2005. AUGUSZTUS

XXXVIII. évfolyam 8. szám

# Színház

342 Ft

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG

ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

+16 oldal VILÁGSZÍNHÁZ

## *A Mester és Margarita*

*Magyar színház: 1923–1956*
*Jó embert keresünk, Hétköznapi őrületek, Woyzeck, Farsang, Tybalt*

*Ion Luca Caragiale–Parti Nagy Lajos: Karnebál (dráma)*

VILÁGSZÍNHÁZ:
PETER BROOK, MESTEREK

Koncz Zsuzsa felvétele

Hétköznapi őrületek (Kamra)

Schiller Kata felvétele

Farsang (Nemzeti Színház)

Marc Enguerand felvétele

Peter Brook: Tierno Bokar (Bouffes du Nord)


Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ SZÁNTÓ JUDIT ▪ TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.
Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900).
További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 342 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio
Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.



Megjelenik havonta
XXXVIII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136


# Színház


MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET
*XXXVIII. évfolyam 8. szám ▪ 2005. augusztus*



**ÉVADNAPLÓ**

▪ Karsai György: VOLT EGYSZER EGY SZEZON IV. ..... 2

**SZÍNHÁZTÖRTÉNET**

▪ Lengyel György: A MAGYAR SZÍNHÁZ MONOGÁMIÁJA ..... 9
*Rendezői utak és stílusok 1923–1956*

**KRITIKAI TÜKÖR**

▪ Koltai Tamás: HIDRATÁLT PÉLDÁZAT ..... 19
*Bertolt Brecht: Jóembert keresünk!*
▪ Urbán Balázs: NINCS MENEKÜLÉS ..... 21
*Georg Büchner: Woyzeck*
▪ Perényi Balázs: SZALONABSZURD ..... 24
*Petr Zelenka: Hétköznapi őrületek*
▪ Kovács Dezső: A WOLAND-REVÜ ..... 26
*Mihail Bulgakov: A Mester és Margarita*
▪ Szántó Judit: S ÉN CSÜGGTEM AJKÁN SZÓTLANUL ..... 29
*Ion Luca Caragiale: Farsang*

**MŰHELY**

▪ Tompa Andrea: HOL KARNEBÁL VAN, OTT KARNEBÁL VAN ..... 31
*Parti Nagy Lajos Caragiale-fordításáról*

**TÁNC**

▪ Mestyán Ádám: KORTÁRS VAGY KLASSZIKUS? ..... 34
*Új utakon*
▪ Tóth Ágnes Veronika: SZÉTZÚZOTT FORMÁK ..... 36
*Tybalt*
▪ Kutszegi Csaba: KORSZERŰSÍTETT KLASSZIKA ..... 38
*A Lotaringiai Nemzeti Balett előadása*

**KÖNYV**

▪ Bán Zoltán András: ELSZALASZTOTT ESÉLY ..... 41
*Orosz népi posta*

**VILÁGSZÍNHÁZ PETER BROOK**

▪ Margaret Croyden: AZ AFRIKAI KAPCSOLAT ..... 42
*Beszélgetés Peter Brookkal*
▪ Lakos Anna: FORRÁSOK NYOMÁBAN ..... 44
*A Tierno Bokar a Bouffes du Nord-ban*

**VILÁGSZÍNHÁZ MESTEREK**

▪ Tompa Andrea: A FEHÉR SZÍNHÁZ: ANATOLIJ VASZILJEV ..... 48
▪ Sipos Gyula: RAYMOND ROUSSEL ÉLETE ÉS KORA ..... 52
*Hommage à Josef Nadj*
▪ Paraizs Júlia: SHAKESPEARE-DRÁMÁK ANGOL SZÍNPADON ..... 57

**DRÁMAMELLÉKLET**
Ion Luca Caragiale – Parti Nagy Lajos: *Karnebál*


**A CÍMLAPON:** Szabó Márta (Margarita) és László Zsolt (Mester) a Nemzeti Színház Bulgakov-előadásában
*Koncz Zsuzsa felvétele*

**A HÁTSÓ BORÍTÓN:** Anatolij Vasziljev *Anyegin*-rendezése
*Marco Ghidelli felvétele*

Karsai György

# Volt egyszer egy szezon IV.

## Jean Anouilh: Colombe

Budapesti Kamaraszínház Tivoli
2004. április 29.
Két felvonás, háromnegyed tízig

Papírmasé figurák, *Lulu-*, *My fair lady-* stb. utánérzéses lánymegrontás-történet, gyenge előadás. (Szervét mélyről jövő ihletettsége mindent elnyom, ami nem lenne baj, ha érdekes lenne, amit a nő-férfi kapcsolatról gondol a történet ürügyén.) Kovalik Ágika sajnos hiteltelen az első párbeszédben; nem ártatlan, hanem butuska, sőt, kissé lassú felfogású. A második felvonásban jobb, de nem érthető, mi miért történik, mitől lett azzá, aki. Ragyognia kellene tehetséggel, szépséggel, színpadi egyéniséggel – ebből itt semmi „nem jön le" (na jó, alig valami). Ugyanez igaz sajnos Vári Évára is, holott jól áll neki az önző, önelégült sztár alakja. Csak éppen ő is kizárólag külső jegyekkel, a mórikált mozdulatok és sztárallűrökre utaló hanglejtés segítségével igyekszik kibújni az alak megértéséből táplálkozó alakítás elől. Colombe megcsalt-becsapott-kijátszott férjét Jánosi Dávid alakítja, s nála látszik ugyan az igyekezet, hogy valami mélyről jövő megértést tanúsítson a figura iránt, de mégis annyira egysíkú, üresen patetikus, amennyire csak egy értelmezetlen és meg nem rendezett színpadi figura lehet. A díszlet stilizált, jelzésszerű minden, a színház is és a lakás is. Remekül bejátszható tereket csinált Menczel Róbert, amitől az a paradox helyzet áll elő, hogy a Tivoli hatalmasnak semmiképpen sem nevezhető színpada gyakran üresen tátongani látszik, a színészek egyszerűen nem tudják kitölteni a teret.

---

## Háy János: A Senák

2004. május 1.
Nemzeti Színház Stúdiószínpad
Két rész, negyed tízig

Kolhozosítás, olyan *Húsz óra* mai nyelven; jó szöveg, nem korhű, de ez nem baj. Sablonossá váló színpadkép, szobák, lejtenek, az ágy nagyon (miért?). Papírmasé figurák (anyós, kocsmáros, szomszéd). Kevés a második rész konfliktusa: lovak sorsa *(Kolhaas Mihály? Egy lócsiszár virágvasárnapja?)*, elfárad az előadás. Jó ötlet a lovak ikrekkel játszatása, és persze viszi az előadást Molnár Piroska embertelen-fantasztikus anyósa. Varga Gabi finomságának, gyönyörű orgánumának nem áll jól az egyszerű parasztasszony figurája, de azért hozza, semmi baj nincs vele. Spindler Béla Senákja a megíratlanságtól, a dramaturgiai kitalálatlanságtól szenved, ami, tekintettel arra, hogy ő a címszereplő, nem szerencsés.

Nem tudom, mikor jön majd el a pillanat, amikor viszolygás nélkül tudok belépni ebbe az épületbe. A politikai cinizmus és pökhendi kivagyiság eme monumentális emlékműve annyira diszkreditálja a magyar színházügyet, hogy az megbocsáthatatlan. Kordokumentum: egyetlen ember hatalomvágyból és gátlástalan hiúságból táplálkozó akarnokságának állítottunk ércnél maradandóbb emlékművet. Sajnos velünk (és unokáink unokáival és tovább, az időknek végezetéig) marad ez a színjátszásra csak jelentős számú megengedő mellékmondat közbeiktatásával, az eufemizmusszótár valamennyi címszavának mozgósításával leírható építészeti förmedvény. Első találkozásom vele a *Györgyike, drága gyermek* alkalmából volt. A belső zsargonban csak Orbán-páholynak nevezett helyről nézhettem az előadást. A színház ezen exkluzív része nem más, mint egy luxuskivitelben elkészített lőrés. Nem viccelek, tényleg az. Kényelmes fotelok a színpadtól valószerűtlen távolságban, két szinten elhelyezve. Kedves figyelmesség, hogy a magasabb, hátsó részre kerülők nyakába-hátába mintegy húsz centi magasságból zúdul a légkondicionáló hidege (az említett estén Tarján Tamás félidőig bírta, aztán elmenekült). A páholy bejáratától a fotelokig viszont egy hatalmas (például pingpongozásra kiválóan alkalmas), üres és természetesen bársonnyal borított terület található, amely borongós, világvégi magányhangulatot áraszt (ez persze adott esetben nagyon jól jöhet, elvégre mégiscsak színházban volnánk, ugye). A helyszínt ismerők szerint félreértem az egészet, ugyanis eredetileg nyilván wellness-fitness központhoz készülhettek a tervek. Ennek nehezen cáfolható bizonyítéka az emeletbeosztás: az alagsor a szauna – a plafonon pici fénypontok, hm, tényleg –, a földszint a nagyszínházé, ami nyilván az uszodaszintnek készült – sajnos ez is stimmel –, az emelet(ek) pedig a napozók és az irodák. Igen, ez nagyon plauzibilis elmélet, a reménybeli funkcióváltás esetén az ötletet majd eladjuk. Ja, igaz: és nincs díszletraktár az egész elvarázsolt kastélyban, ami megint csak arról vall, hogy nem színháznak tervezték ezt a monstrumot.

*A Senák* a szaunaszinten megy, itt legalább a stúdió tényleg az, aminek hívják, s amúgy az épület egyetlen színjátszásra alkalmas tere.

Schiller Kata felvétele

**Spindler Béla, László Zsolt, Vida Péter**

A naplósorozat korábbi részeit májusi, júniusi és júliusi számunkban közöltük. (A Szerk.)

## Árva Lázár

### Népballadák és Arany János balladájának felhasználásával

Székesfehérvár, Városháza tér

2004. augusztus 9.

A Vörösmarty Színház társulata a probléma. Tisztességesen felépített előadás, játszható-hallgatható-énekelhető zenével. A színpadkép, a díszlet borongós, baljós, olyan balladás. Igazán telitalálat: az erdő, a halál birodalma, az élő-halott fák, mind nagyon jó. A szöveg kicsit több gondosságot igényelt volna (nem csak egy Arany-balladára épül az előadás!), illett volna a népballadák forrását megjelölni. A szórólap is gondosabban készülhetett volna: magyartalan mondatok, értelmetlenségek (második bekezdés – brrrr!!!). De a baj, mondom, a társulattal van. Nem lehet színészegyéniség(ek) nélkül előadást csinálni. Illetve lehet, csak éppen unalomba fullad. Valahogy úgy tűnt, nem is értik a színészek, mit csinálnak, csak szót fogadnak (jól-rosszul) a rendező hóbortjainak. Van aztán ez az „itt vagyok, legyen elég ennyi"-típusú, elsősorban kiöregedett, egykori színészekre jellemző attitűd, ami olykor katasztrofális jeleneteket képes eredményezni. Ebben az előadásban Szabó Gyula *bácsi* képviseli ezt a vonulatot: nyúlfarknyi szövegét sem tudja értelmesen, pontosan elmondani, rosszul mozog, azt sem tudja időnként, kihez beszél. De ünnepeltetni akarja magát, s ehhez elsősorban a többi, nála jóval fiatalabb kolléga szemében meglévő, kétségtelen tekintélyét használja fel. Ettől az előadás persze kap valamilyen megmagyarázhatatlan bájt, hiszen párhuzamosan két előadást kap a néző: van a drámai mű, amelyik olyan, amilyen (sok igyekvő színész plusz a ripacskodó Gyula bácsi, lásd feljebb), s van a színészek egymás közti évődése, egy belterjes, ám mégis szórakoztató „mellékelőadás", ahol Gyula bácsi a sztár, mindenki őt figyeli, szereti, és lesi minden mozdulatát. Nem baj.

Az emberien rövid előadás végén azért eszembe jut a régi színházi bölcsesség: legyen mindig gyanús, ha egy tapsrend nagyon ki van dolgozva. Na, itt a leggondosabban megkomponált rész éppen a tapsrend.

Összefoglalva elmondható, hogy az egész kifejezetten elviselhető, a zenés színházi előadások kategóriában a jövő évi szavazáson biztosan számításba fogom venni (de a POSZT-ra nem hívom, az is biztos).

---

## William Shakespeare: Hamlet

Fordította: Arany János, Garaczi László

2004. augusztus 16.

A Zsámbéki Színházi Bázis bemutatója

Az eredetileg kiadott programfüzetben közölt szereposztáshoz képest jelentős változásokkal színre vitt előadás a nyári szezon legjobbja (Novák Eszter *A negyedik kapu*jával és Máté Gábor *Migrénes csirké*jével versenyben). Varázslatos környezet – mintha csak azért hagyták volna itt az oroszok e rakétasilókat, hogy ideális helsingöri palotaként keljenek életre a Színházi Bázis kebelében. Egészen furcsa, baljós hangulatot áraszt a négy, valószínűtlen mélységű betonsiló. Szürrealista festményeket idéző tárgyak fokozzák a hatást: Dalí elfolyó idejét idéző órakavalkád itt, kiselejtezett számítógép-alkatrészekkel zsúfolt betonketrec ott (az útnak induló Laertes – Keresztes Tamás – is egy számítógép-billentyűzetet szorongat hóna alatt). Bertók Lajos megdöbbentő Hamlet. Esendő és vad, puhány és ravasz, a nagymonológot lélegzetelállító körülmények között mondja el: a „színpad" felett vagy öt méterre, az eredetileg minden bizonnyal a rakétasiló álcázására szolgáló domb tetején, a mélység fölé kihajolva. Érzelmeit megéli, nem játssza, hogy esendően retteg apja szellemétől, hogy tudja, a bosszú önpusztító kötelesség, ami elől nem térhet ki. Szeretem ezt a Bertók-Hamletet. Egy jobb kiadású Oresztész, aki apja bosszuló árnyának engedelmeskedve egy gondolkodó ember életről, szerelemről, jövőről való lemondását is vállalja. Természetesen az egész történet nagyon *görög:* az Atreida-mítoszkör újragondolt, shakespeare-i változata (Agamemnónt megöli hűtlen felesége, Klütaimnésztra és szeretője, Aigiszthosz, rajtuk a bosszút majd Oresztész és Élektra teljesíti be). És jók a többiek is, nagyon jók: Bíró József Claudiusként szeretne végre egy kis nyugalmat, ha ezt megkapná, talán még jó uralkodó is válhatna belőle; de nem, itt mindenki megőrült körülötte, így ahelyett hogy *dolgozhatna,* az őrültek (Hamlet és Ophelia) keltette zűrzavarral kell foglalkoznia. Nem tud felnőni a bűne következtében rászakadó feladatokhoz: középszerűsége minden intézkedésével egyre kézzelfoghatóbbá válik. Margitai Ági anya, aggódó nő, és nem a ma divatos, bujaságban tobzódó Gertrud – ettől új, fájdalmas színeket kap a történet. Ophelia (Szoták Andrea) épp csak annyival halványabb, mint a többi főszereplő, hogy az még nem zavaró; a megőrülési jelenet viszont nagyon ki van találva, csak a beavatottak, a közvetlen környezet érzékelheti, hogy egy megbomlott egyéniség búcsúszavait, -gesztusait halljuk és látjuk. Kiemelkedően jó a sírások kettőse: Kóti Árpád és Madaras József hátborzongató duó. Kóti a szükségszerűen monológgá alakított szöveget bölcsességgel, fanyar (ön)gúnnyal, a mindent megtapasztalt ember nyugalmával, tanító hangsúlyokkal mondja. Meggyőződésem, hogy a valaha oly nagy színész, ma súlyosan beteg Madaras – aki az eredeti műsorfüzetben még nem szerepel – nem azért van itt, mert a rendező megsajnálta. Nem: pillantásának, mimikájá-

**Derzsi János és Bertók Lajos**

Koncz Zsuzsa felvétele

nak, esetlen mozdulatainak jelentése van. Szép és félelmetes *jelenlét* ez: az őserővel létező tehetségnek a pusztuló test mélyéről felvillanó ragyogása. Fájón hiteles színházi pillanatokat teremt Madaras József.

Természetesen nem válogatható a Kolozsvári Román Színház *Hamlet*je, amelyet a szomszéd silóknál, a magyar változattal párhuzamosan játszanak. Nevezhetjük magánszorgalomból végrehajtott akciónak, hogy előző este Vlad Mugur rendezését is megnéztem – valószínűtlen időjárási körülmények között: kb. tíz fok, eső, amely éppen csak az előadás idejére maradt abba, egyszóval vacogás és metsző szél kíséretében. Mátyás Irén hozta el ezt az előadást, köszönet és hála neki, áldassék a neve az idők végezetéig (ezért is, meg Zsámbékért, a heroizmusáért, egyáltalán: egyszer majd meg kell írni Zsámbék Mátyás Irénhez kötődő történetét, szerepét a magyar – nem csak nyári – színháztörténetben). Megrendítő előadás, annak a toposznak kézzelfogható bizonyítéka, hogy a remekmű minden (értő) olvasójának más és más arcát tudja megmutatni. Élőhalott seregszemle, színház és élet (=halál) tökéletes összekapcsolása, egymásba játszása. Minden olyan horrorba hajló: a színpad – kontár vagy félbehagyott (?) építkezés felvonulási területe –, a maszkok – különösen Hamlet apjának szelleme, akinek halálfejéből valami gusztustalan lé csurog folyamatosan, tényleg nem lehet kibírni, nézni –, a játékstílus. Hamlet „minden mindegy" alapon mozog ebben a halálközeli (halállal azonos?) világban. Körülötte úgy keringenek élete (halála?) szereplői, mint ahogy lázas rémálomban az ébredéskor elmosódó alakok. Fegyelmezett játék, borotvaélen táncolás a groteszk és a megrendítő tragédia között. Vlad Mugur három éve halott, ez volt utolsó rendezése. A színészek nagyon szeretik az előadást, ők tartják életben, járja a hír. De lassan elfogy az erejük, lehet, hogy itt, Zsámbékon temették az előadást. Több, mint bűn, hiba lenne. Most kellene riadóztatni kőszínházainkat, a minisztériumot, akárkit, hogy hívják meg ezt a *Hamlet*et. Meg a világ elérhető színházait: nézzék, vigyék el, ahová csak lehet.

## Georg Büchner: Woyzeck

Színművészeti, Padlás

2004. november 21.

Az úgy volt, hogy *A windsori víg nők*et nézem a Magyar Színházban. Igen, elszántan odamentem, rendben van, jó tíz éve nem jártam ott, drága az időm, tényleg nem szándékosan kerültem, de a világ legtermészetesebb dolga volt az évek során, hogy ha színházba indultam, mindig volt más, *előbbre való.* A Nemzeti–nem-Nemzeti névelvétel és társulatrombolás undorító története sem tette vonzóbbá e színházat számomra. De most más a helyzet, kötelesség és alkalom a revideálásra. Csakhogy: odaérünk, nem túl barátságos cerberus a zárt ajtó előtt, monoton hangon ismételgeti a szépen gyülekező közönségnek, hogy az előadás elmarad, december 12-re érvényes stb. Mondom neki, miért nem jelentették ezt be a rádióban (dörzsölt színházlátogató vagyok, direkt hallgattam a délutáni híreket, de semmit nem mondtak). Csak néz, december 12-re érvényesek a jegyek, ő ennyit tud. Na jó, így nem lehet. Ennyit nekem a Magyar Színházból, megint jó sok időnek kell majd eltelnie, míg rá tudom szánni magam, hogy újra jöjjek.

Gyors telefonok, végül bevillan, hogy Rácz Attila hagyott üzenetet, hogy ma este játsszák a Padláson diákjaim az ő rendezésében a *Woyzeck*et. Irány a Színművészeti, és nem csalódom: okos, szép előadás. Sok izgalmas gondolat, minden a fény, illetve annak hiánya (micsoda hátborzongató, tökéletes sötét!), a csendek és a monoton hangon előadott monológok, az egymást kerülő – mit elkerülő: véletlenül sem találkozó – tekintetek; jók a színészcsemetéim, jó Attila rendezése is. Sajnos nem „fesztiválkész" az előadás, mert nem egész az este, nincs végigvitt tudás, az egészet irányító, egyetlen gondolat. De tehetséges munka, lesz ebből még jobb is, ebben biztos vagyok.

## Yasmina Reza: Az élet háromszor

Magyar Színház, Sinkovits Stúdió

2004. december 22.

A *Tangó* után azt gondoltam, hogy ennél borzasztóbb már nem érhet, még valami olyasmire is ragadtattam magam, hogy ezt a valaha volt színházat, úgy, ahogy van, szőröstül-bőröstül fel kellene számolni, helyét sóval felhinteni stb., stb. Most csak ülök, és túl a nyocvanvalahanyadik előadáson először érzem, hogy a feladat meghaladja erőimet. Lehet, hogy mégis *vanitatum vanitas* volt belevágni. De hátha csak arról van szó, hogy ez a mélypont, innen már csak felfelé vezet út. Szabadkán voltam előző este, még bennem az élmény, meg sokat is késett a vonat, alig tudtam hazarohanni, már fordulhattam vissza, hogy elérjek erre az előadásra. A „Nemzeti" pénztáros nénije nem akar jegyet adni, neki nem szóltak, fogalma sincs, mi az a POSZT, hagyjam őt békén – már-már a Sors kezét látom ebben az incidensben. Ezért az előadásért nem akarok harcba szállni, a múltkor ugyanitt

Korniss Péter felvétele

**Mihályi Győző, Benkő Nóra és Rancsó Dezső**

mindenfajta figyelmeztetés nélkül elmaradt a *Tudós nők;* elég volt. Hát megőrültem én?! Annyi fontos előadást kellene megnéznem, én meg itt kuncsorgok, hogy bejuthassak a Sinkovits Imre Színpadra. Már indulnék, ám érkezik a felmentő sereg, néni leteremtve, én be, így lőttek a lehetőségnek, hogy erkölcsi magaslatokból hivatkozhassam majd meghurcoltatásomra. De nem, ilyen könnyen nem lehet *sic itur ad astrá*t játszani, ráadásul skizofrén helyzetben is vagyok: Guelmino Sándort tanítottam a Főiskolán, és bizony kíváncsi

vagyok munkájára. A darab pedig egyszerűen rossz. Csak halkan mondom, mert biztos illetlenség, de Yasmina Reza egy nagy tévedés: megírta a *„Művészet!”*-et, ami *talált,* remek szösszenet, nem váltja ugyan meg a mai színházat, de működik, jó dialógusok, remek szerepek, szórakoztató bulvár (lásd a Haumann–Bán–Lukáts–Ascher-előadást). Ám, mint ez lenni szokott, a jeles szerzőt továbbvitte a lendület, és azóta sorra írta-írja a rosszabbnál rosszabb színpadi műveket. Néhány éve Párizsban már láttam az előadást, a mai polgári vígjáték fétisdrámájaként harangozták be. Már akkor is látni véltem, hogy egy nagyon gyengécske alapra: vérrel-verítékkel kiizzadt, hajánál fogva előrángatott ötletecskére igencsak kétes dramaturgiai patentok vegyülékéből öntött máz került. Ha nagyon jóindulatú szeretnék lenni, azt mondanám, hogy egy ötletgazdag rendezés ebből az alapanyagból is sziporkázóan humoros előadást hozhatna létre. Sajnos ennek itt nyoma sincs (megjegyzem, a párizsi előadásban sem sok volt). Sándor szalonvígjátéknak fogja fel a történetet, ami nem lenne baj (sőt), de hát ebben a stílusban többek között Molnár Ferenc túlságosan is magasra emelte a mércét. Még az igen halvány alapötlet sem kerül kijátszásra (hogy ugyanis három változatban lehetne eljátszani ugyanazt a történetet – egyáltalán, ez a *háromszor ugyanaz* tökéletesen elfelejtődik az előadás során, ami azért, valljuk meg, önmagában bravúros teljesítmény, hiszen így még az a kevéske dramaturgiai habarcs is kilúgozódik a darabból, ami az eredetiben még benne volt). A történet „konfliktuselemei” sem kapnak semmilyen hangsúlyt (az elkényeztetett gyerek, a karrierépítő férj, a házaspárok intim titkai, a párok közötti feszültségek, vonzások és taszítások – brrrrr: ezek így, együtt ordító közhelygyűjteményt alkotnak!). És hát a színészek... Van egy (fél) színész – Mihályi Győző –, a többi néma csend. Mármint inkább borítsa jótékony homály, ami színjátszás címén folyik.

---

## Agatha Christie: ...és már senki sem

Vidám Színpad

2004. december 30.

Biztató fények az alagút végén! Varga Zoltán, Kovács Vanda és persze a vendégeskedő Benedek Miklós magukhoz igazítják a társulatot, a szó jó értelmében mintegy *előjátszanak* a színház megörökölt társulatának. Hogy Verebély Iván most sokkal összefogottabb, *fegyelmezettebb,* mint az általam látott többi idei előadásban, meggyőződésem szerint a lassan alakuló új szellemiség és új munkamorál győzelme. Simon Balázs meghívása pedig nagyon jó ötlet; invenciózus, érzékeny, a drámaszövegek értelmezése során érzékelhetően nagyon pontos elemzésekkel dolgozó rendező (lásd például tavalyi és idei zsámbéki *Pulcinelláját*). S lám, tud ő krimit is rendezni, ami egészen különös műfaj a színpadon: nem egyszerűen jeleneteket kell színpadra állítani, de mozdulatokat, mimikát, pillantásokat és szöveghangsúlyokat is. Óraműpontossággal kell mindennek működnie, különben a néző jogosan becsapottnak érezheti magát a *titok* (a gyilkos leleplezése) után, ha nem tudja felidézni az előadás azon pillanatait, amikor ő maga is rájöhetett volna a megfejtésre. A jól előadott krimiben a néző együtt nyomoz a történet hőseivel, s csak akkor van feszültsége, mi több: értelme az előadásnak, ha a színészi játék ebben a cinkos részvételben őt folyamatosan megerősíti. Simon Balázs tudja e krimijátszási szabályt, s majd' végig érvényesíteni is tudja rendezésében. Az említett három színész vezérletével élvezetes, izgalmas történet születik előttünk. Éppen csak egy kicsit kényelmetlenebb a díszlet, mint amitől a látványt is végig élvezni lehetne: a megközelíthetetlen szigeten található luxusnyaraló szalonja túlzsúfolt, és a teret különösen szűkké teszi a mögötte felépített terasz, illetve az abból nyíló kert felfelsejlő látványa.

Bálint F. Gyula felvétele

**Benedek Miklós, Kárász Zénó, Kovács Vanda, Schlanger András**

Itt, vagyis a krimi színpadi megjelenítésekor óriási jelentősége van a világításnak, hiszen valamennyi gyilkosság elkövetése, pontosabban *fényre kerülése* képbe fogalmazandó, tehát fontos, sőt: a színpadi akciót meghatározó, *legfontosabb* történés. Sajnos éppen ezen a ponton még most is árulkodó, hogy a színpadi technikát kezelők, köztük a világításért felelősök – de általában igaz ez a láthatatlan kiszolgálószemélyzet egészére is –, enyhén szólva nem érzik még az „új időknek új szeleit”: slendriánság (ami oly sikeresen tette tönkre nyáron és ősszel a *Figarót*, az előző évad végén pedig *A makrancos hölgy*et), pontatlan, elkéső, illetve túlságosan hamar bevillanó fénypászmák, rossz helyen felbukkanó tárgyak okoznak többször is zavart. Hiába, nehéz és hosszan tartó munka ebben a közegben új minőséget meghonosítani. De vitán felül áll, hogy Puskásék akarnak valamit, s elszántan küzdenek azért, hogy a színház nevében is hordozott nehéz múlt árnyékából kikerüljenek. Annak idején, amikor Mácsai kiharcolta, hogy a Madách Kamara helyett új nevet kaphasson színháza, hajlamos voltam egyszerűen külsődleges, hangulatkeltő gesztust látni küzdelmében. Most revideálom álláspontomat, megkövetem Mácsait: igaza volt, *nomen est omen,* Puskás Tamás is akkor tudná még nagyobb eréllyel folytatni a megkezdett utat, ha megszabadulna attól a borzasztó lámpafüzérből kirakott névtáblától ott a színház bejáratánál, s valamely, a szándékolt szellemiséget jelző nevet választana színházának.

Nem utolsósorban pedig előbb-utóbb azzal is számot kell vetnie a színháznak, hogy vannak menthetetlen esetek: például ha Simon Balázsnak sem sikerült Kárász Zénót a szöveg megtanulására vagy legalább a többiek munkájának minimális tiszteletben tartására rászorítania, akkor el kell gondolkozni, mit lehet vele kezdeni. (Természetesen e kritika arra – pontosabban: *azokra* – az estekre vonatkozik, amikor ott ültem a nézőtéren; *ad absurdum* elképzelhető, hogy a színész mind a *Figaró*ban, mind itt a többi előadáson kifogástalan, magas színvonalon teljesítette feladatát – ez esetben tisztelettel megkövetem őt is, az őt alkalmazó színházat is.)

## Marlene Streerwitz: New York, New York

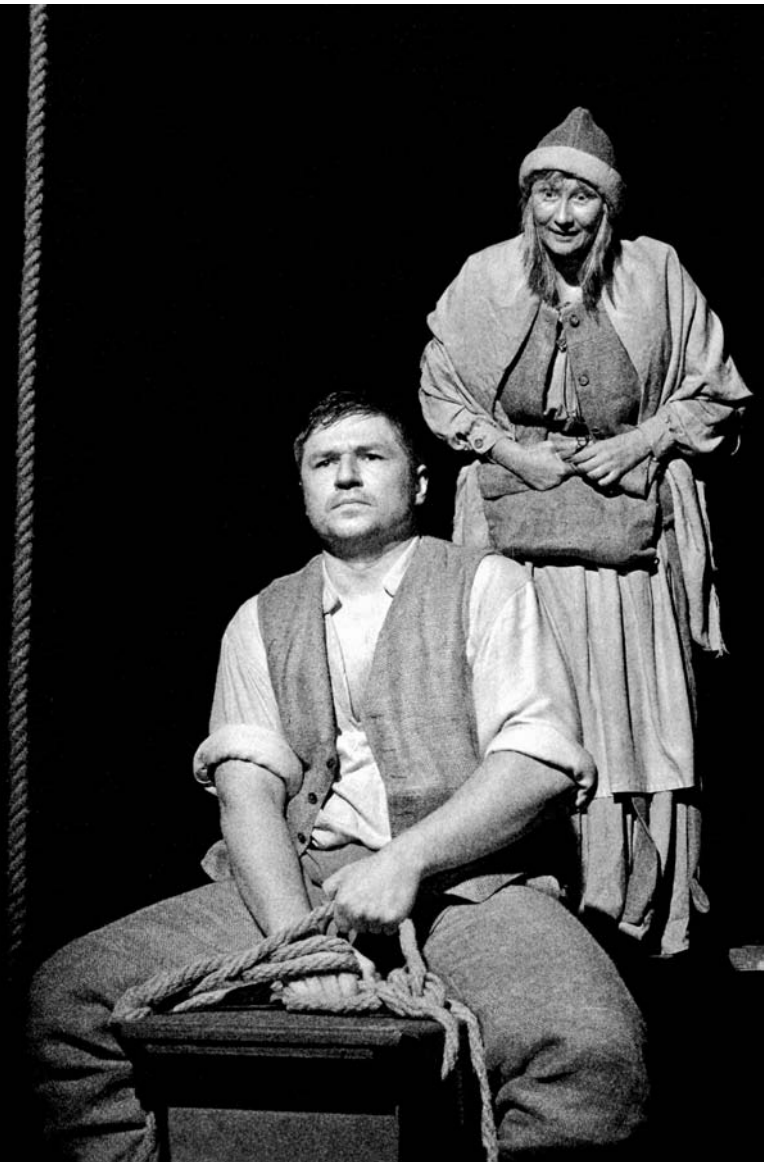
Debrecen, Horváth Árpád Stúdió
2005. január 7.

Hiába no, ez szar (hogy stílszerű legyek, ugyanis a jeles szerzőnő drámája a berggassei metrómegálló nyilvános vécéjében játszódik). Bodolay megint eltévedt, pedig a kecskeméti *Rómeó és Júlia* már annyi jó részlettel dicsekedhetett! Különös félgondolatok, blöff-filozofálgatás, üresség és öncélú malackodás, valamint – színészi oldalról – tehetségtelen ripacskodás tölti be a színpadot, nem kevés riadalmat keltve a jobb sorsra érdemes debreceni közönség körében. Bizonyos vagyok benne, hogy a bemutató közönségének jelentős részét csak az akadályozta meg a menekülésben, hogy a miniatürizált nézőtéren mozdulni sem lehet, ha már egyszer mindenki leült.

Mintha egyetlen célja lett volna csak Bodolaynak: provokálni, megbotránkoztatni a „nyárspolgárokat": vér, vizelet, sperma, erőszak, megvakítás, lótetem – íme egy gyorsleltár a látványról. Szó se róla, a mellettem ülő néni bizony sűrűn temette arcát a kezébe, és nyilván megfogadta, hogy a Csokonai Színháznak még a nevét sem ejti ki többé, nemhogy ide még egyszer a lábát is betegye (s ezzel valószínűleg nem volt egyedül a nézőtéren), de az én kérges szívemnek ennél azért több kell, hogy színházban érezzem magam. A nyolcvanas évek elején született dráma annak idején reve-

**Hajdú Péter és Lapis Erika**

Máthé András felvétele



Molnár Edvárd felvétele

## David Harrower: Kés a tyúkban

Szabadkai Magyar Színház a Thália Színházban
2005. február 8.

VÉGRE! Igen, ez jó, ilyen gyönyörű, feltétel nélkül szerethető előadást szerettem volna látni egész évben. És most itt van, amikor, őszintén szólva, nem is számítottam rá. Utólag szégyellem el magam: hát ez a fásultság? Hogy ugyan hazavonatozom Pécsről, a délelőtti sajtótájékoztató után, hogy lássam ezt az előadást (miközben másnap hajnalban újból Pécs felé veszem az utam, este *Patikát* nézek), de inkább a szabadkaiak iránti szimpátia ültetett a vonatra, semmint a várható élmény. Még élénken él bennem a Gothár rendezte változat a Kamrából, ahol Fullajtár Andrea (persze) remekelt, Gothár abszurdozott-hülyéskedett-szívszorított (miként szokja azóta is az ír kortárs drámák ürügyén), Varró Dani szövege is hatott, de az egész valahogy olyan „egyszer nézhető" darabnak lett lelkemben elkönyvelve. Amikor Vicei Natália az első pillanatokban beáll, kicsit meggörnyedve, szoknyáját feltűrve, eldönthetetlenül, mire is készül (körülményesen leülni? dolgát végezni? egy heveny szeretkezésre?), már-már igazolva látom előzetes közönyömet: realista elemekkel tűzdelt poénkodás következik. *Mea culpa, mea maxima culpa:* mert ekkor elkezdődik *a csoda* (hogy Bocsárdi emlékezetes előadásából csináljak itt szóviccet, pedig nem az): színpadra álmodott poézis, az elnyomott lelki és testi szépség felébredése és napfényre robbanása, az emberi lét pokla és mennyországa. Ötletes, minden részletében pontosan funkcionáló díszletben *élnek,* a fantasztikus színészi színvonalon kivitelezett *eszköztelenség* döbbenetes erejével *élnek,* és fájdalmas-tragikus-boldog sorsokat *élnek meg* Vicei Natália, Csernik Árpád és Katkó Ferenc. Bakos Árpád minden rezdülésre figyelő zenéje közeget teremt ehhez a létezéshez, egymásba simul mozdulat és szó, emberi szó és zene. Köszönöm.

**Csernik Árpád és Vicei Natália**

lációként hatott Ausztriában, a német nyelvterületen, és Angliában is figyelemre méltó előadások születtek belőle. Amennyire ezt ki tudtam hámozni, a darab nyers társadalmi látlelet akar lenni az emberi viszonyok elkorcsosulásáról. A vécésnéni mint hatalmi és kommunikációs központ állt az értelmezések középpontjában; s ez nyilván benne is van (lehet) a darabban, de Debrecenben mindebből semmi nem jött át. Maradt az olcsó alpárisági, az unalmas bugyi-vihogásos, kotonfelfújós humor. Zavarba ejtő oda nem figyelések tarkítják a rendezői munkát: a lengőajtón a mi oldalunkról van felfestve a „WC Herren" felirat, amiből ugye logikusan következik, hogy ezek szerint a külvilág csakis egy monumentális férfivécé lehet, ahonnan a legkülönfélébb alakok (férfiak és nők) érkeznek ide, a nem-tudom-hová, ahol mindenesetre szintén vécéfülkék fogadják a betérőt. *WC az egész világ, s szükségét végző állat benne minden férfi és nő.* Hm. Ez lehet értelmezés, de akkor erről kellene beszélnie az előadásnak. Vagy: euróban vannak kiírva a piszoár- és fülkehasználati díjak (igencsak borsosak, de ez még rendben is lehet, luxusbudi a metróban, biztosan van ilyen), ám később időről időre konkrét összegekről – ezresekről (tizenötezerről!) – lesz szó, ezt aztán le is számolják a vécésnéni (Bajcsay Mária korrekt, de eljátszható rendezői koncepció hiányában teljesen semmitmondó alakításában) kezébe. A szerző nyilvánvalóan schillingben számolt a dráma megírásakor (hol volt akkor még az euró?!), így viszont a stupiditással egyenértékű pénzszórássá hígul az euróezresekkel való dobálózás – Bajcsay vécésnénije egy óra alatt egész vagyont kasszíroz, így már csak az nem világos, hogy akkor miért ül még mindig itt, és miért nem a Hotel Sacherben kortyolgatja – szerintem ihatatlan – kedvenc bécsi kávéját.

## Joe di Pietro–Jimmy Roberts: Te édes, de jó vagy, légy más!

Madách Színház

2005. február 10.

Ezt vajon miért csinálta Ács Jani? Néha persze megcsillan, hogy itt igazi rendező van valahol (nagyon messze) a háttérben – Nyári Szilvia második felvonásbeli videomonológja, az esküvői ruhával való játék –, de az *egész* borzasztóan közhelyes: időnként csöpögősen *megható,* máskor ordináré, megint máskor harsány és közönséges („faszfejek!" – hangzik el, és a Madách közönsége kéjesen borzongva sikkant egy nagyot). Na ne! És itt már csak azt nem értem, miért nem titkolja inkább Ács, hogy ezt meg kellett csinálnia. Mert azt azért nem szeretném elhinni, hogy az egykor forradalmi *Marat halálát* rendező Ács ezt önként és dalolva csinálta volna. Én mindenesetre igyekszem minél hamarabb elfelejteni. A zene is olyan se hideg, se meleg, nem mászik a fülünkbe, de nem is kellemetlen zaj. A három zenész jelenléte mindenképpen pozitívumként értékelendő manapság, amikor a musicaljátszás standard formája az alap-gépzeneanyagra való ráéneklés. És korrekt színvonalon muzsikálnak, rajtuk nem múlik semmi (bár a hegedűs hölgy mintha néha kifogyna a szuflából, de lehet, hogy ez csak kukacoskodás, igazán nem feltűnő, nem ez az előadás baja). Menczel Róbert jól érezhetően élvezi a Madách színpadának herkentyűit, a forgósüllyedő-emelkedő színpadot, s igazán ötletes képek születnek időről időre (csak azt a kezdő és záró kötélhálót, -falat [?], ezt a manapság majd' minden színházban látható geget tudnám feledni!). „Mindössze" az egész rossz, úgy, ahogy van.

## Georg Büchner: Woyzeck (Létező)

Budapesti Kamaraszínház

Ericsson Stúdió

2005. február 13.

Schiller Kata felvétele

**Kocsó Gábor és Varga Zoltán**

Modoros. Pontosabban attól *látszik* modorosnak, hogy nem elég erős a Varga Zoltán alakította Woyzeck. Varga jó színész – aggódva figyelem, meddig tart ki a *katonás* „örökség", s hátha ő alakítja magához a Vidám Színpad átlagát, s nem ő fog idomulni a régiekhez (lásd a *Figaro házasságá*ról írott zsörtölődéseimet) –, de semmiképpen nem annyira jó, hogy egy ennyire rá rendezett Woyzecket meg bírna csinálni. Bertókra termett koncepciót álmodott meg Sopsits, s ki tudja, miért, ez a szereposztás lett belőle. Kilúgozódott a lényeg: a jellemfejlődés, -leépülés, a megtöretés és a lázadás őrülete. A mengelei sátánná növesztett orvos emberkísérletei akkor döbbentenek meg, akkor hatnak, ha a kísérleti alany – Woyzeck – valamiért fontos nekünk: valaki, aki értéket képvisel. Az orvost Kocsó Gábor egészen kitűnően alakítja; ő az est fénypontja, igazán bombázni kéne őt nagy szerepekkel – utoljára Zsótér Jahnn-féle *Médeá*jában láttam ennyire összefogottan, precízen, minden felesleges manírtól mentesen játszani. Sopsits számtalan ötlettel rendezi meg a vendégszövegekkel telitűzdelt Büchner-drámát (nagyon jó a Kapitány tolószékhez rögzített bénasága s az ettől motiválódó gonoszsága vagy Woyzeck és Andres szerelőjelenetei), csakhogy ezek nem állnak össze nagy formátumú előadássá, mint az történt a *Bűn és bűnhődés* ihletett megalkotásakor.

Parti Nóra szép, és jól játszik, kár, hogy vele kapcsolatban van Sopsitsnak a legkevesebb ötlete: ezt a vadóc lányt a romlottság sémájába kényszeríteni túlságosan is kézenfekvő megoldás. De azért így is van néhány finoman megoldott jelenete. Horgas Péter-díszletet utoljára tegnap láttam Egerben – az ő munkája nélkül szerintem az *Éjjeli menedékhely* teljesen nézhetetlen lett volna –, s most is használható díszletet alkotott ezzel a csupa fém, rideg-hideg, egyszerre falanszter és börtön belsővel. Talán csak az oszlop körül forgatható hatalmas asztal – vizsgálóágy, szeretkezésre termett pamlag és még sokféle funkciójú rácsfelület – tűnik olykor túl nehézkesnek.

## William Shakespeare: Szeget szeggel

Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház
2005. március 5.

Az évad legjobb Bodolayja (négyet láttam eddig: *Amphitryon, Rómeó és Júlia, New York, New York* és *Szeget szeggel*). Mit csináljak, én szeretem ezeket a *kissé-itt-maradt-avantgárd,* provokatív-rebelliskedő Bodolay-ötleteket: a megbolondított tereket (itt például félig leeresztett vasfüggöny mögött kezdődik a játék, pontosabban nincs is pontosan elhatárolható kezdés, a közönség soraiban ismerősöket köszöntő, bratyizó civil jelenet átúszik a bécsi városképek vetítésével kísért első jelenetbe; a templombelsőben irdatlan csontváz lóg a Krisztus-kereszten; a végén nincs normális tapsrend, ehelyett örök köröket rónak, *korzóznak* a párosával-hármasával sétálgató színészek, miközben nyájasan kiköszönnek a tapsolóknak, s ez tart akkor is, amikorra végre rájövünk, hogy ez addig folytatódik, amíg tapsolunk, s így az „okos enged...”-elv alapján előbb-utóbb csak hazamegy a nagyérdemű). De különösen az értelmezési apróságok ragadnak meg, amelyek ugyan nem helyezik új távlatokba a Shakespeare-játszást, de mégis jelenünk, életünk kérdéseire érvényes, lehetséges válaszokat fogalmaznak meg a nagy klasszikus ürügyén. Már a kecskeméti *Rómeó és Júliá*ban jót mulattam a Lőrinc barát és Júlia dajkája között szövődő szerelmen (a piros kendőcske vagy szalag folyamatos, de szöveggel persze nem kísért ide-oda küldözgetése ugyan kissé szájbarágós volt, de legalább mindenkinek egyértelművé tette az értelmezést), most pedig több, teljesen érvényes és meggyőző, *új kapcsolatot* bont ki a *Szeget szeggel* amúgy is kusza összefonódásaiból. A leglátványosabb újítás Izabella (Kuthy Patrícia szép, pontos játéka) és a daliás Börtönfelügyelő kapcsolatának „felfedezése” – Kedvek Richárd inkább délceg kapitányra, mint tipikus börtönőrre emlékeztető figurájának mimikája, pillantása és szavai nagyon jól rajzolják meg e szemünk láttára, mégis titokban kibontakozó szerelmet; mozgásának, testtartásának jobb kidolgozása még sokat javíthat az alakításon. Kezdve a szórakozottan hajtogatott papírrepülő Izabellához kerülésétől az újra meg újra egymásba feledkező pillantásokon át a zárképben szerelme Vincentióhoz kényszerítése miatt öngyilkosságra készülődésig minden átgondolt, érvényes és meggyőző értelmezést mutat. De ugyanilyen kiábrándult viszonyfelfedezés Vincentio élvhajhászsága, aki Bodolaynál nyilvánvalóan Mari Anna (és nem Marianna! – újabb játék, ezúttal a nevekkel; Gosztola Adél szépségéhez gazdag színészi eszköztár társul, így nem csoda, hogy egészen komoly mélységeket tud kihozni ebből az egyébként nem túlságosan kidolgozott szerepből) meglehetősen perverznek tűnő szeretője, s nem egyszerűen a jótevő, aki Angelóhoz való férjhezmenetelét egyengeti. Arról már ne is beszéljünk, hogy ez a Vincentio semmivel sem jobb, erkölcsösebb Angelónál, hiszen úgy tűnik, csak azért leplezi le a hatalmat ideiglenesen gyakorló Angelo képmutatását, hogy így neki nyíljék alkalma leszakítani ugyanazt az édes gyümölcsöt... Mit mondjak, nem valami vidám vígjáték kerekedik itt a végére – ja, mellesleg a háttérben mindig feltűnő, ide-oda vonuló főbírót (?) a végén méreggel meggyilkolják, de erre tényleg senki nem figyel oda. A mélyvörösben tartott díszlet (Székely László) csak rásegít erre a budoár-romlottságot sugárzó összhatásra, csakúgy, mint a részint korhűre, részint maira vett ruhák (Földi Andrea); a szereplők időnként karórájukra nézve hivatkoznak az idő múlására, időnként átsuhan a színen egy vérpiros Ferrari-modell (ennek pontos értelmét nem tudom, de nem hiányzott a megfejtés: ez egy *ilyen* őrült világ).

Csutkai Csaba felvétele

**Bátyai Éva, Marcsinák Anikó, Kuthy Patrícia és Bajusz Emőke**

LENGYEL GYÖRGY

# A magyar színház monogámiája

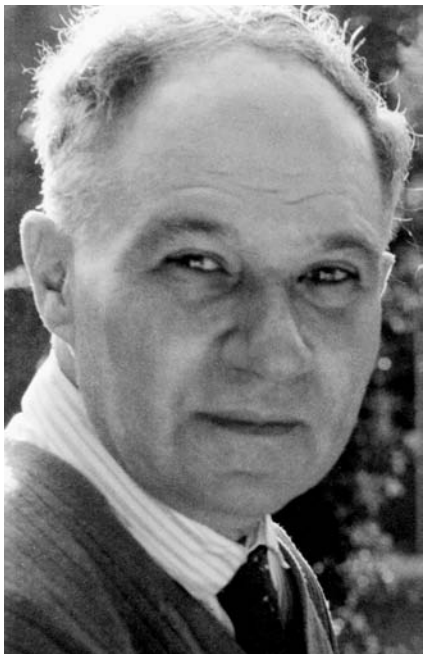
■ RENDEZŐI UTAK ÉS STÍLUSOK 1923–1956 ■

„Itt nem voltak színpadi események, színpadi forradalmak, nyitások?"
(Balázs Béla levele Bárdos Artúrhoz 1946. október 9-én)

## I.
## 1923–1945

1923 decemberében a Zeneakadémia Nagytermében dr. Németh Antal,[1] a budapesti színházi emberek számára akkor ismeretlennek számító huszonhárom éves fiatalember tart felolvasást színházi kultúránkról. A „kultúra" szót idézőjelbe teszi. Már a harmadik mondatában megindokolja szarkazmusa okát. Szerinte „nem kultúra a mi látszólagos színházi kultúránk". Előadásában a magyar színjátszás egésze megmérettetik, és könnyűnek találtatik. Könyörtelen a hazai rendezőkkel, Hevesi Sándorral, Bárdos Artúrral, Márkus Lászlóval.[2] Szembesíti őket fiatalkori indulásukkor hirdetett elveikkel, célkitűzéseikkel, és bírálja, mert – szerinte – hűtlenek lettek hozzájuk.

Németh beszéde idején Hevesi Sándor ötvenéves, a Nemzeti Színház igazgatója. Első, 1901-es rövid életű rendezői szerződése után 1904-től a Thália Társaság művészeti vezetőjeként, majd a Népszínház, később az Operaház főrendezőjeként a kor színházának jelentős alkotója lett; a Nemzetiben csak 1914-től, bár főrendezői titulussal, de valódi vezetői hatáskör nélkül folytatta munkáját.



**Hevesi Sándor**

Fiatal kritikusként Hevesi nem kevésbé kemény szavakkal jellemezte a századelő színházát, mint Németh Antal a maga koráét: „Az irodalom teljes kiszikkadása, a színpadon a rutinnak és a sablonnak, a konvenciónak és a gondolattalanságnak elterpeszkedése..." – írta egyik cikkében. A korabeli Nemzetiről így írt: „...a színházi vezetésben ugyanaz a romlottság és lelketlenség uralkodik, mint a politikában."

1922-ben – egy évvel Németh említett bíráló előadása előtt – nevezték ki a Nemzeti igazgatójává. Ekkor kezdte meg műsortervet és játékstílust egyaránt érintő alapvető reformelképzeléseinek megvalósítását. Erre készült tizennyolc éves kora óta folytatott kritikusi és elméleti tevékenysége s főként a Thália Társaság művészeti vezetőjeként végzett rendezői és pedagógiai munkája során.

A Thália Társaság[3] színházi forradalma Hevesi művészi vezetésével a kortárs drámák bemutatására, a Nemzeti Színház által kanonizált deklamáló hangvétel és hamis teatralitás ellen indult harcba. A Thália nemcsak a naturalizmust, hanem az új szimbolista és költői drámát is meg akarta honosítani Budapesten. Törekvéseik előadásaik játékstílusában, beszédművészetében és a jelentős festők által tervezett díszletekben is érvényesültek. Hevesi két meghatározó példaképe: Konsztantyin Sztanyiszlavszkij és Jacques Copeau[4] volt, akiknek rendezői stílusát több színháztörténeti mű is „költői realistának" nevezi.[5]

1 Dr. Németh Antal (1903–1968) budapesti és német egyetemeken irodalmat és művészettörténetet tanult. Különböző német és francia egyetemeken színháztudományi tanulmányokat folytatott. 1929-től 1931-ig a Szegedi Nemzeti Színház rendezője, 1935–1944 között a budapesti Nemzeti Színház igazgatója. 1945-től 1956-ig nem rendezhetett színházakban, csak a forradalom után kapott erre lehetőséget több vidéki színházban.

2 Márkus László (1881–1948) író, kritikus, színházi és filmrendező, a Színiakadémia tanára. A Nemzeti Színháznak 1932–33-ban igazgatója, az Operaháznak 1923–1935 között főrendezője, majd igazgatója.

3 A Thália Társaság 1904-től 1908-ig működött. Alapítói Benedek Marcell, Bánóczi László és Lukács György voltak, művészeti vezetésére Hevesi Sándor fiatal rendezőt kérték fel. A társulatot részben budapesti és vidéki színészekből, részben amatőrökből verbuválták. Működése a hatóságok folyamatos zaklatása miatt végül is lehetetlenné vált. „...mi csakis azt az egyet éreztük, hogy ezt a munkát itt el kell végezni... a magyar Thália elmaradt szekerét ki kell emelni a kátyúból." Benedek Marcell: *Naplómat olvasom.* Szépirodalmi, 1965.

4 Jacques Copeau (1873–1949) francia rendező, pedagógus, színész, író. Munkásságát Albert Camus így jellemezte: „A francia színház története Copeau előtti és utáni korszakra osztható." Vieux Colombier nevű színházát fiatal társulatával 1913-ban nyitotta meg a Szajna bal partján. Küzdött a retorikus klasszikus színjátszás, a naturalizmus és a bulvárszínházak üzleti szelleme ellen. Rendezői, pedagógiai módszerének alapja a rögtönzés volt. Rendkívüli hatást gyakorolt nemcsak a francia, hanem az európai, az angol és az észak-amerikai színjátszásra is. Munkáját Michel Saint-Denis, Jacques Dullin és Louis Jouvet folytatta.

5 A költői realizmus a kor egyik új színházi hangütése volt, amelyben írók, rendezők és színészek többek között a valóság részletező ábrázolását a „hétköznapi élet költészetével", az atmoszférateremtés poézisével, a szimbolista törekvésekkel és a lélektani realizmussal akarták gazdagítani. Színpadi eszközeik céljuknak megfelelően változtak. Lírai realizmusként népszerű volt a francia filmművészetben is, például Duvivier, Renoir vagy Marcel Carné munkásságában. Később – némileg önállósult formában – ez a hangvétel olyan művek rendezését is jellemezte (jellemzi), amelyeknek szerzői nem gondoltak a lírai megközelítésre.

A költői, lírai realista irányzatnak a magyar színpadon Gellért Endre és Ádám Ottó volt jelentős képviselője.

Ez a hangvétel és ábrázolásmód természetesen az opera-előadásokban is tért hódított, elsősorban Puccini műveinek megjelenése után. (Számomra az egyik legszebb költői hangvételű előadás Giorgio Strehler *A szecsuáni jólélek*-rendezése volt, amely azonban nagyszerűen megszólaltatta a Brecht-mű egyéb rétegeit is.)

**A Nemzeti Színház Bánk bánja (1936)**

Hevesi Sztanyiszlavszkijt elsősorban a színészmesterség pedagógiai módszerének megújítása miatt tisztelte, mert „Megkívánta, hogy [a színész] töviről hegyire ismerje mesterségét, hogy ura lehessen önmagának és hű szolgája a költőnek".[6] Rendezői törekvéseiről 1938-ban azonban úgy vélekedett, hogy nem elegendő az „elévült konvenciókat lerombolni", „új stílusokat kell hozni a színpadra a régi helyett, éppen azért, hogy az örök drámák újra föléledhessenek". Nem tudhatjuk, Hevesi milyen személyes élmények vagy információk alapján alakította ki véleményét, de Sztanyiszlavszkij rendezői pályájának alapkérdésére világított rá. Maga Sztanyiszlavszkij aligha nevezte volna rendezői törekvéseit csupán költői realistának. Önéletrajza éppen a különböző stílustörekvésekkel folytatott küzdelmeiről szól. Munkássága középpontjában a „belső realizmus", a lélektani realista alkotó módszer állt, amelyet elsősorban Csehov, Turgenyev, Gorkij műveinek színrevitelében valósított meg.

Csehov drámáinak korai színrevitelét sokáig meghatározták a Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko által vezetett MHAT (Moszkva Művész Színház) poétikus, a valóságábrázolás összetettebb színeit háttérbe szorító, atmoszferikus, a lélektani ábrázolás elsőbbségét hangsúlyozó rendezői interpretációi. E törekvések ellentétesek voltak Csehov iróniát, humort és groteszket igénylő elképzeléseivel, és éppen ebből fakadt vitája Sztanyiszlavszkijjal. (Csehov autentikus véleményét Mejerholddal folytatott levelezéséből ismerjük.)[7] Én magam a *Sirály* rendezőpéldánya és az ötvenes években látott, konzervált MHAT-előadások emléke alapján Sztanyiszlavszkij rendezéseinek stílusát összetettebbnek tartom annál, semhogy csupán a költői realizmussal jellemezném. (Például Bulgakov *Holt lelkek*-adaptációjának MHAT-előadása – Sztanyiszlavszkij húzásainak dramaturgiai torzításai ellenére – a rendező és a társulat addig számunkra elképzelhetetlennek tűnő, ismeretlen, különlegesen groteszk ábrázolóerejét mutatta meg.)

Sztanyiszlavszkij számára az alkotói problémát Shakespeare tragédiái, a nem realista klasszikus és a szimbolista alkotások rendezői stílusának megteremtése jelentette. A Sztanyiszlavszkij revelatív jelentőségét mindenkor elismerő Michel Saint-Denis, Copeau törekvéseinek folytatója így írt erről: „...az *Othello* világát ... nem lehet leszűkíteni csatornákra és gondolákra, sem a színészeknek adott pszichológiai motivációkra, mert ez mindenekfelett költői világ, nem utánozza az életet; a valóságból táplálkozik ugyan, de fölébe emelkedik." Ezért is javasolta növendékeinek, hogy Shakespeare műveinek színrevitelénél Sztanyiszlavszkij módszerével differenciáltan éljenek.

Alapvető tévedés, hogy egyes színháztörténészek Copeau rendezői törekvéseit „költői realista" címkével illetik. Mint Saint-Denis írja: „Copeau felismerte, hogy a színház lényege nem az irodalomban, hanem a rituális és fizikai vonatkozásokban keresendő. Vissza akart térni az ősforráshoz, az ősi színházhoz..."[8] Ezért teremtette meg a fizikai játékstílust provokáló, puritán, lényegében állandó játékteret, ezért használt illúzió- vagy atmoszféravilágítás helyett kemény, józanító tiszta fényeket, szinte laboratóriumi hangulatot teremtve. Az új reteatralizáló színpadi keretek között a vásári népi színjáték felszabadult, improvizatív játékosságát akarta megteremteni Shakespeare, Molière és korabeli szerzők műveinek színrevitelekor egyaránt.

Hevesi és kortársai számára ez a színházi út ismeretlen, idegen, és – a magyar színjátszás és a korabeli színházi élet irodalomcentrikus hanyományai, közönsége és kritikai környezete miatt – sajnos járhatatlan is volt. (Az egyetlen jelentősebb hazai ilyen irányú kísérlet a Hont Ferenc alapította Független Színpad volt 1937 és 1943 között.)

Hevesi nem ismerte az avantgárd irányzatokat, és egyaránt idegenkedett Max Reinhardt rendkívül divatos eklektikus teatralitásától, illetve az expresszionizmustól. Ugyanakkor egész pályája során rendhagyóan vonzódott Gordon Craignek a kor naturalista-realista színpadművészetét megújítani akaró látomásaihoz és elmélé-

6 Hevesi Sándor: *Az előadás, a színjátszás és a rendezés művészete*, Gondolat Kiadó, 1965. Sztanyiszlavszkijról, 368. oldal.

7 Az orosz színház hatására, amelyet autentikusnak fogadtak el világszerte a hatvanas évekig, majd mindenütt ez a rendezői megközelítés volt a meghatározó. Európában Otomar Krejča, Georgij Tovsztonogov, Anatolij Efrosz, Galina Volcsek, Peter Stein, Giorgio Strehler, Magyarországon Horvai István és mások kezdeményezték az összetettebb hangú Csehov-színrevitelek új hullámát.

8 Michel Saint-Denis: *A színházi ember képzése.* Színház- és Filmművészeti Főiskola. Jegyzet.

teihez.[9] De Craig hatása Hevesi munkásságában csak *Az ember tragédiája* 1923-as szimbolista, rituális felfogásában és az 1926-os misztérium-előadásban, valamint a magyar színházi 1937-es, térszínpadra állított *III. Richárd*-rendezésében érvényesült.

Hevesi volt az első valóban európai hírű és hitelű magyar rendező. (A kommün és a fehérterror után részben ezért is választotta őt a Nemzeti Színház élére Bethlen István kormánya.) A hazai Shakespeare-kultusz megteremtőjeként, a Shakespeare-értelmezés és -játszás szakembereként elismerték Angliában és sok helyütt Európában is. Rendezői stílusát az írói mű feltétlen tisztelete vezette: „a színművészet irányát és stílusát mindig a dráma szabja meg" – írta; ugyanakkor a maga fantáziájával társnak szegődött az író mellé. Ezt az alapállást érezhetjük meg drámákról és operákról írt remek esszéiből. Rendezői gyakorlatában egyaránt elvetette a régimódi retorikus teatralitást és a naturalista tendenciákat. A színészi játék irányításában a lélektani realizmus vezette, de minél szabadabb teret akart nyitni a költői és a rendezői képzeletnek. Amit évtizedek múlva Jean Vilar és Peter Brook szabad és üres térnek nevezett, már a század húszas éveitől jelen volt Hevesi régimódi díszletektől megszabadított, rekonstruált Shakespeare-színpadán vagy térszínpadán.

Rendezői credójának *Az igazi Shakespeare* című kiváló tanulmánya első sorait tekintem: „Nagy költők arca minden kor ködében másképp tükröződik, s a remekművek folyton változnak az idővel. Ha nem tudnak változni, nem is remekművek, mert a változás az életerő és életrevalóság próbája. Amit »belemagyarázás«-nak szoktunk nevezni, leintő gesztussal: talán semmi egyéb, mint a költőnek vagy a remekműnek egy későbbi korban való elhelyezkedése, ami sohasem járhat nehézségek és erőszakosságok nélkül."[10]

Ez a rendezői szemlélet érvényesült a Nemzeti igazgatásából 1933-ban meghurcoltan leváltott Hevesi 1937-es, Törzs Jenővel színre vitt *III. Richárd*-előadásában. „Ma a *III. Richárd* a legaktuálisabb politikai dráma... az übermensch Richárd" – nyilatkozta Hevesi a bemutató előtt a Magyar Színpad című lapban. A Magyar Színház közönsége és a nagyrészt rokonszenvező kritika számára is egyértelmű volt a nyílt utalás Hitlerre.

1936-ban Hevesi előrehaladott betegsége miatt nem utazhatott el a Szovjetunióba, a Moszkvában megrendezett nemzetközi színházi fesztiválra, amely a sztálini–zsdanovi vasfüggöny lezuhanása előtt az utolsó „nyitott" szovjet kulturális esemény volt. Helyette Bárdos Artúr vett részt fesztiválon.

A következő évtizedek öt legjelentősebb rendezője Bárdos Artúr, Horváth Árpád, Pünkösti Andor, Jób Dániel és Németh Antal volt. Rendkívül érdekes lenne pályájukat, gondolataikat párhuzamos életrajzokban együtt szemlélni. A Nemzeti „éneklő gárdájának" gondolattalan deklamálását – Hevesivel együtt – mindannyian támadták. Kezdetben egyek voltak a naturalizmus elutasításában is (később azonban Jób Dániel, Ditrói Mórt követve a Vígszínház művészeti igazgatójaként, e játékstílus hazai reprezentánsává szegődik). Szemüket mind a négyen Európára – legtöbben Reinhardtra – vetették. Berlinben, Párizsban és neves külföldi társulatok hazai és külföldi vendégjátékain kísérték figyelemmel a kortárs külföldi rendezőket. Reformjaikat a honi színjátszásra adaptálva akarták megvalósítani. Mind az öten jelentős színikritikusi, elméleti működés után kezdték meg a gyakorlati színházi munkát.

Bárdos Artúr már a századfordulón meghirdette új, a naturalizmustól elszakadni kívánó színpadi elképzeléseit. Az építőmunkásszakszervezet termében 1912-ben alapított, rövid életű Új Színházban a „legmodernebb színpadi elvek kísérleti színházát" akarta megteremteni, elsősorban fiatal írók, kortárs egyfelvonásosok bemutatásával, kitűnő festők díszleteivel. A székházba járó munkásokat is meg akarta nyerni közönségnek. De szokatlan, kísérletező karakterű műsora – például a stilizált kamarajátékokkal és marionettekkel – ezt lehetetlenné tette. Balázs Béla két misztériumjátékát is színre vitte egy Nyugat-matiné keretében 1913-ban, köztük *A kékszakállú herceg várát*.

Solty Kató felvétele

**Bulla Elma mint Szent Johanna (Belvárosi Színház, 1936)**

Jól ismerte a különböző európai rendezői stílusokat. Nézeteiben és gyakorlatában viaskodott egymással a naturalista apostolok, Otto Brahm és André Antoine öröksége: az író alázatos követésének credója a „legszabadabb színpadi fogalmazás" vágyával, a teatralitás vonzásával. A továbbiakban azonban merész kísérletek helyett az irodalmi igényű drámák artisztikus előadása lett művészi programja. Műsorválasztására, stílusformálására leginkább Georges Pitoëff francia rendező, majd később Alekszandr Tairov moszkvai Kamara Színháza hatott.[11]

9 Edward Gordon Craig (1872–1966) angol színházművész. Színpadtervei, vázlatai és néhány megvalósult rendezése, díszlete – Adolphe Appia hasonló kísérleteivel egy időben – utat mutatott a kor színházművészetének, hogyan szabadulhat meg a naturalizmustól és a szöveg uralta rendezői stílustól. Elméleti munkáiban a színház jövőjét a színházművész kezébe akarta letenni, aki egy személyben lenne rendező, író, tervező, színész és zeneszerző. Pedagógiai munkássága az általa alapított firenzei iskola révén igen jelentős hatást gyakorolt az első világháború előtt.

10 Hevesi Sándor *Az igazi Shakespeare* című kötete a Táltos Kiadónál jelent meg 1919-ben. Anyagát később dr. Staud Géza Hevesi más tanulmányaival együtt *Amiről Shakespeare álmodott* címen a Gondolat Kiadónál publikálta.

11 Georges Pitoëff (1887–1937) orosz származású francia rendező és színész. Párizsi színházában többek között ő mutatta be Claudel, Cocteau, Anouilh, Pirandello több drámáját. Puritán szcenírozású előadásaiban a színészi játékra helyezte a hangsúlyt.

**Tolnay Klári és Egri István az Énekes madárban (Új Thália Színház, 1936)**

A korszak egyik legműveltebb színházi esztétájaként hetilapot, „revüt" is indított Színjáték címen, amely igényes színházelméleti fórummá vált fennállása másfél éve alatt. (Később a Színházi Hét nevű népszerű lap vette el tőle a levegőt.)

Bárdos kilencszer alapított új színházat.[12] Vállalkozásai üzletileg sorra válságba jutottak, azonban megtörhetetlen keljfeljancsiként új és új tőkés támogatókkal szövetkezett mindig új elképzelések megvalósítására. *A színház műhelytitkai* című 1943-ban kiadott könyve bizonyítja Bárdos nagy műveltségét, tapasztalatlanságát, de ízlésvilágának határait is. 1910-ben még azt hirdette, hogy „...a dráma csak egyik, a többinél nem fontosabb tényezője az új színpadművészetnek", később már elzárkózott minden olyan irányzattól, amely nem a drámát helyezte előtérbe. Nemcsak a kortárs német expresszionista színház merészsége taszította, hanem Copeau és követőinek radikális stílusújításai is. Hiába láthatta például 1936-ban Moszkvában a Művész Színház nevezetes realista produkciói mellett Mejerhold, Tairov, Vahtangov, Jevreinov, az orosz avantgárd kiemelkedő rendezőinek előadásait, azok nagyon távol álltak színházfelfogásától, elutasította őket.[13] Egyetlen kivételként Tairov rendezéseiben élvezte a stilizált színészmozgatást, az artisztikus atmoszférát megteremtő absztrakt díszleteket, a megkoreografált beállításokat és a kísérőzene harmóniáját.

Bárdos a Belvárosi és a Renaissance Színház élén többször vállalkozott értékes művek bemutatására, amelyekre sikeres polgári darabok színrevitelével biztosított anyagi fedezetet. Szép Ernő, Molnár, Karinthy, Shakespeare, Molière, Strindberg, Sarment, Crommelynck, Géraldy művei mellett kiemelkedő rendezése volt Shaw *Szent Johanná*jának felújítása Bulla Elmával a címszerepben. (Bulla alakításának egykori értékeit Egri István ötvenes évekbeli vígszínházi produkciója is tükrözte. A már középkorú színésznő Johannájából még akkor is különleges izzás, eksztázis és humor áradt.)

Bárdos kitűnő érzékkel fedezett fel és tett sikeressé kezdő, ismeretlen színészeket: Tőkés Annát, Mezei Máriát, Páger Antalt, Bullát, Básti Lajost vagy 1945 után a fiatal Kállai Ferencet. Előadásainak díszleteit majd mindig korszerű képzőművészeti irányzatok szellemében terveztette. Kísérletező kedve a látvány tekintetében töretlen maradt.

Horváth Árpád rendezői, elméleti életművét napjainkban nemcsak hogy alig ismerik, de olyan írások is megjelentek róla a közelmúltban, amelyek tehetségét és korabeli jelentőségét is megkérdőjelezték. Úgy gondolom, tehetségét illetően hinnünk kell egykori kortársai vallomásainak.[14] Hevesi hamar felfigyelt a francia szakot végzett lelkes fiatal Horváth Árpádra, akit később egyetlen igazi tanítványának ismert el. 1924-ben szerződtette. Igazgatása utolsó évében főrendezőnek nevezte ki, és ő volt a tanársegédje a Színművészeti Akadémián.

Horváth méltó örökösként folytathatta volna Hevesi művészi törekvéseit. A Nemzetiben többek között ő vitte színre Bornemisza Péter *Magyar Elektra* című művét Móricz Zsigmond adaptációjában, megrendezte Teleki László *Kegyencét*, a *Bánk bán*t és Racine *Phaedrá*ját, a Hevesi utáni évadban a *Tragédiá*t, korszerű szcenikai keretben és felfogásban.

Nagy műveltségű szellem volt, a magyar és európai irodalom és kultúra kivételes ismerője. Kiváló tanulmányok sora[15] őrzi tudását és invencióját. Bátor, merész koncepciójú, széles látókörrel megáldott jelentős rendező és tanár. Különleges, szenvedélyes emberi bátorság volt emberi erénye és konfliktusainak oka. Egyedül ő állt ki szóban és írásban Hevesi Sándor személye és tehetségének értékei mellett, 1923-ban, még Nemzetibe kerülése előtt, majd amikor mesterét 1933-ban leváltották a Nemzeti éléről. Ezért harminchat éves korában kényszernyugdíjazták.

Nagy ívű, átfogó tervezetet írt a jövő Nemzeti Színházának működéséről, amelyet azonban címzettje, Gömbös Gyula nem méltatott figyelemre. Számos progresszív művészeti kezdeményezésben vett részt: alapító tagja volt az Új Thália Társaságnak, később részt vett a Vajda János Társaság munkájában is.[16] Korábbi éveiben sikeresen dolgozott a Bánffy Miklós vezette nagyszerű Kolozsvári Nemzeti Színházban is. Pályájának legkoncentráltabb korszaka három debreceni évadja volt 1936 és 1939 között. Itt korának legérdekesebb, sokszínű nem budapesti színházát teremtette meg. Megrendezte többek között a *Tragédiá*t, a *Bánk bán*t, az *Antigoné*t, a *Lear király*t, *A vadkacsá*t, Mozart vígoperáját, a *Szöktetés a szerájból*-t, és bemutatta a *Bohémélet*et és a *Székely fonó*t. A sok elismerő kritika közül is kiemelkedik Tóth Aladár méltató írása a Kodály-bemutatóról.[17]

12 Bárdos Artúr a következő színházakat alapította és vezette: Új Színpad: 1912; Belvárosi Színház: 1918–1922, 1925–1926, 1932–1938, 1945–1948; Renaissance Színház: 1923–1925; Magyar Színház: 1930; Művész Színház: 1932, 1936–1937.

13 *A színház műhelytitkai*ban értetlenül írt Vszevolod Mejerhold rendezéseiről. Művészi ellenérzéseinek fejtegetése közben fogalma sem volt arról, hogy a sztálini rémuralom akkor már koholt vádak alapján kivégeztette, feleségét pedig legyilkoltatta.

Alekszandr Tairov (1855–1950) a moszkvai Kamara Színházat vezette 1914-től 1949 ig. A naturalizmus és a MHAT pszichológiai megközelítése ellen lázadó avantgárd irányzat egyik kiemelkedő rendezője volt. Kubista, expresszionista, később a „szépség és plaszticitás esztétikája" jegyében fogant előadásokat hozott létre.

14 Többek között: Bálint Lajos, Mátrai-Betegh Béla visszaemlékezései (1965); Béber László: Bátor kísérlet. Horváth Árpád korszaka (1936–1939). In *A debreceni színészet története* (1976); Ablonczy Lászó tanulmányai az Alföld 1966/10. és 1969/12. számában.

15 Horváth Árpád: *Modernség és tradíció.* Szerk. Rácz Lajos. Gondolat Kiadó, 1982.

16 Új Thália Társaság: 1934-től 1936-ig működő színházi egyesület. Célja a naturalista-realista játékstílus ellenében költői stilizáló stílus kialakítása volt. Különböző színházakban léptek fel, produkciókra szerződtetett társulattal, számos magyar drámát mutattak be.

A Vajda János Társaság 1920 után alakult meg első ízben, haladó irodalmi-művészeti esteket, vitákat rendezett. A második világháború után is egy ideig folytatta tevékenységét. Nevezetesek voltak szavalóestjei és irodalmi vitái.

17 Tóth Aladár a *Székely fonó* és a *Szöktetés...* előadásairól írt részletes méltatást. Megjelentek Tóth Aladár *Válogatott zenekritikái* című kötetének 290–296. oldalain.

**Földényi László, Törzs Jenő és Hevesi Sándor a III. Richárd próbáján (Nemzeti Színház, 1937)**

Major Tamás idősebb korában több ízben írt Horváth Árpádról, elismerő sorokat is. Egy interjúban azonban aggályát is kifejezte, mi lett volna, ha 1945-ben Horváth került volna a Nemzeti élére, tekintettel arra, hogy az orosz avantgárd és Mejerhold híve volt.[18] Ez azonban tévedés. Horváth Árpád, anélkül hogy ismerte volna az orosz avantgárd rendezők alkotásait, mint az írótisztelő színház elkötelezett híve írásaiban több ízben elvi alapon bírálta munkásságukat: „...Jessner, Piscator politikai színpada és Tairov új színházesztétikája [...] már az írót, a művet sem respektálja, hanem kiszolgáltatja az interpretációnak, alárendelt anyagává [teszi]."

Ars poeticáját képviselheti következő gondolata: „...műfaj, forma, koncepció utal sürgetve a mai színpad útirányára, a szimbolikussá stilizált színpad és játékstílus igényére, amely egyedüli lehetséges megmérkőző erő a szellem mai közönyével szemben."[19]

Horváth példaképei a francia színház megújítói, Copeau és követői voltak, elsősorban Louis Jouvet, aki azért is közel állt szívéhez, mert ő volt a Horváth számára oly kedves Giraudoux műveinek első színrevivője. Másik francia írói csillagának Racine-t tekintette. Mindkét kedves szerzőjéről nagyszerű tanulmányokat írt. A kortárs francia színház modern előadásai nagyon közel álltak ízléséhez.

A mindig német orientációjú magyar színházi kultúrában Hevesi volt az első, aki elsősorban az angol, francia és orosz színházkultúrát tartotta példaképének. Horváth ebben – részben – követte mesterét.

Horváth Árpád Erdély, Budapest és Debrecen között kereste az új színházi irány lehetőségeit, azonban sehol sem talált igazi művészi otthonra. Debreceni igazgatásának három évada a háború előtti magyar színjátszás kivételes értéke. Egyedülállóan igényes műsorpolitikája anyagi csődhöz vezetett, öngyilkosságot kísérelt meg, de megmentették. Igazán kedvére való munka azonban már nem várt rá Budapesten. A Vígszínház szerződtette, jó feladatokat is kapott – igaz, főként vígjátékokat, nem éppen víg korszakában –, de ő 1944-ben, négy évad után felbontotta szerződését. Életműve torzó maradt, mert tervei számára nem volt sem tér, sem szellemi igény a negyvenes években. Mikor minden kapu bezárult előtte, akkor jegyezte fel e sorokat: „Mielőtt az egyéniség elpusztul, még valami csodát művel."

1944-ben vette fel a kapcsolatot az illegális mozgalommal, amelynek megbízásából ő készítette el a háború utáni „demokratikus magyar színházi élet" újrakezdésének tervezetét.[20] Illegális tevékenysége során a nyilasok elfogták, megkínozták, hiába vallatták, kivégezték. Több kortársának véleménye szerint az új korszakban vezető szerep várt volna rá színházi életünkben.

Pünkösti Andor színikritikusi és szerkesztői munkája mellett következetesen készült a rendezői pályára. Az első világháborúban súlyosan megsérült, leszerelt, és huszonhat éves korától újságírással foglalkozott. (Ennek az uzoni Pünkösty nevű, ősi székely nemesi család nem örült.) Rövidesen Az Újság című napilap rangos színházi rovatának drámakritikusa lett, e tevékenységét 1941-ig folytatta. Egyike volt a legszámottevőbb kritikusoknak. Károlyi Istvánnal és Staud Gézával együtt szerkesztette a Madách Könyvtár sorozatát, amelyben először jelent meg magyarul Sztanyiszlavszkij *Életem* címmel németből lefordított életrajza, a *Hamlet* szövegkritikai kiadása, Madách levelei, ifj. Horváth István összegyűjtött írásai és számos dráma.

Pünkösti igazi ambíciója mindig a rendezés volt. Az első lehetőséget Bárdos ajánlotta fel számára. A *Liliom* színrevitelére hívta meg – Páger Antallal és Dayka Margittal – egy korábbi, Molnár Ferencről írt tanulmánya alapján. 1934-ben Márkus Lászlóval Pünkösti egyik alapítója volt a Thália Társaság törekvéseit folytató Új Thália nevű kezdeményezésnek. Legnagyobb sikerét Tamási Áron *Énekes madár* című művének bemutatásával aratta, ekkor jegyezte el magát Tamási nagyszerű színjátékaival. Rendezést és színészetet tanított az Országos Színészegyesület iskolájában. A magyar színházi közvélemény jelentős része 1935-ben, Voinovich Géza kormánybiztosi kudarcát követően Pünkösti Andor vagy Horváth Árpád kinevezésére számított a Nemzeti élére. (Senki nem gondolt arra, hogy Németh Antal lesz az igazgató. Németh később vendégként Goldoni, Gozzi és Tamási Áron műveinek rendezésére hívta meg Pünkösti.)

1940-ben a Madách téren, egy mozinak szánt teremben a fia-

18 Major Tamás: *A Mester monológja.* Lejegyezte Koltai Tamás. Ifjúsági Kiadó, 1986, 63–65. oldal.
19 Horváth Árpád: *Modernség és tradíció,* 216. oldal.
20 Uo. 462–470. oldal.

tal gróf Károlyi István megalapítja a második Madách Színházat,[21] és vezetését egy év múlva Pünkösti Andornak adta át. Ő a korszak legmerészebb budapesti színházát hozta létre, amelyet határozott humanista szellemiség, háborúellenes program és nagyszerű társulati munka jellemzett. Programját első sajtóértekezletén így fogalmazta meg: „Én azokat a hazai és külföldi színpadi írókat óhajtom bemutatni, akiknek tragikus korunkhoz van mondanivalójuk."

Bojár Sándor felvétele

**Sulyok Mária és Várkonyi Zoltán Pirandello IV. Henrikjében (Madách Színház, 1941)**

Előadásaik tematikája és a játszott művek műfaja igen sokszínű volt. A színházat Móricz Zsigmond *Kismadár* című drámájával nyitották meg, később hasonló világot ábrázolt Darvas József *Szakadék* című friss műve. Szabó Zoltán kritikája szerint a két előadás hangvétele népszínmű jellegű volt. Ő egyébként a kezdő együttes teljesítményét – az általában elismerő sajtófogadtatással szemben – jó szándékkal, de szigorúbban ítélte meg.[22]

A színház egyértelműen bátor szellemiséggel vitte színre Felkai Ferenc *Néró* és Pirandello *IV. Henrik* című drámáit – Greguss Zoltán és Várkonyi Zoltán kiugró alakításaival. Mindkét előadásnak politikai üzenete volt, és mindkettő óriási sikert aratott. A rangos bemutatók sorában szerepelt a *Képzelt beteg,* a *Rosmersholm* és a színház kiemelkedő vállalkozásaként a *Hamlet.* Várkonyi szokatlan, vibráló Hamlet-alakítása nagy sikert hozott az előadásnak, bár sokan bírálták érzékeny intellektuális felfogását, egy-egy gyengébb szereplőt s a szcenírozás puritán voltát – egészében azonban a *IV. Henrik* mellett ez lett a színház emblematikus produkciója. Mindenekelőtt az előadások gondolatisága és a társulat friss hangvétele ragadta meg a nézőket. Kedvükért többnyire megbocsátották a színvonalbeli és kivitelezési botladozásokat. A színházat többnyire támogató kritika főként a fontos darabokat eltartó kommersz művek műsorra tűzését bírálta – joggal.

A Madách Színház játékstílusát az együttes több meghatározó színészének, elsősorban Várkonyi Zoltánnak későbbi alakításai és hangvétele alapján próbálhatjuk meg elképzelni. (Várkonyi az 1945 után alapított Művész Színházat, majd a hetvenes években a Víg kamaráját, a Pesti Színházat mindig az egykori Madách örökösének tekintette.) A társulat még nem csiszolódott össze, nem mindenki volt képes a színészt próbáló nagy feladatok teljesítésére, de legtöbbjük egyet akart, és vállalta a nehézségeket.

Pünkösti színháza három évig élt (1941–1944), és a gyengébb kommersz művek ellenére egyedülállóan merész állásfoglalású, antifasiszta politikai elveket valló, értékes műsorral képviselt egy haladó színházeszményt. A náci megszállás után a Színészkamara rövidesen megvonta a társulat működési engedélyét, majd egy hónap múlva itt kezdte meg működését az első szélsőjobboldali társulat az *Ártatlanok* című fajgyűlöletre uszító, dilettáns darabbal.

Pünkösti 1944. július elején öngyilkos lett. Folyamatosan fenyegették, rettegett attól, hogy büntetőszázadba hívják be, féltette szeretteit. Felkai Ferencnek mondotta az utolsó telefonbeszélgetéskor: „Senecát Nero, engem Hitler küld halálba."

Németh Antal említett 1923-as, „Góg és Magóg fiaként" „kaput, falat döngető" előadásában szenvedélyesen támadta a kor színházát és művészeit. A lázadó fiatalembert rendkívüli elhivatottság, felkészültség, ambíció, majd később a nagy lehetőségeknek való kivételes megfelelés is jellemezte. Még gimnazistaként csatlakozott Kassák Lajos köréhez, amely a magyar avantgárd egyik legfontosabb szellemi műhelye volt. A Tett és a Ma szerkesztőségében ismerkedett meg Mácza János drámaíróval és rendezővel, az aktivizmus színházi teoretikusával, aki meghatározó szellemi befolyást gyakorolt a fiatal diákra. A Pázmány Péter Tudományegyetemen esztétikát, irodalmat és pszichológiát hallgatott. Doktorátusát színháztudományból szerezte. Egy ideig a Magyarság című lapba írt színházi cikkeket, amíg egy kritikájának avantgárd nézetei miatt el nem küldték.

Élete első nagy fordulópontját két németországi egyetemi ösztöndíja kapcsán szerzett élményei jelentették. Látta a sikerei teljében alkotó „színpadi mágusnak" nevezett Max Reinhardt különféle térformákban létrehozott látványos produkcióit, amelyekkel hevesen vitatkozott – igaz, később a kritikusok az ő rendezéseiben is felfedezték és bírálták a teatralitás „mágikus" jegyeit.

Tanulmányútjain meghatározó élményt jelentettek számára Leopold Jessner, Karlheinz Martin expresszionista előadásai, valamint Tairov szintetikus színházi stílusa, amely a később Európában és Észak-Amerikában is hódító „totális színház" irányzatának előfutára volt.

Németh felismerte Jevgenyij Vahtangov „fantasztikus realista" *Turandot*-rendezésének értékeit is. Lelkesedett a nálunk alig ismert Jevreinov reteatralizáló kísérleteiért, Eizenstein és Pudovkin filmjeiért. Olvasmányai alapján foglalkoztatta őt a korszak legjelentősebb avantgárd mestere: Vszevolod Mejerhold. A jövő színházának meghatározó ihletését Gordon Craig és Adolphe Appia teoretikus írásaiban és terveiben vélte megtalálni. A francia színház újítói nem vonzották. Sajnos nem ismerte a nagy költőrendező, Antonin Artaud ebben a korszakban született esszéit,

21 Az első Madách Színház 1919-ben nyílt meg Karinthy Frigyes *Holnap reggel* című drámájával a Zeneakadémia Kamaratermében. Műsorán Ibsen, Heyermans, Strindberg művei szerepeltek. Alig egy év után a hatóságok ugyanúgy ellehetetlenítették működését, mint a Thália Társaságét.

22 Szabó Zoltán színibírálatai a Magyar Nemzetben jelentek meg 1938 és 1944. február 25. között. A Hitel 2005. márciusi és áprilisi számaiban Ablonczy László tanulmányai adnak róluk ismertetést *A színházi helyzet. Szabó Zoltán jelentései* címmel.

**Szemere Vera, Várkonyi Zoltán, Turay Ida, Tapolczay Gyula és Sennyei Vera a Képzelt beteg előadása után (Madách Színház, 1942)**

színházi vízióit. Lehet, hogy Artaud rituális színháza revelációt jelentett volna számára. Mindenkor idegenkedett a csupán a színészi játékra koncentráló előadásmódtól. Nemzeti színházi évei alatt rendezői munkája során nem volt sem ideje, sem igazi ambíciója, hogy végig jelen legyen a próbákon, a színészek irányítását – Reinhardthoz hasonlóan – részben játékmesterekre bízta.[23] (Így jutott első rendezői feladataihoz Apáthi Imre, Both Béla, Gobbi Hilda, Major Tamás, dr. Székely György.)

Németh Antal személyére egy olasz színházi konferencián tartott három előadása alapján hívták fel Hóman Bálint kultuszminiszter figyelmét. A Gömbös és Hóman által meghirdetett, népből jött tehetségeket felmutatni akaró kultúrpolitika ideális megszemélyesítőjét találta meg benne. Előbb a Rádió főrendezője, majd 1935-ben a – Keresztury Dezső szavaival – „egyik válságból a másikba tántorgó" Nemzeti igazgatója lett. Igazgatása kilenc évadának mérlege éppoly összetett és ellentmondásos, mint az általa bírált Hevesi-korszaké. Eredményeikben, tévedéseikben és tragikus sorsukban is sok a hasonlóság. Mindkettejük működését meghatározta a politikai háttér jellege, igazgatói kurzusuk végére mindketten kiválasztottakból kegyvesztetté lettek – bár természetesen különböző okokból és más módon.

Németh eredményei: a társulatszervezés dinamizmusa, az együttes felfrissítése, a pátoszos, „táblabírós" színjátszás hadállásainak támadása és mindenekelőtt a társulat fiatal tagjainak előtérbe állítása. A kezdetben jelentős állami támogatással élve korszerűsítette a régóta elöregedett szcenikát, amelyre nagy szüksége volt a teatralitást előtérbe helyező törekvéseinek megvalósításához. Akárcsak Hevesi Sándor, egy emberöltőn át elkötelezetten kísérletezett *Az ember tragédiája* különböző rendezői felfogásainak interpretációs lehetőségeivel. Szívügye volt a *Csongor és Tünde* és a *Bánk bán* játszása is, de csak az előbbit vitte sikerre, Jaschik Álmos[24] erdélyi folklórtól ihletett tervezésében.

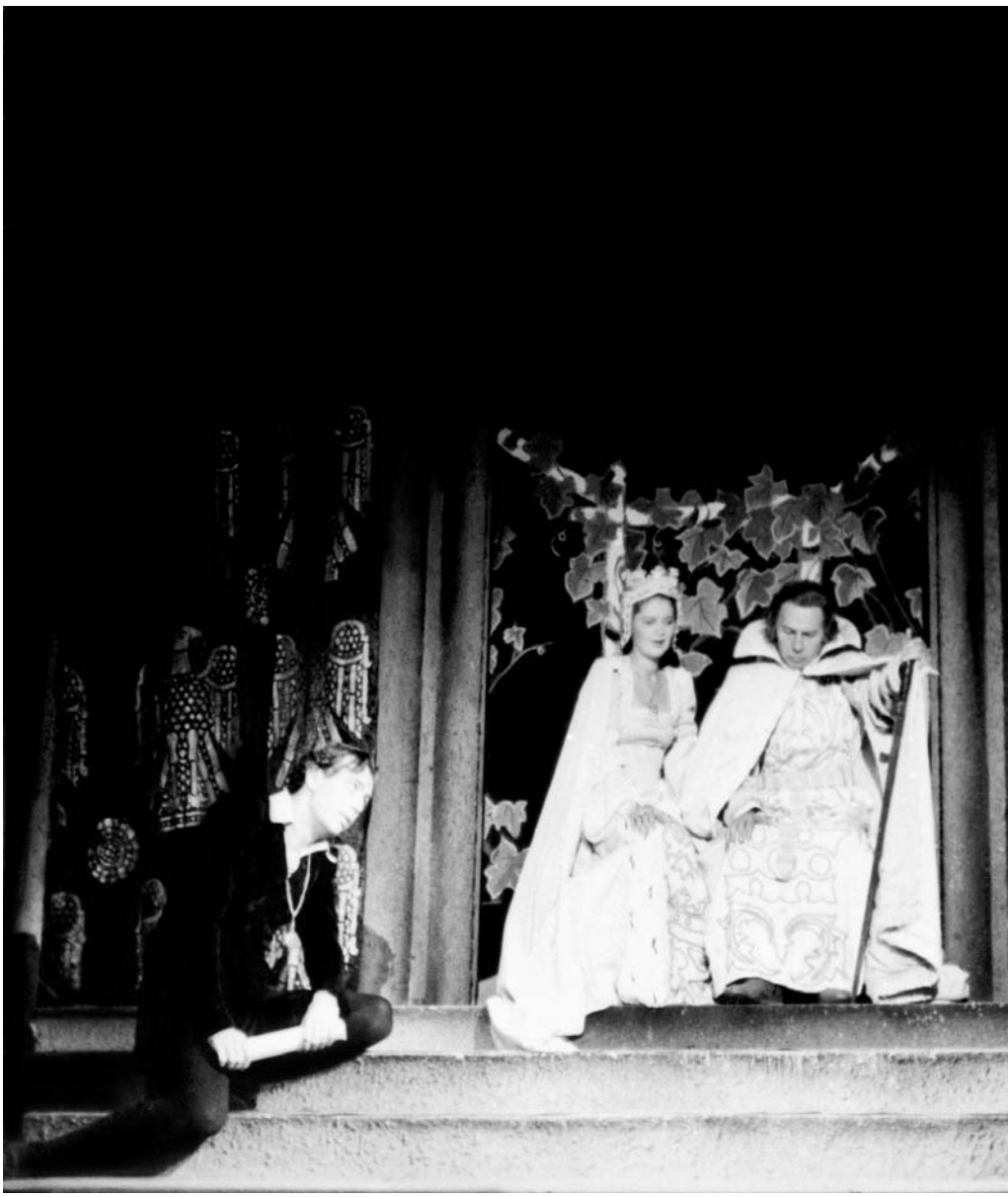
Németh klasszikus és kortárs műsora sokszínű volt, dacolt a konvencionális korízléssel. Bemutatta O' Neill expresszionista trilógiáját, az *Amerikai Elektrát* is. Értéket teremtett és újított igazgatása során, a kezdeti állami támogatás után azonban rövidesen hasonló béklyók nehezedtek rá, mint annak idején Hevesire: kegyvesztett lett nézetei miatt, a szubvenciót csökkentették, a sajtó folyamatosan támadta, és küzdenie kellett a társulaton belüli feszültségekkel. Húszévesen azzal vádolta „helyzetben levő" jelentős kortársait, hogy azok behódoltak a „gazdasági kényszerűségeknek", és elárulták fiatal éveikben hirdetett művészi elveiket. (Hevesi Sándor fiatal kritikusként ugyancsak a színvonal eséséért támadta a késő Paulay-korszak Nemzeti Színházát. A „gazdasági kényszerűség" a magánszínházaknál dolgozó Bárdos Artúrt vagy a Vígszínház mindenkori vezetőit is folyamatos megalkuvásokra kényszerítette. Mindannyiuk „bűne a koré" – míg erényeik fiatal éveik lázadó terveiben, bátor indulásukban, a hatalmon kívüliek

23 Max Reinhardt (1873–1943) osztrák színész és rendező. Hármas színházeszménye a nagyszínházi teatralitás, a kamaraszínházi bensőséges hangvétel és az ünnepi játékok ezrekhez szóló totalitása volt. A magyar rendezők elsősorban impresszionista, szimbolista és szecessziós előadásait ismerték. Bírálták Reinhardt látványközpontú teatralitását, de több magyar rendező is felhasználta nagy hatású eszközeit. Reinhardt kiváló színészvezető is volt, de amikor több produkción dolgozott egy időben, játékmestereket bízott meg a próbavezetéssel.

24 Jaschik Álmos (1885–1950) díszlet- és jelmeztervező, grafikus, pedagógus. Németh Antal pályája elején tőle tanult tervezést, majd állandó munkatársak lettek Szegeden és a budapesti Nemzetiben. Jaschik műveinek reprezentatív gyűjteménye a Noran Kiadónál jelent meg 2004-ben, *J. Á., a művész és a pedagógus* címmel.

idealizmusában és tehetségében leledztek.) Amikor apadni kezd a Nemzeti állami szubvenciója, illetve amint Németh újító műsorpolitikájának merész tervei miatt elpártol a színháztól a törzsközönség egy része, a Nemzeti műsora is közepes, gyakran naftalinszagú szórakoztató darabokkal hígul fel.

A kritika nem támogatta Németh igazgatását. Az irodalmi mű szentségét védő, javarészt a Nyugat eszméin nevelkedett ítészek egyike például „jessneri ideák kocsonyájába fúlt ifjú színpadi doktornak" csúfolta őt. A liberális sajtó ellenszenvét az a tévhit is magyarázza, hogy holmi „Hóman-boyként", a hatalom kegyeltjeként és a jobboldali politika híveként tartották számon. A jobboldali sajtó és hivatalosság viszont folyamatosan bírálta őt avantgárd gyökerei és érdeklődése, valamint a kortárs magyar irodalom progresszív képviselőinek színrevitele miatt. Néhány év múlva kivételesen humánus emberi magatartásával a jobboldal egyre fenyegetőbb támadásait hívta ki maga ellen. A német megszállás után lemondott az igazgatásról, de a háttérből még megakadályozta Kiss Ferenc – mindenkori főellensége, a Nemzeti 1944. október 15-én, a nyilas hatalomátvételkor kinevezett igazgatója – tervét: a raktárak Németországba szállítását. Negyvenegy éves volt. Hosszú pályára készült.



A Madách Színház Hamlet-előadása (1943)

Egyetlen budapesti színház sem őrizte hagyományait, eszméjét és stílusát olyan következetesen, mint a Vígszínház mindenkori vezetése. Ennek legfőbb oka az volt, hogy a színház rendeltetésénél fogva függött meghatározó közönségétől, az emelkedő és gazdagodó polgárságtól, amely számára 1896-ban létrehozták. A naturalizmus színpadi meghonosítása a század elején forradalmi, de legalábbis reformjelentőségű volt a Nemzeti hamis teatralitású, deklamáló, összjátékot nem ismerő előadásai ellenében. „A színpadiasság helyébe az igazság lépett, a csináltság helyébe az őszinteség, a puritán benső, igazi lett a színház" – emlékezett vissza később Jób Dániel.[25] Ditrói Mór a Vígszínházban már a századfordulón, a Thália Társaságot megelőzve valósította meg a Sztanyiszlavszkij által később „belső realizmusnak" nevezett új hangvételt, amely több mint ötven nagy sikerű éven át meghatározta ennek a színháznak a művészetét. Ditrói ezt így fogalmazta meg: „belülről kell kipattannia mindennek."

A Víg egykori repertoárját a polgári magyar dráma és vígjáték mellett a kor divatos és szórakoztató külföldi darabjai alkották, amelyeket különleges színvonalú együttes vitt sikerre, néha bukásra. A társulat a „színpad Toscaninijének" (Fenyvesi Emil) nevezett erős akaratú, biztos ízlésű Ditrói kezében a legegységesebb európai együttessé formálódott, főként a Moszkvai Művész Színház példáját követve.

Ditrói rendkívül sikeres kolozsvári munkásság után kezdte újra életét a Vígben, és rövidesen rádöbbent arra, hogy „jókora űr tátong a valóság és ideáljai" között. „Érzem, tudom, hogy az én igazi feladatom a magyar tragédia színpadi stílusának... megalkotása, kifejlesztése volna... Súlyos kedélyemmel, filozofikus gondolkodásommal a finom pikantériát kellett a könnyed francia társalgás művészi formáiba öntenem."[26] A kompromisszumok hálójából azonban gyakran ki tudott törni a nagyszerű magyar drámák ősbemutatóival és külföldi darabok, többek között Csehov műveinek friss színrevitelével. A Vígszínház egyik kiemelkedő érdeme éppen Csehov műveinek folyamatos műsorra tűzése volt – Hevesi *Sirály*-bemutatóját kivéve ez a Víg privilégiumának, Ditrói és később Jób dédelgetett ambíciójának számított.

1916 után Jób Dániel vette át a művészeti vezetést, aki – saját szavai szerint – a Vígszínházat mindenkor a „Ditrói kézjegyével fémjelzett naturalista színház vívmányának tekintette". Működését a jogfolytonosság tisztelete jellemezte: őrizte a műsor karakterét és a társulat szellemét. Jób az adott kereteken belül új elképzelésekkel, új kortárs külföldi és magyar szerzőkkel frissítette fel a műsort. Amikor a fajvédő törvények miatt 1941 nyarától nem igazgathatott tovább, utódai, Harsányi Zsolt és főként Hegedűs Tibor főrendező igyekeztek megőrizni a vígszínházi „vívmányokat". A nagyszerű társulat segítségével ezt részben sikerült megvalósítani.

Bárdos Artúrt is érintették a zsidótörvények, 1942-ben eltiltották az igazgatástól, rendezéstől. A *Faust*ot kezdte fordítani, és két jelentős színházi könyvet írt. *Játék a függöny mögött* című emlékezésének[27] első fejezetében önvizsgálatot tartott. A vádat –

Karinthy novellájára emlékeztetően – az egykori huszonöt éves költő, a rendezői pályán is akkor induló önmaga képviselte az eltiltás előtt tekintélyes és sikeres színigazgatóval szemben: „Ha jól meggondolom, igazgató úr, ön nem úgy indult, hogy szabályos pesti színházat fog csinálni! Ön Strindberget, Schnitzlert, Heyermanst játszotta a Dembinszky utcában, ismeretlen színészekkel, bátor, szabad avantgárd színházat csinált. Akkor önben látta mindenki a magyar Antoine-t... És még előbb milyen kérlelhetetlenül kritizálta ön ezeket a szabályos pesti színházakat, amelyek sorába most olyan szépen beilleszkedett!"

A színigazgató keserűen beismeri: „Hát lehet megalkuvástalan avantgárd színházat csinálni, itt Pesten? Ehhez hit kell, nemcsak az igazgatóban, hanem a közönségben is és főként: a pénzemberben." (Bárdos bölcsen, néhol védekezően magyarázza a „fiatalembernek": a magánszínház vezetése megalkuvásokkal jár.)

Sajnos a kötet további fejezeteiben rendezői munkásságának oldottan nosztalgikus, kritikátlan bemutatása következik, sem újrakezdéseinek drámai válságairól, sem belső konfliktusairól nem szól. Igaz, életének akkori körülményei ezt részben megmagyarázzák. Műsortervezését s főként a színészekkel való együttműködését leíró történetei nagyon élvezetesek és tanulságosak, de a pályakezdő, az egykor lelkesen kísérletező fiatalember kételyeire és kritikájára nem ad érdemi választ az emlékező Bárdos.

Miért lett a magyar színház „monogám", miért a realista stílus vált egyeduralkodóvá a jelentős rendezők munkásságában – Németh Antal törekvéseit kivéve –, miközben az általuk is gyakran látogatott európai színházak a stílusok, utak számos variációját kínálták fel? Igaz, meghatározó volt a magyar drámairodalom ábrázolásmódja és stílusa, de legalább ennyire meghatározó volt az is, milyen műveket választottak előadásra drámairodalmunk hagyományaiból és a kortárs alkotások kínálta lehetőségekből. Miért nem jelent meg a komédiák improvizáción alapuló irányzata, mint ahogyan ez például a francia vagy lengyel színjátszásban történt, amelynek pedig volt hagyománya nálunk is? Több jelentős színészünk karakterisztikusan nyithatott volna ebbe az irányba (Sugár Károly, Rátkai Márton, Apáthi Imre, Major Tamás, Várkonyi Zoltán és évfolyamtársaik egy része)...

Az egyetlen kivételt a Hont Ferenc által 1937-ben alapított kis Független Színpad[28] kezdeményezései jelentették. Előadásaik jó példát adtak egy másik, a népi színjátszásból ismert groteszk stílus ihlette útra, amely – egy-egy búvópatakot kivéve – hosszú időre elapadt 1945 utáni színjátszásunkban.

A XIX. századi magyar romantikus drámákat változó színvonalon, többnyire német és osztrák mintákat követve állították színpadra. A *Bánk bán* kiszabadítása a kötelező olvasmány státusából napjainkig feltörhetetlen diónak látszik. Igaz, *Az ember tragédiája* mindenkor kihívást jelentett, mert a mű témája, gazdag világa, írói ábrázolásmódja különböző felfogásokra, eltérő stílusú megközelítésekre sarkallta rendezőit. A kiegyezés előtti polgári színművek, beleértve Csiky gyengéden szatirikus vígjátékait is, többnyire a francia és német polgári szalonszínház hangján szólaltak meg. (Gellért Endre 1954-es, karcosan fogalmazott nemzeti színházi *Buborékok*-előadása jelentette számomra az egyetlen kivételt.)

A Vígszínház és a Thália reformtörekvései a naturalista és a költői drámák megszólaltatásához teremtettek színpadi stílust. Azonban Otto Brahm, a naturalista színház német prófétája önmagára is érvényesen jósolta meg, hogy „az út kanyarulatánál természetszerűleg új távlatok nyílnak meg, és az utazók – mi sem nyilvánvalóbb – a feltáruló új tájak szépségében kezdenek gyönyörködni".

A naturalista színház, amely kezdetben hűségesen tolmácsolta például Ibsen, Strindberg, Hauptmann ilyen stílusú műveit, nem tudta követni ugyanezeket az írókat a „kanyarulatnál", azaz stílusváltásukkor. Így a dráma és a színház „útjai" valóban elváltak. Brahm és Antoine egyaránt sikertelenül próbálta színre vinni kedvenc szerzőik szimbolista, korai expresszionista drámáit, és a naturalisztikus ábrázolás nem vált be a klasszikus művek, az antik tragédiák vagy Shakespeare tolmácsolására sem.

Sztanyiszlavszkij művészi nyitottsága a különböző rendezői utak és stílusok iránt kivételes és rendhagyó a XX. századi színjátszásban. (S példája a magyar színházi életben mindmáig alig ismert.) Ő volt az egyetlen, aki nem tudott beletörődni abba, hogy képtelen megtalálni a naturalizmus és realizmus utáni váltás eszközeit. Ezért alapította meg – és fedezte anyagilag is – saját „ellenzékét", a Művész Színház Első, majd Második és Harmadik Stúdióját. Ezért hívta vissza a színházhoz a fiatal kísérletező Mejerholdot igazgatótársa, a bátor kezdetek után egyre konzervatívabbá váló Nyemirovics-Dancsenko tiltakozása ellenére.

Igaz, Sztanyiszlavszkij kudarcot vallott az Első Stúdió szimbolista kísérleteivel, részben Mejerhold és fiatal színészeinek tapasztalatlansága, részben önmaga türelmetlensége miatt, amellyel nem adott elég időt Mejerholdnak kísérletei folytatására. De később különböző műhelyek létrehozásával újabb belső ellenzéknek teremtett alkotó lehetőséget. Jevgenyij Vahtangov és Leopold Szulerzsickij is az ő segítségével

25 Jób Dániel emlékező tanulmánya a Színház- és Filmművészet című folyóirat 1954. októberi számában jelent meg: arról az élményről számol be, amelyet Sztanyiszlavszkij *Három nővér*-rendezése tett rá a MHAT berlini vendégjátékán. Ennek hatására hazaérkezése után teljesen új alapokon folytatta rendezői munkáját az akkori próbafolyamatban.

26 Lásd Mészöly Tibor: *Színház a század küszöbén. Ditrói Mór és a Vígszínház stílusforradalma.* Múzsák Közművelődési Kiadó, 1986.

27 Bárdos Artúr: *Játék a függöny mögött.* Bokor és Vajna, 1942.

28 A Független Színpad 1937–38-ban rendszeresen, később alkalmilag működött. Eredetileg a Szegedi Fiatalok Kollégiumának kezdeményezésére, színészekből, rendezőkből, tervezőkből és írókból létrejött alkotóközösség volt. Különböző időszakokban részt vett benne többek között Pártos Géza, Gellért Endre, Major Tamás, Szendrő József... Néhány jelentős bemutatójuk: *Kocsonya Mihály házassága, Három kőrösztény lány, A civilizátor, Tempefői* stb. Az előadásokat különböző színhelyeken tartották. Független Színpad és Színpad néven különböző időszakokban magas színvonalú színházelméleti periodikákat is kiadtak.

alakították ki a „fantasztikus realizmusnak" nevezett új stílust, mellyel hidat teremtettek Sztanyiszlavszkij és Mejerhold között. Szakítottak mindennel, ami a naturalizmushoz kötötte a színész és a rendező alkotó munkáját. Továbbfejlesztették mesterük lélektani realizmusát, aki később rendszere tanáraként önmagánál többre becsülte Vahtangovot.

Vahtangov és munkatársai nem követték Mejerholdnak a forradalom utáni években kialakított proletkult irányzatát, absztrakció felé haladó konstruktivista színjátszási módszerét. Vahtangov előadásaiban igen nagy szerepet szánt a látványnak, de nem a futurizmust, hanem a költői fantáziát hívta segítségül, s a színpad kifejezőeszközeit valóban alkalmassá tette a képzelet, a valóságon túli szférák bemutatására. Kiemelkedő, sajnos egyszersmind utolsó rendezéseiben – *XIV. Erik, Lakodalom, Dybuk, Turandot hercegnő* – a költészet és a játékosság különleges ötvözetét teremtette meg.

Sztanyiszlavszkijt alkotó kíváncsisága, megújulási vágya vezette akkor is, amikor 1905-ben meghívta Gordon Craiget a *Hamlet* rendezésére. Tűz és víz találkozása volt: a tolsztoji messianizmushoz közel álló humanista, a realista irodalom és műelemzés követője, a lélektani realista színjátszás megteremtője találkozott a Nietzsche–Wagner –Blake emlőin nevelkedett metafizikus misztikussal, aki a jövő színházművészetét – önmaga mintájára – egy személyben rendezőként, költőként és tervezőként álmodja meg.

A *Hamlet* előkészítésekor Sztanyiszlavszkij és Craig, a két ellentétes művészi hagyományt és elképzelést képviselő alkotó a mű felfogásában alig ért egyet. Végül, több körülmény összejátszása miatt, a színészvezetéshez türelmetlen és ahhoz kevéssé értő Craig helyett Sztanyiszlavszkij valósítja meg – bár különböző technikai kompromisszumokkal – az előbbi rendkívüli színpadi vízióit. S ha Sztanyiszlavszkij rendezői munkája a tragédia értelmezésében, a szerepek beállításában, a koreográfiában nem volt is következetesen hű Craig elképzeléseihez, az elkészült előadás így is alapvetően különbözött a MHAT realista produkcióitól – ezt a rendkívüli siker és a kritikák többsége is igazolta. (Craig, aki a főpróbák idején elkeseredett az előadás felemás jellege miatt, a premier és főként évek múltán kompromisszumaival együtt is legautentikusabb befejezett rendezésének tartotta a *Hamlet*et.)

A szimbolista, az expresszionista és az egymást követő írói stílusok kifejezésére, szolgálatára új rendezői stílusoknak kellett születniük. A XX. századi színjátszás a Craig, Artaud, Mejerhold és követőik által kívánt és megvalósított váltásnál a rendező önállósodását jelentő „kanyarulathoz" érkezik el.

A rendezői alkotás önállóságához a rendezői vízió keresi meg magának a drámai matériát: maga formálja meg – az íróval együtt, esetleg nélküle – az előadás szövegét. Mejerhold önmagát az „előadás szerzőjének" nevezte. Ő maga adaptálta a rendezésre választott drámai műveket „drámai filmmé", saját rendezői látomásainak jegyében. Így született meg sok kiemelkedő rendezése – például *A revizor,* a *Gőzfürdő,* a *Poloska, A pikk dáma* vagy *A kaméliás hölgy.*

Természetesen külön fontos és meghatározó hely illeti meg a kor színházában a szerző-rendezőket, elsősorban a század színjátszására meghatározó hatást gyakorló Bertolt Brechtet. Brecht rendezés iránti érdeklődése és művészete kibontakozásában részben a kényszer is szerepet játszott. Amikor a letelepedése helyéül választott Kelet-Berlinben végre megnyithatta színházát, a Berliner Ensemble-t, a nyitó előadásnak szánt *A kommün végnapjai*t nem engedélyezték. Az NDK állami vezetése viszont egyre erőszakosabban sürgette, hogy írjon az akkori „valóságról" propagandadarabot. Ebben a kelepceszituációban választotta – először átmenetileg, majd végleg –, hogy csak rendezni és adaptálni fog. Mint tudjuk, soha többet nem született önálló drámai alkotása. Ellenben „beleszeretett" a rendezésbe, és több drámáját maga vitte színre. Munkásságában ezért sem lehet szétválasztani írói és rendezői tevékenységét.

A magyar színház – az orosztól, a némettől és franciától vagy a lengyeltől eltérően – megállt a „kanyarulatnál". Nem követte, sőt elhallgattatta azokat az írókat, akiknek műveit nem bírta megszólaltatni. Így a századforduló egyébként értékes polgári színháza többek között nem fogadta be Füst Milán különleges tragédiáit,[29] Karinthy Frigyes szimbolista drámakísérletei is abbamaradtak, sőt a Molnár Ferenc saját társalgási stíljéhez képest rendhagyó hangvételű *Liliom* színrevitelei is többnyire problematikusak voltak.

A magyar színház a XX. században nagyszerű variációkat teremtett a realizmus különböző irányzatainak kifejezésére, de a hatvanas évekig nem tudta követni az európai színház megújulását a realizmustól továbblépő irányzatok meghonosításában. Ennek oka részben az, hogy a magyar rendezők – Németh Antalt és a fiatal Hont Ferencet kivéve –, akik kezdetben érzékenyen és nagy tehetséggel adaptálták az európai tendenciákat művészi munkásságukba, megálltak a brahmi fordulópontnál. A realista hangvételtől eltérő külföldi drámairodalom rendezői hangját már nem akarták vagy nem tudták megszólaltatni, a magyar drámaírókat pedig nem vitték magukkal be nem járt felfedezőutakra.

A TANULMÁNY BEFEJEZŐ RÉSZÉT KÖVETKEZŐ SZÁMUNKBAN KÖZÖLJÜK

29 Füst Milán Vígszínházhoz benyújtott drámáiról a színház lektorai a következő véleményt alkották az igazgatóságnak: „Az egyes részletek igazi íróra vallanak"; „a nyelvben van zord erő és valami zord méltóság..." Az igazgatóság a szerzőnek fogalmazott levelében ezt írta: „nem e világból való munka. Remek tehetségével olyan darabokat kellene írni, ami előtt a polgári értelem nem állna tanácstalanul." Lásd Magyar Bálint: *A Vígszínház története.* Szépirodalmi.

PESTI EST SÚGÓ
HAVONTA MEGJELENŐ INGYENES SZÍNHÁZI PROGRAMMAGAZIN

Koltai Tamás

# Hidratált példázat

■ BERTOLT BRECHT: JÓEMBERT KERESÜNK! ■

*Brecht-fitymálóknak általában a szerző didaxisra való hajlama ellenszenves – vagy amit annak neveznek. Brecht-rajongók – közéjük tartozom – ugyanezt átvilágító racionalizmusnak, a tiszta ész kritikájának tartják. Bocsárdi László látszólag nem törődik* A szecsuáni jóember (jólélek) *előadási kötelezvényeivel – annyira nem, hogy visszatér a darab első magyar nyelvű bemutatója, a Gellért Endre rendezte hírhedten antibrechtiánus, pityeregtető* Jóembert keresünk *csaknem ötven évvel ezelőtti címváltozatához –, mégsem állítható, hogy lemond a példázat szükségszerűen sematizáló karakteréről. Brechtből kivonni a modellt – a „magyarázatot" – olyan, mint arckrémből a nedvet. Brecht épp a frissítő gondolat nélkül marad száraz, az ő történeteit a gondolkodás evidenciája, a dolgok közötti nyilvánvaló összefüggéseket fölismertető szellem hidratálja. Nélküle kiszáradnak, akár a vízpótlás hiányától szenvedő bőr.*

**Pálffy Tibor (Jang Szun) és Péter Hilda (Sen Te)**

Mindez arról jutott eszembe, hogy Bocsárdi rendezésének egyik fontos eleme a víz. Nemhiába tette meg Brecht a darab narrátorának Vangot, a vízárust, aki önmagában megtestesíti a szegény emberek számára adott létfeltételek paradoxonát. Vang arról panaszkodik, hogy ha szárazság van, lejárhatja a lábát, amíg valahol vizet talál, ha viszont huzamosan ömlik az eső, a készlete eladhatatlanná válik. A természeti törvények ellentmondanak a piac törvényeinek. Kiút csak akkor lehetséges, ha valamelyiket megváltoztatjuk. Az átlagember csak a saját természetének törvényeire lehet befolyással. A jó Sen Tének a gonosz Sui Tává kell változnia, ha meg akar élni. Csakhogy a természeten nem lehet erőszakot tenni: „Sui Ta" egy idő után nem tudja titkolni az anyaság jeleit. Marad a másik törvény – a piac?, a társadalom? – megváltoztatása, amit a derék szerző ránk bíz a darab végén. No hiszen.

A Vangot játszó Kicsid Gizella egy kis műanyag tömlőben a hátára erősítve hordja az ivóvizet, amelyet gumicső segítségével adagol a vevőknek. Vevő nem tűnik föl a darabban, de a bádogpoharak a rivalda vonalában sorakoznak a földön, használatlanul. Amikor Sen Te egy pohár vízzel kínálja meg Jang Szunt, az állástalan pilótát, a kellemkedően önimádó fiatalember undorral kiköpi a frissítőnek szánt, nyilván állott folyadékot. A víz másik megjelenési formája az eső. Sen Te esőben találkozik az elkeseredett Jang Szunnal (bár Pálffy Tibor első látásra leleplezi a kötéllel kokettáló szélhámost, akinek csípőringató kakaskodása rögtön elárulja, hogy nem áll szándékában fölakasztani magát). Az esős találkozás ikonográfiailag a szerelmi romantika ábrázolási közhelye – Brecht a közhelyre erősít rá, a lány szentimentális érzelmeit jelezve. Az eső a mai színpadon kiüresedett rendezői klisé. Bocsárdi

**Kicsid Gizella (Vang) és Pálffy Tibor**

Barabás Zsolt felvételei

vízözönt zúdít a színpad közepére – mint Luk Perceval a *Ványa bácsi*ban szinte az egész színpadra –, megfürdeti benne Pálffy Jang Szunját, így fordítja a visszájára a közhelyet. Ugyanilyen vízsugár ömlik majd ugyanoda az előadás végén, egy üres székre – korábban az állapotos „Sui Ta" ült rajta –, miközben Sen Te a színpad sarkában a csecsemőjét szoptatja. A víz erősen meg van világítva – fénysugárban zuhog a vízsugár –, ami szintén színpadi banalitás, a mindent elmosó és mindent megtisztító elemé, de Bocsárdinál költői metaforává válik.

Mégpedig attól, hogy bezárult egy kör. Nemcsak „a víz körforgása" miatt – a darab a vízárus bemutatkozásával kezdődik –, hanem azért is, mert itt, a végén ugyanazt a Sen Tét látjuk, akit az elején. Az utcalányt. Akkor kigombolkozva, feltűzött szoknyában, napszítta, szinte nevetségesen fehér parókában találkozott az istenekkel, de amikor a szállásért megkapta a pénzt, azonnal begombolkozott, leengedte a szoknyáját, lekapta a parókát – megszűnt utcalány lenni. És most ugyanoda kénytelen visszatérni – nem a foglalkozásához, hanem az egyetlen megmaradt „lehetőségéhez". Sen Tének ebben az előadásban nemcsak Sui Ta „jelmezét" kell használnia – a szerepet játszó Péter Hilda többször demonstratívan átvonul a színen a nagybácsi ruhatárával –, hanem a prostituáltét is. A fehér paróka is megjelenik még egyszer, jelzésként mint „alternatíva". Ez a hármas jelmezcsere új és fontos gondolat a darab előadás-történetében. Péter Hilda a végén szabadkozva kér elnézést a kigombolt ruhájáért: szoptatnia kell. Ez a gesztus nemcsak a Sen Tében bekövetkezett minőségi változást jelzi, hanem összefoglalja az előadás játékosan, frivolan brechti hangvételét is.

Ami mindenekelőtt a cirkuszkarakterben realizálódik. Nem harsány porondelemekről van szó, csak árnyalt stilizációról. A három isten olyan fénykörökben jelenik meg, amelyek általában a bohócokat kísérik, s ezek a körök néha önállósulnak, keresik a gazdájukat. Magukban az istenekben – Szabó Tibor, Váta Loránd, Mátray László – is van valami enyhén clownszerű, joviális, ami együttal az oltáron álló aranyszobrocskákra emlékeztet. Arcukon finom sárga festék, amely lefedi vonásaikat, s csak közelről látható, hogy nem maszk. Kevés mimikával élnek, karjukat derékszögben eltartják, kezükkel, ujjaikkal a távol-keleti figuraábrázolásokról ismert pózokat ismétlik. Van bennük valami elvont, idealisztikus távolságtartás, anélkül hogy személytelenek akarnának lenni. Ellenkezőleg: igyekeznek egyénien jóindulatúnak mutatkozni, miközben látszik rajtuk, hogy tisztüknél fogva nem érthetik, s nem is akarják érteni a problémát, amelyet kezelniük kell. Tiszta, éteri hangon, kánonszerű összhangzattal énekelnek, persze nem az eredeti zenét, hanem Könczei Árpád kíséret nélküli, áttetszően egyszerű, néha szolfézsgyakorlatokra hasonlító, kristálytiszta dallamait.

Kicsid Gizella Vang vízárusa is clown, noha sem a ruházata, sem a gesztusrendszere nem idéz semmilyen klasszikus ikonográfiát. Haja apró, fölfelé álló tincsekbe van csavarva, ruhája egysterű munkaruha. A színésznő aprózott mozdulatokkal, koreografáltan mozog, de úgy, hogy ezt a mozgást természetesnek érezzük. Ugyanez vonatkozik megemelt, a megszokott beszédhangnál magasabb regiszterbe hangszerelt, kissé „sírósan" elnyújtott megszólalásaira is. Ijedt, együtt érző, naiv, de egyáltalán nem esetlen figura – kitűnő alakítás.

Péter Hilda remek ellenpont. A magas termetű, mély hangú, időnként megtévesztően nehézkesen artikuláló színésznő – azért megtévesztően, mert tökéletesen elmondott hadaroszövegét beszédtechnikailag nem mindenki tudná utánacsinálni – magabiztosnak, tudatosnak látszik Sen Teként. Egyszerre képes megélni, illetve demonstrálni a vele történteket, soha nem merül el a „lélekben", inkább magyarázatokat vár, s amikor nem kapja meg, maga ad alternatív választ a léthelyzet értelmezésére: megjeleníti a saját nagybátyját. Barna puhakalapjával, bő férfiöltönyével, enyhén mélyített hangjával és maszkulin mozgásával átmenetet képez életszerűség és stilizáció között.

Pálffy Tibor alig alkalmaz stilizáló elemet Jang Szun szerepében. Hiú, önimádó linkócit játszik, férfimanökenként vonaglik és riszálja magát, bukósisakja alól finomkodva rázza elő hatalmas, csigás sörényét, és még akkor is fürtjeinek elrendezésével foglalatoskodik, amikor Sen Te ölébe hajtja a fejét. Érzek némi kényszeredett eklektikát a további szereplők játékában. Az élősködő pereputty kifogástalan gesztikus beállítása az egyik oldalon – kiemelkedik D. Albu Annamária pompásan alkalmazott testnyelvi készsége –, Veress László Su Fu borbélyának jellegtelen, naturalisztikus konvenciója a másikon. Nem látom indokoltnak Nagy Alfrédot Mi Csü háztulajdonosnő szerepében (bár ügyesen oldja meg), mert nincs konzekvenciája az előadás egészére nézve, s mert így végképp elvész mint Sen Te „riválisa". Amihez persze a borbély „jóindulata" mögötti álságot is érzékeltetni kellene. Szabó Enikő fiatalnak tűnő Jang asszonyát ellensúlyozza, hogy megvannak az eszközei a távolságtartó ábrázoláshoz. Időről időre találkozván a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházzal, szembeszökő a társulat folyamatos szakmai fejlődése, egyre gazdagodó színházi nyelve, ami Bocsárdi László szívós, szisztematikus munkájának eredménye. Ilyet utoljára a kaposvári színház produkált a hetvenes–nyolcvanas években.

Bartha József és Dobre Kóthay Judit tökéletes összhangban építi föl az előadás látványvilágát, melyben a fakó „dobozszínek" és az egyszerű formák uralkodnak. Az üres teret a dobozokból előkerülő újabb és újabb (dohányos)dobozok töltik be – a jókora szivarok kúposra stilizáltak –, melyek rekeszes konténerbe kerülnek. (A rekeszek üresen éjszakai tömegszállásra is alkalmasak, a dobozok sora abrosszal leterítve esküvői asztal.) A ruhákat nézve szinte hihetetlen, hogy a legegyszerűbb szabás és a seszín ennyire változatos lehet.

Az okoskodás nélküli ész és az érzelgősség nélküli líra színháza. Ha ez a Brecht sem *populáris,* tényleg vissza kell adni az iskolapénzt.

**BERTOLT BRECHT: JÓEMBERT KERESÜNK!**
**(Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)**

Nemes Nagy Ágnes fordítása alapján. **DRAMATURG:** Czegő Csongor. **ZENE:** Könczei Árpád m. v. **DÍSZLET:** Bartha József m. v. **JELMEZ:** Dobre Kóthay Judit m. v. **SZÍNPADI MOZGÁS:** Liviu Matei. **RENDEZŐ:** Bocsárdi László.

**SZEREPLŐK:** Kicsid Gizella, Szabó Tibor, Váta Loránd, Mátray László, Péter Hilda, Pálffy Tibor, Szabó Enikő, Veress László, Nagy Alfréd, Diószegi Attila, D. Albu Annamária, Debreczi Kálmán, Fazekas Misi, Nagy Kopeczky Kálmán, Prezsmer Boglárka, Botka László, Molnár Gizella, Márton Lóránt, Nagy József, Kolcsár József.

URBÁN BALÁZS

# Nincs menekülés

■ GEORG BÜCHNER: WOYZECK ■

*Csaknem üres tér, melyet csupán néhány tárgy – főként fából készült bak – tagol. Hátul, a magasban vetítővászon fehérlik. Mintha egyszerre lenne beláthatatlanul tágas és reménytelenül szűkre szabott a világ. Az ember a mindenségbe vettetett, és mindenben korlátozott. Néha még az ég is megnyílik, de megváltás onnan sem érkezik.*

Mihai Măniuţiu második kolozsvári rendezését a nyíregyházi vendégjáték nézői az eredetitől lényegesen eltérő körülmények között láthatták. A stúdiószínpadi előadás nagyszínpadi körülmények közé került; bizonnyal kiiktatódott az a primer, zsigeri hatás, mely a leírások, élménybeszámolók szerint a kolozsvári bemutatót jellemezte. Az, hogy a produkció így sem pusztán intellektuális élmény, de igen erős az érzéki és érzelmi hatása is, kivételes kvalitásait igazolja.

Măniuţiu rendezésében felerősödik a dráma töredék volta. Nem pusztán azért, mert a rendező jelentősen redukálja az amúgy sem terjedelmes szöveget, hanem azért is, mert a szöveg helyét többnyire a gesztusok, a mozgássorok töltik ki. A verbális közlés leginkább a lényegi elemekre redukálódik: a parancsokra, az indulatszavakra, a felkiáltásokra, az elfojtott, majd mégis kitörő sóhajokra. Elhangzanak többnyire a mű metaforikus értelmű, poétikusabb vagy éppen aforizmaszerű mondatai is, ám nem az eredeti helyzetekben. A rendezés ugyanis felszámolja a reálszituációkat: nincs borotválás, nincs naturalisztikus aprólékossággal kivitelezett kísérletezés (ebben a kontextusban persze sokkal élesebbek és általánosabb érvényűek a Woyzecknek címzett parancsszavak). Vannak viszont borsószemek, ki is rajzolják a W betűt. Egységes maga a dresszúra is: nincs külön univerzuma a Kapitánynak és a Doktornak – párosával járnak, egyszerre lépkednek, egyszerre vagy egymást váltva harsognak. Agresszív diktatúra irányítja az emberi életet. A labor és a katonaság attribútumai egymásra kopírozódnak. És mindez mégsem tűnik természetellenesnek, hiszen természetszerűen jelöli ki az egységes egyenruhákba bújtatott szereplők életterének kereteit. Woyzeck nézőpontja nem azonos ezzel a világéval, de innen definiálódik; egy másik világ lehetősége csak pillanatokra, a szabad ég alatt, az Andresszal közös jelenetekben rémlik fel.

Ez a világ azonban nem azonos a Marie-éval sem. Mert Marie számára a külvilágot a vurstli, a színpad, a cirkusz jelenti. Vágya a kiszakadásra konkrétabb, földhözragadtabb, de elementárisabb a csillagok alatt vágyakozó Woyzeckénál. Szerepelni, csillogni szeretne – s az előadás e vágyak közegét is megidézi. Megjelenik a talmi csillogás világa, nem függetlenedik azonban a történetet meghatározó közegtől. A katonaság, a vurstli és a csillagok világának elemei a legváltozatosabb módokon elegyednek egymással, ám mindegyik sík kiépül. Vagyis Măniuţiu – a külvilág szemszögét folyamatosan fenntartva – egyszerre meséli el Woyzeck és Marie szempontjából a történetet.

Woyzeck és Marie önmagukat keresik egy olyan világban, amely nemcsak az egyes ember identitását, de magát az emberi identitást is megsemmisíti. Az öntudatlan, meg nem fogalmazott keresés szándéka közös, iránya eltérő. Helyzetüket a mozgás feletté expresszíven fejezi ki. A folytonos fizikai dresszúra ösztönösen ismétlődő mozgássorokat alakít ki. Woyzeck teste folyvást megfeszül, ha mozdulatlan, akkor is készen áll a futásra. Kezeit hol maga elé lógatja, hol megfeszíti, majd összeüti. A semmit üti

persze, hiszen mást nem üthet. Ez az öntudatlan menekülésknyszer és felhasználatlan energia érződik akkor is, amikor földhöz csapódnak a testek. Kapaszkodót a másik test jelenthet; Woyzeck alól akkor csúszik ki végleg a talaj, amikor már nem tud Marie-ban megkapaszkodni. Mindez azonban nem pusztán az elveszett ember vergődését asszociálja bennünk; az előadás döbbenetes erővel érzékelteti, hogyan válik a dresszúra természetessé, a mindennapi fizikai cselekvések részévé. Az egyik groteszk és torokszorító jelenetben Marie tornagyakorlatokat végez, s ezek során súlyzózni kezd – a kisbabájával. Van ebben valami állatias, de nem csak ebben – a mozgások többször is animális képzettársításokat villantanak fel. Legdirektebb módon Marie és az Ezreddobos kapcsolatában: a csábító majomjelmezben érkezik, s az állati virtustánc után, a párzásnál a majomálarc már Marie-ra kerül.

Az állat viszont másképp kapaszkodik az emberbe, mint a másik ember – mondhatná a tudatos megfigyelő. Ám Marie aligha fogalmazza meg ezt magának. Álmokba ringatja magát, a legkegyetlenebb erőpróbát, dresszúrát is játéknak éli meg. Woyzeck – ezzel éppen ellentétesen – a játékot, a kihívást is dresszúraként. Ennek vérfagyasztó kifejeződése az orosz rulett, mely csakhamar élethalál-küzdelemmé lesz, hiszen az első kísérletek után már csak Woyzecknek kell fejéhez szorítania a revolvert. A váltakozó aspektusokat jeleníti meg a már említett vetítővászon is, amelyen minden alkalommal emberi arc és test – Woyzecké és Marie-é – látható. A nézőpontok azonban radikálisan eltérnek. Az első alkalommal a fizikai dresszúrának kitett Woyzeck szenvedő arca jelenik meg. Másodszor Marie-t látjuk, amint beleszédül a hintalójátékba; arcán kéj, mámor, öntudatlan ekszt-ázis tükröződik. Az arcot nemcsak mi nézzük, de a lányt a „lovaglásba" belehergelő katonák is. Harmadszorra újból Marie tűnik fel, de most úgy, ahogy Woyzeck belülről látja. Negyedszerre pedig ismét radikálisan változik a nézőpont: a gyilkosságot látjuk, pontosabban látják a köréje sereglő, eksztatikus állapotba kerülő bámészkodók.

**Hatházi András (Bolond) és Kézdi Imola (Marie)**

A bámészkodóknak nincs arcuk, miként nincs a katonáknak, a mutatványosoknak, de még a hatalomnak sem. A Kapitány és a Doktor inkább a hatalmi őrület kivetüléseinek tűnnek, részei, nem pedig irányítói az elviselhetetlen világnak. Marie-n, Woyzecken és az őt talán egyedül értő-érző Andresen túl csak egyvalakinek van arca: a Bolondnak. Ám ez az arc kiismerhetetlen, folyton változik: az együgyűnek tűnő Bolond játékmesterként irányítja a történéseket. Ő meséli el a világegyetemben kiúttalanul bolyongó árváról szóló híres, szimbolikus értelmű mesét, ő ölti magára az Ezreddobos szerepét, s csábítja el Marie-t, ő adja a gyilkos kést Woyzeck kezébe, majd ő végez a férfival. Nem valós, de nem is transzcendentális figura; játékmester volta inkább a transzcendencia hiányára utal. Miként az a felejthetetlen jelenet is, amikor egyszerre megnyílik az ég, ám fentről nem megváltás, nem manna s nem felmentő sereg érkezik, hanem halott katonák színes bábjai. A kép többszörösen, több síkon (Woyzeck és Marie aspektusából is) utal a megváltás lehetetlenségére: nem elég, hogy még fentről is katonák érkeznek, úgy forognak, libikókáznak, mintha a vurstli (valamilyen elfuserált körhinta) részei lennének. Nincs élet, nincs másik élet odafönt sem; itt kellene élni, ahol nem lehet, s egy idő után már nincs is miért. Innen nézvést érthető Woyzeck döntése: a gyilkossággal mintegy kivezeti magát és szerelmét a világból. Szívszorító az előadás vége: miután Marie-val, majd Woyzeckkel is végez a kés, mindketten a bakokon átalvetve csüggnek. Vége az örökös vergődésnek, menekülésnek, a test nem mozdul többé. A halál ha megváltást nem is, de talán nyugalmat, feloldást hoz. Ám az utolsó kép ezt is cáfolja: Andrest látjuk, amint ugyanazzal a mimikával és gesztusokkal ugyanazokat a mozgássorokat hajtja végre, amelyeket a játék elején Woyzeck. A kör végképp bezárult.

Măniuţiunak kivételes érzéke van a színpadi hatás megteremtéséhez – többek közt ennek köszönhető, hogy ez a rendkívül gondosan megtervezett, nagyon feszes struktúra soha nem véteti észre önnön megkonstruáltságát, vagyis az előadás nem pusztán mint gondolati építmény tud hatni, hanem érzékeinken és érzelmeinken keresztül is. Az érzéki hatásban kivált fontos szerepet játszik a már leírt tér, melynek perspektíváit Mihai Constantin Ranin alig néhány térelem (fából készült, változatosan felhasználható bak) átrendezésével képes tágítani és szűkíteni. Hasonlóképp dolgozik a jelmeztervező, Valentin Codoiu is, aki nagyon kevés árnyalatból képes a lényeget megfogalmazni (Marie például a férfiakénál alig egy árnyalattal világosabb, de szintén egyszínű ruhát visel, amihez viszont egy teljesen más világot képviselő csíkos zoknit húz). A tervezőkkel egyenrangú alkotótárs a koreográfus, Vava Ştefănescu is, akinek látszólag egyszerű, monotonul ismétlődő mozgássorai részint összetetten szolgálják a gondolati struktúrát, másrészt fontos szerepet vállalnak – már csak a fizikai vegzatúra érzékletes kivetítéseképpen is – az emocionális hatás megteremtésében. Ez utóbbi fontos összetevője persze a rendező különleges hangulatteremtő képessége is. Külön tanulmányt érdemelne a bonyolult fény-árnyék viszonyok megkonstruálása éppúgy, mint az előadás csaknem szüntelenül hangzó, mindvégig erős hatású, eleinte kellemesnek tűnő, majd monotóniája okán mind kibírhatatlanabbá váló kísérőzenéje, amely csak elvétve, néhány különlegesen hangsúlyos pillanatban hallgat el – így a gyilkosságnál, melynek „zenéjét" a kétségbeesés feltörő sikolyai és a belenyugvás csendje adják.

A hatás természetesen nem lenne teljes – több kitűnő alakítás mellett – három kiemelkedő szerepformálás nélkül. Woyzeckként Bogdán Zsolt kivételes szuggesztivitással nem a szerencsétlen véglény, hanem a naiv hitbe kapaszkodó, csodákban bízó, szenvedő ember ábrázolására helyezi a hangsúlyt. Tágra nyílt szemmel, bízni próbáló tekintettel néz a világba. A színész nagyon pontosan építi fel azt az alig észrevehető folyamatot, ahogy ez a bizalom ki-

Florin Biolan felvételei

**Bács Miklós (Kapitány), Bogdán Zsolt (Woyzeck) és Bíró József (Doktor)**

ürül, ahogy elveszít mindent és mindenkit, akibe kapaszkodni próbálna, s ahogy a hittel együtt a világgal is leszámol. A legmegkapóbb talán az alakítás természetessége: mivel Woyzeck nem intellektuálisan dolgozza fel a világot, válaszai, reflexei ösztönösek, zsigeriek (miközben persze kívülről gondolatilag pontosan leképezhetőek). Bogdán játéka ezt az ösztönösséget adja maradéktalanul vissza; mintha a zsigeri erővel feltörő érzéseket valóban a lelki és fizikai szenvedések generálnák.

Kézdi Imola játékában nyoma sincs a bukott asszony vagy a bűnbe eső áldozat sztereotípiáinak. Alakítása az érzelmi és az ezzel távolról sem érintkező érzéki szenvedély számos árnyalatának egymásra vetítéséből áll össze. Marie a többiekhez hasonlóan szenvedő alanya az általános dresszúrának (amit kiemel, hogy ő az egyetlen nő a színpadon), másfelől megtestesítője Woyzeck csalfa reményeinek, s ezen túl a maga módján boldogságot, szórakozást, érzéki mámort szomjazó individuum. Az elszenvedett agresszió, a félelem, a tehetetlenség, a vágy, a kéj által előhívott, végletes érzelmek megjelenítésével a színésznő játéka elmélyíti az ártatlan bűnös paradoxonát, s Marie alakját általam még nem látott módon rétegzetten, összetetten jeleníti meg.

Hatházi András súlyt és jelentőséget ad a Bolond alakját kiemelő rendezői koncepciónak. Talányos együgyűséggel tekint körbe, töredezetten beszél, a mesét szinte gügyögve mondja, ám a hangsúlyos pillanatokban a hang felerősödik, a hanglejtés értelmezni kezdi a szöveget. A színész finoman, de határozottan vált; a Bolond alakváltozatai (ideértve az Ezreddobost is) elválnak a figura alapvonásaitól, de nem lépnek ki a megjelenített alakból. Együgyűség és színlelés keskeny határmezsgyéjén az alakítás végig fenntartja az ambivalenciát: megmarad így az alak összetett, szimbolikus volta, játékmesteri funkciója, miközben maguk a konkrét akciók (a párzástól a gyilkosságig) erőteljesek és hatásosak.

Hármójuk mellett emlékezetes Dimény Áron Andresének felejthetetlenül kétségbeesett tekintete, Bíró József eszement Doktorának és Bács Miklós paranoiás Kapitányának a parancsokat eszelős monotóniával, durva agresszivitással szajkózó kettőse, s az a rendkívül fegyelmezett, egységes csapatmunka, melyet az alig néhány szavas szerepeket játszó, leginkább tömegként jelen lévő színészek (Salat Lehel, Orbán Attila, Fogarasi Alpár, Buzási András, Galló Ernő, Laczkó Vass Róbert, Molnár Levente, Sinkó Ferenc) produkálnak. Nekik is fontos részük van abban, hogy Măniuţiu e kivételes formátumú, a magyar és a román színház legelőnyösebb sajátosságait vegyítő kompozíciója ily erőteljesen tud megszólalni.

**GEORG BÜCHNER: WOYZECK**
**(Kolozsvári Állami Magyar Színház)**

**DRAMATURG:** Kelemen Kinga. **DÍSZLET:** Mihai Constantin Ranin m. v. **JELMEZ:** Valentin Codoiu m. v. **LÁTVÁNY:** Mihai Bucşa m. v., Claudiu Moisescu m. v. **KOREOGRÁFUS:** Vava Ştefănescu m. v. **RENDEZŐ:** Mihai Măniuţiu m. v.

**SZEREPLŐK:** Bogdán Zsolt, Kézdi Imola, Bács Miklós, Bíró József, Salat Lehel, Hatházi András, Dimény Áron, Orbán Attila, Sinkó Ferenc, Molnár Levente, Laczkó Vass Róbert, Galló Ernő, Buzási András, Fogarasi Alpár.

PERÉNYI BALÁZS

# Szalonabszurd

■ PETR ZELENKA: HÉTKÖZNAPI ŐRÜLETEK ■

*A* Hétköznapi őrületek *valószínűleg a Katona József Színház újabb nagy közönségsikere lesz, évekig le se lehet majd venni a műsorról. A „*Művészet!*" bemutatója után még heves szakmai vita alakult ki, hogy rendjén való-e, ha a „Katona", a magyar szellemi élet morális intézménye intellektuális bulvárt játszik. Mára ez nem kérdés, senkit nem botránkoztat meg, ha „csak" nevettetnek. Petr Zelenka drámája a Kamrában súlyos motívumokkal eljátszó könnyű bohózat – nem több.*

Lengyel Ferenc és Szirtes Ági

Zelenka fiatal rendező, a kortárs cseh film kultikus figurája, aki egyszerre örökose és megújítója a cseh új hullámnak. Filmjeit magasztalja a szakma, és nézik az emberek – sokan. Magától értetődő könnyedséggel közlekedik valóság és vízió, irónia és tragikum között. Hősei hamisítatlan cseh figurák, szánni való és irigylendő, esendő és nagyszabású, mániákus és reflexív személyiségek. A *Hétköznapi őrületek* olyan, mint egy jóféle Feydeau-darab, amelyben nem a figurák (féltékenyek, csalók, félrevezetettek) hajszolják egymást, hanem a különböző mániák motívumai szövődnek bravúrosan. Georges Feydeau impozáns, hibátlan „matematikájára" emlékeztet, ahogy a darab végigviszi az apa villanykörteevését, az anya véradását, a barát rafinált önkielégítéseit, a szomszéd értelmiségi szexuális exhibicionizmusát és a többi köznapi eszelősséget.

Ha kivonjuk a vegyületből a cseh humort és költőiséget, évezredes komikus alaphelyzetekre, tipikus figurákra csodálkozhatunk rá. Férfiak női ruhában és viszont, buta megcsalt férfi röhögtető panaszkodása, közveszélyesen civódó szerelmesek közé szoruló riadt *outsider,* szűk helyre záródó különös embercsoport (akárha szekrénybe bújó szeretők), groteszkül eltorzuló arc-maszk (a villanykörte-fóbiás apa szájba tömi a törékeny tárgyat), megelevenedő báb... A Kamra előadása ezt a bohózatot állítja színre igen színvonalasan.

A bemutató tobzódik az iróniában, abszurdig feszíti a groteszket, lubickol a képtelen helyzetekben – Bögöly többliternyit vérzik el, mivel önkielégítésekor a mosdólefolyó majdnem kasztrálja –, de csak pillanatokra képes átlépni komikusból a líraian emelkedettbe, reálisból a fantázia világába, banálisból a filozofikusba. Holott Gothár Péter szemlátomást a valóságszintek, hangulatok, jelentésvilágok közötti könnyed átjárásra törekedett – erről a szándékról tanúskodik az előadás díszlete és jelenetezése. A széthúzódó játéktérben egymás mellé helyeződnek az egyes helyszínek. Tükörképnek tetsző két „fél" szoba a világí-

tástól s a benne cselekvőktől függően különösebb átdíszletezés nélkül lesz a főhős, annak volt kedvese, esetleg barátja, Bögöly vagy szülei lakása. Jobb szélen, a nézőteret ölelve átlátszó, plasztik ajtós doboz – lift és telefonfülke –, baloldalt dúlt ágy (sílécekre fektetett matrac) és egy jókora kartondoboz, amelybe Petr végül „bedobozolja" magát. A középkor szimultán színpadára emlékeztet Gothár Péter díszlete, olyan térre, ahol példázatos történeteket jelenítettek meg egykor. A szétgördülő hátsó fal mögött műteremlakás tárul fel, melynek padlózata hangsúlyos pontokon kigördül, majd visszahúzódik, mint az enkükléma a görög színházban. Az imaginárius tér megképzésére hivatott a szereplők színre kerülése és távozása – magától értetődően besétálnak, megszólalnak, s már indul is a következő szituáció. Időpillanatok úsznak egymásba, helyszínek mosódnak össze – hullámzik és árad a hétköznapi őrület. A megoldás segít a bohózati tempó megteremtésében, vagyis a lebonyolításában – jól működik. Azonban a kanapés, fehér polcfalon whiskyüveges, műanyag világ kvázi – „hétköznapi" – realista „teréből", a megannyi szellemes díszletötlet dacára, csak nem tud elemelkedni a játék (jóllehet ebben a történetben éjszaka elszabaduló takarók fenyegetik frusztrált gazdáikat). Hiába a fergeteges jeleneteket ellenpontozó melankolikus hárfamuzsika.

Elgondolkodtató, mennyivel plasztikusabb, összetettebb figurák a darab ötvenesei, akiknek életét a bársonyos forradalom előtti idők határozzák meg, mint a főhős kortársai, akik a rendszerváltozás idején váltak felnőtté. Ők jobbára egy-egy jellemvonásra redukált alig-személyiségek. „Érdekes emberek", akiknek különlegessége egy-egy makacs rögeszme. Szantner Anna mozgásszínházat pontosan mondatokra lefordító tudálékos takarítónő és prostituált; illetve művészembert rajongva-megvetve szerető fiatal hisztérika, aki csak akkor képes szeretkezni jó harminccal idősebb élettársával, ha nézője akad a rövid aktusnak. Mindkét szerepében karikaturisztikusan megrajzolt rafinált naiva. Mészáros Béla ostoba férfi, legfőbb jellemvonása, hogy még főhősünknél is szerencsétlenebb. A fiatal színész korrektül birkózik az alig létező szereppel. Bögöly, a legjobb barát – Nagy Ervin – nem boldogul a nőkkel, ezért különböző háztartási eszközökkel – pórszívócső, lefolyó – eszel ki rafinált, de annál balesetveszélyesebb gyönyörszerzési mutatványokat. Bertalan Ágnes szingli szobrásznő, akit különös vonzalom fűz a főszereplő koros apjához. Vibráló neurózis, szélsőséges hangulatváltások. Ő „kelti életre" virtuózan a megelevenedő kirakati babát, akiben többen megtalálni vélik a tökéletes nőt. Petr barátnője – Rezes Judit – végzetesen vonzódik a fiatalember őrültségeihez, és kétségbeesetten menekül előlük. Hiába a különös alkat, izgalmas színészi egyéniség, ez a lány annyiféle, hogy leginkább semmilyen. A vágy titokzatos tárgya nem több egy affektált furcsa nőnél. Ezáltal Petr tipródása, nővisszaszerzési mániája veszti tétjét. Korrekt, színes, energikus, lendületes alakítások – valahogy mégis érdektelenek. Egy ideig

Koncz Zsuzsa felvételei

**Szirtes Ági, Nagy Ervin és Bertalan Ágnes**

különcöknek kijáró kíváncsisággal figyeljük a „bizarr" alakokat, aztán elkezdjük őket unni, ahogy az életben is egyre terhesebbek az önmagukba zárt, „érdekes" emberek, az egyszeri találkozások, vonatutak, házibulik virtuózai. Jó példa erre, hogy a legizgalmasabb Vajdai Vilmos hétköznapi őrültje, akinek csak két rövid megjelenés adatott. Petr főnöke végtelenül boldogtalanul, álmosító lassúsággal, totális rezignációval vallja be beosztottjá-

nak zavarba ejtő szenvedélyét, hogy ő bizony a kisfiúkat szereti. Remek, sűrű, eredeti játék: nincs több benne, mint két epizód.

Petr Zelenka hónapokig improvizált a Devijcke Divadlo színészeivel, míg megszületett első drámája. A rögtönzések során kiformálódott figurák összeforrnak létrehozójukkal, játékos önazonosság, a személyiség hitele teszi teljessé, megismételhetetlenné az ilyen szerepeket. Átvételük, újrajátszásuk kockázatos kaland. A Kamra kitűnő fiatal színészei nem tudják megtölteni a darab semmiből jövő, semmiben létező, semmibe tűnő hőseit, akikről alig tudunk meg valamit.

Mennyivel nagyobb formátumú személyiségek az apák nemzedékének tagjai! Ki gondolta volna, hogy a pitiánerségre szocializáló Husak-éra meggyötörtjei igazi drámai hősnek tetszenek a rendszerváltás első nemzedéke mellett? Máté Gábor elnyűhetetlen ´68-as. Borostás, örök filozopter, javíthatatlan elméletgyártó. Makacsul perli a multikat, akik liftzenének használják zenei frázisait, bár tudja: a plágium a XXI. században értelmezhetetlen fogalom. Lételeme a lázadás, a provokáció. „Chartás" lendülete a régi, de kényszeres akciói komikus túlzások. Terét vesztette. Nyerésre álló plágiumperét beáldozza a „nagyszerű" gesztusért: vizeletével töltött szódásszifonnal lelocsolja a bíróságot. Éleslátó irónia, gyöngéd együttérzés sugárzik az alakításból – Máté Gábor rengeteget tud erről a figuráról. Lengyel Ferenc szarukeretes szemüvegével, reménytelen barna esőkabátjában, szörnyű zakóiban maga a szocialista „ember" – a nyűtt, jobb sorsra érdemes férfi. Szürke, rosszkedvű, fáradt és tompa évek levegőjét árasztja. Petr apja híradóhang volt, és a mai napig emlékszik a teljesen érdektelen termelési riportok, gyárlátogatások nyakatekert szövegére. Gyűlöli a hangját, a hangja kollaborált a cseh kommunistákkal. Mégis ezek a hangetűdök teszik népszerűvé a szobrásznő szervezte „házimurikon", ahol a kifinomult értelmiség hallgatja kedvtelve a hetvenes évek bornírt áriáit. Mert akkor még volt valami, és valamilyen volt, mindenki utálta, mégis mindenki szívesen emlékezik rá – csehszlovák nosztalgia. Prága-retró. Budapest-retró. Varsó-retró. Szöszögő mozdulatok, elhallgatott mondatok, szakadatlan belső monológ, megcsendesült elégedetlenség – Lengyel Ferenc játékának formája, súlya, tartalma van. Petr édesanyja – Szirtes Ági. Makacs jó ember, a társadalom lelkiismerete – korszerűtlen figura. Szomorú asszony. Szomorú bohócnak látjuk férje óriási ruháiban, amelyeket azért húzott magára, hogy azonosulva megértse urát. Kisgyerek, akinek arcára évtizedes keserűség vésett ráncokat. Fojtott torokhangon beszél, mintha minden pillanatban elsírhatná magát, hiszen van rá oka, annyi a szenvedés a világban. Ki is vágja gondosan a kataklizmákról, tömegbalesetekről, polgárháborúkról szóló cikkeket, amelyekkel fia együtt kel, együtt fekszik (az újságkivágásokat tároló papírdoboz ott van ágya fejénél). Az anya vallja és éli a megelőző rezsim hazug szólamait a társadalmi szolidaritásról... Együtt érez minden elnyomottal. Nyugtalanító-kényelmetlen jelenség az ilyen jelenben rekedt világjobbító. Szirtes Ági úgy formál nagyszabású hősnőt, hogy közben jókat derülünk az apró asszony komikus kérlelhetetlenségén, elképzeljük, milyen nehéz lehet együtt élni egy mindig másra, a távolban szenvedőre gondoló anyával, feleséggel. A három alakítás jelentősége arról árulkodik, hogy az előadás nem bír el a formátlan jelenkor ábrázolásával. A jelenben játszódik, de a félmúltról szól.

Petr, a nőmegtartás alkímiáját kutató főhős korán kopaszodó, szemüveges *pechvogel.* Kocsis Gergely sokadszor hozza magabiztosan az elesettségében is jelentős, egyszerre vesztes, mégis környezete fölé emelkedő alakot. Elbír a főszereppel. Petr alapattitűdje a rezignált csodálkozás, megértően elmereng a világ furcsaságán. Szép, árnyalt, összehangolt játék, ahogyan apjával fokozatosan egymásra találnak a férfibúban, szinte már hasonlítani is kezdenek. Zelenkánál öngyilkosság, hogy dobozba zárva feladja magát volt kedvesének, a Kamrában, miután Petr körberagasztotta magát, még kinyúl egy üveg italért, hogy túlélje a nővisszaszerzés legkétségbeesettebb akcióját. Van még remény.

Mintha Gothár Péter túl léhának tartaná, hogy csak röhögtetett, ezért megindító zárlatot komponál, hogy a súlytalan játékot elnehezítse. Vakító, fehér lepedőkkel fedik el a köznapi enteriőrt, lassan, észrevétlen bolondokházába záródnak a hétköznapi őrültek. Legelőbb a főhős anyja – az egyetlen ember, aki másokkal törődött, a *caritas* bolondja, aki szó szerint vérét adja a szenvedőknek, ugyanis mániákus véradó. „A Világ – Elmeosztály" – hozza a modernitás egyik alaptoposzát a kép. Búskomor tablóba rendeződnek a szereplők, néznek ránk – kilátástalanul. Bohózat mélabús tapsrenddel. Visszamenőleg kellene átértelmeznünk az elmúlt órákat.

**PETR ZELENKA: HÉTKÖZNAPI ŐRÜLETEK**
**(Katona József Színház, Kamra)**

**DÍSZLET:** Gothár Péter. **JELMEZ:** Kovács Andrea m. v. **RENDEZŐ:** Gothár Péter.
**SZEREPLŐK:** Kocsis Gergely, Szirtes Ági, Lengyel Ferenc, Bertalan Ágnes, Máté Gábor, Szantner Anna, Nagy Ervin, Mészáros Béla, Rezes Judit, Vajdai Vilmos.

*Csuda dolgok esnek meg Szász János színpadán, mégis hiányérzettel távozunk a Nemzeti zsöllyéjéből. Az örök klaszszikus, a legnépszerűbb olvasmányok közt számon tartott Bulgakov-regény,* A Mester és Margarita *színi adaptációja elsősorban látványával és látványosságaival nyűgözi le a nézőt. Szász a moszkvai metró klasszicizáló, cári-barokkos termeiben képzelte el a történetet, amelyben csodák sorjáznak, s megtörténik a legnagyobb varázslat, a szerelem ereje legyőzi a hatalmat, az örök közönyt, a bujkáló kételyt, s eljut a keserű beteljesedésig.*

Moszkvában, a birodalmi fővárosban vagyunk, tömeg hullámzik a metróállomásokon, az utasok ütemesen szállnak föl s alá a mozgólépcsőkön (az előadás egyik legvonzóbb sajátossága a precíz és mozgalmas koreográfia, Horváth Csaba munkája). Ragyognak a csillárok, a sietősen tovalibbenő hölgyikék a hatvanas évek színpompás egyenkosztümjeit viselik (jelmeztervező: Benedek Mari), aztán vad diszkófények villognak, s a szépséges és dekoratív cuccokba bújtatott Hella (Szalay Marianna) és társai elkalauzolnak bennünket a tomboló Moszkva rejtelmeibe. Woland mester (Blaskó Péter) ebben a világban amolyan garabonciás hippi, minden hájjal megkent vajákos mutatványos; villogó fekete napszemüvegével, vastag talpú cipőjével, lófarkas frizurájával maga a megtestesült népmesei gonosz.

A regény bibliai síkja előbb videobejátszáson elevenedik meg, aztán Benedek Miklós fehér tógás, tikkadt és elcsigázott Ponczius Pilátusa csakhamar bevonul a moziból a színpad közepére. Az előadást végig keretezi a videojáték: a színről száműzött riadt képű Lihogyejev (Papp Zoltán) alighogy elindul kifelé a játéktérből, mindjárt az utcán találja magát, de nem az orosz éjszakában, hanem – élénk derültséget okozva – a Lágymányosi híd tövében. Szász eljátszik a filmbejátszásokkal, a „valóságos" színjáték gyakran filmkockákon folytatódik, szinte érezzük a szereplők előtt loholó kamera jelenlétét, ami a stilizáció, az elemelés s az irónia eszköze a játékban. A Mester (László Zsolt), Pilátus és Jesua (Szarvas József) számos fontos monológját mozivásznon kivetítve szemlélhetjük, aminek megvan az az előnye, hogy ekkor hibátlanul érthetőek a kimondott mondatok a kongó hodályban. Mégis úgy éreztem, olykor öncélúvá válik a virtuózan használt formai elem, applikációként fityeg az előadáson, s nem tesz hozzá a produkció esztétikumához, inkább elvesz belőle. Ugyanez a helyzet a monumentális és önmagában igen artisztikus látvánnyal: mintha csak estéről estére bemutatót kéne tartani a Nemzeti *high-tech* színpadtechnikájából, az emelők,

Kovács Dezső

# A Woland-revü

■ MIHAIL BULGAKOV: A MESTER ÉS MARGARITA ■

**Csankó Zoltán (Behemót), Gazsó György (Korovjov), Szalay Marianna (Hella), Blaskó Péter (Woland) és Mertz Tibor (Azazello)**

süllyesztők grandiózus működéséből, a lesikló és felemelkedő lépcsősorok meghökkentően artisztikus hatásmechanizmusából, amelyet a hálás közönség látványosan visszaigazol. Természetesen semmi baj a színpadtechnika „bevetésével", ha az szervesen szolgálja az előadás gondolati megvalósítását. Csak hát ha az ember már sokadszor látja a hatalmas tér elemeinek bravúros mozgatását, s hozzá még mozivetítés is társul, hajlamos azt hinni, hogy ez lenne az új teatralitás credója a Nemzetiben. Meg a nagyszámú statisztéria jelenléte: hatalmas tömegek iramlanak, áramlanak, vonaglanak a jelenetek között, a koreográfia pazarul kivitelezett, a Nemzeti tánckara s a Közép-Európa Táncszínház táncosai igazán kitesznek magukért.

Az eredmény mégis felemás – annál is inkább szembetűnő az üzemszerű technikai működés és az elmélyült színészi játék szembenállása, mert Szász János rendezésében számos szépen megoldott, hatásos és katartikus színészi pillanatnak lehettünk tanúi. Ezek leginkább László Zsolt Mesterének és Szabó Márta bordó-piros műszőrme bundába bújtatott, majd a Sátán bálján szinte meztelenre csupaszított eszményi Margaritájának páros jeleneteiben érhetők tetten. László Mestere a szenvedő ember nagyszabású apoteózisa, míg Margarita a szépség, a finom elegancia, az ostoba béklyókon felülemelkedni tudó női ösztön vonzó inkarnációja. Szabó Márta Margaritája egyszerre légies és földhözragadt lény, józan gondolkodású és éteri nő, szárnyaló fantáziájú, titokzatos, szabad ember. Viaskodásuk megsejtet valamit abból a sűrű érzéki és gondolati szövedékből, amilyen Szász Bulgakov-interpretációja lehetett volna, ha nem temeti maga alá a Nemzeti ördögi masinériája. Mert a rendezői vízió mégis egyértelműen és hatásosan megmutatkozik a hullámzó színvonalú előadásban: a világban megjelenő gonoszt csak a szerelem ereje, a tiszta érzékiség, a jóság, az önzetlen odaadás győzheti le. A szeretet, amely túllép mindennemű megfontoláson, emberi fortélyon, s eleven erővel létezik a világban. Szász rendezésének e mélyebbre hatolóan filozofikus és színészileg is érzékenyen megjelenített vonulata a Bulgakov-mű sokrétegű gondolatiságának, miszticizmusának eleven és vonzó tükörképe.

Az előadás ugyanakkor mindenestől felemásra sikeredett: a színpompás látvány, a pompás jelmezek galériája sem feledteti, hogy a revüsített Bulgakov-adaptáció gyakran

Koncz Zsuzsa felvételei

**Jelenet a moszkvai metróban**

könnyű kézzel siklik át az eredeti mű esztétikai és gondolati gazdagságán. Varietébe ágyazza a létfilozófiai töprengéseket, mutatványba oltja az emberi drámákat.

Szász János, akinek elementáris nyíregyházi *Ványa bácsi*ja és *A vágy villamosa*-produkciója nem halványuló, revelatív színházi emlékeim közé tartozik – s ezen előadások hatásától azóta sem igen akarnék szabadulni –, ezúttal sokat bízott a színi masinéria működésére, s kevesebbet remek színészeinek emberábrázoló képességére. Míg a csillogó, sziporkázó revü profi mód kivitelezett, lélegzetelállító fordulataiban gyönyörködtem, közben egyre az járt az eszemben, hogy színházban mégis jobban kedvelem embernek ember általi ábrázolását, az emberi szenvedélyek természetrajzát, a jellemek rajzát, a figurák összecsapását.

Blaskó Péter gunyoros Wolandja persze sokat feledtetett a játék színészi elnagyoltságából. Gondosan kimódolt, modoros akcentusa, eltartott artikulációja, szögletes mozgása és vad indulati kitörései rálátást engedtek ama sötét dimenziókra, ahol nincs más, csak pusztítás, rideg számítás, gyilkos irónia, érzelemmentes akarat. A lassacskán vonulgató Sátán-slepp színes csoportozatából elővillogott Szalay Marianna rámenősen egykedvű Hellája, Gazsó György virgonc Korovjova. László Zsolt színes kötött sipkája, Szabó Márta Margaritájának piros bundája tervezői remeklés. Alighanem rájuk fogunk legtovább emlékezni.

## MIHAIL BULGAKOV: A MESTER ÉS MARGARITA (Nemzeti Színház)

**IRODALMI MUNKATÁRS:** Tompa Andrea. **FORDÍTOTTA:** Szőllősy Klára. **DRAMATURG:** Kárpáti Péter, Perczel Enikő. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Benedek Mari. **VILÁGÍTÁSTERVEZŐ:** Bányai Tamás. **TECHNIKAI RENDEZŐ:** Mátyássy Áron e. h. **KAMERAMAN:** Nagy Dénes, Mészáros Kati. **SZAKÉRTŐ:** Hetényi Zsuzsa. **KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Bencze Zsuzsa. **RENDEZŐ:** Szász János.

**SZEREPLŐK:** László Zsolt, Szabó Márta, Blaskó Péter, Gazsó György, Mertz Tibor, Csankó Zoltán, Szalay Marianna, Benedek Miklós, Szarvas József, Marton Róbert, Bajomi Nagy György, Schmied Zoltán, Horváth Ákos, Garas Dezső, Rátóti Zoltán, Papp Zoltán, Mészáros István, Újvári Zoltán, Spindler Béla, Hollósi Frigyes, Varga Mária, Ujlaky László, Kassai László, Andai Kati, Koleszár Bazil Péter, Moldvai Kiss Andrea.

**TOVÁBBI SZEREPLŐK:** Bokor Noémi, Ficzere Béla, ifj. Kőmíves Sándor, Moskovits Kriszta, Németh Judit, Róbert Gábor, Szöllősi Zoltán, Tzafetaas Roland.

**TOVÁBBÁ A KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ:** Blaskó Bori, Bora Gábor, Fejes Kitty, Fenyves Márk, Gantner István, Katona Gábor, Kovács Dóra, Kovács Martina, Pálosi István, Ritter Emőke, Rovenszky Réka, Szelőczey Dóra, Szent-Iványi Kinga, Vida Gábor, **VALAMINT A NEMZETI SZÍNHÁZ TÁNCKARA:** Balogh Orsolya, Farkas Zsuzsanna, Halápi Zsanett, Hencz György, Jóna Szabolcs, Laforest Csaba, Mészáros Zizi, Telkesz Andrea, Nagy Anikó, Rogácsi Péter, Sárközy Barnabás, Szabó Zoltán, Széles Erika, Szilas Miklós.

SZÁNTÓ JUDIT

# S én csüggtem ajkán szótlanul

■ ION LUCA CARAGIALE: FARSANG ■

*Újabb időkben nemcsak a díszlet lép olykor előtérbe produkciók első számú sztárjaként, hanem a fordítás is, amely látványosan tör önálló érvényesülésre, olyannyira, hogy a* Farsang *előadása után a villamoson egy helyes fiatal lány így informálta mobilon a kedvesét: „Csúcs az új fordítás!" (Ennyiben aztán ki is merült kritikusi tevékenysége.) Mellesleg hasonló babérokra pályázik az* Így él a világ *Varró Dániel-féle újramagyarítása is, mégsem hinném, hogy bármely néző élménye ennek egyedüli méltatására korlátozódnék.*

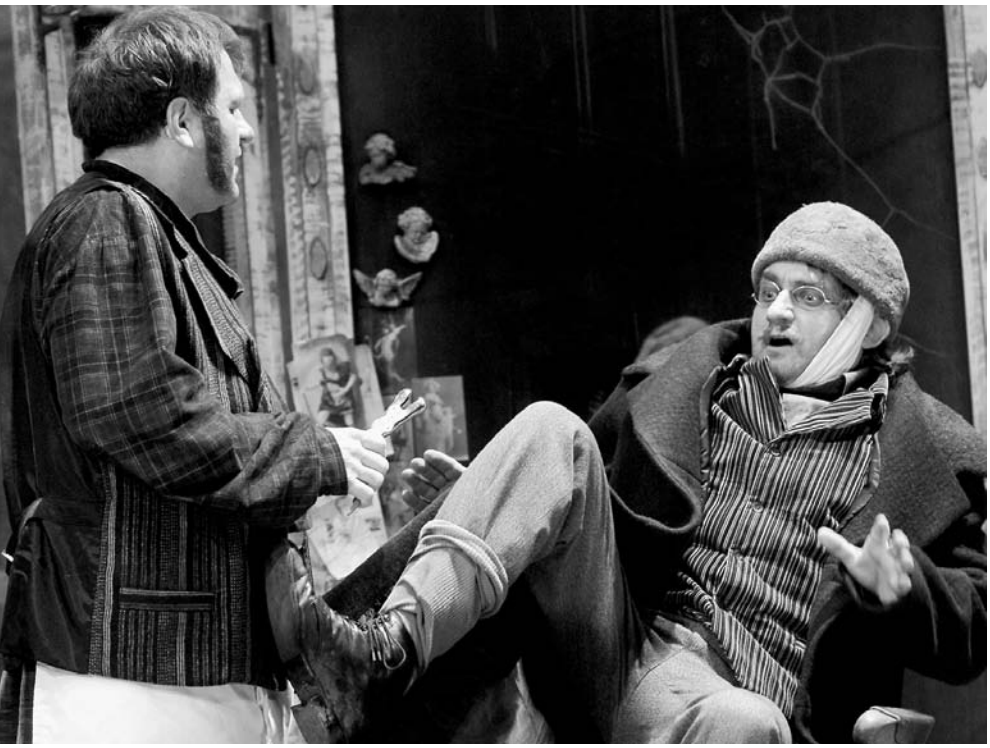
A Réz Pál fordításán alapuló Parti Nagy Lajos-féle magyar szöveg valóban kitűnő, s játékosságával talán – elsőnek a *Farsang* fordításai közül – meg is közelíti a bravúrosnak, különleges nyelvi leleményekben gazdagnak értékelt román eredetit. Szófacsarásai, malapropizmusai, idegen szavak szellemesen torz ejtései („merszi bukó"), román végződéseknek („-escu") magyar szótövekkel való kombinálása megint csak a magyar nyelv erőforrásainak ritka mestereként tüntetik fel Parti Nagyot, ám be kell vallanom, egyes fordulatok, főleg a mindenáron modernizálók („Betörés által homályosan") vagy a fitogtatottan közegidegen magyarizmusok („Jőni fog, mert jőni kell", „Mint a gyümölcs a fán") időnként – mint nagy színész előkéredzkedő manírjai – irritáltak is. Megengedem azonban: *ebben az előadásban.* Elképzelhető, hogy kongeniális színpadi megvalósításban a nyelvi virtuozitás öncélúsága tompult volna, és a textus a maga helyén szolgálta volna a műegészt; más szóval egy provokatív, izgalmasan újszerű *Farsang*-előadáson a Parti Nagy-féle szöveg az est egyik koherens díszeként hathatott volna.

Provokatívnak ugyanis Jordán Tamás rendezése a legnagyobb jóindulattal sem nevezhető. Békés, jámbor előadás ez, mely mintha a Nemzeti múzeum funkcióját akarná ápolni: íme, noha ez ma már a népek barátsága jegyében nem kötelező, még csak nem is ajánlott, mi román klasszikust is játszunk, és színpadot adunk a ritkán látott Caragialénak. (Az előadás külön peche, hogy sok szakmabeli és bizonyára sok színházbarát is emlékszik még a Pesti Színház 1984-es bemutatójára, Gothár Péter tüneményes rendezésére, jó néhány remeklő színészi alakításra – Pap Verának Miţa szerepe még kritikusdíjat is hozott.) Az előadás abban az általános magyar vígjátéki stílben fogant, amely napjainkban egynémely alacsonyan jegyzett fővárosi műintézményben és a legtöbb vidéki színpadon honos: a bevált fogásokat és poénokat leptetően lassú, komótos ritmusban, szájbarágósan sorjáztató, a hagyományos közönségízlés legnagyobb közös nevezőjét megcélzó játékmodorban. Lényegesen jobb színvonalon, de hasonló eszközökkel avatta fel Jordán a Csiky Gergely-tárlót is a *Buborékok* bemutatásával.

Caragiale ritka drámatörténeti teljesítménye az volt, hogy a franciás, főleg a labiche-i technika egyéni ízű adaptálását a romániai társadalom figuráival és sajátos atmoszférájával kombinálta; bár találóbb volna, ha azt mondanánk: a kettőből épített új, csak rá jellemző egészet. Talán még az is elmondható, hogy míg a francia drámatechnikusok csak a forma, a cselekménybonyolítás révén számíthatnak az abszurd előfutárainak, figuráik azonban konvencionálisak és haszonelvűek, addig Caragialénál a szereplők is abszurdak, s még abszurdabb az a mód, ahogy az adott szituá-

**Udvaros Dorottya (Miţa), Szarvas József (Nae Girimea) és Murányi Tünde (Didina)**

ciókat megélik – vagyis a köz- és magánéleti viszonyok abszurditásának a termékei, hordozói és áldozatai. Caragiale tehát mindhárom reprezentatív darabjában – *Az elveszett levél, Zűrzavaros éjszaka, Farsang* – maga a totális preabszurd. Ami megkísértheti-megihletheti a rendezőket, mint ahogy, a honfitárs Pintilie után, Gothár Pétert meg is ihlette; s ebbe a vonulatba illeszkedik, ha *mutatis mutandis* más hangfekvésben is, az Új Színház legutóbbi, Vidnyánszky-féle Feydeau-ja. Ha ez az olvasat netán már közhely, s nem elég ütős a balkáni környezet lepusztult vacakságának kidomborítása sem (Horesnyi Balázs díszletei, Dőry Virág jelmezei szolid középpolgári miliőre, a Scribe-ek, Labiche-ok, Feydeau-k



Schiller Kata felvételei

**Gazsó György (Iordache) és Kaszás Attila (Adóhivatali gyakornok)**

tipikus környezetére utalnak), Jordán valami mást is kitalálhatott volna helyette. Alapfokon még az is elment volna, ha csak csúcsformában lévő jelentős színészek nagy komédiás parádéjaként képzeli el az előadást (a groteszk-abszurdoid stílushoz amúgy is fiatalabb, jobb fizikai kondícióban lévő, áldozatosabb csapat szükségeltetnék). Meglehet, hogy a kitűnő színészek garmadája fölött rendelkező Jordán szeme előtt valóban egy ilyesfajta előadás lebegett; a forszírozott konvencionális játékmód azonban bilincsbe szorította a résztvevők alkotói fantáziáját. A legtöbb szereplőnek szemlátomást nincs kedve átugrani ezt a túl alacsonyra állított mércét, és inkább átbújnak a léc alatt.

Vannak, akiknek egyszerűen nem való a szerep, s már nem elég rugalmasak ahhoz, hogy radikálisan skálát bővítsenek. Szarvas József (Nae Girimea) színészi habitusától például merőben idegen a lezser szoknyapecér svihák alakja, mint ahogy Murányi Tünde pasztellesebb tehetségének sem áll jól a bővérű markotányosnő Didina szerepe; mi több: Gazsó György (egyik legkedvesebb aktorom) színészete is túl testes az érlelődő, majd kirobbanó botrányokban nem érintett, tehát öncélúan élvezkedő, mindenre gyorsan reagáló balkáni Figaro alakjához. Csankó Zoltán eddigi portrégalériájában is szokatlan színfolt lett volna Iancu Pampon szerepe, de úgy látszik, a terjedelmes jelmez, a hatalmas bajusz elnyelte újító kedvét. Mások – Udvaros Dorottya (Miţa), Sinkó László (Mache Razachescu) – ismert vígjátéki eszköztárukból tartanak kissé fáradt bemutatót. A legfrissebb játékot – Vida Péter röhögő Felügyelőjének mulattató epizódja mellett – Kaszás Attila Adóhivatalnoki gyakornokától láthatjuk, kár, hogy mulatságos ötleteinek tárát viszonylag hamar kimeríti. (Bravúros írói fegyvertény különben, ahogy ez a jellegzetesre formált figura, aki szintén nincs érintve a bonyodalomban, mégis milyen szervesen járul hozzá a szálak mind eszelősebb összekuszálásához.)

Néhány szót érdemel még a darabzáró lakmározási jelenet, amely koncepciójában érdekes lehetne, megvalósításában azonban szintén megáll félúton: a szinte találomra összeálló csoportképnek nincs esztétikuma, s a kezdeti, eredetinek ígérkező pantomimikus némajáték is átadja helyét néhány olyan mondatnak, amelyért nem éri meg megtörni a hallgatást.

A Nemzeti Színház épülete körüli vitában elhangzott, hogy az egyetlen érvényes színházépítészeti stílus az eklektika. Nos, a jelek szerint a színház a játékmód tekintetében is az eklektikára tájolta be magát, vitatható azonban, hogy ebbe a toleranciába a skála egyik végén a konvencionalitásnak is bele kell-e férnie.

**ION LUCA CARAGIALE: FARSANG (Nemzeti Színház)**

Réz Pál fordítása nyomán a magyar szöveget írta Parti Nagy Lajos. **MOZGÁS:** Gyöngyösi Tamás. **DRAMATURG:** Keszthelyi Kinga. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Dőry Virág. **ZENE:** Selmeczi György. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Szabó Szilvia. **RENDEZŐ:** Jordán Tamás. **SZEREPLŐK:** Szarvas József, Csankó Zoltán, Sinkó László, Kaszás Attila, Gazsó György, Udvaros Dorottya, Murányi Tünde, Vida Péter, Pásztor Edina, Koleszár Bazil Péter, Hencz György, Szilas Miklós.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői. **Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!**

Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az **ÉS**-t .....példányban, .....időtartamra.
Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre: 1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel.: 303–9211, Fax: 303–9241

**ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS**

Bár lapunk példányonkénti ára 2005. január elsejétől 342 forintra emelkedett, **ha szerkesztőségünkben egy évre előfizet, 3600 forint helyett 3000 forintért megkapja a SZÍNHÁZ tizenkét számát.**

Előfizetés a folyóirat szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2.) személyesen, valamint telefonon (214–3770 vagy 214–5937) vagy átutalással (10402166–21624669–00000000); a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR), Budapest, Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799–00000000.

TOMPA ANDREA

# Hol karnebál van, ott karnebál van

■ PARTI NAGY LAJOS CARAGIALE-FORDÍTÁSÁRÓL ■

*„... a fordíthatatlanság olyan talány, amelyre válaszolnunk kell..."*
*Antoine Vitez*

Ha egyetértünk Vitez azon kijelentésével (is), hogy drámában nem nyelvet kell fordítani, hanem magát a világot, akkor megértjük, hogy miért éppen Caragialét lehetetlenség lefordítani. Mert a világ – *az a világ* – lefordíthatatlan.

A dráma-, pontosabban a színpadi szöveg fordításelmélete szerint kétfajta fordítás létezik. Az „ablak" típusú az adott drámai szöveg világának *megismerésére* törekszik; nevezzük ezt hűséges, filológiailag pontos fordításnak, amely a darabbeli világ rekonstrukcióját tűzi ki célul. Azért nevezzük „ablaknak", mert rajta keresztül egy másik, idegen, akár távoli kultúra (tér, idő) ismerhető meg. A másik fordítástípus, a „tükör", nem az idegen megismerésére, hanem önmagunk *felismerésére* irányul. Ezért lemond az idegen szöveg világának rekonstrukciójáról, – úgymond, hűtlen fordítás, amely leginkább az adaptációhoz hasonlít: az idegent a sajáthoz kívánja közelíteni, átírja a tér–idő-kontextust, és a kulturális kódokat megfelelteti valami közelinek, ismertnek.

Ha megvizsgáljuk a magyar drámafordítások legújabb kori színpadi történetét, jól érzékeljük, hogy egyrészt a fordítások az „ablak" és a „tükör" típus között ingadoznak, másrészt ez az ingadozás párhuzamos a színháztörténet különböző korszakaival. Hol a szöveghűség, hol az adaptáció dominál. A kilencvenes évektől az utóbbi erősödik fel. Ahogy a színházban az utóbbi évtizedben az ősszöveghez *(Urtext)* való hűtlenség, az átírás, beleírás, szétírás kezd meghatározó paradigmává válni, úgy a fordító is egyre kevésbé érzi kötelezőnek a filológiai pontosságot. De a „tükör" típusú fordítások elterjedésének van egy másik oka és lehetséges olvasata is: az, hogy a színház egyre kevésbé érzi lehetségesnek a Másik megismerését, maga az ablak létezése is egyre kérdésesebb tehát. Reflektálás helyett eljött az önreflexió kora. A színpadi szöveg tükröt tart. Mintha nem akarnánk semmi idegent *meg*ismerni, csupán saját magunkat *fel*ismerni az elénk tartott tükörben.

Caragiale magyarul legtöbbet játszott darabja, *Az elveszett levél* valamennyi – szám szerint nyolc (!) – fordításának típusából kiolvasható nemcsak a kor, de az egykori előadás szándéka is. Politikailag minél érzékenyebb és minél szabadabb korban készül a fordítás, annál kevésbé hűséges, annál jobban hasonlít egy jelen idejű adaptációhoz. Diktatúrában általában „hű" szövegeket (Szász János, Deák Tamás fordításait Erdélyben), a kilencvenes évek elején-végén a pillanatnyi társadalmi-politikai helyzetre reagáló adaptációkat játszották (Seprődi Kiss Attila, Bodor Ádám változatait). De a darab 1949-es magyarországi, nemzeti színhá-zi ősbemutatójára készült fordítás – Nagy Elek (későbbi írói nevén Méhes György) munkája – több ponton is adaptációgyanús. A nyolc változat és minden fordítói erőfeszítés ellenére ennek a Caragiale-darabnak sincs érvényes fordítása, olyan, amelyet ma bárki nyugodt lélekkel vehetne elő – a *színpad* számára. Hangsúly ez utóbbin. Mert vannak ugyan filológiailag pontos fordítások, ezek azonban játszhatatlan, kevéssé humoros, időnként egyenesen színpadképtelen nyelven szólalnak meg (a legpontosabb a Szász Jánosé). Az adaptációk érvényessége viszont rendkívül rövid: ami 1994-ben jó lehetett (a Seprődié például), ma nem tudna hatni; ami vidéken érvényes, nem biztos, hogy Budapesten is az. Mindig az *itt és most* a meghatározó.

Caragiale darabjainak világa különböző. A társadalmi ranglétra csúcsán *Az elveszett levél* vidéki politikusjelöltjei állnak, a *Zűrzavaros éjszaka* külvárosi kereskedői már sokkal lejjebb vannak, a *Farsang* szereplői pedig az igazi társadalmi-nyelvi mélypontot képviselik. Ez utóbbiban a helyszín a külváros, a *mahala.* Maga a szó is – nem véletlenül – török eredetű. A város, sőt: a főváros peremén élnek a török, görög, örmény, zsidó, bolgár kiskereskedők, saját foglalkozással, kultúrával, hozzá tartozó életstílussal és persze nyelvvel. De itt laknak az elszegényedett, föld nélküli parasztok, a máshonnan betelepülők is, akik mind vágyakozva tekintenek a főváros úri negyedei, a kis Párizs szíve felé. A XIX. század második felének bukaresti külvárosát egy soknemzetiségű, saját kultúrával, nyelvvel, életmóddal, építészettel bíró, elsősorban kereskedéssel foglalkozó réteg jellemzi. Még azt is jószerével nemzetisége határozta meg, hogy ki mivel kereskedett. Ma ugyanezt a külvárost elsősorban a cigányság és az *elszlamosodott* munka nélküli munkásosztály lakja, ugyanolyan specifikus kultúrával, mint száz-százötven évvel ezelőtt.

Nyelvében él a nemzet, a *mahala* pláne. A *Farsang* szereplői igazi nyelvi karneválban lubickolnak. A darabot román anyanyelvűek is szótárral olvassák, példa erre a dráma egyik román nyelvű kiadása, amely bőséges szószedetet tartalmaz. Nyelvében ott vannak a kor reáliái: az üzleti világ, a foglalkozások nyelve jószerével mind török–görög; a szerelmi ügyletek szókincse franciás – rontott francia persze, mert a külváros nem tud jól semmilyen nyelvet, az anyja nyelvét sem, csak utánoz. A kor hivatali nyelve, az ehhez kapcsolódó foglalkozások, valamint a katonai rangok megnevezése a legarchaikusabb, egy nyelvben (társadalomban, politikai rendszerben) ezek cserélődnek a leggyorsabban. A kártyajátékok, kártyavetés nyelve törökkel kevert francia. A darab helyszíne, a „fodrászéria" kiváló drámairói választás: itt aztán lehet keverni az arisztokratikus rontott franciát a legalanta-

sabb népiességgel, itt együtt van a centrum és a periféria is, hiszen ez nem valami belvárosi úri szalon, itt bizony tyúkszemet is vágnak, fogat is húznak. A táncok, az egyes ruhadarabok, jelmezek megnevezése megint csak a (rontott) francia. És a nevekben él a nemzet: a szereplők nevei jószerével mind törökök, és hihetetlen írói furfanggal vannak megkreálva. Színpadra fordítani e *mahala* nyelvi világát lehetetlen. De muszáj.

Caragiale az a román nyelvteremtő, aki ma is jelen van a köznyelvben. Nyelvi humorának fő forrása a sokféle eredetű, hangzású szó mesteri keverése, az idegen szavak kifacsarása, a franciáskodás, a népetimológiák, a fantasztikus melodramatikus képzavarok. Ezekből számos fordulat átment a mai köznyelvbe. A *Farsang* mondatszerkezete már maga dramaturgia: ilyen akciódús, pergő cselekményű darabja az írónak nincs is több, ezt tipikus mondatszerkesztése – a rövid, felkiáltó mondatok, a sűrűn használt mondatértékű indulatszavak – is tükrözi; leíró, elbeszélő jellegű mondat alig van benne.

Magyarul kétéltű szerző Caragiale. Erdélyben egész más kulturális kontextusa van egy magyar nyelvű Caragiale-előadásnak. Hiába van magyarul az a Caragiale-szöveg, amelyet Kolozsvárt játszanak, a beágyazottsága, kulturális referenciái merőben különböznek, mondjuk, egy budapesti előadásétól. De persze nemcsak a szöveg, hanem az egész mizanszcéna. Erdélyben illik tudni, hogy Ploieşti például miféle város, mert ugye a *Farsang* szereplői így vagy úgy mind Ploieştihez kötődnek. Budapesten ez a hely nem jelent többet, mint egykoron Bécs a *Szeget szeggel* nézői számára: valami létező, de meghatározhatatlan, ismeretlen hely.

Parti Nagy Lajos *Karnebál*ja – finoman kerülöm a „fordítás" szót – pontosan arra az ismeretre támaszkodik, amivel ma Budapesten általában rendelkezik valaki a románságról és a román nyelvről. És ez nagyjából egyenlő a nullával. Egyetlen román referencia van Parti Nagynál: a *-scu* képző. (Félő, Ceauşescu és Iliescu többet tett e képző elterjedéséért, mint Eminescu vagy Enescu.) Ilyeneket ír: figarescu (a borbély), pacsulescu, pindureszku, díszpintyescu. Ennyit tudnak errefelé románul. Történelmi, földrajzi, kulturális referenciából sem marad sok – bár ez a hírös város, Ploieşti megmarad –, és akkor is ilyenformán: „Én a nép kemencéjéből kisült ártatlan ploieşti honfilány vagyok – mondja Miţa –, aki ha lángra lobban, ki tudja, hol áll meg. Az én ereimben mártír nemzetőrök vére patakzik föl-le." És a ploieşti honfilányból néhány oldallal odébb „ploieşti picsa" lesz, legalábbis vetélytársa, Didina szövegében. A precíz, filológiailag pontos Szász János ugyanezt a passzust így fordítja: „a nép lánya vagyok, és viharos a természetem; elfeledted, hogy respublikánus vagyok, hogy ereimben a február 11-i mártírok vére folyik, elfelejtetted, hogy ploieşti lány vagyok – igen, ploieşti – ..." A hűség nagy fordítói erény, de a február 11-hez persze lábjegyzet kell, a precíz fordító oda is írja. Szász fordítása tipikus „ablak". Ezért is meglehetősen nehéz eljátszani. Például a lábjegyzetet.

Nincs tehát „ablak". Az a konkrét tér, idő, kulturális közeg, amely a XIX. század végének Bukarest széli *mahalá*ját jellemzi, magyarul (legalábbis Magyarországon magyarul) és színházi szempontból érdektelen.

De „tükör" sincs – legalábbis Parti Nagynál nincs. Ugyanis egy adaptáció a konkrét román világ helyére egy *konkrét magyar közeget* állítana (a konkrét nem azonos a realistával, de súrolja határait), a meghatározott tér-idő, kulturális dimenzió egységével. Nem *ott és akkor és ők* volnánk, mint Caragialénál, hanem *itt, most, mi.* De ez utóbbi sem érdekli Parti Nagyot.

Hogy érzékelhető legyen a különbség Parti Nagy és a többi fordító közt, nézzünk néhány *Farsang*-fordítást. Az első felvonásban Iordache így beszéli el a fodrászbérlet-hamisítást:

*Szász János:* „Nae úr aszongya: »Iordache, a patikárius kártyája hókuszpókusz; nézzünk csak a körme alá: vagy kártyát lopott tőlünk, vagy ellopta a pecsétünket, vagy csináltatott egyet a miénk méretjére, mert úgy nyúlik a bérlete, mint a rántott sajt.«" Szász pontos, nyelve szabálytalan, de stílusa egységes, régies, és van is humora.

*Gera György, Hobán Jenő:* „Aszongya Nae úr: »Itt valami nem stimmel, tartsuk szemmel ezt a patikáriust. Mert ez vagy egy csomó bérletet szerzett, vagy a stemplit lopta ki, vagy egy másik stemplit hamisított – különben nem nyúlna úgy a bérlete, mint a rétestészta.«" A fordítás pontos, a szerző a szituációt fordítja, nem a nyelvet, nyelvi humora kevés.

*Bodor Ádám:* „Matyi úr odafordul hozzám: »Te Jocó fiam, itt valami erősen bűzlik. A patikus kibaszik velünk. Legyünk csak résen, mert ennek csakúgy szaporodnak a bérletei.«" Rövid, kihagyásos, szabályos (nem rontott nyelv), adaptáció, meglehetősen trágár; neveket is fordít, ám nyelvi humora nem érvényesül.

*Kacsir Mária:* „Jenőke, itt valami szemfényvesztés folyik, rövidre kell fogni a patikárius urat: vagy megfújt egyet a bérleteimből, vagy a pecsétnyomainkra tette rá a kezét, vagy csináltatott magának egyet a miénk mintájára, de úgy nyúlik a bérlete, mint a rétestészta." Bár a fordítás pontos, kissé szürke, régies, nincs humora, és mondatszerkesztése azt mutatja, hogy nem színpadra készült.

*En fin, Parti Nagy Lajos:* „Ide hallgassál, Iordache, mondja a főnök zárás után, ez a malacszőrű átpalánkozik minket a szaron is, nézzünk a körmire, ez vagy bilétát lop, vagy a stempliket, hacsak egyenesen nem gumméroztatott magának egy stemplit. Mer ennek úgy nyúlik a bérlete, mint a rántott sajt, ha teccik érteni." Ez a leghosszabb szöveg, bele van írva rendesen, szabálytalan és egyéni nyelven szól, és igen vicces. És főleg ügyesen keveri az időt: régies is meg mai is.

Parti Nagy nem szavakat fordít, mint a filológusok, mert akkor annak a Másiknak a megismerésére törekedne. (Azt gyanítom, filologizálni nem is lenne képes. Ahhoz tudnia kellene például románul.) És nem csak világot fordít, mert akkor adaptálna, és teremtenie kellene egy egységes, koherens közeget.

Teatralitást fordít.

Absztrakt és teátrális nyelvi világot teremt. A nyelv teatralitásának eszközével teremt meg – magyarul tulajdonképpen (szerintem) először – egy eddig ismeretlen Caragialét. Mert Caragiale összetett nyelve és a benne rejlő teátrális lehetőség eddig nem tudott megszólalni magyarul.

Parti Nagy műve nem tekinthető fordításnak; „Réz Pál fordítása nyomán írta Parti Nagy Lajos", áll a papíron. Foucault után nevezzük többszörös nemi identitású műalkotásnak. Nem „ablak" és nem „tükör". Legfeljebb maszk. Szép maszk. Amelyet ráillesztettek az arcra. Hasonlít is meg nem is. Felfed és eltakar. A *Karnebál* Parti Nagy írói és drámairói életművének része. A magyar Caragiale-recepció mérföldköve.

A kilencvenes évek elején a Mozgó Világ kiadott mellékletként egy úgynevezett szócséplőgépet. Egyik oldalon nemzeti-konzervatív, másik oldalon nemtudommi-liberális szóösszetételeket lehetett vele gyártani. Mindkét oldalon három-három kerék volt, fantasztikusakat lehetett vele (szó)csépelni. Ennek mintájára lehetne készíteni egy Parti Nagy-szócséplőgépet is. Bár a tervezésre talán jobb volna felkérni Rubik Ernőt, már csak azért is, hogy ne két, hanem legalább hat különböző oldala legyen a nyelvi játéknak. Lenne egy archaikus oldal, egy patetikus, egy trágár, egy idegen szavas, egy mai szlenges és egy idézetes (elvileg megvan a hat, de tudnék még párat). Csakhogy szemben a Rubik-kockával, ahol egyszínű oldalak összeállítására törekszik az ember, a Parti Nagy-kockánál arra kellene törekedni, hogy minden oldalon minden színből legyen. Ebből jönne ki a Parti Nagy Lajos-darab. A Rubik-kockából valaha versenyek is voltak, hogy ki tudja a leggyorsabban összerakni. Szétszedni, legalábbis a nyelvet, Parti Nagy tudja a legjobban.

Csépel rendesen. Szövege hosszabb, mint a román mesteré,

szemre úgy egyötödével. Amint valaki történetet mesél a darabban – mesél Iordache, a segéd a bérlethamisításról, Pampon arról, hogy hogyan találja meg a szerelmes cédulát stb. –, Parti Nagy rögtön belefeledkezik a cifrázásba.

Ez a túlbeszélés talán akadálya lesz/lehet a színpadon a pergő akciónak, hiszen a szereplőt saját beszéde tartóztatja fel. (Hogyan egyeztethető össze – rendezőileg – a rendkívül zsúfolt akció, a bonyolult viszonyrendszerek, a keresztül-kasul átöltözések és a nyelvbe való kényelmes belefeledkezés, nem tudom. Még.) Caragiale jelenetei akciódúsabbak, hősei röviden, velősen fejezik ki magukat, sok indulatszót használnak, mert indulatosak, és folyton csinálni akarnak valamit. Parti Nagy hősei inkább beszélni szeretnek és nem cselekedni. Caragiale vastagabb, valószerűbb, konkrétabb szereplőket ír, agresszív hús- és vérebeket, a Parti Nagy-félék irreálisabbak, művibbek, irodalmibbak, afféle marcipán pitbullok. Az akcióról a hangsúly átkerült a fikcióra.

A logorrheás Iordache például azt mondja: „Legalább béfalom végre a káposztámat. Ott vár szegény a bodegába megmeredve, mint a sírásó haja." A precíz Szásznál ennyi van: „Megyek: megeszem végre a káposztámat." Didina „egy pikolett sert" kér magyarul, románul mindössze egy sört. A harmadik felvonásban egy nyereményről, egy zenélődobozról esik szó, Parti Nagynál így: „Egy muzikánt dohányosszelence. Csukható. Mit szól? Izgassa, mi? Eredeti antik Ploieştiből. Vadonatúj. Pláne muzsikál. Fölhúzza az ember a kis kulycsánál, oszt két nótát is elpimpog." Szász fordításában (az eredetiben is) ennyi van: „Egy zenélő dohánypikszis; két dallamot tud." Végtelen hosszan lehetne sorolni a példákat arra, hogy Parti Nagy miként írja tovább Caragialét. Hogy mi minden jut eszébe a helyzetekről, a figurákról, a tárgyakról, szerelemről, kártyáról, italról stb. Hősei, ha káromkodnak is („hogy a csipába?" vagy „hogy az istenegeribe?"), inkább csak jelzik a káromkodást, indulataikat barokkos levegővétel szelíditi meg. A Parti Nagy-féle barokkban így beszélgetnek a szereplők:

„– Egy bagatell vasat kérem, annyit se kapok.
– Egy kanyit se?
– Egy buzgár kanyit se."

A pontos Szász mindezt így fordítja:

„– Semmit, két éve semmit.
– Semmit?
– Semmit."

Lenyűgöző, hogyan szeret bele Parti Nagy a felsorolásokba: a fodrászériában például ilyen szolgáltatások vannak: „frizírozás, stucc, trimmolás, fülszőr, orrszőr, masszőr, manikűr, ridikűr, mágnesos tyúkszemirtás, miteszer, furunkulus alakartén." Caragialénál „alakartén" mindössze három tétel (hajvágás, mosás, tyúkszemirtás) szerepel, Parti Nagy ezt tizenegy tételre tudja tupírozni. Vagy: „a Didina otkolonjai meg pacsulettjei, meg a pomádék, rúzsongok, pirosító francok"...

A (rontott) idegen szavakhoz való gyöngéd vonzódás, a szavak összecsengetése, verssé fűzése, a szépséges képzavarok úgy ragadják magával a költőt, mint végzetes nyelvi habok. A Parti Nagy-féle nyelvi karnebálban végkimerülésig lejtenek olyan nyelvi eszközök, amelyek képesek a lefordíthatatlan román fordulatokat helyettesíteni. Bárhova nézünk ebben a szövegben, térben, időben, kultúrában hatalmas kevercset látunk. Ettől absztrakt ez a szöveg. Mindenféle idegen nyelvi törmelék előfordul itt. A francia szavakkal például az a trükk, hogy míg Caragiale bőven és rontva ontja őket – merthogy a román meg a francia, ugye, nemcsak hogy közel áll egymáshoz, de kulturálisan a francia volt ott az, mint a német egykor itt –, a magyar Caragialékben nem lehet csak úgy franciázni, mert semmi értelme nem lenne. A Parti Nagy-féle franciaság azonban annyira torz, hogy már költészetgyanús. *Revoár* – mondják búcsúzóul; *pardon bokú* és *boka* és *bukó* és *bika* és *baka* – kérnek bocsánatot, mindig máshogy, mert ugyanaz kétszer nekik sem juthat eszükbe; *konkuranszié* a vetélytárs, *alakartén* lehet borotválkozni, *alómars* – az indulásra, *grandiőz* és *pompőz* és *direktőz* és *mongyő* és *kismadmazel* és *mezeilonc* és *sertés lafam.*

Amit szétlapított idegen szavakból itt olvasni lehet – *dettóképpen, spórolice, papendekli, ápertéileg, vicavarsa, intervallam, korpusz delikvencs, vitriöl, butilka, hipdózis, görlice, gardedám* (mint garderób), *trotil* (a trotli helyett, mintha valami vegyszer lenne) –, az már direkte kibírhatatlan.

Parti Nagy egyik fő nyelvi hókuszpókusza a személytelen szerkezetek, amelyekkel gyakran kiváltja a lefordíthatatlan román humort, például így: „Szakáll fog lenni, avagy nyírás fog lenni?" – kérdezi a borbélysegéd; vagy „kivonás alá került a forgalomból" – mármint a fodrászbérlet; vagy: „vagyok követve?" Meg a tetszikezés: „Gondoltam, hogy nem tetszik fogni repesni a Főnök úrnak."

És aztán a dühödt fenevadak, bősz szeretők egymásra is hihetetlen nyelvi kreatúrákat tudnak mondani: *sánta kélgyó, bugaparaszt, vérnősz csirkefogó, krakéliő vadparaszt, fészektúró sandadisznó, ámokbarom, ragyabetyár, szárazmajom, pocsok csirkefogó, cégér fáni, vérnőszipoly, repedányi liba,* sőt: *repedányi ribanc, tavicsuma, hóhérkolbász, sántalidérc, ganajpondró, surbankó lific.*

A szerelmi és szexuálszerelmi melodráma- és operettszókincs Parti Nagy őshazája, bár Caragiale sem kutya Ámor francia nyilainak lövöldözésében. Parti Nagynál *vérpadiglan* szeretnek, *lábnyomátilag* imádnak, a legszentebb *lamurőz Vénuszért* dobják oda milicista karrierjüket a hős férfiak, meg abban reménykednek, hogy „reggel a nagy rahedli pénztől megnyugszik a gerlice, oszt turbékol nekem megen föl-alá a dúcon, ha teccik érteni". Mások meg visszaélnek egy *gyönge szív húrozatával. Csocsigerlicém*nek, *csacsimókusom*nak szólongatják egymást. A figarót Smoncilinak hívják – románul Bibicul; a magyar telitalálat. Főleg a Smoncili szólítja mindenféle neveken a babáit; románul általában nem variálja. Ettől aztán Smoncili nedégesen békülékeny lesz, míg Bibicul keményen bánik a ploieşti nőcikkel. Az inkriminált szerelmes levél pedig így hangzik: „Moncili Smoncili, hónap, azaz szerdán a vén trotil Ploieştibe utazik. Oly uncsi magam lenni árván. Nem jössz el forró vulkánkám eloltni? Gyere, rúgjunk ki a hámból, mon ami belefér..."

Parti Nagy szövege nem agyaglábakon áll. Idéz ő irodalmat bőven, magyart, világot, viccet, operettet, meg amit akarunk. Persze, előbb kitekeri az idézet nyakát. Ilyeneket olvasni: „Nincs nálam vesztesebb teremtés"; „Tűrök, ameddig tűrhetek"; „Mert jőni fog, ha jőni kell"; „Egy Pampon szava mint a nehéz kő"; „Hacsak úgy nem, kérem"; „Hogy elfelejtsem a megemésztő tüzet, ami belül ugye bánt"; „Nekem már a lét hímetlen".

És mindez együtt, egyetlen mondatban: az összes nyelvi jelenség, stílus, fordulat, idegen szó, mind-mind jól összegyúrva és egy végtelen, minden konkrétumot nélkülöző, elvont tér-időbe dobva. Mert így csúszik össze az idő egy mondatban: „a textilbizniszbe van egy kis társtulajdonom bazárilag"; „iszom a bürópoharat"; „széjjelabriktolom a vegyszeres pofáját, a nősző vért kiütöm az agyából"; „Ez magyarázatot kíván! Ez vért kíván. A pofáját leszakajtom." Ahol Didina masamód és butikosnő, Iordache meg a Hurkabutikba jár ebédelni.

És vannak persze írott fordulatok, amelyek színpadon bizonyára nem állnak meg: a „kisvártatva magasságába" két túlságosan hosszú szó, az „el sikerült iminálnod" [= eliminálnod], „mon ami belefér" [a szerelmes levélben], vagy a „Forradal Mári" aligha mondható. A többi tűzijáték.

„Most elmegyek, de nemsokára ellenkezőleg" – fenyegetőzik Iordache, Parti Nagy szétbeszélt hőse. Ahogy Caragiale irodalmi fordulatai bevonultak a román köznyelvbe, úgy Parti Nagy eredeti szövegei, fordításai fognak a magyarba – talán, elég nagy eséllyel. Aki végigolvassa ezt a művet vagy az *Ibusár*t, *A test angyalá*t, bármit, úgy érzi, máris tud Parti Nagy-ul. (Pedig ellenkezőleg.) Mert ez itt a nyelvi teatralitás. A többi revoár.

Mestyán Ádám

# Kortárs vagy klasszikus?

■ ÚJ UTAKON ■

*Forduljunk hát a klasszikához. A független táncosok és táncszínházak által kínált keretek ugyanis mintha másfajta tanulságokra világítanának rá, mint a klasszikus balettképzésen átpasszírozott művészek alkotásai. A kérdés a következő: mit is jelent a tánc tradíciója? Mit jelent a hagyomány fogalma a táncban? Nyilvánvaló: pluralitás van, sokfajta hagyomány éldegél egymás mellett. A két nagy halmaz – a balett és a független tánc – azonban olykor egymás ellenében s általában egymást figyelmen kívül hagyva tevékenykedik. Most az* Új utakon... *című remek este kapcsán a klasszikus balett nem is oly klasszikus előadásaival kapcsolatban tehetjük fel ugyanazokat a kérdéseket. A Nemzeti Táncszínházban megrendezett bemutatón hét fiatal koreográfus kilenc alkotása szerepelt az alcíme szerint „Kortárs koreográfusok estjén". Így rögtön szembesülnünk kellett azzal a paradoxonnal, hogy a „kortárs tánc" terminust általában a függetlenek számára fenntartó kritikai köznyelv esetleg téved.*

Az Operaház Magyar Nemzeti Balett Alapítványának köre nagyon is kortárs – ha pusztán annyiban legalábbis, hogy egy időben élünk (s majdan halunk). A résztvevők egytől egyig a Balettintézet sötét bugyraiból és verejtékszagú tükrei elől kerültek ki, majd mindegyikük profi balett-társulati tag – azaz egy igen régi hagyomány keretei között dolgoznak. A „kortárs" jelzőt többnyire azokra alkalmazzuk, akik egy, már létező tradíciót megújítanak, vagy formabontó, új utakon járnak. A „kortárs táncnak" nevezett magyar független tánc egyik kritériumnak sem felel meg, ma a magyar kortárs tánc, *per definitionem,* egyáltalán nem kortárs. Olykor tökéletesen érdektelen. És megtagadhatjuk ezt a jelzőt az *Új utakon* fiataljaitól is, hiszen nem járnak taposatlan, vad ösvényeken. Szerintem azonban némelyikük jobban megérdemli, mint bármelyik független. Számukra ugyanis egyértelműen adott – mégpedig reflektált módon – az a tánchagyomány, amelynek ellenében vagy amelyet felhasználva alkotniuk kell. Ezzel él például Gyagilev-adaptációiban Bozsik Yvette. És ez az, amitől Lukács András vagy Kun Attila is kirí a többiek közül.

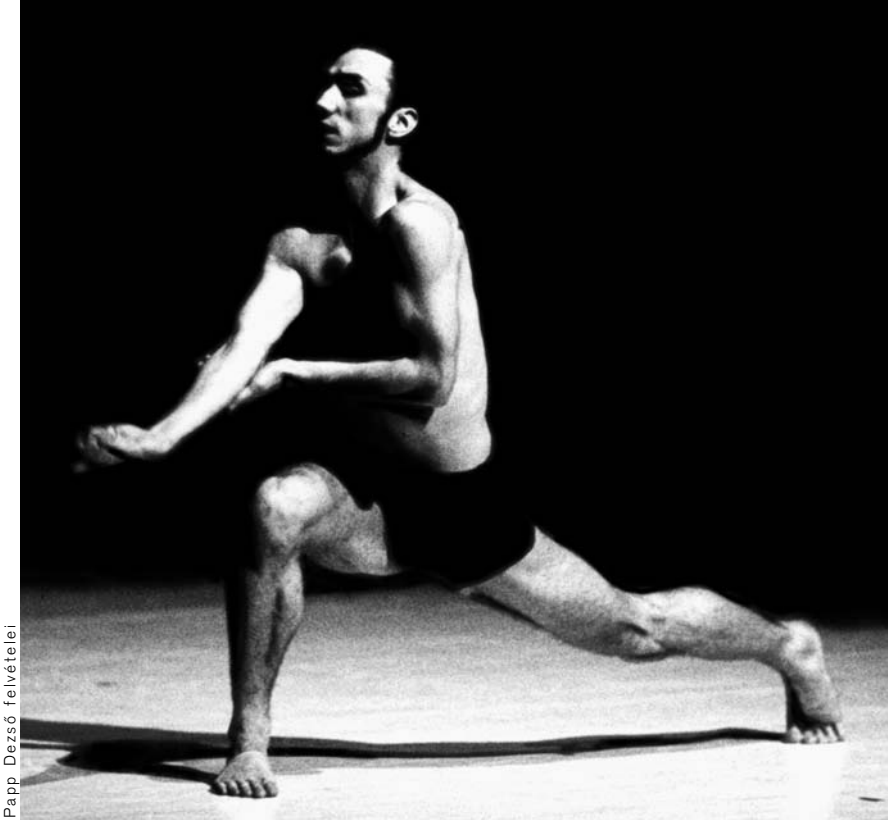
Az utóbbi egyben az est első darabjának férfi táncosa is. Venekei Marianna koreográfiája, a *Sirálytánc* kellemes és veszélytelen duett. Semmi különös nem történik benne. Venekei és Kun kicsit bejárják a színpadot, majd miután tényleg semmit nem találtak, lemennek. Rövidsége okán nézhető, míves kacat. Más kategória a következő, az Andrea Paolini Merlo által jegyzett *Uncertain Harmony.* Ha jól tudom, május végén Stuttgartban zajos sikert aratott. Nem véletlenül. Ebben a műben ugyanis a balettképzés viszontagságai a modern klasszika legnemesebb hagyományaival ötvöződnek acéllá. Meghajlik, de nem törik el. A hat táncos által bemutatott koreográfia – egy éppen jelen lévő zenész kolléga megfogalmazásában – „hatásvadász". Igaz. De jól áll neki. Szavakban nehéz megfogalmazni a tiszta tánc történéseit. A három pár mindegyike pazar táncos: lobbanékonyak, képzettek, tehetségesek és egyforma magasak. Maga a koreográfia geometrikus, olykor bizonyos show-tánc-elemeket is felvonultat – de mindent megmunkáltan, mértékkel. Olykor kissé inog a léc, de a da-

**Lukács András, Szirb György, Deák Dóra és Süveges Nóra az Uncertain harmony című darabban**

rab végén vörösre tapsolom a tenyeremet. Varázslatos öröm ilyen komoly energiabefektetést és ennyi technikát látni a színpadon. Hangsúlyozom: ez a koreográfia nem lépi át a professzionális balett kereteit. Csak feszegeti azokat. Jó lenne, ha egyszer át is törné.

Sajnos, a feszegetésből még böködés sem marad a következő duettben, Macher Szilárd *Light* című táncfantáziájában. Se a táncosok mozgáskultúrája, se a koerográfiai tehetség nem üti meg az elvárt szintet. Sajnos, ma már az ily ártatlan szerelmes történetek a maguk bárgyúságával nem érintik meg a kritikus kérges, fekete szívét. A következő alkotásban azonban valami új ízt érez a kritikusi íny, s az utána következő szóló is megindítja a nyáltermelést. Mindkettőt Lukács András jegyzi, a duettben Bacskai Ildikó és Bajári Levente hozza az Opera üdvöskéitől elvárható könnyed borongást, a szólót pedig Lukács maga táncolja. Az *Örvény* című kettős – a másik stuttgarti siker – egészen poe-i hangulatú. Örvénylenek és örvénylenek, lassan bánat ereszkedik ránk, mélyülő csönd és öngyilkos gondolatok. És ez nem semmi egy táncdarabtól. Lukács András koreográfiája érzékeny. Simogatva öl. Szólójában pedig ez a különös hangulat tovább erősödik. Határozottan lírai alkotó. Bár félek e szótól, de nála egy ígéretes „táncköltészet" csíráit vélem felfedezni. Rövid, már-már késhegynyi szólójában nemcsak az derül ki, hogy remekül kezeli testét, hanem az is, hogy kommunikálni tud a közönséggel. Persze, ő sem lép ki teljes mértékben a megszokott klasszikus tananyagból. Ideje feltenni a kérdést: ki lehet-e egyáltalán, s legfőképpen: ki kell-e lépni?

Az biztos, hogy Delbó Balázsnak ki kellene lépnie, mármint a koreográfusi szerepkörből. Ritka, hogy egy istenáldotta tehetségű táncos ennyire rossz koreográfus legyen. Lelkesnek lelkes, kirakja mindenét, de se a *Conflicting Passions* című alkotása, se az estet záró, *Éjfél után* című, testet-lelket próbára tévő bohókás életképe nem képes egy másodpercnél tovább fenntartani figyelmemet. (Az utóbbira még visszatérek.) Néhány szót érdemes ejteni Kun Attila darabjáról, az *eMBeR* című ötszereplős bemutatóról. Ez az egyetlen mű, amely egyértelműen valami mást próbál meg, mint a többiek. Nem igazán kiugró munka, de az alkotónak saját nyelve van. Már ilyen fiatalon és ily kevés mű után. Az ember megnéz egy szekvenciát, és ráismer, hogy Kun Attila koreografálta. (Roppant értékes és becsülendő adomány – amit valószínűleg Lukács András is birtokolni fog, ha folytatja munkáit.) Kun jellegzetes csípőmozdulatai, az egy pontból való építkezés és a pontosság egy személytelenül személyes testhieroglifává állnak össze. Jobb emberanyaggal talán egészen más lett volna az eredmény – így a banális című *eMBeR* maradandó, ám egyenetlen emléket hagyott maga után.



Papp Dezső felvételei

**Lukács András a Szóló (Örvény) című koreográfiában**

Nem így a *Hullámok* című Gáspár Orsolya-koreográfia, aki Bajári Leventével maga adta elő darabját. Bajári nem remekelt, és csak Gáspár lelkesedése mentette az olykor fáradó helyzetet. Az előadást Jan Garbarek csodás zenéje viszi a hátán. Duettjük mutatja a legklasszikusabb elemeket az összes közül, Macher romantikus elképzelését nem számítva. Az este záródarabja Delbó Balázs említett, *Éjfél után* című munkája. A háromszereplős, ártatlanul idegesítő mű egy kocsmában játszódik, ahol egy részeg (Delbó) a zongoristának (Lázár György) sírja el szerelmi bánatát. A szóban forgó hölgy (Kazinczy Eszter) később rövid látomásként jelenik meg. Sajnos, a produkció egyetlen izgalmas pillanata az, amikor a zongorista és a táncos helyet cserél. Delbó és Kazinczy hiába jó táncos, az uralkodó eszement bárgyúság szinte fizikai fájdalommal tölt el. Annyi bizonyos, hogy a Magyar Nemzeti Balett Fiatal Koreográfusok Stúdiójának volnának bepótlandói.

Vagy mégsem? Ha jól tudom, ez a szervezet mint az Operaház balett-társulatának ifitagozata jött létre, hét évvel ezelőtt, hogy a koreográfusi utánpótlást biztosítsa az anyaintézménynek. Hogy fiatalokat juttasson fokozatosan pozícióba. Ebben az értelemben a kezdeményezés teljes kudarc. Megrekedt annál, hogy évente egyszer ingyen (!) lehetőséget biztosítson a fiataloknak rövid darabok koreografálására. Pedig ez az este is bizonyítja, hogy nem akármilyen tehetségek vannak köztük. De amíg a fővárosi és vidéki hivatalos tánctársulatok – azaz balett-társulatok – nem hajlandóak a friss, külföldön is sikert arató fiatalokat színpadhoz juttatni, hogy koreografálhassanak, addig ezek a tehetségek olyanok, mint mag a hó alatt. Ha a magyar klasszikus balett és egyáltalán az egész klasszikus hagyomány *kortárs hagyománnyá* akar válni, akkor nyitnia kell. Márpedig kortárs hagyománnyá kellene válnia, hiszen tanintézeteiben profi táncosokat képez. De nem képezhet ilyeneket egy halott és kiüresedett dolog számára, és nem lehet érdeke sem az államnak, sem a művészetnek, sem a közönségnek, hogy technikai tudásukat, testismeretüket egy halott és kiüresedett forma, mondjuk, pusztán Csajkovszkij-repertoár játszására fordítsák. És már nem lehet a független tánc technikáit és eltérő testfelfogását negligálni. A klasszikus balett szilárd tradíciói friss reflexiót igényelnek.

**ÚJ UTAKON...— KORTÁRS KOREOGRÁFUSOK ESTJE VII.**
**(Nemzeti Táncszínház)**

**KOREOGRÁFIÁK:** *Sirálytánc, Uncertain Harmony, Light, Örvény, Szóló (Örvény), Conflicting Passions, eMBeR, Hullámok, Éjfél után.*

**KOREOGRÁFUSOK:** Venekei Marianna, Andrea P. Merlo, Macher Szilárd, Lukács András, Delbó Balázs, Kun Attila, Gáspár Orsolya.

**SZEREPLŐK:** Bacskai Ildikó, Deák Dóra, Gáspár Orsolya, Gyarmati Zsófia, Irina Tsymbal, Kazinczy Eszter, Kozmér Alexandra, Őcze Eszter, Süveges Nóra, Venekei Marianna, Bajári Levente, Delbó Balázs, Koháry István, Komarov Alekszandr, Kun Attila, Lázár György, Liebich Roland, Lukács András, Macher Szilárd, Szirb Görgy.

Tóth Ágnes Veronika

# Szétzúzott formák

■ TYBALT ■

Fodor Zoltán (Romeo) és Barta Dóra (Júlia)

*A kilencvenes évek sztárkoreográfusa, Juronics Tamás az utóbbi időben izgalmas, ellentmondásos Shakespeare-átiratokkal jelentkezett, jó fél éve a* Szentivánéji álmot, *majd évad végén a* Romeo és Júliából *átgyúrt* Tybaltot *vitte színre. Ez mindenképpen jó hír, mert azt jelenti, hogy a múltbeli hangos sikerek és az utóbbi évek viszonylagos stagnálása (és néhány kifejezetten gyengébb produkció) után végre új fejezet nyílik az együttes életében. Azt, hogy az utóbbi évek halványabbra sikerültek, nyilván az ötévnyi kényszerű otthontalanság is magyarázza, viszont a remények szerint a következő szezontól kedvenc, régi játszóhelyére, a felújított szegedi kamaraszínházba költözhet az együttes. A színház és a társulat öt évre szóló megállapodást kötött, a Szegedi Kortárs Balett évente harmincszor lép majd fel Szegeden, emellett pedig a budapesti és kecskeméti fellépések is rendszeresek maradnak. Vagyis újra egy igazán nyugodt, termékeny, alkotó szakasz következhet az együttes életében. Bár az új produkciók nem hibátlanok, de hogy Juronics Tamás és a Szegedi Kortárs Balett újra formában van, bizalomra ad okot. Mert már hiányzott a táncéletből ez a nagy létszámú, összetartó fiatal társulat, mely a maga teátrálisabb, közérthetőbb, látványosabb táncnyelvével azokkal is sikeresen kommunikál, akik az absztraktabb formákra nem nyitottak. Másrészt a* Tybalt *címszerepében Juronics saját hatásos táncos visszatérését is megkomponálta, a célkeresztből határozottan odébb pöccintve Romeót.*

A *Tybalt* világa – bár ízig-vérig XXI. századi, neopunk produkcióként aposztrofáltatik a szórólapon – számomra inkább időutazás. Sajnos Földi Andrea jelmezei sem segítenek visszatalálni a jelenbe, az egyik tábor a biztonsági őrök bakancsos örökzöld viseletében feszít, míg a másik egy sosem volt szubkultúrát jelenít meg nett, kis galléros, rövid ujjú pólóival. A lányok mindkét oldalon cicásan szakadtak, és kicsit közönségesek (fodros szoknyák, erős sminkek, sok fekete dominál), de még az ő viseletük van a leginkább eltalálva. A díszlet visszasodor az időben a katakombaszerű lerobbant kocsmák, ablaktalan klubok kultuszához, melyek ideje azért már rég lejárt. A Heaven's Drink szegedi hardrock zenekar dobhártyaszaggató élő fellépése pedig betetőzi ezt az érzést: mintha valaki átaludta volna az elmúlt tizenöt évet, és valamikor a nyolcvanas évek végén–a kilencvenes évek legelején ébredt volna fel – rosszkedvűen, dühösen és másnaposan, és azzal az érzéssel, hogy fel kell rúgnia maga körül mindent. Viszont tagadhatatlan, hogy Juronics a *Tybalt*ban pontosan elkapott egy hangulatot (még ha nem is éppen a jelent), melyben az ivás, a nihilizmus és az éjjel-nappal bulizás feled-

teti a mindennapok ócskaságát. Emiatt jó pár évvel ezelőtt még sokkal nagyobbat durrant volna ez a rendezés.

A variálható fekete fém játéktérben becsapódó súlyos ajtók (díszlet: Székely László) tesznek pontot egy-egy vita végére, máskor egyes jeleneteket fentről leeresztett fekete falak választanak el egymástól. Váltakoznak a valóságos és a belső terek, de a Juronicstól megszokott, virtuóz térdramaturgia most kicsit egyszerűbben működik. Ahelyett hogy a tér különféle pontjain párhuzamosan futna a történet, az egyes szituációkat az említett mozgatható falak hasítják le egymásról – ez a szerkezet pedig elvileg jóval didaktikusabban vezeti a néző figyelmét, mint a megszokott, polifon szerkesztés. Mégis, könnyű eltévedni ebben a furcsa, hibrid műben, hiszen egyértelmű, hogy Tybalt középpontba helyezésével egészen új történet keletkezik, furcsa, néha megoldatlan és homályos cselekményszálakkal.

– némiképp igazságtalanul – jóképű, jellegtelen statisztaként mindvégig a háttérben tart.

Mercutio (Haller János) eredeti játékossága valahol elveszett útközben, egy mű-tetovált, agresszív langaléta testi ügyessége maradt csak helyette, mégis jó látni, ahogy Haller János lassan leválik az alkati hasonlóságnál fogva ráragadt Juronics-klón szerepkörről.

Rosaline (Palman Kitti) mint Romeo első eszményképe, majd Tybalt szerelme jóval hangsúlyosabb szerephez jut ebben az értelmezésben, mint eredetileg, mégis, még Tybalttal való viszonyában is háttérbe szorul Júlia mögött. Mert rokoni kapocs ide vagy oda, Tybaltnak egyetlen szenvedélye van: Júlia.

Júlia, akinek parancsolhat, de aki az ujja köré csavarja, Júlia, akit rángathat, kényszeríthet, majd a fenekére csapkodhat, Júlia, akitől végül a halált fogadja. Juronics ismét nagyon fontos dolgot olvasott ki az eredeti szövegből: a férfi rokonok (édes mindegy, hogy apa,

Koncz Zsuzsa felvételei

**Barta Dóra és Juronics Tamás (Tybalt)**

Juronics Tybaltként agresszív, ittas, domináns ragadozó, aki brutális erőszakosság és borgőzös szentimentalizmus között ingadozik. A koreográfus-táncos vélhetően komoly mélységeket lát a figurában, ha már valódi tragikus hőst faragott belőle, az eredeti tragikus hősök kontójára. Nem tudom legyőzni azt a benyomásomat, hogy Tybalt kötözködő, durva, önpusztító, lázadó figurája azért izgatta annyira Juronicsot, mert Romeo szelídebb, kamaszosabb alakjába nem tudta beleképzelni magát.

Júlia (Barta Dóra) nem naiva többé, nyers, akaratos nő, aki nem tűri senkinek a hatalmát sem, nem véletlen, hogy egy szelíd, kölykös Romeóba (Fodor Zoltán) szeret bele, akit a koreográfus

unokabáty, férjjelölt-e az illető) magától értetődő erőszakosságát a hozzájuk tartozó nők iránt, akiket tárgyként uralnak. Ezek a nők csupán színleléssel, hízelgéssel tudják manipulálni a körülöttük levő férfiakat, mézesmázos mosolyok mögé rejtve dühüket. Újdonság, hogy Juronics kicsit árnyalja szokásos szelíd-szexi nőképét, nem véletlen például, hogy Júlia az egyik legerősebb jelenetben középső ujjával bemutat Párisnak, aki így húzza fel rá a gyűrűt.

Páris (Finta Gábor) ebben az interpretációban érzéketlen aranyifjú Tybalt bandájából, akivel a koreográfus megismételteti az erkélyjelenet paródiáját is. Bár alapvetően két rivális szubkultúra csap össze az előadásban, jó ötlet, hogy Montague (Gulyás

István) és Capulet (Pataki András) egyaránt fenyegető keresztapaként bukkan fel. Benvolióból (Fekete Zoltán) nem túl szerencsésen melegkarikatúra lesz, míg Lőrinc barátból (Tarnavölgyi Zoltán) esetlen és hiteltelen bábu. Hámor József viszont (aki koreográfusasszisztens is egyben Kulcsár Vajda Enikővel együtt) halálként, fekete csuklyában, erőteljes, mégis titokzatos jelenlétével igazán figyelemre méltó figura. Nem véletlen, hanem fontos döntés az, hogy a halál karakteresebb Lőrinc barátnál, Tybalt Romeónál: a szerelem vagy a hit nem él meg ebben a világban, hanem már a kezdet kezdetén bukásra van ítélve. Érdekes az a felvillanás (és feltehetően csak Tybalt tudatában játszódik le), melyben a két család összeborul, kibékül. Tybalt mint rossz álmot rázza le magáról a látomást, neki nem kell a béke.

Juronics nagyon erős a nagy létszámú (a zenészekkel együtt közel harmincfős) tömegjelenetek, például a bál vagy a kocsmai verekedés igazán látványosra, izgalmasra komponálásában. Ezekben a Juronicstól megszokott lágy, puha mozdulatok egy szétzúzott, nyers, civil gesztusokkal kevert táncnyelvnek adják át a helyüket, melyekre a szólók és kettősök szelídebb, hagyományosabb mozgásvilága felel.

Szinte a teljes társulat szerepet kap a *Tybalt*ban, és lelkesen, teljes erőbedobással vesz részt az egyértelműen örömtáncnak látszó előadásban. Júliaként egészen kiemelkedő Barta Dóra antinaivája, erőteljes Juronics kétségbeesett, alfa-hím Tybaltja, emlékezetes Haller János mindig robbanásra kész Mercutiója, és szuggesztív Hámor József halál-alakítása.

**SZEGEDI KORTÁRS BALETT: TYBALT**
**(Művészetek Palotája)**

**DRAMATURG:** Almási-Tóth András. **DÍSZLET:** Székely László. **JELMEZ:** Földi Andrea. **VILÁGÍTÁS:** Stadler Ferenc. **KOREOGRÁFUSASSZISZTENS:** Kulcsár Vajda Enikő, Hámor József. **ZENE:** Heaven's Drink, Prokofjev. **IGAZGATÓ:** Pataki András. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Juronics Tamás **SZEREPLŐK:** Juronics Tamás, Barta Dóra, Fodor Zoltán. Haller János, Palman Kitti, Tarnavölgyi Zoltán, Fekete Zoltán, Finta Gábor, Kalmár Attila, Pataki András, Gulyás István, Markovics Ágnes, Hajdú Mária, Hámor József.

Kutszegi Csaba

# Korszerűsített klasszika

■ A LOTARINGIAI NEMZETI BALETT ELŐADÁSA ■

*Az ezredforduló táncirányzatait lehetetlen műfaj-kategóriákba sorolni. Előfordul, hogy az úgynevezett kortárs táncosok is balettcipőt húznak, nagy nemzeti balettegyüttesek repertoáron tartanak „mezítlábas" modern baletteket, csizma (vagy sarkas karaktercipő) pedig nemcsak az asztalra, hanem alternatívvá vagy show-táncossá vedlő néptáncosok és balett-táncosok lábára is rendszeresen felkerül. A balettcipősök, csizmások és mezítlábasok tábora között egyre sűrűbb és természetesebb az átjárás. Ennek ellenére a jobb híján modern balettnek nevezhető színpadi táncműfaj sok tekintetben különbözik is azoktól a társműfajoktól, amelyekkel igen aktív rokonsági kapcsolatokat ápol. A különbség oka a táncosok klasszikusbalett-képzettségének minőségében és a koreográfiák tánctechnika-centrikusságában rejlik.*

A Lotaringiai Nemzeti Balett három modern koreográfiát mutatott be a Millenáris Teátrumban, és bár spicc-cipő egyikben sem kopogott a színpadon, befejezett klasszikus képzéssel nem rendelkező táncosnak nem lett volna esélye megfelelő színvonalon fellépni a darabokban. Anyagerős, speciális mozgásnyelvű kortárs koreográfiák esetében a jelenség fordította is igaz.

Bár általánosítani mindig veszélyes, elmondható, hogy a magyarországi kortárs táncirányzatok inkább színház-, mint tánctechnika-centrikusak. Ennek oka lehet az is, hogy hazánkban a modern táncnak – bár próbálkozások akadnak – nincs megfelelően működő intézményesített képzési rendszere. De el kell ismerni, hogy a legtöbb koreográfus-előadónak a többéves technikai alapozásnál csábítóbb a művészi önkifejezés relatíve gyors megvalósítása. És nem kevés olyan is akad, akinek az utóbbihoz valóban jóval több tehetsége van, mint az előbbihez. Világszínvonalon balettozni nagyon nehéz, de még százötven éve készült koreográfiákban is különleges élmény a táncosnak. Nem véletlenül nyilatkozta egyszer Pina Bausch, hogy nem kezdett volna modern táncszínházi műveket alkotni, ha alkalmas lett volna a *Giselle* címszerepének eltáncolására.

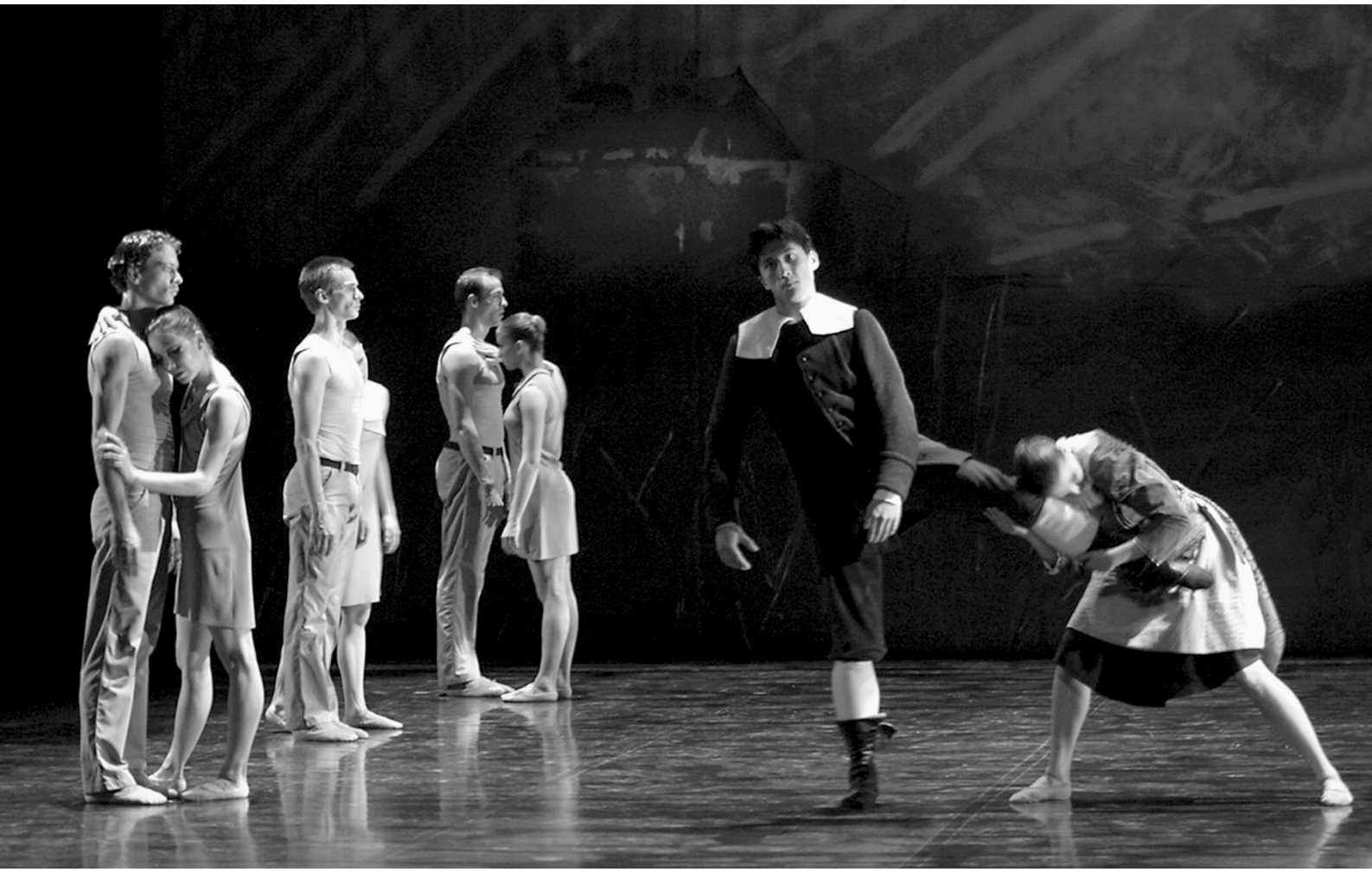
A Kelet-Európában turnézó francia társulat balettestjének első darabja Angelin Preljocaj *La Stravaganza* című koreográfiája. Preljocaj-baletteket az albán származású francia koreográfus saját együttesének előadásában 2002 tavaszán a Vígszínházban már láthatott a magyar közönség. Idézek az estről írt kritikámból: „Stílusa, alkotói módszere ízig-vérig francia: ember- és testközeli, bájos és könnyed (kedvelem a parfüm metaforáját – nyilatkozta egyszer), de mindemellett gondolatérzékeny, kérlelhetetlenül racionális, darabjai szerkezetét szigorú műgonddal építi fel." Az 1997-ben, a New York City Ballet együttesének készített *La Stravaganza* megerősíti akkori benyomásaimat.

Vízcsobogás, hajnali madárdal hallatszik, derengő félhomályban hat puritán testtrikóba öltözött táncos összekapaszkodva mozgó szoborcsoportot alkot. Vivaldi muzsikája csendül fel, amelyre a három nő és három férfi ügyes térformaváltásokat és kidolgozott klasszikusbalett-elemeket felvonultató könnyed táncba kezd. A tétel végén a barokk zenét kortárs zörejzene váltja fel, és újabb három pár lép színre. A jövevények furcsa kosztümöt viselnek, amelyek leginkább Vivaldi korabeli rusztikus karneváli jelmezekre emlékeztetnek. A balett Vivaldi-kompozícióból kölcsönözte a címét, a *stravaganza* olaszul különcséget, hóbortosságot jelent. Kétségtelen: hóbortos különcök jelentek meg, látványukkal a testtrikósok nem tudnak betelni. A két, egymásnak idegen csoport a darabban végig kapcsolatfelvételre törekszik; hogy mit

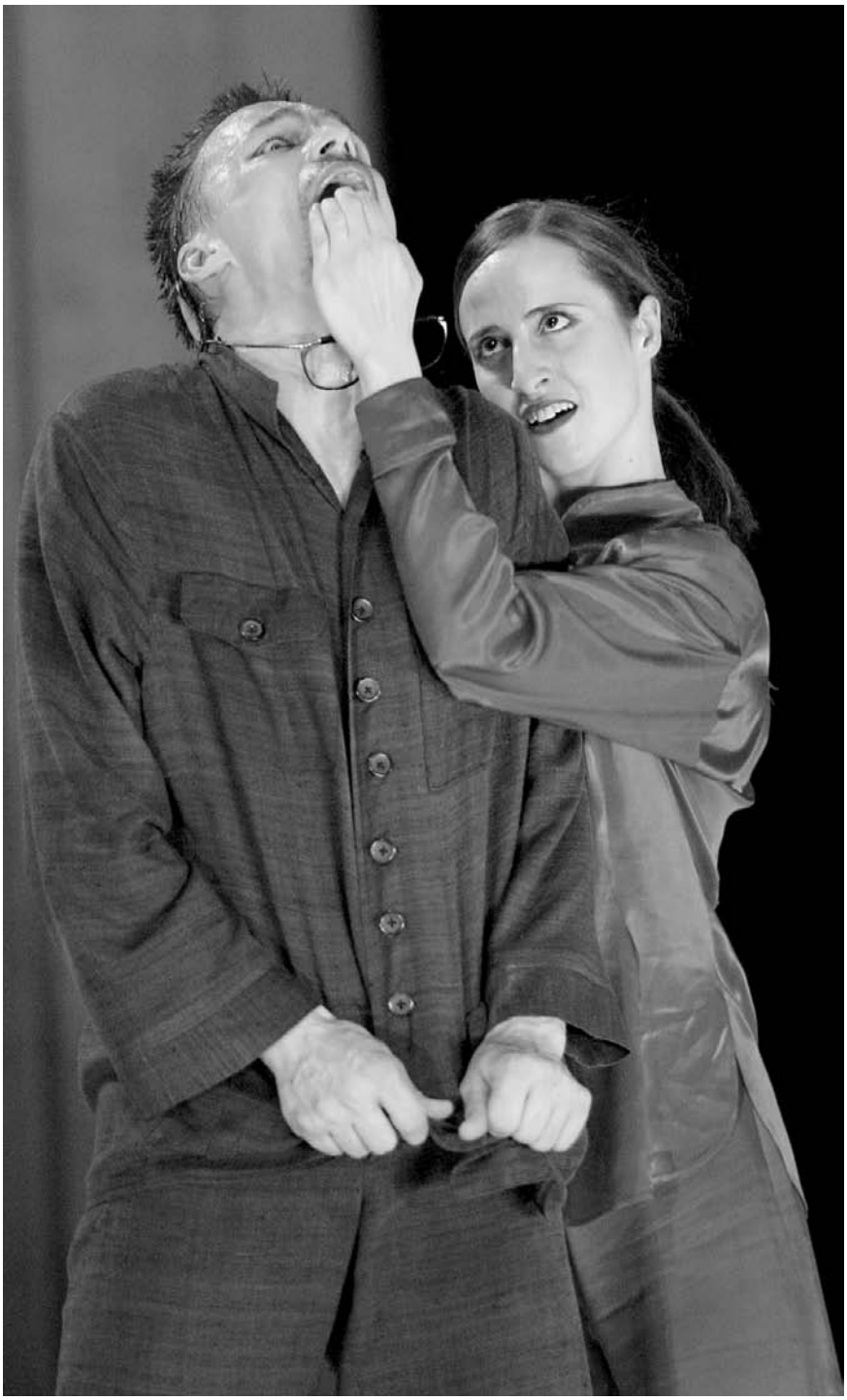
vagy kiket szimbolizálnak, annak eldöntését ránk bízzák. A koreográfia táncnyelven fogalmazva, táncszövegszerkesztéssel elvont alaphelyzetet ábrázol, és átélhetővé teszi az ahhoz fűződő érzelmi reakciókat. A látványos, technikás tánc nemcsak célja, eszköze is a balettnek. A tételek egymásutánjában, a szerveződő táncban és a kapcsolatfelvételi próbálkozások elmélyülésében megérezhető, hogy csúcspont felé közelít az előadás. Az utolsó tételben egymásra talál egy ellentétes csoportból származó lány és fiú. A kettősüket megelőző félórában mintha minden a találkozásuk miatt történt volna. *Pas de deux*-jük értéke nagyon csökkenne, ha kiragadnák a darabból, és önálló műsorszámként adnák elő. Mivel a csúcspontig vezető úton a koreográfia mondanivalójával kapcsolatban minden tisztázódik, az egymásra talált pár kettősében a koreográfusnak nem kellett kognitív, tartalmi elemekre utaló megoldásokat alkalmaznia, hanem a mozdulatokkal „csak" a különös helyzetben fellépő érzelmeket kellett megjelenítenie. Az eredmény kitűnő: a duett örömről, vágyról, félelemről, idegenkedésről, fellobbanó szerelemről „beszél". A koreográfiák ilyen részleteiről mondják, hogy olyasmit nyújtanak, ami szóval nem, csak tánccal fejezhető ki. A két fiatal kapcsolatának kiteljesedését a megjelenő kosztümösök megakadályozzák. Preljocaj 1996-ban, egy évvel a *La Stravaganza* New York-i bemutatója előtt Aix-en-Provence-ban a *Romeo és Júliá*t koreografálta. Lehet, hogy a *La Stravaganza* Shakespeare-balettjének lírai utózöngéje?

A francia kortárs tánc másik jelentős alakja, Jean-Claude Gallotta olasz–osztrák szülők gyermekeként látta meg a napvilágot Grenoble-ban. Preljocajzsal akár New Yorkban is találkozhatott, hiszen majdnem ugyanakkor tanultak Merce Cunningham iskolájában. Gallotta neve szintén ismerősen csenghet a magyar táncközönség számára: a *Kouchotte és Kanélie* című *pas de deux* már a harmadik Magyarországon bemutatott koreográfiája. Először 1993-ban a Petőfi Csarnok műsorán szerepelt Gallotta-darab (az *Ulysses*), majd tíz évvel később a Trafóban a *Mammame*-mal vendégszerepelt a koreográfus együttese, a Group Emile Dubois.

Gallotta mindhárom nálunk bemutatott koreográfiája a nyolcvanas években készült. Ennek ellenére egyik felett sem járt el az idő. A táncújítóként tisztelt koreográfusról méltatói hangsúlyozzák, hogy markáns, saját mozgásstílusa van (el is nevezték azt *gallotterie*-nak), amelyben a szigorú formafegyelem egyénien vegyül a játékos szabadossággal. A *Kouchotte és Kanélie*-ban (a kettős az 1988-ban bemutatott *Docteur Labus* című balett részlete) is megfigyelhetők e jellemzők. A női szereplő pajkos nyitó táncát, éppen játékossága miatt, a felületes szemlélő hajlamos könnyű bemelegítésnek gondolni, pedig táncost próbáló variációról van szó, amelynek kivitelezése magas szintű klasszikus tánctudást igényel. Gallotta iróniával támadja a klasszikus balett megrögzött kliséit (a *Mammame*-ban is megtette), de a tánctechnikai alaptudásról, amit a klasszikus képzettség birtoklása biztosít, a világért sem mondana le. Gallotta nem azért modern, mert gúnyol, kicsavar, fejtetőre állít, és hétköznapi mozdulatokat emel be a táncba, hanem elsősorban azért, mert a tradicionális alapanyagot megtartva-meghaladva felmutatja az új régihez fűződő viszonyát. A Mil-



**Jelenet a La Stravaganza című darabból**



Laurent Philippe felvételei

**Ketten a Labus című darabból**

lenárisban látott kettőse (így, önmagában) az örök témáról, a férfi és a nő kapcsolatáról készült különböző korú és stílusú koreográfiák paródiája. Szerzője egy percig sem gondolja komolyan, hogy férfi és nő viszonyáról még lehet újat mondani, de tudja, hogy hétköznapi mozdulatok és különböző táncstílusok figuráinak egybedolgozásával húszperces koreográfiában is ábrázolni lehet az idő múlását és az emberi természet változatlanságát.

Az est harmadik részének koreográfusa, Malou Airaudo Magyarországon kevésbé ismert. Bár vendégtanárként működött a Budapest Táncművészeti Szakközépiskolában (a Goli Tánchelyen), koreográfiáját magyar közönség most láthatta először. A Marseille-i Opera balettiskolájában végzett klasszikus balerina a Monte-carlói Orosz Balett együttesében kezdte a pályafutását, majd fokozatosan „modernizálódott": előbb az Amiens-i Kortárs Balettszínházba szerződött, majd Pina Bausch Wuppertali Táncszínházának lett meghatározó egyénisége. A nagyközönség filmen is láthatta táncolni: Pedro Almodóvar *Beszélj hozzá* című filmjében Pina Bauschsal részletet ad elő a *Café Müller* című előadásból. A Millenárisban bemutatott *Je voudrais tant...* (Annyira szeretnék...) ötvözi a klasszikus alapot a táncszínházi stílussal. Airaudo nem nevezhető nagy formanyelvi újítónak, de megalkotott mozdulatai rá jellemzően egyéniek. Lendületesen mozgat nagyobb létszámú csoportokat, de érzékkel koreografál szólókat és duetteket is. Színpadán elvont történés zajlik. Lépcsőzetes lelátón, szemben az igazi közönséggel publikum foglal helyet. *World music*ba szerkesztett cigánymotívumokra lendületes tánc kezdődik a lelátó előtti küzdőtéren. A táncosok testtartása és főleg a lábmunkájuk vágtázó lovakra emlékeztet. Életverseny, konkurenciaharc zajlik. Ebben a folyamatos, halálig tartó menetben sok mindent lehet „annyira szeretni". Van, aki a győzelmet szeretné, van, akit a részvétel is boldogít, és olyanok is akadnak, akiknek a harc közben a társak megtalálása a legfontosabb. A közösséggé ért csoport a lelátón sűrű kupacban bújik össze, egymást védik a gyakran felerősödő, ruháikat ritmikusan remegtető széltől. A szélgépek mozgatásával a koreográfus gyakran hoz létre esztétikus színpadi látványt. Egy-egy erős szélcsatornában a hajak, a bő ingek és a hosszabb ruhaujjak, mintegy felső parancsra, egy irányba mutatnak. A zenei montázs tartalmaz disszonáns akkordokat, eltorzított énekhangokat és slágerszerű dallamokat. Egy lassú, fülbemászó, háromnegyedes zenei részletre a táncosok szaggatott, gyors kézmozdulatokat bemutatva, szabályos sorokban vonulnak. Az „annyira szeretnék" vágyakozást jelent. A mozdulat és zene szembetűnő ellentéte a vágyak és a realitás különbözőségét jelképezi. Az élet küzdőterén szép számmal akad hasonlóan egymásnak feszülő ellentmondás. Malou Airaudo ezek közül többet érzékletesen megjelenít. Színvonalas koreográfiája mozdulatnyelvében, tematikájában és szimbólumrendszerében inkább tapasztalatokat összegez, mint markánsan újít.

A klasszikus képzettségre alapozó modern, XX–XXI. századi balett a XIX. századi romantikus, cselekményes baletthez képest számít merészen újítónak. A táncművészet igazi kísérletezői új, saját mozgásrendszereket igyekeznek kialakítani, és a legtöbbször kortárs társművészetekkel szövetkeznek. A Lotaringiai Nemzeti Balett által bemutatott koreográfiák a modern balettművészet korszerű vonulatába tartoznak, túllépnek a hagyományos cselekményes baletteken, de mozgásnyelvükben őrzik a klasszikus alapokat. A múlt látványos megtagadása sokszor bátrabbnak látszik, de valójában könnyebb a meghaladva megtartásnál. A végeredmény, a művészi produktum korszerűsége szempontjából a modern balett állja a versenyt a kortárs táncszínházzal.

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

# Elszalasztott esély

■ OROSZ NÉPI POSTA ■

*Jól ismerjük a klasszikus orosz drámairodalmat, Csehov háziszerzőnek számít Magyarországon, Shakespeare mellett feltehetően őt játsszuk a legtöbbet manapság. De Gogol vagy Gorkij sem panaszkodhat, Bulgakov szintén állandóan műsoron van, és még a ritkán színre kerülő Puskin drámai főműve, a* Borisz Godunov *is emlékezetes rendezést kapott Kovalik Balázstól nemrég. Nem ismerjük viszont az újabb orosz, posztszovjet drámát. A most kiadott kötet pótolhatná a mulasztást, mert mi tagadás, okításra szorulunk e téren. Nagy érdeklődéssel vártuk a folytatást, az új termést a klasszikusok után. Komoly volt tehát az esélye (és természetesen a felelőssége is) a „Zavarka Szlavista Műhely" elnevezésű csapatnak, amikor a saját fordításában és jegyzeteivel asztalunkra tette ezt a hat darabot tartalmazó kötetet.*

Elmulasztották a lehetőséget. Mert ugyan mit is kezdhetnénk az utószó efféle mondataival, hogy „a szó szoros értelmében vett fiatal orosz drámairodalom és színház képviselőinek (Alekszandr Rogyionov, Vagyim Levanov) figyelme már teljes egészében a mában élő ember felé irányul, aki belsőleg igen komoly változáson megy keresztül"? Ez paródia? Vagy egy igyekvő bölcsészhallgató szemináriumi dolgozatából vették a mondatot? Arról nem szólva, hogy olyan szerzőket említenek, akiktől nem szerepel mű a kötetben – az utószóban egyébként is hemzsegnek az ilyen nevek. Na jó, tudjuk, egy válogatás mindig kompromisszumokra kényszerül.

Akkor nézzük a válogatás szempontjait. „Kötetünkbe az oroszországi színházi élet olyan ünnepelt szerzőinek darabjait igyekeztünk összeválogatni, akiknek a neve Magyarországon sem teljesen ismeretlen." Aztán persze kiderül, hogy a hatból mindössze két írótól játszottak eddig nálunk. Az utószó folyvást mindenféle fesztiváldíjas darabokat meg szerzőket emleget, de hát kit érdekel ez? Venyegyikt Jerofejev soha semmilyen fesztivált nem nyert, de a *Walpurgis-éj* című drámája mégis kenterbe veri az összes itt olvasható darabot. Persze, ő már halott, ezért nem is kerülhetett be a könyvbe.

A jegyzetek ugyancsak siralmasak. A darabok úgynevezett interpretációja egyrészt fölösleges – miért nem gondolkozhat egyedül a szerencsétlen olvasó? –, másrészt nevetséges és semmitmondó. „A darab nyomasztó hangulatát Isten hiánya adja, amely a fiú körül ahhoz hasonló vákuumot teremt, mint amilyen például Dosztojevszkij *Ördögök* című regényének alakjait veszi körül" – írják például Vaszilij Szigarjev művéről. Na igen. Ugyanez elmondható bármilyen újabb irodalmi termékről. Magam megelégedtem volna néhány életrajzi adattal, ténnyel, és elismerem, ebben nem szűkölködnek a jegyzetek. Más jó azonban nem mondható el róluk.

Mármost a lényeg: miféle képet ad ez a válogatás az újabb orosz drámáról? A legszembeötlőbb vonás a küzdelem a tradícióval. Két dráma is közvetlenül a nagy hagyományra reflektál, és ez persze természetes egy ilyen roppant örökséggel bíró irodalomban. Borisz Akunyint legkivált a roppant szellemes Fandorin-regények, e nagyszerű krimiparódiák prózaírójaként ismerjük magyarul. Ezúttal sem tagadja meg magát, Csehov *Sirály* című alapművét értelmezi újra a bűnügyi regények módszereivel. Agatha Christie szelleme lebeg a darab felett, melyben mindenki elkövethette a tettet abban a bizonyos zárt térben. Az eredeti, csehovi zárójelenet után belép Dorn (önértelmezése szerint a von Dorn család sarja, melyből aztán a nyomozó Fandorin is ered), és megkísérli bebizonyítani, hogy Trepljov nem öngyilkosságot követett el, hanem megölték. A kísérlet sikerül is ebben a könnyed kézzel, olykor sziporkázóan, olykor agyonizzadt homlokkal megírt kis igénytelenségben. Rendben, a drámairói technika működik. De minek? A dolog se Csehovhoz, se semmihez nem ad hozzá semmit, egyik fülünkön be, a másikon meg szépen ki.

Hasonló színvonalú a kötetet záró mű: Mihail Ugarov *Ilja Iljics halála* című színművében Goncsarov *Oblomov* című regényét értelmezi újra. Ez csak a látszat, valójában az égvilágon semmit sem ad hozzá ehhez a remekműhöz, csak elsekélyesíti annak mélységeit, átfogó szellemiségét. A darabban egyetlen rendesen megírt alak sem szerepel, közhelygyűjtemény az egész, humortalanul, nehézkesen előadva. A jegyzet szerint Oblomovhoz képest a többi szereplő „csak fragmentum, így nyelvük is töredékes". Mármost eltekintve attól, hogy töredékes nyelvvel még nem találkoztam, ebből a fordítás semmit nem érzékeltet; becsületszóra kell elhinnünk, hogy ez igaz. Egyébként is kérdéses, vajon miféle nyelviség rejlik a kötetben szereplő darabokban. Talán csak Szigarjev darabjában *(Gyurma)* érzékelhető valamiféle nyelvi eredetiség (hangsúlyozom, hogy nem olvasok oroszul, vagyis csak a fordítás alapján fogalmazok), persze ez nagyjából kimerül a káromkodásokban, de hát – Borgestől tudjuk – ennek is megvan a maga művészete.

Oleg Bogajev *Orosz népi posta* című egyfelvonásosa leginkább talán Samuel Beckett *Az utolsó tekercs* című művét utánozza, feltehetően szándéktalanul. Most a magányos hős, Zsukov nem magnófelvételeket készít, hanem leveleket ír magának. Az elidegenedés, bizony, bizony. Lakásáért II. Erzsébet és Lenin vetekszik, utóbbi lenne a groteszk elem a darabban. Jevgenyij Griskovec *A város* című színművében hasonló az életanyag, egy férfi elutazik a városból, nem tudja, hova, „csak innen el, anywhere out of the world", mint már Baudelaire írta. Mi meg már több százszor olvastuk.

Ezt a reménytelenül szürke, ötlettelen, közhelyekkel zsúfolt képet minimálisan színezi a már említett *Gyurma* című dráma, a könyv kimagaslóan legjobb műve. Filmszerű megoldásokkal tarkított, meglehetősen kegyetlen szöveg, melynek jellemző színi utasítása: „A két nő a vásznon az imént meggyilkolt férfira vizel." A főhős, Makszim, ez az elárvult kamasz kétségbeesetten vergődik ebben a bestiális környezetben, csak a művészet vagy annak szánalmas pótléka (a folytonos gyurmázás) kínál némi azílumot számára. Persze elbukik. Mindenki elkurvul, „minden elsötétül". Vaszilij Szigarjev műve az egyetlen, melyben érzékelhető valami művészi szuverenitás, valamiféle egységes, nem közhelyes, hanem komolyan átélt látásmód.

*Európa Könyvkiadó, 2005. Fordította, válogatta és az utószót írta: Bártfay Réka, Gyulafi Mónika, Jorgosz Baia, Molnár Angelika, Molnár Zsófia, Teller Katalin, Vári Erzsébet.*

# Az afrikai kapcsolat

■ BESZÉLGETÉS PETER BROOKKAL ■

Peter Brook ismét új előadást hozott New Yorkba párizsi otthonából. Brook a *Hamlet* 2001-es vendégjátéka óta nem volt jelen az amerikai színházban, s a világ legnagyobb hatású élő rendezője most nem Shakespeare-t mutat be nekünk, s nem is egy olyan nagyszabású epikus művet, mint a *Mahábhárata* volt, hanem egy meglehetősen egyszerű, mintegy százperces darabot, amely a függetlenség előtti, a Szaharától délre elterülő Afrikában játszódik. A szúfi mesterről szóló mű igaz történeten alapul, ráadásul erősen összecseng a szeptember 11-e utáni világgal.

Brookot régóta foglalkoztatja Afrika. 1972-ben társulatával kis afrikai falvakban dolgozott, s olyan emlékezetes előadásokat hozott létre, mint *Az ikek* és *A madarak tanácskozása* (New Yorkban mindkettőt a La MaMa E.T.C.-ben mutatták be), később pedig *Az öltöny.* Most pedig itt a *Tierno Bokar,* amelyet a közelmúltban tett afrikai utazásai inspiráltak, többéves átírások és kísérletezések keretében. A *Tierno Bokar* adaptáció: Marie-Hélène Estienne munkája, amely Amadou Hampaté Bâ, 1991-ben elhunyt mali író mesteréről szóló életrajzán alapul. Ez a mester, azaz Tierno Bokar szúfi bölcs volt, aki 1875 és 1939 között élt. Egy ezoterikus iszlám vitában való részvétele végül tömegmészárláshoz és vértanúsághoz vezetett, melyek közvetve még a második világháború kimenetelét is befolyásolták.

A vallási vita tárgya – némileg hasonlóan a korai kereszténység néhány misztikus disputájához – az volt, hogy egy bizonyos imát egymás után tizenegy vagy tizenkét alkalommal kell-e elmondani. Bokar kénytelen volt állást foglalni, és véleménye – szerencsétlenségére – egybeesett egy olyan csoportéval, amely összeütközésbe került a francia gyarmati vezetőkkel. Ennek következtében Bokar eltávolodott a családjától és vallási törzsétől, és az ügynek további komoly fejleményei lettek. Ahogy Michael Billington írta a londoni The Guardianban: „a darab időtlen kérdéseket vet fel a hit felforgató szerepéről, a létezés értelméről, valamint a szabad akarat és a végzet összeütközéséről. A mű mélyén ott rejlik az iszlám Afrika és egy idegen civilizáció értékeinek összeütközése. Védőbeszéd ez az egymás iránti kölcsönös türelem és megértés mellett, ami nagyon is időszerűvé teszi a darabot."

Az előadásban Brook lemond a *Mahábhárata* gazdagságáról és káprázatos effektusairól egy, a történethez nagyon is illő egyszerű díszlet kedvéért: a színpadon nincs más, csak gyékényszőnyegek, függönyök, zsámolyok és párnák. Egy magas, csavart törzsű fa is áll a díszletben, akár egy elegáns szobor. Az arany- és mézszínű fények az afrikai homok árnyalatait idézik. Az akció minimális. A hangnem csendes és elmélkedő. A színészek, a Bokart játszó szikár és kecses, hosszú, vékony hajfonatokat és sok rétegből álló ruhát viselő Sotigui Kouyatéval az élen, inkább egyszerűen léteznek, mint cselekszenek.

A *Tierno Bokar*t New Yorkban a Morningsight Heights-i Barnard College egy felújított termében adják elő. Brook, aki makacsul kerüli a megszokott helyszíneket (még régi „ugródeszkáját", a Brooklyn Academy of Musicot is), saját bevallása szerint új, fiatal közönség megragadására és nevelésére törekszik. Mire a *Tierno Bokar* New Yorkba érkezett, Brook betöltötte nyolcvanadik életévét. Mérföldkő ez egy olyan művész életében, aki több mint hat évtizeden keresztül egyedülálló színházat hozott létre. Brook eredeti véleményekkel és gondolatokkal teli elmélyült gondolkodó és spirituális kutató, aki mindig is lelkes felfedező és kísérletező volt – mégpedig nemzetközi és multikulturális terepen. Soknemzetiségű csapatával létrehozott előadásait a világ minden táján ismerik. A londoni Financial Times munkatársa, James Woodall ezt írta a *Tierno Bokar* berlini előadásáról: „Nagy-Britannia legnagyobb rendezőjének sikerült létrehoznia eddigi legsűrűbben spirituális tartalmú alkotását."

*– Mi fogta meg, mi érdekli ennyire Afrikában?*

– A világ minden földrésze közül Afrika a legkevésbé ismert. Amikor először ott jártam, az lepett meg leginkább, hogy a hagyományos afrikai életmódban nincs építészet. Meglátogattam egy királyt a palotájában, ami egy agyagkunyhó volt. Az ajtó olyan alacsony volt, hogy négykézláb kellett bemászni rajta – egyedül ez utalt rá, hogy tekintélyes személyiségről van szó. Megfigyeltem, hogy az ottani kultúrát nem a tárgyak vagy az épületek fejezik ki.

Az afrikaiakat manapság fizikai erejük, tánccsoportjaik, ritmusaik és énekeseik miatt tiszteljük – és ez már régóta így van. Valójában azonban hatalmas és kivételesen kifinomult ősi civilizáció az övék, amely bizonyos láthatatlan dolgokon alapul, például a nagycsaládokon belüli kapcsolatokon: az unokatestvér, a pap, az idősebb nagybácsi stb. szerepén. A megértés és tisztelet rengeteg árnyalatát ismerik. Rendkívül magasztos és összetett kapcsolatuk van a természet egészével, a fénnyel, a sötétséggel, a földdel. És mivel ezek a dolgok nem láthatók, ezért nálunk tisztelet sem jár ki nekik.

*– De a* Tierno Bokar *nem igazán Afrikáról szól, inkább az iszlámról.*

– Nem, ez valóban nem Afrikáról szóló dokumentumdráma. És nem is az iszlámról szól – inkább egy rendkívüli ember spirituális fejlődéséről. Hampaté Bât személyesen is ismertem – csak miatta érdekelt ez a történet. Ő az UNESCO szervezetén belül Malit képviselte, és nap nap után egyetlen célért küzdött: a szájhagyomány útján terjedő afrikai történetmesélés megóvásáért, hiszen ahogy a történetmesélők egymás után elmentek, hatalmas kincs volt kihalóban. Afrikában a történetmondók emlékezete tartja elevenen a civilizációt. Hampaté Bâ maga is ilyen mesélő volt, aki később, a franciaországi években sok könyvet is írt, és azt mondta, hogy minden, amit tud, a mesterétől, Tierno Bokartól származik. Tierno Bokar olyan családban élt, amely egy évszázaddal korábban tért át az iszlám vallásra. Az iszlámon belül pedig egy különleges társasághoz tartozott – a Tijanija tagja volt, amely az iszlám ezoterikus, szúfi ágát képviseli.

*– Ezt a darabot a kritikák vallásos műnek írják le, mivel Bokar vitájáról szól, amely egy rituális vallási gyakorlat egyik részlete körül forgott. A kritikusok szerint a mű leginkább a hitről szól, a végzetről és a spirituális hiedelmekről.*

– Véleményem szerint ez mérhetetlen leegyszerűsítése a történetnek. Az emberek szeretnek mindenre címkét ragasztani.

*– Mégiscsak van rá valami válasza, nem igaz?*

– A válaszom az, hogy az *Oidipusz király,* a világ egyik legősibb darabja, nem freudi alapokon nyugszik: a pszichológiáról, az életről és a létezésről szól. A *Lear király* és Shakespeare műveinek mintegy a fele spirituális, vallási, politikai, társadalmi és pszichológiai darab. Minden történetben, amely megérintett, létezik valamiféle kapcsolat a látható és a láthatatlan között. Márpedig e két

dolognak jelen kell lennie ahhoz, hogy egy történetért érdemes legyen elmenni a színházba.

*– Ez azért nem igazán válasz az előbbi kérdésre.*

– Ez a mű nem egy ember keresésének fájdalmas története, mint ahogy a végén a keresés nem is válik tragikussá. Ebben a toleranciáról szóló igaz történetben van egy mitikus elem, amelytől a mű igazán különlegessé lesz. A tolerancia nem egyszerűen valami nagylelkű gesztus, amellyel az egyik fél azt mondja a másiknak, hogy „igen, értem az álláspontodat". Nagyon is megerőltető és komoly elszántságot igényel az, hogy valaki megtalálja az igazságot. Tierno Bokart pedig épp az igazság keresése segítette át azokon a nehézségeken, amelyeket egy, a franciák által megszállt országban átélt. A megszállás minden kompromisszumát érzékelte egy olyan országban, ahol a vallásos hagyomány erős volt, a hithez való hűség pedig alapvető törekvést képviselt. Bokar tragédiája azért következik be, mert nem hajlandó arra a kompromisszumra, amelyet a megszálló katonai hatóságok megkövetelnek.

*– Bokar az ellenfél álláspontja mellett dönt, ezért a saját népe utasítja el. Ettől válik hőssé?*

– Ez nem olyan egyszerű, mint hogy csak felálljon, és azt mondja: „Szemben állok a megszállókkal." Nem, ő senkivel nem áll szemben, ő valami *mellett* van. És úgy hozza meg a döntését, hogy nem veszi figyelembe a törzsi, nemzetségi és családon belüli rivalizálásokat. Emiatt reked kívül a természetes családi összetartozáson, azonban még sincs más választása. Keménynek kell maradnia.

*– Vagyis erős politikai töltet is van a darabban.*

– Természetesen. Enélkül a történet nem is létezne.

*– Mégis úgy tűnik: az elemzői csodálkoztak azon, hogy éppen ön a hitről, a végzetről és az Isten kérdéséről készít előadást.*

– Igen, csakhogy a hit és a végzet olyan fogalmak, amelyekről a *Hamlet* is szól. Ezek minden fontos műben szerepelnek. Ugyanakkor mindig kell lennie valami alapnak: magának az életnek, abban a formájában, ahogy megéljük. Ezért van az, hogy a történetnek a politikai események, a társadalmi kontextus adnak súlyt.

*– Tulajdonképpen mit jelent önnek a vallás és a hit? Az istenhit? Sokan tűnődnek azon, vajon miben is hisz ön.*

– A darabban Tierno Bokart megkérdezi a népe: „Mondd meg nekünk, mi az isten." És ő csodálatos választ ad, amely így végződik: „Bármit nevezünk is istennek, az csak a mi fejünkből pattan ki." Ha megkérdeznek, miben hiszek, a válaszom: legmélyebb vágyam az, hogy teljes őszinteséggel tudjam azt mondani, hogy „a semmiben hiszek". Számomra a puszta nemlét, a tiszta üresség az a csupasz üres tér, amely teljesen élettelen; vagy pedig az abszolút mértékben vibráló életről van szó, amely akkor keletkezik, ha egyre több mindent tudunk félresöpörni. Akárcsak mások, én sem tudok mindent félresöpörni, de egészen biztos vagyok abban, hogy minél több teret teszünk szabaddá, annál inkább felismerjük, hogy létezik valami, ami kifejezhetetlen és felfoghatatlan, mégis valóságos. Nos, eddig vagyok hajlandó elmenni.

*– Mégis mindig van valami a mélyben, nem igaz? Abszolút üresség nem létezik.*

– Ezért mondom, hogy szeretném, ha ezt mondhatnám, de jól tudom, hogy idáig az ember soha nem juthat el. Tudom, hogy bármit mondunk, én vagy ön, vagy akármelyik mai filozófus, azt némi fenntartással kell fogadni. Ezért nem ragaszkodtam soha semmilyen meggyőződéshez.

*– Azért érdekli ez a darab, mert rímel arra, ami ma a világban történik?*

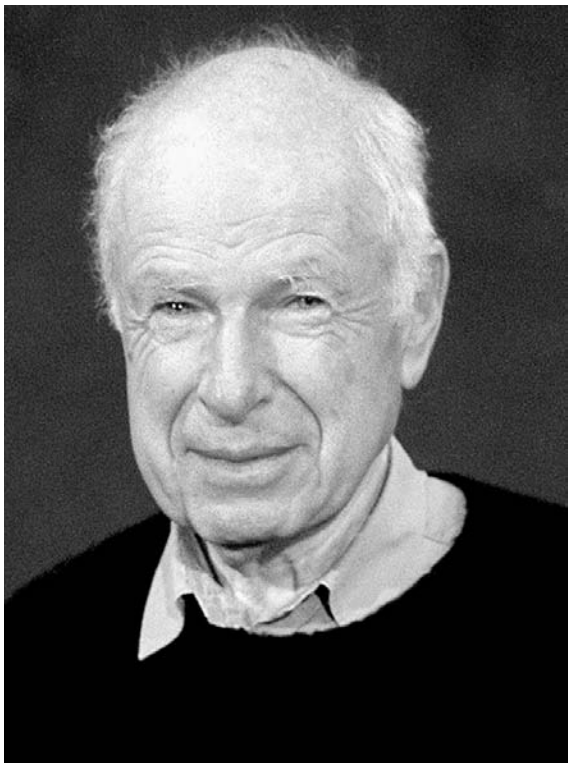
– Ó, persze. Ne felejtse el, hogy soha nem azt tettem, amit általában egy színházrendezőtől elvárnak. Soha nem hittem abban, hogy a repertoár kialakítása vagy egyéb kulturális okok miatt kellene darabot választani. Mindig megpróbáltam az ösztöneimre hallgatva olyan témát találni, amely illik az adott pillanathoz. Ezért választottam most a *Tierno Bokar*t, nem pedig az *Athéni Timon*t. De nagyon kell vigyázni, nehogy a relevancia olyan kézenfekvő legyen, mint, mondjuk, a terrorizmus esetében. A terrorizmusról darabot csinálni, az egy más szint.

*– Ez a mű tehát aktuális kérdéseket feszeget?*

– Ezt a közönségnek kell eldöntenie. Mi nem mondjuk, hogy ez a darab Irakról szólna. Ugyanakkor látjuk, hogy az amerikaiak semmit nem okultak a franciák száz évvel ezelőtt, mindenestől hasonló viselkedéséből. Mégis, ha ma valaki Vietnamról készítene előadást, akkor az is Irakról szólna.

*– Az amerikai turnénak a Columbia Egyetem ad otthont, nem pedig egy off-Broadway színház vagy a Brooklyn Academy of Music Harvey Színháza, melyet az ön számára terveztek. Miért van ez?*

– Mert ez egy nagyon sajátos darab. Ennek a témának egy bizonyos intellektuális szinten kell hatnia, ezért nehezen befogadható abban az országban, ahol a Broadway, az off-Broadway és az off-off Broadway egyaránt meglehetősen show-business-központú lett, és a megfelelő nézettséget csak egy bizonyos fajta előadás szavatolja. A Brooklyn Academy of Music, amelyet mindannyian igazán szeretünk, megteremtette a saját színházi közönségét, viszont nagyon drágák a jegyeik. Mióta megalapítottuk Párizsban a Bouffes du Nord-t, mindig is küzdöttünk a magas helyárak ellen. Megállapodtunk abban, hogy egy problémás környéken nyitjuk meg a színházat, egy kényelmetlen színházteremben játszunk, de a tőlünk telhető legjobb munkát nyújtjuk, és alacsonyan tartjuk a jegyárakat. Ha a gazdagok is érdeklődnek, és hasznot húznak az olcsó árakból, az az ő dolguk. A külvárosokból és a munkáskerületekből sok olyan ember jön el a Bouffes-ba, aki egyébként nem jár színházba, mert nálunk megfizethetőek a jegyek. Franciaországból idehozni a társulatunkat, és az előadást egy négyszáz férőhelyes off-Broadway színházban játszatni – nos, nem hiszem, hogy lenne olyan producer, akinek megtérülne ez a befektetés. Ez csak akkor lenne lehetséges, ha a vendégjátékot ultradivatos eseménnyé tennénk, nyolcvandolláros jegyekkel. De mi nem ilyen közönséget célzunk meg.



Pascal Victor felvétele

*– Beszéljünk az előadás stílusáról. Létezik Peter Brook-stílus?*

– Szerintem semmi sem olyan egészségtelen egy rendező számára – de egy színész, tervező vagy akár egy zenész számára sem –, mint ha azzal kezdi a munkáját, amit koncepciónak nevezünk. Meg kell találni azt, ami a tartalomhoz leginkább illik. A mi esetünkben ez nagyon egyszerű, mert a dolog visszanyúl a színházi kutatásainkhoz. Tulajdonképpen már egy évvel a próbák kezdete

előtt tartottunk egy workshopot Avignonban, ahol a szereplőválogatás nagyrészt le is zajlott. Egy hétig olvastuk és elemeztük a darab első változatát, együtt zenéltünk. Ez volt az első felfedezőút, amely lehetővé tette, hogy Marie-Hélène Estienne továbbfejlessze és átírja az eredeti darabot. Ezután a főszereplőkkel és Toshi Tsuchitorival – aki a zenét szerezte –, valamint világítástervezőnkkel, Philippe Vialatte-tal Afrikába indultunk, bejártuk Malit, és végül eljutottunk oda, ahol Tierno Bokar született, élt és meghalt. Marie-Hélène és én végig filmeztünk és fotóztunk az út során, és közben gondolkoztunk a díszlet jellegén. Amikor próbálni kezdtünk, kísérleteztünk, hogy puszta földből, avagy kőből legyen-e a díszlet alapja. Aztán az egész társulat a marokkói Fezbe utazott egy workshopra. Egy alkalommal elmentünk a helyi bazárba, és mindenfélét összevásároltunk, például különféle gyékényeket.

Volt egy jellegzetes tárgy, amellyel Maliban mindenhol találkoztunk: egy fára emlékeztető létra, amelyet szinte minden házban használnak. Egy napon, amikor Párizsban sétáltam, egy régiségboltban egyszer csak megláttam egy ilyen afrikai létrát, amelyből talapzatra helyezett műtárgy lett. Azonnal bementem és megvettem. Ez volt a kiindulási pont. Volt egy tárgyunk. Elkezdtük földdel körberakni, aztán úgy találtuk, hogy a gyékényszőnyegek jobban megfelelnek a célnak, mert egyszerre idézik fel a mecset és a sivatag képét; sőt a homok érzetét is felkeltették.

– *Így alakult ki a végleges díszlet?*

– Igen. Azt is ki kellett találni, hogy miként alakítsuk a teret a barcelonai és brazíliai adottságokhoz. Mire visszatértünk a Bouffes-ba, a terv többé-kevésbé végleges formát öntött; nagyjából olyan lett, ahogy most látható.

– *Mindenki kíváncsi arra, hogy ön, egy bizonyos kort elérve, mit gondol a jövőjéről, a színházról, egyebekről. Érdekli még az alkotás, vagy életének ebben a szakaszában inkább már mással foglalkozna?*

– Természetesen az életkorom nem titok. De az efféle kérdésekre soha nem válaszolok, még önnek sem, kedves Margaret. A jelenben élek. A jelent most ez a produkció és *A nagy inkvizítor,* a Bouffes du Nord egy másik mostani előadása képviseli. Natasha Parry, a feleségem egy Csehov levelein alapuló produkcióban játszik. Ez van. És emellett talán érdekel még bizonyos dolgok felfedezése, de erről korai beszélni. Fél év múlva lehet, hogy felbukkan valami. Többet nem mondhatok.

AZ INTERJÚT
MARGARET CROYDEN KÉSZÍTETTE

FORDÍTOTTA KESZTHELYI KINGA

LAKOS ANNA

# Források nyomában

■ A TIERNO BOKAR A BOUFFES DU NORD-BAN ■

„Három igazság létezik, a tied, az enyém és az igazság" – mondja Tierno Bokar, a 2004-ben bemutatott Brook-előadás címszereplője.

A minimalizmusra és a befelé fordulásra törekvő előadás a mai, felgyorsult idővel ellentétes világot tár elénk, amelyben a tolerancia, az egyszerűség, a gondolkodás tisztessége a mérce. A díszlet valójában a Bouffes du Nord csupasz, foltos, téglavörös, kopott fala. A játék egy négyzet alakú, egyszínű, nagyméretű szőnyegen zajlik. Jobb oldalon helyezkednek el a zenészek, akik nem aláfestő, illusztráló zenét játszanak, hanem az előadás szerves részei, olyannyira, hogy egy-egy jelenetben ők is belépnek a játéktérbe, és zenész-színészként részt vesznek benne. A ruhák pompás színorgiája Afrikát idézi. A társulat egyik legrégebbi tagja, Sotigui Kouyaté alakítja Tierno Bokart. Magas, törékeny alakját, arcának samanisztikus sugárzását fehér ingszerű öltözete még inkább kiemeli. A fontos eseményeket bejelentő Mesélő – Habib Dembelé – viszont gyönyörű kékszínű jelmezt visel. Az asszonyok sárga, narancssárga, zöld ruhákban pompáznak.

Nincs szükség eszközökre, legfeljebb néhány, jelzésszerű tárgyra, a játék képes mindent megelevíteni. A főszereplőt és a francia gyarmatosítót kivéve a színészek több szerepet játszanak, a hosszabb-rövidebb jelenetekből összeálló cselekmény mégis pontosan követhető. Amikor Sotigui Kouyaté a szőnyeg közepére heveredik, fejét könyökével megtámasztja, szinte látjuk a helyet, ahol oktat: tekintete tüzes és átszellemült, halkan, reszelős hangon beszél a másik ember tiszteletéről, vagy éppen vitatkozik az ellentáborba tartozó Hammallahhal. Elhiteti a nézővel, hogy a világ átlátható, egyszerű. Később szinte csodálkozva gondolunk vissza a történtekre, és nem értjük, miért és hogyan fajulhattak az események odáig, hogy ez a kereknek tűnő világ szétessen.

A humor, az irónia sem hiányzik az előadásból. Nagyszerűek, játékosak azok a jelenetek, amelyekben a fekete gyerekek felfedezik, hogy a francia iskolába járó fehérek ürüléke ugyanolyan, mint az övék. Bruce Myers (ugyancsak a társulat alapító tagja) játssza a francia gyarmatosító vallatótisztet. Jellegzetes angol akcentusa még jobban leleplezi, sőt kissé nevetségessé is teszi a gyarmatosítók tipikus magatartását.

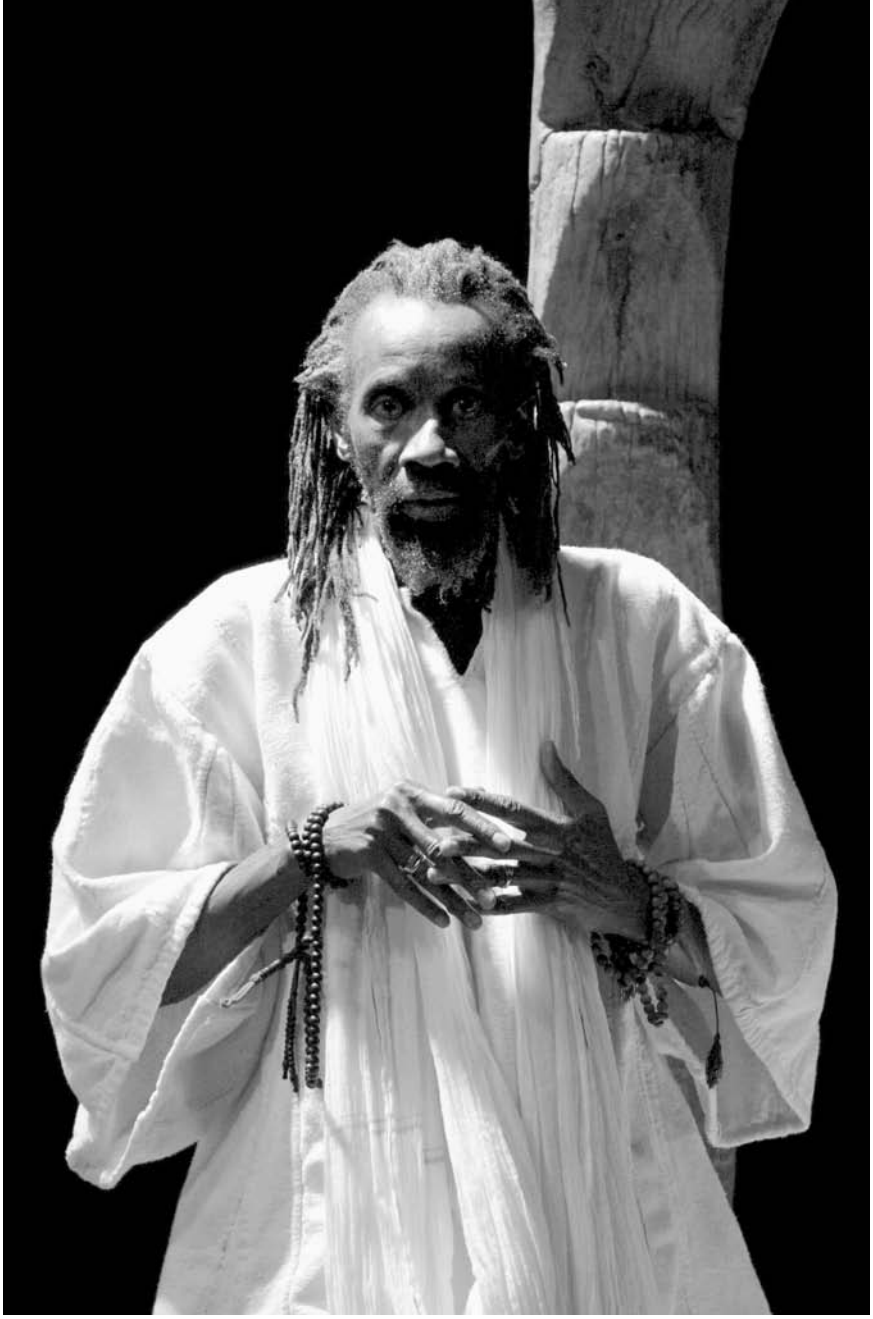
Az előadás stílusa, dramaturgiája jól illeszkedik Brook elmúlt évtizedekben készült rendezéseinek sorába. Közös bennük, hogy egy-egy jól vagy kevésbé ismert nagy epikus folyam színpadi adaptációi, amelyek központi alakja hol egy mesélő, hol a szálakat bonyolító istenség. Jellemző rájuk az is, hogy egy-egy jelenet hosszabb-rövidebb, de csaknem kerek, önálló történetet játszik el úgy, hogy ezek nem válnak illusztrációvá, hanem a tulajdonképpeni mesét viszik előre. Brook mindig archetípusokra épít, ezért is képes olyan egyszerűen és mindenki számára érthetően megfogalmazni előadásait. Egy interjúban Hampaté Bât idézi: „Afrikában minden egyes öreg halála felér egy egész könyvtár elégésével." Brook úgy akar a feledés és halál ellen harcba szállni, hogy újabb és újabb, az európai kultúrától eltérő gondolkodásra épülő meséket fedez fel és mutat be.

Vajon miért és hogyan került az afrikai, szúfi mesék, a *Mahábhárata,* az afrikai vásárterek vonzásába?

## EGY NYITOTT, KÍVÁNCSI EMBER SZÍNHÁZI KALANDJAINAK KEZDETEI

A most nyolcvanéves rendező egy interjúban arról beszélt, hogy oxfordi diákként, a második világháború idején egyszerre szeretett volna kibújni a katonaság alól és valami hasznosat cselekedni. Az ifjú mozirajongó úgy gondolta, hogy ezt – mintha egy film főszereplője lenne – kémként valósíthatná meg legkönnyebben, s felvételét kérte a titkosszolgálathoz, ahonnan alkalmatlanság miatt elutasították. Úgy látszik, Brook örök kamasz maradt: a kalandok és a képzeletbeli világ utáni vágya felfedeztette vele a stúdiók és a színház lehetőségeit. Mint kezdő – mindenevőként – a legkülönbözőbb műfajokkal próbálkozott, finnyáskodás és előítéletek nélkül. 1957 és 1962 között rendezett operát, drámát, vígjátékot, musicalt: Csajkovszkij *Anyegin*jét, Miller *Pillantás a hídról,* Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című drámáit, az *Irma, te édes*t, filmet forgatott Marguerite Duras művéből *(Moderato cantabile)* és Golding *A Legyek Ura* című regényéből.[1] Mindez nemcsak a műfaji

1 Koltai Tamás: *Peter Brook.* Gondolat Könyvkiadó, 1976, 70. oldal.



Pascal Victor felvétele

**Sotigui Kouyaté**

változatosságot biztosította számára, hanem a földrajzit is, ugyanis a világ különböző kulturális központjaiban, Londonban, Párizsban, New Yorkban rendezte őket.

Nem szándékom Brook pályájának részletes elemzése. A *Tierno Bokar* című előadás azonban újra felveti azt a kérdést, milyen szerepet játszik művészetében a tradícióhoz, a rítushoz való viszonya; hogyan vált olyan „színházi antropológussá", aki nem tudományos cikkeket írt, hanem a kultúrák szembesítéséből és önmaga megismeréséből alkotott színházat.

A hatvanas években, amikor Brook „beszippantja" a világot, majd a hetvenes évek elején, amikor megveti Nemzetközi Színházi Központjának alapjait, a közgondolkodást mélyen áthatotta Claude Lévi-Strauss szemlélete. Az antropológia középpontjába a másfajta kultúrák iránti érdeklődés került. A saját tradícióval szembeni bizalmatlanság, elégedetlenség lett a mozgatórugója a Másikkal, a különbözővel való szembesülés során formálódó identitáskeresésnek. Brook nemzetközi csoportjának tagjai önmagukban is különböző kultúrák, tradíciók hordozói voltak. Más földrészeken tett utazásaik, híressé vált hang-, mozgás- és koncentrációs gyakorlataik a verbális és nem verbális színház közötti határ megszüntetésével, az energia, a mozgás-mozdulat és a kapcsolat új felfogásával a színház megújítását szolgálták. Peter Brook mindmáig szigorúan mellőzi a színház saját tradícióit, viszont rendkívüli figyelemmel fordul az évszázadokon át szóban vagy másként hagyományozott mítoszok és rítusok felé. Elég néhány példát idéznünk erre: a szúfi művészet csúcsának tartott mű adaptációját, *A madarak tanácskozásá*t, a *Mahábháratá*t vagy a Gurdjieff életéről szóló, sokévi előkészület után 1978-ban alkotott filmjét.

Tudjuk, hogy Brook már a Kegyetlenség Színházával is kísérletet tett arra, hogy a nyelvet a zenén, zenei hangzáson keresztül közelítse meg. Ezt a kutatási irányt tovább erősítették azok az antropológiai felvételek, amelyeken különböző törzsek, buddhista és tibeti szerzetesek éneke volt hallható. Ezekből Brook többek között azt értette meg, hogy a hang az egész testben rezonál. Szerinte a színésznek kis csoportban dolgozva, de egyedül kell felfedeznie azt, ami csak benne van meg, mert csak ezáltal juthat el saját énjéhez. Artaud is ezt kutatta – hallucinogének segítségével –, s még sokan mások is, többek között a nálunk kevéssé ismert, de Brook számára meghatározó jelentőségű Gurdjieff, akinek sok gondolata áttételesen megjelenik Brook írásaiban, legerőteljesebben talán *Az időfonalak* című, 1998-as könyvében.

## A MEGHATÁROZÓ FORRÁS: GURDJIEFF, AVAGY A HAGYOMÁNY ÉS „EMBERKUTATÁS" SAJÁTOS FELFOGÁSA

George Ivanovitch Gurdjieffet egyesek írónak, mások koreográfusnak vagy éppen pszichiáternek, zenésznek, orvosnak, esetleg megváltó gurunak vagy az ökológiai mozgalom elindítójának, az ezoterika atyjának tartják, s nevét – főként Amerikában és Franciaországban működő – intézetek viselik.

Gurdjieff feltehetően 1866 és 1870 között született Örményországban, az akkoriban az orosz–török határ közelében fekvő Alekszandropolban. Apja görög, anyja örmény volt. Bár a család az ortodox vallást és hagyományt követte, nyitott volt a helyi vallási, civilizációs tradíciók befogadására is. Pályáját igazából csak az 1910-es évektől követhetjük nyomon. Az addig eltelt negyvenévnyi időt részben saját könyvéből – *Találkozások rendkívüli emberekkel* (magyarul: Sophiris Kiadó) –, részben tanítványai, munkatársai visszaemlékezéseiből rekonstruálhatjuk. Elméleteiről, gondolkodásáról a legteljesebb képet Pjotr Gyemjanovics Uszpenszkij filozófus *Egy ismeretlen tanítás töredékei* című munkája adja.[2]

Sokféle hatás érte: gyerekkorában és később, utazásai során különös, a halállal, a telepátiával, a transszal kapcsolatos események szemtanúja volt, és különböző vallások, valamint az orvoslás tanulmányozásával a természetfölöttinek vélt jelenségekre keresett magyarázatot. Amikor a sokáig elveszettnek hitt *Gilgames-eposz*t egy archeológiai folyóiratban elolvasta, felfedezte, hogy gyerekkorában ezeket a történeteket hallotta az apjától. Ebből arra következtetett, hogy a mítosz szájhagyomány útján marad fent, ez pedig arra ösztönözte, hogy Közép-Ázsiában, Kelet-Afrikában, Tibetben, Szibériában, vallási központokban, szektáknál olyanok társaságát keresse, akik valamilyen titkos, rejtett tudás örökösei lehetnek. Különböző nyelveket,

2 Magyarul: Püski – Új Ág Kiadó, 1995.

vallásokat, rítusokat, dervistáncokat sajátított el. Utazásait hol kemény fizikai munkából, hol ravasz kereskedésből, egyesek szerint olykor a brit hírszerzés számára végzett politikai spionkodásból fedezte.

P. D. Uszpenszkij igen jellemzően írja le, hogyan szerzett tudomást Gurdjieff létezéséről. A Moszkva Hangja elnevezésű újságban olvasott egy *Mágusok küzdelme* című balettforgatókönyvről. Említett művében magát Gurdjieffet idézi: „A balettem nem egy »misztérium«, mondta G. Az volt az elképzelésem, hogy gyönyörű és érdekes látványosságot hozzak létre. Persze van a játék külső formája mögött rejtett értelem... Képzelje el, hogy az égitestek (...) mozgásának tanulmányozására egy speciális szerkezetet készítenek, ami láthatóan szemlélteti a mozgások törvényeit... Ebben a szerkezetben minden bolygót arányosan kicsinyített golyó képvisel, meghatározott távolságra elhelyezve a középponttól, ami a Napot jelképezi. A szerkezet beindul, és a golyók keringeni kezdenek és haladni az előírt úton, látható formában utánozva a bolygók mozgását uraló törvényeket. (...) Valami ilyen van bizonyos táncok ritmusában. A pontosan meghatározott mozgásokban és a táncosok kombinációjában bizonyos törvények láthatóan ismétlődnek, amik azok számára érthetőek, akik ismerik ezeket. Az ilyen táncokat »szent táncoknak« hívják. (...) Néhány ezek közül a táncok közül megismétlődik a *Mágusok küzdelmé*ben..." Ez az előadás valójában nem a szó szoros értelemben vett balett volt, hanem Gurdjieff szerint egy komikus elemek nélküli revü, amely a Fekete Mágusok és a Fehér Mágusok küzdelmét mutatta meg. „A cselekmény egy keleti város díszlete előtt játszódik le, átszőve szent táncokkal, dervistáncokkal és különféle ázsiai nemzeti táncokkal, mindez egybeszőve egy szerelmi történettel, mely önmagában allegorikus értelmű."[3]

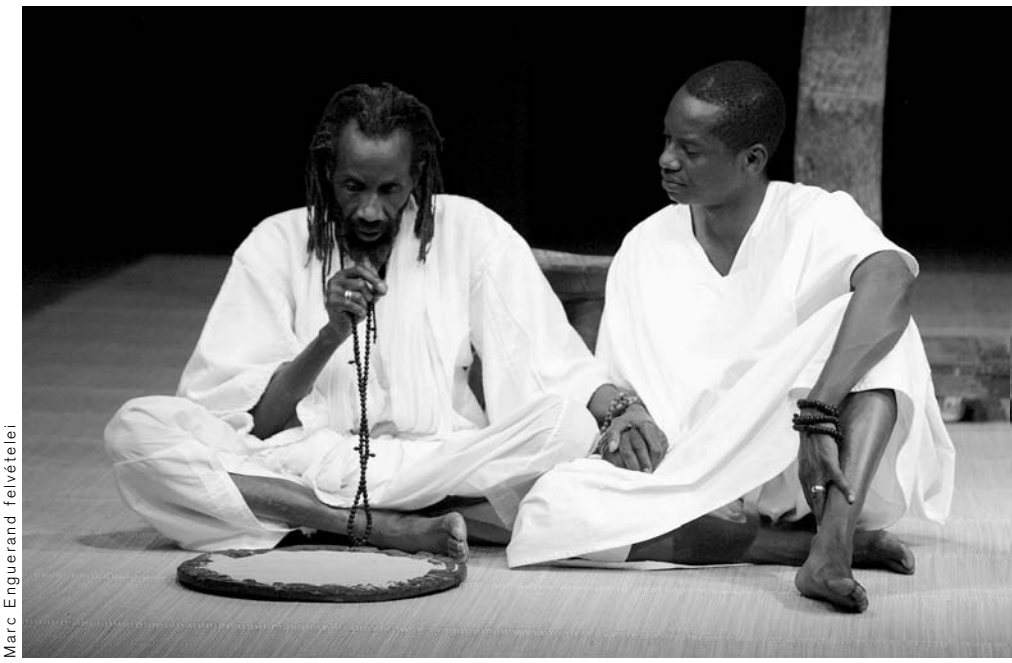
Gurdijeff az 1910-es évek elején időnként felbukkan Moszkvában és Szentpétervárott, ahol az életet akkoriban egyfelől társadalmi feszültség, a bizonytalanság, zaklatottság sajátos atmoszférája, másfelől az avantgárd művészet pezsgése jellemezte. Az önmítoszteremtés, a szerepjátszás, a színházi játék mint társadalmi rituálé kedvezett a hozzá hasonló embereknek.

Sokan a hatása alá kerültek, többek között olyan művészek, akik egy életen át hűséges munkatársai maradtak. Közéjük tartozott Thomas de Hartmann (1886–1956) zeneszerző, egy időben Rimszkij-Korszakov tanítványa, akit huszonegy éves korában egy balettzene-kompozíciója tett ismertté a művészvilágban. Szoros barátságot kötött Vaszilij Kandinszkijjal, aki az általa és a Franz Marc által szerkesztett híres *Der Blaue Reiter*ben megjelentette Hartmann *Anarchia a zenében* című rövid esszéjét. A zeneszerzőt főként az foglalkoztatta, hogyan kapcsolódnak egymáshoz a különböző művészi kifejezésmódok. Dolgozott a Moszkvai Művész Színházban, írt zenét Gyagilev számára is. 1917-től, amikor úgy döntött, hogy követi Gurdjieffet, többé-kevésbé feladta önálló művészi karrierjét, és a keleti zenét adaptálva főként a Gurdjieff koreografálta szent táncokhoz írt rövid kompozíciókat. A csoporthoz csatlakozott a Dalcroze-koreográfus Jeanne von Salzmann, valamint férje, Alexander von Salzmann, Európa akkoriban legelismertebb világítástervezője. A csoportnak az európai hagyományokhoz és művészekhez kötődő tagjai segítették Gurdjieffet, hogy később megismertesse módszerét, gondolatait Európában és Amerikában.

Gurdjieff szerint a művészetek feladata nem az esztétikai szépség létrehozása vagy a valóság utánzása, hanem a befogadó képessé tétele a tér és idő érzékelésére s főként önmaga megismerésére. Ezért hozta létre Tbiliszben „Az Ember Harmonikus Fejlődésének Intézetét", amelyben elsősorban különböző légzéstechnikákra, a szent táncokra és mozgásokra, zenére épülő elgondolásait kezdte kidolgozni. Az okkult tudás átadására hivatott „szent mozgássorok" különböztek a tízes években ismert ritmikus művészi tornától vagy a kinetikus mozgástól, mellőzték a kecsességet, inkább a szögletesség, a különböző, csoportosan,

**A Tierno Bokar előadása**

geometrikus alakzatokban végzett ismétlődő mozdulatok jellemezték. Gurdjieff Közép-Ázsiában, Tibetben szerzett tapasztalatai alapján abból indult ki, hogy minden gondolat és érzés egy gesztusban, pózban, mozdulatban fejeződik ki, ráadásul minden korszaknak, minden nemzetnek, sőt minden foglalkozásnak megvan a saját mozgáskészlete. „Addig képtelen az ember változtatni a gondolkodásmódján és érzésein, míg mozdulatai és pozitúrái repertoárját meg nem változtatta" – idézi őt Uszpenszkij. Kidolgozott egy általa „stop-gyakorlatnak" elnevezett tréninget, amelynek segítségével szerinte az ember fokozatosan megszerezheti a három különböző központ – észlelés, érzés, mozgás – pozitúrái és mozgása feletti uralmat: „a tanítványoknak, amint meglátják vagy meghallják a mestertől az előre megbeszélt jelet, azonnal be kell szüntetniük minden mozdulatukat, és egy helyben, ugyanabban a pozitúrában kell maradniuk... Ebben az állapotban gondolataikat is meg kell állítaniuk, és teljes figyelmüket izmaik feszültségének megőrzésére kell koncentrálniuk..."[4] A stop-gyakorlatok ekként folyamatos figyelmet, összpontosítást követeltek a résztvevőktől. Bonyolultságukat fokozta, hogy egész sorozat egymást követő mozdulatsort kellett elvégezni, az egyik testrészről a másikra kellett irányítani a figyelmet, sőt eközben még számolni is kellett tízig oda és vissza.



Marc Enguerand felvételei

**Jelenet Brook rendezéséből**

1920-ban az intézet előbb Törökországba költözött, majd a csoport Berlin, London után végül is a Párizs közeli Prieurében telepedett le. Gurdjieff munkájáról főként angol és amerikai újságírók számoltak be lelkesen, a franciák eleinte szkeptikusabban figyelték a furcsa, szabados életvezetésűnek híresztelt csoport tevékenységét. Végül a Champs-Élysées Színházban 1923. december 13-án tartott, nagy érdeklődéssel övezett bemutatót a kritikák elismeréssel fogadták. Ez felbátorította Gurdjieffet, hogy negyven tanítványával 1924-ben „meghódítsa" Amerikát – nem utolsósorban azért, hogy pénzt szerezzen intézete fenntartásához. New York-i bemutatójukat Max Reinhardt és a Moszkvai Művész Színház színészei is látták. Visszatérve Párizsba autóbalesetet szenvedett, és ettől kezdve elsősorban az írásnak szentelte idejét.

Bár Brook több, számára jelentős színházi emberről írt, Gurdjieffről soha, noha mélyen hatott rá. Nem annyira filozófiájával vagy ideológiájával, inkább színházi antropológus szemlélete megalapozásában. Ösztönzést kapott tőle arra, hogy színészeivel távoli vidékekre utazzanak, mesélési technikákat lessenek el, egy, az európaitól eltérő színészi tréninget alakítsanak ki, amelyben a mozgás és hangképzés kiemelkedő szerepet kapott. Ebből a szempontból érdekes Brook Gurdjieff életéről forgatott filmje, amely részben előrevetíti saját utazásait is. A film azzal indul, hogy egy hatalmas hegyekkel övezett völgyben, vörös szőnyeggel letakart dobogón ülve a zenészek különös hangszereken játszanak. Zenéjük messzire hallatszik; a közönség körülüli őket, és hallgatja az énekes mesélőt. A következő jelenetben egy asztalosműhelyben kisfiú furulyázik, hallgatja apja történeteit, figyelemmel kíséri apja és a pap beszélgetését Istenről. „Azt szeretném tudni, ki vagyok, miért vagyok itt, miért élek" – teszik fel azokat a kérdéseket, amelyekre a kisfiú, majd a felserdült fiatal férfi különös találkozásai során a választ keresi. Bár a film nem igazán jó, túlságosan illusztratív, némiképpen szájbarágós, mégis elég pontosan tükrözi, mit szűrt le Brook a maga számára Gurdjieff életútjából. Különösen az utolsó tíz perc érdekes, mivel bemutatja Gurdjieff azon táncgyakorlatait, mozgássorait, amelyek nagy hatást gyakoroltak a múlt század harmincas éveinek koreográfusaira, majd később Brookra. Mintha egy ismeretlen alapokon nyugvó, némiképp mechanikusnak tűnő, de erős koncentrációt, kitartást és alázatot igénylő mozgásábécé elemei elevenednének meg a filmen, érzékeltetve, mekkora szerepet játszott Gurdjieff gondolatrendszere, kalandos élete abban, hogy Brook nyitottá váljon különböző kultúrák, gondolkodásmódok iránt. Számára Afrika lett az a „kutatási terület", ahol az energiák akkumulálódnak, s összefonódik a reális valóság és a képzelet univerzuma. Ahol a verbális világon túli világra lelt. Ahol kiérlelődött az a meggyőződése, hogy a színház önmagunk megismerésének eszközévé válhat. Ehhez elegendő egy piactér, ahol színész és közönsége egymásra talál.

Minderre a *Tierno Bokar* újabb példa és kísérlet.

3 I. m. 16–17. oldal.

4 I. m. 352–353. oldal.

TOMPA ANDREA

# A fehér színház: Anatolij Vasziljev

*Kevés olyan európai színházi ember akad, aki saját színházat építhetett magának; nem kapta, örökölte, átépítette vagy kipofozta, hanem ő álmodta meg, ezért az ő színházi gondolatát és szemléletét fejezi ki – térben. Ahol a gondolat –* aere perennius *– kőbe vésve jelenik meg. Bár a XX. század a rendezők százada, és a színházi terek folyamatos átírásának története, ám e tér szemlélete nem feltétlenül fejeződik ki a színházi építészetben. Az építészet – és erre számos példát találunk itthon is – mintha lemaradt volna a színházelmélet mögött. Talán ilyen kivétel Peter Brook színháza, a párizsi Théâtre de Bouffes du Nord, ahol megvalósul a brooki üres tér, de maga az épület – igaz, úgymond, gondolattalanul – előtte is megvolt már. A moszkvai Sztretyenka utcai épület, ahol Anatolij Vasziljev 2. Műhelynek is nevezett színháza nyílt meg, 2001. május 4-ig egyáltalán nem létezett.*

Felépülése sok vitát váltott ki Moszkvában. A főpolgármester, Jurij Luzskov személyes patronálása alatt hosszú évekig épülő teátrum, amely mintegy huszonhétmillió dollárba került, csak személyes konfliktusok miatt nem kapta meg a város egyik rangos építészeti díját. Elkészülte után is viták gyűrűztek körülötte – de akkor már azt hányták a házigazda szemére, hogy épülete esténként sötéten áll, nem tart benne előadásokat.

Olyan színházi térélményem, mint a Sztretyenka utcában, nem volt még – igaz, nem sok élő színházi helyen fordultam meg; a valamikori reneszánsz, barokk, klasszicista, futurista tereket, amelyeket láthattam, inkább a muzeális nagyszerűség, mint az eleven élet tartotta össze. Mire odaértem, Wrocławban már csak Grotowski lábanyoma maradt. Vasziljev nem „személyes" ismerősöm; nagy, korszakalkotó előadásait – *Hat szereplő szerzőt keres, Cerceau* – nem láthattam élőben. Az általa elgondolt térrel előbb ismerkedhettem meg, mint azzal, amiért és amiből ez a tér megépült: a színházi előadással. (Már amennyiben Vasziljev egyáltalán azért építette a 2. Műhelyt, hogy benne előadás folyjék; ebben nem vagyok egészen bizonyos.)

Vasziljev 1. Műhelynek nevezett színháza a Povarszkaja utcában kicsiben és szerény kiadásban ugyanazt a gondolatot fejezi ki, mint az új épület. A Sztretyenka utcai teátrum hófehér, puritán, minimalista, minden eddigi színházi tapasztalatomnak ellentmondó kétemeletes ház, amely Moszkva központjában – de nem a belvárosban –, egy hagyományos, szintén kétemeletes épületekből álló, valaha kereskedők lakta városrészben található. Fehérre meszelt falak és tölgyfa borítás mindenütt. A termekben nappali fény és ablakok. Minden tágas, levegős, csöndes. Első, délelőtti látogatásomkor az egyik folyosón egy szelíd tábla kéri az arra tévedőt, hogy ne zavarja a szertartást, odébb épp egy mandala épül. Valahonnan messziről tibeti szerzetesek imája hallatszik, később feltűnnek ők maguk is. A nagyteremben éppen próbára készülődnek: a kimonóba öltözött színészek számomra beazonosíthatatlan keleti harcművészeti bemelegítőt tartanak. Az előtér falán fotókiállítás: régi, apró pravoszláv templomok fényképei láthatóak. Úgy sejtem, valamiféle szakrális térbe érkeztem. Színház és templom ez. Kettő az egyben.

(Ide kívánkozik egy történet, amelyből sokat megértettem Vasziljev színházáról. Első moszkvai utam színházi idegenvezetője egy lengyel származású, katolikus színésznő volt, valaha Jefremovnál játszotta Nyinát a *Sirály*ban. Közös útjaink során elmesélte, hogy szülei néhány éve autóbalesetben meghaltak, ezt követően ő visszavonult a színháztól, és világi apáca lett, énekesként dolgozik. Addig nem tudtam, hogy vannak világi apácák, akik tulajdonképpen ugyanúgy élnek, mint a kolostorbeliek, csak kint, a világban. A színésznőt nem láttam többé. Néhány év múlva Vasziljev színpadán találkoztam vele az *Anyegin*ben. Tatjana szerepét énekelte.)

Az épületnek három színházterme van. Mindhárom egy-egy színházi (profán) és templomi (szakrális) tér ideáját ötvözi. A színpad és a nézőtér sehol sincs elválasztva, mégis mindhárom modellálja ezt a viszonyt. A legnagyobb a Manézsnak nevezett terem, tulajdonképpen „a" színházterem, amely egy bazilika és egy görög színház építészeti mintáit ötvözi. Kitölti az épület teljes magasságát, padozata tölgyfa burkolat, magasan körben ablakok keretezik. Nemcsak térélményben, de fényélményben van része annak, aki előadást néz itt. Akusztikája egyedülálló, a padozat alatt – ugyanúgy, mint a nó-színházban – akusztikus agyagkorsók vannak, többezernyi, amelyek megtisztítják a hangot, elnyelik a hangszemetet. Nem véletlenül, hiszen a zenei képzés meghatározó ebben az iskolában; a kortárs zeneszerző, Vlagyimir Martinov nemcsak Vasziljev állandó munkatársa és egyben e ház lakója, de minden előadás fontos társalkotója. A félkörívben elhelyezett, nézőknek szánt fapadok igen kényelmetlenek; persze, hiszen Vasziljev szerint nem szórakozni jön ide a néző. Pad sincsen mindenhol, az ortodox templomokban például nincs; már csak azok a felügyelők hiányoznak, akik a régi protestáns templomokban hosszú kampós botjaikkal a padsorok széléről böködték az elbóbiskoló híveket. A két kisebb terem – egyiket Glóbusznak, a másikat Taónak hívják –, mint nevük is elárulja, a Globe színházi, illetve egy keleti, leginkább egy leegyszerűsített nó-színházi térre emlékeztet. Az előbbi a pravoszláv templomok térszerkezetét modellálja, amelyben a föld–menny–pokol hármas tagolását egy süllyeszthető padozat, maga a földszint, azaz a színpad szintje és a hét emelet magas, kicsinyített Globe közvetíti. A leginkább próbateremnek használt Tao terem egy Tao betűt modellál, ez a legegyszerűbb, legpuritánabb tér.

Semmi nincs, ami hagyományosan egy színházi térhez tartozik: színpad, nézőtér, kulisszák, takarás, járások, színészeknek és nézőknek szánt kijáratok. Minden egy, egy minden. Itt nincs „hátulról", ez a színház nem fordítható meg vagy ki. Csupán a nagyteremben van néhány oldaljárás.

A Manézs teremben több díszletelem található, amelyekről e délelőtti órán még nem tudni, hogy egy bizonyos előadás díszletei, vagy a terem állandó elemei. Van itt egy dór oszlopos kapu, amely ferde síkban, színpadszerűen emelkedik, függöny is van előtte, valamint a tér hosszanti oldalán egy térelválasztó. Ezeknek a díszletelemeknek a történetét csak később, Vasziljev előadásainak visszapillantó tükrében értem meg. Amikor kiderül számomra, hogy az épület maga is egy színházrendezői térszemléletből született, s hogy ez a térszemlélet valaha konkrét előadások díszleteiben jelent meg, különböző díszletelemekben öltött testet. Hogy az egyes előadások otthagyják lenyomataikat ezen az épületen, beépülnek, a tér részévé válnak. Mintha az előadás maga *építené az épületet.* Hogy az a dór oszlopos kapu a *Hat szereplő* része volt, akárcsak a függöny, a Manézs terem bejárata melletti stilizált bazilikafal pedig a *Jeremiás siralmai*ból való.

Hogy végső soron az épület előadások sorozatának emlékkönyve, amely már elkészülése pillanatában emlékezetet hordoz.

Nincs üres tér. A tér nem üres, állítja Vasziljev. Kétszeresen sem az. Egyrészt mert a korábbi előadások emlékezetét hordozza. Másrészt mert a metafizikai tér (lásd templom) eleve nem lehet üres, a mű pedig (az előadás) nem a pusztaságból vétetett, és nem a semmibe hull.

Vasziljev színházában az az üres fehérség uralkodik, amelyet Andrej Rubljovnak nem volt bátorsága tönkretenni.

Színházi és vallási értelemben a tér eleve telített. (A színházi előadás, amely korábbi – saját vagy más – előadásokkal folytat párbeszédet, meglehetősen posztmodern gondolat. Vasziljev gondolkodásában – és erre az *Anyegin* lesz majd a legfrissebb példa – a művészet, így a színház is másodlagos modell, nemcsak a valósághoz képest, de az őt megelőző művekhez és jelrendszereikhez képest is, amelyekkel dialógusba lép.)

Olyat már láttam, hogy bizonyos díszletelemek előadásról előadásra vándorolnak, nem kényszerűségből vagy szegénységből, hanem mert az alkotó egy utalásrendszerbe helyezi el produkcióját (ilyen volt Ljubimov *A Mester és Margaritá*ja). De hogy díszletelemek egy épületet írjanak meg, olyat még nem láttam. A díszlet térré válásának mintegy három évtizedes folyamatát modellálja a Vasziljev és Igor Popov díszlettervező munkásságának szentelt kétkötetes könyv is. Igor Popov – mint ezt a megvalósult előadásokból is kiolvashatjuk – nem fogható a XX. század második felének nagy tervezőihez, akik képzőművészeti, építészeti csodákat és tereket konstruáltak. A Vasziljevvel közösen létrehozott terek mindig konceptuális terek, amelyek részint Edward Gordon Craig

**Színházbelső**

A szerző felvétele

színházi architektonikájához, részint az orosz avantgárd képzőművészet absztrakt formavilágához nyúlnak vissza, és vállalnak vele szellemi közösséget. A hatvanas–hetvenes évek orosz díszlettervezői rendre eltávolodtak a realizmustól és a tárgyi, ábrázoló díszlet gondolatától, amely cenzúrázható voltában túlságosan konkrétnak bizonyult, és a húszas évek avantgárdjában keresték gyökereiket. Például Lev Dogyin előadásainak tervezője, Eduard Kocsergin is a Malevics-iskola harmadik generációs leszármazottja. Az egyik meghatározó díszletelem, a „ferde sík" (Dogyin híres *Ördögök*-jében, Vasziljev szinte valamennyi előadásában megtalálható) az egyik legfontosabb avantgárd forma.

Mint elemzője, Natalja Boriszova kifejti, Anatolij Vasziljev 1985-ös *Cerceau*-ja pályájának határköve: a rendező ezzel az előadással vett búcsút a pszichológiai színháztól, a nemzedékek és a kortárs dráma színházától, valamint az ábrázoló, tárgyi díszlettől, illetve általában a realizmustól mint színpadi nyelvtől.

A Sztretyenka utcai épület Vasziljev spirituális útkeresésének abszolút térbeli leképezése. Három vallási és színházi hagyomány – a nyugat-európai, az orosz és a keleti, illetve az antik színház, a reneszánsz és a keleti – találkozik, és ötvöződik itt egy új, teátrális-spirituális értelemben is szintetikus vallássá.

Megérteni, hogy mit jelent a fehér tér – az épület, a színházi előadás és az a színházi gondolat, amely mindennek bölcsője –, csak akkor lehet, ha elkezdjük visszabontani Vasziljev esztétikájának fejlődésvonalát. Úgy tűnik, Vasziljev fehér színháza Grotowski (fekete) laboratóriumából eredezteti magát, de ugyanakkor meg is haladja azt, és végső soron szembehelyezkedik vele. Egyrészt a színházi előadásról Vasziljev is, akárcsak Grotowski, áthelyezi a hangsúlyt a folyamatra, a keresésre, a színpadi előadást már-már meg is tagadja, de semmiképp sem tekinti lezárt, befejezett végterméknek. Színházát nem laboratóriumnak, hanem iskolának, a Drámai Művészet Iskolájának nevezi, sőt, az egyik színlapon Nyilvános Iskolaszínháznak titulálja (*Skolnij obscsedosztupnij tyeatr* – nyilvános, mindenki számára hozzáférhető, közérthető színház; ez azért igencsak ellentmond a zárt, kolostori rendszerben működő, abszolút elitszelekción alapuló formának, ami azonban maga a gyakorlat).

Ugyanakkor Vasziljev lemond, sőt: elutasítja a lélek bugyrainak feltárását, a pszichológiai vizsgálódást, az alámerülést a tudattalanba, az ember ösztönvilágának, kontrollálhatatlan zsigeri létének elemzését, sőt, a közös tudattalannak és tapasztalásnak az analízisét is. Keresése nem befelé, le a pszichébe, hanem kifelé, pontosabban: fölfelé, a transzcendencia felé irányul. A fehér színház, a fény színháza spirituális útkeresést modellál. Ezen a színházon ablak van, amelyen át beárad a fény, mert egységben van a világegésszel, kommunikál vele. Vasziljev fehér színháza *(belij tyeatr)* egyenes folytatása Grotowski szegény színházának *(bednij tyeatr)* – írja elemzője, Natalja Boriszova. Az orosz szavak összecsengenek, összerímelnek.

Színházról való gondolkodásának másik mérföldköve Pirandello. A színpad és nézőtér, valamint színész és szerep közötti határok felszámolása, illetve a színpadi illúzióról való lemondás tőle eredeztethető. Amint Vasziljev hátat fordít a pszichológiai színjátszásnak, előadásaiban meghatározóvá válik az „egy szerep, több színész" koncepciója. Ez lesz az egyik legfontosabb eszköze arra, hogy az időt – ezt a színházban oly nehezen megragadható fogalmat – reprezentálja. Grotowski és Pirandello után – nem vállalkozom rá, de – fel kellene sorolni azokat az orosz vallásfilozófusokat, akik Vasziljevre hatással voltak. Arra a kérdésre, hogy ma ki a meghatározó gondolkodó számára, Osho nevét említi; őt keresztény, buddhista, sintoista hagyományokat ötvöző, organikus, szintetikus világi gondolkodónak nevezném. (*Nota bene,* hogy az Édesvíz Kiadótól Osho-kötetet vásároljak, ezt is csak Vasziljev kedvéért tettem meg.)

**Jelenetek az Anyeginből**

Talán nem volt soha ellentmondásosabb tapasztalatom, mint az a nagyszerű délelőtt, amelyet a színházépület megismerésével, Vasziljev varázslatos vezetésével tölthettem, és az az este, amikor megnéztem a *Huszonharmadik ének. Patroklosz temetése. Játékok* című előadást. A színészek az *Iliász* huszonharmadik énekét adták elő, a délelőtt látott harcművészeti mozdulatsorokkal; kezükben botok, lándzsák, kardok, gyönyörű selyemkimonókat viselnek, és hol egyedül, hol párban mutatnak be mindenféle nagyszerű gimnasztikát. A szöveg mindössze néhány lap az *Iliász*ban. Vasziljev sajátos technikával beszélteti színészeit, ezt már a Puskin-kistragédiákból készült előadásaiban is lehetett hallani. Célja – elvileg – az, hogy a versbeszédről lehántsa a rossz, teátrális és értelmező jellegű (!) beidegződéseket, a szavakat megtisztítsa a rátapadt jelentésektől, és tiszta, értelmezés által nem torzított beszédet produkáljon. Ez a színpadon úgy hangzik, mintha minden szó indulatszó lenne, és felkiáltójel állna utána, a mondat – és az értelmező mondathangsúly – megszűnik létezni. Minden szó egy kiáltás. Ráadásul minden megszólalást egy légzéstechnikai gyakorlat vezet be, mint sportolóknál a bemelegítés: egy „já"-nak hangzó levegő kinyomása, majd egy rövid „á"-nak hangzó leve-

gővel való megállítása, lestoppolása. A beszéd teljes szétszedése és megfosztása a jelentéstől azt eredményezi, hogy bár oroszul beszélnek, csak szavakat értek, összerakni nem tudom. A gimnasztika lenyűgözően pontos, a légzéstechnikát csodálni lehet, a végén megszólaló zene pedig igazi megváltás. Három és fél óra, szünet nélkül. De nem ez a baj, hanem hogy semmit sem értek – sem Homéroszból, sem Vasziljevből. Amit nézek, nem nézni kell, hanem – gondolom – részt venni benne, csinálni. Vasziljev előadása nem kommunikál a nézővel. Azt már a délelőtti találkozás alkalmával is kijelentette: „Engem nem érdekel a néző. Csak tönkreteszi az előadást."

Egy évvel később ugyanitt az *Anyegin* egészen más élmény volt. Vasziljev a feje tetejére állítja a művet, abból indul ki – ami egyébként csak Oroszországban reális –, hogy az alapművet, a belőle készült színházi előadásokat, sőt Csajkovszkij operáját, és ha lehet, még valami balettet is mindenki ismeri. Nem szükséges tehát a történetet elmesélni, és szabadon lehet fel-alá közlekedni a puskini szövegben. Az előadás szerzőiként Puskint és Csajkovszkijt tünteti föl, címe pedig *Anyegin utazásaiból.* A színlapon még ez is szerepel: kollektív alkotás, 1995–2003. Az előadás az orosz prózai és operai *Anyegin*-előadások sokszoros tükrözése, hatalmas önreflexív játék a részint komolyan vett, részint ironizált színpadi hagyománnyal. A gyönyörű, festői XIX. századot idéző férfikosztümök és valamivel kortársibb női jelmezek máris elindítják a párbeszédet az *Anyegin*-interpretációkkal. Elhangzik a Csajkovszkij-opera valamennyi lényeges áriája és kórusa, illetve a Puskin-mű számos fontos részlete, némelyik zenében és versben is. Mindkettő pontosságával, élvezetes prózai és zenei szövegmondásával nyűgöz le (itt a színészek mindkettőt nagyon tudják). A humor ott is finom, és nem romboló hatású, ahol a színpadi megvalósítás igencsak groteszk, s ez azért lehetséges, mert maga a színészi játék, ének precíz és nagyszerű, a színészeknek pedig nem kell kikacsintaniuk a jelenetből, megteszi helyettük a rendezés. Lenszkij szerepét például egy igen alacsony férfi énekli, a „Ja ljublju vasz"-áriát egy nagyon magas, manökenalkatú, légies színésznőhöz intézi. Ahogy egymással szemben állnak, olyan, mintha egy kis emberke egy hatalmas szobornak énekelne. A groteszk felállást megszelídíti, hogy „Olga" ülve hallgatja daloló Lenszkijét. Ez a Lenszkij ajándékot is hoz szerelmének: egy régi albumot, amelyben régi lemezek vannak; talán éppen Csajkovszkij *Anyegin* című operája, melyet a nő kíváncsian, felvont szemöldökkel tanulmányoz.

Nagyon sokat lehet nevetni, a zenei részeken még többet, mert valahogy mindig váratlanul, furcsa eltartással, elidegenítéssel szólal meg Csajkovszkij. Vasziljev tudatosítja nézőjében (megjegyzem, most speciel a nézőnek dolgozik: nevettetni, játszani, emlékeztetni akar): a negédes, időnként patetikus orosz-szovjet színpadi *Anyegin*-hagyományt ütközteti a lemeztelenített, eszköztelenített szövegmondással, anélkül persze, hogy durván ideologikus és szájbarágós lenne. (Elnézve-hallgatva ezt a Csajkovszkij-*Anyegin*t, kezdem megérteni, hogy a Puskin-rajongó Nabokov, az *Anyegin* angolra fordítója és kommentátora miért utálta annyira ezt a szerinte giccses operát.)

A szabadon kezelt szöveg (és opera) felforgatja a lineáris történetmesélést, mondván, erre nincs szükség. Tatjana szerepét legalább hárman játsszák, két fiatal színésznő (egyikük énekes) és egy idősebb (aztán egyszer csak egy egész csapat – kórusnyi – Tatjana lepi el a színpadot). Az idősebb színésznő szájából elhangzó levél, a „Ja k vam pisu" különös hatású: olyan, mintha egy történetet már a vége felől, húsz év távlatából látnánk, hiszen a történet kimenetelét amúgy is tudjuk, a színésznő *életkora* pedig még reménytelenebbé és véglegessé teszi a beteljesületlen szerelmet. Így válik láthatóvá az idő, a szerep pedig visszapillantó tükröt állít az aktuális színpadi helyzetnek. A szerep szétválasztása több színészre dramaturgiai kérdés lesz.

Marco Ghidelli felvételei

Az előadás utolsó jelenete azonban számomra rendezői mélyrepülés. Elérkezve az *Anyegin*-játszás legújabb kori szovjet hagyományáig, ahol a mű egy Sztálin kedvelte nyálkás kultuszművé silányult, a záróképben felhangzik valami szovjet mozgalmi dal (Leningrádról dallanak benne), vörös zászló is előkerül. A nézők ezt a jelenetet nagyon különbözőképpen fogadják: az oroszok üdvözlik, a külföldiek *(moi aussi)* borzongva utasítják el. Mert didaktikus, dogmatikus és nyersen közvetlen. Amilyen korábban nem volt. (Megjegyzem: a Művész Színház előadásaitól kezdve számos olyan produkciót láttam, amely mind valami szovjet kórusművel végződik. Mintha az orosz színház a múlt emésztésének első, meglehetősen felületes fázisában tartana.)

A tér pedig életre kel, számomra most először. Fantasztikus fény-árnyék hatások vannak az előadásban, e fehér térben szinte irreális a színházi világítás, semmiféle díszlet nincs, csak festői alakok vonulnak, beszélnek, énekelnek. Mintha valamelyik cár nyári rezidenciájának báltermében lennénk, Pavlovszkban, egy derűs reggelen.

Sipos Gyula

# Raymond Roussel élete és kora

■ HOMMAGE À JOSEF NADJ ■

Jobb tudni: aki írja, élet helyett könyvekkel, múzeumokkal, futballsajtóval és színházi előadásokkal tölti életét; balett, bikaviadal, műkorcsolyázás néki szempillán ólomsúly, enyhe bűntudattal pokoli közöny; járulékos ok amúgy is a dehogy retorikus kérdéshez: hol kezdeni, hová kilyukadni, penzum vége előtt abbahagyni, „átengedni"? Kiváltképp, ha irodalommal és íróval kell kezdeni, de olyannal, kiről nyelvünkön ugyancsak szórványka az említés (karnyújtásnyira mindössze egy helytálló lexikoncímszó, illetve Mezei Árpádnak franciából honosított tanulmányrészlete, a párizsi Magyar Műhelyből, még 1978-ból), s kinek magyarul bizonyára sora sem olvasható, ha lényegileg fordíthatatlan. S hogyan, ha az írónak saját hazájában is dúsabb a legendáriuma, mint valóban élvezkedő olvasóinak utólagos tábora. Mert a francia Raymond Roussel (1877–1933) személyében és éltében a valós is legendásan szerveződik, akkor is, ha alkata, társadalmi helyzete sok mindenben hasonlít a nála hét évvel idősebb Marcel Proustéhoz. Ő is a gazdag nagypolgárok új úri negyedébe, a Boulevard Malesherbesre született, pénzember apa és hatalmas vagyon örököse anya, mondén, frivol, jócskán sznob és gyermekét kisajátító asszony fiának. Részint Proustével osztható az ismeretségi kör (a kor „elegancia-mestere", Robert de Montesquieu, a bársonyos tekintetű szalonzeneszerző, Reynaldo Hahn s persze még számosan a kor művészkedő és életművészkedő „gothai" listájáról); de így némely biológiai, pszichológiai elrendeltetés, viselkedési szokás, modor: az irdatlan Ödipusz-komplexus *(come una casa...)*, a gyaníthatóan kizárólagos homoszexuális erósz: fölmutatva szoros fegyelemmel leplezni: morózus zárkózottsággal, magánéletre, napi menetre alkalmazott rigorózus rítusokkal, „para-

**Jelenetek a Poussière de soleils című előadásból**

vánnak", „falazni" a világ előtt, ahogy illett, „maîtresse"-ként prezentálni, az ebben, egyebekben is értőn cinkos, igen derék Charlotte Dufrène-t, de közben sejthető al- és félvilági alászállásokkal is; de akár közös lehetett Marcellal a zenekedvelés (RR zongora szakon konzervatóriumot végzett, és szépen énekelt), az imitáló adottság, a kimért modoron is átütő szarkazmus. Legendásabbak azután egyéb különcködései: hogy volt ő céllövő bajnok, barkácsoló „feltaláló", mesteri sakkjátékos; kezelőorvosa szavával: „neuraszténiás nomád", ő, az „agorafóbiás" spleenes indolenciával szenvedélyes utazó, ki már serdülőként anyjával végigjárta az akkor divatos fürdőhelyeket, Karlsbadtól Biarritzig, a nizzai karnevált, Monte-Carlo kaszinóját és a bayreuthi Wagner-szentélyt; járt Itáliában és Egyiptomban, Kis-Ázsiában és Perzsiában, 1921-ben pedig egyenesen „övet kerített a Föld körül", Kínán, Japánon, Ausztrálián, Amerikán át. Telt rá a vagyonból, a legendákat tápláló különcség a ráadás: a maga tervezte kilenc méter hosszú turistaautója, „guruló háza", hálófülkével, konyhasarokkal, személyzetnek is kuckóval, büszkélkedett is véle Rómában a pápánál és Mussolininél; s még különcebb, ha a szóbeszéd úgy tartja, utazgatásai közben soha nem nézte a tájat, csak az ívekre tépett kedvenc könyveit olvasgatta, s akár Pekingben, akár Tahiti szigetén jószerivel ki se mozdult szállodai szobájából; nem meglepő, ha olykor egzotikus színhelyet tételező műveiben sem hagyott semmi nyomot konkrét úti élmény, közvetlen látványbenyomás. S így legendába forduló, mert némileg talányos a vég is: érfelvágó öngyilkossági kísérlet után a gyógyszeres halál Palermóban, 1933. július 14-re virradóan a Grande Albergo delle Palmében (hol hajdan Wagner dolgozott a *Parsifal* partitúráján): olasz közönytől övezetten, félreírt névvel az anonimitásban; a város patrónája, Santa Rosalia ünnepére készült, az országot pedig a híres-hírhedt pilóta, Italo Balbo amerikai látogatása tartotta lázban...

Ki volt akkor RR? Műkedvelő nagypolgár; Pierre Janet (és talán Ludwig Binswanger) pszichiátriai klinikáinak alkalmi ápoltja; félénk dölyfű, küldetéstudatos, „csillaggal kiválasztott", képzelt dicsfényben fürdő dilettáns, ki műveinek kiadását és a sorozatos kudarcot legalább nézőtéri heveskedésekkel és botrányokkal enyhítő színi látványosságainak kistafírozását, seregnyi szereplőgárdáját, a busás terembért mind saját zsebéből fizette. S ki ő a szépliteratúrában, ha kora irodalmi jelenétől teljességtől idegennek tudhatta magát, ha Proust, Claudel, Gide kortársaként némely detektívhistória szerzője, a giccses

Tristan Jeanne-Vales felvételei

Rostand, Pierre Loti, a Kosztolányi ifjúkori tévedése óta feledett François Coppé, avagy, főként (!), Verne Gyula volt kedvence és modellje, színházban pedig estéről estére szériában nézte a néki tetszőt: Dumas, Sardou, a vaudeville, az operett, a guignol, a bábjáték, a „parade"?

S akkor művei: „művei"? Egyik furább és szabálytalanabb, mint a másik, korát elkéső, új kornak némely lehetőségét inkább akaratlanul előlegező: pepecselőn, mániákusan szorgos, naiv és ravaszkodó, triviális, közhelyes, lapos és dilettáns; másnak olykor poétikus és látnoki, kedvetlen napon sutba vágni az időt pocsékoló „olvashatatlant", máskor csak fölütve megigézetten folytatni néhány lapon át. Így: a pályakezdő *La Doublure*-je (1897) kopogó ritmusú, kínrímes és terjengős verses regény, a nizzai karnevál aprózó leírása, jószerivel érdektelen és vékonyka kvázi-cselekménnyel. 1903-ban *A kilátás (La Vue)* meg két kiegészítője, *A koncert* és *A forrás* szinte „új regényes" (Nouveau Roman) *descriptio,* bár nem a „valóságé", hanem annak már egyszer „leképzett" képét (ásványvizesüvegcímkét, lornyett-keretezést, kis fotós képecskét) fölhasználva. 1909-ben az *Impressions d'Afrique* szintén nem valós afrikai „benyomások" jegyzetfüzete, hanem csak képzelgés európai hajótöröttek és egy afrikai törzsi: „királyi udvar" kölcsönös mutatványoskodásáról; járulékos kuriózum, hogy benne egy magyar cigányzenész, bizonyos „Skarioffszky" gilisztával (!) citerázó-csárdásozó betétattrakciójával, óh, Rigó Jancsi, „hungaro-imázs"...

Színre is adaptál(tat)ta ezt is meg a talán főművének tekinthető 1914-es *Locus Solus*t, mely, summásan, egy Nemo kapitány-féle mágus és fölfedező fura szobormasinákkal („*machine célibataire*"-ekkel, a Marcel Duchamp-i rideg erotikát és gépies fantasztikumot megjelenítő „agglegény gépezetekkel") benépesített parkjának útvezetője, újmódibb Hypnerotomachia Poliphili (Francesco Colonna, 1499: az olasz reneszánsz ezoterikus gyöngyszeme, minden ikonológusnak kincse, gyűjtőknek gyönyöre). Írt azután egyenesben is két „színdarabot", az *Étoile au front*-t (Homlokcsillag) és a *Poussière de soleils*-t (Napszilánkok?), rébuszfejtő kalandokkal és kifestő könyvecskés, mellérendelve sorjázó szerkezetben. Afféle „végrendeletnek" szánta 1932-ben a *Comment j'ai écrit certains de mes livres*-t (Hogyan írtam némely könyvemet), érdemibb, sokat citált részében az egyik „*procédé*", írástechnika, „eljárás" kicsinyég megtévesztő fölfedezésével; ugyancsak hagyatéki a *Nouvelles Impressions d'Afrique,* mely kínálhatná négy konvencionális egyiptomi képeslap (kairói bazár, piramisok, luxori Nílus-part) bemutatását, valójában képzeletben kalandozó, újabb és újabb ötletszerű (magyarázó? szabadon vagy rejtjelesen regulált asszociáló?) kommentárok, zárójelben sokszorozott zárójeleket nyitó, remélhetően olykor visszametsző halmaza, szorosra fogott ömölvénye; s maradt még kései föltárásra, eddig talán nem is véglegesre nem kevés, mint például a jó tíz évvel ezelőtt előkerült hetedfélszáz lapos „dráma", *A Szajna,* melynek több mint fele egyetlen társalkodó (fecsegő?) felvonás a Moulin Rouge mulatójának díszletében...

Párolt agyú szóözön, egy grafomán dilettáns önrévületes kicsobogása? De hát zavarba hozó, hogy – minél figyelmesebben bogarászva – „van benne, sajátosan, ráció", ha a látszatra esetlegesen, irracionálisan kanyargó-tekergő, hajánál fogva is rángatott szöveget magának kiagyalt szabályok is igazgatják, mint például az egyik „*procédé*", eljárás, kényszer, nevezetesen, hogy két, majdnem homofonikus, majdnem egyazon hangzású kezdő- és a zárómondat között hogyan célirányos révbe vezetni a sok száz soros, oldalas, önműködő, önmagát gerjesztő átvezető anyagot, úgy, hogy bár a fantazmagóriákban csapongó láncolat szünet nélkül produkált, teremtett esetlegességeinek is legyen valaminő „re-naturalizált", igazolt hitele, logikai tetszetőssége; mondhatni hozzá, a szabályosabbaknak, „normálisabbnak" is elismert költőknél is tud ez így lenni az előre kirakott rímekkel, hívószavakkal; vagyis ahogy kanyarog a rousseli szöveg, önmaga metaforikus leleményeire hagyatkozva már a mikrostruktúráktól, szintagmáktól kezdve meglepő képeket, motívumokat hoz elő az egyéni vagy a „kollektív" tudatalattiból, úgy, mint utóbb, talán meglepőbben is, a szürrealisták által gyakorolt „automatikus írás" esetében.

A képzelet mindig meghökkenteni köteles hatalmára esküdő írók és a nyelv- meg irodalomelméleti okoskodók (a „pánlingvisztikus szövegimmanensek"?) írója akkor Raymond Roussel? Lelkes föl- és újrafölfedezői időrendben is nagyjából eme két táborba sorolhatók. Történetileg a dadaisták és a szürrealisták voltak az elsők, kik lelkesedtek érte, előbb a színpadon találkozva véle,

örvendezve, hogy a botránkozó „filiszterek" ellenében harsánykodva tüntethetnek. André Breton például bevallja, ugyan nem sokat értett az előadásból, de állhatta a sarat a kihívás, a szokatlanság pártján. RR „a modern idők legnagyobb mágnesezője" – így Breton; Aragon a „géniusz tökéletes szobrát" emlegeti; hasonmód lelkesen, de nem túl bölcset nyilatkozva a gárdából Eluard, Vitrac, mások; mélyebbre látott, mint mindig, tetszik-é vagy sem, a valamennyiüknél sokkal okosabb S. Dalí. Cocteau szép, nemes, beleérző rokonszenvének drogos és erotikus cinkosság is lehetett beindítója, nem értékelésnek megrontója; s bizonyára nem csupán azért írt róla a leghitelesebben, s minden „kéjgáztól" mentesen máig legvilágosabban is, a francia irodalmi század jelese, egyik titkos kedvencünk, Michel Leiris, mert pénzember apja révén szinte gyerekként ismerhette közelről a szerzőt; a sakkozó és keresztrejtvényt fejtő-gyártó észjárás hozta közel a jóval ifjabbak, utódok közül a nálunk is ismert Georges Perecet, közel-tegnapunk korán elhunyt kiváló szövegbarkácsolóját. A rousseli holdudvarból a legtöbbet emlegetett példa mégis Marcel Duchamp, ki (állítólag Apollinaire és Picabia társaságában) már 1912-ben látta színen az *Afrikai benyomások*at, s az oly fölszabadító erővel hatott rá, hogy talán a század képzőművészetében radikálisan újító főművét, a *Nagy Üveg*et, minden *machine célibataire* legfőbb paradigmáját is inspirálhatta. „Jobb, hogy egy író hatott rám, nem pedig egy másik festő", így Duchamp, az érzékletes valóságból ő vezetett az absztrakt spekulációba, enigmatikus gondolatiságba.

A Roussel-élesztgetés második hulláma azután a hatvanas években következett be, ez is két főbb ágon. Az egyik az öregedve ezoterikus okoskodásba, némi alkímiás obskurantizmusba menekülő André Breton nyomán: okkult jelentést látni minden ártatlan, olykor valóban csak töltelékszóban, összefüggő kriptogramot a műve egészében, honnan, fölfejtvén, kibukkannak a nagy mítoszok, beavatási törvények; így szokás újabban a másik rejtőzködő és ezért következetes rejtjelezőnek vélt „ifjúsági" Verne Gyulával is. Kísértés: sóhajtani, legyinteni, hogy nagykanállal talán mégse, noha RR észjárását föltételezve és némely szellemi vonzalmárólkapcsolatáról tudva az ilyetén kutakodást sem illik egészében elvetni; hiszen volna még hasonló kulcs-forgató, „móricka" triviálisan „irodalmi pszichoanalízis" megemelten: hátha itt-ott rejtjelezve vaskos pornográfia és szkatológia kuncog.

A másik ágazaton azok sorakoznak, kik boldogok voltak, hogy a teleologikus cselekmény (s netán bárminő cselekmény), a lélektani koherencia, a valóságelvűség s persze a „jelentés", az „üzenet" elvetésével, az „eljárás lemeztelenítésével" a formalista törekvések radikális nagy előfutárának kiálthatják ki RR-t. Alain Robbe-Grillet az „új regény" (Nouveau Roman) ősét köszönti benne, persze úgy, hogy egész ennen „ars poeticáját" kölcsönözve néki egy manifesztum-rangú cikkében; kicsit mosolyogtatón érvelve, hogy az előkép minél rosszabb (laposabb, közhelyes, klapanciás, fanyelvű), annál, éppen attól jobb, hogy a lehető legneutrálisabban, csak dolgokat, tárgyakat, pillanatfelvételnyi gesztusokat rögzít, minden „hinterland" nélkül. Akkor még társa: a szelídebb és tudósabb Michel Butor annak örvend, hogy ezúttal végre a „szavak" szülik a „dolgokat"; minden leírás egy már leírt, festett, fotózott képnek mintegy „másodfokú", kettőzött képmása, átmásolása; s minden könyv (csak! sőt!) könyv más könyvekről. A hírneves filozófus, Michel Foucault egyetlen (bár nem legjobb) irodalmi témájú könyve is RR-rel foglalkozik; s köszönti benne ő a nyelvi anyag autonómiáját, a nyelv (a szójáték, a nyelvi szabály stb.) öngerjesztő hatalmát, majdhogynem szépelegve: a „mágikus nominalizmust".

■

*Afrikai benyomások, A Dublőr:* fantazmált „fekete kontinens", mindenféle ceremónia színhelye; egy elfuserált beugró színész téblábolása egy jelmezes karneváli forgatagban, s hozzá még az eredeti *Doublure*-cím jelentés-holdudvarával: „bélés", vagyis színe és fonákja, pótlék (leképzés, *ersatz*), főként: kettőzés. Nem meglepő tehát, hogy a Vajdaságból származó s immár világszerte is-

Laurent Philippe felvételei

mert „jel-színházas" Josef Nadj (Nagy József), jó ideje az orléans-i Nemzeti Táncközpont vezetője-igazgatója, jövőre az Avignoni Fesztivál egyik művészeti parancsnoka legújabb bemutatóját rendszeres színhelyén, meghitt vendégként a párizsi Théâtre de la Ville-ben a Raymond Roussel emlékére ajánlott *Poussière de soleils*-t („Napszilánkok"-at?) éppen eme kettős utalással kezdi. Ahogy a kitartott csendből váltó zaklató tamtamos „dzsungelzenére" fölmegy a függöny, egy másik, függönyös hátsó kis színpad előtt, lépcsős emelvényen, mintha enyhén, nagyon enyhén „majmos" mozgással négy és négy „munkaruhás", az ő jeleivel: ing nélküli kopott zakóba öltözött figura jelenik meg, fejükre fordítva illesztett, durván faragott „barbár" fehér maszkkal, hogy a szökellő elmozdulásokkal ne is lehessen tudni, mi van fent és mi van lent, legyen az imitált, ráadásul feje tetejére állított. A következő szek-

venciától kezdve a kis baba-színpad helyett a teljes díszlet látható (Nadj tervezésével, Michel Tardif szcenográfiai kivitelezésében): egymásnak kis éllel forduló, egymást *kettőző*-tükröző két doboz, generáló „bűvös doboz", két furnérfalú, vagyis csak jelzett szoba, padlóján, tág ablaknyílásai mögött egy biztonsággal nehezen azonosítható térbe kivetített, el-elmozduló geometrikus alakzatokkal, további szemtévesztő világítási effektusokkal; mulatságos avagy tanulságos, hogy ami az egykori kritikákban becsmérlő jelzője volt Roussel színi produkcióinak – „kubista díszlet", „expresszionista díszlet", „a *Dr. Caligari*ba illő látvány" –, manapság érdemi azonosíthatóság és dicséret.

S aki tudja, rögvest tudja-látja: az *hommage*-ra meghívott Raymond Roussel világában vagyunk, kihez Nagy József, majdnem így időrendben, társulata fennállása, 1987 óta, Kelet-Európából (magyarkanizsai népi-szürreális érzékenységből, mágikus népmeseiségből, a mindig jelen lévő Tolnai Ottóval) Közép-Európán (Kafkán, Büchneren, Bruno Schulzon) át érkezett, ihletért, hivatkozásra, tisztelgésre, szaporodó példaképekhez, szellemi rokonokhoz, Nyugat-Európába: Borgeshez, Becketthez, Antonin Artaudhoz s most Raymond Rousselhez.

Aki tudja, érti; s a francia tájékozottságban él azért valamelyes előzetes kép RR-ről; aki még jobban tudja, így hozta, a tudálékos „hitelesítés" magánörömét feszengve miért titkolja: eme, szokás szerint másfél órára kerekített, szaggatottan, töredékesen is menetet biztosító látvány- és eseménysorban mi minden megfelelése az életnek s az egyes művek részleteinek, motívumainak. Így afféle „bioféma" az Anya (vagy általában: a Nő) koporsójába vágott kis ablak; a mintha az utazásokat idéző lokomotív- vagy hajókürtszerű zörejek; a mondénság kellékei, frakkok, estélyik, a melodramatikus beállások; NJ kis magánszáma (mikor talán épp ő RR a váltakozó „szerep"-szórásban), amint baszk sipkában, csiricsáré vörös lamés zakóban, álcázott csőlakóként, zavart ámok-tántorgásban átlózik kifelé, *valami* felé, viszolygott mágnestől húzva: talán titkos alvilági alászállásra, fiúbordélyba, drogos tanyára, matrózkocsmába; ha egy másik alteregónak egy alig látható kis csillagékszerrel érinti meg homlokát a női jelenés, netán a Hírnév, a *Fáma;* ha egy harmadik, a lehullásban, miközben – kizökkent a világ – színéről fonákjára kifordul a díszlet, ablakperemen ügyetlenkedve egyensúlyoz egy hatalmas csíkos matraccal, hiszen a palermói reggelen nem ágyában, hanem a földre rántott súlyos matracon találták meg az öngyilkos tetemét... Művekből lehet máskor föltételezni némely megjelenítést: üvegkorsóban hogyan válik vérpirossá a víz (lesz netán borrá, amúgy szakrálisan, ha máskor meg passió-rájátszások); miért a tálcán behozott levágott Dantonfej; milyen gépi invenciók a leereszkedő és fölváltva kigyúló neonspirálisok; s hátha a korsóba borsóként köpködött „fogak" a *Locus Solus* híres, tanulmányok kísérőjeként rajzban is rekonstruált *„machine célibataire"*-jét idézik, egy léggömbre függesztett döngölőt, cölöpverőt, mely fog-mozaikot rak ki a talajra; nem vagyunk messze Kafka *Büntetőtelep*étől...

Lényegibb bizonyára az egész előadásra érvényesített szemlélet: a *kettőzés,* a tükrözés; a kendőzés, a *travesztizmus.* Mert ha lehet: minden kettő, egyik szereplő, mintha tükörben, imitálja a másikat, egyik gesztus itt, rárímel amott, utóbb egy másik; a végzet hozta, vagyis mintegy „megrendelt" (ön)gyilkosság pisztolya is kétszer sül el; s az egész játékot pedig az eleve szótlanságban is súlyosan némán végigkíséri egy fantomfigura, egy *doppelgänger,* egy ezüstösre galvanizált, talányos, sétapálcás dandy, bottal tapogatózó vak tanú, ki lehetne a Homlokcsillag sóbálvánnyá szobrosított szerelmetes lovagja, lehetne a kószálva kísértő Marcel Duchamp be- és visszatérő szelleme, valaki, Új Ádám a bortnyiki Zöld Szamárból, s persze megint RR, kinek csak rajzos tervben megmaradt síremlékén éppen egy ilyen figura áll, *exegi monumentum,* noha emlékeztet az önmaga csapdájába, leleményébe vesző áldozatra is, ki agglegény-masinájának áttetsző plasztikhengerében csúszik fejjel lefelé egyre mélyebbre...

*Travesztizmus,* nemcsere a másik érv; nem csupán RR magánéletéhez, már ifjonti babát-öltöztetni, jelmezeskedni szokásaihoz híven, itt: szélesebb érvényességi körben; nemcsak biologikus osztás jelzésére, annak transzgressziójára, de a létezés, a sors talányosságára is. Megtermett férfiú adja például az egykori fényképeken impozáns, dús keblű anyát, ki gyöngysoros nyakláncával, Worth-kosztümben (?) kis széken szunyókál a sarokban, „fia" hajtja ölébe fejét; a „fiú", kit alsóra pucérítanak (nem tovább, mert NJ-nél a kötelező „trash"-hullámban sincsen szemérmesebb, gyorsan nagyon ráunván is egeknek hála: itten semmi himbavas, csiklicsukló, homokpöss vagy herepúder), adnak rá szoknyát, szegezik föl a nemi gyötrődés keresztjére, féltérden kuporodót, mint hibás árut, selejtet, kigurítható deszkalapra. Ki férfi? Ki nő? S ki, micsoda a férfi, és mi a nő? Kikezdhetetlen, bánatos közöny az egyik, csimpaszkodó, szeszélyes rejtély a másik, egy szorongató jelenetben magát rángató bábu (a kacér lányként és ázott verébként bámulatos Cécile Thièblemont), ki ebben a némaszínházban egyszer kivételesen nyüszítve megszólal: *poupée/coupée,* „baba", „megvágott", s mint vércsík oldódik meg egy nyakától lefutó piros szalag. Vonzás, kísértés, közöny, menekülés, vágy és viszolygás, sóvár hiány itt meg ott; a nemekről, harcukról, viszonyukról Josef Nadj még soha nem mondott el ennyit, a rémületről, szorongásról, tragikumról sem; nem véletlen, soha ennyi lány, ily jelenlévőn, nem táncolt még az előadásaiban.

*Poussière de soleils?* Csak jelzésként az *hommage*-ban, s netán a töredékességre, forgácsosságra utalva, mert különben éppen ebből a színdarabból vett át a legkevesebbet NJ, talán semmit. Jómagunk gondolnánk az éppen emberöltővel ezelőtti Robert Wilsonra: az ő híres-nevezetes *Deafman Glance*-ének előváltozataihoz ő adta a „becsali" címet: *Sztálin József élete és kora; Freud Zsigmond élete és kora.* Nos, így lehetne most NJ „hódolatáé": *Raymond Roussel élete és kora;* summázója egy tragikumba hajló, szakadék peremén egyensúlyozó „onirikus" (onejrisztikus?) jelenetsornak, melyben a járulékos korra, a századforduló, -elő, a III. Köztársaság, a gyarmati politika, az élvetegség és képmutatás, a fojtott és rongyrázó erősz korára; s ráérezhet erre az is, ki RR-ről talán nem tud mindent, de járatos például (R. Shattuck emlékezetes csoportosításával) az „avantgárd primitívjeinek", a Satie-k, a Vámos Rousseau-k, a korai René Clair bolydultan kergetőző némafilmjeinek, utóbb némely, máig méltatásra váró „Art Decó"-s film világában.

P. S. Mert általában a végére hagyják, mi is, noha nagyon ragaszkodunk hozzá. Szeretnők ugyanis név szerint dicsérve említeni a társulatnak legalábbis magyarjait, hinnők, mára otthon sem ismeretleneket. Gemza Pétert, ki néhány éve megilletődött fiúként bukkant föl, s mára az együttes férfias erőssége; Bicskei Istvánt és Rókás Lászlót, civilben nyilván két belevaló mackós „macsót", két légiesen könnyed „óriást", kik egy *Parasztbecsület*-elnyújtottra, mintha Chaplin és Buster Keaton, két kivénhedt becketti bohóc, Minetti és Minetti, Úr és legjobb Sganarelle-je, RR és sofőrje, szívszorító gyengédséggel és végtelen tapintattal működteti az egynemű vonzalom (egyneműnek jelenítve is mindközönségesen és általánosan: emberi érzelem-szegés és -megosztás) szeretettel teli libikókáját; avagy Szakonyi Györköt, ki most – mint máskor, gyakran Bicskei szokta – „központozza" az előadást: ő a „szatír-játékos" betét és átkötő, a *kyogen* japánul, *kneeplay* wilsonul, ő a mindenkori „Arlecchino", ő a „grazioso": kasztráló kések trükkös dobálója, virágcsokros gigerli, mindig kicsit rosszkor berobbanó alkalmatlankodó: némán is mint egy kiváló prózai groteszk színész, magyar Mejerholdnak figyelmébe ajánlva.

Paraizs Júlia

# Shakespeare-drámák angol színpadon

Géher István 65. születésnapjára

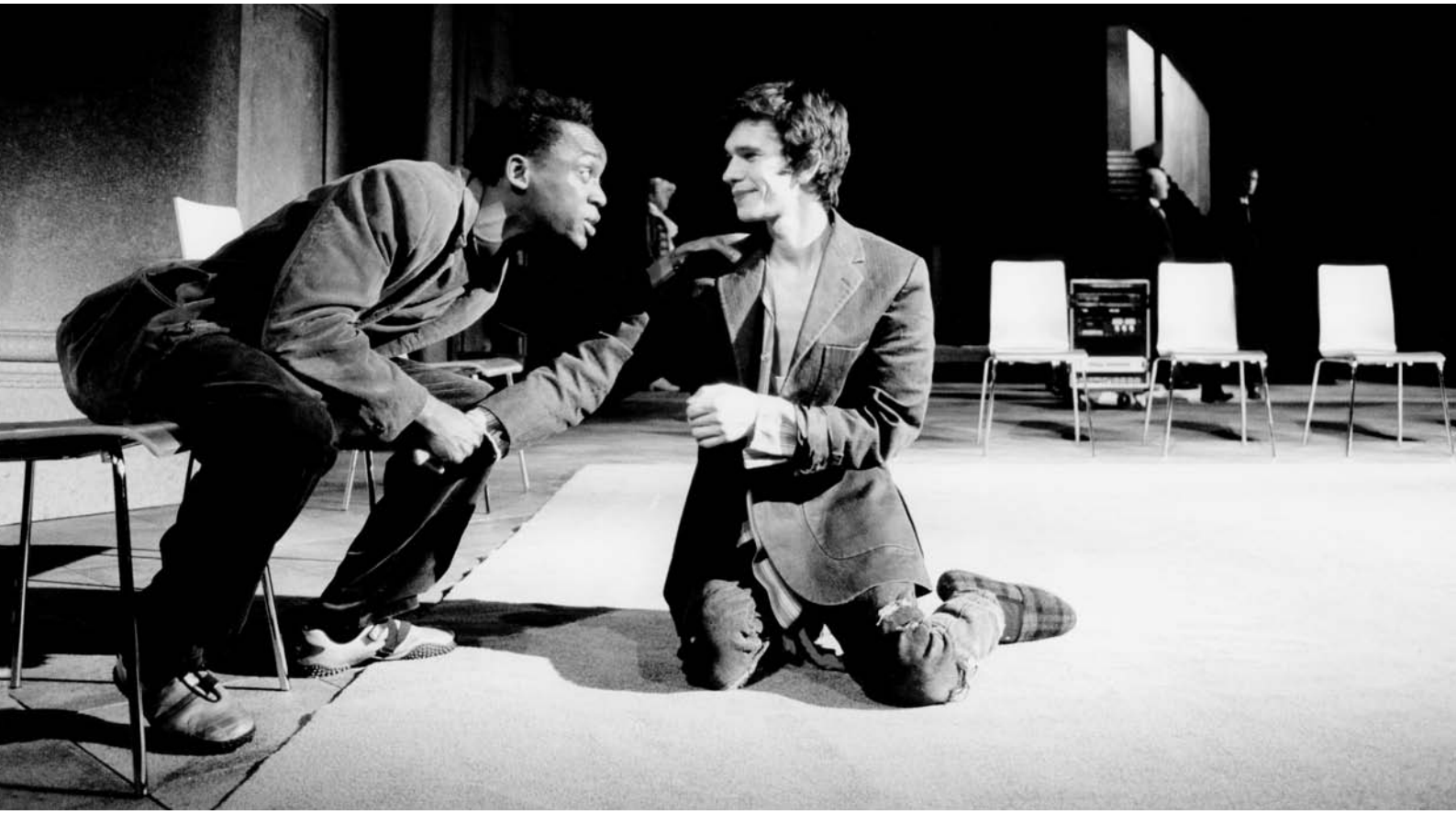
*Újjászületőben a stratfordi Royal Shakespeare Company (RSC), legalábbis ez a színház vezetőinek elképzelése a társulatról, amelyről a kilencvenes években a színházszeretőknek leginkább egy részvénytársaság jutott az eszébe. Michael Boyd, a nemrég kinevezett művészeti igazgató újra kreatív színházi műhelyként szeretné működtetni a társulatot. Stratford mellett a londoni színházak – köztük az Old Vic és a Globe is – széles kínálatot nyújtanak Shakespeare-darabokból. Egy olyan jelentős színházi piacon, mint az angol, gyakori jelenség, hogy ugyanazt a Shakespeare-drámát több színház is műsorra tűzi. Az összehasonlítás ugyanúgy az emlékezetünkben konstruálódik, mint az évekkel korábbi vagy más városokban látott Shakespeare-művek esetében, az egyidejű előadások mégis felidézik a korabeli színházak közötti versengést és a darabok azonnali megmérettetését a kanonizáció előtti időkből.*

## TRAGÉDIA 1: SZÍNÉSZKIRÁLYOK. A *HAMLET* A LONDONI OLD VICBEN ÉS A STRATFORDI RSC-BEN

Ben Wishaw londoni Hamlet-alakítása megosztotta a kritikusokat. Voltak, akik egy legenda születésének látták Trevor Nunn rendezését, mások egy kötelező olvasmány középiskolásoknak szánt előadásának. Nunn harminc év után rendezett újra *Hamlet*et az Old Vicben, ahol korábban olyan nevek játszották a címszerepet, mint Laurence Olivier, Richard Burton, Peter O'Toole vagy John Gielgud. Az előadás nagy felfedezettje, a húszas évei elején járó Ben Wishaw kamaszos és neurotikus dán királyfit játszik,

**Az RSC Hamletje**

Manuel Harlan felvétele



**Hamlet az Old Vicben**

John Haynes felvétele

míg a stratfordi Hamlet, Toby Stevens jó harmincas, sármos, robusztus figura. Wishaw az RSC hatvanas évekbeli emlékezetes Hamletje, David Warner alakításának örököse, Stevens viszont olyan, mint egy Viktória korabeli színész Erzsébet kori jelmezben.

Trevor Nunn rendezése mai környezetben játszódik, a legújabb divat szerinti ruhák, a teniszfelszerelés, a koktélparti a nagy tróntermi jelenetben, a Claudius mulatságát kísérő *house music* rámutat arra a feladatra, hogy a mai befogadónak „domesztikálnia" kell Shakespeare-t, meg kell küzdenie azzal az idegenséggel, amelyet egy négyszáz éves dráma kelt benne. (A néző kulturális-történeti idegensége ily módon párhuzamba hozható Hamlet magányával Helsingörben.)

Amikor megpillantjuk Hamletet, a színpad közepén egy széken kuporog, feketében, szemébe húzott sapkában bújik a többiek elől, mintegy kizárja magát az udvar fehérbe öltözött pompájából. A hangja sírós, tördeli a kezét, hajlott a háta, bizonytalan a járása. A *Lenni vagy nem lenni* (III/1.) jelenetében, amely az előadásban szorosan követi az első felvonás utolsó, *Kizökkent az idő*-monológját, ásványvizes palackkal és altatókkal jön be a színpadra.

A neurotikus-depressziós fiatalember a színészekkel való találkozás, a Hecuba-jelenet után kezd élni a színpadon, bohóckodni, tettetni, miután felismeri, hogy nincs más mozgástér számára Helsingörben. Remek „színház a színházban"-jelenetet rendez. Guggolva, terpeszben ül, gurul a játszótéren, egy zöld szőnyegen, kommentál, megállítja-újraindítja a cselekményt, mint egy cirkuszi porondmester. Az *egérfogó*-jelenetet, kontrasztként az előadás mai ruháival, a színészek rokokó jelmezekben és rizsporos parókában játsszák. A némajátékot XVIII. századi csembalómuzsika kíséri. Amikor Claudius feláll, egy pillanatra megáll a játék, és a középen haldokló színészkirály két oldalán a Lucianust játszó színész és Claudius egymás tükörképeként néznek egymásra.

A mai környezetben a Polonius–Laertes–Ophelia-viszonyban még jobban kidomborodik a generációs szakadék és a tettetett szófogadás. Polonius (Nicholas Jones), az okoskodó, minden lében kanál öregúr összes megszólalása derültséget kelt. Ugyanakkor nem egyoldalú karikatúra, hanem olyan apa, aki nem ismeri a gyerekeit, még időnkénti gyöngéd pillanataiban és gesztusaiban sem tudja áttörni a köztük lévő falat, és bár félti Opheliát, mégis csámcsogva olvassa fel Hamlet lányához írt szerelmes levelét. Polonius nem melodrámai figura. Ahogyan egész karaktere, halála is komikus, burleszkszerű, amikor egyenes testtartásban előrezuhan a paraván mögül. Jones alakításában Polonius, aki fiatalon műkedvelő színjátszó volt, a kiöregedett bonviván szerepét játssza, nem kis nevetést keltve a közönség soraiban.

A barna hajú, nagyon fiatal, Zeffirelli Júliájára, Olivia Husseyra emlékeztető Ophelia, Samantha Whittaker, miután bátyjától leckét kapott erkölcsből, kárörvendően figyeli, ahogy Polonius Laertesnek (Rory Kinnear) prédikál. Hisztérikusan felnevet, amikor bátyja a szüzességről papol, sejthető, hogy az intés már nemigen aktuális. Az egyik jelenetben jól nevelt és alkalmazkodó, a másikban lázadó. Jellemének kettősségét Trevor Nunn számos alkalommal a szöveg és az annak ellentmondó nem verbális eszközök kontrasztjával érzékelteti. A közönség nevet, amikor Ophelia szűziesen és szófogadóan előadja az „Amint szobámban varrok az elébb, Lord Hamlet – a mellénye tárva-nyitva..."[1] kezdetű monológját, mert Trevor Nunn rendezésében ezt megelőzően egy néma jelenetben bulizni látjuk őt Hamlet társaságában.

Az Old Vicben a *Hamlet* családi dráma – ellentétben az RSC stratfordi előadásával, ahol a politikai intrika, a közélet nagyobb

1 Arany János fordítása

szerepet játszik. A kissé jellegtelen és halovány Gertrud (Imogen Stubbs) és Claudius (Tom Mannoin) kapcsolata is kizárólag a magánszférára korlátozódik. Állandóan megérintik, ölelik-csókolják egymást. Gertrud és Hamlet viszonya erősen freudi értelmezésű. Hamlet a színpad közepén elhelyezett óriási, rendetlen, feldúlt ágyba ugrik, és a leckéztetés közben úgy rángatja anyját, mintha szeretkezne vele. Gertrud mindvégig anyáskodik, kisfiúként bánik Hamlettel, aki a jelenet végén anyja ölébe ül, és gyerekként összekuporodik. A királynénak mindvégig lelkiismeret-furdalása van fiával szemben, s a végén alkoholizmusba menekül.

A szellem, minden *Hamlet*-rendezés sarkalatos pontja, az Old Vicben egy árnyék. A színész (a Claudiust is alakító Tom Mannoin) hátulról kap megvilágítást, és szinte csak a hangjával válik ki a mögötte lévő hosszú lépcsősorból. Szép rendezői variációként Hamlet és társai maguk is hasonló árnyakká válnak ebben a megvilágításban, amikor a szellem követésére szánják el magukat. Az egész előadást a sötétség és a félhomály, valamint a kontrasztos megvilágítás jellemzi. Hamlet fontosabb monológjait sötétben mondja el, miközben egy fénycsóva világítja meg alulról az arcát és a kezét. Hasonló technikát alkalmaz a rendező atyja szellemével való párjelenetében.

Michael Boyd *Hamlet*je a stratfordi RSC-ben látszólag hagyományos előadás. A kortárs színházi gyakorlatban elenyészően ritka, hogy a színészek Erzsébet kori kosztümöket viselnek. Boyd bebizonyítja, hogy mivel a befogadás óhatatlanul a jelenben, mai kontextusban történik, a csipkegallér ellenére is képesek vagyunk meglátni kortársunkat, Shakespeare-t.

A színpadkép meglehetősen kietlen, félkörben deszkalapok alkotják a színfalat, három ajtónyílással. Az előadás hosszú csenddel kezdődik, a hallgatás, a sötétség és a félelem rögtön feszültséget teremt. Az őrök csak késleltetve szólalnak meg. A szellem (Greg Hicks) egy, az egész nézőteret átívelő acélsodrony hídon bukkan fel, mintegy közöttünk jár, és így közvetlenebbül hat ránk, mintha a színpadon jelenne meg. Először csak zörgést hallunk, amint kardját végighúzza a sodronyon. Majd egy krétafehér, görnyedt, vonszolódó testet látunk, szeme körül narancssárga folttal, testére rászáradt a vér. Egy szenvedő, haldokló ember követeli a bosszút, aki az első felvonásbeli megjelenéseikor ugyanabban a ritmusban, száját nyitva-csukva, döngő léptekkel, görnyedten emeli fel óriási méretű kardját, hogy a levegőbe sújtson. (Greg Hicks három szerepet játszik: a szellem mellett ő alakítja a pátosszal teli színészkirályt és a sírásót is.)

Az előadás drámai légkörét megteremtő jelenet után egy pompázatos királyi udvar forgatagát látjuk a színpadon. Claudius és Gertrud aranyban-fehérben, csodálatos angol reneszánsz kosztümökben, Hamlet feketében. Toby Stevens szőke, sportos matinéherceg, olyan trónörökös, aki otthon van a retorikában és a vívásban egyaránt, és aki sértődötten veszi tudomásul az örökösödési játszma elvesztését. Első jelenetétől patetikusan játszik, holott szerepe szerint „nem ismer látszikot". Az alakítás kezdeti bombasztikus harsánysága kevéssé meggyőző, akkor zökken helyre, amikor Hamlet színészkedni kényszerül. Innentől nem nélkülözi az iróniát, a szarkazmust és a humort sem.

Gertrud (Sian Thomas) és Claudius (Clive Wood) nagyszerű páros. Az intrikáló udvarban, ahol mindenki hallgatózik, nincs magánélet. A királyi pár mindig közszereplő, és ennek mindketten tudatában vannak. Csak egy-egy tekintetük, gyengéd gesztusuk árulkodik. Gertrud állapotának változásait legmarkánsabban ruhái – a darab első felében csupa arany és fehér, később zöld, a végén fekete – jelzik. (Vörös hajkoronájával I. Erzsébet ikonográfiáját idézi, aki közszereplőként egész életét mások figyelő szeme előtt élte.) Egyszerre próbál jó anya és feleség lenni két olyan férfi között, akik kizárólagosan maguknak követelik a figyelmét. Ez a kettősség szépen kidomborodik a Polonius megölése utáni jelenetben, ahol Gertrud a gyilkosság véletlen baleset jellegét hangsúlyozva mentegeti fiát. Claudiusnak ez nem tetszik. A királyné hálószobájában képszerű, kimerevített intim családi jelenetként rögzül, ahogyan a szellem szomorúan és aggódva nézi feleségét, Gertrud Hamletet, míg ő mindkettőjükre mered. Clive Wood Claudiusa sokoldalú figura: tettrekész uralkodó, akit egyaránt foglalkoztat a dán–norvég háború, az új feleség, a nyugtalanító Laertes és nem utolsósorban Hamlet.

Rosencrantz és Guildenstern (John Mackay és John Killoran) nem összekeverhető figurák. Míg az Old Vicben joviális, ártalmatlan áldozatok, itt több arcuk van, még ha karikatúraszerűek is. Claudius komikus és szervilis udvaroncai, de Hamletet iskolatársként szeretik. Horatio (Forbes Masson) feltűnően Shakespeare-re van maszkírozva. Nem véletlen. Az utolsó jelenetben Horatio karjában tartja a haldokló Hamletet, aki arra kéri, hogy mondja majd el történetét. Az utolsó jelenet gyönyörű kompozícióval zárul, mindenki feketében jelenik meg, Gertrud, Claudius és Hamlet szinte egyszerre hull holtan egy-egy szereplő karjába. Horatio pietà-pózban tartja karjában Hamletet, körülöttük barokk kompozícióban halottak hevernek.

## TRAGÉDIA 2: TRAGIKUMMENTES KOMÉDIÁK

Ha egy Shakespeare-komédián kizárólag csak nevetni lehet, és mindvégig felhőtlenül jól érezzük magunkat, a darab elveszíti összetett arculatát. Ahogy az is ront egy Shakespeare-tragédia élvezeti értékén, ha a rendezői elképzelés egyenbút és komor, ünnepélyes hangulatot kényszerít ránk. A Globe Színház *Szeget szeggel*-előadása azért nem sikerült, mert mentesítette a tragikumtól a komédiát.

Az előadás egyetlen élvezhető része a korabeli kosztüm, zene, tánc és a rekonstruált színpadtechnika. Mark Rylance (Vincentio) a Globe Színház művészeti vezetőjeként számos nagy alakítást tudhat magáénak, ám most láthatóan panelekből építkezik, és dadogva kísérli meg leplezni a sok szövegtévesztést. Ennek ellenére egyedül ő nyújt értékelhető teljesítményt a főbb szereplők közül. Liam Brennan (Angelo) és Sophie Thompson (Izabella) feledhető alakítása részben John Dove azon elhibázott rendezői elképzeléséből fakad, amely megfosztja a darabot minden morális kérdésfelvetéstől.

Sophie Thompson legjobb pillanata, amint tátott szájjal, meredt szemmel, pantomimszerűen reagál Mark Rylance házassági ajánlatára, és ebben a dermedt állapotban marad, mialatt az a többi szereplő egyéb ügyeit simítja el.

## TRAGÉDIA 3: *JÚLIA ÉS JÚLIA* A LONDONI GLOBE SZÍNHÁZBAN ÉS A STRATFORDI RSC-BEN

Kemény diónak bizonyult Peter Gill rendező számára Stratfordban a *Romeo és Júlia.* Zeffirelli-emlékképekben gazdag, olasz reneszánsz jelmezekben lebonyolított előadásában a két címszereplő mintha külön-külön színpadon játszana, duettjükből feltűnően hiányzik a szenvedély és a szinkronitás. Sian Brooke Júliája állhatatos bábu, változatlanul szűzies a darab elején és végén, mint aki nem esett át pár nap alatt az első szerelmen, a házasságon, az első szexuális élményen, egy rokon halálán, férje elvesztésén, családi kényszerítésen és zsaroláson.

Matthew Rhys (Romeo) a szerelmes Hamletre emlékeztet, ahogy egy könyv fölé hajolva sóhajtozik. A rendező Júliát több rendbeli futásra és térdeplésre kényszeríti, míg Romeó-

nak sajátos balettmozgással kell előre-oldalra vetnie a lábát és a levegőben kaszálnia a kezével. A túlmozgások a színészi játék hiányát leplezik.

Peter Gillnek nem erőssége a szenvedély ábrázolása, jobban megy neki a komikum. A legjobb színészi alakítást a Dajka szerepében a skót akcentussal beszélő June Watson és Lőrinc barátként John Normington nyújtja, akiknek a rendező egy talán viszonyt sejtető kacér pillantást is megenged. Kiemelkedően jó a Péter szolgát alakító színész kacsázó járásával és flegmájával. A Montague és Capulet szülők – az öreg Capuletet leszámítva – jellegtelenek.

A Globe-ban Tim Carroll ötletgazdag rendezése egy némajátékkal életképszerűen indít: mindenki kardot ránt és vív, Tybalt Mercutióval, Capulet Montague-val, udvartartásuk emberei egymással. A dinamikus jelenet egyszerre érezteti az ellenséges és egyben komikus alaphangot. A kezdetben melankolikus Romeo (Tom Burke) Júliával (Kananu Kirimi) való találkozása után stílust vált, rátalál a humorra és a szonetthangulatra. Ajkáról gyöngyöznek a jambusok, arcán rózsapír, és élénk, friss az erkélyjelenet is, amelyet egy-egy nem egészen Shakespeare betűi, de szelleme szerinti szópárbaj tarkít.

Kananu Kiriminek sem sikerül Júlia sokszínűségét kibontania. Játékos, életteli, de hiányzik belőle a nőiség. Makulátlanul áll rajta a hálóköntös, Romeón a sebtében felvett ruha, amint ugyanúgy néznek egymásra, beszélnek egymással, mint a nászéjszaka előtt. A szerepe szerint tizenéves Júlia ugyan nagyon fiatal és naiv, de a darabban nővé érik. Érettebb és összetettebb jellem Romeónál, az ő kezdeményezésére születik meg a házasság, és az ő sorsa körül forog a cselekmény Romeo száműzése után. Ezt a drámát talán azért is nehezebb színre vinni, mert a két címszereplő csak együtt él a színpadon, különkülön nem valósul meg a tragédia. Itt azonban átsüt a rekonstruált Globe Színház ormótlan oszlopain, grandiózus kellékein és reneszánsz jelmezein. Míg a Globe a *Szeget szeggel* előadásában valóban nem volt több turisztikai látványosságnál, a *Romeo* közben újra színházzá változott.

A Capulet szülők sem olyan ridegek, mint Stratfordban vagy Baz Luhrmann 1996-os filmjében. Capulet szívélyes házigazda, szerető, egyszersmind zsarnok apa, felesége pedig a szerep minden elképzelhető arcát felmutatja. Maga is szenved, amikor nem vállalhat közösséget a lányával, és kimondja elutasító szavait: „végeztem veled". Szenvedése megindító jelenetet épít fel az öreg Capulettel Júlia halálának felfedezésekor.[2]

Bár a Globe az Erzsébet korabeli színházi gyakorlatot igyekszik feleleveníteni, a *Romeo és Júliá*ban csak egyetlen női szerepet, a Dajkáét osztotta férfi színészre, pontosabban egy transzvesztita művészre. Bette Bourne alakításában a Dajka nem a szokásos, egyértelműen komikus figura. Nehéz eldönteni, őszintén gondolja-e a Júliának adott tanácsot, vagy csak a keserűség és a beletörődés mondatja vele. Morális alapállása és viselkedésmódja egyaránt ingadozó. Utóbbira jó példa a méltóság jegyében felvett úri beszédmodor és saját akcentusának, szóhasználatának váltogatása.

**A Romeo és Júlia az RSC-ben**

John Haynes felvétele

## TRAGÉDIA 4: *LEAR KIRÁLY* ÉS *MACBETH KIRÁLY* AZ RSC-BEN

Mindkét tragédia a stratfordi Shakespeare Memorial Theatre hatalmas színpadán kerül színre, nem éppen az intimitás avagy a klausztrofóbia érzetét keltve. A *Lear* rendezője, Bill Alexander láthatóan küzd az óriási térrel, és az űrt hosszú, nehéz asztalokkal és nagyméretű padokkal próbálja betölteni. Az első jelenetben sikerül is a darab helyett a bútortologatással lekötnie a nézők figyelmét.

Leart, az abszolutista uralkodót Corin Redgrave – az ismert színészdinasztia tagja – alakítja. A kulcsjelenet, a királyság felosztása előlegezi az egész darab rendezői felfogását. Redgrave Learje szeszélyes despota, aki görnyedt, idős emberként, botra támaszkodva, két oldalról támogatva biceg be a színpadra. Amikor elég közel ér az

**A Romeo és Júlia a Globe-ban**

Bradshaw felvétele

asztal körül ülő családhoz, hirtelen felemelkedik, eldobja botját, lerázza magáról kísérőit, és harsányan felnevet. Ezt a virulens királyt feltétlenül meg szeretnénk kérdezni, miért osztja fel birodalmát. Magabiztosan bohóckodva kérdi: „melyitek Szeret leginkább, hogy legfőbb kegyünket Érdem szerint adhassuk”,[3] és nem nagy meggyőződéssel hallgatja Goneril, illetve Reagan válaszát. Valamit tudhat idősebb lányairól. Cordelia válasza viszont megdöbbenti, és ordítani kezd dühében és fájdalmában, hiszen előre eldöntötte, hogy ki mit kap, és tudjuk, hogy Cordeliának szánta a leggazdagabb részt. Nem lányai érzelmeit akarja megismerni, hanem egy jogi aktus, egy örökösödési megegyezés és a jövendő harcok elkerülése a célja, elképzelése tehát nem elhibázott, hanem tudatosan megtervezett, lányai természetének ismeretében.

Cordelia azonban nem vesz részt ebben a racionális, bár despotikus színjátékban. Sian Brooke a büszkeség és erény bajnokaként, egyoldalú figuraként jelenik meg. A nővérek, Ruth Gemmel (Regan) és Emily Raymond (Goneril) kellőképpen gonoszak. Lear rosszul számította ki döntése hatását, tehát mégsem ismerte jól lányait. Ennek fényében Redgrave lehetne számítóbb és racionálisabb, Cordelia kevésbé szent, mivel csak egyéni integritását tartja szem előtt, a társadalmi, a köz- és a családi szféra integritását nem. Redgrave gyerekes, játékos, sértődős Lear, remek párost alkot a szívszorítóan játszó, gyerekarcúan öreges Bolonddal, John Normingtonnal (aki eltűnése előtt stafétabotként bohócpálcáját átadja Edgarnak). Redgrave elhiteti a törődött, kimerült, a test törékenységére figyelő embert is, akiről minden más szerep lemállik a szenvedések során.

A történet párhuzamos szálán Gloster (David Hargreaves) csak akkor látja tisztán fiait, amikor már elvesztette szeme világát. Edgar (Pal Aron) remekel a viharjelenetben, Edmund (Matthew Rhys) pedig gonosz, ábrándozó és erotikus egyszerre.

Az utolsó jelenetnél érezhető a visszafojtott lélegzet, a döbbenet és a sajnálat a közönség soraiban. Lear zokogva tartja karjában a halott Cordeliát. A zárókép egy halottasház, a színpadon a darab összes halottját kiterítik. Hatásos, ahogy Edmund mellé jobbról és balról egyszerre húzzák be a szolgák a sátorlepedőre kiterített Regant és Gonerilt. Halálában mindenki a „párja” mellett fekszik, Lear Cordeliával, Edmund a két nővérrel.

Dominic Cooke rendező *Macbeth*jét a gyors színváltások és a sok színpadi mozgás jellemzik, amelyek felgyorsítják és intenzívvé teszik az előadást. Robert Innes Hopkins

2 Mészöly Dezső fordítása

3 Vörösmarty Mihály fordítása

**Az RSC Lear király-előadása**

John Haynes felvétele

színpadképe üres és sötét, ebben a sötétben csak Macbeth és a Lady (és egyes testrészeik) kapnak csóvaszerű megvilágítást egy-egy központi jelenetben. A fény mintegy rávilágít az elmékben uralkodó gondolatokra, zűrzavarra. Az elegáns jelmezek a cári Oroszországot idézik a napóleoni háború idején (a tervező Tania Spooner).

Greg Hicks Macbethje szikár, katonás és mint egy felajzott íj, mindig pattanni kész. Sian Thomas hófehér bőrű, vörös hajú, római arcélű, szoboralkatú nő, aki egyszerre erotikus, ambiciózus, hidegfejű és érzelmes. A Macbeth és a Lady közötti erős kapcsolat és átütő erotikus vonzalom minden pillanatukat áthatja. Emlékezetes Sian Thomas a bankettjelenetben, amikor Macbeth lidérces vallomásait hallgatva próbálja mentetni a már nem menthetőt. Torokszorító megőrülésekor is, amikor kizárólag három testrészét – tágra meredt szemét, mormoló száját és hófehér kezét – világítja meg spotlámpa.

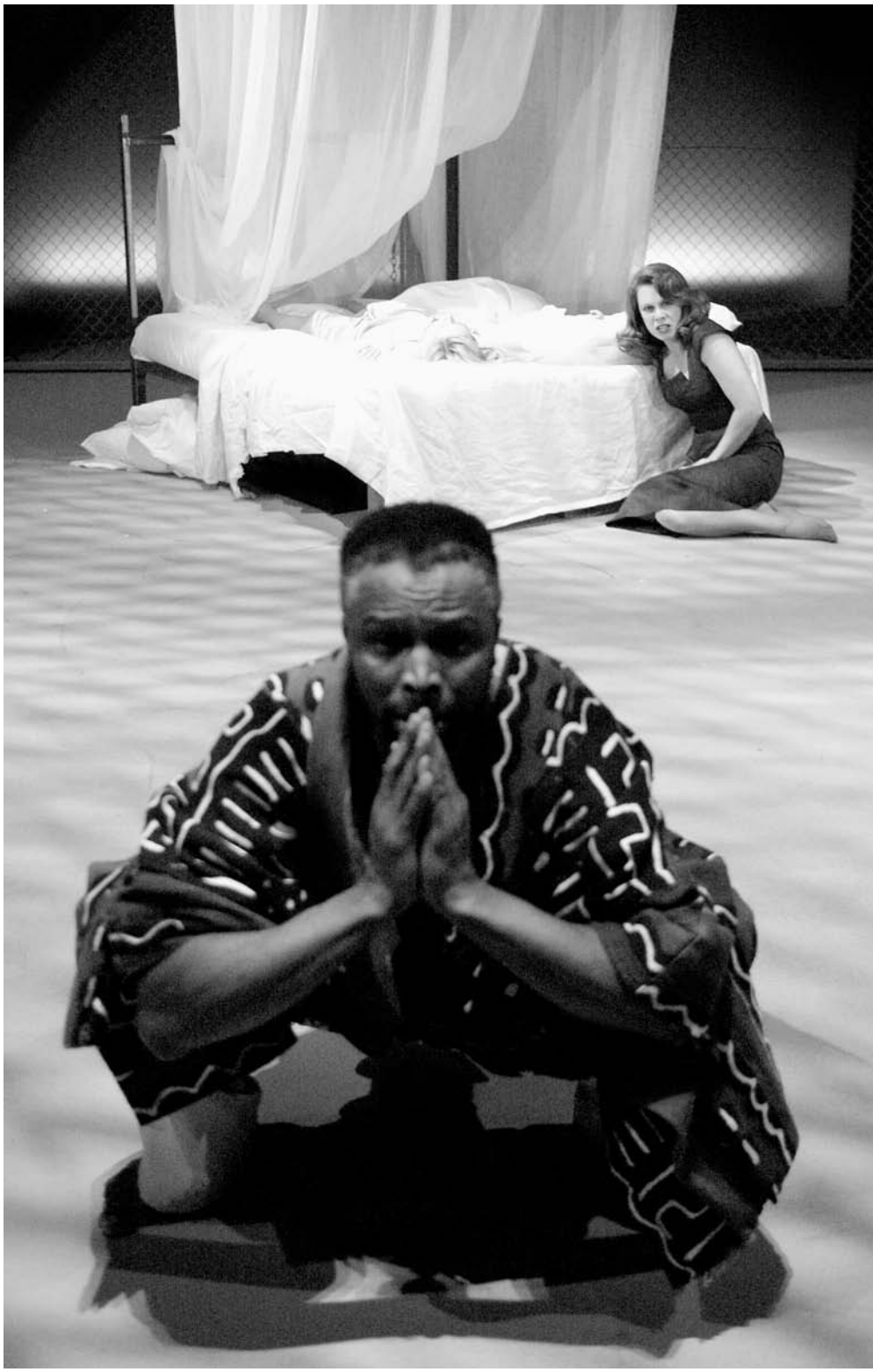
Az előadás jellemző pillanatainak egyike, amikor a mélyen gondolataiba burkolózó Macbeth öntudatlanul előrelép, miközben

**Sian Thomas (Lady Macbeth) és Greg Hicks (Macbeth) az RSC előadásában**

Duncan kihirdeti, hogy megnevezi a trón örökösét. Malcolm nevét hallva hirtelen visszalép, mint akit rajtakaptak, de innentől már végigkíséri a folytonos gyanú Banquo, a trónörökösök és az udvar részéről. Egyetlen társa és bizalmasa a Lady, akivel végül már elviselhetetlen a találkozás, hiszen egymás tükreiként állandóan emlékeztetik egymást közös bűnükre. Maradandó pillanat Sian Thomas rémült tekintete, ahogy Macbethre néz, amikor megtudja, hogy még nincs vége, a legutóbbi gyilkosság nem az utolsó. Mindkettőjük alakítása intelligens, meggyőző, érződik a gondos háttérmunka. A társulat és a rendező minden mozdulatot, hangsúlyt és megvilágítást az értelmezés szolgálatába állít. Remek további színészek csatlakoznak hozzájuk, így Colin Wood Macduff szerepében, akinek családapaságára a szokásosnál nagyobb hangsúlyt helyez a rendező, és így még szívszorítóbb az állapotos Lady Macduff és a két kisgyermek lemészárlása. Banquo kemény és gyanakvó, a bankettjelenetben horrorszerű szellem, véres, kidülledő szemével maga az élő lelkiismeret.

A feszültség komikus feloldásaként a Kapus bekúszik a színpadra, és hisztérikusan röhög, ami a nézőkből is nevetést provokál. Ez ugyan csak fiziológiai reakció, ami párhuzamba hozható a hasonlóképpen fizikai-(nak tűnő) gyilkossággal. Azonban a darabban a fiziológiai halál és gyilkosság válik Macbeth fő spirituális problemájává – és hasonlóképpen, a fiziológiai nevetőreflex is spirituális borzongással jár együtt.

A boszorkányok roma javasasszonyokra vagy pogány jósnőkre emlékeztetnek. Transzcendenciájuk és másságuk érzékeltetését a rendező mozgásszínházi elemekkel oldja meg, például kifordulnak és megmerevednek abban a pillanatban, amikor Macbeth és Banquo beszélni kezd, saját jóslataik közben pedig táncolnak. A boszorkányok legerőteljesebb jelenete nem szerepel az eredeti Shakespeare-darabban. A záróképben Fleance, Banquo fia marad utoljára a színen (akiről tudjuk, hogy az ő leszármazottai uralkodnak majd Skóciában), a boszorkányok körbefogják, és sokatmondóan néznek rá. Nagy hatású befejezése egy borzongató előadásnak.



Manuel Harlan felvételei

**Sello Maake ka-Ncube (Othello) és Amanda Harris (Emilia) az RSC előadásában**

### TRAGÉDIA 5: RSC-*OTHELLO* (JAGÓVAL A FŐSZEREPBEN), TRAFALGAR STUDIOS

Az előadás kezdete előtt a mellettem ülő angol úr megjegyezi, hogy ő Laurence Olivier-t látta Othellóként. Én pedig elmondhatom, hogy Anthony Shert pedig Jagóként.

A színpadot szögesdrót kerítés vágja ketté, és Gregory Doran erre a két térfélre rendezi a cselekményt. Szögesdrót, vasoszlopok, fegyverek, militáns férfiak uralják a színpadot, a militarizmus a rendezés fő szervezőeleme. A sokszor családi tragédiaként értelmezett darabot mindvégig beárnyékolja a háború, amely Dorannál nem Shakespeare korabeli *couleur locale,* hanem a mai világpolitikára, pontosabban az iraki háborúra való utalások szövik át (így például a Cassio vesztét okozó mulatozási jelenetben angol és amerikai katonadalokat énekelnek a velenceiek). Másrészt az előadás a nemek közötti militarizmus anatómiája, szól a házastársi erőszakról, a pszichikai terrorról és a fizikai bántalmazásról. Egy olyan militáns férfivilágról, amelyben a nőre kétféle szerepet oszta-

nak: a szűzies áldozatét (Desdemona) vagy a kurváét (Bianca), és ezek a szerepek Othello, Jago, Cassio fantáziájában egybe is kapcsolódnak. Az eredmény mind a férfi, mind a nő számára tragédia.

A pszichés terror és az erőszak nemtől független, pusztán emberi viszonyként is megjelenik. Jago a szögesdrót árnyékában fokozatosan megszállja Othello gondolatait, és lépésről lépésre átveszi a hatalmat Othello személyiségén. Hasonló folyamat megy végbe férfi és nő között: Othello megnyeri Desdemona szerelmét, kizárólagos birtoklására törekszik, végül kettejük uniójában felemészti a másik szuverenitását. Shakespeare-nél a harc és a szerelem egymás metaforái.

Az RSC *Othello*-produkcióját a frissen felújított, Art deco stílusú Trafalgar Studios látta vendégül. A jelmezek az 1940-es évek angol gyarmati világát idézik Cipruson, Brabantio emberei itáliai csendőrökre emlékeztetnek, Othello fehér uniformisban játszik az utolsó jelenetekig, amikor színes, bő afrikai köpenyben végzi be sorsát. Gregory Doran egy fekete bőrű dél-afrikai születésű színészre, Sello Maake ka-Ncube-re bízta a szerepet, akinek akcentusa jól érzékelteti a mór másságát és idegenségét. Máshova kerülnek hangsúlyai, és megnyomott utolsó mássalhangzói nagyot csattannak az éterben.

Othello abszolút egységbe akar forrni Desdemonával, de ez lehetetlen. Megkezdődik szétválásuk folyamata, Othello már nem fele az egésznek, és már egyként sem egész. Gregory Doran rendezésében a folyamatot Jago katalizálja, és nincs utalás Othello felelősségére a tragédiában, saját önpusztító gondolataiban. E felfogásban Othello Jago hatására lesz (ön)gyilkos.

Kettejük kapcsolata minden *Othello*-előadás kulcsa, hiszen Jago egyszerre Othello kísértő belső hangja és remek komikus metaszínházi szerep (akinek egyébként több szövege van, mint a címszereplőnek). Anthony Sher Jagója egész estét betöltő, saját világot teremtő cirkuszi világszám. A tragédia formálódása során szinte végig komédiát nézünk. Sher, az arénaszerű színház porondmestere, a középkori angol színház *Vice (Bűn)*-figurájának örököse, állandóan kibeszél a közönséghez, és óhatatlanul bűnsegéddé tesz minket is.

Jago – akit leginkább a Chaplin alakította Hitler-paródiára emlékeztető fizimiskával ruház fel a rendező – militáns, rasszista, szexista őrült. Bohócként játszik Othellóval, akit epilepsziás rohamakor – mintegy szimbolikusan – cirkuszi lóként hajt körbe-körbe. A *corpus delicti,* a hímzett kendő felmutatása után teljesen megszállja gondolatait, az ezt tükröző jelenetben már egymás mellett, egy ütemben járnak fel és alá a színpadon. Együtt gondolkodnak. Egyre gondolnak.

A gyilkosság az óriási hitvesi ágyban történik, amit a színház belmagasságában leomló muszlinfüggöny fog körbe. Othello nagy fekete árnyként próbál áthatolni a hófehér muszlinesőn. Desdemona és később Emilia is a függöny mögül beszél, az áttetsző anyag az egyetlen védelmük. Desdemona és Othello halálával Jago, a darab legtöbbet beszélő szereplője is elhallgat, és nem szólal meg többet. Anthony Sher törökülésben ül a földön, és még egyszer ránk kacsint.

Érdemes megemlékezni két kiváló női alakításról. Amanda Harris (Emilia) vörös hajú, érzéki nő, aki együtt mulat a katonákkal, viszonya van Cassióval (lehúzza Cassio nadrágját, és letérdel előtte), miközben Jagóval való kapcsolatában a gyűlölet és az erőszak dominál (Jago többször torkon ragadja feleségét). Emilia tudatában van a nemi szerepekkel kapcsolatos kettős mércének (erről beszél is Desdemonával), a csak férfiaknak kijáró szabadsággal választja meg kapcsolatait, ezért az őt körülvevő, hasonlóan cselekvő férfiak kurvának bélyegzik. Szolidárisan védelmezi Desdemonát, aki hiába ellentétes típusú, szűzies, hűséges nő, szintén nem kerülheti el a lekurvázást. Lisa Dillon szőke, arisztokratikus, egyszerre független nő, és magát szabad akaratából a házastársi hűségnek, férjének alávetni kész feleség. Desdemona ugyanis saját elhatározásából választotta Othellót és a szerelmi házasságot, szembeszegülve közössége normáival, apja akaratával. A szabad akarat vonja magával a szabadosság vádját. A két árnyalt, átgondolt alakítás a női szerep lehetőségeit mutatja be egy férfiszerepek uralta világban.

A nyolc angliai Shakespeare-előadás alapján lehetetlen feladat trendeket felvázolni. A „mi a divat Londonban?" típusú kérdésre a válasz: minden.

## *Summary*

The issue opens once more with the „diary of the season": György Karsai, selector of this years Pécs National Theatre Encounter (POSZT) charazterizes in short reports his theatrical experiences.

In the first part of a longer essay György Lengyel presents the main tendencies and styles of Hungarian stage directing between 1923 and 1956.

Reviews of the month examine Bertolt Brecht's The *Good Person of Se-Tchuan* (Tamási Áron Theatre, Sepsiszentgyörgy/Sfîntul Gheorghe, Rumania), Georg Büchner's *Woyzeck* (Hungarian State Theater, Kolozsvár/Cluj, Rumania), Petr Zelinka's *Everyday Follies* (The Chamber), Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* (National), and Ion Luca Caragiale's *Carnival* (National). Our contributors are Tamás Koltai, Balázs Urbán, Balázs Perényi, Dezső Kovács, and Judit Szántó.

In our column named „Workshop" Andrea Tompa analyzes the fundamental novelties of Lajos Parti Nagy's new translation for Caragiale's *Carnival* at the National.

Three of our regular dance critics: Ádám Mestyán, Ágnes Veronika Tóth and Csaba Kutszegi express their opinion on, respectively, an evening of young choreographers /nine productions by seven artists), Tamás Juronics's (Szeged Contemporary Ballet) new dance drama *Tybalt* and the three modern choreographies seen at the guest performance of the Lotharingian National Ballet.

Zoltán András Bán reviews a new book: a collection of new Russian plays, titled *Russian Folk Mail.*

Our column „World Theatre" opens with Margaret Croyden's conversation with Peter Brook and a presentation by Anna Lakos of the sources of the British master's new work, *Tierno Bokar.* Andrea Tompa introduces the reader to Workshop 2, the new Moscow theatre building created for Anatoli Vasiliev; while Gyula Sipos presents to the Hungarian reader a little known French author, Raymond Roussel, to whom Hungarian-born French choreographer Josef Nadj dedicated his new work *Poussière de soleils.* Finally Julia Paraizs describes eight performances of six Shakespearean dramas on British stages.

Playtext of the month is the adaptation by Lajos Parti Nagy of Caragiale's *Carnival* – a text analyzed in detail in the present issue.