

JÁKFA LVI MAGDOLNA

Panem et circenses

■ TASNÁDI-SCHILLING: HAZÁMHAZÁM ■

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

A Krétakör Színház az utolsó parlamenti választások után három hónappal mutatta be Zsámbékon *Hazámházám* című előadását, amelynek azonnal élénk társadalmi (városon belüli) visszhangja támadt, paradicsomok, halkonzervek és indulatban gazdag, nyelvhe-lyességben szegény, gyalázkodó matricák formájában. A reakciók a polisz testének egés- séges 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 fal- losszal visszaérkező mackó záróakkord- ként 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, semati- kus játékot, nagy tömegmozgásokat, töre- dékes, 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 színeszi 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 *Hazám hazám* 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 mozgástera a körkörös futósávon belül a megemelt, kicsi dobogóra koncentráldik, 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 vezetők a színek szimbolikájával válnak ki a tömegeből. Van Piros, Zöld, Fehér. Az öltönyök viseltesek, gyűröttek, szabásuk kicsit eltérő ugyan, akár a nadrágszár hossza, de a színek együtt kiadják a magyar lobogót, a nemzeti szimbólumrend verhetetlen trikolorját. Az előadás a rendszert váltott Magyarország három vezérért lobogóba köti, s ugyan helyzetkomikumok sora épül e felismerésre kifuttatott poénokra, de a színészek (a nyári számbéli 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 egyszerű stílus remeklések, másrészt a grammatikai megnyilatkozás egyoldalúságának 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: Beadványoztatok, 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 önrétegző kérdését: a helyzetfelismerő azonosulás színpadi paradigmájában vajon melyik oldal szereplehetőségei a vonzóbbak? És tényleg ezt a kényelmetlen paradoxont állítja fel Schilling Krétaköre?

Nagyrészt igen, mert Tasnádi–Schilling előadásában a brechti késleltetett, színházon kívüli megértés csak a Nép történetének empatikus recepcióját teszi lehetővé, mert a közösségi létezés etikai kódexét olyan erős szerető és elnéző magyar toposzokkal fogalmazza 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 hungarológiai csavart replay, a harmincas évekbéli fiatal Brecht jól ismert montázs- és szeretett varieté-technikájának felújítása. Az előadás jelenetek sorából áll, melyek nem a történet elmeséléséhez és összerakásához szükséges pillanatokot formálják esztétikai egységbe, hanem

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

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

„De vajon szép látvány-e az szennyes kitergetve az kiontott belkre, pusztá zsigerekre? Jól fungál-é az, ki trágyadombban turkál, s mozgósítván az kushadó ganajot horribili büzt kavarr fel izgága kezével? Így félek én, zeberge-fürmender, 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 dramaturgiai 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. Úgyes 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 érték kategóriáit 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 kinézeti elemek társadalmi minimumát működteti, amelyeket mindenki ért, s amelyek alkalmasak a babasági összetartozás bonyolult folyamatának gyors összekapcsolására (Balaton–Petőfi–bambi), úgy ez a babaság a dialóguskészséget igénylő helyzetekben megint alulmarad.

Nemcsak a felező nyolcas népdalbúsongások (Melis László és Lukács Miklós zenei rutinja) és az egész magyar kulturális múlt remixelt ütemei, nemcsak a Muzsikásra hajazó hangszerelés és a záródalban Sebestyén Márta-imitációt éneklő Csákányi Eszter, hanem ez a nem turistáknak, csakis a bentlakóknak való összmagyar giccs foglalja össze, milyenek is vagyunk: mindig éhes, zabbára váró, a vezérekből és a kívülről jöttekből semmit sem értő, de azért érteni igyekvő sokaság. A szimbolikus képek éppúgy giccs elemek 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 koordináitára 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 teniszjátékos-üzletemberként, vagy NATO-katonaként, vagy a már emlegetett zEU-s-ként (Tilo Werner), s a badar tömeggel értelmetlen gyerekblablaként ismételteti a *forehand, backhand, meet the enemy* hangfüzéretet („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 újrájátszott, a megidézett, az idézőjeles rossz vers itt nemcsak poétikai, hanem helyzeti értékkel is bír, ráadásul a szerzőség pátozsát 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, / anygali mosolyban úszva, / könnyes szemmel a falakra írni: / Ne ítéljetekek!!!” 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 sajátóságot mutat: a szövegek vagy badar és érthetetlen sületlenségek, jelszavak és irányelvek halmazává, vagy a poétikai szervezetség 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 szájjugban, hol a zokniigazítás mozzanata irányítja a nézői tekintetet ide, le a tömegbe. Ezekben a jelenetekben az a tömegjáték-technika vezet 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 jelzéseként kerül a színpadra. A mesebeli jancsis-juliskás család (miként a tömeg egésze) a rendszerváltás utáni első surprise party („Mit akartok, badarok?”) „Mazdát, mikrót, Maradonát” kért éppen Zöld vezérétől, s a mikrót rögtön meg is kapta tele „zabbával”. A mikro 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 közegteremtő szimbólumát alkalmazza, s ezzel a „Moszkva tér-érzéssel” a történelem értelmezésének és megértésének azt a generációs vonalát mutatja fel, mely a tömegre nem mint politikai erőre és hatalomra, hanem mint egzisztenciális alakzatra tekint.

Az előadás azzal is az élő történelem elfogadását segíti elő (ál-lásfoglaló megértés helyett), hogy applikálja a jól működő (lassan immár kanonizálódott) mohácsis, Kaposvárotról 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 énekel műdalos dallamvezetésű „Miért vagyok mindig éhes” refrénű, J. A.-parafrázisú dalt az apa és Jancsi bokaverős botolós szotyinéptánca követi, a focistává dicsőült Jancsit fergeteges csoportos 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 gicsszemlén. 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 *trouvaillé*-át veti be: a sötét játéktéren az eddig funkciótlan felső háttérvásznonra rávetíti a WTC leomlásának másodperceit. Ez az álzárlet túl radikális, hiszen lebénítja az előadás ekkorra már ismert és jól működtetett szimbolikus nyelvét. Egrészert 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 közegegyváltással azonnal a vezérre hulló színpadi porrá változik. A vetítés affekcióereje kétségbevonhatatlan, a kiválasztott időszakvencencia 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 belül) 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 giccshalmoz 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 petőfi-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 görkorcso-lyás 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 hajléktalándalt, s filmmé, történetté, közzegé 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.