

FORGÁCH ANDRÁS

# Atonális színház

■ BERTOLT BRECHT: A KAUKÁZUSI KRÉTAKÖR ■

*K*ezdem azzal, hogy a díszlet már megint bravúros; mint egy nagy diva, mindent tud (bravó, Ambrus!), ki tudja énekelni és tartani a magas cért; első percben elbűvöl az eleganciájával, az áttetszőségével, a hűvösségével, a tisztaságával: tele van vele a színpad, és mégis üres marad, helyet hagy tágasságával a játéknak. Olyan, mint egy jól fókuszált fénykép, pontosságot sugall, lenyűgöz a hiperrealizmusával, miközben lépésről lépésre meggyőz térszervező erejével (és trükkjeivel), rafinált irányokat és magasságkülönbségeket jelöl ki (ráadásul működik a zenekari árok süllyesztője is, de a riváldával párhuzamos, ritkán használt járás is az ügyelői pultok irányában – s ami a legfontosabb, a klasszikus színpadi előtér hézagmentesen illeszkedik a mögötte levő képződményhez); dobozszínház, amelyik mégis nyitott: minden elvárható tud egészen az előadás végéig (sőt, azon is túl). Nem illusztrál, az előadástól független létezése van, megszerzezi azt, de el is viseli; a helyébe lép, ha unalmassá válik (folyamatosan nézegethető: a gyerekkor, felnőttkor terei idéződnek fel), és végül, de nem utolsósorban: megszabja a stilizálás határait. Az unalom benne van a pakliban, szándékos vagy se, nem tudom, nekem befér, hogy a rendező szándékosan unalmas; az idő kitöltetlensége, iránytalansága, meghatározatlansága és ennek elszenvedése teljesen legitim formaelv a színházban. És tegyük hozzá, a moziban: a lassulás, a hosszulás szükségzerű válasz a részben mesterségesen lerövidített érzékelési időre, a természetestől eltérő ritmusra kényszerített műészlelésre: az unalom pihenteti, kiáztatja az érzékeket, megtanít arra, hogy nem muszáj azonnal választ találni kérdéseinkre. Ugyanakkor szakmailag az unalommal, a lassúsággal, az egyhangúsággal pompásan elő lehet készíteni egy váratlan rendezői ötletet vagy akár az ötletek pazar tűzijátékát, de végül a nézői türeklépesség tesztje és provokációja is. Az unalmat nem engedheti meg magának akárki, Zsótér ma már igen, mert világa összetéveszthetetlen, és tudatosan épít a dolgok megfajtatására. Wagner-operán is lehet rendesen unatkozni, hajjaj. Egyébként úgy tűnik, nem csupán kritikuskai, de nézői is folyamatosan nevelődnek: a szünetben elmentek ugyan, de nem is olyan sokan, és akik ottmaradtak, azok nemcsak lelkesedésből, kényelemből vagy sznobizmusból maradtak ott (nem a motívum számít, hanem a kitartás), hanem azért, mert elhatalmasodott rajtuk a tanácstalanság kellemesen bizsergető érzése, és ez óriási dolog, hiszen azt jelenti, hogy megnyitkalt egy számukra ismeretlen világ előtt.

Ami a díszlet stilizáló, stílusadó karakterét illeti: zárt rendszer, amin túl nyilvánvalóan a sötét színpad ásit, nem pedig egy elképzelt, a bentit folytató világ. A díszlet illetéknéppen egy markáns idézőjel. Mivel a Brecht-darab is egy kolhozdarab idézőjelébe van zárva, az idézőjeles technika teljesen adekvát. Ebben a zárt rendszerben a telet az jelenti, hogy a ronda narancsszín és zöld habszivacs üléseket fehér vászonhuzattal borítják a szereplők – mint az igazi színházban szokás a nyári szünetben –, s a tavaszt az jelzi (a világítás megváltozásán túl – mert az egyik legszebb világítási jel a tavaszé: az áttört falakon, ablakszerű réseken behatoló éles márciusi napfény, amelyik a mindeddig világos, most félhomályba borult falakon ragyogva behozta a természetet és a friss levegőt), hogy az egyik szereplő, Gruse bátyja, egészen pontosan Tóth Attila, monológja közben leszedegeti ugyanezeket a vászonhuzatokat (a hó elolvad). A monológ egy klasszikus Brecht-etűd: a báty folyamatosan és kissé aggódalmasan álszent módon észleli a borzalmas környezetet, ahová a hűgát kényszerítette a kisgyerekekkel. („Ha túl hideg lenne, nem ülhetnél itt a gyerekekkel.” „Biztos vagy benne, hogy nincsenek itt patkányok? Mert akkor nem lakhatnátok itt.”) Básti Juli és a kislfia üldögelnek valamelyik sorban, mint a moziban, és Básti Juli válszolgat. A példázat lényegében átjön, példázat a példázatról. Mire a báty leszedi a fehér porvédőket, sikerül meggyőznie hűgát arról, hogy menjen férjhez. Tóth Attila bárhol bukkan föl a színpadon, akár mint szolga, akár mint ügyvéd, akár mint testvér, a némasága beszédes. Van feszültség a nézésében, van benne elfojtott szenvedély, részvét. De amikor „elolvasztja” a havat, leszedi a fehér burkolatot („tevékenykedik”, „dolgozik”), akkor sima végrehajtó. Ez is van Zsótérnél: a színész gyakorta csupán végrehajt, mint egy cirkuszi akrobata, vagy manóken a kifutón.

Itt álljunk meg egy pillanatra. Jólesik felismernünk a végtelen hómézőket egy mozi vagy színház üléseinek védőhuzatában meg a hófehér Nike pufidzsekikben. Zsótér állandóan tanít minket: rámutat arra, hogy a dolgok jelentése nem közvetlen; folyamatosan és szü-

net nélkül ilyen és ehhez hasonló áttételekre irányítja a figyelmünket, mondhatni, a látás színpadi metaforáival operál. A szereplők nem azt mondják, ami történik, nem azt látom, ami történik. Ha valaki sajtot eszik a színpadon, és egy másik szereplő erről a sajtvevéstől kifejti a véleményét, akkor van bennem egy várakozás, ahogyan a szavait összehasonlítom a cselekvéssel: azt várnám el, hogy a leírás fedje a sajtvevés módját. De nem fedi. Egy némi- leg elrajzolt rajzfilmfigura eszi a (nem létező) sajtot csámcsogva (Harkányi Endre mint áruhás nagyherceg), mintha egy látthatatlan nagy húsos cubák lenne a kezében, de ugyanakkor egy bonyolult és talán még pontosnak is nevezhető szociológiai elemzést hallunk a másik szereplő szájából, amelyek az evés önelleplező stílusára (hogyan eszik a gazdag, hogyan eszik a szegény) vonatkozik. Ezzel Zsótér megint közöl valamit. A leírásnak nem szükséges fednie a „valóságot”. Nem tudom meg soha, hogyan kell enni a sajtot, és hogy valaki hogyan ette a sajtot: azt tudom meg, hogy a sajtvevéstől volt szó (lehetett volna szó a hímzőtű helyes használatáról is). Ha egy másik jelenetben valakinek azt mondják, hogy vegye le a fát, mire ő a fordítottját teszi: a fekete ruháját ráhúzza a fejére, és a fekete ruha alatt levő ruhát leplezi le, nem pedig az arcát – ezt teszi Venczel Vera a második részben, amikor Acdak, a bíró, azaz Börcsök Enikő felszólítja erre –, akkor világos, hogy a mesélő, narrátor, dizőz leplezte le magát (sárga tüllszoknyáját, finom, ezüstös rózsaszín, kék virágokkal hímzett fehér felsőjét: különös kombináció, közönséges és kifinomult kombinációja). Magyarán, nem a szereplőről mond valamit, hanem azt jelenti ki, hogy ő, az Énekes játssza most el ezt a kicsiny szerepet nekünk, az istállóban meghágot kissé kihívó asszony szerepét, gesztusával tehát a játék egyik szereplőjét leplezi le. Még mindig nem látom az arcát, de felismerem, hogy ő az. (Úgy leplezi le magát, hogy rejtőzködik.) Ez már színpadi filozófia. Megint tanultam valamit. Zsótér előadása így hatol előre, stilizálásról stilizálásra, virtuóz ötletek jégtábláin ugrál tovább a zajló folyón: mindig jelzi, hogy színházról van szó. Mindig jelzi, hogy esztétikai állításokról



### Ambrus Mária színpadképe

van szó. Mindig jelzi, hogy jelzésekről van szó. A paradoxon mégis az: végül az emberi szenvedést és boldogságot szeretném látni, nem pedig esztétikai állításokat. Ezért megyek színházba. Tisztán esztétikai állításokért, mondjuk, a képtárba megyek, vagy koncertre. Zsótér hatalmasat lépett előre az esztétikai színházábrázolás terén (és vele a magyar színházi élet is, amelynek most ő vitathatatlanul az egyik megújítója), de vékony jégen jár, amikor a szenvedés és a boldogság tartományait kellene bejárnia, amikor az emberi konfliktusok valódi természetét kellene felmutatnia. Persze jól teszi, hogy nem törődik a színészi konvenciókkal, hogy elsősorban érdekes és provokatív színházat csinál. De most már, hogy birtokába került a nagy forma – operarendezései bizonyítják ezt a legmeggyőzőbben, azok az előadások, amelyek erőteljes stilizációval, a zene folyamatos dramaturgiai, drámai és érzelmeiket generáló jelenlétével operálnak (*Szentivány-éji álmom*, *A törpe*), és az sem vitás, hogy *A kaukázusi krétakör*-rendezése is okosan az opera felé hajlik –, most már az emberben egyre konkrétábbá válik a hiányérzet.

A paradoxon, hogy Zsótér rendezéseiben az érzelmekhez csak ezen a rideg, esztétikai sivatagon át vezet az út. (Az ellentétek erejével?) Lehet azt mondani, hogy a világunk ilyen rideg, üres, kegyetlen, külsődleges, jelzésszerű, és a hagyományos történetmondás ennek ábrázolására tökéletesen alkalmatlan – ha nem volnának ott a színészek, az érzelmek hordozói és letéteményesei. *A kaukázusi krétakörben* mindkét irányban történnék sikeres kísérletek, az esztétikai elem maximálisan érvényesül, a színészi játék pedig fel-felragyog. Mert Zsótér ma már könnyedén el tud mondani egy mégoly bonyolult történetet is, azaz a színészeket is el tudja csábítani erre a kalandra (ez azonban a hiányérzetet nem enyhíti, és minél sikeresebb a forma, annál jobban fokozza). Persze meglehet, hogy ez a hideg esztétikum az egyetlen mód arra, hogy a világot új arcával a színpadon meg lehessen jeleníteni. És Zsótér leleményei más rendezők példájává válnak majd.

Próbálok kézzelfoghatóbb lenni: *A kaukázusi krétakör* minden egyes pillanata, amelyben valami fizikai atrocitás történik, veszély, baj áll fenn, szenvedés következik be – stilizált, és nem is akar más lenni. Ezáltal nem vagy csak ritkán jön létre az a forró közeg, az érzelmeknek, a fizikai létezésnek az a forró közege, ami számomra a színházi élmény egyik alapeleme, vagy ha létrejön, mindig csakis az esztétikán keresztül. Az előadás a stilizáció kívül nem nyújt más egyetemes kapaszkodót. Sem a veszélyes függőhídon való átkelést, sem magát a krétakörpróbát nem tudom úgy nézni, hogy együtt rezzennék, mozdulnék a színésszel: érdeklődve, de inkább csak a rendezői ötletnek szóló csodálattal nézem. Hogy azok is értsék, akik nem látták az előadást: a függőhíd, amelyiken Gruse menekülés közben átkel – miközben a háttérben, a gépházból három másik szereplő (pontosabban három fej) figyel (az ellennézők) –, fejtől-lábtól fekvő gyerekekből áll, akik szép sorban felállnak, mielőst Gruse átlépett fölöttük kézen fogva vezetett gyerekeivel (szerepében a kórusból állt be az egyik kisfiú), magyarán a híd használhatatlanná válik, az üldözők nem tudják tovább követni. Nagyon szép gondolat, bravo!, kiáltom magamban a rendezői invencióra, de egy pillanatig sem volt részem a lezuhanástól való félelemben, a nagyobb kilátástalanságból a kisebb kilátástalanságba való menekülés iszonyatos bizony-

talanságérzetében. (Holott e nélkül az érzet nélkül ez csak egy hatásos kép.) Ugyanez megismétlődik a darabnak címet adó szakítópróbánál, ahol a félkörben egymás kezét fogó és a másik félkörben egymás kezét elengedő gyerekek jelezték a fizikai cselekvés képét (nem baj, hogy nem történt meg, de mégis megfosztattam a megtörténés érzetétől is, csupán gondolata adatott meg). Básti Juli egyébként a feszültséget és bizonytalanságot csodálatosan belesűríti mély zengésű, kissé érces hangjába, amikor Acdakkal felel, hogy miért is nem húzta. Egyáltalán: Básti kitündöklök az előadásból. Írjuk ezt Zsótér számlá-



Zhang Linhai: A nagy fal (festmény)

jára, mivel egy nagyon szép foglalatot készített ehhez az alakításhoz, és Básti az utóbbi időben valahogy kitért a látóterünkből. Most visszaérkezett. Nézése is drámai, fejének villámgyors fordulását (ami régi bevett színészi trükkje) csak most vettem észre. Ahogyan a brokátköntösbe burkolja a csecsemőt, csupa mágikus érzékenység.

Vagy itt van az akasztott bíró példázata, akinek a helyébe Acdakot választják (a gyerekek, megint a gyerekek mint „vértések” ezúttal). Egy színórpadlásról leeresztett fekete bírói talártól ijed meg Acdak (de nagyon), de ha megveszek, se látom a talárban a bitófán lógó, felakasztott hullát. Kell látnom? Nem kell látnom. De szükségem volna az érzetére. Amikor a a színpad hátulján, a gépteremben Hegedűs D. Géza Tóth Artilla kidugott nyelvű fejét forgatja, mint egy levágott fejet, az pompás gondolat. Csak éppen bele van szorítva egy konceptuális keretbe. Nem a levágott fej létezése rendít meg, hanem a rendező ötlete kelti föl az érdeklődésemet.

Így lesz kétélű fegyver a gyermekkorús beillesztésének különben színházilag zseniális ötlete. Gondoljunk bele, milyen erő kell egy ilyen ötlet megvalósításához! Zsótér bátorságát, nyitottságát csak csodálni tudom (dolgozatom, látható, az ellentmondások mentén halad előre), ugyanakkor nem lehet egy mindent nyitó aranykulcsot kovácsolni a kínai-egyenyruhás gyermekekből. Minden megjelenésük allegorizáló. Mennyi lelemény keveredik az allegóriákhoz! Szépségük, pontosságuk, a hangjuk csengése igazi ajándék. (Nagyon jó a zene és a hangzás, Tallér Zsófia lenyűgözően dolgozott.) De vonulásuk, jövés-menésük, csoportosulásuk képek és fogalmak rendszerét teremti meg, és csak nagy áttétellel (hacsak valaki nem olyan beavatott, mint Zsótér némely lelkes híve) az érzelmekét.

De vissza a díszletre. A díszlet tehát nem valóság, hanem egy tükör, nem igazi tükör, hanem metaforikus tükör: ugyanis a színpadon is egy nézőteret látunk, miként a színészek is előadás közben minket látnak (a díszlet alapos leírása a napilapokban már megtörtént), s ha volt is már ilyen, és nyilván lesz is még, mármint hogy egy színpad nézőteret ábrázol, ezúttal a játszma az, hogy ez most egy mozi nézőtere a színházban, tehát a színészek, akik velünk szemben (egy láthatatlan filmvászonnal szemben) ülnek, amikor kezdődik az előadás, ha szó szerint veszem, mozit látnak, vagyis játszanak, ennél fogva mi is mozit látunk (legalábbis az egyik olvasatban). Azt játsszák, amit látnak: a passzív és az aktív eredeti kombinációja, pillanatról pillanatra változó aránya jön így létre, és a színészi gesztusokat azonnal ebben a kettős fénytörésben látom: állapot és cselekvés egyfajta különös mozzanatossággal folyton helyet cserél egymással. (Ez nagyon jól áll Zsótérnek, aki részben a passzivitásra kényszerítésben találta meg a színészi hamisság kiiktatásának

módszerét.) A film már elkészült és megtekintésük közben nem megváltoztatható képek sorozata, ellentétben a színházzal. Zsótér esztétikája alapvetően épít arra az újféle érzékelésre, amit a kész képek (és a média által közvetített képek) dominanciája hozott magával: erős vizuális hatásokkal dolgozik, amelyek keretet adnak a játéknak, de olykor fölébe nőnek, helyettesítik is azt (ami izgalmas fölvetés a színházban, hiszen manapság nemegyszer éppen erről a kicserélődésről szól minden: arról, hogy a média által közvetített valóság valószínűbb annál, aki nézi, sőt, ezt még maga a néző is így képzeleli). Részben ezért préselődnek be Zsótérnél a játékok is – nem csupán ebben az előadásban – többnyire a két dimenzióba. Eddigi rendezéseiben is észlelhető volt, hogy Mohácsi- vagy Ascher-féle hatásos tömegjeleneteket, amelyekben elszabadulnak a testek és az indulatok, nem szeretet vagy nem tud rendezni, és azt se túlzottan szereti, ha a színpadi járások irányai összegubancolódnak: az ő előadásai többnyire a riválával párhuzamosan vagy arra merőlegesen haladnak a szereplők (ha egyáltalán megmozdulnak), meg felfelé. Ezt a szigorú formalizmust és redukcionálizmust, amit nemrég Thalheimer hamburgi *Liliomában* is megfigyelhettünk, de tetten érhető volt – igaz, egy érzéki és zabolátlan forma alárendelt elemeként – Zadek húsz évvel ezelőtti *Lulu-jában* is, azt gondolom, túl egyszerű lenne a keleti színház utánzásának nevezni. Inkább arról van szó, hogy Zsótér jó érzékkel használja a televízió (ideértve a talk-show-k és vetélkedők, divatbemutatók és kirakat-designok) formanyelvét, miközben nem mond le a színházi fogalmazásmódról sem. Azonban a show és a klip szűkített eszközrendszerű, összepréselt műfajok, hatáselemeik másként adódnak össze, mint a klasszikus színházéi. Élénk kontrasztok, szembevilágítás, spontaneitásnak álcázott forgatókönyv, sok-sok műanyag.

Nem vitás, hogy a szigorú formalizmus és redukcionálizmus nagy előnyökkel járhat egy történet elmondására nézve – már amennyiben a rendezőnek van puszkapora (és Zsótérnek van), mert elemi kijelentésekből tud egyre bonyolultabb állításokat felépíteni a szemünk előtt. Miközben elmond egy történetet, és azt a saját szavaival mondja el, meg is tanít a saját nyelvére. De ennek az ihletett formalizmusnak (és annak, ha egy rendező sorozatban kezdi gyártani az előadásokat – miközben nyilvánvalóan csak a sorozatszerűséggel bizonyíthatja a forma érvényességét: ez itt a paradoxon helye) hátránya is van. Amit ma Zsótér pedagógiai munkásságának szoktak betudni hívei, nevezetesen, hogy a színészeket megfosztja a közhelytől, a hamis bensőségességtől és az általános színjátás kliséitől, az nemegyszer tulajdonkép-



### Venczel Vera és a gyerekek

pen egy személyiség befagyasztásával vagy automatikus mellérendelésével jár, és – kivéve, ha olyan nagy formátumú színésről van szó, mint amilyen Básti Juli (vagy az általam mindig megcsodált Börcsök Enikő, aki ezúttal talán árnyalatnyit halványabb, mint lehetne, pedig alá van terítve minden jelenet, vagy meglehet, éppen ezért: a színpadi nézőtér a második részben kiürült, egy asztal került a széksorok közé az ő külön pódiumaként – idézet a szegedi *Falstaff*-díszletből –, pedig dévaj, hetyke, szemtelen, érzéki, csak éppen az arányváltások nem működnek eléggé, nem nő meg a figura, úgy, mint Gruséé, de mindeközben roppant szeretetre méltó – duettjük a rendőrt játszó Szamosi Zsófiával külön tanulmány –, csak éppen nem tudom, hogy mi motiválja őt, mármint azonkívül, hogy a központban legyen, és elmeélet csillogtassa) – ez a mellérendelés roppant kényelmesen kivitelezhető.

Hozzáteszem azonnal, hogy ezen a vígszínházi előadáson leégett a „zsír” az előadáshoz összeválogatott kilenc színésről: az a zsír, ami általában jellemzi a magyar színészeket (is). Ez a kényelem, az elnehézkedés „zsírja” (Ivan Nagel szavával élve, aki jó másfél évtizede Ascher rendezéseiben fedezte föl magyar színészek játékán először a „zsíraltanságot”). Ez a kis csapat színész, akik közül néhányan nagyon sok szerepet játszanak, igazi összhangban

működik: a játékokon semmiféle „vígszínházi” modor nem észlelhető. Amit a színpadon tesznek, az kiegészíti, értelmezi egymást, sőt, üdítően egyszerű és sallangmentes. Hatalmas teljesítmény ez a rendező részéről: hiszen tudjuk, hogy ebbe a feladványba már nagyon sok felkészült rendező (beleértve Ljubimovot, Aschert, Gothárt, Mohácsit) bicskája beletört, és sokáig úgy tűnt, a gonosz varázst nem törheti meg semmi sem. Ez az előadás – habár legnagyobb sikere a közönségnél változatlanul a régi vígszínházi hagyományokat furmányosan átmentő, kitűnően ripacskodó Harkányinak van – nem vígszínházi, hanem egyszerűen színházi előadás. A rendezői szándék elleni berzenkedést egy pillanattal sem észleltem, és már ebből a pozitív hozzáállásból is megszületett a játék jóféle összhangja.

A zsótéri redukált játékmód – bár komoly erényei vannak – mindazonáltal könnyen hozzáférhető, és bárki bármit mond, nem okoz túl nagy gondot a megvalósítása. A színész azt hiheti, hogy csinált valamit, mert „különbözik”, mert zsótéruul beszél, és azt is tudja, hogy ebben az előadásban a szakma, a kollégái is felfokozott érdeklődéssel nézik majd: ez viszont segíthet abban, hogy belső kritika nélkül elfogadja, amit a rendező kér. Pontosabban lát. Zsótér éles szemű rendező, aki észleli, ha valami hamis. A megoldása többnyire mégis ugyanaz: levágni, kivágni, eltörölni. Mint zord vámos a határon, átutatja a színészek poggyászát, és kidob minden csempészárut. És máris ott vagyunk megint a kényelemnél, a valódi belső történet hiányánál, a külsőleges alkalmazkodásnál. Mindez nem zavar, amennyiben a színész csupán ecsetvonás. De zavar, ha a színész ember is. Igaz, a színész olykor csupán ecsetvonás. Ilyen a mai színház. És hogy Zsótér ma nálunk kétségtelenül a legérdekesebb, leglátványosabb előadásokat produkálja, sokat elmond a mai magyar színház állapotáról. Zsótér mára nagyszabású rendezővé érett, akit akkor is fontos megnézni, ha esetleg hibázik vagy blöfföl. Kvázigenerációjában vannak olyan rendezők, akik legalább ennyire eredetiek, de másként bánnak a színésszel (Forgácsot, Schillinget, Bodót említhetném itt rögtön, de felhozhatnám Pintért vagy Mohácsit is), ha tetszik, egy hagyományosabb módszert alkalmaznak, olyat, amelyben az érzelmek és a közvetlen humor nagyobb szerephez jutnak, amelyben a külső forma nem jelenik meg minden pillanatban mint esztétikai állítás, és amelyik épít a természetes észlelés törvényeire.

Zsótér ezzel szemben nagy érzékenységgel épít a megváltozott, a deformált, a leszűkített horizontú érzékelés törvényeire – kétségtelen eredményei azt mutatják, hogy van itt mit keresnie. Talán nem véletlenül gravitál egyre inkább az opera felé. A Brecht-darab (amelyik részben egy olyan, a maga korában nagyon sikeres, 1925-ös Klabund-darabból

vette címét, témáját és ihletét, amelyet *A törpe* zeneszerzője, Zemlinsky is megírt operának) valóban tartalmazza ezt a lehetőséget, hiszen tele van megzenésített verssel és a kínai operára emlékeztető frontálitással, de Zsótér néhány lépéssel továbbmegy, amikor a gyerekkórust a legváltozatosabb szerepkörökben lépteti fel.

Olykor atomjaira bomlik a kórus, egy-egy arc kiválik belőle – az egyik kisfiú Micheil bőrébe bújik egy adott pillanatban –, de a leg-szórakoztatóbb, ismét virtuóz ötlet mégis az, amikor a darab vége felé két gyermek játssza el a negyven éve együtt élő és Acdaktól a válás kimondását kérő öregembert: itt kiderül, mennyire igaza van Zsótérnak, amikor nem törődik semmivel, csak megy a maga útján előre. Kicsit olyanok éreztem ezt a pillanatot, mint amikor az akrobata a magasan egymásra rakott székek tetején kézen áll. A teatralitás a maga egyszerűségében a szemünk előtt születik meg: azonnal értjük, miről van szó: az Acdak ítélőszéke két oldalán álldogáló két miniatűr felnőtt, két egyenruhás gyermek két tökéletesen kész sorsú emberré válik a szemünk előtt. Derülség, nevetés a nézőtérben. Több annál: a boldogság valamilyen tünékeny érzete: ráérzünk arra, hogy az élet ennyi. Ha a rendező nem bombázná szüntelenül ilyen pedagógiai fogásokkal az érzelmeinket, hogy semmit se vegyünk készpénznek, ez a ritka pillanat sem születhetne meg. Tehát a szüntelen szándékolásnak is megvan a maga a pozitív hozadéka. S ami a szubsztanciából elvész (az érzelmek világára célzok), az egy esztétikai állítás révén nemegyszer rehabilitálódik.

A díszlet tehát esztétikai állítás arról, hogy a színház nem a valóságról, hanem mindig önmagáról szól, az úgynevezett „valóság” pedig inkább a hatásmechanizmus látványos, poentirozott trükkjeiben bujkál. A realitás olykor egy-egy szinte a semmiből előbukkant kellékből, elemlempából, hátizsákból, gyerekkézbe nyomott Rubik-kockából (Zsótérnél mindig vannak ilyen szándék-

osan lecserélhetőnek szánt poénok, a „bármit szabad” helyén – a szegedi *Falstaff*ban például mobiltelefonoztak) vagy egy vastag budapesti telefonkönyv lapjai közül kerül elő, netán egy makulátlan, hófehér Nike pufidzsekiből. A lecserélhető poén tudatosan mond ellent a „szükségszerűvel”, a „sorsszerűvel” operáló hagyományosabb esztétikának, játékosságot és szabadságot hoz magával, ugyanakkor fokozza az előadás hűvösségét is.

Ha már a pufidzsekiknél tartunk, jöjjön itt obligát hódolat Benedek Marinak a ruhákért: milyen remek a hátizsák Bástin (igaz, a színész jó jól viseli, jól használja), a sárga túllszoknya Venczel Verán! Le kellene írni a különböző korszakok stílusának összehangoltságát, a ruhák stílárís rétegeit. Talán harmadszor is meg kellene nézmem. Ezen az előadáson, amelyik tényleg feszíti az elmondhatóság határait, külön érdekesség a nézőket megfigyelni: azt, ahogyan lassan-lassan lemaradoznak, majd hirtelen felgyorsulnak – mint aki indulóban levő vonatra ugrana föl –, futnak a szerelvény mellett. Hatalmas dolog, amikor egymással harmonizáló szellemek működnek együtt: hogy Zsótérnak sikerült ezt a triót – önmagát is beleértve – megteremteni, ez a rendezések mellett külön komoly teljesítmény. Nem is triót, hanem kvartettet: az örök Zsótér-dramaturg Ungár Juli fordítása tiszta, evidens, és elhangzása pillanatában a fülemben leváltotta az összes eddigi fordítást. Nyilván lehetne csiszolgatni (a „para” és a „nuna” nem biztos, hogy *tuti* megoldás), de minden együtt van benne, ami egy jó színházi szöveghez és egy igazi Brecht-fordításhoz szükségeltetik: szikár, jól mondható és szellemes, sőt, szép, emlékezni lehet egy-egy fontos fordulatra.

A díszlet olyan, mintha már láttam volna valahol, mintha már ültem volna benne, mintha már éltem volna abban a térben: a színpadon ülő egyenruhás kis kínaiak sejtésem szerint a Ludwig Múzeum pár napja bezárt kínai vándorkiállításának egyik-másik

Hegedűs D. Géza és Básti Juli





Harkányi Endre, Szamosi Zsófia, Börcsök Enikő és Básti Juli

Koncz Zsuzsa felvételei

festményéről szabadultak be a Vígszínház színpadára, ezt nevezem naprakészségnek, ez is a forma része, ez a villámgyors reagálás minden újra – újabb idézet. A díszlet talán egy konkrét helyszín másolata, még arányait tekintve is. Szocreál utóhatásokat érzek, fölújított művközpont-hangulata van. És steril, steril, steril. Ez az irritáló sterilitás általában Zsótér rendezéseinek termékeny feszültségforrása. Mindesetre idézetszerű, olyan, mint nem sokkal korábbi munkájukban, az Operaházban (*A törpe*) a Párizsi udvar megjelenése. Ez a vakmerő és mégis egy pillanat alatt evidenciává váló díszlet lebonyolítja, fémjelzi, irányítja, sőt, folyamatosan elemzi is a Zsótér rendezte játékot, ezenkívül, miközben meggyöttri, feladatokat elé állítja, gyöngéden szereti is az igen jól látható, többnyire frontálisan működő, telibe világított színészeket, akiket olykor elég bonyolult fizikai mutatóványokra, a szűk sorok közötti kényelmetlen járásokra, ajtóréseken való kifordulásra kényszerít vagy ihlet. A folytonos frontális áldás, de átok is, mert nem is olyan sokára elfogynak a kis trükkök, amelyekkel érdekessé tehetem magamat. Amivel Zsótér segít a színészen, az a puszt mechanizmus, a mechanikusság fölnagyítása a pszichologizálás ellenében. Van a ki-bejárásoknak is egy mechanikája: a színész gyakorta, mint valami bábu, amit felhúztak, mint egy manöken, föláll és kimegy, holott talán bent is maradhatna, de már jön is vissza, csak hogy megint pontosan ugyanúgy menjen ki – mint amikor Aniko (Harkányi Endre) kiabál Zosszó, a cseléd után (akit sohasem látunk): a színész csak azért megy ki, mert jelenlétére éppen nincs szükség, vagy bent marad úgy, hogy voltaképp „nincs” bent), a gyorsasága számít, a megjelenés és eltűnés váratlansága, a jó reflexek, a szolgálatkészség, hogy nem kérdez vissza – mármint a rendezőnek: mért megyek ki? vagy hogy jövök be? Amit

tesz, evidencia, punctum. Hegedűs D. csinálja ezt maximális hőfokon. Bejön, leül mint haldokló beteg, egy lepedő van a teste köré csavarva. Szamosi Zsófia mint pap talányosan nézi az összeadandó párt, mintha ajkán volna egy soha fel nem tett kérdés (talán a menyasszony is tetszik neki). Aztán Hegedűs D., a háborús veszély elmúlván, föltámad, lecsavarja magáról a lepedőt, és anyaszült meztelenül átlép a második sorba, hogy közelebb jusson a törvényes feleségéhez. Egy haldokló Marat-ból hirtelen egy vérnősző magyar földműves férj lesz: de még indulata sem túlzott. Ahogy így vetítem magamnak ezt az előadást, kezdem egyre jobban csodálni a színészvezetés ökonómiáját.

Amikor vége az előadásnak, mégsem vagyok boldog. Mintha csak a felét láttam volna annak, amit láthattam volna. (Mohácsi nyíregyházi *Kréta* köre teljesen kitöltött, magával sodort.) A színészek jók, az előadás több mint jó, a darabról megint kiderült, hogy remekmű. Irány a Színházi Találkozó. És mégis úgy van, ahogyan egy nagyon érzékeny, hozzáértő és kissé elszomorodott néző mondta a végén a Vígszínház előtt álldogálva: „Most kezdődne a munka.”

#### BERTOLT BRECHT: A KAUKÁZUSI KRÉTAKÖR (Vígszínház)

**FORDÍTOTTA-DRAMATURG:** Ungár Júlia. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ZENI VEZETŐ:** Tallér Zsófia. **KARIGAZGATÓ:** Gupcsó Gyöngyvér és Szebellédi Valéria. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.

**SZEREPLŐK:** Básti Juli, Börcsök Enikő, Venczel Vera, Harkányi Endre, Hegedűs D. Géza, Sarádi Zsolt, Szamosi Zsófia, Tanai Bella, Tóth Attila. Közreműködik a Magyar Állami Operaház Gyermekkórusa.