

**MARIUS VON MAYENBURG: LÁNGARC**  
**FRANZ XAVER KROETZ: A VÁGY**

**TAMÁS ÉS SÁNDOR,**  
**MARIUS ÉS FRANZ**

Két kilencvenes évekbeli német darab (*A vágy*, *Lángarc*), két kilencvenes évekbeli magyar színházban (Thália, Radnóti). Két rendező és kilenc színész. Késő ősz. A Nagy-mező utcába, srévizaví, beköszöntött az újnemet vadrealizmus.

nológok zenei felépítésűek, és részben fantáziaképeket, álmokat, vágyakat beszélnek el tárgyilagos egyszerűségig lecsupaszított és mégis költői tómondatokban. Vagyis Marius szemben Franzcal, aki a situációk váratlan és szinte észrevehetetlen verbális kicsapódd-

értelemben vett néprajzon, etológián, szociológián, túllép a primer drámaiságon, és lírai lélekszilánkokat ad. („KURT: A szünetben benn maradtam az osztályban. Egyedül. Nézetem, ahogy a tűz mászik föl a függönyön, a leesett égett mocsok alul füstölt. Gvorsan tör-



Csákányi Eszter (Hilda) és Lukáts Andor (Ottó) *A vágyban*

Tamás Franz darabját rendezte meg, Sándor pedig Mariusét. Franz darabja csupa nyers szókimondás, miniatűr zsánerképek füzére, szintiszta naturalizmus - mint ahogy első látásra Mariusé is az: mindkettőben nyers, majdhogynem biológiai helyzetek sorát látjuk (evés, alvás, hányás, ivás, vizezés, szex), mintha a pusztta továbbélés és fajfenntartás lenne tárgyuk - ámbár Marius darabjában első blikkre sokkal több a monológ, amely mo-

saiban mutatja fel, mi lakhat egy-egy szereplőjében, mekkora közhelyek és mekkora érzékenység („HILDA: Tedd meg, hogy írsz egyszer. Mer kár, hogy elmész. FRITZ: Ide hallgass, a szél az egy dolog, a kőszikla meg egy másik dolog. HILDA: Az én uram kőszikla nékem.”) -, Marius tehát határozottan és különállóan megjeleníti a szubjektivitást (mint valami regényíró vagy költő): a fiatalok töredezett monológjaiban túllép a szigorú

tént, és sajátos illat volt. A fejem a tarkómra hajtottam, szétnyitottam az állkapcsomat, és hatalmas nyugalom öntött el a sistergéstől. Fönn egy égő függönydarab kiválik a tűzből, és alávitörlázik. Szélein füst gomolyog, lángnyelvek a tetején. Közelít, és az arcomra telepszik. Először mélyen belelegzem a zöld füstöt, és észlelem, ahogy egygyé olvad a bőrömmel. Más nem marad hátra, mint hogy a hamut le-söpörjem az arcomról. Fájni később kezd.”)



Kardos Róbert (Fritz) és Láng Annamária (Mitzi) a *Kroetz-darabban* (Schiller Kata felvételei)

A dialógusok különben mindkét darabban gyakran inkább néprajzi gyűjtésnek hatnak, mint írói leleménynek: lehallgatókészülékkel készített hangfelvételnek - és részben ebben áll a virtuozitásuk. Drámai karakterüket valójában csupán a drámai végkifejlet felé tartó, kellően zárt és öntörvényűen gyorsuló szerkezet, illetve maga a színpadra hangszerezés jelenti (hogy ezt a szöveget díszletben kell játszani, élő színészekkel). Koncertek ezek, stilizált drámai koncertek. Mellesleg bravúros élethelyzet-rekonstrukciók, minta-szerű pszichodramák, gyakorlott kézre valló ritmusérzékkel és ábrázolókézséggel előadva. Ugyan van tényleges konfliktus, vannak ellenérdekek - Franznál két kívülről jött szereplő (a börtönből szabadult exhibicionista öcs, Fritz és a nemiségre kiéhezett jelentéktelen külsejű segédmunkaerő, Mitzi) hat bomlasztóan, Mariusnál viszont minden a családon belül történik: az egyetlen felvonultatott külső szereplő, a motoron érkező Paul, a lány udvarlója, csupán tehetetlenül, mintegy mandinerből segédkezik ahhoz, hogy minden menjen a maga útján -, de a konfliktusok sajátos lényege mindkét drámában mégis az, hogy a nyelv révén, a nyelven keresztül, és nem magukon a konfliktusokon keresztül jelenítődnek meg. Ugyanis nincsenek igazi ellenérdekek. A nyelv okozza a konfliktust (az, mondjuk, hogy nincs *közös* nyelv), és a nyelv ábrázolja is egyben (szaggatottsága, ritmusa, merevsége, maga az egymás mellett elbeszélés sokkal inkább, mint a színpadi cselekvés). Ezért van az, hogy a nyelv gyakran előbb hat, mint maga a színpadi helyzet. Sőt, a nyelv hat, tökéletesen függetlenül a cselekménytől.

A színpad mintha egy nyelvi helyzetet illesztálna csupán, mivel a konfliktus a nyelvben és nem a színpadi helyzetben rejtezik. Tehát ott is kéne a súlypontot keresnünk. Pontosabban ezúttal a rendezői munkát úgy kellene felfognunk és felfejtenünk, mint e sajátos nyelv lefordítására tett kísérletet. Sándor és Tamás a maguk diametrálisan ellentétes módján ezt meg is teszik, mint erre majd rátérek. (Egyébként nem hiszem, hogy a rendező „fordító” volna, szerintem a rendezőnek az a dolga, hogy egy jó estét szerezzen a nézőknek.)

Hatalmas készletből gazdálkodik mind Franz, mind Marius: a német nyelvű családi drámák hagyományára támaszkodhatnak, mindarra, amit a német-osztrák színház az elmúlt húsz-harminc-hetven évben szünet nélkül, mintegy futószalagon produkált. Kezdve Ödön vontól, aki a töredezett szerkezetek virtuóza. De Bertolt kopársága is minden szavukban visszaköszön. Talán Thomas és Botho - a nagy megkerülhetetlenek - lógnak ki leginkább a sorból: mert amíg Thomas a saját monomániáit adja elő, hatalmas, szereplőkre felszabdalt Wagner-áriákat (elaborál, mondhatni, hogy megmenekedjen a megbomlásától), addig Botho szemantikai laboratóriumában filozófiai esszéket társít nyelvileg hiperszenzibilis figurák ösztönéleteihez (huhh!), miközben olyan bravúrosan köznapi, hogy ez a titkos program átlagnézőinek alig tűnik fel, miért is már nem egy vitriolos pályatárs hasonlított a Botho műveit a tucat-szám készülő bulvárarabokhoz. De Thomas is, Botho is gyakran zárt térben, minimálisra redukált szereplőlétszámmal dolgoznak -

alakzataik latens családimitációk (olykor barátságokba vagy életre szóló szolgáló viszonyokba, olykor nemiségüktől megfosztott partnerkapcsolatokba fontan). Családi dráma a családról, melyet nem a külvilág bomlaszt szét, nem nagyobb erők gyötörnek, facsar-nak, aláznak meg, fordítanak ki önmagából, hanem mintegy belülről falja fel saját magát. Az ilyen tematikus redukció mindig akkor lép föl, amikor új szöszedetre van szükség a művészetben. Nálunk a *Csirkefej* ilyesféle választóvonal.

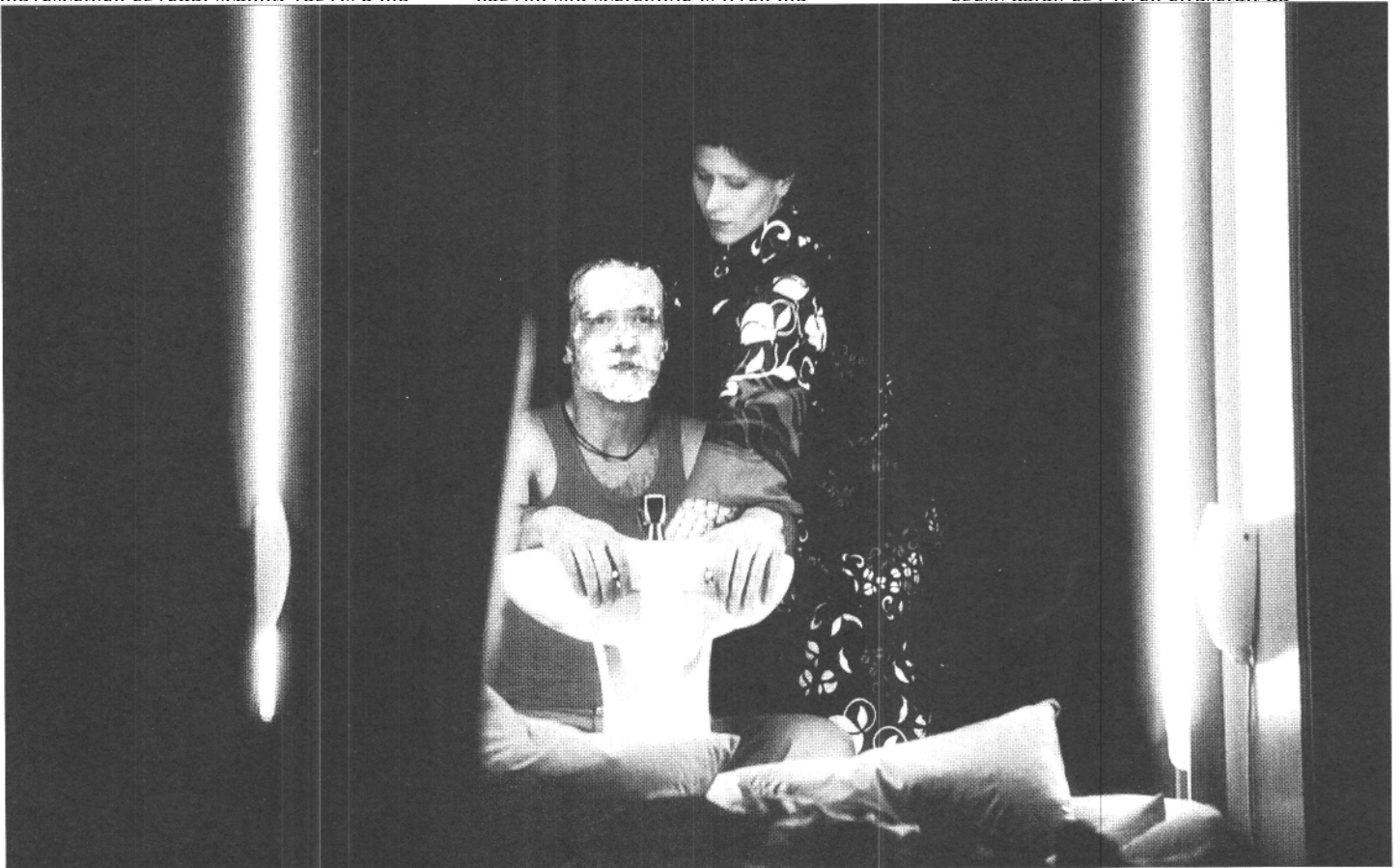
Ha az angol, német és francia drámairodalom hetvenes-nyolcvanas évekbeli teljesítményét összevetjük (persze korántsem tudományosan, csak hozzávetőlegesen, impressziókra és itt-ott látott előadásokra alapozva), megállapíthatjuk, hogy bár hasonló tendenciák mindenütt mutatkoznak, a német színház a maga német alaposságával vitte végig a legkonzisztensebb színházi nyelvújítást (Rainer Werner a filmben szekundált hozzá); az angol színházi nyelv túl konkrét maradt (nagy erénye és gyengéje ez egyben), és Harold óta nem produkált jelentős nyelvújítót; a francia színház pedig nagyjából a német hatása alá került, ahol nem, ott inkább zene, mint színház: Jean volt az egyetlen, akinek sikerült újfajta szituációt teremteni egy újfajta nyelvhez, de utána között is magányos jelenség maradt - miközben a német (és persze osztrák) színházban rengeteg jelentősnek mondható író-rendező-színész találkozás és ezáltal igazi *szintézis* ment végbe (hogy csak Bothót és Petert, Claust és Thomast említsük). Az angol Peter, aki Londonból Párizsba ment, nemzetközi kísérleteivel persze hatott minden irányban.

Franz darabja tehát egyetlen családról szól - mint ahogy Mariusé is. Mindkét darabban a családon *belül* vagyunk, és azt látjuk, hogy a család (a társadalom egy vízceppben) lényegében halott héj, üres forma, tökéletesen alkalmatlan az érzékeny kommunikációra, nem tudja felfogni azt, ami tőle eltérő, képtelen kezelni a valóság új elemeit, a pusztán túlélés gyarló szerkezetét. Ez a dráma. Hogy a szerkezet, amelyben hőseinknek élni adatik, alkalmatlan, és mégis lecserélhetetlen. Ezt a fájdalmas paradoxont a normálisra deformált családok rajzával lehet megjeleníteni. Franz darabja (világéletében ilyen darabokat írt) mintha víz alatti (vagy ember alatti) lényeket szemlélné (egy prosperáló temetői virágkertészettel - ha belegondol az ember, lehet-e valami ennél marginálisabb, ennél inkább a perifériára szorultabb és mégis metaforikus: telitalálat), megmutatja az átlagot, annak is a vastagját, amelyet semmi, de semmi nem különböztet meg senkitől, egyetlen individuális vonás sem (szorgalmas munkásokat látunk, a németek igazán tudnak dolgozni), még a deviancia is ásitóan unalmasává válik a közegében - és ezt teszi Marius is: a jellegtelenséget teszi meg témává, egyetlen alak, a gyűjtogató fiú kivételével, akiben a bűnözés költőivé válik (ez egyébként francia import, a szép bűnöző fiú, a beteg és értetlen kamasz). A szélsőség, vagyis az, ami minden művészetben egyedül számít, vagyis a mű-

szakszótár) kommentár nélküli, olykor megdöbbentő fölmutatásában. A nézők (és mindkét telt házas estén ezt tapasztaltam) zavartan vihorásznak a kendőzetlen pillanatokon (nem mintha nem szokhattak volna hozzá már a színpadi meztelenséghez vagy trágár beszédhez a mai színházban): a művek hatásának egyik fontos eleme a leplezetlenség és kimondás olykor ordináre gyönyörűsége, a zavarba ejtés, mely már rég nem polgárpukkasztás, hanem a (médiától érzéketlenné tett) libidó csiklandozása. A szerzők tudatosan építenek erre a hatáselemre. Tudható, hogy minden családban létrejön egyfajta zárt nyelv, amelyben bizonyos szavakat a külső konvencióktól eltérően használnak, létrejönnek bizonyos sajátos rítusok: a jó író (és mind Franz, mind Marius jó író) képes kiaknázni az ilyen zárt-rituális világba való bepillantás voyeur-örömét: a nézők tehát *belesnek* abba a privát szférába, melyből érkeztek, és meghökkenve tapasztalják, hogy az, amit naponta megélik, az immár művészetté nemesedett. Nem perverziót látunk (még a testvérek incesztuózus kapcsolata sem különösebben perverz), hanem a betonkemény valóságot. Az arányokon múlik minden. A gyűjtogató fiú, aki szó szerint veszi a filozófusok és költők szavait, és metaforákat akar destruktív módon átültetni a valóságba, voltaképpen egy művészmodell (mint ahogy a nagy Georg nagyon sok szerenlőie is ilyen mű-

nővér megmentése az udvarló által a szülőgyilkosság után a darab végén becsületes egyszerűséggel vállalja fel a mindennapiság megváltó hatalmát, valamiféle reményt ad. (Ennyiben értékelhető a klasszikus *deus ex machina*, a díszletbe mintegy a magasból beröppenő ezüst motorkerékpár - habár az ismétlésben elveszti ezt a varázsát - mint a menekülés eszköze.) A jó az, hogy ezt Marius sallangtalanul teszi, és nem kommentálja saját felismerését. Franznál is elrendeződik minden: az öcs távozásával visszaáll a család nyugalma (mely a jó emésztéshez és a termeléshez kell), itt nem történt tragédia - igaz, Marius darabját sem nevezhetnénk tragédiának, mert ami elpusztult, azaz a szülők, nem ébresztenek szimpátiát. Haláluk, bár kalapáccsal verik őket saját gyermekeik agyon, szinte természetes halálnak tűnik, bár ebben Marius dramaturgiáján túl Sándornak is szerepe van, azáltal, hogy a háttérben meglehetősen rossz világításban és meglehetősen szimbolikusra koreografáltan hagyja ezt megtörténni, vörös fényben, Wagner-zenére. Minden a beletörődést és az elkerülhetetlenséget sugallja, egyúttal mellékes és súlytalan. A víz hullámokat vet, majd elsimul. A legnagyobb dráma az, hogy nincs igazi dráma.

Franz alakjai időnként dognak a színpadon (bocsánat a szóért, de szeretkezésnek nem nevezhető fizikai együttállások ezek, sőt, az egész darab egy ilyen elfuserált du-



**Dobó Dániel (Kurt) és Moldvai Kiss Andrea (Anyu) a *Lángarcban***

*pereme*, az a pont, ahol megszűnik minden kézenfekvő interpretáció, és a helyén szemléltető valóságot vagy formát látunk, részben éppen a tipikusnak ebben a túlhasználásában rejlik, részben pedig a családon belüli fizikai történések (és a hozzájuk való nyelvi

vészparadigma): most ez csak annyiban érdekes, hogy Marius, a maga szárazon koppanó stílusával az átlagtól való eltérés önpusztító megfogalmazhatatlanságát is ábrázolja. Ami nagyon ügyes benne, az az, hogy ez a tipikustól való eltérés is tipikus, valamint hogy a

gással kezdődik), de még gyakrabban beszélnek róla, és ez a beszéd sem nevezhető különösebben érzékenynek („hátra túl nagy, előre túl kicsi” stb.) - és időnként ezt teszik Marius alakjai is, ámbar ott sok érzékeny részfigyeléssel találkozhatunk, de ezek

inkább a szerzőt jellemezik, mint szereplőit. Sőt, Franznál onanizálást is láthatunk, míg Martusznál az egyik jelenetben a nővér segít öccsének elélezni. Ezek az aktusok zenei módon hol eltűnnek, hol felbukkannak a mű szövegében, mintegy felfűzik a cselekményt magukra, amplitúdót adnak neki. A nemi aktus - és ezt mind Tamás, mind Sándor ki-használja - mára már a drámai cselekvés szimbolikus hiányának sűrűsödése lett, egy-fajta fekete lyuk a dramaturgiában, a hiány feltűnő jelzése; elkérülhetetlen burleszk hatása is innen való: a legszentebb dolog, a gyermeknemzés, illetve a szerelmi gyönyör lesz az ábrázolás kifordult tárgya, illetve maga a hétköznapi valóság által meggyalázott Erósz, melynek következtében a nemi aktus inkább egy rosszul átsütött bifsztekhez vagy taknyos orr kifújásához hasonlít. *Nem megmutatni*: talán nem véletlenül ez volt a klasszikus görög dráma egyik fő princípiuma - ez mára tökéletesen kifordult: *minden látszik*. Franz drámájában a férj egy papírzsebkendővel a csempéről gondosan ledörgöli az oda-fröccsent spermacseppeket önkielégítés után (nézőtéri nevetés): az ilyen naturális részletek minuciózus megmutatása nyilvánvalóan valami *helyett* áll, ez a gondolatlan gyönyörkeresés, amit a férj mintha altató helyett venne be, olyan, mintha vakarózna, annyira devalválódott itt már minden, ami az Erószsal kapcsolatos. „Egy prézli a panírról belement a protkóm alá” - kiáltja be a hálósobába a feleségének, ott időzését igazolandó. Egy részlet részletének részlete tud itt csak helytállni (valamint az alliteráció) az összefüggésekért. Bloom Joyce Ulyssesében már megszagolta a spermáját az alkonyi tengerparton, szerinte a sperma zellerszagú. De hát Bloom (és Joyce) annyi mindent csináltak először. Most ért be, mondhatni, a részletek apoteózisa a színházművészetben. Csak ami Joyce-nál egy érkező világ leltára volt még, az most már a pusztulás század végi számbavétele.

Franz darabja afféle tájszólás-imitációban van meghangszerelve, konzisztens és lecsiszolt, bejáratott, vicces, jópofa nyelv (erről Lajos is tehet) - Mariusé viszont vegytiszta, kicsit absztrakt irodalmi nyelven íródott (a mai utancyelv némileg stilizált változata), amelyet időnként a durva ki- és beszólások színeznek kontrapunktikusan (Erzsébet gondos munkát végzett). Soha két különbözőbb szövegtestet, mely ennyire hasonlítana. A látszatok világában járunk. Az imitációké-ban. A vén színházi róka Franz önmagát imitálja (hosszú múltja van), a hamvas Marius pedig Geortól Bothóig és Franzig mindenkit (egyébként a maga módján - hogy is tehetné másként? -, tehát eredetien, mint erre majd kitekerek).

Sándor módszere az, hogy minderre rátesz még egy lapáttal. Ha Marius szereplői elidegenedettek, ha a darab arról szól, hogy nincs rendes kommunikáció, akkor ő a parányi teret még jobban fölszabdalja, szétzedi: ki-nyitja a csupasz fekete hátsó falakra, s egyúttal túlfunkcionális térrészleteket hoz létre. Mária, kedvenc díszlettervező, csodálatosan bánik a fával: az ebédloasztal és a hozzá tartozó székek, valamint a fekete oszlopot burkoló fa erezete gyönyörűség a szemnek, a multifunkcionalitás távoli metaforákra nyílik: a vasos székek, melyek egyszerre tűnnek kicsinek, mint a babakút, és nagyoknak,

mintha az óriások birodalmában járnánk, egyszer csak izzani kezdenek belülről: négyzetláncuk kályhatüzet idéznek, de amikor az egész színpad sötétbe borul, mintha egy távoli város éjszakai képét mutatnák - a másik oldalon az ágy, szekrény, ajtó és tükör, mindez egyetlen térelemben egyesül, a nyitott ajtóként is működő ágykeret fölött hasalni is lehet, onnan az ágyra zuhanni, felülről csimpaszkodni stb. Áttetsző rózsaszín-piros függönyök (az egyik enyhe görbületben, mint a láng) a színpad előterében olykor három réteget is képezve kisiklanak és besiklanak, tér-szeleteket vágnak ki, és adott esetben fekete árnyakként látszik rajtuk a színpad végéből alulról áradó éles fényben a szülők mozdulatlan profilja, miközben gyermekeik az előtérben vonaglanak, vagy hisztérikus felajzva szónokolnak, vagy farkasszemet néznek hatvanas évekbeli kényelmetlen foteljeikben gubbasztva. Ezek a sikló függönyök némileg emlékeztetnek a hamburgi előadás változásokkor elsikló betonfalaira, melyekre a rendező fényképeket vetített - ugyanígy átvette Sándor a magában álló fehér mosdókagylót is, mely előtt állva az anya meztelenül mosakszik: ezek azonban szuverén átvételek, egy nyelv szavainak öntörvényű alkalmazásai. Sándor gyakran egymásnak háttal ülteti le szereplőit, de még társalgás közben is ritkán néznek egymásra. Az ebédloasztal paradox módon egy oszlop köré épült, senki sem láthatja természetes módon a másikat, nem elég, hogy nem néznek egymásra, még ha akarnának, sem nézhetnének. Nincs igazi ennívaló, vagy ha van, az csak ennívaló-utánzat. Paul hányása is stilizált, mint ahogyan a hányás föltakarítása is az. És a szülőknek a hányás föltakarítása közben feltámadt esetlen szeretkezési ingere, melyet meg is zavar Paul mocnása: mint két bábu, ügyetlenkednek a színpadon, mintha álomban. Tehát nem elég, hogy a szexualitás funkciója pusztá funkcióvá redukálódik a színdarab szerint, ezt még - egy műanyag vödörrel a kezében, ráfagyott jelmezeiben - az Anya el is játssza, kissé monoton hangon beszélve, gépiesen. Am mégis nagyszerű ez a lassú és ügyetlen egymás felé fordulás. Az történiik ugyanis, hogy a szüntelen lebontás és szétbontás következtében megszokjuk az atomizált viszonyrendszert: itt már az előadás nyelve foglyul ejt. Úgy gondolom, messzebbre vinne, ha sikerülne Sándornak a két módszert egyesítenie, mert a riasztó üresség olykor nem más, riasztó üresség csupán, és a díszlet trükkjeivel vagy a változások zenéivel leplezett ötletelenség (a tehetséges díszlet rengeteg mindent megold) is csupán ötletelenség, ilyenkor a király bizony meztelen - és habár a színészi eszköztelenséget Sándor erényeként szokták emlegetni, gyakorta kihagyott lehetőségeknek tűnnek megszólalásai, kivéve, amikor egy olyan nagy formátumú színész jelenik meg, mint Tibor, aki sokáig szinte észrevehetetlen, de minden egyes színpadra lépése erősíti egy titkos érzetünket róla (az etológiában „impulzusdallamnak” nevezik ezeket a visszatérő mozgássorokat), míg végül, észrevehetetlenül, hallatlanul plasztikussá válik, és mond-hatni, a többiek fölé nő (mert színészelete lát-hatatlanná tett eszközei az apró, szinte mikroszkopikus részletekben hatnak): a blazírt, újságolvasó apa, aki kimozdíthatatlan az egyensúlyából, focistaként, rövid kék torna-

nadrágjában, olyannyira létező combokkal jelenik meg a színpadon (és hozzá az az intelligens arc), hogy úgy kezdem vizsgálni, mintha egy szobor lenne, titokzatos jelentéssel teli: ilyen egy ember. De igazán nagyszerű, s mindenesetre elgondolkodtató az a csoportkép is, amikor a motoros Paul és Olga többé-kevésbé sikertelen, többször pozíciót változtató kopulációja után, melynek utolsó fázisában az ebédloasztal fölött a fekete oszlophoz lapulnak, mint a gyíkok vagy békák, odalent a szülők az ebédloasztalnál ülnek, mint egyiptomi reliefek, és hátulról, az oszlopra tapadva, rácsavarodva, mint a Paradicsom kísértő kígyója, Kurt, a gyújtogató jelenik meg szubverzív monológjai egyikével: minden együtt és mégis külön, mindenki saját külön magányába fagyottan.

Tamás ezzel szemben kibont, aláhúz, hangsúlyoz, kifejt és összekapcsol. Rögtön azzal kezdi, hogy Franz különböző helyzeteket funkcionálisan egymásba vetíti: össze-vonja a lakást és a munkahelyet, a lakás a temető és a temető a lakás, az ágy, mint egy márványsír, a fürdőszoba, mint egy ravatalozó, és amikor a színészek nem néznek egy-másra, akkor is - mint például a sörkertiben a két nő - egyazon zenére nagyon is különbözőféleképpen inganak az asztal mellett ülve, és ez kulturálisan pontosan lekottázható különbség kettejük között (miközben a férfiakra várnak, mert a vizeldében a férj az öcs farkát vizsgálhatja: mindez akár egy Rainer Werner-filmben is történhetne). A kertésztől a földet a lábukon behordják a lakásba, tehát tényleges színpadi cselekvések révén képződik egység, a sárbeherdásban különösen Andor jeleskedik, aki egy olyan furcsa, magas sarkú papucsban jár, mint a kór-házi ápolók, mely járását viccesen pipiskedővé változtatja, miközben ő az egyetlen férfi közel s távol; a virágokat permetezik, időnként bekapcsolnak valami klímaberendezést, amely rendszeren zúg, a cserépeket tálcákra rakosgatják, a földet cserélik, dugványoznak, meg egymás (ahogy a híres kaposvári *Konyha*-előadásban is megvolt a maga konkrétasága a cselekvéseknek: ez az egyik legnehezebb színpadi feladvány, a kétféle ritmust, a szín-padét és a való életét összehozni). Ülnek a reggelizőasztal mellett, és valódi tükkörtőjást esznek azzal a pirítóssal, amit a pirítóssütő majd mindjárt kidob, miközben meg akarják oldani az üzleti partnerkapcsolat és a házasság bonyolult összefüggéseit: nevezetesen, hogy ez a házasság már a birtokviszonyok okán sem bomolhat fel, még akkor sem, ha a férj nyíltan vállalja szeretőjét. Andor és Eszter nagyszerű alakításában érhető tetten viszont ennek a megközelítésnek a problematikussága. Amikor individuálisan jól körülhatárolható, intelligens színészeknek kell elbutult, mondhatni, kétdimenziós típusokat játszaniuk, de nincs rá mód, hogy folytonos építkezéssel gazdagítsák egy-egy vonással az általuk játszott figurákat, mert a darab szerkezete ezt nem engedi meg, hanem mintegy pontszerűen kell az adott pillanatban maximális hatást elérniük, akkor éppen a többlettől támad hiányérzete az embernek. Andor buta vígyora kolosszális, agresszivitása hihető, de egy percig sem tudom olyanok látni, mint az általa alakított Ottó, mondhatni, a két szerep között vibrál, miközben lehúzott slicce mögött a fantázia-alsónemű pompásan

eljátssza helyette a szerepet, amikor hozzálát Mitzi elcsábításához. Eszter a második részben, amikor harcias nőstény, akkor van igazán elemében: mert a női ösztönök ragadozói természetrajza Lady Macbethben és talán egy házmesternében is hasonló intenzitással lobog - amikor rendezői megbízást teljesít (mondjuk, férje szakmai monológját kíséri félmondatokkal és arcmimikával - ez az a szöveg, amelyet naponta ezerszer elmondanak idegeneknek és barátoknak, szinte hal-lom a rendezői instrukciót), akkor egyszerűen látom a színezékanyagot is meg a megfestendő anyagot is, mert az intelligencia és a ritmusérzék működik, nem a dráma, melynek mélyszerkezete voltaképpen azt sugallja, hogy a kilencvenes évek nagy, mediatisált problematikái (AIDS, a termelés hatékonysága, az erősz kifulladás, az erőszakba torkoló bensőségség) ebben a redukált, patkány-szerű létezésben is tökéletesen érvényesek. Itt olykor mulatságos és érzékeny lábujjegyzeteket kapunk, de nem magát az életet látjuk.

Mondhatni, kabarét, egy akadémiai székfoglaló színvonalán. Tünetértékű a sírgödörbe lökés tökéletes ügyetlensége. Itt nagy empátiával úgy kell tennem nézőként, mintha elhinném. A fiatal színészek esetében ez még jobban látszik, ahol még kisebbek a meggyőző pillanatok szigetei, ha dicsérhetjük is a fiatal lány érzéki macskából meggyalázott és kihasznált nővé érése megjelenítésének folyamatát vagy a fiatal fiú sápadt, kissé puha, gyógyszerektől eltompult szelídségét - őt látva a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban* fiatalakja ködlött fel bennem. De bátrabb lett volna az előadás, ha a szerzői intencióknak megfelelően nem egy erotikusan szép fiatal lány, hanem egy jellegtelen és színtelen, mármár kortalan színésznő játssza el: hiszen erről szól a darab.

Sándor operát rendez, Tamás népszínművet, Sándornál a fiú egyszer csak eltűnik a süllyesztőben, miközben búcsút int nővéreinek, a gépezet révén távozik (ugyanabban a süllyesztőben, ahonnan lágyan kiemelkedett

egy rideg fürdőszobai csaptelep korábban), miközben úgy tesz, mintha menne kifelé, Tamásnál a búcsú egy kis színészi etűd, a fiatal színész beszél tárgyaihoz (emberekkel nem nagyon tud már), szelíden dorgálja a leborulni készülő bukósisakot, miközben beöltözik motorosnak (ez a rendezkedő monológ Franz egy másik jelenetéből, a lakásban való berendezkedés jelenetéből áttemelt improvizációra épülő helyzetgyakorlat). Tamás akkor esik szét, amikor Sándor összeáll, Sándor akkor üres, amikor Tamás jelentéssel telített, Tamás a világot ábrázolja, Sándor a világhiányt, de Tamásnál fájdalmas az a hiány, ami Sándornál inkább csak ötlettel hiányjel, gondolatgazdag felvetés, a rendezői mindenhatóság folytonos demonstrációja, azonban Sándor megengedi azt is, hogy *mellé nézzenek* annak, amit csinál, ezáltal nagyobb szabadságot hagy nekem, Tamás viszont az interpretáció bensőséges ötletességével elmázol részleteket, becsap, idillt teremt, amit Sándor könnyörtelenül nem ad meg, és így tovább, és így tovább. Tamás rendez, akkor is rendez, amikor nem annyira vannak ötletei, Sándor inkább fest, akkor is festő-ként vagy építész-ként működik, amikor jobban tenné, ha elemezne (ezért van olyan sok fölösleges átöltözés), de mindkettő azzal a szuverén személyes tudással lát munkához, amelynek már elegendő számú olyan mozdíthatatlan biztos pontja van, hogy nézőként ne csak szórakozni tudjak, hanem bizonyos tanulságokkal is távozzak a színházból, ami a mai ínséges világban, olvasóm, higgy nekem, *nem is kevés*.

#### MEGJEGYZÉS

A matematikai szimbólumokként használt keresztnevek - melyeket azért vezettem be, mert ha csupán híres vagy ismert, netán divatos rendezők rendezéséről, divatos írók bemutatójáról kellett volna írnom, aligha tudtam volna magam függetleníteni a nevükhöz kapcsolódó mitologikus tudástól, az úgynevezett legendától, mely gyakran elhomályosítja a kritikaíró és a néző látását - feloldása a következő: Tamás = Ascher, Sándor = Zsótér, Marius = von Mayenburg, Franz = Kroetz, Ödön von = Horváth, Bertolt = Brecht, Thomas = Bernhard, Botho = Strauss, Rainer Werner = Fassbinder, Jean = Genet, Peter = Stein, Claus = Peymann, az angol Peter = Brook, Lajos = Parti Nagy, Georg = Büchner, Erzsébet = Rácz, Mária = Ambrus, Tibor = Szervét stb.

#### FORGÁCH ANDRÁS

##### **Marius von Mayenburg: Lángarc (Radnóti Színház)**

Fordította: Rácz Erzsébet. Dízlet: Ambrus Mária. Jelmez: Benedek Mari. Rendező: Zsótér Sándor.

Szereplők: Szervét Tibor, Moldvai Kiss Andrea, Gubás Gabi, Dobó Dániel f. h., Kocsó Gábor.

##### **Franz Xaver Kroetz: A vágy (Régi Thália Stúdió)**

Fordította: Parti Nagy Lajos. Dízlet: Khell Zsolt. Jelmez: Szakács Györgyi. Zene: Márkos Albert. Rendező: Ascher Tamás.

Szereplők: Csákányi Eszter, Lukáts Andor, Láng Annamária, Kardos Róbert.



Dobó Dániel, Gubás Gabi (Olga) és Kocsó Gábor (Paul) (Koncz Zsuzsa felvételei)