



nak az általánossal, „keménnyel”, hazuggal, megbélyegzővel, előítéletessel, közhelyes általánossággal vagy szülői brutalitással: például „Elmagyarázzátok, hogy a feketék buták” vagy „Hogy mi véletlenül letünk, nem voltunk betervezve, nem áhítoztak ránk, senki nem is akart minket.”

Egyszóval ahogy igenekkel és nemekkel kijelöljük a gyermeki világot. A dramaturgiai káosz a nevelését képezi le, hiszen magunknak ellentmondva, következetlenül, kiismerhetetlenül jelentünk ki mindenfélét. Ismét meggyőződöm arról, hogy ehhez a káoszhoz – színházi értelemben – idő kell, hogy fel ne épüljön, hogy mint stratégia megvalósuljon, a rendtelenség pedig formát teremtsen. Miközben az előadás csupa feszes rend és pontosság, a világ benne: ellenkezőleg. Állnak szemben, beszélnek, mi pedig figyeljük őket. Nevelünk, tiltunk, szeretetlenni és mérgező felnőttek vagyunk egyszerre, magunk is hasonló nevelési minták

boldog-boldogtalan hajótöröttei. Olykor hosszú felsorolás tagolja a szöveget, melyet időnként egyenként mondanak el a gyerekek, máskor „üres helyek”, pihenők segítenek a rengeteg textus és kemény szembesítés emésztésében; ilyenkor valaki belefog a szorzótáblába. Mint egy cigarettaszünet egy lucskos, nehéz álomban.

A kórus szándékolatlan érzelemmentesen adja elő ezt a ránk zúduló szöveget, melyet csak a ritmus és a hangerő manipulál. Mivel megszűnik a szerep fogalma – illetve csak „a gyermek” általános szerepe működik –, a hatás a gyermek „civil” létéből és az előadás virtuóz, feszes kompozíciójából keletkezik, a nyers és direkt, szembesítő kommunikáció révén. Beszél hozzánk és zavarba ejt, mint gyakran teszi ezt a holland-flamand színház. És mivel a reprezentáció meglehetősen minimális, a néző magára marad, befelé figyelhet, hogy mit kezd a maga szerepeivel, felnőttként, gyereként; igazi gúzsba kötött szabadság ez.

Boronkay Soma

Dermesztő röhej

OSTERMEIER BERLINI BORKMANJA

Egy Thomas Ostermeier-premier jelentős színházi eseménynek számít. Legújabb produkcióját januárban mutatták be a Schaubühnén. A *John Gabriel Borkman* a negyedik Ibsen-rendezése (a *Nóra*, a *Hedda Gabler* és a *Solness építőmester* után).

Ibsen drámájában John Gabriel Borkman meg akarta váltani a világot. Ehhez megvonta a pénze és a kapcsolati tőkéje is. Ám szerelmi féltésből egyik legjobb barátja elárulta, sikkasztáson kapták, börtönbe zárták. Bemocskolta önmagát, családját. Miután kiszabadult, felesége, Gunhild a házuk felső emeletére zárta. Nyolc éve ott él, soha nem mozdul ki. Az egykor oly fényes Borkman-villába szintén nyolc év után először lép be Ella, Gunhild ikertestvére, aki évekig nevelte Erhartot, Gunhild fiát. Ráadásul Ella volt Borkman nagy szerelme, a botrány okozója is. Hamarosan kiderül: mindenki Erharttól várja a boldog jövőt. Ella halálos beteg, utolsó heteit a fiúval szeretné tölteni, Gunhild a család elvesztett társadalmi rangjának visszanyerését reméli fiától, Borkman pedig csak fiúit támaszt vár. Ám Erhart nem akar itthon maradni. Elutazik a kissé kétes múltú Wiltonnéval. Ezt Borkman nem éli túl. A két ikernővér békét köt.

Az előadás szövegét a drámaíró Marius von Mayenburg, Ostermeier állandó munkatársa készítette Sigurd Ibsen – Henrik Ibsen fia – fordításának felhasználásával. Szerkezetileg csak a negyedik felvonást, az előadás lezárását változtatta meg. Átiratában Erhart távozását követően Borkmanné hirtelen kimegy saját szobájából, Borkman egy karosszékbe esik, rosszul lesz, Ella fogja a kezét,



és végigasszisztálja a férfi halálát. A testvérek nem kötnek békét.

Az előadás nagyon letisztult, steril. A tér a padlótól a plafonig fehér, soha be nem piszkolódó, csillogó felület. A díszletet Jan Pappelbaum tervezte – ő is Ostermeier állandó munkatársa. A világítás lágy, fehér (kívülről jövő) egyenfény, ami felerősíti a nézőben a kirakat-érzést, különösen mivel a felvonásközökben, valamint az előadás elején és végén is átlátszó plexifal választja el a nézőteret a színpadtól. Mindez kifejezi Borkmanné kirakat-életét: eljártassa a polgárasszonyt, miközben férjét évek óta bezárva tartja. A plexifal mögött a színpadon ugyanúgy zajlik az élet: beszélgetnek, veszekednek vagy békésen olvasgatnak.

Az egyetlen belső világítási elem az olvasólámpa, mind az első (Borkmannét bemutató), mind a második (Borkmannal megismertető) felvonásban. Mindkét lakrész ugyanúgy fest. Minimális, funkcionálisan használt berendezési tárgyak: asztal székekkel. Az egyetlen, folyamatosan jelen lévő látványelem a hátsó plexifal mögött gomolygó felhőréteg, mely óhatatlanul vonzza

a néző tekintetét, ezzel megosztva figyelmét is. A háttér állandó mozgásban van: félelmet és balsejtelmet kelt. Az előadás kezdetekor vastag füsttéreg lepi el a színpadot, mely a két nővér beszélgetése alatt is hosszasan lábaiknál gomolyog. Füstszőnyeg ömlik ki Borkman halálakor is, ekkor a hátsó plexifal is felemelkedik, s az addigi világítás hátulról egy sárga *gegnel*rel bővül – túlzottan terhelt képet alkotva.

Ostermeier elsősorban a dráma komikus vonulatát emeli ki. Ezt – az eredeti szövegben lévő finom humoron túl – a dráma számtalan művi élethelyzetének életszerűvé tételével éri el. Ez a családi helyzet mármár abszurd, ésszel fel nem fogható. Érződik rajta a kreáltság és az életidegenség. Ehhez igazodik a színészek kifejezetten teátrális játékmódora. Nagyon kevés esemény történik a színpadon, szinte végig csak beszélnek, ám korántsem életszerű helyzeteket imitálnak, hanem emelkedett diskurzust folytatnak. Ebből a beszédhőmpölyegből emelkednek ki a mozgások, melyek a szavaknál jobban jellemzik a szereplőket.

Maga a mozgás az előadás fontos eleme. Az első fel-



Arno Declair felvételei



vonásban csak akusztikailag érzékelhető, hiszen az évek óta az emeleten „tartott” Borkman léptei folyamatosan hallhatóak. A második felvonásban aztán vizualizálódik. A szinte végig ülő Borkmannéval – ülve beszél nővérével, majd később férjével is – ellentétben Ella végig nyugtalan, látszik, hogy nem érzi otthon magát; alig ül le, állandóan kezében tartja kardigánját, bármikor kész elindulni. Borkmanné minden testi közelséget kerül, igazából csak fiához ér szívesen. Első felvonás végi, plexifal mögötti ájulása azonban teljesen érthetetlen, a szövegkörnyezet sem indokolja, ráadásul rosszul kivitelezett, esetlen.

A nagy találkozások és összeborulások drámája helyett Ostermeier hideg, távolságtartó előadást hoz létre a *John Gabriel Borkman*ból. Egyedül Erhart iránt táplál mindenki rajongó szeretetet. Belépése váratlan, mintha egy szerencsétlen óriáscsecsemő esne be. Hatalmas természetű figura, ennek ellenére senki sem bánik vele felnőttként, szinte tárgyként kezelik. Kicsit visszamaradottnak tűnik, ráadásul befolyásolható személyiség: most éppen Wiltonné uralkodik rajta (elsősorban vonzerejével). Erhart nem tud mit kezdeni apjával, találkozásukkor zavarában bemutatkozik neki, apja egy „szervusszal” köszönti, később sem beszélnek, majd mikor az apa is igényt tart fiára, Erhart káromkodik, ezt ordítja: fiatal, nem dolgozni, hanem élni akar, a saját zsírján akar élni – mindeközben nagyra nőtt hasát ütögeti.

Ostermeier rendezésében nem John Gabriel Borkman a főszereplő, itt minden Erhart körül és Erhartért forog. Anyja és apja már csak a fiában él, mindenki megváltást vár tőle. Ám ő képtelen erre a szerepre, és ezzel tisztában is van. Az előadás legfontosabb és legharsányabb jelenete Erhart őszinte kinyilatkoztatása az önálló, mindenféle köteletől és elvárástól mentes életről. A nézők nevetnek, de Erhart mintha őket is gyomorszájon vágna – manapság egyre többször szembesülhetünk az ifjabb generációk cselekvésképtelenségével. Ez a megoldás mégis túl direkt, túl konkrétan kacsint ki a mai viszonyokra.

Ostermeier rendezésében minden szereplő szenvtelen. Borkmanné szenvtelenül fogadja el a dolgokat, rezzenéstelenül nézi az emberi szenvedést. Nem férje fölött zsarnokoskodó hárpia, külseje (fekete paróka, zömök testalkat, szigorú arc) mégis félelmet kelt. Ella külsőleg testvére ellentéte: szikár, magas, meggyötört arcú, csontos kezű. Ingerlékeny, frusztrált nő, akiből az érzelmek már rég kiégtek a folyamatos csalódások során. Borkman erős, már idősödő férfi, aki bármikor felesége fölé kerekedhetne, de éppen akaratgyengesége miatt életképtelen, és szenvtelenül képes nézni a világot. Mindenki megmentésre vár, ami csak Erharttól jöhet Attól az embertől, aki még képes érezni. De ő a szenvtelenségben megfullad, ezért otthagy mindenkit.

Liviu Malița

Ceaușescu színházba megy

A HIVATALOS ROMÁN CENZÚRA

Bár a cenzúra valószínűleg nem a legfontosabb eszköze a totalitárius rendszerek elnyomó mechanizmusának, ma már tudjuk, hogy a kommunista rezsím központi kérdéssé tette. Különböző, megtorló vagy megelőző, brutális vagy álnok módszerei már a bolsevik hatalomátvétel első pillanatától fogva a kommunizmus végnapjainig jelen voltak. Románia helyzete e tekintetben hasonló volt a többi kelet-európai országhoz, a második világháború utáni „népköztársaságokéhoz”: a Szovjetunió szatellit államaként a nagy testvér modelljét reprodukálta.

Első látásra a cenzúra ténykedése világos és egyértelmű, nagyító alá véve a kérdést azonban látható, hogy igencsak bonyolult. Bár a rendszer és céljai elvileg azonosak voltak a kezdetektől a végig, az ötvenes években szinte ellentétesen működött, mint a hatvanasokban,

a nyolcvanas évek gyakorlata pedig nagyon különbözik a hetvenes évektől; a módszerek változtak, és sokak számára becsapóssá váltak.

A kommunista Romániában a cenzúrának két korszaka volt: 1947–1977 között intézményesen működött, az erre specializált Sajtó- és Kiadói Főigazgatóság¹ égisze alatt, míg az 1977–1989-es időszakban ez az intézmény megszűnt, a cenzúra azonban megőrizte, sőt megerősítette kiváltságait. A rendeletileg létrehozott Főigazgatóság eleinte csak a nyomtatott sajtóra és a könyvkiadásra terjesztette ki az ellenőrzést, később minden művészeti és nyilvánossági formára. A hatal-

¹ Direcția Generală pentru Presă și Tipărituri; 1975 után átszervezték „Bizottsággá” (Comitet).