

JÁKFAI MAGDOLNA

Kunst és Haus

■ A KATONA ■

A Katona 1982 óta morálisan és művészileg úgy létezik, ahogy egy rendező, a XIX. században Közép-Európa identitásgócaiban alapított nemzeti színháznak léteznie kell. Karbantartja a közösségi eszmét, ápolja az anyanyelvi kultúrát, és összeköti a környező világgal, jelesen Európával. Az elmúlt évad előadásai, az utóbbi húsz év és az idei évad feltételezhető eseményei egy legendának aposztrófált színházi műhely élő kerekeit mutatják, és a színháztörténeti jelen intellektuális izgalmát a műhelylét fenntartásának vagy elhagyásának széles körű lehetőségei alakítják.

A „katonás” játékestílus kezdetben a jelenlét és a hiány megmutatásának váltakoztatásra épülő technikáját ötvözte a nagynaturalista képalkotásra biztosan támaszkodó kifinomult gesztusrenddel és mimikával, s ezzel egy évtized alatt a magyar színháztörténetben olyan iskolát hozott össze, mely átvészelte – látszólag invenciózus könnyedséggel – a politikai rendszerváltás után lassan megképződő kommunikációs-információs vákuumot. A Katona igazából akkor lett nem nevében, de gyakorlatilag (s mondjuk el megint, hogy a XIX. századi használatban, mert csak úgy van értelme) a nemzet színházává, amikor intézményként, Katona József Színházként, műhelyként minden történelmi-politikai-társadalmi helyzetváltáskor meghatározta saját szerepkörét, s ezt mindig a legtágabb viszonyrendben, magyar és európai normákat egyeztetve helyezte el. Ez a helyzetértékelés – igazodván a magyar hagyományokhoz, melyben annyira ritka a színházcsinálók elméleti megnyilatkozási késztetése – mindig a repertoár, a szerepmegosztás (játékosé, rendezőé, díszlet- és jelmeztervezőé, technikusé), a színész- és a közönségformálás négyese körül formálódott.

Az elmúlt évad aktuális és persze visszavetített érdekessége, hogy a nevében egyértelmű Nemzeti Színház szerveződéssel és felépítésével újra színháztörténeti helyzetváltozás várható.

A REPERTOÁR

Az elmúlt szezon repertoárja a megszokott, népszínházias bő kínálatot tágitja tovább; lassan fizikai képtelenség vagy hihetetlen intellektuális sportteljesítmény lesz a párhuzamosan futó darabok egyeztetése. A Katona nemcsak büszkélkedik a színészi memória képességeivel, de olyan színházi múzeumot hoz létre, ahol a repertoár-tárlókban egymás mellett zsúfolódnak az évek óta élő előadások és a festékszagú újak. Elfogadott, hogy a Katona keresztjezi a közönségigényt pontosan követő en suite játszást és a színészek monotonitást elutasító művészi szenvedélyét, tehát évekig magánál tart szeretett darabokat, havonta-kéthavonta elő-előveszi őket, de elvárt, hogy pár friss bemutatóval is megdolgoztassa környezetét. A Katona láthatóan továbbra is viszi a Nemzeti Művész-színháza terhet.

2000 novemberében a nagyszínházat Zsámbéki nyitotta Molière *Tartuffe*-jével, majd Bozsik Yvette a *János vitéz*-variációkat, februárban Ascher Brecht *Koldusoperáját*, az évadzárás előtt két héttel Máté Gábor Handke *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* című peripatetikáját rendezte. A Kamrában új Bernhard-bemutató volt, *A színházcsináló* Gothár, Botho Strauss *Kalldewey*, *Farce*-a Szikora, Euripidész *Bakkhánsnője* Zsótér rendezésében. A lista az európai színházi trendek ismeretét és biztos követőhasználó gyakorlatát mutatja. Nem a viszonylag kortárs szövegek frissességéről van szó – a frissesség túl erős alternatív touchot hozna magával –, hanem a játéknyelv, a copyrightosan katonás kommunikáció finom, az aktuális itthoni szituációkból lassan kilépő gyakorlata jelenik meg észlelhető váltásként.

Az elmúlt évad a Katonában a korábbiaknál tisztább vonalakkal rajzolta meg a színház hipotetikus működési rendjét: a bemutatók tematikus-stiláris jellegzetességei alapján olyan színházi működési forma rögzíthető, mely szatellitművészekkel kiegészített bázistársulatra három független művészi vezetésű műhelyt épít. A nagyszínház tartja, viszi tovább – idén rendkívüli, szinte unalmas finomsággal – a *registered trade mark* játékfelfogást, a máshol (Kaposvár kivételével) nehezen meglátható műhelyközösséget, az átfogó, klasszikus technikájú szövegértelmezést. Ez Zsámbéki

Gáboré. A Kamra új bemutatóit kizárólag meghívott rendezők jegyezték, így azok mind olvasatukban, mind előadás-technikájukban leválnak a nagyszínházról, s ténylegesen a kísérletezés ötven négyzetméterét hozzák létre a klauztrófóbiát kísértő pincében, mely eddig Máté Gáboré volt. A harmadik műhely a verbalitás helyett a kinezika, a szöveg helyett a mozgás nyelvén szól, és bár mindkét katonás tér túl zártnak konnotálható, harmadik játékhely pedig nincs, a mozgáselőadás-félék hol a nagy-, hol a kamraszínpadra kerülnek, s az ottani adottságokhoz kell alkalmazkodniuk. Ez Bozsik Yvette-nek kreált tér.

A Katona 2000–2001-es évada csak a teljes repertoárban értelmezhető, amelyben hihetetlenül leegyszerűsödve, de mindenképpen felismerhetően jelenik meg az a színházcsinálói folyamat, ahogy a művészszínházak iskolává alakulnak. A Katona azzal is szembe-sül, hogy műhelye az évadokkal túl ismert, túl interpretált lesz, szándékaira, előadásaira már a premier előtt elkészülnek a kritikai kulcsok, s egyensúlyoznia kell azon a határon, mely a felismerhető és megteremtett nézői hagyományt és az azt kicsit izgató váltást egyszerre mutatja meg és játssza el. A Katona évadokon át nehezen találta ezt a mezsgyét. Már a darabok választása túlbeszélt didaktikát keltett, akkor is, ha csak a szereposztó kényszer és az egyéni rendezői vágy emelte műsorra. Egyes évadok az új bemutatókon Egressy, Tasnádi, Hamvai triászával a kortárs magyar dráma súlyát cipelték, volt, mikor szinte csak Reza, Schwaab, Harrower kortársi kultdarabjait fordították, s voltak a nagyagyú Molière-ek, Shakespeare-ek. Évadokban felesleges is, lehetetlen is tendenciát fogalmazni. A Katona tárlatrepertoárja azonban arra is lehetőséget ad, hogy az évadok esetleg ötletszerű bemutatói a havi programban egymás mellett játszva, egymásra hatva valljanak a katonaságról és a műhelységről. A Katona tizenhét párhuzamosan játszott darabbal a repertoárjátszás gyakorlati határait feszegeti. De a darabok így legalább összebeszélnek, egymásba másznak, Agaué Fekete Ernője másnap Kohlhaas Mihály Csödöre, Gilbert Horn Lengyel Ferencé másnap Botho Strauss Hans nevű férjija, Molière halovány Marianne-szerelmes Rezes Juditja másnap bakkha-kar – s csak az ilyen sorozatnézéseknél toppan elénk a repertoárjátszás titkos és bódító szépsége.



Bán János és Tóth József a *Rosencrantz és Guildenstern halott* című előadásban

Biztosnak tűnik, hogy a Katona követhetetlen erőssége a hármas műhely rekordokat döntő repertoárkínálata. A Kamra jelenlegi teljes repertoárja pedig a Guinnessbe kívánczik: 1994 óta megy Stoppard–Máté Gábor *Rosencrantz és Guildenstern halottja*, 1996 óta Parti Nagy–Máté Gábor *Mauzóleuma*, 1998 óta Egressy–Lukáts Andor *Portugálja*, s nyilvánvalóan valami bonyolult siker és színészi-rendezői ragaszkodás tartja műsoron vagy veszi le a darabokat (nehezen érthető, hogy Zsótért a támogatások előírta, kötelező öt előadás után miért rakják ki). Az évad Kamra-bemutatói furcsán eklektikus közegbe kerülnek: a színháztörténeti emlékké nemesedett stilizált nyelvi remeklésű kisrealista pillanat *Mauzóleuma* és a kritikudíjas Harrower–Varró–Gothár *Kés a tyútkban* vagy az *Elnöknök*, a *Portugál*, a *Játék a kastélyban* mellett ott látható Tasnádi–Schilling a nyáron a kulturális év okán Párizsban vendégszereplő *Közellensége* és a Bozsik-féle *Kabaré*. Ezek a darabok így, egymás mellett semmilyen deklarált tendenciaként nem értelmezhetőek; a társulaton kívül itt minden változik. A hosszan (főleg *en suite*) játszott darabokban azonban óhatatlanul kialakul az az állandó értékke nemesedett többlet – például az Huchette-ben futó Ionesco-sorozatoknál vagy a profi Broadway-produkcióknál –, mely nem a reprezentáció egyszeri jelenét, hanem annak kulturális értékke válását igyekszik nyomon követve rögzíteni. A Kamra bemutatómozi-státust alakítgat lassan magának: kis rizikóval, válogatott közönség előtt itt még lehet rendezőket alkotni látni.

A SZEREPMEGOSZTÁS

A többéves darabok újranézésekor leginkább a katonás színészek (szintén legendás) szokatlan fegyelme és összpontosító képessége tűnik ki; az esetek nagy részében legtöbbször hibátlan szöveg- és mozgástudással, az eredeti (bemutató körüli) játékkonceptió precízion frissített hajlításával viszi az előadást. A szériajátzás tagadhatatlan érdekessége azonban mégis az alakítgatás, a változás: melyik az a pont a reprezentáció folyamatában, mely annyira kötődik az aktuálishoz, a színházon kívüli jelenhez, hogy nemcsak az újranéző, de maga a játékos sem találja az eredeti, az igaz „kópiát”? S ez az aktualizáló menet mennyire frissítészágú az egyszer néző előtt? A Katona kimagaslik (persze ismerve a bu-

dapesti közeget, ez nem annyira izgalmas teljesítmény) a régi szériák átszabott újrajátszásában, s a szeriális laza biztonság a rendkívüli helyzeteket is kimagaslóan oldja meg. Valamikor januárban Hamvai Kornélnak az előző évadban bemutatott *Hóhérok hava* című darabja indult, a társulat nagy része francia forradalom kori jelmezben sétált a színpadon háromnegyed héttől, szotyviztak, beszélgettek, ki-kinéztek a még világos nézőtérre. Negyed nyolckor Vajdai Vilmos úgy *en passant* kiszólt a mozgó tablót rendesen néző közönségnek, hogy ők jól érzik magukat a színpadon, a nézők is lazuljanak el, felállhatnak, sétálhatnak. Egészen fél nyolcig, a játékon kívüli ügyelő tájékoztatásáig nem volt biztos, vajon a késleltetés az előadás menetéhez tartozik-e, vagy tényleg történt valami, amiért elmarad az esti játék.

Persze a mindennapos, a mégoly tökéletes újrajátszás is kiválthatja az értelmező esetlegesen megváltozott szempontjait, vagy akár a szereposztással, akár a díszletek kopásával bekerülő többletjelentés is, vagy pedig a szerialitásból kibomló, a rutinton felülemelkedő játékmozzanat is létrehozhatja azt a pillanatot, melyért igenis érdemes éveken át megtartani a darabokat. A múlt évadban az öreg darabok nagy része mégsem egyszerűen iskolai kultúrmissziót teljesített; bár a kultdarabbá előlépett *Rosencrantz*on kívül nem az újranézés divatja tölti meg estéről estére a nézőteret, hanem a rendkívüli és közeli színészi jelenlét. Ennyire professzionális színészek ilyen közelségben és ilyen koncentrációban itt nézhetők. (Idén kivételesen láthattuk Cserhalmit is a Radnóti előterében!) Hihetetlen az az erő, amellyel Szirtes Ági megjelenik a *Portugálban* (és persze mindenben), sokkoló, ahogy Fekete Ernő Agauéként fia fejét morzsolja, ritka a Bán János–Tóth József-összjáték koncentrált-sága, óriási az a tér, amelyen Lengyel Ferenc molnárra át tud nézni, követhetetlen az az energia, amellyel Vati Tamás bohócozni tanul.

A Katona összínészei azzal a tudattal játszhatnak, hogy a kritikai értékelések alapján a szakma legjobbjai; alázatuk, tudásuk, munkabírásuk, fizikai és mentális hajlékonyságuk csapattá szervezi őket, s így csapatként – mondhatnánk társulatot is – bizony a nemzet kulturális örökségéhez tartozhatnak. Ez a közös erő hatja át és fogadtatja el a Kamra és a nagyszínpad többéves szériáit, de ugyanez a közösség nehezebben dolgozik a normává dolgozott technikától eltérő kísérletekben. (Ebben az évadban ez a tu-

dat gyakrabban jelent meg teherként, színész- és játékszavó elemként.) Pedig a katonás – zsámbéki, ascheres, mátés – szerepmegosztás igen bölcsen és taktikusan integrálja a mást. A Kamra szóban forgó évada erősítette ezt a tendenciát, mely Zsótér és Schilling mellett Gothárt és Szikorát dolgoztatta. A nagyszínpadon rendeznek a belsősök, Zsámbéki viszi tovább Molière-t, egyet Ascher is állít, ahogy kell, s az évad végén Máté Gábor is; otthonosan és szabadon, mindenkire egyénileg illesztettek és közösen formáltak a szerepek. Ugyanakkor leginkább a Bozsik-féle János vitézben árulkodó a mutatott rutinos játék öröme, mint a pólósoknál egy sikeres akció után a tenyérbe csapás, amelyet – az eredményen túl vagy ahelyett – leginkább az összeszokottság biztonsága vált ki. Bozsik Yvette-et korábban befogadta a társulat, saját aerobic-, balett-, táncedzőjévé tette, s örömmel telt előadásai így az elmúlt évadban már csak a reprezentáció nyelvét, nem gondolatrendjét és szándékát és viszonyulását változtatják meg.

Nem így történt Schillinggel, akinek ritkán, de még játszották Bernarda Alba háza-előadását, ezt az igen poétikus fényjátékot, amelyben a társulat – talán Csákányi Eszter kivételével – pozícióvesztetten és helyzetzavartan bénult. Láthatóan az egész nem szerezte. S nem így történt Zsótérral sem, akinek katonás rendezéseit a kritikusszakma évek óta különböző díjakkal és elismerésekkel köszönti, de a csapat láthatóan elfáradt attól a játéknél, amely a kisrealista finom rezdülések és okosan átélt szituációfelépítések helyett a test és a gesztus jelentésségét szervezi színházretorikai alakzatokba.

Ugyanakkor jól tesz a nagyszínpadnak Bagossy Levente Tartuffe-tere, amely a harmadik dimenziót a drabális lépcsővel megnyitja felfelé, s jól tagol a méretre festett XIV. Lajos-arcképpel díszített paraván, melytől mozgékonyabb, kifordíthatóbb lett a színpad. Ettől válthat a megjelenített belső tér külsőre, mikor Orgon-Lukás Andor hazajön, s így kerülhet az egész család ugyancsak a teren kívülre a végső kilakoltatáskor. Trouville, ahogy a zárt klasszicistát ennyire egyszerű ötlettel ki tudja nyitni a külvilág felé. Nem mintha a háziak, Khell Zsolt és Szakács Györgyi a Koldusoperában nem a megszokott, okos funkcionalitással terveztek volna. De éppen a megszokott tér és járás nehezíti, főként a színészeknek, a rutin- és örömjátékból néha elvárható kilépést.

A szerepmegosztás azért határozott korlátok közé kényszerül: a csapatrend ellenére kialakultak a karakterszínészi státusok. Az alternatív színházban elismert Vajdai Vilmos itt még mindig a mellékszolgáknak teremt koherens értelmezéseket, Varga Zoltán az örökös

Szabó Győző a Kabarében

lojálisfigurákat próbálja néha Calibanná maszkírozni, Dévai Balázs valamelyik ifjú mellékszerelmesként csodálkozik a renddől összeálló világra. Bizony ezek is szükségszerű, bár a Katonánál valamelyest ellensúlyokkal alkalmazott helyzetek. Hipotetikus a kérdés, de létezhetett volna-e valaha is olyan színházi formáció, mely hosszabb távon sem jeleníti meg a társulati hierarchia fogalmát?

A SZÍNÉSZFORMÁLÁS

Mindez persze már érinti a színészformálás kérdését, és ebben a jelenlegi főiskolai (már egyeteminek nevezett) képzés irányát és alapjait megadó Máté Gábor és Ascher Tamás technikája tűnik mérvadóknak. Nem mintha az évad érezhetően mást mutatna, mint, mondjuk, az előző, de tendenciáiban mégis eltér a legendától, az eddig megszokottól. Hiszen a katonás színészi játéktípusnak a kilencvenes évek elején kellett utoljára változnia, amikor megszűnt az a játéktípus, amely a hiányzó, meg nem nevezett referensre mint feltételezett hatalomra vezette vissza olvasatát. Paradigmaértékű, mikor éppen Máté Gábor Rosencrantz és Guildenstern-rendezésében a játéknelv átlépett a nem mediálható, nem közvetíthető valóságon, és posztmodern gyanúként jelenítette meg a tényt, hogy nincs jelenlét, mely nyomot hagyhatna. Szépnek is nézhető így az a folyamat, mely egy évad időkeretén belül egyszerre mutatja a színház arisztotelészi és platóni modelljét: az egyik az igaz modellt és a fiktív reprezentációt állítja szembe egymással, a másik a megismerés és a tudás különböző útjait kínálja ugyanazon repertoáron belül.

A Katona karakterisztikus múzeumrepertoárja a színházi nyelv összetevőinek öregedési sorrendjét állítja elének. Akár a balett- vagy az operafelújításoknál, itt is látható, miként hullik ki a játékkultúra konvencionális eszköztárából először egy gesztus (hogyan felejt el Rajkai Zoltán Ferdinándja szerelmét két kitért karjával bizonygatni), miként jelent mást a közönséghez kiforduló félre (Haumann játszik legszabadabban és legönkényesebben a kibeszélés dramaturgiájával), miként szelídül a mimika az összetettebb akarat közvetítésekor (miként veti el Kocsis Gergely Csikós Williamként a nyersnek szánt mozdulatlan, kegyetlen arcjáték kliséit). A műhelyé váló színházak legnagyobb szocializációs kihívásának éppen a csapatban ismertté vált színészek megtartása és elengedése tekinthető. Máté Gábor a csapat összetartó erejeként egyértelműen a morált jelölte meg felvállalható kritériumnak az évad végén megjelent interjújában. Ez a csapat elsődlegesen ide tartozó embereket igényel, s ez nem a színészi státus alapértel-



Koncz Zsuzsa felvételei

**Bertalan Ágnes és Szacsvey László
a Kallideway, Farce-ban**

mezését, vagyis a játéklehetőséget szűkíti (a színész játszhat más színházban, filmben, rádióban, szinkronban), hanem a játéksituáción kívüli nyilvános szerepvállalást rekeszti ki, legyen akár tévés vagy politikai bohóckodás.

Az évad végi előadások, főként a tudhatóan kifutó szériák és színészek esetében, az együttes játéktípus megerősített megfogalmazására tesznek kísérletet. Paradigmatikus értékű volt az utolsó *Fösvény*-előadás. Ezzel a darabbal szerződött Haumann Péter a színházhoz, a korabeli kritikák (1994 decemberétől) mindkét fél profeszszionális élettörténetének fontos állomásaként értékelték a találkozást, hiszen Zsámbéki nyert egy színháztörténeti legenda státussal talán éppen küzdeni akaró színészt, és Haumann Péter kapott egy gondolkodni, beszélni és játszani közösen tudó társulatot. Ez az előadás a hetedik évadjában (többszöri szerepváltások után) még képes tartani a megrögzötten keresett hierarchiakerülő játéktípust; míg a verbalitás szintjén Harpagon ugyan fölényben van, addig Zsámbéki átrendezésében Csákányi-Elise és Takátsy-Valère párosa nyitó ágyjelenetet kap, Bodnár Erika-Frosine flaszterfilozófus-karaktert (Csáki Judittól), Elek Ferenc-Cléante a fodros ruha mellé szem előtt lévő, rivaldás rohangálást játszik magának. Az utolsó *Fösvény*en Haumann Péter monológja az elásott kincs értékéről ritka, nagyon ritka pillanatot eredményez: Harpagon zsigeri félelmét Haumann az ujjszopás infantilis gesztusával mutatja. A testi kiszolgáltatottság e kapcsolt képe ugyan évek óta nézhető, most, az évek múltával mégis hangsúlyosabbnak tűnik, hogy az idegi gyengeség miatt, a rettegett külvilág elől a védett, gyermeki korporalitásba menekülő s ezért annyira esendő és védelemre szoruló Harpagon áll a színpad közepén. Nem a buta, nem a becsapott, nem a zsugori, hanem a beteg pszichéjű Harpagon. Haumann gesztusrendjében egyértelműen felerősödött ez a mozzanat: keze a szájában, az ujjakra ráharapnak a fogak, a monomániásan bezárult világban egyedül létező ember magányát mutatja. Azért is értékelődik föl ez a kép, mert az utolsó előadást zavaróan szétjátssza Takátsy Valéréként, aki a táncszínházi formanyelv vált birtokosaként felsötteste kígyózó mozgásával jelzi kígyólelkét, s mintegy kiszállva a társulat közegéből egyedi testnyelven, egyedi szándékkal egyedül játszik.

Haumann mellett a színház Garas Dezsőt is repertoáron tartja *A vihar* Prosperójaként. Itt vagy a darab és a szereposztás összeillesztése nem eléggé meggyőző, vagy



Schiller, Kata felvétele

a katonás játékmorál túl intenzív, mindenesetre a bemutató után látott előadásokon sem a színészi jelenlét, az ott-lét, sem legalább a megbízható szövegtudás nem segítette, hogy színházi élmény jöjjön létre.

A NÉZŐFORMÁLÁS

A Katona két évtized alatt feltehetően kinevelte azt a közönséget, amely érti és igényli ezt a fajta játékot is. Bár mintha itt mindig fiatalok ülnének és állnának. A nagyszínpad megbízhatóan botránymentes (csak az off-off-Kamra zsilipelése után léphetnek be ide rendezők és darabok), s a színészek nagy része úgy lett ismert, hogy kikerülte a magazinok és a média sztárgyártó folyamatait. Így jön létre a népszínházi kínálatból és az értelmiségi akarattól az elit.

A nézőség dokumentumokban a kritikán követhető. Az olyan erős iskola, mint amilyen a Katonáé, egyszerre kapja vissza a saját történetével generálódott kritikai normákat, de cserében így nem is kaphatja meg a (nem is igen létező) felkészült kritikai gondolkodás

Fullajtár Andrea (Lucy), Máté Gábor (Maxi), Tóth Zoltán (Tiszteletes), Ónodi Eszter (Polly) és Varga Zoltán (Tigris Brown) a Koldusoperában



önálló elemző szempontjait. A Katona státusának erőssége a magyar színikritika egészét áthatja. Legfőképp a nagyszínházi előadások kapcsán észlelhető, hogy a magyar színházi kritikát az utóbbi negyven évben az előadáskorpuszhoz viszonyított lépéshátrány jellemzi; a kritika a színház megfogalmazta esztétikai-morális diktátumot keresi minden produkcióban, s ezzel persze megakadályozza saját önálló kritikai eszköztárának és gondolatrendszerének kialakulását. Jellegzetes, hogy a Katona sikerévtizedei alatt megerősödött és pozicionálódott kritika még a mívesen lebegtetett, szokatlanul és szépen stilizált Ascher-Koldusoperánál is tudja, „erről szól a darab”, és „az utca a színház folytatása”. Jellegzetes, hogy a kritikák a Katona József Színház körül a Belvárosban látható koldusokon merengenek, de elemzéseik kikerülnek annak a lényeges színházesztétikai mozzanatnak az értékelését, amikor Ascher a játékeret hátulról határoló műpárasított üvegfal mögé a bulijelenet alatt koldusokat rak, akik a színházi párát le-letörölve beleselkednek a színpadra, a színházra. A jelenet – mivel civil, „igazi” szereplőkről van szó, akik játék helyett azt mutatják, amik – éppen a valós és az imitált lét színházi olvasásrendjének borzongató keverését jelzi. Utoljára Novák Eszter merete ezt így megcsinálni *Világvevőjében*, mikor a zárójelenetben a VIII. kerület „autentikus” cigányait hívta énekelni és táncolni a közös színházi térbe.

Ez az elmúlt évadra markánsná váló hármas felállítás (nagyszínpad, kamra, tánc), úgy tűnik, a kritikai észlelés szempontjából is erősíti és frissíti a Katona pozícióit. A mozgáselőadások kritikai értékelése ugyan még csak leírásokat sorakoztat arról, ki, hogyan és miben, és kívül vonult át a színen, hiányzik a mozgáselemzés, a kinézika leírásának technikája, de a Kamra bemutató előadásai már a szóban forgó évadban felszabadultabban kínálkoznak annak a tudásnak, amellyel a kritikai gondolkodás verbalizálhatja, rendszerezheti és értékelheti a látottakat. Ez és így válik színháztörténetté.

Nem tudni, mi lehetne a Katonából, ha épülete kisebb átalakításokra kapna lehetőséget (vagy egész másikat, esetleg most készülő, új épületet kapna), de a Kamra föld alatti terjeszkedése (kicsit Kusturicásan, de mit lehet tenni) a ház-metáforával jellemezhető műhelylét helyett mintha a nyitottságot, a kiszólás helyett a beszélgetést vállalná fel átalakított terében. A Kamra zegzugos kávéháza, vagy mi is az a büfé előtti vegyes bútorzatú kényelmes elbújóhely, az európai plebejus színházak mintájára megteremti a beszéd terét, s mindegy is, valójában találkozik-e a néző a darab játékosával, ez a fajta közvetlenség erőltetettnek is tűnne ma: a lényeg, hogy a szín-

házi funkció változását a térszerkezet is kicsit segíteni és mutatni tudja. Mert mintha a rákészülés, a megértés és a megfogalmazás igénye volna fontos a kamrás néző-színház viszonyban.

A nagyszínházban mindez antagonisztikus jeleket mutat. A színház dekorációja, a falakon lévő régi, kopott sárga montázsok mind a katonás múlt sikereivel foglalkoznak. *A Három nővér* és a *Platonov* elemzéseket, díjakat és tudósításokat kapott tucatnyi nyelven. Ascher tízéves félmosolya a jegyszedőlányok mellett persze kifejezetten kedvcsináló, de ez a faliújságos kommunikáció azonkívül, hogy a társulat történetét és a csoportképekkel a mindenkori együvé tartozást reklámozza, bizony lemarad az évad történéseiről. A falakon csak a múlt, ismét múzeumban járunk, s mindazt, amit az előadások szerkezete, a reper-toár összetétele, a színészi munka szuggerálna, nem erősíti ez az egyszerű vizuális kísértés: a falak, a ház frissítése.

Meghitt persze a jelen idejű önreprezentáció ilyen fokú hiánya, azonban a külföldi sikerek és vendégjátékok gyakorisága miatt úgy tűnik, a színház a nemzetközi szakmának aktívabb kommunikációs stratégiát kínál, mint a hazai terep közönségének. Főként a színházi unió budapesti-katonás fesztiváljának évében. A Katona nem nagyon műhely-



Horváth József, Végvári Tamás és Szacsavay László a Handke-darabban

beszélget, nem nagyon közönségtalálkozzat, s egyáltalán nem kínál (szemben a felsorolt európai plebejus színházakkal) szervezett lehetőséget a nézői feladat megtanulására. S ami igazán hiányzik egy rendes piár-stratégiából, az az írásbeliség megteremtése. Színháztörténeti értelemben műhely egy színház szinte kizárólag az írásbeliség megjelenésével válhat. S az előadások vázolta helyzetet árnyalhatná a színház megnyitott kommunikációja. Értenénk talán, miért lesz annyira szomorúan érdektelen két fiatal rivális, Ónodi Eszter és Fullajtár Andrea találkozása a színpadon, mikor pedig szerelmükért verekedhetnének össze; érthetnénk, miért nem tud Dévai Balázs lelkes fiatal szerelmesként mit kezdeni két kezével, pedig a *Bakchánshók*ben unokája halálát is mutatni tudja; érthetnénk Lukács Andor egyre gyakrabban és határozottabban kívülállásnak értelmezhető játéktechnikáját, s érthetnénk még sok mindent, ami az elmúlt évadban éppen a társulatközösség és a ház-metaphora zártságának megfeleltetésekor áll elénk.

Nyilvánvaló azonban, hogy ez az évad azokra a gesztusukban teátrális elemekre helyezi a hangsúlyt, melyek a társulat egységére, összhangjára, a közös munkára utalnak. Továbbra is ez a Katona megkülönböztető jege. Például az a bravúr, mikor Máté Gábor végig nem éneklő Bicska Maxi nem is akármilyen énekes szerepét, s két órán át bírja a parlando fokozását, mert egy pillanatig sem kétséges (nem látszik annak), hogy mindez nem kapacitás és kedv, és önkényes szerepértelmezés folyamánya, hanem az alkalmazott színházi nyelv eleme az énekes Weill dallamra mondása. És ilyen az is, amikor májusban a szó színházában, az évad utolsó bemutatóján nem ejtenek ki egyetlen szót sem. Nem az egyértelmű, túlpolitizált, a beszéd és a hallgatás viszonyának szempontjából túlintereprezált allegorikus elemzés párlódik le mindebből, bármennyire kínálkozik is az értelmezői helyzet visszavetítése a nyolcvanas évekbe. Handke vázlatát is a Kunst megmutatása vitte színpadra. A Katona nagyszínpada is elindult a művészetbe. Mi más lenne ez? Kunst a Hausban.