

Jelenet az előadásból

magukat, és ne adják fel a művészetbe vetett hitüket Alphabet City patkányokkal és svábbogarakkal zsúfolt senkiföldjén.

De háta virágnemzedék tagjaitól is azt várta a világ, hogy hatalomra kerülén beteljesítsenek valamit Woodstock ideáljából.

A darab zenei szövetének szájai közt a tegnapi és mai popzene valamennyi műfaja megtalálható, szól a rhythm and blues, a rock and roll, a rap, a soul, a salsa, néha túl hosszan, néha pedig ellenállhatatlanul, de mindig célratörően; nem kíván elidegeníteni, magyarázni és intellektualizálni, csak érzelmileg magával sodorni, két kézzel szívbe markolni. Mindezt harsányan vállalt, szégyentelen szentimentalizmussal. Mert háta *Rent* giccs. Csak nagy kaliberű. Olyan nagy kaliberű, hogy az már túlmutat önmagán, s ezáltal némi-képp a giccsen is. Épp mint a *Bohémélet*.

Bár a kor diktálta részletek eltérnek, a Puccini-szűzsé legfontosabb és legemlékezetesebb vonulata, a Rodolfo-Mimi-szerelmem pontosan ismétlődik a darab Roger-Mimi-kapcsolatában. A *Rent* Mimije (amiként százéves őse) egy gertyával nyit be Rogerhez; tüzet kér. A második felvonás végén Roger a *Bohémélet* Rodolfojának rockosított áriáját sikoltva borul a haldokló lányra - ez a darab, ha nem is egyetlen, de legtisztább zenei idézete.

Egyvalamiben nem követi Puccinit Larson. A tüdőbajos Mimi meghal, az AIDS-es nem. Jobban lesz. Hogy a fináléra felgyógyulva már együtt énekelhessen a többiekkel. Álljon meg a menet! Mindent azért nem lehet: a Broadway az Broad-

BÉRCZES LÁSZLÓ

MEGÁLLT AZ IDŐ

FESZTIVÁL BUKARESTBEN

„A Mester!” - árad szét Maia arcán a mosoly, miközben kétszer földig hajol a szobor előtt. Aztán cinkos vigyorral rám néz, látom-e, amit nekem, vendégnek látnom talán nem illene: a köpcös, nagy bajuszú bácsi szobrán a lábak közé valami csibész oda-rajzolt egy jókora fűtykóst. Nevetünk, rendben van ez így, és azt gondolom, a „Mester”, illetve annak szobra is elnéző derűvel tűrhette, amikor a tréfás kedvű illető felkapaszkodott rá, és gondosan odapingálta az égnek meredő faloszt. A Mester: Ion Luca Caragiale román drámaíró, és mint látjuk, élő klasszikus, aki őt meghajolva köszöntötte: Maia Morgenstern román színész-nő, a város: Bukarest. Itt időzöm néhány napja, jobbára Maiával császkalok, és bámulom az elő-adásokat, kigúvadó szemmel teljesítem a penzumot, versenyprogram vagy off, mindegy. (Az „off” nem valamiféle alternatívást jelent, csupán azt, hogy az off-programban játszott produkciók kevésbé feleltek meg a válogatók ízlésének, s nem kerültek be a „legjobb nyolc” közé - ennek

way, a szabály az szabály. Szimpatikus fősze-replőt nem ölünk.

A történet ismeretében óhatatlanul eszébe jut az embernek: ha már a szerző Mimit nem merete-tudta megölni, akkor talán a saját szív-érgörccs-halálával igyekezett feledtetni a dramaturgiai döccenőt. Nem volt sem AIDS-es, sem homoszexuális - halálra dolgozta és szorongta magát. Önmagáról írta a közönséget minden este könnyekre fakasztó és New Yorkban szokatlan tapsviharra készítető fájdalmas finálésláger - hozzávetőleges fordításban: „Nincs múltam, nincs jövőm, minden szavam végszó, / Mindig minden percem talán az utolsó.”

Jonathan Larson az élő legendának számító Stephen Sondheim híve és rajongója, egyszerűsmind tanítványa és pártfogoltja volt. Hét éven át dolgozott a darabján, szó szerint mindhalálig. Sikert akart - legalább olyat, mint amilyenekben mesterének volt része -, óriási, visszhangos világsikert. Akart. Görccsösen. Mindenáron. Már nincs mód megkérdezni, vajon úgy gondolta-e: akár az élete árán is.

azonban engem, messziről jött idegent nem kell befolyásolnia.) Ez itt a Caragiale-fesztivál, más-képpen: a novemberben szokásos romániai Országos Színházi Találkozó. Számításaim szerint ez lehet a hetedik (bár ezt sem a plakát, sem a műsorfüzet nem jelzi, sőt, Caragiale nevét is csak mondják, mondja mindenki - leírva nem látom sehol). 1990-ben jártam először (és legutóbb) Bukarestben, az lehetett az első Caragiale-fesztivál, hiszen 1989 adventje tájékán nem ilyen fesztiválra készült Bukarest.

A várost járva újra és újra beúsznak hét évvel ezelőtti emlékképek: a Nemzeti Színház hihetetlenül nagy színpada; a nézőtéren télikabátban gubbasztó, boldog nézők; a kolozsváriak díjnyertes előadása, a *Rendőrség*; Pintilie dobozból kivett, hát persze hogy Caragiale-filmje (*Miért húzzák a harangot, Mitica?*), a mozi bejáratánál kígyózó kilométeres sor; az utcai szeméthyegyek-be temetett kukák közt bóklászó patkányok; Andrei Serban két pompás rendezése (*Kinek kell a színház?; Meghallgatás*); a jéghideg szállodai

szoba... Nos, Serban már rég nincs Romániában, igaz, a Nemzeti színpada ettől nem lett kisebb; a kolozsváriak most is díjat kapnak; a szállodai szobában viszont nem tudok aludni a hőségtől (és meleg vízis van); a mozinál most is elképesztő sor áll, valami Harrison Ford-filmet adnak; és nem hallgathatom el, hogy az imént, mielőtt a Mester színjátszás állapotja megmaradt-e az évtizeddel-évtizedekkel ezelőtti szinten. Röviden: milyen is volt az öt nap alatt látott tizenhárom előadás?

Most éppen egy próbáról jövök. Maia Morgenstern próbálja (Dorina Rusuval, a nagyszerű zenésszel) Dinescu-versekből összeállított önálló estjét. A próba kivételes élmény volt. Ha leszámítom a kiváltságosság okozta elfogultságot, akkor is nyilvánvaló: az hatott rám az imént a Nemzeti pici próbatermében, aminek elérésére a látott előadások egy része még csak nem is törekedett. Az öntörvényű és szabad művész személyisége teljességével szólított meg engem, a nézőt. Engem, aki - s ezt e bukaresti beszámoló legelején meg kell vallanom - nem beszélem a nyelvet. A költőt őszintén tisztelve sem tudhatom, milyenek is az elhangzó Dinescu-versek, ahogyan azt sem tudhattam megítélni, milyenek az első számú román szürrealistának tekintett Gellu Naum szövegei, melyek a viszonylag újnak tekinthető Theatrum Mundi társulattól hangzottak el a Bulandra színpadán. Az egyik főszereplő itt is egy szobor volt, mely szobor talán Eleonóra névre hallgatott. Bizonytalanságom nem nyelvi korlátaimból fakad: *Talán Eleonóra* a darab címe volt, minthogy a másik főszereplő, egy gátlásos fiatalember maga sem tudta eldönteni, Eleonóra-e az az aranyozott női alak, ki a szintén aranyozott lovas szobor mellett mozdulatlanul, nemes tartással elhever, és ha ő is az, vajon Eleonóra-e az a személy, akibe ő szerelmes kíván lenni. Tocilescu rendezése (mely aztán díjat is kapott) ismerős képekben fogalmazott-megkönnyítve ezzel számomra, „süketnéma” idegen számára a befogadást, igaz, ugyanezzel elvéve a felfedezés örömet. Kérdés, hogy most, az ezredvég tájkán tud-e még a szürrealizmus (vagy bármilyen izmus) olyasmit a deszkákra álmódni, amit ne álmódjunk volna már korábban. Ez a kérdésfeltevés talán csak

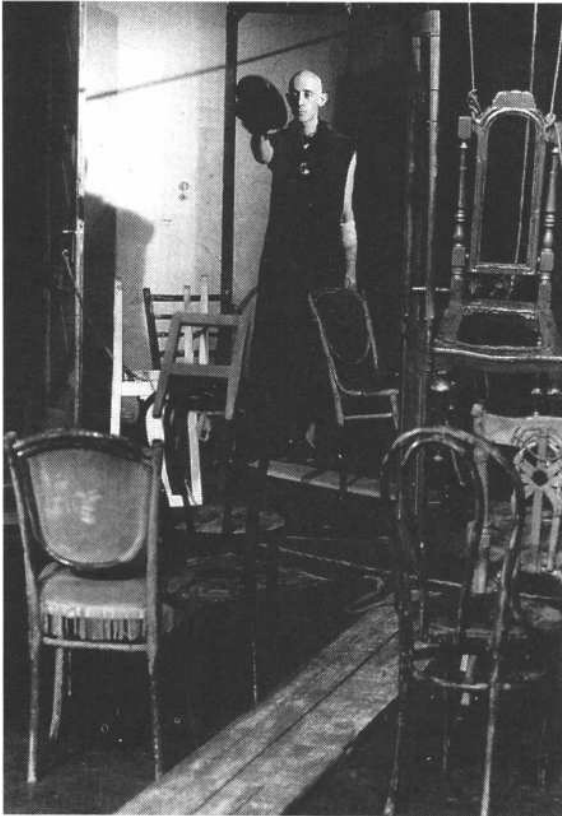
a saját korát gögösen megkülönböztetni igyekvő ember suta kérdése, melyet az hív elő, hogy a Theatrum Mundi nem tudott „újat” álmódni. Először egy komfortosan ütődött, ionescói familiával találkozunk: kicsi, kékre mázolt papa kék köntösben, kék hajú, kék mackós mama és kék sapkás, kék sálas (fehér sálról ábrándozó) kamasz fiú kék asztalon kék játékkal játszanak. Fényváltás, gombrowicz parkban vagyunk, az egyik padon szótlánul kötögető bácsi, a másikon az iménti kamasz és fehér sálas (!) alteregója. Középen a szobor. Az alteregó odaóvatoskodik a félmeztelen leányalakhoz, talán meg is érinti annak (talán Eleonóranak) aranyozott keblét. A lány életre kel, újabb képek. Köztük pályaudvar mindenféle várakozókkal: tűznyelővel és Szűz Máriával, kígyóbüvölővel és ördöggel, és persze a századelő labdázó-ugróiskolázó, copfos-szöszű leánykájával. Érkeznek a századelő bunueli bábjai is: szentek, szüzek s reverendás alakok rolleroznak keresztbe a színpadon, kalimpál a fekete zongora, és szirénahang figyelmeztet a várható bombatámadásra. Mindent érteni vélek, miközben a szereplők idegen nyelve számomra érthetetlen.

Hamlet: Adrian Dintea. A craiovai előadást Tompa Gábor rendezte



Érthetetlenek egy másik kortárs szerző, a Romániában mostanában sokat emlegetett Vlad Zografi *Páter* című darabjának szavai is. Az ősbemutatóból az azért világosan kiderül, mennyi groteszk és mulatságos helyzetet teremt az író által kigondolt fiktiiv tény: a fiatal Nagy Péter cár és az őt körülvevő kelet-európai siserehad Versailles-ban tanulja, hogyan kell „nyugatiul” élni és uralkodni. A szatmári szaki Színház román tagozatát valamelyest ismerve állíthatom, hogy a *Péter* sikerült előadásai közé tartozik. Ez az „ahhoz képest” minőség nem kerülhetett a versenyprogramba, arra viszont alkalmas a produkció, hogy általa e spiróí rafinériával kifundált, szellemes és csavaros dráma a várható későbbi sikerekhez megkapja az első lendületet.

Ennél sokkal többet ér el egy szintén vidéki, sőt félig-meddig nemzetiségi színháznál, a brailai társulatnál a mai román színház egyik meghatározó személyisége, a rendezői díjjal jutalmazott Katalina Buzoianu. A *Chira Chiralina* című játékot látva az az érzésem, hogy a rendezőnő nem Magasabb Rendű Művészetet tukmálva, hanem kíváncsi idegenként érkezett annak idején a fekete-tengeri városba. Alázatos művészként nem akart eleve többet tudni másoknál, hanem ő kérdezett tudatlanul. A válaszokból (és Panait Istrati szövegéből) a társulattal együtt alakította ki az előadás végső formáját. Mindez csak feltételezés, ahogyan az is, hogy gyanúm szerint ugyanez a társulat mérsékeltbb eredménnyel birkózott volna meg a drámairodalom valamely ismert klasszikusával. Viszont mindenkinél hitelesebben tudott szólni arról, amit nála jobban nem ismerhet más: ez pedig a román közönség számára is egzotikumnak számító fekete-tengeri keverék kultúra, melyet elsősorban a ma is élő török és görög tradíció (határoz meg. A színpadon gyilkosságokkal, szerelmekkel, nők és férfiak ezeregyéjszakai meséivel találkozunk, ám ezek tekervényes fordulatait, végeérthetetlen epizódjait hiábavaló és felesleges lenne itt elismételni. A szertefutó szájakat egy, a zenészek közül olykor kilépő narrátor és a végtelen, „canterburyi” úton baktató, álmatlan éjszakai mesélővel mulató három férfi kerettörténete foga össze. A társulatban kevesebb a jó színész, mint ahányat a történetek igényelnének, így sokszor suta és álságos jelenlétet, mintha színészetet látnánk, de ezeket a hibákat hajlamos megbocsátani az ember, mert vannak pillanatok, amikor szerep és személyes sors olyan kivételes egybeesését tapasztalja, ami elképzelhetetlen a csak technikáramesterségre építő, máskülönben hibátlanok tetsző előadásoknál.



Dimény Áron a Székek kolozsvári előadásában (rendező: Vlad Mugur) (Koncz Zsuzsa felvétele)

tényeket hallunk a címszereplő életéből, miközben a középső fehér vászonra hétköznapi diaképeket, szokásos, házi amatőr felvételeket vetítenek. Amikor például Gavrilescut, a zenetanárt egy zongora mellett látjuk üldögélni, a vászon mögött elvonnul a fehér ruhás lány, végigfut az ujjával a vászonra vetített billentyűkön, mi pedig halljuk ezt a zenét. Vetített billentyűk - valóságos ujjak -, play back zene: a megfoghatatlan pillanatok szép halmaza. Aztán következik az utolsó nap története: a székekből és az ajtókeretből villamos lesz, a szereplők pedig a kisrealista másolás és a stilizált táncmozgás közti mezsgyén születt koreográfia szerint megjelenítik az utazást. Gavrilescu leszáll, a fejéhez kap - a halál első jeladása -, megy tovább, míg egy nő oda nem lép hozzá, hogy a zakója

A román szerzőknél s egyben általam ismeretlen műveknél maradvány Eliade neve említendő. *Cigányoknál* című novellája nem először szolgál színpadi produkció alapanyagául. Korábban a bukaresti Odeon, az idén pedig a Nottara Színház mutatott be egy-egy, egymástól független szövegváltozatot. A *Gavrilescu-est* címmel játszott mű „helyszíne” az a küszöb, ahol a létből a nemlétebe lépés kitágított pillanatában bármi megtörténhet. Roxana és Gelu Colceag rendezésében költői szöveg és színpadi vízió érvényesen találkozhat a színpadon, mely, ahogy illik, majdhogynem üres: elől, középen fehér lepellel letakart léckeret, ez később ajtóként, villamoslépcsőként, lényegében mindig átlépendő ki- s bejáratként funkcionál; hátul hét, szintén fehér vászonnal takart szék sorakozik. Rajtuk, ahogy illik, feketébe öltözött nők és férfiak ülnek szótlanságban nyugalomban. Jobb elől fehérben belép a főhős, Gavrilescu, az ő halálba zuhanásának pillanata ez a ránk váró másfél óra. Bal elől érkezik szintén fehérben a Hildegard névre hallgató Nő, nagybetűvel, ő lesz a küszöbön végre megtalálni vélt, valahai szerelem. Az „illik” szó nem valamiféle közhely-fogalmazásra utal, egyszerűen arra vonatkozik, hogy valóban létezik egy, az évtizedek során kimunkált román színházi köznyelv, s ennek alkalmazása felismerhetővé (igen, néha kiismerhetővé) és érthetővé (igen, néha kiszámíthatóvá) teszi az egymástól különböző előadásokat. A felütés gyönyörű: száraz

mellényzsebéből kihúzza kendőjét. De a kendőből, akárha egy bűvész-nél, végtelen hosszú szalag, majd lepel bomlik ki, ebből lesz az eliadei cigányok titokzatos palotája. Következik a halálközeli vízió, mely az indítás finom, pontos és érzékletes történetéhez képest szimpla és bártortalan. Ennek ellenére *A Gavrilescu-est* hiteles és fájdalmas tudósítás arról a folyamatról, melyben elenyészlik, semmibe foszlik, teljességgel érvénytelenné válik egy emberi élet. Marad néhány ügyetlen fotó, egy-két dallamfoszlány és ideig-óráig az emlék: volt egyszer valami zongoratanár.

Volt egyszer valami Platonov nevű alak is, foglalkozása, ha volt neki egyáltalán, nem rémlik már. Gelu Colceag, akinek ez a rendezése is az off-programon szerepel, mindenestre *Orosz Don Juannak* nevezi őt - ez ugyanis az odeonbeli előadás címe. Korrekt Csehov-produkció, se több, se kevesebb. A rendező, aki máskülönben a bukaresti Nemzeti Színház művészeti vezetője, és januárban Spiró *Csirkefőjét* rendezte a Bulandrán, lanya és halk moll hangzásban fogalmazza meg a századforduló lassú-lusta, oroszos unalmát. Itt is szinte üres a tér, így viszont, ami mégis látható, rendkívül erős jellel változik. Egy-egy felvonásnak főszereplői ezek a hangsúlyos tárgyak: előbb sakkasztal és távcső, majd néhány lámpa és egy, a nézőtérre meredő horgászatot, a harmadik részben kiabáló feliratú Szibéria-térkép, végül komoly-súlyos íróasztal. Az

utolsó képben ezen íróasztalhoz bukik le a négykézláb tehetetlenkedő, öngyilkosság felé araszoló Platonov, aki a belépő cselédnek csak a lábát látja meg, s ez, a női láb máris visszarántja őt az életbe: lehúzza magához a bambán csodálkozó lányt, felejt pisztolyt, halált, szenvedést.

Ugyanitt, az Odeon színpadán látom a kolozsváriak kiváló Goldoni-előadását is. Vlad Mugur, Németországban élő román rendező két produkcióval képviseltette magát a fesztiválon, előbb a Székekkel, majd a *Velencei ikrekkel* találkozott a bukaresti közönség - mindkettőt a kolozsvári Állami Magyar Színház állította színpadra. Mindkét előadásról beszámolt mára SZÍNHÁZ, de egy bekezdést mégiscsak megérdemel a magyar társulat vendégszereplése, hiszen korántsem pusztán „helytállásról”, hanem a *Velencei ikrek* esetében a fesztivál legszebb színházi estjéről számolhatok be. (*A Székeket* Budapesten láthattam. Szép és pontos munka, a mesterségről szinte mindent tudó alkotók korrekt teljesítménye. Am a steril és hideg fogalmazás kiszívja a mű eredendő humorát, és ez, Ionescórol lévén szó, a hibátlanul felépített konstrukció ellenére hiány-érzetet kelta nézőben.) *A Velencei ikrek* kapcsán több okból is egy másik Goldoni-mű jut eszem-be: néhány évvel ezelőtt Mugur a Tháliában rendezte meg *A hazugot*, és már ott megtapasztalhattuk azt, amit a kolozsvári előadás is igazol: ez a sokat tapasztalt, bölcs művész, „mester”, ahogy mindenki szólítja, estéről estére bemutatott tart mindabból, amit a commedia dell'artéről tudni kell. Precizitás és az energiák felszabadítása - ez jellemzi Mugur színészvezetését, ez segíti például a Beatricét játszó Fülöp Erzsébetet, hogy pontosan bemért határok között színpadra hoz-hassa azt a kivételes erőt, színészi jelenlétet, amellyel már a főiskolán kitűnt. Az Arlecchinót alakító Hatházi András hosszú idő után újra meg-győz arról, hogy megfelelő szerepet kapva - és ez jelen esetben a szomorú, fehér bohóc - érvényesíteni tudja fanyar humorát és azt a szép és sugárzó szomorúságot, ami Arlecchino lényege. Az igazsághoz tartozik, hogy a színészek bizonyos részénél inkább csak a fegyelmezettség dicsérhető, de ezt látva is a ráismerés elégedettségével csettintethetne a néző, az „aha-élménnyel” nyugtáztathatná, „lám, így kell commedia dell'arte előadást rendezni”. Am a *Velencei ikreket* (mellyért Vlad Mugur egyébként rendezői díjat kapott) az említett két színész és mindenekelött a kettős szerepben brillírozó Bogdán Zolt játéka teszi még emlékezetesebbé. Bogdán Zsoltról is *A hazug* jut eszembe, a marosvásárhelyi színifőiskola vizsgálóelőadásán annak címszerepében láttam őt először színpadon, majd Kolozsvárott „ikerszerepben” is megmutatkozott már Shakespeare *Tévedések* vígjátékában. De itt, a Zanetto és Tonino nevű velencei ikrekben jutott el ez a kivételes clown pályája eddigi csúcsára,

általa (is) lesz egy ötletekben gazdag, tökéletesen koreografált produkcióból több, mint mester-munka - általa (is) költözik élet a színpadra, miközben játékának egy pillanatra sincs köze a földhözragadt, otromba realizmushoz.

A nálunk is jól ismert Beatrice Bleont szintén két produkcióval szerepel - de az off-programban. Az egyiket - a *Koldusoperát* - éppen az Odeon színpadán (a tegnapi Platonóvot ma Tigris Brownként láthatom például), a másikat - *Sorge A koldus* című expresszionista művét - Temesvárott vitte színre. E két előadás azért érdemel megkülönböztetett figyelmet, mert mint állatorvosi ló, durván nyilvánvalóvá teszi a jelenlegi román színjátszás tévováságát, amely az ön-ismétléssel, illetve a nagy elődök (többek között az idős Ciulei, valamint a külföldön dolgozó Serban, Purcarete és Pintilie) által teremtett, stilizált színpadi nyelv professzionális, ám mechanikus másolásával próbálja lefedni magát. Megengedem, e kijelentés is rejt bizonyos durva általánosítást, már csak azért is, mert nem alapos ismeretekre, hanem szubjektív benyomásokra támaszkodik. Az igen szép *Romeo és Júlia*, mellyel a rendező néhány évvel ezelőtt berobant a román színházi életbe, valamint a Zsámbékon színre állított nyári munkák számomra azt igazolták, hogy Bleont legnagyobb erénye a hatásos képi fogalmazás. A Brecht-darab indító képe például, amikor is egyetlen fejjé keresőn elindul az Odeon függönyén, majd csupasz színpadán, végül megállapodik a hátsó fal feketéjébe tapadó későbbi narrátoron, vagy amikor az Oxford Street koldusai ugyanezen falból lassan felindulnak előre, és egyetlen sűrű fényben félelmetes roncs-masszaként közelednek felénk, nos, ezek és még számos kép meggyőző tehetségről tanúskodnak. Csakhogy a narrátor-konferanszié is, a koldusok is egyszer csak a színpad szélére érnek, amikor meg kell szólalniuk, el kell énekelniük valamit - amíg a következő képhez nem érkeznek. Tulajdonképpen mindenél kétszer találkozunk: egyszer látványként, egyszer szöveggént. Az előbbi a balett, az opera és a képzőművészet stilizációs síkján, az utóbbi a tradicionális, realista színház szöveggözlő szintjén fogalmaz. Az előbbihez van, az utóbbihoz nincs a rendezőnek fogékonysága, hajlandósága. Az előbbiben kedvét leli, az utóbbit le tudja. Akkor sem járunk jobban, amikor sikerül a két síkot összecsiszogatnia - pedig elvileg ez hozhatna eredményt: amúgy kiváló színészei, akik irigylendően jól énekelnek és mozognak, sokszor művi és álságos jelenlétre és megszólalásra vannak kárhóztatva, mert a hatásosnak szánt látvány érdekében feladatuk mechanikus szövegfelmondásra, illetve gépies és katonás feygelmezettséggel teljesített végrehajtásra szorítkozik. A *Koldusopera* így olyannyira hidegen és steril elidegeníti a nézőt, hogy azt talán Brecht

sem nézné jó szemmel; *Sorge* expresszionistának mondott műve pedig szépelgésbe fullad. A mesterség folyamatos bizonyítási kényszere folyamatos utánérzésekhez vezet, és a nézőnek állandóan az az érzése, hogy ezt már látta valahol. Mert látta is. A szegfűerdőben pompázó lejtős színpadot, az újságpapírokba csomagolt, ágáló embereket, az írógépnél látványosan szenvedő alkotót, aki az előadás narrátor főhőse... s akiket a néző valójában látni szeretne - élő, hiteles személyiségeket, őt akárhogyan, de megszólítani képes embereket, azokat nem látja sehol. Mindez nem csak Beatrice Bleont produkcióira érvényes, legfeljebb nála a legszembeütőbb.

Jelentékenyebb, a romániai színjátszást pillanatnyilag meghatározó alkotóknál - mint például a már említett Tocilescu vagy Mihai Maniutiu és Tompa Gábor -- már óvatosabban fogalmaz a recenzens, de előadásait látva le nem tagadhatja, hogy a déja vu hervasztó hangulata járja át lelkét, miközben lenyűgözik őt a mesterség biztos tudásával színpadra rakott, precízen üzemelő produkciók. Ilyennek tűnik például Maniutiu rendezése a Nemzeti Atelier színpadán. Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiájának e szertartás-színházi változata nem jelentéktelen állomás azon az úton, melynek olyan kilométerkövei vannak, mint Serban sokat emlegetett *Antik trilógiája*, Purcarete *Phaedrája*, de akár Maniutiu korábbi rendezései is említhetők. Nem véletlen ez a vonzódás az antik irodalomhoz: a rítusra vágyó megszólalás, mely kép-zene-tánc-költészet erejét felhasználva, Eliade szavait kifacsarva, szentté kívánja sűríteni a profán teret, a görög drámákban leli föl azt a szöveget, mely a színházi térnek ideiglenes szakralitást kölcsönözhet. Ezáltal megszűnhet az a didaxist szülő kettősség, amelyen belül elválk egy-mástól kép és szöveg. Nem véletlen az sem, hogy az alaptémák (a *Bakkhánsnők* esetében is) a szent és a profán még mindig létező találkozási pontjai: az erotika és a halál. Az atelier-beli konkrét élményhez visszatérve felesleges most Dionüszosz és a férfiakat szerető-széttépő asszonyok történetét idézni. Az a kérdés, miért okoz némi csalódást ez a nagyon szép előadás. Talán mert egy tökéletességig csiszolt nyelv végtelenül professzionális alkalmazását látom, de miközben érzem, hogy a rendező, a tervező, a zene-szerző és a színészek véget nem érően tudnák beszélni ezt a sajátnyelvet (és most joggal kérdezhetné bárki, miért beszéljenek mást, mint ami sajátjuk), egy ponton túl minden stí-

lusjátékká s ezáltal cizellált betűk-szavak üres halmazává válik. Repetitív zene, füstölők, villogó piros és kék fények, nyakig gombolt fekete kabátok, fekete kalapok és botok, fekete kombinék és aranyalást, kórusok komponált képei és gyönyörű énekei... végül is minden a helyén, azon a helyén, ahol már annyiszor láhattuk. Így aztán feltartott kézzel jelest ad a recenzens, és csak utólag bevallott elégedetlenséggel továbbáll. Az Atelier-ből felballag a nagyterembe, ahol ugyanaznap este a *Hamletet* adják.

Mindenféle személyes okokból tölem külön misét érdemelne Tompa Gábor craiovai *Hamletje*, de amíg ez - ha egyáltalán - celebráltatik, addig sem hallgathatok el itt némely egykori kolozsvári s mostani bukaresti emléket. Amikor 1997 késő őszen elhelyezkedem a bukaresti Nemzeti Színház hatalmas nézőterének földszint hatodik sorában (a külföldi vendéggel oly készséges házigazdák előbb Ceausescu egykori monumentális páholyába akarnak kísélni, aztán meggondolják magukat, „onnan nem lehet olyan jól látni”, így kerülök a földszintre), és a nyitott színpadra nézek, ahol egy mocsokkal és vérrel mázolt, címeres díszlet-vasfüggönnyel, előtte pedig színházi öltözörészletet látok, s eszembe jut

A Gavrilescu-estet - a bukaresti Nottara Színház előadása



SUMMARY

1987 októbere, amikor hosszú idő után először jártam Kolozsvárott, s ott először láttam Tompa Gábor-rendezést. Az akkor ott a *Hamlet* utolsó előadása volt. Ahogy itt most elkezdődik ez az új, craiovai *Hamlet*, és belekerülök annak világába, egyre többször gondolok arra az egykori őszre. Már csak azért is, mert noha más színészekkel (köztük a Claudiust játszó, nagyszerű Mihai Constantinnal), de többé-kevésbé ugyanazt az előadást látom. Idehaza aztán előkeresem akkori beszámolómat, és látom, hogy az előadás leírását akár szó szerint idemácsolhatnám (beleértve T. Ciupe díszletét, a sírásó-bohócokat, a majdnem lázadó udvari népre ereszkedő súlyos lámpákat, a keresztre feszített szellem-Shakespeare-t stb.). Közben folyamatosan bökdös a Nemzeti mellettem ülő művészeti vezetője, a híres '86-os bukaresti *Hamlet* segédrendezője - sőt szünetben felhívja Tocilescut, az akkori rendezőt -, mert újabb és újabb motívumokat vél felfedezni abból az előadásból. (Az akkori legenda Hamlet, Ion Caramitru, kultuszminiszterré lett nemzeti idol, nincs most jelen, hirtelen összehívott kormányülésre hivatalos, aztán jön a hír a szünetben: Caramitru lemondott. Előző este még ott tüsténkedett a Tandarica nevezetű gyermekszínházban, ahol *Bastien és Bastienne* című pompás Mozart-rendezését láthattam. A sajnós play backról szóló bájos meseoperát, mely sziporkázó és humoros ötletekkel teli, a rendező, Caramitru rezignált, bölcs mosollyal végignézte, és közben talán azon morfondírozott, hogy másnap este a Hamletre szóló protokolljeggyel a farzsebében, benyújtsa-e lemondását Szarajevóból visszatérő miniszterelnökének.) Mondhatom, ez az ő bajuk - legyen szó akár az oly hasonló motívumokról, akár a miniszter lemondásáról. Még az sem számít szerintem, hogy Tompa tíz év után ugyanazt az előadást állította színpadra, illetve az a véletlen is mellékes, hogy mindkettőt volt szerencsém látni. Miért hát, hogy akkori beszámolóim eufóriáját most egyáltalán nem érzem? Tévedtem volna akkor? Vagy most tévedek? Vagy ily mulandó e jelennek kiszolgáltatott műfaj érvényessége? Vagy ez mégsem az az előadás? Mindegyik kérdésre helyes az *igen* is, a *nemis*. Lehet misztifikálni a választ, miszerint a csillagok szerencsés együttállása is kell ahhoz, hogy a színház - Tompa akkori kedvenc kifejezését használva - megmutassa, „hány óra

BAKKHÁNSNŐK

A román színházi élet egyik legfelkapottabb rendezője Mihai Maniutiu, akinek előadásai megosztják a szakmát és a nagyközönséget. Nem volt ez másként a bukaresti Nemzeti Színház Euripidész-bemutatójakor sem. A Bakkhánsnők szertartásszínházi előadása azt a hagyományt folytatja, amelyet Andrei Serban Antik trilógiája, illetve Purcarete Phaedrája jelölt ki. A Maniutiu-előadásról készült kép is különleges, ugyanis az az elektronikus torzítás segítségével kitűnően adja vissza a rendezői látásmódot.

van". De hiába ültem volna be Ceausescu egykori páholyába, az idő kerekét ott sem forgathattam volna vissza: így viszont múlt időbe került sok-sok nyílt és durva, diktatúrára utaló gesztus. Nem mintha ma nem léteznének Claudiusok - csak hogy módszerük kifinomultabb, kiismerhetlenebb. Tompát azonban nem ez, hanem a színházcsinálás általános mikéntje izgatja - miközben meghagyja a nyílt diktatúrára utaló direkt didaktikus jelzéseket. A néző pedig ért és értékeli. Sikerélményként felismeri, hogy ez itt Nino Rota, ez pedig a *Kabaré*, ez itt klasszikus bohóctréfa, ez meg operai monológária... de nem sír és nem nevet. Szemlél négy és fél órán át. Nyugtázza, hogy kivételes felkészültségű rendezővel találkozott, aki azonban a *Hamlet* egészéről - vagyis magáról az óráról, mely azt mutatja, mennyi most az idő - megfeledkezett. A jelenetek nem egymásra-egymásból épülnek, hanem önálló produkciók teljességigényével állnak egymás mellett. Kívárhatalanul hosszú például, ahogyan Hamlet egyenként üdvözlöi a színészeket, ahogyan a bohóc-sírássók lassú és élettelen bohóc-tréfák közepette munkához látnak, ahogyan Rosencrantz és Guildenstern megkörnyékezi Hamletet, ahogyan Osrick mórilkálja magát... Önálló stílusgyakorlatok. Az egész pedig ezek egymásba láncolása *Hamlet* címmel. Tompa az óralapot csiszolja, a mutatásokat díszíti. Az óra pedig egyre szebb - de nem mutatja az időt.

A pontos időről talán a Mester, Caragiale szobra tudósít. Segít neki Maia, amikor kacagva, de tisztelettel földig hajol előtte, segít neki egy kedves csirkefogó, amikor éjszaka felmászik rá, és krétájával oly illetlen dolgot rajzol szegény drámaíró lábai közé. De Caragiale neve valahogy kifelejtődött a fesztivál elnevezéséből, és szelleme is elkerülni látszik pillanatnyilag a színházat. Ez a szellem inkább a várost járja, ott van a boulevard-okon özönlő balkáni forgalomban, ott van az Odeon melletti, pompás füstös falatozóban, és biztosan ott bújjik Ceausescu elhagyatott páholyában is, mert hiszen az idő nem áll meg. Abban pedig biztosak lehetünk, hogy felbukkan majd a színpadon is - elvégre ott mégiscsak pontosan meg kell egyszer mutatni, hány óra van.

The first group of contributions in this issue is devoted to the rather dubious and distressing affair of the change-over at Budapest's New Theatre, i.e. the dismissal of manager Gábor Székely, one of our highest standing directors and theatre personalities. In his leading article, titled *Preface to a Nasty Story*, editor Tamás Koltai objects to the whole system of selection which in the guise of democracy proves regularly unable to recognize and favour true values. Judit Csáki talked to the majority of members of the cultural committee of the Buda-pest municipality, the body responsible for judging the competitions for managerial posts and publishes the rather gloomy results of these talks. We publish also the material of Mr. Székely's first hearing before the committee, a letter by vice-editor István Nánay renouncing to his membership in the professional board established in principle to advise the committee in its choices, another letter by eminent Rumanian director Vlad Mugur addressed to Minister of Culture Bálint Magyar in protest against the decision in question, the answer by the Minister, and finally an exchange of letters between the editorial board of „Szín-ház” and mayor Gábor Demszky in the matter of theatre organization and the responsibilities of the municipality.

Director István Paál, a legendary and tragic figure of our theatre recently committed suicide. Dramaturg and translator László Upor while expressing the deep shock produced by the event, tries to find some of the reasons that may have lead to it.

Reviews of the month are by Árpád Kékesi Kun (Thomas Bernhard: *Ritter, Dene, Voss* at The Ark), Tamás Koltai (Madách: *The Tragedy of Man* at Miskolc), Ottó Bodó A. (the same play at the Hungarian State Theatre at Kolozsvár/Cluj-Napoca, Rumania), István Sándor L. (Arthur Miller: *The Death of a Salesman* at Pécs and at Szeged), Sándor Joób (István Örkény: *Searching for the Key* at the Katona József Theatre) and György Karsai (two productions directed by Árpád Schilling, a play by Ladislav Klíma at the Chamber and another also written by the young director, at the Merlin).

Gábor Szigethy resumes his Series on theatre personalities of our recent past, evoking this time actress Mária Mezei, deceased in 1981.

Two further contributions are concerned with world theatre. Writer Pál Békés saw Jonathan Larson's *Rent* in New York and while appreciating the play and its production, also sketches its socio-cultural background; and László Bérczes sums up events and tendencies observed at Bucharest's National Theatre Festival.

Playtext of the month is *The Voyage* by János Gosztonyi.