

mint egy stráfkocsis, aki sörshordókat szállít külvárosi kocsmákba. Angelo pedig úgy szólal meg, mint egy beijedt templomszolga, aki jelenlegi beosztását is túlságosan magasnak tartja. A léhűtők úgy repülnek be három irányból, hiányos öltözetben, mint akiket most penderítettek ki a kuplerájából, mert nem tudtak fizetni. Még az urak is olyan kopottak, gyűröttek, hogy azt gyanítjuk, éjszaka is a nappali ruhájukban alusznak. Minden jel arra mutat, hogy ez egy „lerobbant” monarchia, ahol nagy események nem várhatók.

A herceg nem nagy egyéniség, de lát-nivaló, hogy cinikus tréfamester. Helyet-tese, Angelo, finom, halkszavú ember. Van benne valami jezsuita alázat. A her-ceg unja már ezt a szerénységet mutató halk csúszómászót, aki olyan ügyes, hogy semmilyen támadási felületet nem hagy. Pontos, lelkiismeretes, szolgál, egyszerűen lebuktathatatlan. Kiterveli hát a hatalom átadását, azt remélve, hogy Angelo az erejét meghaladó feladatba csak belebonyolódik, s akkor megszabadul-hat tőle. Nem mellékes, hogy néhány kellemetlen ügyet is ráhagy, amivel ő maga nem akarja bepiszkolni a kezét. (A herceg mindig kesztyűt hord, még akkor is magán felejt, amikor szerzetesi csuhában jár-kel.)

Izabella és Angelo első páros jelenetében azonnal érezzük, hogy a lánynak ellenszenves a helytartó, s azt is, hogy ezt Angelo is tudja, és ez olaj állati ger-jedelmének tűzére. Jürgen Holtz Angelo-alakításának egyik fénypontja, ahogyan érzékeltetni tudja, hogy ez az ember olyan féreg, akinek az érintése egy nőt csak bemocskolhat. Noha Izabella minden szűzies kacérságát előveszi bátyja érdekében, végül szinte rosszul lesz az undortól, és elutasítja Angelo közeledését.

Izabella később annyira megtetszik az álsruhás hercegnek, hogy szerepéből ki-esve, papi ruhájáról megfélelkezve majdnem megcsókolja az izgalomtól és felháborodástól tűzpiros lányt.

A hercegről egyébként csak a bolond nem tudja, hogy szerzetesi ruhában itt van a városban. Hol a sarkantyúja lát-szik ki a csuha alól, hol a ruhája fodra, hol meg kezét csókol a nőknek. De úgy látszik, Angelo rövid idő alatt olyan össznépi utálatot vívott ki magának, hogy mindenki beszáll a lebuktatásáért folyó játékba.

Dresen rendezésének még egy pazar találata, hogy megoldotta a Marianna-

Angelo viszony gordiuszi csomóját is. Marianna fiatal, házsártos nő, taszítóan erőszakos. Nem csúnya, de egyszerűen kellemetlen együtt lenni vele. Angelo tehát a darab végén valójában a halálnál is súlyosabb büntetést kap, amikor kénytelen feleségül venni az ellenszenves Mariannát, akinek még a jelenlétét sem bírja, mert mindenben taszítja: hangos, erőszakos, uralkodó természet, aki út-hengerként fogja széttaposni ravasz, alamuszi, halkan fondorkodó egyéniségét.

Tisztelettel, de okosan és eredetien ol-vasó rendező munkája a berlini *Szeget szeggel*.

*

Egyenletesen magas színvonalú annak a két társulatnak a munkája, amelyet ebben az igazi színházi világvárosban meg-ismerhettem. A két Berlin színházi életé-nek áttekintése hosszú időt igénylő fel-adat lenne, ha figyelembe vesszük, hogy a két városrészen több mint harminc színház játszik s ezek nagy része reper-toárrendszerben.

Már a Deutsches Theater korábbi lá-togatói is beszámoltak arról, hogy milyen sok kiváló színésze van a társulatnak. Az újabban Gerhard Wolfram és Horst Schönemann vezetése alatt működő színházban most minden előadáson határozottabb rendezői koncepció érződik. Ez az elképzelés akkor is biztos, következetes és kimunkált, ha nem tartalmaz szenzációsan eredeti gondolato-kat. Ez a következetesség és végig-gondoltság még a nem elsőrangú elő-adások esetében is egységes, zavarmentes élményt nyújt a nézőnek.

Keresgélmem kell, ha negatív élményről is be akarok számolni. Apró, de járványos jelenség mindkét színházban a gépek, technikai eszközök nagy élvezet-tel való színpadra vitele. Láttam valódi, benzingőzös motorkerékpárt, megté-vesztésig valóság-hű tankot, sőt lépegető exkavátort is. Nem csoda, hogy a fejem-hez kaptam a *Ványa bácsi* előadása köz-ben, amikor Jelena békésen hintázott, és közben lökhajtásos gép zúgott el a ma-gasban. - Semmi, semmi - nyugtatott meg kísérom, csak a színházi negyed fölött vezet Nyugat-Berlinbe a légifolyosó.



MÉSZÁROS TAMÁS

Kegyetlenül?

Beszélgetés Ruszt Józseffel

- Önt úgy tartják számon a szakmában, mint a kegyetlen színház hazai apostolát. S ez általában nem elismerésként hangzik el. Vállalja egyáltalán ezt a „besorolást”, és ha igen, mit ért a kegyetlen színház elnevezésen?

- Vállalom, hogy szeretem, és kísér-letezem a kegyetlen színházzal, amióta 19 67-ben a wroclawi fesztiválon Grotowski együttesének előadásában láttam egy Calderón-adaptációt, *Az állhatatos herceget*. Ennek hatására egy évvel később az Egyetemi Színpadon megszületett *A po-ko! nyolcadik köre*. Akkor említették velem kapcsolatban először a kegyetlen színházat. Nagyjából persze olyanok, akik még soha nem láttak ilyet, és a hatás-elemeket összekeverték, vagy rosszul ítélték meg. Alapvető tévedés például, hogy a kegyetlen színház abban az érte-lemben kegyetlen, hogy kegyetlen dol-gokat művel a színpadon. Ez a színház-típus elsősorban önmagához kegyetlen. Őszinte, tiszta, meztelen színház. Lénye-ge, azt hiszem, abban a felismerésben rejlik, hogy évszázadok, ha tetszik, a görögök óta remekművek állnak a pol-cokon, s amikor játsszuk ezeket, akkor hatástalanok maradnak. Az a katartikus élmény, amelyről egy konvencionális színház előadásán lehet beszélni, pillanat-nyi, könnyes, szentimentális hatás után szétfoszlik már a ruhatárban. A néző csak arra emlékszik, hogy X jó színész, a díszlet szép volt, milyenek a csoport-kompozíciók - tehát az előadás formai hatásáról beszélnek, és a lényegi kérdést megkerülik vagy elfeledik. Hogy egy példát mondjak, a kegyetlen színház eszközeivel talán tudnék egyszer egy olyan *Hamletet* rendezni - egyébként nemrégén rendeztem, csak az a baj éppen, hogy nem ilyet -, hogy lenni vagy nem lenni, az itt a kérdés. És kész. Erről szóljon. A kegyetlen színház tehát nagy határfokú szembesítést jelent, provokálja a közönséget, hogy amilyen kegyetlen önmagához a játszó személy, olyan kegyetlen legyen önmagához a néző is.

- Ezt a fajta színházat gondolkodtató vagy elsősorban emocionális színháznak tarja?

- Döntően emocionális ez a színház.

Nem véletlen az, hogy Grotowski

négyszemközt

archetípusokról beszél, mert a kollektív játékkformák őstípusaihoz, a kisközösségek lélektanához tér vissza. Ezért 30-40 embernél több nem is igen nézheti ezeket az előadásokat. Nem a dolog misztikája miatt, hanem mert így még közösséggé lehet formálni a közönséget. Ötszáz embert viszont ma már szinte lehetetlen.

– Ön mégis legalább ötszáz személyes vagy ennél is nagyobb nézőterek számára rendezett hosszú éveken át. Hogyan tudta ezt összeegyeztetni az előbb vázolt eszményi körülmények utáni vágyával?

– Az utóbbi években többször kísérleteztem, hogy ennek a fajta színháznak a hatáselemeit át tudom-e emelni akár egy O'Neill-dráma előadásába. Ebből a szempontból érdekes volt a *Hosszú út az éjszakába*, az anya szerepében Olsavszky Évával, amikor határozott húzással az ő figurájára tolodott át az előadás hangsúlya, s tele volt olyan elemekkel, amelyeket én ebből a fajta színházból emeltem át. Ettől ez az előadás szinte krimi-szerűen izgalmas volt.

– Az ön kegyetlen színháza tehát nem számúzi az irodalmat? Mert él egy olyan hiedelem is, amely szerint klasszikus drámákat, úgynevezett szövegdarabokat nem lehet ezzel az eszközzel megrendezni.

– Dehogynem lehet. Természetes azonban, hogy egy irodalmi remekműnek, ami önmagában is érték, a dimenziói sokkal szélesebbek, semhogy össze lehessen tartani olyan kis méretű nézőtérrel és színpadon, mint amilyen a kegyetlen színház dolgozik. Ezért tartom értéktelennek az úgynevezett kísérleti előadásokat olyan művekkel, amelyeknek semmi helyük az ilyen kis térszínpados formációkban. A klasszikusok esetében a rendezőnek el kell döntenie, hogy milyen joga áll ki előadásával a közönség elé két méterre, miért van szüksége erre a közelségre?

– Mi szabja meg azt, hogy egy darab alkalmas-e ilyen színpadra, ilyen eszközök alkalmazására?

– Az, hogy a darab igazsága milyen hitelt kíván. A színpadi játéknak az a hitele, amit mi Sztanyiszlavszkijtól tudunk és csinálunk, az a hitel furcsa módon nagyon kevés. Pedig a maximális átélést jelenti, de két méterről mégis kevés. Az a színházi technika ugyanis a nagyszínházi konstrukcióra van beállítva.

– Hogyan lehetséges ennél intenzívebb színészi átélés?

– Fizikai átélésre gondolok. A már említett Calderón-előadásban, *Az állhatatos hercegben*, volt egy körülbelül egy

méterszer két méteres, húsz centi magas dobogó, amelyre kihozták ezt a fiatal embert, a herceget. Tulajdonképpen egy autodafét láttunk, amelynek során neki be kellene vallania azt, hogy konspirált a király ellen a pápával. Ezt a szerepet Czeslak játssza. Először letérdel, majd leül a dobogóra, és térdelő ülésben tölti a negyven percet. A szűk tértől, a fásasztó testhelyezettől, majd a hallatlanul intenzív létezésről természetes, hogy az idő múltával verejtékezni kezd. Ez a verejtékezés az előadásnak azokon a pontjain kezdődik, amelyeken biológiailag szükségesszerű. A játék feszültségének fokozódása során a verejték ellepi a testét, amit mi is jól láthatunk, mert a színész egy ágyékkötőben ül előttünk. A többi szereplő azonban ruhában játszik körülötte. Ettől a herceg igazságának olyan hitelét kapjuk, amit húsz vagy harminc méterről nem érzékelhetnénk. Oda másképp kell komponálni. Ez pontosan olyan, mint hogy másképp kell komponálni, ha freskót és másként, ha portrét akarok festeni. A kegyetlen színház mindig portré. A nagy színház pedig mindig egy freskó keretein belül fejezi ki magát.

– Véleménye szerint a kegyetlen színház nem alkalmaz elidegenítést?

– Nem. Módszerei pontosan ellentétei a brechti V-effektnek.

– Nem gondolja, hogy ezek is, mint minden eszközzel, konvencióvá válnak, akár egyetlen előadáson belül, és a néző végül mégiscsak elidegenül a fizikai hatásoktól? A sokkolás a színházban beválik egyszer, beválik kétszer, de harmadszorra már tudom, hogy most sokkolni akarnak, és figyelni kezdem ezt az igyekezetet, vagyis kívül állok rajta.

– Bizonyos külsőségeket valóban meg lehet szokni; ilyenek általában az exozicciók, például a sötét nézőtér és a különböző zajok, zörejek. De aztán mégis elkezdődik egy furcsa, szinte fizikai együttélés a színpaddal, ami attól kegyetlen, hogy az a bizonyos katartikus pillanat, amely a nézőt a hagyományos színházban csak néha-néha ragadja meg, itt folyamatosan hat, és szinte gyötéri a nézőt, aki úgy érzi, hogy már nem bírja tovább – és akkor kiderül, hogy még mindig bírja, még mindig bírja. Ez a színház a belső átélés teljesítőkéességét feszegeti és fokozza. Amikor véget ér a játék, az ember visszahull valamibe, nem is tudja, hogy mi az. És ekkor kezdődik az intellektuális feldolgozás.

– Magyarországon csak az amatőrök művelik ezt a színházat, s a paradoxon az, hogy

a legkövetkezősebben egy hivatásos rendező vezeti őket ebbe az irányba...

– Igen, mert ez a színház teljesen más esztétikai kategóriákban gondolkodik, mint amilyeneket a hivatásosok elfogadnak. Ez a szakma persze olyan, hogy kicsi lépéseket azért mindig lehet tenni, de hogyha forradalmi helyzet van a világ-színházban, akkor nem lehet óvatos lépéseket tenni, mert soha nem lesz forradalom.

– Ön szerint most van forradalmi helyzet a színházművészetben? Ezt már a század-forduló óta halljuk.

– Gondolja, hogy meg is hallottuk? Én nem így látom. Lehet szerencsének is tartani, hogy a magyar színházi élettől távol maradtak a hirtelen változások, és majd szépen átvesszük az eredményeket, csak hát az önérzetem nem engedi meg, hogy húsz év múlva belenőjek abba, amit mások kitaláltak.

– S úgy érzi, hogy például Grotowskihoz képest sikerült valami újat adnia, vagy lehetséges, hogy csak megközelítette mindazt, amit ő már eredményként könyvelhet el?

– Volt egyszer a Magyar Hírlapban egy pár soros beszélgetés Adám Ottóval. A kegyetlen színházról esvén szó, azt mondta, hogy nem hisz benne, mert csak abban a színházban tud hinni, amelyik felmutatja a humanista gesztust. Ez engem akkor nagyon elgondolkoztatott. Valóban így van, a humanista gesztus felmutatása talán hiányzik a kegyetlen színház és Grotowski előadásából. Én éppen ebben az irányban próbálkozom a magam kegyetlen színházával; igyekszem felmutatni a humanista gesztust. Úgy érzem, hogy a *Passióban* és *A befalazott asszonyban* ez sikerült is.

– Milyen archetípus-rendszerből tud meríteni rendezéseire? Hiszen nyilvánvaló, hogy például a keresztény mitológia - gondolok itt éppen a *Passió* előadására - Magyarországon nem elég élő ahhoz, hogy a lengyel színházhoz hasonlóan alapja lehessen az úgynevezett kollektív élménynek.

– Engem mindig a színpadi kollektíva izgat, amit szembeállítok a közönség feltelezett, másfajta kollektívájával. A *Passió* híven szolgálta azt a naiv népi anyagot, amelyet mi állítottunk össze az erdélyi passiójátékokból. De *A befalazott asszony* esetében már az volt a kísérlet lényege, hogyan lehet a drámai szituációt, a történet idejét, és a dialógust mint a dráma alapelemeit, új hatáshelyzetbe állítani. A játék akkor kezdődik, amikor már minden megtörtént, s mi újrajátsszuk. A dolgok pedig úgy keve-

rednek össze, ahogy én akarom, ahogy a mondandóm szempontjából a legcélravezetőbb.

- A befalazott asszony esetében az összerakás, a dramaturgiai szerkezet logikája nem volt mindig követhető, különösen az előadás harmadik harmadában. Talán éppen azért, mert a jelképek és az archetipális helyzetek ott elszakadtak a viszonylag még ismert keresztény mitológiától is. Ha jól láttam, akkor egy fiktív pogány szertartás elemeit körvonalazta a játék, amelynek a néző már nem ismerte a liturgiáját, s ezért egyes jelenetek homályban maradtak. Úgy érzem, veszélye tehát ennek a színháznak, hogy formanyelve túlságosan a létrehozó belső ügyévé lesz, s egy alkalom nem elegendő ahhoz, hogy megismerjük a szabályait.

- Ez valóban nehézséget jelent, de ha egy előadás nem válik érthetővé, az csak az adott produkció hibája, s nem vonatkoztatható magára a színház típusra. Én például nem szeretem a modern képzőművészetet, mert nem tudom felismerni a jelrendszerét, illetve nem is hiszek ebben a jelrendszerben. A színházban az érzékletesség, a tapasztalhatóság, a felismerhetőség törvényeinek kell működnie, s ha egy produkció engedi ezeket működni, akkor az követhető. Mert ezek az „effektusok”, hogy valaki lefekszik, feláll, odanéz, felkiált, ezek olyan alapelvei az emberismeretnek és az emberi fiziológiának, amelyekre joggal lehet támaszkodni. És a kegyetlen színház ezekre a mindennapi dolgokra épül tulajdonképpen, csak más összefüggésrendszerben és ökonomikusabbban, mint a hagyományos előadások.

- A színháznak ideális állapotában a műveltség terjesztése, a művészet megszerettetése is feladata. A kegyetlen színházat korlátozott befogadóképessége azonban nem teszi alkalmassá erre a feladatra. Hogyan lehetne ezt az ellentmondást feloldani?

- Pillanatnyilag nem lehet. Nem is az a célom, hogy ezt a fajta színházat tökéletesítsem, hogy valahol végső formájában létrehozam. Én ezt egy útnak tartom, amelyen ki lehet kísérletezni azokat az eredményeket, amelyek egy új színházi reneszánszban - amilyen a maga idejében az Erzsébet-kor lehetett - megszüli a nagy formákat. A huszadik század ugyanis még nem szülte meg saját nagy formáit, pedig már a hetvenes éveket írjuk. Az utolsó nagy formák a tizenkilencedik század művészetében születtek. És a cél most ismét az, hogy újra el tudjuk játszani hatásosan a remekműveket.

- Sokan kétségbe vonják, hogy a film és a televízió korában a színház egyáltalán támaszthat önmagával szemben ilyen igényeket.

- Feltétlenül, mert a színházat semmi más nem pótolhatja. Tudom, hogy abból a színházból, amit én most csinállok, nem fog remekmű születni, de élő színház születik, és halad valamerre. Remélem, olyan színház felé, amely létre tudja hozni a remekműveket és a közönség találkozásait.

- Visszatérve a humanista gesztusra, gondolom, ez a találkozás szintén annak jegyében valósulna meg. Mit ért ön a kegyetlen színházban a humanista gesztus felmutatásán?

- Lényegében ugyanazt, mint a konvencionális színházban. Azt, ami költői igazságszolgáltatásként minden Shakespeare-darabban megvan. Olyan képet, olyan mondatot, amelyik megfelel Thomas Mann követelményének, aki azt mondja, hogy élni segítsen a művészet. A kegyetlen színházban csak a módszerek változnak, amelyekkel ezeket a gesztusokat felmutatjuk.

- É módszerekkel folytatott kísérleteihez az Egyetemi Színpad volt az ideális műhely, de közben tizenegy évig Debrecenben dolgozott. Milyen problémák adódnak az ilyen kétlaki állapotból?

- Az alapp probléma abból származik, hogy van egy százötvenezer lakosú város, ahol a közönség rétegződése más, mint a fővárosban, és a rétegek száma is nagyobb. Ez más színházi struktúrát eredményez. Pesten tíz-egynéhány helyen játszanak esténként színházat, és a nézők ezek közül válogathatnak. Ugyanezt a funkciót vidéken egyetlen színház látja el, évi tíz bemutatóval, amelyekkel mindenféle igényt ki kell elégítenie. Ebből gyakran az következik, hogy éppen a diákok, az egyetemisták - a legfogékonyabb réteg - nem szeretik a helyi színházat. S így létrejön egy olyan visszahúzó erő, ami arra kényszerít, hogy az ismert remekműveket úgynevezett objektív előadásban tolmácsoljuk. Ez azt jelenti, hogy a *Romeó és Júliát* például úgy kell megrendeznem, hogy a tanulóifjúság „a” *Romeó és Júliát* lássa, és ne azt, ami nekem erről a darabról eszembe jut. Te-hát az előadások formavilágában kell engedményeket tenni, hogy az közel álljon a történelmi illusztrációhoz. Ezáltal leszűkül a lehetőségem arra, hogy mélyebben, eredetiben, mához szólóbban tudjak a darabokból olyan tartalmakat kibontani, amelyek egyébként bennük vannak, ha én jó szemmel olvasok. A konvencionális formák azonban visszaszorít

ják ezeket a tartalmakat. Érdekes dolog, talán pszichés hatás, hogy Debrecenben nemis akartam igazán kitörni ebből a helyzetből, bár az említett *Hosszú út az éjszakába-és* később Lear-rendezésemre kétségkívül hatott a kísérleti munka. Legalábbis ízlésben, asszociációkban, pontosan még nem tudtam kiszűrni, hogy miben. Kecskeméti vendégrendezéseimben, a *Hamletben és a III. Richárdban* sikerült először önfeledtebben dolgoznom. És ott mindkét esetben tudatosan törekedtem arra, hogy az egyetemi színpadi kísérletek eredményeit maximálisan feldolgozzam. Ez az igyekezet a *Hamletben* egy kicsit talán zavaros volt, de a *Richárdban* érzésem szerint kristálytisztán megvalósult.

- A *Hamlet kissé romantikusra* sikerült. Pedig ha valami távol áll a kegyetlen színháztól, akkor az éppen a romantika.

- Igen, a *Hamlet* romantikus volt. Persze rettenetesen nehéz mű, többféle anyagból van. Ezért van igaza Kottnak abban, hogy el kell döntenie, mit akarunk belőle eljátszani. Én, mint már említettem, „csak” azt szerettem volna megrendezni, hogy „lenni, vagy nem lenni?” De hát ez nem sikerült, mert akkor még az szorított, hogy mit fog szólni a kecskeméti közönség. Így is botrány lett belőle, hogy meztől és zsákruhában jelentek meg szereplők. Azt mondták, hogy aki a *Hamletet* akarja megismerni, annak el kell mennie máshová, vagy el kell olvasnia, mert ez nem a *Hamlet* volt. Így aztán voltak helyzetes sorok, amikkel nem tudtam mit kezdeni, a húzásokkal pedig már gátlásaim vannak, mert állandóan azt emlegetik, hogy én vagyok a legkegyetlenebbül húzó magyar rendező.

- Mi a véleménye általában a húzásról?

- A húzás nagyszerű dolog. A húzással meg lehet változtatni vagy ki lehet javítani egy darabot.

- És az etikai kérdés, amit filosz hajlandóságú kritikusok gyakran feltesznek, hogy igen ám, de joga van-e a rendezőnek ilyen módon beleavatkozni az író alkotásába?

- Maximálisan joga van. Egy rendezőnek mindenhez joga van, csak mi szemérmesek vagyunk Ibsen óta. Ez XIX. sz.-i örökség, Shakespeare maga se tisztelte a saját műveit. A színház önálló művészet, amelybe belép az irodalom. Nem az a feladata, hogy filológiai hűséggel kiszolgálja a remekműveket, úgy, ahogy azt az iskola teszi. A színház sajátos közeg, amelynek relációit ezekhez a művekhez mindenkor újra megszabja. Ezért tetszik nekem Hermann István elmélete,



Shakespeare: Hamlet (Kecskeméti Katona József Színház). Rendező: Ruszt József Székelyi József (Hamlet) és Faluhelyi Magda (Ophelia) (Iklády László felv.)

amely szerint a színház mindig népművészet volt, tehát mindig a kor hangján írta át a darabokat. Miért van Aiszkülosznak egy *Elektrája*, Szophoklésznek egy másik, és Euripidésznek egy harmadik? Miért nem tisztelték egymást mint elődöket? És miért nincs Shakespeare-nek egyetlen eredeti sztorija sem?

Térjünk vissza Shakespeare-hez. III. Richárd-rendezésével, mint mondta, tökéletesen elégedett. De a kritikák vagy udvariasan, ám semmitmondóan elismerők, vagy fanyalognak. Tehát úgy tűnik, mintha nem értenék meg a törekvéseit. Ennek oka nem abban keresendő, hogy a színészei nem tudják megvalósítani elképzeléseit, játékgényeit?

-- A színészek nagyon becsületesen igyekeztek ezt a fajta játékmódot átvenni, de hát ez nem megy máról holnapra. Voltak, akik nyolc szerepet játszottak, és nehéz feladat, hogy ez a nyolc szerep nyolc figura legyen, és mégis egy mert én ezt kértem. Tudniillik, van itt egy alapkérdés, amelyről kevés szó esik a szín-házi vitákban. A színésznek saját szemé-

lyiségében kell a színpadra kilépnie. Ő nem az, akit játszik. Ő hangsúlyozza, hogy elkezd játszani. (Nem a brechti dupla figurára gondolok, hogy az egyik figyel a másikat, mert ezt véleményem szerint az ő színházán kívül sehol a világon nem tudták megvalósítani, a brechti színháznak tulajdonképpen nincs folytatása). A Richárd-előadás úgy kezdődik, hogy gyülekezik a közönség, gyülekeznek a színészek. Richárd nyugodtan, egyszerűen, minden rútság nélkül lép a színpadra, előrejön, majd megáll, nézi a közönséget és lassan eltorzul. Ez jelzés a közönségnek, és jelzés Piróth Gyulának, a színésznek, hogy ez a keret, az adottság, amelyben ezután léteznie kell. A játék, a történet és a törvények ott születnek előttünk, a színészek és a közönség számára is. S így futja végig a játék saját magát. Mert ha valaki már az öltözőben, Sztanyiszlavszkij-alapon megteremti a richárdi személyiségnek azt az állapotát, ami a játék megkezdéséhez szükséges, akkor nem tudja követni a figuráját, ak-

kor mindig csak belelép a helyzetekbe, de mindig lesz egy bizonyos késése. Abból a színészi pozícióból, amelyről én beszélek a saját rendezéseimben, ezek a helyzetek világosabbak és tisztábbak, és filozófiai értelemben szükségszerűbbek, mint az átélő színházban. Itt a törvények kezdenek hatni, míg a Sztanyiszlavszkij-rendszerben minden előre megkomponált. A játék koreográfiája nálunk is pontosan, az apró gesztusokig rögzített, de az előadás pulzusa majdnem minden alkalommal változik.

– *A pulzusváltozást úgy érti, hogy mivel a szereplők végig színen vannak, és egy pihenő, passzív helyzetből akkor is látják, figyelik egymást, amikor nem vesznek részt a játékban, minden esetben az adott pillanat hőfokán kapcsolódhatnak bele a cselekménybe?*

– Igen, pontosan így van. Nem a közönségnek van elsősorban szüksége arra, hogy végig színen lássa a szereplőket, hanem a színészeknek maguknak van szüksége rá. A színész improvizációkra kényszerül ezáltal, de ez csak úgy érten-

dó, mint a zenében az agogika, az az egészen kis szabadság, amelynek mégis nagy jelentősége lehet az értelmezésben.

- *Ez a színpadi megoldás jó esetben azért a közönségnek is mond valamit, tehát tartalmat is kifejez, különben zavaró és értelmetlen...*

- Meggyőződésem, hogy a színháznak alapvetően az a művészi és társadalmi felelőssége, hogy mindig rólunk szóljon. Ezt a célt szolgálja a *Richárd* színpadi világa. A korszerűség nem azt jelenti, hogy aktualizálni kell a cselekményt, hanem azt, hogy őszintének kell lenni, őszintén kell a műben önmagamot kutatnom. Az én *Richárdom* arról szól, hogy milyen óriási felelősség terhel mindenkit egy társadalom őszinteségéért. Ez az előadás azt mutatta meg, hogy miért tehetette meg *Richárd* mindazt, amit megtett. Ez szól a negyvenes generációnak, a történelmi önvizsgálat igényével és a húszéveseknek a figyelmeztetés erejével, hogy íme, ilyenek megtörténhetnek.

- *Az Ön színházeszménye másfajta színészi kondicionáltságot, tréninget kíván, mint amilyennel a magyar színészek túlnyomó többsége vagy akár a főiskoláról kikerült fiatalok is rendelkeznek...*

- Igen, ez nehézségeket okoz a munkában, ha az ember arra törekszik, hogy mindig fizikai valóságában jelenítsen meg egy helyzetet, és leszoktassa a színészeket a beszédben való létezés kizárólagosságáról. Ez oda csúcsosodik, hogy egy-két jelzésen, a pusztán jelenlétén kívül nem várhatunk mást a színésztől. Kevesen tudják, hogy *Sztanyiszlavszkij* élete végén maga is eljutott odáig, hogy a beszéd nem más, mint fizikai cselekvés, és a cselekvő létezés tétele lett volna rendszerének betetőzése. Utolsó dolgozatában, amelynek csak a tervei készültek el, döntően erről akart írni.

- *Ezt a kérdést már Sztanyiszlavszkij kortársai is világosan látták. Például M Jerhold, aki iskolát teremtett a biomechanikai módszerrel, és ihletője lett Artaud-nak, majd Grotowskinak is.*

- Számomra Mejerhold pedagógiai módszerei nagyon szimpatikusak, annak ellenére, hogy a totális mejerholdizmust nem szeretem a színpadon. De a játékmesteri munkája közel áll ahhoz, amivel én próbálkozom.

- *Véleménye szerint sikerülhet egy rendezőnek ma, Magyarországon, színházában átmenetnie a színészeket a saját elképzelése szerint?*

- Tulajdonképpen sikerült, és aztán

mégsem. *A Richárd* erre is jó példa. A próbák első heteiben, amikor a munka még elég feszes, akkor tartani tudom azt a fajta belső intenzitást a színészekben, ami hitelessé és természetessé teszi mind-azt, amit kérek. Később ez az intenzitás „spóroltabb” lesz, s ettől sok olyan dolognak elvész az értelme, amit viszont a színész továbbra is illusztrál. Ösztönösen visszaállnak a megszokott belső magatartásra, feszültségre, illetve lazaságra. És ez nem is ellenőrzés kérdése, hiába állok akár minden este a portálban, ma még ilyen a beidegződés. A színész a nagyjelenetekre összpontosítja az erejét, úgy, ahogyan eddig tanulta és megszokta, holott ilyen értelemben nincs kompozíciója egy előadásnak, semmit sem lehet „beosztani”. Minden pillanat olyan jelentős, mint maga az élet. Az ember szüntelenül energiát vesz fel, és ad le, ez egy folyamat, vagyis az energiát nem lehet csak úgy elővenni valahonnan, s aztán nem tudni, hová lett. Világosan kell látni a színész játékában, hogy az energiák honnan jönnek, mi lesz belőlük, hogyan kötődnek le.

- *Mindezt azonban nem lehet próbák alatt megértetni és megtanítani. Nem annyira stúdiószínházakra, mint inkább stúdiómunkára lenne szükség.*

- Természetesen. A baj ott van, hogy az ember a *III. Richárd* rendezése közben kénytelen kísérletezni, holott akkor már nem szabadna. Az alaplolgoknak már készen kellene lennie a színészi technikában.

- *Tehát ha nem áll rendelkezésére egy évente keresztiül az Egyetemi Színpad mint kísérleti műhely, akkor nem juthatott volna el a Richárdig?*

- Nem. Ez biztos.

- *Véleménye szerint - hiszen Ön az egyetlen magyar hivatásos rendező, aki egy rendszeresen játszó amatőrszínházban is dolgozik - létrehozhatnak-e amatőrök művészi értelemben vett produkciót? Ezt ugyanis némelyek elvitatják tőlük.*

- Feltétlenül, hiszen össze lehet hozni jelenleg is olyan csapatokat amatőrökből, akik a mesterség profi szintjén tudnak játszani. Csak ezt a szakma nem szereti elismerni, mert így gondolja megvédeni a céh becsületét. Ez egyébként nem lenne baj, hiszen nem állíthatja magáról boldogboldogtalan, hogy színművész, szükség van szabályozókra. De a képességeket kell figyelembe venni és nem a főiskolai diplomát, annál is inkább, mert a főiskola nem tud elegendő hallgatót felvenni, és így a színésztutánpótlás

nincs biztosítva. Az Egyetemi Színpad múltjában is előfordult, hogy tehetséges tagjai a pályára kerültek nagy nehezen, diploma nélkül is. Mert jó színészek.

- *Minden egységes játéktílusnak előfeltétele a jó értelemben vett együttes, a színházi közösség. Az Egyetemi Színpadon ez adva volt és van, és lehetővé teszi a kísérleteket, de vajon sikerül-e ilyen légkört kialakítani a hivatásos színházban?*

- Az Universitas tagjai valóban a színházukban töltik az életüket. Ez a programjuk, szórakozásuk, vagyis mindaz, ami egy munkahelyen túl az ember életét kiegészítheti. Szinte közösségi létformában dolgoznak, míg a hivatásos együttesekről nehéz ezt elmondani. Bár a vidéki színházakban mostanában megindult eb-be az irányba egy folyamat. Amíg ugyan-is Pesten szétszaladnak a színészek a különböző szereplési lehetőségek felé, addig vidéken az összezártság lehetővé teszi a kikovácsolódást. Létre is fog jönni néhány egységes társulat, én úgy látom.

- *A jövő évtől ön lesz a Kecskeméti Katona József Színház főrendezője. A lecke tehát fel van adva.*

- Optimálisnak látom a lehetőségeinket, mert a kecskeméti közönségről jók a tapasztalataim, a városban hagyomány, hogy szeretni kell a színházat. És sokan szerződtek hozzánk, akikkel egyszerre lehet majd elindulni, s remélem, egy irányban.

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

Koltai Tamás:

Beszélgetés Ádám Ottóval

Berkes Erzsébet:

Számvetés Angyalföldön

Malanyai Dezső:

A Bábszínház 15 éve

Mészáros Tamás:

Kinek játszanak a bábok?

Szántó Judit:

Pesti szemmel - bécsi színházakban

spiró György:

Zömök, mérges öregúr

Ungvári Tamás:

Nosztalgia és expresszionizmus

Köpeczi Bócz István:

Jó vagy rossz rassz-maszk

Biernaczkó Szilárd:

Alban Berg „Lulu”-ja Európa három városában
