

NAGY ANDRÁS

Lovak, hormonok, orgona

■ HANS HENNY JAHNN: MEDEA ■

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

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 bibelődő pszichológia és – főként – az ezek kollízióit napjainkban megelevenítő színház horizontján.

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

Amely előbb úgy mutatkozik meg, mint szintiszta geometria. Szigorúan és statikusan komponált kép uralja a kétórnyi teret: a színpad emelt hátterében 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” létéhez nélkülözhetetlen infrastruktúra mutatkozik meg, s annak különös, szürke terében – bonckamra? őrszoba? váróterem? – ott ül a hatalmas Kreon király, mellette a királyi követ, szemben a fiúk felügyelője és a dajka. Ennyi. Kétszer négy. Ülnek.

Fent összeszorítják, lent széthúzzák a teret. Mindaz ugyanis, ami itt következik, nem helyezhető el sem archaikus díszletek kö-

zött – bármiféle Korinthosz megidézése itt bizony tévedés volna –, sem ennek sajátos „modernizációjával”, analógiáival vagy parafrázisával akár; itt elementárisabb és lényesebb 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 izlésről tanúskodó állólámpa no meg valamilyen szomszjas szobaszökökút még, semmi más.

Meg a fények. Hasonlóan szentvitenül 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 fejjég a főszereplők arcára, hogy akkor ebbe a szűkülő fókuszú fényességbe mondják el mindazt, ami eredendően, kétségbejöttően és szükségképpen kommunikálhatatlan. Általában is az, tragédiájukban kiváltképp. Ami a sorsuk lett. És arról 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 legrezigáltabb 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 effélékben azért gazdag – jóvátehetetlen tévedés volna. Ez a szenvedély, legfeljebb egyes szavaiban vagy félmondataiban átfűtötté 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 átheviti 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 – fellegezhetünk, 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 tükörben pillanthatunk arra, amit csak elfed, de nem fojthat el a felszín, a látszat, a konvenció. Akár mint színház.

A történet közismerten az egyik legszebb és legszörnyűbb, amit a görög mitológia szokatlan mélységből – a történetben: mint veszedelmes távolságból – hozott a felszínre, s az utókorra hagyott, szedelmessé a parancssal, hogy előbb ismerjétek magotokra 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 fivérablás követi, de a menekülés érdekében a szeretett – talán mindaddig megengedhetetlen módon szeretett – testvér feldarabolása is, hogy a szétmarcangolt és tagonként vízbe szórt testtel bibelődő apa elől a fiatal pár ekként egéruat nyerjen.

Medea alvilági otthonossága és a misztériumok meghitt ismerete a vágy és szenvedély eksztázisában aztán a legforróbb vallomássá változik: örök ifúságot ajándékoz Jasonnak, s a vágyaitól elvakított ifjú asszony nem is sejtí, 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 lényegtelenségig mulandó epizóddá züllik, mely lehet persze szép, káros, 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 sétatályait sem. Egyszerre szóljon itt minden hang, mint az orgonán, ahol azonban nem sűrűlődséget teremt hangzatot, csak üres levegő és merész rezonancia. Medea legyen tehát *néger*: természetközeli, vonzó és idegen, varázslatokban otthonos és sötéten – akár kívánatosan – napsütötte, ha egyszer a mítosz szerint is 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 bizonytal sokkal többet tartogat számára a sors.

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

A darab mindjárt egy nagy ívű fedeztetés megidézésével kezdődik tehát: a drámai lötenyészto az idősebb fiú (Moldvai Kiss Andrea) szavaival írja le, amint a fehér kancát – büszkén megült apai ajándékát – egy gyanútlan sétalovaglás során előbb megkívánja, majd hirtelen felindulásában meg is hágja egy idegen 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 lánykerés 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 istenek is uralkodik, míg maga nem isten, sőt, kínosan alacsony származású, közönséges, hontalan és jóllakhatatlan. 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 incesztes azonban számára mintha megduplázódna itt: hiszen idősebb fia talán nem is Jasontól fogant, 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 erendően olthatatlan. Amikor pedig leánykérésre indul fia számára – mert az „amazongyerek” éppenséggel a király lánya volt –, hát Erósz akkor is és ott is maga mögé utasít mindent: apai szeretetet, becsületet, konvenciót, múltat, ígéreteket – azt is, amit fiának tett, hogy megkéri a lányt, s azt is, amit Medea csikart ki tőle az imént: hogy tizenöt magányos éjszaka után ezt, a tizenhatodikat majd megosztja vele.

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

Zsótér azonban ebben a keresésben még Jahnn-nál is radikálisabban olvassa és érti a mítoszt. Az idősebb fiú ugyanis az előadásban lány, s ami előbb lényé 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 különművek 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 ellenpontozza a modernség utáni, pánerotikus érzékenység.

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

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

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

Medea azonban arra a Jasonra vágyódik, akit az ifjúsággal egykor bilincsbbe vert, mert hiszen az ifjú férjnek is a magafajtajúak kellene – fiatalok, szépek, kívánatosak –, nem

pedig az, akit végül is alaposan legyűrt az idő. Ha ez nem lenne önmagában nyilvánvaló, Medea részletezve hangsúlyozza is, hogy „gyenge” és „idomtalan”, hogy éppenséggel „disznómód kövér”, hogy „mellem elhájásodott 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 Medeatól mindez okkal hangzik vérfagyasztóan – de hát miként is jönne adott szó vagy közös múlt a vágyhoz, ágyékhoz, hormonokhoz? Míg az elígért – kicsikart – este vészesen közeledik.

És éppen itt, talán ezen az egyetlen ponton 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 erendően sem a szándéké volt. Mint rendesen becsutellen és kissé gyáva férfi, keresi, várja és reméli a kibívót, ami azután – a történet méreteinek megfelelően – sorsszerűen és elemi erővel érkezik. Mégpedig a Kreon házában félreért lány hirtelen fellobbanó vágyában, majd az apa által is szentesített házasságban, mely nemcsak a Medeanak 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 férfihoz azonban ott a színen nem mérhetők sem efféle bűnök, sem efféle szenvedélyek, a hőrosztól 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 férfiasága 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” szolt, hanem főként annak a kontrasztnak, amit a vágyódó Medea arcán, illetve Kreon lányának, az „amazongyerekeknek” a tekintetében láthatott, s amely elárulta, hogy Medea vágyában is *gyúlló*. Hogy a másik nő szereti-e, az a dráma és az előadás látókörén kívül marad – s talán a mítoszen is –, ám Medea szemében a halált pillantja meg a férfi, a mási-

kében az életet. Az életösztön sodorja hát hozzá, no meg a konzervált hormonok – más nemigen. S ennek a „másnak” a hiánya tragikusan mutatkozik meg rövidesen. Jasonnak látnia kell ugyanis, hogy Medea nási ajándékai, a gyönyörűsége ékszerek az ifjú ara gyilkosává válnak, s ennek nyomán a pompás test szörnyűsége 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 *szeretetek* nevezik, ez képes vágyak és hormonok megszentelésére, ez tudja szépnak 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 pátoszát finom, distanciát teremtő humor ellenponzza: 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, szemkitalás, gyilkosság és hitszegés sűrű szövetén csakis így szívároghat át az enyhület. Ez a polgári, öltönyös, kiskosztümös.

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

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

HANS HENNY JAHNN: MEDEA (Radnóti Színház)

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

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