SZÍNHÁZ

XXVII. ÉVF. 8. SZÁM 1994. AUGUSZTUS

BOZSIK YVETTE

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Szántó Judit:
MÉLYSÉGEK APÁLYKOR 1

Pályi András: GOMBROWICZ - A VISSZATÉRŐ HULLÁM 2
Janusz Majcherek:
OPERETTRITMUSBAN ÉLTÜNK 6
(Beszélgetés Rita Gombrowiczcsal) Witold Gombrowicz:
HAMLET VAGY DON QUIJOTE? 9
(Lapok a Naplóból)
Leonard Neuger: A MORCOS BÁBU 11
(Az Yvonne Helsinkiben)
Kürtösi Katalin:
HAMLET, HÁRMAS CSAVARRAL 12
(A vőlegény - Gombrowicz művei alapján)

Szabó István: SZÁMOK ÉS IRÁNYOK 14
(Színházfinanszírozás 1990-1994) Juhász Sándor:
SZPONZORT, DE HOGYAN? 17

Bérczes László: „YVETTE LESZ ÉS BALETT-TÁNCOS" 20
(Beszélgetés *Bozsik Yvette-tel)*

Orsós László Jakab:
SZEMBEN A SZÓVAL 25
(Boszorkányok, Úrnő)
Saád Katalin: WAJDA ÉS A NEMZETI 27
(Wyspiański: Menyegző)
Tarján Tamás:
MAGÁT POPOVICSNAK HÍVJÁK?! 32
(Molnár Ferenc: *Üvegcipő)*
Szántó Judit: KI ITT BELÉPSZ... 34
(Romain Rolland: A szerelem és *halál játéka)*
Zappe László:
A LEGNAGYOBB CÍMLET 37
(Jean *Anouilh: Becket)*
Tasnádi István: KÖLTŐK SZÍNHÁZA 38
(García *Lorca* és *Blok* egyfelvonásosai)

Nánay István: CÉDULÁK 41
(Színészportrék)

Székely György: EGYRE KÖZELEBB - EGYRE TÁVOLABB? 45
(Nakamura Matazó: *Kabuki az öltözőben és a színpadon)*
Miklós Pál: NÓ-KALAUZ 46
(Középkori japán színjátékok)

Drámamelléklet:
Spiró György: DOBARDAN

Gombrowicz-összeállítás (2. oldal)

Interjú Bozsik Yvette-tel (20. oldal)

Becket avagy Isten becsülete** (37. **oldal)

XXVII. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1994. AUGUSZTUS
Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Móricz Gyula (tördelőszerkesztő)
Nánay István *(főszerkesztő-helyettes)*
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó *Judit*

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

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre 680 Ft.
Egy példány ára: 68 Ft.
Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Pf. 149.

Szedte a Diamant Kft.
Felelős vezető: Bede István ügyvezető igazgató
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Akadémiai Nyomda végezte (94 23166)
Felelős vezető: Freier László igazgató
HU ISSN 0039-8136

A folyóirata Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a József Attila Alapítvány, a Soros Alapítvány, a Pro Renovanda Alapítvány, a Magyar Hitel Bank Magyar Sajtóalapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala színházi alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

A címlapon Bozsik Yvette az Úrnőben (Koncz Zsuzsa felvétele)

A hátsó borítón: Rita és Witold Gombrowicz

A borítókat Kemény György tervezte

MÉLYSÉGEK APÁLYKOR

Házimunka közben háttérrádiózom, amikor egyszer csak felfigyelek egy eksztatikussá srófolt riporternői hangra: vala-mi „fantasztikusan mély és igaz" szín-darabról beszél. Most már kíváncsian koncentrálok: Leonard Gershe *A pillangók szabadok című* züfecéről van szó. Kisvártatva a fiatal férfi főszereplő is bekapcsolódik: ünnepélyes párhuzamot von saját élete és a darab-beli vak fiú sorsa között.

Erről a színműről 1973-as budapesti bemutatója alkalmából Koltai Tamás azt írta: ,,,ízlést rombolóan káros", „azon kívül, hogy érzelgős, még hazug módon megnyugtató is", továbbá, ami ebben a kategóriában eleve diszkvalifikál, „rosszul megcsinált darab".

Ez az ítélet persze időben és rendszerileg távol, huszonegy éve és az átkosban íródott le, riporternőnek és szereplőnek nem fontos számolni vele. Bízvást indulhatnak a nulláról, és vonhatják be műpatinával az őseredeti giccset. Elvégre sokak szerint a világméretű fordulat után a világnézeti konfliktusok salakjától megtisztított nagy emberi drámák korszaka virradt ránk, például: milyen módon küzdi ki szerelmi boldogságát egy jóképű, értelmes, amúgy egészséges fiatalember, aki történetesen vaknak született.

A magánéletben szívem mélyéből szánnám ezt a Dont. Ha belesodródnék nehéz életébe, igyekeznék segíteni. A színpadon meg sem legyint a sorsa.

Holott ugye vannak elődei. Nagy színpadi világtalanok. Oidipusz, ki maga szúrja ki szemét, büntetésül, amiért azt merte hinni, kicselezheti az isteneket. Jön aztán Gloster, akinek mások tapossák ki szemét: hiszékenységéért, kétfelé húzó lojalitásáért bűnhődik, ellenfeleire jellemző túlméretezettséggel. Koby és Loby, a bosszúból megvakított hamis tanúk. Úgy látszik, színpadon csak megvakulni illik, vaknak lenni nem. Vagy mégis? Hiszen ott vannak a vakon születettek, Maeterlincknél és később a Brueghelt szavakká fogalmazó Ghelderode-nál. Ám e szimbolista-szürreális preabszurdok sem a vakságról, hanem a *condition humaine-ről* szólnak, *a* világban való elveszett botorkálásunkról.

(És nem szeretnék megfeledkezni egy további vakról sem; őt amúgy Ráckevei Annának hívják, s pályája elején megrendítően alakította a vak lányt egy ügyes krimiben, amely ugyan lényegesen jobb Leonard Gershe művénél, de azért itt mégis a telefonkönyv eladásának esete forgott fenn. Ráckevei maga volt az emelt fejű kiszolgáltatottság metaforája. A jó színészt nem lehet víz, de még könnytenger alá se nyomni.)

A vak Oidipusz, a vak Gloster... a megcsonkított Lavinia... a púpos Ill. Richárd... Az öregség kínjaival megvert Lear vagy Clausen tanácsos... Az agylágyulásos Oswald...
Claire Zachanassian, akinek mindene mű... A drámatörténet nagy nyomorékjai. Nincsenek sokan, de vannak. És látszólagos utódaik -- a színpadokat manapság benépesítő vakok, süketnémák, növénylétűek, izomsorvadásosak, AIDS-esek, rákbetegek - nem az ő génjeiket hordozzák. Privát nyomorúságukat tárják elénk a színpadon, és privát szinten indítják meg azt, akit megindítanak. Mind a késő XX. század szülöttei.

Miért épp most? Nyilván a közízlés változása okán is. Ahogy egyre toleránsabbak leszünk a nyilvános pornográfiával szemben, úgy viseljük el egyre problémátlanabbul a természeti műhibák szomorú obszcenitásának kiteregetését is. Meg aztán a színházi életek kiépültek. Könnyű volt finnyáskodni, amikor még legföljebb a fővárosokban működött egy-két színház. Mára országosak a hálózatok, s a lakosság egy körülhatárolt, de többé-kevésbé stabil kisebbségének beépült életrendjébe a színházfogyasztás. Tízezrek várják évadról évadra az újdonságot, ezreket képeznek ki jóllakatásukra, és százakban támad elhivatottság a nyersanyag szállítására. Így hát a gépezet kattog, zakatol - működik. Ments Isten, hogy bárhol akár egyetlen hónapra leálljon.

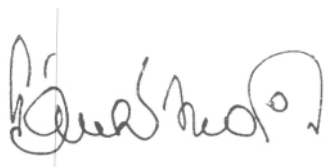
Csakhogy nem tudom, kinek tűnt fel: a nagy dráma - vagy legalábbis amit közmegegyezéses alapon annak vélünk - momentán megszűnt létezni. Amikor magam erre a pályára tévedtem, még „mindenki" élt és működött: Brecht, Sartre, Dürrenmatt, Frisch, Peter Weiss, Miller, Williams, a fiatal Albee. akkor került közönség elé García Lorca. Aztán jöttek a dühös fiatalemberek; végül nem forrt ki közülük nagy személyiség, de néhány évig úgy tűnt, fél tucat ilyennek éljük meg a szárnypróbálgatásait. És egy önálló sínpáron elindult az abszurdnak nevezett irányzat, valóban nagy mesterekkel, Ionescóval, Beckett-tel, Pinterrel, Mrožekkel, de aztán maga az iskola száradt el: mondanivalója örök érvényű, reprezentatív műveinek minden sora ma is igaz, ezer év múlva is igaz lesz, de elég hamar meg lehet érteni, és variációs lehetőségei gyorsan kimerülnek. A felsoroltak közül aki még él, hallgat, vagy szánalmasan veri le a valaha maga emelte lécet. Utódok nincsenek. Ionescót így siratta el az egyik francia nekrológ: „Elvesztettük utolsó nagy drámaírónkat is..."

Most lehetne elmélkedni az okok felől - ha már nem csupán egy flekkem lenne hátra a kiszabott terjedelemből, és ha nálam lenne a bölcsek köve. Mindenesetre egy időben divatos volt azt mondani: a szovjet típusú szocializmusnak volt annyi érdeme, hogy a polgári rendszerek kénytelenek voltak jobb életfeltételeket biztosítani tömegeiknek. Úgy rémlik, valami érdeme az egyetemes drámaírás szintjén is lehetett. Nemcsak azáltal, hogy Sartre megírhatta a *Piszkos kezeket,* vagyis volt - baloldali álláspontról - mi ellen tiltakozni, hanem mert lehetett hinni egy, a keleti deformációtól eltérített, „emberarcú" megoldás lehetőségében. s afelé kinyitni az ábrázolást. A XX. század derekán virágzó nagy drámaírásnak mindenesetre jót tett a világ kétpólusú mivolta, megtetézve ráadásul a harmadik pólus: a fasizmus még friss emlékével. A mai, egypólusú világban zavarba jött színház is, dráma is. Kényelmesen berendezkedett egy rend, amely tudottan tökéletlen, de most úgy tetszik, nincs nála jobb. Honnan induljon akkor a dráma, és merre tartson?

Katasztrófa persze nincs. Hány évszázad telt is el a görög és az Erzsébet-kori aranykor, hány évtized Büchner és Kleist, illetve Ibsen és Shaw között? Sok. És túlélte az emberiség is, a színház is. A mai színháznak meg ott vannak ők mind, az említettek meg a többi halhatatlan - egyre erősebben szólnak hozzánk. Mi több, újra meg újra akadnak új események is, amelyek megérintenek, amelyek valami tagoltat ragadnak ki a zűrzavarból, színeset a sivárságból; *egy Csirkefej,* mondjuk, egy *Katharina Blum...* Kevés az ilyen katartikus pillanat, itt is, határokon túl is, de megnyugtató, hogy vannak, s őrzik tűz' helyett a parazsat.

Csak hát sok a színház, a bérleteket megveszik, a jegyeket el kell adni, a kiképzetteknek munka kell.

A következő aranykorig még sok-sok vak, AIDS-es, mozgásképtelen vonszolja magát tova előttünk fantasztikusan mély és igaz darabokban. És már kopogtat a dramaturgiák ajtaján a gloucestershire-i emberevő streptococcus is...



PÁLYI ANDRÁS

GOMBROWICZ - A VISSZATÉRŐ HULLÁM

Most lenne kilencven éves, de már pontosan negyedszázada eltávozott az élők sorából: Witold Gombrowiczról (1904-1969), századunk lengyel irodalmának rendhagyó géniuszáról a kor, amelyben élt, újra és újra meg akart feledkezni, de ő nem hagyta magát, nem elégedett meg az utókor esetleges babérjaival. Szent meggyőződése volt, hogy az irodalomban is, a színházban is az az érték, ami „az emberek között" születik. Tehát ami jelen idejű. Így nem volt más választása: valósággal „rátukmálta" magát a saját korára. Kellemetlen alak volt, annyi bizonyos (úgy, ahogy Esterházy is írja róla), civilben is, íróként is. Azaz mindenféle komfortérzetet kikezdő, kényelmetlen írásműveket gyártott. Utóélete ugyanolyan ellentmondásos, akár az élete. Egy kitűnő méltatója (Wojciech Karpiński) úgy emlegeti, mint örök debütánst: először a varsói kávéházi ifjak közt tűnt föl a harmincas évek derekán, másodszor az ötvenes évek közepén a legnagyobb lengyel emigráns kiadó, a párizsi Instytut Literacki fedezte fel, majd a kongeniális barát és alkotótárs, Konstanty A. Jeleński, aki franciára fordította - és alig néhány esztendeje debütált az angol nyelvterületen, háromkötetes Naplójának első darabjával. Hogy sikerrel-e? Ez még elválik, nyilván a folytatástól függ. Mindenesetre elmondható róla, hogy már rég ismert (nyugat-)európai író volt, miközben hazájában többnyire a legendája élt. A radomi nemzetközi Gombrowicz-fesztiválra, amelyről alább röviden beszámolni szeretnék, érdekes adatokkal érkezett az Egyesült Államokból Allen Kuharski rendező és színházi szakíró, hogy a fesztivál keretében rendezett szemináriumon úgy idézze fel Gombrowicz alakját, mint „a legnagyobb drámaírót, aki hiányzik az amerikai színházból". Tény, hogy a franciáknál Kuharski tizenkilenc premiert regisztrált, németül negyvennyolcat (ebből húsz alkalommal az *Yvonne-t* játszották), Skandináviában tizennégyet, s még a „keleti blokk" országaiban is (együttesen) tizenötöt.

Hogy állunk vele mi, magyarok? Érdekes, hogy míg az *Yvonne, burgundi hercegnő,* sőt az *Esküvő is* értő színházi olvasatban részesült nálunk, addig az Operettnek mostohább sors jutott. Épp annak a Gombrowicz-darabnak, amely leleplező görbe tükröt tart a század elé, egymásra kopírozva „az operett monumentális idiotizmusát" és „a történelem monumentális pátoszát", megmutatandó „az emberiség fájdalomtól eltorzult, nevetséges arcát", és amelynek napjainkban egyre kézenfekvőbb az aktualitása. E tekintetben az R.S.9. Stúdiószínház Operetka címmel bemutatott Operett-változatát akkor is említenem kellene, ha nem ez az előadás lett volna a radomi fesztivál nagy eseménye. Jelentős színházi tett volt már bemutatásakor (1990) is, még jelentősebb jelenlegi, felújított és az eredetihez közelebb álló változatában.

Radom

Mit mond nekünk e közép-lengyelországi város neve? Azon kívül, hogy nem messze innen terült el a Gombrowicz család birtoka, rajta az a małoszycei udvarház (már nincs meg), ahol Witold Gombrowicz született, és élete első éveit töltötte. Eszünkbe jut-e, mondjuk, az 1976-os esztendő, amikor épp a radomi (és ursusi) munkássztrájkok vezettek a Munkásvédelmi Bizottság (KOR) létrejöttéhez? Azaz itt, Radomban kezdődött az értelmiségi demokratikus ellenzék és a lengyel munkásság ama történelmi szövetsége, amiből pár év múlva a Szolidaritás egész világot lenyűgöző mozgalma született. Jacek Kuroń és Adam Michnik, akik e szövetség létrehozásában jeleskedtek, a mai lengyel közélet legismertebb - és immár ismét ellenzéki - figurái. Ám a fesztivál, amelyről beszélek, még a baloldali fordulat előtt zajlott le, azon a „forró nyáron", amikor a jobboldali, sőt szélsőjobbos hecckampány a liberális-kereszténydemokrata bázisú Suchocka-kormányt megbuktatta. Jellemző például, hogy alig néhány nappal a Gombrowicz-fesztivál után a felheccelt radomi tömeg nekiesett a városba látogató Jacek Kurońnak, aki mellesleg évek óta minden népszerűségi lista első helyét foglalja el, s aki mosta közbelépő rendőrök fedezékéből re-

Ferdydurke (a Teatr Powszechny előadása)

zignált humorral nyilatkozta: „Nos, igen. Kétszer vertek meg Radomban. '76-ban a rohamrendőrök, most meg ezek..."

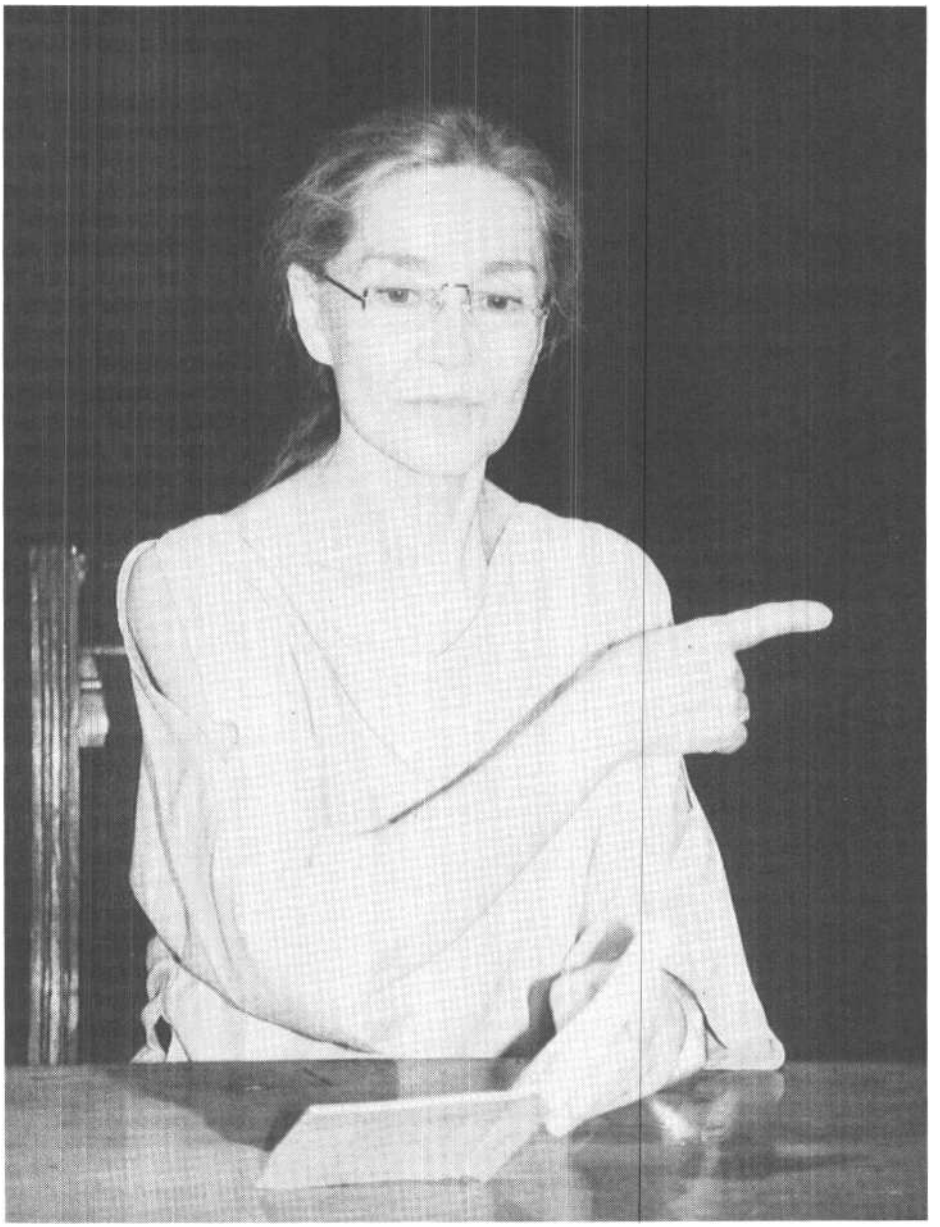
Ritkán tesz jót egy beszámolónak, ha nem azon frissiben készül el, ezúttal esetemben, azt hiszem, mégis erről van szó. Hisz a tavalyi őszi fordulat után mindaz, ami a Gombrowicz-lesztiválon a „forró nyár" lenyomata volt, mára egyszerűen csak színfolt. Mindenekelőtt Elzbieta Morawiec, akit mindig is a leghiggadtabb és „legszakmaibb" lengyel színházi emberek közt tartottam számon, a Gombrowicz-szimpóziumon hatalmas lendülettel mondott vádbeszédet az Adam Michnik nevével fémjelezhető liberális sajtó ellen, amely „magának vindikálja a költők hagyományos váteszszerepét", s ráadásul van mersze az „antiklerikális-kozmopolita" Gombrowiczot tűzni a zászlajára. Morawiec, aki egyébként ragyogó idézeteket gyűjtött ki a Naplóból, nem titkolta, hogy a „hazafias" nemzeti tudat részére igyekszik visszaperelni az írót, s nagy vihart kavart a vitaasztalnál, de Gombrowicz-idézetei önmagukért beszéltek, s a kiváló irodalmár, Michał Glowiński könnyedén levezethette belőlük, hogy maga az író se Morawiecnek, se (képzelt) ellenfeleinek nem adna igazat e perben. Ő mindazoknak fönnakad a torkán, akik politikai előítélettel közelítenek hozzá.

(Csak zárójelben: a lengyel könyvpiac legfrissebb csemegéje az a kötet, amely Gombrowicz és párizsi szerkesztője, Jerzy Giedroyc levelezését tartalmazza. Ebben olvasom, hogy Giedroyc '53-ban, Sztálin halála után rá akarja venni Gombrowiczot, írjon esszét vagy naplójegyzetet a diktátorról. Mire az író: „Mit képzel?! En vátesz vagyok, nem foglalkozom politikával.")

A klasszikus „bomba"?

Gombrowicz ki nem állhatta a provinciát. Emlékezetes, hogy amikor 1957-ben a Byrski házaspár által vezetett kielcei Żeromski Színház be akarta mutatni az *Esküvőt* (ez lett volna a világpremier), megtagadta tőlük a jogot. „Kizárt dolog, hogy az *Esküvőt* első ízben vidéken mutassák be, vidéki erőkkel, a kielcei-radomi publikum előtt" - írta. Hiába volt Miłosz közbenjárása, aki a legjobb bizonyítványt állította ki Tadeusz Byrskiről, hisz a kielceiek már 1955-től valóban új hangot találtak, és úttörő szerepet játszottak az elnémított írók megszólaltatásában. Gombrowicz hajlíthatatlan maradt: „A bomba nem azért bomba, hogy a periférián robbanjon föl."

Mit szólt volna hát ahhoz az ötlethez, hogy a Kielcétől mintegy ötven kilométerre fekvő Radomban rendezzék meg az első nemzetközi Gombrowicz-fesztivált? Mindenesetre Rita Gombrowicz, az író özvegye, aki a legutóbbi időkig rendíthetetlenül ragaszkodott férje végakaratához (például nem engedte Lengyelországban megjelenni a regényeket, amíg a Naplót ki nem adták), ezúttal nemcsak hogy nem emelt vétót, hanem szívesen elvállalta a fesztivál dísz-elnöki címét, végigülte a többnapos szemináriumot - noha (kanadai franciaként) lengyelül csak pár szót tud -, s fölkereste az író gyermekkorának helyszíneit is. A szeminárium záróülésén pedig ünnepélyesen bejelentette: úgy érzi, véget ért az író által reá bízott misszió, „a Gombrowicz-életmű a maga csonkítatlan egységében eljutott szülőházájába", azaz a jövőben nem szándékozik különösebb szerzői jogi megkötésekkel élni. Nem fűzte hozzá, de megtehette volna, hisz a fesztivál előadásait nézve valószínűleg maga is eltűnődött rajta, hogy Gombrowiczot immár másféle veszély fenyegeti Lengyelországban: a klasszicizálódás, a nemzeti szoborrá merevedés. Azaz Gombrowicz alkatára szabva ekképp állíthatnók fel ezt az egyébként ismerős dilemmát: létezhet-e klasszikus „bomba", tervezhet-e (akár csak irodalmi-színházi) merényleteket egy szoborrá lett nemzeti nagyság? Avagy a bombának, amely végképp bekerült a periférióról a nemzeti irodalom szívébe, le kell mondania bomba mivoltáról?



Emmanuele Riva, a Naplóból készült monodráma előadója

Ha van szerep, ami távol állt Gombrowicztól, pontosan ez volt az: a klasszicizálódás, a puszta formává válás, hisz találóan írta róla valamikor Konstanty A. Jeleński: műveiben az alapkonfliktus mindig a között húzódik, „ami arra tör az em-

Jelenet az Esküvő varsói előadásából

berben, hogy végül alakot, formát öltsön, és a között, ami ellenszegül a formának", ám Gombrowicz neve elsősorban ez utóbbival, a formának való ellenszegüléssel fonódott össze, mintha mindenekelőtt azon pillanatoknak lenne a mestere, amikor elkiáltható a „Meztelen a király!" - és való igaz, hogy ő mindig el is kiáltotta magát. Pontosan ez *a Napló* dramaturgiája, de végül is erről van szó mindhárom (befejezett) színpadi alkotásában is. A három darab valójában egy-egy ismert dramatikus forma paródiája és belső le-bontása vagy inkább szétrobbantása. (És mellesleg rendező legyen a talpán, aki ugyanezt a dramaturgiát egy Gombrowicz-regényadaptációban is megvalósítja!) Ezért állíthatta még a hatvanas évek végén a kitűnő színházi esztéta, Konstanty Puzyna, hogy „Gombrowicz darabjaiból fel lehetne nevelni egy friss és újszerű szín-házat, ahogy a magból fel lehet nevelni egy fát". Ez a fesztivál azonban, mint jeleztem, egyelőre más dilemmát tárt elénk: az élő és inspiratív Gombrowicz-színházzal szemben láthattunk egy-két olyan produkciót, amelyek vagy játékmódjukban, vagy már eleve, egész művészi habitusukban tőle teljesen idegen szellemet képviseltek.

A legsúlyosabb Gombrowicz-ellenes vétséget a fesztivál egyik legnevesebb rendezője követte el: Adam Hanuszkiewicz. A varsói Teatr Nowy lefordíthatatlan című (Cząberz *Gombra* - azaz „Gombrowicz-szósz", „Gombrowicz-ízek", „Gombrowicz-egyveleg" stb.) előadása nem egyéb, mint Gombrowicz-motívumokból szőtt musical (napló, levelek, a befejezetlen színmű önéletrajzinak is értelmezhető töredékei), amelyet eredetileg nyilván Gombrowicz-apoteózisnak szántak, de amelyben végül is a színpadi sztereotípiák nagymestere (azaz Hanuszkiewicz) látványosan két vállra fekteti minden sztereotípiák esküdt ellenségét (Gombrowiczot). Sokkal rokonszenvesebb vállalkozás volt Mikołaj Grabowski katowicei Transz-Atlantik-előadása, amely az egyik legsajátságosabb Gombrowicz-prózát ültette színpadra, egyfajta „dokumentumként" fogva föl a regényt, amely a gombrowiczi elégtelenség és éretlenség gondolatának talán legspecifikusabb megtestesülése, a „lengyel lélek" ironikus dél-amerikai rapszódiája, farce és antifarce egyszerre. Grabowski ezt az írói dokumentumot kívánja a színpadon szembesíteni a valósággal; csakhogy az egészből inkább egy furcsa históriát előadó színpadi képeskönyv lett. Az irodalmi paródiát (a *Transz-Atlantik* igazából Pan Tadeusz-pastiche) a katowicei rendezőnek minden ambíciója ellenére sem sikerült gombrowiczi „bombává" lényegítenie, s így a detonáció is elmaradt.

Mint ahogy elmaradt a robbanás Tadeusz Minc Esküvőjében is, noha a fesztiválközönség vastapssal ünnepelte a varsói Teatr Polski sokak által erősen vitatott produkcióját, mintegy posztumusz igazságot (?) szolgáltatva a nemrég elhunyt rendezőnek. Ez az *Esküvő* tagadhatatlanul minden ízében megformált, impozáns spektákulum, amely hamisítatlan nemzeti klasszikusnak mutatja a szerzőt, ám épp azt tagadja le belőle, ami a drámát elvezet(het)né a katarzishoz: a formaparódia révén „megmenekülő" formát. Minc előadása ott a legpatetikusabb, ahol vég képp ironikussá kellene válnia: a finálében, amikor is a nászmenetből gyászmenet lesz. Ezzel szemben a francia Jacques Merienne *Ferdydurke*-előadása, amely a maga módján szintén túl skrupulózus, túl hosszú, túl képeskönyvszerű volt, mégis a leglényegesebb ponton lett gombrowiczi: az Actuel Acteurs Free Théátre láthatóan olyan színház, amely könnyedén és tisztán képes gúnyt űzni minden teatralitásból. A sajátjából is.

A nagyszínpadi bemutatókat átgondoltan és többnyire szerencsésen egészítették ki a radomi színház stúdiójában tartott délutáni és éjszakai premierek: a ma is elragadó Emmanuele Riva (egykor a *Szerelmem,* Hirosimából ismerte meg őt a világ) *a Napló* alapján készült monodráma, Claude Bernhardt (a *Ferdydurkét* előadó társulat tagja) kissé fáradtabb Napló-variációja vagy a *Kraykowski ügyvéd* táncosa című ifjúkori Gombrowicz-novella szintén monodramatikus feldolgozása (ezúttal a német Jörg Schnass tolmácsolásában). Itt, a stúdióban zajlott le a fogadó szín-ház korrekt nyitóelőadása, a Zbigniew Zborza rendezte *Előre megfontolt gyilkosság,* amely szintén egy ifjúkori novella színrevitele. És itt került sor az R.S.9. Stúdiószínház Operetka-bemutatójára is, amely túlzás nélkül a fesztivál szenzációjának volt nevezhető. („Operetka" - lengyelül „operett", azaz a kissé egzotikus hangzású és kvázi kicsinyítő képzős lengyel cím megőrzése mintha a színház finom utalása lenne arra, hogy nem egészen az eredeti művet játsszák; lengyel környezetben ez a halovány distinkció természetesen eltűnt a színlapról.)

„Megdöbbentően más Gombrowicz"

E szavakkal összegezte benyomásait a magyar vendégjáték egyik méltatója, Janusz Majcherek a Teatrban. Szerinte a lengyel színházi szakma számára revelatív tanulságokkal szolgál az R.S. 9. előadása, amely után nem lehet nem más szemmel olvasni a darabot. „Két óra, szünet nélkül, reménytelenül érthetetlen nyelven - és mégis ez a leginkább magával ragadó és legegységesebb Operett-értelmezés, amit valaha láttam. Agresszív és kétségbeesett *Operett,* Közép- és Kelet-Európa elvesztett illúzióiról... Rá-adásul az előadás még véletlenül sem zökken ki a gondosan megkomponált konvencióból, a groteszk metafora pedig - minden értelmezésbeli radikalizmus ellenére - nem csúszik át lapos alkalmi publicisztikába."

A Lábán Katalin és Dobay Dezső nevével fémjelzett előadásról lámpással sem találtam a lengyel sajtóban fanyalgó sorokat. A Tytul kritikusa szerint például a rendezőpáros „az Operettet igen sűrítetten vitte színre, időnként fergeteges ritmust diktálva, miközben a groteszk játékmódot inkább burleszkre váltották, kissé chaplini

stílben... Ám ugyanakkor az előadás - valamennyi karikaturisztikus eleme ellenére -- megőrizte a hetvenes évek alternatív színházait idéző élét és hevét." S bár a kritikusnak itt eszébe jutt egy lengyel rokon együttes, a poznański Teatr Ósmego Dnia (a Nyolcadik Nap Színháza), mégis megjegyzi, hogy „nagyon magyar" az ekőadás, olyannyira, hogy a nézőben felébreszti „a nagy magyar filmek", a korai Jancsó, *a Szökevények* stb. atmoszféráját.

A napi- és hetilapok is osztoztak lelkesedésében. A Gazeta Wyborcza recenzensének is a „magyar Operett tetszett a legjobban", hisz „ami itt a színpadon történik, az hihetetlenül sűrű és lenyűgözően erőteljes képet nyújt a trivialitás és a fenyegetettség ama bonyolult elegyéről, amit Gombrowicz századunk történetében meglátott". A Polityka cikkírója egész figyelmét az előadás legvitatottabb aspektusának szenteli: nevezetesen annak, hogy ebben az előadásban elmarad a mezítelen Albertinka dicsőséges feltámadása, s helyette egy megbecstelenített-megalázott lány lép ki a színpadi koporsóból. A magyarok tehát „inkább a hűtlenség mellett döntöttek az íróval szemben, semhogy úgy játsszák el a végső felszabadultságot, hogy arra sem a sajátérzelmeikben, sem a világról szerzett tapasztalataikban nem találnak emocionális fedezetet".

Magam is zavartan ültem a nézőtéren a nagy siker láttán, lévén némileg érdekelt fél (úgy is mint fordító, úgy is mint a szervezésben közreműködő varsói Magyar Kulturális Intézet igazgatója), így utólag is szívesebben hivatkozom a lengyel kollégákra, minta magam impresszióira. De ha nem tévedek, olyanszerű eseménynek voltam tanúja, mint amikor a hetvenes évek közepén Budapesten a tartuiak farmernadrágos *Tragédia*-előadásáért lelkesedtünk: ahogy az a távolról érkezett, merész interpretáció Madáchot meglepően új fényben mutatta meg, úgy csodálkoztak rá az R.S.9. Stúdiószínház vendégjátékán a lengyelek a maguk Gombrowiczára.

Szellemi égtájak

Az R.S.9. Színház radomi sikere végső soron csak aláhúzza azt a kérdést, amit így vagy úgy fel kell hogy tegyen magának mindenki, aki Gombrowiczcsal foglalkozik. Mit kezdjünk vele itt és most? Tegnap egyszerűbb volta helyzet: alig lehetett hozzájutni a műveihez, tehát olvasni kellett, be kellett mutatni, meg kellett ismerni. Beszélni kellett róla. Ez a hőskorszak véget ért, s vele együtt kopott meg a művészi (mondjuk, rendezői) szándék, amely egy évtizede még „érdekes" előadást volt képes produkálni, ha másért nem, hát azon puszta oknál fogva, hogy belopta Gombrowicz „eretnek" nézőpontjait abba a kulturális közegbe, ahonnan az író többnyire ki volt

Operetka - az R.S.9. előadása (Szalai Judit felvétele)

tagadva. Ma viszont ebből az attitűdből nemegyszer merev, dekoncentrált, művészileg szétforgácsolódó előadás születik. Így történt ez a varsói Teatr Ateneum új Yvonne-bemutatójával is (Maciej Wojtyszko rendezése), holott korábban épp ebben a színházban láthattunk két igazi gombrowiczi szellemű adaptációt: *a Pornográfia* és a Kozmoszfeldolgozását (mindkettő Andrzej Pawłowski munkája). Ugyanakkor az évek óta művészi hanyatlást mutató Teatr Powszechny színpadán Waldemar Smigasiewicz fergeteges komédiát teremtett a Ferdydurkéből, amiben, láss csodát, a parádés színészi alakítások és a már-már kabarészerű aktuális poénok egymást erősítették. Mindenesetre elmondható - hozzávéve e két legfrissebbhez a fesztiválon látott, enyhén szólva is vitatható értékű varsói Gombrowicz-előadásokat -, hogy Gombrowiczot rendezni manapság sokkalta problematikusabb vállalkozásnak tűnik, mint a közelmúltban. És éppen vele, Gombrowiczcsal lett különösen nehéz a helyzet, hisz ő valóban azaz író, akinek a *Nap*-lóban szellemes morbiditással előre lefestette magát, mondván: akinek ajkán ő meghal (értsd unalmassá válik), annak betömi a száját. Azt ő el-némítja.

Az is tagadhatatlan azonban, hogy ha nem is tudunk vele mit kezdeni, nemis oly könnyű őt „ad acta" tenni. „Gombrowicz, a visszatérő hullám" - e gondolatjegyében rendezték meg a radomiak a maguk valóban jól sikerült Gombrowicz-szemináriumát. Aki csak eljött, mind arról beszélt - élményszerűen vagy elvontan, rögtönözve vagy kiselőadásformájában -, hogy ő maga miért nem tud és miért nem akar szabadulni Gombrowicztól. Witold Gombrowicz tehát a többnapos tanácskozás keretében a legkülönbözőbb föld-rajzi és szellemi égtájak felől tért vissza szülő-földjére; eljöttek a nagy hazai gombrowiczológus professzorok: Jan Bloński Krakkóból, Michal Glowiński Varsóból, Malgorzata Czermińska Gdańskból, eljött Joanna Siedlecka, aki egy varázslatos riportkönyvben szólaltatta meg az író-hoz egykor közelállókat, eljöttek a kritikusok (Zbigniew Majchrowski, Elzbieta Morawiec, Tadeusz Nyczek), ott voltak az emigráció olyan kiváló Gombrowicz-szakértői, mint Malgorzata Smorag a Sorbonne-ról vagy a párizsi (pontosabban ma már párizsi-varsói) Zeszyty Literackie munkatársai (Wojciech Karpiński, Piotr Kloczowski), eljöttek Gombrowicz fordítói és külföldi kiadói: Koukbu Chanska (Párizs), Zofia Chądzyńska (Buenos Aires), Anders Bodegard (Stockholm), Franceso M. Catalucco (Milánó), Allen Kuharski (Berkeley), Jean Pierre Salgas (Tourcoing), s természetesen szót kértek a színházi szakma képviselői (Hanuszkiewicz, Grabowski, Andrzej Pawlowski és mások). Ebben az összejövetelben az volt a legsajátságosabb, hogy a sokfelől jött sokféle Gombrowicz-hívő először volt ebben az összetételben együtt, következésképp állandóan kiigazították és kiegészítették egymást: az egyik irodalomtörténetről beszélt, a másik színpadi trükkökről, a harmadik Gombrowicz és a zene kapcsolatáról, a negyedik a nyelvi fortélyokról, a rendező anekdotázott, a

kritikus aktuálpolitikai eszmefuttatásba vágott, a professzora gombrowiczi intertextualitás kérdéseit vizsgálta szigorúan elméleti aspektusból. Az „emigránsok" különösen érdekfeszítő részleteket tudtak az író személyes kapcsolatairól, a fordítók pedig előszeretettel ecsetelték Gombrowicz lefordíthatatlanságát.

Végül Wojciech Kępczyński radomi igazgató mint házigazda joggal mondhatta el, hogy ő tényleg ráérzett arra, mit is kezdjen Gombrowiczcsal itt, nem messze az író szülőföldjétől és a közelgő jubileum előestéjén: olyan találkára toborozta össze a világ legkülönfélébb Gombrowicz-mániásait, amelyre valamennyien sokáig emlékezni fognak. Bőven volt ugyanis alkalmuk eltűnődni rajta, valójában hány és hány irányból tér vissza ez a hullám, ez a még mindig nem egészen megfejtett író. Akit mellesleg talán soha senkinek nem sikerül teljesen ki-ismernie.

JANUSZ MAJCHEREK

OPERETTRITMUSBAN ÉLTÜNK

BESZÉLGETÉS RITA GOMBROWICZCSAL

*- Azt írja Gombrowicz, hogy nem szereti a szín*házat, és *nem jár* színházba. *Elárulta önnek, hogy miért nem?*

– Szerette a színházat, de tényleg soha nem járt.

– *De miért, mit gondol?*

– Nem tudom. Egyszerűen nem járt és kész. Azt hiszem, a háború előtt járt színházba. S a kedvenc szerzője Shakespeare volt. Betéve tudta az egészet. Mindig mondogatta nekem: idézz akármit Shakespeare-ből, és én megmondom, melyik darabban van. Es soha nem tévedett. Az egész élete színház volt. Mindig is ő volta rendező. Lehet, hogy csak a saját színházát szerette. Azt szerette, hogy az élete színház, s hogy ő a rendező.

- Amikor már Franciaországban tartózkodott, megtekinthette volna Lavelli Esküvő-ren*dezését.*

– De nem látta. Amikor Witold '63-ban Franciaországba jött, Lavelli épp elkezdte az *Esküvő* próbáit. Rémes körülmények közt, mert a színház nagyon szegény volt. Lavelli meg teljesen ismeretlen. *Az Esküvő* színrevitelének gondolatával Krystyna Zachwatowicz fertőzte meg, aki korábban Jarockival már dolgozott a darabon egy diákszínházban...

– *Gliwicében,* 1960-ban.

– Lavelli elmondta nekem, hogy eltitkolta Gombrowicz előtt, hol zajlanak a próbák. Úgy gondolta, ha még az író is beleszól a próbákba, akkor mind megőrülnek.

– És az ön *véleménye szerint Gombrowicznak kedve lett volna beleszólni?*

– Witold soha életében nem adott útmutatást a rendezőknek. Az egyetlen kivétel, akinek igyekezett mindent elmagyarázni - nem sokkal a halála előtt, - Jacques Rosner volt, aki az Operettet készült színre vinni a Chaillot Palotában. Witold valamennyi szólót végigénekelte neki, rettentő hamisan. Rosner meg azt gondolta magában: hadd énekeljen, én úgyis azt csinálom, ami nekem tetszik. De később, már Witold halála után, Rosner elmondta, hogy rendezés közben igazat kellett adnia Gombrowiczcznak. Láttam ezt az Operettet, Kot Jeleński is látta, el voltunk bűvölve.

– *Ha jól tudom, Nizzában Gombrowicz egy*szer *megtekintette* az Yvonne előadását.

– Ez volt az egyetlen eset, amikor saját darabját színpadon látta. Egy félhivatásos együttes vitte színre a darabot. Írtam erről a *Gombrowicz Európában* című könyvemben, fényképeim is vannak az előadásról.

– *Őrá milyen* benyomást tett?

– Úgy kezelte a színészeket, mint a szakma

Rita Gombrowicz

legjelesebb képviselőit. Annyira meg volt rendülve, hogy a szünetben rájött az asztmás roham.

- *Beszéljünk még* az Operettről. *Hiszen ön bizonyára szemtanúja volt e darab* születésének.

– Gombrowicz Vence-ban írta az Operettet. És még fiatal voltam, és nem voltam tisztában Gombrowicz nagyságával. Valamit írogatott magának. De az egész életünk operett volt. Operettritmusban éltünk. Witold egyfolytában énekelt, újra meg újra előjött a Lord Blotton kis faszéke, meg a bál, meg a galopp.

– *Az a gyanúm,* bár nem *tudom, ez* bizonyít-ható-e, *hogy Gombrowicznak, amikor* az Operettet *írta,* a fülében *ott voltak a konkrét dallamok.*

– Ez teljes mértékben így van. Volt televíziónk, s a televízióban gyakran közvetítettek operett-előadásokat. Witold szenvedélyesen nézte ezeket. A kiindulópontot az igazi operett jelentet-te. Ez nagyon fontos volt neki. Csak később kel-lett a dolognak kreatív zenévé átalakulnia. Egyébként már az ötvenes évek elején Argentínában törte a fejét az Operetten.

– *Gombrowiczot érdekelte, hogy a darabjai milyen* fogadtatásra *találnak? Olvasott-e például kritikákat?*

– Igen, eleinte. Habár épp az Operettet nem is játszották életében. Közvetlenül a halála előtt felettébb aggasztotta, hogy a nagy svéd rendező, Alf Sjoeberg, akinek nevéhez az *Yvonne* és *az Esküvő* talán legszebb előadása fűződött (s akinek nagymértékben köszönhető volt, hogy Svédországban Gombrowiczot az irodalmi No-bel-díj várományosaként emlegették), megbotránkozott az Operett politikai aspektusán. Sjoeberg ugyanis erősen baloldali volt. Azt írta Witoldnak, hogy soha nem fog színpadra állítani olyan darabot, amelyben a lakájok az uraik cipőjét nyalják. Igen tanulságos Gombrowicz és Sjoeberg levelezése az *Operett* kapcsán; könyvem-ben ezeket a leveleket is közzétettem.

– És az ön benyomásai *a* Gombrowicz-elő*adásokról? Melyik volt az* első?

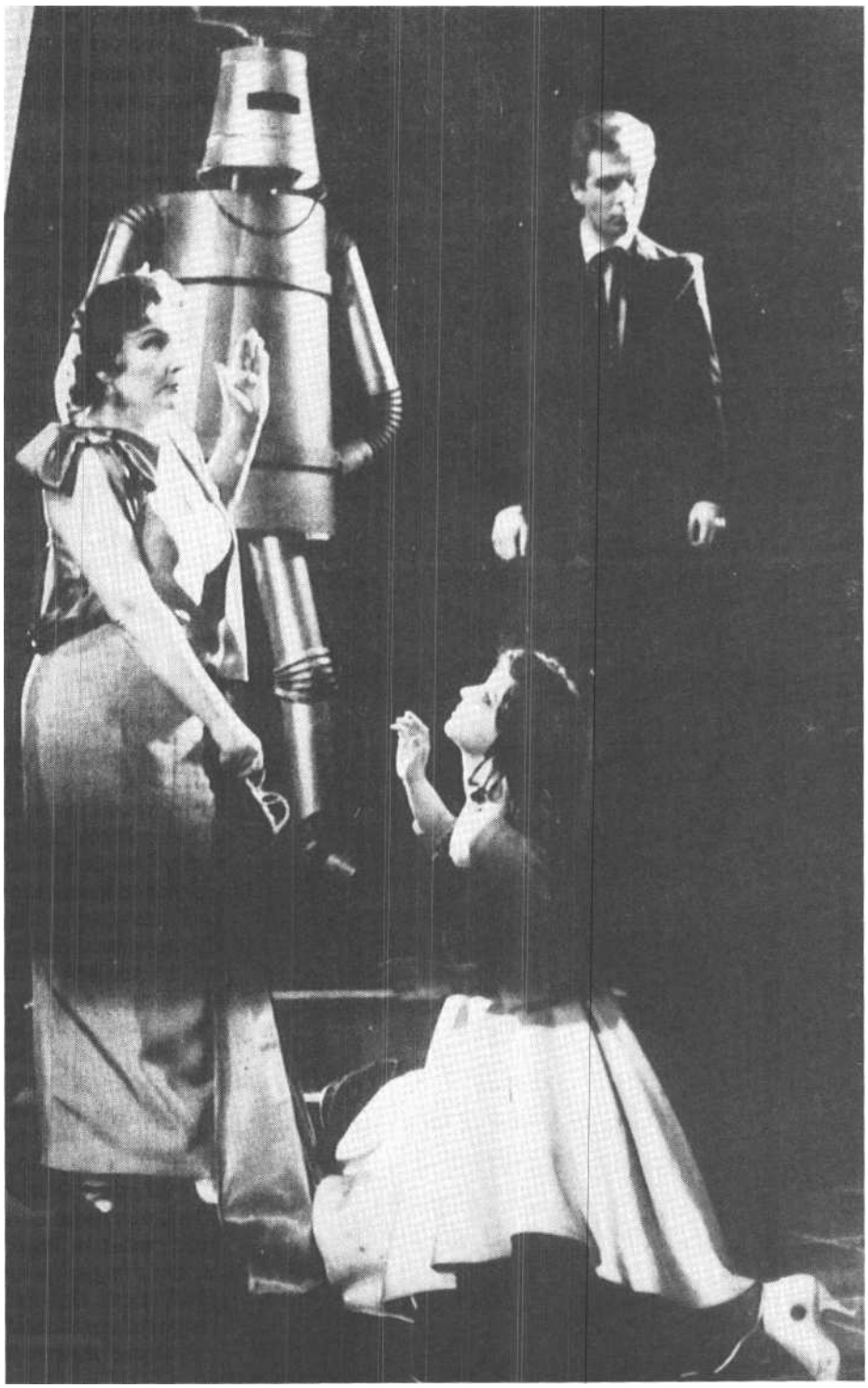
– Rosner nagyszerű Operettje. Láttam Rosner Yvonne-ját is az Odéonban, melyet a Comédie Française színészei játszottak. Németországban láttam Bergman nagyon is expresszionista *Yvonne-ját,* Zürichben Jarocki Esküvőjét. Két évvel ezelőtt a kaliszi fesztiválon ugyancsak láthattam Witold több darabját és regényadaptációját.

- Kérem, *mondjon egy-két szót arról, milyen körülmények közt került sor az* Esküvő 1974-es *varsói* bemutatására, *Jerzy Jarocki* rendezésében.

– Ami a szerzői jogokat illeti - ez elég bonyolult kérdés. Nincs kedvem hosszan ecsetelni az évekig tartó háborúságot, ami a lengyel kormány és a szegény özvegy közt folyt. Tehát dióhéjban. Witold halála után a Twórczość 1969. decemberi számában Iwaszkiewicz közölte Witold hozzá írt leveleit, mit sem törődve a szerzői jogokkal. Nyugaton vannak bizonyos alapelvek, amelyeket tiszteletben szokás tartani. Utóvégre nem élünk a dzsungelben. Emlékeztetni szerettek rá, hogy itt egyáltalán nem rólam volt szó. Ott volta kiadó, amely gondozta Gombrowicz műveit, és rendelkezett a szerzői jogok fölött.

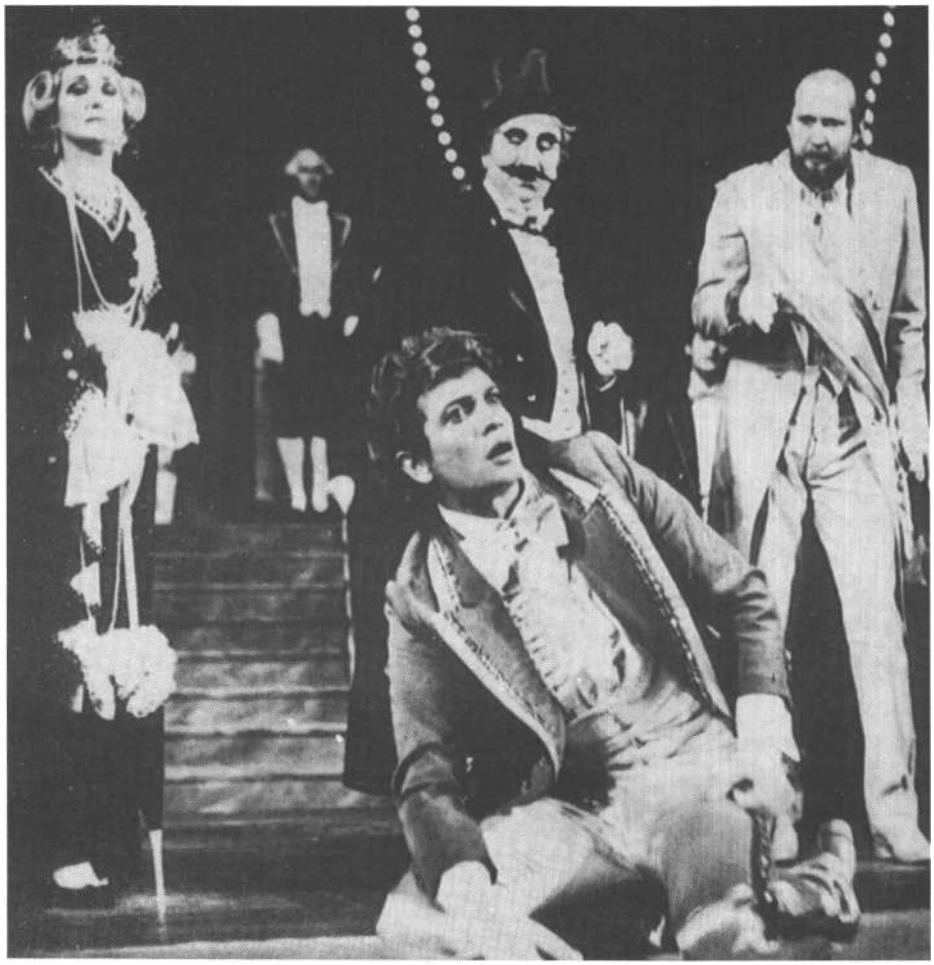
– A párizsi *Instytut Literackiról* beszél?

– Igen. Én egyetlen lépést sem tehettem a párizsi Kultúrával* való egyeztetés nélkül. Eleve



Jelenet az Yvonne varsói előadásából (1957)

* A Kultúra az Instytut Literacki által kiadott folyóirat



Jelenet az Operett 1975-ős tódzi előadásából

csodálkoztam rajta, hogy miért engem keresnek meg. Természetesen ez az egész bizonyos politikai közegben történt. Giedroyc és én elhatároztuk, hogy igen kemények leszünk. Iwaszkiewicz lépése nélkül másképp történt volna. A leglényegesebb követelésünk az volt, hogy a Naplónak teljes terjedelmében meg kell jelennie odahaza. Ez Witold kívánsága volt, minthogy berlini tartózkodása után valóságos sajtókampány folyt ellene hazájában.

– *Ezt úgy értsem, hogy kívánságát végrendeletileg is kifejezte?*

– Amikor a Le Monde-ban Iwaszkiewicz jogtalan publikációja ellen tiltakoztam, a „formális akarat" kifejezést használtam, de soha nem akartam ezzel azt állítani, hogy mindez írva áll Witold végrendeletében. Egyszerűen kifejtette ezt Giedroycnak, Józef Gombrowicznak és nekem. Ehhez tartottuk magunkat, el akarván kerülni, hogy Gombrowicz életműve méltatlan formában, csonkán kerüljön a lengyel olvasó kezébe. Nyilván nem makacsoltuk volna meg magunkat ennyire, ha nem kezdik Gombrowicz műveit engedély nélkül kiadni Lengyelországban. Eljutottak hozzám azok a hangok is, amelyek azzal vádoltak, hogy megfosztom a lengyeleket Gombrowicz olvasásától. De hiszen ott voltak a Kultúra kiadványai, bár tisztában vagyok vele, hogy ezekhez csak igen korlátozott mértékben lehetett hozzájutni. Gondolom, a lengyel rezsim számára az ifjú özvegy, aki nem ismerte a lengyel nyelvet, igen kényelmes „partnert" jelentett - nem volt nehéz bűnbakot csinálni belőle. Jól van, mondtam magamban, hadd legyek áldozati bárány, ha ez az ára, hogy Gombrowicz teljes életműve olvasható legyen hazájában.

– *Végül is mi győzte meg önt, hogy beleegyezzen a Jarocki-féle rendezés* bemutatásába?

– Úgy gondoltuk Giedroyccsal, hogy a színházat kevésbé veszélyezteti a cenzúra. Egyébként nagyon jól láttuk, hogy nem az emberek akarják a korlátozást, hanem a hatóságok. És ezért egyeztünk bele.

– Ön is *ott volt a Jarocki* rendezte Esküvő 1974-es *premierjén?*

– Többek közt épp azért mentem el, hogy el-mondjam, nem én tiltottam be Gombrowicz műveinek hazai kiadását.

– *Azóta* látta az Esküvő *Jarocki* rendezte legújabb előadását is, azaz *ismeri mind a zürichi, mind a* varsói, *mind a krakkói Jarocki-rendezést.* Össze *tudná* hasonlítani *a három* változatot?

– Ez túl nehéz feladat. Nem vagyok szakember. Jarocki legutóbbi előadását Párizsban láttam, szinkrontolmácsolással. Így tökéletesen megérthettem. Ragyogó előadásnak tartom. Először vettem tudomásul, hogy Gombrowicz klasszikus lett. Mert Franciaországban Gombrowiczot túlzottan elviszik a barokk felé.

– *Gyakran* játsszák *Franciaországban* és *egyáltalán Nyugaton?*

- Abban az időben, amíg élt, sűrűn játszották őt Európában, s még később is, a halála után évekig. Aztán valahogy egyre kevésbé. A halála huszadik évfordulóján Lavelli színre vitte az Operettet, ragyogóan. Nagy sajtója is volt.

– *Legyen* szíves, *mondjon néhány szót arról, hogy Gombrowicztól eltekintve ön mivel foglalkozik.*

– Több mint húsz évig csak vele foglalkoztam. Naponta nyolc-tíz órát dolgoztam. Egyedül maradtam, főleg miután Kot Jeleński is meghalt. Dominique Roux ugyancsak elhunyt. Nem volt olyan kiadó, amely Gombrowicz műveire specializálta volna magát, úgy, ahogy mondjuk a Gallimard a Borges-művekre specializálódott. Természetesen a párizsi Kultúra számára Gombrowicz mindig is ilyen állandó szerző volt, de az nagyon szegény kiadó, amely ráadásul a lengyelországi kommunista rezsimmel is harcolt, s ezáltal magára haragította a francia baloldalt. És természetesen szóba sem jöhetett semminemű hazai támogatás. Onnét csak a támadások jöttek. Így hát minden rám nehezedett. A fő feladatomnak azt tekintettem, hogy minden lehetséges eszközt megragadjak a Gombrowicz iránti érdeklődés minél szélesebb körű felélesztéséhez. Egyéb-ként hasonlóképp teljesen magukra maradtak azok - Russovich, Betelu -, akik Argentínában Gombrowiczcsal foglalkoztak. Most mindez a saját lábára állt, és valahogy működni kezdett. Witoldnak már nem nagyon van szüksége rám, így hát elkezdtem magammal foglalkozni. Lassan visszatérek hazámba, Kanadába. Letettem az irodalmi doktorátust, s újabban egyetemi elő-adásokat tartok.

– *Mi* volt *doktorátusának* témája?

– Colette. Munka közben egyfolytában magamon éreztem Witold szarkasztikus tekintetét, aki életében gyakran letanárnőzött, Colette-ről készülő dolgozatomra meg azt mondta: tézisvirágok. De azért felettébb meg volt elégedve velem.

– *Köszönöm* a beszélgetést.

Pályi András fordítása

WITOLD GOMBROWICZ

HAMLET VAGY DON QUIJOTE?

LAPOK A NAPLÓBÓL

Szombat

Akármit mondjanak, igenis félek azoktól az újságíróktól, akik erőnek erejével fel akarnak ágaskodni a sarkamig, hogy aztán rosszindulatú fogaikat belé vájhassák. Hogy miért baj az, ha a sarkadban vannak? Ha egy hülye állít rólad valamit, lehet az a legparádésabb és legmonumentálisabb főbarom, azt sosem szabad alábecsülni, mert a hülyét úgy hívják, hogy Milliók. De ami ennél is lényegesebb, az efféle vélemény, legyen bár a legtökéletesebb tahóság és az első betűtől az utolsóig merő hazugság, ha igazi újságírói pimaszsággal tolmácsolják, mindig eljut azokhoz, akik se téged nem ismernek, se a könyveidet nem ismerik - akiknek tehát nem is áll módjukban, hogy saját véleményt alkossanak rólad.

S ha az efféle rosszmájú fröcsögés után, amelyből csak úgy árad az igyekezet, hogy nevetségessé tegyen, megsemmisítsen, elfordítsa tőled az olvasókat, hogy minél nagyobb anyagi és erkölcsi kárt okozzon neked (és mindezt teszi a legszentebb érzések és eszmények jegyében), az ember ráakad egy tisztességesen megírt kis cikkre, egyszerre isteni büszkeség dagasztja a mellét. Minden tisztelet Ryszard Wragának! Nem várom el tőle, hogy tessenek neki a dolgaim - egyszerűen hálás vagyok érte, hogy nem vét a *fair play* ellen. Szavai nem akarnak alattomban az arcomig lopózni, hogy holmi idióta álarcot tapasszanak rám. Végre egy tisztességes újságíró! Miközben éles kritikával illeti nézeteimet, nem habozik elismerni, hogy a könyv bizonyos tekintetben meghaladja befogadóképességét, s hogy mások épp azt tekintik e könyvben „nagynak és nagyszerűnek", ami az ő számára érthetetlen. Ennek az őszinteségnek erkölcsi értéke van. Ideológiai természetű ellenvetései nem akadályozzák meg abban, hogy igazságot szolgáltasson nekem, s még azt is leírja, hogy „hol van Sienkiewicz Gombrowicztól"! Az Esküvőről mint „forradalmi drámáról" beszél, sőt idézi „az egyik legmegrendítőbb jelenetét".

Nem szomjúhozom dicshimnuszokra. De azok az elismerő szavak, amelyekkel Wraga úr ajándékoz meg, számomra aranyat érnek, hisz olyan ellenféltől erednek, aki képes megőrizni elegáns pártatlanságát, és képes lemondani eleve meglévő fölényéről, hisz az olvasó, aki nem ismeri a műveimet, ha akarná, se venné észre az esetleges csúsztatásokat (a veszélyeztetett eszmék védelmében) vagy a hamisításokat (a megsértett szent érzemények védelmében).

Valóban! Vegyünk példát e tiszteletre méltó publicistáról. Az alábbiakban magam is megkísérlem.

Csütörtök

A madár röpül. Közben ugatott egy kutya.

Azt a mondatot, hogy „A madár röpül, a kutya ugat" - készakarva meg is fordíthatnám: „Röpül a kutya, a madár ugat."

Mi az erősebb e mondatokban - az alany vagy az állítmány? A „röpül a kutyá"-ban a „röpül" nincs a helyén, vagy inkább a „kutya"? Továbbá: lehetne-e írni valamit, ami a fogalmak ilyetén perverz társításán, a nyelv kicsapongásain alapulna?

Szombat

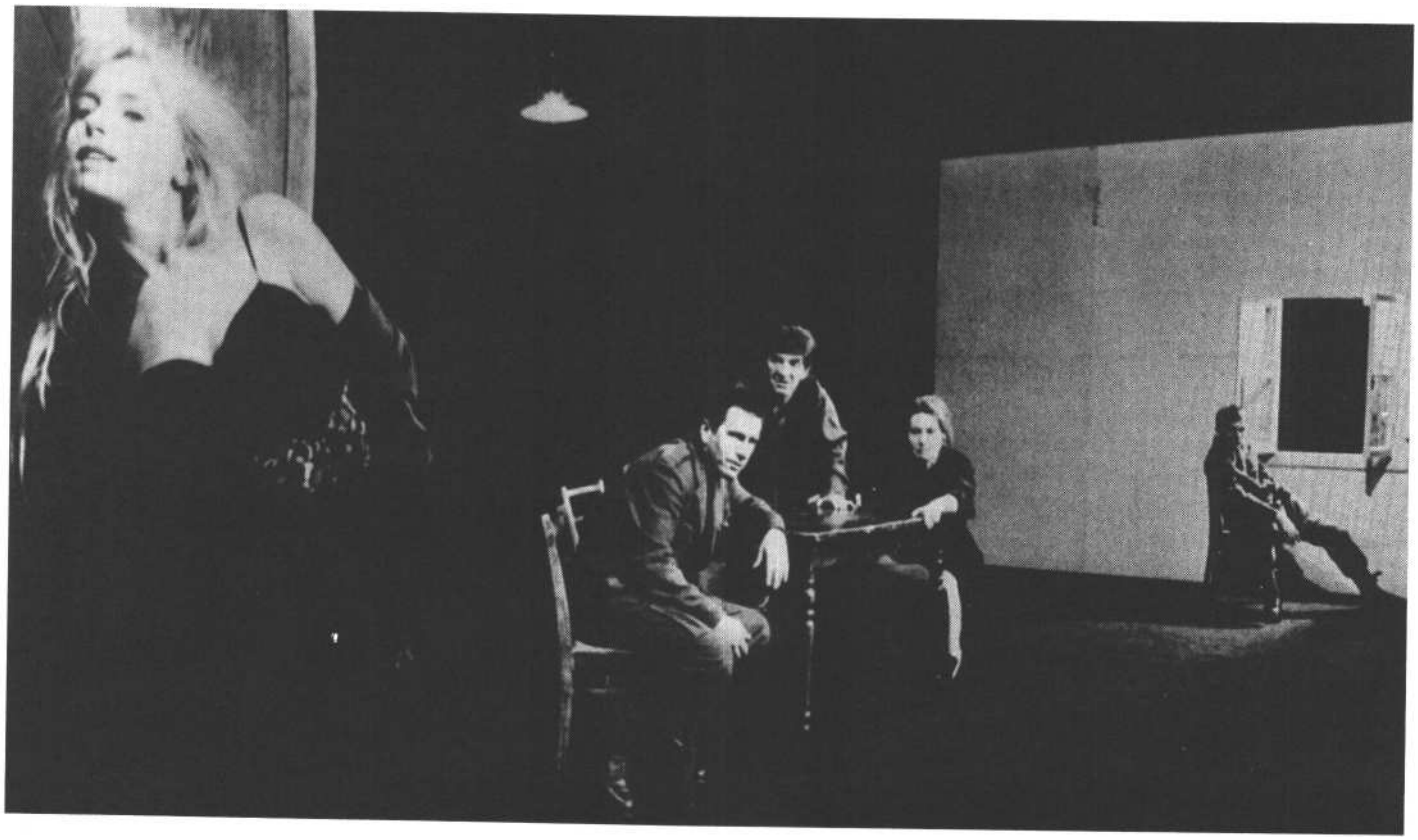
Karol Świeczewskivel az Esküvőről beszélgetünk, majd egy levél S.-től, hogy az Államokban valaki színre akarná vinni az *Esküvőt,* végül egy levél Camus-től, amelyben azt kérdi, beleegyezem-e, hogy az egyik párizsi színigazgatónak beajánlja az *Esküvőt.*

Mit tegyek? Az *Esküvő* színpad nélkül akár a partra vetett hal - igen, igen, mert ez nem egyszerűen egy színházi bemutatásra szánt dráma, hanem maga a létezés önfelszabadító teatralitása. Attól tartok mégis, hogy rajtam kívül senki se tudná megrendezni, s az előadás nagy szégyenemre csak befuccsolna, hosszú évekre eltemetve a darab színpadi karrierjét.

A fő nehézség abban rejlik, hogy az *Esküvő* nem egy probléma vagy egy szituáció művészi feldolgozása (amihez a franciák hozzászoktattak bennünket), hanem a fantázia kötetlen kirakodóvására. Igaz, meghatározott irányban meg-feszített fantáziáról beszélek. Ez még nem jelen-ti, hogy az *Esküvő* valamiféle történetet akarna elmesélni: itt a modern ember drámájáról van szó, akinek világa romokban hever, s aki (álmában) megpillantja kocsmává változott otthonát, szajhává lett menyasszonyát. Hogy vissza-nyerje a múltat, kikiáltja az apját királynak, a menyasszonyát meg erőnek erejével szűznek szeretné látni. De hiába. Hisz nemcsak a világ romos körötte, de ő maga is romokban hever, s már el is apadtak egykori érzelmei... A régi romjain azonban egy új világ bontakozik ki, tele szörnyű

Witold Gombrovicz 1939-ben és 1958-ban

csapdákkal és kiszámíthatatlan dinamikával, egy új, isten nélküli világ, mely a Forma elképesztő görcsei közepette csakis az emberből születik. Megittasulva hát a hatalomtól, amely saját, béklyóitól megszabadult emberségéből ered, immár magát kiáltja ki királynak, istennek, diktátornak, s ezzel az új mechanikával szeretné elérni, hogy újjászülessen benne a tisztaság, a szeretet... igen, saját maga esketi meg magát, tettét ráerőlteti a többiekre, kikényszeríti a jóváhagyásukat! Ám a valóság, amit a forma teremtett, ellene fordul és összeroppantja.



Jelenet az Esküvő 1991-es krakkói előadásából

Ennyi az anekdota... De ezzel korántsem mondtuk el, hogy miről szól *az Esküvő,* hisz az új világot, amely itt kirajzolódik, előre senki sem láthatja, még maga az író sem, a dráma csupán kísérlet annak a valóságnak a művészi megközelítésére, amely mögött a Jövő rejtezik. Álom a korról, amely kifejezi gyötrelmes jelenünket, de azt is mondhatnók: olyan álom, amelyik meg akarja előzni a maga korát, hogy kísérletet tegyen megfejtésére... E hős-művész álomjáró szelleme - mintegy a cselekmény peremén - át akar törni a sötétségen, így álmában harcot vív a jövő démonaival, miközben a színen az új és ismeretlen Születés szent rítusának celebrálása folyik. Az *Esküvő* tehát, ha színre viszik, Sínai-hegy kell legyen, tele misztikus kinyilatkoztatással, ezer jelentést hordozó felhő, a képzelet és az intuíció parttalan csapongása, tréfákban tobzódó grand guignol, titokzatos missa *solemnis a* nagy korfordulón, az ismeretlen oltár lábainál. Ez az álom - álom, sűrű sötétség övezi, nincs is joga más világossághoz, legfeljebb a villámfényhez (elnézést, hogy ilyen fennkölten fejezem ki magam, de nem tudom másképp elmagyarázni, hogyan kell az *Esküvőt* színpadra állítani).

Ha innen ragadjátok meg - mint az eljövendő idők homályos előérzetével terhes lélek kitárulkozását, mint a jövő szertartását -, akkor működnie kell; ám ne feledjétek, hogy ez a színház legalább annyira érzéki kell hogy legyen, mint metafizikus, vagyis a féktelen játék minden fénye és réme, az álarcosditól való megittasulás és az, ahogy a játék fölfalja önmagát, mind-mind maga legyen a gyönyör. És végül ne feledjétek, hogy a végső tragikum forrása az ember rettegése, aki olyan átalakuláson megy keresztül, amit előre nem is sejthetett, vagyis az ember és a forma diszharmóniája.

Melankóliával szemlélem saját fentebbi instrukcióimat. Valóban az a helyzet, hogy teljesen bizonytalan vagyok: egyáltalán színre kerül-e életemben *az Esküvő.*

Vasárnap

Legalább annyit hadd mondjak el, hogyan képzelem fővonalakban az első felvonás színrevitelét...

Első jelenet, Henryk-Wtadzio: az álom nosztalgikus, szívfacsaró dallama és Henryk patetikus szózata az űrben, közben Władzio „könnyedsége", az ifjúság ijesztő könnyedsége. És a „halló", akár valami bájolás, ami önmagát gerjeszti, és nyomában várakozás támad.

A szülők megjelenésével Henryk fölveszi az „utazó"-stílust, tipikus kocsmajelenet. Az Apa indokolatlanul felüvölt, és belép az Anya, akinek kiabálása beleolvad az Apáéba. Majd Henryk két monológja:

Első látszatra esetleg *igen,*
De nem egészen biztos
– aztán még:
De mit beszéljek egyszerűen..."*
– mint két *crescendo:* Henryk itt már kezdi pap-nak érezni magát, és kezdetét veszi a mise. Ettől a pillanattól egyszerre benne is van a cselekményben, de kívül is van rajta; hol megszállottan hajtja a fejleményeket, hogy az értelmük minél előbb kimerüljön, hol megittasulva csatlakozik hozzájuk, hol oldalt áll és asszisztál, hol meg kis időre teljesen le is állítja az események folyását.

Dialógusai a két szülővel: változó ritmusban, változó hangulatban - de nagyon is kidolgozandó a dialógusok hangfekvése, akár egy zenei szöveg esetében, és lényeges a teatralitásuk. És a lakoma szertartásossága. Amikor párosával az asztalhoz vonulnak, az merő groteszkum, összjáték, imitált táncparádé - itt egy pillanatra meg is feledkeznek a drámáról, és egyszerűen csak szórakoznak.

Ezt követi Mańka-Mania színre lépése, amit át- és átsző az álom gyötrő titka. Henryk, leküzdve kétségbeesését, Władzio oldalán vidáman beleveti magát a könnyedségbe és a könnyelműségbe, ritmikus, rímes őrjöngés! Majd pedig berontanak a Részegek, akiket mintegy az Apa szájából előhabzó „disznó" és a „Mańka disznó, adjál disznóságot!" agresszív vezérmotívuma

Itt is, a későbbiekben is: Spiró György fordítása

varázsol a színpadra - Henryk ott áll oldalt, hagyja magát bevonni, és máris megszállottan fújja, erősítgeti:

„Disznóványkeserűt!"

Avagy meg-megismétli „félre" a Részegek szavait („Mańka, disznósajtot!" ... „A krucifixre!"), úgy viselkedve, mint aki csatlakozik a szertartáshoz. Majd egy adott pillanatban azt kérdi magától: „Mikor lesz már vége az egésznek?", mire a Részeg, mintegy kilépve a szerepéből, rávágja: „Mindjárt." És a következő pillanatban máris bekövetkezik a cselekmény felfüggesztése, ami oly jellemző az *Esküvőre:*

HENRYK (a Részeghez) Mi van ott kinn?
RÉSZEG *(mint fent)* Széles mezők.

Henrykben kétségbeesett vágy ég a sérthetetlenség után; ez a vágy és a Részeg ujjától való vad félelem teszi királlyá az Apát - az ujj tehát legyen nagy és ijesztő.

Itt belép a „szimfónia" másik fő témája („Henryk, ó, ó, Henryk"), amelyet emelkedettsége szembeállít az elsővel, a lealacsonyítóval („Disznó - disznó"), s ennek a hangzásban is kellőképpen meg kell jelennie, amit csak alátámaszt a „király, király!" kiáltások sora és a Méltóságok bevonulása. A Méltóságok megjelenését ölelje körül az álom köde, amiből fokozatosan bomlik ki a színpad új aspektusa: a királyi udvar.

Az imajelenetben az Atyaság isteni jelleget ölt - az Isten az Atya atyja -, és ez a könyörtelen és erőszakos atyaság az alattvalói hűség igéit sugalmazza Henryknek... De hamarosan beúszik a könnyed és csodás „esküvő" szócska, és a színpad kivilágosodik - összeáll a lakodalmas menet, fürge ritmusú, diadalmas zárókép következik, egy polonéz, amellyel az Apa szeretné „legyűrni" a valóságot - és amit az utolsó percben megzavar a „disznó" kurta berobbanása.

Hétfő

Szabad-e kinyomattatnom egy ilyes kommentárt, amit a saját művemhez írtam? Nem visszaélés ez? Es nem unalmas?

Mondd magadnak: az emberek arra vágynak, hogy téged megismerjenek. Téged szomjaznak. Rád kíváncsiak. Vezesd hát be őket akár erőnek erejével a magad ügyeibe, még azokba is, amelyek iránt közömbösek. Minél többet tudnak róla, annál szükségesebb leszel számukra.

Az „én" nem akadály a többiekkel való érintkezésben, az „én" nem egyéb, mint amit „ők" megkövetelnek tőlem. És ami a lényeg: az „én"-t nem kell sehová becsempészni, mint a tiltott árut. S hogy mi az, amit az „én" nem visel el? A felemásság, a félénkség, a szégyenlősség.

Szerda

Ismét egy nő (mert erre leginkább nők adják a fejüket; ám ez ráadásul harcias asszony, el akar ti-porni) szememre veti az egoizmusomat. Azt írja: „Maga számomra nem excentrikus, hanem csak egocentrikus. Ez egyszerűen egy fejlődési fázis (vide Byron, Wilde, Gide) - egyesek átlépnek belőle a következő fázisba, amely talán még drámaibb, mások sehová nem lépnek át, bezárkóznak saját egójukba. Ez is tragédia, de magánügy. Nem kerülnek be se a panteonba, se a történelembe."

Szóvirágok? Józan ésszel ki követelhetné meg az embertől, hogyne foglalkozzon magával, ne ragadja meg magát, röviden szólva, hogy ne tekintse önmagát önmagának. Legfeljebb egy őrült. Ez az asszony azt várná tőlem, hogy elfeledkezzem arról, hogy én én vagyok, miközben nagyon jól tudja, hogy ha vakbélgyulladásom lesz, én és csakis én fogok üvölteni, nem pedig ő.

Manapság hallatlan nyomás nehezedik ránk mindenfelől, hogy mondjunk le saját egzisztenciánkról, de mint minden olyan követelmény, amit nem lehet teljesíteni, ez is egyedül az élet eltorzulásához és hamissá válásához vezethet. Ha valaki már annyira tisztességtelen önmagával szemben, hogy azt meri mondani: a másikfájdalma fontosabb nekem, minta sajátom, az már el is merült abban a „könnyedségben", ami minden-nemű közhely és mindennemű lapos fennköltség, a puszta verbalizmus szülőanyja. Amennyiben rólam van szó - nem, soha, semmiképp. Én *vagyok.*

Aki művész, az különösképpen elveszhet, ha rá lehet szedni, és aláveti magát ennek az agresszív konvenciónak. Ne hagyjátok magatokat megfélemlíteni. Az „én" szócska oly alapvető és oly ősi, annyira kitölti a legkézzelfoghatóbb és ezáltal legtisztességesebb valóság, oly téved-hetetlen iránytű és oly szigorú ismérv, hogy jobban tennénk, ha nem lenéznénk, hanem térdre hullnánk előtte. Azt hiszem, inkább túl kevés fanatizmus van bennem, amikor önmagammal foglalkozom, és mindeddig - éppen a többiektől való félelmemben - nem tudtam elég kategorikusan és minden feltétel nélkül átadni magam e hivatásnak-feladatnak, nem tudtam elég messze nyomulni ez ügyben. Én vagyok a magam legfontosabb és alkalmasint egyedüli problémája: valamennyi hősöm közül ez az egyetlen, aki számomra igazán fontos.

Lássak hát hozzá és formáljam át magam, kreáljak Gombrowiczból is egy figurát - mint Hamlet vagy Don Quijote - ? - ! -

Buenos Aires, 1954.

Pályi András fordítása

LEONARD NEUGER

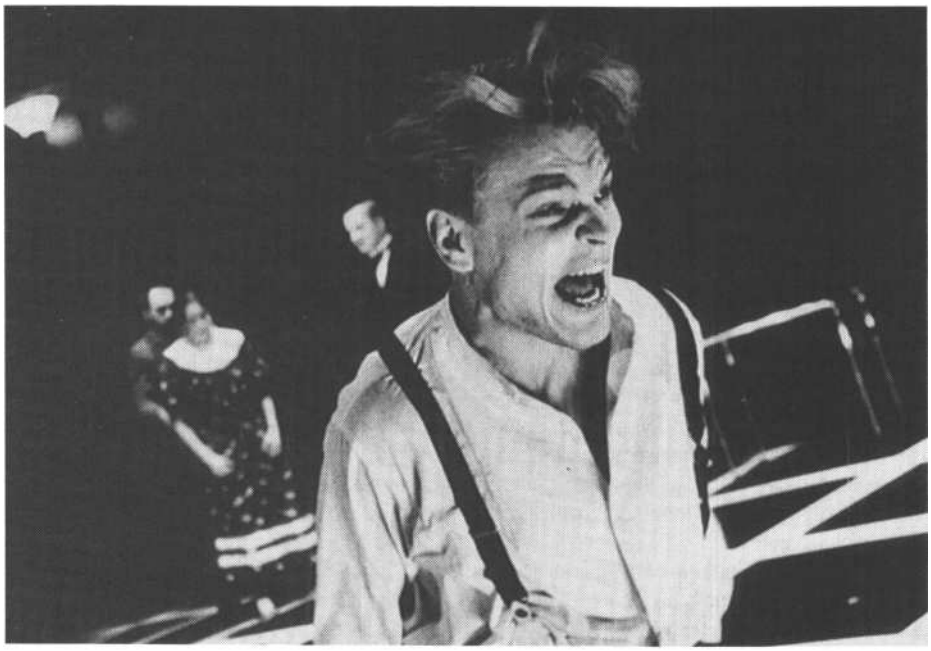
A MORCOS BÁBU

AZ YVONNE HELSINKIBEN

Úgy kezdődött, hogy a helsinki lengyel követségről fölhívott Joanna Trzcińska-Mejor, és megkérdezte, mondanék-e pár szót Gombrowiczról azon a miniszemináriumon, amelyet az *Yvonne, burgundi her*cegnő bemutatója alkalmából rendeznek. A be-mutató 1993. november harmadikán lesz a helsinki Nemzeti Színházban, az előadást a magyar Ascher Tamás rendezi. Finnországban Gombrowicz szinte teljesen ismeretlen: csak a Pornográ*fia* jelent meg finnül a hatvanas években, azt sem lengyelből fordították. Ott vannak persze a svéd fordítások (Finnország gyakorlatilag kétnyelvű), mégis jó volna, ha tartanék egy bevezetőt az íróról.

Megkérdeztem, milyen nyelven kéne beszélnem, és rajtam kívül ki vesz részt a találkozón. A válasz, megvallom, meggyőzött: a rendezvény nyelve angol, a résztvevők pedig a következők: Jan Blomstedt, a számos európai nyelven publikáló kiváló finn esztéta és Eörsi István, volt magyar másként gondolkodó, politikus és író, aki most fejezi be Gombrowiczról szóló több mint ötszáz oldalas opuszát. Elgondoltam, hogy a színészek finnül beszélnek, mi angolul, az egészet pedig a magyarok tartják kézben - ennél gombrowiczibb helyzetet kívánni sem lehet. Egy szó, mint száz: ott a helyem!

Így kerültem Helsinkibe. A szemináriumra szépszámú közönség gyűlt össze, akik talán nem bánták meg, hogy eljöttek. Ez nagyrészt a szervezők, a lengyel nagykövetség érdeme volt. Blomstedt röviden vázolta Gombrowicz életét és műveinek fő vonásait. Sajnos nem olvastam Gombrowiczról írt tekintélyes esszéjét, ami finnül jelent meg; látható volt azonban, hogy a gombrowiczi életmű közel áll hozzá, és tömören, találóan tud róla beszélni. Eörsi István a halhatatlan érettség-éretlenség párost boncolgatta, kiterjesztve e fogalmat a *Ferdydurke* szerzőjének késői mű-



Petri Liski (Fülöp herceg) az Yvonne helsinki előadásában

veire is *(Operett)*. Végül én szóltam pár szót Gombrowicz változó arcairól, összefüggést keresve az arc fogalma és Gombrowicz különféle, többé-kevésbé irodalmi inkarnációi, valamint utolsó fényképei között.

Ascher Tamás fiatal magyar rendező Khell Zsolt díszlettervező, Szakács Györgyi jelmeztervező és Dés László zeneszerző társaságában érkezett Helsinkibe. A finnországi ősbemutató egy klasszikusként értelmezett *Yvonne-t* állított a helsinki Nemzeti Színház színpadára, modellértékű előadásról van tehát szó. A rendező láthatóan Gombrowicz *Megjegyzések a játékhoz* és a *rendezéshez* címmel közzétett jegyzeteiből indult ki, melyeket a szerző a darab első megjelenésekor a Skamander című folyóiratban publikált. Ascher produkciója így a harmincas évek esztétikájából nő ki, a kitűnő díszletektől és jelmezektől kezdve (pompás fekete-fehér sakktáblapadozat, monumentálisan funkcionális díszletek, steril bútorok, öltönyök, frakkok, ünnepi és sportöltözékek - a király is kétsoros zakóban, fején koronával) egészen a zenéig és a színészi játékig. Ascher Tamás munkáját profi precizitás jellemzi: minden apró részletet szerető gonddal dolgozott ki, látszik rajta, hogy élvezi és érti Gombrowiczot és a Formával űzött játékát. A háromórás előadásnak ugyanakkor megvan a maga egyre fokozódó ritmusa és hangulata; az utolsó felvonás lélegzetelállítóan virtuóz betetőzése az egésznek.

Az *Yvonne* harmincas évekbeli stílusvilága valamelyest gyengíti az udvari Formát, még akkor is, ha számunkra ez az esztétikai konvenció már maga a Forma. A rendező azért választotta ezt a megoldást, hogy az előadás alaphangját mindvégig a díszlet adja meg: ez a szimmetriájában irtózatos sakktábla, *a Ferdydurke* Ifjas családjára emlékeztető steril jelmezek már önmagukban is a mindent szimmetriába rendező Formát sugallják. A rendező segítségére voltak a színészek is, akik remekül alakították a harmincas évek stilizált formáját. A fő-fő Formateremtő itt a Kamarás, akit Martti Järvinen mesterien ját-szik. Ő a ceremóniamester, minden etikettek tudója, ő védi éberen az Udvart Yvonne formátlanságával szemben. Kiváló alakítást nyújt a királyságából kivetkőztetett Király (Pentti Siimes) és a Királyné (Tea Ista) is.

Ebben az összefüggésben kicsoda maga Yvonne (Katja Salminen)? Csúf és morcos bábu, aki a maga idomtalanságával provokálja és bomlasztja az Udvart: szánalmat kelt, de azért van annyira idegen és esetlen, hogy a nézőt ne ejtse a szentimentalizmus csapdájába. Ascher Tamás remekül érzi Gombrowiczot, nincs szüksége rá, hogy pszichológiai vagy társadalmi utalásokkal manipuláljon. Yvonne provokáció, kihívás, halszálka, ami fönnakadt az érett udvari Forma torkán, sajátos próbatétel, kísérlet a Formával. Az értelem konstrukciója. Nem illik sehová: vagy be kell kebelezni, beszippantani, az Udvar képére formálni, ahogy az az előadás végéig színpadon lévő Valentin lakájjal történik, vagy el kell őt pusztítani. Az ezt célzó kísérletek mind-egyike rendezői bravúr: a shakespeare-i mérgezéstől a detektívregények késeléséig jelen van itt minden irodalmi műfaj paródiája.

A legtöbb gondot Fülöp herceg (Petri Liski) okozza. Az udvari etikett ellen lázad, de cinikus szívtipró is egyben; elmés helyzetelemző, ugyanakkor e helyzetek tehetetlen rabja. Amikor a darab végén megtörik, és a sűrített Forma szorításában letérdel Yvonne holtteste mellé, kellőképpen meggyőző. Amikor azonban a talán kissé túl ordenáré Cirill segítségével föllázad, kétségeim támadtak: a Formának való behódolás és a vele való harc egyidejű érzékeltetése talán a legnehezebb feladata minden Gombrowicz-rendezésnek, s ezt Ascher sem oldotta meg maradéktalanul.

Mindent összevetve azért kitűnő előadást láttunk. A színészek beszédéből persze egy szót sem értettem... A szemem sarkából viszont állandóan figyeltem a korántsem homogén közönség reagálását. Pompásan szórakoztak, derűs feszültségben követték az előadást, tökéletesen átadva magukat Gombrowicz eretnek kísérletei-nek. Kell-e ennél több a teljes sikerhez?

Tygodnik Powszechny, 1993. december 12.

Reiman Judit fordítása

KÜRTÖSI KATALIN

HAMLET, HÁRMAS CSAVARRAL

A VŐLEGÉNY - GOMBROWICZ MŰVEI ALAPJÁN

Közhelyként hathat, hogy a *Hamlet* színre állítása nagy kihívás minden rendező számára, de legalább ekkora kihívás a főbb szerepek eljátszása a színészeknek is. Tovább folytatva a sort: nem pusztán a hagyományos színházi berkekben érvényes ez a kihívás, hanem az alternatív, kísérletező társulatok esetében is - itt azonban inkább *Hamlet-parafrázisokról* beszélhetünk, ami drámaírókat, rendezőket, alkotóközösségeket egyaránt foglalkoztat. A huszadik század végéhez közeledve az ilyen újrafeldolgozások Nyugat- és Kelet-Európában egyaránt felbukkantak - legyen elég pusztán Tom Stoppard *Rosencrantz* és *Guil-*

dernstern halottjára, Ivo Brešan Paraszt Hamlet-jére és Gombrowicz *Esküvő* című darabjára utalni.

Malgot István és A Hold Színháza társulata szűk egy évtizeden belül kétszer is előhozakodott egy Hamlet-feldolgozással: a nyolcvanas évek második felének *Dromletje* - amely teljes címével *(Rózengildék huntzutságai avagy Dromlet drák királyfi)* Stoppardra utal - a hatalom birtoklásának kérdését bohócálarc alá rejtve vizsgálta. Nem lehet véletlen, hogy a Drákiában játszódó történetet a hazai hivatalos kritika nem árasztotta el figyelmével.

A vőlegénycímű előadás ötlete a szegedi JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén merült fel, pályázati segítséggel egy éven át kísérleti jelleggel folytatott színháztudományi foglalkozások során. Malgot István a korábbi - jórészt mozgáson, akrobatikán, táncon, zenén és képzőművészeten alapuló - színházfelfogását ezúttal a verbalitás irányába mozdította el: a darab alapját Gombrowicz *Esküvő* és Operett című darabjai, valamint Shakespeare művei szolgáltatják (jórészt a *Hamlet,* de vannak sorok például az Othellóból és a *III.* Richárdból is). A *Dromlet* bohóckirályfija itt már elmegyógyintézetből kiszabadult pszichopata, aki olykor katonának képzeli magát (színeváltozásait Nádasi László alakítja, remekül, groteszk elemekkel gazdagon), s a hatalom megragadására irányuló ámokfutásában hű társa, egy anarchista kíséri el. A helyszín a királyi udvar helyett egy közönséges kocsma, s e hely szellemének megfelelően az előadás visszatérő motívuma az evés-ivás, vagy inkább a zabálás-vedelés-okádás, amihez jó adag trágárkodás és közönséges nemiség társul, azaz a disznólkodás dominál verbálisan és az aktusokban egyaránt, s erre a szintre süllyednek a nők, Gertrud és Ophelia (azaz Ofika kisasszony) is. (,,...meg ne nősülj! / Árád kölykökre kacsintgata mindég, / Kölykökkel üzekedett! ... A bozótban... A pincében... Még az istállóban is!") A tébolyult kocsmavilágban minden mérce megszűnik létezni: itt Claudius őrül meg. Hamlet számára pedig pusztán az a fontos, hogy a hatalmat elnyerte - mindegy, hogyan. Felelősség kiiktatva; így senki semmiért sem felelős. Hamlet úgy dönt, gazember lesz - gyilkolászásának eszköze azonban már nem a „nemes" kard, pusztán egy jól megfent borotva. Az uralkodás tehát erre a szintre süllyedt - a szerelem pedig az állati párzására, s ez nemcsak az emberek közti nász, hanem az ember és a hatalom, az ember és környezete vonatkozásában is érvényes.

Az előadás legfontosabb rendező elve a kontraszt, ami a színpadképben éppúgy jelen van, mint az ironikus elemekkel dúsított nyelvezetben. Az egyrészes darabot mindvégig azonos díszletek között játsszák: ennek központi eleme

Jelenet A vőlegényből (A Hold Színháza)

egy félgömböt formázó rácsszerkezet, amely egyaránt szolgál börtönként vagy palotaként - és a shakespeare-i Globe Színházat is idézi. Ez a rácsszerkezet a darab végéhez közeledve megbomlik, a kellékként használt mobil elemek (létra, kocsik) része lesz: ezek fehér színe, a kontraszt elvéhez híven, éles ellentétben áll a jelmezekben domináló feketével (s köztük átmenetet képez a Koltai Judit által alakított „játékmester" gyerekes, fekete-fehér csíkos harsinyája és pólya-jelmeze). A férfijelmezek a háborúból hazatérők megtépázott egyenruhájára emlékeztetnek - míg Gertrud (Barna Bernadett) „szakadt" ruházata inkább nagyvilági (a jelmezeket Kiss Judit tervezte).

A kétszemélyes zenekar (Strukács Kati és Illés András) a színpadon foglal helyet: a Trabant együttes és Müller Péter Sziámi dalai („Ragasztthatatlan szív", „Hogy merre menjünk...", „Minden rendbe jön, szerelmem", „Sodródni kell") különleges hangzásukkal, effektusaikkal még láthatóbbá teszik az előadás ironikus elemeit; a gyakran visszatérő „Kizökkent az idő"-gondolattal összhangban azt húzzák alá, hogy ez a Hamlet-parafrázis a huszadik század végi állapotokat tükrözi, s nem mentes a blődli elemeitől sem, amellett hogy a betétdalok a darab ritmusát is megadják.

Az előadás ritmusának fontos része a verbális stratégia is, amelyben számos elem együttes jelenléte figyelhető meg. A legfontosabb két pólus a shakespeare-i nyelvezet és a gombrowiczi, a maga jellegzetesen huszadik század végi, humoros-ironikus szóalkotásaival („Nosza. Es hopplá! És hoppla hopp. És hopponálás.... Hoppondáridó. Dárevics...") s gyakori trágár kifejezéseivel. Shakespeare költői nyelvezetére századunk kommentárja gyakran megsemmisítő erővel reagál („Nyomasztó nap ez./ Bazd meg, nyomasztó"; „Kettéhasítád szívemet, fiam ... összepiszkítottad az ingedet"; „Nemes szív tört meg itt. Jó éjt királyfi ... Nyugosszon angyal, s éneklő sereg / Meg van ölve, ... hulla"; ,,...micsoda szélvihar... / A történelem vihara ... Ilyenkor írják az újságok, hogy / A felforgató elemek kihasználják a helyzetet"). Másutt a szállóigévé vált töredékek újszerű egymáshoz rendelésével találkozunk („Itt koncolás lesz. A többi néma csend."; „Ez itt a bökkenő, a többi néma csend"). A szöveg szintjén igen fontos az intertextuális elemek megjelenése is: „És Rosencrantz és Guildernstern halott?", „Előre vaknyugatnak!"

A háromszoros „csavar" (Shakespeare, Gombrowicz, 1993-94 Magyarországa) parodisztikus-groteszk-ironikus jellegének érzékeltetéséhez mind a rendező, mind a szereplők részéről rendkívül erős fegyelemre és koncentrálásra volt szükség. Ez az előadásban - a középső rész egy-két megbicsaklásától, tempólassulásától eltekintve - meg is valósult, amiből oroszlánrészt vállaltak a régi Holdszínházasok: Czipa Margit, Koltai Judit és Nádasi László játék-tudása, az, hogy mozdulataik és hangjuk minden rezzenését alá tudják rendelni a nem-reális elő-adásmódnak, biztosíték rá, hogy a rendező vízi-ója erről a megtébolyult világról életre kelhessen. A társulat többi, jórészt újonnan csatlakozott tag-ja (Barna Bernadett, Erős Judit, Tzafetás Roland, valamint a volt JATE-s Oláh Szilvia) képesek voltak alkalmazkodni a különleges játékmódhoz, amely szükséges volt ahhoz, hogy a Hamlet-téma e századvégi magyar értelmezéséből egységes, lendületes és rendkívül gondolatébresztő előadás szülessen.

SZABÓ ISTVÁN

SZÁMOK ÉS IRÁNYOK

SZÍN HÁZFINANSZÍROZÁS 1990-1994

A színházi szakma - elsősorban belső használatra - elég gyakran emlegeti sikertörténetként az elmúlt éveket. Tudva és elfogadva, hogy ez a minősítés nem alaptalan, mégsem felesleges e siker viszonylagosságát hangsúlyozni. A művészeti élet más területeihez képest valóban meglepő stabilitás mutatkozik a hagyományos színházakban, és meglepő vitalitás jellemzi az alternatív színházakat. De nem csak erről van szó. Nem igaz, hogy a színház sikert sikerre halmozott, sőt, sikertörténete inkább nevezhető kudarcok sorozatának. Számos esetben bizonyult a pillanatnyi siker hosszabb távon kudarcnak, bár az is igaz, hogy az elszenvedett kudarcokat viszonylag gyorsan sikerült korrigálni vagy kompenzálni. A lényegi kérdésekben ugyanis egységes volt a szakma, s kezdeményezései, valamint reakciói ennek megfelelően viszonylag eredményesek voltak.

A végső számvetés egyszerűen megfogalmazható: Magyarországon - ellentétben sok, sorsunkban osztozó országgal - színházat még nem zártak be. Bár változtak a pénzügyi szabályzók, a költségvetési technikák, a lényeg változatlan maradt: állandósult a pénzhiány okozta nyomorúság. Az állami támogatás majdnem teljes egészében a költségvetési intézményekként működő színházaknak jutott, ami azt jelenti, hogy az állam - valóságos alternatíva hiányában - a hagyományos struktúra, intézményrendszer fennmaradására szavazott.

Hogyan tovább? - kérdezzük újra meg újra. A színházfinanszírozás ötéves története sok tanulsággal szolgál, de erre a kérdésre nem ad - nem adhat - egyértelmű választ.

A színház helye az állami költségvetés rendszerében

Az 1990-es évben - minden tekintetben megkésve - elkezdődött a költségvetés reformja. Ennek egyik fő iránya a tanácsok (önkormányzatok) pénzgazdálkodását kívánta átalakítani. Mindazon önkormányzati intézmények, amelyek továbbra is jogosultak központi támogatásra, ezentúl valamilyen normatíva alapján kapják meg azt. A színházak esetében a fenntartó önkormányzat a vállalt nézőszám alapján juthat támogatáshoz. A normatív finanszírozásnak valószínűleg nem volt alternatívája, bevezetése azonban szakszerűtlenül s ezért felelőtlenül is történt. A normatíva összegét „visszaszámlálás" útján határozták meg: a költségvetésben biztosított összeget elosztották az önkormányzatok által jelzett nézőszámmal. (Az önkormányzatok az 1988-as év tényszámából extrapoláltak egy várható látogatószámot.) A mechanikus osztási művelet 230 forint normatívát eredményezett nézőnként, összességében pedig egy földcsuszamlásszerű átrendeződést hozott a budapesti és vidéki színházak viszonylatában.

Az alábbi táblázat egyértelművé teszi, hogy a rendszer bevezetése jelentősen hátrányos helyzetbe hozta a vidéki színházakat.

Költségvetési támogatás (millió Ft)	1989	1990
Budapest	493	576
Vidék	861	448
Céltámogatás	-	300
Összesen:	1354	1324

Az átalakítás nem eredményezett plusz pénzt a színházaknak, viszont az új elosztási rendszer egészében igazságtalannak, belső ellentmondásaiban - amelyeket itt nem részletezhetünk - elfogadhatatlannak bizonyult. A tarthatatlan kiindulópont kényszerintézkedéseket szült. A 300 millió forintos céltámogatás nagyobb részét a vidéki színházak megsegítésére kellett fordítani. Így a nemes cél, hogy ebből majd színházi bemutatókat lehet támogatni, azonnal hamvába holt. A felosztás teljes körű szakmai konszenzuson alapult, ami azt jelenti, hogy mindenki belátta a kialakult helyzet lehetetlenségét. A céltámogatási keret felosztása a következőképpen történt:

Vidéki színházak	226 millió
Fővárosi színházak	50 millió
Tárcaszínházak	24 millió

A minisztériumi színházak (tárcaszínházak) ebből a keretből való támogatását, bár a döntést a kormány is jóváhagyta, a későbbi számvevőszéki vizsgálat törvénytelennek minősítette.

Mindez azonban még kevésnek bizonyult: a vidéki színházak egy részét bezárhatták volna, ha az önkormányzatok nem „nyúlnak a zsebükbe". Intézkedésükkel nemcsak a pillanatnyi vészhelyzetet hárították el, hanem megteremtették a későbbi támogatás bázisát is. A fővárosi önkormányzat - mint láttuk - viszont a pénz-ügyi rendszerváltás haszonélvezőjeként jól járt, s ez hosszú távra meghatározta pozícióit: mind-máig minimális saját hozzájárulással tartja fenn színházait.

A normatív finanszírozás egy további ellentmondása szintén a fővárosban jelentkezett. A tényleges nézőszám alapján el kell számolnia minden önkormányzatnak, és amelyik nem tudta teljesíteni vállalását, annak vissza kellett fizetnie a hiányzó nézőszámra jutó támogatást. Az 1990-es évben Budapesten tovább folytatódott a nyolcvanas évek közepétől megfigyelhető visszaesés.

Nézőszám a fővárosi önkormányzati színházakban

1986	2 730	546
1987	2 661	908
1988	2 514	942
1989	2 233	342
1990	2 148	423

Az 1990-es évre 2 505 074 nézőre 576 167 ezer forintot biztosított a költségvetés. Ezzel szemben a budapesti színházaknak csak 2 148 423 nézőjük volt, tehát az önkormányzat-nak körülbelül 80 millió forintot vissza kellett volna utalnia a központi költségvetésnek. Ez nem történt meg, bár - mint ez a későbbiekben kiderül - sor került valamilyen ellentételező elvonásra.

1991-ben a szakminisztérium kezdeményezésére kétféle normatívát vezetett be a Pénzügyminisztérium: a fővárosi színházak 300 forintot, a vidékiek 450 forintot kaptak nézőnként. A differenciálás csak úgy jöhetett létre, hogy a 300 milliós céltámogatási keret kétharmada is bekerült a normatívába. A beterjesztett költségvetésben a főváros 2 505 ezer nézőre 752 millió forintot, a vidéki önkormányzatok 1 950 ezer nézőre 878 millió forintot kaptak - volna. A parlamenti vita idején a főváros képviselői - nyilván megijedtek a nézőszámcsökkenéstől - változtattak a vállalt nézőszámon, miközben az előzőleg kiszámolt normatívaértéket változatlanul hagyták. Így végül a főváros 752 millió forint helyett 630 millió forintot kapott, s ezzel kamatostul visszatérítette az 1990-es túlfinanszírozást.

Az 1991. évi költségvetési számok tehát a következőképpen alakultak:

Fővárosi színházak	630 millió
Vidéki színházak	920,5 millió
Céltámogatás	100 millió
Összesen:	1650,5 millió

A normatív finanszírozás epizódnak bizonyult, lényeges támogatásnövekedést nem hozott. Jelentős változást okozott viszont abból a szempontból, hogy az állam mellett új támogató jelent meg: az önkormányzat. Így e színházak költségeik fedezetét immár három forrásból nyerik: az állam, az önkormányzat hozzájárulása, valamint a színház saját bevételei együttesen adják ki a költségvetést. Ezzel tulajdonképpen megszűnt a színházak „egy szálon" való függése. Az új rendszerben e három forrás arányának változásában kellett megtalálni és fenntartani a színház működőképességét.

A normatíva részleteiben és egészében is vitatható, ellentmondásos, ezért az általános elégedetlenség következtében 1991 tavaszán az érintett minisztériumok, valamint a szakma kép-

viselőiből álló munkabizottság alakult az új finanszírozási rendszer kidolgozására. A normatíva elvetésében egyetértés volt, de sokáig nem volt egység a teendőket illetően. A hagyományos intézményfinanszírozás irányába nem volt visszaút. Így végül is a költségvetés egész rendszeréből kilógó „kvázinormatívát" hoztak létre, amelynek kiindulópontja immár nem a nézőszám, hanem a színház várható költségigénye, amelynek meghatározott hányadát fedezi a költségvetés. A megállapodás 60 százalékos vidéki és 50 százalékos budapesti, illetve szabadtéri színházi állami támogatáshányadot eredményezett A számítások szerint ehhez vidéken körülbelül 30 százalékos önkormányzati és 10 százalékos bevételi részesedés járul. A fővárosi színházak bevételei jelentős mértékben különböznek, s az ennek megfelelő differenciálás az önkormányzat feladata, ezért a budapesti színházak működési-költség-igényének 50 százalékát egy összegben kapta meg a főváros.

Az 1992. évben az állami költségvetés 2246 millió forintot biztosított az önkormányzati színházaknak, a következő megoszlásban:

Fővárosi színházak	795 millió
Vidéki színházak	1251 millió
Céltámogatás	200 millió

A támogatásnövekedésen kívül az új rendszer tartalmazott néhány progresszív elképzelést is, ezek azonban a gyakorlatban többnyire nem valósultak meg.

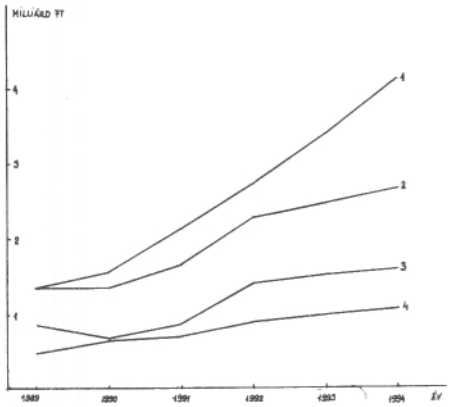
A rendszer legbizonytalanabb pontja a számítás alapját képező mutató, azaz a költségigény reális meghatározása. Az első évben az egyes színházak költségigényét az 1990-es tényszámok alapján extrapolálták az éves inflációt figyelembe véve. Ez akkor pillanatnyi pozíciójavulást eredményezett, mint a grafikon is mutatja, a stagnálás után javult a helyzet.

A következő év(ek)ben azonban már ez a kiindulópont is hatástalannak bizonyult. A költségvetési tervezésnél a Pénzügyminisztérium ugyanis gyakorlatilag ugyanazokkal a költségigényekkel számolt, mint az előző évben, s ez 20 százalék feletti infláció esetén elfogadhatatlan. Következetes eljárás az lett volna, ha elismerik a költségigény növekedését, és ehhez képest változtatják, csökkentik az állami támogatás száza-lékos arányát (ha már nincs mód az előző évi nominális érték növelésére). A valóságos költség-igény feltüntetése talán kényszerítő erővel hatott volna az önkormányzatokra, hiszen elsősorban nekik kell kipótolni a hiányt. A helyzet ilyetén alakulása más súlyos következményekkel is járt: a „fikciós" gazdálkodás, a manipulatív könyvvitel irányába „tessékelte" a színházakat.

Az önkormányzati színházak támogatása az állami költségvetésben (millió forint):

	1992	1993	1994
Működésre	2046	2286,5	2374,5
Céltámogatás	200	200	240
Összesen:	2246	2486,5	2614,5

Ugyanilyen fontos kérdés, hogy a gyakorlatban elveszett a finanszírozási elképzelésben szereplő progresszivitás is. „Amennyiben az önkormányzat magasabb működési kiadást tervez



1 Támogatás értékálló növekedése
2 Támogatás tény
3 Vidék tény
4 Budapest tény

(mint ami a törvényben szerepel), az visszamenőleg nem növeli az állami hozzájárulás mértékét, viszont a következő évi számítás alapjául szolgál." Ezt az amúgy helyes elvet nem alkalmazták a tervezésben, ezért a beépített érdekeltség nem ösztönözte az önkormányzatokat nagyobb támogatásra.

Az új rendszer bevezetésének évében a Fővárosi Önkormányzat - vélhetően figyelmetlenségből - azonnal felrúgta a megállapodást: 1590 millió forint helyett 1490 millió forintot tervezett. Ez azzal a következménnyel járt, hogy arányosan kevesebb támogatásra lett volna jogosult. Az önkormányzat végül a hiányzó 100 millió forintot nem saját támogatásának módosításával, hanem a színházak bevételeinek megemelésével pótolta. A színházak „összedobták" a hiányt, de ez a 100 millió forint nem valóságos plusz lett, hanem a legtöbb esetben kiadással „ellentételezett" bevétel. A színházak jóhiszeműen asszisztáltak egy olyan akcióhoz, amelynek eredményeképpen az új finanszírozás kiindulópontja még inkább megkérdőjelezhetővé vált.

Néhány szó erejéig érintenünk kell a minisztériumi színházak történetét, bár státusukban és finanszírozásuk módjában lényeges változás nem történt. A fő kérdés immár egy évtizede ugyanaz: a Nemzeti Színházon és az Operaházon kívül a többi színház miért tartozik a minisztériumhoz? A korábbi hagyományokon és az elmúlt években a minisztérium és a főváros között feszülő politikai ellentéten kívül semmi nem indokolja ezt. A központi költségvetéstől való közvetlen függőség pozíciójavulást eredményezett a Nemzeti Színház esetében, egy szakmailag vitatható, politikai indíttatású vezetői kinevezéshez kapcsolódóan. Ugyanez a függőség stagnálást, olykor támogatáscsökkenést okozott a többi tárcaszínháznál, mint a kormány takarékossági intézkedéseit elszenvedő költségvetési intézményeknél általában. A támogatás mértékének változását jól szemlélteti az alábbi táblázat (költségvetési támogatás millió forintban):

	1991	1992	1993	1994
Nemzeti Színház	150,1	300,4	326,9	391,2
Operaház	660,5	882,1	942,3	1147,5
Bp. Kamara	132,2	149,8	158,4	165,5
Rock Színház	52,4	69,4 "	70,4	72,5
Játékszín	28,9	44,4	46,0	46,4

A színházak gazdálkodása, belső pénzügyi helyzet

Az egyes színházak gazdálkodásának átvilágítása szinte lehetetlen. Minden színház kiadási és bevételi tételeit pontosan könyveli, a számszaki ellenőrzés az esetek többségében nem talál hibát. Ez azonban nem mond semmit a lényegről: megítélhetetlen, pontosan mennyibe kerül az adott színház, mennyibe kerül a produkció, menynyit keres a színész (bár ez talán nem is tartozik senkire), mennyi a szponzori támogatás stb. Amíg ezekben a kérdésekben nem sikerül hiteles információkat szerezni, addig minden tényszerűnek tűnő megállapítás csak manipuláció. Még súlyosabb következmény, hogy reális költségigény hiányában nem állapítható meg az alul- vagy túlfinanszírozás mértéke. Marad a bázisszemlélet: tavaly ennyi és ennyi volt a színház tervezett támogatása, ehhez képest kap idén valamennyit. A költségvetési terv- és tényszámok azonban jelentős eltérést mutatnak, a legtöbb esetben a színházakat csak jelentős pótköltség-vetési beavatkozással lehet megmenteni. A Fő-városi Önkormányzat 1993-ban a tervezettnél körülbelül 20 százalékkal több támogatást nyújtott színházainak - különböző jogcímeken. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a színházak létükkel kikövetelték maguknak az infláció kompenzálását. A plusz támogatás forrását az elmúlt évben nagyobb részben a felújítási, beruházási keret, kisebb részben a Fővárosi Színházi Alap jelen-tette, s a színház olykor a felújításra szánt összeget is felélni kényszerült.

Egyszerű technikai kérdésnek tűnik, a szűkülő anyagi lehetőségek közepette mégis egyre több probléma forrása a költségvetési év és a színházi évad aszinkronja (a színészek augusztus elsejétől a következő év július 31-ig szerződnek). Így bizony a színházigazgató nemegyszer úgy ír alá szerződést a következő évadra (amely-

nek hét hónapja már a következő költségvetési évre esik), hogy még a tárgyév pénzügyi lehetőségeit sem ismeri. Egy több olyan döntés születik ma a színházakban, melynek anyagi konzekvenciáit (illetve annak fedezetét) a döntés pillanatában képtelenség felelősséggel megítélni. Ha valaki nem vállalja ezt a helyzetet, azonnal csődöt mond, ha viszont vállalja, akkor előbb-utóbb szükségszerűen kudarcot vall. A kényszerek hálójában eltűnik a felelősség, egyetlen feltétlen parancs marad: a színháznak működnie kell. Mind a mai napig színház még nem zárt be, csődbe sem jutott. A csődöt az eladósodás, a bepótol-hatatlan mértékű hiány jelentené. A hiánnyal azonban lehet „gazdálkodni", ezért a színházak többsége mínuszát maga előtt görgetve működik.

1992-ben két fővárosi színház is hiánnyal zárta az évet, „pirosba ment". Valószínűleg a bevett trükkökkel ez a hiány is eltüntethető lett volna né-hány napra - úgy, ahogy ez más színházakban történt. A kísérlet bebizonyította, hogy a renitens színházakkal szemben az önkormányzat tehetetlen: ha szemet huny, precedenst teremt, ha számon kér, nem kerülheti el saját felelősségé-nek kimutatását sem. Maradt tehát a szigorúság látszata: soha többé nem fordulhat elő ilyen eset! A botrányt kiváltó hiány pedig felszívódott egy nagyobb volumenű, de folytonosan változó (növekvő-csökkenő-időszakonként eltűnő) hiányban. A hiánygazdálkodás szinte minden szín-házban gyakorlat lett, a maradványérdekeltséget a tartozásérdekeltség váltotta fel. A színházak utolsó tartaléka a permanens tartozás lett. Becslések szerint ennek „egészséges", elfogadott mértéke az éves költségvetés 5-10 százaléka, tehát akár több 10 millió forint is lehet. Ennél nagyobb hiány folyamatos eltüntetése már komolyabb trükköket igényel, s nagyobb kockázatot hordoz.

Hosszan elidőztünk a fővárosi színházaknál. Történetük azonban nagyrészt igaz a vidéki színházak esetében is, azzal a drasztikus különbséggel, hogy náluk még inkább a hamleti kérdés a tét: lenni vagy nem lenni? A fővárossal ellentét-ben ugyanis vidéken jelenleg nincs alternatíva, az állami támogatás megszűnése nem az átalakulás kezdetét, hanem a színház bezárását eredményezné. A szorult helyzetben azonban felvetődik a visszalépés, a visszafejlesztés lehetősége, hiszen a színházépület szégyenszemre nem állhat sokáig üresen. Ezzel, állandó társulattal rendelkező színházak helyett, befogadó színházak jönnének létre, azonos nagyságrendű fajlagos költségekkel, s összehasonlíthatatlanul alacsonyabb előadásszámmal. De ne szaladjunk ennyire „előre", a szakadékba is lépcső vezet. A repertoárt fel lehet adni, és lehet en suite játszani, kisebb társulattal; be lehet fagyasztani, akár meg is lehet szüntetni valamelyik tagozat működését, hogy csak a kézenfekvő lehetőségeket említsük. Ehhez a helyzetképhez két meg-jegyzést mindenképpen kell fűzni. Ami megszűnik, ami leépül, abba nem lehet majd egy remélhetően hamarosan beköszöntő gazdagabb idő-szakban egyetlen pillanat alatt életet lehelni, azt újra fel kell majd építeni. Ugyanilyen fontos azonban azt is hangsúlyozni, hogy minden csonkítás, bár a döntés szempontjából lokális kérdésnek, egy-egy város, megye belügyének látszik, a magyar színház egészét veszélyezteti. A külső szemlélőnek végeredményben talán csak néhány állástalan színészt és némi előadásszám-csökkenést jelent egy-egy ilyen lépés. Csakhogy a magyar színházművészet szellemi és szervezeti értelemben is szerves egész; belső értékrendje, kapcsolatrendszere teszi azzá. Ami ebből kiszakad, az menthetetlenül elvész, s egy csata elvesztésétől egyenes út vezet a háború végéhez, a kapitulációhoz.

Nem túlzás-e ilyen sötét képet festeni, s ilyen katasztrófaprófféciákat megfogalmazni akkor, amikor a tapasztalati tények mindennek ellentmondanak? Bővült az állami-önkormányzati színházak köre (Tatabánya, Dunaújváros, Sopron, Bábszínházak), s néhány személyi döntés a fővárosban láthatóan a színházművészet térnyeréséhez vezetett. Ez utóbbi felvetés ellentmondásossága külön vizsgálatra érdemes, összességében annyit mégis meg kell fogalmazni, hogy amennyire öröm az új színházak létrejötte, annyira üröm az örömben, hogy csak a régi struktúrához kötődve működhetnek, s így létük - hasonlóan a többi állami színházéhoz - ennek van kiszolgáltatva. Egyértelműen pozitív változás viszont az úgynevezett alternatív színházak köré-ben tapasztalható vitalitás, amely az együttesek minden szervezeti, pénzügyi vagy akár szakmai problémája ellenére, hosszú távon mégis a magyar színház megújulásának lehetőségét hordozza. Mivel létezésük nem függvénye semmilyen politikai szándéknak, sőt az irányukban megnyilvánuló gondoskodás is minimális, annyit mindenképpen bizonyítottak már, hogy a kultúrpolitika hiányán megvalósuló szabadság termékenyebb lehet, mint a kultúrpolitika által biztosított viszonylagos jólét korlátoltsága.

A hagyományos színházak állami, önkormányzati függősége, akár tetszik, akár nem, feltámasztja a kultúrpolitikát, mert a költségvetési tervezés, a vezetők kinevezése, a megszüntetés vagy a megalapítás mindig politikai döntés, hiszen valamilyen vélt érdeket, elhatározott szándékot képvisel és realizál. Ilyen értelemben a kultúrpolitika még sokáig a politikai érdek érvényesítését jelenti a kultúrában, nem pedig a kultúra érdekeinek artikulálását a politikában. Az utóbbi évek döntéseinek egy része az egész budapesti színházi életre való kihatását tekintve problematikusnak mondható. Egyértelmű strukturális döntés tulajdonképpen csak az Állami Bábszínház kettéválasztása volt, azonban hibás kiindulópontra épült, hiszen a két új intézmény működtetését a régi támogatásából kívánták megoldani. Ez azért is hiba volt, mert az új intézmény megalapítása kapcsán a főváros 60 százalék erejéig jogosult lett volna költségvetési támogatásra, s így viszonylag szerény plusz költség árán rendezhette volna a bábszínházak ügyét. Személyi döntésbe rejtett strukturális döntés volt az Arizona Színház, majd az Arany János Színház igazgatóváltása, de egyiknél sem vették figyelembe, hogy a döntéssel több tízmillió forintról biankó csekket töltenek ki. (Összességében a három változtatás körülbelül 100 millió forint plusz támogatást igényelt volna). A problémát az okozza, hogy végső soron a változások fedezetét a többi színháznak kell állnia, vagyis egy - amúgy a szakma által is támogatott - magasabb minőséget megcélzó lépés csökkentette a színházak támogatását, s ezzel a fővárosi színházi élet egészét veszélyezteti. A fővárosi színházigazgatók többször is jelezték, hogy nem lenne szerencsés a változtatások árát velük megfizettetni. S ha már a város vezetése jelentős plusz pénzt - amúgy érthető okok miatt - nem tudott erre fordítani, akkor legalább olyan további döntéseket kellett volna hoznia, amelyekkel néhány színházat az üzleti működés, a piaci lét irányába vitt volna el. Erre azonban még kísérlet sem történt a Pesti Broadway koncepciójának bátortalan meghirdetésén kívül.

Legalább ilyen súlyos következményekkel járt az előrelátás hiánya akkor, amikor egy-egy új színházépület belépésével nem számoltak annak költségigényével. Jelentős hiánnyal indult 1991-ben az Arany János Színház, nem volt fedezete a Kamra működtetésének, s kíváncsian várjuk, hogy az újjávarázsolt Vígszínház milyen feltételek között vághat neki első évadjának.

Természetesen e számonkérőnek tűnő hang mögött hangsúlyozottan ott rejlik az a tény, hogy a Fővárosi Önkormányzat mind a mai napig minimális támogatást nyújt színházainak. Az 1994-es fővárosi költségvetésben 1175 millió forint támogatásból 911,4 millió forintot (77,5 százalék) a központi költségvetés fedez. Mindez természetesen elsősorban erkölcsileg kérdőjelezhető meg, különösen akkor, ha tudjuk, hogy a kaposvári színház esetében a 100 millió forintos állami támogatás mellé 79 millió forintos (44 százalék) városi és megyei támogatás társul, s még az igen nehéz helyzetben lévő zalaegerszegi színháznál is 34 százalékos az önkormányzat részesedése. Súlyosabb következmény, hogy az államháztartás rendszerének átalakulása várhatóan azt sújtja majd, aki jobban függ a jelenlegi rendszertől. Nehéz nem élni a gyanúperrel, hogy a főváros vagy a költségvetés irányából (felülről) vagy a színházaktól (alulról), de mindenképpen kívül-

ről várja a megoldást. Így az önkormányzat prominens képviselőinek, illetve hivatalnokainak válláról levétetik majd a felelősség.

A helyzet kikényszerít a színházi szakmában is egy - az önkormányzat által is sugallt - gondolkodást: a túlélés ára az, hogy valamelyik szín-házat feláldozzuk, de melyik is legyen az? A kölcsönös szolidarítás eddig még lehetővé tette, hogy ne válaszoljunk a kérdésre, de árulkodó, hogy a helyzet romlásával egyre többször tesszük föl magunknak és egymásnak a kérdést... pedig túlélni csak együtt lehet.

Mit tettek, mit tehetnek a színházak a kialakult helyzetben, a túlélés érdekében? Nyilván növelik bevételeiket. Lássuk először a jegybevételek alakulását. Az 1990-es normatív finanszírozás ellenérdekeltséget szült. Mivel a legfőbb mutató a nézőszám volt, minden színház arra törekedett, hogy minél több nézője legyen bármilyen áron, akár áron alul is. Nem csoda tehát, ha ezek után a jegybevételnek a nyolcvanas évek közepe óta tartó egyenletes növekedése megállt.

Az önkormányzati színházak jegybevétele (millió Ft):

Év	1986	198	198	1989	199	1991	1992
Főváros	158	167	189	192	187	234	310
Vidék	65	73	84	89	95	123	153
Összesen:	223	270	273	281	282	357	463

Ugyanebben az időszakban a színházak jelentősebb szponzori támogatáshoz jutottak, így összességében bevételeik általában jelentősen növekedtek. A szponzoroktól, illetve a színház saját vállalkozásaiból származó bevételnek azonban természete az esetlegesség, s így a hagyományos intézményfinanszírozásban szerepük szükségszerűen csekély. Egyetlen színház működése sem épülhet ilyen bizonytalan forrásokra, viszont bármilyen kis plusz összeg is növeli a színházi gazdálkodás mozgásterét. A szponzorálással kapcsolatos illúziók gyorsan szertefoszlottak. A fenyegető bankcsődök, a bukott szponzorált produkciók, az adójogszabályok kedvezőtlen alakulása, a színház mint szűk körű és „kis felületű" reklámhordozó együttesen helyére tették a dolgot: a szponzorálás sok energia árán viszonylag kevés eredményt produkál, sőt, sok esetben éppen nem a művészi értéket, hanem a tömegfogyasztásra szánt szórakoztató terméket támogatva csak mélyíti a színházi élet egyik feszítő belső ellentmondását.

Marad tehát a színház számára az egyetlen „biztos" bevételi forrás, a jegybevétel. 1992-ben a színházak többsége jelentősen növelte jegybevételét. Ezen a ponton azonban újabb ellentmondásba ütközünk. Teli nézőteret csak olyan helyárakkal lehet biztosítani, amelyet a közönség még meg tud fizetni. Kettős kívánalom fogalmazódik meg: legyen tele a nézőtér, és legyen tele a kassza is. Viszont az olcsó helyár nézőt hoz, a drága jegy pedig bevételt. Ez már igazi kereslet-kínálat viszony; a piacgazdaság ezen a ponton végleg megvetette a lábát.

Még egy dologgal szembe kell nézni. A statisztikák azt bizonyítják, hogy a színház nem vesztette el közönségét, a színház sikeres. Örök igazság, hogy üres nézőtér előtt nem lehet játszani, de örök kétség, hogy igazol-e bármit is a zsúfolt nézőtér. Valószínűleg csak annyit, hogy az előadás megszabott árán elkelt. S a lényeg, az, hogy e megszabott ár mekkora lehet, ma elsősorban a támogatás mértékén múlik. Nem részletkérdés természetesen, hogy a támogatást milyen technikával osztják el, hogy az intézmény mennyire képes hatékony és tervszerű munkára, hogy színész, rendező, tervező milyen írott és íratlan szabályoknak rendelődik alá stb. A jelenlegi struktúrában a finanszírozásból kivonuló állam nem a színházat bünteti meg, hanem polgárát hagyja cserben.

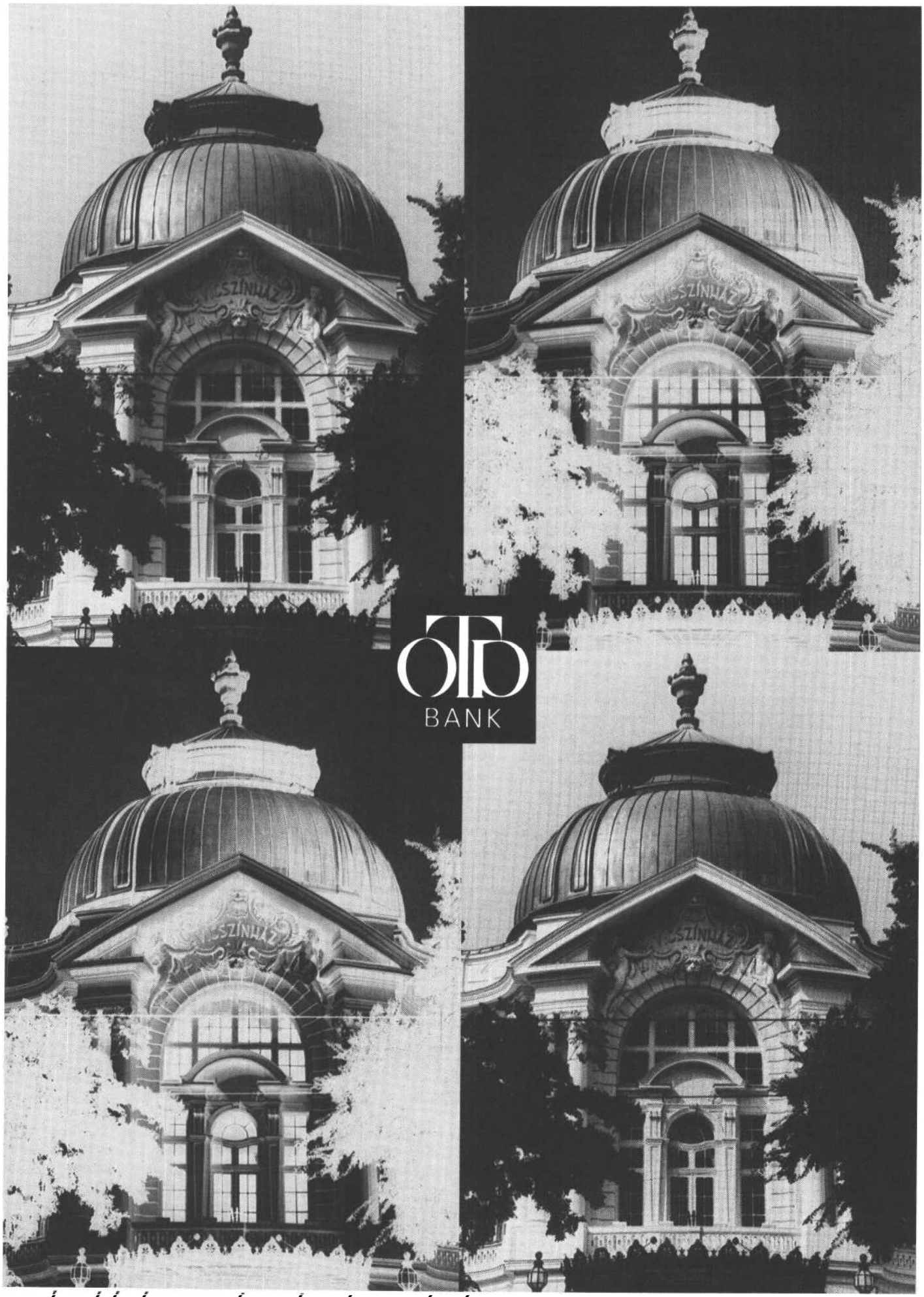
Felvethető az is, hogy miért nem kezdeményezte a szakma a változásokat, miért kényszerül immár több mint egy évtizede folyamatosan apologetikára, a fennálló permanens védelmére. Könnyű lenne azt válaszolni, hogy nem ez a dolga, sőt éppenséggel kötelessége megakadályozni azokat a meghirdetett változásokat, amelyek csak a jelenlegi struktúra szétrobbantását célozzák meg. Helyesebb talán úgy feltenni a kérdést, volt-e, van-e olyan valóságos alternatíva, amelyet megragadva megkezdődhetett volna az intézményrendszer átalakítása. Szomorúan kell megállapítani, hogy ebből a szempontból a helyzet lényegesen nem változott 1989-hez képest. A hagyományos intézményrendszerben költségvetési intézményként működő színházak „átalakulásának" egyetlen lehetséges útja a megszűnés. Aki ma színházban dolgozik, pontosan tudja, hogy a kijelentés nem azért ilyen, kategorikus, mintha a színházak vezetői, dolgozói gyávák volnának, s nem mernék meglépni a nyerő lépést Ha ugyanis volna ilyen akkora saját tehetetlenségüket is egyre nehezebben viselő önkormányzatok kezdeményezték volna az átalakulást, s ekkor - tehát valóságos alternatíva esetén -•-- fel sem merülne, hogy a színházi szakma képes lenne ezt megakadályozni. Az elmúlt évek gyakorlata éppen azt bizonyította, hogy a progresszív változások (a joghézagok kihasználásával, a jó ütemben indított kezdeményezésekkel, vállalkozásokkal, ügyeskedéssel) a színházaknak köszönhetőek, s nem minisztériumok, önkormányzatok koncepciózus munkájának. Ha leltárba vesszük, mit kaptak a színházak a nyolcvanas évek közepétől a mindenkori „felsőbbségtől", ugyancsak imponáló csomagot kapunk. Volt személyi jövedelemadó, társadalombiztosítási járulék, ÁFA, pénzügyi szigorítás (többször), kulturális járulék, közalkalmazotti törvény, s mindez megtámogatva egy viszonylag magas inflációval. Beképzeltség nélkül kijelenthetjük, hogy ha mindmáig nem zártak be egyetlen színházat sem, akkor ez csak annak köszönhető, hogy a színházak meglepő alkalmazkodóképességről tettek tanúbizonyságot, s a színházi gazdálkodás összehasonlíthatatlanul hatékonyabb lett.

Egyre bizonyosabb, hogy a közeljövőben újra ki kell jelölni, meg kell találni a színház helyét az átalakuló struktúrákban. Ebben a szakma partner lesz akkor, ha pregnánsabban fogalmazódnak majd meg a kultúrpolitikai szándékok, kirajzolódik az államháztartás reformjának iránya, és kiteljesedik a nonprofit szféra szabályozására hivatott törvényalkotás. Erre a kabátra már lehetne egy gombot varrni.

JUHÁSZ SÁNDOR

SZPONZORT, DE HOGYAN?

Azok számára, akik ismerik a színházak gazdasági helyzetét, nem meglepő, hogy napjainkban a színházak vezetőinek többsége támogatókat keres. A pénz reál-értékének folyamatos csökkenése, az infláció, az emelkedő anyagárak, a növekvő munkabérek az elmúlt három-négy évhez képest akár többszörösére növelhetik egy-egy produkció költségeit. Az a színház, amely ragaszkodik már elért működési színvonalának és nézőinek megtartásához, kénytelen külső forrásokat keresni a hiányzó összeg pótlására. A szponzorvadászat folyamán a színház, akarva-akaratlanul, piaci körülmények közé kerül, hiszen a színházat „el kell adni" egy olyan helyzetben, ahol a kultúra potencionális támogatóinak száma csak töredéke a kérelmezők százainak. Jelenleg két budapesti színháznak van kizárólagos szponzora: a Postabank a Vígszínházat, az OTP Bank a Radnóti Színházat támogatja. Milyen üzletpolitikai megfontolásból érdemes színházat szponzorálni?



AZ ÚJJÁÉPÍTETT VÍGSZÍNHÁZ KIZÁRÓLAGOS SZPONZORA AZ OTP BANK

Béni Gyöngyi, az OTP Bank Marketing Főosztályának főelőadója:

- Az OTP Bank sok egyéb szempont mellett főleg azért választotta a Radnóti Színházat:, mert jó és minőségi színháznak tartja, és a mai helyzetben olyan sok a kulturális szponzorálást igénylők száma, hogy nem jut pénz nagyobb színház kizárólagos támogatására. A Radnóti azon kevés budapesti színházak egyike, amely a maga közcinségéről komoly szociológiai felméréseket készített. Célpiacunk sok szempontból megegyezik; a Radnóti közönségével. Ez is fontos oka annak, hogy ezt a színházat választottuk.

Murányi Róbert, a Postabank Marketing Igazgatóságának ügyvezető igazgatója:

- A Postabank hosszú távú szponzorálási koncepcióval rendelkezik, ebben megjelölte azokat a területeket, amelyeket támogatni kíván. Ilyen terület a kultúra, ezen belül a színház. Bankunk az elmúlt években támogatott színházi előadásokat, de úgy gondoltuk, hogy ezen a téren sokkal jobban segíti a bank imázsának javulását, ha egy színház-ra koncentrálunk. Egy olyan színházra, amelyet a szakma és a közönség egyaránt elismer, és amely elfogadja a bankot, hiszen ez kétoldalú kapcsolat. Számunkra fontos, hogy olyan színházzal kapcsolódjon össze a nevünk, amelyik műsorpolitikájánál fogvok sok nézőt vonz.

- Hogyan illeszkedik bele az OTP marketingstratégiájába a színházi szponzoráció?

B. Gy.: Színházi területen az OTP eddig csak produkciókat támogatott. Most, kísérlettképpen, valami újba fogtunk. Olyan konstrukciót próbálunk kialakítani, ami mindkét fél számára előnyös. Természetesen az így befektetett összegnek reklámban, presztízsben valamilyen módon meg kell térülnie. Egyre több olyan szolgáltatási konstrukciónk van, amelyet el kell adni egy olyan piacon, ahol a bankok közötti verseny egyre élesebb. A fogyasztó megnyeréséhez a közvetlen reklámon kívül a szponzorálást is felhasználjuk. Olyan művészi tevékenységeket támogatunk, amelyeknek hallgatósága, nézőközönsége megegyezik a bank célcsoportjával. A kizárólagos szponzor szerepét azért vállaltuk, mert ez jobban megfelel a bank érdekeinek. Véleményem szerint a színház is jobban jár, hiszen előre tudja, milyen összeggel kalkulálhat az adott évadra. A bank szempontjából is előnyös, hogy nem ingoványra építi marketingtervének egyes elemeit, hanem hosszú távra tervezhet. A szponzorálás üzleti alapon áll, aminek egyik fontos eleme a reklám. A színházon keresztül érjük el a fogyasztóinkat, és nem mindegy, hogy csak egy produkcióban vagyunk-e jelen az adott színházban vagy folyamatosan, egész évadon át. Ha jól végezzük munkánkat, akkor az adott színház neve és előadásai összekapcsolódnak az OTP Bank nevével. Ha sikeresen választom meg a partnert, akit támogatok, akkor ráépíthetem a reklámfilmet, a PR-tevékenységet és sok minden egyebet, ami erősíti a bank imázsát.

- A Postabank mit vár el a támogatásért cserébe a Vígszínháztól?

M. R.: Ez a kérdés szorosan hozzátartozik általános szponzorációs elveinkhez. Magyarországon a szponzorok közül sokan szerződésben kötik ki: a szponzorált viselje a mezén, a ruháján a támogató emblémáját, a sajtóban nyilatkozva említse meg a támogató nevét stb. Ez a szponzoráció elég kezdetleges foka. Természetesen bizonyos esetekben mindezeket ki kell kötni, de a színháznál mása helyzet. Ami esetünkben alapvető elvárás, hogy a Vígszínház továbbra is olyan színvonalas legyen, hogy jó híre javítsa a bank imázsát, és szervesen kötődjék hozzá. A szponzorálásnak szinte közhelyszámba menő jelmondata, hogy tégy jót, és beszélj vagy beszéltess róla. Azt azonban nem szabad elvárni, hogy csak a támogatott tegyen meg mindent a támogatás tényének megismertetésére. Szervesen beépítjük marketing-, illetve reklámtervünkbe azt a tényt, hogy a Vígszínházat támogatjuk, és ezt közhírré is tesszük. Különböző reklámfilmeket készítettünk, ahol elmondjuk, hogy a Vígszínház működését a Postabank támogatja. Természetesen mi is élünk a klasszikus eszközökkel: bankunk neve ott van a Vígszínház és a Pesti Színház plakátjain. Minden egyes szponzoráltunkról külön médiadossziét vezetünk, ezeket kielemezzük, és ha valami nem tetszik, meg-mondjuk és változtatunk. A goodwill nagyon fontos egy cég, főleg egy bank tevékenységében, hiszen a pénzügyi szolgáltatás bizalmi szolgáltatás. Egy-egy sikeres szponzorálás rengeteget javíthat a bank megítélésén.

- A fentiekből láthatóan a színház alkalmas arra, hogy nyilvánosságot biztositson olyan, reklámozni akaró vállalkozás számára, amelynek fontos, hogy működésének társadalmi megítélése pozitív legyen. Az itt említett két példa is bizonyítja, hogy nem reménytelen vállalkozás a színházak számára sem olyan szponzort találni, amellyel hosszú távú együttműködést alakíthatnak ki. Ennek eléréséhez azonban alapvető követelmény, hogy a színház hatásos marketingtevékenységbe kezdjen.

M. R.: Napjainkban a színházak működéséhez szervesen hozzátartozik a marketingtevékenység - a külföldi gyakorlat ezt jól példázza. Boldog lennék, ha a magyarországi színházakban lenne marketinggel foglalkozó munkatárs, de sajnos nincs ilyen. A magyar színházvezetők többsége nem ért a marketinghez, hiszen ők elsősorban művészek. Ezért a színházaknak olyan munkatársakat kellene alkalmazniuk, akik egy-formán járatosak a marketing és a színház területén. Ma a színházak marketingtevékenysége nagyon alacsony nívón áll. Nagyjából abban merül ki, hogy szponzoráció iránti kérelmeket írnak több helyre, és így próbálnak pénzt összegyűjteni. Sok esetben ez célravezető is lehet, hiszen Magyarországon a vállalatok többségének marketingmunkája sem áll magas színvonalon. Rengeteg olyan személyes kapcsolat van, amelynek révén lehet támogatást szerezni. De ahol komolyabb és fejlettebb a marketingtevékenység, ott nagyon jól tudják, hogy a szponzoráció nem egyoldalú kapcsolat. Nem zárul le azzal, hogy egy cég odaadja a pénzt a színháznak, és elmegy arra az öt előadásra, amelyre tiszteletjegyet kap. Ha csak ennyi telik tőle, akkor pénze jelentős részét kidobta az ablakon. A szponzorálás tényét nem elég egyszer nyilvánosságra hozni, hanem folyamatosan a köztudatban kell tartani - sajnos ez nem szokott megvalósulni. Véleményem szerint hatmarosan Magyarországon is el-jutunk oda, hogy a cégek egy szponzoráció kapcsán feketén-fehéren ki tudják számítani, hogy mekkora összeg térül meg imázsuk javulásában, szolgáltatásaik igénybevételében vagy a forgalmuk növekedésében. A színháznak olyan marketingpolitikát kell folytatnia, amely vonzó a támogatók számára. Ez a tevékenység több kérőlevelek írásánál.

Marketingtevékenységet nemcsak a Broadway profitorientált színházai folytatnak, hanem például a londohi Nemzeti Színház is. Erre azért érdemes a figyelmet felhívni, hogy a hazai színházak se pusztán szponzorszerző eszközt lássanak a marketingben, hanem új lehetőséget a közönséggel, a társadalommal való kapcsolatuk alakítására.

Fiatal kritikusok szemináriuma

A Színházkritikusok Nemzetközi Szövetsége az idén is megrendezi a Fiatal Kritikusok Szemináriumát.

A jelentkezés feltételei: némi szakmai gyakorlat, alapos, szemináriumi munkára alkalmas angol vagy francia nyelvtudás. A jelentkezésnél előnyben részesül, akit szerkesztője ajánl, és aki még nem vett részt korábbi AICT-szemináriumon.

A szeminárium helye: Chicago (USA)

Időpontja: 1994 ősze

Az eddigi gyakorlat szerint a hallgatók költségeit (színházjegy, szálloda, ellátás) a meghívd fél fedezi, de az útiköltséget a jelentkezőnek vagy lapjának kell vállalnia.

Fiatal kritikusok meghívását tervezik 1995 májusában Londrinába (Brazília), Törökországba (Isztambulba vagy Izmirbe) és Moszkvába is.

Az érdeklődők keressék meg Földes Annát a 142-8148-as telefonszámon. (Bálint György Újságíró Iskola, VI., Andrássy út 101.)

BÉRCZES LÁSZLÓ

„YVETTE LESZ ÉS BALETT-TÁNCOS"

- Azaz igazság, kicsit félek ettől a beszélgetéstől, nemigen értek a tánchoz, különösen a baletthez nem. Igaz, amit te csinálsz, az valami más...

- ...szerintem *is.*

- Mindenesetre nehéz beszélni arról a műfajról, amiben nem szavakkal fejezi ki magát az ember. Ha lennének adekvát szavaid, bizonyára azokkal közölnéd azt, amit most a testedre, a mozdulataidra bízol. Az is akadály lehet, hogy a beszélgetésben megkerülhetetlen Természetes Vészek évekre meghatározó kapcsolatot is jelentett számodra - a „csoport" megszűnése a kapcsolat megszűnését is jelentette.

– Volt idő, amikor nehéz lett volna erről beszélni, most *már nem az.*

– *Az sem mellékes, hogy a legutóbbi időkben készített produkcióidnak* - Találkozás, *Az* estély, *Úrnő - megítélésem szerint lényegi, alapvető eleme az erotika. Márpedig kívülről nézve legalábbis fura és kicsit mulatságos, ahogy ül itt most egy pasas meg egy nő, és megpróbál okosan értekezni az erotikáról.*

– *Az* erotika valóban borzasztó *fontos* ezek-ben *az* előadásokban. Megvannak *a* pontos *okai, és* tudom *is őket.* De hát erről legfeljebb *nem* fo*gunk* értekezni. Annyi mindenről beszélhetünk, sokféle dologgal foglalkozom. Most *is* próbáról *jövök.*

– *Csodálkozom is. Amikor május elején megbeszéltük ezt a randevút, azt mondtad: ,,Találkozzunk a Katona próbatermében próba után!" Azt hittem, hogy a frissen bemutatott Úrnőt csiszolgatod tovább Péntek Katával. Ehelyett máshonnan, másik próbáról érkeztél: a Közép-Európa Táncszínháznak koreografálsz egy táncot. Most volt az Úrnő bemutatója; mi késztet arra, hogy máris újabb munkával foglalkozz?*

– Ez *nem késztetés.* Korábban elvállaltam ezt *a* munkát, most érek *rá.* Igazából *az* lenne *jó, ha* tudnék *egy* kicsit pihenni.

– *Ez mindenesetre azt jelenti, hogy az Úrnő készen van, azon már túl vagy.*

– Nem *így* fogalmaznék. Maga a produkció természetesen soha nincsen kész. De a kérdés, a probléma, *ami* izgatott *a* felkészülés *és a* pró*bák* idején, *már* valóban *nem izgat, azon,* mondhatjuk, túl *vagyok.*

– *Mi ez a probléma?*

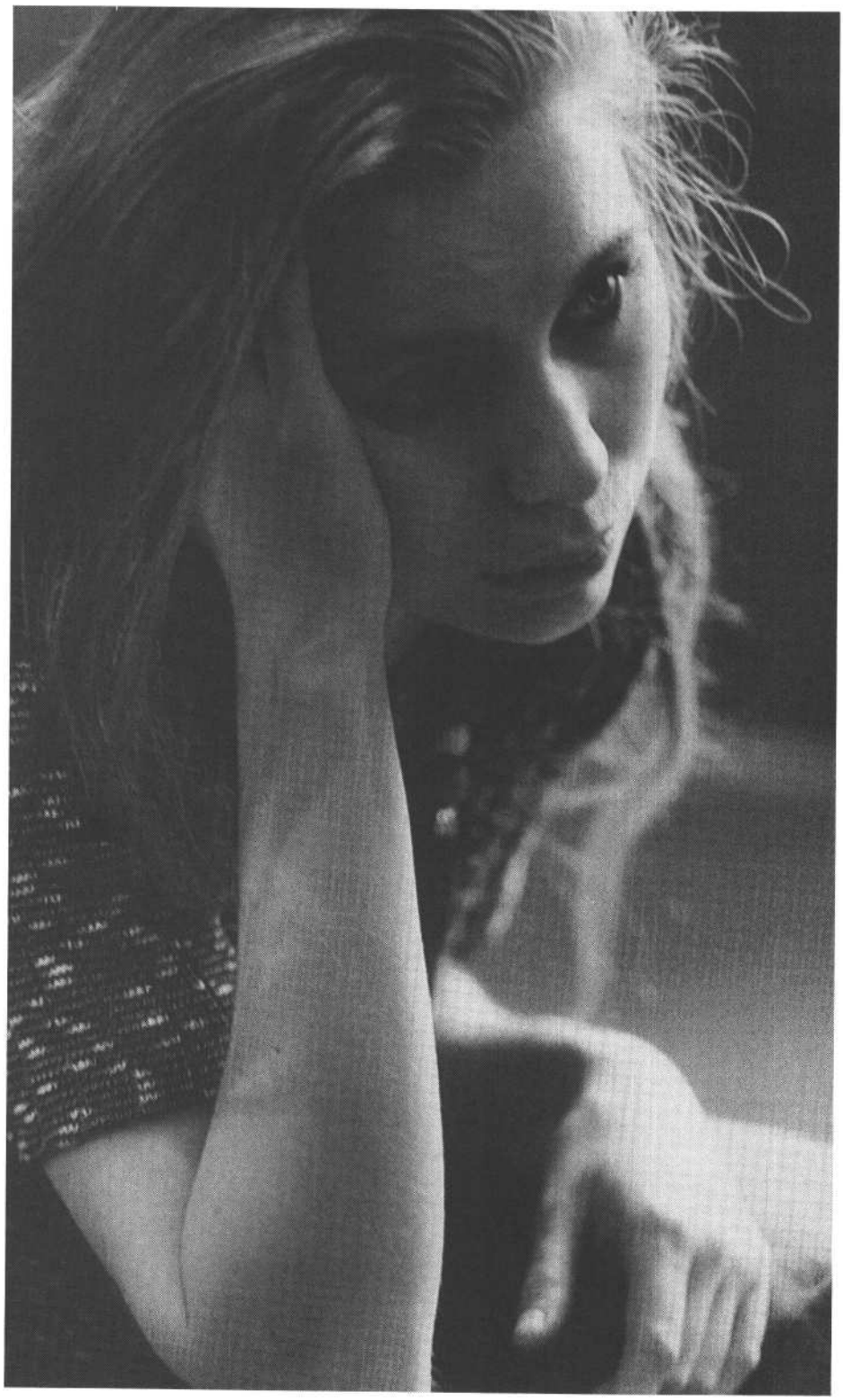
– Báthory Erzsébet személyisége, *sorsa,* hol méltósággal, hol elesetten viselt *úrnői magánya* régóta foglalkoztat. Tíz *évig* tartogattam, érleltem magamban *ezt a* témát.

– *A produkcióval választ is kaptál a téged izgató kérdésekre?*

– Nem kaptam választ, válaszok nincsenek. *Csak végre* kiszakadtak belőlem *bizonyos* képek, hangulatok, érzetek.

– *Ez akkor is megtörténik, amikor másoknak koreografálsz?*

– Számomra minden munka *fontos, igyekszem keveset* vállalni, nehogy kiürüljek *és ismé*teljem magamat. De *ha igazán* őszinte akarok lenni, közelebb áll *a* szívemhez *az az* előadás, amelyben *én magam is* táncolok. Egyébként *is nagyon nehéz* megtalálni *azokat a* táncosokat, akiknek át tudom adni, amit szeretnék.



Bozsik Yvette

- Talán ezért nincsenek még állandó partnereid. A plakátokon ez olvasható: *Bozsik Yvette* és társulata. *A* Találkozásban *egy angol fiúval táncoltál,* Az estélyben *többnyire Magyar Éva* és *Rajkai* Zoltán *a partnered,* az Úrnőt Péntek Katával *csináltad. Vagyis a „társulat" egy-egy produkciót jelent.*

– Mindig az adott előadás dönti el, kivel dolgozom. Mindenesetre a Szegedi Balettből kivált táncosokkal értjük egymást. Bennük, és általában a táncosokban, sokkal több az alázat, mint a színészekben. Szeretnék állandó munkatársakat találni, de ez nagyon nehéz lesz. Már csak azért is, mert az út elején vagyok, sokat kell tanulnom, hiszen nem egy már létező stílusba épülök bele, hanem meg akarom találni a bennem megszülető új stílust. Ez pedig számomra is ismeretlen.

– *Az útelején,* de hosszúút *után vagy: végig-jártad a balett-táncosok gyermekkorban kezdődő kálváriáját. Nyilván ezért nem láttalak* téged *annakidején Szolnokon, noha nyolc évig ott tanít*ottam, *te pedig odavalósi vagy.*

– Csak nem vettél észre. Én sokszor láttalak, hiszen ha csak tehettem, a szolnoki színházban ültem, Paál István és az általa vezetett színház volt számomra az idol, a példakép.

– *Én már* csak Pestről *emlékszem rád:* estéről estére *feltüntél valamelyik színházban. Gondoltam, valami sznob tinédzser.*

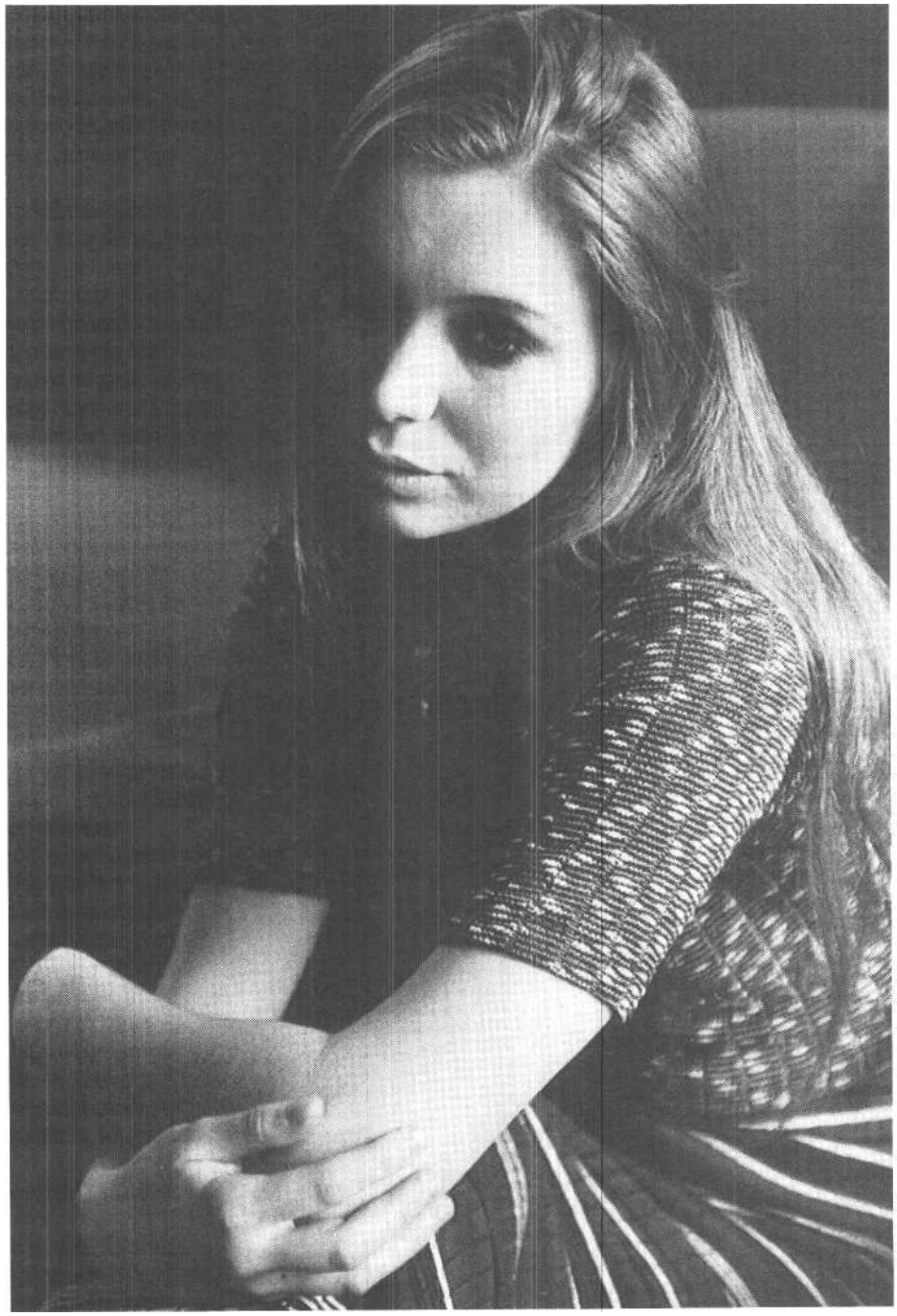
– Ez a sznob tinédzser totálisan el volt zárva mindentől. Úgy kellett kiszökni a balettintézet kollégiumából, mert szinte lehetetlen volt elérni, hogy elengedjenek színházba vagy moziba. Nekem tehát esemény, ünnep volt minden pillanat, amit színházban tölthettem. Érdekes, hogy most, amikor már mehetnék, nemigen megyek színházba. 1 978-tól 1988-ig jártam az Állami Balettintézetbe. E tíz évnek több mint felét kollégiumban töltöttem. Az ottani élmények beszivárognak mostani munkáimba, sőt meghatározzák őket.

– *Mi jut eszedbe először, ha azt mondom, Állami Balettintézet?*

– Az, hogy nincs levegő. Néha visszajárok a Kazinczy utcába klasszikus balettgyakorlatra, ilyenkor újra találkozom ezzel a fojtott, zárt világgal, ezzel a levegőtlenséggel. Ez szó szerint is értendő: a balettben állandóan be kell húzni a hasamat, és így nem tudok közben levegőt venni. Pedig én már a gyomromból, innen belülről táncolok, ezért nagyon fontos a levegő.

– A levegőtlenséget *nyilván átvitt értelemben is használod. Mondj erre példát!*

– Csupa ilyen emlékem van. Eszembe jut például a felvételi: tízévesek voltunk, és egy szál bugyiban kellett vigigvonulnunk a folyosón, egy csomó férfi előtt. Persze fejletlenek voltunk, de azért mégiscsak nőnek éreztük magunkat. Mint egy rémálom, a mai napig vissza-visszatér ez az



Bozsik Yvette

emlék, ahogy vonulok ott félmeztelenül, a férfiak pedig mustrálnak, nyomogatják a lábamat.

- *Egy* tízéves *gyerek nem maga dönt a* sorsáról. *Nyilván téged is beajánlottak, küldtek a felvételire.*

-- A keresztapám ajánlott, aki balettmester volta szolnoki színháznál. Még terhes volt velem anyu, amikor ő, a keresztapám ezt mondta neki: „Yvette lesz és balett-táncos." Nagy csalódás számára, hogy mégsem így történt.

– *Az Yvette stimmel.*

– Megnézte Az estélyt, aztán bejött az öltözőmbe. és megkérdezte: „Miért nem Giselle-t táncolsz?"

- *Igen,* e kettősség *megfejtése,* legalábbis körű/járása e beszélgetés *tárgya. Beutaztad a fél világot,* sikeres *vagy, mindenféle díjakat nyersz (tavaly nyáron például a kritikusok fődíját és az Independent színházi díját Edinburghban, ahová az idén is várnak), sőt tavasszal megkaptad a legkiválóbb magyar táncosoknak kijáró Harangozó Gyula-díját - ugyanakkor érthető* kereszt-

apád csalódottsága: te *már* valószínűleg *nem le*szel *balett-táncos, és nem fogod eltáncolni a* Giselle-t.

– Így van, ez a kettősség határoz meg engem már jó ideje. Nem is tudnak velem mit kezdeni, nem tudnak besorolni. Nem tartozom sem a klaszszikus táncosokhoz, sem az úgynevezett alternatívokhoz. Ez nem baj. A baj az, hogy noha már nem táncolok mint balerina vagy operettszínházi táncosnő, mégis mindig, minden munkámnál alig elfogadható kompromisszumokat kell kötnöm. Állandóan be kell kéredzkednem valahová, igazodnom kell valakikhez - nincs ugyanis saját színházam. De egyszer talán az is lesz.

– *Az említett kettősség azt is jelenti, hogy ki-szakadtál* a *balett világából, de hasznát veszed annak a technikai tudásnak, amit ott* szereztél. *Az általad teremtett* színház tagadja *azt a minő*séget, *amelyből él.*

– Nem, a minőséget nem tagadom. Ha vala-mi eszméletlenül profi, az engem lenyűgöz. Én is erre törekszem: másként, de minőségi szinten táncoljak.

Péntek Kata és Bozsik Yvette az Úrnőben

- *Ehhez fegyelemre van* szükség.

– Abszolút!

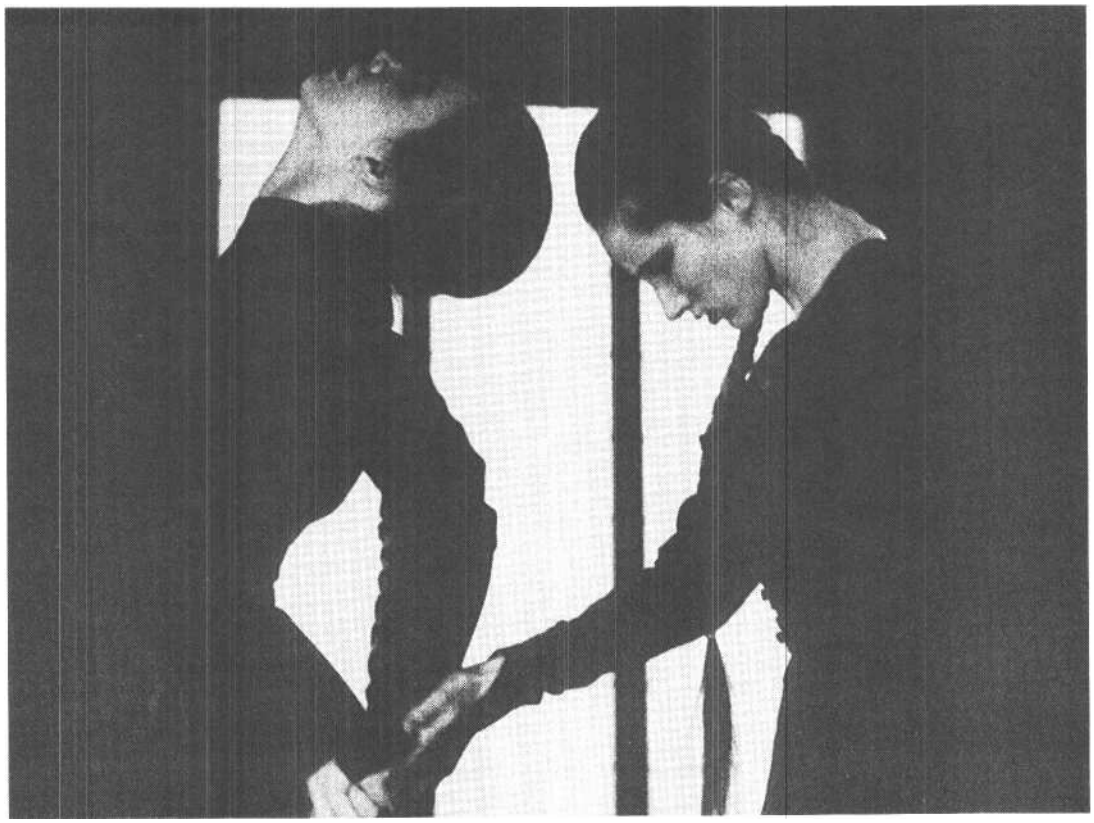
– *Vagyis nem szabadultál ki a „kollégium*ból".

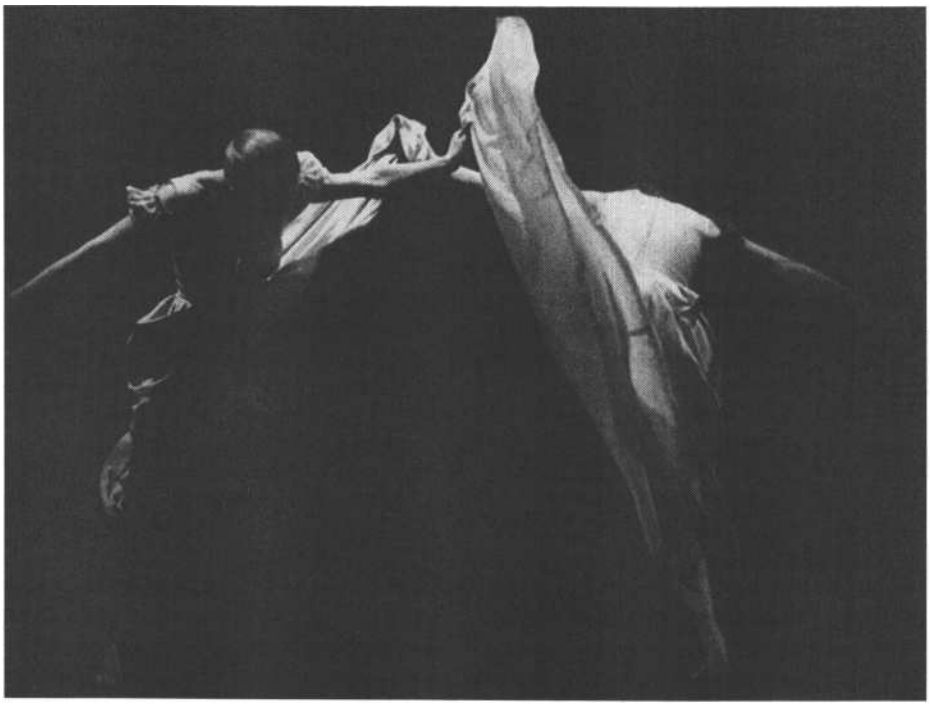
- De igen. Az első szabadulási kísérletem az volt, amikor Árvai Gyurival dolgoztam együtt a Természetes Vészekben. Beléptem egy másik világba - de az a világ ugyanolyan zárt volt, mint az előző. Néhány éve egyedül dolgozom. Így nagyon nehéz - de szabadnak érzem magam. Nem kötődöm sehová, senkihez, azt csinálom, amihez éppen kedvem van. Ha egyszer el akarok menni Afrikába, hogy bennszülöttekkel táncoljak, akkor el fogok menni Afrikába. Belső szabadságot érzek, és nagyon remélem, hogy ez a színpadi jelenlétemet is felszabadítja majd. Bátrabb leszek, többet merek.

– *Úgy fogalmaztál, mintha a Természetes* Vészek a *kollégium* folytatása lett *volna.*

– Nem, az mindenképpen kiszakadás volt. Gyurival nyolc évig dolgoztunk együtt, és erre szükség volt, mert így tudtam kilépni a balett zárt világából. Igaz, sok olyan dolgot csináltam, amit ma már nem tennék meg. Gondolok itt mindenféle performance-okra. Én voltam az a nő, akivel bármit meg lehet csinálni, üvegkalitkába zárni, földbe, agyagba ásni... Már nem akarok animális lény lenni. Az már nagyon ment nekem. Ezért is volt igazad az erotikával kapcsolatban. Kiszabadultam, és kiszabadult belőlem az addig elfojtott nőiesség. Nő vagyok - erre igazából huszonhárom éves koromban döbbentem rá. Nekem nem volt izgalmas tinédzserkorszakom kalandokkal, szerelmekkel. Egyik zárt rendszerből átléptem a másikba. Hozzátartozik ehhez - és persze összefügg vele - még egy dolog: kétségbeejtően nem volt önbizalmam. Elvették az intézetben, és elvették a Természetes Vészekben is. Tökéletesen működő médium voltam. Úgy tudtak befolyásolni, meghatározni, hogy elvették az önbizalmamat. A férfiak - legalábbis velem - általában erre törekednek. Hogy fölém kerekedjenek. Ezt most már nem hagyom - viszont az élmény,

Jelenetek az Úrnőből





Bozsik Yvette és Péntek Kata
(Koncz Zsuzsa felvételei)

akár akarom, akár *nem,* bekerül *a* produkcióimba.

- Azt hiszem, ezzel az élménnyel minden gyerek találkozik, aki a balettintézet szigorú rendjét választja-kapja tíz éven át. Kimarad ezernyi dologból, amivel egy átlaggyerek találkozik. Gondolom, ennek a tíz évnek később veszi hasznát.

– Kevesen veszik hasznát. Nagyon *kevesen.* De *ne csak a* balettről beszéljünk, nekem *az* úgynevezett modern táncról *sincs* jobb véleménye*m. Az is csak* kialakult formák, sablonok alkalmazását jelenti. Ez engem nem érdekel, egyszerűen untat. Engem *azok a* koreográfusok *érdekelnek* - mindenekelőtt Pina Bausch -, akiknél minden pillanat teli *van* élettel. *Az* életedből látsz *igaz,* hiteles töredékeket, *és* teljesen mind*egy,* minek nevezed ezt: táncnak, színháznak, akárminek.

– Nincs jó véleményed a balettről. De azt a tíz évet valószínűleg csak úgy lehetett végigcsinál-ni, hogy hittél benne. Vagyis akár híres balett-táncos is lehetnél most.

– Tizenhat *éves* koromig *nagy* ígéret voltam. Ötösöket kaptam balettből, *ami* ritkaság. Igazi balettpatkány voltam. *Aztán* találkoztam *Árvai* Gyurival, illetve láttam *Maguy* Marin társulatát, *és* akkor rádöbbentem, „Úristen, nekem mást kell csinálnom!".

– Ez volt az első váltás. Nézzük a következőt,

– *Csak annyit* tudtam, ki kell lépnem. *Úgy éreztem, már nem is vagyok* élőlény, hanem *csak egy* zombi. Ez *egy* ideig érdekes volt, de *egyre* kevésbé hittem benne. Márpedig *ha már nem* hiszek abban, amit csinálok, akkor *azt nem is* tudom minőségi szinten csinálni. Abba kellett tehát hagynom. De *az az igazság, nagyon fél*tem. Aztán megcsináltam néhány koreográfiát, *és* megéreztem, tudok másként mozdulni. *Úgy* gondolom, most *már egészen* másként táncolok, mint néhány évvel ezelőtt.

- A Természetes Vészekben mindig végállapotokra lecsupaszított helyzetekben láttalak. A Találkozásban *viszont megjelent, Az estélyben pedig meghatározóvá vált a köztes idő: a hétköznap a maga apró fájdalmaival, reményeivel, humorával, sutaságaival. Az Úrnő merevebb, feszesebb keretek közé szorítja mindezt, de az is alapvetően különbözik korábbi munkáidtól. Az Úrnő Báthory Ezsébet életét, Az* estély *Sartre* Zárt tárgyalását *tekinti apropónak, kiindulópontnak. Mit jelent ez? Elolvasol valamit, aztán...*

- ...aztán a beépülő élmények, *az* olvasás közben születő képek működni kezdenek. Ez *nem egy* tudatos dramatizálás. Vizuális típus *vagyok:* mindig képeket látok, *soha nem* történetet. *A* táncosoknak *sem* tudok racionális *magyarázatokat* adni. *„Így* érzem"-ezt tudom mondani. *Ki*alakul bizonyos képek sorozata, ezeket *a* felkészülés *során* rögzítem *egy* füzetben.

– Rajzolsz?

– Nem, *nem* tudok rajzolni. *Csak* leírom *a* benyomásaimat. *Éppen ma olvastam* el, mit írtam *az* Úrnővel kapcsolatban. Másoknak *semmit*mondó jegyzetek ezek, mint például: „két *nő"; „fehér* hálóingben pillangóval"; „macska"; *„ja*pán *gésák és orosz* babák"; „hosszú copfok" ... Szóval ilyesmik.

– Ezek sorrendjét mi határozza meg?

– *Van* valamiféle átgondolt dramaturgia, de *a* lényeg *azén* belső ritmusom. *Ösztönösen* dol*gozom. Így aztán a* végeredmény felől *nézve, a* hagyományos dramaturgia szabályai *szerint* talán *nem* stimmel minden. De *ez nem baj.*

– Csak hogy a néző hagyományos dramaturgiához szokott, ezért megpróbál mindenáron értelmet, üzenetet csiholni a látottakból, és persze keresi a történetet.

– Nem akarok semmit kimondani. Nem *üze*nek. *A* nézőnek *a* benyomásaira kell hagyatkoz*nia,* mert nincs történet. Illetve *mindössze annyi, mi* történik *két* nővel *egy* térben. *Az* apróságokra, *a* semmi dolgokra kell figyelni, *arra, hogyan csa*pódik *egy* copf, milyen vonalakat rajzolnak *a* ruha redői... De ezeket *nem* kell megfejteni.

– Számomra mégiscsak létezik valamiféle történet, melynek váza a következő: magányos alak egy zárt térben - megjelenik egy (vagy több) másik személy - kapcsolatok születnek, majdhogynem a teljes egymásba olvadásig - a kapcsolat cserepeire hull, és újra előttem a steril, tökéletes, teljes magány.

– Ez *így van.* De *hát ez az* életünk, *nem?* Ez is *egyfajta* kettősség, amit végül *is* minden emberi *sors* hordoz.

– A táncra lefordítva ez nálad a folyamatosság és töredezettség kettősségében jelenik meg.

– Mert általában *nem* szeretem *a* kiteljesedést, *a* lezárt végállapotot. Legyen *az* akár *úgy*nevezett boldogság, akár boldogtalanság. *Még* mielőtt valami a végérvényesbe futna, levágom, megtöröm a folyamatot. *A* folyamatos vonalak *és a* töréspontok megfelelő arányának megtalálása - *ez a* legfontosabb feladat.

– Mindenesetre ez adja előadásaidnak azt a furcsa, kiszámíthatatlan ritmusát, ami állandó meglepetéseket tartogat. A folyamat bármikor megtörhet, és e pillanatnyi mozdulatlanságból bármilyen irányba indulhat tovább. Ezzel feszültséget teremtesz, amit csak fokoz tekinteted ereje. Hiába nézel kifelé, a néző felé, azt látom, hogy „belül" vagy, a zárt téren belül.

– *Nincs* itt *szó* semmiféle transzállapotról. *A* befelé figyelés, *a* koncentrálás *adja a* tekintet erejét. Ebben segít *az a* szándék, hogyne mond*jak ki* mindent, őrizzek *meg* valami titkot *magamnak. A* többi táncosnak is *ezt* mondom: *vágyakozni* kell kifelé, mozdulni *a* másik felé - de köz*ben meg* kell őrizni belül *az egyszeri* személyiség titkát. Talán *ezért* legfontosabb *a* tekintet: ez árulja el, *de ez is őrzi meg az* embert.

ORSÓS LÁSZLÓ JAKAB

SZEMBEN A SZÓVAL

BOSZORKÁNYOK; ÚRNŐ

Két olyan új előadás van műsoron a Kamrában, amelyben nem beszélnek. Még egy alternatív stúdiónak is becsületére válna ez, nemhogy egy ízigvérig prózai szín-háznak. Nem érdemes túlságosan messzemenő következtetéseket levonni ebből a tényből, az mindenesetre szembetűnő, hogy milyen biztatóan - a Kamrában legalábbis - kanonizálódik a kísérletezés, az eltérő eszközök és megoldások keresése.

Ilyen esetben az ember hajlamos engedni az újítás iránti tiszteletének, és szívesen feledkezik meg kritikus ellenvetéseiről.

A két előadás így, a műsorrendben egymás mellé kerülve óhatatlanul is összehasonlítódik. Pedig Vajdai Vilmos rendezésében a *Boszorkányok* és Bozsik Yvette *Úrnő* című előadása harmónia, szakszerűség, megcsináltság tekintetében nem összehasonlítható. Az természetes, hogy a balettiskolát végzett, professzionális Bozsik Yvette többszörösen fölényben van koreografikus készség és saját teste használatának szempontjából Vajdai szereplőivel, a három színésszel és egy táncosnővel. Botorság is volna ezt számon kérni *a Boszorkányok* előadásán. Szinte bizonyos, hogy Vajdaiéknak nem az volt a szándékuk, hogy a mozgás és a koreográfia tökéletes legyen; az összehasonlítás ezen a terepen tehát egyszerűen nem *célszerű.* Ami miatt viszont egymás mellé állíthatók - és még akkor is azok lennének, ha két teljesen más színházban, akár nemis egy évadban kerültek volna műsorra -, az a két mű szándéka.

Nevezetesen az, hogy egyik legerősebb kommunikációs kötöttségünkkel, a beszéddel - ezzel a jelentésekkel és hangsúlyokkal félholtra betegített, agyonalkalmazott eszközünkkel - szemben egy másik megoldást választ arra, hogy érzékelhetővé tegye, ami a szívben és az agyban van. A test és a mozgás mellett dönt. Mindkettő.

Hát nem érted, hiába mondom? Figyelj, megmutatom!

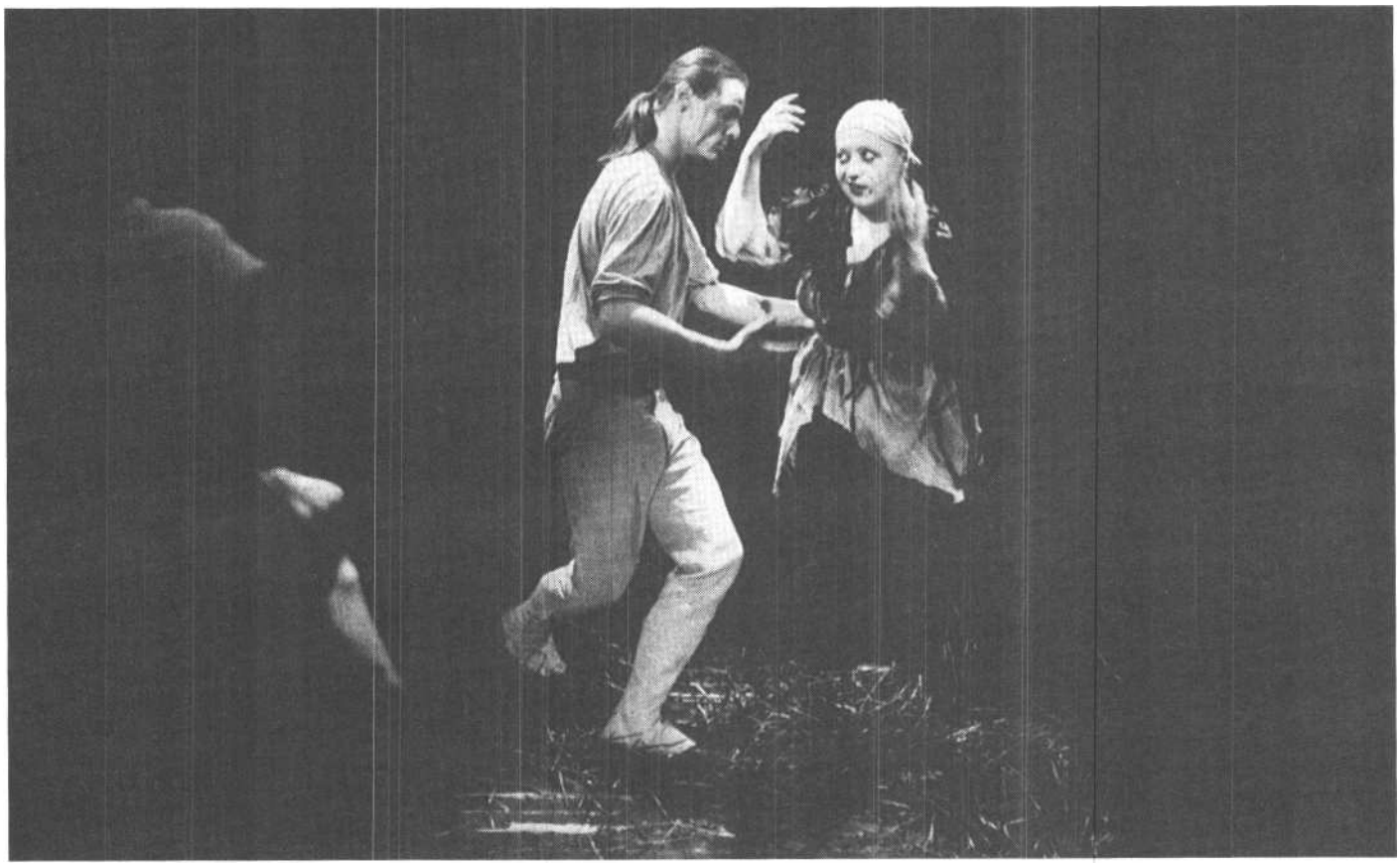
Bizonyos értelemben mindkét előadásban ugyanaz történik: zene szól, zörejek, hangok: mindig van annyi fény, hogy lássuk, ki mit csinál. Megemeli a kezét, oldalra billenti a fejét, rúg, simogat, játszik az arcával. Megmutatja, hogy mit gondol.

Ezen a ponton a két előadás nemcsak egymás mellé állítható, hanem pontosan össze is mérhető. Bozsik Yvette munkája az elgondolás minőségében, szellemi sűrítettségében fölötte áll Vajdai Vilmos rendezésének. Nem csupán azért, *ahogyan* megmutatja mozdulattal, testtel a gondolatot, hanem azért is, mert *amit* kifejez, az rétegzettebb, bölcsebb és inspirálóbb is a *Boszorkányok* előadásánál.

A Boszorkányok és az *Úrnő* ugyanazt a metódust alkalmazza a színpadi idő strukturálására: epikus dramaturgiát. Mindkét előadás elmesél valami olyasmit, ami akár szavakkal is elmondható lenne, bár alighanem csonkábban, színtelenebbül.

A *Boszorkányok* szünetig tartó első része kerek történet. Három loncsos, szürke, csoszogó boszorkány vetélkedése a karcsú, fénylő ifjúért, akit harcuk közben végül elemésztenek. Egymásnak esnek, küzdenek a szűk, mélyített térben, sebeiket nyalogatják, mutatják, hogy mire vágynak: hol vetélytársaik halálára, hol meg a szép ifjúra. Közben szól a zene. Minden jól van: legfőképpen az, hogy Csákányi Eszter felszabadultan használja a testét, hogy Szabó Győző komolyan, teljes odafigyeléssel dolgozik, hogy Isabelle Lé, a táncos-koreográfus nem „táncolja le" a színészeket, hogy Rajkai Zoltán olyan tud lenni, mint egy kívánatos bábu. Nincs semmi baj a munkával, az energiával. Mégis baj van az előadás egészével: szűkös, és rendre beleesik a történet szimmetrikus lefordításának hibájába. Éppen azt nem használja ki, amit a mozgás, a látvány többletként kínál. Nem ad semmit hozzá ahhoz, ami amúgy is elmondható lenne. Nem ke-

Rajkai Zoltán és Csákányi Eszter a Boszorkányokban



Isabelle Lé

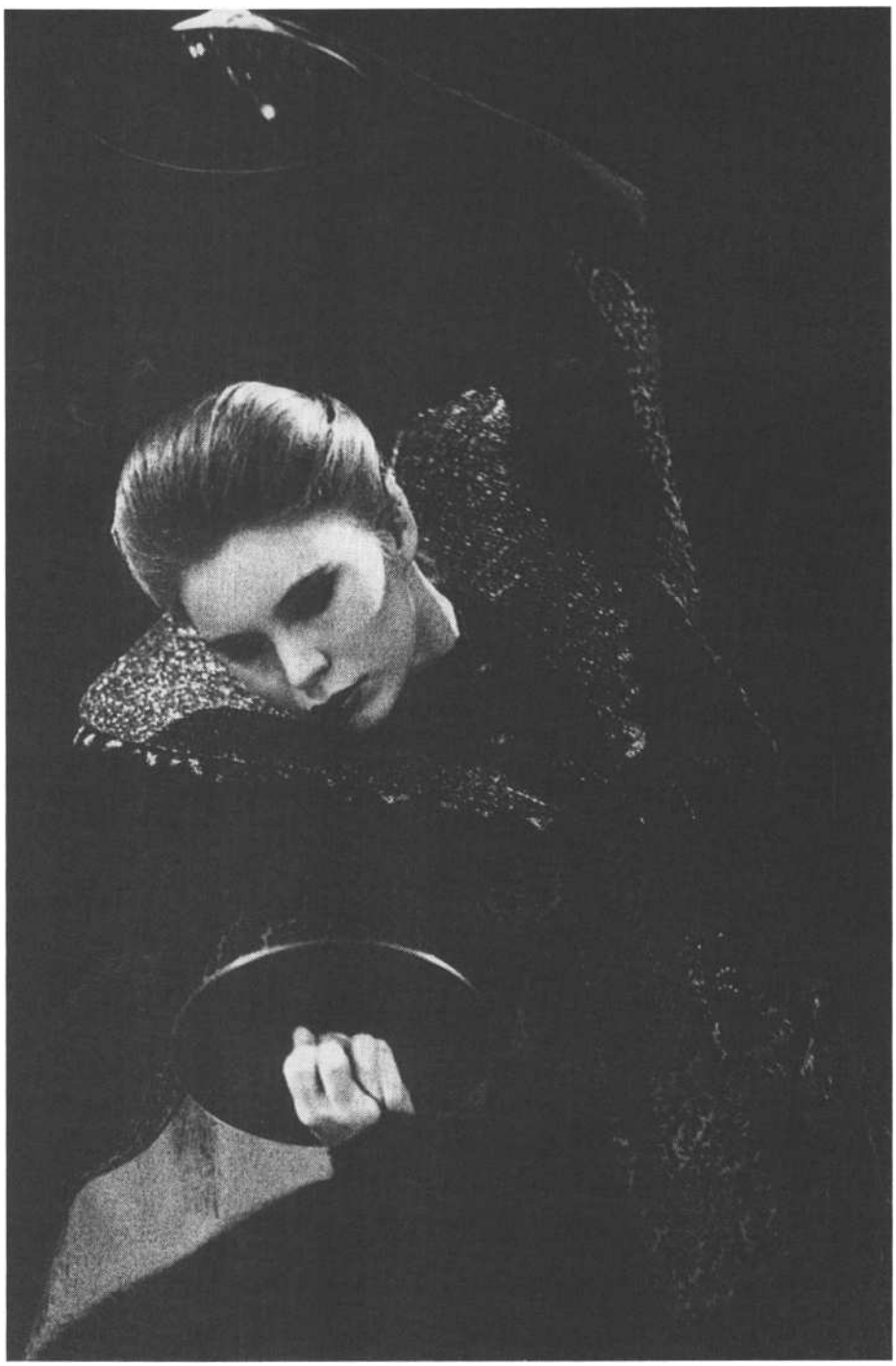
rekedik egy, a szavaktól megszabadult gondolat, és így csaknem kárba vész minden felhasznált energia.

A második részben Isabelle Lé egyedül táncol, szintén a kelleténél jobban tapadva előadása gondolati és tárgyi jelképeihez.

A tánca szóval szembesítve óriási szabadságot rejt, ugyanakkor persze az érthetetlenné válás félelmét is. Bátorság és feszítő igény kell ahhoz, hogy a táncos, a koreográfus a mozdulatot, a testet alkalmasnak és elégségesnek tartsa a kifejezésre. Ideális esetben létrejön egy szavak feletti és sokszor azoknál pontosabb gondolat.

A *Boszorkányok* tisztességes fordítása egy szavakkal is elgondolható, nem túl érdekfeszítő történetnek. Unásig ismételt erénye az eltérő megoldások keresésében van. Bozsik Yvette is epikus alapokból indul ki. Báthory Erzsébet legendáját használja fel a legveszélyesebb hibát szerencsére kikerülve. Nem a szexuális csapongás, a vérengző gyilkos felszínes képzetével foglalkozik, hanem beljebb ás: a másoktól különváló, magányos, de vágyaktól feszített, tehát mindig másokra gondoló asszony az Úrnő figurája. Egy belső történetet követ nyomon Bozsik és Péntek Kata (a szolgáló) mozgása. A produkció így megszabadul a második kínálkozó hibától is, attól, amelytől a *Boszorkányok* elvérzett. Nem eseményekhez kötött történetben mozog, hanem a lélek tájain játszódó, a reálistól eloldott, mégis rendszerezett, az érzelmek logikáján továbbgördülő eseménysorban. A szív mesél így. Nem a történetet, hanem annak következményeit szövi egységgé. Az eseményekre (a test eseményeire) adott válaszok (a lélek válaszai)

***Bozsik* Yvette az Úrnőben**
(Koncz Zsuzsa *felvételei)*



fűzik egybe ezt a mesét. Ha valamire, akkor erre alkalmas igazán a tánc. Ideális esetben utánahajol az utolsó értelemmorzsának is, amit aztán mozdulattá képes alakítani. A tánc legalább annyit szorít ki a tapasztalatból, minta költői szó. Csakhogy a tánc szerencsés esetben nem kötődik a beszéd struktúrájához. Bozsik Yvette mintha egyre biztosabb lenne ebben. Képes arra, hogy autonóm rendszert, teljesen önálló paraméterekhez igazított gondolatkört rendezzen be. A test mozdíthatóságára és mozdulatlanságára épít. Arca mára a legjobb színésznőké. Pontos és irányítható.

Előadásával kapcsolatban mégis vannak fenntartásaim. Finomság és részletező figyelem dolgában ugyanis kívánnivalókat hagy maga után. Pontossága és aprólékossága csupán a testre vonatkoztatva érvényesül maradéktalanul, de nehezebb terepen, a lélek tájain már sokkal elnagyoltabb a figyelme. Sietős és néha közhelyes megoldásokat mutat. Egy bezárt és eksztatikusan vágyakozó nőben több, sokkal több van ennél. Több erő, nagyobb radikalizmus és végletesebb elszántság.

Ezt, remélem, Bozsik Yvette is sejti.

Boszorkányok (Kamra)
Díszlet: Khell Zsolt. *Jelmez:* Salamon Eszter. *Koreográfia:* Isabelle Lé. *Fény:* Bányai Tamás. *Rendezte:* Vajdai Vilmos.
Szereplők: Csákányi Eszter, Isabelle Lé, Rajkai Zoltán, Szabó Győző, Vajdai Vilmos.
Zenészek: Balogh Mari, Salamon Eszter, Timár Andor, Vajdai Vilmos.

Úrnő (Kamra)
Koreográfia: Bozsik Yvette. Zene: Jean-Philippe Héritier.
Tér: Ravasz András. *Műtárgyak:* Ádám Zoltán, Szili István.
Jelmez: Velich Rita.
Előadják: Bozsik Yvette és Péntek Kata.

SAÁD KATALIN

WAJDA ÉS A NEMZETI

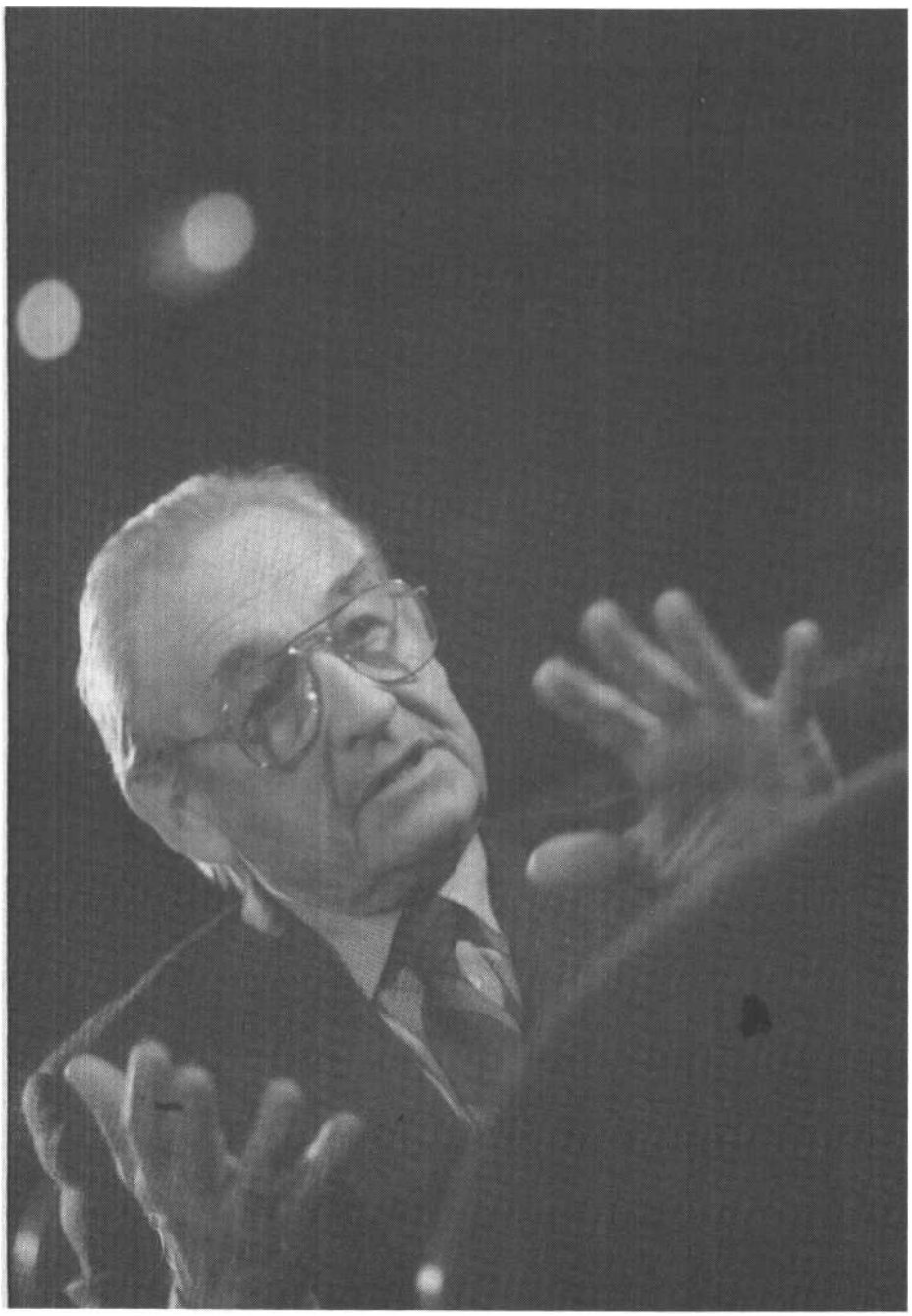
WYSPIAŃSKI: MENYEGZŐ

Andrzej Wajda egyike a világ kimagasló alkotó személyiségeinek. Filmjeinek és színházi rendezéseinek se szeri, se száma, s ezek között több a csúcsteljesítmény, minta bukás. Világpolgár -- Tokióban éppúgy rendez, mint Párizsban -, de a lengyel művészet megszállott igehirdetője; Krakkóban van a háza, de lakhely sehová nem köti, ott-hontalanul bolyong, új és új kihívásokat keresve. Amikor filmet forgat, a színház intimitása után vágyakozik, ha színpadon rendez, alig várja, hogy újra kiléphessen a szabad ég alá, s naponta másik helyszínre követhesse a kamerát. Már húsz esztendeje annak, hogy első ízben megfogadta: nem rendez többé filmet; azóta többször is megújította fogadalmát. A hetvenes évek filmjeinek labirintusában elveszettnek érezte magát - ma, közel a hetvenhez, úgy véli, elveszítette a közönségét, a mai publikum titkaiba már nem képes behatolni. Festőnek tanult, s ha színházat csinál, alapelvének tekinti, hogy saját maga tervezze a díszleteket, ám mind a filmnél, mind a színháznál fontosabbnak tartja az irodalmat. „A költészet indít meg bennünket, amely pedig voltaképpen csak egy kicsiny csoportjára hat az embereknek" - vallja. Irodalmon azt az irodalmat érti, amelyen felnőtt, noha eljátszik a gondolattal: milyen jó is lenne, ha Sigmund Freud művei nevelték volna föl. Az ő könyveit Mickiewicz, Stowacki, Wyspiański írták, s ez kezdettől fogva meglehetősen széles korlátot állított közé és a világ közé. Hazafias kötelességének érzi, hogy megpróbál-ja kitolni ezt a korlátot, s az örömöt, hogy lengyel darabot lengyel rendezésben mutathat meg valamely külföldi közönségnek, nem annyira a darab tartalma, inkább az ügy iránti szenvedély váltja ki benne.

Minden irodalmi alkotás közül máig Wyspiański *Menyegzője* jelenti a legnagyobb kihívást Andrzej Wajda számára. Legelőször 1963-ban rendezte meg a krakkói Stary Teatrban. 1971-ben filmet készített a műből, 1991-ben ismét a Stary Teatrban vitte színpadra. A negyedik mérkőzésre a Salzburgi Ünnepi Játékok hívta meg Wajdát, s a Salzburgban készült előadást nemcsak 1992-ben, hanem a következő nyáron is műsorra tűzték. Ez idő tájt kérte fel a budapesti Nemzeti Színház igazgatósága a lengyel művészt a magyarországi vendégrendezésre. Wajda elfogadta a meghívást, a próbaidőszak elé azonban a legkülönfélébb akadályok tornyosultak. A bemutató eredetileg 1993. április végére volt kitűzve. Hiteles sajtóforrásokból az derül ki, hogy „a Nemzeti Színház színészei ez év februárjában már találkoztak a rendezővel", továbbá, hogy „a rendező április második felében Budapestre készül, hogy részt vegyen a darab próbái-nak végső szakaszában, és elvégezze az utolsó simításokat". Ugyancsak 1993 tavaszáról származik az a hír, miszerint Bodolay Géza, a Nemzeti Színház rendezője Varsóban fölkereste a mestert; megbeszélésükről hangfelvétel is készült. Wajda levélben rögzítette találkozásukról alkotott véleményét, ebből idézek: „Az első fel-vonás próbáiról készített videofelvétel megtekintése után arra a következtetésre jutottam, hogy a Menyegzőnek Budapesten csak úgy van esélye a sikerre, ha lehetővé tesszük a rendezőnek (!), a díszlettervezőnek (!) és a színésznek (!), hogy saját művészi elképzelésüket mutassák be Wyspiański darabjáról. Csak ilyen megoldás eredményez élő előadást a magyar közönség számára." Eszerint ebben az időpontban Andrzej Wajda nem akart volna az előadás kizárólagos rendezője lenni, és díszlettervezőjének sem a feleségét szánta? Nézzük tovább: „Ebben a szituációban *a Menyegző* új színrevitelét kell megalkotni, a fiatal magyar rendező munkáját, amelynek vázlatát a videokazettán láttam. Ez nem a salzburgi színrevitelem megismétlése (!), ugyanakkor olyan más erényekkel rendelkezik, melyek a további próbák során kifejlődhetnek, és egészen bizonyosan jó eredményre vezetnek. Ebben biztos vagyok. Egyébként is, az utolsó próbák idején, 'a bemutató előtt lehetőségem lesz a végleges javításokat elvégezni a színészekkel..." A levél dátuma: 1993. április 2.

A levélben foglalt ígéret ellenkezőjét közölte április 7-én a Nemzeti Színház vezetősége a társulattal. vagyis hogy Andrzej Wajda egyéb elfoglaltságai miatt április végén *nem tud* Budapestre jönni, ezért a próbák ősszel folytatódnak. Két hét múlva újabb nyilatkozat lát napvilágot a napisajtóban. Ezúttal Krystyna Zachwatowicz, Wajda felesége tudatja, hogy a nemzeti színházbeli be-mutató azért marad el, mert a múlt nyári salzburgi Menyegző-előadás újra a Festspiele műsorán szerepel, márpedig mind a rendező, mind a feleség (aki a „filmes" Menyegzőjelmezeit is tervezte) ragaszkodik hozzá, hogy a budapesti előadáson a korábban az ő elképzeléseik szerint elkészített díszletek és jelmezek szerepeljenek. Tehát: a salzburgi szériát követően a díszleteket át fogják szállítani a magyar fővárosba.

Mi történt ebben a két hétben? Mi okozta a változást? Miért változtatta meg Wajda a véleményét? Miféle ráhatások érhették, hogy ilyen, színházesztétikailag baljósnak minősíthető döntést hozzon? Hiszen tagadhatatlanul leleményes, praktikus megoldás megmenteni a nagyszerű színpadkép jóformán vadonatúj faácsolatait és a gyönyörű lengyel népviseleti jelmezeket a leselejtezéstől, s átmenteni egy másik előadásba,



Andrzej Wajda (Buray Zsuzsanna felvétele)

miután „lejátszottnak" igazán nem lehetett őket tekinteni. Csakhogy, mint tudjuk, a színházi munka és eredménye, a produkció érzékeny szeizmográf: még egy parányi stiklire is érzékenyen reagál. Ez pedig nemis olyan parányi. Igaz, a díszlet és a jelmez még nem minden, nem a lelke az előadásnak, de maga a gesztus: a játéktér, a körülmények importálása óhatatlanul kijelöli az utat, melyen a rendezői és színészi munka haladhat. Zachwatowicz asszony további szavaiból az derül ki, hogy Andrzej Wajda csak akkor adja a nevét, csak akkor szignálja (!) a rendezést, ha az *teljesen* az *ő koncepciója* szerint készül. Meglepő módon e koncepció „biztosítását" nem abban látta a művészi munkájára mind ez ideig igényes lengyel rendező, hogy a próbafolyamatot személyesen ő maga csinálja végig a társulattal, hanem, tőle szokatlan módon, nyugodtan albérletbe adta a munkát salzburgi asszisztensének, Janusz Kicának, mindössze a valóban általa készített salzburgi rendezés látványfeltételeihez ragaszkodván. Hogyan lehetséges ez? Beleunt volna végül a Menyegzővel való küzdelembe? Avagy nem keltett benne elegendő kedvet és bizalmat a Nemzeti Színház társulata? Akkor miért nem mondta vissza a meghívást? Egy-szerűen csak azért, mert a lengyel dráma ügyét továbbra is fontosnak tartotta?

Az egész história nagyon emlékeztet Mátyás király esetére Okos Katicával. A lány, hogy hozzon is ajándékot, meg nem is, két szita közé rejtette fehér galambját, majd a király előtt szélnek eresztette. Wajda is: mintha akart is volna rendezni, meg nem is. A Nemzeti Színház lapja, a Szín-Világ a maga közzétett Wajda-fotóival és - interjúival mindenesetre azt a látszatot kelti, mintha az 1994 tavaszán végre valóban színre került Menyegző-előadást maga Andrzej Wajda rendezte volna. Nem kívánok újabb költői kérdéseket föltenni annak kiderítése céljából, miért fontosabb a Nemzeti Színház vezetése számára a nagy név, a nimbusz, a vágyott *gloire,* tehát a látszat, mint az igazi színházi munka.

Annak a találgatásába sem megyek bele, hogy Andrzej Wajda, aki nemcsak nagy művész, hanem egyike a legelkötelezettebbeknek is, hogyan adhatta nevét egy kópiához - salzburgi munkája halvány másolatához -, és hogyan mehetett bele abba, hogy a színészek - bármely ország bármely városának a színészei - épp az *ő nevében idomíttassanak.* Wajda egész művészi pályafutása során azért tér vissza mindig a színházhoz, azért nem tud a színház nélkül létezni, mert a színészt tartja a legizgalmasabb, legfontosabb tüneménynek az egész teremtett világból, és filmjeihez mindig a színházban megtapasztalt színész-színész, színész-rendező és színész-közönség közötti kapcsolatokból merít inspirációt. Nem tudom ballépésének okát megfejteni, hogy fittyet hányva művészi hitvallásának, megszokott munkamódszerének, feltételezte: a magyar közönség egy már kész munka puszta koreográfiájának láttán beavatódik egy olyan titokzatos műbe, melyet maga Andrzej Wajda is oly sokszor próbált már megfejteni.

Hiszen köztudott: Wajda Wyspiańskit, s annak művei közül is a Menyegzőt tartja a lengyel drámairodalom alfájának és ómegájának. Ahogyan Dosztojevszkij szerint az orosz írók „mindannyian Gogol köpenyéből bújtak elő", alighanem *a Menyegző* ad kulcsot a lengyel dráma, Witkiewicz, Rożewicz, Mrożek és Gombrowicz megértéséhez, sőt talán még a romantikus elődök, Mickiewicz és STowacki darabjaihoz is, visszamenőleg. Wajda számára mindenképp. Ő, a történelem megszállottja, a Lengyelország sorsával közösséget vállaló művész, akit tematikai szempontból újra és újra a nacionalizmus és a lengyel ellenállás foglalkoztatott, ebben a műben gondolkodásmódjának változásaihoz is kapaszkodókra talált.

Az 1900-ban íródott és akkor is játszódó Me*nyegző* verses dráma; a külföldi drámairodalom

iránt érdeklődők nagy szerencséjére a fordító, Spiró György lelkiismeretesen megküzdött e költői alkotás roppant nehezen átültethető nyelvezetével. A mű különlegessége és szokatlansága, hogy a benne szereplők egytől egyig megnevezhető és megnevezett társadalmi modellek, a darab pedig kegyetlen szatíra róluk.

Egy krakkói költő parasztlányt vesz feleségül, és lagzijuk kiváló alkalom a parasztokkal való kacérkodásra, e jellegzetes úri hóbortra, s ezen az ivászattól, vágyakozástól, hamis testvéresdittől áthevült éjszakán víziók sora, álomképek kísértik meg a mulatozó társaság tagjait, mindegyikőjüket az, amely a gondolataiban él, a tudatalattiját foglalkoztatja. Wajdát első Stary Teatr-beli rendezésekor az érdekelte, hogy filmszerű képeket teremtsen, olyan színpadi szituációkat hozzon létre, melyben a táncoló párok s a fantasztikus alakok oly váratlanul és szokatlanul jelennek meg, akár egy filmen. Ez a gondolkodás- és látásmód vezette el méltán világsikert aratott filmjéhez, Daniel Olbrychskival a főszerepben. Mind a színházi rendezés, mind pedig a film a mű eszmeiségére épült, arra az ideára, amely a szereplőket üldözi; a lakodalmas házban saját gondolataikkal találkoznak, saját kérdéseikre keresnek és kapnak választ. A válasz pedig az, hogy semmit nem lehet tenni, minden hiábavaló. Reménytelenségben fogant az utolsó tánc a hajnali ködben, melyet a szereplők a szalmabáb vezényletére lejtenek; s ez a reménytelenség üldözte a háború utáni hosszú évtizedekben a közép- és kelet-európai értelmiséget. Amikor 1991-1992-ben Wajda újra a műhöz nyúlt, úgy érezte, a *Menyegző,* a szolidaritásbeli politikai harc révén, ismét aktuálissá vált. E szervezethez ugyanis, noha munkások hozták létre, jelentős értelmiségi réteg csatlakozott. A rendező ezúttal mégsem a darab politikumát akarta az előadás főtémájává tenni, hanem a költőiséget, mert elsősorban a Wyspiański-dráma költészete izgatta, a szöveg melódiája, maga a leírt szó. S talán éppen ez, vagyis a mű költészete iránti rajongás késztette a salzburgi bemutatóra, és arra is, hogy igent mondjon a Nemzeti Színház felkérésére.

Csomor *Csilla* (Menyasszony) és Végh Péter (Vőlegény)

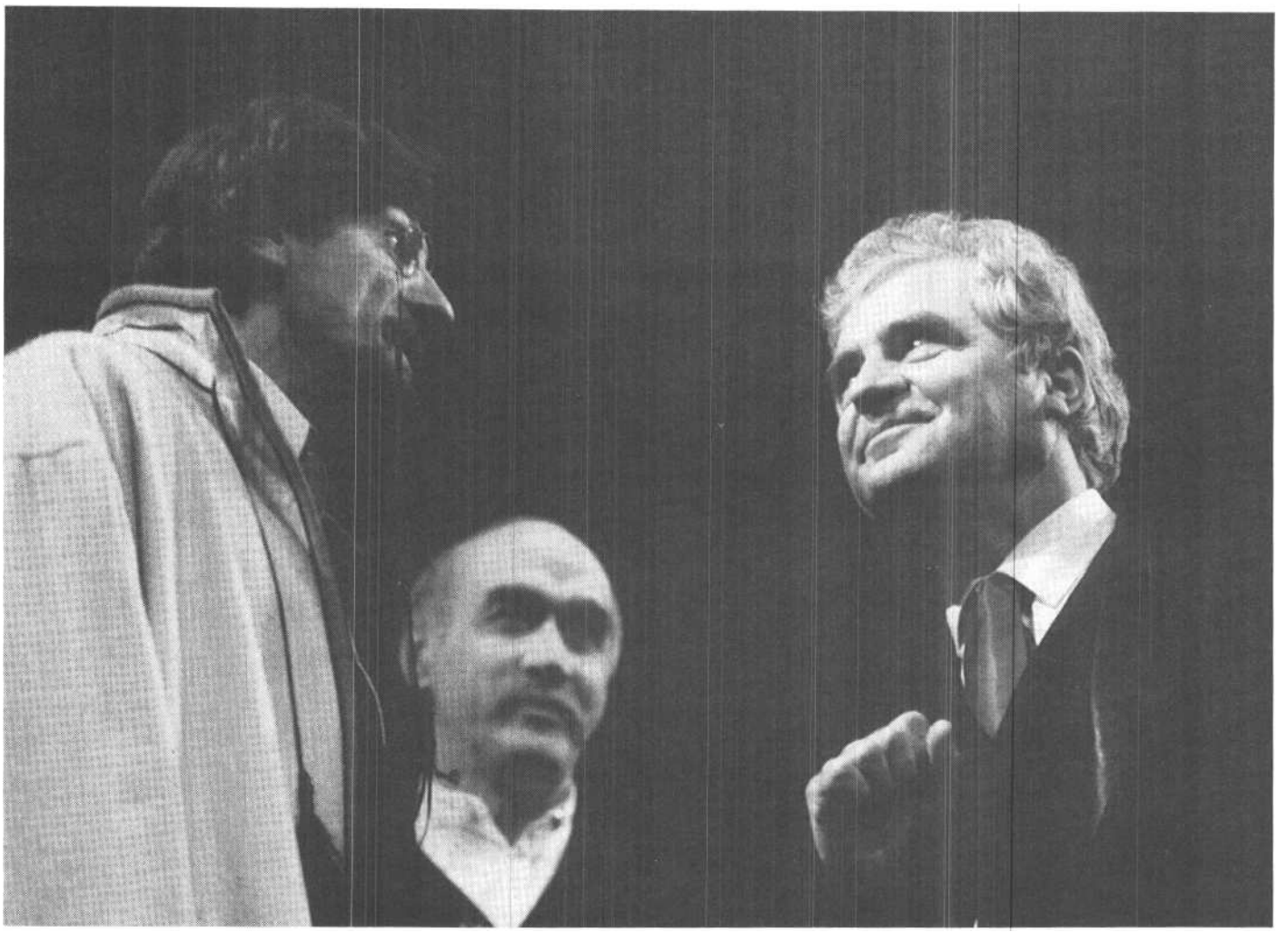
A budapesti Nemzeti Színház színpadán látható Menyegző-előadás azonban zavarba ejtő. A játéktér s a legelső pillanatok nagyszabású előadást ígérnek. Hatalmas parasztszoba tárul elénk, széles hajódeszkából ácsolták a falait és padozatát. Mind a deszkák szokatlan szélessége, mind a színük, melyet leginkább mesebeli kéknek nevezhetnénk, azzal kecsegtetnek, hogy titokzatos utazásra készülhetünk fel. A szoba átlós megvilágítása is különös és sokat sejtető. Balra ajtó tárul fel minduntalan; mögötte a lakodalmas táncot ropják, pompás népviseleti jelmezekben. Itt bent, a színpad belsejében hatalmas asztal, sok kiürült pohárral és üveggel, rajta két zsidó gyertyatartó. Az asztal ünnepi pompáját csak a terítő gyűröttsége rontja le; nem is asztal-terítő ez, inkább vasalatlan lepedő. Rendezői szándékosság vagy kellékesi slendriánság? Nem derül ki. Már nem is spekulálunk rajta, a szereplőkre figyelünk. Wyspiański az egész első felvonást, annak mind a harmincnyolc képét a lakodalmas nép aprólékos bemutatásának szenteli.

És máris leülhet szárnyalni indult képzeletünk. A színészek bejönnek a színpadra és ki-

Kováts Zoltán: Szalmabáb

mennek, egyik a másik után felmondja Wyspiański verses dialógusait. Alig akad egy-két arc, amelyik markánsan elütne a többitől, amelyik nyomot hagyna bennünk. Bent jártak, s már el is felejtettük őket. Egyikőjük érti, amit mond, a másik kevésbé, egyik szereplő megpróbál életet önteni abba a figurába, akinek a jelmezébe belebújt, a másik nem is vergődik vele. Érezhető, a rendező valamennyiüket kigondolta, eltervezte, milyenek is legyenek, milyenné lehetnének; e milyenség kialakítása lenne a színpadi munka lényege. Andrzej Wajda ezúttal nem „politikus" színházat akart létrehozni, hanem költőit. Egy dráma költészetét a színpadon csakis a színészi játék bontakoztathatja ki. A történés, mely a szereplőkben és a szereplők között végbemegy. A Nemzeti színpadán sajnos semmi nem megy végbe, avagy majdnem semmi. Mivel a szereplők karaktere alig-alig rajzolódik ki, a nézők legfeljebb a műsorfüzetből értesülhetnek róla, mit kellett volna észrevenniük.

Még soha nem indított színházi előadás arra, hogy mint valami tanár, osztályzatokat osztogassak a színészeknek. *A Menyegző* esete azonban olyannyira iskolapéldául kínálkozik, hogy kivételesen érdemes kölcsönvenni az iskolai osztályzási rendszert mint kategorizálásra alkalmas formát. Ötös érdemjegyet csak a Kísértetként megjelenő Dörner Györgynek adnék, s kizárólag a vele való jelenetért, partnernőjének, Fazekas Andreának. Többi jelenete alapján Fazekas négyest érdemel, s ebbe a négyes csoportba azok a színészek rangsorolhatók még, akik kellő színészi felkészültségükkel egy-egy hiteles, élletteli lény karaktervázlatát kínálják. Ilyen a zsidó kocsmárost alakító Fonyó István; a papot, továbbá a hetmant játszó Tolnay Miklós; Tahi József mint Wojtek; s a Gazda és Gazdasszony: Szélyes Imre és Tóth Éva. Ők ketten, mondhatni, határesetek. Játékukban állandóan ott settenkedik a veszély, hogy népies klisébe csúsznak. Szerencsére többször állnak ellent a kísértésnek, mint ahányszor meghódolnak neki. Peremartoni Krisztina is négyes érdemjegyet érdemel. Rachelje izzó jelenség. Wyspiański alighanem „költőbbnek" tartja, minta Költő nevű alakot, hiszen ez a zsidó lány átszellemült, titokzatos lényével, érzékeny lelki és szellemi rádióantennáival elsőként fogadja magába az éjszaka üzenetét, belőle pattan ki a fura ötlet: meg kellene hívni a szalmával burkolt rózsatövet a lakodalmas házba. Rendezőileg is ki van találva a figura: égővörös sörény, intellektusát ironikusan hang-súlyozó szemüveg. De talán épp ez a rendezői kitaláció tartja sakkban; a színésznő ideges tanácstalansággal kapkod a szemüvegéhez, és minden mondatot két karja levegőbe röppentésével indít. Némi értő rendezői segítséggel (melyet a próbafolyamat alatt, úgy látszik, nem kapott meg) magára találhatott volna. Kár, hogy így alakult; hogy a karjait röpteti, és nem Rachelje emelkedik meg. Az Újságírót játszó Keresztes Sándor elég szerencsésen boldogul a szereppel. A figura él, viszont semmi többet nem nyújt. A hármas, azaz a közepes kategóriába mindenekelőtt a láthatóan képességes, de a kapott szerephez még felkészületlen akadémiai növendékeket sorolom. Nagyváradi Erzsébet, Varga Viktória, Bori Tamás, Szatmári Attila és a Szalmabábként megjelenő Kováts Zoltán egy-egy szép pillanattal föl tudja kelteni a figyelmet. A Vőlegény és a Menyasszony színeiben Végh Péter és Csomor Csilla sem kaphat hármasnál jobb osztályzatot. Végh Péter igyekszik szerelmes, szenvedélyes benyomást kelteni, de ez nem elég a Vőlegény hitelességéhez. Nem véletlenül játszatta Andrzej Wajda a filmváltozatban ezt a szerepet kedvenc színészével, Daniel Olbrychskival. A Vőlegény döntése, hogy festőművész bátyja, a Gazda példáját követve, parasztlányt vesz feleségül, mégpedig a Gazdasszony húgát, Jagát, sarkköve, kiindulópontja kellene hogy legyen ennek a különös lagzinak, mely alkalmul, ürügyül szolgál a városi, az úri népségnek a parasztsággal való kokettáláshoz, majd pedig a félelmetes látomássorozathoz. Belőle kellene kiindulniok, és ide kellene visszaérkezniök a szereplők közötti furcsa kis utaknak; a találkozási kísérletek kereszttüzében kellene állnia. Ehelyett Végh Péter Vőlegénye vidám, öregecske bak-kecskeként végigmulatja a lakodalmát. Csomor Csilla Menyasszony-alakja igen szép, csillogó, s ez le is jön a színpadról. De lenne bár kevésbé szép, és sejtetne helyette kicsit többet a titkaiból, és lennének bár titkai, lenne huncut, dévaj, szerelemvágyó. És főképpen: bár éreznénk a kettejük közötti szerelmet! De hát ők maguk sem érzik. Ifj. Jászai László és Tóth Edit vőfélyként, illetve nyoszolyólányként fölvillant egy-egy színfoltot, de ez kevés egy eleven figurához, Győry Ilona korrektül formázza a városi tanácsosnét. Gelencsér Adrienne is keresgél valamilyen irányban, de a Költővel incselkedő Maryna szerepe túl nagy erőpróbának bizonyul a számára. Egy efféle dialógust: „Minek, miért - Hát semmiért. Az



Végh Péter, Szélyes Imre (Gazda) és Szersén Gyula (Költő) (Szlovák Judit felvételei)

sosem árt. Beletrafált" - nem lehet egyszerűen csak fölmondani. Akkor lesz értelme, akkor jelent bármit is, ha a szöveg mélyben izzó indulatot kíván elleplezni. Akkor remek színjátéki alkalom. Gelencsér ezt nem vette észre.

Az elégséges, vagyis a kettes osztályzatot azok a szereplők érdemlik ki, akik vagy teljesen jellegtelenek, halványak maradtak, és egyáltalán meg sem próbálnak valamilyenek lenni, vagy pedig az ósdi színjátszást, a népieskedést művelik. Ferenczy Csongor, Sörös Sándor, Gáspár Imola, Széll Olivér, Csíkos Gábor, Csepeli Sándor-ők azok a játszó személyek, akikre már ott, miközben nézzük őket, sem emlékezünk.

Annál inkább emlékezünk az elégtelenekre. Akik az egyes osztályzat kategóriájába tartoznak: Szersén Gyula, Szakácsi Sándor és Raksányi Gellért. „Ezt a lakodalmi zenét áthatják az ódon mesék" - mondja a Gazda Wernyhoráról, aki a kísértetjáró éjszaka legfelpörgetettebb pillanatában jelenik meg. Raksányi azonban sajnos nem az ukrán népmesékből lép ki, hanem mint Kutya a Szomszédokból. Siralmas Szakácsi Sándor részeg bohémje is. Ezt a jelenetet így alighanem egy óvodás is eljátszhatná, ha előző este a papáján megfigyelné, hogyan dülöngél haza a becsületsüllyesztőből. A színész talán szó szerint vette az írói instrukciót: „Örök űrrel a lelkében", s az űrt kínálja a nézőknek. De mind között a legelszomorítóbb Szersén Gyula produkciója. Wyspiański nemcsak szatirikus éllel rajzolta meg a Költő figuráját, hanem gyöngédséggel is. Szersén három felvonáson át darálja a főszerep szövegét, és elképesztő módon gesztikulál. Akár egy kamasz vagy kezdő színész. aki nem tudja, mit kezdjen a kezével és a lábával, úgy kapálódzik, hol értelmiségiesen a homlokára szorítja a tenyerét, hol komámasszonykodva a csípőjére tapasztja. Egy szöveghely csúnyán lebuktatja „színészi technikáját": „De hát címke ellen nincsen vétó emberemlékezet óta" - áll a Spiró-fordításban. A Szersén-változatban ez így hangzik: „Itt a címke, nincsen vétó"; a reklámszövegként elcsattanó versikéhez szalonszínházba illő kézmozdulat társul. Feltételezhetném jóindulatúan, hogy nyelvbotlás volt; e versike azonban túlságosan frappáns, mondhatni, „szellemesebb", mint ahogy Spiró lefordította. Pont ez a baj. Ha a színész nem akarja, hogy színjátszói működését „züllöttnek", „botrányosnak" titulálja a kritika, nem volna szabad efféle vétséget elkövetnie. Ezen a pici hamisításon - ezen s a hozzá hasonlókon - vész el Szersén Költőjének a lelke, sőt, ha úgy vesszük, még a darab költészete is. Peter Brook az ilyetén színjátszásra találta ki a „holt" jelzőt. Szerinte a „holt" szó a mi szóhasználatunkban sosem jelenti azt, hogy valami végleg megszűnt. Sőt. Valami nyomasztóan aktívat jelent, ami éppen ezért igenis képes lenne a változásra.

A Menyegző szereplőinek osztályokba sorolásával nem játszadozni akartam, hanem azt bizonyítani, hogy az előadás legfőbb gondja a *játékstílus* problematikája. Legalább ötféle színjátszási módot és stílust fedezhetünk fel benne, de még közelebb járunk az igazsághoz, ha annyifélét észlelünk, ahány színész az előadás során színpadra lép. Egyszóval: ahány színész, annyi-

féle stílus. A sokféle stílus természetesen lefojtja egymást, és azzal jár, hogy a *Menyegző* Nemzeti-féle interpretációjának *egyáltalán nincs stílus*a. Márpedig a művészet legfőbb feltétele a forma. A nagy lengyel rendező által megálmodott forma azonban csak pazar csomagolóanyag marad, hivalkodón körüllengi a belepasszolni sehogy se képes nemzeti színjátszósdit. Pedig a Nemzeti Színház társulata jobb sorsra érdemes. Hiszen már ez a távolból, Salzburgból és Krakkóból küldött Csipkerózsika-csók is arra sarkallta a színészeket, hogy jobbak akarjanak lenni, mint máskor. És jobbak is. De csak jobbak, és nem jók. A Nemzeti különös színház. Hosszú éveken át azt hittem, már semmire nem képes, színészei kimúltak. S akkor jön, mondjuk, egy Tovsztonogov. Két héten át magyarázza a színészeknek A *revizort,* és kizárólag az első jelenetet próbálja velük. Az ismétlések végtelen sora keserves születési folyamatba torkollik. Minőségi változás következik be. A tetszhalottak fölriadnak, többé nem ugyanazok, mint akik voltak. Átváltoztak. Áttovsztonogovosodtak. Most már rá lehet bízni őket egy időre az asszisztensre. Akszjonov, a Mester állandó munkatársa, a már *megváltozott színészekkel* próbál tovább. Nézzük, hogy ment végbe ez a folyamat a *Menyegző* esetében! A színészek két napra kiutaztak Krakkóba, hogy találkozhassanak Andrzej Wajdával. Két nap még egy alapos olvasópróbára sem elég, nemhogy átlényegülésre! Nem kizárt, hogy Janusz Kica ugyanolyan tehetséges asszisztens, mint Akszjonov; ám neki egy zilált társulatot kellett beterelnie a foma szabta feltételek közé, nem pedig olyan színészeket, akiket már átjárt az az eszmeiség, melyet a forma hordoz. Az az utolsó két hét tehát, amelyben az orosz rendező újra együtt dolgozott A revizorcsapatával, eleve más starthelyzetet biztosította Gogol-mű bemutatója számára, minta Wyspiański-előadást megelőző két hét, amely legfeljebb az összemelegedésre lehetett kellemes alkalom Wajda és a Nemzeti színészei között. De a tovsztonogovihoz hasonló átváltozás tanúi lehettünk a Nemzeti Színházban akkor is, amikor Székely Gábor és Zsámbéki Gábor kezdett el dolgozni, 1978-ban, a társulattal. Egyik ámulatból a másikba eshettünk, mert szinte előadásról előadásra egységes, összeszokott együttes benyomását keltették a színészek, és remek dolgok törtek elő olyanokból is, akikre már csak legyintett az ember.

Ablonczy László, a Nemzeti Színház igazgatója minderről másként gondolkodik. Egy évtizede írt tanulmányában (Tiszatáj, 1983. 3.), amely a Nemzeti sorskérdéseit taglalja, Székelyt és Zsámbékit tökéletesen alkalmatlannak ítélte „kitüntetett feladatuk" betöltésére, nevezetesen arra, hogy a Nemzeti Színház művészi arculatát meghatározzák. Fogyatékosságuk diagnózisaként mindkét rendezőnél *„helytudatzavart"* és *„helytudathibbanást"* állapított meg. Ablonczy szerint ugyanis a Nemzetinek mindenekelőtt az a feladata, hogy „gondozza, éltesse a szép magyar beszédet". Ellenállok a kísértésnek, hogy Ablonczy írásbeli nyelvezetét a szép magyar nyelv szempontjából értékeljem; a két általa kreált szó mint a magyar nyelv két stilisztikai ékessége, önmagáért beszél. Természetesen egy színigazgatónak nem kell feltétlenül írástudónak lennie. Viszont föl kellene fogni végre, hogy a magyar nyelv ápolásának ügye, csakúgy, mint bármely más nemes színházi célkitűzés, csakis akkor valósulhat meg, ha a színészi játék lejön a színpadról. Vagyis ha megérinti a nézőt. A közönség makacsul igényli, hogy égjen bele valami az emlékezetébe, hogy maradjon meg benne valami a színházi este után. Erre pedig minden előadásnak csakis akkor van esélye, ha az, amiért létrejött, estéről estére megtörténik a színészekben. Régi mese ez. A színészeknek rendezőre van szükségük, olyan rendezőre, aki alkotó állapotba tudja hozni őket, vagyis akinek van személyisége és szellemisége. Egy picinyke amatőr társulat éppúgy nem mondhat le erről a luxusról, mint az ország első színháza. Mert az érvényes színészi játékot semmilyen nemes cél nem helyettesíti. Még a szép magyar beszéd sem.

Stanislaw Wyspiański: Wesele (Menyegző) *(Nemzeti* Színház)
Fordította: Spiró György. Díszlet-jelmez: Krystyna Zachwatowicz m. v. Zene: Stanisław Radwan m. v. *Koreográfia:* Rafal Jedrizejczyk m. v., Énekes István m. v. *Rendezte:* Andrzej Wajda m. v.
Szereplők: Szélyes Imre, Tóth Éva, Ferenczy Csongor, Fazekas Andrea, Csomor Csilla, Végh Péter, ifj. Jászai László, Tahi József, Sörös Sándor, Tolnay Miklós, Dániel Vali, Fonyó István, Peremartoni Krisztina, Csepeli Sándor, Keresztes Sándor, Szersén Gyula, Szakácsi Sándor, Győry Ilona m. v., Dörner György m. v., Raksányi Gellért. Közreműködnek a Nemzeti Színi Akadémia növendékei.

TARJÁN TAMÁS

MAGÁT POPOVICSNAK HÍVJÁK'?!

MOLNÁR FERENC: ÜVEGCIPŐ

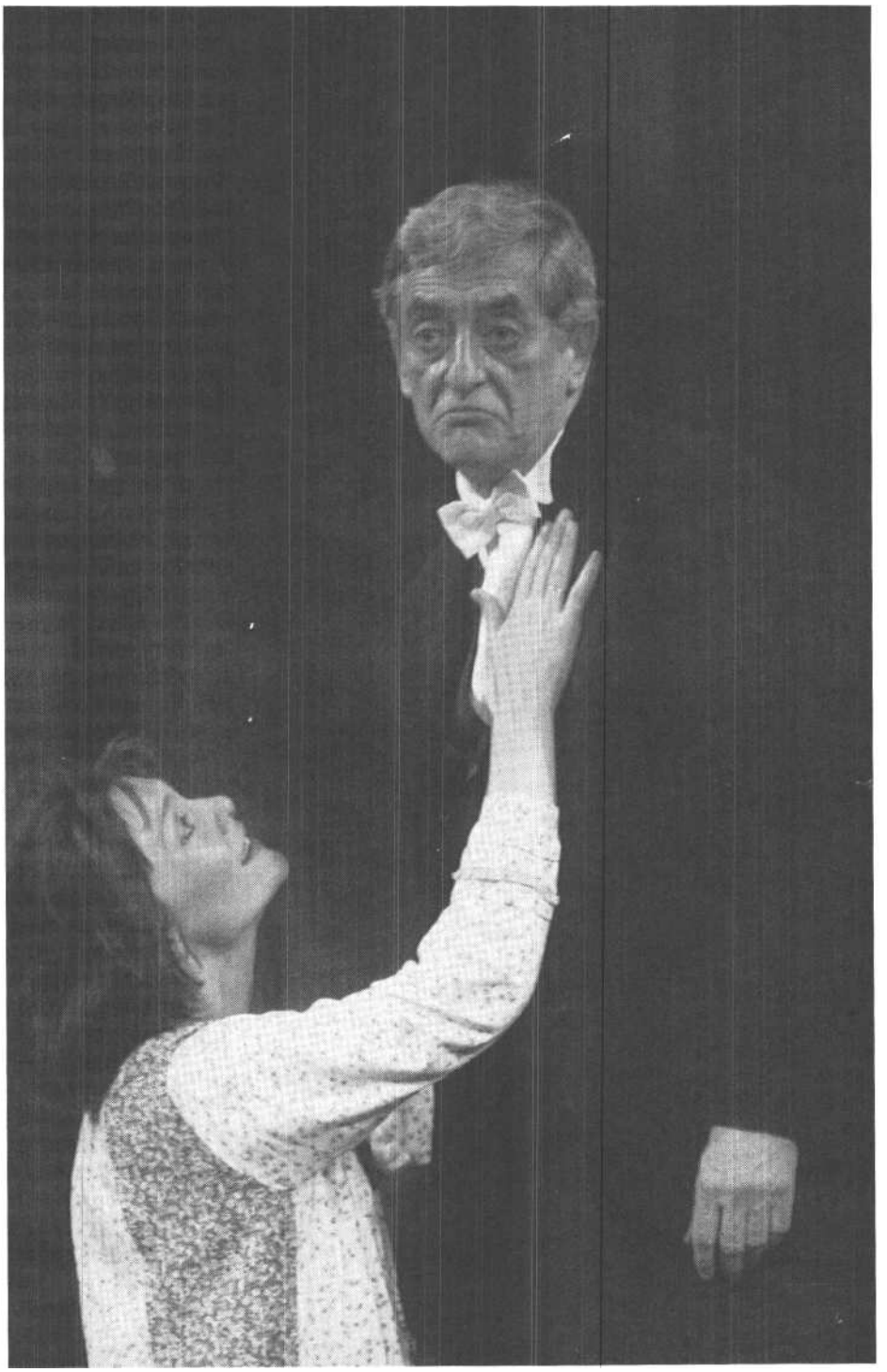
Hajdanában-danában másképp forgott a világ. A szódavizet szép kék palackban árulták, a kocsit a lakírozásból hozták haza fényesen, a rendőr őrmester tudott angolul, mivel kitántorgott Amerikába és viszszatántorgott onnan; továbbá súlyos büntetésnek számított, ha a cselédlány nem mehetett legalább hetente egyszer a Nemzeti Színházba, hajdanában-danában. Persze az az 1920 körüli dana is börtön volt, szabadsághiányos lét. A szobabérlők nem vagy ritkásan fizettek, a panziótulajdonosnő nem tudott férjhez menni, s ha igen, akkor csupán egyetlen napra, és a kiscseléd árva volt, mint mindig - „a legrongyosabb muskátli Pesten".

Szigethy Gábor veszprémi rendezése mindezt azzal fejezi ki, hogy a külső-józsefvárosi ház, a panzió szinte kérges tenyerére veszi az egész játékot, Molnár Ferenc Az *üvegcipő* című darabját. Khell Csörsz első emeletig nyújtózkodó falakkal körbebástyázott, sárgásszürke külvárosi udvara a nyitó felvonás giccses-szegényes szobabelsőjén és a harmadik felvonás rendőrségi záróképén is átszüremlik, sőt a befejező, átvilágító fényeffektustól kísértetiesen emlékezetes hangsúlyt kap. Nem lehet nem észrevenni, hogy Szigethy fölfogásában a színhely Spiró György Csirkefejét előlegezi: az első világháború utáni századkezdet az ezredvéget. A második, a lakodalmi - és minden vonatkozásban viharos - rész hosszan láttatja: a lőrésszerű ablakok, a sehová sem nyíló ajtók, a hátsó és az oldalsó nagy kapualj olyan sivár „terecskére", a periferiális létezés hangos fórumára néznek, ahol az évtizedekkel későbbi, rozoga szovjet hűtőgépnek is megvan a szálláscsinálója egy ősöreg jégszekrény révén. Molnár vígjátéka természetesen sokkal szelídebb, minta róla változatos véleményeket kifejtő mai író tragédiája, azonban az áthallás (vagyis a lyuggatott díszletfalaknak köszönhetően az átlátás) indokolt.

A Petőfi Színház (névelőtlenített című) bemutatója nem alakította át a műről alkotott összképet, de csöndes következetességével érvelni tud amellett, hogy ez a három (és fél) szereplőre komponált, érzelgős *öreg férfi-fiatal lány* történet nem kopott ki a magyar drámairodalomból. A rendező fürkésző pillantással mindegyre rákérdez: ki kicsoda? kicsoda maga? ki vagy te? Így kapnak nyomatékot a tulajdonnevek - mert egyébként ki emlékezne arra, hogy a férjet, illetve az általa végleges társadalmi megbecsülést

akaró panziósnőt Romajzer Adélnak hívják, az üvegcipő álmodóját Szabó Irmának, a házmestert pedig Popovics Andrásnak? A soha nem hallott Popovics név keltette meghökkenés a szövegnek is része (kár, hogy a valamivel később következő abszurd tréfát, miszerint a házmester nyilván Popovics, ha a felesége Popovicsné, az író egy „Azt mindjárt gondoltam" odavetésével éppúgy lerontja, amiként más szellemességeinek is túlírással, ismétléssel keres biztos utat). Kézdy György mint az ötödik ikszet épp betöltő asztalos - bútorrajzoló - úgy álmélkodik ezen a néven, ahogy az egész világon. Mogorva és agg-legényi kipislogásainak évtizedeiből ráncigálja elő őt a vígjáték. Előbb csak a függetlenségének kénytelen búcsút mondani a „született agglegény", majd az egynapos házasságra hirtelen rákövetkező második, igazi frigy már az arcvonásait, kedélyét is megenyhíti. A nagyobb nyilvánosság előtt a nemzet morgósaként (Szomszé*dok,* Virág doktor) megjelenő Kézdy azért frissül-betett meg az ő intellektusánál ugyan több egy-szerűséget, mackósságot ezúttal hiába kérő szerepben, mert nem a mogorvaságból, hanem a tanácstalanságból, a bánatos csodálkozásból: a férfi végérvényesnek tűnő magányából indult ki. Szigethytől is biztatást kapott, hogy a mesterember életvezetésbeli kétbalkezességét apró játékokkal kifejezze (beszédes betétszám, hogy még a szivarját sem tudja tisztességesen elszívni egyedül). A szögletes groteszkum, az árnyékoló bárgyúság segítségével Kézdy földön járó, esendő lénynek tartja meg a bátorságával kevéssé dicsekedhető, ám szuverén, érdekes és kedves Sipos Lajost. Úgy mos kezet - egyesével és orvosi alapossággal valamennyi ujját -, úgy szemez egy bőrönddel, úgy ejti ezerszer ismételt, önmagának is szóló katonás vezényszavait - Kézvíz! Ajtó!-, mintha a bútormíves körzővel, vonalzóval, vastag ceruzával szeretné megszerkeszteni, kirajzolni azt a közeget is, amely úgy-ahogy menedéke lehetne hátralevő esztendeire. Becsülni való Molnárban, ahogy ezt a férfit, ötvenévesen, apai terveket szövögetőn, a kiscseléd oldalán kipenderíti a nyilván kaotikus és ellenséges nagyvilágba. A nagy marhát együtt a kis marhával.

A lefelé stilizáló díszlettel ellentétben Rátkai Erzsébet jelmezei *fölfelé* öltöztetnek. Adél nemcsak a szeretője volt hosszú ideig gróf Seeburgné fiának, hanem ízlésesen öltözködni is nagyon megtanult. Antal Olga panziósnője ugyancsak kirí a Tavaszmező utcából. Karakán jelenség - Molnár Ferenc-i hangulat, szövegzene nélkül. Erőszakossága is, csalódása is lehetne rétegzettebb, furfangosabb, fátylasabb. Kiss T. István szerepformálása „fél" figurának hagyta a látszólag csak másodhegedűs bérlőt és szeretőt, Császár Palit. Inkább csak külső burkát hordozza, villogtatja a provinciális piperkőcnek. Mi sem ér



Kolti Helga (Irma) és Kézdy György (Sipos)

ződik abból, hova juthat ez az ifjú, ha elfogadja az Adél kínálta kitartottságot, illetve ha már nem lesz majd fiatal, nem lesz az élet császára. A ki vagy te? kérdése a mellékszereplők esetében sem hozott mindig eredményt. Spányik Éva (Roticsné) és Joós László (Tanácsos) rutinból, új színek nélküli magabiztossággal teljesíti feladatát, Kakuts Ágnes (Adél anyja) még ennyire sem találja a helyét. Derekasan helytáll, vagyis helytül viszont Kőrösi Csaba, ama angolul is tudó Őr-mester, aki föl nem emelné a tekintetét az aktáiból, ír, ír, fütyül a kis drámákra, látott ő már ilyet eleget. Részint az ő hosszú jelenete a harmadik felvonás, amely előnyösen megpezsdíti a máso-

Kiss** T. **István (Császár Pali) és Antal Olga (Panziósné) (Ilovszky Béla felvételei)

dikban kissé elernyedt előadást. Az esküvői kép nem magyarázta meg, miért fogadja a násznép a leginkább érintettekkel együtt oly bambán, blazírtan az anyósa kiválóságáról egy láda tetején, részegen szónokló Sipos és a fölszarvazás tényét egy hokedliről szétkürtölő Irma feleselőkettősét. Ebben a részben a játék cikázása sokszor mesterkéltségbe vált, Papp Márta (Viola) szerepértelmezése és ruházata összehangolatlan más fontos nőalakokéval, a vihar technikailag nincs megoldva. Az utolsó felvonás aztán kiszínesedik, változatlanul főleg a nyughatatlan, helyzetét mindenáron (és sután) értelmezni, tisztázni akaró Kézdy, valamint az ekkor „kokott-ként" fölbukkanó Irma, azaz Kolti Helga jóvoltából.

Ha a Csirkefejre utaltunk, a veszprémi Molnár-premier lehetne akár „Csirkeláb" is. Tömöry Péter rendező fejtette ki egy helyütt, hogy míg a kilencven-százhúsz évvel ezelőtti modern dráma egyes nagy nőfigurái a Sirály névre szolgálnak rá, vagy a vadkacsa rendelődik melléjük metaforikusan, addig magyar nőtársaik - még Bródy Sándor tanítónője, Tóth Flóra is - „csirkék". Nem tehetnek mást: kapirgálnak a hazai szemétdombon. Sötét fellegek Szigethy rendezése fölött is elúsznak, s Kolti Helga Irmája olykor egy másik háziszárnyasra, a libuskára emlékeztet - mégis azt játszhatja, és játssza is, jól, ami a szerep meghatározó vonása: a törhetetlen, éneklő, fényes fiatalságot. A tarka-kék szalagok még a bakfis hajából lógnak (ilyen elhanyagolt külsővel nem engednék ám őt a lakodalomba! - vagyis szegényes az a képzet, hogy imádottjának esküvőjére ő csak azért is loncsosan megy; különben is, vasárnap déli harangszókor ismerkedtünk meg vele, amikor tán egy kissé ünnepibben várhatta volna haza „a drága mérgest"...) -, aki rosszlánynak próbált szegődni, az már felnőtt. Visszaszájalni is kész feleség válhat belőle, és áldozatos, pofonokat osztogató anya. A színésznő ügyesen ágyazza a világvárosi folklórba a színházrajongó, versfaragó szolgálót, kissé gúnyolódva a népszínművek konvencionális cselédlányain. Ő a szó szoros értelmében *búnak* ereszti *a* fejét, *kivirul, levegőért kapkod*. A sok vállalt közhely légiessé válik, át- és összerendeződik az alakításban, íve van a jellem érésének - s csak a váratlanabb, a mellbevágóan frappáns megoldásokat hiányolhatjuk.

A legnagyobb tapsot az általam látott előadáson (és föltehetően sokszor máskor is) Nyirkó Krisztina kapta: a (valójában Jánoska nevű) Lili-két megtestesítő kislány. Molnár tudta, nem tesz rossz szolgálatot a színpadon egy négy éves gyerek; és elegendő dramaturgiai funkciót, tényleges szerepet is ajándékozott neki. A lakodalmi képben még huszároltözéket is adatott rá, és egy korsó sörrel is megitattatta. Szigethy Gábor alapos ismerője és értője Molnárnak. Megbízott a drámaíróban. Egy kicsit elkérte a jelennek a darabot, de a zsinórozott piros mentét, a pompás fejfedőt sem felejtette el. Nem felejtette el, hogy az üvegcipő magyar üvegből van.

Molnár Ferenc: Üvegcipő (veszprémi Petőfi Színház) Díszlet: Khell Csörsz. *Jelmez:* Rátkai Erzsébet. *Zenei* vezető: Rossa László. *Rendezőasisztens:* Perlaki Ilona. *Rendező:* Szigethy Gábor.

Szereplők: Kolti Helga, Kézdy György, Antal Olga, Kiss *T.* István, Spányik Éva, Joós László, Papp Márta, Tóth Rita, Kőrösi Csaba, Udvari Emese, Lang Rudolf, Kakuts Ágnes, Kovács Kata, Csontos Gabriella, Keller János, Bálint Péter, Háromszéki Péter, Pataki András, Jámpa Krisztina, Keresztes János, Fábián Zsolt, Nyirkó Krisztina.

SZÁNTÓ JUDIT

KI ITT BELÉPSZ...

ROMAIN ROLLAND: A SZERELEM ÉS HALÁL JÁTÉKA

Szilágyi Tibor - köztudott - jó színész. Szilágyi Tibor - már csak intellektusánál, tudatosságánál, hosszú színházi gyakorlatánál fogva is - akár jó rendező is lehet.

A Nemzeti Színház harmadik játszóhelyén látott előadáson, amelynek rendezője is, főszereplője is egy személyben, mindennek kevés nyoma látszik.

Ez a Jérôme Courvoisier - ha szabad profánul jellemeznem - mindenekelőtt fád. Így is fejjel kimagaslik ugyan a rendelkezésére álló színész-csapatból, de ez olyannyira relatív dicséret, hogy budapesti viszonylatban egyedül a Nemzeti Színházban van némi értéke. Szilágyi árnyalatlanul unottra, kedvetlenre, mondjuk ki: unalmasra rendezte magát; az alakításból jószerivel hiányzik mindaz, ami Romain Rolland főhősét drámai szempontból érdekessé teszi: az egykori forradalmár hit hunyó parazsa, a még lehetséges alternatívák mérlegelése, a folytonos önreflexióra való hajlam, a Sophie-val való kapcsolatban a rövid színpadi idő alatt bekövetkező viharos váltások lereagálása. Rolland-nak akár a szerzői utasításait is elég lett volna tanulmányozni: *(alá-*

zatosan), *(örömmel), (megrendülve),* (elszomorodva), *(nagy önfegyelemmel), (porig sújtva),* (keserű *iróniával),* (jeges *megvetéssel), (kedélyesen-* ez többször is) stb. Mindennek alig van nyoma a művész kedvetlen, merev játékában; az ember nosztalgikusan emlékszik vissza a színpompára, amelyet egy másik megcsalt idős férj, Fülöp király szerepében valaha megcsillogtatott. (A kritikus számára magyarázat lehet, a néző számára aligha, hogy a művész beugrással vette át a szerepet.)

Ami a szöveget magát illeti, nem állítom, hogy pillanatnyilag a maga közvetlenségében véresen aktuális volna; a forradalom most épp nem falja fel saját gyermekeit, talán azért, mert nincs. Meglehet, nem is okvetlen szükséges éppen itt és most elővenni az író forradalmi ciklusának e nocturne-jét. De ha már elővesszik, akkor több van benne a színpadon kibontakozó, pikáns fel-hangú általános szituációs teatralitásnál; hitek-ről és kiábrándulásokról, elvbarátságok tündökléséről és bukásáról, terhessé vált óriások és helyzetbe került törpék eleve eldöntött mérkőzéséről is szólhatna a mese, és bizonyára még sok egyébről, ami a rendezőnek a téma kapcsán eszébe jut; ebben az értelemben A szerelem és *haláljátéka* nem túl bonyolult, de hálás feladat lehet. Szilágyinak, a jelek szerint, nem sok jutott eszébe róla. Rendezőként is olyan rosszkedvű-nek tudom csak elképzelni, amilyennek főhős-ként mutatkozik.

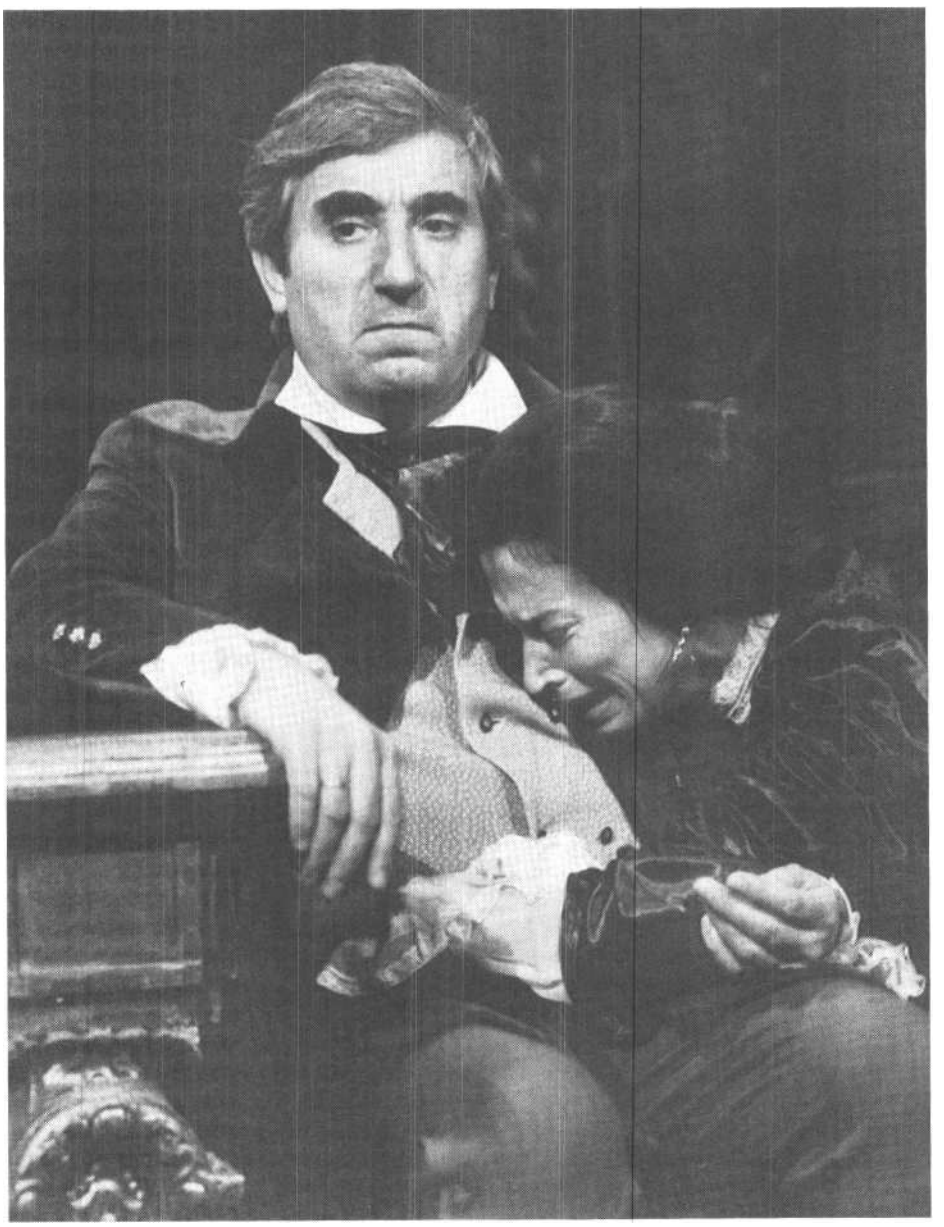
Igaz persze: rossz színházban nagyon nehéz csodát művelni; ahhoz legalábbis a hely szellemének bizonyos nyitottsága szükséges. A Nemzeti Színház azonban görcsösen, önmagába zártan rossz. Keserves helyzetben lehetett Szilágyi Tibor, ki oda belépett, ha ezzel a helyzettel - holott nyilván tisztában volt vele - nem akart számolni. Ami egy Andrzej Wajda-formátumú rendezőóriásnak nem sikerülhetett, abba neki, az e minőségben debütánsnak, úgyszólván törvényszerűen tört bele a bicskája. A csapatmunka sikeréhez csapat kell. A mai magyar focicsapat akkor sem győzhetné le nemhogy Németországot, de Andorrát sem, ha a jóisten maga is ne-ki szurkolna.

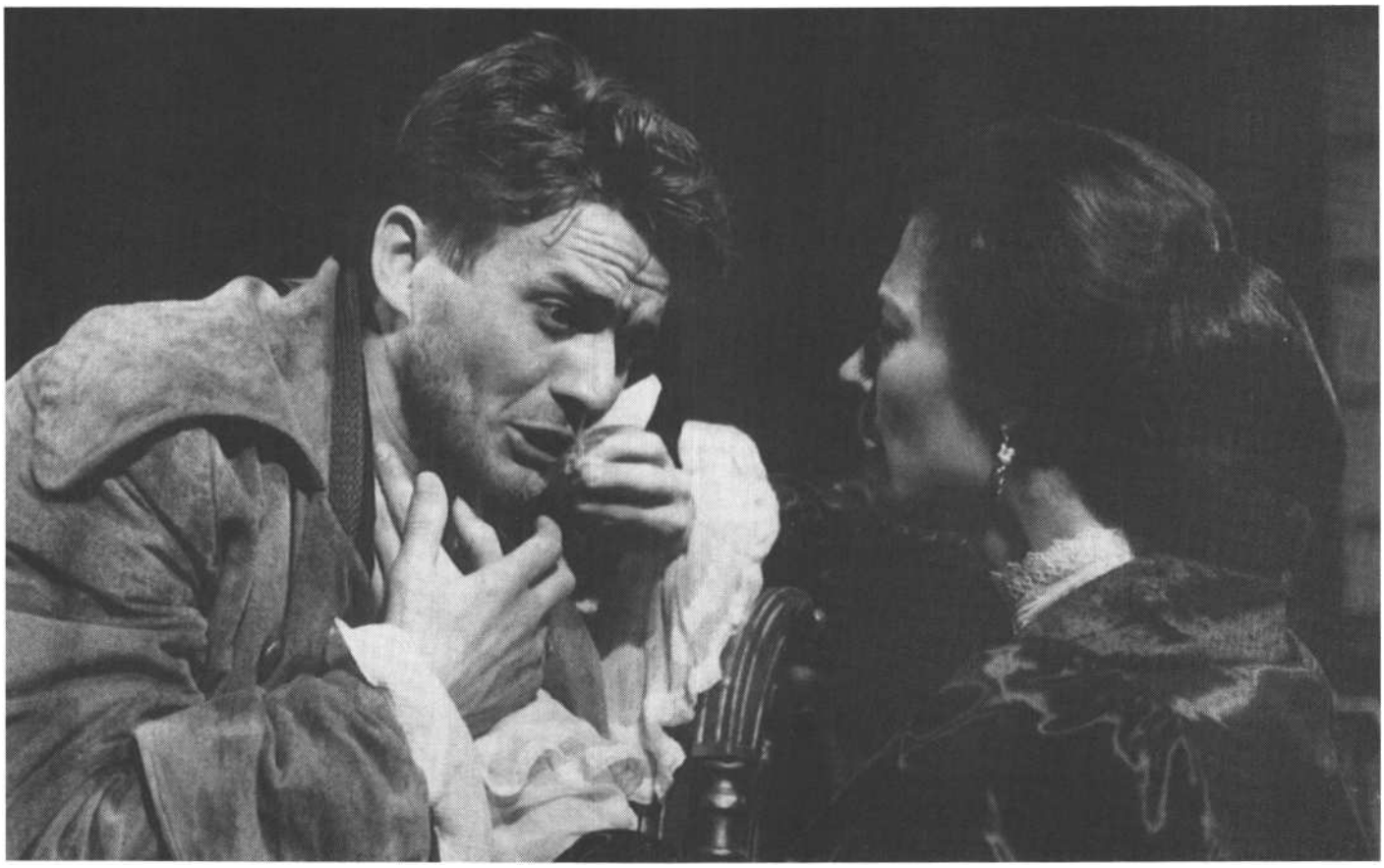
Önálló rendezői lelemény terén egyetlen sikerült mozzanatot láttam: amikor a kínos helyzetből gyáván menekülő Lodoïska kirántja a sebesült Vallée feje alóla székre dobott kendőjét. Egy másik: a földön gubbasztó s Courvoisier egyik könyvébe áhítatosan belefeledkező sansculotte pribék - a hegedülő hóhér analógiájára - öncélú; a suta statisztacsapat egyik tagjának ilyetén egyénítése merőben fölösleges. Szólhatnék még az úgyszólván jakobinus módra vérengző dramaturgi ceruzáról, amely számos szép és erős részletet metélt le a darabról, csak hogy szűk két óra alatt lezavarhassa. De inkább szólok az önálló leleményű befejezésről, amelyet tisztán hatásvadásznak mondhatnék, ha hatna.

E befejezés előzményeképpen Courvoisier, teljesen fölöslegesen, gyertyát gyújt, amit csak a világítás változása, a sötétedés indokolhatna, ez azonban nem áll fenn. A gyertya csakis azért kell, hogy a Courvoisier elhurcolását követő rövid időközben Sophie erről a férjét szimbolizáló gyertyáról még kettőt meggyújtson (mellesleg, a rossz előadásokat oly gyakran kísérő technikai pechként, a művelet sehogy sem akar sikerülni), s aztán, mielőtt őt is elhurcolnák, az egyiket Voltaire büsztje mellett hagyja, a másikat viszont, a kisebbiket, önmaga képviseletében, férje gyertyája mellé állítsa; hadd hirdessék kettejük szellemiségét és összetartozását az üres lakásban.

És egyáltalán - miért hurcolják el Sophie asszonyt? A drámában csak közelgő léptek hallatszanak; a függöny lemenetelekor az egymásra talált házaspár még csak várja a pribékeket. Itt beőgyeleg a két zavart statiszta, s külön-külön (vajon miért így?) elviszik a hősöket. Rolland Sophie sorsát nyitva hagyja; lehet, hogy majd később, mint Lucile Desmoulins-t, őt is lefogják; lehet, hogy kiúttalan helyzetében él a férjétől kapott méreggel; egyéb, ugyancsak nem szívderítő perspektívák is lehetségesek. Mi végre ez a siváran egyértelmű megoldás? (Mellesleg honnan tudja Szilágyi, hogy a letartóztatást a konvent emberei foganatosítják, amikor, Carnot szerint,

Szilágyi Tibor (Jérôme de Courvoisier) és Varga Mária (Sophie)





Varga Mária és Rékasi Károly (Claude Vallée) (Németh Juli felvételei)

Robespierre ma éjszakára hajlandó behunyni a fél szemét? Nem valószínűbb-e, hogy a bosszúszomjas Crapart sans-culotte csőcseléke tér vissza?)

És ha baljósa csillagállás, semmi sem sikerülhet. Schäffer Judit Courvoisier-t inasruhába öltöztette, mint egy korosodó Ruy Blas-t; így szinte komikus, ahogy a sans-culotte-ok ütései alatt behúzza a nyakát. (Egyébiránt a francia forradalom, ha jogi úton járt el, korrekt formák között gyilkolt, a foglyok brutalizálása nem volt jellemző.) Azt sem tudom, miért nem jut idő (amikor pedig jutna) Vallée átöltöztetésére. A sikktelen farmer-kabát helyett kerül rá elegáns zöld malaclopó; de mi haszna, ha a köpeny alól kilátszik a malac - a rongyos nadrág s a cafatok közül kifityegő kötés?

Vitám van Kézdi Lóránt díszletével is, amely ebben a rugalmas, bárhogy alakítható térben a legrosszabb megoldást választja: széltében, egy kellemetlenül kiterjesztett, sekély sávban rendezi be a színpadot, holott a dráma világa fenyegetett intimitást követelne. A két szélen két szimmetrikus, egyforma garnitúra; egyetlen helyzetben sem indokolt, miért épp az egyikre s nem a másikra telepednek le a szereplők (a helyváltoztatásoknak többnyire amúgy sincs drámai indokuk, csak a tablók oldását szolgálják); középen pedig Courvoisier íróasztala áll, holott a nagy tudósnak bizonyára jutott saját dolgozószoba, netán még könyvespolc is, és nem szorult rá, hogy könyveit asztalon s fotelekben felstószolva tartsa. A ki- és bejövetelek a széles és keskeny színpadcsíkon aszerint válnak hangsúlytalanná, hogy a néző jobb vagy bal oldalon ül-e; magam a jobb oldalra kerülve a bal oldali fallemezen át be-lépő szereplőket már csak akkor érzékeltem, amikor néhány lépést tettek befelé.

A színészi alakítások annyiban ütnek el Szilágyiétól, hogy nem csupán kedvetlenek és lendület nélküliek, hanem rosszak is. Varga Máriát (Sophie) már a sokadik színház képzeli vezető színésznőnek; ám az előzőek elég hamar kijózanodtak. A Nyíregyházán ígéretesen indult Rékasi Károly (Vallée) minden összetettséget kiszerelt az ifjú girondista alakjából; az - egyebek között - bátor, büszke, szenvedélyes, önmarcangolásra hajlamos, embernek is, politikusnak is formátumos fiatalember itt az első perctől taszítóan begyulladt, szepegő túlkoros kisfiú, akiről mást, minta végső hisztérikus dezertálást, feltételezni sem lehet, s aki az összes többi tulajdonságot legfeljebb némi durcássággal pótolja. Fülöp Zsigmond (Carnot), aki vezető epizódszerepeiben intelligenciájával és pontosságával nem egy előadást mentett már meg a korábbi, de gyorssegélyekre többnyire akkor is rászoruló Nemzeti-érákban, most a hálás és hangsúlyos szerepben beéri a mondatok értelmezett eljátszásával. A statisztéria pedig éppoly amatőr, mint a Chlorist és Lodoïskát játszó Gellért Éva és Póka Csilla, akiknek váltásai iskolásak és üresek, mozgásuk már-már idétlen; kíváncsi lennék, mi lehetett a mozgások tervezőjeként külön feltüntetett Énekes István funkciója. Tóth Sándor (Horace) és Horkai János (Denis Bayot) egy ideig benn vannak a színpadon.

A nézők és Szilágyi Tibor biztosan jobb sorsra érdemesek; de nem vitathatom el e feltételezést a szomorú előadás néhány más közreműködőjétől sem. Lehetséges, hogy valamennyiüknek - valamennyiünknek - még további öt éven át fel kell hagynunk minden reménnyel?

Romain Rolland: A szerelem *és halál játéka* (Várszínház - *Refektórium)*
Fordította: Benedek András. Díszlet: Kézdi Lóránt m. v. *Jelmez:* Schäffer Judit m. v. *Tanácsadó:* Fekete Sándor m. v. *Dramaturg:* Benedek András. Zene: Tallér Zsófia. Mozgás: Énekes István m. v. *Grafika:* Kádár János Miklós m. v. *Rendező:* Szilágyi Tibor.
Szereplők: Szilágyi Tibor, Varga Mária, Rékasi Károly, Fülöp Zsigmond, Horkai János, Tóth Sándor, Póka Csilla m. v., Gellért Éva a. n., Izsóf Vilmos.

ZAPPE LÁSZLÓ

A LEGNAGYOBB CÍMLET

JEAN ANOUILH: BECKET

Haránt oszlopsor zárja le hátul a színpadot, középen sír fedőlapja. Idáig oldalog a király, éppen csak annyira megvilágítva, hogy lássék: meztelen. Vezekel általa megöletett egykori barátja és legfőbb ellensége haláláért. Kulka János megjelenítésében az uralkodót még a hideg is bántja, nem is szólva a barátok korbácsáról. A továbbiakban is felfokozott testi-lelki érzékenység jellemzi, feminin szeszély irányítja mint férfit és mint politikust. Gátlástalanul nem szereti anyját, feleségét és gyermekeit, s több mint baráti érzéseket mutat ifjúkori kicsapongásainak társa, Becket Tamás iránt. Szeszélyből emeli kancellárrá, majd érsekké az elnyomott, leigázott népből származó ,.kis szászt", mert hogy a politika, az egyeduralom, a hatalom koncentrációja, az egyház erejének megtörése is csak szeszély, szenvedély, kaland. Az uralkodás csak eszköz, lehetőség számára érzései, indulatai maradéktalan kiéléséhez.

Becket pálfordulása - az, hogy érsekként megszűnik tovább szolgálni őt, akiért korábban a legkedvesebbjét is képes volt föláldozni - megoldhatatlan dilemma elé állítja a királyt. Egyik szenvedélye korlátozza a másikat. Egy megcsalt szerető gyűlöletével ront egykori barátjára, gyűlölet és szeretet egymást erősítve tombol egyszerre lelkében. S a belső küzdelem áldozata természetesen nem lehet más, csakis e kettős szenvedély tárgya, Becket maga. Kulka precízen kihasználja a szöveg minden lehetőségét, minden helyzetben megcsillogtatja színészi tudását, s roppant színes egyéniséget állít színpadra.

Nagyjából ennyiről szól Anouilh darabjának pécsi előadása. Egyéb hangja, gondolata, érzése ugyanis nemigen szólal meg. Becket rejtélyes alakját Andorai Péternek sem sikerül megfejtenie. Nem cinizmusból szolgálja ki a király legnemtelenebb vágyait is, de nem is holmi Brutusként, igazi lényét, céljait rejtegetve készül a küldetésre. Nem tudni, miért dönt Isten szolgálata, az egyház érdekeinek védelmezése mellett akkor, amikor a királytól erre, ha felhatalmazást nem is, de lehetőséget kap. Megbízatása ugyan-is éppen az ellenkezőjére szólna: a király jobbkeze kellene hogy legyen az egyházi függetlenség maradékainak a felszámolásában, a hatalom összpontosításában.

Kulka János (Henrik), Fábián Anita (Gwendoline) és Andorai Péter (Becket) (Simara-fotó)

Eliot Becketje *(Gyilkosság a székesegyházban)* felismeri a hatalommegosztás feltétlen szükségességét, s ennyiben államérdeket képvisel, amikor szembefordul a királlyal. Anouilhnál ennek nem látjuk nyomát. Ahogyan nála a királyt sem vezetik politikai megfontolások, úgy szerelmes ellenlábasát sem. Őt is pszichológiai okok, érzelmek, vonzódások és taszítások irányítják; de csak olyan motivációkról képes beszélni, amelyek a korábban mindig engedelmes szolgát nem indították lázadásra. Népének és önmagának vérlázító megaláztatásait szemlátomást jól tűri, a normann fennhatóságot szükség-szerűnek fogadja el, a nemzeti indíttatású lázadást feleslegesnek tartja. Később is csak az Isten becsületére, az érsek, a főpásztor megbízatására hivatkozik, nem pedig a fenti sérelmekre. Csak azt tudjuk meg, hogy semmit, amit feláldozott a királyért, nem szeretett igazán, a királyt viszont bizonyára igazán szerette, kapcsolatukat mégis feláldozza Istenért. Kétségkívül látványos pszichológiai paradoxon, csak éppen kissé öncélú. Nagyjából annyi mélysége és hitele van, mint a darab különb-különb politikai tárgyú csipkelődéseinek: a francia király vagy a pápa viselkedésé-nek, a londoni püspök által megszervezett szabályszerű koncepciós pernek. Ügyes, sokszor szellemes közhelyek ezek, amelyeknek éppen az adhatna tartalmat, jelentőséget, ha megérthetnénk, miért elégeli meg mindezt Becket, miért fordul szembe a világ e rendjével olyannyira, hogy szinte kihívja a halált, provokálja saját megöletését.

Becket titokzatossága, zárkózottsága nagy teher és nagy lehetőség a színész számára. Andorai csak a zárkózottságot jeleníti meg. Kulka exhibicionista, szeszélyeit megsokszorozva mutogató királyával szemben ő a megfontoltan titokzatos. Érzelemmentes viselkedése mögött csak némi melák jóság lapul. Az elfojtott, titkolt érzések elfojtva, titkolva maradnak. Nemcsak a király, de a néző sem tudhatja meg a titkát, az egyetlen nagy szeszély, a szakítás, az Isten oldalára állás okát.

Balikó Tamás a két főszereplő kiválasztásával mintha letudta volna a rendezés lényegi részét, amúgy tisztességesen működő, de a fentiek következtében kissé érdektelen előadást hozott létre, amelyben igazán csak Velich Ritának a középkort hanyagul karikírozó jelmezei zavaróak. Horesnyi Balázs díszletül szolgáló oszlopsora a legtöbb helyszín megidézésére alkalmas; az előadás azonban nem használja ki azt a lehetőséget, hogy Becket sírja végig jelen van, s olykor ágy kerül föléje, ahol a jövendő halott szerelmeskedik. Héjja Sándor, Barkó György, Stenczer Béla, Bánky Gábor, Sólyom Katalin és Pásztor Edina pontos játékkal teremti meg a környezetet a két barát küzdelméhez.

A Becket mint drámai egész tehát nem szólal meg Pécsett. Fanyar iróniája, illúziótlan, racionális történetszemlélete mára közhellyé kopott. Mélylélektani utalásait, rejtett lehetőségeit pedig csak Kulka aknázza ki igazán. Mondhatnám azt is, hogy aprópénzre váltja, de hát ezúttal ez a legnagyobb címlet.

Jean *Anouilh: Becket avagy Isten* becsülete (Pécsi *Nemzeti Színház)*
Fordította: Szenczei László. Díszlettervező: Horesnyi Balázs. *Jelmeztervező:* Velich Rita. *Dramaturg:* Duró Győző. *Rendezte:* Balikó Tamás.
Szereplők: Kulka János, Andorai Péter, Héjja Sándor, Barkó György, Stenczer Béla, Bánky Gábor, Sólyom Katalin, Pásztor Edina, N. Szabó Sándor, Krizsik Alfonz, Szebeni János, Ujláb Tamás, Albert Gábor, Fábián Anita, Radó Péter, Szivler József, Krum Ádám, Beleznay Endre, Szabó Réka, Bors Ferenc, Benyovszky Tamás, Urbán Tibor.

TASNÁDI ISTVÁN

KÖLTŐK SZÍNHÁZA

GARCIA LORCA ÉS BLOK EGYFELVONÁSOSAI

Márta István a rendezőknek a közönség kegyeiért vívott örök harcát az előadás utolsó mozzanatával nyeri meg végképp. Ekkor a színészek csatárláncba állnak, és míg a díszletezők kiürítik a színpadot, elénekelnek egy dalt, amit Márta Weöres Sándor
soraira írt (és ami ebben az évadban egyszer már elhangzott Szolnokon, *A kétfejű fenevad* nyitányaként): „Színházba járni vajon korszerű még a film és a televízió korában?" Márta keresett színpadi zeneszerzőként számos rendezővel dolgozott már együtt, végignézhette küzdelmeiket ebben a különös intézményben, ahol komoly családapák esténként parókát húznak, befestik az arcukat, és mindenféle trükköket eszelnek ki, hogy megnevettessenek vagy megríkassanak, trónnak hazudnak egy furnéremelvényt, és visítva tépik a hajukat egy négyszáz éve halott infánsnő konoksága miatt, pedig az imént még jót derültek a büfében az ügyelő hülye viccein. Márta nézelődött, töprengett, elraktározott, és valószínűleg időről időre feltette magának a kérdést, hogy miért csinálja, mi ragadja magával ebben a legalizált ámokfutósdiban, miért komponál indulókat a kurjongatva a semmibe menetelő marionetteknek. A válaszadás egyetlen járható útja, ha önmaga is teljesen odadobja magát a bűbájos ismeretlennek, ha pár órára maga is önhatalmú ura lesz egy darabka művilágnak, amelynek valósága a képzelet hőfokára izzítva az igazinál is igazabb lehet.

A Don *Perlimplín* szerelme *Belisával a kertben* című, „erotikus hallelujához" nem tartozik prológus, Galkó Balázs a szerző nevében mégis a függöny elé lép, hogy elővezessen egy, a Csodálatos vargáné és a *Don Cristóbal* előszavából, valamint saját előszavából (amikor helyükre tessékeli a későn érkezőket) összeollózott üdvözlőbeszédet. Bár a szónoklat mértéktartóan rövid, a késve bekellékező öregúr (Szkridon Péter bácsi) türelmetlenségének ad hangot a színháziak nevében. Amilyen kelletlenül tűnik el izgatott költőnk a takarásban, olyan nehezen akarnak a színészek a függöny elé keveredni (mivel a darab in medias res kapcsolódik egy vitába, igazolható ötlet, hogy Don Perlimplín és szolgája valahol távolabb kezdjék a huzavonát). Ám amint az Arany János Színház Kamaratermének alkalmi proszcéniumára lépnek, nem halogatnak tovább semmit: pillanatok alatt megtudjuk, hogy Marcolfa házasságra próbálja rávenni idősödő gazdáját, és kettőt pislogni sincs időnk, a frigy máris nyélbe üttetett. A darab dramaturgiája szinopszisszerűen tömörít, mondhatni, kapkodó, mintha a szerző, Federico García Lorca a darab alcíméhez hűen szenvedélyes kiáltássá akarta volna sűríteni témáját. Ehhez mérten a játék tempója is a groteszkig felfokozott: Nagy Zoltán (Don Perlimplín) és Puskás Tivadar (Marcolfa) egymás szavába vág, egymásba gabalyodva iszonyúakat grimaszol, vásári komédia olcsóságú dévaj blődliket sütöget el. Mintha - a szerzővel egyetemben - gyorsan túl akarnának esni ezen a szokványos előjátékon, amely az idős férj és a forróvérű, ki-kapós menyecske pikáns és nem kis mértékben sablonos történetét vezeti be. Mikor a második átálláshoz elsötétül a szín, a közönség soraiból méltatlankodó hangok hallatszanak: fokozatosan a játéktér szélére merészkedve a színház stúdiósai bomlasztják a rendet. Azt hihetnénk, az eddig látott parlagi stilizációval a színészek az orrunknál fogva vezettek, és a hőbörgő fiatalok révén majd helyükre kerülnek a dolgok, ám a játék megújulására egy ideig még várnunk kell.

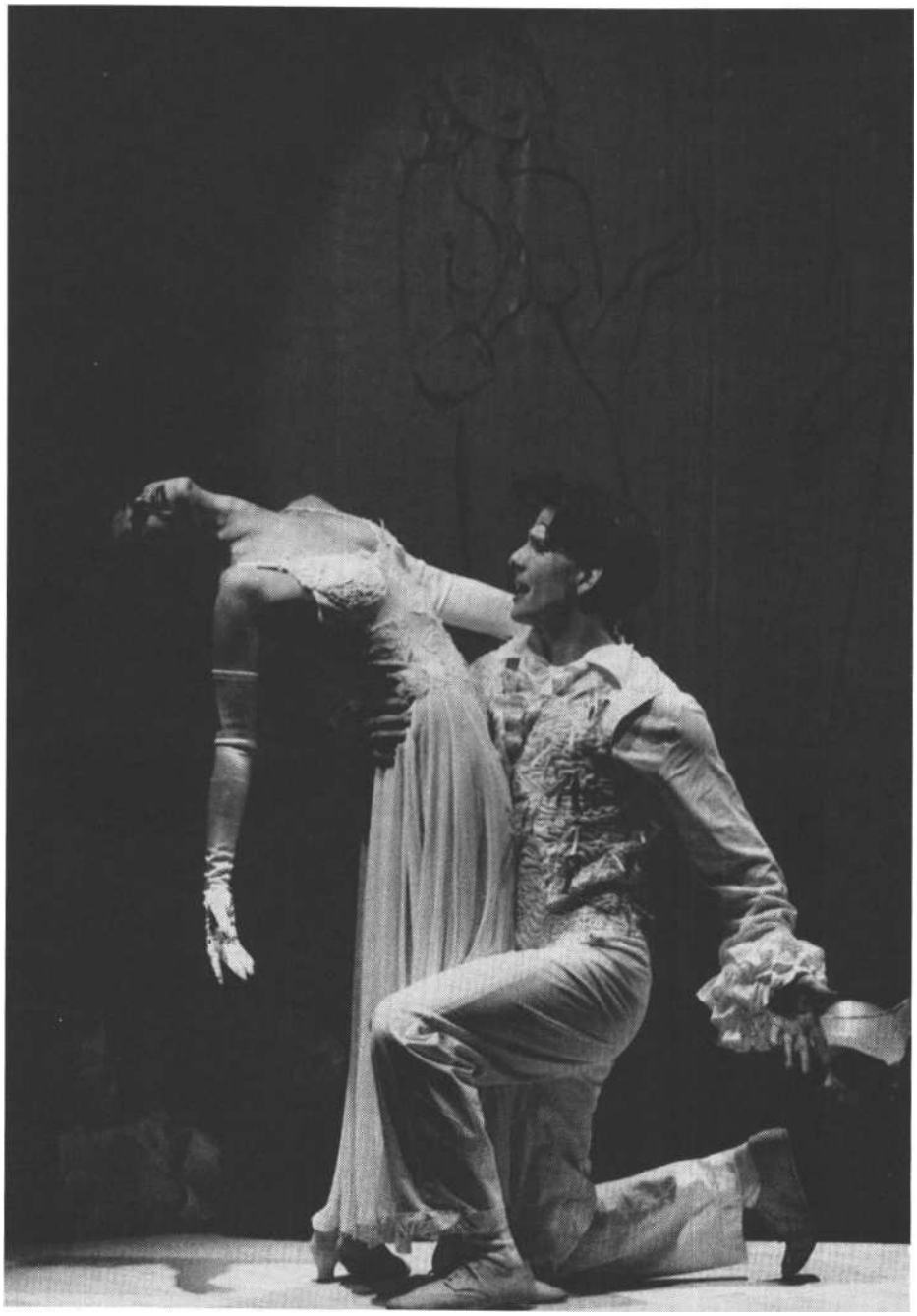
Andai Kati és Nagy Zoltán a Lorca-darabban

A nászéjszakát követően, mikor egy kobold (Boros Zoltán) ötféle alakban („a szakállas európai, a hindu, a néger, a sárga meg az északamerikai") látogatja meg az idejében álomba szenderült férje oldalán hánykolódó Belisát, a történet váratlan fordulatot vesz, és ezzel egy időben a fergeteges iramú, túlrajzolt játék tempósabbá és kidolgozottabbá válik. Ekkor már érdemes is odafigyelni: Don Perlimplín, aki tisztában van felesége hűtlenségével, nem forral bosszút, nem tombol, hanem háláját fejezi ki, amiért eddig is részesülhetett Belisa titokzatos idegenségéből és üde fiatalságából. Tudja, hogy a titok, ami kibéleli és démonivá teszi az imádott nő testét, senki által nem birtokolható, megszerzése nem templomi eskü és jogi formulák kérdése. Élete alkonyán feltárul előtte az élet irgalmatlan mélysége, és beletekintve szédülten rikolt egy rekedt alleluját. Őszülő fejjel néz végig először egy nyári napfelkeltét, és ámul el tobzódó pompáján. Ám későn szerezte meg a belátást, egyre gyöngülő karjaiból kisiklik a bizonyosság, elérhetetlen távolságba kerül az élmény, amin keresztül megnyilvánulhat számára a lét eddig nem is sejtett, bekebelezhetetlen teljessége. Cselhez folyamodik hát, amivel becsaphatja kedvesét és elsősorban önmagát: egy titokzatos, vörös köpenyes lovag képében, szenvedélyes hangú levelekkel leveszi a lábáról Belisát, s ily módon sikeresen megszabadulván minden riválisától, találkára hívja feleségét. Amikor aztán in flagranti kapja „magát", magatehetetlen, felszarvazott énje szíven döfi ifjú, hódító énjét.

Nagy Zoltán ezt a hasadtságot, a megkettőződés fogásait nem csak technikailag oldja meg. Robusztus alakjából szinte sugárzik az önpusztító csíny okozta gyönyör, az első percekben látott vázlatos buffófigurának tekintete és tartása lesz. nyílt arca nem egy elmeháborodott mosolygós vonásait viseli: tudatosan és ünnepélyesen méri magára a halált egy tündökletes álom, egy keserves illúzió nevében. Földesi Juditnak (Belisa) először csak annyi dolga van, hogy szép és kihívó legyen. Ám amikor férje tette által egyszerre veszít el egy mindennél fontosabbá vált ábrándot, és nyeri meg a valóság eddig bóvlinak vélt pazar ajándékát, a pillanat katartikus ambivalenciáját nem csupán riadt vehemenciával kellene érzékeltetnie. A nagy fájdalomkitörések közben, Don Perlimplín teteme fölött kissé mulatságosan hangzik ez a mondat: „Sosem hittem volna, hogy ilyen bonyolult lélek volt." Ha Lorca 1932-es eksztatikus költői remeke semmiképpen nem tűri az iróniát, elég lett volna, ha csak annyit kérdez: „De ki volt ez a férfi? Ki volt?" Megtudni, hogy kik rejtőznek a köznapi maszkok mögött, ehhez kellenek a színpadi, cserélgethető maszkok.

A szünet után Nagy Zoltánt fehérre festett arcú, bohócruhás, bánatos Pierróként látjuk viszont. Kolombinát (Földesi Judit) siratja, akit a szép, de üres kócbáb, Arlekin (Boros Zoltán) elragadott. Szerelmi háromszög szinte minden színműben fellelhető, de García Lorca és Alekszandr Blok egyfelvonásosaiban a téma legköltőibb és egyben legbizarrabb feldolgozásaival találkozhatunk.

Lorca mintha csak Blok házasságának történetét vetette volna papírra: a fiatal orosz költőt pár év együttlét után elhagyta bálványozott felesége, a Szépséges Hölgy, akihez többkötetnyi szenvedélyes verset írt; színésznőnek állt, és szeretőit sűrűn váltogatva kóborolt az országban. De a férfi mindent megbocsátott, tűrt és visszavárta; s közben pár nap alatt megírta *Komédiásdi* című szimbolista drámáját. Az orosz



Földesi Judit és Boros Zoltán a Komédiásdiban (Németh Juli felvételei)

vásári bábjátékok hoppon maradt Petruskáját itt Pierro, a bohóc helyettesíti - benne saját naiv, kissé szenvelgő lelkének portréját rajzolta meg a költő. A szerepet maga az 1906-os ősbemutatót rendező Mejerhold játszotta először, kinek Blok a darabot is ajánlotta. A különös jelképekben szerveződő játékot valószínűleg annak idején sem nagyon értették, sem azok, akik kifütyülték, sem azok, akik lelkesedtek érte. Márta István rendezésében azonban a történet szinte teljesen eltűnik, feloldódik az élet-, illetve „halálképek" hosszan kitartott tablóiban. A logikusan bonyolódó cselekmény helyett pillanatokra felvillanó, grimaszokba fagyott arcok, a szenvedély zűrzavarában tévelygő emberek simogatásra vagy ütés-re lendülő mozdulatai töltik meg a színpadot.

A függöny előtt ezúttal is megjelenik a Szerző, hogy (miután egy korán bejött fényjel miatt orosz szitkokat suttogott a fénypult felé) szabadkozzon, buzdítson, ígérgessen, ahogy illik. A későbbiekben még többször is feltűnik a kulisszák között, ha úgy látja, hogy a dolgok nem az általa megszabott irányba mennek, de hiába tiltakozik, az előadásnak folynia kell, az öntörvényű színházi masinéria bedarálja őt is. A jobb oldalon, zsebkendőnyi területen, korabeli orosz konyhát látunk, pattogzott festékű kredenccel, a lavórban részeg csinovnyik pancsikol, majd borotvát fen, vodkát iszik és uborkát zabál. Vele átellenben ül, egy festett sziklán, Pierro. Középen a hullának maszkírozott szellemidézők várják a Halált, aki Kolombina képében meg is érkezik. Üvölt a zene, meglebbennek a tüllfüggönyök, a párbajban le-szúrt Arlekin a színes fokú létra tetején áfonyalevet okád. A költői lebegésű, desztillált csengésű mondatokat lihegés, tompa puffanások, csattanások váltják fel - a megbokrosodott szellem-idézők pozdorjává zúznak mindent. A színpadon egy ingerült, értelmezhetetlen, jellegtelen világ romjai.

A záróképben Kolombina toprongyos, részeg trampliként a csinovnyik lavórállványára támaszkodik, a szintén részeg, melósruhás Arlekin pedig hátulról meghágja, miközben kér egy szippantást a továbbra is egykedvűen mosakodó csinovnyik cigarettájából. És hol van eközben Pierro? Homokba dugja a fejét, új színpadot keres magának, hogy még elzokoghassa epekedő szavait egy csipkeruhás, iruló-piruló Kolombinának? Áll a társulata díszlet romjai között és énekel. Szkridon Péter bácsi nekiveselkedik, hogy egy partvissal eltakarítsa a törmeléket, a díszletmunkások és a kellékesek türelmetlenkedve kiürítik a színpadot.

Szóval korszerű dolog-e színházba járni? Korszerű dolog-e Pierrónak lenni? Korszerű dolog-e remélni? Márta István rendezésének zavaró esetlegességei, a színészek laposabb megoldásai bocsánatot nyernek ebbenaz intenzív, igaz pillanatban. Mert az impozáns díszleteknél, a gördülékeny szcenikánál, a tettetés bravúrjainál fontosabb a közös hiszékenység felvállalása; annak kimondása, hogy kellenek azok a pillanatok, amikor elhisszük, hogy a furnéremelvény ragyogó trónus, és a kezeit tördelő, kopaszodó dromedár a világ legvakmerőbb, legszenvedélyesebb szerelmese.

Federico Garcia Lorca: Don Perlimplín szerelme Belisával a lertben (Arany János Színház Kamaraterem)
Fordította: András László.

Alekszandr Blok: Komédiásdi (Arany János Színház Kamaraterem)
Fordította: Fodor András.
Díszlet: Simon Katalin, Baranics András m. v. *Jelmez:* Torday Hajnal m. v. *Assziszten:* Gömöri V. István. *Zenéjét szerezte és rendezte:* Márta István m. Ni.
Szereplők: Földesi Judit, Nagy Zoltán m. v., Puskás Tivadar, Andai Kati, Galkó Balázs m. v., Boros Zoltán, valamint Szkridon Péter bácsi és az Arany János Színház stúdiósai.

NÁNAY ISTVÁN

CÉDULÁK

SZÍNÉSZPORTRÉK

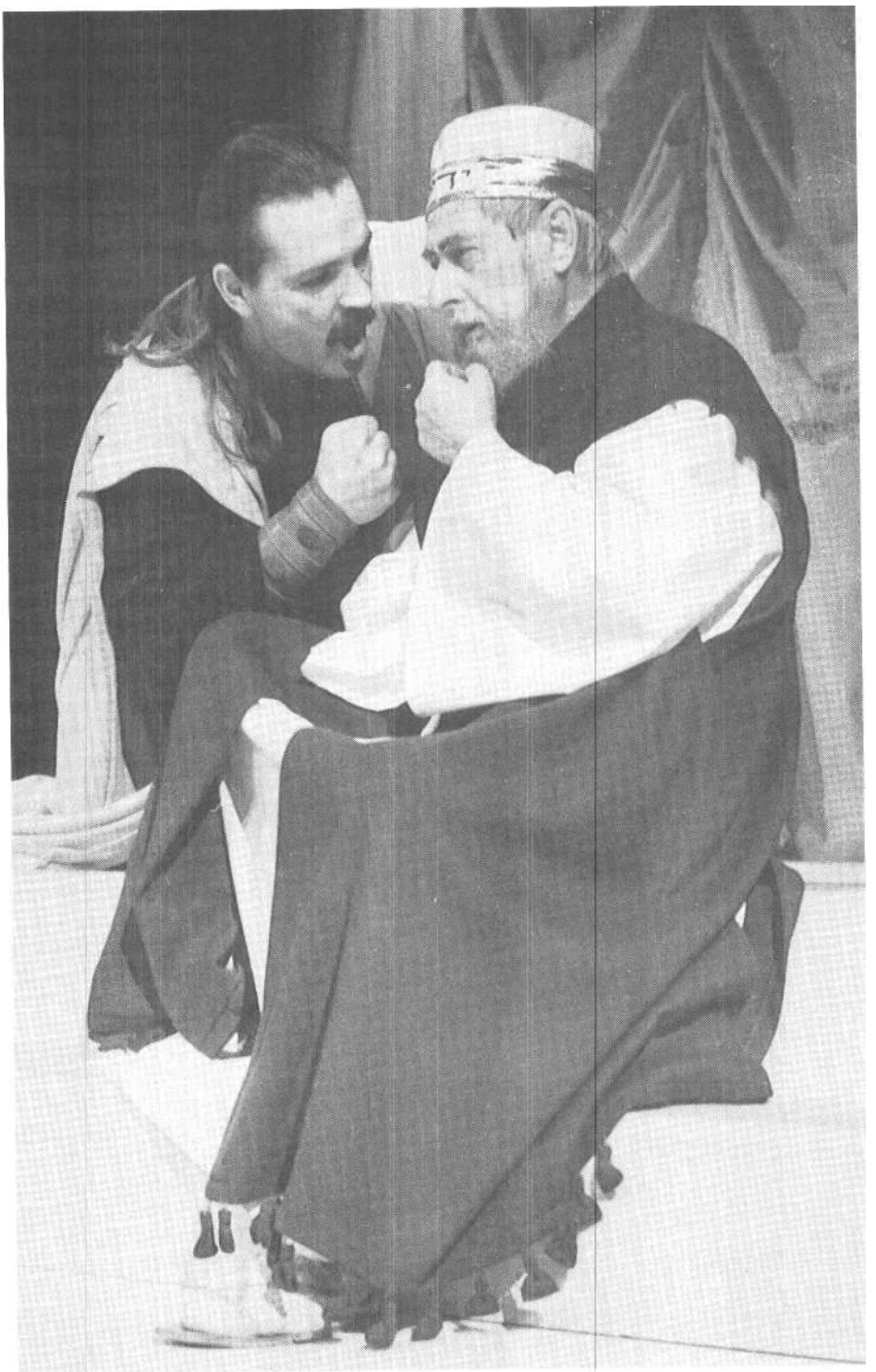
Foglalkozasi ártalom: egy-egy előadás piakátján, szórólapján, műsorfüzetében azt nézem meg először, ki a rendező. Az elő-adások viszont főleg annak alapján hat-nak rám, hogy milyenek a színészi alakítások. (Áttételesen persze ezekben is benne van a rendező személyisége.) Igazi, mély benyomást azok gyakorolnak rám, a nézőre, akik estéről estére maximális érzelmi hőfokon égnek, lelkileg lemeztelenednek és - mindezek következtében - fölmagasztosulnak. Ilyen színészek ritkán teremnek mifelénk, úgy tűnik - legalábbis a meg-szépülő emlékek így láttatják -, egyre ritkábban. Az elmúlt hónapokban láthattam néhányukat.

Gyurkovics Mihály

Nyugdíjas színész - áll többek jellemzéséül a színházi lexikonban. Az igazi színész azonban nem nyugdíjas, mégha státusát tekintve annak is deklarálják. Ékes bizonyíték erre a kassai Thália Színház művészének, Gyurkovics Mihálynak a szereplése a *Caligula* helytartójában. Több mint tíz éve nem aktív tagja a kassai együttesnek, de időnként visszahívják egy-egy szerepre.

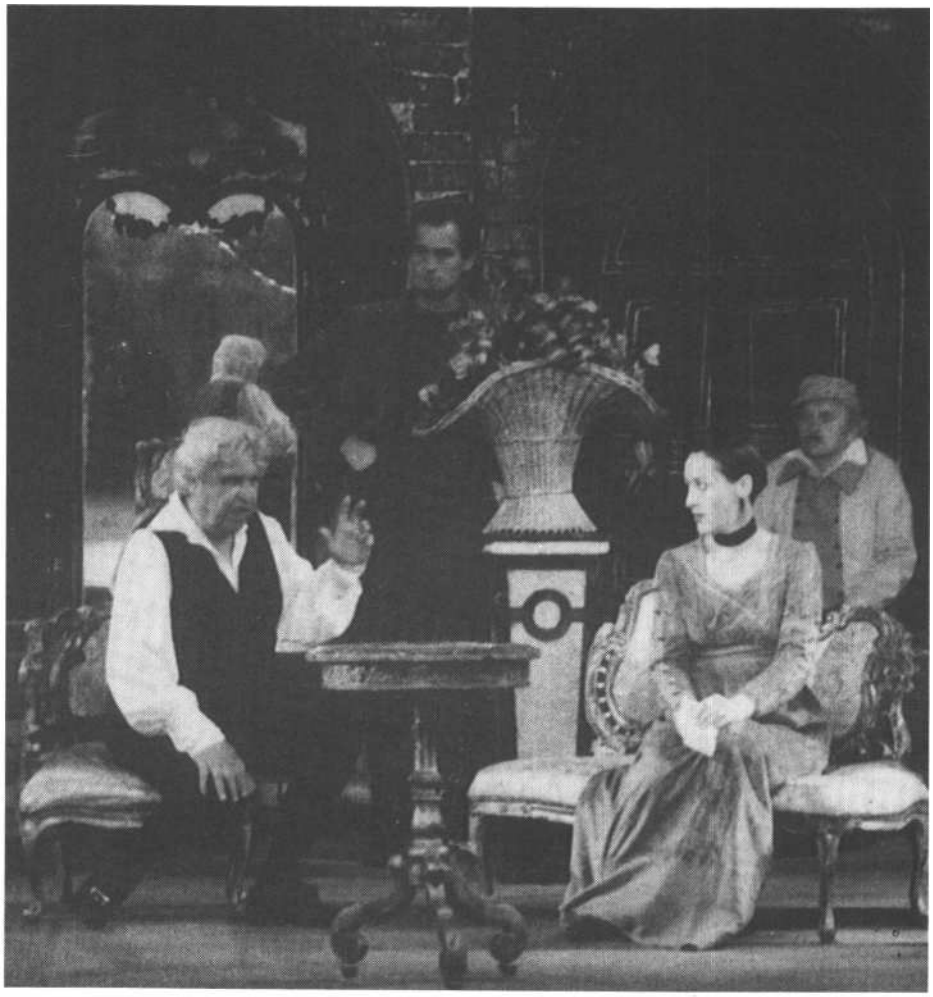
Idén kétkedve néztem a kisvárdai fesztivál műsorfüzetét: az a színész, akit egy éve fergeteges humorú komédiásnak láttam egy Feydeau-bohózatban, most az egyik legszebb, ugyanakkor legnehezebb magyar gondolati dráma kulcsszerepét fogja játszani? Ismét bebizonyosodott, hogy minden prekoncepció és skatulyázás művészetellenes. A szereposztásból adódóan már a két főszereplő megjelenésekor kifejeződik a köztük feszülő ellentét lényege. Fiatal, magas, erős fizikumú, hangoskodó és nyughatatlan mozgású Petronius (Bocsárszky Attila) áll az alacsony, törékeny, a nyakát mereven tartó, emiatt egész testével forduló, takarékosan mozduló, halk, öreg Barakiással szemben. A két ember közötti viszony lényegét mégsem a külső megjelenés különbsége képezi le, hiszen aki erősnek lát-szik, kételyekkel küszködve próbál választani a józan ész és az erkölcs parancsai között, míg aki látszólag gyenge és kiszolgáltatott, lélekben és hitben oly erős, hogy végül is legyőzhetetlenné válik. Gyurkovics Mihály minden rezdülésével azt a kettősséget éli és ábrázolja, ami a test fizikai elesettsége és a lélek, a hit, a meggyőződés határtalan ereje között alakul ki. Székely János esszéisztikus, tömör és kikezdhetetlen logikájú gondolatsorát a színész úgy interpretálja, hogy nem csupán a főpap érvrendszere szólal meg, hanem a helyzet tragikumával tisztában lévő ember megszenvedett egyéni drámája is kifejeződik. Megrendítően egyszerű, emberi és metaforikus, ahogy Barakiás szertartásosan, de a vallás-különbségen felülemelkedve magához öleli Petroniust, amikor az legyőzi magában a római katonát és hivatalnokot. Ebben az ölelésben nem csupán a főpap vonja magához a római patríciust, hanem az idős színész a fiatalabb pályatársat. Így válik jelképessé a pillanat és összetetté a gesztus. Kifejeződik benne a színház lényege.

Bocsárszky Attila (Petronius) és Gyurkovics Mihály (Barakiás) a kassai előadásban



Ács Alajos

Szatmári színész. Alapító tagja a legendás nagybányai-szatmári színháznak. Egy ideig igazgató is volt. Most Kolozsváron vendégszerepel. Bogusławskit játssza Spiró György darabjában, Az imposztorban.. Azt a múlt századi lengyel szí-



Bogusłwski: Ács Alajos (Salat Lehellel, Spolarics Andreával)

nész-rendező-igazgatót, aki egy estére az orosz fennhatóság alatt álló Vilnába érkezik, fellép a Tartuffe-ben, s ezzel nemcsak a társulat, de a városka életét is felkavarja. Röpke jelenléte újabb adalék legendájához. Nemcsak a darab problematikája és a kolozsvári színház körül dúló polémiák rímelnek egymásra, hanem a főszerepet játszó Ács Alajos életútja és vendégjátéka is analógiát mutat Bogusławskiéval.

Ács Alajos nagyszerű társulatba érkezett, nem olyanba, mint Bogusławski Vilnában. Ez a társulata szatmári színésznek szellemi és művészi kihívást jelentett, és viszont: a kolozsvári színészek számára is megújulást hozott, hogy Ács Alival dolgozhattak. Major Tamásnak, az ősbemutató Bogusławskijának szerepfelfogásával szemben Ács nem a nagy manipulátort játssza, hanem azt a művészt, aki tudatában van értékeinek, de annak is, hogy mit jelent a neve a vilnai színház számára, tehát jogosan követeli meg azt, ami jár neki. Bogusławskija szinte szégyenlősen szólal meg a próbán, amikor azt látja, hogy felületesen, gondatlanul, a szöveget nem elemezve, csak a rutinra hagyatkozva játszanak a színészek, rendez a direktor. Elemzései nem kioktatóak, nem a varsói színész szellemi fölényéről szólnak, inkább meditatívak. Szinte saját magának mondja észrevételeit, de persze úgy, hogy elsősorban mások értsenek belőle. Jóságos, esendő és ravasz, öntudatos és kétségek-kel viaskodó ember ez a Bogusławski, aki ha kell, felismeri a kínálkozó lehetőséget, s hidegen, következetesen hajtja végre azt a „csínyt", amely jótékony botrányt kavar színházon kívül és belül. Titkai vannak Ács alakításának; nem teszi egyértelművé, hogy jó vagy rossz színész-e Bogusławski, de azt sem, hogy mikor mit forral magában, vagy mikor kell komolyan venni, amit mond, s mikor bujkál irónia a szavaiban. Ezektől a titkoktól lesz ez a Bogusławski különleges élő legenda. Több is, más is, mint amilyen a híres-hírhedt „lengyel Moliére" volt.

Orosz Lujza

Az imposztorban az anyaszínésznőt játssza, Camus A félreértésében Az anyát, Spiró *Csirkefejé*ben a Vénasszonyt. Különböző karakterek, de mindegykre jellemző a körülményeket legyőző belső erő. Mint ahogy ez jellemzi Orosz Lujzát is, a színészet nagyasszonyát. Hét vagy nyolc éve, amikor Harag Györgyről gyűjtöttem anyagot, meglátogattam őt is, aki szinte testvéri kapcso-

Csíky ***András és Orosz Lujza A félreértésben***

latban volt az akkoriban elhunyt rendezővel. Testi és lelki nyavalyák gyötörték, de nem beszélt róluk, s az akkori nagy szegénységben is friss süteménnyel várt.

Ez a keménység és szeretet, okosság és jóság sugárzik minden alakításából. *Az imposztor*ban ő az a színésznő, aki valaha együtt játszott Bogusławskival, az egyetlen, aki leleplezhetné a mestert, s aki tudhatja, milyen nagy színész Bogusławski. De ő hallgat; cinkos egyezség van a két öreg között. Persze a megszépítő emlékek is közrejátszhatnak e hallgatásban, de a szolidaritás is színezi kapcsolatukat. S amikor kell, ő az egyetlen, aki megfeddi a kicsinyes vagy annak látszó Bogusławskit. Orosz Lujza a szeretetet is, a szigorúságot is magától értetődően, a szilárd etikai mércével rendelkező emberek természetességével fejezi ki.

A Csirkefej-előadások egy részében a Vénasszonyt tekintik abszolút főszereplőnek, más fel-fogások szerint viszont a negyvenes generáció tagjainak drámája ugyanolyan lényeges, mint az öregasszonyé vagy a fiataloké. A kolozsvári elő-adásban ez utóbbi szemlélet érvényesül. Ez persze nem azt jelenti, hogy a Vénasszony figurája háttérbe szorulna, s ennek egyik oka: a sok-sok Vénasszony közül is az egyik legemlékezetesebb Orosz Lujzáé. Ő ugyanis e figurában a hétköznapi kisembert és a klasszikus tragédiák hősnőjét gyúrja egybe. Fájdalmát, bánatát nem látványos gesztusokkal érzékelteti; befelé sír, amikor elveszti a macskáját, de akkor is, amikor a Tanár vagy a Nő érzéketlensége miatt meg-

Az öreg cseléd: Csíky András

bántódik. Mély megrendüléssel kérdezi a Tanártól, hogy létezik-e Isten, de profán gyónása már az Istennel való perlekedéssé fokozódik. Ennek az asszonynak is tartása van.

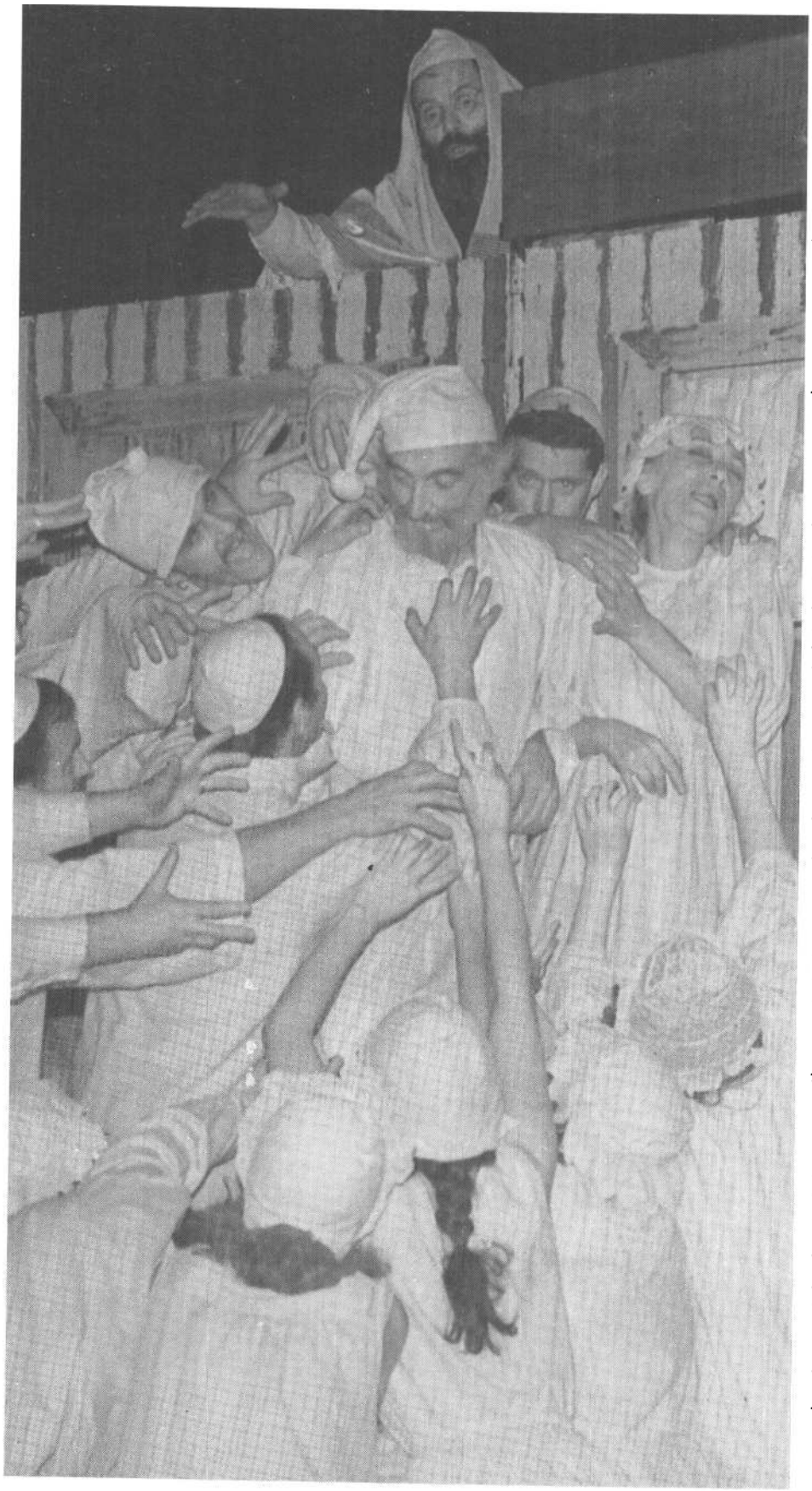
A Camus-darabban egy szörnyeteget játszik, aki a lányával együtt a fogadójába betérő utasokat - pénzükért - elteszi láb alól. Az anyának az a tragédiája, hogy nem ismeri fel húsz éve eltávozott fiát, akire így ugyanaz a sors vár, mint a többi vendégre. Kivételesen erős színházi pillanat, amikor az anya rádöbben vakságára. A fiút egy üvegfalú szobában ölik meg. A tetemet már kivitték, csak az öreg szolga matat a hátrahagyott holmik között. Rátalál a fiú igazolványára, s belülről odacsapja az üvegfalhoz. Az anya a nézőknek háttal állva veszi észre a szolga mozdulatát, és így mered rá az igazolványra. Orosz Lujza nem szól egy szót sem. Hosszú csend után alig észlelhető nyüszítés hallatszik. A színésznő háta „játszik"; a hátizmok tónusa változik, a test tartása roggyan meg, s amikor a nézők felé fordul, az addig kemény, céltudatos asszonyból hirtelen megöregedett, összetört, céljavesztett, az életét is feladó lény lett. A színészi metamorfózis csodájának lehetünk tanúi.

Csíky András

A homályos térben egy ember áll, kezében karos gyertyatartó. Körülötte zenegép, szegényes szobaberendezés, a háttérben üvegfalú szobácska. A nézők megtorpannak, amikor meglátják a görnyedt férfit, akinek szeméből mélységes fájdalom, kétségbeesés sugárzik. A zsibongó közönség elcsitul, lábujjhegyen, kissé röstelkedve lépkednek el a szereplő mellett, amikor a stúdiószínházi térben el kell foglalniuk helyüket. Az-tán elsötétül a nézőtér, a férfi hosszú lépcsősoron lassan felmegy az emeleti szinten lévő keskeny, folyosószerű galériára, ahol különleges tárgyak láthatók. A sarokban a férfi szentélye, a falakon fényképek, a falhoz támasztva egy csel-ló. A szereplő, az öreg cseléd, szomorú dallamot játszik a hangszerén, és figyel. Tanú ő, a két asszony tetteinek néma tanúja; s tettestárs is. Szemében végig ott látható a kezdeti riadalom és szomorúság, meg az önvád, a tehetetlenség kétségbeesése. Csíky András alakításának jóvoltából elhiszem, sőt átélem azt, amit sem olvasva, sem a darab több színrevitelét látva soha nem tudtam elfogadni: az öreg cseléd és az Isten azonosságát. Ami spekulatív írói megoldásnak, egy tézis illusztrálásának tűnt (meghalt az Isten), itt, a színész megrendítő előadásában, magától értetődő lett.

Zsoldos Árpád

Tevje, a tejesember - színészálom. Megtermett, mély hangú, tekintélyt parancsoló férfiak szokták játszani. Ám ha a Hegedűs a *háztetőn* alapkonfliktusát komolyan vennék a rendezők,



Jelenet a Hegedűs a háztetőn-ből (középen: Zsoldos Árpád)

elgondolkodhatnának azon, mennyivel gyengébb az, amikor egy erős Tevje pöröl az Úrral, mintha egy minden tekintetben kisember veszi a bátorságot e felemás, számonkérő párbeszédre.

Schlanger András vendégrendező végiggondolta a darabot, és Sepsiszentgyörgyön Zsoldos Árpáddal játszatja Tevjét. Zsoldos madárcsontú, hófehér hajú és szakállú, az elmúlt évtizedek megpróbáltatásaitól megkínzott ember. Megkeseredett, a színházi munkától elfordult, elidegenedett színész volt. De a rendező benne látta meg a maga ideális tejesemberét. És Zsoldos újjászületett. Igaz, a hangja megkopott, dalait elnyomja a zenekar, mégis a színház racionálisan le nem írható csodája születik meg.

A színész félrebiccentett fejjel, felfelé, valahová a bal oldali külső reflektorok irányába pislogva szólítja meg az Istent, majd ugyanilyen test- és fejtartással néz le ránk, a közönségre, amikor a hagyomány erejéről és hatalmáról énekel. Mozdulataiban egyszerre van jelen a zsidó és a székely emberek gesztusvilága. Mint ahogy egész viselkedésében is ez a kettősség figyelhető meg. Hiszen az a rafinéria, ahogy Tevje megpróbálja kijátszani az isteni törvényeket, ahogy egyezkedik az Úrral, ahogy igyekszik megtalálni az összhangot a parancsolatok követelései és az élet természetes rendje között, az mindkét népcsoportra jellemző; mondhatni azt is, a kisebbségi létből fakadó, a túlélést biztosító technikákról van szó.

Zsoldos Árpád saját életét, sorsát is eljátssza Tevje figurájában, ettől olyan hiteles és egyszerű minden megmozdulása. Tevje harca az Istennel párhuzamba hozható azzal, ahogyan Zsoldos került mindig szembe a hatalommal. Ez persze csak részmagyarázat arra, miért oly megrendítő az alakítása. Ugyancsak részmagyarázat az, amit a színészi alkatról, annak dramaturgiai jelentőségéről állítottam. S kereshetők további magyarázatok, de azok is csak egy-egy részlet jelentőségét, sikerét érzékeltetnék. Az egésznek a titka alighanem abban a mély humánumban keresendő, amely Zsoldos alakításának minden pillanatában tetten érhető: amikor például csalárdkodik, vagy az eljegyzést ünnepelve berúg, amikor a csendbiztost kiutasítja a portájáról, az esküvőn táncba viszi Goldét, a feleségét, amikor a szerelemről énekel, vagy amikor elindul a nagyvilágba. A maga apró alkuit megkötő, de tisztességes ember tragédiája fogalmazódik meg Zsoldos Árpád alakításában. Ettől válik modellértékűvé.

Egy nagy nemzedék utolsó mohikánjairól szóltam. Színészekről, akikért érdemes színházba járni.

SZÉKELY GYÖRGY

EGYRE KÖZELEBB - EGYRE TÁVOLABB?

NAKAMURA MATAZÓ: KABUKI AZ ÖLTÖZŐBEN ÉS A SZÍNPADON

Az utóbbi években sűrűsödnek azok a magyar
nyelvű tanulmányok, könyvek, amelyek a hagyományos japán színművészet legfontosabb formáit. a nót, a bunrakubábozást és a kabukit próbálják egyre alaposabban megismertetni a szűkebb értelemben vett szakmával, illetve a szélesebb közönséggel is. Néhány szakember személyes tapasztalataival is hozzájárulhatott ehhez a folyamathoz. Újabban Nakamura Matazó, elismert kabuki-színész *Kabuki az öltözőben* és *a színpadon* című, személyes életpályájával hitelesített ismeretterjesztő kötete látott napvilágot 1992-ben a Gondolat Kiadónál Fábri Péter fordításában. A szerző eredetileg japán nyelven írta meg a könyvet, melyet azután Mark Ósima fordított angolra; így jelent meg 1990-ben New Yorkban. A magyar fordítás az angol szöveg alapján készült.

Ezt a könyvet tulajdonképpen egy „kívülről jött" ember írta. És ezzel a megállapítással már benne is vagyunk a japán színjátszás rendszerének egyik legérdekesebb kérdéskörében: kikből is áll, állhatott a hagyományos japán színésztársadalom? Amikor Nakamura könyve harmadik fejezetében megírja önéletrajzát, lépterc-nyomon ezzel a problámával kerül szembe. Ő ugyanis nem valamelyik több száz éves színészdinasztia tagjaként nőtt bele ebbe a családi-feudális művészetbe, hanem - mint írja - huszonévesen, egyetemi tanulmányait befejezve döntötte el, hogy - némi amatőr előtanulmány után - hivatásos kabuki-színész akar lenni. Így az-után, amikor felidézi művészi életútját, úgy be-szél a kabuki világáról, mint egy ułazó-felfedező, aki megbűvölten számol be új meg új élményei-ről, a várt és mégis váratlan csodákról, hogy végül az ismeretek lehetőlehetetlen teljességéig váljék a felfedezett terep szerves részévé.

Talán éppen ezért jó tolmácsa, közvetítője a szerző a kabuki művészetének. Az olvasó is felfedezővé válik, hogy azután a könyvet végiglapozva, otthonosan érezze magát az újonnan fel-derített tájakon. Így ismerkedhetik meg a céh-szerűen működő, zárt iemotorendszerrel, a hagyomány őrzőivel, majd a sajátos színpadformával, a színészek és a női szerepeket játszó *onna*gata-alakítók iránt támasztott magas fokú technikai követelményekkel és a változó közönséggel. Nakamura vázlatos kabuki-történetet is ad, de az övénél teljesebb ismertetés is jelent meg már magyar nyelven.

Ennek ellenére, az olvasó számára egyre több sajátosság tűnik fel, és készteti gondolkodásra.

Mindenekelőtt az, hogy a „hagyomány" gyakorlása lényegében rendkívül széles körű, szigorú szabályozottságot jelent. Ez nem csak néhány, külsődlegesnek látszó játékszabály érvényesítéséből áll. Több annál; tökéletesen áthatja az előadás minden összetevőjét: öltözködést, kelléket, a zenei elemeket, az arcfestést, magatartást (a testtartást is), gesztust és mimikát, lépésmódot és pontosan előírt színpadi attitűdöket. Méghozzá olyan mértékben, hogy mindennek: tárgynak és mozdulatnak neve *van.* Megértésükhöz jó segítséget nyújt az a „szótár", valamint szakkifejezés-magyarázat, amelyet a bevezető Kalauzt író s a fordítást is ellenőrző Duró Győző állított össze. A szabályozottság azonban messze túlterjed magán a színpadon: átszövi a tanulás, a képzés mindennapos, mindenórás folyamatát, a színész napi életrendjét, a színház épületében elfoglalható helyét, társaihoz való viszonyát, mestereivel való kapcsolatát. Kicsiszolt, célravezető, kíméletlen vállalkozás ez. Szigorúan őrzött szakmai rendszer, amelyben a fellépő művész nyilvánosan használható nevét is a „szent" konvenciók szabják meg. Sajátos pro*fán szertartás* születik ily módon.

Mint a hagyományos japán színjátszás minden ágában, úgy itt is a központi hatóerő a részletek tökéletes kidolgozottságának igénye. Csak tökéletes részletekből születhetik *tökéletes* egész. És meg kell értenünk, hogy a kabuki színésze éppen ennek a tökéletességigénynek a bűvöletében éli végig egész művészi pályáját. Enélkül nem érdemes csinálni, enélkül nincs értelme az életnek. Lehet, hogy ez így patetikusan hangzik, de ez a pátosza kabuki-színész hétköz-napjainak józan gyakorlatára épül, csak abból nőhet ki. Minek a „művészet", ha nem a tökéletesre törekszik? Nakamura is a hétköznapokból indul ki, és szinte önkéntelenül jut el a kész, zárt szerepalkotásig.

Ugyanakkora szerző mégsem elfogult, s éppen az utóbbi évtizedek változásait illetően pontosan érzékeli és fogalmazza meg a fenyegető jeleket: drágább lett a festék és a papucshoz szükséges rizsszalma - műanyaggal kell pótolni; az új nemzedék magasabb termetű, és ez más mozgást, sőt más méretű színpadi elemeket követel meg. Türelmetlenebb a közönség, nincs ideje a hosszú órákat igénybe vevő előadásokhoz, már-már csak idézeteket tud nyugodtan végigülni. A turistákat rendszerint a puszta látvány is kielégíti. A játék nyelvezete már archaikusnak tűnik, és az erősen stilizált szövegmondás csak tovább nehezíti a teljes megértést. Elkerülhetetlenné vált bizonyos üzleti szempontok beszüremkedése... és még folytathatnánk. Talán ez a kabuki már nem is az a kabuki?... A hagyomány áldozatos ápolása ellenére sem? Meddig lehet harcolni az idő múlása ellen? Létezik-e még valamiféle elvont, „eszményi" kabuki-előadás?

Persze ezeket a kérdéseket más műfajok esetében is fel lehet tenni. Lehet-e az „élő" színház muzeális, megőrizhető-e a maga tárgyi, „műalkotásszerű" formájában? Nem kell-e szükségszerűen új meg új arcot öltenie?

Kétségtelen, hogy Nakamura könyve jóvoltából sokkal közelebbről, bensőségesebben ismerhetjük meg a világ színjátszó kultúrájának ezt a sajátos, nagyon is egyedi jelenségét. De mintha éppen ez a bensőséges megismerés tenné vitathatatlanná, hogy a távolság áthidalhatatlan. Talán éppen ezért jelenti a „közelebb" egyszersmind a „távolabb"-ot is.

Hát még ha eleve zsákutcák felé indulunk el, mint tette azt az elmúlt száz év során a magyar színházi-irodalmi világ! Engedtessék meg Nakamura könyvének ürügyén erről is szólni néhány szót, hiszen a probléma példaértékű lehet mindenfajta „idegen"' művészet hazai recepciója szempontjából.

Hevesi Sándor 1908. május 16-án E. G. Craignek írott levelében röviden beszámol arról, hogy „...Hanako, egy japán művésznő is felllépett itt; a Stílus és a Realizmus érdekes dokumentuma. Realisztikusnak és mégis megrajzoltnak hat." 1913-ban Kosztolányi Dezső is ír ugyanerről a művésznőről, aki a kritikus információja szerint a „tokiói császári színtársulattal" lépett fel. Mármost köztudomású, hogy sem a nó, sem a kabuki előadásán *nem* léphet fel színésznő. Így ez az egész információköteg bizonyos szempontból „perverz" megközelítést tartalmaz, illetve közvetít a kortárs magyar nézők számára. Ohta Hanako (1882-?), aki egyébként 1905 és 1915 között lépett fel európai színpadokon, aligha lehetett a császári színtársulat tagja. Meghirdetett és közismertté vált neve, „Hanako", egy nó-játékból átvett történet, *a Muszume Dódzsódzsi* 1753-as kabuki-változatában megjelenő fő-hősnek, egy templomi táncosnőnek *szerepneve.* Az előadás nyújtotta élmény azonban Hevesi és Kosztolányi számára is azonos: előbbi a Realizmus és a Stílus ötvözetét emeli ki (Hevesit az idő tájt, a naturalizmustól elszakadóban, rendkívüli módon érdekelte a „stílus" problematikája), és Kosztolányi is a „realizmus asszonyát" emlegeti, de hozzáfűzi, hogy mindehhez az ő lelke „idegen".

1930-ban Cucui Tokadzsíró tokiói társulata jutott el európai vendégjátékai során Budapestre. A produkció igazodni igyekezett a nyugati ízléshez, rövidített, revüszerű változatokat mutatott be. Kosztolányihoz azonban, aki ezt az előadást is látta és kommentálta, nem került „közelebb". Ilyeneket írt róla: „Évezredek fekszenek közöttünk., tengerek, hegyláncok... Irtózatos távolságok és idők feszülnek közöttünk." A másik szemtanú ekkor Kárpáti Aurél. Ő ismét a stílus sajátosságaira figyelt, a mesterségbeli tudás hibátlanságát emelte ki: „...mennyire *színház ez*... Egy megelevenedett bábjáték, amelyben az élet merő játék... kielemezhetetlen keveréke a stilizált játéknak és a csodálatosan élethű, naturalisztikus ábrázolásnak." De kénytelen bevallani, hogy ez a művészet „a lélek árnyal-

tabb rezdüléseinek kifejezésére - európai értelemben - nem alkalmas...". És mégis: ,,...a saját határai közt teljes és tökéletes."

Talán szükségtelen is hangsúlyozni, hogy „teljességből" bizony igen kevés juthatott el a magyar művészi közvéleményhez. A japán színművészet legobjektívebb ismertetése a magyar szakma számára a Németh Antal-féle, 1930-ban megjelent Színészeti Lexikon idevonatkozó hasábjain volt olvasható, a szócikket a nemzetközi szakirodalom akkori ismert kutatója, a francia Arnold Maybon írta. Cikkéből világosan kiderülhetett, hogy a távol-keleti színház merőben más utat járt be, mint az európai.

Nakamura könyve ennek a „másik útnak" a buktatóin és szépségein vezeti végig olvasóit, anélkül hogy a kabuki sajátos filozófiájáról, pszichológiájáról, transzcendenciájáról elmélkednék. Ő csak egy „kívülről jött", lelkes és becsületes színész, aki mindent el szeretne mondani a számára oly kedves művészetről.

Számunkra valószínűleg etikája a legtanulságosabb.

Gondolat Kiadó, 1992

MIKLÓS PÁL

NŐ-KALAUZ

KÖZÉPKORI JAPÁN SZÍNJÁTÉKOK

A japán színjáték világa mindig vonzott - titokzatosságával, idegenségével, jelképeivel. A japánok kultúrájában nagyon sok a kínai eredetű elem, de a színházukban úgyszólván semmi. A japán színház világa teljesen autonóm sziget abban a nagy távol-keleti kultúrában, amelyben - különösen innen, a távoli Európából nézve - a megtévesztésig hasonlóak az emberek arcvonásai, a festményeik, az evőpálcikáik és a buddhizmusuk. Közelebbről nézve azonban szembeötlenek a sajátos vonások, az etnikai és történelmi eredetű különbségek s a teremtőerőt reprezentáló eredetiség. Ezeknek a vonásoknak a megtestesítője a japán színház, azon belül is elsősorban a nó-színjáték, amelyhez minden eddiginél értékesebb kalauz az a mostanában megjelent kötet, amely Kemenczky Judit tíz nószínjáték-fordításával ajándékozza meg a magyar színházi kultúrát.

Ezt a minősítést nemcsak a műfordítások érdemlik ki, hanem az egész kötet, amelyet kiállítása és kísérő apparátusa is - fotók, rajzok, bevezető tanulmány és jegyzetek, nó-lexikon és -bibliográfia Duró Győzőtől - fontos alapmunkává emeli. Amit a nó-drámáról, a japán kultúrának erről a roppant értéket jelentő produktumáról írott formában és illusztrációval el lehet mondani, ez a kötet elmondja.

A nó még hazájában is ezoterikus színháznak tekinthető. Mai repertoárja, mintegy harmadfélszáz darab, többségében igen régi, jelentős részben magától Zeamitól, a műfaj alapítójától és teoretikusától való. Mindössze öt iskola (gyakorlatilag húsz társulat) műveli, ezeknek azonban mindnek van színháza, és rendszeresen tart előadásokat. Közönsége is elég széles körből kerül ki, de azért nem vetekedhetik a japán színház fő klasszikusának, a kabuki-színháznak népszerűségével. Ez a színjáték, amelynek középpontjában mindig a tánc áll, nézőjétől egyaránt követel színházi-irodalmi, valamint történelmi jártasságot; a törzsközönség - mint nálunk az operában - kezében szövegkönyvvel élvezi az előadást. A lírai jellegű szöveg tele van költői idézetekkel, történelmi és mitológiai utalásokkal, s ezek tovább nehezítik az amúgy is rendkívül erősen stilizált mozdulatművészet tömérdek jelképpel ékes produkciójának megértését.

A tíz színmű válogatása nagyon szerencsés: mindaz öt hagyományos típust reprezentálja. Az első típusban kami (szellem, isten), a másodikban harcos a főszereplő, a harmadik típusnak nő áll a középpontjában, a negyediknek őrült, az ötödiknek pedig démon - ez a tipológia a darabok helyét is megszabja a régebben hagyományosan öt darabból álló nó-előadásban. (Ma már nincsenek ilyen jellegű előadások.) A darabok cselekményváza határozott sémát követ: utasok érkeznek valamilyen nevezetes helyre (egy híres fához, egy szentélyhez), és a helyhez fűződő történetet tudakolják, amire a helybeliektől rendszerint rövid választ kapnak. Ez a bevezető játék prózában szól. Ezután a híres hely szelleme először földi alakjában jelenik meg, és a kórussal dialogizálva, énekes lírában beszél önmagáról, többnyire az általa megélt tragédiáról, majd újra megjelenik, ám ekkor már szellem alakban, maszkban, és nagy konfliktusának megjelenítéseként eltáncolja a maga „belső néma monológ-ját" - így próbálom megnevezni a megnevezhetetlen lényegét, a nó-dráma nagy táncszólóját.

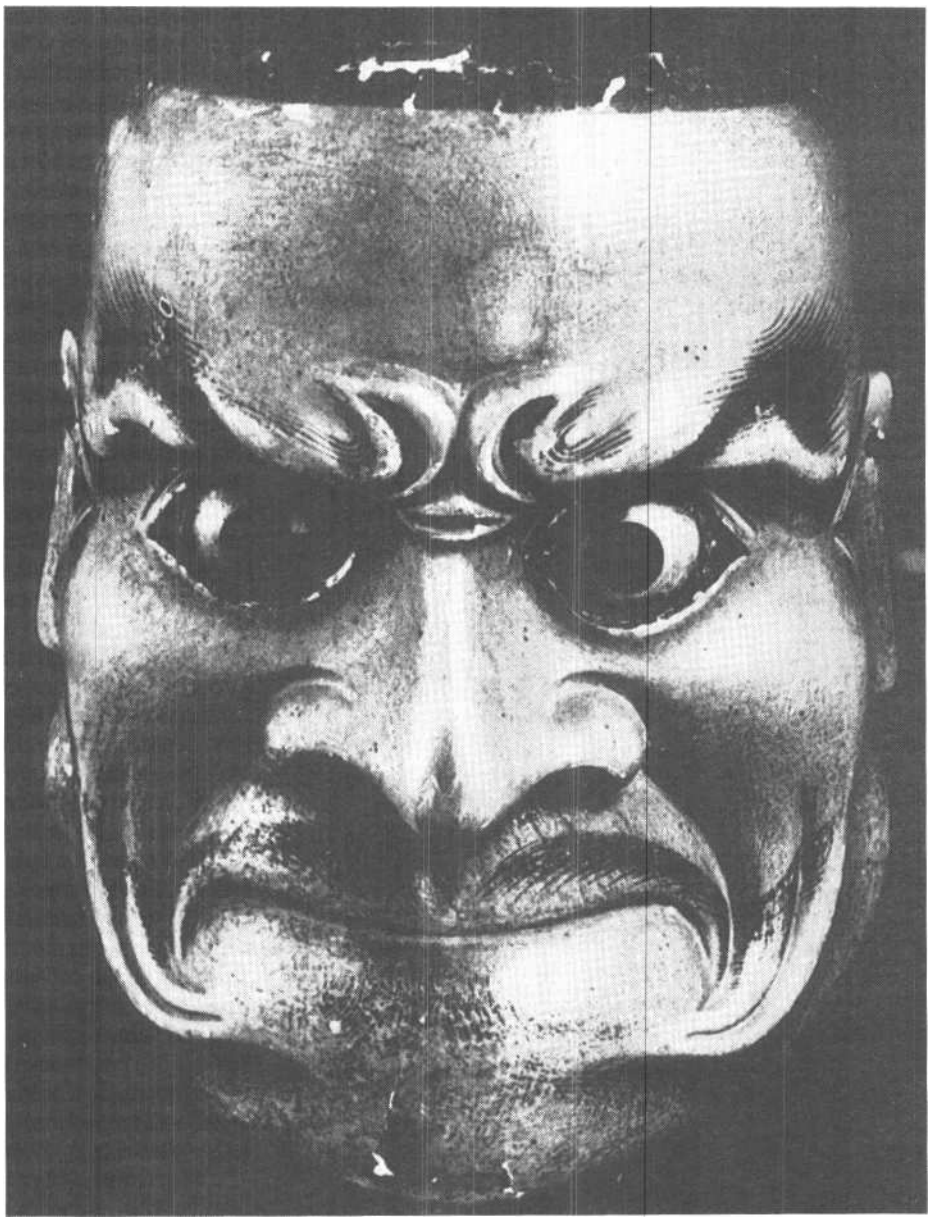
A kötet tíz nó-játékából hét Zeami műve, a másik három is a legrégebbiek közül való, XVI. századi. Az első a takaszagói híres fenyőről szól, „akit" minden éjjel hűségesen meglátogat hitvese, a szumijosi fenyő - azaz a szelleme; ez a legenda a hitvesi hűség apoteózisa. A két harcos-darab egyike Acumoriról szól, egy fiatalon csatában elesett hősről, a másik Kijocune generálisról, aki a maga kilátástalan, vert helyzetében az ön-gyilkosságot választja. (Mindkét alak történelmi személyiség.) A következő három darab a harmadik kategóriába tartozik: parókás női szerep köré épül. Az elsőben a banánfa szelleme jelenik meg, s a remete szerzetestől buddhista tanítást kér, a másodikban két halászlány szelleme sirat-ja be nem teljesedett szerelmét, a harmadikban Izumi udvarhölgy - történeti személy: költőnő - jelenik meg egy vándorszerzetes előtt, és feltárja megigazulását. A negyedik csoportot két darab képviseli: az egyik bosszúálló szellemet jelenít meg, aki egy atyai tréfa áldozataként egy szerzetest üldöz szerelmével, a másik egy elrabolt gyermekét kereső s azt holtában fellelő asszonyt - mindkettő őrült, az egyik szenvedélyébe, a másik fájdalmába őrül bele. Az ötödik típusba tartozik a két utolsó darab: az egyik hőse a hegyi boszorkány, a hegyvidék bolygó szelleme, aki vándorúton lévő földi utánzójának, egy színésznőnek táncolja el az „igazi" Jamanba démoni táncát; a másiké Csao-csün kínai hercegnő, aki a császári háremből egy barbár fejedelemhez került; itt a démonként megjelenő s a tükörbe nézve önmagától is megborzadó barbár úr szelleme táncolja el a szépség kontrasztjaként a tragédia igazi mivoltát a hercegnő szülei előtt. (Ez a japán költészetbe is bekerült történet csak ürügy - a darabban semmilyen kínai elem nincs, még „couleur locale"-ként sem.)

A középpontban a szövegek állanak; számunkra, akik csak könyvből ismerhetjük meg a nó-drámát, ezek jelentik az információk fő forrását. Ha a bevezetők nem tájékoztatnának előzetesen tömör, de világos értelmezésekkel, a szövegekből magukból aligha érthetnénk meg, hogy miről van szó e drámákban. A fordítás rokonszenvesen higgadt: választékos és emelkedett szókinccsel, megítélésem szerint gondolati hűségre törekedve adja vissza az eredetit. Saját műfordítói múltamból tudom, hogy archaikus szövegek esetében nagy a kísértés a fordítói archaizálásra, ami csak a legritkább esetben sikerül - a nyelv építőelemeire rakódott s csak az eredeti közegben életképes stílusalkotó vonások nem adhatók vissza egy másik nyelv és kultúra csak rokon, de semmiképp sem azonos értékű eszközeivel: az ilyen kísérletek eredménye többnyire komikus és méltatlan torzítás lesz. (Az erőltetett modernizálásról meg jobb nem is be-

szélni. Ilyet is olvastam már. Középkori japán szövegben a „krumpli" is meg az „abszolút igazság" is ellenállhatatlanul komikus lesz.) Nos, Kemenczky Judit fordítása elkerüli ezeket a csapdákat. A szövegek hangvétele teljesen adekvát azzal a szertartásos, méltóságteljes hangulattal, amelyet a nó - bár csak képekről ismert -- előadása az ünnepi kosztümök, a kórus és a stilizált tánc révén sugároz. A nó-szövegek nyelvi közege tudomásom szerint eléggé heterogén: régi japán próza és vers, megtűzdelve köznapi jellegű dialógusokkal, valamint klasszikus idézetekkel mind a japán, mind a kínai költészetből (az utóbbi persze japán fordításban). A fordító, ahol teheti, jegyzetekben utal a szövegrész ilyen vonatkozásaira - ez, anélkül hogy terhelné az olvasót, ér-vényre juttatja a hitelességet (az ilyen vonatkozásokra a modern japán kiadások is utalnak). Végül természetszerűleg töltik meg a szövegeket a buddhizmus tanításaira, tételeire vagy épp közhellyé vált szólamaira utaló kifejezések, amelyek jegyzetben való értelmezése már fölös teher lett volna; jórészt így is érthetők.

Érthetők? Feltéve, hogy az olvasó eleve valamelyes ismeretekkel bír a távol-keleti kultúrákról. Különben ugyanis furcsálkodva állhat a cselekmény gerincét képező monológok számunkra merőben idegenül működő fordulatai, gondolati és érzelmi kapcsolódásai előtt. Ezen a problémán azonban nem segít át az olyan jó minőségű fordítás sem, amilyen a kezünkben lévő. Kétségtelen, hogy ezek a problémák itt nyelvi köntösben jelennek meg, de a felszín alatt, a gondolkodás, a lélek mélységeiben rejtőző sajátosságokról van szó. A banánfa megelevenedő szellemasszonya most panaszkodik vagy dicsekszik? Szégyellnie kell-e magát, amiért nem ember? („Ki vagy te? - Szégyen, de nem ember... asszonnyá változott basófa.") Avagy irigylésre méltó szellem, aki eggyé vált a természettel? („Buddhának felajánlott virágzó ágban is a törvény értelme nyílik. .") Az öngyilkos Kijocune tábornok, akinek szelleme özvegye előtt jelenik meg, monológjában így „magyarázza" döntését: ,,...jelentéktelen életem mi más, mint tűnő harmat? Miért őrizzem tovább, miért kíméljem?... Mások szemében őrültnek látszhatom, de mit bánom, ki hogy ítél meg. Íme, láthatóan nyugat felé hanyatlik, éjszakai hold az égen, ő vezet engem a Nyugati Paradicsomba." Ami gondolkodásunk számára ez az erkölcsi állásfoglalást kerülő észjárás csaknem felfoghatatlan („A Hegyi Boszorkány jót, rosszat magával vonszol, míg hegyről hegyre gyalogosan vándorol"), de a buddhista tanítás szerint éppen ez a földi lét igazi arca („Jó és rossz eggyé válnak, ha bennük az azonos föltárul: a földies érzékiségben az égi törvény...").

A nóban is ez tárul föl: a földies érzékiségben az égi törvény. A nyugati gondolkodás merev dualizmusát szüntelenül tagadó átváltozások: földi



Dzsúroku - démonmaszk a Sokun című drámából

lény és szellem, élet és halál, jó és rossz, szép és rút, színe és visszája mindennek, amit csak tapasztalunk-e kettősség egységét élhetjük meg a nóban. Ez teszi számunkra oly különössé ezt a világlátást, és elmondható, a nóhoz, ha valamit meg akarunk ragadni belőle, voltaképpen csak a merev, polaritásokban működő nyugati észjárás föladásával közelíthetünk. (A „megértés" szó itt nem lenne helyénvaló; túlságosan is az európai rációban gyökerezik.)

Az előadás képzeletbeli felidézéséhez igen sok segítséget ad a könyv vizuális megoldása. A szövegek valamiféle forgatókönyvszerűségbe vannak ágyazva. Baloldalt a fettel jelzett zenei utasítások arra figyelmeztetnek, hogy a nó-előadást haraghatásokban is fel kell tételeznünk, a másik oldalon pedig az apró betűs, kurzív megjegyzések adják meg a mozdulatművészeti, mimikus vagy tárgyi instrukciókat. Ráadásul - kitűnő ötlettel - a szöveget és az instrukciókat apró rajzocskák is támogatják. (Az instrukciókban alkalmazott japán nyelvű szakkifejezések a kötet végén található Nó-lexikon segítségével oldhatók fel.) Míg a szövegek mellé helyezett rajzocskák (Rigó Tibor munkája) a szcenikai elképzelés támaszai, a kötetben közölt nó-maszkok közel életnagyságú fotói (Katkó Tamás képei) viszont a nó-világ stilizálását illusztrálják.

A kötet rendkívül értékes része Duró Győző „Valaki történik..." című bevezető tanulmánya. A szerző „öt tételben" mutatja be a nó-drámát: a történeti előzmények ismertetését az előadás, a szerkezet s a tradíció bemutatása, végül az esz-

SUMMARY

tétikai sajátosságok elemzése követi. A cím Paul Claudel híres megállapítását idézi: a nóban, az európai drámával ellentétben, nem valami, hanem valaki történik. Duró rendkívül gondos munkája nemcsak szakirodalmi tájékozottságát bizonyítja, hanem a személyes élménytől is fűtött színházi szakember elhivatottságáról is tanúskodik. Mindezen erényeknek köszönhetők azok a szellemes, tömör megállapítások, amelyek a nó világának egyes sajátosságait érintik: „A nóelőadás olyan természetesen kezdődik, ahogy a forrás fakad ..." ; vagy „A fuvola nem dallamot játszik, inkább egyfajta zenei narrációt valósít meg...". Az ilyen aforisztikus jellemzéseket a személyes élmények hitelesítik. A színházi szakember szólal meg például az ilyen jellemzésekben: „A nó a legszabályosabb misztériumdráma." Vagy: ,,...a nó-színész szerepalkotó metódusa esszenciális" (szemben a Sztanyiszlavszkij óta Európában uralkodó analitikus módszer-rel). Duró szerencsénkre nem ódzkodik az efféle szentenciáktól. Szerencsénkre, mondom, mert egy-egy ilyen találó megállapítás sokszor hosszú értekezéssel fölér. A szerző bátran élhet e módszerrel, mert jártassága mind az európai, mind a japán színházban lehetővé *teszi* számára, hogy éles kontrasztokban lásson *és* fogalmazzon.

Duró Győzőnek ez a tanulmánya megjelent már folytatásos közlésekben a Világszínház (az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet negyedéves kiadványa) négy évvel ezelőtti számaiban, ahol Kemenczky Judit egyik itt olvasható fordítását is publikálták (néhány korábbi még Vekerdy Tamás Zeami-kommentárjainak első kiadásában jelent meg). A tanulmány és a tíz mű-fordítás együtt, ezzel az apparátussal kiegészítve, remek nó-kézikönywé kerekedik. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy más nó-fordítások is jelentek meg a közelmúltban, és Zeami mesternek két elméleti munkáját is kiadták magyarul (Schönau Beatrix munkái), továbbá immár tíz éve olvasható egy japán szerző, Kokubu Tamocu könyve a klasszikus japán színházról, egy másiké pedig a kabukiról, akkor bízvást azt mondhatjuk, hogy a japán színművészet s annak is legérdekesebb ága, a nó-színház, igazán szép magyar reprezentáltsággal büszkélkedhet.

A japán színház iránti érdeklődés az elmúlt évtized folyamán ébredt föl, bizonyára azért is, mert most érzékelhetjük igazán a régen hangoztatott, csak nálunk eddig nehezen realizálható változásokat a világméretű közlekedésben, amit tömören úgy szokás jellemezni, hogy a glóbus összezsugorodott. Turisztika és tanulmányutak, nyelvtanulás és video: mindnek van szerepe abban, hogy szellemi horizontunk egyre tágul. De mindezen túl szükség volt olyan szakemberekre, akik felkészültségük mellé még egy másik, lelki impulzust is kaptak: beleszerettek a japán színházba, annak is legkülönösebb, legezoterikusabb ágába. Talán éppen a feladatnehézség vált olyan kihívássá, amelynek szellemük nem tudott ellenállni. A nónak szülőföldjén sincs túl nagy számú híve, nálunk sem lehetnek sokan, ha mégoly kitűnő eszközök közvetítik is, mint ez a most megjelent könyv. De ha csak kevesen ismerkednek is meg a műfaj szépségeivel, e kevesek által a nó ami kultúránkban is helyet kap; és ázsiai értekekre nyitott kultúránk így válik igazán méltóvá európai rangjára.

Orpheusz Könyvkiadó, 1994

DRÁMAÍRÓI MŰHELY

A veszprémi Petőfi Színház, a Theatrum Alapítvány és a Gyerekvilág Alapítvány 1993-ban életre hívott Drámaírói Műhelye az idei évben is **nyilt, országos pályázatot** hirdet olyan - elsősorban fiatal - szerzők számára, akik szeretnének egy színházi szakemberekből álló tanácsadó testület segítségnyújtásának igénybevételével, egy szellemi műhely tagjaiként színdarabot ími.

Pályázni **nem kész művel,** hanem egy (vagy több) **tervezett darab szinopszisával** lehet. Semmiféle tartalmi, tematikai vagy műfaji megkötés nincs: eredeti drámák és adaptációk, zenés művek és gyermekdarabok terve egyaránt benyújtható. A szinopszis(ok)hoz mellékelni kell a tervezett mű(vek) egy-egy kidolgozott jelenetét vagy a szerző egy korábbi darabját, vagy megjelent drámáinak, illetve színházi bemutatóinak jegyzékét.

A pályázatokat **1994. szeptember 30-ig** a következő címre kell beküldeni: **PETŐFI SZÍNHÁZ, Drámaírói Műhely, VESZPRÉM, Postafiók: 133., 8201.** Kérjük a pályázók nevének és pontos címének föltüntetését!

A Drámaírói Műhely kuratóriuma 1993. október 31-ig választja ki azt az öt pályázatot, amelynek alkotója az 1994/95-ös évadban a Drámaírói Műhely tagja lesz. Az érintett szerzőkkel a Petőfi Színház - nettó 100 000 Ft összegű megírási díj fölajánlásával - megírási szerződést köt a pályázatukban körvonalazott darabokra. A Drámaírói Műhely tagjaivá választott szerzők névsorát november folyamán a sajtóban tesszük közzé.

(A Drámaírói Műhely célkitűzéseinek és működési elveinek ismertetése, valamint kurátorainak neve a Magyar Hírlap 1993. augusztus 12-i, a Magyar Napló 1993. augusztus 6-i, illetve a Színház 1993. augusztusi számában olvasható.)

According to a new routine, we open with a kind of editorial. This time Judit Szántó shares with the reader her thoughts on the role of physical infirmities on the stage.

Spurred by the ninetieth anniversary of the birth of path-breaking Polish author Witold Gombrowicz, we publish András Pályi's essay on his work and personality, an interview by Janusz Majcherek with Rita Gombrowicz, the author's widow, some passages taken from Gombrowicz's diary, as well as Polish critic Leonard Neuger's review of the play *Yvonne, Princess of Burgundy* as staged at Helsinki's National Theatre by our countryman Tamás Ascher and Katalin Kürtösi's account of *The Groom,* an adaptation of several texts of Gombrowicz and Shakespeare, devised and staged by István Malgot at the Budapest Moon Theatre.

Two surveys of present-day changes in Hungarian theatre structure follow. István Szabó sums up the financial and organizational aspects, while Sándor Juhász casts a more specific glance on the problems of sponsorship.

László Bérczes interviewed for us outstanding dancer and choreographer Yvette Bozsik who just devised two recent interesting shows for the Chamber: Witchesand *The Mistress*- and in the first piece of our review column László Jakab Orsós is concerned precisely with these two productions.

Some other reviews on the season's last premieres follow: Katalin Saád, Tamás Tarján, Judit Szántó, László Zappe and István Tasnádi give their account of, respectively, Wyspiański's The *Wedding* as directed by Andrzej Wajda at the Budapest National, Ferenc Molnár's *The* Glass Slipper(Veszprém), Romain Rolland's *The Play of Love and Death* (National Theatre at the Buda Refectory), Jean Anouilh's *Becket* (Pécs) and two one-act plays at the Arany János Theatre: García Lorca's *The Love of Don Perlimplín and Belisa in the Garden* and Alexander Blok's Comedians.

Our review of books introduces this time two recently published volumes on Japanese theatre: György Székely presents Nakamura Motozo's book on the Kabuki and Pál Miklós reflects on an anthology of medieval Japanese plays.

This month's playtext is György Spiró's new work, called *Doberdan.*

Fotógaléria: Ko-besimi-maszk
Tizenhat éves, enyhén feminin vonásokkal bíró fiút ábrázoló maszk, amit a harcos típusú darabok fiatal tábornokai - így az Acumori című darab címszereplője is - viselnek.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

RITA ÉS WITOLD GOMBROWICZ

Ára: 68,– F