2008. ÁPRILIS
WWW.SZINHAZ.NET

színház

A nagyratörő Amphitryon
A szerelmes hal
T.E.S.T. II.

Bálint András/ Hegedűs D. Géza vitaírásai

Pinczés István Godot-tanulmánya

A műselyemlány

VILÁGSZÍNHÁZ:
Lehmann
Kriegenburg
Grotowski

Molière – Bodolay: Mizantróp (dráma)

392 Ft
XLI. évfolyam 4. szám

nka
Nemzeti Kulturális Alap

PILLANTÁS A HÍDRÓL
Szegedi Nemzeti Színház
Veréb Simon felvétele

FOSSZÍLIÁK
Nemzeti Táncszínház
Koncz Zsuzsa felvétele

ROCK 'n' ROLL
Prágai Nemzeti Színház

Fórum

2 **Bálint András: Haladók és maradók**
4 **Hegedűs D. Géza: Egy virtuális Nemzeti Színház**

Kritikai tükör

6 **Sz. Deme László: Ingatagon**
Márton László: A nagyratörő
8 **Tompa Andrea: Míg a székünkben ülünk**
Heinrich von Kleist: Amphitryon
10 **Koltai Tamás: Plasztik-kor**
Molière/B.: Mizantróp (Az új embergyűlölő)
13 **Tarján Tamás: Halas rétes**
Kiss Csaba: A szerelmes hal
15 **Stuber Andrea: Nem oké**
Arthur Miller: Pillantás a hídról
16 **Szántó Judit: Bridget Jones a hitleráj előtt**
Irmgard Keun: A műselyemlány
18 **Nánay István: Ákombákom**
Kézdy György előadóestje
19 **Selmeczi Bea: Élet az emléktáblán**
Jászai Mari
21 **Markó Róbert: Harsány melogroteszk**
Axel Hellstenius: Minden jót, Elling!

Tánc

23 **Török Ákos: A semmi valamizik, vagy valami semmizik?**
Nincs ott semmi – avagy alszanak-e az álmok
25 **SzoboszlayAnnamária: Inspirált aspiránsok**
Inspiráció 2008
28 **Horeczky Krisztina: Formán kívül**
T.E.S.T. II. (6. 5. 4. 3. 2. 1. 0.)
30 **Kutszegi Csaba: Tükörmély fosszíliák metszete**
Fosszíliák
31 **Százados László: Ideiglenes együttállások**
Altera pars – A másik érintett fél

Interjú

34 **Nánay István: Fizikai színház**
Beszélgetés Ladányi Andreával

Műhely

37 **Pinczés István: Két Godot-ra várva**
48 **Hatházi András: Én vagyunk, te vagytok, ő vannak**
Töredékes gondolatok a szerepről és a személyiségről

Színházelmélet

51 **Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya**

Vendégjáték

55 **Urbán Balázs: Zene és szöveg és szöveg**
Tom Stoppard: Rock 'n' Roll

Világszínház

57 **Faluhelyi Krisztián: Árja-görög honleány, marionettfigurák és gazdag szülők**
Előadások a hamburgi Thaliában
61 **Barbara: Lanciers: Jerzy Grotowski öröksége**
Beszélgetés Thomas Richardsszal

DRÁMAMELLÉKLET:
Molière/B.: Mizantróp (Az új embergyűlölő)

A CÍMLAPON: Hámori Gabriella *A műselyemlány* előadásában (Örkény Színház) • Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLI. évfolyam 4. szám
2008. április

Megjelenik havonta
XLI. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: **KOLTAI TAMÁS.** A SZERKESZTŐSÉG: **CSOMOR MÁRTONNÉ** (szerkesztőségi titkár); **HERNER DÁNIEL** (technikai munkatárs); **KONCZ ZSUZSA** (képszerkesztő); **KUTSZEGI CSABA** (tánc, szinhaz.net); **SZÁNTÓ JUDIT; TOMPA ANDREA**

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY) : 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; **Telefon/fax:** 214–3770, 214–5937; **http:**//www.szinhaz.net; **e-mail:** szinhaz.folyoirat@t-online.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:** 3900 Ft – **Egy példány ára:** 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. **Nyomdai előkészítés:** Dupla Studio. **A nyomás készült:** Multiszolg Bt., Vác

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTÉRIUM

Támogatók: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szerencsejáték Zrt. Szabad Sajtó Alapítvány, „Budapest Bank Budapestért" Alapítvány

Bálint András

Haladók és maradók

Koncz Zsuzsa felvétele

Ha hozzászólok a Nemzeti Színház körüli vitához, elkerülhetetlen a személyesség és bizonyos fokú őszinteség. Mint köztudott, 1997-ben, az Erzsébet téri házra kiírt pályázatot megnyertem, és (napra pontosan tíz évvel Alföldi Róbert beiktatása előtt!) 1997. december 20-án nevezett ki a miniszter a megépülő Nemzeti Színház igazgatójának. A szakmai zsűri két dolgozatot ajánlott Magyar Bálint figyelmébe: Ascher Tamásét és az enyémet. Ascher és Babarczy pályázata „haladó" volt, egy nyílt, befogadó típusú színházra szólt – tehát Hudi László és Imre Zoltán dolgozata nem előzmény nélküli.

A Bálint–Csóti–Valló-féle „maradi" pályázat nyert. Hagyományos, tehát társulattal rendelkező repertoárszínház mellett döntöttek – feltételezem, nem akarták a közvéleményt egy Magyarországon teljesen ismeretlen színházi szisztémával megijeszteni, a tradicionális ízlésnek épp elég gondot okozott Bán Ferenc korszerű, meghökkentő és gyönyörű épületterve. Két és fél évvel a színháznyitás előtt neveztek ki, az épület tervei készen voltak, de számos részlethez hozzá tudtunk szólni, a működés szempontjából sok lényeges apró változtatást kértünk. Építészekkel, műszaki szakemberekkel dolgoztunk együtt különös harmóniában és mámorban, fantasztikus lehetőség előtt álltunk: az épület alapozásától jelen voltunk, és lehetőség nyílt egy ideális társulat összeszervezésére. A szakma mögöttünk állt, többé-kevésbé drukkolt nekünk, de természetesen nem volt ismeretlen az egészséges irigység-féltékenység sem.

Az alapkőletétel 1998. március 28-án volt – tehát a Színházi Világnap másnapján és nem a Nemzeti Ünnepen –, ezzel jelezni akartuk, hogy a Nemzeti Színház felépítése és majdani létezése nem politikai ügy. Petőfi *Levél egy színészbarátomhoz* című versét mondta el vagy negyven magyar színész, határon belülről és túlról, fővárosi és vidéki, nagynevű sztár és főiskolai hallgató – a jövendő társulat magja ott állt az Erzsébet téren. A folytatás közismert. Az új kormány leállíttatta az építkezést, más helyen, más épületet, más igazgatása alatt húztak fel, és sietve megnyitották március 15-én, 2002-ben, néhány héttel az országgyűlési választások előtt. A folytatás közismert...

De az talán nem, hogy még 2002 júniusában Jordán Tamás fölajánlotta, hogy pályázzunk együtt a Nemzeti igazgatói posztjára. Egyetemi színpados és merlines múltjával ő lenne felelős a fesztiválokért, vendégjátékokért, befogadásért, én pedig radnótis múltammal a hagyományos működésért. Egy „haladó" és egy „maradó" igazgató – ha úgy tetszik. Közel fél évszázados emberi és több évtizedes szakmai barátság köt össze bennünket – így hát őszintén elmondhattam, hogy engem ez a dolog már nem érdekel. Nem tartom alkalmasnak az épületet, a fél éve leszerződtetett társulathoz nem nyúlnék, a kettős igazgatást elképzelhetetlennek tartom, és már nem hiszek a „nemzeti színházi" eszményben. Az undorító támadásokból elegem van, jól megvagyok én a Radnóti Színházban. Viszont ígértem Tamásnak, hogy a tőlem telhető tehetséggel segítem őt és – ha elnyeri – színházát. A folytatás közismert... Jordán 2007 májusában bejelentette, hogy nem kíván tovább a Nemzeti igazgatója maradni. Ősszel pályázatot írtak ki, engem senki meg nem kérdezett, a véleményemet nem kérték ki, szakmai zsűribe nem hívtak – mindez igencsak jól jött, nem tudtam volna konstruktívan hozzászólni az ügyhöz.

Hudi László és dr. Imre Zoltán dolgozata „haladó". Megbolygatni készül a beidegződéseket, a fáradt rutint, radikálisan feldúlja a magyar színházi struktúrát. Projekt alapú produkciós házban gondolkodik, nyitott, mobil és befogadó intézményben. Vadonatúj szerkezeti modellt képzel, társulat nélkülit és nemzetközit, példaképe az épület nélküli Skót Nemzeti Színház. Az írás átgondolt, alapos, korszerű, nemzetközi. Ám a „maradi" Magyarországon megvalósíthatatlan. Még ha Ascher és Babarczy jegyezné, akkor is.

Néhány kósza ellenvetés.

Társulat nélküli Nemzeti Színház akkor működhet, ha már több társulat nélküli intézmény van. Alkalmas színészek döntően társulathoz tartoznak, a vadonatúj szisztéma elképzelhetetlen egyeztetési káoszt jelentene, tehát az új Nemzeti az egész magyar színházi rendszer átalakítását követelné. Politikai szempontból 2008 reformoktól terhes Magyarországán a miniszter nem engedheti meg magának, hogy utcára küldje neves színművészeinek seregét.

Tetszik viszont a periodikus repertoárrendszer külföldi példáinak átvétele, átmenetet jelenthetne a repertoár és az en suite játékrend között. Kifejezetten szellemesnek és végiggondoltnak látom a Nemzeti-produkciók megvalósításának tervét a bemutatóval és

továbbjátszással, majd utaztatással. Ellenben kétségekkel olvastam az évi tíz jelentős vendégjáték álmát és világhírű sztárrendezők meghívásának ötletét – nem látszik a financiális fedezet.

Nagy ígéretekben sincs hiány: báb-, gyerek-, táncelőadások, társművészetek és oktatás megjelenése, a pályázók még a Magyar Filmszemlét is idehoznák! Igencsak problémásnak tűnik az – amúgy nagyszerű nevekből álló – Művészeti Tanács szerepe. Alkalmas, rátermett, határozott igazgató(k) alatt nem látom valóságos értelmét.

A legtöbb gondot a program népszerűségében, közönségvonzásában látom. Úgy hiszem, a magyar színházba járó közönség még fölkészületlen erre. Amúgy is kétkedéssel figyelek minden művészszínházi kísérletezgetést a Soroksári úton. Az elmúlt évadok azt mutatták, hogy csak valamiféle minőségi népszínházi program tudja jegyvásárlásra csábítani a magyar közönség széles rétegeit (esténként nyolcszáz néző!) ebbe az ízlésesnek aligha mondható, akusztikáját tekintve igencsak problematikus épületbe. Színházi szakmánk őrzi szövegközpontú, lélektani realizmusra épülő hagyományát, amelyben az utóbbi hatvan évben nem akármilyen eredményeket ért el. Tradícióőrzésben partnere a közönség, színház és nézőjének különös összetartozásáról van tehát szó, a magyar színháznak olyan közönsége van, amilyet megérdemel. És ez fordítva is igaz!

A változások pedig elkerülhetetlenek.

Babits Mihály halálhírére Radnóti a következőket írta naplójába: „...ki védi most már azt, (milyen nehéz meghatározni, hogy mit) azt, amit védeni kell...". Meg kellene határozni, hogy 2008 Magyarországán mit kell megóvni színházkultúránkból. A változások elkerülhetetlenek, hiába halogatja őket a politika és maga a színházi szakma is: évente jelentik ki az illetékesek a színházi reform bevezetését, de jövőre most már tényleg... Vajúdik szakmánk a színházi törvénnyel, mintha a politikának lenne fontosabb, mint a szakmának.

Szóval mit is érdemes megvédeni? A repertoárszisztéma – ami, ugye, elképzelhetetlen állandó társulatok nélkül – bizonyosan megőrzendő, de talán nem ilyen mértékben és nem ennyire általánosan. Ahhoz ugyanis, hogy a meglevő épületekben új és mozgékony formációk jöjjenek létre, néhány állandó társulatnak, néhány intézménynek meg kell szűnnie. Melyek legyenek ezek? Ki fogja eldönteni? A szakmából valaki rámutat a szomszéd színházra, hogy jövőre ti tűnjetek el? Esetleg egy fővárosi kultúrpolitikus veszi a bátorságot, és megfontoltan, körültekintően – politikai kötődésekkel nem törődve – átalakítja Budapest színházi térképét? Választások előtt? Jaj ne, inkább utána! Talán a minisztériumban egy tájékozott, alapos és széles látókörű valaki áttekinti a magyar vidéki színházak szerkezetét, intézményeket összevon, gazdaságosabb és művészileg hatékonyabb, jobb kihasználtságú egységeket hoz létre, azaz régiósít? Ki képes ilyen döntésekre? Ki rendelkezik elegendő szakmai ismeretekkel? Kiben van megfelelő kurázsi?

Meg kell őrizni a társulatokat, a jól és magas esztétikai színvonalon működő műhelyeket? Feltétlenül. Hány ilyen van Magyarországon? Egy kézen megszámolható.

Mi lesz a közönséggel? Közismert tény, hogy a rendszerváltás óta alig csökkent a magyar színházak látogatottsága: a négy és fél millió megvásárolt jegy példátlanul magas Európában – nézőinket nem kellene elveszíteni. Egy Franciaországban tanuló fiatal színháztudós (*ÉS*, 2008/2.) színházi életünk maradiságát többek között a tájékozatlan, konzervatív és kispolgári közönségben látja. Brecht ironizált az ´53-as berlini fölkelés után: „a kormány elégedetlen a néppel, a népet le kell váltani." Szerintem a közönséget nem lehet, nem szabad és főleg nem érdemes leváltani, bár az utóbbi években jelentős kísérletek folynak elrettentésére, és ebben a magyar színikritikának elévülhetetlen érdemei vannak: a közönség- és kritikai siker közötti szakadék egyre mélyebb. A szakma és a színikritika kölcsönösen elégedetlen egymással, a hagyományosnál sokkal súlyosabb az egyet nem értés, nincs valóságos párbeszéd a gyakorló színházcsinálók és az elméleti szakemberek között.

Az en suite játszás – tehát hogy folyamatosan ugyanaz a produkció menjen, mint például Angliában heteken, néha hónapokon, sőt éveken át – jelenleg nem képzelhető el Magyarországon, a jegyvásárló közönség jó hatvan éve hozzászokott a széles választékhoz. Tessék összeszámolni, hogy például Budapesten egy hónap alatt hány előadás látható az összes helyszínen. Kétszáz fölötti számot kapunk. A produkciós szemlélet tehát egyik napról a másikra nem valósítható meg a közönség érdeklődésének jelentős csökkenése nélkül.

Meg kell-e védeni a munkavállalót? Ez nemcsak szakszervezeti kérdés, sok színészkolléga kerülne utcára, tömeges munkanélküliség várható, ha a színházi szerkezet drasztikusan átalakul. Ki vállalja a politikai felelősséget? Hogyan védekezik a szakszervezet? Működik-e a szolidaritásunk?

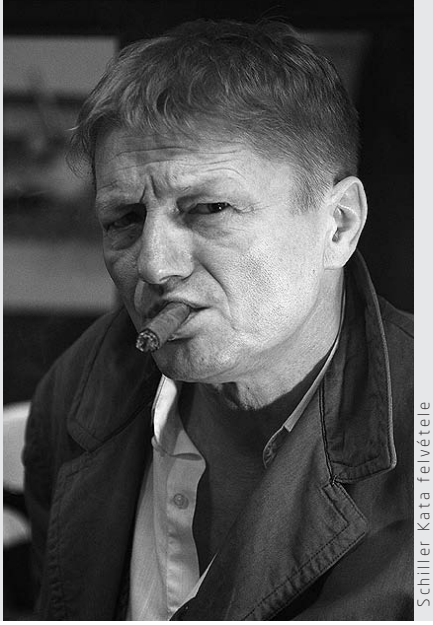
Védeni kell-e a régi nemzedéket? Aligha. Jórészt pozíciókban vannak, számos harcot megvívtak, őrzik a struktúrát, egyesek csak a széküket. Írtam erről egy dolgozatot tavaly, *43-asok dala* címen. A fiatalok dicsértek, veregették a vállamat, kortársaim inkább egyet nem értve hümmögtek. Koltai Tamás indulatos filippikáinak egyikében (*ÉS*, 2007/23.) arról beszél, hogy a harmincévesek és a hatvanasok egymás mellett beszélnek el a közös gondolkodás reménye nélkül. Schilling Árpád pedig, kevés együttérzést tanúsítva, írásomat egész egyszerűen hattyúdalnak minősítette. Nem annak szántam. Talán generációs önvallomás volt a műfaja, iróniával és öniróniával, emlékezéssel és némi fájdalommal. Prók és kontrák a színházi vitában, nem akartam kíméletesen bánni saját nemzedékemmel, sem az ifjabbakkal, a konfliktust nem generációsnak tartom. Nem a születési év határozza meg, hogy valaki a maradók vagy a haladók táborába tartozik-e.

Újraolvastam. Félek, félreérthető, amit írtam, és aki akarja, az félre is fogja érteni!... Frissen gondolkodó, népszerű repertoárt és igazi társulatot működtető színház aligha lehet „maradi", viszont ismerek számos befogadó és teljesen nyitott intézményt, melyek egyáltalán nem „haladóak". A kérdés igencsak bonyolult.

Hudi László és Imre Zoltán figyelemfölkeltő pályázatáról ezek jutottak eszembe.

Hegedűs D. Géza

Egy virtuális Nemzeti Színház



Schiller Kata felvétele

Hamlet: *Nem látsz te semmit?*
Királyné: *Semmit; pedig jól, ami ott van.*
(Arany János fordítása)

kreativitás

Mikor elolvastam Hudi László és dr. Imre Zoltán *mindenkinek* szóló dolgozatát, kedves szerzőm – Jorge Luis Borges – egyik esszéje jutott eszembe, amelyben tudtunkra adja, hogy a VI. században íródott *Széfer Jeciráh* szerint a világ az egytől tízig terjedő számokból és az *ábécé* huszonkét betűjéből teremtetett. Ezenkívül még a könyv felfedi azt is, hogy külön-külön melyik betűnek van hatalma a levegő, a víz, a tűz, a tudás, az álom fölött, vagy hogy az élet fölött rendelkező *kaf* betű miként szolgál arra, hogy legyen a világon nap, az évben szerda, a testen pedig bal fül.

Egy gyakorlati szakember és egy teoretikus elme közvetítésével betűk által teremtett világ tárul fel, a hetvenhárom oldalas dokumentumot végigböngészve: egy virtuális nemzeti színház. Nem lep meg, hiszen Hudi László színházi megszállottságának s Imre Zoltán eszméinek ismerője vagyok. Fölütve a színháztudós Imre Zoltán által szerkesztett *Recepció és kreativitás* című kötetet, többek között a következő gondolata olvasható a szerkesztőnek: „...az állandó épület megnyitása ellenére is, a Nemzeti Színház elképzelése virtuális színházként is megjelenik. Mivel ebben és ezen bármilyen kulturális, politikai, morális és társadalmi performansz előfordulhat. Ma, amikor a színház marginális árucikk a posztkapitalista kulturális és szórakoztatóiparban, csakis ez a virtuális színház tudja felhívni magára az emberek, pártok és intézmények figyelmét, amikor akármilyen vita, demonstráció vagy beszélgetés tűnik fel bármilyen nyilvános ügyrend napirendi pontjai között."

„...majd a szellem napvilága..."

Lám, a klaviatúrán pötyögve pillanatnyi epizódszereplője lettem én is eme százhetven éve – vagy még régebben – kísértő virtuális színháznak.

A pályázati művet véleményezők közül számomra a két „ősz bárd", Marton László és Székely Gábor csikorgó, tömör mondatai voltak mértékadóak. Négy évtizedes színházi tapasztalatuk együttgondolkodásra biztat bennünket, hogy a Hudi László és Imre Zoltán által papírra vetett színházi vízió ne legyen a feledés martaléka. Talán termékenyítőleg hathat a magyar színházi életre.

Nem mintha bármi jelentősége lenne, de el kell mondanom, hogy engem napjaink működő Nemzeti Színháza mint a XXI. század anakronisztikus jelensége, mint ideológiai, politikai zsákmány, a hatalmi erődemonstrációk gyakorlóterepe, nevetségesen kiemelt státusával, úgy ahogy van, nem érdekel.

Ma idehaza harminchét államilag támogatott kőszínház működik. Jogi értelemben – hiszen nem Habsburg-gyarmatként, nem német gyarmatként, nem szovjet gyarmatként élünk – valamennyi színház egyenrangú, valamennyien a Magyar Köztársaságban élők demokratikus közösségének kultúráját reprezentálják, és a sokszínű társadalom értékeit közvetítve így válnak az alkotás és befogadás egyidejű terepévé. Miközben a színházak – anyagi értelemben – a lét–nemlét határán vergődnek, elfogadhatatlan ez a semmi értelmes indokkal nem magyarázható, az egész színházi közösség fölé emelt, költségvetésben is demonstrált, szimbolikus státus. Itt lenne az ideje a történelmi realitáshoz, napjaink valóságához, társadalmi viszonyainkhoz igazítani a színházak költségvetési támogatását is. Legyen irányadó a Nemzeti Színház anyagi lehetősége, s ehhez viszonyítva korrigálják, fölfelé, valamennyi színház költségvetését. Így végre egyenjogúsítanák a színházlátogatókat is, s 2009-ben megszűnne a feudalizmus Magyarországon.

„...váratlanságában is agresszív..."

Hudi László és Imre Zoltán pályázata mint radikális teátrális gesztus szinte kikövetkeztethető volt avantgárd színházi előéletükből. Ahogy Imre Zoltán tisztelt tudós kolléganője, Jákfalvi Magdolna fogalmaz: „...a radikalitás nem szükségszerűen a tett–akció viszonylat hevességén, hanem a színházi kommunikációs viszonyok *váratlanságában is agresszív* változtatásán mérhető... Az avantgárd mozgalom a színház mint kulturális formáció karakterjegyeit, vagyis minden nagyobb teátrális morfológiai egységét kimozdítja a helyéről..."

A két pályázó radikális gondolatkísérlete rég benne van a levegőben. Hiszen ők is látják a fentebb leírt anakronizmust, és bennük már tudatosult, hogy nemcsak gazdaságilag és adminisztratíve, de kulturális értelemben is újra integrálódunk Európába. Érzékelik, hogy a világ globalizálódik, civilizációnk társadalmi formációi átalakulnak, s egyre inkább a hálózatokra épülnek. E feltartóztathatatlan folyamat jellemzője a decentralizáció, a régiók kiemelt szerepe, s hogy funkciójukat tekintve, mint szellemi csomópontok fölértékelődnek a közösségi terek, a színházak s nem utolsósorban az integrálóerőként működő alkotó, művészi tehetségek. Hiszen elemi érdeke minden egészséges társadalomnak, hogy törekedjen a saját identitásának helyreállítására, felülemelkedve a globalitás gyakran ellenőrizhetetlen logikáján.

A rendszerváltás óta érzékelhető s napjainkra felgyorsuló – imént felrajzolt – világjelenségekre komolyan szóba jöhető választ kínál Hudi László és Imre Zoltán pályázati munkája. Virtuális „performanszuk" jól időzített, okosan végiggondolt, s kommunikációs kivitelezése is pontos hatáselemzést tükröz. Személyes tapasztalatokra, a világszínházi folyamatok elméleti s gyakorlati ismereteire alapoznak.

A Nemzeti Színházat a nemzetközi színházi hálózaton belül egy fontos, szellemi és valóságos tőkét is mozgató színházi központként, koordináló csomópontként képzelik el. Kiépítve s bekapcsolva a hazai teljes színházi hálózatot az európai és világfolyamatokba, úgy, hogy Magyarország minden lakója egyenlő eséllyel részesülhessen az így elérhetővé váló színházi és kulturális értékekből.

Mint társulat nélkül működő, de produkciókat létrehozó, befogadó, menedzselő, közvetítő színház, kulturális központ vagy programiroda a művészi értékek létrehozása, közvetítése mellett a programokat kőkemény üzletként is kezelné. Hiszen az állam által juttatott adóforintokból gazdálkodnának, tudomásul véve a világban működő „fesztiválbiznisz" és „workshop-biznisz" kőkemény üzleti törvényeit. Ez már felvet kérdéseket – hogy például mindez hogy lenne összeegyeztethető a nem sikerorientált, kísérleti művészi célkitűzésekkel vagy a produkciós kényszer nélküli, laboratóriumi színházi munkákkal.

Jó lenne olvasni arról, hogy Szabó György, a szintén projektszemléletben működő Trafó igazgatója milyen problémákkal szembesült az elmúlt évtized alatt. Mint ahogy a Hudi–Imre-elképzeléssel – a szellemi s fizikai mobilitásban – rokon elven működő Krétakör Színház nemzetközi s itthoni pozitív tapasztalataival és felmerülő nehézségeivel is szívesen szembesülnék.

Az elképzelt Nemzeti Színház kulturális központi szerepe a tervekben túlmutat a színházi projekteken, s – a színház összművészeti jellegéből fakadóan – a különböző művészeti ágakat egyesítő közösségi hellyé vágyna válni. Ha így lenne, jó lenne

recepció

Ha a kulturális kormányzat valaha is újragondolná a Művészetek Palotája magyarországi és budapesti szerepét, talán épp ez a több műfajt magába integráló intézmény – koncertterem, színház, modern képzőművészeti galéria, hatalmas, kihasználatlan, holt terek – lenne a legalkalmasabb Hudi László és Imre Zoltán pályázatának realizálására. Tökéletes hely lenne egy hosszú távú, korszerű, magyar és egyben európai kulturális vízió megvalósításához.

Elszenvedői s tanúi lehetünk egy provinciális kulturális restaurációs folyamatnak. A színházakat az önkormányzatok politikai zsákmányként osztogatják üzletfeleiknek, a kultúra megmentésére hivatkozva. Vezérek hadonásznak a kultúráért rajongva, miközben a saját ásításaikat takargatják. Holott, ahogy Weöres Sándor fogalmaz: „A kultúra statikus, nyugodt, nem intézményesíthető. Az izgő-mozgó mai ember mennél többet ugrál körülötte, annál jobban széttapossa, mennél inkább »menti és védi«, annál inkább látszik, hogy ő szorulna annak védelmére."

Társulatok válnak a hozzá nem értés martalékává. Eljön a pillanat, mikor egy-egy színházi város színházművészei – rendezők, színészek, formaművészek, zenészek, táncosok – ott maradnak városukban, s az úgynevezett „hivatalos színház" alternatívájaként, új játszóhelyet keresve, önálló társulatot alapítanak. Hiszen az adott város igényes közönsége és a fiatalság továbbra is sajátjának tekinti őket. Rájuk minden bizonnyal számíthatna Hudi László és Imre Zoltán a koncepciójukban felvázoltak alapján. Mint ahogy a színházi szerződéshez nem jutó, egyre gyarapodó számú, friss diplomások által létrehozott fiatal társulatok is: a kőszínházakból kiszoruló, a megújulást, jövőt ígérő, tehetséges színházi nemzedék. Amíg ez a lehetőség nem kínálkozik, nekik, az új alternatívát jelentő társulatoknak a színházi finanszírozás újragondolásánál – hiszen a színházi szakma elemi érdeke ezt diktálja – művészi elképzeléseik megvalósításához külön keretet kell biztosítani!

Nemrég olvastam egy költői esszékötetet *Színházunk, a Cseresznyéskert* címmel, Georges Banu tollából. Lenyűgöző a szerző színházi tudása, gondolatainak eredetisége, életismerete, színházszeretete. Huszonkét, általa kiemelkedőnek ítélt *Cseresznyéskert*-előadásról ír. Az előadások helyszínei döntő többségben európai színházak, de van köztük amerikai és ázsiai játszóhely is, időben pedig felölelik az elmúlt negyven évet. Rendezőik korszakos művészek. A produkciók a világ sokszínű kultúráját és a színházművészet végtelen lehetőségeit reprezentálják. Ahány színház és produkció, annyi ország, város, társadalmi berendezkedés, és annyi színházi struktúra, finanszírozás, társulati forma, működési mechanizmus. Georges Banu különleges könyve azt bizonyítja, hogy mindez nem érdekes, ha maga a mű, az előadás, a színház különleges művészi élmény. Egyedi és megismételhetetlen. A rendszerváltás utáni kelet-európai országok vergődő színházai és Csehov *Cseresznyéskert*je között a következő összefüggést látja: „A hosszú távú logika ismeretlen a jelen idő rabjaiként élő kereskedők számára, akik az azonnal logikáját követik: a kivágatlan cseresznyéskert, száz év múlva – ahogy Petya Trofimov mondja – híres-neves parkká, nyereségforrássá válhatott volna... Ehhez azonban meg kellett volna őrizni a haszontalanra való hajlandóságot, aminek elpusztításáért a XX. század minden tőle telhetőt elkövetett... *A költekezés gyűlölete a polgárság létoka és önigazolása."*

Sz. Deme László

Ingatagon

MÁRTON LÁSZLÓ: A NAGYRATÖRŐ

Szinte a shakespeare-i királydráma gazdagsága tűnik elő Márton László alakjaiban és dramaturgiájában a magyar múlt egyik fondorlatokkal különösen megterhelt korszakából. *A nagyratörő* című történelmi játék első és címadó része annak a drámatrilógiájának, amely bemutatja, hogyan dőlt a XVI. század végi Erdély abba az önemésztő polgárháborúba, melyből a(z átmeneti) kikecmergést egy másik trilógia próza-képeiben Móricz festette meg. De most még Bethlen és a sztavrogini Báthory Gábor előtt vagyunk: Mártonnál még két fiatal Báthory sarj vetélkedik a hatalomért. A süvölvény fejedelem, Zsigmond és érettebb unokabátyja, a hadvezér Boldizsár versengése fonódik egybe vérségi, talán baráti kapcsolatukkal, de végzetesen átitatja métellyel a mögöttük álló török-, illetve Habsburg–keresztény-párti nagyurak torzsalkodása. Minden gyorsan történik a forgalmas és rafinált cselszövénysorozatban, és pontos vízió szerint. Zsigmond végül győzedelmeskedik, de közben teljesen átrendeződnek a viszonyok, s akik az első jelenetben még a fejedelemnek üzenték, hogy ölje meg Boldizsárt, és elfogadják az uralmát, az események kiszámíthatatlan logikája folytán éppen Boldizsárral lépnek ellene szövetségre, s buknak el vele, míg helyükre új karrieristák törnek lentről magasba. A bonyolult meseszövésben pompás figurák vonulnak fel, teljes jellemek egy friss történelmi tablóban. Ki ilyen, ki olyan, sokfélék és ellentmondásosak, s bár a fő politikai-drámai szál mellett futó általánosabb részletek nincsenek olyan élvezetes aprólékossággal kifejtve, mint az Erzsébet kori modellben, mégis fel-felbukkan egy epizód, szóváltás, amely csodálatos elevenséggel rajzolja ki ezt az intrikus, főrendi világot a veretes, de nem cikornyás, archaikus, de nem muzeális dialógok sodrában.

Az ingatag politikai játszmák színterét Csizmadia Tibor rendezése ingatag terepre helyezi az egri Gárdonyi Színház ősbemutatóján. Csanádi Judit díszlete egy szürkés háztető oldalát dönti a nézőtér felé. Beszédes tér, nyugtalan és élő, beékelt ablakok csukják és nyitják szemeiket a rézsút zajló eseményekre. Itt aztán senki nincs biztonságban, bárki bárkit óvatlanul kihallgathat és -figyelhet, senki sem állhat biztosan a lábán, le-fel csúszkálnak a rangok, személyek és pecsétes szerződések. Találó ötlet, sok játékra ad lehetőséget, ám legalább ugyanennyitől meg is foszt, és mindenképpen determinálja a színészek helyzetét. Mivel nem tudnak szabadon mozogni, ki ügyesebben, ki döcögősebben változtat pozíciót. Kevesebb gesztusra adódik lehetőség, így a színészi jelenlét minden alakításban koncentráltabbá válik, s az összeszedett szövegmondás még jobban kidomborítja a darab nyelvi gazdagságát. Ugyanakkor vannak pontok, ahol a szöveg sodrása már-már hömpölygésbe vált, ezáltal csaknem felolvasószínházba s ezzel némileg unalomba hajlik, mert

a gravitációs korlátok miatt a színészek nem tudják kimozogni a szenvedélyt és rezdülésekkel is érzékeltetni a viszonyok bonyolultságát, azaz a szöveg mellé nem zárkózik fel a színházi megjelenítés. Nagyszerű, ahogy a bukott főrendek alászánkáznak a süllyesztőbe, de az ember azt várná, hogy valami nagyobb szabású, bonyolult akaratok közt izzó, fojtó feszültségből bukfencezzenek alá. Legyen az, ami: történelmi dráma. És megint ugyanakkor kétségtelen, hogy ez a redukáltság viszont megszabadít attól a nemzetieskedő, pátoszos hangütéstől, ami ma már jócskán lerontja a történelmi művek hitelét a színpadon.

A nagyratörő ingatag terepe

Miközben a dráma íve sértetlen maradt, néhány mellékszál (például Mihály vajda epizódja) kigyomláltatott Radnóti Zsuzsa gondozásában, viszont nyoma sincs aktualizáló nyelvhasználatnak vagy motívumoknak. A szöveg megmaradt múltat idézőnek, s az előadás sem erőlteti a mai párhuzamokat, rábízza azokat a nézőre. Mindössze a remek jelmezek közelednek finoman a mához: Nagy Fruzsina trendi szabadidőruhákat szabott össze erdélyi viseletet illusztráló kapcsos köntösökkel, és mindenki lábára edzőcipőt húzott. Ha úgy tetszik, a történelmi alakok melegítőben tornáznak a történelmi terepen. Teszik ezt visszafogottan, deklamáló túlzásoktól mentesen. Safranek Károly méltóságteljes, hűvös Bocskai nagyúr: szilárdan áll a tetőn és az általa teremtett politikai helyzetben. Sata Árpád Kovacsóczy kancellárja éppen ellenkezőleg, nyughatatlan lavírozó, még az ablakban magyarázva is kényszeresen csipdesi fel a tetőt borító piszkot. Görög László politikus Carillo, jezsuita államférfi, de a sündörgő fajtából. Jósika karrierizmusát Nagy András megbántottságból és elégedetlenségből keveri ki, ahogy az erdélyi urakat játszók is e két színből rakják össze figuráikat, míg Szabó Emília Kendi Sárája biztos érzékkel fordul üde leányból haragos asszonykába. A két Báthory sarjadékon remekül áll a történelmi kosztüm. Bányai Miklós Báthory Boldizsárja nyugodt fiatalember, de hadfi helyett egy bandavezér srác nyugodtságát árasztja, akinek a véleményére ad a baráti társaság. Schruff Milán pedig egy mai huszonéves affektált zavarát, önbizalomhiányát és bizonytalanságát kölcsönzi Zsigmond fejedelem alakjának. Kettejük kapcsolata nem hercegfiak érintkezése, hanem haveri kötődés, gesztusaik lazák, mint a mai skacoké, ami a megírt szöveggel találkozva elképesztő érdekesen működik. Kristálytisztán látszik a szakítás egy tradicionális „történelmi dráma játékmódjával", s ezzel egészen világossá válik az is, hogy a múlt ködébe vesző alakok mondanivalója éppen ezzel a nemcsak természetes, de mai hangütéssel válhatna egészen elevenné.

Gál Gábor felvételei

Schruff Milán (Báthory Zsigmond) és Lisztóczki Péter (Küldönc)

MÁRTON LÁSZLÓ: A NAGYRATÖRŐ (Gárdonyi Géza Színház, Eger)

Díszlet: Csanádi Judit. **Jelmez:** Nagy Fruzsina. **Zene:** Melis László. **Irodalmi munkatárs:** Radnóti Zsuzsa. **Súgó:** Szecskó Andrea. **Ügyelő:** Ludányi Andrea. **Rendezőasszisztens:** D. Katona Mária. **Rendező:** Csizmadia Tibor.
Szereplők: Schruff Milán, Bányai Miklós, Szegvári Menyhért, Görög László, Sata Árpád, Nagy András, Blaskó Balázs, Szabó Emília e. h., Nagy Adrienn, Vajda Milán, Kelemen Csaba, Pálfi Zoltán, Venczel Valentin, Tunyogi Péter, Safranek Károly, Mészáros Máté, Hüse Csaba, Vókó János, Szívós Győző, Balogh András, Várhelyi Dénes, Fehér István, Horváth Ferenc, Lisztócki Péter, Tóth Levente, Dér Gabi.
Zenészek: Csiky Hajnalka, Kertész Kornél, Klem Dénes/ Pintér Kristóf, Schmiedermeiszter Szilvia.

Tompa Andrea

Míg a székünkben ülünk

HEINRICH VON KLEIST: AMPHITRYON

„Mind érdekes és mind szép is – de mind közömbös az időtől és attól, hogy beleszóljon az életedbe, azaz hogy behúzódjék tudatod rejtekeibe, hol pedig fészket kéne raknia, hogy formálja agyad és cselekvésed, s ezeken keresztül azt, amit embernek és világnak nevez a köznyelv."

Gaál Gábor

Nem tudok olyan jelenetet említeni ebből az előadásból, ahol ne lenne – ahogy mondani szokás – valami kitalálva, ahol ne lenne nézni-, látni-, hallgatni- és figyelnivaló. A látványtól a kaposvári színészekig, a színek játékától – fehértől a feketéig és a kettő közötti átvezető árnyalatokon át – egy szimbolikus tárgyig, egy jól kijátszható almáig, a képzeletteli kórusig – maszkok, bábok, madárijesztők vegyes-színes tömege vonul fel –, a kétfenekű térrel és gumifalaival való játszadozásig, festői-fotografikus díszlet-nőkig – félig tárgyak, félig emberjelzések –, és akkor még némelyik színész részletgazdag játékáról nem is esett szó.

Mindig történik valami *közben:* amíg ott ülünk.

És mi van utána? Amikor az előadás után a hideg, csillagos kaposvári égre emeli az ember a tekintetét – s e darabban az eget éppenséggel sokat emlegették, lakói közül kettő földre is szállt –, akkor jön a kérdés, hogy most mi jut eszünkbe. Hogy milyen nagyszerű színész Znamenák István (Sosias szerepében), ez mindenképpen hazavihető, és Kocsis Pál (Amphitryon) kétségbeesése is... És? Az istenek? Az emberek? A szerelem?

Most megkockáztatok egy veszélyes általánosítást: a magyar színház ezt tudja, akarja, ebben merül ki minden igyekezete, szándéka és szelleme, hogy míg a székünkben ülünk, addig ott legyünk, jelen, éber figyelemmel kísérjük a színielőadást, lássunk és halljunk, színről színre változzon minden, történjék, pukkanjon, szóljon, színesen, dúsan. Amíg karszékeiben dédelget, a magyar színház csupa játék és történés, figyelemkérés és -fenntartás – merő földi paradicsom. Erény és hiány is ez: mert itt és most szórakozunk, aztán elfelejtjük az egészet. Mert minden csak a színpadon történik, bennünk semmi. Ez a színház nem akar változást az emberben, nem állít lázas dilemmák elé, nem bizonytalanít el, mivel nincsenek tisztázatlan kérdései, önmagával elégült világából és szemléletéből nem tudhat kérdezni.

Fordulatos történetmesélés, rengeteg hatáselem, lehetőleg gyors dramaturgia és hatni-hatni-hatni, szól a tanítás, ma, itt, azonnal, nyomban, rögtön, most-most-most. Mintha a rendező is ezeket tanulná és nyújtaná: trükkök, megoldások, ötletek, kitalációk. Ha a Bárkán nem most látom Szász János *Király*át, talán nem fogalmazok ilyen sarkosan. És ez az állandó „foglalkoztatása", szórakoztatása a nézőnek mintha abból a félelemből születne, hogy jaj, mi van, ha a néző picit is magára-magával marad, mit is adtunk akkor a kezébe? Történik-e valami a nézőben a pillanatnyi jó mulatságon kívül?

Az *Amphitryon* becsapós darab; egy estével korábban Gothár Péter másik rendezését láthattam, az *Ivanovék karácsonyá*t a Kamrában – ott a rövid jelenetek, párbeszédek revolvereznek egymásra, snittek,

vágóolló a rendező kezében, ott minden csupa megunhatatlan petárda és ragyogás. Az *Amphitryon* azonban lassúbb darab, monológokból és páros jelenetekből építkezik, rengeteget elmélkednek benne – szinte csak azt teszik –, s csak a legvégére gyűlik össze valamennyi – kevés, mindössze hat – szereplője egy tömegjelenetben. Még akkor is befele figyel ez a darab, a gondolatra, amikor a mulatságos (és a vígjátéki konvencióknak megfelelő) szolga, szolgák pörölnek benne – hiszen önmagukat, saját identitásukat, földi létüket kérik számon-követelik (öntudatlanul is) az isteneken. Ebben a dramaturgiai lassúságban feltűnőbb a gondolatok hártyavékonysága. A jellemszínészetet és a szituatív játékot (és jobbára csak azt) kedhiszen mi más ez, ha nem megtestesülés, a szó krisztusi értelmében – alászáll, és elszereti a földi emberek nőit, feleségeit. Gothár hatásos és hangsúlyozottan rendezői teret alkotott, amely funkcionális, de nem konceptuális. Szolgálja a rendezőt, ahelyett hogy szóba elegyedne vele, nem nyitja meg a nézői asszociációk tág terét. Felveti a „mögöttes tér" gondolatát – hisz az istenek lábnyomát látni fölülről, oda távoznak is majd –, mégsem tölti meg ezt a második teret – elsősorban gondolattal.

Kovács Zsolt Jupitere az előadás emblematikus figurája, színész s rendező egyszerre s együtt alkotta ilyennek. Zárkózott, magányos, rosszkedvű, fád, fásult isten, életkedvét vesztett s azt a földön sem visz-

BALRA: Znamenák István (Sosias)

JOBBRA: Kovács Zsuzsa (Charis), Rácz Panni (Alkméné) és Kocsis Pál (Amphitryon)

Klencsár Gábor felvételei

vető magyar színház gyakran fog mellé éppen az ennél konceptuálisabb Kleisttel. Egy üdítő kivételt tudok az elmúlt évekből, a Nemzeti Színház *Pentheszileiá*ját: született is tragédia.

Gothár Péter az alászálló istenek szerepét Kovács Zsoltra (Jupiter) és Karácsony Tamásra (Merkur) osztotta. Földre szállásukat láthatjuk is: a fehér, puha doboz – ez hát a föld itt, ezen az estén: egy fehér, textilfalú doboz, szimbolikusan is egy kényelmes földi lét adatik meg benne – tetején látjuk sétálni őket. Mi lehet fölöttük? – tűnődöm már az előadás után. Nem a csillagos ég, az ismeretlen és felfoghatatlan végtelen, és főleg nem a transzcendencia, hanem a kaposvári és mindenkori zsinórpadlás. A testet öltött két isten – szanyerő lény, nem nevezhetni férfinak, mert nincs érzékelhető szexualitása, s mert a szerelemhez, a fiatal, vonzó Alkméné hez való viszonya egyetlen pillanatra sem válik hihetővé és szexussá. Nehéz elképzelni, hogy mi szólította a földre, hacsak nem az unalom, hogy némi kalamajkát okozva idelent, elszórakozzon – de hát még így sem szórakozik. Fáradt, kiégett isten ez. Talán csak egoizmusa és cinizmusa mozgatja, de ez sem kitűzött célja az előadásnak: a néző nem sápad el a felismeréstől, hogy istenei efféle szerzetek. Felfoghatatlan, hogy egy fiatal nő miért éppen rá vágyik, és nem a valóban ifjú, energikus férjére. A földi és égi lények közt – legalábbis ami az Amphitryon/Jupiter kettőst illeti – generációs szaka-

dék húzódik (ez egyike a lehetséges értelmezéseknek a pszichológiai realizmuson belül, amely fordítva – fiatal istenek, idős földiek – ugyanúgy működhet, tavaly a Pesti Színházban láthattam egyébként egy kudarcos előadásban).

Mindez azonban – vagyis Jupiter fenti értelmezése – spekuláció, mert nem ez az előadás témája. Mindez csak megtörténik, anélkül, hogy elemzés, az alkotói és ezáltal a nézői reflexió tárgyává válna – tétté –, ahogy az idézett Gaál Gábor, e hajdani nagyszerű kritikus fogalmaz: szellemtudományi cselekedetté. Ahogy a másik isten, Merkur esetében sincs szó önreflexióról: Karácsony Tamás akármelyik figurája lehetne a darabnak, isten, ember, báb, mert hiszen annyit gondolkodik magáról – így van értelmezve a figura –, mint egy tárgy.

Egy alászálló cinikus istenről elmélkedni méltó célkitűzés lehetett volna az előadás, az alkotók számára, akik – s rajtuk keresztül a néző – ezáltal önmagukkal vethettek volna számot: saját életkorukkal, férfi/nő mivoltukkal, hitükkel akár, ha van nekik, vagy ha nincs, hát a hiányával, szerelemhez, nőkhöz-férfiakhoz, szexualitáshoz való viszonyukkal. Önelemzés nélkül – és önelemzés tárgya lehetne éppen ez az isteni/földi cinizmus, amivel de még mennyire hogy számot kellene vetni! – az előadás nem juthat túl a jelenetről jelenetre való araszoláson és a „kitalálásokon", ötleteken. Amiken, hangsúlyozom, lehet jól szórakozni, nevetni is persze, hiszen Gothár-előadást nézünk.

Itt bátorkodom felvetni: micsoda férfiszempont uralja ezt az előadást! A nő vagy 1. dísz és kellék, aki testével ékíti a színpadot, ilyen a kórus, vagy 2. házsártos feleség, mint Charis (Kovács Zsuzsanna), vagy 3. egy öreg, fáradt férfi ropogós húsú rajongója – természetesen átlátszó-áttetsző ruhában, testi lény, ilyen Alkméné (Rácz Panni). Ha Alkméné gazdag személyiségét, dilemmáit jobban el lehetne hinni, talán a nő mint emberi lény is esélyt kapna e színpadon. Nincsenek nők a test és a házsárt között – tényleg így lenne? Ez az értelmezés meglehetősen leegyszerűsítő, hogy ne mondjam: szexista.

Az isten–ember–állat/tárgy hármasában – mert ez utóbbi is megjelenik lassan a színen – a második felvonás látványvilága a legárulkodóbb. A „tömeget" vegyes lények alkotják: van itt papírmasé, bábfej, pusztán testként használt (női) emberfigura az amatőr színjátszás textil díszletvilágában, van madárijesztő – a határok már egészen elmosódnak. Valami, amit lehet nézni, ötletes, folyton átalakul, de értelmezni...?

Sosias-Znamenák István remek játéka nyitja a darabot – ő tényleg számot vet önmagával, és annyira el van foglalva-telve magával és saját bajával (nem volt ott a harcmezőn, amiről most referálnia kell), hogy jelenlétének mindig van tartalma. Kocsis Pál lassan – az első felvonást meglehetősen kihagyva – eljut a kétségbeesésig, addig, hogy elveszíti szerelmét, megkérdőjelezheti a földi igazságos rendet, míg az istenek nyugodtan – mintha mi sem történt volna, és tényleg: mi sem történt számukra és őbennük meg a nézőben – visszatérnek oda, ahonnan jöttek. Nyomukban Sosiasunk, elindul felfele a lépcsőn, aztán leül félúton. Miért? Talán mert ő közelebb lenne az éghez? Nem hiszem. Mindegy is: jól mutat ott, a záróképben.

HEINRICH VON KLEIST:
AMPHITRYON (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Fordította: Forgách András. **Dramaturg:** Morcsányi Géza. **Jelmez:** Ignatovity Krisztina. **Zene:** Fekete Gyula. **Segédrendező:** Váradi Szabolcs. **Díszlet-rendező:** Gothár Péter.
Szereplők: Kovács Zsolt, Karácsony Tamás, Kocsis Pál, Znamenák István, Rácz Panni f. h., Kovács Zsuzsanna.
Zenei közreműködő: Accord Quartett.

Koltai Tamás

Plasztik-kor

MOLIÈRE/B.: MIZANTRÓP (AZ ÚJ EMBERGYŰLÖLŐ)

Molière *Mizantróp*ja, mint általában a remekművek, minden időben rezonál a korra, de most különösen telibe találja az értelmiség jelentős hányadában érezhető akut kiábrándultságot. Napjaink posványos hazai közélete, amely messze alulmúlja a sokévi átlagot és az aktuális nemzetközi trendet, sokakból kihozza az Alceste-et. Ennek a magatartásnak a fedőneve az embergyűlölet – valójában az értékek iránti mélységesen humánus elkötelezettség. Kétségtelen, hogy a szerteburjánzó alantasság megvetése egyes érzékenyebb lelkekből kétségbeesést, dühöt, indulatot vált ki – másokból esetleg cinizmust –, s az öngyötrő letargiától a vagdalkozásig vagy az önkéntes száműzetésig sokféle mizantrópiára akad példa. Az pedig meg-

ítélés dolga, hogy a társadalom hogyan fogadja az intellektuális ítéletének és erkölcsi maximáinak hangot adó, „kellemetlennek" és „korszerűtlennek" ítélt embert: a rajtakapottak feszélyezettségérzésével, a megtámadottak agresszivitásával vagy a vastag bőrű birtokon belüliek fölényével. Fröcsög-e rá, vagy kineveti? Ettől függően – vagy éppen függetlenül: a színrevivők állásfoglalásától – lehet a Molière „saját vérével írt" Alceste tragikus vagy komikus figura. Esetleg tragikomikusan ambivalens.

A *Mizantróp*ot ma színre vinni mindenképpen morális állásfoglalás, nem egyszerűen esztétikai tett. Bodolay Géza kecskeméti rendezésének tétjét jelzi, hogy újrafordította – lényegében újraírta – a darabot. Az eljárás hasonlít Parti Nagy Lajos több szerző – köztük Molière – „rovására" (vagy „javára" – nézőpont kérdése) végzett csendestársi alkotó közreműködéséhez, amely lényegében önálló darabokat, *partiádákat* eredményezett. (Érdekes, hogy Parti Nagy épp a legjobb és legfontosabb Molière-t, a *Mizantróp*ot hagyta ki, amiben a megrendelő színházak konfliktuskerülő magatartása gyanítható.) Bodolay formahű, gördülékeny és nyelvileg kortárs textust írt, amelyben a „bankett-nyalizás", az „Alceste kan-guru", a „Faú-Efekt", a „párturak bandája", a „bértollnok", a „keményen megmondtam múltkor mindkét frakciónak" belesimul a szövegkörnyezetbe. Naprakészen csak a szóhasználat aktuális – az általa körülírt szisztéma molière-i és örök.

Az előadás is mintha a verbálisan lebutított világra reflektálna. „Ha az ember még magára ad, / ne vegyen be műanyag-szavakat", mondja egy helyen Alceste. A színpadon is (majdnem) minden plasztikból van. Székely László átlátszó plasztikplazát tervezett, műanyag falakkal, székekkel, csillárral, lehet köztér vagy villa, ahol „partit" adnak a „jobb körök". Egy hegedű–zongora duó játszik, mint valami estélyen, amíg le nem intik őket a fölbérelésükkel hivalkodó plasztikemberek. Műanyag szereplők, műanyag gondolatokkal és érzésekkel. Hogy értéküket (értéktelenségüket) illetően ne legyen kétségünk, az elején egy „kikiáltó" elrikkantja Ivánka Csaba nyolcvanas évekből származó lumpennyárspolgár-csúfolódóját, és az aktatáskás Báhner Péter többször megjelenik, hogy előnevetéssel, kiokosításunkkal vagy a – körvonalazatlan – társadalmi provokátor profán gesztuskommentárjaival kísérje a történetet. Ezek a *bodolayádák* még inkább kizökkentenek a klasszicitásból, amelyben amúgy sem vagyunk benne.

A szereplők könnyedén fölkapaszkodnak a verssorokra, és elszáguldanak rajtuk egymás mellett. A leglazábban az Arsinoét játszó Csombor Teréz mondja a verset. Értelmezi a szöveget, bár némileg konvencionálisan – poénosan –, amitől az alakítás is kissé konvencionális lesz, de verselésének van lejtése, és a banális gesztusok mögött (ahogy erőteljes fizikumával érzékelteti a testi kihívást) kirajzolódik egy káderek közt otthonosan mozgó nómenklatúra-némber. A pólus másik oldalán található Király Attila Oronte-ja, aki egyáltalán nem törődik a verssel, fölszabdalja a sorokat, metakommunikációval húzza alá a slágerklapancistává züllött költő silányságát, de mindezt túl harsányan, túl leleplező módon teszi: vihogó hülyét játszik veszélyes karrierista helyett. Acaste és Clitandre – Sorbán Csaba és Portik Györffy András – súlytalanok, de nem a jellemük, hanem a jelenlétük szintjén. Gidró

Portik Györffy András (Clitandre), Tóth Ildikó (Célimène), Sorbán Csaba (Acaste), Király Attila (Oronte), Csombor Teréz (Arsinoé) és Kőszegi Ákos (Alceste)

Walter Péter felvételei

Gidró Katalin (Éliante), Kőszegi Ákos és Kedvek Richárd (Philinte)

Katalin mint Éliante kacarászó, butuska kis csitri, aki láthatóan nincs arra predesztinálva, hogy mint nő vagy társ akár egyetlen pillanatra is komoly alternatívát jelentsen Alceste számára. Kedvek Richárdban pedig nehéz fölfedezni a tudatos, eltökélt és behízelgő konformista Philinte vonzó és taszító vonásokból álló figurájának bonyolultságát. Meglehet, az ő esetében – akárcsak Éliante-ében – szándékos primitivizálásról van szó: talán azt kötik az orrunkra, mennyit silányodott a kor s benne a jellem Molière óta.

Botorság lenne Bodolay Gézán számon kérni azt, amit nem akar; ő sohasem volt és sohasem lesz a lélektani finomságok, belső, rejtett drámák, elfojtások és bonyolult emberi kapcsolatok színpadi költője. Ha mindez nincs benne a *Mizantróp* előadásában, egyetlen néző sem fogja számon kérni. Ha Célimène és Alceste között nem jön létre kölcsönös vonzás, mélyebb érzelem, érzéki vagy intellektuális elkötelezettség – mindközönségesen: szerelem –, azt a közönség úgy fogja elkönyvelni, hogy na bumm, nem szerelmesek egymásba, van ilyen. Tóth Ildikó abszolút átlagos nőt játszik, aki nem tűnik ki semmivel, kicsit frivol, kicsit pletykás, kicsit hangosan kuncogó (ez a színésznő magánrepertoárjában rendszerint űrkitöltő eszköz, pótlék), még csak csillogni, még csak hódítani sem akar igazán. (Jánoskúti Márta markáns jelzéssel adott rá feltűnésmentes, „épp csak magamra kapok valamit" ruhát.) Ebben a Célimène-ben – föl kell tételeznem, hogy szándékosan – nincs önreflexió, kétség, felszínes és bensőséges énje közötti párbeszéd, nincsenek ambivalens érzései Alceste iránt, nincs benne próbálkozás, hogy kontroll alatt tartsa a férfi önkínzó és önsorsrontó kedélyváltozásait, nem küzd érte, és nem fájdalmas reménytelenséggel mond le róla, amikor szinte vállat vonva ismeri be a hazugságot, hogy a féltékenységre okot adó levelet Oronte-nak írta. Csak egy nő a sok közül.

Kőszegi Ákos Alceste-je földúlt – ahogy Arany mondaná: fölháborult – szellem. Ahogy mi mondanánk: ki van akadva. Kiabál, dühöng, időnként valósággal őrjöng. Mindehhez egy életidegen értelmiségi szórakozottsága és esetlensége járul. Hebrencs. Kabátját a műanyag székekre dobva állandóan feldönti azokat. Beléjük botlik, és folyton belerúg valamibe. Nem találja, percenként összecseréli a zsebében hordott rózsaszín levelet. Ha jól sejtem, ezzel az elidegenítő gesztussal kell ellenszenves megmondóemberből kissé zavaros, komikus, *tehát* szeretetre méltó alakká válnia. Kőszegi azonban akkor jó igazán, amikor nem hisztizik, nem kel ki magából, és nem tör-zúz, hanem csöndesen, szinte magába roskadva kommentálja a világot. Amikor tromfként, halkan recitálja a magyar népdalt Oronte dilettáns versezete ellenében. Amikor összecsuklik az elfojtott felháborodástól. Amikor zsebre tett kézzel bezárkózik saját énjébe. Ilyenkor hiteles: van benne valami a sokat megélt ember összetörtségéből. Ha ebből az állapotból „nyergelne át" Célimèneről Éliante-ra – sebzetten, nem krakéler módra –, valódi fájdalom maradna utána. De talán nem ez a cél. Hanem – mint rossz szájíz – az undor.

A végén ugyanis Alceste azzal a betétjelenettel távozik – azt olvassa föl David Hirson *A bohóc* című darabjából (szintén egy Molière-parafrázis) –, amelyet néhány éve ugyancsak Bodolay fordított és rendezett, ugyancsak Kecskeméten. Ez a mostani előadás háttérzajába applikált fölolvasás hangsúlyosabbá teszi a főszereplő távozását a színpadról. „Ezt miért olvasta fel?", kérdezi Éliante. „Én sem tudom", feleli Philinte. Persze lesz, aki tudja. És aki azt is érteni fogja, hogy miután a központi hős elment, miért a dilettáns üvöltés veszi át a terepet.

MOLIÈRE/B.: MIZANTRÓP (Az új embergyűlölő)
(Katona József Színház, Kecskemét)

Díszlet: Székely László. **Jelmez:** Jánoskúti Márta. **Zeneszerző:** Weber Kristóf. **Mozgás:** Juronics Tamás. **A rendező munkatársa:** Hollós Gábor. **Rendező:** Bodolay.
Szereplők: Kőszegi Ákos, Kedvek Richárd, Tóth Ildikó, Király Attila, Sorbán Csaba, Portik Györffy András, Csombor Teréz, Gidró Katalin, Mihály Csaba, Báhner Péter.

Tarján Tamás

Halas rétes

KISS CSABA: A SZERELMES HAL

A rendező parazsat... – nem: meggybefőttet gyűjtött a fejére. Azzal, hogy a kecskeméti piac rétesboltja életében először tárta fel előtte a rétestésztanyújtás boszorkányosságát, és ebből a gyúrászati-sütészeti mágiából bontotta ki a Vidám Színpad Kisszínpadán bemutatott, maga rendezte tragikomikus darabjának metaforikáját. Alig telt el pár nap a premier óta, s máris réteskritikától visszhangos a hazai színházi sajtó. Kollegiális-e a sulyokként, korbácsként, bokszkesztyűként is használt massza az előzetes híradások szerint a sütés-főzés művészetében kevéssé járatos Györgyi Annával, Szonya Mamocskina alakítójával? A nyílt színen gyúrt, pihentetett, nyújtott, kent, formázott, töltött, hajtogatott, tepsibe helyezett – majd a zárt színen, a sparheltben (ők tudják, miként) megsütött, végül elfogyasztott meggyes rétes jól játssza-e szerepét? Nem nyers? Nem égett? (A tehetséges rétest rendezte: Németh Andrea, Bagolyvár és Simicsek Péter, Gyöngyöspata.

Schiller Kata felvétele

Györgyi Anna (Szonya Mamocskina), Bán János (Vinkel) és Mihályfi Balázs (Groholszkij)

Az információ Kiss Csaba nyilatkozatán alapszik.)

Bár a készre sült termék fahéjillata a szünet nélküli száz perc vége felé ínycsiklandó aromájával jótékonyan csalogatott elő a mind korgóbb figyelem magányából, a tésztakérdésnek nem tulajdonítok túl nagy jelentőséget. Igaz, hogy a Berzsenyi Krisztina által elegáns-egyszerű fahéjszínbe öltöztetett három szereplő körött a hármas osztatúan egybeolvadó fahéjszínű Berzsenyi-díszletben (balra írószoba, jobbra agglegénylak – vagy más) a fahéjszínű konyha a központi játéktér, s annak centrumában a nagyasztalon terül szét cipóból lepellé, hengeredik hártyából tekerccsé a rétes, ám a rétes rétességére nehezen ügyeltem egy rivális étek jelbeszéde miatt. A cím ugyanis a két férfi, a két férj egyikére utal (utalhatna másikára is), valamint egy (író szakácstól származó, irodalmias) receptre, az egy napig tejben úsztatott eleven hal villámsebes kisütésére. S ahogy az estényi rétesezés és a folyton visszajátszatott hal(étel)szimbolika között törést érzek – radikálisan eltérő a jelképi aurájuk –, ugyanúgy töredezett meg a Csehov-novellák motívumai alapján írt színmű.

A *De mi lett a nővel?* című – hosszú sikerszériát indokoltan magáénak tudó – Csehov-adaptációja után fél emberöltővel Kiss Csaba más dramaturgiájú és más tartalmú feldolgozást készített. A majdhogynem folttalan (előbb pajtásias, utóbb időben szinte teljes tapintattal elcsúsztatott), lengén ironikus szerelmi háromszög három alanya *egymást éli:* egymást álmodja a telő időben. A nő azt: „milyen érdekesek a férfiak". Szása Groholszkij, a magabiztos katonatiszt azt, hogy az egész élet lepereghet orsójának kezdeti kényelmes, biztató forgása szerint (s ha nem, ott lehet hagyni csapot-papot). Pása Vinkel, az ügyefogyott poéta nem egyebet, mint hogy a szegény, kinevetett kárásznak is eljöhet boldogabb evickélési ideje. Nagyjából a valóságot álmodják, vagy az amorf valóság szól bele álmaikba. Kölcsönös jó viszony fűzi őket egymáshoz: idősödvén is fiatalos, fiatalon is már holnapi-holnaputáni énjük kedélyes szerepjátékokba feledkezik, a három egymásba fonódott sors boldogságpillanatait és boldogtalanságéveit illusztrálandó. (Előbb Szása úgy tíz, majd Pása tizenöt évet húz le az összességében nem rossz parti és nem kellemetlen fehérnép asszonnyal.)

A kis jelenetek, szkeccsek, tréfák között akadnak nagyjából önmagukkal arányosak. Szonya – mint kitüntetett célpont, lelövendő személy – lőfegyvereket ad el (konyhai felszerelések: kés, bárd, diótörő formájában) Pásának. Üzletasszonyi és vamp-akkurátussággal. Az ikernevű, egységfrontban kiábrándult két férfi, Szása–Pása közösen önt fel a garatra, közösen merészkedik a „közös" nej színe elé, aki (Mamocskina – „Anyácska") némi kitérők után a frissen kisült rétessel *patronálja* élete társait, azok meg lábukat közös lavórban áztatva falatoznak és józanodnak. A darab mint egyik partfaltól a másikig, úgy úszkál a három kis helyszín medencéjében. Rejtekhelyet képez a fogas, átváltozik a mosdóállvány, a konyhai alkalmatosságok manókként várakoznak a tűzhely feletti tárolóban, a kredenc bűvös szekrény, amelyből sok minden előkerülhet.

Az önmagyarázó narráció, az epikus fosszíliák többször elnehezítik a szöveget, noha a rendező Kiss Csaba sietve, ügyesen igyekszik korrigálni az író Kiss Csaba sikerületlenebb fogásait. A korrekció legtöbbször a konyhavalóságból indul, s asszociatív, viccesen diszfunkcionális, irreálisba hajló tárgykezelésben valósul meg. A nyeles tésztaszűrő balalajka, a meggylé likőr, a sütéskellék horgászkukac, a horgászkukac palizab. Ám az elmozdítottság, elvarázsoltság foka csupán alkalmanként eredményez igazi színdarabot, igazán figyelemre méltó – duplántriplán csavarintott – élethelyzeteket. Ritkán ködlik fel, hogy egyetlen édes életünk érzelemhullámzásaiba nem kellene ennyire – humortalanul, de nevetségesen – beleveszni.

A választékos színrevitel kitűnő megoldásain és ólmosító döccenőin, ismételgetésein leginkább Györgyi Anna teszi túl magát. Karcsún korosodó érzékeny orosz galambocska, csőre mégis sokszor úgy odavág – szóval, heggyel –, hogy a *fiúk* nem győzik fontolgatni, borogatni. A konyhatündér decens és parlagias egyszerre, a marginalitásban való vegetálás, az elszalasztódó élet szomorúan öntudatos bájával. Rendezői vétés, hogy a színésznő néha akkor is kétkedő fintorral, kérdőn ferde pillantással reflektál férfileigázó kísérleteire, amikor e tétovaság kimutatása nem kamatozik a szerep javára.

Györgyi Anna fénykörében Mihályfi Balázs egy soha csatateret nem látott, szögletes, harminckét foggal problémátlanul mosolygó medve hadfit játszik, Bán János pedig pályája sokadik csetlő-botló, gyomorbajos groteszk vénlegényét. Jelentéktelenség és szolid tisztesség mindkettejükben úgy keveredik, hogy egymásnak hű cimborái lehetnek az ellenérdekeltségben is, és érthető, ha Szonya Szását választva már Pását áhítja romantikus képzelgéssel, Pását behálózva a házi mokány Szását is megtartaná – és Szásástul-Pásástul is oly egyedül marad, mint az indulatosan szétdobált meggyszemek közül a legmeszszebbre gurult bordó kis gömb. Nem vigasz, hogy árvul a színen még két egysorsú meggyecske.

KISS CSABA:
A SZERELMES HAL
(Vidám Színpad – Kisszínpad)

Díszlet, jelmez: Berzsenyi Krisztina. **Dramaturg:** Baráthy György. **Rendező:** Kiss Csaba.
Szereplők: Györgyi Anna m. v., Bán János m. v., Mihályfi Balázs.

www.szinhaz.net

Stuber Andrea

Nem oké

ARTHUR MILLER: PILLANTÁS A HÍDRÓL

Vajon nem fogott-e az idő Arthur Miller színdarabjain? De. Ámbár talán kevésbé, mint az antik mintázatú amerikai drámairodalmat gründoló pályatársak, Tennessee Williams vagy a nagy elődd, Eugene O'Neill művein.

Ha a *Pillantás a hídról* című, 1956-os születésű tragédiát vesszük, az alapkonfliktusát tekintve örök érvényűnek mondható. Részleteiben azonban némiképp megkopott, szemlélete kissé idejétmúltnak hat, talán ezért is nehéz egészében véve hitelesen eljátszani. A *Salemi boszorkányok* vagy *Az ügynök halála* – mindkettő társadalmi jelenségek összefüggésében zajló egyéni dráma lévén – inkább felfrissíthető, újraértelmezhető, vagy jelen idejű nézőpontból is vizsgálható. A *Pillantás* viszont az, ami. Aligha lehet más útja a színrevitelének, mint a lélektani realizmus.

Veréb Simon felvétele

Fekete Gizi (Beatrice), Gáspár Tibor (Eddie Carbone) és Sallai Nóra (Catherine)

A kézenfekvő feladat: megteremteni a szereplők viszonyait, a helyzetek igazságát. Nyilván ez vonzza a színészeket: nagy ívű, erős drámaiságú, szenvedélyes figurák ábrázolását kívánja tőlük a darab. Érthető, hogy a drámát rendre előveszik a színházak, ha negyven-ötven éves, mokány, férfias hősszínészüket méretes feladattal akarják ellátni. A neheze ezután következik. Amikor a néző számára kiderül, hogy bár kétségkívül nagy a svungja Eddie Carbone tragikus történetének, a katarzis felé vezető út tele van kisebb-nagyobb buktatókkal.

Szegeden, a Kisszínház színpadán egy épülő vagy talán inkább soha fel nem épülő brooklyni házat és környékét látjuk. Horgas Péter díszletében minden szürke, félkész, fóliával borított. (Bánt ez engem, de még Eddie otthonában is ajtók helyett gusztustalan nejlonfólia szolgál függöny gyanánt az ajtótokokon. Tényleg, vajon miért szokták Carbone dokkmunkás lakását szinte teljesen kietlen, barátságtalan odúnak ábrázolni? Tán nem lakik és munkálódik itt egy dolgos, derék háziasszony, aki egész nap otthon van?) A ház előtti redves placcba belefulladt egy öreg, piros autó: ebben fogadja Alfieri ügyvéd a klienseit. Beül a volán mögé a mi decens küllemű s modorú Alfierink (Székhelyi József), mellé az anyósülésre a feldúlt Eddie Carbone (Gáspár Tibor), s az arcukat szemből látjuk kivetítve a ház falán, fekete-fehérben.

Most, hogy ezt a néhány, ügyvédi fogadóórás, digitalizált jelenetet felidézem, hirtelen az az érzésem támad, hogy Hargitai Iván rendező talán mégsem kisrealista pepecselés útján kívánt a végére járni a tragédiának. De akkor hogyan? – kérdezem letargikusan.

Szokolai Brigitta dramaturg már-már családiassá szűkítette a történetet – ez szinte hagyományos eljárásnak mondható újabban. Nincsenek a színen szomszédok, kollégák, utcabéliek – épp elég Eddie számára az a kisvilág, amelyben halálosan ellehetetlenül. Ott a felesége, Beatrice, aki Fekete Gizi alakításában nyu-

godt, békés *özvegyként,* méltósággal éli meg elhagyatottságát. Van egyszer egy bágyadt kísérlete, hogy szexuálisan visszaszerezze a férjét, akit – ezt éppen ő, az asszony fogja fel egyedül – öntudatlanul elcsábított tőle kettejük nevelt lánya, Catherine, de egyébként Beatrice megadja magát is, férjét is a sorsuknak.

Hargitai Iván rendezése feltehetőleg azt mondja, a szerelem annyira sötét verem, hogy néha nem is látszik. Eddie-t a maga tisztázatlan érzései nem ébresztik rá arra, hogy szerelmes a lányba. De vajon hogy nem veszi ezt észre? A feleségét egyáltalán nem kívánja – ezt Gáspár Tibor és Fekete Gizi eljátsszák. Ugyanakkor Gáspár Eddie-je és Sallai Nóra Catherine-je sokszor kerül meghitt, közvetlen fizikai kapcsolatba. A lány nemegyszer elüldögél Eddie ölében. Mégiscsak különös, hogy a férfinak nem tűnik fel a minden józan megfontolást nélkülöző vonzalma Catherine iránt!

De Catherine érzései is zavarosnak hatnak. Sallai Nóra – akit magam a debreceni *Édes Anna* óta figyelemre méltó fiatal színésznőként tartok számon – őszinte, mélyről jövő indulattal hibáztatja Beatricét, amiért nem teszi boldoggá Eddie-t. Majdnem azt mondja: ő képes lenne rá. Már nem vagyok kislány – közli nyomatékosan Eddie-vel, arra célozva, hogy kvázi in flagranti érték Rodolphóval. Majdnem azt mondja: elkéstél, Eddie. Nyilván az sem véletlen, hogy ugyanazzal a mozdulattal ugrik mindkét férfi nyakába, az első felvonásban Eddie-ébe, a másodikban Rodolphóéba. Amúgy Pataki Ferenc Rodolphója nagyon rendben lévő fiatalember. Kedves, tisztelettudó, jellemes, és bájos dilettanciával énekli a *You Are My Destiny*t. Ugyan ki akadna ma fenn azon, hogy hosszú, mézszőke hajat hord, lófarokban összefogva? A legelőírásszerűbb szereplő Megyeri Zoltán Marcója. Tiszta, egyszerű és bivalyerős. Mint sötét árny vetíti előre a végzetet.

A szegediek kicsit lassú, kicsit unalmas, kicsi vivőerejű előadásában Gáspár Tibor Eddie-je a nehezen emészthető alak. A színész mintha abból indult volna ki, hogy Alfieri ügyvéd könnyen átlátható, mindig önmagát adó férfiként emlékezik Carbonéra. Meglehet, ezért van, hogy mindent feltűnően kitesz, láttat és nyomatékosít. Csak hát volna annak határa, hogy Eddie mit mutathat meg a belső viharaiból anélkül, hogy saját maga észrevegye. Odáig talán mégsem kellene eljutnia a józan esze elvesztésében, hogy tűzpiros miniszoknyát visz haza karácsonyi ajándékul a nevelt lányának. Gáspár Tibor kétségkívül színvonalas, ám zavarkeltő alakítása felveti, hogy némi zártság, tartózkodás, a lélek zűrzavarának beljebb szorítása jót tenne a figurának. A tragikumának feltétlenül. Nehogy szimplán tetű alaknak, családon belüli molesztálónak és közönséges spiclinek nézzük Eddie Carbonét.

ARTHUR MILLER: PILLANTÁS A HÍDRÓL
(Szegedi Nemzeti Színház)

Fordító: Vajda Miklós. **Dramaturg:** Szokolai Brigitta. **Díszlet:** Horgas Péter. **Jelmez:** Kovalcsik Anikó. **Zene:** Weber Kristóf. **Rendező:** Hargitai Iván. **Szereplők:** Székhelyi József, Gáspár Tibor, Sallai Nóra, Fekete Gizi, Megyeri Zoltán, Pataki Ferenc, Kiszely Zoltán.

Szántó Judit

Bridget Jones a hitleráj előtt

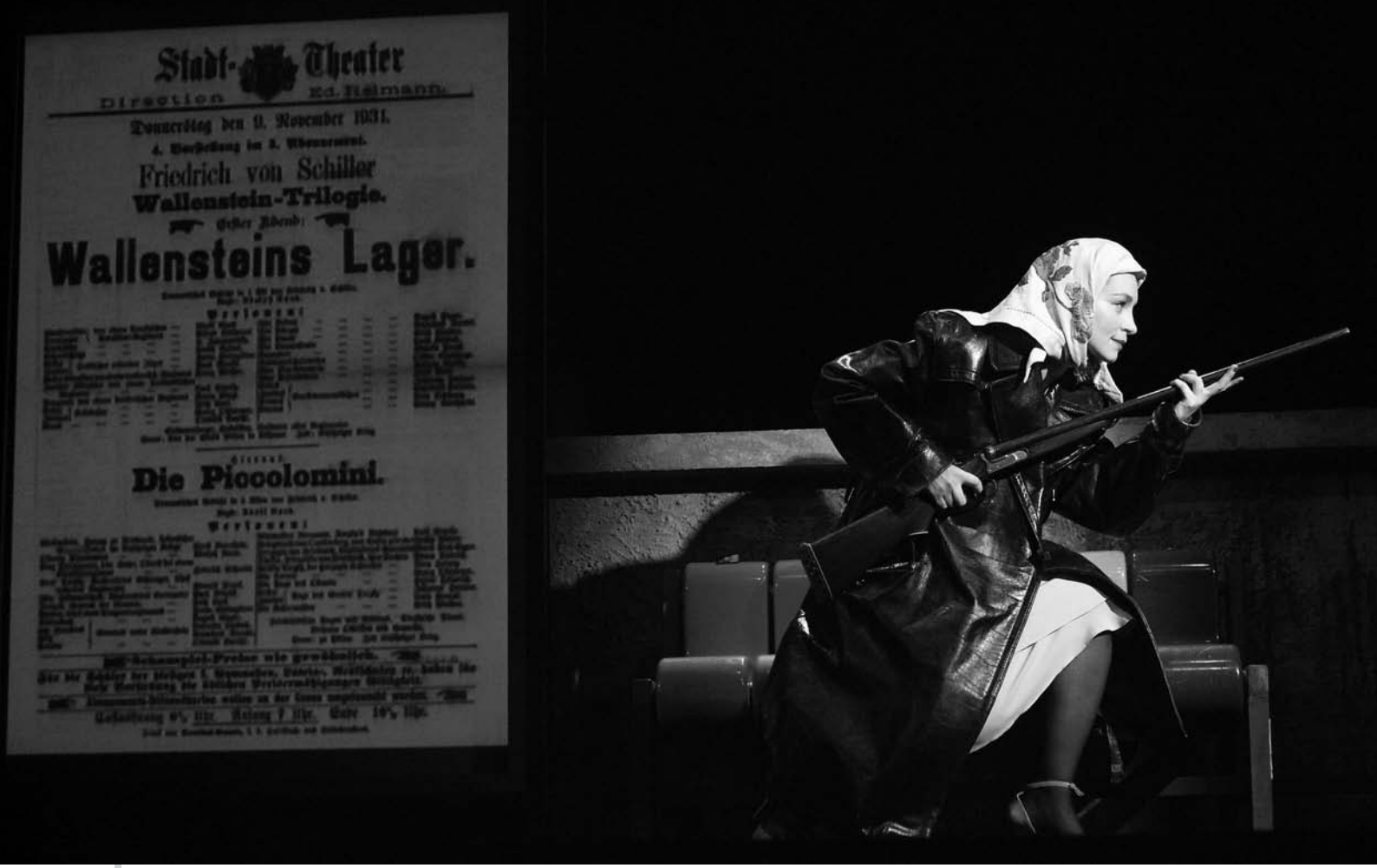
IRMGARD KEUN: A MŰSELYEMLÁNY

Az Örkény Színház igazán derekasan teremti meg a (hazai) semmiből Irmgard Keun alakját. A műsorfüzet és a szórólap nem fukarkodik a világirodalmi személyiséghez méltó jelzőkkel, a vetítésekhez szolgáló keretben megjelenítik fényképét (hiszen bizonyára ő az az ápolt középkorú hölgy, akiről Doris megállapítja, hogy harminc év múlva hasonlítani fog hozzá), még a színpad fölé is kiírják, hogy Irmgard Keun Strasse, bár ennek nincs sok értelme: ha a rehabilitációról gondoskodó mában vagyunk, mit keres a *guckkasten*ben Doris jellegzetesen 1930 körüli, cukros ételekről álmodó szövőlány figurája a maga szerényke drámájával?

Azért egy fenntartás idekívánkozik: elképzelhető, hogy Keun két jelentősnek mondott regényének elolvasásával változna a meddőnek tetsző kanonizáció optikája. Lehet, hogy csak Gáspár Ildikó adaptációjában fest a történet ilyen banálisnak, közhelyekbe mártottnak, számtalan elődd és utód műből ismertnek (Hámori Gabriellának még a hanglejtése is emlékeztet a filmes Bridget Jonesra), és az eredetiben markánsabb szerzői értékek jelennek meg. Ha van a dologban üzlet vagy legalább – legyünk jóindulatúak – erkölcsi sikerlehetőség, töméntelen kiadóvállalatunk valamelyik prédára vagy skalpra leső szemfülesebbje bizonnyal gondoskodni fog tájékoztatásunkról.

Az adaptációnak és még inkább persze az előadásnak van azért önálló mondanivalója is. Már Hámori Gabriella első, rövid ideig viselt jelmeze is a mához közelíti a monodramolettet (ha így nézzük, még az említett utcanév is értelmet nyer), és a munkanélküliség, a nyomor, a hatalmas vagyoni különbségek, illetve ezek nyomán a szegény kis hősnő-bogár szinte törvényszerű kiútkeresése bűnözésben, prostitúcióban megannyi ismerős mozzanat: mi is forrongó, változást áhító társadalomban vagyunk. (Csak nehogy ez a bizonyos változás is hasonlóan alakuljon...)

A végére az adaptáció egyébként elfárad: az egymást villanásszerűen követő és végképp csontvázra (és mo-



Schiller Kata felvétele

Hámori Gabriella (Doris)

tívumismétlésre) redukált jelenetek nem futtatják ki, nem „dobják fel" a szcenáriumot, sőt, ha jól hallottam, még egy képtelen katarzist is előrevetítenek: Doris, aki végül a szimbolikus jelentőségű lopott mókusbundát is visszaküldi a tulajdonosnak, „felismeri", hogy talán nem is érdemes „nagy nővé" válni. Áldásunk rá.

Bagossy László, a rendező Ignjatovic Krisztina díszlet- és jelmeztervező segítségével egyszerű, de jól funkcionáló keretet teremtett a színészi szóló köré. A vetítésekből nekem különösen tetszett a *Verrückt nach Leben* (Az életért bolondulva) és még inkább az *Entartete Musik* (Elfajzott zene) feliratú plakát; az utóbbi, amely a néger dzsesszmuzsikust Dávid-csillagot viselő fekete majomnak láttatja, tömören utal a nácik összes fóbiájára, miközben ugyanakkor Bagossyék ízlését dicséri, hogy ennél messzebb nem mennek a hitleráj emblémarendszerének felidézésében. Ignjatovic Krisztina a puritán díszletért a jelmezek, parókák, kellékek szellemben is dús gazdagságával kárpótolja magát. Szerencséje is van: Hámori Gabriella hibátlan stílusérzékkel viseli kreációit, és alighanem a legtöbb néző külön méltányolni fogja a töméntelen (láthatatlan, de hatékony segítséggel megoldott) villámgyors átöltözés bravúrját.

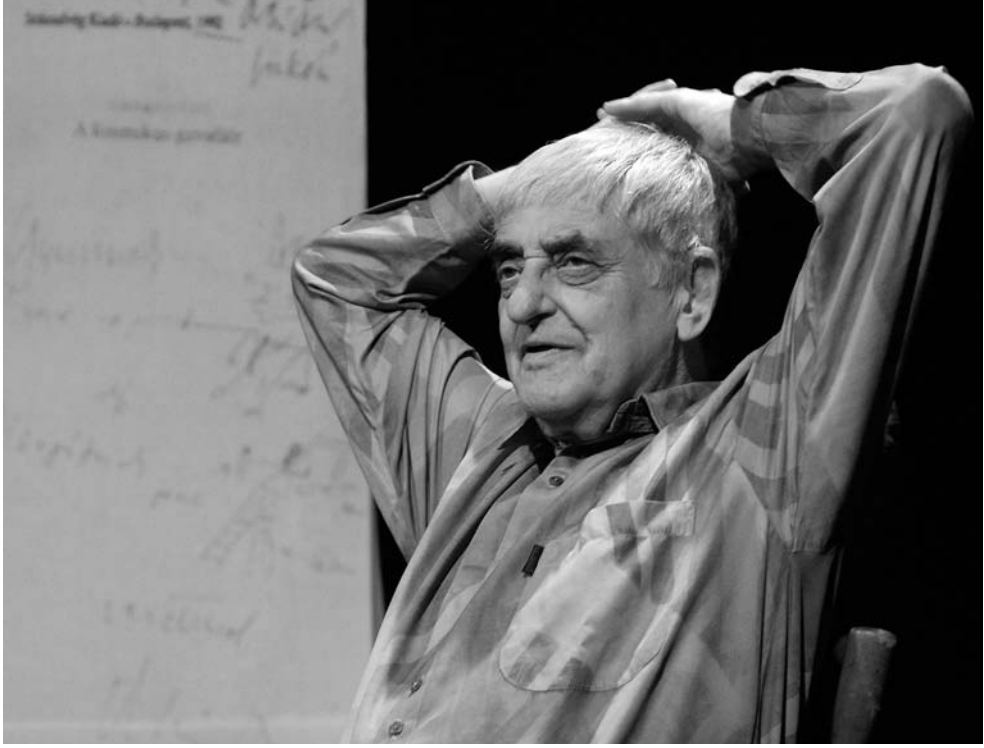
Hámori, aki Lulut, Irmát, Nyinát is korán, de jókor kapta (a *Kávécsarnok* nyúlfarknyi epizódszerepében pedig néhány pillanatra besugározta a színpadot), ehhez a jutalomjátéknak beillő *one woman show*-hoz is korán jutott. Az ilyen virtuóz mutatványok persze elbűvölik a közönséget, de azért ne feledjük, hogy elsősorban technika és rutin kell megvalósításukhoz, és a fiatal színésznő magabiztosan sajátította el a szakmát. A legnagyobb természetesség hatását keltve vált hangulatokat, a csillagszemű optimizmustól és gyermeki derűtől a kis madáragyat megterhelő gondolkodási kísérleteken át a legsötétebb kétségbeesésig vagy gyászig. Ő az, aki újra és újra megöleli a forró kályhát: minden mocskos és banális kis kalandban a hollywoodi normáknak megfelelő nagy szerelmet keresi és reméli, hogy aztán újra és újra csalódnia kelljen; ezenközben takarékos, de biztos eszközökkel eleveníti meg egy-egy barátnő vagy széptevő portréját. A sok színből végül egységes, cserfes, eleven, de szigorúan átlagos szellemi színvonalú figurát hoz össze: olyan szövőlánykát, akitől csak műselyem telik, a hernyóselymet másoknak szövik. Érdekes vonása játékának, hogy a slusszpoénokat nem felnagyítással, hanem mollba tompítással juttatja érvényre; ebből is kitetszik, menynyire ura eszközeinek.

Az Örkény Színháznak szerzőt nem sikerült avatnia; az előadásnak annyi az eredménye, hogy besorol Hámori Gabriella szép pályájának állomásai közé. Elvégre a jó színész, mint tudjuk, a telefonkönyv felolvasásából is színházat csinál.

IRMGARD KEUN: A MŰSELYEMLÁNY
(Az Örkény István Színház és
a KÉK PRODUKCIÓ közös előadása)

Fordította: Gáspár Margit. **Színpadra alkalmazta:** Gáspár Ildikó. **Díszlet- és jelmeztervező:** Ignjatovic Krisztina. **Ügyelő:** Berta Tamás. **Súgó-asszisztens:** Jánoska Zsuzsa. **Rendező:** Bagossy László. **Előadja:** Hámori Gabriella.

Zelk Zoltánnak Ákombákomról és a nagykabátról szóló versét három évtizeddel ezelőtt a gyerekeimnek olvasva, velük skandálva ismertem és szerettem meg. Most, ennyi esztendő után, Kézdy Györgynek köszönhetem, hogy ismét rácsodálkoztam. Tudtam, persze, hogy nagy költőink „gyerekversei" – így e kis költemény – nem gyerekes, rímes-bongó mondókák, de újra rá kellett döbbennem: a játékosság és a filozófia mily harmonikus összhangja teremtődik meg egy-egy olyan remekműben is, mint az *Ákombákom,* amely a színész új önálló estjének cím- és keretadó verse lett.



Koncz Zsuzsa felvétele

Nánay István

Ákombákom

KÉZDY GYÖRGY ELŐADÓESTJE

1968-as legendás *Ki kérdezett?* című Karinthy-műsorát – *Cirkusz, Mese a hároméves kisfiúról, Barabbás, Naplójegyzetek, Szép, Pitypang, Festék, A rossz tanuló felel, A jó tanuló felel, Noteszlapok, Találkozás egy fiatalemberrel, Ki kérdezett?* – Kézdy több mint félezerszer adta elő. A válogatás önmagában is meglepetést hozott, hiszen versek, humoreszkek, szösszenetek, novellák, nagyon sokszor idézett írások és alig ismertek kerültek egymás mellé. Ám a szerkezet szilárdnak bizonyult, hiszen az est ívét három olyan alkotás szabta meg, mint a *Cirkusz,* a *Barabbás* és a *Ki kérdezett?*.

Kézdy Györgyöt póztalan, intellektuális előadónak ismertük meg. Karinthy-összeállítását is szikáran, a szövegre koncentrálva, színészi cafrangoktól mentesen mondta el. Rekedtes hangjának árnyalatai, a szünetek és az erőteljesen kitett hangsúlyok, a határozott tempóváltások és ritmizálás, sajátos felcsattanásai és indulatkitörései zeneiséget adtak a műsornak. Engem Kézdynél, a színésznél és előadóművésznél az értelmezés tisztasága nyűgöz le. Szövegeit analitikus pontossággal szedi szét s rakja össze. Előadásmódja esősorban a néző-hallgató értelmére hat. Ám meggyőződésem: lelke mélyén nagyon is érzelmes ember, és racionalitásra törekvő megszólalásában van valami rejtőzködő gesztus is. E belső énről leginkább a tekintete árulkodik, szeméből látható, mikor kíséri a szöveget huncutság, nevetés vagy elérzékenyülés. Kézdy humorának egyik titka az értelmi és érzelmi állapot ellenpontozottsága. Soha nem a szövegek direkt komikumát emeli ki, hanem komolyan veszi őket, ám egy gesztussal, szünettel, szokatlan hangsúllyal vagy szemvillanással érzékelteti a mondatok és a mondandó fonákságát is. Ezáltal lett a groteszk és abszurd szövegek egyik legkiválóbb interpretátora, e képességének segítségével mutatta meg talán legélesebben Karinthy írásművészetének kort és stílusokat megelőző újdonságát, filozófiai mélységét.

Kézdy György sok év után ismét közönség elé állt, ezúttal a Stúdió „K"-ban. E műsorának gerincét is az a három Karinthy-mű adja, mint az előzőét, de most három olyan, immár örökre eltávozott költő írásait társította hozzájuk, akiket művészként és emberként nagyon közel érzett magához. Lázár Ervin, Orbán Ottó és Zelk Zoltán néhány olyan alkotását fűzte össze, amelyek előadó-pódiumon ritkán vagy talán soha nem hangzottak el.

Az első élmény tehát a felfedezés öröme: milyen remek írás Lázár Ervin *Két reggel*e és *Masoko köztársaság*a, milyen szívszorítóan szép *A bolond kútásó* című novellája; milyen szellemes Orbán Ottó ironikus-önironikus verse, az *Ottó és az avantgárd,* s a *Mi van Schubert dalában?* meg a *Hallod-e te sötét árnyék*

milyen keserűen pontos, a tragikumban is a szépséget és reményt felfedező leírás az elmúlással való harcról; s nem utolsósorban: az eltávozás milyen gyönyörű metaforáját fogalmazta meg Zelk Zoltán a *Szarvasok az égen* című költeményében.

Miközben rácsodálkozunk az egyes művekre, belső szépségeikre, kirajzolódik a műsor szerkezete. A színész első megszólalásakor az *Ákombákom* első két sorával indít, s a versből minden szám után újabb két sorral többet mond el, mígnem az est végére összeáll a teljes mű, kikerekedik az összegző művészi önvallomás. A keretvers játékossága ellenpontozza a súlyosabb írások gondolatiságát, de a választott művekből sem hiányzik az ironikus, groteszk látásmód. Azokból sem, amelyek megaláztatásokról, mellőzöttségről vagy az elmúlásról szólnak. Ebben a közegben egészen másként hangzanak, másról szólnak azok a Karinthy-szövegek, amelyeket a színész *Ki kérdezett?* című összeállításából ismerünk. Ezek a súlyos művek másképpen ellenpontozzák a Lázár–Orbán–Zelk-írásokat, mint az *Ákombákom*.

Erre az összeállításra is igaz az a Karinthy-műsorának mottójául választott néhány sor, amelyet Kézdy az *Utazás a koponyám körül*-ből választott: „A kusza selyemgubancban egy fonalat keresek, amelynél fogva aztán az egész gubót le lehet bonyolítani. Ha a lánc megvan bennem, akármelyik szemét fogom meg, mindig az egész lánc megmozdul." Egy-egy motívum, gondolat, hasonlat tovább él, egyik verstől a másikig vándorol, más hangsúllyal és értelmezésben visszatér – így születik meg az est polifóniája. Kirajzolódik egy művész-életsors, a maga kétségeivel, vágyaival, harcaival, szépségeivel és örömeivel. S mindennek mélyén ott érződik az időskori összegzés belső kényszere.

Kézdy György előadásmódja ezúttal is puritán. Mintha csak közénk jönne, hogy meséljen nekünk. Egyszerű, hétköznapi a megjelenése is; kockás inget visel, időnként kortyol az odakészített vizespohárból. Mindaz, amit Karinthy-műsora interpretálásáról írtam, igaz most is. Értelmezésében a *Cirkusz* ma is ugyanolyan drámai erővel hat, mint hajdanán (hozzá hasonló erővel és árnyaltsággal csak Hetényi Páltól hallottam e kis remekművet), a *Barabbás* tragédiáját most talán még keserűbbé fogalmazza, mint ahogy a *Ki kérdezett?*-ben elhangzó kérdések is még ingerültebbek és követelőzőbbek lettek. Ahogy Lázár Ervin és Orbán Ottó írásait közvetítette, abból kiérződött a kortársaihoz és barátaihoz fűződő szeretete, megértése is. Ezeknél az ember nem érzi úgy, hogy a színész egy-egy számára fontos és kedves szöveget interpretál, hanem azt érzi, hogy ő és a költő-író egy nyelvet beszél, ugyanarról ugyanúgy gondolkozik.

Az előadóest szcenikája is egyszerű – igaz, most van „díszlet": egy kivetítőn sok-sok Lázár Ervin-, Orbán Ottó- és Zelk Zoltán-dedikáció montázsa látható, erre vetítik rá a műsorban elhangzó írások címét. A vászon előtt baloldalt egy kis asztalka, jobbra egy szék áll. Kézdy az asztalkánál állva, megszakítások nélkül mondja el a verseket-rövidprózákat. Csak az est végén megy át a székhez, leül, s onnan, mintegy ráadásként vagy összegzésképpen, visszautalva a Karinthy-műsorra is, idézi a már említett mottót s a *Szarvasok az égen* című Zelk-költeményt. Feláll, ránk néz, s a jól ismert Kézdy Gyuri-s gesztussal, bal vállát felhúzva, fejét megbillentve, alsó ajkát kissé lebiggyesztve – jelezve, hogy semmit nem kell komolyan venni, miközben mindent halálosan komolyan vesz – kópés mosollyal odaveti: „Hagyom is abba, kimegyek, mintha el sem kezdtem volna."

Selmeczi Bea

Élet az emléktáblán

JÁSZAI MARI

Nehéz arany drapéria. A fény egyre erősebben világítja meg, redőit részletesen bekalandozva.

A lepel nemcsak színházi függöny, hanem az emléktábla-avatások jellegzetes kelléke, valamint Ízisz – nietzschei értelemben vett – egy pillanatra fellibbenő fátyla is. A fellibbenő fátyol a sokféle perspektivikus igazság megjelenítésének szimbóluma, ami ígéretesen, szemérmesen, gunyorosan, részvevően és csábítóan tárja elénk az eltakart valóságot és asszonyt. Menszátor Héresz Attila monodrámája hasonlóképpen enged bepillantást saját és az általa megformált színésznő igazságaiba.

Ahogy a lepel lassan lecsúszik, a Spinoza Ház színpada fokozatosan világosodni kezd, mintha Jászai Mari ébredezne százéves álmából. Fekete kesztyűs kezével leleplezi saját emlékművét, önmagát. Menszátor a Jászai-síremlékben, emléktáblában áll befalazva. Egyszerre a színésznő lenyomata, szobra és emléke.

A játékteret tervező Paseczki Zsolt a bronzszínű vécéajtóra rajzolta a színésznő ruháját, applikálta rá bozontos barna haját. Csak a kar és az arc helyét hagyta szabadon. A festett ruhára egy melltartót akasztott, ami mintha a halott nő kiszolgáltatottságát jelezné: a festék

Menszátor Héresz Attila mint Jászai Mari

Schiller Kata felvétele

és a kendőzés a múlté, immár még a dívák esendő testét is bárki megbámulhatja.

Az ajtóra mint síremlékre hieroglifák és egy életkulcs került az egyiptomi halottaskönyv szellemében. Jászai Mari egyszerre van itt és odaát.

Menszátornak csak az arca és a keze játszik. A legtöbb monodrámában a színész számtalan tárggyal veszi körül magát, hogy érzelmeit azokra vetíthesse rá, illetve hogy szereplőtársait helyettesítsék. Menszátor saját gesztusaiban is talál kapaszkodót, sőt a gesztusokra sincs igazán szüksége, pusztán szemjátékával képes lenne hozni a figurát.

A szövegben a visszatekintés, a múlt és jelen vívódásai, valamint a szerep mögüli kibeszélés váltakozik. Menszátor Jászai Mari bőrébe bújik, ahogy Jászai is Menszátor alakjába költözik. Ugyanaz a lélek másik testben. Két lélek eggyé olvadt testben. A nemi, kor- és helyzetbeli különbségek ellenére a horizontok tökéletesen összeolvadnak. Hiába lép ki Menszátor a szerepből, megőriz valamit Jászai Mariból, és mégsem válik androgünné, Jászai bőrében is megmarad férfinak. Nincs kínos érzésünk, hogy egy férfi most nőt alakít.

Különös jelentőséget kap a színész hangja – egyetlen megmaradt eszköze –; nem akar női hangot imitálni, beéri Jászai lehetséges hangi attribútumainak megmutatásával.

A Sediánszky Nóra által átdolgozott szöveg eredeti memoárrészletekből, modern kori reflexiókból és Menszátor személyes vallomásaiból tevődik össze. Nemcsak a színésznőt, a nőt is bátran megidézi. Bevallja, hogy a vér még néha kísérti (kissé groteszk megnyilatkozás egy halott szájából), megemlékezik az őrmesterrel töltött „nászéjszakájáról", az igazgatói szereposztó díványról, Kassai Vidorról, az egyetlen férjről és Széchenyiről, a rajongás tárgyáról. A későn jött sihederről, akinek láttán reszketett, mégis menekült előle, mert félt. Nemcsak a nevetségességtől, az egész életében nélkülözött boldogságtól is. Menszátor személyes életéből ugyancsak bekerült néhány sor: a *nieve y sangre* (hó és vér) a Duende, míg a *light my fire* a Doors Emlékzenekar egyik számára utal.

Jászai emlékekről beszél, a befejezettségről, Menszátor még hisz a színház megvált(oztat)ásában, még ha csak egy szellemes kocsmai filozofálgatás keretében is. A nagy művésznőhöz hasonlóan határokat feszegető személyiség, a gondolkodó színész megtestesítője, amiből sok rendező, köszöni, nem kér. A mai kőszínházi formák eleve alkalmatlanok ennek a színésztípusnak a megértésére. Változásra képtelenek, a kísérletezésnek nem engednek teret. Ha mégis valamilyen kezdeményezés történik, hamar kiderül, hogy tíz-tizenöt évvel ezelőtti berlini, New York-i vagy varsói formák átvételéről, beemeléséről van szó. (Már Jászai is arról panaszkodik, hogy a magyar színművészet a bécsi és berlini színházak repertoárjának, színészi stílusának másolásában merül ki.)

Menszátor új kifejezési formát keres, túl a Jászai-féle hasonló(ott)ságon, ezért talált rá a naplóból írt monodráma műfajára. A napló a legmélyebb önvallomás, ugyanakkor elkerülhetetlenül van benne egy kis öntetszelgés, önsajnáltatás is. Menszátor az utóbbira ironikusan tekint, nem menekül előle, de a meg nem értett művész lelki mocsarába sem hajlandó belesüppedni. Az előadás nem redukálódik a művészsors siratására, a bírálat nem bonyolódik meddő okoskodásba, amikor „az ész a rajongás kihűlésével egyeduralomra jut". Az általános érvény ellenére a reflexiók mindvégig megmaradnak az önvallomás szintjén.

Menszátor utóéletét – Jászaiéval ellentétben – ugyan még nem ismerjük, de a róla nyitott topikban valaki így fogalmazott: „a munkái nagyon izgalmasak és értékesek lesznek a későbbi színházalkotóknak."

JÁSZAI MARI (Spinoza Ház)

Játéktér: Paseczki Zsolt. **Dramaturg:** Sediánszky Nóra. **Rendezte és játssza:** Menszátor Héresz Attila.

Markó Róbert

Harsány melogroteszk

AXEL HELLSTENIUS: MINDEN JÓT, ELLING!

Stan és Pan. Frédi és Béni. Vladimir és Estragon. És mostantól: Elling és Kjell Bjarne. A József Attila Színház *Minden jót, Elling!* című bemutatója Axel Hellstenius regény- és filmforgatókönyv-adaptációja nyomán újabb párossal egészíti ki az archetípus változatainak esztétikai és társadalmi tekintetben széles skálán mozgó hosszú sorát. A produkció – melynek előzményét, a Peter Naess rendezte *Elling* című filmet a közönség és a kritika is lelkesedéssel fogadta – két, a társadalmi és egyéni lét terhei alatt összeroppant, idegszanatóriumot megjárt férfiember újraszocializálódásának történetét meséli el. Helyesebben ennek kísérletét. És ez a kísérlet tragikus: mert nyilván elszomorítja az embert, ha látja két másik vergődését. És komikus: mert nyilván megmosolyogtatja, ha látja két másik szerencsétlenkedését.

Koncz Zsuzsa felvétele

Schnell Ádám (Elling), Szirmai Melinda (Felszolgálónő) és Besenczi Árpád (Kjell Bjarne)

Sztarenki Pál rendező láthatólag nem döntötte el, hogy tragédiának vagy komédiának szánja-e Elling és Kjell Bjarne meséjét. A rendezői kéz minduntalan megmutatkozó ilyetén gyengesége nem válik az előadás javára: számos groteszk elem vegyül számos melodramatikussal. Amint a két szűz férfi a gyógyintézményből kijutva közös lakást kap, s ott szextelefonálással múlatja az idejét, a kagylót az asztalra rakva, mereven előrebámulva, a sokkhatástól szinte bénultan: egy Mrożek-drámába is beillenék. Amikor viszont Elling saját keserű sorsán elmélkedik a könnyfakasztás nyilvánvaló szándékával, nemcsak az előadás korábbi hangütésével ütközik, de önmagában is gyenge. E melodrámai „konyhapszichologizálás" hibájába az előadás gyakorta beleesik.

Sztarenki rendezői határozatlansága a színészi játékon is nyomot hagy. A főszerepeket alakító Schnell Ádám és Besenczi Árpád olykor kiváló, finom játékötletekkel lubickol szerepében: Schnell minduntalan méricskél és rendezget, Besenczi szünet nélkül a fejéhez nyúlkál, és sapkáját igazgatja. Ám az említett lubickolás időnként a végletekig fokozódik, ripacsériába csap át, vagy éppen szürkévé színtelenedik. A két félbolond-karakter rendre ormótlan külsősé-

gekben mutatkozik meg: Schnell és Besenczi neuraszténiásan, kényszeresen remegnek, a falat kaparják, nyüszítenek. Színészi túlkapásaik lenyesegetése a rendező feladata lett volna. Társaik – a szomszéd szanatóriumi ápolónő: Timkó Eszter, a két férfi felvigyázására kirendelt szociális munkás: Dányi Krisztián és a pincérnő: Szirmai Melinda –, amellett hogy aprócska szerepeikben elfogadható színvonalon szekundálnak, kevéssé mozognak otthonosan az Éberwein Róbert tervezte jellegtelen színpadi térben.

Amelyről ennyi mondható el: a szimmetriára épít, s a térelemek – lévén szó Észak-Európában játszódó történetről, noha a figurák éppenséggel magyarok is lehetnének – minden bizonnyal az IKEA-ból származnak. Zsigmond Éva jelmezei túl azon, hogy jellemábrázolással próbálkoznak – Elling öltönye karót nyelt értelmiségit, Kjell Bjarne színes, csíkos inge és kötött sapkája ösztönvezérelt segédmunkást sejtet –, pasztellszínekkel világosítják a Gaál Erzsébet Stúdió gyakorlatilag érintetlenül hagyott, komor, fekete terét. Amely olykor valóban színes megvilágítást kap: a színhelyváltásokat a szó szoros értelmében vett színváltások jelzik. Az idegszanatórium narancssárga fényben fürdik; a kifőzde, amelybe a főszereplők egyszer ellátogatnak, éles fehérben; Schnell Ádám pedig hébe-hóba lilával megvilágítva válik saját történetének narrátorává: olykor „kilép" szerepéből, és amolyan mindentudó elbeszélőként beszél érzéseiről, vagy – gyakrabban – hidalja át az időbeli ugrásokat. E szembeötlően ügyetlen megoldás egyrészt árt az előadás összképének, másrészt dramaturgiailag merőben szükségtelen: az időváltás akár a színészi játék cizellálásával, akár fényátállásokkal könnyen megmutatható. De olykor a legtöbbet érne: a hallgatás.

A *Minden jót, Elling!* alkotói mintha nem bíznának eléggé saját közönségükben. Mindent meg akarnak mutatni, a legapróbb részletig. Nem hagynak titkokat, eldöntendő vagy megválaszolandó kérdéseket, vagyis passzivitásra kényszerítik a nézőt. Az előadás legsikerültebb jelenete, a nyitó kép kivételével nincsenek tartalmas csöndek. Abban két férfi áll egymás mellett, kezükben bőrönddel, félhomályban, és néznek a messzi távolba. Hosszan, félve, szemükben zaklatottsággal. Olykor oldalra pillantanak, egymásra, a közönségre. És hallgatnak. Csak színészetük beszél. Ez azonban épp elég.

AXEL HELLSTENIUS:
MINDEN JÓT, ELLING!
(Gaál Erzsébet Stúdió)

Fordította: Domsa Zsófi. **Dramaturg:** Szokolai Brigitta. **Jelmez:** Zsigmond Éva. **Tér:** Éberwein Róbert. **Rendező:** Sztarenki Pál.
Szereplők: Schnell Ádám, Besenczi Árpád, Timkó Eszter, Dányi Krisztián, Szirmai Melinda.

Török Ákos

A semmi valamizik, vagy valami semmizik?

NINCS OTT SEMMI – AVAGY ALSZANAK-E AZ ÁLMOK

A február 15-i előadás után szervezett beszélgetés egyik élő vitapontja az volt, hogy vajon Szabó Réka és a Tünet Együttes pályáján a *Nincs ott semmi...* abba a „színházibb" vonulatba tartozik-e, amely a *Karc* című darab környékéről indul, és tart a legutóbb bemutatott *Alibi*ig, vagy sokkal inkább el-, illetve visszatérést jelent a hagyományos értelemben vett modern táncszínház felé. Azt gondolom azonban, nem a színház és/vagy tánc a legérdekesebb kérdés, amely a *Nincs ott semmi* kapcsán feltehető.

Aki járt már a Csodák palotájában, ismerheti az úgynevezett *real time* videotechnikát, amely a felvett képet azonnal visszavetíti, s a mozgó testet lenyomatként követve, különös hatású képsorozatokat hoz létre a képernyőn. Szabó Réka és a Tünet Együttes legújabb darabja ebből a technikából indul ki: szemmel láthatóan és bevallottan is keresi azokat a színtéri helyzeteket, ahol működtetni tudja. Az alkotók művészi érzékét dicséri, hogy ezt a képzőművészeti értelemben artisztikus technológiát sosem illusztrációként, hanem minden esetben játszóként, dramaturgiai ágensként alkalmazzák, aminek következtében látványossága mellett is érvényes darab jön létre.

A legutóbbi Szabó Réka-opusoknál megszokott varázsmondatok helyett a *Nincs ott semmi* szöveges felvezetője szabatos, elemző prózában jelöli meg a darab mondandóját: a valóságra kérdez rá. Alapállítása szerint, amit valóságként tapasztalunk, saját képzetalkotásunk eredménye. Az ily módon egymástól elcsúszó „van" és „lenni látszik" oka és következménye eszerint szorongásaink, valamint félelmeink kivetítése, mellyel megpróbáljuk magunk körül és a magunk irányába értelmessé alakítani a körülöttünk lévő és ránk való tekintet nélküli létkatyvaszt. Saját bejáratú démonokat teremtünk, mert érezzük, hogy a világ nem olyan, amilyennek látszik, és ettől a világ tényleg egészen másmilyen lesz, mint amilyen valójában. A gondolatmenet e második fele egyrészt nyilvánvalóan körben forgó, s így feladja a kiindulópont logikai lehetőségét, másrészt az alapfelvetésnek csupán kicsinyke szegletét érinti, azt sem túl mély, egyfajta pszichologizáló nézőpontból. A valóság embertől függő voltára vonatkozó gondolatmenet első fele ellenben filozófiai, ismeretelméleti disputák tárgya: a valóságot intakt adottságnak felfogni igyekvő filozófiai realizmustól a relativizmuson át egészen a szollipszizmusig (amely a világot teljes egészében az Én képzeteként értelmezi) bölcseleti iskolák alapvető kérdésköre, a világról feltehető kérdések egyik legizgalmasabbja. Mindkettő projekció, belülről induló valóságmódosítás: az előadáson ebben a „vetítésben" ér össze videotechnika és mondandó.

Bevett posztmodern gesztus prospektusokban értelmezési kódokat mellékelni műalkotásokhoz; ennek hátterében a modern kor – elsők között Nietzsche nyelvkritikájában tudatosuló – nyelvfilozófiai válsága áll. A *Nincs ott semmi* nem igényel ilyenfajta alkotói sorvezetőt: jól érthető, világos darab. Csak éppen nem teljesen arról szól, amit alkotói szándékként megjelöl. Aki az írásos felvezetőt elolvassa nem ugyanazt a darabot látja, mint aki ezt nem teszi meg: azaz a *Nincs ott semmi* maga is mintázza azt a projekciót (értelmezés- és érzékelésmódosítást), amelyet mint témát körbejárni szándékszik.

A dramaturgiailag pontosan kidolgozott darab egy kettős körszerkezet mentén bomlik ki. A kis keret Nagy Andrea színtéri figurájából, annak álomszerű, látomásos félelmeiből indul, és ugyanoda tér vissza, vagyis egy (láz)álmot mintáz, amelynek áttételesen van ugyan köze a valóság-problémakörhöz, azonban: álom esetében már a „van" és a „lenni látszik" különbsége is nehezen értelmezhető, nemhogy kettejük egymástól való elcsúszása. Mivel az előadás túlnyomó része ebbe a keretbe illeszkedik, az ígért problémafelvetéshez képest való elcsúszása jelzésértékű.

Gyakran visszatérő motívum a darabban a belső félelmekkel való viaskodás. Az alkotók hol a technológiát alkalmazva, hol „hagyományos" táncdramaturgiával hoznak létre poétikusan komponált jeleneteket: Dózsa Ákos szellemesen bizarr harcát az egyre növekvő, egyre potensebb vetített fekete emberkével, aki ellehetetleníti szerelmét; Vadas Zsófia Tamara küzdelmét hús-vér, láthatatlan fekete emberekkel;

BALRA: Dózsa Ákos, Góbi Rita és Vadas Zsófia Tamara

LENT: Góbi Rita

Góbi Rita és félelmes alteregója ötletes és érzékletes sziámi kettősét; valamint a kis keret zárójelenetében a fehér padlózaton egyre nagyobb számban megjelenő apró, fekete emberkék rémisztő, démoni nászát Nagy Andreával. Az emberi démonképzés és az ezzel összefüggő szorongás (pszichologizáló nézőpontból) valóban értelmezhető valóságtorzításként, projekcióként, de – az álomhoz és látomásokhoz hasonlóan – igazából csak kicsiny részét adja a valóságképző, „világteremtő" automatizmusnak, amit a darab általános érvényű alapelvként tételez.

A *Nincs ott semmi* nagy kerete a hatos osztatú padlózat szabályos téglalapjaiban fekvő hat, mozdulatlan fekete emberalakból indul ki, akik egy finoman kaotizálódó, mégis szabályszerűséget sugalló koreográfia szerint kezdenek el mozogni. A darab végén egy érzékletes és megrázó jelenetsorban emberen kívüli erőket mintázva, majd egymással és egyre inkább láthatatlan ellenfelekkel csatázva a hat személyiség a szabályos téglalapokban lassan morzsálódik-csiszolódik hat szabályosan elrendeződő fekete alakká. A személyiség születésének, saját démonaival való küzdelmeinek és elbukásának látványos és ihletett mozgóképeit, érzékletes történetét láthatjuk, amely csak nagyon áttételesen és az alkotói sorvezetés figyelembevételével értelmezhető a hat mozdulatlan figura mesterségesen manipulált (lásd *Mátrix I–III.*) vagy éppen spontán képzeteként. Eszerint puszta látszat mindaz, ami történik, a valóság teljes egészében vetített kép: kiméra. A valósággal szembeni bizalmatlanság legszemléle-

Koncz Zsuzsa felvételei

tesebb és egyszerűségében talán legbájosabb jelenete, amikor a padlózatra vetített fénynégyszögről senki nem tudja biztosan eldönteni, hogy vízzel telt medence, vagy csak a padlózatra vetített fénynégyszög, míg Vass Imre bele nem veti magát, és ki nem derül, hogy az víz (és természetesen a Trafó padlózata).

A *Nincs ott semmi* jó sodrású, ötletgazdag, költői vénáról és dramaturgiai érzékről egyaránt tanúskodó produkció. Az ember külsővé tett belső félelmeiről, világba böfögött démonjairól és az ezek okozta csendes, hétköznapi tönkremeneteléről szól. Amikor mindebbe – elsősorban a címválasztás, néhány jelenet és az írásos felvezető révén – belekerül a valóság projektív alakításának ismeretelméleti mélységű feltevése is, a gondolatmenet pongyolává és következetlenné válik. Az álmok, látomások, szorongások befolyásolják ugyan a közérzetünket, és bizonyos mértékben a valóságról alkotott képünket is módosíthatják, de vajmi kevés közük van a valóságra vonatkozó szép számú kérdéseink bármelyikéhez is. Ezekhez – bár utal rá – maga a darab sem jut el. A *Nincs ott semmi*t Szabó Réka pályáján visszatérésnek érzem a hagyományosan modern táncszínházhoz: a darabban a „táncosságnak" sokkal inkább a mozgássorozatokon (és a videotechnikán) keresztül történő jeleléshez van köze, mint a radikálisan lecsökkentett mennyiségű szöveghez. Az érdekes kérdés az, hogyan illeszkedik a darab abba a *Karc*cal kezdődő sorba, amelyet drámai súlyú színpadi munkák jellemeznek (a *Priznic*et csak kis zárójelben említve). Azt gondolom, a *Nincs ott semmi* ettől a vonaltól is eltér: könnyed, jól emészthető, jó értelemben véve látványos darab.

NINCS OTT SEMMI –
AVAGY ALSZANAK-E AZ ÁLMOK
(Tünet Együttes, Trafó)

Dramaturg: Peer Krisztián. **Fény és tér:** Szirtes Attila. **Kosztüm:** Nagy Fruzsina. **Zeneszerző:** Márkos Albert. **Rendező-koreográfus:** Szabó Réka.
Előadja: Dózsa Ákos, Góbi Rita, Nagy Andrea, Szász Dániel, Vadas Zsófia Tamara, Vass Imre.

Szoboszlai Annamária

Inspirált aspiránsok

INSPIRÁCIÓ 2008

„Téged mi inspirál?" – tette fel a kérdést a február 1-jei *Inspiráció*-esten szereplő három koreográfia alkotóinak egy bizarr, „ismeretlen" médiaprimadonna, Ladjánszki Márta, ciklámenszín zokniban, magassarkúban, a *Kéretlen kérőim*ből kölcsönvett virágmintás egészdresszben, fejhallgatós mikrofonnal, bubi parókában – hol állva, hol félig fekve. „Szituációk, élethelyzetek, a közeg, a világ" – így a válasz a Műhely Alapítvány ez évi három kiválasztottjától, akik lehetőséget kaptak, hogy új ötleteiket, darabjaikat a Trafó színpadán bemutassák.

A finn Riina Saastamoinen munkája a kidolgozott ívű, majd szétvágott s újra összeragasztott, a tér más pontján megismételt mozdulatsorozatokkal való játék, melynek dinamikáját elsősorban a „sietve" – talán innen a *Rushes* cím – cserélődő táncosok két-, három-, öt-, illetve hatfős csoportjai adják, szigorúan geometrikus formákba rendeződve. A tánctérre vetített, V alakú, a konstrukció elsőbbségét hangsúlyozó fénycsíkok együttes képe mégis mintha óriás szilánkokat rajzolna ki, azaz a rend egyben magában foglalja a széttöredezettség állapotát is, akárcsak egy kollázs, amelynek ez esetben szerves része a némaságot, testhangokat és csettintéseket felváltó zene, a projektorral vetített orchideakép, valamint a videofilm, amely papírból különféle alakzatokat óriás ollóval vágó kezet, majd celofánba csavart virágokat mutat. Hogy a tisztán strukturalista, kísérletező darab a mozaikkockákból többnyire egységes matériájú, a formán kívül jelentéssel, *feeling*gel is rendelkező alkotássá legyen, jóféle kötőanyagra lenne szükség. Ám hiába bontakozik ki a puzzle-darabokból, a vetített virágfejből, egy fiú s egy lány ülve összefonódó, hajladozó tagjaiból, a deltoid virágszirmot formázó lábakból s a felcsendülő *I'm in love,* azaz „szerelmes vagyok" dalból valamiféle „többlet", mely a struktúrán túlra igyekszik mutatni, s mely által értelmet nyernének és életre kelnének a táncosok zörgő virágcelofánra emlékeztető áttetsző ruhái – a szerkezet nem képes működni.

A MU Terminállal dolgozó vendégkoreográfus nem volt könnyű helyzetben, hisz koncepciójának megvalósítása – a struktúrában felragyogó, majd a részből az egészre kisugárzó gondolat – hibátlan, finomra csiszolt munkát követelt volna az előadóktól, önmagától pedig még pontosabb szerkesztést.

Egészen másfajta buktatót rejt magában a *Crossfade,* Zambrzycki Ádám és Kevin Turner munkája, akik 2007 nyarán DanceWEB-ösztöndíjasként öt héten át dolgoztak együtt Bécsben.

A színpad hátterében három-négy méter széles, csaknem embermagasságú fekete doboz kap helyet, amelyről kiterjedése folytán nehéz elképzelni, hogy látványelemként való alkalmazásán kívül egyéb funkciója is lenne. A kattogó, sípoló kezdő zaj keleti hangzású zenével egészül ki, s a két, mozgásában eltérő karakterű táncost először felváltva, majd egyszerre világítja meg egy-egy fénynégyzet. A vad-kirobbanó, valamint a hajlékonyabb-hullámzóbb minőség párba állítása, majd a lassuló zene, a letompított fények s az egymás felé nyújtott kezek tánccá stilizált küzdelmet, harcot vezetnek fel, mely a kiegyenlítődés, a harmónia lehetőségét hordozza, ám az egymásra találás, a másik megismerése, az „én"-ből „mi"-vé fejlődésük megmutatása már a vetített képre marad: a hátsó falon kettőjük feje jelenik meg, tátognak, grimaszolnak, cseppfolyósan egymásba, majd visszacsúsznak, míg végül egyetlen arc marad csupán. A kép akár le is zárhatná a darabot, ehelyett a színpad elsötétedik, s a táncosok látványos, hosszú fehér csövekre kötve, lélegeztetőmaszkban tűnnek fel, látszólag lebegve a térben, mintha egyik dimenzióból egy másikba zsilipelődtek volna, de az illúzió hamar megtörik, mert valójában az említett fekete téglatesten hasalnak. Így a gondolat – két önálló lény külön-külön semmibe vetettsége, majd magányukat feloldó találkozása (a két, jobbról és balról belógó csövet egyetlen, kettőjüket összekötő cső váltja fel, mintha egymásból lélegeznének) – erejét veszti: a korábbi videojelenet háromdimenziós újrafogalmazása lesz csupán, igencsak emlékeztetve Frenák Pál *Apokalipszis-Frisson*jára. A rákövetkező szép, zenei ívekbe finoman belesimuló kontaktban szinte légiessé válnak az egymást támogató-alátámasztó alakok – kár, hogy ezt az egyébként is álomszerű hatást a lámpák leoltása és a fluoreszkáló testek közhely ízű használata még egy dimenzióval „megemeli". A koreográfia nem keres új formákat, a raktárból válogat, s így a sokat tudó táncostest sem tudja feledtetni a *déjà vu* érzést.

Talán Molnár Csaba és Marco Torrice, a brüsszeli P.A.R.T.S. tánciskolában tanuló szerzőpáros *Három etűd*je mutatta a legeredetibb képet, bár a koreográfiában megfigyelhető a kísérletezőkre lesselkedő tipikus csapdahelyzet is: az ötletek felfűzése és kimunkálása, egybeszerkesztése igényelhet egyévnyi együttmunkálkodást, de elég lehet rá akár egyetlen hét is – a végeredmény tekintetében nem mindig látszik jelentős különbség.

A színpad egészét betöltő, vonalhálóból kirajzolódó óriás nyolcszögű csillag egyszerre tűnik labirintusnak s titkos alkimista könyvek Leonardo Vitruvius-tanulmányát idéző ábrájának. Az effféle misztikus gondolati ösvényekre kalauzoló látvány ellentéteként két egyszerű, mondhatni „civil" figura jelenik meg, s bizonytalanul, helyét keresve forgolódik: egy-egy tánccá rendeződő mozdulatsort megszakítva csuklót harapnak, vakaróznak, az ujjukat szopják, azaz jelen vannak a színpadon,

Koncz Zsuzsa felvételei

BALRA: Crossfade: Zambrzycki Ádám és Kevin Turner

LENT: Három etűd Ligetire: Molnár Csaba és Marco Torrice

JOBBRA: Rushes: Hoffman Adrienn, Gulyás Andrea és Horváth Adrienn

a színpadra vetettség kétségeivel, a helyes–helytelen dilemmájával, eljátszatlan természetességgel. Zene nincs. Úgy hatnak ott ketten, mint két, fészekből az ismeretlenbe pottyant madárfióka, vagy mint régi kelet-európai csetlő-botló rajzfilmfigurák. Bemozogják a csillagot, utakat járnak ki benne, egyensúlyoznak az egymást metsző vonalak közt, de néha a határon kívülre kerülnek, panaszos-síró hangon hívják a másikat, vagy épp dudorásznak, s váratlanul nyelvet öltenek. Tétlen, téttelen állapot az övék, s éppoly tét nélküli az a pillanat is, mikor egyszer csak megszólal a zene, s addigi vertikális helyzetükből négykézlábra ereszkedve, lábukat-karjukat nyújtva, feneküket kidugva araszolgatni kezdenek. Nehéz szabadulni a kérdéstől: mi végre a csillag? Néha úgy tűnik, kerülik, hogy rálépjenek a vonalakra, de aztán a földre ereszkedett, „pókjárásra" kész testek újra s újra súrolják a fehér csíkokat, mintha teljesen mindegy volna, van-e a táncszőnyegen egy számukra adott s a koreográfiába szervesen illeszkedő sajátos koordináta-rendszer, vagy nincs. Ehhez a mindegyhez illeszkedik a zongoraimprovizációnak tűnő zenei aláfestés is: futamainak eleve eldöntetlenséget sugalló hangulata egyszerre mutatja a koreográfiát jópofa játéknak és pontról pontra jól kigondolt „rögtönzésnek". A darab harmadik s egyben befejező etűdje egy pillanatra az előbbi feltevést látszik alátámasztani, mert a két táncos elhagyja a színpadot, majd oldalt, a „csillagtéren" kívül zoknit s cipőt húz, s úgy tér vissza, mintha már csak a jól megérdemelt taps következhetne – de nem! Futni kezdenek, előre, hátrafelé, kikerülve vagy épp súrolva egymást, lazán, mintegy levezető gyakorlatként, a játékba belefeledkező, a játékon kívüliektől elzárkózó cinkos tréfacsinálók mosolyával.

INSPIRÁCIÓ – KÍSÉRLETEZŐK ESTJE (Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

Rushes

Koreográfia, videó: Riina Saastamoinen. **Asszisztens:** Mariana Garzon Garçia.
Előadják: Asztalos Dóra, Czédulás Eszter, Gulyás Anna, Hoffman Adrienn, Horváth Adrienn, Kiss Róbert, Tuza Tamás (MU Terminál).

Crossfade

Zene: Gergely Attila. **Fény:** Marton János. **Koreográfia, tánc:** Zambrzycki Ádám, Kevin Turner.

Három etűd

Fény: Pete Orsi. **Koreográfia, tánc:** Molnár Csaba, Marco Torrice.

Horeczky Krisztina

Formán kívül

T.E.S.T. II. (6. 5. 4. 3. 2. 1. 0.)

1.

4.

„Ha igaz, hogy a formának van lelke, és hogy a szellem a hús látomásaiban ismerhető fel…" – áll Gergye Krisztián szólódarabjának – felettébb találó – mottójában. (Az idézet Mihai Măniuţiu román színházrendező, esszé- és elméletírótól való.) Ilyesmin – ám kevésbé kifinomultan – merengtem, mikor elcsigázottan botorkáltam ki a Bethlen Gábor téri teátrum ajtaján: mi bújik meg szerényen a forma (amphora) mögött? Műveltségi vetélkedő – nem sokkal szárnyalva túl a „kertévék" pénzkeresős agytornáinak színvonalát? Mitológiai ki mit tud, középiskolás fokon? Bármi légyen, egyvalami – számomra – bizton hiányzik: a megfejtendő titok. Pedig a Gergye-oeuvre egyik ismérve, hogy – bizsergető játékot kínálva – fölpiszkálja az asszociációs kedvet-hajlamot. (Ami nem azonos azzal, amikor műbírálat gyanánt – kényszerűen-kelletlenül – megoldási alternatívákat költök, és/vagy „szabad ötletek jegyzékét" fabrikálok.)

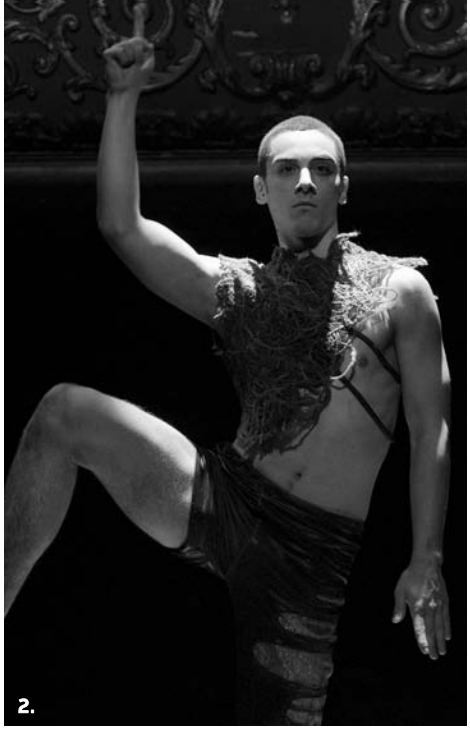
A hét női szólóból álló, „sötét", látványában is ébenfekete *T.E.S.T.* a japán kísértetmesék *(kaidan)* lírai-rémséges szellemvilágába röpít. Bár az opust nem érzem forradalminak, hibái, apróbb következetlenségei ellenére is kétségtelenül magas nívót képvisel. Részint a táncosok kitűnő teljesítménye, az előadóművészi jelenlét okán; másfelől mert példaértékű módon stílusos. Kurtán: egyben van (tartva); egy Egész. Emellett: fölkavaróan érzelemgazdag, szenvedélyes, lelkes (sic!) munka.

A férfitestekre – és újfent Alfred Schnittke, illetőleg Sophia Gubaidulina szerzeményeire – komponált, több mint egyórás *T.E.S.T. II.*: látványosság. Melyből hiányolom az erőt, a sűrített koncentráltságot, az érzékiséget, a tragikumot – miközben nem fedeztem föl mást, mint a feltétlenül bizonygatni akaró, megfeszített igyekezetet. A hat monológ és végül az utolsó, „nulladik" (az ismertető szerint a női [T]estre utaló) Gergye-szóló során a táncosok archetípusokat jelenítenek meg. Melyek ugyanakkor könnyen kódolható (elit) kulturális utalások; bizonyos ősalakok pedig rendre vissza-visszatérnek (akár a lidércek) a tánc- és mozgáskomponista alkotásaiban. Ilyen a – toposszá emelkedett – kentaur, Oidipusz, az Egon Schiele-életművet (is) föl- és megidéző, Gergye által előadott testtanulmány. Ugyanakkor bizonyos archetípusok nem köthetők kizárólagosan a férfi princípiumhoz: mint a himnős Ördög (mely jungi értelemben az Árnyék-archetípus egyik variánsa), a nem nélküli Angyal, továbbá a női princípium felé hajló hobgoblin/tünde. Ezért tehát a *T.E.S.T. II.* férfitestre írt, de nem férfidarab. Amely (nyilván) a nemek, állapotok, élet-halál közötti átjárást (is) hivatott volna kifejezni – kudarcos végeredménnyel.

Téri Gáspár illúziókeltő szólójában a harcedzett, fegyelmezett, ám szomorú szamuráj, feketére festett, rövid frizurájával egyértelműen a *T.E.S.T.* nőszellemeit (japán *jurei*) idézi föl bennem; mi másra számítanék hát (balga módon), mint letisztult, keleti hatású párdarabra? (Tév)eszmémet igazolhatná a színpadkép is: a fekete padló közepén vakító, fehér krétapor kör. A vörösre festett hajú Katonka Zoltán színre „lépésekor" – kézen állva, lábával a karzatot-plafont érintve érkezik – sutba vágtam paraszti egyszerűségű teóriámat. Hisz' búcsút intve az ázsiai kontinensnek, immár Albion felé hajózunk: Katonka alakja Shakespeare bűbájos-démoni tündérére, Puckra emlékeztet.

Téri és Gergye mellett Major László (fekete haj, mályvavörös ajak, piros „nyakörv") az egyik legkiválóbb előadó, ám mégis az ő szólójánál éreztem először, hogy a mű mozgásnyelve – szelíden szólva – nem köti le a figyelmemet. Mivel Téri és (az androgünszerűre dizájnolt) Major karaktere egyívású, leginkább Béres Móni kétségbeejtően rafinált, pazar jelmezein legeltettem tekintetemet, de leírásukra nem vállalkozom. Nem első alkalommal érzékeltem, hogy Gergye műveinek stilizált, mesterien „megcsinált" világát hajszál választja el a manírosságtól (amint az érzelmességet az érzelgősségtől); ezúttal föl is borult a kényes egyensúly. (A *T.E.S.T.*-ben a szentimentális, túlcsorduló záróképet kifogásoltam.) Béres és Károlyi Balázs (smink-, hajkreátor) mutatványa (el)uralja, sőt letarolja a produkciót.

Ráadásul a dramatikus táncmű történetszövése föltűnően kusza-zavaros, és meglepően didaktikus. Ahogyan lassacskán eltűnik a kör alakú krétaporhalmocska sziluettje is (közben száll a por), a Rendtől (fölütés) haladunk a pusztulás, kiszolgáltatottság, fenyegetett-



1. Téri Gáspár; 2. Katonka Zoltán; 3. Major László; 4. Szögi Csaba; 5. Cserepes Gyula; 6. Bora Gábor; 7. Gergye Krisztián

dik – nem épp újító szándékú – szóló Gergye Krisztiáné. *Ecce homo;* az „aranyos" hajú, megtört ember helyretolja a kizökkent időt. Lábával üres kört rajzol a padlóra. Ami értelmezésem szerint szakrális-spirituális, zen-buddhista szimbólum; a tudattartalmak elejtése.

Ahogyan nem teremtődik kapcsolat a színre lépő, többször egy légtérben tartózkodó, néhol árnyként el-elsuhanó, nagyon is különböző minőséget képviselő tán-

Koncz Zsuzsa felvételei

ség, barbárság felé. Szögi Csaba – talpig feketében, harci jelmezben – (elvileg) a titáni lázadó, aki Atlaszként tartja (válla helyett) két kezével a plafont. Ugyanakkor fölfedezni véltem benne a – Lányt hajszoló, fölgerjedt – Mandarint is; pontosabban sokkal inkább annak paródiáját. Továbbá egy „nagyszabású családi mozi" rettenthetetlen, szigorú tekintetű gladiátorát. Golyóálló mellényben.

A nézőtér felől négykézláb érkező, szemével villámokat szóró, bestiális Bora Gábor (a megadott módon, visszafelé számolva: övé az 1. szóló) már földhöz verdesi magát, orrlyukát tágítja, fenyegetően fújtat, miközben ujjaival ördögi szarvacskákat formál. A Szögi és Bora vészjósló szólója között lenge, fehér pantallóban, félmeztelenül színre lépő Cserepes Gyula (egyedül az ő hosszú haját nem színezték) a maga bukolikus egyszerűségével, ártatlanságával olyan, akár egy szelíd, rónán őgyelgő terelőjuhász. Egyértelmű: angyali jelenség. A mű – addigi – dramaturgiájából az következne, hogy hamarább, Szögi föllépése előtt lépjen színre. A nullacosok között, ugyanúgy nem jön létre semmiféle kontaktus köztem és a – ha nem is affektált, de – mesterkélt darab között. A színekben tobzódó, nemes textíliákba díszcsomagolt *T.E.S.T. II.* mintha rejtegetne valamit; leginkább az Ürességet.

Korántsem zen-buddhista értelemben.

T.E.S.T. II. (6. 5. 4. 3. 2. 1. 0.)
(Közép-Európa Táncszínház – Gergye Krisztián Társulata)

Zene: Alfred Schnittke, Sophia Gubaidulina. **Fény:** Fogarasi Zoltán. **Jelmez:** Béres Móni. **Smink, haj:** Károlyi Balázs. **Koreográfia, rendezés:** Gergye Krisztián.
Szereplők: Téri Gáspár, Katonka Zoltán, Major László, Szögi Csaba, Cserepes Gyula, Bora Gábor, Gergye Krisztián.

Kutszegi Csaba

Tükörmély fosszíliák metszete

FOSSZÍLIÁK

A BM Duna Művészegyüttes vezetését jó egy éve átvevő Juhász Zsolt régóta és kitartóan próbálkozik azzal, hogy néptánc alapú mozgásnyelvvel kortárstánc-alkotásokat hozzon létre. Az eredmény egyáltalán nem fából vaskarika: remek koreográfiák sora bizonyítja az elképzelés létjogosultságát. A *Fosszíliák* bemutatója kapcsán kihasználom az alkalmat arra, hogy felidézzek néhány olyan régebbi Juhász-koreográfiát, amelyekről egyáltalán nem vagy csak kevés szó esett lapunkban. Teszem ezt azért is, mert sok régebbi alkotás meggyőzőbb volt, mint a mostani, új *Fosszíliák*.

A *Tükörmély*ről például a bemutatójakor (2004) – a táncpremierbőség zavarában – nem közöltünk kritikát, pedig a koreográfia talán az egyik legjobb Juhász-opus. A néhány szereplős Pügmalión-történetben a főszereplő férfi női szobrot készít, de közben régebbi alkotásai (három férfialak) állandóan „bezavarnak": mintha féltékenyek lennének a születendő újra. A főhős megjelenítette egyidejű valóság (és a személy) az előadáson lélek-, idő- és térszegmensekre szakad: a hajdani alkotások férfialakjai a múlt egy-egy korszakát jelenítik meg, de a női alakkal közösen a főhős széthulló én-darabjait is jelképezik. A férfiak erős táncaival a *Tükörmély*ben Juhász lehengerlő hatást ér el. A *Fosszíliák* eszmei főszereplője szintén „a Férfi", de az időt és a teret kitöltő látvány-főszereplő: négy nő. A színpadra lépő nők mindegyike kitűnő előadóművész, de a számukra készített mozdulatsorozatokat nem tudják hatásosan megjeleníteni. Ennek legfőbb oka az, hogy a nőknek alkotott koreográfia igencsak „lájtos" (Juhász koreográfusi erőssége leginkább a férfitáncokban és a párosokban mutatkozik meg), és ráadásul a kitűnő előadó-művésznők testén a kortárstánc-motívumok nemigen „szólalnak meg" (meglepetésemre még Mándy Ildikóén sem). Kivételes jelenetek azért akadnak. Ilyen az előadás vége felé az, amikor – sorozatos partnercserék után – végül Maros Anna köt ki a férfit alakító Juhásznál, aki ismétlődő, szépen megrajzolt legato-mozdulatokkal többször és alaposan „megrángatja". Ez a rész poétikus és kifejező, ami nem kevéssé Maros Anna ihletett előadásának is köszönhető.

Juhász nagy tér-, idő- és lélekdaraboló. A 2006-ban bemutatott *Metszet*ben például a tánctérformák szerveződése térből és időből horizontálisan és vertikálisan kivágott metszetek megjelenésének illúzióját kelti, és mindez persze a „közösségkapcsolati" problémákkal birkózó főhősök ellentmondásos, széthulló lelki folyamataira utal. A koreográfus hasonló eszközöket alkalmaz a Dunaújvárosban 2005-ben bemutatott *Vendégszerető* és *Székek* című darabjaiban is, de e tipikus alkotói fogások fellelhetők a *Meggyeskert*ben, a *Derengő*ben és a *Muszáj Herkules*ben is (erről az öt előadásról írtunk a SZÍNHÁZ 2006/ 7. és 2004/7. számaiban). E példákból is látható, hogy Juhász rendszeresen kísérletezik szétszedéssel és összerakással (ezt újból divatossá váló szóval nevezhetjük dekonstrukciónak), jól érzi, hogy a néptáncot úgy tudhatja csak korszerű, mához szóló művészetként megjeleníteni, ha alkotórészeire lebontva, az ősit és az örök érvényűt keresi meg benne – amit aztán a jelen látvány- és hangzásigényeinek megfelelő új kiállításba csomagolva tár a nyilvánosság elé.

A *Fosszíliák* előadásán a tér-, idő- és látványtördelés egyik eszköze a szinkron vetítés és a tükörfal látványelemként alkalmazása. A színpad közepén, szimmetrikus elrendezésben egy nagy „szobasarok" látható, amelynek egyik diagonálisan futó falát tükörfólia, a másikat vetítővászon alkotja. A színpadi akciók – más alkotók által is szívesen alkalmazott kortárs látványtechnikai eszközként – egyidejűleg az utóbbin is megjelennek. A projektor rögtön torzítani is képes: például szellemképesen megsokszorozza az alakokat. A tükörfólia eleve nem éles képet tükröz vissza, a benne felépülő látvány attól válik még inkább látomásszerűvé, hogy a nem kifeszített anyag domborulatai, hajlatai provizórikusan eltorzítják az alakok tükörképét. E látványháttér megint azt sugallja: a színpadi történéseket nem konkrétan, a jelen idő síkján kell értelmezni, hanem szimbolikusan. A férfiban lejátszódó folyamatok látható, kül-

Mándy Ildikó, Bodor Ildikó, Bonifert Katalin és Maros Anna

Koncz Zsuzsa felvétele

ső világban manifesztálódnak, és a férfi belső ideje a konkrétan, reálisan mérhetőnél jóval szélesebb időtartományokat fed le. Lehet, hogy a négy nő – mint Maurice Béjart *Ez lenne a halál?* című koreográfiájában – a férfi életének négy súlyos kapcsolatát jelképezi, de mindemellett több is ennél: a női princípiumot mint archét, őserőt jeleníti meg. Legalábbis valami hasonló volt a koreográfus szándéka.

Az ötlet, a gondolat kitűnő, hiszen „emberi" mivolta mellett nemcsak utal a műfaj gondjára, hanem a problémafelvetése kifejezetten adekvát az eredeti funkcióját már elvesztő folklórművészet mai helyzetével. A női princípium összevetése a mai korok felszínes divatnőiességével párhuzamba állítható a népművészetben rejlő ősi lényeg és a mai, csupán felszínesen csillogó-villogó fogyasztói tánckultúra ellentétével. És mindez testbeszéddel érzékletesen megjeleníthető, pontosan úgy, ahogyan Juhász Zsolt évek óta próbálgatja: a néptáncmotívumok ősi mozdulatmagokra redukálásával és annak bemutatásával, hogy a dekonstruált folklórelemek kortárs táncnyelvvé lényegíthetők át. A *Fosszíliák*kal csak az a baj, hogy nem sikerült benne látványosan a kísérlet. Talán akkor érződik először ősi és mai jelentéses összefonódása, amikor Juhász a színpadon kezet nyújt az egy sorba összefonódó női csoport első tagjának. A koreográfia onnantól egységesen színvonalas, egészen addig a már említett részig, amelyben Maros Anna és Juhász Zsolt megállapodik egymásnál.

A *Fosszíliák* tanulsága egyértelmű: egyszerre néptáncos és „kortársos" koreográfiát csak sokoldalúan képzett táncosokkal lehet bemutatni. A hiteles előadói jelenlét és a hiányosságokat elfedő artisztikus koreográfiai megoldások csak ideig-óráig képesek feledtetni a képzés egyoldalúságát. Ha Juhász Zsolt valóban át akarja lépni a Rubicont, kitűnő néptáncművészeit vagy el kell küldenie intenzív kortárs kurzusokra, vagy pedig kortárs technikákban is professzionális táncosokat kell szerződtetnie melléjük. Hiába: manapság – akár tetszik, akár nem – fosszíliákat feltárni csak high-tech technológiával lehet.

FOSSZÍLIÁK
(Duna Táncműhely, Nemzeti Táncszínház)

Jelmez: Túri Erzsébet. **Látvány:** Lendvai Károly. **Rendező-koreográfus:** Juhász Zsolt.
Előadók: Bonifert Katalin, Bodor Ildikó, Maros Anna, Mándy Ildikó, Juhász Zsolt.

Százados László

Ideiglenes együttállások

ALTERA PARS – A MÁSIK ÉRINTETT FÉL

„Hogy két dolog maradéktalanul kiegészíti egymást, az legalább annyira valószínűtlen, mint az, hogy két dolog azonos."

(Idézet az előadás szórólapjáról)

Hátára dobott emberbogár a nézőtéri vörös plüss üléssorban embriópózban. Haja hosszú, „második bőre" sötétbordó kombiné. A tőle húzott átló végpontjában, jobbra a háttérben félmeztelen, tüskehajú denevérember lóg fejjel lefelé, lábait beakasztva. Mindkettőjük valamiféle félig emberi-állati pózban, begubózva: ebből a lassan feladott energiatakarékos állapotból mozdulnak el. A közös, vízszintes síkra ereszkednek, gurulnak le: a pad-

ló addigi senki földjén a másik most már egy lehetséges vonatkoztatási pont. Sokáig csak egy térben vannak, de nem találkoznak, nem érintkeznek. Rendszerellenőrzést tartanak: mindenki végigfuttatja az alapprogramjait, a mozdulatrepertoárját. A teret, a fényt tesztelik, lélek- és testtapasztalatot gyűjtenek, amelybe csak idővel iktatódik közbe a másik. Az ismétlődő mozdulatmotívumok, a többértelmű testnyelv még valamiféle szétszálazatlan, átmeneti „természetközeli állapotot" sugall: növény–állat–ember hibrid létet. Önmagukban is működőképesek, magas a szabadságfokuk: *két hasonló* „fajú" és korú, egyenrangú fél. De nem egyformák: különböző a karakterük és a viselkedésük. A nemük is, bár ez nem hangsúlyos: hol fontosabb, hol meg nem – ettől izgalmas. Az ösztöneikre hallgatnak, de más készségekkel rendelkeznek, eltérő a belső ritmusuk: bután-lassúság, lágy, pontos, de kitörni képes, feszültséggel teli dinamizmus *vs.* a fizikai színház robusztusabb és akrobatikusabb mozdulatai.

Ismerkedésük más fajoknál látott lépéseket követ: párhuzamos mozgás, körözés a célpont körül, amely becserkésző spirálba megy át, simulás-dörgölődzés közönyösen félretekintve, csak úgy „mellesleg", utánzás. Feltérképezés, kipuhatolás: a lehetőségek, az erőviszonyok felmérése. Ezen a „szinten" egy filmvisszatekerést idéző hátrafelé szaladás és egy „lábcsonkokon" való vonszolódás „előjátékából", egymásra feltekeredő mozgásából jön létre az első kapcsolatteremtés „fejenálló-duettje". Majd a külön életet élő kezek egymást kereső érintései, a „hát a háthoz" ismerkedési gyakorlata, miközben az arcok még véletlenül sem kerülnek szemtől szembe, sőt átellenben, a lábak közül néznek ki. Felpörögnének az események, de ettől mintha vissza is riadnának: a kombinés saját hajánál fogva, majdnem a kiindulópontjára húzza-vonja vissza magát, miközben a félmeztelen is hátul, az oszlopánál köt ki: visszatérnek az átló két végpontjára, de már *érintett felekként*.

A „kimondatlan viszonyban", az akciók és a visszahúzódás váltakozásában a beöltözés rítusa jelent fordulópontot. A feladott animalitást – és egyben különállást – szocializálás-háziasítás követi: az öltözékét fekete csipkével és tüllel kiegészítő, az előtérben térdelő lány haját a fekete inget öltő fiú lófarokba gumizza. Behódolás? A szabályok elismerése? Mindenesetre „emberibb" lényekké válnak, és a nemek is egyértelműbbek már. Az addig is sugárzott jelek, a kommunikációs nyelv – a látás, a tapintás és az érzelmek – egyetlen tárgyává s így testi kondíciójuk meghatározójává a másik válik: a kapcsolat létrejött. Az új szituációban, a kétszemélyessé tágult fénykörben az „újrafuttatott" mozdulatkészlet közös mozgásmintázattá áll össze, a darabközi szólók duetté épülnek: az addig üres ölelésnek formát, értelmet ad a másik teste, a korábban önállósuló fejjel immár a lány kezei „bánnak" el, az újra létrehozott testnövény szára a fiú, virága pedig a háta mögött álló lány két kezének ujjai. Az összerendeződés ritmusa azonban sohasem tökéletes, erre vagy arra billen a libikóka: érintésre közeledés vagy visszahúzódás válaszol, a támaszt lökés, az ölelést a belőle való kibújás követi. Hiszen ez már egy párkapcsolat: kétszereplős kommunikációs rendszer, ahol a személyek közötti és személy(iség)en belüli viszonyok oda-vissza hatva egymást is alakítják. Ez az ára az egymáshoz való alkalmazkodásnak, a bensőségesség fokozatainak: a szabadságfokot, a dinamikát, a kifelé való reakciókészséget átkalibrálja az új közelség. Az ebből adódó hibalehetőségeket a kétértelmű, elbizonytalanodó, végig nem vitt gesztusok, az egymásba transzformálódó vagy menet közben élesen irányt váltó érzelmek, mozdulatok (ölelésből szorítás) jelzik.

Virág Melinda

S bár a létrejött ideiglenes erőtéren belüli erővonalak alapján a két fél kapcsolata talán inkább szimbióziskénti, mint alá-fölé rendeltségi viszonyként értelmezhető, hiába indulnak egymásra tapadva, valami meleg, borostyánszínű fénysugárba merülve, négykézláb kifelé a színpadról, nincs optimista olvasat: a vége ismét csak egy reménytelenül szép, egymás melletti, lassított sötétbe pörgés. Új pályára állás, ami alatt mintha egy vetítőből kifutó filmszalag ritmikus zöreje morzézna a lassan eluralkodó éjszakában. A régi „programokat" ismétlik megint, vagy tanultak egymástól? *Semmi sem biztos, csak az, hogy kettőjük közül valamelyikük érintett.* Hogy melyikük, nem tudom. Az érintettség azonban megmarad a nézőben is. S ez sem kis eredmény.

Az *Altera pars* mint első önálló koreográfia, egyben két fiatal táncos, két *érintett* alkotóközössége is. Egyikükben – Virág Melinda – felismerhetjük a *T.E.S.T. 1.* má-

sodik epizódja eksztatikusan görcsös, egyszerre drámai és érzéki hátkoreográfiájának médiumát, a másikukban pedig – Téri Gáspár – a nagymamával randizó rugólábú, majd a lányával is piroslábasozó kisportolt fizikumú ordast a *Farkasok társaságá*ból. Kettejük egyébként is karakteres és hangsúlyos színpadi jelenléte most kiegészíti és felerősíti egymást.

Dusa Gábor felvételei

Téri Gáspár

Félhomály-táncuknak, szürkületizóna-kutatásuknak egyedi, filmes és képzőművészeti látásmódon átszűrt jellege, némi öniróniával oldott, groteszk és szürreális atmoszférája van, amelyet a fénydramaturgia csak tovább erősít: fénycsík lapít a földhöz, fényösvény, fénypatak irányít, mutat utat, hátul fénykapu nyílik, elöl fénykör tágít teret, vesz körül és határol, s végül a fény hagy el. Nyilván ennek is köszönhetően hívódnak elő a néző képzeletéből Alfred Kubin munkái, Jean Cocteau filmje (*Le sang d'un poète,* 1930) vagy éppen David Lynch fotói, képei. De ez következik a speciális testhasználatból is, egészen pontosan az izmok és a test határvidékeinek – fej, végtagok, ujjak – elszakadási kísérleteiből, elkülöníthetőségéből, magánéletéből is. (Lásd a lábujjtornát vagy a háton, a fej helyén, néha pedig a padlón önálló életet élő ujjcsápos, -tapogatós kézállatkákat, kéznövényeket.) Ez a látásmód a film- vagy videobetétek benyomását keltő, mozgásszekvenciákból felépülő koreográfiai megoldásokban is tetten érhető. Mint például a két verzióban is – a torok alatti fénycsíkkal kijelölt paraván felett és a padlóra terített fénysávon – „levetített" arc *vs.* kéz etűdben, ahol az elszabadult kezek az egyébként ugyanahhoz a testhez tartozó fejjel zsonglőrködnek, miközben inzultálják, idegen tárgyként tapogatják. A koreográfia struktúrájához a mozgást alakító és követő – alapvetően John Cage zenéjére épülő, de Gergely Attila munkáját és hétköznapi zajokat-zörejeket is beépítő kollázs – ritmikai és hangzó közeg illeszkedik.

Az *Altera pars* a múlt évi Szóló-Duó Fesztiválon különdíjas rövidebb első verziója, majd a Szigeten bemutatott átmeneti változata után megtalálta a helyét a Közép-Európa Táncszínházban. A kissé barlangszerű tér alapállapota a sötétség: magába zár, s visszafogad, ha kell. Akik lakják, saját evolúciós program szerint járják be: egy időre feladják inkognitójukat, megmutatkoznak a fényben, „ütköznek", majd szétválnak, s ismét beolvadnak a homályba. Nincs felfejthető hátterük, közegük: a fajspecifikus, tanult modellekről, amelyek visszahatnak a személyiség struktúrájára, alakítják a magatartást, csak sejtéseink lehetnek. A színpad találkozási pont, két testre és a térre redukált, minimalizált eszköztárat (fények, akusztikus közeg, alig-jelmez) mozgósító „laboratóriumi" szituáció. Valós időből, térből kiemelt, itt és most egymást keresztező testpályák, a személyiség „belső" tereiből előhívott alapsémák, egymásra vonatkoztatott szimbolikus viselkedésmódok kísérleti terepe: észlelés → cselekvés; hatás → ellenhatás → kölcsönhatás: megérintettség. A szó fizikai és lelki értelmében egyaránt. Idegen-tapasztalat, amely egyben én-tapasztalat is: hiszen csak egy „másikon" keresztül szembesülhetünk önmagunkkal, miközben a másikra magunkban találunk rá. Minderről, az egymásból kiinduló „állapotváltozások", az *egymásra-vonatkoztatottság* fenntarthatóságáról meglehetősen őszinte elemzést kapunk: nincs mindörökre szóló szövetség, csak időleges vágy- és érdekközösség, *együttmozgás,* dominancia-csikicsuki. De az legalább, hogy kit és miért engedsz annyira közel magadhoz azért, hogy az alapprogramodat – a belső pszichikai és külső fizikai integritásod megőrzését – egy időre felülírd, itt nem a másikra kényszerített akarat, hanem a véletlen és egy közös döntés eredménye.

Az egyszerre pesszimista és realista létolvasat „sötéttel" kevert, de mégsem lehangoló: nem pszichologizál, nincs benne szentimentális önsajnálat – kitárulkozó és következetes. „Hitelesíti" az a néhány mégis célba érő, testet, partnert megtaláló mozdulat, gesztus és a rájuk érkező sokszor bizonytalan, egyszerre igenlő és tagadó válasz.

ALTERA PARS – A MÁSIK ÉRINTETT FÉL
(Közép-Európa Táncszínház,
Bethlen Kortárs Táncműhely)

Zenei szerkesztő: Gergely Attila. **Jelmez:** Juhász Dóra, Erdős Klára. **Fény:** Fogarasi Zoltán. **Alkotótárs, ideológia:** Téri Gáspár. **Koreográfus:** Virág Melinda. **Előadók:** Virág Melinda, Téri Gáspár.

Fizikai színház

BESZÉLGETÉS LADÁNYI ANDREÁVAL

A Színház- és Filmművészeti Egyetem a 2008/9-es tanévben új szakot indít, amelynek keretében fizikai színházi koreográfus-rendezőket képeznek. E szak kigondolója s az első osztály főnöke Ladányi Andrea, az egyetem mozgás tanszékének vezetője. Amikor az Európában egyedülálló képzési formáról először akartam beszélni vele, el kellett halasztanunk az interjút, ugyanis Zsótér Sándor felkérte *Az öreg hölgy látogatásá*nak főszerepére. Megértettem: ha táncosként ekkora prózai feladatot kap, teljes odaadással kell dolgoznia, s azt is, hogy a próbák néhány hetében semmi mással nem akart foglalkozni, csak szövegtanulással, Claire Zachanassian figurájának megformálásával. Így aztán az elsöprő sikert hozó premier után találkoztunk.

– Bár a fizikai színházról, illetve az induló szakról kellene beszélnünk, először a József Attila színházi munkádról kérdezlek: milyenek voltak a próbák, hogyan fogadtak a kollégák, miként tanultad meg a viszonylag bőséges szöveget?

– Négy hétig nem voltam magamnál. Zsótér ajánlata váratlanul ért, de személye hamar meggyőzött, hogy vállaljam el a szerepet. Azt kértem, három napig csak ketten dolgozzunk, hogy lássuk: megy-e ez nekem, s bármelyikünk még visszaléphessen. Vele és a súgóval beszéltem meg, miként kell szöveget tanulni. Zsótér felolvasta a darabot, én meg hallás után rögzítettem a dialógust. Egy hetembe került, amíg rájöttem, hogyan tudom legkönnyebben elsajátítani a szöveget. Nem magoltam, hanem helyzethez, partnerhez kötöttem a párbeszédet. Mivel a többiek már előbbre tartottak, és teljes szövegtudással próbáltak, arra törekedtem, hogy ne akasszam meg a munkájukat, így először a velük való jeleneteket próbáltam megtanulni. Arra külön kellett rájönnöm, hogy az ő végszavaikat is tudnom kell. Mindenki maximálisan segített, de senkivel nem beszéltem. Zsótér felolvasása jelentette a zsinórmértéket. Nagyon figyelte, hogy hol tartok, s annak megfelelően instruált. Kikapcsoltam a külvilágot, a mobilomat is csak a legvégső esetben vettem fel. Olyan mértékben kellett koncentrálnom a próbákon és az előadáson, amilyenre táncosként is csak nagyon ritkán kényszerültem, legutóbb a *Mandarin*ban. S bár semmi látványos mozgást nem végeztem, elképesztő izomlázam volt attól a tartástól, amely ugyanolyan belső fizikai munka eredménye, mint egy egész estés táncszínházi előadás főszerepe.

– Ezzel visszacsatoltál beszélgetésünk tulajdonképpeni témájához, tehát mindenekelőtt tisztázzuk: mi az az új szak, amely fizikai színházrendezőket-koreográfusokat bocsát ki?

– Ez a rendező szakon belül egy osztatlan, egységes képzésű, tíz féléves szak lesz, amelyet nemrég akkreditáltak. Eddig a rendező szakon színházrendező vagy zenésszínház-rendező végezhetett, ezután lesznek fizikai színházrendezők-koreográfusok is.

– Az elnevezés egy összetett foglalkozásra utal? Azaz nem koreográfusokat és nem rendezőket képeztek, hanem olyan valakiket, akik egyszerre ezek is meg azok is?

– Az indítandó szak Magyarországon és nemzetközi szinten is egyedülálló kezdeményezés. Az új szakkal nem akarunk sem a Táncművészeti Főiskolán vagy a Színház- és Filmművészeti Egyetemen eddig zajló, klasszikusnak nevezhető koreográfus- vagy színházikoreográfus-oktatással, sem a hagyományos rendezőképzéssel konkurálni. Egy kortárs, folyamatosan és dinamikusan változó művészet alkotóinak képzését kívánjuk bevezetni.

– Ez lenne a fizikai színház. Az utóbbi időben egyre többen – hogy csak Horváth Csabát, Goda Gábort, Juronics Tamást említsem – használják ezt a fogalmat előadásuk műfaji vagy stiláris meghatározásakor. Valójában mit takar az elnevezés?

– A fizikai színház fogalma és gyakorlata ma Magyarországon még nem vagy alig ismert, ugyanakkor több évtizedes nemzetközi múlttal rendelkezik. Kialakulására jelentősen hatott (főleg Kelet-Európában) Mejerhold és Grotowski munkássága, illetve az olyan színházi alkotóké, mint Bob Wilson, Pina Bausch vagy Nagy József. A gyökerek azonban még mélyebbek, a commedia dell'artéig vagy az ázsiai színházi és táncformákig (nó, kabuki, bunraku, butó) nyúlnak vissza. A fogalmat a DV8 együttes kezdte használni a maga színházi munkájára, tulajdonképpen ebből nőtt ki.

Ennek alapján a fizikai színház több különböző stílusirányzat gyűjtőneve. Magába foglalja a kortárs tánc irányzatait (angolszász gyakorlat), az akrobatikus képességeket, a maszk használatát, cirkuszi elemeket (francia, kanadai iskolák), mozgásszínházi formákat, a test mint kifejező- és alkotóeszköz magas fokú, koncentrált és kreatív használatát, de a beszédet is.

– Tekinthetjük ezt valamiféle továbbfejlesztett táncszínháznak?

– Nem szeretnék túlzottan belegabalyodni műfaji kérdésekbe, ugyanis nagyon nehéz megkülönböztetni, mondjuk, a táncjátékot, a tánc- és a mozgásszínházat, hiszen az egyes típusokra jellemző formák és eszközök tisztán és kizárólagosan egyetlen előadásban sem érhetők tetten. A fizikai színháznak nincs pontosan definiálható kerete, stílus- és szabályrendszere, mégis meg kell különböztetni a táncszínházi, koreografikus alkotásoktól, mert az előbbinél a produkció az alkotók kreativitásán, improvizatív készségén alapszik, s végső formáját csak az előadáson nyeri el. A fizikai színházban a test, a hangok, a beszéd, a zene, a különböző mozgásformák, a vizuális és auditív elemek egységes koncepció alapján hatnak egymásra, és egészítik ki egymást.

– Összművészeti termék tehát, amely – ahogy szavaidból kiveszem – a tánc- és a szószínház határmezsgyéjén helyezkedik el.

– Az improvizációs technika és a műhelymunka sok más előadástípusra is jellemző. Eltér-e ezekétől a fizikai színház metódusa?

– A fizikai színház lényege: a helyzeteket olyan mélységig szedik szét, hogy az adott és szükséges állapotot, érzést vagy indulatot már csak testtel, csak mozgással lehessen kifejezni. Másfelől közelítve: a szereplő csak akkor szólal meg, ha úgy érzi, hogy az adott pillanatban nélkülözhetetlen a szó. Ha ezt nem érzi, nem használ szöveget, csak kiindulási alapnak tekinti. Ha, mondjuk, mi ketten veszekszünk a konyhában, és én beülök az asztal alá, ebből a mozzanatból kiderül, hogy milyen karakter vagyok, milyen állapotba kerültem, s csak akkor szólalok meg és sikítok egyet, vagy küldelek el a fenébe, amikor az asztal szétverése vagy a tányérok lesöprése már nem képes kifejezni azt, amit az emberi hang igen.

Vagy egy másik példa: *Az öreg hölgy* egyik nyilvános főpróbáján az első monológomból kihagytam néhány mondatot. Ez önmagában nem lett volna

Koncz Zsuzsa felvételei

– Ennél gazdagabb és komplexebb jelenségről beszélünk. A fizikai színház a táncszínházból indul ki, de el is különül tőle. A táncszínházban a produktum a rendező és koreográfus terméke, a fizikaiban pedig közös improvizáció során születik. A végeredményt persze a vezető alkotó rögzíti, ő dönt a belső arányokról, az egészről, de a részleteket a játékos teremti. A fizikai színház nem koreografált színház, hanem műhelymunka. Az egyik egy ember alkotó fantáziájából születik, a másik közös munka alapján. Az egyik koreográfus-központú, a másik centrumában az együttes áll. Az egyik döntően tánc, s ha abban valaki megszólal, az elsősorban zenei effektus, a másikban a szó és a mozdulat egyenrangú összetevő.

olyan nagy baj, de a szöveg alatt zene szól, illetve a jelenet szereplői énekelnek, tehát a hangosítóknak és a többieknek egy zenei tracket ugraniuk kellett. Ezt tökéletesen megoldották, de a szünetben természetesen erről beszélt mindenki. Én hitetlenkedtem, az ellenkezőjét bizonygattam, sőt, Zsótér és Ungár Juli sem vette észre a hibát, mert a testem, az, ahogy álltam, a feszült tartás „eljátszotta” azt, amit a szöveg jelentett. Az állapotom ugyanaz volt, mintha beszéltem volna.

– Ez tehát a *fizikai színház...*

– Nem lehet azt mondani, hogy a fizikai színház csak ez vagy az. Az alkotótól függ, hogy a produkció a verbalitásból indul-e, s onnan jut el a mozdulatig,

vagy a testből fogalmaz, és találja meg a szükséges szöveget, hogy rumbára vagy Sosztakovics zenéjére készül-e, s ezen belül milyen stílus formálódik ki. S persze a fizikai színházban (is) a képzőművészeti fogalmazás, a vizuális és audiotechnika ugyanolyan fontos, mint a test.

– Hogyan lehet egyetemi keretek között felkészíteni a jelentkezőket arra, hogy e nagyon képlékenynek tűnő, speciális színházi forma alkotó művészei legyenek? Van-e olyan külföldi példa, amelyet tanulmányozva kialakítottátok az új szakirány tantervét, metodikáját?

– Nemcsak hazánkban, de másutt sincs példa arra, hogy kizárólag fizikai színházi alkotókat képezzenek. Több külföldi magán- vagy állami intézményben viszont leendő előadóművészeknek oktatják a fizikai színház alapjait, metódusát. Általában kétéves alap-, illetve erre épülő posztgraduális stúdiumokat szerveznek a hallgatóknak. Természetesen ezek legtöbbjének módszertanát tanulmányoztuk. Rengeteg könyvön és szakcikken rágtuk át magunkat, sok szöveget fordítottunk, hiszen magyar nyelven e területnek nincs irodalma.

Tanulmányainkra és művészi munkánkra alapozva úgy döntöttünk: mi nem előadókat akarunk felkészíteni, hanem – egyedülálló módon – elsősorban szuverén alkotók komplex képzésére vállalkozunk. Mivel az alkotói folyamatban nem válnak el az előadói, rendezői és koreográfusi képességek, mindhárom terület képzését egyaránt fontosnak tartjuk. Ez azt jelenti, hogy hallgatóinknak – mivel e szakirány a rendezői szakhoz tartozik – teljesíteniük kell a rendezői szak alapkövetelményeit éppen úgy, mint a koreográfusiét, sőt, részt kell venniük a mozgás tanszék óráin is.

– Többes számban fogalmazol. Kik a segítőid?

– Nem segítőim vannak. Négy egyenrangú mesterre bízom az oktatást. Négy, nemcsak alkotóként, de pedagógusként is kiváló művészre. Az oktatási idő hatvanöt százalékát kitevő gyakorlati, szakmai munkát két hónapos kurzusrendszerben Horváth Csaba, Lukáts Andor, Nagy József és Zsótér Sándor fogja vezetni. Hogy ez a négy ember hogyan fog dolgozni, s én miként tudom őket segíteni, az még kialakulatlan. De van egy irányvonal, e mentén kell közösen haladnunk.

– Nem akármilyen tanári kar! S mi lenne az a bizonyos irányvonal?

– Az első három évben az oktatás irányított keretek között történik, a hallgatók fizikai, stiláris, improvizációs képességét, kreativitását fejlesztjük az említett mesterek vezetésével, illetve a mozgás tanszék már ismert kurzusrendszere alapján. E három évben a befogadásra, a képességfejlesztésre, az elméleti felkészülésre, a mesterek, illetve egy-egy meghívott külföldi alkotó irányítása melletti munkára helyeződik a hangsúly. A képzés második szakaszát jelentő két évben viszont mindenkinek önálló alkotásokat kell létrehoznia. A tanárok a két hónapos kurzusok tematikáját az oktatási cél szem előtt tartásával szabadon alakítják ki, s a tanultakról a hallgatók a kurzusokat záró nyilvános, színházi körülmények között bemutatandó vizsgaelőadáson „számolnak be". Az arra érdemes előadásokat persze műsoron is akarjuk tartani. Szeretnénk, ha az elméleti oktatás menete az eddigi gyakorlathoz képest jobban igazodna a szakmai oktatáséhoz, ha a lehetőségekhez mérten maximálisan megvalósulna az integrált oktatás. Arra gondolok, hogy például a dramaturgia, a hangképzés, a vizuális művészetek, a dráma- és színháztörténet stb. tanítása az éppen zajló kurzushoz illeszkedne.

– Kik jelentkezhetnek erre a kemény munkát igénylő szakra, s milyen felvételi követelményeknek kell megfelelniük?

– Bárki. Mivel megszűnt a korhatár, akár te is jöhetsz. Nem követelmény a táncos előképzettség sem. A felvételi háromfordulós. A jelentkezőknek a rendezői és koreográfusi szak esetében szokásos műveltségfelmérő írásbeli után szöveges és táncos kreatív feladatokat kell megoldaniuk, s akik e két vizsgán túljutnak, négyhetes workshopon vesznek részt a négy mesterrel. Ott derül ki, hogy ki milyen kreatív, mennyire lesz képes teljesíteni azokat a követelményeket, amelyek öt éven át a hallgatókra várnak.

– Mégis kikre számítasz a felvételin?

– Olyan kreatív, valamely mozgásformában (táncművészetek, harcművészetek, sport) különlegesen tehetséges fiatalokra, akik magas színházi, zenei és vizuális műveltséggel, érdeklődéssel rendelkeznek. Meg olyanokra, akik már elvégezték a koreográfusi vagy rendezői szakot, s most másoddiplomásként visszajönnek. S mivel a szak nemzetközileg egyedülálló, külföldi hallgatók részvételére is számítok.

– Mire jogosít majd az itt megszerzett diploma?

– A szak célja, hogy a felvett hallgatók csoportját ne csak egy, a diploma megszerzéséért tanuló osztályként kezeljük, hanem egy lehetséges társulatként is. A szak ugyanis a valódi felnőtt-művészképzés olyan bázisa lehet, ahol az öt év alatt a hallgatók különböző ambíciói és képességei bontakozhatnak ki, így elvégzése után az alkotói, előadói pálya különböző szegmenseiben helyezkedhetnek el. Nem mindenkiből lesz alkotó; az itt szerzett tudást előadóművészként is lehet kamatoztatni.

Akik viszont elvégzik a 3 + 2 évet, azok a hagyományos színházi struktúrán belül készíthetnek önálló alkotásokat, melyek termékenyítőleg hathatnak a prózai és a zenés színházi munkára; önállóan vagy társalkotóként vehetnek részt színházi, táncszínházi munkákban; saját társulattal hozhatnak létre egyedi érvényű alkotásokat az egyre szaporodó kortárs színházi, táncszínházi műhelyekben; korszerű ismereteik, képességeik, szakmai, elméleti és gyakorlati képzettségük, átfogó látásmódjuk révén valódi eséllyel léphetnek fel külföldön mint előadók vagy alkotók. S természetesen körükből kerülhetnek ki a következő generációk oktatói is.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE NÁNAY ISTVÁN

Pinczés István

Két *Godot*-ra várva

Filológiai tény, hogy Samuel Beckett *Godot-ra várva* című drámájának két különböző szerzői változata létezik – két különböző nyelven.
Az *En attendant Godot* című dráma (műfaji meghatározás nélkül jelent meg Párizsban 1952-ben) ősbemutatója 1953-ban volt a párizsi Théâtre de Babylonban. A kedvezőtlen fogadtatás utáni négyszáz előadásos sikerszérián felbuzdulva Beckett angolra fordítás ürügyén – *„Translated from his original French text by the author"* – saját szövegét alaposan és lényeget érintően átdolgozta. Az angol változatot – *Waiting for Godot,* kétfelvonásos tragikomédia – 1954-ben adták ki New Yorkban, Londonban csak 1956-ban jelent meg.

A világ egy kisebbik hányadán – ahol franciául beszélnek – a szerző által a „rossz" minősítő jelzővel címkézett francia eredetit ismerik. Angolul beszélő nagyobbik hányadán a szerző által preferált, újraírt, *„re-created"* angol változatot publikálják a könyvkiadók és játsszák a színházak. A világ fennmaradó részében pedig lefordítják saját anyanyelvükre – vagy franciából, vagy angolból, vagy mindkettőből.

Mi magyarok mindeddig a franciából fordított szöveget használtuk – és azt is hígítva.

Máthé András felvétele

A magyar *Godot*

A magyarországi kultúrpolitikai szabályozás TTT-je szerint a „tűrt" kategóriájába sorolt szemhatártágító alapmű első magyar fordítása tizenhárom évvel a párizsi ősbemutatót követően – kilenc évvel az ´56-os forradalom után – jelenhetett meg a *Nagyvilág* 1965. augusztusi számában; 1964. október 19-én a Kossuth Klub nyilvános felolvasószínházi estjén Elbert János bevezetője után Bánffy György, Horkai János, Suka Sándor és Somogyvári Pál olvasták fel Beckett mára már klasszikussá vált abszurdját. Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása bő négy évtized alatt huszonegy alkalommal jelent meg nyomtatásban változatlan szöveggel.

1965. október 9-én (más adatok szerint november 1-jén) jött létre az első színházi bemutató Budapesten a Thália Színházban a plakát szerint Léner Péter és Kazimír Károly rendezésében (Vladimir: Keres Emil, Estragon: Nagy Attila, Lucky: Gosztonyi János, Pozzo: Inke László, Fiú: Sztanó László). Azóta a 21 színrevitelből összesen 20 magyar nyelvű *Godot-ra várva*-előadás használta ezt a fordítást hazai és határon túli magyar színházakban; mindössze az e sorok írója által rendezett 2002-es debreceni kétnyelvű (angol és magyar) ikerelőadás épült az angol eredetiből fordított magyar szövegre.

Kolozsvári fordítását szorosan összevetve a forrásul megnevezett francia kiadás szövegével az tapasztalható, hogy abba számos rövidebb-hosszabb *kérdéses eredetű szövegrész* vegyül. Felmerül a gyanú, hogy bizonyára az angol nyelvű szerzői változatból „emelt át" a fordító az első felvonásba egy csaknem két oldal hosszúságú és nyolc-tíz rövidebb vendégszöveget, a második felvonásba pedig három terjedelmes és tíz-tizenöt rövidebb passzust, ám a jóindulatú feltételezés alaptalan: az említett szövegrészek az angol eredetiben sem szerepelnek!

Kolozsvári fordításából kihúzva a forrásidegen szövegegységeket megkapjuk a Párizsban kiadott eredeti textus pontos magyar megfelelőjét, melynek terjedelme 97 361 hasznos leütés (szóközök nélküli karakter). A kérdéses eredetű szöveganyag terjedelme ezenfelül további 3801 leütés; ez csaknem négy százalékot tesz ki az eredetihez arányítva. Képletesen szólva: minden huszonötödik szó, minden huszonötödik mondat, minden huszonötödik oldal jogtalanul szerepel a huszonegyféle nyomtatott változat közismert magyar szövegében!

E rejtélyes fordítói vagy kiadói jelenség magyarázatként először azt föltételeztük, hogy „a hatvanas évek szűk levegőjében" *a kultúrpolitikai cenzúra* avatkozott közbe a franciából készült magyar szövegbe – de a kérdéses szövegegységek politikai szempontból teljesen ártalmatlan, indifferens tartalmúak. A négy nagyobb terjedelmű forrásidegen szövegegység:

1. az első felvonásban levett kalappal találgatják, hogy mi sülne ki belőle, ha Pozzo produkáltatná Luckyt [„POZZO: *(fölemeli a kezét)* Várjanak csak! ~ POZZO: Fáradt vagyok."];
2. a második felvonásban a földön fekvő két csavargó arról beszél, hogy Vladimir jó erősen megütötte a szintén földön fekvő Pozzót [„ESTRAGON: Ezek szerint felkelt. ~ ESTRAGON: Persze, persze. *(Szünet)*"];
3. azt latolgatják, hogy mit csinálhatnak „azok", akiket Estragon látott, ha nem vízió, illúzió vagy hallucináció volt az egész [„VLADIMIR: Menj, ébreszd föl! ~ ESTRAGON: Illúzió."];

4. a végső távozás előtt az elgyötört néma Lucky elesik, Pozzo kérésére Vladimir megrugdossa, hogy talpra álljon [„VLADIMIR: Egy pillanat. ~ *(Lucky földre helyezi a csomagokat, a póráz végét Pozzo kezébe adja, ismét felveszi a csomagokat.)*"].

A politikai cenzúra esetleges nyomására eligazítómagyarázó beírásoknak vélt többi „gyanús mondat" – például a két főhős „szociodevianciájáról", a társadalomból való kiközösítettségéről, reakciós egyházi neveltetéséről, börtönviselt előéletéről, munkaviszonyáról stb. – csak az angol változathoz képest „idegen" szövegtestek, viszont a francia–angol komparatív vizsgálat szerint ezek nem utólag kerültek be a magyar szövegbe, hanem még maga Beckett húzta ki őket a francia szövegből angolra átdolgozás közben a következetesen végigvitt dekonkretizáló szándék jegyében. Például a *munkaidő utáni* találkozás ténye a két világcsavargót szociálisan *konkretizálta* a francia szövegben (és a magyar fordítása szerint is becsületes munkásemberekként élnek képzeletünkben); s ugyanezen okból, a metafizikaivá titokzatosított Godot létezésének egyetlen konkrét bizonyítékát megszüntetendő változtatta meg Beckett még a szerzői kéziratban *Godot saját kezű feljegyzését* a francia és az angol nyomtatott szövegben *Vladimir kézírásos feljegyzésére* – amit egyébként nem talál meg a zsebében –, amikor hely és idő bizonytalan koordinátái között keresik az egyetlen biztos(nak vélt) pontot, a keresztfára, az ír mitológiából ismert világfára és a paradicsomi örök élet fájára utaló – de később potenciális bitófaként szemrevételezett – szomorúfűz(nek tippelt) fát. Kolozsvári fordításában:

ESTRAGON Az emberek hülyék. *(Kínlódva felemelkedik, sántikálva a bal oldali díszlethez megy, a távolba néz, kezét ernyőként szeme elé tartja, megfordul, átmegy a jobb oldali díszlethez, a távolba néz. Vladimir követi a tekintetével, aztán felemeli a cipőt, belenéz, és sietve elereszti)*
VLADIMIR Fujj! *(Köp)*
Estragon visszamegy a színpad közepéig, s a hátteret nézi
ESTRAGON Gyönyörű vidék. *(Megfordul, a színpad széléig megy, s a közönségre tekint)* Mosolygó táj. *(Vladimirhoz fordul)* Menjünk innét!
VLADIMIR Nem mehetünk.
ESTRAGON Miért?
VLADIMIR Godot-ra várunk.
ESTRAGON Persze. *(Szünet)* Bizonyos vagy benne, hogy itt van?
VLADIMIR Micsoda?
ESTRAGON Az a hely, ahol várakoznunk kell.
VLADIMIR Azt mondta, a fa előtt várjuk. *(Szemügyre veszi a fát)* Látsz más fát is?
ESTRAGON Milyen fa ez?
VLADIMIR Azt hiszem, szomorúfűz.
ESTRAGON És miért nincs levele?
VLADIMIR Kiszáradt.
ESTRAGON Vége a szomorúságnak.
VLADIMIR Hacsak nem az évszak az oka.
ESTRAGON Szerintem ez inkább cserje.
VLADIMIR Bokor.
ESTRAGON Cserje.
VLADIMIR Bo... *(Meggondolja)* Csak nem arra célzol, hogy rossz helyen várakozunk?
ESTRAGON Már itt kellene lennie.
VLADIMIR Nem mondta biztosra, hogy jön.
ESTRAGON És ha nem jön?
VLADIMIR Akkor holnap megint eljövünk.
ESTRAGON És holnapután is.
VLADIMIR Esetleg.
ESTRAGON És így tovább.
VLADIMIR Azaz, hogy...
ESTRAGON Amíg el nem jön.
VLADIMIR Könyörtelen vagy.
ESTRAGON Tegnap is itt voltunk.
VLADIMIR Ah, dehogy, becsapod magad.
ESTRAGON Mit is csináltunk tegnap?
VLADIMIR Hogy tegnap mit csináltunk?
ESTRAGON Igen, mit?
VLADIMIR Hát... *(Megsértődik)* Kételkedni, azt aztán tudsz.
ESTRAGON Miért? Szerintem tegnap is itt voltunk.
VLADIMIR *(körbehordozza a tekintetét)* A környék ismerős?
ESTRAGON Azt nem állítom.
VLADIMIR És akkor?
ESTRAGON Ettől még...
VLADIMIR No de mégis... ez a fa... *(A közönség felé fordul)* s ez a tőzegláp.
ESTRAGON Bizonyos vagy benne, hogy ma estére mondta?
VLADIMIR Mit?
ESTRAGON Hogy várjuk.
VLADIMIR Szombatot mondott. *(Szünet)* Úgy rémlik.
ESTRAGON Meló után.
VLADIMIR Feljegyeztem valahová. *(Kotorászik mindenféle mocsokkal dagadtra tömött zsebeiben)*
ESTRAGON És melyik szombatot mondta? És szombat van-e ma? Nem inkább vasárnap? Vagy hétfő? Vagy péntek?
VLADIMIR *(izgatottan néz körül, mintha a tájban felfedezhetné az időpontot)* Nem! Lehetetlen!

Az angolból fordított magyar változatra épülő komparatív szövegtérkép, „metatextus" segítségével tetten érhetjük Beckett francia–angol szövegmódosítási szándékait (szögletes zárójelbe tett szavak jelzik a franciából kihúzott szövegrészt KGE fordításában, félkövér betű jelzi az átfogalmazott vagy újonnan beírt szövegrészt PI fordításában):

ESTRAGON Az emberek [hülyék] **rohadt tudatlan majmok**.
(Kínlódva feláll, kisántikál egészen bal szélre, megáll, szeme fölé tartott tenyérrel a távolba mered, megfordul, átmegy egészen jobb szélre, a távolba mered. Vladimir nézi, majd ***odamegy a cipőhöz, az egyiket*** *felemeli, belepillant, de hirtelen* ***vissza is ejti****)*
VLADIMIR Pfű!
(Köp. Estragon bemegy középre, ***megáll háttal a közönségnek****)*
ESTRAGON Varázslatos hely. *(Megfordul, előrejön, megáll* ***a közönséggel szemben****)* Szívderítő látvány. *(Vladimirhoz fordul)* Na, menjünk.
VLADIMIR Nem lehet.
ESTRAGON Miért nem?
VLADIMIR Godot-ra várunk.
ESTRAGON [Persze.] ***(csüggedten)*** **Á!** *(Szünet)* Biztosan ide volt?

VLADIMIR Mi?
ESTRAGON **Megbeszélve, hogy várjuk.**
VLADIMIR A fánál mondta. *(Nézik a fát)* Látsz itt más fát?
ESTRAGON Milyen fa ez?
VLADIMIR **Nem tudom.** Szomorúfűz.
ESTRAGON Hol a levele?
VLADIMIR Kiszáradt.
ESTRAGON **Elapadtak a könnyei.**
VLADIMIR Esetleg más az évszak.
ESTRAGON Inkább **bokornak tűnik**.
VLADIMIR **Cserjének**.
ESTRAGON Bokornak.
VLADIMIR *[Cser...(meggondolja)]* **Cserjének...** Mire célozgatsz? Hogy nem jó helyen járunk?
ESTRAGON Már itt kéne neki lenni.
VLADIMIR Nem mondta biztosra, hogy jön.
ESTRAGON **Mi van,** ha mégse jön?
VLADIMIR Visszajövünk holnap.
ESTRAGON És holnapután.
VLADIMIR **Valószínűleg.**
ESTRAGON **Meg azután is**.
VLADIMI **Az a lényeg**, hogy...
ESTRAGON Addig, amíg el nem jön.
VLADIMIR Kegyetlen vagy.
ESTRAGON Itt **vártunk** tegnap is.
VLADIMIR Dehogy, **ebben nagyon tévedsz.**
ESTRAGON Akkor mit csináltunk tegnap?
VLADIMIR Hogy mit csináltunk tegnap?
ESTRAGON Hogy mit.
VLADIMIR Hát... *(dühösen)* [Kételkedni, azt aztán tudsz] **Melletted mindig elbizonytalanodik az ember.**
ESTRAGON Szerény véleményem szerint tegnap itt voltunk.
VLADIMIR *(körbejáratja tekintetét)* Ráismersz?
ESTRAGON Nem azt mondtam.
VLADIMIR Hanem ?
ESTRAGON **Mindegy.**
VLADIMIR Akkor is... ez a fa... *(A nézőtér felé fordul)* ... ez a posvány.
ESTRAGON Egész biztosan ma estére volt?
VLADIMIR Mi?
ESTRAGON **Megbeszélve.** Hogy várjuk.
VLADIMIR Szombatot mondott. *(Szünet)* Úgy gondolom.
ESTRAGON [Meló után.] **Úgy gondolod**.
VLADIMIR Feljegyeztem valahova. *(Kotorászik a zsebében, ami tömve van mindenféle kacattal)*
ESTRAGON ***(nagyon alattomosan)*** De melyik szombatot mondta? És ma szombat van? Netalán vasárnap? ***(Szünet)*** Vagy hétfő? ***(Szünet)*** Vagy péntek?
VLADIMIR *(Eszelősen kapkodja tekintetét, mintha a tájba lenne írva, milyen nap van)* Nem! Az lehetetlen!

Szociodeviancia, vallásos neveltetés és priuszos előélet ügyében KGE-nél egyszerű félrefordítás áldozatai voltunk:

(Vladimir egészséges kacagásban tör ki, de rögtön el is nyomja, kezét az ágyékához szorítja, arca eltorzul)

VLADIMIR Már kacagni sem merünk.
ESTRAGON Ettől is megfosztottak.
VLADIMIR Csak a mosolygás maradt meg. *(Arcán óriási mosoly nyílik, megmerevedik, egy ideig tart, majd hirtelen megszűnik)* Csakhogy ez nem ugyanaz. Végtére is... *(Szünet)* Gogó...
ESTRAGON *(ingerülten)* Mit akarsz?
VLADIMIR Olvastad a Bibliát?
ESTRAGON A Bibliát? *(Utánagondol)* Belelapoztam, ha jól emlékszem.
VLADIMIR *(meglepetten)* Abban az istentelen iskolában?
ESTRAGON Honnan tudhatnám, hogy az iskola istenes volt-e vagy istentelen?
VLADIMIR A sitiben olvashattad.
ESTRAGON Lehet. A Szentföld térképére emlékszem. Színes térkép volt, nagyon szép. A Holt-tengert halványkékre festették. Csak ránéztem, elfogott a szomjúság. Elhatároztam, hogy a mézesheteket ott töltöm. Úszunk, és boldogok leszünk.
VLADIMIR Úgy látszik, valamikor költő voltál.
ESTRAGON Az hát. *(A rongyaira mutat)* Kitalálhattad volna.

A francia szöveg pontos fordításából kiderül, hogy Vladimir itt állami iskolára céloz, ahol vallást nem tanítottak – Estragon szóviccszerű kitérő választ ad. Vladimir francia válasza („Tu dois confondre avec la Roquette" [= te összekevered a Roquette-tel]) szerint Estragon nem ült börtönben, s nem ott olvasott bele a Bibliába (az angol változatban egyébként a Biblia említése után a négy evangélium ismeretét firtatja Vladimir). A fiatalkorúak szigorú fegyelmű javító-nevelő fiúintézetét (magyar szleng szóval: a gyivit [= Gyermek és Ifjúságvédelmi Intézet]) csúfolták Párizs 1900-ig működő híres börtönének neve után „La Petit Roquette"-nek [= kis Roquette-nek]. Az idézett rész pontos fordítása franciából (PI):

VLADIMIR Olvastad a Bibliát?
ESTRAGON A Bibliát? *(Megfontolja)* Biztosan belelapoztam.
VLADIMIR *(meglepetten)* Abban az iskolában, ahol nem ismerték Istent?
ESTRAGON Nem tudom, ismerték, vagy nem is merték ismerni.
VLADIMIR Te összetéveszted az iskolát a gyivivel.
ESTRAGON Lehet.
VLADIMIR Az evangéliumokra emlékszel?
ESTRAGON A Szentföld térképeire emlékszem.

Az angol szövegből a két főhős iskolai neveltetésének, a gyivire-dutyira utalásnak a konkrétumai kimaradtak, Estragon költői múltja pedig egy vicces kiszólás erejéig hihető – idestova ötven éve vannak együtt, Vladimir tudná, ha Estragonnak egyetlen verssora is megjelent volna. A változásokat a metaszöveg ezúttal is jól érzékelteti:

(Vladimir jóízű nevetésben tör ki, de azon nyomban abba is hagyja, kezét ágyékára szorítja, ábrázata eltorzul)

VLADIMIR **Az ember már nevetni se merhet.**
ESTRAGON Ettől is meg van fosztva.
VLADIMIR Csak mosolyoghat.... *(Hirtelen fülig érő vigyorra húzza a száját, tartja egy ideig, majd ugyanolyan hirtelen lehervasztja arcáról a mosolyt)* ...de ez nem ugyanaz. [Végtére is...] **Nincs mit tenni**. *(Szünet)* Gogo...
ESTRAGON *(ingerülten)* [Mit akarsz?] **Mi az?**
VLADIMIR Olvastad a Bibliát?
ESTRAGON A Bibliát?... *(Megfontolja)* Biztosan belelapoztam.

[VLADIMIR *(meglepetten)* Abban az iskolában, ahol nem ismerték Istent?
ESTRAGON Nem tudom, ismerték, vagy nem is merték ismerni.
VLADIMIR Te összetéveszted az iskolát a gyivivel.
ESTRAGON Lehet.]
VLADIMIR Emlékszel az evangéliumokra?
ESTRAGON A Szentföld [térképére] **térképeire** emlékszem. Színesek voltak, szépek. A Holt-tenger világoskék volt. Már a látványától is megszomjaztam. **Na, ide megyünk majd, mondogattam, ide megyünk majd nászútra. Itt majd fürödhetünk. A boldogságban.**
VLADIMIR [Úgy látszik, valamikor költő voltál.] **Egy költő veszett el benned.**
ESTRAGON [Az hát.] **Voltam én költő.** ***(A rongyaira mutat)*** *[Kitalálhattad volna.]* **Nem látszik rajtam?**

Másodszor arra gyanakodtunk, hogy az azonosíthatatlan forrásból származó szövegrészek a francia ősbemutató vagy az első magyar színházi előadás próbafolyamata során *rögzített színészi improvizációként* kerültek be az előadásszövegbe, s maradtak benne a nyomtatott verzióban is – Léner Péter rendező szíves szóbeli közlése szerint a Thália Színházban használt rendezőpéldány és a súgópéldány teljes egészében megegyezett a *Nagyvilág*ban korábban közölt szöveggel, a színészi szövegrögtönzés, a rendezői vagy dramaturgi beírás esélye teljes mértékben kizárható.

Végül harmadszorra azt föltételezzük, hogy Kolozsvári szöveghűen és pontosan fordított, viszont – a könyvészeti forrásmegjelöléssel ellentétben – *nem a párizsi Les Éditions de Minuit etalon szövegéből dolgozott*. Kolozsvári járt Párizsban, valószínűsíthető, hogy ott jutott hozzá irodalmi vagy színházi kapcsolatok révén kéziratos szövegkönyvhöz vagy belső használatú „húzatlan" színházi munkapéldányhoz. Viszont e korábbi – nyomtatás előtti – szövegvariációk értelemszerűen a „szerzői vázlat" kategóriába tartoznak.

Beckett irodalom- és színháztörténeti jelentőségű művét több mint negyven éven át aránytorzító ballasztokkal terhelt, bő lére eresztett dialógusokkal tűzdelt, nyers szerzői kézirat állapotában kapta meg és fogyasztotta a magyar nyelvű befogadó. Nem meglepő, hogy az utóbbi évtized *Godot*-előadásaiban szinte szokássá vált, hogy rendezők, dramaturgok korrigálták, tisztították, rövidítették, „átfésülték", „frissítették" Kolozsvári fordítását, illetve az angol szövegváltozatból át-átemeltek bizonyos motívumokat a meglévő magyar szövegbe.

A másik magyar *Godot* – de melyik angol szövegből?

Az 1954-es első amerikai kiadás már az átírt-átdolgozott angol változatot adta közre, viszont a sajnálatos nyomdahibák, tévedésből kimaradt sorok miatt nem ez az etalon szöveg. A „herélt változatként" *(„bowdlerized version")* elhíresült 1956-os első londoni kiadás kijavította ugyan az amerikai kiadás nyomdatechnikai pontatlanságait, pótolta a tévedésből kimaradt sorokat, és brit angol kifejezéseket használt, viszont a szöveget megjelenés előtt a Lord Chamberlain cenzúrázta: a durvának minősített kifejezéseket a közfelháborodás veszélye miatt ki kellett hagyni a szövegből – azok helyett a Peter Hall rendezte színházi előadásban is csak eufemizált kifejezések hangozhattak el. Az akasztási etűdben Vladimir csak a fülébe súghatta Estragonnak az akasztás miatt bekövetkező *merevedésre* vonatkozó mondatát, a Gozzo családban a családanya nem *tripperes volt,* hanem csipkeverő népművész, a vak Pozzo talpra állításakor információkérő – vagy gyanúelterelő – szándékkal elhangzó *„Ki fingott?"* kérdő mondat helyett az ártatlan *„Ki böfizett?"* került be, az ízlésromboló *seggbe billent, okádik* szavak sem voltak kimondhatók és leírhatók. A Lucky zagyvaléknak tartott tirádájában szarkasztikus humorral nevén nevezett tudós kutatók közül csak *Belcher* (magyarítva: *Beleböff*) volt szalonképes, *Fartov* (magyarul: *Farfing*) helyett eufemizált stílusértékű oroszos hangzású szó jelent meg nyomtatásban és hangzott el a színpadon: *Popov* (magyarul kb.: *Popsikov*). Ezt a kényszerváltozatot az életrajzíró Deidre Bair szerint Beckett alacsonyabb rendű szövegnek bélyegezte (*Samuel Beckett – A Biography*. London, 1990).

A javított *Waiting for Godot*-kiadás a Royal Court Színház 1964-es előadását követően látott napvilágot: 1965-ben a Faber and Faber adta ki először a teljes és csonkítatlan, a szerző által hitelesnek és véglegesnek minősített szöveget *(„complete and unexpurgated", „authorized by Mr. Beckett as definitive")* (Deidre Bair: *Samuel Beckett – A Biography*. London, 1990); e szöveg Beckett által szerkesztett és jóváhagyott változata jelent meg röviddel a szerző halála után a *The Complete Dramatic Works* 1990-es *javított* kiadásában. A Kalligram Kiadónál megjelenés előtt álló magyar fordítást ez alapján készítettem.

A két szerzői szöveg statisztikai mutatói

A francia és az angol autorizált szöveg már mennyiségi mutatókkal mérve is jelentős nagyságrendű szövegeltéréseket mutat; a szerzői instrukciók és a dialógusok mennyiségi eltérései a drámai mű egészét (szerkezeti arányait, ritmikai bontását, értelmezési lehetőségeit, jelentésrétegeit) érintő lényegi, minőségi különbségeket, új tartalmi értékeket takarnak.

A francia és az angol szöveg – magyar fordításuk közös nevezőjén összemérve – nem azonos terjedelmű: az angol szövegváltozat magyar fordítása mintegy 1350 hasznos leütéssel hosszabb, mint a francia szövegváltozat forrásidegen szövegektől mentes pontos magyar fordítása. Szembeötlő, hogy a francia szövegből Beckett által kihúzott passzusok a módosított tartalmú szövegrészekkel együtt összesen 18 810 leütésnyi terjedelműek: a teljes szöveganyag csaknem 20 százalékát teszik ki!

Az angol változatban hozzáírt új szövegek, illetve a módosított tartalmú szövegátdolgozások együttes terjedelme ennél kevesebb: 12 757 leütés (13 százalék).

A szöveginformáció tartományának változása (a kiesett régi szövegtartalom + a beépülő új szövegtartalom + a csak a magyar szövegben meglévő, tehát mindhárom nyelven forrásidegennek minősülő szövegtartalom együttes mennyisége) 35 369 betűnyi szövegmennyiséget érint, ami a teljes textusnak több mint 36 százaléka! A magyar olvasó az új magyar szöveg

befogadásakor a francia eredetihez képest több mint egyharmad résznyi szövegváltozást érzékel.

Francia–angol komparatív szövegvizsgálat

Beckett a francia szöveget 110 napig írta – az angol szövegen háromszor ilyen hosszan, több mint 330 napot dolgozott. Komoly francia–angol szakirodalmi viták folytak-folynak: melyik eredeti szöveg jobb, melyik változat tökéletesebb. J. Terence McQueency vizsgálatai kimutatják, hogy az angol textus szókincskészlete gazdagabb, mert sokkal szélesebb lexikai forrásból merít. Ruby Cohn szerint a francia sokkal hitelesebben a természetes beszélt nyelvet használja, és sokkal komikusabb hatású, míg az angol komorabb és szikárabb. Harry Cockerham azt bizonygatja, hogy Beckett mindkét nyelven egyformán komikus, egyformán lényegre törő, egyformán költői és egyformán enigmatikus. Lawrence Graver szerint nagyjából ugyanazt a darabot olvassa mindkét nyelven az ember, de mégsem teljesen ugyanazt: az angol verzió sokkal színszerűbb, *„more actable"* [= jobban előadható]; a szerző-fordító célja bevallottan az volt, hogy a lehető legjobb angol nyelvű színházi textust állítsa elő, nem pedig az, hogy az eredetit legjobban megközelítő, legstílushűbb angol fordítást hozza létre. A szisztematikus komparatív formai-tartalmi szövegvizsgálat azt bizonyítja, hogy az angol változat arányosabb szerkezetű, változatosabb stíluseszközöket használó, megmunkáltabb alkotás; kultúrtörténeti-mitológiai utalásai és idézetei megsokszorozzák az interpretációs lehetőségeket, s ezáltal a mű értelmezési struktúrája nyitottabbá vált; műfajilag pedig inkább filozofikus-abszurd tragikomédia, mint humoros music hall-, vaudeville- és burleszkelemekkel dúsított színmű.

Beckett kreatívan fordít – megteheti: saját művét hangszereli át. Nem a szokásos műfordítói gyakorlatot követi: nem a francia szöveg jelentését ülteti át angolra, nem tartja meg a forrásszöveg verbális tonalitását, nyelvi stílusjegyeit – ezt a művészi szabadságot „idegen" műfordító nem engedhette volna meg magának. A francia színmű köznapi beszélt nyelven, kollokviális stílusban, „középhangnemben" szólal meg. Az angol tragikomédia stílusrétegei gazdagabbak, szélsőségesebb stílusjegyek feleselnek egymással: a „small talk"-os minimalista dialógustechnika közben gyakran használja az irodalmi nyelv fordulatait, a fentebb stíl olykor az ironikus humor hordozója, hellyel-közzel pedig vulgáris és szubsztenderd kifejezések röpködnek.

A darab igen szűk – mindössze 1782 lexémányi – angol szókincskészlete a 35 tulajdonnévvel, a 7 lefordítható beszélő névvel, a 9 indulatszóval, a 18 más nyelvből (latin, görög, francia, ír) kölcsönvett szóval, a 10 kifacsart szótorzóval és a 3 kitalált szóképződménynyel együtt is mindössze 1864 szószerű egységet használ, az angol szöveg szavait-mondatait mégsem érti meg a 2000 angol szó birtoklását garantáló nyelvtanfolyamon végzett idegen nyelvű beszélő – a szavak stílusértéke, stilisztikai ázsiója széles sávban oszcillál: a köznapi, köznyelvi szavaktól az irodalmi nyelvben is ritkán használt választékos szavakig ível (például: *dally* [= elidőz], *torrent* [= ont], *wilt* [= elszontyolodik]; *congner* [= fajtárs], *effulgence* [= ragyogás], *vociferation* [= hangzavar, kiabálás]; *indefatigable* [= fáradhatatlan], *somber* [= komor]; *flabbergasted* [= megdöbbenten], *voraciously* [= mohón], *vanguished* [= legyőzve], *with stupefaction* [= megrökönyödve], *cringing away from the menace* [= a veszélytől megszeppenve], *none the less* [= mindazonáltal] stb.) mind a dialógusok, mind az instrukciók tartományában.

Beckett a tökéletesítés szándékával, a tartalmat is érintő mennyiségi változtatásokkal, az ősbemutatót követő előadásokon tapasztalt szerkezeti aránytalanságokat és időbeli ritmustalanságokat kiküszöbölve, a mű színpadszerűségének fokozását szem előtt tartva dolgozta át a darabot:

1. kihúzta vagy átírta a párizsi előadásban nem működő instrukcióikat;
2. a fölösleges dialógusokat kihagyta, a kevésbé értékeseket átfogalmazta;
3. teljesen új angol szövegrészeket írt;
4. a pszichológiai tartalmú vagy pusztán jelenettagoló értékű „csend" instrukciók áthelyezésével a mű egész mikrostruktúráját átritmizálta;
5. gazdagabbá és mélyebbé tette a pontos vagy torzított bibliai allúziók rendszerét;
6. irodalmi idézetekkel sűrítette az angol szöveget;
7. francia tulajdonneveket, beszélő neveket cserélt vagy húzott ki;
8. hibernizmusokkal vastagította a művet Írországhoz, az ír nyelvhez kötő szálait;
9. felerősítette a darab fekete humoros, tragikomikus mozzanatait;
10. újabb szójátékokat épített be;
11. szélsőségesebb stílusértékű kifejezésekkel gazdagította a nyelvi stílusrétegeket;
12. apró, de jelentős szövegmódosításokat hajtott végre,

és általános törekvése volt, hogy „dekonkretizáló" megoldásaival helytől-időtől függetlenített egyetemes és időtlen parabolává rajzolja át saját francia szövegű művét.

1. Szövegváltozások az instrukciók tartományában: Beckett 111 esetben húzta ki saját régi instrukcióit nyomtalanul, például:

[Lucky kalapja a földre esik, de nem veszi észre], [Estragon feláll, hogy jobban lásson], [Lucky nem mozdul. Pozzo pattint az ostorral. Lucky felemeli a fejét], [nézik egymást, mint a műtárgyakat szokás, hol hátralépve, hol előre, néha lehajolva, egyre erősebben remegnek egymás láttán] stb.

52 régi instrukcióját ellentétes tartalmúra módosította (a színpadi szerzőként tapasztalatlan Beckett a párizsi próbákon tanulta meg, hogy a rendezői bal oldal a színész számára jobb oldalt jelent), vagy átfogalmazva pontosította, például:

[a bal oldali díszlethez vezeti] – (kivezeti jobb szélre)
[a bal oldali díszlethez fut] – (megáll jobboldalt legszélen)
[megjelenik Estragon a bal oldali díszlet felől] – (Estragon jön jobbról)
[átfut a szín másik oldalára] – (jobbra el)
[mindent a földre rak] – (leteszi a bőröndöt, a kosarat és a széket)
[ahhoz a díszlethez szalad, amely mögött Estragon eltűnt, s a távolba néz] – (kifut bal oldalon legszélre, tekintetével a láthatárt pásztázza)

[minthogy túl mélyen kezdte] – (túl magasan kezdte)
[fejében számol] – (órájára pillantva számol)

Beckett 107 új instrukciót írt az angol változat számára:

– helyzetváltoztatásra, mozgásra vonatkozó új szerzői utasítások:

(legyőzve elszontyolodik és elfordul), (óvatosan feláll), (Vladimir lassan átmegy a színen, leül Estragon mellé), (elfordulnak, szétválnak), (megint megfordulnak, szemtől szembe állnak) stb.;

– kellékkel való játékra vonatkozó új instrukciók:

(leveszi a szemüvegét), (felteszi szemüvegét, és végigméri a két hozzá hasonlót), (leveszik az égről a tekintetüket), (kalapjukat felteszik és ellazulnak) stb.;

– a szövegmondás módjára, a színész indulati-érzelmi állapotára vonatkozó, becketti „egyszavas" új instrukciók szembetűnően megszaporodtak – a párizsi premiert követően szükségesnek érezte a színészi interpretáció hogyanjának szerzői pontosítását:

(alattomosan), (diadalmasan), (dühösen), (elpityeredve), (elkeseredetten), (elkedvetlenedve), (felbőszülten), (félénken), (indulatosan), (ingerülten), (igazságosan), (hevesen), (kétségbeesetten), (kelletlenül), (megfellebbezhetetlenül) stb.;

– hosszabb tömör új instrukciók:

(Ez egyszer elsüt egy aforizmát), (Próbál visszaemlékezni a névre), (mellékes zárógondolatként), (Nyög egyet, hatalmas indulattal), (Kifejezésre juttatja undorát) stb.

A nyomtatás előtti francia szerzői kéziraton alapuló magyar fordítás e változásokon túl további húsz forrásidegen instrukciót tartalmaz, a magyar olvasóközönség és a magyar színházi közönség szemszögéből nézve tehát a régi és az új magyar fordítás szövegtestében pusztán a szerzői instrukciók helye és/vagy tartalma összesen 290 ponton változott.

2. Szövegváltozások a dialógusok tartományában:

Példák a francia szövegben meglévő, de az angolból kihagyott dialógusokra:

Godot mint személy létezésének konkrétumait szisztematikusan irtja Beckett a szövegből: a találkozó időpontját Godot keze írásával rögzítő papírfecni motívumának törlése után a Godot-nál alvás konkrétumait tartalmazó dialógust is kihagyta:

[ESTRAGON Menjünk innét.
VLADIMIR Hova? *(Szünet)* Meglehet, hogy ma este nála alszunk, teli hassal, a száraz szalmán. Ez csak megéri a várakozást? Nem igaz?
ESTRAGON Egész éjjel várakozzunk?
VLADIMIR Még nappal van. *(Csend)*]

3. Új dialógusszövegek az angol változatban:

A dekonkretizálás szándéka a két önéletrajzi vonatkozású francia név kihagyását pár soros új angol szöveggel pótolta:

VLADIMIR Együtt jártunk ott, esküdni mernék rá. [Mégpedig szüreten egy kis faluban, Roussillonban, bizonyos Bonellynél.] **Szőlőt szüreteltünk egy gazdánál, úgy hívták, hogy...*(Ujjával csettint)* ...most nem jut eszembe a gazda neve, egy kis faluban, úgy hívták hogy... *(Ujjával csettint)* ...most nem jut eszembe a falu neve, nem emlékszel?**

A *halál* mint vezérmotívum vonul végig a darabon, rögtön az elején ismétléssel nyomatékosítja a szerző:

ESTRAGON Az előbb mintha a pokoltól mondtad volna.
VLADIMIR A haláltól, a haláltól.

A szitokpárbaj nagy műgonddal megválogatott – az alliterációs felvezetés után a Beckett által nem igazán kedvelt „kritikusssokon" csattanó – ritka szép szavai a francia szövegből még hiányoztak:

VLADIMIR [nyomorult] **Gyengeelméjű!**
ESTRAGON [Remek ötlet! Hordjuk le egymást a sárga földig.] **Jó ötlet, sértegessük egymást!** *(Elfordulnak, szétválnak, megint megfordulnak, szemtől szembe állnak)*
VLADIMIR Eszelős!
ESTRAGON Gyűrűsféreg!
VLADIMIR Szörnyszülött!
ESTRAGON Ágyéktetű!
VLADIMIR Csatornapatkány!
ESTRAGON Káplán!
VLADIMIR Kretén!
ESTRAGON *(megfellebbezhetetlenül)* Kritikusss!
VLADIMIR Jaj! *([Gyalázkodó szavak után – csend])*
(Legyőzve elszontyolodik és elfordul)
ESTRAGON És most béküljünk ki.

4. „Csend" és „Szünet":

Különösen tanulságos látni, hogy – miután Beckett egyik kulcsszava, gyakran (a franciában 209-szer, az angolban kereken 200-szor) használt ritmusszervező instrukciója a *„Szünet"* és a *„Csend"* – a játék ritmusa, dinamikája és időbeli tagolása miként módosul az angol változatban azáltal, hogy az előírt szerzői „csendrendeletek" helyének *egynegyede* megváltozott:

– 29 francia szünethely kimaradása gyorsítja a játékot az angolban;
– 20 új érzelmi tartalommélyítő vagy tagolási pont keletkezett;
– 158 „Csend" és „Szünet" maradt a régi helyén;
– 22 helyen maradt a cezúra, csak a „Szünet" szó „Csend"-re változott, vagy fordítva.

5. Bibliai utalások, bibliai idézetek:

A direkt vagy rejtett bibliai utalások (Mózes Első könyve és Harmadik könyve, Máté, Márk, Lukács és János evangéliuma stb.), a pontos vagy szándékosan rontott bibliai idézetek, szókapcsolatok köre jelentős mértékben bővült az angol változatban.

A helyszínleírást követő legelső szerzői instrukcióban a *kő* motívuma, melyen ülve Estragon a cipőjét próbálja lehúzni, utalás a feltámadott Krisztus sírjának szájáról elgördített kőre; az angol *ditch* nemcsak *árkot,* hanem *gödröt, sírgödröt* is jelent.

Estragon *Ádám* néven mutatkozik be Pozzo előtt az angol szövegben (a franciában *Catullus* néven) – erősítve azt a jelentésvonulatot, melynek mentén *Ábel* és *Káin* néven szólítgatják a földön fekvő Pozzót és Luckyt a második felvonásban.

„Akiket Isten saját képmására teremtett!" – Pozzo angol mondata („Made in God's image!") pontosan használja a Biblia szavait: „And God said, Let us *make* man *in our image,* after our likeness." (Genesis 1,26) –

„Isten újra szólt: *Teremtsünk* embert *képmásunkra,* magunkhoz hasonlóvá" (1Mózes 1,26).

„Kelj fel és próbálj járni!" – utasítja Vladimir Estragont, Jézus csodatévő szavait profán pontatlansággal.

Vladimir a francia változatban közhelyszerűen semmitmondó, lapos bölcseleti tartalmú idézetre próbál emlékezni: „C`est long, mais ce sera bon. Qui disait ca?" (Sokára lesz, de jó lesz. Ki is mondta ezt?), az angol változatban Beckett egy bibliai idézet kulcsszó nélküli csonkolt félmondatát adja Vladimir szájába: „Hope deferred maketh the something sick, who said that?"(„Az halogatott reménység beteggé tészi az izét, ki is mondta ezt?"). A teljes szöveg a Bibliában a Példabeszédek könyve 13. részének 12. versében található: „A halogatott reménység beteggé teszi a *szívet,* de a megadatott kívánság életnek fája." Az 1590-es Vizsolyi Bibliában Károli Gáspár az *elme* szót használja. A francia alapszöveg semmilyen bibliai vonatkozást nem tartalmaz.

6. Shakespeare-idézetek, versidézetek az angol szövegben:

Beckett Vladimir moralizáló monológjában – a francia szöveggel ellentétben („A kérdés nem ez, hanem az, hogy valójában mi dolgunk van itt") – szó szerint idéz Hamlet nagymonológjából: „Mit keresünk mi itt? Az itt a kérdés." A *Vízkeresztb*ől a Malvolio félrevezetésére írott hamis levél szavait („Vannak, akik rangosnak születnek, vannak, akik elérik a rangot, és vannak olyanok, akiknek ölükbe hull") eltorzítva idézi: „Mindnyájan bolondnak születünk – van, aki az is marad". Lucky vészjósló szavai („wastes and pines" – „sorvad és senyved") a *Macbeth* Első boszorkányának szavait visszhangozzák.

Theokritosz, Calderón, Rousseau, Schumann, Malraux szállóigévé vált mondatai beépültek a francia szövegbe is; Sabine Baring-Gould áhítatos egyházi énekéből – amit később Krapp kétszer is énekel *Az utolsó tekercs*ben – csak az angol szöveg idéz, és Hérakleitosz híres filozófiai megállapítása sincs benne a francia változatban, csak az angol szövegben hangzik el ironikus rímbe (folyó–genyó) facsarva („Nem léphetünk kétszer ugyanabba a *genyóba*").

Baudelaire *L'Invitation au Voyage (Útrahívás)* című versének töredékesen citált szavai és Verlaine *Le ciel est par-dessus le toit (Hogy ragyog a tető felett)* című költeményének sorai Szabó Lőrinc fordításában, Shelley *To the Moon (A hold)* című versének részletei Kosztolányi Dezső fordításában szólalnak meg magyarul a drámaszövegben – ez utóbbi vers Caspar David Friedrich 1819-ben készült *Két férfi a holdat szemléli* című festményének motívumait idézi, melyet Beckett 1937-ben fedezett fel magának a drezdai képtárban; a képen két kalapos férfi egy „feketén bólogató", lombkorona nélkül kornyadozó fa mellett a holdat nézi.

7. A konkrét francia helyszínnevek és tulajdonnevek változásai:

A francia szöveg francia helyszínnevei azt az érzetet kelthették, hogy a történet helyszíne Franciaország. A dekonkretizáló szándék a történés helyszínét is igyekszik rejtélyesen homályban hagyni. Beckett szinte kivétel nélkül kiirtja saját korábbi francia helyszínés személynévutalásait; néhány francia tulajdonnevet átír angol-ír vonatkozásúra: [Voltaire] helyett: Berkley püspök, [Normandia] helyett: Connemara, [Seine megye, Seine-et-Oise megye, Seine-et-Marne megye, Marne-et-Oise megye] helyett: Feckham, Peckham, Fulham, Clapham áll az angol szövegben. Ezek a tulajdonnevek kivétel nélkül Lucky tudatáram-monológjában bukkanak elő, így természetesen nincs helyszínazonosító hitelük – Feckham ugyanúgy kitalált név, mint francia párja.

Négy francia vonatkozású utalás megmarad, viszont ezek sem alkalmasak a csavargók jelenlegi tartózkodási helyének azonosítására, mert múltbeli emléket vagy jövőbeli vágyat megfogalmazó mondatban hangoznak el: Vladimir emlékei szerint az *Eiffel-torony* tetejéről kellett volna leugraniuk, a *Rhône* (Kolozsvárinál: a Szajna) folyóba ugrott bele Estragon, a *Macon-vidék* (Kolozsvárinál: Francia-Középhegység) az a hely, amihez a játék helyszínéül szolgáló teret hasonlítják, a *Pireneusokban* szeretne túrázni Estragon (a franciában a Pireneusok *l'Ariège* nevű részén).

Egyetlen „árulkodó" francia tény maradt az angol dialógusszövegben: Estragon tíz, majd öt *francia frankot* (a franciában *un louis* és *cent sous,* azaz: *egy lajosaranyat* és száz *öt-centime-ost,* KGE fordításában *egy napóleont,* majd *egy ötfrankost,* az angolban *ten francs* és *five,* azaz: *tíz frankot,* majd *ötöt*) kér az első felvonásban Pozzótól, és *száz,* majd *kétszáz frankot* (a francában *cent francs* és *deux cents,* az angolban *one hundred francs* és *two hundred*) kínál a vak Pozzo is a segítségért a másodikban. Korábbi angol szövegkiadásokban angol pénznemnevek jelentek meg. Ezen felbátorodva – folytatva Beckett kreatív fordítási technikáját – jelen fordítás a francia fizetési eszköz (frank) nevét kihagyva, a szereplővel csak a számnevet kimondatva ezt a francia helyszínre utaló „kakukktojást" is eltünteti a szövegből; a frankot időközben „eltüntette" az euró, az alamizsnaként áhított összeg *(tízes, ötös)* és a szolgáltatásért kínált összeg *(egy százas, kétszáz)* nagyságrendje és aránya így is jól érzékelhető.

A szerzői-átdolgozói manőverek következtében az angol szövegváltozatból elfogytak a konkrét francia helyszínutalások, fokozottabban jelen van az idő és a hely elvontságára, bizonytalanságára, „nem realista" kezelésére irányuló szerzői törekvés. Viszont kárpótlásul érdekesen új színt hoztak az angol szövegbe a játékos fricskával felbukkanó francia mondatok. A kriptai vizionálás jelenete után elhangzó francia nyelvű dialógusrészlet hatásosan, kifejezetten idegenül hangzik az angol nyelvű szövegkörnyezetben (a magyar fordítás fonetikus írásmódja fokozza az olvasói élményt):

ESTRAGON Kevulé vu?
VLADIMIR Mit mondasz?
ESTRAGON Kevulé vu?
VLADIMIR Ja, que voulez vous. Pontosan.

Ugyanezt a hatást éri el a szerző, amikor az angol szövegben Pozzo a besötétedés természetéről rögtönzött felvilágosító kiselőadására Estragon hiányos műveltségű sznob módjára angolos kiejtéssel elmondott francia nyelvű színházi bókkal reagál: **„Oh tray bong, tray tray tray bong!"** A magyar szöveg a francia nyelvet angolosan törő sznobizmus kifugurázása he-

lyett a *très bon* magyarosan ejtett és ellentétes értelműnek hangzó alakjával igyekszik a félműveltség hatását visszaadni (a magyar szlengben a *tré* a *rossz, ócska, gyenge* szinonimája): **„Ó, tré bong, tré bong, nagyon-nagyon tré!"**

8. Hibernizmusok – az ír nyelv hatását mutató nyelvi megoldások:

Ír szavak és kifejezések vastagítják a művet Írországhoz, az ír nyelvhez kötő szálait (ezeket az erdélyi magyar nyelv „szerkezet-összevonásos" megoldásaival, illetve magyar tájnyelvi szavakkal fordítottam):

Get up *till* I embrace you. (Állj fel, öleljelek meg.)

I'd like *well* to hear him think. (Én *jobb* szeretném hallani, ahogy gondolkozik.)

But it is *not for nothing* I have lived through this long day. (*Na de nemhiába* éltem végig a mai hosszú napot.)

He wants *to cod me,* but he won't. (*Meg akar vezetni,* de nem fog!) [= be akar csapni, félre akar vezetni]

dudeen (magyar tájnyelvi szóval: *csibuk*)

9. Felerősítette a darab fekete humoros vonulatát:

A durva akciót emlegető francia szöveg helyett („rúgjon bele, lehetőleg az altestébe és a pofájába") angol akasztófahumor hordozza Pozzo agressziv rutinériáját:

Először meg kellene rántania a kötelet, ahogy csak bírja, de meg ne fojtsa. Erre reagálni szokott. Ha mégse, akkor adjon neki cipőorral egy kis ízelítőt a képébe, és – ha egy mód van rá – a becsesebb felébe is.

Máskor a durva és vulgáris szavak szolgálnak groteszk humorforrásul. Beckett megtartja, de a humor kedvéért legtöbbször áthangszereli a franciában is meglévő nyers indulati töltésű kifejezéseket:

Kick him int he crotch – [Vágd szájon!] **Rúgd tökön!**

I've puked my puke of a life away here – [Az egész hugyos életemet itt csorgattam el] **Itt okádtam szét egész okádék életemet**

instead of simply kicking him out on his arse – [ám ahelyett, hogy egyszerűen kidobnám az ajtón, kidobnám seggbe rúgások kíséretében] **ahelyett, hogy egyszerűen seggbe billenteném**

A **„Ki fingott?"** (Who farted?) esetében a francia szöveg is szó szerint ugyanilyen szókimondó („Qui a pété?"), a régebbi magyar fordítás eufemisztikus kísérlete nem durran akkorát a színpadon [Ki szellentett?].

– A mai beszélt nyelvbe inverz szórend, régies igeragozás, archaikus kifejezések vegyülnek:

Hope deferred make*th* the something sick (*Az* halogatott reménység beteggé *tészi* az ízét)

Night is *drawing nigh* [= *közelg* az éj, leszáll az éj] (Lassan leszáll az éjszaka)

– A „fentebb stíl" ironikus alkalmazása az angol szövegben

[ESTRAGON *(eltúlzott lelkesedéssel)* Figyelek.]

A francia szöveg egyszerűségét túlzóan választékos, arisztokratikusan formális stílusú gúnyos felhang színesíti az angolban:

ESTRAGON *(eltúlzott lelkesedéssel)* **Szerfölött érdekfeszítőnek találom, valóban.**

A francia szöveg pajzán kanhumora helyett az akasztáskor bekövetkező hirtelen magömlésre és a hullamerevségre egyaránt asszociáltató intellektuális akasztófahumor stíluseszközei jelennek meg Vladimir angol válaszában:

ESTRAGON Mi lenne, ha felkötnénk magunkat?

VLADIMIR [Legalább feláll.] **Hm! Felettébb kielégítő merevedést produkálnánk.**

10. Újabb szójátékok:

A francia szöveg bűnbakképzésre utaló mondata egyszerű próza:

Voila l'homme tout entier, s'en prenant a sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. (Ilyen az ember! A cipőt hibáztatja, holott a lába a hibás.)

Az angol mondat játszik a szavakkal, és archaikus alliteráló poétikai formába bújik (a magyar szöveg – ezt erősítendő – a disztichon második, „pentametrikus" sorának időmértékes metruma szerint is ritmizálható):

There is man all over for you, / blaming on his / boots the // faults of his / feet.

(Ímé az ember! **Bántja a lábbelijét, bár csak a lába büdös!)**

Az akasztást végül elkerülni akaró Estragon angol mondata („Don't let's do anything. It's safer.") a „semmi csinálását" is aktív időtöltésnek állítja be:

[Ne csináljunk semmit. Az a legokosabb.] **Csináljuk azt, hogy nem csinálunk semmit se. Az biztonságosabb.**

Az elveszített légszórója miatt sopánkodó Pozzót Estragon a többjelentésű angol „sound" szóra (*sound* = hangzik; *as sound as sound as a bell* = olyan egészséges, mint a makk; úgy szól, mint az ércharang) épülő remek szóvicces minimutatvánnyal parodizálja, mely a franciában nem szól olyan jól:

[ESTRAGON *(elhaló hangon)* A bal tüdőm nagyon gyönge. *(Halkan köhög. Harsogó hangon)* De a jobb tüdőm kifogástalan.]

ESTRAGON *(Faintly.)* My left lung is very weak! *(He coughs feebly. In ringing tones.)* But my right lung is as sound as a bell!

A „szószerintiség" szerint hűtlen fordításom a *halk – elhaló – halhatatlan – hallhatatlan – hallatlan – hallható* magyar „szabadötlet-jegyzékre" épül:

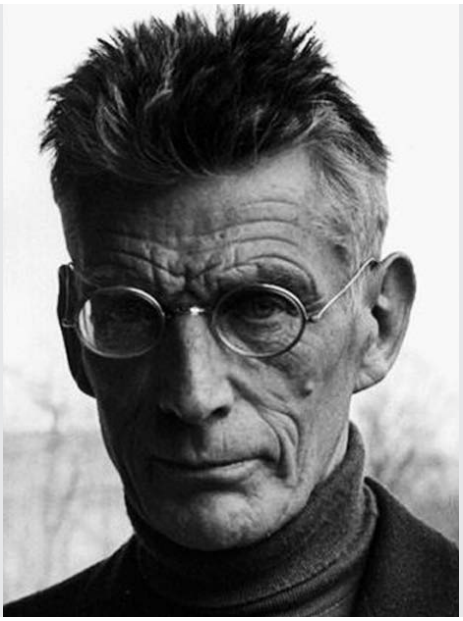
ESTRAGON *(elhaló hangon)* A bal tüdőm hallhatatlanul gyenge.*(Halkan köhög. Majd csengő hangon)* De a jobb tüdőm hallatlanul jól hallható!

Ez a „világos" példa az olvasó szemének és a néző fülének is szól:

ESTRAGON Use your intelligence, can't you?
(VLADIMIR uses his intelligence.)
VLADIMIR *(Finally.)* I remain in the dark.

ESTRAGON Használd az eszedet. Világos?
(Vladimir használja az eszét)
VLADIMIR *(végül)* Nem világos.

11. Változatosabb stílusértékű szavak, szélsőségesebb stílusrétegek:



– Szakszavak, rétegnyelvi kifejezések:

állatbiológia: *crablouse* (lapostetű), *sewer-rat* (csatornapatkány), *morpion* (ágyéktetű);

divat: *fob* (órazseb), *crown* [= kalap teteje, a karima fölötti burája];

építészet: *caryatids* (kariatidák), manor (uradalmi kastély, nemesi kúria);

mechanika: *deadbeat escapement* (billegőkerekes holtjáratgátlómű [= nyugvójáratos horgonygátszerkezet]), *half-hunter* (duplafedeles zsebóra);

orvostan: *abortion* (szörnyszülött), *foetal posture* (csecsemőpóz, embriópozitúra), *moron* (gyengeelméjű);

sport: *running start* (repülőrajt), *camogie* (ír női jégkorongozás).

– Bővebb angol szókincs

A szakirodalom gyakran idézett eklatáns példája szerint a francia szöveg e három mondata a „tire" [= húz] szót használja:

Pozzo *tire* sur pipe [=Pozzo *„meghúzza"* a pipáját, *beleszív* a pipájába]

Vladimir *tire* Estragon vers les coulisses [= Vladimir a kulisszák felé *húzza* Estragont]

Pozzo *tire* sur la corde (Pozzo *meghúzza* a kötelet)

Az angol szöveg három különböző szóval fordítja ugyanazt:

Pozzo *puffs* at his pipe [= Pozzo pipájából pöfékel, rápöffent, rápipál]

Vladimir *drags* Estragon towards the wings [= Vladimir a takarófüggöny felé *vonszolja* Estragont]

Pozzo *jerks* the rope [= Pozzo megrántja a kötelet]

A magyar fordítás természetesen az angol szöveget követi:

Pozzo *pöfékel* a pipájából.

A takarás felé *ráncigálj*a Estragont.

Pozzo *megrántja* a kötelet.

12. Apró, de jelentős szövegmódosítások:

Komoly díszlettervezési következménye van a második felvonást kezdő szerzői utasításnak:

[A fa lombot hajtott.] **A fa ágán négy-öt levél.**

A francia szövegben Estragonnak Lucky táncáról a lámpagyújtó halála jut eszébe címként, az angol szövegben Jézus kínhalála, aki az emberiség bűnbakjaként halt meg a bűnösök helyett:

[A lámpagyújtó halála.] **A Bűnbak Haláltusája.**

Vladimir is más címeket tippel; az indifferens francia címjavaslattal szemben az angol utal a Lucky által cipelt összehajtogatható faszékre *(stool = szék, ülőke; hard stool = kemény széklet):*

[A rákos aggastyán.] **A Székrekedés.**

A magyar fordítás érzékeny pontjai

1. Kulcs a Lucky-monológhoz

Lucky a szerzői – és rendezői – értelmezés kulcsfigurája, fontos, hogy megértsük és pontosan fordítsuk le enigmatikus nagymonológja értelmét: „bolond beszéd" – kell, hogy legyen benne rendszer Beckett esetlegességeket nélkülöző alkotói törvényei szerint.

A hírhedten hosszú juxtapozíciós dada tiráda előtt a francia szöveg és a magyar fordítás ismerői azt az instrukciót olvashatják, hogy: „teljesen egyhangúan". A gépies és értelmetlen kántálásra serkentő szerzői utasítás éppen az értelmező intonációtól fosztotta meg a színészt.

Alaposabb vizsgálódás és a lefordításához szükséges szoros olvasás („close reading") után felfedezhetjük a mondatértékű közlések értelmi rendszerét és a grammatika összerendező logikáját Lucky monológjában is. Ha a nyomtatott textus folyamatosságából újratördeljük a szöveget, szétválasztva a stilárisan vagy jelentésük szerint egymáshoz tartozó szavakat, szintagmákat, meglepő végeredményt kapunk. Tartalmuk, stílusuk alapján három nagyobb szövegcsoport különíthető el: Lucky skizofrén módon három különböző stílusú, egymásba montírozott szöveget mond egy időben. A szövegek főmondatait alárendelő és beékelt mellérendelő tagmondatokkal – sztereotípiákkal, közhelyekkel, zsurnalisztikai kifejezésekkel, ismétlésekkel – szakítja meg, így az összetartó nyelvtani szerkezet első olvasásra nem felfejthető.

Az angolban a kötött szórend és a prepozíció segít mondatértékű közleménnyé kapcsolni az egymáshoz tartozó szavakat, kifejezéseket, az agglutináló magyar nyelvben a toldalékolás. Ha az angol szöveg sorokra szabdalt kollázsának csak minden második-harmadik mozaikegységét olvassuk össze (kihagyva a folytatásként nem kínálkozó soregységeket), kis szódominózás után értelmes félmondatokat kapunk, melyek a végén ép szerkezetű mondattá állnak össze. A fordító feladata ettől kezdve egyszerű: a magyar nyelv szabályai szerint kell toldalékolni és nyelvtani viszonyrendszerbe építeni az angol szavak magyar megfelelőit:

Adva van
amint azt nyilvánossá tett munkáiban
Pontjucast és Wattkan
lefekteti
egy személyes Isten
aki quaquaquaqua
egy fehér szakállú
quaquaquaqua
aki időn kívül és kiterjedés nélkül létezik

aki az isteni apátia
az isteni atámbia
az isteni afázia
magasságaiból
eddig még ismeretlen okból
amire az idő majd magyarázatot ad
szívből szeret
kevés kivételtől eltekintve
mindannyiunkat
és
mint az isteni Miranda
együtt szenved mindazokkal
akik
eddig még ismeretlen okból
amire majd az idő magyarázatot ad
a gyötrelemre vettettek
a tűzbe vettettek
mely tűznek lángja fellobban
és
ha így megy tovább
ki vonná kétségbe
lángba borítja a levegőeget
lángot vet
más szóval mondva
a poklot beledurrantja a mennybe
ahol
óh hogy **ragyog az ég azúrja**
milyen **nyugodtan**
milyen nyugodtan
mely nyugodtság
bár átmeneti
mégis jobb a semminél

A töredékek többszörösen összetett értelmes mondattá állnak össze:

Adva van – amint azt nyilvánossá tett munkáiban Pontjucast és Wattkan lefekteti – **egy személyes Isten –** aki quaquaverzális, **egy fehér szakállú** quaquaverzális –, **aki időn kívül és kiterjedés nélkül létezik, aki az isteni apátia**, az isteni atámbia, az isteni afázia **magasságaiból** eddig még ismeretlen okból – amire az idő majd magyarázatot ad – **szívből szeret** kevés kivételtől eltekintve **mindannyiunkat, és** mint az isteni Miranda **együtt szenved mindazokkal, akik** eddig még ismeretlen okból – amire majd az idő magyarázatot ad – **a gyötrelemre vettettek, a tűzbe vettettek, mely tűznek lángja fellobban, és –** ha így megy tovább, ki vonná kétségbe – **lángba borítja a levegőeget**, lángot vet; más szóval mondva: a poklot beledurrantja a mennybe –, **ahol** óh, hogy **ragyog az ég azúrja**, milyen **nyugodtan**, milyen nyugodtan – **mely nyugodtság bár átmeneti, mégis jobb a semminél**!

A beékelődő lényegtelen soregységeket kihagyva *teológiai* tartalmat közvetítő mondatot kapunk:

Adva van egy személyes Isten – egy fehér szakállú, minden irányba hatni tudó –, aki időn kívül és kiterjedés nélkül létezik, aki az isteni apátia magasságaiból szívből szeret mindannyiunkat, és együtt szenved mindazokkal, akik a gyötrelemre vettettek, a tűzbe vettettek, mely tűznek lángja fellobban, és lángba borítja a levegőeget; ahol ragyog az ég azúrja nyugodtan, mely nyugodtság bár átmeneti, mégis jobb a semminél!

Ugyanezzel a módszerrel más sortöredékek egymás után rakásával, az alá-mellérendelő sallangok elhagyása után az emberiség elkorcsosulását vizsgáló fiktív *tudományos* értekezés egyik mondatát olvashatjuk:

Amint azt nyilvánossá tett munkáiban Pontjucast és Wattkan lefekteti, sőt mi több: figyelembe véve, hogy Testes és Cudarn befejezetlen munkásságának eredményeként – ami díjat nyert Esse-in-Posse Emberiseggkutató Akakakakadémiáján – minden kétséget kizáróan megállapítást nyert, hogy – Farfing és Beleböff befejezetlen munkáira tekintettel (amit sokan tagadnak) – az ember a fejlett táplálkozási és ürítési szokások ellenére sorvad és senyved, sőt mi több, a testkultúra-fejlesztés irányelvei ellenére, a sporttevékenységek űzése ellenére eltörpül és pusztul.

A harmadik összerakott mondat egy látomásos-zaklatott *művészi* szabad vers erejével fest múltbeli vagy jövőbeli világvégét, emberi szenvedéssel teli kozmikus világégést, jégkori, világháborús vagy atomsokkos kataklizmát:

Síkokon és hegytetőkön, tengerpartokon, folyók medrében
futó vizek, futótüzek!
A lég és majd a föld a jéghidegben,
a vaksötétben kövek hona!
Ó jaj! Ó jaj!
A kövek Urának hatszázvalahányadik évében
a lég, a föld, a víz jéghideg!
A szakáll, a lángok, a könnyek, a kövek!
Ó jaj, ó jaj a koponya, a koponya,
a koponya, a koponya Connemarában!
Ó jaj!

Lucky monológja tehát a *vallásos, a tudományos és a művészi* megfogalmazás „egymásra kopírozott" verbális eszközeivel vizsgálja Isten létét és a pusztulásba sodródó emberiség helyzetét. Egy lepusztult véglény visszaidézi a korábbi magas szinten gondolkodó intellektuelt (tudóst-papot-művészt). Ennek az egyetemes és nagy ívű kísérletnek a kétségbeejtő paradoxona akkor „vág léket a koponyákon" – Örkény István szavaival élve –, ha az interpretált szavak mögötti jelentés is eljut a néző tudatába – értelmező, magyarázó, tanárosprédikátori interpretációval – a francia instrukció monoton szövegmondásra buzdító felhívásával ellentétben. Az angol szövegből elmaradó „teljesen egyhangúan" instrukció azt sugallja rendezőnek-színésznek, hogy a beszédet kísérő szupraszegmentális jegyek: hangszín, hangerő, hangmagasság, beszédstílus, beszédtempó, szünetek (és a metakommunikatív színészi eszközök: arcjáték, gesztusok, testtartás, pózok) rafináltan kidolgozott alkalmazásával – egy triplán skizoid csatornaváltó éles vágásainak montírozásában – Lucky *értelmesen, érthetően és érdekfeszítően* magyarázza el a három összefont monológ jelentését a hallgatóságnak – ez a szuggesztív-értelmező tudományos „székfoglaló" prófécia fokozódik a monológ előtti hosszú szerzői utasítások szerint epileptikus őrületté.

2. Beszélő nevek

Beckett maga is kicserélte vagy átfordította a francia szövegben szereplő beszélő nevek nagy részét, ez állt

modellként előttem: törekedve a szóalak formai hasonlóságára, az első néhány kezdőbetű azonosságára és legalább a szerteágazó tartalmú asszociációk lényegének visszaadására: *testu* (francia szleng) = disznófejű; *testicle* (angol) = heregolyó, *stew* (angol) = párolt hús, pörkölt; *conard (*francia szleng) = hülye, bugris, bolond; *con* (francia) = vagina*; fartov* (angol) = fingós; *belcher* (angol) = böfögő; *puncher* (angol) és *poinçon* (francia) = a kalauzok kézi jegylyukasztó eszköze; *Wattmann* (angol–német) = a villamosvezetők gúnyneve, tudatlan, buta, vad férfi; *Watt* – Beckett korai regényének címszereplője.

*Testew [*a francia szövegben: *Testu]* – **Testes** (5 betű azonos, *w* helyett *s*)

*Cunard [*a franciában: *Conard]* – **Cudarn** (mind a 6 betű azonos, *n* és *d* helycsere)

Fartov – **Farfing** (első 3 betű azonos)

Belcher – **Beleböff** (első 3 betű azonos)

*Puncher [*a francia szövegben: *Poinçon*] – **Pontjucast** (= *pontjukasztó*; a jelentés visszaadása miatt több betű változott, de az angolos íráskép megmaradt)

Wattmann – **Wattkan** (6 fonémából 5 azonos, *M* helyett *K,* mint fonetikus (vadkan)

3. Vezényszavak a Pozzo–Lucky kapcsolatban

A szövegbeli „lovát nógatta" *(shout – at his horse)* kifejezésre építve: nem katonai vezényszavakat, hanem az állat – cirkuszi ló, fuvarosló – idomítási parancsszavait használom a magyarban. Pozzo „állatként kezeli, ostorral hajtja, istránggal-kantárral-gyeplővel (KGE fordításában kutyára képzettársító pórázzal) irányítja Luckyt : Gyia! Hóha! Curik! Gyeride! Gyí!

4. Talányos, többértelmű mondatok fordítása

A francia szöveg hasonló tartalmú tétova mondatait az angolban egyetlen passzivitásra determináló mondat helyettesíti:

ESTRAGON *(éppen megint feladta)* [Hiába, nem megy.] **Nincs mit tenni.**

VLADIMIR ...de ez nem ugyanaz. [Végtére is...] **Nincs mit tenni.**

Nehezebben születtek meg Estragon duplafenekű mondatainak („In another compartment. No lack of void.") magyar megfelelői.

A talányos összefüggésben felbukkanó angol ***„compartment"*** (fülke, rekesz) szó ritkán használt jelentése ***parcella,*** sírhely – az ürességben létezés (lét)filozófiai kérdésének „magas kontextusú" témáját a reálszituáció „alacsony kontextusában" is értelmezhetővé teszi, s azon túl ez is a temetőkert-játéktér érzetet erősíti:

A becketti világpusztulás filozófiája a színház konkrét terében az élet/halál határhelyeként értelmezhető temetőkert helyszínt kívánja magának – erősítve Pozzo kozmikus nagymonológjának sírgödör fölött lovaglóülésben szülő és csecsemőjüket a gödörbe (nem árokba) pottyantó nők vizionált metaforáját az emberi élet rövidségéről és hiábavalóságáról. (Beckett egész drámát szentel e villanásnyi emberélet villanásnyira sűrített (33 másodpercnyi) színpadi bemutatására: *(Breath – Lélegzet)*.

VLADIMIR Mert hol voltunk tegnap este – a te véleményed szerint?

ESTRAGON Honnan tudnám? [Máshol. Ürességben itt nincs hiány.] **Másik parcellában. Tele a föld üres helyekkel.**

A legtitokzatosabb és legértelmezhetetlenebb – ezért legnehezebben fordítható – mondat az este 7–8 óra körül „kariatidákra feszülve lógó" vak Pozzo helyszínazonosító kérdő mondata volt:

POZZO Isn't it by any chance the place known as the Board?

Önéletrajzírói szerint Beckett mindig hordott magánál Bibliát, néha nem is egyet. Ezúttal is János evangéliuma segített a szöveg útbaigazító időutalásait (este 6 órakor mondta ki Pilátus az ítéletet, Krisztus 9 órakor halt meg a keresztfán) követve „kitalálni", hogy nem a világot jelentő deszkákra vonatkozó célzást ([POZZO Nem az úgynevezett Deszkán vagyunk?]), hanem Pilátus ítélőszékének – ez esetben metaforikus – kőtalapzatát rejtheti a sokjelentésű angol szó:

POZZO Nem erre a helyre mondják egészen véletlenül, hogy a Kőpadolat?

Beckett angol színei

A két szerzői szöveg közötti eltérések részletes vizsgálatával, szövegrészek összehasonlításával, strukturális és tartalmi bizonyítékok felsorolásával, a szerzői változtatások mozgatórúgójának és tendenciáinak fölfedezésével, a feltárt összefüggések elemzésével bizonyítható, hogy az időben korábban keletkezett, a szerző által is rossznak bélyegzett francia nyelvű *En attendant Godot* csak első fogalmazványa, előfutára a strukturálisan koherensebb, stilárisan árnyaltabb, dramaturgiailag erőteljesebb, motívumrendszerében gazdagabb, hatásában polifonikusabb angol *Waiting for Godot*-nak. Ez utóbbi véglegesebb nyelvi megmunkáltság állapotában, kiérleltebb formában tartalmazza a szerző eredeti gondolatait, létfilozófiáját, világképét, magasabb megformáltsági szinten kódolja művészi üzenetét, mely – ahogyan az 1969-ben neki ítélt irodalmi Nobel-díj laudációja summázza – „az emberi nyomorúság ábrázolásán keresztül az ember felemelkedését kívánja szolgálni".

Hippolyte Taine világít rá velősen a francia és az angol nyelv különbözőségére: angol mondatot franciára fordítani annyi, mint egy színes ábrát grafitceruzával lerajzolni. Beckett saját francia fehér-fekete rajzait alkotta újra az angol nyelv színkészletével – ennek „magyar ecsettel" festett, színhűségre törekvő másolata hamarosan megjelenik a Kalligram Kiadó gondozásában, jelen sorok szerzőjének fordításában, Beckett halálának közelgő huszadik évfordulója előtti tisztelgésül.

A két magyar szöveg – a franciából fordított és az angolból fordított – volt a „közös nevezője" annak a komparatív filológiai szövegtérképnek, mely tipográfiai módszerrel szétválasztva, vizuálisan jól elkülönítve egyetlen szövegtestben tartalmazza a két autorizált szerzői szöveget és a korábbi magyar fordítás forrásidegen szövegrészeit.

Hatházi András

Én vagyunk, te vagytok, ő vannak...

TÖREDÉKES GONDOLATOK A SZEREPRŐL ÉS A SZEMÉLYISÉGRŐL

„Mindezt én így szoktam csinálni..."
Keith Johnstone: IMPRO

Nem teljes a mottó. Az idézett könyvet kölcsönadtam, és nem tudom, kinek. (Ha esetleg hallja-olvassa e szöveget, megkérem: juttassa vissza.)

Mégis e töredékesség két dologra utal: a szerep befejezetlenségére/befejezhetetlenségére, valamint arra, hogy az itt megjelenő gondok-gondolatok csakis saját színészi-drámairói tapasztalatomból fakadnak. Én így tapasztaltam, és így szoktam, mert így tudom csinálni.

Mindaz, amit írok, a személyiségről szól, és a szerepről.

Hogy mikor melyikről: kérem figyelemmel követni.

Súlyos tévedés a kettőt összekeverni, netalántán azonosnak tekinteni.

Szerep önmagában nincs.

Mindig valaminek a függvényében létezünk.

A tanteremben a hallgatóim jelenléte tesz tanárrá.

Ha egyedül vagyok, akkor gondolataim határozzák meg, mely szerepem öltöm fel. Ha a gyermekeimre gondolok: apa vagyok. Ha az esti előadásra: színész. Ha erre a szövegre: a színészi munka elméletével gyötrődő szakember.

Tehát a szerep: bizonyos funkcióra adott pillanatnyi válasz.

Ha viszont igaz a fenti állítás,[1] akkor a személyiség látszólag nem egyetlen formában jelenik meg.

Én nem vagyok, hanem vagyunk. Te vagytok, ő vannak.

Mert úgy tűnik, mindig az vagyunk, akinek mutatjuk magunk abban a helyzetben, amelyben akkor létezünk.

Az osztályteremben tanár és nem apa vagyunk. Otthon nem a színész.

Ha viszont igen, akkor az már szereptévesztés.

És az már személyiségbeli probléma.

Hatházi András docens, a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Kara magyar tagozatának vezetője, dékánhelyettes.

Biró István felvétele

A fenti ragozásnál maradva: csak a szerepről mondhatom el, hogy mi vagyok, ti vagy, ők van.[2]

Mert a szerep általános emberi.

A Tanár. A Gondolkodó. A Színész. A Szakember.

Ellenben a személyiség egy.

Azonos.

Érvényes minden pillanatra.

Sőt: csak a személyiség egy, kizárólag a személyiség azonos, csupán a személyiség érvényes minden pillanatra.

[1] Ennek igazolására kölcsönözzük a matematikából a *reductio ad absurdum* módszerét. Tegyük fel, hogy nem igaz, szerep önmagában igenis létezik. Ebben az esetben létezik a Tanár a Hallgatók nélkül, létezik az Apa a Gyerekek nélkül. S mivel ez általánosságában nem igaz, egyediségében sem állja meg a helyét.

[2] És a hangsúly e mondatban minden esetben a személyes névmáson van.

Nem a szerep!

A személyiség: egyediség.
A már unos-untalan hangoztatott megismételhetetlenség.
És itt tévedünk sokszor mi, színészek, amikor ezt az egyediséget egy általános cselekvés révén igyekszünk megragadni.[3]
Azt hisszük a szerep: személyiség.
Hogy a tanár otthon is tanár, hogy az apa ugyanabban az időben színész is.
Nem. Ezek szerepek, és csakis az adott helyzetben érvényesek.
Mert a szerep a *mit,* és a személyiség a *hogyan*.

A szerepet minden esetben egy jövőbe vetett elvárás határozza meg. Egy cselekvés. Nem egy lélektani tulajdonság, nem egy múltbeli esemény, hanem egy tett, melynek elképzelésétől (és majdani elkövetésétől) a jelenlegi állapotok megszüntetését reméljük.
A személyiség ellenben mindig a legelső mozdulatban rejlik. Az első akadály legyőzésére fordított impulzusban. Az önkéntelen megnyilvánulásban.[4]

Ha pedig nem akként cselekszünk, akkor a szerep játszik szerepet.

A szerep szerepjátszása a titok.
Az a megfejthetetlen valami, amelyre nem szabad alapozni, mert csak feltételezés, és a szerepet játszó színész is csak homályosan és nagy általánosságokban tudná szavakba önteni.
Titok nélkül ellenben nincs szerep.

A titokról csak a személyiségnek lehet tudása.
De azt elmondani nem képes, mert ehhez magát tárgynak kellene tekintenie.
A személyiség ezért együtt él a titokkal.[5]
És olykor: visszaél vele.
És az már újra: szerep.

A szerep sztereotípia. Úgy cselekszem, mint általában az apák, mint általában a színészek, mint általában az elméleti kérdéseken rágódó szakemberek. Minden szerepem egy ősi sablon, amelyen nem kell gondolkodnom, mert eleve belém van kódolva.
Egyedivé, megismételhetetlenné viszont az első impulzus tesz. Mert az első mozdulat annak a pillanatnak a megjelenítése, amikor én, személyem lényegéből fakadóan aktívan válaszolok a világ provokációjára.

A szerep: meglepetés.
És elsősorban saját magunkat kell meglepnünk.[6]
Másképp hatástalanok maradunk. Hiteltelenek.
Mert a saját magának is meglepetést okozó test: nyitott, őszinte, védtelen, sebezhető. Tehát semmilyen hátsó szándéka nincs. *Ergo* minden mozdulata, egész jelenléte bizalmat gerjeszt, elfogadásra és befogadásra készteti a nézőt. A meglepetést önmaga felé fordító test közeledésre, azonosulásra invitál: csodálatra és megértésre késztet.
Ellenben ez a megértés nem a fejben történik. A testben. Szavakban megfogalmazhatatlan. Ez az a tudás, amelyet minden esetben mozdulattal kísérünk, majd megállunk, beszélgetőtársunkra tekintünk, és azt mondjuk: „Ez ilyen. Érted."
És a hallgatóságunk pontosan megérti a mozdulatunkban, hogy mit is akartunk átadni.
Nem elmagyarázni, nem megértetni: újraélni és megosztani.
A mozgás által.
Megosztani azt a valamit, amivé épp lettünk, miközben megnyíltunk.
És az már személyiség.

A szerepnek nincs linearitása, éppen ezért előzménye sincs. A szerep nem a múltja miatt cselekszik az adott módon.[7] Hiszen egyik szerepből ugrálunk a másikba. Az imént még apa voltam, de ahogy a gép mellé ültem, ismét az általánosságokat kerülni igyekvő, épkézláb elmélettel vívódó valaki lettem. Az idő a szerepek számára nem folytonos
Ezért a tanárságból nem következik a színészet.
Polonius meggyilkolásának semmi köze Rosencrantz és Guildenstern elveszejtéséhez. Az efféle ok-

---

3 A színpadi műben megjelenő cselekvésekből, a színpadi alak önmagáról vallott felfogásából, valamint abból, hogy miként vélekednek mások a színpadi alakról, hajlandóak vagyunk bizonyos lélektani kategóriákra következtetni. III. Richárd a temetésen csábítja el a bánatos özvegyet. Gonoszságának megerősítését, annak igazolását véljük felfedezni e tettben. Holott: 1. Ha valaki a temetésen édesgeti magához a gyászoló hölgyet, bármennyire rendhagyó legyen is e kegyeletsértő cselekedet, nem feltétlenül gonoszságát bizonyítja. Lehet, hogy ellenállhatatlanul szerelmes. És így az ő szemszögéből már nem is kegyeletsértés. Sőt. 2. A fenti állítás valóban cáfolható magának Richárdnak a kijelentéseivel, de ne feledjük, hogy III Richárd tudatosan és nem lényegéből fakadóan gonosz. Tehát még semmit sem tudtunk meg a személyiségéről. 3. Érzelmeink, állapotaink nem időrendi sorrendben jelentkeznek, hanem legtöbbször váratlanul, és az adott helyzet függvényeként. Sokszor „csak úgy" örülünk, vagy „csak úgy" megölnénk magunkat. És az nem személyiségünk, csupán pillanatnyi lelkiállapotunk, mely sokszor amint jött, úgy el is megy.

4 N. eltervezi, hogy mit fog csinálni, de a mód, ahogyan nekilát megvalósítani azt, már a személyiségéről árulkodik. És épp erről nem szólnak a színpadi művek! Mert az, hogy miként vélekedik a többi szereplő a mi tetteinkről, az az ő véleményük, és nem az én személyiségem! Ők tárgyként tekintenek engem, aki alany vagyok! Ama klasszikus példa ez, amikor egymásról csalhatatlanul meg tudjuk állapítani, miként fog a másik adott helyzetben viselkedni, míg önmagunkról azt állítjuk, hogy az bizony attól függ!

5 Ül bennem az ördög, hogy azt mondjam: a személyiség ebben a titokban ragadható meg.

6 Ez a megjegyzés kizárólag a színészi munkára érvényes. A hétköznapi életben nem tanakodunk, azonnal tudjuk, hogy melyik szerepet mikor és miként kell alkalmaznunk. A színpadon ellenben mesterségesen szítjuk fel magunkban a szerepjátszás feltételeit. Nos, a meglepetés arra a nyitottságra vonatkozik, amikor e teátrális körülményektől eltérően természetesnek tekintjük a helyzetünket, gondolkodás nélkül cselekszünk, egyszerűen csak tudjuk, hogy mit kell csinálnunk. És utólag vesszük észre, hogy jé, mi is történt velünk! Arról a helyzetről szólok, amikor valamennyien azt mondjuk a minket elemzőknek, hogy „Gondolta a fene!".
De figyelem!
Ez a megjegyzés nem az öntudatlan, szerkesztetlen magatartást jelenti. Nem az amatőrök lelkes, de ismétlésre képtelen színpadi létezéséről van szó! Hanem egy igencsak tudatos, de a külső kontrollt majdnem teljességgel nélkülöző jelenlétről.
És ez – azt hiszem – a leglényegesebb: a tudatom nem külső. Csakis belső lehet. Önmagamba forduló. Központomra koncentráló.
(Mihail Csehov erre az állapotra utal, amikor azt mondja, hogy a színésznek belülről kell újjáépítenie a testét.)
És talán csak ekkor fedezhetem fel a személyiséget is. A színpadi alak személyiségét.

7 Azért nem teljes mértékben érvényes ez a „múlttalanság", hiszen létezik az az időbeli előzmény, mely az emberiség közös tapasztalata. Lényegében az a közös múlt, ahonnan a szerep általános jegyeit nyeri.

sági összefüggéseket a külső szemlélő állítja fel, aki tárgyként gondolkodik a szerepről. A cselekvő ellenben saját belső késztetésének hatására lép fel, melynek kiváltója a pillanatnyi helyzet vagy egyszerűen: önnön szeszélye.

Személyisége.

A személyiségem nem tudom, honnan való.

Mert ha meg lehetne fejteni, akkor klónozni is lehetne.

De hál' istennek két teljesen azonos körülmények között nevelkedő emberpalánta sohasem fog adott helyzetre azonosan reagálni.

Én tehát úgy vélem, a személyiségről képtelenség konkrétumokban szólni.

Aki az ellenkezőjét állítja, az sarlatán, és ugyanolyan tetszetős általánosságokba burkolózik, mint a többi világcsaló.

A személyiség – ismétlem – a számomra is váratlanul megjelenő mozdulatban rejlik.[8]

A szerepeket ellenben csecsemőkorom óta tanulom.

Nagy részüket soha nem is alkalmazom.

Nagy részükkel soha nem is találkozom.

Kizárólag a színpadon élhetem meg őket.[9]

A személyiség és a szerep közötti különbség magyarázza meg számomra a modorosság problémáját is.

Hányszor néztünk meg egy adott előadást csak azért, mert X. vagy Y. játszott benne!

És hányszor jelentjük ki M. vagy N. esetében, hogy modorosak! Mindig ugyanazt játsszák!

Pedig X.-et és Y.-t is azért akarjuk megnézni, hogy felismerjük őket a színpadon. Hogy beteljesítsék elvárásainkat.

Itt lép közbe a fent említett különbség: míg X. és Y. saját személyiségüket tárják fel, addig M. és N. az önmagukról kialakított képet játsszák el újra meg újra. X. és Y. úgy élnek előttünk, mintha egyedül volnának. Vélhetően otthon is ekként léteznek rejtett intimitásukban. M.-nek és N.-nek ellenben közönségre van szüksége. Mert a saját magukról kialakított kép a nagy nyilvánosságnak szól, nekik készült, és éppen hogy M. és N. valódi lényét eltakarni hivatott. X. és Y. önnön személyiségét adja, M. és N. a nehéz munkával éveken át kialakított szerepet.

X. és Y. természetesek, csak úgy vannak.

M.-et és N.-et ki kell találni.

Persze tapodtat sem léptem előbbre a probléma megoldásában.

Még a felvázolás is majdhogynem bizonyosan érthetetlen, csak számomra sejteti egy kis szeletét a gondnak.

Annyi talán mégis kikövetkeztethető belőle, hogy a színész, ha nyitottan és – színpadi értelemben – természetesen létezik a színpadon, akkor máris szertesugározza azt a „valamit", amiben éppen él. Amit éppen él.

Mint ahogy a szobába lépve megérezzük a már bent lévők hangulatát-állapotát. Még akkor is, ha ők ezt minden igyekezetükkel leplezni szándékoznak. (Talán éppen akkor a legjobban, hiszen a takargatáshoz fölös energia társul, és ez a plusz erő megnöveli a kisugárzás mértékét is.)

A színésznek végeredményben csak ki kell fordítania önmagát, és engedelmeskednie kell saját testének. Az egész testének. Nemcsak a fejének. Azt el kell felednie.

A többi: üres technika.

Szerep.

Kolozsvár, 2007. december 10.

[8] Erre az „utólagosságra" akkor figyeltem fel, amikor a hallgatóimmal együtt végzett bemelegítőgyakorlatok egyikében észrevettem azt a hatalmas minőségbeli változást, ami az előre tudott, illetve az utólag felfedezett mozdulat között volt. A gyakorlat lényege – dióhéjban –, hogy hasi központunkból indítva folyamatos mozgássorozatot végzünk, minden pillanatban tudva, hogy testünk milyen mozdulatot végez. (A gyakorlat egy hosszabb bemelegítéssorozatnak a része, David Zinder dolgozta ki Mihail Csehov nyomán.) Eddig úgy véltem, hogy a mozgó test tudata megelőzi a mozdulatot, és ennek nyomán a test az előre eltervezett helyzetbe kerül. De most majdnem bizonyos vagyok abban, hogy a mozgó test tudata a mozdulatot hajszállal „kési le", és ezáltal nem mi vezetjük a testet, hanem a test vezet bennünket, és így óriási lépést tettünk a színpadi alak személyiségének megvalósítása felé!

[9] Még most sem vagyok meggyőződve, hogy én valóban színész akartam-e lenni, vagy a színház tűnt akkor a legalkalmasabb eszköznek a különböző – vágyott – szerepek megélésére. Figyelem: nem megjelenítésére. Megélésére.

PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

A SZÍNHÁZ folyóirat pályázatot hirdet a mai magyar színház kérdéseit elemző írásokra. Olyan kritikai hangvételű, elemző szemléletű tanulmányokat, esszéket, vizsgálatokat, kutatásokat várunk bármilyen műfajban, amelyek rámutatnak a kortárs magyar színház meghatározó jelenségeire, állapotának átfogó elemzésére törekszenek, illetve kiemelkedő (budapesti, vidéki, határon túli) színházak, alkotó személyiségek, műhelyek, jelenségek (kortárs dráma, különböző színházi stílusok, iskolák, hagyományok vagy a közönség) helyének, művészi, társadalmi szerepének elemzését célozzák meg.

- **A pályázat célja** inspirálni a mai magyar színház átfogó vizsgálatát, serkenteni a kritikai szellemű elemzést.
- **A pályázat jeligés.**
- **Pályázatot nyújthat be** bárki, magyar állampolgár, határon túli vagy külföldi szerző még nem publikált írással.
- **Terjedelmi korlátok:** minimum 10 000 – maximum 40 000 karakter. Az ennél nagyobb terjedelmű írásoknál – készülőben lévő, monografikus elemzések, könyvek fejezetei, kutatások anyagai stb. – a tervbe vett mű vázlatát a pályázattal együtt kérjük benyújtani.
- **A pályázatot zárt borítékban 3 nyomtatott példányban kérjük benyújtani,** ugyanebbe a borítékba lezárt kisborítékban mellékelve a pályázó nevét, címét, telefonszámát és e-mail címét. A kisborítékra, valamint a tanulmány minden példányára kérjük felírni a választott jeligét. Rendkívüli esetben a pályázat e-mailen is elküldhető a címre. Kérjük, hogy a pályázó olyan e-mail címről továbbítsa pályázatát, amely nem azonos a saját nevével. A pályázatra a jeligét ebben az esetben is fel kell írni. A szerzőt azonosító adatok – név, cím, elérhetőségek – kizárólag postai úton küldhetők be (ebben az esetben is a lezárt kisboríték tartalmazza az adatokat, kívül a jeligét).
- **A nem titkosított, formai hibás pályázatokat, valamint a pályázót azonosító e-mail címről továbbított pályázatokat a pályázatból kizárjuk.**
- **Pályázati határidő:** 2008. augusztus 1.
- **Díjak:** **I. díj** – 300 000 Ft
  II. díj – 200 000 Ft
  III. díj – 100 000 Ft
- **A pályázatot szakmai zsűri bírálja el.** Bírálók: Fodor Géza, Radics Viktória, Schilling Árpád, valamint a Színház folyóirat szerkesztői (1 szavazat).
- **Eredményhirdetés:** 2008. október 1.

A Színház folyóirat fenntartja a jogot a nyertes, illetve kiemelkedő pályázatok publikálására.

Hans-Thies Lehmann

Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya[1]

Szeretném röviden felvázolni a posztdramatikus színház fogalmának főbb vonásait, mielőtt részletesebben is rátérnék a fogalom körüli vita egyik központi kérdésére: a szöveg alapvetően megváltozott helyzetére a kortárs színházban.

Sokszor és sokan elmondták már, hogy a dráma (az „írott drámai szöveg" értelmében) és a mai társadalom egyre nehezebben tud egymásra találni. A drámai színház természetesen továbbra is létezik, emellett azonban annyi új színházi nyelv keletkezik (Tadeusz Kantortól Robert Wilsonig, Jan Fabrén, Jan Lauwersen, a Forced Entertainmenten, a Rimini Protokollon, Christoph Marthaleren, René Polleschen stb. át), hogy aligha tagadhatjuk: a színházban a drámai narráció lendülete gyengülőben van. A kortárs színházban gyakran találkozunk narrációval, de érdekes módon sokszor monológ formájában, mint Alvis Hermanis egyik legutóbbi munkájában (*Hosszú élet*[2] – A ford.), ahol a szereplők monológokban mesélnek az életükről. Fontos megfigyelnünk azt is, hogy sok előadásban a tárgyak és a testek fizikalitása messze túlragyogja a történetet. Gondoljunk többek között a litván Eimuntas Nekrošiusra vagy a német Einar Schleefre, akik színházukat a fizikai hatásra alapozzák, és csak másodsorban érdekli őket a dráma. Az egyik legmarkánsabb kortárs német rendező, Michael Thalheimer klasszikus szövegekkel dolgozik, de színházának legfontosabb jellemzője mégis az a megkoreografált játékmód, mellyel ezeket a szövegeket párosítja.

Idáig olyan példákat soroltam fel, amelyekben a szövegnek fontos színházi szerepe van, de napjainkban természetesen számtalan olyan színházi forma létezik, amely teljesen nélkülözi a szöveget, illetve a színház hagyományos irodalmi aspektusát. Gondoljunk a Gob Squad nevű angol–német formációra, amelynek az egyik performansza (*Super Night Shot*[3] – A ford.) úgy zajlott, hogy a színházba érkezve a színházteremhez vezető folyosóra vezettek bennünket, ahol kis zászlócskákat osztottak ki, hogy azzal köszöntsük a hamarosan belépő hősöket. Azok futva jöttek be, utánuk beléphettünk mi is a terembe, de színészek helyett csak néhány kivetítő volt a színpadon, melyeken azt nézhettük meg, mit csináltak ezek a színészek egy órával korábban Frankfurt belvárosában. Őket egy videós stáb követte, amint járókelőkkel elegyednek szóba, például megkérdezik, szükségük van-e segítségre. Maga az előadás tehát egyáltalán nem alkalmazott színészeket, ehelyett lehetővé tette, hogy elgondolkodjunk a jelenlét hiányának kérdéséről vagy a színháznak a városi térben elfoglalt helyéről.

A legtöbb eddig felsorolt előadásban tehát van valamifajta narráció, de a drámai narráció szinte teljesen hiányzik. Helyét monologikus, úgynevezett „posztepikus" stratégiák veszik át, vagy olyan multimediális environmentek, melyek egy történetnek csak töredékeit közvetítik. Ezek a példák is egyre inkább arra hívják fel a figyelmünket, hogy a dráma már nem tekinthető a színház alapvető, természetes formájának.

A színháztudományban sokan megpróbálják a dráma fogalmát olyannyira kitágítani, míg végül szinte minden belefér. Én azt hiszem, helyesebben járunk el, ha elfogadjuk, hogy valami új van keletkezőben, amit új fogalmakkal kell megragadnunk. Nagyra becsült tanárom, Peter Szondi az ötvenes évek végén írt nagy hatású könyvében, *A modern dráma elmélete*ben a dráma válságáról beszél, és kidolgozza a XX. század elejétől kialakuló új stílusok (monologikus, epikus, illetve expresszionista) elméletét. Szondi ugyanakkor egyér-

1 Nyilvános előadás, elhangzott *Postdramatic Theatre and the Tradition of Tragedy* címmel 2007. november 25-én, a 6. Kortárs Drámafesztivál, Budapest keretében, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben.

2 2005. április 27–28., Trafó, 5. Kortárs Drámafesztivál, Budapest.

3 2007. március 2–3., Trafó.

telműen leszögezi, hogy nem színháztudományi, hanem irodalmi vizsgálódásokat folytat. Őt a drámaírás, a szöveg és annak strukturális változásai érdekelték. De az idő haladt tovább, és ma már kijelenthetjük, hogy az irodalmi szempontú vizsgálódás nem elégséges a színház megragadására. Olyasmiről van szó, aminek saját, önálló léte van.

Beszéljünk a dráma néhány aktuális vonatkozásáról. A dráma lényegi eleme a párbeszédben kifejeződő konfliktus, amely megszemélyesült szereplők között zajlik. Ha megnézzük mai világunkat és társadalmunkat, akkor azt vesszük észre, hogy a konfliktusok és a döntések egyre kevésbé egyes *szereplők* között történnek. A fontos döntések hatalmi tömbök között jönnek létre elvont gazdasági érdekek mentén, politikai hatalmak globális-regionális stratégiái és a piac logikája fejeződnek ki bennük, nem pedig egyes személyek szándékai. Ezek az erőjátszmák helyenként olyan robbanásokban nyilvánulnak meg, mint 2001. szeptember 11-e, melyeket azonban fogalmi rendszerünkkel nehezen tudunk megragadni. Hasonlóképpen van ez mindennapi társadalmi életünkben: nem hiszem, hogy sokan volnának önök között, akik az életüket, történeteiket valamifajta drámai fejlődésként tudnák elmesélni. Sokkal inkább jellemző életünkre az, amit Hegel a XIX. század elején „a polgári élet prózájának" („Prosa des bürgerlichen Lebens") nevezett.

Összefoglalva: társadalmi vagy egyéni életünk drámai formában való leírása magában hordozza a valóság meghamisításának veszélyét. Heiner Müller megállapította, hogy egyre nehezebben tud drámai formában írni. Ugyanez a Heiner Müller mondta egyébként azt is, hogy csak egyvalamiben hisz: a konfliktusban. Tehát nem arról van szó, amit első látásra gondolnánk, hogy a dráma hiánya egyben a dramatizálható konfliktusok hiányát is jelentené.

Ha hűek akarunk maradni élettapasztalatunkhoz, el kell fogadnunk azoknak a művészeknek a döntését, akik nem drámai formában jelenítik meg életünk konfliktusait. Ez természetesen általában is érinti a szöveg mint olyan kérdését. De gondoljunk csak viszsza: a szöveg és a színház viszonya soha nem volt konfliktusmentes. Érdekesnek ígérkezik, ha ezt a viszonyt dramatizáljuk. A szöveg nézőpontjából a színház olyan, mint az adu ász, mely mindent üt. Hisz ne felejtsük el, hogy legyen bár szó a legklasszikusabb szöveg legbetűhívebb előadásáról, a szöveg eltűnik a színházban. Hanggá, gesztussá, mozdulattá, ritmussá alakul (kivéve persze a színpadon alkalmazott írásjeleket). Ezt nekünk, irodalmat szerető embereknek olykor nehéz elismernünk, de a színház szempontjából a szöveg puszta alapanyag, egy a sok lehetséges közül. A hatvanas–hetvenes évek egyik legkiemelkedőbb, elméleti igényű színikritikusa, a francia Bernard Dort mondta azt, hogy a színpad és a szöveg egyesülése valójában soha nem történt meg. Szeretnék emlékeztetni Edward Gordon Craigre is, aki 1900 körül több helyütt hangoztatta, hogy lehetetlen Shakespeare-t színre vinnünk, mert azzal csak tönkretennénk. Craig nem állt egyedül azzal a gondolattal, hogy a színház lerombolja a szöveg irodalmi, költői és mindennemű mélységét. Említhetném Paul Claudelt, Maurice Maeterlincket, valamint Max Reinhardtot, aki számos alkalommal szó szerint kijelentette, hogy maga a tiszta szöveg csekély jelentőséggel bír a színház számára. Ugyanakkor figyelembe kell vennünk, hogy az avantgárd színház jórészt éppen azon munkálkodott, hogy megmentse a szöveget a felszínes kommercializálódástól, a hagyományos színházi felhasználástól. Történetünk két főszereplője, a dráma és a színház között tehát roppant bonyolult és történetileg változó kapcsolatrendszer áll fenn.

A történelmi áttekintésről most áttérnék egy másik fontos kérdésre. Németországban rendszeresen viszszatérő viták tárgya a „rendező mint bűnöző" – ez a „destruktív alak", aki feláldozza a szövegeket személyes rögeszméinek és vágyainak oltárán. Ám az esetek túlnyomó részében a szöveghűség *(Texttreue)* igénye valójában nem jelent mást, mint hogy a színház maradjon olyan, amilyen harminc-negyven évvel ezelőtt volt. Tudjuk, hogy a színház olyan művészeti tevékenységgé nőtte ki magát, melynek kulcsfogalma az invenció, a kitalálás. Ezt egy szöveg színrevitele esetében elméleti és gyakorlati szempontból is úgy fordíthatjuk le, hogy az adott szöveget újra ki kell találni a színház számára. Saját korunk embereiként találjuk ki újra, olyan emberekként, akik moziba járnak, internetet használnak, és akik ha őszinték magukhoz, belátják, hogy elsősorban a kortárs filmrendezők, festők, vizuális művészek, zeneszerzők a kollégáik, nem pedig Szophoklész. Fontosnak tartom, hogy hangsúlyozzuk: a színház kortárs művészeti tevékenység, és csak másodsorban olyan hely, ahol korábbi korok szövegeit mutatjuk be. Ha nem az első aspektust hangsúlyozzuk, fennáll a veszély, hogy a színház múzeummá válik. Érdekes eljátszani a színház mint múzeum gondolatával. Miért is ne emeljünk minden városban a turisták számára meglepetés nélküli színházakat? Vigyük csak tovább a Globe Színház eszméjét, szedjünk össze minden rendelkezésünkre álló anyagot, és rekonstruáljuk Shakespeare színházát. Belátható, hogy ez egy kísértet-show lenne, és egyébként is csak súlyos kompromisszumok árán valósulhatna meg. Megismétlem tehát: a szöveget, még a kortárs szöveget is, újra ki kell találni a színház számára, hisz új médiumba ültetjük át.

Hadd tegyek egy rövid elméleti kitérőt: a modern nyelv- és szövegelmélet megmutatta, hogy egy szöveg jelentése teljes egészében a kontextusától és annak értelmezésétől függ. Egy szöveg jelentését tehát a szövegből magából nem tudjuk megállapítani. Gondoljunk Austin és Searle beszédaktus-elméletére és a példára a főnökkel és beosztottjaival. A főnök azt mondja: „hideg van". Ennek a jelentése nem az, hogy hideg van, hanem az, hogy keljen fel valaki, és csukja be az ablakot. Ez nagyon kiélezett példa arra, ami igaz valamennyi nyelvi tényre. A probléma pedig az, hogy míg egy szöveget archiválhatunk, a kontextusát nem tudjuk archiválni. Mivel egy Shakespeare-darab jelentése is a kontextusától függ, a hiteles rekonstruálására tett kísérlet a legbiztosabb út a darab meghamisításához. Nincs tehát más lehetőség, mint hogy vállaljuk az újrakitalálás kockázatát.

Egy folyamat kellős közepén járunk, melynek következményeként megváltozik a művészeti tevékenység megítélése mind az elmélet, mind a gyakorlat szem-

pontjából. A vizuális művészetben és a színházművészetben is megfigyelhető a tendencia, hogy a művészek már nem „műként" tekintenek a munkáikra. Céljuk egyre inkább az, hogy szituációkat, találkozásokat hozzanak létre, hogy lehetőséget teremtsenek olyan típusú kommunikációkra, amilyeneket hétköznapjainkban nem tapasztalunk. Ez manapság az elméletben is divatos vitatéma. Könyvem egyik fejezetében én is beszélek a színházról mint szituációról, néhány éve pedig megjelent egy könyv, melynek beszédes címe *Relációesztétika* volt (Nicolas Bourriaud műve – A ford.). A művészetfelfogásunkban lezajló változás maga után vonja hagyományos esztétikai fogalomrendszerünk átértékelését is.

Önök mindnyájan tudják, a színház a többi művészeti ághoz képest kicsit lassú, mivel nagyon sok anyagi, tárgyi feltételhez van kötve a működése. A színház egyre inkább a pénz függvényévé válik, ami azt is jelenti, hogy el kell fogadtatnia magát bizonyos számú emberrel, akik hajlandóak fizetni érte. Ebből kifolyólag azt a fejlődést, amelyet az utóbbi kétszáz évben a többi művészeti ág elért, a színház csak évtizedekkel később tudta behozni. Hasznos lehet tehát, ha a színházi emberek is követik a vizuális művészetekben lezajló aktuális vitákat és folyamatokat. Az egyik legnagyobb hatású vitát Michael Fried amerikai esztéta egyik szövege, a *Művészet és tárgyiság (Art and Objecthood)* váltotta ki. Ő vezette be a teatralitás fogalmát a művészeti diskurzusba. A hatvanas évek minimal artja kapcsán ellenezte, hogy a művészek olyan alkotásokat hozzanak létre, melyek művészi mivolta kizárólag a nézőhöz való viszonyban nyilvánul meg. Egy kiállított kocka például nem önmagában hordozza jelentését, hanem abban, hogy a múzeumlátogató felteszi magának a kérdést, hogyan kerül ez ide. Itt tehát nem a műalkotás maga áll a művészeti tevékenység középpontjában, hanem egy olyan szituációnak a létrehozása, melyben a néző rákérdez a műre. A szituáció fogalmával kapcsolatban érdekes szóba hozni a szituacionizmus mozgalmát és az általa kidolgozott „konstruált szituáció" fogalmát is. Hatására számtalan kortárs művész hoz létre olyan szituációkat, találkozásokat, ahol a néző döntheti el, esztétikai folyamatot lát-e, és ha igen, az miben áll. Közel járunk ahhoz, hogy intenzívvé tett élethelyzetekről beszélhessünk.

A dráma és a színház viszonylatában a dráma a *műalkotást* testesíti meg. A drámai színház hajlamos rá, hogy zárt, a műalkotásokra jellemző esztétikai struktúrát hozzon létre. Kétségtelenül él bennünk egyfajta *vágy a drámaiságra*. Ugyanakkor az az érzésem, hogy ez a vágy ma inkább a moziban találja meg kielégülését. Nemrég került a kezembe egy könyv: *Arisztotelész Hollywoodban* (Ari Hiltunen műve – A ford.), melynek beszédes címe arra a tényre utal, hogy a sikeres hollywoodi filmek receptje még ma is az arisztotelészi dramaturgián alapul. De szeretném meghúzni a határvonalat szórakoztatás és művészet között. Az egyik lehetséges megkülönböztetés az, hogy míg a szórakoztatás egyfajta valóságpótlékot nyújt, addig a művészet a valóság reflexiója. Reflexió kettős értelemben: tükrözi a valóságot, és reflektál a valóságra. Nem akarom intellektualizálni a művészetet, de fontos felismerni, hogy a festészet éppúgy színekben és formákban való *gondolkodás,* ahogy a színház is *gondolkodás:* térben, időben, ritmusban, gesztusokban, szavakban. Ha mármost a színház a valóság reflexiója, és ha legitim döntésnek fogadjuk el, hogy a valóságot ne drámai totalitásként ábrázoljuk, akkor el kell fogadnunk, hogy elvben a posztdramatikus színházi formák is reflektálnak a valóságra, még ha ezt nem is a hagyományos mély filozofikus formában teszik.

Szlovák Judit felvételei

Tisztában vagyok azzal, hogy az irodalomtudomány szempontjából a dráma nélküli színház furcsának tűnhet. Pedig nem az, ha kitágítjuk tájékozódásunkat: más kultúrák nem is ismerik azt a drámaközpontú színházat, amely Európában egy idő óta meghatározó. Az indiai színházban van történetmesélés, de az általunk megszokott dramatikus ábrázolás nélkül. A japán nó-színház sem dialógus formában mesél el egy történetet, hanem az emberi lény és a szellem közötti találkozás pillanatát mutatja be. De térjünk csak vissza az európai dráma hagyományához: kialakulásától, a reneszánsztól kezdve a dráma egy szélesebb tevékenységi körbe ágyazottan, valamilyen rendezvénysorozat, ünnepély, táncmulatság, reprezentáció részeként jelent meg. A modern dráma kialakulása a kórus elhagyásával köthető össze. A modern dráma felől az ókori tragédiát nem igazán fogjuk megérteni, hisz ha közelebbről megnézzük, egy görög tragédia kezdetére már szinte minden drámai cselekmény lezajlott. Amikor Antigoné színre lép, már eldőlt, mit fog tenni. A döntések nem folyamatosan, párbeszédek során születnek. Az ókori tragédia nagyrészt nem más, mint érzelmek kifejezése, lamentáció, az ember–isten viszonyról való gondolkodás, múltbeli történések epikus elmeséléseéneklése. Mai drámafogalmunknak az ókori görögöknél az *epeiszodion* – azaz a két kardal közötti párbeszédes epizód felelt meg.

A színház drámai modelljének még ma is megvannak a sajátos lehetőségei, ugyanakkor a korlátai is – mind a valóság ábrázolásának lehetőségét, mind, elsősorban, a színházi kommunikációt illetően. Nem véletlen, hogy a színház akkor kérdezett rá először a maga sajátos színházi minőségére, amikor a sokszorosíthatóság médiumai létrejöttek. A fényképezés és a film megjelenésével a színház arra kényszerült, hogy definiálja a maga mibenlétét és a csak rá jellemző tulajdonságokat. Hasonlóképpen a fotográfia megjelenésével vetődött fel az a kérdés, hogy miben is állhat a vizuális művészet a valóság ábrázolásán túl. A művészet fejlődésének mintegy törvényszerű velejárója, hogy az új médiumok megjelenése a régi médiumokat önreflexióra kényszeríti.

A színház egyik központi kategóriája *élő művészet (live art)* mivolta lett. Az *event* (esemény) fogalmának ma nagy jelentősége van mindenfajta művészeti diskurzus esetében, de természetesen a színház számára a legérdekesebb. Hiszen a színház már eredendően és önmagában is esemény jellegű. Ahogy mondani szokták, a színház különlegessége abban áll, hogy ott az emberek tényleg *élnek*. Heiner Müller ezt kevésbé udvariasan így fogalmazta meg: a színházban az a különleges, hogy ott bármikor meghalhat valaki. Büszkén szoktuk hangoztatni, hogy a színház élő művészet, a performativitás művészete, melynek megvan a saját esztétikája. Ugyanakkor nem szabad elfelejtenünk, hogy ez a performatív, esemény jellegű szerkezet csak egy lehetőség mások között. A színház nagyon le is tudja tompítani ezt az eseményjelleget. Erre példa a hagyományos színháznak az a gyakorlata, hogy a nézőt egy zárt, kerek műalkotással szembesíti, úgy, mintha egy háromdimenziós moziban ülne. A teljesség itt egyúttal érthetőség és jelentés is, a jelentés pedig a mi esztétikai hagyományunkban Arisztotelész óta a szépség szinonimája. Mi pedig megszokásból mind arisztoteliánusok vagyunk.

Arisztotelész azt mondta, hogy ami szép, annak teljesnek kell lennie, a teljesség pedig azt jelenti, hogy valaminek van kezdete, közepe és vége. Márpedig ilyen nincs. Arisztotelész itt egy szerkesztési eljárásról, egy konstrukcióról, egy keretről beszélt, és ez a keret határozza meg mindmáig a művészi szépségről alkotott elképzeléseinket. Sok színikritikus nehezen fogadja el az olyan előadásokat, melyek nem a kezdet, közép és vég rendszere szerint épülnek fel. Nagyon tetszik, amit Jean-Luc Godard mondott ezzel kapcsolatban, amikor a hatvanas években egy nyilvános vitán az egyik kritikus a szemére hányta: „De azt azért még önnek is el kell ismernie, monsieur Godard, hogy egy filmnek kell hogy legyen eleje, közepe és vége." Godard erre ezt válaszolta: „Igaza van. De nem feltétlenül ebben a sorrendben."

Miért van az, hogy a kezdet–közép–vég struktúrája ennyire meghatározza tudatunkat és képzeletünket? Honnan származik ez az alapvetően dramatikus modalitás? Az egyik lehetséges válasz erre keresztény hagyományunkban keresendő. Keresztény időkoncepciónk a kezdet, közép és a vég – teremtés, világtörténelem, utolsó ítélet – szekvenciáján alapul. Sokan meggyőzően érveltek amellett, hogy a keresztény időfelfogás nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az arisztotelészi teljességfogalom ilyen erősen beleivódjon az európai hagyományba. Ebből adódóan nehezen vesszük észre, hogy az új színházi formák hátterében nem holmi őrült rendezők szeszélyei, hanem alapvető kulturális változások állnak. Olyan alapvető dolgokról van itt szó, mint a szubjektum kérdése, fogalomalkotásunk kérdése, időkoncepciónk stb.

A dráma kiutat nyújthat abból az időlabirintusból, amelyben élünk. Menedéket, lezártságot, feloldást ígér az áttekinthetetlen valósággal szemben. De van remény, mert észlelésünk még akkor is biztosítja számunkra a megfelelő drámamennyiséget, ha ezt a művészek már elmulasztják. Vegyük példának hangérzékelésünket. Egy óra ketyegését például nem „tik-tik"-nek halljuk, hanem „tik-tak"-nak. Helyben is vagyunk: „tik" – teremtés, szünet – világtörténelem, „tak" – apokalipszis. Kimutatták, hogy tudtunkon kívül egységeket, *Gestalt*okat konstruálunk. Érzékszerveink tehát valójában *drámaszervek*. Még a legabszurdabb, legtöredezettebb valóságban is megtaláljuk a magunk drámáit.

Ne próbáljuk tehát a tegnap ideológiai modelljeit a ma művészi gyakorlatára erőltetni. Ne követeljük meg a színháztól, hogy olyannak mutassa a valóságot, amilyennek azt látni szeretjük. A közönségigény felől megítélni a színházat mindig tévút. Hiszen a nézőket nap nap után, az élet minden szintjén ezek a drámai szerkezetek formálják, és ha a színházban a dráma kudarcával szembesülnek, akkor azt azon nyomban a művészeken fogják számon kérni. Nem kell lemondanunk a bennünk élő drámaigény kielégítéséről, de a valóságábrázolás új lehetőségeinek kereséséről sem. Ez utóbbi lehetőségeket röviden posztdramatikusnak is nevezhetjük. A posztdramatikus színház egyszerűen azt jelenti: figyelj arra, ami holnap jön! Szeretném a dolgokat John Cage nyitottságával szemlélni, aki egyszer azt mondta: „Örömmel fogadok bármit, ami következik." („I welcome whatever comes next.")

FORDÍTOTTA BERECZ ZSUZSA[4]

[4] A fordítás Nádasdy Ádám tolmácsolásának felhasználásával készült.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!
KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06–1 210–5149, 210–5159,

Fax: 303–9241 • e-mail: lapterjesztes@es.hu

Urbán Balázs

Zene és szöveg és szöveg

TOM STOPPARD: ROCK 'N' ROLL

Ha a néző figyelmét elkerüli az, hogy a Prágai Nemzeti Színház előadása fél hétkor kezdődik a Thália Színházban, s csupán hétre érkezik, nem marad le semmiről. Már ami a színházat illeti, hiszen aki a hivatalos kezdésre beül, az az első félórában a Plastic People of the Universe koncertjét élvezheti. Amitől nem derül jókedvre.

Vladislav Beneš és David Pracha

Nemcsak azért nem, mert egy jóindulattal fogalmazva is meglehetősen közepes bandát kell végighallgatnia, ráadásul valóban koncerthez illő decibelen, de azért sem, mert rögtön érzékelhető, hogy Tom Stoppard szövegének érvényessége a tér- és időbeli kontextus megváltozásával igencsak gyengülhet. Míg az utóbbi évtizedeket végigélő cseh értelmiséginek ez a zenekar jelentheti a fiatalságát vagy éppen a hatalommal való szembenállás szimbólumát, s újraélheti emlékeit, felléptetésük engem csak annyiban gondolkodtatott el, hogy be kellett látnom: nekünk nincs hasonló múltra visszatekintő „ellenzéki rockzenekarunk". Ám rögvest megnyugtatott a tudat, hogy a hetvenes–nyolcvanas évek hol tiltott, hol

tűrt rockbandái és underground zenekarai azért ennél összehasonlíthatatlanul élvezetesebb muzsikát játszottak.

Kicsit hasonló a helyzet Stoppard drámájának számtalan tematikai elemével, melyek a korabeli politikai és kulturális élet alakjait idézik meg, s a hozzájuk való viszonyulásukban láttatják a szereplőket. Tartok attól, hogy annak a negyven alatti nézőnek, aki nem mélyedt el a cseh közelmúlt történetében, s aki kevéssé érdeklődik a rock hőskora iránt, éppoly keveset mond Dubček neve, mint Syd Barretté (s akkor még Vaculíkról vagy Grušáról nem is beszéltünk). Ami csak azért baj, mert a főszereplők karaktere szempontjából kifejezetten fontos, hogyan viszonyulnak a kor politikai életének reprezentánsaihoz, Barrett legendák ködébe vesző alakja pedig a mű szimbolikus síkját hivatott megalapozni. Stoppard korábbi darabjaiban is szívesen használta azt a módszert, hogy szereplőinek jelleme, habitusa a gondolkodásán (akár egy témáról, akár egy műről való elmélkedésén) keresztül tárul elénk, a *Rock and Roll*-ban (merthogy ez a két betűvel hosszabb változat a dráma eredeti címe) azonban szinte tényleg csak szó szót követ, s mivel cselekedni nemigen cselekszik senki, a szereplőket elméleti vitáik alapján kell megértenünk. Maga a történet – noha több évtizedet fog át – igen röviden elmesélhető. Jan, a tehetséges cseh diák, akinek a zene legalább annyira fontos, mint doktori tanulmányai, londoni ösztöndíja idején közel kerül erősen baloldali érzelmű, magát meggyőződéses kommunistának valló professzorához, Maxhoz és annak családjához. ´68-ban járunk, s Jan nem marad Londonban. Visszatér a forrongó Csehszlovákiába, ám illúziói az évek során egyre fogyatkoznak. S közben Max is mindinkább szembenézni kényszerül saját eszméivel. E két, merőben más típusú, más forrásokból és tapasztalatokból táplálkozó illúzióvesztés áll a dráma középpontjában. Felvillannak közben fontos és kevésbé fontos mellékszereplők, de a hangsúly végig a vitán, az elvek és eszmék összecsapásán, egymásra vetítésén van. Nem szellemtelen játék ez; Stoppard még a klasszika-filológiát és a marxizmust is bravúrosan rímelteti egymásra, s a Szapphóról vagy az agyról és a lélekről folytatott beszélgetések, valamint a zenéről és a kultúra szerepéről szóló diskurzusok végül valóban markáns portrékat rajzolnak ki – de mindennek befogadása még olvasva is fárasztó kissé. Mert ezúttal mintha hiányozna a mű szövetéből az a finom elegancia, mely asszociációs körök vagy akár eltérő idősíkok mentén bont ki párhuzamokat és ellentéteket, mely a bölcselkedések monotóniáját szellemességgel, könnyedséggel oldja, s a közismert témákat vagy toposzokat kifordítva kérdez rá jelentésük érvényére. Száraz, nehézkes darab a *Rock and Roll,* bár nem jelentéktelen szellemi teljesítmény, s a nagy tudású író keze nyomát kétségtelenül magán viseli. Alighanem szigorú dramaturgra, erőskezű rendezőre és jelentékeny színészekre van szükség ahhoz, hogy érvényes és hatásos előadás születhessen belőle.

A Prágai Nemzeti Színház budapesti vendégjátéka akkora hendikeppel indul, melyet valószínűleg még az sem ellensúlyozna, ha a produkció a fenti három feltételnek maradéktalanul megfelelne. Nemcsak a kontextus már említett elmozdulása a probléma, hanem az is, hogy a vendégjátékban egyszerűen nem működhet az, ami a mű hatásának elengedhetetlen feltétele: hogy az elméleti-eszmei vitákat a szuggesztív színészi játék személyessé tegye, és így építse fel a karaktert. Ez ugyanis „áttételeken" keresztül nem valósulhat meg. Márpedig a szinkrontolmácsolás (amikor mindenki ugyanazon a hangon szólal meg, ráadásul a nézői megértést jelentős mértékben leköti az, hogy egyáltalán azonosítsa a megszólalót) a lehető legsúlyosabb áttétel. A viták, az elmélkedések így nemcsak a szereplők gondolkodását nem közvetíthetik, de sok esetben önmagukban is csaknem követhetetlenek. A színészi játékot így nem is könnyű megítélni. Általában felkészült, tudatosan dolgozó, korrektül teljesítő színészeket látunk, de igazán átütőnek, szuggesztívnek egyetlen alakítás sem érződik. A legjobban Miluše Šplechtová játéka vésődik az emlékezetbe, aki a két eltérő nőalakot – a nagy tudású, súlyosan beteg anyát és annak ´68 mámorában ragadt, kevéssé intellektuális lányát – egyaránt markánsan, plasztikusan állítja elénk. Sikerült karakteralakítás a Jannal szemben Londonban maradó s ott karriert építő Lenkát játszó Petra Špalkováé is. A két főszereplő fokozatosan öregszik hozzá a szerephez. David Pracha az első részben túlkoros diáknak, élhetetlen alaknak tűnik, jóval meggyőzőbb a másodikban, ahol a már élettapasztalattal, börtönmúlttal felruházott, állását vesztett értelmiségit kell megjelenítenie. Itt erősebb Alois Švehlík játéka is – valószínűleg azért, mert itt már valóban azt a morózus, makacs öregembert kell játszania, akit kezdettől fogva alakít (az eleinte még inkább csak magabiztos, a kívülálló fölényébe kapaszkodó középkorú professzor helyett).

Az viszont könnyebben megítélhető, hogy az előadásnak csak a színlap szerint volt dramaturgja. Mivel nem könyvvel a kezemben néztem a produkciót, nem állíthatom, hogy egyetlen sort sem húztak ki a szövegből, ám tény, hogy Stoppard darabja végeérhetetlen hosszúságúnak tűnt. Igaz, erről alighanem a rendező, Ivan Rajmont is tehet, aki valószínűleg túlságosan is bízik a szövegben. Hiányoznak a kisebb-nagyobb játékötletek, a feszes tempó, az erős atmoszféra. Utóbbi megszületését a rendező alighanem a zenétől várja: a képek szüneteiben, az átdíszletezések alatt többnyire nem a Plastic People of the Universe számai, hanem a kor legnagyobb rockslágerei mennek. A szerző és a megszenvedett történelem iránti minden tiszteletem ellenére nemegyszer szívesebben hallgattam volna ezeket az előadás helyett...

www.szinhaz.net

Faluhelyi Krisztián

Árja-görög honleány, marionettfigurák és gazdag szülők

ELŐADÁSOK A HAMBURGI THALIÁBAN

A hamburgi Thalia Theater viseli a 2007/2008-as évadban Az év színháza címet Németországban, s ez talán nem véletlen. Az általam látott hét előadás véleményem szerint összességében messze felülmúlta a 2007-es Theatertreffen kínálatát. Az előadások fantasztikusan eleven színházi gondolkodást tükröznek, és olyan professzionális színházi munkáról tanúskodnak, amilyen nálunk jelenleg sajnos nem létezik.

Iphigenia a Harmadik Birodalomban

Talán nem véletlen, hogy egy olyan kultúrában, mely szembe tudott nézni a második világháború és a holokauszt borzalmaival, és rengeteget tett (és tesz ma is) e múlt megfelelő feldolgozásáért (még ha mindezt ipari mértékekben űzi is), a színpadokat ismételten inspirálja a görög mitológia egyik legvéresebb fejezete, a mükénéi mondakör. Thalheimer Deutsches Theaterbeli 2006-os *Oreszteiá*ja után most Nicolas Stemann viszi újra színpadra az Atreidák véres történetét, s nem is akárhogyan: Euripidész *Iphigenia Auliszban* és Goethe *Iphigenia Tauriszban* című drámáját párosítva.

Az első felvonás az Euripidész-drámát sűríti magába, s leginkább a színpadképeivel tűnik ki. Egy két-három perces film keretezi a darabot, melyben Iphigenia mintha saját maga konferálná fel az előadást: egy réges-régi történet következik, mintha csak álom lett volna – de mi is történt tulajdonképpen? Az első jelenet alatt még égnek a nézőtéri lámpák. Agamemnón, az öreg szolga és Menelaosz jelenetei egy, a színpad nagy részét elzáró fémfüggöny előtt játszódnak. Klütaimnésztra aranyszínű, csillogó háttér előtt hollywoodi sztárként, talpig ezüstben vonul be, s pózol, mosolyog, integet a közönségnek. A felvonás első része még jórészt komikus és parodisztikus: Klütaimnésztra ripacs dívaként, Akhilleusz pedig ostoba és öntetszelgő hiú majomként mutatkozik be. A látszólagos esküvői készülődés már egy fényesen világító neonpanel előtt zajlik. Amikor nyilvánvalóvá válik Agamemnón csapdája, szinte megremeg az egész színpad. A fényesen világító fal a forgó segítségével oldalra kerül – így megnyílik a színpad sötét mélye: a háttérben fáklyák égnek, köszörűkő forog, és késeket éleznek. Agamemnón, Klütaimnésztra és Iphigenia vitáját és összecsapását a köszörűkő hangja és a pattogó szikrák látványa teszi még feszültebbé. Ekkor következik az első felvonás grandiózus nagyjelenete, amikor is Iphigenia úgy határoz, hogy önként feláldozza magát (Euripidész szövegében: 1368–1466.). A forgószínpadon lévő hatalmas panel ekkorra már a színpad mélyén van, s hirtelen megindul a nézőtér felé – mintegy a közönséget fenyegetve azzal, hogy a falnak szorítja. Iphigenia gyermeki hangon hazaszeretetről, önfeláldozásról és örök dicsőségről beszél. Monológját először lágy zongoraszó kíséri, de mire a fal egészen a színpad előterébe nyomul, és hirtelen középen megnyílik, addigra már a *Who wants to live forever* monumentális dallama zeng (természetesen nem az eredeti hangszerelésben és szöveg nélkül). Iphigenia fellép egy emelvényre – s hirtelen kristálytisztává válik az egész jelenet. Egy törékeny lány áll előttünk, szőke haja vadul lobog, tekintete a távolba mered, elcsukló hangon a hazájáért való önfeláldozásról beszél, miközben mögötte a narancssárga reflektorok fáklyákként, illetve máglyaként világítanak. A látványt Leni Riefenstahl is megirigyelhetné – Euripidész szövege pedig letaglózóan simul bele a harmincas évek náci esztétikájába.

S az előadás csak innentől kezdve lesz igazán érdekes: Iphigenia alakja ugyanis a német kultúrában elsősorban Goethe *Iphigenia Tauris*zban című drámáján keresztül a tiszta emberiesség és a humanitás ikonjaként, a német klasszika szellemiségének mintapéldájaként vált iskolai tananyaggá. Úgy tűnik tehát, hogy a második felvonásban ennek az Iphigeniának kell szembenéznie – ha nem is önmaga múltjával, de azzal a múlttal, melynek ő maga is részese volt, vagy legalábbis azzal, amelybe Stemann keverte. A második részben tehát a ´45 utáni Németország tablója, illetve rövid története látszik felvillanni. Az előadás nem parabolaszerűen képezi le a német történelmet: a helyszíneket, a szereplők közötti viszonyokat és motívu-

mokat nem lehet ugyan pontosan megfeleltetni, ám Iphigenia és Oresztész történetén keresztül az egyes jelenetek külön-külön már-már szimptomatikusan idézik a ´45 utáni német állapotokat. Iphigeniának szembesülnie kell azzal, hogy a hazájáért hozott heroikus áldozat barbárságot szült, ekképpen alakja a második felvonás elején a háború „bűnös" generációjának problémáit sűríti magába. Oresztészé már inkább a háború utáni nemzedék életérzését tükrözi, amely kénytelen tovább cipelni szülei bűneit, s amelynél lecsapódik és elmélyül a bűntudat. Végül az előadás záró részében mintha már egészen a mai generációk igényei – a saját identitás és haza iránti vágy – jelennének meg. Iphigenia alakja a második felvonásban a színpadon megkettőződik: Lisa Hagmeister mellett egy idősebb színésznő, Katharina Matz alakítja még a címszereplőt, Thoaszt pedig Alexander Simon játssza, aki korábban Agamemnón volt.

A díszlet a második felvonásban lecsupaszított, sivár, rockkoncertet idéző üres tér. A színpadon mikrofonállványok, dobok, gitár. Iphigeniát itt Katharina Matz játssza. Hangja fáradt, csüggedt, kilátástalanságot sejtet. Idegenségérzete a harmincas években szocializálódott generációk érzéseit és lelkiállapotát tükrözi. A Goethe-szöveg, Arkasz megállapítása („Teneked a hazád lett idegen!") e kontextusban radikálisan új jelentést nyer, ugyanis hajszálpontos leírása annak, ami a harmincas évek Németországát a háború utánitól elválasztja. A következő jelenet, az Atreidák családtörténetének felidézése már a második világháború és a holokauszt szörnyűségeit festi: a háttér szinte lángol, komor zene szól, egy kutya futkos a színen, és egyre vadabbul csahol és vonít. A történet befejezését már Püladész szájából halljuk egy rockkoncert keretei között: rockos hangzású minimálzene, énekbeszéd, a színpad körbekörbe forog, apokalipszis utáni hangulat, levertség, kilátástalanság. A következő jelenetben Oresztész már a holokauszt utáni nemzedék tüneteit idézi, őrületében a bűntudat túltengése rejlik. Paranoid és hisztérikus módon reagál mindenre, ami a *saját* körébe tartozik, legyen az család, nemzet, haza vagy éppen önidentitás, így nem csoda, ha elrettenti a puszta gondolat is, hogy mindketten hazatérjenek Elektrához, s újra együtt legyen az elátkozott család maradéka. Oresztész őrülete azonban egy szempillantás alatt elszáll, s a darab legvégén már a mai generáció igényei kapnak hangot: Iphigenia arról győzködi Thoaszt, hogy annyi év száműzetés és idegenség után szeretne, és joga is van *haza*térni a családjához, Oresztésznek pedig a következő tanácsot adja Apolló: „Ha a Testvért, ki tauriszi templom / árnyában árván nem szeret, a hellén / hazába hozod: megtörik az átok." E testvér azonban nem Diana szobra, hanem *saját* testvére, Iphigenia,

BALRA: Jelenet az Iphigeniából

LENT: A marionettfigurák életéből

Jörg Michel felvételei

Arno Declair felvételei

FENT: Romeo és Júlia

JOBBRA: Stuart Mária

akit haza kell vinnie; csakhogy időbe telik, amíg ezt Oresztész felismeri, hiszen éppen ez problematikus számára. Az átkot tehát a *saját* ismételt felfedezése törheti meg.

E gondolat pedig mindeddig meglehetősen szokatlannak mondható a ´45 utáni német kultúrában, hiszen a haza és a nemzeti identitás fogalmait még a kilencvenes évek végén is a fasizmus és az antiszemitizmus felhője árnyékolja be. Iphigenia magatartása persze korántsem jelent gyökeres fordulatot a német kultúrában. Nem házasodik ugyan össze Thoasszal, tehát nem akarja fenntartani az idegenség(érzet)ét, és nem veti el véglegesen a *saját* (identitás, nemzet, haza) konstrukciójának a lehetőségét. Ugyanakkor menekülni sem akar Thoasztól, tehát szeretné megőrizni az *idegennel* (a *másikkal*) való kapcsolatát, és nem akar elmerülni a *sajátban,* az *azonosban*.

Jörg Michel felvételei

Marionettfigurák kimonóban

Andreas Kriegenburg *A marionettfigurák életéből* című előadása annak ellenére is nagyszerűen működik, hogy a markáns díszlet zavaróan nincs (vagy csak aligalig van) összefüggésben a darab egészével. Bergman 1980-as filmje jellegzetesen a hetvenes évek nyugatnémet légkörét tükrözi: a jóléti társadalom felszíne mögött lappangó félelmet, szorongást és bizonytalanságot. A keleti és a nyugati blokkok összeomlását követő rövid eufória után az ezredfordulóval mintha ismét hasonló érzések kezdenének eluralkodni: a világpolitika és -gazdaság labilitásából fakadó fenyegetettségérzés és a múlttal és önmagunkkal való szembenézésből (vagy az erre való képtelenségből) eredő frusztráció. Egyes problémák mintha még a felszínen is hasonlóképpen manifesztálódnának: a terrorizmusveszély, a különböző jellegű forrongások, zavargások a társadalom szintjén, illetve a paranoid, neurotikus és pszichotikus megnyilvánulások az individuumén.

Kriegenburg e jellegzetesen nyugat-európai életérzés ellenére japán atmoszférát fabrikál a darabhoz. Ka, a prostituált kimonóban forgolódik, a tér japán belsőkre, a közepén álló két fa nagyra nőtt bonsai fákra emlékeztet, aláfestésként pedig japán zene szól. A lenyűgöző díszlet így a darab elején elég sokáig zavaróan hat, még akkor is, ha sejteni véljük, hogy Kriegenburg azért helyezte ilyen köntösbe az előadást, mert a hétköznapi német számára a japán társadalom jelképezi azt a jólétet és luxust, amit a mi számunkra Nyugat-Európa jelent. Ez azonban elég felszínes érv a színpadkép mellett, különösen akkor, amikor a mélyen európai történet egésze ellene szól, nem

beszélve arról, hogy Japánt pusztán a jóléttel és luxussal azonosítani ugyancsak elég felületes gondolkodásra vall. Szerencsére a színészek (Jörg Pose és Judith Hofmann) zseniálisak, s ahogy egyre előbbre haladunk a történetben, a díszletnek már egyre kevésbé a „japánságát", mint inkább a csillogását és a káprázatát érzékeljük. A nyomasztóan vörös falak, pontosabban rácsok, az aranyszínben pompázó fák, s mindezek visszatükröződése a fényes padlón egyre inkább fojtogató atmoszférájú, csillogó-villogó luxuskalitkának hat.

Kriegenburg az előadáshoz a film forgatókönyvét veszi alapul (ez némiképp eltér az elkészült filmtől – egyes jelenetek mintha hosszabbak lennének), és tovább bonyolítja az egyébként sem lineáris időkezelést is. A filmben és a forgatókönyvben a gyilkosság előtti történet és a gyilkosság utáni kihallgatások, jegyzőkönyvek, beszélgetések és orvosi szakvélemény jelenetei váltakoznak párhuzamosan. Kriegenburg mindezt még megfejeli annyival, hogy az utolsó előtti, Ka és Peter közötti jelenet részletei elejétől fogva újra és újra megszakítják a darabot, és beékelődnek a másik két időszakasz szcénái közé. Így a gyilkosság, valamint az előtte és az utána történtek három idősíkot képezve folyamatosan, párhuzamosan bomlanak ki. Elhangzik továbbá, mégpedig Peter szájából, az a reflexió is, mely a forgatókönyvben Peter el nem küldött levelébe ékelődik be, és amelyben valaki (Bergman? a filmrendező? a forgatókönyvíró?) arról elmélkedik, hogyan lehet a benső lelki folyamatokat a film eszközeivel megmutatni. Kriegenburg természetesen a filmes eszközökre vonatkozó problematikát a színházi megjelenítés kérdéseire fordítja át. Jörg Pose a második felvonás elején egészen előrejön, és közvetlenül a közönséghez intézi gondolatait – mind az el nem küldött levél tartalmát, mind pedig a színházi eszközökkel kapcsolatos töprengéseit. E jelenet, csakúgy, mint Katarina kifakadása a darab vége felé (a forgatókönyvben a 10. fejezetben), az előadás legemlékezetesebb pillanatai közé tartozik.

Veronai zombik

Kriegenburg másik rendezése, a *Romeo és Júlia* már a Thalia stúdiószínházának előterében, a nézők között elkezdődik. A színészek a pénztár, a bár, egy zongora és egy magasba emelt kifutó kulisszái között játszanak, s a nézők mint statiszták jelenlétének köszönhetően Capulet bálján egy gombostűt sem lehet elejteni. Romeo és Júlia kivételével mindenki platinaszőke parókát visel. Fehérre meszelt, hullaszerű arcok – mintha csak veronai zombik vagy élőhalottak népesítenék be a darabot. A kosztümök barokkosak, az összhatás azonban nagyon is modern és élő, sőt már-már futurisztikus, s nemcsak attól, hogy Júlia a *Somewhere over the rainbow*-t énekli, Romeo pedig azzal próbál meg imponálni neki, hogy kiváló kávét főz, hanem a színészi játéknak köszönhetően is. Ez utóbbi persze azért is lehet olyan természetesen könnyed és eleven, mert a Shakespeare-szöveget jelentős mértékben modernizálták. Az utcai csetepaté és a bál után az előadás az erkélyjelenettel már a színházteremben folytatódik, ahová csak most léphetünk be, s egyúttal a jegyeket is itt kérik el.

Bent legelőször is óriási hangzavarral több vödör töltényhüvelyt szórnak szét a padlón. A színpad három fala hófehér, az egyetlen díszletelem egy kétszer két méteres, mintegy nyolc centiméter vastag simára gyalult deszka középen – egyik élének közepénél fellógatva – a padló felett kb. húsz centi magasságban végződik. Amellett, hogy Kriegenburg talán éppen ifjú évein mélázhatott, amikor eszébe ötlött e színpadkép – Németország egyik legzseniálisabb rendezője ugyanis eredeti szakmáját tekintve asztalos –, e díszletelem számos funkcióra alkalmas. Így rögtön a II. felvonás 2. színében Júlia erkélyeként szolgál. Hosszú cövekekkel alátámasztva a deszka alatt az előadás szereplői állnak, méghozzá farkasálarcban, közöttük bolyong Romeo, míg Júlia a deszkán fekszik. Nem sokkal később Benvolio és Mercutio számára szolgál libikókaként, akik az előadás egyik legélvezetesebb jelenetében részeg clown-párként alkoholtól mámorosan hintáznak rajta. Shakespeare szövegét itt alaposan átírták és kiegészítették, Paula Dombrowski és Ole Lagerpusch pedig brillíroz. Később (III. felvonás 5. szín) e deszka a két szerelmes körül kering – s nekik minduntalan el kell lökniük maguktól, folyamatosan pörgetniük-forgatniuk kell, mert ha az középen megállna, akkor éppen eltalálná őket, ugyanis éppen felettük van felfüggesztve. Legvégül pedig lekerül a láncról, s ez lesz a szerelmesek halotti ágya is.

Kriegenburg előadásának hatása elsősorban talán a jelmezeknek és a sminkeknek köszönhető, másrészt pedig annak a rendezői koncepciónak, mely hagyja őket működni, s ezeken túl „már csak" a jelenetek precíz és aprólékos kidolgozására törekszik.

Díszletek és színészek

A fenti leírásokból egyértelműen kitűnik, ami már eddig is szembeszökő volt a német színházi előadásokban: hogy az elmúlt tizenöt-húsz évben (vagy még régebb óta) Németországban a díszlet szinte önálló művészeti ággá alakult. S itt érdemes egy pillanatra még egy előadást, Stephan Kimmig *Stuart Máriá*ját is leírni, pontosabban annak díszletét, mely az összes előadásé közül az egyik leglátványosabb volt. A díszlet a legmodernebb építészeti trendeket idézve (már amennyire ez természetesen színpadon lehetséges) egyetlen építményben gyűjti össze a darab helyszíneit. A kör alakú forgószínpad közepén egy négyzet alakú tér van, benne három nyírfa törzse látszik, a koronájuk már nem. A négyzet négy oldalához négy különböző szoba és terem csatlakozik: Mária cellája, Erzsébet szobája, egy tárgyalóterem és egy semleges tér – itt játszódnak a parkbeli jelenetek, illetve a két királynő találkozása. E helyiségeket rendeltetésüktől függően hófehér panelek és óriási üvegablakok választják el egymástól. A tereket mindenütt egyfajta angolszász dizájn: hűvös elegancia, letisztultság és funkcionalizmus jellemzi. A tárgyalóterem megfelel a transzparencia követelményeinek, Erzsébet szobája puritán és praktikus, Mária cellájában pedig ugyanúgy formatervezett a mosdó, a vízcsap és a szemetes is, mint bármelyik modern irodaházban. Az egyes terek közötti átjárás és áttekinthetőség a helyiségektől függően más és más, ugyanakkor a nézőtérről folyamatosan átlátható az egész tér, az egyes jelenetek között ugyanis néha többször is körbefordul a színpad, míg megáll annál a pontnál, ame-

lyik helyszín éppen következik. A kosztümök és az öltönyök hihetetlenül jól szabottak, szintén a legújabb trendeket követik. A díszlet és a jelmezek együttesen a multik és a topmenedzserek világát juttatják eszünkbe, s ez az alapkoncepció határozza meg az előadás egész atmoszféráját. Emellett persze Paula Dombrowski Erzsébet-alakítását figyelve egy pillanatra sem lankad a figyelem, paranoid-skizoid üzletasszonya mindvégig zseniális. (A Theatertreffen zsűrije velem ellentétben valószínűleg nemcsak a díszletre és a színészi játékra figyelt fel, az előadást ugyanis időközben beválogatták a találkozó 2008-as programjába.)

S míg a 2007-es Theatertreffen számos produkciójának érdekessége mintha kimerült volna a díszletben (lásd SZÍNHÁZ, 2007/9.), addig a Thalia előadásainál összességében sokkal inkább az érződött, hogy a díszlet az előadás része, annak egészéhez kapcsolódik, s nem él tőle függetlenül önálló életet, illetve nem puszta látványként szolgál. (S bár a *Marionettfigurák* esetében éppen ennek ellenkezőjét írtam, az előadások összességét tekintve mégiscsak igaz az állítás.) Másrészt a díszletek kedvéért nem hanyagolják el a színészi játékot, ami más színházaknál bizony előfordul. Itt minden produkcióban jelenetről jelenetre pontosan kidolgozott színészi játékkal és ennek estéről estére következetes kivitelezésével találkoztam. A hamburgi Thalia előadásai nagyon is újszerűek és elevenek, de korántsem modernkedők, természetesen és magától értetődően alkalmazzák a legújabb technikákat, gondolkodásmódokat és tapasztalatokat, nyoma sincs kínos erőlködésnek vagy izzadságszagú művészkedésnek.

A fentiekben nem tértem ki Michael Thalheimer *Puntila úr és szolgája, Matti* és Stefan Bachmann *Szeget szeggel* című előadására, mert nem érzékeltem bennük különösen figyelemre méltó rendezői koncepciót, de mindenképpen meg kell jegyeznem, hogy ezeket sem untam egy pillanatig sem. A jelenetek kidolgozása és a színészi játék ezeknél is mindvégig precíz és pontos volt. Nem írtam továbbá René Pollesch *A világ gazdag szülők vendégségében* című előadásáról sem, mely az *Iphigenia* mellett a legjobban tetszett. Hamburgi rendezése ugyanis mind technikailag, mind tematikájában sokban hasonlít a nálunk is bemutatott *Szupermarket*hez (lásd SZÍNHÁZ, 2008/2.), olyannyira, hogy még a Dr. Steiner haláláról szóló dialógus is elhangzik benne, így csak ismételni tudnám a már leírtakat a kamerától a kivetítőig, a súgótól a montázstechnikáig. A budapesti előadással ellentétben azonban ez (vagy itt?) fantasztikusan működött. A színészek (Anna Blomeier, Judith Hofmann, Felix Knopp, Jörg Pose és Katrin Wichmann) alakítása – mint a Thalia minden egyes produkciójában – itt is mindvégig lenyűgöző volt, az előadásnak az ismétlések ellenére sem voltak üresjáratai, és korántsem tűnt egyhangúnak. Hogy az előadás jobb-e, vagy a színészek (esetleg a közönség?) – erre a kérdésre valószínűleg nem lehet egyértelmű választ adni.

Barbara Lanciers

Jerzy Grotowski öröksége

BESZÉLGETÉS THOMAS RICHARDSSZAL

Az 1999-ben elhunyt Grotowski tanítása világszerte tovább él, és hatása számos olyan művész alkotásaiban felismerhető, akiket munkássága megérintett.

Amikor Lengyelországban 1981-ben kihirdették a szükségállapotot, Grotowski az Egyesült Államokba emigrált, és a Columbia Egyetemen a színházi tanszék professzora lett. A rákövetkező évben elfogadta a Kaliforniai Egyetem ajánlatát, és Irvine-ba költözött. Ekkoriban dolgozta ki az „objektív dráma fokuszált kutatóprogramját", amelyen belül más elemek között a hagyományos haiti dalokkal is foglalkozott. 1984-ben a wrocławi Laboratórium Színház hivatalosan is feloszlott, Grotowski pedig 1986-ban Kaliforniából az olaszországi Pontederába települt, és létrehozta a Jerzy Grotowski Munkaközpontot. Itt alakult ki együttműködése Thomas Richardsszal.

A Munkaközpont kezdeti szakában a kutatás részben a Sztanyiszlavszkij-féle „fizikai cselekvésekre" irányult. Innen tért át Grotowski a – Richards elnevezésével – „belső cselekvésre", és ez lett a „művészet mint kifejezőeszköz" néven ismertté vált kutatási téma rendezőelve. Grotowskinak a Munkaközpontban töltött első éveit a nyilvánosság számára is hozzáférhetően Richards jelentékeny könyve, a *Hogyan dolgoztam együtt Grotowskival a fizikai cselekvéseken* örökíti meg, míg a „művészet mint kifejezőeszközzel" kapcsolatos kutatásokat Richards újabb könyve, *A gyakorlat szívében – Grotowski és Thomas Richards Munkaközpontja* ismerteti. Grotowski Richardsot a maga „legfontosabb

munkatársának" tartotta, és szigorú transzmissziós folyamat keretében avatta kutatásai örökösévé. 1996-ban Grotowski a pontederai központ nevét Jerzy Grotowski és Thomas Richards Munkaközpontjára változtatta. A Munkaközpontnak jelenleg Richards az igazgatója.

A 2007-es wrocławi Dialog Fesztivál tizennyolc résztvevője a fesztivál eseményeinek ideiglenes mellőzésével látogatott el az Instytut im. Jerzego Grotowskiegóba, amely Grotowski Laboratórium Színházának korábbi épületében működik. Ide érkezett három hónapos látogatásra Richards és a Munkaközpont csapata, hogy *Hogyan születik egy akció* címen bemutassák folyamatos kutatómunkájuk ez idő szerinti eredményét, amelyet Richards rendezett, és a Munkaközpont három másik színészével együtt ad elő.

BARBARA LANCIERS: –*El tudná mondani, hogyan élte meg az „átadás" folyamatát?*

THOMAS RICHARDS: –Amikor Grotowskival megismerkedtem, már súlyos szívproblémái voltak; tudta, hogy közel a halála. Azt gondolom, már régebben keresett valakit, akinek átadhatná gyakorlati tudását – a tudást, amely két különböző, de egymást mégis átható szférához kapcsolódott. Az egyik a színházi gyakorlat volt. Grotowski művészi érettsége a színházon belül teljesült ki, ott ismerte meg nagyon alaposan az előadás gyakorlati kérdéseit; közös munkánk egy része abból állt, hogy ezt a tudását átadja. A másik rész lényege az volt, amit ő időnként „belső technikának" hívott. Grotowskit már egészen fiatal korától érdekelték egyes hagyományok jellegzetes gyakorlatai, azok a technikák, amelyek – nevezzük így – a „belső élethez" vezetnek. Azt mondta: kilencéves kora óta foglalkoztatja ez a keresés; és azt hiszem, ez hatotta át vezérfonalként egész életét. Hol egyedül folytatta a keresést, hol másokkal együtt. Élete különböző időszakaiban számos országba ellátogatott, más és más hagyományos környezetekkel került kapcsolatba, így például Haitiban, Indiában vagy Mexikóban. Azt mesélte, Haitiban annyiszor járt, hogy sok helybéli azt hitte, ott is él, holott valójában ide-oda utazgatott Lengyelország és Haiti között. Grotowskit az is izgatta, hogy rátaláljon az úgynevezett eszközökre, amelyek segíthetik az embert a belső ébredésre való törekvésében. Mivel szakmai tudása a színházművészethez kötötte, különösen azok az eszközök érdekelték, amelyek az előadás kontextusában képesek működni.

Amikor huszonkét éves koromban elvégeztem a Yale Egyetemet, úgy éreztem, találnom kell egy szakmai nagymestert, akinél járatosságot szerezhetek a színházművészetben. A dráma tanszékek és tanfolyamok nem érdekeltek, és az sem vonzott, hogy eljussak a Broadwayre, vagy megpróbáljak betörni Hollywoodba. Úgy éreztem, másképpen kell elköteleznem magam. Másfajta igényességre és szigorra vágytam. Körülnéztem, kitől várhatok segítséget, valamilyen ihletést. Elmentem Peter Brookhoz, hogy megnézzem a munkáit, aztán felkerestem az Odin Teatretet, abban a reményben, hogy ott majd lesz mit tanulnom. Az Odinban aztán láttam néhány filmet Grotowski régi, Laboratórium színházi előadásairól. Főbekólintottak. Felismertem, hogy Grotowskival szeretnék dolgozni.

Úgy gondolom, Grotowski is érezte: utolsó alkotói lépése az lesz, hogy gyakorlati tudását valakinek átadja. Elfogadott engem; beleegyezett, hogy a tanítványa legyek. Első könyvemben – *Hogyan dolgoztam együtt Grotowskival a fizikai cselekvéseken* – leírom, hogyan lettem a tanítványa (hosszú és nem valami könnyű út volt ez), és bemutatom együttműködésünk bevezető korszakát. Amikor dolgozni kezdtem vele, és a gyakorlatban találkoztam a munkával együtt járó fegyelemmel, válságba kerültem. A magas színvonalú munkának az a lényege, hogy kemény küzdelmek árán felismerjük és legyőzzük előadói gyöngeségeinket. Ebben a folyamatban nagyon fontos a kritika szerepe. Ahogy aztán a Munkaközpontban művészi fejlődésem elmélyült, ráeszméltem: szükségem van rá, hogy továbbra is vele dolgozzam, és nem is akarok egyebet. Felfedeztem mélyebb belső indítékaimat, ezek révén szembe tudtam nézni a nehézségekkel, és a gyakorlatban győződtem meg róla, hová vezethet bennünket a fegyelem. Munkakapcsolatunk napi nyolc–tizenöt órát vett igénybe a hét hat napján. Így tartott ez tizenhárom éven át, egészen Grotowski haláláig. A Munkaközpontban pedig tovább kutattunk és kutatunk, mind a mai napig.

Frits Meyst felvétele

– *Most már jó ideje vezeti a pontederai Munkaközpontot...*

– Igen, 1999 óta; amióta Grotowski meghalt. De valójában már sokkal korábban irányítottam a munka bizonyos aspektusait; már igen hamar csoportvezető lettem. Emellett a kilencvenes évek közepén Grotowski megtett a Munkaközpont Színházművészeti Kutatóprogramja vezetőjének. Egyre több felelősséget ruházott át rám; így, fokról fokra készített fel a távozására.

– *Azt hallottam, hogy a* Hogyan születik egy akció*t jóformán mindennap előadják.*

– Úgy van. Általában hetenként ötször.

– *És mióta dolgoznak rajta?*

– Már majdnem három éve. De az eredeti impulzus hét éve született meg.

– *És addig? Dolgoztak valami máson is?*

– Hát persze, sok mindenen. Amióta a Munkaközpont létrejött, nagyon sok alkotásban vettem részt. 1988-ban Grotowski felügyelete alatt létrehoztam az általam vezetett csoporttal egy *Lenti akció* című színjátékos művet; ez volt tanulói időszakom első lépése. A művet 1992-ig játszottuk. Ezután egy, a hagyományos dalokra összpontosuló intenzív kutatási-kísérleti időszak következett, mígnem 1994-ben a csoporttal egy másik, *Akció* című munkát hoztam létre. Ezen a darabon, illetve a továbbfejlesztésén ´94-től mind a mai napig dolgozunk. 1998-ban a Munkaközpontban egy új darab öltött formát, *Az utolsó lélegzet;* ezt Mario Biagini rendezte, és én voltam a társrendezője. Mario Biagini kezdettől tagja a Munkaközpontnak, és jelenleg ő az igazgatóhelyettes. És még 2000-ben kialakult a csapatban az impulzus egy új műhöz, amelyen azóta is dolgo-

zom: ez a *Hogyan születik egy akció*.

– *Eszerint egész repertoárjuk van?*

– Ez idő szerint kettőt játszunk: a *Hogyan születik egy akciót* és az *Akciót*. És 2007-ben egy új projektet is indítottunk a Munkaközpontban, a Nyílt Programot, amelyet Mario Biagini felügyel. A program színészeknek, rendezőknek, táncosoknak, énekeseknek, drámaíróknak, kutatóknak és tudósoknak szól, korhatár nélkül. Az egyes résztvevőknek a programon belüli helyzetét úgy tervezzük meg, hogy összhangban legyen az illetők adott élethelyzetével. Eszerint egyes résztvevők állandó jelleggel dolgoznak a programon belül, mások egy ideig köztünk vannak, majd elmennek, és pontosan meghatározott időben visszatérnek. A Nyílt Program ajtói átjárhatók, így megeshet, hogy a mű és a külvilág között oda-vissza áramlás jön létre, új erőforrásként.

– *A* Hogyan születik egy akciót *mindig ugyanazzal a három színésszel adja elő?*

– Igen. Amikor 2000-ben megszületett a kezdeti impulzus ehhez a műhöz, benne volt a Munkaközpont sok más tagja is. 2005-ben azonban elhatároztam, hogy a darabot erre a három személyre koncentrálom. Azóta is velük dolgozom rajta, nagyon koncentráltan. Cécile Berthe egyébként Belgiumból jött, Pei Hwee Tan Szingapúrból és Francesc Torrent Gironella Spanyolországból.

– *Eljutott-e a* Hogyan születik egy akció *egy olyan pontig, ahol már minden mozdulat, minden hang teljesen rögzítve van, vagy minden alkalommal élveznek bizonyos szabadságot?*

– A művek, melyeket alkotunk, nagyon precízen meghatározottak. De ugyanakkor a partitúrákat meghatározó impulzusok áramlatában, a darabon belüli kontaktusainkban és viszonylatainkban minden alkalommal az újat, az élőt is kell keresnünk. Egyfelől a partitúra abszolút pontos, de másfelől az embernek minden alkalommal fel kell fedeznie cselekvéseiben az új élettartalmakat. Lényegében merő Sztanyiszlavszkij az egész: ha azt akarjuk, hogy akcióink mindennap teljes érvényűek legyenek, akkor a precíz struktúrán belül finom improvizációkra van szükség, újabb erőfeszítésekre, hogy tovább keressünk. A partitúrát ez a keresés kelti életre, anélkül hogy szándékaink és akcióink megváltoznának.

– *Ez egy óra tíz percet vesz igénybe a napjukból. Mivel foglalkoznak a nap többi részében?*

– Nos, a *Hogyan születik egy akció* előadása után általában újra elkezdjük próbálni, azaz mindenkivel végigelemzem, mi nem működött igazán jól, vagy mit kell tovább csiszolni, és akkor elkezdünk dolgozni rajta. Ha például valamelyik részben nem érvényesült eléggé az illető vonala, akkor elővesszük azt a részt, és ketten, az illető meg én foglalkozunk vele. Utána nemegyszer visszahívjuk a többieket is, és együtt még egyszer végigpróbáljuk. Ezek a próbák órákig is eltarthatnak. Meg aztán a testünket úgy kell karbantartanunk, hogy megfelelő készültségi állapotban legyünk, tehát sor kerülhet fizikai edzésre is. Ettől függetlenül mindannyiunknak van személyre szabott edzőprogramunk, amely az egyéni leblokkolásainkat és gyengeségeinket veszi célba. Nekem személy szerint pillanatnyilag mintegy napi két óra edzésre van szükségem. Ugyancsak a munkaprogramunkhoz tartozik, hogy folytassuk gyakorlati kutatásainkat az afrikai és afrokaribi térség hagyományos dalaival kapcsolatban.

– *El tudja képzelni, hogy lesz egy pillanat, amikor úgy érzi: a* Hogyan születik egy akció *megtalálta a maga végleges formáját?*

– Bizonyos értelemben máris megtalálta, hiszen a struktúra készen van. De ha úgy érti, hogy a mű befejeződött, túljutottunk rajta – nos, ez a pillanat is eljöhet, de hogy mikor, azt nem tudom megjósolni. Ez általában akkor következik be, amikor úgy érezzük, a struktúrán belül már nincs felfedezni való, ismeretlen elem, vagy ha úgy tűnik, az adott művön belül már nem születhet meg a további fejlődés igénye.

– *Közönség nélküli színház-e a* Hogyan születik egy akció?

– Tulajdonképpen igen, hiszen a céljai különböznek a színház szokásos céljaitól. A színház egyik legfontosabb eleme a sztori, amelyet vagy azért építenek fel, hogy a néző megértse, vagy legalább valamilyen látomást, álmot, jelentést vagy élményt közvetít a néző számára. A *Hogyan születik egy akció* a Munkaközpontnak ahhoz a kutatási területéhez tartozik, amelynek neve „A művészet mint eszköz". Az idesorolható alkotásoknak nem céljuk, hogy a nézők felé orientálódjanak – ezek a munkák magukra a cselekvő személyekre irányulnak, ha úgy tetszik, az ő saját cselekvésélményükre. Nagyon sokszor adjuk elő őket szemtanúk nélkül. Néha vannak nézők, máskor nincsenek.

– *Hat önre és a többi „cselekvőre" a közönség jelenléte?*

– Gyakran feltették nekem a kérdést: „Megváltozik a mű, ha mások is nézik?" A válasz: „Nem, a mű nem lesz más, de a körülmények igen." A küzdelem, akár néznek minket mások, akár nem, ugyanaz marad. Ha tanúk nélkül adjuk elő a művet, partnereink csapdává válhatnak, és elveszíthetjük miattuk cselekvésünk vonalát. Például az ember előadás közben ránéz a partnerére, és úgy érzi, a másik azt gondolja: elég gyengécskék vagyunk. Ekkor aztán mintegy önvédelmi reflexként elkezdjük kritizálni magunkban a partnert: „Ellenkezőleg, te nem vagy jó!" És ennek eredményeként letérünk a pályáról, már nem cselekszünk teljes odaadással. Az igazság az, hogy még a cellájában elmélkedő szerzetes sincs egyedül. Kezdetben strukturált gondolatok követik egymást a fejében, aztán egyszer csak azt tapasztalja, hogy az édesanyjára gondol, arra, hogy milyen rég nem látta, és a cselekvése megszakad. Hiába van egyedül, ezekben a pillanatokban látogató is van a cellában: az édesanyja. Ebben az értelemben akár van nézőnk, akár nincs, a küzdelem azonos. Nézzük csak meg, miképpen válhat néha csapdává a nézők jelenléte. „Nicsak, az az ember mocorog – vajon tetszik neki, amit csinálok?" Ha úgy ítélem meg, hogy „igen, tetszik neki", újabb csapdába eshetek: elkezdem a kedvét keresni, és ebben az esetben a cselekvéseim értelmüket vesztik, célom áttevődött a közönségre. Ha pedig úgy látom, az illetőnek nem tetszik, amit csinálok, erőlködni kezdek, rájátszom, és az akcióm vonala ugyanúgy elsikkad.

– *Nehéz bejutniuk önökhöz az érdeklődőknek?*

– Sokkal kevésbé vagyunk hermetikusak, mint hiszik. Igaz, a *Hogyan születik egy akciót* egy alkalommal legföljebb tizennyolcan láthatják, de gyakran hívunk vendégeket, úgyhogy végső soron elég sokan ismerik. Ugyanez a helyzet az *Akcióval*; mára több ezren vannak, akik látták. Mi nem vesztegetjük az időt önreklámra, inkább arra törekszünk, hogy jobban csináljuk,

amit csinálunk. Ekként a munkásságunk híre szájhagyomány útján terjed. Tudatosan manőverezünk a kulturális terület peremén, és meg se próbáljuk befészkelni magunkat a *mainstream*be. Ám a bennünket izgató ösvények kipróbálása valamiképpen mégis hozzáférhetővé teszi munkánkat. „Keresztutak kijelölése" című projektünkkel (2003– 2006), amelyet az Európai Unió „Kultúra 2000" programja is támogatott, hosszú (egytől három hónapig terjedő) látogatásokat tettünk, amelyeket öt ország kulturális és színházi intézményei is szubvencionáltak. Bemutatókat tarthattunk a munkánkról, fejleszthettük belső kutatásainkat, dokumentumfilmeket vetíthettünk előadásainkról, konferenciákat rendezhettünk, cserekapcsolatba léphettünk más színházi csoportokkal. E projekt révén tizenegy országba látogattunk el. Arra is adódott alkalom, hogy elmélyítsük régóta tartó kapcsolatunkat Anatolij Vasziljevvel. Moszkvai színházában két alkalommal is jártunk már hosszabb tanulmányúton. Körülbelül negyven művészt hívtunk meg a világ minden tájáról, hogy három-négy hétig dolgozzanak velünk Moszkvában. Három éven át évente nyolc hónapig utazgattunk, de vigyáznunk kell, nehogy csak úgy ide-oda ugráljunk a földgömbön. Ha valahol megállapodunk, gondunk van rá, hogy a bemutatkozások menete ne zavarja meg munkánk fejlődési ritmusát.

– *A növendékek általában meddig maradnak önöknél?*

– Ha a Munkaközpont tagjaira utal, a minimális tartózkodási idő egy év. Jelenleg a „növendékek" közül én töltöttem a leghosszabb időt a Munkaközpontnál: huszonhárom évet. Mario Biagini huszonkét év óta vesz részt a kutatásban. Azok közül, akiket ma a *Hogyan születik egy akció*ban látott, az egyik kilencedik éve van a csoportban, a másik kettő öt éve. Van, aki hosszabb, van, aki rövidebb időt tölt nálunk. A mi munkánk nem mindenkinek felel meg. Némely művésznek meggyőződése, hogy az ő módszere a legjobb, mindenkinek az való. Mi nem így gondolkodunk. A mi munkánk egy a sok más érvényes módszer közül.

– *Hogyan találnak új tagokat, és hogyan találnak el ők önökhöz?*

– Évente vagy kétévente egyszer válogatást rendezünk. Ennek nem csapunk nagy reklámot, mert így is nagyon sokan jelentkeznek. Általában az e-mail-címünkre írnak (workcenter@pontederateatro.it), és kérik, vegyük fel őket a csoportba, mi pedig válaszunkban életrajzot és motivációs levelet kérünk. A jelentkezéseket összegyűjtjük, ezek alapján megejtünk egy első válogatást, és meghívunk néhány jelöltet: vegyenek részt a gyakorlati válogatáson. Ez a folyamat elég intenzív, éppúgy tarthat két napig, mint három hónapig; így határozzuk meg, kit veszünk fel a csapatba.

– *Milyen a jelenlegi társulat összeállítása?*

– Ez idő szerint tizennyolc tagú a csapat. Van köztük lengyel, szingapúri, francia, finn, amerikai, spanyol, török, olasz, belga, orosz, kanadai és argentin.

– *Grotowski halála óta milyen irányba fejlesztette a munkát? Jelentősen változott-e, vagy csak tovább mélyült?*

– Természetesen nem törekszünk felszíni változásokra, nem akarjuk bebizonyítani, hogy amit most csinálunk, az „új és jobb". De ebben a munkában a fejlődés végtelenül fontos. Grotowski olyan kézzelfogható tapasztalások felé vezetett bennünket, amelyeket számos különböző megközelítésből és számos terepen tökéletesíthetünk. A tapasztalás eszköze a mi esetünkben az előadó-művészet. Mondjuk úgy: egyfajta színházművészeti jógával foglalkozunk. A „jóga" szót nem az *ászanák* (a test meghatározott nyújtásai és pozíciói) értelmében használom, hanem a szó eredeti jelentésére utalok. A jóga „igát" jelent: eszközt az állatok befogására, hogy erejüket meghatározott irányba összpontosítsuk. Ez a munka arról szól, hogy tudatosan igába fogjuk az erőnket, egyfajta belső mozgás előidézése céljából. Erőnk mozgósításával kapaszkodni kezdhetünk, megmászhatunk valamilyen belső tengelyt, és így haladunk egy kifinomult energiaforrás felé, amely fölötte áll a fizikai képességeknek, és ekként is érzékelhetjük. És akkor ez az eleven, kifinomult forrás egyszer csak alászáll, gyöngéden belénk hatol, kapcsolatba léphet velünk. A bennünk lévő különféle erők és e másfajta forrás között eleven dialógus bontakozhat ki, egyfajta energia, amely nem a mi energiánk. Nem nevezhetjük sajátunknak, de a közelébe léphetünk, megérinthetjük. Ez a fajta tapasztalás, amely számos hagyomány középpontjában megtalálható, idővel fejleszthető és tökéletesíthető. Ehhez azonban konkrét keretre van szükség, és számunkra ez a keret a színjátszás. Művészi, szakmai fejlődésünk tehát fontosabb már nem is lehetne. Ez a kettős fejlődés kéz a kézben jár. Ha a szakmai tudásunkon dolgozunk, egyszersmind önmagunkon is dolgozunk, és így indulhatunk el azon az úton, amelynek bejárásához egy egész életre van szükség.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

SUMMARY

Our present issue opens with two contributions to the discussion around the competition concerned with the nomination of the National Theatre's new managing director. András Bálint, actor and managing director of the Radnóti Theatre and actor-director Géza Hegedűs D. share with the reader their views of the present function of a National Theatre and of the stimulating competition of László Hudi and Zoltán Imre.

Critics László Sz. Deme, Andrea Tompa, Tamás Koltai, Tamás Tarján, Andrea Stuber, Judit Szántó, István Nánay, Bea Selmeczi, Melánia Miklós, László Zappe and Róbert Markó reviewed for us László Márton's *A Man of Ambitions* (Eger), Heinrich von Kleist's *Amphitryon* (Kaposvár), Csaba Kiss's *The Fish in Love*, based on motives of Tchekhov's short stories (Gaity Stage), Arthur Miller's *A View From the Bridge (*Szeged), Irmgard Keun's *The Girl in Artificial Silk* (Örkény Theatre), a solo evening of actor György Kézdy (Studio „K"), *Mari Jászai*, a show centred on one of our greatest actresses, compiled by Nóra Sediánszky, directed and performed by Attila Menszátor Héresz (Spinoza House) and *Best Wishes, Elling!* by Axel Hellstenius (József Attila Theatre).

A rich collection of dance reviews follow. Ákos Török saw *There is Nothing – or Do dreams sleep?* by the Tünet (Symptom) Ensemble with a choreography of Réka Szabó, Krisztina Horeczky *T.E.S.T. II.*, an evening of the Central European Dance Theatre with Krisztián Gergye as choreographer, Csaba Kutszegi *Fossils* by the Duna (Danube) Dance Workshop (choreographer: Zsolt Juhász); László Százados visited *Altera Pars – The Other Party Concerned,* another production of the Central European Dance Theatre with Melinda Virág's choreography, and Annamária Szoboszlai contributes an account of *Inspiration 2008,* an evening of three experimental shows.

There follows a conversation István Nánay had with well-known dancer Andrea Ladányi on the occasion of two big events in her career: she became leader of the Theatre and Film University's new faculty of physical theatre and having accepted the role of Claire Zachanassian in Dürrenmatt's *The Visit of the Old Lady,* undertook her first venture into straight theatre.

In our column called Workshop, an essay in which director István Pinczés compares the French – *En attendant Godot* – and the English – *Waiting for Godot* – version of Samuel Beckett's work and analyzes the differences. This is followed by an essay in which Hungarian actor-professor of Transylvania, András Hathási discloses his ideas on roles and personalities.

In another column – Theories on Theatre – we publish *Post-dramatic theatre and the tradition of tragedy,* a lecture held by Hans-Thies Lehmann at the Sixth Budapest Contemporary Drama Festival.

Speaking of guest-performances, Balázs Urbán reviews *Rock 'n' Roll,* a play performed in Budapest by the Prague National Theatre.

The column on International Theatre shows up with two contributions. Krisztián Faluhelyi sums up several productions of Hamburg's Thalia Theater which, in 2007/2008 was designed „theatre of the year". We also publish an interview Barbara Lanciers made with Thomas Richards who succeeded the late Jerzy Grotowski as head of the Pontedera (Italy) Work Centre.

Our playtext is *The Man-Hater,* a play by Molière and B. (Géza Bodolay).