

# KOLTAI TAMÁS

## A KISEBBSÉG ÖRÖME

Szürke minden elmélet, de zöld az élet aranyfája." Goethének igaza van. Néhány héttel ezelőtt megírtam Georges Banu ki-váló esszéjéhez készítenő korreferátumom vázlatát.\* A vázlat elkészülte után a dolgozatnak is nekifogtam. De közbejött valami - az Európai Színházak Uniójának budapesti fesztiválja -, és ez arra készítetett, hogy eldobjam a félig kész kéziratot. Sok más pályatársammal együtt végignézttem a fesztivált. Budapest több mint két hétre Európa színházi fővárosává vált. Most először nyílik alkalmunk nekünk, magyar színikritikusoknak, akiknek az utazási lehetőségei nagyon is korlátozottak, arról beszélni, amit mindannyian láttunk. Ez valami konkrét, kézzelfogható dolog. Egy közmondás szerint a messziről jött ember azt mond, amit akar. Most színházak jöttek ide messziről, és mi ellenőrizhetjük - nem rajtuk, hanem magunkon -, hogy mit mondanak nekünk. Ezért dobtam el készülő dolgozatomat, amely szürkének bizonyult az elmúlt két hét színházi életének zöldelő arany fájához képest, és azért tettem magam elé tiszta lapot, hogy megpróbáljam a látható valósággal szembeesíteni mindazt, amit a színház helyzetéről gondolok.

Illúzióim, persze, nincsenek. Tudom, hogy amit itt láttunk, csak a valóság egy szelete. Esetleges a válogatás, sőt esetleges az is, hogy mely színházak az Unió tagjai. Más színházak, más előadások alapján bizonyára más következtetésekre jutnánk. De mégha sokkal gazdagabb volna is a teríték, akkor sem feledkezhetnék meg arról, amiről beszélünk, és amiből következtetéseket

vonunk le, az az európai színház, az európai színházi hagyomány. Georges Banu tanulmánya is ezen alapul. Úgy gondolom, hogy ha ez a fesztivál és ez a kerekasztal a világ más tájainak résztvevőivel zajlana le, mondjuk, Újdelhiben vagy Tokióban, vagy La Pazban, akkor egészen más következtetésekre jutnánk akár a nyelv és a szituáció, akár az avantgárd és a posztmodern, akár a szabadtéri mutatványosság és a zárt közsínházba való visszatérés problémakörében. Az a tény, hogy Európában vagyunk és Budapesten, megengedi nekem, hogy vizsgálódásaimban, amelyek egy korlátozott igazság földérésére törekednek, ezt a speciális látószöveget érvényesítem.

Mindenekelőtt csatlakozom Georges Banu első megállapításához. Igen, az elmúlt húsz év során az európai színház mitológiája rendült meg, a színházművészetet övező hatalmas társadalmi elvárás van hanyatlóban. Mindennek következtében a színház csakugyan kisebbségi tevékenységgé vált, s úgy is viselkedik: vállalja a kisebbségi létet. Ennek a folyamatnak szimbolikus alakja Peter Brook, akinek megvan az a különös képessége, hogy előre látja a jövőt. Brook a hetvenes évek elején elhagyta a nagy Royal Shakespeare Companyt, és kisebbségi létre rendezkedett be: színházi kutatóközpontot létesített Párizsban. Megérezte-e a hanyatlás kezdetét, vagy lépésével maga is előidézte azt? Ki tudja? A *Szentivánéji álom*, Brook legendás rendezése a Royal Shakespeare Companyben huszonegy éve volt látható Budapesten. Fölrázta, megrendítette, számvetésre készítette a magyar színházi emberek legjobbait. Az a generáció, amely ma a magyar színház értékes magját képezi, azon az előadáson és még korábban, a *Lear*

*királyon* eszmélkedett. Húsz év múltán most újra láthattuk a Royal Shakespeare Companyt. De ez már nem ugyanaz a Royal Shakespeare Company. A *Téli* rege látványos összefoglalása annak, ami az elmúlt két évtized során történt ebben a színházban, és amit én a nemzetközi színházi turistaigény magas színvonalú kielégítésének nevezek. Az Odéon Budapestre hozott előadását, a *John Gabriel Borkmant* egy Párizsban élő magyar színikritikus nemzetközi luxushakninak titulálta.

Mindkét említett esetben kommercializálódásról van szó. A színháznak ez a típusa nem mondott le tömegbázisáról, de ennek érdekében vesztett filozofikusságából, eredetiségéből, vállalkozó kedvéből és főleg mélységéből. Megtartotta piaci, idegenforgalmi értékét, de az esztétikai érték rovására. Egyes művészszínházak kommercializálódása és az ennek megfelelő nézői izlésváltozás szorította kisebbségi létbe a színháznak azt a típusát, amely változatlanul és bizonyos Don Quijote-i naiv heroizmussal ragaszkodik ahhoz, hogy kegyetlen őszinteséggel szembesítse a társadalmat ön maga valódi arcával. Ez a színház a szó szoros értelmében egyre kisebb helyre szorul, éppúgy, mint Planchon Tartuffe-rendezésében a saját otthonából fokozatosan, képről képre kiszorított Orgon család. A nagy színházak helyett egyre inkább a kamara-színpadok és a stúdiók az igazi értékek születésének színhelyei. Önálló kis színházakba vagy nagy színházak stúdióiba húzódik vissza a társadalomnak tükröt tartó színház. A Royal Shakespeare Company nagy termeiben turistaprodukciók születnek, de a Pitben láttam egy fölzaklató Pericles-produkciót. A Katona József Színház mai együttesét annak idején a Nemzeti Színházból szorította ki a több irányú társadalmi türelmetlenség, de jelenleg már annak tanúi vagyunk, hogy a *Három nővér*, *A revizor*, *a Platonov*, *a Catullus* színhelyéről hogyan tevődik át a feszültség, az izgalom, a színházi történet még kisebb helyre: a Kamrába. Az uniófesztivál előadásai közül a hatalmas teret tartalmazó üresen hagyó, megalomániás Borkmannal és a *Téli* rege összes nagy konfliktusa fölött elegánsan átsikló Adrian Noble-rendezéssel szemben számomra egyértelmű a Bulandra finom pasztell-Goldonijának, Bergman cizellált klasszicista-japán De Sade márkiné-stilizációjának a fölénye. És persze a szentpéterváriak Gaudeamus-é. De ez egészen más minőség, erről majd külön kell beszélni.

A jelenség, úgy gondolom, összefügg azzal, amit Georges Banu az intenzitásról mint a jelenléti művészetek legfőbb kritériumáról mond. A kis tereken, a stúdiószínházakban radikálisan megnő a színészi jelenlét intenzitása. Másfelől

**Jelenet A szép idegenből (Düsseldorf)**



Georges Banu A színház - kisebbségi művészet című esszéje magyarul a Lettre Internationale-ban jelent meg. A korreferátum elhangzott 1993. november 8-án az AICT VB budapesti kerekasztalán.

viszont sokkal inkább lelepleződik az intenzitás hiánya, mint a nagyszínházakban. A test makacsul őrzi a hitelességet, írja Georges Banu, és én hozzáteszem: kegyetlenül tudósít a hitelesség hiányáról. Michel Piccoli tízperces nárcisztikus némajátéka a Borkmanban a zsenialitás csálhatatlan jelei ellenére pusztán technikai attrakció, semmi köze az intenzitáshoz - és természetesen Ibsen drámájához -; kívülről nézem, hidegen, legföljebb azzal a csodálattal, amelyet egy színészkutatásban használható etűd vált ki belőlem. Mennyire különbözik ettől a Gaudeamusfiatal színészeinek intenzitása, az a belső energiától, hittől és személyes mondanivalótól fűtött presence, amely még színésztechnikailag is különbözni képes - melyik színész sztár tud nagylábujjal zongorázni? -, de a lényege az a minden pillanatban mélyen átélt emberi tartalom, amely vibráló feszültséget teremtve a színészen, apránként összegyűlik és robbanásszerűen kitör.

Ezt a fantasztikus előadást nézve, amelynek ovációtól őrjöngő nézőtere Peter Brook Szentivánéji álomjának huszonegy évvel ezelőtti nézőterére emlékeztetett, s amely most hasonló megrendült számvetésre készítette a színházi szakmát - tehát ezt a fantasztikus előadást nézve érvek nélkül állok az olyan dilemma előtt, amelyben a nyelv vagy a mozdulat, a dikció vagy a gesztus, a szó vagy a szituáció elsőbbségéről kellene döntenem. Ha a Luc Bondy-féle *Borkman* rafinált nyelvi finomságai a szavak rehabilitációját jelentik, akkor hajlok arra, hogy a szavak rehabilitálódtak ugyan, de az előadás légűres terében maga a színház devalválódott. Dogyin Gaudeamusában a dadogásnak, a csökött nyelvnek, a szovjett köztársaságokból érkező, oroszul nem tudó újoncok kifejezési paralízisének semmi köze a nyelv rehabilitálásához, csak éppen torokszorító színház. Ezzel nem azt állítom, hogy a gesztus magasabb rendű a szónál. Piccoli némajátéka az üres gesztus példája, nem illik a figurához, megbontja a dráma összefüggésrendszerét, kizárólag színészi nárcizmus. Ellenpélda megint csak a Gaudeamus, melyben egy fiú és egy lány az érzéki paroxizmus csúcán Mozartot zongorázik nagylábujjal egy levegőbe emelkedő zongorán; ennél diadalmasabb és erotikusabb, elvontabb és valóságosabb, meghatóbb és groteszkebb szerelmi jelenetet nem láttam még színházban.

Hasonló dilemmát érzékelek, amikor a szituáció és a szó kapcsolatáról van szó. Nem merném állítani, hogy a szituációt az avantgárd tette a szónál fontosabb. Szerintem a szituáció mindig is fontosabb volt a szónál, a szavak nélküli kultikus színházról kezdve a legirodalmibb francia klasszicista színházig és Peter Handke szóömlényeiig. Szavak nélkül lehetséges színház, szituáció nélkül elképzelhetetlen. Még a monodrá-



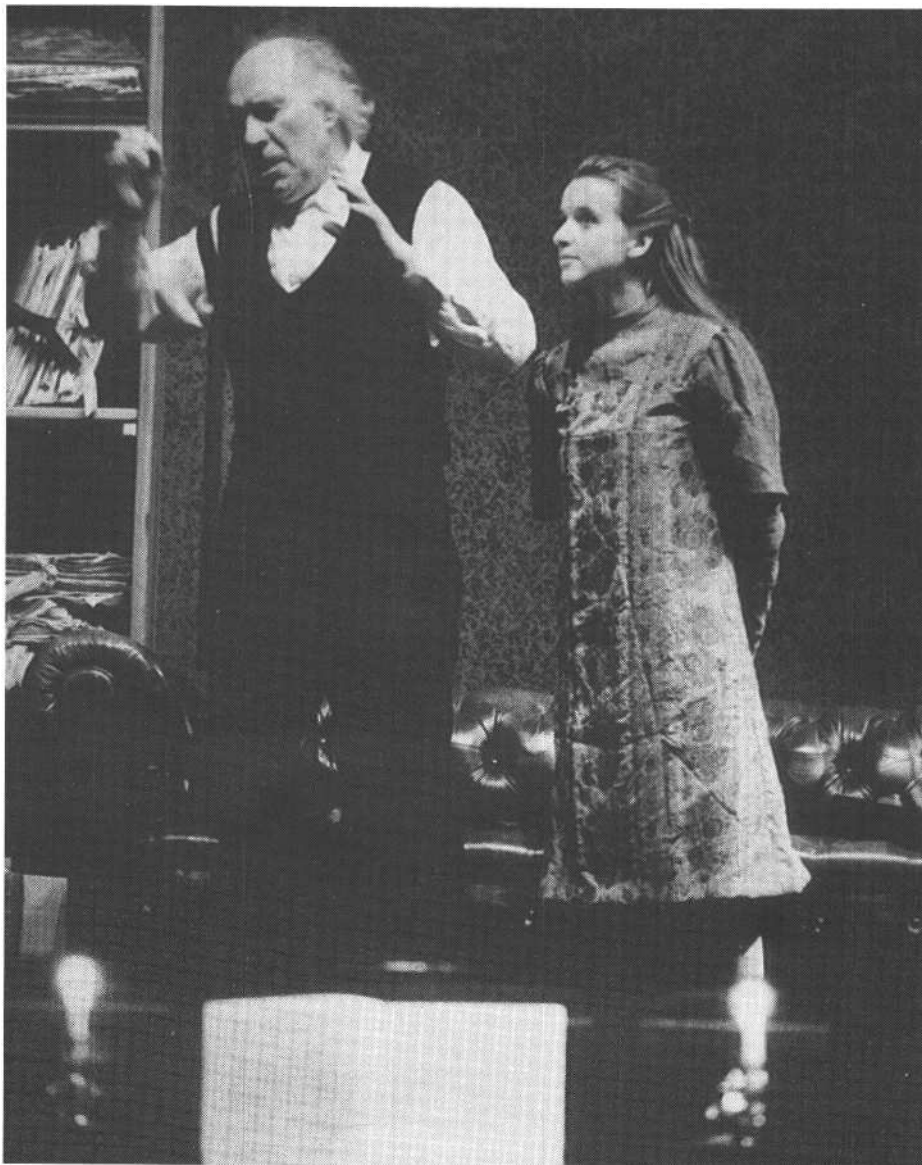
**A komédiászínház (Bulandra)**

mák is azt a szituációt határozzák meg, amelynek révén az előadott szöveg - a színész közvetítésével - kapcsolatba kerül a nézővel. A Royal Shakespeare Company *Téli* regéjében a Leon-test játszó John Nettles féltékeny őrjöngése a dikció minden szépsége ellenére drámailag hatástalan, mert a rendező nem helyezte szituációba, és tartózkodik a subtext kibontásától. Ugyan-ebben az előadásban Hermione (Samantha Bond) monológja a bíróság előtt önmagában is drámai, mert Shakespeare gondoskodott róla, hogy a *subtext* ebben a jelenetben rendezői segítség nélkül is megkerülhetetlen legyen: Hermione állapotos, és ez a tény meghatározza a szituációját.

Grotowski, Brook, Kantor és mások hivatkozása Artaud-ra és arra a színházra, amely a szavakon túl kezdődik, s a láthatatlant teszi láthatóvá, nem a szavak, csupán a kiüresedett, elüzettesedett szavak színházát, az illusztratív, anekdotikus közhelyszínházat utasítja el. Andrzej Wajda arra figyelmeztetett, amikor Wyspiański Menyegzőjének színház történeti hatásáról kérdeztem, hogy nemcsak Mrožek vagy Rózewicz dramaturgiája, de Kantor színháza is elképzelhetetlen Wyspiański nélkül. Wyspiański költői színházában a szimbolikus vízió éppúgy a szituációból bomlik ki, mint Kantornál; az utóbbinál egyáltalán nem érzem a megtagadás gesztusát, ellenkezőleg, a folyamatosságát. Brookot pedig nem nevezném avantgardistának, még kevésbé internacionalistának, csak azért, mert nem azt keresi a színházban, ami földrajzilag, etnikailag, nyelvileg elválaszt bennünket és falakat emel közöttünk, hanem, épp ellenkezőleg, azt tárja föl, ami közös emberi lényeg bennünk. A *L'Homme qui...* című előadásban olyan bensőségesen, olyan

megrendítő egyszerűséggel szólal meg az a mindannyiunkban közös együttérzés, amely a másik emberhez való kapcsolat lehetőségét és lehetetlenségét példázza, amihez fogható élményt ritkán éltem át színházban.

Ami a színházi nacionalizmusok föléledését illeti a nyelvi értékekhez való visszatérés révén - Georges Banu említi a jelenséget -, arról nekünk is van tapasztalatunk. Méghozzá olyan, amellyel alighanem megelőztük a legtöbb hasonló európai jelenséget. Ceaușescu Romániájában a kisebbségi magyar színházakban ugyanúgy ellenzéki tettek számítottak magyarul játszani, mint ma a moldáviai színházakban románul. Az erdélyi magyar színházak a jogfosztott, elnyomott kisebbség egyedüli legális gyülekezőhelyeivé váltak, ahol elég volt magyar szót hallani ahhoz, hogy a lelkek összekapaszkodjanak, és a szívekben megerősödjék a szolidaritás érzése. Fájdalom, a színházra mint esztétikai jelenségre nézve mindez tragikusnak bizonyult. Ahol az anyanyelv pusztaságszólalása elég az élményhez, ott nincs szükség a művészi eszközök kifinomítására. Az erdélyi magyar színjátszás legnagyobb alakja, Harag György nem győzött harcolni a patetikus szavak árnyalatlan színháza ellen. Igazának fájdalmas bizonyítékát már nem érthette meg. A romániai fordulat után, ahogy a polgári mozgalmak áttevődtek az utcára, a színházak nézőtere fokozatosan kiürült. Egy fiatal színész, aki erdélyi társulatával részt vett az idei magyarországi színházi fesztiválon, szomorúan panaszkolta, hogy otthon estenként tíz-tizenöt nézőnek játszanak. „Mindent elől kell kezdenünk - tette hozzá tárgyilagosan -, újra meg kell tanulnunk, mire való a színház, és ki kell feljesztenünk azokat a képességeinket, amelyek elsorvadtak, amikor félreértettük a színház funkcióját.”



**Michel Piccoli és Christine Vouilloz az Odéon előadásában**

Soha nem hittem azt, hogy a színház közelebb jut a közönségéhez, ha magát nemzeti vagy helyi művészetnek deklarálja. Tegnapelőtt láttam Yukio Mishima *De Sade márkiné* című drámáját, Ingmar Bergman rendezésében. Japán szerző, francia téma, svéd színészek. Az eredmény az artisztikum és az intenzitás, a stilizáció és az életszerűség, a dikció és a testbeszéd finom ötvözet. Képtelen volnék részeire bontani ezt az előadást. A japán kabuki és a francia klasszicista színház gesztusrendszere finom párlattá olvadt össze benne. Nem mondhatom, hogy a dikció dominált, noha a színésznők szövegmondás közben sokszor percekig mozdulatlanul álltak, csak legyezőjüket emelték rebbező kézzel az ar-

cuk elé, ruhájukat csippentették fel, vagy a test-súlyukat helyezték át egyik lábukról a másikra. Számomra ez legalább annyira mozgásszínház volt, amennyire szószínház. A díszletben akár Racine-t is el lehetett volna játszani, a kabukijelzések úgy hatottak, mint a gyöngéd himzések a ruhán. Nem volt ez az előadás se japán, se francia, se svéd. És persze nemzetközi sem volt. Egyszerűen csak színház volt.

A Katona József Színház soha sem akart nemzeti lenni. Mégis mindenki megérezte benne - és nemcsak A revizorban, hanem a *Három nővérben* és a *Platonovban* is - azt a feszültséget, amely olyan művészekben gyűlt fel, akik egy levegőtlen, fojtogató, szabadság nélküli világban csináltak színházat. A Katona József Színházat itthon sokáig avantgárdnak ítélte nemcsak a hivatalos kultúrpolitika, hanem az átlagos nézői ízlés is - ugyanakkor, amikor külföldön, például

Németországban, az elismerő kritikai vélemények mellett ott volt zárójelben: persze hogy jók, de azért egy kicsit konzervatívak. Minden néző-pont kérdése.

Nálunk folytatólagosak a polgári színház hagyományai. Az avantgárd gyökértelen. A változások evolúcióval mennek végbe, mellőzik a forradalmi fordulatokat. Nálunk nem következett be az artaud-i vagy grotowskis robbanás, Eugenio Barba, a Bread and Puppet, a La Mama és a Living kultusza, így amikor Georges Banu visszatéréséről beszél, mi egy kicsit értetlenül állunk. Mi maradtunk, ahol voltunk, így érkeztünk be a fősodorba - bár nem biztos, hogy erre olyan büszkék lehetünk. Mert nálunk az opera jórészt még mindig kosztümös koncert, mint Felsenstein előtt volt, és van olyan musicalelőadás, amely bebizonyítja, hogy a színház nem befejezetlen, *allográf* művészet, hanem - a világon talán egyedülállóan - kész, befejezett, konzervált, azaz *autográf*, mert gépi zenével adják elő, és a kórusok, sőt a szólisták hangja is magnetofonról érkezik, ők maguk csak tátognak hozzá. Mi tehát olykor még azt is be tudjuk bizonyítani, hogy a színház nem jelenléti művészet. És az ilyen előadások néha százas szériát futnak be, miközben immunisak minden fertőzés iránt, amely a valódi színház részéről érhetné őket.

Mindamellettt én nem aggódom amiatt, hogy szerte a világon, így vagy úgy, a színház kisebbségivé vált. Jól megvagyunk a szűk helyeken, legföljebb néha ki-kitörünk, mint Peter Stein, aki a salzburgi Felsenreitschulében a *Julius Caesar* tömegjeleneteiben kísérteties erővel adja vissza, ami Tbiliszi, Temesvár vagy, ne adj'isten!, Budapest utcáin történt vagy történhet. Néhány napja, amióta láttam Declan Donnellan Sweeney Toddját, ezt a pazar kamaramusicalt, a szerző eredeti elképzelése szerint, már azt sem tudom eldönteni, ki kit fertőzött meg; a színház a társ-művészeteket vagy a társművészetek a színházat. És végképp leteszem a színház elemeit szétooperáló sebészszikét Dogyin Gaudeamusa előtt. Itt nincs színdarab, és a nyelv mint a különböző nemzetiségű emberek közti kommunikáció akadály szerepel. Az előadás improvizációk sorozatából jött létre, balett, rítus, hőseposz, melodráma és groteszk egyszerre, színész-akrobata játsszák, akik három szólamú gregorián daltalant énekelnek kristálytisztán, és esztrádzene-karként muzsikálnak. Végignevetjük az előadást, miközben tudjuk, hogy egy erőszakos, agresszív, abszurd rendszer kétségbeesítő morális szétzúllásáról szól. Személyes, szinte testi kapcsolatba kerülünk minden szereplővel, gondolatban összefogódzunk velük, és együtt robantjuk szét a doktriner színház kereteit, hogy világgá kiáltssuk közös érzéseinket. Nem vagyunk már kisebbségben; együtt mi vagyunk a többség.