

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)*



HAMLET



EGY CSÓK ÉS MÁS SEMMI



MARTON LÁSZLÓ AMERIKAI VÁNYA BÁCSIJA

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSAKI 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 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 Kögyűlés 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: SZÓ, 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 TÉR BEN 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; Bátyasétány 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 bebocsátásra.

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 kétórányi teret: a színpad emelt háttérében polgári szalonrészlet „családi fotója” látható, Medea és Jason ül a szófán, két – csaknem felnőtt – fiúgyerekek között, s ha megszólalnak, többnyire, bár nem kizárólag, tekintetük és monológjaik a szófa síkjával kilencvenfokos szöveget zárnak be. Az előtérben lejjebb, homályban az efféle „szalonság” és „polgárság” létehez 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 kö-

zött – bármiféle Korinthusz megidézése itt bizony tévedés volna –, sem ennek sajátos „modernizációjával”, analógiáival vagy parafrázisával akár; itt elementárisabb és lényegesebb erők és terek tárnak 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 kergét az érzékek megbolázhatatlan 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 avított ízlésről tanúskodó állólámpa no meg valamilyen szomszagos szobaszökökút meg, 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 feigép a főszereplők arcára, hogy akkor ebbe a szűkülő fókuszú fényességbe mondják el mindazt, ami eredendően, kétségbeesetten 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 hittük.

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 effélekben azért gazdag – jóvátehetetlen tévedés volna. Ez a szenvedés, legfeljebb egyes szavaiban vagy félmondataiban átfűrtté váló beszédmód ugyanis éppen a „szövegfelmondás” higgadságában teremt csaknem elviselhetetlen feszültséget mindattól, amit kimond. S amikor vágy és gyötrelme, 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 áthévíti 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 – fellelegezhetünk, megúszhatjuk. Egyébként nem.

Es többnyire nem. Mert a szembenézés az ő zsölygéből a mi zsölygünkkel meg ez a színházi alkalomra választott sivár elegancia – Benedek Mari merész egyszerűséggel komponált jelmezeiben –, az emelt háttérből minden mesterkéeltség nélkül, mondhatni, „tükröt tart” élénk, s ebben a tükröben 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 ismerjétek 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 szörnyettektől 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 egerutat nyerjen.

Medea alvilági otthonossága és a misztériumok meghitt ismerete a vágy és szenvedély eksztázisában aztán a legforróbb valomnássá változik: örök ifúságot 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 ifúság vonzalma a lényege szerint mindig mulandó ifúság iránt. A testében megtorpantott idő szemszögéből minden esemény – Jason házassága, gyermekeinek születése és felnövekedése, korinthuszi élete – ennek nyomán a lényegtenségig 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, arkádiai sétatályaát sem. Egyszerre szóljon itt minden hang, mint az orgonán, ahol azonban nem sűrűlődséremt hangzatot, csak üres levegő és merész rezonancia. Medea legyen tehát *néger*: természetközeli, vonzó és idegen, varázslatokban otthonos és sötéten – akár kíváncsan – napsütötte, ha egyszer a mítosz szerint is Hélios unokája volna. A fiúk mozogjanak azon a kényes határon, amelyen már nem lehetnek gyerekek, de még férfiaságukba 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 bizonyítva sokkal többet tartogat számára a sors.

Érzékek és szenvedélyek hálójára pedig terüljön 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 hágya egy idegen csödör, 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 Korinthusban előbb lánykérés kell, esküvő, ritus, konvenciók – a fiú nem engedhet szabad folyást mindannak, aminek a csödör, ugye, könnyedén. És itt mutatkozik meg vétkes: hogy nem állat.

Jahnn pontosan fogalmaz: a lónászt követő villanásnyi idillben az idősebb fiú megérzi: *Erősz sebezte meg*. Nem Aphrodité, még kevésbé Héra – hanem az, akitől minden vágyakozás ered, aki még az isteneknek is uralkodik, míg maga nem isten, sőt, kínosan alacsony származású, közönséges, hontalan és jóllakathatatlan. Legyenek bár Korinthusnak 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 vértől 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 meghíúsulásából – 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 fogat, hanem korábban – kedvéért – meggyilkolt ifjú fivérével, 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 bonthatatlaná.

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

mindkét nembeli szolgálkkal oltana, ágyasokkal vagy állatokkal éppen, ám végül és eredendően olthatatlan. Amikor pedig leánykérésre indul fia számára – mert az „amazon-gyerek” 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 lény 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 különmeműek vonzalmában – idáig azonban nem jut el a lótenyésztő, ám bátran szembenéz vele Zsótér. Hiszen a görögök számára is evidens volt, hogy mindkét nemből ott lehet a keresett másik fél, s a hormonok ilyenkor rossz tanácsadók. S az archaikus tudást szépen ellensúlyozza 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 bűnököt költi ki bennem”, mint mondja, hiszen vágyik férjére, a fiatalra, erősre, szépre. Pontosabban: a vele töltött éjszakára vágyik, a megosztott ágyra, még pontosabban: ágyékre, 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 ifúsággal egykor bilincsbe vert, mert hiszen az ifjú férjnek is a magafajtájúak kellene – fiatalok, szépek, kíváncsiak –, 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 „mellelem elhajasodott és lötytyedt”, 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, ágyékhöz, hormonokhoz? Míg az elígért – kicsikart – este vészesen közeledik.

És éppen itt, talán ezen az egyetlen ponton kicsiklik 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 becsutelen és kissé gyáva férfi, keresi, várja és reméli a kibívót, ami azután – a történet méreteinek megfelelően – sorsszerűen – 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 szépfíú alakja aligha mutathatja meg azt, akiért egykor a gyönyörű, ifjú papnő mindent feláldozott: az argonauták vezérét, a válogatott görög hőroszok legfőbbikét, a karizmatikus 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 férfához azonban ott a színen nem mérhetők sem efféle bűnök, sem efféle szenvedélyek, a hőrostól a csődörig vezető út itt túlzottan rövid.

Jahnn pedig nem halkította el ezt a szólamot, Jason tragédiája darabjában alig kisebb, mint Medeaé, 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 végző, 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 férfit, a mási-

kéban az életet. Az életöszön 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 nási 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 *szeretettel* nevezik, ez képes vágyak és hormonok megszentelésére, ez tudja szépnéki 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, szörnyetteivel, feltárva azt az érzéki hajléktalanságot, mely mintha változtathatatlan sorsként mutatkozna meg. Míg a történet és a konklúziók pátoaszát finom, distanciát teremtő humor ellenpon-tozza: gesztusban, szóban, helyzetben – akár még egy ügyetlenül felhúzott fehér zokni-ban, 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, szemkito-lás, gyilkosság és hitszegés sűrű szövetén csakis így szívároghat át az enyhület. Ez a pol-gári, 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 va-gyunk. 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. ASSZISZ-TENS: 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 szereleme

■ 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 csodával (a Vitéz lélek és az Ösvigasztalás 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 autchtion 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 előbbieken 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 „almoggya 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 levágnia.) E kezdőkép előre vetíti az előadás teatrális jellegét, azt a megközelítésmódot, mely a színházi 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 egybeimosódhat 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 vágnak a fiatal szeretőre. Ezalatt Tamási észrevétlen szereplőjévé válik önnön álmának: előbb Magdónak segít eltolni (illetve megfordítani) a falat, majd a lámpába kapaszkodó Mókát kötéllel föl emeli, így potenciális gyilkosai számára elérhetetlenné teszi, de aztán fáradtan leereszti. Ekkor Magdó megszólítja a szerzőt („Aron bácsi”), segítségért 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 konvencionálisba süppedt szerelmének, illetve az ebből történő továbblépési kísérletének (ekkor szánják rá magukat a férfiak, hogy végre megkérjék az erre régóta áhító lányok kezét), valamint a fiatalok éteri szerelemmel való ismerkedésének vagyunk tanúi. A kétféle szerelem megmutatásában egyszerre szembesülünk az értékek felfedezésével és a bennük való gyö-



Pálffy Tibor és Benő Kinga (Magdó)

nyörködéssel, 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 felnőtte válna 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.

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 lepellet 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 száznolcvan fokkal elfordítják – ez a fal eltolásának jelene, 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 szűzességét 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 ággal – 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 jelölve), 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 tükröképeiként 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 nőt imitálja) a fináléig 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 becsicscentve 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 Kőményné, Móka anyja színre lépésekor. A fiát más nőnek átengedni nem akaró, Magdót elfogadni nem tudó (beszédese, amint a lánytól kapott virágokat egyszerűen a széken hagyja) anya szerepében B. Piroksa 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 megmutatkozik, hisz ez a színész mindenkori játékmódja) a figura kívülállásával magyarázható, az előbbi alakítás ritmustersége esetlegesen, így zavarónak tűnik (ezt a problémát nem oldja meg a rendező sem).

A fináléban 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 nézővel) pezsgőt osztogat a szereplőknek (s ezzel mégis elkülönül a játékszór/résztevők és a nézők világa). Mindez csupán turisztikai látványosság, ugyanakkor ünnep is. A giccs világa ide is betör – Bocsárdi a közletről 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 középben 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. Piroksa 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 tozódása 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 vikendház-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 potpourri-ban, amelyet odaszervezett a színpadra.) Az előadásnak formája, bősége, gazdagsága van, és hangulatot hagy maga után (borongóst, visszafújót), 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 bánt abban a leegyszerűsített, ugyanakkor sok mindent összesztilizáló színpadi környezetben, melyet Alekszandr Belozub tervezett a darab köré. Négyzet alakú világos vászon-szőnyeg jelöli ki a színpadon a játéktér. 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, feltérdes testtartása miatt, amelyben olykor figyelni 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 örök 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

Szó, fon, nem takács

■ KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN ■

válóbb beregszászi színésznője, Szűcs Nelli.) E három szótlán 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, ámbar ennek illúziójából levon avval, hogy a szereplőket színen tartja színészi mivoltukban, fellépésre várva, s e szertartásossággal a műlendületét 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 iskolaigazgatóra, aki leragadt a hetvenes évek tarisnyahordási 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 viharból*.

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



Nagy-Kálózy Eszter (Melinda) és Trill Zsolt

Méltatlanul későn kerül szóba Horváth Csaba koreográfiája, mely tánc és tömegmozgatás formájában többnyire illusztrálja a történeteket. Leszámítva azt a rádöbbenő 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 érttettem 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 megértek. 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 koncentrált, ahol véletlenül ültem.)

Két megnyíló és kiteljesedő jelenetet hoztam magammal az előadásról. Az egyik a békétlenké, a dráma második szakasza. Ezt a szcénát gyakran láttam teljesen komolytalan-nak, 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 mi-

közben a lázadók szavakban az ország sor-sának megfordításán buzgólkodtak, hosszan próbálkoztak, de képtelenek voltak kinyitni azt az üveg bort.)

Vidnyánszky Attila sápadt gyászhuszár magyar 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 meggyőző bennünket arról, hogy Bánk bán józan, megfontolt, karizmatikus erejű államférfi. Láthatjuk és elhihetjük: szavaival lefegyverezte az összeesküvőket. „Bármint dörömbözőtt 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 érzeménnyel 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, férfi 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 asz-szonyát 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 körvonala sződné. 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, Sotér István, Szűcs Nelli, Vass Magdolna, Kacsur Andrea, Orosz Ibolya, Béres Il-dikó.

Schiller Kata felvételei

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 erős, 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 Bárához szerződése, úgy tűnik, nyugalmat és szakmai biztonságot jelenthet a színház tagcsere 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 prófeta* 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 (közük a „bolondságából” kigyógyított Olga) körében tengeti nem túl örömtelen napjait. A játék azonban, ha nem is vérre, de tétre megy: Ilja végül lenyűgöző szélhámostaggal 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 bízta, mennyit akar e kérdésekből kibontani: a nyelvi leleményektől hemzsegő, szellemesen játékos, repetitív szerkezetű mű akár ezek nélkül is megáll a maga lábán.

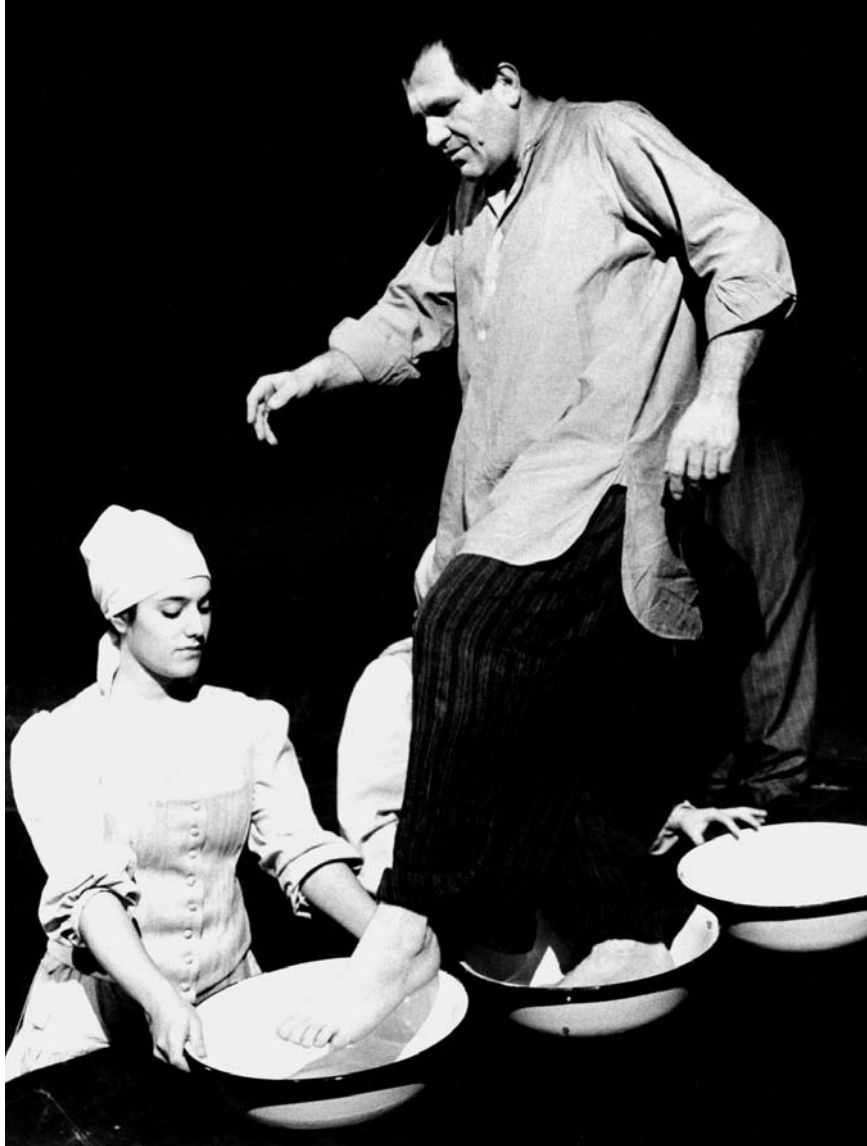
Ezt voltaképpen Czajlik József rendezése is bizonyítja: a Bárka előadása nem a darab spirituális vagy társadalomkritikai aspektusaira helyezi a súlyt, inkább a történet egyszerű emberségét, szeretetteljes humánusát érzékíti meg. Az előadás nem él a kínálkozó ambivalens jelentéstartalmakkal, a rendezői szándék vélhetően inkább a homályosabb pontok egyértelműsítése, megvilágítása lehetett. (Ez alighanem a legjelentősebb különbség Bocsárdi rendezéséhez képest, melynek az ambivalencia fontos hatáskeresője 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 Gázsó 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 készítet, néha csaknem megrikat, s melynek szereplői egytől egyig szerethetők. Gázsó György a világról sokat tudó, abban cinkos mosollyal közlekedő, az embereken és önmagán egyaránt segíteni kívánó Iljája éppúgy, mint Szabó Márta az emberi jószágtól 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 népzéért 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 (Czukur Balázs), a szemeit ábrándosan meresztgető, a körötte történetekből vélhetően keveset felfogó negyedikről (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 (Kőműves 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 kárként mutat női állhatatosságot és állhatatlanságot, gyermeki szeretetet és még gyermekibb irigységet, szenvedélyt és gyűlöletet. Valamennyi színészi alakításon érződik az elmélyült szerepépítés és a fel szabadult 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 Gázsó György (Ilja)

éreződik 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 „többblavóros” lábmossa datása 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 (Gadás 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 készítő rendezői gesztus, mely mintha a Bárka egy kevésbé szerencsés tradícióját idézné, s nem sokat ad hozzá a korábbiakhoz. (Abban pedig a magam részéről valószínűleg mindig is kételkedni fogok, hogy a játék- és nézőter 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 ŚLOBODZIANEK: ILJA PRÓFÉTA (Bárka)

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

SZEREPLŐK: Gázsó György, Szabó Márta, Pálmai Anna, Varga Gabriella, Moskovits Krisztina, Egyed Attila m. v., Lucskay Róbert, Kardos Róbert, Czukur Balázs e. h., Horváth Illés, Gados Béla, Takács Katalin m. v., Kőműves 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 Holdfényben 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 lázadóval; 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 módoszatairól és Füst kevésbé méltányolt zsenijéről.) Andy haldoklásának semmiféle külső jele sincs. Szikár, tárgyilagos, éber, vulgáris mondatokat hallucinál élőkről és holtakról, múltból 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 képzel.

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 hálósobája („jól berendezett”), Fred hálósobája („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 vo-

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



natkozóan Pinter zárójelben megjegyzi a szereplők életkorát, eszerint Jake tizennyolc, Fred tizenhét, Bridget pedig tizenéves. 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?)

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 situáltsága (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 krízispián állapotban a verbális villongások, sértések, szemrehányások, féltékenységek, adok-kapok froclizások hol finomabb, hol durvább elegye. A háttérrel – okokról, magyarázatokról, eseményekről – semmit sem lehet megtudni. Nincs cselekmény, nincs pszichológia, nincs történet. Andy és Bel párbajt vív egymással, mint Strindberg *Haláltáncában* Edgar és Alice, azzal a különbséggel, hogy Andy rigolyás durvaságai nem természetes ájulások környezetében, hanem a metafizikai halálközelség állapotában jelennek meg, Bel beletörődő rípostjait 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 földézett múlt tartozéka, részint mint hallucinogén elem: egyes esetekben ők azok, akik nem látszanak tudni (a szöveg szerint) az elmúlt tíz évben történetekről (a kislány iránt érdeklődnek, föl-tételezik, 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

bizonyval az *odaát* képi metaforája; egyetlen alkalommal, amikor kimozdul a szobájából, Andy a holdfényszférában találkozik Bridgettel; ebben a néma jelenetben a halálra készült megéri 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* súlyos betegsége idején írta, és a feleségének ajánlotta. Ha van is a darabban melodramai – a család tragikus szétszóródása és a halál bizonyos szempontból föltétlenül az –, kezelése távolságtartó, szinte rideg. Csak a csontra csupaszított szerkezet áll, szikarak, kristálytiszták, tényfeltáróak a mondatok, kopognak a házaspár gonosz ripszjtjai, a fivérek nonszenszdialogusai 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 *Holdfényt*. Mert azzal az érzéssel próbál elszámolni benne – a szeretettel –, amelyhez eddig nem „mert” komolyan hozzányúl (talán egy-két „késői” színmű és a *Hazatérés* kivételével). A darab vége felé a két fiú süketet tett 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 kapcsolatlanság 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 hozzáérközni 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 léccel kiképzett oszlop üregében (mintha fa köré vont védőburok volna) láthatatlan csellista játszik, a folyosó két végén pedig átvilágítható üvegfal mögül, illetve vászonnál hasított nyíláson jelenik meg a

szituáción kívüli két szereplő, Maria és Ralph. A tér egyszerűnek látszik, mégis inkább túlkomponált. A tervező Merétey Tamás a fényrel 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, megéri az Andyt alakító Kovács Lajos arcát. A gyertyás járkálásnak kissé holdkörös 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 fönről, „odaatról” érkező lány és az „utolsó útra” készülő apa virtuális találkozását, de paradox módon túlmagyarázó és bizonytalanságot keltő egyszerre. Úgy tűnik, az egyszerűbb, világítással – fénykontrasztal – és koncentráltabb térrel jelzett megoldás teátrálisan és az értelmezés szempontjából is célravezetőbb lenne.

Kovács Vándát kissé *piroskásan* öltöztette a tervező Bozóki Mara – pántos cipő, copfok, kislánykaruha –, mintha mestersegesen 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. Kitér, 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, szakánt 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, kötötgetése (a hinta-



Kardos Róbert, Balázs Zoltán és Kovács Vanda (Bridget)

szék karfáján kopogó kötöttükkel 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 pergők, szinte elsi-etettek, nyilván, hogy érzékeliük formalizált ürességüket. Balázs Zoltán (Fred) többnyire a matracához kötődik, fekszik, vagy tornászpozíciókat vesz föl; Kardos Róbert (Jake) élénk áltevékenységeket folytat körülötte, jár-ke, cipőjét le-föl húzza, kettévágva poharakat készít egy műanyag flakonból. Nincs időnk belső magatartásokra következtetni viselkedésükből, mire megérintenének bennünket, már túlgyar-

galtak rajtunk. Sebők Klára (Maria) és Gados Béla (Ralph) realizisztikus betétszámként közlekednek mint emlékfoszlányok, színes napló- vagy levélrészletek, mozgókép-anziszok. 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, rétegebb foltárások 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.

Supa 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 fölolvásásában 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 fölolvással, 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 megje-

CSÁKI JUDIT

A gesztus értéke

■ KERTÉSZ IMRE: SORSTALANSÁG ■

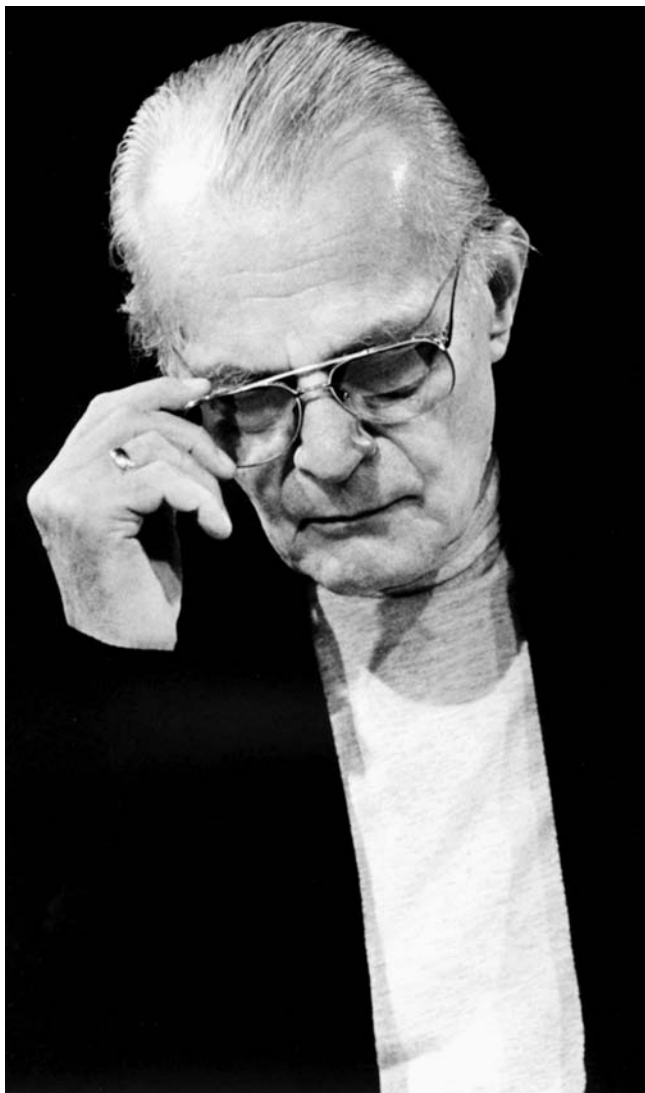
lent magyar regények közül vette tárgyait, melyekről mi – én is mint alsóbb évfolyamos újdondász – kritikákat próbáltunk írni. A szemináriumon hosszasan beszélünk a könyvről, aztán ízekre szedtük a kritikát – s ez utóbbi, ha mégis maradt belőle valami használható, megjelent a Kritika című lapban. A lapot Pándi Pál főszerkesztette, és ő vezette ezt a szemináriumot is. Melynek anyaga volt többek között Konrád György *A látogatója*, Esterházy Péter *Fancsikó és Pintája* – és Kertész Imre *Sorstalansága* is. Emlékszem, a *Sorstalanságról* beszélvén Pándi – aki szokása szerint óriási papírvágó késének óriási pengéjét hajlítgatta a homlokán – egyszer csak böködni kezdte a könyvet, és nagy sóhajtottal 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. (Dramát 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 *Kaddisból* készült szindarabot írni úgy tíz évvel ezelőtt, hosszasan dolgozott is rajta, aztán mégis letett róla, és az elkészült változatot nyilván eldobta.) A föl-olvasás tehát az, ami: föl-olvasás.

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) föltűnteti: nem pótolja, még kevésbé helyettesíti a regény elolvasását.

Ez a színházban töltött este – tán következik az eddigiekből – színházi este ugyan, de nem színlelőadás. 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 szaguldjunk el e történelmi fontosságú esemény, az első magyar irodalmi Nobel-díj, Kertész Imre Nobel-díja mellett, hanem mert a föl-olvasás mint olyan, irodalmi szöveg esetében mégiscsak mutat valamelyes színházi karaktert, akár versről, akár prózáról van szó. De nem színház.



A portrét Kóncz 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 szobánynál alig nagyobb térben emelkednek a széksorok; akik hátul ülnek, fejükkkel 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 föl-olvasott készülő könyvéből, és kitűnő estét ajándékozott a mindig telt házas nézőtérnek. És fantasztikus föl-olvasó 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, melleleg. 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 kerekességről, 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 lényegét 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 érveléssel.) 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 föl-olvasásában 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 föl-olvasások alkalmával az is természetes, hogy ez az interpretáció az íróé (és nem tenném hozzá, hogy ilyenformán a legautentikusabb, mert ezzel viharos vizekre eveznek...). 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 eljuttassa 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. Csak-hogy ezek a hibák ezúttal nem hibák, hiszen nincs „jó” megoldás – hanem Darvas interpretációjának részei, velejárói, akár a tökéletes és karikázó német kiejtés.

Darvas Iván ezen az estén ugyanis nem Kertész *Sorstalansága*-nak 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 véleményel 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 hallgató-

ságra 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 ünneptelt 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 *Sorstalansága* 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, vécei, törekény menedéket nyújtó budijai, vágyott klotzettjai? Mára bealkonyult a negyven-ötven évvel ezelőtti WC-dramaturgiának, az értelmetlen létezés ontologizálni vagy transzcendálni képes – egyben az emberi életet metaforikusan és valóságosan is az anyagszere tartományába alacsonyító – mellékhelyiségeknek, Genet és Mrożek, Örkény és Görgy 00-inak. Ám a fülke, ahova a király is gyalog jár, nem vesz 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 bölcselése 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 koncentrált fejekből kipattanhatnak.

A *hideg gyermek* című legújabb Marius von Mayenburg-darab díszletének tengelyében egy olyan klotyó látható, amelyet az illető nyilvános illemhelynek nevez. Csökevényes ajtaja folytan az ülső személynél 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 (térseggmensek) leporlójával nyújtotta meg jobbra-balra az így mintegy szárnyakat képző fehér centrumot. A „fekete komédia” összetett – tudatos szabályszerűtlenséggel, fikikus 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 muto-gatással 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-ke-l a nem faroklóbáló jeleneteiben is. Egyszerre magas, markáns férfi, és – főleg hosszú haja, hullámzó mozgása mi-

att – angyali férfigaródia 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 félalomi 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 szűrrealisztikusabb regiszterébe – halála után saját elégetett testének a Távolságtól urnában hazaszállított hamvát (elmenekítve egy terített családi asztal pompás papírmásé sült malaca mellől) ebbe a vécekagylóba szórja (Terhes Sándor amolyan kalózkodó utóda maffiózónak látszik, de csak pénzt kuporgató s e vagyunka egyszemélyi birtoklásáról időnként jókat üvöltöző javakorabeli férfi; az ő feltételezhető gyászjelentésében lehet „a legjobb férfi, 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-embekek. Szemiózisuk – s ezen ne csupán duókat, dialógusokat értsünk, hanem a teljes közösség körtáncának metanyelvét és nyelvét – öltözködésük, tárgyhasználatuk és beszédmodjuk homogenitásával képezi le a finanszírozásnak azt a (ma már egyre általánosabban európai) közegét, melyet a kulturális elvárosodás tompít, az illúziók éltetnek, és a szeretetlenség béklyózik. Silvia Albarella úgy vitte fel a jelmezeket az alakokra, ahogyan a kisgyermek szokatlan füllecsés ruhákkal öltöztetni a kétdimenziós, kisollóval körbevágott papírbabákat. Mindenki erőnek

erejével *egyéni* akar lenni – ahogy a gallérját hajtja, a trikóját túri, az importcuccba préseli magát –, s mindenki csupán *tucat* lesz, az izléstelenségnek az ifúsági lapokban és a női magazinokban már csettintve fogadott primitív szintjén, rémes nyakkenedők, 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 önsajnálát 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 ismétlődő elemei rávilágítanak, hogy – miért ne lenne közhelyes a sémáemberek sorsából kiforró tanulság? – a nemzedékek „egymás sarkára hágnak”, és nagy különbözni akarásukban reprodukálják az elrontott apai-anyai életeteket. 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, bábmész 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 jeggyűrű-poénsor – és Sárosi Lilla (Tina) szemüveg és mosolyvicsor mögé rejtett, sunyi bakfislomhasága is jelzi, hogy Wulf Twiehaus a monokróm jellemkoloritban is képes lilával, sárgával, kézzel 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 hétköznapi fúvócsöve ide-oda fűjkássza magában ezeket a könnyűnek bizonyuló nehézségeket. 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 mindenből 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 többiekénél. Mindezzel nem kiválik az általa nemrég választott társulatból, hanem – mint egy metronóm – felkínál egy ritmust, melyet a játékos 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 játékték...), 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)





Terhes Sándor és Rába Roland
(Werner)

kék falak és vakajtók közé zárt időződő, közép-idős s majd fiatalból idősebbé váló embernek a szabadságkeresésben és -kergetésben a legkecsesebb útjai, szinte expedíciói a klozettajtó felől nyílnak meg, azon a tájon, ahol a porcelánkagyló Óperenciás-tengere arra vár, ami behullik.

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.

Koncz Zsuzsa felvételei

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 dobozok, és a száraz gallyakkal díszelt 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, csak hogy máskor éppen az ellenkező hatást váltja ki, elvesz minden energiát a tartalmi megfogalmazástól, lehetetlenné teszi a lényegre figyelmet, 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 játszódik, 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 háttérter lezáró vászon, amelyre sok mindent vetítenek, városképtől kikötőig, elvont palotabelsőktől teleszkópszerűen mozgó, összemelő és kitáguló oszlopsorig, teljesen megfeythetetlen ábráktól geometrikus rajzolatokig, sőt a jeleneteket mintegy alcimező helyszínek közlő feliratokig. Olykor a cselekménybe is belevonják a vetítést, például Claudius és Polonius vetített képe leselkedik, amikor kifigyelik Hamlet és Ophelia találkozását. Többnyi-



Simarotó

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 játékképzés alapját ugyanis, akárcsak a jelmezeket, 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 hűgát, Opheliát a színre, amire azután visszafel, amikor a halott lányt a medencéből kivéve, ugyanígy viszi ki. Ez kiemeli a közöttük lévő kapcsolatot a darab viszonyrendszeréből. Kétségteljesen indokolja a véget, Laertes Hamlet elleni gyilkos szenvedélyét, csak hogy fölösen és fölősegesen. Ez a kiemelten ábrázolt kapcsolat ugyanis eljelenít a darab összes többi viszonyát. Kiváltképp Hamletnek 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 örülési jelenetben. Egyébként mintha nem is volna személyiségük. Ez akár tartalmas is lehetne, sőt összhangban lehetne a díszlet hangulatával, ha nem keltene alig elviselhető monotonitást. 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 érdekesesek a figurák, hogy érdemes legyen megismernünk őket. N. Szabó Sándor Claudiusa energikus vezető, ma bizonyára menedzser lenne, másfél évtizede pártkádert jutott volna eszünkbe róla. Unger Pálma Gertrudként egy ostoba, kicsit riadtan érzelmes aszszonyt játszik. Aztán mindketten harsányan drámaznak, 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. Tisztelt apját, jó pajtása a bátyjának, de hogy Hamlettel hogyan is van, ez valahogy titok marad. Örölete szép, szelíd. Széll Horváth Lajos adja Laertest kissé mechanikus szenvedéllyel – hogy a király eszközévé válik, azt még kinéznénk belőle, de saját leleményét, a mérget a tör hegynél már nagyon nehezen.

Külön probléma a szerepösszevonásoké. Nem tudni, vajon koncepció, mondandó van-e bennük, vagy pusztán 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 rozszaggataggyáként megjelölni. 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 lévő, 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 hercegeinek írnak a színlapon, ami mellel nem feltétlen ugyanaz, Fillár István játssza. 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 mindenki 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 predesztinálnak. 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 gyűrták össze, amit Pécssett 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 Krisztof. **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, Tardics 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 alapművel, 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 jönnek, ott Kiss Csaba épp elfordul: Más szoba ugyanott, király, királyné jönnek.

Hamlet-parafrázzissal van tehát dolgunk, melynek jelenetei különbözőképpen viszonyulnak az eredetihez. Vannak antonim szcénák (vagy legalábbis alternatívák), vannak szinonimák, 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 felszólítatja 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 sirba.) Ez a szerzői beavatkozás természetesen tovább nehezíti azok dolgát, akik szeretnék megérteni Hamlet tétozását. 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 bizonyítalan: 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 szokott-nál is rémesebben bánnak – hazatérésekor a leitatott Herceg elveszi szüzességét, Claudius látványosan lityóként 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 nem igen 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 *Sirályból*.) Ez a masszív azonosság talán adekvát is avval, hogy Shakespeare *Hamletjéből* kiérződik valami súlyos végzettségűség. 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 főkamrás 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 kitergetésében, Claudius és Gertrud pedig kételkedőn, tartózkodóan és megvető türelmetlenséggel fogadja a bizonyítási eljárást. Kiss Csabánál a jelenet résztvevői még megalázóbban bánnak el a jelen nem lévővel. 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 színészettről, de azért a Shakespeare-mű harmadik felvonásának második színéből tudjuk, mire reagál ily hevesen a művész. 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 megfigyeltetéséhez, hogy mi végre is született. Hogy a szakmai érdekességen kívül – melyet irodalom- és színházcsinálók, ingyenc olvasók és nézők számára nyújthat – mit ad hozzá az eredetihez. (Az eltérő külpolitikai irányvonalon túl. Kiss Csabánál ugyanis Claudius nem éppen diplomatikus Fortinbrasszal; eszébe 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 (Nekroziusnál a legmagasabb szinten persze). Frissen hámozott nyers krumpli szaga van a produkciónak, nem tudni mitől, mindenestre illik hozzá.

Zeke Edit díszletében égbe vésző, 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 elől Claudius 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. Színészilleg 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 ambíciójából, habitusából és praxisából, mint a Herceg kifejtetlen vívódásaiból. Végképp elbillenti a mérleget, hogy Claudius 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 Hercegen hamar látszani kezd, hogy képtelen lesz engedelmeskedni az atyai parancsoknak. Pedig eleinte még vélhetnénk, hogy a gyilkosság gondolatát érleli, megpróbálja elképzelni magát konkrétan ölte – szokta ez Kiss Csabát foglalkoztatni! –, de Karalyosról egy percig sem hihet, hogy elégtételt fog venni. (Még Polonius sem szúrja le, véletlen baleset okozza a kamarás halálát.)

Benczédi Sándor olyan Poloniusot 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, ragados 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. Gyönyörű nevetésű fiatalasszonyként ismerjük meg. Gertrud kivirult, nőiességében kiteljesedett az új házasságban, azután a hozzá tartozó férfiak ügyei miatt valahogy elvesz a kedve, a derűje, az ölemege. 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 rége?”
„– Hogy szeretlek-e?” – kérdez vissza az asszony. „– Igen.” „– Ha nem, felkötném magam” – mondja Kolti Helga merengve és eltökélten.

Gáti behajítja arcát a tenyerébe, de azért kicsit büszke, boldog, sóhajrezgető 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, Körösi 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.

THÁLIA

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” című 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 épkezláb, a műfaji követelményeknek optimálisan megfelelő szöveggönyvnek 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 úréban” –, de még a helyenként frissen poentírozott dialógusban is molnári reminiscenciák párája csap meg, ennél több már műfajidegen volna. Ez a reminiscencia 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 szüzen hagyott fiatalasszony éppen akkor veszti el ártatlanságát, amikor valóperének 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 említendő 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 tévéhírdetéseken begyakorolt, tévéhumorig züllő sorozatát. És ha már előreszaladtam, itt mondom el, hogy az előadás legjobb alakítása, Kern András Sáfrány ügyvédje – a



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

biztos rutinon túl – ugyancsak a molnári rezonőrök, például egy Turai resignált bölcsességével, fanyar humorával ékes.

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 tánc lépésre 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 cselekményszálak is meglehetősen bugyuta).

Bár a közönség abszolút vevő a két vezető színészből áradó sztáralűrökre, 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 Vigszínházban 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 titokzatosság, a fűszerezett elegancia, amelyet János-küti jelmezei is megalapoznak, s amely puha, macskaszzerű 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 pozórt, mint szerelmes hőst.

Az őszinteség hiányát viszi művészi tökélyre Eszenyi Enikő mint Annie. Eszenyihöz – 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 játéka 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 hasznos húz: bakfisos mer lenni, anélkül, hogy a neveltségnek csak az árnyéka is fenyegtetné, mint ahogy énektudása hézagait is játéktechnikával hidalja át. Végiggondolt itt minden tánclepés, 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 ritmusérzés, 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 Bernhardtnek 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 gögicslésre – 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 Sáfány 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 rászorgál arra, amit kap: egy izléses 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 *Medeához* 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, prozsekt 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 művészeknek kívül senkit sem sért. Sztorija, akár a régi szűséneke, nincs a mainak sem; drámai tét vagy töltet nélküli duettek, tercettek, kvartettek és szextettek közti szintelen-szagtalan összekötő szöveggel van dolgunk, amelynek egyetlen motorja nem a roszakatag műemlék ház sorsa, hanem a kibővített régi operettbölcesség: 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 épkezláb, fordulatosságában kellően valószínűtlen 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, felszínesre idomított közönség nem viszi e legújabb bemutatót éppolyan hosszú távú sikerre, mint amely az *Anconait* 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 legelezs 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 avított 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)





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, tündökölnék 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 korrek, 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 ujjá köré csavarja a férfiakat, anélkül, hogy szuverenitásából és autonómiájából jöttányit 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 Csörtöst 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 sütogetné; a közönség együtt lélegzik a majdnem *parlandó*ban dalló rezignált öreg gavallérral, és készségesen elandolodik rajta.

Háromjuk 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 funkcion osztozó fiúhármashoz, 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 félszégével együtt.

A zavaros befejezés, amely bedobja, de nem zárja le a külhoni, illetve hazai spekuláns cégek felbuklásának 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 (Vígsház)

TOVÁBBI DALSZÖVEGÍRÓK: Füredi Imre, Harmath Imre, Szécsén Mihály, Szilágyi László. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Jánosházi Márta. **KOREOGRÁFUS:** Gessler György. **ZENI 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, Mics 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. **DRA-MATURG:** Dobák Livia. **DÍSZLET:** Szilágyi István. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **KOREOGRÁFUS:** Király Attila, Kovács Anita. **ZENI 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/Nyíró Bea, Kulka János, Szervét Tibor, Szombathy Gyula, Borbás Gabi.

JÁKFAI 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, feladatát 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 *Hazámházám* 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 beszélnek) a Jaltai Szerződésnek, vagyis annak a történeti mozzanatnak a megidézésével kezdődik, amely felelevenítésének értelmezői közegével, magával a kivá-

lasztott 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 színesi alakítás árnyaltsága vagy a drámaszöveg poétikai mélysége felől megközelíteni: másként működnek. Schilling a színház prehisztórikus erejével és az azzal járó leltisztult 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 közhelyizű 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 tudunkra adják, mi a közösségi jó.

Megtörténik-e ez a *Hazámházám* előadásain?

Ágh Márton díszlete kör alakú aréna (amelyet a Fővárosi Nagycirkusz mint tényleges helyszín és saját *Munkáscirkusz*-előadásuk után cirkuszi porondnak is nevezhetünk), a közepén medencévé alakítható dobogó áll, de a látvány nyelv éppen a tiszta formák szimbolikus telítettsége okán akár városfalnak, akár védett sejtagnak is mutathatja ezt az ergonomikus-geometrikus formát. A porondív és a dobogó közötti völgy sáv 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 óramutatató...) 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 Zeus–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 kislábos-

ként szüli meg őket anyjuk, így állandó attribútumként hordják üres láboscáikat 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 vezetői és a színek szimbolikájával válnak ki a tömegből. Van Piros, Zöld, Fehér. Az öltönyök viseltesek, gyűrötték, szabásuk kicsit eltérő ugyan, akár a nadrágszár hossza, de a színek együtt kiadják a magyar lobogót, a nemzeti szimbólumrend verhetetlen trikolorját. 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) fegyvellemmel használnak egy állandó szöveget. A trikolorvezérek 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 stílusos remeklések, másrészt a grammatikai megnyilatkozás egyoldaluságának példái. „Zöld: Édes hazánk fennen sanyargattaték-rontaték in eme Kárpát-krepenca türannusok által ipeg mille-mille-zebcig anni. Am 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 helyzetfelismerés 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 jelenetvé, melyek alól nehéz kibújni. Itt van az átképzett orosz tanárnő-forma Bocika (Péterfy Borbála), aki nem ért angolul, a csipszet megváltó ostyaként, a Nyugat Testeként befogadó hívó, s itt a Balaton, közös tengerünk. Az előadás kétségkívül hungarológiára csavart replay, a harmincas évekből fiatal Brecht jól ismert montázs- és szeretett variétechnikájának felújítása. Az előadás jelenetek sorából áll, melyek nem a történet elmeséléséhez és összerakásához szükséges pillanatok formálják esztétikai egységébe, hanem

egy-egy könnyen érthető, túl ismert szimbólum köré szerveznek dalokat, táncokat vagy kórusjeleneteket. A dobogó például az egyik képből medencévé alakul, ez a „Badar-tenger”, s miközben mindenki fürdőruhára vetkőzik, hogy békatalppal és úszógumival bajlódjon, addig Viola Gábor Váteszként bőrdzseki sztriptízbe kezd egy Zsiguli tetején, miközben Petőfi-parafrazisként 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 bázisklisé a közösségi tudat alapkészletéhez tartoznak, s így dramaturgiailag fedve felejtetik az előző jelenetet, amelyben a Zöld vezér éppen ezer évre titkosítja a megtálat aktákból megismert múltat.

„De vajon szép látvány-e az szennyes kiteregetve az kiontott belekre, pusztá zsigerekre? Jól fungál-e az, ki trágyadombban turkál, s mozgósítván az kushadó ganajot horribili büzt kavár fel izgága kezével? Így félek én, zeberge-fürtemender, kizabadítani innen a tudást, e bárcás Pandorát, ki a köztünk való egyenletlenség 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 függetlenül 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 Sebestény Márta-imitációt éneklő Csákányi Eszter, hanem ez a nem turistáknak, csakis a bentlakóknak való összmagyar giccs foglalja össze, milyenek is vagyunk: mindig éhes, zabbára váró, a vezérekből és a kívülről jöttekből semmit sem értő, de azért érteni igyekvő sokaság. A szimbolikus képek éppúgy giccslemek halmazából állnak, mint a turisztikai gulyás és a pusztá, 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 nézőbefogadó primer szimpátiáját mindenképpen mentesíti a giccsviszolygástól.

Az előadás három jelenetben is visszahozza az angolul (idegen nyelven) beszélő külsős figuráját; vagy kondomárus teniszbátikos-üzletemberként, vagy NATO-katonaként, vagy a már emlegetett zEU-s-ként (Tilo Werner), s a badar tömeggel értelmetlen gyerekblabla-ként ismételteti a *forehand*, *backhand*, *meet the enemy* hangfüzéreteket („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-bebőbi.

Tasnádi István talált szövegekkel is dolgozik. A politikai színház erős nyelvi sematizmusához ezúttal hajléktalanok verseit formálja dalokká, hiszen az elhangzó szövegek naiv-amatőr kísér-

leteit csakis keletkezésük (állítólagos) körülményei menthetik. Az előadásba beemelt, az újrajátszott, a megidézt, az idézőjeles rossz vers itt nemcsak poétikai, hanem helyzeti értékkel is bír, ráadásul a szerzőség pátozát 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 ítéljetelek!!!” 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 sajátosságot mutat: a szövegek vagy badar és érthetetlen sületlenségek, jelszavak és irányelvek halmazává, vagy a poétikai szervezethez 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. Feszkes koncentrációt 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 szájugban, 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 történet 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 jelzésekként kerül a színpadra. A mesebeli jancsis-juliskás család (miként a tömeg egésze) a rendszerváltás utáni első surprise party-n („Mit akartok, badarok?”) „Mazdát, mikrórt, Maradonát” kért éppen Zöld vezérétől, s a mikrórt rögtön meg is kapta tele „zabbával”. A mikró az előadás alatt végig látható, többször megpróbálják megismételteni 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 sütogetnie a pecsenyét, így se Zöld, se Fehér nem tudja beindítani, de a teniszruhában végül visszatérő Továris feltölti benzinnel, és a businessmannel elhajtának. Schilling és Tasnádi az autónak mint hazaszimbólumnak a képpé formálásával a legfiatalabb filmek trendjeinek közegetremtő szimbólumát alkalmazzák, s ezzel a „Moszkva tér-érzéssel” a történelem értelmezésének és megértésének azt a generációs vonalat 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 (ál-lásfoglaló megértés helyett), hogy applikálja a jól működő (lassan immár kanonizálódott) mohácsis, Kaposvározt kikísérletezett brechtes revütechnikát, amely az apró, közeli duettképek és a nagy, távoli tömegtotálók összekötéséhez egyedi zenei és képmotívumot rendel, így ritmizálva az egyéni és a közösségi, a sze-



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

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

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 koordináta-rendszer 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 *trouville*-át veti be: a sötét játéktéren az eddig funkciótlán felső háttérvásznonra 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 időszakvencia 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 *Hazámházám* már elemzett nyitó képe definiálja az előadás értelmezési lehetőségeit (ez Schilling Árpád rendezői karakterisztikájának jól ismert vonása), s a nézőnek felkínált azono-

sulási bázis egy megalázott, megvert, egy vesztes modellt kínál, mely ráadásul nem a romantika szerepjátékában tisztul meg (mint a *Liliomban* vagy a *Woyzeckben*), hanem a lealázásban szinte mazochisztikusan elvesző kisember ábrázolási paneljeivel működik. Akin éppen hátulról erőszakot tesz egy állat.

A kép vizuális brutalitását persze enyhíti a karikatúraszzerű Priaposz-szerv, a báb medvefejet hordozó emberi test antropomorfizmusa, a meghágás közben oroszul *Poljuskát* éneklő, tangó-harmonikázó etnológiai giccszalmaz és az aktus után felhangzó halovány, szomorkodó női ének, de a szimbólumokat már-már iskolásan megfejtő színházolvasói kényszer később szinte meglepődve azonosul a megerőszkolt áldozattal. S ez megint olyan mozzanat, mely az előadást a régen látott eredeti, Brecht-copy-rightos, 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 *Hazámházám* végén Schilling Árpád petőfis-mesei lezárást kínál, mikor a jancsis és juliskás szimbólummezővel az előadás záróképet is átszínezi: mialatt az anya saját otthontalanságukról énekel, a testvérek kettős-magányos (erdei) bolyongással, a realitáktól eltávolodó, a bűnöktől feloldó relaxációs táncsal görkorszólyás duettben siklanak. A porond körívén halvány, kékes fényben kezdődik botladozó kúrjuk, majd a szabályosabb jégtánclemek mozdulatsora olyan új szimbolikus nyelvet szólaltat meg, mely elemeli az otthontalanságról szóló hajléktalandságot, 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.

NÁRAY ISTVÁN

Cédulák Szkipéről

Már régóta tervezzük Koncz Zsuzsával, hogy megnézzük Kanizsát. No nem Nagykanizsát, se nem Törökanizsát, 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 ajándékkul 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 egymásmelletti 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 esetlegesen a képaláírások.

A könyv legértékesebb része az 1989-ben bemutatott *A kormányzó haláláról* 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 létráiról*.

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 érkezünk az alföldi kisvárosba, amelyben mintha mindenki sziesztázott volna: csak nagy sokára talákoztunk 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 proscéniummal 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 háttérret 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 fellépnek 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 szülte 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 Nagypáti Kukac Péter, akiről Bicskei Zoltán forgatott filmet...

Sokan vagyunk a nézőtérén. 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 leülhe-

tek. 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 tekerceket.

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, függetlenül magukat a színpadon zajló szöszmötöléstől, saját örömeikre dobparbaft produkálnak, a következőben már a színészekkel együtt keresik azt a hangzást és effektet, amely a legalkalmasabb egy-egy mozdulatnak vagy a történet valamelyik fordulatainak megsegítésére. Kisértálnak, lemennek a nézőtérre, ezzel-azzal dumálnak, majd hol az egyik, hol a másik visszaballag a felszereléséhez, kipróbál valamit, s mellékesen – mintha ez lenne a legérdekeltenebb téma ezen a délutánon – a színészeknek, illetve partnerüknek az előadásra vonatkozó megjegyzéseire is reagál. Főleg Taraszov az, aki Szkipeék munkájába is beleszól, pontosít, écaikat ad – itt aztán nincs szakmai hierarchia a résztvevők között, s bármilyen lejáratos 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 beállításban, 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 szürkellő 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 befejezőskor 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 felnövekvő 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 nagytüvegen keresztül láttat. S mint minden fontos alkotásban, ebben is a Halállal folytatott diskurzus szólal meg.

A kezdő képsorok után előben jelennek meg a filmen látott férfiak. A fekete öltönyös, fehér inges, kalapos, de mezítlábos 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 leűtni.

Hátulról bekerül a filmről már ismerős, fehér abrosszal leterített asztal s néhány székek mögéje ballonkabátos, torz maszkot viselő szereplők ülnek, akik úgy viselkednek, mintha kocsmában volnának, kitűrké, 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 részpróba 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 térfel is új és új teatrális 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 összetűzött 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 bőrröndből 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 fejről ugyanúgy veri le animátora a kalapot, ahogy ezt a kezdőkép szereplőinél láttuk. A másik a visszatérő: talpától fejéig fehér vászoncsikkal bebugyolált, ember nagyságú alak, akit mint egy bunraku-bábut, hárman „vezetnek”, átléptetik Szakonyi György fejére a közönségnek fekvő „holt”-testén, megállnak vele, s fokozatosan megszabadítják kötelékétől.

Az előadás legmeggrázóbb 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 mozgás-jelenetek résztvevőjeként láttunk, most ismét „szerepben” lép elé: 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, golycsba tekert báb fekszik. A háttérben csodálatos tisztai ártéri erdő, a vízen a hajnali derengés fényei villannak, minden az életéről tudósít – és az úszó katafalkot sodorja az ár. Mindezt (önmagát, alteregóját, múlt- vagy jövőbeli 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 összemossó 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 Szkipeék munkásságát.

Az mindenki számára egyértelmű volt, hogy Cyrill, Taraszov és Szkipeék 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 eszmecsere folytatódna. Sok idő elteltével ismét hosszan együtt lehettem Büttyökkel, 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 ma holnap 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 tisztai 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 műhelyitkaira, emberi apróságaira, stiklijekre 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 mindenese, a Művészetek Háza és a fesztivál művészeti vezetője –, akik az ideai fesztivál érdekességeiről számoltak be. A kanizsai jazz-estéken Európa számos híressége szívesen vesz részt, ebben az évben az amerikai Sam Rivers- és Nat Nichols-trió, Tony Lakatos és a házigazdának számító Kurina-kvartett, a belgrádi Fúvós-trió, s Mezei Szilárd–ifj. Márkos Albert–Benkő Róbert különös összeállítású triója koncertezett. Az *Éjjel 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 játszva. A 2002. június 6-án, a Velencei Bienálén bemutatott *Egy ismeretlen naplója* szintén hazai élményekből táplálkozik. Alcímének akár az *Hommage à Koncz–Dobót* adhatnánk, hiszen az előadást, amelynek középpontjában az öngyilkossággal végződő művészsors létkérdései állnak, nyilvánvalóan e két kanizsai előd élete inspirálta. A téma táncos újragondolása – mint megannyi előző műnél – Tolnai Ottó versei, illetve Nagy József naplója alapján jött létre.

Az *Éjjel 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 a szöveg, de az előadás motívójául 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 kisdíák
 rimázkodni 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 központosítás nélküli szöveg bizonyos fókú 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 motívus ismétlődésével zenei szerkezetű és lényegű. Nem véletlen, hogy Nagy József kitartóan

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

A monodráma színpada hasonlít az *Éjfélt* utánéhoz, de míg ott az egymásra épülő teretek végig szimultán jelen vannak, itt a tér jelenetről jelenetre tágul. A kezdő képből 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 mutatoujj 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 fém 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-geztusokat, amelyek mélyen 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 *Éjfélt* utánban is használ. Az ablak előtt széles asztal, fölötté 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 tértérnyedet, ahol Nagy József az egyik pillanatban Chaplint, a másikban Kafkát, a harmadikban Márton Lászlót idézi. Leveti cipőjét, precízen lerakja, összeilleszti őket, s tán-

Magányosan





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 feltett 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 *Éjjel utánnal*). 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 ritmu-

sával 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 bábú és a kád, s mit fejez ki maga a cselekvéssor, mert az igazi történés a játékos és a néző közös megélésén alapuló erőterében születik meg. Szkipe azzal a mozdulattal, ahogy a bábút 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, lefejt 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, eldőlnék 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 műesztétikumához, egyetemes érvényéhez. Ahhoz, ami szavakkal, levezetésekkel, ok-okozati 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 részletéről 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 felnőttek 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 kiszakíthatóságról, a hiányról, a keresésről, a halálról. Az életéről.

Koncz Zsuzsa felvételei

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 szabadságesszme szellemében – a művészet támogatását mecenatúraként képzei el. A hivatalos színházi főcsapás periferiáján 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 éppen 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 Erzs (bal hátul) és Goda Gábor–Sebestyén Ferenc látványkompozíciója

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

Az utóbbi években készült előadásai – mint címük (*Káin kalapja*, *Noé-trilógia*, *Osiris tudósítások*) is mutatja – valamely bibliai, mitológiai alakot és a hozzá tapadó mitológémt 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 történetről és a történetyszerkesztés elveitől határolódnak el, nem a narrativitástól. Hiszen mindaz, amiből egy-egy Artus-előadás építkezik – jelenetszekvenciák, motívum-sorok –, 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 motívumhálójává 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 egy-egy szerre intellektuális és érzéki kihívást.

Ehhez a módszerhez az is hozzátartozik, hogy az alkotó (rendező) a produkcióját soha nem tartja lezártnak és megváltoztathatatatlannak, hanem folyamatosan átírja azt. Goda Gábor önátírási azt is jelzik, hogy nem zárt struktúrákban, hanem nyitott asszociációs láncokban gondolkodik, amelyekhez/amelyekből egy-egy láncszem hozzátelhető 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 főleges elemek, jelenetek, motívumok, túlbujánczó 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 kiállítása. A zártabb formájú és szerkezetű *Káin kalapjához* 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 idősíki 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 japán pavilon-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 kiállítása – 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 cselével: 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 Nilusba. Egy másik változat szerint – Plutarkhosz mindkettőt leírja – öccse nem ládába zárja, hanem tizen négy darabra szabdálja Ozirisz testét. A mitológiából elsősorban a meghalás és feltámadás jelentéssora érvényesül az előadásban, bár a történetnek bizonyos töredékei is felfedezhetőek. A mitológéma (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 elszakíttasságként, hiányként élik meg. Az előadás mintegy „velük történik”: letakarják, fekete fóliába csomagolják, lemeztelenítik, tévéstúdióban faggatják őket, a lányt lekötözik, hogy a fiút balettes tánc lépésekkel 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 mitológikus alakja és az alámerülés az ő emlékezetében (= a film előhívása műteti úton a fejből), 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 szólók is vannak), mivel dramaturgiai funkciója számos jelenetben tisztázatlan és túlbujánzó. 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 dramaturgia – az *Osiris* nem egyenes vonalvezetésű, olykor feleslegesen elkalandozik, kacsaringózik. 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 feszeség, gazdaságosság gyakran a részletek hipertrófiájához vezet, és egy több irányba tartó, diffúz előadás veszélyével fenyeget.

A *playbackre* énekelt élő zene az előadás egyik, ha nem „a” legfontosabb rétege Kiss Erzsi nagyszerű zenei produkciója és nem mellékes színészi teljesítménye folytán. A *Káin kalapjához* 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 tévéműsört 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, hörgögnék. A végsőként „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 zene 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 alapfogolatával. 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, megszagott ruhájú mítikus lény – melynek Tolnai Lea szuggesztív színpad jelenléte kölcsönöz erőt – különböző csontdarabokra bukkan, amelyek majd egy számunkra láthatatlan kéz varázslata folytán megmozdulnak, a részek elkezdnek egymáshoz közelíteni, végül csontvázra állnak össze. Az előadás második változatában ezek a darabok különállóak maradnak, nem állnak össze semmivé. Ezzel a jelenet elvesztette korábbi dramaturgiai hangsúlyait, és a kiasás oly fontos motivuma 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 mítikus történet eredményezett volna két változatot az előadásban is? Bármilyen szándék vezérelte az alkotót saját maga felülbírálásában, az előző verzió szervezésében 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: elől 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 alapotívumának: a testek betakarásának és lemeztelenítésének. A korábban ruhátlanul védtelennek tűnő, majd felöltözött-felverte 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 képeret fölött; a keretben csupán egy fehér vászon van (ez a képeret már korábban is „játszott”, bár funkciója nem volt egészen tisztázva). A lány hosszú, feltűzött hajából ollót vesz elő, s a keret fölött állva elkezd levágni a fiú karjára akasztott szögeket. A jelenet kivitelezése pontos, a szögek kivétel nélkül beleállnak a képeret vásznába. Ez a jelentéssor tovább árnyalja a pár előadásbeli szerepét. A hosszú szöke 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 visszatul az előadás dramaturgiai kulcspillanatára, amikor a fiút begipszelték 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 befürödése hallatszik. A lány mozgólatai pontosak, feszültséggel telítettek. A szuggesztív záróképben a szögekről – krisztusi konnotációknál fogva – a terhek letételére, egyfajta földi mivolttól való megszabadulásra asszociálunk (ez a képzet társul a pár meztelenségéhez is). A képeret vásznába fűrődő szögek egy *képet*, egy műalkotást hoznak létre; a megszabadulás vagy szenvedés mozgulatsora 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 Erzs, Temesvári Balázs. **RENDEZŐ:** Goda Gábor.

SZEREPLŐK: Bakó Tamás, Czétényi László, Dombi Kati, Gold Bea, Kiss Erzs, 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 drámapályázatot. 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 jelíge: 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 előszűrik, 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 jelígek 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 Színházati illeti.
- Az arra érdemesnek talált darabokat a Nemzeti Színház bemutatja, továbbá gondoskodik angol nyelvre fordításokról, 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 bérelnék 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 Tavasz 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
VENDÉGIJÁTÉKA
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 szemlélte. Csáki Judit *A kritika sine qua nonja* című írásával reagált a tanulmányra. A vitát Mestyan 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 színvonalja 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) kritikáról² és úgynevezett hetilapkritikáról. Szerintem e két fogalom nem állítható szembe egymással, és a kritikus vélemények ütköztetésének sincs értelme.

Az angol nyelv a review szót használja arra, amit mi hírlapkritikának nevezünk, a szakmai (tudományos) kritikát pedig a critical essay, critique³ fogalmakkal illeti. Ideális esetben a kritikusnak nemcsak jó reviewernek kell lennie, hanem jó criticnek⁴ 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 kritikus becsület – már ha van ilyen – a kritikus igényessége önmaga és olvasói iránt. Tárgyában való jártaságának, szaktudásának, ízlésének minél pontosabb megfogalmazása. Hogy ez miképpen történik, az beszédmódválasztás kérdése, hiszen egy review-ban semmi értelme nincs tudományosságot tetetni, 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 szóhasználat a szépirodalmi jellegű, funkciója pedig elsősorban a (társadalmi) nyilvánosság megeremtése. A critique a (művészeti-filozófiai, 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, tör-

vényszerűségeket fedezzen fel stb. Keverhető a két műfaj, magatartásmód: keveredik is. Megkockáztatható: a jó kritikánál keverednie is kell. Mindkettő szubjektív, alánya író – ez közös eredőjük. Különbségük: egy hírlapi kritikusnak minden előadástól *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 kritikus pártatlanságot csak sértett művészek szokták számon kérni.

A kritika általános természetéről folyó viták sokszor tévednek ebbe a zsákutcába: objektivitás, tárgyilagosság kontra elfogultság, szubjektív ítélezés. Értelmetlen időpazarlás: a kritika egyrészt társadalmi, másrészt művészeti jelenség. A művek termelik ki a kritikus, és a kritikus csakis ebben a közegben létezik, 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. Köz hely, 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 visszarámlás 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 téráthelyezés miatt –, és szétszedi alapjait. A kritikus – gadamerizálva – szabálytalan játékos, aki úgy próbál meg játszani, azaz játszani 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, alkotóirol stb. Persze ez esetben miben áll objektivitása? Semmiben. A kritikus objektivitása nem más, mint szubjektivitása. Tehát önmaga alánya, 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 kettő: 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 utóbbról ebben az írásban nem esik szó.

² Mindkét írás – és ez a cikk is – összemosza 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 recenzíót a kritikától, ám valamiért ez csak az irodalomkritika területére korlátozódott.

⁴ Ez egy önkényes dichotómia – az angol nyelvben a reviewer összemossák a critic fogalmával, akárcsak nálunk. Akár recenzíót, 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. Ismereteseke 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 jelentésségtől 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 tánc (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 hermeneutikáinak 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)művészettörténeti 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 egzaktabban 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 „vízébe” merülnek bele, és ezáltal elvesztik központi 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 kiüriti, hogy aztán jelentővé töltsse. 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 plasztikusan⁹ 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 mágius testváltás valójában olyan aktust takar, mely a máig élő „alakbázart-ságot” volt hivatva megszüntetni. Az emberi forma a tudat számára ismerős: önidentifikációt jelent. Ezt szemlélhetjük abban a jelenségben, amely még az ufókat is emberhez hasonlónak képzei 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. Létretegnének plasztikus dimenziója bukkan fel, hiszen a test, belemerülve a művészet „vízébe”, olyan totalításra 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 kezelhetők. A tánc esetében maga az ember mint organikus egész válik műalkotássá. Az ítélezést és a befogadást ez a színpadi „kiállítás” teszi lehetővé. Így a művészet által nyitott világ megismerése végtelen 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 igényű írott, szaknyelvet használó tanulmány olykor nehezen olvasható a laikus számára – nem vélem úgy, hogy a nyelv hígítása helyes volna.

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

7 A kritika kanonizálójáról 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 panaszt, miszerint a házban fejtelenség 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 beérték. Matamoros valóságos aknamezőn űzi előre Ványa bácsiját, ahol minduntalan komikus és tragikus aknák robbannak körülötte.

Emlékezetes pillanat, amikor Ványa a földön fekvő 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 székkal, 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 bandza 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 Soulepper rátalált az élet gazdagságára és teljességére.

(Az újság négy csillagot ad a produkciónak.)

KATE TAYLOR

The Globe and Mail, 2002. július 20.

NINCS ENNÉL FELEMELOBB

Némileg parodizálva: Csehov *Ványa* bácsijának 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 Soulepper-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

Ennek a beállításnak megvannak a hátrányai. Némi humor elvesz, 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 visszadni a morfiomot, amit Albert Schultz Asztrovjától ellopott: attól a férfitől, akire alaptalanul gyanakszik, hogy kitúrta őt Jelena szívéből. (Asztrov valójában alig valamivel jut csak előbbre, mint vetélytársa.) A két színész között kialakuló dialógus a Soulepper öt éves 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 elvesztette 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 morfiomot is vissza kell adnia. Bizonyos értelemben ez felszabadítja; viszont a régi, munkás életéhez. De ez önmagában is ítélet.

A kudarc tudata Csehov állandó tárgya, amit a *Három nővér*ben és a *Cseresznyés kert*ben teljesebb és tágasabb hangszerezésben jelenített meg, de a *Ványa* bácsiban, 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 aszszonynak, akinek minden puhatolózó előbbre lépése számtalan rémült visszaléppel jár. Liisa Repo-Martell, a középpontti négyes Szonyája feltűnően kevésbé já-



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.

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 slapos; 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, fönről 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 bútordarabban: belebújik, majd a szó szoros értelmében szeretkezik a székkal, becézgeti, deldelgeti, 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* bácsijának, 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 pátozsát; esetlen és csúnya unokahúgának, a kizsákmányolt güzü Szonyának a szerepében Liisa Repo-Martellnek van bátorsága olyan figurát teremteni, aki kétségtelenül értékes, mindazonáltal szinte visszata-

szító; 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 följárlotta, 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 tanáreberről 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 *Cserecsnyéskert* előtt. Marton, a magyar rendező, akit a Soulpepper hívott át az Atlanti-óceán túlsópartjáról, 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 összejövétel végképp eldurvul. Ahogy ismétlik a jelenetet, beszédük egyre kevésbé hat színpadiasnak, majd hirtelen, a zsúfolt, kulisszák mögötti térben, amelyet ők maguk választottak játéktérül, 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 „siránkozó” 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 Ványa* – 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 előadásában – 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 Nadi'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.



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**-tpld.-banidőtartamra.

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 hírlapkézbесítőknél és a
Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR)
Budapest, VIII., Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900 Budapest,
e-mail: hirapelofizetes@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)

„A színház művésze nem lehet
meg sikerélmény nélkül.

A sikert állandósítani kell.”

(Latinovits Zoltán)

**Minden
kezedre
SZÜKSÉGED LESZ!**

Újra Színházi Világnap
a Sűgóval március 27-én!

Szavazz

**Magyarország
legnépszerűbb
színészére!**



**SŰGÓ
CSIGA
DÍJ**

www.csiga-sugo.hu

SŰGÓ