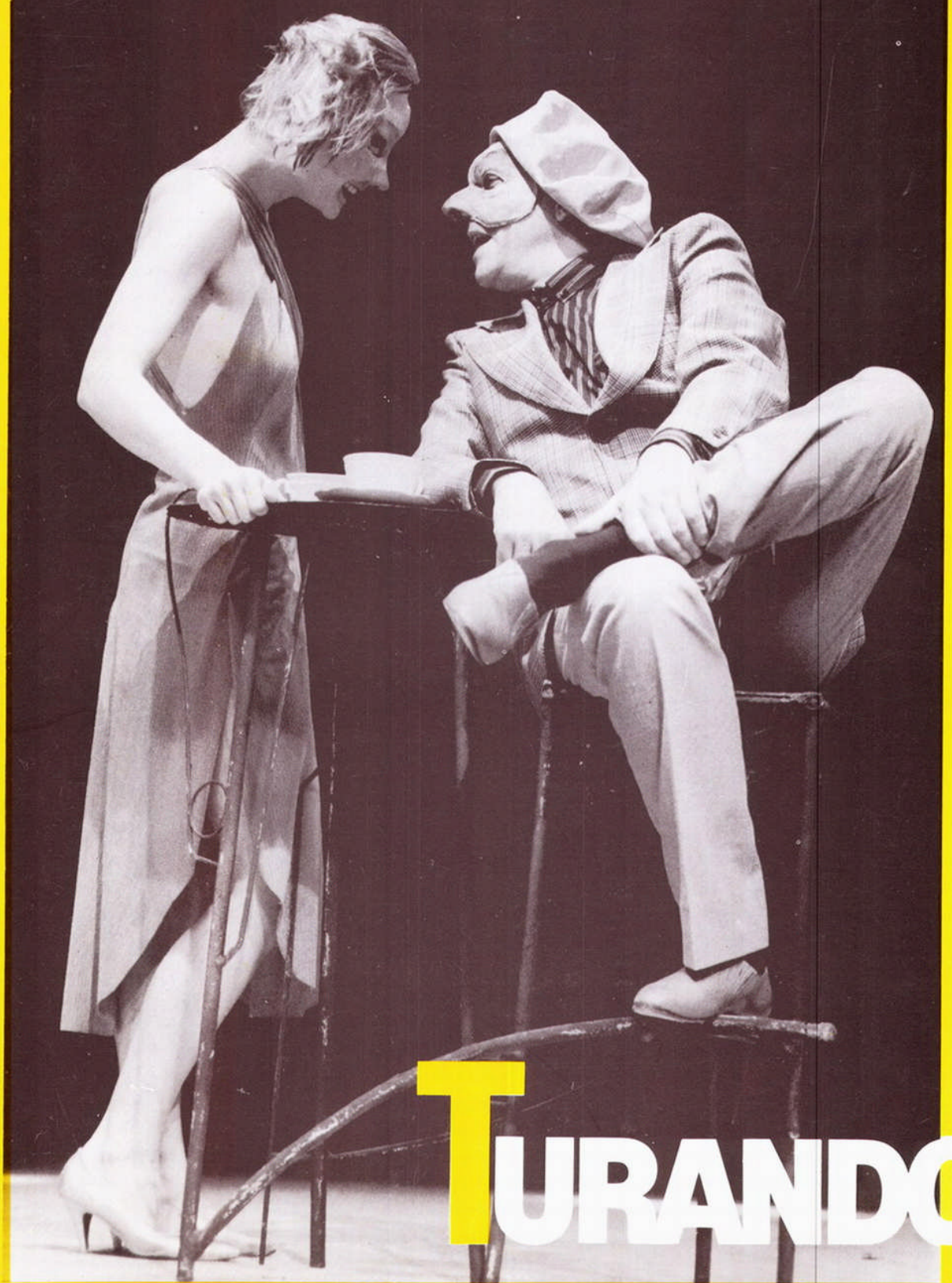
# SZÍNHÁZ

XXIV. ÉVF. 1991. FEBRUÁR



## TURANDOT

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

SZEGÉNY B. B.
A BRECHT-DOSSZIÉ
*(George Tabori, Benno Besson, Michael Billington és Lamice El-Amari írásai)* 1

A TURANDOT-DOSSZIÉ
*(James K. Lyon, Ronald Hayman és Ernst Schumacher írásai)* 6

TURANDOT-ELŐADÁSOK
*(Zürichi, párizsi, berlini, bécsi, moszkvai bemutatók, valamint a Katona József Színház előadása)* 10

Manfred Wekwerth: FORRADALOM ÉS RESTAURÁCIÓ 23
*Franz* Wille: *AZ* IGAZSÁG ÉVADA

*(Beszélgetés Thomas Langhoff-fal)* 25
Peter *von* Becker: NÉMETORSZÁG SZEGÉNYHÁZA
*(Beszélgetés Arnold Petersennel)* 26

*Csáki* Judit: ÁLLAMTALAN SZÍNHÁZAT!
*(Beszélgetés Rajk Lászlóval)* *27*
Kállai Katalin: ÍGÉRET NINCS
*(Beszélgetés Halasi Imrével)* 29
Sándor L. István: A SEMMIRŐL NINCS

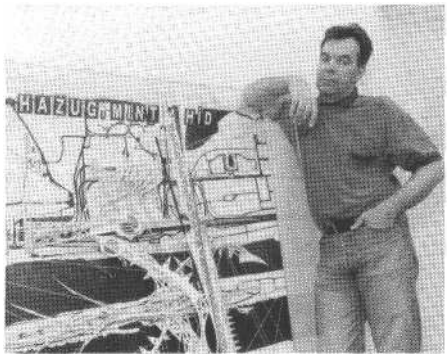
MIT MONDANI?
*(Örkény István: Rózsakiállítás)* 31
Földes *Anna:* ÉL MÉG BÁNK
*(Katona József: Bánk bán)* 33
Stuber Andrea: BÁNK BÁNK 35
*Szűcs* Katalin: VÉGJÁTÉKVERZIÓ
*(Zalán Tibor: Azután megdöglünk)* 36
Budai Katalin: AMIT NEM LEHET TUDNI
*(Bernard Shaw: Sosem lehet tudni)* 38
Zappe László: ÖREG EMBER NEM VÉN EMBER
*(Beaumarchais: Figaro házassága)* 39

Bérczes *László:* KINEK KELL A SZÍNHÁZ?
*(Andrei Şerban bukaresti rendezése)* 41

Kötő József: TOMPA MIKLÓS NYOLCVANÉVES 43

AZ 1990-ES ÉV (XXIII. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE 45

Megjelenik havonta



***Rajk László-interjú (27. oldal)***

***Rózsakiállítás a Pesti Színházban (31. oldal)***

***Zalán Tibor drámája Újvidéken (36. oldal)***

*XXIV. ÉVFOLYAM 2. SZÁM*
*1991. FEBRUÁR*

*Főszerkesztő: Koltai Tamás*

*A szerkesztőség:*
*Csáki Judit*
*Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)*
*Korniss Péter (képszerkesztő)*
*Nagy András (tervező szerkesztő)*
*Nánay István (főszerkesztő-helyettes)*
*Sebők Magda (olvasószerkesztő)*
*Szántó Judit*

*Szerkesztőség:*
*Budapest V., Báthory u. 10. H-1054*
*Telefon: 131-6308, 111-6650*

*Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. Budapest V., Szalay utca 10-14. 1055. Telefon: 112-7870 Felelős kiadó: Szabó B. István. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetés és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A. 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.*
*Előfizetési díj egy évre 576 Ft, fél évre 288 Ft.*
*Egy példány ára: 48 Ft. Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149*

*Szedés: CP Studio Bt.*
*Nyomás: Meszprint Kft.*
*Felelős vezető: Regős Iván*

*HU ISSN 0039-8136*

*A folyóirat a Magyar Hitelbank művészeti alapítványa, az Osvát-alapítvány és a Fővárosi Tanács színházi alapjának támogatásával készül*

*DRÁMAMELLÉKLET*
*BERTOLT BRECHT: TURANDOT AVAGY A SZERECSENMOSDATÓK KONGRESSZUSA*
*(Fordította és átdolgozta: Eörsi István)*

***A címlapot Kemény György tervezte Söptei Andrea és Benedek Miklós a Turandotban (Pintér Márta felvétele)***

***A hátsó borítón: Lelkes László plakátterve***

# GEORGE TABORI

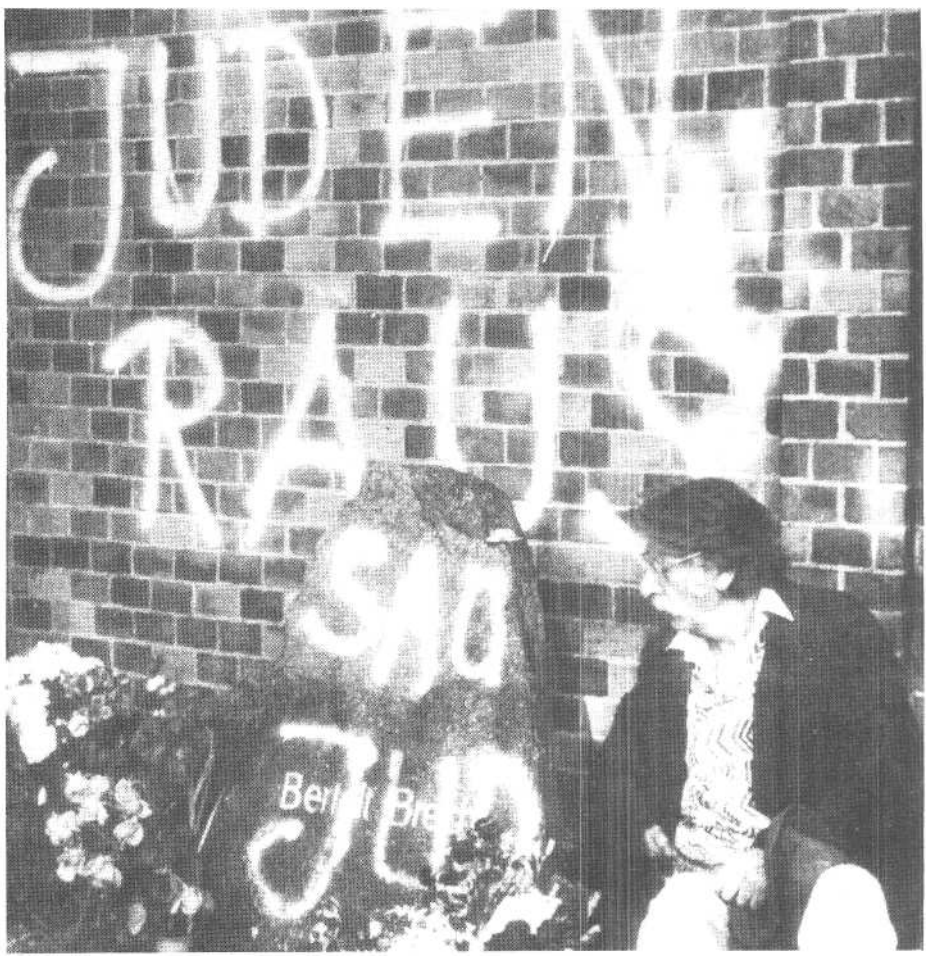
# GRAFFITI

## SZEGÉNY B. B.-HEZ

1
Temető keleten
Fala és fái szürke
csomagolópapírral bevonva,
akár a 99 sírkő; ferdén állnak.
akár egy természeti csapás
áldozatai.

2
Kemény rock harsan; a szöveg
„Hymn of Hate".
Három borotváltfejű
mászik át a falon, vödörrel,
pemzlivel, és egyetlen szót
rondítanak falra, fára, kövekre:
KIFELÉ - míg nem minden a
szivárvány összes színében
tündöklik.

3
Villám, mennydörgés, trombitaszó.
A holtak felrobbantják a sírokat
(remélem, az egész ensemble-t),
fut a három kopasz, nyomukban a holtak,
aztán elcsípik, és nagy csontkezükkel leütik
mindhármat
és magukkal rántják a mélybe.




4
És most a halottak
menüettet járnak, és így dalolnak:
„Hajaj, a többség halottakból áll,
itt, fiam, nem segít se átok, se fohász, a kés,
az nálad, de ők a szabadok, így várják, fiam,
a feltámadást. akkor aztán kitépik a szemed,
és ráadásnak; hajaj, a nyelvedet."

5
Most leszáll az ég, kéken, szépségesen,
lebeg, akár a selyempapír,
és beborít *in* pace mindent.

Berlin, 1990. május 29.

*Megjelent a Theater heute 1990. júliusi számában*

*Fordította: Szántó Judit*

***Eörsi István, Thomas Langhoff és George Tabori***

***George Tabori Brecht** sírjánál*

# SZEGÉNY B. B.

## BENNO BESSON

# BRECHT A MÁBAN

Én azt gondolom, hogy Brecht *valamennyi* színdarabját újra meg újra ki kell próbálni, a ..klasszikusakat" éppúgy, mint a koraiakat és a kevéssé vagy egyáltalán nem ismerteket. És persze egyidejűleg nem mind egyformán átütő erejű. A zavar, amelyet Brecht a teóriáival kiváltott, részben a mai napig hat. Hiába igyekezett maga is eloszlatni a dogma minden gyanúját, amikor hol epikus, hol dialektikus színházról, hol a tudomány korszakának színházáról beszélt - nem sokra ment vele. Én azt remélem, az újabb nemzedékek könnyebben megtalálják majd a kulcsot életművéhez; itt látom az esélyt Brecht jövőbeli szerepére. Egyébként Brecht osztozik a világszínház más nagy mestereinek sorsában, akiket „meghaladottnak" nyilvánítanak. Az én szememben a „meghaladás¨ a Forma 1. kategóriája. Az ember akkor ,.haladja meg" ellenfelét, ha megelőzi vagy elmegy mellette. Ilyen értelemben Szophoklész, Shakespeare vagy Molière is épp ennyire meghaladott, és a „meghaladók." száma sajnos nagyobb a kelleténél. Csakhogy egy hegyet nem lehet megmászni úgy, hogy elmegyünk mellette vagy felrobbantjuk. Márpedig a nagy alkotók műveit általában vagy felrobbantják vagy unalomba fojtják.

Ilyen módon Brechtet nem lehet kiiktatni a világból.

*Részlet a Theater der Zeit* 1989. *márciusi* számában megjelent interjúból

**Helene *Weigel* és Bertolt Brecht 1953 májusában**

## MICHAEL BILLINGTON

# BRECHTET A FALHOZ?

Halott-e Brecht? A történelem logikája akár ezt is sugallhatná. „Egyszer kerek perec kijelentet-te nekem - meséli visszaemlékezéseiben Eric Bentley -, hogy ha nem győz a világszocializmus, akkor az ő műveinek valószínűleg semmi jövőjük nincs." Most, hogy a kelet-európai szocializmust gyors iramban szorítja ki a piacorientált demokrácia, vajon Brecht drámáit, verseit és teóriáit nyugodtan átadhatjuk-e a történelemnek?

Ma még talán korai megválaszolni a kérdést. De előérzetem azt súgja, hogy Brecht drámaírói nagysága akkor is túléli a marxizmus alkonyát, ha színházi technikája feledésbe merül. A brechti kánon szerint fogant alapdrámákat továbbra is játsszák, mind Angliában, mind másutt. *A Galilei* szerepel a Comédie-Française repertoárján (és áprilisban tűzte műsorára a manchesteri Contact Theatre), Glenda Jackson Kurázsi mamát fogja játszani a glasgow-i Citizens'-ben, ősszel pedig a Tara Arts mutatja be a Kaukázusi krétakört, Heinz Uwe Haus rendezésében. Brecht, a drámaíró tehát él, ám hatása a mai színházi stílusra minimális. Akárhová nézek, mind Angliában, mind külföldön azt tapasztalom, hogy a posztbrechti korszakba jutottunk.

Maguk a drámák roppant izgalmas esztétikai kérdést vetnek fel: lehetséges-e, hogy valamely író dramaturgiája élvezetet szerez nekünk akkor is, ha ideológiáját elvetjük? Úgy lát-szik, ez a helyzet. Shakespeare világszemléletének számtalan aspektusát is érthetetlennek vagy elfogadhatatlannak érezzük (beleértve a királyok isteni jogát vagy a hierarchikus létezés rendjét). Racine tragédiáinak élvezetében sem gátol, hogy janzenistához illően tagadta a szabad akaratot, és meghajolt a végzet hatalma előtt. És nem szükséges hinnünk a pokolban ahhoz, hogy borzongva nézzük, amint Marlowe Faustusát vagy Tirso de Molina Don Juanját elnyeli az örök kárhozat. A drámatörténet csupa olyan műből áll, amely túlélte az őt tápláló filozófiát, és Brecht művészete végső soron erősebb marxizmusánál.

De voltaképpen miféle marxizmus volt ez? George Steiner fején találta a szöget, amikor nemrégiben „Brecht drámáinak és kritikai értekezéseinek stratégiailag oly ravasz, személyhez idomított marxizmusára" utalt. Brecht a maga képére és hasonlatosságára gyúrta át Marxot, s ez többek között abban is megnyilvánult, hogy nemcsak a társadalmi mechanizmusokra összpontositotta figyelmét, hanem a tragikus személyiségre is (századunkban senki nem írt jobb sztárszerepeket nála). Ő maga úgy jellemezte *A szecsuáni jó/élek* hősnőjének, a prostituált Sen Tének kétfelé hasadását, mint „a polgári társadalom szörnyű bűnét"; ez igaz lehet, ám tavaly az Olivier-ben a nézőt mégis az örökkön meghasonlott ember drámájának önéletrajzi Jellegű feldolgozása ragadta meg.

Még ismertebb példa *a Kurázsi* mamáé: a dráma ítéletet mond a hősnő túlélési stratégiája és profithajhász módszerei fölött, ám ellenállhatatlanul megrendít, midőn feltárja, hogy egy élő, hús-vér embernek mindezért milyen árat kellett fizetnie.

Brecht szenvedélyesen emocionális drámaíró volt, bevallottan politikai célkitűzéssel: éppen a cél és az eszközök ellentmondása teszi őt oly halhatatlanul lenyűgözővé. Mégis, a behízelgően erőszakos, költői és pragmatikus Brecht paradoxona a maga teljességében abból a gargantuai méretű, de nélkülözhetetlen kötetből rajzolódik ki, amelyet e hónapban jelentet meg a Methuen Kiadó, *Levelek: 1913-*1956 címen. Ahogyan a szerkesztő. John Willett írja: ezek a levelek feltárják, miként tört utat magának Brecht kora véres dzsungelén át. Igaz, az is kiderül, milyen talpnyaló módon ügyeskedte ki színházát az Ulbricht-féle rezsimtől.

Mindnyájan ismerjük a híres esetet: Brecht nem volt hajlandó támogatni 1953-ban a kelet-

berlini munkások kormányellenes felkelését. Günther Grass egész színdarabot szentelt az ügynek, *A plebejusok a* felkelést *próbálják* címen, és mások is sűrűn emlegetik mint Brecht politikai szolgalelkűségének szimbolikus kifejezését. A levelek erre az epizódra is új fényt vetnek. Kiadójához, Peter Suhrkamphoz írt hosszú levelében Brecht elmagyarázza: a munkásoknak minden okuk megvolt az elkeseredésre. „És mégis - írja -, az utcákon még június 17-ének reggelén is groteszkül keveredtek a munkások nem csupán mindenféle deklasszált fiatallal... hanem a náci korszakból itt maradt, vadállatiasan durva figurákkal, ezekkel a jellegzetes helyi produktumokkal, akik évek óta nem verődtek már bandákba, de azért *mindvégig itt voltak köztünk."* Ez legalább megmagyarázza Brecht tartózkodását, és prófétikusan figyelmeztet, miképpen használhatják ki sötét kisebbségek a szabadság mellett síkraszálló tüntetéseket is.

Brecht harcos energiája kiapadhatatlan. És ha egyesek felróják neki, hogy „doktriner magatartása" többet nyom a latban műveinek szórakoztató valőrjeinél, egyik levelében ravaszul így vág vissza a vádra: „Az embereket ritkán szórakoztatja, ha érdekeiket támadás éri."

Kétségkívül változóban van viszont egykori lojális csatlakozásunk az egész brechti esztétikához: az illúzió száműzéséhez, a színpadkép funkcionális szépségének kiemeléséhez, az átélésnek az elidegenítési effektus szerinti elutasításához. Ha szemügyre veszem a mai színházi térképet, úgy érzem, valóban eljutottunk a posztbrechti korba, amelyet tüntető teatralitás és felfokozott látványosság jellemez.

Brecht Berliner Ensemble-jának 1956-os és 1965-ös nevezetes londoni vendégjátékai mélyvízi bombaként hatottak az angol színházra. Fényes bizonyságot szolgáltattak az együttes játék erényeire, megtisztították a színpadot a dekoratív limlomtól, s még klasszikus előadásainkat is átitatták politikai tartalommal. Brecht egész sor előadáson hagyta rajta ujjlenyomatát, William Gaskillnak a Nemzeti Színházban színre vitt, társadalmi érzékenységű A *toborzótisztjétől* a Hall-Barton-féle *Rózsák háborújáig,* amelyet találóan jellemeztek középkori páncélba bújtatott gengszterbandák leszámolásaként.

A mai angol színpadokon lámpással is nehéz fellelni a brechti hatás nyomait. Ha a Royal Shakespeare Companynek - a puszta fennmaradási vágyon túl - van valamilyen alapfilozófiája, úgy ez inkább a világos szövegértelmezés és a tudatos látványosság valamiféle összeházasítása. Az Old Vicben az olyan rendezők, mint Richard Jones és Tim Albery valamilyen germán típusú groteszk irányába törekednek. És amikor a minap elnéztem David Pountney káprázatos *Macbethjét* az Angol Nemzeti Operában, a maga kicsavart perspektíváival és tébolyult szövegeivel, úgy éreztem, mintha valamilyen népszerű expresszionizmus korszaka virradna ránk. Még német földön is Peter Stein, akit kezdetben a klasszikusok brechti szellemű kezeléséért ünnepeltek, tavalyi, valóban nagyszerű Cseresznyéskertjében aprólékos realizmussal törekedett egy letűnt társadalom újjáteremtésére.

Mindez arra vall, hogy a színházban, akárcsak a társadalomban, semmi nem állandó; izmusok jönnek és mennek. A brechtianizmus alighanem valóban halott, de tovább él Brecht a maga szögletes költőiségében, elpusztíthatatlan vitalitásában, sötét iróniájában. Brechtnek szentelt visszaemlékezéseiben Eric Bentley elmondja: az egykori New York-i keményvonalasok szerint „Brecht annyiban jó, amennyiben kommunista". Bentley bölcs végkövetkeztetése szerint Brecht annyiban volt jó, amennyiben Brecht volt.

*The Guardian, 1990. április 24.*

# LAMICE EL-AMARI

# AZ EMBEREARCÚ APITALIZMUSÉRT

***Az iraki születésű professzornő - aki lapunk felkérésére írta cikkét - a berlini Humboldt-egyetemen szerzett diplomát, majd vendégdramaturg lett a Berliner Ensemble-nál. 1980 óta Algériában él, és tanít az ottani egyetemeken. Vezetőségi tagja a Színikritikusok Nemzetközi Szövetségének, és számos Brechttel foglalkozó monográfia, tanulmány és előadás szerzője.***

A Brecht körüli vita elsősorban mindig ideológiai, s nem esztétikai jellegű volt (annak ellenére, hogy Brecht számára e két fogalom eggyéolvadt).

Ha hiszünk bírálóinak, csodálkozhatunk a világszínház e páratlan jelenségén, aki folyamatosan halódik. A betegség neve mindig más és más, de a haldoklás immár vagy tizenöt éve tart.

Az angol kritikusok közül Martin Esslin képviseli legmarkánsabban azokat, akik Brechtben egyszerűen veszélyes, de nélkülözhetetlen bálványrombolót látnak. Ez az ötvenes évek végén történt. Tíz év múlva változott az álláspont. Brechtet muzeális tárgyként kezdték kezelni (lásd Eric Bentleyt!), elavult szerzőként, aki a harmincas évek kapitalizmusával foglalkozik darabjaiban.

Mindkét végletes álláspont azt a lehetetlen feladatot igyekszik megvalósítani, hogy Brecht elméletét és politikai állásfoglalását elszakítsa esztétikájától. Ez a vita mindenekelőtt ideológiai jellegű, és George Devine, „az új angol dráma atyja" világítja meg lényegét a legjobban, amikor azt mondja: „Brecht színházát élesen bírálták, magát Brechtet pedig azzal vádolták, hogy színházértelmezését szűk politikai keretbe gyömöszöli. Sokan elismerik művészi jelentőségét, de egyszersmind megbocsáthatatlan elfogultsággal vádolják. A bírálók csak arról feledkeznek meg, hogy Brecht művészete a maga helyéhez és korához kötődött, és nagyon erős igényt elégített ki"

Ez huszonöt évvel ezelőtt íródott, de az elemzés és a következtetés ma is helytálló, sőt: a berlini fal leomlása óta Brecht jelentősége új dimenzióval bővült. Ezért kell megvizsgálnunk: mennyiben kötődik Brecht színháza helyben és időben a mi korunkhoz is?

Brecht művészetének alaptétele volt, hogy a színháznak nemcsak ábrázolnia kell a világot, de meg is kell változtatnia. Márpedig a mai Európának alapvető vonása a változás.

Brecht azok rendelkezésére akarta bocsátani színházát, akik szükségképpen a leginkább érdekeltek a társadalmi változásokban. Ez a réteg Brecht korában a munkásosztály volt. A berlini fal leomlása után ez az osztály már inkább áldozata, semmint mozgatója a változásoknak. A korábbi „szocialista" országokban mindenütt maradt egy névtelen (legalábbis releváns módon megnevezhetetlen), ám korántsem marginális lakossági réteg, amely türelmetlenül vágyik a nagy társadalmi változásokra. Brecht őhozzájuk beszél; ők Brecht természetes közönsége. Színházának igazi fogyasztói azok, akik átlépték a nagy vízválasztót Kelet és Nyugat között, Magyarországról Ausztriába menekülve, akik megtöltötték Lipcse, Drezda, Berlin és a keleti tömb más nagyvárosainak utcáit, és akik életüket kockáztatták a változásért. Persze nem automatikusan válnak Brecht közönségévé: fel kell fedezniök a maguk számára ezt az írót, aki a maga filozófiai távlatából így mosolyog rájuk: „Hát nem megmondtam?"

***Giorgio Strehler, Helene Weigel és** Jurij Ljubimov **1968-ban (Berlin, Brecht-Dialog)***

A háború utáni Európában Brecht fogadtatása paradox volt, a fal utáni Európában pedig ironikus. Az ideológiai vízválasztó mindkét oldalán félreértették vagy visszaéltek vele, ami-ről nem ő tehetett, vagy nem egészen ő. A keleti tömbön belül hatását erősen korlátozta egy ideológiai harapófogó két nagy tekintélyű pólusa: Sztálin és Lukács.

A brechti színházból áradó újfajta elkötelezettség valóságos arculcsapása a „szocialista" művészet hősfelfogásának. Brecht színházában nincsenek hősök. sőt, az író éppen a hősi pózok lerombolására törekszik. Nem kínál modellt, amelyet ünnepelni vagy utánozni kellene; tisztességes kudarcokat mutat fel (gondoljunk például Kurázsi mamára), figyelmeztetés gyanánt. Nyilvánosan agitálja nézőit, hogy ne értsenek egyet a bemutatott magatartásformákkal; és ezt az írói alkatot sem Keleten, sem Nyugaton nem kedvelik az államok, amelyek ősidőktől fogva jobban örülnek a dicsőítő, mint a bíráló magatartásnak. Brechtet annyiban tűrték meg, amennyiben valamiképpen besuvaszthatták az elfogadott határai közé, vagyis kimutathatták, miben hasonlít színháza a klasszikus örökséghez, agyonhallgatva a lényeget: azt, amiben különbözik attól.

A fal leomlásával megszűntek Kelet-Európában a szocialista államok, és elavulttá vált az ,,emberarcú szocializmus" hajdan oly nép-szerű jelszava. Ugyanekkor viszont sürgetően merül fel egy emberarcú kapitalizmus igénye. Mai világunk varázsszava a „piacgazdaság". De valójában mit jelent ez a fogalom?

Nyugaton a lakosság természetesen nőtt bele a piacgazdaság szellemébe, és bizonyos immunitásra tett szert csapásai ellen. Ám a keleti tömb negyven éven aluli lakosai teljes mértékben ki vannak szolgáltatva a piacgazdaságnak - vele kapcsolatban „immunhiányban" szenvednek. Üvegházban nőttek fel: arra oktatták őket, hogy odaát minden rossz, náluk pedig minden jó, ami korántsem felelt meg a valóságnak, és az „odaát" vonzerejével szemben az ifjúság könnyű prédának bizonyult. A fal leomlása kulturális sokkal járt. Az NDK lakói végre megragadhatták a tiltott gyümölcsöt. és mintegy villámcsapástól sújtva fogadták el a piacgazdaság normáit, afféle természeti csapásként, amellyel szemben tehetetlenek. Kábultan számlálják újonnan szerzett, értékes valutájukat, és egyszersmind teljes belenyugvással, apatikusan veszik meg a kenyeret és az egyéb alapvető cikkeket, amelyeknek ára egyik napról a másikra a csillagokig szökött. Egyszerre mámorosak és zavarodottak. Amikor az ember a pénzügyi unió első hetében vásárolni ment, az élet nagy színpadán brechti epizódok élőben való előadásának lehetett tanúja.

Meglehet, hogy egyes Brecht-drámák tematikája távolinak vagy elavultnak tűnik (bár a közelmúlt fejleményei még erre is rácáfolnak: amikor a pénzügyi uniót megelőzően sok ezer liter tejet öntöttek a Potsdam körüli tavakba. hogy a maradékért dupla árat kérhessenek, ez szó szerint emlékeztet A *vágóhidak* Szent Johannájának egyes jeleneteire) - de módszere ma éppoly releváns, mint volt életében. mert nemcsak közvetlenül, de időtlenül is releváns az a színház, amelynek segítségével felfedezhetjük a társadalom rejtett mechanizmusait.

Kurázsi mama megtört. mindenbe beletörődő arckifejezése ott volt Helene Weigel számos kortársának arcán is - de a berlini fal leomlása után fiaik és lányaik arcára ugyanez a kifejezés költözött. Legtöbbjükből hiányzott Kurázsi ösztönös gyanakvása, hogy mielőtt elfogadnának egy pénzdarabot, először harapjanak bele. A nyugati márka csillogása villámfényként vakította el őket, s nem tudták felmérni, micsoda ,,veszteségeket" hozhat magával. Megállítani nem akarták - de nem tudták, mi-féle árat kell fizetniök érte. S az ébredés jelei máris mutatkoznak.

A mondás, miszerint „Nem ismerem a rizs ízét, csak az árát", a társadalmi tudatosság magasabb fokáról tanúskodik. Mi azzal szoktunk kérkedni, hogy világosabban látunk, mint a kor, amelyet Brecht ábrázolt. Mostanra azonban kiderült, hogy a társadalom többsége nem ismerte a rizsnek sem az ízét, sem az árát.

Elméleti írásaiban és művészi kísérleteiben Brecht mindenekelőtt arra törekszik, hogy az egyént kiszabadítsa környezete fogságából, és a természet tudatos gazdájává tegye. Csak álmodozás volna mindez? Meglehet. De ki ne örülne, ha ez az álom valóra válnék? Brecht megmutatta az irányt, de szavainak értelme még fel sem derengett bennünk. Talán, ha majd leülepedett a por, amelyet a berlini fal romjai kavartak, Kurázsi mama fiai és lányai a keleti tömbön belül és kívül is végre felfedezik maguknak B. B.-et, s felhasználják őt, hogy elsajátítsák a legnagyobb művészetet: miképpen éljenek együtt az emberek, ha bolygónkat lakhatóvá akarják tenni.

JAMES K. LYON

# BRECHT ÉS AZ AMERIKAI NÉMETEK

Mindazok közül, akikkel Brecht a menekültek gettójában találkozott, az értelmiségiek voltak legkevésbé ínyére. Hiába érintkezett Európa néhány legkiválóbb szellemével, akik akkoriban Dél-Kaliforniában éltek, ez jottányit sem változtatott iránt uk táplált, s egész életét végigkísérő megvetésén. Theodor Wiesengrund-Adornóval, Max Horkheimerrel, Friedrich Pollockkal, Herbert Marcuséval és társaikkal való viszonya azt bizonyítja, hogy Brecht éppen azokkal nem fért meg, akik a legközelebb állhattak volna hozzá.

1922-ben Hermann Weil, gazdag németzsidó üzletember pénzügyi támogatást adott egy, a marxizmus kutatásával foglalkozó s lazán a frankfurti egyetemhez kötődő intézmény létesítéséhez. A Társadalomkutató Intézet (amelyet „frankfurti iskolának" is neveztek) még Hitler hatalomra kerülése előtt külföldre mentette tekintélyes szubvencióját, majd legtöbb tagja Amerikába költözött, ahol először a keleti parton, később Los Angelesben telepedtek le.

Adorno, Horkheimer és Pollock dolgozta ki a társadalom mára híressé vált „kritikai elméletét", a polgári tudat, s az azt kitermelő kapitalista társadalom radikális kritikáját. Elméletük arra irányult, hogy az ember újszerűen értelmezze önmagát és a társadalmat, s ezzel felkészüljön a társadalom forradalmi változására. A csoport a hegeli gondolkodásmód segítségével akarta átértelmezni és meghaladni Marxot, hogy ily módon elkerülje az ortodox marxizmus dogmatizmusát. Igazi mandarinok módján többre tartották az elméletet a gyakorlatnál, és a spekulatív, reflektív gondolkodást a nyers tényeknél.

A csoport tagjai tisztelték Brecht irodalmi teljesítményeit, de ugyanakkor a legrosszabb fajta „vulgármarxistának" tartották. Szerintük Brecht gondolkodása nyers és leegyszerűsítő, materializmusa vulgáris, optimizmusa nem dialektikus. Mi több: a munkásosztállyal szembeni hagyományos marxista elkötelezettségét is helytelenítették, mivel szerintük a reakcióssá vált proletariátus immár nem lehet „a történelem motorja". Az intézet tagjai nem restellték, hogy kicsinyes és személyeskedő érvekkel járassák le Brechtet. Adorno például maliciózusan megjegyezte: Brecht naponta két órán át nyomkod piszkot a körme alá, hogy minél proletárabbnak lássék. S mivel Brecht általában lendületes és szerintük doktriner kinyilatkoztatásokkal támadta nézeteiket, ők válaszképpen antiértelmiséginek minősítették; amikor pedig Sztálint és az oroszországi kommunizmust támogatta, kinevezték „kispolgári pozőrnek és a sztálinizmus apologétájának". Brecht éppily nyíltan vetette meg őket; szerinte semmiféle emberi kötelezettséget nem vállalnak, az elitista kultúrát képviselik, s úgy tesznek, mintha soha el nem hagyták volna Németországot; elutasította kulturális arroganciájukat csakúgy, mint kényelmes, nagypolgári életstílusukat, melyet szerinte annak köszönhetnek, hogy eladták, sőt kiárusították magukat.

Személyes idegenkedés és irigység (hiszen ő maga igen szerény körülmények között élt) éppúgy hozzájárult Brecht elutasító magatartásához, mint az ideológiai nézetkülönbségek. Mindazonáltal amerikai száműzetése legnagyobb részében továbbra is összejárt a „frankfurtistákkal", ahogy megvetően nevezte őket, részben, mert saját szellemét is csiszolta a velük folytatott magas színvonalú vitákon, részben, mert nyersanyagnak tekintette őket írásaihoz. Tucatnyi naplójegyzet és számos magánlevél rögzíti a velük való sűrű találkozásokat. Így 1941 szeptemberében egy levélben arról ír, hogy időnként találkozik Marcuséval, Horkheimerrel és Pollockkal, de társaságuk nem valami üdítő. Ünnepélyes, komolykodó modorukat gúnyolva megjegyzi: „Nemsokára filmet forgatnak Lourdes-ról; szerintem arra készülnek, hogy ők játsszák benne a papokat." Naplójában pedig elmondja, miképpen fogadta Horkheimer Henry A. Wallace alelnök tervét, miszerint a háború után minden gyereknek az egész világon napi egy pint tejet kell kapnia. Horkheimer szerint ez a lépés megnyithatja „a közember századát", és azon tűnődött, nem kerül-e komoly veszélybe ezáltal a kultúra. Brecht, aki fütyült a „kultúrára", ha éhezőkről volt szó. jót mulatott az eseten.

Brecht 1938-ban említi először naplójában a Tui-regény tervét, amely már 1930-ban megfogant benne. A Tuik azok az értelmiségiek, akik igény szerint termelnek és árusítanak eszméket és nézeteket - s Brecht úgy vélte, a frankfurti intézet tagjai pontosan ezt cselekszik. Amerikai tartózkodása alatt ők lettek hát a Tuik modelljei, „valóságos kincsesbánya Tui-regényem számára".

Részlet a *Bertolt Brecht Amerikában című monográfiából*

***Otto Grotewohl, Wilhelm Pieck és Eugen Ernst 1946 áprilisában, a Német Szocialista Egységpárt pártegyesítési kongresszusán***

## RONALD HAYMAN

# SZERECSENMOSDATÁS

1953. június 15-én, a berlini felkelés kitörésének napján, Brecht Buckow-ban tartózkodott. de amilyen érzékeny volt a politikai változásra. és amilyen éberen védelmezte pozicióját, folyamatosan tájékozódott a berlini fejleményekről. Tudta, hogy nemsokára esedékes a döntés a Theater am Schiffbauerdamm jövőjéről, s ezért elhatározta: emlékezteti a kormányt. hogy szüksége van az ő támogatására. Az év eleje óta bizonyos feszültség mutatkozott a párthoz való viszonyában, és a súrlódás híre a nyugatnémet újságokba is beszivárgott. Éppen június 15-én javasolta, Grotewohlhoz írott leve-lében, hogy „a nézeteltérésekről szóló abszurd híreszteléseket" pompásan el lehetne oszlatni a bejelentéssel, miszerint a színházat a Berliner Ensemble veszi birtokába.

Június 16-án Brecht visszatért Berlinbe. 17-ére próbát írtak ki a Brecht, Besson és Elisabeth Hauptmann által adaptált *Don* Juanból. de a próba elmaradt; ezen a napon verték le az oroszok a felkelést. Brechtnek elméletileg döntenie kellett, hogy a pártvezetőkkel tartson-e. vagy fejezze ki szolidaritását a keletnémet munkásokkal, akiknek felkelése éppoly spontán volt, mint az a mozgalom, amelyet éppen ő ábrázolt A *kommün* napjaiban. Ő azonban - még a Grotewohlhoz két nappal korábban írott levelétől függetlenül is - úgy érezhet-te: nem kockáztathatja, hogy elveszítse szín-házát. Wekwerth szerint mindenesetre azt mondta: a normakérdés - amely a felkelést kirobbantotta - „lehet vita tárgya, de nem lehet alap a sztrájkhoz". Még a nap folyamán leveleket diktált Ulbricht, Grotewohl és Vlagyimir Szemjonov, a szovjet politikai tanácsadó címé-re. Ulbrichtnak ezt írta: „A történelem tisztelet-tel fog adózni a Német Szocialista Egységpárt forradalmi türelmetlenségének. A tömegekkel folytatott nagyszabású vita a szocialista építés üteméről arra vezet majd, hogy a szocialista vívmányokat megrostálják és biztonságba helyezzék. Fontos számomra, hogy ebben az órában kifejezzem önnek a Német Szocialista Egységpárthoz való ragaszkodásomat." A levélben gyakorlati segítséget is ajánlott: ha Ulbricht netán beszélni akarna a rádióban, a mű-sor Ernst Busch és más előadók dalaival és szavalatával kezdődhetne és végződhetne.

Június 21-én azonban Brecht dühösen tapasztalta, hogy a három gondosan megfogalmazott mondatból a „Neues Deutschland" csak az utolsót idézi. Gody Suter írja: „Ez volt az egyetlen alkalom, amikor tehetetlennek láttam. Szinte összezsugorodva húzta ki zsebéből a levél eredeti - láthatóan viseltes és sokszor mutogatott - példányát." A felkelés eseményei és indítékai zavarosak voltak; még ha Brecht az egész napot az utcán tölti, akkor sem mondhatta volna el a teljes igazságot, bár azt, hogy csak aZ igazságot mondja, megkísérelhette volna. Ám nem kísérelte meg. Egy hosszabb levélben, amelyet a „Neues Deutschland" június 23-án közölt. kijelentette. hogy a tüntetés .bebizonyította: a berlini munkások jelentékeny hányada elégedetlen egy sor félresikerült gazdasági intézkedéssel. Szervezett fasiszta elemek megkísérelték. hogy ezt az elégedetlenséget saját véres céljaikra aknázzák ki. Berlin néhány órán át egy harmadik világháború peremén állt. Ezeket a kísérleteket csak a szovjet csapatok gyors és jól célzott fellépése hiúsította meg. Nyilvánvaló, hogy a szovjet csapatok beavatkozása semmiképpen sem a munkások tüntetése el-len irányult, hanem kizárólag az új világégés kirobbantásának kísérlete ellen... Bízom ben-ne, hogy az agitátorok mostanra elszigetelődtek. és kapcsolatrendszerüket szétverték."

***A Potsdamer Platz 1953. június 17-én, a kelet-berlini felkelés napján***

Még kiadójához, Peter Suhrkamphoz írott levelében is akarva-akaratlan összekeveri a tényeket a megbízhatatlan beszámolókon alapuló feltevésekkel: „Mindenféle deklasszált fiatalok oszlopai özönlöttek a Brandenburgi kapun át a Potsdamer Platzra és a Warschauer Brükkére." Bizonyos. hogy sok kíváncsi jött át Nyugat-Berlinből, s az is meglehet, hogy egyesek közülük hangosan biztatták a tömeget, de semmi nem támasztotta alá Brecht vélekedését, miszerint „fasiszta és háborús uszító csőcselék" intézett támadást a párt ellen. Brecht eljutott addig a pontig, amikor megállapításai elválaszthatatlanul összefonódtak előítéleteivel, és gondolkodását klisék határozták meg.

A nyár nagy részét Buckow-ban töltötte, és itt írta meg Turandot *avagy A* szerecsenmos*datók kongresszusa* című művét. A szerecsenmosdatók azok a nyugati értelmiségiek, akik a kapitalizmust akarják tisztára mosdatni; de a darab egyik impulzusa abból a kényelmetlen érzésből fakadhatott, amellyel a kommunizmus nevében elkövetett cselekmények fehérre mosdatásának kényszere töltötte el az írót. Amennyire még képes volt őszinteségre, Brecht őszintén hitte, hogy a szovjet uralom alatt álló országok szabadabbak lehetnek, mint a nyugatiak, Azzal érvelt, hogy a kapitalista országokban az emberek csak a munkájuk szabta kereteken belül élhetnek: „a szakács csak szakács, és nem teljes emberi lény". Mivel a cél szentesítheti az eszközt, Brecht elfogadta a hazugság lehetőségét. bár nehéz fel-

mérni, ő maga mennyire cinikusan hazudott, s hogy mi vezérelte elsősorban: a leplezetlen óhaj, hogy a párt vezetői jutalmul színházat adjanak neki, vagy az az elkötelezett vágy, hogy elsimítsa a csapást, amelyet a szovjet erőszak legújabb megnyilvánulása a kommunizmus ügyére mért. Ennél is parancsolóbban működött benne a félelem, hogy az orosz golyók leghűségesebb munkatársainak lojalitását is átlyuggathatják. Berthold Viertel, Caspar Neher és Erich Engel már átszivárgott Nyugatra, és a felkelés eltiprása után Therese Giehse is kijelentette, hogy soha többé nem lép színpadra.

Ennek megfelelően a jó hazugság és a rossz hazugság közti különbség a *Turandot* egyik főtémája. A perverz hajlamú hercegnőt érzékileg is csiklandozza az ügyes szerecsenmosdatás, de az ügyetlen hazudozás a kérő fejébe kerül. Brechtet gyötri a kérdés: szükségképp élősdi és megvásárolható-e minden értelmiségi és művész? És ha a kapitalizmusban az uralkodó osztály joggal számíthat a maga értelmiségére, hogy az majd fehérre festi az általa elkövetett bűnöket - mivel foglalkozik az értelmiség egy kommunista országban? Vagy itt a kosárjelenet: Brecht, aki mestere volt a kétértelműség művészetének, nyilvánvalóan tudta, hogy ez a berlini felkelésre való utalásként is felfogható, mint ahogy azt is tudta, hogy az egyik irányba mutató szatíra visszafelé is elsülhet. Az értelmiségi, ha a kommunista államban életben akar maradni, szükségképp csak opportunista lehet. Brecht sem menthette fel magát a Tuik ellen emelt vádjai alól, és az 1953-ban született buckow-i költeményekben szembeötlő az egyértelmű önvád hangja. Ez a hang szólal meg, amikor lidércnyomásos álmában „munkától megviselt, törött ujjak" mutatnak rá vádlón, mint leprásra, vagy a híres A megoldásban, amikor a kormánynak azt ajánlja, hogy oszlassa fel a népet, és válasszon újat magának.

Naplóját hosszú heteken át nem veszi elő. Aztán, augusztus 20-án, megjelenik egy bejegyzés, amely szögesen ellentmond a „Neues Deutschland"-ban közzétett levelének: „június 17-e az egész létezést elidegenítette. A munkásság demonstrációi irányvesztettségükben és nyomorúságos gyámoltalanságukban még mindig azt mutatják, hogy ez itt a felemelkedő osztály. Nem a kispolgárság, hanem a munkások léptek a cselekvés útjára".

Később náthásan a „félig üres és fűthetetlen buckow-i házban" Brecht vörösborral vendégeli meg a házban dolgozó szerelőt, és ezt jegyzi fel a találkozásról: „Az a tanuló, akinek lopás és ügyetlenség miatt felmondott, most a népi rendőrség tagja, és tiszti kiképzésre jelentkezett. A városban azt beszélik, hogy olya nokat toboroznak a népi rendőrségbe, akiket mint nácikat tízévi börtönre ítéltek »az emberi jogok ellen« elkövetett bűnökért. Hitler alatt is túl volt duzzasztva a bürokrácia, de akkor legalább pénz is volt. Az oroszok rá akarják kényszeríteni Európára a maguk ázsiai kultúráját... Szabad választások kellenének, mondja. Azt feleltem: »Akkor a nácikat választják meg.«"

Brecht alapvetően még mindig félt a német néptől. A június 17-i tüntetések a harmincas évek náci tüntetéseire emlékeztették, s az arcok, amelyeket naponta látott, végignézték Adolf Hitler „feltartóztatható felemelkedését" is. Még az Ensemble tagjaiban is potenciális ellenségeket látott. „Az ország továbbra is fenyegető - írja naplójában. - A minap a dramaturgia néhány fiatal tagjával mentem ki Buckow-ba, s este, mialatt én a pavilonban ültem, ők a szobájukban dolgoztak vagy beszélgettek. Hirtelen rádöbbentem, hogy tíz évvel ezelőtt, akármit olvastak is írásaimból, mind a hárman - ha megkaparinthatnak - rögtön átadtak volna a Gestapónak." Ha pedig a fasizmust csak korlátozásokkal lehet féken tartani, akkor a korlátozások elfogadhatók, a szabad választások nem. Brecht óvakodott tőle, hogy felmérje: a Harmadik Birodalom elleni vádjai közül hányat lehetne az NDK ellen is felhozni.

*Részlet a Brecht* című *monográfiából*

***Brecht 1956-ban***

ERNST SCHUMACHER

# BRECHT ÉS A PARABOLA

*A* Turandottal való munka - mint e sorok írójának kifejtette - megerősítette Brechtet abbéli meggyőződésében, hogy a társadalmi problémák elidegenítéséhez a legalkalmasabb forma még mindig a parabola.

*A szecsuáni jólélekre* utalva úgy vélte: ezt a darabot a „direkt realizmus" eszközeivel aligha lehetett volna megírni. „Milyen suta, milyen kedélytelen és unalmas lenne egy ilyen darab a parabolaformához képest! Szilárd meggyőződésem, hogy minél inkább kiépül a kommunizmus civilizációja, annál nagyobb jövő vár a parabolára, mert olyan elegánsan tudja tálalni az igazságot."

Nem akarja cáfolni a vélekedést, miszerint „a parabola sántít"; ezzel szemben megvan az az előnye, hogy egyszerű, közérthető, és az igazságot közvetve képes megvilágítani.

„A parabola sokkal ravaszabb minden más formánál. Valóságos Kolumbusz tojása a drámaíró számára, mert a lényegest teszi szembeötlővé, s ezért elvontságában is konkrét."

Bizonyságul Brecht a *Turandot* kenyereskosár-jelenetére hivatkozott. „Ez a kép olyan szemléletes, hogy mindenki megérti, miféle konfliktusba keverednek az értelmiségiek bizonyos helyzetekben, amikor a nyelvükön múlik. hogy megtarthatják-e a fejüket."

*A* Turandotról szólva Brecht panaszosan jegyezte meg. hogy az emberek egyre kevésbé képesek a művészi élvezetre. „Mitől művészet a művészet? - kérdezte. - Természetesen attól, hogy fogyasztása élvezetet szerez. Csakhogy nekünk már semmi sem ízlik, az igazi, heves étvágy kiveszett belőlünk. Ízlelőszervünk elkorcsosult: túlfinomult nyelvünkön siralmasan csökevényesek az ízlelőbimbók. Mirigyeink már nem működnek, és hiába látjuk meg a húst, nem fut össze szájunkban a nyál.

A lapos realizmus ellen így érvelt: ‚Túl sokat tálal az ember elé, azt várja tőle, hogy túlzabálja magát valósággal. Folyvást beleverik az orrunkat a húsba, míg végül már az ízét sem érezzük." „Sűrített realizmust" követelt, amely éppen érzéki-érzékletes mivoltával szerez élvezetet, s úgy vélte, az ilyen realizmusnak a parabola a legtermészetesebb esztétikai megnyilatkozása.

Részlet a *Brecht* élete *írásban és képekben* című *monográfiából*

***Brecht a Német Béketanács ünnepi plenáris ülésén (Drezda, 1955)***

## SCHAUSPIELHAUS, ZÜRICH, 1969
### (Ősbemutató)

Tizennégy nap választ még el a bemutatótól. Besson próbálja a jeleneteket: Tui-iskola, teaház, Tui-kongresszus... A színészek munkaruhaként fehér köpenyt és magas fehér sapkát hordanak. A világos, fehér színpadon már felépültek a játékterek.

Besson éppen azon a jeleneten dolgozik, amelyben Si Meh Tui-növendék szónokolni tanul. Témául a következő kérdést kapja: „Miért nincs igaza Kai Hónak?" (Kai Ho a forradalmár, aki fenyegeti, s végül el is söpri a drámabeli feudális Kínát.) Ha a tanítvány valamit rosszul mond, Nu San, a mester a magasba húzza előle a kenyérkosarat, ha eltalálja a helyes választ, akkor leengedi. (A jelenet trükkje, hogy a kosár olyankor szökik a magasba, ami-kor a tanítvány az igazat mondja - és akkor ereszkedik le, amikor a tőle megkívánt módon kiforgatja az igazságot.) Besson elsőnek a kosár mozgását kifogásolja. Amikor Nu San első ízben engedi le, közbeszól: „Ne ilyen mélyre! Maga túlságosan bőkezű!" És rögtön bírálja a szerkezetet is: „Sokkal érzékenyebben kellene működnie." Aztán Si Meh ismét megszólalhat, Besson pedig addig korrigálja a tempót és a dallamot, amíg a beszéd egészen könnyeddé és artisztikussá nem válik.

### A struktúra

Amikor elhangzik a mondat: „Kai Ho kizsákmányolja a sokaság elégedetlenségét, tehát Kai Ho kizsákmányoló" - Besson ismét félbeszakítja a színészt: túlhangsúlyozta a „kizsákmányoló" szót, s Nu San erre ismét túl mélyre engedte a kosarat. A színészek csodálkoznak Besson elégedetlenségén, hiszen ők azt hitték, sikerült felismerniök és érzékeltetniök a jelenet politikai mondanivalóját és ütőerejét. Besson azonban ezt túl felszínesnek találja. Így szól Nu Sanhoz: „Tudja, a »kizsákmányoló« szó nagyon is elcsépelt; emiatt még nem érdemel ekkora jutalmat." Si Mehnek pedig ezt mondja: „Ne a »kizsákmányoló«-t hangsúlyozza, hanem a »tehát«-ot." Többször is előjátssza: *„...tehát* kizsákmányoló." Később, amikor Si Meh már a következő, hasonló módon fel-épített szakaszt is előadta - „Kai Ho úr Ho Nangban földet oszt a szegény bérlőknek. De ehhez először el kell rabolnia a földet; *tehát* Kai Ho tolvaj" -, Besson tisztázza a tanítvány eljárását: „Mint látja, Si Meh előállított egy logikus következtetést - erről van itt szó!"

Amikor Besson kétszer is a „tehát"-ot hangsúlyoztatja, roppant kifinomult módon világít rá a jelenet struktúrájára: itt nemcsak az lepleződik le, hogy az értelmiségiek hajlandók használni a hatalmon levők fogalmait (kizsákmányoló, tolvaj), hanem a mód is, ahogyan ezt teszik: logikus érvrendszert állítanak elő, vagyis visszaélnek saját gondolkodási képességük-kel.

Tovább dolgoznak a jeleneten. A végén, amikor a tanítvány már tudja, hogyan szerezze meg a kosarat, a színész fokozza a hangerőt. Besson rögtön rászól: „Ne a hangerőre fordítsa erejét; a tanítvány most már érti a dörgést, és élvezi a mókát - tehát csak halkan, mosolyogva, keményen!"

Utalását - hogy tudniillik egyszer csak mintha a tanítvány kerülne fölénybe - Besson később az egész jelenet tagolódásával szemlélteti: a tanítvány meredjen végig a kosárra, s ha a kosár megmozdul, vessen gyors, kezdetben félénk pillantást a mesterre; de amikor már felfogta az idomítás mechanizmusát, tekintete váljék fölényessé, mosolygóssá, és mintegy a szemével parancsolja egyre lejjebb a kosarat.

### A komikum

Az idomítás bonyolult folyamatát (amelynek végén a győzelem valójában totális vereséget jelent) Besson nagyon szép színpadi megoldással teszi érzékletessé. A színpadi elemek (a tekintet és a kosár mozgása) változatlanok, de a kettő között a mozgás iránya hirtelen megfordul: a mozgatóból mozgatott lesz. és megfordítva - vagyis az itt bemutatott gondolkodás, a logikai következtetések előállítása merőben formális, bármikor kiforgatható jelenségként lepleződik le. A komplex gondolati tartalom egyszerű, szemléletes, érzékien konkrét mechanizmusban válik láthatóvá, s egyszersmind komikussá. A jelenet végén Besson vidáman fel is nevet, és rábólint: „Hát így megy ez"

Egy másik jelenet. Munka Du és Ki Leh, a két nagy Tui, akik a kongresszuson vetélytárs-ként lépnek majd fel, egyre élesebb szurkálódással üdvözlik egymást. Besson finom, cizellált formát diktál: a szereplők negédesen be-szélnek, keringőt lejtenek egymással, s minden gonoszkodás után pördülnek egyet. Besson itt az akadémikusi játékszabályokat ironizálja, amelyek a veszekedéshez is udvarias, méltóságteljes formát írnak elő - és mindez ugyanakkor ismét a konkrét helyzet érzékeltetését szolgálja: Besson felvilágosítja a két színészt, hogy valójában minden forgással ki-ki csak távolabb akarja terelni a másikat a kongresszusi teremtől, vagyis a forma leple alatt pőre egzisztenciális harc zajlik.

### A gesztusok

Besson irtózik a semmitmondó gesztusoktól, a hamis gesztusok ellen pedig szenvedélyesen tiltakozik. A két fő-Tui egyikét például így utasítja rendre: „Ez a töméntelen kis gesztus egytől egyig semmitmondó és legföljebb természetes. Csakhogy ez a fajta természetesség

***A zürichi Schauspielhaus előadása (1969)***

semmit sem ér" - éppen, mert nem mond nem mutat meg semmit. Vagy itt vannak a ha-mis gesztusok. Ki Lehnek, kongresszusi beszéde után. a rektor köszönetet mond - és a színész eközben kétfelől arcon csókolja, úgy gratulál neki. Besson felugrik, úgy tiltakozik: „Ne haragudjék, de az a rektor, aki mielőtt egy kollégájának gratulálna, nem beszéli meg elő ször másokkal a dolgot, hősnek elmenne, de egyetemi rektornak semmiképpen." És utasítja a színészt, hogy szövegét - „Köszönöm, Ki Leh úr! - mozdulatlanul, mintegy a levegőbe mondja.

## Az artisztikum

Amikor Besson szemléletességre es világosságra tör, korlátokba ütközik: látható, hogy a színészektől idegen a gesztusok ilyetén pontossága. Besson tehát a színpadra siet, és előjátszik: megmutatja, hogyan kergeti el a paraszt a Tuit („szakasztott úgy, mint Jézus a kufárokat a templomból"); hogyan tartóztatja le („rendkívül korrektül és udvariasan") a rendőr a kegyvesztett Ki Lehet; hogyan old kereket („mint a rajtakapott tolvaj") a császár öccse, miután üzelmei lelepleződtek: vagy hogyan (.,gondosan, szakszerűen") kényszeríti a rabló pisztollyal a rektort, hogy főnökének a „megfelelő" kérdést adja fel. Besson türelmes, de a színészek csak lassan, fáradságosan boldogulnak. A legnehezebben a két Tui keringője megy. Besson egy ideig gyakorol velük, aztán kijelenti: „Kérem, próbálják ezt el önállóan - ennek tökéletesen kell mennie, de a próba nem arra való, hogy a végtelenségig próbálkozzunk." Végül kijelenti: ,,Önálló kis művészi számot akarok. Tudom, hogy nehéz, de nem lehetetlen - gondoljanak csak a sportolók mű-vészi teljesítményére." Majd halkan felnevet, és hozzáteszi: „Pedig azok amatőrök..."

*Volker* Canaris, Theater *heute,* 1969. *március*

■

A Tuik olyan értelmiségiek, akik a gazdasági szabadság hiányának körülményei között úgy tesznek, mintha a szellem szabad volna. Tuinak számított Brecht szemében nemcsak a Mann testvérpár, Heinrich és Thomas vagy Horkheimer és Adorno, hanem - a Walter Benjamin lejegyezte beszélgetések tanúsága szerint - Lukács György és Alfred Kurella is; tehát a Tuik között egyaránt találunk liberálisokat és kritikai felvilágosítókat, valamint sztálinistákat. Ám ugyanakkor nem véletlenül kereszteli Ionesco az *Éhség* és szomjúságban Brechtollnak az egyik, ketrecben mutogatott

***Tuik** a **Besson rendezte zürichi ősbemutatón***

monomániás gondolkodót. Vajon a Tuikat kigúnyoló Brechtben mennyi elfojtott öngyűlölet működött? Es vajon bizonyos alkalmakkor nem követelte-e meg vagy gyakorolta maga is a szerecsenmosdatást, a hazudozást. a képmutatást? Az egészében ellentmondásos, vékony és a sok célzás révén önmagát elaprózó Tui-anyag csak kérdésekre jogosít fel, válaszokat voltaképpen nem ad. Mint ahogy kérdés marad az is, hogy miért éppen a kelet-berlini munkásfelkelést követő hetekben fejezte be végre Brecht a régóta érlelődő színdarabot? Vajon menekült-e a fiktív Kínába, vagy így akarta elhatárolni magát? Avagy arra törekedett volna, hogy a weimari köztársaság ábrázolásával önmaga előtt is tisztázza a német történelem hibaforrásait?

Horst Sagert Turandot-színpada rendetlenül összeillesztett fehér lepedőkből áll, melyeken mindenfelé nyomtatott szöveg vagy fekete, groteszk kézírás látható: kopott, színtelen Tui-világ, amely inflálja-pocsékolja a betűket, szavakat, mondatokat, megfogalmazásokat. A Tuik is fehér lepedőbe vannak bugyolálva, fejükön magas, fehér, félrecsapott süveg imbolyog. A sapka, a ruha is tele van nyomtatva: nevük és funkcióik olvashatók rajta. Fehérre púderozott. bohócos szobatudós-ábrázatukat szinte eltakarja a nagy, bagolyszerű plasztikszemüveg, amellyel mint ernyővel védekeznek a valóság ellen. A császár és a hercegnő ezüstös fehér selyemben jár, de az is rongyként, vásárian csavarodik köréjük. A császári trón fölött rozoga plasztiksátor: a Tui-kongresszus színhelye pedig egy ugyancsak rendetlen lepedőkből tákolt, kórusszerű építmény, karámszerű részekből összetoldva. Az elő-adás vége felé a színpadot egyre jobban feldúlják; amikor Gogher Góg átveszi a hatalmat, a Tuik fehér lepedővilága összeomlik, s mögötte egymáshoz varrt barna, szürke, fekete zsákok lógnak, a durvább valóság lomtára-ként. A színpad és a jelmezek adekvátul fejezik ki a darab foszlott vékonyságát, kollázsjel-legét - a színház olcsó, lommal zsúfolt bódé-ként lepleződik le.

Mindehhez azonban a játékstílust nem találták még meg. A bessoni finomság, ha igazán sikerül. mindig tiszta és világos; a fitogtatott túlzásokban is igazság nyilvánul meg, a legjellemzőbb vonásokat hangsúlyozzák túl. Itt ez csak ritkán valósul meg. A burleszk nyers. érzéki artisztikumából hiányzik a kellő precizitás.

*Henning Rischbieter, Theater heute, 1969. március*

■

Amikor a Szovjetunió és a Varsói Szerződés tagországai lerohanják Csehszlovákiát, az orosz értelmiség egy emberként mosdatja fehérre a bűnös akciót. Kétélű tehát a fegyver, amelyet Brecht az értelmiség galádsága ellen kovácsol: nemcsak a kapitalista rendszerekre

sújt le, hanem a világ valamennyi totalitárius rendszerére - beleértve a jelenlegi szovjet kommunizmust is. Ezért nem lehetett a dara-bot Kelet-Berlinben bemutatni...

És mégis: B. úr páratlan élességgel leplezi le a hatalmat kiszolgáló értelmiség funkcióját, Besson pedig groteszk, kabarészerű előadást állított színpadra, amely a rögtönzött gerilla-színházzal vagy éppen a bábszínházzal rokon. A bámulatos koreográfia ismét bebizonyítja, milyen mestere Besson a színészvezetésnek.

*R. Fischer, La Tribune de Genéve, 1969. február 11.*

■

*A Turandot* időtlen politikai színdarab, melyben a politikán a hangsúly; a drámai szufla igencsak vékony, és ezen Besson rendezése sem segíthet. A lendület elhal a didaktikában. Besson így is lenyűgöző munkát végzett, noha Zürichben igazából nem álltak rendelkezésére élvonalbeli színészi erők. A Tuik közül egy sem emelkedik ki; mind beledermednek a maszk és a jelmez egyöntetűségébe.

A dráma megismerése kerekké teszi Brecht-képünket, más nem telik tőle, az elő-adás pedig érdekesen illusztrálja a rendezői lehetőségeket. Ily módon egy nagy író közepes darabja értékelődik fel szinte érdemtelenül.

*Gerda Benesch, Theater Rundschau,* 1969. *március*

■

Besson és Sagert minden lehetőséget kihasznál, hogy elidegenítve megértesse a svájci közönséggel: a szellem prostituálódása az ő társadalmukban is törvényszerű jelenség. A színpad három oldala fehér vásznakkal van körbeaggatva, hogy a „fehérre mosdatás" szakmája szembeszökő legyen, a színpad közepén pedig egy transzparensen a hófehér Matterhorn látható, a felirattal: „A Persiltől az egész ország ragyog!" A császári katonák egyenruhája hasonlít a svájci hadseregéhez. S különösen kihívón hathatott Szen alpesi parasztként való beállítása; az egyik méltatlankodó kritikus Teli hasonmását látta a forradalmi tudásra áhítozó figurában, aki ráadásul svájci tájszólásban fejezi ki magát.

A császár trónterme vakító fényű celofánba van csomagolva (egyébként ezt is, akár a többi játékteret, emelvényen tolják be), a szerecsenmosdatók kongresszusa pedig egy hasonlóan steril műtőben zajlik.

De hogy mi is valójában az igazság e klinikai tisztaságú világ körül, az újra meg újra ki-derül, amikor a háttérben feltűnik egy piszkos-rongyos függöny. A cselekmény előrehaladtával egyre inkább lepattogzik a fehér máz, és leleplződik a piszok. a tökéletlenség - a színpadon kirajzolódik a polgári társadalom modellje.

Besson és Sagert a császári udvarban, valamint a Tuik körében játszódó jeleneteket a burleszk, a bohóctréfa felé közelíti. A beszéd és a gesztusok fölösleges torzítása nélkül fokozzák fel az ábrázolást, amely így folyamatosan a teátrális tipikusság jegyeit ölti fel. A Tuik kongresszusa például szakasztott olyan, mint egy polgári parlament, a maga skolasztikus vitáival.

*Ernst Schumacher, Berliner Zeitung,* 1969. *február 13.*

■

Már az a bizakodó elképzelés is, miszerint a szocializmusban nem lesz többé Tui-kérdés, elavulttá teszi az egészet... Ha látom a falon a levágott fejeket, természetesen rögtön tudom, melyek azok a fejek, amelyekről itt *nincsen* szó - de nekem mégis ezek jutnak az eszembe, és ezen nem változtat semmiféle Matterhorn-plakát. Kellemetlen este volt - amolyan igazi színházi esemény a javából.

*Max Frisch naplójegyzete 1969-ből*

## THEÂTRE NATIONAL POPULAIRE, PÁRIZS, 1971

Georges Wilson rendezőnek sok mindent szemére vetettek a kritikusok: nem gondolta át a szöveget elég elmélyülten, hiányosan munkálta ki a mű időszerűségét... Ám annyi bizonyos, hogy a párizsi közönség sem volt fogékony a szimbolikus és pedagógiai utalásokra. A darab nemcsak a fasiszta világnézetre vonatkoztatható, hanem a kommunistára is, annak mind sztálinista, mind maoista formájában. Nem lehetséges, hogy korunk értelmisége a maga közismert rugalmasságával szépen átbillent a szélsőjobbról a szélsőbal táborába? *A Turandot* „megmentőjükként" ajánlja a parasztoknak Kai Hót a maga kék könyvecskéjével... Mindaz után, ami Magyarországon. Csehszlovákiában, Hátsó-Indiában és legújabban Pakisztánban történt, érthetőbb lesz, miért nem jelent meg ez a meglehetősen kétértelmű darab ez idáig egyetlen nyugatnémet színpadon sem. Wilsonnak a kritikusok által gáncsolt „bizonytalansága" voltaképpen csak számos mai „baloldali" tudat alatti érzületét tükrözi.

*Edgard Schall párizsi tudósítása a Die Tat 1971. december 31-i számában*

## BERLINER ENSEMBLE, 1973

*A Berliner Ensemble* előadása az alábbiakból *indul ki:*

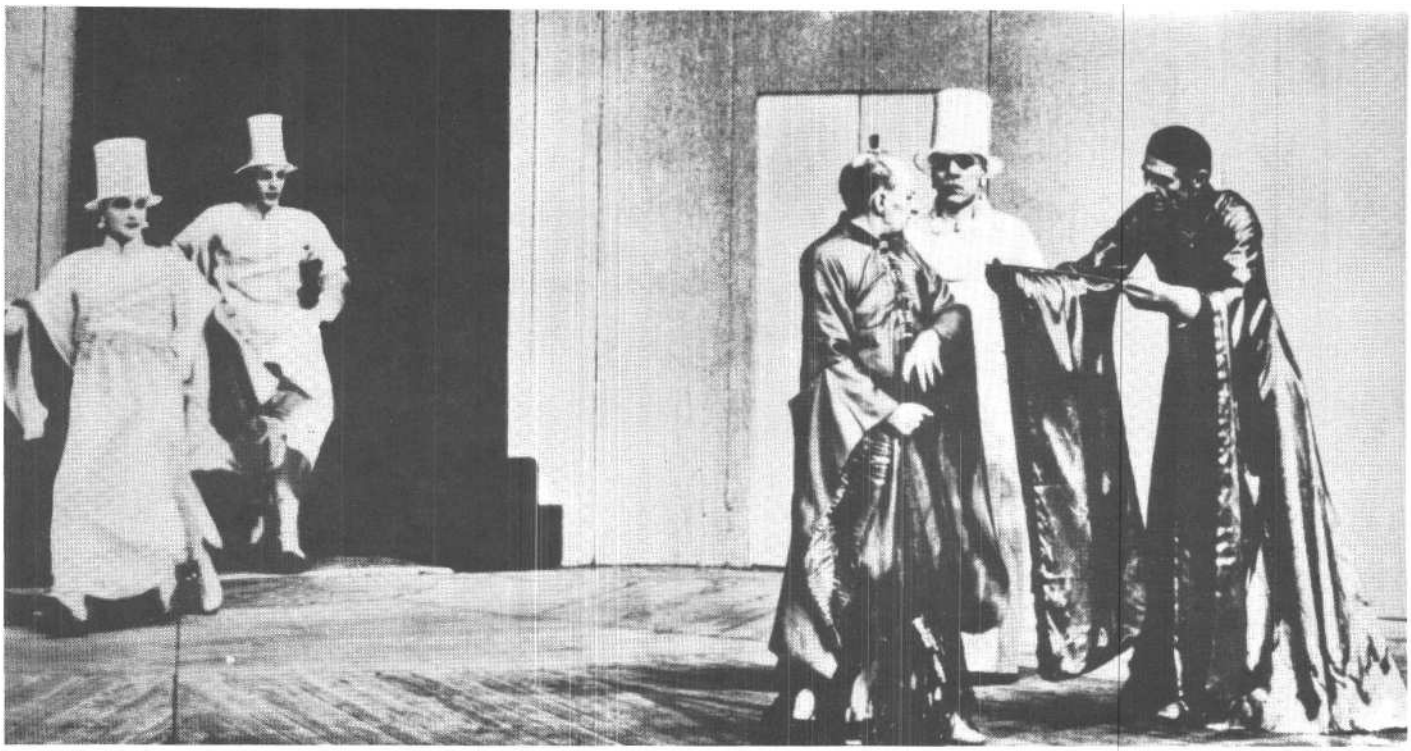
1. Brecht a darabot befejezte. A Bertolt Brecht-archívum valamennyi anyagának átnézése után bebizonyosodott: tévesek azok a feltételezések, miszerint a *Turandot* lezáratlan alkotás.

2. A darab témája: a gondolkodásra való képesség használata, illetve a vele való visszaélés (továbbá hogy e visszaélésnek miképpen lehet véget vetni).

3. A „Tui" fogalma nem tévesztendő össze az „értelmiségi" társadalmi fogalmával. A *tuizmus a* maga áruértékére redukált gondolkodást jelöli. A Tui, hogy minél kelendőbb legyen, meggondolás nélkül szövetkezik az uralkodó és haszonélvező kisebbséggel.

4. A darab egy távol-keleti feudális zsarnoki rendszerben játszódik, de az ábrázolt értelmi-

***Berliner Ensemble,* 1973**



***Jelenet a berlini előadásból***

ségi magatartásformák a weimari köztársaság és a feltörekvő fasizmus korához kapcsolódnak, ami korántsem zárja ki a mai, kortársi vonatkozásokat.

Az 1973-as *berlini előadás műsorfüzetéből*

■

Peter Kupke és Wolfgang Pintzka - az egykori elképzeléssel szemben az előadást nem Besson rendezte - a szellemes-gúnyos meséből gazdasági kvízt csinált: a közönségnek ki kell találnia, hova lett a császár gyapotja, és tetejébe élvezetét is kell lelnie a politika, a gazdaság és a megvásárolható intellektualizmus bonyolult összefüggéseiben.

Karl von Appen fölöttébb stílusos színpadán, fénysárga és szutykosszürke tónusok között adják elő a Tuik, ezek a korrumpálható véleménykufárok a maguk szólóit a csaknem száz szereplőt foglalkoztató előadásban, amely már alig utal a weimari köztársaság önmagukat prostituáló aranyköpésgyártóira. Ez a *Turandot* bizonyos távlatból, kulturált, szórakoztató és elvont tandrámaként szól az értelmiség szerepéről rossz és még rosszabb társadalmakban. A rendezés gyorsan, mintegy szégyenlősen suhan át a népfelszabadító végkifejleten. Ügyesen iktatták ki a kínossá vált Mao-sifrt, ehelyett beérik frázisokkal: Szen, a derék paraszt bölcs szavai inkább félelmetes, semmint ígéretes képet rajzolnak *az* eljövendő rend fenyegetően egészséges világáról.

Az egyszerű emberek az előadás végén olyan kedvetlenül és erőtlenül ragadják magukhoz a kezdeményezést, hogy a munkásosztály akciója a megfakult forradalmi freskó pózába dermed.

*Rudolf Lorenzen, Die* Weltwoche, 1973. *február 28.*

■

Ugyanígy támad fel a derű, amikor „a törvényes kereteken belüli haladásról" esik szó, a kérdést pedig: „Vannak-e rokonai - az északi tartományokban?" hangosan megtapsolják. A közönségnek a nyugat-németországi rokonok jutnak eszébe, no meg az NDK polgárai által aláírandó kötelezvény, miszerint nem fogadnak nyugati rokonokat, illetve azonnal jelentik az ilyen látogatásokat. Persze fölöttébb valószínű. hogy ezeket a kötelezvényeket nem sokan érzik kötelezőnek, így aztán nem csoda, ha jót mulatnak a darabbeli kérdésen. Gyönyörű az a gag is, amikor a „tévesen" fogalmazó Tuik levágott és póznára tűzött fejei ide-oda forognak, és szájukat kitátva vitatkozni kezdenek.

Mindent egybevetve: nagy közönségsiker, ám a brechti mű recepciótörténete nem könyvelhet el igazi nyereséget.

*Jürgen Beckelmann, Frankfurter Rundschau.* 1973. *február 16.*

Helene Weigel, Brecht színésznő-felesége halála előtt azt javasolta a rendezőknek, hogy a Tuik Günter Grass, Karl Jaspers és más, nem kommunista német értelmiségiek maszkjában jelenjenek meg.

*Paul* Moor, *The Times, 1973. április 3.*

■

A Tuikat többek között a jelmezek differenciálják. A vezető réteg (politikusok és akadémikusok) méltóságteljes, művészi applikációkkal ellátott fehér köntöst és hófehér csúcsos kalapot visel; egyszerű, kissé viseltes a Tui-középréteg piszkosfehér uniformisa, kalapjuk feketével árnyalt: rongyos, szalonnás a lumpenproletár Tuik ruhája, amely már alig emlékeztet egykori fehérségére, kalapjuk pedig majdnem fekete. A különbségeket hangsúlyozza a játék is, a finomkodó pózoktól a behízelgően önreklámozó gesztusokon át az otromba felkínálkozásig.

Szen, a paraszt hangsúlyozott megfigyelői álláspontja, valamint a különféle Tui-magatartások kiemelése jóformán hézagtalanul demonstrációvá teszi az előadást. Ameddig erőteljesen hat a móka és a humor, ez nem olyan feltűnő, sőt még, sikeres is. Amikor azonban a második rész nagyon is komoly történéseit töprengő gondolatisággal vezetik fel, akkor ez a kontemplatív stílus a hétköznapi szürkeség stilizálásához vezet, vagyis unalomba fullad.

*Manfred Nössig, Theater der Zeit,* 1973. *április*

## ENSEMBLETHEATER, BÉCS, 1977

Arról, hogy Brecht sehogysem tudott elkészül-ni a darabbal, maguk a Tuik tehetnek. A darab először a weimari köztársaság megvásárolható értelmiségét vette célba, aztán a szereplők átvedlettek a frankfurti Szociológiai Intézet forradalomteoretikusaivá, majd ezeket kiszorították az amerikai Tuik, akik nem is tagadták, hogy megvásárolhatók. De mit számítottak ezek mind a hitlerizmus értelmiségi boncaihoz képest? Őutánuk jöttek a Mc Carthy-izmus szaglászói, és a végén Brechtnek meg kellett állapítania, hogy a tuizmus a legpazarabbul a kommunizmusban virul. Brechtnek, a Tuinak a Tuikhoz való viszonyában addig váltakozik a gúny és a rokonszenv, míg végül el nem söpörteti őket egy Ui-típusú útonálló bitorlóval.

Az álláspontok eltolódása nem tett jót a darabnak. A materialista történelemóra, mely szerint a gyapotot felhalmozó császár a Tuik kongresszusával akarja jóváhagyatni a maga korrupcióját - Brecht itt a kultúra szabadságával foglalkozó nyugat-berlini értelmiségi kongresszusra utalt -, m a g a is egy darab tuizmus lesz: mérlegel, támad, véd, kigúnyol, igazol egyszerre. Egy lépés előre, kettő hátra: valóságos dokumentuma a brechti ravaszságnak. Hiszen ő aztán értette a módját, hogy jól megférjen a hatalom birtokosaival, a forradalmat pedig az elmélet és az irodalom bensőségébe izolálja.

*Hans Heinz Hahnl, Arbeiter Zeitung,* 1977. *június 7*

## TAGANKA SZÍNHÁZ, MOSZKVA, 1979

Amikor 1978 februárjában a Taganka Színház A szecsuáni jólélekkel először lépett fel Moszkvában, az előadás végén, a szűnni nem akaró tapsvihar közepette a moszkvai színészek oldalt fordultak, az általuk felállított Brecht-kép felé, és maguk is bekapcsolódtak a tapsba, amely immár Brechtnek szólt. A képet színházukból hozták magukkal: ott lóg az előcsarnokban Sztanyiszlavszkij, Mejerhold és Vahtangov portréja mellett. Akkor Ljubimov így foglalta össze Brechthez való viszonyát: „Úgy érzem, Brecht hatása szakadatlanul jelen van - és minél szélesebben értik-értelmezik őt, annál jobb." Ebben a szellemben követte a Szecsuáni előadását először a *Galilei,* most pedig, 1979 decemberében a *Turandot.*

Beszélgetésünk során Ljubimov érdekes és tanulságos megjegyzéseket fűzött előadásához. Mivel szerinte a darab „nincs befejezve", és a tervezett bemutatóhoz maga Brecht is erőteljesen változtatott rajta, Ljubimov új songokat íratott saját értelmezéséhez. Úgy vélte ugyanis, hogy Brecht eredeti szándéka a mai moszkvai közönség számára hozzáférhetetlen, s ezért valamilyen metaforát keresett. Metaforája egy középkoriasan ható gépben ölt testet: „Olyan gép ez - mondja -, amely kioltja a személyiséget."

- Az előadás stílusát keresve - folytatja - végül a keleti, elsősorban a kínai színház plasztikájánál kötöttem ki, ahol a rituálé fontos szerepet játszik... A darab értelmiségi szereplői mind megvásárolhatók. Ezért Brecht mindent a bohózatra hegyez ki: így ábrázolhatja a totalitarianizmusnak azt a végső fokát, ahol már mindent egy kaptafára húznak. Ilyenkor a személyiségnek nincs más választása, mint szép csendben, halkan ellopakodni. Ezt fejezi ki az előadás záró songja: „Ha életben akarsz maradni, rejtőzz el, mint pénz a résben."

Ljubimov rendezésében még a császári család is ennek a mesterséges egyformaságnak lesz az áldozata: ők is esőköpenyt és szorosan simuló fejfedőt viselnek. A rendező elmondja, hogy sok Mao-idézetet adott a császár szájába, kezében pedig ott a híres maói ernyő, amely a színpad közepén lebeg az események fölött. A császár fakalapáccsal üti dobját, így hozza működésbe a gépezetet, „amely mindenestől neki dolgozik". És amikor az alsó szinten a Tuik forgatják a gépezetet, a felső szinten mozgásba lendül egy berendezés, amely legyezi a császári családot.

A brechti szöveggel ellentétben Ljubimov előadása nem végződik forradalommal. „Itt már a teljes bomlás következik be - mondja Ljubimov. - Küszöbön az atomháború vagy valami más katasztrófa, amelyben minden elpusztul. - Akkor hát - kérdezem - önnél hol játszódik a *Turandot?* - Leginkább még Kínában. - Tehát a hely nincs pontosan rögzítve? - Ez nálam már csak így szokott lenni."

Ljubimovnak az előadással kapcsolatos megjegyzései kétségkívül roppant érdekesek. Ám természetesen föltehetjük a kérdést, miszerint időszerű problémák ábrázolásához nem alkalmasabbak-e az új drámák, mint a régiek, amelyeket - mint most a *Turandotot* - az új problémák szemszögéből visszájukról kell átkefélni. Nézetem szerint *A szecsuáni jó*-lélek esetében sokkal meggyőzőbben sikerült egy brechti drámát a mai nézőhöz közelíteni, mint most ezzel a Brecht nyomán előállított ljubimovi Turandottal.

*Werner Hecht írása a Brecht-archivum által kiadott Notaten 1980. februári számában*

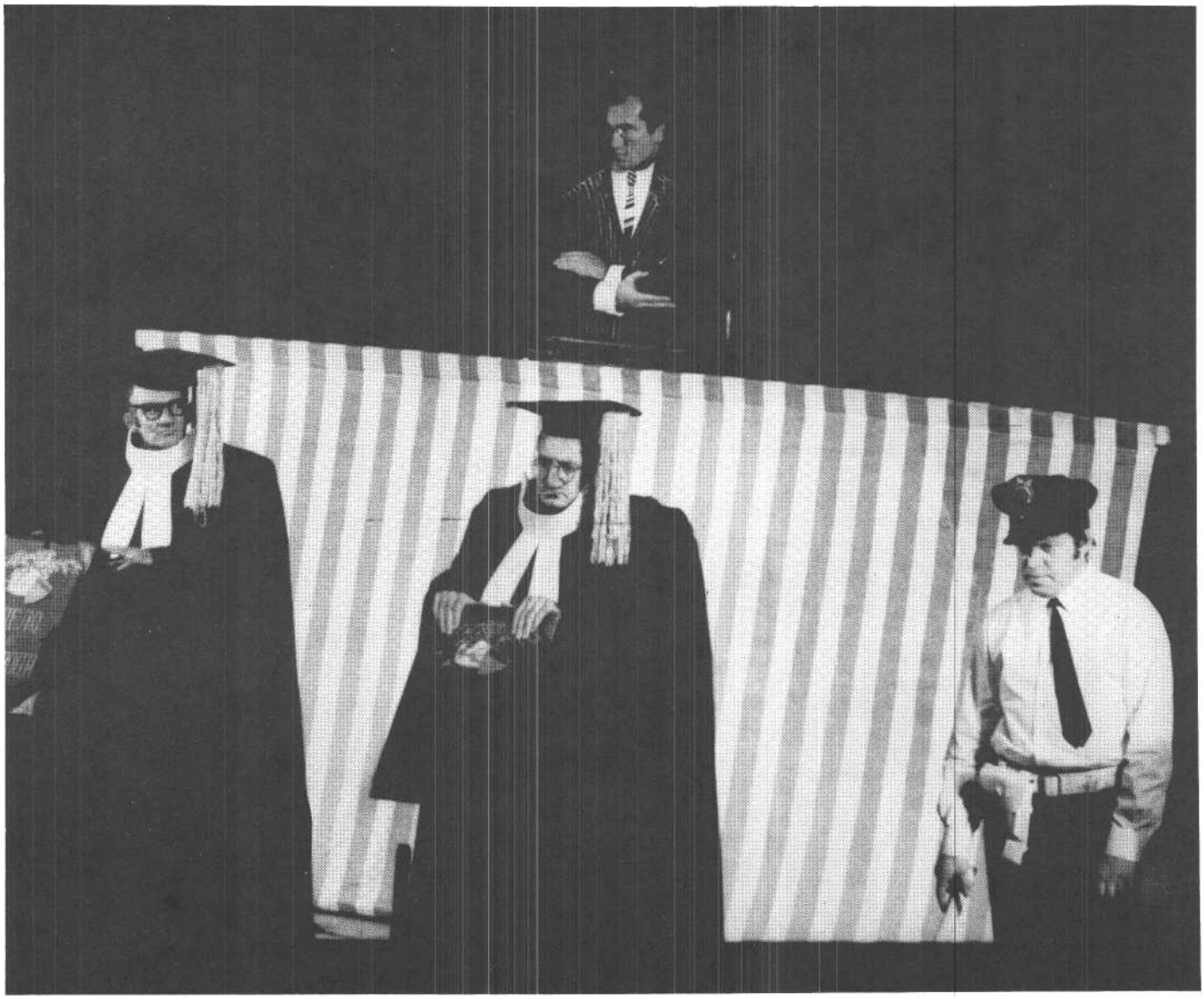
Ljubimov és tervezője, David Borovszkij most is, mint mindig - gondoljunk csak a Hamlet legendássá vált függönyére - egy központi alapötletből indul ki. Ez az ötlet itt egy, az egész színpadot uraló gép, egyfajta járgánymű; ilyen, lovak, vagy akár emberek vontatta forgatóművekkel működtették a cséplőgépeket Németországban is, és még a huszadik században is. Az erős tengely köré rögzített hosszú bambuszrudak között láthatók a Tuik alakítói, akiket inkább a gép irányít, semmint ők irányítanák a gépet. Amikor nekifekszenek és mozgásba lendítik a „körhintát", egy szellemes átviteli mechanizmus révén a felső szinten is forogni kezd négy parányi szélmalom, hogy legyezze a császári családot. Ők ugyanis a felső szinten foglalnak helyet; a császár mikrofonon szól népéhez; időnként pedig rázendít Alfred Snitke valamelyik, mindenféle zenei hulladékból és Eisler-maradványokból összevágott songjára.

A nagy erejű színpadi metafora mindent egyetlen formulára redukál: a forgatómű kerékrendszere felőrli az emberi személyiséget, s a Tuik a szó szoros értelmében egy értelmetlen, teljes autarkiára berendezett rendszer napszámosai lesznek. Ebben a rendszerben végső soron az uralkodók - a császár, Turandot - is csak foglyai saját hatalmuknak. Ljubimov és Borovszkij tehát következetesen öltöztet kivétel nélkül minden szereplőt barnás pamut (!) esőköpenybe - csak Turandot számára engedélyeznek egy feltűnő fejkendőt.

Ljubimov - amint azt Werner Hecht kérdéseire elmondta - azért érzi jogosultnak a darabon ejtett mélyreható változtatásokat, mert egyfelől azt bevégzetlennek tartja, másfelől úgy véli: Brecht ideológiai kiindulópontja, az úgynevezett frankfurti iskola filozófus Tuijaival folytatott vita elavult, és a moszkvai közönség számára különben sem átélhető. Hogy olvasatát szemléletesebbé tegye, új szövegeket és egész sor új songot is íratott (Szluckij és Voznyeszenszkij verseire).

Ljubimov, mint mindig, most is impozáns együttesteljesítményt szervez. Vannak képi hatásban gazdag és roppant tartalmas ötletei (a rudak végére például toalettpapír-tekercseket akasztanak, amelyeket a Tuik összefirkálnak és értelmetlenül elpocsékolnak, hogy így az ellátásban a gyapothiányhoz hasonlatos „szűk keresztmetszetet" idézzenek elő - a közönség remekül mulat az aktuális gagen). A szerecsenmosdatók kongresszusa fekete humorral áthatott bohózat (a bukott szónokok agyonlövését például akusztikai jelzések adják hírül).

Mindazonáltal itt is arról van szó, hogy egy nagyszabású elképzelés érdekében a darabot, ha nem is meggondolatlan, de radikális változ-



*Jurij* ***Ljubimov és David Borovszkij Turandot-előadása a moszkvai Taganka Színházban (1979)***

tatásoknak vetik alá, a megragadó színházi élményért a szerzői jogok erőteljes megnyirbálásával fizetnek, és a tudatos aktualizálás (ha adott esetben nem is szándékoltan) történelmietlenítéshez vezet. Ez a *Turandot* - függetlenül attól, hogy a művet befejezettnek tekintjük-e vagy sem - nem azt a történetet meséli el, amelyet Brecht megírt.

*Martin Linzer, Theater der Zeit, 1980. október*

■

## BERLINER ENSEMBLE, 1981 (Felújítás)

Az 1973-as NDK-beli bemutatón a darab arrafelé vágott, amerre eredetileg - úgy, ahogy már 1942-ben javasolta Hanns Eisler: Adorno. Horkheimer és az egész frankfurti Szociológiai Intézet ellen irányult, akik Brecht és Eisler szerint egyfajta hamis, felhígított, túlbonyolított marxizmust képviseltek. Manfred Wekwerth és Joachim Tenschert mostani rendezésében inkább egy konkrét kérdés nyomul előtérbe: „Hol a gyapot?"

Amikor a Tui-kongresszust összehívják, Manfred Grund tervezőnek gyönyörű gag jutott eszébe: pontosan reprodukálta a színpadon a Theater am Schiffbauerdamm kopottas fehér-vörös-arany pompáját. És bűbájosan hetykének, szemtelennek hat, amikor Hans-Peter Minetti kínai császárként egy szocialista állam-férfi nagyképűségével lép fel, rosszul szabott ruhában, nyájaskodásában is csipetnyi bizonytalansággal.

Mindazonáltal ez az előadás is megsínyli, hogy túl sok mindenre céloz: a kapitalizmus alapvető hibáira és a szocializmus bizonyos hiányosságaira, a múltra, a jelenre és a jövőre - annyi mindenre kellene vonatkoztatnunk, hogy a végén inkább nem vonatkoztatunk semmire.

*Werner Hecht, Süddeutsche Zeitung,* 1981. *április 1.*

GÜNTER FREITAG

# VISSZAÉLÉS AZ ÉRTELEMMEL

## BRECHT TURANDOTJA BUDAPESTEN

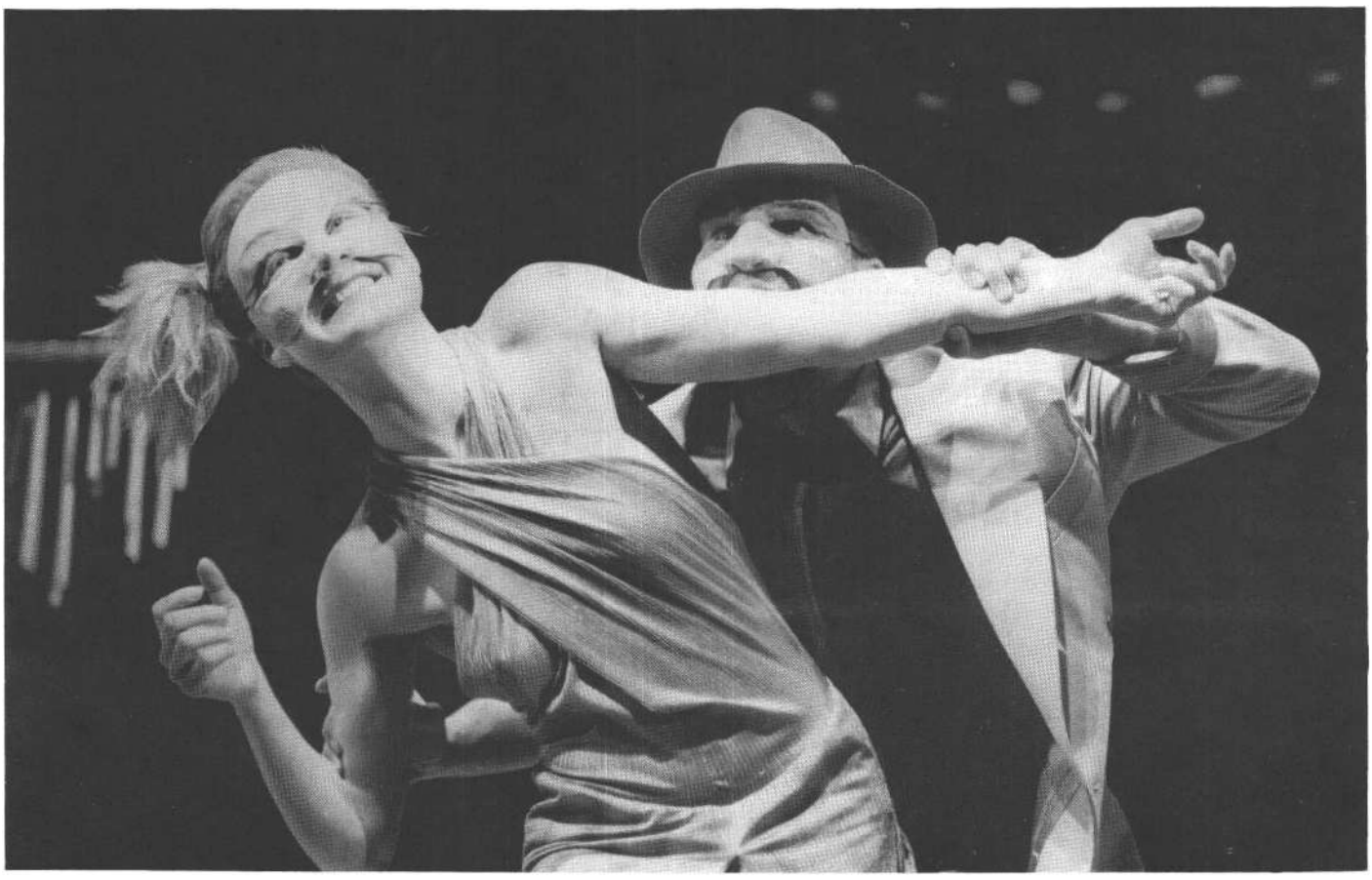
***Brecht drámái évtizedeken át elengedhetetlen tartozékai voltak a nagy kelet-európai színházak műsorának. De az egyik olyan színház, amely eddig Brechttől megtartóztatta magát - s amely egyszersmind az egy-kori keleti tömb egyik legjelentősebb társulata -, a budapesti Katona József Színház csak most tűzte műsorára a német szerző egyik művét - most, amikor az előadás már elveszítette kötelező művészi penzumjellegét. Amikor tehát Zsámbéki Gábor megrendezi a Turandot avagy A szerecsenmosdatók kongresszusa című színdarabot, ez nemcsak politikai jelzésként értékelendő, hanem úgy is, mint az együttes első lépése egy eddig szokatlan stílus területén.***

Brecht Turandot-feldolgozása, amely a harmincas évekre nyúlik vissza, de végső formáját csak 1954-ben nyerte el, ősbemutatójára pedig csak 1969-ben került sor a zürichi Schauspielhausban, az értelemmel való visszaélésről szól. Turandot hercegnő kérőinek immár nem három rejtvényt kell megoldaniok; az a feladat vár rájuk, hogy ékesszólóan eltussolják a császár sötét üzelmeit. Összehívják a szerecsenmosdatók kongresszusát, hogy a Tuik - a szó a „tellektuellin"-ből származik - nagyrabecsült céhének legkiemelkedőbb tagjai sorra elmagyarázhassák a ruházat nélkül szűkölködő népnek, hová tűnt a gyapot, amelyet valójában a császári raktárakban halmoztak fel.

Brecht Kínájában a Tuik alkotják a meghatározó társadalmi elemet; véleményük minden személy és minden ügy számára rendelkezésre áll. „Ön cselekszik - mi szállítjuk az érveket" - e mottó jegyében csillogtatják dialektikus képességeiket az értelmiségiek, a legtöbbet ígérők javára.

Brechtnek, amikor e viszonyokat példabeszédszerűen feldolgozta, a weimari köztársaság lebegett szeme előtt, a mai Magyarországon azonban a szélkakasok és köpönyegforgatók nemzedéke áll a színpadon: azok, akik egykor a kommunizmust dicsőítették, s most ugyanolyan hangosan s nem kevés meggyőző erővel zengik a piacgazdaság - és nemritkán

***Söptei Andrea és Varga Zoltán***



**Szirtes Ági és *Hollósi Frigyes***

a nacionalista önteltség - himnuszát. Zsámbéki Gábor különös figyelmet szentel ennek az aspektusnak. Amikor Gogher Góg, az országúti haramia megkaparintja a hatalmat, ezzel Brecht Hitler felemelkedésére utalt; Zsámbékinál azonban ez a fordulat a jövő forgatókönyvévé válik. A finálében Kai Ho nagyszabású szocialista forradalmárként vonul fel csapatai élén a császárváros kapui előtt, ám kiderül, hogy az egész csak délibáb; meddő ábránd reménykedni egy politikai Messiásban (akit Brecht félre nem ismerhető módon Mao Cetungról mintázott).

Zsámbéki, társulatának virtuozitására támaszkodva, bámulatos ötletgazdagsággal használja az epikus színház nyelvezetét, anélkül, hogy egy percre is pusztán csak utánozná azt az előadási szókészletet, amely „tipikus brechti stílus"-ként hosszú évek óta bejáratos sok színházunkban - csak épp kijáratot nem talált, amely valahová vezetne. A játékot tudatosan játékként értelmezik. Valamennyi színész végig a színpadon van, hogy a rivalda-fény bűvkörébe kerülve időnként bele-belebújjon szerepébe. Rafináltan koreografált ki- és bevonulások s a díszletelemek takarékos használata olyan tempót diktálnak, amely három órán keresztül lenyűgözi a nézőt.

A maszkokkal való szuverén játéknak, a hihetetlen precizitással előadott, bábszerűen redukált mozgásformáknak köszönhetően olyan stilizálás születik, amely egyszersmind feltárja a színdarab időszerűségét és kényelmetlen mondanivalóját, Vagyis a Katona József Színház nemcsak Csehovval képes művészi sikert aratni. Hogy ezt a sikert a hazai közönség is értékeli-e, az még majd kiderül. Annyi bizonyos, hogy a bemutató estéjén a taps bár udvariasan, de szokatlanul hűvösen hangzott.

*Die Presse, 1990. november 28.*

■

# ORSÓS LÁSZLÓ JAKAB

# A KIFELEJTETT MŰVELET

## A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ ELŐADÁSA

Lehet, hogy így kell működnie minden hajszálpontosan konstruált Brecht-drámának. Le kell válnia az előadásról, és nézheti a néző a színészek imponáló szervezettségét, miközben szüntelenül kérdéseket gondol végig. A rendezőt kérdi, a dramaturgot, a színészeket; tulajdonképpen az egész társulatot: miért is szembesítik őt *éppen ezekkel a* tételekkel? A darab mint gondolatrendszer a színpadi akció mellé áll, a szöveg nem ivódik bele a látható eseményekbe, nem tűnik el, hanem a megjelenő absztrakt pandanjául kínálkozik. Ez indokolja azt, hogy a darab írott változatáról és magáról az előadásról egymást követően beszéljek.

***Blaskó Péter***

A darabot a véleményüket áruba bocsátókra, a szervilisekre: a Tuikra lesújtó elemi indulat mozgatja. 1953-ban készül el a végleges változat, június 17-e után. „június 17-e az egész létezést elidegenítette. a munkásság demonstrációi irányvesztettségükben és nyomorúságos gyámoltalanságukban még mindig azt mutatják, hogy ez itt a felemelkedő osztály." (Bertolt Brecht: Munkanapló, 1953.8.20. Válogatta és fordította: Eörsi István) Ötvenöt évesen csak egy gyárigazgató fia lehet ilyen - csaknem ártatlanul - optimista. A hithű következetességével felvértezve kíméletlenül ront neki a hitszegőknek. Az alapképlet tiszta és helyeselhető, ám a csaknem hisztériáig fokozott plebejus keresetlenség mégis viszolyogtató. Megütközve állok az ilyen kijelentések előtt: „mint mondtam, egy pillanatig még én is eltűnődtem azon, miként igazolhatná magát a »német nép«, amiért nemcsak a hitleri rendszer gaztetteit tűrte el, hanem mann úr regényeit is, és ez utóbbiakat 20-30 SS-hadosztály kényszere nélkül." (Munkanapló, 1943.8.2.) Mint ahogy túlhajtottnak találom a frankfurti iskola amerikai emigránsait megbélyegző kritikát is. E két jelenség - Thomas Mann, illetve a frankfurti iskola - előfordulása a Munkanaplóban, hol bejegyezve, hol csak utalásszerűen, minden esetben a Tui-ötletet táplálja. Ám az indulat hevessége és az azt tüzelő példák differenciálatlansága elbizonytalanítja magát a Tui-témát. Tehát bírálat illet minden Tuit. Tui pedig az, aki szellemével kiszolgálja a hatalmon lévőket. Az eszes, aki azért hazudik, hogy az erősnek jó legyen. Ez jóváhagyható. Ám Brecht Tuijai nem feltétlenül az én Tuijaim, bár kétségtelen, hogy nekem is megvannak a sajátjaim. Mindenkinek megvan a maga Tuija, és mindenki tudása és ízlése szerint bánik el vele.

A Turandotban Brecht a sajátjaival bánik el. Eszközül ehhez a parabolát használja, bár már a darab kezdő jeleneteiben fel is oldja azt,

***Söptei Andrea, Vajda László és Csányi János***

és így e parabola árnyékában helyzetről helyzetre, ötletről ötletre lépve egy pamfletsorozat születik. Az így szélesre tárt parabola némi történelmi tapasztalattal túlontúl kiszámíthatóvá válik. A dramaturgiai szál a Turandot-történet, amely csupán segédanyag az ötletekben hol gazdagabb, hol meg szegényebb jelenet-sorhoz (Teaház, Tui-iskola, Strichelő Tuik, Tui-konferencia, Piac). Ám ezek a jelenetek mechanikussá válnak, mivel csupán szarkasztikus ötletek váltják egymást ugyanazon tétel szolgálatában, és egy idő után határozottan érezhetővé válik az epikus színház szorítása. A szerepeknek nincs életük, csupán hangjuk van, azaz az illúziókeltést a dramaturgia már gyökereiben hatástalanítja. Van egy szemet szúró pillanat a Tui-piac jelenete végén, amely rést üt az egyértelműség falán: a Tuik kalapjaiktól igyekeznek megszabadulni, és tanácstalanul keresik a megfelelő megoldást, mire Kiung egy hirtelen ötlettel szoknyájába rejti mindannyiuk kalapját. Hét mondat és néhány mozdulat elég ahhoz, hogy oldódjék a tételesség szorítása. Ugyanúgy nyomon maradunk továbbra is, csupán a pamfletből egy pillanatra dráma lesz, gazdag és illúziót keltő dráma. Egyike a darab „kulináris" pillanatainak. A statikus jelenetekkel alkotott éles kontrasztban lelepleződik a kifáradó tételesség. A Tuik értékeit rejtegető fegyverkovács-szerepnek van még hasonló hatása, és úgy vélem, ezzel véget is ért a darab egyirányúságán esetleg változtatni képes írott jelenetek száma. Az egyértelműség helyzethez és időhöz kötött. Persze nem törvényszerű ez sem, de nagy a valószínűsége annak, hogy egy 1953-ban Kelet-Berlinben írott tételrendszer átalakul, másnak látszik akár csak néhány evvel később, vagy csak néhány száz kilométerrel távolabb is. Ez erőteljesen felveti a darabválasztás problémáját.

A legkülső kör a politikáé. Egy ilyen direkt módon értelmezhető darab azzal a kérdéssel szembesít bennünket, hogy vajon nem túl szegény, nem túl csupasz-e a politika, amint kizárólagos témává válik. Nem gondolom, hogy ez a kérdés minden: időben releváns, ám úgy vélem, hogy 1990 végén Magyarországon biztosan az. A kilencvenes évek politikai és kulturális környezetében hiányérzetet kelt az, ami túllépi a személyesség határait, vagy éppen megtorpan azok előtt. Belül lenni ezeken a határokon egyben a törékenység közelségét is jelenti. Mintha a személyesség változó, bizonytalan és sokrétegű területéről volna adekvát módon látható mostanában a világ; arról a területről, amelyen állva a tételes magabiztosság nem jelent túl sokat.

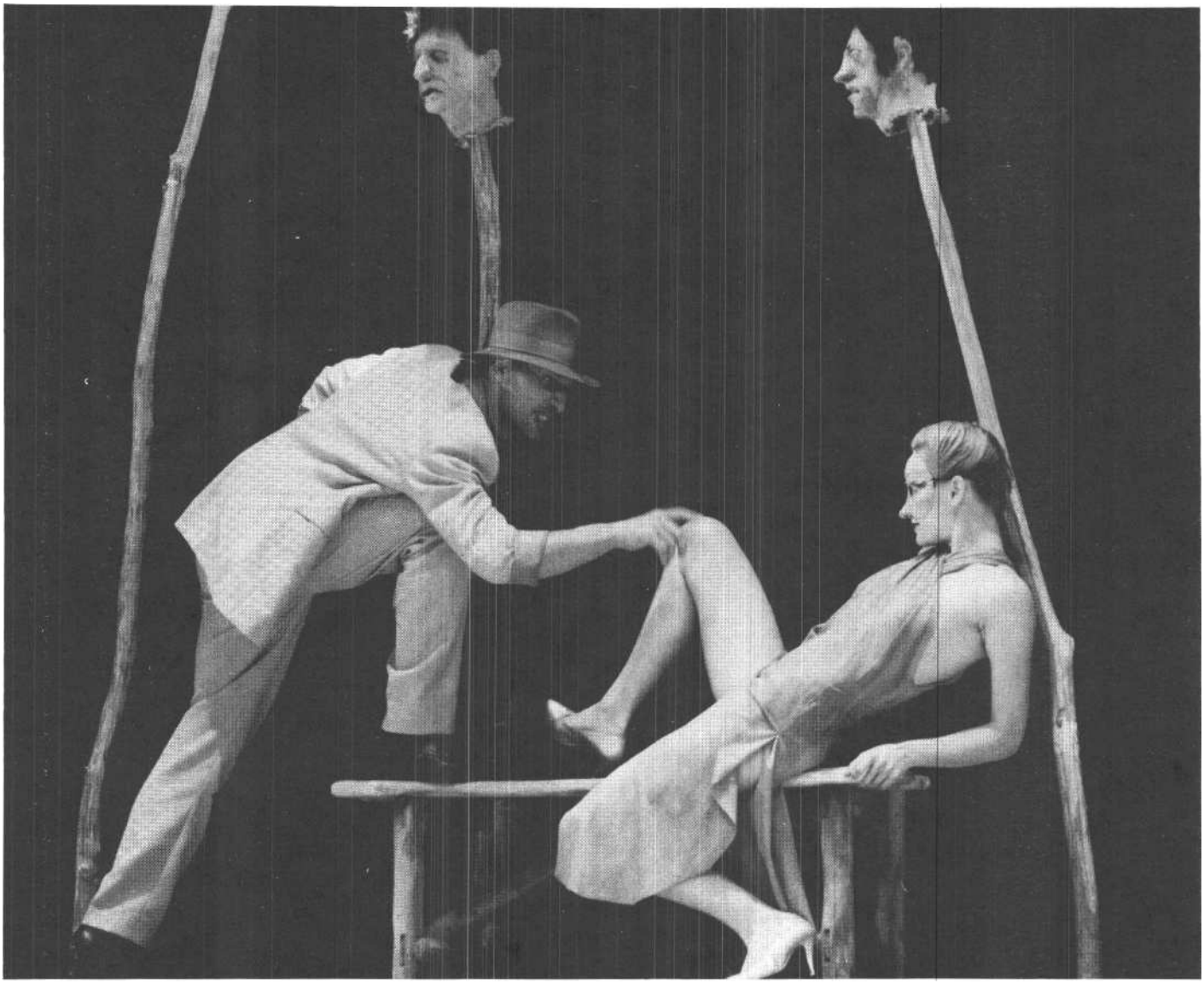
Az, hogy a Katona József Színház egy Brecht-tételdráma mellett dönt, tudatos és súlyos állásfoglalást ígér. Arra tesz kísérletet, hogy megvizsgálja, miként artikulálódik a darab megírásának helyén és idején kívül. Leegyszerűsítve a jelenséget: a Katona József Színház a darabválasztással politizál. Nézőit

**Szirtes Ági és Újlaki Dénes**

nem egyszerűen arra sarkallja, hogy összevessék, hanem hogy megfeleltessék azt, amit a sötétben látnak és hallanak, azzal, amit nappali fényben tapasztalnak. Ám a didaktika csak kiváltságos időkben bizonyul megfelelő módszernek; az egyértelműség időiben: forradalomban, véres puccsban, felkelésben. Az idő elmúltával elveszti jelentőségét, átalakul dokumentummá. Egy olyan korszakban, amikor reflexióra reflexió felel, érvre annak pontosítása, kétséges, hogy egy olyan szélesre tárt parabolában, mint amilyen a *Turandoté,* szívesen hajtjuk-e végre a behelyettesítéseket. Saját Tuijaihoz mindenki minden korszakban másképp szól. Szeretnénk, ha a mi Tui-drámáink más területeken zajlanának: az árnyaltság, a sokrétűség területén. A homogenitásnak ezzel a példájával a színház mintha felsorakoznék az autóbuszon, a közértben politizálók mögé. A darab éppen egyértelműsége miatt veszít aktualitásából. Indulata és ebből fakadó bírálata olyan tágas kört metsz ki, amelybe túl könnyedén férnek bele az egyedi jelenségek. Azaz a parabola az egyedi ötletek mentén olyannyira általánossá válik, hogy egy adott helyzetre vonatkoztatva erőtlennek bizonyul. Nem a paradoxon kedvéért írom le: a grandiózus aktualitás eredménye, hogy a darab elveszti aktualitását.

A darab *előadásának* éppen ez a hátulütője. Olyan előadást látunk, amelyben az események előrehaladtával egyre látszólagosabbá válik a darab aktualitása, még ha az utalások teljes számban az időszerűséget szorgalmaz-

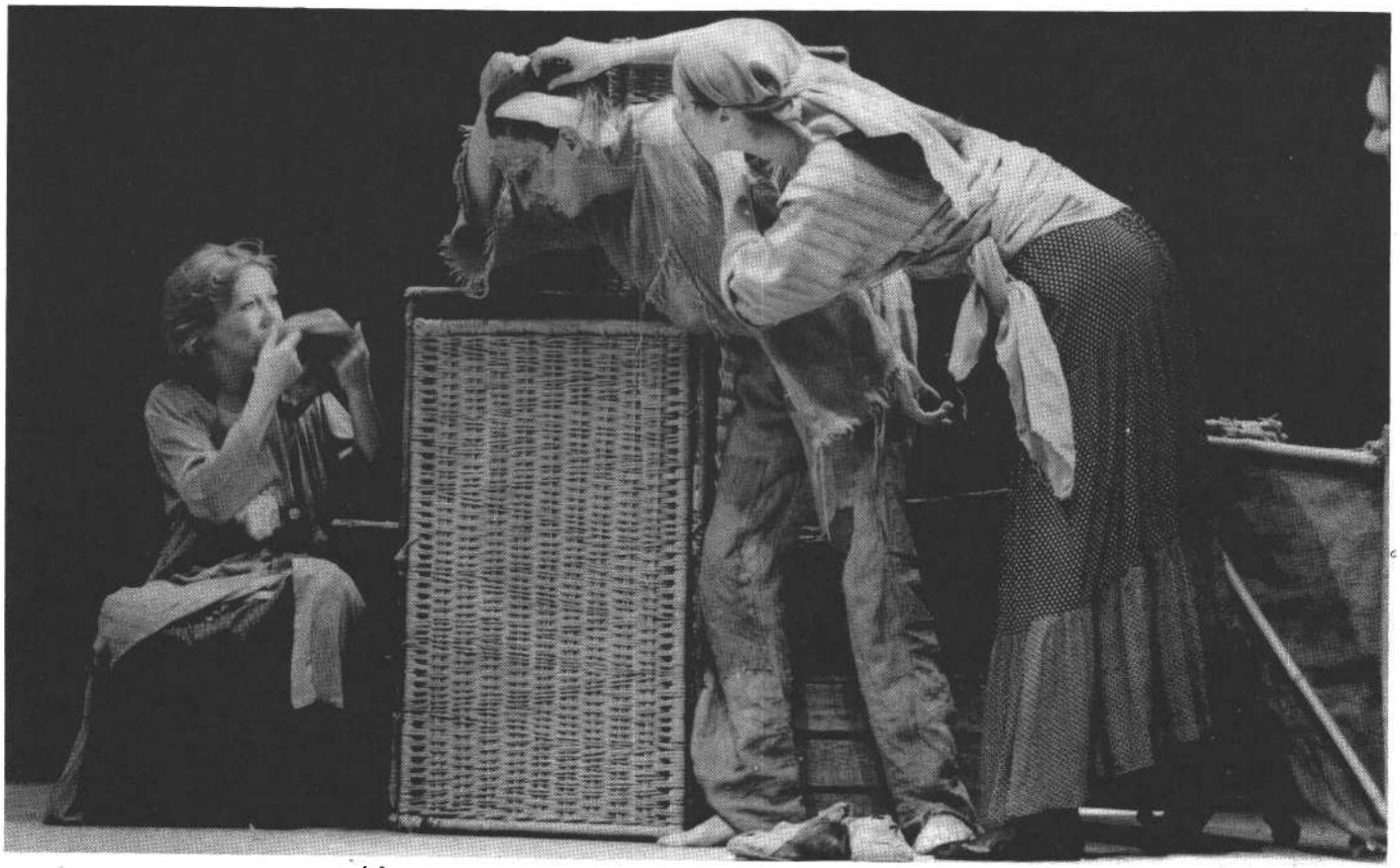
**Bán János és Gönczy *Laci***



***Varga Zoltán és Söptei Andrea***

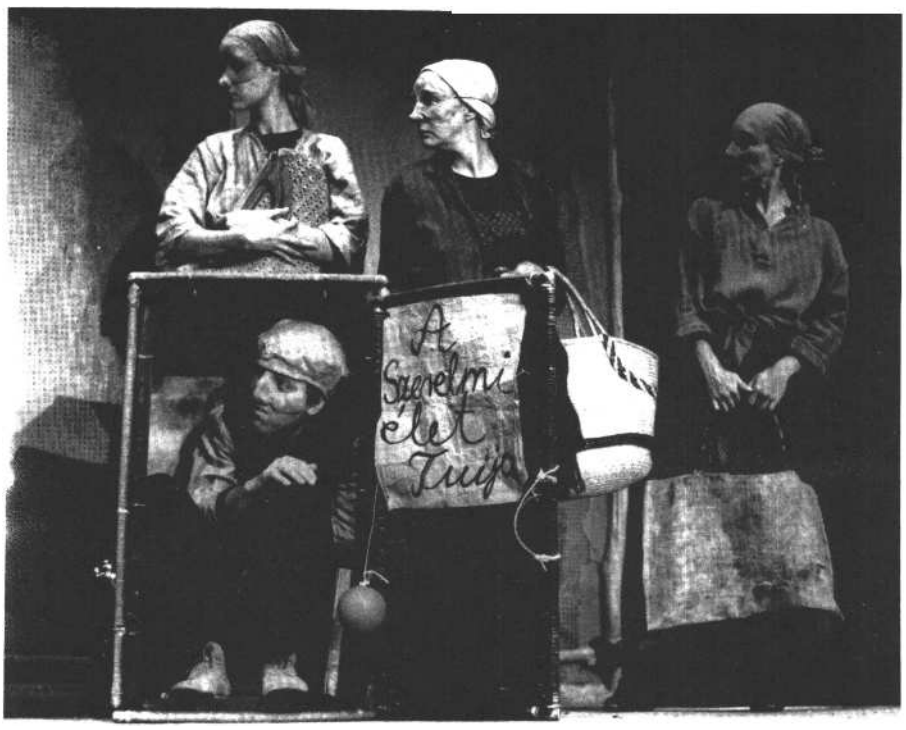
zák is. Az előadásnak számomra legérdekesebb sajátossága egy olyan megoldás, amelyről nehéz eldönteni, hogy a színészek játékának hiányosságából fakad-e, avagy rendezői koncepció. Úgy gondolom, az utóbbi érvénye-sül abban, hogy a Brecht által a színésztől megkövetelt játékmód: a szerep önmagától el-távolító bemutatása helyett végül is hagyomá-nyos, illúziókeltő alakábrázolásokat látunk. Te-hát én rendezői gondolatot tételezek fel abban, hogy az elidegenítő elemek csak fel-felidéződ-nek a színészek játékában, de teljes egészében nem hatják azt át. Tulajdonképpen az el-idegenítés elidegenítése történik meg. És azzal, hogy a V-effektus színháztörténeti utalássá válik, egy reflexió kap helyet az előadásban: a Brechtet játszó színház önmagára gondol.

Véleményem szerint ezen a csapáson haladva lehetőség lett volna egy aktuálisabb darabér-telmezésre. Ez nem történik meg, és az elő-adást nézve egy ideig nem is érthető világosan, miért is nem. Mert hajszálpontos a játék, megnyugtatóan fegyelmezett. Kifejezetten szé-pek a játéktér és a „várakozó zóna" határán tett mozdulatok; a maszk le- és felvétele, a mozdulatleállítások, megtorpanások, és szere-tetre méltók a színészek, amint végrehajtják ezeket a patetikus, színházias tényked eséseket. Ilyen tiszta a díszlet is: célszerű, funkcionalitá-sával tüntető. Ezek a jelzők csak a ruhákra nem alkalmazhatók, amelyek ötletszerűek és vegyesek. Képzeljük egymás mellé Gogher Góg és Jau Jel öltözékét. A gengszter öltönyben, kalapban van, amerikai módra, a császár testvére pedig földig érő, szivárvány-színű ruhában. Az egyik ruha imitál, a másik jelez. Ezzel együtt az előadás egyenletesen fo-lyik, a szó szoros értelmében dolgoznak a szí-nészek, és csak fokozatosan válik világossá az egész előadást érintő hiányosság mibenléte. Az irónia - a megértés, az értelmezés, a tartal-masság garantált bizonyítéka - nincs jelen a játékban. Nélküle végtére is parodisztikus ötletek elősorolása az előadás. Megléte súlyt ad-hatna színészi játéknak, rendezői gondolatnak egyaránt, hiánya viszont csorbítja mindkettőt. Az irónia nem azonos a humorral és a játékos-sággal; ezek legfeljebb megjelenési formái le-hetnek. Azonos lényegű viszont az analizálással. Folyamat és befejezettség együttállása. Olyan, soha el nem enyésző mozzanat, amely együttlát és felbont egyszerre. A folyamatos megértés lehetséges eszköze. amely sokrétű színészi munkát ígér: szó és szituáció mondatról mondatra, sőt napról napra változó



**Bodnár Erika, Bán János és Bertalan Ágnes (Pintér Magda felvétele»**

**Vajdal Vilmos, Bertalan Ágnes, Csomós Mari és Szirtes Ági**




kémiájának ismeretét. Nem gyökeresen új darabértelmezés valósíthatja ezt meg, hanem egy szélesebb színészi és rendezői látószög, amelybe belefér az ízekre szedett darabon kívül maga a darabon dolgozó színész és rendező is. Minél többet sikerül meglátnia szakemberi és civil önmagából, annál nagyobb esélye van, hogy a dráma a munka folyamán átváltozik. Mintha a központozása rendeződnék át. És természetesen nem történik csoda - az előadás csak tempóból, hangsúlyból, arányokból építkezhet, tehát azokból az elemekből, melyek a Katonának rendelkezésére állnak. Most mégis kimaradt egy művelet a feladat el-végzése során, amelyet ebben az előadásban már nem fog sikerülni bepótolni. Tekintsük egyelőre egyszeri figyelmetlenségnek.

*Magyar szöveg:* Eörsi István. Díszlet: Khell Csörsz. *Jelmez-maszk:* Szabó Mária m. v. *Dramaturg:* Fodor Géza. *Zene:* Sáry László *A rendező munkatársa*: Thuróczy Katalin. Rendezte: Zsámbéki Gábor.

*Szereplők:* Bán János, Benedek Miklós, Bertalan Ágnes, Blaskó Péter, Bodnár Erika, Bognár László, Csányi János, Csomós Mari, Gazdag Tibor, Hollósi Frigyes, Horváth József, Kaszás Gergő, Kun Vilmos, Gönczy Laci, Máté Gábor, Nagy Lajos, Papp Zoltán, Sinkó László, Söptei Andrea, Stohl András, Szacsvay László, Szirtes Ági, Újlaki Dénes, Vajda László, Vajdai Vilmos, Varga Zoltán, Végvári Tamás.

## MANFRED WEKWERTH

# FORRADALOM ÉS RESTAURÁCIÓ

## VÁLASZ EGY KÖRKÉRDÉSRE

***Manfred Wekwerth rendező, Brecht egykori tanítványa és legközelebbi munkatársa, a Berliner Ensemble intendánsa. A Német Szocialista Egységpárt Központi Bizottságának tagja s 1990 nyaráig a Művészeti Akadémia elnöke volt.***

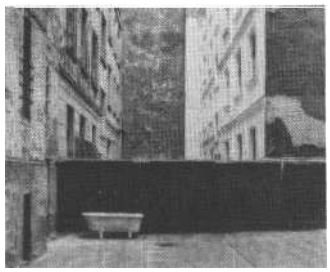
*- Mit jelent az NDK-ban bekövetkezett politikai fordulat önnek személy szerint és munkája szempontjából?*

- Hogyan reagáljunk az új korszakra? Mindjárt itt az ellenkérdés: mi az új ebben az új korszakban? Bizonyára nem a tőke itteni fellépése - ezt ugyanis visszalépésnek tartom. A lépés gátlástalansága pedig arra vall, hogy a tőke, még ha segítőként áll is a kapu előtt, tőke maradt. Brecht jelszava - „a dollár könyörtelen gondolkodó" - pedig arra ösztönözhet, hogy éppen Brechtről kezdjünk újra gondolkodni. Nemcsak a kor érte utol a színházakat, a színház is utolérte a kort: Brecht darabjai ismét időszerű, mai tárgyú darabok lettek. Számomra e kornak más az újdonsága: az emancipálódás. Az öreg Marxtól ered az ifjú gondolat: ha az elmélet eléri a tömegeket, anyagi erővé válik. Egyszóval: ha elég ember gyűlik össze. képesek megdönteni a kormányt. Ez az 1848-as megállapítás Németországban elő-

***Manfred Wekwerth felköszönti a 75 éves Erich Honeckert (a kép bal szélén Kurt Masur, Wekwerth mögött Hans-Peter Minetti, Honecker mögött Herman Kant)***

ször 1989 novemberében bizonyosodott be, amikor például a színházak nemcsak a színpadon követelték a viszonyok megváltoztatását, hanem sokakkal együtt az utcán is. Berlinben félmillióan követték a berlini színházak kezdeményezését. 1989. november 4-én olyan tüntetés robbant ki, amelynél nagyobbat és békésebbet Berlin még nem ért meg. Az emancipáció, amely soká váratott magára, és amelyhez az NDK irodalma és színháza lényegesen hozzájárult (mégpedig nem csak az elmúlt évben), reményre kell, hogy késztesse a világ megváltoztatására törekvő színházakat ebben a meglehetősen megmerevedett világban. A világ megváltoztatásának szándékát már Brechtnél is megmosolyogták, de a valóság most rácáfol a kétkedőkre: nemcsak a változás dialektikáját, hanem annak hirtelenségét és élességét is igazolta. Az utca is hamarosan elveszítette novemberi arculatát. Más arcok bukkantak fel, egymásra licitáló véleményekkel - köztük nagyon ismerősekkel. Ha novemberben az NDK demokratizálásáról volt szó, később már az NDK megszüntetése lett a cél...

Az új korszakban színházunk elveszített valamit, amii persze csak pótfunkció volt: a nyilvános publicisztikát. A média évszámra hallgatott vagy szüntelen sikerekről adott hírt. A színházak -- kivált az utóbbi években - minden esti gyűléssé váltak, ahol sorra törték meg a tabukat. Ma az itteni színháznak vissza kell térnie eredeti művészetéhez: az emberiség kérdéseit kell közvetítenie igazi színjátszó mű vészettel, amelynek egyik ismérve szükségképp ismét a profizmus lesz; ezentúl így kell bátorítania az emancipációt, amely, mint Walter Jens egyszer megjegyezte, a Hegyi Beszédtől Gorbacsovig terjed. Ehhez szervesen hozzátartozik a szükséges mérvű engedetlenség, a kiskorú alkalmazkodás megtagadása, a saját véleményalkotás, a feltétlen önállóság. Csakhogy az elkésett indulásból eredő lihegés újfajta dermedtségre vall: a jövőtől való félelemre, s ez sok mindenre teszi fogékonnyá az embereket - így a német márka és a német nemzet kísértéseire is. Ha korábban eszmék lendítették előre a történelmet - köztük hamisak is -, most a történelem ismeretlen területek felé visz, ahol az eszmék is ismeretlenek. A régiek odalettek, újakat a nagy sietségben nem találtak. Heiner Müller attól fél (vagy azt reméli?), hogy a viták és szembesülések tragikuma bohózattá válhat; így ugyan értelmüket vesztik, de talán kevesebb vérbe kerülnek. A történelem nagysága elsikkad, de vele pusztul a nagyságra való igény monopóliuma is. Bár a dollár könyörtelen gondolkodó, de önmagában még nem gondolat. A novemberi forradalom öröme könnyen megfakulhat, ha a restauráció ismét eltorlaszolja útját. Hát ez az én gondom. De a színház ébren tarthatja „a forradalom emlékét" azokon a területeken is, ahol a forradalom talán másképpen zajlott le. Lehet, hogy (Brechttel együtt) túl sokat vártunk a történelemtől - elsősorban azt, amit magunk szerettünk volna. De ellentétben Sztálin óhajaival,



Brecht kívánságai ott is emberségesek voltak, ahol utópiának bizonyultak. Csakhogy képes-e nélkülözni a színház - és a világ - az utópiát? A közeljövőben egy tapasztalattal bizonyosan gazdagabbak leszünk: aki elveszíti utópiáit, az az életről is lemondani kényszerül. Ebben látok - minden rögzített ideológiától elhatárolódva - feladatokat színjátszásunk számára: életterveket kell kimunkálnia, segítenie kell, hogy élhessünk. Végig kell zongoráznia minden lehetőséget: a legnormálisabbtól a legnehezebbig, a legegyszerűbbtől a legbonyolultabbig. A célokat mindig csak akkor lehet kitűzni, ha előzőleg túllőttünk a célon. Bizonyára a komédia ábrázolja majd a világot a legmegbízhatóbban. Egyetértek Dario Fóval: a nevetéstől nemcsak a száj tágul szélesre, hanem az agy is.

– *Mit remél, mit kíván most az NDK színházaitól? (Vagy, mivel a jövőben nem* lesz többé sajátos *NDK-beli színház, értelmetlennek tart*-ja-e magát a kérdést?)

– NDK-beli színház nincs, csak színházak vannak az NDK-ban, s ezek nagyon is különbözőek. Egy valamiben egyezett meg a legtöbbje: a közönség iránti felelősségérzetben. Ez minden bizonnyal egy alapvető hiányból fakadt: nyilvánosság nem létezett. A nyilvánosságában korlátozott nyíltság kis zugokba vonult vissza. A sajtóból és a médiából csakúgy, mint az általános tájékoztatásból hiányzott az igazság, s ezt voltaképpen mindenki tudta. Emellett - ki tagadhatná - létezett a legitimálás és a hódolat művészete is; ettől egyetlen színház sem volt ment, akár jóhiszeműen művelte, akár mert az opportunizmusban hitt (ez utóbbi egyébként nemcsak a „keleti" színház specialitása). De itt a néző is kimutatta a színházzal szembeni felelősségérzetét: tudniillik távol maradt. Ez az antidemokratikus korban gyakorolt demokratizmus „szükségközösséget" teremtett, amely valójában mélységesen szolidáris volt; ennek köszönheti a Berliner Ensemble a maga több mint kilencven százalékos látogatottságát, és a rajongóit, akik nélkül színház nem képzelhető el.

Az NDK színházművészetének ez a barátságos, divatmentesen modern arculata szerintem olyan tőke, amely Németország színházában is kamatozhatna.

Egy további, az NDK-ban igen markánsan képviselt magatartás az együttesben való gondolkodás; erről akkor sem mondtak le, ha éppen egy sztár pályája ívelt felfelé, vagy ha az adott együttest szétroncsolta a felbonthatatlan szerződések nagyhangú „vívmánya".

– *Milyen színdaraboknak és/vagy témák-nak kívánna a színházban helyet biztosítani?*

– Ma az emberiség kérdései megelőzik az osztálykérdéseket, bár - tekintettel elsősor-

***Wekwerth a Galileit rendezi (Berliner Ensemble, 1977)***

ban a harmadik világra - mindkét kérdéskört jó lenne újonnan meghatározni. Az emberiséget illető kérdéseknek ugyanakkor nem kell mindig globálisnak lenniök, nem kell kizárólag a glóbusz fennmaradását firtatniok. Az emberiség veszélyeztetéséről, a környezet károsításáról éppúgy beszélhetünk a hétköznapi élet-ben is. Az emberek - a két nem, a szülők és gyermekek - közötti együttélés, az egymással szembeni magatartás, egymás kölcsönös tisztelete és figyelembevétele egyre inkább belesodródik egy, civil mivoltáról mindinkább megfeledkező civilizáció halálos ritmusába. Az iparágakat fenntartó katonai kényszer ott is működik, ahol a fegyverek hallgatnak vagy fogyatkoznak. A rendezett demokráciákban is kiépülnek a rend biztonságos és biztosított rítusai, a struktúrák ott is adottak, ahol támadják őket, s az egyes ember számára nem is elfogadhatatlanok: csak el kell őket fogadni, s akkor békén hagyják az embert. Az emberek addig iparkodnak, hogy mindenáron különbözzenek egymástól, míg végül úgy hasonlítanak, mint egyik hajszál a másikra. A szociális tollakkal ékeskedő, automatikus egyenlőség elpusztítja az ember életerejét, érdektelenséget szül, az érdektelenség kapcsolathiányt, az pedig intoleranciát. Az első számú emberi jog az egyéniség joga. A trieri öregembert - hogy ismét visszatérjek rá - ma különösen élesen vádolják, amiért feláldozta az egyéniséget az uniformizált tömeg javára. Összetévesztik Sztálinnal, aki pedig inkább volt cárista, mint marxista, míg Marx maga tiltakozott ellene, hogy marxistának nevezzék.

*- Ez idő szerint min dolgozik?*

- 1989 októberében hozzá akartam fogni az *Athéni Timonhoz,* a fiatal Holger Teschke izgalmas új fordításában. A különféle, nálunk egyre terebélyesedő kultuszok - sikerkultusz, gazdaságkultusz, hazugságkultusz, alázatosságkultusz - sarkalltak a színrevitelre, amelyet az önpusztítás aktusával akartam befejezni. A történelem utolért és lehagyott. (Egyéb-ként hogyan adhatnék elő ma egy darabot, amely elítéli a valutát, amikor semmi sem hiányzik nálunk annyira, mint a valuta?) A valós fejlemények megóvtak attól, hogy olyan szűkkeblű indítékból adjunk elő egy darabot, amilyen a politikusok bírálata. Így aztán ismét felötlött bennem *a Homburg* hercege, mivel az emberek, köztük sok fiatal, ma ismét a régi kérdéssel viaskodnak: hogyan békíthetem össze a korlátlan (vagyis szabad) személyiséget a fennálló rend korlátaival, anélkül, hogy közben a fejemet vennék? Lehetséges ez egyáltalán? E mindmáig megoldatlan kérdésnek Kleist maga volt az első, de nem az utolsó áldozata. Hogyan lehetséges, hogy éppen a különösen kannibáli jellegű rendszerek tudnak oly meggyőzően fellépni az ember nevében, hogy áldozataik önként adják fel személyiségüket, és ez még boldogsággal is tölti el őket? Ez valóban „emberiségprobléma", amelyre azonban *a Homburg hercege* nem ad választ. A válasz hiánya a legmegrendítőbb eleme ennek a drámának, amely a német nyelvű drámák egyik legjobbika.

*Theater 1990 - a Theater heute évkönyve*

***Az összeállítást készítette és fordította: Szántó Judit***

## FRANZ WILLE

# AZ IGAZSÁG ÉVADA

## BESZÉLGETÉS THOMAS LANGHOFF-FAL

*- Amikor az NDK színházaiban elvégzik a* szükséges *szerkezeti* átalakításokat, *nem kellene-e egyet-mást megtartani a specifikus vívmányokból* - sőt esetleg az NSZK-beli *szín-házi rendszert is átgondolni néhány ponton?*

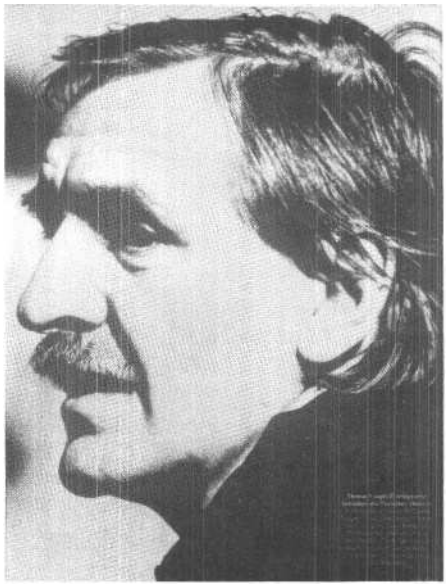
– Nem hiszem, hogy jogot kapnánk bárminek az átmentésére, holott természetesen rengeteg minden megérdemelné, hogy átmentődjék. Vannak köztük ellentmondásos tételek is - például a színészi szerződések felbonthatatlansága, ami művészi szempontból persze borzadályos, és magam évek óta küzdök az alkalmazása ellen. Másfelől viszont ez az intézkedés az együttes stabilizálódásához is vezetett. Ha a színész ugyanazon a társulaton belül „hal meg és születik újjá", ez nagyon jót tesz a munkának. Másfelől a felbonthatatlanság elvét lazábbá, rugalmasabbá kellett volna tenni, azért, hogy alapjaiban megtarthassuk.

Nekem mindig feltűnt, hogy az NSZK-ban a színészek bizonyos értelemben túl illedelmesek; az NDK-ba visszatérve mindig csípősebb szél fújt felém a társulatok irányából. Többet kellett harcolnom, hogy érvényesíthessem akaratomat. Tudom, hogy ebben is a szerződések felbonthatatlansága játszott szerepet - ez világos; az önállóság, a nagykorú viselkedés nem magától jött létre, hanem meghatározott feltételek között alakult ki. Itt is volna mit megőrizni - de hiába, nem teszik.

Átvételre érdemesnek gondolom az egyes demokratikus testületeket, így a színészi képviseleteket is, amelyek - persze különböző színháznál eltérő mértékben - bizonyos beleszólási jogot harcoltak ki maguknak. Egyes helyeken kialakultak a színházi demokrácia formái, amelyek éppenséggel nem károsak. Az NDK színházaiban a színészeknek sokkal több a szavuk, ami persze ugyancsak összefügg a szerződések felbonthatatlanságával, hiszen az ember sokkal könnyebben pofázik, ha közben nem kell arra gondolnia: most még ugyan hallgat az igazgató, de jövőre biztos nem hosszabbítja meg a szerződésem.

– *A színházi emberek a polgárjogi mozgalom* előharcosai *közé tartoztak. Most azonban a színházak* erős *nézőszámcsökkenéssel küszködnek,* és *a pénzügyi unió, valamint a* német egység jegyében *zajló politikai fejlődésnek már nem* sok köze *van az eredeti szándékokhoz.* Sokaknál csalódás és *düh érződik; Frank* Castorf *például kijelentette, hogy ezentúl a színházban* az NDK-t akarja *véde*ni...

– Én változatlanul azt hiszem, hogy a még soha meg nem valósított szocializmus jó és helyes alternatív modell; az egyik lehetőség arra, hogy ezt a pusztuló világot valamiképpen megmentsük. Emellett kitartok; eszményeim nem károsodtak. Nem inthetek búcsút azoknak



***Thomas Langhoff***

az eszményeknek, amelyek miatt apám a koncentrációs táborba jutott, amelyek miatt családunkat száműzetésbe kergették, és amelyek jegyében apám és sok hasonlóan gondolkodó társa új, igazságos társadalmat igyekezett felépíteni. Nem tudok jobb célt, amiért munkálkodjam, nem ismerek a magam számára érdemesebb anyagot a gondolkodáshoz. Ebben nálam mi sem változott. Ennyiben tehát egyetértek Castorffal, mégis, nem szívesen tenném dogmává „az NDK védelmezését", mert akkor ismét beleesnénk a régi hibákba. Ostobaság lenne a színházat olyan csatatérré változtatni, ahol a letűnt NDK-ért folyik a harc. Másfelől azt is tudom, hogy nem tehetek mást. Elvégre ott születtünk, ott nőttünk fel, és létrehoztunk valamit, ami nem tűnhet el egyik napról a másikra, és nem is szabad, hogy eltűnjön. Ezért hiszek abban, hogy bizonyos dolgokat már csak kényszerűen is folytatunk majd; maradunk, akik vagyunk, egy darabka kollektíven leélt életként - és ez nagyon sokunkra vonatkozik, és nem enyészhet el egyik napról a másikra.

– *Mégis* kétségtelen, *hogy az NDK-nak nevezett kísérlet visszavonhatatlanul megbukott. Milyen személyes érzelmeket kelt ez önben,* aki az *elmúlt* időszak *alatt úgyszólván* spárgá*ban élt* és dolgozott a kelet- és a *nyugatnémet színházak* között?

– Soha nem éreztem, hogy spárgában volnék; hála a munkának, mindig két lábon álltam. A személyes érzelmekről nehéz számot adni, mert szüntelenül változnak. A mindenfelé észlelhető bekebelezési tendenciák kedvet ébresztenek az emberben, hogy minden „NDK-szerűt" a lehető legtovább megőrizzen. Az ember már nem tudja, sírjon-e vagy nevessen, és közben egyre jobban kihűl, egyre érzéketlenebb lesz. Végtére ilyen helyzetet még én sem éltem át soha, nem is álmodtam ilyen végletes fordulatokról, és lassan megértem, mennyi mindent nem értettem. Soha nem gondoltam volna, hogy egyszer majd egy CDU-többségű országban fogok élni.

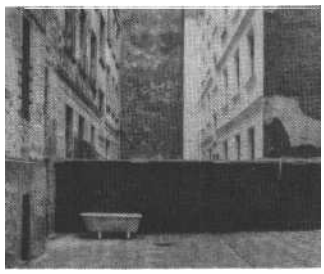
– *Ha minden jól megy, Berlinben már a közeljövőben két állami színház* lesz. *Ez* azt je*lenti, hogy a Deutsches Theater nem* lesz *többé Kelet-Berlin vitathatatlan élszínháza, hanem* csak a *nyolc nagy berlini színház egyike. Vajon nem nehezíti ez majd meg a kiemelkedést, a profil kialakítását?*

– Nem tudom megmondani, bajba kerül-e a Deutsches Theater profilja: a konkurencia nyomása minden bizonnyal érvényesül majd, ami szerintem csodálatos dolog, és csak serkentő hatással lehet. A Deutsches Theater eddig magányos hely volt, magányos csúcs egy gazdag és tágas színházi tájban, ahová ha az ember egyszer feljutott, nem volt többé konkurencia. Az ember önmagának vagy önmaga ellen játszott, és ez folyamatos és időnként nagyon kínos belharcokat és intrikákat gerjesztett. Ezentúl majd megtartóztatjuk magunkat az ilyen intrikáktól, mert kifelé kell stabilizálódnunk, aminek ugyancsak roppantul örülök.

A Deutsches Theater profilja szerintem akkor rajzolódhat ki, ha nem feledkezik meg hagyományairól; gondolok itt például Otto Brahmra és Heinz Hilpertre; Max Reinhardtra kevésbé, bár színháza a maga látványos népszerűségében igazán impozáns volt - no de hát egyikünk sem láthatta személyesen... A színház sikerét alapvetően mindig annak köszönhette, hogy a házon belül plurális kísérletek zajlottak, a legellentétesebb pólusokon; Wolfgang Heinz és Benno Besson például a lehető legkülönfélébb célokra törekedtek, ugyanazzal a társulattal. Most, hogy olyan különböző egyéniségek kerültek együvé, mint Heiner Müller, Castorf és jómagam, csöppet sem aggódom ebben a vonatkozásban.

Ehhez járul, hogy a Deutsches Theater egyszerűen a legszebb színházi tér birtokosa egész Németországban. Méretei a tökéletes középarányost képviselik kicsi és nagy között; bármikor lehet nagy és bármikor lehet kicsi, a falként épült körhorizont eszményi akusztikát biztosít, a nézőtér elrendezése csodálatos optikát. Igazi Stradivari - csak hát tudni kell játszani rajta. Tudom, hogy sok elsőrangú német rendező boldogan dolgozna itt, ezzel a társulattal, ebben a tökéletes házban.

– Ön soha *nem volt* tagja a. Német Szocia*lista Egységpártnak, de* a Deutsches *Theater-ben vannak* párttagok, *például az eddigi inten-*



dáns, *Dieter Mann, aki nyíltan* és *kérdés nélkül is vállalja ezt,* soha *nem hallgatja el meggyőződését*, és a Demokratikus *Szocializmus* Pártjába *is átlépett. Hogyan alakul az együttműködés ezekkel a kollégákkal?*

– Dieter Mann-nal egyszerűen és kellemesen. Sokkal bajosabb a helyzet az olyan kollégákkal - és most nem csak a Deutsches Theater tagjaira gondolok -, akik vezető testületekben és intézményekben ültek, és most visszamenőleg felcsaptak a fordulat kezdeményezőinek; képesek a bűvészmutatványra, hogy az új korszakban is ők legyenek a főideológusok, éppúgy, mint a múltban. Ettől mindig dühös és szomorú leszek. Teljes mértékben el tudom fogadni azok nézeteit, akik nem változnak, és magától értetődő módon vállalják meggyőződésüket. Csak undorodom a taktikai hatalmi játékoktól és a felismeréstől, hogy sok embert mindvégig kizárólag a karrierje érdekelt - hiszen ez most ékesszólóan kiderül.

Be kell ismerni, hogy óriási hibákat követtünk el. Aki most kiáll és azt mondja, mi voltunk a forradalom - nem, ezt a szót már nem bírom a számra venni -, szóval a fordulat elő-készítői, és nem látja be, hogy sok szempontból a megnyugtatás, a biztonsági szelep szerepét játszottuk, tehát teljes mértékben a rendszert erősítettük - nos, szerintem az ilyen ember előbb-utóbb bajba kerül. Hiába, vannak korszakok, amikor kinek-kinek szembe kell néznie a maga igazságával. Aki most kijelenti, hogy mi príma gyerekek voltunk, csak most éppen egy kis pénzre lenne még szükségünk - az túlságosan megkönnyíti magának a dolgot. Az új történelmi dimenzió ennél többet követel mindannyiunktól.

Theater 1990 - a Theater heute *évkönyve*

Thomas Langhoff jelenleg a Deutsches Theater kijelölt intendánsa.

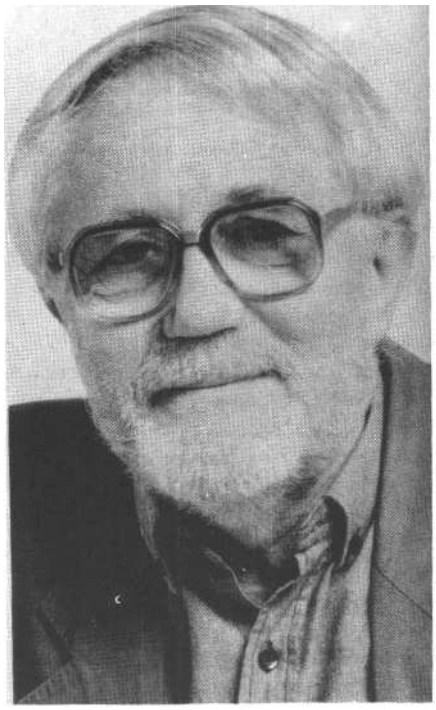
## PETER VON BECKER

# NÉMETORSZÁG SZEGÉNYHÁZA

## BESZÉLGETÉS ARNOLD PETERSENNEL

*- Ha megreformálják az eddigi NDK-színház struktúráját, ehhez miféle* következtetéseket *kellene a nyugat-németországi helyzetből a lehető leggyorsabban levonni?*

– Számomra nincs ennél fontosabb kérdés, már csak azért sem, mert hiába folytattam az elmúlt hónapokban és hetekben számos beszélgetést az NDK-beli kollégákkal és színházi emberekkel - őszintén kimondom, tanácstalan vagyok. Nyilvánvaló, hogy az NDK-ban, ahol most minden véget ér, óriási esély kínálkozik, hogy új struktúrák épüljenek ki, és minden újjászerveződjék. Csakhogy ehhez nagy áldozatkészségre lenne szükség valamennyi ottani színházi dolgozó részéről; jó néhány kiváltságról le kellene mondaniok, ki-vált a szociális jogok területén. Hiszen odaát a szerződéseket nem lehet felbontani, ezt a jogot pedig fel kellene adni. Jókora idealizmus szükségeltetnék hozzá, hogy a művészek még jó néhány évig hajlandók legyenek az egyesített nemzet szegényházában megvalósítani magukat. Mert azzal nem bolondíthatjuk magunkat, hogy odaát az NDK-ban a színházak most csak úgy, egyszerűen hozzákapcsolódhatnak a nyugatnémet viszonyokhoz. Hiszen ez idő szerint ott még birtokosa sincsen a jogoknak. Az állam kivonta magát a forgalomból, a tartományoknak és a helyi hatóságoknak pedig - nem úgy, mint nálunk - nem volt kulturális hatáskörük, mindent az állam csinált. Stralsundi és weimari kollégáim azt mesélték, hogy legkésőbb novemberre csődbe mennek; ha nem jön pénz, nem tudnak fizetést adni az



***Arnold* Petersen**

embereiknek. Ezek a problémák olyan szorosan kapcsolódnak a pénzügyi ellátáshoz, hogy az ember pillanatnyilag még csak tanácsot sem adhat. Mindenesetre az a véleményem, hogy ha odaát félig-meddig normalizálódik a helyzet, hát legalábbis a kollektív keretszerződést feltétlenül át kellene menteni az egyesülésbe.

*- Mit tartalmaz* ez a keretszerződés?

– Először is: egységes szerződési rendszerről van szó, amely minden színházi dolgozóra egyaránt vonatkozik, és szerintem olyan modell, amely a nyugatnémet struktúra számos gondját is megoldhatná. Nincs is vele más baj, mint hogy tartalmazza a szerződések életfogytiglani felbonthatatlanságát is.

– Csakhogy *nemsokára az egykor volt NDK-ra is egyedül a nyugatnémet jog lesz ér-vényes, tehát a színházakban is a nyugatnémet munkajogot vezetik be.*

– Úgy van, és a mi szakszervezeteink - a Német Színpadi Dolgozók Egyesületétől a Német Zenekarok Szövetségéig vagy a Német Operakórusok Szervezetéig - már ott grasszálnak az NDK-ban, már kivetették hálóikat, és az NDK-beli színházi dolgozók már ott is ficánkolnak a hálóban, abban a reményben, hogy a nyugatnémet szakszervezetek percek alatt meghonosítják majd náluk is az itteni csodálatra és irigységre méltó munkajogi szabályozásokat, no meg a fizetési tarifákat is. Csakhogy mindezzel az NDK-beli színházak egyelőre képtelenek megbirkózni.

Féltem az NDK színjátszását a kivérzéstől, mert most majd megindul a legjava erők áradata a jóllakottságig dotált nyugatnémet szín-ház felé, s ez az áradat annál erősebb lesz, minél tovább tárt odaát a pénzügyi mizéria. Akkor pedig nyugatnémet idealistákra lesz szükség, akik átmennek az NDK-ba, s ott egy ideig gázsi nélkül dolgoznak a színházakban. Ami engem illet: 1992-től, a mannheimi intendánsi szerződésem lejárta után, hajlandó lennék erre.

*Theater heute, 1990. szeptember*

*Fordította: Szántó Judit*

Arnold Petersen jelenleg a mannheimi Nemzeti Színház főintendánsa

# CSÁKI JUDIT

# ÁLLAMTALAN SZÍNHÁZAT!

## BESZÉLGETÉS RAJK LÁSZLÓVAL

*- A volt Pártközpont* épületében, a „Fehér *Házban" beszélgetünk. Hetedik emelet, kilátás a Dunára. A díszlet gyönyörű, a helyzet mulatságos - színházban érzem magam. Ön képzőművész,* díszlettervező. *Min dolgozik most?*

– Semmin.

– *Milyen megrendelés várja?*

– Semmilyen.

– *Ibsen:* A tenger asszonya Pécsett. 1978-*ban - sokan emlékeznek a díszletre: tervezte Rajk László.* Aztán *volt a Hrabal-előadás Győrben,* a Hamlet *ugyanott.* Az elefántember a Pestiben...

– Az volt az utolsó, akkor tiltottak le. És aztán semmi.

– Aztán *nemrégiben Kárpáti Péter darabja* a Pesti *Színházban,* most a Stúdió *„K" új produkciója... Lehet, hogy naiv vagyok, de úgy gondoltam, a rendszerváltással az ön díszlettervezői pályája újabb lendületet kap.*

– Nem így történt. A díszlettervezőnek a partnerség nagyon fontos: csapatban dolgozik. Elsősorban egy rendezővel. Ha erre nincs mód - és a letiltásom alatt nem volt -, elszakad-nak a szálak, a rendezők mást keresnek. Jönnek újak, akik lehet, hogy jobbak, mint én, lehet, hogy nem, de mindenképpen szoros kommunikáció fűzi őket egy-egy rendezőhöz, s ezt én egyik napról a másikra nem tudom (újra) megteremteni.

– *Ilyen* szoros *kommunikáció fűzte önt Szikora Jánoshoz. Most van rendezője?*

– Most nincs.

– *Lát iskolákat, tendenciákat a magyar díszlettervezésben?*

***Rajk László (Koncz Zsuzsa felvétele)***

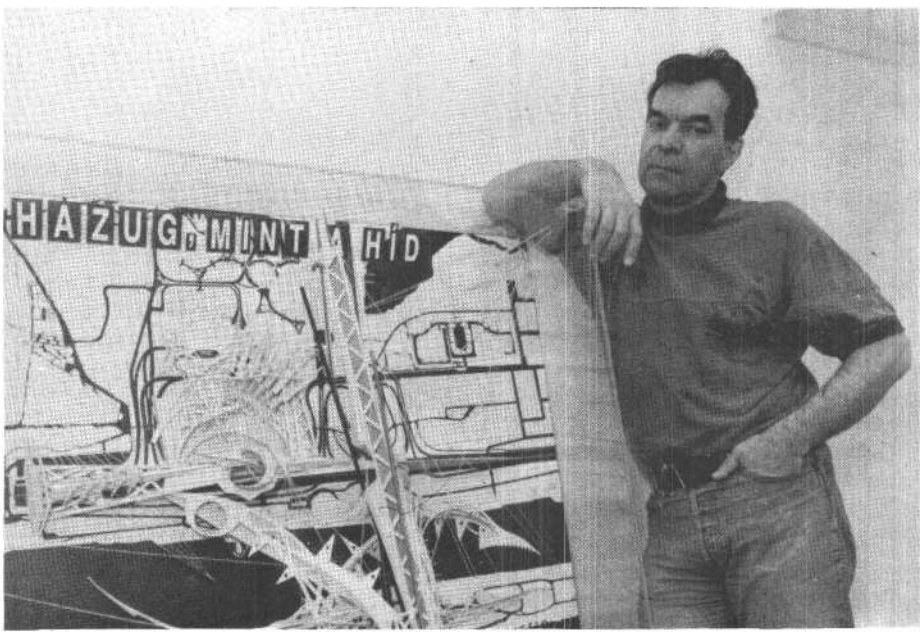
- Iskoláknak nem nevezném. Nemigen szeretem azt az uralkodónak látszó képi világot, amelyet kisnaturalizmusnak vagy „hóttreálnak" mondanék. Ez Kaposvárról indult el annak idején, Pauer Gyulával és másokkal; akkor természetesen jelentős szerepe volt például az úgynevezett „kaposváriság" kialakításában. Emlékezzen vissza, mennyire fontos tényező volt a hajdani nagy produkciókban a vizualitás

– nemcsak a díszlet. hanem a jelmez is. Aztán ez a látvány stílussá merevedett, szimpla naturalizmussá, s ma már ott tartunk, hogy ha Ibsen nevét kiejtjük a szánkon, Norvégiából kell hozatni az ősfenyőt. Ez az egyik tendencia. Megpróbáltam én is a *Megáll az idő* című filmben; láttam, hogy tudom, tovább nem érdekel, soha többet nem csinálom. Jelen van aztán egyfajta posztmodem

– ez mindent elborítani látszik, a könyvtervezéstől az építészetig, a színházban talán Szlávikot említhetném. Ennek is megvan a silány változata.

– *Egyik legutóbbi munkája a Kárpáti Péter-darabból készült* előadás *volt,* Az út végén a folyó. *A díszlet* tetszett, az előadás *nem. Úgy* éreztem: *a díszlet döntött síkjainak, elrajzolt arányainak* ellene *játszik az alapvetően* realista *rendezői* elképzelés.

– Amikor elolvastam a darabot, megdermedtem: az utasítás szerint volt ott rekettyés, stég, kerítés, tanya, folyó, nádas - szóval semmi „döntött sík", „elrajzolt arány". Ki kellett találnom valamit; ehhez persze rengeteget beszélgettünk Szikorával, és nyilvánvaló volt, hogy a darabot valamerre „el kell lökni". Aztán persze egy kevert stílusú díszlet született - igazi bútorokkal például.




***- A rendező személye vagy a darab inspirálja inkább?***

-- A darab. Azokkal a rendezőkkel, akik velem akarnak dolgozni, nemigen ülünk le úgy, hogy nekik kész koncepciójuk, díszlettervük van: tényleg a beszélgetésektől függ, hogy fog kinézni az előadás. Még a letiltásom alatt is sokszor megkeresett egy-egy rendező, hogy ötleteket adjak, segítsek.

– *Kiesett, tehát vissza kell szállnia* a szak-*mába. Van elképzelése arról, hogyan?*

-- Teljesen elölről kell kezdenem. Kapcsolatot teremteni rendezőkkel, szoros együttműködést, ismerni és érteni egymást. Majdnem mindenkinek megvan a párja. Nem könnyű. Azért nem lenne rossz, ha sikerülne, hisz' végül is díszlettervező volnék.

- Az *építészetből* is kiesett?

– Építész mindig is voltam, vagyok is. Bachmannal együtt valószínűleg képviselünk is valamit ezen a területen, ami ma fontos; nemcsak építészet ez, hanem installációs építészet, téralkotás; amit ebben csinálunk, azzal talán bent vagyunk Európában.

– És ezt most is *műveli?*

- Házakat sajnos nem építek, mert nincs megrendelés, kevés ház épül. De most készítettünk a bécsi világkiállításra egy pályamunkát. A pályázat címe Hidak a jövőbe; a mi pályázatunk címe Hazug, mint a híd. A gyökere pedig Gustav Eiffel története: őt egy időben arra kényszerítették, hogy hidakat tervezzen, de a híd mint olyan hazug szerkezet, mert a völgyet nem átívelni kell, hanem a völgybe le kell szállni, a folyón meg át kell kelni. Ezért ő egyszercsak úgy döntött, hogy tervez egy függőleges hidat, ez az Eiffel-torony. Mindenki azt hiszi, hogy ez egy torony, pedig nem torony, hanem függőleges híd. Innen ered a megállapítása: hazug, mint a híd. Ezt csináltuk meg mi is. Igazi építészeti munka, valóságos tervezés -- egészében pedig tiltakozás a bornírt elképzelések, nemzeti pavilonok, egyebek ellen.

– Nonszensz építészet?

– Valódi tervezői munka. Kivitelezhető, csak éppen nem hiszem, hogy megrendelnék.

– Más?

– Csináljuk a Na-Ne Galériát. Ennyi.

– *Jár színházba?*

– Persze.

– És?

– Hogy mit láttam? A múlt héten csapás csapás után ért. Három olyan előadást láttam, amelyet rémesnek gondolok, de tudom, hogy jobbak, mint a mai magyar színházi átlag.

– *Amiről mit gondol?*

– Milyen szempontból?

– *Művészi, anyagi, strukturális szempontból, például.*

– A magyar színháznak súlyos traumát kell

átélnie. És ez a súlyos trauma nem az, hogy nem lesz pénz. Azt ugyanis tudjuk; mindenki rosszabbul fog élni, maga is, én is. A trauma az, hogy mindenképpen szükség van egy struktúraváltásra a színházban, nem lehet, nem szabad megúszni. Amíg azt várjuk, hogy felülről most majd egy jobb bácsi, egy jobb kultuszminiszter veszi kézbe a dolgokat, semmi nem változik. Vége kell, hogy legyen ennek az állami „testmelegnek"; ez nem azt jelenti, hogy a színház egészében a piac áldozatául esik, hanem azt, hogy az állam szerepe háttérbe szorul. Ha elfogadjuk azt, hogy demokratizálni kell a kulturális, azon belül a színházi finanszírozást, akkor el kell fogadnunk azt is, hogy a pénzt csak választott emberek oszthatják el.

– *A központi, állami* támogatásra gondol *vagy az önkormányzat által adott pénzre?*

– Elsősorban, de nem csak az előbbire. A színházra jutó pénzt a színházi szakma által választott emberekből álló testületnek kell elosztania. És vállalni mellé a felelősséget: az egyiknek ennyi, a másiknak annyi „jár". És nincs tovább gonosz minisztérium. Ez lesz a trauma.

– *Miért? Mert meg fognak szűnni színhá*zak?

– Nem, ettől nem fognak megszűnni színházak. Attól már inkább, hogy el fognak menni az emberek, mert nem tudnak megélni. Nem is a színészek, rendezők, hanem az úgynevezett színházi háttéripar, a kellékesek, díszítők, öltöztetők. Őket nem a főiskolán képezik, s ha ez a színházi háttér felszámolódik, évtizedekbe kerül, míg újraépül. Dehát... ez van, ezen nem lehet segíteni.

– *Vannak a színházi szakemberek* között *olyanok - például Babarczy László -, akik úgy gondolják, hogy* most színházi *konjunktúra van, valamint hogy* erőltetett *struktúraváltásra nincsen* szükség, *csak új színházi* formák, *konstrukciók létrejöttére. Morális és szakmai válság szerinte is van…*

– Ami azt illeti, közönség még mindig van, különösen vidéken. Ebben Babarczynak igaza van. Nyilván szerepe van ebben a válságnak is, de annak is, hogy ott egy hasonló polgárosodás zajlik most, mint a század elején, ami-kor a színházak épültek. Tudja, az viszont igazán érdekes, hogy azok az emberek, akiket, remélem, joggal nevezhetek a barátaimnak - Babarczy is ilyen -, nem nagyon akarják ezt a struktúraváltást. Azért ez dermesztő, hogy a színházak legprogresszívebb emberei semmit nem tettek le az asztalra azzal kapcsolatban, hogy mit akarnak.

- *De letettek: éppen Babarczy* is, *Székellyel együtt egy komplett finanszírozási* javas-*latot.*

- A strukturális váltás azonban nem ez, hanem az, ha az állam és a pénzt felhasználó intézmény közé beépül egy filter - ez a bizonyos választott szakmai testület -, amely a pénzt elosztja, szakmai szempontok alapján.

- *Kikből állna ez a* testület?

– Rengeteg variáció van erre. Közönségreprezentáció, intézmények dolgozóinak a képviselői, kritikusok, színészek, rendezők és természetesen a kormánynak is egy képviselője, ajánlóként vagy megfigyelőként. Ez nem azt jelenti, hogy ez egy plusz testület a minisztérium színházi főosztálya mellett, hanem ahelyett van, annak tehát meg kell szűnnie. Tisztviselőkre nincsen szükség. Véget kell vetni annak, hogy a pénzt az kapja és osztja tovább, aki a kultúrából él, és nem az, aki a kultúrát csinálja. Ami a művészi válságot illeti: egyik oka biztosan az, hogy a régi, *Állami* áruház-típusú előadások helyett mást kell csinálni. A morális válságról nem sokat tudok, de a helyzet következményeként el tudom képzelni.

– *Mi lenne a struktúraváltás* kívánatos *eredménye? Elkülönült profilú* színházak? *Művészszínház, kommerciális színház?*

– Ez nyilván az igazgatótól függ. Az igazgatókat pedig pályázat alapján kell kiválasztani, meghatározott időre kinevezni, és a pályázatát számon kérni rajta. Ha abban művészszínházat vállal, és arra kapja a pénzt, akkor abban kapjon szabadkezet. Nagyon fontos, hogy tiszta szempontrendszer, egyértelmű elvek alapján lehessen dönteni, számonkérni. Ha valaki három évre bizalmat kap, ne lehessen zaklatni egy év után; ha kiderült, hogy nem tartja be, amit vállalt, akkor sem. Akkor legfeljebb mindenki tudja, hogy többször nem fog pályázatot nyerni. A rizikó kölcsönös: a pályázóé és a testületé, amely bizalmat szavaz. A bizalomnak, az adott szónak, a hitelnek megnő a szerepe, ez elkerülhetetlen; ha nem, visszatérünk a központi irányításhoz. A rizikó nemcsak kölcsönös, hanem igen kiterjedt is: azokra is vonatkozik, akik megválasztják azokat az embereket, akik majd elosztják a pénzt. A választás révén ők is felelősek: rajtuk múlik, kikre bízzák a döntést végeredményben a saját sorsuk felett.

– *Jelenti ez azt, hogy a helyi önkormány*zatok *kezéből kikerül a közvetlen* döntés?

– Ezek részletkérdések. De ha például valaki helyi mecénást, pénzembert szerez, akkor a megszerzett pénzt automatikusan meg kellene kapnia az államtól is. Ha tehát Kaposvárott Babarczy szerez plusz tízmilliót valahonnan, akkor a neki járó központi támogatáson felül még tízmilliót kellene kapnia.

- *Ez mintha hasonlítana* arra, *amit Babarczyék* szerettek *volna: a helyi önkormányzat által adott* összeghez *automatikus kulccsal* számítsák *ki a központi állami* támogatás összegét...

– Ez történik most, fejkvótának nevezik. - *Az nem ez; abban a helyi önkormányzat* által adott *összegnek nincsen* szerepe.

– Nem csodálom, hogy ezt épp Kaposvárott mondják; iszonyatos munkával elérték, hogy szereti őket a közönség és a helyi önkormányzat. De a támogatást általában nem lehet az önkormányzatra bízni; már csak azért sem, mert minden vidéki színház ki akar törni a helyi körből, s ez természetes. Csakhogy ezt a helyi önkormányzat érthetően nem szívesen finanszírozza. Teljesen normális dolognak tartom, ha a finanszírozás alapja - mint a világon majdnem mindenütt - egy központi támogatás, amit a férőhelyek alapján számítanak ki. És erre épül a pályázati rendszer, a helyi támogatás és így tovább...

– *Nem tudom, mennyire kísérte figyelemmel az elmúlt időszakban a pályázatokat.* Számos *félsiker és kudarc* késztette *legutóbb a színházi kuratóriumot - ez pedig szakmai* testület - arra a javaslatra, *hogy a Thália Színház igazgatói posztjára ne írjanak ki pályázatot, hanem adják* oda *a legalkalmasabbnak* látszó *embernek.* Más kérdés, *hogy a kuratórium ja*vaslatát *semmibe* vették, az állást *kiírták,* s aki a *legalkalmasabb, valószínűleg nem fog pályázni.* A *pályázatokból éppen* azoknak *van* elegük, *akik alkalmasak a* színházvezetésre.

– Erre csak azt tudom mondani, hogy amíg a szakma nem „kapja össze" magát, nem áll talpra, addig senki ne várja, hogy magától javulni fog a helyzet. Megértem, hogy számos rossz tapasztalat rontja az emberek kedvét, de mégsem lehet kisdedóvót játszani. Pályázni kell - vagy ha nem, lehet sírni, hogy megint marhák vezetik a színházakat, mert az alkalmas emberek nem pályáztak. Ez is a trauma része. Tessék tudomásul venni: nem lehet arra várni, hogy jöjjön egy jobb kultuszminiszter, aki majd egy kicsivel jobb színigazgatókat fog kinevezni. Ma más a helyzet, mint akkor volt, amikor ezek a rossz tapasztalatok összegyűltek. Nem feltétlenül jobb, csak más. Van választott, legitim s a csuda tudja, még milyen kormány, ül, mint az iszap, nem csinál semmit. De a szakma lépéshelyzetben van, hát tessék lépni. Egy teljes éve van a szakmának arra, hogy fellázadjon, létrehozza a maga igazi szövetségét, igazi kamaráját, igazi érdekvédelmi szervezetét.

– *Mi történik,* ha a szakma *megmozdul* és *holnap azt mondja:* tessék, *felálltak az érdekvédelmi szervezeteink, felállt a kuratóriumunk. Mitől* köteles *tudomásul venni például Demszky* Gábor, *hogy a pénzt nem az ő kulturális vezetője, hanem* ez a testület *fogja* elosztani, *minőségi szempontok alapján?*

§?

– Ez a politikacsinálók feladata. Ezt kell az SZDSZ-nek elérnie. Ha az MDF-nek egy csöpp esze lenne, már régen ezt csinálná. és egyszerre szabadulna meg a pénzelosztás gondjától és felelősségétől. Ehelyett veszett tempóban centralizál. Ami az SZDSZ-t illeti, most készül egy vitaanyag, amely területenként áttekinti a kulturális életet és a finanszírozást.

– *A koncepció lényege tehát az, hogy az állam* csak *pénzt ad, de minden döntésből kivonul.*

– Pontosan. Ki kell vonulnia. Szerintünk az a jó kultuszminiszter, aki arra hajt, hogy megszűnjön az állása. Ez az állam kivonulásának végpontja.

– *Mi az* SZDSZ *álláspontja a kultúrára fordítandó* támogatással kapcsolatban? Százaléka *a költségvetésnek vagy meghatározott* összeg?

– Nem értek hozzá, én el tudom fogadni a százalékot. Egyelőre az is jó lenne, ha át tudnánk tekinteni, hogy most mennyi jut a kultúrára.

– *Ez* talán *nem lehet nagyon nehéz: a* vaskos *költségvetési tervezetben meg* kellene *nézni a megfelelő rubrikát...*

– Hát persze - ha az igaz lenne, vagy abból kiderülne valami. Csakhogy nem egy rubrika van, hanem sok. Az összeg egy részével - nem is kis részével - ugyanis nem a kultuszminisztérium rendelkezik. hanem más tárcák. Mintha a kormány nem bízna a saját kultuszminiszterében. Példaként: a Honvédelmi Minisztérium költségvetésében nyolcszázmillió forint van a helyőrségek kultúrájára. Nagyon boldog vagyok, hogy a Honvédelmi Minisztérium ennyire a szívén viseli a kiskatonák művelődését, de ebben a szűk esztendőben talán jobb lenne ezt az önkormányzatokra bízni. A BM-ben is van ilyen összeg, körülbelül kilencszázmillió forint. Meglehetősen furcsa helyzet, hogy miközben van egy túlcentralizált kultuszminisztérium, a kormány még ebben sem bízik, s a pénz egy részét elveszi tőle. S az egészben az a csúcs, hogy a miniszterelnök sem bízik a kormányában, s majdnem egymilliárdot saját hivatalának a költségvetésében szerepeltet kultúrára. Ez persze nincs így benne a költségvetésben, csak nagy nehezen silabizálható ki belőle.

– Megteheti *például a miniszterelnök, hogy a rendelkezésére* álló összegből létre-hozza azt a *bizonyos kiadóvállalatot, amelyet az MDF annyira áhít?*

– Meg.

– *És akkor maga most azt mondja, hogy a szakma* rázza *meg magát?...*

– Azt hát...

## KÁLLAI KATALIN

# ÍGÉRET NINCS

## BESZÉLGETÉS HALASI IMRÉVEL

- Szoktak *lenni rossz álmai?*

- Igen.

*- A színházról is?*

-- A színházról is. Állandó félelmeim vannak például attól. hogy ebből a mi úgynevezett piacorientált világunkból egyszercsak eltűnik a művészet. Volt, nincs. És akkor már hiába akarjuk, soha többé nem tudjuk elvinni a gyerekeinket bábszínházba vagy operába. Rossz álmaim között szerepel az is. hogy a megkötött kezű új önkormányzatok első ijedtségükben látványos lépéseket próbálnak majd tenni, s ezeket a látványos lépéseket a kultúra kárára teszik. S a kultúra nélkül fölnövő nemzedék nem fogja tudni kezelni sem a számítógépeket, sem a gépeket, sem az országot. Abban a kevésben, amire az elmúlt negyven esztendőből büszkék lehetünk, a színház is benne van. Amikor egy amerikai diplomata elvetődött a még csak épülő zalaegerszegi színházba. és megtudta, hogy ez a színház egy mindössze ötvenezer lakosú városnak épül: ennyi volt a reakciója: .,Ezek a magyarok nem normálisak." Azt hiszem. ez a megjegyzés inkább irigységet takart. mintsem rosszallást. Az Egyesült Államokban ugyanis még a százezren fölüli lélekszámú városokban sincs mindenütt állandó színházi társulat. Évek óta pironkodva kell követelnünk azt az állami támogatást, amelynek összege olyan kevés a többi kiadáshoz képest, hogy igazán nem nekünk kellene szégyenkeznünk, ha szóba kerül. És az a rettenetes. hogy ez á kevéske összeg a fölnövekvő nemzedék jövőjét kérdőjelezheti meg. Valójában nem is értem. hogy miért van most itt ez a hatalmas kultúraellenesség.

' ***Halasi Imre (Pohárnok Gergely felvétele)***

– *Úgy érzi?*

– Egyértelműen. Mintha azért tartana ma itt ez az ország, mert túl sok pénzt pazaroltunk el a kultúrára. Én azzal a gondolattal értek egyet, hogy a művészek már bizonyítottak az elmúlt negyven év alatt - most a politikusokon lenne a sor.

– *Három esztendeje igazgatja a zalaegerszegi színházat. 1987-ben, harmincöt* évesen vette át *Ruszt Józseftől. Milyen* örökség *volt?*

– Nagyon nehéz. Ruszt már akkor színházi mítosz volt. És akkor jön egy fiatalember, egy olyan fiatalember, aki félig-meddig Ruszt tanítványának vallja magát. Őrületes kihívás. Ráadásul Jóska távozása után folyamatosan romlott minden. Az életkörülmények, a hangulat, a közállapotok. Mindehhez járult, hogy aránylag új színházról lévén szó, nem nagyon tudtunk a város színházi hagyományaira építeni. Igaz: ez rossz is volt meg jó is. Jobban kellett küzdeni a nézőkért, viszont fogékonyabbak voltak az új-ra. Másutt a színházba járás olyan rituálénak számított, mint vasárnap a templom. Na, itt ilyen nem volt. Ugyanakkor talán épp ez a helyzet segítette elő, hogy magunk köré gyűjtsük a fiatalok egy csoportját. Sok fiatalt vonzott ez a színház - nézőként és a társulatba egyaránt.

– *Ez fontos volt?*

– Nagyon fontos. Nekünk, mint az összes vidéki színháznak, az úgynevezett „mindenevő" színházak közé kell tartoznunk. Kell játszanunk vígjátékot, zenés darabot, súlyos drámákat; mindezt úgy, hogy egy bizonyos színvonal alá ne adjuk. A fiatalok ittléte tette lehetővé például, hogy operett helyett inkább musicalt játsszunk. És megtehettük. mert a közönség nem követelte az operettet: nem volt hozzászokva. Tény, hogy ezek az előadásaink

§?

- *A zöld kakadu, a Mélyvíz, A* Notre *Dame-i toronyőr -,* egyszóval a musicalek, a zenés darabok hozták a legnagyobb sikereinket. Ezen fölbátorodva még az idén be fogjuk mutatni *A revizor* megzenésített változatát, és egy Bergendy-musicalt is színre viszünk. A másik kérdés, amely a színházunkat nagyon érdekli, a művész és a társadalom viszonya. Ezt kutatta a Császár és komédiás és a Mefisztó is.

– *Érdekli* ez az *embereket?*

– Egy szűk réteget, de őket nagyon érzékenyen érinti.

– *Mennyire* lett Zalaegerszeg városáé a *színház?*

– Amennyire a magyar színházi életé. A részét képezi. Magyarul: kialakult egy réteg, amelyik szívesen jár az előadásainkra.

– *Milyen reményekre* jogosít *mindez?*

– Ha a kérdés arra utal, hogy a várostól milyen ígéreteket kaptunk, nos, nyugodt lelkiismerettel mondhatom, hogy semmilyent. Az új önkormányzat eddig még nem nyilatkozott, tudomásunk szerint a színházra vonatkozóan semmilyen tervet, koncepciót nem dolgozott ki. Sőt. Bizonyos jelekből kénytelen vagyok arra következtetni, hogy éppen a kultúrát kívánják föláldozni a „haza oltárán". Ebbe pedig nem szabad belenyugodni.

– *Vagyis követelőzni,* követelőzni...

– Azért nem ilyen egyszerű a dolog. A színháznak is megvan a lehetősége arra, hogy a saját körülményeit javítsa. Vállalni kell például azt, hogy az eddigieknél jobban megosszuk, polarizáljuk a közönséget. Kit csak a víg-játék érdekel, kit csak a súlyosabb dráma. Ez azt is jelenti, hogy sokkal nagyobb jelentősége lesz a műsortervnek. De ettől nem félek. A ki-hívásoknak örülni kell. A másik oldal az anyagi feltételek kérdése. Hogy mennyi pénzt tud keresni maga a színház. Ebben is tengernyi lehetőségünk van. A színház műhelyeiben például legalább húsz-harminc szakma képviselője dolgozik. Ők, ha ellátták a színházat, vállalhat-nak bérmunkát. A zalaegerszegi színházban olyan magas színvonalú a műhelyek munkája, hogy nincs az a díszlet, amelyet tíz nap alatt el ne készítenének, méghozzá fél-harmad áron, mint másutt. *A Mefisztó* díszletét, amely egy másik színházban 7-800 ezer forintba kerülne, nálunk 250 ezer forintból kihozták. Bérmunkában is vállalunk díszletkészítést, egyebek mellett a grazi színháznak is dolgozunk.

- *Járnak is eleget a* rendőrségre...

– Na, igen. Föl is jelentenek, meg is hurcolnak bennünket miatta. Valóban nemegyszer rendőrségi ügy lett a vége.

- *És hogyan kerültek ki belőle?*

– Mindeddig győztesen, bár kissé megroggyanva. Ezen a lelki kondíciónkat értem. Lassan kezd a hatalmába keríteni az a meggyőződés, hogy ha az ember itt valami újat akar, tutira veheti, hogy két héten belül föl van jelentve.

– *Ez amolyan vidéki* mentalitás?

– Magyar mentalitás. A „dögöljön meg a szomszéd tehene is"-mentalitás. Eddig mindig tisztáztuk magunkat a vádak alól. Várjuk a következőket. Mi mást tehetnénk?

– *Mi* lesz a következő *ürügy?*

– Ne adjunk tanácsokat. De azt azért elmondom, hogy szeretnénk létrehozni egy szinkronstúdiót. Videofilmeket szinkronizálnánk. Ez azért is jó lenne, mert egy vidéki színházban sok a ráérő idő. Mindez természetesen még mindig édeskevés ahhoz, hogy önmagát fönntartsa a színház.

– Most tehát *várják az önkormányzatok* jelentkezését?

– Tud jobbat? Pillanatnyilag azzal is nagyon meg lennék elégedve, ha egyáltalán ki-derülne, melyik önkormányzat hivatott támogatni a színházat: a városi vagy a megyei, illetve a regionális önkormányzat?

– *A minisztériumi* elképzelések *szerint egyfajta* besorolástól *függne az állami* támogatás. *Lenne üzleti és művészszínház,* s a kettő *között helyezkedne* el az *úgynevezett nonprofit* vállalkozás. *E percben melyik* kategóriát *tartaná* megfelelőnek a Hevesi Színház *számára?*

– Egyiket se. Nem tudom és nem is akarom sehová besorolni magunkat. Igazából nem értem ezt a kategorizálást. Mi szerint művészszínház egy művészszínház? Mi az ördög vagy ki az ördög dönti el? A szakmai közmegegyezés csak ábránd, mert a szakma nem ismeri a szakmát. Legföljebb szájhagyomány útján. Vagy mások? Ezt már ismerjük. Talán annak alapján lehetne eldönteni a besorolást, hogy hány tagozata van egy színháznak, feltételezve, hogy a többféle tagozat több funkciót tölt be. Ezek a nagyobb színházak működjenek állami támogatással, a kisebbek pedig, mint mi is, egyszerűbb feltételekkel, egyszerűbb feladatokkal és szerényebb anyagi körülmények között. Ne vegye szándékos értetlenségnek, de én halál komolyan nem tudom, mitől művészszínház a művészszínház. A mű-sorterv dönti el? Vagy az ott dolgozó művészek neve? Vagy a létrejött produkciók színvonala? Egyfajta színvonalat kell, hogy jelentsen, nem?

– *Minden bizonnyal.*

– A művészszínház kifejezést egy kissé elkoptattuk már. Ha művészszínházról beszélünk, akkor a vidékiek közül más nem jöhet szóba, mint Kaposvár és Szolnok, esetleg Pécs. A fővárosiak közül meg a Katona, esetleg a Radnóti, legalábbis az eddigi műsorterve alapján.

- *Ahogy én látom a zalaegerszegi színház*at, *egy bizonyos típusú modern* zenés *műfaj* megteremtése *mellett a nyitottság a* legfőbb *erénye. Most nem kizárólag* arra *gondolok, hogy mi történik a* színpadon. Hosszú évek *óta hoznak áldozatokat azért, hogy a fiatal magyar drámaíróknak bemutatkozási* lehetőséget teremtsenek a Nyílt *Fórum* keretében. *De ide* sorolhatom *egy* színházi *fesztivál, a Teatrio* létrehozását is. *Teszik ezt annak* ellenére, *hogy* ezek a *rendezvények inkább viszik a pénzt, mint hozzák.*

– Ez igaz. De én azt hiszem, hogy kevésbé költségesek, mint amennyi művészi és erkölcsi „hozadékuk" van. A Nyílt Fórum hatodik éve létezik, és azóta megfordult itt az ifjú drámaíró-nemzedék jelentős része. Békés Pál, Garaczi László, Kiss Irén, Sultz Sándor, Zalán Tibor és a többiek. Olyanok, akik időközben - ismert vagy kevésbé ismert - írókká lettek. Valamennyi részünk ebben nekünk is van. És mi más a dolgunk, ha nem ez? Egyebek között. A Teatrio jelentőségéről csak egyetlen mozzanat: a Mefisztó bemutatóján ott ült, mert ott akart ülni Emil Abersek, az Alpok-Adria Színházi Fesztivál igazgatója. Nem hiszem, hogy túlzás lenne azt állítani: a Teatriónak köszönhetően Szlovéniában és Ausztriában jobban ismerik a Hevesi Színházat, mint Magyarországon. Csak egészen halkan jegyzem meg, hogy a Mefisztó bemutatójára egyetlen magyar kritikus sem jött el, jóllehet mindnek küldtünk meghívót.

– Most *védekezzek?*

– Inkább ne. Ez a beszélgetés nem erről szól.

– A rossz *álmokkal kezdtük, mi lenne, ha most jönne* az a *bizonyos jó tündér?*

– Hogy teljesítse a kívánságaimat? Egészséges társadalmat kívánnék a magyar színháznak, az egészséges társadalomnak pedig jó magyar színházat.

Michael Coveney vezető angol színikritikus monográfiát írt a talán legizgalmasabb angliai színházról A glasgow-i Citizens Theatre huszonegy éve címen.

Harmincnyolc német nyelvű színikritikus szavazata alapján „az év színháza" a nyelvterületen a Claus Peymann vezette Burgtheater lett. Az év két rendezője Andrea Breth (Gorkij: Az utolsók, Bochum) és Peter Zadek (Csehov: *Ivanov,* Burgtheater); az év színésznője Jutta Lampe (Virginia Woolf: *Orlando,* Schaubühne), az év színésze Gert Voss *(Othello,* Burgtheater), az év drámaírói pedig George Tabori, Peter Handke és Bernard-Marie Koltes.

## SÁNDOR L. ISTVÁN

# A SEMMIRŐL NINCS MIT MONDANI?

## ÖRKÉNY ISTVÁN: RÓZSAKIÁLLÍTÁS

A felfedezés ezúttal elmaradt. Az Örkény-színház nem gazdagodott újabb bemutatóval. Nem sikerült a tizenkét éve halott író szépprózájának újabb darabját átmenteni a színpadra. Pedig Örkény maga többször élt ezzel a lehetőséggel; a Tóték és a *Macskajáték* kisregényből kiinduló színpadi változata után a *Pisti a vérzivatarbanhoz* egypercesek anyagát használta fel. *A Rózsakiállítás* színpadra állítása nem szerepelt az író tervei között. Erre most Horvai István vállalkozott (aki a Pesti Színház előadását rendezőként és dramatizálóként is jegyzi). A kísérlet kudarca többszörös tévedéssel magyarázható.

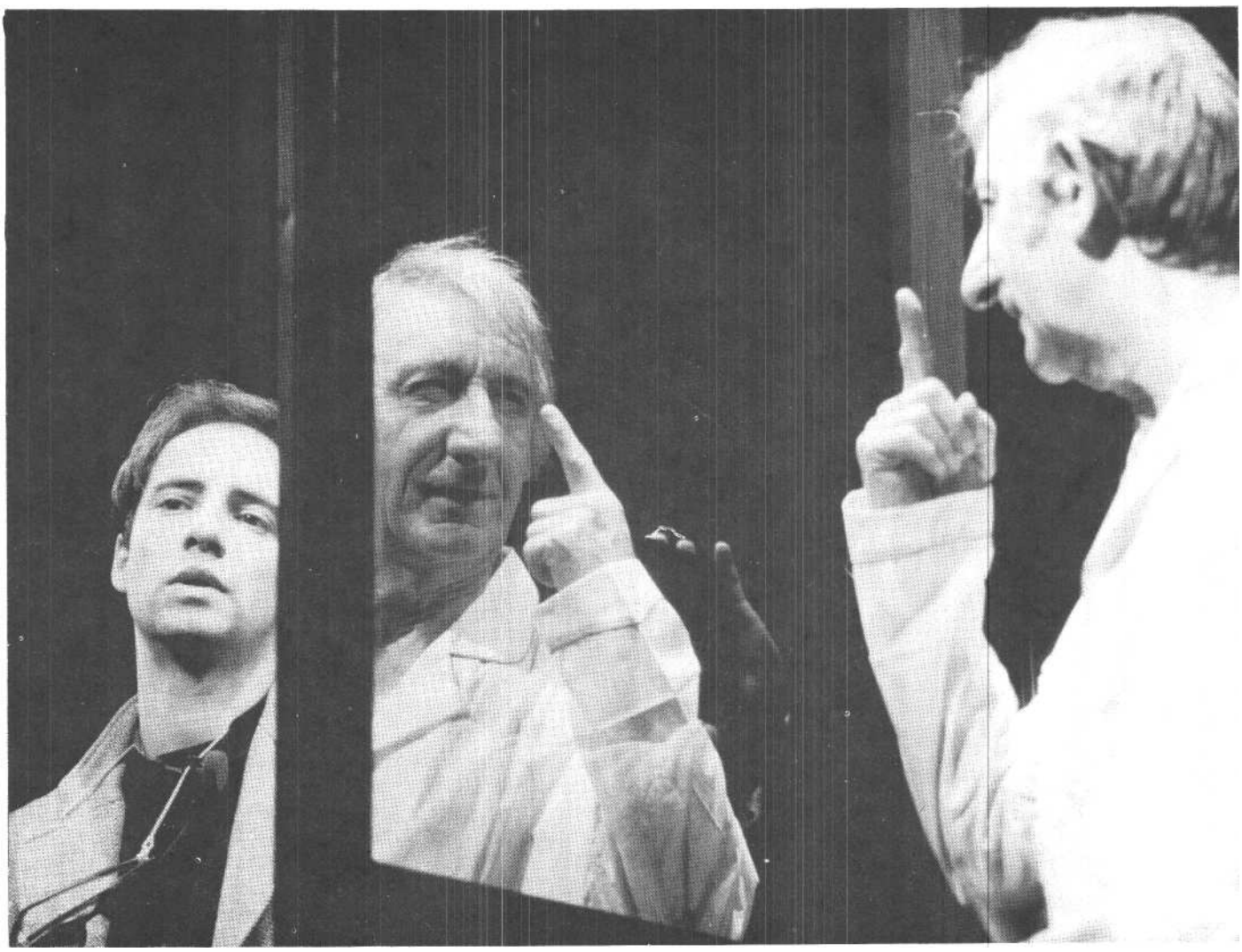
### Életevidenciák

Az első csapdát maga Örkény állította. A Rózsakiállítás természetét, jellegét ugyanis nagyon könnyű félreismerni. Egy realista kisregény álcájában maxiegypercest alkotott az író. Hiszen művét nem az alakok összetettsége vagy a történet megformáltsága teszi érdekessé, hanem -- akárcsak az egyperceseket -- csupán a helyzetek különlegessége. Az egy-két tulajdonsággal jellemezhető figuráknál. a meglepetéseket nem tartogató történetnél fontosabbak az erőteljes szituációk -- a halállal szembesülő, eltérő emberi élethelyzetek.

A halál félelmes titokzatossága és az élet titokban tartott közhelyei egymás mellett jelennek meg ebben a regényben. Ettől a banalitásoknak váratlanul különleges mélységei tárulnak fel. Egyszerre mutatkoznak összetartó erőnek és meghaladhatatlan gátnak. Egyszerre válnak láthatóvá az evidenciák és az abszurditások. Az evidenciák abszurditásai. Örkény művei úgy képesek feltárni életünk képtelenségeit. hogy ezek megszüntetését, kiiktatását még nagyobb képtelenségnek mutatják. Nem létezhetünk világunk evidenciái nélkül, de velük csak ilyenek lehetünk.

A groteszk világlátás lényege ez. Egyszerre ismerhető fel az élet alakításának emberi elszántsága és a korlátozottság keltette elképedés. Örkény túl van a realizmuson, de innen az abszurdon. Nem hiszi azt, hogy felismerhető emberi törvények mozgatják a világot, de ugyanakkor nem vállalja a cselekvőképességnek, a rendteremtés lehetőségének teljes tagadását. Már nem hisz a karteziánus ismeretelmélet lehetőségeiben, még nem fogadja el a világ megismerhetetlenségét.

A Rózsakiállításban ironizált evidenciák egyike épp a világ megismerhetőségébe vetett hit, a valóság megértésének elsőbbsége. Korom Áron, a fiatal tévés, a halált akarja lefilmezni. A megfigyelés által megismerhetőnek véli az elmúlást. Nem megélni, csak megmutatni akarja. A jelenség ábrázolása fontosabbá válik számára magánál a jelenségnél. Így ma-



***Rudolf Péter (Korom Ádám) és Garas Dezső***
*(J. Nagy)*

radhat vészesen kívül mindazon, ami körülötte (és benne is) történik. Korom alkotótársa, ellenpontja J. Nagy, az író, aki életének eddigi logikájával szakít, amikor - a halálra mint megélt szerepre készülve - részesévé, átélőjévé, sőt tétjévé is válik mindannak, amit ábrázolni, bemutatni akar. De a döntő pillanatokban nincs mit mondania. A halál közelében semmiről sem tud beszélni. Csak a semmiről tud beszélni.

Az a kultúra, amelyben maga az élet az egyik legfőbb evidencia, a halált csak kirekeszteni, kiiktatni képes az élet jelenségei közül. Az élet egyedülivé vált emberi néző-pontjából az elmúlás - mivel a természetnek, S nem a kultúrának a jelensége - a megsemmisüléssel válik azonossá. A mindent leromboló fenyegető ürességgel.

A kisregényben szereplő három haldokló ugyanennek a fenyegetettségnek a kiszolgáltatottja. Darvas, a tudós, még befejezetlen könyvét akarja megmenteni. Mikóné az édesanyjáról szeretne - a halálán túl is - gondoskodni. J. Nagy az utolsó erőfeszítéseket teszi, hogy túllépjen tehetségének, tehetetlenségének korlátain.

Az alkotás, a gondoskodás vágyában ugyanannak az individuális nézőpontnak az evidenciája jelenik meg. Az ember hatással akar lenni környezetére, nyomot akar hagyni maga után. De ha az élet pusztán csak egy-mástól elszigetelt individuumokban létezik - ahogy ezt a kisregény jelzi -, a halál valóban azonos a teljes megsemmisüléssel („J. Nagy mínusz J. Nagy egyenlő nullával"). Ez ellen azonban mindhárman fellebbeznek. Az egyediséget meghaladó általánoshoz, az egyéniségen túli közös emberihez, a személytelen emberiséghez fordulnak. (Mikóné a tévén keresztül fordul a környezetéhez. Darvas a szakmai utókornak diktál. J. Nagy a tévénézőkhöz be-szél.)

Ezáltal születik meg - kultúránk keretein belül maradva - a felülkerekedés esélye. Így jelenik meg ebben a műben is Örkény egyik legállandóbb témája, a kudarcban megélt győzelem. A halált Darvas azzal igyekszik legyőzni, hogy nem vesz róla tudomást. Mikóné azzal, hogy az emberi életet a természet része-ként képes szemlélni. A rózsákról beszél, néven nevezi mindegyiket. Közben öntudatlanul önmagára vonatkoztatja a haldokló hattyú metaforáját, a fehér rózsák tisztaságszimbólumát, a vörös virág sebzettségjelképét. J. Nagy elé-be megy a halálnak. Azzal leplezi le titokzatos misztériumát, hogy visszaemeli létébe. Életének, mindennapjainak részesévé teszi, napi eseményhez hasonlóvá egyszerűsíti. Ezzel tartja meg magának az élete fölötti rendelkezés lehetőségét.

***Tábori Nóra, Pap Vera, Kovács János, Szalai Krisztina és Szarvas József a Rózsakiállításban (Koncz Zsuzsa felvételei)***

Félsikerek ezek. Darvas egy félfejezetnyi némasággal búcsúzik. Mikóné mint örök vesztes. J. Nagy eddig megszerzett teljes tudásának devalválódásával. Ez történhet azzal a kultúrával, amely csak az életre igyekszik kiterjeszteni érvényességét.

## Az elmaradt titokfejtés

A második csapdát a színpadi adaptáció lehetőségeinek félreismerése jelentette. Horvai dramatizálóként alig változtatott a kisregényen. Megtartotta a mű szövegét, szerkezetét. Csak egy-két jelenetet csoportosított át, csak néhány információt épített bele a dialógusokba. Csupán egyetlen új mozzanattal - J. Nagy halálon túli megidézésével - egészítette ki az eredeti művet. Úgy érezhette, hogy nincs szükség lényeges változtatásokra. Ezzel a kisregény történetét önmagában is érdekesnek, alakjait magukban is teljeseknek minősítette. A színpadi megjelenítésből azonban az derül ki, hogy a történet alig motivált, sok esetlegességet, számos közhelyelemet tartalmaz. A figurák vázlatosak, sokszor csak jelzésszerűek. Nincsen mélységük, nincsen egyedi sorsuk. Ami a kisregény groteszk jelrendszerében pusztán csak egyik összetevőként, sajátos adottságként jelentkezett, a színpad eltérő törvényei között hibaként érzékelhető.

Még határozottabbá válik hiányérzetünk az előadás stílusát, stilizált világát figyelve. Ezáltal ugyanis eltűnik a színpadi játékból a kisregény meghatározó eleme: a reális élethelyzet, a valóságos háttér. Magára marad a történet, lecsupaszítva állnak az alakok. Egyedül életképtelennek tetszenek. Úgy tűnik, a dramatizálásnak vagy a helyzeteket kellett volna alaposabban kibontania, jelzésekből tényleges szituációkká alakítania, vagy esetleg a figurákat kellett volna elmélyítenie, többdimenziós alakokká formálnia. Így születhetett volna autonóm színpadi alkotás. A hűtlen hűség paradoxona ez. Enélkül az eredeti szöveg is csökkent értékűnek hat a színpadról. Mindaz, ami Örkénynél banalitás, az előadásban közhellyé csupaszodik. Ami a kisregényben hátborzongató irónia, itt humorrá egyszerűsödik. A regény inkább elhallgat a halál közelében, csak hogy ne hazudjon. Az előadás nevetésbe oldja

a keserűt, csak hogy ne kelljen szembenéznie a semmivel. Megfejtetlenek maradnak az el-múlás titkai, megszólítatlanok a mélységek. Valóban nincs mit mondani róluk? (Árulkodó jel, hogy az előadás két legsutább jelenete a két halál megjelenítése.)

## A díszletek uralma

A harmadik csapdát a rendező állította magának. amikor elfogadta a színjátékra teljesen alkalmatlan játékteret. David Borovszkij díszlete első pillantásra impozánsnak tetszik. Az üvegépítmény egyszerre idézhet virágokat nevelő üvegházat és kriptát. A rendezés azonban mindvégig tartózkodik attól, hogy metaforikus jelentést adjon a térnek (néhány apró, folytatás nélkül maradt mozzanatot leszámítva). Csupán esztétikai és funkcionális szerepet tulajdonít a díszletnek. Csak használni akarja, pedig teljesen használhatatlan.

A középen körbeforduló elem, a kétoldalt kiforduló üvegszárnyak többnyire szereplőket mozgatnak. Gyors eltűnések, előbukkanások eszközei. A színpadi varázslat azonban öncélúnak hat. Ahogy az esztétizálás is. A színpad előtere műanyagrózsákkal telerakva. A háttérből pálmák derengenek fel. Ebben a mesterséges virágoskertben alig néhány négyzetméter marad a színészek számára. Többnyire meg sem tudnak mozdulni. Nem is a saját lábukon járnak. A mozgó díszletelemek forgásával érkeznek a játéktérre. Aztán csak álldogálnak. Vagy ülnek a sötét üvegfal elé helyezett forma-tervezett karosszékekben. Mint megannyi bénaságra kárhoztatott színjátékos.

Nem tudnak mit tenni. Nincs hol megvetni a lábukat ebben a forgó díszletlabirintusban. Nincsenek ténylegesen megformálható alakok, sem valóságos színpadi helyzetek. A közhelyeiket, manírjaikat mozgósítják tehát. Jelen vannak a színpadon, anélkül, hogy bármi is történnék. Van, aki beéri karikatúrával. Mások magánszámokat igyekeznek felépíteni. Kevés sikerrel. Sok jó színészt együtt régen láttunk ennyire jellegtelennek.

*Örkény István: Rózsakiállítás* (Pesti *Színház)*
*Díszlet:* David Borovszkij m.v. *Jelmez:* Jánoskúti Márta. *Irodalmi konzultáns:* Székely Gábor. *Dramaturg:* Radnóti Zsuzsa. *Világítástervező:* Móray Ernő. *Zenei* szerkesztő: Molnár András. A rendező *mun*katársa: Várnai Ildikó. *Színpadra* alkalmazta és ren*dezte:* Horvai István.
*Szereplők:* Rudolf Péter. Bicskei Károly m.v.. Garas Dezső m.v. Németh László m.v.. Halász Judit. Tábori Nóra, Pap Vera, Kovács János, Szarvas József. Szalai Krisztina, Hetényi Pál. Takács Katalin m.v., Gyimesi Pálma m.v., Hartmann Teréz m.v., Martin Márta m.v.

PRO

FÖLDES ANNA

# ÉL MÉG BÁNK

## KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN

Önismétlés vagy a korábban megkezdett út folytatása, a siker nosztalgiája vagy a (saját) elért csúcs meghaladása? Találkozás - húsz év után -- egy fiatalemberre!?

Döntsék el azok, akik *látták is* Berényi Gábor 1971-es, legendává híresült grúziai *Bánk* bán-előadását. Én csak a hírét hallottam, s hogy *Az ember* tragédiája Epp Kaidu rendezte, korszakos észt előadásával együtt nyert fesztiváldíjat. Ezenkívül egy anekdotát őrzök róla - a rendező maga mesélte -, miszerint a premiert követően megkérdezte tőle a társulat egyik vezető színésze, vajon sejti-e, minek köszönhető a forró, már-már fenyegetően ki-robbanó siker. a tapsorkán. Azután elárulta: a színházban is, a nézőtéren is mindenki tudja - a vendégrendezőn kívül -, hogy Grúziában a párt első titkárának orosz asszony a felesége…

Bár közismert, hogy a színházi rendezők - a legnagyobbak is - előszeretettel fordulnak vissza a korábban már sikerrel megrendezett klasszikusokhoz. a művel először találkozó. de annak üzenetére az előadáson kívüli okokból fogékony grúz közönség előtt kivívott elismerés akár ellenindíték is lehetett volna. A mű megszületése óta majdnem folyamatos, 1848 márciusa óta fel-felizzó, közvetlen politikai aktualitása (hál' isten) elhalványodott. A kötelező olvasmányként lejáratott, diákelőadásokon végigunatkozott, sőt, urambocsá, végigröhögött, szinte csak az operaszínpadon librettóként megélni képes „tökéletlen remekmű" előadása ma nemcsak a Teréz körúti közönség előtt kockázatos. Illyés Gyula is hiába vállalkozott lelkes áhitattal a dráma veretes nyelvének, némileg csikorgó szerkezetének megújítására. Hiába tudjuk. hogy valódi drámai aranykincs birtokában vagyunk, a század utolsó évtizedében szinte könnyebb a *Bánk bán* paródiájával sikert aratni, mint az eredeti műről lefújni a port. ledörzsölni a rozsdát.

Berényi Gábor ennek tudatában szokatlanul nagy - pontosabban csak *nálunk* és csak most szokatlan mértékű - előzetes hírverést csapott az előadás körül. Nyilatkozataiban már a bemutató előtt igyekezett felelni a feltett és fel sem tett kérdésekre; bekonferálva a maga meghúzott, tömörített, minden ünnepélyességet szentségtörő módon nélkülöző kamara *Bánk* bánját, világos, feszes, Katona József tehetségéhez méltó előadást" ígért a déli lap olvasóinak.

Első benyomásunk a bemutatón az volt, hogy a szentségtörő *Bánk bán* vizuális keretét Vayer Tamás történelmi ihletéssel. esztétikusan és leleményesen teremtette meg. A konvencionálisan látványos operaházi tabló helyett a kort és a helyszínt közérthetően idéző, lényegében realista díszletet tervezett: a szép kulissza-kőfalakat a teret szűkítő és tágító kárpitfüggönyökkel tagolta. A klasszikus mű előre beharangozott modern kamaraváltozata csábit a harsány korszerűségre, de Vágó Nelly, a jelmeztervező felmérte: félszázaddal a frakkos Hamlet, évtizedekkel a pulóveres Mizantróp és a bőrruhás Lear. évekkel a farmeres Csongor után egy zakós-nyakkendős Bánk bán vagy ballonos Biberach már csak színházi kuriózum - legjobb esetben is csak külsőséges sikereffektus - lehet. Bánk bánt csak az általa hordozott problémák érvénye teheti kortársunkká.

A rendező szövegkorrekciói a megengedhető minimum közelében maradnak - olyannyira, hogy meg is kérdőjelezik önmagukat. A Katona veretes nyelvét vállaló. híven követő előadásban úgyszólván feleslegesnek hat, hogy „lakossa" helyett „lakója", „kennettje" helyett „fölkentje", „esenkedék" helyett „esengtem", vagy akár „virtus" helyett „erény" hangozzék el. Az igazi módosítások ennél lényegesebbek és - véleményem szerint - indokoltabbak is.

Azon már a múlt században sem botránkozott meg senki, hogy a rendezők - terjedelmi okokból és a dráma zökkenőit enyhítendő - húztak a szövegből. Izidóra szerepének és jeleneteinek kiiktatását azonban filosz lelkemmel meghökkentő „karcsúsításnak" éreztem mindaddig, amíg csak hallottam-olvastam róla. Utólag azonban azt kell mondanom, hogy *hiányérzetünk hiánya* igazolja a szokatlan méretű és merészségű beavatkozást. Mint ahogy azt is. hogy Berényi nemcsak ceruzával, de ollóval, sőt ragasztóval is húzott. A kezdet kezdetén máris kimetszi *a* dráma testéből az *Előversengés* dialógusát - de csak azért, hogy később a cselekmény logikai rendje szerint - a harmadik jelenetben - „visszacsempéssze" a szövegbe. A továbbiakban is szinte folyamatosan él hasonló, bár kisebb jelentőségű módo-

***Szegedi Erika (Gertrudis) és Rajhona Ádám (Bánk) a Játékszín előadásán (MTI-fotó - Rózsahegyi Tibor felvétele)***

sításokkal, sorcserékkel, szerkezeti korrekciókkal. Ezek egy része - az eredeti művet és az „1971-ben átdolgozott, átszerkesztett grúz variáns alapján 1990-ben a Játékszín számára készült új szövegkönyvet" párhuzamosan olvasva - öncélúnak, feleslegesnek tűnik, bár való igaz, hogy a látott előadásban egyetlen változtatás sem türemkedett ki a párbeszédekből: a néző - és a dráma szövegét alaposabban ismerő kritikus is - autentikusnak, gördülékenynek és logikusnak fogadta el az ollóval szerkesztett dikciókat. Igazából még az eredeti mű tanulságközlő királyi epilógját sem hiányoltuk. A Bánk tragédiáját lezáró, tárgyilagos óhaj - „Engedd meg illendően eltemettetnem" - katartikusabb pillanatban, magasabb érzelmi hőfokon zárja a drámát.

A jövendő filológusa számára tán tanulságos szövegmódosításokat a jelen színházkritikusa egyetlen szempontból ítélheti meg: segítettek-e a dráma és a rendező *mai* mondanivalójának kifejezésében? Amikor egy, a premiert megelőző sajtóközleményből arról értesültem, hogy tirádák és *politika nélküli* előadás készül, meghökkentem. Csak az előadás ismeretében vált világossá, hogy a szerencsétlen fogalmazás mögött a mű *hagyományos* politikumától való elszakadást kell értenünk. Berényi Gábor nem az évszázados, egészen a közelmúltig sorsdöntő és közérzetmeghatározó nemzeti sérelmek rekapitulációjára, de még csak nem is a milliók számára elviselhetetlen szociális feszültségek újbóli felhánytorgatására vállalkozik - innen a Tiborc-jelenetek drámaiatlansága -, hanem Bánk *legszemélyesebb* drámájára, a *bánki sérelemre* koncentrál. A szokott-nál nagyobb súlyt kap az előadásban az idősödő férfinak a körülmények által is szított, gyötrő féltékenysége, fiatal asszonyának el-vesztése.

De ahogy az Othellóban, Katona József ábrázolásában (és a játékszíni előadásban) is többről van szó. Bánk poklában nemcsak a féltékenység tüze perzsel, hanem ott sajog nagyúri méltóságában is nyilvánvaló magánya, kétfelőli szorongatottsága is; az ország romlásának tudatára ébredő, de a romlással szembefeszülő erők alkalmatlanságát is felmérő politikus társadalmi felelősségérzetének meghasonlása az igazi gyötrelem. Berényi férfisérelmeibe, személyes veszteségébe beleroppant Bánkját - bár szövege szerint Tiborc panaszára utal - mégsem csak a negyven esztendei szolgálatért száraz kenyérrel kifizetett paraszt sorsa teszi *vakból látóvá* Gertrudis udvarában. Tekintetét már akkor a valóra nyitotta, amikor a békétlenek tanácskozásán Petur szemére vetette, hogy belőle a nemzeti rút gyűlölet s nem az igazság beszél; hogy nem gonoszságért gyűlöl, hanem mivel a vele szembenálló más köntöst visel.

*A Bánk bán* színpadi története tanúsítja, hogy Katona drámája többnyire Tiborc és Petur alakítójának hoz igazi sikert. Az új értelmezés új szereposztó értékrendet is teremtett, fő-ként azzal, hogy helyreállította Bánk bán szín-padi becsületét. Rajhona Ádám nem egy nemzeti dráma rezonőr hérosza, hanem öregedő férfi és nagy formátumú politikus. Szenvedélye, megcsalatottságában rátörő fájdalma méltó a másokkal és önmagával szemben is kérlelhetetlen, következetes nagyúrhoz.

Melinda hagyományosan hálás naivaszerep. Fazekas Zsuzsa Bánk ifjú hitvesének tisztaságát ezzel szemben egy belső morális tartalmakat őrző, kemény asszonyember szintjére emelve, hittel és méltósággal érzékelteti, és ettől a tartástól még az őrület sem fosztja meg. Fazekas Zsuzsának elhisszük, hogy Melinda törik, de nem hajlik. Szegedi Erika is elveti a Gertrudis szerepéhez ragadt intrikussémákat. Nem leleplezni, hanem megélni igyekszik II. Endre uralkodni kényszerülő asszonyát; mintha a XII. század hajnalán egy Ibsen-hősnő ellentmondásos jellemével szembesítené vádlóit. Kár, hogy dikciójának triviálisabb tónusa né-hol sérti a szerep és a dráma méltóságát.

A leegyszerűsítő jellemkliséket kerülő előadás a konvencionálisnál összetettebb szerepet juttat Biberachnak is. Csuja Imre egy, szerencsétlen sorsa folytán deviánssá, gonosszá züllött, kiszolgáltatottsága ellen torzul lázadó, nagyon is mai fiatalt játszik - sajnos, nem elég árnyaltan és meggyőzően. Csíkos Gábor Tiborc szerepében láthatóan fél a sematikus politikum és a könnyfakasztó érzelmesség színpadi kísértetétől, a nagy elődök nyomasztó emlékétől, ezért fegyelmezett visszafogottsággal, feszengő önmérséklettel, néha tétova félmosolyokkal tolmácsolja a monológ mindnyájunkban élő sorait, de ezzel némileg hatástalanítja is Tiborc panaszát.

A hagyományokat okosan tagadó mértéktartás és a mű belső törvényeit tiszteletben tartó alázat jellemzi Lippai László Ottóját és Mádi Szabó Gábor Petur bánját is. Talán csak Benkő Gyula Mikhál bánja volt egy árnyalattal érzelmesebb, mint amit az előadás szikárabb politikuma megkövetelt. Tahi Tóth László Endre királyából viszont hiányzott a környezete által neki tulajdonított méltóság.

*A Bánk bán* körúti perújrafelvételén a drámával most találkozó fiatalság lesz a koronatanú, és ők is ítélkeznek. Ha ők elfogadják, és hosszú idő után végre újra *megélik* Bánk bán drámáját, akkor a szentségtörő rendezés *értékmentő* feladatot tölthet be.

KONTRA

STUBER ANDREA

# BÁNK BÁNK

„...Bánk a király személye - esküszöm / Meg is fogok felelni ennek, és / Habár tulajdon síromon fog is / A békességetek virágzani" - fogadkozik Bánk a dráma első szakaszának végén. S amikor a Játékszín hatodik *Bánk bán*-előadásán (december 10.) a címszereplő, Rajhona Ádám a fentiek szerint esküt tesz, megbotlik a nyelve. Sírotokon - mondja síromon helyett, s az elrontott birtokosrag miatt mindjárt meg is áll egy pillanatra. Sebtiben átgondolja a lehetséges alternatívákat: kezdje újra a mondatot vagy folytassa, mintha mi sem történt volna. Látszik, ahogy eljut a döntésig: a vihráncoló gyereksereg úgysem figyel, s úgysem érti a régies szöveg minden szavát, tehát fölösleges lenne ismétlésbe bocsátkoznia. Lelki kezével legyint egyet, s szavai tovább. Íme, két szó között lejátszódott a színpadon egy kis dráma, mely azzal ért véget, hogy a címszereplő reménytelennek nyilvánította az aznapi estét. Kár az igyekezetért, gondolta, hiszen sem a színpadi eseményeknek, sem a nézőtéri csittegéseknek-pisszegéseknek nem sikerült elérniük, hogy a publikum csendben maradjon. Nem irigylésre méltó ilyenkor a játszók helyzete. Átélt alakítások aligha születhetnek ilyen körülmények között, a színészek inkább csak a fegyelmezett feladatteljesítésre koncentrálnak. Bizonyára óriási önuralmat követel, hogy ne vegyenek tudomást a nézőtér produkciójáról.

Mindazonáltal Rajhona Ádám téved, ha azt hiszi, hogy a zajongó középiskolások nem figyelnek oda az előadásra. A folyamatos teremmoraj, a szünet nélküli csevegés egyáltalán nem független a színpadi történésektől. Az ifjú nézők nem vicceket mesélnek egymásnak, hanem kicserélik pillanatnyi véleményüket. Olykor pedig tanakodnak, közösen igazodnak el a darab szereplői és eseményei között. („Az a szakállas a *Bánk bán?"* - kérdi mögöttem valaki a szomszédját.)

Kétségtelen, hogy a színpadra alkalmazó és rendező Berényi Gábor s a dramaturg, Kárpáti Péter munkája jótékonyan szolgálja a tragédia áttekinthetőségét, követhetőségét. A húzások és szöveg-átcsoportosítások következtében szikárabb és logikusabb lett a cselekmény. Igaz, a kiselejtezett részek közé keveredett valahogy a darab svungja is. E szűk két órába nem fért bele a dráma lendülete, sodra, „nagy-szabása". Pontosan és okosan összeállított jelenetsort látunk, mely a dramaturgiai észszerűség jegyében jut el a kezdőponttól a végpontig, de a kettő között nincs ív. Ez a racionális *Bánk* bán-produkció szabatos, de fénytelennek és színtelennek mutatja Katona József tragédiáját. Könnyen megszerezhető irodalmi ismeretet ad, de színházi élményt nem. Úgy mondja el Bánk bán históriáját, hogy a - várhatóan tizenéves - nézők értsék. Érteni fogják. Érezni nem.

Ódon, hidegen sötét és összefoglaló a Vayer Tamás tervezte színpadkép. Benne rücskös kőfalak és keresztbe-kasul huzogatható függönyök szabnak határokat. (A karnisos térelválasztás divatja járványszerűen terjed színházainkban.) E díszlet elfogadható látvány. de a drámához túl általános háttér. A mű mindegyik helyszínéhez illik, tehát egyikhez sem jobban, mint a többihez. S ha mégis megpróbálnánk valamennyi eseményt az adott színhez kötni, az furcsa eredményhez vezetne. Arra jutnánk, hogy az egész első szakasz egy kocsma oldalában, sötét mellékutcában játszódik. (Hiszen a szereplők a falak előtt bonyolítják le ügyeiket, miközben zene és dáridózaj szűrődik be a színpadra.) Petur bán háza pedig leginkább egy vasúti kocsi lehetne, amelynek egyetlen kupéjában szorong az összes utas, a többi helyet üresen hagyva. (A színpad félreeső zugában üldögél, egymással szemben a békétlenkedésre ítélt féltucatnyi statiszta.) Nem szerencsésebb a függöny sem„ minthogy a sorsdöntő események eltakarására szolgál. Váratlanul lepel mögé szalad Ottó és Biberach, hogy ne kelljen a nyílt színen egy hihető tördöfés bemutatásával bajlódni. Ugyan--csak függöny mögé vonul Bánk, amikor gyilkos tettének végszava vészesen közelít. Gertrudis megértően és tapintatosan követi, nehogy a szemünk láttára kelljen összerogynia. Majd a szúrás után, a függöny egy részét lerántva (tépőzár!) még visszazuhan a látható területre. Kínosan mesterkélt az akció.

Berényi Gábor eligazító rendezése azt szolgálja, amit a színpadra alkalmazás és a dramaturgiai munka: *a Bánk bán* pofonegyszerű ismertetését. A rendező a helyzetek világosságára, egyértelműségére ügyel, ennek megfelelően mozgatja színészeit. Láthatóan számolt a nézők korával és mentalitásával, de bizonyos vonatkozásban ő is rosszul ítélte meg őket. akárcsak Rajhona az említett estén. Mert a fiatalok az állandó alapzajt olyankor fokozzák, amikor a színpadon történtekre reagálnak. S ha figyelünk, észrevehetjük, hogy viharos reakcióikat a hiteltelen mozzanatok váltják ki. A patetikus pózok, a hamis gesztusok, a természetellenes megnyilvánulások. Amit nem hisznek el, azt nevetik ki az ifjak. Modortalanul, de egészségesen, őszintén. Mulatságosnak találják, hogy Lippai László Ottója rövid időn belül kétszer is térdre borul. Felkacagnak, amikor a sótlanul és szótlanul üldögélő békétlenkedők a közönyös bámészkodást megszakítva, kórusban lelkesednek. Kuncognak, amikor Benkő Gyula Mikhál bánja túl teátrálisan emeli üdvözlésre a karját. Vihognak, amikor Szegedi Erika Gertrudisa ‚hálóingre és köntösre derék-szíjat vesz fel, tőrrel az övben. Somolyognak a Bánk fiát játszó kedves, mosolygós kisgyerek láttán. (Talán csak egyszerűen visszamosolyognak rá, mivel a színpadon ezt senki nem teszi meg.) És nyerítenek, amikor Gertrudis oly kicsináltan esik el Bánk keze által. Hangos örömmel ismerik fel a tépőzárat. Kifelé jövet is azt emlegetik.

Egy héttel később, a december 18-i előadáson ismét iskolások töltötték meg a nézőteret, ezúttal csak félig. Ennek megfelelően csendesebb, nyugodtabb (fél)ház fogadta a produkciót. A műélvezet ugyan ekkor sem volt zavartalan, a folyamatos fecsegés zaját most a szín-falak mögül biztosították. Ezen az estén mégis kiderült. hogy Rajhona Ádámban megszületett Bánk bán. Ha hagyják, megéli előttünk egy nagyformátumú drámai hős sorsát. Megérteti velünk, mit jelent Bánk számára a Melinda jelszó, s hogyan tör elő egy férfiból az addig nem ismert féltékenység. Érzékeljük lelke viharait és kétségbeesett igyekezetét, hogy józanul mérlegelje személyes sérelmét és az ország ügyét. Megteremti azt az erőt és morális fölényt, amellyel ‚maga mellé állítja a békétlenkedőket, és lefegyverzi Petur bánt. Látjuk rajta, hogy hosszas oda nem figyelés után egyszer-csak felfogja Tiborc panaszát. Kifejező a Gertrudis iránt érzett undora és megvetése is. S Bánk egy riadt mozdulata - ahogy hirtelen elkapja kezét Melinda válláról - elárulja azt a nagyon emberi döbbenetet, amelyet felesége megőrülése vált ki belőle. Rajhona az előadás végén hatalmas tapsot kapott.

Tapasztalatainkat összegezve, egyáltalán nem mondhatjuk. hogy a *Bánk bán* diákközönsége *kritikátlanul* viselkedik *a* Játékszínben.

*Katona* József: Bánk *bán (Játékszín)*
*Díszlet:* Vayer Tamás. *Jelmez:* Vágó Nelly. *Zene:* Novák János. *Dramaturg:* Kárpáti Péter. *A rendező munkatársa:* Bodori Anna. *Kamaraszínpadra alkalmazta* és *rendezte:* Berényi Gábor.
*Szereplők:* Tahi Tóth László, Szegedi Erika. Lippai László, Rajhona Ádám, Fazekas Zsuzsa. Benkő Gyula, Tahi József, Mádi Szabó Gábor, Uri István, Bal József, Csuja Imre, Csíkos Gábor.

SZŰCS KATALIN

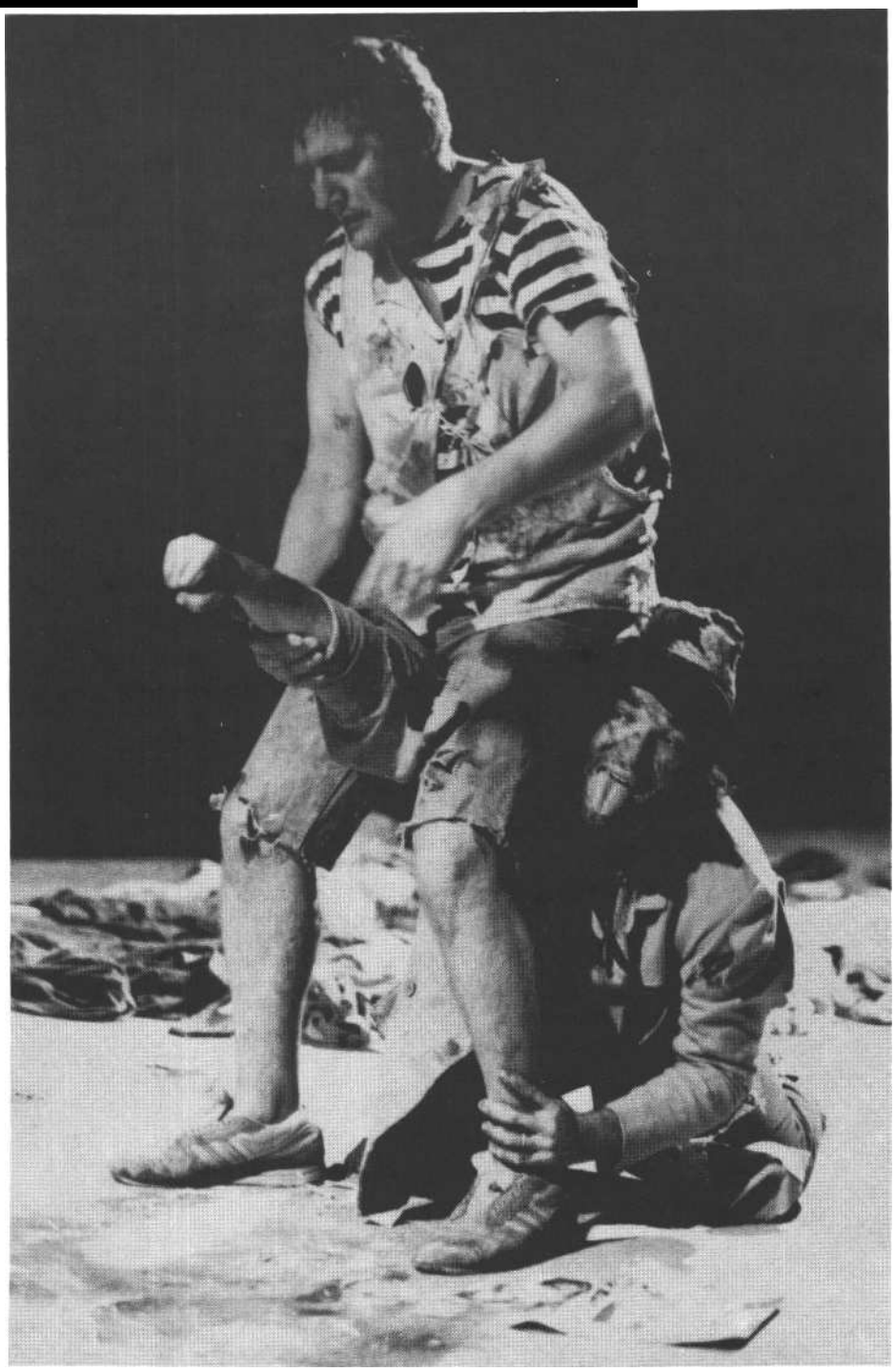
# VÉGJÁTÉKVERZIÓ

## ZALÁN TIBOR: AZUTÁN MEGDÖGLÜNK

Katartikus és lehangoló Zalán Tibor *Azután megdöglünk* című drámája az újvidéki H csoport előadásában. Katartikusan lehangoló. Pedig a becketti abszurddal, e ma már klasszikusnak számító végjáték-szituációval nehezen egyeztethető össze a katarzis fogalma. Adott esetben mégis erre kerül sor. Talán mert Zalán drámája csak látszólag, külsőségeiben követi, formanyelvként használja a Beckett teremtette tradíciót. Lényegét tekintve azonban „hagyományos" mű, amelynek végkövetkeztetése megegyezni látszik ugyan a végjáték-szituációk eleve elrendelt megoldottságával (azaz megoldhatatlanságával) - amennyiben az ember (az emberiség) önfelszámolásába torkollik -, de ebben a játékban benne van a veszteség és ennek feltételeként a lehetőség mozzanata is. A méhében egy új élet - lehet, hogy torz, lehet, hogy nyomorék, de élet - lehetőségét hordozó „utolsó" asszony elpusztítása a nem tudatosult öngyilkosság végzetes gesztusa. A véghelyzet Zalán számára kiindulópont az emberi társadalom működésének modellálására, a társadalmasodás folyamatát élő ember természetének diagnosztizálására.

A civilizáció csaknem teljes pusztulása, önfelszámolása után - valamikori létére jószerével már csak az asszony vérvörös rúzsa emlékeztet - megmaradt három ember, II, Al és Ila. Viszonyrendszerük felfogható a társa-dalom kicsinyített másaként, a társadalmasodás igen magas fokáról a csaknem kezdetekig, az állati ösztönöknél alig magasabb rendű életműködések szintjére visszazuhant emberiség rövidített, gyorstalpaló fejlődéstörténete-ként. És ennek a fejlődéstörténetnek, szemben a végjáték dramaturgiai hagyományaival, lényege a pszichológiai realizmus. (Legalábbis az előadás ezt látszik igazolni.)

Az újvidékiek bemutatója valószínűleg attól hatásos, hogy felismerték a drámának fent jelzett, a becketti abszurdtól elütő sajátosságát. Bár Hernyák György rendezése is hangsúlyosan utal a formanyelvi előzményre, amikor például a rongykupacokból előkecmergő szereplőket körülvevő „világvége"-térbe még egy kukát is belekomponál - a játék meghatározója az alapszituáció abszurditásán túl a pszicholó-



***Törköly*** **Levente (Al) és Bicskei István**
***(11)***

giai realizmus. A konkrét szituáció - miközben a színészi játék szinte drasztikusan hitelesíti - egyszersmind általános érvényűvé tágul. egyetemes értelmet nyer, az eredendően jelképes mozzanat pedig konkrét szituációban képes megjelenni és működni.

Hétköznapi értelemben hitelesek, valószerűek az olyan abszurd elemek, amilyen például a primitív társadalmakat idéző hatalomszimbólum, az „ezüst"-dominó (vagyis egy nyilvánvalóan egyszerű alumíniumlapocska). Ezt a véglények hierarchizált „társadalmának" csúcsán elhelyezkedő II - Bicskei István - birtokolja, a „kiválasztottság" legitimitását biztosító, tündérmesébe illő eredettörténettel teremtve meg a jelkép erejét. A közmegegyezés alapján alattvalói státusban levő Al - Törköly Levente -. pedig kitüntető kegyként, a gyönyörök gyönyöreként játszhat vele, mígnem rátalál egy hasonló „ezüst"-dominóra, s ezzel a hatalom jelképének birtokába jut. Ezután rádöbben az ezüstdominó alumínium voltára, s a szimbólumértéket megteremtő történet hazugságára. Al megrendülésében és II meghunyászkodásában benne van az egymás iránti bizalom, a közmegegyezés megszűnésének, az olykor kegyetlen, megalázó, de mégiscsak közös játék elvesztésének emberi fájdalma: a szerepek felcserélődésében pedig megszólal a hatalom mibenléte és a birtoklása iránti szerzői-rendezői szkepszis.

Konkrét fizikai cselekvés: gyilkosság áldozata lesz a titokzatos negyedik szereplő, a félelmet hozó kalapos ember (Bakos Árpád). A zene nyelvén beszélő - ha úgy tetszik, a művészetet jelképező - szaxofonos az élet szimbólumaként kenyeret hoz, ám egyszersmind benne ölt testet az a megfoghatatlan rettegés is, amit Halálnak nevezünk, s ami éppen e megfoghatatlan voltában elpusztíthatatlan. A kalapos ember hozza az egyébként élettelen térbe a zöldellő ágat, a megújuló természet jelképét, amely két másik élet, a várandós Ila és magzata meggyilkolásának, vagyis az élet megszüntetésének eszközévé válik. A kalapos férfi alakja és a hozzá kapcsolódó jelképek még ennél is többféleképpen, rendkívül össze-tetten értelmezhetők, s ez valószínűleg legalább annyira rendezői, mint szerzői érdem.

Miközben fogalmi szinten felvetődik élet és halál, hatalom, idő és időtlenség problémája, a cselekvés szintjén megszületnek a mindennapok túlélési stratégiáinak olykor megmásíthatatlan, jóvátehetetlen válaszai, máskor csupán válaszkísérletei. Az időről és időtlenségről filozofáló Ila vagy Al többnyire a szerző iróniájának eszköze. Amikor azonban a jelen elviselésének egyetlen esélyeként Ila - Vicei Natália - nem hajlandó emlékezni a Robbanás előtti életére, hanem a jelenből teremti meg saját

***Vicei Natália (Ila)***
***(Dudás Szabolcs felvételei)***

múltját, vagy amikor Al e szándékosan elfelejtett múlt felszínre hozásáért küzd, akkor mindketten *élik a* filozófia feltette kérdéseket. Ez történik akkor is, amikor történettelen, múlt nélküli vegetáció „természetes" - vagy mondjuk így: állati - harmóniáját megtörve Al megteszi az első emberi gesztust Ila s ezzel az emberi lét felé, és így átrendeződnek a három lény közötti kapcsolatok.

Al akkor is a teória felvetette kérdést éli, amikor hiúságból, félelemből, megcsalattatásból, irigységből, de mindenesetre racionális érvekkel győzi meg IIt Ila gyermeke világrahozásának tökéletes értelmetlenségéről. Fájdalmasan megrendítő, szánalmat ébresztő, vesztességérzetet keltő *ez* a döntés, s a létfilozófiai általánosítás felé terelő szimbolika következtében egyetemes érvényű is. A művészi alázatnak, a rongyokba burkolt lelki lemeztelenedésnek egészen kivételes példája az, amit az újvidéki színészek a nézőtől karnyújtásnyira, tehát a hamisság leplezésének lehetősége nélkül mutatnak.

*Zalán Tibor.' Azután megdöglünk (Az újvidéki H csoport előadása)*
*Rendező:* Hernyák *György.*
*Szereplők:* Bicskei István. Törköly Levente, *Vicei* Natália, Bakos Árpád.

BUDAI KATALIN

# AMIT NEM LEHET TUDNI

## BERNARD SHAW: SOSEM LEHET TUDNI

Várakozással és kíváncsisággal készülődtem a Várszínházba. „Sosem lehet tudni"-alapon. Bizonyára maradt még valami a jó öreg Shaw-ban, ami átfordítható, átmenthető mostanra. Például az új nőtípust lehetne a század eleji feministák csipkedésének örve alatt leleplezni - gondoltam. Azt az új businesswoman-imágót, aki diplomatatáskával érkezik a „Slender You" tornáztatógép projectjéről, és karriertréningre igyekszik. Vagy a szétszakított családok, a másodrendűvé lefokozott apák keserveit játsszák majd ki? - morfondíroztam. Vagy a másság, a más ruha, más hanghordozás, más ízlés iránti türelmetlenséget? Ez a „feminista írónő és három gyermeke"-történet ugyanis minderre alkalmas lenne: az asszonynak végre el kell mondania, ki is az az elhagyott, maradi, zsarnok apa, akitől megmentette gyermekeit, egyszersmind reájuk erőltetve a maga érzelemmentes, rideg, észérvű „új nő"-képzetét. Végül ütődött ügyvéd, kedves öreg pincér, hozományvadász filozófus, fogorvos és briliáns agyú jogtanácsos segítségével létrejön az összeborulás, azaz a nézetek és életvitelek konszenzusa - a tengerparti üdülőhely télikertjének pálmái alatt, víg maszkabál közepette.

A minap megdöbbentett kissé, ahogyan a kiváló színházesztéta Ibsenről beszélt: minden megérdemelt tisztelet ellenére mára elavultnak s érdektelennek minősítve őt. Nem tudom, Shawról most mi a véleménye. Mert míg Ibsenben lenyűgöz az alig változó lélek akár „mechanikusan és előre kikövetkeztethetően lepergő" imbolygása, éppen azért, mert ismerős és közös, addig Shaw-nál a tizenkilencedik század végének hol zavaros, hol erőszakos, hol naiv társadalomjobbító ideáinak kigúnyolása mára riasztóan avíttnak hat. Míg Ibsen - úgy tetszik - inkább „feljövőben" van ismét, addig Shaw egyre ürül, szürkül. Leginkább talán - Johannáján kívül - csillogó szócsatái, paradoxonai élnek, szinte önállósodva maguktól a daraboktól.

Kiindulópontomhoz visszakanyarodva, ezért töltött el várakozással, vajon Csiszár Imre mit vesz észre, mit hoz közel, mit emel ki ebből a nőgyűlölő, nőfricskázó vígjátékból, amely elegánsan molyosodó prémgallérra emlékeztet. Nem olyan rendező ő, aki csak úgy, jobb híján, időkitöltőnek vesz elő darabot, különösen nem egy izgalmas, megoldatlanságaival is elgondolkodtató *Csongor és Tünde* után.

Nos, teljes a csalódás. Két és fél óra ücsörgés után sem derül ki, mit keres a budapesti Nemzeti Színház kamaraszínházának patinás épületében Bernard Shaw ír szerző Sosem lehet *tudni* című, 1898-ban írott műve. Kellemes, ügyesen lebonyolított, néhol enyhe mosolyra, derülésre biztató előadás ez, a szakmai rutin valamennyi jegyével, bármiféle szikrázás, telített színpadi pillanat, önmaga iránt támasztott tartalmi igény nélkül.

***Gábor Miklós (Clandon) és Molnár Zsuzsa (Gloria) (Pohárnok Gergely felvétele)***

Az, hogy ízléses és dekoratív a színpadkép (a halottasházat idéző rakparti vendéglőt leszámítva), látványosak és jellemzőek a ruhák - Székely László, illetve Szakács Györgyi megszokott magas színvonalú munkái -; szakmai minimum ugyan, mégis olyan gyakran csalódunk e téren, hogy ennyit legalább érdemes leszögeznünk.

A szereplőkkel nincs semmi baj: saját rutinjuk páncélzatában biztonságosan közlekednek ebben a szecessziós-iparművészeti hatású világban. Vass Éva, Agárdi Gábor, Kováts Adél a Barta- és Szép Ernő-darabokból jönnek át - így legalább nekünk, magyaroknak bebizonyosodik, hogy Szép Ernő van olyan jó író, mint Shaw, ha nem jobb, még akkor is, ha ezt csak mi tudjuk.

Kínkeservesen próbálok magyarázatokat kiötölni. Kellett valamiféle közönségcsalogató, tuti darab. De hát ez már nem az! Vagy Csiszár talán a szűkebb körű atelier-darabok felé indulna ezzel a Shaw-rendezéssel a monumentális formák világából, mondjuk, az Enquist-típusú szerzők intenzív, fojtogató szférájába, s ez az előadás valamiféle „formába lendülést" célozna meg? Ennek viszont mindenképpen ellentmondani látszik a külsődleges, dekoratív, szenvtelen, semleges biztonsági játékmód.

S a közönség pontosan érzi ezt. A játék tele van nagy kimenetekkel, úgynevezett abgangokkal, de közülük egy sem „jön" be. Az egész nem képes olyan hangulatba hozni, hogy az egyéni produkciók nevettető végszavait hálásan fogadjuk.

Éppen emiatt nem lenne sportszerű részletesen értékelni az egyéni teljesítményeket: a hangulatos szólókat, a Kováts-Cseke ziccerpárosból Kováts Adél racionális-sprőd humorát, Reviczky Gábor abszurd, fanyar színpadi jelenlétét, Agárdi Gábor visszafogott, földön járó bölcsességét. Viszont az általános megfoghatatlanságon belül is múlt nélküli, indokolatlan maradt Vass Éva Clandonnéja (sajnos sok szöveghibával is) és bizonyos mértékig Gábor Miklós túlzottan gyermeteg-sértődöttre, mondhatni „Lukács Gyuri bácsisra" vett eltaszított apafigurája.

Céltalanul, értelmetlenül eltöltött, üres idő volt ez - nem mondható, hogy sosem lehet tudni, mikor mire lesz még jó. Még tanulság sem vonható le belőle.

*Bernard* Shaw: Sosem lehet *tudni (Várszínház)*
*Fordította:* Ottlik Géza. *Díszlet:* Székely László. Jelmez: Szakács Györgyi. *Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Rendezte:* Csiszár Imre.
*Szereplők:* Vass Éva, Cseke Péter. Kováts Adél Molnár Zsuzsa, Reviczky Gábor. Gábor Miklós. Pataky Jenő, Agárdi Gábor. Körtvélyessy Zsolt, Papp Györgyi.

# ZAPPE LÁSZLÓ

## ÖREG EMBER NEM VÉN EMBER

## BEAUMARCHAIS: FIGARO HÁZASSÁGA

A Nemzeti Színházban, mielőtt a játék elkezdődnék, Figaro bemutatkozik. Ballonkabátban jön ki a színpad elejére, és elmondja életrajzát. Annak a hosszú monológnak jó felét, amellyel a szerző eredetileg a bonyodalmak végső kibogozódását tartóztatta fel. Ebből az önéletrajzból ugyanis megtudhatja a néző., hogy egy nem éppen fiatal ember készül itt házasulni. Sok mindent megért, sok mindenen keresztülment már a vőlegény, míg megállapodott a Sevilla melletti Aguas-Frescas-i kastélyban mint várnagy, és végre nősülésre is gondolhatott. A dramaturgiai beavatkozásból származó nyereség tehát annyi, hogy megérthetjük, miért a szerepnél idősebb Haumann Péter játssza Figarót. Meglehet, ezt az alakítás önmagában is igazolhatná. Ezzel szemben kétségtelen veszteség, hogy a fontos és ma is igen időszerűnek tetsző társadalmi mondanivalókat hordozó biográfia nem az események csúcspontján. a nézői figyelem maximális koncentrációja közben hangzik el, akkor, amikor még csak ráhangolódunk az előadásra, amikor még nem tudjuk igazán, miről is lesz szó, s nem érzékeljük azt a világot, azt a közeget, amelyben a hőssel mindez megeshetett. Az aktuális célzások is magukban állnak itt, s legfeljebb csak egy jobb kabarékonferansz hatását kelthetik. De nemcsak az előrehozott szöveg súlya csökken attól, hogy nem az eredeti helyén hangzik el, hanem a történet drámaisága is veszít erejéből. Részint a monológ másik fele, a filozofikus gondolatok, tűnődések legalább annyira összefüggenek a felsorolt emlékekkel, mint az alcím szerinti „őrült nap" történéseivel. részint pedig ennek az önvallomásnak az a drámai funkciója, hogy utána egy másik, jelentősebb, súlyosabb, tartalmasabb, ismerősebb Figarót lássunk a gesztenyésbeli bohózatban.

Az Iglódi István rendezte *Figaro* házassága és benne Haumann Péter azonban adós marad Figaro igazi drámájával. Es nagy lehetőséget szalasztanak él. Mert ha mertek szakítani a szerep életkori kliséjével, sőt Illyés Gyula

***Ráckevei Anna (Suzanne), Léner András (Chérubin) és Haumann Péter (Figaro) (Koncz Zsuzsa felvétele)***

szövegével is, akkor lehámozhattak volna más sztereotípiákat is, darabról, szerepről egyaránt. Mert a legkülönbözőbb világnézetű és mindenféle esztétikai indíttatású elemzések Figaróban általában a ravasz, cseles, okos, ügyes, mindig a talpára eső diadalmas polgár mintapéldányát látják. Holott talán nem is kell nagyon megvakarni a történetet, hogy átlássuk: Figaro egyetlenegyszer sem győz benne. Egyetlen fondorlata sem válik be, egyetlen csele sem sikerül, különféle intrikái folyton keresztezik egymást, és mindig visszahullanak kieszelőjük fejére. Helyesen tette az új fordítást készítő Forgách András, amikor a „folle journée"-t nem „bolond napnak", hanem „őrült napnak" magyarította. A véletlen a dolgok összekeverésében és kibogozásában egyaránt nagyobb szerepet játszik itt a józan értelemnél, az okos számításnál. Figaro polgárerényei közül legfeljebb a sorsot elfogadó, az életet ámulattal szerető bölcsesség működhet igazi jelentősége szerint. Figaro legalább annyiszor sül fel, mint Almaviva, a sorsnak éppúgy ki van szolgáltatva, mint ura. Valójában önhitt balekok mindketten, akik egyaránt azt képzelik, hogy urai az eseményeknek, holott csak elszenvedői. Míg a gróf születésétől, rangjától eredezteti magabiztosságát, az inas a maga öntudatát furfangos eszéből, élettapasztalatából, sokirányú képzettségéből meríti; lényegében azonban mindketten képzelődnek. Az „őrült nap" logikájának valami ilyesféle értelmezés felelne meg igazán. S a kopaszodó, öregedő Figaróhoz jól illenék is a kiszámíthatatlan sorsával merészen szembeszálló, elszántan küzdő balek drámája. Haumann Péter azonban a mindig győztes Figarót állítja színre már-már zavaró precizitással. Öreg ember nem vén ember - tudatja minden energikus megnyilvánulása. Valamennyi gesztusa, hangsúlya pontosan kiszámított, tévedhetetlenül találja el a nézői reflexeket. Nemcsak nevetett, de folyvást meglep, meghökkent, érdeklődést kelt maga iránt. Ezt szokás mifelénk igényes, ízléses szórakoztatásnak nevezni. Csak hát Figaro alakjában ennél mérhetetlenül több lehetőség van.

Ha már újrafordíttatták Illyés Gyula után a darabot, úgy vélnénk, ezzel a színháznak, a rendezőnek valami célja van. Az előadás során azonban az a legfeltűnőbb, hogy nem is tűnik fel: másik szöveget hallunk. Pedig Forgách Andrásé elég jelentős mértékben eltér az Illyésétől. Nem jobb vagy rosszabb annál, hanem más stilisztikai közegben mozog. Nemcsak abban nyilvánul ez meg, hogy Zsuzsit visszakereszteli Suzanne-ná, ami helyes: a Zsuzsi nagyon idegenül hangzik a spanyolfrancia nevek társaságában: de hogy Mamlasz bírót Hübele névvel illeti, az viszont rossz, mert egyáltalán nem illik a figurához. Forgách András szövege végig köznapibb, keresetlenebb s talán városiasabb. A rongyosból cafat lesz, a kikapósból kicsapongó, a deli, daliból szép, vidám, a másítból változtat, az aranyosból ennivaló, a nyúlfiból tapsifüles, az iszonyú tréfából rémes vicc, a kis szemtelenből kis hülye (egyáltalán, igen érdekes, hogy mikor hülyéznek Illyésnél és mikor Forgáchnál). Az utolsónak riherongy, a cuppanós csóknak nagy puszi felel meg az új fordításban. Forgách András a közkeletű idegen szavaktól sem tartóztatja meg magát, indiszkréciót emleget, amikor Illyés azt írja: „bántott a szava", a cselszövést intrikának nevezi, nála nem tollba mondják a levelet, hanem diktálják, „Isten veled!" helyett „Agyő!"-t köszönnek, a furcsa sors abszurddá válik, s azt, hogy micsoda zűrzavar, úgy fejezik ki: milyen bizarr ez az egész!

Haumann ballonkabátja az előadás elején még az új szöveghez illő Figarót ígér, de mihelyt szögre akasztja ezt az anakronisztikus ruhadarabot, mintha el is felejtkeztek volna róla a produkció összes létrehozói, hogy eredetileg talán valami mást akartak. Az őrült napot nem a történet, a cselekmény alapos elemzésével és az annak megfelelő játékstílussal, ha-nem őrült ötletekkel igyekeznek ábrázolni. A legkirívóbb, hogy a grófné - akit itt grófnővé léptettek elő, holott származásáról legalábbis *A sevillai borbélyból* már tudhatunk valamit - fel akarja akasztani magát ágyának baldachinjára, s a kötél ezután sokáig a nyakán marad. Ez mindenféle értelmetlen játékokra kényszeríti Bánsági Ildikót, aki úgy tesz, mintha a grófné holmi sálnak vagy nyakéknek igyekeznék feltüntetni a kötelet. A nézők ezen jót kacarásznak, s közben minden más elsikkad, ami a színpadon folyik. A morbid ötlet nem illik sem a grófné jelleméhez, sem a darabhoz, sem az előadás többi eleméhez. Ugyanígy nem illeszkedik semmihez az, hogy olykor operai recitatívóként, csembalókísérettel mondják a szöveget, sem az, hogy a méla lovász többször is visszatér megtudakolni, miért is kellene lóhalálában Sevillába vágtatnia, sem az, hogy a tűzi-játékot előkészítő szolga robbantó szerkezetet hurcol a nyakában. Mindebből nem áll össze stílus, az őrültségekből nem fejlődik ki következetes, abszurd darabértelmezés és annak megfelelő játékfelfogás. Az előadás alapját a hol jobban, hol gyengébben alkalmazott konvenció képezi, sikerét is annak köszönheti. A történet végül is roppant mulatságos, és az előadók is eléggé professzionálisak ahhoz, hogy a poénok ne sikkadjanak el.

Igazi jellemet azonban csak Bubik Istvánnak sikerül ábrázolnia: Almavivája nemcsak pontos rajza a feudális előjogok és a felvilágosultság között vívódó nagyúrnak, de van benne valami egy hatalmasra megnőtt gyerek kiszámíthatatlanságából, szeszélyességéből. Elkényeztetett, kényelemhez szokott ember ő, aki nem érzékelheti igazán, hogyan is élnek azok, akikre szép elvei, eszméi vonatkoznak. Az előadás legjobb - talán az egyetlen igazán jó - ötlete az a fürdőlepedő, amelyben Bubik színpadra lép.

A Suzanne-t játszó Ráckevei Anna szaktudása vígjátékban őszintébbnek, természetesebbnek hat, mint tragikai szerepekben. Bánsági Ildikó játéka nemigen látszik ki a rendezői ötletek alól; hol bőgnie kell, hol csembalóznia, hol a kötéllel bíbelődnie. Ami mégis kibukkan mindezek alól, az olyan fokú asszonyi gyengeséget sejtet, amely szinte valószínűtlenné teszi részvételét a férje elleni intrikákban. Marcellinát Törőcsik Mari pompás, rikító öregasszonynak mutatja, akinek sok színébe jellemének és drámai szerepének hatalmas fordulata is belefér. Léner András igazi lányos kamaszt hoz színre Chérubin szerepében, kiváltképpen remekül tud félni, reszketni, megrettenni. Raksányi Gellért, Horkai János, Ivánka Csaba, Végh Péter, Mihály Pál az előadás nyújtotta keretek között precízen működik közre; mindenki hozza a neki kijáró néhány poént. Veress Gabriella díszlete viszont nemcsak csúnya, hanem alkalmatlan is, Kaczur Csilla ruhái pedig éppoly következetlenek, mint az egész produkció.

*A Figaro* házassága mindemellett most is bizonyára nagy sikert fog aratni. Jelentős színészek, a szakma java szórakoztatják a közönséget pontos, gondos, célratörő munkával. Csak éppen az egésznek a célja, értelme, Beaumarchais vígjátékának tartalma vész el.

*Beaumarchaís: Fígaro* házassága *(Nemzetí Szinház)*
*Fordította:* Forgách András. *Díszlet:* Veress Gabriella. *Jelmez:* Kaczur Csilla. Zene: Mártha István. Dra*maturg:* Bereczky Erzsébet. *A rendező munkatársa:* Kutschera Éva. *Rendezte:* Iglódi István. *Szereplők:* Bubik István, Bánsági Ildikó, Haumann Péter, Ráckevei Anna. Törőcsik Mari, Raksányi Gellért, Madarász Éva, Léner András, Horkai János, Végh Péter, Ivánka Csaba, Botár Endre, Mihály Pál, Péntek Zoltán.

Újjáalakul a Brecht egykori lakóházában berendezett (volt NDK-beli) Brecht-centrum: „multimediális orientációjú" irodalmi központként fog működni. A nevét megtartotta volna, ám ez ellen a Brecht-örökösök tiltakoztak, így az intézmény új neve: Új Diderot Társaság.

Otomar Krejča kerekedett felül a Laterna Magicával való vitájában: visszakapta hajdani színházépületét, ahol kísérleti stúdiót alapít majd.

BÉRCZES LÁSZLÓ

# KINEK KELL A SZÍNHÁZ?

## ANDREI ŞERBAN BUKARESTI RENDEZÉSE

A bukaresti Nemzeti Színház hatalmas színpadán téblábolok, körülöttem a tizenhárom év szünetet követő, kivételes vendégjátékot megelőző, pánikos nyüzsgés: a Kolozsvári Állami Magyar Színház Rendőrség-előadásának börtönrácsos vasszerkezetét építik a műszakiak. A zajban magyar és román vezényszavak repkednek, mellettem színészek haladnak el, szöveget, járásokat memorizálnak, emitt vödröt cipel egy tűzoltó, mások kellékeket ellenőriznek, a kezdetleges tolmácskészülékeket szerelgetik. Fáradtan vagy frissen, cinikusan vagy lelkesen, ijedt naivitással vagy rutinnal álcázott lámpalázzal - teszik a dolgukat.

Állítólag tüntetnek az épületen kívül, de még én, a kívülálló is csak rovom a fölösleges köröket a színpadon, elnézem, ahogy végül a technikus beállítja a fényeket. Egy kósza fénysugár a még le nem eresztett vasfüggönyön túlra téved, s egy pillanatra megállapodik a jobb oldali erkélyen árválkodó táblán, rajta a felirat: „In culise", szóval kulisszák között. A tábla a tegnap esti előadás után felejtődött ott, az Andrei Şerban rendezte produkció utolsó képét vezette fel. Sok-sok táblát követett ez a felirat, illetve az általa jelzett utolsó jelenet, mely sokunk számára megválaszolta az elő-adás címében feltett kérdést: *„Kinek kell a színház?"*

***Andrei Şerban***

### Különös hajó különös utasai

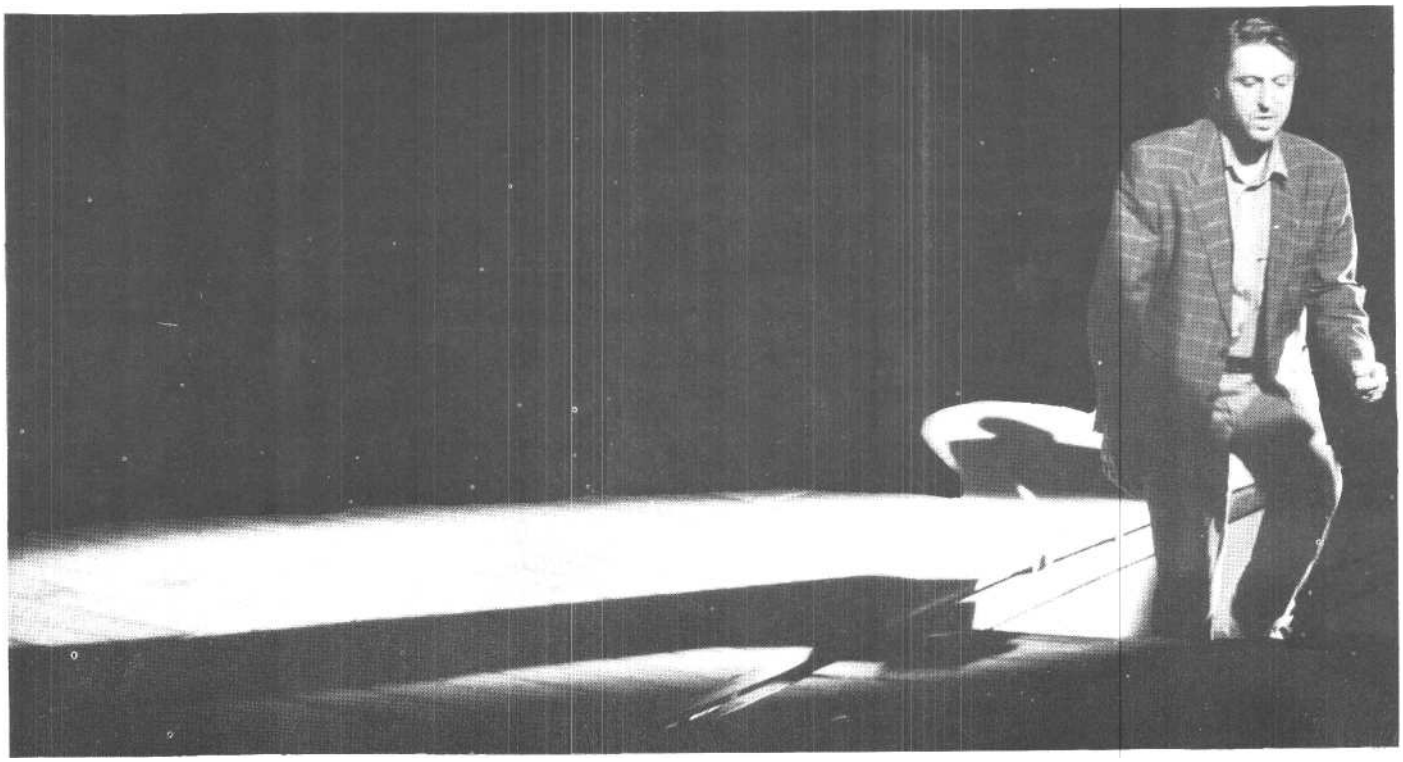
Az első képben - az erkélyen elhelyezett egyes számú táblán ennyi áll: „Nyílt tengeren" - Timberlake Wertenbaker angol írónő színdarabjának szereplői még azt sem tudják, van-e a világon színház. Különös hajó különös utasai ők: angol fegyencek, akiket 1788-bari, az elsők között szállítanak a messzi Ausztráliába. Ott töltik le büntetésüket, és mellesleg meghódítják a puszta. sivár, majdhogynem lakatlan új kontinenst. Az írónő műve nem a hódításról szól. Őt - s még inkább a darabot színpadra állító Şerbant - az érdekli, hogyan születik színház a semmiből. A rabok ugyanis lehetőséget kapnak, hogy a hadnagy vezetésével színházi előadást hozzanak létre. A sztori soványa: a tisztek nagyképű vitákat folytatnak, és közben kegyetlenül gyakorolják a hatalmat, a foglyok pedig esetlenül próbálnak, szerepért versengenek, veszekednek és féltékenykednek, lázadnak és meghalnak.

Már a felütés első pillanatai kijelölik a két szélső pólust, amelyek között az előadás lebonyolódik.

*Az egyik a* megszólítás. A kétezer néző lassan elfoglalja helyét, a széleken ácsorgó reménykedők is bevackolódnak a lépcsőkre. Még teljes a fény a teremben, amikor a színészek bevonulnak. Rajtuk jelmez: paróka, egy-kori tiszti egyenruha vagy rabrongyok, de még „civilként" beszélgetnek, ráérősen elfoglalják helyüket a nézőtér fölé magasodó hajóorr fedélzetén vagy lenn, a hajó belsejében. Egy fogoly a korlátra borul, hátán véres csíkok; egy tengerész korbácsolni kezdi, már csak a színpad fényei maradnak, javában benne vagyunk az előadásban.

A színészek telj s természetességgel közlekednek a bukaresti Nemzeti Színház és az ausztráliai fegyenctársulat között. A kétféle jelenlét - itt lenni köztünk 1990-ben a román főváros színházában, és megidézni a két évszázaddal ezelőtti távoli kontinenst - magától értetődően olvad össze, a Mary, John, Liz és Robert nevezetű foglyoknak az ausztrál senkiföldjén feltett kérdései: kell-e a színház, és hogyan is kell azt csinálni?, itt és most hangzanak el: Maia Morgenstern, Simona Măicănescu, Mircea Rusu és a többi színész önma-gát és bennünket kérdez. Mindez nem jelképesen értendő. Köztünk, a nézőtéren járnak-kel-nek. beszélgetnek velünk. megpróbálnak meg-győzni igazukról.

A színház ellen ágáló tisztek persze hatalmukat fitogtatva, tekintélyüket görcsösen őrizve a zárt emeleti páholyokból intézik beszédeiket hozzánk, a „plebshez'. Nem csak a szín-házról van itt szól ők végül is a szabadságot vonják el, amikor a próbákat letiltják vagy a rabszínészekre láncot vetnek. Saját, erőszak által elnyert szabadságukat őrzik rettegve, amikor, úgymond, esztétikai vitákat folytatnak,



***Jelenet a Kinek kell a színház? című Şerban-előadásból***

közben pedig a háttérben szeretkezve gyakorolják a kevesek jogait.

Közénk a színészek jönnek - hogy megértésre, érintésre, szeretetre vágyva iparkodja-nak megfogalmazni, felmutatni magukat. Mellénk ülnek, kérdeznek vagy játszanak velünk, valakitől a táskáját csenik el - visszaadják majd -, mást pedig elcsábítani próbálnak. „Rég túl vagyunk ezen" - legyinthetnek sokan, kik a hatvanas, hetvenes évek úgynevezett amatőr előadásain nőttek fel, amikor is minden csoport provokálta a nézőket vagy legalábbis megpróbálta bevonni őket a játékba. A bukaresti Nemzeti Színházban sokkal többről van szó: arról a folyamatos kapcsolatról és kommunikációról, amely akkor is megvalósul, amikor a színészek a „helyükön", vagyis a színpadon vannak. Számukra a színpad nem pódium, hanem természetes élettér.

(A színészi jelenlétet említve jut eszembe a produkció, amelyet másnap a Nemzeti másik termében láttam. Megjegyzendő egyébként, hogy a hatalmas épületben négy mozgatható, süllyeszthető, sokféleképpen átalakítható játéktér található, és a kétezer főt befogadó terem színpadánál nagyobbat én még nem láttam. Nos, a vasárnap délelőtti kedves kis játék címe *Meghallgatás* volt. Andrei Şerban, aki a külföldre menekült nagy román rendezők - Pintilie, Ciulei, Penciulescu, Esrig, Şerban - közül elsőként tért haza dolgozni, négy hónapot töltött Romániában, és a szereplőgárda toborzásakor szigorú „amerikai" módszert alkalmazott: a meghallgatást. Az előzetes érdemek nem sokat számítottak, idős bölények és ifjú titánok egyaránt vizsgázni kényszerültek. E felvételi produkciókból állított össze műsort tizenkilenc fiatal színész. Megszámolhattam őket, ahogy szép sorban helyet foglaltak a színpadon, majd egyenként bemutatkoztak. Tizenkilenc vadidegen ember, amint bemutatkozik - kevés unalmasabb szituációt lehet elképzelni. „Jó reggelt, Andrei Şerban" - kezdte mind-egyik, ahogyan az augusztusi meghallgatáson is kezdte. Majd ki-ki olyan pompás helyzetgyakorlatot kerekített a „semmiből", hogy a nézőt nem a fáradtság, hanem a kíváncsiság kerítette hatalmába. Ezután rövidebb-hosszabb produkciókat láthattunk, a befejezés pedig a mikroszkóp élességével mutatta meg azt a közvetlen kapcsolatot, amely színész és néző, színpad és nézőtér között kialakulhat, és a Wertenbaker-mű előadását is meghatározta: a végső közös táncban a színészek lejönnek a tapsoló nézők közé, majd együtt felmennek a színpadra, és táncolnak tovább. Egyik-másik színész megköszöni a táncot, s átengedi partnerét szomszédjának. A zene szól tovább, a színpadon táncolnak a párok, és egyszer csak észrevesszük: a színészek rég elmentek, tapsunk közülünk való társainknak szól, nézőtér és színpad összeér, a játszók által lefektetett pallókon valamennyien szabadon közlekedhetünk.)

## A közös játék öröme

A színészek és nézők közötti párbeszédben az utóbbiak tapsukkal vettek részt. Ez kezdetben a régen látott „nagy művészeknek" szólt, s ez a reakció megítélésem szerint legtöbbször idegen a hiteles színházi szituációtól. De hamarosan észre kellett vennem, hogy a taps önkéntelen és igaz válaszokba csúszott át. Nem a közösen elfogadott konvenció megtartása, nem az üres illedelmesség megnyilvánulása volt ez, hanem az elhangzott szövegekkel, a látott történésekkel együtt élő, együtt lélegző publikum őszinte reagálása. Egyszeri közös térbe és időbe került ott és akkor minden jelenlevő.

A közvetlen kapcsolat, a folyamatos dialógus még nem színház. Az eddig leírtak alapján akár arra is gondolhatunk, hogy e színháznak nevezett épületben fórumot, agorát találunk, vagyis a színpad elvesztette eredeti funkcióját. Nem így van. Az eddig leírt jelenség éppen annak fényében nyeri el valódi jelentőségét, ha tudjuk, hogy a fikció és a képzelet teremtő ereje mindvégig szárnyán röpteti a produkciót. A sztorit ismertetni felesleges; az tulajdonképpen megfelel egy színházi előadás születési folyamatának. Furcsa egzotikumát, egyediségét a kor és a helyszín adja. A próbákon, illetve a próbák akadályoztatása során kibomlik előttünk a foglyok élete, kapcsolatok születnek, a készülő produkciót talán megváltó áldozatok esnek, a hadnagy-rendező pedig kétségbeesetten küszködik - nemcsak a rendet védő merev hatalommal, hanem magával a feladattal: az elkészült előadással kell majd bizonyítania, hogy legyen az puszta kontinens, szigorú fogolytábor vagy vidám barakk, igenis, színházra szükség van.

A megszólítást elemző hosszú kerülőút után most érkeztünk el az előadás felütésekor már

tapasztalt másik szélső pólushoz: *a látvány*-hoz. Ez, a rendező és a díszlettervező (a Şerbannal Amerikában is együttműködő Both András) által közösen alkotott, öntörvényű költői látomás nem keretezi, díszíti vagy kiegészíti a játékot. Sokkal inkább a játék része, illetve természetes közege. A kezdetben elöl, középen ágaskodó hajóorr később leereszkedik. Hatalmas, puszta színpadot kapunk, rajta jobboldalt leanderre emlékeztető, gyönyörű, virágzó fa áll, baloldalt száraz, korhadt fatörzs hever. Benn, a színpad mélyén apró kavicsos, homokos „sivatag" váltja fel a deszkapadlót, hátul, tőlünk már végtelen távolságban jelennek meg az egyes jelenetek intim terei, melyek elé néha áttetsző tüllfüggöny és lámpák sora ereszkedik. Itt látjuk a hadnagy szobáját, vagyis ágyat, széket, asztalt, itt jelenik meg a rém-képekkel viaskodó, fáradt, öreg tengerész csónakja, amellyel utolsó tengeri útjára indul álmai asszonyának társaságában. Itt merednek majd ki a földből az akasztófák, s ezek lábánál üldögélnek halálraítélt, életbeszakadt fogoly-társaink, egyikükön már rajta a bilincs. Ő szomorúan kérdezi majd: érdemes-e még játszania? A válasz az áldozat szükségességéről szól: megmenteni nem tudják a lányt, csak az utolsó közös játék örömét kínálhatják fel. És ő játszik velük, megszületik az előadás. Eltűnik Ausztrália, eltűnnek a rongyok, nem halljuk már a tisztek pattogó vezényszavát és ostoba vitáit. Gyönyörű, életteli barokk zene zeng fel, fehér kosztümben, rizsporos parókában színészcsapat viharzik a színpadra, a fenti erkélyen az utolsó táblát állítják fel: „In culise". Lázas izgalom, utolsó próba, már csak a taps-rend van hátra, a nagy Garrick meghajlását igyekeznek felidézni... Felmegy a függöny.

A két szélső pólus - megszólítás és *látvány* - összekapcsolódik. A színészek által lefektetett pallók mint uszályt kapcsolják a nézőteret az előadás hajójához. E hajón akasztófák és mentőcsónakok, halott és virágzó fák, puskák, távcsövek és egy könyv, címlapján talán Shakespeare neve. És a hajón sok-sok ember: rövid életű hierarchia alkalmi váll-lapjait hordozó kapitányok, tisztek, foglyok, sőt egy tudatlan bennszülött is. E közös élethajón egy produkció időtartamára együtt sír és nevet néző és színész, boldognak és szabadnak érzi magát minden utazó.

(A Romániában első ízben megrendezett Caragiale-fesztivál alkalmából jártam Bukarestben. A romániai színházak országos találkozóján Andrei Şerban - általam sajnos nem látott - másik rendezésének, *az Antík trilógiá*nak ítélték a fődíjat. A második díjat Árkosi Ár-pád kolozsvári rendezése, a *Rendőrség* kapta. Antal Csaba pedig a legjobb díszlettervért vehetett át különdíjat.)

# KÖTŐ JÓZSEF

# TOMPA MIKLÓS NYOLCVANÉVES

Tompa Miklós, állami díjas, érdemes művész nyolcvanéves.

Nevét hiába keresem az utolsó nyomtatásban megjelent színházkataszterben, az 1969-es kiadású *Színházi* Kislexikonban. A Hont Ferenc szerkesztette, 1962-ben megjelent *Magyar Színháztörténet* sem említi munkásságát, minthogy szemlélete szerint a kelet-európai szocialista tömb kialakulása után az államhatárokon kívül nem létezett az egyetemes magyar színjátszás szerves részeként működő kisebbségi színimozgalom. Az 1972-ben megjelent A színház *világtörténete* című kiadvány Romániáról szóló fejezete már megemlíti egy mondatban: ,,... munkáit a lélektani elemzés mélysége jellemzi."

1910. december 28-án született Udvarhelyen Tompa Lászlónak, a síjas, bajviselt. konok arcú székelyek költőjének fiaként. A költő édesapa a színészt ,,egy sötét kor bús gyermekeit szépségek fényével vigasztalónak" nevezi. A családi fészeknek ez a szelleme határozza meg pályaválasztását.

Művészetszemlélete a budapesti Nemzeti Színházban, Németh Antal iskolájában formálódik. Pályakezdése idején a naturalista játékstílus és a kommersz dráma van divatban --de az ifjú művész most ízelítőt kap Németh Antal európai szemléletéből. Ekkor kötelezi el magát életre szólóan Tamási Áron és Németh László filozófiája és dramaturgiája mellett (1990-ben majd Tamási Áron-díjjal tüntetik ki Tamási életművének színreviteléért), és megtanulja: a nyitottság hiánya a színházat a holt betűk otthonává teszi. és a szellemi élet perifériájára sodorja.

A feltöltődés évei után hazamegy alkotni Erdélybe. Feltehetően mélyen ivódtak tudatába apja sorai:

,,...s véreimmel a tél
Felbonthatatlanul egybeölel."
(Erdélyi télben)

Itthon, a negyvenes évek elején, a világégés közepette a Kemény János vezette Kolozsvári Nemzeti Színházban igyekszik kifejezni az emberi értékek tiszteletére alapozott, toleráns transzilván szemléletét, Tamási Áron *(Énekes madár),* Németh László *(Villámfénynél),* Kovách Aladár *(A téli* zsoltár), Jékely Zoltán *(Angalít* és a remete), Bánffy Miklós *(A nagy úr),* Molter Károly *(Örökmozgó)* műveivel. Elő-adásaiban Németh Antal iskolája nem a stilizáltságra való törekvésben nyilvánul meg, ha-nem az írói mondanivaló előtérbe helyezésében. a naturalista színjátszás kötelező mesterségbeli konvencióinak háttérbe szorításában, abban az igyekezetben, hogy az életszelet helyett a művész ,,...az életet összefüggéseiben.

***A Fáklyaláng. Tompa Miklós rendezésében***

***A Kispolgárok előadása***

alakulásában, fejlődésében ragadja meg és ábrázolja". *(Negyedszázados* a marosvásárhelyi *színház.* Gergely Géza beszélget Tompa Miklóssal. Igaz Szó, 1971. november.)

A történelmi fordulat után, a totalitarista rendszer álértékeket fetisizáló művészetszemléletével szemben az európai értékeket állította központba. Amikor a szocialista realizmus jegyében tartalmatlan patetizmust kellett művelni, akkor Szabó Ernővel, Kovács Györggyel szövetkezve 1946. március 10-én útnak indították a marosvásárhelyi Székely Színházat. Hihetetlenül rövid idő alatt formálták sajátos alkotói műhellyé a színházat, amely Tompa Miklós vezérletével csakhamar a romániai magyarság első színházává vált. Amikor meg akartam fejteni a kiugrás titkát, az Utunkban Molter Károly egyik színibírálatára bukkantam, amelyben a romániai magyar irodalom kiemelkedő személyisége, maga is drámaíró, már 1948-ban így vélekedett: ,,...kollektív testületnek érzik… egy betanult és összehangolt kemény főrendezői kézből ered céltudatos mozgatásuk". Újraolvasva a bírálatokat, visszatér az összehangolt, egységes játékstílus, a művészi átlényegülés, a remekül kidolgozott összjáték dícsérete. Miközben a realizmust szokás volt összetéveszteni a naturalizmussal, Tompa Miklós egy szinttel a valóság fölé tudta emelni a színpadi játékot. A főrendezői kéz megbújt a kollektív alkotás mögött, csak néhanéha bukkan elő egy-egy színibírálatban a „rendezői ötletesség, alkotó kezdeményezés" méltatása, például Szász Jánosnak az 1951-es *Úri* muriról írott bírálatában. És itt egy furcsa paradoxonra kell felhívnunk a figyelmet. Mikor a Székely Színház antológikus értékű előadásaira emlékezünk *(Optimista tragédia, Ványa* bácsi, *Kispolgárok, Éjjeli menedékhely, Úri muri, Sirály, A revizor, Az elveszett levél, Fáklyaláng, A tanítónő, Budai Nagy Antal),* nem is igen kutatjuk, név szerint ki jegyezte ezeket a remekművű színpadi alkotásokat, hisz mind a Székely Színház szellemének szülöttei. S a szellem atyja: Tompa Miklós. Életének fő műve tehát az egyéni pályáját ki-jelölő rendezéseken túl, maga a Székely Szín-ház, a romániai magyar szellemi élet e példa-értékű nagy kísérlete.

Az apologetikus kor azonban csak a hatalom falanszterálmait meg nem zavaró alkotói szemléletet tűrte el, a másság jogáért küzdő, az élet valódi igazságait kimondó művészszínházi kísérletek elszigetelődtek, légüres térbe kerültek. Ez a sors várt az ötvenes évek második felében a Székely Színházra is. Az elnemzetietlenítésre törő hatalom minden eszközzel bomlasztotta az együttest - így omlott össze egy életmű. Tompa Miklós ekkor hatalmas tudását és tapasztalatát a színművészeti főiskolán gyümölcsöztette. A sors különös kegyeként magam is részt vehettem néhány óráján, s csodálattal követtem egy-egy szerepértelmezését, egy-egy szituációkibontását. A hallgatók megtanulhatták a legfontosabbat: nem elég utánozni a valóságot, hanem a jelképiség töltetével kell az életszeletet megeleveníteni; következésképp a színház nem interpretál, hanem újraalkotja a világot.

A Székely Színház utáni korszakban Tompa Miklós legjelentősebb rendezői munkái Tamási Áron és Németh László műveinek színrevitelehez fűződnek, s ez mindenképpen az értékekhez való ragaszkodást, a művészi pálya elveinek folytonosságát jelzi. Mára ez a folytonosság mérce lett: valóban jelentős vállalkozás csak a Székely Színház szintjén születhet. Egy Reményik-sor jut eszembe: „A lélek él és munkál csendesen." Ezt köszönjük Tompa Miklósnak, midőn köszöntjük nyolcvanadik születésnapján.

# Az 1990-es év (XXIII. évfolyam) tartalomjegyzéke


A színikritikusok díja 1989/90 10/35

**Cikkek, dokumentumok, esszék, tanulmányok**

BALASSA PÉTER
Mind el 1-2/2
(Samuel Beckett halálára)

BENTLEY, GERALD EADES
Cenzúra Shakespeare korában 3/38

BOGÁCSI ERZSÉBET
„Nem kívánatos" kritika 10/31

BULGAKOV, MIHAIL
Napló 3/23

Bűvészinasok 1-2/34
(Egy moszkvai tanácskozás jegyzőkönyve)

EMŐD GYÖRGY
Az avoni hattyú dalai 7/6
(A Szentivánéji álom fordításáról)

EÖRSI ISTVÁN
Shakespeare, a megoldhatatlan 7/13

ERDMAN, NYIKOLAJ
Levelek a száműzetésből 9/19

GÁBOR ÉVA
Megsemmisített drámák 1-2/17
(A fiatal Lukács György zsengéiről)

GÁBOR MIKLÓS
A furcsa pár 1-2/9
(Színész és rendező)

Jegyzőkönyv anno 1952 10/27

KELETI ÉVA
Hogy tükröt tartson... 4/41
(A színházi fotózásról)

KOLTAI TAMÁS
Kedves Olvasó! 1-2/1

KOZMA GYÖRGY
Ascher Tamás,
a gyomorbajos hippi 4/13

LUKÁCS GYÖRGY
Dokumentumok 1-2/16

A Lulu szerzőjéről 3/6
(Összeállítás Wedekind, Zadek, A. Kerr és Brecht írásaiból)

MÁRTON LÁSZLÓ
„Bátorkodom békességet szítani" 7/14 (A windsori víg nők fordításáról)

MÉSZÖLY DEZSŐ
Lépcsőházi lelemény 7/10
(A Szeget szeggel fordításáról)

MOLNÁR GÁL PÉTER
A nyugtalan hős 5/15
(Részlet a Latinovits című könyvből)

Az összeférhetetlen (Viszockij) 9/29

NÁNAY ISTVÁN
Falakon kívül 9/7
(Színiiskolák, -stúdiók)

PÁLYI ANDRÁS 7/16
A lengyel Hamlet
(Wyspiański-átdolgozás)

P. MÜLLER PÉTER
Drámairodalmunk - Örkény után 5/1

SAÁD KATALIN
Üzenet Kaposvárnak 9/1

SÁNDOR L. ISTVÁN
A széthulló kultúra színháza 9/38
(Kazincbarcikai fesztivál)

SZEGŐ GYÖRGY Színház-forma-jelentés 1-2/29
(A Nemzeti Színház építészeti pályázatáról)

SZŰCS KATALIN
A Németh Antal-dosszié 6/27
(Egy igazoló eljárás dokumentumai)

A Turbin-botrány 3/28
(Bulgakov drámájának drámája)

WYSPIAŃSKI, STANISLAW
Hamlet (párbajjelenet) 7/17

**Kritikák**

BÉRCZES LÁSZLÓ
Anyák és gyermekek 6/13
(Szilágyi Andor: A rettenetes anya, Szolnok)
A szavak elvesztése 11/31
(Shakespeare: A vihar, Szatmárnémeti)
Pintert rendezni 12/39
(Hazatérés, Veszprém)

BÓTA GÁBOR
Diákos, vásári univerzum 8/39
(Doktor Faust, Állami Bábszínház)

BUDAI KATALIN
Ki nyeri a zenedobozt? 12/36
(Caragiale: Farsang, Veszprém)

CSÁKI JUDIT
Don Juan m. v. 1-2/22
(Molière-bemutató a Madáchban)
Caligula halott 5/15
(Székely János: Caligula helytartója, Kolozsvár)
Stilizált hancur 12/42
(Goldoni: Kávéház, Eger)

ERDEI JÁNOS
Nem is hasonlított... 7/30
(Shakespeare: Macbeth, Miskolc)

GEROLD LÁSZLÓ
A tragédia megtörténik 7/41
(Molnár Ferenc: Liliom, Újvidék)

KOLTAI TAMÁS
A Jelec-jelenség 12/30
(Csehov: Sirály, Kaposvár)

KOVÁCS DEZSŐ
Maga a dolog nem vidám 1-2/14
(Eörsi István: Az interjú, Játékszín)
Veszélyes viszonyok 5/11
(Nagy András: Anna Karenina pályaudvar, Radnóti Színház)
Operátlanított opera 6/20
(Puskin: Borisz Godunov, Kaposvár)
A forradalom alakváltozatai 7/36
(Büchner: Danton, Nyíregyháza)
Lelki peca 12/32
(Kárpáti Péter: Az út végén a folyó, Játékszín)

NÁNAY ISTVÁN
Színészhármas 3/19
(Thomas Bernhard: Ritter, Dene, Voss, Radnóti Színház)
A találkozás örömére 4/1
(Kao Hszing-csien: A buszmegálló, Kolozsvár)
Cigánylány földgömbön 5/13
(Márton László: Carmen, Szolnok)
A megbocsátás szép gesztusa 6/17
(Shakespeare: A vihar, Nemzeti Színház)
Magányos férfi borsóval 8/38
(Büchner: Woyzeck, Újvidék)
Gorkij és Madách 11/29
(Éjjeli menedékhely és Mózes, Marosvásárhely)

PÁLYI ANDRÁS
Fordul a kocka 5/17
(Orwell: Állatfarm, Kaposvár)

P. MÜLLER PÉTER
Ármány és unalom 1-2/20
(Schiller: Ármány és szerelem, Kaposvár)
Koldusopera a kinóban 3/16
(Brecht-bemutató a Vígszínházban)
A póztalan Posa 5/30
(Schiller: Don Carlos, Pécs)
Párban és perben 7/31
(Goldoni: Karneválvégi éjszaka, Kaposvár)

SÁNDOR L. ISTVÁN
Haláltánc és kálvária 3/33
(Bulgakov: A Mester és Margarita, Arvisura Színház)
A köztes lét mítoszai 8/21
(Mrożek: Mulatság, Szkéné Színház)
Mestermutatványok 11 /26
(Cseh Tamás "színháza")
Elenyésző szerelem 12/25
(A Csongor és Tünde a Nemzeti Színházban és Békéscsabán)

# ♦ 1990-ES TARTALOMJEGYZÉK ♦


STUBER ANDREA
Állatfarm és forradalom 4/21
(Orwell: Állatfarm, Kaposvár)
Eszenyi Rt. 5/16
(Fekete Péter, Vígszínház)
Van-é jutalma a nemes kebelnek? 8/33
(A Független Színpad bemutatói: Romeo és Júlia, Az ember tragédiája)

SZÁNTÓ JUDIT
A magyar ős-Lulu 3/1
(Wedekind: Pandora szelencéje - Lulu, Katona József Színház)
Mikor hosszú egy epikus dráma? 4/23
(Brecht: A kaukázusi krétakör. Nemzeti Színház)
Habzó szájú költészet 6/10
(Szép Ernő: Vőlegény, Várszínház)
Gyilkosságok - orosz módra 8/30
(Csehov: Platonov, Katona József Színház)
Ez volna csudijó? 11 /24
(Shaw: Pygmalion, Radnóti Színház)
Egyszer már polgárosodtunk 12/40
(Zsolt Béla: Erzsébetváros, Játékszín és Heltai Jenő: Naftalin, József Attila Színház)

SZŰCS KATALIN '
Egy „előrelátó" drámaíró 12/37
(Eörsi István: Sírkő és kakaó, Eger)

TARJÁN TAMÁS
Tótágas 3/12
(Schwajda György: Csoda, József Attila Színház)
A váltott férfi 4/27
(Shakespeare: Szentivánéji álom, Veszprém)
Babrajáték 5/18
(Joshua Sobol: Gettó, Madách Színház)
Kazimir és Kelemen 9/34
(Holberg: A politikus csizmadia, Körszínház)
„Elterül, ráng, kimúlik" 11/23
(Spiró György: Kőszegők, Kőszeg)
A dráma agyonlövi magát 12/34
(Krleža: Terézvári garnizon, Madách Színház)

TEGYI ENIKŐ
Örök gyalog 6/16
(Kárpáti Péter: Az ismeretlen katona, Játékszín)

ZAPPE LÁSZLÓ
Paródia vagy sem - ez itt a kérdés 3/21
(Shakespeare: Hamlet, Békéscsaba)
Soha sehol 12/15
(Shakespeare: Szeget szeggel, Pécs)

**Interjúk**

ACSAY JUDIT
Úgy érzem, van esély... 1-2/31
(Beszélgetés Szinetár Miklóssal)
Fotóetika 5/47
(Beszélgetés Féner Tamással)

BÉRCZES LÁSZLÓ
A szobor összetört 4/2
(Beszélgetés a kolozsvári színház vezetőivel)
Átmeneti korban 11/10
(Beszélgetés Kerényi Imrével)
Az örömszerzés művészete 12/23
(Beszélgetés Vámos Lászlóval)
Beszélgetések Romániával 1-2/51
(Körkérdések az erdélyi és a román színházakról)

BOGÁCSI ERZSÉBET
A cenzúra ma 3/41
(Beszélgetés Schwajda Györggyel)

CSÁKI JUDIT
Hogy van jól? 4/44
(Beszélgetés Schwajda Györggyel)
Ki kit nevez ki? 6/46
(Beszélgetés Hirtling Istvánnal)
Az abszurd színháznak vége 8/28
(Beszélgetés Martin Esslinnel)
Tűzoltómunka 9/5
(Beszélgetés Babarczy Lászlóval)
Kis lépés - de előre 11 /15
(Beszélgetés Bodrogi Gyulával)
"A színházjegy ára már világszínvonalú" 12/19
(Beszélgetés Bálint Andrással)

FEKETE VALÉRIA
Még mindig Shakespeare... 12/9
(Beszélgetések Lengyel Györggyel)

KOLTAI TAMÁS
A tehetség nem tülekszik 12/21
(Beszélgetés Törőcsik Marival és Garas Dezsővel)

MÁTRAHÁZI ZSUZSA
Shakespeare-től tanult angolul 7/9
(Beszélgetés Vas Istvánnal)

MOLNÁR JÓZSEF
A másság drámája 7/40
(Beszélgetés Tompa Gáborral)

NÁNAY ISTVÁN
„Köszöntünk, színház..." 10/25
(Beszélgetés Soóky Andreával)
Bizakodom 11 /13
(Beszélgetés Gali Lászlóval)

STUBER ANDREA
Megkülönböztetett járművek 11 /3
(Beszélgetés Szabó Istvánnal)

SZÁNTÓ JUDIT
A színpadi igazság pillanata 5/20
(Beszélgetés Joshua Sobollal)
Kemény a bársonyszék 8/41
(Beszélgetés Alex Koenigsmarkkal)
Színház a pártok fölött 11 /7
(Beszélgetés Csiszár Imrével)
Szabadság és végveszély 12/17
(Beszélgetés Marton Lászlóval)

TEGYI ENIKŐ
Mecset a Golgota utcában 9/6
(Beszélgetés Ruszt Józseffel)

VINKÓ JÓZSEF 4/8
A saját halál joga
(Beszélgetés Székely Jánossal)

**Magyar színháztörténet**

BAYER JÓZSEF
Regulák 10/7
A színikritikáról 10/8

EGRI ISTVÁN
A „fordulat éve" 9/15
Egy füstbe ment terv 10/14
(Az 1912-es nemzeti színházi tervpályázat)

GAJDÓ TAMÁS
Molnár Ferenc, a rendező 10/22

HEGEDŰS GÉZA
Színházi ízlésünk hőskora 10/5

HERCZEG FERENC
Előszó Réti L. Pál könyvéhez 10/13

HORVÁTH ANDRÁS
Bájos tündéridill 7/1
(Arany János Szentivánéji álom-fordítása)

KERÉNYI FERENC
A magyar színészet története Pesten 10/3

KINCSES KÁROLY
Kis magyar fotográfia 10/9
(A színházi fényképezés történetéből)

Levelek Bárdos Artúrhoz 10/18

MEZEI MÁRIA
Névjegy 10/24

NÉMETH ANTAL
Szabó Lőrinc Shakespeare-t fordít 7/5
80 éve született Major Tamás 1-2/24

PATAKI JÓZSEF
A Pest-budai úttörők 10/1

# ♦ 1990-ES TARTALOMJEGYZÉK ♦


SIVÓ EMIL
Kár volt államosítani 9/9

SZÉKELY GYÖRGY
Államosítás: a színe és a visszája 9/12
Nemzeti kesergő 10/15
(Hevesi és Craig)
Évforduló - tanulságokkal 11 /18
(125 éves a debreceni színház)

SZIGETHY GÁBOR
Ruttkai Éva üzenetei 6/24
A hóhér mosolya 7/42
(Mezei Mária)
Dajka Margit legyezője 8/43
Tárgyak 9/35
Egy öltöztetőnő albumából 10/20
Egy boldog tangó 11 /33
(Ruttkai a Tangóban)

Színészek Tízparancsolata 10/8

**Világszínház**

ALEXANDER, CAROLINE
Peter Brook és az Athéni Timon 7/23

BÁBA KRISZTINA
Beszélgetéstöredékek Mrożekkel 8/29

von BECKER, PETER-
MERSCHMEIER, MICHAEL
Sztalinisták lettünk 11 /43
(Újabb beszélgetés Hans Joachim Hoffmann-nal)

BILLINGTON, MICHAEL
A nyolcvanas évek angol színháza 6/35

CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE
Előszó az Athéni Timonhoz 7/23

COULING, DELLA
Szükségünk van Európára 6/38
(Beszélgetés Glenda Jacksonnal)

FÉRAL, JOSETTE
A képzelet is izom 9/42
(Beszélgetés Ariane Mnouchkine-nal)

FÖLDES ANNA
Válaszúton a politikai színház 9/45
(Berlini napló)

GEROLD LÁSZLÓ
Világdráma - világszínház 8/37
(Goethe: Faust, Maribor)

HAVEL, VÁCLAV
Levél Becketthez 1-2/5

HIZSNYAN GÉZA
Havel - szabadon 11 /40
(Prágai előadások)

IONESCO, EUGÈNE
Ceausesçuról 1-2/50

JOSEPSON, ERLAND
Naplótöredékek 11 /46

KANTOR, TADEUSZ
Megmenteni a feledéstől 5/27
Soha többé nem térek ide vissza 5/29

KIRÁLY NINA
Krakkói Ulysses 5/33
(Tadeusz Kantor)
Mrożek-olvasatok 8/25
(Jerzy Jarocki rendezései)

KOLTAI TAMÁS
Faust-puzzle 8/35
(Strehler Goethét rendez)

KOTT, JAN
A komédia házai - a rettegés háza 4/32
(Esszé A revizorról)
Mrożek családja 6/4
Lányságért fejet, fejért lányságot 12/1
(A Szeget szeggelről)

LANDOLT, PATRIK
A politika szakadéka 5/42
(Beszélgetés Heiner Müllerrel)

LEHMAN, BARBARA-WILLE, FRANZ
Elveszett nemzedék vagyunk 1-2/46
(Beszélgetés Eimuntas Nekrosiusszal)

MROŻEK, SŁAWOMIR
Színház, valóság 6/1
Életrajzom 8/1
Levélkék 8/14
Az üveghegyen - Hamlet 8/16

MÜLLER CHRISTOPH
A kelet-berlini femme fatale 5/40
(Vera Oelschlegel)

NAGY GERGELY
Tégla a falban 6/41
(A Stations House Opera előadása)

NIGHTINGALE, BENEDICT
A brit színház kilátásai 6/36

ORTOLANI, OLIVIER
„Inkább lennék tettes,
semmint áldozat" 12/43
(Beszélgetés Peter Zadekkel)

PÁLYI ANDRÁS
A nagy diadalmenet 7/17
(Mrożek Fesztivál Krakkóban)

PIETZSCH, INGEBORG
Ilyen volt - milyen lesz? 5/38
(Az NDK-beli színház)

REGŐS JÁNOS
Beszemtelenkedtünk közéjük... 1-2/60
(Informal European Theatre Meeting)

SZÁNTÓ JUDIT
Ilyenek (is) az angolok 7/24
(A Renaissance Theatre vendégjátéka)

UPOR LÁSZLÓ
Szomszédunk, Macbeth 7/26
(Matthias Langhoff előadása Párizsban)
Egy argentin Párizsban 11 /35
(Jorge Lavelli)

ZAND, NICOLE
Shakespeare-rel újraszületünk 7/21
(Beszélgetés Yves Bonnefoy-val)

ZAPPE LÁSZLÓ
Ítélet egy korszakról 6/22
(A Borisz Godunov a Tagankán)

ZINGER, ARIE
Az antiszemitizmus mint inger 5/22
(Beszélgetés Peter Zadekkel)

**Információk, tudósítások**

BENEDEK MIKLÓS
Caracasi mozaik 7/46

GODARD, COLETTE
A fekete ruhás hölgy titka 12/47
(Nádas-bemutató Avignonban)

Kállai Ferenc lemondó levele 3/47

Két választás Magyarországon 1-2/56
(Színházi válság Kecskeméten és Szegeden)

Körül-belül Nemzeti 1-2/28
(A Nemzeti Színház tervpályázatáról)

LAKOS ANNA
Magyar drámahét Párizsban 6/48
Siker Párizsban 7/48
(Magyar drámahét)
Levél Fekete Györgynek 11/2
Fekete György, válasza 12/20

MÉLYKÚTI ILONA
Békétlenség Békéscsabán 6/43

MÉSZÁROS TAMÁS
A fejkvóta 1-2/6

Önkormányzat kérdőjelekkel 11 /1
(A színházak finanszírozásáról

Össze kell fognunk! 8/46
(Tanácskozás a színház jövőjéről)

SOLIS, RENÉ
A Katona berobban 8/33
(A Platonov Párizsban)

Színészkamara alakult 3/45

SZ. SUJÁN ANDREA
Angolok Pesten 4/47
(A Renaissance Theatre Company vendégjátéka elé)

# SUMMARY


SZ. M
A Szövetség új felépítése 11 /9

Tanodaforradalom 9/4
(Főiskolai dokumentumok)

A veszprémi futam 5/45
(Egy kinevezés háttere)

***Recenzió***

SZÉKY JÁNOS
Könyvesszé Shakespeare-ről 12/48
(Dávidházi Péter: Isten másodszülöttje)

**Drámák**

BULGAKOV, MIHAIL
Batumi III.
(Fordította: Király Zsuzsa)
EÖRSI ISTVÁN
Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából -
Változat Ödipuszra I-II.
GARACZI LÁSZLÓ
Imoga XI.
GOSZTONYI JÁNOS
Akvárium IX.
KÁRPÁTI PÉTER
Az út végén a folyó X.
MÁRTON LÁSZLÓ
Carmen V.
MROŻEK, SŁAWOMIR
Örvendetes esemény VIII.
(Fordította: Balogh Géza)
NÉMETH ÁKOS
Vörös bál VI.
SIMON TAMÁS
Don Juan XII.
SHAKESPEARE
A windsori víg nők VII.
(Fordította: Márton László és Révész Ágota)
SPIRÓ GYÖRGY
Kőszegők IV.

***Drámabevezetők***

KISS ILONA
Bulgakov sztáliniádái III.
KORNIS MIHÁLY
Ecce drámaíró! VI.
SEBŐK MAGDA
A Don Juan szerzőjéről XII.
SPIRÓ GYÖRGY
Az új Kőszegők elé IV.


The first section of this issue is devoted to Bertolt Brecht and his play *Turandot or the* Congress *of the Whitewashers* which has been performed for the first time in Hungary in 1990 by the Katona József Theatre. We publish several contributions - by George Tabori, Benno Besson, Michael Billington, Emst Schumacher and others - to the controversy about Brecht's present-day validity and about the play itself as well as a choice of critical comments on performances in Zurich, Paris, Berlin, Vienna, Moscow and - of course - Budapest. The section is completed by a recent writing of one of Brecht's disciples and collaborators, Manfred Wekwerth.

Two interviews - one with Thomas Langhoff, another with Arnold Petersen, both published originally by Theater heute - deal with topical problems of theatre in Germany.

We go on with publishing interviews with Hungarian theatre personalities; this time Judit Csáki talked with designer László Rajk and Katalin Kállai with Imre Halasi, managing director of the Zalaegerszeg theatre.

In the section of reviews we offer information on recent premieres in Hungary. István L. Sándor wrote about the adaptation of István Örkény's *Exhibition of* Roses (Pest Theatre), Anna Földes and Andrea Stuber about one of our national classics, József Katona's *Banus Bánk* (The Stage), Katalin Szűcs about Tibor Zalán's *And Then We'll Kick the Bucket* (Novi Sad), Katalin Budai about G. B. Shaw's *One Never Can* Teli (Castle Theatre) and László Zappe about Beaumarchais' *The Marriage of Figaro* (National Theatre), while László Bérczes saw for us a recent production in Bucharest, directed by former émigré Andrei Serban.

On the occasion of the eightieth birthday of Miklós Tompa, leading personality of Hungarian-speaking theatre in Transylvania, we publish a homage by József Kötő.

Egy zürichi műkedvelő színház, a Zürich-Blätter bemutatta Herr Szakall. azaz Szőke Szakáll *Vonósnégyes* című vígjátékát.

A tavaly elhunyt Thomas Bemhard végakaratában megtiltotta, hogy művei Ausztriában színre kerülje-nek. Most a linzi Phönix színházat százezer schilling pénzbüntetésre ítélték, amiért a *Hirességek* című mű bemutatásával megszegték a tilalmat. Legújabban pedig alapítvány létesült, részben a végakarat „átgondolását" célzó propagandára, részben a megszegését követő bírságok fedezésére.

# PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

**Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata pályázatot hirdet**

Szeged színházi életének megújítására, olyan új koncepció kidolgozására, amely figyelembe veszi a gazdaságossági szempontokat és a színházi struktúra országos változásait is. A pályamunkák foglalkozzanak Szeged színházi életének egészével, és a város által színház-ügyre fordítható anyagiakat egységben kezeljék. Több évre szóló művészi és gazdasági el-képzeléseket várunk, a megvalósítás tervezetével együtt. Pályázni lehet:

1. Koncepciótervezettel.
2. Koncepciótervezet összekapcsolva az elképzelésben szereplő valamelyik állás egyidejű megpályázásával. Ebben az esetben meg kell nevezni a megpályázott munkakört, csatol-ni kell részletes önéletrajzot, az addigi tevékenység ismertetésével, közölni kell a jelenlegi munkahelyet és beosztást, a bérigényt, a munkába lépés elképzelt időpontját és az iskolai végzettséget, valamint annak engedélyezését, hogy a koncepció a munkaköri pályázattól függetlenül is nyilvánosságra hozható. (A koncepció védelmét biztosítjuk.)

A pályázatokat független szakmai bizottság értékeli. A döntésről a pályázat lezárulta után az érdekeltek harminc napon belül értesítést kapnak.

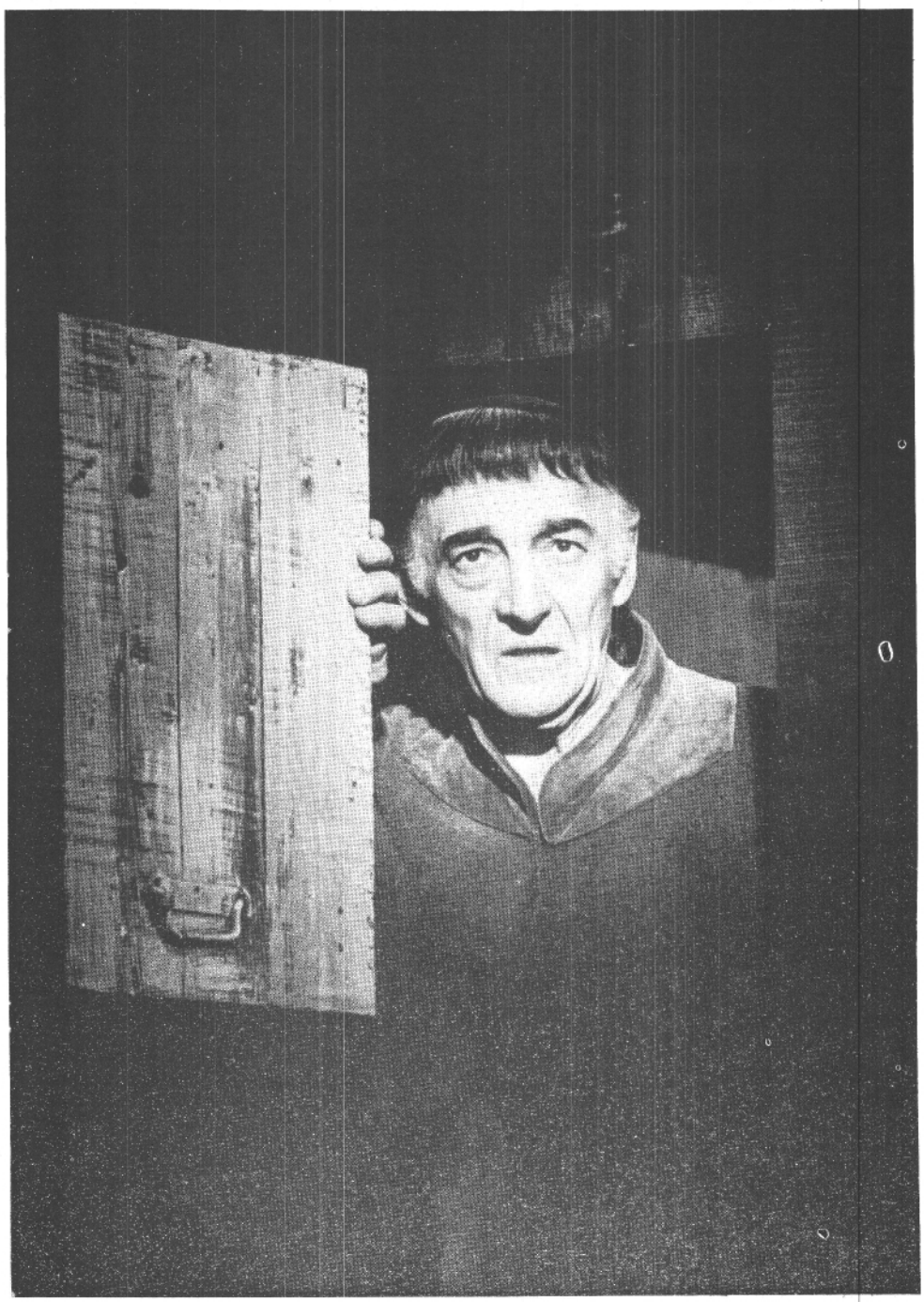
A legjobbnak ítélt pályamunka alkotója pályadíjban részesül, vagy elnyerheti a megpályázott állást. A díjazásra százezer forint áll rendelkezésre, melynek odaítéléséről az elbírálást követően szakmai bizottság dönt.

A pályázatokat az alábbi címre kérjük beküldeni:
Szeged Megyei Jogú Város
Polgármesteri Hivatala
6720 Szeged, Széchenyi tér 11.
A pályázat beadásának határideje:
1991. február 28.

***Iklády László: Sinkovits Imre mint Husz János***

***Németh László drámájában (1980) Megindulása óta alig volt olyan száma a Színháznak, amelyben ne jelentek volna meg Iklády László képei. Több mint két évtizedes színháztörténetet rögzített fotóival. Sinkovits Imréről Husz János szerepében készült portréja a színész és a Nemzeti Szín-ház utóbbi évtizedeinek legjelesebb korszakát idézi föl emlékezetünkben.***

# A SZÍNHÁZ fotógalériája



Ára: 48,— Ft

# MOLIÈRE

## A képzelt beteg

Fordította: Major Tamás és Várkonyi Zoltán

Szereplők:

Kern András mv.
Egri Kati
Nagy-Kálózy Eszter
Tóth Ildikó
Miklósy György
László Zsolt
Kiss Jenő
Lengyel Ferenc
Görög László
Széles László
Köves Dóra

AZ ELŐADÁS SZÍNREVITELÉT AZ Inter-Európa Bank Rt. TÁMOGATJA

**Az előadást az Inter-Európa Bank Rt. támogatja**