

HORVÁTH ANDOR

HÉT SZÍNHÁZI EST

Tizenkét nap, közel húsz előadás, továbbá könyvbemutatók, műhelybeszélgetések, kiállítások – az Interferenciák című színházi fesztivál (2010. december 1–12.) igen rangos nemzetközi esemény színhelyévé tette a Kolozsvári Állami Magyar Színházat. Tompa Gábor és munkatársai úgy állították össze hazai és külföldi együttesek részvételével a fesztivál programját, hogy az színvonalas, reprezentatív körképét nyújtotta napjaink színházművészetének.

Az alábbi jegyzetek eredetileg a fesztiválújság szerkesztője, Zsigmond Andrea felkérésére íródtak.

**(Georg Büchner: Leonce és Lena.
A Kolozsvári Állami Magyar
Színház előadása. Rendező
Tompa Gábor. Bemutató)**

■ Fehér páróka, fehér harisnya, nagyjából korhűen szabott viselet – kosztümjeiben (és színeiben: fehér, vörös, szürke, kivételesen: zöld) az előadás 18. századi mesevilágot kreál, ahol a rokokó külsőség mögött a romantika beszéde kérdőjelezi meg a világ értelmét. Az emberek unatkoznak, mondja az ifjú herceg, ez a betegségük. Számára, akinek menyasszonyt szánnak, hogy immár házasemberként átvegye apjától a trónt, csupa kérdés a világ. Ismeri Kant filozófiáját, legalábbis hivatkozik rá, tudni szeretné, mi igaz mindabból, amit a bölcsek tanítanak, mennyire szabad vagy nem szabad az ember, mire való a nősülés, ha nem is ismeri jövődöbelijét, ezért hát útra kel világot látni. Miközben pedig szabadon bolyong a nagyvilágban, épp az történik vele, amit el akart kerülni: találkozik egy szép hajadonnal, s csak amikor kimondják kettejük házasságát, derül ki, hogy éppen az egymásnak szánt fiatalok keltek egybe. A szabadságban a véletlen, a véletlenben a szabadság játéka – ha minden úgy történik, ahogy kell és jó, akkor mi igaz abból, hogy az ember nem leli helyét a világban?

Tompa Gábor rendezése olyan mesejátékot teremt, amelyben a könnyed is

súlyos, és fordítva, a nehéz is súlytalan, s ezzel Büchner színművét úgy helyezi el egy Shakespeare-től máig terjedő színháztörténeti tengelyen, hogy azt érzékelteti: a rövid életű német költő (1813–1837) nemcsak a nagy angol utóda, hanem elődje is Beckettnek és Ionescónak, mert szövege ugyanolyan elmésen játékos, mint a *Szentivánéji álmom*, de olykor, kérdéseiben és hangsúlyaiban ugyanolyan nyugtalanító is, mint a 20. századi leszámazottaké. Ezért a sok cseses tánc és jól megkomponált testjáték, önfeledt pajkosság és poénos látványművelet, de a szavak és gesztusok vastagabb, triviálisba átcsapó vagy az értelmetlenre és képtelenre nyitó felhangjai is, hogy a két regiszter együtt fusson mindvégig az előadásban, mint az igazban a hamist, a hamisban az igazat tükröztető megértés és tapasztalat látványa. Ha az „eredeti” Büchner minden bizonytalannal ironikus színezetű, az előadás hangszerelése elmozdulást idéz elő az abszurd irányában, s ezzel úgy közelíti a művet világunkhoz, hogy nemcsak napjaink színházi kultúrája működik benne otthonosan, hanem mozgósítja a film és a televízió nézőjének élményérzékenységét is: a látszatba vetettséggel viaskodó tudatot.

Mit keres az ember, és mit talál, hogyan neveli őt a világ, és hogyan neveli saját magát – Schiller és Goethe óta ismétlődő kérdése ez a német irodalomnak.

„Építsünk színházat” – hangzik fel most is a színpadon, s a mondat egyszerre komoly és ironikus csengésű, olyan, mintha a végső egyúttal nyitány is lenne: kezdődjék újból a színpadi játék, ha ugyan építenek még manapság színházat, noha persze napjainkban, eltérően a német klasszicizmus korától, szó sincs fejlődésregényről és erkölcsi nemesedésről, a színház rég kinőtte a felvilágosodás projektjét, maradt a játék az értelemmel és az értelmetlennel, a mozgalmas, tulajdon lényét jel-képekben villogtató világgal. Ha egykor az volt a színház fogadalma, hogy tükröt tart a világ elé, miért ne lehetne fordítva (is): a világ tart tükröt a színház elé?

**(Wallace Shawn: Láz. Előadta
Simona Măicănescu. Rendező
Lars Norén. Koprodukció
Tours/Besançon)**

■ A színpadon még sötét van, amikor bejön. Felgyúl a villany. Egy nő áll a nézőtér széksorai előtt, közepén, onnan el sem mozdul az előadás végéig. Térdig érő fekete ruhát visel, amely elől gombolódik. Az utolsó percekben leveti, és világoszürke alsóruhában marad. Élénk gesztusokkal és arcjátékkal kíséri szavait. Válla időnként megrándul, testén végigfut a remegés. Másfél órán át beszél nagy önuralommal, némelykor derűsen, humorral, de hangja olykor felcsattan, egyenletes beszéde szinte kisiklik. Ki ez a nő, és mit kell feltétlenül közölnie velünk egy hosszú monológban?

Nem élete történetét, noha szövegében állandóan elhangzanak utalások arra nézve, hogy kicsoda, és mivel telnek napjai. Kortársunk, aki a világ nyugatinak mondott tételén jött világra, és ott is él. Volt része élete során örömben is, gondban is. Nyugodt gyermekkorra tisztos polgári létre készítette elő. Ám egy idő után kérdései és kétségei támadtak. Miért vannak gazdagok, és miért vannak szegények? Mennyire érdemli meg ő a számára biztosított jómódot, és miért élnek attól megfosztva mások? Milyen szegénynek lenni, és milyenek a szegény orszá-

gok? Mit akart Marx, és érthető-e ma még egyáltalán *A tőke*? Mit tegyen az, aki látja, hogy a világban bajok vannak, és talán mindennek másként kellene lennie? Néтан legyen újra forradalom? Érzük el saját erőnkkel, hogy a világ megváltozzék, amihez persze az kell, hogy előbb mi magunk megváltozzunk?

Egymást követik a kérdések és a dilemmák, s egy idő után világossá válik, hogy valamennyi egyetlen nagy kérdésbe torkollik: Ki beszél? Vagyis: aki beszél, az mennyire alkalmas arra is, hogy válaszokat találjon a kérdéseire. Ebben pedig sarkosan fogalmazott, ismételten visszatérő válaszai igazítanak el. Azok közül is különösen kettő. Az egyik úgy szól, hogy azért, amiye van, ő igenis megoldozott. A második azt emeli ki, hogy az erőszak (tehát a forradalom) véres, kegyetlen, ennél fogva elfogadhatatlan. A politikai diagnózis két sarktétele ezek szerint: a fennálló egyenlőtlenség bántó ugyan, de indokolt és érthető, megváltoztatása pedig forradalom útján nem kívánatos, mert az embertelen. Akkor pedig marad a rossz közérzet morális kényszerállapota, vállalható programként pedig a változtatás igénye, amely célként nemes ugyan, csak éppen az eredményessége bizonytalan.

Ez korunk nyugati lelkiismereti diagnózisa: háborgó elmével tanúskodni arról, hogy baj van, hogy a tisztos polgár rosszul érzi magát a bőrében (bár ő, mint mondja, „jó ember”), hogy a világot felforgatni nem szabad, miközben azért úgy sem maradhat, ahogy van.

A kérdések súlyosak, a válaszok – megkínlódottságuk ellenére – inkább könnyűek. Korunk egyik jelentős filozófusa, Peter Sloterdijk arról beszél, hogy napjaink világméretű háborújának tétje a világ súlyának megítélése. A súly és a súlytalanság újraosztása a történelemben. A baloldali ideológia hagyományos jel-szava: levenni a súlyokat, könnyíteni az emberre nehezedő terheken. A súlyos – nyomasztó és embertelen. Ez volt eleinte, a 18. századtól kezdődően a nagy baloldali projekt: minél több ember számára megkönnyíteni a létet. A jobboldali gon-

dolkodás viszont elutasította a könnyítés stratégiáját, mert annak úgymond határai vannak, mivel akadnak a világban dolgok, amelyek nem lehet sem meghaladni, sem kiiktatni. A világ keményebb, konokabb, sőt komorabb, mint első látásra tetszik. Kiváltságok, értékek? Nem is annyira azokat kell megőrizni, mint inkább magát a világ súlyát. Ezért az önfeláldozás inkább jobboldali eszmény, míg az erőfeszítés, a törekvés baloldali, akárcsak a felháborodás.

Vannak-e ma még frontok, és vannak-e választási lehetőségek? Talán csak monológok vannak, amilyen ez is. Inkább idegesség, mint láz.

(Cyrano de Bergerac: A másik világ, avagy a Hold államai és birodalmi. Előadta Benjamin Lazar és a La Rêveuse együttes. Rendező Benjamin Lazar. Théâtre de l'Incrédule)

■ A színpad előterében gyertyák égnek. Azok világítják meg gyér fénnel magát a színpadot is. A kellékek: egy szék, létra, írópult – ezeket mozgatja, használja, forgatja előadás közben a színész. Egyedül adja elő a szöveget, két zenész kíséretében, akik korabeli muzsikát szolgáltatnak a produkcióhoz.

Nem színpadra írt művet látunk, hanem Cyrano de Bergerac (1619–1655) „tudományos-fantasztikus” prózai írásának (*A Hold és a Nap államainak komikus története*) monológga szerkesztett részletét.

Arról szól a történet, hogy miután hősünk egy nap különös látogatóiban földönkívüli lényeket vélt felismerni, elhatározta, hogy végére jár a dolognak, és kideríti: vannak-e értelmes lények a Holdon. Furfangos manőverekkel sikerül is eljutnia a Holdra, ahol csakugyan értelmes, ám fölöttébb különös lényeket talál: az embernél jóval nagyobb termetűek, illatokkal táplálkoznak, beszédük pedig taglejtésekből vagy zenei hangokból áll. Kiléte súlyos fejtörés elé állítja vendéglátóit, akik amolyan egzotikus állatként kezelik, de viszonylag jól bánnak vele. Ren-

geteg tapasztalattal gazdagodva végül sikerül visszatérnie a Földre.

Cyrano szövege a naiv tudományos fantázia és saját korában rendkívüli szellemi merészség keveréke. A világok sokféleségének tanítása Giordano Brunótól eredeztethető, aki forradalmasította kozmológiai tudásunkat. A 17–18. század e hipotézis vitájától hangos, a tét ugyanis óriási, mert magát a Teremtés bibliai tanítását érinti: ha az első ember megalkotásának helyszíne a Föld, lehet-e rajta kívül is értelmes lény a világegyetemben? Cyrano igennel válaszol a kérdésre, és korra képzeletjátékának megfelelően feltételezi, hogy a Holdat benépesítő élőlények értelmesek ugyan, de mind alkatukban, mind szokásaikban eltérő máasai az emberi lényeknek. Ebből az elgondolásból adódik, hogy a kétféle – földi és holdbéli – lény találkozása jó alkalom a sajátosan emberi lét viszonylagosságának bemutatására: a szokások, az erkölcs, a gondolkodás, de még a hit is lehet egészen más, mint ahogyan az a mi számunkra természetes. Az idegenség tükrében saját azonosságunk elveszti abszolút, kivételes jellegét, s ezzel valójában minden tekintetben megkérdőjelezhetővé válik. Nem véletlen, hogy Swift, a Gulliver írója sokat tanult Cyranótól.

A francia irodalmi kánon mostohán bánt Cyranóval. Hírneve Rostand színművének köszönhetően felragyogott ugyan a múlt századfordulón (1898), a klasszicizmus esztétikájától annyira elütő – lekicsinylően „groteszknak” titulált – életműve azonban nem illeszkedett a század fő áramába. Újrafelfedezése megérdemelt tisztelgés e különös tehetség előtt, a közönség számára pedig olyan, mint az irodalmi múlt nem várt ajándéka. Ezt az érzést csak fokozza, hogy a szöveg azon a francia nyelven hangzik el, amelyet az író korában beszéltek: hallani a többes szám azóta elnémult „s” jelét, s a magánhangzók ejtése is a maitól eltérő. Ez ugyanúgy antik zeneiséget kölcsönöz a szövegnek, ahogyan a korhű zene is századokon átívelve részesít a 17. század művészetének örömeiben.

**(William Shakespeare nyomán:
Pyramus & Thisbe 4 You.
A bukaresti Odeon Színház
előadása. Rendező Alexandru
Dabija)**

■ Pyramus és Thisbe története a *Szentivánéji álom* betétdarabja, „színház a színházban”: a színműben szereplő mesteremberek adják elő a hercegi pár – Theseus és Hippolyta – mulattatására az ókori szerelmesek szomorú véget érő történetét. A vígjátékba való beiktatása több funkciót teljesít. Ráébreszt arra, hogy a színházban a játék olyan szakma, amely megfelelő mesterségbeli jártasságot igényel. Már a prólógus elmondásakor kiderül, hogy előadója nem ismeri a színházban a beszéd törvényeit: rosszul ejti ki a mondatokat, leereszti a hangját ott, ahol nem kell, ami mondókáját eltorzítja és kiforgatja. A jó szándékú amatőrök produkciója eképpen az igazi tragikus előadás paródiája. Maga a játék azonban azt érzékelteti, hogy a színházban a szereplők ereje szinte határtalan: ha valaki Falnak nevezi magát, és ujjával rést formál, akkor az akként is működik, mint ahogyan másvalaki éppoly sikeresen alakítja a Holdat vagy az Oroszlánt. Annak pedig, hogy a színházban a látszat megegyezik a valósággal, azért van különösen nagy jelentősége, mert bevezet a vígjátéki tévedés és megtévesztés színházának logikájába.

Az előadás egyetlen termékeny rendezői alapötlet felnagyítása és variálása. Ha egyszer a jelenet már eleve a játékon belüli játékról szól, mi történik akkor, ha fölerősítjük és megsokszorozzuk ezt a jellegét? Ebből kiindulva a rendező négy külön szereplőgárdával, négyszer egymás után adja elő a történetet. Amit látunk, ugyanannak az ismétlése, ennél fogva részben ugyanaz – Pyramus és Thisbe szerelmének története –, közben mégis egészen más. Azért más, mert egyféleképpen jeleníti meg a polgárosszonyok lelkes csapata, a szakmai zsargont nagyképpűen fitogtató színinövendékek agresszív csoportja, a magyar-román (moldvai) vegyes páros és társasága, illetőleg a végül magukat produkáló színházban a munkások együtt-

tese. A sok poén, a hatásos színházban a mozgás erős ritmusú produkciót eredményez, s rendre fölfokozza a nézőnek azt az érzését, hogy a történet átszíneződése és elkülönböztetése olyan velejárója a (poszt)modern színháznak, amely nagyobb figyelmet igényel maguknak a színházban a játék eszközeinek, mint az eredeti történetnek. Nincs „darab”, csak előadás van. Annyira így van, hogy már Shakespeare-re vonatkozóan jogos a kérdés: vajon tragikus esemény-e vígjátékban Pyramus és Thisbe halála? Önmagában véve igen, de a műben megtörténő előadás körülményeit – a színészi játékot – tekintve már kevésbé. Ezért mondja Theseus a még hátralevő epilógus előtt: „Csak epilógust ne! kérlek; egy ilyen játék nem szorul mentésre. Semmi mentés! Hiszen, ha minden szereplő meghal, egyiket sem illő gáncsolni. De, isten engem! ha az, ki e darabot írta, Pyramust játssza, s végül Thisbe harisnyakötőjére felakasztja magát; úgy ez felséges egy tragédia lett volna; de így is nagyon hű és remek volt az előadás.” A darabbeli nézők egyébként végig észrevételeikkel kísérik az előadást, vagyis a hangsúly már Shakespeare-nél azon van, hogy a játék értelme a nézői átélésben tetszés szerint átiródik.

A mostani rendezői átírás végig a paródia regiszterében zajlik. Kérdés, hogy van-e „haladás” e paródia intenzitásában. Jómagam úgy érzékelttem, hogy igen. Mintha az előadás azt sugallná, hogy a színházban a játék korábbi, klasszikus ideje (a polgárosszonyok előadása) ártatlanabb, spontánabb, örömtelibb lett volna. Mihelyt átlépünk azonban a magunk korabeli térbe, egyre erősebb az erőszakos, alpári, olykor hisztérikus magamutogatás, a játék immár önmaga paródiájává fajul, szinte nem is szól egyébről, mint a tárgyától független, önmaga céljává lett nevetetéstől.

Shakespeare-nél a jelenet befejeztével előbb tánc következik, majd elhangzik az epilógus:

*E kézzelfogható vaskos darab
Jól megcsalá a lomhalábu estét. –*

*Barátim, ágyba. – Két hétig legyen
Mulatság, dáridó völgyön-hegyen.*
(Arany János fordítása)

Az előadás végén ezúttal is aludni küldik a nézőket. Mulatságnak vagy dáridónak azonban se híre, se hamva. Nem vidámság vár ránk, amikor távozzunk.

**(Arisztophanész: Lüsizisztraté.
A Kolozsvári Állami Magyar
Színház előadása. Rendező
Dominique Serrand)**

■ Ha kíváncsi valaki, könnyen utána-nézhet, a görögök éppen melyik beháborúja váltotta ki a *Lüsizisztraté* születését. E tény nem is egészen mellékes, mert hiszen öröktől fogva egy dolog a most folyó háború ellen mozgósítani, és egészen más elutasítani magát a háborút mint az emberek közötti kegyetlen öldöklést. Jelen előadás kétségtelenül a második változatot részesíti előnyben, erről szól a befejezés patetikus felhívása: szűnjék meg egyszer s mindenkorra a gyilkos viszályok sorozata. Pedig az iskolában azt tanítják: vannak igazságos és igazságtalan háborúk, és ugyanezt hangoztatják mindmáig a politikusok is.

Arisztophanész komédiájának forradalmi alapötlete: a háborúnak úgy kell véget vetni, hogy a nők összefognak, és megtagadják férjeiktől a szerelmet. Nem könnyű áldozat ez részükről sem, de ha van erejük, és tervüket valóra váltják, a győzelem nem maradhat el. Ezt az alaphelyzetet a mai olvasat óhatatlanul úgy látatja, mint a feminizmus gondolatának ókori világra jöttét egy férficentrikus társadalomban: a mellőzött, hallgatásra ítélt női nem fellépése felborítja nemcsak a társadalom egyensúlyát, hanem azzal együtt a sorsdöntő kérdések szemléletének perspektíváját is. Kiderül: nem egyedül a férfiak dolga határozni az élet és a halál kérdésében – már csak azért sem, mert a kérdés közvetlenül érinti a szerelmet és a családot, a női sors alakulását. Ha a háború mint erőszakos cselekvés elementáris megnyilvánulása a férfitársadalomnak, ugyanilyen elemi erővel mozgó-

sítható ellene a szerelmi vágy és a nőiség hatalma is, hogy megmutatkozzék: a két elv küzdelméből győztesen azért kell a másodiknak kikerülnie, mert emberibb és örömtelibb, mondhatni egyetemesebb az elsőnél.

Régóta tudtuk, hogy Arany János fordítása megszelídítette az eredeti vaskos szókimondását, mivel századának polgári ízlése ezt követelte. A fordítás jegyzeteiben ő maga is utalt rá, hogy a nyersebb kifejezéseket enyhébb fordulatokra cserélte. A most elhangzó szöveg úgy használja a szexuális élet szókincsét, hogy az ókori komédia nyelvét mintegy a korunkbeli szókimondás előfutáraként tünteti fel, de ez ma már alig borzolja az emberek érzékenységét. Ám ez mégsem bordélyházi pornográfia, nem is alpári szabadszájúság, sokkal inkább úgy értendő, mint egy kendőzetlen beszédében is egyenes világ nyelve. Elvégre a komédia hősnői a családi élet örömeinek nevében folytatják harcukat a háború ellen.

Nem utolsó sorban ez is az ókori mű alapötletének érdekessége, mármint annak felismerése, hogy a háború elleni fellépés maga is harc, amely ugyanúgy ideológiát, táborokba való szerveződést, végső soron győzelemmel végződő összecsapást igényel, mint maga a háború. Amit látunk, az nem passzív ellenállás, nem „polgári engedetlenség” – ezek a nők rendesen megharcolnak azért, hogy béke legyen. Azóta is örök paradoxona ez a háború elutasításának: „harcolni” kell-e a békéért, és ha igen, akkor milyen eszközökkel. Két és fél évezrede nincs válasz arra a kérdésre: ki állíthatja le a katonákat.

Alighanem az előadás leghatásosabb jelenete a békekötést megelőző találkozás a szerelemre éhes, ám elhatározásuk mellett kitaró nők és az őket megkönyező férfiak között. Az ölelésre vágyakozó, egymást kereső és egymástól menekülő testek koreográfiája a helyzet komikumán messze túlmutatva érzékelteti a nemek kölcsönös vonzódásának, a férfi és a nő találkozásának erejét és törekény szépségét.

(Valère Novarina: Képzeltbeli operett. A Debreceni Csokonai Színház előadása. Rendező Valère Novarina)

■ A háttérben színpompás, háromszögű függöny, olykor felemelkedik, majd ismét leeresztik. A színpad közepén nagy kocka, időnként abból bújnak elő a játszó személyek. Van még egy kórházi hordágy, begördül, majd újra kiviszik, rajta fekszik a hulla, aki él, felkel, és dalra fakad.

Mindenki – nyolcan-tízzen vannak – beszél, táncol és énekel. Két és fél óra, szünettel. A második részben több a tánc és az ének, a játék elevenebb, sodróbb erejű.

Monológ vagy dialógus – csupa olyan mondat, amely nem vonatkozik semmire. Nincs színpadi helyzet, nincsenek szereplők: van ugyan nevük (A Késdobáló, A Leszögező munkás, Anasztázia, A Pánagónia stb.), de színpadi identitásuk nincs (menet közben át is változnak). A mondatoknak, miután van bennük alany és állítmány, van jelentésük, de nincs értelmük: lebegő gondolatok, meg nem történő cselekvések.

Vénember: Váljunk Káinná és véregezzünk.

Másik: Íme a bátyád: vágd le a fejét!

Vénember: Ó nem nem nem!

Másik: Te vagy a bátyám: levágom a fejed.

Akik beszélnek, nem is testvérek, nem is vágja le egyik a másik fejét. Amit hallunk, az maga az önmagát termelő nyelv, állandó, csapongó, üres mozgásban a jelentés és az értelem között.

Ez a beszéd folytatja a nagy nyelvrontók és nyelvbontók illusztris sorát: Lautréamont, Jarry, Ionesco, Beckett költői-színpadi forradalmát. Kitérés a nyelvből, amelyet az emberek másra sem használnak, mint hogy meséljenek és gondolkodjanak, holott a nyelv ennél többre is alkalmas. Csak hagyni kell, hogy megmutassa, mennyire önálló és önfejű (így is hívják az egyik szereplőt), hogyan szórja, ragozza, pazarolja önmagát – teljesen mindegy, hogy gügye dadogás, lapos szellemesség, sületlen élc vagy komolynak

szánt aforizma formájában. A nyelv – akár köznapi, akár emelkedett, akár érzelmes, akár hajmeresztő – állandóan reális és állandóan szürreális, éppen azért, mert saját magán kívül nincs köze az égvilágon semmihez, sem a valósághoz, sem a cselekvéshez, sem az emberi jellemhez.

Hát ezért „képzeltbeli operett”. Nem paródia, inkább négyzetre vagy köbre emelt operett: kinagyítás olyan fokon, hogy az elemek nem össze-, hanem szét-tartanak, minden részeire hull, és semmi mást nem érzékelünk, mint a gyorsan száguldó hangatomokat.

A rendszer működik, és többnyire mulattató is. Két megszorítással.

Az egyik a médiumok egymás mellett futó pályáit érinti, a másik a kultúraközi átjárást.

Nem ugyanúgy hajtható végre ugyanaz az eljárás a (költői) beszéd, az ének és a tánc közegében. A nyelv át- és kiforgatásának megvan a maga irodalmi hagyománya, bejáratott technikai olajozottan működnek. De lehet-e énekelni az ének ellen, táncolni a tánc ellen? A zenei avantgárd más utakat tört magának a 20. században, mint az irodalmi, és a balett-művészet is másként lépett ki klasszikus formakincseiből. Emiatt az előadás ének- és táncbetétei a nyelvi közegtől eltérő módon rohamozzák meg és bontják le e két művészet eszközhasználatát: az áriák lehetnek képtelenek, de attól még hangzó mivoltukban szépek, a táncok is töredezetek és karikírozók, ám mégis szemet gyönyörködtetők. A nyelv síkján kidobott operett az énekben és a táncban alattomosan, noha persze kiforgatva, visszalopózik.

Ami pedig a kultúrák közötti átjárást illeti: egyet jelent az operett fogalma a francia kultúrában és egészen mást a magyarban. A franciáknak nincs operettjük, lévén az osztrák–magyar specifikum. Ha operettre kíváncsiak, ők is a *Cigánybárót*, a *mosoly országát* vagy a *Marica grófnőt* állítják színpadra. Egyszerűbb feladat franciák számára „képzeltbeli operettet” alkotni, mint a magyar közönségnek. Ez a mű a „szürrealista operett” műfajával kí-

sérletezik. Nyelvi anyagában a költői és a színházi avantgárd, a sanzon, a külvárosi argó stilisztikai lehetőségeit kamatoztatja, regisztereiben elegendik a műveltségelemből szőtt igényes ötletesség, a külteki kiszólás és az abszurdoid blöff. Ezek nagyobb része át is jön a fordításban, amely kreatívan és szabadon „magyarít”, de azért sok minden el is vész a vámon. A magyar szöveg színesebb és szimplább, mint a francia, amely csupán színleli a bugyutaságot, anélkül, hogy belesnék:

*Hogy én vajon mit kedvelek belőled,
Elmondom szép sorjában énelőtted.
A szívem benned legjobban mit kedvel,
elmondom, hallgasd csak meg tiszta kedvvel.*

(P. S. A francia szövegről a feliratozásnak köszönhetően alkottam fogalmat magamnak.)

(Ruins True. Kollektív táncszínházi előadás Samuel Beckett szellemében. A San Diegó-i Sushi Center for the Urban Arts és a Kolozsvári Állami Magyar Színház koprodukciója. Rendező Tompa Gábor)

■ A színpadon redőzött szürke vászonnal vannak bevonva. A színen kétágú létra és tolószék, továbbá más tárgyak: egy pár bakancs, veder, kalapács. Mind szerephez jutnak a színpadi játékban.

Mozgásművészetet látunk. Megelevenedik az élettelenül fekvő nő, a létra tetején tehetetlenül elnyúlt férfi, később a tolószékben ülő, lepellel letakart második nő is. Mozdulataik a modern táncművészet kifejezőerejét kiaknázva olyan drámai kompozícióvá állnak össze, amely mindvégig nyugtalanító, rejtélyes, minden részletében kidolgozott jelentés felé mutat. Mi ez a jelentés?

Az előadást szinte kezdettől végig zenei hangok kísérik: érdes, száraz zörej, könnyedebb, szinte melodikus vagy kellemesen ütemes zene. A szótlannal zajló mozgás vége felé angol nyelven felhangzik Samuel Beckett néhány mondata. Fo-

galmi olvasatként mintegy rávetülnek a testbeszédre: komor szölamuk olyan, mint a rejtélyes látvány jelentésének kulcsa.

Azonban a mozgó testek látványa maga is jelentéses. Anélkül, hogy tiszta fogalmi megfelelőkre lehetne fordítani, a mozgás három emberi lény helyét jeleníti meg a létezésben. Talán történetüket is, bár mozgásukban nem könnyű egyértelműen kirajzolódó történetet felfedezni. Szakaszok vagy epizódok vannak ugyan az előadásban, noha azt nem tagolják éles szünetek. A néző érzékelése ilyenformán öt vagy hat szakaszt különít el. A testek előbb teljesen önállóan, egymásról tudomást nem véve pörögnek, forognak a színen, mintha egyfajta kapkodó, kilátástalan keresés hajtaná őket. Utóbb felfedezik egymást, közösen, párosan összefonódva járják táncukat, mint akik egymásban találják meg a keresett értelmet. Egy újabb színben ellenségesen egymásnak feszülnek, majd mozdulataik, tevés-vevésük amolyan hasznos együttműködés érzetét kelti, hogy azután újra konfliktust sugalljon száguldó hármasuk. Ezen epizódok végeztével az előadás visszatér a nyitójelelenséghez, majd rövidesen a befejezés képsorai következnek. A színen megjelenik egy kisfiú, ő irányítja egy képernyő előtt a színpad fényjátékát. A sötétben lángok csapnak fel, a szereplők mozdulatlanul követik az ijesztő jelenést. Végül a szín háttérében, egymáshoz közel megállnak, a férfi a létra mögül keresztet formázva széttárja két karját.

Ha egyszerűen mozgásgyakorlatok jól megtervezett, kivételes művészettel előadott sorozatának tekintem, akkor az előadás igen szép etűd az emberi test kifejezőerejéről. Ha az epizódok sorát a beckett-i világ látványszerű fordításaként fogom fel, akkor azért érdemel elismerést, mert a testmozgás látványa azt, ami az írói szövegben nyelvi voltánál fogva konkrét és kijelentő, az elvontság egyszerre légiesebb és rettentőbb élményévé változtatja. A megnyugvást alig ismerő, alapvetően reménytelen, kietlen világ szótlannal ijesztőbb, mint emberi szótól kísértlen, le-

gyen az a beszéd mégoly töredezett, fájdalmas, kiüresedett is.

Ha az előadás végén fellobbanó lángok a végítélet eseményével keretezik a látottakat, akkor a szereplők olyan történet részeseiként értelmezhetők, amely az emberi létet a Biblia szövegének perspektívájába állítja. Az ember szenvedésre ítélt bűneiért, és lángokban kell végül megtisztulnia. Ez több, radikálisabb még a reménytől megfosztott, végromlásra ítélt világ beckettí viziójánál is, mivel hozzáadja a prófétai szó apokaliptikus jósolatát. Azt szűri ki első számú világertelmezésként a történelmi pillanatból, amelyben élünk, ami abban évtizedek óta folyamatosan jelen van, sőt az emberiség bizonyos hányada számára a meghatározó életérzések egyike. Magán viseli a 20. század pusztításainak bélyegét, mind-

azon fenyegetések tudatával tetézve, amelyek azóta is nyomasztóan körülveszik korunk emberét.

Ez az életérzés ugyanakkor nem háríthatja el a kérdést: belederm-e az emberiség a történelem 20. századi tapasztalatába? Azt kell-e szüntelenül látnunk, ha előretekintünk? Kötelező-e a földgolyóra kiterjedő emberiség jövőjének látomását a nyugati (keresztény) civilizáció válságtudatára szűkíteni? A bibliai Lót felesége, mint ismeretes, hátrafordult, és sóbálvánnyá változott. Ez is a Szentírás tanítása. Az emberiség számára az, ami előtte áll, mindig más, mint ami mögötte tornyosul. Ez akkor is így van, ha éppen nem a történelmi optimizmus korát éljük. Van új a Nap alatt. Ez egymagában nem megnyugtató, de nem is mellőzhető.

POLITIKUM ÉS ESZTÉTIKUM

Színház a totalitarizmus markában (1945–1989)

1960–1971. A mítosz genezise

■ Furcsa, paradoxális korszak, amelyben színháztörténeti fordulat megy végbe, Bukarest valósággal Európa egyik színházi fővárosává válik, ezalatt a közéletben megalapozódik a kelet-európai totalitarizmusok egyik legkeményebb változata: az a román nacionálkommunizmus, amely azután kulturális genocídiummá fajul. Kialakítják a rendszer kettős arculatát: a szabad, demokratikus világ felé egyrészt a függetlenségét, szuverenitását őrző országét, másrészt a belpolitikában a totalitarista-etnokrata gyakorlatot. Gheorghiu-Dej a pártja és a maga számára ügyesen használta ki a szovjet kommunista párt XX. kongresszusa után kialakult történelmi helyzetet.¹

Az 1962-es évet követően a román művészeti életet döntően meghatározó

cenzúra is folyamatos átalakuláson megy át. Átszervezik a Művészetügyi Bizottságot, új neve: Művelődési és Művészeti Állami Bizottság, ez gyakorolja szakapparátusával, folyóiratai kritikai anyagán keresztül a pártpolitika megvalósítását a művészet terén. 1964-ben a Sajtó- és Nyomtatványok Főigazgatóságának (a továbbiakban SNYF) feladatkörét újraértékelik, hogy összhangba kerüljön az állami és társadalmi élet változásaival.²

Az 1967-ben létrehozott Ideológiai Bizottság feladata ismét ráerőszakolni a művészetre az ideológiai dogmatizmust. A Román Kommunista Párt X. kongresszusa 1969-ben a „sokoldalúan fejlett szocializmus” ideológiája nevében a párt általi irányítást jelölte meg modellként, ami azt jelentette, hogy a hatalom kizárólagos birtokosaként a párt ellenőrzi és irá-