2008. NOVEMBER
WWW.SZINHAZ.NET

színház

DVD-MELLÉKLET:

Mohácsi István – Mohácsi János – Kovács Márton:

56 06 / ŐRÜLT LÉLEK VERT HADAK

A kaposvári Csiky Gergely Színház előadása (2007)

Mejerhold Patrice Pavis
Spiró György Georges Banu
Alain Platel Peter Sellars
Székely Gábor Vasziljev
Romeo Castellucci

392 Ft
XLI. évfolyam 11. szám
nka
Nemzeti Kulturális Alap

A Marat/Sade BITEF-plakátja

Felvégi Andrea felvétele

FODOR GÉZA EMLÉKÉNEK (1943–2008)

2 **Koltai Tamás:**
Negyven év

4 **Vszevolod Mejerhold:**
A revizor

29 **Spiró György:**
Üdv a bakónak

34 **Gottfried Meyer-Thoss – Anja Dürrschmidt:**
A színház tükör, párbeszéd és örökös kaland
Beszélgetés Peter Sellarsszal

41 **Schuller Gabriella:**
A trauma színrevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében

49 **Renate Klett:**
Beszélgetések Alain Platellal

60 **Imre Zoltán:**
Tretyak, te nem jelentesz?
A Nemzeti Színház 1981-es Halleluja-előadása

69 **Bettina Brandl-Risi:**
Az új virtuozitás
Túljátszás és tökéletlenség a német színpadon

85 **Koltai Tamás:**
Most a kultúrának alig látszik a helye
Beszélgetés Székely Gáborral

93 **Romeo Castellucci:**
Képrombolás a Színpadon és a Test visszatérése
A színház érzéki hatalma

101 **Polina Bogdanova:**
Vasziljev múlt és jövő közt

108 **Nyulassy Attila – Ugrai István – Zsedényi Balázs:**
A színház középiskolába megy

116 **Georges Banu:**
Az öreg színész, avagy az emlékezet allegóriája

122 **Patrice Pavis:**
A fizikai színház

DVD-MELLÉKLET:
Mohácsi István – Mohácsi János – Kovács Márton:
56 06 / ŐRÜLT LÉLEK VERT HADAK
A kaposvári Csiky Gergely Színház előadása (2007)

Ezt a számunkat Tompa Andrea szerkesztette

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLI. évfolyam 11. szám

2008. november

Megjelenik havonta
XLI. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY) : 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; **Telefon/fax:** 214–3770, 214–5937; **http://www.szinhaz.net; e-mail:** szinhaz.folyoirat@t-online.hu; **Felelős kiadó:** KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu. **Pénzforgalmi jelzőszám:** 11991102–02102799. **Előfizetés egy évre:** 3900 Ft – **Egy példány ára:** 392 Ft.

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

OKM Oktatási és Kulturális Minisztérium

TÁMOGATÓK: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szabad Sajtó Alapítvány, József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány

OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Koltai Tamás

Negyven év

Negyven évvel ezelőtt, 1968 novemberében jelent meg először a *SZÍNHÁZ*.

Különleges év volt. Történelmi év. Augusztusban szerkesztettük az első számot. Gyulán, a Várszínházban a *Csák végnapjait*, Madách Imre drámáját játszották. A főszerkesztő-helyettes, dr. Csabai Tiborné Török Mária – ő gründolta a lapot, ő hívott kettőnket, Köröspataki Kiss Sándort és engem szerkesztőnek, és ő talált főszerkesztőt, Boldizsár Ivánt – megbízott, hogy írjak az előadásról az első számba. Siófoki nyaralásból mentem Gyulára egy kis 750-es Zastavával, amelyet abban az évben vettem, és nagy kitérőt kellett tennem, mert egy katonai járőr nem engedett a dunaföldvári híd felé, minden magyarázat nélkül délnek irányított. Gondolom, csapataink már Prágába készülődtek. De ezt csak később tudtam meg. Azt is, hogy nem ez volt az egyetlen kényszerkitérő azon az igaznak tartott úton, amelyen haladni akartunk.

Szorosan véve már az sem igaz, hogy első, 1968. novemberi számunk 1968 novemberében jelent meg. Valójában jóval később, mert a nyomda nem szállított határidőre. Hosszú évekig sohasem. Csinálhattunk bármit, a nyomda privilegizált helyzetben volt. Többen, akik a lap létrehozásáról döntöttek – a pártirányítás és a színházi elit –, ugyanezt gondolták magukról. Nyílt titoknak számított, hogy a szakma azért szorgalmazza a folyóiratot, mert olyan fórumnak szánja, amely majd „megvédi" a kritikától. Boldizsár az első szám beköszöntőjében utalt rá, hogy egy elterjedt vélemény szerint a *SZÍNHÁZ* esetleg „hadat akarna üzenni a kritikusoknak". Megnyugtatta a kedélyeket: „Ennek a rossz viccnek csak a fele tréfa: ilyen hírek bőven keringtek a »szakmában«, valóságértékük annyi, mint a repülő csészealjaké." Azért a kritika elfojtásával mégis sokan próbálkoztak, elsősorban a pártállam szakmai Aczél-káderei – máig akad belőlük, és máig próbálkoznak –, de valóban nem találtak tárt karokra, olyannyira nem, hogy amikor a Színházművészeti Szövetség igazgató-főrendező-főtitkára (hivatalosan ennek a szakmai szervezetnek a „lapja" voltunk) sokadszorra tiltakozott az őt ért kritika ellen, Boldizsár Iván nem a kritikus(oka)t, hanem őt „büntette" azzal, hogy a lap fejlécéről levétette a Szövetség nevét. (Volt hozzá hatalma, ez a tény hozzátartozik ellentmondásos személyiségéhez.)

A *SZÍNHÁZ* az első pillanattól kezdve igyekezett megfelelni egy szakmai folyóirat nemzetközi követelményeinek, és úgy viselkedni, mint egy szabad ország független lapszerkesztősége. Ez természetesen olyan illúzió volt, amelyet magunkkal sem próbáltunk elhitetni, mégis, a puha diktatúra feltételei között viszonylagos nyugalomban dolgoztunk. A politikai ellenszelet gyakran azért nem éreztük, mert Cs. Török Mária, aki egy liberális értelmiségi szellemi habitusával és feddhetetlen emberi minőséggel rendelkezett, ráadásul minisztériumi múltjának köszönhetően megvoltak az összeköttetései a felsőbb pártkörökhöz, gyakran kifogta azt a vitorlából, mielőtt még elérte volna az „elkövető személyeket". Mindenesetre számos igazoló jelentést kellett írnia, és volt, amikor az sem segített. Miattam csak szóbeli feddést kapott, amikor az 1968 utáni írósztrájkra utalva *Prágai színház cseh dráma nélkül* címmel írtam cikket (1971. április), de egy Nánay István által írt és szerkesztett összeállítást az Orfeo együttesről már ki kellett venni az elkészült lapból, amiből az a furcsa helyzet keletkezett, hogy a borítón megmaradt a cím *(Nánay István: Együttesek együtt: az Orfeo, 1972. november)*, belülről viszont hiányzik a cikk. (A **www.szinhaz.net** cím alatt található laparchívumban, amely a negyven év valamennyi számát tartalmazza, az olvasó ellenőrizheti.) Cifra eset volt az is, amikor az NDK-ban rendezett Magyar Drámahét kapcsán szerzőnk, Sziládi János megírta, hogy az ottani szervezők a magyar javaslat ellenére sem fogadták Gyurkó László *Szerelmem, Elektra* című drámájának előadását, mert ideológiailag helytelennek tartották (az okról a cikkíró nem szólt ilyen direkten), mire a követség tiltakozására az egész dolgozatot ki kellett venni a lapból, újra kellett nyomni a borítót, sőt be kellett gyűjteni a terjesztőknél levő eredeti példányokat is.

Mai szemmel piszlicsáré ügyek. De abszurdak a színházi élet egészét – az alkotókat, az előadásokat – érintő nagy ügyek is, amelyek megrázták a szakmai közvélemény és a közönség *egy részét*. Közülük kettőt, a kaposvári *Marat/Sade* botrányát és a Kornis Mihály *Halleluja* című drámája körüli hercehurcát ebben a számunkban dokumentálja Schuller Gabriella, illetve Imre Zoltán. Tanulságos lehet azoknak, akik átélték vagy emlékeznek rájuk, és azoknak a fiatalabb nem-

zedékeknek is, amelyek talán elcsodálkoznak rajta, hogy *hol éltünk* akkor.

Ezzel közelítünk a jelenlegi, „ünnepi" lapszámhoz, és ahhoz, hogy miért ilyen.

Azért, mert állásfoglalásnak tekintjük. El szeretnénk mondani általa, mit gondolunk ma a színházról.

Negyven éve ezt tesszük. Véleményünk van. Elemzünk, bírálunk, dokumentálunk, fordítunk, drámákat közlünk. A színház esztétikai és társadalmi lényegét keressük, határainkon innen és túl. Működésünk minőségét magunk nem ítélhetjük meg, de fenntartás nélkül tárjuk havonta – és az archívumban – az olvasó elé. Nem tartjuk magunkat tévedhetetlennek, biztosan van, amiben tévedtünk, de minden szóért, ami a lapban megjelent, tiszta lelkiismerettel vállalhatjuk a felelősséget, és egyetlenegyért sem kell szégyenkeznünk. Ebben részük van mindazoknak, akik valaha kapcsolatban álltak a folyóirattal. A korábbi belső munkatársaknak – az eddig említetteken kívül Berkes Erzsébetnek, Bérczes Lászlónak, Bölönyi Zsoltnak, Csáki Juditnak, Fenyő Imrénének, Forrai Katalinnak, Hámori Andrásnak, Ikládi Lászlónak, Kemény Györgynek, Koren Zsoltnak, Korniss Péternek, Mátraházi Zsuzsának, Nánay Istvánnak, Pályi Andrásnak, Sárdi Anikónak, Nagy Andrásnak (tervező szerkesztő), Sebők Magdának, Tárkányi Marietának, Várnagy Györgyinek, Zsarnay Erzsébetnek – éppúgy, mint a szerkesztőség jelenlegi tagjainak. És természetesen minden szerzőnknek, akik név szerint felsorolhatatlanok, és akik között a hivatásos kritikusokon kívül a legelső számtól kezdve vannak színházi és társművészeti alkotók, írók, fordítók, esztéták, tanárok, diákok, tudósok, közgazdasági szakemberek, jogászok, színházpolitikusok – hazaiak és külföldiek egyaránt.

Az a fenti mondat, hogy „véleményünk van", bizonyos megszorítással érvényes. Nem a lapnak van véleménye, hanem a szerzőinek. A lap véleménye a szerzők megválasztására korlátozódik – ez bizonyos szakmai és stilisztikai kritériumok függvénye –, és nem tartozik bele az esztétikai vagy szemléleti egységesítésre való törekvés. Nem is tartozhat – még ha egyébként kívánatos lenne is, de hát nem az –, miként az sem, hogy állást foglaljon bizonyos irányzatok mellett vagy ellen, netán válasszon magának és munkatársainak egy üdvözítő(nek vélt) esztétikai vagy szemléleti álláspontot. A mai magyar színházban, ha egyáltalán vannak *bármilyenek*, olyan esztétikák nincsenek, amelyek kizárnák egymást – inkább a megkülönböztethető esztétikai irányok, gondolkodásmódok, szakmai pozíciók, színházfelfogások hiánya mutatkozik. Ezért is lett ez az évfordulós szám olyan, amilyen. A részletekhez közelítő szemlélet helyett egyetlen alkalommal nagyobb távlatból tekintünk a színházra – múltra, jelenre és fél szemmel a jövőre –, s közreadunk egy szerény válogatást a hétköznapi tudatunktól függetlenül létező, komplex színházi gondolkodás gazdagságából. Ez a *SZÍNHÁZ* véleménye, ha tetszik, állásfoglalása arról a sokféleségről, amely körülvesz bennünket, s amelyről alig veszünk tudomást.

Ebben a számban tehát nincsenek rovatok, csak egymást követő hosszabb-rövidebb cikkek, esszék, tanulmányok, interjúk különféle színházi emberekről (illetve velük), előadásokról, jelenségekről. Újakról, régiekről, hazaiakról, külföldiekről. Hiánypótlók, informatívak, összefoglalóak. Mejerhold híres rendezéséről, *A revizor*ról évtizedek óta beszélünk (beszélünk?), de amit maga írt vagy mondott róla, azt éppúgy nem ismerjük, mert mindeddig nem volt lefordítva, ahogy napjaink egyik neves színházművészéről, Alain Platelről sem hallottunk, mert nem járt nálunk, és nem születtek róla magyar nyelvű beszámolók. De nem ismerjük jól a saját színházi közelmúltunkat sem, mert nincs dokumentálva, és nem elemezzük a saját színházi jelenünket, mert kicsinyes vitákkal, veszekedésekkel, méltatlan hatalmi harcokkal vagyunk elfoglalva. Élénkek csak a torzsalkodástól vagyunk, különben mély színházi álomba merülünk Európa közepén. Ezalatt körülöttünk újabb és újabb színházi tartalmak és formák jönnek létre, nagy nemzetközi csereforgalom zajlik, fesztiválok, vendégjátékok viszik el mindenhová az előadásokat, gondolatgazdag írások születnek, és színházi könyvek tucatjai jelennek meg. Ebből a sokféleségből adunk most némi ízelítőt. A megközelítések különbözőek – a műfajok, a stílusok, az elméletek is. Némelyik talán furcsa vagy idegen a számunkra, de lehet, hogy csak azért magas nekünk, mert mi vagyunk alacsonyan. Nem baj. Ahhoz, hogy meghatározzuk magunkat, nem árt tudni, hogyan határozzák meg magukat mások.

Az évfordulóhoz tartozik, hogy tanulmány- és esszépályázatot hirdettünk, amelyet fiatalok nyertek a múlt helyett a jelen és a jövő felé forduló témákkal (a díjazott dolgozatok egyikét ebben a számban közöljük). Szerzőink között egyébként is mind több a fiatal, ők azok, akik idővel kivezethetik a szakmai gondolkodást a belterjességből. A nyitást szolgálja újonnan tervezett és új szerkezetű internetes honlapunk, amelyet állandó online rovattal bővítettünk, hogy gyorsabban és élénkebben reagálhassunk az aktualitásokra. Igyekszünk kielégíteni azt a régi olvasói igényt is, hogy DVD-mellékletként teljes színházi előadások felvételeit adjuk közre. Ehhez a számunkhoz a kaposvári Csiky Gergely Színház *56 06 / őrült lélek vert hadak* című, híressé vált produkcióját mellékeljük, a hozzá kapcsolódó sajtóvisszhang, vita és botrány írásos dokumentumainak, hang-, illetve képfelvételeinek extráival.

Nem dönthető el könnyen, hogy negyven év egy szakmai folyóirat életében sok-e, vagy kevés. A *SZÍNHÁZ*nak ezalatt mindenesetre voltak támogatói, barátai és ellenségei, szembe kellett néznie azzal, hogy gazdasági okból megszűnik, és azzal is, hogy politikai okból meg akarják szüntetni. Tartunk tőle, hogy a következő évek sem lesznek könnyebbek.

Továbbra is egyetlen célunk van. Dolgozni szeretnénk legjobb meggyőződésünk szerint, és bízunk az Olvasó támogatásában.

Vszevolod Mejerhold

A revizor

BEVEZETŐ

A húszas évek Mejerhold rendezői pályájának érett korszaka, ekkor rendezi meg Majakovszkij *Buffó-misztériumát*, Szuhovo-Kobilintól a *Tarelkin halálát*, Osztrovszkij-trilógiájának két utolsó darabját *(Erdő, Jövedelmező állás)*, Erdman *A mandátumát*, Gribojedovtól *Az ész bajjal jár*-t stb., és ekkor viszi színre *A revizort* is, melyet 1926. december 9-én mutatnak be az Állami, immár Mejerholdról elnevezett Színházban. A klasszikus orosz drámairodalom felé fordulás a forradalom utáni, Színházi Októbernek nevezett kortárs korszakot követte pályáján; a közoktatásügyi népbiztos Lunacsarszkij 1923-ban, az Osztrovszkij-centenáriumon kiadott jelszava, a „Vissza Osztrovszkijhoz", mely a klasszikus orosz drámairodalom újrafelfedezését sürgette, szintén hatással volt a rendezőre. Erre adott válaszként mutatta be 1924-ben a sok vitát kiváltó *Erdő*-rendezését (erről részletesen beszél az alább közölt V. előadásában). A húszas években Mejerhold átlagban évi három előadást rendezett, ám *A mandátum* és *A revizor* közötti kétéves szünet azt mutatja, hogy a Gogol-műre különlegesen hosszú ideig készült. A próbafolyamat is több mint egy évig tartott.

Mejerhold – ahogy méltatói fogalmaznak – nem *A revizort* rendezte meg, hanem a teljes Gogolt. Nem a kanonikus drámaszöveghez nyúlt, hanem asszisztensével, M. Korenyevvel együttműködésben a szerző mind a hat szövegváltozatát felhasználta, visszaállított olyan mondatokat is, amelyeket a korabeli cenzúra húzott ki, valamint Gogol más, befejezett és befejezetlen műveiből (így a *Kártyások*ból is) idézett. Mejerhold arra törekedett, hogy *A revizor*ja mintegy a *Holt lelkek*, a nagy gogoli Oroszország-poéma alapján bontakozzék ki. Az előadás dramaturgiai előkészítése fontos része volt e munkának, a változtatásokra Mejerhold elemzésében is gyakran kitér.

Az elkészült előadás sajátosságai igen sokrétűek: rendkívül egyedi, újszerű a dráma dramaturgiai kezelése, a „szent szöveg" megsértése (a drámát tizenöt jelenetre osztotta), a térszerkezet, a díszlet – Mejerhold széles, filmes plánokkal, azon belül pedig szűk, összezsúfolt terekkel dolgozott –, az előadás ritmusa (rövidebb volt – vagy legalábbis annak szánta –, mint elődeié és kortársaié; többször hivatkozik és vitatkozik például a Moszkvai Művész Színház 1921-es, Sztanyiszlavszkij rendezte bemutatójával, melyben a címszerepet Mihail Csehov játszotta), a színészi alakítások (melyekről az elemzésben kevesebb szó esik, a kritikusok azonban kiemelik Eraszt Garin Hlesztakovját, egy megfoghatatlan, minden jelenetben megújuló, afféle vizesnyolcas figurát), a tömegjelenetek szervezése, a gesztusnyelv, a szituációk értelmezése. Az előadás díszlettervezője V. Dmitrijev volt, a jelmezeket, kellékeket, fényt V. Kiszelev tervezte, bár valójában mind a tér kialakítása, mind a kellékek Mejerhold munkája.

Egészében pedig egy új értelmezés születik. Mejerhold az első rendező – az ő nyomába lép, tudatosan vagy sem, számos nagy *A revizor*-előadás –, aki nem egyszerű bohózatként, az általa sokat csepült vaudevilleként játszatja a darabot, hanem beleviszi a félelem, rettegés, szorongás, hazugság regisztereit: az eredmény egy tragikus groteszk, egy komikus tragédia, amely sohasem téveszti szem elől a nevettetést. (Talán Mejerhold óta vált *A revizor* – a *Hamlet* mellett – Kelet-Európában a hatalomnak való kiszolgáltatottság paraboláját.) A halál és a megsemmisülés képei Mejerhold színpadán a *Tarelkin halálával* és a *Jövedelmező állással* jelennek meg; a színpadi akciók mennyisége csökken, a szorongás atmoszférája tölti be a teret. Mejerhold színpadi világának és politikai üldöztetésének elemzői felhívják a figyelmet arra, hogy az első, hivatalos személytől érkezett, Lunacsarszkijnak címzett feljelentő levél ellene – Jelena Malinovszkajáé – 1923-ban keletkezett; a levélíró ebben Mejerhold elmegyógyintézeti elhelyezését javasolja. Lunacsarszkij azonban, aki korábban keményen bírálta a rendezőt, most védelmébe veszi az előadást.

Mejerhold *A revizor*ának nyelve, az általa is „zenei realizmusnak" nevezett játékstílus részleteiben is kiolvasható alábbi elemzéséből. Nem az egyes szereplők lélektani bonyolultsága, hanem a szereplők egymáshoz és a térhez való viszonya, a térbeli elhelyezkedés a döntő. Erre Mejerholdnak sajátos szókincse is van *(„vkomponovatyszja v sztul"*, fogalmaz, egy székbe tehát nem beleülnek, hanem mintegy belekomponálják magukat a színészek; szókincse hemzseg a filmes és zenei kifejezésektől), továbbá a gesztusok: a kéz és a fej játékai, az úgynevezett mimikai játékok, amelyek a gyakorlatban is demonstrálhatják biomechanikáját. Sajátos az előadás térszerkezete is: a szűk, zsúfolt játéktérben nagyon sok, gyakran több mint egy tucat szereplőt játszat, nem mélységben helyezve el őket, hanem mintegy reliefként egymásra másolva a térsíkokat. A test és a tér ilyen viszonya új kompozíciós lehetőséget kínált.

A rendező ezt a művét ugyanakkor „színészcentrikus előadásnak" tartotta, ez abból is látható, hogy milyen részletességgel foglalkozott az egyes színészekkel. További sajátossága olvasatának, hogy a monológokat megszünteti, elmondásukkor mindig van partner, egy néma szereplő. Ezzel is a „puszta" teatralitást és a színházi konvenciókat akarta felszámolni.

Mejerhold főleg korai korszakában – a század első évtizedében – írt teoretikus műveket (melyek *A színházról* című, 1913-ban publikált kötetében láttak napvilágot). Rendezőként kiteljesedve már kevesebbet vagy alig ír. Úgynevezett előadás-magyarázatai, expozéi közül számos őrződött meg (néhány a jelentősebbek közül: Wagner: *Trisztán és Izolda*, Lermontov: *Álarcosbál*, Puskin: *Borisz Godunov*, Majakovszkij-darabok, Csajkovszkij: *A pikk dáma*). Közülük is kiemelkedik teljességével *A revizor*-elemzés. Olyan pontos képet kapunk az előadásról (sok fotó is készült a produkcióról), hogy néhány éve a Yale Repertory Theatre-ben (a Yale School of Drama közreműködésével) rekonstruálták. Az alább publikált szövegek élőbeszédként hangzottak el, a színészekkel való munkában, a kezdetekkor, a próbafolyamat közepén, illetve a bemutató utáni nyilvános vitán. Az I. rész főként a térrel, a dramaturgiával és a darab általános elemzésével foglalkozik, a II. a színészeknek adott instrukciókból, szerepelemzésekből áll, a III. rész az első felvonás részletes vizsgálata a próbafolyamat közepén, végül a IV. és V. rész – melyet az előadás bemutatója után mondott el – Mejerhold általános nézeteit foglalja össze a darabról, a kortárs szovjet színpad helyzetéről, az általa kitűzött célokról, illetve válaszol a kritikusok bírálataira.

A textusokat az asszisztens Korenyev jegyezte le gyorsírással, ugyanő közreműködött az orosz szövegkiadásban is. A szöveg így őrzi az élőbeszéd ismétléseit, pontatlanságait, közvetlenségét, a szerkesztés lazaságát és magának az élőbeszédnek a stílusát (amelyet igyekeztem a fordításban is megtartani). A bemutatott előadás ugyanakkor gyakran eltért az eredeti szándéktól, ezt jegyzetekben jelöltük.

I.
AZ ELŐADÁS EXPOZÉJA
(1925. október 20.)

Ennek az előadásnak a nehézsége abban áll, hogy mint minden ehhez hasonló darab, elsősorban a színészre épül, nem a rendezőre. Ezért tehát a rendezőnek azt a feladatot kell kitűznie maga elé, hogy olyan körülményeket hozzon létre, amelyek [a színészek számára] a legkönnyebbek, hogy a játékot ne akadályozza semmiféle nehézség. Úgy kell a színpadot is berendezni, hogy könnyű legyen rajta játszani. Tegyük hozzá, a rendezőnek mindig ez a feladata. A *Bubusz tanító*ban[1] könnyű volt játszani, mivel abban adott volt egy olyan zenei háttér, amelyre támaszkodva egyfajta önkorlátozást lehetett gyakorolni: az ember szünetet tartott volna, a zene azonban hajtotta. Vagy szabad improvizációba fogott volna, de hopp!, a *mise en scène* úgy van megalkotva, hogy ha egyetlen láncszemet elszakítasz, zsákutcába jutsz, nincs hova menned. A változások is olyanok, hogy ha az ember az első lépést megtette, akkor meg kell lépnie a következőt, a harmadikat, a negyediket, és végig kell menni.

A *Bubusz*ban, mint erre emlékeznek, nagyon széles tablókkal dolgoztunk, és többen joggal tartották úgy, hogy ez valamiféle drámai színházban bemutatott balett volt. Ugyanez történt velem, amikor az Alekszandrinszkij Színházban színre vittem a *Don Juant*.[2] Azt írták: „Balett az Alekszandrinkában" – mivel a *mise en scène*-t a balettelőadásokhoz hasonlónak gondolták. De engem a szöveg kényszerített efféle balettes pontosságú beosztásra, pontosabban a rendezőpéldány kényszerített egy balettelőadás rendezésére. Legalábbis én ezt a szövegkönyvet így olvastam, és azt hiszem, hogy valamire rá is jöttem.

Nekünk most egy elképesztő mennyiségű szöveget tartalmazó darabbal van dolgunk. *A revizort*, amely a császári színházakban három-négy órát tartó előadás volt, aztán a Művész Színházban szintén több mint négyórás volt, Gogol idején két és fél órás előadásban játszották. Ez bizony érdekes. Két és fél órát tartott az az előadás, amelyben Djur[3] és mások játszottak, aztán később négyet. Tehát ebben rejlik a megfejtés kulcsa. De azt az előadást, amely két és fél órás volt, Gogol elutasította; azt mondják, csak bohóckodtak benne. Úgy játszották, mint egy egyszerű vaudeville-t. A feladat tehát az, hogy megpróbáljuk megőrizni a vaudeville lendületét, és ezzel együtt komoly előadást hozzunk létre. A rendezőnek ilyen irányban kell a színészszel dolgoznia, és olyan körülményeket teremtenie, amelyek között az idő nem az átállásokra megy rá, mert ha figyelembe vesszük a beszélt és pantomimben játszott időket, akkor az bizony nagyrészt megduplázódik. Nézzék meg *A mandátum*[4] egyik passzusát: Martinszon[5] azt mondja: „mit művelt a szovjethatalom a zenével?"[6] Aztán szünet. Aztán valami játék van. Ezután megint mond valamit, megint megszakítja. Ismét megszólal: „Nem imazsinista értelemben mondom"..., megint szünet. Ez arra példa, hogy a szövegbeli szünetek mennyire meg tudják nyújtani az előadás idejét. Természetesen *A mandátum*ban megvolt a maga szerepe rendezőileg. Lehet, hogy lehetett volna húzni. Amikor Martinszon és Reich[7] jelenetén dolgoztunk, a javításkor ezt-azt kihúztunk, és a szöveg kompakt lett.

A szünet nagyon csábító, mert játékra ad lehetőséget, és ez fantasztikusan vonzó, főleg ha a színésznek jó a mimikája. De a színész arány- és ritmusérzéke mindig azt súgja neki: ez felesleges, ezt máshogy is meg lehet oldani. Ha a színésznek nem elég gyorsak a reakciói, akkor rengeteg ideje megy el gondolkodásra,

---

1 A. Fajko: *Bubusz tanító*. Bemutató: 1925. I. 29., Mejerhold Színház, Moszkva.

2 Molière: *Don Juan*. Bemutató: 1910. IX. 9., Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár.

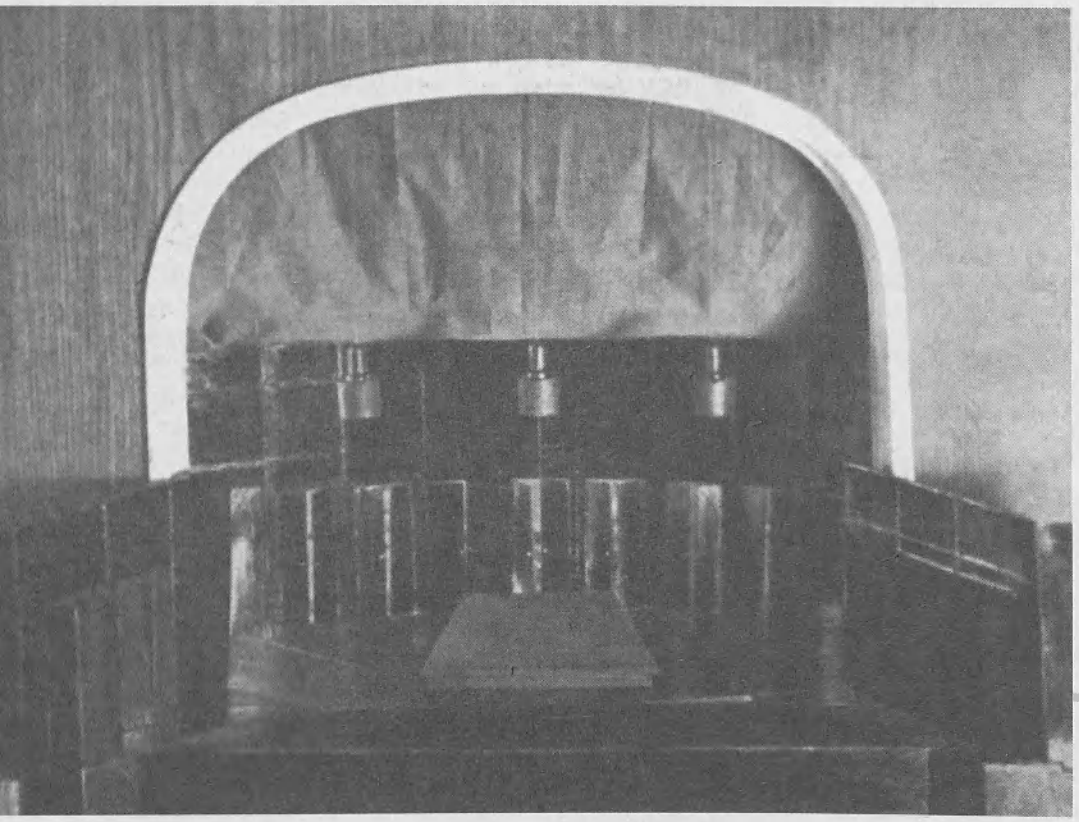
3 N. O. Djur (1807–1839) Hlesztakov szerepét játszotta a pétervári ősbemutatón (az Alekszandrinszkij Színházban, 1836. április 19-én).

4 Ny. Erdman: *A mandátum*. Bemutató: 1925. IV. 20., Mejerhold Színház.

5 Sz. A. Martinszon (1899–1984) 1924-től a Mejerhold Színház tagja.

6 Harsányi Éva fordítása.

7 Zinajda Nyikolajevna Reich (1894–1939), színésznő, 1923–1938 között a Mejerhold Színház tagja, 1922-től Mejerhold felesége. *A revizor*ban a polgármester feleségét, Anna Andrejevnát alakította. Mejerhold letartóztatása után, 1939 júniusában saját moszkvai lakásában brutálisan meggyilkolták.



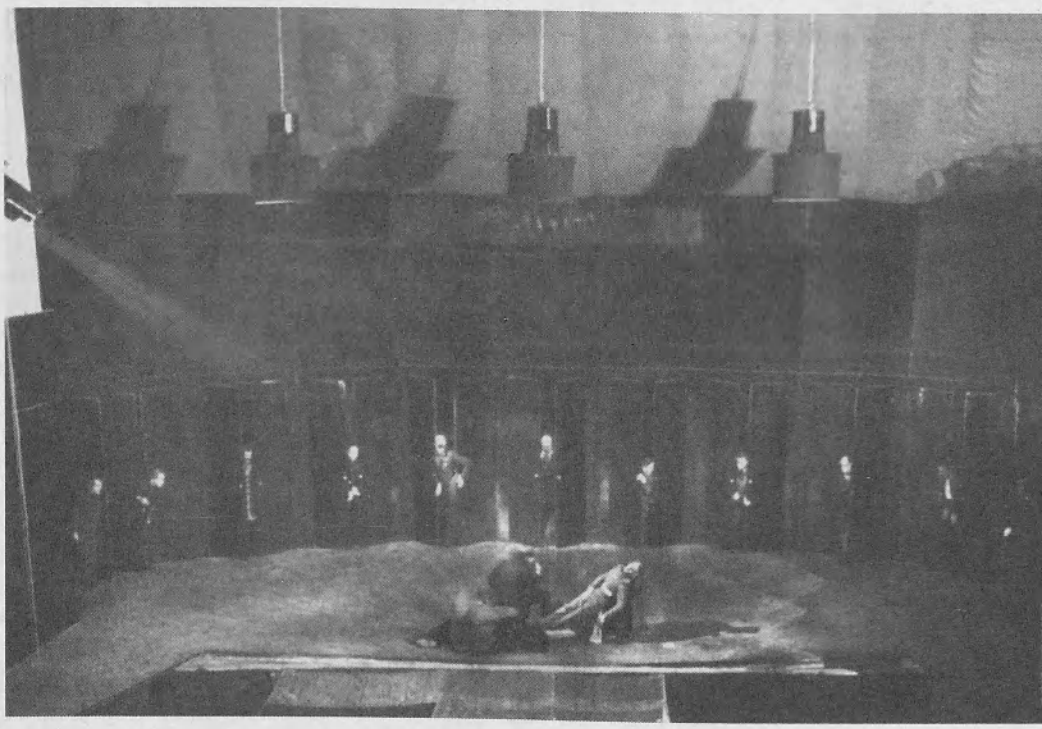
Minden taktus alatt van hang, amelyet elénekelnek vagy -játszanak, vagy ami alatt hallgatnak. A mi esetünkben, mivel a színészek a próbák alatt tanulnak, minden előadásnak, úgymond, kettős funkciója van: egyrészt a nézők számára el kell játszania ezt meg azt, másrészt nekünk magunknak is tanulnunk kell. Ezért gyakran fordul elő, hogy az előadás egy bizonyos momentumát el kellene hagyni, pedagógiai szempontból azonban meg kell tartani, mert ezen csiszolódik a színész tehetsége. Mi most a tanítványi minőségünkből átléptünk

BALRA: A színpadkép makettje

LENT: A vesztegetési jelenet

tűnődésre. Amíg átállítja magában a kart az egyik játékról a másikra, amíg előkészíti saját műszerét, addig leáll, addig csak rutinból játszik. Ilyenkor a szünet elviselhetetlenül hosszúvá válik.

Mivel nekünk muszáj volt megfékeznünk a színészi játék anarchiáját, azt, amit úgy neveznek, hogy „zsigeri játék",[8] amikor a színésznek hirtelen eszébe jut valami, és azt meg is csinálja, mi a színpadon való önkorlátozást tűztük ki célul, ahogy ezt a zenei partitúrákban szokás. Ott minden taktust elválaszt egy ütemvonal.



mesteri szerepbe, és azzal foglalkozunk, hogy egy sereg színészt képezzünk és legalább gyorsított ütemben kibocsássunk, holott az igazi színésznek, hogy legalább valamit tudjon, héttől tíz évig kellene tanulnia, mint egy hegedűművésznek. A hároméves képzés természetesen csak formaság.

*A revizor*ban a következő pedagógiai feladatot kell elvégezni: úgy kell eljátszani, hogy a szöveg ne terhelje meg sok órára az előadást. Most megtiltottam magamnak, hogy széles tablókkal dolgozzam, mivel ez sok időt venne igénybe. Ezt a nagy csapat embert, aki játszik, egy körülbelül öt négyzetrőfnyi[9] területre kell

---

8 Mejerhold *A mutatványosbódé* írásában részletesen kifejti, mit ért zsigeri színészen: „A »zsigeri színész« csak önnön állapotától akar függeni. Nem engedi, hogy akarata helyett mesterségbeli, technikai tudása irányítsa. A »zsigeri színész« büszke arra, hogy visszahozta a színpadra az improvizációt. Naivul azt hiszi, hogy ennek az improvizációnak van némi köze a régi olasz komédiák improvizációihoz. A »zsigeri színész« nem tudja, hogy a commedia dell' arte művészei rafinált technikájuk segítségével fejlesztették az improvizációkat. A »zsigeri színész« teljes mértékben tagad minden technikát. »A technika az alkotás útjában áll« – állítja a »zsigeri színész«. Számára csak az érzelmi alapokon nyugvó tudattalan alkotás az érték."

9 Egy rőf (régi orosz *arsin*) kb. 0,71 méter. A tér tehát kb. 3,5 négyzetméter az elképzelés szerint. A képek tanúsága alapján azonban ennek a térnek legalább 5-6 négyzetméteresnek kellett lennie.

bezsúfolni – több nem lehet. Tehát nagyon szűk színpadra kell rakni őket, és ezt a szűk helyet úgy kell világítani, hogy még akkor is világos legyen, ha éjszaka van, hogy a mimikai játék látható legyen. Ha ennyire szűk a hely, akkor nem használhatunk hamis perspektívát, ahogy szoktuk, hanem tömbszerűen kell elhelyezkednünk, valahogy úgy, mint a filmen. A filmen a gép nagyon keveset tud befogni. Ha a színész közel van a felvevőgéphez, akkor természetesen látszik a játéka, ha meg távol, akkor már nem látható. Mi azt hisszük, hogy Mary Pickford[10] lovagol, valójában pedig egy cirkuszi akrobata. A filmen minden nagyon zsúfolt, de ez egyáltalán nem zavaró, amikor nézzük. Ebben a szűk plánban mindent meg tudnak mutatni, amit akarnak. Jusson eszükbe Chaplin vagy Keaton, milyen bonyolult jeleneteik vannak, pedig csak háromrőfnyi helyen játszanak, olykor csak kettőn, vagy egyszerűen csak egy széken. Ülnek, és játsszák a jelenetet. Így a mi skálánk is szélesedik: tudtunk játszani igen nagy térben, most pedig kis helyen fogunk, széken vagy asztalon ülve, ágyban vagy díványon fekve.

Mi is az a mimikai játék? Vajon ez csak arcjátékot jelent? Nem, ez a kezek játéka is, meg a testmozgásé, hozzátartozik nemcsak a fej- vagy vállfordítás, de a székben, karszékben stb. való elhelyezkedés is.

A színpad majdnem ovális alakú lesz, el lesz vágva és a nézőtérhez közel tolva. Az egész díszlet csupán polírozott felületekből fog állni, a nézők fele fordítva. Olyan felületeket kell választani, amelyek a korra asszociálnak, megfelelnek a [XIX. század] harmincas–negyvenes éveinek. Mahagónifával fogunk dolgozni. Tehát: politúros mahagónifelületek, a nézőtér fele fordítva. Elég sötét tónusúak, tehát megnyugtatóan hatnak a nézőre, nyugodt hátteret biztosítanak. Tizenegy, e polírozott fából készült ajtó nyílik a publikum felé. Hogy ez mit jelent? Azt, hogy a várakozás oldala a nézők felé nyílik. Valami vár ránk. A leghátul lévő fal két eleme úgy nyitható, hogy középen szabad marad. Ebből a színpadból a nézőtérre merőlegesen előjöhet egy kis játéktér, mint *A mandátum*ban, erre a színpadra feltesszük a díszletet, úgy jön elő. Ez más érzetet fog kelteni, mert itt hirtelen jelenik meg minden. Ez két színpad váltakozását jelenti tehát, amelyek hátul válnak majd szét, mint a villamosok: az egyik az egyik utcába fordul be, a másik a másikba. Vagy eltűnik az egyik színpad, és jön a másik.

Most pedig a komédia szerkezetéről. Úgy van megalkotva, hogy a tér egysége uralkodik benne: a történet a polgármester házában zajlik. Egységes a tér, de közben Hlesztakov jelenete [a fogadóban] az egyetlen olyan jelenet, ami nem a polgármesternél játszódik. Ez tehát kihullik az egységes térből. Milyen furcsa, micsoda butaság ez?! Nehéz feladat úgy megalkotni ezt a jelenetet, hogy tényleg kihulljon a darabból. Mi pontosan ezt fogjuk tenni, a színpad előtt fog játszódni az előszínpadon. De hogy a néző ne higgye azt, hogy a jelenet a polgármester házának alsó szintjén játszódik, zsilipet hozunk létre, amely két kötélen mozog. A zsilip majd a takarófüggöny szerepét is játssza, felmegy, mint egy [az egész színpadot betöltő] háttértakaró, amely a Hlesztakov–Oszip-jelenetnek kínál hátteret, de le is határol, és gyakran fog lehatárolni, amikor egy kis teret kell létrehoznunk, és a járásnak nem kell látszódnia. Amikor leengedjük a takarást, a néző nem látja a járást.[11] A legfelső páholyokból ez nem lesz látható, számukra majd a fénnyel játszunk, sötétet adva hozzá, és a néző tudni fogja, hogy az előfüggöny mit jelent: ezt nem kell látnia. A többi egyszerű.

Az 1. és 2. jelenet. A polgármester bejelenti, hogy levelet kapott. A színpadon csak egy nagy, nagyon nagy dívány van, amelyen kilenc ember tud elhelyezkedni. Léteztek ekkora díványok, sőt nagyobbak is. Szűken vannak. Mindenféle emberek ezek. Ez esetben az amerikai filmesektől tanulok. Én nem szeretem az arcfestést, sohasem szerettem, és nem is fogom. Amikor a színészek erről vitatkoznak velem, hallgatok, mert tudom, hogy eljön a pillanat, amikor ők sem fogják szeretni. Az amerikai filmesek ezt csinálják: ha a rendezőnek egy bizonyos típusú emberre van szüksége, amilyet elképzelt, az utcán találja meg ezt az embert. Griffith ilyen vicces: megy az utcán, meglát egy embert, aki a megfelelő típus. Odamegy, azt mondja neki: „Elnézést, itt a névjegyem, szeretném önt lefilmezni, mindössze pár perc", s ezzel elhívja a stúdiójába, és egy pillanatra színésszé teszi. Ott és akkor. Mi megpróbáljuk úgy kiosztani a szerepeket, hogy jól váltakozzanak: kövér, magas, sovány, kövérkés, alacsony, hórihorgas, pöttöm. Akkor könnyen összeáll a kompozíció, akkor nem kell különösebben arcot sem festeni, orrot ragasztani, nyakat, fület, a színész csak kap egy frizurát, és ezzel a hajviselettel mindent meg tud csinálni, amit kell.

Szóval ezek az emberek ülnek a díványon. De a legfontosabb: a tér, amelyet megalkotunk ehhez a jelenethez, lejtős lesz, elég rendesen fog lejteni. Nehéz lesz rajta járni. A bútor is kissé ferdén áll majd rajta, a nézőtér felé döntve. A dívány előtt áll egy mahagóniasztal, polírozott felületű, nem lesz rajta semmi, de olyan közel lesz a díványhoz, hogy köztük nem lehet majd eljárni. Következésképp az ülőket derékban kettévágjuk, az asztal alatt csak a lábuk látszik ki, fölötte pedig az arcuk és a kezük. Jusson eszükbe egy Dürer-kép, a *Krisztus a tudósok között*, ez az alapmotívuma annak, amit önöknek javasolok. *A gyáva harcos*[12] című filmben a rendező ezt a kezek játékával éri el. Ezt persze senki sem vette észre, mert ez senkit sem érdekel, talán rajtam kívül. Van benne két öreg, az egyiknek igen érdekes a játéka, egy kendővel meg egy szivarral babrál. Mintha csak ártatlanul szivarozna, csak azért, hogy füstöljön. De nem, ő ezzel a szivarral olyan játékot játszik, mint a bűvész, aki orránál fogva vezeti a nézőt, hogy előhúzhassa a galambot az ingujjából. Ezalatt ő másféle hókuszpókuszt csinál, amivel elvonja a néző figyelmét. Hogy ne azokra a trükkökre figyeljünk, amit a galambbal visz véghez, hanem valami másra. A kézjáték és az ismert mimika itt önmagában is elég.

Tehát, az asztal polírozott felületére rá lehet tenni a kezet, meg lehet mutatni a közönségnek. Ez, úgymond, az arcok és a kezek tárlata lesz. Különböző méretű pipákat szívnak, rövidet, hosszabbat, még hosz-

---

[10] Mary Pickford (1892–1979) kanadai származású hollywoodi filmszínésznő.

[11] A zsilip végül nem valósult meg. A fogadóbeli jelenetben egyszerűen leengedtek egy teljesen berendezett, oldalfalak nélküli kis színpadot.

[12] James Cruze filmje 1924-ből.

szabbat stb. A pipázó társaság szuszog, erősen szuszog, van, aki bóbiskol, mások alszanak. A polgármester nincs a színen. Idehívta őket, aztán itt ülnek. Jó sokáig ülnek. És csak azután érkezik a polgármester. Természetesen nem oldalról jön, ott az ajtók hallgatnak. Aha, szóval mégiscsak széles tablók lesznek. Igen, lesznek széles tablók, de majd csak az ötödik felvonásban. De ezek is különlegesek: szélesek is, és ugyanakkor szűkek is. Tehát bejön, mintha csak a tárgyak közül válna ki, van ott komód, szekrény, állólámpa, s az emberek valahogy mintha a tárgyak közül bukkannának fel. Úgyhogy két-három lépést kell tennie, nem többet, és máris megérkezett.

Miután megtaláltuk (az *Erdő*ben) az előadás három részre osztásának dramaturgiai formáját, most is ezt próbáljuk megvalósítani, ha sikerül. Mihail Mihajlovics [Korenyev],[13] bár az Akadémia érdekeit képviseli, és engem folyton visszafog, megpróbálta felmérni ennek a lehetőségét, és azt mondja, hogy van rá mód. De ez még a jövő zenéje. Egyelőre miután az előadás dramaturgiai váltásait kijelöltük, felosztottuk a darabokat jelenetváltásokra. És a környezetváltozást úgy fogjuk jelölni, mint *A mandátum*ban, semmi mással, csak a tárgyak cseréjével, anélkül, hogy különösebben hangsúlyoznánk.

Az első rész a következők szerint oszlik fel: az első és második kép ugyanabban a környezetben játszódik, aztán jön a harmadik, negyedik, ötödik. Itt egy kissé el fogok térni a hagyománytól. Általában hogyan is értelmezték ezt a szót, hogy „bumm"?[14] „Bumm" – megtörik a szöveg dramaturgiailag, „bumm" – megjelenik Bobcsinszkij és Dobcsinszkij, tehát közlik, hogy megérkezett a revizor. Nem: „bumm" – és kiviszik a díszletet, mert nekem most egy másik jelenetbe kell a „bumm", hidat kell teremtenem a csendőrök megjelenéséhez. Ezt persze senki sem veszi észre rajtam kívül, ez nem jut el a közönséghez, tudom, de szétterjed a teremben, mint a méreg, amely még nem hat azonnal. Az ötödik felvonásban a terem beleremeg: „bumm!", és itt a csendőr.

Tehát: a 3. jelenet. Hogy is hangzanak ott az első szavak? „Rendkívüli esemény! Váratlan fordulat!"[15] A közönség nem hall mást, csak két hangot, akik ezt mondják, és addig ismétlik, amíg tetszik. „Rendkívüli esemény, váratlan fordulat! Váratlan fordulat, rendkívüli esemény! Rendkívüli fordulat, váratlan esemény!" Egy évig mondogathatják. Aztán bejön Bobcsinszkij és Dobcsinszkij – senki más nincs a színen. Újra rákezdik: „Rendkívüli esemény! Váratlan fordulat!" – aztán a réseken, a szekrény meg a kályha és a komód közül előbújnak az emberek. Mint a réseken a svábbogarak. Tudják, amikor leoltják a villanyt, a repedéseken keresztül előjönnek, a bajszukat mozgatják, ellepik a színpadot. Miről van szó? Ismét a polírozott felületű asztal kombinációja, Bobcsinszkij és Dobcsinszkij semmit nem csinál, csak ráteszik a kezüket a sima felületre, csak a kezüket mozgatják. Ők szinte nem is mosolyognak, nagyon komoly emberek, egyáltalán nincs a jelenetben komikus mozzanat. Azzal vannak elfoglalva, hogy meglessék, hogy [a látogató] megeszi-e a halat vagy sem. Ez nagyon komoly dolog. Ezek komoly emberek, senki sem nevet rajtuk. Odamenni az ajtóhoz, találni egy rést, benézni, hogy mi folyik ott, míg az ajtó le nem szakad a sarokvasról, ők pedig be nem röpülnek, mint a röppentyű. Ez nagyon nehéz feladat, hiszen úgy kell bemenni a szobába, hogy senki észre ne vegye, úgy kell megtalálni a rést is. Hát nem komoly dolog ez?

Tudják, vannak olyan emberek, akik az utcán szögeket gyűjtenek, csavarokat, zárakat, hazaviszik, és berakják a sarokba. Volt egy ilyen nagybátyám. Meglátogattam Rigában. Körülnézek, minden szép, szép az egész szoba, a sarokban meg rengeteg szög meg utcáról összeszedett kacat. Azt mondja: „Azért vagyok gazdag, mert mindezt összeszedtem." És amikor együtt sétáltunk az utcán, földre szegezett fejjel ment, már a járása is olyan volt, hogy lehajtotta a fejét.

---

13 Korenyev (lásd a bevezetőt).

14 Első felvonás, második jelenet: „Minden percben attól félek, hogy nyílik az ajtó és bumm", mondja a polgármester Bobcsinszkij és Dobcsinszkij belépése előtt.

15 Morcsányi Géza fordítása. Mészöly Dezső és Mészöly Pál itt nem használ négy különböző szót (náluk: „Nagy újság!" „Rendkívüli újság!").

Miért mondom el mindezt? Mivel ez nagyon komoly dolog. Nehéz munka. Kimegy az utcára, dolga van, nézi, hogy nem akad-e egy szög. Kívülről figyelve nevetséges, de számára ez munka. Ott és akkor. Hiszen ezek végül is komikus szerepek, amelyeket nagyon komolyan kell eljátszani. A végeredmény komikus lesz, de ezeket az embereket komolyan kell játszani, bár eddig úgy játszották őket, mint vaudeville-figurákat. A színész felhúz egy világos színű nadrágot, jól érzi magát, pedig hatalmas feladata van. Meg kell lesnie, hogyan eszik Hlesztakov, aztán elmenni elmesélni, futni a polgármester kocsija után. Mindez nehéz. Az emberek kimerülnek, kifulladnak. Itt más arcfestésnek, más mimikának kell lennie.

FENT:
Hlesztakov (E. Garin) és Anna Andrejevna (Zinajda Reich)

BALRA:
Anna Andrejevna (Zinajda Reich) és a tisztek

JOBBRA:
Anna Andrejevna jelenete

Most a 6. jelenetről. Anna Andrejevna és Marja Antonovna izgalmai. Ostobaság, hogy röpködve ábrázolják őket a színpadon, odaülnek az ablakhoz, figyelik az utcát. Hiteltelen. Amint közölték velük, hogy egy bizonyos személynek meg kell érkeznie, vagy nyomban ott lesz, nekik először is el kell kezdeniük átöltözni. Itt feljegyeztem néhány dolgot, ami nagy segítségemre lesz. Mi van a szerzőnél? Anna Andrejevna „a darab folyamán négyszer öltözik át". De sehol nem látom, hogy négyszer öltözne át. Ezt nem szokás közönség előtt csinálni. Tehát, lehet, hogy a művésznő átöltözik, de a kulisszák mögött, nem a közönség szeme láttára, hogy a nézők tényleg láthassák, hogy négyszer öltözött át. Én pedig megmutatom, hogy ő négyszer, de lehet, hogy többször is átöltözik. Megmutatom a szekrényt is, ahol lógnak ezek a ruhák, és az összes ruhát is megmutatom a közönségnek, hogy lássa, hány van. Itt mi most bevezetünk egy új, harmadik szereplőt. Mellesleg már *A mandátum*ban, a szerelmi duett jelenetében[16] is szerettem volna bevinni egy harmadik szereplőt, ott nem sikerült, megpróbálom átjátszani *A revizor*ba. Valószínűleg Hlesztakov Marja Antonovnához intézett szerelmi vallomásakor fogom bevinni. Itt a hölgyeknek segédkezik egy harmadik személy, éspedig Avdotya. Úgy tűnik, Gogol állandóan a segítségemre siet. Gogolnak van egy olyan változata, amikor Avdotya a színen van, egy másik változatból kihúzta. Azt a kiadást követem, amelyikben benne van Avdotya. Gogolt nagyon összezavarták a színházak, valószínűleg mindenféle tanácsokkal látták el, és neki meg kellett fogadnia őket.

Tehát, ott áll egy nagy trümó, egy nagy hasas komód, rajta gyertya, két kis szék, olyasmi, mint az *Erdő*ben. De most máshogy csináljuk. Anna Andrejevna és Marja Antonovna most először vannak a színen, és akárcsak ott [Gogolnál], várakozniuk kell. Ezen a szűk helyen, a trümó és a komód közt nem lehet elférni, lehet, hogy még egy spanyolfalat is be kell hozni, hiszen tetőtől talpig átöltöznek a nézők előtt. Ezért aztán a teremben erotikus hangulat uralkodik majd el. Legyen. Nekünk az kell, hogy a nézőtér meg legyen fertőzve, hogy amikor belép Hlesztakov, érezni lehessen, hogy ebben a komédiában nemcsak megvesztegetés, evésivás folyik, de itt szeretnek is, lehet, hogy sajátosan, de szeretnek. Ez a helyzet megismétlődik a harmadik felvonás elején. Ez a kis rész megismétlődik, megint

[16] A második felvonás jelenetéről, Valerjan és Varvara kettőséről van szó.

átöltöznek. Most azért öltöznek át, mert lehet, hogy ki kell szaladniuk az utcára, hogy megmutassák magukat Hlesztakovnak, másodszorra pedig más okból fognak átöltözni, azért, hogy fogadják őt. Tehát költséges dolog lesz megmutatni ezeket a figurákat.

Tehát: lejött a takarófal. Van rajta egy kis ajtó, amin be lehet lépni, le kell hozzá hajolni, az ajtónak pedig nekitámaszkodik egy kis lépcső, keskeny, olyan, mint a hajókon, csak egy ember fér el rajta, ketten leesnének. De az ajtó úgy van kialakítva, hogy előbb csak egy cilinder jelenik meg. A lépcsőnek korlátja van. Vannak olyan korlátok is, amelyek teljesen takarnak. Hlesztakov belépett az ajtón, és a néző azt látja, hogy megjelenik egy cilinder. Aztán Hlesztakov leereszkedik, megnyílik és teljes alakjában láthatóvá válik. A lépcső alatt, közvetlenül a lépcső alatt van egy fekvőhely, nem ágy, hanem priccs, amilyet régen használtak, egy kék virágos kályha, rajta meg valamilyen szép keleti takaró, mert Hlesztakovról azt mondják, hogy divatosan öltözik, és akkor elképesztően divatosak voltak ezek a keleti anyagok. Mi az *Álarcosbál*ban[17] is jó sok keleti dolgot használtunk. Erre a selyemtakaróra fekszik rá Oszip. Itt játszódik a jelenet. Semmi más nincs a színpadon. A fogadóbeli szolga hoz egy kis asztalt, aztán ki is viszi, és így tovább.

Átugrom Anna Andrejevna és Marja Antonovna újabb jelenetét. Dobcsinszkij története ott játszódik, ahol a trümó áll, játéka arról fog szólni, hogy bár végre megérkezett, de a legalkalmatlanabb pillanatban. Minthogy a nők öltöznek, neki hátat kell fordítania, a nők majd csipkedik és lökdösik, hogy ne leskelődjék. Minthogy neki bizonyára van is egy ilyen rossz szokása. A [harmadik felvonás] 3. jelenete. Ebben a szerző pontos utasítást ad arra, hogy a jelenet arról a vitáról szól, hogy milyen alkalomra milyen ruhát kell fölvenni. Az egész 3. jelenet elég anyagot nyújt ehhez. Itt tényleges vita van – a toalettről. Ezzel foglalkozni kell és órákat venni – de nem tőlem, hanem egy bizonyos Lamanovától,[18] aki majd kitanítja a színésznőket. Nekem ez igen nehezemre esne, és nem is tudnám megmutatni. Ezzel sokat kell majd foglalkozni, és megtanulni, hogy ezt hogy csinálják.

Most az 5. és 6. jelenetről. Ravasz dolog lesz. Az egész kis teret betölti egy magas, háromszárnyú állvány.[19] Plüss, csipke takarja. Ördög tudja, miféle tárgy lesz ez! Mindenki fél a szárnyak közé menni, mindenki inkább mögötte áll. Önök magát az állványt látják. És egyszer csak mindenféle pofák bújnak elő a plüss mögül. Egy kis ajtó, amiben megjelenik egy orr. Valójában pedig az egész jelenet Hlesztakov monológjává válik. Ül egymaga egy széken, körülfogja őt az állvány. Minden arany fénybe borul. (Látják tehát, hogy itt is sok sík van, de hogy ebből mennyi valósul meg, nehéz megmondani. Nem tudom, milyen anyagi lehetőségeket nyújt majd a színház.) Ül, nem messze tőle, a polgármester és a két hölgy. De szintén füstben, valahogy eltávolítva.

A 7., 8., 9., 10. és 11. jelenetek. Egy időre kimegy az állvány, és bekerül négy nagy mahagóniszekrény. Ajtóval a nézők felé. Volt 11 ajtónk, most 11 plusz 4, tehát 15 van, Bobcsinszkij és Dobcsinszkij pedig ott rekedtek két szekrény közt, nincs hová menniük, innen kell hallgatózniuk. Ide érkezik Anna Andrejevna és Marja Antonovna, és azonnal be is lépnek a szekrénybe. Az akkori szekrények olyanok voltak, hogy be lehetett lépni, meg lehetett bennük állni, hogy az ember levegye a ruhákat. Főleg, ha a lakók kis termetűek voltak, beléptek, és keresgéltek a ruhák közt. Az ajtók nyitva állnak, nézegetik a ruhákat és beszélgetnek. Amikor Bobcsinszkij elmenőben véletlenül nem az ajtón, hanem a szekrény ajtaján megy ki, jó játéklehetőség kínálkozik. Rángatják a kabátszárnyát, elzavarják.

Negyedik felvonás. 1., 2., 3., 4., 5., 6. és 7. jelenet. Itt áll egy dívány, nagyobb annál is, mint amilyen az első felvonásban volt, négy oszlop előtt, mindenütt emberek, emberek, arcok, úgy, mint heringek az üvegben. Arról folyik a tanácskozás, hogyan vesztegessék meg Hlesztakovot. Aztán mindez kimegy, az emelvény kiment, a színpad teljesen üres, csak az ajtók vannak, és Hlesztakov egymaga. Először történik ilyen. Ide senki sem jön, senkit sem engedünk, mind ott állnak az ajtók mögött, Hlesztakov pedig ajtóról ajtóra jár, és beszedi a kenőpénzt. Mikor kerül ismét a helyére? Semmikor, csak arra futja, hogy összeszedje a pénzt. Az egyetlen bűn, amelyet Gogollal szemben elkövetek, amikor Hlesztakov azt mondja, hogy „Foglaljon helyet!" – ezt kihúztam. Itt csak arra lesz idejük, hogy kinyissák az ajtót. Minden színészt behozunk. Ahova már nem jut színész, ott majd egy kéz nyúl ki egy csomaggal, ő pedig elveszi a csomagot.

Most a 8. és 9. jelenet. Kis iroda, asztal. Levelet ír. Itt minden nagyon egyszerű. Mögötte egy sor kis boltív, egyik a másik után, mélyülő perspektíva. Több drapéria, ezek közt a drapériák közt zsúfolódnak össze a kereskedők.[20] Elhelyezkednek bennük, olykor csak egy kéz vagy arc látszik. Hlesztakov ezen a [a színpad mélye fele haladó] folyosón megy végig, az egész mindenféle keleti szőttesek közt vész el.

A 12., 13., 14. jelenetek. A szerelmi vallomásra a nagy tálalószekrény mellett kerül sor, és bizonyára bele kell szerkeszteni még valakit.

Most az utolsó jelenet. Bizonyos részleteket az elejéről elhagyok, mert még sok minden nem világos számomra, még nem gondolkodtam eleget, de a zárójelenetet tudom, és nagy vonalakban felvázolom. A színpad ismét üres. A vendégeket nem fogom megmutatni. Csak azokat a szereplőket, akik beszélnek. Az ajtók mögött folyik a zaba. Esznek, isznak ott, ide pedig asztalkendővel a nyakukban érkeznek. Az asztalkendő fedi a mellüket, tehát világos, hogy zabálnak. Néhányan talán pohárral jönnek. Itt folyik a beszélgetés. Aztán vége a beszélgetéseknek, nekem pedig fejet kell hajtanom Gogol előtt. Mindenki azt mondja rólunk, hogy mi nem tiszteljük a szerző kéréseit, pedig korábbi rendezők nem tartották tiszteletben. Ez néma jele-

---

17 Lermontov *Álarcosbálját* Mejerhold háromszor rendezte meg, az első bemutató 1917. II. 25-én volt a pétervári Alekszandrinszkij Színházban, a második 1933. XII. 25-én a pétervári Állami Akadémiai Drámai Színházban, a harmadik 1938. XII. 29-én a pétervári Puskin Állami Akadémiai Drámai Színházban; mindhárom előadás díszletét A. Golovin tervezte, ez az egyik legismertebb Mejerhold-díszlet. Az 1917-es előadás, amelyet a forradalom előestéjén tartottak, Mejerhold egyik legjelentősebb alkotása volt.

18 N. P. Lamanova első osztályú moszkvai női szabó és divatárus, akit a színházak jelmezekkel kapcsolatos tanácsokért hívtak el.

19 A jelenetet végül Mejerhold máshogy oldotta meg, tükör nem volt.

20 Az előadáson sem boltív, sem drapéria nem volt, a kereskedők az ajtókon jöttek be.

net, amiről Gogol rengeteget írt – egész irodalmi gyűjtemény van belőle, levélrészletek, folyton átírta, átdolgozta. Még ezt is leírta: „az egész társaság... megdermed, néma jelenet". Még le is rajzolta, hogyan dermednek meg, és azt mondja: „A néma társaság mintegy másfél percig marad így." Hogyan viszonyuljunk ehhez a jelenethez? Nem az a kérdés, hogyan kell megmutatni, hanem hogyan kell megközelíteni, a közelébe kúszni, mekkora szünetet kell tartani. Ha kell előjáték, lesz előjáték. Az emberek bezabáltak, ittak; zenekar is van, amelyet e különleges alkalomra hívtak meg – az üres térben, az ajtók előtt elkezdik táncolni a francia négyest. A nézők tanácstalanok. A négyes első figurája, aztán a harmadik, negyedik, galopp. Elkezdődik a galopp, széthúzzák a színpadot, az ajtók üresek, mindent ki lehet nyitni, mindenütt ropják, a galoppot viharosan táncolják, úgy, hogy az ördögök is megrémülnek. Félig részegek, csak az ördög tudja, mi lesz itt.

Hirtelen a nézőtér minden ajtajában megjelenik egy csendőr. Hét ajtónk van. Tehát nem egy, hanem hét csendőr.[21] Na ez a „bumm"! A nézők a csendőröket bámulják, az egész forogni kezd. Aztán az egyik csendőr felmegy a színpadra, egy magas lépcsőn, amit külön neki csinálunk, belép Hlesztakov terébe, onnan a polgármester házába, és megszólal. A színpadon mindenki egyenesen hátraszalad az ajtók mögé [és becsukja maga mögött]. Egy pillanat szünet, az ajtók kinyílnak, és minden ajtóban ott állnak a gogoli pontossággal megfestett figurák: az egyik félrebillenti a fejét, a másik széttárja a karját. Mindenütt sötét. Ott állnak ezek a figurák, mögöttük kandeláberek gyertyával. Ha akarják, bengáli tüzek is lehetnek, ki lehet találni bármit. Ezek a figurák kis helyen állnak az ajtóban, aztán kis emelvényeken előrehúzzuk őket kötélen, és ott majd együtt alkotják az utolsó jelenet kompozícióját. Tehát, az első pillanat: mindenki az ajtóban, pantomim, aztán mindannyian egy kompakt csoportozatot alkotnak. Mik ezek – élő emberek? Az ajtóban papírmasé bábok állnak majd, kitömött testtel. Aztán előrehozzuk őket [középre, fény]. Ezután a közönség addig maradhat, ameddig akar. Ez az igazi néma jelenet.[22] Akár azt is mondhatjuk a nézőknek: „Tudni akarják, hogyan készült?" Fel lehet menni a színpadra megnézni. Likopodium-porral még ezt is meg lehet csinálni: minden alakot megszórni, meggyújtani és csinálni egy kis ünnepi kivilágítást. A báb nem ég el, csak meggyullad. Ki lehet találni lózungokat, hogy ezek a fiatalok a forradalom lángjaiban égtek el. Csináljanak itt bármit, állok rendelkezésükre.

Olvasás közben fogjuk elsajátítani a gogoli szöveget. Meg kell tanulni a ritmusát, hogy könnyen, erőlködés nélkül menjen. Én tényleg csodálom Moszkvint,[23] Zagoreckijként csodálatos, nagyszerű színész, de a polgármestert rosszul alakítja, a másik végletbe esett, tragikusan játssza. Értem azt a könnyed tragédiát, amelyet Garin játszik *A mandátum*ban, amikor monológot mond. De a komolyság könnyedén születik, minden erőlködés nélkül. Az a tény, hogy én Sztarkovszkijnak adom a polgármester szerepét, megkönnyíti a dolgunkat, mert neki nagyon gyorsak a reakciói, gyorsan tud váltani, úgy, ahogy Gogolnál kell. Neki Gogol megjegyzésének második felére kell odafigyelnie, hogy gyorsan vált ijedtségből szélhámoskodásba.[24] Ennek gyorsan és könnyedén kell történnie.

A többi szereplő nem olyan nehéz. Hlesztakov bonyolult persze, de nem mondhatjuk, hogy különösebben az. Miért nehéz? [Mihail] Csehov[25] érdekes mint Hlesztakov, nagyon érdekes. Azért nehéz a színész dolga, mert így fel kell vennie vele a versenyt. De ugyanakkor ez lehetőséget nyújt arra, hogy másként játssza. Szerintem Hlesztakov nem piperkőc ficsúr. Zavaró, hogy így játsszák. Szerintem erre nincs szükség, mert ha az ember gyerekkorától megszokta, hogy jó öltönyben jár, akkor számára észrevétlen a jó öltöny, amikor felveszi. Inkább az a púpos a piperkőc, aki azért, hogy elrejtse púpját, nagyon szépen öltözik. De ez öncsalás. Azt hiszi, hogy azért, mert a szabó itt-ott kitömte vattával, ő már jól öltözött, és nem púpos többé. Nem veszi észre, hogy az alakjával van baj. Ebből aztán lesz valami dagályosság. Nyilvánvaló, hogy a természet szerint a púpos nem lehet ficsúr, csak a ruhájának köszönhetően. Itt meg, semmi különös, jó öltönyt hord, de a külseje nem a piperkőcé. Gyorsan szedi elő a holmikat a zsebéből, ő egy kissé csaló is, kártyában is gyorsan tud csalni, ez megint csak kézjáték. Figyelni kell arra, ahogy a pipát tartja a kezében. Annak alapján, hogy nagy gondot fordít a dohányra, látható, hogy szeret dohányozni, és nagyon jól bánik a pipával. A szeme nagyon gyors, a többi rendezés kérdése: hogyan ül, hogyan teszi egymásra a lábát, hogy fekszik, hogy ugrik oda, amikor megy. Alapvetően itt nem látok nehézséget.

A tapasztalat azt mutatja, hogy amikor ilyen darabokat vesznek elő [mint *A revizor*], nagyon jó bevételre lehet számítani. Az *Álarcosbál* például folyamatosan jó kasszát hoz. Szerintem ha színre visszük *A revizort* és jövő évben *Az ész bajjal jár*-t, lesz egy olyan alapunk, ami után megengedhetjük magunknak a bukás fényűzését. Kísérleteznünk kell. Hiszen mi feltalálók vagyunk. Közönségessé váltam; az *Erdő*, *A mandátum*, *A revizor* – mind ugyanaz, de mindaddig az akadémiai vonalon kell haladnunk, amíg nem térünk át egy új repertoár vágányára.

II.
BESZÉLGETÉS A SZÍNÉSZEKKEL[26]
(1925. november 17.)

Az ember külseje és a belső tartalma mindig összefügg. Színpadon a jellemzés a külső megjelenítés segít-

---

21 Az előadáson csendőr helyett egy küldönc jelent meg csomaggal. A csendőr szavai („Jelentem alássan...") egy nagy fehér függöny-lepedőn jelentek meg. A függönyt alulról húzták fel, eltakarva a színpadot, és egy perc múlva felment. A nézők előtt megjelent a szereplők mozdulatlan csoportja, a néma jelenet.

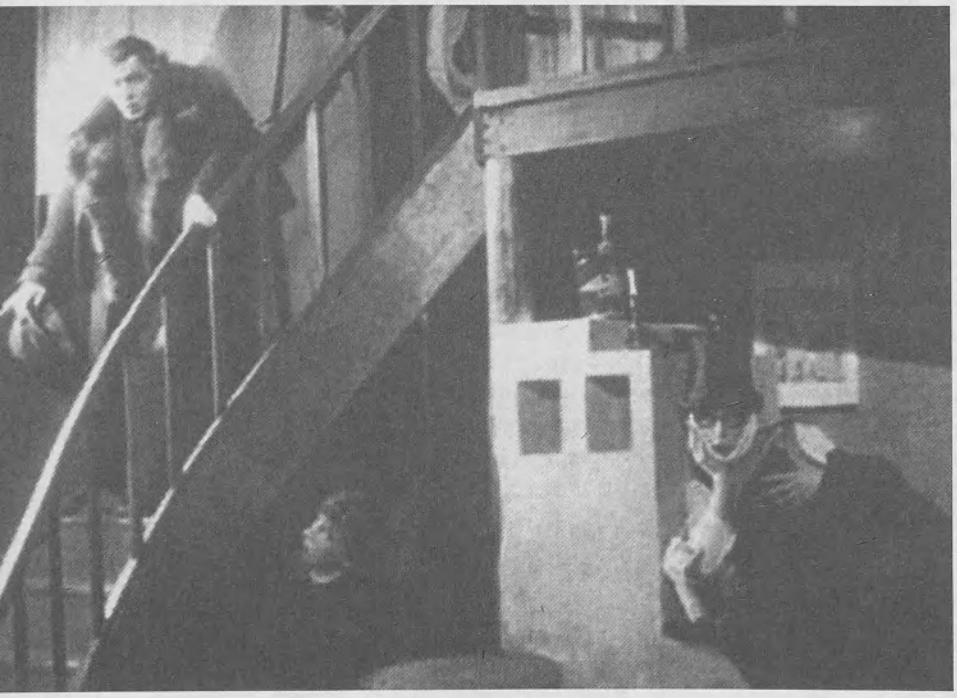
22 Az előadás utolsó jelenetét, a néma jelenetet Mejerhold bábokkal oldotta meg, ez az előadás egyik emblematikus – és sokat bírált – képe, afféle igazi holt lelkek.

23 I. M. Moszkvin Zagoreckijt alakítja *Az ész bajjal jár* című darabban (Művész Színház), a polgármestert pedig ugyanott, 1921-ben.

24 Gogolnál ijedtségből örömbe vált a polgármester, alázatból pöffeszkedésbe.

25 Mihail Csehov a Művész Színházban alakítja Hlesztakovot, Sztanyiszlavszkij rendezésében. A korabeli kritika szerint Csehov fantasztikus, groteszk játéka a Művész Színház hagyományainak megtagadása volt. Csehovnak a szerepben hatalmas sikere volt.

26 A beszéd célja a szerepek jellemzése, a színészi képzelet és a szerepekről való beszélgetés ösztönzése volt. A kérdés-felelet jelleg miatt a szöveg kissé töredezett.



ségével történik. A külső fontossága miatt figyelembe kell venni, hogy ahol a cselekmény játszódik, az maga a sötét provincia, az emberek itt „szalonkabátot, frakkot meg isten tudja, miket viselnek".[27] A lényeg itt az, hogy ne essünk abba az általános hibába, amelybe eddig az összes színház. A jelmezeket illetően már kialakult egy ismert sablon. Fogják a negyvenes évek frakk- és női divatját, jórészt fővárosi figurákat, akikre „színeket" adnak – mindenféle kis kék, világos színű, maníros nyakkendőket; általában a jelmezekből kihallani két hölgy párbeszédét a *Holt lelkek*ből. Szerintem ez hiteltelen. Inkább valami nyálas, vidékiesen poros jellege kell hogy legyen, zavaros és szürke, ahogy egy zavaros vizű akváriumban úszkálnak a kopott halak. Vannak aranyhalak, fényesek, üdék, és vannak olyanok, hogy az embernek csak köpni van kedve – olyan kis törpeharcsák meg keszegek –, annyira zavaros vízben, amit képtelenség megtisztítani. Arra kértem Dmitrijevet,[28] hogy a zöldesbarna színárnyalaton belül találja meg mindenféle tónusok kombinációját, lehet, hogy valaki önök közül is talál megfelelőt. Nálunk Anna Andrejevna és Marja Antonovna egyfolytában átöltözik, a hölgyek természetesen kiesnek az általános tónusból, de ezek sem lesznek fővárosi fazonok és anyagok. Olyan anyagokat [keresünk], amelyek akkor voltak divatban, ma sehol nem lehet ilyesmit találni, mindenféle perzsa, keleti mintás stb. holmit.

Ez vonatkozik a hajviseletekre is. Igaz, tudjuk, hogy voltak mindenféle kontyok, választékok, halántékra fésült tincsek stb. Ez tipikus volt, láthatjuk is, ha Venecianov, Fedotov, Kiprenszkij[29] képeit nézzük, az *à la russe*[30] frizurákat. Megkértem Cetnerovics[31] elvtársat, hogy az önök számára is ismert albumból,[32] amelyben megjelöltem néhány frizurát, rajzoljon ki párat, vagy talán jobb lenne megkérni Tyemerint,[33] hogy nagyítson le néhányat. Minél egyszerűbbek, annál jobban fognak nekünk hinni. Rabinovics biztos, hogy egy másik Gogol-előadáshoz hozott terveket. Nekünk erre most nincs szükségünk. Ezek a groteszk orrok, stilizált kontyok a commedia dell' arte sajátos eszközei, egzotikus dolgok. Minden kornak megvolt a maga egzotikuma, de mi most nem fogunk ezeknek utánanyomozni. Nekünk most magukra a modellekre mint olyanokra van szükségünk. Keressenek saját jellemük határain belül valami különcséget: tartásban, járásban, ahogy a pipát fogják, kézjátékban. Tegnap magamat is vizsgáztattam, a Harmadik Stúdióban a „Kocsmajelenetre" készülve.[34] *A revizor*ra gondolva megpróbáltam másfél rőf helyre bezsúfolni nyolc-kilenc embert, és mondhatom, hogy nagyszerű eredményeket értem el, miközben olyan perspektíva született, amilyenről álmodni sem lehet nagyszínpadi térben.

A jellemzést úgy lehet kialakítani, ahogy *A mandátum*ban tettük, a szerepet minden oldalról megközelítve.

Íme a maga postamestere, Muhin. Az alsóneműje piszkos, fürdőbe nem jár, egyszerű kabát, szóval szinte le sem vetkőzik. Orrot lehet ragasztani, de óvatosnak kell lenni. A napokban [Zinajda] Reich Varkának [*A mandátum*ban] hegyesebb orrot ragasztott, mint korábban; a nézőt ugyan nem zavarta, de rögtön megjelent valami ravaszság benne, ami nincs Varkában. A hegyes orr Ulitának[35] való. Itt meg csak egy pici, alig egy centi... *(Nevetés.)* Szóval nem tudom, pontosan mennyit, egy fél centit változott, de más figura lett belőle. Meg kell egyeznünk abban, hogy kicsoda is ő. Melankolikus, flegmatikus, húzza a lábát, összeakad a

---

27 Szövegrész az ötödik felvonás 5. jelenetéből, amely csak egy 1886-os szövegkiadásban szerepel.

28 Az előadás díszlettervezője.

29 A. G. Venecianov, P. A. Fedotov, O. A. Kiprenszkij XIX. századi orosz portréfestők.

30 Oroszos.

31 Segédrendező.

32 Az album: *A gogoli korszak. J. P. de Balmen gróf eredeti rajzai (1838–1839) [Gogolevszkoje vremja. Originalnije riszunki grafa J. P. de Balmena (1838–1839).]* Moszkva, izd. Fisera, 1909.

33 A. A. Tyemerin, a Mejerhold Színház művésze, 1925 óta fotózta az előadásokat.

34 A Művész Színház Harmadik Stúdiójában – amelyet ekkor már Vahtangov Harmadik Stúdiónak hívtak – ekkoriban a *Borisz Godunov* bemutatójára készültek, Mejerhold rendezésében. A bemutatóra nem került sor.

35 Ulita kulcsárnő, szereplő Osztrovszkij *Erdő* című drámájában.

BALRA:
A fogadóbeli jelenet

JOBBRA:
A bakatiszt (A. Kelberer) és Hlesztakov (E. Garin)

lába. Vehetünk jelmezeket a [XIX. század] húszas évek végéről, újabbakat, a ruhák tónusa zöld, sötétzöld, barna, világosbarna vagy ezek között.

Ravasz? Iszik vagy sem? *(Muhin, a postamester megjegyzésére.)* Persze, hogy iszákos. Hibáztak akkor, amikor ezt nem vették észre. Szerintem a postamester kicsit mindig részeg és megtépázott. Begyömöszöli a nadrágját, eladja a tatárnak a holmiját. Valamiért úrfinak játsszák. Az efféle nem jellemző a provinciára. És unalmas is. Részeges kéjenc, ismeri az erotika titkait, talán a zsebében kártya is van. Sőt, lehet, hogy mindenféle képek is, szóval nem szép piros nyakkendőt hord. Lehet, hogy ezek a képek ott vannak nála, és időnként majd előveszi őket. Cinikus, és ezért aztán nagyon kedves Marja Antonovna számára. Vidám, félrészeg. Rendetlenül öltözik. Adnék rá szemüveget, sötét szemüveget, akkor kissé titokzatosabb lesz.

A járásbíró „mély hangon, krákogva beszél, mint egy öreg óra". Az előadás érdekes színfoltja. Összegyűlik a nyál a szájában (talán azért, mert állandóan pipázik), ettől nem tud beszélni. Állandóan köpnie kell. Adhatunk neki egy köpőcsészét vagy egy kendőt, vagy egy befőttesüveget – abba is szoktak. Külsőleg egészséges, erős, belül rothad. Egyszerű. Csak gyakorolni kell.

Oszip fiatal vagy öreg? Egyszerűen fiatal. Öregnek játszani unalmas. (*Bogoljubovnak.*[36]) Ezek a lehetőségei. [Garin, azaz Hlesztakov mellé] életkorban megfelelő szolgát kell adni. De nagy a tapasztalata. Bölcsen elmélkedik, mint egy idős ember, de fiatal. Nem tudtam, hogy Garin huszonhárom éves, a lelke alapján azt hittem, negyvenöt, mert olyan, mint egy miniszter.[37] Oszip is ilyen, bölcs. A frizurája *à la russe,* hogy magán viselje a paraszti származás nyomait. Elzüllött. Becstelenné vált a körülmények miatt, mindenkinek tartoznak, mindene el van zálogosítva. Egyfolytában összeakaszkodik Hlesztakovval. Szerintem ő mégis inkább tolvaj. Egyfolytában éhes, és amikor nem adnak neki enni, akkor lop. Ha a macskának nem adunk enni, akkor biztos lopni fog, és mindenhez hozzáfér. Hlesztakov érkezéséig eszik, aztán eltünteti a nyomokat. Van egy kis zsákja, batyuja, oda dugja el Hlesztakov elől a kenyeret és egyebet. Amikor beszél, akkor is rág valamit. „Enni akarok" – ennek nem mond ellent. Egy birkát meg tudna enni, legalább egy darab húst kapna, de ő a csontot szopja. Birkáról álmodik, nem bírja ezt a ridegtartást. Amikor eszik, akkor inkább el tud mondani egy monológot. Ha meg mindig csak egy rezonőr, aki elmeséli az expozíciót, az unalmas. Hol leül, hol összehúzza magát, nyújtózkodik, szivarozik, a szivart Hlesztakovtól lopja, ezt tudnunk kell.

(Martinszon – Hlesztakov szerepében): Nagyon nehéz Hlesztakovról beszélni. Hogy van felöltözve? Mi a foglalkozása, milyen a lelke, jelleme, neveltetése. Jól nevelt vagy sem?

Foglalkozása: csinovnyik. Hivatalnok. Üzleti szempontból vacak semmi. Rossz pétervári frakkban van. A többiek között persze kitűnik, ehhez nem sok kell. De nagyon rossz. Inkább szalonkabát, derékban meghúzva.

(Martinszon: Korábban azt mondta: ficsúrosan beszél.)

Ezt nem magának mondtam, hanem Garinnak. Hogy könnyebben el tudjon távolodni Guljacskintól [*A mandátum*ban]. Hiszen benne megvan minden hlesztakovi vonás.

(Martinszon: Tud-e franciául, és hogy ejti a francia szavakat? Helyesen vagy eltorzítva?)

Néhány szót tud franciául, csak azokat tudja kiejteni. Jobban járunk, ha akadozik.

(Martinszon: És hogy beszél – gyorsan vagy sem?)

Nem tudom azt javasolni, hogy gyorsan beszéljen. És hogy képzeli el a fejét?

(Martinszon: Ez a legnehezebb. Nyilván pomádézza a haját.)

Nem... kopasz.[38] Mint egy biliárdgolyó. Már gyerekkorában megkopaszodott. Meg kell őt ölni, hangsúlyozni kell azt, hogy milyen kis semmi figura. Ehhez képest Hlesztakovot mindig hősszerelmesnek ábrázolják. Mellesleg minden nő szereti a kopasz férfiakat. A kopaszok elképesztően népszerűek a nőknél. Mint például Gabriele d'Annunzio. Arról álmodom, hogy Hlesztakov a harmincas évek d'Annunziója lesz. Fiatal ember, de kopasz. Bebutov[39] kopasz. Amióta emlékszem rá, kopasz. Aztán kiderült, hogy így született. Hlesztakov is kopasz, de a kopaszsága *comme il faut.* Boborikin[40] is ilyen volt. Szép, polírozott felszín – tükröződik rajta a csillár. Meg lehet úgy csinálni a parókát, hogy csillogjon. Emlékszem egyszer Andrej Pavlovics Petrovszkijra[41]... *(Egy hang: De Vszevolod Emiljevics, ő eredetileg kopasz!)* Mindegy, nagyon jó, csillogó kopaszság. Lehet néhány tincs a halántékán, ami megmarad, göndörödik. Még az is lehet, hogy kibodorítja.

Beleviszek egy jelenetet, amelyben önök egy franciaágyon fekszenek, derékaljakon, tűzdelt takaró alatt, úgy, hogy az egyik fejecske a párnahalmokon nyugszik. Önök mellett egy heverőn, pokróccal betakarva alszik a tiszt;[42] felébrednek, szólítják őt, ő meg álomittasan válaszol: „Iiiigen." Sőt, lehet, hogy a megvesztegetési jelenetbe is belevisszük a részeg tisztet. Egyedül lenni unalmas, ketten vidámabb. Így elmegy.

---

36 Eleinte Bogoljubov próbálta a szerepet, de végül nem ő játszotta.
37 Hlesztakov szerepét Eraszt Garin (1902–1980) és Sz. A. Martinszon (1899–1984) próbálták. Martinszon 1929-ben vette át a szerepet.
38 Az előadáson Hlesztakov nem volt kopasz.
39 V. M. Bebutov rendező, Mejerhold tanítványa.
40 Valószínűleg P. D. Boborikin XIX. századi regényíróról van szó.
41 A. P. Petrovszkij színész, pedagógus, rendező.
42 Mejerhold három néma szereplőt vitt a darabba: egy átutazóban lévő tisztet, egy kapitányt és a súrolónőt.

(Martinszon: Hlesztakov mennyire gátlástalan?)

Amennyire csak lehetséges. Nincs semmi neveltetése. Teljesen gátlástalan. Azért is viszem bele a tisztet, mert egyedül nem birkózik meg ezzel. Ebben az „erotikus" jelenetben, amikor mindketten isznak, és ő győzködi Hlesztakovot, itt ki tudja, mit fogunk még csinálni. Ez egy illetlen XVIII. századi kép lesz, amit általában nem szokás mutogatni. Ebben a jelenetben mi jól lejáratjuk a közeget. Minden ocsmányságot meg kell mutatni a szerelmi vallomás jelenetében. Ahogy felébredt, megint isznak.

(Martinszon: Azt mondja, hogy Hlesztakov mindenkivel gátlástalan.)

Egyetlen vonalon halad. A többi mindenféle egyéb helyzet. Amikor a polgármester megérkezik hozzá, neglizsében van. A helyzet megmenti önt, de valójában ugyanarról van szó. Jár-kel, semmi több. Könnyű szerep.

(Babanova – Marja Antonovna szerepében: El kell-e hagyni Marja Antonovnából azt a naiv szentimentális vonást, amellyel általában játsszák a harmincas évek kisasszonyait, vagy inkább őrizzem meg, és egészítsem ki valamivel?)

Szerintem ő nagyon romlott. Csak azt nem tudom, hogy a szöveg megengedi-e. Nem esik messze az alma a fájától, vagyis az anyjától. Az anya? Azt hiszem, itt Oszip is, Hlesztakov is, a tiszt is kihasználják a helyzetet. Az efféle dolgokban ők nem tévednek. Az anya szörnyen feslett, és könnyű szívvel növeszt a polgármesternek szarvakat. A lánya pedig elfogadja ezt. Ez köti össze őket. Ebben az isten háta mögötti zugban miről is szólhat az élet? Esznek, isznak, szeretnek, felszarvazzák egymást, alszanak. Gogol kis szerepeket adott a nőknek. A fő dolog, hogy öltözködnek, csábítanak. Egymás versenytársai. Ezt kell megmutatni.

(Babanova: Ezt szerettem volna, csak féltem.)

Jelmezben, átöltözésben, mindenben nagyon szabadosnak kell lennünk, végtelenül szabadosnak. Ez egy ilyen társadalom. Minden összezavarodott benne. Amikor Dobcsinszkij leselkedik, a hölgyek megfordítják őt, hogy háttal álljon. Nem felel ugyan meg az ízlésüknek, de egyáltalán nem lenne kifogásuk ellene.

Ami a hadarást illeti [Bobcsinszkij és Dobcsinszkij esetében]. A tempót átadjuk a polgármesternek. Ami a gesztusokat illeti – ezeket Estrugo[43] rendszeréből kölcsönözzük majd. Mielőtt beszélni kezdenek, gesztikulálnak, az ember szívesen letörné a kezüket, a szöveget meg kis darabokban mondják. A gyors tempó nem feltétlenül hadarás. Fel lehet úgy építeni a szöveget, hogy szünetekkel, gesztusokkal darabokra szedjük, úgy, hogy a néző a folyamatos vagy akár lassú szövegmondás ellenére is feszülten figyeljen, ne legyen unalmas, és a szöveg sodrónak tűnjék. Ez általános színpadi törvény.

(Sztarkovszkij – a polgármester szerepében: Kétértelmű a szerepem. A polgármester kívülről piszkos alak. Megállapíthatatlan korú. Nagyon energikus. Ha már ekkora az energiája, akkor sötét hajú. Öltönye nagyon hanyag, de nem biztos. Az is lehet, hogy jobban öltözik, mint a többiek, kissé túl sok kenőpénzt szed össze.)

Attól olyan szedett-vedett, mert minden pénzét a feleségére költi. Azt hiszem. Ami a sötét színű parókát illeti, tapasztalatból tudom, hogy a paróka nem előnyös nagy szerepre. Nem jut el. Valahogy megunható vagy mi, nem tudom. A bohócok jól csinálják. Mindig csupasz a fejük. Ez a helyes. A kopaszok nagyon népszerűek a nők körében. A színpadon is nagyon szeretik a kopaszokat, előnyös. Két kopasz találkozása – a polgármester és Hlesztakov – súlyosbítja a helyzetet.[44] Érdekes. A túl sok haj unalmas. A mimika sokkal jobban érvényesül, amikor valaki kopasz. Mindenki megbukott a polgármester alakításával. Moszkvin is megbukott mint polgármester. Szörnyű volt. Az ősz haj szintén nem jó. Különösen távolról. A mi csinovnyikjainknak *à la russe* frizurájuk lesz, borzosak, ettől egymáshoz fognak hasonlítani, egy kupacban ülnek, ők meg [a polgármester és Hlesztakov] kilógnak a körből.

(Sztarkovszkij: Otthon háziköntösben is járhat.)

Megint csak a tapasztalat beszél belőlem. A köntös borzasztó színpadszerűtlen. A köntös tette tönkre [Mihail] Csehovot Ableuhovként.[45] Köntös nélkül sokkal jobban játszott volna. A köntös arra kényszerít mindenkit, hogy Pljuskint[46] játsszon. A Művész Színházban *[A revizor]* első előadásán Uralov ingben és nadrágban volt, nadrágtartóval. Nagyon jó. Jól van kitalálva. Kvászt iszik. Aztán felveszi az egyenruháját. Jobb lenne a szalonkabát.

Luka Lukics szemüveges. Tisztább-e, mint a többiek? Aligha. Szerény a fizetése, nem teheti.

Posljopkina és az altiszt felesége. Mit mondhatunk róluk? Az egyik falusi, a másik városi, kispolgár, kacér, modoros.

Avdotya: egészen kerek, a jellemét, tetteit még nem gondoltam végig. Ez még nem világos előttem, ezt a jelenetet még nem látom. Mindenesetre nem kell belőle Ulitát csinálni. Derűs. Az erotikus dolgok rá is kiterjednek.

Rasztakovszkij. Friss hang. Nem kell Katalin korabelinek lennie. Unalmas, nem szeretem. Legyen kicsit díszítés jellegű az alakja, hogy a különc benyomását kelthesse. Talán köpenyt kéne rá adni, meg sisakot, hogy még díszletszerűbb legyen. Vagy mundért, ami tele van kellék kitüntetésekkel, szalagokkal. Itt közeledhetünk Gogolhoz. Gogolt rendkívül vonzza a furcsaságok gyűjteménye. Vagy huszárt csinálunk belőle. Még gondolkodom, nem tudom.

Luka Lukics felesége szerintem egy lelkes hülye. Az ábrándozás nagyon unalmas. A lelkes butaságban sokkal több a dinamika.

Általában amikor összejönnek, szeretnek enni. Inkább disznókhoz hasonlítanak.

Hrisztyian Ivanovics [Hübner, az orvos]. Tyemerinnek nagyon könnyű dolga van. A hangja nagyszerű. Szemüveg kell neki. Különböző színű szemüvegeket veszünk, hogy sokféle legyen.

A rendőrök. Általában régi csendőröknek játsszák őket. Nálunk, és Gogol szerint is, tisztek. Udvarolnak, szeretnek, isznak. Férfiasak, szépek, bajuszosak, ők töltik be a városból hiányzó tisztek szerepét. Gyakran

---

[43] Szereplő Fernand Crommelynck *A csodaszarvas* című darabjában, melyet Mejerhold az Állami Színházi Főiskola Műhelyében rendezett 1922-ben. Szinte a teljes játék pantomim volt, a szavakat gesztusok helyettesítették.

[44] A polgármester, akárcsak Hlesztakov, nem volt kopasz az előadáson.

[45] Andrej Belij *Pétervár* című regényének főszereplője, Ableuhov szenátor. A regény színpadi változatát a Művész Színház Második Stúdiója mutatta be 1925. november 14-én.

[46] Gogol *Holt lelkek* című regényének szereplője.

Jelenetsor Hlesztakovval és Anna Andrejevnával (E. Garin és Zinajda Reich)

biliárdoznak. A rendőrkapitány részeg. Egyfolytában csuklik.

Gyerzsimorda. A kérelmezők jelenetében igazi verekedés legyen, igazi pofán verés.[47]

A kereskedők egyszer sem jelennek meg a színen. A földszinten állnak, háttal a közönségnek.[48]

Ebben a darabban nincsenek életkorok. Senki nem tudja, ki hány éves.

III.
MEGJEGYZÉSEK AZ ELSŐ FELVONÁS PRÓBÁIN
1926. február 13. és március 4.

Február 13.

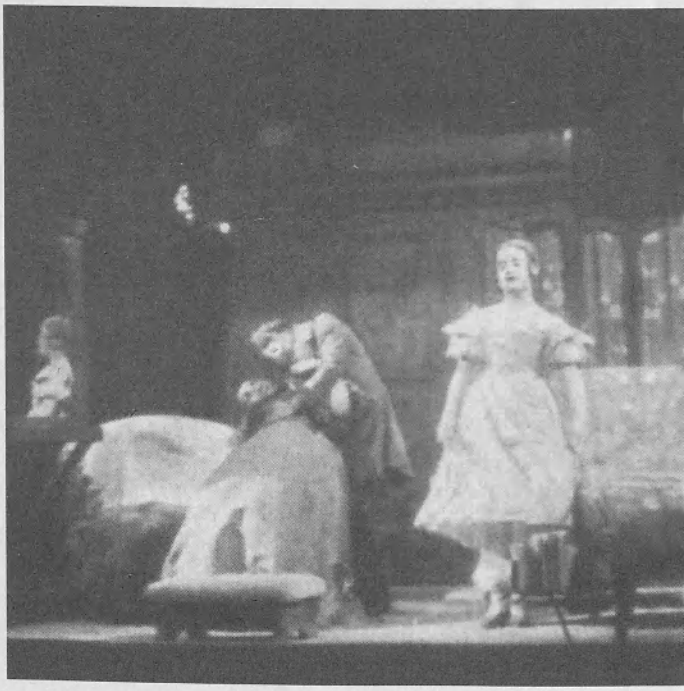
(Sztarkovszkijnak, a polgármestert alakító színésznek)

Az egészet a szöveg „előtt" kell eljátszani. Ha abban állapodtunk meg, hogy a szerepet a tempó vezeti, nekem technikailag meg kell könnyítenem a színész munkáját, azon kell gondolkodnom, hogyan tudok olyan helyzetet teremteni, hogy a színésznek könnyű legyen. A színészt meg kell szabadítani minden tárgytól, ami elnehezítené.

Az öreges hangsúlyokat el kell vetnie. Legyen a polgármester az arcfestése alapján ötven, de a beszéde fiatalos. Szerintem egy ilyen környezetben, az idióták panoptikumában – hiszen a főgondnok is egy idióta, Luka Lukics is, a bíró is, a postamester is idióta (Muhin ilyen idiótát játszik) –, szóval ezek közt a teljesen lepusztult, „ördög tudja, miféle" alakok közt a polgármester mégiscsak kitűnik. Ravaszabb és okosabb is, van valami sajátos fénye. Lehet, hogy ez a polgármester tegnap még egy másik városban szolgált. Természetesen nem a fővárosban, de ha ez egy járás, akkor egy kormányzóságban. Valahogy felkapaszkodott. Minden utasítása azt mutatja, hogy fölötte áll a többieknek. A polgármesterben megvan valami külső fény nyoma, nehéz megmondani, mié, talán a neveltetésé. Abban, ahogy a tanárokról beszél, hogy valamit tud a történelemről, a rendelkezéseiben – kitalált valami műemléket is –, ez valami álműveltség jele. De persze miféle műveltség ez! Amikor beszél, bírja a nyelvet, össze tud rakni mondatokat, sokkal jobban, mint például Bobcsinszkij és Dobcsinszkij. Azoknak az agyuk is nehezen forog, neki meg van valamiféle szervezőképessége, tud tájékozódni, ha utasításokat tud adni. Ő egy *sui generis* szónok, el tud mondani egy monológot. Muszáj megfiatalítani a polgármestert. Nem előnyös valamilyen jellemző dikciót használni; nehéz is. Jobb lenne elfelejteni. Mozgékony dikcióra van szükség.

Vajon miért történhetett, hogy eddig a polgármestert mindig öregnek játszották? Azért, mert a polgármestert öreg színészek alakították, akik mögött hosszú tapasztalat áll. Maksejev[49] például, vagy Vlagyimir Nyiko-

[47] Utalás Gyerzsimorda („pofabe") nevére.
[48] Az előadáson a kérelmezők megjelentek a színpadon.
[49] V. A. Maksejev (1843–1901), a moszkvai Kis Színház színésze.



FENT: E. Garin mint Hlesztakov

JOBBRA: Jelenet a polgármester lakásán

lajevics Davidov[50] már idős korukban alakították, s amikor fiatalok nyúltak a szerephez, akkor például Davidovot utánozva játszották. Nem tudom, hogyan játszotta a szerepet Vlagyimir Nyikolajevics fiatal korában, még Kors színházában[51] Moszkvában, lehet, hogy a hagyomány hatására akkor is öreget alakított. Így alakultak ki ezek a fogások meg hangsúlyok, amelyek egyre erősebbek lettek annak köszönhetően, hogy a nagy nevű öregek mintájára játszották a szerepet.

Mivel ön [Sztarkovszkij] fiatal – legalább húsz vagy huszonöt évvel fiatalabb nálam[52] –, felejtse el ezt az öregemberes hangsúlyt. Emlékszem önre Kerenszkij szerepében[53] – csodálatos kiejtése volt. Folyjék csak a szöveg tökéletesen helyes, szabad, tiszta kiejtéssel. Egyelőre ne sóhajtozzon, nyögjön,[54] ezt majd később, azután, hogy elkezd alakulni.

Már próbákra is hozzunk egy karosszéket önnek: leül, elgondolkodik, felkészült – kezdjük.

Míg a mundérját fel nem veszi, a polgármester köntöst visel. Lehet, hogy ebéd után aludt egyet, aztán kapott egy levelet, még ágyban fekve, és kiadta az utasítást, hogy hívjanak össze minden vezetőt, azután rosszul lett.

Adják oda a polgármesternek az *Erdő*ből a karosszéket. Ő most nincs jól. És még egy pohár forralt vizet is hozzanak.

(Sztarkovszkij: A levelet esetleg szemüvegben olvassa?)

Nem, ne bonyolítsuk. Szemüveg nélkül olvas. Majd tartanak elé egy gyertyát.

(Kérdés: Ez azt jelenti, hogy a cselekmény este történik?)

Igen, este. Azt szeretnénk, ha este lenne.

(Mologin – Dobcsinszkij szerepében: Tehát ebéd után. Bobcsinszkij és Dobcsinszkij egész nap a városban szaladgáltak.)

(Tyemerinnek – Hübner szerepében) Az orvosnak pedig ez a feladata. Egyfolytában zavarja a polgármestert. Időről időre egy teáskanálból itatja teával. Zavarja beszéd közben is. Be kell vennie az orvosságát. Bevette, néha eltolja magától, máskor megissza, olykor ő maga nyúl a pohár után, és iszik néhány kortyot; ez egy olyan mixtúra, amiből sok pohárral lehet meginni. Németül kell mondania a szövegét, és az ön szövege keveredjék össze a polgármesterével. Ez majd segít Sztarkovszkijnak legyőznie a nehézségeket. Ön gyorsí-

---

50 V. N. Davidov (1849–1925) színész, rendező, pedagógus, a pétervári Alekszandrinszkij Színház tagja.

51 F. A. Kors (185–1923) vállalkozó, színházalapító. 1882-ben alapította meg a Moszkvai Nagy Drámai Színházat. Magánszínháza – amely Kors Színházaként vált ismertté – harmincöt évig létezett, népszerű színház volt, ma a Nemzetek Állami Színháza.

52 P. I. Sztarkovszkij (1884–1964) ekkor negyvenkét éves volt, Mejerhold ötvenkettő.

53 P. Sz. Szuhotyin és N. M. Scsekotov darabja, a *Don Juan visszatérése* (bemutató 1923. április 12, a Mejerhold vezette Forradalmi Színházban), amelyben Sztarkovszkij Don Juan szerepét alakította; a figurában könnyű volt felismerni Kerenszkijt, a politikust.

54 A kapott levél hatására a polgármester rosszul lesz, orvos kíséri, fogja a szívét.

tani fog. Ez lesz az első akadály, és ön fel tudja gyorsítani az ő beszédét is. Mivel van egy akadály, nyomban megjelenik a vágy és a kényszer, hogy legyőzzük. Jó hangosan is beszélhet, hadd hallja a közönség. Állandóan mond valamit. Egy perpetuum mobile. Tud németül? Ön német, nem?

Van valakinél egy kendő vagy sál? *(Bekötik a polgármester fejét.)* Így.

Ön, Hübner, járkál a polgármester körül, kopogtatja a mellkasát, mustártapaszt ragaszt a sarkára, hogy a fejéből a vért kihúzza. Tud most valamit mondani németül? Ismételgessen mondatokat.

Mindenki ül. Bejön a polgármester. De abból a nyugodt állapotból kezdjük, amikor már leült a karosszékbe. Nyög, sóhajtozik. Ön [Hübner] készítse elő a mixtúrát meg mindenféle egyebet. Ahogy a polgármester mondott már néhány szót, kezdje itatni.

Amikor mind megszólalnak, hogy „Micsoda? Revizor?" – nem mondhatja mindenki ugyanúgy. Néhányan így: re-vi-zor. A logikai hangsúlyok sokfélék legyenek, egyik röviden mondja, a másik elnyújtja.

„Nesze neked!"[55] – és így tovább – nagyon gyorsan. Nagyon gyors a reakció, és ezt nem jellemből mondják. A néző amúgy sem tudja megállapítani, hogy mikor ki beszél. Ülnek egy kupacban a díványon, majdnem tíz ember. Az egyéni jellemvonásokat össze kell mosni. A közönség nem tudja, hogy kicsoda Ammosz Fjodorovics vagy Artyemij Filippovics, vagy Luka Lukics – mind egyszerre beszélnek. Egy szuszra kell.

Avdotya ebben nem vesz részt: térdel a polgármester előtt, dörzsöli a sarkát. Miska fogja a gyertyát és a levelet. Talán a polgármester meghagyta neki, hogy vigye oda a levelet és a gyertyát.

(Jermolajevának – Avdotya szerepében) Ha letérdel, tegyen a térde alá párnát.

(A polgármesternek) A nyögés, a sóhaj. Segít feljebb vinni a hangot, és a sóhajból rögtön jön az, hogy: „Nos, uraim, most már tudják, hányadán állunk." A polgármester a karosszékben. Miska, Avdotya, Hübner körülötte. Mint egy generalisszimusz, úgy fekszik. Mintha ő lenne a cár ebben a városban.

(Ljapkin-Tyapkinnak) „Nem, Anton Antonovics! Véleményem szerint ennek sokkal mélyebb oka van..." Ezt sokkal halkabban kell mondani. Nem tudom, milyen lesz a színpadon. Sokkal bizalmasabb legyen, besúgásszerű. Nem elmélkedik, hanem rágalmaz. És akkor lehet gyorsítani.

(Hübnernek) A polgármester izgalma mindig hat az orvosra is. Nyugtatgatja a polgármestert: „Seien Sie ruhig" – és ráveti magát a beszélgetőtársakra, mivel az izgalom árt a betegnek. Nem tudom, hogy mit, de mond a többieknek is valamit meg a polgármesternek is. A polgármester ettől ideges lesz, és ez az orvos okozta feszültség megengedi, hogy gyorsítson. Az orvos mindenkit figyelmeztet, és továbbra is gondoskodik a polgármesterről. Ez nagyon bonyolult ügy [a gyógyítás], kell majd ide egy tanácsadót hívni. „Warum sprechen Sie so?" – valami ilyesmi. Hübner – hatalmas szerep, nagyobb, mint a polgármesteré.

(A polgármesternek) „Különösen önnek, Artyemij Filippovics!" – és máris mondja, egy szuszra.

Hübner, amikor meghallja a saját nevét, azonnal elkezd beszélni: „Das habe ich schon gesagt."

A polgármester megjegyzései és válaszai a bírónak nagyon idegesen hangzanak el, akkor megfelelő lesz a tempó. „...csak mellesleg említem ... maga isten oltalmazza" – húzni. Csak lassítja a tempót. Bár ez nagyon ízletes, de szépirodalom.

A következőképpen csináljuk. Önt [a polgármestert] nekik féloldalasan ültetjük, hogy valahányszor megszabadul Hübnertől, forduljon valaki felé. „Hanem maga, Luka Lukics, jobban is vigyázhatna a tanárokra." Feláll, és a karosszékbe térdel. Félig felemelkedik, és nagyon expresszíven fújja. A nüanszok maguktól jönnek majd. Mindezt azért csinálom, hogy a tempónak legyen lendülete. „Az egyik például...", és így tovább – ne nagyon hangosan, gyorsan, hogy könnyen menjen, áttetszően. Luka Lukics ugyanebben a tempóban válaszol.

A polgármester beszél, de Luka Lukics sem hallgat, ő is beszél – „de kérem, mit tehetek én?", vagy valami ilyesmit. „Szarva közt a tőgyit" – mondja a polgármester idegesen. Ideges lesz attól, hogy elkalandoztak. Ahelyett, hogy az eseménynél [a revizor megérkezésénél] maradnának, nevetgélnek. Úgymond, szétestek.

A polgármester nemcsak odahívja magához a postamestert, de feláll, rá és az orvosra támaszkodva. Bizalmasan beszél hozzá, gyorsan és hangosan, hogy hallani lehessen. Tartsa szem előtt, hogy bizalmasan, de rendkívül gyorsan.

(A polgármesternek) Megragadja a postamestert, és fojtogatja, ettől könnyebb lesz neki talpra állni, Hübner pedig egyfolytában mormolja németül, hogy „Dieser Postmeister", „Gott!".

(A postamesternek) Mintha ezt mondaná: „álljon csak meg, várjon". Kotorászik a zsebében. Mindenütt tele van levelekkel. Mint egy két lábon járó szekrény. Aztán megfékezi a ritmust, keresgél, turkál. Adjatok a próbák idejére a postamesternek egy nagy halom levelet, előhúzza őket, turkál, válogat, megtalál.

A „bumm!" pillanatában jobb, ha a polgármester áll; kimegy az orvosra támaszkodva, aztán visszajön, immár borogatás nélkül, Bobcsinszkij és Dobcsinszkij jelenetére. Az orvos nagyon sokat tud segíteni, abban is, hogy a tempót tartsuk. Így jobb, teljesen világos.

Március 4.

Elértünk bizonyos eredményeket. Nagyszerű. A polgármesternél elértük, hogy kemény legyen, a szöveg mögött különleges élességet[56] értünk el, a kiemelések élesen tagoltak, szépen lecsiszoltunk egyes szavakat, amelyek elkezdtek élni. Szerintem ezt nagy eredménynek kell tekinteni. Ezzel már eljutottunk oda, ahonnan könnyű lesz tovább tökéletesíteni a munkát. Ez a további tökéletesítés azt jelenti, hogy több könnyedség kell, ez most még kissé nehézkes, de az első rész különösen jól kidolgozott az élesség, keménység, pontos tagolások tekintetében. Sőt, megjelent a „nem öreg", eltűnt az öreges nyammogás, ami mindig olyan sokat ártott, most fiatal a hang, és hallani a szöveg valamiféle lengyeles pontosságát és könnyedségét, ami nagyon

---

[55] Morcsányi Géza fordítása.

[56] Mejerhold itt azt a jelzőt használja (хлёсткий), amelyből Hlesztakov neve is képződött.

jó, nem véletlenül hívják Dmuhanovszkijnak [a polgármestert], ebben a családnévben van valami lengyeles.

Egyelőre a sóhajokban, nyögésekben van még valami stilizált. Ez természetesen el fog tűnni, azáltal, hogy nem lesz mindenütt egyforma. Aztán valószínűleg a sóhajok után erősebben fog hullámzani a szöveg, egy sóhaj után olykor megjelenik némi kimerültség is. A sóhaj határozza meg a szavak zenéjét, vagy inkább a szöveg hangszínét. És ezeknek a pillanatoknak a váltakozása is játékos lesz. Fogja majd a mellkasának egy bizonyos részét, a szívét, összevissza ver a szíve. A nézőnek meg kell értenie, hogy a sóhajok, nyögések nem stilizáltak, hogy neki tényleg nincs valami rendben a szívével. Úgy nyög, úgy fogja a szívét, hogy a nézőben felkeltse a félelmet, hogy tényleg mindjárt megüti a guta, vagy agyvérzést kap. Ijesztőnek kell lennie.

Most pedig azokról a részletekről, amelyek magyarázatra szorulnak. „Persze hogy a baromfitenyésztés dicséretes dolog" – és így tovább, ez zárójelben van, és ezért ereszkedik a hangsúly. Nem jó zárójelben mondani. Akkor már az ereszkedő hangsúly számlájára mondja gyorsan. Arra a szóra gondoljon, hogy „gusztustalan",[57] ezért e neki szóló szavakat nem ereszkedve kell mondani, nem mint zárójeles szöveget. Ez legyen az ugródeszka a „gusztustalan"-hoz. Ez a „gusztustalan" kezdettől fogva ott jár a fejében, akkor az egész monológnak van ereje. Egész idő alatt legyen ott az a „vinné el az ördög" – az ember iránti gyűlölet. Innen már könnyen megy a szerep.

A polgármester jelenete a postamesterrel: „Még hogy háború a törökkel! Minket fognak vegzálni, nem a törököt. Egyértelmű: itt van nálam a levél."[58] A polgármesternek oda kell adnia a levelet a postamesternek, aki gyorsan, szakértő szemmel megvizsgálja. Ön el tud olvasni gyorsan egy levelet, ez a specialitása. Álljon meg, tartson szünetet – megáll, olvas. Aztán meg: „Az más...", tehát ha igaz, ami le van írva. Motivációt kell adni a mondatnak, egyébként nincs értelme. Ezt a szünetet kitölti az, hogy a polgármester odamegy a postamesterhez, és nyomban leengedi a hangját, bizalmas suttogásra vált. Más tónus legyen, intimebb, behízelgő, mert azt, hogy „bontson fel minden levelet", hirtelen mégsem mondhatja. A néző is pihen – a polgármester nagyon halkan beszél, gyorsan és egy hangszínben. Ha már valaki fülbe sugdos, nem kell a beszédet tarkítania mindenféle hanglejtéssel. Éppen hogy hallatszik, a nézők is feszülten figyelnek: mit beszél ez? Önök is pihennek, a nézők is. A postamester meg az „érdekfeszítő olvasmányt" ugyanabban a tónusban mondja. Aztán turkálni kezd a levelek közt, és a levelet a polgármester kezébe adja. A polgármester után néz rá, máshol jár, a revizorra gondol, a kapott levélre, a postamester meg a kezébe nyomja, rábök az ujjával, hogy „nem azt nézed". Hogy a levelek, a sok levél borzongató legyen, ne legyen általános leírás. Szövegre itt valójában nincs is szükség. A bál leírását mindig így olvassák fel, pedig könnyedén kell, félig suttogva. Aztán meg – mit néz, „parancsolja, hogy felolvassam?", és kitépi a kezéből a levelet. Hogy legyen egy kis játék a tárggyal.

A járásbíró bizonytalanul érkezik. Bebújik a csoport közé, és bedugja a levélkupacba a kis, nyáladzó kutyakölyköt, gügyög neki, szorongatja, mutatja, hogy nőstény, „Ez az édeshúga annak a kan kutyának, amelyiket maga is ismer". Tisztán fiziológiai, kellemes jelenet, ahogy a sebészeknél szokás, amikor kivesznek egy szervet, átültetik, mindenki nézi, mindenki részt vesz benne. Ők is nézik, a bíró a hátára fekteti a kutyát, szétfeszíti a lábát, mindenki nézi, mindenki meg akar győződni. Egy laboratórium, kutyakölyökkel – ezt fogjuk kidolgozni.

„Érdekelnek is engem most a maguk nyulai" – nem is kell elmondani, jobb a mimikai játék. „Már azt várja az ember, hogy egyszer csak nyílik az ajtó és – durr..." – a polgármester elmondja, és rájön, hogy ezzel a népséggel nincs mit tenni. Nem marad más, mint elmenni, amikor odanyomják neki a kutyakölyköt. Megmutatom a helyét. A rendezést illetően ezt a jelenetet nagyon jól kell megcsinálni. Aztán majd visszatérek a polgármesterhez.

(A járásbírónak) „...és azóta van kicsit ez", szünet, „a vodkaszaga". Másképp túl irodalmi lesz, nem élőbeszéd. Eleinte ki sem akarta mondani, csak annyit, hogy „azóta van ez". Végül hozzá kellett tenni a vodkaszagot, ami ezáltal úgy hangzik, mintha a mondattól független volna. Nem tudom, hogy tudja ezt kiejteni. Majd mondja el nekem, most inkább ne keresse. Egyébként egyelőre minden nagyon hasonló lenne. „Mit nevez ön apró bűnöknek, Anton Antonovics?" – ezt akkor mondja, amikor ő megsértődik: „Maga az Isten teremtett bennünket így – ez ellen a voltairiánusok is hiába ágálnak." A „mit nevez ön apró bűnöknek" szöveget – ekkor már a fejében jár a „sál",[59] mert a „sál" kissé váratlanul bukkan fel – muszáj előkészíteni. Az kell, hogy két ember egy témán marakodjék. Önök nevetnek – nem kell nevetni. Odavágta, hogy „sál", szünet, a másik szúr!

(A polgármesternek) Ön ne válaszoljon rögtön. Hirtelen zavarba jön, csak aztán jön az, hogy „minden vasárnap ott ülök a padban!". Úgy, mint a viccben: „te meg elloptad a cigarettatárcám!". Érti, mi a poén?

Luka Lukics – a polgármester (új) értelmezése mellett – hiteltelen. Rá kell másznia a polgármesterre: „De kérem, mit tehetek én?" Másszon rá, nyomuljon, mint afféle ember, aki cáfolni akar, s közben leköp, tolakodik, hogy „nem én vagyok a hibás, hanem ők". És állandóan rátelepszik. Mialatt a polgármester beszél, Luka Lukics állandóan azt hajtogatja, különböző hangszínben, hogy „De kérem, mit tehetek én?". Ez nagyon stilizált. Stilizáltan jól beszél, de élő, földi ereje nincs. „Ó, azok a rohadékok, csak a tanügyi szolgálattól mentsen meg az isten! Ó, azok a rohadékok!"[60] Kiderül, hogy ezekkel a tanárokkal nincs mit kezdeni. Az embernek az az érzése, hogy a tanárok bandája hibás mindenért.

A polgármester halkan szól, ön pedig [Luka Lukics] ismét keményen mondja neki, megint fújja a nótáját, hogy „De kérem, mit tehetek én?". Ő már megnyugodott, de ön még mindig tolakszik: „De mit tehetek én ezzel a bandával?" Akkor a polgármester megkönyv-

---

57 Mészöly Dezső és Mészöly Pál nem fordítja, Morcsányi Géza ezt írja: „nem guszta", hogy libák és ludak vannak a bíróságon.

58 A következő idézetek Morcsányi Géza fordításából valók.

59 Ammosz Fjodorovics: „És ha valaki olyan bundát kap, hogy megér legalább ötszáz rubelt, és a felesége olyan sálat, hogy megér legalább..."

60 A „rohadékok" egyszer sem szerepel a Gogol-szövegben.

Mejerhold és E. Garin pózolnak A revizorhoz

nyebbül. Ön ezt nem veszi észre, már elment az esze, hajtogatja, hogy „Jaj istenem! Jaj istenem!", és kimegy.

Hál' istennek, hogy legyőzték azt a hagyományos, lágy hangszínt. Nagyszerű, hogy elértük a keménységet, élességet. Az első rész rendesen meg van csinálva. Megjelentek a kemény gesztusok, egyfajta marionettszerűség. Ez nem csorbítja a betegességet. Jó lesz majd, ha megjelenik a könnyedség is. Nehéz elérni, és amikor sikerül könnyűnek lenni, akkor jelenik majd meg a betegesség is. A sóhajok, nyögések egy hangszínben vannak, amikor majd megjelenik a sokszínűség, az árnyalatok, akkor betegség is lesz. Ez nem lesz annyira éles. Akkor majd új pillanatok születnek, a nyögésekhez új ürügyek, és ez majd elnyomja ezt a fajta műviséget.

Azzal még számolnia kell, hogy amikor az egész szerepet építi fel, az ötödik felvonás után, a monológ után, az általános hang teljesen megváltozik. A polgármester – ha nem vesszük figyelembe az egész szerepet a teljes darabban – az első felvonásban mindent kiadhat magáról. Úgy kell felépíteni a szerepet, hogy növekedjék, egyébként törés lesz benne, semmi sem marad az első felvonáson kívül. Sok mindent megmutatott már, megtalált minden színt, de amikor majd a szerep teljes rendszere kibomlik, meglátjuk, hogy mivel az ötödik felvonás monológja az uralkodó, hogyan fog tudni megőrülni az ötödik felvonásban, mivel akkor már tudja, hogyan alakultak a tárgyalásai Hlesztakovval a második felvonásban, hogyan uralkodott magán a hazudozás-jelenetben vagy később, Anna Andrejevnával, amikor már minden el van rendezve. Ettől függ majd minden, ezután már biztosan úgy fogja elmondani a monológot, ahogy kell.

Ebben az értelemben az ötödik felvonás jelenete a kereske-

dőkkel nem nagyon jellemző, azt hiszem, ott a polgármester nem fog nagyon beleavatkozni, mivel annyira tudatában van saját hatalmának, hogy meglehetősen nyugodt, és nyugodtan viszi a jelenetet.

Elégedett vagyok, nagyon elégedett. Nem hittem, hogy lehetséges ilyen előrelépés viszonylag rövid idő alatt – végül is vagy öt napig hiányoztam.

IV.
BESZÉLGETÉS A SZÍNÉSZEKKEL[61]
1926. március 15.

Amikor a színész hozzáfog, hogy dolgozzék a szerepen, először is abban kell jól eligazodnia, miféle szerepkör ez. És ebben csak azután tud eligazodni, ha megértette és tisztába jött azzal, miféle drámával van dolga: hogy dráma-e vagy bohózat, komédia, pásztorjáték, tragikomédia, tragédia, romantikus tragédia, realista és így tovább. Ezek mind finom különbségek, amelyeket feltétlenül tisztázni kell. Amikor az ember hozzáfog Gogol *A revizor*jához, akkor elsősorban az lepi meg, hogy bár megvannak benne a korábbi drámatípusok elemei, hogy számos utalás található benne a korábbi drámákra, kétségtelen, legalábbis számomra, hogy Gogol itt nem lezár, hanem elkezd valamit. Attól függetlenül, hogy a dráma struktúráját illetően egy sereg ismerős dolgot használ, hirtelen rájövünk, hogy itt valami új jelenik meg. A szereplőkben úgyszintén. Azt mondják például, hogy Hlesztakov szerepében a hazug-maszk és a piperkőc-maszk jelenik meg. Ezt jól tudta Gogol, tudnia kell annak a színésznek is, aki Hlesztakovot alakítja. De mivel olyan drámával van dolgunk, amely nem annyira lezár, mint inkább megnyit valamit, a színész máris elszakíthat minden szálat az ilyen típusú maszkokkal. Megteheti, sőt meg is kell tennie. És ugyanazt fogja mondani, hogy Gogol nem befejez valamit, hanem elkezd. Szerintem ez *A közönség szétoszlásá*ban[62] érhető tetten. Miért kellett megírnia *A közönség szétoszlását*? Azért, hogy ott bejelentse, miszerint ő nem lezár, hanem elkezd valamit. Szerintem legalábbis ez így van. Önök erre azt mondják, hogy azért írta ezt a darabot, mert elégedetlen volt az előadással stb., szerintem azonban feltalálóként írta, olyan emberként, aki megtalált egy új formát. Az érdekelte, hogy a darabja kritikusainak világát ábrázolja, a legváltozatosabb emberpéldányokat mutatva meg, azt, hogy mennyire felháborodtak, mert nem ismerték fel azt a lényegi és alapvető dolgot, amit Gogol kínált. És amikor arról beszélünk, hogy ez nem befejezése valaminek, akkor újból meg kell vizsgálnunk ezt a művet, és meg kell találnunk benne mindannak a gyökereit, ami a későbbi orosz drámában fejlődött ki. 1926-ban már tudni lehet, hogy néhány író, aki Gogolt követte, az új gogoli hagyományok nyomába lépve kezdett alkotni, hogy néhányan már a gogoli dráma rendszerében alkotnak...

Munkánk megfigyelői egész iskolát találnak ki körénk, ilyeneket mondanak: íme, a neonaturalizmus, ez a kulcs, amellyel meg tudjuk nyitni a Gogolhoz vezető utat.

Helyesbítenünk kell, és azt mondanunk, hogy Gogol komédiájában nem „abszurd komikum" található, hanem „abszurd helyzet". Ez kényesebb, mert rögtön itt a kérdés, hogy: komikum-e ez? Nekem az a gyanúm, hogy nem az. Amikor Gogol felolvasta Puskinnak a *Holt lelkek* első fejezeteit, Puskin „(akinek egyébként is nevetős természete volt) egyre komorabbá vált, végül pedig egészen elkomorodott. Amikor a könyv végére értem, bánatosan így szólt: »Istenem, milyen szomorú is a mi Oroszországunk!«"[63] A hatás tökéletes volt. Gogol úgy tett, mintha az írás komikus lenne, Puskin pedig rögtön megértette, hogy nem komikumról van szó, hanem valami egyébről.

Amikor a színészt óvom attól a veszélytől, hogy valamiféle absztrakciót játsszon, akkor megtiltom neki, hogy maszkokról beszélgessünk, mert ez veszélyes. Amikor új drámával van dolgunk, amiben olyan pontos részletek vannak, mint a penzai bakatiszt [aki megkopasztja Hlesztakovot] vagy a levesben úszkáló tollfoszlányok stb., mert ilyen pontos részleteket tartalmaz maga a szöveg, akkor nagyon óvatosnak kell lenni e tekintetben. Akkor egyenesen azt mondom: Hlesztakov. Konkrét dolgokról beszélek, mint egy materialista. Fontos, hogy a színész Hlesztakovot a maga életrajzi részleteiben tanulmányozza, hogy tudhassa, kicsoda is ő. Lehet, hogy hamiskártyás, a *Kártyások* egyik szereplője, vagy egy hazug, aki egy kicsit szórakozni akar stb. Vagy olyan ember, akinek állhatatossága ismert, olyan, amilyen. Vagy egyenesen városokat látogat, mint egy vendégművész, és megkopasztja az embereket. Lehet, hogy ez ellentmondásnak tűnik, de amikor nemrég újraolvastam a *Kártyások*at, rájöttem, hogy a szerep receptje ott van megírva. Ott mindannyian csak azért találkoznak, hogy egymást megkopasszák, cinkelt kártyájuk van, majdhogynem egy egész gyárat építenek a kártyacinkelés műveletére, és arra kérik egymást, hogy ne haragudjanak, ha egy pakli túlságosan precízen cinkelt, és „neve is van, mint egy embernek. [...] Agyelaida Ivanovna".[64] Szerintem Hlesztakovnál is ugyanez történik. Azt kérdezik, miért nem kezdett el rögtön ezzel foglalkozni itt is? Azért, mert először is éppen hogy megérkezett, másodszor pedig nem lehet minden bevezetés nélkül rögtön ezzel kezdeni. Világos, hogy ez most még csak a tájékozódási folyamat, megtudni, hogy hol a klub, megtalálni a címet stb.

És mégis hirtelen, minden bevezetés nélkül szerencséje van. Revizornak nézték, hát nem késlekedik kihasználni az alkalmat, és akkor ebben az új témában vezeti elő produkcióját. És mivel a pénz most nem kártya révén jön (bár kártyával is meg lehet szerezni), így igen könnyen jön.

Ezért ez azt a lehetőséget kínálja a színészeknek, hogy ne a korábbi színházi fogásokat tanulmányozzák, hanem Gogol minden más művét, és azokban találják

---

61 A szöveg Mejerhold és Korenyev „Megjegyzések az Állami Mejerhold Színházban az 1926/27-es szezonban bemutatott *A revizor* című előadáshoz" című cikkéből való, amely a *Gogol és Mejerhold* című 1927-ben megjelent antológiában látott napvilágot. A szöveg Korenyev sztenogramjának átdolgozott verziója.

62 *A közönség szétoszlása egy új komédia bemutatója után*, Gogolnak *A revizor* után 1842-ben írt színdarabja.

63 Gogol: *Négy levél különböző személyekhez a Holt lelkek kapcsán.* Harmadik levél. In *Válogatás barátaimmal folytatott levelezésemből.* Ford. Gasparics Gyula és Kovács Erzsébet. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996, 116.

64 *Kártyások.* Ford. Makai Imre. In *Gogol művei.* Budapest, Magyar Helikon, 1962, 883.

meg az összes mozdulatot, cselekedetet. Mi kitaláltunk egy súrolónőt, aztán rábukkantunk Gogolnál is,[65] és ez már egy recept, tudjuk, hogyan kell játszani. Amikor a színész átolvassa Gogol műveit, megtalálja benne a gesztusokat, a mozgásokat, amelyeket bele fog komponálni a szövegbe, amikor például Hlesztakovot játssza. Ez egyfajta stabilitást nyújt neki, határozott figurája lesz, aki egy bizonyos módon jár, öltözködik stb.

V.
ELŐADÁS *A REVIZORRÓL*[66]
1927. január 24.

1. 15 tézis a 15 jelenethez

1. Gogol elégedetlensége *A revizor* 1836-os színpadi értelmezésével az 1926-os előadás kiindulópontja.
2. Szórakoztató és leleplező előadás.
3. A szereplők anekdotikus és biografikus jellemzése.
4. A film mesterei – Griffith, Cruze, Keaton, Chaplin – által létrehozott eljárások felhasználása és „a színházra jellemző tréfák" (lazzi) felszámolása. A színészi játék új eljárásai.
5. Leszámolás a gogoli hiperbola legendájával.
6. Szöveg. Variánsokkal való munka. (Beszélt nyelv.) Az elhangzó szerzői utasítások kiiktatása.
7. Beszéd. A szöveg zenei struktúráinak felfedezése.
8. A monológ mint fikció. Az aktualizálás és ennek meghaladási módozatai.
9. A felvonásokra tagolás fikciója. Új színpadi tagolás – a jelenetek felépítése. A komédia tengelyének ily módon való megerősítése.
10. A közeg társadalmi jellemzése. Új alakok felépítése. Tárgyi megformáltság. A mindennapi lét stílusa.
11. Zene. A zenei anyag elhelyezése.
12. A kritika reakciója.[67]
13. A zsurnálkritika minden erővel való támadása és ennek eredményei. A néző válasza.
14. Három típusú kritikus: színházelméleti szakemberek, valódi recenzensek és szaktudás nélküli recenzensek.
15. Az előadás három halálos bűnnel való megvádolása: misztikum, erotika, a társadalmi érzékenység hiánya.

2. A felszólalás sztenogramjából[68]

Sok kritikus megdöbbent azon, hogy én *A revizort* rendezem, én, aki 1920-ban felszólaltam, és több jelszót is kiadtam Színházi Október égisze alatt. E kritikusok számára érthetetlennek tűnt, hogy én, aki annyit hadakoztam az apolitikus színház ellen, fogom magam, és csatlakozom Anatolij Vasziljevicshez [Lunacsarszkijhoz], aki nemrég adta ki a „Vissza Osztrovszkijhoz" jelszót.

Akkoriban a kritikusok ezt úgy kommentálták, hogy szerintünk a közoktatásügyi népbiztosságnak nem kellett volna ezzel foglalkoznia éppen akkor, amikor a színházon már kezdenek világosan megmutatkozni a Színházi Október pozitív oldalai. Ugyanis a színházak lassan rátértek a Színházi Október útjára. Még azok a színházak is, amelyek, úgy tűnt, legkevésbé hajlamosak kimozdulni a holtpontról, azok is elkezdtek forradalmi darabokat bemutatni. És íme, akkor, amikor a moszkvai színházak egy sereg forradalmi darabot játszanak már, éppen abban a pillanatban a közoktatásügyi népbiztosság bejelenti: „Vissza Osztrovszkijhoz".

Természetesen azok számára, akik egyszerű sémákban gondolkodnak, az én fellépésem és Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkijé bizonyára nonszensz. Itt, úgy tűnik, valami félreértés van.

Azonban, elvtársak, valamikor hozzá kell fogni az igazi munkához. Ha visszatekintünk az 1920-as, '21-es, '22-es, '23-as évre, rá kell jönnünk, hogy más területeken is ki kellett adnunk jelszavakat, úgymond, sokkal keményebbeket. Akkor sokkal többet foglalkoztunk az agitációs jelleggel. Az embereket számos kérdésben agitálnunk kellett, erre az útra terelni őket. Ezt tudnunk kell.

Amikor aztán minden területen egy sokkal mélyebb munkafázishoz értünk, rájöttünk, hogy nemcsak vörös zászlók lengetésével kell foglalkoznunk, és ne állítsuk, hogy a világon mindössze egyetlen képlet létezik.

Vannak olyan forradalmi darabok, amelyekben két erő harcol: az egyik oldalon a vörösök, a másikon a fehérek. Ismerünk egy sereg olyan drámát, ráadásul nem is rosszakat, amelyekben a séma uralkodik, a sémán kívül semmi más nincs, nincsenek élő emberek, de még élő szituációk sem, csak a séma – az osztályharc és semmi több. De elvtársak, ez csak recept, a séma receptje, ami ártalmassá válik abban az értelemben, hogy e recept alapján mindenki elkezd forradalmi darabot írni, és elárasztanak minket rossz forradalmi darabokkal. Azt hiszik, hogy a mi drámairodalmunk szegény? Nem, nagyon gazdag, nagyon termékeny, de csak mennyiségileg, mert minőségileg nagyon szegény. És ebben a helyzetben mi, éppen mi, akik a Színházi Október jelszavát hirdettük, elkezdtünk gondolkodni azon, hogy mi is történik, amikor az egész olyan egyszerű, és semmi erőfeszítést nem igényel, hogy bárki megírjon, bármelyik színház eljátsszon bármely, ezt a sémát követő darabot. És azt láttuk, hogy a színészek kezdenek elveszíteni valamit abból a technikából, amire mindig szükségük volt, hogy élő embereket tudjanak ábrázolni a színpadon, mi pedig – akik nemcsak agitációval foglalkoztunk, hanem, úgymond, e front technológusai is voltunk – azt láttuk, hogy veszélyben forgunk, veszélyben, nemcsak a színészi mesterség tekintetében, nemcsak a rendezői mesterség tekintetében, hanem a drámairodalmat ille-

---

65 A *Kártyások*ban; Mejerholdnál a fogadó-jelenet szereplője.

66 A dolgozatot Mejerhold Péterváron olvasta fel, a Drámai Akadémiai Színházban (korábban Alekszandrinszkij). A dolgozat felolvasása után a Mejerhold Színház színészei bemutattak két jelenetet az előadásból, és diákat vetítettek további jelenetekből. Ezután vita következett. A szöveg szerzői gépirat.

67 Az előadás számos pozitív kritikája mellett – Lunacsarkszkij, vezető pétervári műelemzők, Majakovszkij fellépése *A revizor* védelmében – a moszkvai lapokban megjelentek negatív kritikák is; a Mejerholddal szembeni egyik kifogás a szöveg átdolgozása volt (az, hogy korábbi szövegváltozatokat használt), illetve „misztikummal" vádolták.

68 Ezt a felszólalást egy meglehetősen hevenyészett sztenogram alapján, stilisztikai átdolgozást és rövidítést követően adták közre Korenyev segítségével.

tően is. Ez a veszély egy adott pillanatban arra kényszerített, hogy állítsuk meg ezt a folyamatot.

De természetesen a Színházi Október győzedelmes jelszava abszolút grandiózus. Voltam a Kis Színházban Trenyov nagyszerű darabján, a *Ljubov Jarovaján*, és állítom, hogy az [Októberi Forradalom] tízéves évfordulója alkalmából csodálatos győzelmet arattunk. Még egy olyan konzervatív színház is, mint a Kis Színház, színre tudott vinni egy ilyen jól előadott és jól megírt darabot, mint a *Ljubov Jarovaja*. De ez, elvtársak, egyáltalán nem jelenti azt, hogy le kellene állnunk, hogy mostantól babérjainkon kellene nyugodnunk.

El kell mondani a drámaíróknak, rendezőknek és színészeknek – különösképpen a színészeknek –, hogy ne felejtsék el: egyetlen munkás vagy paraszt (elvégre nekik építjük a színházunkat) sem tűri el, hogy csupa sémát lásson a színpadon, a darabok vörösök és fehérek harcára való leegyszerűsítése egyáltalán nem elég. Ilyesmire nem tud megtelni a színház. Következésképp azzal kell törődnünk, hogy azok az eredeti, hagyományos alapok, amelyek nélkül a színház nem tudna megélni, ismét felvirágozzanak, ismét teljes virágukban tündököljenek, nem úgy, mint az epigonizmus korában. Az én megfigyelésem szerint a színházi technika hanyatlása egybeesik azokkal a pillanatokkal, amikor a színházban eluralkodnak az epigonok.

Amikor elkezdtük tanulmányozni *A revizor*t, rájöttünk, hogy az a sík, a darab konstrukciója, specifikuma, mindaz, ami tipikusan egészségessé tette a színházat, valahol odalett, odalett, odalett. Azért veszett el, mert amikor Gogol színpadra került, akkor erre a darabra, úgymond, minden oldalról nagy teherként zúdult rá mindaz, amitől mi a színházat meg akartuk szabadítani. Mi szigorúan különválasztunk két hagyományt: az eredeti tradíciót és a mindenféle hatások által megfertőzött hagyományt. De ezt csak mellékesen említem, azért, hogy a mai színházunk általános állapotáról szóló rövid bevezetőm után áttérjek *A revizor*ra.

Egy megjegyzés: amikor *A revizor*ról beszélek, én folyamatosan

FENT: Az utolsó, úgynevezett néma jelenet

KÖZÉPEN: Hlesztakov a polgármester házában

LENT: A polgármester felolvassa Hlesztakov levelét

a létező forradalmi színházat is magam elé képzelem. Kívánom, hogy virágozzék, de azzal a szigorú feltétellel, hogy szabaduljon meg a kisszerű aktualizálástól. Hiszen a mi építőmunkánkban az árnyoldalakon kívül vannak olyan vetületek is, amelyek azt kívánják, hogy a színház minden alkotója egyfajta magasztos viszonyban legyen önmagával. Ezt nem vesszük észre. Amikor valamit ki akarunk nevetni, olyan mértékben tesszük, ahogy Fajko *Jevgraf, a kalandvágyó* című darabjában az egyik szereplő, amikor jajveszékel, hogy „Elég, elég, menekülni akarok ebből a barbár országból", ami mármár veszélyesnek tűnik. Mert tényleg, ha külföldiek jönnének hozzánk, és megnéznék ezeket a „disznófejeket", akiket mi magunkat ostorozva ábrázolunk, attól a vágytól vezérelve, hogy magunkat kinevessük, akkor egyesek, kezüket dörzsölve, azt mondanák: „Hát lám, a színházuk milyen hűen tükrözi a buta életüket"; mások meg, hogy: „Ezek egyfolytában csak nevetnek magukon, de mikor fognak lelkesedni is magukért?"

Amint megpróbálunk pozitív szereplőt ábrázolni, gyakran elképesztő badarság sül ki belőle. Máskor meg egy pozitív mondat hangzik ellenforradalmian. A vöröskatona a *Cement*ben olyan durván beszél a mérnökkel, hogy a mérnök, akit a rendező szándéka szerint ki kellett volna nevetni, tűnik a legokosabb embernek, az pedig, aki a pozitív típust játssza, idiótának tetszik. Nem lehet lekötni a nézők figyelmét azzal, hogy elárasztjuk a színpadot hangzatos politikai frázisokkal. Hamis lesz a látószög.

Erről eszembe jutnak Lenin nagyszerű szavai, amelyeket a szovjet sajtóról mondott, amikor felhívta a figyelmet a politikai frázisok pufogtatására, az öncélú frázisok hangoztatására.

Nekünk, színházcsinálóknak minden erőfeszítést meg kell tennünk azért, hogy a mi kultúránk, a színházkultúra színvonala ne süllyedjen. Nagy figyelmet kell szentelnünk a kulturális frontnak. Tudjuk, hogy a mi végső győzelmünk csak akkor lehetséges, ha minden nap, minden órában és pillanatban kultúránk elmélyítésén és színvonalának felemelésén gondolkodunk. Ha *A revizor*ral csak annyit értünk el, hogy most egyetlen könyvtárban sem lehet megtalálni és kikölcsönözni a művet, egyetlen boltban sem lehet megvenni, mindenütt elfogyott, akkor én úgy tartom, hogy nagyszerű dolgot vittünk végbe. *(Taps.)*

Nekünk, színházi dolgozóknak, elvtársak, nem kell a kispolgárokat szolgálnunk. Ha a kispolgárok szükségét érzik, hogy azért járjanak színházba, hogy házasságtörési kalandokat nézzenek, vagy hogy a kulcslyukon bekukucskáljanak és hallgatózzanak, nézzék, hogy az emberek hogyan veszekszenek, verekednek, harapják át egymás torkát minden semmiség miatt, akkor erre azt mondhatjuk, hogy ilyen fogyasztónak nem fogunk dolgozni. De akkor hogyan lehet mégis kielégíteni az ilyen fogyasztót? Olyan ötletet fogalmazok most meg, amely, meggyőződésem, húsz-harminc év múlva valósul majd meg. Az ilyen kispolgár, az ilyen fogyasztó számára létre kell hozni a saját „kispolgári színházát" *(nevetés)*, ahova majd csak kispolgárokat fognak beengedni *(taps)*. De hogy lehetne egy ilyen színházat létrehozni? Már létrejött. Az ilyen szükségletet ki kell elégíteni, és ki is elégül, de nagyon kis mértékben. Az efféle színházakba nem juthat be bármilyen néző – túl kicsik a termei *(nevetés)*. Hogy miféle színházakról beszélek? Hát a bíróságokról *(nevetés)*. Kukkantsanak be bármely népbíróságra. Elképesztő előadások folynak ott! Nyüzsögnek ott a drámaírók – egy sereg híres drámaíró, és mennyi amatőr! *(Taps.)* Ott mászkálnak a bíróságokon, feljegyzik a találó mondatokat, találó kérdéseket, találó megjegyzéseket. Elképesztő típusok akadnak ott, egyenesen az életből kiragadott alakok. Fogd a „kodakod", és kapd le őket! Meg vagyok győződve, hogy az efféle igény is kielégül, ha majd létrehozunk számukra hatalmas épületeket, ahol a tárgyalások folyhatnak *(nevetés)*. Mivel mi tényleg komoly agitációt fogunk folytatni, meg fogunk mutatni mindent, amit szeretünk a kulcslyukon keresztül meglesni. Hiszen van egy emberfajta, amely a bíróságokon ténfereg egész nap. Ha kitágítjuk a bírósági épületeket, megvan a megoldás.

De az igazi műalkotásokban, mint amilyen *A revizor* is, és persze nemcsak *A revizor*, mert meg lehetne nevezni egy sereg darabot, ezekben a művekben nincsenek efféle dolgok. Ezek zseniális művek, olyan konkrét jelenetek, színpadi helyzetek vannak bennük, olyan képek, típusok, amelyek örök életűek, amelyek sohasem kopnak el. Ezek a művek máshogy épülnek fel, nem úgy, mint azok a darabok, amelyekről korábban beszéltem. Ebből a szempontból nagyon tanulságos megismerni Gogol tanácsát, amelyet egyszer Scsepkinnek[69] adott. (És ezt vessük jól az agyunkba.) Azt kérdezi Scsepkintől: „Talán elfelejtette, hogy mennyi régi, lejátszott és elhajított darab van? És azt elfelejtette, hogy a színész számára nincsenek régi szerepek, hanem őneki kell örökké újnak lennie? Vegye végig az emlékezetében a saját régi repertoárját, és nézzen rá friss és mostani szemmel..."[70] – íme ez az a képesség, amely olyan darabot hoz létre, hogy az kilencven év múlva is eleven marad, mert „friss és mostani szemmel" lehet ránézni; ez már eléggé mutatja, hogy a szóban forgó darab nagyszerű alkotás, és ezért a mi jelszavunk: „Vissza Osztrovszkijhoz, vissza Gribojedovhoz, vissza Gogolhoz".

Ez viszont nem jelenti azt, mint néhány kritikus gondolta, hogy mi eláruljuk a forradalmi színházat, eláruljuk a forradalmi színház célkitűzéseit, ez csak annyit jelent: megerősítjük a színházi frontot a forradalmi színház vonalán, mert valóban forradalmi csak akkor lesz a színház, ha majd nem a kispolgároknak dolgozik, hanem az új ember, az Szovjet Szocialista Köztársaságok Szövetsége munkása és parasztja számára. S nekünk a színpadon ezeket a darabokat úgy kell kidolgoznunk, hogy erejük, színpompájuk, elevenségük forradalmi darab benyomását keltse. Nincs olyan szituáció sem *A revizor*ban, sem *Az ész bajjal jár*ban, sem az *Erdő*ben, sem Szuhovo-Kobilin darabjaiban, amely ne tudna újnak hangzani.

A revizor értelmezésében a régi színház az egyik olyan végletbe esett, amely idegen Gogol komédiáitól: elsősorban mindent hihetetlenül túlhangsúlyozott, rendkívül felnagyított; ezenkívül némely esetben úgy

---

[69] M. Sz. Scsepkin (1788–1863), jelentős orosz színész, az orosz színpadi realizmus megteremtője, a Kis Színház művésze. Gribojedov és Gogol drámáiban játszott, 1836-ban ő alakította a polgármester szerepét, Gogol számos levelet váltott vele.

[70] Levél Scsepkinnek, 1842. december 3.

közelítették meg a darabot, mintha az egyes alakok a peredvizsnyikek[71] képein látható figurákhoz hasonlítanának. Mi figyelembe vettük azt, hogy Gogol miért volt elégedetlen *A revizor* színpadi értelmezésével az Alekszandrinszij Színház 1836-os előadásában. Mi is történt akkor? A technikát illetően a színészek egyrészt a vaudeville, másrészt a melodráma technikájának hatása alá kerültek, de főként a vaudeville-ének. Ennek következtében amikor elkezdték a darabot próbálni és betanulni, minden egyes szereplőre úgy tekintettek, ahogy mi tekintünk most a forradalmi darabok egy sereg szereplőjére, azaz csak azt az egyetlen sémát érzékelték benne, hiszen ennyire absztraktak a vaudeville figurái is. Íme egy sétapálcás fiatalember, aztán itt az anyós, meg egy öregember, aki benyit egy szobába, ahol rajtakap valakiket, akik éppen csókolóznak stb. Itt van a tipikus együgyű, a tipikus jóságos apa, a tipikus szubrett, aki csicsereg és dalol. Azok, akik az ilyen sémákhoz szoktak, természetesen nem tudták Gogol szereplőiben meglátni az élő alakokat. Ez hatalmas félreértés.

Amikor a múltbeli értelmezéseket tanulmányozzuk, valami oknál fogva mindenki Gogol leveleivel hozakodik elő, amelyek rögzítik a szerző viszonyát *A revizor*hoz. Elkezdjük olvasni ezeket a leveleket, és persze rögtön teljesen világos lesz, hogy az emberek egészen másról beszélnek. Most, amikor a darab már új köntösben jelent meg, figyelembe véve Gogolnak a színészekhez szóló megjegyzéseit, hirtelen azt mondják nekünk: „Bocsánat, nem tekinthetik egyenrangúnak Gogol összes levelét, amely *A revizor*ra vonatkozik. Az 1836-os Gogol nem azonos az 1847-essel. Gogollal ekkor ez meg az volt" és stb., stb.[72]

Egy rendező[73] üdvözlő táviratot küldött nekem, amelyben óva intett: „Menekülj Gogol sötét éjszakai lelkének fogságából!" De engedelmet, elvtársak! Számomra nem létezik sem nappali, sem éjszakai lelkű Gogol! Számomra egy Gogol van – Gogol, *A revizor* szerzője. Amikor ezt a darabot tanulmányozom, akkor a szerző viszonyát is tanulmányozom a darabhoz, és azt látom, hogy a darabbeli változások ahhoz a korszakhoz tartoznak, amelyről kollégám beszél, a „sötét éjszakai lélek" korszakához, amelynek minden jel szerint ő van a fogságában. Én ezt a „sötét éjszakai lelket" nem látom. Engem egyáltalán nem érdekel az, hogy Gogolt egy orvos kezelte, aki mindenféle orvosságokat írt fel neki. Nekem teljességgel érdektelen tudnom, hogy Gogolnak melyik évben miféle betegsége volt. Nekem az a fontos, hogy *A revizor* hogyan változott Gogolnál az évek során, nekem, úgymond, ezt a kormányrudat kell erős kézzel tartanom, és ha azt látom, hogy a mű éppen a betegség korszakában válik egyre tökéletesebbé, akkor talán azt mondhatjuk, hogy éppen *A revizor* volt az az alkotás, amely meggyógyította Gogolt.

Egy moszkvai kritikus azt mondja, Mejerhold úgy rendezte meg *A revizort*, hogy figyelembe vette Gogol szavait, miszerint ott nem emberek vannak, akiket a színpadon ábrázolni kell, hanem a mi szenvedélyeink stb. Hát erre Scsepkinnek megvan a válasza. A kritikus Gogol egyetlen magyarázata és Scsepkinnek erre adott válasza alapján megállapítja:[74] Mejerhold tehát ezt a darabot nem a megkívánt realista felfogásban értelmezte, ahogy Scsepkin. Nem, ez éppenséggel az az út, amelyen Scsepkin haladt. Az az ember, aki ezt a megjegyzést tette, megfeledkezett egy másik Gogol-levélről, amelyet az író Scsepkinnek küldött, és amely mellesleg az úgynevezett „éjszakai" korszakában keletkezett, 1847-ben. Gogol azt írja benne: „Az ön levele, igen kedves Mihail Szemjonovics, annyira meggyőző és ékesszóló, hogy ha én el is akartam volna venni öntől a polgármestert, Bobcsinszkijt és a többi hőst, akikkel ön, ahogy fogalmaz, összenőtt, mint a vérrokonokkal, akkor ismét visszaadnám önnek őket mind, talán egy személyes barátot adva ráadásképpen. Azonban arról van szó, hogy ön, úgy tűnik, nem értette a legutóbbi levelem. Felolvasni én éppen azért akartam *A revizort*, hogy Bobcsinszkij még inkább Bobcsinszkijjé váljék, Hlesztakov Hlesztakovvá, egyszóval mindenik azzá, amivé kell. Az átdolgozás alatt *A revizor* utolsó részére gondoltam. Érti ön ezt? Ezzel a résszel olyan ügyetlenül boldogultam, hogy a néző bizonyára arra következtet, hogy *A revizor*ból én valami allegóriát akarok csinálni. Nekem nem ez a célom. *A revizor* az *A revizor*, azt a feladatot pedig, hogy a néző önmagára értse, mindenkinek feltétlenül el kell végeznie nemcsak *A revizor* esetében, de *A revizor*ral kapcsolatban mindenképpen illik. Ezt kellene bizonyítani e szavakkal: »és vajon az én képem ferde-e?«. Egyelőre minden önmagában áll. A kecske is megvan, a káposzta is ép. Az allegória allegória, *A revizor* pedig *A revizor*. Mellesleg furcsa, hogy nem sikerült találkoznunk" – és így tovább.

Ez a levél annyira jó, hogy megdönt minden olyan feltételezést, mely szerint Gogol az egész művéből valamiféle allegóriát vagy szimbolikus sémát kívánt volna létrehozni. Persze azok a kritikusok, akik engem elemeznek, olvasták Gogol leveleit, de nem olvasták őket végig.

A peredvizsnyikek naturalizmusa és a groteszk helyett mi új értelmezést hoztunk létre. Amikor ehhez az értelmezéshez fordultunk, szükségessé vált, hogy ne ragaszkodjunk mereven egyetlen szövegkiadáshoz,

---

71 Orosz realista festészeti mozgalom a XIX. század utolsó harmadában, társadalomkritikai realizmus és pszichologizmus jellemezte; Repin, Szurikov, Kramszkoj, Perov, Levitan, Vasznyecov, Kuindzsi és mások tartoztak hozzá.

72 Mejerhold itt két különböző korszakban született Gogol-levélre, illetve levélgyűjteményre utal: a *Részlet a szerző leveléből, amelyet közvetlenül A revizor bemutatása után küldött egy írónak* 1936-ban keletkezett, valóban az ősbemutató után (magyarul megjelent a *Magatokon röhögtök* című kötetben), illetve a *Válogatás barátaimmal folytatott levelezésemből* című könyvre, amely 1847-ben jelent meg először, és XIV. fejezete a színházról szól (magyarul 1996-ban adták közre). A *Válogatás* rendkívül polemikus mű. Ugyanekkor keletkeztek *A revizor megoldása* és az *Előzetes figyelmeztetés azoknak, akik helyesen szeretnék játszani A revizort* (ezeket is lásd a *Magatokon röhögtök* című kötetben). Mint ismeretes, Gogol életének utolsó évtizedében remetévé válik, elmagányosodik, egyre jobban összeroppan. Az itt következő rész és az úgynevezett „sötét éjszakai lélek" is erre utal.

73 V. M. Bebutov küldte a táviratot; Bebutov 1924-ben vitte színre *A revizort*.

74 Gogol *A revizor megoldása* című darabban Scsepkint szereplőnek teszi meg. Scsepkin így válaszol erre a változatra 1847-ben: „Elolvastam az ön *A revizor*-befejezését, és szidni kezdtem magamat, a rövidlátásomat, mivelhogy mind ez idáig csupán élő embereket láttam *A revizor* összes hősében... Ne célozgasson arra, hogy ezek állítólag nem csinovnyikok, hanem a mi szenvedélyeink... Nem, nem adom vissza őket! Nem én, amíg csak élek. Ha meghaltam, tőlem kecskékké is változtathatja őket, de addig nem adom még csak Gyerzsimordát sem, mert még ő is kedves előttem." (Lásd: *Magatokon röhögtök*, 296.)

mivel azt láttuk, hogy ezt a művet maga Gogol változtatgatta fogantatási pillanatától kezdve folyamatosan, miközben lényegében ugyanaz maradt.

Gogol elégedetlenségét az váltotta ki, hogy *A revizor*t bemutató színház ebben az előadásban alapvetően szórakoztató hangot ütött meg, és a leleplező jelleg nem játszott szerepet benne. Ez azzal magyarázható, hogy a tréfa általában nagyon jellemző a színházra. A tréfa a vaudeville-lel együtt jelent meg a színházban. Az efféle játékstílus a színészek számára is kellemes volt, mert a közönség megszerette a tréfákat, s így bármely színésznek nehezére esett volna megválni azoktól a megoldásoktól, amelyek segítségével a nézőt hatalmába kerítette. A leleplező hangnemhez másféle eszközöket kellett volna kigondolni, másrészt egy leleplező előadásban megszólal egy olyan tónus is, amely ellen a cenzúra biztosan hadakozni fog. Tehát nem kell sem az akkori színészeket, sem a rendezőt hibáztatni, ilyenek voltak a körülmények, nem lehetett eljátszani egy leleplező előadást.

Íme egy új feladat a forradalmi színházi front számára. Most azt láthatjuk, hogy ez a szórakoztató stílus ismét a forradalmi színház kedvence lett. De most szinte nincsenek is olyan darabok, amelyek valamiféle komoly pátosszal ötvöznék azt a remek nevetést, amelyről Gogol ezt mondta: „Magam is megéreztem, hogy ez a nevetés már nem a régi, hogy írásaimban nem vagyok az, aki addig voltam, és a késztetés, hogy ártatlan, könnyed jelenetekkel mulattassam magam, ifjú éveimmel együtt tovatűnt."[75] És itt van az a Puskin által odavetett mondat, amikor Gogol felolvasta neki a *Holt lelkek*et: „Istenem, milyen szomorú is a mi Oroszországunk!" És éppen ez a szomorúság nyomta kemény, nehéz kőként Gogol lelkét és elméjét. Minden bizonnyal Gogolt megrázta ez az érzés, mi meg azt láthatjuk, hogy bár a darab alapstruktúrája nem változott, mégis minden „megjegyzés", amit Gogol a színészeknek szán, egyre tökéletesebbé teszi a darabot. Egyre komolyabbá és komolyabbá válik, mivel Gogol egyre jobban támaszkodik az előadás leleplező jellegére.

Ebből a szempontból a mi előadásunk tényleg sebezhető lehetett volna. Ha nálunk valóban létezne egészséges és komoly kritika, ha a mi kritikusaink tényleg végiggondolták volna az egészet – akkor egyetlen észrevételt tehettek volna: azt, hogy az előadás leleplező szándékát nem vittük teljesen végig, és hogy még tovább kell a Gogol-variánsokban kutakodni, s még több változtatást véghezvinni, a színpadi szituáció új értelmezésében még több új szempontot hozni, hogy ez az előadás ténylegesen leleplezővé válhasson.

De hogyan helyezzük ezt az előadás – miután legyőztük a groteszket, legyőztük a vaudeville-t, a „színházra jellemző tréfákat" – új alapokra? Hát elsősorban annak a realizmusnak a segítségével, amelyhez nekünk mindmáig nem sikerült visszatérnünk. Mindmáig nem döntöttünk úgy, hogy megtesszük. Azt a szót, hogy „realizmus", két-három éve még nem volt szabad kiejteni, mivel a realizmus, amely nem járta be azokat az utakat, amelyeket mi bejártunk, elkanyarodhat a peredvizsnyik típusú naturalizmus felé.

Ezért törekedtünk arra, hogy ebben a műben új eszközökkel, a biomechanikával stb. közelítsük meg a realizmust, és ezt csak a zene elvén keresztül tehettük meg. Ezért a „zenei realizmus" fogalma ezzel az előadással kapcsolatban nem kitalált fogalom. Rájöttünk, hogy előadást komponálni a zenekari komponálás valamennyi szabálya szerint kell, hogy egy színész szólama önmagában még nem szól, hanem a hangszercsoportok tömegében fog majd megszólalni, s hogy ezeket a csoportokat bonyolult hangszerelésbe kell fonni, ebben a bonyolult struktúrában megjelölni a visszatérő motívumok útját, a zenekar mintájára szólaltatni meg egyszerre a színészt, a fényt, a mozgást és a színpadra kerülő tárgyat is. Különös élvezettel hangoztatom ezt egy olyan teremben, ahol Petrov-Vodkin[76] is jelen van, hogy szerintem minden tárgy a maga dinamikája szerint elevenedik meg – igen, a tárgy úgy kel életre, mintha neki is lennének idegei, hátgerince,

A bemutató plakátja

[75] Gogol: Szerzői vallomás. In *Válogatás barátaimmal folytatott levelezésemből*. Ford. Gasparics Gyula és Kovács Erzsébet. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996, 307.

[76] K. Sz. Petrov-Vodkin (1878–1939), a XX. századi orosz képzőművészet egyik legjelentősebb alakja, teoretikus, díszlettervező. Mejerhold ekkoriban hívta el Petrov-Vodkint, hogy Szaltikov-Scsedrin *Egy város története* című előadásának tárgyi világán dolgozzanak együtt (az előadás nem valósult meg).

mintha hús-vér volna. A tárgy bevonása az emberrel való interakcióba figyelhető itt meg, ami új jelenség, és mint kísérlet egyre kidolgozottabb. Így tehát egy olyan nagyszabású előadást látunk, amelyet a drámai színházban mint zenei jellegű előadást fognak majd számon tartani.

És amikor a drámai színház nyúl egy olyan alkotáshoz, mint *A revizor*, akkor természetesen nem mindegy a szereplők életrajzi struktúrája, jellemzőik. Emlékezzünk, mit írt Gogol a negyvenes években: „Kérem, dobjanak ki minden jellemzést, amit valaha adtam. Egyáltalán nem kell figyelembe venni őket."[77] Mert minél mélyebbre ásott a műben, annál világosabban látta ezeket az alakokat. Látta, hogy ezek élő alakok, és mert élő alakok, kell hogy legyen valamilyen életrajzuk. Ennek az életrajznak, vagy inkább ennek a biográfiai szövetnek a felfejtése vezetett el minket ahhoz, hogy gyökeresen megváltoztassuk a viszonyunkat a szerepekhez. Bizonyos esetekben ez jobban sikerült, másutt gyengébben. Bizonyos esetekben találtunk megfelelő típusokat a társulatunkban, máskor nem; voltak hiányosságaink, ezért nem lehet minket hibáztatni. Megtörtént *A revizor* revíziója, de természetesen nem vittük el a legvégéig.

A színészi technikát illetően, azért, hogy ne essünk a vaudeville játékstílusába, egyszer s mindenkorra ki kellett mondanunk: ebben az előadásban félre fogjuk söpörni az összes úgynevezett „színházra jellemző tréfát" (ez a terminus mindenki számára ismerős, akinek több-kevesebb fogalma van az olasz commediáról), legyőzünk mindent, ami, úgymond, szabadon virágzott abban a korszakban, amikor a színpadot a vaudeville uralta. A mai színészi technikával leküzdhetjük ezeket a tréfákat, természetesen a valódi realizmus segítségével, de elvtársak, nem egy olyan színházi realizmussal, amely még mindig nem tud megválni a hazugságtól és a sablonoktól.

Egyetlen irányzat sem kötelez olyan óvatosságra, mint a realizmus területe. Csak azt szabad a színpadon megmutatnunk, ami teljes igazságként hangozhat. Ebben a tekintetben sokat hibáztam, és ezt tiszta szívből be is vallom. Nem könnyű legyőzni ezt a technikát, amely nehéz kőként húzza a nyakunkat azért, mert hiányzik az iskola, az igazi színházi iskola, azért, mert csak azok a színészek és rendezők szentelik magukat a tanításnak, akik színpadon dolgoznak, akik a legaktívabban vesznek részt színházi életünkben, és időhiány miatt csak a szabad idejüket szentelik az iskolának. Ilyen körülmények között természetesen hatalmas nehézségek tornyosulnak előttünk. Amikor majd létrejönnek a [színházi] pedagógiai intézmények, és egy sereg nagyszerű színpadi szakember elhagyja majd a színházat, hogy talán teljes évtizedekre kizárólag az iskolának adja át magát, akkor talán lesznek eredményeink is. Addig minden káplár, aki pálcát ragad, eldönti a színház sorsát, mert ebben a tekintetben egyelőre semmi okos dologban nem tudtunk megegyezni.

Hogy a játéknak milyen módozatai váltak számunkra a legjellemzőbbé, amikor erről a teljes igazságról beszélünk? Most csak két nevet említek, meg fogják érteni, miről beszélek. Amikor a vásznon megnézik Charlie Chaplin vagy Douglas Fairbanks[78] legutóbbi munkáját, meglepődnek majd azon, hogy ezek az emberek ezer dologból a legkézenfekvőbbet választják – a természetből, a környezetből, a mindennapi életből. Minden jelenség közül azt fogják választani, ami igazságnak tűnhet, nemcsak az egyén, hanem a közösség, a tömeg számára is. Főként a közösségit, a közösségi érzékenységet célozzák meg.

Nagyon lelkes vagyok, amiért a mi *A revizor*unkban megvan az az igazság, amely a tömeg számára visszaigazolásként hangzik. A moszkvai kritikusok, mintha összebeszéltek volna, azt kiáltották, hogy *A revizor*unk tisztára szentségtörés, hogy ez *A revizor* Gogol eltorzítása, hogy Mejerhold *A revizor*ja ördög tudja, micsoda, hogy Mejerholdot ezért *A revizor*ért el kellene űzni Oroszországból, elzavarni, ördög tudja, hova! A legelképesztőbb dolgokat írták. Mindeközben mindennap megtelik a színházunk, ami, ha nem tévedek, ezerkétszáz embert tud befogadni, napról napra megtelik, függetlenül e kritikusok egyéni véleményétől, amelyet csak kijelentenek, anélkül, hogy bármivel indokolnák. A vöröskatonák, akiknek a véleményét a *Komszomolszkaja Pravda* mérte fel, valamint több néző, szemben a kritikusokkal, azt állította, hogy ez nagyon vidám előadás, nagyon dinamikus, nagyon filmszerű. Engem ez nagyon boldoggá tesz. A színészek figyelmét elsősorban arra az igazságra irányítottam, amelyet önmagukban kell megkeresniük, saját megfigyeléseikből leszűrniük és „vászonra" vinniük, csak azt tartva meg, ami tényleg igazságként hangzik a kollektív vélemény szerint. És ezzel a játékmóddal, amely a gesztusokkal, nevetéssel, testmozgással nagyon gazdaságosan bánik, csak olyan mozzanatokat tartottunk meg, amelyek a filmfelvevő gép nagyon érzékeny filmjére is rögzíthetők lennének, csak ezeket választottuk ki. Természetesen itt a színészek számára hatalmas a veszély, hogy elcsábulnak: még mindig szeretnének ebben a „groteszkben" kibontakozni, megmártózni, megmártózni egy anarchisztikus, szervezetlen, harsány látványban, a hitelesen megfigyelt és színre vitt dolog helyett elárulni az igazi megközelítést, az igazi formát.

Brjuszov tévedett, amikor kijelentette, hogy Gogol romantikus, aki nem lát józanul, hanem mindent felnagyít; ő alakította ki ezt a maga korában elég népszerű nézetet Gogolról mint hiperbolikus alkotóról.[79] Azonban arról van szó, hogy mi Gogolban megláttuk azt a fantasztikumot, amely egy másik nagyszerű szerző hasonló jellegű műveire is jellemező, az E. T. A. Hoffmannéira, aki ravaszul elénk hoz egy almakereskedőt, akinek a szoknyája alatt farok van. Ez nem jelenti azt, hogy nekünk az ördögöt szoknyában kell elképzelnünk. Ez csak annyit jelent, hogy Gogol egy olyan emberre jellemző világ képét ügyeskedte össze, aki a valóságnak elgondolt világot egy kis fantasztikummal vegyíti, nem misztikummal, hanem fantasztikummal. Ez csak az a feszültség az agyban, amely a mindennapi élet határait feszegeti. A nagy realista

---

77 Valószínűleg Mejerhold is saját szavaival adja vissza Gogol egyik Sz. T. Akszakovhoz írt levelét (1841. március 5.): „A szerepek jellemzését, ami a könyv első kiadásának elején található, ki kell húzni."

78 Douglas Fairbanks (1883–1939) amerikai színész, a *Zorro, A vasálarcos* címszerepeinek alakítója.

79 V. Brjuszov 1909-ben írt Gogol-tanulmányáról van szó, amelyben Brjuszov elutasítja, hogy Gogolra mint következetesen realista szerzőre tekintsen.

Lenin a legnagyszerűbb álmodozó volt *(taps)*, mert a leghétköznapibb jelenségben, a legszokványosabb dolgokban is képes volt meglátni a hatalmas feladatokat, a hatalmas horizontot, azt, ami számára a távoli jövőben jelent meg, de amit keményen kézbe vett, mert a való világban látott! És így a valóságban látni a fantasztikumot nem jelenti azt, ahogy néhány kritikus állítja, hogy valaki misztikussá vált, hanem szétfeszíti a kispolgári élet kereteit, és a létezésnek azzal az örömével fonódik egybe, amely csakis a valóságban jöhet létre. *(Taps.)*

A szövegvariánsok választása hiteles. A variánsok közül mindig azokra esett a választásunk, amelyek a leginkább kifejezik a beszédben a jellemet, és, úgymond, a legbeszéltebb szöveg. Most hozok egy példák, hogy lássák, miről van szó.

Gogol [a Scsepkinhez írt levélben] azt kérte,[80] hogy a színész „erősen tagoltan, tisztán, érthetően" mondja a szövegét. Hallották-e önök, elvtársak, hogy a színpadon a Gogolt játszó színészek „tagoltan, tisztán, érthetően" beszélnének? Továbbá azt írja: „Törekedjenek arra már a szerep felolvasásakor is, hogy minden szót keményen ejtsenek, egyszerű, de hatásos nyelven, majdnem úgy, ahogy a műhely vezetője beszél a munkásaihoz, amikor megszidja őket, vagy szemükre hány valamit, amiben tényleg hibásak. Önöknek nagy hibájuk, hogy nem tudnak keményen ejteni minden szót: ezért nem tudnak uralkodni önmagukon a szerepükben. Polgármesterként ön azért jobb, mint bármely más szerepében, mert megérezte, hogy itt kifejezőbben kell beszélni."

Ez persze igen nehezére esik egy olyan színésznek, aki tegnap még Romasov[81] sületlenségeit vagy valami egyebet játszott, egy olyan színésznek, aki tegnap még az újságcikkek vagy a pletyka nyelvén beszélt, aki a bíróságon hallgatózott. Neki nehéz kiszakadnia ebből, nehéz elkapnia a gogoli nyelv zenéjét. Hallgassák meg, milyen csodák vannak a gogoli szövegben. Hlesztakov például ezt mondja: „Aztán van egy jó whistező partink: a külügyminiszter, a francia követ, az angol követ, a német követ – meg én" – az egész tiráda az „sz" hangra épül.[82] Vagy az Uhovjortov [rendőrkapitány] és a polgármester közti párbeszéd [az első felvonás 5. jelenetében]. Látják, ilyen gyöngyszemeket írt bele Gogol *A revizor*ba.[83] Hallották-e ezt valaha korábban, ezeket az „sz"-eket és „r"-eket, kiemeléseket, „erősen tagoltan, tisztán, érthetően" ejtve? A szövegnek ezeket a sajátosságait illetően a színész nehézségei elképzelhetetlenül nagyok, mert valami folyton visszahúzza az úgynevezett valószerűségbe, amitől egyszerűen meg kell bolondulni, ha valószerűségen azt kell érteni, ami most a színpadokon folyik, mert ez a valószerűség a legteljesebb hazugság, teljes alkalmatlanság arra, hogy valaki megragadja, úgymond, az alakot a szarvánál fogva, ehelyett állandóan a részletekben akarja feloldani.

Ami a mi szövegvariánsokkal való munkánkat illeti, amelyekkel a színpadi szövegünket megtűzdeltük, fontos, hogy most az akadémiákon felébredtek, elkezdtek ezzel a kérdéssel foglalkozni, és rájöttek, hogy végre el kellene igazodni a szövegvariánsok tengerében, amelyek közt nekünk oly nehéz volt tájékozódnunk. Ha mi a tudósokra vártunk volna, akkor nem visszük színre *A revizort* sem 1926-ban, de még 1936-ban sem, hanem majd a centenáriumára! Mi viszont a tudásunk és képességünk szerint megtettük ezt.

És még ezt is mondják [a szövegvariánsokról]: „De engedelmet, ez gyalázat! Kérem szépen, hogy képzelik! Hiszen ezt Gogol kihúzta, a szemétkosárba dobta, a szemetesvödörbe, s most jött Mejerhold, előszedte a kukából, és arra kényszeríti a polgármestert, hogy mondja el ezt a szöveget!" Az efféle kritikusok elmulasztották alaposan elolvasni mindazt, amit *A revizor*ról írtak. Egyáltalán nem kell órákat tölteni az archívumokban, elég egy félórácskát ülni a könyvtárban, mert erről a kérdésről már régóta sok minden megjelent.

Gogol gyakran nem maga húzott ki szöveget, köztudott, hogy I. Miklós korának cenzorai gyakran finomítottak vagy egészében megsemmisítettek egyes kifejezéseket, amelyek számukra szemérmetlennek tűntek, sértették az erkölcsöt, vagy elfogadhatatlannak tartották a szereplők beszédében. Hiszen, elvtársak, el tudják képzelni, milyen nézőközönség volt éppen ebben az Alekszandrinszkij Színházban, milyen nagykutyák ültek itt, miféle rojtos-bojtos mundérokat, milyen toaletteket látott itt ez a nagyszerű épület?! Természetes, hogy Gogol, remegve e közönség előtt, elkezdte maga is az ő szemszögükből és a cenzúrával való összeütközés szemszögéből nézni a saját szövegét. Gogol jól ismerte a Harmadik Ügyosztályt[84] – hát bolond lett volna, hogy nyomdába vigye a művét, mielőtt tapasztaltabb társaival tanácskozik? Ezek a jómadarak mindenféléket tanácsoltak és beszéltek, találunk arra utaló jeleket, hogy Gogol kéziratiban sok javítás nem a szerző kezétől származik.

Azt mondják, Mejerhold azzal is gyalázatot követett el, hogy elvetette a mindenki által oly vágyott nevetést, s ezzel magát Gogolt is felszámolta! De miféle nevetésről is van szó? Ha ez a vaudeville-féle, üres, bohózati nevetés, akkor efféle nevetést Gogol sohasem akart. Ezt egy sereg leveléből is ki lehet olvasni.

Szeretnék még néhány rendkívül fontos dologról beszélni.

A legfontosabb Hlesztakovra vonatkozik. Először is nekünk mindig azt mondták, hogy Hlesztakov elsősorban egy teljesen üres ember, és ez az üres ember, ez az ostoba ember olyan helyzetbe kerül, hogy revizornak nézik. És minden ebből következik. Ugyanez a Gogol 1846-ban (hadd legyek ismét „Gogol sötét lelkének foglya") Szosznyickijnak a következőket írja: „Ezt a szerepet mindenképpen egy világi, comme il faut emberként kell játszani, távolról sem hazug tintanyalónak, hanem ellenkezőleg, azzal az őszinte vággyal, hogy egy ranggal feljebbinek tűnjön a sajátjánál, de úgy, hogy ez magától értetődő legyen, összességében egy kis hazug, egy kis csaló, egy kis gyáva ember, egy

---

80 Levél Scsepkinnek (1846. október 24.).

81 B. Sz. Romasov (1895–1958) szovjet drámaíró.

82 A gogoli szövegben itt tizenkétszer fordul elő az „sz" hang („U naSZ i viSZt SZvoj SZoSZtavilSZja: minyiSZtr inoSZtrannih gyel, francuzSZkij poSZlannyik, anglijSZkij, nyemeckij poSZlannyik i ja.")

83 A rendőrkapitány szövege hemzseg az „r"-ektől. (VcseRasnyego dnya slucsalosz za goRodom dRaka, – pojehal tuda dlja poRjadka, a vozvRatyilszja pjan.") Az előadáson a színész hosszú „rrr"-eket ejtett, Mejerhold is így tett a szövegrész felolvasásakor.

84 A Harmadik (titkos) Ügyosztály, a cári kancellária része 1826-ban jött létre, Benkendorf vezetésével; politikai, vallási ügyek és a cenzúra tartozott ide.

kis tintanyaló" stb.[85] Tehát, elvtársak, teljesen világos, hogy itt pontos utasítást kapunk egy sajátos kalandor megformálására.

Tyihonravov[86] azon csodálkozik, hogy ez a pétervári polgár, akinek Oszip, amint pénz kerül, rögtön jegyet vesz a színházba, hogy ez a Hlesztakov nem tudja, mi az, hogy komédia, és azt kérdezi: „Kommédija? És az mi, hogy kommédija?", aztán hozzáteszik: „A kommédija ugyanaz mint az artilléria."[87] Természetesen Hlesztakov tudta, mi a komédia, naivitás mást gondolni. A szöveghely Hlesztakovnak egy olyan tulajdonságát mutatja meg, amit eddig nem játszottak el, de amit el kell játszani. Az elvi misztifikátor és kalandor jellemvonását. És ha ez így van, akkor mi még jobban kitágítjuk Hlesztakov kinevetésének határait, tehát nemcsak egy átlagos hencegővel van dolgunk, aki csak a véletlennek köszönhetően került ebbe a helyzetbe.

Most pedig arról, miért történt az, hogy egy jelentéktelen vidéki városka helyett, egy Csajágaröcsöge helyett majdhogynem a főváros sikeredett. Hát ezért. Azt mondtuk magunknak: ezt olyan szerző írta, akinek a vallomásai a legőszintébb levelekben maradtak fenn, ahol egyenesen ezt mondja: „Valójában a vidéki életet nem ismerem olyan jól, inkább azt akarom ábrázolni, amiben most élek. Jobban ismerem a fővárosi életet" (az idézet hozzávetőleges).[88] Ezt abban a korszakban jelentette ki, amikor *A revizort* írta. Ezt a vidéki életet ő a fővárosi élet szűrőjén keresztül látta. Természetesen minden alakjában tükröződnek az akkori pétervári csinovnyikok. Ebben van az új *A revizor*-értelmezés minden nagyszerűsége és zamata. Ezt megcsinálni nagyon csábító volt. Csábító volt, hogy ne egy jelentéktelen vidéki városkát ábrázoljunk, hanem úgy játsszunk, hogy bárki könnyen el tudja képzelni [Gogol] kortárs fővárosi figuráit.

„A pétervári élet élénken itt van a szemem előtt, színei elevenek és élesek az emlékezetemben" stb. – így fogalmaz Gogol 1836. május 15-én. „El tudom képzelni, mi lett volna, ha valamit a pétervári életből merítek, amit most jobban és inkább ismerek, mint a vidékit" – ezt pedig 1936. április 29-én mondja; tehát akkor, amikor *A revizor*on dolgozott, égett a vágytól, hogy a pétervári életből merítsen.

Most pedig az oly sokakat zavarba ejtő néma jelenetről. Gogol ezt írja Scsepkinnek 1846. október 24-én: „Fordítson különös figyelmet az utolsó jelenetre. Feltétlenül képinek és megrendítőnek kell lennie. A polgármesternek teljesen elveszettnek kell lennie, és egyáltalán nem nevetségesnek."

És íme, elvtársak, amikor mi kibontjuk ezt a képet, és valóban egy olyan néma jelenetet kínálunk, amilyenről Gogol álmodott, amelynek tényleg az az elsődleges feladata, hogy „megrendítsen", akkor azt tapasztaljuk, hogy minden alkalommal, attól függetlenül, hogy a mi előadásunknak 12 óra 5 perckor van vége,[89] a nézők a helyükön maradnak, egy emberként, és sokáig nem kezdenek el még tapsolni, mivel még a megrendülés állapotában vannak. És hogy ott bábok vannak-e a néma jelenetben vagy nincsenek, ezt engedjék meg, hogy titokban tartsuk, mi közük hozzá?

Erre azt mondják: „Miféle dolog ez, terjesztik a misztikumot." De minek kellene ebből bármilyen misztikumnak keletkeznie? Erre azt mondják: „Ha egyszer bábok vannak, akkor az misztikum." *(Nevetés.)* Azoknak az embereknek, akik azt mondják, hogy én misztikus vagyok, akik azzal vádolnak, hogy ebből az előadásból misztikumot csináltam, elmesélem a következő történetet. Valaki vendégségbe érkezik hozzám. A szobámban zöld ernyős lámpa ég, amitől kellemes félsötét van, a fehér falon pedig fel van akasztva a nadrágom *(nevetés)*. Ez az ember azt mondja: „Nézze, én üzleti ügyben jöttem, magánál pedig zöld a lámpaernyő, és valami lóg a falon." (Tudjuk, hogy mi, a nadrágom.) *(Nevetés.)* „Csak akkor folytatom magával a tárgyalást, ha leszedi, mert ez egy akasztott emberhez hasonlít." *(Hosszan tartó nevetés. Taps.)* Én meg azt kérdem önöktől, ki a misztikus közülünk. Az, aki felakasztotta a nadrágját? Én azt hiszem, elvtársak, hogy az a misztikus, aki a nadrágot akasztott embernek véli *(nevetés)*. És ilyenekkel van az embernek dolga!

Vagy, mondjuk, az erotika. Én már mindenféle előadást láttam. Volt szerencsém Párizsban is járni, és látni ezt az erotikát a párizsi színházakban, a Moulin Rouge-ban, a Montmartre-on, és láttam előadásokat nálunk is, az SZSZKSZ-ben. Nem tudom, hogy véletlen-e vagy sem, de voltak bennük erotikus elemek, például a *Lüszisztratéb*an a Művész Színházban [a Zenei Stúdióban]. Egyetlen kritika sem támadta az erotika miatt, de amikor én színre viszem *A revizort*, akkor hirtelen találnak benne erotikát. Egyáltalán nem értem: hol van itt az erotika? Ez olyan, mint az a nadrág az előbb. Bizonyára vannak emberek, akik bármilyen jelenetben erotikát látnak.

Tehát ez az én három halálos bűnöm: misztikum, erotika és a társadalmi érzékenység hiánya. De hát ez nagyon is érthető: ha a színpadon nem menetelnek vörös zászlókkal, és nem éneklik az *Internacionálé*t, ha nincsenek jelszavak, amelyeket a folyó előadás közben skandálhatnak, akkor azt mondják, *A revizor* nem forradalmi. De ezt megint csak olyan emberek mondják, akik sajátos rövidlátásban szenvednek, akik e zászlók nélkül nem képesek meglátni ebben a dologban a forradalmi töltetet.

Természetesen a maga idejében *A revizor* teljesen forradalmi darab volt, és mi most is csak ilyenként játszhatjuk, ábrázolhatjuk és nézhetjük. Íme mindaz, amit el akartam mondani előadásomban. *(Taps.)*

FORDÍTOTTA ÉS A BEVEZETŐT ÍRTA: TOMPA ANDREA
SZAKMAI KONZULTÁNS: KHELL CSÖRSZ

A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Вс. Мейерхольд: Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. 1917–1939. Изд. Искусство, Москва, 1968.
Magyar nyelvű idézetek: Gogol: *Magatokon röhögtök*. Fordította Mészöly Dezső és Mészöly Pál. Helikon Kiadó, 1984; Gogol: *A revizor*. Ford. Morcsányi Géza. Kézirat.

85 1846. november 2-i levél.
86 Utalás N. Tyihonravovnak az 1886-os szövegkiadáshoz készült kommentárjaira.
87 Ezek a szövegrészek a dráma első színpadi verziójából származnak, az előadásban is elhangzottak.
88 Gogol ezt írta M. P. Pogogyinnak 1836. májust 15-én: „A provincia alig körvonalazódik már az emlékezetemben, vonásai sápadtak, de a pétervári élet élénken itt van a szemem előtt, színei elevenek és élesek az emlékezetemben."
89 Akkoriban az előadások 8 órakor kezdődtek. Az előadás mégis hosszabb lett a tervezettnél.

Spiró György

Üdv a bakóknak

Ami drámaírói pályafutásunk azzal kezdődött, hogy még szinte nem is írtunk semmit, de máris be voltunk tiltva, mint mindenki, aki még nem múlt el harmincéves. Úgy fest, eleve feltételezték rólunk, hogy nem lehetünk a rendszer hívei, és eszerint is bántak velünk. (Sejtésem szerint ez a hazai volt és jövendő diktatúrák közös ismertetőjegye lehet.) A hatvanas–hetvenes években hiába próbálkoztunk, a darabjainkat általában el sem olvasták, ha pedig mégis, annál rosszabb. Radnóti Zsuzsa volt a kivétel, aki mindenáron ifjakat akart felfedezni, az ő révén kerültek a darabjaim Horvai Istvánhoz, ő '71-ben még a lakására is felhívott, biztosított, hogy nagyon tehetséges a *Hannibál* című darabom, de hát én is beláthatom: mindenki tudja, Karthágó és Róma közül melyik a Szovjetunió, és melyik az Egyesült Államok. Álnaivan megkérdeztem, ugyan melyik melyik, de hát én is tudtam. Nem volt nehéz megjósolnom, melyik fog összedőlni, de a darabot azóta se adták elő, átok sújtja. (A másik beadott darabomra, a *Balassi Menyhárt*ra ők is kevés szót vesztegettek, pedig az jóval eredetibb; igaz, elég mélyen magyar, és az ilyet a büszke magyarok nem szokták szeretni.)

Jó módszer, ha soha nem olvassák el, amit írunk. (Ez nem színházi sztori, de jellemző.) A Magvetőbe vittem be a novelláimat, még a Münnich Ferenc utcában székeltek, a kedves Sík Csaba fogadott, átvette a dossziét, mondta, menjek be három hét múlva. Akkor leültetett, hosszan beszélt arról, hogy a fiatal írók nem tudnak másról írni, csak a szerelemről, próbáljak túllépni ezen a témán, majd a kezembe nyomta a dossziémat. Egyetlen novellám se volt, amelyben a szerelem felmerült volna. Mondtam neki: én inkább otthagynám a dossziét még egy ideig. Zavartan állt fel, le volt leplezve, de azért nem sajnálkozott. A dossziét sose vittem el.

Emlékszem, Czakó Gábor Bulcsú utcai lakásán jöttünk össze mi, előadatlan drámaírók, hogy összeesküdjünk a műfaj érdekében: a házigazda, Beréményi, Nádas meg én, valamint a kezdeményező MGP, plusz egy rendező szakos főiskolás, bizonyos Ács János, aki nagyokat hallgatott. Nem volt sok kész darabunk, de persze nem játszották egyiket sem; búslakodtunk egy darabig, aztán a Körút és a Kresz Géza utca sarkán Beréményivel, Nádassal és Áccsal még ittam valamit. Ács ott is hallgatott; nem is igen rendezett magyar szerzőt később, élőt pedig még kevésbé. Történhetett a dolog '73–'74-ben.

'78-ban ismét a Nemzeti Színház ösztöndíjas drámaírója lettem (előzőleg '75 és '77 között, a Martonérában voltam ott). Kujtorogtam a színházban, próbákat néztem elveszetten, évad végén aztán behívott Székely Gábor, mit is írnék nekik. Előadtam két ötletet. Az egyik: újjáépítik a Titanicot, ENSZ-lobogó alatt vízre bocsátják, nagy csinnadratta, a világ minden tévéje egyenesben közvetíti, a világ minden kultúrája képviselve van, népzene, néptánc, világbéke és humanista összefogás, és akkor egyszerre felrobban a hajó, és nem tudni, ki volt a merénylő. Székely nem lett lelkes. (Hamarosan elég hasonló ötletet filmesített meg Fellini.) Előadtam másik ötletemet: írnék egy darabot *Világos* címmel az idős, beteg Vörösmartyról, rettenetes házasság, rémes gyerekek, szörnyű barátok, az ország a szabadságharc után romokban, és Vörösmarty, mint mindig, világosan lát, de hiába. Székelynek az sem tetszett. Nem akar újabb dezillúziós drámát, közölte. De ez nem dezillúzió, védekeztem, egy nagy költő, egy nagy ember súlyos helyzetben... Jó, mondta Székely, írd meg, de más néven: legyen pont ugyanolyan alak, de ne Vörösmartynak hívják. De hát ilyen alak csak egy volt a korban, kiáltottam. Vörösmarty néven nem lehet, szólt Székely. Nem írtam meg, és a Gáborokat hamarosan kitúrták a Nemzetiből.

'80-ban, hogy, hogy nem, megrendezhettem egy saját bohózatomat a Játékszínben. Ugyan az öt, különböző helyekről jövő színész csak a főpróbán találkozott először egymással teljes létszámban, mert a színház titkára – azóta az egyik vallási közösség vezetője – minduntalan elfelejtette egyeztetni őket, a díszlet soha nem is készült el egészen, a kritika pedig jól levágott szerzőként és rendezőként egyaránt, de közönségsikerünk volt, és májusban az igazgató biztosított, hogy a következő évadban is műsoron tartja. Júniusban kaptam egy levelet a Győri Nemzeti Színházból, ahol senkit sem ismertem, hogy szerették volna a következő évadban bemutatni vagy a *Hannibált*, vagy a *Balassi Menyhárt*ot, be is adták a minisztériumnak, de onnét azt a választ kapták, hogy személyileg be vagyok tiltva. Meglepődtem. A Játékszín igazgatója megerősítette, hogy tényleg, még az addig semmi vizet sem zavaró bohózatomat is betiltották utólag.

Eleinte arra gyanakodtam, hogy ezt csak az igazgató találta ki kifogás gyanánt, de sikerült szereznem egy példányt a minisztérium kétoldalas tiltólistájából, és tényleg szerepeltem rajta. Szép lista, Csurka darabjai ugyanúgy betiltattak, mint Tandoriéi, akit pedig nem

is akart előadni senki. Volt a listán vagy harminc név, boldog-boldogtalan ömlesztve, válogatás nélkül, az összes darabjukkal együtt.

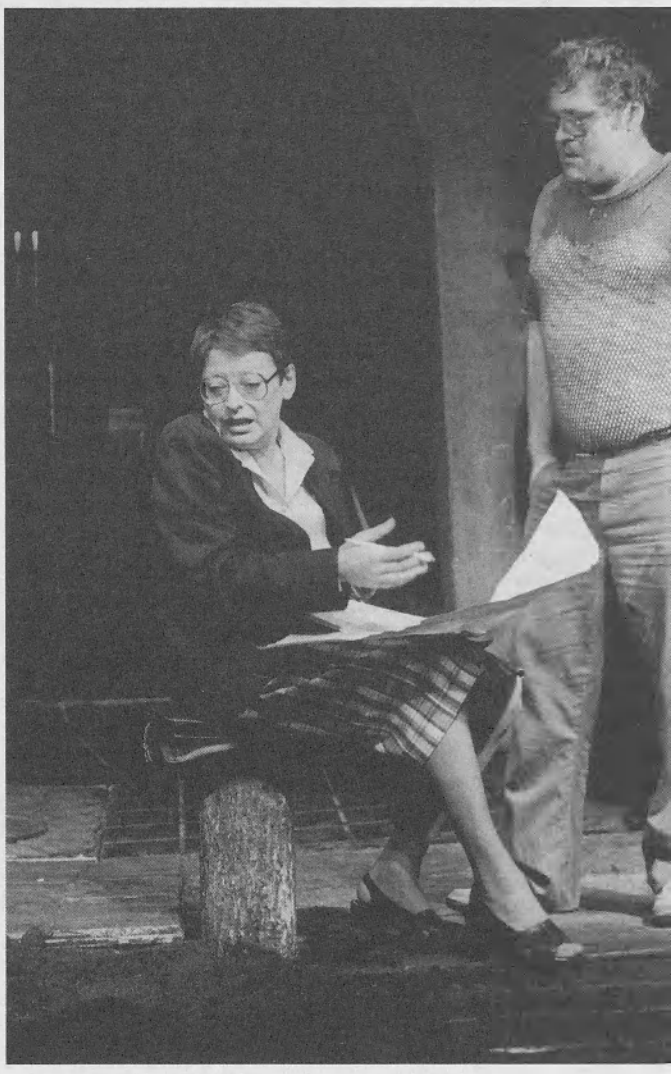
Felhívtam Bereményit, aki persze szintén rajta volt a listán, hogy tenni kéne valamit. Ugyan mit tehetnénk, mondta lemondóan. Hát, mondtam, legalább csináljunk botrányt. Á, mondta ő.

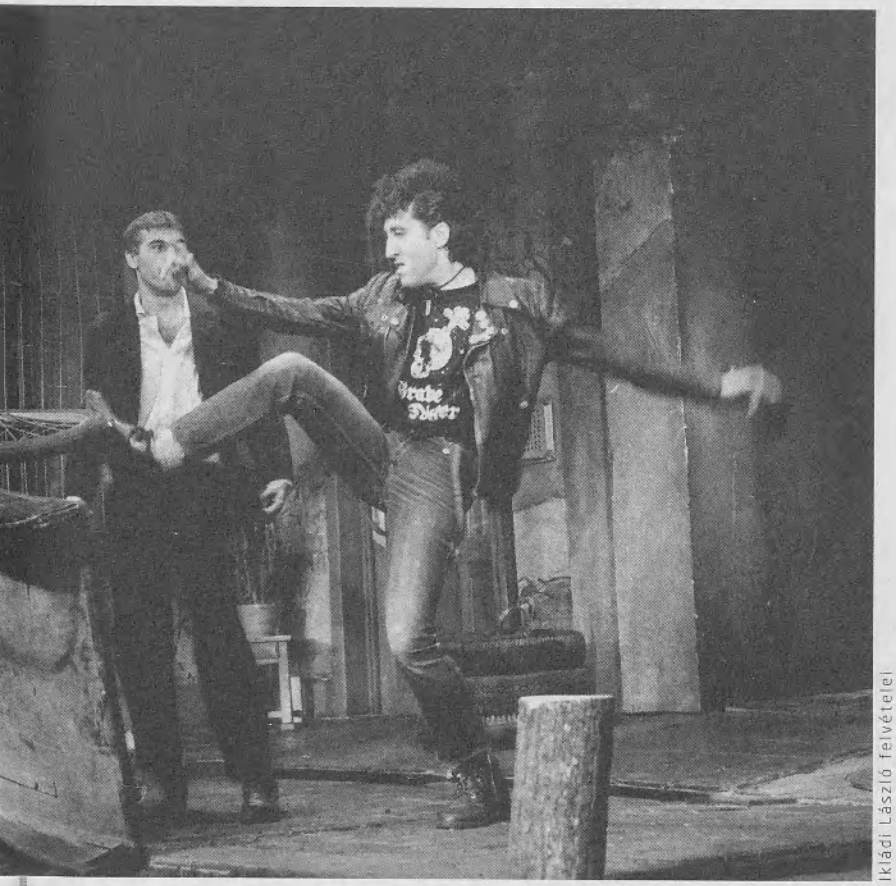
Én mégis írtam egy levelet a színházért felelős minisztériumi főnöknek, akit látásból ismertem az írószövetségi ülésekről, és aki engem valamiért tegezett. Ezúttal én is tegeztem őt. Ugyan kedves elvtársam, édes egy barátom, meglepetéssel értesültem róla, hogy be vagyok tiltva összes játszott és nem játszott darabommal együtt, irgum-burgum, vajon mi lehet ennek, édes egy komám, az oka? Barátsággal üdv. Feladtam expressz ajánlva. Két hét múlva választ kaptam, el is csodálkoztam. Az nem úgy van, betiltásról szó sincs, az nem ilyen lista, nincs is lista egyáltalán, soha semmilyen lista nem volt. S bár Győrött nem mutatták be darabomat, és a bohózatomat sem játszották tovább a Játékszínben, a listát őszre visszavonták. Tűnődhettem, vajon az én levelem hatott-e ennyire elementárisan, vagy a nemzetközi helyzet. Az illető káder nem sokáig maradt a helyén, vagy mert túlbuzgó volt, vagy mert engedékeny, vagy mindkettő, vagy ő volt a pofozógép.

A következő történetet Zsámbékitól tudom. '86-ban a *Csirkefej*hez, amelyben szerepel két rendőr, egyenruha-használati engedélyt kellett kérni a Belügyminisztériumtól, s ehhez előre be kellett nyújtani a darabot. Már folytak a próbák, amikor erre a kötelezettségre fény derült. Bemegy Zsámbéki, az illetékes kedvesen fogadja, kifejezi örömét, hogy végre egy darab, amelyben a rendőrséget nem bántják, sőt ellenkezőleg, az idősebbik rendőr kifejezetten humánusnak van ábrázolva (tud ártatlan képet vágni Zsámbéki, de azért megnéztem volna ebben a pillanatban az arcát), de van egy nagy baj: a rendőrök is csúnyán beszélnek. A rendőrök nem beszélhetnek csúnyán. Mindenki más igen, ők nem. Szóval, megadják az engedélyt, ha a bazmegek ki lesznek húzva. Mit tehetett Zsámbéki, az egyenruhákért cserébe megígérte.

Ujlaki és Eperjes éppen csak egy egészen kicsivel tartott hosszabb szünetet a bazmegek helyén, mint a többi szó között, éppen csak egy hajszálnyival, egy leheletnyivel, és a közönség jobban mulatott, mint ha bazmegeztek volna.

Amúgy a *Csirkefej*et egy tisztességes diktatúrában illett volna betiltani, volt is belőle olyan példány, amelyben piros kiemelővel minden csúnyaság át volt festve az időszűkében szenvedő döntéshozó számára, volt olyan oldal, amely tiszta piros lett. De hát az akkor már nem volt tisztességes diktatúra, tologatták a darabot a különböző helyi és központi pártközpontok, és a végén Grósz elvtárs, akihez utoljára került a szöveg, úgy találta, kisebb a botrány, ha engedélyezik, mint ha betiltják. A kritikusoknak mindenesetre megtiltották, hogy írjanak róla, mire a megátalkodottak csak azért is írtak, főszerkesztőjüknek azt füllentve, hogy a konkurens lapban mindjárt közölnek róla





Iklódi László felvételei

BALRA FENT: Gobbi Hilda és Bodnár Erika a Csirkefejben

FENT: Varga Zoltán és Vajdai Vilmos a Katona József Színház előadásában

BALRA LENT: Ronyecz Mária és Vajda László

méltatást, erre aztán jó sok kritika jelent meg, a párt illetékesei pedig úgy tettek, mintha nem látnák.

Túl szép lenne a világ, ha cenzúra csak a szocializmusban működött volna.

'94-ben Ablonczy László engem is meghívott a Nemzeti drámapályázatára. Én voltam a meghívottak közül az egyetlen szerző, akit nem népinek szoktak elkönyvelni az effajta megbélyegzéssel foglalkozó hivatottak; tűnődtem, mit írjak a megtisztelő felkérésre. Eszembe jutott, hogy a hetvenes években, amikor Boldizsár Miki a magyar királyokról szóló tévéjáték-pályázatra invitált, azt találtam visszaírni, hogy én Vak Béláról írnék, a feltételem csak az, hogy a játék teljes idejére legyen sötét a képernyő. Miki megsértődött, pedig én csak vicceltem. Utánanéztem hát most Vak Bélának, és csuda dolgokat találtam a magyar és a szerb krónikákban (utóbbiakat az Árpád-házzal foglalkozó magyar történészek sose forgatták, szláv nyelveket nem tudván).

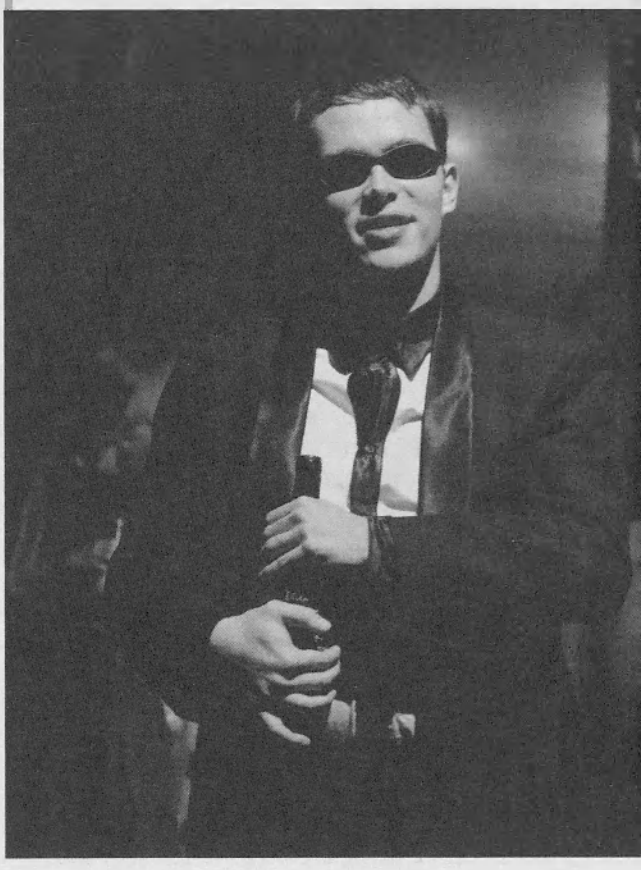
Az *Árpádház* című darabot a Nemzeti nem adta elő (a százezer forintos díjat becsülettel kifizették), bár később Márai Enikő azt mondta, hogy a dramaturgoknak az tetszett a legjobban. Nem szorgalmaztam a dolgot, eggyel több bemutatatlan dráma, istenkém. Mesterházy Márton unszolásának hála készült viszont a feléből egy *Vak Béla* című hangjáték. Igen ám, de a Magyar Rádió pár tucat példányban megjelenő belső újságjában régi jó ismerősöm, Sumonyi Papp Zoltán a darabból általam kihúzott, szövegösszefüggésükből kiragadott s így valóban illetlen kifejezésekből – tudtom és engedélyem nélkül – kedvtelve leközölt néhányat, amit hajdani felső tagozatos padtársam és sakkpartnerem, Farkasházy Tivadar – tudtom és engedélyem nélkül – sietve, kiemelt helyen újraközölt a jóval nagyobb példányszámú *Hócipő*ben. Erre hivatkozva a Kisgazdapárt elnöke, aki sem a darabot, sem a hangjátékot nem olvasta, a Parlamentben engem nemzetgyalázás miatt emelt hangon megróni szíveskedett. Csizmadia Tibor épp az egri színházat pályázta meg akkor, és könnyelműen beadta a műsortervben az *Árpádház*at is; a helyi kisgazdák, akik sem a darabot, sem a hangjátékot nem olvasták, valamint a pártvezérükön kívül sose hallottak rólam, úgy megfúrták, hogy csak négy év múlva lett övé a színház (akkor már óvakodott a nevemhez akár csak kevéssé hasonló hangsort is említeni).

Az *Árpádház* később néhány színházat megjárt; nem én vittem, Hamvai ajánlgatta. Babarczy, akivel tíz szép évet laktam egy házban Kaposvárott egykor, azt találta mondani, hogy csak akkor adja elő, ha a FIDESZ nyer; sajnos akkor éppen nem nyert a FIDESZ. A fővárosi fődirektor szerepét villódzóan játszó Jordán, kedves barátom és egykori sakkpartnerem, őszintén rettegve mondta: ha ezt a darabot előadja, nemcsak ő bukik bele, hanem a kormány is. Ekkora fontosságot magamnak én sose tulajdonítottam. Keszég Lacinak, aki nagyon jó felolvasást varázsolt belőle, aláírt szerződése volt a megrendezésére a Krétakörrel, meg is szűnt a Krétakör. Végül a Budapesti Kamaraszínházban mutatták be tizenkét és fél évvel a megírása után, a parlamentáris demokrácia dicsőségére a legkisebb stúdióban, ahová ötven néző fér be, „nehogy a Magyar Gárda tudomást szerezzen róla, és felgyújtsa a színházat", mondta Szűcs Miklós, akinek persze így is hálával tartozom.

Egyszer én magam tiltattam be egy darabomat, amit a színház be akart mutatni. A Vígszínház felkérésére írtam a *Legújabb Zrínyiászt*, az ötlet is az övék volt (nem említették, hogy előttem Esterházynak ajánlották fel, csak ő nem vállalta). A lényeg ugyanaz, mint Mikszáthnál: feltámad Zrínyi és csapata, és bekerülnek a mai politikai életbe. Megírtam az első változatot, beadtam, tetszett. Írtam a második változatot, és közben, '91 őszére, méltatlanná váltak a magyar politikusok arra, hogy a saját nevükön a színpadra kerüljenek. Leadtam a darabot, nagyon tetszett, és közöltem: nem engedem előadni. A színpad emelt tér, érveltem, ott egy kukabúvár is félistenné nemesül, isten őrizz, hogy ezek a politikusok a megszentelt tér előnyeit élvezzék.

FENT: Lengyel Tamás, Tímár Éva és Mesterházy Gyula az Árpádházban

LENT: Árpádház: Lengyel Tamás, Törköly Levente és Dolmány Attila



Nem értették, győzködtek, hiába: győzött az erkölcsi öncenzúrám.

A szocialista cenzúrát nem úgy kell értékelni, ahogy azt az antikommunisták a derék kispolgári Nyugaton szokták, akik a cenzúrán való sopánkodásból is giccset gyártanak. A mi szocialista cenzúránk a cári orosz cenzúra örököse volt: a cenzorok egy része művelt, az irodalmat és a színházat kedvelő egyén, akik gyakran összejátszottak az alkotókkal. Ők legalább sznobok voltak, és ebben mind az előző, mind a következő cenzoroktól különböztek. (A sznobok hallatlanul fontosak, nélkülük nincs irodalmi élet. Sznob volt egykor Hatvani báró, és sznob volt például a Szépirodalmi Könyvkiadó szupercenzora, az egyébként kommunista ideológus Pándi Pál, akinek azonban volt minőségérzéke, jó lapot is csinált az *Új Írás*ból.) Kihúztak és kihúzattak a sznob cenzorok lényegtelen apróságokat, a lényeges közlendőket pedig valahogy nem vették észre. Nem mondom, akadtak közöttük vadbarmok is, de a többség lelkifurdalásosan végezte a munkáját, és ott segített, ahol tudott. Az alapeset az a szovjet cenzor, aki a hatvanas években meghúzta Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényét. A svájci teljes orosz kiadásban dőlt betűvel szedték a húzásokat: érdektelen részek, a fontosabb mondatok, a legszovjetellenesebbek is, megmaradtak. A cenzor mosta kezét: ő megtette a magáét, és a mű végre megjelenhetett.

Nem annyira a hivatásos cenzorokkal volt baj (hivatalosan persze nem cenzorként működtek, hanem minisztériumi és pártközponti munkatársakként), még csak nem is a színházi besúgókkal, akik kilétére az újonnan a társulatba kerülők figyelmét azonnal felhívták, hanem a gyáva színházvezetők riadtak meg min-

dentől, amiben csak egy kicsit is tartalmas gondolattöredéket sejtettek. Az ilyen gyávaság már eredeti, feudális magyar jelenség, tartósabb és súlyosabb a szovjet cenzúránál.

A mai cenzúra abban különbözik a hetvenes–nyolcvanas évekétől, hogy nincs központi hely, ahová a műsortervet előre be kellene mutatni. A direktorok átlagos gyávasági mutatója a puha diktatúra óta, ahogy nézem, jelentősen megnőtt. Meg lehet őket érteni: a helyi önkormányzati idiótáktól függenek, akik a felvilágosult abszolutizmus húzd meg – ereszd meg alapon álló, félművelt cenzúrájának áldásairól mit sem tudnak, életükben egyetlen könyvet nem olvastak el, az értelmiséget, úgy, ahogy van, gyűlölik, semmi egyéb nem érdekli őket, csak a saját politikusi karrierjük, ízlésük pedig – párthoz való tartozásra tekintet nélkül – egyöntetűen förtelmes, tisztelet a kivételnek.

Az igazi, szenvedélyes, meggyőződéses, mélyről fakadó cenzúra nem rendszer-, hanem emberfüggő. A tehetségtelen akarnokok (vagyis az érezni és gondolkozni lusták) minden körülmények között megtalálják azt az érvrendszert, amelynek a nevében – az államérdek vagy a gazdasági hasznosság önfelkent ideológusaiként – lesújthatnak azokra, akik produkálnak valamit. Az osztály- és a származási mítoszok egyaránt pompásan üzemelnek, a nemzedéki nyírás pedig kiváltképp hatékony. A középkorú tehetségtelenek, akik annyira szaporák, hogy több van belőlük, mint ahány egyáltalán megszületett, mind az ifjakat, mind az időseket könyörtelenül kivégzik. Aki többes számban beszél, vagy egyes számban ugyan, de valakiknek a nevében, legyen kritikus, irodalomtörténész, esztéta, ideológus (szép szóval: filozófus) vagy csinovnyik, az a kultúra hóhéra.

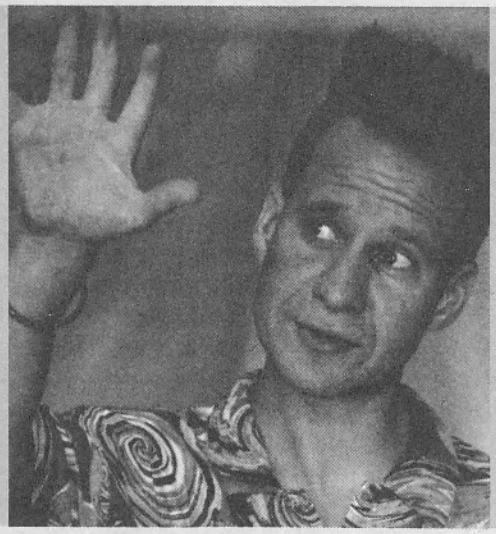
theater.hu – Ilovszky Béla

Mesterházy Gyula, Törköly Levente, Dolmány Attila és Kovács Ferenc a Budapesti Kamaraszínház előadásában

Tehetséges emberek is végtelenül tudják a másik tehetséget gyűlölni, mert hiúságuk, amely egyáltalán hajtja őket, a szorgalmuknál is nagyobb. Hát még a lusta idióták! Minél korlátoltabb valaki, annál jobban vágyik a sikerre. Cenzorból mindig óriási a túljelentkezés, legföljebb vannak különleges, véletlen időszakok, amikor a felvétel átmenetileg szünetel.

Amúgy a nyilvános és rendszeresített cenzúra hagyján, mert vannak aránylag jól megvont határai, és lehet hozzájuk nagyobb megalkuvás nélkül alkalmazkodni. A kedves kollégák rosszindulata súlyosabb. Fülbe súgnak, rágalmaznak, pletykálnak, elhallgatnak, gyanúsítgatnak, legyintgetnek, sürögnek, szembedicsérnek, haverkodnak... Királyok, pártvezérek, ideológiai vezetők, döntéshozók mindig vannak, akiket meg lehet győzni, le lehet beszélni, fel lehet piszkálni, rá lehet uszítani, elvégre azért álltak politikusnak, mert nem értettek a szakmájukhoz, és szívesen alkalmaznak udvaroncként üzemelő szaktanácsadókat. Az ilyen kedves kollégák, az önkéntes hóhérok rosszabbak a cenzoroknál.

Üdvözlet a bakóknak, ők a többség.



Peter Sellars (1957–) drámai színházi és operarendező, professzor A Los Angeles-i Egyetemen *A művészet mint szociális tevékenysé* és *A művészet mint morális tevékenység* címmel tart stúdiumot. Pályája elején számos Shakespeare- és Csehov-drámát állított színpadra. Nemzetközi hírnevet Mozart három operájának *(Così fan tutte, Figaro házassága, Don Giovanni)* mai amerikai környezetbe helyezett előadásával szerzett, amelyek DVD-felvételeit Magyarországon is forgalmazták. Doktori disszertációját Mejerhold *A revizo* jából írta. A Glyndebourne-i és a Salzburgi Ünnepi Játékokon XX. századi szerzők (Hindemith, Messiaen) operáit rendezte, az utóbbi helyen Ligeti György *Le Grand Macabre* című művét állította színpadra (lásd *SZÍNHÁZ*, 1997. november), amely után konfliktusb került a szerzővel. Antikapitalista elkötelezettségét mutatja Mozar befejezetlen operájának, a *Zaidé*nak politizáló bécsi előadása a 2006-os Mozart-évben (lásd *SZÍNHÁZ*, 2006. augusztus).

A színház tükör, párbeszéd és örökös kaland

BESZÉLGETÉS PETER SELLARSSZAL

– Mint amerikai hogyan jellemezné viszonyát az európai filmes és színházi hagyományhoz? Milyen mértékben hatottak önre az európai példák, mesterek vagy meghatározott drámaírók?

– Az internátusban vagy negyven darabot rendeztem, kezdetnek egész tűrhető repertoárt. Közben természetesen sokat tanultam. A bábszínházzal kezdtem, míg aztán erről valamikor letettem, és egyre inkább színészekkel dolgoztam; túl sokáig tartott, hogy újra meg újra kiképezzek olyan embereket, akiknek még soha nem volt a kezükben színházi bábu. Miután a középiskolát elvégeztem, anyám kívánságára egy évre Párizsba mentünk. Anyám egy szót sem beszélt franciául, és Párizsban sem járt még, de elhatározta, hogy oda kell költöznünk. Ez 1975/76-ban történt. Jobbkor nem is érkezhettem volna, mert ekkor vendégszerepelt Párizsban a berlini Schaubühne görög klaszszikusokkal és Gorkij *Nyaralók*jával. Ugyanekkor mutatkozott be Villeurbanne-ban Patrice Chéreau az első színházi és operarendezéseivel, Peter Brook pedig nem sokkal korábban telepedett le társulatával együtt Párizsban. Giorgio Strehlertől egyszerre több előadás is volt műsoron, és még az amerikai avantgárddal is Párizsban ismerkedtem meg. Ekkor került sor John Cage áttörésére, s a nyomában ott volt David Tudor és Trisha Brown. Alapjában véve az egész amerikai avantgárddal Párizsban találkoztam először. Peter Schumannnal és a Bread & Puppet Theatre-rel is ott kerültem kapcsolatba. A Párizsban töltött egy év folyamán hetenként négyszer vagy ötször voltam színházban vagy hangversenyen. Napközben a filmarchívumban vagy múzeumokban barangoltam. A szó szoros értelmében teleszívtam magam művészettel és kultúrával.

– Szívesen tudnánk meg többet rendezői munkájáról. Jellemezhetné a folyamatot, amelynek során a rendezései alakot öltenek? Hogyan kezdődik a munka, és hogyan fejlődik tovább? Hogyan készíti elő produkcióit? Mennyiben befolyásolja ezt a keletkezési folyamatot az a körülmény, hogy gyakran egyidejűleg több projekten dolgozik?

– Mint mondtam, eredetileg a bábszínházból jöttem, ahol alapjában véve az ember mindent, a díszlettől a hangon át a szövegig, egymaga csinál, közben pedig szükségképpen a zenével és a világítással is foglalkozik. A művészi szakmákkal egyidejűleg ipari szakmákkal is kapcsolatba kerül, tehát a szó szoros értelmében interdiszciplináris munkát végez. Mindenekelőtt azonban, és számomra ez a legfontosabb, megtanul együttműködni másokkal. És az együttműködés nem azt jelenti, hogy jön valaki, és megmondja, hol túl hosszú vagy túl rövid az előadás; azt jelenti, hogy a produkció valamennyi résztvevője hozzájárul annak sikeréhez. Ha különböző foglalkozású és kultúrájú emberek összejönnek, és kölcsönhatásba kerülnek, úgy, hogy mindenki tanul valamit a másiktól, kivételes sokszínűség jön létre, amely nagy erőt szabadít fel. Ez persze azt is jelenti, hogy senki sem tudja, hová vezet a közös utazás. Ha ez nincs így, nem is fogok neki egy munkának, és csak olyan projekteket fogadok el, amelyekről elhiszem, hogy elviselik ezt a teljes bizonytalanságot. Esetemben az is lényeges, hogy olyan témával foglalkozzunk, amelyről nézetem szerint a társadalom egyáltalán nem vagy nem eleget beszél.

Tehát olyan helyet próbálok találni, ahol ez a vita kialakulhat, illetve elmélyíthető. Számomra nélkülözhetetlenek ezek a munkafeltételek, és amilyen különbözőek az emberek, akikkel együtt dolgozom, olyan különbözőek lesznek természetesen az eredmények is. Mindig csodálkozom, milyen gyakran ismerhető fel már első látásra, ki rendezte ezt vagy azt az előadást. Nálam ez aligha menne ilyen könnyen. Nincs olyan munkám, amelyik egy másikra hasonlítana, azon egyszerű okból, hogy rendezéseim mindenfelől gyűjtenek ihletést és hatásokat. Elvégre mégsem lehet, hogy sokszínűségről és interdiszciplináris jellegről beszéljek, és utána olyan előadásokkal álljak elő, amelyek úgy hasonlítanak egymásra, mint két tojás. A tulajdonképpeni próbákat persze hosszas beszélgetések előzik meg, de legalább ilyen fontos számomra, hogy minden munka esetében új célokat tűzzünk magunk elé. Hiszen körülöttünk is szüntelenül változik a világ, és ha előadásainkkal mondani akarunk valamit az embereknek, akkor találnunk kell valami olyan témát, amelynek köze van életük valóságához.

– *Milyen művészi és emberi tulajdonságokat vár el azoktól a színészektől és énekesektől, akikkel együtt dolgozik?*

– Az volt a nagy szerencsém, hogy rögtön a pályám elején olyan emberekbe botlottam, akik nem érezték méltóságukon alulinak, hogy megosszák velem tudásukat és tapasztalataikat. Azóta meggyőződtem róla: az a döntő kérdés, hogy szívesen nézzük-e a szóban forgó személyt, magára tudja-e vonni figyelmünket, van-e benne valami, ami egyfelől vonz minket, másfelől azonban valamilyen veszély, valamilyen fenyegetés érzetét is kelti. Végtére is az illetőnek később elég bátornak kell lennie ahhoz, hogy kiálljon a színpadra, ami könnyűnek a legkevésbé sem mondható. Odafenn pedig pontosan erre a kettős értelmű kisugárzásra lesz szüksége, ha azt akarja, hogy az emberek nézzék és hallgassák, amit tesz vagy amit mond. Alapjában véve ennél többet nem is kell magával hoznia. Legföljebb persze még megfelelő adag kíváncsiságot, valamint feltétlen készséget, hogy nap nap után megjelenjen a próbán, és egy bizonytalan kimenetelű kalandba bocsátkozzon, hogy felfedezzen valamit, amiről addig semmit sem tudtunk.

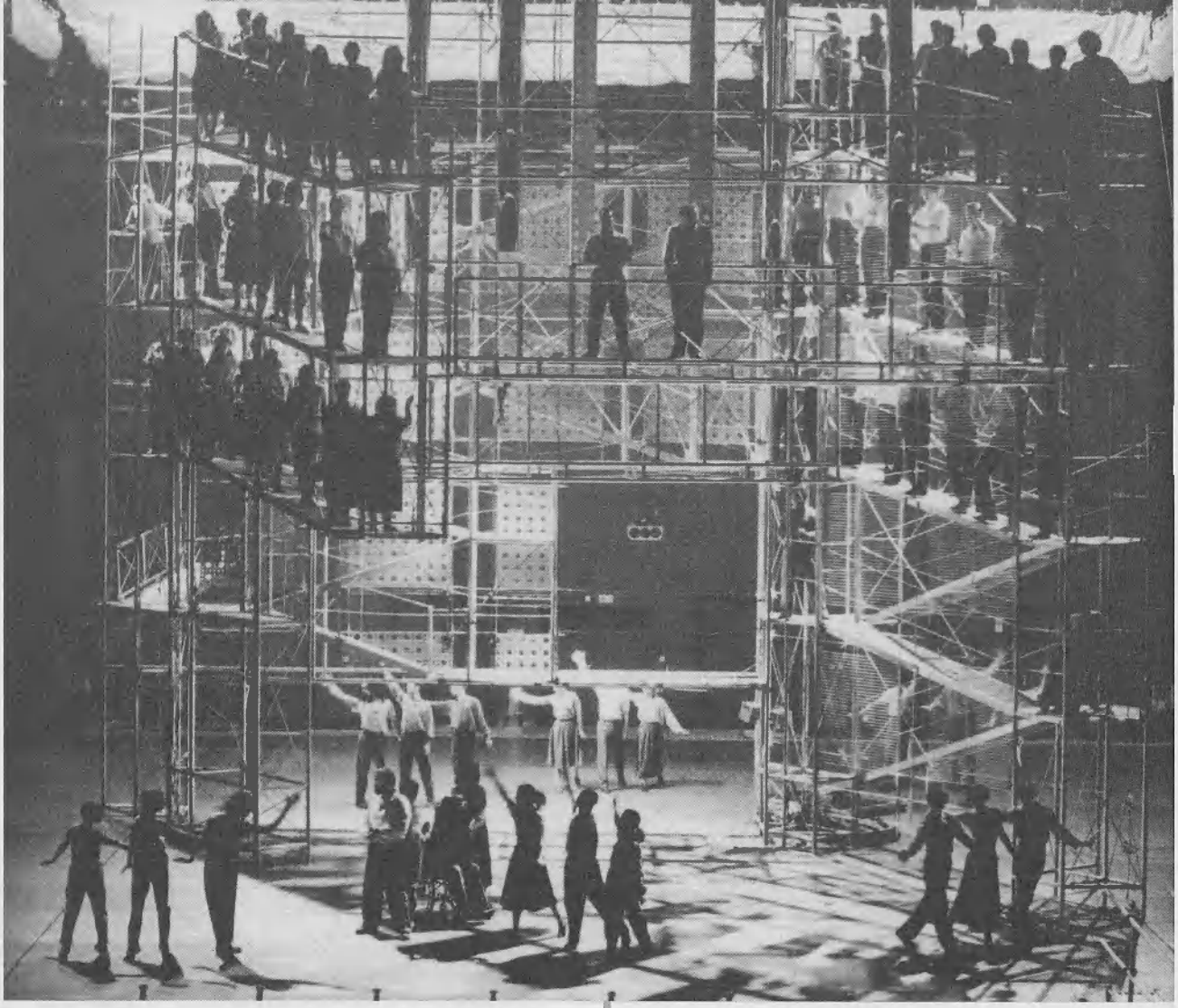
– *Peter Brooktól származik a mondás, hogy a mai színháznak korrepetálásra kellene járnia a filmhez. Mi a véleménye színház és film összefüggéséről? Mit tanulhat egyik a másiktól?*

– Gyakran rendezek úgy a színházban, mintha filmet forgatnánk. Gyors vágásokat használok, különböző perspektívákból szövöm az elbeszélést, elválasztom egymástól a képet, a hangot és más elemeket, amelyek között felnőttünk, és amelyek már rég a vérünkké váltak. Olykor az egész előadás *live* filmként zajlik le, és ha például egy totálból premier plánba akarunk vágni, csak a mikrofon helyét kell megváltoztatni. Máskor, például olyankor, ha az énekes vagy a színész mozdulatlan marad, csak a hangsávot készítjük el. Tehát a szó teljes értelmében filmes eszközökkel dolgozunk, főleg olyankor, ha tér- és időérzékünket akarjuk próbára tenni. Erre mindenképpen a film az alkalmasabb, mert megváltoztatja viszonyunkat a környezetünkhöz és a történelmünkhöz. A színházban azonban végső soron éppen az a lenyűgöző, ami a filmtől megkülönbözteti: hogy eseményjellege van, hogy csupán egyetlenegyszer történik meg. Van, hogy olyanok szólítanak meg, akik azt állítják, látták valamelyik rendezésemet. Ha aztán megkérdezem, melyik előadáson voltak, többnyire értetlenül néznek vissza rám. Holott minden estének más a lefolyása. Előadás előtt mindig bemegyek az öltözőmbe, és végiggondolom, mit kellene megváltoztatnunk, nem kellene-e az egyik jelenethez valamit még hozzátoldani vagy a másikból egyet-mást húzni. Ezt rendkívül fontosnak tartom, és semmi pénzért el nem mulasztanám a lehetőséget. A színház bizonyos értelemben eleven organizmus, amely állandón változik. Tükör, melyben megláthatjuk, élünk-e még. Ha a filmet egyszer leforgatták és összemontírozták, többé nem változik – ebben rejlik korlátozottsága. Demokratikus médiumnak a film csak erős megszorításokkal nevezhető, mivel nem vonja be a közönséget. A színház estéről estére párbeszédre törekszik nézőivel, akik ekként konkrétan megélhetik és megtapasztalhatják a demokráciát. Ez már az ókorban is így volt. Annál fenyegetőbb a veszély, hogy a dialógus, a párbeszéd mindinkább kivész társadalmunkból, mégpedig a film dominanciája miatt. Egyfelől ott vannak – a szó mindkét értelmében – az „adók", a képek fölött uralkodó nagy médiakonszernek, másfelől azok, akik „kapnak": a passzív befogadók. A színház ehhez képest nélkülözhetetlen alternatíva, amely feltétlenül megőrzendő.

– *A XVIII. századi Angliában szenvedélyes vita zajlott a „novelty" fogalmáról. Ennek keretében hangzott el, hogy csak az az igazi művész, aki állandóan valami újat talál ki, mondjuk, különösen szokatlan figurákat állít színpadra. Nem jellemző-e napjainkra újfent az eredetiség kényszerű hajhászása? Ön mint rendező és a többi rendezők nem érzik-e manapság a nyomást, hogy minden egyes új munkájukban kötelesek felülmúlni magukat, mert különben fel sem figyelnek önökre? És nem áll-e fenn a veszély, hogy a különcködésnek ez a kényszere új konformizmusba csap át?*

– Őszintén szólva nem vagyok különösebben érzékeny az efféle kényszerekre. Valószínűleg túlságosan sokszor és túlságosan sokáig kellett ilyen nyomáshelyzetekben dolgoznom, és ezért már nem vagyok fogékony rájuk – ellenkezőleg, bizonyos higgadtsággal szemlélem őket. Az pedig végképp nem foglalkoztat, hogy az embereket mivel lepjem meg, hogyan nyújtsak nekik valami váratlant. Engem egyes-egyedül a munka maga érdekel, mondjuk, hogyan változtassunk meg egy jelenetet, hogy „stimmeljen". Látható-e olyasmi, aminek nem felel meg valami hallható? És megfordítva: hallható-e olyasmi, aminek a képi szinten nincs megfelelője? Csakis a munkából adódó kényszereket fogadom el. Végtére is nem akarunk mi mindenáron feltűnni; az a célunk, hogy olyasmit mondjunk ki, ami máshol nem találna meghallgatásra, olyasmit láttassunk, ami különben rejtve maradna. Hogy valami „új"-e vagy régi, soha nem érdekelt. Hiszen nem véletlenül dolgozom annyit nagyon-nagyon régi szövegekkel és formákkal, még olyankor is, amikor kortársi művel foglalkozom – amikor például John Adamsszel, Alice Goodmannel és Mark Morisszal együtt a *The Death of Klinghoffer* (Klinghoffer halála)[1]

[1] Leon Klinghoffer volt az az idős, tolószékhez kötött nyomorék zsidó, akit a muszlim terroristák az elfoglalt *Achille Lauro* hajóról a tengerbe dobtak. – *A ford.*



A Klinghoffer halála című Adams-opera Sellars rendezte előadása

című operán dolgozom, amely égetően időszerű és rendkívül heves vitákat gerjesztő témát vet fel. Az ilyen művet úgy kezeljük, mint egy ősi gyászszertartást, egyfajta holtak ünnepét. A téma varázsa számomra éppen az, hogy egy múltbéli hang, amely nemzedékek óta kísér bennünket, összetalálkozik a napilapjaink főcímeit meghatározó jelentésekkel. Meglehet, a kérdés még ennél is fontosabb, mert az aktuális főcímek igazából nem érdekelnek. Mi éppen az öt vagy tíz év múlva megjelenő újságok főcímeit szeretnénk megírni.

– *A fesztivál-gondolat szemlátomást lenyűgözi önt, hiszen már régóta dolgozik olyan különböző fesztiváloknak, mint a Los Angeles-i, az edinburgh-i vagy a salzburgi, és ezekhez társult újabban az adelaide-i. Miben látja a fesztivál különleges varázsát, és mit várhatunk további ausztráliai tevékenységétől? Los Angelesben ott voltak az „emlékezet-projektek"; lesz valami hasonló Adelaide-ben is?*

– Erre én is kíváncsi vagyok! De komolyra fordítva a szót: a fesztiválok azért annyira fontosak, mert olyan helyszínt teremtenek, ahol a művészet és az élet találkozik. Elvégre a fesztiválok többnyire nem színházakban zajlanak, hanem az utcán, nem múzeumokban, hanem iskolaudvarokon, nem irodalmi kávéházakban, hanem az emberek lakószobáiban. A fesztivál vissza akarja hódítani azt a nyilvános teret, amelyet a kapitalizmus az elmúlt harminc évben módszeresen lerombolt, és az a kevés hely és helyszín, ahol a társadalom mint olyan még megélheti magát, növekvő mértékben pusztul. Annál fontosabbnak érzem, hogy a különböző lehetőségek felmutatása, a remény táplálása, a cselekvésre való bátorítás révén értelemmel töltsük meg őket. A zene még a legmostohább helyszíneken is megteremtheti a közösség élményét, és átélhetővé teheti, hogy osztozunk valamiben. Los Angelesben például a fesztiválnak otthont adó és rendes körülmények között csöppet sem barátságos városrészben mindenütt tükröket állítottunk fel, és ezzel az egész környéket teljesen átalakítottuk. A fesztiválnak elsősorban az az értelme, hogy olyan embereket szólít meg, akiket általában nem tudunk elérni, és lehetőséget kínál nekik, hogy olyan művészi projektekben vegyenek részt, amelyek a normális életben elérhetetlenek lennének számukra. Nem kevésbé fontos, hogy a fesztivál mindig közösségi projekt. Ez azt jelenti, hogy a közreműködő művészeknek nemcsak a saját munkájukkal kell törődniük. Magam a fesztiválokat mindig olyan esélynek tartottam, amely lehetővé teszi, hogy részt vegyek más művészek projektjeiben, vagy támogassam őket munkájukban. Igazán nem szeretném elszalasztani ezt az élményt, mert alig tudok rosszabbat elképzelni, mint hogy az ember mindig egyéni vállalkozásban dolgozik. A fesztivál lehetőséget nyújt rá, hogy magamat egy mozgalom részeként éljem meg. Milyen gyakran kellett végighallgatnom, hogy az előadásaim túl szokatlanok és extravagánsak, és a legcsekélyebb közük sincs mások munkáihoz! Ez természetesen üres locsogás. Az én munkásságom része egy mozga-

lomnak, egy fejlődésnek, amelyhez egyidejűleg számos művész járul hozzá – és ennek demonstrálására nincs jobb alkalom, mint a fesztiválok.

– Ön munkásságát elkötelezte a multikulturalitásnak, és mindig is élt más hagyományok és kultúrák elemeivel. Ugyanakkor, például a laikus színészek foglalkoztatásával, szubkulturális jelenségeket is feldolgoz, tehát megkérdőjelezi a fennálló színházi hagyományt. Mi a véleménye az olyan, hasonló feltételekre épülő fejleményekről, mint a globalizáció vagy a szubkultúrák kommercializálása?

– Az ember többféle módszerrel dolgozhat, de az álláspontjától függ, hogy a munka kizsákmányoláshoz és becsapáshoz vezet-e, vagy pedig egyenrangú partnerek közötti interakcióhoz, amelyben minden érintett fél ad is, kap is, és amely nemcsak a résztvevők egymáshoz való viszonyát változtatja meg, hanem magukat a résztvevőket is. Az interkulturális párbeszéd jelen állapota meggyőződésem szerint jórészt annak köszönhető, hogy mindkét részről hiányzik a készség ezekre a változásokra. Ahelyett, hogy a kulturális különbségeket gyümölcsözővé tennénk, elsáncoljuk magunkat mögéjük. Ugyanakkor ezek a különbségek már régóta eltűnőben vannak: a Rolex óra Borneó legeldugottabb zugában is státusszimbólum, és ott is Coca-Colát isznak. A kultúrák cseréjének ez a formája régóta hozzátartozik a mindennapi valósághoz. A kérdés csak az, hogy ezt párbeszédnek nevezhetjük-e. Igazi párbeszéd, igazi csere csak akkor jön létre, ha a kölcsönös tisztelet és mindenekelőtt az egyenjogúság határozza meg. Ezt elérni egyike a művészek és a kultúrával foglalkozók legfontosabb feladatainak, mivel ez idő szerint sem politikai, sem gazdasági egyenjogúságra nincs kilátás.

– Ön egyaránt rendez fesztiválokon, iskolákban és más intézményekben, amelyeknek a művészethez rendes körülmények közt semmi közük, és a nagy operaházakban; egyaránt dolgozik laikusokkal és híres énekesekkel. Azt jelenti-e ez, hogy ellentétes pólusok közt pendlizik, avagy mindezeket egy összetartozó egész részeinek látja?

– Vállalva az önismétlés veszélyét, újra elmondom: a színház a párbeszédből és a párbeszédért él. Ahogy bizonyára tudják, Aiszkhülosz vezette be a második színészt, és azóta létezik a színházban a dialógus, az élő emberek közti párbeszéd. Akármit csinálunk, a cél meggyőződésem szerint csak az lehet, hogy emberek között párbeszédet teremtsünk. Érdekes, hogy ez a színházi párbeszéd néha a lehető legkülönbözőbb emberek: úr és szolga, király és koldus között jön létre, és a párbeszéd ebből az egyenlőtlenségből meríti a maga sajátos feszültségét. Ugyanez a helyzet, ha egyfelől Salzburgban, másfelől a Los Angeles keleti részén lévő Skill Centerben rendezek, ha egyszer olyan emberekkel dolgozom, akiknek a legcsekélyebb színpadi tapasztalatuk sincs, máskor pedig igazi nagy művészekkel. Számomra ebben a feszültségben rejlik az igazi dráma, az igazi színház!

– Ön az amerikai rendezőknek ahhoz a kis csoportjához tartozik, amelynek munkásságára a „rendezői színház" címkéjét szokták ragasztani. Mekkora hatása van ennek a csoportnak az amerikai színházra, és ön hogyan vélekedik ma erről a címkéről?

– Először is az úgynevezett „rendezői színház" nem amerikai jelenség. Ezen túlmenően az Egyesült Államok színháza a legkevésbé sem homogén, és csak igen kevés művész tartozik valamilyen meghatározott áramlathoz. Európában mindenekelőtt Robert Wilsont, azután még Richard Foremant, Elizabeth LeCompteot és a Wooster Groupot, valamint Meredith Monkot ismerik. A szóban forgó csoport ennél nem is igen népesebb, és Európával ellentétben az Egyesült Államokban alig vesznek róla tudomást. Ennek persze az is az oka, hogy a művészet és a kultúra rendkívül nehéz helyzetben van, és aki nem alkalmazkodik, kihullik a rostán. A következmények pedig megsemmisítőek: a következő nemzedékből senki nem jut eszembe, aki az olyan művészek, mint Elizabeth LeCompte vagy Robert Wilson nyomdokaiba léphetne.

– Tehát bizonyos értelemben kimarad egy egész nemzedék?

– Legalábbis úgy látszik. Mégpedig azért, mert az állam már nem szubvencionálja, tehát magára hagyja a kultúrát; ezért hullik szét a legkülönbözőbb irányokba. Az eredmény a hip-hop, a rap zene kultúrája. A rap keletkezése körül burjánzó legendák egyike, hogy a fiatalok a szó szoros értelmében rákényszerültek a hangszerek nélküli zenélésre, miután az állami iskoláktól megvonták a zeneoktatás minden lehetőségét. A mindennemű – tehát nemcsak az anyagi – támogatás megvonására a művészet változásokkal, új formák keresésével reagál. Gondoljunk csak az irodalmi felolvasásokra, amelyek az Egyesült Államokban mostanában virágkorukat élik, azon egyszerű okból, mert nem kerülnek sokba: csak fel kell állítani a kávézóban egy mikrofont, és máris kezdődhetnek. A felnövekvő nemzedék szemében teljesen rendjén való és természetes, hogy anyagi támogatás nélkül dolgozzanak; ezért a színház, amelyet művelnek, mindinkább a *stand-up comedy*hez nyúl vissza – a közönség elé egyetlen előadó lép, akinek a testén és a hangján kívül semmije sincs.

– Az Öböl-háború volt a történelem első „televíziós háborúja", de a hozzánk eljutó képeket a legszigorúbban cenzúrázták...

– Összehasonlítva azzal, amit mostanság az afganisztáni háborúval kapcsolatban tapasztalunk, ez még szinte ártalmatlan volt.

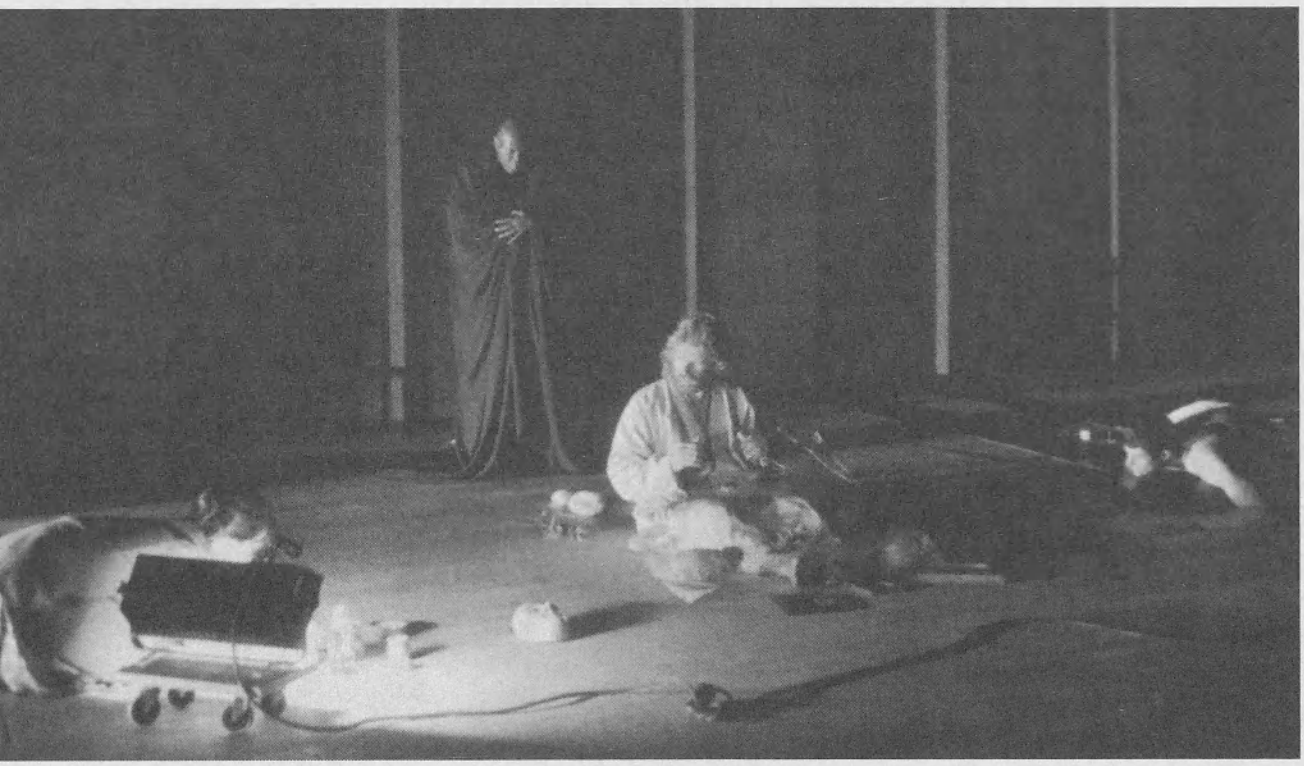
– Hogyan reagálhat a színház az áldozatoknak erre az anonimizálására? Nem az lenne-e a dolga, hogy egyfajta ellennyilvánosságot teremtsen, ahogy azt ön a Perzsákkal *már korábban megkísérelte? Milyen eszközök állnak ehhez rendelkezésére – különösen most, szeptember 11-e után? John Adams operája, a* Klinghoffer halála *már feltette a kérdést a terrorizmus és az erőszak okairól. Ön mint amerikai művész miféle következtetéseket von le szeptember 11-ből?*

– Szeptember 11-e több szempontból is megváltoztatta a világot. Először is végleg megdőlt az „első" és a „harmadik" világ közti megkülönböztetés. Szeptember 11-nek az a legfontosabb üzenete, hogy mindaz, ami Nabluszban vagy Dzseninben történik, ugyanúgy érint bennünket Alsó-Manhattanben. Ugyanakkor élünk, ugyanabban a világban, és bármi, ami a világban történik, az egész földkerekségre kihat. Ez az üzenet elsősorban persze a pénzpiacoknak szól, annak a gazdasági rendszernek, amely több rabszolgát állított elő, mint Abraham Lincoln nemzedéke. A világgazdaság olyan törvények szerint működik, amelyek egyszerűen

JOBBRA:
Martinus Miroto és
Ben Halley a Perzsákban

BALRA LENT:
Cordelia Gonzalez,
Ben Halley, Howie Seago
és Joseph Haj a Perzsákban

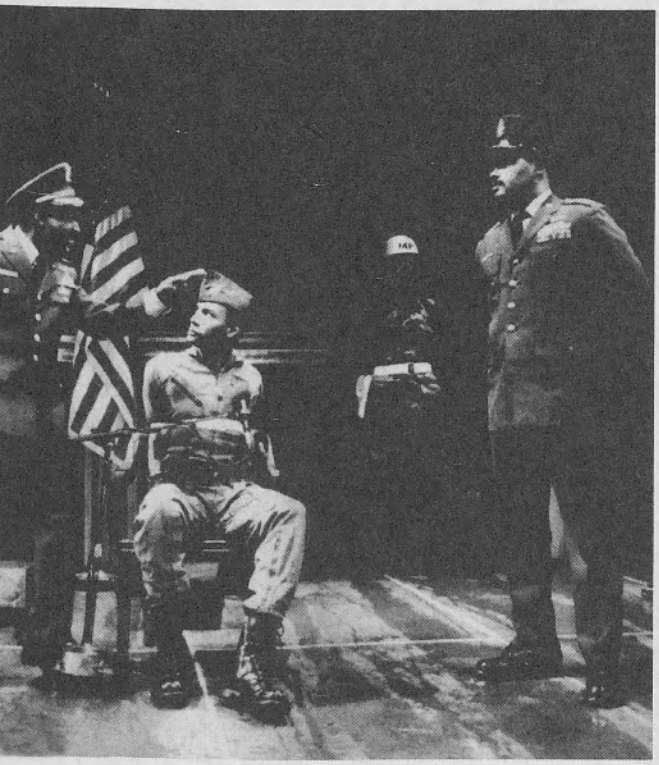
JOBBRA LENT: Sheila
Dabney, Raphael Nash és
Eriq LaSalle az Ajaxban



nem vesznek tudomást a népek nagy többségének érdekeiről. A legtöbb ember méltatlan létfeltételek között tengődik, és politikai vagy társadalmi igazságosságra még csak halvány kilátása sincs. Ördögi körről van szó, és mielőtt azt át nem törjük, nem is fog változni semmi. Jólétünket ugyanis végső soron annak köszönhetjük, hogy szerte a földkerekségen felfegyverezzük a diktátorokat, annak érdekében, hogy továbbra is kizsákmányolhassuk az érintett országok természeti kincseit és erőforrásait. Mindebben az az abszurd, hogy még busás árat is számítunk fel a fegyverekért, miáltal a szóban forgó országok amúgy is nyomasztó adósságterhei napról napra növekednek. Erre aztán a Világbank azt követeli, hogy ezek az országok állítsanak le minden egészség- és oktatásügyi programot, hogy kiegyenlítsék a fegyvervásárlás következtében felgyülemlett adósságaikat, miközben a beszerzett fegyvereket a katonai diktátorok saját lakosságuk ellen fordítják, ha az netán magasabb bérért tüntet. Szeptember 11-e valószínűleg elsősorban azt az ellentmondást jelképezi, hogy az Egyesült Államok önmagát a béke szavatolójának szerepében tünteti fel, miközben az emberiség nagy többsége szemében az elnyomást és a kizsákmányolást testesíti meg. Szeptember 11-én ez az ellentmondás nyíltan napvilágra került. És úgy tűnik, a World Trade Center ikertornyaival együtt az amerikaiak önképe is összeomlott. A katonai vezetés ugyanis szeptember 11-e után hozzáfogott a közélet legtöbb területének megszállásához, méghozzá olyan elképesztő elszántsággal és agresszivitással, amely végzetesen emlékeztet a McCarthy-féle ötvenes évekbeli boszorkányüldözésre. Ennek következtében ijesztő módon szűkültek a polgári alapjogok, anélkül, hogy ez ellen bárki nyilvánosan fellépne. Az emberek félelmetesen óvatosak lettek. Egy demokrácia számára ez a lehető legrosszabb jel, különösen akkor, ha amúgy is in-

gatag lábakon áll: a választási részvétel ijesztően alacsony, és a hivatalban lévő elnök egy választási manipulációnak köszönheti kinevezését. Annál álszentebb persze a gesztus, ha éppen ez az ember üzen világraszóló háborút a terrorizmusnak.

Ezzel párhuzamosan közvetlenül szeptember 11-e után gigantikus médiakampány kezdődött. Ám ahelyett, hogy az amerikai nyilvánosságot az erőszak lehetséges okairól felvilágosították volna, és ennek érdekében feltárták volna a történelmi hátteret és összefüggéseket, a médiumok egyes-egyedül arra törekedtek, hogy – amint azt például a lépfene terjesztője körüli hisztéria is mutatja – tovább szítsák a lakosság félelmét. Természetesen sürgős szükségünk van egy ellennyilvánosságra, és mindenekelőtt ránk, művészekre vár, hogy valamit szembeszögezzünk a CNN képeivel. Rá kell vennünk az embereket, hogy meg akarják ismerni a képek mögött rejlő igazságot és az adott képhez tartozó történetet. Ez a történet mindig



egy konkrét emberről szól, és egyes-egyedül az ő mondanivalója számít. Az Egyesült Államokban él egy régi hagyomány: a hírhozóra olyan mérgesek vagyunk, hogy közben a hírt magát elfelejtjük. Ezen csak úgy változtathatunk, ha megkeressük a látás és a hallás új formáit. Ez a felhívás elsősorban természetesen a művészeknek szól, és nem csekély próbatétel elé állítja őket.

– *Ön fogalmazta meg egy ízben a kérdést: melyik művészeti forma elég rugalmas és eleven ahhoz, hogy megfelelően reagálhasson azokra a politikai és társadalmi problémákra, amelyekkel az eljövendő nemzedékek majd szembe találják magukat? Annak idején ezt elsősorban a filmtől vagy a videótól várta, ám közben megszorítással élt: amennyiben az embereknek sikerülne egy világméretű összetartozási érzést gerjeszteni magukban, akkor erre a feladatra az opera lenne a legalkalmasabb. Mit gondol ma erről a megfogalmazásról?*

– Az opera azért oly végtelenül fontos a demokrácia számára, mert olyan emberekkel és olyan emberek között megy végbe, akik egy közös téren osztoznak meg, a szónak mind betű szerinti, mind átvitt értelmében. Semmi bajom a videóval meg a filmmel, mindkettővel dolgozom, mindkettő szenvedélyesen érdekel. De az opera azért lett és lesz a jövőben is különleges műfaj, mert benne az ember másokkal osztja meg élettapasztalatát, és ezzel súlyos tehertől szabadul. Az osztozás élménye pedig sehol sem oly meghatározó, mint az operában, ahol annyi ember cselekszik rendkívül bonyolult és különös dolgokat. Az operának ezt a demokratikus mozzanatát azért hangsúlyozom ennyire, mert engem sokan Amerika-ellenesnek tartanak. Ennek épp az ellenkezője igaz. Meggyőződéses amerikai vagyok, azon egyszerű okból, mert meggyőződéses demokrata vagyok. A demokrácia persze viszonylag fiatal még, és felmerül a kérdés, hogyan lehetne tökéletesíteni – és számomra ez a kérdés a meghatározó. Az Amerikai Egyesült Államok megalapítását egy eszményben való rendíthetetlen hitnek köszönhetjük, de mint minden eszménnyel, ezzel is az a baj, hogy elérhetetlen. Az a kérdés, hogyan találhatunk olyan eszközöket és utakat, melyek segítségével közelebb juthatunk ehhez az eszményhez, még akkor is, ha kezdetben csak a képzeletünkben, a fantázia révén. Nagyon örülök annak, hogy amerikai vagyok, mert olyan hagyományban nevelkedhettem, amely az embert arra tanítja, hogy emelje fel a hangját, és mondja ki a véleményét. És ahogy én magam, úgy a munkásságom is ezt a hagyományt képviseli. Az én szememben a színpad az a hely, ahol az emberek felemelhetik a hangjukat, és kimondhatják a véleményüket. Európában a helyzet gyökeresen más. Az európaiak többnyire sokkal tétovábbak, ha arról van szó, hogy bizonyos dolgokat kimondjanak, nevükön nevezzenek, és ennek megfelelően a színházuk is tartózkodóbb. Mi, amerikaiak megőriztünk valami maradék zabolátlanságot, és ezt nagyon sokra becsülöm. Éppen hogy nem vagyok Amerika-ellenes! Megtéveszthetetlenül hiszek a demokráciában, és ezzel jóformán az amerikai ember prototípusa vagyok.

– *Elmondaná, mi a viszonya Heiner Müllerhez, Jean-Luc Godard-hoz és Jurij Ljubimovhoz?*

– Vannak művészek, akiket az ember csodál, és a munkásságuk egyfajta iránytű, amelyhez igazodni lehet. Elsőéves egyetemistaként részt vettem egy szemináriumon, ahol tizenöt héten át kizárólag Jean-Luc Godard *Éli az életét* című filmjével foglalkoztunk. Minden egyes képet a legaprólékosabban nagyító alá vettünk, és utánamentünk a legkisebb irodalmi, képi, ikonográfiai, dramaturgiai és filmművészeti utalásnak is, amelybe beleütköztünk. Első ízben kerültem kapcsolatba egy zseni – mert Godard valóban az – művével, amely olyan mély és precíz, mint egy filozófiai értekezés, de ugyanakkor végtelenül könnyed és szárnyaló, mert olyan, mint egy nagy kalligráfus úgyszólván egyetlen vonalból álló, egyetlen lendületből született kézírása. Nagyon tanulságos és ösztönző hatású munka volt. Mielőtt hozzá mertem volna fogni az első filmemhez, Godard-hoz mentem tanulni – és a *Lear király* forgatásánál valóban csak tanonc voltam. Jean-Luc végtelen türelemmel kezelt, bámulatosan nagy-

lelkű volt, és abból, amit e néhány hét folyamán tanultam, egész életemen át fogok táplálkozni.

Amikor kineveztek a washingtoni Amerikai Nemzeti Színház művészeti vezetőjévé, szembekerültem a kérdéssel: voltaképpen mik egy ilyen „nemzeti színház" feladatai? Mennyiben gazdagíthatja egy színház az egész nemzet életét és összetartozási érzését? Ezt szerettem volna megtudni, amikor Moszkvába utaztam, hogy megismerkedjem Jurij Ljubimovval és a Taganka Színházzal. A Tagankának akkoriban alapvető jelentősége volt a Szovjetunió nemzeti érzése és a lakosság kollektív tudata szempontjából, mert egyedüliként merészelt spárgázni a „rendszerhez való hűség" és az ellenzékiség között, mit sem törődve az ezzel járó kockázatokkal. Így jeleníthette meg az egész társadalmat meghatározó ellentmondásokat és feszültségeket. A véletlen úgy hozta, hogy három héttel Moszkvába érkezésem után Jurijt egy londoni tartózkodás közben megfosztották állampolgárságától, ami egyszersmind a Taganka végét is jelentette. Így hát az utolsó előadásokat láttam. Feledhetetlen esték voltak, amelyek nagy nyomatékkal tárták fel előttem, mivel járulhat hozzá egy színház egy adott ország politikai és szellemi életéhez, ha a Tagankához hasonlóan egyszerre törekszik párbeszédre a szamizdattal és Brezsnyevvel.

Munkásságom három hagyományból táplálkozik, és Heiner Müllerben mindhárom egyesül. Itt van először is Bertolt Brecht, mindenekelőtt pedig a „tandrámái", amelyek egyfelől mélységesen „antiteátrálisak", ugyanakkor azonban új, a színházra reflektáló lehetőségeket tárnak fel. Bennük Brecht a japán nó-színház eszközeihez nyúlt vissza, amely a mi megszokásainktól merőben különböző törvényszerűségeken nyugszik. Mint ismeretes, a nó-előadások legalább kétórásak, ám a szövegük legföljebb ha két oldalt tesz ki. A nó-színház még az állhatatlan Ezra Poundot is elragadtatásba ejtette; e rövidke darabok lefordításával mértékadón hatott a XX. századi lírára. Többek között e szövegek ihlették Samuel Beckett „miniatűr drámáit", amelyek közül néhány mindenestől lemond a szavakról, és mégis mély igazságot rejt magában. Amikor Heiner Müllerrel megismerkedtem, olyan volt, mintha egyszerre és egyetlen személyben ismerkednék meg Samuel Beckett-tel, Bertolt Brechttel és Zeamival, a nó-színház nagy teoretikusával és drámaírójával. Heinerben mindhárom hagyomány összefutott. Sajnos néhány évvel ezelőtt meghalt, de mivel utolsó éveit Santa Monicában töltötte, módom volt gyakrabban találkozni vele. E találkozások emlékét kincsként őrzöm.

– *Ez idő szerint min dolgozik?*

– Mielőtt ezt elárulnám, vissza kell térnem egy témára, amely fölött az imént, amikor a multikulturalitásról beszéltünk, túl hamar elsiklottunk: ez pedig az a tény, hogy művészeti és kulturális életünkben a nők szinte láthatatlanok. Teljesen elfogadhatatlan, hogy ezeket a területeket mindmáig a férfiak uralják. Elvégre a nőknek ugyanolyan jogaik és kötelességeik vannak, mint a férfiaknak, és ez nem csak tegnap óta van így. A nők nem is gyengébb művészek, mint a férfiak – és mégis, csak mostanában kezdjük megjegyezni legalább egyikük vagy másikuk nevét. Ugyanakkor a társadalom hangadói között egyre több a nő, és legfőbb ideje, hogy a társadalmi intézmények, köztük a színház is, levonják az ebből adódó következtetéseket. A nőknek a kulturális szakmákra, elsősorban a színházra jellemző láthatatlanságát egyszerűen tűrhetetlennek tartom.

Ez idő szerint, és most térek rá a kérdésükre, azzal foglalkozom, hogy Artaud *Pour en finir avec le jugement de dieu* (Elég az istenítéletből) című műve, valamint June Jordan költeménye, a *Kissing God Good Bye* (Búcsúcsókot Istennek) közvetítésével igazi választ adjak az afganisztáni háborúra. És ez a válasz meglehetősen egyértelmű lesz. A Bécsi Ünnepi Heteken mutatják majd be a produkciót, amelyen Oswaldo Goligow zeneszerzővel és John Malpede-del dolgozom. John vezeti a Los Angeles Poverty Department (Los Angeles-i Szegénységi Ügyosztály) nevű társulatot, amely tizenöt év óta dolgozik hajléktalanokkal. Nincs még egy amerikai színház, amelyet annyira csodálnék, mint az övét. Az előadásban John vállalta Stufflebeem tábornok szerepét, habár az illető csak minálunk tábornok, a valóságban ellentengernagy az Egyesült Államok haditengerészetében; ő szokta vezetni azokat a sajtókonferenciákat, amelyeket a Pentagon az afganisztáni háborúval kapcsolatban szervez. A termet, ahol ezek a sajtókonferenciák zajlanak, a legutolsó részletig híven rekonstruáljuk, beleértve a kék függönyöket és a Védelmi Minisztérium címerét, és Artaud szövegéből nálunk sajtókonferencia lesz. Szóval mostanság ezzel foglalkozom.

Ősszel Euripidész *A Hérakleidák* című darabjával folytatódik a menet. Ezt a darabot, amelyet jóformán senki sem ismer, egy menekültekkel foglalkozó projekt részének szánjuk, és egész Európát be akarjuk járni vele. Mivel arra törekszünk, hogy a lehető legközelebb férkőzzünk a menekültek és bevándorlók életének valóságához, nemcsak európai, hanem amerikai viszonylatban is, több menekültszervezettel működünk együtt. Végül a jövő évi Glyndebourne-i Fesztiválhoz Simon Rattle társaságában Mozart *Idomeneó*jának előadásával járulunk hozzá. Minden bizonnyal emlékezetes élmény lesz számomra, hogy ekként viszszatérhetek Mozarthoz. Az elmúlt évtizedben egyetlen operáját sem rendeztem, de ez nem azt jelenti, hogy ne tanulmányoztam volna nagyon intenzíven a zenéjét. Az *Idomeneó*ban, amelyet huszonöt évesen komponált, az egész operán eláradó végtelen együttérzés nyűgöz le, az a soha ki nem apadó, megrázó, mindent lebíró részvét, amellyel szemben az ember szinte tehetetlen: akár akarod, akár nem, átragad rád, mígnem semmi más nem marad, mint az együttérzés – és ennél többet se nem adhatunk, se nem kaphatunk.

Az interjút Gottfried Meyer-Thoss és Anja Dürrschmidt készítette. Megjelent a Peter Sellars: *Amerikanisches Welttheater, Extrakte* című kötetben (Parthas Verlag, 2004).

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

www.szinhaz.net

Schuller Gabriella

A trauma színrevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében

A Kádár-rendszer alapja egy hamis paktum volt: az emberek a szocialista tömb többi országához képest nagyobb jólétben és szabadságban részesültek, cserébe amnéziát színlelve nem beszéltek nyilvánosan a rendszer illegitim eredetéről. Ács János rendezésének utolsó jelenetében a Corvin köz óriási, az egész hátteret betöltő fényképe és a holtan fekvő szereplők között kezében utcakővel zokogó Kikiáltó a közösségi emlékezetbe idézte az 1956-os forradalmat, felmondva ezt a hallgatólagos megegyezést. Az alábbiakban a cenzúra és öncenzúra mechanizmusait kutatom az előadás kapcsán, valamint a vizuális kultúra fogalmi apparátusa segítségével kontextualizálom az előadás záróképét.

A SZÍNHÁZAK ÉS A SAJTÓ IRÁNYÍTÁSA MAGYARORSZÁGON A NYOLCVANAS ÉVEK ELEJÉN

A *Marat/Sade* születése idején a színházak műsorát egy jól bejáratott, többlépcsős ellenőrzési rendszeren keresztül irányította-kontrollálta a párt. Első lépésben elküldték a színházaknak és felügyeleti szerveiknek a következő évad műsortervére vonatkozó központi elképzelést, majd ezt az adott színházzal és a helyi tanáccsal folytatott megbeszélések követték. A színház műsorterve a tanács közvetítésével (és észrevételeivel) került a Művelődési Minisztériumba, majd ezt követően egyezkedés kezdődött: a minisztérium Színházi Osztályának képviselői a színházak vezetőivel tartott találkozások során az igazgatókat igyekeztek eltéríteni az ideológiailag-politikailag károsnak gondolt művektől. A színházakkal folytatott egyezkedések után a minisztérium mint a legfelsőbb döntési fórum a műsorterveket jóváhagyó Agitációs és Propaganda Bizottság (röviden: APB) elé tárta a megbeszélések nyomán módosult előzetes műsorterveket. Az APB javaslatait is figyelembe vevő végleges műsorterv általában szeptemberre alakult ki, a második félév anyagát pedig februárban újra benyújtották. Az előterjesztésekből és jegyzőkönyvekből rekonstruálható, hogy a minisztérium, illetve az APB a rizikósnak ítélt szerzők kapcsán a teljes tiltás helyett köztes stratégiákat alkalmazott, hiszen a tiltás a cenzúra nyílt vállalását jelentette volna, ami ellenkezett a puha diktatúra elveivel. Ilyen elkerülő manőver volt például a bemutatók számának csökkentése, stúdió-előadás engedélyezése a nagyszínpad helyett (ennek kapcsán azt is kikötötték, hogy a szóban forgó előadásoknak kisebb figyelmet kell kapniuk a sajtó részéről), a rendezői koncepció előzetes bekérése, illetve a próbák figyelemmel kísérése. Olykor persze a beépített biztosítékok ellenére is színre kerültek olyan előadások, melyekkel ideológiai problémái voltak a pártnak; ilyenkor ritkították a játszási alkalmakat, vagy levetették az adott produkciót a műsorról. Mindezeken túl úgynevezett igazgatói-főrendezői értekezleteket is szerveztek, melyek során a színházak és tanácsok összehívott vezetői előtt értékelték az évadot, adott esetben az üvöltözésig fajuló nyilvános fejmosásban részesítették azon színház képviselőit, ahol valamilyen, a hatalom számára kínos „ügy" adódott. A Színházi Osztály nemcsak az APB-nek szóló felterjesztés előkészítésében vett részt: dolgozói folyamatosan járták a fővárosi és vidéki előadásokat, illetve színházi találkozókat, olvasták a bemutatandó darabokat, tapasztalataikról rövid jelentésekben és feljegyzésekben számoltak be. A fenntartó tanácsoknak és vidéken a helyi pártfunkcionáriusoknak is kötelességük volt a színházak szemmel tartása, sőt évadértékeléseket kellett írniuk a Színházi Osztály részére. Az APB tehát, bár végső döntési jogkörrel rendelkezett a repertoárt illetően, csak a jéghegy csúcsa volt a totális ellenőrzés több szinten működő gépezetében.

Az APB néhány szórványos alkalmat követően 1971. október 12-től kezdte szisztematikusan nyomon követni a színházak repertoárját.[1] Innentől fogva évente egyszer értékelik az elmúlt színházi évadot, és véleményezik az előzetesen beadott műsorterveket – hogy már a tervezés fázisában közbeléphessenek. 1980. június 17-i ülésükön szigorítást vezetnek be: ezentúl korábban, már márciusban kérik a műsorterveket, amelyeknek egy kettős APB-szűrön kell átesniük, azaz a kifogások figyelembevételével készült javaslatokat még egyszer felülvizsgálják. A szigorított előtervezés végül csupán 1981-ben és '82-ben valósult meg, de az

[1] Az APB néhány színházi témát is érintő ülése mellett 1964-ben, '65-ben és '67-ben műsortervekkel és/vagy a színházi évad értékelésével is foglalkozott. Az APB-t 1957-ben hozta létre az Ideiglenes Intéző Bizottság, de 1962 előtti tevékenysége az iratok hiányában nem rekonstruálható.

Huszonöt éve: lengyel hadiállapot

A lengyel és a magyar „tömegek" – korabeli szóhasználattal élve – arról voltak nevezetesek, hogy rendre igen sok fejfájást okoztak a saját vezetőinek – és főképpen a nagy Szovjetuniónak. Itt van mindjárt a lengyel kifejezés: „stan wojenny". Hogyan lehet ezt leforditani, átültetni a fejlett szocializmus felé törekvő tábor országainak nyelvére?

FODOR GYÖRGY

Vasárnap hajnalon, 1981. december 13-án Wojciech Jaruzelski tábornok bevezette a hadiállapotot Lengyelországban. Huszonöt évvel ezelőtt a kifejezés önmagában riadalmat keltett a Varsói Szerződés országaiban. Kezdetben a sokat látott és tapasztalt Magyarországon is nagy volt a zűrzavar. Elsőre egyszer-egyszer elhangzott a lengyel kifejezés tükörforditása, később a „rendkívüli állapot" is előfordult, majd karmesteri intésre előkerült az egyáltalán nem kellemes, de még emészthető szó: szükségállapot.

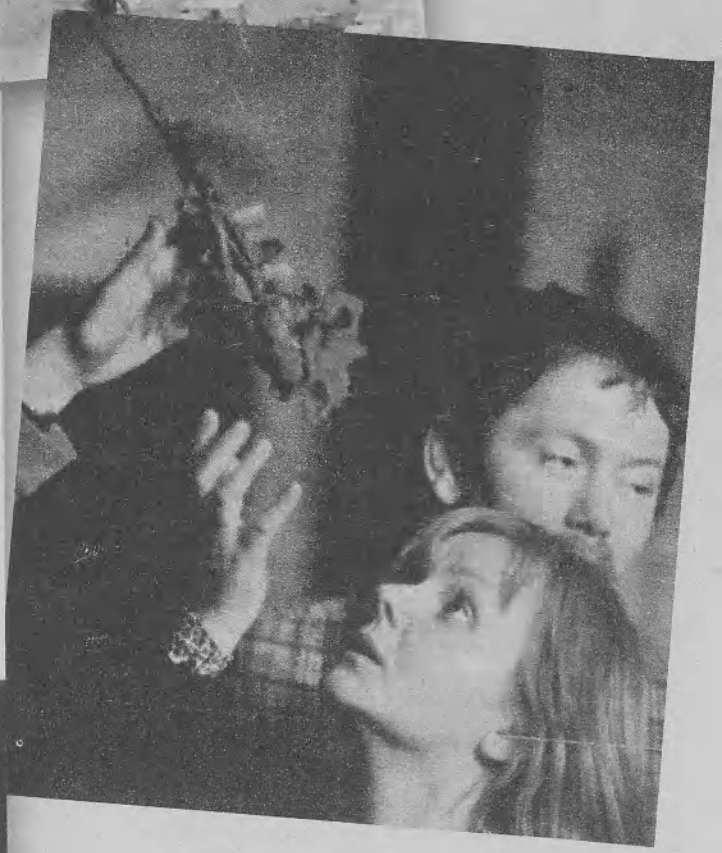
Volt egy kellemetlen vizuális járuléka is ennek a helyzetnek. Jaruzelski tábornok sötét szemüveget, valamint uniformist viselt. Magyarországon azokban az évek-

1981. december 13.: Hadiállapot Lengyelországban

KAPOSVÁRI
CSIKY GERGELY
SZÍNHÁZ
1981. DECEMBER 4.

JEAN PAUL MARAT
ÜLDÖZTETÉSE
ÉS
MEGGYILKOLÁSA,
AHOGY
A CHARENTONI
ELMEGYÓGYINTÉZET
SZÍNJÁTSZÓI
ELŐADJÁK
DE SADE ÚR
BETANÍTÁSÁBAN

Megindító jelenet, amikor is Philippe Pinel, a francia forradalom pszichiátere, 1793-ban megszabadítja béklyóiktól a Bicetre-ben őrzött elmebetegeket.
Ettől kezdve a „lelki betegeket" nem fogolyként, nem elvetemültként kezelik.



Pogány Judit és Ács János a próbán

Az előadás műsorfüzete

Jelenet a Marat/Sade-előadásból

Fábián József felvétele

1983-as év sem a lazulás jegyében telt. Augusztus 9-én a színházak állami irányítási rendjének továbbfejlesztése ügyében egy olyan komplex tervezetet fogadtak el, mely a színházi üzemmenet több területét is érinti a műsortervezéstől a fenntartó tanácsok szerepén át a kritika terelgetéséig; s bár a mechanizmus tulajdonképpen eddig is így működött, minden területen igyekeznek szorosabbra vonni az irányítást. A kontroll növelése érdekében döntés születik arról, hogy a művelődési miniszternek közvetlen ráhatása legyen a színházigazgatók kinevezésére, és hogy a kinevezés határozott időre szóljon. Bár elvi szinten megfogalmazódik a túlbürokratizált irányítási rendszer enyhítésének szándéka, kikötik, hogy továbbra is minden rendezvényhez engedélyt kell kérni.

Az APB utoljára 1984-ben ülésezett műsortervezés céljából, a '84/'85-ös évadot készítették elő. Ez azonban nem jelenti a színházi cenzúra végét, csupán annyi történt, hogy az APB illetékességi köréből a minisztériumhoz került vissza a döntés joga.[2] A változás feltételezhető oka az Aczél György pozíciójában beállt változás: az MSZMP XIII. Kongresszusán márciusban nem csupán egy általa helytelenített irányvonal kerekedett felül a pártvezetésben, de leváltották kulturális KB-titkári funkciójából is, és elveszítette korábbi hatalmát (melyet előző, 1974-es félreállításakor meg tudott őrizni[3]). Az APB színházi tárgyú ülésein a visszaemlékezések és a jegyzőkönyvek tanúsága szerint Aczél György vitte a prímet, számára a színház különösen exponált terület volt.

Ami a sajtó helyzetét illeti: 1986-ig nem volt sajtótörvény, és nem volt cenzúratörvény sem; jogszabályok helyett párthatározatokban szabták meg a tömegtájékoztatás elveit. Noha az alkotmány deklarálta a szólásszabadságot, a vonatkozó dokumentumokból rekonstruálható, hogy közel sem a demokratikus tájékoztatás elveit tartották szem előtt. A sajtó befolyásolása, terelgetése egyébként részben informális úton zajlott, Aczél itt is szívesen használta személyes befolyását. Az 1958-tól 1987-ig terjedő időszak tömegtájékoztatása nem volt homogén, az aktuális fejleményeknek megfelelően (például az 1968-as gazdasági reform, majd annak 1972-es leállítása kapcsán) kismértékben ugyan, de hol lazulás, hol szigorítás volt észlelhető; hosszú távon pedig (főleg a nyolcvanas években) felpuhulásról beszélhetünk. Ugyanakkor a lényeg mindvégig változatlan maradt: a sajtó feladatának a tájékoztatás helyett a meggyőzést tekintették, egyfajta néptanítói szerepkört írva körül az újságíróknak, akik az információ egyirányú (fentről, a pártközpontból a tömegek felé tartó) áramlását segítik, s e cél érdekében válogatnak az információk között. A piramis-szerkezet mellett a koncentrikus körök elve is érvényesült: több mindent tűrtek el a kis példányszámban megjelenő, vidéki vagy speciális rétegeket megszólító sajtótermékekben, mint a nagy példányszámú napilapokban. Volt néhány tabu, amit senki nem érinthetett a hivatalos lapokban: például 1956, a szovjet csapatok itt-tartózkodása, a Varsói Szerződés. Ilyen körülmények között működésbe lépett az öncenzúra: az újságírók bizonyos gondolatokat le sem írtak, eufemizmusokat használtak, a kritikát a pozitív eredmények bemutatásával kontextualizálták.

A sajtóirányítási mechanizmusok a színházi kritikát is érintették. Egyrészt a Tájékoztatási Osztály folyamatosan szemlézte a sajtót, és ha a párt álláspontjától eltérő színházi témájú cikk került a látóterükbe, arról azonnal tájékoztatták a TKKO-t[4] és/vagy a miniszterhelyettest; a Színházi Osztály pedig a szaksajtót szemlézte hasonló célból. Az évadértékelések és a színházak állami irányítási rendjének 1983-as továbbfejlesztése kapcsán rendre szóba került, hogy jobban kellene a kritikusokat orientálni, illetve kifogásolták az általuk képviselt progresszív értékrendet. Nem kevés fejtörést okozott a Színikritikusok díja és a díjjal járó sajtónyilvánosság; a kritikusi ítéletek nem estek egybe a minisztérium által kívánatosnak tartott irányvonallal.

AZ 1981-ES ÉV

Az 1981-es év úgy él a mai kulturális emlékezetben, mint az egyenes beszéd nagyobb közösségi fórumon való megjelenésének kezdete. Magyarországon már 1972-től volt szamizdat és tamizdat,[5] a hetvenes években számos nagy jelentőségű művet adtak ki, s ekkor zajlanak a leghírhedtebb hatósági eljárások.[6] 1981-ben térnek át nagyobb példányszámot eredményező technikákra a korábbi gépírásos sokszorosítás helyett, Demszky Gábor AB Kiadója és a *Beszélő* már az új technikai lehetőségekre épít. Utóbbi hosszas konspirációs előkészületek után decemberben jelentette meg első számát. Legfőbb újdonsága a folyamatos, periodikus megjelenés mellett az volt, hogy a szerkesztők nevüket és címüket is feltüntették a lapban. Míg a hetvenes években a disszidens értelmiség alapvetően izolált maradt, 1981-től kezdődően a szamizdat és a demokratikus ellenzék mind szélesebb társadalmi bázisra, sőt hatóerőre tett szert, továbbá a lazuló cenzúra következtében idővel néhány téma a szamizdatból beszivárgott a hivatalos sajtóba is.

Az 1981-es év kapcsán feltétlenül szót kell ejtenünk egy világpolitikai eseményről, mely alapjaiban befolyásolta a *Marat/Sade* fogadtatását. 1980 nyarán minden korábbinál intenzívebb sztrájksorozat kezdődött Lengyelországban, melynek eredményeként a kormány kénytelen volt alkut kötni a Szolidaritással (a legerősebb

---

2 Tóth Dezső 1985-ös iratai között meg is található a vonatkozó dokumentum, melyben május 3-i dátummal a műsortervek jóváhagyása mellett néhány észrevételt is megfogalmaz. Feljegyzés Pándi András részére, MOL XIX-I-9-g, Tóth Dezső iratai, 49. doboz

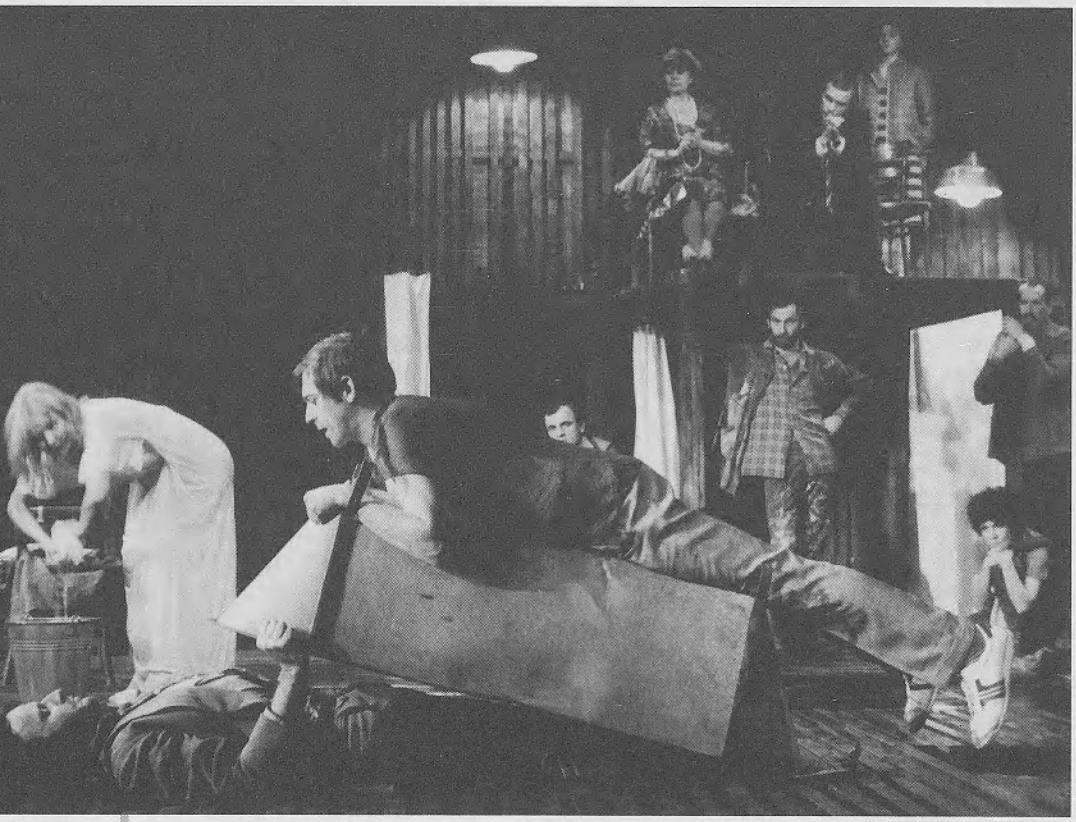
3 Aczélt 1974-ben (a '68-as gazdasági reformok befagyasztása részeként) leváltották kulturális KB-titkári tisztéről, de megőrizte (vagyis Kádár akaratából megőrizhette) a kulturális életre gyakorolt informális befolyását. Ehhez részletesebben lásd Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Sík Kiadó, Budapest, 1997, 221–229.

4 TKKO: Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály, mely az oktatásügy, kultúra, tudományos élet, nemzeti kérdés elméleti és gyakorlati problémáival foglalkozott.

5 Tamizdat: külföldre csempészett kézirat, melyet kinyomtatva visszacsempésznek az országba.

6 *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* című mű kézirata miatt Konrád Györgyöt, Szelényi Ivánt (a szerzőket) és Szentjóby Tamást (akinél mikrofilmezés céljából volt az egyik lefoglalt példány) kiutasították az országból – Konrád a belső emigrációt választotta, utóbbiak 1975-ben távoztak. *Darabbér* című műve miatt Haraszti Miklós nyolchavi börtönbüntetést kapott, három évre felfüggesztve – a letöltendő büntetést nem merték megkockáztatni, mivel a pert a nyugati sajtó is figyelemmel kísérte. 1983-ban „Demszky Gábor és társai" szamizdat-pere kapcsán bűncselekmény helyett már az enyhébb, pénzbüntetéssel járó szabálysértés kategóriát alkalmazták, ami a rendszer puhulásaként értelmezhető.

szakszervezettel), s megígérni: korlátozzák a cenzúrát, elismerik a sztrájkjogot és a szakszervezeteket. Moszkva azonban már 1980 decemberétől rosszallását fejezte ki a lengyel fejlemények kapcsán, s több alkalommal jelezte, hogy ezúttal is készek katonai erő bevonásával megvédeni a szocialista berendezkedést. 1981. december 13-án Wojciech Jaruzelski miniszterelnök hadiállapotot hirdetett ki Lengyelországban. A Szolidaritás vezetőit börtönbe és internálótáborokba hurcolták, kijárási tilalmat vezettek be, a sajtót, leveleket, telefonokat ellenőrzés alá vonták, a fontosabb intézmények élére katonai vezetők kerültek. Jaruzelski tábornok a rendszerváltás után úgy nyilatkozott, hogy a katonai puccsal a szovjet beavatkozást akarta megelőzni, ami tulajdonképpen sikerült is.[7] December 13-án azonban ezt nem lehetett tudni, illetve az esemény fogadtatását alapvetően az emberarcú szocializmus kísérlete elleni retorzió képe határozta meg, azaz 1956 (Magyarország) – 1968 (Csehszlovákia) – 1981 (Lengyelország) hirtelen egyazon történelmi kontinuum részeivé váltak. Az 1956-os forradalmat megidéző *Marat/Sade*-előadás ennélfogva december 13. után (Ács János szavaival szólva) politikai misévé alakult.



Fábián József felvétele

Lukáts Andor, Pogány Judit, Jordán Tamás

A KAPOSVÁRI *MARAT/SADE* RECEPCIÓJA – A SAJTÓBAN ÉS A MINISZTÉRIUMBAN

A hetvenes évek végén–nyolcvanas évek elején a kaposvári színház politikai szerepvállalása irritálta a hatalmat. Több, a Belügyminisztérium III/III-as osztályának dolgozó tmb-től kértek (és kaptak) jelentést a színházról és a színház tagjairól, ezenkívül az intézményt megemlítik a második ellenzéki határozatban is.[8] E kitüntetett figyelem ellenére a véletlennek, a szerencsének és némi elővigyázatosságnak köszönhetően a *Marat/Sade* megúszta a betiltást. A színház 1981/82-es évadra leadott két előzetes műsortervében nem szerepel a mű, helyette „Ács János munkás témájú zenés játéka", illetve „Ács János–Márta István: új zenés játéka" áll. Bár a színházak nemegyszer menet közben csempésztek a műsorba előre nem jelzett darabokat, ezúttal nem ez történt: bár a darab első magyarországi bemutatóját[9] az APB helytelenítette, a későbbi előadások előkészületeit nem kifogásolták. Ács János visszaemlékezése szerint a megrendezendő zenés darab címe csak ősszel konkretizálódott.[10] Az évad során a kaposvári bemutatók közül a hatalom figyelmét – nyilván a sajtó öncenzúrája miatt – a színház egy másik premierje, a Babarczy László rendezte *III. Richárd* keltette fel, melyről a TKKO vezetője, Kornidesz Mihály két forrásból, Svéd Pál (az MSZMP KB tagja) és Varga Péter (Somogy megyei első titkár) révén is igyekezett tájékozódni. Shakespeare darabját Babarczy rendezésében kortárs katonai ruhákban, a XX. századra utaló díszletben játszották, ami a lengyel hadiállapottal asszociálta a produkciót. Varga Péter 1982. március 11-én kelt leveléből egyrészt az derül ki, hogy számon tartották, mely intézményből érkeztek szervezetten a színház előadásaira, és közülük hányan maradtak éjszakára a városban. Másrészt látható, hogy a *Marat/Sade* ekkor még minden gyanú felett áll, hiszen március 6-án, amikor nem a *III. Richárd*, hanem a *Marat halála* volt műsoron, az első titkár vélekedése szerint „a színházban és a közönség soraiban olyan esemény nem történt, ami politikailag kifogásolható lenne". Egyébként mind Varga Péter, mind Svéd Pál amellett foglal állást, hogy Babarczy rendezése kapcsán elhanyagolható a lengyel állapotokra való utalás, továbbá az előadás nem annyira átütő, hogy mozgósító erővel bírjon. A *Marat/Sade* említés nélkül marad a '81/'82-es színházi évadot értékelő APB-ülés előterjesztésében is (szemben a *III. Richárd*dal,

7 A források nem egyértelműek azt illetően, hogy ez vajon reális veszély volt-e, egyes verziók szerint a szovjetek nem akartak beavatkozni, pedig Jaruzelski kérte a segítségüket.

8 A PB határozatokban fogalmazta meg az ellenzék felszámolására irányuló stratégiát. Ezek közül az elsőt 1980. december 9-én, a másodikat (melyet két további is követ majd) 1982. március 30-án fogadták el. Ugyanezen évben távolították el ellenzéki tevékenysége miatt a kaposvári színháztól Eörsi Istvánt.

9 Nemzeti Színház, 1966, rendező: Marton Endre. Ács János mint ápolt szerepelt ebben az előadásban.

10 Bogácsi Erzsébet: *Rivalda-zárlat*. Dovin, Budapest, 1991, 74–75.

Máté Gábor
a Corvin közt
ábrázoló
háttérfüggöny
előtt

Lázár Kati, Pogány Judit, Lukáts Andor

Fábián József felvétele

MAGYAR SZOCIALISTA MUNKÁSPÁRT
SOMOGY MEGYEI BIZOTTSÁGA
KAPOSVÁR, Lenin u. 14.
7400
Telefon: 11-450

Kaposvár, 1982. márc. 11.

Ikt. szám: PMO/3k/1 /1982.

MSZMP Központi Bizottsága
Tudományos, Közoktatási és Kulturális
Osztály vezetőjének
dr. Kornidesz Mihály elvtársnak

B u d a p e s t

Kedves Kornidesz elvtárs!

Szóban történt megállapodásunk alapján az alábbiakban tájékoztatlak a Kaposvári Csiky Gergely Színházzal kapcsolatban felmerült kérdésekről.

- A színház 1982. február 26-án mutatta be Shakespeare III. Richard című drámáját Babarczy Lászlónak, a színház igazgatójának rendezésében. Március 11-ig tizenhat előadásban - Kaposváron tíz, tájon pedig hat előadáson - játszották a művet. A tájelőadások Nagykanizsán kettő, Székesfehérváron három, Siófokon egy alkalommal voltak. A darabot Vas István fordításában állították színre, a mű kisebb, jelentéktelen rövidítésektől eltekintve szöveghű és pontos.

Shakespeare III. Richard című drámája a szerző más királydrámáihoz hasonlóan a hatalommal élő és a hatalomra törő egyének tragédiáját, tevékenységükből következő emberi és társadalmi torzulásokat ábrázolja. A jelenlegi kaposvári előadás amellett, hogy megtartja a mű eredeti mondanivalóját, a darabot kortalanná teszi, bizonyos mértékig aktualizálja. Közvetetten utal a XX. századi világra, ezt szándékosan kellék, jelmez körvonalazza. /diszlet, tv-közvetítés, fegyverek stb./. Az előadásban utalás történik a hatalmat kiszolgálók változatlanságára, a saját hatalmuk megtartása érdekében elvtelen egyének magatartására. Ezek az elemek, valamint a mű ismeretének hiánya és a harmadik felvonásban Richmond katonai egyenruhában /kínai/ történő visszatérése szükebb körben alkalmas lehet arra, hogy félreértsék az eredeti mondanivalót, vagy abban új tartalmat feltételezve a lengyelországi, december 13-i események analógiáját lássák benne. Az előadás ugyanakkor igen mérsékelt sikerű, a prodúkció vontatott, több mint három órás lett. Ez a tény az egyébként is szövevényes cselekményt még áttekinthetetlenebbé, nehezebben befogadhatóvá teszi. Véleményünk szerint az esetleges belemagyarázások lehetőségének ellenére az előadás sikertelen, a közvéleményt különösképpen nem foglalkoztatja. A színházi produkció ilyen

ORSZÁGOS LEVÉLTÁR

Az MSZMP KB feljegyzése

értelmű kudarca miatt érdemi konkrét intézkedést, a színházzal és az előadással szemben nem tartunk szükségesnek. A kaposvári színház az elmult években számos uj színházi kezdeményezést valósitott meg, ezek között az országos szakmai vélemények szerint is jelentős alkotások vannak. A jelenlegi III. Richard előadás egy folyamatos színházi munka kevésbé sikerült terméke, ezt a közönség és szakmai vélemények is alátámasztják.

- A színház 1982. március 6-án szombaton a délutáni és az esti előadásának műsorán "Marat halála" - tehát nem a III. Richard - szerepelt. Az előadáson többségében a szomszéd megyék felsőfoku tanintézetei, az ELTE és a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem hallgatói vettek részt. Ismereteink szerint a színházban és a közönség soraiban olyan esemény nem történt, ami politikailag kifogásolható lenne.

- A vasárnapi III. Richard előadásra az ELTE hallgatói közül 25-en Kaposváron maradtak. Az előadásra a fentebb leirtak alapján került sor. Tájékozódásunk alapján különleges, figyelemre méltó esemény, mely politikai intézkedést kivánna, most sem történt.

Kérem tájékoztatásom szives tudomásulvételét.

Elvtársi üdvözlettel:

Varga Péter :/
megyei első titkár

MAGYAR SZOCIALISTA MUNKÁSPÁRT SOMOGY MEGYEI BIZOTTSÁGA

ORSZÁGOS LEVÉLTÁR

illetve a *Hamlet* Paál István-féle szolnoki és Bódy Gábor-féle győri verziójával).

A levéltárban fellelhető MSZMP-iratok alátámasztják azt a régóta élő feltevést, miszerint csak az 1982. szeptember 20–27. közötti vígszínházi vendégjáték nyomán ébredt gyanú a *Marat/Sade*-dal szemben.[11] Ráadásul a produkció innen egyenesen a jugoszláv BITEF-re utazott, ahol három díjat nyert (nem mellesleg: ez az összes elnyerhető díjat jelenti). A budapesti vendégjáték idején ezt még nem lehetett tudni, de az explicit politikai célzáson túl a nemzetközi figyelem is aggasztotta a hatalom képviselőit. Szeptember 27-én kelt a Színházi Osztály referensének beszámolója, aki februárban és egy héttel korábban is látta a produkciót. Minthogy tavasszal már született egy (semmitmondó) beszámoló az előadásról a Színházi Osztályon, feltehetően már a megindult nyomozáshoz kérte az újabb jelentést Tóth Dezső művelődési miniszterhelyettes. Tájékozatlanságból vagy kíméletből, de a szerző nem tesz említést a Corvin közt ábrázoló textilfotóról; dicséri a színészi munkát és az előadást, mely szerinte nélkülöz minden konkrét célzást és aktualizálást.[12] Október 1-jén pedig már a miniszterhelyettesnek kell számot adnia Köpeczi Béla miniszter előtt arról, hogy hogyan engedhette az előadást a BITEF-re. Tóth a kedvező kritikai fogadtatással igyekszik menteni magát, illetve utal rá, hogy a BITEF csak ezt a produkciót volt hajlandó fogadni: „A kérdés tehát úgy volt feltéve: vagy kiengedjük a produkciót, vagy ismét nem leszünk jelen."[13] Feljegyzéséből kiemelendő, hogy bár leszögezi, ő maga nem látta az előadást, záró sorai szerint ez nem akadályozta meg abban, hogy a színházvezetői értekezleten „politikai kétértelműség okán" megrója a rendezést. Ugyanitt ígéretet tesz a kritika megregulázására a soron következő főszerkesztői értekezleten. Az iratokon található kézírásos megjegyzés szerint az ügy eljutott Aczélhoz, teendőként egy, az *ÉS*-ben publikálandó névtelen cikk írását jelölték meg, a feladatra Tóth Dezsőt jelölték ki. (Feltehetően ezen intézkedés nyomán született Köpeczi Béla a későbbiekben részletesebben tárgyalt cikke.)

Tóth Dezső balszerencséjére ezekben a napokban érkezett nyomdába a kritikusok díjának sajtóanyaga. Egy 1982. október 12-i keltezésű, Knopp Andrásnak címzett feljegyzésében eljátszik a gondolattal, hogy visszavonják a díjat, ám ez egyben a *SZÍNHÁZ* novemberi számának „szétdobását" jelentené, hiszen azt csaknem teljes terjedelmében a díjak odaítélésének írásbeli indoklása teszi ki. Minthogy meglátása szerint „egy ilyen eljárás színházművészeti közéletünk marxista és megbízható szövetséges bázisát is erősen megosztaná", javaslata nyomán október 25-én kiosztják a díjakat, ám egyben sajtózárlatot rendelnek el. Az eset érdekessége, hogy Tóth saját verziója szerint félrevezetés áldozata lett, szerinte a *Marat/Sade*-ot és Örkény *Forgatókönyvét* (a legjobb magyar dráma kategóriában) ősszel csempészték a listára. Ezzel szemben a Színházművészeti Szövetség július 2-i keltezéssel megküldte a minisztériumba a díjak listáját, csakhogy akkor ott még vajmi keveset tudtak az előadásról. Az események eszkalálódása nyomán Tóth Dezső fegyelmit kap, a *Marat/Sade* nancyi kiutazásának esetleges minisztériumi támogatása kapcsán 1983 februárjában nem is mer állást foglalni. Pándi András művészeti főosztályvezető viszont keményen, több levélben is lobbizott, hogy a Művelődési Minisztérium támogassa az előadás kiutaztatását – nem utolsósorban azért, mert a BITEF nagydíja révén exponált produkció távolmaradása rossz fényt vetne Magyarország megítélésére. Köpeczi Béla művelődési miniszter azonban ezzel ellentétes döntést hozott, így Sugár Imre Somogy megyei tanácselnök 1983. április 5-én az utazási előkészületek leállítására szólítja fel Babarczyt. Egyelőre nincs arra vonatkozó adat, hogy végül honnan teremtették elő a kiutazáshoz szükséges pénzt.

Ács János rendezése – akárcsak a korabeli színház egy meghatározó vonulata – olyan szcenikai fogásokkal él, amelyek révén a történet a korabeli életvalóság metaforikus kritikájaként is értelmezhető. A rendezői koncepció ezen elemeit a következőkben foglalhatjuk össze: a jelmezek 1981-es kortárs közeget idéznek; az őrület ábrázolása helyett a politikai él válik dominánssá; a cselekmény egy zárt intézetben zajlik, mely nem feltétlenül elmegyógyintézet, lehet börtön is; a zárójelenetben (a dráma szerzői utasításától eltérve) a Kikiáltó elsiratja a forradalmat, mögötte a Corvin köz látható, vagyis a bukott forradalom 1956-tal, a restauráció a kádári konszolidációval azonosítódik; Görgey Gábor fordításából a songokat Eörsi István szókimondóbb verseire cserélték. Az előadás Weiss művét korabeli dokumentumokkal egészíti ki, ezek egy része (például Marat-nak az állambiztonság megszervezésére, illetve a sajtószabadság korlátozására vonatkozó szövegei) áthallást teremt a Kádár-korszakra. Az előadás néhány meghatározó vonása viszont a politikai konnotációktól függetlenül is elemezhető: a vízdramaturgia Grotowskit és Artaud-t idézi; a jól felépített figuraértelmezések mellett az együttes játék dominál; Marat és Sade figurájának, illetve nézeteinek szembeállítása helyett ezek egysége válik meghatározóvá. Utóbbi kapcsán a leginkább kifejező Sade megkorbácsolásának jelenete, melyben Marat a fölé boruló kádat és a kádon fekvő, Corday által (egy vizes lepedőből font korbáccsal) ütlegelt Sade súlyát tartja – a zárókép mellett ez a másik olyan ikon, amely az előadásról szóló beszédet és emlékezést (mind a mai napig) orientálja.

A magyar sajtó a fentiek változó arányú kombinációit írja le a kritikákban, de az 1956-os forradalomra való utalás és a Corvin köz neve egyszer sem jelenik meg, mint ahogy a jelenetet megörökítő fényképet is csak a rendszerváltás után publikálták. Koltai Tamás visszaemlékezése szerint Babarczy személyesen kérte a kritikusokat, ne tegyenek említést az előadás záróképéről. Feltehetően nemcsak hogy nem került volna nyomtatásba a tény, de az előadást is azonnal levették volna a műsorról. A katartikus zárójelenet természetesen kihagyhatatlan, a háttérfüggöny kapcsán a kritikusok két stratégia, az elhallgatás és a mást mondás közül választhattak. Utóbbi esetben nagyvárosként azonosítot-

[11] A *Marat/Sade*-ot két másik kaposvári előadással együtt játszották, tehát nem minden este volt műsoron.

[12] Bőgel József feljegyzése Tóth Dezső miniszterhelyettesnek MOL XIX-I-9g, Tóth Dezső iratai, 23. doboz.

[13] Tóth Dezső művelődési miniszterhelyettes feljegyzése Köpeczi Béla művelődési miniszter részére, MOL 288. fond, 36. cs./17.ő.e. – 1982. 53–54. o.

ták a helyet, az utcakövet pedig Marat hamvait tartalmazó urnaként. A hosszabb elemzésekben a színháztörténeti és -elméleti kontextus, a színészi munka, a figuraértelmezések részletező leírása pótolja a kimondhatatlan hiányát. E szempontok mentén kritikusaink alaposan, máig ható érvényességgel értelmezik a látottakat – de hallgatni kénytelenek a traumatikus magról.

Bár Magyarországot nevezték a legvidámabb barakknak, a szocialista tömb országai közül Jugoszlávia követte legkevésbé a Szovjetunió megszabta irányvonalat. Ez a különbség a *Marat/Sade* BITEF-vendégjátékának fogadtatástörténete, illetve az '56-os forradalomra való explicit utalás kapcsán is tetten érhető. A *Politika* 1982. október 1-jei, az előadásról beszámoló cikkét a zárójelenetről készült fénykép illusztrálja, és ez a kép került a BITEF-nagydíj oklevelére is. Radics Viktória az *Új Symposium* 1982. novemberi számában megjelent elemzésében, bár a Corvin köz helyett Kálvin teret szerepeltet, az „'56-os forradalom terének" nevezi azt.[14] Feltehetően Bartuc Gabriella *Magyar Szó*-beli cikkének tévedését veszi át;[15] mivel Radics leírja a bűvös évszámot, nincs okunk feltételezni, hogy öncenzúráról lenne szó. A *Budapester Rundschau* pedig a szelektív represszió (amit szabad Jupiternek, nem szabad a kisökörnek) elvét bizonyítja: szerzője mentesült a kritikusok díjára vonatkozó sajtózárlat alól – igaz, ő is csak a cikk utolsó mondatában közli/közölheti a tényt.[16]

Külön említést érdemel Köpeczi Béla művelődési miniszter *Kritika* folyóiratbeli cikke, mely feltehetően a budapesti vendégjátékot követő intézkedéssorozat részeként született.[17] Értelmezése szerint Weiss Hruscsovnak a Sztálin bűneiről szóló beszéde nyomán írta darabját, s a jakobinus diktatúrán keresztül a sztálinizmus túlkapásaival foglalkozik. Köpeczi az előadás legfőbb hibájának azt tartja, hogy kortárs közegre interpretálja ezt az áthallást, és ezzel bukottnak minősíti a szocialista forradalmat – akárcsak a Nyugaton divatos pesszimista történetfilozófiai irányzat, melyet ő utópista negativizmusnak nevez. Fájlalja, hogy a jugoszláviai sajtó (a gyötrelmes magyar történelemre utalva) eszmeileg félremagyarázza a művet, míg a hazai kritika semmiféle ideológiai értelmezésre nem vállalkozik. Fontosnak tartja a jakobinus diktatúra nagyszerűségének és indokoltságának bizonyítását, ennek alátámasztására „helyesen" kellene kontextualizálni az előadásba emelt dokumentumokat, melyeket szerinte félrevezető (mert történelmietlen) módon használ a rendezés. Kitér a sajtószabadság megnyirbálásáról szóló Marat-szövegre is, itt igazolásként az MSZMP sajtópolitikájával egybevágó álláspontot idéz: nem jelenhet meg bármi nyomtatásban, mert félrevezetik az egyszerű embereket. Paradox módon a tézist egy olyan cikk citálja, mely maga is a tömegek megvezetését célozza... A szerző mindvégig kerüli az '56-os forradalomra való utalást; idézet formájában átveszi Bartuc Gabriellának a Kálvin tér bérházairól írt sorait, a tévedést természetesen nem korrigálja.

EGY HIÁNYZÓ, MÉGIS JELENVALÓ KÉP

Ács János rendezése, bár számos ponton osztozik a kettős beszéd korabeli paradigmatikus színházi nyelvében, radikálisan újat hoz: a Corvin köz fotón való dokumentarista beidézése révén a metaforikus célzás helyett konkrétan szól egy történelmi eseményről, a szamizdathoz hasonlóan egyenes beszédet használ. A kép speciális technikával készült: Szegő György díszlettervező ötlete nyomán Ilovszky Béla a mozi tetejéről több sávban körbefényképezte a mozit körbefogó házak karéját, majd az elemeket egyetlen képpé állította össze; ezt a látványt ebben a formában senki nem láthatná, mivel az emberi szem nem tud ilyen nagy szöget egyetlen pillantással befogni. A képben nem is mindenki ismert rá a Corvin közre, az alkotók pedig inkább ködösítettek az előadáshoz kapcsolódó nyilvános fórumokon.

Mit tudunk elmondani erről a képről és az előadás terében való használatáról a vizuális kultúra elméleti keretében? Elsőként azt, hogy a panoptikont és a panorámafestészetet, azaz tulajdonképpen a modernitás meghatározó vizuális rendszereit ötvözi. A panoptikon Jeremy Bentham 1791-ben papírra vetett börtönterve: a centrális alaprajzú terület közepén álló őrtoronyban a hatalom képviselője a fogva tartottak számára láthatatlanul figyeli az elítélteket, akik megfigyeltségük tudatában léteznek.[18] A rendszer kulcsa a hatalom tekintete, mely a megfigyelt viszonylatában rögzített, monokuláris, centrálperspektivikus módon szerveződik – egy, a reneszánszig visszavezethető vizuális kódra épül. E hegemón látvány-rezsim tudattalanja, vakfoltja a *flâneur* alakjában és a panorámafestészetben lokalizálható; ezek közös lényege a tekintet és a tekintetet hordozó szubjektum mozgása és ebből következő testisége: a panorámafestményeknek nincsen kitüntetett nézőpontjuk, a látogatók körbesétálnak az e célra épült térben.[19] Ilovszky Béla fotómontázsa vízszintes felületre adoptálja, centrálperspektivikus, rögzített nézői helyzetbe írja vissza a nagy látószögű panorámaképet, azaz a panoráma panoptikonba préselt változata. Ez a vizuális torzítás (vagy trükk) egybevág a totalitárius államok azon értelmezésével, miszerint ezek a racionalizmusra épülő modernizmus végpontját és zsákutcáját képviselik.[20]

A Kádár-rendszer sajátos memóriapolitikája folytán 1956 emlékezete fokozatosan a magánszférába és

14 Radics Viktória: *Marat/Sade. Új Symposium*, 1982. november, 408–411.

15 Bartuc Gabriella: Marat/Sade. *Magyar Szó*, 1982. október 2. 12.

16 (tasnádi): Bitef-Preise für Kaposvárer Peter-Weiss-Aufführung. *Budapester Rundschau*, 1982. XI. 15. A *Budapester Rundschau* a Külügyminisztérium által alapított német nyelvű újság volt, mely 1975–1989 között működött. 1999-ben a *Pester Lloyd* ugyanezen a néven újraindította a lapot.

17 Köpeczi Béla: A forradalom értelmezése – Marat ürügyén. *Kritika*, 1983/2. 23–25.

18 Foucault nyomán ezt az elrendezést a modern társadalom és a modernitás esszenciális kivetülésének szokás tekinteni. Vö. Michel Foucault: A hatalom szeme. *2000*, 1996/10. 3–9., valamint uő.: *Felügyelet és büntetés*. Gondolat, Budapest, 1990.

19 A panorámafestészetet 1792-ben szabadalmaztatta Robert Barker. A Feszty-körkép anakronizmusai a jelent, a jelennek a múltról alkotott elképzeléseit vetítik vissza a múltba, a mű célja a történeti tudat formálása volt – érdekes adalék a műfaj Ács rendezésében való használatához. A *flâneur* a XIX. század iparosodott nagyvárosának kószálója, aki távolságtartással, látványként tekint a városra. Alakját Baudelaire örökítette meg először, Benjamin pedig a modernizmus kulcsfigurájának tartja. A panorámafestészetről részletesebben lásd Varga Tünde: A történelem (meg)jelenítése: tömegmédia és reprezentáció. In Kékesi Z. – Peternák M. (szerk.): *Kép-írás-művészet.*, Ráció, Budapest, 2006, 141–154.

20 A monokuláris centrálperspektivának a racionalizmussal való összefüggéséhez lásd Martin Jay: A modernitás látásrendszerei. *Vulgo*, 2000/1–2. 204–217. (különösen a 206.).

a szóbeliségbe húzódott vissza. Az amnézia a nyolcvanas évek elejére vált a legmélyebbé – 1981-ben viszont, a huszonötödik évfordulón, ezzel ellentétes folyamat indul meg: a Hétfői Szabadegyetem[21] október 19-i gyűlése után egy magánlakáson emlékeztek meg a forradalomról, december 4-én (és az ezutáni előadásokon) Ács János rendezése adott lehetőséget erre. A következő években a demokratikus ellenzék a témával foglalkozó szövegek folyamatos publikálása révén megteremti azt a kritikus mennyiségű szöveget és tudást, amely a kommunikatív emlékezetből a kulturális emlékezetbe lépteti a forradalmat.[22] Ebben a folyamatban a kaposvári előadás a küszöbfázist képviseli: a szabadegyetemhez képest jóval szélesebb közösséget teremt, ennyiben osztozik a nyilvánosság 1981 kapcsán már jelzett szerkezetváltásában, de a szamizdat kiadványokban megteremtődő (és a kulturális emlékezet alapját jelentő) textualitás helyett még képet, illetve rituális-ünnepi keretet használ.

A Corvin közi csoport nem a moziban rendezte be katonai parancsnokságát, szimbolikusan mégis ebben a funkcióban használták: hivatalos iratokon ezzel a helymegjelöléssel éltek, illetve itt folytattak tárgyalásokat.[23] A Corvin közt a mozi felől ábrázoló kép mintha a felkelők (hiányzó[24]) perspektíváját jelenítené meg, de nem egy az egyben, és nem is a rekonstrukció eszközével. A látvány nem próbál archaizálni, sokkal inkább a Walter Benjamin-i értelemben vett dialektikus képként olvasható: két idősíkot ötvöz, a fogyasztástól eltompult tudatra „ébresztő" hatással van, minthogy történelmi tanulságot hordoz.[25] A Kádár-rendszer önmagáról kialakított (sugallt?) képét Bernáth Aurél *Munkásállam* című képe foglalja össze: a munkások és tanulók időtlen paradicsoma. Ehhez képest a Corvin közről készült fotó a rezsim elfojtott genezisét vágta a nézők arcába, az elhallgatott történelmet; a lineáris perspektíva a traumatikus tartalomnak megfelelően torzult.[26] Ilovszky Béla fotómontázsa, minthogy ezt a képet *így* sohasem láthatná emberi szem – egy lehetetlen, nem emberi, angyali tekintetet hordoz. Talán a történelem angyaláét, aki „Arcát a múlt felé fordítja. Ahol mi események láncolatát látjuk, ott ő egyetlen katasztrófát lát (...) Időzne még, hogy feltámassza a holtakat, és összeillessze, ami széttörött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és oly erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak."[27]

---

21 A Kádár-rendszerben magánlakásokon szervezett szemináriumokon beszéltek olyan témákról, melyek a hivatalos oktatásban nem kaphattak helyet. Az 1978–1986 között működő, Szilágyi Sándor, Örkény Antal és Kovács Mária által alapított Hétfői Szabadegyetem újdonsága az volt, hogy bárki látogathatta. Történetéhez, az 1981-es megemlékezéshez kapcsolódó állambiztonsági intézkedésekhez lásd Tabajdi Gábor – Ungváry Krisztián: *Az elhallgatott múlt. A pártállam és a belügy*. 1956-os Intézet – Corvina, Budapest, 2008, 376–396.

22 A kommunikatív és kulturális emlékezet a közösségi emlékezet két formája. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1992.

23 Erről részletesebben lásd Eörsi László könyvét: *Corvinisták, 1956. A VIII. kerület fegyveres csoportjai*. 1956-os Intézet, Budapest, 2001, 43–161.

24 A forradalom 1981-ben nyilvánosan hozzáférhető minimális vizuális reprezentációja propagandacélokat szolgált, egy ilyen nézőpont megjelenítése fölöttébb távol állt tőle.

25 Noha Benjamin a kapitalizmus kapcsán fejti ki a dialektikus kép koncepcióját, indokolható a konszolidáció utáni Magyarországra való alkalmazása. A Kádár-rendszer legitimációs alapja a fogyasztói vágyak folyamatos kielégítése volt, amit például a „gulyáskommunizmus" és „frizsiderszocializmus" szavak is érzékeltetnek. A Kádár-korszak fogyasztói társadalomként való legteljesebb leírásához lásd Hammer Ferenc – Dessewffy Tibor: A fogyasztás kísértete. *Replika*, 1997. június, 31–46. A szerzők érvelése szerint a fogyasztás identitásképző ereje az, ami közös nevezőre hozza a nyugati fogyasztói társadalmakat és a konszolidált Magyarországot (szemben a szocialista tömb többi országával).

26 A torzított képmezőnek a trauma vizuális reprezentációjaként való értelmezésére irányadó példák Jacques Lacan Holbein *Nagykövetek* című festményéről szóló elemzései. Jacques Lacan: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil, Paris, 1964, 101–104. és *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*. Routledge, New York, 1992, 135.

27 Walter Benjamin: A történelem fogalmáról. In uő.: *Angelus Novus*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980, 966.

Renate Klett

Beszélgetések Alain Platellal

Alain Platel, „a koreográfus, aki nem koreográfál", kerülő utakon, autodidaktaként jut el a színházhoz. Amikor flamand szülővárosában, Gentben létrejön az ironikusan francia nevet viselő „Les Ballets Contemporains de la Belgique", egy táncközösség, amelyben kitombolhatja magát mindenki, aki erre kedvet érez, ő is lelkesen velük tombol. Különféle kisebb-nagyobb munkák után 1993-ban áll elő azzal az előadással, amely őt és a Les Ballets C de la B-t európai hírnévhez segíti. A produkciónak szép címe van: *Bonjour, Madame, comment allez-vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, etcetera* (Üdvözletem, asszonyom, hogy érzi magát ma, szép az idő, bizonyára esni fog stb.), és kilenc férfi meg egy nő közreműködésével szól az aszociálisokról, munkanélküliekről, tönkretett gyerekekről – a nyertesek világának veszteseiről.

Nem a téma az újszerű, hanem az ábrázolásmód. Nincs benne sem vád, sem leleplezés, hiányzik belőle mind a megdöbbenés olcsó giccse, mind a kezünk ügyébe eső egzotikum cinikus hajszolása. Valamennyi alakját áthatja a hitelesség megkopott méltósága, és senki sem mondhatja meg, „igaziak"-e ezek az alakok vagy sem. A provokáció az előadás művészi művészietlenségében, az emberek egymással és önmagukkal való kapcsolatainak durvaságában és mindennemű erkölcsi értékelés elutasításában rejlik. Senkinek sincs igaza, és senki sem hibás, a „jók" is „rosszak" és megfordítva – Platelt nem az érdekli, amit tesznek, hanem az, hogy miért teszik.

Csaknem valamennyi későbbi munkája ezt az alapmintát variálja. Mindig *outcast*ok egy csoportját látjuk, akiknek a társadalom peremén való létezését az előadás mintegy gyújtólencsén át dokumentálja. Ami esetlegesnek, mintegy mellékesnek tűnik, precízen kidolgozott, ami veszélyesnek látszik, többnyire valóban veszélyes, az előadók gyakran nem hagyományos értelemben vett profik – és épp ezért hatnak ennyire profinak, ennyire jónak. Nem történik semmi, és minden megtörténik: unalom, brutalitás, árulás, kétségbeesés, kis disznóságok és nagy vágyak, a védekezésként működő agresszió, a gyengeségként működő megértés – a világ képe, egy külvárosi utcára redukálva.

Platel titkát még senki sem deríthette ki, de azért sejtjük, mihez van köze: az olyannyira különböző emberek összeterel éséhez, kreativitásuk és szabadságuk felélesztéséhez. Ezt szolgálja a darabok látszólag egyszerű, valójában rendkívül bonyolult mindennapi dramaturgiája, az érzelmek crescendója, a magától értetődő, minden érzelgősségtől mentes empátia. Olyan jelenetek, amelyek mindenki másnál szimpla giccsbe torkollnának, Platelnél lehetségesek és nagyszabásúak: a vak gyermek, aki boldog pillanatokat fényképez, a süket, aki felfogja, mi a zene, vagy a béna, aki táncolni tanítja legjobb barátját, a kerekes széket.

A plateli dramaturgia márkajelévé vált a szociális nyomor és a klasszikus zene vakmerő kombinálása. Szegénység és barokk zene – ez kínos vagy épp *dégoûtant* lehetne, ehelyett virtuóz módon forradalminak hat. A *La Tristeza complice*-ben (1995) egy tucat zenész áll a színpadon, és harmonikán Purcellt játszik, a *lets op Bach*ban (1998) énekesek mellett egy teljes kamarazenekarral találkozunk. A *Wolf*ban (2003) a bécsi Klangforum Sylvain Crambeling felbujtására Mozart-zenébe csempész marimbákat és vibrafonokat, a *vsprs*-ben (2006) pedig Fabrizio Cassol szaxofonos futtatott Monteverdi művébe, a *Vespro della Beata Vergin*ébe dzsessz-, manouche- és aka-moon hangzásokat.

Platelnél nincs vagy-vagy, csak mind-mind. Minden állításba sok kis ellenállítás van csomagolva, a mocsok is rejthet szépséget, a banalitás is egy kis maradék kecsességet – ezért hangzik nála Bach oly szomorún és vigasztalón. Talán legnagyobb és legérettebb műve, a *lets op Bach* nem lineáris történetet ad elő, hanem az ellentétek egyidejűségén keresztül egy állapotot mutat be, például ekként: egy baritonista Jézusról énekel, egy nő hajat mos. Avagy: fehér ruhás menyasszony, lába közt vérfolttal, önmaga és a többiek élő cáfolataként átszellemült táncot lejt, mialatt a macsó-típus a testhez tapadó farmernadrágját lefejtve neglizsére vetkőzik, és kislányok szoknyája alá kukucskál. Cirkuszi artisták és „Isten, irgalmazz!", hancúrozó gyerekek, *ad absurdum* fokozott politikai jelszavak és egy szép fekete transzvesztita, aki vad rockszámával valóságos természeti erőként söpör végig színészeken és nézőkön, hogy utána mintegy kilégzés gyanánt teljes csend legyen.

Platel szennyből és glóriából szőtt univerzumát elmesélni nem, csak megélni lehet. Kell hozzá a klíma, a zene, az izzadság, kellenek a tánctól és a kétségbeeséstől izzó szemek, vagy valaki, aki egy párkányon ülve almát eszik. Minden diadal balvégzetbe zuhanhat, minden korlátozás repülni taníthat. Platel darabjai kifordított módon vallásosak, és mindig a halálról szólnak. Humora, amely lehet gyöngéd vagy kegyetlen, de soha nem cinikus, éppúgy hozzátartozik világához, mint műveinek mohó és dühödt élni akarása és kifür-

készhetetlen, mélyen átélt embersége. Szereti az embereket, különösen a kívülállókat, a gyerekeket és a fiatalokat; szinte természetes, hogy egy egész trilógiát hozott létre a Victoria nevű genti ifjúsági színházzal együttműködve. *Moeder en Kind* (1995), *Bernadetje* (1996) és *Allemaal Indiaan* (1999) című darabjait Arne Sierens íróval közösen dolgozta ki.

Ez a három darab a család elvesztéséről és az otthon utáni vágyról, a semmiben való bolyongásokról és a minden drognál veszélyesebb szeretetéhségről szól. A *Moeder en Kind* eltorzított családi fotóként hat: megannyi pillanatfelvétel az otthoni káoszról és frusztrációról. A *Bernadetje* a lourdes-i csoda és egy robogóvásár összekapcsolásával jut el a megszegett ígéretek közös nevezőjéig, az *Allemaal Indiaan* pedig a szeretet és a halál változatait mutatja be két genti elővárosi házban. A két ház méretarányosan van felépítve a színpadon, és a szereplők az alagsori mosókonyhától a tetőkön kergetőző üldözéses jelenetig minden részletüket bejátsszák.

A két háztartásban a maga teljes nyerseségében zajlik az élet, a lakók üvöltöznek és acsarognak, verekednek és lopnak, és mind egymás idegeire mennek. És mégis vannak pillanatok, melyek felvillantják a nagycsalád utópiáját, próbálkozások, hogy segítsenek egymáson, és elviseljék egymást. A darab a maga hiperrealizmusában és hiperaktivitásában egyfajta életszeletként hat, és pontos helyi meghatározottsága miatt mindenütt a világon érthető. Platel előadásai mindig Gentről szólnak – ebben az esetben még a dialektust is átveszi –, Platel Gent nélkül olyan, mint Bausch Wuppertal nélkül, vagyis elképzelhetetlen.

Az *Allemaal Indiaan* turnéja után Alain Platel megszegi a kulturális szakma minden szabályát, és kiszáll: a hírnév csúcspontján, akkor, amikor nincs hová menekülnie az ajánlatok elől. Éppen ezért döntött így. Aki ismeri, tudja: ez nem magakelletés, hanem segélykiáltás. Hiába, ő nem holmi elfásult *global player*, mint mások az ő helyzetében. Amit mond, érez, gondol, azt komolyan veszi, és egyszerűen nem bírja már el saját hírneve nyomását. Számára A és B pont között a legközvetlenebb út ma is a kerülő út, most azonban közvetlenül és kerülő út nélkül saját hatalmas világsikerének áldozata lett.

Csak 2003-ban kerül színre egy újabb nagy mű: a *Wolf*, amely Mozartot egyesíti a C & A-val, embereket kutyákkal, égő zászlókat a zene dicsfényével, és diadalmasabb, egyszersmind mozartibb is, mint három évvel később az egész jubileumi ricsaj. A *Wolf* előtt és után más terepekre kirándul, Londonban dolgozik hatszáz karénekessel (*Because I Sing*, 2001), majd Brüsszelben háromszázzal (*Uit de Bol*, 2006), filmet forgat táncosairól (*Les Ballets de-ci de-là*, 2006), és még ugyanabban az évben kihozza következő nagy produkcióját, a *vsprs*-t, amely mintha munkásságának új szakaszát harangozná be.

Ez a talán legradikálisabb munkája, amelyet Monteverdi *Vespro della Beata Vergine*jének erősen átdolgozott változata kísér, úgyszintén a kívülállók világát mutatja be, anélkül, hogy a művészet kedvéért megfeledkeznék az életről és az élet kedvéért a halálról. Ezúttal azonban „igazi táncjátékról" van szó, amelynek meséje és kifejlete van, a mese töredékeit pedig úgy kell összeilleszteni, mint egy szilánkokra hasadt tükör darabkáit. A zene behatóbban van átdolgozva, a figurák magányosabbak, kétségbeesettebbek, űzöttebbek, mint valaha. A *vsprs*, amely egy, színpadon még soha nem látott, félig vallási, félig szexuális ekstázis-jelenettel végződik, közvetlenül és egyértelműen szól Platel legkedvesebb témáiról, a vallásról és a halálról – olyan egyértelműen, hogy most első ízben csak úgy záporoznak a ledorongoló kritikák, ami azonban az előadás sikerének szemernyit sem árt. Ellenkezőleg: a turnét kétszer is meg kell hosszabbítani.

Azóta Platel néhány kisebb munkával jelentkezett (*Nightshade*, 2006; *Nine Finger*, 2007), és elkísérte a társulatot a *vsprs* turnéján, amely másfél év alatt három világrészt érintett. A következő nagy lélegzetű produkciót csak 2008-ban vagy 2009-ben fogják bemutatni, és ez idő szerint senki, még Platel sem tudja, abban miről fognak táncolni és álmodni.

Berlin, 2007. március

RÉSZLETEK A BESZÉLGETÉSEKBŐL

Első beszélgetés

Gent, 2005. december 21.

– Első fellépéseitek egybeestek a belga tánc és színház nagy fellendülésével, amin belül, legalábbis a nemzetközi fogadtatást illetően, a belga majdnem mindig flamandot jelent. Meg tudod-e magyarázni, hogy az, ami a színház és a tánc terén Flandriában történik, néhány, a szabályt erősítő kivételtől eltekintve miért annyival érdekesebb, innovatívabb, mozgósítóbb és nemzetközi viszonylatban sikeresebb, mint az, ami az ország francia nyelvű részében születik?

– Igen, ebben van valami. Az elméletem az volna, hogy talán bizonyos történelmi okok vannak hatással a fejlődésünkre, még ha mindez inkább öntudatlanul, nem pedig tudatosan ment is végbe. A flamandokat több mint ezer éven át gyarmatosították, voltunk már hollandok, angolok, osztrákok, németek, franciák stb. Ebből adódott a képesség, hogy könnyen alkalmazkodunk, és ezáltal nyitottabbak is vagyunk. Nagyon sok flamand beszél több nyelven, a vallonok alig.

Én ezt már nem éltem át, de a szüleim gyakran meséltek azokról az időkről, amikor a gentiek, legalábbis a polgárság, franciául beszéltek. Aki flamandul szólalt meg, azzal mindenütt, üzletekben, hivatalokban stb. rosszabbul bántak. Ha flamandul beszéltél, szegény és műveletlen voltál. Ez főleg a negyvenes években volt így, de a nyomai a hatvanas évekig megmaradtak. 1968-ban, amikor az egész világban kis forradalmak mentek végbe, a miénk abban állt, hogy a flandriai francia intézményeket bezárták. Leuwen például flamand város volt francia egyetemmel; ez '68-ban megváltozott.

Azt hiszem, e hosszú és jelmezét minduntalan változtató gyarmatosítás az oka, hogy a flamandok mind a mai napig nehezen tudják magukat meghatározni. Állandó volt a *crossover*, mindig valakinek vagy valami-

1. Bonjour, Madame
2. Bonjour, Madame
3. La Tristeza complice (1995)
4. La Tristeza complice (1995)
5. Bernadetje (1996) Kurt Van der Elst felvétele
6. Iets op Bach (1998) Chris Van der Burght felvételei

nek a hatása alatt álltak, és soha nem féltek felhasználni, amit láttak. Ezt nagyon sok, általam kedvelt belga művésznél fedezem fel, nemcsak a színháziaknál, de a képzőművészeknél is.

Az a színházművészi és koreográfusi nemzedék, amelyhez tartozom, a nyolcvanas években hihetetlenül gazdag korszakot élt át, mert Béjart-on kívül nem voltak apák, akiket meg kellett volna ölnünk, nem voltak szent teheneink. A mi ellenségünk azonban nem Béjart volt, hanem a Les Ballets de Flandre, a poros tánckultúra igazi bástyája, bár azóta ők is megváltoztak. Nem volt közös iskolánk, nem voltak hagyományaink, hogy felkavarjuk őket, sokan közülünk autodidakták voltak, vagy más területről jöttek. Ezért minden lehetséges volt, és szabadnak éreztük magunkat. Mára a helyzet sokkal nehezebb. Ma már vannak apák, akiket meg kell ölni.

– *Te is ilyen apa vagy? Milyen érzés?*

– Azt hiszem, igen, és szomorú érzés. Normális folyamat, tudom, de akkor is... A húgom két évvel ezelőtt megkapott egy nagyon fontos díjat, én pedig azt mondtam neki: *„That's the beginning of the end, honey! Never win a prize!"* Az ember egyszer csak öregnek érzi magát, pedig a fejében még annyi felfedeznivaló hemzseg! Csupa ellentmondás az egész. Holott közben a fiatalok pártján vagyok, támogatom őket, és néhányan varázslatos hatással vannak rám. De hiába, ha egyszer nem tartozom közéjük... Az a normális, hogy el akarjanak határolódni tőlem. Mégis elszomorít.

– *Nyugtalanít is? Lerombol benned valamit?*

– *(Habozva)* Igen, lerombol. Bizonyos naivitást, nyitottságot, az érzést, hogy minden lehetséges. Hirtelen védekező állásba kényszerülsz. Ez újdonság számomra. Mindig szabadnak éreztem magam, azt hittem, azt csinálhatom, amit akarok. És akkor egyszer csak igazolnom kell magam. És ha a sajtóban megtámadnak, az olykor nagyon fájhat, különösen ha érzed, hogy ez is volt a cél: fájdalmat okozni. Volt egy ilyen esetem egy rólam, ellenem írott cikkel, amely nagyon felszínes és nagyon sértő, igazán rosszindulatú volt. És akkor olyasmit műveltem, amit még soha: felhívtam a kritikusnőt, és megmondtam, mennyire megsebzett. Nagyon meg volt ütközve a gesztusomon, és biztos, hogy többé nem is csinálok ilyet, de egyszerűen meg akartam mutatni neki, milyen hatása lehet egy ilyen írásnak. Mindenki azt mondta, a rossz kritikákat ki kell bírni, de nem ez volt a lényeg. Sok rossz kritikát kaptam már, különösen a *Bonjour Madame*-ért, de ez öv alá célzott.

– *A* Bonjour Madame *hozta meg neked a nemzetközi áttörést, számos fesztiválon adtátok elő. Miért éppen ez a darab hatott így? Miben volt más, mint a megelőzők?*

– Több dolog jött össze. Először is hatalmas potenciált találtam a táncosokban. Akkoriban még mindig amatőrökkel dolgoztam, de már voltak hivatásos táncosaim is. Volt, aki a balett, volt, aki a hip-hop területéről jött. Amellett gyerekek is közreműködtek, akik nagyon jók voltak, noha nem úgy használtuk őket, mint a gyerekeket a színpadon szokás: bútornak, szép tárgyaknak. Meg aztán a témák szociális és politikai helyzeteket is érintettek, nem szó szerint, de félreismerhetetlenül – ez szokatlan volt egy táncelőadástól.

Emlékszem, Montrealban egy park állt a színházzal szemben, ahol felléptünk, és abban a parkban sok hajléktalan aludt. És amikor a közönség előadás után elhagyta a színházat, a hajléktalanok a kijáratnál álltak és koldultak. Ez sok nézőt zavarba hozott, úgy tetszett, mintha odakinn folytatódnék a darab. És amikor a *La Tristeza complice*-szel a párizsi Théâtre de la Ville-ben vendégszerepeltünk, a nézők azt kiabálták: „Ha ilyesmit akarunk látni, akkor leülhetünk egy metróállomáson is, odavaló ez, nem színházba."

– *Én annak idején Avignonban, az egyik szép régi kolostor udvarán láttam a* Bonjour Madame*-ot, és a publikum tényleg dühöngött. „Ezek nem táncosok, hanem* clochard*-ok, mit keresnek itt?" – kiabálták. Soha nem fogtam fel, mitől lettek ilyen ingerültek. Az előadás témája és stílusa szokatlan volt, de egyáltalán nem agresszív – és mégis annyi agressziót váltott ki.*

– A *Bonjour Madame*-mal sok különös élményt szereztünk. Londonban a Queen Elizabeth Hall tetején játszottunk, fantasztikus volt. És emlékszem, Vilniusban eszelős volt a csődület, óriási sikert arattunk, és a szervezők megkérdezték, nem tarthatnánk-e még egy előadást, fiataloknak és diákoknak. Azt mondtuk, szívesen, de csak ha ingyenes az előadás. Nos, ez futótűzként terjedt el, és a fiatalok tömegével jöttek, és ajándékokat hoztak. És előadás után felmásztak a színpadra, és szétosztották a táncosoknak: virágot, pólót, gyűrűt – olyan lenyűgöző volt, hogy néhány táncos sírni kezdett.

– *Ez azért érdekes. A vilniusi Life Fesztivál nézőinek nem okoztak problémát a színpadon látható szegények és kitaszítottak, mert ők is szegénynek és kitaszítottnak érezték magukat. A gazdag és sznob Avignonban azonban nem akarták látni a nyomort.*

– Azt hiszem, ez összefügg az akkori időkkel. A kilencvenes évek elején, amikor ezek a témák a hivatalos színpadokon megjelentek, fenyegetőn hatottak. Ma más a helyzet: a szóban forgó témák divatba jöttek, és a Ruhr Triennálén az embereknek egy csomó pénzt kellett fizetniük, hogy a *Wolf*ban „szegényeket" láthassanak.

(...)

– *Gyermekeid vannak?*

– Nincsenek. Isnelle-nek, a feleségemnek van egy huszonnégy éves fia, de saját gyereket soha nem akartam.

– *Meglepő. Gyerekekkel dolgozol, szereted őket, a darabjaidban csaknem mindig szerepelnek gyerekek. Miért nem akartál sajátot?*

– Á, hosszú mese. Nagyon pesszimista alkat vagyok. Szeretem az életet, szeretem, ahogy élek, és néhány év óta gyakran jut eszembe: ha most meghalok, elégedett lehetek – azt csináltam, amit csinálni akartam. És mégis az a véleményem, hogy az élet mint olyan nagyon szomorú dolog. Talán ezért akarom, hogy a darabjaim mindig halállal végződjenek, mivelhogy valamiképpen ez az élet célja.

– *De van, ami a halálnál is szomorúbb. Tovább élni néha szomorúbb, mint meghalni.*

– Szerintem ez nem igaz. Nem arról van szó, mintha nem akarnék meghalni – az örök életet elképzelni még nyomasztóbb –, csak éppen annyira abszurd minden. Éppen ezen a hétvégén halt meg egy nőismerősöm, huszonhat évesen. De hiszen ez rettenetes! Ez a nő úgy élt, hogy pillantását a jövőre szegezte,

minden, amit tett, valaminek a kezdete volt. Fiatal volt, egyetemre járt, azután megbetegedett, és másfél éven át a közeli halál bizonyossága és a csodában való reménykedés között élt. Huszonhat évesen tudni, hogy ez az utolsó éved...! Ez nagyon éles, kivételesen borzalmas példa arra, amit az élet lényegének tartok. És még ha jól megy is sorom, és megvan mindenem, amit csak kívánhatok, a halál valósága mégis olyan brutális és fenyegető, hogy mindenre árnyékot borít.

– *De a halál még messze van...*

– Vagy itt leselkedik a sarkon. Sokan élnek abban a hitben, hogy még messze a halál – én is. A szüleinkre gondolunk, akik már hetvenöt vagy nyolcvanévesek, és lám, még élnek, tehát nekünk még van időnk, van perspektívánk, amellyel ámíthatjuk magunkat. Félek a haláltól, a haláltól mindenki fél, de ez nem gátol meg abban, hogy lássam a szépet is, egy fát, a tengert, és örülni tudjak neki. Ennek ellenére legbelül nagyon sötét, nagyon pesszimista gondolataim vannak; egyszerűen ilyen az élethez való viszonyom.

Második beszélgetés
Gent, 2006. február 1.

– *Ha az ember felidézi magának a munkáidat, a* Bonjour Madame*-tól a* vsprs*-ig, akkor egységes, szüntelen folytatódó életművet lát. Az egyes darabok természetesen nagyon különbözőek, mások a témák, mások a szereposztások, de mégis, valamiképpen mind összefüggnek. Olyan a benyomásunk, mint Pina Bauschnál: visszatekintve nála sem tudni pontosan, hol ér véget az egyik darab, és hol kezdődik a következő. Ezért is lehet mindig azonnal ráismerni a munkáira. Nálad ugyanígy van: három perc bármelyik művedből, és rögtön tudjuk: ez csak Platel lehet. Mi ez a vörös fonal, amely mind stiláris, mind tartalmi szempontból végighúzódik a munkásságodon?*

– Bizonyára van ilyen vörös fonal, de nem tudnám meghatározni. Azt hiszem, a darabjaim mindig egy olyan embercsoportról szólnak, amely valahol van, vagy valahová megérkezik, és mert a kelleténél kicsit tovább időz el, megtörténnek bizonyos dolgok. *Voilà* – itt van neked összes darabom sűrített lényege. Az egyes darabok témái persze különbözőek. A *Bonjour Madame*-ban csak férfiak vannak a színpadon, egyetlen jelenetben lép fel egy nő, akinek jöttét mindvégig érezni lehetett, és most be is következik. A darab azonban férfivilágot mutat be. Ezek a férfiak nagyon különböznek, nem általában a férfiakról, hanem a színpadon látható férfiakról van szó.

– *Szerintem éppen ez darabjaid egyik sajátossága: hogy tudniillik soha nem általánosítanak. Figurákat látunk, akik meghatározott dolgokat visznek végbe, de erkölcsi értékelésük elmarad. És éppen ettől lesznek a darabjaid olyan zavarba ejtők és felkavarók: mert nem rágják a szánkba, mi helyes és mi helytelen, mi a jó és mi a rossz.*

– Ez bizonyára igaz minden darabomra, én azonban minden alkalommal újólag fedezem fel – soha nem határozom el előre, hogy így lesz. Szilárd meggyőződésem, hogy mindenkinek, aki a színpadon áll, van valami mondanivalója, talán csak szerény, mégis fontos közlendője, aminek nyomán bebizonyosodik, hogy az illető a maga nemében egyedülálló. És én minden egyes ember páratlan, egyszeri voltát szeretném érvényre juttatni. Mindenkinek módot kell adnunk rá, hogy megnyilatkozzék, a maga kétségeivel és képességeivel egyetemben. És mindenkinek joga van rá, hogy meghallgassák – ez minden egyes darabban meghatározó.

És természetesen nagy szerephez jut a zeneválasztás. A *Bonjour Madame*-ban, Händel *Xerxes*ének egyik áriáján kívül, egy genti zeneszerző, Craig Weston zenéjét használtuk fel. A *La Tristeza* zenéje Purcelltől származott, és egy tucat harmonikán adták elő – számomra a harmonika a szegények zongorája, az utca hangszere –, a *lets op Bach*ot pedig egy háztetőn játszottuk, hogy kapcsolatot teremtsünk ég és föld között; részben ezért sem változtattuk meg Bach muzsikáját.

– *Bachnál, akit nagyon tisztelsz, nem mertél változtatni a zenén, Händelnél, Purcellnél, Mozartnál vagy Monteverdinél viszont igen.*

– A zenészeknek Bachon is alakítaniuk kellett, annyira kicsi volt a zenekar. Emlékszem, az abszolút kedvencemet – „A halált senki sem győzheti le" – a maguk hangszereire transzponálták. De az igaz, hogy olyan beavatkozásokra, mint Purcell, Mozart vagy leginkább Monteverdi esetében, nem került sor. Nagyon szorongtam a Bach-zene felhasználása közben, éppen mert annyira szeretem. Ezért – talán védekezésképpen – eleve elhatároztam, hogy a zene maradjon meg olyannak, amilyen.

– *És ez volt a darab nagy erőssége: hogy a két világ, a régi, ünnepélyes barokk zene és a banális mai hétköznapiság ilyen közvetlenül ütközött egymásnak. De ha már itt tartunk: honnan származott az ötlet, hogy egy darabot* lets op Bach*nak* (Valamit Bachról) *kereszteljetek?*

– Sokáig nem volt címünk, és csak az utolsó pillanatban döntöttem e változat mellett. A kifejezést akkoriban sűrűn használták szakmai körökben. Ha megkérdezted: „Min dolgozol most?", a válasz gyakran így hangzott: „Bachról csinálok valamit". Szerintem nagyon szép cím, éppen mert olyan köznapi.

– *És mert flamand! Eleinte ki sem tudták mondani.*

– Igen, Franciaországban mindig úgy írták: „Iets op Bach", vagy éppen „Lets go Bach!"

– *Az angliai turnén volt egy kis közjáték a rendőrséggel – mi történt tulajdonképpen?*

– A gyerekekkel függött össze. A darabjaimban mindig szerepeltek gyerekek, és a *Bach*nál a négy nő mellé egy kislányt is akartam, hogy két nemzedéket mutathassak be. Amellett az egyik táncosnak volt egy még nem egészen egyéves kisbabája, akit mindenáron magával akart hozni, mert nem akarta odahaza, Amszterdamban hagyni. Így hát a próbaszínpadon berendeztünk egy sarkot a kislánynak, aki ott volt minden próbán, és amikor később járni kezdett, és ide-oda totyogott, azon vettük észre magunkat, hogy már hozzátartozik a darabhoz. A végén a táncos az egész szerepét abból bontotta ki, hogy vigyáznia kell a gyerekre.

A kicsike meg a másik kislány, aki valamivel idősebb volt, nagy izgalmat keltett a nézők körében. Ekkoriban tört ki a gyerekpornográfiával is kapcsolatos Dutroux-botrány, és a mi darabunkban volt egy gyanús, meghasonlott figura – Sam Louwyck játszotta –, és ehhez jött az a két kisgyerek a színpadon. A reakciók igen hevesek voltak. Egyesek azt mondták, ilyesmit nem szabad csinálni, és megvádoltak, hogy olcsó hatásra pályázunk. Angliában még fel is jelentettek, és amikor

visszatértünk Belgiumba, a rendőrség kihallgatott a gyerekek miatt. Szerintem ezek a feljelentések többet árulnak el az angol társadalomról, mint a mi előadásunkról. Engem az egész nem izgatott különösebben. Sokkal inkább bántott, hogy az embereknek nem volt merszük közvetlenül a szemünkbe mondani a véleményüket, nem kerestek meg előadás után, hogy kérdőre vonjanak, utánamenjenek a dolognak. Ehelyett rohannak a rendőrséghez – ez nézetem szerint nagyon furcsa és nagyon gyáva viselkedés.

– Azt a darabbeli figurát, aki mindig a kislányok szoknyája alá néz, én is nagyon fenyegetőnek találtam. Amikor táncol a nővel, és közben a gyermeket bámulja mereven – komolyan mondom, felizgattam magam. De az előadás őt sem „értékelte ki" – ezt a nézőkre bíztad.

– A figura minden bizonnyal meghasonlott – annak is kell lennie. A Dutroux-féle botrány következtében azonban olyan szemlélet alakult ki a szexualitásról, különösen a gyermeki szexualitásról, amely szerintem szélsőségesen konzervatív. Gyógypedagógus koromban gyakran szembesültem olyan, részben erotikus érzelmekkel, amelyet gyerekek válthatnak ki az emberekből. És valóban kicsi, öt és kilenc év közötti gyerekekről volt szó. Amikor például fürösztötték őket, időnként valóban megdöbbentő, zavaros helyzetek alakultak ki. És ilyenkor visszaemlékeztem a saját gyerekkoromra, és rájöttem, hogy ott is lappangott valamiféle sötét szexuális érzés. Némely gyerek határozottan, sőt tudatosan csábítani vagy éppen provokálni akar.

Felnőttként, aki ki van téve ilyesminek, nagy felelősségünk van. Ha erre az ingerre a magunk felnőtt szexualitásával reagálunk, az veszélyes és alapvetően helytelen; olyan megoldást kell találnunk, amely nem árt a gyereknek. Erről a bonyolult helyzetről akartam beszélni, ábrázolni a komplexitást, anélkül hogy értékelném. Csakhogy Dutroux után ez lehetetlenné vált: a felnőttek és gyerekek közti viszony egyszer csak gyanús lett, valóságos hisztéria tört ki. Ez az egész Dutroux-história nagyon felkavart – éppoly erősen foglalkoztatott, mint annak idején az ökumenéről folytatott vita.

– Szerintem nagy bátorságra vall, hogy ezt a helyzetet úgyszólván „semlegesen" ábrázoltad, és hosszasan el is gondolkodtam a módszeren, ahogy egy tabut tematizálsz, anélkül, hogy egy erkölcsi mutatóujj mögé bújnál. Ezzel támadhatóvá tetted magad – mint ahogy meg is támadtak.

– Mindig bajba kerültem az olyanokkal, akik arról faggatnak: élvezetet találok-e abban, ha a közönséget provokálom? Minél több színházat láttam, annál inkább megértettem: gyakran csak azon akadnak ki, hogy valaki mást, szokatlanabbat csinál, mint a többiek, és mindenáron, a közönségre való tekintet nélkül eredetiségre törekszik. Szerintem ez a megközelítés helytelen. Színházba menni – ehhez bátorság kell. Az elhatározás, hogy ma este elmegyünk otthonról, és felkerekedünk a színházba, mindazzal, amit ez jelent: odautazni, fizetni stb. – véleményem szerint ez határozottan bátor döntés.

És ezért komolyan is veszem a közönséget, valamit meg akarok osztani vele, és egyáltalán nem áll érdekemben, hogy provokáljam. Én sem szeretném, ha mint közönséget provokálnának vagy megbántanának; nyugtassanak meg vagy nyugtalanítsanak, de ne támadjanak. A nézőket sohasem kezelheted idiótáknak – rendes körülmények között nagyon is nyitottak. Én szeretek extrém, meglepő képeket mutogatni, de nem azért, hogy provokáljak, hanem azért, mert magam is ezt szeretném látni a színházban. Száz százalékig szolidáris vagyok a közönséggel, nem érzem úgy, mintha fölöttük állnék, és azt mondanám: „Na most majd megmutatom nektek!" És ha látom a *lets op Bach*-ban azt a figurát, akiről beszéltünk, pont úgy fel vagyok zaklatva, mint te.

És ha a *vsprs*-ben látom, mit csinálnak a táncosok a vallásilag és erotikusan annyira feltöltött eksztázis-jelenetben, és hogyan csigázzák közben magukat a végsőkig, akkor én is fel vagyok kavarva. Nem azt mondom, hogy „hű, de dögös jelenet ez, hű, de nagyon erős!", hanem én is fel vagyok korbácsolva, és mélyen megrendülök. A táncosoknak hónapok kellettek, hogy eljussanak ebbe az állapotba, megértsék és közösen megéljék, és most vállalják, kiállnak mellette, és ez mélységesen meghat. Ezt az érzést szeretném megosztani a közönséggel. Ha van, aki úgy érzi, ez a jelenet őt agresszíven sérti, nagyon sajnálom, mert nem ez volt a szándékom.

Egyetlenegyszer kockáztattam meg tudatosan egy provokációt: a zászlókkal. (A *Wolf*ban stilizált amerikai és izraeli zászlókat égetnek – R. K.) De mindig igyekeztem megmagyarázni, miért választottuk ezt a megoldást. Nagyon erős jelet mutatunk fel – olyat, amely messze meghaladja a provokációt. Nem politikáról van szó, hanem érzelmekről. Miért sokkol, miért okoz fájdalmat, ha a szemünk előtt néhány ember eléget egy vászondarabot? Miért vált ki ilyen heves reakciókat egy darab vászon, amelyen egy szimbólum látható?

Azt, hogy az Irakban robbanó bombák miatt naponta ötvenen-hatvanan halnak meg, elfogadjuk. Vajon miért? Mindazok, akik szidalmaztak és megfenyegettek, akik telefonon üldöztek, és arra kényszerítettek, hogy a nyilvánosság előtt védekezzem – vajon miért fárasztják magukat az üldözésemmel, amikor egy kiváltságos helyzetben (mert színházba menni kiváltság, és színházba mindenki önként megy) olyasmit látnak, ami felizgatja őket? Miért nem vonulnak nap nap után ugyanilyen buzgón az amerikai követség elé, hogy megkérdezzék: „Tudjátok egyáltalán, mit műveltek?" És követeljék: „Hagyjátok már abba! Igazoljátok magatokat! Csupa képmutatás az egész!"

– Valóban megfenyegettek a Wolf *miatt?*

– Igen. Amikor Gentben játszottuk, gyilkossággal fenyegetőző névtelen telefonokat kaptam, és a hét végén a rendőrség vigyázott ránk. Az előadásokat is rendőrileg biztosították, igaz, nagyon diszkréten. Én mindig azt mondtam: reagáljunk a helyzetre! Ha úgy érezzük, hogy veszélyben vagyunk, vagy hogy a közönség számára elviselhetetlen ez vagy az a jelenet, akkor nem adjuk elő. Az amerikai zászlót minden előadáson elégettük, de az izraelit csak kevés helyen – ahelyett egy fehér vászondarabot gyújtottunk meg.

Harmadik beszélgetés

Berlin, 2006. március 2.

– Amikor a süketek nyelvét elsajátítottam, új, lenyűgöző világba merültem alá.

– A Wolfban fel is léptettél két süketet, és velük dolgoztad ki az egész darab talán legszebb jelenetét. Arra a hosszú jelenetre gondolok, amelyben a táncosok megpróbálják elmagyarázni nekik, mi a zene.

– Amikor Kurt (Vanmaeckelberghe) és Serge (Vlerick) megtudták, hogy tanulom a nyelvüket, megkerestek. Azt szerették volna, ha csinálok velük egy darabot a költészetről. A költészet nem különösebben érdekel, de annál jobban érdekeltek ők ketten. Sokat beszélgettünk, és mindinkább szükségét éreztem, hogy dolgozzam velük. Két olyan emberről van szó, akiknek a mozgás egészen mást jelent, mint a táncosoknak, és nagyon izgalmasnak találtam, hogy ezt egy táncjátékban megmutassam. Aztán valahogy összejött a kettő. Először is Gérard Mortier rávett a *Wolf* elkészítésére, másodszor nagyon vágytam rá, hogy Kurttal és Sergezsel együtt dolgozhassam.

– Mivel vett rá Mortier? Azzal, hogy ő is genti?

– (Nevet) Igen, azt hiszem, erről volt szó. De amellett nagyon érdekes ember, hihetetlen tudással és tapasztalattal. No és persze flamand, ugyanabban a városban született, mint én, harmadszor pedig olyan megszállottan rajong Mozartért, én meg egyáltalán nem. Szívesen hallgatom a zenéjét, de számomra nem ő a legnagyobb. Egy szakértőtől akartam megtudni, mi olyan rendkívüli benne. Az, hogy Mortier éppen engem hívott, meghökkentett – az olyasmi, mint a *lets op Bach*, nem feltétlenül való egy operaházba. Csakhogy ő éppen ezért akarta, hogy Mozarttal is valami hasonlót műveljek. Szóval mindez együtt felkeltette az érdeklődésem.

Amikor már közel voltam ahhoz, hogy igent mondjak, meghívtuk magunkhoz. Magával hozta a CD-it, hogy lejátsszon néhány zenedarabot. Nekem csak egy kis CD-lejátszóm van, amely a padlón áll, és emlékszem, ahogy Mortier letérdelt mellé, feltette a szemüvegét, és keresgélte a megfelelő gombokat. És akkor arra kellett gondolnom: úristen, ez itt Gérard Mortier, az operaszakma egyik nagyágyúja, és akkor itt csúszkál a padlón a szemüvegében, és a gombokat keresi...

– ...és ez volt a pillanat, amikor végleg elszántad magad?

– (Nevet) Igen, lehetséges. De azért is, mert olyan jól érezte magát nálunk, és sok mindenről beszélt, amiről máskor valószínűleg nem szokott – nem intim titkokra gondolok, hanem olyasmikre, amikről a nyilvánosság előtt feltehetően hallgatna. Mindenki úgy ismeri mint kőkemény operaigazgatót, de nálunk egyszer csak érzékeny lett és sebezhető – ez nagyon meghatott.

– Ha Gérard Mortier nagyágyú, akkor te mi vagy? Guru?

– (Rémülten) Soha!!!

– Ez áll a mai újságban.

– Az újságban? Fekete-fehéren?

– Igen. Nem vallási guru, hanem színházi – mint Peter Brook vagy Pina Bausch.

– Hiszen láttál a próbákon. Úgy viselkedem, mint egy guru?

– Nem, dehogy.

– Az ilyesmi nehezíti meg az életet: kapsz egy címkét, és attól kezdve együtt kell élned vele. Néha megkérdezik az újságírók: „Milyen érzés jelenségnek lenni?" Erre csak azt felelhetem: „Ti tesztek azzá"; vagy: „Ezt csak ti mesélitek be az embereknek!" Én nagyon kicsi vagyok. *(Nevet)* Jó, tudom, hosszúra nőttem, de akkor is nagyon kicsi vagyok, és akik privát ismernek, tudják, milyen törékeny vagyok. Ezt nem is titkolom, és a legkevésbé a személyes kapcsolataimban. De mit kezdjek az ilyen összevissza firkantott fogalmakkal? Ha azt mondom, „nem, nem vagyok se guru, se jelenség", akkor nagyképűen hangzik, ha azt, hogy „úgy van, az vagyok", az éppolyan nagyképűség. Nem tudok mit kezdeni az ilyesmivel.

– Tekintsd egyszerűen úgy a gurut – tudom, utálod a kifejezést...

– Nem utálom, csak nyugtalanít...

– Fordítsd le magadnak úgy mint kutatót, aki a varázsvesszejével vizet talál, és mindenki lelkesen figyeli. És utána persze tudni akarják, hogyan vitte véghez a csodát, és miféle víz ez: patak, tó, tenger, édes vagy sós... Ebben az értelemben mégiscsak guru vagy, ember varázsvesszővel, nem gondolod?

– Hát az biztos, hogy nem törekedtem ilyesmire, és nyomatékosan cáfolom, hogy ez egyéni teljesítmény volna – ilyesmit csak közös munkával lehet elérni. Ha vannak emberek, akik összeállnak és kommunikálnak veled, akik továbblendítenek, akkor te is készen állsz rá, hogy elindulj vizet keresni, de nem arról van szó, hogy odaállnál, és kijelentenéd: „Most valami nagy dolgot fogok felfedezni." Ha megnézem, mi történt velem az elmúlt húsz évben – nos, az ember itt is, ott is talál valamit, közben talál valakit, aki meghatározott irányba tereli, aztán csinál ezt-azt, és valamikor meglesz az eredmény.

Már régóta beletörődtem – és lehet, hogy ez vereség volt –, hogy a világnak szüksége van egy névre, valakire, aki jótáll azért, amit csinálunk – és én vállaltam ezt a szerepet. De emögött hosszú vonatszerelvény áll, egy egész társulat, amely nélkül semmi sem jönne létre. Megértem az igényt, hogy kell egy személy, akivel a vonatot azonosítani lehet, de én egyáltalán nem érzem magam mozdonynak. Tudom, hogy azok, akikkel dolgozom, valami sajátos lényt látnak bennem, de ők az én szememben ugyanilyen sajátos lények, és ez nagyon fontos nekem.

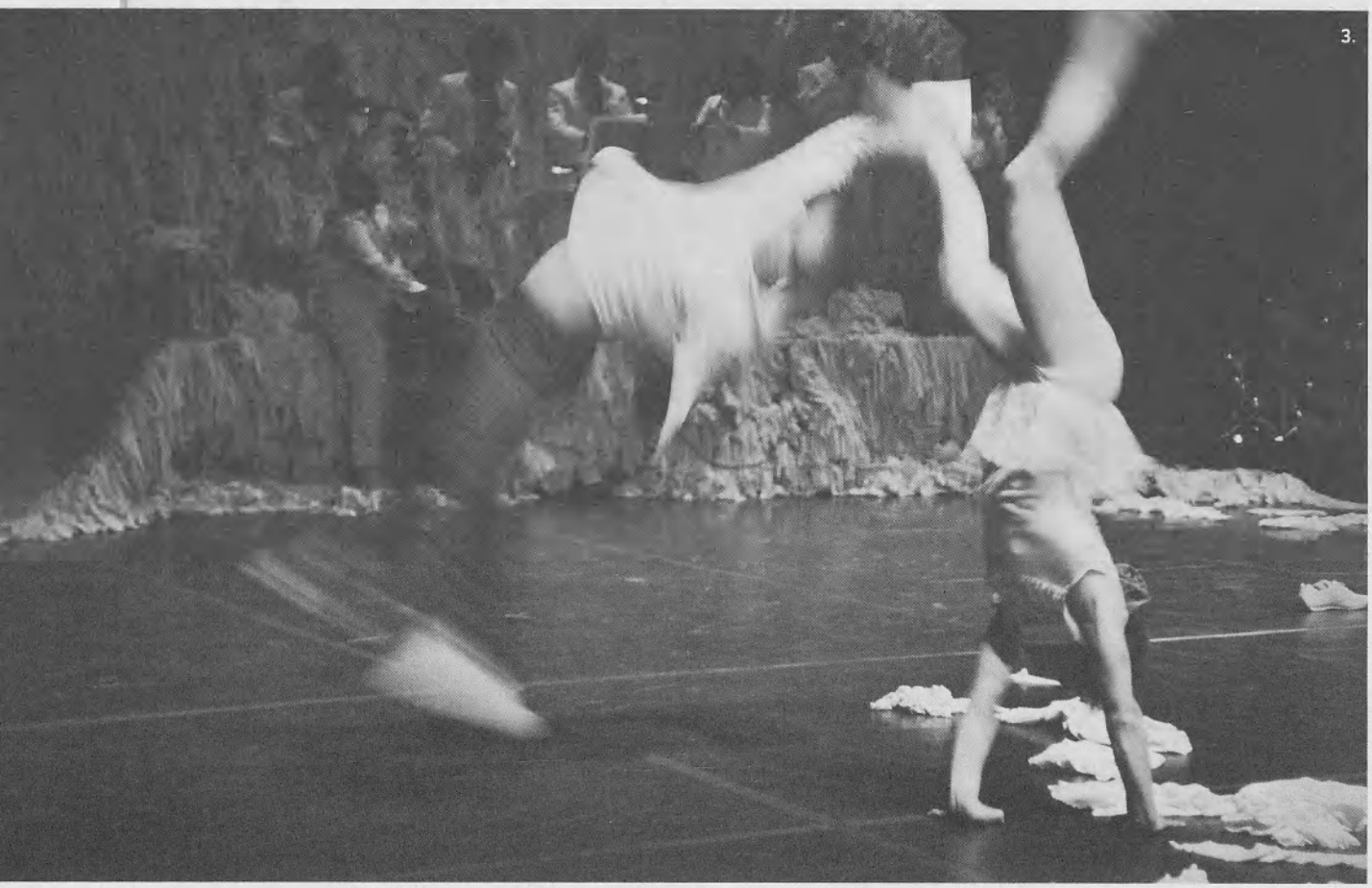
– De az együttműködésetek mégsem véletlen. Kölcsönösen megkerestétek egymást, mindkét fél egyaránt érintett. Ugyanezek a fantasztikus táncosok talán nélküled is fantasztikusat produkálnának, de egyszersmind valami merőben mást...

– (Nevet) ...és talán jobbat.

– Nagyon is érdekelne, hogyan találtok egymásra, ezért hát megkérdezem: milyen kritériumok szerint választod ki a táncosaidat?

– Az első időben mindig a szokatlant kerestem: külső megjelenésben, előtörténetben, természetesen minőségben is. A *vsprs* társulata viszont külsejét tekintve teljesen normális, átlagos emberekből áll. De utána arra ösztönzöd őket, hogy megmutassák a bennük rejlő rendkívülit. Ez lehet mozgásnyelv, beszéd, valamilyen általuk kitalált kis jelenet, vagy valamilyen külső vonás, ami felfokozható – és ezáltal „abnormálissá" válnak. A szokatlanság keresése minden darabomon végigvonul. Azt akarom, hogy a közönség „hazavigye" a táncosokat, befogadja az életükbe és megszeresse őket. A legtöbb előadásban ez meg is történik. Termé-

1. Allemaal Indiaan (1999)
2. Wolf (2003)
3. vsprs (2006)



szetesen mindenki válogat, egyesek közelebb állnak a szívedhez, mint mások. És ha az előadás után egy néző megjegyzi: „Sokkal nagyobbnak hittem ezt a nőt, közben inkább alacsony" – nos, ez éppen a fentiekkel függ össze. Lisit például a nézők gyakran óriásinak képzelik, mert akkora teret hoz létre maga körül.

– De ha a nézők azonosulnak a táncosaiddal, ez abból is ered, hogy az előadások a zsigereikig hatnak. Ez a felkavaró, szívet dobogtató, velőkig hatoló emocionalitás, az, hogy az ember libabőrös lesz tőle, különös sajátossága a munkádnak, és a mai színházban tabunak számít, hiszen manapság az érzelmeket többnyire iróniával vagy szarkazmussal szokták megszakítani. Csupa töretlen, de mégsem giccses vagy szentimentális érzelem – ezt sokan el sem bírják viselni. Honnan ered munkáidban ez az érzelmi erő?

– Ha tudnám, akkor nem volna szükségem öt hónap próbaidőre, hogy megleljem. A színház az én számomra emberek fizikai jelenlétével azonos, olyan emberekével, akik a tőlük telhető maximumot adják, és megosztják velem. Ha színházba megyek, azt szeretem, ha megérint, ha szíven talál. Nem kérek abból, hogy oktassanak, nem vagyok kíváncsi magyarázatokra vagy vitákra. Ha erre vágyom, elolvasok egy könyvet, vagy elmegyek egy vitaestre. És ha vizuális benyomásokra áhítozom, akkor elmehetek a moziba. Egysze-

Chris Van der Burght felvételei

rűen önmagamból indulok ki, abból, amit a színházban meg szeretnék élni, vagyis hogy szíven találjanak. Lehet, hogy ha próbát nézek, tudat alatt ez a vágy mozgat. A próbáknál van egy szabályom: ha olyan jelenetet látok, amely megindít, akkor háromszor kell megnéznem, és ha harmadszorra is megérint, az azt jelenti, hogy az előadásban is fel kell használnunk. És ha nem tudjuk megokolni, mit keres a jelenet a darabban, akkor ki kell találnunk valamilyen okot.

– *Talán éppen ezektől az intuitív döntésektől lesznek a darabjaid oly meglepőek és emocionálisak. Nagyon érdekes, amit a filmes és a színházi érzelmekről mondasz. Sokan ezt épp ellenkezőleg látnák: a filmet mint nagyszabású érzelemgépet, a színházat pedig mint szellemi kihívást.*

– De akkor az utóbbiakat miféle impulzus viszi a színházba?

– *Több minden lehet: felvilágosítás, szórakozás, reflexió, látványosság, elemzés, bizonyára az érzelem is. De most a prózai, azon belül is a német színházról beszélek. Ezért volt olyan fontos számunkra Pina Bausch, és ezért is gyűlölték eleinte olyan hevesen, mert minden konvenciót áthágott: táncosok, akik nem táncoltak, nézők, akik bepörögtek, totális emocionalitás. Kettőtök között sok a párhuzam. Ezért érdekelne, mit jelent számodra, mennyiben hatott rád.*

– A nyolcvanas évek elején láttunk először valamit Pina Bauschtól: a *Café Müllert*, videón – teljesen letaglózott. 1982-ben aztán láttam a brüsszeli Operában, a vendégjátékukon a *Kontakthof*ot. Rávettem az összes barátomat és rokonomat, hogy nézzék meg, és ezzel igencsak népszerűtlenné tettem magam, mert a legtöbbjüknek egyáltalán nem tetszett az előadás. Táncot vártak, de a táncosok alig táncoltak, csak beszéltek, és ezt sokan provokációként élték meg; engem azonban megőrjített az egész.

Akkoriban csak kevés kísérleti színházat ismertünk: Eric de Volder Radeisét Brüsszelben és a genti Nieuwpoorttheatert, amely kísérleti előadásokat hívott meg Hollandiából. A tánc terén a legprogresszívebb irányzat, amelyet ismertünk, a Maurice Béjart-é volt. És akkor valaki megmutatta nekünk ezeket a Pina Bausch munkáiról készült videókat. A körülményekre már nem emlékszem, csak arra, hogy sokkolva voltam. Nem mertem hinni a szememnek: egy táncegyüttes, amely általam még soha nem látott módon működik. Meg voltunk babonázva, számunkra ez volt a világ legfantasztikusabb táncegyüttese. A legjobban az hatott rám, hogy Bausch kérdéseket tett fel a táncosainak, és komolyan vette a válaszaikat, előadásokat épített rájuk. Merőben új volt az a jelenség is, hogy a táncosaiban először az embert látta, és csak aztán a táncost. Mindez hihetetlenül ösztönző hatással volt ránk.

Amikor aztán Pina Bauscht személyesen is megismertem, teljesen lázba hozott, mert pontosan olyan volt, amilyennek a munkái alapján elképzeltem. Természetesen neki is, mint mindenkinek, megvannak a gyenge pontjai, de gyönyörű élmény volt, hogy valaki ennyire azonos legyen a munkájával. Egy wuppertali előadás után találkoztunk először, és leginkább az nyűgözött le, hogy amikor a nagy társasággal vacsorázni mentünk, úgy irányította a beszélgetést, hogy mindenki bekapcsolódhasson. Ilyen helyzetekben az ember többnyire csak a közvetlen szomszédjával szokott beszélgetni, ő azonban mindvégig gondoskodott róla, hogy mind, az egész asztaltársaság részt vegyen a beszélgetésben. Bámulatosnak találtam, ahogy ezt véghezvitte. Az emberi melegség jele volt, és látszott, hogy valóban törődik a társulatával.

Negyedik beszélgetés
Avignon, 2006. június

– *Szeretnék még egyszer visszatérni a* vsprs*-re, illetve a giccs vádjára, amelyet néhány, főleg németországi kritikus megfogalmazott. Szerintem az előadásaidban némelykor valóban kacérkodsz a giccsel, de igazi giccsel egyikben sem találkoztam. Mindig vannak nagyon érzelmes, sőt néha érzelgős pillanatok, de giccsesek soha. Ami pedig a* vsprs*-t illeti, túl radikális ahhoz, hogy giccses lehessen.*

Szerintem a vsprs *radikalizmusát az is mutatja, hogy a nézők nem tarthatnak vele szemben távolságot. Ahogy ott ülnek, és nézik az előadást, vagy leblokkolnak, vagy belemennek a játékba, és az aztán vagy lenyűgözi őket, vagy sem. De senki sem öltheti fel a tipikus kritikusi magatartást, vagyis nem nézheti kívülről az előadást. Véleményem szerint ez volt az oka a viharos kritikusi ledorongolásoknak; az ilyen darab ugyanis elsősorban nem a közönséget, hanem a kritikust fenyegeti. A „giccs" gyilkos vádjával a veszély elegánsan elhárítható, de emögött a tekintélyvesztéstől való félelem lappang. Ez az én értelmezésem – te hogyan látod a dolgot?*

– Való igaz: a *vsprs* afféle „vagy megszokik, vagy megszökik" előadás. A kritikusokat érintő elemzésedhez nem tudok hozzászólni, lehet, hogy igazad van, de ezen a terepen én nem ismerem ki magam. Engem a támadások hevessége foglalkoztat és nyugtalanít – a támadásoké, amelyek nemcsak az előadás ellen, hanem személy szerint ellenem is irányulnak. Most Londonban például ezt írta valaki: „Ez a legszégyentelenebb és legszemérmetlenebb előadás, amelyet egész életemben láttam, és csak remélhetem, hogy ül a nézőtéren egy orvos is, aki a végén elhelyezi Platel urat oda, ahová való: a pszichiátriára."

Fura sorsa van a *vsprs*-nek. Belgiumban, ami ott még soha nem fordult elő velem, több pozitív kritikát is kaptam; korábban a belga kritikák többnyire negatívak vagy legföljebb vegyesek voltak. De ezt az előadást sokan – no nem mindenki! – szerették, hogy miért, ki tudja. Londonban és Franciaországban egyaránt voltak rendkívül jó és rendkívül rossz kritikák; a rosszak mélységes megvetéssel szóltak az előadásról, és a Platel nevet szitokszóként használták.

– *Bánt ez téged?*

– Igen, bánt, sőt fájdalmat is okoz, még akkor is, ha az ilyesmi meggyőződésem szerint nem befolyásolja a közönség véleményét. De a rossz kritika olyan hatalmi szó, amely ellen nem védekezhetsz, amellyel szemben tehetetlen vagy. Én teljes szívemből csodálom az olyan

kritikusokat, akik valóban képesek leírni és elemezni egy munkát, bánom is én, akár negatívan is, az ilyenekre mindig hallgatok. De ez a kritika élesen különbözik attól a felületes locsogástól, amelynek csak az a célja, hogy nagy harsogás közepette felfedezzen, majd elejtsen egy művészt.

– *Hiába, a rendszer már csak ilyen. Így üzemel a kultúratermelés.*

– Tudom, hogy így üzemel, de jogom van hozzá, hogy magamat és a munkámat megvédjem tőle. Én a kritikusokat nem ismerem, soha nem beszélek velük, és akkor hirtelen úgy tesznek, mintha személyükben sértettem volna meg őket. Megbírálni egy munkát, ez fontos dolog, de valakit szándékosan kikészíteni méltánytalan, erőszakos gesztus, amely nagyon fájhat, és a társulatot is elbizonytalaníthatja. A *vsprs*-nél nem így történt, mivel a táncosok nagyon erősen hisznek a műben, és csak nevetnek az efféle cikkek olvastán.

– *Németországban a kritikusok, persze nem mind, de nagyon sokan, a lábadnál hevertek, és a nézők ugyanígy. De a* vsprs*-nél és egy kicsit már korábban, a* Wolf*nál is egyszer csak átváltott a hangulat. Ez a hullám törvénye: nő, növekszik, egyre magasabb lesz, és utána muszáj lelappadnia. Szemedre vetették például a fogyatékosok politikailag nem korrekt ábrázolását.*

– Ez a darab nem betegeket akar utánozni, hanem rólunk szól, és megmutatja, milyen hallatlanul vékony a határvonal az úgynevezett normalitás és a szellemi zuhanás között. És így érzékelték ezt azok a nézők is, akikkel Angliában beszélgettem; egyáltalán nem gondolták, hogy egy fogyatékosokról szóló darabot láttak. A kritikák azonban megállapították, hogy a betegek ilyetén színpadi ábrázolása erkölcstelen. Angliában feltűnt nekem, hogy a fogyatékosokat előszeretettel kezelik egzotikumként, akiket nem illik megbámulni, mert az kínos lehet. Szerintem viszont közvetlenül a szemükbe kell nézni, hogy önmagunkra ismerjünk.

Brüsszelben volt a *vsprs*-szel egy mélységesen emocionális élményem. Amikor ott játszottunk, előadás után odajött hozzám egy ismert színházi ember, és azt mondta: „Néhány kortenbergi kollégával láttuk a darabot, és nagyon mélyen megérintett bennünket." Kortenberg egy pszichiátriai klinika, és először azt hittem, az illető valami projekten dolgozik ott, de aztán felfogtam, hogy betegként tartózkodik a klinikán. És azt mondtam neki, hogy szívesen beszélgetnék a betegekkel az előadásról. Megállapodtunk egy időpontban, és néhány táncossal együtt elmentünk a klinikára, hogy találkozzunk azokkal, akik látták a produkciót. Hihetetlen élmény volt, igazán hihetetlen! Elmondták, hogy az előadásban magukra ismertek, és úgy gondolják, nagyon bátor tett, hogy nem betegeket mutatunk meg a színpadon, hanem embereket, mert így az úgynevezett normális közönség a saját szemével láthatja, milyen vékony a határ a normalitás és a zuhanás között, amely akármelyik pillanatban bekövetkezhet.

– *Voltak jelenetek, amelyeken nevettek?*

– Nem, nevetni egyáltalán nem nevettek. Azt is megkérdeztem, vigaszt jelent-e számukra, hogy láthatták ezt az előadást, és hogy az élményt a táncosokkal is megoszthatták – de erre nemmel válaszoltak. Azt mondták, nekik a zene nyújtott vigaszt. Sokkolt, ahogy a darabról beszéltek, mert pontosan a szándékaimnak megfelelően értelmezték, és sokkal jobban tudták jellemezni, mint én. Különösen attól képedtem el, hogy milyen élénken él még az emlékezetükben az egész – a beszélgetésre ugyanis csak hat héttel később került sor. Főleg az eksztázist követő jelenetről beszéltek, amikor teljes csend van, és semmi sem történik. Ez volt számukra az a totális üresség, amelyet oly jól ismernek. Azt mondták, ez a rész az életük lényege, ilyen légkörben élnek nap nap után, és ez nagyon fájdalmas számukra.

Azt hiszem, az a munkamódszer és az a szókészlet, amelyet a *vsprs*-ben megtaláltam, olyan, mint amikor egy ajtó kinyílik. A munkafolyamat elején egyáltalán nem az volt a szándékom, hogy most valami egészen mást fogok csinálni. Az ilyesmi munka közben adódik. És a következő darabomhoz sem úgy fogok majd hozzá, hogy most majd a *vsprs* modorában dolgozom, avagy, épp ellenkezőleg, valami egészen másba kezdek. Átgondolom, milyen téma érdekel, és hogy kikkel kezdek dolgozni rajta. Nem töröm a fejem azon, hogy a kortárs táncművészet kontextusán belül most milyen irányba illenék továbblépnem.

Az imént a kritikusokról beszéltünk – ehhez még hozzátennék valamit. Gyakran egészen mást érzékel a kritika, és megint mást a közönség. Nem akarom általánosítani a tapasztalatom, de annyi bizonyos, hogy itt, Avignonban a kritika és a közönség merőben másként reagált. A közönségtalálkozón felszólalt néhány néző, és egyszer csak az egész társaság előtt könnyekben törtek ki. Amikor a filmhez készítettük az interjúkat, ugyanez történt néhány táncossal: bizonyos jelenetek kapcsán elsírták magukat.

A kritikusok viszont azt írták, hogy a táncosok teljesítménye merőben technikai, nem élik, nem érzik át, amit csinálnak, és ez igazán nem fair! Ebben az esetben csakis szupertáncosokkal akartam dolgozni, a válogatás radikális döntést kívánt részemről, mert mindig azt mondták, hogy amatőrökkel dolgozom a legeredményesebben. A *vsprs* jó néhány táncosa mögött hosszú, nehéz út áll, csak így érhettek el ilyen magas technikai színvonalat – és akkor ezt vetik a szemükre! Legszívesebben meghívnám a közönséget, értékeljék ők ezt a tudást, lássanak benne valami szépet, valami erőset és jót, olyasmit, ami nemcsak technikai színvonalat közvetít, hanem érzelmi minőséget is.

Igazán boldog vagyok, amiért megtaláltam ezt a fantasztikus társulatot, amelynek volt bátorsága végigmenni velem ezen az úton; részben ezért is tartom a *vsprs*-t a legfontosabb darabomnak. És ha a táncosokkal meg a zenészekkel elbeszélgetek, észreveszem, hogy a közös munka során valami történt velük, nemcsak a művészetükben, hanem az életükben is. Ez jócskán meghaladja a színház határait, jócskán túllép a felszínes kívánságon, hogy valami jót alkossunk, ami majd bevonul a tánctörténetbe. Ez a munka a saját privát történelmünkbe vonult be, ami sokkal fontosabb, sőt azt hiszem, számos néző történetében is helyet követelt magának. Valamilyen nagyszabású osztozkodásnak lettünk részesei és tanúi, sokkal erősebben, mint más előadásokon.

Ötödik beszélgetés
Gent, 2006. december 16.

– *Azt mondtad, idegen városban először mindig egy templomot és egy bevásárlóközpontot keresel fel. Miért?*

– Hát mert voyeur vagyok. Sehol másutt nem figyelhetők meg ilyen jól egy város lakói. Az egyik hely spirituális, a másik materiális. Minden bevásárlóközpont egy merő színház. Az ember leül egy padra, és egyszerűen csak néz. Az is mindig érdekelt, mit vesznek és mit adnak el az emberek.

Azt hiszem, azért lettem voyeur, hogy minél többet értsek: megértsem önmagam, megértsem a világot. Már elmondtam neked, hogy szerintem milyen abszurd ez az egész: élünk, hogy aztán meg kelljen halnunk. Van ebben valami szürreális. Ezért nézegetem el olyan szívesen, hogyan van megszervezve ez a földi élet; lenyűgöz a látvány. És mindig meglep, hogy nincs még több őrület a világon, hogy az emberek nem gyilkolnak még többet, hogy nem tébolyodnak meg. Ez végső soron azt jelenti, hogy a világ bizonyára nagyon jól meg van szervezve.

Foglalkoztam pszichológiával, hogy jobban megértsem az emberi magatartásokat, és persze azért is, hogy megérthessem saját magamat, saját gyengeségeimet és problémáimat. Hiszek benne, hogy amit voyeurizmusnak hívok, az tulajdonképpen isteni adomány. Nagy ajándéknak tartom, hogy képes vagyok önmagam és az emberek megfigyelésére és a megfigyeléseim szakmai értékesítésére. Komoly kiváltság, hogy mindebből valami kreatívat hozhatok létre.

– *A* Nightshade*-ben ezt a voyeurizmust nyíltan mint formát alkalmaztad. Az előadás hét koreográfus rövid darabjaiból állt össze, és mind a heten egy-egy sztriptíztáncosnővel dolgoztak. A sztriptízt úgy mutattad be mint voyeurizmus és erotika keverékét. Már az nagyszerű volt, ahogy a függönyökkel állandóan változtattad a perspektívákat, és az erotikus csiklandást lassítással fokoztad. Ahogy ültem a nézőtéren, arra gondoltam: ez a fickó tényleg voyeur!*

– *(Nevet)* Stimmel – ez a darab az én voyeuri hitvallásom. Talán ezért is akartam feltétlenül részt venni Dirk projektjében (Dirk Pauwels a genti Victoria vezetője). Izgatott, hogy olyan nővel dolgozhatom, aki foglalkozásszerűen űzi a vetkőzést és a meztelenkedést, és ezt meg is mondtam Caroline Lemaire-nek. Mindazonáltal három napba telt, amíg rá tudtam bólintani, hogy levetkőzzék. Nagyon félénk voltam, a szó szoros értelmében szorongtam ettől a pillanattól, mert olyan egy az egyben volt a helyzet, csak mi ketten a stúdióban, senki más. Azt is megmondtam neki, hogy azért veszek részt a projektben, mert utálom a sztriptízt. Nagyon kevés ilyen mutatványt láttam, de mindig nagyon szomorúnak találtam az egészet, szabályosan rosszul lettem tőle, erotikát pedig szemernyit sem fedeztem fel benne. Ezért voltam rá kíváncsi, milyen érzés, ha nézőként nem görcsölök be, hanem tudom, hogy szívesen látnak. Emellett arra is törekedtem, hogy Caroline is jól érezze magát az előadásban.

– *Az ilyesmi átragad a másikra. A sztrip afféle* hommage*-zsá válik, nincs benne semmi degradáló. Caroline úgy hat, mint a szerelem istennője, nagyon erős, nagyon csábító és abszolút érinthetetlen.*

– A próbák vége felé az egészet filmre vettük, hogy láthassa magát; tudniillik nagyon bizonytalan volt, és nem tudta megítélni a saját teljesítményét. A film megtekintése után azt mondta: „Amit itt csinálok, azt tulajdonképpen csak a barátom előtt szabadna megcsinálnom." Ez nagy bók volt, és én rettentően örültem neki. Jól érzi magát, és büszke a produkciójára. Különben megmutatta, mit csinál rendes körülmények közt; azt szörnyűnek találtam. Egy brüsszeli szexmoziban vetkőzik mint élő műsorszám két pornófilm között, és amikor elmesélte, hogyan reagál a közönség, valósággal belebetegedtem. Őt azonban, úgy látszik, nem izgatja a dolog.

Azért vetkőzik, hogy pénzt keressen, és emellett barkácsol is, valamiféle művészi pornográfiát űz. Meglehetősen nyakatekert az egész, amolyan szadomazo, sok bőrrel, maszkokkal, de a mi munkánk is tetszik neki. A *Nightshade* jelenetei nagyon különbözőek. Vannak köztük, amiket el sem bírok viselni, mert moralizálnak, és meg akarnak győzni, hogy én egy perverz kukkoló vagyok. Erre csak azt mondhatom: köszönöm, ezt magamtól is tudom – most gyere, és vigyél kísértésbe!

Ez a munka volt életemben a legfárasztóbb, mert olyan szigorúak voltak a formai megkötések. Ha húsz emberrel dolgozom, akik mindent hajlandók kiadni magukból, semmi probléma. Itt azonban minden elképzelhető döntést, mozgásról, ritmusról, világításról, zenéről, nekem kellett meghoznom, és ez tényleg kimerítő volt. Sokan el se akarták hinni, hogy a darab tőlem van, nem találták igazán platelinek.

– *Az esztétika valóban más, mint egyébkor, de azért ez is plateli, éppen mert olyan voyeurisztikus. A művészeted új oldalát fedezhettem fel, a szigort, az erős geometriai látásmódot, a már-már formalista formakultuszt, az aprólékosan pontos időzítést – nagyon érdekes volt. És ahogy a zenét használod: Serge Gainsbourg* Je t'aime... moi non plus*-ét, amint újra és újra megszakad, és kezdődik elölről, az nagyszerű volt – mint egy orgazmus, amely csak nem akar beteljesedni.*

– Volt még egy újdonság: munka közben igazi konfliktus robbant ki, nem Caroline-nal, hanem a zeneszerzővel. Az istennek se akart a Gainsbourg-sanzonnal dolgozni, hanem ő maga szeretett volna komponálni valamit, és nekem foggal-körömmel harcolnom kellett. Még soha nem mertem ilyen erősen élni a hatalmammal. Azt mondtam neki: értsd már meg, olyan boldog vagyok ezzel a kis jelenettel, de ha nem vagy hajlandó ezt a zenét használni, odavágom az egészet. A végén mégis elfogadta a dalt, és olyasmit hozott ki belőle, ami neki magának is tetszett – sőt oda is jött hozzám, hogy ezt megmondja.

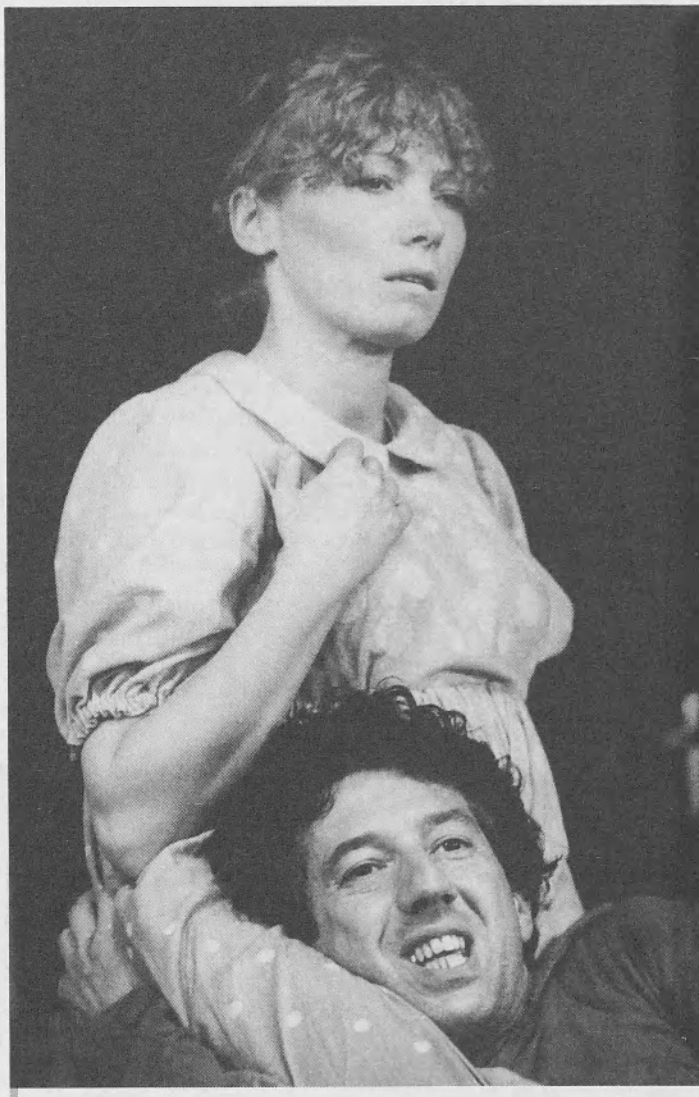
VÁLOGATTA ÉS FORDÍTOTTA:
SZÁNTÓ JUDIT

A cikkben publikált fotók Alain Platel rendezéseiről a Les Ballets C de la B előadásain készültek.

Imre Zoltán

Tretyak, te nem jelentesz?

A NEMZETI SZÍNHÁZ 1981-ES HALLELUJA-ELŐADÁSA



Bodnár Erika és Márton András

Kornis Mihály[1] darabját, a *Hallelujá*t 1981. május 27-én mutatta be a Nemzeti Színház a Játékszínben, mivel a Nemzeti kamaraszínháza, a Katona József Színház 1975 áprilisától átépítés-felújítás miatt még mindig zárva tartott. Kornis színművének ez volt a harmadik változata, hiszen az elsőt a *SZÍNHÁZ* közölte 1980 júliusában, a második pedig a szerző *Végre élsz* című kötetében jelent meg 1981 tavaszán.[2] Az előadást Zsámbéki Gábor rendezte, a főbb szerepeket Márton András (Lebovics), Agárdy Gábor (Miksa), Sinkó László (Apa, Ipse, Öngyilkos, Sóstai, Jakota) és Bodnár Erika (Cica, Baba, Demeterné) alakította.[3] Az előadást először engedélyezték, majd a bemutató után le szerették volna tiltani, de végül csak azt nem engedték meg, hogy átvigyék az 1982-ben induló önálló Katona József Színház repertoárjába.

A *Halleluja* előadása egyetlen – negyed hatkor játszódó – pillanat háromórásra történő kitágítása, amely a nézőket a három generáció – Miksa, a nagyapa, Pista, az apa, Lebovics, a fiú – együttéléséből származó konfliktushelyzeteken keresztül szembesítette a Kádár-korszak hétköznapjaival. A *Halleluja* sem sértette meg az első nyilvánosságban érvényesnek tartott és elfogadott – elsődleges – tabukat. A kritika egy – kisebb – részének s a hatóságoknak az ellenszenvét pont azzal vívta ki, hogy a kádári „álló idő" elvárt rendje helyett a nyugodtnak látszó felszín alatt húzódó kaotikus állapotokat mutatta meg. Bár számos más megközelítés lehetséges, az előadás elemzésével azt próbálom bemutatni, hogy a *Halleluja* a Kádár-kor „negatív konszenzusának" egyes elemeit szedte ízekre, és az ideiglenes tabuknak rontott neki, s így a szocialista társadalom problémáival, a kortárs világgal való szembesülésre kínált alkalmat.

Az előadás ugyanazzal a gesztussal kezdődött és fejeződött be: a főszereplő, a harmincadik éve körül járó Lebovics búgócsiga-pörgetés közben gyerekdalt éne-

[1] Kornis Mihály a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakának elvégzése után a kaposvári színházhoz szerződött rendezőnek. Írói ambíciói kiteljesítése végett azonban hamarosan felmondott, és a Magyar Rádióban vállalt állást. Sokáig szoros kapcsolatot tartott a második nyilvánosság ellenzéki tagjaival, s ő volt az, aki a késő Kádár-kor „lyukas hetvenes éveinek" látleletét a(z *ellenzéki) Napló*t kitalálta és útjára bocsátotta. Mint azt a *Civilségem a pályán*-ban megírta, a *Halleluja* bemutatásának idején már csak lazább szálak fűzték az ellenzékhez. Mindenesetre, életútja a második és az első nyilvánosság között ingadozott. Volt, hogy az ellenzéki, neoavantgárd kiállítóhelyen, a Galántai-féle balatonboglári tárlaton rendőrspiclinek nézték (lásd *Civilségem a pályán*), de az is előfordult, hogy a Nemzetiben az ő nyakába is varrták az ellenzéki ideológiának az első nyilvánosság kiemelt intézményében történő megjelenését (lásd RIGÓ, 1981).

[2] Sziládi János Aczélhoz címzett leveléből tudjuk, hogy a Nemzeti kulcsszerepet játszott a szöveg létrejöttében. Kornissal 1979 áprilisában kötött a színház megírási szerződést, s 1981 májusában előadási szerződést. Közben jelent meg a szöveg a *SZÍNHÁZ*-ban és Kornis kötetében. Lásd SZILÁDI, 1981. Kornis is megírta a felkérés történetét, amikor „egy csúnya délelőttön, 1979 hideg tavaszán" a Nemzeti akkori dramaturgja, Fodor Géza megszólította őt a Vörös Csillag mozi előtt, Jeles András *A kis Valentino* című filmjének sajtóvetítésén, és felkérte, hogy írjon darabot a *Budapesti bogárbál* című novellájából. Lásd KORNIS, é. n.

[3] Zsámbéki és a dramaturg, Fodor Géza erőteljesen meghúzta a szöveget, a szereplők számát szerepösszevonásokkal csökkentették, jelenetek áthelyezésével megváltoztatták a darab szerkezetét, így mindkét felvonás nagyjelenettel ért véget, s elhagyták a szövegben még nagyzenekari kísérettel szereplő zenés-énekes részeket.

kelt. Ez a gesztus egyrészt a főszereplő, Lebovics énhasadásának szimbólumaként, másrészről pedig a Kádár kori „álló idő" metaforájaként értelmezhető. Ebben a tekintetben a gesztus „az idő mozdulatlanságát"[4] reprezentálta, az előadás pedig a Lebovics tudatában lejátszódó pillanat térben és időben történő kitágítására tette a hangsúlyt. Mindezt pedig úgy, hogy a hivatalos ideológia fejlődés- és haladás-eszményével, a pozitív véggel[5] szemben ellentétes, az egy helyben állás „végtelenbe nyúló folytatásának"[6] állapotát jelenítette meg. A kilátástalanságnak ezt az értelmezését erősítette az a szimbolikus tett is, hogy Lebovics Nyuszi-Gyuszit – az előadásban pórázon vezetett kisgyermeket – a nyílt színen fojtotta meg. Ha Nyuszi-Gyuszi jelentette a gyermekkort, a gyerekkori álmokat, de a saját „legbensőbb ént"[7] is, akkor halála mindezek végét, azaz a jövő lehetetlenségét mutatta meg. Így a Művelődési Minisztérium miniszterhelyettese, Aczél György bizalmi embere, Tóth Dezső meglehetősen pontosan fogalmazott a *Halleluja* megtekintése után írt *Feljegyzésében*, amikor „a mai 30 évesek támpontalanságát és halálraítéltségét" kifogásolta.

Tóth Dezső *Feljegyzését* a *Halleluja* bemutatója (Játékszín, 1981. május 27.) kapcsán küldte el Rigó Lászlónak, a Színházi Osztály vezetőjének, s ebben saját beosztottjának véleményével szállt vitába: „Véleményem szerint a darab nem arról szól, hogy »bizonyos társadalmi okokból felerősödhetnek nálunk is az elidegenítő, a személyiség autonómiájára törő tendenciák«. A darab az ilyen természetű és társadalmunkban is kétségtelenül meglévő tendenciák *maradéktalan* eluralkodását, az emberek kapcsolatteremtési lehetőségeinek *totális* ellehetetlenülését szuggerálja; hangsúlyozva e tekintetben a mai 30 évesek teljes támpontalanságát, és ahogyan középponti szimbólum-jelenete – egy kisgyermek nyílt színi párnába fojtása – érzékelteti: halálraítéltségét. Hogy társadalmi összefüggések tekintetében se legyen félreértés: a darab elszórt megjegyzésekkel az általánosítás időbeli érvényességét, az 50-es évek végétől napjainkig terjeszti; a nyíregyházi »fekete vonat« atmoszférájának sokkoló beidézésével szinkron kiszélesíti, jelezve egyszersmind, hogy a »Fent«, a »Hivatal« jóvoltából értelmes munkát egy fiatal ma csak gerinctörés árán kaphat. Ez a darab mélyen rokon azokkal a szellemi életünk különböző műfajaiban megnyilatkozó tendenciákkal, amelyek társadalmunk mai helyzetét csődnek láttatják. (...) Mindezek alapján a darab jelen formájában (szövegében és rendezői megoldásaiban) történő bemutatásának a Játékszínben való engedélyezése hiba volt. Jelentésének azzal a megállapításával, hogy ez a drámatípus »hosszabb távon aligha való a Nemzeti Színházba« – egyetértek."[8] Tóth valószínűleg azért tartotta szükségesnek Rigó nézeteinek korrigálását, mert Rigó, eredetileg Aczél Györgynek címzett 1981. június 1-jei jelentésében, még mindig amellett érvelt, hogy „Kornis darabja tehetséges író érdekes műve, nem káros, nem sanda, bemutatásának engedélyezése helyes volt".[9] Tóth is érzékelte, s *Feljegyzése* szerint nem kimondottan örült neki, hogy olyan könyörtelen és pontos szimbólumok jelentek meg a Nemzeti–Játékszín színpadán, amelyekhez a rendszer a „nyílt" viták „őszintesége" és „szókimondása" közben nem szokott hozzá, s ennek következtében ezeket a szembesítéseket nem tudta elviselni.

A Kádár kori álló idő metaforájaként értelmezhető előadáskezdés és -vég azonos gesztusai közötti időintervallumban kaptak helyet azok a jelenetek, amelyek a „negatív konszenzus" egyes elemeit jelenítették meg. A „negatív konszenszus" egyezsége szerint a növekvő fogyasztásért és a magánélet viszonylagos békességéért cserébe „a társadalomnak el kellett fogadnia a hatalmat gyakorlók csoportját és legitimációs eszközeit, tiszteletben kellett tartania a politikai tabukat, és csak a hatalom ellenőrzött intézményein keresztül vehetett részt az államilag irányított közéletben".[10]

Az egész előadás dramaturgiáját alapvetően meghatározta annak a Kádár kori előfeltevésnek a megkérdőjelezése, amely a magánélet és közélet szétválasztásának a lehetőségéről szólt. Pontosan arról az alkuról volt szó, hogy ha az egyén nem foglalkozik a közéletet meghatározó tabuk természetével, akkor békében és csendben, mi több, viszonylagos jólétben élheti kizárólag rá tartozó és a közélettől teljes mértékben függetlenül berendezhető magánéletét. Ennek a felfogásnak mintegy a demonstrálásaképpen az előadás alapvető helyszíne Lebovicsék nappalija volt, amely azonban – a realista színházi alaphelyzetből kibontva – időről időre megnyílt, és a magánélet rekvizitumai (ágy, íróasztal, szekrény) közé fogadta a hivatal, a pályaudvar és a házasságkötő terem nyilvános tereit és diskurzusait is. Az előadás térbeli és időbeli szerkesztésmódja és cselekményvezetése így pontosan arra hívta fel a figyelmet, hogy a magánélet–közélet szétválasztására épülő előfeltevés illúzió. Hiszen a közélet (a szó szoros és átvitt értelmében) folytonosan betört Lebovics privát szférájába, átalakítva és egymással egybejátszva azok szilárdnak hitt határait. Mi több, ha elfogadjuk azt az értelmezést, miszerint az egész történés Lebovics tudatában játszódott le,[11] akkor a közélet is Lebovics tudatán átszűrt entitásként jelent meg, teljes mértékben összekapcsolva privát énjével, és teljes mértékben befolyásolva magánéleti diskurzusait.

A Lebovics magánéletének különböző helyzeteiben megjelenő szereplők kommunikációképtelenségét előtérbe állítva az előadás a család és a magánélet problémáját is színpadra állította. Pontosan azt a mechaniz-

---

4 VINKÓ, 1981a, 2.

5 Lásd Óvári Miklós utasításait az 1975-ös pártkongresszus után: „A művészeti alkotásokban még nem tükröződnek eléggé a munkásosztálynak, a népnek legjobb tulajdonságai: a befelé forduló egoizmussal szemben a közösségi tudat, az elidegenedés, a pesszimizmus, a kilátástalanság érzésével szemben a jövőbe vetett bizalom." (ÓVÁRI, 1975, 4.)

6 VARJAS, 1981, 14. Varjas a következőképpen foglalta össze az előadást: „voltaképpen az egész életet idézi meg, gyilkos iróniával, mégis fájdalmas féltéssel. Az életet, ahogy éljük, ám annak árnyékában, ahogy élni szeretnénk." (VARJAS, 1981, 14.)

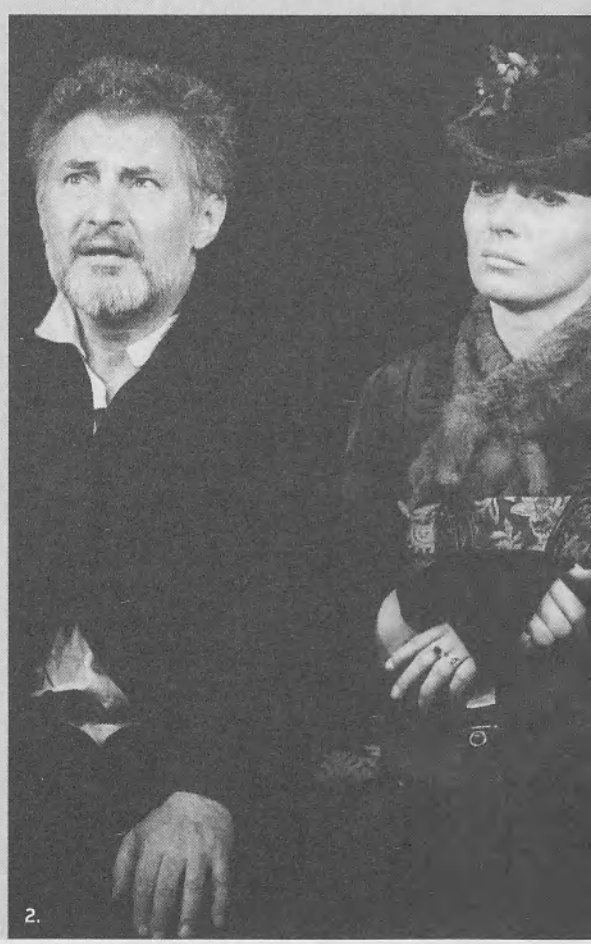
7 Lásd Kornis értelmezését: „Nyuszi-Gyuszi az »én« legbensőbb szentélye, az a romolhatatlan mag, amely mindannyiunkban ott van, s amellyel mind úgy bánunk, mint Lebovics a nyulával." Kornis Mihály válasza, in PÁLYI, 1980, 2.

8 TÓTH, 1981b, kiemelés TD.

9 RIGÓ, 1981.

10 HAVASRÉTI, 2006, 89.

11 Mint azt Antal Gábor kritikája is megjegyezte: „A *Halleluja* igazi főszereplője ugyanis nem Lebovics, hanem Lebovics tudata. Ha úgy tetszik, kollektív nemzedéki tudata ennek az egyszerre különös és egyszerre tipikus harminc év körüli fiatalembernek." (ANTAL, 1981, 10.)



1. Márton András, Raksányi Gellért és Sinkó László

2. Agárdy Gábor és Bodnár Erika

3. Márton András és Bodnár Erika

4. Márton András és Sinkó Lászó

Ikládi László felvételei

must mutatta be, amelynek a következtében az előadásban megjelenő alakok a drága áron vett magánéleti szabadságban sem képesek önmagukat megvalósítani, érvényes életfelfogást kialakítani, illetve egymással működőképes és valódi kapcsolatokat létrehozni.[12] Így erős egyszerűsítésnek tűnik Tóth Dezső azon állítása, hogy „a darab (...) az emberek kapcsolatteremtési lehetőségének *totális* ellehetetlenülését szuggerálja".[13] A *Halleluja* nem általában szólt az emberek kapcsolatteremtési lehetőségéről, illetve lehetetlenségéről, hanem pontosan azt mutatta meg, hogy a szocializmus mindennapjaiban élők közötti emberi kapcsolatok a szocializmust működtető elvárások és konszenzusok miatt hogyan amortizálódnak és lehetetlenülnek el.

Nemcsak a független magánélet illúziója került azonban előtérbe, hanem a korszak azon ellenzéki állítása is, amely a „belső emigrációt" tette meg az egyik lehetséges ellenállási formává.[14] Erről az ellenállási formáról is azt sugallta az előadás, hogy következetes végigvitele nehéz, szinte lehetetlen. Mivel a közélet teljes mértékben áthatja a magánélet minden megnyilvánulását, a közéletben játszott „nem autentikus lét" hasadttá teszi az identitást, és infantilizálja a magánszférában, illetve a második nyilvánosságban létrejöhető ellenállás lehetőségeit is. Nem véletlen, hogy Lebovics viselkedése hirtelen vált felnőttből gyerekbe és vissza, illetve mindvégig abban reménykedik, hogy az apafigura megjelenése majd megoldja az ő gyerekkori-felnőttkori problémáit is. Lebovics dialógusai, reakciói, sőt még jelmeze – kinőtt mackómelegítő, övvel és kulaccsal – is azt jelezte, hogy ivarérett, felnőtt férfi korára sem sikerült még szilárd identitását kialakítania. Olyat, amellyel a tettei után járó felelősséget is el tudná viselni mind magán-, mind pedig közéleti viszonyait illetően.[15]

A magán/közélet infantilizálódásával összefüggésben jelenítette meg az előadás Lebovics egyik központi problémáját: az identitáskeresést és az ehhez kapcsolódó mintaképek, hősök hiányát. Már a búgócsigával játszadozó felnőtt nyitó képe is felhívta a figyelmet Lebovics identitáskeresésének nehézségeire, s az előadás folytatásában, Lebovics minden átmenet nélküli kisgyerekből felnőttbe és különböző társadalmi szerepek közötti éles váltásaiban kifejezett fragmentálódásában ez végérvényesen megmutatkozott.[16] Lebovics hiába fordult nagyapjához, mivel Miksa ifjúkori emlékei, mondattöredékei, letűnt világról szóló operettsan-

[12] Ez utóbbira utalt Zsámbéki is, amikor azt nyilatkozta, hogy „a *Halleluja* az elmulasztott szeretetről szól, s éppen ezért létezik bizonyos kapcsolat a két főhős [Lebovics és Miksa] között: összefűzi őket a mulasztásuk". Zsámbéki Gábor válasza, in PÁLYI, 1980, 2.

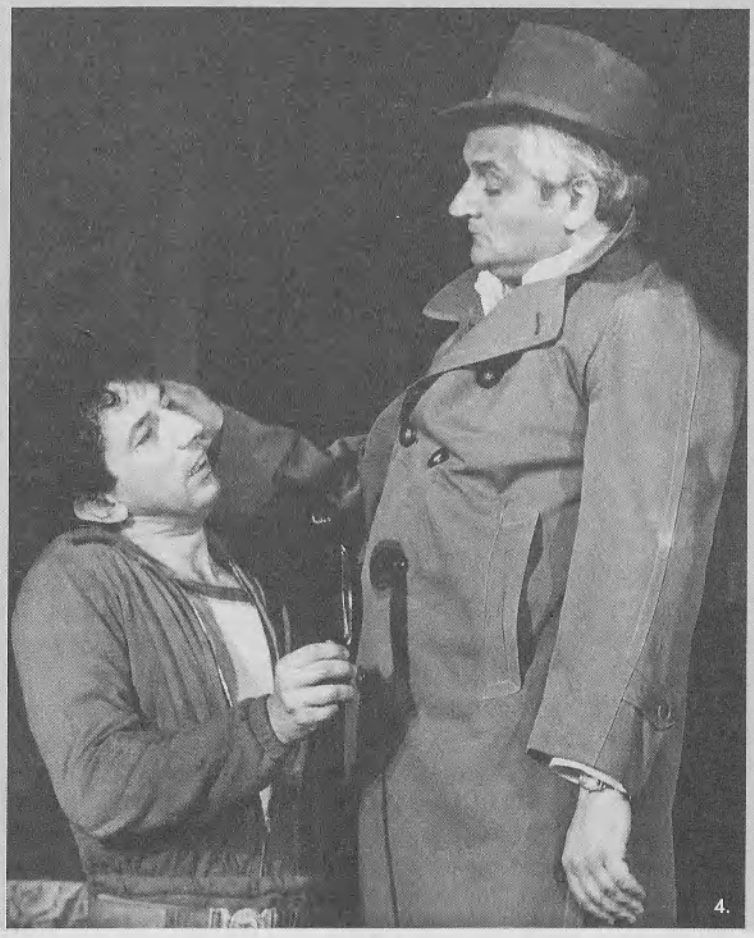
[13] TÓTH, 1981b.

[14] Lásd Gothár Péter *Megáll az idő* (1981) című filmjének azt a jelenetét, amikor az iskolában a hatalmat megtestesítő Rajnák állítására: „fiam, tudod, hogy a kezemben tartalak", Pierre egyszerűen azt válaszolja: „Rajnák, akit keresel, az nincs itt!"

[15] Kornis is utalt erre a problémára: „Megdöbbentő, milyen kevés érett, felnőtt személyiség van a társadalomban. (...) Azokat a felnőtt személyiségeket keveslem, akik felelősséget vállalnak cselekedeteikért, akik »autentikus létet« élnek, (...) akik tehát autonóm, belső vezérlésű életükben képesek ellátni hivatásbeli feladataikat." Kornis Mihály válasza, in PÁLYI, 1980, 1.

[16] Lebovics és Miksa számára ez a fajta, éles váltásokkal operáló, a kabaré és blődli megjelenítéséhez közelebb álló szerepformálás másfajta színészi technikát igényelt, mint a hagyományos „kisrealista", szerepívben felépített, Sztanyiszlavszkij-féle iskola. Sinkó és Bodnár esetében pedig a különböző, egymástól eltérő szerepek megformálásában jelent meg ez az új játékmód. A kritikák külön kiemelték ezt az újfajta színészi játékot, lásd FENCSIK, 1981; VARJAS, 1981; ANTAL, 1981; és MÉSZÁROS Tamás, 1981.

3.


4.

zonjai és elveszett társadalmi státusról mesélő okmányai egy, már nem létező magán- és nemzeti identitás cserepeiről tudósítottak. Ezek a fragmentumok részben eltagadott (holokauszt, 1956), részben megtagadott (Trianon, Horthy-rendszer) múltat emeltek (volna) be a nyilvános diskurzusba. Lebovics múlt nélküli, történelem utáni állandóságban létező, szocialista jelenében azonban már anakronizmusként hatottak, s így a belőlük levonható következtetések sem voltak Lebovics (nemzedéke) számára használhatóak.

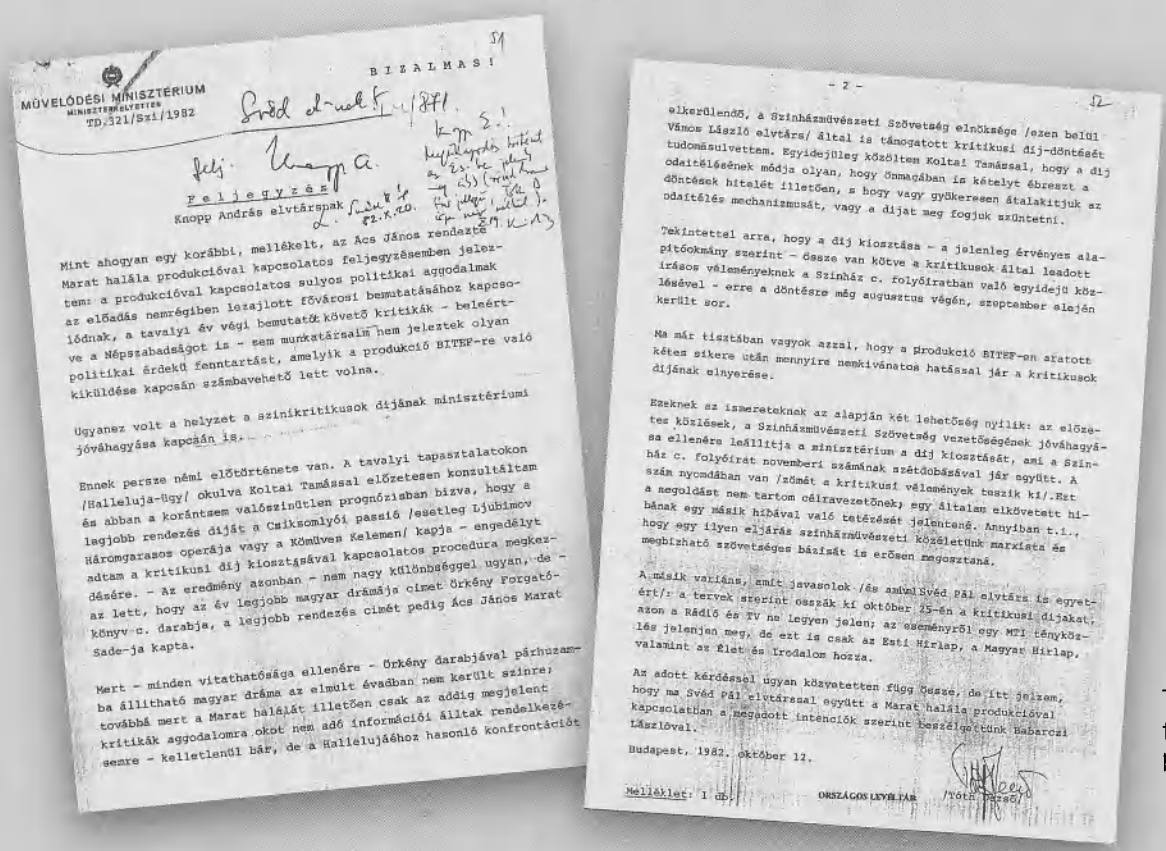
Az előadás végén megjelenő Apa is képtelen volt Lebovics identitáskeresésének útmutatójául szolgálni. Az Apa a jelen „frizsiderszocializmusa", a (korlátozott) hedonizmus tökéletes modelljeként reprezentálódott: jelenetében egymás után vette elő a szocialista ipar és kereskedelem – többnyire használhatatlan – „csodaeszközeit". Az apafigura hiányát Zsámbéki rendezése még azzal is megerősítette, hogy Sinkó nemcsak Lebovics fogyasztásba feledkezett apját jelenítette meg, hanem minden középkorú férfiszerepet (Ipse, Öngyilkos, Sóstai, Jakota) ő játszott. Így, mint azt Vinkó József kritikája kiemelte, az apátlanság, a múlttól elszakított jelen és jövő azért is vált szinte tragikussá, mert „bár az apa az előadásban többféle alakban is megjelenik, s így Lebovicsot számtalan apafigura vette körül, ennek ellenére képtelen volt érvényes mintát találni magának".[17] Sőt, Lebovics anyátlan is, hiszen az apákkal ellentétben Anyja meg sem jelent az előadásban.[18] Így a szimbolikus értelemben árva, önálló viselkedésmintákkal és egyedi identitásstratégiákkal nem rendelkező Lebovics mindig az adott helyzethez alkalmazkodva fogadta el a neki kijelölt társadalmi szerepet, s aztán a szerepből és a helyzetből következően lett tökéletesen alárendelt figura, vagy élt vissza mások feletti hatalmával.[19]

A (korlátozott) hedonizmus mellett a fogyasztói szocializmus „negatív konszenzusának" másik összetevője, a megalkuvás is színpadra került. Tóth Dezső ezt is a *Halleluja* ideológiai problémájaként rótta fel, amikor azt kifogásolta, hogy az előadás szerint „a »Hivatal« jóvoltából értelmes munkát egy fiatal ma csak gerinctörés árán kaphat". Az előadás második felvonásában Lebovicsot a hivatal vezetői keresték fel, s Jakota elvtárs felajánlotta számára Palugyai bácsi állását. Lebovics feladatául – „értelmes munkaként" – azt jelölte ki, hogy a hivatalnál ezután feleslegessé vált dolgozókkal ő közli majd az elbocsátás hírét, elsőként természetesen Palugyai bácsival. A jelenet groteszk humora és iróniája abban nyilvánult meg, hogy amikor az ajánlatra Lebovics elutasítóan reagált, a hatalom képviselője, Jakota elvtárs ezt meg sem hallotta. Hiába is próbált ellenállni, Jakota elvtárs úgy tett, mintha Lebovics kérdezés és ellenvetés nélkül már elfogadta volna az állást. Következésképp a jelenet nem csupán a „fiatalok karrierlehetőségének negatívumairól" tudó-

[17] Lásd erről Vinkó József elemzését. VINKÓ, 1981b, 11.

[18] A rendezői gesztus, hogy a Lebovicsot körülvevő nőket (Cicát, Babát és Demeternét) Bodnár Erika játszotta, még jobban kiemelte az Anya hiányát. A bemutatót követő első írás is reflektált erre a hiányra. Fencsik Flóra kritikájának befejező részében írta, hogy az anya hiánya „minden nyuszi-szimbólumnál fájdalmasabb aláfestője annak a szeretetvágynak és érzelmi tehetetlenségnek, amely a *Halleluja* alapdallama" (FENCSIK, 1981, 7.).

[19] Mint azt Fencsik is megjegyezte Leboviccsal és Miksával kapcsolatban: „Mindkettőjükre ugyanaz jellemző: a dolgok mindig *velük* történtek, sosem *általuk*. Ezért maradt követhetetlen káosz számukra a világ." (FENCSIK, 1981, 7.)



MŰVELŐDÉSI MINISZTÉRIUM
MINISZTERHELYETTES
TD/321/Szi/1982

BIZALMAS!

Feljegyzés
Knopp András elvtársnak

Mint ahogyan egy korábbi, mellékelt, az Ács János rendezte Marat halála produkcióval kapcsolatos feljegyzésemben jeleztem: a produkcióval kapcsolatos sulyos politikai aggodalmak az előadás nemrégiben lezajlott fővárosi bemutatásához kapcsolódnak, a tavalyi év végi bemutatók követő kritikák - beleértve a Népszabadságot is - sem munkatársaim nem jeleztek olyan politikai érdekű fenntartást, amelyik a produkció BITEF-re való kiküldése kapcsán számbavehető lett volna.

Ugyanez volt a helyzet a színikritikusok díjának minisztériumi jóváhagyása kapcsán is.

Ennek persze némi előtörténete van. A tavalyi tapasztalatokon /Halleluja-ügy/ okulva Koltai Tamással előzetesen konzultáltam és abban a korántsem valószinűtlen prognózisban bízva, hogy a legjobb rendezés díját a Csiksomlyói passió /esetleg Ljubimov Háromgarasos operája vagy a Kőmüves Kelemen/ kapja - engedélyt adtam a kritikusi díj kiosztásával kapcsolatos procedúra megkezdésére. - Az eredmény azonban - nem nagy különbséggel ugyan, de - az lett, hogy az év legjobb magyar drámája címet Örkény Forgatókönyv c. darabja, a legjobb rendezés címét pedig Ács János Marat Sade-ja kapta.

Mert - minden vitathatósága ellenére - Örkény darabjával párhuzamba állítható magyar dráma az elmult évadban nem került színre; továbbá mert a Marat halálát illetően csak az addig megjelent kritikák aggodalomra okot nem adó információi álltak rendelkezésre - kelletlenül bár, de a Hallelujához hasonló konfrontációt

- 2 -

elkerülendő, a Színházművészeti Szövetség elnöksége /ezen belül Vámos László elvtárs/ által is támogatott kritikusi díj-döntését tudomásulvettem. Egyidejüleg közöltem Koltai Tamással, hogy a díj odaitélésének módja olyan, hogy önmagában is kételyt ébreszt a döntések hitelét illetően, s hogy vagy gyökeresen átalakitjuk az odaitélés mechanizmusát, vagy a díjat meg fogjuk szüntetni.

Tekintettel arra, hogy a díj kiosztása - a jelenleg érvényes alapitókmány szerint - össze van kötve a kritikusok által leadott irásos véleményeknek a Színház c. folyóiratban való egyidejü közlésével - erre a döntésre még augusztus végén, szeptember elején került sor.

Ma már tisztában vagyok azzal, hogy a produkció BITEF-on aratott kétes sikere után mennyire nemkivánatos hatással jár a kritikusok díjának elnyerése.

Ezeknek az ismereteknek az alapján két lehetőség nyilik: az előzetes közlések, a Színházművészeti Szövetség vezetőségének jóváhagyása ellenére leállitja a minisztérium a díj kiosztását, ami a Színház c. folyóirat novemberi számának szétdobásával jár együtt. A szán nyomában van /számát a kritikusi vélemények teszik ki/.Ezt bának egy másik hibával való tetézését jelentené. Annyiban t.i., hogy egy ilyen eljárás színházművészeti közéletünk marxista és megbizható szövetséges bázisát is erősen megosztaná.

A másik variáns, amit javasolok /és amivel Svéd Pál elvtárs is egyetért/: a tervek szerint összák ki október 25-én a kritikusi díjakat, azon a Rádió és TV ne legyen jelen; az eseményről egy MTI tényközlés jelenjen meg, de ezt is csak az Esti Hirlap, a Magyar Hirlap, valamint az Élet és Irodalom hozza.

Az adott kérdéssel ügyan közvetetten függ össze, de itt jelzem, hogy ma Svéd Pál elvtárssal együtt a Marat halála produkcióval kapcsolatban a megadott intenciók szerint beszélgettünk Babarczi Lászlóval.

Budapest, 1982. október 12.

Melléklet: 1 db. ORSZÁGOS LEVÉLTÁR /Tóth Dezső/

Tóth Dezső feljegyzése Knopp Andrásnak

sított, hanem a diktatórikus elvek alapján működő nyilvános tér diskurzusainak ellenőrzését is színpadra állíthatta. A jelenet ezáltal a nyilvános szférában a lehetséges ellenállás kezelésének mechanizmusáról, pontosabban az ellenállás bagatellizálásáról és elhallgatásáról is beszélt. Arról, hogy a nyilvános szféra totális ellenőrzése miatt az itt elhangzó kijelentések, bár valóban megtörténtek, mégis meg nem történtekké válhatnak, abban az esetben, ha a hatalmon lévők nem akarják őket tudomásul venni. Azt a puha diktatúrára jellemző ellenőrző mechanizmust mutatta meg tehát, amelyben a demokratikusnak látszó játékszabályokat úgy alakították, hogy a kijelentések léte vagy nemléte kizárólag a hatalmon lévőktől függött. Így a *Halleluja* a látszólag demokratikus eszközökkel operáló, valójában láthatatlan diktatórikus hatalomnak való teljes kiszolgáltatottságból következő tehetetlenséget és zsigeri félelmet is megjeleníthette.[20]

A fogyasztói szocializmus általános jóléti ígéretét az előadás második részében a feketevonat-jelenet kérdőjelezte meg. Az ország keleti fele és Budapest között ingázókat szállító vonat utazóközönségének Lebovicsék lakásában történő megjelenése arra hívta fel a figyelmet, hogy a szocializmus jóléte nem minden alattvalójának alapvető és elidegeníthetetlen joga. Sőt, arra is utalt, hogy a munkásosztály nemhogy a szocializmus vezető hatalma lenne, de még helyzete sem változott a tömegközlekedési eszközök változásán kívül. Hiszen most is, mint más korszakokban, a munkásosztály dolga csupán a munkáért való utazásból és a munka elvégzéséből állt, csak most nem gyalog vagy szekérrel, hanem vonaton tette mindezt. Fizetségül pedig pontosan annyit kapott, amennyiből fenn tudta tartani magát és a munkavégzéshez szükséges utánpótlást.

A feketevonat-jelenethez a statisztákat a Nyugati pályaudvarról hívták,[21] s megjelenésük a színpadon – a kortárs kritikák szerint – frenetikus hatással járt. Mészáros Tamás arra hívta fel a figyelmet, hogy „ne feledjük a »fekete vonat« közönségét: ami ebben a jelenetben arcokban, gesztusokban látható, az már *több*, mint színház – ha ilyen egyáltalán lehetséges".[22] Vinkó szerint „A »fekete vonat« az elmúlt évad lidérces látomása volt, zenei mestermű, ahol a batyuk, bőröndök, szerszámosládák és a különböző utasok (...) megkomponált egysége másodpercekre a néző torkára fagyasztotta a nevetést...".[23] Nánay István pedig retrospektív módon így írt a jelenetről: „Az előadás talán legfélelmetesebb része a feketevonat-jelenet volt, amely szinte szociografikus hűséggel, ugyanakkor művészi sűrítéssel mutatta meg azt a magyar valóságot, ami ellenpontozta a főszereplők értelmiségi tétlenkedését. (Ha valaki elfelejtette volna, avagy már nem tudja, mi volt a fekete vonat, emlékeztetek: az erőszakos iparosítás és centralizáció következményeként naponta vagy hetente százezrek ingáztak lakó- és munkahelyük között, s az éjszakai, hajnali, illetve hétvégi munkásvonatok, amelyek főleg az ország keleti sarka és a főváros között hozták-vitték a munkaerő-páriákat, ezek a zsúfolásig tömött, lekoszlott szerelvények infernális élményt nyújtottak.)".[24]

[20] Erre a félelemre utalt a Miksát játszó Agárdy Gábor egy interjúban, amikor azt kérdezték tőle, hogy miről szól a *Halleluja*. „A szorongattatás érzéséről, a félelem vonyításáról. Azt az állapotot mutatja be, amikor mindenki fél. (...) Mindentől. A háborútól. Ami volt, és ami még lehet." [BOZSÁN, 1981, 11.] S erre a félelemre Vinkó is felhívta a figyelmet: „Miksát, Pistát és Lebovicsot (...) a *félelem* tartja össze." (VINKÓ, 1981b, 11.)

[21] Zsámbéki Gábor személyes közlése.

[22] MÉSZÁROS, 1981, 8.

[23] VINKÓ, 1981b, 14.

[24] NÁNAY, é. n. 1.

Az alattvalók kiszolgáltatottságával összefüggésben a korlátozott fogyasztói szocializmus következményeit is ábrázolta a *Halleluja:* a hiánygazdaságot, a korrupciót és a fekete gazdaságot. Mivel a szocialista népgazdaság képtelen volt annyit termelni, hogy abból – az ígéret szerint – mindenki egyformán vehetett volna, ezért a termékek elosztását erősen szabályozni kellett. A termékek elosztásán keresztül pedig a jutalmazás és büntetés játékát teremtették meg, ami a hatalommal való visszaélésre és extra jövedelemszerzésre adott lehetőséget. Nemhiába kereste fel a lakásügyi osztályon dolgozó Lebovicsot régi osztálytársa, hogy megfelelő kenőpénz megfizetése után az egyik legfontosabb hiánycikkhez, lakáshoz jusson. Míg a korrupció a bűntudat teljes hiányát jelentette, addig a felelősség elől való folytonos meghunyászkodás és az el nem végzett munka nyomasztó terhe folyamatos bűntudattal töltötte el Lebovicsot, aki szorongását gyakran agresszióval vezette le.[25]

A korrupcióval párhuzamosan a munkamorál katasztrofális állapotáról is tudósított a *Halleluja*. Egyrészt arról, hogy Lebovics mint kisgyerek folyton a leckéjével van elfoglalva, de sohasem sikerül (még ennek sem) a végére jutnia; másrészt pedig arról, hogy a felnőtt Lebovics munka címén sem végzett olyan tevékenységet, amely valamilyen szempontból hasznos lehetett akár önmaga, akár a társadalom számára.

Következésképp a *Halleluja* olyan magán- és közéletet reprezentált, amelynek viszonylagos egyenlősége és biztonsága azon az áron volt elérhető, hogy a nyilvános szférában megszüntették az autonóm szerveződéseket és autonóm kezdeményezéseket; amelyben a szocialista értékrendben folytonosan hangoztatott egyenlőség, biztonság és őszinteség társadalmi méreteket öltő hazugsággá változott; és amelyben az „én tudom, hogy te tudod" társadalmi léptékű összjátéka az infantilizmus és a paternalista gondolkodás elterjedésével járt, s az autonóm, önmagáért és tetteiért felelősséget vállaló személyiségek szinte teljes hiánya jellemezte. A *Halleluja* pontosan olyan világról tudósított, amelyben – Tóth Dezső szavaival élve – „társadalmunk mai helyzetét csődnek láttatják". Olyan világot, amely a képmutatás társadalma, s amelyben minden másnak látszik, mint ami. Az előadás így elemeiben kérdőjelezte meg, és a kritikák tanúsága szerint röhögtette ki a kádári kiegyezés kompromisszumait.[26] Ennek következtében sem részeiben, sem összhatásában nem felelhetett meg a hivatalos politikai elvárásoknak.

S hogy a *Halleluja* a kortárs magyar valóság problematikus elemeire világított rá, arra Hankiss Elemér *Diagnózisok* című 1982-es tanulmánykötete a bizonyíték. Hankiss hasonló tendenciákra hívta fel a figyelmet, mint tette azt a *Halleluja*, s többek között kiemelte „a munkamorál katasztrofálisnak tűnő megromlását", „a közösségi tudat hiányát", „a nemzeti öntudat torzulását", „a hiánygazdaságot és következményét, a korrupciót", „a szocialista értékrend problematikusságát – a biztonság meglétét és az autonómia hiányát", „a bizonytalanságot és integrációhiányt", „a bűntudat hiányát és állandóságát" , valamint „az infantilizmus és paternalizmus jelenségeit".[27]

Természetesen a felső vezetés és személy szerint Tóth Dezső már hivatalból sem érthetett egyet a *Halleluja* által reprezentált világgal. Ennek konkrét következménye az lett, hogy amikor a színikritikusok az 1980/81-es évadban a legjobb magyar dráma díjára a *Hallelujá*t jelölték, a hatalom először rá akarta venni őket döntésük megmásítására, s mivel erre nem voltak hajlandók, abban az évben egyetlen díjat sem adtak ki.[28] A *Halleluja* bemutatásával azonban nemcsak egy új magyar dráma került színpadra, hanem – mint arra Tóth Dezső és Rigó László fentebb említett hivatalos véleménye is utalt – egy olyan, ellenzéki elemeket felvonultató Nemzeti Színház jelent meg az első nyilvánosságban, amely már végképp nem felelt meg a hivatalos kultúrpolitikai elvárásoknak. Következésképp a Nemzeti vezetését és műsorpolitikáját ekkor már három oldalról érte bírálat: egyrészt azért, mert nem eléggé nemzeti (Keresztury), másrészt azért, mert nem eléggé kortárs magyar (Hubay és Páskándi), harmadrészt pedig azért, mert nem szocialista, hanem túlságosan is (politikailag) ellenzéki (Bőgel, Rigó, Tóth, Vadász, Pozsgay).

Keresztury Dezső 1981-ben három évad vizsgálata alapján jutott arra következtetésre, hogy „a Nemzeti függetlenedni akar azoktól a kötelezettségektől, amelyekről mindig el kell számolni a közvélemény előtt".[29] Kötelezettségeken a magyar drámai hagyomány, elsősorban a három klasszikus magyar dráma szerepeltetését értette, „amelyek állandó jelenlétét szükségesnek tartotta és tartja művelődéspolitikánk: a *Bánk bán*, *Az ember tragédiája* meg a *Csongor és Tünde*".[30] Tanulmányának végén tette fel a (költőinek szánt) kérdést, hogy „a Nemzeti gyökeresen szakítani kíván-e az ottani műsorpolitikának immár közel másfél százada eleven s nem érdemtelen alapelveivel vagy sem". S rögtön válaszolt is rá: „Ha a Nemzeti a legszínvonalasabb korszerű színház kialakítására törve elhanyagolja ezt a hivatását, s nem kívánja a magyar tárgyvilágú és szellemű drámaírás elsőrendűen fontos műhelyét fenntartani, olyasmiről mond le, ami fönnállása óta biztosította, jól-rosszul, de mégiscsak betöltött vezető szere-

---

25 Mint arról Koltai Tamás kritikája tudósította a korabeli közönséget: Lebovics Ernő „egy örökösen az életre készülő, leckéjéhez kényszerített, de feladatát soha el nem végző, koravén kamasz, akinek már rég társadalmi dolga lenne, de még mindig csak rájátszott infantilizmussal intézi magán- és közéletét". (KOLTAI, 1981, 29.)

26 Lásd Benedek Mihály kritikáját: „Ha az ember csak az előadást látja, jól szórakozik, majdnem olyan jól, mint egy orfeumban. Egymást érik a szellemes helyzetképek, ötletek, kuplék, bemondások, élvezheti Bodnár Erika és Sinkó László sziporkázó mindentudását, Agárdy Gábor szenilis, híg agyú nagypapáját, a főhőst alakító Márton András hihetetlen energiáját, szellemességét, betegre nevetheti magát a fergeteges tömegjeleneteken." Cikkének második felében azonban megrója Kornist azért, mert „minden van ebben a három órára nyújtott pillanatban, de két dolgot elfelejtett tisztázni Kornis: a szándékot és a mondanivalót. (...) Mert amíg ezek hiányoznak, addig csak erre futja: látványos, sőt, sziporkázó előadásra, de szétszórt, könnyen elfelejthető drámára." (BENEDEK, 1981, 6.) Benedek mintha nem fedezte volna fel, hogy amin betegre nevette magát, az volt maga a „mondanivaló".

27 HANKISS, 1982.

28 Lásd erről NÁNAY, é. n. 4. Az 1981-es évben a Nemzeti Színházban vezetett előadásnaplók szerint, és valószínűleg adminisztratív korlátozások miatt, a *Hallelujá*t tizenháromszor játszották, s ezalatt összesen 4143 néző látta (Magyar Országos Levéltár [MOL] XXXII-20-XX. tétel/1981). A következő két évadban még huszonegyszer mehetett.

29 KERESZTURY, [1981] 1983, 262–263.

30 Uo. 266.

pét színházi és nemzeti művelődésünkben."[31] Keresztury tehát nem csupán a klasszikus drámák hiányát kérte számon az általa „nemzetietlennek" nevezett Nemzetitől, hanem a nemzeti ellenállás szempontjából támadta a nemzeti – szerinte – túl európai orientáltságú programját. Megközelítésében a Nemzeti öröksége maga a folyamatosan működő nemzettudat, s a Nemzeti – a klasszikus drámák előadásain keresztül – ennek a letéteményese és továbbvivője. Félelme abból fakadt, hogy ha a Nemzeti túl európaivá válik, akkor elveszítheti nemzetmegtartó funkcióit és „a Nemzeti létét meghatározó [múltba visszanyúló] erőteret".[32] Számára tehát a Nemzeti a nemzettudat folytonosságának egyik lehetséges eszközeként jelent meg. Annál is fontosabb volt a nemzeti oldal számára a Nemzeti mint a nemzeti hagyományok ápolója, mivel az első nyilvánosságban a szocialista ideológia által deklarált szocialista nemzetfelfogáson kívül nem létezhetett múltba visszanyúló, ettől azonban lényegesen eltérő nemzeti identitás és nemzettudat.

Ezzel párhuzamosan a hatalmon lévőknek pedig pont a nemzeti oldallal lehetségesnek látszó megbékélő kompromisszum miatt volt fontos a Nemzeti. Így a hatalmon lévők is a Nemzeti „nemzetietlensége" miatt támadták Székelyéket. Király István többek között a következőket mondta egy interjúban: „A magam részéről úgy érzem, hogy csak a nemzeti jelleg hangsúlyozásával lehet a Nemzeti valóban nemzeti színház. A név kötelez. Azokra, akik ezt az intézményt vezetik: nagy hagyomány van rábízva. (...) Végül a nemzeti kultúra szolgálatát illetően érzem a legnagyobb mulasztást a mai Nemzeti Színházban. Ez a feladat azt jelentené, hogy élővé kellene fogalmazni a múltat. Új, korunkhoz méltó olvasatban kellene színre vinni klasszikusainkat."[33] A Keresztury és Király által számon kért művek közül a *Bánk bán*, illetve a *Csongor és Tünde* folyamatosan a repertoáron volt, sőt a *Mózes* is, de bemutatták Jókai Mór *Thália szekerén*-jét (rendezte Zsámbéki Gábor), Károli Gáspár *Vizsolyi Bibliá*ját (rendezte Bodnár Sándor), Füst Milán *Boldogtalanok*ját (rendezte Székely Gábor) és Bródy Sándor *A medikus*át (rendezte Szegváry Menyhért m. v.) is.

Hubay Miklós és Páskándi Géza a kortárs magyar drámákat hiányolta nemcsak a Nemzetiből, hanem a magyar színházak jó részéből. Hubay a magyar színházról állította 1982-ben, hogy „magyar drámátlanítási programmal tüntetett",[34] mivel „az élő magyar dráma (...) katasztrofálisan kiszorult a színházakból".[35] A Nemzetit is azzal támadta, hogy „aki elégedetlen azzal, hogy a budapesti Nemzeti Színház nem kreál kortársi magyar drámát – nézzen a tükörbe, és állapítsa meg magáról, hogy idült múlt századi nacionalista".[36] Páskándi Géza is a Nemzeti európai orientációját támadta akkor, amikor azt írta, hogy „ha csakis a külföldi szellemtől (irodalom, dráma) várjuk a viszonylag pontos képet, milyenek is vagyunk, milyen a »mi« szűkebben vett »helyzetünk a világban«, aligha fog sikerülni".[37] Páskándi szerint a kortárs nemzeti dráma azért végtelenül fontos, mert „kell, hogy valami-valaki belülről is törődjék a mi létkérdéseinkkel; máskülönben még a tőlünk idegen távol élők azt hinnék, mi magunk nem vagyunk képesek helyünket e földön (...) megvizsgálni; mindez arra kárhoztat, hogy kizárólag vagy majdnem kizárólag szellemi importból, kölcsönkért szellemből (...) éljünk".[38] Mi több, a nemzeti dráma kérdését a nemzeti függetlenséggel hozta összefüggésbe: „A nemzeti színpad és dráma tehát egy kulturális szellem szuverenitásának, felnőttségének kérdése is".[39] A Hubay és Páskándi által hiányolt kortárs művek azonban szerepeltek a Nemzeti repertoárján: Maróti Lajos: *A számkivetett* (rendezte Vadász Ilona); Csurka István: *Döglött aknák* (felújítás, rendezte Iglódi István m. v.), Weöres Sándor: *Szent György és a sárkány* (rendezte Ascher Tamás), Illyés Gyula: *Dániel az övéi közt* (rendezte Vadász Ilona), Németh László: *Husz János* (rendezte Zsámbéki Gábor), Gyurkó László: *Fejezetek Leninről* (felújítás, rendezte Marton Endre), Sütő András: *A szuzai mennyegző* (rendezte Ruszt József m. v.), Kornis Mihály: *Halleluja* (rendezte Zsámbéki Gábor).

A hivatalos álláspontot képviselők közül többen kritikai fenntartásaiknak is hangot adtak a Nemzeti Színház (ellenzékinek tűnő) vezetésével kapcsolatban. A Művelődési Minisztérium Színházi Osztályának főmunkatársa, Bőgel József írta *A Nemzeti Színház helyzete, feladata* című hivatalos jelentésében, 1982. január 21-én, hogy „Míg a nagyszínházi vonulat (...) gondolatiságát jelentékenynek, izgalmasnak, fejlődési szakaszunkkal összefüggőnek, legjobb törekvéseink kifejezőjének, támogatójának tarthatjuk, a játékszíni (...) sorozat gondolatvilágába már beszüremkedtek olykor a sötéten látás, a történelmietlen álobjektivitás és kilátástalanság *(Halleluja)*, valamint egy újnaturalizmustól is diktált, beszűkült emberszemlélet *(Meierék)* tendenciái. (...) ...a mai Nemzeti Színház-koncepciónak és -gyakorlatnak is *megvan a maga ideologikuma, s ezzel, ennek egyes alkotóelemeivel szükséges vitatkozni.* Utalunk itt arra, hogy a korábban elemzett gondolatiságnak vannak érintkezési pontjai a hetvenes évek végének, a nyolcvanas évek elejének egyes ellenzéki értelmiségi törekvéseivel (diszkontinuitás elsőbbsége a kontinuitással szemben, az alkotó cselekvés, a forradalmi cselekvés hiányának, lehetetlenségének, a morális torzulásoknak túlhangsúlyozása, mindezekkel kapcsolatosan a politikai érzék, kötelességérzet némi hiánya). (...) A »színház-ügy« nem ügy a szocialista eszmeiségű nemzeti ügy nélkül. A szocializmust építő Magyarországon a Nemzeti Színház kiváló, legjobb színházként működjék, de politikai, ideológiai, közművelődési, műsorpolitikai, irodalom- és színháztörténeti koordináták között."[40]

Az 1980/81-es színházi évadot értékelve Tóth az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának készített, szigorúan titkosnak minősített, *Tájékoztató jelentés*ében is a következő – általa negatívnak tekintett – tendenciákra hívta fel a figyelmet: „Egy-egy új magyar dráma, egy-egy rendező munkájában olyan törté-

---

31 Uo. 278.
32 Uo. 268–269. és 270.
33 In BARTA, [1981] 1983, 297
34 HUBAY, [1982] 1983, 385.
35 Uo. 389.
36 Uo. 391.
37 PÁSKÁNDI, [1982] 1983, 397.
38 Uo. 400.
39 Uo. 401.
40 BŐGEL, 1982 – kiemelés BJ.

nelem- és társadalomszemléleti zavarokat, bizonytalanságokat érhetünk tetten, amelyek a szocialista építőmunka lehetőségeinek és módszereinek vitatható megítélésében nyilvánultak meg. Némely produkciókban érzékelhetők voltak a társadalmi gondolkodástól, küzdelmektől való elfordulás, az általánosító hiányérzet, az ideálnélküliség, az apátia jegyei. Több olyan előadás is született, amely – sokkoló hatású jelenetekkel vagy nyelvi szabadosságával – a nézők ízlését provokálóan tette próbára."[41] Az eredmény természetesen nem maradt el: szigorították a cenzúrát a műsorterv és az előadások tekintetében.

Tóth Dezső és Rigó László hivatalos véleményét erősítette meg Vadász Ilona levele is. „Meddig terjedhet 1981-ben – különösen a jelenlegi nemzetközi helyzetben a kultúra területén az úgynevezett liberalizmus? (...) 1981. május 27-i bemutató Kornis (Kertész) Mihály: *Halleluja* c. darabjából, ismét arra késztet, mint a rendszer hívét (...) tehát mint párttag kérdem miért nem figyel fel Minisztériumunk, arra a hatásra, amit ez az előadás sugall a közönségnek? (...) az abszurdkodó köntös pesszimista, sőt nihilista kicsengésű tartalmat takar. (...) A meglévő hibák kijavítása helyett az úgysem érdemes semmit csinálni (vagy bármit?) rossz filozófiájához vezet. Köszönöm, én ebből nem kérek, mer már ismerem a következő lépést is. (...) Árulásnak tartanám, ha elfogadnám. Természetesen nem fogadom el, vállalva magam számára nézve a következményeket, mert véleményem szerint a kompromisszum csak a szocialista rendszer határáig terjedhet."[42]

A *Halleluja* által kiváltott „hatás" egészen az állami vezetésig terjedt, s így alkalmat adott a minisztérium és a párt felső vezetésének is a reakcióra. Az apropót az szolgáltatta, hogy a *Halleluja* bemutatója után pár héttel Sziládi János levelet írt Aczél Györgynek. A levélben Sziládi arra hívta fel Aczél figyelmét, hogy Kornis darabja korábban már több helyen megjelent, elismerő kritikai fogadtatással, az előadással kapcsolatban pedig azt bizonygatta, hogy az csupán az apák–nagyapák–fiúk közötti nemzedéki ellentétről szólt, védelmül pedig azt hozta fel, hogy „elismerő volt a produkció kritikai fogadtatása is (kivétel a *Népszabadság* kritikája)". A Nemzeti Színház helyzetéről szólva egyrészt azt emelte ki, hogy „a magyar dráma hullámvölgye miatt a megoldás egy új drámaíró-nemzedék kialakítása", s a *Halleluja* betiltása ezt veszélyeztetné. Másrészt pedig azt, hogy az előadással kapcsolatban hozott döntés „a Nemzeti Színház állami vezetésének felülbírálatát jelentené politikai értelemben", ami „politikai alapot adna (...) az elégedetlenek szakmai szempontból nem erős csoportjának".[43] A Tóth Dezső által fogalmazott válaszlevél tervezetének pontjait – Aczél tudtával és beleegyezésével – Pozsgay jelölte ki. „A Nemzeti Színház funkciója, hivatása felől szemléljük a *Halleluja* című darabot", s többek között nem értett egyet Sziládi azon véleményével, hogy: „Ön szerint egy nemzedék életérzését, világszemléletét ábrázolja. Szerintünk a nemzedék egy töredékéét." Elítélőn szögezte le, hogy a Nemzeti Színház nem nemzedéki színház, „különösen egy mutáló hangú művésznemzedéké, amely még csak próbálgatja saját hangját". Viszont „egyetértünk, hogy társadalmi, művészi feszültségek kimondása nélkül nincs tisztult társadalmi légkör. Ez a tisztulási folyamat csak akkor következhetik be, ha pozitív szocialista társadalmi célok érdekében történik a kimondás is. És nem akkor, ha szocialista eszményeinket, életünk minden jelenségét pusztán anarchista módon tagadják." A *Hallelujával* kapcsolatban hozzátette még, hogy „nem vagyunk esztéták, de művészi értelemben önkényes kísérlet. (...) Az Ön értelmezését a darab nem igazolja."[44] Az utasításnak eleget téve, Tóth Dezső megírta a *Halleluja* bemutatása miatti elmarasztaló válaszlevelét Sziládi Jánosnak, azt hangsúlyozva, hogy „az országos közvélemény, a szakmának s magának a társulatnak a zöme szocialista társadalmunkhoz, nemzetünkhöz méltó – ilyen értelemben reprezentatív – színház kialakítását várja Önöktől. A *Halleluja* elhagyása megerősíti, műsorra tűzése megcsalná ezt a jogos várakozást."[45]

Ennek köszönhető, hogy a párt hivatalos lapjában, a *Népszabadság*ban Zappe László írása is a fenti útmutatások mentén bírálta a *Hallelujá*t. Az előadás világszemléletével egyet nem értő álláspontját olyan egyszerű kijelentésekben artikulálta, mint hogy „nem ilyen a világ körülöttünk", vagy pedig olyan szakmainak látszó érvekkel bagatellizálta, mint: „erre a világképre dramaturgiát építeni is igen nehéz", „az előadásban alighanem szükségképpen elsikkad az alapvető szerkesztési elv", a nemzedékek közti kommunikáció problematikus viszonya az előadásban „még kevésbé nyilvánvaló, még nehezebben megfejthető allegória, mint a dobozban őrzött nyuszi-Gyuszi". Cikkének befejezéseképpen pedig a Nemzeti feladatáról szóló, később Tóth által is alkalmazott érvet hozta fel: „Feltehető, hogy a *Halleluja* tetszeni fog azoknak, akik vonzódnak ahhoz a nem túl mély és nem is mindig igaz groteszk szemlélethez, amelynek mostanság terjed a divatja. Más kérdés, s ugyancsak mérlegelendő, hogy vajon éppen a Nemzeti Színház együttesének-e a dolga, hogy figyelmét az efféle múló módiknak szentelje."[46]

Mindezek a bírálatok pedig a „nemzetközi helyzet fokozódásával", elsősorban a nyolcvanas évek lengyel eseményeivel összefüggésben eléggé félelmetesnek látszottak ahhoz, hogy a hatalmon lévőket lépésekre kényszerítsék a Nemzeti vezetésének a megváltoztatására. A *Halleluja* díjátadásának betiltásával és a Nemzeti Színház komplex költségvetési ellenőrzésével párhuzamosan[47] 1981 őszén a Budapesti Pártbizottság Sziládi János ellen pártfegyelmi vizsgálatot kezdeményezett, amelyben Sziládit vétkesnek találták és elmarasztalták.[48] Ennek következtében a Nemzeti Színház 1982. március 26-i rendkívüli társulati ülésén Pozsgay Imre Sziládit felmentette, új igazgatónak Malonyay Dezsőt, új művészeti vezetőnek Vámos Lászlót nevezte

41 SZÍNHÁZMŰVÉSZETÜK HELYZETÉRŐL, 1981.
42 VADÁSZ, 1981.
43 SZILÁDI, 1981.
44 POZSGAY, 1981.
45 TÓTH, 1981.
46 ZAPPE, 1981, 7.
47 Lásd *A Nemzeti Színház átfogó-komplex ellenőrzése 1981.*
48 Sajnos a pártvizsgálat anyagát nem sikerült megtalálnom. Ha valaki esetleg tudja a fellelhetőségét, ezúton kérném a segítségét. Előre is köszönöm!

ki, Székelyt és Zsámbékit pedig munkakörükben egyelőre meghagyva megbízta az 1983. január 1-jével létesülő önálló Katona József Színház előkészítésével és megszervezésével.[49] Az ismételten politikai döntéssel érkező új vezetőkkel egyrészt végérvényesen lezárult a Nemzeti Színházban egy majdnem négyéves periódus, másrészt pedig elindulhatott a Katona József Színház európai mércével mérhető sikertörténete is.

[49] A Katona József Színház létesítéséről lásd MÉSZÁROS, 1997; FODOR, 1998, 2–5.; NÁNAY, é. n. 2.; és RING, é. n.

Szeretném megköszönni Kávási Klárának, Ring Orsolyának és Szabó Istvánnak, hogy a tanulmány megírásához a Nemzeti Színházra vonatkozó korabeli anyagokat segítőkészen a rendelkezésemre bocsátotta. Részlet a késő Kádár kori szocializmus és a Nemzeti Színház viszonyát vizsgáló tanulmányból. A teljes szöveg a *www.szinhaz.net* honlapon olvasható.

HIVATKOZÁSOK

ANTAL, 1983 = ANTAL Gábor (szerk.): *Színházművészetünkről.* Budapest, Kossuth, 1983.

ANTAL, 1981 = ANTAL Gábor: Halleluja. Kornis Mihály színműve a Játékszínben. *Magyar Nemzet,* 1981. június 12. 10.

BARTA, [1981] 1983 = BARTA András: Nemzeti-e a Nemzeti? Beszélgetés Sziládi Jánossal, Székely Gáborral, Király Istvánnal, Csabainé Török Máriával, Szilágyi Lajosnéval. In *Színházművészetünkről.* Szerk. ANTAL Gábor. Budapest, Kossuth, 291–301.

BENEDEK, 1981 = BENEDEK Mihály: Ezt láttuk a színházban. Halleluja. *Film, Színház, Muzsika,* 1981. június 6. 6.

BOZSÁN, 1981 = BOZSÁN Eta: „Istenien csinálod, Gábor." Beszélgetés Agárdy Gáborral. *Pesti Műsor,* 1981. június 3. 11.

BŐGEL, 1982 = BŐGEL József: *A Nemzeti Színház helyzete, feladatai.* 1982. január 21., megjelent még: *SZÍNHÁZ,* 1998/1. 23–25.

FENCSIK, 1981 = FENCSIK Flóra: Halleluja. *Esti Hírlap,* 1981. május 29. 7.

FODOR, 1998 = FODOR Géza: A Katona József Színház 15 éve. In *Katona József Színház 1982–97. Kamra 1991–1997.* Budapest, 2–5.

HANKISS, 1982 = HANKISS Elemér: *Diagnózisok.* Budapest, Magvető.

HUBAY, [1982] 1983 = HUBAY Miklós: Semmi vész: a sírásó magyar, a lakás is magyar, az amerikai kurvák is magyarok, avagy mitől lesz magyar a nemzet színháza? In *Színházművészetünkről.* Szerk. ANTAL Gábor. Budapest, Kossuth, 385–394.

KERESZTURY, [1981] 1983 = KERESZTURY Dezső: A Nemzeti Színház és a magyar dráma. In *Színházművészetünkről.* Szerk. ANTAL Gábor. Budapest, Kossuth, 260–278.

KOLTAI, 1981 = KOLTAI Tamás: Halleluja és vivát! Kornis Mihály komédiája a Nemzeti-Játékszínben. *Új Tükör,* 1981. június 21. 29.

KORNIS, 1980 = KORNIS Mihály: Halleluja. *SZÍNHÁZ,* 1980/7. Drámamelléklet.

KORNIS, 1999 = KORNIS Mihály: Halleluja. In K. M.: *Drámák.* Budapest, Magvető, 5–158.

KORNIS, (é. n.) = KORNIS Mihály: *Civilségem a pályán 1974–1978.* www.beszelo.c3.hu/98/10/18civil.htm Letöltés: 2008. április 15.

MÉSZÁROS, 1997 = MÉSZÁROS Tamás: *A Katona. Egy korszak határán.* Budapest, Pesti Szalon.

MÉSZÁROS, 1981 = MÉSZROS Tamás: A nagy életszorgalmi. *Magyar Hírlap,* 1981. június 12. 8.

NÁNAY, é. n. 1 = NÁNAY István: *Egy díj hányatott sorsa. A Halleluja és a Háromgarasos opera.* www.c3.hu/scripta, Letöltés: 2008. február 12.

NÁNAY, é. n. 2 = NÁNAY István: *Indul a Katona. Egy színházalapítási kísérlet.* www.c3.hu/scripta, Letöltés: 2008. február 12.

A Nemzeti Színház átfogó-komplex ellenőrzése 1981. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-pp-M.M.-Ellenőrzésügyi Főv./1981. (2. doboz).

ÓVÁRI, 1975 = ÓVÁRI Miklós: Együtt a néppel a szocializmus útján. Feladataink a XI. kongresszus után. *Kritika,* 1975/7. 3–8.

PÁLYI, 1980 = PÁLYI András: Könyörgés szeretetért. „Premier előtti" beszélgetés íróval és rendezővel. *SZÍNHÁZ,* 1980/7. Drámamelléklet.

PÁSKÁNDI, [1982] 1983 = PÁSKÁNDI Géza: Mese a lányról és a tükörpalotáról. In *Színházművészetünkről.* Szerk. ANTAL Gábor. Budapest, Kossuth, 395–401.

POZSGAY, 1981 = POZSGAY Imre: *Följegyzés Tóth Dezső elvtárs részére.* Budapest, 1981. július 21. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-A-2-ad-556/1981. (115. doboz)

RIGÓ, 1981 = RIGÓ László: *Feljegyzés Aczél György miniszterelnök-helyettes elvtársnak Kornis Mihály Halleluja című darabjának bemutatójáról a Játékszínben.* Budapest, 1981. június 1. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-I-9-a-1981 (54. doboz)

RING, é. n. = RING Orsolya: *25 éves az önálló Katona József Színház,* www.natarch.hu/archivnet/ rovat/ nyomtat.phtml?cikkod=269, Letöltés: 2008. június 3.

SZILÁDI, 1981b = *SZILÁDI János levele Aczél Györgyhöz.* Budapest, 1981. június 26. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-A-2-ad-556/1989. (115. doboz)

SZÍNHÁZMŰVÉSZETÜK HELYZETÉRŐL, 1981 = *Színházművészetünk helyzetéről. Tájékoztató jelentés a Művelődési Minisztérium miniszterhelyettesi értekezlet részére.* Budapest, 1981. szeptember. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-A-2-ad-993/1981 (121. doboz)

TÓTH, 1981a = *TÓTH Dezső levele Sziládi Jánoshoz.* Budapest, 1981. augusztus 5. Magyar Országos Levéltár (MOL) Tóth Dezső – 225/SZI/1981.

TÓTH, 1981b = TÓTH Dezső: *Feljegyzés Rigó László osztályvezető elvtárs részére.* Budapest, 1981. június 17. Magyar Országos Levéltár (MOL) XIX-A-2-ad-556/1981 (115. doboz)

VADÁSZ, 1981 = *VADÁSZ Ilona levele.* Magyar Országos Levéltár (MOL) M-KS-288f./36cs/1981/19 öe.

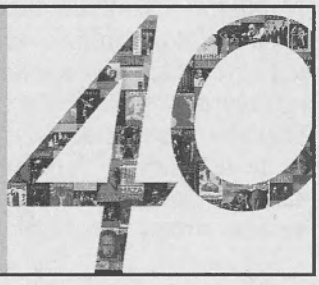
VARJAS, 1981 = VARJAS Endre: A Lebovics leckéje. *Élet és Irodalom,* 1981. június 6. 14.

VINKÓ, 1981a: VINKÓ József: Három generáció a színpadon. Bemutató előtt a Játékszínben. *Film, Színház, Muzsika,* 1981. május 23. 2–4.

VINKÓ, 1981b = VINKÓ József: Meg kell(ene) csinálni a leckét. A Halleluja a Játékszínben. *SZÍNHÁZ,* 1981/9. 11–16.

ZAPPE, 1981 = ZAPPE László: Halleluja. Kornis Mihály színműve a Játékszínben. *Népszabadság,* 1981. június 17. 7.

ÜNNEPI LAPBEMUTATÓ • 2008. NOVEMBERÉBEN FOLYÓIRATUNK 40 ÉVES ÉVFORDULÓJÁT ÜNNEPELJÜK. A LAP ÜNNEPI, RENDHAGYÓ SZÁMÁNAK, ÚJ INTERNETES HONLAPJÁNAK ÉS ELEKTRONIKUS ARCHÍVUMÁNAK BEMUTATÓJÁT A *Bárka Színház Kávézójában* TARTJUK *2008. november 4-én, kedden, 16.30-kor.* A MODERÁTOR: *Tarján Tamás.* MINDEN ÉRDEKLŐDŐT SZERETETTEL VÁRUNK.



Bettina Brandl-Risi

Az új virtuozitás

TÚLJÁTSZÁS ÉS TÖKÉLETLENSÉG A NÉMET SZÍNPADON

Íme a probléma. Hogyan léphet fel Tobias Moretti televíziós színész, aki a *Rex felügyelő* című tévésorozatban egy jól ismert, nagy gyakorlatú felügyelőt játszik a Rex felügyelőnek becézett német juhászkutya állandó társaságában, Heinrich Breloer Adolf Hitlerről és Albert Speerről szóló, *Speer und Er (Speer és Ő)* című új, fikciós dokumentumjátékában a német juhásza által kísért Hitler szerepében anélkül, hogy a közönségnek ne jutna eszébe Moretti és a *Rex felügyelő?* A megoldás: soha ne mutassák egy német juhász társaságában, különben a televíziós közönség nem lesz hajlandó elfogadni Hitlernek.

Berlin, 2006. január: a Praterban, a Rosa-Luxemburg-Platzon levő Volksbühne kamaraszínházában bemutatják René Pollesch drámaíró-rendező új produkcióját. A *Strepitolino – I giovanotti disgraziati* (Strepitolino – A szerencsétlen ifjak), amint az várható volt, betagolódik a korábbi és későbbi Pollesch-darabokkal való folyamatos dialógusba; gondolok főleg a *Cappuccetto Rossóra* (Piros kapucni, 2005), amely a Morettit, Rex felügyelőt és Hitlert érintő, fent említett dilemmával kezdődik. A videós képernyőkön egy német juhász több ízben nekiugrik Morettinek mint Hitlernek – ez persze montázs. Pollesch, aki a Prater jelen évadának teljes műsoráért felel, három színészt küld fel Bert Neumann átlagos jellegű, ihletszegény színpadára, amely egy középosztálybeli bungaló homlokzatát ábrázolja. Élő videók mutatnak be több színpadi képernyőn is a fal mögött játszódó hosszú jeleneteket; a színészek különböző eredetű (többek közt Giorgio Agambentől származó) elméleti diskurzusok megállapításaival és töredékeivel hajigálják meg a közönséget. Az akciók elbeszélésekre vagy filmekre (adott esetben Godard *A megvetésére*) utalnak, teljesen összefüggéstelenül, de mint mindig, most is mulatságosan és ironikusan, komikusan és politikai töltettel. Pollesch „olasz" szezonja, amelyben minden produkciónak olasz címe van (kettő gyermekmesére utal: a *Cappuccetto Rosso* a *Piroska és a farkas*ra, a *Strepitolino* a *Rumpelstilzchen*re), a rendező legújabb rögeszméjét tükrözi: a reprezentáció problémáját, mint amellyel minden színházi aktus szembesül. Szezonjának mottója: „Heteroszexualitás, reprezentáció, középosztály... és minden egyéb, aminek problematikusságára még nem mutattak rá!" A színészek közt van Martin Wuttke, korábban a Berliner Ensemble sztárszínésze és művészeti vezetője, aki a BE-ben olyan szerepekben alkotott kiemelkedőt, mint az Arturo Ui (Heiner Müller legendás utolsó Brecht-rendezésében, amely még most is telt házakat vonz), és aki most a tudatos tökéletlenség miliőjében ápolja a maga színészi virtuozitását.

Hasonló forgatókönyv valósult meg Pollesch *Cappuccetto Rossójában*, amelyet a 2005-ös Salzburgi Fesztiválon mutattak be. Amikor Sophie Rois, Frank Castorf Volksbühnéjének egyik dívája és igen foglalkoztatott filmszínésznő belép, mozis referenciaként azonnal felmerül Ernst Lubitsch 1942-es filmje, a *Lenni vagy nem lenni*. Lubitsch filmjében lengyel színészek viszik színre a *Hamlet*et a náci terroruralom idején, hogy végül, az életüket mentendő, nácikat játsszanak a valóságban. Pollesch ezt háttérnek használja, hogy így tegye kérdésessé a színházi reprezentáció státusát. Az összefüggésrendszert tovább bonyolítja, hogy Sophie Rois maga is játszott Breloer egyik dokumentumjátékában (Erika Mannt alakította), Pollesch többi színész szereplője pedig ironikusan megvádolja, hogy az egyik napon Breloernél játssza Erika Mannt, a másikon pedig valamilyen rossz hírű krumplisalátával bohóckodik Frank Castorf Volksbühnéjében. Rois, mondanunk sem kell, előadja a Lubitsch-film hősnőjének, Maria Turának bizonyos szövegeit, melyekben saját varázserejének fogytát siratja; de Sophie Rois maga természetesen nem tesz semmi ilyet. Ő nem Maria Tura szerepét játssza, és Pollesch színészeinek nem is jutna eszükbe, hogy valamiféle szerepalakot elevenítsenek meg. Ehelyett a maga jellegzetes, páratlan, hisztérikus, ironikus, rekedt hangnemében, drasztikusan eltúlzott testbeszédével és magabiztos színpadi jelenlétével sikoltja el az olyan sorokat, mint „Elvesztettem a varázserőm!" vagy „Remélem, nem most kell foglalkoznom ezzel a polgári ihletblablával!". Ellenjátékosa, Christine Gross, Pollesch egyik régi kedvence a szó teljes értelmében antagonistát játszik; azt a hangnemet kultiválja, amelyet Pollesch az 1990-es évek eleje óta a „sajátjának" nyilvánított – egy elég rosszul artikulált, egyhangú beszédmódot, amely túllép az empatikus színészeten, és általában azt fejezi ki, hogy a színésznek végtelenül hosszú szövegrészeket kell nagyon gyorsan elmondania, és emiatt a súgó színpadi jelenléte meghatározó feltétele az előadásnak. Szó sincs itt

briliáns színészi játékról; a stílus tudatosan és megfontoltan tökéletlen, és önmagában oly bámulatosan differenciált és eltúlzott, hogy tökéletlenségében egyfajta virtuozitás érzetét kelti.

Pollesch újabb rendezései a mai német színpad egy lényeges kérdése felé mutatnak: vajon a tökéletlenséggel szervesen vegyülő virtuozitás véletlen kaland-e, avagy van a színház szempontjából valamilyen mélyebb esztétikai jelentősége? Mit szóljunk Frank Castorf jellegzetes volksbühnebeli színjátszásához, amely arról híresült el, hogy tonálisan a színészbüfé privát csevegésmódjai és a nyíltabban teátrális beszédstílusok között ingadozik? Vagy mit szóljunk Christoph Marthaler a nézők elvárásainak kielégítését szándékosan elutasító stílusához, pechekkel és kudarcokkal megtűzdelt, a maguk tökéletlen tökélyű éneklő mozzanataiban mégis bámulatosan megindító, végtelenül lassú produkcióihoz? Vagy Christoph Schlingensief előadásaihoz, melyekben mindig a maga sajátos előadói együttese: amatőrök, testi fogyatékosok, különleges képességű emberek, valamint színházi és filmsztárok lépnek fel? És mit szóljunk a Rimini Protokoll nevű előadócsoport produkcióihoz, az amatőr színészekhez, akik a maguk életének és eredeti szakmájának területén abszolút profik? És van-e köze mindehhez a német *ostinato*nak, a közelmúlt történelmével való rögeszmés foglalkozásnak? Mennyiben tekintendő ez az új virtuozitás politikai állásfoglalásnak?[1]

A TÖKÉLY DRÁMÁJA

Az elmúlt kétszáz év művészi jelenségeinek vonatkozásában a *virtuozitás* soha nem volt semleges szakkifejezés. Ha valamely előadást „virtuóznak" nevezünk, ez mindig a látottakra való intenzív reagálást bizonyítja – hogy lelkesedésről van-e szó, avagy utálkozásról, érdektelen. Ezt nagyon is lényegesnek érzem, mivel a helyeslés vagy helytelenítés mozzanatai olyan előadásbeli stratégiákra utalnak, amelyek vagy nagyon jól, vagy egyáltalán nem működnek. A virtuozitás a színházi produkción belül újfajta műviséget vagy művésziséget jelöl, és arról tanúskodik, hogy az új médiumok, a filmipar és a mindennapi élet folyamatos teatralizálódásának korában a színház igyekszik megőrizni a maga jelentőségét és relevanciáját. Ha tekintetbe vesszük, milyen magas fokú tökéllyel oltotta be a filmszakma a realizmus és a naturalizmus reprezentációs eszközeit, érthető, ha a színház most a saját eszközeire akar koncentrálni, bemutatva a maga lényegi műviségét, valamint magának a reprezentációnak az aktusát. Carl Hegemann dramaturg, Frank Castorf és Christoph Schlingensief munkatársa radikálisan nyilatkozik a színház jövőjéről: „Ha azzal próbálkozunk, hogy megőrizzük a színház félig naturalista aspektusát, nagyon valószínű, hogy egyáltalán nem tudjuk megmenteni."[2]

A virtuozitás, bevett fogalma értelmében, olyan virtuóz teljesítményt jelent, amely zavarba ejtően és szélsőséges módon tér el a mércéktől és az elvárásoktól, és ezáltal túl is lép rajtuk. Meghaladásukkal a virtuóz egyszerre válik az előadás alanyává és az előadás keltette ámulat tárgyává.

A virtuozitást mint esztétikai fogalmat az olasz reneszánsz udvari embereiig vezethetjük vissza, akik amatőrként kiemelkedőt alkottak mind a művészetekben, mind a tudományokban – azaz a szó eredeti értelmében vett „erényekben".[3] A *virtuoso* szó legkésőbb a XVIII. században vált mindenekelőtt a művészi minőség meghatározójává, amely különösen a zenei produkció technikai ügyességére utalt. A virtuozitás problematikus dimenziója csupán a XIX. században merült fel, amikor a komponálás és az előadás jelentős részben különvált, a zeneszerzők és drámaírók pedig hozzáláttak, hogy megvívják a maguk háborúit az előadók önkényuralma ellen. Az ipari korszak kezdetén, a teljesítmények és a hatékonyság specializálódásával párhuzamosan az előadókat és a nézőket egyszerre lenyűgözte és taszította a hangszeres virtuózok, az operaénekesek vagy balettcsillagok teljesítményében egyértelműen tetten érhető mechanikus jelleg. A virtuózok produkcióira hatalmas, lelkes nézőseregek gyűltek össze. A csodálat szédítő érzését és az előadót körüllengő karizma légkörét kiszorította a virtuozitás mint esztétikai élmény. Felbőszült kritikusok és producerek, valamint bizonyos nézők az előadók szemére vetették a művészi potenciál hiányát, a felületességet és az üresség, megrótták őket, amiért a művészetet cirkusszá változtatják, kizárólag a maguk képességeinek és személyiségének fitogtatására törekednek, és a mű, valamint a többi előadó rovására sajátítják ki a rivaldafényt.

A színházi virtuozitás fontos jellemzője volt a XIX. századi nyugati színháznak, és szervesen kötődött a polgári egyéniségnek mint a színházi megjelenítés modelljének fellépéséhez. A modern szerepalakot tekinthetjük a virtuóz előadások előfeltételének, de abban a korban, amikor a színészek azonosulni akarnak szerepalakjukkal, a virtuozitás gátja is lesz a színházi reprezentációnak. A színházi virtuozitás sokkal kevésbé függ a technikai nehézségek művészi legyőzésétől, mint egy másfajta, a túlzásokban megmutatkozó előadói többlet létrehozásától; így jön létre egy árnyalt egyéni stílus, amelyet felismerhető testi akciók, sajátos gesztusok, kifejezések és kiejtési módok jellemeznek. Emellett a virtuózoknak gondosan előállított és fenntartott karizmára kell támaszkodniuk. Tipikus, hogy az elismert virtuózt néhány meghatározott szereppel azonosítják, vagy inkább a szerepeket azonosítják az ő személyiségével. Gondoljunk Sarah Bernhardt-ra, akit kiemelkedő szerepalaknak tartottak (a való életben), sőt egyes esetekben még démoni vonásokkal is felruháztak.

A virtuóz tehát a fizikai egyediségre támaszkodik, és a színjátszás materiális aspektusait mutatja fel, vagyis

---

1 Vizsgálódásom része egy nagyobb projektnek, amely a berlini Freie Universität „Kulturen des Performativen" című interdiszciplináris kutatási tervén belül „The Virtuoso's Stage: Performance at the Limit" címen a virtuozitás fogalmával foglalkozik.

2 Carl Hegemann: *Das Theater retten, indem man es abschafft? Oder: Die Signifikanz des Theaters*. Berlin, Theater der Zeit, 2005. A német szövegekből merített idézeteket saját fordításomban közlöm.

3 A virtuozitás történeti és elméleti aspektusairól bővebben olvashatunk Gabrielle Brandstetternél – Die Szene des Virtuosen: Zu einem Topos von Theatralität. *Hofmannsthal-Jahrbuch*, 10 (2002), 212–243. – és Bettina Brand-Risinél – „Virtuosität", in *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Metzler, 2005, 382–385.

A Rimini Protokoll Wallenstein című előadása

Dieter Rüchel felvétele

a virtuózra jellemző trükkökkel és csalafintaságokkal *(„Virtuosenmätzchen")* él – ám éppen ezáltal leplezi le, hogy közte és a megeleveníteni kívánt szerepalak között bizonyos távolság van, és maga kérdőjelezi meg a színjátszás mint olyan reprezentációs természetét. A virtuóz csak önmagát és a maga technikai képességeit reprezentálja, nem pedig valami mást – tudniillik a szerepet –, és így lehetetlenné teszi, hogy létrejöjjön előadó és szerepalak egységének illúziója; az előbbi immár nem tűnhet el az utóbbi mögött. Ekként veszélybe kerül a reprezentáció idealista rendszere; a virtuóz színjátszás a rendszeren belüli válság jele, amely magának a rendszernek a kérdésességét leplezi le.[4]

Kérdés azonban, véget ért-e a virtuozitás története a XIX. századdal. Azt javaslom, vizsgáljuk meg mai előfordulásait és méreteit, elemezzük szerepét a túljátszás és a siker logikájában, valamint virtuozitás, tökély-tökéletlenség és bukás egymáshoz való viszonyát.

A cikkemben tárgyalt előadások a virtuozitás többfajta fogalmát kombinálják: a virtuozitást mint túljátszást és ugyanakkor mint önmaga tagadását, amelyet „virtuozitás mint tökéletlenség"-nek neveznék; ebbe a körbe tartozik a feltűnő vagy másokat sajátosan túljátszó játékmód, amely ugyanakkor vitatja a virtuozitás hagyományos elképzeléseit, és másoknál szigorúan elítéli a túljátszást. Ezekben az előadásokban hang és nyelv bámulatos technikai tökélye, illetve a megírás és a reprezentáció túlzott stiláris meghatározottsága együtt léphet fel a színpadra vitt dilettantizmussal és a kudarccal; egyik is, másik is magának a darabnak és az előadásnak a témájává válik.

TÖKÉLETLENSÉG

Berlin, 2006. január: Jaap de Ruig holland videóművész bemutatja *A tökéletlenség hatalma* című új videóját.

A kortárs színházművészek a túlzás helyett az alulértékelésben, a mércék meghaladása helyett azok leszállításában, a dilettantizmussal való játszadozásban és a közönség túlterhelésének elkerülésében találnak termékeny kihívásra. Az ilyen előadások a profizmus vagy legalább a profizmus látszatának mellőzésével a dilettantizmus küszöbéig merészkednek. Richard Maxwell produkciói jó példái ennek a stratégiának, amelyről Shawn-Marie Garrett meggyőzően állította, hogy „esetlenséget" hoz létre.[5] Maxwell ugyan hangsúlyozottan alkalmazza a tökéletlenséget, de esztétikája a tökéletlenségnek egy olyan formáját kultiválja, amely független a virtuozitástól, a technikai kérdésektől, illetve a mércék meghaladásától vagy leszállításától.

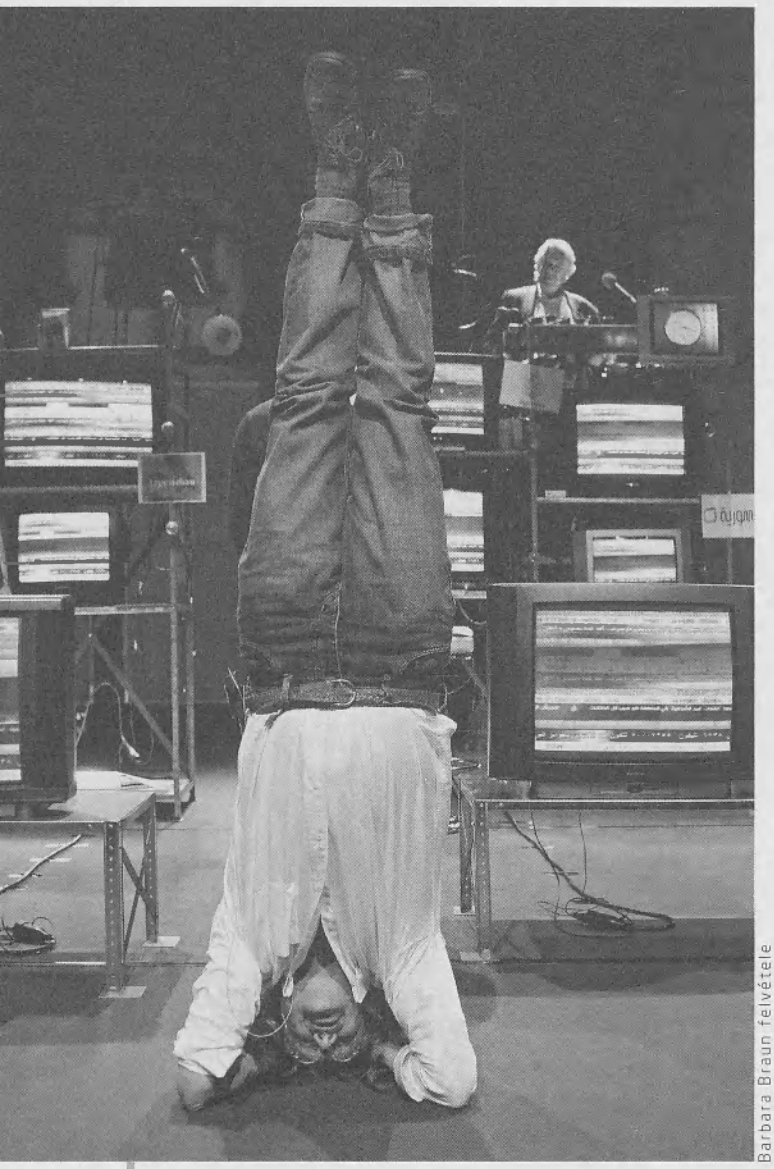
Bizonyos egyéb mai előadásokat a testi tökéletlenség jellemez. Meg Stuart koreográfus például folyamatosan a test szörnyszülötti, illetve normális változataira reflektál, és idesorolhatók William Forsythe legújabb, hasonló tárgyú meditációi is *(You Made Me a Monster)*.[6]

Az emberi testre és annak tökéletlen megjelenésére irányuló erős figyelem mutatkozik meg az olyan produkciókban is, amelyek céltudatosan amatőrökkel dolgoznak, és újfajta dokumentumszínházat hoznak létre. Jens Roselt „a nem-tökéletes megmunkálásának"

4 A színházi virtuozitás történeti koncepcióját vizsgálja Jörg Wiesel: *Zwischen König und Konstitution: Der Körper der Monarchie vor dem Gesetz des Theaters*. Bécs, Passagen, 2001.

5 Shawn-Marie Garrett: The Awkward Age: New York's New Experimental Theater. *Theater*, 31, 2. (2001), 45–54.

6 A testi tökéletlenség másfajta kezelése hatja át Doris Kolesch elgondolását a színpadon jelen lévő „más" testek esztétikai minőségéről. A „tökéletlenről" alkotott fogalma az ember alapvető tökéletlenségén alapul, azon a kettősségen, hogy a test hibás, nem normális, fogyatékos, de egyszersmind (a befejezetlen múlt nyelvészeti értelmében) az élet soha be nem fejezhető *(unabschliessbar)* történetiségére utal. Lásd Kolesch: Imperfekt zur Ästhetik anderer Körper auf der Bühne. In *Einbildungen*. Zürich, Edition Voldemeer, 2005, 193–206.



Barbara Braun felvétele

Rimini Protokoll: Breaking News

nevezett produkcióiban az előadók nem profi státusának következtében a közönség figyelme elsősorban az életrajzukra és testük megmutatására összpontosul, ami, éppen mert képzetlenek, különösen meggyőzően vagy, ellenkezőleg, kínosan hat, megingatja a közönség perspektíváját, és feszélyezettségre vagy éppen bukásra vezethet.[7]

Amikor a Rimini Protokoll (fiatal német színházművészek Helgard Haug és Daniel Wetzel köré tömörült csoportja) előadja *Wallenstein: Eine dokumentarische Inszenierung* (Wallenstein: egy dokumentatív előadás, 2005) című produkcióját, valódi katonákat és valódi politikusokat látunk, akik egyszerre reprezentálják önmagukat és Schiller drámájának egyfajta változatát. Nem volna pontos, ha az előadókat laikusoknak neveznénk; szakemberei ők a maguk életének, és a maguk területén specialisták. A *Wallenstein* a Rimini Protokoll első kísérlete volt, hogy a drámai repertoár valamelyik kanonizált szövegét használja; korábbi produkcióik – hogy csak néhányat említsünk – egy nyugdíjasotthon lakóiról (*Kreuzworträtsel Boxenstopp* – Keresztrejtvény Boxenstopp –, Frankfurt, 2000), a temetkezési ipar szereplőiről (*Dead Line* – Halott vonal –, Hamburg, 2003), valamint a SABENA légitársaság csődje által érintett személyekről (*Sabenation*, Brüsszel, 2004) szóltak.

A *Wallenstein*ben a szereplők bonyolultan rétegzik egymásra a „valóságot" (amelyet a színpadon mesélnek el, és saját életrajzuk tesz hitelessé), egy, az életrajzi narratívára épülő fiktív cselekményt, valamint a Schiller-dráma részletein alapuló eljátszott jeleneteket. A szerepek közt van rendőrtiszt, csillagász, egy randevúszervezéssel foglalkozó nő, több vietnami veterán, valamint egy német katona, aki a koszovói küldetésről számol be. A katonák elbeszélik a kiképzésen és a háborúban szerzett traumatikus élményeiket; eközben nemcsak ábrázolják, de részben át is élik érzelmeiket, és ezt a tapasztalati tényt témává alakítják („Ez nagyon nehezemre esik..."). Egy helyi politikus teljesen tárgyszerűen számol be a választási kampányban alkalmazott machinációiról és csalásairól, elmondja, hogyan szövetkeztek ellene a párttársai, s végül megkérdezi a közönséget: a jövőben újjáválasztanák-e őt. Egy Schiller-rajongó, civilben villanyszerelő, aki hosszú éveken át merő gyönyörűségből Schiller-szövegeket tanult be, itt suta pátosszal szavalja ezeket a verssorokat; lelkesedése egyszerre zavarba ejtő és megindító.

A mannheimi Nemzeti Színház és a weimari Német Nemzeti Színház – a XVIII. századi német nemzeti színházi mozgalom hagyományokkal terhelt túlélői – koprodukcióban adták elő a *Wallenstein*t. Az előadás bevilágított a német történelembe, és gazdagította a 2005-ös, Schiller halálának kétszázadik évfordulójára rendezett németországi ünnepségeket. A Rimini Protokoll változata különböző perspektívákból – a schilleri koncepciótól a XX. század katasztrofális háborúin át a Kelet- és Nyugat-Németországban lejátszódó újabb politikai bonyodalmakig – veszi szemügyre az egyéni cselekvés és felelősség etikai dimenzióit. Az amatőr színészek tudatában vannak tökéletlenségüknek, és tisztában vannak vele, hogy nem bújhatnak el egy-egy szerep mögé; ebből adódó sérülékenységük központi jelentőségű tényezője a társulat előadás-koncepciójának, amely megáll a szerepalakok és a színházi reprezentáció hitelesítésének küszöbén. A művészet és az élet, a profi és a nem profi közötti választóvonalat kutatják, amiben sajátosan nyilvánul meg Roselt meghatározása „a nem-tökéletes megmunkálásáról".

Más, vállaltan hagyományos színházi koncepciók hivatásos színészekre épülnek, akik azonban virtuózul használják és tárják fel a tökéletlenséget, különösen a dialógus vonatkozásában. Így igaz: a virtuozitás már nemcsak a színészi ént akarja közszemlére állítani, és többé el sem képzelhető a maga ellenpárjai: a sikertelenség, a technikai tökéletlenség, a dilettantizmus, a bukás nélkül. A meghökkentő technikai tökélyhez hasonlóan a megrendezett színpadi dilettantizmus és a kiszámított bukás a virtuóz terepét potenciális katasztrófa forgatókönyvévé változtatja. Ellentétben azonban

Pollesch rendezése: Az otthon insourcingja

[7] Lásd Jens Roselt: An den Rändern der Darstellung: Ein Aspekt von Schauspielkunst heute. In *Seelen mit Methode*. Berlin, Alexander, 2005, 376–380.

a nem-tökéletes esztétikájával – például képzetlen testek nyilvános bemutatásával, ami a nézőket kínos zavarba ejti –, a tökéletlenség bármikor megpendítheti a tökéletes kivitel normáit és eszményeit, és eljátszik a mércék megrendezett és láthatóvá tett leszállításával. A tökéletlen kihívást jelent, de soha nem kelt kínos benyomást. Túlterhelheti az előadó testét; így van ez például Polleschnél, akinél a beszéd megkívánt gyorsasága bármilyen szövegfelfogás esetében is eleve számol a nyelvbotlásokkal; előadásaiban a súgó, akinek meg kell birkóznia valamennyi szereplő hatalmas mennyiségű szövegével, további színpadi szereplővé válik. Ez a beszédstílus megkívánja, hogy a közreműködők túllépjenek a vokális rugalmasság határain, és úgy tesz, mintha a kiabálásból eredő rekedtség is csak egyfajta beszédmód volna. A tökéletlenség leleplezi a test anyagiságát és makacsságát, és a testeket nem csupán úgy használja, mint virtuóz és teljes mértékben ellenőrizhető hangszereket. Ami fizikai technikájukat illeti, Pollesch színészei e két pólus között egyensúlyoznak.

A tökéletlenség tekintetében a profi közreműködők is élnek a dilettantizmussal, avagy szándékosan lejjebb szállítják a maguk professzionalizmusát. Pollesch és bizonyos értelemben Castorf színészei is lefokozzák önnön képességeiket annak érdekében, hogy szokványos – többé-kevésbé naturalista – módon játsszanak, míg Christoph Marthaler produkcióiban a közreműködők, például a színész-muzsikus Jürg Kienberger, szándékosan elhanyagolják a maguk profi képességeit. Kienberger nem játszatja Mozart *Figaro házassága* című operájának recitatívóit az elfogadott professzionális módszernek megfelelő szabvány billentyűzetű hangszereken; ehelyett a dilettantizmust választja, és a kíséretet szabványon kívüli hangszerekkel, például félig tele sörösüvegekkel adatja elő. Produkciója egyáltalán nem válik kínossá, sőt, inkább megható és nagyszerű a maga virtuozitásában, amely ugyanakkor, lévén hogy a tárgyak mégsem léphetnek fel hangszerként, tökéletlen is. Bizonyos esetekben a nem profi vagy nem tökéletes elem kölcsönhatásba léphet a profi tökéletlenséggel. Ez történik például olyankor, amikor Christoph Schlingensief a maga állandó együttesét híres német színészekkel, például Sepp Bierbichlerrel és Irm Hermann-nal szembesíti, vagy amikor a spektrum

Thomas Aurin felvétele

túlsó végéről neonácikat szerződtet, akik 2001-es zürichi *Hamlet*-előadása kedvéért hajlandók voltak elszakadni a maguk szélsőséges hátterétől. Ez a produkció a közönség részéről kivételes, a színház világán jócskán túllépő figyelmet vonzott, mivel tudatosan, ám ugyanakkor egyáltalán nem egyértelműen avatkozott be a jobboldali irányzatok kezeléséről szóló németországi és svájci vitákba.

RENÉ POLLESCH ÉS AZ Ő VARÁZSDOBOZA

Pollesch korai munkássága betekintést enged a módszerbe, amellyel a virtuozitást mint a nyelv, a dramaturgia és a különböző játékstílusok kezelésének eszközét manipulálja. Pollesch, aki 1999-től kezdve főleg a Volksbühnében dolgozott, ritkán volt e tekintetben olyan egyértelmű, mint a *Drei hysterische Frauen*ban (Három hisztérikus nő, 1998). Rendezői utasításai akár programadó előszónak is tekinthetők: „A nagybetűk hangos szakaszokra utalnak, amelyek váltakoznak az oldott, illetve a hisztérikus részekkel. (...) Szertartásos gyorsaság, szertartásos hisztéria. Vonszoljátok be ezt a szövegtömböt az agyatokba, de ne azonosuljatok vele." Paradox módon a hangosság és az oldottság egymásból születnek. „Hisztérikus pozíció: hagyjátok, hogy a testet birtokba vegye a hangosság, de ne erőltessétek. A test laza, oldott pozícióban marad, amennyi oldottságot az ordítás csak enged."[8] Az alakításokat a feszültség, a klipek és a párbeszédek, a rövid akciójelenetek és a szócsaták, a nyugalomban lévő testek és a túlburjánzó akció keltik életre. Pollesch cselekményépítése operai elemeket mutat fel („aria versus recitativo", ahogy a szerző nevezi), és ebben a struktúrában a változás a popdalok rövidségének és gyors tempójának felel meg: „Szeretnétek hat órán át tartó dalokat? Akkor hallgassatok operákat."[9] Pollesch a maga drámáinak működési módját „száguldó őgyelgésnek" nevezi; a gondolati kép Paul Virilio „vágtató" vagy „gyors mozdulatlanságára" emlékeztet.[10]

Régebbi műveit, például a *Splatter Boulevard*-t (Theater am Turm, Frankfurt, 1992) és a *Pool Snuff Comedy*t (Theater am Turm, Frankfurt, 1994) Pollesch a média esztétikájának általános meghatározásai szerint sorolta be. Ezeket a „színházi szappanoperákat" a komédiák társalgási tempója, gegjei és ócska szójátékai, valamint a mozi ihletik. Pollesch színházát már nevezték a színpad és a B kategóriás filmek házasságának. Valóban egyesíteni próbálja a színházat és a filmet: a cselekménybe filmvetítéseket épít, a színészek hol a színpadon, hol a filmen jelennek meg, vagy színpadi játékuk közben veszik filmre őket. Pollesch a maga előadásaiban filmes jellegzetességeket használ, és az előadás stílusát a filmes elem határozza meg: „A vágások a színészeken belül történnek, és sehol másutt nem fedezhetők fel. (...) A szereplők ideg- és érzékelőrendszerükbe építették bele a vágásokat."[11]

---

8 René Pollesch: *Drei hysterische Frauen*. Reinbek, Rowohlt Theater Verlag, 1998, 1–2.

9 René Pollesch: *Heidi Hoh*. Reinbek, Rowohlt Theater Verlag, 1999, 33.

10 Lásd Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater: Essay*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999, 216.

11 Pollesch: *Drei hysterische Frauen*, 2.

BALRA: A Cappuccetto Rosso című Pollesch-rendezés

LENT: Cappuccetto Rosso

C: Itt ez a szálloda. Az emberek nemcsak alszanak benne, hanem itt is dolgoznak.

N: Ebben a szállodában, amely egy sokemeletes irodaépülethez hasonlít, notebookon át adhatod el a szubjektumodat. És HA KURVA VAGY, írj egypár e-mailt a beosztottaidnak vagy a partnereidnek!

T: Itt megvan minden szolgáltatás, amely lehetővé teszi, hogy a hotelben dolgozz!

Thomas Aurin felvételei

Az *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels* (Az otthon insourcingja*. Emberek a tetűszállókban) bemutatója Berlinben volt, 2001 októberében, nem sokkal a 9/11 után. Bár a darab azt a kérdést dolgozza fel, hogy a *telecommuting*** feltételei között hogyan határoljuk el egymástól az életet és a munkát, többször hivatkozik (mint Polleschnél mindig) az éppen aktuális legfrissebb eseményekre, s közvetlenül is utal a 9/11 katasztrófájára: a televíziós képernyőn a tálibokat ábrázoló képek láthatók, részletet vetítenek Coppola *Apokalipszis most* című filmjéből, amelyben a helikopteres háború Wagnertől a walkürök lovaglásának zenéjére zajlik. (Ugyanakkor közönséges kellékeket használnak, például egy fordítva felállított forgószéket, a bombákat pedig Frolic márkájú kutyaeledel helyettesíti.) A darabot egy „nappali szobaként funkcionáló színpadon" játszották; a díszlet több, a közönség felé nyitott konténerből állt, amelyek mintegy lakásként U-alakban vették körül a nézőket; az utóbbiak forgószékeken ültek a tér közepén. A három színésznő a szolgáltatók szociális és gazdasági feltételeit vitatja meg, illetve arról beszélget, milyen hatékonysági és virtuozitásbeli követelményekkel szembesülnek a *telecommuterek* a kommunikáció és az együttműködés terén:

C: És a berendezés kibaszottul ronda, de a kínálat többi része vonzó. Mindaz, amit nem látsz. Az egész üzem arra való, hogy az otthon ideáját állítsa elő.

T: Itt valahogy minden szolgáltatás vonzó. És valódi. AZ ÉRZELMEK, AMELYEKET IRÁNTAM TANÚSÍTANAK, A SZEMÉLYES SZIMPÁTIA MIND OLYAN VALÓDIAK! BASZD MEG!

N: Itt vagyok ebben a szállodában, ahol olyan cseppfolyósak az átmenetek élet és munka között!

C: És mindenki itt dolgozik, ebben a szállodában. És bekapcsolják a notebookjukat ezekben az ISDN***-szállodákban.

T: Bár a szálloda otthont kínál vagy termel, itt mindenki dolgozik.

N: Munka és otthon *insourcingja* a szállodákban.[12]

Ezeket a szövegeket nagyon gyorsan kell előadni. Pollesch ezt *„auf Anschluss sprechen"*-nek (végszóra be-

* Insourcingon a korábban kihelyezett folyamatoknak és funkcióknak a vállalkozásba való visszahelyezését vagy egy addig idegen teljesítménynek a saját üzleti tevékenységbe való átvételét értjük. (Wikipedia)

** Telecommuting: számítógéppel otthon dolgozók távkapcsolata munkahelyükkel. *(Angol–magyar műszaki és tudományos szótár)*

*** ISDN: integrated services digital network = integrált szolgáltatású digitális (távközlésű) hálózat. (Országh–Magay: *Angol–magyar nagyszótár.*)

[12] René Pollesch: Insourcing des Zuhause: Menschen in Scheiss-Hotelt. In *Wohnfrot 2001–2002: Volksbühne im Prater; Dokumentation der Spielzeit 2001–2002.* Berlin, Alexander Verlag, 2002, 49–51.

szélni) nevezi.[13] A módszer hatékonyan erősíti az előadásokból áradó virtuozitás benyomását. A hangok már nem „a polgári szubjektum pozícióit" jelzik; mintegy a testek fölött szólalnak meg, egyik testről a másikra ugranak, egyik testet a másik után ragadják meg. A szereplők azt mondják magukról, hogy úgy süvöltenek, „akár egy önkívületi állapotba került nó-színész".[14] Az előadás hangzását a technikai, illetve technikai segítség nélküli erősítés, pontosabban a felerősített és fel nem erősített hangzások gyors váltakozása határozza meg. Az így keletkező beszéddallam időnként, különösen az utánozhatatlanul érzelemmentes „Jaj, Istenem!"-ben *(„OH MEIN GOTT)*, az olcsó *sitcom*ok német szinkronjára vagy az amerikai nonstop hirdetésekre emlékeztet. Pollesch stílusa kiáltványrészletektől, filmekből és dalokból merített idézetektől és elméleti zsargontól lapos közhelyeken át klisék és bemondások montázsáig ível; az elemeket csak szójátékok vagy asszociációk kapcsolják össze, közös jellemzőik az összeillés hiánya, a túlzás, a redundancia és a paródia. Pollesch nem nyújt semmi olyat, ami a realizmushoz volna fogható, különösen nem ott, ahol a beszéd tökélye a cél. A súgó mindvégig látható, és mindvégig el van foglalva, olykor még aktívan részt is vesz a cselekményben. Pollesch utasításához híven a szereplők azzal a tudattal szólalnak meg, hogy minden, amit mondanak, már korábban is elhangzott. Mindnyájan hasbeszélők – és ez nemcsak a *Harakiri einer Bauchrednertagung* (Harakiri egy hasbeszélő-konferencián, Theater Bremen, 2000) szereplőire vonatkozik.

Pollesch drámaírói módszerét önplagizálónak is nevezhetnénk. Témákat, figurákat, szövegeket ismétel, visz át darabról darabra. Minden műve variációkat sző egy témára (vagy filmre, szappanoperára, teleregényre), tele van ismétlésekkel, permutációkkal, bukfencekkel,[15] mindegyik a polleschi hangzást és diskurzust állítja elő és hosszabbítja meg: első személyű megnyilatkozásokba áttéve keveredik bennük a szociológiai és a feminista diskurzus, a gazdaságelmélet és a gazdaságkritika (különösen ha a posztfordiánus munka/élet viszony vagy a globalizált nagyvárosok kerülnek szóba). Ahogy Diedrich Diederichsen írta, Pollesch drámáinak hősei a koncepciók és az eszmék.[16] Pollesch szerint az elmélet és a mindennapi élet nem állnak szemben egymással, és nem mondanak egymásnak ellent: „De ez az én elméletbaráti mindennapi életem: intenzív és fokozatosan elméletképessé válik! (...) és nem amolyan művészi szart vagy egyéb ilyen szart állít elő!"[17] Ha a virtuozitást mint olyat érzékelni akarjuk, feltétlenül ismernünk kell azokat a normákat, amelyeken a virtuozitás túllép. Pollesch esetében az elméleti diskurzusok ismerete olyan előfeltétel, amely nélkül nem érzékelhetjük, hogyan hoz létre ez a diskurzus valamilyen virtuóz teljesítményt. (Pollesch közönsége ebben a tárgykörben kivételesen művelt.)

A virtuozitás felmutatja az alkalmazott színházi eszközök (a hang, a mozgás) anyagi és mediális jellegét, ám ennél is lényegesebb, hogy mindenekelőtt deszemantizálásra utal, arra az élvezetre, amelynek forrása a technika mesteri birtoklásában, az ismétlésekkel és variációkkal űzött szélsőséges játékban, a felszíniség esztétikájában rejlik. E tekintetben Pollesch színészei tősgyökeres régi divatú virtuózok. Ugyanúgy, ahogy a hagyományos színészvirtuózok tették, széttörik színész és szerepalak összeforrottságát, mert semmi egyebet nem ábrázolnak, mint azokat a képességeket, amelyek őket mint Pollesch-színészeket jellemzik, és mindig távolságot tartanak a Pollesch szövegkönyveiben található szerepektől vagy figuráktól (ha ugyan megilleti őket ez a név). A színész beledolgozza ugyan a maga szubjektivitását a reprezentációs aktusba, de nem a hagyományos „nagy alakítás" értelmében, hanem oly módon, hogy az érzelemmentes egyénítlenítés általános tendenciáján belül a szerepalaktól való elhatárolódását hangsúlyozza. Az általuk előszeretettel felmutatott bizarr szeszélyek, a hosszú szövegrészeket megszakító ordítások olyan polleschi logók, amelyek ugyancsak az uniformitást célozzák meg; összességükben pedig önálló előadói stílussá vagy technikává állnak össze, amely mint egész eltér a naturalista reprezentációtól, másfelől a hagyományos virtuózok által gyakorolt egyénítést is gondosan kerüli.

Míg a legtöbb képzett színész manapság beszédben is, játékban is „hitelességre" törekszik, Pollesch a gyorsítás és a szélsőséges „végszóra reagálás" révén a beszéd módszereit a végletekig feszíti: ennek eredményeként alakul ki, egy szigorú technikai formalizmus keretei között, a maga sajátos virtuóz technikája. Ez a virtuozitás azonban egyszersmind tökéletlenség, és soha nem tesz eleget az újabb határok áthágására irányuló elvárásnak.

Midőn a *Cappuccetto Rossó*ban Sophie Rois, Frank Castorf dívája beleszalad Pollesch protagonistáiba, a téma a színészek státusa lesz. Pollesch valamennyi produkcióját a tonális váltások strukturális elvére építi. A díva virtuozitása beleütközik a polleschi hangzás virtuozitásába és tökéletlenségébe, a díva pedig kételkedni kezd önmagában mint varázserejét vesztett színésznőben, és kigúnyolja a nácik színpadi ábrázolását („Juj, egy náci, most mit csináljak?").

A színészek nem bújnak el egy szerepalak mögé, sőt gyakran még csak a szerepalak megközelítő fogalmához sincs közük. A „kibaszott polgári ihletet" verbálisan visszautasítják, miközben – a Pollesch munkásságára olyannyira jellemző produktív ellentmondás szellemében – ugyanakkor fel is használják. Rois és Caroline Peters saját testükre mutatva hadarnak és kiabálnak: az ég szerelmére, hogyan plántálhattak egy ilyen polgári szubjektumot „ebbe a szarba", amikor „nincs már itt többé semmilyen Hedda, Krimhilda vagy Nóra, mindezek, vagy legalábbis a polgári változataik elenyésztek". Való igaz: „Shakespeare, Kleist, eltűntek mind, felfalta őket a gomba." De legalább elmondhatják: megnyugodhatnak a hitben, hogy „ezek a fogások, amelyekkel színpadra lépünk, nem fognak minket cserbenhagyni", vagyis bízhatnak egy, a maga

---

13 René Pollesch, idézi Bettina Brandl-Risi: Verzweiflung siehr nur live wirklich gut aus: René Pollesch. In *Stück-Werk 3: Neue deutschsprachige Dramatik; Arbeitsbuch.* Berlin, Theater der Zeit, 2001, 119.

14 Pollesch: *Heidi Hoh*, 34., 38.

15 Lásd Diedrich Diederichsen: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen: Das kulturtheoretische Theater der René Pollesch. *Theater heute*, 2002. március, 56–63.

16 Uo. 61.

17 René Pollesch: Pablo in der Plusfiliale. In *Zeltsaga: René Polleschs Theater, 2003–2004.* Berlin, Synwolt Verlag, 2004, 153.

BALRA: Castorf rendezése: Ördögök
JOBBRA: Castorf rendezése: Alexanderplatz

önálló életét élő fizikai apparátusban. Igaz, Pollesch utal rá, hogy az előadás felépítését illetően más feltevések is beválhatnak: „Mindegyikben (...) van egy elképzelés az igazi színházról, amit mi úgyszintén felhasználhatunk."

FRANK CASTORF DÍVÁI

Természetesen az efféle munkáknak nem minden aspektusát kell komolyan vennünk; az azonban bizonyos, hogy a szóban forgó művészek megkérdőjeleznek jó néhány, az egyezményes színház érvényességéhez kötődő feltételezést. Vonatkozik ez Frank Castorfnak a korábbi Kelet-Berlinben, nevezetesen a Volksbühnében kifejtett munkásságára is. (1992 óta művészeti vezetőként állt e színház élén.) Színészei híresek félréikről, a tárgytól való elkalandozásaikról és a „színészbüfé" beszédmódjára való hirtelen átváltásaikról, amikor is hangnemük a látszólag „privát", illetve a látszólag „teátrális" között ingadozik. Castorf nyíltan tematizálja a színészek státusát és virtuozitását, noha a szerepekből való kilépés mindig megmarad egy (többé-kevésbé) világosan jelzett referenciahálózat keretei között. A színészek egy-egy szerepalakot testesítenek meg, és ettől az ábrázolási aktustól egy többnyire felismerhető szövegkönyvön belül térnek el, amely egy drámaszövegen vagy más ürügyön – például egy, a produkciónak címet adó Dosztojevszkij-regényen – alapul.

Az újraegyesülés utáni Berlinben Castorf így határozta meg a maga esztétikai hitvallását: „Szemlélődjünk aprólékos figyelemmel, tegyük könyörtelenül a színházi munka tárgyává Németország beteg nemzeti testének fókuszait, hívjuk elő a bizonytalanság érzetét."[18] Ebben a szellemben vitte színre 1996-ban Carl Zuckmayer *Az ördög generálisa* című drámáját. Ez idő tájt a mű nemcsak arról volt ismert, hogy a német Wehrmachtot (ezeket a „rendes fiúkat") apolitikusnak állítja be és ezzel mintegy felmenti, hanem arról is, hogy ez volt Helmut Kohl, a korábbi kancellár legkedvesebb színdarabja. Castorf, a náci Németországot színpadra állítva, a főszerepet a volt NDK filmdívájára, Corinna Harfouchra, valamint a Volksbühne sztárjára, Bernhard Schützre osztotta, akik az előadáson belül felváltva alakították Harras Luftwaffe-tábornok szerepét. Corinna Harfouch ironikusan utalt a maga kültag- és celeb-státusára; mintha csak akkor jutna eszébe, kijelentette: „Jézusmária, most rohannom kell a BE-be!", tudniillik ekkoriban a Berliner Ensembleben is fellépett, ahol egy Eva Braunról szóló másfél órás monológot adott elő.

*Az ördög generálisá*nak egyik legérdekesebb jelenetében Bernhard Schütz és Sophie Rois lép fel, Harras tábornok és Pützchen szerepében. Az elején Pützchen teljesen komolyan és őszintén próbálja meggyőzni a teljesen megzavarodott Harrast, hogy könnyen úrrá lehetne problémáin, elvégre ő a született vezér, az „igazi

[18] Frank Castorf, idézi Sandra Umathum: „'Ich geb' euch kein Leitbild!' Christoph Schlingensiefs Volksbühnenüberschreitungen" in *Zehn Jahre Volksbühne: Intendanz Frank Castorf* (Berlin, Theater der Zeit, 2003), 72.

Thomas Aurin felvétele

férfi", akit Pützchen csodál és kíván. Bernhard Schütz azonban csak annyit tud motyogni, hogy „annyi, de annyi rengeteg problémám van", és közben mintha részeg volna, támolyog ide-oda a színpadon, megbotlik a karosszékében, majd a székkel a közönség felé botorkál, és a végén, amikor Pützchen megpróbálja elcsábítani, hányingere támad. Hosszú és virtuóz küzdelmet folytatnak a kellékekkel és egymással, melynek során ők is, a nézők is kifáradnak, de mi ennek ellenére könnyesre kacagjuk magunkat, míg végül a két színész helyet cserél, és mintha mi sem történt volna, majdnem naturalista stílusban csevegnek tovább. Ekkor egyszer csak egy country-and-western szám szólal meg, mire mindketten felugranak székükről, eljárnak egy twistet, miközben a színpad hátterében légi csatákról szóló képeket vetítenek (talán a második világháborúból), hogy aztán hirtelen abbahagyják a táncot, és elsikoltsák a refrént: „Problémák, problémák, problémák!" Ezután Schütz és Rois ugyanilyen motiválatlanul és váratlanul visszaülnek a karosszékükbe, és folytatják a párbeszédet.

Nyilvánvaló, hogy ennek a színháznak a középpontjában nem a játszott szerepalakok, hanem a színészek állnak, és végső soron ez köti össze Castorf színészeinek antinaturalista játékstílusát a XIX. század virtuóz színészeivel. Mindnyájan saját jogukon dívák, mindnek megvan a maga egészen különleges személyisége, megvannak a maga különcségei. Martin Wuttke, a virtuóz, korábban a Berliner Ensemble sztárja, aki fokozatosan integrálódott a Volksbühne együttesébe, remekel a virtuóz epileptikus rohamokban, de fizikailag túlterheli magát. Henry Hübchennek, aki ugyancsak nagyon népszerű televíziós és filmszínész, a bohózat a specialitása; valódi *slapstick*-jeleneteket ad elő például az *Ördögök*ben (1999), ahol is Bert Neumann konténerszerű bungalójának úszómedencéje mellett folyamatosan küszködik egy nyugszékkel.

A virtuóz előadások ugyanakkor a figurák koherenciájának hiányára és az összefüggő cselekvések dekonstruálására utalnak. Castorf gyakran négy óránál is hosszabb előadásaiban az „eredetitől" idegen betoldások, szabad asszociációk és idegen nyelvű szövegrészek találhatók. A rendező, aki az utóbbi években orosz regények adaptációira összpontosított (*Ördögök, Megalázottak és megszomorítottak* – 2001; *A félkegyelmű* – 2002; és *A Mester és Margarita* – ugyancsak 2002), „kényszerű eklektikának" nevezi színrevitelei stílusát. A beszéd, a hang és a fizikai cselekvések terén megnyilvánuló túlzás és trivialitás olyan játékmódhoz vezet, amelyet találóan jellemez Gitta Honegger: „A Volksbühnében az őrület, a gátlástalan, hiperaktív játékstílus és a Prozactól érintetlen életmód lett a norma."[19] A hisztéria, a kiborulás, a test és a hang szélső határainak feszegetése egyszerre győz meg a színészek virtuozitásáról és e virtuozitásnak a tökéletlenséggel való kacérkodásáról. A színészek egyik fő feladata a hang anyagiságának bemutatása: „Castorfnál az igazat csak vinnyogva lehet kimondani."[20] Castorf és együttese nem a tökéletes, kiművelt anyanyelvet keresik, hanem a dadogó, elnyelt vagy elhadart, önmagába belezavarodó beszédet, amely destabilizálja a reprezentáció nyelvi simaságát. Castorf színészei játszanak a tökéletlenséggel és a kiszámíthatatlan kockázattal, hogy megbotlanak vagy megcsúsznak a Volksbühne színpadának gyakran a szó szoros értelmében bizonytalan talaján. Egyes pillanatokban, amikor a színészeknek interaktív viszonyba kell lépniük a nézőkkel, létfontosságú a rögtönzés, valamint a lehetséges kudarc tudata. Az előadások néha már-már leállnak, hacsak egy alkalmi néző ki nem segíti a társulatot valamilyen kommentárral, amelynek alapján a színészek folytathatják a közjáték előtt megkezdett jelenetet.

Castorf az utóbbi években végletes gyakorisággal folyamodott a videóhoz, és ez tovább mélyítette a színjátszás státusán való elmélkedését. A színpadi vásznakon és képernyőkön bemutatott videofilmek csaknem állandó jelenléte csökkenti az élő színészek jelenlétének erejét, bár ugyanakkor még intenzívebbé teszi azokat a ritka pillanatokat, amikor a virtuóz színészek megjelennek a színpadon. Robin Detje színikritikus egyfajta átprogramozásként jellemzi Castorf színházának közönségsikerét:

„Castorf a késő polgári empatikus színház jellegzetes attitűdjét: »Nézzétek csak, milyen fantasztikusan mély és bonyolult érzelmeim vannak!«, oly radikálisan megváltoztatta, hogy a színházművészet évekig nem fog magához térni belőle. (...) Castorf színészei tudniillik olyan jól csinálják! Szögekkel patkolva rontanak keresztül (...) a klasszikus empatikus színház tekinté-

[19] Frank Castorf, idézi Thomas Irmer: Leitbild, Glauben, Depression und Erniedrigung: Frank Castorfs Volksbühnenarbeit ab Mitte der neunziger Jahre. In *Zehn Jahre Volksbühne*, i. m. 52.

[20] Gitta Honegger: Theater in Berlin: *Last Stop. Amerika* and the Volksbühne Experience, Plus New Voices and Ekkehard Schall. *Theater*, 32. no. 3. (2002), 41.

CHRISTOPH MARTHALER-RENDEZÉSEK

1. Danton halála

2. Három nővér

3. Figaro házassága (jobboldalt: Jürg Kienberger, a recitatívók előadója)
Ruth Walz felvétele

4. Trisztán és Izolda

5. A gyümölcslégy
David Baltzer felvételei

6. Platz Mangel
Dorothea Wimmer felvétele

2.

3.

lyes részén és számos olyan szellemi értéken, amelyet a színházhoz és a színház nemes hagyományaihoz társítunk – vagyis mindahhoz, amit az NDK-ban »örökségnek« neveztek. Ezek a színészek újra meg újra szétörték a szerepalakokat, de oly gyönyörűségesen, hogy végül sikerült a közönséget átnevelniük. A mai nézők már várják, mikor kerül sor a figurák oly szépen kivitelezett széttördelésére, és ezt tartják az est valóban katartikus mozzanatának."[21]

CHRISTOPH MARTHALER TÖKÉLETES/TÖKÉLETLEN ZENÉSZEI

Ha Castorf rendezéseiben a színészek nagyszerű és burjánzóan gazdag elkalandozásokkal bizonyítják virtuozitásukat, Christoph Marthaler színházának művészei lejjebb szállítják a komplexitás mércéjét. Ám a maguk kategóriájában Marthaler színészei is virtuózok. Marthaler kevésbé dolgoztatja meg, viszont éneklésre készteti őket.

A Volksbühne egyik előadásában Marthaler – svájci születésű rendező, színházi zenész és ideiglenesen a zürichi Schauspielhaus művészeti vezetője – idős színészeket kért fel, hogy a maguk teljes fizikai tökéletlenségében operaénekeseket játsszanak, és dalra fakadjanak. A *Die Fruchtfliege* (A gyümölcslégy, Volksbühne, 2005) leginkább úgy fogható fel, mint Marthaler kommentárja saját bayreuthi bemutatkozásához, ahol is 2005-ben Wagner *Trisztán és Izoldáját* rendezte az Ünnepi Játékok alkalmából. *A gyümölcslégy* a virtuozitásról és a tökéletlenségről elmélkedik, az emócióval, a XIX. századi színházi és operarepertoárral és a zenei megvalósítással való összefüggésben. Az egyik jelenet a klasszikus hangversenytermi virtuozitást tematizálja: a zongoristából, akinek többnyire be kell érnie azzal, hogy csak kíséri az énekeseket és a színészeket, egyszer csak kirobban Csajkovszkij első zongoraversenye. A többi szereplő felsorakozik mögötte, és gúnyosan utánozza a zongoravirtuóz mozdulatait: ahogy bólogat, ahogy himbálja magát, ahogy a karjait dobálja. Most is nyilvánvaló lesz a „klasszikus" virtuozitás vizuális és színházi dimenziója. A színészek azonban csak utánozzák ezt a virtuozitásfogalmat, miközben a zongorista a virtuóz zenedarab előadásával valóban tökéletes munkát végez. A végén a túlzás és a nevetségesség, a tökély és a kudarc egybeforr: a zongorista gesztusai egyre látványosabbak, egyre szertelenebbek lesznek, mígnem egyszer csak pofon vágja magát, és felugrik a zongora mellől. A virtuozitás itt a szó szoros értelmében önmagában botlik el.

Marthaler produkciói gyakran koncertekhez hasonlítanak, és legfontosabb alkotórészük a zene. Énekszámokat, német nép- és műdalokat adat elő, gyakran *a capella* (egy teljes előadást szentelt Schubert *A szép molnárnéjának* – Zürich, 2001), és operákat is (néha teljes operákat, mint 2005-ben, Bayreuthban a *Trisztán és Izoldát*); a kortárs zenével is sokat foglalkozik. Rendezett drámai szövegeket is, például Csehov *Három nővérét* (Volksbühne, 1998) vagy a *Goethe's Faust Wurzel aus 1 + 2* (Goethe Faustja négyzetgyök 1+2) című produkciót (Hamburgi Schauspielhaus, 1993), de elsősorban saját szöveges-zenés összeállításait mutatja be.

Marthaler egészen sajátos, szerelmes rögeszméje az elavulthoz, az ódivatúhoz, a marginálishoz való vonzalom. Ő és tervezője, Anna Viebrock létező vagy „megtalált" terek és helyzetek, például vasúti kocsmák és éttermek lerobbant, megkopott légköréből merítenek ihletet és figurákat. A Marthaler-produkciók díszlete kizárólag ilyen enteriőröket ábrázol.

Amikor, 1993-ban, első volksbühnebeli rendezéséhez – a sokáig műsoron maradt *Murx den Europäer!*-hez (Nyírjuk ki az európait!), amely meghozta számára a német színházi áttörést – jó énekes színészeket keresett, választása a Volksbühne néhány idősebb színészére esett, olyanokra, akik Castorf számára már fölöslegesek lettek, és sikeresen reaktiválta őket.

Marthaler egy elkötelezett színészekből álló kis csoportot gyűjtött maga köré, olyanokat, akik a maguk előnytelen, kopott, túl rövid vagy túl szűk jelmezeiben mesterien lehelnek színpadi életet bizarr figurákba. Ezek az átmeneti szerepalakok gyakran régmúlt idők modor- és mozgáskészletével lépnek fel, játékuk meg van tűzdelve akrobatikus kitörésekkel, *slapstick*-jelenetekkel, esetlenséggel, pechekkel; máskor tárgyakkal küszködnek, például összecsukható székekkel, amelyek

21 Robin Detje: *Castorf: Provokation aus Prinzip*. Berlin, Henschel, 2002, 170.

önálló akaratról tesznek bizonyságot. Gyakran és nagyon különböző helyzetekben szembesülnek kudarcokkal, időnként egyszer csak a földre huppannak vagy elalszanak. Az előadás folyamán színpadi cselekvéseikből általában nem állnak össze egységes jellemek, ehelyett ezekből az akciókból olyan helyzetek jönnek létre, amelyekben a színészek meghatározott időre kapcsolatba kerülnek egymással, hogy aztán újra szétváljanak, vagy éppen szólókat adjanak elő (*Seemannslieder* – Tengerészdalok –, Gent, 2004; *A gyümölcslégy*). Polleschsel vagy Castorffal ellentétben Marthaler színházi világában a férfiaké a vezető szerep; a férfiak kollektíven jelennek meg, és sztereotipikus, infantilis, gátlásos, macsó férfiasságról tesznek bizonyságot. Az előadásokat egyidejűleg melankólia, szomorúság és komédia, valamint sutaság és malac viccek atmoszferikus hatású keveréke jellemzi, ám, ismét csak Polleschsel vagy Castorffal ellentétben, nagyon kevés a beszéd, és nagyon sok a csend. Csak alkalmilag és gyakran nem artikuláltan robban valamiféle cselekvés. A szereplők soha nem képesek megszólítani a másik nemet; ehhez a reakcióik vagy túl félénkek, vagy túl robbanékonyak.

Marthaler témái – a kimerültség, az apátia, a várakozás, a magány, a csend, a kudarc, a lassúság, a leállás, az ismétlések – emellett további történeti és politikai dimenziókat öltenek, elmúlt korokat, nyugtalanító jelenségeket tükröznek. A virtuozitás akkor kerül előtérbe, amikor az előadók értelmetlen mozdulatokat vagy kényszerű, tikkes gesztusokat ismételgetnek teljes komolysággal, mígnem egyszer csak *slapstick*be és logikátlan viselkedésbe csapnak át, s maguk leplezik le abszurd hóbortjaikat. Ebben az összefüggésben Marthaler színházát úgy is jellemezték, mint „Samuel Beckett és Buster Keaton közös termékét".[22]

Marthaler szándékosan dacol a színházi kielégülésre vágyó nézők elvárásaival, de a balsikerek és kudarcok terhe alatt görnyedő előadások lassúságából gyakran az éneklésnek köszönhetően születnek bámulatos szépségű pillanatok. Az éneklés átváltoztatóerejéből, érzelmi kifejezőképességéből utópisztikus potenciál bontakozhat ki: a zene az élet olyan aspektusait érintheti, amelyeket a megrontott emberi létezés többnyire elfed. Ahogy Marthaler korábbi dramaturgja, Matthias Lilienthal mondotta: „Alain Resnais *On connaît la chanson*ja *(Ismerjük a dalt)* jelzi, mennyivel több hit van az elkoptatott slágerek mögött rejtőző igazságban és sóvárgásban, mint számos ideológiakritikus intellektuális reflexióban."[23] Az énekelt szakaszokban Marthaler egyaránt dolgozik képzett énekesekkel és jó hangú színészekkel, és így teremt törékeny szépségű pillanatokat, amelyek éppen a maguk tökéletlen tökélyével rendítenek meg.

Van azonban Marthaler rendezéseiben az éneklés túlsúlyának egy további aspektusa is: „Valahányszor a színészek éneklésre váltanak át, világos, a lélektani színjátszáson túllépő struktúra bontakozik ki."[24] Olivia Grigolli, Marthaler egyik legkedvesebb színésznője felidézi, hogy Ödön von Horváth *Kasimir és Karoline* című művének (Deutsches Schauspielhaus, Hamburg, 1996) első próbáján Marthaler csupán egyetlen instrukciót adott a színészeknek: „Ne játsszatok, egyszerűen csak álljatok, és mondjátok a szövegeteket. Ha el akartok képzelni egy hasonló atmoszférát, akkor kövessétek Aki Kaurismäki filmjeit, ahol a színészek csak álldogálnak. (...) Ne próbáljátok színezni a szöveget, inkább valósítsátok meg az antiprofizmusnak azt a fokát, amely annyira jellemző Kaurismäki filmjeire. (...) Ne próbáljatok tökéletesen játszani, bírjátok ki, hogy csupán álldogáltok a színpadon."[25] Hamarosan kiderül, hogy Marthaler színházi koncepciójának alapvető motorja a virtuozitás és a tökéletlenség. Míg egyfelől lejjebb engedi a színészi játék tökélyének mércéjét, szövegkönyvei ugyanakkor virtuóz képességeket igényelnek, legyen bár szó a kudarc vagy a puszta színpadi álldogálás és várakozás virtuozitásáról.

Idősödő együttese remekel a tökéletesen tökéletlen zenészek szerepében; meg kell azonban értenünk, hogy ez hozzátartozik a rendezőnek ahhoz az állandó törekvéséhez, hogy a színház hulláját feltámassza. Az egyik színpadi mini-forgatókönyve jól tükrözi a Marthalerra jellemző ironikus ambivalenciát: „Zene. A függöny fölmegy. A színpadon kilenc koporsó. A csendből zene. A hetedik koporsó fedele felnyílik. A holttest lassan felül és kiegyenesedik. Holttest: »Harmincöt éve termelek élő/életszerű színházat.« (A koporsófedél visszacsukódik.) FÜGGÖNY."[26]

„A KUDARC MINT ESÉLY": CHRISTOPH SCHLINGENSIEF

Akárcsak Marthaler, Schlingensief is egy Volksbühne-produkcióban dolgozza fel kalandját Wagnerral és a bayreuthi fesztivállal, ezúttal 2004-es bemutatkozó rendezésével, a *Parsifal*lal összefüggésben. A *Kunst und Gemüse: A. Hipler* (Művészet és zöldség: A. Hipler, 2004) című produkcióban „A színház MINT betegség" (Theater ALS Krankheit) fogalmával játszik el, utalva a „Theater Amyotrophic Lateral Sclerosis Disease"-re (a súlyos betegség nevének kezdőbetűi a „mint" szó német megfelelőjének, az „als"-nak kezdőbetűivel azonosak – *A ford.*). Az asszociáció a Jörg Immendorff német festő körüli, közelmúltbeli botrányokból táplálkozik. Immendorffot, aki ALS-ban szenved, elbocsátották tanszékéről, mivel kokainnal és prostituáltakkal „tivornyázott". Schlingensief performanszelemekből, zenéből, filmvetítésekből, installációkból, beszédből és írásból szövi a maga határozott utalásokból álló szövegkönyvét. Forrásai: Schönberg *Máról holnapra* című operája; Wagner *Parsifal*ja; a Wagner család körüli pletykák (többek között az a tény, hogy a bemutatkozását követő évben Schlingensiefet kitiltották Bayreuthból); Godard és Bach *Máté-passió*ja; és végül Adolf Hitler és a holokauszt. Operaénekesek és hivatásos zenészek lépnek interaktív játékba Schlingensief sajátos, egyedülálló karizmával és képességekkel felruházott színészeivel, ami a szín-

---

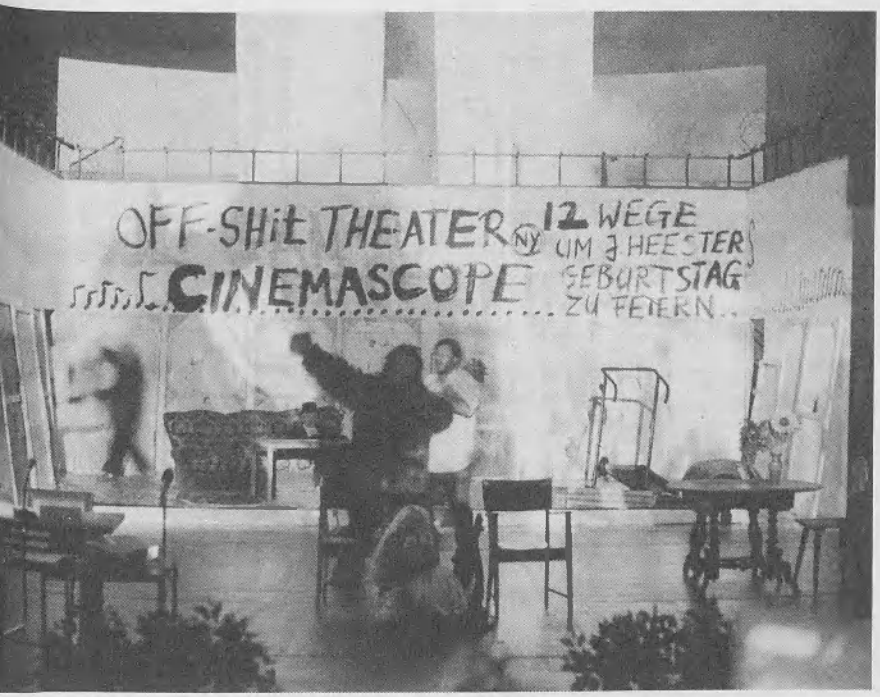
22 Klaus Dermutz: *Christoph Marthaler: Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen.* Salzburg, Residenz Verlag, 2000, 51.

23 Matthias Lilienthal: Eine untergegangene Welt ein letztes Mal imaginieren. In Dermutz: *Christoph Marthaler*, 123.

24 Uo. 120.

25 Olivia Grigollit idézi Dermutz: „Man hat gesagt, er ist ein Spinner: Gespräch mit der Schauspielerin Olivia Grigolli". *Christoph Marthaler*, 151.

26 Christoph Marthaler: *Ruf der Wildnis oder Ein besserer Herr.* Idézi Dermutz: *Christoph Marthaler*, 52.



A mozzanat elárulja, milyen radikálisan használja fel Schlingensief a tökéletlenséget, mennyire hisz „a kudarc mint esély" formulában, és milyen bátran vállalja az olyan szituációk óhatatlan kockázatát, amelyek szakítanak a negyedik fal biztonságával, és könnyen kiszabadulhatnak az akarat ellenőrzése alól. Angela Jansent figyelve korlátokkal szembesülünk – és ezek a korlátok a többé-kevésbé passzív érzékelésre és részvételre korlátozott nézők hagyományos fogalmát is tükrözik, még akkor is, ha egyszer csak bejelentik, hogy valójában Angela Jansen az egész előadás kezdeményezője és voltaképpeni rendezője.

A *Művészet és zöldség* valójában Schlingensief mértéktartóbb produkciói közé tartozik, különösen ha összehasonlítjuk az általa keltett nyilvános botrányokkal, például az 1997-es Dokumentán kibocsátott felhívásával, miszerint: „Öljétek meg Helmut Kohlt!" Színházi és filmrendezésein kívül Schlingensief nyilvános eseményeket és „közbelépéseket" kezdeményez, maga is játszik, sőt, különböző tévétársaságoknál is közreműködött talkshow-k házigazdájaként. 1997 óta a színházon kívül is dolgozik, s nagyszabású projektekkel áll elő; ilyen volt, amikor Chance 2000 néven politikai pártot alapított, amely az 1998-as Bundes-

FENT: Schlingensief rendezése: Művészet és zöldség

KÖZÉPEN: Művészet és zöldség
David Baltzer felvételei

LENT: A Schlingensief rendezte Parsifal

padi cselekvéseket újszerű, nyugtalanító fénybe vonja. Valószínűleg a leginkább felzaklató mozzanat az, amikor az ALS-ban szenvedő Angela Jansen a nézőtér közepén fekszik kórházi ágyán, mellette egy ápolónőként működő személlyel. Jansen, aki nem tud sem beszélni, sem mozogni, egy olyan készülék segítségével kommunikál, amely a szemmozgásokat írássá alakítja. Ebben a helyzetben a „csináljatok minél kevesebbet!" utasítás merőben más jelentést kap, mint Marthaler szövegkönyveiben. Itt ez nem tudatos művészi önkorlátozás kérdése; ez esetben a fizikai korlátozottságot mutatják be, kiaknázva annak sajátos művészi lehetőségeit.

tag-választások alkalmából szembefordult a fennálló pártrendszerrel, különösen pedig Helmut Kohllal. Színház és politika itt olyannyira elválaszthatatlanná válik, hogy senki nem tudná megmondani, hol végződik a művészet, vagy hol kezdődik az élet. A publikumot rendre felszólították, hogy lépjen be a pártba, a pártkonferencia résztvevőit szereplőknek nevezték minden idők leghatalmasabb színielőadásában, és az újságok nem tudták eldönteni, hogy beszámolóikat a „politikai" vagy a „kulturális" rovatban tegyék-e közzé. (A választáson a Chance 2000 országos viszonylatban 28 500 szavazatot kapott.)

E kirándulás után Schlingensief visszatért a színházhoz, már csak azért is, hogy visszahúzódjon a nyilvánosság felfokozott érdeklődése elől, amely azzal fenyegetett, hogy politikai eszköznek használják. Amikor kitört a koszovói háború, félbeszakította a *Berliner Republik* (Berlini köztársaság) című (Gerhard Schröder kancellárról és feleségéről szóló) előadás volksbühnebeli szériáját, majd Koszovóba utazott, hogy háborús menekülteket verbuváljon a Volksbühne színpadára. 1999-ben fogott bele *Deutschlandsuche* (Németország keresése) című projektjébe, s ennek eredményeként adta elő, ugyanebben az évben, a *Deutschlandversenkung*ot (Németország elsüllyesztése) New Yorkban, a Hudson folyón. Újabb vitát robbantott ki egy másik nagyszabású projektje, a *Bitte liebt Österreich!* (Kérlek, szeressétek Ausztriát!, 2000) című bécsi akció, amelyben a közönség úgy szavazott a konténerekből előbújó menedékjogkérőkre, akár az akkoriban népszerű *Big Brother* televíziós valóság-show-k szereplőire. Németországban és Svájcban egyaránt nagy vitákat keltett 2001-es, a zürichi Schauspielhaus számára készült *Hamlet*-előadása, amelynek szerepeit valódi, bár radikális hátterükkel szakítani kész neonácikra osztotta. Ezután következett a *Quiz 3000: Du bist die Katastrophe* (Kvíz 3000: Te vagy a katasztrófa, Volksbühne, 2002), majd a *Church of Fear* (A félelem temploma, Velencei Biennále, 2003). Legújabb munkájában, az *Area 7: Matthäusexpedition*ban (7-es körzet: Máté-expedíció, Bécs, Burgtheater, 2006) mozgatható installációt helyezett el a Burgtheater színpadán és nézőterén; az előadás új változata volt Schlingensief utazó „animatográfjának", amely centrifugaként pörget meg különböző mítoszokat Hitler, Leni Riefenstahl, Michael Jackson, Hermann Nitsch és Joseph Beuys körül, és a legváltozatosabb médiumokból és anyagokból, nyelvekből és kultúrákból meríti asszociációit.

Schlingensief dramaturgja, Carl Hegemann szerint a mai színház fejlődésének szempontjából nagyon jelentősek a rendező fenti radikális határátlépései. Szerinte csak Schlingensief (és vele egy szinten Einar Schleef, az elhunyt német rendező) „fejlesztette tovább a színházat, és élesztette fel azt, ami specifikusan teátrális, olyan eszközökkel, amelyeket nem pótolhat a médiumok elektromosan hajtott vagy celluloidra rögzített gépezete. A negyedik fal meginog, összeomlik, majd újraépül. A megkülönböztetések dekonstruálódnak, majd rekonstruálódnak."[27] Schlingensief már az első volksbühnebeli rendezésében – *100 Jahre CDU: Spiel ohne Grenzen* (A CDU száz éve: Játék határok nélkül, 1993) – programadó előhangban fogalmazta meg a színházhoz meg a közönséghez való viszonyát: „Tudom, hogy elképzelésetek a színházról nem fog megváltozni, és nem is kell, hogy megváltozzon, mert mindenkinek megvan a maga saját színházelképzelése, és ez így helyes. De támogatást tudunk adni nektek! Kérlek, támogassatok bennünket ti is!"[28]

Schlingensief úgy üzen hadat színházi prekoncepcióinknak, hogy szembesít a maga sajátos társulatával, amely egyfelől amatőrökből, fogyatékosokból vagy különös adottságokkal rendelkező személyekből, másfelől film- és tévésztárokból áll. A színpadon úgy gyűlik össze töménetlen anyagszerűség, asszociáció, idézet, mintha a tévéadók közti lázas szörfözés idézte volna fel őket. Schlingensief egyaránt hivatkozik politikusokra, művészekre és hírességekre, a népszerű kultúrára és a kultúrszemétre, és ekként egyaránt hív elő komédiát, iróniát, komolyságot és feszengő zavart: „Néha alig tudjuk, mire ne nézzünk."[29] A színpadon, csakúgy mint a színpad és a közönség között, mindig eleven és spontán interakció folyik. A közreműködők előadás közben foglalnak állást a rendezéssel kapcsolatban, és változtatnak rajta, néha egész radikálisan. Sok esetben a közönséget közvetlenül bevonják a játékba, túllépve a polgári színházat meghatározó hagyományos határokon. Schlingensief nézőjének bármely adott pillanatban értékelnie kell a maga élményét, ekként megkérdőjelezve az előadáshoz való viszonyát; és gyakorolnia kell magát „a homályos és strukturálatlan helyzetek elviselésének képességében".[30] Mindez része egy folyamatos projektnek, amelyből „tágabb színházi koncepció" születik (a fogalmazás Joseph Beuys „tágabb művészeti koncepciójára" emlékeztet). A művésznek az a feladata, hogy az életet színházzá változtassa, avagy – ahogy Schlingensief maga írja – „újjárendezze a valóság megrendezését".[31]

Schlingensief mindig szókimondásra törekszik, és túl akar lépni a politikai korrektség valamennyi változatán, mégpedig nem szimpla provokáció céljából, hanem hogy dacoljon a mechanizmusokkal, az ideológiákkal, az általa megszegett tabukkal. Az egyik ilyen tabu, legalábbis Németországban és a vele szomszédos országokban, az, hogy a neonácik és szkinhedek előtt megnyissák a színpadot – nos, Schlingensief a maga 2001-es zürichi *Hamlet*jében pontosan ezt tette. Gondolatmenetem ezúttal ott zárul, ahol kezdődött: a közelmúlt német történelmének kérdésénél, illetve a nácik, a reprezentáció, a virtuozitás és a politika kapcsolatrendszerénél. Míg Pollesch szerint az ő dialógusaiban a színészek nem ábrázolhatnak nácikat, Castorf pedig a nácik ábrázolásakor arra utasítja színészeit, hogy a virtuozitás minden eszközével akadályozzák meg az illúziót, Schlingensief valami lényegesen mást csinál: nem színészekkel ábrázoltat nácikat, hanem neonácikkal ábrázoltat színészeket. 2001-es rendezésében a Shakespeare szereplői között található „színészek" amatőrök voltak: nyugat-németországi neonácik,

---

[27] Carl Hegemann: „Schle. und Schli." In Umathum: *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, 105.
[28] Christoph Schlingensiefet idézi Umathum: „ich geb' euch kein Leitbild!", 71.
[29] Schlingensief, uo. 73.
[30] Carl Hegemann, uo. 76.
[31] Christoph Schlingensief, idézet in *Schlingensief! Notruf für Deutschland: Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief.* Hamburg, Rotbuch, 1998, 84.

akik hajlandók voltak szakítani szélsőséges környezetükkel. A dráma eljátszásán kívül a projekt nyilvános akciókat is napirendre tűzött: Schlingensief és Torsten Lemmer, az egyik neonáci szervezetet alapított olyan neonácik számára, akik hajlandók lemondani eszmerendszerükről. Schlingensief a svájci belügyekbe is beavatkozott: kampányt indított a jobboldali-nacionalista Svájci Néppárt betiltására. A párt joggal sorolta ellenségei közé a zürichi Schauspielhaust (melynek ekkor Christoph Marthaler volt a művészeti vezetője), és mindent elkövetett a bemutató megakadályozására.

Schlingensief munkássága emellett kérdéseket vet fel a színháznak a politikához, különösen a náci rendszerhez való viszonyával kapcsolatban is. Schlingensief nem „Shakespeare színdarabját" rendezte meg (bárhogy festett is volna egy ilyen produkció), hanem Gustaf Gründgensnek a Shakespeare-drámából készült rendezését állította színre, beleértve a címszerep alakítását, amelyet Gründgens pályája legfontosabb szerepének nevezett. Gründgens, a XX. század német színházának egyik legnagyobb hatású rendezője és általános csodálattal övezett színészvirtuóza, 1934 és 1945 között a berlini Porosz Állami Színházat igazgatta, és az emigráns Fritz Kortner, a hatalommal való összefonódására utalva, a *„Reichskanzleistil"* (birodalmi kancelláriai stílus) kultiválásával vádolta. *[Gründgensről mintázta Szabó István* Mefisztó *című filmjének főalakját – A ford.]* Schlingensief *Hamlet*-változata Gründgens hangfelvételeit és rendezői utasításait használja fel, néha „szinkronizálva" a felvett hangokat, máskor playback segítségével. A Hamletet játszó Sebastian Rudolph mintha Gustaf Gründgens 1936-os alakításának hazajáró szelleme volna; jelmeze hasonlít Gründgens eredeti kosztümjéhez, átveszi a régebbi színész logójának számító pózokat és mozgásstílust, és utánozza azokat a virtuóz trükköket és fogásokat, melyeken Gründgens hírneve alapult.

Ahogy Jörg Wiesel kimutatta, Schlingensief elhatározása, hogy ezt az előadást a zürichi Schauspielhausban viszi színre, azért volt különösen meggyőző, mert 1933 és 1945 között ez a színház adott otthont a náci Németországból menekülő művészeknek, akik aztán, a reprezentatív „birodalmi kancelláriai stílusnak" hadat üzenve, itt dolgozták ki a maguk sajátos, csendesebb, intimebb játékstílusát.[32] (A Gründgens 1962-es rendezésére való hivatkozás továbbá feltárja, milyen döbbenetes esztétikai kontinuitás mutatkozik a Gründgens által 1934 és 1945 között művelt állami színházi stílus és ama művészi megközelítések között, amelyeket a háború utáni Nyugat-Németországban elfoglalt befolyásos állásában képviselt.)

A szándékoltan homályos felépítésű forgatókönyvben színház, politika és reprezentáció viszonya, illetve a virtuozitás és a tökéletlenség problematikája szédítő perspektívákat ölt. Gondoljunk az olyan politikai akciókra, mint egyfelől a rendezőnek a nacionalista párt elleni agitációja, vagy az a nyilvános üdvözlés, amelyben a zürichi főpályaudvarra megérkező neonácikat részesítette; másfelől a neonáciknak a színházi előadásba való bevonására; a „nem-perfekt" amatőrök és a „perfekt" profik dialógusára; arra a szükségszerű tökéletlenségre, amellyel egy történelmi előadás újrajátszása jár; Gründgens idézésére, reprezentációjára és a rá való reflektálásra; vagy arra a virtuozitásra, amellyel Sebastian Rudolph Gründgens korábbi virtuozitását utánozza. Végül van az előadásban egy pillanat, amikor Schlingensief mintha átengedné a színpadot a neonáciknak, akik egy Németországhoz szóló elviselhetetlenül unalmas himnuszt adnak elő a neonácik zenei repertoárjából. Amikor a színpadot a szkinhed rock zenéje és dalszövege foglalja el, ott már semmi sincs, ami ezt a hatást ellensúlyozná. Elviselhetünk-e egy ilyen helyzetet? Ez az a pillanat, amikor az előadás ellenőrizhetetlenné válik, egyes nézők fellázadnak az ellen, amit látnak és hallanak, pfujolva tiltakoznak a színpadon lévő neonácik ellen, akik visszaordítanak, és kitör az általános káosz.

A VIRTUOZITÁS ÉS A REPREZENTÁCIÓ POLITIKÁJA

Paolo Virno olasz filozófus és korábbi aktivista azt fejtegeti, hogy a virtuozitásnak – szélesebb filozófiai értelemben – két fő jellegzetessége van: olyan tevékenység, amely nem hoz létre készterméket, továbbá feltételezi mások jelenlétét.[33] Ez a fogalmazás a színházra vagy az előadó-művészetekre is alkalmazható volna, Virno kontextusában azonban a posztfordista termelés szolgáltató gazdaságára vonatkozik: a tevékenység a maga célját önmagában találja meg, és széles körű együttműködést igényel – a bérmunka egy új prototípusát. Virno értelmezésében a virtuozitás a kommunikációra és a nyelvészeti szakértelemre vonatkozik. Ha ezt a párhuzamot továbbvisszük: mit jelenthet a virtuozitás az olyan színház számára, amely egy posztfordista vagy szolgáltató gazdaságban működik? Más szóval miben különbözhet egy előadás – vagyis egy olyan tevékenység, amely nem hoz létre készterméket – a „szolgáltatás" vagy a nem anyagi munka más formáitól? Ha a szolgáltató gazdaság állandó nyomást fejt ki az „intelligens" kommunikáció és a kreativitás előmozdítása érdekében, mi a tét a színház szempontjából? A virtuozitást, amely hajdan egy különösen tehetséges személyiséget igénylő, páratlan adottság volt, tekinthetjük gazdasági mozzanatnak is. A szellemi munka mint nem anyaghoz kötött termelési mód virtuozitást igényel, de azt szolgasággá alakítja. Virno azt kérdezi: vajon használhatók-e a virtuóz adottságok nem szolgai módon; és vajon az általános értelmet felszabadíthatjuk-e a bérmunka alól, hogy a politikai cselekvés mozzanataként működjön?

René Pollesch (csakúgy, mint a többi fentebb tárgyalt rendező) visszautasítaná a művész mint aktivista

---

32 Schlingensiefnek a gründgensi *Hamlet*tel folytatott komplex párbeszédéről lásd Jörg Wiesel: „Reich Chancellery Style" in Switzerland: Christoph Schlingensief's *Hamlet*. *Western European Stages*, 13, no. 3. (2001), 43–44. Az előadást és teljes nyilvános visszhangját egy Suhrkamp-kiadvány dokumentálta: Thekla Heineke és Sandra Umathum (szerk.): *Christoph Schlingensief's Nazis Rein / Torsten Lemmer in Nazis raus*. Frankfurt am Main, 2002.

33 Paolo Virno: Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus. In *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Szerk. Paolo Virno és Michael Hardt. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 189–210. Lásd még Paolo Virno: *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Cambridge, MA, MIT Press, 2004, 47–71.

fogalmát, de ugyanakkor nyíltan és tevőlegesen követel politikai felelősséget. Bár a Volksbühne, ahol a tanulmányomban említett produkciók legtöbbje létrejött, vállal közösségi tevékenységet, például projekteket valósít meg hátrányos helyzetű fiatalok javára, vagy mobil színházi teherautókat indít a berlini külvárosokba, művészeinek esztétikai döntése alapvetően arról szól, hogy a hivatásos színház intézményrendszerén belül, hivatásos színészek társaságában, egy állandó, folyamatosan működő színházépületben kívánnak dolgozni. A Volksbühnét Németország egyik legjelentősebb színházának tartják, és Berlin városa tekintélyes pénzösszeggel szubvencionálja.

Ha az volna a dolgunk, hogy komolyan vegyük mindazt, ami egy-egy ilyen produkcióban elhangzik, az élmény elviselhetetlenné válhatna, ám abban, amivel találkozunk, nyoma sincs naturalizmusnak. Virtuóz színházról van szó, amely szórakoztató és robbanékony, miközben ugyanakkor komoly és ironikus, komikus és politikus. Pollesch undorodik a polgári formátumba öltöztetett társadalomkritikától, és azt írja: „Az a probléma, hogy a politikai színházat még mindig reprezentációs színházként űzik, amelyben a kritika megegyezésen alapul, és amely az előadás folyamatán belül nem tanúsít kritikai magatartást."[34] Ennek megfelelően Pollesch arra törekszik, hogy a neoliberalizmus kontextusán belül tükrözze a mai kulturális piac mechanizmusait, különösen a művésznek mint példaszerű dolgozónak a szerepét. Az író-rendező ehhez még hozzáteszi: „Hajlandók vagyunk rá, hogy maradéktalanul kizsákmányoljuk magunkat, és teljesítsük a maximális igényeket. Ezen túlmenően a színházban saját szubjektivitásunkat is áruként adjuk el. A kérdés: hol vannak az ellenállás gyakorlati lehetőségei?"[35] Ahogy Patrick Primavesi meghatározta, Pollesch nem vállal közösséget a politikai színház (mondjuk, Brecht szellemében értelmezett) hagyományával, de át akarja politizálni a színházat, vagy – másként kifejezve – politikusan akar színházat csinálni.

Minden, fentebb vizsgált előadásban a virtuóz adottságok igen sajátosan sokszorozódnak meg, mintegy a virtuozitás kritikájaként. Egyszerre van jelen a túljátszás és a tökéletlenség, egyszerre beszélnek valamiről *és* teszik. Pollesch esztétikai programja a nyelv és a (nem anyagi munka formájában működő) nem anyagi termelés virtuozitásával kezel olyan témákat, amelyek ezzel a nem anyagi, vagy mondjuk így: szervilis munkafajtával foglalkoznak, a prostituált tevékenységétől a hivatali asszisztenséig. Stílus és gyakorlat vegyítésével az előadások a kortársi munkafogalmak kritikájaként a nem anyagi termelés virtuozitását valósítják meg és képviselik.

Ha Virno tételének értelmében a virtuozitás más, virtuózul játszó és egymást e minőségben elfogadó személyek jelenlétét igényli, felmerül a kérdés: miféle közösséget teremt a virtuóz színház? Pollesch rövid életű témáit és stilisztikai korlátait sokan bírálták, csakúgy, mint azt a tényt, hogy közönsége egyfajta klubkultúrához tartozik, és csaknem kizárólag bennfentesekből (színész- és művészkollégákból, újságírókból, színháztudósokból) áll. Ez ugyan bizonyos mértékig igaz, ám színházát mégsem „a megtérteknek való igehirdetés" jellemzi; Pollesch színháza azt kísérli meg, hogy elgondolásokat terjesszen és sokszorozzon meg alternatív kommunikációs terekről és a színháznak a társadalmi és politikai életen belüli felelősségéről. Előadásai alternatív kontextusokba helyezik a mindennapi életünket alakító eseményeket és körülményeket, és ezzel olyan teret nyitnak, amelyben a kommunikatív képességek szabadon kiélhetik magukat; továbbá megsejtetik, milyen is lehetne a nem szervilis virtuozitás és a politikai cselekvés új fajtája.

A probléma az: *színház*-e még, amit Pollesch művel, nem pedig olyanféle politikai akció, amilyet Schlingensief valósított meg a Chance 2000-ben a politikai *establishment* provokálása céljából? Hol a felforgató potenciál? A művészek virtuozitásában nyilvánvalóvá válik a szubverzió, azaz a felforgatás és szubvenció kapcsolata. A professzionalizmus bizonyos foka szavatolja, hogy ez a színház megbízható térként fog szolgálni, ahol nem mindenki játszik színházat – ami a mindennapi élet általános teatralizálódásának fényében megnyugtató érzés. Az intézményi korlátok azonban csökkentik a lehetőséget, hogy Virno felszólítását megszívlelve megvalósítsuk egy új virtuozitás forradalmi potenciálját.

SZATIRIKUS UTÓIRAT

Németország, 2006. február. Színházi botrány rázza meg az országot: Gerhard Stadelmaiert, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* hírhedten konzervatív színikritikusát Ionesco *Gyilkos játékok* című darabjának frankfurti bemutatóján tettleg inzultálta egy színész. Az előadást Sebastian Hartmann vitte színre, az egyik olyan rendező, aki a berlini Volksbühnében is gyakran dolgozik. A színész, Thomas Lawinky egyszer csak abbahagyta a játékot, a kritikus ölébe egy (kellék) hattyút dobott, majd kitépte kezéből a jegyzetfüzetét, és szidalmazni kezdte. Miután a felháborodott Stadelmaier elhagyta a nézőteret, Frankfurt polgármestere utasította a Schauspiel Frankfurt művészeti igazgatóját, hogy bocsássa el a színészt. A kritikus előadta, hogy őt megerőszakolták és megalázták, és mivel híres volt arról, hogy nem tűri a negyedik fal semmilyen megsértését, kijelentette: a színész azzal, hogy kilépett szerepéből, törvénytipró módon megszegte a színházi szerződést. *(Minderről részletesen lásd a* SZÍNHÁZ *2006. júniusi számát – A Szerk.)* Hát igen, még hosszú út áll előttünk, de ha a virtuozitást továbbfejlesztjük, talán megtesszük az első lépést a jó irányba.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Megjelent: Theater, Yale School of Drama 37:1 (2007)

[34] René Pollescht idézi: „Wir sind ja oft so glücklich, wenn wir überhaupt Reaktionen bekommen": Ein Gespräch zwischen René Pollesch und Theterformen 2004 / REpublicACTION. In: Blievernicht, *Zeltsaga*, 180.

[35] René Pollescht idézi Patrick Primavesi: Beute-Stadt, nach Brecht: Heterotopien des Theaters bei René Pollesch. *Brecht-Jahrbuch*, 29 (2004), 372–373.

Most a kultúrának alig látszik a helye

BESZÉLGETÉS SZÉKELY GÁBORRAL

– A mai magyar színház állapotáról szeretnék veled beszélgetni. Mivel ez túl általános téma, induljunk ki abból a rövid ajánlásból, amit annak idején Hudi László és Imre Zoltán nemzeti színházi pályázatához írtál. Nagy ívűnek és fontosnak tartottad a koncepciót, de aggodalmadat fejezted ki amiatt, hogy ha megvalósulna, az erősen érintené az állandó társulatokat. Nyilván arra utaltál, hogy nem helyeselnéd, ha a Nemzeti társulat nélkül működne. Kifejtenéd ezt bővebben?

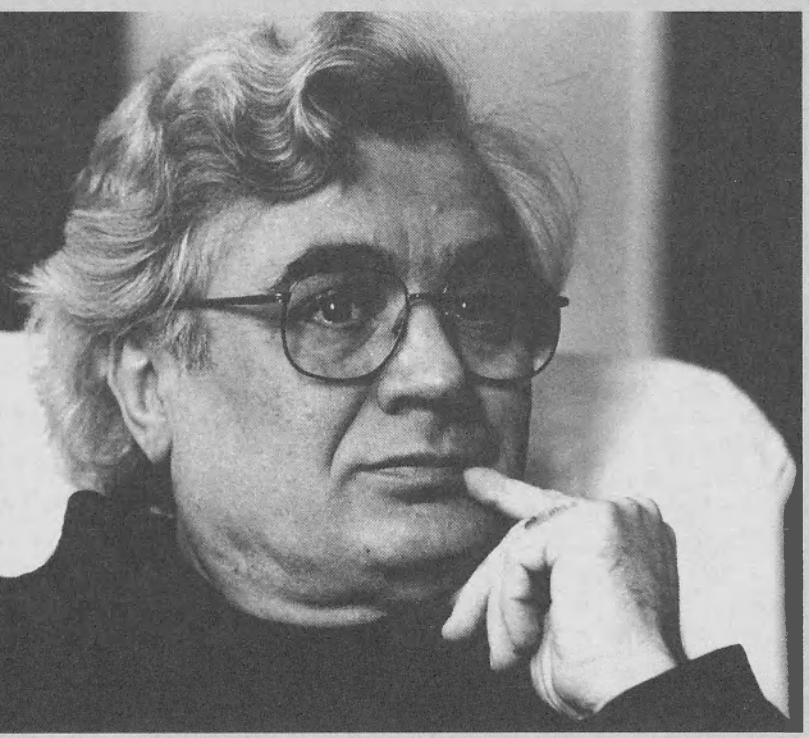
– Aggodalmam oka, hogy ma, amikor az egész országban zavaros a helyzet, és a színházi állapotok is egyre átláthatatlanabbak, sőt kilátástalanabbak, a színház újból meghódítandó területté vált. Eluralkodott a politika. Tulajdonképpen mindkét oldalon. A különbség talán annyi, hogy míg a kormánypártok csak személyekre szóló kegyeket gyakoroltak, az önkormányzati választáson diadalmaskodó ellenzék stratégiailag hódít meg minden talpalatnyi területet. Nagy a zűrzavar. Miközben gomba módra szaporodnak a színházak, ezzel egy időben rendkívüli pénzelvonások történnek. Ebben a kaotikus időszakban egy állandó társulatot megszüntetni felelőtlenség. A politikai élet egyik fele sem tud felelősen elszámolni döntéseivel. Nem biztos, hogy kötelező építenie, de ha épít, akkor működtetnie is kellene azt, amit épített. A MűPában létesített közel hatszáz személyes színház sem igazán funkcionál. Megduplázódott a Nemzeti Színház, mert a Magyar Színház tulajdonképpen a régi Nemzetiként működik tovább. Korábban zavaros céllal, de megépült a Millenáris óriási színházterme, és most újabb kulturális parkot terveznek a Közraktárak helyén. Milyen céllal? Kik töltik meg mindezt szellemi energiával, tehetséggel? Igazi funkciók nélkül ezek az épületek már nem művészi alkotások inspirálói, csupán a reprezentativitást szolgálják. Az ilyen átgondolatlan döntések által létrejött helyzetben kitűnő művészeket szélnek ereszteni igazságtalanság. Természetesen lehet arra hivatkozni, hogy túl sok a színész, s hogy az utánpótlás szempontjából is túlképzés folyik. Két helyen képeznek színészeket, a Színművészetin és Kaposvárott. Ott számszerűen többet, mint Budapesten. E kettőn kívül még számos helyen folyik államilag támogatott vagy fizetős színészképzés. Ellenőrizetlen színvonalon. A vidéki színházak többsége mégsem a diplomás színészeket szerződteti. Talán azért, hogy még az értelmiségi minimálbért se kelljen megfizetniük, saját stúdióikból töltik fel társulatukat. Ez egyrészt lehet jó, mert oldalágról is be lehet kerülni a versenybe, másrészt a diploma nélküli színészek nagy száma a szakma lekezelését is jelenti. Általános az anarchia. Ebben a zűrzavarban egy társulatot megszüntetni...

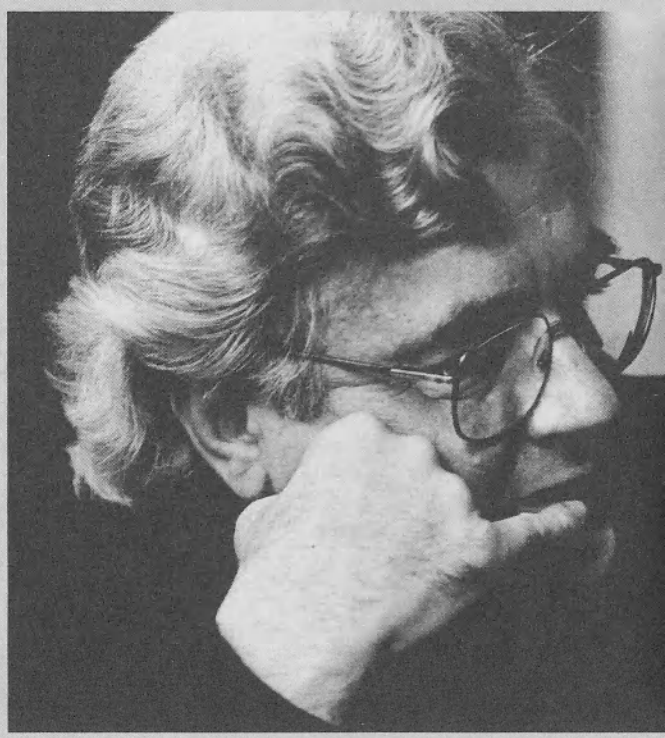
– A társulati működésről most a nemzeti színházi pályázat kapcsán beszélünk, de ha általános modellnek tekintjük, akkor fel kell tennünk a kérdést, hogy nincs-e szükség a magyar színházban másfajta működésre is. Vagyis nem kell-e változtatni a struktúrán? A politika eluralkodása a színházban új jelenség ugyan, de a politika közömbössége a színházi minőség iránt nem az. Az a rendszerváltás óta folyamatos. A színházi diskurzus pedig, ha halad egyáltalán valamerre, egyre inkább két vágányon halad. A szakma megpróbál kiküszködni valamit a saját erejéből, de ez nem találkozik a politikával, amely egyre inkább öntörvényűen, az értékektől függetlenül működik. Ez a helyzet szerintem a jövőben nemhogy javulni nem fog, hanem rosszabbodik.

– Olyan átmeneti időszakban és olyan cölöpök nélküli építményben, amilyenben jelenleg vagyunk, nem érdemes struktúravitát folytatni. Általában is utálom a struktúravitákat, már számtalant megéltem. A struktúráról polemizálni azért sem érdemes, mert ha a személyi feltételek adottak, az átalakulás magától is megtörténik. A viták (de csak a jó viták) természetesen gyorsíthatják a folyamatokat. Az igazi struktúraváltás új koncepciók, új ambíciók, új, megkerülhetetlen tehetségek jelentkezése. Nálunk ezek a viták még csak pénzügyi kérdésekről szólnak. Inkább legyen kevesebb színház, és azok majd a jelenleginél jobbak lesznek. Legyen kevesebb színház? Ez valóban garancia arra, hogy a megmaradók jobbak lesznek? Vagy csak legyen kevesebb a színházi előadásokra fordítható pénz? Mihez képest? Kikhez képest? Milyen átgondolt kulturális jövőkép szerint?

A színház nyilvános találkozóhely, ahol felerősödnek, egymást gerjesztik gondolatok, mondatok, vizuális és zenei hatások. Egyre kevesebb közösségi hely van. A színházi együttlét formája természetesen folyamatosan változik, ahogy változik a célja is, a hatása is. A második világháború utáni Európában indult a népszín-

házi mozgalom, a TNP. A háború után, amely megtagadott minden humánus értéket, amikor a világ ijesztő, torz formáját mutatta, Franciaországban néhány művész úgy gondolta, a színházaknak a tömegekhez kell eljuttatniuk az európai klasszikus kultúra humán értékeit. Azt akarták, hogy az európai kultúra a színházak által tömegkultúrává váljon. Jean Vilar, a hozzá csatlakozó Brecht, Strehler, Planchon és a többiek (a XX. század második felét alapvetően meghatározó jelentős színházi egyéniségek) rövid idő alatt korábban elképzelhetetlen eredményeket mutattak fel. A Chaillot palotában tíz év alatt közel háromezer előadást játszottak körülbelül négymillió néző előtt. Később lelassult, majd megakadt ez a folyamat. A színház a nagy egész felvállalása helyett kezdett elaprózódni, részproblémákra fokuszálni, folyamatosan csökkenő számú közönség előtt. Az is igaz, hogy ez a korszak vezetett a színháznak mint önálló alkotó művészetnek a megfogalmazásához is.





– *A népszínház mint elv nyilván nem bukott meg, csak megváltozott a világ, amelyhez a színházaknak alkalmazkodniuk kellett. A formáknak és a tartalmaknak is. Az előbb, amikor a struktúráról beszéltem, valószínűleg félreérthetően fogalmaztam, mert nem a struktúravitákat hiányolom, csak azt kérdezem, hogy a mi színházunk lépést tart-e az élet és a valóság változásával. Ha egy ideán, akár a népszínház ideáján túlhaladt az idő, nem kell-e valami mást kitalálni? Úgy látom, máshol inkább megteszik, mint nálunk, megpróbálnak akár a felaprózottság kényszeréből is előnyt kovácsolni, másfajta módon közelíteni a nézőkhöz, a kisebb közösségekhez, akár a helyi problémákhoz. Erre a változásra a magyar színház egyáltalán nincs felkészülve, a legkevésbé sem nyitott.*

– Mert nem kellően tehetséges, nem eléggé fejezi ki korunkat, nem elég szenvedélyesen vitatkozik jelenünkkel. És gyakran szakmaiatlan. Kevésbé tartom hibájának, hogy a világ számtalan érdekes tendenciájából csak azt fogadja be, amit természetesnek érez. Igen, „új formák kellenek, és ha új formák nincsenek, akkor ne legyen semmi"... Én még mindig abban a színházban hiszek, amely történeteket mesél múltról, jelenről, és elképzeli a jövőt. Láttatja, hogy milyenek vagyunk, közvetíti kultúránkat, és közben a világról is informál. A formák kevésbé érdekelnek, azok már következnek az újragondolt gondolatokból.

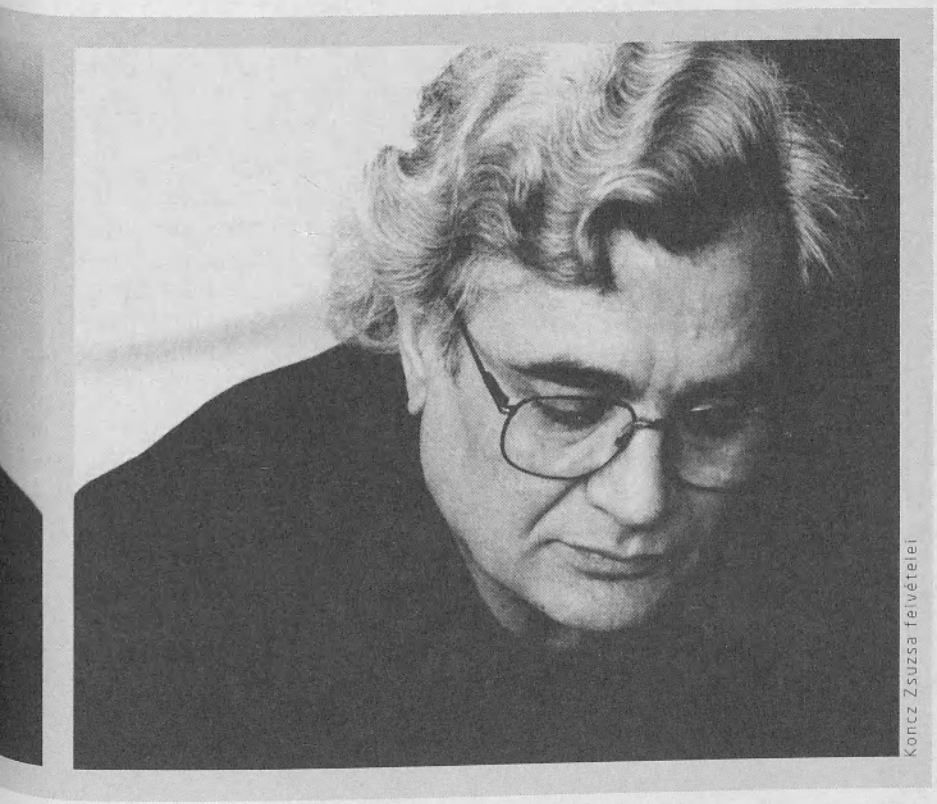
– *Formákon nem a stílust, a dramaturgiát vagy az előadásmódot értem, hanem a közönség megszólításának a hagyományostól eltérő módját annak érdekében, hogy a színházat szórakoztató szolgáltatásból fórummá lehessen tenni. A szemléletesség kedvéért említem csak a kilépést a hagyományos barokk színházépületekből, mert természetesen ezekben is meg lehet szólítani a nézőt. Azokra a színházi törekvésekre gondolok, amelyek közvetlenül a társadalmi kérdésekre, válságokra, mindennapi konfliktusokra irányítják a figyelmet. Szerinted vannak ilyenek, és ha igen, van-e hozzá terepük, van-e esélyük, hogy intézményes segítséget kapjanak a megmutatkozásra? Egyáltalán, szükséges az effele intézményes esélyteremtés?*

– Azok a színházi törekvések, amelyek társadalmi kérdésekre, mindennapjaink kérdéseire irányítják a figyelmet, a szükségesnél kevesebben vannak, s egymástól is meglehetősen különböznek. Még csak kezdeményekről van szó, még nem állnak össze valamilyen új minőséggé. De lehet, hogy nem is ez a dolguk. Azt hiszem, minden, ami a szó nemes értelmében alternatív, illetve az, ami abból erős és fontos, később majd integrálódik az általános színházi kultúrába. Így egy idő múlva mindez köznyelvvé válik.

– *Nem bízom ennek a folyamatnak a spontaneitásában, nálunk nem erre halad a világ, hanem épp ellentétes irányba. Szerintem az eddig is csekély vállalkozó kedv végképp elhamvad, ha nem támogatják intézményesen, akár*

pozitív diszkriminációval. Az államnak, a támogatás rendszerének – „struktúrájának" – épp a „kezdeményeket", az új, bátor, tehetséges, de a közönséggel nem azonnal találkozó színházat kell támogatnia. Ez így történik a kultúráról felvilágosultan gondolkodó európai országokban.

– Az állam dolga, hogy legyen ideája a kultúráról, és azt vitassa meg a közvéleménnyel. Fogalmazza meg, hogy milyen szerepet szán a kultúrának a társadalom előrehaladásában, gazdagodásában. Ha ez a közmegegyezés megszületik, majd ennek részeként kell kidolgozni a színházművészet reformját is. Most a színházi működés átalakítási szándékát csak az egyre szűkülő anyagiak indokolják. Amikor arról beszélünk, hogy más országok ennyit meg ennyivel többet invesztálnak a kultúrájukba, joggal mondhatod, hogy gyenge eredményekre nem érdemes több támogatást adni. De a kultúra támogatása egyben azt is jelzi, hogy egy ország milyennek szeretné látni saját magát. A rendszerváltás idején az ország jövőjét még reménytelinek láttam. Nem képzeltem, hogy ennyi ostobaság, önzés, ennyi torz gondolat kerül felszínre. Ebből a felismerésből kiindulva az elmúlt közel húsz év legfontosabb feladata lett volna mindezzel szemben programokat kidolgozni. A politikai gondolkodásban erre utaló szándék meg sem jelent.



Koncz Zsuzsa felvételei

Pedig a megfogalmazandó feladat: igény az emberi minőség gazdagítására. Vagyis nem strukturális átalakításra van szükség. A színház az elmúlt évtizedek alatt magától is – jó és rossz értelemben egyaránt – sokat változott. Például Budapest egyik remek társulattal rendelkező prózai színháza musicalszínházzá vált. Igényes és ambiciózus vidéki színházak a pénzelvonás és a bevételkényszer fenyegetésétől megijedve művészi elképzeléseiket alárendelték a biztonságos működésnek. Mert sajnos még csak a működés mérhető, a minőség nem. Természetesen ez idő alatt több érdekes színházi kísérlet és néhány kitűnő színházi műhely is született. A legfontosabb az, hogy új műfajok jöttek létre, például a fizikai színház. A mozgás- és táncszínházak népszerűségükkel a színházi kultúra természetes részeivé váltak. Folyamatos az átalakulás, vagy ha így jobban tetszik, változik a struktúra.

Ami a visszafejlődést illeti, sajnos sok területen ez is bekövetkezett. Korábban kiharcoltuk a munkához való jogot, a több próbaidőt. A hatvanas–hetvenes évek háromhetes próbaideje hat-hét-nyolc hétre növekedett. A több idő kiharcolása nem pazarlás volt. Egy vidéki színház Shakespeare-bemutatója korábban tíz-tizenkét előadást ért meg, később az előadások minőségének függvényében harminc-negyvenes szériákat is elértünk. Gazdaságosabbá és gazdagabbá vált a színházi működés. A próbaidő most újra lecsökkent négy-öt, maximum hat hétre, a „kijátszottság" pedig vidéki színházak esetében – sokszor máshol is – néhol újra csak tíz-tizenkét előadásra. Ijesztő visszaesés.

– Azt mondod, hogy a spontán folyamatok hoznak jót is, rosszat is. De itt nem egyszerűen spontaneitásról, hanem a körülmények által kikényszerített folyamatokról van szó. A politika nemcsak azzal idéz elő változást, ha klienseket állít a színházak élére, hanem azzal is, ha számára a színház nem jelenti az emberi minőség gazdagításának lehetőségét, hanem csak egy púpot a hátán, amit igyekszik a lehető legolcsóbban megúszni. Nincs más lehetőség, mint elfogadni ezt a helyzetet, a puszta életben maradás kedvéért? Nem lehet kiverekedni, hogy a színház több legyen, mint szolgáltatás? Nincs rá semmi esély, hogy legalább megfogalmazódjék egy színházi minimum, kódex vagy – szinte már mondani sem merem – ethosz?

– Talán minden ott kezdődik, hogy milyennek látjuk, és milyennek szeretnénk látni magunkat. A legrosszabbra és a legjobbra egyaránt képesek vagyunk. Ideák nélkül kilátástalan az élet. Az emberi létezés legmagasabb szintje a beszéd és az ezzel kapcsolatos írás, olvasás. A beszélt és az írott nyelv is folyamatosan egyszerűsödik. Ez egyrészt természetes, másrészt mégiscsak föl kellene mutatni a veszteségeket. Fogalmaink nagy részét újra meg újra meg kellene fogalmazni, így azt is, hogy mi a Nemzeti Színház. Mert ez számunkra érzelmileg is fontos fogalom. Pest és Buda elsősorban német nyelvű városok voltak. A színházi kultúra, az a bizonyos kőszínházi kultúra is német nyelven jött létre. A Nemzeti Színház, az első és sokáig egyetlen államilag támogatott magyar nyelvű színház is azt tűzte ki céljául, hogy gazdagítsa nyelvünket, gondozza nemzeti irodalmunkat, és megismertesse a világirodalmat. Néhány időszakában ezeknek a feladatoknak meg tudott felelni. Hudi László és Imre Zoltán pályázata, amely ezeknek az értékeknek a megőrzése és újabb értékek teremtése jegyében szüle-

tett, azt mondja, hogy ha a Nemzeti Színház fogalmát továbbra is használni akarjuk, akkor a színház számára új feladatokat kell kijelölni. Mert attól, hogy a legnevesebb színészeink egy része itt lép fel, még nem lesz Nemzeti Színház. A dolgozat legfontosabb elgondolása, hogy a Nemzeti Színház fordítsa költségvetésének jelentős részét vidéki, pesti, alternatív és kőszínházi – de mindenképpen minőségi – előadások létrehozására.

– De kinek kell ezt akarni? Valami felső hatalomnak, amely belátja – ugye, érzékeled az iróniát –, hogy ez tényleg valami nagyszerű dolog, és a saját hatalmi szektorában elősegíti a megvalósulását? Vagy egy másik társaságnak, a színházi embereknek, akik egyetértenek ezzel, és a két csoport szándéka harmonikusan találkozik? Jelenleg ennek a találkozásnak semmiféle esélye sincs. Ehhez valamilyen szervezett intézményrendszerre lenne szükség. Nem a Nemzeti Színházban kellene elkezdeni, mert az épp a hagyományai miatt kezelhetetlen, hanem a „végeken". A Hudi–Imre-pályázat alkalmazható a teljes terepre. Mondjuk, kell egy épület, ahol próbatermek vannak – nevezzük inkubátorháznak –, és megszületik a fiatal színház. Aztán, ha megszületett, valakik ezt észlelik, és segítenek földajkálni: fölfigyelnek rá, „megveszik", helyet találnak neki, utaztatják, menedzselik. Külföldön megvannak erre a technikák. De az kell hozzá, hogy legyenek színházi emberek, akik nagyon meg akarnak mutatkozni, és hivatalos emberek, akik nagyon fontosnak tartják elősegíteni, hogy megmutatkozzanak.

– Pályázatukban az is újdonság volt, hogy szakmailag hiteles alkotók döntsenek az előbb említett produkciós támogatásokról. Egy valóban fontos előadás létrejötte garantálja az újabb előadás létrehozását. Hogy biztosítva legyen a jól sikerült előadások kijátszása, legyen fedezet az utaztatásokra és a propagandára is.

Szakmánk nagy része most is pontosan tudja, hogy mi az érték, és mi nem az. Még akkor is tudja, ha olyan előadásról van szó, amely meghaladja a saját ízlését, vagy ha attól akár radikálisan különbözik is. Csak ismételhetem: kikerülhetetlen, hogy a szakma döntsön, egyedül ez eredményezhet minőségi változást. Nem a politikai ambíciók, nem a struktúraváltás és nem a pénzelvonás. A politika természetesen igyekszik a progresszivitás látszatát kelteni, igyekszik kapcsolatot teremteni a fiatalokkal, igyekszik bizonyítani, hogy rájuk épít, rájuk számít.

– Komolyan mondod?

– Igen. Nagyítóval keresi, kiket tudna megnyerni, favorizálni és felmutatni.

– Nem így látom. A politika támogatottjai meglehetősen öregek, például vidéken. Nem annyira életkorukat illetően (bár úgy is), inkább a szemléletüket tekintve.

– Most ne bonyolódjunk generációs vitába, ez túl összetett kérdés. Igazad van abban, hogy az alternatívitás összességében a szükségesnél még mindig kevésbé támogatott, de jobban, mint, mondjuk, tíz évvel ezelőtt, és ez jó; közben a kőszínházak finanszírozása jelentősen csökkent, és ez rossz! Ez is politikai döntés.

– Ez valóban központi politikai döntés: az arányokban történt változások követése.

– A politika elsősorban önmaga szobrát építi. A Nemzeti Színházat, a Művészetek Palotáját, a Millenáris Parkot, köztük több, gyakran üresen álló épületet. A kultúra támogatására jutó pénzösszegek csökkenésének oka az is, hogy a PPP programokban készült épületek törlesztése rendkívül nagy összegeket köt le. A kulturális intézményrendszer egészének működtetését veszélyeztetik ezek a lekötött összegek. A politika játszik! Sajnos egyik párt hosszú távú programjában sem olvashattunk arról, hogy milyen szerepet szán a kultúrának. Ez elgondolkodtató.

– Politikán most kifejezetten a mindenkori kormánypolitikát érted. A helyi politika teljesen másképp működik, azt a pártviszonyok és a hatalmi viszonyok határozzák meg. Ez azért tragikus, mert rövid távra szól, néhány évre, utána pedig egy másik hatalmi szférában szétrombolják, ami addig épült, hogy valami teljesen mást csináljanak. Nem lehet folyamatosan dolgozni, színházi arculatot építeni, meg kell felelni valami színházidegen kényszernek. Most pedig visszatér és bebetonozódni látszik egy ennél is rosszabb, avítt, a szó legrosszabb értelmében „vidéki", provinciális színháztípus, amelyet negyven évvel ezelőtt kezdtünk szerencsésen meghaladni.

– Már átláthatatlan a helyzet. A legutóbbi idők történései, a kecskeméti, a szolnoki, a veszprémi és a kaposvári színház körül történtek magyarázhatóak sokféleképpen, de azok a nyilatkozatok, amelyek arról szólnak, hogy ezeken a helyeken kizárólag a világ derűs arcát mutató színházakra van szükség, rendkívül veszélyes üzenetek. A színház abban is tud segíteni, hogy a rendelkezésünkre álló véges időt, az életünket minél teljesebben éljük meg. Derűvel, a létezés örömével, de nem öntudatlanul.

– Úgy gondolod, a vidéki igazgatói kinevezések hátterében elsősorban az áll, hogy az új igazgatók derűs, szórakoztató színházat csináljanak? Ez valami koncepció?

– Könnyebb elaltatni a közönséget, mint gondolkodásra vagy véleményalkotásra késztetni. Régóta mondom, a közönségnek tanulnia kell a színházba járást. Ez a tanulás rendkívül élvezetes folyamat, erre a mi színházainkban is van példa. Például ilyen a kaposvári színház máig tartó története. Voltaképpen a szolnoki színház is ehhez hasonlóan működött. Ezeket a szellemileg és esztétikailag is gazdag folyamatokat megszakítani vétek.

– Az, hogy a magyar színházban nincs folyamatosság, régebbi keletű. Mindig újra kellett kezdeni. Ez nem rendszerfüggő, így volt Hevesi vagy Németh Antal idején, vagy még régebben. Mindig elindult valami, és valami mindig megállította. Ez a magyar színház tradíciójának része vagy inkább az átka. Az oroszoknál vagy a lengyeleknél folyamatosan egymásra épültek az újabb és újabb színházi hullámok, nem volt megtorpanás, minden beleivódott a közös színházi tudatba, így lehettek hullámhegyek, lehettek hullámvölgyek, de azt, ami volt, nem lehetett kiradírozni. Nálunk hiányoznak az erős, megkérdőjelezhetetlen tradíciók. Ha megvolnának, akkor a politika nem tudná azt csinálni a színházzal, amit csinál. Ahogy nem csinálja sem a lengyeleknél, sem az oroszoknál, sem a románoknál.

– Igazad van! Máshonnan indultunk, mint ők. Nemrég a Zichy Mihály-kiállítás újra bizonyította a művész kivételes tehetségét, de eszünkbe juttatta azt is, hogy *Az ember tragédiájá*ról alkotott képünket túl hosszú ideig a Zichy-rajzok határozták meg. Később, amikor találkoztunk az észt színház előadásával, Epp Kaidu tiszta, pontos formanyelvével, rácsodálkozhattunk, hogy

Madách így is igaz. Vagy: hogy már csak így igaz! Ha korabeli olasz metszeteket nézünk Goldoni-előadásokról, azok szinte mai rajzoknak tűnnek. Tiszta, pontos formanyelv. Mi a lényeget elfedő látványvilágot örököltük. Máshonnan indultunk, idáig jutottunk. A nemzeti romantika közös élménye után ma már új esztétikák szükségesek. Igazi áttörés színházi értelemben Magyarországon nem történt. A lengyelek, az oroszok, a románok talán az értelmiségük minősége és nagyobb száma miatt más úton indultak, és tovább jutottak. Mi legtöbbször valami kevésbé lényegesről beszélünk. Nem arról, hogy kik vagyunk, milyenek vagyunk, hogy az ember mennyire törékeny, mi okoz neki örömet vagy fájdalmat. Mindig másról. Generációs vitákról, politikai különbözőségeinkről, vélt szellemi fölényünkről.

– *De hogyan tudnánk kilépni a rossz helyzetekből? Tradíciót nem teremthetünk, a politikát nem tudjuk jobb belátásra bírni – tehát tehetetlenek vagyunk? Sokan abban hisznek, hogy a megoldás a színházi törvény. Ha egyáltalán lesz. De miben segíthet, mit intézhet el azok helyett, akik a színházat csinálják? Garantálhatja a színházi törvény, hogy a színházi szakma nevezze ki az igazgatókat? Szerintem ilyen törvény nincs, és nem lehet. Ebbe kapaszkodni illúzió.*

– Attól félek, hogy a színházi törvény kevés kérdést fog megválaszolni. A nagyon dicsért és valóban eredményes filmtörvény is elsősorban az iparszerű termelést segíti, illetve egy Európában páratlan adókedvezményt tud felmutatni. Az adókedvezmény, vagy mondjuk így: a színházak jobb munkafeltételeinek megteremtése számunkra is hasznos lenne, de csak akkor, ha ezáltal komolyabb belső verseny alakulna ki, és nemcsak a népszerűség, hanem a minőség terén is.

A kinevezések és a vezetői megbízatások módja kulcskérdés. A színház nem önmagáért, hanem négy-, négy és fél millió nézője miatt fontos. Megjegyzem, a nézők többsége a világon mindenütt többnyire közepes előadásokat lát. De legalább nem otthon ül, és nem egyedül. Ezt a több milliós tömeget, a színházi közönséget nem szabad magára hagyni.

– *Tehát elismered, hogy nálunk is „többnyire közepes" előadásokat látni...*

– Hogy miért tartom gyengének vagy közepesnek színházaink nagy részét? Mert szakmailag közepesen felkészültek, mert szociális és társadalmi kérdésekkel alig foglalkoznak. Esztétikailag az éppen most történő paradigmaváltás miatt is könnyen zavarba hozhatók. A folyamatosan csökkenő költségvetés miatt is egyre gyengülnek. A nagy, néha túlzottan nagy színházépületek kötelező kilencven-száz százalékos látogatottsága csak előre megjósolható kompromisszumokkal érhető el. Színházaink nagy részében így eleve kódolt a középszerűség. Aztán itt van a jelentkező „új esztétika", amely szerint a színház feladata kizárólag a gondok feledtetése, a boldogítás. A színház vállalt feladata műfajoktól függetlenül ennél mindig sokkal több volt. Ismétlem, a csupán a látogatottságot mérő tulajdonosok is okai ennek a középszerűségnek. Ezért fontosnak tartanám, hogy legyen olyan hálózat, most éppen úgy hívják, hogy befogadó színház, de másfajta teljesítési igényekkel. Ezek a színházak másfajta esztétikát követve és saját generációjukkal is konkurenciaharcot folytatva próbálják magukat megfogalmazni. Csak a tehetségesnek bizonyulók kapjanak később még biztonságosabb támogatást.

– *A mai rendszer úgy működik, hogy a többségében – ahogy te is mondod – gyenge előadásokat produkáló, de mégiscsak „élő" színház aránytalanul nagy részt kap a támogatásokból, különösen a minőségéhez képest. Ezek az előadások a „másik hálózathoz" képest túlzó többségben vannak, nemcsak a bemutatókat, hanem kijátszottságukat tekintve is, az egyes repertoárokon belül. Létrehozóik alapvető érdeke, hogy a támogatás jelenlegi aránytalansága megmaradjon. Továbbmegyek: ez a rendszer az „alaphálózaton" belül is azt támogatja, ami sikeres, nem azt, ami értékes vagy kockázatos. A támogatási arányokon változtatni csak szakmai egységben lehetne, ami beleütközik a rendszer kedvezményezettjeinek egzisztenciális érdekébe, ezért esélytelen.*

– Az elmúlt harminc év sorozatos rossz döntései miatt még a tehetségesek egy része is rémülten tehetségtelenné vált. A politika ezt elsősorban anyagi presszióval, elvonásokkal érte el. De az a színész, aki lehet, hogy szakmailag közepes szinten működő, de mégiscsak *élő színházakban* dolgozik, azokon az estéken, amikor találkozol vele, az országos átlagnál magasabb szellemi, idegi, fizikai jelenléttel végzi munkáját. Ha azt mondod, hogy a rendszert ezek az egzisztenciák tartják össze, én azt válaszolom, hogy igen, de ők megdolgoznak a pénzükért. Igen kevés pénzért.

– *Folyik az egzisztenciaharc, ami még nem harc a minőségért...*

– Közben a világ is megváltozott, kinyíltak a kapuk, és most már nagyobb merítésből lehet választani. Az állami képzésen túl más helyekről is a pályára lehet kerülni. Lehet csoportokat szervezni, új esztétikákat fogalmazni. Ezek segítését kellene megszervezni, de nem szembeállítva a másik oldallal, a „másik hálózattal", mert ennek semmi értelme sincs. Az egyiknek a tömegízlést, valamilyen átlagot kell képviselnie, a másiknak pedig egy olyan nyitást, amelyből új minőség is születhet.

– *Ehhez szerintem plusz anyagi forrás kell, amit csak egy kellő erejű színházi szakma követelhetne ki.*

– Nincs kellő erejű szakma.

– *Erről beszélek. Mindenki attól fél, hogy tőle veszik el a pénzt, és erre meg is van az esély.*

– Ez bonyolultabb. Amelyik színház esetleg el tudná magát tartani, és magánszínházzá alakulhatna, az is kiharcolja vagy megszerzi magának a támogatást. A szakmánkban vannak olyanok is, akik elég jól élnek. A szakma egésze inkább rosszul él.

– *Mégis azt mondod, hogy ne nyúljunk a kialakult helyzethez, mert az nem jó ugyan, de mégis valami átlagon felüli jelenlét mind az alkotók, mind a közönség részéről.*

– Találkozási lehetőség, közösségi hely, kultúránk része. Itt felerősödhetnek gondolatok, megfogalmazódhatnak igazságok.

– *Viszont a jelenlegi rendszerhez kell rendelni egy másik hálózatot.*

– A másik hálózatról is és a jelenlegi működéséről is gondolkodnunk kell. Beszélgetésünk onnan indult, hogy a jelenlegi működés hibás, mert nem a szakma, hanem a politika és a kis helyi érdekek, valamint az egzisztenciális viszonyok befolyásolják. A színházakat az

állam és az önkormányzatok közösen finanszírozzák. Mindegy, hogy az állam politikailag éppen milyen színű, a fenntartás egyik részét ő fizeti, a másikat a szintén változó színű önkormányzatok. A színházvezetői kinevezések viszont helyi szintűek, és ezek a döntések, a bizottságok név és arc nélküliek. A pályázatok néha már felkerülnek az internetre, de nem folynak viták róluk. Utólag sem. Mert akkor már minek? Úgyis együtt kell élni az új helyzettel. Azt is tudjuk, hogy lehet jó pályázatot írni és utána rossz színházat csinálni, és fordítva – mégis hiányzik a leírtak megvitatása. Ez így csak színjáték. Kérdezted, miért volt fontos számomra Hudi és Imre nemzeti színházi pályázata. Azért, mert valami olyat fogalmazott meg, amiből még sok minden más is következik. Dolgozatukban tisztázni igyekeznek számos, már-már értelmezhetetlen fogalmat, és új feladatokat is megjelölnek. Ilyenek a klasszikusok újrafordítása, a világszínház részletes ismerete, ismertetése, szakmai viták lefolytatása, külföldi előadások folyamatos meghívása. Természetesen mindazon túl, hogy teljesítette a Nemzeti legfontosabb feladatát: élő színház legyen. Mert nem lehet elhatározni, hogy jó színház legyünk. Legjobb még kevésbé. Olyan sincs, hogy valaki sikeres színházat akar. Sikeres színházat nem lehet csinálni. „Valamilyen" színházat lehet csinálni, s ha az még sikeres is, az nagyon jó.

– *Programokat megfogalmazni és megvalósítani a Nemzeti Színházon kívül is lehet, ezért mondom, hogy a pályázat egyszersmind általános modell. Tegyük fel, hogy valaki meghirdet egy programot, csapatot szervez, az elején talán még pénzt sem kér hozzá, vagy csak minimálisat – konkrét példáról beszélek –, és elkezd dolgozni. Létrehoz valamit, aminek csak akkor van jövője, ha intézményesül. Ezen azt értem, hogy a produkciót valakik megnézik, akár egy bizottság – de nem arctalan, személytelen hivatalnokokból álló –, és adott esetben azt mondja: ez jó. Létrejött valami, ami beállhat a „versenybe", a többiek közé. De ezt szakmailag kell értékelni, mert ha rögtön a nézőszám meg a bevétel meg a népszerűség számít, akkor a „versenyt" nem ők fogják nyerni...*

– Igen, a legtöbb döntés név nélkül és arctalanul történik. Jelenleg a fenntartók számára az a legfontosabb, hogy ne legyen gond. Ha gond van, akkor baj van, akkor már ott a Mohácsi-féle probléma. Ne legyen gond, „csak üzemeljünk".

– *Lehet ezen változtatni?*

– Lehet, de nem a struktúrával, hanem azzal, hogy ha Vincze János Pécsett csinál egy másik színházat, és az a színház jó, akkor azt támogatni kell. És ha Vincze jobb, kapjon még nagyobb lehetőséget.

– *Ki mondja meg, ha így van?*

– A szakma.

– *És ki fogja támogatni?*

– Hát a politika! A politikának ez a dolga. Leszerepel, ha nem ezt teszi. A politikának nemcsak gazdasági, de humán programjának, kulturális programjának is lennie kell. Most hallom, hogy a kulturális kormányzat bevezeti a Németországban, Franciaországban már harminc-negyven éve meglévő törvényt, mely szerint minden új épületnek a bekerülési összeg néhány tized százalékát kulturális alkotásra, szoborra vagy térplasztikára, tehát művészi alkotás megrendelésére kell fordítania. Haladunk.

– *Mitől kényszerül rá egyszerre a politika arra, hogy kulturális programja legyen? Hirtelen felébred, a fejéhez kap, és azt mondja, jaj, eddig nem volt kulturális programom, holnapra csinálok egyet? Mitől? Miért? A kultúra nem számít, nem fontos. Nincs közszellem vagy közvélemény, amely kikényszerítené. Ugyanezt elmondtuk, leírtuk tíz éve. Sőt, már harminc éve.*

– De én nemcsak a kultúra támogatásáról beszélek, hanem az ország kulturális állapotáról is. A politika is zavarban van. Ijedten látja az ideálok és a biztosnak hitt tekintélyek elvesztését, az egyre zavarosabb közállapotokat. A négyéves ciklusváltás szisztémájából annyit sikerült elsajátítaniuk, hogy ennyi az az idő, amíg birtokon belül vagyunk. Hiányoznak a hosszú távú programok és a közös megegyezésre való törekvés.

– *Volt idő, még a rendszerváltozás előtt, amikor egyes színházak vagy színházi előadások ellenszegülést tanúsítottak az elfogadhatatlan társadalmi állapotokkal szemben, szolidárisak voltak az elesettekkel, kiszolgáltatottakkal, elnyomottakkal, és általában morális elveket, szellemi értékeket közvetítettek, még ha ez veszélyes volt is. Ilyesmi ma alig látható, a félelem megüli a lelket, mondhatnám egy Fassbinder-film címével. És ez most egzisztenciális félelem, egyszerűen olyan a helyzet, hogy szerződést, állást, megélhetést kell félteni, ha egy ember művészi értelemben bátornak mutatkozik*

– Van még néhány perlekedő is. Úgy érzem, hogy joggal félünk. Egyre irracionálisabb az a közeg, amelyben mozgunk. Ma már bárki bekerülhet vezetőnek azokba a színházakba, amelyeket valamikor színházi kultúránk jelentős alkotói vezettek. Ez sokakat megfélemlít. Talán egész generációk rettennek vissza. Vagy ami még rosszabb, alkalmazkodni kezdenek ehhez a világhoz.

– *Akkor most érdemi dolgokról beszélni voltaképpen illúzió. Bizonyos szakmai döntések sorsa akkor is kétséges lenne, ha mindenki a legjobb szándékkal csakis ezekre keresné a legjobb megoldást. Mondjuk, ha egy színház a nehezebb utat választaná, a szellemi erők koncentrálását és az értékek közvetítését, akkor ehhez a hosszabb távú programhoz időre és türelemre lenne szüksége. Nem biztos, hogy az első évadban lenne annyi nézője, mint korábban, ki kellene várni, amíg a szellemi befektetés eredményt hoz. Ha mások is követnék a példát, lehet, hogy a négymillió néző lecsökkenne hárommillióra, ami még normális körülmények is botrányosnak számítana, nemhogy ma, amikor a kockáztatás egyenlő az öngyilkossággal.*

– Újból csak ismételni tudom, hogy nagy hiba lenne megszüntetni színházakat abban a reményben, hogy a megmaradók majd ettől jobbak lesznek. A megszüntetett színházak egymillió nézője ezután mit néz majd a színházi előadások helyett? Ez a legerősebb érv ezzel az elgondolással szemben.

– *Senki sem akar színházakat megszüntetni. Attól van négymillió néző, hogy a fenntartó a kereskedelmi színházakat preferálja. A kockáztató, problémalátó színház önmagában szavatolja a nézőszámcsökkenést.*

– Nyugat-Európában a fenntartó a felelős kulturális intézményeiért. Az ő dolga, hogy pontosan határozza meg a programot és a feltételeket, amelyekkel meghirdeti a vezetői pozíciókat. Akivel tárgyalást kezd, azzal ismerteti a szerződés feltételeit, hogy mennyi támogatást kap a színház, és mit kell ezért teljesítenie. Az első

helyen szereplő meghívottja – esetleg egy világnagyság – bebizonyítja, hogy mindezt csak az összeg többszöröséből lehet megcsinálni. A felelős önkormányzat megköszöni, sajnos erre nincs módja, és kezdődik a megbeszélés a következő pályázóval. A folyamat nagyon lényeges. Az alkut már abban a reményben kötik, hogy mind a két fél s ezzel a közönség is jól jár. Nem csorbult a művészi szabadság, és megmaradt az a feltételrendszer is, amelyben az önkormányzat az adópénzekből működteti színházát.

– *Megint az idealizmus mezején járunk, de nem baj, mert a nyugati példa azt mutatja meg, milyenek azok az ütközések, amelyeket nem a politikai érdek, a kliensállítás, a korrupció, hanem maga a színház, a róla alkotott felfogás generál. Zürichben pár éve kirúgták az igazgatói székből Christoph Marthalert, mert túl avantgárd vagy alternatív volt a városvezetésnek. Münchenben viszont hosszú távon kitartottak egy operaigazgató mellett, aki újításaival előbb lenullázta, majd szívós munkával visszacsalogatta és törekvéseinek hívévé tette a közönséget. Ezek egyértelmű helyzetek.*

– Nálunk sem rendkívüli kiállások, sem elutasítások nincsenek. A fővárosi színházak többségére jellemző a gyávaság. Műsorukban egyszerre találhatók meg a kísérleti produkciók és az azokat biztosító népszerű művek. A programok rendkívül eklektikusak. Így nehezen vagy egyáltalán nem alakulhat ki a színház *saját közönsége*. Vidéken egy-egy helyen ma még ez másképpen van. Az előbb említett Kaposvár azért jó példa, és azért jelentős időszaka a magyar színháztörténetnek, mert az előadások minden műfajban (gyermekdarabok, zenés és prózai bemutatók) szellemileg és szakmailag egyforma igénnyel készültek.

– *Szép volt, és lám, ma ezt is leblokkolja a politika. Makacsul visszatérek ugyanahhoz a kérdéshez: semmit sem lehet tenni? Minden „spontán folyamat", és nincs, ami megállíthatná?*

– Politikai akarat nélkül csak kis szabadcsapatok vívhatják meg harcukat. A támogatás megemelését kellene elérni, ebből újabb helyeken, másfajta esztétikák szerint dolgozó új együttesek jöhetnének létre. Ezek az új színházak versenyezhetnének a meglévő, szintetizáló színházakkal.

– *Ez adminisztratív besegítés.*

– Igen, ez döntés.

– *Egyszerre központi és helyi döntés, hiszen nem arról van szó, hogy csak Budapesten legyenek alternatívák.*

– Természetesen állami és helyi döntés. És nem valaminek a megszüntetéséről.

– *Végül is vállalható kompromisszumot javasolsz. Bővíteni, nem szétrombolni a meglévő kereteket.*

– A nézők majd választanak. Ha a közönség nem önmagát látja viszont a színpadon, akkor majd másik színházat fog választani.

– *Egy alternatív hálózat nem érdeke azoknak, akik a „fősodorban" a színházi székeket őrzik.*

– Valóban mindenki őrzi a székét. Mert bárki egy pillanat alatt kimozdítható onnan.

– *Generációs ellentét azért van. Egyes fiatalok, ha nyíltan nem is, privát körben mondogatják, hogy miért vannak ezek az öregek még mindig ott, ahol nekünk kellene lennünk. Miért őrzik a székeket?*

– Ha nem lenne generációs vita, ha nem lennének megközelítési különbségek, megszűnne a jogfolytonosság. Ez a vita a feltétele annak, hogy az új nemzedék megfogalmazhassa véleményét az előtte levő generáció teljesítményéről, és azt is, hogy miben és mennyiben akar különbözni attól. Ez a jogfolytonosság. Valóban nagy baj, hogy egyes generációk még mindig nem kerültek helyzetbe. Közülük már sokan többször is pályáztak színházvezetői helyekre. Sajnos legtöbbször nem az alkalmasság, nem a tehetség szerint hirdettek győzteseket.

– *Ideális helyzetben, amikor tartalmak néznek szembe tartalmakkal, természetes a generációs harc. De nálunk az hiányzik, amire az előbb utaltál. Hogy az új nemzedékek és az egyes színházi emberek is megfogalmazzák magukat. Azt, hogy mihez képest vagy mivel szemben akarnak világra jönni és a világot megváltoztatni. Elsősorban persze előadásokkal, de akár plakátszerűen, kinyilatkoztatással is. A példa Schilling és Bodó. Sok mindenre mondanak nemet, például arra, hogy betagozódjanak egy társulatba, részesei legyenek egy tucatnyi előadásból álló biztonsági repertoárnak, amelyben nem lehet megbukni, mert egy-egy előadást havonta kétszer tűznek műsorra, és az ideológia is megvan hozzá: a magyar közönség megszokta, hogy mindennap mást lát.*

– Az *en suite* mitől jobb, mint a repertoár?

– *Semmitől – önmagában.*

– Lélekölő a színésznek, fásulttá teszi az előadást. Szolnokon a hétvégeken néha ötöt játszottunk. Az *Athéni Timon*ban Piróth Gyula egy szombat esti előadáson hirtelen leállt a szöveggel. Előadás után megkérdeztem, mi történt. Azt válaszolta, nem tudtam, hogy mondtam-e már ezt a szöveget, vagy még nem mondtam. Annak idején sikerült elérnünk, hogy az *en suite* helyett vidéken is jöjjön létre a repertoárszínház. Azt is, hogy társulat működjön, ne csak alkalmi társulás. Mi hittünk ebben, mert megélhettük, érezhettük ennek az együttlétnek a felelősségét és gazdagságát. Természetesen nem a repertoár az egyetlen elképzelhető működési forma. Számomra a korábbi eredmények – a társulati létezés, a műhelymunka, a repertoár-játékrend – bármelyikéről való lemondás veszteség lenne.

– *Honnan lehet tudni, hogy mi a veszteség? A repertoár előnye nem foglalja magában a havi egy, szétesett előadást, amelyet a szöveg-nem-tudás félelme tart össze. Ez is lélekölő, ennek is fásultság a következménye. Egyes fogalmak, amelyeket előszeretettel használunk, kiürültek. Nem mondom, hogy nincs társulat. Van társulat, de nem mindegyik az, még ha annak nevezi is magát. Védekezünk, lefedjük magunkat, ha a fogalmat védjük, és nem azokat, akik ki is töltik a fogalmat.*

– A társulat feltételez egy ízlésbéli közösséget, egy közösen elhatározott, vállalt munkamorált. Gyakran egy, néha több olyan személyt, akik köré gyűlve a hozzájuk csatlakozók is szakmailag hasznosnak tartják az együttlétnek ezt a formáját.

– *Restellem, hogy folyton ugyanazt hajtogatom: egy ilyen személyiségnek vagy közösségnek valamilyen intézményes segítséget is kell kapnia az ambíciójához, főleg ha kezdő.*

– Intézményes segítséget az jelentene, ha az önkormányzatok értékek, érdemek alapján neveznének ki színházi vezetőket, mert csak ilyen művészek képesek tehetséges művészekkel szövetséget kötni. Máshonnan folytatom. Régi élményem, el szoktam mesélni a hall-

gatóknak is. Firenzében a Piazza della Signorián sétáltam, és döbbenten láttam, hogy a felállványozott paloták egyikében garázs üzemel. Korábban színházépület volt. Most daruk viszik fel a páholyok helyén kialakított rekeszekbe az autókat. Nálunk még csak üresen álló moziépületek találhatók. Olaszországban, Spanyolországban alkalmi társulások előbb üres színházépületet, majd felszerelést, világítást, hangosítást bérelnek, és lejátszanak négy-öt előadást. Aztán az épület megint üresen áll, néha több hónapig. Számukra ez természetes. Számunkra nem.

– Ezt mondod te, más meg azt mondja, látva, hogy valaki újat akar, ki akar bérelni egy garázst, rámpát akar építeni, mert valamilyen pályázaton pénzt nyert, tehát meg akar szerveződni, hogy ez igenis sérti az ő érdekeit, mert ezt az egészet az tartja össze, hogy le vannak osztva a pénzek, és aki újonnan jelentkezik, az betolakodó, ellenség, ne kapjon semmit.

– Ezt az állítást túlzónak érzem. Féltékenység, önzés mindig lesz. Az is gyakori, hogy generációk túlértékelik magukat.

– Hollandiában minisztériumi szakembereket foglalkoztatnak, akiknek nincs más dolguk, mint járni az országot, és ha öt ember egy pincében valami izgalmasat csinált, megteremtik a feltételeit annak, hogy máshol is, többször is eljátsszák. A londoni Nemzeti Színház hasonlóan működik, pár évvel ezelőtt Magyar Éva így jutott oda egy alternatív produkcióval, amely aztán annyira tetszett, hogy a Nemzeti megbízta egy új előadás létrehozásával. Ez éppen olyan plusztevékenysége lehet a Nemzetinek, mint amiről beszéltél. A mi viszonyaink között idealizmus.

– Mi ebben az idealizmus? Még érdekeket sem sért. A struktúravita helyett más, sokkal fontosabb dolgokkal kellene foglalkozni. Például világtendencia, és nálunk is erősen érződik már, hogy a közönség összetételében a nők száma jelentősen meghaladja a férfiakét. Ennek számtalan szociológiai, pszichológiai és egyéb oka lehet. Elemezni kellene az okokat. Vagy a színházi nézővé válás kérdése. Néhány boldogabb országban, ahol a színház fontosságát felismerték, már gyermekkorban, később iskoláskorban lehetőséget teremtenek a gyerekeknek, hogy szerepelhessenek, szerepeket alakítsanak, játsszanak – „színjátsszanak". A cél az, hogy jó közönség váljon belőlük. Hogy élvezzék és megszeressék ezt a társasjátékot.

– Mintha végveszélybe került volna Magyarországon, amit a szó eredeti értelmében színházművészetnek nevezünk.

– Színházművészet? A színháznak történelmileg interpretáló szerepe volt. Csehov még perlekedik, hogy a színészek nem pontosan mondják a szöveget, a rendező pedig azt gondolja, hogy jogában áll értelmezni a darabot, holott a színdarab az íróé, csak az író tudhatja, hogy mit akart, és ha nem úgy játsszák, akkor inkább ne is játsszák. Ma a színházművészetről mint önmagát autonómként felmutató művészetről beszélünk. Az autonómia elérése fontos cél és hosszú folyamat. Végig kell járni, de vigyázva, hogy a beavatottak sürgető követelésének hatására ne szűküljön a látogatók száma, és ne váljon rétegművészetté a színház is. A túlzott vagy a túlzottan gyors intellektualizálás elijesztheti a közönség egy részét. Az újítás és a megőrzés arányának megtalálása ugyanolyan felelősség, mint a csak szórakoztatni akarás ideológiájának visszaszorítása. Egyébként nincs végveszély. Addig nincs, amíg majd' minden önkormányzat saját színházat akar magának.

– Tehát úgy érzed, hogy az, amit színháznak szoktunk nevezni – nem írom körül, gondoljon mindenki olyan színházra, amilyenre akar –, nincs igazán pozícióvesztésben.

– Annyiban, amennyiben a gondolattalanság és a silány munka veszteség. Újból csak visszatérek oda, ahol a beszélgetésünk elindult, a „népszínházi" ideához és Vilarhoz, vagyis ahhoz, hogy a színháznak dolga van a világban.

– Nem mondtad ki, de úgy értettem – és egyetértek vele –, hogy az autonóm színházművészet és a szórakoztató színház kettéválását adottságként kezeled, ami ellen ostobaság harcolni, legfőljebb megfelelően kell kezelni ezt a helyzetet...

– De igen, határozottan ezt mondtam, úgy látszik, nem elég nyomatékkal. Vérátömlesztésre, invesztációra van szükség, támogatni kell egy másfajta színházi nyelv kialakulását, ha az kellő tehetséggel jelentkezik. Ha nem történik meg az értékek helyzetbe hozása, akkor megáll az idő. Ebben is fontos a politika szerepe. Legyen víziója, elképzelése arról, hogy milyenek vagyunk, és arról is, hogy milyenné kellene válnunk. Mert minden változik. Gyermekeink más nyelven beszélnek egymással, mint mi, és mind a két nyelvnek fórumra van szüksége. Ha ezt a politika nem látja át, vagy nem tartja fontosnak...

– Tényleg: akkor mit lehet tenni?

– Nádasdy Kálmán azt mondta rikácsolva nekünk, hogy „semmilyen művészetre sincs szükség addig, amíg az be nem bizonyítja, hogy nélküle elviselhetetlenül szegényes az életünk". Major meg azt kiabálta, hogy akinek nincs vitája a világgal, aki nem akarja azt megváltoztatni, az ne akarjon színházat csinálni! Ehhez képest hol tartunk most? Verekszünk, ablakot törünk, autókat gyújtunk fel, cigányozunk, zsidózunk, gazemberezünk, lehazugozzuk egymást. Gyermekeink majd ezt a felnőtt példát tartják követendőnek. Most a kultúrának alig látszik a helye. De a kultúra sohasem volt csak önmagától erős. A kultúrát igényelni kell, vagy megrendelni. Vagy a Napkirálynak, vagy a démosznak – valakinek.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOLTAI TAMÁS

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft
Megrendelhető a szerkesztőségben:
1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241
e-mail: lapterjesztes@es.hu

Romeo Castellucci

Képrombolás a Színpadon és a Test visszatérése

A SZÍNHÁZ ÉRZÉKI HATALMA

A „színház" szó valójában a legképtelenebb és legidegenebb módokon hangozhat. Számomra újra meg újra átitatódik egy kevésbé ismert, de nem kevésbé mágikus erejű, bizánci eredetű, könyörtelen szóval: a képrombolással *(ikonoklasztia)*. A színháznak és a művészetnek egyetlen olyan formája sem érdekel, amely képtelen szembesülni a saját nemlétének tényszerű lehetőségével. A színpadi alak – a színpadi képrombolás eszközeként való – visszatérése mint téma végigkíséri a Socìetas Raffaello Sanzio pleonasztikus színházát. Chiara Castellucci írja: „A képrombolás színházi anyanyelvünk részét képezte, és nagyon fontos szavunk volt. Mi, akik Platónhoz hasonlóan undort éreztünk a művészetek iránt, nagy hatású szónak tartottuk. Platón szemében a látható valóság megtévesztő volt az ideák megvesztegethetetlen valóságához képest. A művészet, ahelyett hogy megszüntette volna a látható világ megtévesztő voltát, újrateremtette azt; a legyőzésére tett kísérletei mind hiábavalónak bizonyultak. De hogyan lehet legyőzni a valóságot, figyelmen kívül hagyva annak jelenségeit? Hogyan lehet ábrázolni a világot úgy, hogy ne épp a világ elemei legyenek hozzá kézben, beleértve a saját kezünket is? Ez az a paradoxon, amely ellentmondásba fojtotta a létezéshez leginkább hasonlatos művészetet, a színházat."

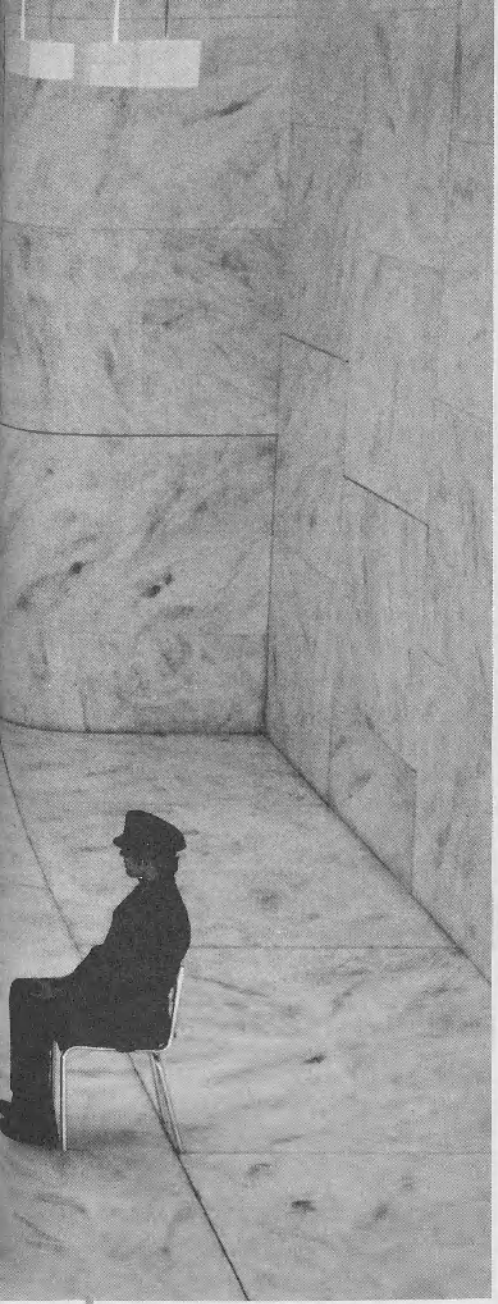
A képrombolási harc mozgatórugóját épp az eltörlendő kép hírneve és hagyományos tekintélye jelenti. A kiindulópont mindig ugyanaz: a stílusbálványozással szembeni határozott és szenvedélymentes gyűlölet. Felgyújtani a hagyomány hatalmas és gondolatszegény archívumát – ez az újfajta színház páncélba burkolt születésének költői alapja. A tagadás színházának megszületéséé, amely azóta is egyre csak égeti mindazt, ami már rég hamuvá lett, csak azért, hogy életben tartsa ezt a szellemi máglyát, pontosabban azt, amit a kezdetekkor jelentett. A hagyomány kulturális áramában való működés ezzel szemben azt jelenti, hogy feltételezzük: kapcsolódni lehet az immár arc nélküli múlthoz, de ezek a kapcsolódási pontok már Baudelaire korában sem léteztek (aki épp ezért állította fel a művészet mint sokkhatás elméletét). A színpadi alakokkal való harc színházunk minden megnyilvánulásában jelen van. Minden színpadi alak tudja, hogy alá van aknázva belülről, és hogy ő maga a saját végleges eltűnésének előhírnöke. Olyan alakok ők, akik nem hagyományozódnak tovább, és később sem válnak semmiféle örökség részévé. A harc láthatatlan formában zajlik, vagyis nem táplálja a nyugati hagyomány telítettségének és ürességének hamis játékát, amelyet – szándékaik ellenére és valószínűleg anélkül, hogy ennek tudatában lettek volna – az avantgárd mozgalmak is tápláltak.

A képromboló háború elsősorban a dolgok ábrázolásának képtelen igénye ellen irányul, másodsorban pedig épp a képrombolás fogalma ellen, amennyiben az a szétzúzandó színpadi alakok megtalálásának kínzó vágyát jelenti. A képrombolás végül is azért van, hogy ne legyen. A színpadi alak csak úgy élheti túl a saját maga által is éltetett rombolási dühöt, ha elégeti magát, ahogy a buddhista pap is bemutatja a maga nószínházát. Az égő alak az a színpadi alak, amely megtagadja az ikonográfiát, és végül megtagadja a képrombolást is, amely kétszer is megteremtette, vagyis „újrateremtette" őt. Ahogy a latin szintaxisban a kettős tagadás egy semleges állapottal egyenlő, úgy az ilyen figura apokalipszise is egyfajta semlegességet jelent, azt a semlegességet, amely végül feltartóztathatatlanul a hagyomány kettős rendszerének része lesz. Giacometti álló figurája a számtalanszor idézett tétlenségével e semlegesség erejének képi megnyilvánulása lehetne; szobrainak agyongyötört, érdes felületei ennek az égő máglyának az eredményei: ég az emberi bőr. Giacometti szobrait olyannak látjuk, mintha égnének. Elég az alakba rejtett másik alak. Nos, Giacometti szobrai nagyon hasonlítanak ahhoz, amit én „a színész szerkezeteként" aposztrofálok. Olyan ez, mint amikor egy égő háznak meglátjuk a szerkezetét, azt, amitől áll. Ilyenkor a színház „olyan, mintha" volta, az a tény, hogy a színlelésre alapul, ambivalens, kétértelmű dimenzióba kerül. Mintha a tükröt – a gyújtótükröt – a másik tükör elé tennénk és rezonáltatnánk, hogy meggyőződjünk az őszinteségéről. A színház így a színlelés szánalmas állapotába kerül, de ez nem keverendő össze a „színház a színházban" forma elemző kísérleteivel, amelyek valószínűleg a hetvenes évek képzőművészetére annyira jellemző tautológiát tükrözték.

Ez a színlelés ugyanis ironikus kinyilatkoztatás. Fricska a színháznak. Ártatlannak tetteti magát, mint az öreg Szókratész, hogy majd végső csapást mérhessen rá. Hogy megszabadítsa a terepet az egész kérdéskörtől. Az egyáltalán nem újszerű és félelmetesen teológiai jellegű *tabula rasa* azt jelenti, hogy elhelyezzük a testet az alak vastagságában; felidézzük, odavonzzuk, mintegy Orpheusz lantjával, mert „minden komédia véget ér, hála a testem színpadra történő visszatérésének" (Paul Valéry). Száműzetésből való visszatérés ez, amelyet az elfeledett test úgy hajt végre, hogy leírja a tökéletes körét, egymáshoz illeszti két kör kerületének egy-egy szélső pontját, ahogy a nosztalgia egyesítő ereje is egymáshoz akarja szorítani a kezdetet és a véget egy e világi tükör fájdalmas ölelésében. Csak a valóságban lehetséges a visszatérés, mert ez a – következményekkel járó – lépés mindig annak a szándékát mutatja, aki megteszi. Az ember visszatér a kezdet helyszínére; ez a kapcsolódási pont, itt van a bűn idejének és tüzének helye. A test visszatérése a valóság olyan objektív ténye, amely véget vet a komédiák bőbeszédűségének; a csend és a lélek egyszerűsége jelentik az utat a test győzelme számára. Bizonyos értelemben épp az alázatosság, a *kenoszisz* (üresség) segíti győzelemre a testet. A *szóma*-testet, a világ szegényét, a testet, amely az állatit és azt az eredendő kívülállást keresi, amely lehetővé teszi a számára, hogy erejének biztos tudatában lépjen színre. (Ha a cirkuszban összehasonlítom az emberek és az állatok „színre lépését", megdöbbent az utóbbiak pontossága.) A szöveg, a szövegkörnyezet, amely úgy fonódott a test köré, hogy közben meg is feledkezett róla, most nem tehet mást, mint hogy aláhull, mint egy régi, elhordott fürdőköpeny, amelynek már akasztója sincs, és így is marad, ebben a lenti, kevéssé nagyszabású dimenzióban: rongyként a földön. Régi történet ez, de nem árt elismételni.

Tehát: hogyan mozog a test a színpadon? Milyen gyorsan? Van-e méltósága a színpadon? És valóban szükség volt a képrombolásra a visszatéréséhez?

Induljunk ki most az idő megfigyeléséből, amely a test visszatéréséből ered. A test – egyetlen fordulatával – úgy söpri el, mint egy céltábla középpontját. A mese ideje maga a rendelkezésére álló idő; nincs iránya, mert a test körül repked, és úgy vibrál körülötte, mintha a saját mögöttese volna. Ez az „elvarázsolt" idő a színpadi alak szent és sérthetetlen páncélja, vagyis ily módon felfegyverkezve máshonnan kommunikál: egy néma, élet-



Brüsszel

telen testből; egy olyan testből, amely csak egyetlen történetet, egyetlen harcot tud elmesélni: *a Látszatok optikai háborúját*. De ez csak egy a lehetséges kísérletek közül arra, hogy megértsük, hogyan lesz egy színpadi alak – a visszatérő test – a mese megtestesülése a színpadon. Mi ez az egész? Miért érzem úgy, hogy a mese nagyobb hatású, mint a művészet? És mire jó? Arra, hogy lássunk valakit, aki a színpadon áll? ...De éppen ez az, ami hihetetlen. Valószínűleg ördögi tett. A színház természetellenes, fordított oltványa. Elvész a képrombolás reaktív hatása, elénk teszi viszont ezt a radikális, második teremtményt, amely már-már istenkáromlásként hat, mert *mer a semmiből teremteni*. Olyan, mintha a „mintha" hirtelen elhomályosulna, ezáltal az „annak idején" *(„in illo tempore")* néma összeomlását idézné elő, bizonyítván a teológiai űrt, amely mindenképpen feltételezi valamiféle teremtő jelenlétét.

A szinkronizálás hatásosan dicsőíti a semlegességet (amelyet már Antonin Artaud is emlegetett, azt hiszem), szülészeti értelemben kezeli a színpadi alakot, előkészíti a feltárását, az eljövetelét, a megdicsőülését és újraszületését. Ez volna a művészet boszorkányszombatja? Olyan a színpadra vitel, mint egy mise a Saint-Sicaire-templomban? Lucifer lenne a művészet éji pásztora? Ezek nem ezoterikus ügyek, hanem a színpadi nyelvről szóló kérdések; azért teszem fel őket, hogy elfogadhassam a színpadi sorsomat. Ily módon menekülés is ez a figurativizmusból és az elbeszélés túlsúlyából – a színpadi alak páncélzatába. Kikerüljük az unalmas történetmesélés kényszerét, hogy rögtön eljuthassunk – ebből ered tán a gyorsaság? – az egyetlen tisztán közölhető dologhoz, a testhez. Sebességet adunk a figurának – ez azt jelenti, hogy meghatározzuk a teljesítménykü-szöbét is –, de leginkább csak hagyjuk, hogy létezzen. Nincs kibúvó. Szembe kell néznünk azzal, ami van. Még akkor is, ha érthetetlen. Ez a szem meséje. A kísértet elsőrendű művészete. Az eljövendő gyerekkor. Fizikailag az ember már tökéletes testtel lép színpadra; ez azt jelenti, hogy *bármely* visszatérő test alkalmas arra, hogy színpadra lépjen. A test leírhatatlanná válik, mert kétszer látjuk. A technika előtt vagy felett. Tőle jobbra vagy balra. Tehát ki kell üríteni a pályáját.

A technikát megvetem. Mert szánalmas, de nincs bátorsága ezt bevallani. Úgy tesz, mintha valami agyafúrt dolog volna, hogy jobban el tudja adni magát. Úgy tesz, mintha alázatos volna; misztikumba burkolt tudományágnak tetteti magát. A technika rosszul színlel. Nem ügyes. A spontaneitás az érem másik oldala, a technika ellentettje és sorsa. Túl kell rajta lépni; úgysem azért járunk színházba, hogy takarékoskodjunk az érzéseinkkel. Én olyan technikára – egyfajta szupertechnikára – építek, amelyen túl lehet lépni, amely a saját eltűnő, agnosztikus és védtelen működésén alapul. Szinte esetleges, láthatatlan, és nem áll távol az ellenkezőjétől sem: az állatok szupertechnikájától, amely szintén benne rejlik. Nem jellemzi a hibázástól való félelem. De a létezéstől, a színpadi létezéstől való páni félelem annál inkább. Az állat teljesen otthon érzi magát a színpadon, mert nem tökéletesíthető. Amiben biztos, az épp a teste; viszont egyáltalán nem nyújt számára biztonságot a furcsa környezet, amely körülveszi. A technika műviségével nem tud mit kezdeni, mert már egy felemelőbb műviségben találja magát: a színpadi elidegenítettség állapotában, a mozdulatlanság állapotában akkor is, amikor kiütik, mint egy sakkfigurát. Ez a kereszt szupertechnikája, azt hiszem.

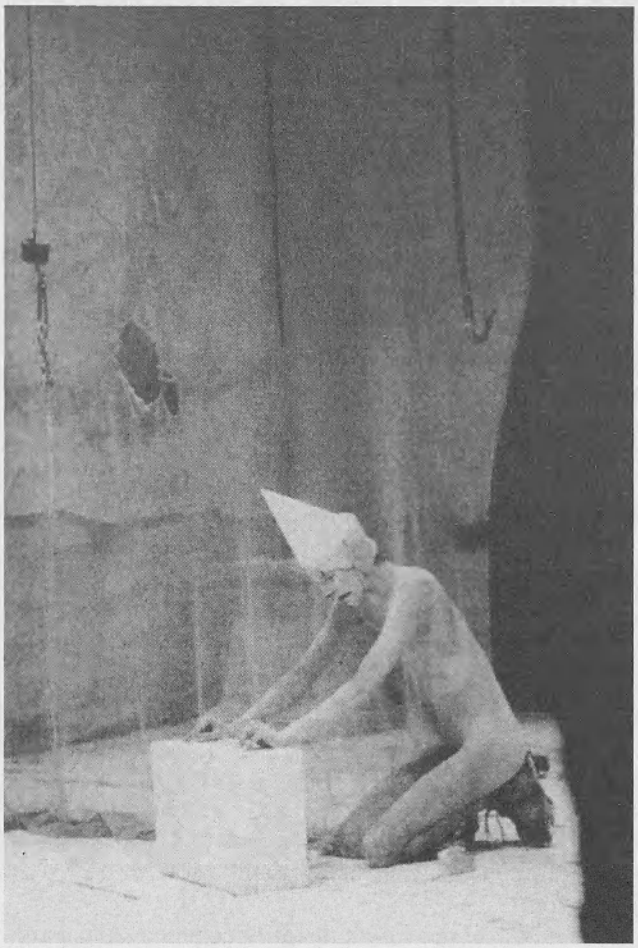
Nincs szükségem a technikára, mert a színpadi elidegenedésem paradox szépsége végül a test jelenlétének még erősebb érzetét szabadítja fel bennem. A lemondásnak ehhez semmi köze. A közönynek viszont annál inkább. Minden igazi szépség hűvös közönye ez. A szupertechnikát nem lehet elsajátítani; jelen van attól a pillanattól kezdve, hogy először emeljük lépésre a lábunkat. A szupertechnika tehát az elhivatottságot jelenti. Nincs ebben semmi misztikus: arról van csak szó, hogy pontos minta lenyomatát követjük. A sors is ilyen.

A test – legyen akár állat, tárgy vagy színész – sokkal előbb találja meg a kapcsolatát a színpaddal, mint a technika a maga összes erőfeszítésével, mert mindennek ki van téve a színpadon. És azért is, mert onnan jön, ahonnan magával hozza a minta „medrét" is.

A színész technikai intelligenciája kiábrándító a számomra. Észreveszem az erőlködést tükröző izommozdulatát, amelyet annak érdekében tesz, hogy leplezzen egy egész sor mikroszkopikus, az eredendő alkalmatlanságából fakadó, kiküszöbölhetetlen nyelvtani hibát. Minél magabiztosabbnak igyekszik mutatkozni, annál szánalmasabbnak tűnik előttem abbéli meggyőződésében, hogy ő a színpad ura, és nagyon is jogosan van a számára legméltóbbnak érzett helyen. *Mintha* tehetségtelenségről szó sem lehetne; *mintha* nem létezne az aporetikus, eredendő és ontológiai színpadi alkalmatlanság; *mintha* a színpadi elidegenítés mindössze zavarba ejtő hatás volna, amelyet sürgősen ki kell küszöbölni. Pedig épp ez a lényeg: *a színpadi elidegenítést a saját színészi lehetőségeink egyikeként,*

magasabb rendű színpadi viselkedésként kell értékelnünk. Vagyis a technika – minden igyekezete ellenére – sohasem tökéletes. Nincsenek megérzései. Nem jelöli ki a színpadot. Nem álmodja meg. A technika kétségbeejtő szó-csomagban szervezi a színpadot, amely mindig alá van rendelve az első „minthá"-nak, és figyelmen kívül hagyja a másodiknak, a mozgásnak az erejét.

Nincs szükségem a technikára, mert nem tudok hibázni. Méghozzá azért nem, mert nem tudom pontosan, mit csinálok. „Belépőfélben" vagyok valahová; ez bizonyos értelemben számkivetett, szent állapot. Már semmiért sem vagyok felelős. Akkor sem, amikor minden összeomlik, fizető nézők előtt. A test az első nézői tekintettől kezdve a kockázatban találja meg önmaga létrehozásának tökéletes retorikáját. A technika becsülendő takarékossága megszűnik létezni. Csak jelenlét van, és annak a hatása. Más út nem érdekel. Olyan téma ez, amely – úgy érzem – leginkább egy epigramma megcáfolhatatlanságát kívánná. Látszik és hallatszik a test, amely kemény közösséget mer vállalni a jelen lévő néző testével. Véleményem szerint pontosan ebben, a test tanulságos erőszakosságának különlegességében rejlik a színház érzéki hatalma. Akár akarja az ember, akár nem. Olyan ez, mint valami szélsőséges cselekvés. A test-figura gyors mozgással úgy hatol be a tekintet igen kemény atmoszférájába, mint a kalapács az üvegbe. Ennél a sebességnél elenyésznek a részletek, mert egyenesen a dolog lényegére irányul; vibráló, szédítő távlatokat nyit.



A hiányzó részletek. Talán épp emiatt, a részletekre és a nyelv szaggatottságára kevéssé ügyelő hiánynak

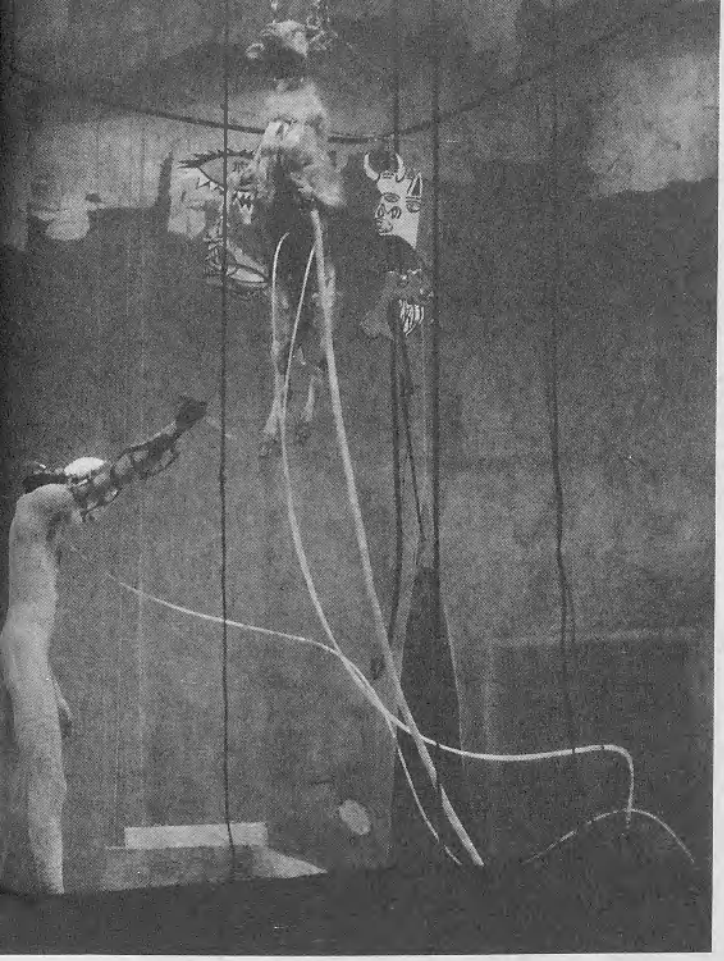
Jelenetek az Oreszteiából

köszönhetően tud a színész – ostobán és szépen – közel kerülni a színpadon az állat állapotát jellemző tökéletességhez.

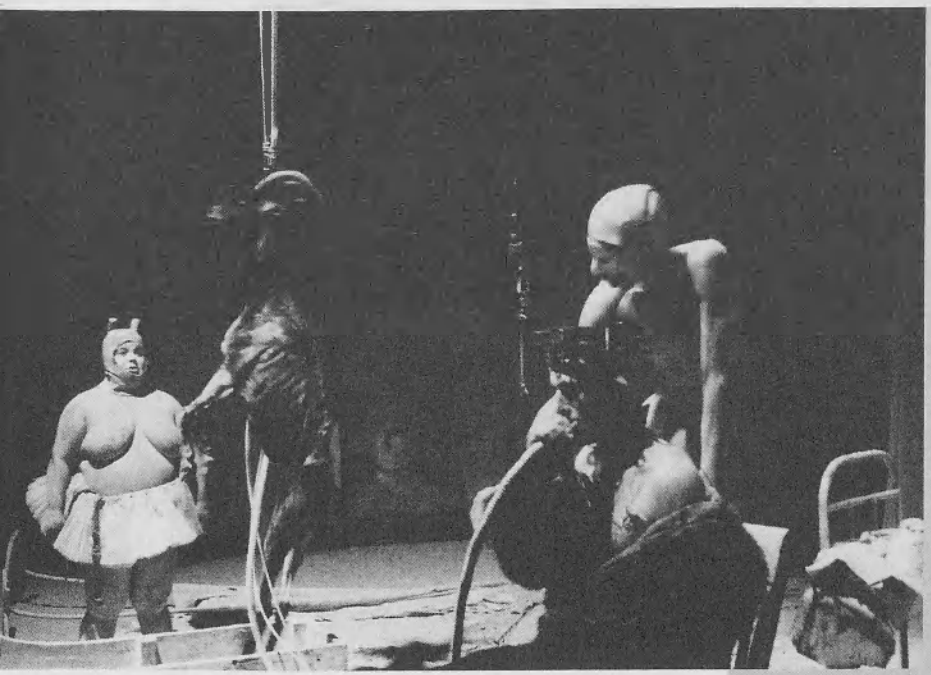
A színész az a furcsa angyal, aki az orgia kulisszái mögül úgy „lép" színpadra, hogy megsérti annak történelmi sűrűségét, kimozdítja helyéből a szintaxisát a test egzakt jellegének tolvajkulcsával, és a radikális mese kegyetlenségével eltorzítja annak értelmét.

A furcsaság. Ez az a sebesség tehát, amelynél a színészt egyfajta eksztatikus katatónia keríti hatalmába, a szándékai letisztulnak, lényegi céljának elérése mély megelégedéssel tölti el, biztos a saját képességeiben, abban, hogy már a lényegnél jár, hogy már annak része lett, sőt, saját maga jelenti annak küszöbét is. Vagyis tudja, hogy rá épül az egész kérdéskör. Erre jött rá Hamlet is – a legnagyobb csodálkozására –, és ez az oka annak, hogy Hamlet nem válhat igazi szereplővé. Ebből a visszatérésből ered a szűznemzéssel újjászülető színpadi alak csodálkozása és *anasztaszisza*, de az is lehet, hogy a színpadi alak Onan kielégüléséből születik újjá, aki magától veti el gesztusa létezésének pusztító okát. (Az értelem híveinek kedvéért mondom, hogy „pusztító".)

Az, hogy a színész az egész nyugati hagyomány számára a költő beszélő bábja, egészen nyilvánvaló. De véleményem szerint a színész mostanában olyan kreativitással is rendelkezik, amely – a terveinek megfelelően – a költő ál-hitehagyásához vezet (valójában ahhoz sem), és amely a színházi hagyomány láncolatához csatlakozik. A közeg mindig ugyanaz. Az idő is. Csak egy lépcsőfokkal feljebb kerültünk. Kicsit olyan ez, mint a boldog végkifejlet Agathon tragédiáiban, akit a maga korában zseniálisnak tartottak, ahogy Gordon



radalom. Nincs hagyomány, és a hagyomány hiánya sem létezik. Mindez összeegyeztethetetlen a kettős hagyományrendszerünkkel. Vagy olyan, mint a nyúl, amely stílustalanul szalad el. Számomra a színész létezése a színpadon egy eunuch erőszakos létezéséhez hasonlít; a tekintete kérdő, mint egy kutyáé, és egyidejűleg a képromboló szenvedését is tükrözi. A színész képrombolása a mítoszra kiéhezett, mitomán képrombolót juttatja eszembe, aki bemegy a múzeumba, és bizony sebet akar ejteni a képen, de közben azt reméli, hogy megszólal a riasztó, a rendőrség elfogja és letartóztatja; áldozat és bűnös lesz egyszerre, akire mindenki ujjal mutogat, és végül ő lesz majd a híres kép: az elpusztítandó kép. Az égő alak. Nos, ha alaposan megnézzük, ez a képrombolás egyáltalán nem (vagy nem csak) a képet sújtja. Tulajdonképpen minden antagonizmus, ellenséges érzület egyfajta kifordított hit, és önmaga ellenkezőjével is megegyezik. Itt válik megrázóvá a mitomán szándéka. Mintha csak telesztikus úton haladna, a képromboló saját maga ellen cselekszik, azért, hogy akaratának épp az ellenkezője valósuljon meg, és ezáltal ő maga visszataláljon a világba. Vagyis a színházi előadás klasszikus formája tökéletes tiszteletnek örvend, épp azért, mert már helyrehozhatatlanul távol vagyunk tőle, és – akár a remeterák – csak az üres páncéljában mozoghatunk.



Craig modern rendezési koncepcióit is. Így aztán a színésznek az a sorsa, hogy kreativitása mindig a stílusgyakorlat szintjén maradjon, és áltraumák közepette már az is kielégítse, hogy azt hiszi, fejlődik. Nincs színpadi útja. Nincs őrülete. Autentikus szépsége vagy csúnyasága sincs.

Számomra a színész nem lehet „művész": ijesztő a hűség, amit képvisel. Ez a szó nem jelent semmit. A színész – de csak testként – *a priori* értelemben maga a színház-test. Vagyis takarékossági szempontból nem kontrollálható. Mégiscsak hűtlen, de ezt nem tudja. Olyan, mint egy kutya, aki kiszabadult a forradalomban, csakhogy itt nincsenek sem irányelvek, sem for-

SZÉLJEGYZETEK (DISJECTA MEMBRA) EGY ÉRTEKEZÉSHEZ

Nehezemre esik az írás. Látszik is, hogy nem ez a mesterségem. De a következő feljegyzések olyan komoly, erkölcsi dolgokról szólnak, amelyekben valóban hiszek.

- Nem akarok sugalmazni senkinek semmit. Nem akarom elkápráztatni a fiatalokat.
- A színpad azt kéri a színész arcától, hogy könyörüljön rajta.
- Mi a négyzetre, köbre emelt kép? A képimádó álma, vagy a képromboló perverz vágya?
- Fontos az emberi bőr metafizikája. De nem paradoxonként – ez A. A. oximoronja.

Elutasítom az antropológiát.

- Elutasítom az életrajzokat és mindenfajta kulturális miszticizmust.
- Vissza kell vinni az állatot a könyv eredetéhez. Mezopotámiába.
- Elutasítom a színház és más művészetek társadalmi kísérleteit... Szörnyű dolgokat hallottam ezzel kapcsolatban.
- Elfogadom a szegény színházat. J. G. az egyetlen, öreg tengeri medve. Nagy színpadi alakteremtő. A színház Áhábja.
- Elutasítom az epigonokat. Elfogadom a szerzői jogot. Elfogadom a lopást, ha van értelme.

Berlin

Luca del Pia
felvétele

JOBBRA:
Endogonia

LENT:
Julius Caesar

– Számolni kell a szépség problémájával. A szépség mint szélsőség problémájával.
– A színház és annak mása, dópiuma, ópiuma.
– Elutasítom a minimalizmust.
– Vitatkozom a görög tragédiával. Néhány enyhítő körülmény szól Aiszkhülosz mellett, már csak a szülőhelye miatt is.
– Egyébként a tragédia mint tény rettenetesen vonz. Csatatervet kell készíteni a tragédia ellen. A tragédia az az egyetlen – méltó – ellenfél, amellyel az embernek meg kell küzdenie.
– Van egy Down-kóros barátom, aki a királyt játssza: ő az én királyom.
– A csata résztvevői üdvözlik egymást a színpadon.
– „Néma birka van bennem. Levágott kecske van bennem." (C. C.)
– A színpad feneketlen mélysége olyan, mint valami érzékelhető és bizonytalan szexuális mocsok.
– Csúszni-mászni a színpadon. Igen, ezt kellene tennem.
– A nyelvünkön van bőr? Remélem, nincs.
– A cirkusz az állandó hivatkozási alapom.
– A XIX. század az én korom.
– Az anti-tragikus színész az önmagát adás – tragikus – leküzdhetetlenségében él, és lemeztelenedve lép túl az önmagát adás tragikus voltán: dramatizálja a leküzdhetetlent.
– Lehet, hogy a színház nem más, mint a halál képe?
– A nyálkásság. Inkább nyálkásságot, mint fegyvereket.
– Ez az anagramma fut át az agyamon: *palco – colpa* (színpad – bűn).
– Olcsó és anonim maszkok gyakori használata.
– „Szép a rút", ahogy az „öreg nővérek" mondják a *Macbeth*ben.
– A majom lovagol rajtam.
– Kutyaként megmenekülök.

FORDÍTOTTA: TÖRÖK TAMARA

Megjelent a *Színház* című kötetben. Szerk. Gennaro Carillo, Nápoly, 1997. Angolul: *Theater*, Yale School of Drama, 37:3 (2007).

Polina Bogdanova

Vasziljev múlt és jövő közt

Vasziljev sohasem ismételte meg a saját sikereit. Nem akarta újrahasznosítani az egyszer már meglelt eszközöket és stílusokat. Így volt ez, amikor a *Cerceau*-n (Karikajáték) dolgozott, és meg kellett küzdenie a színészekkel, akik úgy akartak játszani, mint annak idején a Viktor Szlavkin drámája alapján készült *Egy fiatalember felnőtt lányá*ban. És így történt a *Hat szereplő szerzőt keres* elsöprő sikere után is. A folytonosan változó és megkettőződő valóság finom és összetett formája, a műfajokkal és a stílusokkal való játszadozás természetesen nagy lehetőségeket rejtett magában, melyeket továbbfejleszthetett volna. De Anatolij Vasziljev mintha elfelejtette volna, hogy egyszer már megrendezte ezt a darabot. Kiradírozta az emlékezetéből a sikert – és ezzel mintha kiradírozta volna a múltat is.

Nem tudom, pontosan mikor is bukkant fel Vasziljevnél a *személy* [oroszul: perszona] és a *szerepalak* [perszonazs] fogalma. De ha a Drámai Művészet Iskolájában Dosztojevszkij, Platón és Thomas Mann művein folytatott munkáinak logikájából indulunk ki, akkor láthatjuk, hogy már ez idő tájt is használta őket.

1997-ben Vasziljev így nyilatkozott: „Az a színész érdekel, aki nem szerepalak. Már nem az érdekel, hogy a színész valamilyen szerepalakot jelenítsen meg. Személyként, költőként, személyiségként akarom látni. Őt magát, és nem mást. Nem akarom, hogy a rendező akaratát teljesítse, nem akarom, hogy a színész a szerepalak rabjává váljon, sőt azt sem akarom, hogy a színész a darab rabja legyen. Amikor beülök a nézőtérre, kivételes személyiséget akarok látni, és ettől a személyiségtől felfedezéseket várok; már nem olyan eszközként értelmezem a színházat, amely megnevelhetné a közönséget. Szerintem a színház kísérlet, a színészek kísérletező munkája." (Anatolij Vasziljev, a színház publikálatlan archív anyagaiból.)

A hagyományos pszichológiai színházban a színész belebújik a szerepalak bőrébe, részletesen elemzi a szerep fejlődését az alak megadott helyzetéből és emberi jellemzőiből kiindulva. Az embert a maga létbeli, pszichológiai, fizikai megjelenésének teljességében játssza.

A személy az az ember, aki játszik, a szerep szerzője. A szerepalak a személy teremtő aktusának produktuma. Őt és a személyt játékbeli kapcsolatok kötik össze.

A személy és a szerepalak kölcsönös viszonyát a sakk példáján szemléltethetjük. A sakktábla két oldalán ülő sakkozó emberek személyek. A bábuk, amelyeket a játékosok mozgatnak, a szerepalakok. A játszó személyek nem azonosulnak a táblán lévő bábukkal, nem lényegülnek át lóvá vagy királynővé. A játszó személyek irányítják, egy adott térben mozgatják őket, miközben a játék összetett gondolati szabályaiból kiindulva szem előtt tartják a játék taktikai és stratégiai céljait. A játék, amely elsősorban a játékos fejében alakul ki, a bábukkal teli táblára tevődik át, s ott valósul meg.

Igor Jacko, a Drámai Művészet Iskolájának egyik színésze a színészi játék viselkedési törvényeit magyarázva olyan példát idézett, amelyre Vasziljev gyakran hivatkozott a próbákon. A „Lenni vagy nem lenni" monológról van szó. Hogyan játssza ezt a pszichológiai iskola és a játékos színház színésze?

A pszichológiai iskola színésze Hamletté átlényegülve belehelyezi önmagát a szituációba. Nem tudja, miként döntsön, mit tegyen, „legyen" vagy „ne legyen".

A játékos színház színésze viszont kilép ebből a helyzetből, és „maga elé emelve a helyzet középpontját" vizsgálni kezdi a „lenni" és a „nem lenni" ellentétét, eljátszadozik vele. „A helyzet ott áll előtte. Akár az Úristen, mérlegre teszi a »lenni«-t és a »nem lenni«-t." „A színpadon, játék közben – mondja Igor Jacko – filozófiailag szemlélhetem önmagam, nem tartanak fogva a körülmények. Bizonyos távolságból nézhetek magamra. A középpontra fokuszálok. A különbség abban áll, hogy kívülről vagy belülről nézzük-e a középpontot. Vagyis abban, hogy a figyelem miként irányul arra, amire irányul.

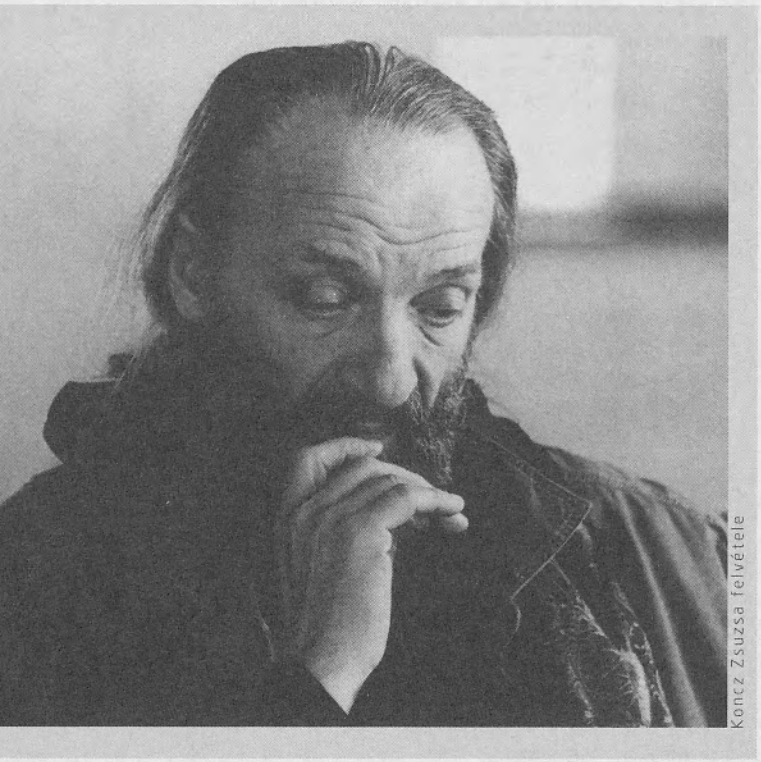
A játékos színházban ez azt jelenti, hogy függetlenítjük magunkat az adott körülményektől, és mintegy oldalról tekintünk önmagunkra. A hadvezért sem köti a dolgok pillanatnyi állása, ő a helyzet egészét tekinti át. A katona az, aki a helyzet középpontjában áll."

De mit jelent maga a játék? „A játék törvénye a kaland törvényében rejlik – mondja Jacko. – Rengeteg példát sorolhatnék. Ilyen bármilyen varázslat, vagyis minden, ami a megtévesztéssel kapcsolatba hozható. A kaland eszköz arra, hogy mozogjunk. Vagyis egyenes úton nem érhetjük el a célt. Meg kell tévesztenünk egymást és a nézőket is. Azaz játszanunk kell. Megtévesztő, cseles lépések segítségével kell célt érnünk. Sok filozófiai tanulmány született erről. Sok könyv. Az egyik legszebb, amely ezzel a témával foglalkozik, az *Alice Csodaországban.*"

Vasziljev hozzálátott, hogy kidolgozza a színészi játék új módszertanát a *személy* és a *szerepalak* kettőssége alapján. A személy és a szerepalak dichotómiája a színészi játékban nem kizárólag Vasziljev találmánya, bizonyos európai és keleti színházi technikák is ismerik.

Nem követhetjük végig e módszertan lépcsőzetes logikájának kiépülését, fejlődését és szakaszait, hiszen a Vasziljev műhelyében elindított kísérletek áttekinthetetlenek, és számtalan irányba ágaznak. Most csak a kísérletezések legáltalánosabb irányát, Vasziljev munkáinak alapvető vonalát vázolhatjuk fel.

„Kezdetben a színészt személynek neveztem, és kapcsolatot teremtettem közte és a szerepalak között. Ámde a szerepalak még ember – mondta Vasziljev, aki ezt nyilvánvalóan kevesellte. – Aztán továbbléptem, és már nem az emberrel foglalkoztam, aki gondolkozik, hanem magával a gondolattal. Ekkor a személy és a megszemélyesített eszme kapcsolatai lettek láthatók. Ez volt a második nagy lépés, és itt tulajdonképpen meg is álltam, s igen intenzíven kezdtem el dolgozni ezen a stíluson. Így már sikerült megzabo-



Koncz Zsuzsa felvétele

láznom a legnehezebb irodalmi műveket is. Végre Molière-t, Shakespeare-t, Dosztojevszkijt, Puskint tudtam próbálni, hát belevetettem magam." (A színház archívumából.)

Vasziljev színházában a *játékos struktúrák* koncepciója tovább fejlődött. Nemcsak a Vasziljev által konceptuális párbeszédeknek nevezett dialógusokban láthatjuk ezt, hanem a misztérium műfajában is, amelyről később még szó esik.

Egyelőre azt fontos hangsúlyozni, hogy a realizmustól, az anyagi valóságtól való eltávolodással és az *eszmék* világában való elmélyüléssel bontakozott ki az a *metafizikai színház*, amellyel Vasziljev behatóan kezdett foglalkozni.

Vasziljev elérkezett a világ tisztán eszmei átéléséhez. A *metafizikai* színház éppen arról szól, ami az ember, a mindennapok, sőt az idő és a történelem felett áll. Sok-sok európai filozófus elmélkedett ezekről a magasabb rendű, eszmei törvényekről, amelyek a világot vezérlik. Közülük az első Platón volt a maga transzcendens, minden dolgok alapját jelentő ideáival.

„A platóni rendszerben a világot egyetemes témák és alakok világítják be; uralkodó elvei az emberi elme által megismerhetők. A kozmosz felett az isteni abszolútumok uralkodnak, s ezekre épül az emberi viselkedés. A lét transzcendens értelmet nyer. Az emberi értékek [...] a természeti világ rendjében gyökereznek, s mindkettő alakítója az isteni értelem" – írta Richard Tarnas európai kultúrtörténész.[1]

Egy külföldi szereplés alkalmával pedig Vasziljev a következőket mondta: „Úgy veszem észre, hogy nem az ember iránt nőtt óriásira az érdeklődés, hanem azon filozófia iránt, amelynek az ember az alapja. A vallás iránt, amely életet ad neki, Isten iránt, aki teremtette. Erre figyeltem föl. És az általam alkalmazott módszer tulajdonképpen erre épül. Nem érdekelnek már az emberről szóló novellák; a példázatok, misztériumok, vallási szertartások, filozófiai traktátusok érdekelnek." (A színház archívumából.)

•••

Térjünk vissza magához a műhelymunkához.

Azt, hogy bezárhatták a színház kapuit, és műhelykísérleteket végezhettek évről évre, csak egy „nagyszerű színházi eszme" létrejötte tette lehetővé – erről maga Vasziljev is nyilatkozott. Ámde létezett-e valóban ez az eszme? Ezt a kérdést nem tehettem fel neki. De azt hiszem, ha nem volt is meg az eszme maga, ott volt az eszme megsejtése, előérzete, a várakozás. Mindeközben nagy bátorság kellett ahhoz, hogy a kijelölt utat járhassák.

Vasziljev nem egyedül vágott neki az útnak. Voltak tanítványai és harcostársai. De vajon mindannyian elbírták-e ennek a zárt, önfeláldozó munkának a terhét? Nem, korántsem mindenki bírta el. A tanítványok és a harcostársak elhagyták Vasziljevet. Elhagyták, hogy önálló életet kezdhessenek, amelyben – természetesen így hitték mindannyian – kiteljesedhetnek.

Ezért sokuk az útnak csak egy részét, valamelyik szakaszát járta be. Az adott szakaszon megszerzett tudást pedig egésznek, véglegesnek tekintették. Holott erről szó sem volt. Vasziljev továbbment. Hibázva, visszavisszatérve a kiindulóponthoz, töretlenül folytatva kutatásait, amelyek végeredményét még nem lehetett látni. A tanítványok pedig azon voltak, hogy önálló szakmai életükben alkalmazzák a mester tapasztalatainak ezt a részét, anélkül, hogy előre láthatták volna a rájuk váró veszélyeket, zsákutcákat, hibákat. Nem tudták, hogyan kerüljék el ezeket.

Egyszer Vasziljev ezt mondta a tanítványokról: „Be kell ismernem, hogy áldozattá tettem őket, mert idő előtt megadtam nekik azt, amit nem lett volna szabad. Elfelejtettem, mit jelent a hagyomány. És egyszerre azon kaptam magam, hogy szomorú tanítványok vesznek körül. Ekkor vissza kellett fordulnom, és átadnom nekik a hagyományt. De már késő volt." (A színház archívumából.)

Ezért a rendező Igor Liszov ma már azt mondja, hogy „apátlannak" érzi magát, kitagadott, elhagyott fiúnak. Következésképpen drámaian éli meg a hivatását. Arról panaszkodik, hogy Vasziljev nem támogatja őket

1 Richard Tarnas: *A nyugati gondolat stációi*. Ford. Lázár A. Péter. Budapest, AduPrint, 1995, 56.

önálló rendezői munkájukban, nem egyengeti az útjukat, nem nyújt segítő kezet, nem ad erkölcsi útmutatásokat. Vasziljev pedig, úgy látom, nem igazán hisz a tanítványaiban, jóllehet felismerte, hogy bizalmatlanságának oka éppen saját pedagógiai módszerében rejlik.

Vasziljev olyan tanítványokat nevelt, akik nem akarnak abban a színházban dolgozni, amelyet csak a tömeg- és kasszasiker érdekel. Néhányuk azonban mintha abban a színházban sem tudna dolgozni, amely más, magasabb rendű, de nehezen elérhető célokat tűzött maga elé.

Minden alkotói folyamatban kap és veszít az ember. Anatolij Vasziljevnek ebből is, abból is kijutott.[2]

A SZÍNHÁZ MINT TUDOMÁNY

A kulturális intézményrendszer hivatalnokai nagy hibát követtek el, amikor nem engedélyezték, hogy színházában Vasziljev színművészeti képzést indítson. Oroszországban – és nincs még egy ország, amelyről ez elmondható lenne – nem tisztelik a tehetséget, és közömbösen viszonyulnak az úgynevezett össznemzeti érdekekhez.

Vasziljev már az állami Színművészeti Akadémián sem oktat, pedig ebben az intézményben a nyolcvanas években több évfolyamnyi színészt és rendezőt tanított. Amikor megkérdeztem tőle, miért nem tanít már az Akadémián, azt válaszolta: „Nem azért nem tanítok, mert nem akarok, hanem a köztünk kialakult nyilvánvaló ideológiai ellentétek miatt." Annak idején önszántából hagyta ott az Akadémiát, de az azóta eltelt hosszú évek alatt egyszer sem ajánlották fel neki, hogy térjen vissza ottani katedrájához.

Néhány évvel ezelőtt a lyoni Színművészeti Főiskola felkérte Vasziljevet, hogy tartson náluk kurzust. És Vasziljev mind a mai napig az ottani diákokat igyekszik megismertetni az orosz színházi hagyomány rejtelmeivel és sajátosságaival. Mi pedig kénytelenek vagyunk megbékélni a helyzettel, esetleg kedvünkre kereshetünk az „agyelszívás" már-már megszokott jelenségén. Ugyanakkor maga Vasziljev is úgy értékeli, hogy Európában személyét és munkáját jóval többre tartják, mint saját hazájában.

De mit is csinál Vasziljev a lyoni Színművészeti Főiskolán? Diákjaival legelőször is drámai művek elemzésének módszerét vitatja meg. A Sztanyiszlavszkij-iskola hagyományain felnőtt rendezők az úgynevezett cselekvő elemzés módszerével dolgoznak. Vasziljev annak idején Marija Knyebel tanítványaként tökéletesen elsajátította ezt a metódust, erre több előadása is bizonyítékul szolgálhat, köztük a *Szóló ingaórára*, Osvald Zahradník darabja, amelyet a Moszkvai Művész Színházban a társulat nagy öregjeivel rendezett meg. Csakhogy Vasziljev nem csupán a gyakorlat terén hasznosította a cselekvő elemzés módszerét. Hosszú éveket szentelt a metódus átgondolásának és alapos vizsgálatának, és mindezt olyan páratlan elméleti és módszertani felkészültséggel végezte, amely lehetővé tette számára, hogy „az algebra segítségével hitelesítse a harmóniát". A fáradságos és elmélyült munka a módszer továbbfejlesztéséhez vezetett, így sikerült megtenni a következő lépést a színház törvényeinek megismerési folyamatában. Vasziljev megalkotta a módszer egy új változatát, a *konceptuális* elemzést (amely már nevében is ellenpontozza a pszichológiai színházban domináns *szituáció*elemzést). Ez tehát Vasziljev franciaországi óráinak elsődleges kiindulópontja.

De miért nevezi Vasziljev Sztanyiszlavszkij módszerét *szituáció*elemző módszernek? Azért, mert az a drámában, a drámai szituációban felvázolt (valós vagy dramaturgiai) körülmények részletes és aprólékos vizsgálatán alapszik. Ez a módszer minden olyan drámai mű megközelítésére érvényes, amelyet a pszichológiai színház előnyben részesít. Márpedig a pszichológiai színházban mindenekelőtt a dráma kerül színre.

Vasziljev a következőképpen ír erről: „Ezzel a módszerrel képtelenség sorstragédiát próbálni! Sztanyiszlavszkij maga is hatalmas problémába ütközött, amikor úgy döntött, megrendezi a *Tartuffe*-öt. Kénytelen volt úgy próbálni Molière-t, mintha csak egy meghatározott drámai műfajt, drámát vagy komédiát próbálna. Végül gyönyörű előadást hozott létre, csakhogy a Művész Színház zengzetes stílusában."[3]

A dráma mint műfaj akkoriban jelent meg, amikor a művészetekben felébredt az érdeklődés az ember, az emberi jellem, az ember belső világa, tudata, lélektana és sorsa iránt. A dráma műfaja abból a hitből fakad, hogy az emberi személyiség történetet/történelmet teremt. A dráma műfaja számára nincs érdekesebb, emelkedettebb tárgy magánál az embernél. Az emberi tudat és az emberi lélek az egész világot átfogja. A világ pedig benne foglaltatik az ember lelkében.

A Vasziljev megfogalmazása szerinti *konceptuális* dráma vagy irodalom (legyen az tragédia, komédia, sőt regény stb.) nem korlátozza a világot az emberi lélekre. A konceptuális irodalom a gondolatok és fogalmak *(konceptusok)* világával foglalkozik, ezeket emeli át a szerző a műbe. De ennek mélyebb kifejtéséhez sokkal részletesebb elemzésre lenne szükség.

A szituációelemzés úgynevezett *egyenes perspektíva* szerint építkezik. Azaz a kiinduló helyzettől halad a központi cselekmény felé. A kiinduló helyzet fedi le mindazt, ami a *múltban*, a dráma kezdete előtt történt. A központi cselekmény pedig azt mutatja meg, ami ennek következményeként kialakult.

---

2 Mint ismeretes – és erről lapunk is hírt adott –, Vasziljevet a 2007/2008-as szezonban a főváros kulturális bizottsága leváltotta saját, 1988-ban alapított színházának művészeti vezetői pozíciójából. Vasziljev önkéntes emigrációba vonult, és elhagyta az országot, bejelentette, hogy többé sosem fog Oroszországban dolgozni. Ugyanakkor tanítványait arra biztatta, hogy folytassák a munkát. Ők pedig, akik eddig alig kaptak lehetőséget, megjelentek, és a Drámai Művészet Iskolája meglepő módon felvirágzott. Alekszandr Ogarjov, Igor Jacko – Vasziljev ismert színésze, a színház új művészeti vezetője –, Borisz Juhananov mutattak be rendhagyó, izgalmas produkciókat. Hasonlóképpen a színházzal kapcsolatban lévő művészek: Dmitrij Krimov és Igor Liszov rendező, valamint Tanaka Min és Konsztantyin Mishin koreográfusok. Krimovot még maga Vasziljev hívta dolgozni, előadásai pedig nemzetközi figyelmet is kaptak (lásd *SZÍNHÁZ*, 2007/7. és 2008/8., Bérczes László cikkeit), többen azonban úgy érezték, eláruljják a mestert, ha távozása után is dolgoznak. Az, hogy Vasziljev színházának nagytermében – amely korábban neki volt fenntartva – is előadások születtek, jelzi, hogy változnak az idők. Ogarjov előadásában, a *Kis orosz dalok*ban pedig Vasziljev távozásának dokumentumaiból hangzottak el részletek egykori színészei szájából, amelyek azt üzenik: a múlt lezárult, a jövő elkezdődött. *(A Szerk. megjegyzése.)*

3 Anatolij Vasziljev: V zascsitu „Amfitriona" (Az *Amphitryon* védelmében). *Tyeatralnaja zsizny*, 2003/3. 30.

A konceptuális elemzés *fordított perspektíva* szerint építkezik. Itt nem a múltból haladunk a jövő felé, hanem a *jövő* (a központi cselekmény) felől közelítünk a *múlthoz* (a kiinduló helyzethez). Játékában a színész a központi cselekményből indul ki, azaz – Vasziljev megfogalmazása szerint – *előre* játszik, a *jövő felől* játszik.

„Vagyis azt mondhatjuk, hogy a közlési folyamat szempontjából a teljes drámairodalom kétféle szabálynak engedelmeskedik. A drámairodalom első típusa az emberről közöl velünk dolgokat, és ennek az irodalomnak a működési elve a múltból a jövő felé való elmozdulás. A múltat a tudatalattiban keresi, és miután meglelte, a központi cselekményben napvilágra hozza. Erre a modellre a drámairodalomból számtalan példa hozható. A drámairodalom másik típusa nem az emberről szól, ez a fajta irodalom az ember segítségével, de nem róla magáról mesél el dolgokat. Arról mesél, mi lakozik az emberen kívül. Másféleképpen kezeli az időt, amely itt a jövőből a jelen felé halad. Ideális esetben a drámai cselekmény szereplője a központi cselekmény során megvilágosodik, vagy beleütközik a jövőbe. Ez lenne a központi cselekmény szerepe: olyasfajta fordulat a drámán belül, amely kiteljesíti és lezárja az elmesélt történetet." (Részlet a lyoni színiiskolában tartott előadásokból.)

•••

Moszkvai műhelyében[4] Vasziljev fiatal színészeivel, mint mindig, most is Platónnal kezdte a munkát. Az utolsó tanévet (2005/2006) teljes egészében Shakespeare-nek szentelte.

Vele Vasziljev korábbi műhelymunkái során nem foglalkozott. Shakespeare *Lear királyán* viszont – emlékezetünk szerint – már a nyolcvanas évek elején is dolgozott az akkori Moszkvai Akadémiai Művész Színházban, Jefremov igazgatósága idején. A próbafolyamatnak a főszerepet játszó Andrej Popov halála vetett véget. Vasziljev egész életében sajnálta ezt, és értesüléseim szerint Lear szerepét ezek után legszívesebben Innokentyij Szmoktunovszkijnak adta volna.

A próbákról ugyan nem készültek jegyzetek, de az Andrej Popovról írt tanulmányban valóban szó esik a tragédia alapgondolatairól és kompozíciójáról. Vasziljev *Lear*-megközelítése kétségtelenül sok érdekességet és újító ötletet tartalmaz, melyekhez a rendező néha még ma is visszatér a fiatal színeszeknek tartott műhelyfoglalkozásokon.

Vegyünk most sorra néhány feljegyzést, amely a fiatal színészek számára tartott Vasziljev-féle műhelyfoglalkozások Shakespeare-óráin készült.

A LEAR-KÍSÉRLET. MŰHELYMUNKA. 2005. NOVEMBER 9.

Vasziljevnek a következő kérdést tették fel:

– Miért mond le Lear a hatalmáról az első jelenetben?

Vasziljev azt válaszolta, hogy erre a kérdésre „az egész emberiség sem tudna válaszolni. Ezért te se gondolkozz ezen. Meg kell csinálni. Ne keresd a motivációt, egyszerűen meg kell csinálni. És azért kell megcsinálni, hogy minden, ami ezután következik, megtörténhessen.

Hiszen az a kérdés, hogy miért tette ezt Lear, összefügg Lear alakjának mint szerepalaknak a tanulmányozásával. A szerepalaknak valóban feltehetjük azt a kérdést, hogy miért tette ezt. A szerepalak számára ez alapvető kérdés, és a későbbiekben már minden ebből bontakozik ki.

De neked más kérdést teszek fel: ha Lear nem így cselekedett volna, lehetséges lenne-e a tragédia? Természetesen nem. Tehát egyszerűen muszáj megcsinálni.

És még valamit kérdezek: mi a fontosabb? Annak a motivációja, hogy miért tette ezt Lear, vagy tettének következményei?

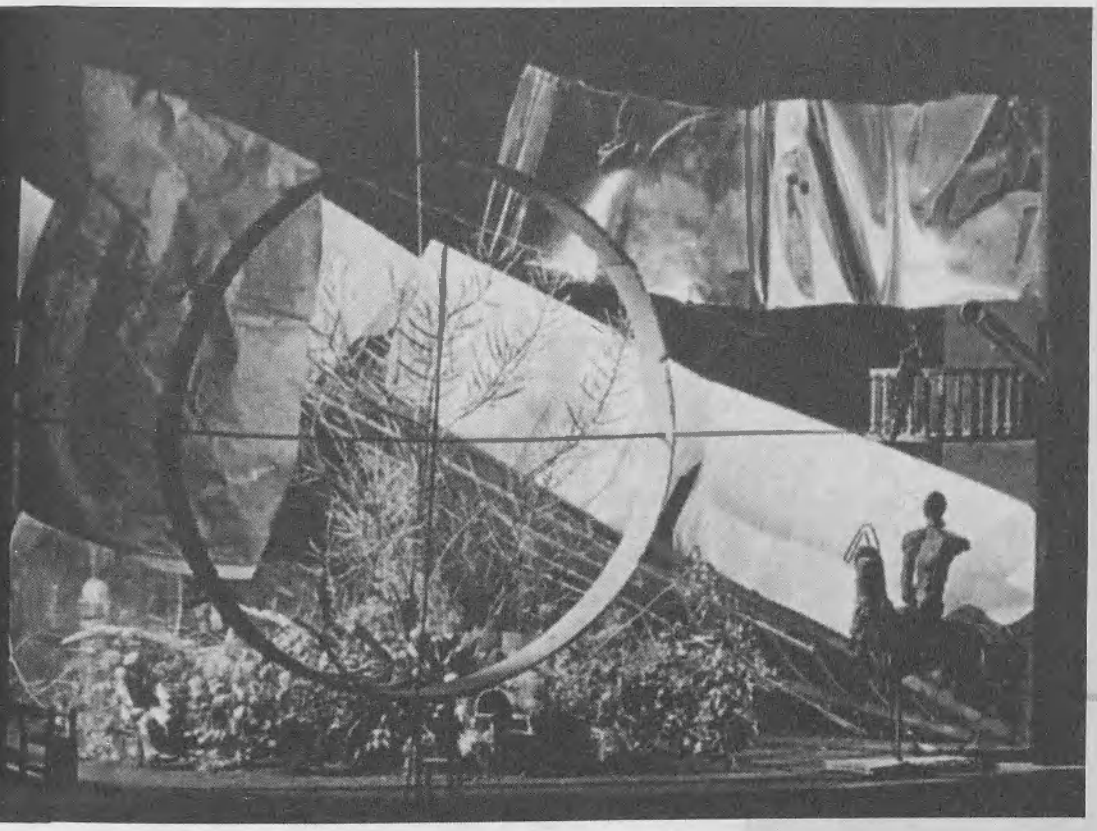
Ha leásunk a tudatalatti bugyraiba, és ott keressük Lear cselekedetének mozgatórugóit, egy másik játék kezdődik, amely már nem tragédia, hanem dráma. A szerepalak állandóan visszatér a múlthoz, és azt kérdezi magától: »Miért tettem ezt?« De vajon a shakespeare-i szöveg a »miért tettem ezt?« kérdést teszi föl, vagy a megtörtént dolog tényére kérdez rá?

Az univerzális struktúrák, a játékos struktúrák megengedik – ezt kifejezetten nektek mondom –, hogy valaki fogjon valamit (a földbirtokot), és felossza három részre (a három lánya között). Mondd ki magadban: így élem meg. Ez az én személyes tapasztalatom, és a többi szerepalak tapasztalata.

A lényeg az, hogy ezt az első jelenetet nyitánynak tekintsük, és a tragédia csak ezután kezdődik; előtte még nem kezdődött el.

Karikajáték

[4] A műhelyről lásd *SZÍNHÁZ*, 2007. május.



BALRA:
A Lear király
Igor Popov tervezte
díszlete

LENT:
Igor Popovval

V. Bazsenova felvétele

Ezt a felütést nem helyes kizárólag Lear tettének tekinteni, hiszen a többi szereplőnek is hasonló mértékben része van benne. És ezek más struktúrák.

Itt már egy másik megközelítésről van szó. Alapvetően más megközelítésről. Amelyet még húsz évvel ezelőtt fedeztem fel."

Érdemes kommentálnunk Vasziljev szavait, aki azt hangsúlyozza, hogy Leart nem mint szerepalakot kell megközelíteni. Tehát nem egy emberről van szó, akinek bizonyos életrajza, története, lelki alkata, jelleme van. Éppen emiatt nem kell feltenni ezt a kérdést. Miért osztotta fel a királyságát? A birtokát? Vasziljev szerint végre kell hajtani a szétosztás aktusát. Egyszerűen meg kell csinálni. Végrehajtani, mint valamiféle gyakorlatot. A jobb érthetőség érdekében tanulmányozzuk át a '86-os év jegyzeteit: Vasziljev *Lear király* című cikkét, amelyet Andrej Popovról írt.

„A *Lear király* elemzésekor egy kétrészes kompozícióból indultam ki. Az első rész az expozíció (ez magában foglalja a tragédia első jelenetét, az ország felosztásának teljes történetét és a koronáról való lemondást). Itt bontakozik ki a tragikus cselekmény. Tehát nem azelőtt történik, hogy felmenne a függöny, mint a XX. századi drámákban, hanem magában a drámában. Fontos, alapvető mozzanatról van szó, amely nagy-

Hat szereplő szerzőt keres

részt, sőt talán teljes egészében megváltoztatja a reneszánsz tragédiára vonatkozó szemléletünket. Hiszen mi történik, amikor hagyományosan rendezik meg ezt a darabot? Minden pontosan megfordítva lesz. A királyságban komor hangulat uralkodik. Lear kedve is borús... Mintha már valami történt volna. Már »kizökkent az idő« – mondja Hamlet, amit ugyanebből a logikából kiindulva általában szintén helytelenül értelmeznek."

Egyszóval Lear lemond a koronáról. Vasziljev a továbbiakat így értelmezi: kialakul a konfliktus, de nem Lear és a lányai, hanem Lear és Kent között. Kent megérti, hogy Lear tettének komoly következményei lesznek, ezért nem akarja, hogy lemondjon a koronáról. A többi szereplő is belép a konfliktusba. Amint lezárul a kompozíció első része, világossá válik az egész történet.

Annak érdekében, hogy a kompozíciónak ezt az első részét „rövidre zárhassa", és áttérhessen a második részre, Vasziljev átmeneti szünetet iktat be. Feltételes szünetet. „Az élet leplezi le Lear tettének következményeit. Leart kivetik a birodalmából, a szemétdombra."

Andrej Popov erről így írt: „Lear tragédiája nem abban keresendő, ahogy Cordelia viselkedett az osztozkodáskor, nem a másik két lány csalárdságában, hanem abban, hogy Lear lemondott a koronáról, a hatalomról, és átadta azt a csőcseléknek."

Vasziljev csak nehezen tudta kibontani Lear tragédiáját. De fontos leszögeznünk, hogy szakított a hagyományos pszichológiai megoldással, és helyette konceptuális megoldást javasolt, amely átrendezte a darab szerkezetét, és alapvetően meghatározta a színész helyét a játékban.

Vasziljev a színészek játékához írt kommentárjaiban gyakran hangsúlyozza, hogy a Shakespeare-alakok megfejtésekor nem elég a konceptuális megközelítés, hanem azt össze kell kapcsolni a szituációelemzéssel is. A szituáció az a legalsó szint, amelyre a jelenet épül, és nem érdemes teljesen kizárni a megközelítésből.

Ahhoz, hogy a rendező a szöveget szintetikus anyagként értelmezhesse, össze kell kapcsolnia a szituációelemzést és a konceptuális megközelítést. Vasziljev szerint Shakespeare vagy Puskin és más klasszikus orosz szerzők szövegei ilyen eljárást igényelnek.

És szóljunk itt még egy másik fontos körülményről is. Vasziljevnek a pszichológiai és a játékos struktúrák, valamint a szituációelemzés és a konceptuális megközelítés különbségéről megfogalmazott gondolatait nem szabad úgy értelmeznünk, mintha hőseit teljes mértékben megfosztaná a pszichológiától, és absztrakt, élettelen alakokká gyúrná őket. A „pszichológiai" fogalmát ő nem hétköznapi értelemben, hanem szigorúan szakkifejezésként használja. „Pszichológiai színházon" azt értjük, ahogy a színész – Sztanyiszlavszkij képletét alkalmazva: az „én az adott körülmények között" – elmélyül hősének jellemében. Belülről azonosul vele, magáévá teszi az összes őt formáló hétköznapi, történelmi, társadalmi körülményt. Keresi cselekedetei belső logikáját, feltárja viselkedésének motivációit. Ennek eredményeként egy pszichológiailag határozottan körvonalazott alakot látunk, akiben megvan egy eleven ember minden tulajdonsága: kialakult a maga lelki alkata és jelleme, külseje, életfelfogása, a világhoz és önmagához való viszonya. A mai színházban általában ilyen alakokat láthatunk a színpadon. És már csak a rendező és a színész tehetségétől függ, hogy ez az alak mennyire mély és egyéni, mennyire meggyőző és szerves, mennyire aprólékosan és gondosan kidolgozott a belső élete.

A játékos színház módszerével létrehozott vasziljevi alakok ugyancsak hús-vér emberek. Hiszen Vasziljev alapjában véve Sztanyiszlavszkij iskolájának követője, sohasem szakított annak alapgondolataival, és Sztanyiszlavszkij egyik kulcseszméje is abban áll, hogy a színpadon valódi életet teremtsen. De Vasziljev színházában az ilyen vagy olyan jellemvonásokkal rendelkező valódi ember (a kifejezés átvitt értelmében) csak *végeredményként*, a néző *érzékelése által* jön létre.

•••

Vasziljev, aki a filozófiai gondolatok és eszmék világa felé törekszik, és igyekszik elrugaszkodni a bűnös földi léttől és a gyarló ember mindennapi gondjaitól, valamiféle emelkedettebb színházi formát keres, amelyet ő maga metafizikus színháznak nevez.

Az ő szemében idetartozik Dosztojevszkij, Thomas Mann, Puskin és Shakespeare színháza.

Vasziljev misztériumként értelmezi a tragédiát, és ezzel a látásmóddal teljesen új, a szovjet kultúra számára járatlan, ugyanakkor a XX. századi európai kultúra által alaposan kitaposott ösvényekre vezet bennünket.

Shakespeare tragédiáinak gyökereit Vasziljev a középkorban véli fellelni. Ez az újszerű gondolat soha nem látott távlatokat adhat az értelmezésnek. A metafizikus színház kapcsán Vasziljev az ezoterikus tanok hagyományaira, vallási szertartásokra és rítusokra hivatkozik. (Emlékezzünk csak arra a nagy ívű programra, amelyet a különféle népek vallási szertartásaira épített néhány évvel ezelőtt a Moszkvában megrendezett Színházi Olimpián.) A pogány és a keresztény mitológiára, valamint az Újszövetségre támaszkodik. Mindezek az alapok persze igen távol állnak attól a materiális szellemiségtől, amely a jelen kor gondolkodásmódjában uralkodónak mondható.

Mint már említettük, Vasziljev az idealizmus törvényét képviseli.

Néhány évvel ezelőtt megpróbáltam interjút készíteni vele, a metafizikáról akartam kérdezni. Az interjú végül nem készült el, mert épp egy olyan időszakban kerestem fel Vasziljevet, amikor képtelen volt pontosan szavakba foglalni azt, amivel foglakozott. Viszont néhány rövid jegyzetet megőriztem. Arról beszélt, hogy „a kitapinthatatlan, szemmel és füllel nem érzékelhető" világ folyamatai érdeklik, amelyek „ellenállnak minden olyan törekvésnek, amely a rögzítésre irányul", mivel csupán a „metafizikus térben léteznek".

„És miféle folyamatok ezek?" – tettem fel a kérdést.

„Nem tudom megmagyarázni őket, hiszen nincs rájuk semmiféle magyarázat. Annyit tehetünk, hogy elkülönítünk számukra egy mezőt, és azt mondjuk, hogy ebben a mezőben vannak a mítoszok. A metafizika terében léteznek. A valós, fizikai térben nincs létjogosultságuk. A metafizikus tér a mítoszok, az ókori istenek létezésének tere, illetve – a kereszténység szókincsével élve – Isten létezésének tere. Ezt a tételt elég nehéz megmagyarázni. Minden egyes történés megnyit egy új területet a másik tér előtt. De azt a másik teret lehe-

tetlen a létezésre kényszeríteni. Mert az rajtunk kívül létezik. Nélkülünk. Időben előttünk és utánunk. Örökkön-örökké, egészen a világ végezetéig. Érted?"

Én akkor csak egyetlenegy dolgot értettem meg, azt, hogy Vasziljev nagyon összetett dolgokkal foglalkozik, valami olyasmivel, ami teljességgel ismeretlen a kortárs színházi gyakorlatban, és igen távol áll a megszokott színházi keretektől. Az ismeretlent próbálja megfogalmazni, azt, ami hiányzik a hétköznapi tapasztalásunkból.

Az orosz származású amerikai szociológus, Pitirim Sorokin elmélete szerint két fő kultúratípus váltakozik egymással: az *ideacionális* és az *érzéki (szenzuális)*. Az *ideacionális* kultúrát *„az Isten kegyelméből,* közvetítőkön (prófétákon, misztikusokon, egyházatyákon) keresztül *megnyilatkozó igazság"* vezérli, amely „az érzékek felett álló misztikus tapasztalaton, közvetlen kinyilatkoztatáson, isteni eredetű megérzésen és ihleten keresztül tárul fel". A *szenzuális* kultúra *„az érzetek igazságán"* alapszik, amelyhez „érzékszerveink segítségével juthatunk el". Pitirim Sorokin a kultúra egy harmadik, vegyes típusát is meghatározza, az *idealisztikus* kultúráét. Ennek igazsága *„a két másik igazság szintézise"*.[5]

Az *ideacionális* és a *szenzuális* kultúra az emberiség történelme során folyamatosan váltja egymást, hol az egyik kerekedik felül, és hirdeti uralmát, hol a másik. A harmadik, vegyes típus, az *idealisztikus* kultúra pedig az *ideacionális* kultúrából a *szenzuálisba* való átmenetkor tűnik elő. Ilyen történelmi pillanat volt a reneszánsz, Shakespeare munkásságának kora.

Ez a nézőpont teljességgel megfelel annak a Shakespeare-értelmezésnek, amelyről Vasziljev tragédiaelemzései is tanúskodnak. A rendező szerint ezek a tragédiák nem annyira magukról az emberekről szólnak, mint inkább arról, milyen szerepet játszik az isteni elrendelés az emberek életében. „A tragédia középpontjában – mondta Vasziljev az egyik műhelymunka során – végeredményben mindig ugyanaz a konfliktus áll: az égi események és földi, analóg leképeződéseik konfliktusa."

Pitirim Sorokin elméletéből kiindulva a XX. század „két korszak között helyezhető el: a ragyogó tegnap haldokló szenzuális kultúrájának és a közelgő holnap lassanként megszülető ideacionális kultúrájának találkozásában. Jelenleg egy hat évszázada tündöklő érzéki nap huszonnegyedik órájában élünk, gondolkodunk és cselekszünk."[6] Lehetséges, hogy ez a hatvan évvel ezelőtt kidolgozott tudós álláspont képes lesz megvilágítani az itt felvetett problémákat. Elképzelhető, hogy Vasziljev mintegy a kortárs kultúra válságjelenségeire válaszul dolgozta ki elméletét. Hiszen nem lehet véletlen, hogy Vasziljev elutasítja a pszichológiai realizmust, amely minden kétséget kizáróan a *szenzuális* kultúra területéhez tartozik.

FORDÍTOTTA: JORGOSZ BAIA, BÁRTFAY RÉKA, MOLNÁR ZSÓFIA ÉS TELLER KATALIN

5 Pitirim Sorokin: *The Crisis of Our Age. The Social and Cultural Outlook.* New York, E. P. Dutton & Co., 1951, 81.

6 Uo. 13. eredetileg in Pitirim Sorokin: *Social and Cultural Dynamics. A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law, and Social Relationships.* 3. k. New York, American Book Company, 1937. 535. sk.

Megjelent: Polina Bogdanova: *Logika peremen. Anatolij Vasziljev: mezsdu proslim i buduscsim.* (A változások logikája. Anatolj Vasziljev: múlt és jövő között.) Moszkva, Novoje lityeraturnoje obozrenyije, 2007.

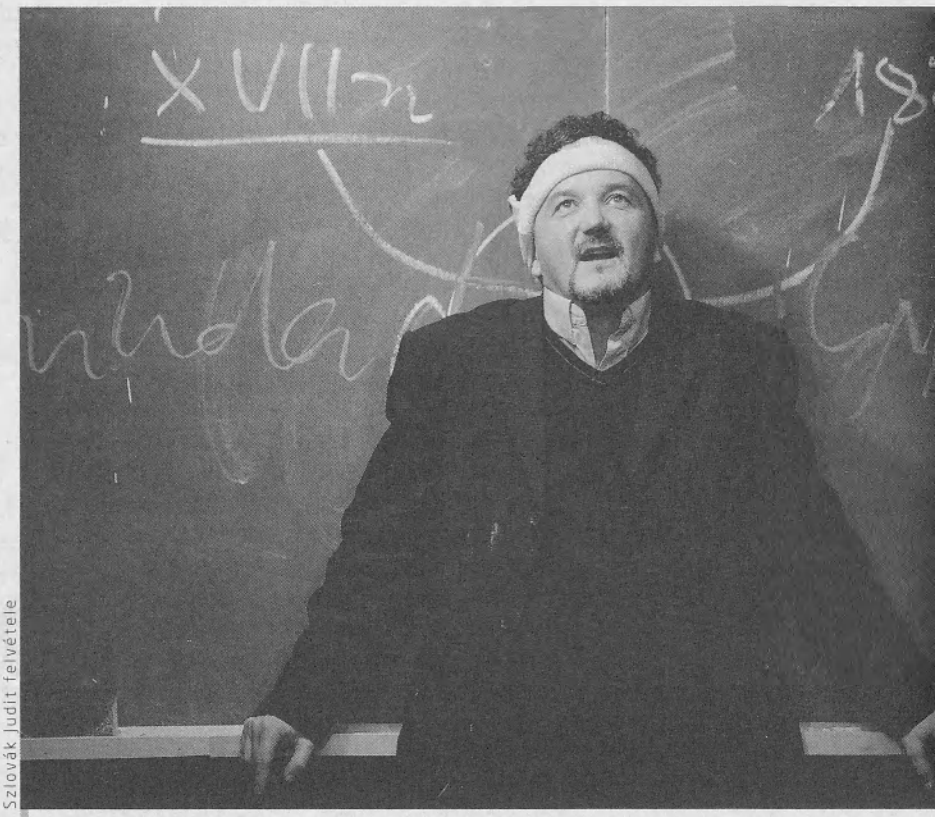
Nyulassy Attila – Ugrai István – Zsedényi Balázs

A színház középiskolába megy

BEVEZETÉS

A színházi nevelés feladatát vizsgálva kijelenthetjük: a színház minden esetben eszköz, hiszen egy téma alaposabb körüljárására ad alkalmat, érintésközelivé és átélhetővé teszi a tárgyalt problémát, illetve új, érdekes és szokatlan (nem konvencionális, gondolkodásra, összpontosításra és transzformációra késztető) formákat képes megmutatni. Ezt a fogalmat érdemes elválasztani a drámapedagógiáétól, amelynek magyarországi történetéről több feldolgozó munka is született.[1] Kaposi László, a Magyar Drámapedagógiai Társaság elnöke definícióját segítségül híva azt mondhatjuk: a színházi nevelés a drámapedagógiai tevékenység azon ága, melyben más dramatikus tevékenységformákhoz képest nagyobb teret kap a színház vagy a színházi formanyelv alkalmazása.[2]

A drámapedagógiával nem foglalkozó magyarországi középiskolák zömében a színházi nevelés a legutóbbi időkig a klasszikus színházlátogatás szintjéig kapott szerepet: egy-egy magyartanár, osztályfőnök vitte el osztályát évente egyké véletlenszerűen kiválasztott előadásra, aminek funkciója jellemzően nem az adott előadás motivikai láncolatának, formájának megismerése és boncolgatása volt, hanem afféle „illusztráció" a tananyaghoz. Ennek megfelelően sokszor sikerült nehezen javítható hibákat elkövetni. Ha a pedagógus ellenőrizetlenül (az előadás ismerete nélkül) viszi a diákokat színházba, könnyen lehet, hogy az élmény



Szlovák Judit felvétele

Scherer Péter a Klamm háborújában

diszfunkcionálissá, sőt: kontraproduktívvá válik. A gyerek a ritmustalan, felszínes előadást unalmasnak érzi, amely jó esetben csak eltávolítja, rossz esetben mindörökre elrettenti attól, hogy a művészeti tevékenységet produktív dolognak, esetleg morális és mentális tartalommal bíró eszköznek fogja fel. Természetesen számos ellenpélda is van (hiszen a pedagóguson és a kiválasztott előadáson múlik nagyon sok minden; szerencsére Magyarországon léteznek és léteztek olyan kőszínházi előadások, amelyeket érdemes valóban nevelési alkalomként használni), mindazonáltal elfogadható az a tétel, hogy a kollektív iskolai színházlátogatás az esetek többségében kényszerként hat, ezért a szándékozottal ellentétes hatást ér el, de az sem ritka, hogy csak afféle „legyünk túl rajta" típusú kötelező feladat az osztályfőnök számára, így maga a tökéletes félreértés (például kilencedikes osztályt – létező példa – az *Egy csók és más semmi* című darabra elvinni – ugye, érezhető ebben a kétségbeesett tehetetlenség?).

A *SZÍNHÁZ* tanulmány- és esszépályázatán díjazott dolgozat

[1] A legátfogóbban talán: Gabnai Katalin: *A drámapedagógia hazai legitimációja.* (http://www.dramateka.hu/phpwcms/index.php?id=89, 155,0, 0,1,0; 2008. 06. 17.)
[2] http://www.maszk.hu/documentdownload/63 (2008. 06. 17.)

Érdemes megvizsgálni, a közkeletű gondolkodás szerint mit takar a „színházba járás" fogalma. Színházba járni, és egyáltalában a színház mint olyan a közbeszédben általában valami követendő, példaszerű dolog. Szülők és pedagógusok mondják a gyerekeknek nevelő szándékkal: miért a tévét nézed, miért nem mész, mondjuk, színházba? Mintha a színház (és ugyanebben a szövegösszefüggésben az olvasás) egyfajta ellenpólusa lenne a számítógépnek és a televíziónak. E logika mentén haladva jutunk oda, hogy az irodalmat és a színházat a közbeszéd azonosítja a magas kultúrával, a tévét és a számítógépet (különösen az internetet) pedig a populáris kultúrával. Természetesen mindebből azt a teljesen téves következtetést vonjuk le, hogy a magas kultúrát valamiféle követendő, jó dolognak, míg a popkultúrát afféle alantas szórakozásnak, *horribile dictu* szemétnek tartjuk. Miért téves ez a következtetés? Nyilvánvalóan azért, mert a kultúra jellege nem feleltethető meg egyértelműen minőségi kategóriáknak, vagyis a magas kultúrába sorolható produktumok között is van jócskán „rossz", ahogyan sok popkulturális termék minősége okán mindörökre és visszavonhatatlanul részévé vált az emberi civilizációnak.[3] Azok, akik a magas kultúrát jónak, a popkultúrát pedig valami rossznak ítélik, jellemzően maguk is aktív fogyasztói az utóbbi termékeinek, csak ezt valamiféle vélemény- (vagy szaknyelven hallgatási) spirálba[4] kerülve nem tartják társadalmilag vállalhatónak.

Érdekes kérdés, hogy milyen motivációk alapján járnak az emberek színházba, miért vesznek jegyet egy-egy előadásra. Nagyon sokan nyilván azért, mert minőségileg különbnek gondolják, mondjuk, a televízióhoz képest, s így próbálják önmaguk kulturális pozícióját meghatározni: a színházban minőségi (elit) produkciót fogok kapni, ezáltal felülemelkedem a *Győzike-show*-n és *Barátok közt*-ön szórakozó többieken, sőt akár saját magamon is; ha alkalmanként színházba megyek, „megbocsátható", hogy rendszeres popkultúra-fogyasztó vagyok. (Ebből a gondolatmenetből kiindulva lesz társadalmi elvárás a színházba való „kiöltözés", ami az alkotók „megtisztelésének" – vö. „Thália temploma" – meglehetősen felszínes módja; a valódi tisztelet sokkal inkább az, hogy a néző hajlandó nyitott gondolatokkal közeledni az előadás felé, akár vitatkozni is vele.)

Miért egy magas szinten űzött össztársadalmi önbecsapás ez a gondolkodásmód? Mert a színházi előadások színvonala közel sem hasonló: nem evidens a minőség. Sőt, nemcsak a színvonal lehet kérdéses – az előző rendszer kulturális gondolkodásának, az abból örökölt kultúrafinanszírozási rendszer maradványainak mentális következményei vannak: a többség szemében minden, ami színház, az „magas kultúra" – márpedig mitől lenne az *Az Operaház fantomja*, *A talizmán*, *A miniszter félrelép*, *A padlás* és a többi? Ez tehát egyáltalán nem igaz (és ekképpen a fentebb vázolt gondolkodási séma is hamis): eljutottunk odáig, hogy egy-egy – a felsoroltakat minden tekintetben jócskán alulmúló – színházi előadás időnként még a kereskedelmi televíziók népszerű produkcióinál is alacsonyabb szellemi színvonalú, s ugyanolyan tomboló sikert is arat, mint azok. Mennyiben különbözik az ilyen előadás egy efféle műsortól? Semmiben, hiszen mindkettő hatásmechanizmusa a néző ösztöneire, gátlástalan kiszolgálására épít.

Az ilyen típusú színházi előadások felsorolása hosszú-hosszú oldalakat tenne ki, ezért ezúttal mellőzzük. Ehelyett érdemes átgondolni azokat a körülményeket, amelyeket az utóbbi időben az oktatási rendszernek valamilyen módon kezelnie kellett.

A fiatalokat közvetlenül ellenőrző intézményeket (a munkahelyet, a családot, a politikai szervezeteket) Nyugat-Európában a hatvanas–hetvenes években mindinkább felváltották a közvetett ellenőrző intézmények: a tömegkommunikáció és a fogyasztói ipar. Az általuk sugallt minták (divat, használati cikkek, szabadidős tevékenység, számítástechnika, utazás) elterjedésével, valamint a magas kultúra és a populáris kultúra egymás mellett élése által egy sokszínű ifjúsági kultúra bontakozott ki. Ez egyre fontosabb szerepet kapott és kap a fiatalok társadalmi tájékozódásának és közéleti cselekvési mintáinak kialakításában. Fokozódott a nemzedéki szerveződés szerepe, éleződtek a fiatal és felnőtt generációk közötti konfliktusok. Magyarországon mindezek a változások sokkal gyorsabban és kiélezettebben zajlottak le a kilencvenes években, de társadalmi szinten gyakorlatilag sem felismerni, sem kezelni nem sikerült őket.

A magyar közoktatás nem tudott lépést tartani a változásokkal. Nem nézett szembe a módosult körülmények okozta kihívásokkal, és bár az utóbbi években az oktatás szerkezete és kimeneti feltételrendszere a szabályozás szintjén megváltozott, nagyon sok esetben ezzel nem igazán tudnak mit kezdeni a nagyrészt az előző rendszerben szocializálódott, sokszor motiválatlan és magukat eszköztelennek érző pedagógusok.

Márpedig bizonyos, hogy az iskolának segítenie kell abban, hogy a diák a felüdülés, az önmegvalósítás, az önkifejezés, szellemi vagy fizikai erőnléte javításának minél több lehetőségét megismerje. Hiszen így később is olyan szabadidős tevékenységeket választhat, amelyek segítik a tudatosabb, teljesebb életvitel megvalósításában. A jó iskolai

---

[3] Az efféle gondolatok általában vitákat váltanak ki. Nem csoda, hogy például Gigor Attila filmrendező egy interjújában, tartalommal töltve meg a fenti tételt, így nyilatkozik: „Lehet, hogy egy emberként lincsel majd meg az ELTE francia szak, de *A három testőr* sztoriját semmivel sem gondolom összetettebbnek, mint a *Batman* történetét." („Elengedtem az állatot." *Magyar Narancs*, 2008. július 10. 42–43.)

[4] „(...) A média azáltal gyakorol hatást az emberek véleményére és viselkedésére, hogy egyfajta véleményklímát teremt: elhiteti velük, hogy a domináns közvélemény másként gondolkodik, mint ők. Az elméletet Elisabeth Noëlle-Neumann német politológus és közvélemény-kutató fogalmazta meg *The spiral of silence: a theory of public opinion* (A hallgatási spirál: elmélet a közvéleményről, 1974) című írásában. Noëlle-Neumann szerint azok az emberek, akik úgy érzik, a véleményük megértésre talál a közvéleményben, előszeretettel hangoztatják álláspontjukat, ám azok, akik úgy érzik: »különvéleményt« képviselnek, a társadalmi elszigetelődéstől tartva inkább csendben maradnak, vagy megváltoztatják nyilvánosan hangoztatott véleményüket. Másképpen: elválik egymástól az emberek magánszférában – családi, baráti körben – és a nyilvános szférában hangoztatott véleménye (...). Így egyfajta hallgatási spirál alakul ki: a domináns vélemény megerősödik, az ellenvélemény marginalizálódik." (Bajomi-Lázár Péter: Manipulál-e a média? *Médiakutató*, 2006. nyár. http://www.mediakutato.hu/cikk/ 2006_02_nyar/04_manipulal-e_a_media/02.html; 2008. 06. 17.)

vagy családi minták nyomán olyan formáit tudja választani a munkán kívüli tevékenységeinek vagy éppen pihenésének, amelyek gazdagítják és nem uralják munka- és pihenőnapjait, illetve személyiségét. Nem lenne szerencsés, ha a szabad idő eltöltésének módját az egyén helyett egyre inkább a médiumok vagy egyéb kialakított fogyasztói szokások szabályoznák, hogy a többség azt tekintse szabadidős tevékenységnek, amit a médiaakarat sugall. Az egyén, amennyiben felismeri az életminőségének alakításával járó felelősséget, megteheti, hogy saját szabad akaratából eltér attól a trendtől, amely a konzumfogyasztónak nevezett körbe akarja belekényszeríteni.

Az iskola szintjén lassan megjelentek olyan törekvések, amelyek az ifjúság és az adott intézmény kommunikációjának közelítésére vonatkoznak. Ennek nyomán jöttek létre a különböző drámapedagógiai módszerek és intézmények. A 2000-es évek közepén egyes színházi intézmények is úgy érezték, reagálniuk kell ezekre a változásokra, az új rendszerben kijelölve saját státusukat. Az utóbbi két év színházi életében elsősorban a Krétakör „új nézők" projektje, illetve a Kolibrinek a középiskolás ifjúsághoz való közeledése jelent meg (ennek megnyilvánulása Schilling Árpád *hamlet.ws* című előadása, amely a bécsi Burgtheaterben megvalósított *Hamlet*[3] invenciózus átdolgozása, illetve a Novák János által színre állított, eleve iskolai tanteremben játszódó Kai Hensel-monodráma, a *Klamm háborúja* Scherer Péter előadásában). Hozzájuk kapcsolódott a 2007-ben a Színház- és Filmművészeti Egyetemen végzett színészek projektje, a KoMa (a rövidítés a „kortárs magyar" szavakat rejti), amely Garaczi László *Plazma* című, tematikájában rendkívül időszerű kortárs drámáját dolgozta fel. Számos iskolában akadt olyan pedagógus, aki észlelte ezeket a lehetőségeket, és elérte, hogy az iskola meghívja/megpályázza ezeket az – egyébként ingyenes – produkciókat.

Hiszen a szociokulturális különbségek csökkentésére adekvát megoldás kulturális színtérré változtatni az iskolát, olyan hellyé, ahol az ember nem „kötelezőből" vesz részt a programokon, hanem a diákok maguk ismerik fel, hogy nekik keresnivalójuk van ezeken az alkalmakon. Itt jelentkezik az első nehézség is, hiszen ezeket az alkalmakat nem szabad kötelezővé tenni. A „kötelező" determinál egy befogadói ellenkezést, és szemben áll a fentebb megfogalmazott célokkal is. Ezt az akadályt az elmúlt két évben sikerrel vették azok az iskolák, ahol megjelentek a produkciók: alkalomról alkalomra nő az érdeklődők száma, akiket „megérintett" a gondolkodásra serkentő lehetőség. Meglepően sok diák számolt be pozitív csalódásként az efféle élményekről: valami olyasmi ez, amiről nem is sejtették, hogy létezik. Nagyobb ellenállás, mint kiderült, nem is erről az oldalról mutatkozik, hanem a pedagógusok részéről. Tudunk több olyan esetről is – különösen a *hamlet.ws* kapcsán –, ahol a tanár kísérlete elbukott, például azért, mert az igazgató vagy a nevelőtestület prominens tagjai blaszfémiának érezték, mondjuk, a *Szabad-ötletek jegyzékének* egyáltalán a megemlítését is. Sok pedagógus motivációs képessége rendkívül alacsony, néha képtelenek megfogalmazni a gyerekeknek egyáltalán a lehetőség mibenlétét. Többen gyanúsnak, változásokat provokálónak tartják a nem sablonszerű nevelési alkalmakat. Kulturális kompetenciájuk sem feltétlenül kedvez a céloknak. Legtöbbjük nem rendszeres színházlátogató, ha mégis, akkor jellemzően a klasszikus konzervatív kőszínházi felfogás hívei, illetve sok esetben maguk is részei annak az össztársadalmi önbecsapásnak, amelyről fentebb szó esett. Akad persze rendszeres színházlátogató, sőt néhány olyan tanár is, aki kedvvel és érdeklődve tekint a „rendszeren kívüli" színházi törekvésekre.

Természetesen mindegyik előadást (ahogy egyébként minden színházlátogatást) feldolgozó beszélgetésnek kell követnie, lehetőleg kötetlen formában. Ismerve több, ilyen eseményen részt vevő pedagógus és diák véleményét, összességében elmondható, hogy hihetetlenül pozitívnak ítélték az eredményeit. A gyerekek rendre olyan médiumot ismernek fel a színházban, amely tartalmasan képes mind szórakoztatni, mind olyan gondolatok megfogalmazására késztetni őket, amelyek személyiségformálásukban rendkívül jelentős szerepet játszhatnak.

A három úttörő és szerencsésen eltérő jellegű előadás *(Plazma, hamlet.ws, Klamm háborúja)* elemzése során kísérletet teszünk az előadások módszereinek feltérképezésére, a felvetett kérdések átgondolására, a látottak pedagógiai hasznának, valamint az iskolára és elsősorban a középiskolás nézőkre gyakorolt hatásainak vizsgálatára.[5]

KREATIVITÁS ÉS TEHETSÉG

Mindössze ebből a két alkotóelemből építkezik a KoMa társulat előadása, amelyet a tagok Garaczi László *Plazma* című drámájából hoztak létre, díszlet, jelmez, megszokott nézőtér és színpad nélkül.

A populáris színháztól napjainkban teljesen idegen szcenikai eszköztelenség önmagában, már szokatlansága miatt is érdekes, miközben hirdeti, hogy itt csak és kizárólag a natúr ember kapja a főszerepet. Egy olyan helyszínen, mint az iskola, ahol mindennek meghatározott keretei és pontos szabályai vannak, ahol a napi rutin minden négyzetcentiméteren fellelhető, az ilyen szabad tér meghökkentő, reakciót követelő jelenség. Az elszórt – minden formát, minden szabályosságot nélkülöző –, kaotikus rendben elhelyezett székek között a történet tőlünk hol néhány méterre, hol alig tíz centire játszódik, úgy, hogy az előadás mindvégig megtartja azt a távolságot, amelyben az interaktivitás leghalványabb lehetősége sem merül fel. Ez azért fontos, mert az emberek többségének az interaktivitás teher, a lehetőség nyomasztó lehet (még ha az iskolai légkör ezen némileg enyhít is), és esetleg az egész előadásra képes meghatározni az ember attitűdjét a látottakhoz. Itt egyértelműen és hangsúlyosan a közvetlenségről van szó, tehát az előadás legfőbb célja a közönség megérintése. A nézőket megosztó érzelmeket (például félelmet, ijedséget, szorongást stb.) teljesen mellőzi a koncepció.

Megnevezett rendező nincsen. Ez aggodalomra adhat okot, mert így nagyobb annak a lehetősége, hogy

[5] Az elemzések alapját az alábbi előadások szolgáltatták: *Plazma* (KoMa): 2007. december 14., 2008. február. 13.; *hamlet.ws* (Krétakör): 2007. április 23., 2007. augusztus 21., 2008. június 15.; *Klamm háborúja* (Kolibri): 2008. február 22., 2008. április 9.

Koncz Zsuzsa felvétele

Ötvös András (Mohai) és Jaskó Bálint (Fábián) a Plazmában

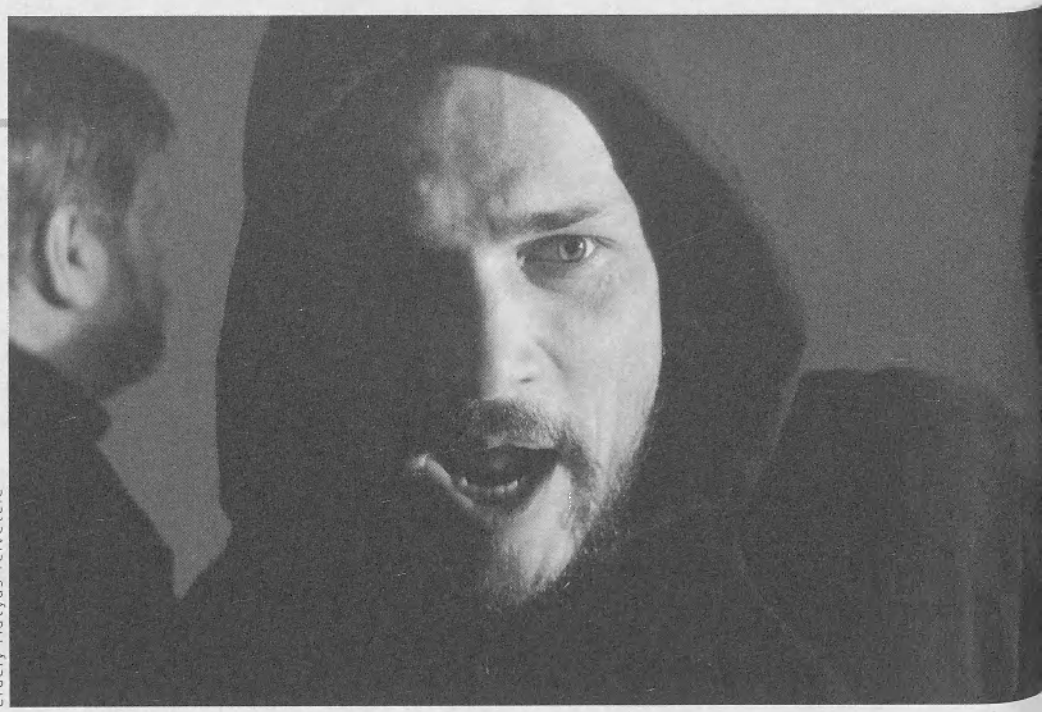
az előadás szétfolyik, és nem képes koherenssé válni. Valószínűleg a dramaturg, Róbert Júlia erős jelenlétének köszönhető, hogy az egyébként igen töredezett szerkezetű – az eredeti színműnél rövidebb – történet mégis világos, egyértelmű egésszé áll össze. A szereplők változásai gond nélkül követhetők, és az egyes jelenetek is többnyire zökkenőmentesen folynak egymásba.

A KoMa társulat előadása célzottan a középiskolásoknak és a fiataloknak készült, az alkotók számára az ő megszólításuk volt a fontos, nem pedig a *Plazmá*ban szunnyadó mélységek kristálytiszta megvilágítása, a problémakör pontos kivesézése. Ez maga a beavató színház, egy olyan nyelven, amely kifejezetten a beavatandó közönség igényeihez idomul. Ha egy gimnazistától megkérdezi az ember, miért kedveli a másikat, akkor az egyik jelző biztosan ez lesz: mert jó fej. Ez leginkább egy vicces, változó mértékben zabolátlan és a normáktól elütő, de az extremitástól ódzkodó embert jelent, akinek van stílusa. Ha a „jófejség" olyan eszköz, amelyre a diákok legnagyobb része azt mondja, hogy ez tetszik, akkor az eszköz a célnak megfelel. Ráadásul a húszas éveik közepén járó színészek tolmácsolásában mindenekfelett hiteles. A légies színészi játék, a dinamikusan ötletből ötletbe fonódó megoldások és a hétköznapi színházhoz kötött nyelvi tabukat átlépő stílus elementáris erővel rombol le minden olyan ódon közhelyet Thália templomáról, amit a diákok általában a színházhoz társítanak.

A történet a jelen egy változatában (regiszterében), egy olyan közegben játszódik, ahol a nyelv a krónikus primitívség jegyeit viseli magán, és a média által közvetített fals minták gyakorlatilag korlátlanul beépülnek a tájékozatlan és figyelmetlen ember mindennapjaiba. A két rádiós sztár, Mohai és Fábián *hardcore* áprilisi tréfákkal, egymás „szívatásával" és egy öngyilkosjelölt kifigurázásával múlatja az időt, miközben egyenes adásban happolják el Fábián vadiúj plazmatévéjét, és néhány gajra ment kapcsolat tragikomikus történetét is végigkísérhetjük. Bár a jelenetek hangvétele komikus, csak félreértelmezett álkapcsolatokat, artikulálatlan kommunikációt és egy embertelen világ képét kapjuk lehengerlő karikatúrákkal és néhol megdöbbentő helyzetképekkel. Ezeket minden búskomor drámát mellőzve jóízűen kinevethetjük, ami ugyancsak lényeges pontja az előadásnak: a karikatúra olyan eszköz, amely fennhangon hirdeti, hogy „amin most nevetsz, az voltaképpen nem vicc". Tökéletes mód a didaxis elkerülésére (ez ugyanis megoszthatná a közönséget, és zsigeri ellenállást válthatna ki a befogadóból). Az ember a vele közel egykorúaktól a bölcsességet vagy az éleslátást hajlamos kioktatásnak venni, és ha a társulat drámai jelenetekben hozná játékba a mindennapi primitivitást, kockáztatná, hogy az előadás a távolságtartást növelje a nézőben.

Garaczi drámája ebből a szempontból tökéletes választás, hiszen minden jelenet és karakter a különböző mértékű túlzásra épül. A diszkó, a párkapcsolat, a média vagy a kommunikáció fogalomköréhez tucatnyi (szülői-nevelői) közhely párosul, amelyek kimondva komolyan vehetetlen, végtelenül álszent féligazságok. Megmutatva és kicsit kiforgatva viszont teljesen új jelentést kapnak, hiszen hogy az előadás valamit közölni tudjon akár e négy témával kapcsolatban is, ahhoz tovább kell gondolni a látottakat, és a nézőben „magától" kialakuló fel-, sőt: ráismerés („Ez velem is éppen így volt!") minden kimondott szónál hatásosabb. Az előadás annyiban segíti ezt a folyamatot, hogy nem zárja hét lakat alá a tartalmat, így bár a felismerés élménye (amely az egyik legfontosabb mindabból, amit a színház adni képes) könnyebben megélhető, relatív nyilvánvalósága miatt viszont kevésbé intenzív. Ám beavató színházról lévén szó, sokkal fontosabb, hogy a nézőben egyértelművé váljék: a színházban ezt az élményt is lehet (és kell) keresni.

A történetben Mohai (Ötvös András) gerinctelen kiszolgálója a megfestett amorf (bár a jelentől kétségtelenül nem idegen) rendszernek, tökéletesen látja annak embertelen jellegét, mégis minden pillanatban élvezi a „nagy hal" szerepét. Fábián (Jaskó Bálint) a kapitalista társadalom megtestesült vágyálma, a Fogyasztó, aki megjelenésének és életterének minden apró részletével, a Gucci parfümtől a plazmatévéig azt sugallj a a külvilágnak, hogy mindenki annyit ér, amennyit fel tud mutatni. Ám ez a Bloombergbe burkolt test belül érző lelket rejt, így ő lesz az egyetlen, akinek megadatik a jellemfejlődés, és akármilyen irreális módon is (Isten vagy a Belső Hang intelmére), képes egy pálfordulással megtenni az első lépést az Emberré válás felé vezető úton. Ezen a ponton Garaczinak szerencsésen sikerül elkerülnie a demagógiát, hiszen ehhez az „első lépéshez" – Fábián hagyta, hadd vigye el a betörő a vadonatúj plazmacsodáját – a médián keresztül vezetett az út, lévén a betörő élő adásban jelentkezett be a műsorukba. Garaczi a deformált fogyasztói értékrendet, vala-



Nagy Zsolt a w.s.hamletban

Erdély Mátyás felvétele

mint ennek az érzelmekre és életstílusra gyakorolt hatásait festi meg, az abszurd segítségével árnyalva és kinevettetve.

Ennél aktuálisabb téma az iskola falain belül kevés van. Hiszen a gyerekek a fogyasztói mintákat is a mozi és a televízió lehetetlen, életidegen és konstruált közegéből, színészektől és popelőadóktól veszik, s hihetetlenül könnyen tesznek magukévá olyan stíluselemeket és igényeket, amelyeknek a valósághoz semmi közük. Úgy vélvén, általuk mások lehetnek, mint a többiek, s ez lehetőséget ad az önmeghatározásra. S mivel mindennapos közegükben nem látnak követhető mintákat, ezek a konstrukciók szolgálnak számukra pótszer gyanánt. Garaczi szövege és a KoMa popkulturális sémákból építkező előadásmódja éppen e minták ürességére, pótlék vagy instant jellegére mutat rá.

ŐRÜLTSÉG VAGY TISZTÁNLÁTÁS

Színház. A szó legletisztultabb, legegyszerűbb és legnemesebb formájában az a hely, ahol pár ember sűrítve közvetíti gondolatait, véleményét a világról, s ezt a többi figyeli, igyekszik megérteni, együtt él vele. Erre épül a *hamlet.ws*, és három színészre meg egy nézők által körbeült, üres térre. Közvetlen, ritmusos, átgondolt, őrült, megfontolt, mély és látványos – fiatalként lehetetlen nem ráhangolódni.

Lehet, hogy Schilling Árpád internetes kommunikációt idéző című *hamlet.ws*-e első látszatra nem a klaszszikus Shakespeare-t juttatja eszünkbe, de a nem létező szcenikai háttér ellenére (vagy tán éppen azért – is) váratlanul közel hozza a szöveget. Bár az eredeti mű kibővült számos vendégszöveggel (József Attila, Pilinszky, William Blake, Georg Büchner, a Biblia szavaival), ezek egyértelműen erősítik mind a darabot (amely ezúttal Nádasdy Ádám pörgő, köznapi, érthető magyar fordításában szólal meg), mind az előadást. Ezek egy pontba mutatnak: egy háromféle személyiségből összetevődő emberre, Hamletre. Egy, a történet elején még tinédzser fiúra, aki egy nap, apja halálának hatására, felébred az álmodozásból, felismeri a világot, amely körülveszi, és önző módon megpróbál változtatni rajta. Vagy egyszerűen egy éjjel csak elfogja a téboly, nem bírván feldolgozni apja halálát, és bosszúhadjáratba kezd miatta környezete ellen.

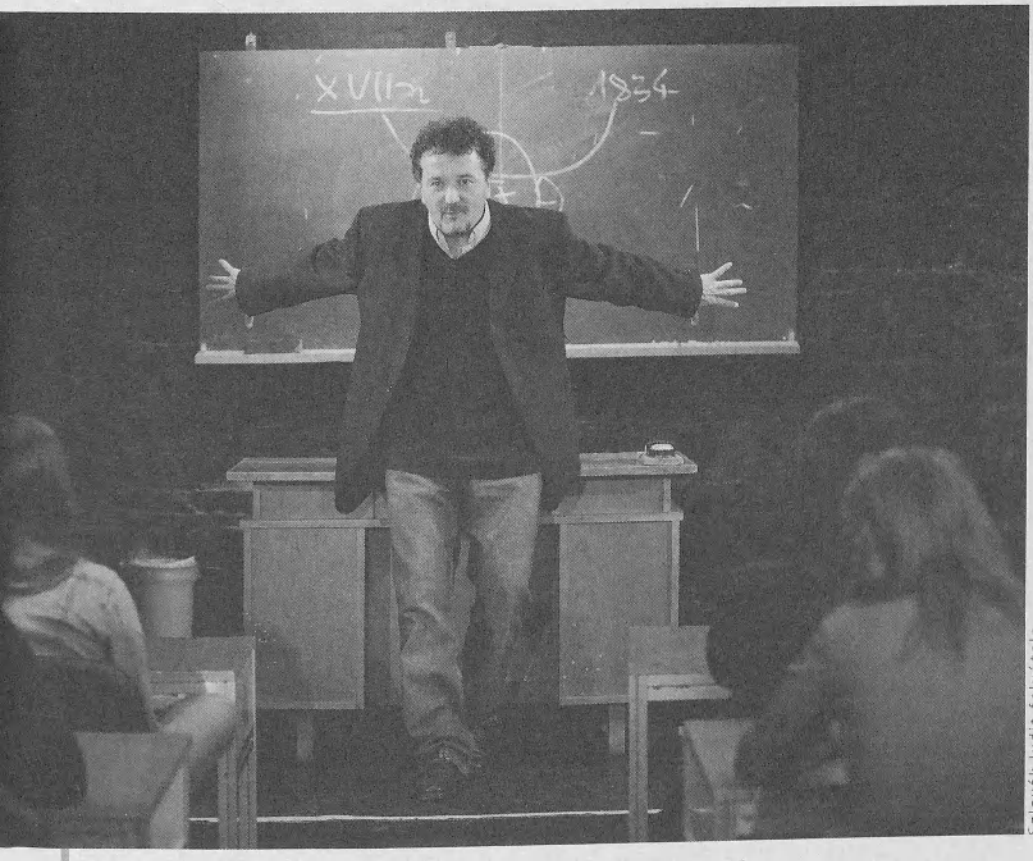
E frusztráló kettősséget (őrültség vagy tisztánlátás) nemhogy nem oldja fel, de erősíti a hárompólusú játék. A három színész (Nagy Zsolt, Rába Roland, Gyabronka József) között színpadi személyiségükből adódóan oszlik meg a dráma összes szerepe, aminek a koncepciója a legpontosabban Hamleten követhető végig. Az alappillérek Freud személyiségfogalmát idézik: ösztön-én, felettes-én, én. Ebből kiindulva Nagy Zsolt Hamletet a tudatalattija által irányított emberként ábrázolja, aki csak megy a saját feje után, és gátlástalanul érvényesíti akaratát, sokszor talán nem is gondolkodva, ösztönösen cselekszik. Rappelése, mozgása, szövegmondása, természetes viselkedése annyira nyílt, hogy a nézőt zavarba is ejtheti (erre az előadások során többször is volt példa). Rába Roland játéka két szélsőségesen ellentétes karakter, az értetlen ostoba és az éles logikájú zseni között váltakozik, akiket – ha belegondolunk, és felidézzük a közhelyes mondást – egy hajszál választ el egymástól. Rába pontosan érzékletes alakítása e két szélsőséget feloldva, ezáltal egységes egésznek láttatva képes meglepni a nézőt: a legegyszerűbb mondatokkal sokkolni, a legbonyolultabbakkal megvilágítani, egyszerűsíteni. Gyabronka József a megfontolt, a figyelő személyiség, a magabiztosan, reálisan gondolkodó Hamlet. Ennek a bölcsességet érzetető játéknak köszönhetően válik különösen hátborzongatóvá Ophelia fulladásos jelenete, amelynek során először nem is tudunk különbséget tenni játék és valóság között (egyszer egy néző vízzel kínálta Gyabronkát). A három színész közötti kapcsolat rendkívül erős, figyelmük egy pillanatra sem lankad, végig összhangban vannak, a jelenetekben kiegészítik egymást, ahogyan Hamlet megszületéséhez is mindenki csak annyit ad hozzá, amennyi tényleg ő. Ennek a kapcsolatnak és az előadás hangulatának köszönhető, hogy a színészek bármikor megállhatnak, kiszólhatnak, reagálhatnak arra, ha megcsörren egy telefon, ha valaki kimegy, vagy épp tüntetőleg ellenáll az előadásnak.

Díszlet hiányában a történet a képzeletünkben válik teljessé, amit – bár nincs fizikai segédeszköz – rengeteg formai elem támogat, például a Rubik Ernő Zoltán által beatboxra átültetett modern popslágerek (ABBA, Eminem). A zenei betétek felüdülést hoznak, bár ko-

rántsem ellazító célzatúak. A szabadságot, az előadás gondolatainak végtelenségét, játékosságát árnyalják. Hasonló célzatúak még a hirtelen és kiszámíthatatlan mozdulatok (egyszer például centikre állt meg Nagy Zsolt lába egy nézőtől), Yorick koponyája, amelynek Rába Roland kölcsönöz testet, és a nézői reakciókra való reflektálás, mely lehetetlenné teszi a kiszakadást, a távolságtartást. A színészek nagyon erős, pontos karakter- és szerepelemzésekből indultak ki. Ezáltal mindenki számára tökéletesen világos Claudius és Gertrud, Horatio és Hamlet, Polonius és Ophelia vagy Laertes, valamint – mind közül ez a legködösebb – Hamlet és Ophelia viszonya.

Hamlet – banálisan szólva – elindult a felnőtté válás útján, és nem találja helyét a világban. Kívülálló, aki semmivel és senkivel nem tud azonosulni, nem tud érvényesülni, nem tud magával mit kezdeni. Megvan a lehetősége, hogy legyen valaki, de mivel az adott keretek között nem képes erre, törés jön benne létre, s nem tud szabaddá válni – ez megfelel a drámai hős alapdefiníciójának, és tökéletesen rímel a mai tinédzserek átlagos problémáira is: megvan a lehetőségük, hogy teljes személyiséggé váljanak, csak épp nem mutatták meg nekik, hogyan, nincs követhető mintájuk, nincs eszme, nincs cél. Hamlet vezető nélkül, a saját útján halad, amelyen apja szelleme indította el. Ezt a szellemet tekinthetjük *deus ex machinának*, Hamlet őrültsége bizonyítékának vagy épp a ráébredés jelzésének is. Leginkább mindhárom egyszerre: a világ kívülről látása, amelyet a főhős nem tud magáévá tenni. A gyilkosságok, Ophelia elvesztése, a bosszú – mind ennek a következménye: Hamlet próbálja az igazát érvényesíteni, igazságot tenni, csak nem találja a megfelelő formát. Így végül egyedül marad és meghal. Horatio nem volt elég jó barát, hogy segítsen, Ophelia pedig nem tudott eléggé megértő nő lenni, hogy támogassa. Vagy csak Hamlet nem bízott bennük. Felelősséget senki nem vállal, s az események tragédiába fulladnak. Mindezek a problémák – a bizalomhiány, a felelőtlenség, az átgondolatlanság, egymás félreértése, figyelmetlenség – szörnyen közel állnak a mai fiatalokhoz, de nincs alkalmuk, lehetőségük szembesülni velük vagy feldolgozni őket.

Fontos itt megjegyezni, hogy ez az előadás célzatosan és szándékkal a fiataloknak készült, aminek erős és tényszerű bizonyítéka (azon túl, hogy míg a tinédzserek egytől egyig ráhangolódtak az előadásra, és „együtt éltek" vele, addig a hagyományos, „felnőtt" közönség részéről tapasztalhatóak voltak az ellenállás, a megbotránkozás, a távolságtartás jelei), ha összevetjük a *hamlet.ws*-t és Schilling bécsi, *Hamlet³* című rendezését. Bár a forma ott is hasonló (a négyzet alakú színpad, a három színész, az irányított interaktivitás, ami azt sugallja, hogy az előadás bármikor leállítható és elkezdhető), de a *Hamlet³*-ben nincsenek beatboxos betétek (kizárólag ének), vendégszövegek, hiányzik belőle a pörgés, a hirtelenség érzése, mindaz, ami a *hamlet.ws*-t fiatalossá teszi. Ugyanakkor az osztrák előadás sokkal „színházabb", értve ezen, hogy kötöttebb a forma, alkalmaznak benne fényjátékot, egy kiemelkedő, trónszerű széket (de még ezzel együtt is sokkal szabadabb, mint a klaszszikus színházi előadások majd mindegyike). Ezen elemek mögé nézve felismerhető az is, hogy az igazán nagy különbséget a két előadást összetartó erő jelenti. Igaz, hogy mindkettőben három-három színész játszik, de míg a magyarországi változatban a személyiségjegyek alapján építették fel a karaktereket, addig az osztrákban (amelyben Tilo Werner, Markus Meyer és Martin Schwab játszik) ez a hármas felosztás a jellemvonások, magatartási formák alapján jött létre. Ugyanakkor, míg a *hamlet.ws* a ráébredés érzését, annak körülményeit, következményeit járja körbe, és a kezelésére való képtelenségről szól, addig a bécsi előadás a felnőttvilág determináltságáról, kiúttalanságáról beszél. Lényegében mindkettő szándéka a rácsodálkozás, felismerés kiváltása, csak míg a *hamlet.ws* ennek útját mutatja be, addig a *Hamlet³* a hiányát.



Szlovák Judit felvétele

Scherer Péter a tanár szerepében

Mit kapunk, ha a Krétakör előadását szimbolikusan értelmezzük, és Hamletet egy mai tinédzsernek veszi-

szük? Mondjuk, egy gyereket, akinek elváltak a szülei, nem találja velük a közös nevezőt, netán az apját soha nem is látta, igazi barátai csak addig vannak, amíg a problémák áthidalhatóak, de abban sem barátként, inkább hátországként vesznek részt. Ez a gyerek közben a „nagybetűs élet" kapujába kerül, és el kell döntenie, hogy mihez kezd magával. Ez a történet mindennapian ismerős. Törések, zavarok, frusztráció. Mivel a tanárok is ilyen körülmények között nőttek fel, és saját életük, tanítási módszerük velejárója ennek az átadása, ebből kitörni szinte lehetetlen. Ördögi kör, amelynek értelmetlenségébe és reménytelenségébe nem életbarát dolog belegondolni. Adott egy gyerek, akinek még vannak kérdései, keresné a válaszokat, és nap nap után találkozik rengeteg felnőttel, aki már elnyomta magában őket, nem foglalkozik velük, és ezzel azt sulykolja a diákba, hogy a kérdései nem fontosak, az élet szempontjából lényegtelenek. Teszik ezt akarva-akaratlanul, az élet nagy körforgása pedig könnyedén rááll erre a kártékony ritmusra.

A Krétakör válasza más: a kizökkentés, a meghökkentés, a szembesítés. Egy, a diákok talán legbensőbb kérdéseivel foglalkozó előadás (nevezzük inkább eseménynek), amelynek tempója is rájuk van hangolva: cikáznak a gondolatok, az élmények, a játék pörög, túllép valamin, majd visszakanyarodik, asszociál, ahogyan egy tinédzser teszi. Ettől távolságot tartani pedig nem lehet. Betör a hétköznapokba, az iskolába, a tantermekbe: ott játszódik, ahol a közöny, az unottság, a zárkózottság, a zavar kibontakozik. Hús-vér ember áll hús-vér emberrel szemben, és csak ők vannak. De elég-e ennyi?

Az együttsírás és a megértő fejsimogatás helyett a feldolgozás percei következnek. A színház itt fórummá válik, használati cikké, amelyet az ember önmagáért vesz igénybe. A Krétakör pontosan ismerte fel a problémákat, és találta meg gyökereit és egyetlen sebezhető pontját: az iskolát. Mindent itt tanulunk, minden konvenciónk, mintánk, tudásunk, gondolatunk, meghatározó élményünk innen ered, itt kezdenek el erősen különválni a belső és a kifelé kommunikált gondolatok, amelyek között ha nincs összhang, a gondolat előbb-utóbb elvész, és ha ez folyamatossá válik, feloldódik az emberi lényeg is. Az előadás lehetőséget kínált a gyerekeknek a probléma felismerésére és – hosszú távon – megoldására. A lehetőségre a diákok egyöntetűen igennel feleltek, válaszolni akartak a *hamlet.ws* által felvetett kérdéseikre, és kezdték elfogadni a sajátjaikat.

„MINDEN TANÁR GYILKOS"

Egy tanár szájából különös jelentéstartalmat és hitelességet kapnak ezek a szavak. Scherer Péter, alias Klamm tanár úr egy némaságba burkolózó osztály ellen száll harcba, amely egyik osztálytársuk haláláért az irodalomtanár kettes osztályzatát teszi felelőssé. A humoros fordulatokban és komikus – időnként tragikomikus – jelenetekben gazdag előadás megrázó rapszódia a tanári létezés mibenlétéről és nem utolsósorban a munka és az elhivatottság közötti dimenzionális különbségről.

A díszlet maga a helyszín (az adott osztályterem), amelyben különös módon folyik egymásba a német irodalomórák fikciója a tér és szituáció adta valósággal. A szereplők maguk az osztályteremben jelen lévők: Klamm tanár úr az aktív előadó, aki folyamatosan kiesve tanári szerepéből, életének egyre intimebb szféráit osztja meg a hallgatókkal, azok pedig látszólag passzív közönnyel veszik tudomásul a kétségbeesett, egyre nyomasztóbb emberi vergődést. Különös interaktivitás ez, ahol az interakció a be nem avatkozásra, a megfigyelésre szólít fel (ez többnyire teljesen egyértelmű a diákoknak), így teremtve meg a maximális befogadói aktivitást, hiszen a néző egyfelől védve van a tényleges szerepléstől, másfelől végig teljes értékű partnere az előadásnak, tehát egyszerűen nem vonhatja ki magát a történtek alól.

Az általános és középiskolai szabályok rendszerében az egyetlen, mindenek felett álló, egybeforrasztó kapocs a diákok között a közös „ellenség", a tanárok elleni összefogás. Ez egy sajátos betyárbecsület-rendszer, ahol a spicliket vagy a téglákat ugyanúgy nem kímélik, és a mártírokat ugyanúgy vállukon hordják, mint bármely más háborúban, mert tanár és diák, mióta világ a világ, más-más oldalon harcolnak. Napjainkban két külön tömbbe olvadt a tanáriban felsőbbrendű erkölcsi frázisokba burkolózó tananyag-interpretálók tábora és a vécé füstös homályában vadul szitkozódó diákok „kemény magja". Az átjárást mindössze a jobb jegy érdekében elkövetett sunnyogások és néhány olyan pedagógus jelenti, aki képes átrajzolni a frontvonalakat és hatást gyakorolni a padfirkagrafikusra és az órai zugháziírók csoportjára is. Klamm tanár úr tragédiája abban rejlik, hogy ő a valódi tanítók csoportjába tartozhatott volna – képes lett volna arra, hogy összekapcsoló médiummá váljék a két világ között –, ha nem morzsolódik fel teljesen a kicsinyes pozícióharcokban, és nem merül el végérvényesen a hatalom mámoros érzésében. A tanár életeket törhet derékba, de fel is virágoztathatja őket: kettes és négyes jelenthet poklot és mennyet egyaránt. Hogy végül is melyiket, ahhoz semmi köze nem lesz sem Istennek, sem embernek, csak és kizárólag neki.

Kai Hensel monodrámája tulajdonképpen egyoldalú dialógus, amelyben Klamm a legkülönbözőbb módszerekkel próbálja arra bírni hallgatóságát, hogy felejtsék el ezt a látszólagos összefüggést az öngyilkosságot választó lány és a megérdemelten kapott kettes között. Klamm a háborúban fellelhető minden eszközzel megpróbálkozik, miután nem képes azzal a jól bevált, érinthetetlenséget demonstráló tanári felsőbbrendűséggel kezelni a helyzetet, amellyel eddig minden egy csapásra megoldódott. Klamm fenyeget, támad, megaláz, egyezséget keres, árulóvá lesz, megalázkodik, és elesik. A hétköznapi tanáreszmény percről percre jobban szétfoszlik, míg végül teljesen eltűnik, és egy minden sallang nélküli ember marad a helyén: a végzetesen bukott nyárspolgár, aki elhitte, hogy az életet a háború narratívája jelenti, és ahelyett hogy a tudás és a szabad akarat kétségtelenül nehezebb útjára lépett volna, a könnyebbik megoldást választva eljutott szükségszerű megsemmisüléséig.

De miért is nem képes tartani magát jól bevált szerepéhez és lélektelenül átnézni a diákokon? Mert pontosan tudja, hogy hibás. Elsősorban talán nem is ő, hanem a rendszer, amely csak és kizárólag szimbólu-

mokkal próbálja kategorizálni a gyereket, hogy aztán ne is a gyerekek alkossák a kategóriákat, hanem a kategóriák a gyerekeket, és a tanárok se lássanak mást, csak vadul hadonászó ötösöket, mélán bambuló hármasokat és görnyedt hátú ketteseket. Klamm hibátlanul asszimilálódott ebbe a rendszerbe, és a lány halála mindössze annyi felismerésre juttatta, hogy ő csak egy káder. Egy teljesen felesleges, értelmetlenül tengődő rendszerrabszolga, a taposómalom áldozata, amit csak tetéz, hogy pontosan tudja, mit hogyan kellett volna tennie ahhoz, hogy ne „dolgozzon", hanem „alkosson". Míg dolgozni mindenki tud, alkotni csak az, aki ott dolgozik, ahová tehetsége és személyisége determinálja (legyen az kubikos, lakatos, művész vagy akár tanár). Az dolgozhat jól és alkotó módon, akinek célja van a munkájával, és nem csupán mechanikusan állít elő valamit. Klammban pontosan azért válik hisztérikusan torzzá ez az önkifejezés, mert eddig elnyomta magában: az osztályzási kötelezettség, a tanterv, a számokban kifejezhető produktivitás és a pitiáner szélmalomharcok helyettesítették ezt a természetes igényt.

Az előadás adta élményt jó szándékú provokációként is értelmezhetjük, és jó esetben ekként is hat, tehát katartikus. A minden máztól, misztikumtól és legendától megfosztott tanár látványa egy diák számára már furcsa, s a nézői reakciókból úgy látszik, kell egy bizonyos életkor vagy érettség ahhoz, hogy az előadás valóságában egy idő után az embert lássa a tanári asztal mögött. Miért fontos ez? Pontosan a miatt a deformálódott tanár-diák viszony miatt, amely megbénít minden, a protokolláris normákon és az érdekeken túlmutató kommunikációt. A tanárok féltik többnyire légvárra épített tekintélyüket, aminek jellemzően legerősebb bástyája egyfajta tudás- és tapasztalatbeli különbségre felépített póz, nem pedig a pedagógiai tehetség. A diákok pedig többé-kevésbé hozzáidomulnak a fennálló normákhoz, amelyek degeneráltságát a lány halála pontosan jelzi.

Reakció és interakció – erre kellene épülniük az iskolai viszonyoknak, amelyekben a probléma nem az iskola hierarchikus rendszeréből, hanem félreértelmezett hatalmi harcaiból fakad. Ezen állapotok autentikus környezetben való kimondása és tabut nem ismerő közzététele mind a két félre elementáris hatású, legyen a reakció akár a totális elutasítás, akár a lélegzet-visszafojtott egyetértés.

Az előadás többszöri megtekintése után nem kockázatos kijelenteni: a produkció azért olyan, amilyen, mert Klammot Scherer Péter játssza. A színész a szerep minden stratégiai váltására pontosan reagál. Kedélyállapota és hangszíne, szeme és gesztusai folyamatosan hozzáidomulnak a napról napra kétségbeesettebben feledni akaró, a visszafordíthatatlan széthullás felé araszolgató tanerő állapotához, aki szép lassan belesüpped az alkoholszagú posványba, és a vég felé közeledve pillanatról pillanatra egyre tisztábban látja, mi miért működik rosszul: miért tett tönkre igaznak vélt hamis tanításaival annyi kibontakozó életet, miért tört meg annyi lelket puszta vakságával és tévhitével, és miért nem látott, miért csak kiszolgált. Scherer egy kérlelhetetlen tanárból indul, és a létezés legaljáig jut el. Szívfacsaró, mélyen megrázó alakítás, amely hatásosságát legalább annyira köszönheti a fordító/dramaturg Kovács Kristófnak, mint Novák János rendezőnek, aki a kellő minimalizmussal, illetve a darab pontos ívének kijelölésével és végigvitelével elgördített minden akadályt Scherer útjából, egyértelmű keretet rendelve a színészi játék maradéktalan kibontakozásához.

Végül eldördül a fegyver. Vagy inkább csak kattan egyet a pisztolyagy, igazából mindegy. Innen nincs visszaút, a totális bukás elvégeztetett. Jobb lett volna, ha Klamm a ráébredés helyett vakságban marad? Neki bizonyára. De itt nemcsak az ő bőre vitetik vásárra, hanem sok-sok évfolyamnyi diáké is, akik közül vajon hányan jutnak ugyanerre a sorsra?

Az előadás megtekintése után a tanárok és diákok kommunikációjában egyfajta áttörés következett be. Tanári visszajelzésekből tudható, hogy egészen új oldalról szemlélik egymást.

ÖSSZEGZÉSÜL

Dolgozatunk a klasszikus színházi felfogástól való távolságuk alapján sorolta be a produkciókat: a KoMa előadása nem igényel speciális eszközöket, bárhol, bármikor előadható, utalva talán a lényegi általánosságra. A *hamlet.ws*, bár ugyancsak szinte bármilyen térben létrehozható előadás, mégis szabályos formát követel (négyzet alakú nézőtér, közepe a játéktér; az oldalfelezőkön foglalnak helyet a színészek; egy hely mindig üres, és a játszók mindig szabályos geometriai alakzatban helyezkednek el). A legfurcsább a *Klamm háborúja*, amely a valóságos osztályteremből varázsol a realitás egyidejűsége mellett fiktív teret (ami reprodukálható bármilyen színházi térben is, bár a hatása némileg változó lesz). Az előadások meglehetősen eltérő tematikájúak. A *Plazma* a húszévesekről szól, arról a korosztályról, amely már része a közhelyesen „nagybetűsnek" nevezett életnek, csak nem tud mit kezdeni vele. Fábián, a hős, mindössze a felismerésig jut el, és juttatja el jó esetben a megcélzott nézőket is. A Krétakör előadása nagyobb ívet fog át: a felnőtté válás ellentmondásos komplexitásának kérdéseit veti fel, ebben a gyermekkor lezáródásának a felismerése nem végkifejlet, hanem egy fordulat a történetben. Scherer Péter monodrámája pedig éppen a kései felismerés okozta többszörös tragédiának érzékletes lenyomata. Abban azonban mindhárom produkció egyezik, hogy a diákokat teljes értékű partnerként, nem gyerekként kezeli, és ódzkodik minden olyan attitűdtől, ami a befogadóban a „színház szent és érthetetlen"[6] reakciót váltaná ki. Nem misztifikált művészek játszanak az egyszeri embernek, hanem alkotó a befogadónak, ember az embernek. A helyzet abból a szempontból rendkívül szerencsés, hogy a három országjáró előadás kiemelkedő színvonalat, átgondoltságot és igényességet képvisel a színházi mezőnyben. A kérdés leginkább az, hogy kapnak-e támogatást mind szakmai, mind pénzügyi értelemben törekvéseikre ezek a színházi műhelyek, mert az, hogy szükség van rájuk, nem lehet kétséges.

---

[6] A meglehetősen elrettentő, de kétségtelenül jelenségábrázoló tartalma miatt is igen ironikus mondat Tasnádi István *Nézőművészeti főiskola* című színművéből származik.

Georges Banu

Az öreg színész, avagy az emlékezet allegóriája

A MEGÉLT IDŐ EVIDENCIÁJA

A színházban, akárcsak magában az életben, szívesen elnézzük az öregedést, de csak ha mindenféle tetszelgés és mímelés nélkül kerül elénk. A színpadon nem az évek számát kijátszani vágyó, hanem sokkal inkább az életkori sajátosságokat megjelenítő alakítások ragadják magukkal a nézőt. Nem azok a szereplők, akik igyekeznek leplezni a korukat, hanem azok, akik abból építkeznek, és ezáltal magától értetődő módon idézik fel az általuk megélt időt. Az *Ó, azok a szép napok!* Winnie-je és Madeleine Renaud öreg gyermekarca. *Faust* és a nagy Minetti ősz haja és hajlott háta Grüber rendezésében. Az idő múlásával szemben vívott reménytelen küzdelem egyáltalán nem érdekes a színpadon, csakis a mulandóságot elfogadó harmónia. Ha csalunk, nem születik meg a csoda – mondja Kavabata *A hegy hangja* című regényében az egyik öregember.

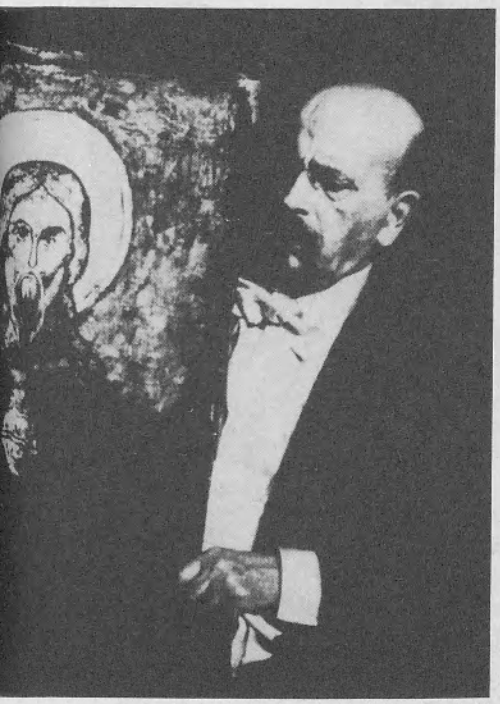
Az öregedés színpadi jelenléte mélyen megérinti a nézőt, már amennyiben bölcsesség, nem pedig földi hívság van mögötte. „Aráncok szépsége" – hogy Peter Brook szavaival éljünk – sokkal többet számít, mint bármiféle plasztikai műtét; a valódi a hamis fölé kerekedik.

De hogyan kerülhető el, hogy a valódi ne váljon olcsó látványossággá? Amíg a korával küzdő Edwige Feuillère vagy Elvire Popesco egyáltalán nem volt hajlandó áruba bocsátani magát, Jean Marais, amint átlépte a bűvös hatvanat, a végletekig kihasználta természeti adottságait. Nem az a színész indítja meg a közönséget, aki beletörődik abba, hogy rajta is fog a kor, hanem aki bevonja a nézőt az öregedés folyamatába. Az az ember, aki felvállalja önmagát, nem pedig az, aki csak kufárkodik a korával. Az öreg színész esetében lehetetlen nem tudomást venni személyes és szakmai életútjáról. Az emlékezet megkettőződik. Az öreg színész magában hordja mindkettőt, azokhoz a viaszfigurákhoz hasonlóan, amelyeket Kantor *A halott osztály*ban a színészek mellé rendel: mi, nézők pedig egyidejűleg látjuk a színészt és hasonmásait. De különbséget kell tennünk az öreg és a híres színész, a bizonyos korúnak látszó és a között az öreg színész között, aki minden egyes színpadi megjelenésével a színházi múlt pillanatait támasztja fel. Az ő emlékezete a színpadi jelenlét függvénye, amitől képtelen megszabadulni, akár ismeri a közönség a múltját, akár nem. Bruno Bayen *Schliemann* című darabjában az egyik kórust vezető öregasszony másról sem beszél, csak a koráról, míg Madeleine Renaud egyszerűen azáltal, hogy nyíltan felvállalja a korát, behoz egy teljes színészi életutat, annak minden emlékével együtt. E között a két véglet között persze vannak átmenetek, amikor is kevésbé ismert színészek, mint például Robert Murzeau Brook *Cseresznyéskert*-rendezésében vagy Muni Jean-Paul Wenzel *Vaterland*jában olyan múltbéli pillanatokat idéznek fel, amelyeket egyesek ismernek, mások viszont nem. De még ha ismeretlen is előttünk a múltjuk, elkezd érdekelni. Hol láttam én ezt a színészt? Mikor? És vajon miért nem emlékszem rá? Tényleg láttam valamiben? Az ilyen színészek öregedése – Madeleine Renaud-éval ellentétben – nem afféle, minden francia

Otomar Krejča Ivanov-rendezése

néző előtt ismert belügy. Amint egy öreg színésztől elpártol a hírnév, már csakis azt vesszük észre, hány éves. Egyszer Antoine Vitez ezt nyilatkozta: „Soha nem osztanám öregember szerepét öreg színészre." Az a színész, aki nem a szemünk láttára, a nézők korlátozott látókörében öregedett meg, úgy jelenik meg előttünk bármilyen öregember szerepében, mint aki estéről estére a saját elmúlásának forgatókönyvét játssza végig a színpadon. Szimulálja a saját halálát. És ez még erőteljesebben érezhető a híres öreg színész esetében, aki miatt a közönség azzal a bizonytalan érzéssel megy be a színházba, hogy talán ez az *utolsó alkalom*. Odamegy, hogy a legutolsó képet őriz-

hesse meg róla. Ugyanakkor nincs patetikusabb és kegyetlenebb annak az ismert román színésznek az eseténél, aki úgy játszotta a *III. Richárd* címszerepét, hogy mindenki tudta róla, rákja van. Az emberek elmentek megnézni, hogy még szerezhessenek róla egy utolsó emléket. Az öreg, ráadásul beteg színész tehát felidézi bennünk a halál gondolatát, ugyanazt az érzést, ami ott lebeg a cirkuszi porond felett és a bikaviadal arénájában. De míg ott fiatal emberek néznek szembe a halállal, a színpadon öreg színészek mutatnak rá az elmúlás közeledtére és elkerülhetetlenségére.



Nem a halállal játszanak, hanem a haláluk előtt játszanak. És ez a játék néha nagyon könyörtelen tud lenni: az öreg színész az ember korlátait mutatja meg. A haldokló színpadi alak mögött egy valós, az idővel viaskodó lényt látunk, mivel az önmagát öregnek mondó színész kizárólag a tragikumban érzi jól magát. Az önmagát elfogadó öreg színész soha nem vesztes. Pusztán az a tény, hogy tovább játszik, azt bizonyítja, hogy nem hajlandó megadni magát. Igaz, színpadi megjelenése gyakran szól a halálról, csakhogy – a színháznak hála – ezt a halált könnyebb elfogadni: az elmúlás mérsékelt verzióját testesíti meg előttünk, páni félelem és önámítás nélkül. A színpadon megjelenő öreg színész rögtön megnyeri a korosodó nézőt. Ugyanakkor szó sincs arról, hogy az öreg színész ne élhetne komikus hatásokkal, ne ereszthetné ki a hangját, hogy izegve-mozogva, energikusan azt bizonygathassa, hogy ő márpedig nem adja fel.

Az öreg színész nem kesereg dagályosan a halál felett, mint azt Béranger tette Ionesco *Haldoklik a király* című darabjában; megjeleníti a halált a színpadon, és számol közelgő bekövetkeztével. Mi pedig hálásak vagyunk neki a játék mögött rejlő kimondatlan vallomásért.

A RESZKETEG TEST

Az úgynevezett *végső műalkotásokban*, akárcsak Poussin utolsó képein, általában tetten érhető „az idő remegése"[1] – azokban a fáradtságról árulkodó fehérekben, csillogásukat vesztett vonalakban és szavakban. A szerkezet megbomlik, a művész tekintélye megtörik, a műalkotásból pedig mintha teljességgel hiányozna a biztos kéz nyoma.[2] A festő és az író a halál tudatával a fejében végzi a dolgát, amit a *végső műalkotásban* némileg leplezve be is vall. Az a színész, aki nem hajlandó beismerni a korát, igyekszik mindvégig magabiztosnak mutatkozni, be akarja bizonyítani, hogy uralja a testét, csakhogy ez oda vezet, hogy a játéka is kizárólag erre a folyamatos kontrollra épül. Ezzel szemben a korát nyíltan felvállaló öreg színész leginkább az élete vége felé járó Poussinhez vagy Michelangelóhoz hasonlítható, akikben éppen új keletű bizonytalanságukat, esendőségüket szeretjük. *A reszketeg testet.*

Fábián József felvétele

Pártos Erzsi a Három nővérben

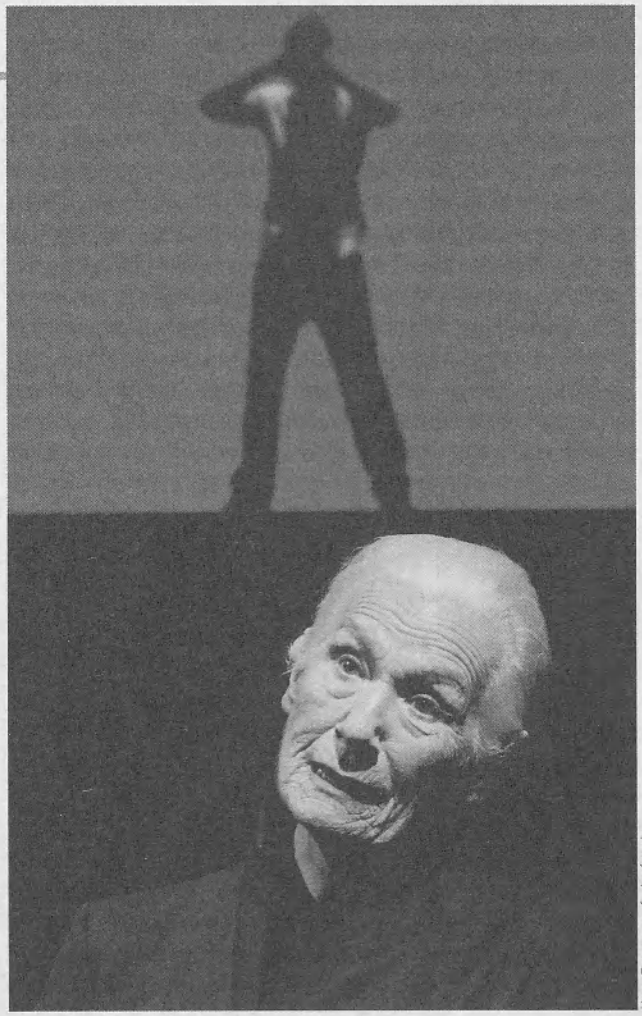
Egy szó, ami elhal, még mielőtt meghallhatnánk, egy pontatlan mozdulat, egy köhintés, egy kis fulladás vagy szövegkihagyás. A szerep mint *végső műalkotás*. Amikor a nagy japán mester, Kazuo Ohno fellépett a színpadra, teljességgel a közönség elé tárta teste öregedését, szikkadt karjait, a szeme körül húzódóráncokat. Sőt, minden szégyenkezés nélkül le is vetkőzött, akárcsak Voltaire, aki nyolcvanévesen meztelenül állt modellt Houdin szobrához. Bernard Minetti is korának nyílt felvállalásával képes zavarba hozni a közönséget, akárcsak Madeleine Renaud. Merész vallomás. És van-e annál közvetlenebb jelzés, mint amikor Robert Murzeau Firsz botjára fonja majdnem teljesen merev, köszvényes ujjait? Az öreg színész ugyanakkor nem a test pusztulására akarja felhívni a figyelmet. Épp ellenkezőleg! Minetti fehér ingbe bújik, hogy visszanyerje Faust ifjúságát, világos kreppöltönybe, amikor a színészcsapatot vezeti a *Hamlet*ben. Madeleine Renaud káprázatos ruhákat ölt magára. A színház teljes kelléktára felsorakozik, hogy a kellő tisztelettel övezze körül a reszketeg testet.

---

[1] Roland Barthes: Chateaubriand: *La Vie de Rancé* (Chateaubriand: *Rancé élete*). Franciául a *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques* (Paris, Ed. Seuil, coll."Points", 1972) című kötetben jelent meg. Az idézet helye: 109.

[2] Francis Bacon szerint: „Élete vége felé Cézanne teljesen megfeledkezett saját rendszeréről, és egy másfajta, különös alkotási módot dolgozott ki. Akárcsak nem sokkal a halála előtt Goya a *Junta* esetében. A festők sokkal jobbak az életük vége felé. Lehet, hogy a festészet az öregeknek való... Gondoljon csak Rembrandtra, Tizianóra, Goyára, Cézanne-ra, mind jobbak volta a kései korszakukban." („Je voudrais casser les styles" [Meg akarom törni a stílusokat]. *Le Monde*, 1984. január 26. Az interjút Jacques Michel készítette.)

Inge Keller a Faustban



Iko Freese felvétele

„A legegyszerűbb kifejezésmód az öregkor gyümölcse" – állítják a keleti bölcsek, ennek megfelelően a pekingi operában az énekesek kizárólag az öreg szerepekben szólalhatnak meg természetes hangon. Ázsiában minden színész hosszú éveken keresztül tökéletesíti technikai tudását, ebből a szempontból a nyugati kultúrában leginkább a zenészekhez állnak közel. Az örökölt művészi tudást folyamatosan csiszolják, ugyanakkor „a zenész számára – írja Simone de Beauvoir – a vénülés út (...) a szabadság felé".[3] Hasonlóképpen, az öreg keleti mesterek is – a technikai tudáson túl – a gyermekkor szabadságához kerülnek lassacskán egyre közelebb. Kiérdemelt gyermekkor. Győzelem saját magunk felett. A nyugati színészen sokkal kisebb az örökölt technika terhe, az ő feladata, hogy egy majdnem személyesnek nevezhető mesterségbeli tudás alapján improvizáljon, amit az adott kor elérésekor el is hagyhat. Attól fogva a játéka lecsupaszodik, minimális mozzanatokba sűrűsödik. Vannak esetek, amikor a színpadi megjelenés csupán rövid pillanatokra korlátozódik, így volt ez a lengyel Ludwig Skolskival, aki élete vége felé már csak egyetlen, pár másodpercnyi néma szerepet játszott. A színpadi mozgás lelassul, a hang kifakul és veszít erejéből, mintha üresen csengene. Az öreg színész művészete visszanyeri az alapok egyfajta monotóniáját. Olyan, akár a gregorián dallamok. Monsieur Charlus mozdulatai kapcsán Proust mintha csak az öreg színészek játékát írná le, akiknek a mozdulataiban szintén „valamiféle testi szelídség, az élet realitásaitól való elfordulás" érhető tetten, ami „oly feltűnő (...) azoknál, akikre már rávetette árnyékát a halál".[4] Kivéve természetesen, amikor néha tesznek egy-egy hirtelen mozdulatot, vagy erőteljesen megnyomnak egy hangsúlyt. Az ilyen rövid kitörések persze könnyen megtörik a folytonosságot. Nem maradnak meg.

Azt szokás mondani, hogy egy, a maihoz hasonló, a technikai fejlődésbe beleszédült kor nem vesz tudomást az öregekről, mivel a haladás ritmusának felgyorsulása teljességgel érdektelenné teszi a tudásukat, és csak a stabil gyökerekkel rendelkező – keleti, afrikai – kultúrák képesek fenntartani az öregek kitüntetett helyét. Csakhogy a művészetre nem alkalmazható ez a fajta determinizmus, hiszen a művészet számára idegenül cseng a technikai fejlődés fogalma: a színpadon csakis az öreg színész képes megmutatni azt, amit rajta kívül senki sem tud. Szó szerint pótolhatatlan. Ugyanakkor el kell ismerni, hogy az öreg színész önmagában nem érdekel senkit, nem tekintünk úgy rá, mint egy itt maradt szent szörnyetegre, egy kihalásra ítélt faj utolsó példányára.

Színpadi játékát csak azokban az előadásokban élvezzük igazán, amelyeket egészében is szeretünk. Az előadás minősége kihat a színész korának érzékelésére. A kor értékének felmérésére. Amikor Ascher Tamás csodálatos *Három nővér*-rendezése kapcsán megjegyez-

[3] Simone de Beauvoir: *Az öregség*. Fordította Pődör László. Budapest, Európa, 1972., 648.
[4] Idézi Simone de Beauvoir, uo. 722.

tem, hogy viszonylag sok benne az öreg színész, a magyar rendező ezt válaszolta: „Hát igen, az öregedés színpadi megjelenítése nagyfokú érzékenységet követel a nézőtől." De hogy is feledhetném azt a pergamenvékony bőrű idős színésznőt és azt a sok dohányzástól karcos hangot? Az ő elvágyódása a saját életére vonatkozott, a nézőtérről pedig tisztán kivehető volt a rá vetülő árnyék.

Több történész is leszögezte már, hogy az öregkor megítélése a különféle korokban szorosan összekapcsolódik a gyermekkor megítélésével. „A gyermekekhez és az öregekhez való emberi viszonyulásokban bizonyos mértékű szimmetria figyelhető meg... Vagyis a társadalom e két kirekesztett csoportja között van valahol egy közös pont" – állítja Philippe Ariès.[5] Az öregember és a gyermek egymásba fonódó metaforája Oidipusz és Antigoné óta jelen van a színházban, amit számos előadásban ki is használtak: a nyolcvanas éveit taposó Minetti egy, még gyermekéveiben járó Margit mellé ült le a padra; Madeleine Renaud Bulle Ogier oldalán játszott egy olyan rendezésben, amely kifejezetten az ifjúságot helyezte a középpontba. Az öreg színészek reszketeg teste sokkal erősebben hat, ha fiatal testek veszik körül. Ilyenkor a színpad – mint egy középkori festményen – az életkorok összefonódásának allegóriájává válik.[6]

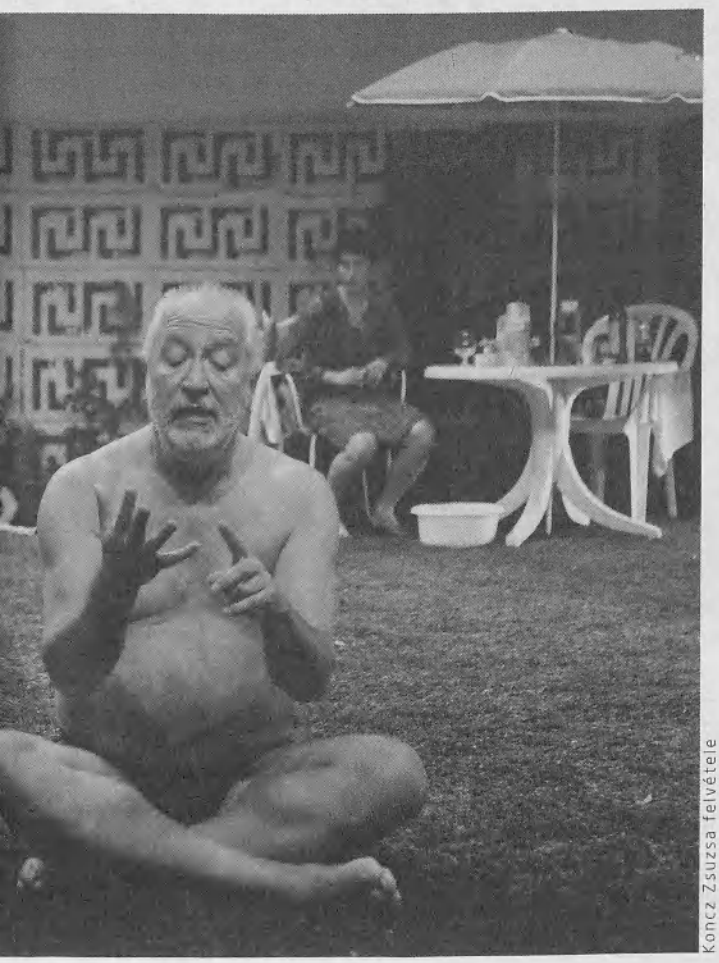
A SZEREP HÁTTÉRBE SZORULÁSA

Az életkornak jelentésképző ereje van. Amikor Brook 1964-ben az alig negyvenéves Paul Scofieldre osztotta Lear szerepét, választásával teljességgel átértékelte a figura addigi megközelítéseit. Abban az előadásban egy ereje teljében lévő király mond le a trónról, hogy a cimboráival mulatozzon, súlyos tölgyfa asztalokat döntögessen, kurjongasson, szitkozódjon. Lemond a hatalomról, véget vet az aszkézisnek, és beleveti magát a gondtalan tivornyába és költekezésbe. Brook értelmezésének kulcseleme a szerepet játszó színész kora. Hasonló volt a helyzet az *Athéni Timon* színrevi-

Ruth Walz felvétele

JOBBRA: Edith Clever (baloldalt) a Cselédekben

LENT: Simon Versnel A kert című előadásban (Peeping Tom társulat)



Koncz Zsuzsa felvétele

5 Philippe Ariès (vele készített interjú): „Une histoire de la vieillesse" (Az öregkor története). *Communications*, n° 37, 1983, Ed. du Seuil. Ezt a feltételezést egyébként Simone de Beauvoir is felveti.

6 Arby Ovanessian rendező egy másik fontos, ugyanakkor a néző számára nem érzékelhető felállást is megemlít: az öreg színész és a fiatal rendező együttműködését.

telénél, ahol a címszerep elvileg ideális egy harmincas színész számára, de Helsinkiben egy hatvanéves színész játszotta, és ez Timon alakját Lear felé mozdította el. Így már nem egy kiábrándult ifjú siránkozik reménytelen sorsán, hanem egy érett férfi, aki érzi a közelgő véget. A színész, aszerint, hogy öreg vagy fiatal, képes a testén keresztül fenekestül felforgatni egy szerep értelmezését.[7]

Az öreg színész sok mindenben hasonlít arra a portréra, amelyet Mauriac fest az öreg regényíróról: „...amikor végéhez közeledik az emberi kaland, a regényalakok többé már nem találnak bennünk teret, amelyben mozogni tudnának: beszorulnak múltunk megkeményedett, kikezdhetetlen, semmi újat befogadni nem tudó tömbje és a halál közé, amely közelebbről vagy távolabbról már jelen van."[8] A szereplő beragad a kettő közé. A színészt és a szereplőt ugyanaz a kacskaringó köti össze, mint a narrátort és a szereplőt, amire Barthes egy másik korosabb regényíró, Chateaubriand kapcsán mutatott rá. A *játék* emblematikus jelleget kap, mivel a szereplő nincs teljesen kidolgozva, csak körvonalaiban van jelen. Pusztán az öregkor állóvizéből kihalászott darabkák alapján érzékeljük. Madeleine Renaud Duras *Savannah Bay* című darabjában vagy Minetti a *Faust*ban képeket játszik, amelyek a figurák organikus felépítésének, valamint az abból kirajzolódó szerkezeti egésznek a szempontjából majdnem teljesen érdektelenek. Ezek a képek tulajdonképpen bizonyos mértékben elemelik a szerepet. A közönség egyébként minden esetben magával az öreg színésszel, az ő reszketeg testével azonosul, nem pedig a töredezett vagy egyenesen megtört színpadi alakkal. Olyasfajta azonosulás ez, mint amit a veszélyes mutatványt végző légtornász vált ki belőlünk.

BENÉPESÍTETT EMLÉKEZET

A színész sokkal inkább megmutatja, mint leírja az emlékezetében felgyülemlett dolgokat. Ezért van az, hogy a színészek *visszaemlékezéseiből* mindig hiányzik valami: a Maria Casarès emlékeit csokorba gyűjtő kötet sokkal kevesebbet árul el Blin rendezéséről, az Odéon színházról vagy '68-ról, mint maga Maria

David Baltzer felvétele

Idős szereplők Marthaler Három nővérében

Casarès a Chéreau rendezte *Paravánok*ban. Ezzel a kijelentéssel persze menthetetlenül beismerjük, hogy minket is rabul ejtett az a nagyon is helytálló, ugyanakkor becsapós gondolat, miszerint egy színész életrajza nem más, mint az általa eljátszott szerepek összessége. Nem lehet, hogy ez csupán az a kép, amit az írók vagy a rendezők sugallnak róla? Csehov *Hattyúdal*ában egy öreg színész, akinek épp a jubileumát ülik, elalszik, és amikor felébred, a bezárt, üres színházteremben önmagán kívül csak a súgót találja. És akkor hagyja, hogy előtörjenek az emlékei: Shakespeare-monológok foszlányai, semmi több. Peter Yeats egyik filmjében, *Az öltöztetőben*[9] a színész Shakespeare figuráiba kapaszkodva próbál szembeszállni a közelgő véggel. És a film mértani pontossággal tapint rá ennek az üres, a szerepek labirintusában tévelygő lénynek a kálváriájára: azon az estén, amikor Leart kellene játszania, Othellónak öltözik be! Az ő emlékezetében a már megformált figurák kölcsönösen felcserélhetőek. Minetti – ez esetben Thomas Bernhard azonos című drámájának színész főszereplőjéről van szó[10] – egész

---

7 Érdemes végiggondolni, milyen változásokhoz vezetett a kortárs színpadi gyakorlatban, amikor a rendezés tekintettel volt a szereplők és a színészek korára. Kezdetben tisztán kivehető volt a fiatalítási tendencia: Zeffirelli a Shakespeare által megjelölt, tinédzser korú színészekkel játszatta el a *Romeo és Júliát*. A Csehov-értelmezések megújulása is hasonló mederben, a szereposztás fiatalításán keresztül haladt: Krejča, Vitez vagy Pintilie színészei épp azonos korúak a szereplőkkel. Manapság visszafelé haladunk, a szereposztások kezdenek eltávolodni az ilyesfajta megfeleltetésektől, és nemcsak a szereplők korát igyekeznek figyelembe venni, hanem az életkorok történeti vonatkozásait is: a századelőn egy harminc felé közeledő nő, mint a *Három nővér* Olgája, egészen más megítélés alá esett, mint ma. Ennek a megközelítésnek az alapján oszt szerepet Peter Stein Edith Clevernek.

8 Idézi Simone de Beauvoir, uo. 645.

9 Csak egy apró megjegyzés: a kiöregedett színész közvetlen közelében mindig a színház afféle lenézett figuráit – súgót, öltöztetőt – látjuk; ők állnak mellette, ők vannak hozzá a legközelebb a számára mind terhesebbé váló napi gyakorlat, az előadás ideje alatt.

10 Thomas Bernhard: *Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann.* (Magyarul Görgey Gábor fordításában a *Nagyvilág* 1978/1. számában olvasható.) A *Théâtre public* című francia folyóirat 50. száma (1983. március–április) a darabnak érdekes tanulmányt szentelt, amelyben Danièle Dodeman-Arnaud az őrület és a színház kapcsolatát vizsgálja.

életében arra készült, hogy Ensor egyik maszkjában eljátssza Lear szerepét. De húsz év elteltével Prosperót kell megformálnia: és a fiktív lény végül teljességgel bekebelezi a színész életét. Wim Wenders *Villanás a víz felett* című filmjében a már meglehetősen rossz állapotban lévő Nicholas Ray a kórházban eljátssza Lear és Cordelia jelenetét Wenders fiatal feleségével. De miért van az, hogy minden olyan műben, ami az öreg színész körül forog, Shakespeare alakjai köszönnek vissza? Lehet, hogy csak ezekben az alakokban kapcsolódik össze a mítosz az ember személyes sorsával?

A *Savannah Bay*ben[11] Marguerite Duras megkeveri a dolgokat, és Madeleine figurája a számtalan szerepet leszámítva kizárólag egyetlen dolgot játszik el, az igazi élet emlékét, az annak idején megélt szerelmet. Ebben az esetben az életrajz nem csupán a szerepekből vagy a színház falain kívül megélt beteljesülésből áll, hanem épp ellenkezőleg, mindezt az életrajz köti össze. Az időközben megöregedett Madeleine „igazi énje valami távoli, múltbéli dologként tűnik fel"[12] saját maga előtt, ami Barthes szerint az öregség egyik tünete. Ettől fogva kívülről tekint önmagára. Nem valami hasonlót érzett Winnie az *Ó, azok a szép napok!*-ban? Madeleine Renaud tulajdonképpen átlép egy nő, Winnie emlékeiből egy színésznő, Madeleine emlékeibe, így sikerül egymástól elválasztania azt a nőt, aki még éli az életét, és azt, aki már túl van mindenen. Ahhoz, hogy mindkettőt el tudja játszani, „több az emlék, mint az igazi alkotás mindabban, amit alkot képzelete[m]".[13] Rousseau itt idézett megállapítása nemcsak Madeleine Renaudra, de minden öreg színészre érvényes.

A színész képzeletét testet öltött fiktív alakok népesítik be. „Akár úgy is tekinthetem őket, mint meganynyi szellemet. Tudom, hogy léteztek. Nem halottak, nem jelentenek számomra terhet, sem semmiféle kötelezettséget a részemről... afféle lélekkufár vagyok!"[14] – mondta a színész Minetti. Romániában egy előadáson az egyik híres színész, akinek agydaganata volt, minden személyes felvezetés nélkül különféle szerepfoszlányokat kezdett szavalni a színpadon. A bensőjében túlcsorduló színházi jelenlét elborította beteg elméjét, amely végül szabadjára engedte a valaha eljátszott szerepeket, amelyek emlékével már teljesen egybemosódott az élete. Ez persze azt a meggyőződést látszik megerősíteni, miszerint egy színész életének epizódjai általában a különféle szerepekkel való találkozásokban foglalhatók össze: Lear, Mefisztó, Krapp. Ily módon a színész, amikor valaki mást játszik, mindig a saját múltjával szembesül. Régi arcképei nézegetése közben az író joggal teheti fel a kérdést: „Mi jogon viseli ez az alak az én nevemet?", ugyanakkor az öreg színész minden egyes régi felvételen valaki más bőrében, másként látja magát: azt a fiatalembert látja, aki Romeót vagy Hamletet játszotta. Az öreg színész emlékezetében rengeteg ilyen hasonmás nyüzsög.

Az idős emberek gyakran tekintenek úgy az életükre, mint valami előadásra. Az öreg Casanova egyre azon gondolkodik, miért is kell otthagynia egy olyan előadást, ami ennyire lázba hozza; a hetvenes éveiben járó Gide úgy fogja fel, hogy „új díszletek között ugyanannak a darabnak ugyanaz a felvonása játszódik".[15] Csakhogy az ember szereplőből nézővé válik. Ezzel szemben a színész mindig is megélte az előadást. Amennyiben az öreg emberek számára Simone de Beauvoir szerint „díszlet, darab: ezek a szavak a nemvalóságosság érzését fejezik ki",[16] a színész számára a valóságtól való ilyetén eltávolodás még fokozottabban érzékelhető: a színész élete vége felé egyfajta színielőadásként tekint saját belső színházára. A színész mindig is olyan ember marad, akinek az élete – Shakespeare gondolatával élve – alapvetően a szerepeiből tevődik össze. Olyan szerepekből, amelyek a zsigereiben vannak, amelyek emlékét őrzi a teste.

AZ IDŐ MEGTESTESÍTÉSE

Wim Wenders szerint csak a mozi képes arra, hogy egyidejűleg megmutassa a színész fiatal és öreg arcát. „Azt hiszem, hogy a legnagyobb dolog, amit a filmmel kifejezhetsz, engem legalábbis ez izgat a leginkább, hogy végignézed, hogyan öregszik meg egy ember... Látod, megmutatod fiatalon, aztán öregen, ennél többet nem is tehetsz egy filmben; ezt egyetlen más művészet sem tudja."[17] És tényleg, mintha valami dicsfény venné körül Minettit, amikor Németországban színre lép, vagy Franciaországban Renaud-t, és még annyi híres öreg színészt szerte a világban. A múlt dicsfénye, amelyet mindenhová magukkal cipelnek. A testben jelenvaló ez a diakrónia, ugyanakkor a színpadon lehetetlen úgy megmutatni, mint, mondjuk, a filmszalagon, ahol egymás után peregnek a fiatalkori, múltbéli képek. A színházban minden életkor képei ugyanabban a testben jelennek meg, és éppen ettől olyan magával ragadó az egész. De nem lehetséges, hogy ezeken a múltbéli képeken keresztül mi is visszagondolunk egykori önmagunkra? A színpadon álló öreg színész szerepek sokaságát sorakoztatja fel előttünk, egyidejűleg viszont a múltunkat is képes felidézni. Egy olyan múltat, amely mindvégig csupán halványan körvonalazódik, hiszen – a mozival ellentétben – a színházban soha nem láthatjuk viszont a fiatal testet, kizárólag egy olyan öreg testet figyelünk, amely a fiatalra emlékeztet. Ahogy a gyerekek játéka sem szól másról, csakis a gyermekkorról, az öreg színész sem egy adott karaktert, hanem egy életkort testesít meg a szemünk előtt. Az emlékezet folytonosságát és az idő pusztítását – és a színpadon ennek a kettőnek az allegóriája jelenik meg. Olyan allegória, amelyben vér csörgedezik. Az öreg színész jelenbe ágyazott emlékezet, a végső határhoz közeledő kitartott idő.

FORDÍTOTTA: MOLNÁR ZSÓFI

---

11 Marguerite Duras: *Savannah Bay*. Paris, Ed. Minuit, 1983.
12 Roland Barthes: i. m. 110.
13 Idézi Simone de Beauvoir, uo. 641.
14 „Entretien avec Bernard Minetti, un acteur en Allemagne depuis cinquante ans" (Interjú Bernard Minettivel – egy színész ötven éve Németországban). *Revue*, n° 4, 1983, január–március, 21.
15 Idézi Simone de Beauvoir, uo. 734.
16 Simone de Beauvoir, uo. 734.
17 „Wim Wenders – Interview Paris-Texas-Ozu." Az interjú a *Libération* 1984. január 31-i számában jelent meg.

Patrice Pavis

A fizikai színház

A színész régi álma, hogy rendező nélkül dolgozhasson.
A rendező régi álma, hogy a színész bábu legyen.
Szerencse, hogy ezek az álmok sose válnak valóra. Nehéz és nem is ajánlatos úgy közönség elé állni, hogy külső szemlélő ne látta volna a produkciót. Valamint az emberi lény nem báb: lélegzik, gondolkodik. Ez persze sok színészt nem akadályoz meg abban, hogy egyedül dolgozza ki egy stúdióban monológját vagy mimodrámáját, hogy mindent ő ellenőrizhessen az alkotás folyamatában a kiinduló ötlettől a kész mű átnyújtásáig.
A test fölötti uralomra épülő mozgásszínház („fizikai színház") önálló műfajjá vált, mely a „rendezés mechanizmusát" nélkülözni tudja, néha ki is szorítja.
Azonban – és ez a mozgásszínház paradoxonja – éppen ez a kizárólagosan a színészre jellemző testuralom vezet vissza bennünket a rendezés szükségszerűségéhez. Még a performansz is, mely a test nem fikcionális használatát helyezi mindenek elé, gyakran köt ki (mint Marina Abramović) a teatralizációnál, a rendezés ellenőrző műveleténél, a szigorúan felügyelt testnél.

A MOZGÁSSZÍNHÁZ ÉS A SZÍNÉSZ DRAMATURGIÁJA

A színházi világ angol nyelvterületein *physical theatre*-nek hívják azt a fajta előadást, mely főleg a színész testén, nem pedig a szövegen vagy annak értelmezésén alapul.[1] A Jacques Lecoq[2] szerkesztésében kiadott könyv címében megjelenő „mozgásszínház" *(théâtre du geste)* ennek egy lehetséges, noha csak megközelítő fordítása, ami elsősorban a mímusjátékra és annak származékaira utal, mint ahogy maga a könyv is. Ehhez a színházi gyakorlathoz közelebb állna a „testszínház" *(théâtre du corps)* elnevezés, de a francia fül számára ez a kifejezés nem hangzik jól. Bárhogy nevezzük is azonban, a *physical theatre* önálló műfaj, melynek számtalan formája van a nyugati kísérleti színházban. Thomas Leabhardt, a Decroux-tanítvány-mímusjátékos a következő meghatározását adja: „egy nem hagyományos hibrid színházról van szó, melyben a fő hangsúlyt a fizikai virtuozitás kapja, de amely nem kizárólagosan tánc; és noha gyakran használ szavakat, mégsem az írott szövegen alapul."[3]

A mozgásszínháznak természetes helye van egy, a kortárs rendezéseknek szentelt könyvben, hiszen a jelenlegi színházi produkciók jelentős része ilyen jellegű, s mint ilyen kihívást jelent a rendező által megteremtett renddel szemben. A „mozgásszínház" ugyanis gyakorta megvan rendező nélkül, és a színészre ruházza át a műegész partitúrájának megvalósítását, annak megteremtését, amit Barba a színész dramaturgiájának nevez. A mozgásszínház fogalom a színészek kezében van, akik egyúttal új munkamódszert is létrehoznak. A fogalom hosszú utat járt be az 1960-as évek óta – akkor Antonin Artaud-nak a polgári és pszichológiai színházra vonatkozó kritikájára utalt. És noha Julian Beck, Peter Brook, Charles Marowitz vagy Jerzy Grotowski indulásukkor nem olvasták *A színház és hasonmását*, mégis úgy gondolták, hogy gyökeresen újszerű módon kell olvasni a színházi szövegeket. Grotowski azt kérte színészeitől, hogy tudatosítsák a szavak mögötti cselekedeteket, hogy érezzék meg a szavakban rejlő nyelvi vezérfonalat. Brook mindig is úgy gondolta, hogy egy szó nem a szóval kezdődik, hanem egy lendületes folyamat végterméke. Schechnert a *Dionysos 69* színrevitelekor elsősorban a lélegzés és a színészek kiáltásai foglalkoztatták. Louis Aragon Wilson *A süket pillantása* (*Le regard du sourd*, 1972) című előadását egy André Bretonnak írott nyílt levelében így kommentálta: „ezek se nem táncosok, se nem színészek: egy még neve sincs tudománnyal kísérleteznek, a testtel és annak szabadságával." Barba szerint a szó nem is hallatszik igazán, csak amennyiben egy „elszánt testből" érkezik. Egyszóval, mindezek a művészek meg vannak győződve arról, hogy a színház alapja a test.

Nem írhatjuk itt meg a mozgásszínház történetét, kizárólag a kilencvenes évekre összpontosítunk. 1960 óta ez a műfaj sokat fejlődött, nem állt meg Grotowski vagy Brook antropológiai színházánál, számtalan más forma is beérett, melyek közül most csak néhány elszigetelt, de tipikus példát hozunk. Megvizsgáljuk

---

[1] A *physical theatre*-rel kapcsolatban lásd Dymphna Callery: *Through the Body* (A testen át). London, Nick Hern Books, 2001.

[2] Jacques Lecoq (szerk.): *Le Théâtre du geste. Mimes et acteurs* (A mozgásszínház. Mímusjátékosok és színészek). Párizs, Bordas Kiadó, 1987. Az „Ahogy a színész látja a mozgásban lévő színházat" című fejezetben Alain Gautré a mozgásszínház fogalma alá vesz olyan művészeket, mint a Footsbarn Theatre, a Théâtre de Complicité, a Théâtre de mouvement, Kantor, Jérôme Deschamps színháza vagy a Mummenschantzok.

[3] Thomas Leabhardt: *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* „Fizikai színház" szócikke.

Maguy Marin:
May B.

minden próbálkozás alapját, a testtudatot: vajon a legfrissebb kísérletekben hogyan képzik ki a testet? Milyen kapcsolatban áll a másikkal legfőképp akkor, mikor testi kontaktusba lép vele? Amennyiben a test a tudattalan mondandóját közvetíti, a néző épp azért tanulmányozza, hogy megértse, amit a test a saját és a néző tudattalanjával kapcsolatban felfed.

Az 1981-es *May B.*-től a Théâtre du Soleil legutóbbi, 2007-es *Les Éphémères* (Pillanatképek) című előadásáig a testszínház egy sor alakváltozáson ment keresztül. Egyre távolabb kerül a hatvanas években Bernard Dort által emlegetett „testek lázadásától". A felvetés, mely szerint a szellem elidegenedésére a test reagálna, mára érvényét vesztette. A test és szöveg szembeállítása már nem állja meg a helyét. Ez a lázadás amúgy sem felelt meg mindenki ízlésének, különösen nem Decroux vagy Lecoq mímusjátékosokénak, akik a mozgás szigorához ragaszkodtak. Az utóbbi csak nevetett a „gerincferdülésesek lázadásán", és bizalmatlanul figyelte a Grotowski-féle purizmust.[4] A hatvanas–hetvenes évek testi megnyilvánulásai körüli vita nem ült el teljesen. El kellett jönnie a XX. század végének ahhoz, hogy más megvilágításba kerüljön a testszínház, és elfoglalja ma már vitathatatlan helyét a kortárs színházban.

Mielőtt a testszínház új jelenségeire térnénk 1990-től, kis kitérőt teszünk Maguy Marin táncszínháza felé, mert olyan műveiben, mint a *May B.*, észrevehetőek a XX. század végi mozgásszínház csirái. A vezérfonal a test lesz, a test egy ki nem fejtett felfogása, hogy mit jelent az érintés mint az emberek közötti távolság barométere.

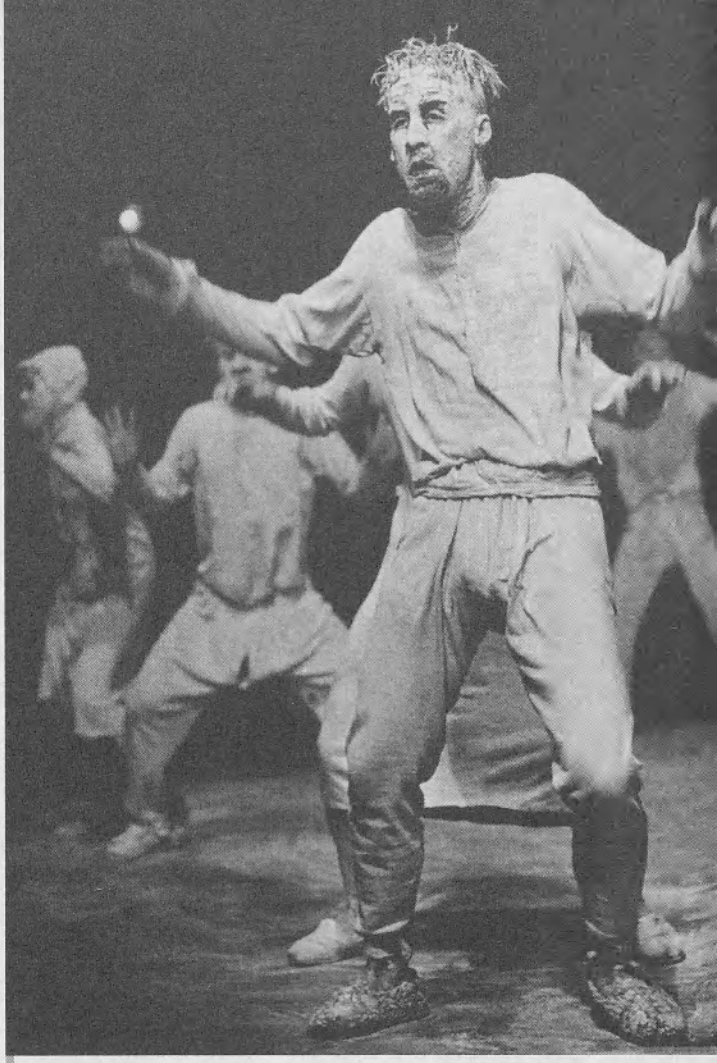
1. MAGUY MARIN: *MAY B.*, AMIKOR MEGÉRINT A MÁSIK

Maguy Marin ezzel a világon egyik leggyakrabban játszott koreográfiával a tánc és színház kivételesen szerencsés, örömteli találkozását valósította meg.[5] Begipszelt arcú és testű zombik csoportja ünnepélyes testtartásba merevedve csak akkor mozdul, ha megszólal a füttyjel vagy a Binche vidéki Gilles-ek népi fanfárjátéka. „Vége, vége lett, vége lesz, talán vége lesz" az egyetlen szöveg – Beckett-től, *A játszma végéből* –, ami eltorzult szájukon kijön. Ez a vég nem annyira az előadás, mint az emberiség végét jelenti, mint szánalmas, ványadt vegetálásuk mutatja. Testüket mint valami fehéres, döngölt anyagot kezelik, akárha Georges

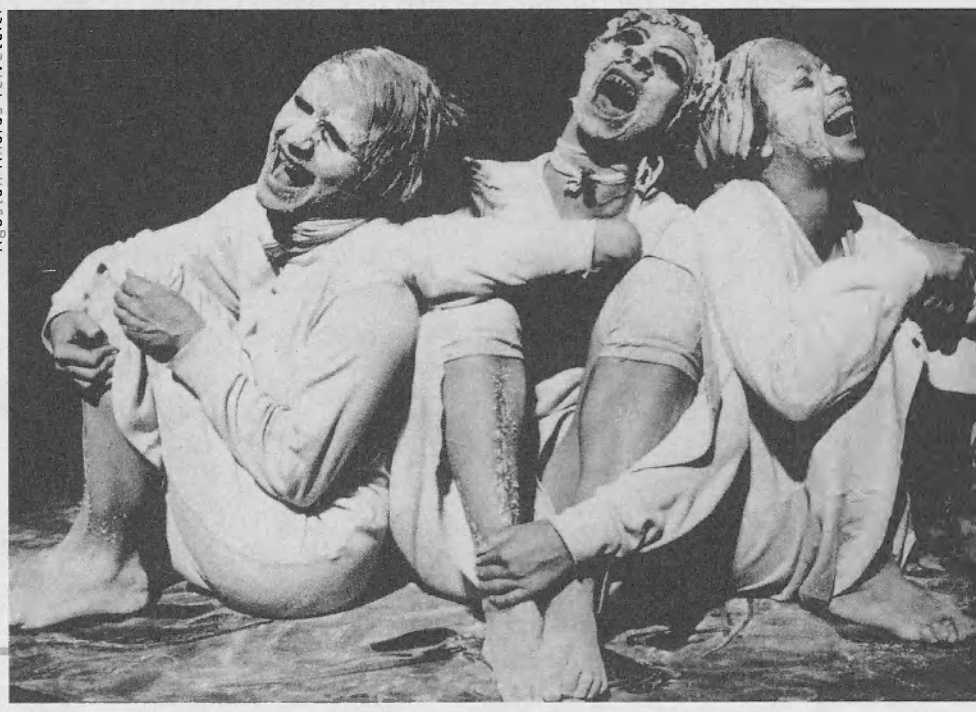
[4] Jacques Lecoq: „A színész testi kifejezéseihez való visszatérést elsöpörte 1968 nagy pszichodrámája, és a helyébe mindaddig rejtett belülről jövő gesztusok kerültek. A test a látható felszínre engedett egy inkább pontatlan, mint kifejező gesztusrendszert, ez jelentette a gerincferdülésesek lázadását, hogy »mért ne csinálhatnám én is?«. Először történt meg, hogy a megmutathatatlan meztelenül mutatta magát a színpadon. Grotowski a maga mintegy magánszertartásaiban rituáléba állította a testet a szinte voyeur elit elé. A tisztaság szemfedelét jelképező fehér lepedőbe öltöztette. Egyfajta testi aszkézis révén a színész szándékosan megpróbálta átlépni saját korlátait, megkockáztatva azt is, hogy árthat magának." In Jacques Lecoq (szerk.): i. m. 138.

[5] Huszonöt éve rendszeresen játsszák a *May B.*-t, mely videón is elérhető: az Audiovizuális Kommunikációs Hivatal 1983. december 22-én készíttette a felvételt a Maison des Arts de Créteilben Maguy Marin Ballet Théâtre de l'Arche-a számára.

Segalnak a mindennapi emberek közönséges gesztusait megragadó szobrászműtermében öntötték volna ki őket. Mind a tíz, tulajdonságok nélküli sziluett a csoportba olvad, az utolsókat rúgó lesújtottság kollektív csontvázát alkotó, egynemű tömböt alkotva. Tömbben mozognak. Az egyes egyedek mindig csak ugyanazokat a szegényes, gépiesen ismétlődő mozdulatokat végzik. Testük piszkos, taszító, durva, minden egyénitől és emberitől megfosztott. Viszont tudnak segíteni egymáson, egymásra néznek, csábítják egymást, még ha nem is tudják kivonni magukat a csoport gipsztömbjéből vagy saját porhüvelyükből. A mozgás művészete szövetségre kél az élő szobrászművészettel – ha lehet ezt így nevezni –, hogy megjelenítse vagy eltorzítsa a magányába vagy a nyájába gabalyodott emberi lényt. A zombicsoport a fanfárok zenéjére ugyanúgy táncol, mint a klasszikus zenére: egyszerűen, de pontosan döngeti a ritmust. A *May B.*-nek az az ironikus kontraszt az alapja, mely a gazdagon árnyalt Schubert-zene és a ritmust döngető durva mozdulatok között feszül. Ezek az élettől sebesült alakok csak csoportban képesek mozogni a zene stimulusaira: a dobpergésre, a talpak csúsztatásának vagy ütésének a zajaira. Hűen Becketthez, aki makacsul nem akarja, hogy darabjai „jelentsenek valamit", Maguy Marin az ürességüket, elembertelenedettségüket érteti meg velünk mentálisan, de „kinesztetikusan" is. A csoport elidegenedettsége nem annyira metafizikus és egyéni (mint Beckettnél vagy a butóban), inkább szociális, közösségi jellegű. Disznóorral vagy egy troll mozdulataival és körvonalaival is a mi kortársaink, a mi hasonmásaink, a mi fivéreink ezek a torz alakok: zavarodottságunkat, tévelygéseinket jelenítik meg, szerves részei társadalmi létünknek, mindennapi tapasztalatainknak. De kik is ők valójában? Kirekesztettek, új szegények, a globalizáció áldozatai? A hosszú ideig az abszurditásnak (például Beckett) és a posztmodern elvontságnak szentelt színpad visszaszerzi mimetikus dimenzióit, melyek túlmutatnak a tisztán mozgáson alapuló koreográfián. Maguy Marin Béjart-tanítvány, az őáltala képviselt tradíciót követi: bármi, ami mozog, egy kibontandó helyzet, egy elmesélendő történet szolgálatában áll. Kórusának közös teste az elembertelenedést, a nyájszellemet, a viselkedések és a gondolkodás gépiességét fejezi ki. A gyakori megállásokkal, a csendekkel vagy zenei bejátszásokkal a koreográfia folyamatosan átrendezi az egyéneket csoportokba. Szabályos időközönként egy közös mozdulat, egy fanfárhangra vagy szimfonikus zenére épülő tánc kiemeli a csoportot az apátiából, szabályos formába rendezi, amely a nézőt a színházi fikcióból a koreográfia virtuozitásának tartományába vonja. A mozgás- és koreográfiapartitúra nagyon pontosan megadja a viselkedéseket, testtartásokat, helyváltoztatásokat és mozdulatokat. Amikor ez a koreográfiai eszköztár együtt van, és a társadalmi létből végül is kiemelkedik egy színházi szereplő együttes – összetört vének serege áll előttünk, akik mindenek ellenére mégis életben maradtak, és ennek örülnek.



May B.



Ágoston András felvételei

May B.

Amennyiben a test a világ állapotának barométere és metaforája, a *May B.* tragikomikus ellentettje a test felszabadításának, amiről a hatvanas években annyi szó esett. A testek közötti érintkezés problematikussá, parodisztikussá és taszítóvá vált.

Hogy továbbra is a testi kifejezés mint olyan hatvanas évek óta végbement kibontakozásának problematikájánál maradjunk, az Odin Teatret egyik színésznőjének, a dán Iben Nagel Rasmussennek *Itsi Bitsi* című produkcióját ismertetjük.

2. *ITSI BITSI:* A SZÍNÉSZNŐ DRAMATURGIÁJA

Az 1991-ben Jan Ferslev (gitáros) és Kai Bredoldt (harmonikás) közreműködésével bemutatott előadás[6] a hatvanas években játszódik. Benne Iben Nagel Rasmussen életének azt a korszakát idézi fel, melyet Eik Skalo, költő és énekes, a dán Bob Dylan mellett élt le, aki 1968-ban Indiában öngyilkos lett. Az időszak pillanatait, vízióit idézi emlékezetébe azokon a szerepeken keresztül, melyeket 1966-tól az Odin Teatretben játszott. Az önéletrajzi történet folyamatosan olyan mozgás- és hangkészletből táplálkozik, melyeket ezekben a korábban eljátszott szerepekben dolgozott ki.

Két jelenet – *Az utazás és az idős hölgy* és a *Kattrin, a néma* – különösen alkalmas módszere megvilágítására. Előbb azonban ismerjük meg a tréning- és próbamódszereket. A keresés mozdulatokból, hangokból, szavakból és beszédhangokból indul ki, hogy így „találjon rá a drámai alakra": „olyan, mintha az alak tér lenne, amit apránként fedezek fel magamban az alkotás folyamán, és amiben minden van: cselekmény, érzelem, beszéd, hang... Felismerem a saját testemben ezt a teret."[7] Nyelv és mozgás eleinte szétválaszthatatlan. A színésznőnek az a feladata, hogy az úgynevezett „preexpresszív" szinten dolgozza ki a figurát, még mielőtt a későbbi színrevitelben megkapná az értelmét. „Az alak kész volt már, mielőtt elkezdtük volna a színrevitel munkáját. Járásmódja, ahogy leül, ahogy a karjait használja, ahogy a hangokat használja, mint nagyon precíz, fizikai cselekvések készen voltak, de határozott jelentés nélkül, így különböző kontextusokban lehetett alkalmazni őket."[8] A színésznő nemcsak maga találja meg a saját nyersanyagát, de megvan a lehetősége arra is, hogy olyannyira kidolgozza, hogy „a rendezőnek nem is kell a saját ötleteivel kapcsolatos utasításokat adnia".[9] Így, legalábbis az elején, megtarthatja a javaslatait.

Nézzük meg az utazásos jelenetet az idős hölggyel. Iben Nagel Rasmussenen piros szalagos gyeplő, akár egy lónak, úgy néz ki, mint egy végtelen hosszú vércsík. A díler, akit egy selyemfiú és egy koldus kísér, tartja a gyeplőt, és ellenőrzi a mozdulatait, mintegy a droghoz kötözve tartja. Csak azért engedi hosszabbra a gyeplőt, hogy ügyes manipulációk révén még szorosabban foghassa. Fekete estélyiben, lágy hangon, üdvözült mosollyal, mely ellentmond a szörnyű pokolra szállását leíró beszédével, Iben Nagel Rasmussen utazása emlékeiről, drogfüggőségéről mesél. Ez a bűbájos, stilizált, színháziasított, mesterséges hang a szavak hangzására, anyagszerűségére helyezi a hangsúlyt. Olyan, mintha valami ősi, kódolt játékmód lenne, pedig a színésznő találta ki. A dílert könnyű felismerni, testtartása, társadalmi *gestus*-rendszere szemiotikailag könnyen olvasható, Iben Nagel Rasmussen hangja azonban inkább hatást kelt, mint jelent valamit. Egy impulzusnak, egy mozdulatnak, egy ritmusnak, egy dallamnak az eredménye, ami csak az övé. Ez a hang, ez a könyörtelenül előre, a halál felé haladó test a nézőre fizikai és kinesztéziai hatást tesz. Ebből a néma, társadalmi közegétől megfosztott, közösségi tulajdonságokkal nem rendelkező, a történelemtől elszakított női testből olyan erőteljes vibrációkat kap, hogy még mielőtt a jelentésüket kibogozná, már reagál. „A kinesztéziai reakció korábban jön létre, mint a szemiotikai", állítja Simon Sheperd és Mik Wallis,[10] válaszul Bernard Beckerman gondolataira a színházi tapasztalatról: „A testünk reagál a cselekmény struktúrájára, még mielőtt ennek tudatára ébrednénk."[11]

A *Kattrin, a néma* (XI. rész) a *Brecht hamvai* című Barba-előadás egy részletét idézi fel. Kurázsi mama Halle városát élete árán megmentő lányának figuráját alkotja meg. Kattrin néma, de nem süket a világ bajaira. Artikulálatlan hangjával és a félrevert haranggal jelzi a veszélyt. Fenntartva a világgal való kapcsolatot, meg tudta őrizni magában a gyermeket, aki nem tudatosítja a körülötte lévő erőszakot, „olyan, mint a hatvanas évek virággyermekei, akik letették a fegyvert, és megölték, megsemmisítették őket, még mielőtt elmagyarázhatták volna, hogy mit is képviselnek".[12] Teste fogyatékos, szemmel láthatóan korlátolt, vajúdó fiatal lány, a háború erőszakosságának hátrányos helyzetű áldozata, akit „elfogtak a katonák, megerőszakolták, s falnak állították, hogy kivégezzék".[13] Életével fizet a jóságáért. A testét és a korát úgy őrzi meg az emlékezet, ahogy Brecht verse az utolsó kívánságot leírja:

Mikor boldoggá teszel,
Gyakran arra gondolok: most kellene meghalni.
Akkor a legvégsőkig boldog lennék,
Majd ha öregen visszagondolsz rám,
Épp úgy néznek ki, mint most,
Neked pedig örökké fiatal lenne a kedvesed.

Az örökkévalóságba merevített test és az emlék idealizálódik, esszencializálódik. Ez egy elvont, árnyalatok nélküli test, amelyre nem hat a múló idő, „áldozatra felajánlott test", nemtelen, meghatározhatatlan nemű, a szerelmi vágy, az anyaság megtagadva tőle; hősiességében alázatos test, amelynek nincs más választása, mint hogy az utolsó védőfal legyen az erőszak és a rombolás útjában. Női test ugyan, de az elszenvedett próbatételek nyilván megférfiasították: rekedt, erőltetett, mély hang, akár egy férfié, nőiességétől megfosztott férfié, ahogyan azt Kurázsi mama „taní-

6 Videó a dán televízió számára készült film alapján.
7 Iben Nagel Rasmussen: *La dramaturgie du personnage* (A szerepalak dramaturgiája). Degrés, no 97–98., Patrice Pavis (szerk.): *La dramaturgie de l'actrice* (A színésznő dramaturgiája). 1999, 19.
8 Iben Nagel Rasmussen-interjú in Erik Exe Christoffersen: *The Actor's Way* (A színész útja). London, Routledge, 1993, 101.
9 Iben Nagel Rasmussen: i. m. 22.
10 Simon Sheperd – Mik Wallis: *Drama/Theatre/Performance* (Dráma/Színház/Performansz). London, Routledge, 2004, 205–211.
11 Bernard Beckerman: *Dynamics of Drama* (A dráma dinamizmusa). Drama Book Specialists, 1979 (első kiadás 1970), 151.
12 Iben Nagel Rasmussen jegyzetei az *Itsi Bitsi* műsorfüzetében, 1992.
13 Uo.

totta", hogy ne legyen csábító, mert a férfiak az állandó erőszak, kasztráció és halál veszélyét képviselik.

A rendező Grotowskinál (pontosan 1968-ig) a színészek teste ugyanilyen semlegesnemű. Cieślak lángoló teste *Az állhatatos hercegben* a keresztáldozatot és szenvedést ábrázolja, de ez egy nemileg meghatározatlan, esszenciális test. Annak ellenére, hogy – Grotowski szavaival – teljesen feltárulkozott, szent áldozattal önmagába hatolt, hiányzott ebből az árva, misztikus testből a másik iránti vágyban megnyilvánuló nemi másság. Kattrin/Iben ennek a Grotowskitól származó, meghatározatlan nemű testnek az örököse, a kimerítő edzéstől végsőkig hajszolt teste inkább férfias, mint nőies. Ahogy azonban 1991-ből visszatekintve kommentálja a korszakot, távolságot tart a hatvanas évek nyomasztó örökségétől, s a nyolcvanas–kilencvenes évekkel létesít kapcsolatot, megállapítva, hogy az utópiáknak, '68 gondolatának és a személyes illúzióknak (drog, szabad szerelem, anarchizmus) vége. Nyilvánvalóan a '68-as utópia kritikája ez, ahogyan nyilvánvaló annak tudata is, hogy generációja az idealizmusa áldozata lett, azok miatt, akik elárulták az ideákat, mert nem is tehettek talán másként, hisz nem maradtak életben, mint Eik vagy Kattrin, az örök fiatalok.

Mégis Kattrin – és rajta keresztül Iben – saját hangját/útját keresi: keresi nőiességét, anyaságát az erőszakosok és gyilkosok férfias világával szemben. Azzal próbál megszabadulni a túlságosan férfias próbatételektől, a túl nagy áldozatoktól, hogy erőnek erejével beilleszkedik – élni akarásból vagy fenyegetés hatására –, kizárólagosan a nyelv szimbolizmusának helyet nem engedő test révén, vagy a férfiak világába, vagy – ami legalább ennyire súlyos – a nemtelen, önálló hang nélküli vagy a férfiak által ráerőltetett hangvételű angyalok világába.

3. CLAIRE HEGGEN ÉS YVES MARC: *LE CHANT PERDU DES PETITS RIENS* (SEMMISÉGEK HALÓ DALA)

A Decroux-féle mímusjáték-hagyomány, mely kiváló tanítványok révén az egész világon folytatódik, a mozgásszínház jelentős ága. A test a mímusjátékosok atyjánál mindig egy szép mozdulat geometriai elvontságát jelenti. Amint egyik követője, Claire Heggen írja: ez „a test teher nélküli, mesterkéltség nélküli, arc és nem nélküli, test a meztelenség mezején".[14] Ám Claire Heggen legutóbbi produkcióiban, főleg Yves Marckal, túllép ezen a nagyon pőre testfelfogáson.

A *Le chant perdu des petits riens* egyik részletében Claire Heggen és Claude Bokhbza két beszélő mímusjátékos, az ábécét mondják. Minden betűnek megfelel a mímusjátékos egy saját magát érintő mozdulata. Ha az ujját a szájára teszi, például, többek között, azt jelenti: csönd. A hétköznapi életben akkor jön létre önérintés, ha egyik felünk a másikkal szembefordul. Tökéletesen utánozzák mozdulatbeli tikkjeinket, azonnal ráismerünk ezekre a gyakori és kódolt mozdulatokra, testtartásokra. LeBruntől – aki az érzelmeket kifejező gesztusokat tanulmányozta – Decroux testtartásaiig a képzőművészek vagy mozgásművészek mindig is arra törekedtek, hogy megragadják, kimerevítsék és kódrendszerben írják le a testi kifejezés lényeges vonásait.

A bőr és a csont szembeállítása nem azonos a test és a lélek, az anyag és a szellem, a látható és a láthatatlan, a felszín és a mélység szembeállításával. Inkább az engem érintő és hozzám beszélő, az érzet és a fogalom, a finom bőr és a kemény csont szembenállása. Ez a szembenállás hárompólusú lesz, mihelyt figyelembe vesszük a húst is, mely kapcsolatot képez a csontok és a bőr között. Zeami szerint[15] az érzékelés modellje hárompólusú, és nem kétpólusú, hegeliánus: van a tekintethez kapcsolható bőr, a halláshoz kapcsolható hús, és a szellemhez kapcsolható csont. Ezt a „progresszív" modellt a nyugati színház és filozófia nehezen tudja elfogadni, mert vagy csak egy dimenziót választ – vagy a húst, vagy a csontot –, vagy egy elég terméketlen szembeállítást, így aztán bezárja magát abba a felfogásba, hogy a húsnak közvetítő szerepe van. Pedig a hús nemcsak ennyi: érzéki hallgatás is, a hangé és a beszédé. Kényes, de szükségszerű, hogy sugalmazzuk a nézőnek: a színházhoz a bőrével, a húsával, a csontjaival közelítsen. Mert mi is valójában az esztétikai tapasztalás, ha nem a néző szembeállítása a művel a bőrön, a húson, a csontokon keresztül? Nem mindig az érintésről van szó? Érintés a tapintás, az érzéki tapasztalás révén. Nem lehet hidegen elemezni a jelenetet, hanem kapcsolatot kell teremteni két bőr, a műalkotás mindig tapintható bőre és a nézőé között, mely a műhöz dörzsölődik, és kiteszi magát az érzéki benyomás veszélyének. Ezek szerint kétféle érzékelési mód van: az egyik a vizuális, vagyis a távolból való érzékelés, a másik pedig a tapintási, sőt „érintési" (Barthes): a kéz megragadóképességével, így a bőrrel, a test előrenyújtott tartásával kapcsolatos. Mű és befogadója egymásra nyitottan, legrosszabb esetben csont a csonthoz, legjobb esetben bőr a bőrhöz érve, egymás folytonosságában, sőt az állandó érintkezés kontinuumában élnek. Van érzéki, tapintási folytonosság a szerző, a rendező, a színész és a néző között is. A színpadi mű, egyetlen és egyedülálló testként, művek egymásmellettiségeként és művek közötti folytonosságként is felfogható. Elemezhető a csontok, a hús és a bőr közötti kapcsolat függvényében, nemcsak aszerint, hogy e három közül melyiket tünteti ki, hanem aszerint is, hogy a csont-, hús- vagy bőr-dimenzióját nyújtja-e a néző felé.[16]

4. MACHA MAKEÏEFF ÉS JÉRÔME DESCHAMPS: *LES ÉTOURDIES* (A SZELEBURDIAK), *LA COUR DES GRANDS* (A NAGYOK UDVARA)[17] – A MEGRONGÁLT TEST

A szeleburdiak, a nagyok: ezek a beszédtől megfosztott alakok egy olyan világból érkeznek, ahol a legnagyobb nyugalommal mulasztjuk el megcsinálni azt,

---

14 Claire Heggen: Méditations. Poèmes à partir de photos d'Étienne Weil (Elmélkedések. Versek Étienne Weil fényképeiről.). In Patrick Pezin (szerk.): *Étienne Decroux, mime corporel* (Étienne Decroux, testi mímusjáték). Párizs, L'Entretemps, 2003, 36. Lásd még Claire Heggen: Sujet–objet: entretiens et pourparlers (Alany–tárgy: interjúk és beszélgetések). *Alternatives Théâtrales*, no 80, 2003.

15 Zeami: *La Tradition secrète du no* (A nó titkos hagyománya). Párizs, Gallimard, 1960.

16 Decroux szerepéről lásd Patrice Pavis: Decroux et la tradition du théâtre gestuel (Decroux és a mozgásszínházi tradíció). In Patrick Pavis (szerk.): i. m. 291–305.

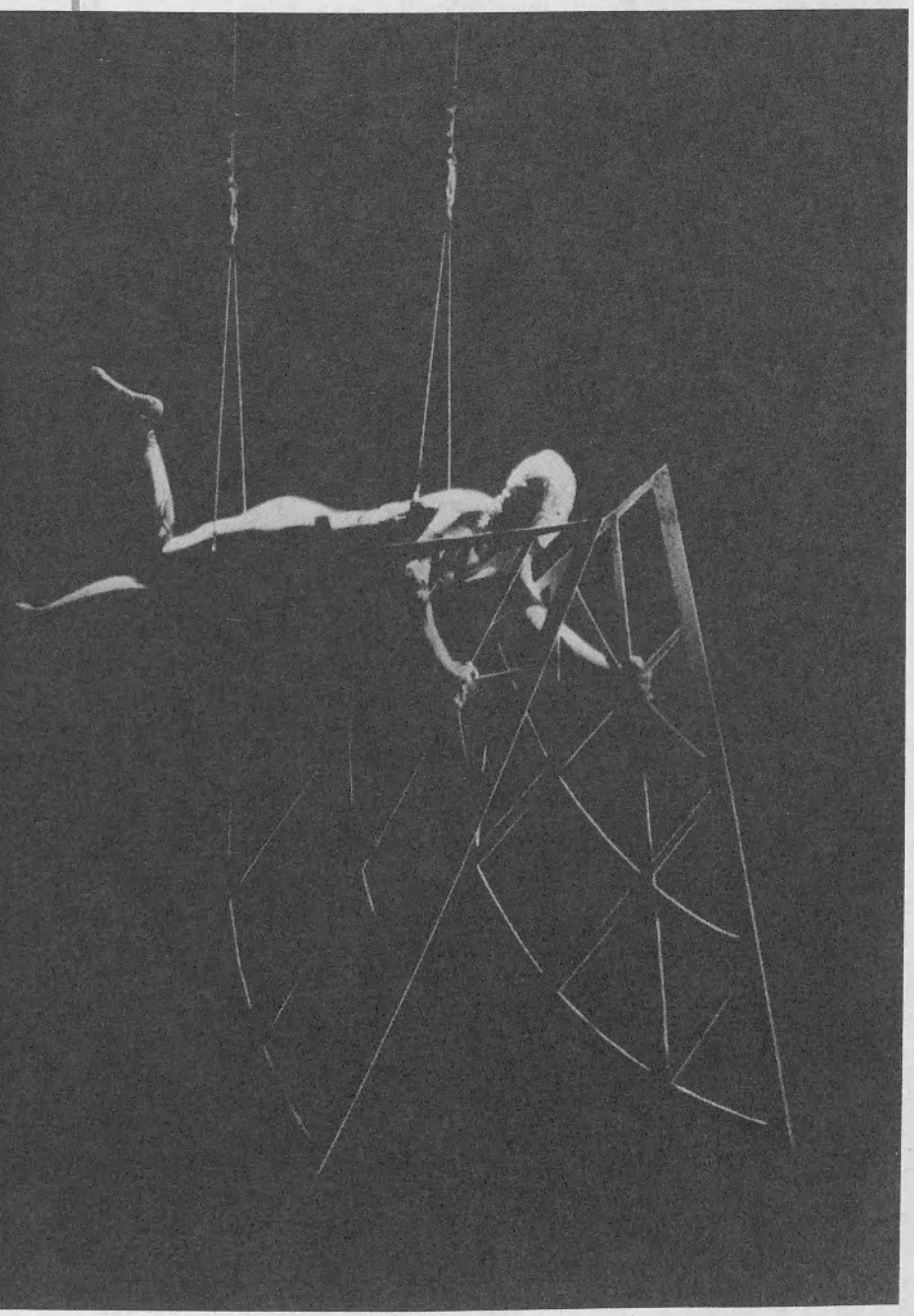
17 A szeleburdiak, A nagyok udvara (régen az iskolákban az idősebb tanulók udvara – A ford.).

amibe belekezdünk. Ezek a „bennlakók": „be vannak zárva, és ezt elfelejtik".[18] E lompos vagy zömök alakok ránk hasonlítanak, irigyeljük ártatlanságukat, és nekik megbocsátva saját magunkat mentjük fel. Sajátos fizikai tulajdonságuk és a normától eltérő viselkedésük miatt azonnal észrevesszük gyakran amorf vagy szándékosan eltorzított testüket. Minden artikulált nyelvtől megfosztva egészen más eszközökkel fejezik ki magukat. Az állandósuló kényelmetlen helyzet, a hierarchia és a butaság okozta gyötrelem szintén virtuóz eszközök a zsonglőrök, akrobaták és operaénekesek szolgálatában, akik elképesztő fortélyokra és hőstettekre – akaratlan fizikai hőstettekre – képesek.

A szeleburdiak együgyűek, akik nem tudják, mit cselekszenek. Egy dühödt és kiszámíthatatlan főnök ostoba parancsainak engedelmeskednek, s a legszörnyűbb katasztrófákat idézik elő ártatlanságukkal és a naivak költészetével. Nincsenek tudatában annak, hogy a világon – egy társadalomban – vannak, saját kis útjukat járják. A nagyok számukra a mások, a hatalmasok, a kisfőnökök, megannyi előttük tornyosuló akadály az úton.

Erőtlen testük lehetetlenné teszi számukra, hogy a legkisebb tervet is sikerre vigyék. Az előadás sem mutat be semmilyen általános cselekményt, történetet, semmilyen állítást. Gegek sorozatából, a kicsik és nagyok közti harcokból áll. A sorozat minden egyes epizódja egy újabb kudarccal vagy egy váratlan hősies mozdulattal fejeződik be. Innen az a többször is megerősített benyomásunk, hogy a színrevitel nem jut el a történetmesélésig, hogy megelégszik ugyanannak a szituációnak az ismételgetésével. Holott, épp ellenkezőleg: a színészek teste lesz minden folyamat kiindulópontja. Nem arról van szó, hogy elmeséljék egy individuum fejlődésének történetét, mint Iben Nagel Rasmussen, sem arról, hogy szisztematikusan feltérképezzék a mozgásban rejlő lehetőségeket, mint a Théâtre du Mouvement. A cél az, hogy a színész-performer maga testesítse meg egy egész korszak meghatározhatatlan és nyelvileg kifejezhetetlen rossz közérzetét. Ma úgy tűnik, hogy könnyebb ezt a rossz közérzetet groteszk és bohóc módon kifejezni, mint valamilyen globális – nevezetesen brechti – elemzést adni róla, amely közbevetett *gestus*szal[19] és eltávolítással teszi nyilvánvalóvá a munka világának ellentmondásait, és mindig egy kicsit leckét ad a nézőnek. A burleszk és csúfondáros csetepaték, sőt szinte iskolai tréfák, melyeket a néző társadalmi és intellektuális felsőbbrendűsége inspirál, valóban hatékonyabbak, és főleg viccesebbek. A *Deschiens* című produkció sietős ritmusa jobban megfelel az idő lüktetésének. A közönség összhangban van ezekkel a „fogyatékos" teremtményekkel, akik túl buták ahhoz, hogy ne gúnyoljuk ki őket, ahhoz pedig túl törékenyek, hogy szigorúan megvessük őket. Valahol mélyen a közönség teljesen megérti az új munkakörülményekkel szemben tanúsított zavarukat: amint felismeri aggodalmukat, passzív ellenállásukat, kényszeredetten felnevet, és leereszkedés nélkül fogadja el félelmeiket, hobbijaikat, tikkjeiket és kis örömeiket. A felsőbbrendűség és a megvetés érzése a szimpátiának és a gyengédségnek ad helyet.

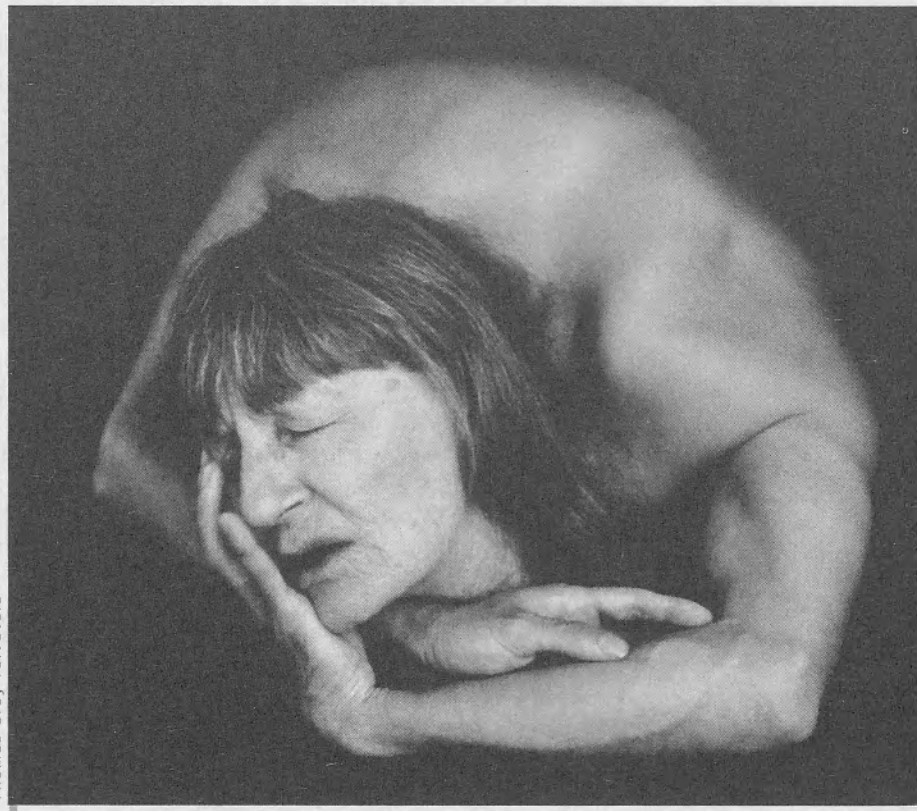
Wilson Saloméja



18 Macha Makeïeff: Inventaire d'un spectacle (Egy előadás leltára). Arles, Actes Sud, 2000, 11. Macha Makeïeff saját munkásságáról mint a „katasztrófa poétikájáról" beszél.

19 A *gestus* fogalmáról lásd bővebben Patrice Pavis: *Színházi szótár*, 164–165.

A test kérdése, mint látható, az identifikáció és a formálódó alany (szubjektum) globális elrendeződésén belül merül fel. Egy testet egy személy és a szubjektuma hordoz és alkot meg. A test megmutatása egy elbeszéléshez, az emberi alakulás elbeszélésének egy adott módjához és végül egy világképhez kapcsolódik. Tökéletlenségeinek megmutatása és a *freak*-effektusok ellenére a test megmarad a reprezentáció keretében. Ez a test még mindig az adott alak teste és a színész eszköze, jelentése továbbra is szimbolikus és mimetikus marad, nem válik szó szerintivé.[20] A színházi konvenciók leszűkítik a testi kifejezés határait, e határok átlépésének érdekében döntött úgy az 1960-as évektől kezdve a performansz és a *body art*, hogy a színészek testét „igazából", közvetlenül és szó szerint használja fel.



Thomas Gray felvétele

„Bound to please" (DV8)

5. A HAJDANI *BODY ART*TÓL A MEGSOKSZOROZÓDOTT IDENTITÁSOKIG

A *body art* fénykora a performansz utáni időszakra, az 1960-as–1970-es évekre tehető. A performerek, megtörve a színházi illúziót, saját testüket közvetlenül használják, nem pedig egy fikció hordozójaként. Saját testük határait feszegetik azzal, hogy testüket provokatív, sőt fájdalmas és veszélyes eljárásoknak teszik ki.

A fotóművészet korábbi hasonló tapasztalatokról tanúskodik a húszas évektől kezdve. 1927-ben a fotográfus és színész Claude Cahen bajuszos súlyemelőnőként pózol, eljátszik a szexuális többértelműséggel, és nevetségessé teszi a nemek hagyományos felosztását.[21] Negyven évvel később Caroline Schee provokatív performanszokat hoz létre. Egy nyilvános konferencián folyamatosan levetkőzik-felöltözik, miközben azt kérdezi a közönségtől: „mennyire lenne hiteles egy olyan történésznő, aki meztelen, amikor beszél?"[22] 1979-ben az *Interior Scroll*-lal legsikerültebb provokációját hozza létre: vaginájából papírrostot húz ki és gombolyít fel. Ugyanebben a vonulatban, de még feministább, még harcosabb szellemben az akcionizmus felől érkező bécsi művésznő, Valie Export az *Aktionshose: Genitalpanik*ban (Akcionadrág: Genitális pánik)[23] (1969) beront egy pornómoziba. Kezében sorozatlövővel, lemeztelenített nemi szervvel jelenti be, hogy a „nemi szerv" rendelkezésre áll, miközben fallikus fegyverével fenyegeti a potenciális kuncsaftokat. Az „igazi" nemi szerv más hatással van a férfiakra, mint a filmen látott – ez a következtetés vonható le a kísérletből, a többi sejthető!

Ami a saját test megkínzatását illeti, a pálmát egyértelműen Chris Burden viszi el, akinek szokása erőszakos cselekményeket követni el önmaga ellen. 1974-ben a *Trans-fixed* című akció során nem átallja felfeszíttetni magát egy „bogárhátú" Volkswagen tetejére.[24] Stellarc, az ausztrál performer jóval gyengédebb a testével, amikor felakasztja magát, mint egy fél borjút, de testének súlyát több kampóra osztva el. Az anyaggal való érintkezés tetőpontjára hág: keresztre feszítés, ismételt sebészeti beavatkozások, melyek radikálisan átalakítják Orlan arcát.[25] Ki tud jobbat? A határokat kitágították, és úgy tűnik, hogy a színházi fikcióval való szakítás befejeződött.

---

20 A színházban tehát, csakúgy, mint a valóságban, kétféle módon érzékelhetjük a testet: mint dolgot és mint tudatot. De mint ahogy azt Merleau-Ponty fenomenológiája is megmutatja, a test nem tárgy és nem is gondolat. „Akár más, akár az én testemről legyen szó, nincs más módom megismerni az emberi testet, mint hogy megélem, vagyis sajátomévá teszem azt a drámát, amely áthatja, és összekeveredem vele. Én tehát oly mértékben vagyok a saját testem, amennyiben tudásom van róla, és viszont: a testem olyan, mint egy természetes alany, mint a teljes énem egy átmeneti vázlata. Így a saját test tapasztalása ellentétbe kerül azzal a reflexív elgondolással, mely szétválasztja a tárgyat az alanytól és az alanyt a tárgytól, és csupán a test gondolatát vagy a test fogalmát kínálja fel, nem pedig a test megtapasztalását vagy a testet a maga valóságában." Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception* (Az érzékelés fenomenológiája). Paris, Gallimard, 1945, 221.

21 E példa és az ezt követők esetében William A. Erving könyvére utalunk. W. A. Erving: *Le Siècle du corps* (A test százada), Paris, Éd. De la Martinière, 2000.

22 A *Naked Action Lecture*-ben, 1968-ban, a Londoni Kortárs Művészetek Intézetében (uo. 130.). Az eredeti francia szövegben a következő mondat áll: „Quel crédit aurait une istorienne (sans h) nue quand elle parle?" Szó szerinti fordításban: „Mennyire lenne hiteles egy történésznő (h nélkül), aki meztelen, amikor beszél?" A magyar nyelvben nem lehet visszaadni a franciában meglévő játékot: a francia *historienne* (történésznő) szó hangalakját nem változtatja meg, ha írásban elhagyjuk a *h* betűt.

23 Uo. 141.

24 Uo. 156–157.

25 *Orlan*, in Paul Allain – Jen Harvie: *The Routledge Companion to Theatre and Performance* (A Routledge kalauza színházhoz és performanszhoz). London, Routledge, 2006, 58–59.

Az 1980-as évek elején az erőszakos és veszélyes akciók, úgy tűnik, kimennek a divatból. A test mint húsdarab veszít vonzerejéből. Kézenfekvő tehát lecserélni a géppel. Stellarc, aki az emberi testet, melyet elavult és visszamaradott, kis teljesítőképességű tárgynak tekint, egy biztosabb protézissel próbálja helyettesíteni. Egy harmadik, biotechnológiai kart állít össze, mely felel a gép impulzusaira *(The Third Hand)*.[26]

A XX. század utolsó évtizede óta az 1960-as és 1970-es évek tiszta és *hard body art*ja áthelyeződött: csaknem teljesen megszűnt létezni kezdetleges formájában, és a (szexuális, faji, társadalmi stb.) identitások kérdésével kapcsolódik össze. A derridai dekonstrukció perspektívájából vagy egy valóban posztmodern megközelítésben azt vizsgálhatjuk, hogy az alkotás során a színész hogyan ötvöz különböző identitásokat. Teste keverékek és hibridek, a folyamatos alakulásban lévő identitásterületek közti tudattalan viszonyok laboratóriumává válik. Ez a test mindenféle – nemcsak erotikus, hanem főként episztemológiai – vágyak tétje lesz. Azon identitásbeli ellentmondások jelölőjévé válik, melyeket még nem tudunk együtt elgondolni és összeegyeztetni. Minden egyes identitástípus súlyos problémákat vet fel. Ily módon a faj fogalma, mely az Egyesült Államokban megszokott, a kontinentális Európában tabu, mivel gyakran rasszista módon használták. A szexuális nem fogalmát a *gender* váltja fel, megkönnyítve a feminista reflexiót, melyet még nehezen alkalmazunk a színházelméleti gondolkodásban. Ami a társadalmi hovatartozás fogalmát illeti, e fogalom nem korlátozódik – vagy nem kizárólag – a társadalmi ellentmondásokra és a társadalmi osztályok közti különbségeket magukban foglaló *gestus*ok választása társadalmi meghatározottságának puszta illusztrációjára.

A performerek és a „kollektív alkotók" generációja, még ha működését az 1960-as években kezdte is el, eltávolodik a test kizárólag szó szerinti használatától. Ez a generáció a XX. század utolsó tíz évében a szimbolikus felé történő részbeni visszatérés irányába mozdul el, a szomatikus és az eseményszerű rovására. Nem zárja már ki a szöveg használatát és a szerepek bevonását. Gyakran új elbeszélésformákat talál ki. Eltávolodik a *body art* közvetlen szószerintiségétől, hogy a modern vagy klasszikus szövegek felé forduljon, melyeket fizikai és testi módon kezel, figyelve jelentésükre és azokra az érzetekre, melyeket felszabadítanak. Példaként egy olyan klasszikus darab színrevitelét elemezzük, mint Racine *Andromakhé*ja, a rendező: Michel Liard. El tudunk-e képzelni ennél fizikaibb interpretációt?

Bob Wilson: A tenger asszonya

AJ Weissbard felvétele

6. *ANDROMAKHÉ* A BŐR SZINTJÉN: MICHEL LIARD LÁTÁSA ÉS HALLÁSA

Középen Oresztész, borotvált koponya, zömök test, magába forduló tekintet, összefont karok, melyek úgy érintkeznek, hogy senkit nem ölelnek.[27] A mozgásban és verbálisan is támogatja őt másik három színész, akik a főbb szerepeket játsszák, illetve egy kórust formálva Oresztész bizalmasának, Püladésznak szerepét és szövegét mondják.

Az egész tragikus univerzum ebbe az élőképbe sűrűsödik, abba, ahogy önmagukat megérintik, és abba, ahogyan minden egyes szereplő különleges testi feszültséggel érinti meg a másikat, akár szó szerint, akár érzelmileg. A térdelő, de sarkain ülő Oresztész készen áll arra, hogy új remények vagy új bűntettek felé mozduljon; jobbján Hermione várja a híreket, mint akit nem is érintenek az események; baloldalt Andromakhé szinte belefeszül a fájdalmas erőfeszítésbe, hogy valahogy „kijusson ebből"; Pürrosz királyian uralja a helyzetet: felettes énként vezeti Oresztészt, aki már nem képes magát megtartani, próbálja őt visszahozni a valóságba.

---

26 A fotót lásd Jean-Jacques Courtine (szerk.): *Histoire du corps. Les mutations du regard* (A test története. A tekintet mutációi). Párizs, Éd. du Seuil, 2006, 3. kötet, 14. fotó, 415.

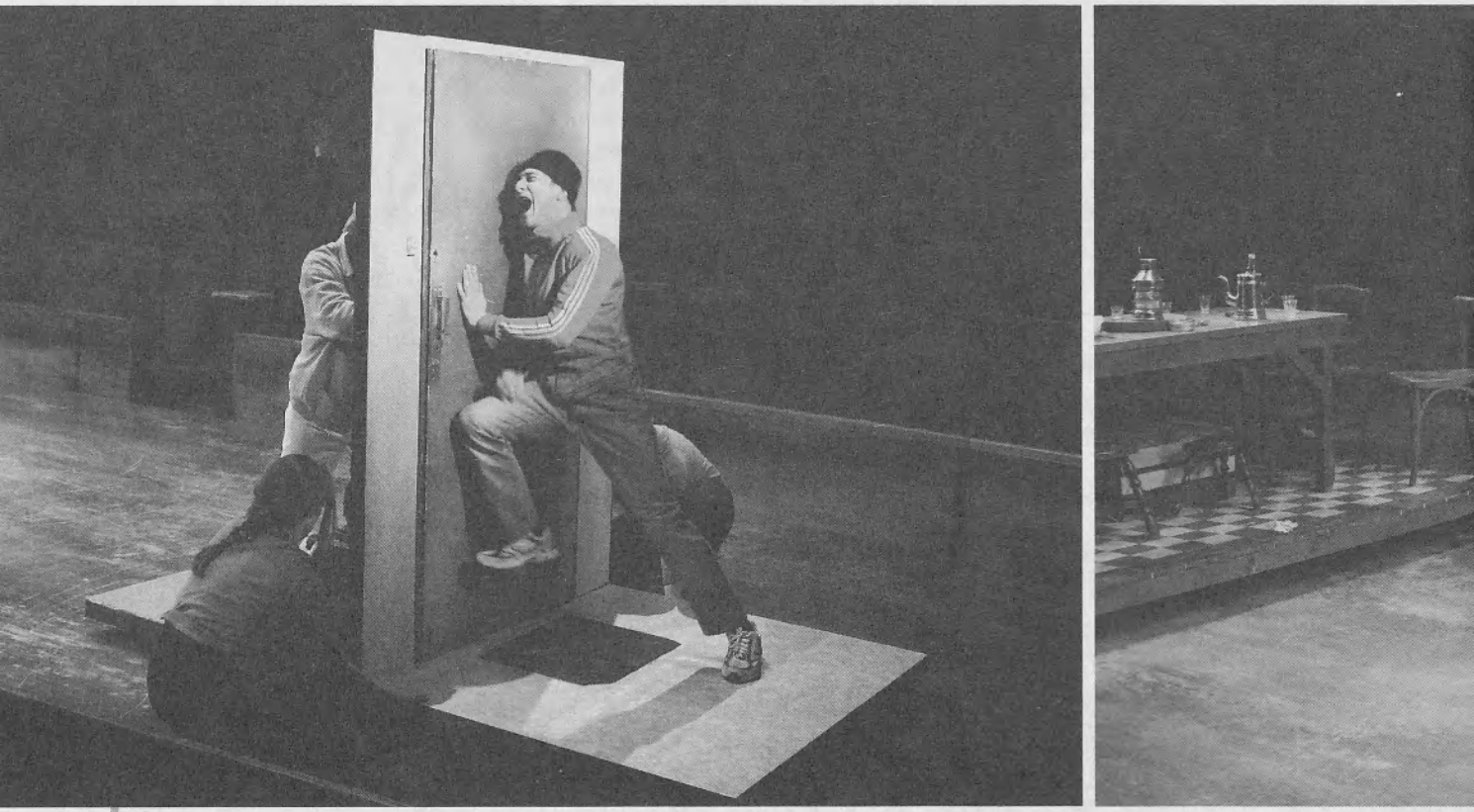
27 Michel Liard rendezése a Fol Ordinaire-ben, Avignonban, 2000 júliusában, a padlásszínházban. Szereplők: Florence Dannhofer, Karin Madrird, Yves Arcaix, Dominique Delavigne. Michel Liard művészetének behatóbb tanulmányozásához lásd posztumusz kötetét: *Parole écrite, parole scénique* (Írott beszéd, színpadi beszéd). Nantes, Éd. Joca Seria, 2006, előszó: Patrice Pavis.

Ez a kép és Michel Liard rendezése összebékíti a csontot (a klasszikus dramaturgia szilárd koherenciáját) és a bőrt (az artaud-i színház bőrét, mely „felébreszti idegeinket és szívünket", hogy „ne csak a szellemhez, hanem az érzékekhez is szóljon"[28]). A kórus tagjai és Oresztész egymást támogatják. Mozdulataik (kezek, tekintetek, testtartások) hangsúlyaira az alexandrinusok vokális, retorikus, ritmikus hangsúlyai felelnek. Az egyik nem keveredik össze a másikkal, a testnek nem ugyanazok a szükségletei, mint a nyelvnek, és az egyik nem kettőzi meg ritmikusan a másikat. Ugyanakkor „egymásnak vetik a vállukat": a fizikai munka, a testtartásbeli hangsúlyok és érintkezések a nyelv és a szenvedély lehorgonyzását szolgálják, és fordítva, a szenvedélyek kifejezése és a verssorok mondása ritmikus jelekre és megerősítésre lel a testtartásbeli szünetekben. Mivel nagyon gyakran játszanak a földön (térden, fekve, összegömbölyödve), fizikailag fedezik fel testük és a csoport elképzelt testének hangsúlyait, feszültségeit, impulzusait, visszapattanásait, kivetődéseit, közvetlen tapasztalatot szereznek a teljes test ösztöneiről: nem csupán a csontvázról, korlátozott vagy szabad testhelyzetben, hanem a bőrről és a húsról, melyek csillognak a nyelvi és a hódító játékokban.

A csontos merevség és a selymes fényű bőr, a testi szigorúság és a nyelvi morajlás egyesülése a szabályos alexandrinusokban és ritmikus meglepetésekben megnyilvánuló racine-i ige testévé válik. E fizikai és vokális univerzum hevesen dobogó szíve lesz a szenvedélyek és az ösztönök helye.

Mi ellenőrzi a húst, a bőr vagy a csont? Lehetetlen kitalálni. A hús ott van, fényes és selymes. A bőrök felizzanak, a szívek lángra lobbannak. Az egymást súroló kezek észrevétlen utasításokat adnak át tudatosan vagy tudattalanul. Innentől már nem tudjuk megkülönböztetni a külsőt a belsőtől.

Michel Liard színészei hibátlanul mondják az alexandrinusokat, és mindig megtalálják a szükséges mozgásbeli hangsúlyt a szöveg helyes artikulációjához. Testük szigorúan egyidejű a mi testünkkel: ezek már nem az 1960-as–1970-es évek bágyadt vagy felizgatott, sem az 1980-as és 1990-es évek *look clean, cool* vagy trendi testei, hanem inkább kiegyensúlyozott, változó intenzitású testek, melyek visszaöltöztetik a nyelvet a kényszerzubbonyba. Néha, egyes krízishelyzetekben, ez a kényszerzubbony a szenvedély és a nyelv erejétől széthasad egy nyugtalan pillanatra.



Jelenetek a Les Éphemères című Mnouchkine-előadásból

Így jön létre a Racine-mandala.[29] Egy világ, amelyben hol pozitív, hol negatív ellentétes erők uralkodnak, egy világ, melyet ez a színrevitel anélkül illusztrál, hogy ennek tudatában lenne: a szenvedélyek *(a)* (itt: szerelem, féltékenység, düh) lesznek az (érzelmi és izom-) impulzusok, de az „átérzés vágyára" azonnal rákontráz az intellektus, az analitikus tudat *(b)*, amely a megismerést keresi.

Az érzékelésre *(c)* – „az affekciók és percepciók e vegyületére" (Deleuze) –, mely itt a magát megmutató bőr büszkeségében fejeződik ki, az összehasonlítás logikája, a fogalomhasználat *(d)* felel, melyek igencsak „féltik" kiváltságaikat.

Ez a négy, egymást metsző ellentétes elem egy üres, önmagáról mit sem tudó, öntudatlan formát hoz létre: a tragédia, a tragikus univerzum formáját. Ez a forma

28 Antonin Artaud: *Le Théâtre et son double* (A színház és hasonmása). Párizs, Gallimard, 1964.

29 Lásd bővebben Chogyam Trungpa: *Mandala. Un chaos ordonné* (Mandala. Rendezett káosz). Párizs, Éd. du Seuil, 1994, 41–52.

lesz a helye annak a csodálatos egyensúlynak, amely mindenféle feszültség, főként a bőr és a csont, vagyis a tökéletesen szabályozott dramaturgia és a lélegzés által tökéletesített textualitás között jön létre,.

A Michel Liard rendezte *Andromakhé* azt követeli a színészektől (mint később a nézőktől), hogy egyszerre helyezkedjenek a dolgok közepébe és a dolgokon kívülre, a bőr és a csontok oldalára. Meghaladja a kifejezésmódnak azt a Nyugaton elterjedt dualizmusát, amely Roland Barthes *Dire Racine*-ját[30] és az olyan „barthes-i"

Michèle Laurent felvételei

rendezőket, mint Vitez, Villégier vagy Mesguich megelőzve, Racine interpretálását számos nyomatékosító eszközzel kente be. A dikciót ez az előadás már nem úgy kezeli, mint az evidens és állandó jelentésre szögezett díszítést, hanem mint olyan elemet, amely létrehozza a jelentést. A jelentés és a kifejezésmód elválaszthatatlanok. Liard rendezése az alexandrinusokon és a testeken keresztül ragadja meg a színészeket (és később a nézőket), ugyanolyan mértékben mozgósítva az alexandrinusoknak és a testek szilárd és csontos szerkezetének jelentését, mint tünékeny, bőrön keresztül történő érzékelésüket. Olyan egyensúlyt mutat meg mélység és felszín, csont és bőr között, amilyet a kortárs művek ritkán hoznak létre, mert vagy legyőzi őket az izzó interioritás, vagy épp ellenkezőleg, leblokkolja őket a hideg formalizmus. Amikor Racine-t ilyen csodálatosan mondják el és mutatják meg, az olyan, mintha tudattalanunk anyagtalan csontozata közvetlenül az alexandrinusok és a testek puha bőre alatt képződne, mintha a csont és a bőr egy meghatározatlan helyen találkozna, mindig egy kicsit titokban, s ezt a helyet a színészeknek a gyakorlat által kell megtalálniuk, a nézőknek pedig a dolgok felszínéből kell kikövetkeztetniük. Megfordítva: egy jól elhelyezett hang, egy pontos hangsúly, egy helyes testtartás, egy felvállalt érintés vissza fog hatni a szöveg megértésére. Racine teljes világa – a hangsúlyok megfejthetetlen kölcsönös függésével, a simogatások és ütések közelségével, az ösztönökkel és a szavakkal – mintha egy lendülettel felemelkedne, mintha többé nem kellene megkülönböztetni sem a test három rétegét, sem a jelentés különböző szintjeit.

7. GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA: *WHITE ON WHITE* – IDENTITÁSOK ÍRÁSA

Ez az Egyesült Államokban élő performer jó példát nyújt számunkra a test inkább szimbolikus, nem pedig szó szerinti használatára. *Ethno-techo: los Video Graffiti* (2004) című DVD-jén La Pocha Nostra nevű társulatának néhány szkeccsét vette újra elő. Ezek a rövid, két-három perces klipek a test reprezentációjára, az angol-amerikai közegben élő chicano-identitásra, az identitásválságra, illetve a kultúr- és nyelvpolitikára koncentrálnak.

Az egyik szekvenciában, a *White on white*-ban (Fehéren fehérrel), egy „fehér" (?) színész, a világítástól és a sminktől kékes meztelen felsőtesttel, egymást követő szavakat ír fel a saját testére: előbb a jobb karjára írja a *white* szót, majd a mellkasára lentről felfelé: *race, supremacy, wash, power, trash*. A bal karjára pedig végül azt írja: *lie* (hazugság). A *white lie* kifejezés kegyes hazugságot jelent, s ironikusan mutat rá a fehér rasszisták krédójára.

Bármilyen politikai szándéka vagy üzenete legyen is, a testre írás nem fájdalmas, nem tetoválás, nem piercing, nem is sebészeti beavatkozás. Nem a hús bemetszéséről van szó, mint Chris Burdennél vagy Orlannál.[31] Elég csak megmosolyogtatni a nézőt, aki aszszisztál az elég primitív szlogenek e kézműves előállításához, melynek során a bőrt iskolai táblaként használják. A csak félig lemeztelenített test használata teátrálisabb, ironikusabb és kevésbé agresszív. A test nem közvetlenül mesél el, hanem az írás és implicit diskurzusok hordozója lesz.

Videoművészetében Gómez-Peña gúnyt űz a fejlett információs technológiából, amelyből a chicanókat kirekesztik: fantasztikus szerkentyűkkel felszerelt cyborg-kosztümbe vannak öltözve, de továbbra is üldözi őket a határőrség. „Primitív" testük nem több, mint egy rakás haszontalan technológiai protézis vagy eszelős egzotikus kosztüm. Ezek a primitív emberek egy állítólag Kolumbusz előtti kitalált nyelven beszélnek, amelyből csak néhány márkanevet (Benetton, Calvin Klein) ismerünk fel. Ugyanakkor Gómez-Peña performerként tökéletesen uralja az összes létező médiatechnológiát. Képes az őt körülvevő tárgyak manipulálására, és a médiumok egyre inkább segítenek a virtuális színpadi környezet átalakításában.

A kritikus szemléletű szkeccsek nagy része valóban megmutat meztelen testet is, mely mindig szélsőséges és teátrális, feldíszített és deformált, a modern kor

30 Roland Barthes: *„Dire Racine", Sur Racine* (Racine-t mondani, Racineről). (1963.) In uő.: *Oeuvres Complètes*. 1. kötet. Párizs, Éd. du Seuil, 1993, 883–1103.

31 Például a *The Reincarnation of Saint Orlan*ban (Szent Orlan reinkarnációja) (1990–1993). Lásd az *Orlan* című DVD-t, Jériko, 2000.

szerkentyűit és öltözeteit parodizálja. A lényeg nem a test közvetlen megmutatása, hanem a test narratív és politikai jellegű használata.

A korábban radikális „fizikai színház" fogalma az utóbbi harminc évben áthelyeződött olyan területekre, mint a klasszikus darabok színrevitele vagy a politikai színház, melyeket régen ellenségként kezelt. Egyik kiindulási pontjához tér vissza: a kollektív alkotáshoz, nem úgy, mint ahogyan azt az 1960-as években tapasztalhattuk, főként Franciaországban, hanem inkább az angol *devised theatre* fogalmának értelmében; vagyis olyan színházról van szó, amely az alapanyagok összességét a progresszív jelentéskonstrukció logikájában hozza létre. A korábbi kollektív alkotás és a mozgásszínház fordulatát jelzik a Théâtre du Soleil jelenlegi útkeresései a *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)* (Az utolsó karavánszeráj – Odüsszeia, 2004) óta egészen a 2007-es *Les Éphémères*-ig.

8. A THÉÂTRE DU SOLEIL *LES ÉPHÉMÈRES (*PILLANATKÉPEK*)* CÍMŰ ELŐADÁSA: A KOLLEKTÍV FELTALÁLÁS

A *devised theatre* (szó szerint: feltalált színház – amin kollektív feltalálást értünk) csak az 1990-es években, a posztmodern tapasztalatok tükrében válik uralkodóvá Nagy-Britanniában. „A feltalálás az előadás előállításának egy olyan módja, amely szerint az előadás nem egy előzetesen létező szövegen alapszik, és a társulat teljes kreatív stábja részt vesz és közreműködik az előadás előállításának valamennyi szakaszában és minden területén, a színpadtechnikai tervezéstől a szöveg létrehozásáig, a fény- és hangkompozíció kialakításáig, egészen magának az előadásnak a megteremtéséig."[32] Ez a definíció alkalmazható a Théâtre du Soleilnek a *Les Éphémères*-nél alkalmazott módszerére. Ezúttal nem mindent a színészek csoportja dolgozott ki közösen, mint az *1789* esetében, a vállalkozásra teherként súlyosodó rendező nélkül. A mű mikroprojektekből jött létre, melyeket helyi szinten alkottak meg és építettek fel, és melyeket Ariane Mnouchkine illesztett keretbe és vágott meg (filmes értelemben).

Nem merészkedünk bele a különböző komikus jelenetek kényes genetikus elemzésébe, meghagyjuk ezt a tanulmányaik kezdetén járó egyetemistáknak és a kiváltságos nyugdíjas tudósoknak, mivel kizárólag nekik van idejük végigkövetni a projekt kialakulását, ezt a titáni feladatot, ezt az eleve vesztett ügyet. Ezzel szemben tovább vizsgáljuk a vállalkozás hátterében meghúzódó testi modellt.

A színész teste szó szerint tálcán érkezik elénk. Két színész-masiniszta betol a színpadra egy legtöbbször kör alakú kis kocsit. Két vagy három alak ekkor már benne van egy jelenetben, egy dialógusban vagy egy néma szituációban, melyet gyorsan felismerünk. A kocsi hosszanti irányban áthalad a színpadon, a páholyok egyik oldalától a másikig, ahol a közönség foglal helyet, emelkedőn, mint egy anatómiai amfiteátrumban. A kocsi folyamatosan forog a tengelye körül, és hosszanti irányban, egyenletes sebességgel mozog. Ennek az állandó *travelling*nek köszönhetően minden egyes néző személyesen hozzáfér a színpad intimitásához. Úgy érzi, hogy ezek a bensőséges jelenetek személyesen őt szólítják meg. A legkisebb részlet is értelmet nyer. A forgás lassú sebessége enyhén változik egyik szekvenciáról a másikra. Attól a színpadi atmoszférától függ, melynek megteremtéséhez Jean-Jacques Lemêtre zenéje nagyban hozzájárul. A kocsik mozgása szinte baletté válik, tárgyak színházává: a „felvonás" végén a kocsik áthaladnak a színpadon, hogy köszöntsék egymást a közönség tapsa közben. Ez az igencsak szigorúan szabályozott balett természetesen minden részletében a dramaturgiát szolgálja, és kisebb mértékben az ilyen pillanatszerűségek általános dramaturgiáját. E lassú forgások alatt a néző a kukucskálás örömét éli át, mikor felfedezi az alakok valamennyi arcát, mikor végigköveti a tudatuk vagy a gondolatuk útját, ezt a mozgásban lévő gondolatot, egy, a szemünk előtt formát öltő életet. Az *átmeneti* definíciójából adódóan rövid időtartamú, nehezen megfogható, pillanatnyi. Egy rövid pillanatra megálló időben, egy filmnyelvi átúsztatásban vagy éppen a létezés sosem látott oldalának nagytotáljában konkretizálódik. Egybeesik a megvilágosodás, a *szatori*[33] pillanataival, a nem remélt találkozások és a másik elfogadásának (őt és általa) alkalmaival. Mint Marey és Muybridge kronofotográfiáin, minden mozgás olyan, mintha síkok, szakaszok egymásutániságában, átmeneti benyomásokban jelenne meg.

A szándékosan leszűkített, tárgyakkal zsúfolt, pódiumokkal eltorlaszolt térben a színészek mozdulatai minimalizáltak, de annál kifejezőbbek. Messze vagyunk már a régi Soleil látványos, expresszív, látható, teret betöltő, teatralizált testétől, mely az 1980-as évek Shakespeare- és görögtragédia-előadásaiban volt jelen. A miniatürizálás, a koncentráció hatására az alak a mindennapi, minimalista, tipikus környezetében jelenik meg. Néhány színész számára ez a múlt rögeszmés rekonstruálása, mely szükséges az emlékek és a szavak újra felbukkanásához, azaz sztanyiszlavszkiji értelemben vett indítószerkezet. Ez a rekonstruálási és koncentrációs folyamat nem veszélytelen, mivel könnyen tévútra visz, és televíziós szkeccsek standardizált produkciójához, azonnali felismeréshez, túlságosan ismert szituációkhoz vezet, örömet okozva ezzel a kissé ellustult közönségnek. Szerencsére a Soleil színészei megtanultak ellenállni a kísértésnek, és csak ritkán engednek neki. A második részben a vázlatos történetek ismétlései, mint például az ultrahangos vizsgálaté, időnként elnyúlásokhoz, felesleges visszatérésekhez, könnyelműségekhez vezetnek. De összességében elmondható, hogy a színpadi térbe beúszó élet meggyőző pontosságú freskója rajzolódik ki. A szituációs színház visszatéréséről van tehát szó? Semmiféleképpen, legalábbis a realista és homogén előadás értelmében nem. A töredékességet, mely az ilyen montázs sajátja, kompenzálja a hangnem és a téma egysége, mivel Mnouchkine varázspálcája és fenyítővesszeje alatt ezek a komikus jelenetek hálóvá állnak össze, miközben Ariadné fonalát követik.

Lássunk egy példát az emberi beszéd, a színész dramaturgiája, a „francia típusú" *body art* és a hagyományos előadás e valóban sikerült szintézisére. A *L'Anni-*

---

32 Paul Allain és Jen Harvie: i. m. 145.

33 A *szatori* japán szó a tanítvány spirituális ébredését és megvilágosodását jelenti a zen-buddhizmusban.

*versaire de Sandrá*ban (Sandra születésnapja) Jeremy James egy transzszexuális szerepét játssza, aki a születésnapját annak a kislánynak (Galatea Bellugi) a társaságában ünnepli, akire aznap este felvigyáz. Az alak felveszi a telefont, és elénk tárja, milyen fájdalmasan éli meg azt, hogy férfinak született, de azt szeretné, ha nőként tekintenének rá, és nőnek látszana. Környezete nem örül ennek az identitásváltoztatásnak. Csak a kislány érti meg, és védi meg a társaival és az apjával szemben. Ez utóbbi, aki kifejezetten agresszív, mikor a lányáért jön, hirtelen zokogásban tör ki, és a kanapéra rogy. Szüksége lenne arra a vigasztalásra, arra a fizikai támaszra, melyet a transzszexuális csupán néma együttérzés formájában mer megadni neki. Megtudjuk, hogy az apa elveszítette a feleségét és a gyermeküket egy autóbalesetben. De vajon a gyász és a fájdalom az egyetlen oka az összeomlásának? Vagy inkább annak zavaró felismerése, hogy a lánya szívesebben maradna a bébiszitternél, mert a női és anyai jelenlét ilyen szörnyen hiányzik neki? Hirtelen kitörő és nyilvános könnyei annak a „nőnek" is szólnak, aki a lányára vigyáz: szólnak a nemi váltás, a másság elfogadásáról, annak tudatáról, hogy a fájdalom köti össze leginkább az embereket a világon. „Sandra" zavart visszafogottsága, habozása, hogy megérintse-e, megvigasztalja-e az apát, vagy ahogy a transzvesztita az alvó kislánnyal a térdén a televíziót nézi: ezeket a nem verbális magatartásokat a nézőnek kell olvasnia. A színházi előadás okozta öröm elsősorban a szereplők nem verbális magatartásainak és azoknak az akaratlan jeleknek az értelmezéséből származik, melyeket a színész öntudatlan *body art*ként „kóborolni" hagy a testén.

A színpad és a színész teste mindig nyilvános kiállítás helye. Definíciójából adódóan a jelmezbe öltözött test látványként kínálja magát. A színházban kétszeresen. A *camp* az a ripacskodó, affektáló, elnőiesedett személy, aki a maga módján fitogtatja rossz ízlését és giccsességét. A *camp* a heteroszexuális viselkedést parodizálja, hogy megmutassa annak konstruált és performatív voltát. Semmi ilyesmi nincs Jeremy James játékában. Egyáltalán nem parodisztikus, úgy tűnik, a színész inkább arra törekszik, hogy egy nő képét és gesztusrendszerét alkossa meg a szokásos sablonokkal: gondos öltözködés és lakberendezés, süteménysütés családi recept alapján. Ebben az átváltozásban a másodlagos nemi jelleg válik megfigyelésünk tárgyává: *body art*tal állunk szemben, mivel szembesülünk a színész valóságos és konstruált testiségével. A színész szó szerint bemutatja megjelenését, dönt arról a módról, ahogy a férfiasnak mondott vonások megmutatkoznak, és semlegessé válnak az átváltozásban. A fizikai vonások (magas termet, elég mély hang) nincsenek elrejtve, és nem igazodnak a női standardekhez. Nem provokálják a testet, nem erőltetik szokatlan irányba. Nem tesznek erőszakot az explicit testen,[34] melyet kihívóan kiállítanak, mely vitát provokál a pornográfiáról és a szexuálpolitikáról. Messze vagyunk Caroline Schneemann és Cindy Sherman provokáló hatású kiállításaitól, és még inkább a női nemi szervek szisztematikus lemeztelenítésétől, ahogy azt a japán fotográfus, Nobuyoshi Araki[35] teszi, vagy a gésa elegáns előadásának paródiájától, amit a *performer* Gómez-Peña[36] űz.

Ebben a „francia típusú" *body art*ban, ahogy azt Jeremy James csinálja, a test nincs explicit módon megmutatva és kiállítva. Rögvest történetbe ágyazódik, egy dramaturgiai gondolat szolgálatában: „Sandrának" nincs más vágya, mint hogy elfogadtassa magát mindenkivel, felnőttekkel és gyermekekkel egyaránt, jelen esetben hogy belépjen a kispolgári normalitásba.

Ez az epizód, melyet Jeremy James figyelemre méltóan ural, jellemző a *body art* és a színész dramaturgiájának közelmúltbeli fejlődésére. Látványos a radikális testfelfogással való szakítás, de még pontosítani kell a célját. A régi rend helyreállításáról vagy finomabb felforgatásról lenne szó? Ahogy nagy éleslátással Sheperd és Walls megfigyelte, „ha tetszetősen akarnánk elmesélni ezt a történetet, akkor azt mondanánk, hogy míg az 1960-as évek ellenkultúrájában a testet naivan úgy fogták fel, mint a humanitás még el nem idegenített forrását, a test 1990-es évekbeli visszatérésének alapja »a diskurzusban lévő test« dekonstrukciós felfogása volt, ahogy azt a nyolcvanas évek teoretikus évtizedében kidolgozták".[37] Ez az általános megállapítás segít értékelni mindazt, amit James azon jelenetében látunk, melyet Sandra új identitásának szentelt: a test látványosan visszatér a nyelv és a történet szimbolikus rendjébe. „Sandra" számára nem a szó szerinti, biológiai test számít igazán, hanem az identitás, a *gender*, amit megél a vágyakozó alany. Sandra elfogadja a másik negatív pillantását (az elején a kislányét, a gúnyolódó gyerekekét, az elítélő apákét), de visszafordítja azt, anélkül, hogy a másik észrevenné. A szerepek és a nemi identitások áthágását az érintett már régen elfogadta, és a többiek is efelé tartanak. A saját apja ugyan nem szól hozzá, de a kislány apja egy pillanat alatt megszűnik tartózkodó lenni, hiszen ő maga is szánalomra méltóvá válik. „Sandra" azzal törődik, hogy önmaga legyen, nem azzal, hogy másoknak tetsszen. Az apa tudja, hogy a többiek akkor jutnak el a valódi elfogadáshoz, ha képesek lesznek másról beszélni. A probléma itt a következő: hogyan lehet mindezt úgy véghezvinni, hogy az elfogadó másik ne veszítse el az arcát, hogyan lehet megvigasztalni, bátorítani, átölelni őt. A szituáció és a test helyzetének ironikus visszafordulásáról van szó: most az egykori áthágásnak kell megerősítenie a korábban olyannyira magabiztos normát, a normát, amely már kételkedik önmagában, minthogy elveszítette fogódzóit és bizonyosságait.

A történetmesélés művészete – itt még inkább, mint máshol – a nem mindent kimondás művészete, a kétely és a ki nem fejtett lebegtetésének művészete. Ezen „pillanatnyi" színdarabkák többsége kapcsolatot teremt a csönd színházával[38] csakúgy, mint az 1970-es évekbeli „mindennapok színházával". Ez utóbbihoz

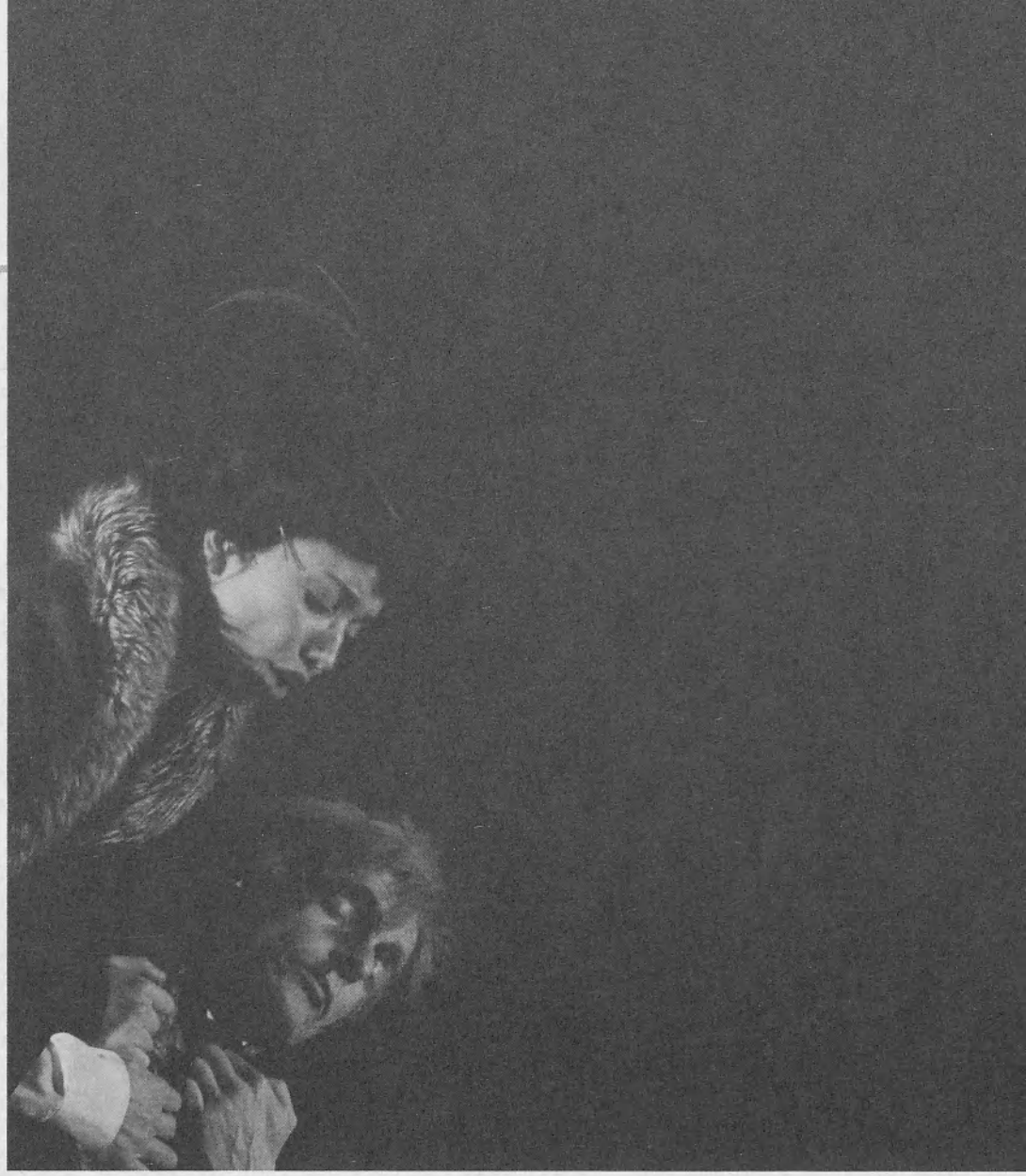
34 E témában lásd Rebecca Schneider könyvét, *The Explicit Body in Performance* (Az explicit test a performanszban). London, Routledge, 1997.

35 Színes fotó 1991-ből. In *Le Siècle du Corps* (A test százada), i. m. 199. A fotó ereje és kétértelműsége abból adódik, hogy a szem az objektívbe néz, és nem lehet eldönteni, hogy erotikus provokációról vagy a japán gésa klasszikus ábrázolásának kritikájáról van-e szó.

36 *La Kabuki Club Girl, Ethno-Techno in Los Video Graffiti.* 1. kötet. La Pocha Nostra, 2004.

37 Simon Sheperd és Mick Wallis: i. m. 145–146.

38 Nevezetesen Jean-Jacques Bernard (1888–1972) színházával: „A lejátszódó dialógusként értett dialógus alatt arról van szó, hogy érzékenynyé akar tenni."



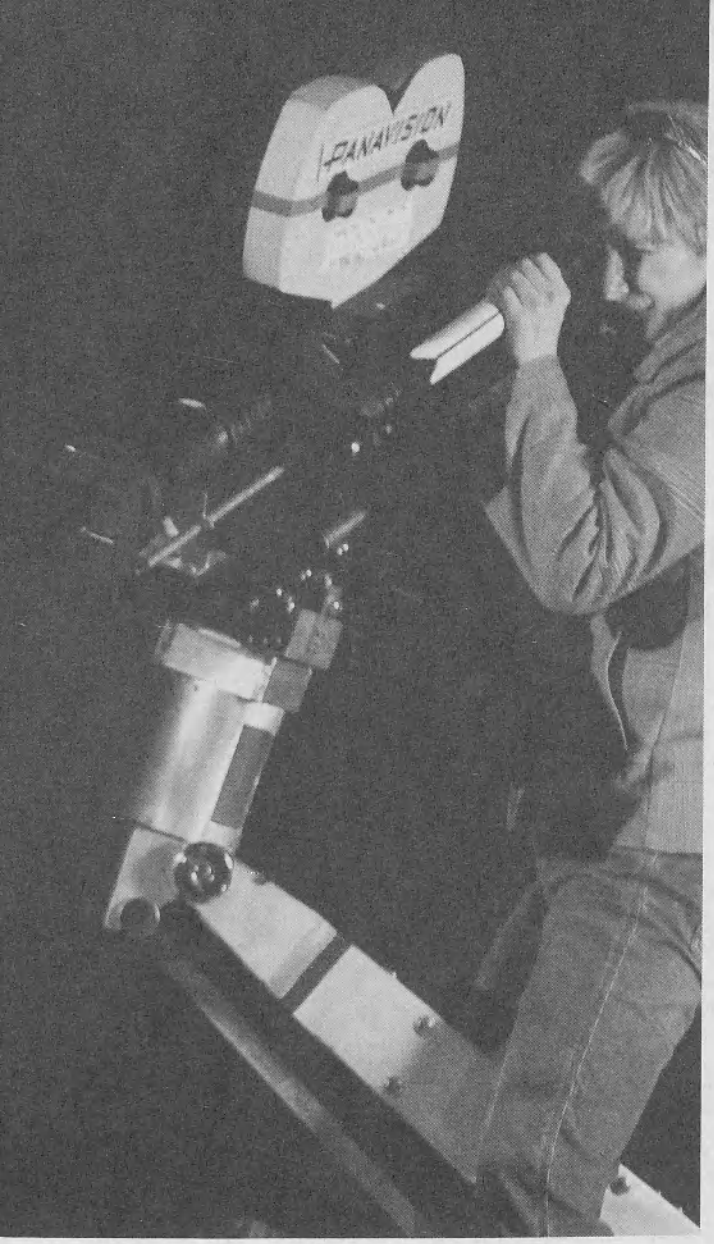
A Lipsynch című Lepage-előadás

Érick Labbé felvétele

hasonlóan a színdarabkák is realista részleteket emelnek be egy olyan egészbe, mely globális értelemben nem akar valóságnak látszani. Valóságos tárgyak, valóban hallott vagy kimondott szavak szövődnek bele a színészek, majd később a rendező által kitalált narratív rendbe. A mindennapok színházától eltérően a komikus jelenetek önéletrajzi tapasztalatokról szólnak. Megélt események dramatizált változatai, melyeknek formáját a Soleil színészei hozták létre.

Robert Lepage történetmesélési művészetéhez hasonlítva talán nehézkesnek és klasszikusnak tűnnek a Soleil narratív módszerei, annál is inkább, mivel minden töredék saját törvényeinek engedelmeskedik, és néha közvetett és eredeti módjait találja meg az üzenet közvetítésének. Lemêtre – részben rögzített – zenéje, legyen bár akármilyen ügyes és virtuóz, gyakran visszaél a könnyedségével, a munkát édeskés szentimentalizmussal vonja be azáltal, hogy a filmzene régi receptjei szerint szisztematikusan és nehézkesen visszatér a zenei *leitmotiv*hoz. A *leitmotiv* indokolatlan használata túlságosan hangsúlyozza azt, amit a színész játékának csak sugallnia kellene.

A történetmesélés művészete egyben a montázs művészete is. *Montázs a síkban,* mert minden egyes szekvencia arról dönt, hogy mit mutatunk meg és mondunk ki, hogy mit rejtünk el és mit hallgatunk el. Mint minden írásműben, el kell dönteni, hogy a szereplők motivációi fel legyenek-e fedve, vagy álcázva maradjanak, hogy a kétértelműség fennmarad-e, vagy megoldódik. A *travelling* alkalmazása és a nézőpont viszonylagossága, megfordíthatósága olyan relativitást és árnyaltságot tesz lehetővé, mely jól megfelel a dolgok átmenetiségének. Ugyanakkor a *globális montázs* az egész dramaturgiai megszervezésének művészete is. Ez a második részben válik nyilvánvalóvá, amikor kezdjük hálózatba rendezni valamennyi alakzatot. Ez a kapcsolat azonban inkább anekdotikus, semmint dramaturgiai. Semmilyen történet, semmilyen központi kép, semmilyen globális nézőpont nem származik belőle. A dolgok múlékonysága könnyedén meggyőz minket arról, hogy minden nézőpont csupán ideiglenes. Az eltolódásnál, a lebontásnál is többet kínál a *Les Éphémères:* a perspektíva decentralizálását, a vezetői hatalom átruházását a színészekre, akik az emlék átmenetiségében dolgoznak. Az egyszerre decentralizált és kollektív törekvés visszatérte jó hír. A kollektív alkotás pillanatnyilag sokkal inkább *devised theatre,* vagyis színház, melyet egy olyan kollektív cselekvő, egy nem irányító alany képzelt el, aki a csoportból és nem egy előzetes gondolatból kiindulva dolgozik. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a színházi társulatok által közösen létrehozott alkotások története nincs megírva.



A színrevitel és a rendezői döntések vizsgálatát tehát támogatnia – kiegészítenie és megerősítenie – kell a közös munka ismeretének. Visszatérés a genetikushoz? Vagy elindulás a genetikustól?

9. MARINA ABRAMOVIĆ *THE BIOGRAPHY REMIXE* (ÉLETRAJZI REMIX): A TEST A PERFORMANSZ ÉS A RENDEZÉS *(MISE EN SCÈNE)* KÖZÖTT

A legutóbbi példát, a *Biography Remix*et, amely visszatekintés Marina Abramović életére és performanszaira, Michael Laub, Abramović munkatársa és régi barátja rendezte meg. Így aztán nincs semmi félreértés az esemény előadásában. Nem a nagyközönség számára készített performanszról van szó, hanem egy bemutatóról (egyébiránt nagyon világos és jól elkészített bemutatóról) egy Avignonban kevéssé ismert műfajból, korábbi performanszok történelmi példáin keresztül.

Márpedig ez a remixelt életrajz, ami Marina Abramović egyfajta *work in progresse*, hosszú pályafutásának valamiféle áttekintése, valószínűleg kulcsfontosságú a többi előadás megértéséhez, ahhoz, hogy előítéletek nélkül értékelhessük a performansz és a színrevitel *(mise en scène)* változó kapcsolatait. Egyben lehetőséget nyújt a veszedelem fogalmának tisztázására, szembeállítva azt a kockázattal és a veszéllyel, melyeknek a *performer* kiteszi magát. Alapjában véve ez utóbbi a veszedelem szerepét játssza, a szó másodlagos értelmében: nem mint természeti csapás, hanem mint valaki, aki állandó bajok forrása, és egyben az általa okozott bajok áldozata. Hát nem csapás a *performer* önmaga számára, nem olyan valaki, aki megállás nélkül bajt és szerencsétlenséget okoz önmagának? De ahogy saját szerencsétlenségének művészetét űzi, úgy annak szenvedélyes, néhol humoros kijátszásáét is, és annak művészetét, hogyan lehet győztesként kikerülni a magára szabott próbatételekből. Szerencsétlensége így egyáltalán nem olyan, mint egy természeti csapás, amely definíciójából adódóan a lehető leghosszabb időre elnyúlik, és kevés esélyt hagy az embereknek, hogy elkerüljék vagy semlegesítsék.

Érezhető, hogy ez az előadás megtalálta az egyensúlyát és a pozitív pedagógiai erejét. Michael Laub úgy hozta létre ezt a visszatekintést, mint egy kronológiát, melynek két futócsíkján franciául és angolul megjelennek Marina Abramović életének és legfontosabb műveinek dátumai. Laub külső nézőpontja nem kritikus – nem is ez a szerepe –, de szeret humoros viszonyítási pontokat adni. A kettős megjelenítést választja: videorészletek jelennek meg a színpad elejét teljesen beborító vetítővásznon, és *live* események zajlanak, melyek abban a pillanatban kezdődnek el, amint a vászon lassan elkezd felemelkedni, azt a benyomást keltve, hogy a színpadi valóság a vászonból lép elő. Szimultán cselekvéseket szervez, sorozattá rendez egyazon cselekvést, megkérdőjelezhetetlen esztétikai dimenziót adva ezzel neki. A híres pofonpárbaj, melyet öt csapat vesz át, szép ritmizált pillanattá válik, veszítve eredeti erőszakosságából az összhatás javára: olyan, mintha pingpongmeccseket hallanánk egy hatalmas teremben.

Az első részben Marina Abramović a falra függesztve, kezében két kígyót tartva köszönti a közönséget, míg két békés juhászkutya jön be a színpadra, és rág egy csontot a kígyók alatt. A hangszórókból aggasztó morgás hallatszik, egy olasz énekesnő szól a mikrofonba, majd a hangosbeszélőbe. Az ijedtség helyét gyorsan átveszi a mondanivaló, a szerkesztés, a humor és a plasztikus szépség csodálata.

Az előadás egésze tartja ezt a minőséget, egy szépen csiszolt rendezés minőségét, amely anélkül, hogy kizárná egy performansz kockázatait és esetlegességeit, ugyanakkor eltávolítja, viszonylagosítja őket, egy válogatást, egy fogalmi változatot mutat meg belőlük, mindezt pedagógiai módszerrel. A remix féken tartja a kockázatot, vagy legalábbis minimálisra csökkenti hatását. A meredeken növekvő távolságtól védve, a közönség szemiotizálja és esztétizálja azt, amit észlel. De legalábbis lélegzik, miközben derekasan szembenéz az eseményekkel, nincs idegileg kikészülve, inkább úgy figyeli a bemutatókat, mint a cirkuszban vagy a sportcsarnokban. Lassanként megismerkedik Marina Abramovićtyal, rokonszenvez vele, megérti fájdalmas útját, túllép a művészet szélhámosságával és a színház léhaságával kapcsolatos előítéletein, felfedezi a jelenlétet és a csöndet. Amikor Marina végül kijön, és rendkívül klasszikus, szürke kosztümjében leül a közönség

elé, egyenesen a szemébe néz, és egy pillanatig a mozdulatlanságot és a csöndet élvezi, van ekkor néhány másodpercnyi egyetemes nyugalom, általános *anagnoriszisz*, mély rokonszenv, találkozás. Aztán hirtelen ropogni kezd a taps, mint egy meleg tűz, amire nem számítottunk a 2005-ös fesztivál komor programjában.

Ugyanakkor az (elő)adásmódok e keveréke ellenére a rendezés/performansz különbség megmarad. Csupán megingathatatlan szövetségük megragadásáról van szó. Minden a jelenlét és az (értelem) előadás kérdése körül játszódik. Alain Badiou szerint „a színház a pillanat mint a gondolat pillanatának észlelése".[39] Akkor a performansz nem a színház mint a pillanat gondolatának észlelése?

A közönség természetesen nem teszi fel magának azt a kérdést, hogy rendezésen vesz-e részt, vagy egy performanszon kötött ki. A néző attól a pillanattól kezdve, hogy betette a lábát Avignonba, sejti, hogy helyzete nem lesz kényelmes, hogy nem remélhet a világot utánzó előadásokat, hogy sodródnia kell az árral *(to go with the flow)*. Többé semmi nem lepi meg, semmi nem sokkolja: mi egy lemeztelenített test, egy kígyó az idomított kutya fölött egy kamikazéhoz képest, aki emberek tucatjait öli meg körülötte?

Ennek a „teatralizált" performansznak a példája a mozgásszínház és a színész dramaturgiájának találkozását valósítja meg a performansz művészetén belül – mely performansz lassan visszatér a rendezéshez, a kontrollált cselekvések bemutatásához. Ez a példa, csakúgy mint a *Les Éphémères*-é, alátámasztja azt a benyomást, miszerint a mozgásszínház identitásváltozáson ment át az 1960-as évek óta, azaz „átvedlett". Az előző század utolsó évtizede óta új formákat talál fel, melyek között a színész dramaturgiája csak egy a sok közül. A mozgásszínház fogalma fölött talán eljárt az idő: az 1960-as években hasznos volt az irodalmi színház egyeduralmával szemben, mára azonban, mikor mindenki elismeri a test jelenlétét minden előadói megnyilvánulásban, veszített célszerűségéből és hatékonyságából. Ha a *body art* és a performansz nekünk, a posztmodern és a posztdramatikus kor gyermekeinek történelmi műfajnak, már-már múzeumi tárgynak (legalábbis a szó szó szerinti értelmében) tűnik, az azt jelenti, hogy egy új testmodell öltött testet. Ez már nem az 1960-as évek „vad", „megszabadított" teste, nem is a Rebecca Schneidernek és Caroline Schneemannnak oly kedves explicit test, hanem egy megálmodott, hibrid, elképzelt, nyelvvel és szöveggel kevert test, amely a többszörös identitás és a többsarkú alany nyomában jár. Ennek a megtestesült alanynak többé nincs szüksége arra, hogy megnyilatkozzon, hogy szembeállítsa magát az elmével, a szöveggel vagy a technológiával. Analóg módon, a színház többé nem érzi szükségesnek, hogy meggyőzzön minket arról, hogy fizikai, hogy színészhez kötődő, hogy „megtestesült eseményekből" áll. Olyan jól magába foglalta (és megtestesítette) ezt a „testiséget", hogy a szoros értelemben vett „fizikai színház" többé már nem helytálló kategória, és összemosódik más műfajokkal. Egy klasszikus előadása néha jobban hat az érzékekre, és „fizikaibb", mint egy megkövesedett mimodráma. A kortárs irodalom pedig ahhoz, hogy érthető legyen, kénytelen kibontani a mondatait és a retorikáját, a szárnyait, mintha az emberi test részeiről vagy a hang modulációiról lenne szó. Az olyan művészek, mint Robert Lepage vagy Simon McBurney, bebizonyították, hogy a média használata kapcsolódhat az emberi jelenléthez, a történetmesélés művészetéhez és az emberi test szó szerinti használatához.

A „megtestesített" színház e végtelen kiterjesztéséhez – nevezze magát akár fizikai vagy mozgásszínháznak – hozzájárul az, hogy utolérte a posztmodern elméleti vita a többszörös identitásokról. Az a vita, amely bizonyos módon a kőkorszakból egyenesen a posztmodern skizofrén állapotába, egy, az állati húst számítógép-alkatrészekkel ötvöző protézis-testhez, egy olyan testhez juttatott minket, amely boldog cyborgokat csinálna mindannyiunkból.

FORDÍTOTTA: FREYTAG ORSOLYA, LUKOVSZKI JUDIT ÉS MIKLÓS ESZTER GERDA

Patrice Pavis: *La mise en scène contemporaine*. Párizs, Armand Colin, 2007, X. fejezet: 180–207.

39 Alain Badiou: *Rhapsodie pour le théâtre* (Rapszódia a színházért). Párizs, Le Spectateur français, Imprimerie nationale, 1990, 115.

SUMMARY

With this jubilary double issue we celebrate the fourtieth anniversary of our monthly review „Színház". In his introduction chief editor Tamás Koltai – himself a collaborator since the beginnings – evokes the principal milestones of this history, defines our present preoccupations and explains the structure of this special issue.

We begin with one of the highlights, i.e. the publication of Vsevolod Meyerhold's notes, analyses, remarks and conversations on one of his most important stagings, Gogol's *The Government Inspector*, produced in 1926 at the Moscow Arts Theatre.

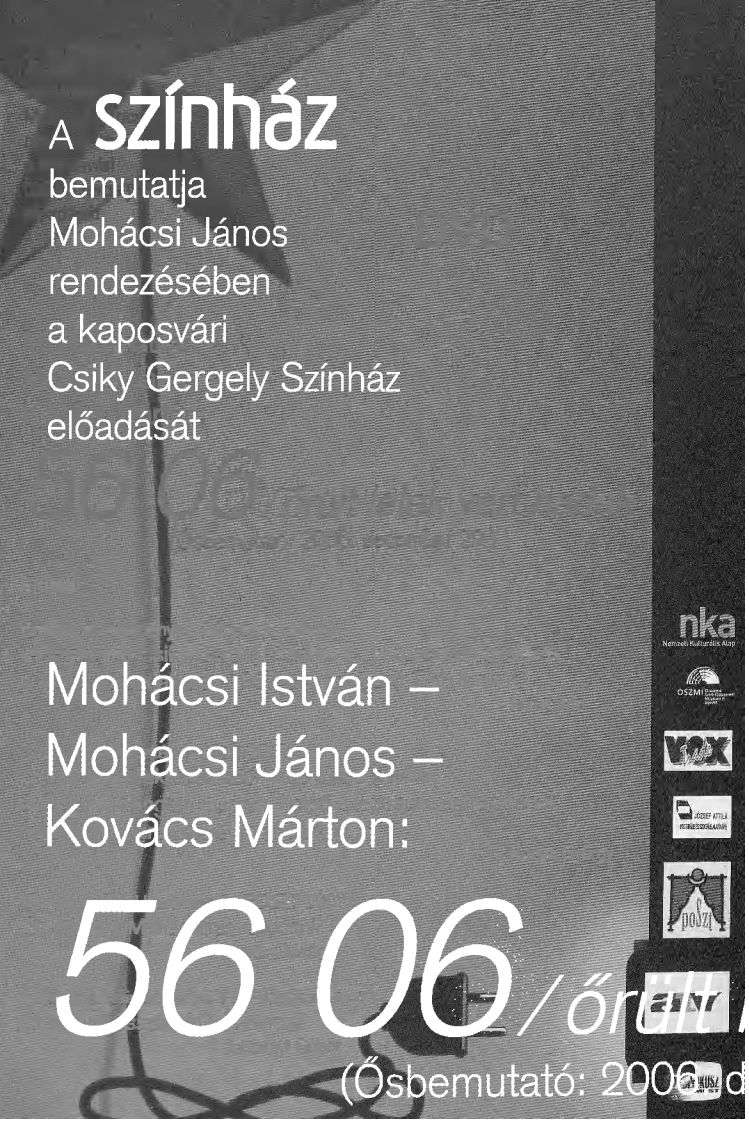
Leading Hungarian author and playwright György Spiró spiritually enumerates his battles with censorship, critics and theatre people both before and after the big turning point of 1989. This is followed by a conversation with Peter Sellars, outstanding American theatre and opera director. Next, another Hungarian reminiscence: Gabriella Schuller analyzes the famous 1981 Kaposvár performance of Peter Weiss's *Marat/Sade*, a very important and much debated achievement of our theatre before 1989.

The next conversation we publish is by Renate Klett who talked to Belgian choreographer Alain Platel, founder of the Ballets Contemporains de la Belgique. Then we return once more to a memorable event: Zoltán Imre evokes *Hallelujah* by Mihály Kornis, presented in battle with censorship in 1981, at the National Theatre.

Now accent is put once more on important tendencies of present-day world theatre: Bettina Brandl-Risi sums up the activity of some well-known pioneers of modern German theatre, such as directors René Pollesch, Frank Castorf, Christoph Marthaler and Christoph Schlingensief.

Next we may follow Tamás Koltai in conversation with Gábor Székely, outstanding Hungarian director of the middle generation, who exposes his views on the crises of present-day Hungarian theatre and outlines some possible solutions. Back to the international stage: Romeo Castellucci defines his idea of physico-sensual theatre, while Polina Bogdanova draws a vivid picture of Russian director Anatoli Vassiliev's present activity, following his rupture with institutional Russian theatre.

We also publish a prize-winning essay by three authors, Attila Nyulassy, István Ugrai and Balázs Zsedényi on educational theatre and the functioning of performances for young people. In his beautiful essay Georges Banu emphasizes the process of aging and the presence of the aged actor on the stage and finally, well-known French researcher and esthete Patrice Pavis disserts on physical theatre.


A színház
bemutatja
Mohácsi János
rendezésében
a kaposvári
Csiky Gergely Színház
előadását
Mohácsi István –
Mohácsi János –
Kovács Márton:
56 06 / őrült
(Ősbemutató: 2006
nka
VOX
POLZI
aint

STELLA ARTOIS NA TÁMOGATÁSÁVAL

AZ ÉVAD MUSICAL SZENZÁCIÓJA!

MADÁCH SZÍNHÁZ

TIM RICE - ANDREW LLOYD WEBBER

JÓZSEF és a Színes SZÉLESVÁSZNÚ ÁLOMKABÁT

RTL KLUB metropol nők lapja fidelio súgó SLÁGER RÁDIÓ AVENIR EURO

STELLA ARTOIS NA