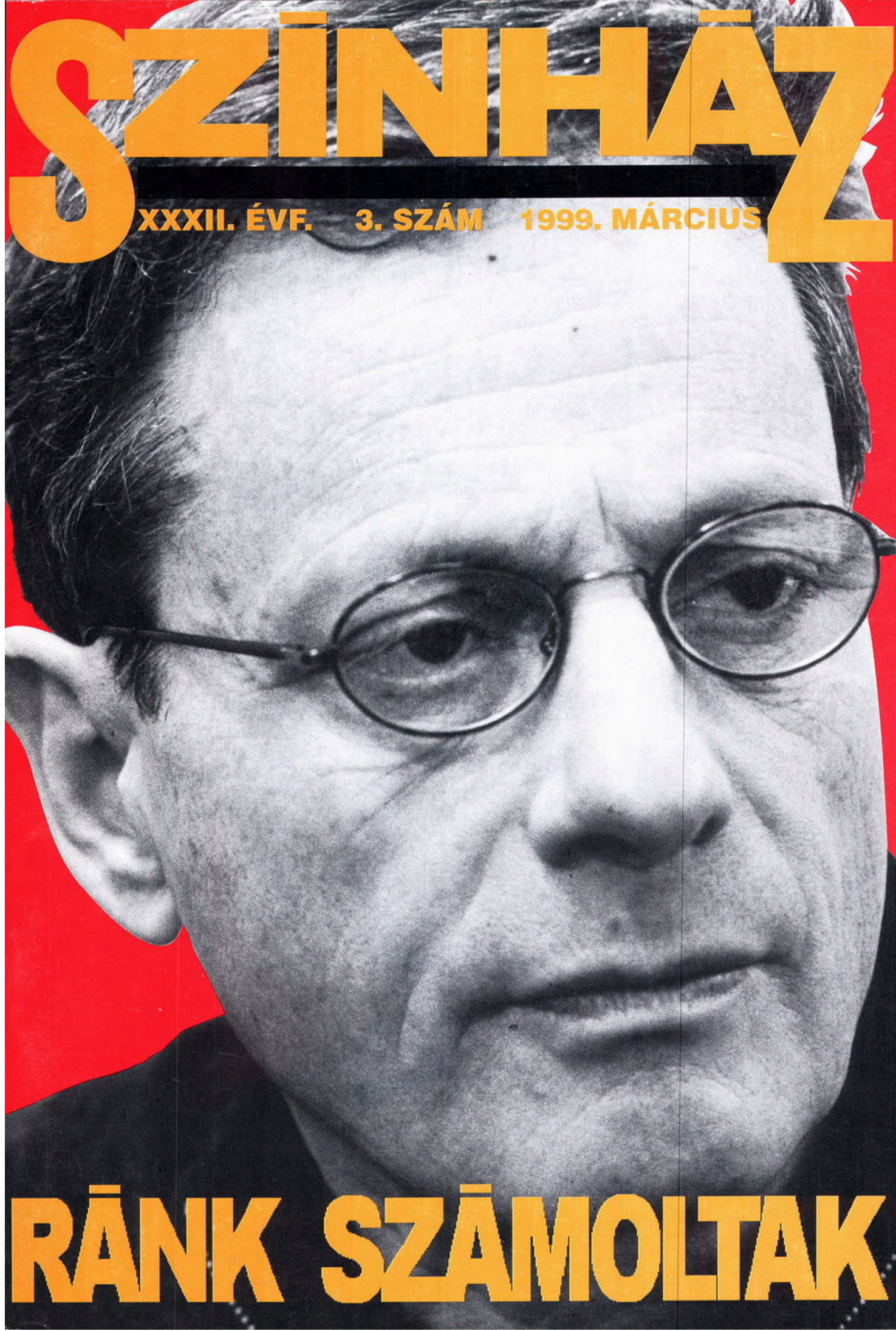


SZÍNHÁZ

A large, high-contrast black and white portrait of a middle-aged man with dark hair and round glasses. He is looking directly at the camera with a serious expression. The background is a solid, vibrant red. The portrait is the central focus of the cover, with the title and issue information overlaid on it.

XXXII. ÉVF. 3. SZÁM 1999. MÁRCIUS

RÁNK SZÁMOLTAK

Ludwik Flaszen:
JERZY GROTOWSKI 1933-1999

1

Zbigniew Osiński:
GROTOWSKI ÚTJAI
(Az *Objektív Drámától*
a *Rituális Művészetekig*)

4

INTERJÚ

Csáki Judit: „RÁNK SZÁMOLTAK”
(Beszélgetés Bálint Andrásal)

12

KRITIKAI TÜKÖR

Joób Sándor: AZ AKCIÓHŐS,
A SZÉP ÉS A SZÖRNYETEG
(Schiller: *Haramiák*)

19

Urbán Balázs:
ÉGI SZIKRA, FÖLDI HULLA
(Friedrich Schiller: *Haramiák [Banditák]*)

22

Karsai György:
ROCKER EX MACHINA
(Euripidész: *Alkésztisz*)

24

Lajos Sándor:
FUSS, KIÁLT, SZERESS!
(Goldoni: *A chioggiai csetepaté*)

26

Sándor L. István: ELLENKÉPEK
(Cseresznyés kert-variáció)

29

NEKROLÓG

Koltai Tamás:
SZABÓ OTTÓ EMLÉKEZETE

32

VILÁGSZÍNHÁZ

Peter Brook:
GONDOLATOK SHAKESPEARE-RŐL

33

Imre ix Zoltán: CSAPDÁBAN
(Az *egérfogás jelenségéről*)

40

KÖNYVEK

Nánay Fanni: KÖZEL ÉS TÁVOL
(Pályi András: *Suszterek és szalmabáb*)

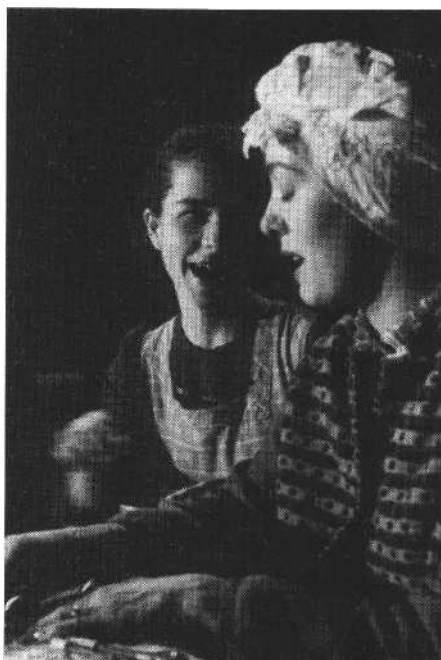
45

Török Tamara:
THÁLIA-HÁZ, BUDAPEST
(Könyv a Thália Színházról)

46



Haramiák Pesten és Zalaegerszegen (19. oldal)



Goldoni-bemutató Marosvásárhelyen (26. oldal)



Brook Shakespeare-ről (33. oldal)

XXXII. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1999. MÁRCIUS

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:

Bérczes László

Csáki Judit

Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)

Korniss Péter (képszerkesztő)

Nánay István (főszerkesztő-helyettes)

Sebők Magda (olvasószerkesztő)

Szántó Judit

Szerkesztőség:

Budapest V., Báthory u. 10. H-1054

Telefon és fax: 331-6308

Telefon: 311-6650

Kiadó: Színház Alapítvány

Budapest V., Báthory utca 10. 1054

Telefon: 331-6308

Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatívterjesztők. Elfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Előfizetési díj egy évre: 1920 Ft

Egy példány ára: 192 Ft

Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011

Szilágyi Dezső tér 6. T/F: 201-8891

Tördelte az Osiris Kft.

A nyomtatási és kötetzeti munkákat a Széchenyi

Nyomda Kft. végezte

HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET

Alex Koenigsmark: SUSOGÓ LIGETEK ÜNNEPE
(Fordította: V. Detre Zsuzsa)

A címlapon: Bálint András (Koncz Zsuzsa felvétele)

A hátsó borítón: Jelenet Grotowski Hamlet-tanulmányok című előadásából

A borítót Kemény György tervezte

LUDWIK FLASZEN

JERZY GROTOWSKI 1933-1999

A lapzárta előtti napokban kaptuk a hírt, hogy Jerzy Grotowski, századunk színházművészetének kimagasló egyénisége elhunyt. Munkásságának méltatására később még visszatérünk. Ludwik Flaszen (1933), aki 1984 óta Párizsban él, Grotowski barátja és évtizedeken át legközelebbi munkatársa, a Laboratorium Színház társalapítója és dramaturgia.

Grotowski elment. Amíg élt, többször is elment - újra meg újra megismétlődő, emblemikus gesztusa volt ez. Elhagyta a helyszínt, ahol dolgozott és alkotott. Elhagyta az embereket, akik társai voltak az útkeresésben. Elhagyta önmagát, amikor megérezte a veszélyt, hogy saját rutinjának és szokásainak rabja lesz. Most újra elment, de másképp.

Nekünk, akiknek volt szerencsénk közelebbről érintkezni vele, és néhány lépés erejéig csatlakozni hozzá vándorútján, nem kötelességünk megesküdni *in verba magistri*. Dűnnyögünk, botorkálunk a magunk módján - és a saját botorkálásunkban és dűnnyögésünkben keressük mindannyian a magunk lehetséges beteljesülését. Legyen hát bátorságunk ahhoz is, hogy elhagyjuk a mestert. Grotowski nem arra való, hogy mankóul használjuk.

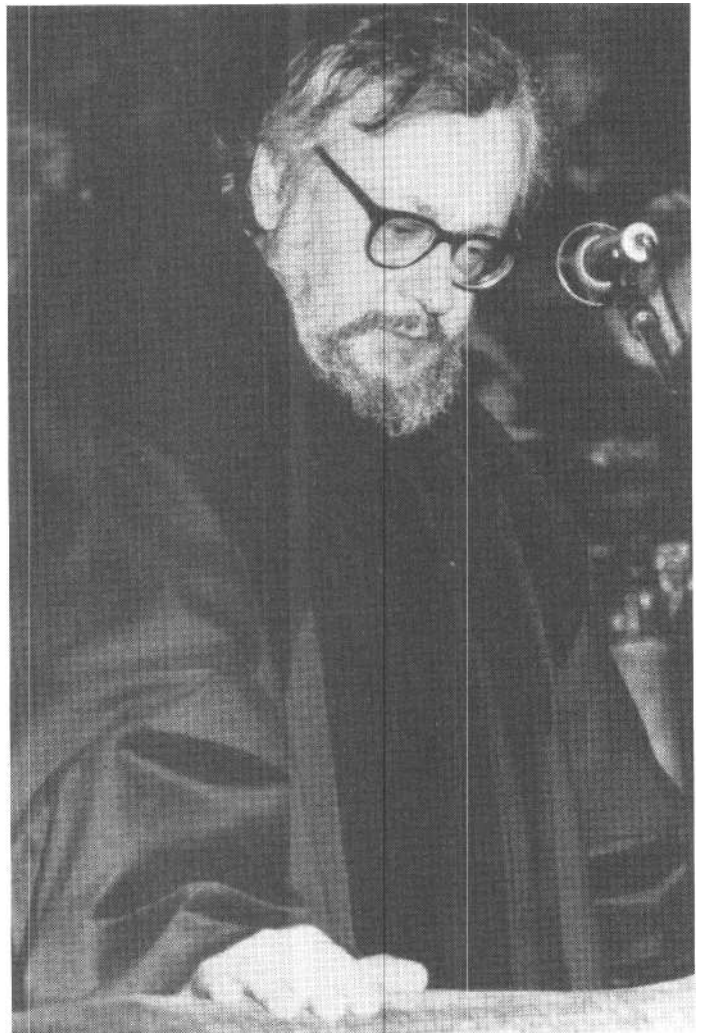
Legfőbb törekvése, amely egész tevékenységét a legkülönbözőbb alakokban és területeken, az ismeretlen után nyomozó vargabetűiben - többé-kevésbé titokzatos formában - végigkísérte, az volt, hogy meglegje a pontot, ahol az élet, vagyis az, amit általában életnek szoktunk nevezni, üres, álomszerű fecsegésnek bizonyul. Azt kereste ugyanis makacsul, hogyan juthatna el a Lényeghez, hogyan tapinthatná ki egész lényével az Alapot, hogyan tapasztalhatná meg Azt, Ami Van. A maga útján, a saját cikcakkos ösvényein akart eljutni a kíváncsú ébredéshez, messze elkerülve a hivatalos hitek és rítusok kitaposott sztrádáit, de megtalálva közben a Tradíciót, amely amazokat megelőzi. Emellett realista volt, és igen gyakorlatias. Szívesen mutatta magát a világ előtt alázatos kézművesnek, aki a konkrét anyaggal vagy készítménnyel bíbelődik.

Valóban megtapasztalta-e, amit keresett? Az ókori kínai bölcs szerint, aki tudja, nem mondja, aki mondja, nem tudja. Grotowski nem mondta, legfeljebb mosolyogva célzott rá... Titokzatos ember volt - talán a legtitokzatosabb valamennyi rendkívüli lény között, akit személyesen megismerhettem. S még a betegsége alatt is, ami pedig a nehéz szürke szenvedés bélyegét sütötte rá, volt benne valami, amitől, banálisán szólva, öreg bölcsnek nézett ki.

Jerzy Grotowski a hetvenes években...



...és 1991-ben





Mindenesetre a Nagy Lengyel Plutarkhoszban az ő életútja tűnik a legteljesebb életnek, bár tudjuk, hogy voltak benne drámai fordulatok, sőt, drámák. De világviszonylatban is alighanem nemzedékünk egyik legteljesebb életét élte.

Az Abszolútum utáni éhségtől vezérelve új meg új meglátásokra tett szert, ezeknek egész tárházát hagyta ránk, hisz továbblépve, odahagyta a felismeréseit is, amelyeket csak az általa megtett út logikája tudott számára fontossá tenni. Így a színházművészet újragondolása a kezdetektől, így ama „szegény színház”, amelynek idején a sors a legszorosabbra fűzte együttműködésünket, így - a későbbiek során - a spektakulum mint iniciatív szertartás (igen közel az antik hármasságéhoz), amely előzmények nélkül való a színháztörténetben, s ami attól lett újdonság, hogy visszanyúlt a színház ősi gyökereihez. S végül minden diszciplínák koronája, amely a leginkább összefonódott Grotowski nevével: az alkotó színészi technika, amelyen nem a szakmai alapelvek dogmatikus gyűjteményét kell értenünk, hanem azt a tartományt, ahol az élő alkotói folyamat jóvoltából válik elérhetővé a kézműves pontosság. Miközben mindent szigorúan a gyakorlat ellenőriz.

Ezek az odahagyott dolgai, vagyis Grotowski mintegy fölöslegessé vált eszköztára, amire ma úgy tekintünk, mint Abszolútum-éhsége melléktermékére, épp elég ahhoz, hogy inspiratív szerepénél fogva (természetesen mindig akadnak közönséges utánzók is) megossza az ambiciózus színházi emberek egész nemzedékeit.

Mindenki talál itt magának valamit. Szemben tehát Grotowski maximalista törekvésével, amely a Lényeg megtapasztalására irányult, e közülünk való halandóknak, közülünk, akiknek nem adatott meg természetes módon járnunk az ő útját, az a dolguk, hogy komplexusok nélkül fogadják el álomnak az életet, s őrizzék becsülettel a színházi mesterséget, amelynek varázsa abban rejlik, hogy mintegy álom az álomban.

De ne feledjük el, hogy igazi felfedezéseket nem a szakértők és a mesteremberek tesznek, hanem a metafizikusok és az álmodozók, a gyakorló utópisták, akiknek nem az egzaltáltság a fő jellemzőjük, hanem a mesterségbeli józanság.

Ám azok, akik a józanság útját választották, ne vonogassák a vállukat, mondván, hogy a Mester az utóbbi időben különös tévutakra tért.

A meghökkentő fordulatok és vargabetűk ellenére ő mindig egész lényével jelen volt abban, amit csinált. Az ő ereje onnan eredt, hogy - az ellentétek élő kölcsönhatása által - mindig hű maradt önmagához.

Miközben kényes és rigorózus játszmát folytatott, hogy a mecénási gyanakvástól megóvja saját alkotói műhelyét - és a miénket, azaz a régi együttesét -, képes volt megőrizni magában az ifjú lázadót. Különös képességgel rendelkezett, hogy megkülönböztesse egymástól az egyes értékrendeket: a taktikát a lényegi dolgoktól. Sosem kísértette meg a számok és az erőviszonyok szuggesztíója. Figyelemmel óvta a saját margóhelyzetét, a maga különbségét, távolságot tartva a nagy színjátékok, az egzaltáltan lihegő hatalmas nézőterek és a vakító jupiterlámpák világától. Akkurátusan válogatott a kommunikációs csatornák közt, s ha beengedte őket, ennek fejében bonyolult és nem mindennapi követelményeket támasztott.

S lám, ez a margóhelyzet az évek során mintegy centrum lett. Makacs volt és türelmes, míg nem elkezdtek áramlani hozzá a különféle hivatalos elismerések, *honoris causa* doktorátusok, tekintélyes kitüntetések és címek. Ő, akit valamikor istenkáromlóknak tekintettek, megkapta a II. János Pál kezdeményezésére alapított vatikáni Fra Angelico-díjat. A krakkói Színházművészeti Akadémia egykori fura, elnyúlt fekete táskával járó tanársegédje - ilyennek ismertem meg negyven évvel ezelőtt, amikor tudomására hoztam, hogy egy vidéki városban, Opolében módunk lenne átvenni egy kisszínházat - katedrát kapott a párizsi Collège de France-ban. S mielőtt hozzákezdett volna első előadásához, hosszan turkált fekete táskájában, amely mintha azonos lett volna azzal, amelyet fiatal korában Krakóban hordott.

Életútja különös sorsot rajzol: ő, aki annak idején furcsa előadásokat tartott a jogáról és a hindu filozófiáról a krakkói egyetemi Szalamandra

klubjában, és akit hosszú éveken át a lengyel színházi Olimposz (voltak kivételek is!) nem éppen a legjobb rendezőnek, sőt, sarlatánnak könyveit el, pusztá életrajzi adataival is színháztörténetet írt. Es minden bizonnyal halála napja is -1999. január 14. - emlékezetes dátum lesz.

Kisfiúként a Rzeszów melletti Nienadówkában olvasott egy könyvet az indiai bölcsekről, s hamvait most végakarátának megfelelően ott, Indiában, az Aranchali hegyen szórják szét, ahol egykor a bölcs Ramanamahrishi lakott, akihez ő egész életében hű maradt.

Lehet, hogy épp abban rejlett az ereje, hogy - az élet küzdelmei és válaszútjai közepette - hű maradt gyermekkorai eredeti álmaihoz?

E rendkívüli ember egyesítette magában a gyermeket és az öreget, és gondja volt rá, hogy ezt a gyermeket ne engedje elveszni. Ahogy a „jurodivj” vagy a dosztojevszkiji Miskin herceg vonásait is egyesíteni tudta magában a diplomata csavaros észjárásával, a lelki mester komolyságával és szigorával, de az élet dolgaiban tanúsított zsvány humorral is. Próteuszi könnyedséggel egyesített magában ellentétes vonásokat - vagy maszkokat? - a könyörtelenséget a nagylelkűséggel, a tekintélyvel a szelídséggel, saját rögeszméinek ismételtetését azzal a képességével, hogy meghallgasson másokat, feltöltve őket a maga energiájával, és cserébe energiát merítve belőlük magának is.

Grotowski mindannyiunk számára szüntelen kihívás volt, a vitalitás kimeríthetetlen forrása, aki elhalmozott bennünket meghökkentő ötleteivel, ám ezek a legképtelenebb dolgoknak is előre nem sejtető perspektívát kölcsönöztek. A meddő percekben igazi szellemi bájitalt tudott kikeverni. Megvetette a gyengeséget, és nemigen kedvelte a gyenge embereket, amiért sokan szívtelennek tarthatták. Programszerűen üzent hadat a lengyel cselekvésképtelenségnek, a Visztula mentén hódító kóros akarathányagnak, akárcsak Gombrowicz. Bebizonyította, hogy a legreménytelenebb helyzetekben is, amelyeket a pártállami idők legmélyén a titkos lázadás siránkozó hangján volt szokás felemlíteni, lehet olyasmit találni, aminek a közönséges szabadság idején sem könnyű eleget tenni.

Jelenlétével egyeseket hozzásegített a tényleges beteljesüléshez, némelyeknek megadta a teljesség érzését, másoknak a lehetőséget, hogy tanúi legyenek és tátott szájjal megállapítsák: a beteljesülés nem a körülmények függvénye.

Grotowski tehát nosztalgikaként marad meg bennünk. Vagy lelkiismeret-furdalásként, hogy valami elkerülte a figyelmünket, valamit nem vettünk észre, mert elvakított az ő példája.

Mit adott személy szerint nekem Grotowski? A saját határait érzékelését, azt a nyugtalanító érzést, hogy ezek a határok eltolhatók. Továbbá az örök kérdést: hogyan különböztessék meg a valóságot az illúziótól? Milyen létformához tartozik a fájdalom?

Az, hogy Grotowski most elment, nem jelenti, hogy örökre itt hagyott bennünket. Ez még nem a végső búcsú órája. Továbbra is - noha nyilván másképp, mint eddig - partner lesz magányos beszélgetéseinkben, árnyék, aki követel, és aki talán mosolyog is, partner sok olyasféle dialógusban, amelyet egyaránt folytatnak közeli és távoli ismerősök, közeli ismeretlenek és végül teljesen váratlan helyen és időben azok az ismeretlenek, akik abszolút idegenek...

Vigyázzunk, hogy ez a mi Partnerünk-Árnyékunk a valódi Grotowski legyen, s ne önámításaink Grotowskija. Ne semmilyenünkünk pót-Grotowskija, ne mankó, ami azért kell nekünk, hogy magunk is illúzióvá legyünk.

Másképp soha nem hagy el bennünket, és gyermekek maradunk. Mi leszünk azok, akik nem tudunk elszakadni tőle, noha sokunkat már életében elhagyott, csupán a jelenlétét őrizve meg számunkra, miközben elvette azt, amire neki szüksége volt belőlünk soha véget nem érő vándorútján.

Fordította: Pályi András

Megjelent a Kalligram Könyvkiadó *Suszterek és szalambáb* című kötetében. (Pozsony, 1998)



*Maja Komorowska és Ryszard Cieslak Az áll-
hatatos hercegben*



ZBIGNIEW OSIŃSKI GROTOWSKI ÚTJAI

AZ OBJEKTÍV DRÁMÁTÓL A RITUÁLIS MŰVÉSZETEKIG

1.

1968 óta, amikor a wrocławai Laboratórium Színházban az utolsó bemutató, az *Apocalypsis cum figuris* lezajlott, vagyis huszonegy év óta Jerzy Grotowski egyetlen színházi előadást sem rendezett. Es semmi jel sem mutat arra, hogy valaha még rendezni szándékozná.

Ez a huszonegy év hosszabb időszak, mint Grotowski egész színházi működése, még ha ahhoz színészi és rendezői tanulmányainak idejét

is hozzáadjuk. Hisz ez mindössze tizenhét évet ölelt fel, s ebből a szorosabb értelemben vett rendezői tevékenység - 1957-es debütálásától számítva - tizenegy esztendő. Nem árt tudatosítani magunkban ezeket az adatokat, elkerülendő a félreértéseket.

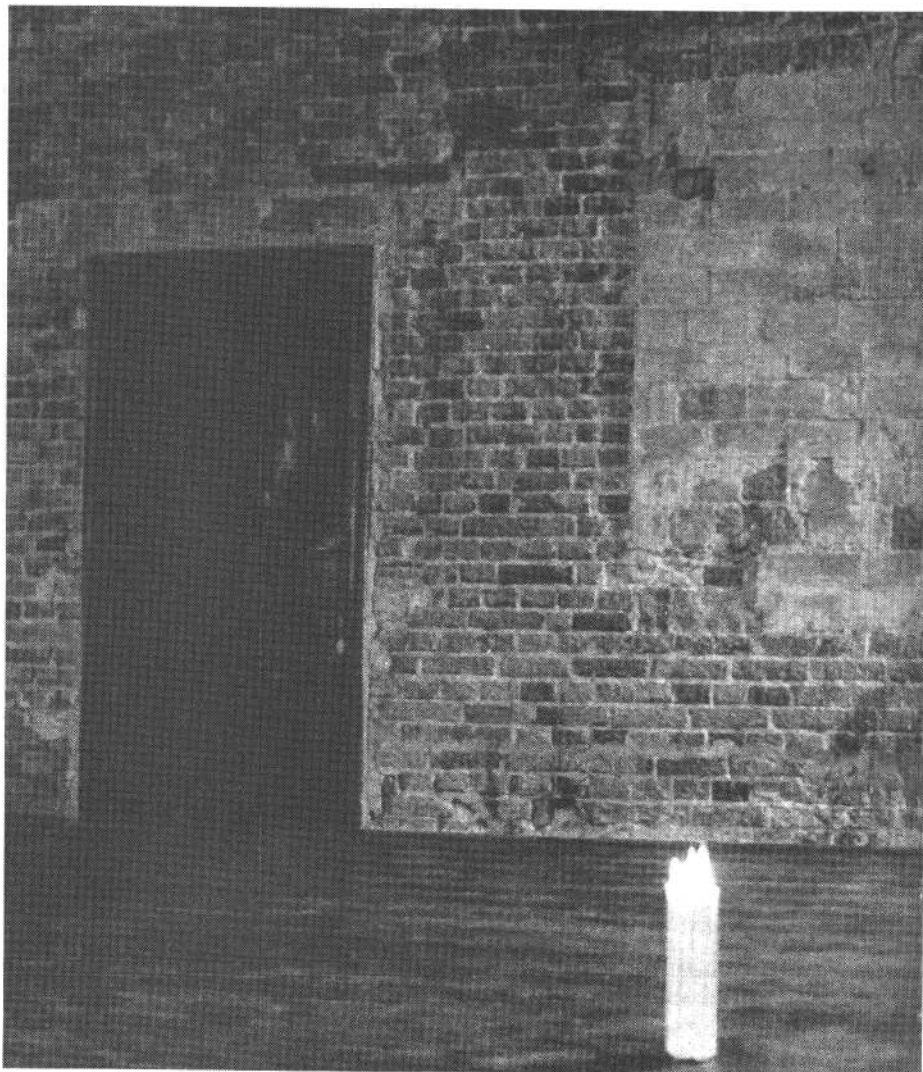
Az, amin jelenleg Grotowski - 1985 óta - dolgozik, több mint harmincesztendő alkotói útjának lezárása, amely méltóképp fogja át és teljesíti ki egész életművét. Egyúttal ez a negyedik nagy alkotói korszaka, az alábbi előzmények

után: 1. színházi előadások 1957-től (első rendezése Ionesco Székekje volt a krakkói Stary Teatrban) vagy 1959-től (ekkor kezdte meg tevékenységét az opolei Tizenhárom Széksor Színházban, amelyből később a Laboratórium Színház lett) 1969-ig; 2. a részvétel színháza (a cselekvő kultúra vagy a parateatralitás időszaka), 1969-1978; 3. a Források Színháza, 1976-1982. E negyedik, utolsó időszakot Grotowski így nevezte el: Rituális Művészetek, az 1985-től Olaszországban kifejtett tevékenységére értve ezt a meghatározást, míg a Források Színháza utáni rövid átmeneti időre, amikor Kaliforniában dolgozott, az Objektív Dráma terminust használta.

Grotowski pontosan negyvenkilencedik születésnapján, 1982. augusztus 11-én az Oleśnica melletti Ostrowinában fejezte be a Források Színháza program utolsó szakaszát, s mindjárt másnap - miközben Lengyelországban még tartott a szükségállapot - elhagyta hazáját, és rövid olaszországi és haiti tartózkodás után emigránsként az Egyesült Államokban maradt. Előbb a New York-i Columbia Egyetem hívta meg „professor of drama” minőségben, majd az 1983-84-es akadémiai évtől az irvine-i Kaliforniai Egyetem professzora lett, ahol hozzáfogott az egyetem, a Rockefeller Alapítvány és a National Endowment for the Arts által finanszírozott Objektív Dráma program megvalósításához, majd 1985-ben Olaszországba költözött, s itt indította el a Rituális Művészetek programját.

Az, amit ma Grotowski csinál, logikus, teljességgel megalapozott következménye valamennyi eddigi alkotói szakaszának: a *színházinak*, amely az *Apocalypsis cum figuris* előadásával lezárult, a *részvétel színházának*, amely a Nemzetek Színháza keretében Wrocławban megrendezett Kutató Egyetemmel érte el tetőpontját (1975. július-augusztus), továbbá a Források Színházának, amely transzkulturális tapasztalatokra irányult, s elsősorban az Oleśnica melletti Brzezince és Ostrowina adott neki otthont, de kutatóutakra került sor Haitin (vudu), az indiai Bengáliában (az egyszerre jogi és művész báulok hagyománya), az afrikai Nigériában (joruba törzs), Mexikóban (huichol törzs) is, valamint a földgolyó más olyan pontjain, ahol még élnek a régi szertartások.

Az Objektív Dráma arra összpontosított, hogy az emberben és az ember által rátaláljon bizonyos technikai elemekre, bizonyos „játéktörzsekre”, „performative elements”-re (mozgásra, hangra, ritmusra, hangzásra, térhasználatra), amelyek minden valószínűség szerint már akkor is léteztek, amikor a művészet még nem vált el



A wrocławai Laboratórium Színház



Kivonulás a színházból

az élet többi területétől, következésképp még szó sem lehetett olyan műfajokról és esztétikai kategóriákról, amilyen a színháznak nevezett látványosság is. Az első interjúban, amelyet e témáról adott, s amely a Los Angeles Times hasábjain 1983. szeptember 23-án jelent meg, Grotowski a következőképpen határozta meg kutatásainak célját: „A művészet ama ősrégi formáját kívánjuk előhívni, amikor a rítus és a művészi alkotás még egy és ugyanaz volt. Amikor a költészet dal volt, a dal fohász, a mozgás tánc. Vagy ha úgy tetszik: a különválás előtti művészetet, amely szélsőséges, nagy erőt jelentett a cselekvő ember számára. Ma is, ha megérint bennünket, filozófiai vagy teológiai motivációnktól függetlenül mindannyian felfedezzük magunkban azt a sajátságos frigyét, amely hozzá fűz.”

Néhány nappal később ugyanebben a lapban az alábbi vallomást tette: „Azt mondhatnám - s ez nem egyszerűen metafora -, hogy vissza akarunk jutni a Babel tornya előtti időkbe, feltárni, ami akkor volt. Az ember először a különbséget látja meg, később azonban azt is, ami a különbség előtt volt.

Megvan rá a remény, hogy a művészet ősrégi formáit fedezzük fel, a művészetet mint *megismerés útját*. De ma a Babel tornya *után* élünk, s eszünkbe sem jut, hogy valamiféle új szintézist hozzunk létre. Nem mondhatjuk, hogy: »Mi most megteremtjük a rítus új formáját.« Lehet, hogy így lesz, de ehhez legalább ezer esztendőre van szükség.

Nem szándékunk, hogy az emberek tudati manipulálásának új módozatait találjuk meg. Ez egyszerűen (...) egy nagyon magasrendű törekvés nagyon alacsonyrendű felhasználása lenne. A mi munkánknak csak igen közvetett hatása lehet. A szándékunk csupán az, hogy újból felfedezzünk néhány nagyon egyszerű dolgot, amivel minden ember a maga módján, azaz a maga korlátai közt táplálkozhat.”

Régi megfigyelés, hogy bizonyos rituális és liturgikus technikák gyakorlása meghatározott többletenergiával ruházza fel a gyakorlót: „E technikák végletesen pontos, szinte fizikailag megszabott cselekvéssort írnak elő. (...) Amit a mozdulat vagy a dallam pontossága ad az embernek, az pontosan megállapítható többlet” (többletenergia).

A Grotowski által említett „játéktöredékekről”, amelyek mindig nagyon egyszerűek, kiderülhet, hogy döntő mértékben univerzálisak. Grotowski határozottan ellenzi, hogy ezeket bármilyen filozófiai vagy teológiai címkével ruházzuk fel, mert épp *címeketlen* mivoltuk segít hozzá bennünket -





állítja -, hogy megeljük a transzkulturális ideg-szálat. Grotowski, amikor Kaliforniában dolgozott, arra törekedett, hogy egyes „játéktöredékeket” - „desztillálás” útján - különválasszon a többitől. A „töredékek” elemzése és desztillálása a dolog természeténél fogva pontosítást és fegyelmet követelt. Az 1984. évi Research and Development Report ezt így értelmezi: „Grotowskit az a szándék vezérli, hogy különválassa és tanulmányozza a performatív folyamat, a tánc, a dallam, a nyelvi struktúra, valamint a térhasználat ritmusát és módozatait, ennek egyes elemeit. Egy desztillációs folyamat tárja fel ezeket, amely elválasztva egymástól a különböző alkotóelemeket, attól, ami összetett, elvezet ahhoz, ami egyszerű.”

Az Objektív Dráma program természetesen semmiféle értelemben sem jelentette, hogy Grotowski visszatért volna a színházhoz, azt viszont igen, hogy tevékenysége másodjára is arra a professzionális pontosságra és fegyelemre irányult, amely szemben áll a dilettantizmussal, a hozzáértés hiányával, az amatőrséggel. A kérdés megközelítése mégis alapvetően különbözött attól, ami az előadások színházát jellemezte. Ott ugyanis a figyelem a színészen zajló folyamatra, a színész emberi aktusára összpontosult, amelyhez meg kellett találni a struktúrát, „a forma zablját”; az Objektív Drámában viszont ennek épp az ellenkezője történt: a résztvevők a formán dolgoztak, s ez szabadította fel bennük a kíváncsias folyamatot. Mindamelllett mégsem maga a „forma” döntött mindenről, hanem az, ami anyagtalanak tetszik, tehát az átélt tapasztalat és az emberi jelenlét milyensége.

Az Objektív Dráma néhány eljárás kiemelt vizsgálatát szolgálta. A Rituális Művészetek esetében más a helyzet. Az előadások színházában és a Rituális Művészetekben közös a „teljes aktus”, a „totális tett”, a „teljes ember”, úgy, ahogy ezeket a fogalmakat Grotowski érti. Még sincs szó azonos útról (jól tanúsítja ezt Grotowski *Performer* című programszövege), „a spontaneitás és a fegyelem dialektikája” a rítus és a kreativitás, a struktúra és a folyamat sajátos szimbiózisában ölt testet, amelyben az egyik a másikra utal, s belőle él.

1984 és 1985 fordulóján a toscanai Pontaderában született meg a Centro di lavoro di Jerzy Grotowski - Workcenter of Jerzy Grotowski gondolata, és 1986 augusztusától bontakozott ki a műhely kutatóprogramja.

A Rituális Művészetek Grotowski életében a *remeteség időszakát* jelenti, ami ezúttal szó szerint értendő. Falun lakik és dolgozik, néhány kilométerre Pontaderától. Ez a *maga választotta visszavonultság* mégsem jelent, mint vélhetnénk, eszképiasta attitűdöt, menekülést a világ elől. Épp ellenkezőleg, Grotowski esetében különleges, nagyon is világi *hivatásról* van szó,

minthogy a benne megnyilvánuló törekvés az e világi emberi létforma átalakítására, megváltoztatására irányul. „Annak a magánynak, melyet az ember maga tervezett el magának, maga választott, és amely mozgósító erőt jelent számára, semmi köze az elszigetelődéshez és az elidegenedéshez, (...) minthogy a világ és az emberek dolgaiban gyökerezik, nemcsak az anyagi, de mindenekelőtt a szellemi és transzcendens értékekben, (...) s mindazt méltányolja, ami az emberi kreativitás kibontakozásához vezet.” (Krysztyna Osińska: *Pustelnicy dziś. Samoństwo z wyboru ludzi ś wieckich*. Varsó, 1988. 14.) Elemi emberi szükséglet ugyanis, hogy megszabaduljunk a kényszerű kötelékektől és korlátoktól, hogy teljesen, csöndben arra összpontosíthassunk, ami a teendők, vagyis a *munkára*. Aktív és minden ízében kreatív magatartásról van tehát szó, amelyben a *keresés* és a *megismerés* nem a világ elméleti leírásának tudománya, hanem azt jelenti, hogy állandó cselekvésre, működésre vagyunk ítélve, és minden más ténykedésünk ez alá van rendelve. A csönd és a figyelem-összpontosítás iránti tisztelet természetesen összefonódik „azzal a vágygal, hogy eljussunk az emberi lét legmélyebb rétegeihez, az ember belső, lelki miliőjének mélyére, ahol a kreativitás csendje uralkodik, és ahol a sacrum megtapasztalható. (...) A remeteségnek megvan a maga szimbolikája, amely nem független az emberi kapcsolatoktól, hisz az emberi természet velejárója, hogy minél mélyebben éli meg a létét és a lelki feltárulkozást, annál jobban és erősebben kötődik az emberekhez.” (Krysztyna Osińska idézett műve)

Erőtlenül hangsúlyozni szeretném, hogy ez a remeteség nem értelmezhető se vallási-hiteleti, se szektás jelenséggé. Ez az elvonultság egyszerűen egy igen sajátos *művészi műhely*, s alapvető küldetése, éppen mint alkotói-művészeti műhelynek, a megbízhatóság, a feltétlen lelkiismeretesség, nem pedig bármiféle expanzió.

1987-ben Grotowski közzétett egy (1981-ből eredő) szöveget *Források Színháza* címmel, amelyben így jellemezte saját alkotói útját: „Munkámnak mindig két vezérfonala volt: egy többé-kevésbé nyilvános és egy kizárólag személyes. E második szál sosem szakadt meg. Azt magam szőttem, egy-két társam részvételével, viszont nyilvánosan soha nem beszéltem róla. Amikor még az előadások színházában dolgoztam, e nyilvános szál nagyon is reflektorfényben volt. A személyes szál szinte teljesen láthatatlan maradt, egyszerűen a próbákhoz kötődött. A próbák számomra sosem a hatás kereséséről szóltak, értékük önmagukban rejtett: olyan érték ez, amely azok közt születik meg, akik képesek a hétköznapi életet meghaladni.

A részvétel színháza idején, amikor nyilvános tevékenységünket a parateátrális vállalkozások

alkották, magam vezettem a munkáinkat, egy igen szűk munkatársi kör segítségével. Noha e munkák kiindulópontul szolgáltak nyilvános tevékenységünkhöz, itt sem a hatásról volt szó, tudniillik a társaim hozzám hasonló nyitott tevékenységet folytattak. Akkor úgy döntöttem, búcsút veszek wrocław termünktől, s kivonultam a városból egy olyan helyre, ahol teljes elszigeteltségben érezhettem magam.

Végül eljött a pillanat, amikor azt mondtam: alighanem ideje nyitottabbá, nyilvánosabbá tennem azt, ami a személyes munkám, nem abban az értelemben, hogy valamiféle bemutatót rendezzek, hanem hogy tájékoztassam az embereket, milyen kutatásokat folytatok. Így bontakozott ki a Források Színháza, amelybe 1976-ban vágtam bele (...). Az elnevezés közönséges kód. Illeszthetnénk rá más címkét is. Apollinaire szerint azonban ma az a legfontosabb, »hogy minennek új neve legyen«.

A Rituális Művészetekben, úgy tűnik, kimondottan a „személyes szál” dominál a „nyilvános” felett. Legalábbis a munka jelen szakaszában így fest a helyzet. Nagyon más dologról van azonban szó, mint a Források Színházában, a hangsúly igen erőteljesen a művészi műhely megbízhatóságára és minden egyes részlet szakmai kidolgozására került.

2.

Toscanai falu. Négyen vagyunk. Barbara Schweirin von Krosigk Nyugat-Berlinből, aki az első német könyvet írta Grotowskiról; egy másik német nő, Catherine Seyfert, akit Lengyelországból ismerek (a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján, a részvétel színházából; később, a Források Színháza idején, a Grotowski mellett működő állandó munkacsoport tagja); Renco Vescovi olasz rendező Bergamóból és én. Megyünk fel az emelkedőn, dímbes-dombos vidék, jobbra vörös téglás, hajdani pajta, átalakítva most ez a munkaépület. Lent és fent külön bejárat. Továbbhaladva a falusi úton jobbra mezők húzódnak, s a horizontot az Appenninek vonulata zárja, balra földszintes falusi házak. Az utolsó ház előtt, amely közvetlenül az út mentén áll, Grotowski fogad bennünket, betessékel a házba. A konyhában vagyunk, amely, berendezése alapján, különféle összejöveteleknek, beszélgetéseknek ad helyet, afféle vendégfogadó helyiség.

Megtudjuk, hogy ebben a házban többen is laknak, mindenkinek saját szobája van, maga Grotowski a szomszéd házban lakik, a kétszobás lakrésze elsősorban könyvei miatt van szükséges. A kurzus résztvevői, szám szerint tizenheten, lenn, a közeli falvakban vettek ki maguknak szobát. Két párhuzamosan működő csoportba vannak beosztva, a két csoport egyes tagjai még egy harmadikban is dolgoznak. Ott-tartózkodásom



idején a foglalkozások mindennap pontosan déli tizenkettőkor kezdődtek, s este tíz körül értek véget. Tíz órát vagy még többet dolgoznak; ha közel érzik az eredményt, annyit, amennyire szükség van. Néha tizenöt-tizenhat órát is.

A foglalkozások döntő többsége két, erre a célra kialakított teremben zajlik, egy régi gazdasági épületben, ahol valamikor borászat volt. Az eredeti kövezetet fapadlóval borították be. A munkahelyiségek mellett öltöző van, toalett, kis konyha, ahol enni-inni lehet valamit a foglalkozások szünetében.

Speciális összetételű csoportokról van szó, az élet- és munkakörülmények szerények (nemegyszer igen szerények) és szigorúak; a résztvevők saját költségükön jöttek ide, és maguk tartják el magukat. Mintegy húsz ember van itt, akik a nyugati - euro-amerikai - kultúrkörben nőttek fel és nevelkedtek. Argentínából, Belgiumból, Dániából, Franciaországból, Görögországból, Hollandiából, Mexikóból, Norvégiából, Lengyelországból, Olaszországból érkeztek, van egy kambodzsai nő, aki Franciaországban nevelkedett (francia állampolgár), és egy kanadai férfi, aki indián. Mindnyájan fiatalok, egy kivételével egyikük sem dolgozott korábban Grotowskival. Ez az egy Maud, Grotowski közeli munkatársa, aki Haitiről való, s 1978-tól egy ottani csoporttal részt vett Lengyelországban és Irvine-ben a korábbi munkaszakaszokban. Grotowski másik fő munkatársa 1985 óta Thomas Richards (USA), akinek apai ősei jamaicaiak.

A munka három csoportban folyik. Két csoport foglalkozását láttam, mindkettő ugyanabban a teremben dolgozik, változatlan személyi összetétellel. Az első csoport négy férfiből és egy nőből áll. A foglalkozások az alsó teremben folynak, Thomas Richards vezetésével. A második csoportban többen vannak, két férfi és hat nő. Itt Maud a vezető. Grotowski maga nem vezet foglalkozásokat, s csak nagy ritkán avatkozik közbe direkt módon. Fő munkatársaival, az egyes alcsoportok vezetőivel azonban közvetlenül együttműködik: ez gyakorlati munka. A foglalkozások idején egy adott pillanatban feltűnik a teremben, megfigyelőként leül egy székre, időnként feljegyez valamit a füzetébe, néha csoportos elemzést tart.

A munka percnyi pontossággal kezdődik. A résztvevők fehér ruhát öltenek. A terembe lépve levetik a cipőjüket, minthogy a parkett igen kényes (csakis emiatt, nem pedig valamiféle szimbolikus okból). A foglalkozás nemegyszer sajátos járás-táncsal kezdődik, enyhén meghajló gerincoszloppal és behajlított térdrel, miközben a bordák mozdulatlanok. Ezt a járás-táncot általá-



ban ének kíséri, a dal, az, ahogy énekelnek, fel-szabadítja a hang vibrációs minőségeit, s ez elősegíti a testmozgást. Egyébként a hangvibráció és a testmozgás közti kapcsolatot jól ismerte már Püthagorasz és iskolája is. Ebben az egészben a precizitás a legfontosabb. A léptek ezért oly pontosak, a test egyfolytában „hullámszik”, megjelenik a tempóritmus pontos struktúrája, mint Sztanyiszlavszkijnál. Saját használatra „kigyólépésnek” nevezte el ezt a járást. Grotowskitól megtudom, hogy ősi táncformáról van szó, amely a haiti bennszülöttek számára az emberiség őseit, Damballah kigyót idézi.

A fizikai tréning állandó része a programnak. Minden résztvevő kilenc gyakorlatot végez. Mindenki a sajátját és mindig kilencet. Mindenkinél megvannak a maga gyakorlatai, épp olyanok, amilyenekre a leginkább szüksége van, hiszen arra törekednek, hogy leküzdjék saját fizikai biokádjait és korlátaikat, vagy hogy kialakítsák azt a jártasságot, amelynek éppen híjával vannak.

Eddig a terem ajtaja nyitva volt. Most első-títik az ablakot, gyertyát gyújtanak, előkészítenek mindent, amire a művelethez szükség lesz. Mindennap újra életre hívják a rituálét. Mindig ugyanazt, ami minden alkalommal más, *nem ugyanaz*. Ez a rituálé nem kreáció, nem imitáció, nem is valamely ismert rituálé rekonstruálása, ez *kibontakozás, megjelenés*. (Itt nem használják a „rituálé” kifejezést, „műveletet” mondanak, vagy „Akciót”.) Grotowski munkájában olyan elemek jelennek meg, amelyek *egyszerre* több hagyományhoz is közel állnak, tehát archetipikusak. Ezek az elemek meg vannak komponálva. Továbbá végbemegy az akció kereteit alkotó struktúra kibontása, s ezzel együtt az a tudatos kompozíciós munka is, amelynek értelme, jelentése és esetleges narratív motívumai a résztvevők tudatában közös koordinátát kapnak; a színházi előadásban ez a közös koordináta a nézők tudatában születik meg. Grotowski az előadás és a rituálé közti technikai különbséget „a montázs fészket” illető különbségből eredezteti: az előadásban a nézői, a rituáléban a résztvevői tudatban található a montázs fészke.

Kapcsolatot találni a régi beavatási szertartásokkal igen kényes feladat, amelyet nem könnyű formába önteni, de minden résztvevőnek alapvető kötelessége, hogy ezt „becsülettel elvégezze”. Ami materiálisan, fizikailag értendő. Egyszerűen a *testnek becsülettel és pontosan kell működnie*, nem pedig - felfűjni az érzelmeket és az expressziót. Grotowski tehát sosem teszi fel azt a kérdést: „Hiszel-e benne?”, csak annyit mond: „Mindent, amit csinálsz, végezd rendesen, légy tudatában, mit teszel.”

Az Akció mindennap létrejön és beteljesül. Elejétől végig. Az is előfordul azonban, hogy néhány napig eltart, ha túl sok időt vesz igénybe a részletek technikai kidolgozása vagy a kezdet-

nél, az alapozásnál bizonyos elemek megtalálása. Mindez másképpen történik tehát, mint a színházban, amely az előadás megtekintésére érkező nézők színe előtt játszódik; itt egyedül a *cselekvés logikája és világossága* a lényeg, s általa az a *folyamat, amely az ezt életre hívó résztvevőkben zajlik*. A nézőknek mint olyanoknak itt nincs helyük.

Nyílik az ajtó. Elhúzzák a függönyt. Eloltják a gyertyákat. Hosszabb szünet után ismét nappali világításnál (vagy lámpafénynél) hosszadalmas, szorgos munkával folytatódik az egyes részletek kidolgozása. Addig dolgoznak, amíg nincs eredmény.

Es az utolsó napszak. Kimegyünk a teremből a közeli dombokra, ahonnan ragyogóan látni a környéket, a vidék szobrászatát és architektónikáját. Itt, e plein airben, e teljes csöndben és figyelem-összpontosításban következnek még a *Motions* elnevezésre hallgató testhelyzet- és testnyújtás-szekvenciák. A test fekvése és a mozdulatok a hat fő irány felé mutatnak: kelet, nyugat, észak, dél, zenit és nadír. Ha idekinn, a szabad ég alatt kerül rájuk sor, úgy mindig a kelet (a felkelő nap) vagy a nyugat (a lemenő nap) az első irány. A résztvevők tekintete nem szegeződik egyetlen pontra - ez lenne a szokásos -, hanem az egész horizontot átfogja. Fizikailag nem könnyű a feladat, kezdőknek akár fájdalmas is lehet, például bizonyos egyensúlyhelyzeteket - az egyik láb kinyújtva és térdben teljesen kiegyenesítve, a földdel párhuzamosan tartva, míg a másik ülő helyzetben, behajlítva - hosszú ideig kitartanak. Itt is megfigyelhető a törekvés, hogy a műveletet a lehető legpontosabban hajtsák végre. Mind egyszerre végzik, pontosan ugyanabban a ritmusban. Egy órányi *Motions* után lejjövünk a dombról. Vége a foglalkozásnak.

Fontos megjegyzés: Minden foglalkozás csaknem tökéletes csöndben zajlik. A szóbeli kommentárt csak a legszükségesebb szavakra redukálják.

Éjszaka következnek még Grotowski elemzései, utána vezetők munkatársaival dolgozik.

Másnap pontosan ugyanez lesz a foglalkozások rendje? Vagy valamelyik rész elhúzódik? Es ugyanígy folytatódik minden napról napra: heteken, hónapokon, éveken át? Kétségtelenül igen nehéz ez a munka. Grotowski munkatársainak bizonyára fárasztó, időnként monoton. A munka során újra és újra le kell küzdeni a fáradtság krízisét, a mechanikusság kísértését („már értem”, „már tudom”). Vállalnia kihívást. Megharcolni önmagunkkal: a saját elfásulásunkkal, fáradtságunkkal, gyengeségünkkel.

3.

Grotowski egész életében, szinte gyerekkorától mintegy két irányban, két vonal mentén folytatta

kutatásait: személyes, belső, ezoterikus szinten, saját maga és alkalmasint még egy-két személy részére, valamint külső, nyilvános, ezoterikus szinten. Munkájához mindig az előbbi vonulat szolgált alapul, ez viszont a külvilág előtt többé-kevésbé rejtve maradt. E belső vonulatot a lehető legszorosabban a szigor (a fegyelem) és a technika szabta meg. Nem véletlen tehát, hogy Grotowski útkeresése mindig technikai jellegű volt, valamely meghatározott technika vagy technikák belső elmélyítését szolgálta. Ez a helyzet a Rituális Művészetek idején is. A Központ hivatalos dokumentumában ezt olvassuk: „A Grotowski Központ célja, hogy átadja a legfiatalabb nemzedékek képviselőinek azokat a gyakorlati, technikai, módszertani és alkotói eredményeket, amelyek Grotowski három évtizedes tevékenységéből levonhatók.

A jelöltek azok közül kerülnek ki, akik művészi tapasztalattal rendelkeznek, akik előadóművészi tevékenységet folytatnak, de akikben ugyanakkor megvannak az alkotói képességek, továbbá az az elkötelezettség, amely a szigorra és a pontosságra épülő munkához nélkülözhetetlen. Mégsem iskola ez, inkább alkotóműhely, amely felnőtt, önmagukért felelősséget érző művészek részére tart permanens képzést. A dramatikus művészet itt az egyéni fejlődés ekhós szekere. A képzés mindenekelőtt az alkotómunkát öleli fel, abban a felfogásban, ahogy azt Grotowski érti.”

A Rituális Művészetekben a szó köznyelvi értelmében nincs színész, mint ahogy alapjában véve nincs néző sem. Hasonlóképp nincs színházi előadás sem. Akkor hát mi van? Mindenekelőtt a *Performer*. A leghelyesebb itt az első sorokat idéznünk Grotowski szövegéből.

„A *Performer* - így, nagybetűvel - a cselekvés embere. Nem ő az, aki eljátszik valaki mást. Táncos, pap, harcos; kívül áll a műfaji felosztásokon. A rituálé *performance*, teljes aktus, tett. Az elkorcsosult rituálé látványosság. Nem azt akarom felfedezni, ami új, hanem amit elfelejtettünk. Ami oly ősi, hogy a műfaji felosztás nem is vonatkozhat rá.”

A *Performer* - Grotowski meglátása szerint - „a megismerés embere” (*l'homme de connaissance, a man of knowledge*), mint Pierre de Combas, mint Don Juan Castenda regényeiben vagy Nietzsche-nél. „A lázadó, aki kötelességének tekinti a megismerést, és szert akar rá tenni. Lehet, hogy a többiek nem közösisítették ki, ő akkor is megbélyegzettnek érzi magát, *outsidernek*.” Valamikor *mystagogus ago mysterium* volt. Régi szent szövegek tanúskodnak erről, de a nagy költők is. A *Performer* a „test és esszenciától” egy igen nehéz folyamat révén eljut „a test esszenciájáig”.

A maga sajátos szerepét ebben a folyamatban Grotowski így határozza meg: „én vagyok a *Performer* tanítója”. Nem „mester”, nem is „ren-



dező", hanem tanító, mint a kézművességben. Ha megszületik a Performer, az ő feladata véget ér. Az így értelmezett Performer azonban igen ritka jelenség. Arról a ritka kivétel-számba menő gyakornokról van itt szó, akivel a tanítót csak nagy ritkán hozza össze a mesterség. Azonosítani a Performert a Központ kurzusainak résztvevőivel merő visszaélés lenne.

Grotowski törekvését nehéz szavakkal megragadni. Állandóan kísért a veszély, hogy értelmét trivializáljuk vagy deformáljuk. A Rituális Művészetekben sajátos dimenzionáltság és kettősség rejlik, amely újlag a legteljesebb egységet alkotja. Ez tovább nehezíti a leírást is, az interpretálást is.

Mint már említettem, ez a Köz-pont egyfajta művészi-alkotói remeteség. Ami többek közt azt jelenti, hogy itt *semmilyen nyilvános bemutatót* nem szerveznek. Az itt zajló munkával csak a résztvevők és esetleg a Grotowski által személyesen meghívott vendégek ismerkedhetnek meg. Ezek azonban nem nézők, mint a szín-házban, hanem-tanúk. A tanú dolga pedig, hogy tanúságot tegyen arról, amit látott és átélt, vala-mint, ha ez szükséges, becsülettel beszámoljon a tapasztalatairól.

Aligha lehetséges ma megőrvendőlni, mi történik a Központban az elkövetkezendő évek során. Egy azonban biztos: itt soha nem kerül sor nézőközönségnek készült színházi előadásokra.

A Pontaderában folyó munka egészét érdemes tágabb összefüggésekben néznünk: a források, a kulturális gyökerek, a hagyományok összefüggésében. Ez pedig nem választható külön sem az archaikus rituálétól, sem a szó hagyományos, archaikus értelmében vett előadás-művészettől. Világos az analógia az antik misztériumokkal, ám e tapasztalat és e munka teljességét annak a „nagy nyugati misztério-fizikus áramlatnak” a kontextusában kell szemlélnünk, amelybe a keresztény kor kezdetén a gnózis, a hermetizmus, a görög-egyiptomi alkimia s a misztériumok hagyományai torkolltak”. (Mircea Eliade: *A jóga. Halhatatlanság és szabadság*. Budapest, 1996.) Azzal a különbséggel, hogy amit Grotowski keres, az még ennél is korábbra nyúlik vissza. Ebben az értelemben mondja, hogy „nem azt akarom felfedezni, ami új, hanem azt, amit elfelejtettünk”. Az „Én-Én” viszonylatról beszél, a keresésről, önmaga saját maga általi feltárásáról. Es önmaga által - önmagában - az „ősök”, az előtte járók felfedezéséről. Éppen ezért vagy „valakinek a gyermeke”, és nem igaz,



hogy sehonnan sem jössz, és nem vagy senkié. Ez mindig is így volt Grotowskinál, még Kaliforniában is, amikor az Objektív Drámán dolgozott. Most azonban - a Rituális Művészetek idején – azt állítja, hogy valami sokkal radikálisabb dologról van szó: „Megérinthetünk-e valamit, ami már nem is annyira a kezdetekkel, inkább – ki merjem-e mondani? - *magával a kezdettel* kapcsolatos?”

Grotowski csak a hagyománnyal való közvetlen viszonyt ismeri. Olyan ez, akár a csillagok megfigyelése. Mindig is ez volt a felfogása. 1970-ben a kolumbiai Latin-Amerika Fesztivál résztvevői előtt így beszélt erről: „A hagyomány valóságosan működik, hisz a levegővel is azt szívjuk magunkba, miközben nem gondolunk rá. Ha bárkinek erre kényszerítenie kell magát, ha görcsös erőfeszítéseket tesz, hogy megtalálja, és utána tüntetően dicsőíthesse, ez azt jelenti, hogy a hagyomány nem él benne. Ami nem él bennünk, azt nem érdemes megcselekedni, mert nem lesz igaz.”

Az így értelmezett hagyomány a Rituális Művészeteknek működési területe. A viszonylat itt közvetlen, ami azt is jelenti, hogy élő; hiszen valóságos hatást kifejteni csak az élő hagyomány képes. Az, amit úgy kell kitanulmányozni, amihez „görcsös erőfeszítéseket” kell tennünk, amire tehát „kényszeríteni” kell magunkat - már rég halott.

Ne feledjük, hogy az ókori Görögországban a Szépség, az Igazság és a Jóság egygyé forrt. Ezt

Nigériai táncosok

fejezi ki a *kalogathia* (kalogatósz) ideája, amellyel többek közt Platón írásaiban is találkozunk, s amely a görögöknél pedagógiai ideaként szolgált. Senki nem választotta külön az esztétikai funkciót (a „szépet”): erről csak akkor kezdtek beszélni, amikor a művészet már emancipálódott, ez pedig maga után vonta az elkorcsosulást és az elfajulást. Az esztétikai aspektus már Grotowski színházi korszakában sem számított a leglényegesebbnek. Ezt a szempontot a kritikusok emelték ki a többi közül: az egész komplexumról leválasztva átvitték a Laboratórium Színház tevékenységére más színházak megtekintéséből levont tapasztalataikat, és e tevékenységet mindenekelőtt az esztétikai szférára redukálták.

A Życie Warszawynak adott interjúmban azt mondtam: „Azt hiszem, itt, ebben a toscanai faluban olyasvalami születik, mint amit, mondjuk, az ókori Görögországban Eleuszisz jelentett. Nyilvánvaló, hogy a társadalmi és kulturális kontextus ma egészen más, mint akkor, évezredekkel ezelőtt. És az ember? Igen, az ember szintén más, mégis felmerül a kérdés: mi az, ami közös bennünk és az akkoriakban? (...) Nem állítom, hogy amit Grotowski és csoportja művel, azonos az eleusziszi misztériummal, csak azt, hogy hasonló funkciót tölthet be amid kultúránkban, mint



4.

az ott és akkor. Egyébként az ókori misztériumok sem a tömegek számára készültek, később, évszázadok múltán váltak csak fontossá és ihlető erejűvé. Ma már minden színháztörténeti kézikönyv foglalkozik velük és színháztörténeti jelentőségükkel, noha egyáltalán nem nevezhetők színháznak. Valami mást jelentettek...

Tisztában vagyok azzal, hogy Grotowski jelenlegi kutatásaiban, amelyek a több ezer évvel ezelőtti, rejtett és elfeledett tudáshoz nyúlnak vissza, nem az előadás ilyen vagy olyan formája, ilyen vagy olyan megítélése a tét. Szeretném, ha jól értenének: eszem ágában sincs tagadni, hogy ma is van igény a színházra, magam is járok színházba, és tiszteletet - olykor a tiszteletnél is többet - érzek a mai színház egyik-másik képviselője iránt. De Grotowskinál egészen más a játék tétje, talán a lehető legmagasabb tét, ami egyáltalán lehetséges... Es hogy ez a tömegek mellőzésével történik? A hangos taps, a televízió, a sajtó mellőzésével, csöndben és nyugalomban?" Erre a kérdésre ma sem tudnék másképp felelni, mint akkor, közvetlenül Olaszországból való hazaérkezésem után: „Egy ilyen hely ma nem lehet nyitott. Ha az lenne, azonnal odaözönlénének az egész világról az újságírók és a tévé-társaságok. Ami egyből el is pusztítaná azt, ami itt a nap nap után folyó küzdelemben, vesződségben és harcban megszületik."

Táncosok Mexikóban



Georges Banu, az ismert francia színikritikus és színháztörténész 1987 májusában a következőket írta a párizsi Art-Pressben: „Grotowski *nem a könyvekből* akar meríteni, mint Craig, hanem *a többi emberből*. Craig, aki a század elején felkavarta a nyugati színházi világot, a harmincas években visszavonult Firenzébe, s ott létrehozta a Goldoni Arénát; Grotowski is itt, alig húsz kilométerre Firenzétől találta meg *a maga elefántcsonttoronyát*, a pontaderai Akadémiát. Ide hívta meg néhány barátját, hogy a *családiás bizalom* légkörében és a *társadalmi játék* mellőzésével szóljon hozzájuk. (...) Ez a hang túllép a színházon, a legmagasabb követelményeket testesíti meg, ahol már nem a művészet valamely formájának megmentéséről van szó, inkább önmagunk megvalósításában kíván segítségünkre lenni."

Peter Brook ezzel szemben leszögezi: „Minden hatás, ami erős, gyorsan terjed, és messzire jut. Ezért merem állítani, hogy a Pontaderában folyó munka a színházi világra tartozik, és magára is vonja annak figyelmét. Ez pedig egyenes következménye e munka laboratóriumi aspektusának; itt ugyanis olyan tapasztalatok születnek, amelyekre csak laboratóriumban lehet szert tenni. Es ha mi, a párizsi Centre International de Créations Théâtrales a Grotowski Központoz társultunk, annak az az oka, hogy teljes meggyőződéssel valljuk: élő, állandó kapcsolatra van szükségünk a zártkörű kutatómunkával,

ami táplálékot jelenthet a nyilvános tevékenység számára."

Pontosan erre gondolok, amikor azt mondom, hogy Grotowski *kitűzi az utat*: ha a szélesebb körű hatás felől nézzük, ez a Rituális Művészetek alapvető küldetése. Egyébként Grotowski valamennyi alkotói korszakában - a színházban is, a színházon túl is - ezt tekintette fő feladatának. Nem egy új művészeti szekta létrehozását, nem az eltemetkezést egy zárt művészi csoportban, hanem épp az út kijelölését. Azt hiszem, e tekintetben tökéletesen egyetértene Juliusz Osterwával, aki 1919 októberében jegyezte fel az alábbi szavakat, akkor, amikor megalapította híres Reduta együttesét: „Nem mi leszünk, akik célba jutnak, hanem mások; mi csak jelezzük nekik, merre visz az út."

Grotowskinál eltűnik az *imitatio* és a *creatio* régi ellentéte. Tudjuk, hogy az antikvitásban - például a görögöknél, a klasszikus korban - a művészetet nem tartották alkotótevékenységnek; legalábbis értékét nem ebben látták, hanem épp ellenkezőleg, abban, hogy mennyire felel meg a világ változatlan törvényeinek, örök formáinak. Az antik gondolkodás szerint a művészetnek az a feladata, hogy ezeket a formákat *fedezze*, nem pedig az, hogy megteremtse. Úgy vélték hát, hogy a művészet lényege az utánzás, a mimesis, ami egyébként nem a valóság szolgálai másolását jelentette, inkább azt, hogy a művész szabadon beszélt a valóságról. De a művészet feladata egyértelműen az *imitatio* volt.

Csak a reneszánsz után tekintik a nyugati művészetet elsősorban alkotásnak. A

modern korszak viszont már az alkotói attitűd ben látja azt az ismertetőjegyet, amely megkülönbözteti a művészetet a többi emberi tevékenységtől: „nincs művészetalkotás nélkül, s ahol alkotótevékenység van, ott művészet is van." (Władysław Tatkiewicz: *Historia estetyki*. Varsó, 1989.) Az a modern meggyőződés, hogy a művészet azonos az alkotással, megerősítésre lel abban a másik meggyőződésben, mely szerint a művészetnek joga és kötelessége, hogy *új formákat* hozzon létre. Így lesz az *újdomság* a műalkotás egyik legfontosabb értéke, az avantgárd művészetben pedig egyenesen ez az alapérték. Innen ered a beteges versenyfutás az *elsődlegességért*, amely Nyugaton nemegyszer már-már patológikus méreteket öltött, egyébként az általános civilizációs-kulturális patológia egyik változataként.

Az ókorban az újdomság természetesen nem számított értéknek. Sőt, egyenesen úgy vélték, hogy az új for-



mák keresése akadályokat gördít a tökéletes formákra való törekvés, azaz a művészet igazi feladata elé.

A kérdést így exponálva, Grotowski lényegileg sohasem volt modern művész. Nem véletlen, hogy Grotowski közvetlen munkatársa, Ludwik Flaszen még a színházi korszak idején a Laboratórium Színház egész alkotói tevékenységét sokkal közelebb érezte az „arriére-garde”-hoz, mint

fogalmazás 1969. november 22-i nyilatkozatában található, amely tizenegy évvel később, 1980-ban jelent meg *Válasz Sztanyiszlavszkijnek* címmel: „Nem hiszem, hogy azén színházi tevékenységemet új módszerként kellene meghatározni. Nevezhetjük módszernek, de ez igen szűk körű kifejezés. Azt sem hiszem, hogy amit tettem, igazán új lett volna. Úgy vélem, ez a fajta útkeresés korábban többnyire a színház falain

úgy gondolják, hogy ők alkotják az új színház avantgárdját.”

Az avantgardistáktól és az annak látszani akaróktól Grotowski mindig is különbözött. *Abnormális* volt, az is maradt. Ebben rejtett paradox helyzete. S ezért kiállották ki „a világszínházi avantgárd papájának”. Tény, hogy egy bizonyos vonatkozásban valóban modern alkotó volt: kitűzte az utat, ösvényt vágott. De ami ma már jól



az „avant-garde”-hoz, s ez a kijelentése nem volt egyszerűen intellektuális provokáció: pontosan így fogalmazódott meg *Az avantgárd után* című szövegben, amely első ízben 1967. február 25-én hangzott el Párizsban, a Fialat Írók Nemzetközi Kongresszusán: „Tevékenységünk értelmezhető a színház archaikus értékeit visszaállító kísérletként is. Nem vagyunk modernnek, hanem ellenkezőleg, a legteljesebb mértékben tradicionalisták. (...) Megesik, hogy épp azok a dolgok a legmeglepőbbek, amelyek már voltak. És annál inkább meghökkentenek újszerűségükkel, minél mélyebb a múltnak kútja, amely elválaszt tőlük bennünket.”

Maga Grotowski is felettébb következetes volt saját avantgardizmusát illetően, amelyet a róla írók nem vettek észre, vagy nem akartak észrevenni. E tekintetben az egyik legjellemzőbb meg-

Kezek, lábak - Grotowski pihen

kívül létezett, bár néha feltűnt egyes színházakban is. Az élet és a megismerés útjáról van szó, ami nagyon régi dolog. Igaz, kortól, időtől, társadalomtól függően jelenik meg, ölt formát. Nem vagyok benne biztos, hogy azok, akik a Trois Frères-barlang rajzait készítették, csak a félelmükkel akartak szembenézni. Lehet, hogy azzal is... de nem csak azzal. S úgy vélem, nem is maga a rajzolás volt a céljuk. A rajz az utat jelentette. Ebben az értelemben sokkal közelebb érzem magam ahhoz, aki a sziklarajzokat festette, mint azokhoz a művészekhez, akik

látható: ez az út elsősorban az ő útja és az ő alkatára szabott út volt. Azok, akik megpróbálták a Grotowski által kitűzött úton haladni, a nyakukat törték. Lényegében egyedül maradt. Nem volt és nem is lehetett se követője, se folytatója annak, amit csinált. Peter Brooknak kétségkívül igaza van: „Grotowski is unique”, azaz „Grotowski egyedülálló jelenség”. Megismételhetetlen.

Fordította: Pályi András

Ez a tanulmány, amelyet némileg rövidítve közlünk, teljes egészében olvasható lesz majd a Kalligram Könyvkiadó készülő, *Színház és rítus* című kötetében.

CSÁKI JUDIT

„RÁNK SZÁMOLTAK”

BESZÉLGETÉS BÁLINT ANDRÁSSAL

Az új Nemzeti Színház igazgatói posztjára beadott pályázata áttetsző, kézenfekvő, tömör, visszafogott. Miért gondolta, hogy ebből a jól működő, finom kis Radnóti Miklós Színházból megpályáz valamit, amin rengeteg a teherterhelés, és ami szerintem a maga személyiségéből sem következik?

– Úgy gondolom, a Radnóti több mint finom és kicsi. A pályázat pedig nem áttetsző, hanem áttekinthető, és nemcsak a pályázat, hanem szerintem az én egész működésem az. A pályázat világos és nem hosszú – azt hiszem, ritkán esem abba a hibába, hogy hosszadalmas vagyok, akár a színházban, akár beszélgetésben, mert nagyon utálok a hosszadalmasságot. Nálunk mindenki többet beszél, mint amennyi a mondandója. Világos, tiszta, egyértelmű volt a helyzet is '97 őszén. Én soha nem álmodtam azt, hogy a Nemzeti Színház igazgatója vagyok; nem is játszottam ott, nincsenek személyes nemzeti „hagyományaim”. Hogy a Radnóti jól megy, barátságos, kényelmes, sikeres – nyilván ez is az okok között van. Mi-muszáj mindig többes számban beszél-nem, mert így is gondolkodtam végig, Válló Pé-

terrel és Csóti Józseffel együtt –, tehát mi azt gondoltuk, hogy jó lenne egy nagyobb épületbe menni; korábban meg is próbálkoztunk az Arany János Színházzal. Bizonyos darabokat itt nem tudunk eljátszani, és teljesen megértem azokat a színész kollégáimat, akik vágyódnak egy nagyobb térbe. Igaz, az elmúlt hét-nyolc évben kulturálisan rosszabb lett a légkör, most inkább a kisszínháznak van esélye arra a munkára, amiben otthon vagyok, amit jónak tartok, amire alkalmas vagyok. De továbbra is élt bennünk a vágya nagyobb tér után. Erre a pályázatra engem felkértek, tíz meghívott között. Ismertük az új Nemzeti tervét – bár az építésszel való egyeztetésben egyáltalán nem vettem részt –, és azt láttuk, hogy most van egy helyzet, ami eddig még soha nem volt magyar szín háztörténetben, és valószínűleg soha nem is lesz: ideális körülmények között fölépül egy korszerű színház. Nemzetinek fogják hívni. Ebbe talán nem gondoltam igazán bele. Naiv voltam. Elsíklottam a problémák fölött, hogy ez nemcsak egy új és korszerű intézmény lesz, hanem az ezer hagyománnyal megáldott és megvert Nemzeti. Bár a pályá-

zatunk arról is szól, hogy a régi Nemzetinek bizonyos hagyományait folytatnánk.

– Hány százalék esélyt adott maguknak?

– Keveset. Azt gondoltam, hogy elsősorban Babarczy László, másodsorban Kerényi Imre jöhet szóba. Őket az Isten is arra teremtette, hogy a Nemzetit igazgassák. Es arra is gondoltam, hogy Iglódi István és Schwajda György össze-fognak. (Erre most újra látok esélyt!) Dobogós helyet sem képzeltem magamnak. Ugyanakkor nem éreztem vesztenivalót – a Radnóti megvolt. Különösebben nem vagyok hiú, amúgy imádok veszteni, színészként vesztet játszani is, mindig a veszteseket játszottam jól.

– Mikor érezte meg, hogy van esély?

– Nem tudom.

– Babarczy beadta a pályázatot.

– Ascher Tamás álnéven. De Kerényi nem adta be, Schwajdáék sem. A szakmai zsűri előtt két pályázat maradt állva, az Ascheré meg a miénk, és ez a testület egy hajszálnyival előbbre tartotta Ascher pályázatát.

– Aztán a miniszter meghallgatta a zsűri véleményét, majd fogta magát és döntött. Beszélt

önnel a döntés előtt valaki? Behívta a szakmai zsűrit? Vagy a miniszter?

– A szakmai zsűri ülése idején éppen forgattam, és kölcsönkaptam egy mobiltelefont arra az eshetőségre készen, ha valamit kérdezni akarnak tőlem. De rosszul nyomtam meg egy gombot, úgyhogy engem nem lehetett hívni. De nem is kerestek. Magyar Bálint a döntés utáni reggelen hívott föl. Egyedül voltam otthon. Meghatódtam és megijedtem.

– Nem lehet, hogy az ön számára a játék azzal ért véget, hogy beadta a pályázatot?

– Igen, akkor komolyra fordult. Hozzáteszem, hogy nem is lobbiztam. Emlékszem, hogy amikor 1985-ben a Radnóti pályáztam, akkor is nagyon esélytelen voltam, de akkor lobbiztam. Mentem idősebb kollégákhoz, kértem barátok, tanáraink tanácsát, és megfogadtam. Most ez eszembe nem jutott. Barátaimmal persze beszélgettem erről, de egyedül Szinetár Miklóst kerestem meg, és tőle is csak tanácsot kértem, ő okos, és ismeri a magyar ugart. Szóval most nem tempóztam ezért, nem haltam meg érte. De Vállóval és Csótiával alaposan végiggondoltuk, hogy mi az ideális, és mi a reális, mi

legyen a tradíció és megújulás aránya, és egyáltalán: mire lennénk képesek.

– Igazgató lett. Hogy reagált a szakma?

– Nézze... nagyon sokan telefonáltak, írtak, táviratoztak. Elmondtam már, nyilván olvasott ilyeneket, hogy én vagyok a legkisebb rossz, engem utálnak a legkevésbé. Azt mondtam, hogy nem lobbiztam... Tulajdonképpen ez nem egészen igaz. A Nemzetiben dolgozó kollégáink közül néhányal beszélünk. Biztosítottuk őket arról, hogy mi Nemzetit akarunk csinálni. Egy új Nemzetit. Folytatni akarjuk a jó hagyományokat.

– Egzisztenciálisan akarták megnyugtatni őket?

– Nem, mindenkit nem lehet. Egzisztenciálisan azokat akartuk megnyugtatni, akikkel szívesen dolgoznánk együtt a jövőben. Ez fontos volt, mert... Nézze, Magyar Bálintnak rengeteg érdeme van ebben az ügyben, de hibázott is. Rosszul kommunikált a Nemzeti társulatával '97 nyarán. Amikor bejelentette, hogy felépítik a Nemzetit, akkor lényegében azt jelentette be, hogy ez a társulat nem költözhét be az Erzsébet térre. Mintha kitiltotta volna





őket. Ez akkor fölösleges volt, hiszen nyilvánvaló, hogy új igazgató - új társulat.

– Babarczy nyilván gratulált a kinevezéséhez.

– ... Igen. Gratulált. Babarczy nekem nagyon régi barátom... Együtt jártunk a főiskolára, a diplomarendezésében én voltam Leonce, együtt dolgoztunk Pécsen, ott is én voltam az ő főhőse... Tulajdonképpen a mai napig elég jó viszonyban vagyunk... Igen, ő gratulált.

– Es a szakma?

– Nincs általában a „szakma”, a szakma sokféle egyedből áll.

– Hát ennek később jelentősége lesz. Annak is, hogy nincs szakma, annak is, hogy sokféle egyedből áll, és sokféle hűz. Érdekei mentén megosztott, és nincsen egy domináns érdeke, amely akár ideig-óráig összerendezné...

– Nincs. Nincs egy érdeke. A Színházi Társaság októberben alakult újjá, és amikor a vezetőséget megválasztották, én kaptam a legtöbb szavazatot. Valószínű, hogy a színházi szakmában én vagyok a legkevésbé népszerűtlen. Ilyen szempontból engem örömmel fogadtak - kivéve persze azokat, akik... nem hívtak föl.

– Van ez a bizonyos kör, ez a mindent eldöntő kör, Marton László, Zsámbéki Gábor, Kerényi

Imre, még Léner Péter is, és hát ön is a tagjának számít.

– Nem döntünk mi el semmit. De ebben a „mindent el nem döntő körben” én is benne vagyok. Én ezt negyvenhármaknak szoktam nevezni, mert akkor születünk. Kerényi, Zsámbéki, Marton; Székely Gábor, azt hiszem, 44-es, mint Iglódi, Jordán Tamás 43-as. (Zárójelben, és csak a tréfa kedvéért: Schwajda Gyuri is 43-as!) Ez a kör elfogadta azt, hogy én vagyok a Nemzeti igazgatója, ha már nem Babarczy lett. Babarczy nyilván eltaktikázta, szerintem ő lett volna erre a legalkalmasabb, de az ő radikalizmusa, keménysége és magabiztossága..., ő azt gondolta, hogy megengedheti magának, hogy Asohert előretolja, mondván, oldják meg egy évig, aztán majd úgyis ő lesz az igazgató. Mi alkalmazkodóbbnak, kezelhetőbbnek tűntünk. Egész biztos, hogy a miniszteri döntésben ez is benne volt.

– Es az ön személyisége is.

– Talán. Gondoljon el egy vitát a miniszter és Babarczy között: szikrázó, súlyos ellentéteket a felszínre hozó, parázs összecsapás, az én esetemben pedig diplomatikusabb tárgyalás, ironikus és kevésbé fáj. De ha végignézi, amit én a Radnótiiban csináltam, akkor világos, hogy én

egyáltalán nem vagyok megalkuvó, csak csendesebben erőszakos.

– Magyar Bálint egyebek mellett partnert is választott magának a Nemzeti igazgatójában.

– Én őt nem ismertem jól. Futólag találkoztam vele néhányszor, de igazán csak miután kinevezett. És utána még vagy kétszer.

– Akkor bevonták önöket mindenbe?

– Komolyan vettük a feladatot: alaposan tanulmányoztuk a tervrajzokat, megismerkedtünk Bán Ferivel, Ölveczky Miklóssal, Fiala Istvánnal, és napi kapcsolatba kerültünk a kormánybiztosi irodával. Foglalkoztunk a jövővel is: például ki dolgoztuk az átmenet koncepcióját. Azt a bizonyos várszínházi évet békés és olcsó átmenetnek neveztük. A 99/00-ás évadáról volt szó, akkor én már a Nemzeti igazgatója lettem volna, és a Nemzeti átmenetileg a Várszínházban működött volna, a jövőbeni Nemzeti társulatának a magjával. Szerettük volna az ő műszakjukat használni, átvettünk volna előadásokat, Valló Péter rendezett volna egyet a Várban még az idén, és előkészültünk volna az Erzsébet téri beköltözésre.

– Szó sem volt arról, hogy akár egy napra is a Hevesi Sándor téri épületbe megy igazgató-nak?

– Nem lett volna értelme. És ebben Iglódi Pistával egyetértettünk, és az elviekben pontosan megegyeztünk. Neki az volt az érdeke, hogy ott maradjon abban az épületben, a társulatnak azokkal a tagjaival, akik nem jönnek át az új házba, és akik maradni akarnak a Hevesi téren. Magyar Bálint '98 tavaszán megalapította a Magyar Színházat, de a pénzügyminisztériumi jóváhagyást már nem tudta elérni. '98 szeptemberében ki kellett volna írni az igazgatói pályázatot, '99. január 1-jén kinevezni az igazgatót. Májusban ez az egész leállt.

– *Létezik olyan vélemény, hogy az előző kormány a működése vége felé nagy hibát követett el azzal, hogy hagyta leállni az építkezést, mert akkor még lehetett volna olyan stádiumba hozni, hogy már ne lehessen leállítani.*

– Ez nem igaz, az építkezés szeptemberben állt le. Az egészet kellett volna egy fél évvel korábban kezdeni, és akkor már valóban nem lehet leállítani. Tehát ha az alapkövetel nem '98 márciusában történik, hanem előző év szeptemberében... De hiányzott a pénz. Amikor megismertem a részleteket, döbbenet láttam, hogy a pénz egy része nincs meg. És Ölteczky Miklós, aki a színházépítés műszaki-technikai „leleke” volt, szintén elhívta jegyezte meg, hogy azért ez elég idegesítő. Igen, a kormány-ülésen többször szerepelt a Nemzeti finanszírozásának az ügye. Magyar Bálint azt gondolta, hogy induljon el az építkezés, és ő majd a kormánnyal tudomásul veteti a megnövekedett költségeket.

De tavasszal már nem tudta tudomásul vetetni sem, nemhogy egy kormányhatározatot kicsikarni arról, hogy nem ennyi, hanem annyi.

– *Ebben a szakaszban nem volt szükség a szakma támogatására?*

– Ekkor már nem. Kinevezésem előtt a Szövetség legkülönbözőbb szekciói látták és véleményezték a tervet. De igazi gazdája a nemzeti színházi ügynek nem volt. Amikor mi munkába álltunk, és alaposan megismertük a tervet, akkor Bán Ferenc és csapata, Ölteczky Miklós, illetve Fiala István és csapata egyfolytában kérdésekkel bombáztak bennünket. És mi igyekeztünk válaszolni.

– *Praktikus dolgok voltak ezek? Hány öltöző és hová?*

– És még sokkal részletesebben. Hiszen addig nem volt igazi gazda. Én kíváncsi voltam Schwajdának, hogy épüljön föl az ő Nemzetije, de akkor ő legyen ott majd az igazgató, és válaszoljon a saját maga által feltett kérdésekre.

– *Mikor merült föl önben először, hogy itt por kerülhet a gépezetbe?*

– Először júniusban, amikor az új kormány még be sem állt, de elhangzottak barátságtalan nyilatkozatok. Akkor úgy tűnt, hogy nem nagyon rokonszenveznek az ügygel. De aztán elaludt ez a gyanúm, mert július legelején találkoztam Várhegyi Attila politikai államtitkárral.

– *Ez volt az első hivatalos találkozása az új kormány képviselőjével? És nem a miniszterrel, csak az államtitkárral?*

– Július 2-án, igen. Én nem kerestem senkit, ő hívott fel.

– *És mit mondott?*

– A Parlament kávéházban találkoztunk, bemutatkoztunk egymásnak, hozott ajándékba egy régi Nyugat-számot. Amikor bementem, ott volt a TV-Híradó is – és beszélgettünk. Rettenetes barátságos volt; elmondta, hogy a Fidesz-kormány maximálisan megbízik bennem, engem tekint a Nemzeti igazgatójának, és fel fogják építeni a Nemzeti Színházat. És ha nem építik fel, akkor ő feláll, tette hozzá.

– *Azt persze nem mondta, hogy nem ezt a Nemzetit, hanem egy másikat.*

– Nem, hiszen végig arról beszélgettünk, hogyan lehetne a költségeket csökkenteni. Mondtam, hogy mi ebben partnerek vagyunk, hiszen amióta mi beálltunk, a költségek csökkentek. Tehát az államtitkár megerősítette, hogy minden rendben van. És pár nap múlva találkoztam Hámosi József miniszterrel is, aki nagyon kedvesen fogadott. Szívélyesen beszélgettünk. Kezdtől fogva a költségek leszorításának módjairól volt szó.

– *Nem volt ennek egy határa? Senki nem mondott például olyasmit, hogy ha nem megy tízenhét milliárd forint alá, akkor leáll az építkezés?*

– Erről nem volt szó. Azt kértem, hogy az összes tenderbizottságba küldjék el a saját embereiket, ez meg is történt, megjelentek az új

PÁLYÁZAT a Nemzeti Színház igazgatói munkakörére

Pályázatom első mondatában két legfontosabb munkatársamat nevezem meg: Valló Pétert és Csóti Józsefet, akiknek a főrendezői, illetve gazdasági igazgatói tiszteit szánom. Gondolkodásunk hasonlósága, művészi céljaink azonossága és egymás személyiségének tiszteletben tartása az oka, hogy több mint tíz éve harmóniában és sikerrel dolgozunk együtt a Radnóti Színházban. Együtt tervezünk és együtt is szeretnénk folytatni, ezért dolgozatomban többes szám első személyt használok.

A Nemzeti Színház százhatvan éves története az ideiglenesség története. Miután Széchenyi nagyszabású terve nem valósul meg a Duna-parton, 1837-ben felépül a Grassalkovich-telek a Pesti Magyar Színház, amely csak később kapja meg a Nemzeti Színház nevet. Hetven évig tart ez az átmeneti állapot, majd újabb ideiglenesség, ezúttal hatvan évig, a Népszínház épületében egészen annak felrobbantásáig. Jelenleg már harminckét éve játszik a volt Magyar Színház épületében a Nemzeti Színház – provizórikusan.

A kormány nagyszabású döntése nyomán 2000 októberében, az új évezred első évében a magyar színháztörténet egyedülálló eseménye következik: megnyílik a nemzet végleges és állandó színháza. A tervek korszerű és szép épületet sejtetnek.

Milyen legyen a Nemzeti Színház?

Nyitott. Az új Nemzeti Színház meghatározó alapelve legyen a nyitottság, a sokszínűség. Amennyiben az összmagyarság Nemzeti Színháza akar

lenni, vállalnia kell annak sokarcúságát, sokirányú elkötelezettségét, akár ellentétes szemléletmódját, izlésvilágát. A színház nyelvére lefordítva: az új Nemzeti Színházat nyitottnak, toleránsnak képzeljük, a magyar színház-művészet minden tartalmi, formai irányzatára fogékonyak, ahol folyamatosan vagy alkalmilag, de együttműködnek a legkiválóbb alkotók (írók, rendezők, színészek, tervezők), bármely iskolához tartozzanak is. Jelen lenne – igényes, de előítéletektől mentes szelekció után – a kortárs magyar színházi élet minden arra érdemes tényezője, a határon innen és túlról. Működési formája: *állandó társulattal rendelkező repertoárszínház*. Meggyőződésünk, hogy e változó, kulturális szempontból romló világban egyedül ez a tradicionális színházi forma védheti igazán a magyar nemzeti színháztól összes értékét.

Nyitottnak gondoljuk a befogadó, a közönség irányában is, a legjobb értelemben vett népszínház a cél. Magas művészi színvonalával, ésszerű nézőtámogatási konstrukcióval visszahódítja az utóbbi években a színházak nézőtöreiről elsokott rétegeket is. Az új Nemzeti Színház minden magyar nyelven beszélő színháza lesz, bármilyen útlevelel rendelkezik is.

Hagyományörző. A Nemzeti Színház őrzi és ápolja a magyar és az európai tradíciót. Játssza a *Bánk bánt*, *Az ember tragédiáját*, a *Csongor és Tündét* (nem kötelelességből, hanem meggyőződésből és invencióval), műsorán szerepel Kisfaludy, Szigligeti, Csiky, Bródy, Szép Ernő, Herczeg, Szomory, Móricz, Füst, Márai, Molnár, Tamási, Németh László és Örkény. Az európai dráma hagyományát őrizni ugyanígy dolga: görögök és Shakespeare, spanyolok és Molière, XIX. századi romantika és századfordulós realizmus, oroszok, lengyelek, németek és olaszok. Nem látjuk értelmét

kormány képviselői. És megbízták az ÉGSZI-Senior nevű céget, amely augusztus közepére elvégezte a vizsgálatot. Véggövetkeztetésük három lehetőség volt: a) a projekt folytatása változtatlan ütemezéssel és műszaki tartalommal; b) a projekt véghatáridejének egy évvel történő meghosszabbítása, a színpad- és színháztechnikai követelmények felülvizsgálata; c) a munkák leállítása, felfüggesztése. Az ő javaslatuk a b volt.

– *Es senki nem mondta, hogy neki nem a b variáns tetszik, hanem a c, azaz a leállítás?*

– A, ne vicceljen, ez föl sem merült! Várhegyi az első találkozásunk alkalmával azt mondta, hogy „beviszlek a Viktorhoz”, mire én mondtam, hogy nagyon megtisztelő lesz, hiszen nyilván nem én találkozom Orbán Viktorral, hanem a Nemzeti Színház igazgatója a miniszterelnökkel, ami azt jelenti, hogy ez fontos a kormánynak. Amikor a vizsgálat után újra találkoztunk Várhegyivel, azt mondta, három kérése van a miniszterelnöknek. Legyen kétféleképp kevesebb, legyen az átadás 2001 augusztusában, és legyen a nézőtér nagyobb, mert a miniszterelnök úr ezt fontosnak gondolja.

– *Ez elég fontos epizód, hiszen arra enged következtetni, hogy Orbán Viktor ekkor még eszé ágában sem volt leállítani az építkezést.*

– Várhegyi Attila a miniszterelnöknek - akivel én végül is nem találkoztam - valószínűleg nagyon fontos tanácsadója... volt, van, talán lesz

is. De mint később kiderült, ő már nem volt döntési helyzetben. Azonnal összegyűltünk; Ölteczkyt, aki éppen az Atlanti-óceánt készült átvitorlázni, megkértük, repüljön haza, és újra átgondoltuk a terveket.

– *Akkor már érezte, hogy itt baj lehet?*

– Ellenkezőleg. Egy reggel találkoztam Hámorival a tévében, és megbeszéltük, hogy július 23-án délelőtt találkozunk az Erzsébet téren, és megmutatjuk neki az építkezést. Ő még megkérdezte, hogy „ugye, nem lesz ott tévé?”. Mondtam, minek az. A találkozón ott volt Valló, Fiala, Hámorival Várhegyi is - és rengeteg kamera. Hámor rám nézett, mire én mondtam, hogy nem én hívtam őket, hanem Várhegyi. Ott készültek azok az ingujjas képek, pokoli meleg volt.

– *Es mi történt a kérésekkel?*

– Kitaláltuk, hogyan lehetne megnagyobbítani a nézőteret, látszólag legalábbis; a karzatra Bán Feri rátervezett még négy sort, így 650 férőhely helyett 806 lett. Várhegyi ugyanis azt kérte, hogy nyolccsal kezdődjön a szám. Es „hozzácsaltuk” még a teljes kinyitást, arényszerűen - ez így nyilván soha nem működött volna -, 1018 lett, akkora, mint a Vígszínház. Azon az augusztus végi tárgyaláson már arról beszéltünk, hogyan lehetne kétféleképp olcsóbb. Várhegyi végtelenül szimpatikus volt ezen a megbeszélésen, emlékszem, Ölteczky, aki akkor ismerte meg, meg is jegyezte, hogy ilyen rokonszenves kultúrpolitikussal ő még nem találkozott. Hiszen

azért aggódott, nehogy a kérések teljesítésével elszegényítsük az egészét. Az átadás elhalasztásával mindenki egyetértett, ez megnyugtató volt. Akkor találtuk ki - mivel elhangzott, hogyne legyen stúdiószínpad -, hogy megépítjük ugyan, de nem rendezzük be véglegesen. Ne legyen videostúdió, hangstúdió, legyen olcsóbb a világítástechnika, legyen kevesebb három lifttel, Bán Feri néhány díszítőelemet is elhagyott - végeredményben kétféleképp forintot kivettünk az építkezésből.

– *Akkor lett 15,2 milliárd?*

– Nem szeretem a számokkal való bűvészkedést. Ugyanis nézőpont kérdése, hogy például a buszpályaudvar kitélepitésének a költségeit hozzá lehet-e számítani a Nemzeti Színház építési költségeihez. Ez politikai döntés. Akárcsak az áfaügy. Beleszámolom vagy sem, hiszen az állam visszakapja, az adófizetőt nem terheli stb. Olyan demagóg manipulációk folytak a számokkal, hogy én egyáltalán nem akarok ezzel foglalkozni. Az államtitkár irodájában augusztus 26-án délután hatkor így állta helyzet, ahogy elmondtam. A három kérdésnek eleget tettünk.

– *Ez viszont nagyon leszűkíti azt az időszakot, amikor itt minden megfordult. Minden szeptemberben történt?*

– Szerintem még augusztus közepén. Akkor dönthetett úgy a miniszterelnök, hogy nem építik fel az Erzsébet téri Nemzetit, vagy ha igen, akkor nem velünk. Ez augusztus végén még nem volt nyilvános. Várhegyi vagy jól játszott augusztus

darabcímek felsorolásának, hiszen a konkrét program összeállítása sokkal bonyolultabb, társulattfüggő, tehát későbbi feladat. Tulajdonképpen az összes magyar művészszínház nemzeti színházi programot tervez, ebből a szempontból hiteles referencia a Radnóti Színház működése. A nagyszínpadi előadások nyelve közérthető legyen, a stúdió természetesen korszerűbb eszközöket használ, ez a kísérletezés színhelye.

Az első. Átérezzük a Nemzeti Színház rendkívüli jelentőségét, tudjuk, hogy egyedülálló intézmény, hogy a magyar színházi kultúra fellegvára lesz, de ugyanakkor ez legyen az első magyar színház, a legjobb prózai társulat. Paulay és Hevesi idején időnként valóban az első volt, Németh Antal igazgatása alatt talán határozottabban, és az ötvenes években vitán felül az élen állt. Emlékeztünk szerint a Both-Major-Marton-korszakban újra a legjobb néhány évig, és feltétlenül fontosnak és fájdalmasan rövidnek tartjuk Székely és Zsámbéki két szezonját.

A legjobb magyar társulatot szeretnénk összeverbuálni. Hívunk a magyar színház nagy egyéniségeit: a fiatalokat, a középgenerációt és az idősebbeket. Számítunk a jelenlegi Nemzeti legjobb erőire és természetesen a színház örökös tagjaira. Boldogan vennénk, ha csatlakoznának. Ismerjük a magyar színházi életet - magam rendszeres színházjáró vagyok vidéken és Pesten, évek óta tanítok a Főiskolán, és ami Valló Pétert illeti, alig van magyar színész, akit ne rendezett volna működése huszonöt esztendejében. Reméljük, hogy programunk, személyünk hitelessége és a színház nyitottsága garancia arra, hogy akit hívunk, eljön. Értelmszerűen számítunk néhány kollégára, akikkel a Radnóti Színház fényes éveiben együtt dolgoztunk. Az állandó társulatnak nem szabad jelentősen meghaladnia a harminc főt.

Hagyományos és korszerű, magyar és európai, egy szóval igazi Nemzeti Színházat képzelünk az Erzsébet térre, és reméljük, hogy az intézmény magabiztosságot és derűt sugároz majd.

Vendégek, rendezők, tervezők, műsorrend

Egy színház mozgékonyágát a vendéglátás színesíti. A társulathoz alkalmanként vendégszínészeket hívnánk, a szerepre a legalkalmasabbakat, és hisszük, hogy a Nemzetihez vendégnek jönni is rang és megtiszteltetés lesz. Dilettantizmus lenne megemlíteni akár egy leendő kolléga nevét is, hiszen az előzetes tárgyalások is csak két év múlva kezdődhetnek.

A rendezői kar Valló mellett két-három kollégából állna, akiket most megnevezni nem látjuk értelmét, mivel a színpadi munka e dolgozat megírásához képest közel három év múlva kezdődik, 2000 őszén. Vendégrendezőként alkalmanként és feladatokra hívjuk a színházi szakma legértékesebb alkotóit, egy-egy filmrendezőt, és terveink szerint minden évadban felkérnénk az európai élvonal egy (megfizethető) színházművészt akár Keletről, akár Nyugatról.

Tervezőket is szerződöttnénk tagnak, de hasonló stratégiai okokból folyamatosan hívnánk vendégeket programunk sokszínűsége céljából. Ugyanez vonatkozik a zenei munkatársakra is.

Az első évadban sűrűbben kell hogy kövessék egymást a bemutatók. Akár hat új produkció is elképzelhető a nagyszínpadon és a stúdióban is, hiszen a semmiből kell kialakítani repertoárt, és nem biztos, hogy minden a legtekintélyesebben sikerül. A hibázás lehetőségét az új Nemzeti igazgató-

26-án, vagy még ő sem tudta. Augusztus elején beadták a generálkivitelezői és színháztechnikai tenderpályázatokat, és világos volt, hogy szeptember közepére befejeződnek az alapozási munkák. Hogy a munka akkor ne álljon le, legkésőbb augusztus végére meg kellett volna születnie a kormány döntésének: folytatni és befejezni kívánja a Nemzeti Színház építését, és állja a hiányzó milliárdokat. A kormánydöntés iránti igényt a kormánybiztosi iroda naponta jelezte a minisztériumnak, ahonnan azonban nem válaszoltak. Húzták az időt.

– Mikor keresték újra?

– Szeptember elején elvesztették a telefonszámomat.

– És már tudta, hogy ebből nem lesz semmi?

– Sejtettük, persze. Július elejétől augusztus végéig sokszor találkoztam Várhegyivel, néhány-szor Hámorival, és mindig úgy tűnt, hogy ők engem akarnak, szívélyesek voltak és együttműködők. És szeptember 30-án kaptam egy levelet Várhegyitől. Arról szólt, hogy én eddig a tanácsaimmal segítettem a tervezést és a bírálatot, de a továbbiakban koncentrálok új feladatomra, „hiszen sem épület, sem határidő nem befolyásolhatja az Ön működését mindaddig, amíg a Nemzeti Színház intézménye helyszínnel és társulattal rendelkezik”.

– Ez mást jelent.

– Ez azt jelentette, hogy „takarodj, apukám”. Világossá vált, hogy nem véletlenül nem kerestek, hanem szándékosan. Nincs közöm az épít

kezéshez, foglalkozzam a Hevesi Sándor téri színház igazgatásával. Noha én elmagyaráztam Várhegyinek az első találkozásunkon, hogy az átmenet kulcsa a Magyar Színház megalapítása. Mi nem a Hevesi téri épületre pályáztunk, és nem a régi társulatra. Bárformailag neki teljesen igaza volt, az én szerződése a Nemzeti Színház igazgatói posztjára szólt. Egyetlen bekezdés sem volt arról, hogy melyik téren áll a teátrum.

– Csak mélyen erkölcstelen ez az értelmezés. De ekkor még nem mondott le. Hogyne legyen nekik olyan egyszerű?

– A végére akartam járni a történetnek.

– Válaszolt?

– Persze. Én mindig Hámorinak írtam, és mindig Várhegyi válaszolt. Említett levelükben az is szerepelt, hogy egészítsem ki a pályázatomat. Újra találkoztunk Hámori irodájában, október 13-án. Ekkor november 30-át jelölték meg határnapként a pályázat kiegészítésére. Ezután írásban feltettem kilenc kérdést, a megváltozott feltételekkel kapcsolatban.

– Amikor levelüket megkaptam, miért nem fordult azonnal a nyilvánosságához? Hiszen már világos volt, hogy baj van.

– Milyen nyilvánosságra gondol?

– Például arra, hogy miért nem jelent meg ez a levél két nap múlva?

– Mert nem botrányt akartunk, hanem azt, hogy felépüljön a ház. A nyilvánosság szerepének megítélésében gyakran nem azon az oldalon állok, ahol az újságírók, hiszen számtalanszor

tapasztaltam, hogy a sajtónak a balhé, a konfliktus, a tálalás fontosabb, mint az esemény.

– Én mást gondolok a nyilvánosság szerepéről; azt, hogy dolga folyamatában láttatni azokat a módszereket, amelyek a döntéshez vezetnek, és ez hasznos, ez a vezetettek önvédelme a demokráciában a mindenkori hatalom - vagy annak túlhatalma - ellen.

– Életemnek ebben a szakaszában valóságos PR-szakemberré is kellett válnom; mindig mérlegeltem, mikor és kinek szólalok meg, és főleg: mit mondok. Rengeteget szerepeltem - a média-hajón két vezető napilap válogatott tizenegyébe is meghívtak -, mégis voltak hetek, amikor nem szóltam meg, mert úgy ítélt meg, hogy nem kell. Hiszen gyakran tapasztaltam azt is, hogy - minden jó szándék ellenére - a hozzá nem értés, a járatlanság is ártani képes az ügynek. De szeptemberben már nem lett volna szabad hallgatnom.

– Erre mondtam a nyilvánosságot.

– De azt gondoltam, ha botrány lesz, a maradék reményt is elveszíti az új Nemzeti. Akkoriban járt a Színházi Társaság vezetősége Várhegyinél. Én nem mentem el, mert érintett voltam. Emlékszem, Babarczy lakásán találkoztunk előtte, én tájékoztattam őket a fejleményekről, ők bementek. Ott derült ki számukra, hogy az ügy már nem Várhegyi kezében van. Szeptember végén írt a Színházi Dolgozók Szakszervezete egy levelet a miniszternek, hogy ők a városligeti helyszínt javasolják, és akkor hívtam én össze a Társaság

sától sem lehet elvenni. A későbbi szezonokban át lehet állni helyszínenként négy-öt új bemutatóra, körülbelül ez az ideális műsorrend, a társulat és a közönség szempontjából.

Előadásainkat felnőtt nézőknek készítjük, de ha a Csongort játsszuk, azt értenie és szeretnie kell egy tizenkét éves gyereknek is. Egy Moliére- vagy egy Shakespeare-vígjáték élvezhető legyen akár általános iskolás közönségnek is, de el akarjuk kerülni, hogy egy-egy előadás diáklátogatók áldozatául essen. Ilyen szempontból a családi színházlátogatás az ideál, de természetesen szívesen látnánk felső tagozatos és középiskolás csoportokat - körültekintő szervezéssel.

Milyen ne legyen az új Nemzeti Színház?

Nem akarjuk múzeumnak, rosszul értelmezett hagyománytiszteltől unalmasnak, porosnak, elmúlt korok kirakatának. De templomnak sem tervezzük, meghatott és ájtatos rituálé színhelyének. Semmiképpen nem zenés színháznak akarjuk, angol-amerikai musicalek bemutatására remélhetőleg alakul a fővárosban alkalmasabb hely. Nincs helye a Nemzetiben a szórakoztatóipar termékeinek sem, az úgynevezett bulvár-kommerszet játsszák mások.

Várszínházi kitérő. „A lehetőségeket a Várszínház mint kamaraszínház teszi teljessé” - írja a pályázati felhívás... Ezt tudomásul vesszük, hiszen ismerjük ezt a különlegesen szép épületet és a benne rejlő kincset, a refektóriumot, nem is beszélve a nyáron ideális helyszínt biztosító Karne-

lita-udvarról, mégis jelezni szeretnénk, hogy az épület Nemzeti Színházhoz tartozása szakmailag alig indokolható. Nehezen kezelhető színházi tér (múzeum!), és óriási szervezési nehézséget jelent, hogy a Duna túlsajtján, egy másik városrészben áll, az idegenforgalmi negyed közepén. Úgy képzeljük, hogy független intézményként kellene működnie, az idegenforgalommal szoros együttműködésben. A magyar nemzeti kultúra szórakoztató ágához tartozó zenés darabok, folklórestek szerepelnének műsorán - akár en suite rendszerben -, amelyek vonzóak lehetnek a fővárosba látogatók számára. A kulturális turizmus fellelvára lehetne. Pályázatunk nem zárja ki a Várszínházat mint kamaraszínházi lehetőséget, de hangsúlyozzuk ellenérveinket és javaslatunkat a helyszín más irányú felhasználására.

Új magyar dráma a Nemzeti Színházban. Kortárs dráma nélkül nincs kortárs színház. Az új Nemzeti Színház dolga és kötelessége biztatni, ápolni és bemutatni az új magyar drámát. Érdemes lenne ösztöndíjjal a színházhoz kötni fiatal magyar írókat, hogy ismerjék meg a színházat belülről, lássanak próbákat és ott dolgozó színészeket- legyenek egy vagy két szezonra a színház tagjai. Alkalmanként drámaírói pályázatot kellene hirdetni, a legalkalmasabb műveket a színház drámafűzet-sorozatában meg kellene jelentetni, és - ami a legfontosabb - az elkészült jó műveket be kellene mutatni. A jelenlegi realitásokat ismerve elsősorban a stúdióban, de nem kis ünnepe lenne az új magyar drámának egy méltó színdarab méltó előadása az új Nemzeti Színház nagyszínpadán.

Nemzeti Színház- világszínház. Célunk és kötelességünk vendégül látni a határon túli magyar színházak azon előadásait, melyek művészileg megfelelnek és műszakilag alkalmasak. Ugyanígy fontos, hogy ez a színház

vezetőségét azzal, hogy nagyon nagy baj van, és sikítani kellene. Ők azt mondták, nem szabad sikítani, mert csak bajt csinálunk vele.

– Azazhogy Babarczy úgy gondolta, majd ő elmegy Orbán Viktorhoz, és megbeszéli vele az egészet?

– Ilyesmi. Zsámbéki és Kerényi is egyetértett Babarczyval.

– Ezért haragudtak annyira a SZÍNHÁZ című lapra, amikor elindította a közadakozás újabb hullámát?

– Lehet. Babarczy később, a történetek után önkritikát gyakorolt: tévedett, amikor azt hitte, hogy ő ezt el tudja intézni a kapcsolataival, a föllépésével, a múltjával, az erejével. Rosszul mérte föl a helyzetet.

– Ezenkívül arról is szó van, hogy a szakma egy, az egyéni érdekein felül álló ügyben kialakítani sem tudott egységes és erős álláspontot, nemhogy képviselni.

– Ez magyar hagyomány. De még egyszer mondom, hogy ezen a szeptember 21-i estén vált világossá számomra - noha ekkor még nem kaptam meg azt a bizonyos Várhegyi-féle levelet -, hogy a szakma részéről nem fog születni egy határozott és méltóságteljes állásfoglalás. Valló is, én is írtunk egy tervezetet, amely arról az aggodalomról szólt, hogy mégsem épül fel az Erzsébet téren egy korszerű és méltó Nemzeti. A magyar színházművészek százhatvan éves vágyát aláírta volna vagy kétszáz színész. Szó se lehet róla, mondták, nem kell nyilatkozni,

konfrontálódni. Ekkor össze akartam hívni a közgyűlést; ezen az estén nem voltam elég tehetséges; igaz, Babarczyval szemben senki sem elég tehetséges. Az önkormányzati választások elé akartam összehívni, ők azt mondták, ne akkor, csak utána. Végül kilobboztam október 10-re, ekkor tartottam egy beszámolót, és született egy nagyon gyenge kis nyilatkozat.

– De előtte, október 8-án, a Művész presszóban Várhegyi Attila azt mondta a színigazgatóknak, hogy a kormány Bán Ferenc tervei szerint felépíti a Nemzetit, takarékosan, 2001 augusztusában megnyílik, ön az igazgatója, és a tárca ezt a verziót terjeszti a kormány elé.

– Igen, ezt mondta.

– De felállt Schwajda, aki arra intette a jelenlévőket - alighanem Várhegyit is -, hogy végül ügyis az lesz, amit Orbán akar, mert ő a miniszterelnök. Mire Babarczy megjegyezte, hogy ez itt nem a Napkirály birodalma.

– Én hátrébb ültem, ezt a megjegyzést nem hallottam. De a Társaság közgyűlésén elmeséltem az esetet, és felrőttem, hogy egyetlen ember nem akadt, aki megjegyezte volna, hogy ez nem a Napkirály, nem is herceg Esterházy, hanem a miskolci főkapitány esete. Ezen volt némi röhögés, és kész. A lényeg az, hogy ezen a közgyűlésen sem történt meg az, aminek történni kellett volna. Egyébként elég kevesen jöttek el; amikor az idei Jászai-díjakról szavaztunk, sokkal többen jelentek meg.

– Vajon miért történt ez így?

– Mert nincs konkrét érdek. Emlékszik, az alapkövetélen is nagyon kevesen voltak.

– Miért?

– Mert az sem érdekelt senkit, radnótis belügynek tarthattak. Nincsenek közös ügyek, nincs összetartozás, nincs szolidaritás, nincs egymás iránti figyelem és kíváncsiság. Az alapkövetéltre például meghívtam harminchárom színészt-tulajdonképpen a leendő, tervezett társulatot. Az események idején elég kevesen hívtak fel, nem sokan biztosítottak együttérzésükről, alig-alig szorongatták a kezemet. Úgyhogy... nemcsak a vezetőség hagyott magamra, hanem a színészek is. Hiányzott a szolidaritás.

– Ebben az a szomorú, hogy ilyenformán maga a szakma kínálja tálcán bárkinek, hogy megossza, felmorzsolja, ne vegye komolyan. Mert ha itt kiállt volna, és mégis ez történik, az más. Akkor megtette, amit lehet. De így megkönnyíteni, hogy átlépjének rajta, ezt talán nem kellett volna.

– Nincs úgynevezett „szakma”. Van egy testület, amelynek a vezetőségében történetesen benne vagyok - és ez a döntéseket némileg befolyásolni tudja. Igazgatói pályázatok, díjak, struktúrávita, finanszírozás ügyében hallatja a szavát. Ha statisztikát csinálnánk, hogy hányszor jöttek be a javaslataink: szerintem többször nem, mint igen. Nem sokkal több ez, mint egy gittegylet - bár én rengeteg munkát fektettem bele. Ha indulatosan fogalmaznék, azt mondanám, hogy ez az ország nem érdemli meg a Nemzeti Szín-

lássá vendégül az európai nemzeti színházakat, amelyek művészileg megfelelnek és műszakilag alkalmasak. Az épület esetenként kulturális centrumként is működhet, például a nyári szünetben, hazai és nemzetközi művészeti fesztiválok színhelyeként. A Nemzeti Színház mint befogadó épület és utazó társulat kapcsolata világszínház felé.

A Nemzeti Színház finanszírozása

A kormányzat nagyszabású döntését, hogy felépíti az új Nemzeti Színházat, folyamatos nagyvonalú döntések követik: évről évre működtetnie kell. Költségvetést készíteni jelenleg nincs értelme, hiszen túl sok az ismeretlen ebben az egyenletben: Várszínházzal vagy nélküle, harmincas vagy negyvenes társulattal, nem ismert még az épület fenntartásának költsége, a műhelyek száma és felszereltsége. Tisztázatlan továbbá, hogy hány premiért tart a színház a tisztázatlan számú helyszínen. Az sem egyértelmű, hogy a Nemzeti Színház jelenlegi egységeiből (műhelyház, raktárak, irodák, üdülő stb.) mi tartozik majd továbbra is a Nemzetihez, és mi marad a Hevesi téren működő új intézménynél. Egy biztos: a Nemzeti Színház működtetése nem lesz, mert nem lehet olcsó. A korszerű technika használatára és karbantartása sokba kerül, a darabokat látványosan, gazdagon kell bemutatni. Szándékaink szerint a Nemzeti Színház társulati tagsága az erkölcsi és szakmai megbecsülés mellett biztos anyagi létet, tisztességes polgári jövedelmet is jelent majd a társulat minden érdemi munkát végző tagjának.

Meg kell teremteni az anyagi feltételeit annak, hogy a Nemzeti Színház tagjai egzisztenciájukat a színházi munkából származó jövedelemre alapozhassák. A Nemzeti Színház saját bevétele lényegében jegybevételből áll, mert nem lehet az intézmény működését és autonómiáját szponzoroknak, reklámcégeknek kiszolgáltatni. A Nemzeti Színház helyárait a társadalom legszélesebb rétegei által is megfizethetően kell megállapítani. Emiatt az éves kiadások mintegy tizenöt százalékára nyújthat fedezetet a saját jegybevétel.

A vezető hármass munkamegosztása egyértelmű: Csóti József, aki jogi és közgazdasági tudással, valamint tizenhárom éves színházvezetői múlttal rendelkezik, a gazdasági ügyekért felelős igazgató lenne, Valló Péter a hihetetlenül fontos főrendezői poszt mellett évadonként két rendezéssel határozna meg a színház stílusát. Én az igazgatás mellett színészként részt vennék egy-egy produkcióban - ez a szakmám, harminchárom éve üzöm, és még mindig örömet okoz. Évadonként maximum egyet játszanék, de az első szezont csak az igazgatásnak szentelném.

Ami a nyelvtudást illeti, Csóti József angolul, Valló Péter angolul és oroszul, jómagam pedig angolul és németül tárgyalóképes vagyok.

Befejezésül egy személyes megjegyzés: nagyapám, Bálint Zoltán építőművész a végül meg nem épült Nemzeti Színház tervpályázatán a második díjat nyerte 1912-ben. Én 1998-ban a valóban megépülő Nemzeti Színház pályázatán egy hellyel szeretnék előbb végezni.

Budapest, 1997. december 3.

Bálint András

házat. A politikusai egymással játszanak a Nemzeti ürügyén, miközben az egész társadalom kevéssé érdeklődik a színház iránt. A közvélemény-kutatás meglepő adata: minél messzebb él valaki, minél kevésbé iskolázott, annál fontosabb neki a Nemzeti ügye, és a budapesti, színházba járó diplomásoknak sokkal kevésbé. Az elit értelmiség jelentős része szerint erre nincs szükség: túl vagyunk rajta, nem élünk a reformkorban stb. A szakma pedig nem mérte föl, hogy ezzel egy új, minőségi játszóhely jött volna létre. Szerintem ezt érdemljük, ami történt. Azt a pofont kaptuk, ami jár nekünk. Magyar nép, magyar értelmiség, magyar színházi szakma. Vezetőség, tagság, igazgatók, színészek. Bocsánat, indulatos lettem.

- *Ha Schwajda felépíti a Nemzetit, egy illúzióval biztosan nem kell számolnia: a szakmai támogatás illúziójával.*

- Nem egészen így látom. Ha tényleg felépül - aminek most kevés esélyét látom -, a színházi szakma legyen boldog és támogassa. Legjobb képessége szerint.

- *Ez az egész szomorú története az életének, bár rosszabb helyzetbe nem került, mint előtte volt.*

- Nem szomorú, egyáltalán nem az. Nagyon szerencsés vagyok, hogy benne lehettem ebben az érdekes történetben, és találkoztam rendkívüli emberekkel is. De azért is szerencsés vagyok, hogy idejében kikerültem belőle. Jöttünk Vallóval a kormánybiztosi irodából a Radnótiuba, végig a Király utcán, valamikor októberben. Összenéztünk, és egyszerre mond

tuk: elment a kedvünk tőle, már nincs benne örömünk.

- *Ha megint nagyot fordulna a világ, és önt ismét felkérnék erre a posztra, nem is vállalná?*

- Nem. Most én is úgy gondolom, mint sokan: nem kell Nemzeti. Egy boldogabb kor építsen korszerű színházat - és ne nevezze Nemzetinek. Ez egy XIX. századi gondolat - és mi már a XXI.-ben vagyunk. A Nemzeti Színház kifejezésben a jelző túlhangsúlyozása a színházon ballaszt, nyomasztó teherként. Nem időszerű.

- *A szakma részvétele ebben a történetben nem befolyásolta az ön további részvételét a szakma vezetésében?*

- Nem. A viharok idején kivontam magam belőle, aztán visszaálltam. Dolgozom, mondom a véleményemet.

- *Mintha mi sem történt volna?*

- Nem lehet elfelejteni a történeteket, ez hazugság lenne. De azt vettem észre, hogy bizonyos



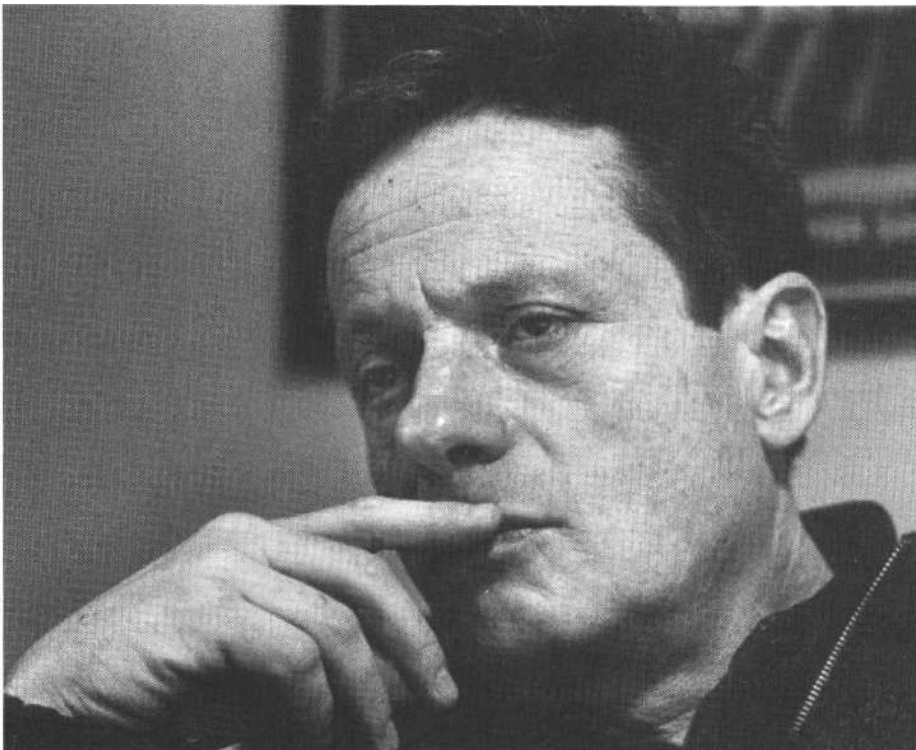
szerepeim itt a színházban sokkal jobban mennek november óta. Felszabadultam, lerakódtak bizonyos tapasztalatok, talán jobb ember lettem, és jobb színész.

- *Nem gondolja, hogy - ha tovább dolgozik ebben a szakmai testületben - mégiscsak meg kellene próbálni elérni, hogy beszéljünk meg a helyzetünket, a szerepünket, az érdekeinket, a viselkedésünket és így tovább? Hogy a Nemzeti-ügy tanulságaira is építve újra kellene gombolni a kabátot?*

- Azt gondolom, hogy ennek a vezetőségnek föl kellett volna ajánlania a lemondását. Azt kellett volna mondani, hogy mi olyan rosszul taktikáztunk és olyan rosszul viselkedtünk ebben a nemzeti színházi kérdésben, hogy lemondunk. Mert nem képviseltük jól a szakmát. Ez korrekt lett volna - persze nem fogadták volna el.

- *És ön nyugodtan tárgyal tovább ugyanezekkel az emberekkel a legkülönbözőbb kérdésekről, egyezkednek, beszélgetnek...*

- ... Ezt a pofont az egész színházi szakma kapta, mindannyian, együtt. Talán újra összekovácsol bennünket, hiszen ránk számoltak. Most még felálltunk, jeleztük, hogy folytatjuk. Megtörlték a kesztyűnket, belenéztek elhomályosult szemünkbe, és azt mondták: bocs! De mi már megrogyantunk, számoltak ránk, eljutottak nyolcig. És a szakma most támolyog. De - úgy hiszem - a mérkőzésnek nincs vége.



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

AZ AKCIÓHŐS, A SZÉP ÉS A SZÖRNYETEG

SCHILLER: HARAMIÁK

A jó színház olyan, mint a rakott palacsinta. Mindenki annyit vág belőle, amennyit akar - idézte Bagó Bertalan rendező egy interjúból Bódy Gábort. Bagó valószínűleg most is szem előtt tartotta ezt az elvet, a

Haramiák zalaegerszegi előadása ugyanis egyaránt alkalmas a felszínebb és az elemző hajlamú nézői elvárások kielégítésére. Sokat jelent például, hogy az első tíz perc után sikerült lekötni a nézőtérre addig önfeledten zibongó középiskolásokat. Persze csend és csend között is van különbség. Itt tartalmas csend honolt a nézőtérre.

Zalaegerszegen a középiskolás korból alig kinőtt Schiller első darabját alaposan átdolgozták, s az eredetileg kissé nehézkes tézisdrámából gördülékeny előadást hoztak létre. A dramaturgiai egyszerűsítés révén egyrészt jól követhető *sztori* bontakozik ki a színpadon, másrészt a rendező egy *lélektani dráma* körvonalait is felfedezi az anyagban, s a hangsúlyok áthelyezésével igyekszik következetesen kibontani. Ez utóbbi értelmezést egyébként a *Haramiák* több elemzője lehetetlennek tartja, mondván: Schiller morálfilozófiai tézisdrámája tele van lélektani képtelenséggel. Moor Ferenc alakjának középpontba állításával azonban sikerül pszichológiailag hiteles drámát teremteni. A zalaegerszegi „palacsinta” tehát egy hollywoodi filmforgatókönyv és a shakespeare-i személyiség-lélektan összegyúrásával készült. Az előadása türelmetlen középiskolásoknak lehet a Szép, a Szörnyeteg és az Akcióhős színes, szélesvásznú története - de ha máshogy nézzük, akkor feltárul az intellektuális bűnöző összetett lelkialakata, s ott kísértének a viszonyokban zavaros szexuális motivációk is.

Az eredeti darabban a másodszülött Ferenc rábírra idős apját - hamis vádakkal megtevesztve őt -, hogy tagadja ki Lipcsében tanuló bátyját, Károlyt. Az apa belebetegszik a csalódásba, majd amikor Ferenc Károly halálát is elhítheti vele, belehal a fájdalomba. Az idősebb fiú - értesülve kitagadásáról - a diák barátiból alakított rablócsapat élére áll, és törvénytelenséggel, erőszakkal tüntet a képmutató társadalom ellen. Inkább terrorista lesz, semmint konkrét célt elérni akaró forradalmár. Szerelmét, Amáliát időközben Ferenc akarja megszerezni magának, de a lány hűséges holtnak hitt kedveséhez. Hosszú bolyongás után Károly visszatér a szülői házba, ahol sem öccse, sem szerelme nem ismeri fel. A korabeli konvenciók szerint ekkor fordul át rémdrámába a történet. Kiderül ugyanis, hogy az apa nem halt meg, felébredt a koporsóban, dörömbölt (!), de a gonosz Ferenc egy torony mélyére zárta. A találkozáskor az apa sem ismeri fel Károlyt, arról beszél, hogy megbocsátana rossz fiának, majd tényleg meghal. Ferenc, akin Károly személyesen akar bosszút állni, öngyilkos lesz. Moor Károly végül Amália és a haramiáknak tett

esküje közül az utóbbihoz ragaszkodik, azaz megöli szerelmét, s a törvény kezére adja magát.

Ezzel látszólag nem sokat lehet kezdeni mai színpadon. Ráadásul a kulcsszereplők elég gyakran minden különösebb indok nélkül hirdetik a szerző által szájukba adott eszméket. Moor Ferenc a vérségi köteleket és az erkölcsi törvényeket kérdőjelezi meg, Károly az embertelen társadalom ellen igénybe vehető törvénytelen eszközök mellett tesz hitet, Moser plébános Istentől, a Legfőbb Bíráról beszél az istentagadó Ferencnek. A filozófiai dialógusok példáját követő párbeszéd és a dráma egész dikciója helyzetek és szerepek jellemzése helyett tulajdonképpen eszmék kifejtésére és szembesítésére szolgálnak.

A zalaegerszegi átdolgozás többek között ezektől a ballasztoktól is megszabadította a darabot. Szikár, lényegre törő dialógusokat alkalmaz, és elhagyja a didaktikus részeket. A kihagyások és változtatások jelentősen átalakítják a dráma értelmét. A Bagó Bertalan-féle sztori egyszerűbb és egységesebb az eredetinél: a gonosz öcs kitagadhatja bátyját; mivel idős apja magától nem akar meghalni, a sírba segíti őt; molesztálja bátyja kedvesét; a kitagadott báty közben igazságosító gerillavezérként lázad a társadalom ellen; Ferenc öngyilkos lesz; Károly és Amália újra egymásra talál, s boldogan él, amíg... Illetve nem egészen!

A „nem egészen” itt azt jelenti, hogy az előadás nem egészen a szerelmesek egymásra találásával ér véget. Az átdolgozás során ugyanis összevonták a minden szolgálatra kapható nemesi fattyú, Hermann és Dániel, a becsületes öreg szolga szerepét. Pontosabban Dániel személyiségjegyeit nem, de dramaturgiai funkcióit

beolvastották Hermann szerepébe. Ezzel Hermann a drámához képest az előadásban jóval fontosabb tényezővé válik, sőt, a befejezést figyelembe véve az egyik észrevétlen főszereplővé. Bagó Bertalan az alapanyagban meglátott még egy logikusan kibontható szálát: a *hatalom* és a hatalomért folyó harc változatait. Ferenc eltakarítja útjából az akadályokat (bátyját és apját), hogy úr lehessen, mert erőszak nélkül nem tudja elérni célját (az örökséget és Amáliát). A haramiák vezére Spiegelberg akar lenni, ám ő csak az ideológiához és a politika elméletéhez ért, de hiába szövi a szót, a társak mégis a rendíthetetlen Károlyt választják vezérüknek. Károlynak hatalma van, de bánni már nem tud vele, s rátalálva Amáliára, viszonylag könnyen le is mond róla.

Hermannt kezdetben Ferenc mozgatja, és használja fel hatalmi tervei megvalósításához. Ő jó, de ravasz szolganak bizonyul, s észrevétlenül átlép gazdján. A pszichikailag széteső Ferenc nem véletlenül gyanúsítja azzal, hogy megmérgezte az asztalon álló vörösborot. Hermann a megfelelő időben hagyja el gazdját, és pártol át Károlyhoz. Amikor a sakktábláról dőlnek az ellenfelek - Ferenc öngyilkos lesz, Spiegelberget megölik, Károly, elhagyva a haramiákat, visszavonul a magánéletbe --, az ő ölőbe hull (vagy hullhat) a hatalom. Számomra legalábbis ezt sugallja az előadás zárata, amikor a lassan elsötétülő színpadon már csak az erősen náci divat

Ilyés Róbert (Ferenc) és Zalányi Gyula (Maximilian)



szerint öltözött Hermann marad reflektorfényben. Az előadásnak ez az izgalmasan újszerű szála csakis az alapos átdolgozás eredményeként jöhetett létre. Schillernél ilyen változat nem található, már csak azért sem, mert az „olvasat” jelentős részben színpadi jelzésekből áll össze.

A zalaegerszegi színpadon mindenképpen hangsúlyosabb Ferenc figurája, ami fakadhat abból, hogy szerepe eleve összetettebb, de abból is, hogy Ilyés Róbert alakítása hatásosabb, mint a Károlyt játszó Kaszás Gézáé. Ferenc alakjában könnyen felfedezhetők III. Richárd, Jago vagy Macbeth vonásai. Racionálisan tagadja az erkölcsi törvényeket, hatalomra tör, csúnya és gátlástalan, ért a cselszövéshez, de lelke egyensúlyát végül megbontják a gaztettei nyomán kialakuló kétségek. Ferenc alapszíne a külső és belső szürkesség, ám Ilyés mégis közvetíti a nézőtér felé az alak karizmáját. A lélektani dráma akkor teljesedik ki a lassú mozgású, töprengő, hideg figurában, amikor belebetegszik sikertelenségébe (Amáliánál?) és bűneibe. Utolsó jelenetében a színtér négy fal leeresztésével jelentősen beszűkül, amelyben Ferenc sarokba szorított patkány-ként járkal föl-alá. Ekkor folytatja nagy vitáját Moser plébánossal Isten létezéséről. Az, hogy a plébános nem bejön a színre, hanem egyszerűen megjelenik Ferenc félhomályban álló karosszékeiben, azt feltételezi, hogy a rendezői értelmezés szerint ez a vita valójában Ferenc tudatában zajlik. „Mosernak” azonban most sem sikerül meggyőznie Ferencet, pedig az imádkozni is próbál, de hiába. Ilyés a jól koreografált öngyilkossági jelenetben még egyszer szembenéz önmagával a tükörben, majd eldől, mint egy darab fa. A technikailag tökéletesen kivitelezett arccal előre zu-

hanás az egyik legjobban eljátszott halál, amit az utóbbi időben filmen vagy színpadon láttam. Tudjuk, nehéz jelentőségteljesen meghalni.

Az előadás lélektani vonulatához kapcsolódik Amália szerepének kezelése is. Az alak Schiller drámájában a hűség és állhatatosság képviselője, a zalaegerszegi előadás azonban elég kétértelmű felhangokat kapcsol hozzá. Szavakban Amália továbbra is a hűség mintaképe, Ozsváth Noémi színpadi jelenléte azonban folyamatosan a „passzív kihívás” minősített esete. A nő nem e megfajthetetlen paradoxona munkál mindazokban a jelenetekben, amelyekben Ozsváth színén van. Az előadás a szexualitás dimenziójának beemelésével relativizálja az alakot, és feltölti a szituációkat feszültséggel.

Igencsak zavarba ejtő például az előadás - Schillernél sehol sem olvasható - nyitóképe, amelyben a még életerős Moor papa Amáliával cicázik, s a fenékpaskolás játék mintha kissé túllépné leendő após és leendő meny hagyományos viszonyát. (Ez a talányos nyitókép egyébként e fura mozzanat felvillantásán kívül nem sok pluszt ad az előadáshoz, legfeljebb arra szolgálhat, hogy erről a pontról indulva érzékeltesse az öreg Moor lelki és fizikai tönkremenetelt.) A szexuális vonatkozások miatt Ferenc és Amália viszonya végig eldöntetlen marad. A mozdulatok és a két test térbeli viszonya általában nem illeszkednek a szavakban kifejezett ellenkezéshez. Amália gyakran túl közel enged magához Ferencet, s nem mondható, hogy kezdetől utálná a férfit, vagy hogy szűzies viselkedésével ne táplálná annak vonzalmát, sőt, az sem biztos, hogy amikor azt mondja Ferencnek: undorodom téled, valóban így is érzi-e.

A haramiavezér Károly alakja mai szemmel kevésbé izgalmas, mint Ferencé. Persze Schiller Károlyt állította hősként kora fiatalosága elé, a lázadót, aki a törvényen kívül állva is igazságos és elvhű, s aki végül belátva tévedését, áldozatként adja vissza önmagát az igazságszolgáltatásnak. A két Moor testvér útját végigkövetve egyébként nem egyértelmű, hogy Károly mennyiben választott jobb vagy erkölcsösebb utat. Közös bennük ugyanis, hogy mindketten erőszakhoz folyamodnak: „úrrá kell lennem, hogy erőszakkal kényszeríthessem ki azt, amire szeretetreméltóságom gyöngje” - mondja Ferenc; „az emberek megtagadják az emberiséget, amikor emberségükhöz fordulok... a pokolba hát az emberiséggel és irgalommal” - kiáltja Károly a haramiák alakuló ülésén. Az egyértelmű, hogy Ferenc rossz, kevésbé állítható viszont, hogy bátyja épp az ellentéte lenne. Károly igazságos vezér, de haramiái gyerekeket és asszonyokat ölnek, városokat gyújtanak fel. Elszigeteltségüket mutatja az az apró változtatás, hogy Spiegelbergnek itt - a drámával ellentétben - egyetlen újoncot sem sikerül toboroznia a haramiák közé. A zalaegerszegi értelmezés erősen más irányba tereli Károly személyiségét azzal, hogy szerelme megtalálása után esküjét megszegve egyszerűen cserbenhagyja társait.

Mivel Kaszás Géza szó szerint és képletesen is „izomból” játssza Károly szerepét, az erőteljesen és „hősségen” (sic!) kívül nem bontakozik ki az alak semmilyen más motívuma. Korábbi terminológiánkat felhasználva úgy fogalmazhatnánk, hogy Kaszás a Haramiáknak inkább csak a hollywoodi változatában szerepel. Némileg hasonlót mondhatunk Zalányi Gyuláról is, bár nála nem könnyű eldönteni, hogy a ripacsság mennyiben az öreg Moor szerepe, és mennyiben a színész sajátja. A „kis testű” Baj László alkata kiválóan megfelel Hermann figurájának. A szerep éppen ezen alkati tulajdonságok, illetve a peckes mozgás miatt egyre több groteszk vonást kap, ahogy a hatalom felé ólálkodó szolga lépésről lépésre jobban hasonlít Adolf Hitlerhez. A hatalmi szál felvázolásánál említett másik fontos szereplő, Spiegelberg pedig mintha szép lassan Lenin vonásait venné fel. Szegedi Róbert azonban e rendezői beállításon túl s a jó szövegmondáson kívül semmilyen többletet nem mutat fel a figurában.

Vereckei Rita jelmezeinek fontos szerepük van abban, hogy az előadás világát sikerül elszabadítani a XVIII. századi kötöttségektől, az aktualizálás azonban mégsem válik erőltetetté. A rendezés elsősorban a jelmezek segítségével tudja



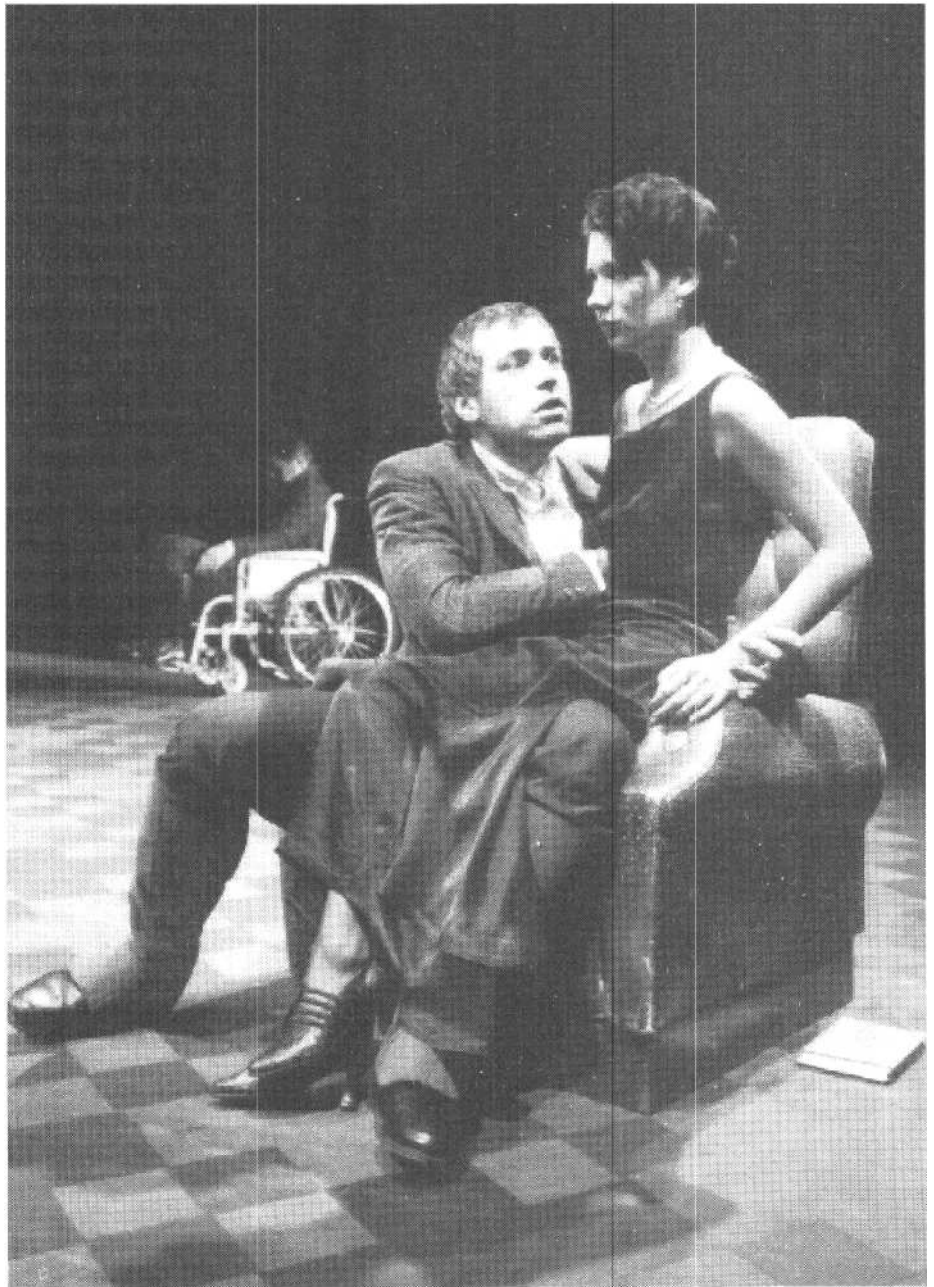
A haramiák (középen a Károlyt játszó Kaszás Géza)

időben „szétúsztatni” a cselekményt egészen a jelenig. A jelmezek révén észrevétlenül csúsznak egymásba korok, divatok, így lehetségesek az előbb említett Hitler- és Lenin-utalások, amelyek az előadásban egyáltalán nem tűnnek kirívó zagyvaságnak. Amália feltűnő vörös ruhája kortalan, a haramiák a XVIII. századi viselettől a mai kommandós felszerelésig mindent viselnek, Ferencet inkább Schiller korabeli német divat szerint öltöztetik. A legtöbb szempont itt vélhetően az volt, hogy ne törekedjenek teljes korhűsége, csupán egy-két jellemző jegyet emeljenek ki. A színváltásokat és a fontosabb jeleneteket aláfestő torzított gitárakkordok is a jelenhez való közeli kapcsolatot szolgálják, de megfelelő atmoszférát adnak az előadás mélyebb rétegeiben játszódó lelki és érzelmi történeteknek is.

Az inkább jelzésszerű díszlet kialakítása is Vereckei Rita nevéhez fűződik. A tér a lehető legegyszerűbb módon teszi lehetővé a szülői ház, valamint a lipcsei szín és az erdő megjelenítését, illetve a színek változtatását. A hátsó színpadot egy nagyméretű rámpa lenyitásával teszik láthatóvá, s ez felhúzott állapotban lehet fal, domb, sok minden. A háttérben álló kétágú fa, amely a cselekmény tetőpontján jelentősen megdől a föld felé, egyszerű jelképe a Moor családnak. A színpad első részén a Moor-ház ódon szalonját eltűzött és összevissza perspektívába állított oldalfalak jelzik. Nemcsak a falak, de a szék és az asztal is ide-oda dőlnek, a falakról mindenütt málik a tapéta. Ez az inkább képzőművészeti, semmint utánzó díszletstatikus, már-már olyan értelemben, hogy az általános labilitás és a család tönkremenetelének jelzése mellett nem hordoz egyéb, meglepő jelentéseket.

Sok új jelentést tesz azonban lehetővé a könnyed és nem realisztikus rendezői térkezelés, amelyben a jelenetek kezdetben kötődnek látszó szinterei kiterjednek és egymásba csúsznak. A haramiák az erdei színben például minden további nélkül beszélnek az előszínpadra a Moor-ház díszletei közé. Gyakran az előző jelenet egy-egy szereplője is a helyén marad, s így jelentésszerű együttlátások alakulnak ki. Moor Ferenc például, miután megírta Károlynak a kitagadásáról szóló levelet, ott marad félhomályban álló karosszékeiben, s a következő, lipcsei színben Károly egyszerűen a fotel karfájára ül le, majd odagyűlnek a haramiák is.

Humor az eredeti darabban nemigen van. Az előadás alatti nevetés elsősorban abból fakad, hogy a rendezés néha finom iróniába vezeti a szituációkat. A gimnazisták tetszését leginkább az a vizuális utalás nyeri meg, amikor a haramiák úgy sorakoznak fel V alakban, ahogy az egyik amerikai akciófilm plakátján látható. Másutt az irónia az eredeti darab mára kissé elavult képtelenségeinek, rémségeinek szól. Az öreg Moor nagyon nehezen akar meghalni, hát Ferenc fellő



ki toloszékestől, majd lakonikusan megállapítják, hogy meghalt. Spiegelberget hasonlóképpen csak szájon kell legyinteni, azonnal szörnyethal. A záróképben Amália és Károly szerelmi egymásra találása közben a haramiák rossz viccnek, nyálásnak nevezik a végkifejletet, mintha nem saját történetük végét, hanem az előadás befejezését kifogásolnák. Úristen, mindjárt elsirom magam - mondja egyikük az ölelkező pár láttán, de ahogy kezd elsötétülni a szín, kiderül, hogy a happy enden túl még van valami: ott áll a fekete inges Hermann, akiről mindenki megfeledkezett. Nem a rendező gondolta meg magát az utolsó pillanatban. Ez a Vég szökkenet szárbá a történet magvaiból.

Ilyés Róbert és Ozsváth Noémi (Amália) (Pezetta Umbertó felvételei)

Schiller: Haramiák (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

Fordította: Déry Tibor. Díszlet-jelmez: Vereckei Rita. Rendezőasszisztens: Kovács Krisztián. Rendező: Bagó Bertalan.

Szereplők: Zalányi Gyula, Ilyés Róbert, Kaszás Géza, Farkas Ignác, Szegezdi Róbert, Rimóczi István, Szakály Aurél, Kiss Ernő, Kelemen Zoltán, Hertelendy Attila, Vankó Dániel, Kiss J. Csaba, Baj László, György János, Ozsváth Noémi.

URBÁN BALÁZS ÉGI SZIKRA, FÖLDI HULLA

FRIEDRICH SCHILLER: HARAMIÁK BANDITÁK

Az Asbóth utcai színpad ütött-kopott falai ritkán jönnek annyira kapóra rendezőnek, mint most Alföldi Róbertnek. Semmi takarás, cicoma; a Banditákat erre a térre találták ki. Bár a romantikus hangzású *Harami-ák* mögött álló alcim is árulkodó, a szabadon választott műfaji meghatározás még fontosabb.

Alföldi valóban akciót rendezett Schiller drámájából, egy olyan sajátos „akciósínházat”, amelyben az akciófilmeknek a schilleri szövegbe és szituációkba pontosan beleillesztett kliséi színpadi formában jelennek meg.

Nemcsak magáról a fizikai akcióról van szó - persze abból is láthatunk eleget: verekedést, erő

szakot, véres toroknyiszálást -, hanem arról, hogy Schiller nemtelen utakon tévelygő, de saját igazukban többnyire rendíthetetlenül hívő, szenvedélyes hősei egy értékvesztett, sötét világ egyszerű gazfickóiként vagy beszámíthatatlan fanatikusaiként állnak előttünk. Aki pedig véletlenül nem gazember vagy közveszélyes őrült, az szánni való idióta. A nagyság csak atomjaiban létezik, s ezekkel az atomokkal is leginkább csak az „igazi” gonosz bír. Moor Ferenc legalább nem áltatja magát, tudja, hogy gazember, s ez a tudat – meg az ezt automatikusan kiegészítő önironia – valamelyest a többiek fölé emeli. Szeretni persze éppúgy képtelen, ahogy a többiek is; szerelemről, barátságról csak üres szölamok hangzanak el. Ezeknek Károly az igazi mestere - és hasznára is vannak. Banditái a Cseh-erdőben nem szeretetből, hanem retorikailag rendkívül ügyes beszédének hatására mentik meg. Az események előrehaladtával aztán egyre inkább hinni is kezd saját szölamaiban, s így válik kiszámíthatatlan, életveszélyes fanatikussá, ezért öli meg könnyedén Amáliát is. Nem mondhatnánk, hogy ezzel pótolhatatlan veszteség érné az emberiséget; Schiller erényes, szenvedélyes hősnője Alföldinél hisztis, bugyuta liba, aki leginkább önmagába, önnön illúzióiba szerelmes. Lénye úgy hamis, ahogy van - még gyönyörű éneke sem ajkairól, hanem egy magnóból szól, ő csak tárog hozzá. Idejét legszívesebben a konditeremben tölti, és idegesítően végiggágogja az eseményeket. Nem sajnáljuk jobban a másik áldozatot, az öreg Moort sem, aki nem a shakespeare-i Gloster reinkarnációjának, hanem kisszerű, piálásba belehülyült öregnek tűnik. Sőt, inkább ők reprezentálják azt a világot, amellyel szemben a maga módján mindkét Moor fiú küzd. Károly mind nevetségesebbé váló világmegváltó terveivel és fegyvereivel, az aljasabbnak tűnő, de őszintesége és leplezetlen egoizmusa miatt természetesebb és emberibb Ferenc inkább az eszével. Ő, ha kell, mosolyogva állja Amália záporozó pofonjait, s amikor „bevadul”, s meg akarja erőszakolni a lányt, természetsszerűleg kudarcot vall. Annál jobban sikerül ez később Károly embereinek - bár úgy tűnik, Amáliának meg se kottyán. No igen, ebben a világban durvábbak az akciók és a reakciók; a banditák ocsmányul beszélnek, és torkokat nyiszálnak - akárcsak ellenfeleik. Menekvés nincs: Károly nem kap lehetőséget arra, hogy feladhassa magát; a még élve maradt banditákkal az előadás végén egy helikopterről leadott géppisztolysorozat végez.

Nem állítanám, hogy mindez nem Schiller szándéka ellenében történik, de bizonyosan nem a szöveg ellenében. Alföldi - és dramaturgia,



Horváth Lili (Amália) és Stohl András (Károly)

László Zsolt (Ferenc) és Kránitz Lajos (Maximilian) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Rácz Erzsébet - nem hajt végre radikális változtatásokat a szövegen. Sokat húznak persze (amit mindenképpen meg kell tenni), Déry Tibor fordítását mai kifejezésekkel és szófordulatokkal modernizálják, hozzácsapnak jó néhány obszcén mondatot - de a darab struktúráját nem változtatják meg, lényegét nem írják át, nem forgatják ki. Inkább csak kihasználják a szöveg gyengéit. Mert a kamaszkorból épphogy kinőtt Schiller műve jó példája annak, hogy a költő korábban érik, mint a drámaíró. A *Haramiák* gyönyörű lírai részeket és meglepően sok eredeti gondolatot tartalmaz, szinte minden sorából izzik a világ-megváltás ifjonti szenvedélye, de a két főszereplőt leszámítva csaknem minden alakja megíratlan, kibontatlan vagy hiteltelen, az egyes szituációk néha képtelenül kimódoltak. Alföldiek éppen csak nem teszik meg azt, amit a nem szöveg-, hanem eszme- vagy Schiller-központú, minden-áron a feltételezett alkotói intenciót követni igyekvő előadások megtesznek: nem pótolják ki a hiányos helyeket, nem teremtenek kauzalitást és konzisztenciát ott, ahol a szerző ezt elmulasztotta, nem „mentetik” a szereplőket - ha például az öreg Moor csaknem gyengeelméjűnek kellene hinnünk ahhoz, hogy elhiggyük neki, hogy hiszi, amit hisz, akkor annak is fogjuk hinni. Ez a nagyvonalú „mulasztásos” módszer akkor is a hősök deheroizálásához vezetne, ha az alkotók ezt történetesen nem is akarnák.

De persze akarják. S innen tulajdonképpen nincs is nehéz dolguk. Csak sok kis apró ötlet kell hozzá, a térhez illő, a fény-árnyék viszonyokat intenzíven variáló világítás, hatásos, néha fülsiketítően dübörgő, néha romantikusan szárnyaló zene, no meg olyan munkatársak, mint az Asbóth utca kicsiny színpadára állványokból, olajoshordókból és egyéb limlomokból kétszintes, minden ízében és szintjében a Pokolra asszociáltató díszletet összehordó Kentaur és a fekete-fehér variációiból kiindulva egyszerű, de fantáziadús ruhákat kreáló Bartha Andrea.

Megbízhatóan egyenletes színvonalúak a színészi alakítások is. Karácsonyi Zoltán feltűnően pontosan és erőteljesen formái meg két különböző figurát, Kölgyesi György kedélyesen egyensúlyoz az öreg szolga megható hűsége és e hűség esztelenisége között, Bozsó Péter pedig olyan hideglelős szuggesztivitással mutat be egy machiavellista intellektust, hogy a néző szinte sajnálja, amiért a szerző Spiegelberget idő előtt kivonta a forgalomból. Kránitz Lajos és Horváth Lili pontosan tudják: minél nyilvánvalóbb az öreg Moor, illetve Amália korlátoltsága, annál érzékletesebben bontakozik ki a rendezői koncepció -



harsányan teatrális játékuk ezt kitűnően szolgálja. A koncepció persze leghangsúlyosabban a két Moor fiú alakjában, azaz Stohl András és László Zsolt alakításában nyilvánul meg. Stohl azokban a jelenetekben igazán jó, amelyekben az individuális szétesését, az elme elborulását kell megjelenítenie, a fanatizmust indukáló hitet kevésbé szenvedélyesen játssza el. Moor Károly alakja így néha vérfagylalóan komikussá válik, helyenként azonban még a deheroizáló szándék által mindenképp megkívánná is súlytalanabb lesz. S ezt az érzést csak fokozza László Zsolt nagyszerűen felépített Moor Ferenc-alakítása. László a hosszú monológokból hátborzongató humorú magánszámokat kerekít. Egy éles elme a legabszurdabbnak tűnő gatzetteket gondolja sorra végig, s igazolja mindet a maga logikája

szerint. Aztán szép lassan kiderül, hogy ez a logika nem az ő szörnyszülötte: a kor és a körülmények diktálják. Ezért némiképp illogikus is Ferenc összeomlása, de a színész ezt is hitelesíteni tudja. Magas szakmai színvonalú, rendkívül eszközgazdag játéka szinte különválna a produkció egészétől, miközben pontosan leképezi azt. Jellemző, hogy Ferenc monológjaira többnyire harsány kuncogással reagál a nézőtér. A gondolatok abszurdításukkal együtt is félelmetesek; az abszurditás zárójelbe tétele, az öngazolási kísérletek kiiktatása, a könyörtelen egoizmus leplezetlen felvállalása indukálja a nevetést. S az, hogy érezzük: mindez valahol mégiscsak játék. László Zsolt alakításának egészében megvan az az önironikus gesztus, ami Alföldi néhány hangsúlyosabb ötletében is.

Ezek közül a leglátványosabb Moser lelkész átváltoztatása. Pontosabban Moser helyett - Németh Kristóf megszemélyesítésében - egy angyal jelenik meg. A lelkiismeret-furdalással küzdő, öngyilkosság előtt álló Ferenc tehát nem a transzcendencia földi közvetítőjével, hanem magával a transzcendenciával vitatkozik annak létéről, illetve nemlétéről. Angyalunk rágyújt, s elnéző kajánsággal nevet hősünkön. S így tesz az előadás végén is, amikor már mindenki lemészárolt mindenkit (az eseményeket csak a két szolgáló éli túl), s a színen hullák hevernek. Jóízűen röhög rajtuk, csacska halandókon. S közben Schiller is tetemre hivatattik: felcsendül az *Örömóda*. Égi szikra, szent öröm, földi hullá - odaátról mindez hallatlanul rohejesnek látszhat csak. Miért kéne akkor nekünk itt és most sírnunk miatta?

Ez a teátrálisan (ön)ironikus gesztus jót tesz az előadásnak. Főleg azért, mert meggátolja abban, hogy túl komolyan vegye és vétesse önmagát. Hogy látványosan kilépjen abból a teátrális valóságból, amelyet oly sikeresen megteremtett, s szuverén világértelmezésnek próbáljon látszani azáltal, hogy a megjelenített szubkultúrát az aktuális valóság domináns társadalmi csoportja-ként mutassa be (mint ahogy ezt Alföldi előző rendezésében, a szintén itt bemutatott *A velencei kalmárban* megtette). Mintha az alkotók titkon maguk is éreznék: a közhely bármely színházi nyelven elmondva közhely marad - ésszerűbb és rokonszenvesebb tehát magukat a közhelyeket kinevetni. Másfelől el kell ismernem: bármennyire hamissá és didaktikussá tette is számomra a fent leírt gesztus Alföldi előző munkáját, erőt és nyomatékot mégiscsak ez adott neki. Ennek híján a *Haramiák* kissé súlytalanná válik. Pontosabban a primer szakmai téten felül - melyet durván és sarkítva így lehetne megfogalmazni: lehet-e Schillerből akciófilmet csinálni? - más tétje nemigen van. Hogy ez baj-e vagy sem, arra mindenki ízlése szerint válaszolhat. Én valami olyasmit érzek most, mint más generációkhoz tartozó rendezők kifogástalan ízlésű, briliáns szakmai tudással megvalósított, de lényegileg üres (fél)kommersz rendezései láttán. De ezzel együtt egy kicsit örülök is annak, hogy a rendező letért egy általam szákcának tartott útról, s megállt egy kicsit pihenni a kereszteződésben. Most már csak arra vagyok kíváncsi, hogy innen merre indul el.

Friedrich Schiller: Haramiák (Banditák) (Budapesti Kamaraszínház)

Fordította: Déry Tibor. A verseket fordította: Devecseri Gábor. Dísztet: Kentaur. Jelmez: Bartha Andrea. Mozgás: Gyöngyösi Tamás. Banditadal: Sipos András. Dramaturg: Rácz Erzsébet. Asszisztens: Kákonyi Éva. Rendező: Alföldi Róbert.

Szereplők: Kránitz Lajos, László Zsolt m. v., Stohl András m. v., Horváth Lili, Bozsó Péter, Vranycz Artúr f. h., Fábán Gábor f. h., Káldi Artúr m. v., Németh Kristóf, Karácsonyi Zoltán, Kölgyesi György.

KARSAI GYÖRGY

ROCKER EX MACHINA

EURIPIDÉSZ: ALKÉSZTISZ

Euripidész *Alkésztisz* című drámája talányos mű. Még a műfaja sem tisztázott. Szatírájáték- határozza meg a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Állami Magyar Színház szórólapja, s ezzel kritika nélkül elfo-

gad egy, a szakirodalomban mára már jórészt cáfolt álláspontot, amely szerint, mivel az antik görög drámák bemutatásáról fennmaradt címlistán (*a pároszi márványtáblán*) az *Alkésztisz* az i. e. 438-as év műsoránál három Euripidész-tragédia (az elveszett *Kréta nő*, *Alkmaion Phókiszban* és a *Téléphosz*) után, az általában a szatírájátékoknak fenntartott negyedik helyen szerepel, nyilván a könnyedebb hangnemű, mintegy a tragédiák hangulatát ellentétező hivatott vídám, helyzetkomikumra építő drámának kell lennie. m az *Alkésztisz* csak jelentős engedmények árán feleltethető meg a szatírájáték műfaji követelményeinek: se szatírokból álló kar, se pörül járó, megcsúfolt gonosz (mint az Euripidészről ránk maradt, bizonyíthatóan szatírájáték *Küklópszbán*). Van viszont súlyos morális konfliktus (Admétosz király életben maradhat, ha talál valakit, aki vállalja helyette a halált), van halál (*Alkésztisz* a színen, előttünk mond búcsút életének), van tragikus összezapás (*agon*: Admétosz és apja, Pherész végleges szakításhoz vezető jelenete), van mitikus hős (Héraklész, aki végül visszaszerzi a haláltól a férje helyett meghalt *Alkésztiszt*), végül vannak istenek is (Apollón, aki hálából az életben maradás lehetőségét adta Admétosznak, és Thanatosz, a halál), csupa olyan elem, amely mindenképpen a tragédia jellemzője. Akkor tehát mi az *Alkésztisz*? Tragédia? Szatírájáték? Netán komédia (hiszen végül minden jóra fordul, senki nem hal meg, a házaspár boldog újraegyesülése fejezi be a drámát)? Vagy talán valamiféle köztes műfajjal van dolgunk: tragikomédia, melodráma, netán operett volna? Mindezek a megoldások felmerültek az utóbbi évtizedekben, de a végeredmény szempontjából ez azt jelenti, hogy a mindenkor szín-padra állítónak kell eldöntenie, a dráma melyik rétegére helyezi a hangsúlyt, a tragédia felé mutató motívumokra-e (*Alkésztisz* önfeláldozására, Admétosz felelősségének kérdésére, az apa-fiú konfliktusra stb.), vagy a kétségtelenül meglévő komikus elemekre (Héraklész részegeskedésére, a pozitív befejezésre).

Mindkét felfogás védhető, játszható. A nyolcvanas évek elején volt egy emlékeztető kaposvári *Alkésztisz* a szép emlékü boglárlellei templomdombon (Ascher Tamás rendezésében, a főbb szerepekben Vajda Lászlóval, Koltai Róberttel, Pogány Judittal). Ott a dráma komikumát is felmutató *tragédiát* láthattunk, szélsőségesen komikus elemekkel (a palotából részegen előtörtorgó Héraklész majdnem megerőszakolta az *Alkésztiszt* kétségbeesetten gyászoló Szolgát, szegény Thanatoszt tényleg megverte Héraklész stb.), ugyanakkor például az apa-fiú konfliktus minden tragikumát felmutatták, s Admétosz felelőssége, belső, tragikus vívódása is pontosan megfogalmazódott.

Bocsárdi László radikális döntést hozott a tragédia vagy szatírájáték kérdésében: fergeteges komédiának rendezte meg a múlt évben Magyarországon (a kisvárdai színházi fesztiválon) már bemutatott *Alkésztiszt*. Gecsorozatnak játsszák a sepsiszentgyörgyi Euripidészt, ami - nem győzőm hangsúlyozni - teljességgel jogosult értelmezés, ha következetesen végiggondolt elemzés eredménye. Bocsárdi és csapata jó munkát végzett: élvezetes, pergő előadást látnak, remek ötletekkel, látványos díszletek között, pontos színészi megvalósításban. Feltétel nélkül vállalhatók e megállapítások az első részre, míg a másodikra egy idő után mintha elfogytak volna az ötletek, meg-megbicsaklik a ritmus, s egyes szereplők - elsősorban Pherész - jelenlétével nem tud mit kezdeni az előadás.

Az eredeti szöveg jelentős változásokon esett át (dramaturg: Sebestyén Rita): Apollón nyitó monológja későbbre került - egyszeri hallás után, úgy érzem, bele is írtak Euripidész szövegébe -, a kar megszólalásai radikálisan csökkentek, néhány szereplő az eredetihez képest eltűnt (a Hírhöz Szolgáló és a Héraklészt etető-itató Szolga). Ezenkívül természetesen gazdagodik a szöveg a színészi rögtönzések, a nézőkkel folytatott szóváltások következtében is. A komédiai megszólalás kötelező velejárója a jellemek és szituációk elrajzolása: a színészek ennek megfelelően nehezebb feladatot kapnak, mintha „csak” a szöveget kellene elmondaniuk. Szakács László (Apollón) egy feminin piperkőc vonásaival ruházza fel az istent, aki időnként finomkodva veti hátra fűrtjeit, rutinosan igazgatja a mikrofont,



Váta Lóránd (Héraklész, Pálffy Tibor (Admétosz) és 8. Angi Gabriella (Alkésztisz)

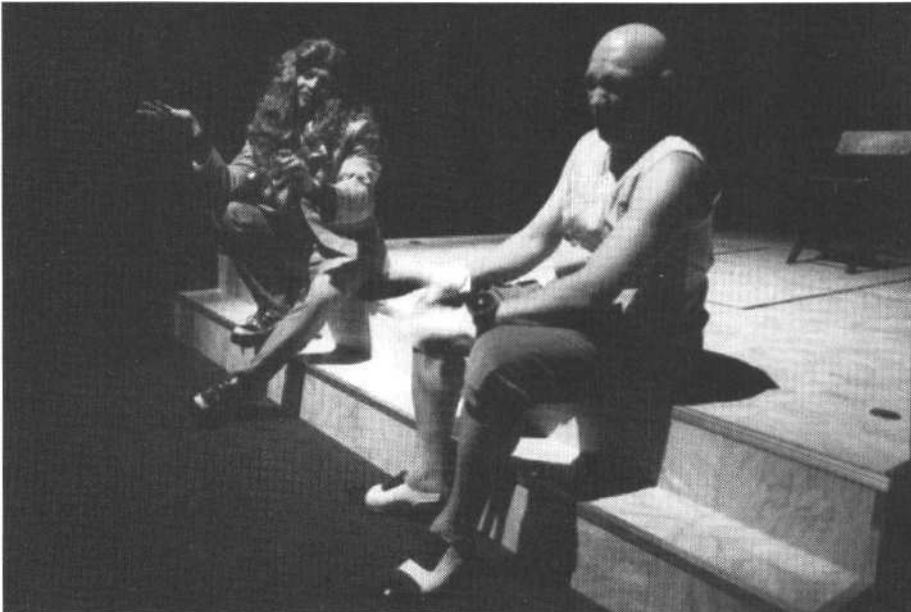
kapcsolgatja a profilját megvilágítani hivatott lámpákat, élvezi saját hangját, ahogy visszhangosítva, torzan rezonál mindenki felett, végül elégedetten söpri be a sikert. Első pillantásra meghökkentő, de kitűnő megfogalmazása annak, hogy ez az istenség teljességgel érzéketlen a földi problémák iránt, így arra sem figyel fel, milyen feloldhatatlanul tragikus helyzetet teremt Admétosz és szerettei számára azzal, hogy a halál elkerülésének lehetőségével ajándékozza meg a királyt.

Alkésztisz (B. Angi Gabriella) és Admétosz (Pálffy Tibor) kettőse ebben a komédiai értelmezésben telitalálat. Alkésztisz, mielőtt búcsút mond életének, retiküljéből családi fényképalbumot kotor elő, és körbeadja a nézőknek, egyiküknek gondosan még azt is elmagyarázza, hány évesek a képeken látható gyerekek. Később, amikor már indulnia kell, mert várja a halál, őszinte aggodalommal, szemrehányón kutatja (a széksorok között botladozva), kitől szerezhetné vissza a családi fényképeket. A búcsúja férjétől mentes minden pátosztól: egy rutincelekvésekben egymáshoz öregedett házaspár elválása az egész, Admétoszt láthatóan sokkal jobban leköti a kétszemélyes kávéfőzőből nagy nehezen előbugyborékoló nedű - nyilván minden reggel ő

főzi a kávé -, mint felesége halál előtti intelmei. Ennek az ellenállhatatlanul komikus képnek mindössze az a hátránya, hogy súlytalanná teszi Admétosz későbbi hitszegését, az itt elhangzó ígéret - soha nem hoz új asszonyt a házhoz, mostohát gyermekeiknek - nyilvánvaló megszegését. De hiába, ez az amúgy valóban kitűnően működő komédiai felfogásnak az ára. Amiként a rendezés a darab végi leleplezést is megfosztja a feszültségtől, az Admétosz emberi silányságára utaló jelektől: a hatalmas nászágygá alakult dobogón csak akkor pillant a Héraklész által rákényszerített nőre, amikor az már levette fátylát, így a házaspár (mert persze az ismeretlen, lefátyolozott nő a Thanatosztól visszavívott Alkésztisz) egymásra ismerése mentes Admétosz Alkésztisz ellen elkövetett árulásának Euripidész-nél nagyon is hangsúlyos leleplezésétől. Bocsárdi értelmezésében Admétosz nem az első útjába kerülő nőt fogadja nem is túl nagy rábeszélés után Alkésztisz ágyába, hanem egy szűziesen

tiszta, esküjéhez hű férj nyeri el kitartó szerelme méltó jutalmát.

Admétosz pipogya kispolgár, aki nem nagyon érti, mit akarnak tőle az istenek, de annak nagyon nem örül, hogy élete rutineseményeinek ritmusát megzavarja ez a kellemetlen haláleset. Biztosan szereti a feleségét (miért ne szeretné?), de azért fontosabb a kilöttyent kávéfolt eltakarítása. A búcsújelenet középpontjába nem a hűségeskü – ezt majdhogynem szórakozottan motyogja el – , hanem a színpadot uraló kávéfőző kerül. A hétköznapiak erősebbek a tragikus események-nél, nem kell, de nem is lehet megzavarni a jól-rosszul működő rutinmozdulatokat holmi váratlan eseményekkel. Admétosz csak akkor jön ki a sodrából, amikor apja megérkezik, és vele együtt szeretné eltemetni Alkésztiszt. De ekkor sem érvel, inkább hisztérikusan ordibál apjával, aki persze szintén megéri a pénzét. Pherész (*Nemes Levente*) gáláns öregember, aki snájdig gentleman módjára emeli meg kalapját, amikor belép, s bocsánatkérőn, kézcsók kíséretében szedi össze a nézőtérben az Admétosz által dühödten kiosztott- és a sírra szánt - virágokat. Itt sajnáltam egyedül, hogy a komédiai elemek teljesen elnyomták az apa-fiú konfliktus tragikumát, ugyanis ez az a jelenet, amelynek nem lesz



Szakács László (Apollón) és Veress László (Thanatosz)

folytatása a drámában, a szakításra nem terjed majd ki a darabot záró Héraklész-bavatkozás - Admétosz egyszerűen elkergeti Pherészt, apa és fia kölcsönösen megátkozzák egymást.

A stúdiószínház szűk színpadán hatalmas, fekete lepel borította dobogó: egyszerre síremlék és - a lepel eltüntével - az Alkésztisz-Admétosz-házaspár hálósobája, majd palotaudvar és circuszi porond. Mögötte függöny takarta fal: Admétosz palotája, egyúttal Thanatosz halál-műhelyének műszerfala, mindenféle kallanyúkkal és villogó lámpákkal. A fal tetején erkélyszerűen kiépített szónoki emelvény, ahol torzító mikrofonba búghatja-ordíthatja határozatait Apollón, de kitűnően funkcionál mint a kar dizóz-megszólalásainak színpada vagy a disc-jockey Apollón keverőpultja is.

Külön kell szólni a karról. Három fekete ruhás nő: egy fiatal lány, egy harminc és negyven év közötti asszony és egy idősebb nő. Számtalan kitekintést, értelmezési lehetőséget ad jelenlétük: ők a hagyományos, az eseményeket kívülről állóként figyelő kórus, de néha mintha ők volnának a minden isten és ember sorsfonalát szövő Moirák is, megint máskor a vérbosszú istennői, az Erinnüsök módjára veszik körül Admétoszt, de Héraklész körül már ugyanők a báj istennői, a Khariszok is.

Az előadás leglátványosabb, a szó jó értelmében *legteátrálisabb* megoldásai Héraklész (Váta Lóránd) alakjához fűződnek. Egy brillantintól csillogó hajú (és mellkasú), az ötvenes-hatvanas évek rocksztaröltözékében feszítő, hangsúlyosan *elviszpreszlisre* vett figura, aki az elkényeztetett sztáralűrök minden kellékével élve (csókdobálás, búvmosoly és kacsintás a csinosabb lányoknak a nézőtérben, mikrofonba bűgös, erotikusnak szánt forgások, enyhén riszáló vonulás

stb.) betölti a színpadot, mindent és mindenkit elcsábít és legyőz, ha kell, erőszakkal, ha kell, hódítással éri el, amit akar. Ugyanakkor ez a Héraklész hangsúlyozottan élvezi *szerepét*, azt, hogy mindenre képes. Most éppen segít, egyszerűen visszaveszi Thanatosztól - és nem Hadésztől, amint ez az előadásban kissé nagyvonalúan elhangzik - a halálnak már átadott Alkésztiszt, s ezt éppoly könnyedséggel teszi, mint ahogy mulatozik, kelletli magát, vagy narcisztikus pózokban tetszeleg előttünk. A dráma értelmezésében ennek a hangsúlyozott könnyedségnek komoly jelentése van: Héraklész, a sztár beavatkozása az egész konfliktust végtelenesen banalizálja, mintha a leghétköznapiabb esemény, jelentéktelen epizód volna, ami előttünk zajlott. Az Admétoszt érintő erkölcsi konfliktus - egy férj megköveteli, majd el is fogadja, hogy a felesége vállalja helyette a

halált, végül alighogy eltemette feleségét, megszegi hűségesküjét, és az első útjába kerülő nőt házába és ágyába fogadja - egész egyszerűen kiiktatódik a történetből.

Itt mindenki könnyeden, a világ természetes rendjébe illeszkedő események sorozataként éli meg a történeteket: Admétosz érzékelhetően minél előbb szeretne már túl lenni ezen az egészen, egyetlen kívánsága, hogy Alkésztisz minél gyorsabban tűnjön el, ha már vállalta helyette a halált. Egyébként is szépen berendezte már az életét Alkésztisz nélkül, az Alkésztisz-babát pusztulva szeretne elaludni, s reggel felébredve megfőzni a kávéját. Ebbe a szépen berendezett világba tör be Héraklész a maga mindent elsöprő gátlástalanságával és mindenhatóságával. Visszaadja Admétosznak Alkésztiszt, csak hogy az előadás befejező képe, a zavartan-ügyetlenül csókra készülő házaspár, amint az egész színpadot betöltő nászi ágy szélén kuporog, rettentő sivárságot, szomorúságot áraszt. A darab vége tehát nyitva hagyja ezt az értelmezést, ránk bízva, hogy a tragikus felhangokat kizáró komédiai felfogást vagy az érzelmi sivárságot, a felsőbb hatalmaknak való teljes kiszolgáltatottságot érzékeljük-e erősebbnek.

Euripidész: Alkésztisz (Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Állami Magyar Színház)

Rendezte: Bocskári László. Fordította: Devecseri Gábor. Diszlet, jelmez: Bartha József m. v. Dramaturg: Sebestyén Rita m. v.

Szereplők: Veress László, Szakács László, Váta Lóránd, Molnár Gizella, Albu Annamária, Bartha Boróka, Nemes Levente, Pálffy Tibor, B. Angi Gabriella.

LAJOS SÁNDOR FUSS, KIÁLTS, SZERESS!

GOLDONI: A CHIOGGIAI CSETEPATÉ

Az előadásból kitetszik a szándék, amivel Novák Eszter vendégrendezni érkezett Marosvásárhelyre: a darab kínálta tucatnyi egyenrangú és hálás szerepben „átmozgató edzést” tart a színészeknek. Egyik oldalról nézve: a belülről indított cselekvések hatalmas léptékűvé nőnek; másfelől közelítve: a komédiaklisék mögé egy összetettebb látásmódú

elemzés eredményei kerülnek. Alaposan megdolgoztatja a színészeket a rendező: maradéktalanul idézd fel magadban az érzést (avitt szóval átélésnek mondják az ilyesmit), aztán ebből nekikugaskodva fusd körbe a fél színházat, mássz és ugorj, de az akrobatika határain se tűnjön el az alakításból a pontosan árnyalt érzelmi tónus. Izmos, életerős előadás született a magyarorszá-

gi rendező és az erdélyi színészek találkozásából, időnkénti aránytalanságai és esetlegességei ellenére is intenzív kisugárzású játék. Szívvel-lélekkel. Pedig, ugye, mit szépítsük a dolgot, itthon Novák Eszter alól kilótták a színházát (ahogy végigtekintek a kies magyar tájon, úgy látom, egyre többször fog ilyesmi megesni), Erdélyben meg hiány van (fiatal) rendezőkből (igaz, hogy a kisebbségi létnek sok hátránya mellett megvan az az előnye, hogy nemcsak Budapest, hanem Bukarest felé is lehet kitekinteni), de minden zordon kiváltó ok ellenére szerencsés találkozás történt, amely remélhetőleg nem marad folytatás nélkül.

Vélhetően praktikus okai lehettek a darabválasztásnak is: ismeretlen terepen a vígjátéki repertoár egyik örökzöld klasszikusával kezdeni, aztán a marosvásárhelyi *Csetepaté*-ban a cseppet sem vígjáték, új színházi *Vérnász* stílusa, látásmódja látszik folytatódni. Talán nem erőltetett hivatkozás azt mondani, hogy móríci sötét színekkel dolgozott/dolgozik a két mediterrán témájú előadás, ez a marosvásárhelyi Chioggia sem valamiféle IBUSZ-os kvázitemperamentum megnyilvánulása, nem azért kiabál itt ennyire mindenki, mert olasznak született az istenadta.

Goldoni azáltal alkotott maradandót, hogy a masszív commedia dell'arte alapot megtartva, pontos megfigyeléseit felhasználva (másfél évig élt Chioggiában a halászok között) árnyaltan és szelíden ábrázolt egy sajátos világot. A tengernek teljesen kiszolgáltatott halászok közösségében minden érték forrása a kemény munka, minden egyén értékét az határozza meg, hogy mennyire tud dolgozni. Egyedülálló nővel nem tud mit kezdeni a közösség, ezért minden lány retteg attól, hogy nem tud majd férjhez menni. A házasság pénz és érzelem kérdése együtt, egyiké sem jobban, mint a másiké. Durvának is lehet mondani a halászok világát, de inkább arról van szó, hogy minden a mostoha körülmények közötti fennmaradást szolgálja. Meleg szeretet fogja egybe a nagycsaládokat, ahol a családfe egyformán gondoskodik saját gyerekeiről és nála fiatalabb sógornőiről is. Mindenkit számon tart a közösség, ezt mutatják a ragadványnevek is: itt mindenkire jut annyi figyelem, hogy észrevegyék valamilyen jellemző tulajdonságát. A férjhez menés szorgalmazása sem zsarnoki önkény, hanem biztosítása a közösségbe való betagozódásnak, nincs is lány, aki ne szeretne ma-

gának férjet. Az már más kérdés, hogy vannak kelendőbb bonvivánok a kikötőben, és a szigorú hagyomány racionalitása az idősebb nővérek biztosítja az elsőbbséget. Minden a továbbélésért van, nem a kapzsiság motiválja az állandó aggodást sem, hogy visszatér-e minden bárka a vízről, mennyi halat ad a tenger, milyen árat adnak érte a kereskedők. Gyakorlatilag ennél nagyobb harmóniát nem tud elérni egy közösség: minden tagjának lehetősége van megtalálni a helyét és megélni az alapvető emberi élményeket. Feszés dramaturgiába szerkesztett egyetlen folyamatos veszekedés a darab, ahol a végére kiderül, hogy nem is volt konfliktus. Igaz, hogy van, akinek meg kell elégednie a felvételi lapon csak másodikként megjelölt vőlegénnyel, és van olyan harcos asszony, akit a happy end érdekében az urának kell békülékenyre verni, de éppen ettől nem bárgyú idill kerül elénk, hanem zamatos életkép.

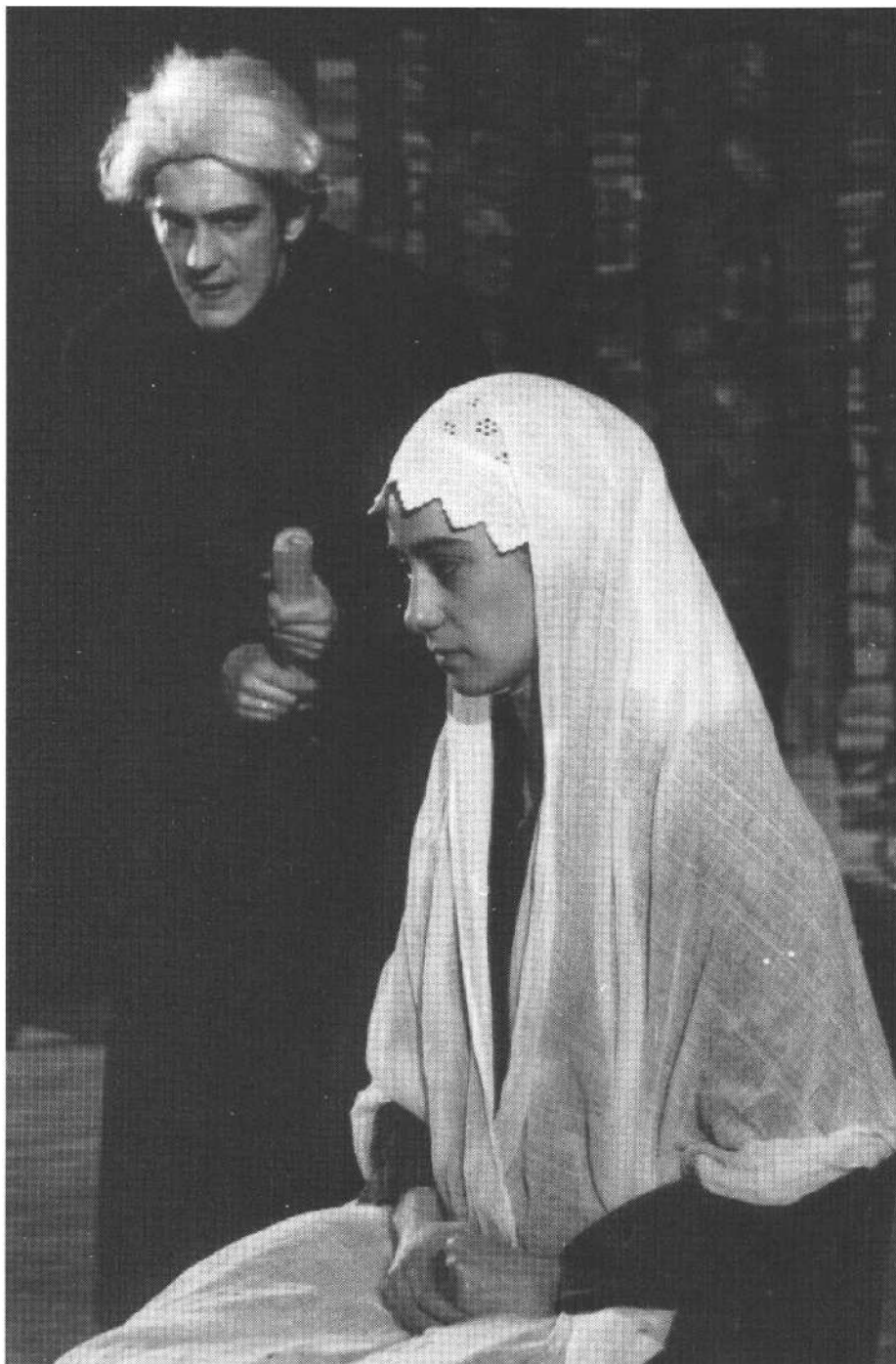
Ebben a szellemben valósul meg az előadás is: ez a Chioggia bárhol lehet. A gyönyörűen megszólaló, hol keserédes, hol gunyoros, eredeti nyelven énekelt népdaloknak nincs folklórszaguk. Maga a halászat se kap különösebb szerepet, a szegénység is evidenciaként és nem mint dráma van jelen. Félreértéseken alapuló vígjátékot látunk, ahol az a legfőbb cél, hogy a közönség nevéssen. Es hogy szeresse valamennyi szereplőt. Olyan kis semmi történetnek tűnik ez a Cse-

tepaté, de ha belegondolunk: mennyire túlmutat minden elméleten, hogy kizárólag pozitív hősei vannak, és hogy teljesen felszínes, jelentéktelen problémák ürügyén valamennyi alapvető emberi érzés felbukkan benne. Cseppben a tenger. És lehet, sőt, muszáj szeretni mindenkit, aki csak a marosvásárhelyi színpadra lép, ebben a Chioggiában mohó a szeretetvágy, és még nem bántó önérzet gerjesztette hisztériában-eufóriában él mindenki. Sírnak és nevetnek. Felváltva vagy egyszerre, sokszor szinte ok nélkül, mert van, hogy boldogságában sír, elkeseredésében nevet valaki. Tele van az ember szíve csordultig. A túlradó emberi érzelmek szervezik a játékot, amelyekről írni csak közhelyeket lehet, de látni a színpadon valakit igazán örülni vagy tényleg csatlódni, az mégiscsak nagyszerű dolog.

Labancz Klára díszlete nem sugall tájékat, a jelenetekhez alkalmas, semleges helyszíneket teremt csupán, egyetlen hangsúlyos eleme a szín-pad teljes mélységében elnyúló, vastag deszkákból ácsolt mólórendszer, amelyen hirtelen felindulásból gyakran szaladnak oda s vissza a színészek, hogy a messzi tengert kémleljék, vagy hogy

Simon Andrea (Lucietta), Kátai István (Titta Nane) és László Zsuzsa (Pasqua)





Domokos László (Isidoro) és Kovács Ágnes (Orsetta)

a feszültséget levezessék valahogy. De nemcsak hátra, előre felé is expanzív a játék, néhányszor a nézőtérre zajlik. A túlradó érzelmek túlradó mozgásokban nyernek kifejezést, más kérdés, hogy nemritkán a koreográfia hibájából a színészek a rendelkezésre álló idő alatt nem tudják lefutni az előírt komolyabb távokat. A rendezés faltól falig játéktérként kezeli a nagyszínházat, és módszeresen igyekszik egyenletesen kitölteni, komolyan próbára téve ezzel a színészek kondícióját. Mégis intenzívebbek azok a jelenetek, ahol

Novák Eszter hagyja „felborulni a színpadot”, és mérsékeltebb léptékben komponál. Apró játékok zajlanak, de jobbra nem kellékekkel (azokból kevés van az előadásban, ettől például műbalhé jellegű a halászbárka kipakolása), hanem érzelmekkel. A színész egyszerűen hagyja kiülni az arcára az érzelmet. Nem sírások vannak az előadásban, hanem könnyes szemek és utána hirtelen váltás: komédiás perpatvar és rikoltozás. A szentimentálba hajlás kiküszöbölésére gyakran dolgozik finoman a szöveg ellen a játék: nem azt

teszem, amit mondok, vagy nem az az érzelmi hangsúlya a mondatnak, mint amit a szavak értelme sugall. Elmegyek, üvölti valaki, és marad. Arról beszél, hogy mennyire haragszik, és közben ezt hallani ki a hangjából: hát nem érted, hogy mennyire szeretlek, te majom? Mindenki szeret, mindenki jót akar, csak olyan nehéz egymást megérteni. Ezen az esendő kommunikációs igyekezeten lehet mindvégig nevetni, és nem elrontja, csak ellenpontosza a jókedvet, hogy közben ott lebeg fölőtte az összes rettenet: a gyermektelenség, a pártában maradás, az elszegényedés, vagy hogy elsüllyed a több családot is eltartó hajó.

Györfly András vagy Szélyes Ferenc bérlő komédiázásával nagy közönségtetszést arat, de a marosvásárhelyi társulat fiatalabb tagjai érzékenyebbek az ambivalens, ellentétes érzelmeket összevillanító játékmódra, és náluk látni a bejárt utakat, ahogy a teatralitást szolgáló hirtelen formai váltások háterszágát, árnyalt motivációját igyekeznek megteremteni. Nemcsak a szerelmek, de a jegyző is kölyök még: nem vén kujon, hanem sápatag, ügyetlen udvarló. Bevásárlószatyrot cipel, nyomasztó aktatornyok árnyékában dolgozik, ügyetlenkedik a távol lévő bírótól elorzott parókával, és nem mer hozzányúlni az élő halhoz, amivel korrumpálni akarják. Teljesen reménytelen küzdelmet folytat, hogy békét szerezzen, és Domokos Lászlónak azok a jelenetek sikerülnek kevésbé, amikor a cselekmény előrehaladása érdekében mégiscsak határozottan kéne fellépnie, de nem tud hinni benne, hogy esélye lehet a vérmes bennszülöttek vulkán-indulataival és együgyű ravaszságával szemben.

Az idősebbek nemzedéke három ifjú párt igyekszik összeboronálni, és míg beköszönt a végleges leosztás, számos duóra és trióra nyílik alkalm a hat, nagy kedvvel játszó fiatal színésznek. A tizenhét éves Checca szerepében Tompa Klára nincs híján a kislányos bájnak, de a lolítás pikantériának sem. Durcás és csodálkozó, mikor mi kell. A féltékenység percek alatt rámenősség váltja fel, ha érzi, hogy fölénybe került. Feslő (de nem feslett) bimbó, aki igazi alkalmakat ad a férfiaknak rácsodálkozni kiütköző nőiességére. Tompa Klára *Az üvegcsipő* egy jól sikerült előadása Irmájának játssza Checcát - teljesen jogos a vetélytársnők minden aggodalma. Főleg a néhány évvel idősebb, szelídebb Orsettáé. Kovács Ágnes inkább finomabb női intrikákat művel, csak egy speciális nézés és fejartás kell, hogy porig alázza visszakéredzkedő udvarlóját, de fölényes jó napot-jában ott lüktet: mikor fogsz már végre megölelni. A vehemens Lucietta pedig az

akciójelenetek motorja: Simon Andrea a nekivadt nőstények csatájában olyan elementáris dühvel nyisszantja le Tompa Klára addig megtévesztő természetességgel viselt vendégcopfját, hogy egy pillanatra tényleg megdöbben. Simon Andrea töredék pillanatok alatt képes érzelmi váltásokra, sistergően energikus. A zárómonológban szó szerint a marosvásárhelyi közönséghez fordul, és jól etaltált ritmusban, könnyesen melegen úgy képes elmondani az egyébként didaktikus szöveget, hogy azzal egy csapásra a nézőtérre is kiterjeszti a színpadon addigra eluralkodó szeretetet.

Ritka szerencsésen passzol össze alkatban a három vőlegény triója is. Titta Nane a helyi menő csávó, belevaló és agresszív. Kátai István felszegi busafejét, szőkén, kék szeműen körülnéz: ki meri az ő útját keresztezni, és már keresi is a kést. Csak ott bizonytalanodik el, hogy kibe szúrja végül. Mert a legerősebb halászegény is tehetetlen a női fifikával és hisztériával szemben. Bocs-kor Lóránt ideális adottságokkal rendelkezik a behemót Beppe szerepéhez, kiköpött jóindulatú, szeretetre méltó bumburnyák. Sírós dühében kenyeret majszol, és iszonyodik tőle, ha bármi-

ben is döntenie kell, ilyenkor teljesen megzavarodik. Nem úgy Béres Attila fiókintrikus Toffolója, ez a kedvesen sunyi, kölyökrókaszerű, kákabélű figura, akinek minden grimasza ezt üzeni: kicsi vagyok, segítsetek. A közönséget aktivizálja is, hogy hozzájusson egy létrához, amivel aztán ő és Bocskor Lóránt a némafilmek fénykorát idéző burleszk-etűdöt mutat be, még eggyel beljebb lopva magukat a nézők szívébe. Ahogy a chioggiái halászkolónia lakóit, úgy a marosvásárhelyi színészeket is ugyanaz az elszánt igyekezet mozgatja: szeretni és szeretve lenni. A közönség pedig kevésbé féltékeny, mint az olasz szerelmek.

Carlo Goldoni: A chioggiái csetepaté (Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat) Diszlet-jelmez: Labancz Klára. Rendező: Novák Eszter m. v. Szereplők: Tatai Sándor, Balázs Éva/László Zsuzsa, Simon Andrea, Bocskor Salló Lóránt, Kátai István, Szélyes Ferenc, László Zsuzsa/Fülöp Bea, Kovács Ágnes Anna, Tompa Klára, Györffy András, Béres Günther Attila, Domokos László, Siklódi Ernő, Ördög Miklós Levente, Koszorús Kálmán, Gyárfás József, Man Alexandru.

eredeti helyzetektől merészen elrugaszkodó

SÁNDOR L. ISTVÁN ELLENKÉPEK

CSERESZNYÉSKERT-VARIÁCIÓ

Mozgásjátékok, képi ötletek, szövegvariációk a *Cseresznyéskert* témáira - ezt az alcímet lehetne adni a Mozgó Ház Társulás előadásának. Hudi László rendezése nem a Csehov-mű interpretációja, hanem a darabhoz kapcsolódó asszociatív etűdök laza láncolata. A rendező egy interjúban azt nyilatkozta: kiindulópontjuk a szöveg egy-két mondata, legfeljebb egy-egy képe volt, ennél nagyobb egységeket nem dolgoztak fel.

A produkció valójában három szinten zajlik. A színpad előtt tévékészülékek állnak, melyek az előadás teljes időtartama alatt (időnként elnémítva) az együttes tagjainak „drámapedagógia-gyakorlatait” közvetítik: egy-egy szereplőt látunk, aki egyes szám első személyben arról beszél - beleképzelve magát valamelyik Csehov-figura helyzetébe -, hogy miképp élte meg a történeteket, hogyan emlékezik vissza rájuk, mit jelentett mindez neki. Az élőbeszéd pongyolaságait, ordító közhelyeit tartalmazó kötetlen, improvizatív megnyilatkozások azonosíthatóvá teszik ugyan azt, hogy melyik színész melyikfigurát játssza (az

színpadi játékból ez nem mindig derül ki egyértelműen), ugyanakkor látszólagos személyességük ellenére szinte semmit se mondanak a felidézett alakokról, illetve a velük találkozó színészekről. Ez a videofelvételken hallható fásult, színtelen beszédmódból, érzelemmentességet, keresettséget sugalló metakommunikációból is következik. Mintha civilek beszélnének úgy, hogy közben rájátszanak civil közönyükre. Így hát a videobejátszásokból elsősorban az a hatalmas távolság érzékelhető, amely Csehov és a mai huszonevesek világát elválasztja. Mindez ironikus idézőjelekkel látja el a *Cseresznyéskert* témáinak felidézését. Anakronisztikusnak, közhelyszerűnek, hiteltelennek hat az a világ, amelybe a szereplők „beleképzelik magukat”, ugyanakkor magukat a megnyilatkozókat is furcsának, nevetségesnek érezzük, mert azzal próbálkoznak, hogy egy számukra teljesen idegen (és érdektelen) világ problémáiról beszéljenek.

Sokkal izgalmasabb viszont az előadás másik két rétege, illetve ezek egymással való kapcsolata.

A színpad hátterében - a videobejátszások tagadhatatlan jelenidejűségét ellenpontozandó - századvégi orosz hangulatokat árasztó diáképek jelennek meg. Ezek (hol közvetlenebbül, hol áttételesebben) a színpadi történeteket is értelmezik. Amikor a szájában sétatálcát tartó kutyát látunk a képernyőn, a színpadon mozgó szereplő is úgy viselkedik, mint egy kutya. Egy másik képen piknikező társaság jelenik meg, miközben a színpadon alsóruhára vetkőzött, kucorgó alakokat látunk, akik kaotikus zajt csapva egymás szavába vágva „beszélgetnek”. Ezt a nyugtalanító, zavaros hangáradatot aligha ellensúlyozhatja a háttér néma, mozdulatlan békéje.

Mindez azt is jelzi, hogy a vetített képek elsődleges funkciója nem a színpadi történetek értelmezése. Inkább olyan valóságelemekhez hasonlíthatók, melyeknek váratlanul önálló életre kel a tükröképük, és ebben a tükröződésben az eredeti helyzet hirtelen egészen más fénytörésben, új dimenzióba emelve mutatkozik meg. Azaz a diáképek ahelyett, hogy magyaráznák, inkább kiváltják, elindítják, indukálják a színpadi eseményeket. Mintha a szereplők arra tennének kísérletet, hogy leutánozzák, rekonstruálják a képeken látható helyzeteket, pózokat, de végeredményében ez a „tükröződés” is kontrasztot teremt, „ellenképet” hoz létre: a nosztalgikus, érzelmes, elmerengő vetített állóképekből groteszk élőképek, bizzar mozgásjátékok alakulnak ki. A háttérre vetített képen például békés családot látunk: egy férfit és egy nőt, ölkben kisfiúval és kislánnyal. A színpadon azonban ennek eltorzult változata, jelenik meg: két fekete ruhás, ostobán mosolygó felnőtt sátortetős kicsi házat fog közre, ahol pici bábtestén valódi emberfejet „viselő” két „gnóm” kuksol. Majd vált a dia, s a háttérben mérleghinta tűnik fel. Ezzel egy időben - a „sátortető” ötletes, gyors átrendezésével - a hinta valóságos mása is megjelenik a színpadon. A két hintázó nyakába azonban bőrdöngök sokaságát aggatják a többiek, így a háttér sugallta önfeledt játék a színpadon nehézkes, nevetséges küszködéssé alakul. Egy későbbi diafelvételen fehér ruhás lány ül kecsesen, kezét finoman az ölébe ejtve. A színpadon viszont fekete ruhás, férfias alkatú, „nagydarab” lány jelenik meg. Komikusan tipeg ide-oda, majd lehuppan egy ládára. Önkéntelenül is a képen látható pózba helyezkedik. De az ő alkatához nem illik az eredeti, természetes gesztus, amelyet tovább ironizál az is, hogy a lány fehér pomponos fejpántot rak a homlokára. Majd megjelenik négy fehér ruhás lány, mindegyikükön pomponos fejpánt. Groteszk, magakellettő táncuk végképp bizarrá teszi a háttérvetítés meghitt, naivan nőies gesztusát.

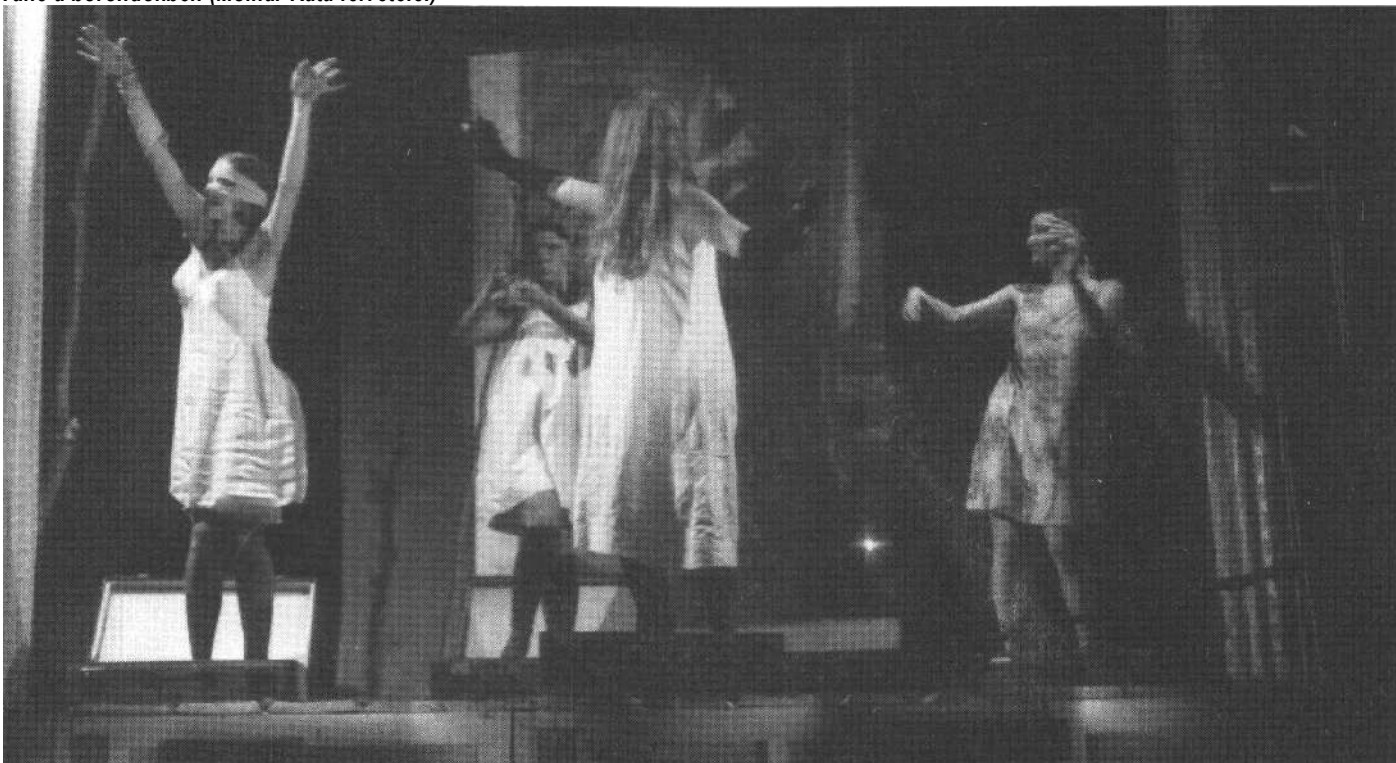
Ugyanakkor az előadás etűdjei Csehov *Cseresznyéskertjét* is „tükrözik”: többnyire a darab

◆ KRITIKAI TÜKÖR ◆



Útra készen...

Tánc a bőröndökben (Molnár Kata felvételei)



valamely helyzetéből, időnként egy-két mondatból indulnak ki. Egy férfi egy szekrény mellé áll, és Gajev mondatait ismételteti („Te régi, derék, tiszteletré méltó szekrény! Örömtől mélyen meghatottan állok előtted...”). Aztán belelép a bútorba. Mire két marcona alak megfogja a szekrényt, ide-oda hurcolássa, forgatja. Közben ki-kinyílik az ajtaja, és látjuk, hogy „Gajev” egyre elképesztőbb helyzetekben - oldalra fordítva, fejre állítva - rendületlenül csak mondja a magáét. Közben megpróbál kimászni, kedvezőbb helyzetbe kerül-ni, de a két férfi minduntalan visszakergeti a faládba. Így egyre inkább az az érzésünk, hogy a szekrény valójában koporsó, és a bizzar mondatok és mozdulatok az elvesztett élethez való képtelen ragaszkodást jelzik.

Erre utal a színpadi játék kezdő- és záróképe is: a bőröndökkel telezsúfolt térbe lassú, óvatos, riadt mozgással szállingóznak be a meztelen szereplők. Mindegyikük hoz magával valamit, többnyire a figurára jellemző tárgyat (tálcát kancsóval, csészékkel, javításra szoruló ruhadarabot, kötőtűt, balalajkát, órát), de többüknek apró fatönc és kis fejsze van a kezében. Valamennyien különféle tevékenységeket kezdenek imitálni. Miközben szól a lehangolt balalajka, kimérten csattognak a fejszék a fatöncökön. Aztán az inast játszó figura sorra megitatja a teáskannából a szereplőket. A furcsa rituálét határozott mozdulat zárja: egyszerre lendítik a szereplők a karjukat a szájukhoz, mintha vodkavíz utánaömlőnek. Ilyen felütés után morbid kísértetjárásnak hat mindaz, ami a színpadi képekben felidéződik. Például ül középen egy lány, s Ljubov Andrejevna első felvonásbeli megszólalásából összeállított mondatokat mond. Jobbra két meggörnyedt figura áll, bal oldalon göndör parókás lány fésülgeti a „főhősnőt”. A fésűbe ragadt hajtincs „Ljubov Andrejevna” kezére hull. „Ó, halál! Ó, a kisfiam!” -- mondja riadtan. A másik három figura szomorkásan bólogat, s közben szájukból hullanak a fogai. Aztán a nőhöz lépnek (talán hogy megérintsék, megnyugtassák), de a kezükben maradnak „Ljubov Andrejevna” végtagjai: kezei, lábai, lassan szétszedik a testét, miközben ő tovább beszél. Egy másik etűdben a háttérképen keringőző párt látunk, a színpadon pedig lenge fehér ruhába öltözött lányok jelennek meg, akik a bőröndökbe állva lejtenek furcsa, magányos, egy helyben járt táncot. Aztán megjelennek a sötét télikabátos, kucsmás, kalapos fiúk, akik lassú, tipegő járással „körülölködják” a lányokat, majd maguk is belelépnek a bőröndökbe. Az így kialakult párok lassú, némileg erotikus ringatózásba kezdenek. Végül a fiúk lehúzzák párjukról a ruhát. Miközben az összekucorodó, félmeztelen lányok eltűnnek a színről, a fiúk a testetlen-né vált női ruhadarabokkal kezdenek táncba. A záróképpel visszaidézi a nyitóképet. Most azonban

nem meztelenül, hanem télikabátba bújva kucorognak a szereplők a bőröndökön. Miközben fejszecsapásokat és vonatjazt hallani, ismét megszólal a lehangolt balalajka. Előkerülnek a régi tárgyak, csattannak a kis fejszék a kézben tartott tönkökön. A közepén látható földkupac alól meztelen lány bújik elő, és Ánya mondatait variálva megszólal: „Ez a kert már kiszáradt, kiszáradtak az emberek is, a fák, az emlékek. Öreg ez a föld is” - mondja, és közben földet pakol a mellé heverő bőröndbe. „Majd ültünk új kertet magunknak, hisz egész Oroszország a mi kertünk. Csak induljunk el végre” - mondja többször is a többieknek. „Menjünk! Menjünk” - hajtogatja, de nem mozdul senki sem. Lassan sötét lesz.

Érdekes képeket, hatásos mozgásötleteket, erős effektusokat tartalmaz a Mozgó Ház előadása. A szételés folyamatát, a pusztulás állapotát érzékelteti. Erős atmoszférát közvetít. Valami mégis hiányzik belőle. Tudjuk, hogy milyenvilágról beszél, még sincs igazán világképe. Jelez ugyan egy állapotot, de ezt a nézői empátia teszi igazán jelenvalóvá. Az erőteljes vizuális hatásokhoz, a pontosan komponált képekhez ugyanis nem társul azonos minőségű színészi játék. Az a bonyolult tükörijáték, amelyre az előadás válik, csak akkor érhetné el a kívánt hatást, ha pontosan érzékelhetnénk a szereplők státusát, azaz ha a színészek egyszerre lennének képesek megteremteni a felidézett figurákat s közben kifejezni a hozzájuk való személyes viszonyukat. A Mozgó Ház Cseresznyés kertjében azonban nem határolódnak el egymástól igazán az alakok. Kicsit mindegyik figura egyforma, lényegében valamennyi szereplő ugyan-azt játssza, ezért megkülönböztethetetlenek, egymásba mosódnak a szerep-körök. A színészek a figurateremtés alapeszközait sem birtokolják, ezért rendkívül sok fals elem kerül a játékba. Engem legfőképpen az artikulációs problémák, a hangképzési nehézségek zavartak.

Munkamódszerében és szándékában a Cseresznyés kert szerves folytatása a Mozgó Ház korábbi előadásainak. A Jeanne d'Arc és a Romeo és Júlia (és bizonyos értelemben a Beckett-dalok is) a társulat tagjainak közismert témákhoz fűzött színházi (ön)reflexióit tartalmazta: a játék nem a felidézett világot rekonstruálta, a szereplők nem ennek kínáló szerepeibe helyezkedtek bele. Épp ellenkezőleg: önmagukat mutatták meg a választott témához való viszonyukban. Groteszk etűdjeikben eljátszottak az önfeláldozás, illetve a férfi-nő kapcsolat kü

lönféle lehetőségeivel. Nem szerepeltek, hanem énük szerepeit próbálgatták: olyan pózokat, játékokat, „maszkokat”, amelyek a feldolgozott témákból következtek. Így hát nem színészeket láttunk a színpadon, hanem elsősorban személyes megmutatkozásra törekvő szereplőket, akiknek minden egyes gesztusából az sütött, hogy a civil énjük is csak állandó szerepekbe zárva nyilatkozhat meg.

A Mozgó Ház mostani előadása ugyanezt a hatást kelti, miközben szándékában túl is lép korábbi produkcióin, hatalmas lépést tesz a komplex színházi nyelvet használó kortárs színház felé. Ehhez azonban elengedhetetlen lenne az alaposabb, elmélyültebb színészi felkészülés. A minőségi ugrás ezen a téren azonban nem történt meg. Most is az ötletek, az önreflektív elemek az igazán erősek. A személyes megmutatkozás igénye ebben az előadásban is túltesz a színházi megformálás vágyán.

Cseresznyés kert (Mozgó Ház Társulás)

Zenét szerelte: Gévai Simon. Díszlet, világítás: Árvai György. Hang: Barna Balázs. Dia: Hadley Kincade. Rendezte: Hudi László.

Írta és előadja: Bársony Júlia, Birtalan Krisztina, Deli Adrienne, Gévai Réka, Möninger Zsolt, Nagy Fruzsina, Pereszlenyi Erika, Sulykó Elzbieta, Szabó László, Tabeira Iván, Vajna Balázs.

TÁNC, SZÍNHÁZ – KORTÁRS MŰVÉSZET

ellenfény

AZ 1999/1. TAVASZI SZÁM TARTALMÁBÓL:

JÁTÉK, IRÓNIA, GROTESZK

- Pontfény: Mohácsi János esszéi, beszélgetések a rendező előadásairól
- Fókuszban: a tánc humora
- Ezred-vég-játékok: katasztrófairónia a kortárs színházban
- Reflektorfényben: az Utolsó Vonal
- Kritikák Joseph Nadj, a Szegedi Kortárs Balett, Bozsik Yvette, Román Sándor, a Mozgó Ház Társulás új előadásairól

Az Ellenfény már előfizethető a következő címen:
Új Színházért Alapítvány,
5100 Jászberény, Elefánti út 3.

KOLTAI TAMÁS

SZABÓ OTTÓ EMLÉKEZETE

L lehet-e emlékem a színésről, akit valószínűleg sohasem láttam a színpadon? *Valószínűleg* - írom le némileg bizonytalanul -, mert Szabó Ottó az ötvenes-hatvanas években vidéki színházakban játszott főszerepeket, amikor még biztosan nem láttam, később elvéve akár láthattam vidéken is, Pesten is, noha korán, a hetvenes években kiszállt a színházból, és elment szinkronszínésznek.

„Harminchat évig voltam a pályán”, nyilatkozta 1979-ben. Aztán még csaknem húsz évig ő volt Gian Maria Volonte, Raf Vallone, Pierre Brasseur, Max von Sydow - magyar hangja. Es persze Derrické. Meg a Szomszédok zöldségese - élőben.

Én mégis látni vélem - lelke színpadán - Szabó Ottót mint Görgéyt, Tartuffe-öt, Turait, Leicestert, Bánkot. Ez csak részemről illúzió, ő tényleg eljátszotta ezeket a szerepeket. De mi egyéb a színház, mint kollektív illúzió? Vajon milyennek „látjuk” azokat a színészeket, akiket húsz vagy harminc évvel ezelőtt láttunk? Úgy is kérdezhetném: milyennek teremtik meg őket utólag, emlékezetünkben? (Illúzióinkban?)

Szabó Ottó azt mondta egyszer, hogy a tehetségtelen rendezők elől menekült el a színpadtól a Pannónia Filmstúdióba.

Előtte egy fénykép. Shakespeare: *Macbeth*, Pécsi Nemzeti Színház. A bemutató dátuma: 1960. február 4. A rendező: Németh Antal. A szörnyű pár királyi díszben: Szabó Ottó és Spányik Éva. A konvencionális színházi fotó nem sokat árul el, a gyilkos király szertartásos mozdulattal, akár egy bevonuláson vagy fogadáson, elővezeti nejét. Néznek egymásra, tartásukban magabiztosság, majdnem gög. Es bennük a titok. Föltehetően a csúcson levő színészeké és a pálya szélére szorított volt rendezői nagyságé. Vajon milyen lehetett ez a találkozás akkor, egy híján negyven éve? Es miért mulasztottuk el egy híján negyven évig megkérdezni róla a színészt? Miért nem tudakoltuk a véleményét a *tehetséges* rendezőről, az együttjátszásról vagy a későbbi csalódás okairól?

Szabó Ottó mindkét nagyapja - Neményi László és Szabó Pál - színigazgató volt; utóbbi a marosvásárhelyi első állandó magyar színház alapítója, rendező és színész. Édesapja, Szabó Ernő (őrá, Hannibál tanár úrra talán még azok is emlékeznek, akik sohasem jártak színházba) éppen Horváth Árpád igazgatása alatt játszott Debrecenben, amikor Ottó kiszökdösött a gimnáziumból a színházba, hogy aztán ott is hagyja az iskolapadot, és elmenjen segédszínésznek.

Nagyváradon kapta az első szerepet, az ifjú Schwartzot a *Liliomfiban*. Aztán az akkoriban szokásos sors: háború, fogság (véletlenül kapták el a suhancot, hogy „kilegyen a létszám”, Szibériában majdnem belehalt a flekktifuszba), '48-tól Marosvásárhely, '56-tól Pécs, '66-tól Veszprém... Adatok. Szerepek: Hlesztakov, Higgins, Corvino. Kataklizmák. '74-ben a *Volpone* előadásán agyergörccsöt kap a színpadon, hónapokig nem tud megszólalni, fél évig jár logopédushoz, újra megtanul beszélni. Anekdóták. Egyszer rendőrök igazoltatták volna, ha nem ismerik föl „Derricket”. Adatok, szerepek, kataklizmák, anekdoták, fényképek.

Mi marad a színészből?

Szabó Ottónak karcos, erős, bölcsességet, határozottságot sugárzó hangja volt. Kemény, tömör fizikuma férfias hosszerepekre és karakterekre képesítette. Fiatal Tartuffe-jében kenetes gúny, Higginsében finom angol ironia, Bánkjában hősieles elszántság dominált. Játékában a zord külső alatt szemérmes líra, megbocsátó esendőség bujkált.

Tudom, bár sohasem láttam színpadon. 1998. november 30-án halt meg, alig egy hónappal hetvenkettedik születésnapja előtt.

Szabó Ottó *Macbeth*ként



Civilben



A *Bunbury*ben az ötvenes években, Pécsen



PETER BROOK

GONDOLATOK SHAKESPEARE-RŐL

Az ember elveszi az újságot, abban a hitben, hogy a mai számot tartja a kezében, érdeklődéssel kezdi olvasni, majd egyszer csak rájön, hogy ez a tegnapi szám, és hirtelen elveszti minden érdeklődését. Miért? Az újságírók bizonyára értelmes, jó tollú emberek, és mégis, amit leírtak, másnapra nyolcvan százalékban elavul, és csak arra jó, hogy halat csomagoljanak bele. Voltaképpen mi hát a különbség egy tegnapi újságoldal és egy több száz éve keletkezett Shakespeare-dráma bármelyik oldala között? Shakespeare miért nem avul el? A kérdés egyszerűnek, sőt frivolnak tetszhet, ám ha elgondolkodunk rajta, kiderül, hogy a kézenfekvő válaszok senkit sem elégíthetnek ki. Mi lenne a kézenfekvő válasz? Íme, egy példa: „Shakespeare lángész volt.” Mire derít fényt a „lángész” szó? Vagy egy másik: „Shakespeare a maga korának jelentős személyisége volt.” Ez vajon mennyiben segít hozzá a megértéshez? Vagy tessék, egy másik válasz, amelyet az új kritikai iskola adhatna: „Shakespeare szívesebben hált fiúkkal, mint nőkkel.” Feltáru-e ebből a Shakespeare nevű jelenség igazi titkának akár csak egy töredéke is? Emlékszünk: nemrég az emberek még komolyan morfondíroztak, létezett-e Shakespeare egyáltalán, és az utóbbi száz évben különböző nevekre cserélték fel a „Shakespeare” nevet: így lett belőle Bacon, Marlowe, Oxford és a többi. Mindez - még egy-szer mondom - azért oly abszurd, mert semmi értelme. A név más lesz, a titok titok marad.

Nemrég Oroszországban jártam. A hallgatóság egyik tagja felállt, és így szólt: „Errefelé valamennyien tudjuk, hogy Shakespeare üzbég származású volt; elárulja a neve. A »sejk« arab szó, a »pír« bölcslet jelent, azaz a »Shakespeare« kódolt név volt, amely mindenkinek elárulta, hogy kriptomuzulmánról van szó, aki olyan protestáns országban él, ahol a katolikusokat üldözik.” Eddig szép, de mennyivel juttat közelebb a Shakespeare-rejtély megoldásához? Csehov talán cseh volt? Egy másik, Angliában elterjedt, rasszista és sznob felfogás szerint Shakespeare, ez a szegény vidéki surmó, aki csak falusi iskolát végzett, soha nem tehetett volna szert olyan műveltségre, amilyenről drámái tanúskodnak. Valójában, ha jól emlékszem, huszonnyolc évesen írta első darabját. Ha meggondoljuk, mennyi szót és benyomást képesek befogadni azok a fiatalok, akik manapság húsz-huszonegy éves fejjel már filmet forgatnak, és hozzávesszük, hogy Shakespeare Londonjában a világ négy sarkáról érkezett emberek adták egymásnak a kilincset, egyvalamiben, azt hiszem, megállapodhatunk: Shakespeare-nek, hogy megírhatta darabjait, kivételes emlékezőtehetségre volt szüksége. Induljunk ki ebből a megállapításból.

Senki sem vonhatja kétségbe, hogy Shakespeare genetikailag kivételes megfigyelő-, elrak-

tározó- és emlékezőképességgel volt megáldva. A minap egy fiatal karmesterrel arról beszélgettünk, hogy az ember nagyon fiatalon egészen bonyolult partitúrákat képes elraktározni magában. Nyilvánvaló, hogy ezzel a képességgel Shakespeare is rendelkezett.

Ne felejtsek el, hogy a korabeli London, ahol élt, fölöttébb aktív, mozgalmas város volt. Az ember csak belépett valamelyik kocsmába, és máris világtengereket megjárt utazók beszélgetését hallgathatta; ha akarta, ha nem, információk egész skáláját szívta magába. Genetikai szempontból Shakespeare kivételes tünemény volt; a tar koponya, amelyet annyi képen láttunk, döbbenetes számítógépes kapacitással tárolt és dolgozott fel tömértelen nem mindennapi benyomást. Shakespeare-nek az agya volt a szerszáma, és nekünk, azt hiszem, ebből a tényből kell kiindulnunk.

De elég-e azt mondani, hogy kitűnő memóriája volt? Aligha. Mert még ha elfogadjuk is, hogy a benyomások a maguk teljes gazdagságában és összetettségében tódultak be az agyába, ezzel még mindig nem kelthetnénk életre Shakespeare-t, a páratlan író. Kényszerűen adódik a következtetés: volt egy további alapvető tulajdonsága is. Nevezzük ezt „kreativitásnak”. De ha ebben megegyeztünk is - hová vezet, mit magyaráz meg ez a szó? Beszéljünk minél egyszerűbben. Mondhatjuk, hogy Shakespeare költő volt, és senki nem fog megcáfolni bennünket, elvégre valóban költői műveket alkotott. Csakhogy a költő nem a semmiből lesz. Hogyan határozhatjuk meg a lehető legkonkrétabban a költészet nevű sajátos jelenség táptalaját? Beszélhetünk a szavak iránti érzékről, hát persze, beszélhetünk az irodalmi kifejezés szenvedélyéről, de ez még nem elég. Mi valami egészen alapvető, meghatározó jelentőségű dolgot keresünk.

Az alapvető pedig ez: a költő éppolyan ember, mint bármelyikünk, de valamiben azért különbözik tőlünk. Mégpedig abban, hogy mi, többiek soha. semmilyen adott pillanatban nem férhetünk hozzá életünk teljességéhez. Itt vagyunk például mi magunk, akik most, ebben a meghatározott pillanatban itt ülünk ugyanabban a helyiségben. Senki sincs köztünk, aki a maga pillanatnyi tudatos figyelmét áttörve hozzáférkőzhetne mindahhoz a kincshez, amelyet élete során felhalmozott magában. Sokan közülünk csak hosszadalmas erőfeszítések árán tudnának leereszkedni egykori benyomásaik mélyére, s akadnak olyanok is, akiknek évekig kellene együttműködniük egy pszichiáterrel, hogy eljussanak azokhoz a különleges alagutakhoz, ahol eltemetett élményeink várják a felfedeztetést. A költőt azonban más fából faragták. Az ő abszolút jellegzetessége, hogy olyankor is meglátja a dolgok közti összefüggéseket, ha azok egyáltalán nem nyilvánvalóak.

T. S. Eliot a kávéskanal segítségével írja le a folyamatot „Kávéskanalanként mértem ki az életemet.” A kávéskanal egyszerre idézi fel a személyes emberi asszociációkat és azokat, amelyek jócskán túlmutatnak az egyéni szférán. De térjünk vissza Shakespeare-hez, és tartsuk magunkat az egyértelmű tényekhez. Minden okunk megvan a feltételezésre, hogy gyors tempóban írta darabjait. Gyakorlatias ember volt, és gyakorlatias módon szolgált egy színházat, amelynek szüntelen új meg új darabok kellettek; és ha tekintetbe vesszük, hány évig írt, s ezalatt hány drámát alkotott, akkor nyilvánvaló, hogy rohamtempóban kellett dolgoznia. Semmi alapunk sincs feltételezni, hogy némely írók módján először készített egy első változatot, majd húsz év után elővette a fiókjából, hogy átdolgozza. A dolog úgy fest, hogy egyáltalán nem írt piszkozatot. Hagyatékából soha nem került elő sem piszkozat, sem felhasználatlan kézirat. A jelek épp az ellenkezőjére utalnak, tudniillik arra, hogy legcsodálatosabb műveit is a pillanat hevében, perzselő szenvedéllyel vetette papírra, mégpedig pontosan abban a formában, ahogyan elgondolta őket.

Először is mindig egy történetet mesélt el, és azt hiszem, itt mutatkozik meg a különbség Shakespeare és egy újságíró - egy jó újságíró - között. Ha az újságíró egy bűnesetet ír meg a lapjába, tömören fogalmaz, egyetlen stíluszinten maradva, és a cselekményt csak felszínesen rögzíti. Shakespeare alázatosan tisztelte a történeteket, mégis merőben másként járt el. Az írás minden egyes pillanatában nemcsak magának a cselekménynek volt tudatában, hanem mindannak, amivel ez a cselekmény a legkülönbözőbb szinteken összefügg. Ezért kellett egy különleges, nagyon bonyolult eszközt kikovácsolnia magának. Ez az eszköz, amelyet mi „költészetnek” szoktunk nevezni, tette lehetővé, hogy egyazon replikán belül rögzítse az elbeszélés irányát és értelmét, megragadja a szereplő emberi arculatát, és kiválassza a rendelkezésére álló húszezer szó közül a legmegfelelőbbet - azt, amely rezonanciákat kelt, és átveszi az írói lélekben hordozott asszociációk valamennyi szintjét.

A jelenségnek van egy további aspektusa is. A Shakespeare-drámák nem hosszabbak bármely más színdarabnál, a bekezdések ugyanolyan hosszúak, mint bármelyik mai újságcikkéi; a lényeg a sűrítettségben, a pillanat sűrítettségében van. Ez a sűrítettség számos elemből áll össze, például a képi nyelvből, de éppígy magukból a szavakból is, amelyek azért tettek szert kivételes dimenzióra, mert többek voltak pusztán „fogalmaknál”.

A fogalom kétségkívül szükséges eleme a beszédnek, mégis tragikusan jelentéktelen részecske ahhoz képest, amit a beszéd adhat - azt a parányi kis intellektuális igyekezetet jeleníti csak



Jelenet a Hamletből (1955). A címszerepben: Paul Scofield

meg, amelynek az egész nyugati civilizáció évszázadokon át oly szertelen és túlzott tisztelettel adózott. A fogalom létezik Shakespeare-nél is, de a fogalmon túl ott van saját, képileg életre keltett változata; a fogalmon és a képen túl ott a zene; és a szavak zenéje fejezi ki mindazt, amit a fogalmi beszéd soha nem közvetíthet. A zenében a fogalmakra nem redukálható emberi tapasztalat ölt testet, és ebből születik a költészet, amelyben véghetetlen szubtilitással kapcsolódik egymáshoz minden: a ritmus, a hangnem, a vibráció, az energia, amely a kiejtés pillanatában minden szóba értelmet lehel, a kép és az a további, kivételes erejű dimenzió, amely a szó hangzásából, zenéjéből fakad.

Zenét mondok, de közben nagyon is jól tudom, milyen veszedelmes szó is ez, és micsoda rémületes félreértéseknek lehet forrása. A színész azt mondhatja magának: „Ó, nekem szép dallamos a hangom, tehát muzikálisan tudok beszélni.” Fogalmazunk világosan. A szó zenéje, a verbális ritmus költői értelemben véve roppant bonyolult, finom valami, és igazán tragikus, hogy

ezt a komplex jelenséget a színiiskolák szerte a világon szabálygyűjteménnyé redukálták. Ha a színészeknek a fejébe verik, hogy Shakespeare pentameterben írt, és a pentameter egy meghatározott ritmusra épül, a színészek pedig ennek nyomán arra törekednek, hogy beszédükben ezt a ritmust visszaadják, az eredmény száraz, üres zene lesz, amelynek semmi köze a szavak eleven zenéjéhez.

Térjünk hát vissza az alapkérdéshez. Hol van ezekben a drámákban az élet forrása, vagy egyszerűbben: mi a Shakespeare-jelenség lényege? Ha jól emlékszem, harminchét drámát írt, amelyek körülbelül ezer szereplőt vonultatnak fel. Ez pedig azt jelenti, hogy Shakespeare - akiről oly keveset tudunk - drámáiban olyan mutatványt vitt végbe, amely párját ritkítja az egész világirodalomban: sikerült pillanatról pillanatra legalább ezer, folyton változó nézőpontra belopakodnia. Es ha ezt beláttuk, az is világossá válik, hogy önmagunknak tesszünk igen rossz szolgálatot, ha Shakespeare-t egyetlen nézőpontra próbáljuk redukálni, bármi legyen is az. Ha azt mondjuk, hogy Shakespeare fasiszta volt - merthogy egyes könyvek valóban ezt állítják, és bizonyos Coriolanus-előadások azt próbálják bizonygatni, hogy fasiszta módon gyűlölte a népet -, vagy hogy A velencei kalmár antiszemitának mutatja, szóval

mindezek a kicsinyes félreértések onnan erednek, hogy egyesek kiragadnak egy-egy részt valamelyik darabból, és azt kiáltják: „Aha, most már világos, hogy miért írta ezt a darabot!”

Manapság az ilyen kezdeményezések főként a nemiségre lyukadnak ki. Interpretációk tömege próbál meggyőzni róla, hogy a darabok ilyen vagy olyan titkos szexuális kapcsolatok feltárása kedvéért íródtak. Ha azonban a dolgokat nagyvonalúbban és bizonyos távlatból nézzük, hamar rájövünk, hogy Shakespeare mindezeket a változékony és változó magatartásokat egyforma együttérzéssel és azonosulási készséggel kezeli és szembesíti egymással, a végén pedig megállapítjuk, hogy személyes nézőpontját egyszerűen lehetetlen kihüvelyezni, hacsak azt nem mondjuk, hogy Shakespeare, éppen mert Shakespeare volt, ezer Shakespeare-t egyesített magában.

De miért olyan fontos mindezt megérteni? Gondolják meg: milyen is volta színház, amelyet Shakespeare meghódított? Eleve csupa pezsgés, csupa izgalom; az Erzsébet-kori színház olyan érdekesítő kalandot kínált, mint hús vagy harminc éve a mozi. (Amikor Orson Welles megrendezte Az aranypolgárt, a film új lehetőségek egész tárházát nyitotta meg.) Ez az új színházi forma egy dobogón alapult - körülbelül olyanon, mint amilyeneken most én ülök -, és ezen a dobogón szabadon jöhetek-mehettek a képek. Díszlet nem lévén, elég volt, hogy valaki kijelentse: „Most egy erdőben vagyunk”, és az emberek máris egy erdőben érezték magukat, és ha a következő másodpercben azt mondta: „Már nem vagyunk az erdőben”, az erdő azonnal eltűnt. Ez a technika gyorsabb még a filmes montázás-nál is. A filmen látjuk egy egész erdő képét, aztán vágás következik, és máris, mondjuk, Berlin látképe tárul elénk. De a két dolog élesen különbözik egymástól. Amikor ezt a változást a színész által kimondott szó idézi elő, a folyamat sokkal gyorsabb lesz, mert a színész, amikor „erdőt” mond, egyazon verssoron belül megjelenítheti és el is tüntetheti az erdőt, Berlint, önöket és engem, premier plánban mutathat fel egy arcot, tárhat fel egy szívet, hogy aztán az erdő újból megjelenjen és újból a semmibe vesszen - és ez a cseppfolyósság magasabb rendű minden valaha feltalált és a jövőben feltalálható filmes technikánál.

Mindezt a színház építészeti formája is elősegítette. Shakespeare színpada többszintes szerkezet volt, egy alsó és egy időnként használt magasabb szinttel. Most, beszéd közben döbbenek rá, hogy olyasmit készülök mondani, ami a berlinieket halálosan meg szokta rémíteni; nem is tudom, ki merjem-e mondani ezt a bizonyos szót, mert amikor úgy tíz éve ugyanebben a városban kicsúszott a számon, az egész termen végighullámozott a borzadály. A szó így hangzott:

„metafizika”. Tíz évvel ezelőtt az akkori berlini politikai légkörben csak egyetlen dolog számított: mindent szigorúan politikai szempontból kellett nézni. Aki azt merte állítani, hogy ezenkívül más is létezhet a világon, máris szűk látókörű-nek, divatjamúltnak és agyalágyultnak minősült. Kérem, okvetlen mondják meg, változtak-e e téren a dolgok, és még mindig olyan veszélyes, olyan mérgezett-e a „metafizika” szó! Egyvalami felől azonban bizonyosak lehetnek: Shakespeare és közönsége meg a kor, amelyben élt, a kor, amelyben forrongó, átalakuló népek kavargtak, eszmék robbantak ki és omlottak össze - hírből sem ismerte a biztonságot. Ez azonban szerencse volt, mert az emberek ezért érezhettek rá ösztönösen, a lelkük mélyén, hogy a káosz mögött ott lappang a megértés egy egészen sajátos lehetősége is, ám ez a megértés egy egészen másfajta rendhez kötődik -- olyan rendhez, amelynek a politikához az égvilágon semmi köze.

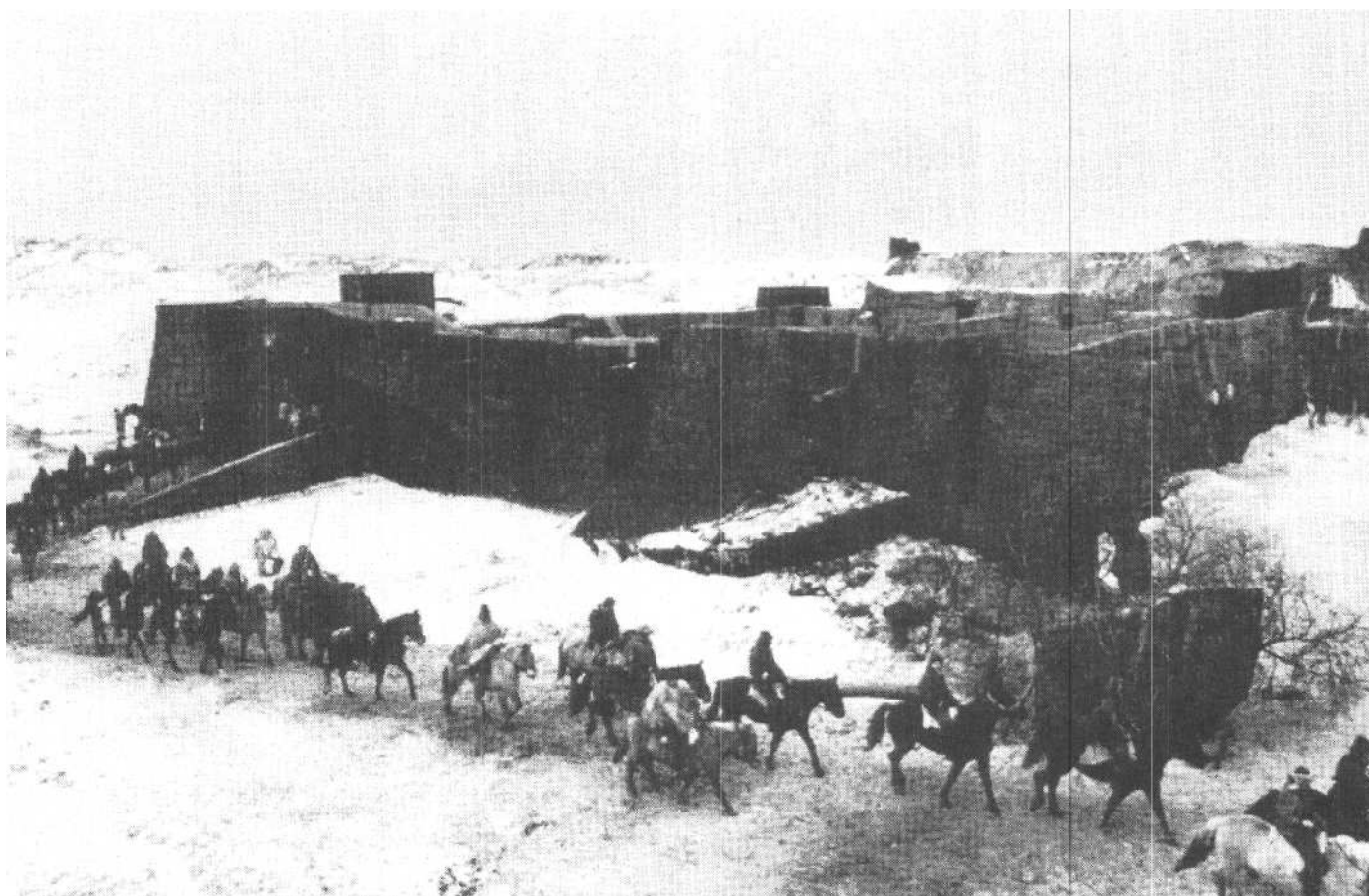
Ez az érzés Shakespeare valamennyi művét áthatja, és jól mondta száz évvel ezelőtt Gordon Craig: ha nem vagyunk hajlandóak elfogadni a szellemek világának realitását, akkor Shakespeare drámái minden értelmüket elveszítették, és okosabb, ha nyomban elégetjük őket. Shakespeare színháza színészek és nézők találkozóhelye

volt, ahol nagy intenzitással lehetett másodpercről másodpercre megélni az élet mozzanatait. És a láthatót mindvégig kíséri egy láthatatlan dimenzió is; ezért van az, hogy a cselekmény valamennyi drámában egyidejűleg vertikális és horizontális. Es ekként lassan feldereng bennünk, miért olyan kompakt és sűrű Shakespeare írásmódja. Ha pedig az ember összeveti a shakespeare-i színpadot a mai filmmel - elvégre ez a párhuzam szinte elkerülhetetlen -, más valamit is megérthet. A hasonlóságnak valójában nem az a lényege, hogy itt is, ott is szabadon lehet változtatni nagyszabású és intim, háborús és költői jeleneteket, hiszen ez evidens. Egészen másról van szó. Nem tudom, önöket is úgy meglepettette-e a felismerés, mint engem. A film rendkívül komplex és mesterséges nyelvet dolgozott ki, amelyet azonban mindenki megért. Az egyik pillanatban premier plánt, a másikban nagyotált látunk, aztán megint egészen másutt vagyunk, és ez a roppantul bonyolult szerkesztésmód mégis széles e világon mindenütt tökéletesen átlátható a legkülönbözőbb társadalmi rétegekből származó, a legkülönbözőbb műveltségi fokon álló emberek számára is. Gordon Craig - akit személyesen ismertem, amikor úgy kilencven körül járt - egyszer azt mondta nekem: „Nem bírok moziba

járni.” „Miért?” - kérdeztem, ő pedig azt felelte: „Ülök a zsöllyémben, nézek egy hegyet, és akkor a kép egyszer csak ugrik egyet, és máris egy hatalmas arc bámul rám - egy kukkot sem értek az egészből.”

Gordon Craig egyedülálló lény volt. Mindig is excentrikus nézeteket vallott, de ez esetben nagyon pontosan fogalmazta meg a film éppen kialakulóban lévő különös nyelvezetét - ám ugyanakkor ő volt az egyetlen, aki így reagált rá. Az emberiség többi része minden nehézség nélkül, egyszerű és természetes nyelvként fogadta el a premier plánt, a totálképet, a vágást, a svenkelést egymásután. Nos, szakasztott ugyanígy volt az Erzsébet-kor a költészettel. Kialakult egy végtelesen bonyolult forma, amelyben az egyik szereplő egészen természetes, mindennapi módon beszél a másikhoz, és aztán egyszer csak, egy mondattal később olyan kifejezéseket kezd használni, amilyenek egy átlagos, mindennapi beszélgetés során soha, de soha eszébe nem jut-

A Lear király filmváltozatának díszlete (1969)





Jelenet az RSC A vihar című előadásából (1957)

nának. Fura mellékevek kerülnek elő, és olyan ritmikai ugrások, amilyenek az életben lámpással sem találhatók. Es ugyanígy: egy mondat kellős közepén egyszer csak felbukkan egy filozófiai kérdés, egy metafizikai rejtély, amely a köznapis társalgásban soha nem ütné fel a fejét. Bizonyos értelemben mesterkélt, az ingyenceknek fenntartott nyelv ez, az Erzsébet-kori közönség számára azonban éppúgy nem jelentett problémát, mint a film nyelve a mai nézőknek - szükségszerűnek, tehát természetesnek érződött. A közönség nem értelmiségiekből állt, akik felsóhajtottak volna, hogy „ó, micsoda remekművű stílus!...”, vagy vitába bonyolódtak volna, hogy mi ennek vagy annak a megoldásnak a „stilisztikai mögöttese”. Shakespeare drámáit a népi közönség széles rétegei előtt játszották, és semmilyen adatunk sincs róla, hogy bárki a legcsekélyebb mértékben is megütődött volna ezeken a szóépítményeken. Még több száz évnek kellett eltelnie, amíg valaki egyszer csak rákezdte: „Jaj, én imádom színházba járni, mert rajongok ezért a művéségért!” A művéség csak Shakespeare után vonult be a színházba, a díszletekkel, a sminkkel, a szemfényvesztő perspektívával, a *chiaroscuro*-val, és akkor aztán a színház úgynevezett szerelmesei elkezdtek mondogatni: „Odavagyok a

színházi művéségért!” A valóság az, hogy Shakespeare nyitott arénájában, amelyet körülálltak a nézők, minden - akár természetes volt, akár nem - közvetlennek és az életből merítettnek tűnt.

Amikor Shakespeare arról ír, hogy a színház „tükröt tart mintegy a természetnek”, ez azt jelenti, hogy a való életből vett embereket akar tükrözni, de ez a tükrözés sem nem naturalista, sem nem művi. Amikor idejövem a *Die Kultur* feliratú táblát láttam, elfogott a borzalom, mert a *die Kultur* hallatán az emberek azt gondolhatják: kultúra az, ami művi. Nem igaz. Az élet igazi tükré soha nem „kulturális” és soha nem művi; azt tükrözi, ami van. A színház pedig soha nem csupán a felszín tükrözi, hanem azt is, ami a felszín mögött, a társadalmi viszonyok komplexitásában húzódik meg, emögött pedig az egész életnek nevezett tevékenység végső, egzisztenciális értelmét. A nagy tükörben mindez egyszerre, együtt látható. De az egész életet ilyen módon felmutatni valószínűtlenül nehéz feladat, és kivételesen kompakt formát igényel. Ezért térek vissza újra meg újra ehhez a ponthoz. Shakespeare pillanatról pillanatra olyan sűrűségben ábrázolja az anyagot, hogy ehhez szüksége van a nyelv minden erőforrására - azaz a költészetre. Költészetre, amely nem „csinos” vagy mives, hanem kompakt és intenzitástól feszülő.

Es itt térjünk vissza az igazi problémához, azaz a jelenhez. Ha ma elő akarunk adni egy Shakespeare-drámát, az igazi kihívás az, hogy rávegyük

és segítsük a közönséget: tudjon a mai látásával és hallásával is látni és hallani. Annak, amit bemutatunk, *ma* kell természetesen hatnia, azaz úgy, hogy a néző kételkedés nélkül elhiggye mindazt, amit lát és hall. Ha csak egyetlenegy-szer is felteszi magának a kérdést: „mármost ez természetes vagy pedig művi?”, akkor vége az egész-nek - *kaputt*. Ha a színész beszél, vagy megiszik egy pohár vizet, ez természetes - de ugyanilyen természetesen kell hatnia, ha aztán ugyanez az ember egyszer csak fejest ugrik a költészetbe, és vala-mi nagyon bonyolult szöveget ad elő, vagy pedig valamilyen bizzar mozdulatot tesz. Más szóval a probléma abban rejlik, hogy ezt az anyagot a jelen pillanathoz adaptáljuk, azokhoz az emberekhez, akik itt és ma ülnek a nézőtérén.

De van itt egy csapda. A „jelen” és az „aktualitás” nem ugyanaz. A rendezőnek módjában áll, hogy Shakespeare bármelyik darabját a

lehető

legközönségesebb és legdurvább módon aktualizálja. A szereplők például motorral közlekedhetnek a színpadon, pisztolyt ránthatnak, és nyílt színen könnyíthetnek magukon. Száz lehetőség is van rá, hogy valamely művet áttegyünk a jól felismerhető jelenbe. A rendező szabadságot élvez, de ez a szabadság arra is kötelezi, hogy a szöveghez tisztelettel, érzékenyen és nyitottan közelítsen. Mint rendezők nem kerülhetjük meg a nehéz és fájdalmas kérdést, hogy vajon valóban megértettük és feltártuk-e a maguk teljességében a mű változatos rétegeit, amelyek ma is éppoly gazdagok, termékenyek, lehetőségteljesek és életteliak, mint voltak a múltban. A kérdésre többféle válasz is lehetséges: vagy nem vettük észre ezeket a szinteket, vagy nem találtuk őket elég érdekesnek, vagy egyszerűen nem törődünk velük. De ki-k mondhat, amit akar: tény, hogy a szöveg durva modernizálása és kiaknázatlanul hagyott káprázatos lehetőségei között elkeserítő szakadék tátong. Es mivel a színházban kevés az ilyen kimeríthetetlenül gazdag szöveg, a rendezők, akik erre az útra lépnek, olyan kockázatot vállalnak, amely véleményem szerint nem fizetődik ki.

Összefoglalva tehát: míg a tegnapi újságcikk csak egyetlen dimenzióban létezik, és gyorsan avul, Shakespeare drámáiban minden egyes verssor olyan atomhoz hasonlít, amely, ha a robbantást avatott kéz végzi, végtelen energiát szabadít fel.

KÉRDÉS A KÖZÖNSÉG SORAIBÓL: Ön, amennyire tudom, önként választotta Párizst

munkássága színhelyül, és ebből következően franciául játssza Shakespeare-t. Nem sínylik-e meg az ön által említett sokrétű szintek, hogy idegen nyelven kell érvényesülniük, vagy ön szerint ez a megoldás bizonyos előnyökkel is jár?

PETER BROOK: A kérdés nagyon érdekes. Azt mondanám: a drámák nem sínylik meg ezt a helyzetet, én azonban annál inkább; angol ember számára ez valódi kinszenvedés. Mihelyt egy szöveget lefordítanak, a zeneiség valamilyen szintje óhatatlanul veszendőbe megy. Shakespeare-ben azonban az a rendkívüli, hogy a drámai oly végtelenül gazdagok. A legtöbb költőt a fordítás megfosztja műve értékének kilencven százalékától, Shakespeare-nél azonban az, ami megmarad, továbbra is csodálatos és páratlan erejű. A lefordított szöveg is megőrzi azt a titokzatos hatalmat, amelyből az előadást létrehozó energia fakad: ott van a szereplőkben, a szereplők egymáshoz való viszonyában, a mű összes többi aspektusában, a nyelvbe zárt gondolatokban, és így, ha a szavak mágikus szintje csorbul is, még mindig nagyon erős anyag marad hátra. És persze igen érdekes a fordítókkal végzett közös munka is. Éppen a francia nyelv vet fel e tekintetben különleges problémákat, mivel a francia az, amely a maga gyökeresen eltérő gondolkodás- és kifejezőmódjával talán a legtávolabb áll az angoltól. Egy bonyolult, különös melléknevekkel megtoldott mondat, amely az angolban teljesen természetesnek hangzik, pontos és hűséges francia fordításban képtelenül mesterkelt, dagályos, fellengzős lesz. A francia fordító tehát állandóan válaszút elé kerül. Ahhoz, hogy a vers tisztasága érvényesüljön, egyszerűsíteni kell, és részben feláldoznia éppen azt, ami az angolban a kifejezés igazi értéke.

K.: Volt-e Shakespeare-nek sajátos módszere az erőszak, a rombolás, az élet negatív aspektusainak ábrázolására, és megérinthet-e még bennünket ez a módszer?

P. B.: Nemrég vittem színre egy Beckett-drámát, és a kérdés mindig ugyanaz: pesszimista-e az író vagy optimista, és mi magunk mik legyünk: pesszimisták-e vagy optimisták? Mindez azonban csak politikusi hazudozás. A valósághoz való viszonyunk tekintetében az optimizmus hazugság, a pesszimizmus pedig kényelmes maszturbáció. A harmadik magatartás az igazán nehéz: az, hogy nyitottak legyünk mindazzal szemben, ami az emberi állapotban tűrhetetlen, és ugyanakkor - méghozzá valóban egyidejűleg - az emberi állapot

sugárzó szépségére is fogékonyak maradjunk. Néhány éve nagyon sokat foglalkoztunk a Mahábháratával, éppen azért, mert ez a mű a háborúról, az erőszakról beszél, mindazokról a témákról, amelyekkel a kortárs filmművészet is foglalkozik, ugyanakkor azonban az emberi konfliktusok mélységét egészen másként tárja fel, mint az a háború borzalmairól szóló filmekben megszokott; sokkal inkább az életigenlést, semmint az öngyilkos kedvet fokozza bennünk. Ugyanezt a minőséget képviseli számomra a görög tragédia is, amelynek eseményei minél kegyetlenebbek, annál igazabbnak tűnnek; és minél igazabbnak, annál jobban érződik, hogy szükség-szerűek, a nézői reakció pedig annál messzebbre kanyarodik mind a kényelmességtől, mind az öngyilkos gondolatoktól, sőt furcsa módon fel-dúsult életerővel telítődik. Ugyanez a jelenség megy végbe Shakespeare életművének hatására is. Gondoljanak például a *Lear királyra*. Ennek a drámának egyetlen szereplője sincs, aki egy pillanatra is behunyná a szemét az emberi faj kegyetlensége előtt, és mégsem beszélhetünk holmi sötét, egzisztencialista műről, amely azt bizonygatná, hogy az egész emberiség fabatkát sem ér - igaz, éppígy hiányzik belőle a naiv hit is, amely az egész emberiséget szépnak és nem-mesnek akarná látni. Egyszerre van jelen benne a vertikális és a horizontális sík, hogy bárki, aki tudja és akarja, birtokba vehesse.

K.: Miért a géneknek tulajdonítja Shakespeare emlékezőtehetségét?

P. B.: Azt hiszem - bár ebben talán nem értünk egyet -, hogy az emlékezet, a figyelem és a megfigyelés képessége az ember veleszületett adottságai közé tartozik; az igazán érdekes azonban az, ahogyan ezeket az adottságokat felhasználja. Ami Shakespeare-t illeti, megállapíthatjuk, hogy első színdarabjától az utolsóig igen aktívan és intenzíven élte meg az életét. A képesség nyilvánvalóan születésétől fogva benne rejtett, ott volt már akkor is, amikor első ízben nyúlt a tollért; ekkor azonban még nem élte meg mindazokat az élményeket, és még nem támadtak fel benne mindazok a kérdések, amelyek később elvezették a Hamlethoz, a *Lear királyhoz* és végül A viharhoz. Munkássága rendkívül izgalmasan példázza a velünk született, illetve az életút folyamán kifejlődött képességek viszonyát.

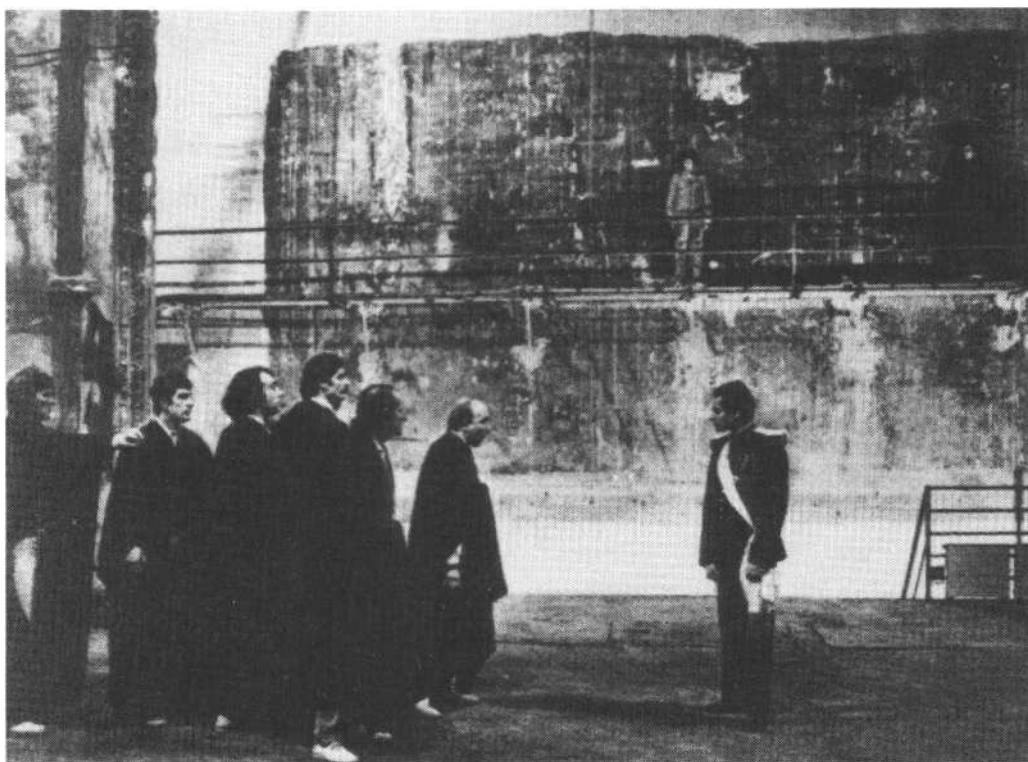
K.: Hogyan értelmezhető a Hamlet a metafizika síkján?

P. B.: Úgy gondolom, éppen a Hamlet esetében a válasz igen egyszerű, egyszerűbb, mint a többi drámánál. Ha ugyanis a Szellemet kivonjuk belőle, az egész történet alapvetően megváltozik. Egyébként hasonló a helyzet a *Szentivánéji álom*-mal is: szellemek nélkül már nem ugyanarról a darabról volna szó. Persze ki lehet találni egy másik történetet is egy emberről, akit a saját

Jelenet a birminghami János királyból (1945)



öccse ölt meg, vagy egy fiúról, aki gyanút fog és bosszút esküszik, de ez már egy másik darab lesz. A *Hamlet*-ben sokk ér egy fiatalembert, aki találkozik apja szellemével, és tőle kell megtudnia, hogy az apa gyilkosság áldozata lett. A dráma legmélyén az első perctől ott bujkál a kérdés: illúzió-e mindez avagy valóság? Es nem is kell továbbmenni ahhoz, hogy belássuk: annak az embernek, akit ez a kérdés emészt, minden addigi véleményét és szokását mérlegre kell tennie. Hamlet ettől a perctől kezdve revidálja a nőkhöz fűződő viszonyát, kételkedni kezd egy makulátlanul tisztességes fiatal lányban, aki olyan tisztának látszik, mint a forrásvíz. Mit jelent ez? Megjelenik egy titokzatos alak, és azt mondja: „Ölnöd kell” - de vajon valóban olyan egyértelmű és megfellebbezhetetlen-e ennek az alaknak a tekintélye? Igen vagy nem? Nem egyszerű kérdések ezek, és egytől egyig a Szellem fellépéséből következnek, mint ahogy a *Szentivánéji* álomban is a szerelem egész problémáját a testi szerelemnek és a szerelem egyéb, a szellemek által képviselt szintjeinek kölcsönhatása teszi konkréttá, és ugyanez igaz a *Viharra* is. Ma reggel papírra vettem néhány sort, amelyek Shakespeare világának különböző szintjeit érintik. Hallgassák meg a *vihar* utolsó sorait - talán az utolsó szavakat, amelyeket Shakespeare élete során leírt. Megjegyzendő, hogy különösen érdekessé válik a szöveg, ha a szerepét kereső színész szemszögéből hallgatjuk.



Az Athéni Timon a Bouffes du Nord-ban (1974)

Az első mondat igen egyszerű, és olyan témát vet fel, amelyet bárki alapszinten is megérthet:

*My ending is despair
Unless it be relieved
by prayer*

Kétségbeesésben végezném,
Ha a véget nem enyhítené
ima.

Elszigetelten vizsgálva banális gondolatról van szó. Hallgassák csak: a despair rímel a prayerrel. Bármelyik kis angol nevelőintézet falán ott függhetne a felirat: „My ending is despair unless it be relieved by prayer.” De ha a színész úgy mondja el, mint valamilyen ártatlan kis mottót, akkor számításán kívül hagyja, hogy a szöveg nem ér véget a „by prayer”-rel, hanem folytatódik a „which” (amely) szócskával, és hogy ez a „which” feszültséget gerjesztő mozzanat. Mert mi is jön utána?

*Which pierces so that it
assaults Mercy itself* Amely oly átható, hogy
beveszi
Az irgalmat magát

Utána az „assaults” (megtámad, rohammal bevesz) következik, és most is megállapíthatjuk, hogy valahányszor Shakespeare új sort kezd, tolla különös erőre kap; a vers textúrájából kiérződik, hogy a mondat vége afféle felütés, amely, mint a zenében, feszültséget teremt. Utána pedig a „mercy” (irgalom) szó következik. Nos, felérjük-e ésszel, miféle ima lehet az, amely nem csupán átható, de rohammal be is veszi az irgalmat? Micsoda erő van magukban a szavakban,

ezekben a merőben váratlan szavakban is: rohammal veszem be az irgalmat... Félelmetes erejű szavak, és félelmetes erejű maga a kép is: egy elvont s nagyon tág értelmű fogalomra utal, amelyet irgalomnak nevezünk, és amelyet úgy rohamoznak meg, úgy vesznek be, akár egy fellegvárat... Egyszóval arra próbálok itt rámutatni, hogy olyasvalamivel állunk szemben, amit teljesen soha nem érthetünk meg...

Es ez a pont, ahová most eljutottunk, alapvetően fontos, mert ha az ember Shakespeare-drámát rendez vagy játszik, e körül a kérdés körül forog az egész munka: mikor van jogunk a bizonyossághoz, és mikor kell, egyedüli lehetséges álláspontként, arra szorítkoznunk, hogy kérdéseket tegyünk fel, egyiket a másik után. Nem tudom, van-e itt a hallgatóságban püspök vagy más teológiai szaktekintély, aki abszolút bizonyossággal megmondhatná, mit jelent a „prayer which pierces so that it assaults mercy” (egy ima, amely oly átható, hogy beveszi az irgalmat). Véleményem szerint a költő tudatosan írta le ezt, mégpedig nem azért, hogy valamilyen megfogható értelmet zárjon a szavak börtönébe, hanem épp ellenkezőleg, azért, hogy ajtót nyisson valamilyen perzselő titokra. Es lám, a folytatásban kimondja: ha ez az ésszel fel nem érhető akció végbemegy, szabadság születik belőle.

Kétségbeesésben végezném,
Ha a véget nem enyhítené
ima,
Amely oly átható, hogy
beveszi
Az irgalmat magát, s minden vétség alól felold.
Ti pedig, amint szeretnétek,
hogy bűneitekért
bocsánatot nyerjétek, Úgy
szabadítson fel
engem is elnézések.

Érdekes ezt a részt közelebbről is megvizsgálni, mert egyszerre mutatkoznak meg benne azok a lehetőségek és azok a problémák, amelyek minden Shakespeare-drámában visszatérnek.

1 Az idézett szöveget magyarul szó szerinti fordításban közöljük, hogy Brook elemzése követhetőbb legyen. (A ford.)

**A szerelmesek jelenete a Szentivánéji álomból,
RSC (1970)**

And frees all faults. s minden vétség alól felold. Ti
As you from crimes pedig, amint szeretnétek,
would pardon'd be hogy bűneitekért bocsánatot
nyerjeteek,
et your indulgence Úgy szabadítson fel engem
set me free. is elnézések.

Ha mármost szemügyre vesszük ezt a hihetetlenül komplex anyagot, ami itt papírra van vetve, akkor a pillanat hevében egész bizonyosan kivonhatunk belőle egy szóláncolatot: despair - prayer - assault - mercy - crime - pardon - indulgence - free (kétségbeesés - ima - roham - irgalom - bűn - bocsánat - elnézés - szabad).

Ha a színész vagy a rendező ezt egyszerű *happy ending*-nek tekinti, csak annyit mondhatunk: lusta volt odafigyelni a szavakra. Ha pedig valaki, aki csak klisékben tud gondolkodni, azt szűri le, hogy Shakespeare A vihart csupán vita-iratnak szánta a gyarmatosítás ügyében, úgy az illető nem hajlandó tudomásul venni, hogy az utolsó szóhoz, a „free”-hez vezető folyamat a szabadság fogalmának valamennyi dimenzióját és implikációját magába öleli.

Az idézett szövegben nincs egyetlen olyan szó sem, amelyet ki lehetne ragadni a kontextusból. Az egész passzus könyörtelen törvényszerűséggel vezet el az utolsó szóhoz, és a benne felvetett kérdések, bárhol hangozzanak is el, ízig-vérig mai kérdések. Minél közelebbről vesszük szem-ügyre a shakespeare-i életművet, annál inkább kiviláglik, hogy minden dráma találkozási pont köztünk és egy eleven anyag között, és nincs köztük olyan, amely valamilyen egyszerű néző-pontból íródott volna.

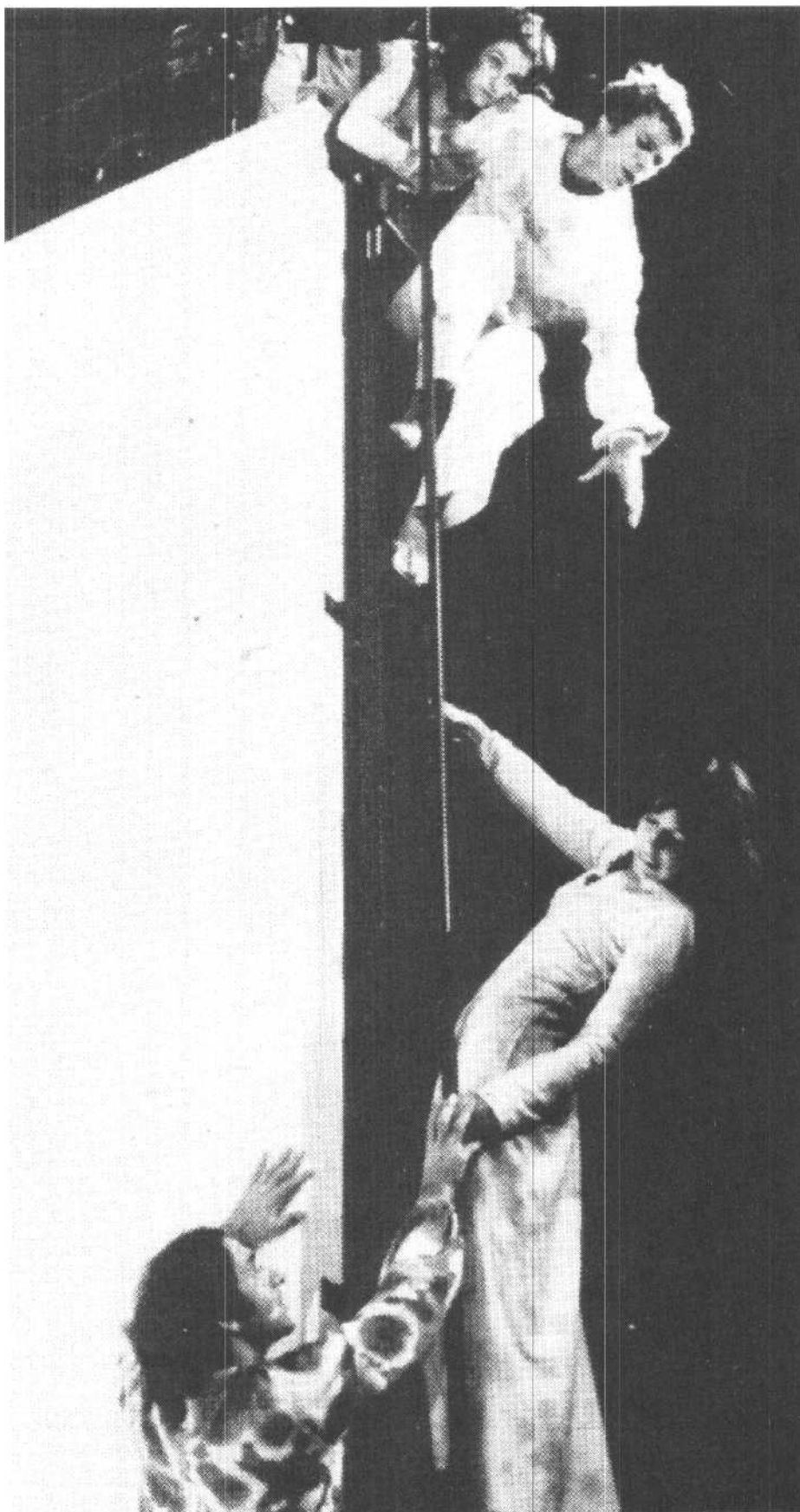
Amikor a szavak ama embereivel-színészek-vel, rendezőkkel vagy nézőkkel - való találkozás színhelyévé válnak, maguk is új élettel telítődnek, s így szembesítenek bennünket további nyitott kérdésekkel, amelyekkel a saját érdekünkben, a magunk javára nekünk is meg kell birkóznunk.

Most pedig Shakespeare-rel együtt magam is arra kérem önöket, hogy tegyenek szabaddá elnézésükkel.

Berlin, 1996. május 12.

Fordította: Szántó Judit

A fenti tanulmány Peter Brook *Shakespeare társaságában* című kötetében (Actes Sud-Papiers, 1998) jelent meg. A kötetből két további anyag előző számunkban olvasható.



IMRE IX ZOLTÁN CSAPDÁBAN AZ EGÉRFOGÁS JELENSÉGÉRŐL

Sohase higgy a művésznek [vagy a kritikusnak], higgy a történetnek.

D. H. Lawrence

A nyugati vég

A West End, a világ nagy színházi központjainak egyike, „a nyugati színházi produciók logocentrikus rendszerével jellemezhető, amely] két térbeli metafora alapján működik: a produciók vonalnak (production line) és a piac ellipszisének (market ellipse) metaforája alapján. Bármilyen színházi társulat, amely a produciók vonal alapján működik, az előállítás (production) struktúrált, hierarchizált rendjét adaptálja, amely az írott szövegtől az előadás szövegéig halad, olyan közbenső, »alárendelt« szövegeken keresztül, mint a »súgó példány« és a »próbászöveg«. A piac ellipszisének metaforája alatt egy ország színházi társulatai úgy festenek, mint a Nap körül keringő bolygók.” (Constantinidis 1993:7.) Az első metaforánál a kiindulópont és az eredet az író mint a szöveg teremtője és a jelentés birtokosa. A továbbiakban neki és szövegének van alárendelve a színházi folyamat. A második metaforában azok a társulatok, amelyek az ellipszis szélén helyezkednek el, ismétlik a középpontban elhelyezkedő társulatok előállításának rendszerét, és „gazdasági versenyben, valamint művészi (esztétikai és ideológiai) szembenállásban vannak a központi társulatokkal”. (Constantinidis 1993:7.) Így a nyugati logocentrikus színház centrumában az író szövege és az ennek előadására létrejött színházi központ áll. Ehhez még hozzá kell tenni, hogy ezek a metaforák nemcsak térbeli irányultságot jelentenek, hanem (anyagi, morális és ideológiai) hierarchiát is, amelyet például a West End különböző díjainak (Evening Standard, Laurence Olivier) címe is (az adott év legjobb produciója, színésze, színésznője, rendezője stb.) szemléltet. Ezeket a díjakat csak és kizárólag olyan előadások alapján osztják ki, amelyeket West End-beli színházakban játszottak. A West Endre kerülésnek nincsenek esztétikai, színházi kategóriái vagy stílusai. Nincs más kritérium, mint hogy a produció el lehessen adni. A produció áru, a néző vevő, a színház ipar.

Ugyanolyan verseny zajlik itt, mint az autók, komputer, ruhák és más árucikkek világában. Az előadásoknak egyetlen mércéjük a siker. Ezt pedig csak a pénztár bevételének adataival szokták mérni. Természetesen ez nem ilyen egyértelmű, s a West End irányítói mindig is vigyáztak arra, hogy a színház státusa mint „magas” művészet megmaradjon, mert a West End nemcsak Nagy-Britannia, hanem az egész nyugati világ színházai számára példa.

Az egérfogó

Az egérfogó a West End „legidősebb” előadása, mivel 1952-ben mutatták be, és azóta váltott szereplőkkel és rendezőkkel játsszák minden nap, vasárnap kivételével. Ez idáig, mint azt a gondosan vezetett programfüzetben megtalálhatjuk, a londoni produció több millióan látták, háromszázhetven szerepeltek benne, huszonketten rendezték, és 1995-ig a világ negyvennégy országában adták elő. Ezek az adatok nemcsak az előadásra várakozók szórakoztatására vagy utólagos olvasmányul szolgálnak, hanem bizonyítékok az egérfogó létezésére és minőségére.

Az egérfogó is a logocentrikus színházi diszkurzusban helyezkedik el. Ezen belül játékszabályait a realista tradíció határozza meg. Ebben a tradícióban a színházi kódok a valóság kódjaira és azokhoz való hasonlóságára épültek. A színháznak mimetikus funkciója van, mintegy a valóság imitációja. Ez azért lehetséges, mint azt Stephen Lacey írja, mert „minden realizmusnak az a kiindulópontja..., hogy a valóság megismerhető. A realizmus tárgya egyrészt az, hogy megmutassa, »hogyan állnak a dolgok igazából«, másrészt hogy jobban »megismerjük« ezt a realitást. Ha a világról alkotott megértésünk nem teljes egész, ez azért van, mert még nem állnak rendelkezésünkre azok az analitikus eszközök, amelyekkel összetettségét uralni tudjuk. Amint Lovell írja: »az alapvető realista hit az, hogy van egy külső, megismerhető valóság, amely elérhető művészi munkák teremtésével.«” (Lovell

1980:84.; idézte Lacey 1995:142.) Ez a felfogás kronologikus rendet feltételez színház és realitás között. A realitás az első, és azután következik a színház, amely visszatükrözi és reprezentálja azt a valóságot, amely rajta kívül, tőle elválasztva létezik valahol.

Az egérfogó egy Edward korabeli házban (Monkswell Manor) játszódik, amelyből a színpadon csak a nagytermet látja a néző. Ebben a környezetben minden valódi. Rövid vizsgálódás után azonban felfedezhető, hogy mindent a proscénium nyílása felé fordítottak. Még a világítást is úgy szervezték meg, hogy a nézőben egy igazi ház világításának benyomását keltsék. Amikor az első karakterszínész megjelenik a színpadon, első dolga, hogy felkapcsolja a villanyt, minek következtében világosság önti el a termet. A színészek szintén úgy viselkednek, mintha karaktereik egy teljes házban élnének, és a nagyterem ajtója a ház többi részébe vezetnének. Így a nagyterem reprezentálja az egész házat a színpadon. A színészi játék a karakter és a színész határainak eltűnésére épül. Amit a színész tesz, az a karakternek tulajdonítható, mintha a színész volna a karakter. A színészeknek-karaktereknek nincs direkt kontaktusuk a nézőkkel, mivel sem gesztus(ok)at, sem beszéde(ke)t nem intéznek közvetlenül a nézőkhöz. A színészek a mindennapi gyakorlat gesztusait, mozgásait és technikáit használják úgy, hogy ezek egy külső nézőpontból vannak megszervezve, és természetesen alá vannak rendelve a szövegnek. Közvetlenül egymással állnak dialógusban, de indirekt módon térbeli elhelyezkedésükön és mozgásaikon keresztül a nézőkkel is. A színészek írott szövegen alapuló karaktereket reprezentálnak a színpad fizikai és képzeletbeli terében úgy, hogy a realitás érzése az előadást értelmező néző szempontjából van megkonstruálva.

Ebben a színházi tradícióban a nézők és az előadás közötti játék szabályainak alapfeltevését a biztonságra való törekvés működteti. Ez tükröződik a mainstream színházak fizikai elrendezésében és a velük asszociálható felfogásban. A színház fizikai elrendezését úgy építették meg, hogy kifejezze mind a játékosok, mind a nézők vágyát a „biztonságra”, mintha két különböző, de mégis összekapcsolt világban lennének. Ezeket szimbolikusan választja el a „safety curtain” (vasfüggöny, szó szerint „biztonsági függöny”), amelyet a színházi programfüzetek szerint „le kell engedni és fel kell emelni közönség jelenlétében”. Ezt az elválasztást fejezi ki nyelviileg az a tény, hogy nincs megfelelő szó, amely együtt jelentené a színpadot és a nézőteret. Ennek a belső ellentmondása az, hogy az előadást abban a reményben próbálják, hogy a nézők meg fogják

2 „The safety curtain must be lowered and raised in the presence of each audience.”

1 Agatha Christie: *The Mousetrap*. St. Martin's Theatre, London (1952).

nézni, és a nézők számára és jelenlétében adják elő. A nézők azonban ki vannak zárva ebből a folyamatból, és nem vehetnek részt közvetlenül az előadás létrehozásában. Csak a végeredményt jönnek megnézni, és nem változtathatnak lényegesen az előadás lefolyásán, mivel azt várják el tőlük, hogy jó vevőként viselkedjenek, akik csendben ülnek a helyükön, és némán nézik (fogyasztják) az előadást, mint valami ceremóniát. Hasonlóan más színházi programfüzetekhez és az etiketről írott könyvekhez, a Royal National Theatre programja is jól illusztrálja ezt, amikor nézőinek a megfelelő színházi viselkedésre ad tanácsokat: „Szeretnénk emlékeztetni arra, hogy a köhögés, a papírzörgés és a digitális órák hangja megzavarhatja a színészeket és nézőtársaikat.”³ Steven Berkoff, éppen a National Theatre-ben, ezt a nézőt ironikusan úgy írta le, mint olyasvalakit, akit megfosztottak minden lehetőségétől és jogától, hogy beszéljen, mozogjon, énekeljen, táncoljon, dohányozzon vagy üvöltson, szóval bármitől, amire képes lenne; cserébe csak azt a kiváltságot adják neki, hogy csendben ott ülhet, és áhítattal bámulhatja a színházi ceremóniát. Berkoff egyetlen kiutat ta-

lált a néző számára ebből a helyzetből: a gyors (nem csak fizikai) elalvást, amely elég gyakori. Így a National Theatre-ben, de a St. Martin's Theatre-ben is, a nézőknek úgy kell viselkedniük, mintha ott se volnának, a színészek pedig úgy játszanak, mintha egyedül volnának a színházi térben. Ezzel azonban csak valóságos kapcsolatukat rejtik el, azért, hogy megtarthassák biztonságosnak látszó helyzetüket. Hiszen mára díszlet elrendezése is világosan mutatja, hogy a nézőknek játszanak, s a színészek mozgása és beszéde is a nézőknek szól. Ezekben a színházakban a külső világtól is „leválasztott” néző közvetett diszkurzusban van a színészekkel, az általuk megjelenített karakterekkel, az előadás más elemeivel, rajtuk keresztül az írott szöveggel, továbbá a többi nézővel, és elvárásként hozza magával személyes tudását és tapasztalatát, tetézve a produkcióról szóló, óvatosan adagolt információkkal. A néző az elsőtétített, a színészek terétől „leválasztott” nézőtérben ül, a színházzal szemben, ahová különböző, néha már-már labirintus-

A The Place Theatre (táncszínházi produkciók bemutatására szolgáló londoni színház) programjában a megszokott, telefonra, órára, beszélgetésre stb. való utalásokon kívül a következő olvasható: „A színházon semmikor sem szabad keresztüljárnunk.” (The stage may not be crossed at any time.)



Agatha Christie

ra emlékeztető bejáratokon keresztül jutott. Helyének dekorációja, kényelmessége és színházi kilátása attól az ártól függ, amelyet a jegyért fizetett. Minél magasabb az ár, annál kényelmesebb a hely, és jobb a kilátás. Az épület általános elrendezése a XIX. századból ered, amikor a színházakat és a nézőteret végérvényesen elválasztották a prosceniumív bevezetésével. Az a vágy, hogy az előadást úgy tekintsék, mint a nézőtől fizikailag elkülönített, bekeretezett, regularizált aktivitást, ekkor jutott el a megvalósításhoz. A néző biztonságosan jelen lehet a színházban, és az intézmény szimbolikus értelemben sem tudja bántani, mivel elemei keretbe vannak zárva. A proscenium biztonsága mögött a színész integrálódik abba a háromdimenziós fizikai és képzeletbeli térbe, amelyet a néző szempontjából hoztak létre. A színész a külső világtól elzárva, azzal a céllal játszik, mintha egy másik helyen, időben és képzeletbeli helyzetben lenne. Írott szövege(ke)n alapuló karakter(ek)et jelenít meg egy reprezentációra, logikára és oksági viszonyokra épülő történetben, amelyben a karaktert úgy formálja meg, mint egy pszichológiailag hiteles „élő embert”, s úgy tesz, mintha nem lenne tisztában ezzel, holott teljes mértékben

tisztában van vele, hogy színházi térben van, s hogy mindezt nézők előtt teszi, akik azért vannak ott, hogy őt nézzék. A színházon kívül lévő, vagy éppenséggel halott szerző-isten/nő mint az abszolút jelentés bizonyítéka és biztosítéka irányítja a színházi folyamatot, amely a folyamaton kívül feltételezett valóságot tükrözi vissza, illetve reprezentálja. Berkoff fent említett előadásában azt is hangsúlyozta, hogy nemcsak a néző, de a színház maga is lemond (cserébe talán?) összes eszközeinek használatáról, s kifinomult szóbeli vitákat prezentál a színházi térben.⁴ S ebben a színházi kultúrában, amelybe *Az egérfogó* szövegének színházi prezentációja is tartozik, természetesen „az ideákat nyelvben reprezentálják. A nyelvet azért használják, hogy jelölje a karaktert és a szituációt. A karakterek azon keresztül fedik fel önmagukat, amit mondanak, így utalva társadalmi helyzetükre, kulturális és személyes identitásukra.” (Lacey 1995:144.) A nyelv írott szöveg formájában rögzített, ezen *Az egérfogó* programfüzetének állítása szerint nem történt változtatás, kivéve két - azóta kihagyott - utalást az 1952-ben még érvényben lévő jegyrendszerre és személyi igazolványra. Az előadásban az írott szövegben foglaltaknak kell

elhangozniuk, s minden ennek a megszólaltatott nyelvnek van alárendelve. A vizuális, a proximális mind a nyelvhez viszonyítva és annak irányításával létezik, általában úgy, hogy kiegészítse a nyelv által már kimondottakat. Sőt az egész előadás a karakterek által mondottak elemzéséről szól, arról, hogy mit mondanak, hogyan és mikor. *Az egérfogó* a (be)zárt tér szerkezetét alkalmazva arra a kérdésre, vajon a világ megismerhető-e, igennel válaszol, hiszen a gyilkosság elkövetőjét megtalálják. Mivel az előadásnak csak ez az egy meg-jelenítendő „ügye” van, a megoldását azzal kell elrejteni, hogy félrevezetik a karakterek és a nézők jóslását a szóbeli és az ezt kiegészítő vizuális elemekkel. Ebben a tradícióban a nézők a narratíva előrehaladásával általában egyre többet és többet tudnak meg a történetről és a történetben szereplő karakterekről. Az egérfogóban az a trükk, hogy az előadást a gyilkost leleplező utolsó jelenetből konstruálták. Minél jobban kihasználják a hétköznapi elvárásokat, annál nagyobb a meglepetés. Minél jobban félrevezetik a nézőt, annál jobban elrejtik a gyilkost. Ahogy a néző egyre többet tud meg, többlettudása időről időre össze van zavarva.

4 Berkoff ezt azzal a kérdéssel vezette be, hogy „hány-szor láttak már kanapét a színház közepén?”.



Richard Attenborough és Sheila Shim az 1952-es ősbemutatón

A cselekmény kaotikus, de az értékrend állandó. Nemcsak a nézők, de a karakterek is „tudják” a különbséget jó és rossz között. Minthogy az értékrend stabil, a keresés nem vezet a színpadon megjelenített, a „külső” világot reprezentáló világ megkérdőjelezéséhez. Az *egérfogó* nem foglalkozik morális, társadalmi és politikai ügyekkel. Az *egérfogó*, ellentétben egy „igazi” realista darabbal, nem akarja megváltoztatni a világot, nem akar újabb eszközöket adni a világ jobb megértéséhez. Nem foglalkozik például a szexualitás, a feminizmus, a posztmodernitás, az etnikum vagy a diszkrimináció kérdéseivel. Nem foglalkozik az öregedéssel vagy a generációs konfliktusokkal sem. Így bárki megnézheti gyerektől felnőttig, tekintet nélkül nemre, etnikumra, színre, politikai, gazdasági és társadalmi helyzet-re. Ehelyett a bűncselekményre koncentrálnak olyan hatással, amely biztosíthatja a nézőt, hogy a „külső” világban történő bűncselekmények nő-

vekvő számát, hasonlóan az azokat itt reprezentáló-hoz, korlátozni lehet, így biztosítva a valóság stabilitását és társadalmi ellenőrizhetőségét. S ez már nemcsak a színházban eltöltött idő „belső” biztonsága, de a „külső” világra vetíthető biztonság biztonsága is.

Az egér

A néző sohasem csak ártatlan nézelődő. Vízíót, percepciójának szelektivitását és elvárásait nemcsak egyéni tudása, tapasztalata és érdeklődése befolyásolja, hanem azok a specifikus elvárások is, amelyeket az előadásról már annak megkezdése előtt a programfüzetből, a szórólapokból, a hirdetésekben, a barátok beszámolóiból és az újságok kritikáiból szerez. Ebből a szempontból Az egér-fogónak hosszú története van, mely

azt is bizonyítja,

hogy hogyan fonódik össze (színház)történet és egy mai előadás.

A „thriller” vagy bűnügyi játék elvárásai általában nem arra biztatják a közönséget, hogy társadalmi vagy politikai ügyek után kutasson elsősorban, hanem hogy megtalálja azt, aki a gyilkosságot elkövette. Ezek az elvárások nem lehetnek ismeretlenek az 1952-es bemutató (november 25.) közönségének sem, mivel „a jelenlegi színházi szezon a londoni színházabajáróknak már minimum fél tucat »thrillert« bemutatót”. (Times, 1952. november 24.) Ezekben a produkciókban, John Barber szerint, a központi ügyet úgy formálták meg, hogy „önök láthatják, ki követte el a gyilkosságot [az első jelenetek egyikében]. Ezután a kérdés az, hogy »Hogyan fogják el.«” (Barber 1952) Ezeket az elvárásokat Az *egérfogóban* úgy használják ki, hogy az utolsó jelenet meglepő megoldását hangsúlyozzák. A néző összezavarodik, mivel elvárásaival ellentétben sem az első jelenetekben, sem a rákövetkezőkben nem kap pontos információt a gyilkosról, csak a gyilkosság(ok)ról. Ezután a kérdés már nem az, hogy „hogyan kapják el?”, hanem hogy „ki tette?”.

Az általános elvárásokat még tovább csavarták azzal a bevezető újságcikkkel, amely megem-

lítette Agatha Christie-t mint szerzőt, aki ekkorra már több mint ötven bűnügyi regényen volt túl. Később a történet rövid leírása a karakterekkel és az őket megjelenítő színészek nevével jelent meg a Daily Telegraphban október 20-án, jelentve, hogy „Richard Attenborough [mint Totter] sítálpakon érkezik, és a helyzet ellenőrzését teljes egészében átveszi. Karrierje során először játszott detektívet. A gyilkosság egy hóval borított vidéki házban történt, amelyet Sheila Sim [mint Mrs. Ralston] vezet mint fogadót.” Azok a szerepek, amelyeket Attenborough előzőleg játszott, a heroizmussal és a bizalommal asszociálhatók. Így, amikor színpadra lépett, a fenti cikknek is köszönhetően, előző szerepeinek aurája nem tette lehetővé, hogy jelenlegi karakterének identitását megkérdőjelezzék, nevezetesen azt, hogy ő-e az igazi detektív vagy sem. Ezt még tovább erősítették azzal, hogy Attenborough mint áldetektív éppen Mrs. Ralstont jön megölni, akit Sheila Sim, azaz Attenborough életbeli felesége játszott. A két színész közötti személyes kapcsolat, amelyet természetesen az újságok nem felejtettek el megemlíteni, sőt, egymást átkaroló fényképüket az előadást hirdető plakátokra is kinyomtatták, szintén tovább leplezte és fokozta az előadás utolsó jelenetét. A bemutatóra a nézőket - a kritikusokat is beleértve - ártatlan nézelődőkből detektívekké formálták, akik mellesleg az előadásban szereplő két sztárt is megnézhettek. Mivel minden fontos lehetett, már az előadás kezdetétől minden gyanús volt, és mindennek különleges jelentősége és kapcsolata lehetett a gyilkossággal. Minden néző, aki részt akart venni a játékban, jóslott és előre tervezett, mivel „meg akarja találni a gyilkost már az első félóránban, hogy így a szünetben az egész dolgot meg tudja magyarázni a barátainak”. (The Tattler and By-stander, 1952. december 10.)

A bemutató után a kritikusok nem voltak könnyű helyzetben. Minthogy az előadásnak csak egyetlen kérdése van, egyetlen válasszal, nagyon nehéz írni róla anélkül, hogy el ne árulják a megoldást, és le ne rombolják a produkciót. Az Evening Standardban megjelent karikatúra jól összefoglalja ezt a szituációt. Az *egérfogót* játszó színház elé érkező házaspárt a következő szavakkal állítja meg egy koldus: „Adjanak egy fontot, máskülönben megmondom, ki tette!” Következésképpen a kritikusok csak a történet töredékes részleteiről tudtak írni. Említettek részleteket a karakterekről és kapcsolataikról, leírva a színészek játéktílusát és a darab általános struktúráját; eszerint „[Agatha Christie] a nézőket lépésről lépésre vezeti detektívjevel”. (Hobson 1952) De még ez a mondat is félrevezető, mivel feltételezi az azonosulást a detektívvél, illetve a detektívet úgy mint detektívet. A kritikák nem szóltak fantasztikus produkcióról, csak egy „közepes darabról” vagy egy „mozaikjátékról”. Általános ha-

tásuk azonban éppen töredékességük és elhallgatásaik miatt az lett, hogy az újságok oldalain folytatódott a misztérium a gyilkosról, ami megfelelő hírverésül szolgálta nézők számára, mivel személyesen kellett felkeresniük a színházat, ha meg akarták oldani a rejtélyt.

A jelenlegi nézők sem ártatlan nézelődők. A West Enden bárhova megy az ember, előbb vagy utóbb rá fog találni egy felíratra, amely Az egérfogót (például) mint a világ legrégebben színen lévő előadását hirdeti, vagy valami mást árul el a produkcióról. A nézők további félrevezetésének (és csalogatásának) technikáját többek között az előadás műsorfüzete is alkalmazza. A kilencedik és tizedik oldalon négy, egyenlő nagyságú fényképet találunk. A bal felső sarokban Mark Pollard (Christopher Wren) hisztérikus arckifejezéssel próbálja megfojtani Peggy Sinclairt (Mrs. Boyle). A néző ebből azt szűrheti le, hogy Wren a gyilkos. Az előadásban ezt a gyanút azzal erősítik meg, hogy Wren álnevet használ, majd elmond egy hosszú monológot, amelyben azt fejtegeti, hogy senkiről nem tudhatjuk, kicsoda valójában. Később az, akit Wren a fényképen fojtogatott, meghal az első felvonás végén. Az alatta lévő képen Richard Brimblecombe (Trotter) vallatja Robert Rawlest (Mr. Ralson) és Jan Huntot (Mrs. Ralson), s mutató-ujjával Mrs. Ralstonra mutat. Ez azt implikálhatja, hogy Trotter mint detektív talált egy gyanúsítottat, vagy éppen a következő áldozatot találta meg. A jobb felső képen azt a jelenetet láthatjuk, amelyikben a havas kabátban lé-vő Trotter megpróbál az ablakon keresztül bejönni a házba, miközben három másik karakter veszi körül. Egyik sem néz a másikra. Mindenki különböző irányba bámul. Ez azt a benyomást kelti, hogy valami fontos történik a képen kívül, és ennek kapcsán mindegyik karakter gyanúba keverhető. A jobb alsó kép megerősíti gyanúnkát Wrenről, amint egyedül ül egy kanapé sarkában, mialatt a többiek távolabbról gyanakodva és megvetéssel nézik. Mondani sem kell, hogy valami más fog történni, de a nézőt, még ha tudja is, hogy Agatha Christie-nél aki gyanús, az nem gyanús, és aki nem gyanús, az gyanús, akkor is valami felé terelték. Így az előadás kezdetére pre-koncepciók százai lep(het)ik el a nézőteret.

Ugyanebben a műsorfüzetben Az egérfogó sikertörténetéről is találhatunk bőséges információt számokban és figurákban kifejezve: arról, hogy milyen hosszú ideje megy (negyvenhat éve), hány néző látta (több, mint tízmillió), hány színész játszott benne (több, mint háromszáz), hány rendező rendezte (több, mint húsz), hány országban játszották (negyvennégy), hány nyelvre fordították le (huszonnégy), milyen hírességek voltak jelen a Savoy Hotelben tartott születésnapjain (többek között John Major), mit mondtak róla, és természetesen mennyi pénzt hozott a színháznak (csak a londoni előadás huszonötmillió fontot). Ezekből a tényekből a néző világosan láthatja, hogy előtte már jó páran pénzt adtak ezért a termékért, s a termék hosszú pályafutása azt bizonyítja, hogy nemhiába tették

Richard Brimblecombe és Jan Hunt Az egérfogó 1997-es előadásában



ezt, s kevés az esélye annak, hogy pont ő fog zsákba macskát venni. Mára, a becsalogatott egereknek köszönhetően, Az egérfogó sztárrá vált, amely nem igényel sztárszínészeket, -rendezőket vagy szédületes kiállítású előadást, mert még a templom egere is elmegy rá, már csak azért is, hogy megnézzék: mit tudtak előtte már tízmillióan megtekinteni.

Csapdában

A színház mindig gyanús. Nemcsak a szexualitással és más bűnösnek mondott szenvedélyekkel való összefonódása miatt, hanem azért is, mert a színház mindig ellentétben állt a nyugati kultúrára jellemző gondolkodással, amely utat akar találni a paradoxon és a kétértelműség mögé. De amint azt David George írja: „a színház és minden parateátrális előadás történelmünkön keresztül állandóan felborította ezt az ambíciót

azzal, hogy végtelenül új »kétösségeket« és ezzel új kételyeket teremtett, fáradhatatlanul olyannak leplezve le a világot, mint amelyik dinamikus és kreatív, csak éppen a hasadtság állapotában van". (George 1989:74.) Amikor azonban a színházat piedesztálra állítják, és úgy tekintik mint a létezésnek a mindennapitól abszolút különböző formáját, ahogy a színház a nyugati világ legtöbb nagyvárosában található, akkor elveszti ezeket az éltető jellemzőit és a fenyegetést, amelyet a fennálló intézményekre, hierarchiákra és konszenzusokra jelent. Ekkor jelölik ki úgy, mint „magas” művészetet, lokalizálják színházépületekben, világosan elválasztható fizikai terekkel az előadók és a nézők számára. Szeparálása védelem, amely a színházat biztonságban és ellenőrzés alatt tartja. Biztonságban, mert így nem fenyegeti a fennálló intézményeket, és nem láttatja azokat a jelenségeket, amelyektől a mindennapokban szeretnénk távol tartani magunkat. Ellenőrzés alatt, mert a színház természete révén hajlamos a káoszra, amely folyamatos fenyegetés és rákérdezés a létezőre.

Az egérfogó mintegy „tükröt tartva” a társadalomnak meg-erősíti a nézőket abban, hogy a



világ megismerhető, ellenőrizhető és autorizált. Sőt még ennél is továbbmegy, mivel a nézők a rejtvényfejtésben feloldódva könnyen el is feledhetik a világot. Az *egérfogó* a realizmust úgy használja ki, mint a reprezentációnak egy mimetikus tradícióját, anélkül, hogy a realizmus-hoz köthető egyéb szociális, társadalmi, gazdasági stb. ügyekre utalna. S amikor a néző már teljesen feloldódott a rejtvényfejtés izalmában, akkor zárul az *egérfogó*. A csapda az, hogy a nyelvi és a vizuális elemek mind a stabilitás érzését hangsúlyozzák, és mind annak a jóléti államnak az illúziójára utalnak, amely összeköthető a darab bemutatásának időszakával. Története még a monarchiához is kapcsolódik. Agatha Christie ezt a darabot eredetileg mint rádiójátékot a BBC-nek írta, a néhai Mária királyné nyolcvanadik születésnapjának megünneplésére, s csak később dolgozta át, és látta el a jelenlegi címmel. A bemutató körüli éveket a kortársak úgy tekintették mint kezdetét „egy új Erzsébet-kornak”, amelyet II. Erzsébet koronázása pecsételt meg 1953-ban. Az 1950-es évek alapérzése, „a hit egy jobb és boldogabb világban” azóta is jelen van a darabban az óvatosan szervezett publicitás következtében. Ezekre az évekre utalt az exminiszterelnök, John Major Az *egérfogó* negyvenedik születésnapján tartott, 1992-es beszédében mint „boldog napokra”. Következésképpen, ahogy az a domináns ideológiát, politikai és társadalmi ügyeket reprezentáló miniszterelnök jelenlétéből

is látható, azok számára, akik egy szórakoztató estét töltenek ebben a színházban, Az *egérfogó* megerősíti a status quo morális, társadalmi, politikai nézeteit, minthogy elhallgatásaival a nyugati társadalmak alaptörténetét mondja el. Az *egérfogó* fehér dominanciájú, angol középosztálybeli, heteroszexuális világot reprezentál, színes bőrű (wo/men of colour), homo- vagy biszexuális színpadi karakterek nélkül, úgy hangsúlyozva a férfi-nő viszonyt mint az egyetlen lehetőséget. Világa abszolút mértékben patriarchális, amire az álöltözetben szereplő fehér rendőr mint autoritás jelenléte utal. Világa bináris oppozíció(k)ra épül, s azzal zárul, hogy az oppozíció(k)ban található egyik oldalt preferálja a másik rovására (a jót a rosszal, a rendet a rendetlenséggel szemben például), ekként feloldva a két-értelműség(ek)et és az ellentmondás(oka)t. Az *egérfogó* azzal, hogy nem kérdez, hanem elhallgat, lezárja és megerősíti azt a világot, amelyet reprezentál. Egész lebonyolítása celebrációja a racionalitásnak, az ok-okozati viszonyokra épülő logikának és annak a feltételezett nyelvnek, amelyen keresztül a világ megismerhető és megérthető. Logocentrussága, amely a szerző-istent teszi meg a produkciós vonal kiindulásának mint az autoritás és a jelentés végső forrását és birtokosát, s ennek epizsztemológiai paradigmájaként a szöveget, autoritást, szándékosságot, így értelmet és értelmezhetőséget tulajdonít a reprezentált világnak. Az *egérfogó* ultrabiztonságot nyújt

Jelenet a londoni St. Martin's Theatre 1997-es előadásából

azoknak, akik e reprezentált világon belül vannak, és némaságával egyszerűen ignorálja a „másokat”. Mindezt teszi egy multinacionális, multikulturális nagyvárosban, amely decentralizált, értelmezhetetlen, átláthatatlan, és állandó változásban van. „A színház ebben a formában haladoklik”, ha ugyan mára már csendben, észrevétlenül meg nem halt, s csak szimulálja saját létezését.

Szimulancia? És akkor mi legyen azzal a röpké negyvenhat évvel?

IRODALOM

- Barber, John (1952): Who? instead of How? *Daily Extra*, November 20.
 Constantinidis, Stratos E. (1993): *Theatre Under Deconstruction? A Question of Approach*. New York & London, Garland.
 George, David (1989): On Ambiguity: Towards a Post-Modern Performance Theory. *Theatre Research International* vol. 14. 71-85.
 Hobson, Harold (1952): Alas, Freud! *Sunday Times*, November 30.
 Lacey, Stephen (1995): *British Realist Theatre: The New Wave in its Context 1956-1965*. London, Routledge, 1995.

NÁNAY FANNI

KÖZEL ÉS TÁVOL

PÁLYI ANDRÁS: SUSZTEREK ÉS SZALMABÁB

Nem vagyok színháztörténész, és még színikritikusnak se nevezném magam. Igaz, mintegy két évtizeden át abból éltem, hogy színikritikákat írtam. A lengyel-magyar kapcsolatok ügyé azonban szenvedélyem, és ezt hiszem, tettem is valamit a lengyel kultúra magyarországi népszerűsítéséért" - így kezdi Pályi András *Stílus és hagyomány* című írását. A szerző nevéhez számos lengyel dráma, novella, tanulmány fordítása fűződik. Négy évig a varsói Magyar Kulturális Intézet igazgatójaként a magyar kultúra lengyelországi népszerűsítésén fáradozott. *Suszterek és szalmabáb* című kötete több mint harminc év polonisztikai tárgyú írásaiból válogat.

„A legendás és sokszor mitizáltan kezelt, más-kor elbogatellizált magyar-lengyel barátság” el-lenére a magyar szemlélő a lengyel irodalom, a lengyel színház, sőt, néha a lengyel politika előtt is értetlenül áll. Ennek oka a lengyel történelem egyes sajátosságaiban és azok következményeiiben keresendő.

Lengyelország mint önálló állam

1791-es felosztásától 1918-ig, csak-nem százötven évig nem létezett, há-rom birodalom - a cári, a porosz és a Habsburg - osztozott rajta. Az álla-miség hiánya rendkívüli jelentőséggel ruházta fel az irodalmat s még inkább a színházat, „a nemzeti lét egyetlen szentélyét”. Nyelvében él a nemzet, s ez itt annyit tesz: színpadjain él a nemzet.” Ebben a közegben az író nemcsak a vátesz (mint nálunk Petőfi), hanem a nép megmentőjének szerepét is játssza. Mickiewicz eseté-ben ez a szerep egyáltalán nem metaforikus, a költő Európa nagyhatalmainak vezetőivel tárgyalt, megpróbálta segítségüket, támogatásukat megnyerni. Az Ősökben a nemzetért önmagát feláldozó mártír képét- saját magát- rajzolta meg. E könyvdráma vált a „lengyel színház mitológiájának máig eleven forrásává, élővizévé”. S nemcsak a drámairodalom, a színház kiindulópontjává, hanem a prózairodalom és költészet alfájává is. A lengyel irodalom különösen ab-ban az értelemben intertextuális, hogy írói, művei újra és újra vissza-nyúlnak az elődökhöz, bírálják és gúnyolják őket. A gúny, a szarkazmus, a nemzeti karakter önironikus szemlélete a lengyel irodalom mélyen gyökerező hagyománya, „elegendő csak utalni Mikolaj Rej reneszánsz satíráira, amelyek csípős nyelvvel csúfolódtak a kor feudális viszonyain és a bigott vallásosságon”. A gúny, az iró-

nia, a paródia azonban „úgy értendő: élő hivat-kozás és ostromlás”. E két hagyomány: a messi-anizmus és az önirónia szövi át a XIX. és XX. század lengyel irodalmát és színházát. Ezt az irodalmat mutatja be Pályi könyvének első négy fejezete.

A nagy improvizáció című rész a drámairodal-mat és a színházművészetet tekinti át Mickie-wicztól a hatvanas évekbeli parateátrális kísérle-tekig. S mivel „a lengyel színház mitológiája máig élő”, a szerző azt vallja, hogy „bajos lenne bármit is mondanunk és bárhogyan is ítélnünk az egyes darabokról vagy az egyes színházi törekvésekről e színházi mitológia ismerete nélkül”. A kötet első fejezetét alkotó színházi tárgyú írások, szí-nikritikák, valamint a Grotowskival foglalkozó *Színház és laboratórium* című rész cikkeit ezt a gondolatot tartják szem előtt.

Az első ciklus írásai szinte kizárólag színikriti-kák, Pályi ugyanis a lengyel drámairodalmat nagyrészt lengyel társulatok előadásain keresztül

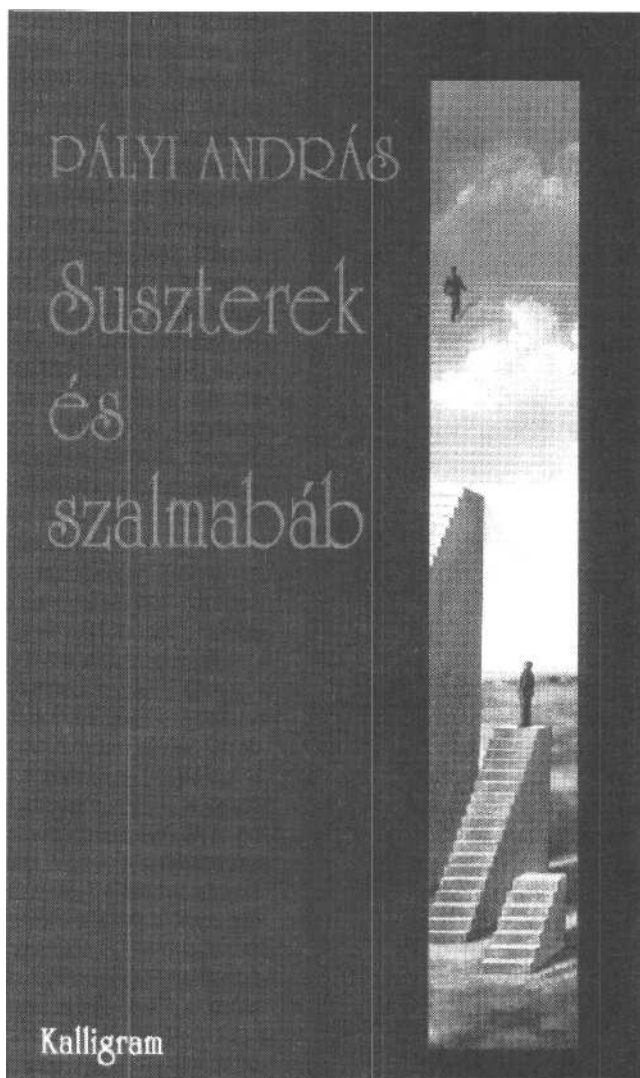
wicz, Slowacki és Krasiński - életében nemigen gondolhatott művei színpadra állítására, az utó-kor gyakran nyúl e klasszikusokhoz. Pályi Wit-kiewicz drámáit is könyvszínháznak nevezi, ám azok nem a kedvezőtlen politikai helyzet, hanem a kortársak értetlensége miatt nem kerülhettek színpadra. A kötet Tadeusz Rózewiczről szóló írásai azért érdemelnek külön figyelmet, mert a magyar olvasó először Pályi András tolmácso-lásában olvashatott Rózewiczről és Rózewiczről. Ahogy a lengyel avantgárd színház „vakondtúrásairól”: József Szajna „képzőművé-szeti színházáról”, Grotowski Laboratórium Színházáról, Kantor Halálszínházáról is ő tudó-sított első kézből.

Pályi már az előszóban is vall arról, milyen fontos szerepet játszott életében Grotowski szín-házának megismerése. Ezért a Grotowskival fog-lalkozó írásait külön fejezetbe gyűjtötte, bár azok mind tematikailag, mind terjedelmileg A nagy improvizáció című ciklus részét is alkothatnák. E ciklus élén álló, eredetileg 1987-ben, az Új Sym-

posionban közölt írása a legteljesebb magyar nyelvű Grotowski-portré.

Az első fejezet címadó írása érzék-letes képet ad Grotowskiról s e kivé-teles színházi jelenségnek a múlthoz, a hagyományokhoz való viszonyáról: „Aligha tévedünk, ha azt mondjuk, Mickiewicz óta nem tűnt fel oly pro-fetikus jelenség a lengyel színház vi-dékén, mint Jerzy Grotowski. Akár-csak Mickiewicz, ő is a hit és a botrány köve a mai lengyel köztudatban. Így volt ez már a »színházi« Grotowskival is, de még inkább érvényes ez a »színház utáni« Grotowskira. Mickiewiczhez viszonyítva persze Grotowskit inkább ellenprófétának kellene neveznünk... Mickiewicz végül is ugyanúgy »parateátrális« tevékenységet folytatott - hogy Grotowski kifejezését használjuk-, mint a wrocławai Laboratórium Színházvezetője. Mickiewicz »színháza« első-sorban a történelem és a politika arénájában zajlott le; Grotowskie az inti-mításban, az elvonulásban, de nem kevésbé a világ figyelő tekintete előtt. Mickiewicz hitt a saját szerepében, s a szerepjátás apostola volt; Grotowski kezdettől a szerepjátás hamisságára helyezi a hangsúlyt, mert úgy tartja, az ember lényege épp az, ami a szerepek mögött felfedezhető.” (Különös és fájdalmas aktualitást ad e fejezet írásainak Grotowski halála.)

A *Visszatérő hullám* című részt a szerző teljes egészében Gombro-wicznak szentelte; az író, aki megtil-



mutatja be. Bár a „három próféta” - Mickie

totta, hogy róla „unalmasan, szokványosan, közhelyszerűen beszéljenek”, külön fejezetet kapott a kötetben. A magyar Gombrowicz-fordítások tetemes része Pályi nevéhez fűződik, s mivel Gombrowicz nyelvét, stílusát lehetetlen megérteni sajátos „világának”, elméleteinek megértése nélkül, a fordító egyben szakértővé is válik. Erről tanúskodnak a kötetbe gyűjtött írásai is.

A *Hagyomány és profán liturgia* viszont a kötet legheterogénebb része: a felvilágosodás kori Jan Potocki *Kaland a Sierra Morenában* című regényétől a két éve Nobel-díjat kapott Szymborska költészetéig vonultatja fel a lengyel prózairodalom és költészet alkotásait. E műveket a szerző magyar kiadásokhoz írt recenzióiból, elő- és utószavaiból ismerhetjük meg.

Az első négy fejezet beosztása és a témák mennyiségi eloszlása világosan mutatja a szerző szakterületét és preferenciáit, mégis elég teret szentel az ezen némiképp kívül eső műveknek, szerzőknek. Nem véletlen, hogy Pályi a válogatást színházi tárgyú írásaival kezdi, sem az, hogy a kötet címét Witkiewicz drámáiról szóló írásából kölcsönözte, s a kötet alcíme is a színházat sorolja az első helyre (*Lengyel színházak, lengyel írók, lengyel sorsok*). Színházi tárgyú cikkeiben a téma alapos ismerete tükröződik, hangjukból a szerző elkötelezettsége hallatszik ki, így e rész némiképp színvonalában is kiemelkedik a kötet többi írása közül.

A *Szuszterek és szalmabáb* ötödik ciklusa a lengyel történelem egyik XX. századi fejezete köré csoportosított írásokból áll. S bár ezek az események nem hoztak létre oly hosszan ható hagyományt, mint a lengyel államiság elvesztése, mégis számos mű ihletői. Ez esetben is érvényes az, hogy az egyes irodalmi művek, filmek a magyar olvasó, néző számára a történelmi kontextus ismerete nélkül kevésbé érthetők, vagy legalábbis elvesztik egy fontos aspektusukat.

A második világháború alatta lengyelek híres-sé váltak aktív ellenállásukról, földalatti mozgalmukról. Ugyanakkor a varsóiak szeme láttára folyt le a gettó felgyújtása, és tőlük nem is olyan messze vonultak gázkamrába a koncentrációs táborok áldozatai. A lengyel földön elkövetett népirtás kapcsán felmerül „a lengyel-zsidó kérdés-komplexum legérzékenyebb aspektusa: a lengyelek felelőssége”. Megtettek-e mindent azért, hogy segítsenek a zsidókon? Kötelességük volt-e a zsidók érdekében cselekedni, amikor saját nemzeti létük is veszélyben forgott? Pályi Jerzy Turowiczot, a *Tygodnik Powszechny* című ellenzéki katolikus hetilap főszerkesztőjét idézi: „ami szülőföldünkön a szemünk láttára meggyilkoltak több millió ártatlan és fegyvertelen embert (...), s mi tanácstalanul végignéztük az egészet, és többnyire nem tudtunk rajtuk segíteni, noha ők azt hitték, hogy mi majd megmentjük őket, s már pusztán ez a tény is oly szörnyű, hogy nem

térhetünk napirendre fölötte, hogy muszáj feltennünk magunknak a kérdést: nem kell-e ebben az egészben egyfajta lelkiismereti kihívást látnunk?”

A *Kár az életért* című fejezet írásaiból kiderül, hogy a szerző alaposan ismeri a lengyel közel-múlt történelmét, mégsem vágyik történelmi babérokra, s a vázolt problémát az arra reflektáló írásokon, filmekben keresztül vizsgálja.

A másik történelmi korszak, amelyet a kötetnek *A tekintély és a demokrácia* című fejezete dolgoz fel, a „szocializmus építésének”, illetve az azt követő átmenetnek az időszaka. A témát szintén az irodalom oldaláról közelíti meg a szerző, egyrészt különböző, a korszakkal foglalkozó irodalmi művek révén, másrészt a cenzúra és a lengyel „második nyilvánosság” története felől.

A kommunista korszak irodalmának, egész irodalmi életének megértéséhez a szerző Wacław Felczakot, a magyar történelemmel és a magyar-lengyel kapcsolatokkal is foglalkozó történészt idézi, akinek „egy ankéton feltették a kérdést, mi az oka annak, hogy a lengyel társadalom újra és újra a föld alá tud vonulni. A válasz egyszerűen hangzott: ez nevelés kérdése. A nemzeti függetlenség a XIX. század eleje óta a lengyel szellemiség vezérlő eszméje, s azóta nemzedékek egész sora adta át utódainak e gondolatot, amely ma is áthatja a lengyel társadalmat. Aki ezt nem érti, az nem ismeri a lengyel történelmet – mondta a krakkói professzor, aki úgy tartja, a lengyelség történelme élő bizonyíték rá, hogy a nemzet és az állam két nagyon is különböző formáció: a lengyel kultúra akkor érte el igazi csúcseit, amikor a lengyel államiság nem is létezett.”

E fejezet írásai is a szerző történelmi tájékozottságáról tesznek tanúságot, s bár politizáló, „narancsos” stílusú cikkei elűtnek a kötet

korábbi, (témájukban és hangvételükben) irodalmibb írásaitól, értékes adatokat szolgáltatnak a közelmúlt lengyel eseményeiről.

Vitatható viszont, hogy jogos volt-e a szerzőnek a varsói Magyar Kulturális Intézet élén végzett tevékenységére nosztalgikusan visszatérítő publicisztikáit beválogatni, amelyek az utolsó fejezet, a lengyel-magyar kulturális kapcsolatokkal foglalkozó ciklus nagy részét teszik ki. Ezen írásaiból teljesebb képet kapunk ugyan Pályi Andrásról, de nem a lengyel kultúráról.

A *Közel és távol* című fejezet a lengyel művek magyar, valamint a magyar művek lengyel recepciójával (is) foglalkozik. Különös tekintettel azokra az esetekre, amikor a mű (főleg színházi előadás) a „másik” közönség félreértelmezésével vagy értetlenségével találkozott. Ilyen volt Zsámbéki Gábor itthon szenzációnak számító *Ahogy tetszik*-előadásának varsói „rendhagyó kudarca”, avagy Glowacki *Svábbogárvadászatának* sikertelen szegedi bemutatója. A távolabbi múltból pedig a két Fredro példáját említi a szerző: míg Aleksander Fredro színvonalas vígjátékaiból csak néhányat mutattak be magyar színpadon, addig fia, Jan Aleksander Fredro másodvonalbeli darabjai hatalmas sikert arattak a múlt századi Magyarországon. Pályi e félreértések okát a két színházi hagyomány különbségeiben látja. Míg a lengyel drámai és színházi tradíció legfontosabb vonása a folyamatosság, addig a magyar színháztörténetben „csupán önálló kezdeményezések vannak, folytonos tabula rasa, ami vagy merev tagadás, vagy nem is vesz tudomást az előzményekről”.

Ezeket a félreértelmezéseket, értetlenségeket korrigálhatja egy olyan átfogó mű, mint Pályi András válogatása.

Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1998

TÖRÖK TAMARA

THÁLIA-HÁZ, BUDAPEST

KÖNYV A THÁLIA SZÍNHÁZRÓL

A Vigszínház a századik születésnapján pazar kiállítású Vigszínház-albummal ünnepelte magát, és örvendeztette meg a '96-os díszelőadás közönségét. Benne fotók, visszaemlékezések, kritikák az elmúlt száz évről. Átépitették, felújították a Tháliát is – ők is gyönyörű könyvvel örvendeztetik meg magukat

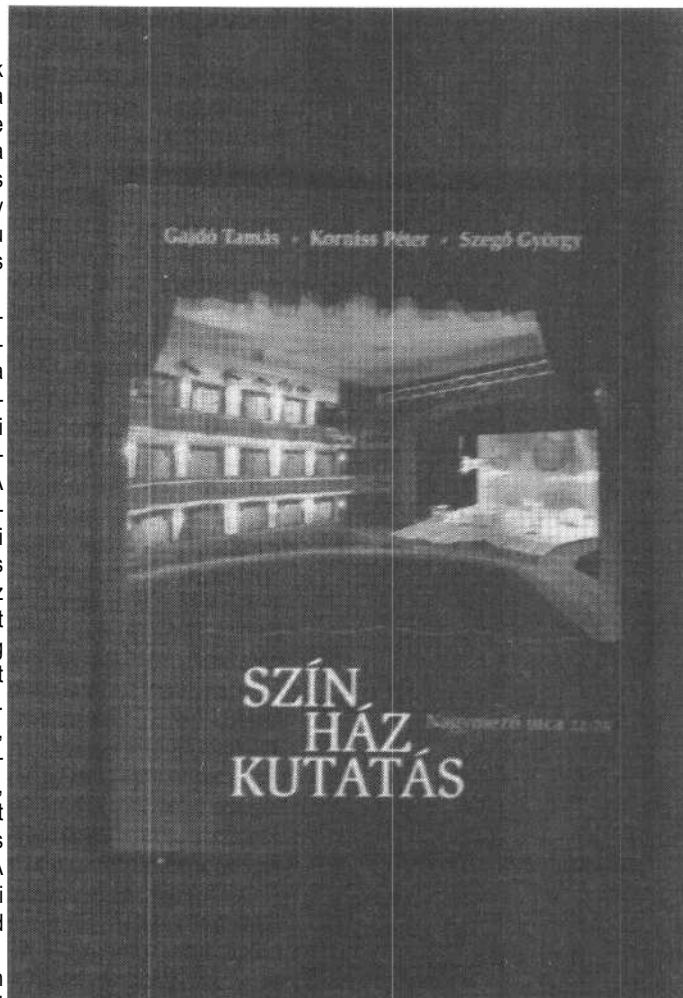
és a nézőket. Fotók, visszaemlékezések és kritikák az elmúlt majd' száz évről ebben is, illusztrálható Gajdó Tamás könyvindító és a színház különböző korszakait bemutató színháztörténeti írásait. Korniss Péter fotói külön fejezetként, évszám és kommentár nélkül teszik ugyanezt, és egyben bevezetik a színházépületről szóló részt,

Szegő György építészeti és város-történeti értekezését.

„A cselédeknek és a házalóknak tábla jelzi, hogy tilos használniuk a díszes vasráccsal burkolt lift köré tekeredő fölépcsőt” - mondja Szegő a húszas évekről, és tessék, Korniss egyik képén ott a tábla, ráadásul egy másik, „Somló, Tolnai, Benkő” fel-íratú tábla alatt, amely úgymond képes bizonyíték Gajdó írásához.

A Vígszínház-album a folytonosságról szól, egyetlen legendás társulat nagyjairól, amelynek élén a Vígszínház rendezői váltották egymást. Az épület három évvel ezelőtti felújítása után - mi sem természetesebb - minden maradt a régiben. A Tháliában viszont a felújítás után - tudjuk - a színház nevén kívül sem-mi sem maradt a régi: társulat és repertoár nélküli befogadó színház lett. De a szerzők nem csak ezért beszélnek a *színházépület*, nem pedig a *színház* és egyetlen társulat múltjáról. A Nagymező utca 22-24. története ugyanis másról sem szól, mint *különböző színházak* igazgatóinak tündökléséről és bukásáról, hatalmi és pozícióharcokról, az épület bezárásáról és újranyitásával, újabb és újabb társulatok beköltözéséről. A Nagymező utcai épület annyi társulatnak adott már - ha csak rövid ideig is - otthont, hogy amire Gajdó Tamás szépen sorjában számba veszi valamennyit, cikkeiből nagy vonalakban össze is áll a XX. századi magyar színház története. Kerek, egész és hallatlanul érdekes. Kell ennél több a színházszereplőknek? Igen: Korniss Péter képei a régi és még régebbi Tháliáról fel-tétlenül.

A harmadik nagy fejezet, Szegő György, a Nagymező utca 22-24. alatti színházépületről szól. A könyvnek szándékolt célja, hogy a Thália-házról mint épületről is szóljon, és ebbe a koncepcióba valóban beleilleszthető Szegő György tanulmánya. Az is belefért, hogy hogyan fejlődött a Thália szűkebb környezete, a Nagymező utca, tágabb környezete, a Terézváros, és még tágabb környezete, Pest a XIX. század végén. Csakhogy azt, aki belelapoz a könyvbe, és megveszi, mert ott látja Kabos Gyula, Somlay Artúr, Ruttkai Éva, Feleki Kamil vagy Törőcsik Mari fényképét, nem biztos, hogy érdekli a városépítéssel és „a ne-gyed történelmi és szociográfiai puzzle-ja”, ahogy Szegő György mondja. Talán még az sem, hogy hogyan szorultak ki a polgárosodó Teréz-városból a zug- és vadkereskedők, állatidomárok és tűznyelők, és hogyan vált a Nagymező utca



környéke a kávéházak, mulatók, színházak, mozik és múzeumok negyedévé. Elvárható egyáltalán a színházi közönségtől, hogy tudja, mit jelent a centrális hierarchia, az öttengelyes portál meg a kiugró előtető?

A korszak, amellyel Szegő György a könyv utolsó harmadában a leghosszabban foglalkozik, majdnem egy évszázaddal megelőzi Gajdó könyvnyitó fejezetének időbeli kezdőpontját: Wabitsch Lujza „Téli kert” mulatójának megnyitását a Nagymező utca 22-24. alatt. Előbb-utóbb persze Szegő is elér az 1910-es évekig, és innen-től fogva végigköveti ő is az épület sorsát-annak fényében, hogy mi történt körülötte az „amerikai Budapesten”, hogyan épültek meg sorra a színházak és kávéházak a „pesti Broadwayn” és a paloták a mai Andrássy úton. Részletesen leírja, hogy milyen is volt maga az épület az adott korokban. Az, hogy ugyanabban a korszakban mi történt a színházon kívül és az adott társulaton belül, logikailag azért mégiscsak összetartozna. Így viszont, miután Gajdó Tamás elvezetett benünket a mába, írta '90-es évek viharos igazgatóváltásairól, a Szegő-fejezel elején, ötven oldallal a könyv vége előtt egy váratlan fordulattal az

1790-es évek Pestjén találjuk magunkat. Es talán még ez a nagy időbeli visszaugrás sem lenne zavaró, ha nem lenne akkora a hangulati különbség a képzeletünkben meg-elevenedő színházi előadások, az indulatokat kiváltó, emberek, színházak sorsát megfordító színházi-politikai döntések és az „öntöttvas-, vasbeton- és acélvázszerkezetek” között, az ünnepektől sztárok fényképei és az épületalaprajzok, homlokzati tervek, de még az élettelen plakátok között is. Szegő mintha nem új fejezetet, hanem új - más szem-pontból egyébként nagyon érdekes - könyvet kezdene.

Egy biztos: az igazán izgalmas színház-történeti csemegéket Gajdó Tamás kínálja.

Gondolták volna, hogy innen, a Nagymező utca 22-24-ből indult hódító útjára a *Lila akác* és az *Egy szerelem három éjszakája*, itt zajlott le az első magyarországi musical-bemutató, és itt került elsőként mű-sorra a *West Side Story* is? Hogy Psota Irén itt játszotta a *Hello, Dolly!* címszerepét, Tolnay Klári az *Éjjeli menedékhely* Natasáját és Domján Edit Pollyt a *Koldusoperában*? Hogy az „ős-Tháliában”, a tízes évek Téli-kertjében még táncosnők, kőeltáncosok, állatidomárok és zsonglőrök szórakoztatták a közönséget? „En-nél sikerültebb úri szórakozóhely kevés van a kontinensen” - írta '13-ban a házról a Pesti Napló.

Napló.

A Tanácsköztársaság után aztán kabaré lett a Téli kertből, majd 1920-ban - hála a Radius Film-ipari Részvénytársaságnak - mozi és prózai színház egyszerre. Renaissance Színház, később csak Radius Filmszínház. '44 októberében a - bombatalálat miatt hajléktalanná vált - Vígszínház költözött ide. Itt játszott a társulat, amikor Jób Dánielt eltávolították a színház éléről, és államosították a Vígszínházat. '49-ben itt hozták létre az ifjúság nevelését célzó Ifjúsági Színházat, amely aztán '54-től Petőfi Színház néven, felnőtt színházként működött tovább ugyanitt. Újabb érdekesség, hogy az első évadban az Ifjúsági Színház dramaturgja volt Örkény István.

A Petőfi Színház propagandisztikus bemutatói egy idő után érdektelenné váltak, és a helyen hamarosan új, zenés színházat alapítottak - szintén Petőfi Színház néven. Művészeti vezetője Szinetár Miklós, zenei vezetője Petrovics Emil lett. Bemutatták a *Szívárványvölgyet*, az első magyarországi musicalt. '62-ben életveszélyessé vált az épület, a színházat bezárták. A '64-es évad

SUMMARY

elején az otthontalanná vált Nemzeti Színház jött ide. Amikor továbbköltöztek a Hevesi Sándor térre, a Fővárosi Operettszínházé lett a Nagymező utcai épület. '67-től Vámos László a főrendező, és bemutatják a *West Side Story*. Elindul a két zenés műfaj, az operett és a musical véget nem érő küzdelme.

'71-ben kezdődik az a korszak, amelyre már a fiatalabb generáció is emlékezhet. A színházat most hívják először Tháliának, és két évtizedig ugyanezen a néven, ugyanazzal a társulattal és ugyanazzal a vezetéssel működik. Egészen '90-ig Kazimir Károly a művészeti vezető. „Kazimir népművelő színháza... a huszadik századi színház-művészet egyik sajátos alkotóműhelye, ahol is-meretlen szellemi kalandok felé csábítják a nézőket” - írja Bános Tibor a kezdeti időszakról.

Amikor Gajdó 1990-hez, a - Kazimir megüresedett igazgatói székére kiírt - pályázathoz ér, műfajt vált: írásai ettől kezdve inkább tényfeltáró írások a színház körüli hatalmi harcokról, mintsem elemző írások az előadásokról. Mikó István-féle Arizona Színház, Töröcsik Mari-féle Művész Színház. „Nem értett a színházigazgatáshoz, mondták. Bizonyára így volt. Ő csupán a minőségi színházhoz értett, és ehhez keresett partnereket” - idézi Koltai Tamást. Schwajda György mint művészeti igazgató, Taub János mint művészeti vezető. *Koldusopera, Üvöltő szelek, Vízkereszt, Godot és Vasziljev rendezése, A nagybácsi álma... Utolsóként Csiszár Imre Tháliája. Rozsdametető, Tartuffe, Figaro válik, Egerek és emberek...*

Sok-sok kép az előadásokról, a történeti részek után idézetek a kritikákból - az objektivitást sohasem sértő válogatásban. A régi idézetek mint kuriózumok: hogy érezte magát Molnár Ferenc, Balázs Béla, Kosztolányi Dezső az orfeumban? Krúdy a Renaissance Színház *Lila* ákác-előadásáról ír: „A színdarabot valóban a legstílusosabb utcában játsszák... egy dalnyi távolra a valamikori Casinótól... ahol a Tóth Mancik húsvéti rózsavízében fűrésztörttek meg dült arcukat a szegény fiatalemberek...”.

A közönségcsalogató érdekességek és a történeti elemzés mellett fontos Gajdó írásaiban az is, hogy felveti és szinte észrevétlenül nyomon követi a mai színházi helyzetet is jellemző tendenciákat és prob

lémákat: a színházi profil, a társulatiság, a szín-házi struktúra, a mindenkor politikától való függés, a Nemzeti Színház, a Pesti Broadway-koncepció, a színházi műhelyek, a művészszínházak és a színházfinanszírozás problémáit.

'96-ban a Fővárosi Önkormányzat úgy döntött, hogy a Tháliát befogadó színházzá alakítja. A történet itt megszakad. Azóta tudjuk már, hogy az utolsó tháliabeli társulat története a Paulay Ede utca 35. alatt folytatódik: az Új Színház fogadta be őket, ahol viszont az előző évad végén egy másik társulat lett hajléktalanná. Véget nem érő folyamat?

A könyv arról sem beszél, hogy mi történik a Tháliában '96 óta. Nem is kell: oda lehet menni, meg lehet nézni. Hogy minden rendben, annak ez a könyv is bizonyítéka. Irigylésre méltó helyzet, ha egy színházigazgató (jelen esetben Megyeri László) könyvet írhat a színházáról - minden különösebb apóropó, évforduló nélkül - pusztán azért, mert - ahogy az ajánlásban írja - „Ennek a háznak lelke van... Sokat látott, sokat tud, és bölcsen magasodik fölénk... Történetében nyomon követhetők a század kultúrájának, a város épülésének korszakai; sorsa lenyomat.”

Thália Színház, 1998

ÉLVE-BONCOLÁS

március 3.
alkotók és kritikusok beszélgetése
egy alternatív színházi előadásról
házigazda az *Ellenfény* című folyóirat

március 17.
egy évtized tapasztalatai
házigazda a 2000 című folyóirat

március 31.
alkotók és kritikusok párbeszéde
egy friss színházi bemutató kapcsán
házigazda a *Színház* című folyóirat

Stúdió K Budapest IX. Matyas utca 9. tel. 216-7170 www.e3.hu/~studiok
a Kalvin tértől a Ráday utcán a harmadik utca jobbra, zold lampa az áro fölött

We commemorate the decease of Jerzy Grotowski, the epoch-making Polish director by publishing the Hungarian text of an obituary by Ludwik Flaszen, one of Grotowski's closest collaborators, and excerpts of an essay by Zbigniew Osiński, introducing the principal phases of the artist's progress.

We were counted out is the telling title of Judit Csáki's conversation with actor-manager András Bálint, appointed by the previous government managing director of the projected National Theatre and compelled to resign after the new one arbitrarily changed the plans.

Reviews of the month are by Sándor Joób and Balázs Urbán who saw for us the same play, Schiller's *The Brigands*, the first at Zalaegerszeg, the second at the Budapest Chamber Theatre, furthermore by György Karsai, Sándor Lajos and István Sándor L., analyzing productions, respectively, of Euripides's *Alkestis* (Hungarian State Theatre Tamási Áron of Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe, Roumania), Carlo Goldoni's *Squabbles in Chioggia*, a production by Budapest director Eszter Novák at the Hungarian speaking Tompa Miklós Company of the National Theatre of Marosvásárhely/Tirgu Mures (Roumania) and finally a personal version of Tchekhov's *The Cherry Orchard* by a fringe company called the Moving House Association.

Editor Tamás Koltai remembers the personality and the career of actor Ottó Szabó, recently deceased at the age of 72.

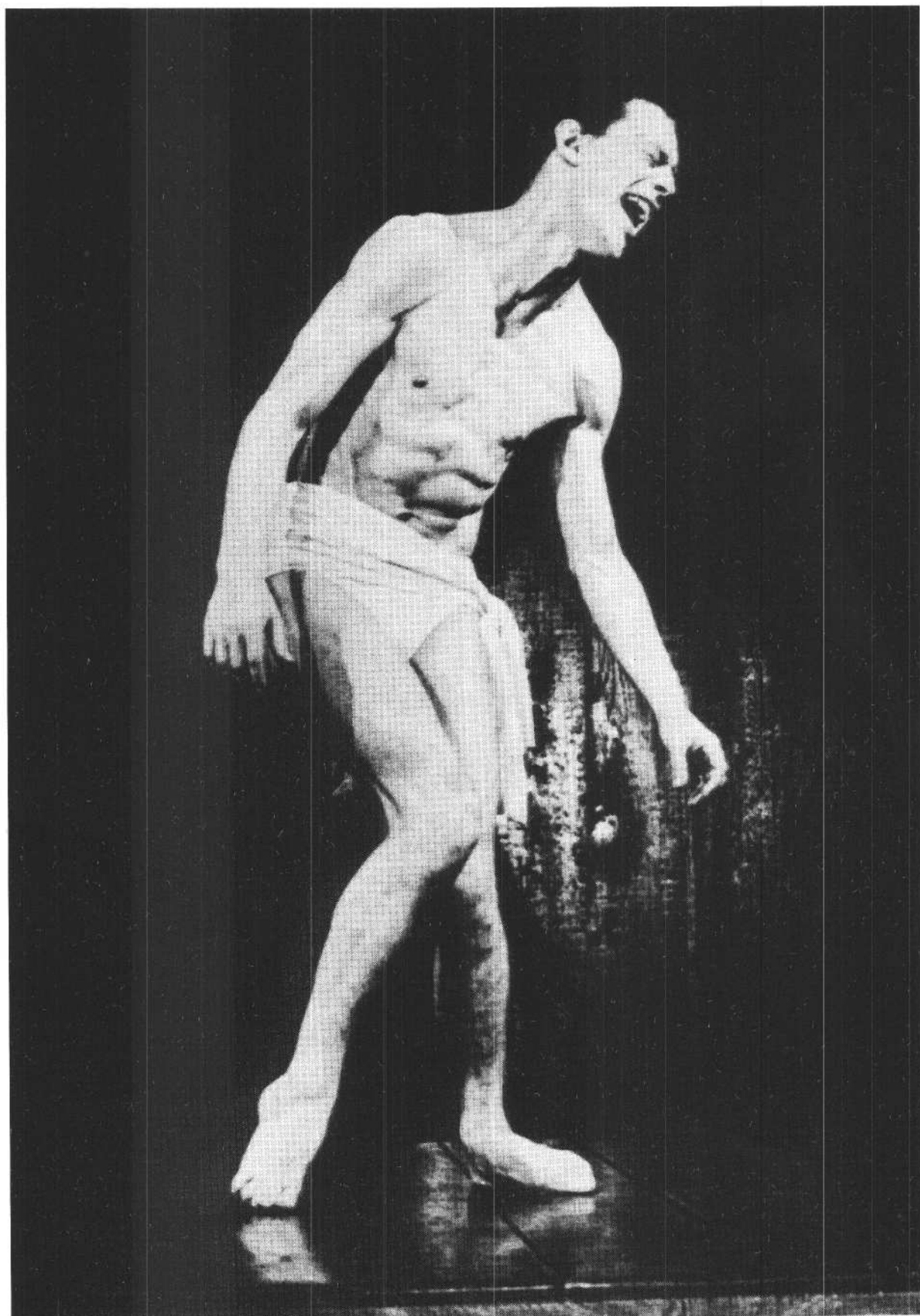
This time we offer two insights into world theatre. Following the publication in our previous issue, we bring another essay by Peter Brook, this time the text of a Berlin lecture on Shakespeare; and Zoltán Imre analyzes the reasons for the legendary success of Agatha Christie's *The Mousetrap*, on show in London since 1952.

Books reviewed this month are *Cobblers and the Dummy*, a collection of thirty years' Polish-related writings of András Pályi and *Investigation of a Theatre* by Tamás Gajdó, György Szegő and Péter Korniss, an illustrated volume retracing the history and vicissitudes of Budapest's Thália Theatre, as the building is presently called. The two books were read by Fanni Nánay, respectively Tamara Török.

Playtext of the month is *The Feast of the Whispering Copses* by Czech author Alex Koenigsmark.

Zygmund Samosiuk: Az állhatatos herceg (1965)

A közelmúltban elhunyt Jerzy Grotowski egyik legjelentősebb rendezése volt Az állhatatos herceg. A wroclawi Laboratórium Színház előadásában a címszerepet Grotowski „alapszínésze”, Ryszard Cieslak játszotta.



GROTOWSKI

(1933–1999)

