

EURÓPA-DÍJ 2000

TAORMINA TOP

Taormina egy ideje az európai színházi elit rendszeres éves találkahelye. A görög amfiteátrumáról - nekünk már csak Csontváry miatt is - híres szicíliai városka 1986-ban hozta létre a színházi Európa-díjat, melynek átadását neves szakemberek megjelenésével és előadásokkal ünneplik. Egyfajta teátrumi Cannes-nak is nevezhetném az eseményt, bár a hasonlat mindkét lábára sántít, mivel Cannes ma már inkább üzleti, mint művészeti felvonulás, Taormina pedig egyáltalán nem az, sőt *merő művészet*. A szicíliai seregszemle éppen a piactól független színházat - legszívesebben egyszerűen azt írnám: a színházat - díjazza. A Taormina Arte elnevezésű helyi bizottság tizennégy évvel ezelőtti kezdeményezéséhez azóta számos

zi szervezet csatlakozott, így az Európai Színházi Unió (jelenlegi elnöke Zsámbéki Gábor), az Európai Színházi Konvenció, a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetsége, a Mediterrán Színházak Nemzetközi Intézete. A díjakat is nemzetközi zsüri ítéli oda, melynek az idén Erland Josephson volt az elnöke, tagjai között pedig megtalálhattuk - hogy csak az ismertebbeket említsem - Georges Banut, Michael Billington, Bernard Faivre D'Arcier-t, Eli Malkát és Nagel Ivánt. (Tizenegy tagjából öt kritikus, ezt csak a provinciális hazai szakmai közvélemény egy részének kedvéért említem.)

A zsüri eddig hét alkalommal osztott díjat. (Több év kimaradt anyagi okok miatt.) Kétféle díj létezik, az egyik maga az Európai

Színházi Díj, amit a nagymogulok kapnak meg; az eddigi névsor: Ariane Mnouchkine (és a Nap Színház), Peter Brook, Giorgio Strehler, Heiner Müller, Robert Wilson, Luca Ronconi és Pina Bausch. A „kis díj” hivatalos elnevezése: Európa-díj - Új Színházi Valóság. Ebből többet is osztanak, és értelemszerűen a fésületlenebbek, az újdonságot kezdeményezők kapják. Eddig ötször adták ki, az évek során többek között Anatolij Vasziljev, Eimuntas Nekrosius, a Théâtre de Complicité, Christoph Marthaler és a Royal Court Színház kapta. Az aktuális díjazottak egy vagy több produkciójukat is elhozzák (nem mindig a legújabbat), és a *Visszatérés* sorozatban a korábbi nyertesek valamelyike megjelenhet azóta született előadásával. A díjátadás gálaestjét a fődíjas rendező bemutatója követi - nyilván kiderült már az olvasó számára, hogy az Európa-díj *rendezői díj* -, ám mire eddig eljutunk, nemcsak a korábbi előadásokon vagyunk túl, hanem nyilvános kerekasztal-beszélgetéseken, interjúkon, munkabeszámolókon is, amelyek a díjazottak tevékenységéhez kapcsolódnak.

A taorminai szeánsz kétségtelenül a kiválasztottak összejövele, és könnyen rá lehet sütni, hogy elitista. Ez az elitizmus azonban a színház függetlenségét hirdeti a konzumkultúrától, és ennek egyetlen európai országban sem lehet olyan fontos üzenete, mint éppen nálunk, Magyarországon, ahol - meg merem kockáztatni - a kontinensen egyedülálló módon fojtogatja a teátrumot az államilag mértéken felül támogatott kommersz. Ha az európai művészsínház - esetleg díjakkal is övezett - vadhajtasait bíráljuk (nem állítom, hogy nincs rajtuk bíráltnivaló), ne felejtjük el, hogy ezt a jelentős mértékben elbulvárosodott magyar színház „talajáról” tesszük. Arról az ugarról, amelyen támogatás híján (a közönségről is beszélnek) nem élnek meg, sőt megkapaszkodni sem tudnának a mindenhol máshol legalább rétegszínházként ünnepelt érdesebb, nyersebb, kellemetlenebb stílusok és mondanivalók - hacsak nincsenek legalább valamicskét föllocsolv a szórakoztató szalonszínház szirupjával. Mondhatjuk, hogy Taorminában szakmai bennfentesek és világpolgár kritikusok népes serege mutat be áldozatot a művészsínház szent istenségei előtt - de előbb gondolkodjunk el azon, mi előtt borul le nálunk évente ötmillió megvásárolt színházjegy tulajdonosa.

A fődíjat az idén Lev Dogyin kapta, amihez mindazoknak, akik 1993-ban Budapesten látták a *Gaudeamus*t, nem kell kommentár. Legföljebb az idő múlásán merenghetünk: a színinövendékeivel színházfoglaló-ként indult, improvizációkból szabad és boldog színházat teremtő vagabund rendező kanonizálása kétségkívül rejt magában némi veszélyt. Dogyin szentpétervári Kis Színháza ma ideje felét utazással, régi repertoárjának



A Molly Sweeney előadása Lev Dogyin rendezésében

nemzetközi kolportálásával tölti, másik felét otthon, orosz módra hosszadalmas és beavatlatlanok számára kinkeserves próbákkal. Magam, aki a korábbi előadások közül csak néhányal találkoztam, most, A ház láttán először éreztem csalódást. A ház a Fjodor Abramov-regényből készült, *Fivérek és nővérek* című tetralógia legkésőbb, a háború után húsz évvel játszódó, befejező része, noha a többi résznél korábban - éppen húsz éve - keletkezett. Ami a kilencvenes évek elején a *Fivérek és nővérekben* lenyűgözött - a színészi játék realista elevevénye, érzelmi telítettsége és őszintesége -, az most hidegen hagyott. Talán a fölújítás közben hült ki az előadás, talán a szibériai mindennapok életszerűségébe rejtett politikai háttér vált végérvényesen régmúlttá (persze csak a mi nyugat-orientált közép-kelet-európai sznobizmusunk számára, nem a valóságban), fogalmam sincs az okokról, de tény, hogy már nem ráz föl a trégerekről belógatott farönkök egyszerű és mégoly atmoszférateremtő stilizációja és a hosszadalmas jelenetek kisrealizmusa. Talán annak, aki először látja... Talán amikor közel voltunk még ahhoz, hogy közvetlenül átéljük a világtörténelmi ideológiai humbugot kegyetlenül átvilágító emberi sorsokat... Talán csak ez a rész gyöngébb a többinél...

A díjátadó gála után következett a vadonatúj, Taorminára időzített bemutató, Brian Friel *Molly Sweeney* című darabja. Késői kezdés, hosszúra nyúló ünnepi ceremónia, beszédek, kézrázások, köszöntések, köszönő viszontválaszok - és utána szünet nélkül egy több mint háromórás előadás, amelyben egyébként szintén nincs szünet. Az előadásoknak is megvan a maguk sorsa, nem hiszem, hogy ráhangolódás nélkül, töményen és ostobán csak úgy a világba lehet őket eresztetni. Kevésbé kedvelem a hazai (szakmai) finnyásságot, amely már másfél óras egy helyben ülést is soknak tart, számos négyórás előadást, két és fél óras felvonást élveztem végig (főleg német) színházakban, de ami igaz, az igaz: fél tízről éjjel kettőig egy unalmas protokoll és Dogyin *Molly Sweeneyje* egy ültő helyben - ehhez azért *Sitzfleisch* kell. Végigültem (sokakkal ellen-tétben), ölemben kabáttal és esernyővel (sokakkal együtt), eléggé kényelmetlenül (kint hideg volt és eső, bent nem volt ruhatár). Nem szívesen írom ezt, mert nem tartozik a színházi előadáshoz, és mert azt hiszem, a Friel-előadás szuperkörülmények között sem tetszett volna.

A darab a vak, majd újra látó, végül ismét világtalanná vált címszereplő, valamint élet-társának és orvosának „háromszögtörténete”. Háromszögtörténet, de nem a szó konvencionális értelmében. Három „világlátásról” van szó, amelyek közül - paradox módon és értelemserűen - a világtalanná a legnyitottabb, legbefogadóbb, legemberibb. Mindez monológok végtelen folyamában válik nyilvánvalóvá, a szereplők strandkosarakban ülnek egy úszómedence partján, valamely avarral borított kertben, egymástól metafizikai távolságban, önmaguk körül forogva (amely metaforát a körbeforgó strandkosarak hivatottak érzékelteni). Először fordult elő, hogy Dogyin színészeit sem csodáltam, különösen a kissé édeskésen kántáló Sesztakova tűnt modoros-nak. Utólag furcsa megvilágításba került az az élménybeszámoló, amely a darab próba-

időszakáról jelent meg a Bárka *Hajónaplójában*, fiatal rendezőnk, az ösztöndíjjal Szentpéterváron járt Simon Balázs tollából. A csodálat és a remület vegyes tökéletesen indokolt lehet, ha valaki végignézi a hónapokig tartó próbák egyikét-másikát, amelyeken - mint valami szeánszon - a szereplők ima-malomszerűen

A visszatérő nagy öregek, ahogy sokan mondanák (mondják is), „vén trottyosok” egyike Taorminában Peter Brook. A dél-afrikai Can Themba elbeszéléséből készült előadás címe: *Az öltöny*. Ez igazi háromszögtörténet, még-hozzá végtelenül egyszerű. A férj rajtakapja feleségét a barátjával, aki alsóneműben me-



Can Themba: *Az öltöny* (Peter Brook rendezése)

szöveget, anélkül, hogy a Mestertől egyetlen visszajelzést - értékelő szót vagy tekintetet - kapnának. Kétségtelenül van valami mesterkelt a guruságnak ebben az ihletett légkörében, különösen, ha nem látszik igazolódni a végeredményben. Az ember hajlamos azt hinni, hogy az eredmény azonos lett volna, ha a három színész egyszerűen bevágja az irdatlan szövegmenyiséget, majd minden rendezői segédlet nélkül fölmondja. (A szövegtudás és szövegbirtoklás fantasztikus könnyedsége egyébként minden előadásra jellemző volt. Itthon elképzelhetetlen, hogy színészek a munkát tekintve akár a töredékét is befektessék annak, ami külföldön mindennapos, és virtuozitásával lenyűgöz.)

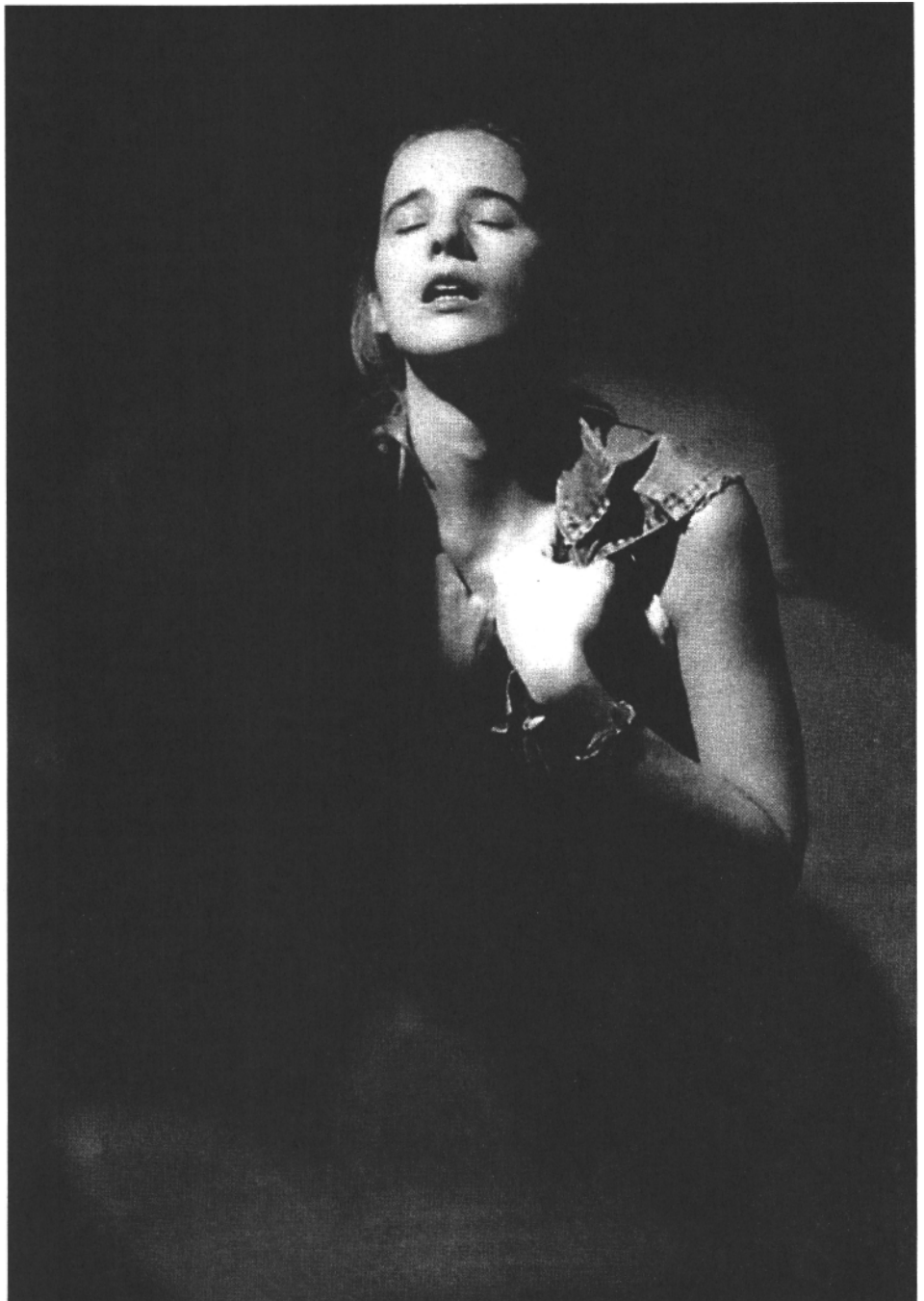
a „harmadik” a házaspár életében. Vele esznek, ismerősöket fogadnak a társaságában, vele mulatnak, vele hálnak - vele élnek. Amíg a feleség bele nem hal a szelíd könyörtelenséggel végre-hajtott bosszúba. Ne gondoljunk valami frivol vígjátékra, afrikai farce-ra, fekete Feydeau-ra. A színészek mintha a mi ötvenes évekbeli amatőr színjátszóink kellekeivel működtetnének egy irodalmi színpadot; például az ablakot egy guruló áruházi ruhafogaskeret jelzi. Minden csak jelzés, az evést, ivást, mosogatást, tálalást, villamoson zötykölődést a klasszikus pantomim eszközeivel állítják elő. Egy rendező itthon megjegyezte: nohát, még Ascher is ezt csinálja *a Hóhérok havában!* Nos, Brook is ezt csinálja. Csakugyan van

valami az egészben, ami a régi idők színházát idézi, a szereplők önmaguk narrátorai, időnként kilépnek a szerepből, mesélik a sztorit, aztán újra visszaállnak a karakterbe. Egy bár énekesnője a mikrofonba tátog, a hang playbackról jön. A színészek meg-megszólítják a közönséget, bájosan eltársalognak egy-egy nézővel. Tiltakozás a gépesített, túl-technikizált, elembertelenedett színház ellen? Biztos, hogy Brook nem szánja annak. De az is biztos, hogy harminc éve folyamatosan elhatárolódik attól a másiktól.

Az *öltöny* annyiban tipikus Brook, amennyiben szerzői választotta, Can Themba a multikulturális Johannesburg szülöttje, s a történet, amelyet elmesél, a város egyik különleges negyedére, „Sophietown”-ra emlékeztet. Itt jöttek össze törvényen kívüli, „titkos” bárokban az apartheid páriái, fehér és fekete írók, zenészek, tolvajok, prostituáltak, mindenféle - jóféle - kétes népség. Itt összeért a valóság és az álom, a kétségbeesés és a remény az alkohol- és drogfüggők kváziéle-tével. A szépség és a kegyetlenség egyszerre hatja át a történetet, ahogy az alkoholistává lett, száműzött és szegényen elpusztult Themba sorsát is. Kétségkívül inkább bele-érezzük, mintsem átéljük az előadásba vetített emóciókat. Valahogy nem elég bensőséges, nem elég közvetlen a játék. Akik Párizsban, az eredeti szereposztásban is látták a darabot, azt mondják, össze sem lehet hasonlítani az új változattal. Ennek nemcsak a színészi minőség különbsége lehet az oka, hanem az is, hogy a párizsi Bouffes du Nord Színház intimitása fölcserélődött a messinai Teatro Vittorio Emanuele hodályszerű tágasságával, s ami a kettő között elveszett, az maga az atmoszféra.

A „kis díj” egyik nyertese Thomas Ostermeier (32), az új csillagok egyike. Jelenleg a berlini Schaubühne igazgatója, de nemrég még a Deutsches Theater Barakkjának művészeti vezetője volt. Ott készült előadásai közül kettő - Brechtől *az Egy fű az egy fű és a Lángarc* című Mayenburg-darab - látható volt a pesti Trafóban, lehet találgatni, hányan látták a magyar színházi élet önelégült moguljai közül. (Nem jutnánk egyről a kettőre.) Ostermeier vitathatatlan tehetség, akinek nincs stí-lusa - ezt dicsérőleg mondom -, általam látott három rendezése közül egyik sem hasonlított a másikra. Elismerésem nem változtat, hogy megszeretni egyiket se tudtam; úgy gondolom, az új nemzedékhez nem a régi szemlélettel kell közeledni, idő kell, amíg az esztétikai beidegződések föllazulnak, és érzékennyé válnak a másfajta hangra.

A hang, a hangzás a főszereplője Ostermeier Taorminában látott rendezésének. A fiatalon öngyilkossá lett angol író, Sarah Kane *Crane* című darabja (magyarra talán *Epekedésnek* lehetne fordítani) olyan, mint egy zenemű. Központozás nélküli szövegfo-lyam négy szereplőre - két férfira és két nő-re -, akiről sokáig semmit sem tudunk meg, karakterük, érzelmi viszonyrendszerük, maga az alapszituáció is tökéletesen rejtve marad, sőt, az sem derül ki, ki az, aki beszél, több hangra készült monológrol vagy négy individuumból van-e szó. A szövegfo-lyam csak sejtet, mozaikokat enged látni, az érzelmi erőterek, vonzások és taszítások, rajongá-sok és gyűlöletek, kétségbeesések és re-ménykedések homályos foltjairól tudósít.



Sarah Kane: *Epekedés*

Mintha egy emberi hangra írt zenei kvartettet hallanánk, amelyben a nyelv nem mint a fogalmi kifejezés eszköze, csupán mint emocionális-akusztikus elem jut érvényre.

A darabot játszó négy színész egy-egy emelvény-szigeten helyezkedik el, ezek mindegyike mintegy két méter magas, hosszabbik lapjára állított, keskeny téglatest. Körülbelül négy lépés tehető meg rajta hátrafelé, egy lépés oldalt. Elöl mikrofon, ebbe beszélnek, a „kifutó” végén szék, erre időnként leülnek. Az előadás másfél órája alatt egyetlen másodpercre sem szünetel a beszéd, a szereplők megszólalásai pontos időzítés és hanglejtés alapján követik egymást, olykor csak egy-egy szót mondanak, olykor hosszabb (zenei) mondatokat, de az egész egy karmester által vezényelt intonációs rendszerbe illeszkedik. S a karmester Ostermeier, a rendező.

Ha nagyon összpontosítottam, a német eredetiből és az olasz feliratból (sajnos az angol elromlott) egy gyermekkori traumától szenvedő nő kétségbeesett kapcsolatteremtési kísérletére következtethetem mint a darab

tárgyára, bár attól tartok, a helyzet akkor sem változott volna, ha magyarul beszélnek a szereplők. (Ami kizárt, magyarul így beszélő, a beszédet, illetve a hangot precíziós műszer-ként és hangszerként egyszerre használó, az artikulációs technika ilyen színvonalán álló színészlől nem tudok.) Mindenesetre a téma az emberi elidegenedés, a pszichés gátlás, az eljutás lehetetlensége lélektől lélekig - ez nem valami új. A színészi teljesítmény önmagában lenyűgöző, noha korábban azt hittem, ilyesmi *önmagában* (ti. az előadást mint műegésztt összetartó közvetlen érzelmi és gondolati tartalom nélkül) nem lehetséges. (Egyébként azt hallottam, hogy ahol a darabot megpróbálták hagyományosan, reálszituációban eljátszani, ott egyáltalán nem működött).

A másik „kis díjas” a holland Theatergroep Hollandia, amely előszeretettel játszik nem hagyományos színházi terekben, utcán, raktárban, indóházban, hídon (miközben folyik a normális forgalom), repülőtéri rakodótérben (miközben folyik a normális rakodás). Vezető rendezők egyike (Johan Simons)

egyben koreográfus, másika (Paul Koek) egyben zeneszerző. Ebből következik, hogy produkcióik lényeges eleme a hang- és mozgáskompozíció. Még azoké is, amelyek viszonylag kis apparátust mozgósítanak. A Taorminában látott két előadás mindegyike lényegében egyszemélyes játék, noha az *Oltatlan mész* című darabban a monodrámá elő-adója mellett volt még egy másik, jelentéktelen szereplő. A mű hőse a fiatal holland kő-műves, Marinus van der Lubbe, aki 1933-ban Hitler ellen tiltakozva, a munkásságnak szó-ló figyelmeztetésként fölglyújtotta a Reichstagot. Tette a náci szelint kommunista, a kommunisták szerint náci provokáció volt, holott - naplójának tanúsága szerint - ez a baloldali, tanulatlan fiatalember mindent ön-szántából tett, és profetikusan megjósolta a jövőt. A darab a naplóra épül, eredeti hang-felvételek is megszólalnak benne Van der Lubbe tárgyalásáról, de az előadásnak nincs köze a realista történetmeséléshez. Látunk egy félszeg fiút, aki mintha félnőtás volna, bizarr szemrángatással megszólítja a közönséget, hogy aztán különös pikareszkjével másfél órán át bűverejébe vonja. A pikareszk a hős valóságos és képzeletbeli utazása. Van der Lubbe május elsejei felvonulást szervezett a gyerekeknek, át akarta úszni a La Manche csatornát, elgyalogolt a Szovjetunióba, hogy megtudja, valóban Paradicsom-e. és Kínába is

Mindez anekdotikusan, sőt azt kell mondanom, társadalmi összefüggéseiben is kevésbé érdekes. Csakhogy Fedja van Huët, a színész, ez a fantasztikus szellemi és fizikai akrobata, aki szent együgyűséggel járja az útját nyakába húzott cementeszakkal a fején, nehéz vassal és kalapáccsal egy vasmunkás tortúrját végzi, miközben naiv hittel adja elő együgyű, humanista ideológiáját, és úgy örli föl fogai között szempillantás alatt az almát, mint egy morzsológép - egyszerűen ez az ifjú színjátszófenomén tulajdonképpen bármit előadhatna, akkor is megkövülten nézném. Ami az előadó-művészet felől superdicseret, a színház mint a világ szellemi titkaiba behatoló művészet iránti igény kielégülése felől kevésbé az.

Nagyjából hasonlót mondhatok az együttes másik one-man-show-járól, a Hangokról, amely Pier Paolo Pasolini szövegéből és Cor Herkströter, a Shell nemzetközi igazgatótanácsa elnökének beszédeiből készült montázs. Az összeállítás szándéka emblematikusan ábrázolni korunk vezető típusait, a top menedzsert, a bűnözőt, a prominens értelmiségit és az iparmágnást. Jeroen Willemss mindezeket és mindezeket túl az Isten és az Ördög inkarnációit (férfi és női alakban) egymaga jeleníti meg, mégpedig egy bankett után lepusztult étkezőasztal mellett, székről székre ülve, szemünk láttára produkálva a fizikai és pszichikai átvedlést. Kell-e mondanom,

mesterségbeli tudás, amely vokálisan és gesztikusan elénk állítja a különböző figurákat, s végeredményben megajándékoz egy bámulatosan szórakoztató színházi etüddel? Egy kitűnő hazai színházi szakember szerint a produkció tulajdonképpen magyar parodisták teljesítményével is összehasonlítható - itt mondott egy-két nevet, amelyeket kíméletességből elhallgatok. Ezzel a véleménnyel csak nagyon korlátozottan tudok egyetérteni. Ha a magyar nézőnek módjában lesz látnia Jeroen Willemset a Hangokban - erre az Európai Szín-házak Uniójának késő őszi fesztiválján lesz némi esély t, érteni fogja, mire gondolok.

Utóirati megjegyzésként még annyit, hogy az ugyancsak „kis díjas” Societas Raffaello Sanzio társulat *Hamletjét* nem tudtam megnézni, mert a bejutásra elszánt, vérmes szicíliai fiatalok meglehetősen örjögve annyira eltorlasztották a szűk bejáratot, hogy a rendezők a legjobb indulattal sem tudták át-törni a kedvemért (*Julius Caesar*-előadásukról annak idején itthon, a Műcsarnokban maradtam le). Az előadás alatt rémülten kirohanó nézők csoportjait látva nem tudtam, örüljek-e kudarcoknak, vagy bánkódjam miatta. Mindenesetre úgy gondolom: ha a taorminai elit fesztiválján helyi fiatalok verekszenek Hamletért akármilyen lett lévoen is a

KOLTAI TAMÁS

BONDY, SIRÁLY, BÉCS

Május 14-én a bécsi Akademietheater bemutatta Csehov *Sirályát* Ilma Rakusa új fordításában. (Ilma Rakusa Svájcban élő magyar származású író, többek között Nadas Péter trilógiáját is ő fordította németre.) Még egy Sirály-bemutató - történt valami? Elkezdődtek a Bécsi Ünnepi Hetek - ezenkívül történt valami? Ezzel az előadással talán véget ér a Burgtheater mostani, Peymann-korszak utáni bukducsolása - de ezen túl történt valami?

Számomra igen. Ami több annál, mint hogy élvezettel elfogyasztottam egy professzionális előadást a német nyelvű színház egyik (pillanatokon belül) nagy öregjévé váló hajdani fenegyerekének rendezésében. Bondy profi, hangsúlyt fektet rá, hogy az, sokat rendez, sokat dolgozik, sokféle kapcsolata van a művészeti és üzleti világban, bejáratos márkánév, sztárokkal dolgozik, Salzburgban, Bécsben, Párizsban, Berlinben, Zürichben, ahol akar - most Bécsben van, ő a Bécsi Ünnepi Hetek intendánsa, feltűnik Haider-ellenes politikai rendezvényeken, szónok, szervező és mellesleg író is, hiperaktív kulturális személyiség (apja Francois Bondy, a Le Monde hajdani neves publicistája, esszéíró, akinek hozzászólásait a kor kérdéseire mindig visszhang kísérette): de ettől még nem biztos, hogy Csehov-rendezése eseményszámba megy. Annyi Csehov-előadás van manapság.

Igen, de ebben legalább négy nagy színész játszik, köztük olyanok is, mint Gert Voss és Jutta Lampe (ez utóbbi a berlini Schaubühne vezető színésznője volt, az előbbi Bochum,

bori rendezéseiben aratott osztatlan sikert, Pesten pedig Kleist Herrmannschlachtjában volt látható a Vígszínházban Kirsten Dene oldalán), akik még sohasem játszottak együtt, valamint Martin Schwab és Ignaz Kirchner, akik igazi bécsi nagyagyúk. Martin Schwab az időközben öngyilkossá lett különös és hasonlíthatatlan német színész Ulrich Wildgruber (Zadek hajdani legendás *Othello*-jában ő játszta a mórt, a *Luluban* pedig Schöninget és Puntschuht) helyett „ugrott be” Szorin szerepébe - tehát parádés a szereposztás; talán emiatt van akkora felhajtás és izgalom? Es ráadásul két valóban tehetséges, nemrég felfedezett, számomra ismeretlen fiatal színész, August Diehl és Johanna Wokalek játszotta Kosztyát, illetve Nyinát - talán az hatott meg annyira, hogy Kosztya már annyival fiatalabb nálam? Hogy ez a huszonöt éves férfi számára egy kamasz? Vagy az, hogy a díszletet Gilles Aillaud tervezte, az a Gilles Aillaud, aki annyi Grüber-előadás összetéveszthetetlen díszletét alkotta, és akit, mikor botorkálva, mert félig béna, fölment a színpadra, a bécsi közönség nem tudott hová tenni, annyira ismeretlen volt számára. De én emlékeztem egy hajdani berlini hőesésre, 1982 novemberének elején, amikor, miután Klaus Michael Grüber személyesen dobta ki Aillaud-t a *Hamlet* főpróbájáról, ott láttam állni, mintha Bulgakov írta volna a jelenetet, a hatalmas pelyhű hőesésben Grüber mellett, aki merev részeg volt, csupasz mellén kigombolt fehér ing, hosszú fekete kabátját vállára feszítette zsebre vágott és öklöbe szo-

rított keze: ott álltak a Schaubühne épülete előtt, a kavargó novemberi hőesésben, némán, hosszú-hosszú percekig, a sánta, lábát kissé felhúzó zseniális díszlettervező és a ragyás arcú, szurokszemű színházrendező, Strehler tanítványa, aki keményen, mint egy kápó, pár órával azelőtt dobott ki a *Hamlet* házi nyilvánosnak meghirdetett főpróbájáról, a torkából üvöltve a visszhangzó betonfalak között („Die Probe ist geschlossen! Die Probe ist geschlossen!! Die Probe ist geschlossen!!!”), ahol én voltam az egyedüli néző a hatalmas és üres nézőtérén, ahová még a székeket sem szerelték be akkor még.

Nem, nem, nem - ez egy nagyon jó előadás. Mikor mindent kivontam és összeadtam, az elfogultságokat, elfogódottságokat, a sznobizmusomat és előítéleteimet, a vég-eredmény akkor is egy jó előadás lett. Miért?

A jó előadásokra jellemző, hogy egy tömbből vannak faragva, és ugyanakkor meglepően sok részletük van: nem is állnak másból, mint apró mozzanatok sokaságából, melyek mind-mind egyaránt jelentősek és érdekesek. Hirtelen fontossá válik bennük minden. Minden hangsúly, minden szó. Bondy különben is ért ezeknek a szálaknak (a hangzó világ, a világlátás, a színészek játéka) finom összefűzéséhez, azonkívül bízik annyira ön-magában, hogy minden szó, minden mondat kihangsúlyozásához időt hagyjon magának és a színészeinek. Ezek a jól érzékelhető *belső idők* az egyes alakításokban, a finom babramunka vagy a