2003. MÁRCIUS

XXXVI. évfolyam 3. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Medea

Bánk bán, Ilja próféta
A hideg gyermek
Sorstalanság, Hamlet
Egy csók és más semmi

Nagy József – Szkipe
Artus Színház

Kiss Csaba:
Hazatérés Dániába
(dráma és kritika)

Simaráfotó

HAMLET

Koncz Zsuzsa felvétele

EGY CSÓK ÉS MÁS SEMMI

Guntar Kravis felvétele

MARTON LÁSZLÓ AMERIKAI VÁNYA BÁCSIJA

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) ▪ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ▪ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK)
Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. **Nyomdai előkészítés:** Dupla Studio
Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.
Megjelenik havonta.
XXXVI. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVI. évfolyam 3. szám ▪ 2003. március

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Nagy András: LOVAK, HORMONOK, ORGONA **2**
Hans Henny Jahnn: Medea
▪ Bodó A. Ottó: GYILKOSOK SZERELME **6**
Tamási Áron: A csoda
▪ Stuber Andrea: SZŐ, FON, NEM TAKÁCS **8**
Katona József: Bánk bán
▪ Urbán Balázs: ÜDVÖZÍTŐ KERESZTÚT **11**
Tadeusz Słobodzianek: Ilja próféta
▪ Koltai Tamás: A SZERETET ÁRA **13**
Harold Pinter: Holdfény
▪ Csáki Judit: A GESZTUS ÉRTÉKE **15**
Kertész Imre: Sorstalanság
▪ Tarján Tamás: OLYAN... HUZATOS **17**
Marius von Mayenburg: A hideg gyermek
▪ Zappe László: STERIL TÉRBEN HATÁSTALANÍTVA **19**
Shakespeare: Hamlet
▪ Stuber Andrea: CLAUDIUS, AVAGY A HAMLETET MÁR MEGÍRTÁK **21**
Kiss Csaba: Hazatérés Dániába
▪ Szántó Judit: ÖRÖKZÖLDEK PRÓZAI SZÍNPADON **23**
Egy csók és más semmi; Bástyasétány 77.

MÁS SZEMSZÖGBŐL

▪ Jákfalvi Magdolna: PANEM ET CIRCENSES **26**
Tasnádi–Schilling: Hazámhazám

TÁNC

▪ Nánay István: CÉDULÁK SZKIPÉRŐL **30**
▪ Tompa Andrea: SZÍNHÁZI ARCHEOLÓGIA **37**
Artus Színház: Osiris tudósítások

DISPUTA

▪ Mestyán Ádám: MI A TÁNCKRITIKA? **43**
Hozzászólás Sándor L. István és Csáki Judit cikkéhez

MAGYAR RENDEZŐK KÜLFÖLDÖN

▪ ELSZAKÍTVA A HAGYOMÁNYTÓL **45**
Marton László amerikai Csehov-előadásai

DRÁMAMELLÉKLET
Kiss Csaba: HAZATÉRÉS DÁNIÁBA

A CÍMLAPON: Csányi Sándor (Jason), Csomós Mari (Medea) és Kocsó Gábor (A fiatalabb fiú) a Radnóti Színház előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele

Nagy András

Lovak, hormonok, orgona

■ HANS HENNY JAHNN: MEDEA ■

Hogy miért fontos tudnunk Hans Henny Jahnnról azt, hogy a drámaíráson kívül lótenyésztéssel, hormonkutatással és orgonaépítéssel is foglalkozott, ez a Radnóti Színház előcsarnokában még homályban maradt a műsorlapot böngészve, s várva a bebocsáttatásra.

Azután váratlanul és döbbenetesen megvilágosodott. Szinte a beavatás *feltétlenségével, hogy mindjárt az archaikus, súlyos és tagolatlan történet lényegére utaljunk, arra tehát, ami többnyire kívül marad mind a konfliktusokból, karakterekből, okokból és okozatokból építkező dráma, mind a motivációkkal és lelki indítékokkal bíbelődő pszichológia és – főként – az ezek kollízióit napjainkban megelevenítő színház horizontján.*

De nem Zsótérén. És talán ez a leglényegesebb, legmeglepőbb és – tegyük hozzá – legvakmerőbb vonása ennek a fontos előadásnak.

Amely előbb úgy mutatkozik meg, mint színtiszta *geometria*. Szigorúan és statikusan komponált kép uralja a kétóránvi teret: a színpad emelt hátterében polgári szalonrészlet „családi fotója" látható, Medea és Jason ül a szófán, két – csaknem felnőtt – fiúgyerekük között, s ha megszólalnak, többnyire, bár nem kizárólag, tekintetük és monológjaik a szófa síkjával kilencvenfokos szöget zárnak be. Az előtérben lejjebb, homályban az efféle „szalonság" és „polgárság" létéhez nélkülözhetetlen infrastruktúra mutatkozik meg, s annak különös, szürke terében – bonckamra? őrszoba? váróterem? – ott ül a hatalmas Kreon király, mellette a királyi követ, szemben a fiúk felügyelője és a dajka. Ennyi. Kétszer négy. Ülnek.

Fent összeszorítják, lent széthúzzák a teret. Mindaz ugyanis, ami itt következik, nem helyezhető el sem archaikus díszletek között – bármiféle Korinthosz megidézése itt bizony tévedés volna –, sem ennek sajátos „modernizációjával", analógiáival vagy parafrázisával akár; itt elementárisabb és lényegesebb erők és terek tárulnak fel, semhogy dekoratív felszíni mozgás vagy könnyelmű utalás vonja el a figyelmet. Ez a geometria mutathatja fel a káoszt, ez a polgári struktúra a civilizáció vékony kérgét az érzékek megzabolázhatatlan lávája fölött. Az Ambrus Mária által tervezett konkrét és színpadi térben így legfeljebb két hősugárzó árválkodhat a falnál (ha ugyan azok volnának, s ha szerepük egyáltalában metaforikus, nem pusztán praktikus), különös kapcsolók a szürke ajtók mellett, egy avítt ízlésről tanúskodó állólámpa no meg valamiféle szomjas szobaszökőkút még, semmi más.

Meg a fények. Hasonlóan szenvtelenül és pontos áradással, villogóan felkapcsolt neonnal, máskor pedig a színpadi próbák munkafényének közönyével, s csak egyszer(-egyszer) közelít a szinte

Látványgeometria: Ambrus Mária

iróniáig harsány fejgép a főszereplők arcára, hogy akkor ebbe a szűkülő fókuszú fényességbe mondják el mindazt, ami eredendően, kétségbeejtően és szükségképpen kommunikálhatatlan. Általában is az, tragédiájukban kiváltképp. Ami a sorsuk lett. És amiről a darab „szól", és amit a szavaknál erőteljesebben mutat meg az előadás.

Ezt a szinte metafizikai erejű, elementáris kiszolgáltatottságát a zabolázhatatlan vágyaknak. Szinte a természeti erő feltétlenségével: a testükben működő hormonoknak. Az innen fakadó vonzásoknak, szenvedélyeknek, szándékoknak. És ezek erős, tiszta fényében minden fordulat, esemény, az egész történet csak epizód, ornamentika, lényegtelen kaland: értelmét keresve a morál éppúgy nem alkalmazható, mint – és ez a legrezignáltabb tanulság – a szeretet. A dráma tárgya, eddig úgy hihettük.

De hogy ezt a rettenetes tudást felfoghassuk valamiként, a tér geometrikus stilizációját a benne „elhelyezett" színészek súlyos és hűvös távolságtartása egészíti ki: Medea véres és végletes történetét nem lehet sem „megeleveníteni", sem „elhitetni", legkevésbé pedig „eljátszani", s minden efféle utalás – és Jahnn szövege effélékben azért gazdag – jóváthetetlen tévedés volna. Ez a szenvtelen, legfeljebb egyes szavaiban vagy félmondataiban átfűtötté váló beszédmód ugyanis éppen a „szövegfelmondás" higgadtságában teremt csaknem elviselhetetlen feszültséget mindattól, *amit* kimond. S amikor vágy és gyötrelem, és szenvedés szólal meg ilyen pontosan, hidegen, tagoltan Ungár Júlia szép fordításában, akkor mintha megmutatkozna valami a létezés közönyéből, s a forrongó hormonjainak kiszolgáltatott ember – asszony – nemcsak feloldhatatlan, de főként: kifejezhetetlen szenvedéséből.

Amint áthevíti az eseményt a szenvedély, amint tehát a dialógus hűvösét a játék fűti át – és ilyen mozzanatok ritkán bár, de vannak az előadásban –, olyankor mintha a színész vállalná át a mindaddig bennünk növekvő, csaknem elviselhetetlen feszültséget – fellélegezhetünk, megúszhatjuk. Egyébként nem.

És többnyire nem. Mert a szembenézés az ő zsöllyéjükből a mi zsöllyénkkel meg ez a színházi alkalomra választott sivár elegancia – Benedek Mari merész egyszerűséggel komponált jelmezeiben –, az emelt háttérből minden mesterkéltség nélkül, mondhatni, „tükröt tart" elénk, s ebben a tükörben pillanthatunk arra, amit csak elfed, de nem fojthat el a felszín, a látszat, a konvenció. Akár mint színház.

A történet közismerten az egyik legszebb és legszörnyűbb, amit a görög mitológia szokatlan mélységből – a történetben: mint veszedelmes távolságból – hozott a felszínre, s az utókorra hagyott, szinte azzal a paranccsal, hogy előbb ismerjetek magatokra benne, ha kezdeni akarnátok vele valamit. A Hadész és a Kaukázus közelében élő, varázslatokban otthonos, gyönyörű ifjú papnő és az aranygyapjúért tengerre szálló argonauták vezérének különös, kölcsönös, végzetes vonzalma eredendően szörnytettektől terhes. A gyapjú- és lányrablást ugyanis nemcsak fivérrablás követi, de a menekülés érdekében a szeretett – talán mindaddig megengedhetetlen módon szeretett – testvér feldarabolása is, hogy a szétmarcangolt és tagonként vízbe szórt testtel bíbelődő apa elől a fiatal pár ekként egérutat nyerjen.

Medea alvilági otthonossága és a misztériumok meghitt ismerete a vágy és szenvedély eksztázisában aztán a legforróbb vallomássá változik: örök ifjúságot ajándékoz Jasonnak, s a vágyaitól elvakított ifjú asszony nem is sejti, hogy férjét megnyomorította, sorsukat pedig megpecsételte ezzel. Minden további csak „következmény": a változni képtelen hormonok lenyomata az eseményeken, a makacsul örökkévaló ifjúság vonzalma a lényege szerint mindig mulandó ifjúság iránt. A testében megtorpantott idő szemszögéből minden esemény – Jason házassága, gyermekeinek születése és felnövekedése, korinthoszi élete – ennek nyomán a lényegtelenségig mulandó epizóddá züllik, mely lehet persze szépséges, kínos vagy közömbös, ám mégsem mérhető ahhoz, ami testében történik – pontosabban: *nem* történik – ezalatt. Az idő.

Jahnn biztos kézzel és – lovak, hormonok, orgonák ismeretében – merész eredetiséggel értelmezte a modern érzékenység számára ezt a történetet. Úgy azonban, hogy semmiképpen ne láthassunk benne valamiféle mélylélektani modellt – egyéb drámahősök közismert diagnózisát –, de a klasszika-filológia nosztalgikus, árkádiai sétapályáit sem. Egyszerre szóljon itt minden hang, mint az orgonán, ahol azonban nem súrlódás teremt hangzatot, csak üres levegő és merész rezonancia. Medea legyen tehát *néger:* természetközeli, vonzó és idegen, varázslatokban otthonos és sötéten – akár kívánatosan – napsütötte, ha egyszer a mítosz szerint is Héliosz unokája volna. A fiúk mozogjanak azon a kényes határon, amelyen már nem lehetnek gyerekek, de még férfiasságukba sincsenek „beavatva", s ezért egyszerre vonzó és taszító számukra mindkét világ. Jason pedig – a görög a félgörögök között – méltán érezhesse úgy, hogy életének szép, hősi és *sötét* epizódja volt ez a végtére elnyűtt szerelem, s ennél bizonnyal sokkal többet tartogat számára a sors.

Érzékek és szenvedélyek hálója pedig teríljön azután minden szereplőre, minden irányból.

A darab mindjárt egy nagy ívű fedeztetés megidézésével kezdődik tehát: a drámai lótenyésztő az idősebb fiú (Moldvai Kiss Andrea) szavaival írja le, amint a fehér kancát – büszkén megült apai ajándékát – egy gyanútlan sétalovaglás során előbb megkívánja, majd hirtelen felindulásában meg is hágja egy idegen csődör, amelynek lovasa, egy „amazongyerek" mosolyogva biztatja, majd meg is csókolja hevült paripáját. Utóbb azonban – lovaik példája nyomán – csaknem egymásra talál a két ifjú lovas is, a fiú (lány) csókokkal és simogatásokkal engedett volna közös felindulásuknak, hogy ekként – mint bevallja – „utánozzák" ők is a lovakat.

Ehhez azonban Korinthoszban előbb lánykérés kell, esküvő, rítus, konvenciók – a fiú nem engedhet szabad folyást mindannak, aminek a csődör, ugye, könnyedén. És itt mutatkozik meg vétke: hogy nem állat.

Jahnn pontosan fogalmaz: a lónászt követő villanásnyi idillben az idősebb fiú megérzi: *Erósz sebezte meg.* Nem Aphrodité, még kevésbé Héra – hanem az, akitől minden vágyakozás ered, aki még az isteneken is uralkodik, míg maga nem isten, sőt, kínosan alacsony származású, közönséges, hontalan és jóllakathatatlan. Legyenek bár Korinthosznak más istenei, semmi sem erősebb ennél a hatalomnál – és ha a mítosz és Euripidész vonakodott volna ezt nyilvánvalóvá tenni, hát Jahnn már egy cseppet sem vonakodik, és még kevésbé Zsótér.

A vágy ugyanis mindennél erősebb – a vérnél is. Nemcsak az érte vagy általa kiontottnál, de a kapcsolatot teremtőnél is. Így a fivérek egymás iránti vonzalma mindjárt a darab elején megmutatkozik, ám röviddel utána a kisebb testvér (Kocsó Gábor) féltékenysége is a vérfertőzés másféle lehetőségére utal: apjuk ugyanis ugyancsak az ő vágyának tárgyában – az idősebb fivérben – leli kedvét. Medea egykori féltékenysége Jasonra hasonlóan zabolázhatatlan és tiltott vágyak meghiúsulásából – is – táplálkozik: férje szemére hányja, hogy „az apa aratta le a boldogságot", amit egykor magának remélt. Nyilván: közös gyermekük szerelmét. Az incesztus azonban számára mintha megduplázódna itt: hiszen idősebb fia talán nem is Jasontól fogant, hanem korábban – kedvéért – meggyilkolt ifjú fivérétől, a vágyak sűrűn szőtt hálójából így siklik ki tehát a tabu s a vérfertőzések láncolatában egyébként is meghatározhatatlan rokonsági fok. Ki kinek kije?

Vágyának tárgya – ennyi bizonyos. Ez köti össze párosával a szereplőket, végleg azonban csak azokat kötheti, akiket – mint a dráma végén saját gyermekeit – egyetlen vassal döfhet át és szögezhet egymáshoz Medea, mert a vágyat beteljesítő ölelést csak a fém és a halál teheti bonthatatlanná.

Egyébként ugyanis bontható. Jason történetében legfőként, hiszen neki sorsa lett a nem csillapuló vágy, melyet a dráma szerint

mindkét nembeli szolgákkal oltana, ágyasokkal vagy állatokkal éppen, ám végül és eredendően olthatatlan. Amikor pedig leánykérésre indul fia számára – mert az „amazongyerek" éppenséggel a király lánya volt –, hát Erósz akkor is és ott is maga mögé utasít mindent: apai szeretetet, becsületet, konvenciót, múltat, ígéreteket – azt is, amit fiának tett, hogy megkéri a lányt, s azt is, amit Medea csikart ki tőle az imént: hogy tizenöt magányos éjszaka után ezt, a tizenhatodikat majd megosztja vele.

Mert a sors és a történet arabeszkjei között mindenki mégiscsak a maga elkódorgott másik felét keresi, még tán az állatok is, hiszen – mint a nevelő mondja a fiúknak – „két félre hasadtunk, nem vagyunk hermafroditák".

Zsótér azonban ebben a keresésben még Jahnn-nál is radikálisabban olvassa és érti a mítoszt. Az idősebb fiú ugyanis az előadásban lány, s ami előbb lénye és szerepe feszültségeként mutatkozik meg, az apja és fivére rá irányuló vágyában kissé csillapodhatna is, míg fonákjáról s még erőteljesebben mutatkozik meg az „amazongyerek" iránti lángolásban. Érzéki tükröződések és ráismerések labirintusában bolyongva végképp nyilvánvaló lesz, hogy Erósz nemcsak a megszokásnál és a társadalmi beidegződéseknél hatalmasabb, hanem akár a biológia konvencióinál is. Legyen akár a reprodukció feltételének ismerete ez a konvenció: a különneműek vonzalmában – idáig azonban nem jut el a lótenyésztő, ám bátran szembenéz vele Zsótér. Hiszen a görögök számára is evidens volt, hogy mindkét nemben ott lehet a keresett másik fél, s a hormonok ilyenkor rossz tanácsadók. S az archaikus tudást szépen ellenpontozza a modernség utáni, pánerotikus érzékenység.

Ám nemek, testek és érzékek cserebomlása nemcsak a vágyban mutatkozik meg, de – rendkívüli erővel – a hatalomban is: mégpedig a történet fordulópontján. Kreon király ugyanis a színpadon nő (Martin Márta), alakja és öltözete szerint szinte az a nő, akivé Medea lett, akinek elnyűtt testében sem csillapodtak az eleven és égő vágyak. És míg Kreon szavai előbb a követ révén (Schneider Zoltán), majd személyes látogatásában megpecsételik Medea sorsát – távoznia kell a városból, hiszen Jasonnal kötött házassága érvénytelen: „idegen", „néger", sőt, „állat" nem formálhat jogot arra, amit saját lányának adni készül –, addig mindezt Medea testével mondja, azzal tehát, amiről Csomós Maritól hallunk, de amit látni éppenséggel nem láthatunk.

Az egész történet fordul meg ezen a ponton, ezen a tizenhatodik napon, amikor férje már nem kereste fel éjszaka. Mikor „a magány a legsúlyosabb bűnöket költi ki bennem", mint mondja, hiszen vágyik férjére, a fiatalra, erősre, szépre. Pontosabban: a vele töltött éjszakára vágyik, a megosztott ágyra, még pontosabban: ágyékra, melyre nemcsak törvényen túli jogot formál, de úgy érzi – és „joggal" –, hogy ez mindennél erősebb.

Nem a szeretet, nem a meghittség, nem a megosztott gondok vagy a közös intimitás öröme kell neki, hanem az éjszaka, a test, az ölelés. Ami jár neki, s ennek indokaként idézi fel egykori odaadását, annak részeként valamikori bűneit, mert Medea „esküt szegett, és gyilkolt Jasonért", mert aztán gyermeket szült, és szoptatott, és mert Jason varázsa is az ő ajándéka volt. Kér belőle.

Medea azonban arra a Jasonra vágyódik, akit az ifjúsággal egykor bilincsbe vert, mert hiszen az ifjú férjnek is a magafajtájúak kellenek – fiatalok, szépek, kívánatosak –, nem pedig az, akit végül is alaposan legyűrt az idő. Ha ez nem lenne önmagában nyilvánvaló, Medea részletezve hangsúlyozza is, hogy „gyenge" és „idomtalan", hogy éppenséggel „disznómód kövér", hogy „mellem elhájasodott és löttyedt", ám „dongaláb jól illik a hájhoz", mégis vágyakozik és várakozik a „sötétszürke nő".

Igencsak felemás afrodiziákum. A szeretet – mely, tudjuk, csodákra képes – itt nem kerül elő, a darabban sem, és az előadásban még kevésbé merül fel az ölelés indokaként, nemcsak ezen a ponton, másutt sem. A kötelesség és a mulasztásából eredő fenyegetés azonban megjelenik, s ennek engedne is Jason, hiszen Medeától mindez okkal hangzik vérfagyasztóan – de hát miként is jönne adott szó vagy közös múlt a vágyhoz, ágyékhoz, hormonokhoz? Míg az elígért – kicsikart – este vészesen közeledik.

És éppen itt, talán ezen az egyetlen ponton bicsaklik meg az egyébként káprázatosan merész, átgondolt és feszült előadás. Jasonon, aki gyakorló férj módjára csak kifogásai fogytán enged feleségének, míg okkal reméli: beleegyezése csupán szavak dolga maradhat, ha egyszer eredendően sem a szándéké volt. Mint rendesen becstelen és kissé gyáva férfi, keresi, várja és reméli a kibúvót, ami azután – a történet méreteinek megfelelően – sorsszerűen és elemi erővel érkezik. Mégpedig a Kreon házában *félrekért* lány hirtelen fellobbanó vágyában, majd az apa által is szentesített házasságban, mely nemcsak a Medeának elígért éjszakát foszlatja szét, de megpecsételi a „néger", a varázslónő sorsát is.

Az előadás Jasonjához (Csányi Sándor), olajos tekintetéhez és sekély pátoszához pontosan illeszkedik a hazugság, a csalfa

Medea, a néger és fiai

Moldvai Kiss Andrea (Az idősebb fiú), Csányi Sándor (Jason), Csomós Mari (Medea) és Kocsó Gábor (A fiatalabb fiú)

Koncz Zsuzsa felvételei

vágy és a gyávaság – csakhogy ezzel a történet erejéből veszít hirtelen, hiszen az előadásban megformált, kiélt szépfiú alakja aligha mutathatja meg azt, akiért egykor a gyönyörű, ifjú papnő mindent feláldozott: az argonauták vezérét, a válogatott görög héroszok legfőbbikét, a karizmatikust és fénylő tekintetűt. Pedig *ugyanaz* volna ez a Jason: Medea varázslata őt éppen olyannak őrizte meg, mint amilyen sokszoros bűnbeesésekor – s annak indítékaként – volt. Ehhez a férfihoz azonban ott a színen nem mérhetők sem efféle bűnök, sem efféle szenvedélyek, a hősöstól a csődörig vezető út itt túlzottan rövid.

Jahnn pedig nem halkította el ezt a szólamot, Jason tragédiája darabjában alig kisebb, mint Medeáé, hiszen a természet törvényeivel szembeszegülni még szenvedélyek alkalmaként – és jutalmaként – sem lehet büntetlenül. A férfi vétke, vágya csakis így értelmezhető – hiszen neki minden hősiessége és férfiassága ellenére mégiscsak passzívan kell elszenvednie a rá mért sorsot, hiszen a varázslatnak ugyan haszonélvezője volt, ám áldozatává lett azután. És ezt teljesíti be végleg Medea végső, gonosz ráolvasása, hogy vágyakozzon, és vágyai beteljesülésével gyilkoljon is mindjárt.

Pedig Jason vonakodása nemcsak a „szürke nőnek", urambocsá!, a „disznómód kövérnek" szólt, hanem főként annak a kontrasztnak, amit a vágyódó Medea arcán, illetve Kreon lányának, az „amazongyereknek" a tekintetében láthatott, s amely elárulta, hogy Medea vágyában is *gyűlöli.* Hogy a másik nő szereti-e, az a dráma és az előadás látókörén kívül marad – s talán a mítoszén is –, ám Medea szemében a halált pillantja meg a férfi, a másikban az életet. Az életösztön sodorja hát hozzá, no meg a konzervált hormonok – más nemigen. S ennek a „másnak" a hiánya tragikusan mutatkozik meg rövidesen. Jasonnak látnia kell ugyanis, hogy Medea nászi ajándékai, a gyönyörűséges ékszerek az ifjú ara gyilkosává válnak, s ennek nyomán a pompás test szörnyűséges metamorfózison megy át. Medea tudja is, mondja is: egyetlen gesztus tartóztathatta volna fel a varázst és a rombolást: a csók. Jason azonban nem lehetett erre képes, vágyainak és érzékeinek rabjaként megundorodott attól a lénytől, akihez az életét kötni készült, és ezzel megpecsételte sorsát. Medea átka megfogant, s a varázslónő férje ismeretében jól számított, hiszen ekkor csak beavatottak tudása az, ami később, jóval később tapasztalattá vált: hogy a világon mégiscsak létezik olyan erő, amely szembeszegülhet varázslattal, misztériumokkal és a biológia förtelmeivel is; ezt *szeretetnek* nevezik, ez képes vágyak és hormonok megszentelésére, ez tudja szépnek láttatni a velünk és miattunk megöregedőt, és talán éppen ennyi a különbség ló és lovas között vágyban és gyönyörben.

Itt vetül egymásra archaikus, görögség előtti misztikus tudás – és rezignáltan mai felismerés: paradox módon megidézve azt a késő ókori hiedelmet, mely a szeretetet a vallás rangjára emelte. Ez szűrődik át a geometrikus, stilizált előadáson virtuóz tagolásával, finom arányaival, pontos ívével – és benne megidézett nyers vágyaival, szörnytetteivel, feltárva azt az érzéki hajléktalanságot, mely mintha változtathatatlan sorsként mutatkozna meg. Míg a történet és a konklúziók pátoszát finom, distanciát teremtő humor ellenpontozza: gesztusban, szóban, helyzetben – akár még egy ügyetlenül felhúzott fehér zokniban, amely kivillan a fiatalabb fiú sötét nadrágja és hasonló tónusú kétségei alól, vagy a megvakított követ labdaként beugrándozó két szemében, amelyek szörnyű játékként a színen maradnak.

Legnyilvánvalóbban azonban mégiscsak a zene fogalmazza meg mindezt: a *Strangers in the Night* édesbús melódiájával, amely keretezi az előadást – hiszen vérfertőzés, szemkitolás, gyilkosság és hitszegés sűrű szövetén csakis így szivároghat át az enyhület. Ez a polgári, öltönyös, kiskosztümös.

Az előcsarnokba is ez kísér ki azután. Az *idegenek az éjszakában.* Hogy a mitikus tudás és a hormonokba írt sorsképletek ezen a fülbemászó dallamon keresztül sugallják azt, kik vagyunk. Egymásnak, önmagunknak – tévelygéseinkben és találkozásainkban. Az érzékek éjszakájában: idegenek.

Ezt tudja a zene. Ezt tudta az orgonakészítő, hormonkutató és lótenyésztő. És ezt tudja Zsótér. A rendező. A nagy.

HANS HENNY JAHNN: MEDEA
(Radnóti Színház)

FORDÍTOTTA, DRAMATURG: Ungár Júlia. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ASSZISZTENS:** Balák Margit. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Csányi Sándor, Csomós Mari, Martin Márta, Moldvai Kiss Andrea, Kocsó Gábor, Molnár Erika, Schneider Zoltán, Hámori Gabriella.

Bodó A. Ottó

Gyilkosok szerelme

■ TAMÁSI ÁRON: A CSODA ■

A Székelyföldön Tamásit rendezni hálás vagy veszélyes feladat. Hálás, ha valaki a darabjainak pusztán székely aspektusát kívánja színre állítani: a tradicionalista székely világban Tamási hiedelemvilága, szokásrendszere, szereplői és azok gondolkodásmódja máig élő valóságként vannak jelen, s töretlen az agyafúrtsága által magasabb rendűvé váló székely mítosza. Tamási univerzalitása helyett itt Tamási regionalizmusa él, szürrealizmusa helyett székelysége a meghatározó. Darabjait rendezni viszont veszélyes, ha az előadás épp e tradicionalista mítoszt bontja le, s a mindenki által ismert rítusokat a teatralitás nyelvén fogalmazza újra.

*A csodá*val (a *Vitéz lélek* és az *Ősvigasztalás* után) Bocsárdi László immár harmadik Tamási-rendezésénél tart a szerzőről elnevezett sepsiszentgyörgyi színházban. Ezekben az előadásokban a rendező nem a XX. század első felének székely világát próbálja naturalista módon megmutatni, nem a szinte a népszínműig eltolt Tamási-kánont követi, hanem a drámák mélyén fellelhető archetipikus helyzeteket, erővonalakat transzponálja hangsúlyozottan színházi szituációkká. Nem illusztrál, hanem autochton világot épít, s ekképp az előadás már nem a valamikori, hanem napjaink valóságának lesz a metaforája.

Bocsárdi e harmadik Tamási-rendezésében megy el legtovább, ebben kristályosodik ki az előbbiekben még csak keresett megközelítésmód. Itt már felvállaltan saját olvasatának színreviteléről van szó, így az *Énekes madárt A csoda* címmel (és erőteljesen megvágott szöveggel) játszatja, s a címcserével is jelzi: számára nem az allegória, hanem az ebben a világban rejlő fantasztikum a fontosabb. Az alcím – *„Játék Tamásival két részben az* Énekes madár *című színmű alapján”* – ugyanakkor kettős megközelítésre enged következtetni: e megfogalmazásban Tamási egyaránt lehet játszótárs és a játék eszköze.

Bocsárdi előadásának aktív szereplője Tamási Áron. A kezdőképben kifeszített, népi motívumokkal díszített függöny felirata szerint e játékot „álmoggya Tamási Áron”, s e felirat előtt történik a szerzőszereplő első megjelenése. (Ehhez az alakításhoz a rendezőnek még Nemes Levente több évtizedes, már-már ikonikus szakállát is sikerült levágatnia.) E kezdőkép előrevetíti az előadás teátrális jellegét, azt a megközelítésmódot, mely a színháziság felvállalásával és nem az élet utánzásával építkezik. Az álom és a színházi előadás egybemosódik, a műalkotás felvállaltan eltávolodik a mindennapok realitásának törvényszerűségeitől, s egy másik dimenzióban jelöli ki önnön helyét. Az elkülönülés

Pálffy Tibor (Bakk Lukács), D. Albu Annamária (Eszter) és Váta Loránd (Préda Máté)

azonban nem teljes és végleges: a fekete ruhás Ismeretlen nő színre lépése előtt Tamási órájára pillantva a mindenkori valós időt mondja be, s így a nézőt is a színpadi világ részesévé avatja – avagy ezt a világot emeli be a nézőébe. A kettő éppolyan paradoxálisan szervesül egymásba, mint az álom és a realitás, s e szervesülésben egybemosódhat fantasztikum és valóság.

A szerző-álmodó figurájának sajátos helye és szerepe van az előadásban. Ő az, aki afféle játékmesterként elindítja a játékot, majd rezonőrként követi az események alakulását. A szinte mindvégig idegen akcentussal beszélő, ám egyszer töretlen magyarsággal megszólaló Ismeretlen nő (az eredeti változatban B. Angi Gabriella alakította, később a szerepet Ferenczy Gyöngyvér vette át – követve elődje gesztusait, mozgását, hanglejtését) szintén Bocsárdi és dramaturgjai, Sebestyén Rita Júlia és Czegő Csongor invenciója: mintegy a Tamási-figura ellenpárja. Színre lépésekor valami megváltozik: ettől a pillanattól kezdve elszabadulnak a negatív erők, ezután kerül sor Kömény Móka meggyilkolásának kísérleteire. A kialakulóban levő románc rémálommá változik, a színpadi mese alakulását a negatív szereplők kezdik irányítani. A konvenciókra épülő világ rendje megbomlik, a látszatszerelmek figurái immár nem csupán a madártojások összetörésére, hanem a tisztaságot még magukban hordozó fiatalok elválasztására, a fiú megölésére, illetve Magdó megszerzésére törekednek. Móka elveszejtésében mind a négyen, az öreg legények és a vénlányok egyetértenek, míg Magdóval szemben a négyes széthull, mindenki individuális érdekei szerint cselekszik: Lukács és Máté magának akarja a lányt, nővérei pedig eliminálni kívánják a vetélytársat, miközben egyként vágynak a fiatal szeretőre. Ezalatt Tamási észrevétlen szereplőjévé válik önnön álmának: előbb Magdónak segít eltolni (illetve megfordítani) a falat, majd a lámpába kapaszkodó Mókát kötéllel fölemeli, így potenciális gyilkosai számára elérhetetlenné teszi, de aztán fáradtan leereszti. Ekkor Magdó megszólítja a szerzőt („Áron bácsi"), segítségéért folyamodva. Szereplőként azonban az író tehetetlen az általa beindított játék kegyetlenné vált mechanizmusával szemben: immár a fekete nő képviselte erők uralják a színt.

Az előadás ekképp két részre tagolódik: az első a szerelem, a második pedig a halál jegyében zajlik. Kezdetben a vénecske párok konvencionalitásba süppedt szerelmének, illetve az ebből történő továbblépési kísérletének (ekkor szánják rá magukat a férfiak, hogy végre megkérjék az erre régóta áhítozó lányok kezét), valamint a fiatalok éteri szerelemmel való ismerkedésének vagyunk tanúi. A kétféle szerelem megmutatásában egyszerre szembesülünk az értékek felfedezésével és a bennük való gyönyörködéssel, valamint ezek elvesztésével és a hiány miatt érzett keserűséggel. Ekkor úgy tűnik, mintha a világban rend volna, mintha minden a maga törvényei szerint folyna, s a ki-kipattanó konfliktusok inkább csak aprócska afférok volnának. Ez a rend azonban megtörik, a történet evolúciója bicsaklik egyet, s az eddig csak jelzett indulatok elszabadulnak. Bocsárdinál (akárcsak Tamásinál) a két pólus – újabb dualitás formájában – együtt jelenik meg: a Móka és Magdó által átélt éteri szerelem és annak makulátlansága szüli azok irigységét, akik ezt az élményt nem ismerik (talán soha nem is volt részük benne). Magdó felnőtté válása ez: nővé lesz, mert szeret, s ha már nőként nézhető, hát Lukács és Máté úgy érzi, kívánható is. Ettől fogva lassan beindul a Móka elpusztítására irányuló gépezet, s a színen eluralkodnak a gyilkos indulatok.

Koncz Zsuzsa felvételei

Pálffy Tibor és Benő Kinga (Magdó)

Bocsárdi olvasatában a csoda nem a fizikai valóságban történik meg, és nem a természet törvényeinek ellentmondó jelenségekben nyilvánul meg. Az előadás vége sem egyértelműen a fantasztikum győzelme: a fehér lepellel leborított szerelmespárt elnyeli az ágy, ám ez a kép nem feltétlenül a megmenekülésről szól – jelentheti kettejük halálát is; de mindenképpen a beteljesüléssel együtt járó magukramaradottságot jelzi. A csoda így a szereplők bensőjébe költözik: a szerelem, az egymásra találás csodája ez. Nem az emberfeletti, hanem az emberből fakadó erők mozgatják a színpadi világot, melynek középpontjába így nem a fantasztikum, hanem az ember kerül.

A játéktér (tervező: Bartha József) a szinte teljesen üres stúdiótér (a sepsiszentgyörgyi színház nagyszínpadán ülnek a nézők is), hátsó részén egy kétoldalt lépcsőfeljáróval ellátott hídszerű emelvény áll. Ebből az emelvényből bomlanak ki a helyszínt jelző minimális díszletelemek: az első felvonásban két fiók, valamint pár szék jelzi a belső teret. A második felvonásra az emelvényt száznyolcvan fokkal elfordítják – ez a fal eltolásának jelenete, mely az igaz szerelem erejét példázza –, s az elé épített vázon feszülő anyagra varrt virágok jelzik a kertet (ez a mozzanat képileg utal a *Vitéz lélek* egyik jelenetére, ahol ugyanilyen mező szerepelt, ám ott nem gömbszeletre, hanem ferde síkra feszítve). Ezt a virágos kertet tépik szét az Ismeretlen nő színre léptekor előbújó maszkosok – mintha e világ szüzességét szaggatnák –, s válik láthatóvá az emelvénybe épített óriás akvárium, a kút. (Alighanem az előadás legerősebb képe az, amikor Mókát kútba dobják, s ő ebben úszkálva próbál felszínre törni, ám hiába: a fedőt rácsukták.) Végül a harmadik felvonásban a megha-

tározó elem az emelvényből kibomló ágy lesz: a fiú betegágya, majd a szerelmesek végső menedéke. Az első tér tehát a viszonylagos védettségé, a második a belógó lámpával (mely a darabbeli fa helyett emelkedik fel az üldözői elől menekülő, belékapaszkodó Mókával) és a kúttal a veszélyeztetettségé, míg a harmadik a hatalmas ággyal – mely egyaránt lehet beteg- vagy nászágy, netán ravatal – a halál és a túlélés tere.

A produkció teatralitását erősíti a darabbeli varjak helyett megjelenő maszkos kórus (álarcaik groteszkek és erőteljesen redukáltak, csupán a szem-orr-száj helye van rajtuk jelezve), mely visszatérő motívumként szövi át a jeleneteket. A kezdőképben fehér maszkos férfiak töredezett népi motívumokból felépített zenére táncolnak: a stilizált legényes a patriarchális világ első megjelenése. Közülük válik ki maszkját levéve Bakk Lukács és Préda Máté, az a két szereplő, aki ezt az öntörvényű férfiindulatot beviszi a színpadon kibomló világba. Ugyancsak fehér álarccal kísérik e figurák Magdó színre lépését, ezúttal a lány tükörképeiként fehér pendelyt viselve. Az előadás második részében a kar maszkot cserél, s az Ismeretlen nő színre lépésétől (amelyet ugyancsak e figurák készítenek elő, s ezúttal jelmezük a nőét imitálja) a finálléig immár feketét viselnek. A halál princípiuma általuk is rányomja bélyegét e világra: Móka betegágyánál (halálos ágyánál) fekete ruhás öregasszonyokként jelennek meg. A finálébeli visszatérésük első megjelenésük ellenpontja, ismét férfiak, akik rituális tánc jellegű, szaggatott mozgásokat végeznek, ám arcukon a kezdeti fehér helyett a fekete álarc jelzi a változást.

A párok közül az idősebbek erőteljesebben vannak egyénítve, ők azok, akik határozottabb karaktert formálnak. Pálffy Tibor Bakk Lukácsa indulatos, a benne fortyogó energiákat egy-egy gesztusban szabadjára engedő (ilyen sapkájának ismételt földhöz vágása), önmagát látszólag mindegyre visszafogó, ám az elfojtottságban is agresszív „székely macsó", míg Váta Loránd Préda Mátéja buta, gyakran hedonizmusa által vezérelt alak. Előbbi rafináltabb, manipulatívabb: vörös rózsával udvarol, erejét fitogtató tornamutatványokat végez, utóbbi naivabb és mohóbb: Magdónak egész vödör virágot hoz, rászórja, majd azonnal gatyára vetkőzve reméli a sikert. A két férfi figurája néha az enyhe karikírozás által kissé bohócos – ilyen jellegű például a lánykérőbe becsiccsentve érkező Máté epizódja. Párjaik közül D. Albu Annamária Esztere az élettelibb, bujább, Péter Hilda Reginája pedig a sunyibb, aszottabb vénlány, így a párok jelleme keresztezi egymást: kinek-kinek a rokon lélek helyett az ellentettje jut. A fiatal pár sokkal leegyszerűsítettebb, Móka (Nagy Alfréd) és Magdó (Benő Kinga) a mindenkori ártatlan, tapasztalatlan ifjak prototípusa. (Emellett azért Mókánál is megjelenik a férfiúi önérzet: amikor Magdó elmondja neki, hogy meg akarják ölni, ő dacosan szembeszáll sorsával, s menekülés helyett a kihívó szembeszegülést választja, megtéve az első lépést a fiatalkori tisztaság elvesztésének útján.) Mintha a tiszta szerelem által vezérelt, mesebeli redukált típusok volnának szembeállítva az enyhén karikírozott, indulatok és érzékek hajtotta hús-vér figurákkal.

Az előadás ritmusa érezhetően esik Köményné, Móka anyja színre lépésekor. A fiát más nőnek átengedni nem akaró, Magdót elfogadni nem tudó (beszédes, amint a lánytól kapott virágokat egyszerűen a széken hagyja) anya szerepében B. Piroska Klára a többiek intenzív, energikus játékmódjával szemben hagyományosabb, kitartásokkal teli stílust követ, mely a Tamási szerepében megjelenő Nemes Leventéével rokonítható. Ha az utóbbi színész stílusának mássága (melyben a rendezői szándék már a szereposztáskor megmutatkozott, hisz ez a színész mindenkori játékmódja) a figura kívülállásával magyarázható, az előbbi alakítás ritmustörése esetlegesnek, így zavarónak tűnik (ezt a problémát nem oldja meg a rendező sem).

A finálében Bocsárdi idézőjelbe teszi előadását: az emelvényen megjelenik az Ismeretlen nő, kezében I love Transsylvania felirat, a színre bejön az ágyban eltűnt ifjú pár, ám ezúttal feltűnő turistaöltözetben, a hazatérő idegenbe szakadtak távolságtartó viselkedésével. A színpadon egy pincér (aki az eredeti változatban a sepsiszentgyörgyi színház civil büfése volt – ekképp ismét egybemosódik a színpad valósága a nézőével) pezsgőt osztogat a szereplőknek (s ezzel mégis elkülönül a játszók/résztvevők és a nézők világa). Mindez csupán turisztikai látványosság, ugyanakkor ünnep is. A giccs világa ide is betör – Bocsárdi a közelről való, egészen a boncolásig menő megmutatás után ismét eltávolít. A néző szembesül önnön helyével s helyzetével. Az összezáruló függönyön az előadás kezdetekor megismert népi motívumok láthatók, s a középen virító „vége" felirat nemcsak az előadás, hanem egy – hazug? önbecsapó? – álom végét is jelzi.

TAMÁSI ÁRON: A CSODA (ÉNEKES MADÁR)
(Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)

DRAMATURG: Sebestyén Rita Júlia m. v. és Czegő Csongor. **DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Bartha József m. v. **ZENE:** Könczei Árpád–Dresch Mihály. **KOREOGRÁFIA:** Könczei Árpád m. v. **RENDEZTE:** Bocsárdi László. **SZEREPLŐK:** Nemes Levente, D. Albu Annamária, Péter Hilda, Benő Kinga, Pálffy Tibor, Váta Loránd, Nagy Alfréd, B. Piroska Klára, B. Angi Gabriella/Ferenczy Gyöngyvér, Debreczi Kálmán, Diószegi Attila, Fazakas Misi, Márton Lóránt, Mátray László, Nagy József.

A Nemzeti Színház Bánk bán-*előadása voltaképp hasonlít a Nemzeti Színház épületére. Mindkettőben van bőven mindenből. Álmélkodhatunk a különböző korok, stílusok, formák, műfajok tobzódása láttán. (Hadd emeljem ki a ház belsejének két, számomra emlékezetes részletét. Az egyik a nézőtér oldalfalán magasodó áloszlop áloszlopfője alatti keskeny sáv, ahol kicsi kék négyzetek váltakoznak kicsi zöld négyzetekkel, felidézve a hetvenes évek víkendház-berendezéseinek színvilágát. A másik pedig az első szint szőnyegpadlója, amely – édesanyám szíves közlése szerint – a falusi öregasszonyok barhent házi ruhájának mintázatát utánozza.) Ami a* Bánk bán-*produkció eklektikáját illeti, az végül is egységes stílussá áll össze, és koherens képi világgá alakul, s ez már önmagában sem mindennapos teljesítmény. (Mármint hogy Vidnyánszky Attilának sikerült rendet teremtenie a potpourriban, amelyet odaszervezett a színpadra.) Az előadásnak formája, bősége, gazdagsága van, és hangulatot hagy maga után (borongóst, visszafájót), amiért nem lehet elég hálás a Nemzeti Színház sokat próbált nézője, még ha a produkció egyébként kérdéses is, a játék pedig nem mindig meggyőző.*

Voltaképp el lehet képzelni a *Bánk bán*t abban a leegyszerűsített, ugyanakkor sok mindent összestilizáló színpadi környezetben, melyet Alekszandr Belozub tervezett a darab köré. Négyzet alakú világos vászonszőnyeg jelöli ki a színpadon a játékteret. Vagy talán inkább küzdőteret, mint számos sportágban. Az lép rá, aki szerepel a jelenetben, de a kívül készülődő játékosokat is látjuk, amint nézelődnek vagy „melegítenek". Szent terület ez a küzdőtér, mint a szumóban a dohjó – bár az kicsit bonyolultabb hely, mert annak közepén hatféle dolog van elásva: pörkölt dió, mosott rizs, gesztenye, tengeri moszat, tintahal és só –, de rikisire (szumóbirkózóra) emlékeztet a Bánk bánt játszó László Zsolt is, egyrészt guggolós, féltérdes testtartása miatt, amelyben olykor figyeli az eseményeket, másrészt mert szemmel láthatólag óriási belső energiákat mozgósítva, erős szellemi koncentrációval van jelen a szerepében. Mintha egy fortyogó vulkánt kellene féken tartania.

Ha lábmagasságtól felfelé indul a tekintetünk a színpadon, a sport-allúziót elhagyva magyaros motívumba botlunk. Hátul, egy bejárati nyílásban mézeskalács huszár formájú lovas őrök afféle függönyként ringanak. Fölöttük egyszerű, fehér, jelzésszerű építmény, torony, kapuk. Akad még a színpad mélyén egy hatalmas, magasba törő létra, melyet sokáig nézegettem, hogy vajon mire kell, aztán elkerülte a figyelmemet, mi lett vele. Hátul három nő mitológiai utalásként fon, sző, még tilol is, míg lejátszódik a dráma. (Az egyikük, az asszonyosabb formájú, Vidnyánszky legki-

STUBER ANDREA

Sző, fon, nem takács

■ KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN ■

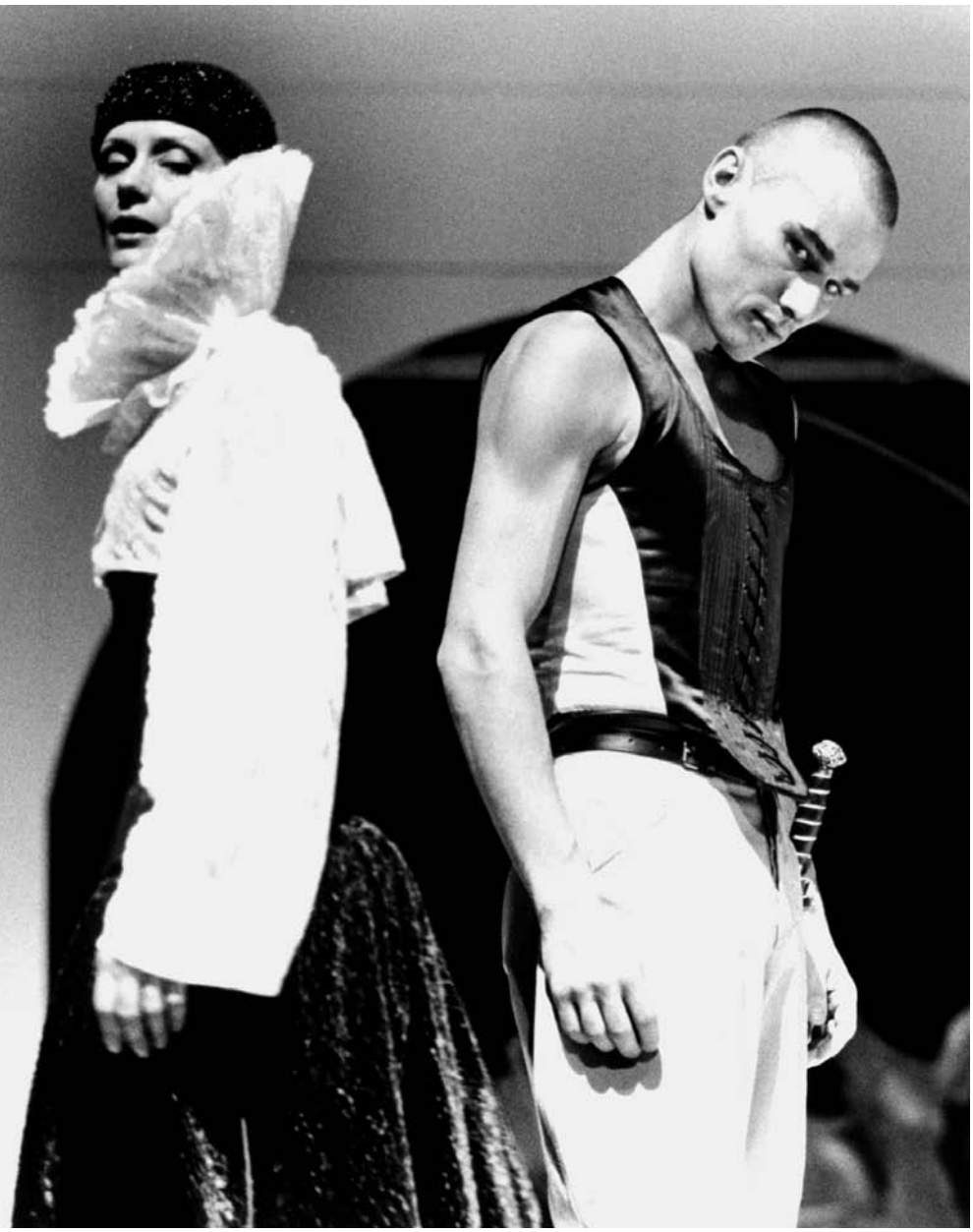
válóbb beregszászi színésznője, Szűcs Nelli.) E három szótlan párka nyitja és zárja az előadást, pantomimmal, tánccal, néma előszóval és zaklatott epilógussal. Elsősorban ők – valamint Vajda Gergely szuggesztív zenéje és hanghatásai – kölcsönöznek valami balladisztikus szépséget és baljós végzetszerűséget a történetnek. Mert Vidnyánszky Attila sorstragédiának láttatja Bánk históriáját, ámbár ennek illúziójából levon avval, hogy a szereplőket színen tartja színészi mivoltukban, fellépésre várva, s e szertartásossággal a mű lendületét is megakasztja némiképp. (Meg hát össze is zavarja talán az előtanulatlan nézőt, aki esetleg nem érti, hogy a szereplők miért nem tudnak arról, ami a szemük előtt játszódott le.)

A Belozub tervezte jelmezek ugyancsak sokféleségükben feltűnőek. Bánk szovjet katonatisztre is hasonlít a hosszú kabátjában, Kubik Anna korrekten megformált Gertrudisa meg kicsit úgy fest, mint egy páva lovaglóruhában, s a pávavonalat erősíti annak az oltárszerű, hordozható üvegablaknak a mintázata is, melyen megöletése előtt a királyné dekoratív látványelemként tartózkodik. A békétlenek gyászhuszárnak öltöztek, zsinóros fekete mentét húzva, viszont Szarvas József Tiborcának viselete – zakó alatt színes pulcsi – határozottan emlékeztet egy falusi iskolaigazgatóéra, aki leragadt a hetvenes évek tarisznyahordási divatjánál. Belozub fantáziadús jelmezeinek egyébként van némi „Nemzeti-retrospektív" jellegük is, amennyiben Trill Zsolt izgága Ottója olyanféle fekete, szőrmegalléros kabátot hord, mint Alföldi Róbert Luciferje, Nagy-Kálózy Eszter Melindájának toalettje pedig felidézi a színésznő „szomorú bohóc"-jelmezét *A viharb*ól.

Még mindig nem tudván elszakadni Belozub leleményeitől, okvetlenül szóba kell hoznom Gertrudis és Endre fémből készült, kétszemélyes hinta-trónját. E sajátságos bútordarab alatt leli szörnyű végét Gertrudis, mivelhogy Bánk könyörtelenül halálra üli őt. A leszámolás egész egyszerűen komikumba fullad. Ugyanakkor a gyilkosság módja jótékonyan időt ad; *ha-hogy* a meráni asszony hosszan vergődik a

László Zsolt (Bánk) és Trill Zsolt (Ottó)

királyi szék alatt, legalább elmondhatja agyonszúrása utáni szövegeit. (Katona végül is ránk hagyta azt a nyugtalanító kérdést, hogy Bánk tulajdonképpen a haza üdvéért ölt-e, vagy privátim – pro domo – járt el.)



Schiller Kata felvételei

Nagy-Kálózy Eszter (Melinda) és Trill Zsolt

Méltatlanul későn kerül szóba Horváth Csaba koreográfiája, mely tánc és tömegmozgatás formájában többnyire illusztrálja a történéseket. Leszámítva azt a rádöbbentő hatású betétet, mely a Gertrudis halála utáni megtorlást ábrázolja, megfejelve egy igazi, Vidnyánszky-féle bombasztikus dupla effekttel: a fehér vászonszőnyeg elvörösödésével, plusz a magasból lezuhanó, vérrel teli dézsával.

Az összhatás végül is az, hogy a zene, a mozgás és a tárgyi környezet extremitása nem váltja ki a színészi játékot, ellenben elnyomja. (Itt jegyzem meg: értetlenül állok az előtt, hogy ezúttal értettem olyan színészeket, akiket korábban nem. Eddig a Nemzeti nagyszínpadi előadásain mindig erőlködnöm kellett. Mintha idegen nyelven beszéltek volna a szereplők, olyan nyelven, amelyet ismerek, de azért koncentrálnom kell, hogy mindent megértsek. Most meg csak úgy, észrevétlenül eljutottak rendeltetési helyükre a szavak. Vagy jobban beszéltek a színészek a szokásosnál, vagy pedig az a helyzet, hogy a terem akusztikája a díszpáholyra koncentrál, ahol véletlenül ültem.)

Két megnyíló és kiteljesedő jelenetet hoztam magammal az előadásról. Az egyik a békétleneké, a dráma második szakasza. Ezt a szcénát gyakran láttam teljesen komolytalannak, boroskupát szorongató, ragasztott bajuszú, serdületlen stúdiósokkal és pirosló orrú, kivénhedt hőzöngőkkel. (És láttam egyszer egy zseniális ötlet köré szervezve. Verebes István kassai rendezésében a Petur házába érkező ballonkabátos Bánk egy üveg bort hozott magával, selyempapírba csomagolva, ahogy illik, ha az ember vendégségbe megy. S miközben a lázadók szavakban az ország sorsának megfordításán buzgólkodtak, hosszan próbálkoztak, de képtelenek voltak kinyitni azt az üveg bort.)

Vidnyánszky Attila sápadt gyászhuszár magyari urai félnek a gyűlésen. Tartanak a nagyapósan intonáló Blaskó Péter Peturjának hevétől is, Bánk haragjától is. A darab és az előadás e nagyszabású, szép ívű jelenetében László Zsolt tökéletesen meggyőz bennünket arról, hogy Bánk bán józan, megfontolt, karizmatikus erejű államférfi. Láthatjuk és elhihetjük: szavaival lefegyverezte az összeesküvőket. „Bármint dörömbözött szerelme-féltő nagy szíve." (Ez a nyelvezet innen nézve egyszerűen elragadó. De annak idején a kortárs literátorok kifejezetten alpárinak tartották Katona szövegét. Nincs benne nyelvújítási lelemény – az egy érzemény kivételével –, idegen szó csak elvétve, nem mindig akceptálja az ikes igéket – szánakoz, hazud stb. –, és még a helyesírása sem felelt meg a korabeli szabályoknak.)

A másik emlékezetes, már-már megrázó jelenetében Bánk magánemberi, férji minőségében mutatkozik előttünk. Abban a kettősben, melyben Melindával fizikailag is szinte tépik, húzzák-nyúzzák egymást. Egy nagy, zilált férfi és egy kicsi, összeomlott nő, akit majdhogynem tárgyként kezel mindenki az előadásban.

A végén, amikor már meggyászolta asszonyát II. Endre is – Sinkó László személyében, aki a szép fehér hajához szép fehér jegesmedvebundát kapott –, a párkák kiállítják a három, felében-harmadában elkészült szőnyeget. A középsőn mintha a magyar korona körvonalazódna. A nők vad forgásba-táncba kezdenek, s az elvarratlan szálakat végképp összekuszálják.

Hát ezt a félkész sokféleséget szőtték ide nekünk magyarok, spanyolok, németek, zsidók, lengyelek, ukránok szálaiból, mindenkiéből, aki a darabban és környékén bódorog. Ha minden jól megy, végül is egy közös Európa lesz az egészből. Vidnyánszky már bent van.

KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN
(Nemzeti Színház)

KOREOGRÁFUS: Horváth Csaba. **ZENE:** Vajda Gergely. **DRAMATURG:** Szász Zsolt. **DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Alekszandr Belozub. **RENDEZŐ:** Vidnyánszky Attila.

SZEREPLŐK: Sinkó László, Trill Zsolt, László Zsolt, Nagy-Kálózy Eszter, Varga József, Tóth László, Blaskó Péter, Kacsur András, Kátya Alikina, Ivoskovics Viktor, Kaszás Attila, Szarvas József, Kristán Attila, Szabó Imre, Rácz József, Soter István, Szűcs Nelli, Vass Magdolna, Kacsur Andrea, Orosz Ibolya, Béres Ildikó.

Urbán Balázs

Üdvözítő keresztút

■ TADEUSZ SŁOBODZIANEK: ILJA PRÓFÉTA ■

Az elmúlt színházi évad kiemelkedő előadása volt a sepsiszentgyörgyi színház Bocsárdi László rendezte Ilja prófétája. *A kitűnő szöveget komplex, mégis céltudatos, koncepciózus megvalósításban láthattuk, s a produkció kiválóan mutatta az imponálóan érő, fejlődő sepsiszentgyörgyi színészcsapat erejét is. Anélkül, hogy szükségét érezném kényszerű párhuzamok felállításának, a Bárka Színház mostani (a hírek szerint egyébként sok hányattatás, balszerencse s egy kényszerű darabcsere után létrejött) bemutatója is mintha a darab közösségformáló erejét mutatná.*

Ami nyilvánvalóan nem független a rendező személyétől sem. Czajlik József Bárkához szerződése, úgy tűnik, nyugalmat és szakmai biztonságot jelenthet a színház tagcserék és rendezőhiány fémjelezte utóbbi másfél évada után. Ez nem pusztán (sőt, nem elsősorban) abban a rendezői szaktudásban tükröződik, mellyel a darabhoz nyúl, hanem abban a módszerben, mellyel a színészekkel dolgozik. A Bárka gyakran hullámzó szinten és eltérő színvonalon teljesítő színészei most egységes csapatként, együtt gondolkodó, előadást együtt formáló közösségként vannak jelen a játékban. Ami balszerencsének látszik, az persze lehet szerencse is: a társulatformáláshoz az *Ilja próféta* bizonyosan sokkal megfelelőbb, mint az eredetileg bemutatásra szánt Kiss Csaba-darab.

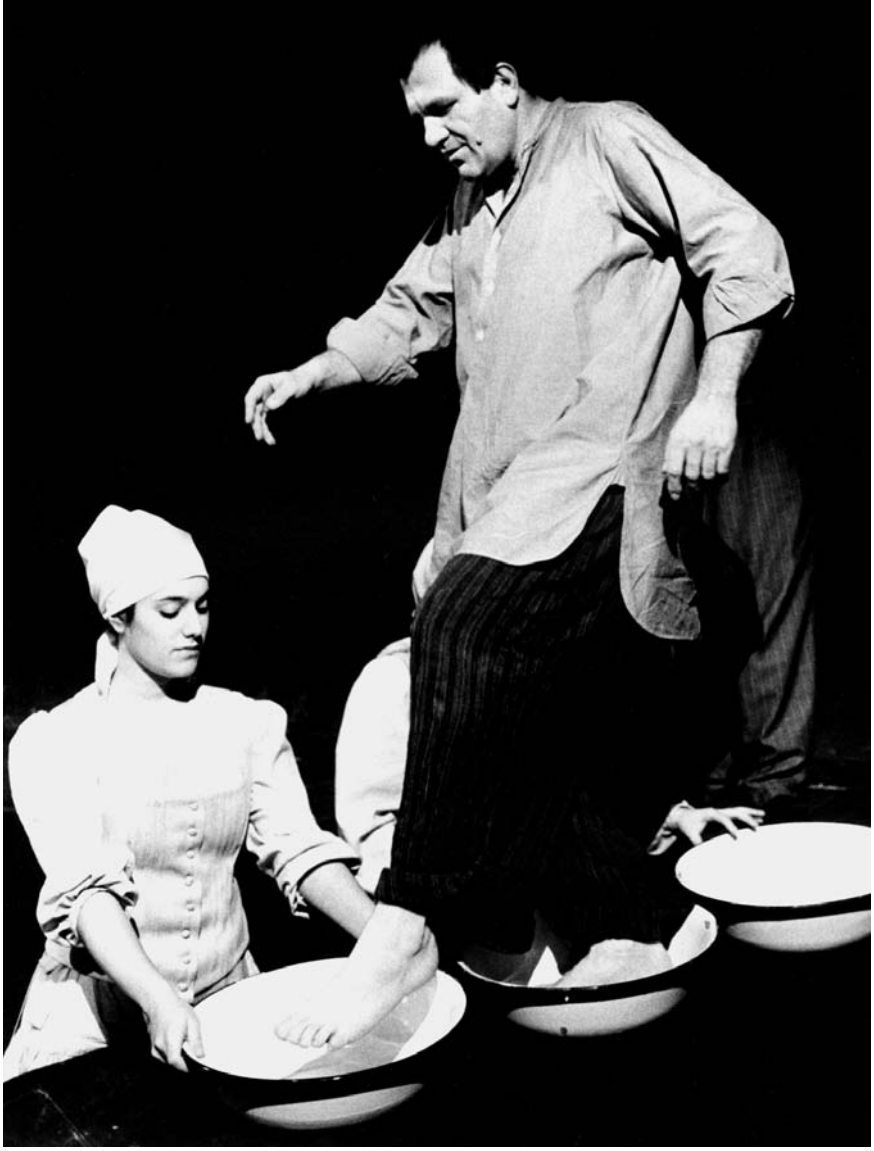
A *Hihetetlen történet* alcímmel játszott mű egyfajta mai profán passió: címszereplőjét, az embertársait inkább józan ésszel, mint csodákkal megváltani kívánó jámbor szélhámost a nép új Messiásnak nézi, s elhatározza, hogy segíti sorsa beteljesítésében. Megindul a falusiak menete, melynek végső célja Ilja keresztre feszítése. A keresztutat tehát a nép járja be, ők próbálják el a megfeszítés bájosan bumfordi passiójátékát, míg Ilja asszonyai (köztük a „bolondságából" kigyógyított Olga) körében tengeti nem túl örömtelen napjait. A játék azonban, ha nem is vérre, de tétre megy: Ilja végül lenyűgöző szélhámossággal megakadályozza a keresztre feszítést, ám az oda vezető stációk számos társadalmi, politikai, filozófiai kérdést felvetnek (nép és népvezér viszonyáról, kereszténységről és zsidóságról, a megváltás oly sokféleképpen értelmezhető jelentéséről). A szöveg felettébb vonzó sajátja, hogy voltaképpen a rendezőre bízza, mennyit akar e kérdésekből kibontani: a nyelvi leleményektől hemzsegő, szellemesen játékos, repetitív szerkezetű mű akár ezek nélkül is megáll a maga lábán.

Ezt voltaképpen Czajlik József rendezése is bizonyítja: a Bárka előadása nem a darab spirituális vagy társadalomkritikai aspektusaira helyezi a súlyt, inkább a történet egyszerű emberségét, szeretetteljes humánumát érzékíti meg. Az előadás nem él a kínálkozó ambivalens jelentéstartalmakkal, a rendezői szándék vélhetően inkább a homályosabb pontok egyértelműsítése, megvilágítása lehetett. (Ez alighanem a legjelentősebb különbség Bocsárdi rendezéséhez képest, melynek az ambivalencia fontos hatáseszköze volt. Legszembetűnőbb ez talán a címszerep értelmezésénél: ott Pálffy Tibor – noha folyamatosan

A falusiak: Horváth Illés, Lucskay Róbert, Takács Katalin, Kardos Róbert és Czukor Balázs

kikacsintott a próféta maszkja mögül – szuggesztíven játszotta el magát a prófétát is. Itt Gazsó György az első pillanattól kedves szélhámost játszik – finom humorral, meleg emberséggel.)

Az ismétlődések és kacskaringók ellenére is jól követhető történet bontakozik ki a színpadon, mely gyakran nevetésre késztet, néha csaknem megríkat, s melynek szereplői egytől egyig szerethetők. Gazsó György a világról sokat tudó, abban cinkos mosollyal közlekedő, az embereken és önmagán egyaránt segíteni kívánó Iljája éppúgy, mint Szabó Márta az emberi jóságtól meghatódó, megszelídülő, igazi asszonnyá váló Olgája vagy Egyed Attila józanságát minden zűrzavar közepette megőrző zsidó árusa. Még a megfeszítésre készülő parasztok is szerethetők: Lucskay Róbert nem a gesztenyét mindig magának kikaparó, mindig élre álló, rafináltan manipuláló népvezért hangsúlyozza az első paraszt alakjában; őt inkább csak gyorsabb észjárása és jobb alkalmazkodóképessége különbözteti meg a többiektől, a könnyen összezavarható, helyezkedni próbáló, de a kritikus szituációkból magát mindig kivágó másodiktól (Kardos Róbert), a tehetetlenségét gyakran agresszivitásba fojtó, mindig pórul járó harmadiktól (Czukor Balázs), a szemeit ábrándosan meresztgető, a körötte történtekből vélhetően keveset felfogó negyediktől (Horváth Illés) és a mindig késve érkező, magára józanságot erőltetni próbáló ötödiktől (Gados Béla). Az öt színész jól egyénített, körülírható, pontosan felépített karaktert hoz, ugyanakkor példás az együttes teljesítményük is: a tipizált karakterek összessége pontosan kiadja az ellentmondástól ellentmondásig evickélő, jól manipulálható tömeget. E tömegbe illeszkedik a többi figura is: a Takács Kati játszotta nagyszájú, dévaj, férfiakat bokorba rángató, a szó több értelmében is lehengerlő asszony éppúgy, mint a világgal már csak egyetlen szón keresztül érintkező, titokzatos tekintettel a távolba meredő Vak (Kőmíves Sándor), az őt kísérő, szemét néha óriásira kerekítő, talán már nem sokáig ártatlan lány (Nagy Ilona) és a fátyolos tekintetű, kétségek közt hányódó Piás (Herczeg Tamás). Az Ilját körülvevő nővérek szerepe kevésbé ad lehetőséget az egyénítésre: Varga Gabriella, Pálmai Anna és Moskovits Krisztina karként mutat női állhatatosságot és állhatatlanságot, gyermeki szeretetet és még gyermekibb irigységet, szenvedélyt és gyűlöletet. Valamennyi színészi alakításon érződik az elmélyült szerepépítés és a felszabadult játék kettőssége, senki semmilyen értelemben nem lóg ki a többiek közül (holott a társulat tagjai egyrészt stúdiósokkal, másrészt vendégművészekkel játszanak együtt), a vélhetően létező szakmai különbségek nem látszanak, s mindvégig



Koncz Zsuzsa felvételei

Pálmai Anna (Zofia) és Gazsó György (Ilja)

érződik az együttjátszás öröme és felelőssége – ami mostanában nem csak a Bárkában ritka erény.

A rendező és munkatársai kevésbé látványosan, de határozottan, koncepciózusan dolgoznak a háttérben: finom, de erőteljes ötletek (mint Ilja „többlavóros" lábmosdatása vagy a próbababának szánt madárijesztő kibelezése), a koncepcióhoz alkalmazkodó, precíz dramaturgia (Katarina Mikulíková és Peter Pavlac), a teret ügyesen osztva tágító, a természetet ironikus műviséggel színre varázsoló díszlet (Gadus Erika) és egyszerű, funkcionális, de nem eggyé mosódó, a karakterekhez pontosan illeszkedő jelmezek (Kovács Andrea) jellemzik a produkciót. Az ettől eltérő megoldások el is ütnek kicsit a játék egészétől. Ami persze nem feltétlenül negatívum: a leírások, szerzői utasítások váratlan, diákszínpadra asszociáltató felolvasása üdítően játékos ötlet. Ami kevésbé működik, az az előadást záró, a nézőket is színre (sőt, a szín fölé, ha úgy tetszik, a mennybe) csábító, együttevésre késztető rendezői gesztus, mely mintha a Bárka egy kevéssé szerencsés tradícióját idézné, s nem sokat ad hozzá a korábbiakhoz. (Abban pedig a magam részéről valószínűleg mindig is kételkedni fogok, hogy a játék- és nézőtér falainak leomlása által eredményezett katarzist egy hasonló gesztus kiválthatja.) Ami persze közel sem annyira fontos, hogy az összképet elronthassa. Nem tagadom, a sepsiszentgyörgyi előadás a maga sötétebb színeivel, ambivalensebb megközelítésével közelebb állt hozzám – ám Czajlik rendezése is érvényes interpretációja a szövegnek, az előadás pedig felettébb szeretetre méltó. S talán még önértékénél is fontosabbá teszi az a perspektivikus ígéret, amely a rendező és a társulat együttműködésében körvonalazódni látszik.

TADEUSZ SŁOBODZIANEK: ILJA PRÓFÉTA (Bárka)

DRAMATURG: Katarina Mikulíková m. v., Peter Pavlac m. v. **MUNKATÁRS:** Bérczes László. **DÍSZLET:** Gadus Erika m. v. **JELMEZ:** Kovács Andrea m. v. **ASSZISZTENS:** Veszprémi Judit. **RENDEZŐ:** Czajlik József.

SZEREPLŐK: Gazsó György, Szabó Márta, Pálmai Anna, Varga Gabriella, Moskovits Krisztina, Egyed Attila m. v., Lucskay Róbert, Kardos Róbert, Czukor Balázs e. h., Horváth Illés, Gados Béla, Takács Katalin m. v., Kőmíves Sándor m. v., Nagy Ilona, Herczeg Tamás.

Koltai Tamás

A szeretet ára

■ HAROLD PINTER: HOLDFÉNY ■

„Mi történik? Mi az, ami történik?" Ez a Pinter-darabok alapkérdése. A Holdfény*ben szó szerint el is hangzik. Éppolyan nehéz rá a felelet, mint akármelyik más Pinter-darabban. Mert ami történik, az rejtve van. Azt nem mondják el. Amit meg elmondanak, az nem biztos, hogy megtörtént. A Pinter-darab bizonyos értelemben enigma. Keresztrejtvény. Próbálkozhatunk függőleges és vízszintes megoldásokkal, jó esetben kitöltjük a teljes rácsot. A megfejtés lehetősége végtelen. „Soha nem történt semmi" – mondja a* Holdfény *egyik szereplője. „Sok minden történt" – mondja a másik. Dönteni nekünk kell, a megoldás rajtunk áll. A Pinter-darabokat mi írjuk.*

Harold Pinter nagy drámaíró. Szerintem ma – jó ideje – a legnagyobb. Szűkszavú, pontos, helyet hagy a képzeletnek. Nem irodalmi író. A színpad mestere, de nem *színpadmester,* nem hidraulikák és effektek mozgatója, mint a színház iparosai, hanem a szavakkal és elhallgatásokkal kijelölt belső színpadé, amelyet fellengzősen úgy nevezhetünk, hogy emberi kapcsolatok. A Pinter-darab végtelenül egyszerű, és rettenetesen bonyolult – mint a létezés mindennapjainak metafizikai banalitása.

A *Holdfény* a halálról szól. Az ötvenes éveiben járó Andy haldoklik; akár Sándor *A lázadó* című Füst Milán-darabban. (A *Holdfény* rokon *A lázadó*val; döbbenetes a köztük lévő hasonlóság. Ha egyszer valakinek eszébe jutna egymás után eljátszani a két egyfelvonásost, érdekes fölfedezésre jutna az önfelmetszés, a narcizmus és a transzcendencia ábrázolásának különféle módozatairól és Füst kevéssé méltányolt zsenijéről.) Andy haldoklásának semmiféle külső jele sincs. Szikár, tárgyilagos, éber, vulgáris mondatokat hallucinál élőkről és holtakról, múltról és jelenről, megtörtént és meg nem történt dolgokról. Környezetének szereplői a következők: a felesége, három gyereke (két fiú, egy lány), valamint egy baráti házaspár. Felesége, Bel vele van. Jake és Fred, a két fiú nincs a szülei mellett. Bridget, a lány sincs, ő egyetlen jelenet kivételével egyedül van. Maria és Ralph, a baráti házaspár jelenléte időben és térben virtuális, lehet valóságos, lehet képzelt.

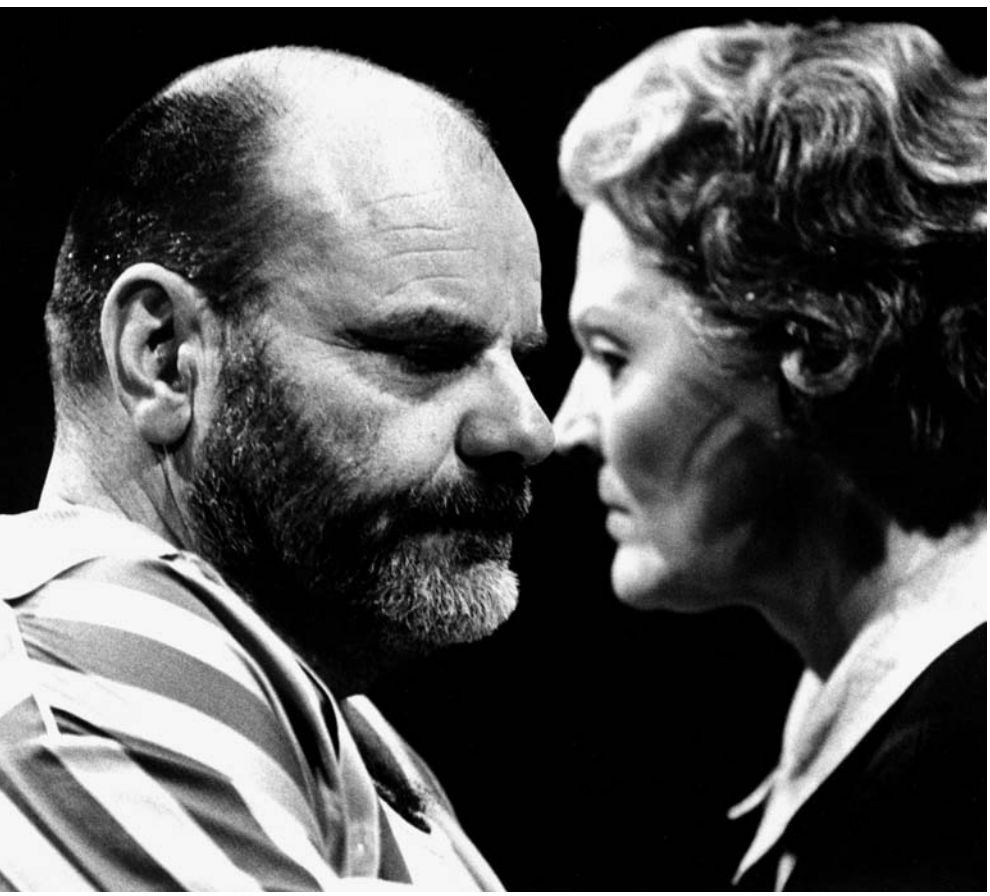
Mindez a darab olvasásakor nem derül ki *expressis verbis* – úgy is fogalmazhatnám, nem derül ki *egyértelműen* –, sem a szövegből, sem az instrukciókból. Pinter mindössze néhány konkrét eligazítással szolgál, a többire következtethetünk. A konkrétum a térre vonatkozik. „Három fő játszási terület" van: Andy hálószobája („jól berendezett"), Fred hálószobája („ütött-kopott") és „az a terület, ahol Bridget tűnik fel, melyen keresztül Andy jár éjjel, és ahol Jake, Fred és Bridget a jelenetüket játsszák". Az utóbbi, közös jelenetre vonatkozóan Pinter zárójelben megjegyzi a szereplők életkorát, eszerint Jake tizennyolc, Fred tizenhét, Bridget pedig tizennégy éves. A darab elején, a szereplők fölsorolásakor a következő életkorokat találjuk a nevek mellett. Jake: huszonnyolc, Fred: huszonhét, Bridget: tizenhat. Eszerint Bridget az említett *flashback* (visszapillantó) jelenet kivételével a darab során egy másik dimenzióban létezik; egy másik tér-idő vagy egy másik létdimenzióban. Az utóbbi a valószínűbb. Bridget halott. (Persze csak akkor, ha az egyedüli reális időnek a „most"-ot tekintjük; de hol van ez *előírva?*)

Sebők Klára (Maria), Balázs Zoltán (Fred) és Kardos Róbert (Jake)

A dramaturgiai szerkezet szerint az első térben zajlik a házaspár dialógusa, a másodikban a két fiúé, a harmadikban (a testvérek visszatekintő jelenetén kívül) Bridget több monológja és Andy rövid éjszakai „sétája", míg Maria és Ralph egy-egy alkalommal külön-külön szólalnak meg (a fiúk terében), majd együttes és közös beszélgetést folytatnak a szülőkkel (az ő terükben), de mindvégig bizonytalanságban hagynak e megszólalások ideje és konkrét szituáltsága (valóságos, illetve virtuális volta) felől. A dramaturgiai szerkezetre ráfeszíthető egy *lehetséges* történet. Eszerint a házaspár magányosan él, a lányuk meghalt, mielőtt nagykorú lett volna, a fiúkkal megszakadt a kapcsolatuk – még haldokló apjukról sem akarnak hallani –, viszonyuk e különleges krízispillanatban a verbális villongások, sértések, szemrehányások, féltékenységek, adok-kapok froclizások hol finomabb, hol durvább elegye. A háttérről – okokról, magyarázatokról, eseményekről – semmit sem lehet megtudni. Nincs cselekmény, nincs pszichológia, nincs történet. Andy és Bel párbajt vív egymással, mint Strindberg *Haláltánc*ában Edgar és Alice, azzal a különbséggel, hogy Andy rigolyás durvaságai nem naturális ájulások környezetében, hanem a metafizikai halálközelség állapotában jelennek meg, Bel beletörődő riposztjai pedig a tűrő áldozat védekezőreflexei. A két fiú mintha nem csinálna mást, mint pótcselekedne. Nevek, események, alkalmak számukra *esetleg* ismerős, dekódolhatatlan sorával folytatnak elterelő, maguk állította szabályok szerint működő, infantilis játékokat, melyek valamilyen módon az apa körül forognak; nem akarnak tudni róla, és nem tudnak szabadulni tőle. A baráti házaspár nyilván a fölidézett múlt tartozéka, részint mint hallucinogén elem: egyes esetekben ők azok, akik nem látszanak tudni (a szöveg szerint) az elmúlt tíz évben történtekről (a kislány iránt érdeklődnek, föltételezik, hogy már maga is anya), máskor Andy az ő családi státusuk valóságelemeit (például az unokáikat) sajátítja ki magának delíriumában (vagy józan kegyetlenségében?). Végül magukban állnak Bridget rövid monológjai a „semleges", holdfény bevilágította területen. A holdfény minden

bizonnyal az *odaát* képi metaforája; egyetlen alkalommal, amikor kimozdul a szobájából, Andy a holdfényszférában találkozik Bridgettel; ebben a néma jelenetben a halálra készülőt megérinti a transzcendencia.

Sok a föltételezés, a kiegészítésre szoruló momentum, hiányoznak a drámai *puzzle* mozaikdarabjai. Pinter saját élményét objektiválja, ahogy minden író teszi, ehhez szinte fölösleges tudni, hogy a *Holdfény*t súlyos betegsége idején írta, és a feleségének ajánlotta. Ha van is a darabban melodrámai – a család tragikus szétszóródása és a halál bizonyos szempontból föltétlenül az –, kezelése távolságtartó, szinte rideg. Csak a csontra csupaszított szerkezet áll, szikárak, kristálytiszták, tényfeltáróak a mondatok, kopognak a házaspár gonosz riposztjai, a fivérek nonszenszdialógusai a szerző közismert „natúrabszurdjait" idézik, Bridget kényes holdmonológja úgy költői, hogy közben sötét csillogású próza – Forgách András fordítása tévedhetetlenül pinteri. Az önreflexió fölszívódik a szövegben, s ha érezhető is a halálmeditáció megrendültsége, azt mintegy fölülírja a külső megfigyelő egzakt, kíméletlennek mondható éleslátása. Ez a szokatlan lírai objektiváció teszi Pinter impozáns életművében is különleges helyre a *Holdfény*t. Mert azzal az érzéssel próbál elszámolni benne – a szeretettel –, amelyhez eddig nem „mert" komolyan hozzányúlni (talán egy-két „késői" színmű és a *Hazatérés* kivételével). A darab vége felé a két fiú süketet tettet arra a telefonhívásra, melyben anyjuk bejelenti az apa súlyos betegségét. Egy előbbi jelenetben a kagylót sem vették föl, most téves kapcsolást játszanak, s az elzárkózó, idétlen játékba az anya is belemegy, mielőtt megszakítaná a beszélgetést. E kozmikus kapcsolattalanság ridegségét azonban föloldja egy korábbi beszélgetés, amelyben a két fiú megpróbál elszámolni egy olyan apa iránti viszonyával, aki „saját hányingerének vétlen szemlélője volt". Akit *majd* szeretni fognak; *majd* megfizetik a szeretet árát. Ez a „majd" az elmúlás. A szeretet ára a halál.



Kovács Lajos (Andy) és Csoma Judit (Bel)

Nem könnyű hozzáférkőzni egy olyan darab előadásához, amely a rendezői lehetőségeket részint nyitva hagyja (jóformán semmit sem ír elő), részint beszűkíti (parancsolóan kommunikálja az egyszerű megoldásokat). A *Holdfény* szövegcentrikus darab, kevés hagyományos teatralitást visel el, színháziassága verbális eredetű. Bérczes László a Bárkában folyosót jelöl ki játéktérként, amelyhez az egyik végén színpad csatlakozik, két oldalához pedig tribün – ezen a nézők ülnek. A színpadon egy lécekkel kiképzett oszlop üregében (mintha fa köré vont védőburok volna) láthatatlan csellista játszik, a folyosó két végén pedig átvilágítható üvegfal mögül, illetve vászonból hasított nyíláson jelenik meg a szituáción kívüli két szereplő, Maria és Ralph. A tér egyszerűnek látszik, mégis inkább túlkomponált. A tervező Merétey Tamás a fénnyel kettéosztott folyosóra helyezi el a két szobát, pontosabban a jelzéseit, egy ágyat és egy matracot; az előbbi Andyé, az utóbbi Fredé. A két kvázireális tér maga is elvont stilizáció; az ágy és a matrac egyaránt fehér színű, és inkább funkcionalitásában létezik, mint tárgyi mivoltában. Mellettük elkülönülten „valódi" Bel hintaszéke és a fiúk térfelén a nejlonszatyor vagy a műanyag ásványvizes palack. A zárt terek is nyitottak, így a harmadik, „transzcendens" tér lokalizálhatatlan. A Bridgetet játszó Kovács Vanda a színpadról, „a zene felől" indul el, gyertyával a kezében, lefelé egy lejtőn, mintha égi szférából érkezne, és körbejárva a teret, megérinti az Andyt alakító Kovács Lajos arcát. A gyertyás járkálásnak kissé holdkóros jellege van, lágyabb, szentimentálisabb a kelleténél. A későbbi éjszakai jelenetben Kovács Lajos elindul a lejtőn fölfelé, de megáll, itt mondja el azokat a vulgáris mondatokat, amelyek kontrasztot alkotnak a hellyel, ahol elhangzanak: a „holdfényszférával". A kép szemléletessé próbálja tenni a föntről, „odaátról" érkező lány és az „utolsó útra" készülő apa virtuális találkozását, de paradox módon túlmagyarázó és bizonytalanságot keltő egyszerre. Úgy tűnik, az egyszerűbb, világítással – fénykontraszttal – és koncentráltabb térrel jelzett megoldás teátrálisan és az értelmezés szempontjából is célravezetőbb lenne.

Kovács Vandát kissé *piroskásan* öltöztette a tervező Bozóki Mara – pántos cipő, copfok, kislánykaruha –, mintha mesterségesen akarná fiatalítani, amitől (meg a gyertyától) kissé negédes, pihegő a különben szépen mondott monológ. Kérdés, hogy szükség van-e a *realizmus felől nézve* látomásos megoldásra. Bridget megszólalásai kétségtelenül egy másik dimenziót nyitnak meg, de talán elég lenne egy fényeffekt ennek érzékeltetésére, és annak eldöntésére, hogy milyen időzónában járunk, és a szereplő milyen létállapotban leledzik. (Ha ezt el kell dönteni egyáltalán. Már mért volna Bridget „halott"? Ő éppúgy él, mint a többiek, legföljebb egy másik időkoordinátában.)

Kovács Lajos szétfeszíti a verbalizmus kereteit. Őt nehéz beszorítani a szövegmondásba. Kitör, kirobban belőle. Mint haldokló az előadás legéleterősebb szereplője. Tréfára veszi a halálát, miközben retteg tőle. Merő ellentétből áll, azt kellene hinnünk, hogy egy szürke közhivatalnok, de a szemünk láttára válik kibírhatatlan, szekánt pojácává, aki – még az is lehet – a végső pillanatban szántszándékkal idegeníti el magától föltehetően épp miatta nehéz életű feleségét. Csoma Judit ellentétes módon, befelé játszik, kötögetése (a hinta-

Koncz Zsuzsa felvételei

Kardos Róbert, Balázs Zoltán és Kovács Vanda (Bridget)

szék karfáján kopogó kötőtűkkel talán fölösleges naturalizmus) a hosszú távra berendezkedett tűrőképességet jelképezi. Jelenlétét lélektani rezdülések árnyalják, melyeket egy metaforikus gesztus zár le: az ágytakaróval leteríti az üres ágyon a „halottat". A fiúk dialógusai pergőek, szinte elsietettek, nyilván, hogy érzékeljük formalizált ürességüket. Balázs Zoltán (Fred) többnyire a matracához kötődik, fekszik, vagy tornászpozíciókat vesz föl; Kardos Róbert (Jake) élénk áltevékenységeket folytat körülötte, jár-kel, cipőjét le-föl húzza, kettévágva poharakat készít egy műanyag flakonból. Nincs időnk belső magatartásokra következtetni viselkedésükből, mire megérintenének bennünket, már túlnyargaltak rajtunk. Sebők Klára (Maria) és Gados Béla (Ralph) realisztikus betétszámként közlekednek mint emlékfoszlányok, színes napló- vagy levélrészletek, mozgókép-anzikszok. Érzelmes húrokon játszik a csellista Németh Noémi; Faragó Béla borongós dallamait időnként megvastagítja a szélesen hömpölygő, erősített zenekari rájátszás.

A *Holdfény* „megfejtései" belsőbbek, meditálóbbak, szikárabbak és kegyetlenebbek annál, mint ami érzékelhető belőlük a Bárka színpadán. Zártabb magatartások, szűkebb blendék, rétegesebb föltárások illenének hozzá. Kérdés, mennyire ellenkezik ez a hazai színházi és nézői kapacitás átlagával.

HAROLD PINTER: HOLDFÉNY
(Bárka)

FORDÍTOTTA: Forgách András. **DRAMATURG:** Deres Péter. **DÍSZLET:** Merétey Tamás m. v. **JELMEZ:** Bozóki Mara m. v. **ZENE:** Faragó Béla. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Szikszai Rémusz: **RENDEZTE:** Bérczes László.

SZEREPLŐK: Kovács Lajos, Csoma Judit, Kardos Róbert, Balázs Zoltán, Sebők Klára m. v., Gados Béla, Kovács Vanda.

CSÁKI JUDIT

A gesztus értéke

■ KERTÉSZ IMRE: SORSTALANSÁG ■

Csupa gesztus ez az este – és az vessen magára, aki a gesztust mint olyant, ezt a civilizációs áldást már képtelen kirángatni a pejoratív skatulyából... Noha abban a jelentésében, amelyben jelenleg használom, nagyon nem színházi jelenség.

A József Attila Színház Gaál Erzsébet Stúdiójában ülünk, és Darvas Iván fölolvasásában Kertész Imre *Sorstalanság* című regényének kivonatos változatát hallgatjuk, nyilván azért, mert az író a közelmúltban Nobel-díjat kapott. Az első magyar irodalmi Nobel-díjas előtt tiszteleg a színház ezzel a fölolvasással, mely – szerepeljen bár a repertoáron – mégiscsak alkalmi esemény, akár a Nobel-díj.

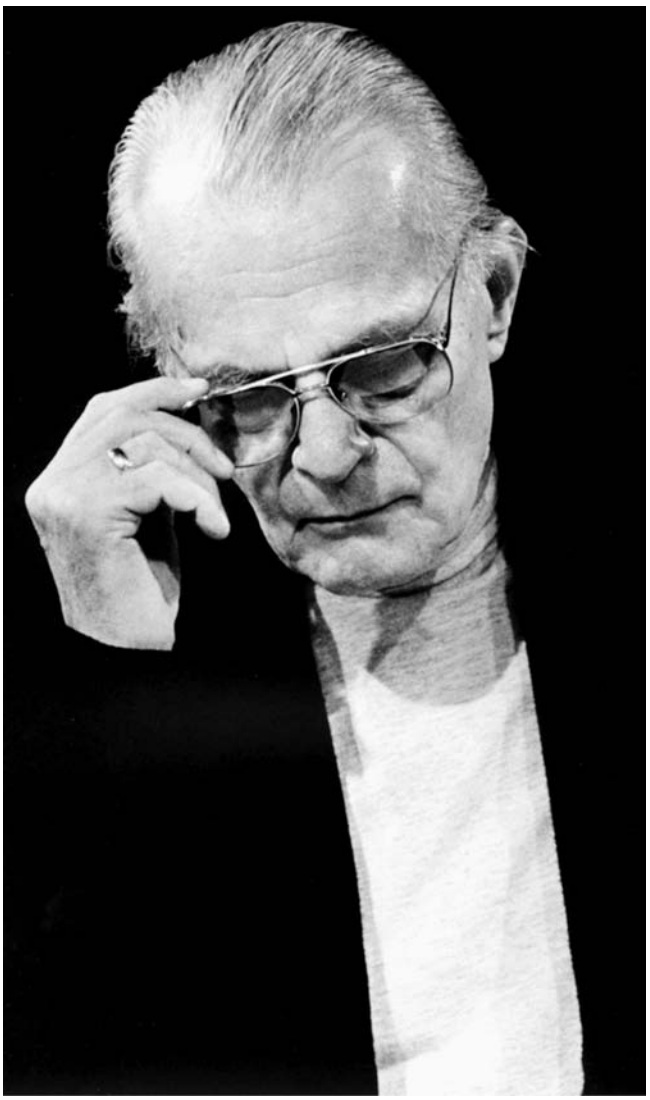
Nem dicsekvésképpen, inkább *for the record* – a rögzítés kedvéért – mondom el, hogy azon kevesek közé tartozom, akik már 1975-ben, az első megjelenés után rögvest olvasták a regényt; merthogy tagja, résztvevője voltam annak az egyetemi szemináriumnak, amely a Kritika nevet viselte, és amely tiszte szerint a frissen megjelent magyar regények közül vette tárgyait, melyekről mi – én is mint alsóbb évfolyamos újdondász – kritikákat próbáltunk írni. A szemináriumon hosszasan beszéltünk a könyvről, aztán ízekre szedtük a kritikát – s ez utóbbi, ha mégis maradt belőle valami használható, megjelent a Kritika című lapban. A lapot Pándi Pál főszerkesztette, és ő vezette ezt a szemináriumot is. Melynek anyaga volt többek között Konrád György *A látogató*ja, Esterházy Péter *Fancsikó és Pintá*ja – és Kertész Imre *Sorstalanság*a is. Emlékszem, a *Sorstalanság*ról beszélvén Pándi – aki szokása szerint óriási papírvágó késének óriási pengéjét hajlítgatta a homlokán – egyszer csak böködni kezdte a késsel a könyvet, és nagy sóhajtással leszögezte: „ebben, nos, ebben a könyvben van benne a XX. század." Csak úgy mondom...

A regényről rengeteg kritika, tanulmány, elemzés született az elmúlt majdnem harminc évben – kivált az elmúlt húszban, miután Spiró György az ÉS-ben „újrafelfedezte" –, és nem nehéz megjósolni, hogy újabb dömping várható; ami helyes, mert bőven van még mit

mondani róla. Számos erénye mellett szembeötlő tulajdonsága az is, hogy *par excellence* próza – amivel rögtön kijelentettem, hogy dramatizálhatatlan. (Drámát írni persze tán ebből is éppúgy lehet, mint mindenből. És ha valaki meg tudná írni, hát az éppen Kertész Imre. Nemcsak azért, mert írt színművet is már, tehát a szakmai készség aligha hiányzik, hanem azért is, mert tervezett ilyesmit. Igaz, nem a *Sorstalanság*ból, hanem a *Kaddis*ból készült színdarabot írni úgy tíz évvel ezelőtt, hosszasan dolgozott is rajta, aztán mégis letett róla, és az elkészült változatot nyilván eldobta.) A fölolvasás tehát az, ami: fölolvasás.

Nem a regényé, persze – és lehetne vitatkozni azon, hogy mi a különbség a regény és a kivonat között (a regény a különbség, szerintem) –, hanem tehát egy kivonaté (hogy milyen kivonaté, arról alább még lesz szó), amely, mint ezt a műsorfüzet is (nagyon helyesen, noha alighanem hiába) föltünteti: nem pótolja, még kevésbé helyettesíti a regény elolvasását.

Ez a színházban töltött este – tán következik az eddigiekből – színházi este ugyan, de nem színielőadás. Látszólag ugyan minden kellék jelen van – szöveg, színész, díszlet, közönség; és ez a látszólagosság jogosít föl engem most arra, hogy ebben a színházi szaklapban írjak erről az estéről. Nemcsak azért, hogy – akár a József Attila Színház – mi is megragadjuk a lehetőséget, és ne száguldjunk el e történelmi fontosságú esemény, az első magyar irodalmi Nobel-díj, Kertész Imre Nobel-díja mellett, hanem mert a fölolvasás mint olyan, irodalmi szöveg esetében mégiscsak mutat valamelyes színházi karaktert, akár versről, akár prózáról van szó. De nem színház.



A portrét Koncz Zsuzsa készítette

Tudja, akit érdekel: a Katona József Színház Kamrájában havonta egyszer *Az író színháza* van műsoron. A díszlet nagyjából ugyanolyan, mint most itt, csak fapadosabb: egy szék és egy asztal (mellette esetleg, olykor) írópult, egy pohár víz. Horgas Péter díszlete ennél emelkedettebb, egyszerűségükben is elegáns szürke falakat húzott a stúdió falai elé (igaz, eléggé oda nem illő „szupermarket-lámpák" kerültek rájuk). A szobányinál alig nagyobb térben emelkednek a széksorok; akik hátul ülnek, fejükkel szinte a plafont verik – és ennek kétségtelenül atmoszferikus hatása van: a levegő fogyásával egyre fojtóbbá válik a légkör, és ez, noha vagy épp azért, mert nagyon nem kellemes, szerencsésen találkozik a mű aurájával. Valamint egy ilyen megkerülhetetlen fizikai tényező segít abban, hogy a közönség egyfajta közösséggé váljék, ami pedig nagyon illik a gesztus természetéhez. Együtt vagyunk mi, akik Kertész Imre mondatait hallgatjuk.

A Kamrában ilyen alkalmakkor mindig az író olvas föl, rendszerint legújabb művének általa kiválasztott részletét. Kiválóan olvasó íróink vannak, megannyi remek előadó; nemrégiben maga Kertész is fölolvasott készülő könyvéből, és kitűnő estét ajándékozott a mindig telt házas nézőtérnek. És fantasztikus fölolvasó Kornis Mihály, Závada Pál, Esterházy Péter, Parti Nagy Lajos, Tandori Dezső és sokan mások – de ezek mégsem színházi előadások, noha színházi esték. (Volt azért egyetlen kivétel – legalábbis az általam látottak közt egyetlenegy –, amikor a színházi este színházba csapott át: Rakovszky Zsuzsa, aki köztudottan gátlásos nyilvános szereplő, olyan segítőtársat kapott maga mellé Bodnár Erika személyében, akivel kettesben színházi előadást, méghozzá megrendítő és katartikus produkciót hoztak létre, mintegy véletlenül, mellesleg. De ez tényleg kivétel volt.)

Hallom vagy olvasom valahol, hogy Kertész Imre szándéka szerint a *Sorstalanság*ból két fejezet hangzott volna el itt – így részlet lett volna az egész, nem pedig kivonat. Nyilván azért alakult az utóbbivá, mert a színházi létrehozók nem bírtak lemondani a színházban szokásos kerekségről, pedig le kellett volna, főképpen, ha engednek az est lényegének, a gesztusnak. Hiszen a *Sorstalanság* egésze nem jeleníthető meg a húzott verzióban, és a dramaturgiai „csontra húzás" legföljebb ép sztorit eredményez, nem remekművet. És ha – mint egy színikritikában – mégiscsak az anyag miatt kötözködöm, hozzáteszem azt is, hogy a súlyt, a lényeget a dolog természete szerint mindig a kihagyott részek rejtik, ez esetben például azok az emberi portrék, amelyeket a tizenöt éves fiú az ő sajátos nézőpontjából megrajzol. (Megengedem: ha más maradt volna ki, tán azt hiányolnám egy másik érvvel.) Ez pedig ismét Kertész ösztönének helyességét igazolja: két fejezet – vagy három, négy – a maga evidens kiemeltségével, „dekontextualizáltságával" jobban, erősebben üzeni az egészet, mint a sztori.

Mivel én nem a protokollal jócskán megtűzdelt bemutatót láttam (amivel egyébként semmi bajom; ha gesztus, legyen csak kövér, ezzel a rossz gesztusokkal amúgy is teli országban), hanem egy majdnem normális következőt (azért csak majdnem, mert a normálishoz képest azért sokkal, de sokkal több ismerős volt a száz ember közt), volt alkalmam a közönséget szemlélve eltöprengeni azon, hogy vajon hányan hallgatnak ismeretlen szöveget itt. És – lehet: túl optimistán – arra jutottam, hogy alighanem senki; mindenki olvasta a regényt. S ha így van, a gesztus célt ér: amiként Darvas Iván fölolvasásában az elhangzó részek magukba szippantják az el nem hangzókat is, úgy a hallgatókban is ez történik, és ilyenformán mégiscsak az eredeti mű idéződik föl kiben-kiben.

Pontosabban egy interpretáció – de hiszen ez természetes is. A kamrabéli fölolvasások alkalmával az is természetes, hogy ez az interpretáció az íróé (és nem tenném hozzá, hogy ilyenformán a legautentikusabb, mert ezzel viharos vizekre eveznék...). Itt, a József Attila Színház stúdiójában pedig elsősorban Darvas Iváné – és ezzel azt is állítom, hogy nem a „meghúzóké", Morcsányi Gézáé vagy Szokolai Brigittáé. Darvas azonosul Kertész szövegével (mondom, „beleérti" a hiányokat is), aztán elmondja vele és ál-

tala, mit gondol ő, Darvas Iván erről a regényről, íróról, helyzetről.

Ha színháznak tekinteném Darvas produkcióját, hosszasan elemezhetném azokat a pillanatait, amelyeket színházi szempontból hibásnak gondolok: hogy olykor eljátssza az egyes szereplőket, majd a narráló részeknél is benne marad a szerepben; hogy olykor ő rendül vagy hatódik meg, holott ezeket a hatásokat, ha színjátékról, alakításról van szó, bennünk kellene kiváltania; hogy olykor didaktikusan kiemel egyes mondatokat, és így tovább. Csakhogy ezek a hibák ezúttal nem hibák, hiszen nincs „jó" megoldás – hanem Darvas interpretációjának részei, velejárói, akár a tökéletes és karikírozó német kiejtés.

Darvas Iván ezen az estén ugyanis nem Kertész *Sorstalanság*ának főhősét, még kevésbé Kertészt magát személyesíti meg. Nem kölcsönöz semmiféle alakot semminek és senkinek, mert Darvas Iván itt Darvas Iván, a színész, a hiteles és koherens személyiség, a gondolkodó és véleménnyel bíró értelmiségi, a közszereplő, az ő művészi és emberi múltjával, az ő sorsával és annak környezetével, az ő élettörténetével. Darvas Iván az a valaki, aki megfelelő morális és szakmai – emberi – tőkével bír ahhoz, hogy hallgatóságra tartson számot az ő *Sorstalanság*-interpretációja. És ahhoz is, hogy valódi gesztus, igazi főhajtás, Darvas Iván és az ő színészi-szakmai múltja, számos eljátszott szerepe révén a keresztény, úri Magyarország főhajtása is lehessen nemcsak a közönség, hanem az ünnepelt Kertész Imre előtt is, ha ő olvassa föl ezt a szöveget.

És ha ekként tekintem – márpedig másként nem tudom, és nem akarom –, akkor Darvas hibátlanul elegáns szürke öltönye, sima nyakkendője, árnyékolt szemüvege, a szép férfiarc minden rezdülése, az oly ismerős hang olykori megbicsaklása mind a helyén van itt.

Érdekes: a Darvas Iván *Sorstalanság*a szerintem egy sors meséje.

KERTÉSZ IMRE: SORSTALANSÁG
(József Attila Színház, Gaál Erzsébet Stúdió)

AZ ELŐADÁST LÉTREHOZTÁK: Léner Péter, Morcsányi Géza, Horgas Péter, Éberwein Róbert, Szokolai Brigitta.
ELŐADJA: Darvas Iván.

TARJÁN TAMÁS

Olyan... huzatos

■ MARIUS VON MAYENBURG: A HIDEG GYERMEK ■

Ó, hová tűntetek, abszurd drámák örök reménytelenséget zubogó vécéi, törékeny menedéket nyújtó budijai, vágyott klozettjai?! Mára bealkonyult a negyven-ötven évvel ezelőtti WC-dramaturgiának, az értelmetlen létezést ontologizálni vagy transzcendálni képes – egyben az emberi életet metaforikusan és valóságosan is az anyagcsere tartományába alacsonyító – mellékhelyiségeknek, Genet és Mrożek, Örkény és Görgey 00-inak. Ám a fülke, ahova a király is gyalog jár, nem vész el, csak átalakul. Az abszurd szimbolikusan átlényegített, gyakran esztétizált WC-iből a brutalitás és a pornográfia tetthelyei lettek, vagy – a tragikum és az erőszak befogadói helyett – a mindennapok bölcselgésre és ironizálásra alkalmas exterritóriumaivá váltak, ahol (a falfirkák tanúsága és, ne tagadjuk, a személyes tapasztalat szerint is) a világmegváltó gondolatok, a létösszegző élcek az altestre koncentráló fejekből kipattanhatnak.

A hideg gyermek című legújabb Marius von Mayenburg-darab díszletének tengelyében egy olyan klotyó látható, amelyet az illem nyilvános illemhelynek nevez. Csökevényes ajtaja folytán az ülő személyről a lába, cipője ad hírt, ha pedig valaki valamely okból feláll a csészére, szónoki hordón érezheti magát. Volker Thiele agresszív színdinamikájú lila, kék és sárga falak (térszegmensek) leporellójával nyújtotta meg jobbra-balra az így mintegy szárnyakat képző fehér centrumot. A „fekete komédia" összetett – tudatos szabályszerűtlenséggel, fifikus diszharmóniával komponált – műfajához méltóan különös és fontos dolgok történnek e helyütt (hol egy vendéglátóipari egység, hol egy kispolgári lakás két négyzetméterében) a nyolc szereplő mindegyikével. Az eredetileg női mosdó édenébe surran a „fütyidisznó", hogy kukkolással és mutogatással szerezze meg jámbornak mondható örömeit (mivel ez a kaland viszonylag ritka, ceremoniális és [az exhibicionistának] ünnepi, Viola Gábor a hétvégi áhítatot bambulatként az arcára forrasztva jár-kel a nem faroklóbáló jeleneteiben is. Egyszerre magas, markáns férfi, és – főleg hosszú haja, hullámzó mozgása miatt – angyali férfiparódia az ő Henningje, aki penisének mindig más benyomást keltő mérete miatt állandó kétségek közt él). Az egyiptológus diáknak aposztrofált, szülei ellen lázadó Léna itt hány okádék-„brossot" a ruhájára (Péterfy Borbála a figura ürességétől és boldogtalanságától félálomi elvontságú a szerepben, de megereszkedő pillái a behajigált konyakok ereje mellett mintha azt is elrebegnék: tanult valamit a fáraóktól a kábítószerekről). Apu – s ezzel át is illanunk a Krétakör előadását rendező Wulf Twiehaus pontos-könnyed naturalisztikussággal is görgetett színrevitelének szürrealisztikusabb regiszterébe – halála után saját elégetett testének a Távol-Keletről urnában hazaszállított hamvát (elmenekítve egy terített családi asztal pompás papírmasé sült malaca mellől) ebbe a vécékagylóba szórja (Terhes Sándor amolyan kalózok utóda maffiózónak látszik, de csak pénzét kuporgató s e vagyonka egyszemélyi birtoklásáról időnként jókat üvöltöző javakorabeli férfi; az ő feltételezhető gyászjelentésében lehet „a legjobb férj, apa és após" kitétel az általános gyűlölet szinonimája).

Nem szükséges az összes WC-viszonyulást leltárba szednünk, mivel a Millenáris Fogadójának sávszerűen hosszú terében – ahol a szinkron szervezésű eseményeket, a szimultán játékot úgy kell követnie a szemnek, mint egy pingpongmeccset – az egész fogyasztói társadalmat reprezentáló család tagjai a felcserélhetőség állapotában rokonulnak egymással. Kezdetleges jellemek, de inkább emberi jelek, jel-emberek. Szemiózisuk – s ezen ne csupán duókat, dialógusokat értsünk, hanem a teljes közösség körtáncának metanyelvét és nyelvét – öltözködésük, tárgyhasználatuk és beszédmódjuk homogenitásával képezi le a financialitásnak azt a (ma már egyre általánosabban európai) közegét, melyet a kulturális elsivárosodás tompít, az illúziók éltetnek, és a szeretetlenség béklyóz. Silvia Albarella úgy vitte fel a jelmezeket az alakokra, ahogyan a kisgyermekek szokták fülecskés ruhákkal öltöztetni a kétdimenziós, kisollóval körbevágott papírbabákat. Mindenki erőnek

erejével *egyéni* akar lenni – ahogy a gallérját hajtja, a trikóját tűri, az importcuccba préseli magát –, s mindenki csupán *tucat* lesz, az ízléstelenségnek az ifjúsági lapokban és a női magazinokban már csettintve fogadott primitív szintjén, rémes nyakkendők, holdjáró sportcipők, bóvli pizsamák abroncsában. A tárgyak valamelyes jólétet hazudnak, ám igénytelenségükkel tüntetnek (a „nagy napon" a borospoharak egyenest a kartondobozból bújnak elő, később ott is landolnak). A beszédkultúra a világvárosi tömegbeszéd legkülönfélébb fordulataival ékes, az anyai önsajnálat évszázados szólamaitól („már megint a mama") a műveltséget és pallérozottságot fitogtató szónokláson át (a szövetruha *tartós* szövetből készült szövetruha, a szereplők a maguk szintjén néha képesek úgy viccelni, ahogy valószínűleg egy-egy kedvenc televíziós műsorvezetőjüktől és komikusuktól hallották) a természetszerű mosdatlanságig (ahol mindegy, „bekúr" hangzik-e el, vagy „dughatunk"). A dramaturgként is tevékenykedő Veress Anna fordítása tényleg magyarítás, mert a német nyelvi kontextustól elmozdult az ismerősebb magyar nyelvi képlet irányába.

A szöveg ismétlő elemei rávilágítanak, hogy – miért ne lenne közhelyes a sémaemberek sorsából kiforró tanulság? – a nemzedékek „egymás sarkára hágnak", és nagy különbözni akarásukban reprodukálják az elrontott apai-anyai életeket. E ténynek a darabba erőszakolt, ám színpadilag kamatozó kifejeződése, hogy a címszereplő gyermek azért hideg, mert csak egy baba, amelyet kézre, lábra, fejre, törzsre szét lehet szedni, „apja", Werner mégis neki szenteli minden percét, és miatta perlekedik állandóan a hanyag „anyával", Erikával. Amiként az abszurdból és az 1975 körül még újszerű neonaturalizmusból, úgy más dramaturgiákból is merít (vagy elemi dramaturgiai anyagokat újragondol és átcsoportosít) Marius von Mayenburg: a valóságos létezőként kezelt (vagy emlegetett), de nem létező gyermek motívuma is ebbe a sorba tartozik. A megnyerő színészi-rendezői összehangoltság jegyében Láng Annamária és Rába Roland alakításán is nyomot hagy az a furcsa, álmatag, méla, bámész színezet, amit (tudálékoskodjunk) az Istentől és a transzcendenciától megfosztott kreatúra tanácstalan téblábolása eredményez. Rába a „csecsemő" hipertevékeny ellátásába ittasodik, Láng a gyermektelenség sokáig kikiabálni nem akart tudásába sötétül. Bánki Gergely (Johann) öntudatos hepciáskodásai – benne a kabarétréfára emlékeztető sok apró betétszám egyike, a jegygyűrű-poénsor – és Sárosdi Lilla (Tina) szemüveg és mosolyvicsor mögé rejtett, sunyi bakfislomhasága is jelzi, hogy Wulf Twiehaus a monokróm jellemkoloritban is képes lilával, sárgával, kékkel operálni.

Az előadás, ahogy a bal saroktól a jobb sarokig cikázik – ezerszer áthaladva a WC kijelölte képzeletbeli Egyenlítőn –, huzatos. Minden huzatos – verbális célzás is utal erre –: a hétköznapok fúvócsöve ide-oda fújkássza magában ezeket a könnyűnek bizonyuló nehézkeseket. A szimmetria- és egyensúlyelvű színpadon nagyon messze van egymástól a két szélső kijárat (kétséges is, hogy hova vezetnek), mégis zsugoremberek zsugorterében pereg le *A hideg gyermek.* Anyu szerepe vélhetően semmivel sem jobb az egyenletes írói erővel kiporciózott többinél, de Csákányi Eszter remeklése kitüremkedik a produkcióból. Mintha ő magnetizálná kiválóan összedolgozó társait. Belül marad a részint képregényesen, részint a médiumok szappanoperáira célozgatva interpretált, megtördelt („folytatásos") tragikomédiai példázat formanyelvén, mégis – egyetlen effektus helyett impulzusok láncolatát adva – úgy rétegezi Anyu lényét, hogy azzal magát a darabot is rétegezi. Míg Aputól Henningig mindenkiből az indulat és a kétség szökik föl, Csákányi a *mater* névre rá nem szolgáló asszonyából a fájdalom és a letargia, majd – Apu turistaúton bekövetkezett, váratlan halála nyomán – a groteszk eufória. Ő az egyetlen, akinél a jelmezváltás figurális váltás is, a csendek kitartásában meg bátrabb és türelmesebb a többieknél. Mindezzel nem kiválik az általa nemrég választott társulatból, hanem – mint egy metronóm – felkínál egy ritmust, melyet a játszók nemegyszer el is fogadnak.

Az itt-ott a jelenetekbe döntött tömegzenei moslékot Gryllus Samu megfelelően sűrűre keverte. A közönséggel – mint a család „kültagjaival" – való kapcsolatkeresés ügyetlenkedő és fölösleges, az ismétlések általában elszívják azt a színészi vehemenciát, amely a patron első eldördítésekor még megvolt.

A hideg gyermek előadásában a legvonzóbb a játékos jelleg (hiszen a címalak baba is játék...), s hogy ez nem fedi el a fő tartalmak komolyságát – végül is azt, hogy a lila, sárga,

Terhes Sándor (Apu), Csákányi Eszter (Anyu) és Láng Annamária (Erika)

Koncz Zsuzsa felvételei

Terhes Sándor és Rába Roland (Werner)

kék falak és vakajtók közé zárt idősödő, középidős s majd fiatalból idősebbé váló embernek a szabadságkeresésben és -kergetésben a legkecsegtetőbb útjai, szinte expedíciói a klozettajtó felől nyílnak meg, azon a tájon, ahol a porcelánkagyló Óperenciás-tengere arra vár, ami belehullik.

MARIUS VON MAYENBURG: A HIDEG GYERMEK (Krétakör Színház)

FORDÍTOTTA, DRAMATURG: Veress Anna. **DÍSZLET:** Volker Thiele. **JELMEZ:** Silvia Albarella. **ZENE:** Gryllus Samu. **PRODUKCIÓS VEZETŐ:** Gáspár Máté. **RENDEZŐ:** Wulf Twiehaus.

SZEREPLŐK: Csákányi Eszter, Terhes Sándor, Péterfy Borbála, Bánki Gergely, Láng Annamária, Rába Roland, Sárosdi Lilla, Viola Gábor, Katona László, Nagy Zsolt, Barna Balázs.

ZAPPE LÁSZLÓ

Steril térben hatástalanítva

■ SHAKESPEARE: HAMLET ■

A Pécsi Kamaraszínház jó két évtizede készült mobil tere alighanem ma is a legkorszerűbb az országban. Sokféle módon változtatható. A mostani Hamlet-*előadás ezt mindenképpen bizonyítja. A nézőt hatalmasnak tetsző, medenceszerű tér fogadja, ahová a teremnek nagyjából harmadát elfoglaló nézőtér is leereszkedik – a többi színpad. Huszti Edit kubista díszlete leginkább valamilyen labirintusfélét képez. A derékszögeket alkotó különböző magasságú dobogók, és a száraz gallyakkal díszelgő terráriumszerűségek elvont, steril világot sejtetnek. A szürke szőrös anyaggal borított szögletes tömbök között alig láthatóan rejtőzik egy vízmedence és (legalábbis az első sorokból) egészen láthatatlanul a sírgödör. Az is lehet, hogy az első részben le van takarva, ez utólag végképp megállapíthatatlan. Régi falanszter-elképzeléseket, a modernségtől elrettentő rémképzeteket idéz a látvány. No meg azt is előrevetíti, hogy itt a színészek három lépést sem tehetnek meg egyenesen. Kerülni vagy ugrani kénytelenek, valahányszor el akarnak jutni valahová. Márpedig Hargitai Iván rendező igencsak megmozgatja a játékot.*

Más kérdés, hogy mi végre. Régi tapasztalat, hogy a színészek elé állított mesterséges akadály sokszor fokozza a koncentrációt, összefogottabbá, erőteljesebbé, kifejezőbbé teszi a játékot, csakhogy máskor éppen az ellenkező hatást váltja ki, elvesz minden energiát a tartalmi megfogalmazástól, lehetetlenné teszi a lényegre figyelést, a játékban való tényleges elmélyedést. A pécsi *Hamlet* szereplői kétségkívül remekül kitanulták a komplikált pályát. Abszolút természetesen mozognak benne, úgy tesznek, mintha mi sem lenne természetesebb számukra, mint hatalmas kockákat és hasábokat kerülgetni. Ennek azonban az a következménye, hogy a tér labirintusjellege el is veszíti az értelmét. Ebben a labirintusban nem lehet elveszni. A tér rideg, de veszélytelen. A benne élők számára mindenesetre természetes közegnek tetszik. Kovalcsik Anikó mai, illetve ma már talán időtlennek tetsző polgári eleganciával öltözteti föl a dán királyi udvart, kivéve természetesen Hamletet és barátját, Horatiót, ők lezserebben öltözködnek, sőt a herceg a történet középső szakaszában, amikor játssza a bolondot, térdig lógó nadrágot és tarka inget visel. A közeg, amelyben a dán udvar tragédiája lejátszódik, mindazonáltal meghatározatlan. Családi és politikai dráma egyaránt zajlik, az utóbbihoz azonban hiányzik az ország, hiányzik az udvartartás. Mint általában a kamara- és stúdiószínházakba száműzetett Shakespeare-előadások esetében, ezúttal is sok szöveg lóg a levegőben. Sokat beszélnek országos dolgokról, az ország azonban statisztéria híján nem jelenik meg a színen. Ezt talán pótolhatná ezúttal a hátteret lezáró vászon, amelyre sok mindent vetítenek, városképtől kikötőig, elvont palotabelsőtől teleszkópszerűen mozgó, összemenő és kitáguló oszlopsorig, teljesen megfejthetetlen ábráktól geometrikus rajzolatokig, sőt a jeleneteket mintegy alcímező helyszínközlő feliratokig. Olykor a cselekménybe is belevonják a vetítést, például Claudius és Polonius vetített képe leselkedik, amikor kifigyelik Hamlet és Ophelia találkozását. Többnyi-

Simarafotó

N. Szabó Sándor (Claudius), Unger Pálma (Gertrud) és Fillár István (Hamlet)

re azonban rejtélyes a kapcsolat az élő játék és a vetített háttér között. Igaz, nem rejtélyesebb, mint az előadás többi eleme között.

A játékstílus alapját ugyanis, akárcsak a jelmezekét, a kimért, fegyelmezett polgári képmutatás szabja meg. Az emberek viselkednek, jönnek-mennek, beszélnek, ahogy illik. Kivétel, amikor Poloniust gyermekei gúnyosan összekacsintva hallgatják, meg amikor a távozni készülő Laertes a hátán hozza be húgát, Opheliát a színre, amire azután visszafelel, amikor a halott lányt a medencéből kivéve, ugyanígy viszi ki. Ez kiemeli a közöttük lévő kapcsolatot a darab viszonyrendszeréből. Kétségkívül indokolja a véget, Laertes Hamlet elleni gyilkos szenvedélyét, csakhogy fölösen és fölöslegesen. Ez a kiemelten ábrázolt kapcsolat ugyanis eljelentékteleníti a darab összes többi viszonyát. Kiváltképp Hamletnak a lány iránti szerelmét homályosítja el, sőt a hercegnek a sírnál elmondott szerelmi fogadkozását is előre meggyengíti. A többi főbb szereplőnek pedig másféle kitüntetett pillanat jut ki a kitárulkozásra, a megmutatkozásra: Claudiusnak, amikor imádkozik, Gertrudnak, amikor Hamlet felelősségre vonja, Opheliának az őrülési jelenetben. Egyébként mintha nem is volna személyiségük. Ez akár tartalmas is lehetne, sőt összhangban lehetne a díszlet hangulatával, ha nem keltene alig elviselhető monotóniát. Hamlet megkapja a feladatot, aztán sokáig nem tesz semmit, míg csak kapóra nem jönnek neki a színészek. Ezalatt fény derül a viszonyokra, tisztázódnak a kapcsolatok, a jellemek, a szerző elhelyezi azokat a patronokat, amelyek a darab végén robbannak. Hargitai Iván rendezésében ezek a jelenetek igencsak unalmasan telnek. Nem olyan érdekesek a figurák, hogy érdemes legyen megismernünk őket. N. Szabó Sándor Claudiusa energikus vezető, ma bizonyára menedzser lenne, másfél évtizede pártkáder jutott volna eszünkbe róla. Unger Pálma Gertrudként egy ostoba, kicsit riadtan érzelmes asszonyt játszik. Aztán mindketten harsányan drámáznak, amikor eljön az ő idejük. Stenczer Béla Poloniusa egyszerű fontoskodó stréber, Harsányi Attila Horatiót nemcsak jelentéktelennek, de puhánynak is mutatja, Simon Andrea Opheliája jellegtelen jó kislány, akinek mintha nem is volnának az előírt családi kapcsolatokon kívüli érzelmei. Tiszteli apját, jó pajtása a bátyjának, de hogy Hamlettel hogyan is van, ez valahogy titok marad. Őrülete szép, szelíd. Széll Horváth Lajos adja Laertest kissé mechanikus szenvedélyekkel – hogy a király eszközévé válik, azt még kinéznénk belőle, de saját leleményét, a mérget a tőr hegyén már nagyon nehezen.

Külön probléma a szerepösszevonásoké. Nem tudni, vajon koncepció, mondandó van-e bennük, vagy puszta spórolás. Az összes szerepet mindössze tizenegy színész játssza. Hogy a Színész királyt ugyanúgy Barkó György adja, mint Hamlet atyjának szellemét, az kézenfekvő, sokszor alkalmazott megoldás. Hogy ugyanő a Sírásó is, annak nem látható be a tartalma. Igaz, ez a szerep sokkal jobban áll a színésznek, mint a Szellemé. Az különben is alighanem örök rejtély marad számomra, hogy a daliás vitéznek mondott néhai Hamletet miért kell általában rozzant aggastyánként megjeleníteni. Hogy a Párizsban időző Laertes bejön színészként, az nem különösebben feltűnő, egyszerűen praktikus megoldásnak látszik. Hogy Ottlik Ádám és Bajomi Nagy György számos kisebb szerepben marad észrevétlen, az teljesen rendben levő, az viszont, hogy az előadás végén Fortinbras és egy angol követ szerepében Rosencrantz és Guildenstern alakítói térnek vissza, és ők közlik, hogy Rosencrantz és Guildenstern halott, ez nyilvánvalóan szándékos vicc, csak éppen a jelentése, az értelme nem derül ki.

A dán királyfit, akit ezúttal Dánia hercegének írnak a színlapon, ami mellesleg nem feltétlen ugyanaz, Fillár István játszsza. Alakítása éppoly talányos, mint az egész előadás. Komoly fiatalembert mutat egy léha világban. Kerülni igyekszik a sablonokat, így aztán elég kevés eszköze marad, hiszen Hamletet alighanem már mindenhogy eljátszották. Alapjában véve győzi a hatalmas szerepet, hajlékonyan, rugalmasan követi a szöveget, de a humor akkor sem kísérti meg, amikor a ruházata (és pláne a rövid nadrágból kilógó pipaszár lábai) erre kimondottan predesztinálnák. Vannak viszont szép, megrendülten átélt tragikus pillanatai. Saját elképzelést, bensőséges kapcsolatot azonban nem árul el a figura egészéhez. Mint ahogyan az előadás sem a darabhoz.

A korszerűsített magyar szöveg felelősei közül a színlapon egyedül a dramaturg, Duró Győző nevét találtam. Lehet, több fordításból gyúrták össze, amit Pécsett most hallani. Jó, értelmes szöveg, nekem mégis szinte percenként ugrottak be Arany János mondatai. Ami azt a gyanút kelti bennem, hogy talán éppen egy ilyen, a külsőségeiben a régiségtől elrugaszkodni kívánó előadáshoz jobban illenék a régi textus. A kontraszt visszahozhatna valamit a rendezés által hatástalanított drámai feszültségből.

WILLIAM SHAKESPEARE: HAMLET, DÁNIA HERCEGE
(Pécsi Kamaraszínház)

DRAMATURG: Duró Győző. **JELMEZ:** Kovalcsik Anikó. **DÍSZLET:** Huszti Edit. **ZENE:** Weber Kristóf. **RENDEZTE:** Hargitai Iván.
SZEREPLŐK: N. Szabó Sándor, Unger Pálma, Fillár István, Barkó György, Stenczer Béla, Széll Horváth Lajos, Simon Andrea, Harsányi Attila, Ottlik Ádám, Bajomi Nagy György, Tadics Ágnes.

STUBER ANDREA

Claudius, avagy a Hamletet már megírták

■ KISS CSABA: HAZATÉRÉS DÁNIÁBA ■

Kiss Csaba Hazatérés Dániába *című tragédiája különös alkotás. Egyfelől önálló mű, másfelől viszont a legkevésbé sem független a* Hamlettől, *bár ez a név (cím) el nem hangzik a darabban. A* Hazatérés Dániába *szereplőit Shakespeare találta ki, a szöveget viszont Kiss Csaba adta a szájukba. Nevüket megőrizték a hősök, Hamlet kivételével, akit itt csak Hercegnek hívnak. A cselekmény nagyjában-egészében megegyezik az alapműével, a végeredmény is ugyanaz (sok halott), de nem az ismert módon zajlik le a dán királyfi története. A jelenetek egészen mások. Úgy tessék elképzelni, mintha hatalmas reflektor pásztázná Helsingőrt, s ezúttal nem oda világítana, ahová Shakespeare irányította a fényt. Mondjuk, ahol annak kellene következnie, hogy* Terem a kastélyban, Hamlet és Horatio jőnek, *ott Kiss Csaba épp elfordul:* Más szoba ugyanott, király, királyné jőnek.

Hamlet-parafrázissal van tehát dolgunk, melynek jelenetei különbözőképpen viszonyulnak az eredetihez. Vannak antonim szcénák (vagy legalábbis alternatívak), vannak szinonimak, és akadnak paralelek. Hadd hozzak fel egy-egy példát mindhárom esetre.

Antonímiának nevezem az első felvonásnak az alapművel való szembemenetel jegyében zajló hetedik (Szellem-) jelenetét, amely a Hamlet első felvonása ötödik színének kontrapunktja. A Shakespeare-tragédiában e helyütt apja szellemével találkozik Hamlet. Megtudja tőle, hogy idősb Hamletet Claudius gyilkolta meg, egyúttal felszólíttatik a bosszúállásra. Kiss Csaba viszont mellőzi a misztikumot. Nála nem szellem, hanem maga a királyi atya fedi fel a sötét titkot. (Horatio rejtegeti a rothadó, de még élő testet, és ugyanő csempészett idegen halottat az uralkodói sírba.) Ez a szerzői beavatkozás természetesen tovább nehezíti azok dolgát, akik szeretnék megérteni Hamlet tétovázását. A Shakespeare-darab születése óta eltelt évszázadok alatt többkötetnyi magyarázatkísérlet történt arra, hogy a királyfi miért késlekedik a bosszúval. Ezek közül néhányat helyből annullál az új jelenet. Például azt, hogy a Herceg bizonytalan: vajon valóban látta-e a Szellemet, s az vajon valóban az apja üzenetét közvetítette-e. Vagy hogy Hamlet úgysem tudná rábizonyítani Claudiusra a bűntettet. Ebből a mozzanatból is látszik, hogy minden írói másként gondolásnak következményei lehetnek, vagy kellene hogy legyenek. A Szellem „materializálásának" éppúgy, mint például annak, hogy Opheliával itt még a szokottnál is rémesebben bánnak – hazatérésekor a leitatott Herceg elveszi szüzességét, Claudius látványosan lotyóként kezeli őt, Horatio pedig egyenesen megerőszakolja –, vagy annak, hogy Kiss Csabánál Claudius beismeri Hamletnek a gyilkosságot, sőt kifejezetten a képébe vágja, hogy megölte a saját bátyját. Ugyanakkor ezek a váratlan motívumok nemigen módosítanak az események menetén. (Leszámítva talán azt az apró figyelmességet, hogy az egérfogó-jelenetben fellépő színészek, mintegy alkalmazkodva a volt király sorsához, soraikban tudnak egy élőhalott roncsot, aki a kezét nyújtogatja az előadás alatt. Egyébiránt a színészek fellépése poénosan úgy kezdődik, hogy bevezetésül a Herceg Trepljov darabját idézi a *Király*ból.) Ez a masszív azonosság talán adekvát is avval, hogy Shakespeare *Hamlet*jéből kiérződik valami súlyos végzetszerűség. S úgy tetszik, ezen alapvetően nem változtathat semmi. Ha másfelé kanyarodnak is olykor az utak, mégis ugyanoda érnek.

Szinonim, rokon értelmű jelenetnek mondható például Claudius, Polonius és Gertrud hármasa a *Hazatérés Dániába* első felvonásának nyolcadik képében és a *Hamlet* második

Kolti Helga (Gertrud) és Karalyos Gábor (Herceg)

Szegedi Gábor felvételei

Kolti Helga és Gáti Oszkár (Claudius)

felvonásának második színében. Mindkét helyen arról győzködi a főkamarás a királyi párt, hogy a Herceget az Ophelia iránti szerelem billentette ki lelki egyensúlyából. Levelekkel kívánja ezt tanúsítani. Shakespeare-nél Polonius mulatságosan és félelmetesen ügybuzgó a lánya szerelmi kapcsolatának kiteregetésében, Claudius és Gertrud pedig kétkedőn, tartózkodóan és megvető türelmetlenséggel fogadja a bizonyítási eljárást. Kiss Csabánál a jelenet résztvevői még megalázóbban bánnak el a jelen nem lévőkkel. Gátlástalanul vetik magukat a levelekre, s infantilis kedéllyel csámcsognak a szerelmesek sorain.

A paralel jelenetek pontosan és frappánsan passzolnak az eredeti darabhoz. Ilyen például az a szín, amelyben a színésztrupp berohanó Tragikája kirohanást intéz a játékot instruáló Herceg ellen. Itt most nem láttuk, nem hallottuk Hamlet kiselőadását a színészetről, de azért a Shakespeare-mű harmadik felvonásának második színéből tudjuk, mire reagál ily hevesen a művésznő. A magam részéről sajnálom, hogy az a szellemes játékosság, amely ebben az írói ötletben megnyilvánul, nem tud az egész színdarabon végigvonulni. (Ámbár ilyen is volt már.)

Elég sok szót ejtettem itt a műről, de tulajdonképpen nem kerültem közelebb annak megfejtéséhez, hogy mi végre is született. Hogy a szakmai érdekességen kívül – melyet irodalom- és színházcsinálók, ínyenc olvasók és nézők számára nyújthat – mit ad hozzá az eredetihez. (Az eltérő külpolitikai irányvonalon túl. Kiss Csabánál ugyanis Claudius nem éppen diplomatikus Fortinbrasszal; eszében sincs átengedni seregeit az országon. Cserébe a norvégok a darab végén lerohanják és elfoglalják Dániát.)

A szerző színlapi nyilatkozatából kiderül, hogy az átirat a jelen korszak szülötteként a mai – a rendszerváltozás utáni – társadalmi és hatalmi viszonyokra rímel, vagy legalábbis ide hallatszik át, ami olvasás közben érződik is erősen. Ugyanakkor éppen ez az, amit nélkülöz a veszprémi Petőfi Színház ősbemutatója. Érdekes módon azt a komor fenséget és hideg erőt sugározza Kiss Csaba rendezése, mely a kortalan *Hamlet*-előadások sajátja szokott lenni néha (Nekrošiusnál a legmagasabb szinten persze). Frissen hámozott nyers krumpli szaga van a produkciónak, nem tudni mitől, mindenesetre illik hozzá.

Zeke Edit díszletében égbe vesző, szögletes oszlopok magasodnak, kő hatású felületekről árad a hideg. Elöl, középen ágy áll – Claudius és Gertrud élettere –, ugyanabból a garnitúrából való, mint a kárpitozott trón. Kiss Csaba jó (vizuális) érzékkel találja meg a szépségeket ebben a térben. Gyönyörű például az a kép, amikor a falon rés nyílik, s előbukkan a sírkamra: benne talpig páncélba öltöztetett test fekszik, körülötte gyertyák. Vagy az, amelyben elöl Claudiust és Gertrudot látjuk összebújni, hátul pedig belibben a képbe a hintázó Ophelia, aki a Herceget várja piros ruhában. Fokozza a hatást, hogy mindvégig nagyszerűek a hangkulisszák, jól eltaláltak a zenék és zajok (kutyaugatás, harangok, sirályok stb.). Ügyes kézzel lett formába öntve az előadás. Színészileg azonban problematikus. S abban az idilli helyzetben vagyunk, hogy ezt haladéktalanul felróhatjuk a rendezőnek, aki maga állított elő hiányosságokat mindjárt a szerepek megírásakor.

A *Hamlet* maira hangolásából egyenesen következik, hogy Claudius figurájára nagyobb figyelem jut. Ő az aktív, s ő van hatalmon. Kiss Csaba verziója cáfolja azt az elméletet, mely szerint Hamlet az egyetlen nagy formátumú szereplője ennek a tragédiának. Az ő Claudiusa vállalja a bűnt, és kezébe veszi a hatalmat, mert ő a legalkalmasabb az uralkodásra. „De arra nem gondoltatok – kérdezi Horatiótól –, hogy ez a mocskos dán társaság... akiket naponta meg kell hágni királyilag, hány napig fogja elviselni az ő [ti. a Herceg] hochdeutsch lelkét, finom wittenbergi »intellektusát«? Két nap alatt szétszedik, mint a csirkét!"

Ez a változat többet mutat meg Claudius ambícióiból, habitusából és praxisából, mint a Herceg kifejtetlen vívódásaiból. Végképp elbillenti a mérleget, hogy Claudiust Gáti Oszkár játssza markánsan, férfias szenvedéllyel és tagadhatatlan uralkodói tekintéllyel, míg Karalyos Gábor Hercege rosszkedvűen teng-leng a színpadon. (Fehérben, libegő szárnyú hosszú kabátban száll partra Dániában, mint afféle hypóba mártott Kis herceg. Utóbb fekete, papos „Tartuffe-ruhát" kap Zekétől.) Ez a bávatag királyfi joggal kelt indulatot barátjában, Horatióban, akit Szakács László játszik száraz dühvel. Karalyos Hercegén hamar látszani kezd, hogy képtelen lesz engedelmeskedni az atyai parancsnak. Pedig eleinte még vélhetnénk, hogy a gyilkosság gondolatát érleli, megpróbálja elképzelni magát konkrétan ölve – szokta ez Kiss Csabát foglalkoztatni! –, de Karalyosról egy percig sem hihető, hogy elégtételt fog venni. (Még Poloniust sem szúrja le, véletlen baleset okozza a kamarás halálát.)

Benczédi Sándor olyan Poloniust játszik, aki tökéletesen beleillene az alapmű ugyanezen szerepébe, bár azt nem tudom, hogy evvel most pozitívan vagy negatívan minősítettem az alakítást. Borsos Beáta riadt, kicsi, törleszkedő, ragadós Ophelia, aki egy lassú, méla, borongós szépségű jelenetben felakasztja magát a színpad egyik magaslatán. Kolti Helgának mint királynénak jut néhány meghittebb jelenet és egy viszonylag gördülékeny szerepút. Gyöngyöző nevetésű fiatalasszonyként ismerjük meg. Gertrud kivirult, nőiességében kiteljesedett az új házasságban, azután a hozzá tartozó férfiak ügyei miatt valahogy elvész a kedve, a derűje, az ölmelege. Történik itt csalás, mérgezés, baleset, gyilkosság, megszállás, ráadásul egy szerelem is tönkremegy a szemünk előtt.

Van egy jelenet – második felvonás nyolcadik kép: A hálószobában –, melyben Claudius odaguggol Gertrud ágya mellé, hogy a nő szemébe nézzen:

„– Leszünk mi még úgy, mint rég?" „– Hogy szeretlek-e?" – kérdez vissza az asszony. „– Igen." „– Ha nem, felkötném magam" – mondja Kolti Helga merengve és eltökélten.

Gáti belehajtja arcát a tenyerébe, de azért kicsit büszke, boldog, sóhajrezegtető mosolya még kilátszik. „– Mindig csak ilyeneket mondj!"

Az egész előadásból ez sikerült a legjobban.

KISS CSABA: HAZATÉRÉS DÁNIÁBA (veszprémi Petőfi Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: Zeke Edit.
RENDEZŐ: Kiss Csaba.
SZEREPLŐK: Gáti Oszkár, Karalyos Gábor, Kolti Helga, Szakács László, Benczédi Sándor, Kiss T. István, Borsos Beáta, Háromszéki Péter, Palásthy Bea, Kőrösi Csaba, Kanda Pál, Keresztes Gábor, Deme Róbert, Lukács József, Hajas Szilárd.

A kritika a Petőfi Színház 2002. december 3-i Thália színházi előadása alapján készült.

SZÁNTÓ JUDIT

Örökzöldek prózai színpadon

■ EGY CSÓK ÉS MÁS SEMMI; BÁSTYASÉTÁNY 77. ■

Budapesten egyidejűleg két színház is játszik operettet a harmincas–negyvenes évek másodvonalához tartozó Eisemann Mihálytól. Ez az operettszerzői vonulat azonban olyan erős volt, hogy a másodvonalához is tisztesség volt tartozni; az Eisemann-zenék nem nagyigényűek, de kellemesek, dallamosak, és jó pár slágerérettnek bizonyult, továbbdúdolásra és andalodásra egyaránt alkalmas szám is akad köztük. Ráadásul úgy fest – a Fekete Péter *viharos sikere is ezt bizonyítja –, hogy az Eisemann-művekre ma is van közönségigény, és eredményesen, sőt lukratívan tölthető ki velük a műsortervek „zenés szórakoztatás" címkéjű kategóriája.*

A szerencsésebb darabválasztás kétségkívül a Vígszínházé. Míg az ötvenes évek végén, Eisemann másodvirágzásakor keletkezett *Bástyasétány 77.* egy, még a sematikus kényszerek alatt nyögő, vérszegény, feladatmegoldó librettócskán alapul, a szerző igazi virágkorában, 1933-ban komponált *Egy csók és más semmi*je épkézláb, a műfaji követelményeknek optimálisan megfelelő szövegkönyvnek örvend. A legnagyobb dicséret, amellyel Halász Imre munkáját illethetjük, az, hogy érződik rajta: az író Molnár Ferencnek volt a kortársa. A miliőben, a figurák rajzában – elsősorban Sáfrány „doktor úrában" –, de még a helyenként frissen poentírozott dialógusban is molnári reminiszcenciák párája csap meg, ennél több már műfajidegen volna. Ez a reminiszcencia pedig annyit tesz, hogy a darabot a maga szintjén a régi Pest hiteles atmoszférája lengi be, ami pedig az alapötletet illeti, miszerint az öreg férj által szűzen hagyott fiatalasszony éppen akkor veszti el ártatlanságát, amikor válóperének sikere azon áll vagy bukik – nos, meglehet, hogy ezt Molnár sem szégyellte volna. Horesnyi Balázs díszletei között Molnárt is lehetne játszani, Jánoskúti Márta jelmeztervezői fantáziáján is érződik a Molnár-darabokon edződött gyakorlat, Hegedűs D. Géza szolid, ízléses, bár ötletekben, szellemességben nem valami gazdag rendezése is azon van, hogy a harmincas évek Pestjének ezt az operetthitelű hangulatát mind az ügyvédi iroda, mind a garniszálló miliőjében megteremtse, s ezt húzza alá olyan, még hamisítatlan stílusérzékű idős színészek szerepeltetésével, mint Barta Mária (Bartáné) vagy Bárdy György (Robicsek); de említhető Farkas Antal törvényszolgája is, mint ahogy nem említhetők, sajnos, a bírák, akik közül ketten, Kenderesi Tibor és Bajka Pál csak figurájuk szenilitását érzékeltetik, Reviczky Gábor pedig folytatja újabb éveinek tévéhirdetéseken begyakorolt, tévéhumorig züllő sorozatát. És ha már előreszaladtam, itt mondom el, hogy az előadás legjobb alakítása, Kern András Sáfrány ügyvédje – a biztos rutinon túl – ugyancsak a molnári rezonőrök, például egy Turai rezignált bölcsességével, fanyar humorával ékes.

Eszenyi Enikő (Annie) és Kamarás Iván (Sándor) a Vígszínház előadásában

Persze ez nem társalgási vígjáték, hanem operett, vagy még inkább zenés vígjáték, amelyben dalolni-táncolni is kell, mégis le kell szögezni, hogy a zenés műfajba is átruccanó prózai színház tulajdonképpen tisztességtelen konkurenciát csinál a zenéseknek, mivel a profi prózai színész, pláne a technika segítségével, valamennyire még énekelni is tud, néhány egyszerűbb tánclépésre is beidomítható, viszont a játék, az emberábrázolás terén összehasonlíthatatlan fölényben van a főállású operettszínészekhez képest. A Vígszínház előadása a primadonna és a bonviván látványos szerepét Eszenyi Enikő és Kamarás Iván személyében virtigli sztárokra osztotta, és természetesen a rendező is őket állítja a színpadi események középpontjába; Fesztbaum Béla blazírt és Oroszlán Szonja negédes alakítása miatt a táncoskomikus-szubrett pár sem terel magára túl sok figyelmet (igaz, a kis Józsika, illetve dr. Schön Tóni körül forgó cselekményszáluk is meglehetősen bugyuta).

Bár a közönség abszolút vevő a két vezető színészből áradó sztárallűrökre, és bár mindkettő láthatóan jól érzi magát az erős rivaldafényben, az alakítások nem problémamentesek. Kamarás Ivánnak a Budapesti Kamaraszínházban töltött szezonjait még most is visszasírom; visszamenőleg bizonyára a kritikusok is nosztalgikusan emlékeznek arra az időre, amikor pályakezdő színészként szinte magától értetődően kapta meg a Kritiku-

sok díját. A Vígszínházban természetesen sokkal kiterjedtebb fanklubra számíthatott, és sorra jöttek a nagy szerepek is, ám pályájának íve megtört, modoros lett, de nem érett, sztár, de nem az a nagy színész, akivé lehetett volna. Sándor Sándor-alakításának fő aduja a csipetnyi titokzatossággal fűszerezett elegancia, amelyet Jánoskúti jelmezei is megalapoznak, s amely puha, macskaszerű mozgásában, hangsúlyos belépéseiben is megnyilvánul, de a nyegle önhittség (amely talán nem is csak a szerepé) rontja a figura hitelét, és sokkal inkább látunk magabiztos pozőrt, mint szerelmes hőst.

Az őszinteség hiányát viszi művészi tökélyre Eszenyi Enikő mint Annie. Eszenyihez – jelentőségének egyfajta bizonyítéka ez – kétféleképpen viszonyulnak a szakmai és civil nézők: rajonganak érte, vagy nem bírják elviselni. Magam igyekszem minden alakításához naivan, mintegy „előzmény nélkül" közelíteni, és bevallom: míg az *Egy csók és más semmi* esetében első alkalommal ingerelt játékának rafinált és hideg kiszámítottsága, az előadás második megtekintésekor éppen ezzel nyűgözött le. Ez az alakítása (is) önmagában való műalkotás. Még a partnerével szembeni, számára előnytelen korkülönbségből is hasznot húz: bakfisos mer lenni, anélkül, hogy a nevetségességnek csak az árnyéka is fenyegetné, mint ahogy énektudása hézagait is játéktechnikával hidalja át. Végiggondolt itt minden tánclépés, minden hang és hangszín, minden szempillarebbenés, tudatosan adagolt a szerelmi olvadozás látszata s az abból való ironikus-groteszk kibillentés, a butuskaság és a rafinéria, hibátlan a ritmusérzék, az időzítés, a belépések koreográfiája és a csenddramaturgia, lassított felvételben lenne érdemes megcsodálni az ájulásait. A mesterségbeli tudásnak, önkontrollnak, fegyelemnek ez a foka önmagában parancsol tiszteletet, a többi ízlés kérdése; a maguk idején – *mutatis mutandis* – Dusénak is, Sarah Bernhardtnak is megvoltak a maguk lángoló hívei és dühödt ellenfelei, és mindkét (vagy inkább mind a négy) tábornak megvolt a maga relatív igazsága.

Nem szóltam még egy másik jelentős színésznőről, a dr. Schön Tónit alakító Börcsök Enikőről, aki szintetikus szerepében láthatóan nem érzi jól magát; ez a sodróan őszinte, bámulatosan sokoldalú művész (mellesleg az Eszenyi-alkatnak szöges ellentettje) nemigen rezonál a rideg, majd egy csapásra – illetve egyetlen gőgicsélésre – kenyérre kenhető szüfrazsett-sablonra, pedig Hegedűs D. Géza mindent elkövet, hogy helyzetbe hozza. Olykor túlságosan is: a „Holdas éj a Dunán" kezdetű romantikus duett merőben hamisan intonál valamiféle szerelmi idillt Schön Tóni és Sáfrány doktor között.

Az előadásnak tehát megvannak a maga problematikus vonásai, heterogén értékű, sőt széttartó alakításai, de az operett vaspántjai összefogják a produkciót, a hálás publikum pedig rászolgál arra, amit kap: egy ízléses alkalmat a teljes kikapcsolódásra.

■

Három héttel később a Radnótiban is kipipálták a „szórakoztatás" kötelező kategóriáját, a hagyománnyal ellentétben már évad derekán, és szünetben fültanúja voltam, amint két házaspár a zord *Medeá*hoz képest végre igazi színháznak titulálta a látott bohóságot. A *Bástyasétány 77.*-nek legfőbb erénye, hogy nem kell rajta gondolkodni, és még egy-két fülbemászó dallamot is ad útravalóul.

Magam olyasmiről képzelegtem, hogy a felújítás alkotói netán Gazdag Gyula nevezetes filmjéből merítenek ihletet, és néminemű pikáns ötletekkel megbolondítják a jámbor szövegkönyvet; még ki is akartam kölcsönözni a filmet a videotékából, emlékeimet felfrissítendő. Fölösleges lett volna; a film bálványromboló groteszk szürrealizmusa nem termékenyítette meg Valló Péterék fantáziáját, noha a rendező és átigazítótársa, Kállai István a maga módján beavatkozott az amúgy is többszörösen (nem utolsósorban maga Kállai által is) átírt librettóba, annak konkrét utalásait maivá transzponálva. Így lett tanácsból önkormányzat, így került az előadásba mobiltelefon, prodzsekt és más egyéb külsőség, amiből egyébként kitetszik, milyen langyosan ártalmatlan volt már az eredeti változat is, ha ilyen könnyű majd' fél évszázaddal későbbre, egészen pontosan a jelenbe átköltöztetni; és ebből következik, hogy szatirikus él tekintetében a 2003-ba helyezett verzió sem sért senkit: bürokraták mindig voltak, és mindig lesznek, a művészetnek csak szavakban való pártolása pedig a művészeken kívül senkit sem sért. Sztorija, akár a régi szüzsének, nincs a mainak sem; drámai tét vagy töltet nélküli duettek, tercettek, kvartettek és szextettek közti színtelen-szagtalan összekötő szöveggel van dolgunk, amelynek egyetlen motorja nem a roskatag műemlék ház sorsa, hanem a kibővített régi operettbölcsesség: ahol van egy (három) fiú meg egy (három) leány, az egy (három) pár. (Ebből a szempontból is sokkal talpraesettebb mű volt a joggal népszerű *Anconai szerelmesek,* ahol a régi olasz komédiák sablonjainak felélesztésével épkézláb, fordulatosságában kellően valószerűtlen sztori jött össze, melynek ugyanakkor még a korabeli magyar valóságról is több volt a játékosan szatirikus közlendője, mint a *Bástyasétány*nak a maga régi és mostani miliőjéről, arról már nem is szólva, mennyivel szuggesztívebbek és poentírozhatóbbak – musicalszerűbben kijátszhatóak – a közelmúlt olasz dalai, mint Eisemann Mihály adott esetben meglehetősen igénytelen és statikus zenéje. Ami persze nem jelenti azt, hogy az új, felszínességre idomított közönség nem viszi e legújabb bemutatót éppolyan hosszú távú sikerre, mint amely az *Anconai*t kísérte.)

Az átdolgozók bizonyára kezelésbe vették a tulajdonképpeni szöveget is, bár sok új, friss viccet vagy humorkezdeményt nem plántáltak belé. Két kitétele azonban monumentális bárgyúságánál fogva megérdemli, hogy rögzíttessék az emlékezetben: „Akkor higgy a nőnek, ha ló legelész a sírján"; valamint: „Egyik szemem üvegszem, / Kiveszem, ha verekszem." Esküszöm, ezen még nevethet is az ember.

No de ha az alapanyag gyengébb is, megmarad a nagy adu: az előadás és benne a színészi megvalósítás, hiszen *per definitionem* a Radnóti Színház is rendelkezik a prózai színházak fentebb már ecsetelt helyzeti előnyével, sőt kitűnő színészeket állíthat csatasorba, akik a zenés műfaj avítt konvenciói helyett újszerű látomással, friss, konvencióromboló ötletekkel közelíthetnek a cselekményhez és a szerepekhez. Valló Péter anyagkezelése öt-

Kulka János (Török professzor), Szombathy Gyula (Recht, a vállalkozó) és Szervét Tibor (Patkó Lajos)

Koncz Zsuzsa felvételei

A lakásigénylők: Schell Judit, Létay Dóra és Szávai Viktória, illetve Lengyel Tamás, Karalyos Gábor és Csankó Zoltán

letes, ha nem is merész: bevonul a régi rendszer egynémely szimbolikus kelléke, tündökölnek a szappanbuborékok, szikraesőben sül ki az elektromos vezeték, villanybura helyettesíti a kristálygömböt, táncolnak a fák, hosszabbodik-rövidül a létra, dől-borul a díszlet, csak a műfajhoz s az adott műhöz, az egész bonyodalomhoz való művészi viszonyra nem derül fény. Tisztességes munka, könnyed kézzel odatett, mesterségbelileg korrekt, helyenként kifejezetten szellemes váz a rendezés; alkalmas rá, hogy a minden prózai hájjal megkent színészek – azonkívül, hogy az instrukciókat fegyelmezetten kivitelezik – felvigyék rá a személyiségükből adódó életes-bravúros filigránmunkát.

A szereposztást olvasva talán nem oly meglepő, hogy formátumos alakítást mindössze hárman nyújtanak, nevezetesen Schell Judit (Anna), Szervét Tibor (Patkó úr) és Kulka János (Török professzor), bár kellemes meglepetés többektől is kitelhetett volna. Schell Judit valóban *all round,* minden műfajban egyaránt terhelhető színésznő, aki, ha a szerep úgy hozza, először is gyönyörű, továbbá virtuózul mozog, szépen énekel, illúziókeltően táncol, és közben még figurát is teremt: adott esetben modern, emancipált, öntudatos fiatal nőt, aki az ujja köré csavarja a férfiakat, anélkül, hogy szuverenitásából és autonómiájából jottányit is feláldozna. Szervét Tibor pillanatnyi megingás nélkül, minden mozzanatában kitaláltan és megkomponáltan hoz egy, a darab hierarchiáján belül sajátos alakot: a nyegle, szenvtelen hivatalnokot, aki még arra sem méltatja a világot, hogy legalább álcázza közönyét és egomániáját. Kulka János végül egy „bevégzett" sztár; a „Vén budai hársfák" előadása Ajtayt, sőt Csortost idézően példázza, mit tud művelni egy hang nélkül szűkölködő nagy színész egy abszolút slágerszámmal. Itt nem számít, hogy voce jóformán semmi, még az sem, hogy a figura végeredményben intrikus, aki a három a kislány felkarolásával a saját szerelmi pecsenyéjét sütögetné; a közönség együtt lélegzik a majdnem *parlandó*ban dalló rezignált öreg gavallérral, és készségesen elandalodik rajta.

Hármójuk után említendők azok, akiket a rutin emel ki a sorból: Szombathy Gyula (Recht Csaba, vállalkozó) és Borbás Gabi (Elvira, jósnő) álmukból felverve is hoznák a zenés vígjáték két jellegzetes karakterfigurájának obligát vonásait, mint ahogy a csillagász Bözsit alakító Létay Dóra is otthonosan mozog a kardos menyecske típusú dinamikus szubrett szerepkörében. A Szakács Györgyi által leleményesen, de előnytelenül öltöztetett Szávai Viktória azonban mint Tini, a ruhatervező suta, darabos és végeredményben karakter nélküli, és nem sok jót mondhatok a három fiút játszó színészekről sem. Karalyos Gábor (Péter) bonvivánszerepében olyan zavart és halovány, hogy színészi eszközeiről semmilyen kép nem alakítható ki. Csankó Zoltán (Rudi) először is elütő korcsoportjánál fogva kirí a közös funkcióban osztozó fiúhármasból, de – jó mozgása ellenére – tempójában, reflexeiben is öregesen, unottan szordínós, míg Lengyel Tamás (Ödön) – talán érthetően, de kiábrándítóan – mintha *A kripli*-beli figuráját költöztetné át más kontextusba, annak minden, itt már modorosnak ható idétlenkedésével és félszegségével együtt.

A zavaros befejezés, amely bedobja, de nem zárja le a külhoni, illetve hazai spekuláns cégek felbukkanásának motívumát, jóformán csak arra való, hogy a társulat felsorakozzon, és a „Bástyasétány hetvenhét" kezdetű egyszerre optimista és édesbús számmal a fülében bocsássa el a közönséget.

EISEMANN MIHÁLY–HALÁSZ IMRE–BÉKEFFI ISTVÁN: EGY CSÓK ÉS MÁS SEMMI
(Vígszínház)

TOVÁBBI DALSZÖVEGÍRÓK: Füredi Imre, Harmath Imre, Szécsén Mihály, Szilágyi László. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **KOREOGRÁFUS:** Gessler György. **ZENEI VEZETŐ:** Komlósi Zsuzsa. **ASSZISZTENS:** Várnai Ildikó. **RENDEZŐ:** Hegedűs D. Géza.

SZEREPLŐK: Eszenyi Enikő, Kamarás Iván, Kern András, Börcsök Enikő, Fesztbaum Béla, Oroszlán Szonja, Reviczky Gábor, Bárdy György, Hullan Zsuzsa, Barta Mária, Mícs Ildikó, Farkas Antal, Gál Kristóf e. h., Péter Kata e. h., Bajka Pál, Kenderesi Tibor, Viszt Attila.

EISEMANN MIHÁLY–BARÓTI GÉZA–DALOS LÁSZLÓ: BÁSTYASÉTÁNY 77.
(A soproni Petőfi Színház és a Radnóti Színház közös produkciója a Radnóti Színházban)

ÁTIGAZÍTOTTA: Kállai István és Valló Péter. **DRAMATURG:** Dobák Lívia. **DÍSZLET:** Szlávik István. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **KOREOGRÁFUS:** Király Attila, Kovács Anita. **ZENEI VEZETŐ:** Fekete Mari, Melis László. **ASSZISZTENS:** Őri Rózsa. **RENDEZŐ:** Valló Péter.

SZEREPLŐK: Karalyos Gábor, Csankó Zoltán, Lengyel Tamás, Schell Judit/Sztankay Orsolya, Létay Dóra, Szávai Viktória/Nyírő Bea, Kulka János, Szervét Tibor, Szombathy Gyula, Borbás Gabi.

Jákfalvi Magdolna

Panem et circenses

■ TASNÁDI–SCHILLING: HAZÁMHAZÁM ■

Minden színház politikai abban az (etimológiai) értelemben, ahogy az előadás szükségképpen integrálódik a város, a közösség életébe. A Krétakör Színház minden értelemben politikai színházat csinál, vagyis a színháznak mint intézménynek visszaadja a polisz életébe integrált helyét, feladatául szabja a közösség elvárásainak megfogalmazását, és helyette nyilvánosan reagál minden közérdekű eseményre. Lényegében így működik az időnként mozgalomként megjelenő népszínházi tenni akarás, legyen szó Copeau-ról, Vilarról, Brechtről vagy Schillingről.

A Krétakör Színház az utolsó parlamenti választások után három hónappal mutatta be Zsámbékon *Hazámhazám* című előadását, amelynek azonnal élénk társadalmi (városon belüli) visszhangja támadt, paradicsomok, halkonzervek és indulatban gazdag, nyelvhelyességben szegény, gyalázkodó matricák formájában. A reakciók a polisz testének egészséges működését jelzik, hiszen az előadás (s mostantól a párizsi és a pesti zárt színházi előadásformáról beszélek) a Jaltai Szerződésnek, vagyis annak a történeti mozzanatnak a megidézésével kezdődik, amely feleleventésének értelmezői közegével, magával a kiválasztott pillanattal egy város egésze sosem érthet egyet. Az (orosz) medve az (angol) oroszlán, a (gall) kakas és az (amerikai) Miki egér asszisztálásával feldarabolja a szép (magyar) lovat, majd a priaposzi fallosszal visszaérkező mackó záróakkordként hátulról magáévá teszi a szép magyar kancát. Vagyis minket.

Tényleg ezt a kényelmetlen paradoxont állítja fel Schilling Krétaköre?

Nyilvánvaló, hogy a politikai színház szimbólumrendszere egyszerű teret, sematikus játékot, nagy tömegmozgásokat, töredékes, szinte csak felmutatott cselekmény-

Werner Tilo, Scherer Péter és a badarok (Rába Roland, Katona László, Láng Annamária és Gyabronka József)

menetet igényel, hogy a szimbólumba foglalt, másként megnevezhetetlen tárgy (mint haza, család, történelem, nyelv, szeretet, megbocsátás, megértés, gyűlölet) erőteljes értelmezői helyzetbe kerülhessen. Az ilyen előadásokat nem célszerű a színészi alakítás árnyaltsága vagy a drámaszöveg poétikai mélysége felől megközelíteni: másként működnek. Schilling a színház prehisztorikus erejével és az azzal járó letisztult gondolati egyszerűséggel az elviselhetetlen szociális egyenlőtlenségeket létrehozó mechanizmusokat vázolja fel. Erre még mindig Brecht és az epikus didaktika technikája a legalkalmasabb, mint ahogy a hatalom és az információ megosztásának giccs- és közhelyízű intellektuális közelítésére szintén Brecht kínálkozik: idézésekbe kell bevonni. Ebben a brechti színházmodellben azonban két oldal szerepel, a jó és a rossz, s az ilyen előadások nyíltan vagy áttételesen tudtunkra adják, mi a közösségi jó.

Megtörténik-e ez a *Hazámhazám* előadásain?

Ágh Márton díszlete kör alakú aréna (amelyet a Fővárosi Nagycirkusz mint tényleges helyszín és saját *Munkáscirkusz*-előadásuk után cirkuszi porondnak is nézhetünk), a közepén medencévé alakítható dobogó áll, de a látványnyelv éppen a tiszta formák szimbolikus telítettsége okán akár városfalnak, akár védett sejtmagnak is mutathatja ezt az ergonomikus-geometrikus formát. A porondív és a dobogó közötti völgysáv formája meghatározza a mozgáslehetőségeket: a pár méter átmérőjű körgyűrűben a körben mozgás az adódó irány, s a társulat (mint futó az arénában, mint mókus a kerékben, mint az óramutató...) le is futja a rá mért távolságot olyan pályán, mely tényleges koordinátái mellett inkább szimbolikus erejével hat. Ebből a körből nem lehet kitörni, ez a tér zárt, éppen ezért minden kívülről jövő elem a behatoló aurájával érkezik, legyen akár Zeusz–EU-katona, akár amerikai businessman. A bentiek, a városlakók mozgástere a körkörös futósávon belül a megemelt, kicsi dobogóra koncentrálódik, s az előadás egész mozgásrendjét a céltalan és (érezhetően) vég nélküli körbefutás vagy a kimagasló dobogón (mint szószéken, jéghegyen, hordón) ácsorgó várakozás határozza meg. Schilling tömeget alkot a Krétakör színészeiből, de ebből a határozott karakterrajzokkal jellemzett tömegből (van itt pincér, postás, polícia) brechti útmutatással kiemel egy családot. Az éhesapát (Terhes Sándor), az éhesanyát (Csákányi Eszter), Jancsit (Nagy Zsolt) és Juliskát (Sárosdi Lilla) erős dramaturgiai ötlettel, a mesék szimbólumrendszerével választja le a tömegről. Ez a Jancsi és Juliska a tömegben születik répamesés kihúzással. Mindig éhesek, mint mindenki, s mivel kislábosként szüli meg őket anyjuk, így állandó attribútumként hordják üres láboskáikat a nyakukban. Vasorrú bába helyett Juliska lábát (majd mindenét) saját apja-anyja eszi meg, János vitézként Jancsi megy el a vezér hívó szavára focistamezben aprítani a tálibot.

A család meseszimbolikával, a közösségi vezetők a színek szimbolikájával válnak ki a tömegből. Van Piros, Zöld, Fehér. Az öltönyök viseltesek, gyűröttek, szabásuk kicsit eltérő ugyan, akár a nadrágszár hossza, de a színek együtt kiadják a magyar lobogót, a nemzeti szimbólumrend verhetetlen trikolórját. Az előadás a rendszert váltott Magyarország három vezérét lobogóba köti, s ugyan helyzetkomikumok sora épül e felismerésre kifuttatott poénokra, de a színészek (a nyári zsámbéki improvizációs jam session óta) irányított (verbális és gesztikus) fegyelemmel használnak egy állandó szöveget. A trikolórvezérek szerepköre sokkal inkább az elmúlt évtizedekben megismert társadalmi berendezkedést

Nagy Zsolt, Csákányi Eszter, Viola Gábor és Rába Roland

fordítja dialógusmodellekre. A vezérek stílusparódiának formált megszólalásai egyrészt stiláris remeklések, másrészt a grammatikai megnyilatkozás egyoldalúságának példái. „Zöld: Édes hazánk fennen sanyargattaték-rontaték in eme Kárpát-krepence türannusok által ipeg mille-mille-zebcig ánni. Ám az babaság felkelék, s az babaság-furor levele-levele anti türannos-enyimség s elrekkenté in eme szent, zabad hazában." „Piros: Beadványozzátok, láttamozzuk, meghozzuk, kifosszuk. Nép: Szuk. Piros: Tudjuk, merjük, teszszük, eltesszük. Nép: Szük." De a Fehér szövegei már válaszokat sem hívnak elő: „Öreg rókának a farka is nehéz." Kétségkívül a nézők legélénkebb reakcióit a fentiekhez hasonló szövegek forrásának felismerése váltja ki, de ugyanezen felismerés okozza – szintén brechti eltávolítással – az előadás utáni befogadói helyzet önértelmező kérdését: a helyzetfelismerő azonosulás színpadi paradigmájában vajon melyik oldal szereplehetőségei a vonzóbbak? És tényleg ezt a kényelmetlen paradoxont állítja fel Schilling Krétaköre?

Nagyrészt igen, mert Tasnádi–Schilling előadásában a brechti késleltetett, színházon kívüli megértés csak a Nép történetének empatikus recepcióját teszi lehetővé, mert a közösségi létezés etikai kódexét olyan erős szerető és elnéző magyar toposzokkal fogalmazza jelenetté, melyek alól nehéz kibújni. Itt van az átképzett orosztanárnő-forma Bocika (Péterfy Borbála), aki nem ért angolul, a csipszet megváltó ostyaként, a Nyugat Testeként befogadó hívő, s itt a Balaton, közös tengerünk. Az előadás kétségkívül hungarológiára csavart replay, a harmincas évekbeli fiatal Brecht jól ismert montázs- és szeretett varietétechnikájának felújítása. Az előadás jelenetek sorából áll, melyek nem a történet elmeséléséhez és összerakásához szükséges pillanatokat formálják esztétikai egységébe, hanem

egy-egy könnyen érthető, túl ismert szimbólum köré szerveznek dalokat, táncokat vagy kórusjeleneteket. A dobogó például az egyik képben medencévé alakul, ez a „Badar-tenger", s miközben mindenki fürdőruhára vetkőzik, hogy békatalppal és úszógumival bajlódjon, addig Viola Gábor Váteszként bőrdzsekis sztriptízbe kezd egy Zsiguli tetején, miközben Petőfi-parafrázisként bambis hangszerelésben és macska-vokállal a következőket énekli: „Föltámadott a tenger, / A népek tengere, / Ruhát lehány az ember, / S úgy gázol bele. / Egész évben a gálya, / Jöjjön a víznek árja, / Jöjjön a bronz glazúr, / Mostan a víz az úr."

A medence szélén lejtett tánc koreográfiája mind a térkihasználás, mind a mozgásszekvenciák szerialitásfokát nézve túl jól ismert revüelem, a látott és hallott bázisklisék a közösségi tudat alapkészletéhez tartoznak, s így dramaturgiailag fedve felejtetik az előző jelenetet, amelyben a Zöld vezér éppen ezer évre titkosítja a megtalált aktákból megismert múltat.

„De vajon szép látvány-e az szennyes kiteregetve az kiontott belekre, puszta zsigerekre? Jól fungál-é az, ki trágyadombban turkál, s mozgósítván az kushadó ganajot horribili bűzt kavar fel izgága kezével? Így félek én, zeberge-fürmender, kizabadítani innen a tudást, e bárcás Pandórát, ki a köztünk való egyenetlenség dögletes lehével hintené be hoci a bódog babaságot!"

S ez, a titkosított akták dramatikus helyzetbe állított története például az egyik olyan mozzanat, amikor nem is a közelmúlt, hanem a jelen eseményei sorolódnak az összmagyar kulturális-történelmi szimbólumrend közegébe, s azonnal a mindenkori magyar identitáskincs részeseivé válnak. Ügyes megoldás, mely könnyedén kiválthatja az előrevetített, ezért várt értelmezői eltávolodást. Ugyanakkor Schilling és Tasnádi – azzal, hogy az azonosulási csatornákat hangsúlyosan a történeten kívülre helyezi, hogy a Jó és a Rossz értékkategóriáit történetektől függetlenné fogalmazza – csak olyan mesterséges formációkat kínálhat a nézőnek, mint a magyarság. Azonosuljon vele, aki tud.

Ahogy az előadás montázsszerkesztése a revüjelenetekben a képi, a nyelvi, a kinezikus elemek társadalmi minimumát működteti, amelyeket mindenki ért, s amelyek alkalmasak a babasági összetartozás bonyolult folyamatának gyors összekapcsolására (Balaton–Petőfi–bambi), úgy ez a babaság a dialóguskészséget igénylő helyzetekben megint alulmarad.

Nemcsak a felező nyolcas népdalbúsongások (Melis László és Lukács Miklós zenei rutinja) és az egész magyar kulturális múlt remixelt ütemei, nemcsak a Muzsikásra hajazó hangszerelés és a záródalban Sebestyén Márta-imitációt éneklő Csákányi Eszter, hanem ez a nem turistáknak, csakis a bentlakóknak való összmagyar giccs foglalja össze, milyenek is vagyunk: mindig éhes, *zabbá*ra váró, a vezérekből és a kívülről jöttekből semmit sem értő, de azért érteni igyekvő sokaság. A szimbolikus képek éppúgy giccselemek halmazából állnak, mint a turisztikai gulyás és a puszta, hiszen éppúgy kiemeléssel általánosítanak, viszont az a játékmód, amellyel a színészek a verbális csatornákon nem működő kommunikációt gesztikusra váltják, vagyis ahogy a nyelv tanult rendszerét a mozgás ösztönös koordinátáira fordítják, az a némafilmek, legfőképp Chaplin és Keaton kisember-romantikáján felnőtt néző-befogadó primer szimpátiáját mindenképpen mentesíti a giccsviszolygástól.

Az előadás három jelenetben is visszahozza az angolul (idegen nyelven) beszélő külsős figuráját; vagy kondomárus teniszjátékosüzletemberként, vagy NATO-katonaként, vagy a már emlegetett zEUs-ként (Tilo Werner), s a badar tömeggel értelmetlen gyerekblablaként ismételteti a *forehand, backhand, meet the enemy* hangfüzéreket („It's easy, you can do it, come on"). A Nép a megértés boldogságával szemében kifelé fordul a nézőkhöz, hozzánk, s mosolyogva mondogatja nekünk körben járva: foe-peke-beböbi.

Tasnádi István talált szövegekkel is dolgozik. A politikai színház erős nyelvi sematizmusához ezúttal hajléktalanok verseit formálja dalokká, hiszen az elhangzó szövegek naiv-amatőr kísérleteit csakis keletkezésük (állítólagos) körülményei menthetik. Az előadásba beemelt, az újrajátszott, a megidézett, az idézőjeles rossz vers itt nemcsak poétikai, hanem helyzeti értékkel is bír, ráadásul a szerzőség pátoszát is eltávolítja. Álljon itt egy dal, az előadást záró opus. A szerző Maczák János, budapesti hajléktalan: „Szavak nélkül erősnek lenni. / Hangok nélkül énekelni. / Életben meghalni. / Halálban élni. / Tiszta szívből lélegzeni. / Mindent, mindent elengedni. / Nevetni, nevetni, nevetni. / Boldog arccal, / angyali mosolyban úszva, / könnyes szemmel a falakra írni: / Ne ítéljetek!!!" Matyó mintás húsvéti tojásként hevernek e rossz sorok az előadás testén, s a giccs elrettentve távolító erejével húzzák le a nézőt a befogadás azon fázisaiba, melyek az ismert valóságmotívumokkal kínálnak azonosulást.

Az előadás szövegteste tehát kétféle stilisztikai sajátságot mutat: a szövegek vagy badar és érthetetlen sületlenségek, jelszavak és irányelvek halmazává, vagy a poétikai szervezettség magasabb fokán álló, de technikailag és grammatikailag egyszerű, talált versek sorává állnak össze. Fontos megismételni, hogy a szöveget a városlakó tömegek szövegszinten sosem értik – nincs is rajtuk mit érteni –, így mindig hangsúlyozottan érzelmileg veszik az üzenetet, legyen szó akár vezérükről – aki badarokat csinált belőlük – vagy NATO-katonáról, aki az együttműködést közös nyelvi kompetencia hiányában gesztusok segítségével hozná tető alá. Feszes koncentrálást igényel az az előadás, melyet a szöveg ritmusa és nem értelme működtet, ahol a textusnál elsődlegesebb a kontextus kódolása. A társulat megszokott remek kis etűdjei, ahogyan a tömeg tagjai figurájukból (nem jellemükből, mert az nincs) adódó természetességgel reagálnak a szónokok beszédére a tradicionálisan fent-lent térszervezésű jelenetekben. Ma már ritkán látni ilyen tömegjátékot, ahol a mesei abszurd szimbólumokat kezelő történetében hiperrealista festményként hol egy ökölbe szorult kéz, hol egy félmosoly a szájzugban, hol a zokniigazítás mozzanata irányítja a nézői tekintetet ide, le a tömegbe. Ezekben a jelenetekben az a tömegjáték-technika vezeti a tekintetet, amely képes a dialógushelyzettől teljesen függetlenül a színpadi történés pillanatait a testekre átruházni. S ez a játéktechnika teszi érthetővé, hogy a tömeg azonosul és átél, de semmit nem ért meg (s ez egyúttal a nézői azonosulás és átélés eltávolítását szolgálja). Nem érti a hatalmat, nem érti a lehetőségeit, csak egyetlen dolgot ért: az éhséget. Csak a testet érti. Schilling mostani rendezésében az éhség a testiség primer jelzéseként kerül a színpadra. A mesebeli jancsis-juliskás család (miként a tömeg egésze) a rendszerváltás utáni első surprise *party*n („Mit akartok, badarok?") „Mazdát, mikrót, Maradonát" kért éppen Zöld vezérétől, s a mikrót rögtön meg is kapta tele *„zabbával"*. A mikró az előadás alatt végig látható, többször megpróbálják megismételtetni vele a zabbagyártást. Nem működik. Mint ahogy nem működik a másik hangsúlyosan szerepeltetett tárgy, az előadás alatt végig a porond hátsó ívében veszteglő Zsiguli sem. Az autót a Nép húzza be a színre, benne Továriskonyeccel, s innentől kezdve az ország szekerének sajátos, modernista parafrázisaként áll a színpadon. Piros kilopja belőle az üzemanyagot, hogy legyen mivel sütögetnie a pecsenyéjét, így se Zöld, se Fehér nem tudja beindítani, de a teniszruhában végül visszatérő Továris feltölti benzinnel, és a businessmannel elhajtanak. Schilling és Tasnádi az autónak mint hazaszimbólumnak a képpé formálásával a legfiatalabb filmesek trendjeinek közegteremtő szimbólumát alkalmazza, s ezzel a „Moszkva tér-érzéssel" a történelem értelmezésének és megértésének azt a generációs vonalát mutatja fel, mely a tömegre nem mint politikai erőre és hatalomra, hanem mint egzisztenciális alakzatra tekint.

Az előadás azzal is az élő történelem elfogadását segíti elő (állásfoglaló megértés helyett), hogy applikálja a jól működő (lassan immár kanonizálódott) mohácsis, Kaposvárott kikísérletezett brechtes revütechnikát, amely az apró, közeli duettképek és a nagy, távoli tömegtotálok összekötéséhez egyedi zenei és képmotívumot rendel, így ritmizálva az egyéni és a közösségi, a sze-

Koncz Zsuzsa felvételei

Horváth Csaba koreográfiájában: Viola Gábor, Gyabronka József, Katona László és Bánki Gergely

mélyes és a személytelen dramaturgiai szálait. A *Hazámhazám*ban a prózai dialógusok és az énekszámok váltakozásának ritmusa rendkívül gyors, s a revüdramaturgiát Horváth Csaba koreográfiái tovább feszítik. Például a felező nyolcasokban énekelt műdalos dallamvezetésű „Miért vagyok mindig éhes" refrénű, J. A.-parafrázisú dalt az apa és Jancsi bokaverős botolós szotyinéptánca követi, a focistává dicsőült Jancsit fergeteges csoportos focilabdatánc.

Ezekben az egyenletesen gyors ritmusban váltakozó jelenetekben a család története mutat valami biológiai linearitást, hiszen a gyerekek megszülettek, felnőttek, Juliska elfogyott, Jancsi elment, a színvezérek a dramaturgiai *reciklálódás* alakzata szerint tűnnek elő leválthatatlanul. Csak a Nép állandó ezen a történelmi giccsszemlén. Ez az összefonódó társadalmi koordinátarendszer az egyenletes ritmusváltás okán is a mitikus-mesei visszatérés örök történetét mutatná egészen a Fehér vezér szentté avatásának (?), megkoronázásának (?) pillanatáig. Itt Schilling Árpád Piscator leghatékonyabb eltávolító *trouvaille*-át veti be: a sötét játéktéren az eddig funkciótlan felső háttérvászonra rávetíti a WTC leomlásának másodperceit. Ez az álzárlat túl radikális, hiszen lebénítja az előadás ekkorra már ismert és jól működtetett szimbolikus nyelvét. Egyrészt azért, mert a 2001. szeptemberi dátum még túl közeli ahhoz, hogy a tornyok valamilyen egyértelműen megjelölhető dolog szimbólumaként dőljenek össze, másrészt nehézkes értelmezési feladatot jelent, ha a leomló épületek porfelhős képe metonimikus közegváltással azonnal a vezérre hulló színpadi porrá változik. A vetítés affekcióereje kétségbevonhatatlan, a kiválasztott időszekvencia is pontos ütemezésű, mégis csikorog a folytatás.

Mert kérdés marad a nyitó kérdés. Tényleg az-e az előadás paradoxonja, hogy a néző intellektuális azonosulás helyett dedukciós automatizmussal mégis egy idea, egy szimbólum mellé (vagy belé) áll? Hiszen a *Hazámhazám* már elemzett nyitó képe definiálja az előadás értelmezési lehetőségeit (ez Schilling Árpád rendezői karakterisztikájának jól ismert vonása), s a nézőnek felkínált azonosulási bázis egy megalázott, megvert, egy vesztes modellt kínál, mely ráadásul nem a romantika szerepjátékában tisztul meg (mint a *Liliom*ban vagy a *Woyzeck*ben), hanem a lealázásban szinte mazochisztikusan elvesző kisember ábrázolási paneljeivel működik. Akin éppen hátulról erőszakot tesz egy állat.

A kép vizuális brutalitását persze enyhíti a karikatúraszerű Priaposz-szerv, a báb medvefejet hordozó emberi test antropomorfizmusa, a meghágás közben oroszul *Poljuskát* éneklő, tangóharmonikázó etnológiai giccshalmaz és az aktus után felhangzó halovány, szomorkodó női ének, de a szimbólumokat már-már iskolásan megfejtő színházolvasói kényszer később szinte meglepődve azonosul a megerőszakolt áldozattal. S ez megint olyan mozzanat, mely az előadást a régen látott eredeti, Brecht-copyrightos, közösségi-botrányos színházhoz hasonlítja, ahol a néző gondolatserkentő aktiválása az előadás utánra programozódik, mert az azonosulást nem a látott alakok és helyzetek idézték elő, hanem az általuk kiváltott gondolatok rendszere. De nem lehet azonosulni a meghágott lóval, a bamba-buta tömeggel, még akkor sem, ha ez babaság, amit mi babaként nézünk.

Ez az előadás paradoxona.

A *Hazámhazám* végén Schilling Árpád petőfis-mesei lezárást kínál, mikor a jancsis és juliskás szimbólummezővel az előadás záróképét is átszínezi: mialatt az anya saját otthontalanságukról énekel, a testvérek kettős-magányos (erdei) bolyongással, a reáliáktól eltávolodó, a bűnöktől feloldó relaxációs tánccal görkorcsolyás duettben siklanak. A porond körívén halvány, kékes fényben kezdődik botladozó kűrjük, majd a szabályosabb jégtáncelemek mozdulatsora olyan új szimbolikus nyelvet szólaltat meg, mely elemeli az otthontalanságról szóló hajléktalandalt, s filmmé, történetté, közeggé oldja a jelent.

A politikai népszínház – hacsak nem az ezt a közeget kereső értelmiségi kivonulásról van szó – majdnem mindig a proliké. Az egyszerűség durvaságnak tűnik más értelmezői közelítésben, az egyenesség vásári gesztusnak, a szókimondás bárdolatlanságnak. Mindet megkaphatja ez a színház.

NÁNAY ISTVÁN

Cédulák Szkipéről

Már régóta tervezzük Koncz Zsuzsával, hogy megnézzük Kanizsát. No nem Nagykanizsát, se nem Törökkanizsát, hanem a határ túloldalán, a Tisza partján, a röszkei határátkelőtől alig több mint tíz kilométerre fekvő tizenháromezres települést, mert az a hír járja, hogy ott színház nyílik. Önmagában ez a tény is elég lenne ahhoz, hogy felkeltse kíváncsiságunkat, de ezt csak fokozza az újabb értesülés: a közeljövőtől az év egy részében Kanizsán, szülőhelyén akar dolgozni Szkipe, azaz Nagy József és társulata.

A kanizsai színház

Eltelt a nyár, amikor könyvbemutatóra invitáltak: a Kanizsai Kör *Mozzanatok* címen születésnapi ajándékul karcsú kötetet adott ki a negyvenöt éves és 2001-ben Taorminában Európa-díjjal, Franciaországban pedig A Művészetek Lovagja érdemrenddel kitüntetett Josef Nadjról. Interjúk, cikkek, tanulmányok, műhelybeszámolók, illetve azok részletei többé-kevésbé kronologikus sorrendben követik Nagy József tizenöt éves munkásságát. Az írások egy része magyarul, a másik szerbül, a harmadik meg angolul olvasható; a nyelvi egymásmellettiség is jelzi: a kötet nem elsősorban a nagyvilágnak, inkább a szűkebb helyi közösségnek készült. A mintegy hatvan fotóval és rajzzal illusztrált könyvet a kanizsai kulturális élet két irányítója, Bálint Zoltán és Bicskei Zoltán szerkesztette.

A magyar szerzők között találjuk többek között Tolnai Ottót, aki szintén kanizsai születésű, de írásai nem elsősorban emiatt szerepelnek a válogatásban, hanem azért, mert közvetlenül vagy közvetve több Jel színházi előadás ihletője, munkatársa volt; a szintén Kanizsáról származó Szabados Györgyöt, aki Nagy József számos előadásához készített zenét; Bicskei Istvánt és Kodolányi Gyulát, a Jel Színház alapszínészeit; Várszegi Tibort, Nagyék leghűségesebb és legszakavatottabb elemzőjét, Rényi András esztétát és Sándor L. István kritikust.

A válogatók nem törekedtek teljességre, s az egy-egy produkcióról megjelent írások közül is erősen szelektáltak. Feltehetően a könyvecske terjedelmi korlátaiból adódik, hogy a legtöbb közleményből csak részletek olvashatók. Ez némi hiányérzettel tölti el az olvasót, de az is, hogy az egyes előadásokat ismertető-elemző írásokkal szemben túl soknak tűnik a rendező-koreográfus-táncosról, illetve társulatáról szóló általános információ. Bizonyára a sietős szerkesztés számlájára írható a meglehetősen sok szöveghiba, illetve az, hogy a közleményeket hiányosan adatolták (például nincs feltüntetve a megjelenésük helye), s hogy nincsenek vagy esetlegesek a képaláírások.

A könyv legértékesebb része az 1989-ben bemutatott *A kormányzó halála*ról szóló tanulmánycsokor, ugyanis Tolnai Ottó, Szabados György és Kodolányi Gyula eltérő szempontból, egyszerre kívülről és belülről láttatva mutatja be és elemzi az előadás létrejöttének folyamatát s magát a produkciót. Várszegi Tibor hét (csak részleteiben közölt) tanulmánya előadásról előadásra haladva igyekszik megfejteni, illetve időben és térben tágabb kontextusba helyezni a Jel Színház-jelenséget. Mint írásmű és dokumentum élvezetes Bicskei István naplóformában közreadott emlékezése az 1992-es *Orfeusz létrái*ról.

A könyvbemutatón látható volt Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta performansza, amelyet – akárcsak más munkáikat – Nagy József színházi szemlélete inspirált, s az eseményt Nagyék egyik állandó zeneszerzője, zenésze, Mezei Szilárd kísérte. A kötetet bemutató két szerkesztő meghívót is átnyújtott a szeptember 11–14. között Kanizsán tartandó *Jazz, improvizatív zene* című, immár hagyományos nemzetközi fesztiválra, amely nevével ellentétben nemcsak zenei, hanem kiállításokat, színházi bemutatókat is magában foglaló összművészeti esemény. Az idei találkozó középpontjában Nagy József képzőművészeti és színházi munkái lesznek.

Nincs mese, irány Kanizsa! – döntöttük el Koncz Zsuzsával.

■

Végül is úgy alakult, hogy 10-én tudtunk elmenni, amikor Nagy József új bemutatójának főpróbáját tartották. Kora délután érkeztünk az alföldi kisvárosba, amelyben mintha mindenki szieszt azott volna: csak nagy sokára találkoztunk járókelővel, aki útbaigazított, merre találjuk a Művészetek Házát. Elautóztunk már mellette, de ki gondolta, hogy a Fő tér egyik jellegtelen egyemeletes háza mögött áll a keresett épület.

Az 1989-ben mozinak készült házat a Makovecz-iskolához tartozó helyi építész, Tóth Vilmos tervei nyomán alakították át. Ez persze elsősorban az épület külső meg-

jelenésére vonatkozik, a belső terek még többnyire a „szocreál" művházak enteriőrjét idézik. A tizenkét díszlettároló fülkével és proszcéniummal együtt 14 x 18,5 méteres színpad azonban már a leendő korszerű színház csaknem kész része. A 10 x 14,5 méteres, európai szabványok szerint készült padozat a legigényesebb táncszínházi igényeknek is megfelel. A több mint félszáz lámpából álló fénypark jelentős részét a Jel Színház adományozta. Dolgoznak már a zenekari árok kialakításán, hogy Kanizsán operát tudjanak majd játszani. Készen vannak az öltözők, a próbatermek, s természetesen megmaradt a mozgatható mozivászon is. A háromszázötven személyes nézőtér kétszáz férőhelyesre szűkíthető. Az épület körüli parkos nagy udvar szabadtéri rendezvények céljára is alkalmas.

Kanizsa kulturális életének már most természetes központja a színház s annak épülete, hiszen ez ad helyet más fórumoknak is. A kisvárosnak helyi kábeltelevíziós stúdiója van, ahonnan heti rendszerességgel sugározzák a saját készítésű politikai, gazdasági, művészeti, társadalmi és sportműsorokat, de ez a szerkesztőség ad hátteret az önálló filmkészítésnek is (Bicskei Zoltán kisfilmjeit több fesztiválon díjazták). Több folyóiratot jelentetnek meg, gyakoriak a tárlatok, az irodalmi estek, a film- és könyvbemutatók, az amatőr alkotók bemutatkozásai, s rendszeresen felléphnek a vajdasági, magyarországi s más színházi együttesek.

Mindez a háborúkkal terhes ezredfordulós évtizedben s abban a kisvárosban születik, ahol s amelynek környékén évszázada kiemelkedően nagy az öngyilkosok száma, de a tehetségeké is. Az említetteken kívül e vidék szülötte például Morell Mihály, a magyar film „fénykorában" sok film, például Huszárik filmjeinek vágója, vagy a Nagy Józsefre oly nagy hatással lévő Csáth Géza, meg azok a költők és képzőművészek, akik e városka jellegzetes figurái és – közvetve vagy közvetetten – Szkipe „tanítómesterei" voltak: többek között Koncz István költő és Dobó Tihamér festő, akiknek szobra ott áll a Fő téren, meg Nagyapáti Kukac Péter, akiről Bicskei Zoltán forgatott filmet...

■

Sokan vagyunk a nézőtéren. A Magyar Játékszíni Társaság szervezésében Erdélyből, Felvidékről, a beregszászi színházból legalább harminc fiatal színész, rendező, dramaturg, tervező érkezett Kanizsára, hogy részt vegyen Szkipe próbáin. Hozzánk hasonlóan Magyarországról is többen kíváncsiak Nagy Józsefék munkájára, a helyi érdeklődők pedig, ahogy idejük engedi, be-beülnek a terembe. Csupa ismerős, tanítvány, barát. Időbe telik, míg leülhetek. Zsuzsa elfoglalja helyét az első sorokban, de ez persze pontatlan fogalmazás, hiszen ő csak akkor marad egy helyben, ha a körülmények erre kényszerítik. Ezúttal is a terem különböző pontjain tűnik fel, nesztelenül váltja a nézőpontokat, s alig hallhatóan cseréli a tekercseket.

Délután három. A színpadon munkafény, a nézőtér is világos. Csendes duruzsolás fent és lent. Ez már próba? Vagy csak a készülődés?

Aki a szokásos színházi munkamódszerekhez szokott, kicsit meglepődve konstatálja: nincs premier előtti hisztéria, kapkodás, üvöltözés.

A színpad két oldalán egy-egy ütőhangszer-együttes. A dobok, különböző ritmuskeltő eszközök sokaságán két világhírű jazz-zenész, a litván születésű Vlagyimir Taraszov és az amerikai fekete Andrew Cyrille próbálgat, játszik, improvizál. Az egyik pillanatban, függetlenítve magukat a színpadon zajló szöszmötöléstől, saját örömükre dobpárbajt produkálnak, a következőben már a színészekkel együtt keresik azt a hangzást és effektet, amely a legalkalmasabb egy-egy mozdulatnak vagy a történet valamelyik fordulatának megsegítésére. Kisétálnak, lemennek a nézőtérre, ezzel-azzal dumálnak, majd hol az egyik, hol a másik visszaballag a felszereléséhez, kipróbál valamit, s mellékesen – mintha ez lenne a legérdektelenebb téma ezen a délutánon – a színészeknek, illetve partnerüknek az előadásra vonatkozó megjegyzéseire is reagál. Főleg Taraszov az, aki Szkipéék munkájába is beleszól, pontosít, écákat ad – itt aztán nincs szakmai hierarchia a résztvevők között, s bármilyen lejáratott a kifejezés, ezúttal értelmet kap a közösségi alkotás fogalma.

Ha valaki nem ismerné Nagy Józsefet, a színpadon látható gyakorlatokat, mozgásbeli és zenei pontosításokat látva nehezen találná ki, hogy ő a rendező. A színpad közepén lévő, hátulról nagy ablakos fallal határolt dobogó előtt Szkipe Gemza Péterrel egy mozdulatsort rak össze: két féllábú ember botokkal vívott groteszk hadakozásának fázisait látjuk. Két oldalról érkeznek, egy ideig – mintha méregetnék a másikat – csak ugrálnak egymással szemben, aztán Szkipe támad, Péter védekezik, egyikük lekerül a földre, magával rántja társát, a küzdelem ott folytatódik, majd a harc közben ismét talpra állnak, s Gemza megfutamodik. Úgy tűnik, a mozgássor egyes fázisai külön-külön megvannak már, de a folyamat még akadozik, s az is nyilvánvaló, hogy eddig zene nélkül dolgoztak, tehát most az egész jelenetet szinkronba kell hozni a két dobos muzsikájával. Valóban próba zajlik, hol a zenész igazodik a színészhez, hol a táncosok alakítanak valamit a beállításon, a mozdulatok tempóján, míg kialakul a mindannyiuk által elfogadható variáció. A két színész egyszer markíroz, máskor élesben fogalmaz, az egész epizódra a lazaság, a könnyedség, ugyanakkor a koncentráltság jellemző. Persze hogy Szkipe az, aki irányít, aki megmutat egy-egy fogást, új megoldásokat javasol, de nem utasít, hanem együtt dolgozik tár-

Nagy József és Gemza Péter a próbán

Kifeszítve: Nagy József

sával, ebből következően a mozgás során Gemza ugyanúgy hat rá, mint ő a partnerére.

Termoszokban megérkezik a kávé, de nem hangzik el az ilyenkor szokásos, várva várt asszisztensi felszólítás: Gyerekek, tíz perc szünet! – a társulatnak hagyományos értelemben vett asszisztense talán nincs is –, hanem ki-ki, amikor kedve tartja, és elfoglaltsága engedi, a nézőtéren kávézgat, s folytatja a „klubéletet", amely ily módon természetesen egymásba ér a munkával. Nem tudom eléggé hangsúlyozni: ez nem azt jelenti, hogy a színpadon büféhangulat uralkodik, vagy látszattevékenység folyik, vagy bárki is lazítana, ha valami dolga van, hanem azt, hogy a civil emberi és a színészi állapot nem válik olyan élesen ketté, mint ahogy ezt a színházi mindennapokban általánosnak, elfogadottnak, sőt, szinte kötelezőnek tekintik.

A látszatlazítás közben csoportos jelenet próbája zajlik. Bütyököt (Bicskei István) kivéve mindenki a dobogón szorong. Egyvalakit a közösség kivet magából – ez Nagy József előadásainak visszatérő epizódja –, ami a színpadon úgy történik, hogy a kivetett teste a többiekén mint valami élettelen tárgy gördül, csúszik, vándorol mindaddig, míg a csoport kitüntetett teréből ki nem kerül. Ahhoz, hogy a viszonylag hosszú epizód megszülessen, a közösséget alkotó négy színésznek – nem csupán a dobogón, hanem azon kívül is – sokszor kell helyet és helyzetet váltania, nemcsak a kivetendő ember testét, hanem esetenként másét is emelnie, súlyát egyik lábáról a másikra, válláról a derekára áthelyeznie, társának átadnia, hogy aztán e súllyal a dobogóról lekerüljön, vagy oda fellépjen. A bonyolult koreográfia fizikailag sem könnyű feladat, de még nehezebb a folyamatosságát megteremteni. Ezen dolgoznak, míg Bütyök a vetítővel bíbelődik, ugyanis a filmbetétek – nem először a társulat életében – a produkció szerves részét alkotják.

Alig vesszük észre, mikor fejeződött be a részpróba, s mikor kezdődött az *Éjfél után* előadásszerű össz- vagy főpróbája.

■

Filmmel kezdődik a produkció. A rögzített kameraállás hajnali fényben szürkéllő végtelen pusztát mutat, középen asztal áll – lapjának síkja egybeesik a horizont vonalával –, rajta fehér gézbe csavart bábu fekszik. Olyan, mint egy múmia. Vágás. Megjelennek a darab szereplői; hol az egyik, hol a másik, aztán ketten vagy hárman együtt, de többnyire mozdulatlanok, vagy alig mozognak. Egy nagygazda kinézésű, szigorú tekintetű figura széken ül, mások fején valami furcsa, az egyiptomi falképábrázolásokra emlékeztető fejdísz látható, megint mások elheverednek a homokban. Körülöttük fel-feltűnik egy ló, bejön a képbe, orrával meg-megböki valamelyik férfit, egykedvűen áll, vagy arrébb poroszkál. Két ember egy ketrecben nézelődő pávát hoz be. Birkák tűnnek fel, füvet keresnek a pusztaságban, majd az ülő férfi kezében lévő napraforgókat kezdik legelni. És újra meg újra képbe kerül az asztalon fekvő, bepólyált bábu. A halott. A tízperces film nem mesél történetet, a képek groteszk és enigmatikus hangulatot sugallnak.

A fekete-fehér film később is fontos része az előadásnak, mindenekelőtt a befejezéskor kap különös jelentőséget, amikor a Tiszán vagyunk, s ez a két jelenet keretezi és értelmezi a köztes mozgásszínházi blokkot. Az *Éjfél után* vallomásos mű az elmenetel és a visszajövetel kényszerűségéről és lehetetlenségéről, arról, hogy mit jelent egy ember életében a felnevelő hazai táj, a Tisza, a kisváros meg a tőle és a gyerekkortól elválaszthatatlan, ellentmondásos alakok sora, akiket az idő- és térbeli távolság torzító, egyben megszépítő nagyítóüvegen keresztül láttat. S mint minden fontos alkotásban, ebben is a Halállal folytatott diskurzus szólal meg.

A kezdő képsorok után élőben jelennek meg a filmen látott férfiak. A fekete öltönyös, fehér inges, kalapos, de mezítlábas Bicskei hosszú faléccel kergeti két társát (Francia Gyula és Krupa Sándor), akik – akárcsak a többi szereplő – fehér ingben, fekete nadrágban, mezítláb vannak. Fejükön – a filmen fejdísznek tűnő – fonott papírkosár, melyeket végül is Bütyöknek sikerül leütni.

Hátulról bekerül a filmről már ismerős, fehér abrosszal leterített asztal s néhány szék, mögéje ballonkabátos, torz maszkot viselő szereplők ülnek, akik úgy viselkednek, mintha kocsmában volnának, kitúrják, elűzik egymást. Az asztal is felborul, ekkor kétoldalt, a dobogó mellett előugrál Szkipe és Gemza, télikabátban, kalapban, arcukon commedia dell'arte-maszkkal, kezükben egy-egy hosszú farúddal, amely egyszerre támasz és fegyver. S lejátszódik a részpróbán már többször látott epizód – élesben.

■

Mintha többszörös „színpad a színpadon" jelenség tanúi lennénk: a padló, a dobogó, az azon elhelyezett asztal, illetve a hátfal ablaknyílásának pereme, sőt az ablak mögötti térfél is új és új teátrális dimenziókat, ha úgy tetszik, plánokat tár fel. Ezek között természetesen folyamatos az átjárás. Az egyik jelenetben a dobogón, az asztal mellett csak Bicskei ül – akárcsak a filmen –, a többiek a padlón, a nézőnek háttal fekszenek, a dobogó alól mindegyikük hosszú nádszálat húz elő (ez is szerepelt a filmen), s mint gyerekkorunk fúvókáit, szájukba veszik, s össztüzet zúdítanak fenn ülő társukra. Máskor a társulat hátulról, az ablakon keresztül hatol be a dobogóra, helyére kerül az előzetes próbán megismert csoportos gyakorlatsor, mindenki a dobogó elé kerül, Szkipe a földön fekszik, feje a nézőtér felé hátrafeszítve, a többiek – amolyan zsugorított helyzetben

lévő latrok – mintha a dobogó szélére volnának szegelve.

■

A színészek mellett főszerepet játszik a báb. Ugyanaz a figura két méretben és formában jelenik meg. Kis bőröndből kerül elő egy kicsi, felöltöztetett emberke, amelynek a játékoshoz erősített tagjai érzékeny, finom mozgásokra képesek. Ő az, aki elhagyja nem éppen barátságos, mégis éltető közegét, s akinek fejéről ugyanúgy veri le animátora a kalapot, ahogy ezt a kezdőkép szereplőinél láttuk. A másik a visszatérő: talpától fejéig fehér vászoncsíkokkal bebugyolált, ember nagyságú alak, akit mint egy bunraku-bábut, hárman „vezetnek", átléptetik Szakonyi Györk fejjel a közönségnek fekvő „holt"-testén, megállnak vele, s fokozatosan megszabadítják kötelékétől.

■

Az előadás legmegrázóbb jelenete Bicskei István monológja. Ez az egyetlen epizód, amikor beszéd hangzik el a színpadról. Bicskei, akit eddig a már idézett figura megtestesítőjeként s a csoportos mozgásjelenetek résztvevőjeként láttunk, most ismét „szerepben" lép elénk: egy leépült, feltehetően alkoholista, idősödő férfi áll előttünk, aki mint egy eksztatikus és kissé egzaltált próféta, alig érthetően, motyogva, egyszerre dadogva és hadarva mondja el a már többször említett Koncz István 1996-ban, nem sokkal öngyilkossága előtt született, *Az utolsó vers* című művét.

Háromszor kértem a halált:

Este,
amikor a leáldozó nap sugarai
a gyérülő lombok közt
az ősz színeivel permetezték be a
tűnő világot.
Kértem, hogy könnyű legyen az éjszaka
és ne kísértsenek álmok.

Reggel,
amikor az első fénysugár pírja
skarlátszín virágot rajzolt a hunyó
eszmélet arcán.
Kértem, könnyű legyen a nap
és el ne feledjek semmit, mi volt.

Aztán
az este és reggel rendje felborult –
mintha a semmibe szóltam volna,
mondtam: haza szeretnék menni.

Bicskei előadásában ebből csupán szótöredékek, mondatfoszlányok érthetők, de a színész alig-mozdulataiból, tartásából, egész lényéből sugárzik az élettel és a halállal való birkózás, s míg a költőnél az utolsó sor nyilvánvalóan a végső megnyugvásra utal, az interpretációban emellett erős nyomatékot kap a hazatérés vágya is.

A végső jelenetben ismét behozzák a meztelen óriás bábut, a közönségnek háttal a színpad elejére helyezett székbe ültetik, s indul az utolsó filmvetítés: nagytotálban látjuk, amint a Tisza közepén ladik úszik, közelít a kamera, s egyre inkább kivehető, hogy a csónakra szerelt nádszálvékony ágakon mint ravatalon az ember nagyságú, gyolcsba tekert báb fekszik. A háttérben csodálatos tiszai ártéri erdő, a vízen a hajnali derengés fényei villannak, minden az életről tudósít – és az úszó katafalkot sodorja az ár. Mindezt (önmagát, alteregóját, múlt- vagy jövőbéli alakmását?) velünk együtt nézi a meztelen báb.

■

Nehezen indul a nézőtéri taps, bár mindenki számára nyilvánvaló: vége ennek a különös, képzőművészeti-zenei-színházi eszközökkel megjelenített vallomásnak, ennek a valós és transzcendens, a tér- és időbeli síkokat összemosó utazásnak. Természetesen más-más részletekre figyeltek fel, másra rezonáltak a helyiek, illetve azok, akik most láttak először Nagy József-előadást, meg akik távolról és kívülről, de többé-kevésbé folyamatosan figyelemmel kísérik Szkipéék munkásságát.

Az mindenki számára egyértelmű volt, hogy Cyrill, Taraszov és Szkipéék között tökéletes az összhang. A két dobos úgy tett, mintha koncertezne, közben minden idegszálával együtt élt a produkcióval, valóságos zenekari hangzást teremtettek, amelyben a forték és a leheletfinom pianók mellett a legdrámaibb effektusoknak a csendek bizonyultak. A nagy báb mozgatása ugyan még kissé darabosnak tűnt, a kicsi bábuval szintén ügyetlenkedtek egy kicsit, a vetítés és a színházi jelenetek egymásba úsztatása is megdöccent, de a színészek jelenetei lenyűgözően flottak, telítettek, hol groteszken mulatságosak, hol fájdalmasan szépek voltak.

■

Csaknem besötétedett már, amikor elhagytuk a színházat. A késő nyári estében-éjszakában a Fő tér sarkán lévő presszók teraszán kávék, sörök s egyebek mellett ücsörögtünk, csevegtünk, tárgyaltuk a látottakat. Mintha kiszakadtunk volna az időből. Mintha évtizedekkel ezelőtti estéket és beszélgetéseket élnék újra, mintha a legnehezebb időkben Újvidéken, Marosvásárhelyen, Wrocławban vagy másutt régi és új barátokkal zajlott eszmecserék folytatódnának. Sok idő elteltével ismét hosszan együtt lehettem Bütyökkel, akivel a hetvenes évek elején, Újvidéken kötöttem barátságot. Akkori, szinte elválaszthatatlan partnere, közös barátunk, Soltis Lajos már nem lehetett velünk. Ittunk egy kortyot az emlékére. Mesélt Flóráról, a nagylányáról, aki maholnap szülei nyomdokába lép: végzős színész az Újvidéki Akadémián. Meg a volt feleségéről, a színpadon régóta nem látott Daróczi Zsuzsáról, aki Harag György minden újvidéki előadásának egyik főszereplője volt. Meg arról, hogy mit érzett, amikor a hajnali tiszai felvételeket készítették; hogy milyen gyerekkori emlékei hívódtak elő, amikor a kamerával ellentétes oldalon tartotta és irányí-

Francia Gyula, Bicskei István és Krupa Sándor

totta az árral rohanó csónakot; hogy monológjában két, számukra mitikus alakot, Dobó Tihamért és Koncz Istvánt gyúrta egybe, az egyik hadart, a másik dadogott, így született a furcsa beszédmód. Aztán az összetolt asztalok mellett sikerek és kudarcok műhelytitkaira, emberi apróságaira, stiklijeire derült fény, megtudtuk, hogy Szkipe és Bütyök, sőt mások is már megvették házukat Kanizsán, folyik az átépítésük, s annyi vándorlás után hamarosan itt telepednek le, innen járják tovább művészi útjukat a világban.

Megjelent a két Zoltán is – Bálint, a Jugoszláv Birkózószövetség elnöke, a kanizsai Ifjúsági Szövetkezet vezetője, a helyi kulturális élet egyik legfőbb mecénása, a Jazz-fesztivál igazgatója meg Bicskei, a kulturális mindenes, a Művészetek Háza és a fesztivál művészeti vezetője –, akik az idei fesztivál érdekességeiről számoltak be. A kanizsai jazz-estéken Európa számos híressége szívesen vesz részt, ebben az évben az amerikai Sam Rivers- és Nat Nicholstrió, Tony Lakatos és a házigazdának számító Kurina-kvartett, a belgrádi Fúvóstrió, s Mezei Szilárd–ifj. Márkos Albert–Benkő Róbert különös összeállítású triója koncertezett. Az *Éjfél után* premierje mellett sor került Nagy József fotóinak kiállítására, amelynek megnyitóján megismételte performanszát a már említett Mezei–Szorcsik-duó, s Nagy József, Bicskei István és Mezei Szilárd közreműködésével a Városháza előtti szobruknál emlékeztek Dobó Tihamérra és Koncz Istvánra.

Francia Gyula, Gemza Péter, Nagy József és a bábu

■

Trafó, pár héttel később. A Budapesti Őszi Fesztivál keretében ismét Nagy Józsefet látni, ezúttal a szólóprodukcióját játszsza. A 2002. június 6-án, a Velencei Biennálén bemutatott *Egy ismeretlen naplója* szintén hazai élményekből táplálkozik. Alcímének akár az *Hommage à Koncz–Dobó*t adhatnánk, hiszen az előadást, amelynek középpontjában az öngyilkossággal végződő művészsors létkérdései állnak, nyilvánvalóan e két kanizsai elődt élete inspirálta. A téma táncos újragondolása – mint meganyi előző műnél – Tolnai Ottó versei, illetve Nagy József naplója alapján jött létre.

Az *Éjfél után* és az *Egy ismeretlen naplója* rokon egymással. Természetesen hasonítja őket az azonos tematika: mindegyik középpontjában – erőteljesebben, mint Szkipe eddigi munkáiban – az élettől metafizikailag és valóságosan is elválaszthatatlan halál áll, formailag pedig mindkettő egy-egy vers köré épül. Ezúttal a színpadon nem hangzik el szöveg, de az előadás mottójául Tolnai Ottó *Félek velem kivételt teszel* című verse szolgál:

kérlek ne ments meg engem uram
férfiasabb lesz így
ne ments meg engem
noha imádkozni fogok
első halálos bűnét bánó kisdiák
rimánkodni fogok végtelen
ne ments meg engem
noha tele fogom sírni
minden edényeid
tele horpadt gyűszűidet
széthulló hektós hordóidat
tele fogom zokogni
lukas fekete zoknijaid mind
kérlek ne ments meg engem uram
hagyd a patkányt
szorgos alagútmunkás
rágja át magát hasamon
hagyd a farkast
mellyel magamba köttettem
csak csámcsogja arcom
gyönyörködj inkább bennünk
ahogy mohó szerelmespárban
nem gyönyörködtél még
kérlek ne ments meg engem uram
imám halld tiszta jég rianásának
ne ments meg engem
tudom soha sem is mentettél senkit
ám félek velem kivételt teszel
kérlek ne ments meg engem
kérlek ne ments meg engem uram

Ahogy a központozás nélküli szöveg bizonyos fokú értelmezési és interpretálási szabadságot enged olvasójának, Szkipe monodrámája is épít a befogadó asszociációs készségére. A költemény hangulatában, meg-megakadó sodrásában, a „ne ments meg engem” sorok motivikus ismétlődésével zenei szerkezetű és lényegű. Nem véletlen, hogy Nagy József kitartóan

ragaszkodik ehhez a költészethez, hiszen előadásai lényegüket, fogantatásukat, asszociációs bázisukat tekintve egygyökerűek Tolnai munkáival.

■

A monodráma színpada hasonlít az *Éjfél után*éhoz, de míg ott az egymásra épülő terek végig szimultán jelen vannak, itt a tér jelenetről jelenetre tágul. A kezdő képben a színpad közepén egy paravánszerű fal látható, amely hátulról kap fényt, s mögötte feltűnik egy férfi sziluettje. Esőkopogás zaja hallatszik, az árny rásimul a falra, amelyen egy lyuk szakad ki, azon keresztül pedig – mint Bán János Kukac Matyija – egy önálló életet élő, bizonytalanul körülnéző, elbizonytalanodó, bennünket felfedező, hívogató mutatóujj bújik elő.

A fal mögül oldalt egy üveges ajtón kilép a mezítelen felsőtestű, fekete öltönyös Szkipe, s leül a paraván előtt kuckóformán kialakított zugban álló csupasz asztal mellé. A térrészre op-artos fekete-fehér mintákat vetítenek, az asztal fölött lógó ernyős konyhalámpa kicsavart körtéjét a színész a szájába veszi. A kép az asszociációk sokaságát indítja el, hiszen primer szinten a látvány viszolyogtató; a néző a maga nyelvével is érzi a villanykörte fémes ízét és állagát, szinte fuldokolni kezd a szájba gyömöszölt tárgy érzetétől, ugyanakkor a képregények szöveges „buborékai" éppen úgy felidéződnek benne, mint a lélek középkori festményeken gyakori ábrázolásai.

■

Nagy József ledönti a falat, s az üvegfelületen táncol. De a tánc szó nem igazán fejezi ki a mozgás karakterét. Talán pontosabb lenne a *pantomim* kifejezést használni, de ez sem írja le azokat a finom, alig mozdulatokat-gesztusokat, amelyek mélyén ugyan felfedezhetők a pantomimiskola gyökerei, de ez több is, más is, mint a „helyben járás" – úgy tűnik, mintha a színész lába alig érintené a felületet, mintha lebegne az üvegtábla felett. Aztán határozott mozdulatokkal összecsomagolja a spanyolfalszerű szerkezetet, s a bútorokkal együtt kicipeli.

■

Kinyílik az üres tér. Bal hátul ajtó, mellette, középen hatalmas ablak, olyan, mint amit az *Éjfél után*ban is használ. Az ablak előtt széles asztal, fölötte ernyős lámpa, jobb szélén egyetlen szék – az előbbi jelenet terének kópiája. A színpad bal oldalát fekete fal zárja le, rajta képek.

E fal és az ajtó metszi ki azt a térnegyedet, ahol Nagy József az egyik pillanatban Chaplint, a másikban Kafkát, a harmadikban Márton Lászlót idézi. Leveti cipőjét, precízen lerakja, összeilleszti őket, s tán-

Magányosan

Koncz Zsuzsa felvételei

Op-art és villanykörte

colni kezd. A magány tánca. Keresi a támpontokat, keresi önmagát. Valakit a térben. Kitekeredik, keze a hátán, feje elcsavarva, egyre szétesettebb állapotot jelenít meg. Összekuporodik a földön, olyan, mint egy embrió vagy Kafka híres bogara. Tagjai külön-külön életet élnek, mintha Szkipe mozgásában Márton László *A tagok szerinti szépség* című korai darabja elevenedne meg. Aztán commedia dell'arte figuraként jelenik meg, kifeszít egy gumit, azzal játszik – igazi bohócjelenet –, vagy hatalmas könyvet emel ki egy ládából, s a ládát, az asztalt és a könyvet egymás után többször letörli, mielőtt féltett kincsét elhelyezi: pontosan kidolgozott lazzót mutat be.

■

Megelevenedik a háttér, az ablak mögötti világ. Csempés fal, középen kád, mellette szék. Belóg egy fehérbe csavart akasztott ember-báb (újabb analógia az *Éjfél után*nal). Mezőségi dallamok szólnak. (Az előadásban természeti hangok és technikai zörejek mellett etiópiai, mexikói, romániai és magyarországi cigány népzenei feldolgozást hallani.) Nagy József ül a kád mellett. Feláll, felemeli a kád szélén lévő kést, lassan odamegy a bábuhoz, levágja azt, ölébe veszi, s mint egy gyereket ölelve lágyan a kádba teszi. Visszaül, s hosszú mozdulatlanság után lassan megbillenti a kádat, amely most egyszerre bölcső és koporsó. A gesztusban összemosódik a születés és a halál, a kezdet és a vég. A ringatás folyamata kiszámíthatatlan, a zene ritmusával bonyolult viszonyba kerülő ütemben meg-megszakad. Ezek az „üres" pillanatok a legsűrítettebbek: a színész nem történetet mesél, nem érzelmeket mutat fel, csak van. A jelenet túlmutat a szimbolikus ábrázoláson, tehát az adott helyzetben nem az a lényeg, hogy mit jelképez a bábu és a kád, s mit fejez ki maga a cselekvéssor, mert az igazi történés a játékos és a néző közös megélésen alapuló erőterében születik meg. Szkipe azzal a mozdulattal, ahogy a bábut tartotta karjaiban, felemeli a kádat, s kimegy a képből.

■

Az utolsó jelenetben főszereplővé válik a hátsó asztal. Nagy József belép az ajtón, arca borotvahabos, kezében csomag. Elbabrál vele, próbálja kinyitni. Asztalhoz ül, nagy nehezen sikerül kibontania a hosszúkás pakkot, lefejti a nejlonborítást, és a zsákvászonból kibugyolál egy kisbaltát. Megborotválkozik vele. A színpad közepére megy, táncol a baltával. Visszatér az asztalhoz, leteszi a fegyverét-szerszámát, mellé helyezi a fűzőjénél fogva összekötött és a vállán átvetett cipőit. Ugyanúgy eligazítja őket, ahogy korábbi táncánál tette. Ismét táncol, majd kis fejszéjével nagyot vág az asztalra: elszakad a pertli, eldőlnek a lábbelik. Tánc. Szkipe leül, profilból látjuk, lábát felrakja az asztalra. Felkapja a baltát, lesújt, a lába irányába, csattan a fejsze, előredől a teste, asztallapra koppan a feje, majd hátrahanyatlik. Kibújik szájából a villanykörte, hosszan ott marad – mintha vacillálna: elhagyja-e a testet, vagy sem –, végül eltűnik.

■

A vendégjáték utáni közönségtalálkozón Nagy József sok részlet „kulisszatitkát" felfedte, elmondva kanizsai eredetét vagy személyes kötődését. Az anekdotikus érdekességek sora azonban az alkotó magánügye marad, nem sokat tesz hozzá a mű esztétikumához, egyetemes érvényéhez. Ahhoz, ami szavakkal, levezetésekkel, okokozati okoskodásokkal nehezen közelíthető meg, hiszen mindenekelőtt képzőművészeti és zenei eseménysor. Ha egy festmény színeit, vonalait, formáit vagy egy szonáta hangjait, melodikáját és ritmusképleteit értelmezzük, egy-egy részletről sokat elmondhatunk, de ezzel az egészről, az összhatásról nem sokat tudunk meg.

Az *Egy ismeretlen naplója* nyugtalanító előadás, mert nem szokványos módon, nem meghatódva, önsajnálattal és komolykodva, hanem bennünket, nézőket is felnőttnek tekintve, a tragikus pillanatok mellett a komikumot, a szent mellett a profánt is megidézve – s mindenekelőtt nem fogalmi szinten, didaktikusan kifejtve – beszél a magányról, a kiszakadásról és kiszakítottságról, a hiányról, a keresésről, a halálról. Az életről.

Tompa Andrea

Színházi archeológia

■ ARTUS SZÍNHÁZ: OSIRIS TUDÓSÍTÁSOK ■

Az 1985-ben létrejött Artus Színház mára nemcsak kialakította saját formanyelvét és stílusát, de a színházról való gondolkodási módot is teremtett. A Sztregova utcai „Gyárban" nem szednek belépődíjat. Credójuk szerint ugyanis a művészet nem tehető pénzzé. A néző az előadás megtekintése után eldöntheti, hogy adományával támogatja-e a társulatot vagy sem. A műhely – a reneszánsz szabadságeszme szellemében – a művészet támogatását mecenatúraként képzeli el. A hivatalos színházi főcsapás perifériáján működő, rendszeres állami támogatásban nem részesülő csapat bizonyára inkább külföldön talál mecénásokra. Itthon, a Gyárban – bár sikerült egy jó mobil színházi teret létrehozni – a terem nem fűthető, ezért októbertől áprilisig, a színházi szezon nagy részében nem használható. Ennyit a hazai támogatásról.

Legújabb produkciójuk, az *Osiris tudósítások* ismét felveti az Artus esztétikájának, formanyelvének, műfaji összetettségének alapkérdéseit. Goda Gábor és társulata a magyar színház két fő, egymással szoros kapcsolatban álló típusának, az irodalmi, illetve a történetmesélő (vagy történetalapú) színháznak a meghaladására tesz kísérletet. Az előbbi a drámai szövegek színrevitelén nyugszik, az irodalmi művek szolgálatában áll, elsősorban nem az interpretációra, hanem a szövegfelmondásra és a történetmesélésre épül, vagy ebben merül ki. Az Artus előadásai a szöveggel együtt a történetmesélést, az ok-okozati összefüggések hálózataként értelmezett darabkonstrukciót is leváltják. De ez szinte minden kortárs táncszínházi nyelvről elmondható. Az Artus előadásai azonban nem nevezhetők szigorú értelemben véve táncszínháznak, még csak lazán értelmezett táncszínháznak sem. Bizonyos látvány-, hang- és dramatikus elemek, szövegen túlmutató jelek használata inkább dominál produkcióikban, mint a mozgás, és ennek persze megvan a maga jelentősége. Ezért az Artus-előadásokat egyszerűen csak színháznak fogom nevezni. (Az értelmező birkózik a fogalmakkal, miközben pontos és tiszta megnevezésre törekszik. Bizony, könnyebb leírni, amit látunk, mint adekvát nyelven elemezni és értelmezni. Nem lesz könnyű dolga az utókornak sem, ha az írott szövegek, a kritikák alapján akar majd képet alkotni például az Artus előadásairól. Részint mert nem lesz miből, hiszen jóformán nem készültek róluk elemző írások, részint mert a fogalmi zavarok miatt az írott szövegek alapján nem lesz különbség a drámai

A kórus, valamint Dombi Kati (Ízisz) és Czétényi László (Ozirisz)

Zene és kép: Kiss Erzsi (bal hátul) és Goda Gábor–Sebestyén Ferenc látványkompozíciója

színrevitel, a kortárs táncszínházi előadás és az Artus-produkció között.)

Az utóbbi években készült előadásaik – mint címük *(Káin kalapja, Noé-trilógia, Osiris tudósítások)* is mutatja – valamely bibliai, mitológiai alakot és a hozzá tapadó mitologémát tekintik kiindulópontnak vagy összegzésnek, nem tudom, de a végeredmény szempontjából mindegy is. A címeket úgy kell értelmeznünk, mint az előadás emblémáit: nemcsak azért, mert a megértéshez semmilyen más szöveges fogódzót nem kapunk, hanem mert a címbe sűrített szimbolikus történet és alak meghatározza a mű alkotóelemeit és világát – motívumait, alakjait, narratíváit.

A szöveg (lásd irodalmi színház) leváltása egyértelmű – egyedül a cím a megőrzött „szöveg" –, ám a történethez (történetmeséléshez) való viszony ennél bonyolultabb. Az Artus színházi nyelve a történet oksági viszonyai helyett a motívumalapú asszociációk hálózatából építkezik. A történetmesélés ok-okozati összefüggéseken és a szereplők azonosíthatóságán, a viszonyok dinamikáján, a cselekvések előre- és visszautaló rendszerén alapul (esetleg a tér-idő egységen, de ez távolról sem szükségszerű). E helyett a szerkesztési elv helyett az Artus előadásai a címben megjelölt – és abból kinövő, sőt azon gyakran túlnövő – motívumok hálózatát, egy szerteágazó és bonyolult labirintust kínálnak fel a nézőnek. Aztán hogy ebben a labirintusban a néző eltéved-e vagy sem, az részint rajta, részint pedig az előadáson múlik. „Az Artus előadásai biztos távolságot tartanak a narrativitástól" – írja Halász Tamás a *Káin kalapja* című produkcióról (Ellenfény, 2000/7.). Én úgy gondolom, elsősorban a történettől és a történetszerkesztés elveitől határolódnak el, nem a narrativitástól. Hiszen mindaz, amiből egy-egy Artus-előadás építkezik – jelenetszekvenciák, motívumsorok –, narratív természetű.

A *Káin,* a *Noé* és az *Osiris* egy közös, talán elfelejtett *tudás,* egy közös történet és a hozzá kapcsolódó asszociációk előhívása. Goda előadásai nem az egyes történetek lineáris rekonstrukciói – ez óhatatlanul történetmeséléshez vezetne –, hanem a közös múltból előhívott emberi alapfogalmak mentén egymás mellé rendezett kép-, hang-, mozdulat- stb. sorok motívumhálóvá való alakításai. Ez képezi előadásainak strukturális alapját. Ha Goda Gábor, mondjuk, archeológus lenne, két út állna előtte. Egyrészt előáshatná a múlt valamelyik kincsét, amit aztán meghatároz, leír, restaurál, és kommentárral ellátva kiállít egy múzeumban. Goda Gábort mint „archeológust" viszont nem a múltból előhozott, rekonstruált tárgy érdekli; ő a jelenben keresi, ássa ki a tárgyat és a hozzá tapadó képzeteket. Előadásában ezeket a képzeteket „állítja ki". Hogy az alkotó régész, aki feltár, azt mi sem példázza jobban, mint az *Osiris.* A kiásás, előhívás, régészeti feltárás ennek az előadásnak a kulcsmotívuma, alapgondolata; ez fűzi össze a jeleneteket, etűdöket, szekvenciákat. Ezért hibáival együtt is jelentős produkciónak gondolom, hiszen az *Osiris* túlmutat önmagán, mintha az Artusra jellemző esztétikai útkeresést is reflektálná, kommentálná. A *Káin kalapja* is bizonyítja (mely Szondi Lipót *Káin, a törvényszegő* és *Mózes, a törvényalkotó* című munkáinak ihletésére született), hogy Goda *poeta doctusként* hozza létre előadásait, amelyeknek a tudós művek, filozófiai alkotások ugyanúgy segédeszközei, ihletforrásai, mint a rendezői-színészi improvizáció és intuíció. Ezért jelentenek a néző-értelmező számára egyszerre intellektuális és érzéki kihívást.

Ehhez a módszerhez az is hozzátartozik, hogy az alkotó (rendező) a produkcióját soha nem tartja lezártnak és megváltoztathatatlannak, hanem folyamatosan átírja azt. Goda Gábor önátírásai azt is jelzik, hogy nem zárt struktúrákban, hanem nyitott asszociációs láncokban gondolkodik, amelyekhez/amelyekből egy-egy láncszem hozzátehető vagy elvehető. Ez részben az esztétikai elvből következik: a történetmesélő (és/vagy irodalmi alapú) színházi előadás formája zártabb, hiszen egy domináns szerkezeti elv mentén halad; ez az elv a történet oksági viszonyaiban vagy az irodalmi műben keresendő. Ha az előadás struktúráját a mo-

tívumok ismétlődésének hálója képezi, sokkal szabadabb és nyitottabb a szerkezet, mint a hagyományos (irodalmi) előadások esetében; az egyes szekvenciák egymással dinamikusabb és lazább kapcsolatban vannak, sorrendiségük is esetlegesebb, a motívumsor újabb tagokkal bővíthető, más részek pedig elhagyhatóak. Ám az előadások (szerzői) átírása azt is mutatja, hogy a szerkezetben vannak fölösleges elemek, jelenetek, motívumok, túlburjánzó asszociációk. Mintha az alkotó folyamatosan a végsőnek mondható, feszes és telített formát keresné. A végső formának ez a keresése az *Osiris* általam látott két verziójára egyaránt érvényes.

Az emlékezetben bolyongó és a jelen asszociációit is „előhívó", feltáró előadás szabadon mozog térben, időben és a kultúrák közt. Az előhívás fogalma többször tárgyi formában is megjelenik: film előhívása, fénykép készítése, csontváz kiásása. A zártabb formájú és szerkezetű *Káin kalapjá*hoz képest az *Osiris* a nagyszabású *Noé-trilógia* műfaji és színháznyelvi összetettségét folytatja. Eszközeit, asszociációs mezejét tekintve az *Osiris* sem egységre, sem önkorlátozásra nem törekszik. Éppoly szabadon válogat a kultúrák közt térben és időben, mint a színházi eszközökben: van itt gésa, egyiptomi szarkofág és keresztény mitológia, XIX. századi jelmez és kortárs műtőasztal, árnyjáték, tánc, mozgás és élő zene (világzene, ahogy e sokféleséghez illik; de erről később).

A tér két felén két, egymással az előadás folyamán szembehelyezett idősík jelenik meg. A jobb oldalt a múlt tereként érzékelhetjük, itt megy végbe valamennyi múltbeli feltárás, „ásatás". Itt tekint bele az orvos a kutya fejébe (a nagy, fehér kutyamaszk Anubiszt, az egyiptomi mitológia kutya formában ábrázolt istenét, a halottak oltalmazóját idézi), amelyből az előadás végén szó szerint előhívják a múltat: egy filmet húznak ki; itt ásnak ki a homokból egy csontvázat; ezen a térfélen burkolják fekete zacskóba a szerelmeseket, az Ízisz és Ozirisz párost megjelenítő lányt és fiút; majd az utóbbit ugyanitt helyezik egyiptomi szarkofágba, és borítják gipsszel. A bal térfélen elsősorban a japánpavilon-szerűen kialakított „stúdió" dominál, ahol egy éneklő, olykor beszélő gésa riporter ül az előadás teljes időtartama alatt; a tér ezen részét szinte kizárólag ő és stúdióba invitált interjúalanyai használják. Középen pedig a főszereplő férfi-nő páros és egy ötfős „kórus" játszik. A játék szimultán folyik a tér különböző pontjain, bizonyos jelenetek – mint a csontváz kiásása – lassan, gyakran egymással párhuzamosan bontakoznak ki.

Ízisz és Ozirisz közül az előadást – mint címe is jelzi – elsősorban Ozirisz érdekli. A természet elhalását és újjáéledését szimbolizáló figura egyben a holtak istene is az egyiptomi mitológiában. A történet egyik változata szerint Oziriszt öccse öli meg csellel: megjelenik egy bátyja által rendezett lakomán, egy díszes ládát (szarkofágot) hoz magával, és kijelenti, hogy annak ajándékozza, akinek méretre megfelel. Amikor Ozirisz belefekszik a nyilvánvalóan rá szabott ládába, öccse cinkostársaival együtt rácsapja a fedelet, és beledobja a Nílusba. Egy másik változat szerint – Plutarkhosz mindkettőt leírja – öccse nem ládába zárja, hanem tizennégy darabra szabdalja Ozirisz testét. A mitologémából elsősorban a meghalás és feltámadás jelentéssora érvényesül az előadásban, bár a történetnek bizonyos töredékei is felfedezhetőek. A mitologéma (nézői) ismertsége nyilván bővíti az előadás ébresztette asszociációk körét, de e tudás nélkül is kibontakozhat az a koherens jelentéssor, amely az előadás értelmezéséhez, megértéséhez vezet.

Árnyjáték

Koncz Zsuzsa felvételei

A múlt filmjének kioperálása

A fogódzót egyrészt a két központi szereplő jelenti, akik lehetnének akár Ízisz és Ozirisz megfelelői (Dombi Kati és Czétényi László). Összetartozásukat kezdettől fogva jelzik: csak együtt jelennek meg a színen, szétválasztásukat pedig elszakítottságként, hiányként élik meg. Az előadás mintegy „velük történik": letakarják, fekete fóliába csomagolják, lemeztelenítik, tévéstúdióban faggatják őket, a lányt lekötözik, hogy a fiút balettes tánclépésekkel elcsábíthassák, a szarkofágra fektessék, és lekötözve begipszeljék. A többiek erőfeszítése – különösen az ötösfogaté, azaz a kórusé – arra irányul, hogy feláldozzák, elpusztítsák őket. A másik fogódzó az a nagyon különböző jelenetekből kialakuló, kezdetben kevés összefüggést mutató motívumsor, amely a halál, a feltárás és az elfedés, az emlékezetben való alámerülés egymással rokon vagy éppen izomorf gondolatai köré rendeződik. Ezekből a motívumokból olyan összefüggő háló alakul ki, amely segít eligazodni a különállónak tűnő etűdök sorában. A kutya mitologikus alakja és az alámerülés az ő emlékezetében (= a film előhívása műtéti úton a fejéből), az egyes alakok le- és eltakarása, a megkötözések, a fiú begipszelése (amely egyébként szintén az eltakarás egyik formája és az előadás dramaturgiai kulcspillanata), a csontváz kiásása a homokból – mind e fogalom köré rendezhetők. Azok a jelenetek, amelyek – szorosabban vagy áttételesebben, de – a halál és a feltámadás jelentésköréhez kapcsolódnak, az előadás telített, feszes, hatásos pillanatai.

Az *Osiris* pontos előadás; színészileg és technikailag precízen van kivitelezve. Ugyanakkor számos részlete, jelenete nem rendezhető az alapmotívumok köré. Úgy vélem, ilyen a kórus jelenléte (az ötfős csapatra gondolok, amelynek tagjai szerepük szerint nem egyénítettek, bár szólóik is vannak), mivel dramaturgiai funkciója számos jelenetben tisztázatlan és túlburjánzó. És ilyenek a háttérben, a pavilon mögött megjelenő árnyak, amelyek az előtérben játszott élő jelenetekhez is gyakran értelmezhetetlenül, lazán, esetlegesen kapcsolódnak (hozzá kell tennem, hogy ez az árnyékháttér az előadás ötletes, dekoratív látványeleme). Dramaturgiailag és rendezőileg – a kettő gyakorlatilag ugyanaz, hiszen az előadásnak nincs külön dramaturgja – az *Osiris* nem egyenes vonalvezetésű, olykor feleslegesen elkalandozik, kacskaringózik. Számos jelenet (főként az önállósodó árnyjátékok) elsősorban stilisztikai különállása miatt válik le az előadás egészéről, a kórus jelenetei pedig dramaturgiailag nem szervülnek. A korábban már említett szerkezeti feszesség, gazdaságosság gyakran a részletek hipertrófiájához vezet, és egy több irányba tartó, diffúz előadás veszélyével fenyeget.

A *playback*re énekelt élő zene az előadás egyik, ha nem „a" legfontosabb rétege Kiss Erzsi nagyszerű zenei produkciója és nem mellékes színészi teljesítménye folytán. A *Káin kalapjá*hoz hasonló, azzal olykor azonos „világzenére" az énekes különböző technikákkal (légzésekkel) énekel sajátos, egységes hangzású repetitív dalokat, amelyek híven követik a másik térfélen zajló mozgások, jelenetek ritmusát. A stúdió gésája – maszkja, haja, ruhája és a pavilon-stúdió is japán – halandzsa nyelven köszönti nézőit, akik az *Osiris tudósítások* című tévéműsort nézik (a háttérben a műsor logója is megjelenik, szignálja is felhangzik). Kiss Erzsi a média nemzetközi metanyelvén – egyébként kiválóan – vezeti fel műsorát, melynek egyetlen értelmes, felismerhető szava: „Ozirisz". Vendégei – a meztelen pár – egyenként kényszerülnek mikrofonja elé, ahol azonban nem képesek megszólalni, legfeljebb nyögnek, hörögnek. A végsőkig „megcsinált" média és a teljesen meztelen emberpár kontrasztja a stúdióban magától értetődő; a jelenetből azonban hiányzik valamiféle, ezt a kontrasztot, azaz az emberi kiszolgáltatottságot megvilágító drámai erő (talán elsősorban a színészi jelenlét kevés). Az *Osiris*ben a zenész jobban összeforrt a színpaddal, mint a *Káin*ban. Kiss Erzsi színpadi jelenléte itt is mindvégig telített, intenzív és figyelmet parancsoló; szerkezetileg és funkcionálisan azonban csupán nagyon áttételes és laza kapcsolatban van az előadás alapgondolatával. Mintha az *Osiris tudósítások* című tévéműsor a legkevésbé sem volna képes tudósítani a halál birodalmából.

Az előadás általam látott két változata (október, Trafó; november, MU) sok min-

denben különbözött. A homokban hosszan dolgozó kopasz, megszaggatott ruhájú mitikus lény – melynek Tolnai Lea szuggesztív színpadi jelenléte kölcsönöz erőt – különböző csontdarabokra bukkan, amelyek majd egy számunkra láthatatlan kéz varázslata folytán megmozdulnak, a részek elkezdenek egymáshoz közelíteni, végül csontvázzá állnak össze. Az előadás második változatában ezek a darabok különállóak maradnak, nem állnak össze semmivé. Ezzel a jelenet elveszítette korábbi dramaturgiai hangsúlyait, és a kiásás oly fontos motívuma bagatellizálódott. Nem utolsósorban az előadás naiv humora is sérült, hiszen a megmozduló csontok, a varázslatos önműködés folytán kialakuló csontváz játékos, humoros volt. A második verzióban a különálló darabok talán a mitológiai Ozirisz tizennégy darabra szabdalt testére utalnak, azonban ez az asszociáció meglehetősen spekulatív, súlytalan, kidolgozatlan lenne. Avagy a két változatban élő mitikus történet eredményezett volna két változatot az előadásban is? Bármilyen szándék vezérelte az alkotót saját maga felülbírálásában, az előző verzió szervesebben igazodott a nagy egészhez, és színházilag jól volt megkomponálva és megvalósítva.

Az előadást számos jelentésréteget magába sűrítő, hatásos és bölcs kép zárja. Tiszta, fémes csengő hangot hallunk, a színpad üres. A főszereplő páros jelenik meg meztelenül: elöl a lány, mögötte a fiú. A csengő hangot is ők hozzák: a fiú kinyújtott karjára akasztott, összekötözött szögek csilingelnek. A pár lassú, egyenletes mozgása, a mozgásukból áradó nyugalom, a csengő hang és a szögek himbálózása, a ritmusok összhangja alkotja e képet. Ez a ritmus berekeszti és mintegy levezeti az előadás amúgy gyors ritmusú, repetitív hangzásvilágra építő tempóját. Ugyanakkor a csengő hang szépsége és a szögek nyugtalanító kontrasztot alkotnak egymással. A pár meztelensége is egyfajta lezárása az előadás egyik alapmotívumának: a testek betakarásának és lemeztelenítésének. A korábban ruhátlanul védtelennek tűnő, majd felöltözött-felvértezett emberek kontrasztjában látott pár most inkább a paradicsomi első emberpárhoz, Ádámhoz és Évához, más mitológiák szerint Íziszhez és Oziriszhez hasonlít. A pár ugyanebben a lassú, hömpölygő ritmusban megy végig a színen, a szögek még a kulisszák mögött is csilingelnek.

Az előadás első változatában a rendező ezt a képet továbbgondolta. A színpad közepére érve a pár megáll egy földre helyezett, aranyozott képkeret fölött; a keretben csupán egy fehér vászon van (ez a képkeret már korábban is „játszott", bár funkciója nem volt egészen tisztázva). A lány hosszú, feltűzött hajából ollót vesz elő, s a keret fölött állva elkezdi levágni a fiú karjára akasztott szögeket. A jelenet kivitelezése pontos, a szögek kivétel nélkül beleállnak a képkeret vásznába. Ez a jelentéssor tovább árnyalja a pár előadásbeli szerepét. A hosszú szőke haj és az olló fokozza azt a kontraszthatást, amelyet az éteri hang és a szögek hoztak létre. A szögek levágásával a pár mintegy megszabadul. A szög visszautal az előadás dramaturgiai kulcspillanatára, amikor a fiút belegipszelték a szarkofágba: begipszelés előtt gondosan odakötözték a szarkofág peremébe vert hosszú szögekhez. A szögek levágása az éteri hang fokozatos elvesztéséhez vezet (azaz lassan csönd lesz); csak a szögek befúródása hallatszik. A lány mozdulatai pontosak, feszültséggel telítettek. A szuggesztív záróképben a szögekről – krisztusi konnotációiknál fogva – a terhek letételére, egyfajta földi mivolttól való megszabadulásra asszociálunk (ez a képzet társul a pár meztelenségéhez is). A képkeret vásznába fúródó szögek egy *képet*, egy műalkotást hoznak létre; a megszabadulás vagy szenvedés mozdulatsora gondolatébresztő és szimbolikus.

Az előadás lezárásának mindkét verziója, úgy gondolom, szervesen kötődik magához a műegészhez, bár más-más értelmezést kínál. A hosszabb, első verzió intellektuálisabb, összetettebb, az előadásra több szempontból is visszautaló jelenet; a második *érzéki módon* a hang és a tárgy kontrasztjára, a ritmus levezető erejére építkezik. Lehetnek nézői-befogadói preferenciáink, de mindkettő érvényes berekesztés. Úgy vélem, ennek az alkotói módszernek az esszenciája e két jelenet alternatív lehetőségében rejlik.

OSIRIS TUDÓSÍTÁSOK
(Artus a MU Színházban és a Trafóban)

DÍSZLET: Sebestyén Ferenc. **JELMEZ:** Berzsenyi Krisztina. **ZENE:** Kiss Erzsi, Temesvári Balázs. **RENDEZŐ:** Goda Gábor.
SZEREPLŐK: Bakó Tamás, Czétényi László, Dombi Kati, Gold Bea, Kiss Erzsi, Lipka Péter, Nagy Andrea, Oldal István, Sipos Orsolya, Tolnai Lea, Umniakov Nina, Tr. Szabó György.

A NEMZETI SZÍNHÁZ DRÁMAPÁLYÁZATA 2003

A Nemzeti Színház az idén először hirdeti meg évi rendes drámapályázatát. Minden olyan magyar nyelvű színdarab pályázhat, amely még nem jelent meg nyomtatásban, nem mutatták be színpadon, nem nyert díjat korábbi pályázatokon, illetve előadási vagy közlési jogával más intézmény nem rendelkezik. Bármilyen témájú, műfajú és terjedelmű művel pályázni lehet, de egy szerző csak egy munkát nyújthat be. A darabokat két – írógéppel írt vagy számítógéppel nyomtatott – példányban kérjük.

• A pályázat jeligés: az író nevét és címét lezárt borítékban kell a pályaműhöz mellékelni. A pályamunkákat kizárólag „Drámapályázat" feliratú postai küldeményként lehet a Nemzeti Színház címére (1453 Budapest, Pf.: 6.) eljuttatni, legkésőbb 2003. szeptember 15-i postabélyegzővel.

• A beérkezett pályaműveket a Nemzeti Színház dramaturgiájának munkatársai előzsűrizik, a díjak odaítélését pedig a Nemzeti Színház vezetőiből és neves írókból, illetve színházi emberekből alakuló bírálóbizottság végzi, mely 2003. december 15-ig hozza meg döntését. E napon kerül sor – közjegyző jelenlétében – a jeligék feloldására és a hivatalos eredményhirdetésre. A pályadíjakat ünnepélyes keretek között a 2003 karácsonya előtti napokban adják át.

• I. díj: 2 millió,

• II. díj: 1 millió,

• III. díj (2 db): 500-500 ezer forint.

• A bírálóbizottságnak jogában áll egyes díjakat megosztani vagy nem kiadni.

• A díjazott művek kizárólagos előadási joga 2005. május 31-ig a Nemzeti Színházat illeti.

• Az arra érdemesnek talált darabokat a Nemzeti Színház bemutatja, továbbá gondoskodik angol nyelvre fordíttatásukról, és törekszik nemzetközi megismertetésükre. Az elismerésben nem részesült pályamunkák kéziratát nem őrizzük meg, és nem küldjük vissza.

Budapest, 2003. január 7.

A Nemzeti Színház Igazgatósága

A BUDAPESTI TAVASZI FESZTIVÁL SZÍNHÁZI KÍNÁLATÁBÓL

• **MÁRCIUS 15.**
Budapesti Kamaraszínház, Ericsson Stúdió, 19.00
FRANÇOIS-MARIE BANIER: SOHA NEM SZERETTELEK
Rendező: Léner András
Közreműködik: Andai Györgyi, Haás Vander Péter

• **MÁRCIUS 15.**
Budapest Bábszínház, 19.00
A BUDAPEST BÁBSZÍNHÁZ ELŐADÁSA: NOÉ BÁRKÁJA
Rendező: Kovács Géza

• **MÁRCIUS 17.**
Thália Színház, 19.00
MENO FORTAS (LITVÁNIA)
KRISTIJONAS DONELAITIS: AZ ÉVSZAKOK
(Litván nyelvű előadás magyar feliratozással)
Rendező: Eimuntas Nekrošius

A Meno Fortas színházi stúdió 1998 januárjában alakult mint nonprofit, nem állami közintézmény és jogi személy. Egyik alapítója a színházi rendező, Eimuntas Nekrošius. Tevékenységének célja, hogy egyetlen stúdióklub fedele alá gyűjtse a legkülönbözőbb színházi embereket, teret adva alkotó energiáiknak, hogy a színházművészet területén segítse a helyi és a nemzetközi munkakapcsolatok intenzív fejlődését; népszerűsítse és képviselje a litván színházat. A Meno Fortasnak nincs saját épülete. Vilnius óvárosában bérelnek helyiséget, ott van az irodájuk és a próbatermük is. A most bemutatásra kerülő produkció az Észak-Görög Nemzeti Színház, a Teatro di Roma, az Európai Színházak Uniója, a Balti Fesztivál és a Budapesti Tavaszi Fesztivál közös bemutatója.

• **MÁRCIUS 21.**
Piccolo Színház, 20.00
RACINE: PHAEDRA
Rendező: Kőváry Katalin
Szereplők: Hámori Ildikó, Trokán Péter, Csernus Mariann

• **MÁRCIUS 22.**
Budapest Bábszínház, 15.00
„CAMPANIA TARTOMÁNY KÖSZÖNTI BUDAPESTET”
Cooperativa Sociale „Novalis” – Associazione Culturale Divenire: Pulcinella

• **MÁRCIUS 23.**
Thália Színház, 19.00
A SZOLNOKI SZIGLIGETI SZÍNHÁZ VENDÉGJÁTÉKA
FÜST MILÁN: CATULLUS
Rendező: Szikora János
Szereplők: Mihályfi Balázs, Melkvi Bea, Mertz Tibor, Seress Zoltán, Gazdag Tibor, Sztárek Andrea, Verebes Linda, Kaszás Mihály, Vlahovics Edit m. v.

• **MÁRCIUS 27.**
Budapest Bábszínház, 19.00
SZÍNHÁZI VILÁGNAP
A THÉÂTRE JEUNE PUBLIC (STRASBOURG) ELŐADÁSA: ADAM, EVE, LUCIFER, DIEU ET LES AUTRES (Ádám, Éva, Lucifer, Isten és a többiek)
Madách Imre: Az ember tragédiája című műve nyomán
(A Francia Intézet támogatásával)

• **MÁRCIUS 28.**
Szent László Gimnázium, 15.00
„CAMPANIA TARTOMÁNY KÖSZÖNTI BUDAPESTET”
I. C. R. A. PROJECT: LA LUCILLA CONSTANTE
Színpadi játék zenével, pantomimmal, a commedia dell’arte alakjaival
Színpadra állította: Michele Monetta és Lina Salvatore

• **MÁRCIUS 30.**
Budapest Bábszínház, 19.00
A KÍNAI ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ ELŐADÁSA: MAJOMKIRÁLY

2003. januári számunkban jelent meg Sándor L. István Az erőszak esztétikája *című írása, amely a Közép-Európa Táncszínház* Barbárok *előadásának kritikáit szemlézte. Csáki Judit* A kritika sine qua nonja *című írásával reagált a tanulmányra. A vitát Mestyán Ádám alábbi írásával folytatjuk. (A szerk.)*

MESTYÁN ÁDÁM

Mi a tánckritika?

■ HOZZÁSZÓLÁS SÁNDOR L. ISTVÁN ÉS CSÁKI JUDIT CIKKÉHEZ ■

Sándor L. István négy nagy problémakört érintett cikkében. Ezek a következők: 1. A kritika általános természete. 2. A tánckritika sajátosságai. 3. A tánc műfajainak hiánya. 4. A rituális definíciója.[1] Csáki Judit írásában az első problémakört járja körül. A vitaindítóval egyetlen dologban ért egyet: a kritikaírás mai színvonala alacsony. Az én hozzászólásom két részből áll: az első része a kritika általános természetét firtatja, a második pedig a tánckritika fogalmát járja körül, némi kitekintéssel a tánc eszközeire. Mindkét szerző beszél szakmai (tudományos) kritikáról[2] és úgynevezett hetilapkritikáról. Szerintem e két fogalom nem állítható szembe egymással, és a kritikusi vélemények ütköztetésének sincs értelme.

Az angol nyelv a review szót használja arra, amit mi hírlapkritikának nevezünk, a szakmai (tudományos) kritikát pedig a critical essay, critique[3] fogalmakkal illeti. Ideális esetben a kritikusnak nemcsak jó reviewernek kell lennie, hanem jó criticnek[4] is, és fordítva. Ugyanakkor értelmetlen a kritikus alkalmasságának kritériumait és a kritika feladatát szűk határok közé szorítani. A fenti két szerző vitájának lényege az, hogy milyen közönségnek melyik kritikafajta szól. Van-e olyan, hogy szakma? Mi az, hogy szakma? Sándor L. logikája némiképp arra utal, hogy a kritikusnak volna valami felelőssége a színész/táncos iránt. Azt hiszem, ilyen nem létezik. Szerintem a kritikusi becsület – már ha van ilyen – a kritikus igényessége önmaga és olvasói iránt. Tárgyában való jártasságának, szaktudásának, ízlésének minél pontosabb megfogalmazása. Hogy ez miképpen történik, az beszédmódválasztás kérdése, hiszen egy review-ban semmi értelme nincs tudományosságot tettetni, és tanulmányban sincs helye a pongyola nyelvhasználatnak.

A kritika a nyelvben van. Aki nem ért a nyelvhez, az íráshoz, nem lehet jó kritikus. Ugyanakkor a jó költő vagy drámaíró is lehet csapni való, vagy ami ugyanaz: hiteltelen kritikus. A review és a critique között semmiféle szakadék nincs, bár a két szerző sarkalatos álláspontja némileg ezt látszik megerősíteni. Mindkét írás- és gondolkodásmódnak más a célja, más a nyelve, és eltérő a kulturális térben elfoglalt helye, ezért nem mérhetőek egymáshoz és egymással. A review a laikus közönséghez szól (lásd Csáki: közérthetőség), célja a bemutatás és értékelés, képalkotása és szóhasználata szépirodalmi jellegű, funkciója pedig elsősorban a (társadalmi) nyilvánosság megteremtése. A critique a (művészetfilozófiai, kritikai) szakmához szól, tudományos szakszókészlete van, célja a megértés és értelmezés, funkciója pedig az, hogy a műalkotások számára helyet készítsen a művészettörténet „üvegházában", elméleteket építsen fel, interpretációkat ajánljon, törvényszerűségeket fedezzen fel stb. Keverhető a két műfaj, magatartásmód: keveredik is. Megkockáztatható: a jó kritikánál keverednie is kell. Mindkettő szubjektív, alanya író – ez közös eredőjük. Különbségük: egy hírlapi kritikusnak minden előadásról *kell* írnia (szerintem ez a legnehezebb feladat). Az esszéíró pedig olyasmivel *akar* foglalkozni, ami vagy intellektuálisan, vagy érzelmileg valamit kiváltott belőle. Azt gondolom, hogy a kritikusi pártatlanságot csak sértett művészek szokták számon kérni.

A kritika általános természetéről folyó viták sokszor tévednek ebbe a zsákutcába: objektivitás, tárgyilagosság kontra elfogultság, szubjektív ítélkezés. Értelmetlen időpazarlás: a kritika egyrészről társadalmi, másrészről művészeti jelenség. A művek termelik ki a kritikust, és a kritikus csakis ebben a közegben létezhet, maga is elvont alkotás, az alkotások alkotása, olyan dolog, ami a modern nyugati kultúrában minden művészeti tárgynak mintegy függeléke, folytatása, sőt, ez a „folytatás" (ahogy a befogadó is) benne él az alkotásban. Egy másik aspektusból nézve az alkotás a kritikus révén kerül át egy új térbe: a művészet teréből a kritikai (esetleg nyilvános) térbe. Közhely, hogy a befogadó e kritikai tér által eleve befolyásolva van, persze áttételesen, hiszen igen kevesen olvasnak primer szövegeket. A társadalmi nyilvánosságba szűrődött vélemény az, ami hat a befogadóra.

A kritikai tér fő jellemzője a visszacsatolás, a reflexió, de ez a visszaáramlás elvesz valamit az adott alkotástól. Az értelmezés vagy magyarázat által (ami ráadásul nem befogadói, hanem ideális esetben egy szándékosan eltávolított magatartásból származik) elveszi az alkotás önálló létét – a térathelyezés miatt –, és szétszedi alapjait. A kritikus – gadamerizálva – szabálytalan játékos, aki úgy próbál meg játszani, azaz játszó lenni, hogy közben csal, megpróbál a játék (a műalkotás) háta mögé tekinteni. Még egy reviewer is úgy tesz, mintha ő többet tudna az egyszeri nézőnél – sokszor többet is tud az adott műről, annak létrejöttéről, alkotóiról stb. Persze ez esetben miben áll objektivitása? Semmiben. A kritikus objektivitása nem más, mint szubjektivitása. Tehát önmaga alanya, hiszen ő nézte meg az előadást, ő gondolkozott róla, és ő írta meg véleményét/értelmezését. Ez nem jelent korlátlan szabadságot. Sokfajta kritikus sokfajta kritikát ír, sokféle elv alapján, melyekből tisztán a fenti kettőt: az impresszionisztikus megközelítésmód (SLI), a hetilapkritika (Csáki) vagy a tudományosság, a szakmai tanulmány alapelveit tudjuk kivonni. A kritikus szabadságát két dolog korlátozza: a nyelv és a mű (titkos harmadik: közegnyomás).

1 Ez utóbbiról ebben az írásban nem esik szó.

2 Mindkét írás – és ez a cikk is – összemossa a szakmai fogalmát a tudományossal. Nyilván a kritika, esszé attól még lehet szakmai, hogy nem használ tudományos módszertant. Például ezek az írások mind szakmaiak, de nem tudományosak.

3 A továbbiakban – az érthetőség kedvéért – ezeket a fogalmakat fogom használni. A magyar nyelv is megkülönbözteti a recenziót a kritikától, ám valamiért ez csak az irodalomkritika területére korlátozódott.

4 Ez egy önkényes dichotómia – az angol nyelvben a reviewer összemosódik a critic fogalmával, akárcsak nálunk. Akár recenziót, akár esszét közöl az ember, ő kritikus (critic).

A tánckritika esetében mindkét feltétel problematikus. Egyrészt a művészettörténetből valahogy kimaradt a tánc, a művészetfilozófiában pedig Arisztotelész óta senki nem fogalmazta újra, hogy voltaképpen mi is az. Tehát magáról a művészeti ágról gyér ismeretekkel, kevés reflexív anyaggal rendelkezünk. A kritika legfiatalabb ága pedig a tánckritika. Ismeretesek ugyan kritikusok, akik negyven vagy ötven éve ezzel foglalkoznak, nos, ők az elsők. Így a tánckritikának nincsenek sem (írás)történeti hagyományai, sem kialakult szókészlete (pláne Magyarországon). Bármilyen furcsa, de nincsenek táncműfajok sem. A klasszikus balett és a modern tánc közötti (műnemi, diakronikus) felosztáson kívül csak a technikák szerinti megkülönböztetés létezik. A tánc formanyelve egy ismeretlen fogalom, csak a klasszikus balett kapcsán lép működésbe, melyhez a tánckritikusok vagy szeméremből nem nyúlnak, vagy a modern műveknél nem képesek azt használni. A kritikus szabadsága tehát jelen pillanatban a tánc esetében voltaképpen határtalan (bár a „közegnyomás" itt is jelen van). Csak a szerkesztői önkény döntheti el, hogy egy tánckritikus hozzáértően ír-e vagy sem. Ma a tánckritikus ezért csak *íráskészsége* által fogható meg.

Számtalan sziporkázó, képekkel és érzésekkel telezsúfolt írásmű olvasható mind a heti- és napilapok, mind a zömében havi szakmai lapok oldalain a táncelőadásokról. Rendkívül szórakoztató cikkek ezek, csak úgy olvastatják magukat a sorok. Igaz, arról, hogy voltaképpen mi történt a színpadon, semmi konkrétat nem tudhat meg az olvasó. Miért van ez így? Nem csak a képzés hiánya, a szaknyelv fejletlensége és a kritikus alkalmatlansága a jelenség oka. Valahogy hozzátartozik a tánc általános természetéhez, hogy kibújik a konkrétumok és egyben a „nyelv" alól. Persze, ez minden művészetre igaz, de talán a tánc esetében még kiélezettebb a jelentésességtől való elvonatkoztatás. A tánc „elbeszélése" a kritikai szakma egyik legnehezebb feladata. Amennyiben az ember deskriptív módszert alkalmaz, és leírja, hogy mi történt a színpadon, írása olvashatatlan lesz, ha nem írja le (magam is megpróbálkoztam ezzel), az totális kudarc.[5] A tánc nem csak mozdulatsorok sorozata. A tánchoz (mint minden műalkotáshoz) az a szem is hozzátartozik, mely nézi. Rényi András kedvenc kifejezésével élve: a kritikus egy jó néző. A tánckritikusra ez fokozottan igaz: a tánckritikus mindenekelőtt befogadó.[6] Csak ezután jöhet az újságíró, az esztéta, esetleg a hentes. A tánckritika a legköltőibb kritikai műfaj, mert tárgya megengedi. Persze, a mellébeszélést nem engedi meg.

Valamiképpen mindenki megérti azt, amit lát. Ha nem érti meg, akkor azt értette meg. A kritikusnak nem kell elmagyaráznia az előadást – bár ha akarja, megteheti –, hanem megértenie, aztán esetleg értelmeznie. Van helytelen út a befogadó előtt (lásd Csáki), de erre nem a kritikusnak kell ráébresztenie. A kritikus egyre új és újabb utakat nyit meg a műalkotás felé. Hogy ezek zsákutcák vagy széles korzók, azt már nem ő dönti el. Ezért a tánckritika (s talán minden kritika) nyelvének hermeneutikainak kell lennie, állandóan nyitva kell tartania az ajtót.[7] Hermeneutikain jelen kontextusban azt értem, hogy a kritikus gondolkozzék. Ne a rutin és a terjedelem vezesse klaviatúráját. A szaknyelv kidolgozása a tánckritikában magasabb szintű munkát igényel a kritikainál. Komoly (tánc)művészettörténészi munkára volna szükség, a táncjellemzők leírására és a már kanonikus XX. századi modern tánc alkotásainak csoportosítására, tűnjék bármily lehetetlennek.[8] Szükség volna a táncról szóló filozófiai, esztétikai, művészeti szövegek egybegyűjtésére és rendszerezésére, valamint más művészetek elméleteinek felhasználására – azaz táncelméletet kellene megalapozni. E táncelmélet eredményeit, szaknyelvét felhasználva tud csak a praxis, azaz a tánckritika megújulni, mint ahogy az a színikritikában tapasztalható.

Megkockáztatható, hogy a tánc tanulmányozása módot kínál a művészetfilozófiának is valamifajta átrendeződésre. Talán téves az a saussure-i átokból fakadó alapállás, miszerint a táncot (és a művészeteket) mindenáron nyelvként (és nem beszédként) próbálják az elemzők megközelíteni. „A mozdulatokat olvasni kell", a mozgást le kell írni, a nyelvre jellemző struktúrákat ki kell mutatni, minél egzaktabbul meg kell ragadni a műalkotást. Bár ez járható, fontos út, mi több, megteremti a párbeszéd és a közös tér alapját, magáról a műről azonban soha semmit nem fog elárulni. A tánc elsősorban látvány és élmény, amit elbeszélni is úgy illik, mint látványt és élményt. Mint olyan valamit, amihez a kritikusnak köze van (szubjektív). A tánc esetében az analitikus megközelítésmód egyértelműen csődöt mond. Ez nem jelenti azt, hogy ne volna az analitikus módszer érvényes összetevője a táncelemzésnek. De mit is jelent a tánc elemzése? Avagy Frye-jal szólva: mi következik abból, hogy tanulmányozni lehet a táncot?

A táncban részt vevő emberi testek fizikai tényezők, melyek a művészi térbe és a befogadó tekintet „vizébe" merülnek bele, és ezáltal elvesztik köznapi súlyukat – triviális jelentésnélküliségüket. Más törvények hatnak rájuk, és maguk a testek is mássá válnak, máshogy viselkednek. A színpadon való kiállítás kiforgatja az élő emberi testet, tökéletesen kiüríti, hogy aztán jelentővé telítse. Pontosabban ezt maga a műélvező teszi meg. A táncoló ember elsősorban művészi tárgy, a színpadba foglalt önmegismerő várakozás saját hatáskörébe von mindent, ami benne/rajta plasztikusan[9] megjelenik. A test mozdulatokkal és helyzetével fejez ki. A táncban tehát a geometria művészetté lesz: a tér testekkel történő sajátos betöltése, feldarabolása. A térben a test valóban ritmussá válik, ezt a közhelyet sokszor elsütik a kritikusok. Ugyanúgy „könnyűvé" válik, mint a vízbe mártott test, de vajon mi az, amit kiszorít, mi az, amit elveszít, mitől lesz mássá?

A választ a művészi tér jellegzetességeiben és az emberi forma recepciójában kell keresni. A test a tudat számára a történelem folyamán különböző folyamatokon keresztül változtatta jelentését. Egyáltalán nem volt lényegtelen a test milyensége már az őskorban sem. Sőt a mágikus testváltás valójában olyan aktust takar, mely a máig élő „alakbazártságot" volt hivatva megszüntetni. Az emberi forma a tudat számára ismerős: önidentifikációt jelent. Ezt szemlélhetjük abban a jelenségben, amely még az ufókat is emberhez hasonlónak képzeli el. Az emberi test megjelenik a színpadon. A néző tudatára ébred, sőt, túlságosan is tudatosul benne az emberi forma léte. Maga az „itt-lét" az, amit a látóvá tett néző felismer. Az emberi forma a művészi térben végső soron a lét jelévé válik. Létrétegének plasztikus dimenziója bukkan fel, hiszen a test, belemerülve a művészet „vizébe", olyan totalitásra törekszik, mely a szem számára egyértelművé teszi létezésének tényét.

A tánc helye a tánc színpada. A színpad fogalma mindig hitelesítést is jelent, azaz a színpadon lévő dolgok automatikusan odavalóként és megítélendőként kezelhetőek. A tánc esetében maga az ember mint organikus egész válik műalkotássá. Az ítélkezést és a befogadást ez a színpadi „kiállítás" teszi lehetővé. Így a művészet által nyitott világ megismerése végletesen személyes módon történik, a színpad pedig nem lesz más, mint e megismerésre létrehozott eszköz, mely saját terébe ragadja az embert, hogy „ott" szemlélve az itteni világot alakíthassa át. A (tánc)kritika e megismerés egyik módja.

5 Hozzáteszem persze, hogy a tudományos igénnyel írott, szaknyelvet használó tanulmány olykor nehezen olvasható a laikus számára – nem vélem úgy, hogy a nyelv hígítása helyeselhető lenne.

6 Ahogy az irodalomtörténész, irodalomkritikus mindenekelőtt olvasó – lásd Jauss.

7 A kritika kanonizálóerejéről most ne essék szó.

8 A tánc műfajainak meghatározására három alapvető forrást lehetne figyelembe venni: a rituális hagyományokat, a klasszikus balett formakincsét és a modern táncszínház technikai jellegzetességeit.

9 A plasztikusság fogalmán elsősorban olyan kiterjedt megjelenést értek, mely megfelel a körülötte lévő hely követelményeinek, de nem válik azonossá vele.

Elszakítva a hagyománytól

■ MARTON LÁSZLÓ AMERIKAI CSEHOV-ELŐADÁSAI ■

A VÁNYA BÁCSI KIFORROTT VISSZATÉRÉSE

Az eső áztatta műanyag lepel, mely függönyként szolgál a torontói Du Maurier Színházban, ismét felgördül, és a Soulpepper Theatre Company visszatér az ő kemény, komédiás és mélyen megható *Ványa bácsi*jával. Míg a tavalyi premieren úgy éreztem, hogy bizonyos érzelmi mélységek elvesznek a testi-fizikai humor különös, „külföldies" megnyilvánulásai mögött, a társulat most „benyomult" a szöveg hézagaiba, és előadása valódi nevetést és könnyeket provokál.

Látszólag a Michael Levine által tervezett zűrzavaros díszlet teszi különlegessé a magyar Marton László által rendezett Soulpepper-produkciót.

Ennek a hanyatló birtoknak – ahol Ványa bácsi (Diego Matamoros) és unokahúga, Szonya (Liisa Repo-Martell) másokért gürcöl – a szalonján nyoma sincs az edwardiánus előkelőségnek.

Vannak viszont falon kívüli vezetékek, szedett-vedett bútorok, edények, halmokban könyvek és papírok, egy ebédlőkredenc, teli eltett zöldséggel, szamovár, mosogató. A szereplők egyetlen csupasz villanykörte fényénél egyfolytában esznek és isznak, székekben alszanak, sáros cipőjüket az ajtóban lerúgják, és mezítláb járkálnak.

Ezúttal Marton és Levine nagyon is valóságossá teszi a szereplők folytonos panaszát, miszerint a házban fejetlenség uralkodik, amióta Szonya apja, a követelőző Szerebrjakov professzor (Robert Haley) és fiatal második felesége, Jelena (Kristen Thomson) megérkezett.

Valójában azonban a produkciót az alakítások teszik különlegessé, amelyek az eltelt idő alatt beértek. Matamoros valóságos aknamezőn űzi előre Ványa bácsiját, ahol minduntalan komikus és tragikus aknák robbannak körülötte.

Emlékezetes pillanat, amikor Ványa a földön fekve arról ábrándozik, mi lehetett volna a sorsa, ha beleszeret Jelenába, még mielőtt az asszony elköveti azt a hibát, hogy Szerebrjakovhoz megy feleségül. Matamoros megragad egy felborult széket, s ahogy belécsimpaszkodik, mintha Jelenát szorítaná, mi meg sajnáljuk őt, amiért megfosztatott a családi boldogságtól. Amikor azonban szinte szeretkezni kezd a székkel, már csak nevetünk – míg végül ő is nevet saját magán, amivel viszont megtöri az ívet, és ismét visszaránt bennünket a szánalomhoz: szánjuk nevetségességét. Mind a fizikai mozgás, mind a színészi játék az érzelmek széles skáláján vezet végig bennünket – egy szempillantás alatt.

Thomson Jelena szerepében mindvégig egyszerre érett és nyugtalan, s ez már tavaly is éles fénybe vonta ezt az ellentmondásos karaktert. Repo-Martell ezúttal finomabb egyensúlyt teremt a bandzsa és szúrós Szonya megformálásában, elhagyva korábbi szélsőséges hangjait. Szonyája még mindig szinte visszataszító kis lény, de Repo-Martell bátran mutatja meg gyötrelmes esetlenségét, zavarba hozva ezzel a közönséget.

Szonyát viszont a helyi orvos, Asztrov iránt érzett viszonzatlan szerelme hozza zavarba. Albert Schultz ismét finoman dolgozza ki Asztrov szerepét, hangsúlyozva

Kristen Thomson (Jelena) és Albert Schultz (Asztrov)

azt az érzelmi melegséget, amely a férfi szinte minden kapcsolatában megnyilvánul humanitárius munkájától kezdve a Ványához fűződő barátságon át a Jelena miatti összeomlásáig, s ugyancsak megmutatja elvont szónoklatai hidegségét, valamint Szonya iránti közönyét.

Megannyi csésze hideg tea és szétdobált cipő közt a Soulpepper rátalált az élet gazdagságára és teljességére.

(Az újság négy csillagot ad a produkcióra.)

KATE TAYLOR
The Globe and Mail, 2002. július 20.

NINCS ENNÉL FELEMELŐBB

Némileg parodizálva: Csehov *Ványa bácsi*jának legtöbb előadása egy csoport kellemes, civilizált emberről szól, akiknek az életét egy önző, öntelt és nagyhangú alak teszi szerencsétlenné, akit rendszerint Professzornak neveznek, és akinek a többiek sorsa a kezében van. Marton László diadalmas Soulpepper-előadásában (mely a tavalyi évadból kelt új életre) mindkét oldalt újraértékeli. Robert Haley professzora – az alakítás sokat javult – voltaképpen senki fölött nem zsarnokoskodik, még csak nem is kiabál; a legcsöndesebb figura a színpadon.

Csehov a második felvonásig nemigen engedi alaposan szemügyre venni ezt az alakot. Az elsőben alig villanásnyi időre tűnik fel, s csak a többiek – főként Ványa bácsi – beszámolójából ismerjük meg. Ványa, aki élete nagy részét arra áldozta, hogy a professzor birtokát igazgassa, számos okból neheztel sógorára: először is annak első házassága miatt az

Guntar Kravis felvételei

Diego Matamoros (Ványa bácsi) és Liisa Repo-Martell (Szonya)

ő szeretett testvérével, majd a másodikért, melyet egy gyönyörű fiatal nővel kötött, akit maga Ványa is imád; továbbá irodalmi hírneve, személyes és szakmai sikerei miatt, melyeket a saját személyes és szakmai kudarcával vet össze.

Ványa tehát így látja. Amikor eltöltünk némi időt magával a professzorral, mi azt látjuk, hogy nyűgös hipochonder, valamint éppoly hajlamos az önsajnálatra, mint a többiek. Igaz, valóban önző; és a könyvei és cikkei („a realizmusról, naturalizmusról és egyéb értelmetlenségekről") alighanem éppoly haszontalanok és jelentéktelenek, ahogy ezt Ványa, valamikori szemellenzős rajongója állítja – de ő legalább megírta ezeket a műveket. Most először éreztem úgy, hogy a professzor birtokeladási terve – amely mindenkinek juttat némi pénzt s ezáltal nyugalmat – eléggé ésszerű. Ez persze még nem menti őt föl. A darab végére így is nyilvánvalóvá válik, hogy ő az egyetlen, aki teljesen képtelen átérezni mások fájdalmát. De neki legalább van egy ötlete.

Ennek a beállításnak megvannak a hátrányai. Némi humor elvész, mint ahogy a rosszindulat korlátozásának képessége. Amikor a színpadon kívülről megtiltja, hogy Szonya lánya és a mostohaanyja, Jelena friss barátságukat egy kis éjszakai zongorázással ünnepeljék meg, az ebben az előadásban nem hat arcul csapásként, mint általában; de meghagyja a többi szereplőnek – mind csupa színpompás, vérbő alakítás – a saját szenvedésükkel kapcsolatos felelősség méltóságát: ez olyan szenvedés, amelybe – és ez benne a legkegyetlenebb – nem lehet belehalni.

Az utolsó felvonásban Diego Matamoros Ványája – miután kétszer is elvétette pisztolyával a professzort – magzatmód összekuporodik, és nem hajlandó visszaadni a morfiumot, amit Albert Schultz Asztrovjától ellopott: attól a férfitól, akire alaptalanul gyanakszik, hogy kitúrta őt Jelena szívéből. (Asztrov valójában alig valamivel jut csak előbbre, mint vetélytársa.) A két színész között kialakuló dialógus a Soulpepper ötéves történetének egyik nagy eredménye, és ez a kettős a csúcspont.

Asztrov és Ványa szembekerülnek – sorstársak a reménytelenségben, csak éppen másként viszonyulnak hozzá. Asztrov, részben a munkájának és az erdő iránti szenvedélyének köszönhetően, aktívabb és mérgesebb. Schultz – szerintem élete eddigi legjobb alakításában – tavaly óta úgy fokozta és ötvözte a dühöt és a keserűséget, hogy az még Jelenának rögtönzött környezetvédő beszédét is áthatja; mindazonáltal előbb megérzi a nő unatkozását, mint ahogy azt Jelena jelzi.

Matamoros – összetörten és szívet tépően – mogorvaságba süpped. Már akkor elveszítette saját méltóságát, amikor érvényesíteni próbálta. (Beszédes, ahogy a professzor menekül tőle: nem úgy, mint aki az életét félti, hanem mint aki az unalom elől fut.) És végül, utolsó csapásként még a morfiumot is vissza kell adnia. Bizonyos értelemben ez felszabadítja; visszatér régi, munkás életéhez. De ez önmagában is ítélet.

A kudarc tudata Csehov állandó tárgya, amit a *Három nővér*ben és a *Cseresznyéskert*ben teljesebb és tágasabb hangszerelésben jelenített meg, de a *Ványa bácsi*ban, ahol a kín egy kis családon belül osztódik, keményebben üt. Ebben a darabban két felnőtt figura gyors egymásutánban egy szülőhöz fordul megértésért – és nem kapja meg. Úgy tűnik, ez a legmegindítóbb darab, amit valaha írtak.

Kristen Thomson elmélyültebben és szélesebb skálán játssza Jelenát; olyan asszonynak, akinek minden puhatolózó előbbre lépése számtalan rémült visszalépéssel jár. Liisa Repo-Martell, a középponti négyes Szonyája feltűnően kevéssé jám-

bor karakter; ebben a darabban minden figura a másikat vádolja és okolja, és Szonya, minden jóindulata ellenére, éppoly éles nyelvű, mint a többiek. Kissé túlzottan slampos; hiszen szerelmes Asztrovba, és mint Eric Bentley amerikai kritikus egyszer rámutatott, abban, hogy a férfi elutasítja, azt kellene látnunk, hogy – amint az Csehov emberábrázolásában megszokott – hiányzik belőle valami. De a Szonyát játszó színésznő nagymértékben hozzájárul az előadás atmoszférájához. Ez pedig Michael Levine nagyszerűen zsúfolt díszletében (melyben a padlón szanaszét hevernek a könyvek, föntről pedig egy csupasz villanykörte lóg) egy távoli, sárral borított Oroszország, ahol az emberek keserűen és zajosan rúgnak be.

A magyar Marton elszakít bennünket az előkelő angol nyelvű Csehov-hagyománytól – és, őszintén szólva, az előkelő orosz nyelvű Csehov-hagyománytól is; a Moszkvai Művész Színház, legalábbis a forradalom után, a burzsoá örömök kiváltságos múzeuma volt. Ennek az előadásnak a fizikai lendülete – akár szláv, akár nem – igen erőteljes. Gondoljunk csak Matamoros szerelmi nagyjelenetére a bútordarabbal: belebújik, majd a szó szoros értelmében szeretkezik a székkel, becézgeti, dédelgeti, miközben arról képzeleg, hogy Jelenát vigasztalja a vihar alatt. Vagy gondoljunk Thomsonra, aki az utolsó pillanatban Schultz karjába veti magát, a férfi fölemeli – amikor már túl késő van mindenhez. A többi szereplő változatlanul jó, beleértve az egyetlen újat, Carolyn Hetheringtont, aki a fanyar és megértő cselédet játssza.

ROBERT CUSHMAN
National Post, 2002. július 26.

RITKA PILLANTÁS A FÜGGÖNY MÖGÉ

Sok csodálni való eleme van a Soulpepper Theatre Company jelenlegi *Ványa bácsi*jának, amelyet a torontói Harbourfront Centre-ben játszanak. Michael Levine tervező időtlen, de hangsúlyosan orosz környezetet tervezett; Marton László rendező pedig jól egyensúlyoz a darab farce- és tragédiajellege között – de sikerének igazi titka a jellemek gazdagsága. A címszerepben Diego Matamoros megmutatja Ványa „vidékiségének" és megalkuvásainak pátoszát; esetlen és csúnya unokahúgának, a kizsákmányolt güzü Szonyának a szerepében Liisa Repo-Martellnek van bátorsága olyan figurát teremteni, aki kétségtelenül értékes, mindazonáltal szinte visszataszító; Kristen Thomson Jelenája pedig olyan nő, aki egyszerre izgatott és nagyon szexi.

Ritkaság, hogy egy kritikus végigkísérheti azt a folyamatot, amely ilyen eredményre vezet – a rendezők nem invitálják sűrűn a kritikusokat próbára –, ezért mikor a Soulpepper fölajánlotta, hogy megleshetem, amint Marton mesterkurzust tart fiatal színészeknek, örömmel ragadtam meg a lehetőséget. Színészei nem a Soulpepper jelenlegi társulatának tagjai voltak, hanem a torontói egyetem és a George Brown College színházi programjának végzős hallgatói. Klasszikusokból merített jeleneteken fognak dolgozni a színpadon – és a *Platonov* lesz a forrás.

A *Platonov* Csehov korai és szerteágazó drámája. Egy elidegenedett fiatal tanáremberről szól, aki rendszeresen csalja bájos fiatal feleségét, és ráadásul erősen iszik is; Csehov még orvostanhallgató korában írta – több, jól ismert darabja, a *Ványa bácsi* és a *Cseresznyéskert* előtt. Marton, a magyar rendező, akit a Soulpepper hívott át az Atlanti-óceán túlpartjáról, két évvel ezelőtt rendezte meg velük az alaposan meghúzott és óriási sikert aratott *Platonov*ot. Azt mondja, azért választotta ismét ezt a darabot, mert egyrészt a figurák életkora közel áll a húszas éveik végén, harmincas éveik elején járó diákokéhoz, másrészt pedig változatlanul izgatja a szöveg.

Amikor megérkeztem a rozzant próbaterembe, a végzősök éppen elmélyülten dolgoztak két jeleneten; két csoport a saját elképzelései szerint állította színpadra őket, Marton pedig kommentálta a munkát. Az egyikben az erőtlen és tompa Platonovot leckézteti háromhetes szeretője, Szofja, miután a férfi részegen elaludt, és lekéste titkos randevújukat. A másikban mulatozás közben Platonov kíméletlenül csúfolódik Grekován, a lány pedig ráförmed kísérőjére, amiért az nem védi meg őt.

Igaz ugyan, hogy a végzős színészhallgatók korban közel állnak Csehov figuráihoz, de azért sok és kemény munkát igényel például annak megértése, hogy Szofja mennyi kockázatot vállal ezzel a viszonnyal, vagy hogy mennyire mély Grekova megalázottsága vagy Platonov depressziója. Látni való, hogy Marton olyan módszerrel magyaráz, amelyet talán „enyhített megközelítésnek" nevezhetnénk: nem kéri, hogy bárki igya le magát a jelenetek eljátszásához, inkább arra biztatja tanítványait, hogy érezzenek együtt a figurákkal, igyekezzenek megérteni például Platonov lelkivilágát, amikor könyörgőn azt mondja Szofjának: „kelts életre!"; és legyenek bátrak Grekova bizonytalanságának és csúnyaságának a megmutatásában.

Az eredmény lenyűgöző: a Grekovát és kísérőjét játszó színészek újra és újra kimennek, majd visszajönnek, mert Marton azt akarja, hogy kezdjék el a vitájukat még a színpadon kívül, annak érdekében, hogy a megfelelő lendülettel és energiával betoppanva megmutathassák, ahogy a lármás összejövetel végképp eldurvul. Ahogy ismétlik a jelenetet, beszédük egyre kevésbé hat színpadiasnak, majd hirtelen, a zsúfolt, kulisszák mögötti térben, amelyet ők maguk választottak játékterül, igazi összecsapás bontakozik ki, és Grekova könnyei valódiak. Olyan közel kerültek a figurákhoz, hogy már nem látszik rajtuk a színjátszás.

Valaha úgy tartották, hogy Csehov csupa „siránkozós" darabot írt, amelyek éppoly keserűek, akárcsak a figuráik, de a színészek ezúttal, szerencséjükre, megtapasztalhatják, hogy ezek a darabok, melyeket szerzőjük gyakran nevezett komédiáknak, éppen hogy azok. Marton is hozzájárul ehhez a változáshoz, amelyet a világ angolul beszélő részén egy Louis Malle-film – *A 42. utca Ványája* – kortársi drámaváltozata indított el, mégpedig a hangsúlyozottan orosz környezet megteremtésével.

„Amikor fehér ruhákban játszották ezeket a jeleneteket, képtelenek voltak közel kerülni a lényegükhöz" – magyarázza Marton, a batisztruhákra, vászonöltönyökre utalva, melyekben a finomkodó angol nyelvű produkciók szereplői rendre megjelentek. Marton hangsúlyozza, hogy a színészeknek és a nézőknek éppoly ismerősnek kell találniuk egy-egy alakot, mint saját nagybátyjukat vagy egy régi barátjukat. De a figurákhoz való közel kerülés nem merülhet ki az ismerősnek látszó vonások fölfedezésében, ahogyan ez a mostanában dívó kortársi drámákban szokás, hanem észre kell venni a drámai alakok örömeinek és bánatainak bonyolultan működő mechanizmusát is.

És amikor ez – amiként Marton előadásaiban – megtörténik, Csehov úgy bukkan elénk, mint a XIX. századi nagy drámaírók legelevenebbje, aki ma is élő emberi dilemmákat állít elénk, méghozzá Shaw csavaros intellektualizálása és Ibsen barokk szimbólumai nélkül.

Tizenegy évvel ezelőtt járt Marton László először Kanadában, hogy workshopot vezessen Csehov *Három nővér* című darabjából. Az akkori ambiciózus fiatal színészek közül ma többen is tagjai a Soulpepper-társulatnak, ezért hívták vissza a magyar rendezőt, hogy tanítsa a következő nemzedéket is: így válik teljessé a kör.

KATE TAYLOR
The Globe and Mail, 2002. augusztus 15.

FORDÍTOTTA: CSÁKI JUDIT

Summary

The present issue opens with our column of reviews. Critics András Nagy, Ottó Bodó L., Andrea Stuber, Balázs Urbán, Tamás Koltai, Tamás Tarján, Judit Csáki, László Zappe, Andrea Stuber once more and Judit Szántó share with the reader their impressions of Hans Henny *Jahns's Medea* (Radnóti Theatre), Áron Tamási's *The Miracle* (Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe, Rumania), József Katona's *Banus Bánk* (National Theatre), Harold Pinter's *Moonlight* (The Ark), Imre Kertész's *Fateless* (József Attila Theatre), Marius von Mayenburg's *The Cold Child* (The Chalk Circle), Shakespeare's *Hamlet* (Pécs), Csaba Kiss: *Homecoming to Denmark* (Veszprém) and two operettas by Mihály Eisemann: *A Kiss and Nothing More* (Comedy Theatre) and *Bastion Walk 77* (Radnóti Theatre).

With Magdolna Jákfalvi's essay on *My Country, My Country* by the Chalk Circle – a play we already reviewed – we reopen the discussion centred on this important theatre event.

In our column on modern dance we publish István Nánay's account of the day-to-day work and the recent offerings of Joseph Nadj's Sign Theatre. Andrea Tompa reviews *The Osiris Reports* (by the Artus Theatre at the MU Theatre and at Trafó).

In our discussion of the present state of Hungarian theatre criticism a new contribution follows István L. Sándor's opening essay and Judit Csáki's polemic reply: Ádám Mestyán examines the problem as reflected in the reviewing of dance productions.

László Marton is the third director introduced in our series on the work of Hungarian artists abroad. He directed Chekhov's *Uncle Vania* with the Soulpepper Company in Toronto and conducted a workshop with students of the George Brown College treating certain parts of Chekhov's *Platonov*. On this occasion we publish some pertinent reviews by Canadian critics.

Playtext of the month is Csaba Kiss's *Homecoming to Denmark,* a free version of *Hamlet* reviewed in the present issue.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az **ÉS**-t .....pld.-ban .....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....
.....
Cím:.....
.....
.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre: 1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel.: 303–9211, Fax: 303–9241

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

Előfizethető a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799–00000000, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2., tel.: 214–3770) személyesen, valamint telefonon vagy átutalással (10402166–21624669–00000000)