

NAGY ANDRÁS

Isteni küzdelem

■ WEÖRES SÁNDOR: THEOMACHIA ■

Mindig van egyvalaki, aki makacsul megtöri a konszenzust. Nem hajlandó dicsérni a teremtést, kiátkozik az isteni rendből, tüzet lop az embereknek, vagy éppen a vízen jár – az addig abszolút hatalmat döntésével relatívvá változtatja, így aki korábban „istenek és démonok / És minden szellem fölött” uralkodott, egyszerre észreveheti: „Egyet kivéve”. Égi hatalma már nem totális – ahogy Weöres Sándor idézett a maga fordította Shelley-versből, amelyet azután ifjúkori remeke, a Theomachia mottójául választott. Mert a világ feltehetően így mozog, történelem előtti ósidóktól kezdődően, efféle merészen felmondott, majd erővel újateremtett konszenzusokkal – és persze mindazzal, ami ebből adódik: küzdelemmel, diadallal, bukással és az ezekben alakuló, a győzteseket igazoló emlékezettel, melyben azért jut hely a veszteseknek is.

A mitológiában megszentelt emlékezet az idő sodrában majd művekben formálódik meg, amelyek sokszor – szinte szükségszerűen – felmondják a mindaddig kötelező erejű szabályokat, hogy ne lehessen egykönnyen elválasztani a megszólalás alkalmát annak módjától, alanyt a tárgytól – s a konszenzus megtörése mindjárt felzaklató élmény lehessen, ne pusztán az emlékezés alkalma vagy történelmi illusztráció. És így az eleven emlékezet más alakban is a mitikus memória segítségére siet, mégpedig jelen idejűvé változtatva a megidézett fordulópontot rituálisan megismételt, többnyire szakrális térbe helyezett cselekvéssorral: a *szertartással*, melynek az emlékező közösségben sem kezdete, sem kimenetele nem kétséges, minden mozzanatát szabályok írják elő, mégis *tétje van*, komoly és meghatározó: megtörténik-e a kívánt, elengedhetetlen – és „provokált” – átlénygülés? Ez soha nem lehet bizonyos, nem válhat rutinná, legalábbis a hívők számára nem. Ha pedig mégis kiüresedett, az a mögötte sejtett hit és hatalom érvényességét kérdőjelezi meg – olyan korokban, amikor ez még alakíthatónak tűnik. Történelmi – és életkorokban.

Szikszai Rémusz (Okeanos),
Béres Ilona (Kronos) és
Horváth Kristóf (Fiú)



Mert van valami *életkori*, valami zabolátlanul fiatal abban, hogy a huszonéves Weöres idézi meg az ifjú Zeus¹ hatalomátvétele – mindezt pedig a fiatal Balázs Zoltán formálja meg a Bárka Színház Vivótermében. Fiatalok találhatnak itt egymásra: öntudat, erő, cselekvéskészség és vakmerőség szinte szinonim, a világ nemcsak átrendezhető, de átrendező éppenséggel – s nekik itt dolguk van, a készítés erős, csaknem hormonális. Talán ezért nem tűnik pusztán hányaveti poénnak, hogy a rendező az ifjú és ígéretes színházcsinálókat illető „Üstökös”-díjat „Kistökösnek” nevezi egy interjújában² – azonosítva mindjárt kométát és forrongó, ifjú férfiaságot. Ezt itt éppenséggel az is indokolhatja, hogy a rendezésében megteremtett archaikus égbolton csakugyan közlekedtek nemi szervek – Kronosé mindjárt –, mert mintha éppen ebben a megkezdődő korszakban, mely ideje és témája az előadásnak, dramaturgiai – tehát sorsdöntő – szerep jut a mindenható *tesztoszteron*nak.

Mindennek érzékeléséhez azonban jelen idejűen kell megidézni a monoteizmus előtti transzcendens hagyományt rendkívül tagoltan és mégis költőien őrző archaikus, görög ősidőket, a titántörténetekkel kezdődő isteni létharcot, melynek legkomolyabb tétje éppen az, hogy létezik-e hatalmasabb törvény az isteninél. Közöttük ugyanis – hosszú küzdelmeikben – inkább csak az erő teremt rendet, melynek alkalmazása során incesztus, gyerekgyilkosság s a kegyetlenségek válogatott formái azokra a még „törvény alá nem rendelt”,³ vad égi istenekre utalnak – Kerényi Károly szép szavaival –, akik küzdelmeik során sejtik meg, ám nem fogadják el, hogy hatalmuk mégsem lehet korlátlan. Kronos jelentős kalandja pedig azért emelkedik ki ebből a véres és tarka égi genealógiából, mert ő ugyan – anyja tanácsára – letaszítja trónjáról Uranust (Kerényi Károly egyébként Hésiódos nyomán úgy tudja, hogy apja férfiaságát ő metszi le – s veti a tengerbe azután, melyből közismerten Aphrodité kel ki, elgondolkodtató ironiával minősítve már keletkezéstörténetében a szerelmi vágyat), ám jó despota módjára a bitörő istenfi már úgy gondolná, hogy vele a történelem céljához is érkezett, újabb generációk ne lépjenek hát helyébe, s ha a jóslat ennek ellentmondana, akkor ő majd elejét veszi a jóslatnak.

Weöres drámai érzékét remekül jelzi, hogy a *Theomachiát* ihlető isteni ellenszegülésben pontosan fedi egymást a hatalom mámoros öntudata, továbbá az ebből eredő „lelki igény” arra, hogy véget vessen a rettenetes családi mézárulásnak (isten beltenyészetről van szó, mi másról: titánok incesztusából születik Rhea és férje, Kronos is, akárcsak Helios, Apollón, Okeanos vagy Selené), és az elementáris vágy, hogy megtorpantsa a telni kívánó időt – amire, tegyük hozzá, Kronosnak még „veleszületett” joga lehetett, ha elegendő ereje már nem volt is. És éppen ezzel válik tragikusan nyilvánvalóvá, hogy a sors erősebb, mint az isten. A Moirák erején kicsorbul minden törekvése, s ami ezután következik a nyers és véres vágyban, isteni kannibalizmusban, félelemben, rettenetben, viadalokban és pusztításban – a drámában –, az nem más, mint a rajta is uralkodó végzet feltétlen érvényesülése, melynek eszközüül ott vannak az *istenverte* fiatalok.

Weöres színházi fogékonyságát jellemzi továbbá, hogy ennek elmondására nem valamiféle klasszikus-koturnusos tragédiaformát választ – noha az irodalomtörténet számos efféle mintát kínált fel számára, közöttük remekművek sokaságát –, hanem „oratórium-drámát”, mint műve alcímében meghatározta: vagyis a korszak (ez tehát a XX. század első fele) színházi kísérleteinek egyik legambiciózusabbikát. A történet számára nem a színpadi „mimézis” vagy a lélektanilag imitáció konvencióit választotta, hanem éppenséggel az *oratio* teremtette drámáit, amelyhez természetesen – és Weöresnél ennek a természetességnek nagyon is határozott jelentése van – hozzátartozik a szavak teremtette mű káprázatos muzikalitása, a kórusok és szólók kompozíciója, mondókák és alexandrinusok egymásba szövése – játék és rítus, mágia és nyelvbölcselet, hogy mindez majd a görögöség őstörténete kapcsán szóljon mélytudatról és politikai felvilágról, esendőségről és sorszerűségről. Egyebek mellett.

Balázs Zoltán – saját meghatározása szerint – „oratorikus szertartásjátékot” formált Weöres szövegéből, nagyon is tudatosan, és a hazai színpadokon uralkodó konvenciókkal merészen szembeszegülve. Nem csak a Weöres ifjúkora óta kevésbé változó színházi „mimézist” tette zárójelbe, azt tehát, hogy és ahogyan ma mindenki „Sztanyiból nyomja” – mint interjújában fogalmazott a rendező, aki színészként persze maga is fegyelmezett alattvaló Sztanyiszlavszkij birodalmában. De Balázs azzal a Weöres-értelmezési hagyománnyal is szembeszegült, amely pedig jelentős előadásokat teremtett az elmúlt évtizedekben – legyen szó akár *A kétfejű fenevad* vagy a *Holdbeli csónakos* korábbi bemutatásáról, de akár a közelmúlt nagyszerű *Szent György és a Sárkány*-előadásáról.

És éppen ez a konszenzustörés lesz rendkívüli jelentőségű: hiszen Weöres tehetsége, szelleme, érzékenysége és zseniális színműírói merészsége a maga naiv öntudatával tette zárójelbe – mert érvénytelennek vélte – mindazt, ami ezekre a deszkákra igazán érdemes

és alkalmas volna. Tehetség és intézmény találkozása akkor nem jöhetett létre. Most – úgy tűnik – igen.

Ehhez persze kellett a Bárka. És talán az a hét évad is kellett a maga kríziseivel, küzdelmeivel, sikereivel és csalódásaival, amelyeket „vízre bocsátásakor” még nem lehetett sejtetni – talán csak babonásan tartani lehetett tőle, amikor nem tört szét a pezsgőspalack az épület falán, pedig Göncz Árpád is nekicsapta, meg Udvaros Dorottyia is, de még mindig nem. Az eltelt esztendő azonban közismert „mágikus” hebesükben emberi kapcsolatokat éppúgy próbára tesznek, mint ahogy a szervezet is kicseréli ennyi idő alatt minden sejtjét: változásában marad azonos – és hét évvel megnyitása után mégiscsak létrehozta a Bárka Színház ezt az előadást.

Amelyhez legfőképpen persze Balázs Zoltán kellett, a maga művészi öntudatával és alázatával, mely nemcsak szokatlan, de szinte megbotránkozató – de hát ő saját tapasztalatai és szemlélete révén nem tud másként gondolkodni a színházról, csak így, s nem törődik a konszenzus teremtőivel és szolgálóival, Bárkán innen és túl. „Sztartásjátékában” a Weöres-szöveget librettóként kezelte, ezáltal pedig sokkal gazdagabb, tagoltabb – végső soron drámaibb – akusztikus térbe „terítette”, semmint pusztán egy opera szövegkönyvét lehetne. Megbontotta tehát az *oratio* tagolását és ezzel konvencióit is, Weörestől bizonyonnyal nem idegenül – többek között a Robert Wilson által kialakított tradíciók nyomába indulva: az egyes hangoknak, szóbeli konzonanciáknak és diszszonanciáknak hangzásuk által is autonóm jelentést biztosítva. És ebben nagyszerű alkotótársra talált Sárny Lászlóban, aki talán a legotthonosabb a színházi útkeresés akusztikus lehetőségei között. A szöveg tehát nemcsak verbális jelentésében lesz alapja a „sztartásjátéknak”, de ezt kiegészítve és ellenpontozva hangzásában és hangzásvariációiban is: a gyerekmondókáktól az archaikus költészet hangeffektusain át a rítusok eksztázisáig hangot adva a *verbalitáson túl*nak. Mindez pedig nemcsak ismerős, de elválaszthatatlan része egy másféleképpen befogadható világ „megszóllaltatásának”, elemeire bontva és újrateemtve a nagyon is tág értelmű kontextust. Az előadás nemcsak a hazai színpadokon ismert megszólalásmódtól oldja el Weöres drámáját – a lelki indítékoknak megfelelő tagolástól – erre épülő értelmezésétől –, de megmutatja benne a tagolatlanul archaikusat és a koncertszerűen felcsendülő modernet. Néha recitáltan halljuk a szöveget, máskor egyes hangzócsoportok nyomatókos vagy repetitív kiemelése hiúsítja meg az egyszerű „értést”, míg dalok, mondókák és liturgikusnak tűnő szövegek egészen különös jelentést bontanak ki előttünk azokból

1 A görög nevek átírásában Weöres Sándort és Kerényi Károlyt követtem.

2 *Kaktuszejt.* Bérczes László interjúja Balázs Zoltánnal. Hajónapló, 2003/5–6.

3 Kerényi Károly: *Görög mitológia.* Gondolat, Bp., 1977., 22.



Soltész Erzsébet (Typhon), Horváth Kristóf és Béres Ilona

a szavakból és mondatokból, amelyek értelmével – de csak az értelmével – eddig, úgy tűnik, tisztában voltunk. Itt azonban egy új, teljesebb értelem sejlik fel.

A zene tehát nem válik kíséretté egy pillanatra sem, s ennek nyomán a gazdag akusztikus térben nincs olyan zaj, zöreij, hangzás, amely ne bővíthetné jelentését az előadásban: lépcsőn dobogó lábak, sustorgó zajjal lehulló drapériák, mechanikus súrlódással elforduló gépezetek és a megtett drámai útról felhallatszó egyéb „léptek” hangnyomai vesznek részt ebben a teremtésben. És ahogy a muzsikuskban is (ütőhangszerek: Mogyoró Kornél, ének: Gavodi Zoltán) elválaszthatatlan szereplő és kulissza – úgy mutatkozik meg az egész megidézett világ eleven, hangzó egészként. Lény.

És éppen a térnek ez az élményszerű, akusztikus elevensége teszi lehetővé, hogy a statikus moccanatlan és a nyüzsgő forrongás ellenpontjaival komponáljon a rendező a látvány univerzumában is – Gombár Judit nagyszerű közreműködésével. Nemrég ég és föld itt még nászra lépett, a csillagok individuumok voltak, s a mélység és a magasság evidensen személyes. A Vívóterem csakugyan „kozmiassá” tágult, a közönség ebbe lép be, s keresi helyét a homályban – a mesterien komponált fények (fény: Lendvai Károly) és főként: árnyak között érzi, mint lesz végtelenné s a bekövetkező tragédia tanúsága szerint mégis nagyon is szűkössé ez a tér. A mennyezet égi magasából ereszkednek alá a világot tagoló vörös csíkok, melyek máskor a magasba húzódnak vissza, vagy az éppen bekövetkező fordulópontra nyomán eloldozódnak mindaddig szilárdnak vélt eredetüktől. Feltárnak a sötétségbe vezető utak, lépcsők, járások, s a végtelen távlatokat sejtetve majd az Orczy-kert súlyos káoszára nyílnak drámaian az ablakok.

Ennek az univerzumnak a középpontjában Kronos áll (Béres Ilona) – moccanatlanul és hatalmasan, fekete-fehérben a megbonthatatlan teljességet – vagy az időn *innen* világot – sejtető korong előtt, mely hatalmának totalitását sugallva megannyi önmagába visszatérő kört foglal magába, koncentrikusan és sötétben. Az errefelé nem érvényesülő gravitáció híján a csillagközi lebegésre hatalmas hálók adnak alkalmat – Kronossal szemben vagy éppen oldalt mutatkozik meg így a tér, hogy abban jelenhessenek meg a hatalmában tartott lények: felesége, Rhea (Spolarics Andrea) a szülés fájdalmaiban vergődve, majd hamis szerelmi vágyakozásának kárpadjára vonva, később anyja, Gaia (Varga Gabriella), aki földméli rabságából a hálón át lép rabtartója – fia – elé. Az egyébként ismerős Vívóterem itt nemcsak rejtélyesen, szinte misztikusan válik elevenné, de dimenziói is megváltoznak: ezen az estén magába tudja fogadni a drámaian változó világegyetemet.

Amelynek története fordulóponthoz érkezik: a szüleit korábban legyőző és riválisoknak vélt utódait bekebelező Kronos öntudattal hívja ki maga ellen a megtörni nem tudott sorsot, hogy választ kapjon a kérdésre: „Ki e világon úr? A végzet-e vagy én?” Amikor pedig Okeanos (Szikszi Rémusz) azt feleli, hogy „Te vagy, míg végzetet kívánja, hogy legyél”, feltárulkozik a kérdés üres és dühödt retorikája azzal, hogy a kérdező példásan megbüntetné a kedve ellenére felelőt. Nem válaszra vágyott, hanem a megrendíthetetlen hatalom tudatára – végzete éppen ezért készíti elő maradéktalan büntetését. Rhea, a gyermekeit mindaddig engedelmesen feltárló felesége ugyanis ezt az egyet, az imént világra hozott legkisebbet már nem adná, anya szeretne lenni végre, s ennek a vágyának engedne, nem férjének. Ellenállásának eszköze pedig férje vágya lesz, érzéki odaadásával elcsábítja Kronost, hogy addig a gyermeket titkon a Kúrészek vehessék gondjaikba – ők pedig hangoskodásukkal elnyomják a csöppség sírását, akinek gyenge teste helyett sziklatömböt pólyál be, s etet meg mámoros urával az engedetlen asszony.

Az előbb vajudásában vergődő, később szerelmi vágyában vonagló Rhea vörös hajával, vonzást és titkokat egyaránt sejtető réműletes maszkjával egyetlen percre sem

próbálja „eljátszani” mindazt, amit a dráma eseménymenete órá osztana. Hogy voltaképpen mi történik, azt a recitált dialógusok, monológok, kórusfragmentumok mondják el, részben pedig a helyzetet feltáró, kommentáló vagy a mindezt ellenpontoszó mozgás sugallja. És így „emancipálódik” maga a szó is tette – nem különül el többé az, ami elhangzik, attól, ami történik. A szerelmi együttlét szavakban „valósul meg”, akárcsak Kronos és Okeanos párviadala. Ez a színházi felismerés azért lesz rendkívüli jelentőségű, mert éppen színpadon ismeretlen – míg persze nagyon is kínálkozó – a *beszéddaktusok* efféle használata, felmutatása, érvényesülése, rendkívüli hatása. Hiszen hol lehetne még ugyanennyire evidensen *testté az ige*, ha nem éppen ezeken a deszkákon? Így lesz a szó teremtő erejű – s hogy az esztétikai *logosz* mire is képes, az a Vívóteremben káprázatosan megmutatkozik.

Az élet előrehaladásának ciklikus rendjét – vagyis a generációk váltakozását – akadályozni igyekvő főisten szavaival ezután anyját idézi meg, hogy számot adjon arról a sorsról, amit egykor ő juttatott neki, s ami szorongató sejtelmei szerint órá is várakozik már. A fehér hajú, filigrán Gaia szavain túl gyöngéd és erőteljes táncával mondja el mindazt, amit beszédével nem tud: hogy rettenetes a mélyben, de a tűrés nagy tanítómester, s a fájdalmak idővel istenekben is csillapulnak. Majd a szorongó Kronos kérdésére nagyanyai büszkeséggel biztosítja fiát arról, hogy „kisunokám vidáman él, erősödik” – és ez mindjárt meg is pecsételi Kronos sorsát, akit persze aligha vigasztal, hogy majd őt is meghittten befogadja a mélység. A felismert és elkerülhetetlen sors, a hatalomvesztés káprázatos monológja ezután nemcsak a végzetével szemben alulmaradt lázadó kétségbeeséstől súlyos, de a világ megsejtett, új korszaka szerint is baljós: a telni kezdő idővel ugyanis az „aranykor” ér véget – halandóság, létharc, munka, fájdalom, veszedelem következik ezután. Még az a katasztrófa sem veheti elejét mindennek, mely az isteni hatyúdal formája lesz: vízözön a teremtmények elpusztítására, sárrá taposott föld és kiirtott nemzetségek – hátha velük pusztul a Fiú (Horváth Kristóf): Zeus is.

Nem pusztul. És akkor Typhont (Soltész Erzsébet) küldi fia szétmarcangolására az apa, s a sárkánykígyó gigászok archaikus viadalában méri össze erejét az új istennel – akit azonban nemcsak a Kúrészek védelmeznek, hanem Eros is, így a találékony és engedelmes szörnyeteg borzalmas tusa után, de végül alulmarad. És vele Kronos is: „A kéz, mellyel a mozdulatlan Három–Egy, a Moira evilágba nyúl: ez én vagyok” – mutatkozik be a győztes Eros – „A változás, a létnek kulcsa én vagyok”. A diadal sorszerűsége tehát a végzet megjelenésformá-

jában tárul elénk: ez a csaknem metafizikai súlyú *pánerotizmus* itt pedig alakot ölt mint minden mozgás indítéka és energiája.

Kronos bukásával az ősi egység végleg megbomlik: a teljesség korongja kettéhasad, s lassú mozgással nyílik meg – hasadással feltáruló sima felülete azonban lakhatóvá válik, s majd rá is telepednek a győztesek. A vereségbe rokkantó istenről lassan lebomlik sötét burka – esendő létét kínálja a győztesnek, leoldja hatalmas köpenyét, csomónként tépi ki sűrű haját, összeroskad azok előtt, akik a két fél cikké nyílt korong magasában szilárd hierarchiába rendeződnek – középen a Fiúval, aki kezében a mindenség kezdetét s az újjá születés enigmáját őrzi, jókora tojasként. Az arányos, fiatal férfitest (akinek a magasságból való alábocsátásával kezdődött az előadás) a Fiúban nyilván a mindenkori fiú istenre utal, a pusztulásból újraéledő megváltóra tehát, míg a kezében tartott szimbólum távolabbi mitológiák metafizikus petesejtjét sejteti.

A mellé telepedő győztesek azonban – akárcsak a viadatok korábbi résztvevői – a távolkeleti színházak sokjelentésű ruháiban és mitikus attribútumokat őrző alakjukban mint-ha ennek a történetnek egyetemes szinonimitását sugallnák. Ami Weöres Sándortól nem idegen – különösképpen ettől a korszakától nem, melyben *Theomachiáját* is Várkonyi Nándor lapjában publikálja –, s nem a művelt szerkesztő az egyetlen, aki az archaikus hagyományok átfogó analógiáira kérdez. Ami pedig tudományosan kétséges volna – az azért



Béres Ilona Kronos szerepében

művészileg koherens, meggyőző, tehát hiteles lehet. A teremtmények és isteni küzdelmek tradíciókon átnyúló analógiái itt ugyanis nem a hipotézis elemei volnának, hanem megrendítő erejű, drámai látványvá válnak.

Az előadás szándékosan és merészen él ennek a különös „szinkretizmusnak” megannyi – és eminensen színházi – kellékével: a főhősök japános öltözete erőteljesen elválnak a Kúrészek vörös, tógaszerű ruhájától, a Kronos trónját az előadás hosszán őrző lény (a Fiú) egyiptomi kutyaistent – talán Anubist – sejtet, míg Gaia „botoló” tánca inkább az archaikus magyar hagyományból ismerős, ám a sárkánykígyó káprázatos mozgása a meztelen testre illesztett indonéz motívumokkal már távolabbi vidékeket és világmagyarázatokat villant fel, míg maszkja kínai konvenciók hősére utal, és így tovább – színháztörténész legyen a talpán, aki pontos leltárát adja ennek a termékenyen leleményes eklektikának. Amely összehatásában teszi elevenné azokat a színházi hagyományokat – és a Távol-Keleten a színház még közelebb van rítushoz, mítoszhoz és mágiához, mint mifelénk –, amelyeket nem érintett meg sem „Sztanyi”, sem az európai konvenciók egyéb, sokféle kényszerű. Ezért, hogy mind az időről, mind a szereplők viszonyairól abban a színházi térben másként tudnak fogalmazni, mint ahogy azt ismert és „beszélt” színházi nyelvek európai színpadokon többnyire megkísérelték (azokat a jelentős kísérleteket leszámítva természetesen, amelyek közül Vasziljev, Wilson vagy Nagy József a rendező közvetlen ihletforrásának bizonyult). Mindez azért teheti igazán hatásossá az előadást, mert a színek szinte



Jelenet a Theomachiából

Koncz Zsuzsa felvételei

„átvilágítják” ezt az eklektikát: a fehér, a fekete, a vörös (illetve a fel-fellobbanó tűz) hatása és jelentése erősebb lesz, mint a konkrét tárgy vagy a jelmezé, s ahogy az akusztikus teret is komplexen rendezi el a hangzások komponált sokfélesége, úgy válik a sok – különféle eredetű – tárgy, ruha, kellék is maradéktalanul alkalmassá az egyetemesebb *színi* impulzusok számára.

A fémek azután markánsan ellenpontozzák ezt az uralkodó színhármasságot: a kaszák és sarlók, melyek sokszor fenyegetően – és Kronos végzetét sejtetve – villognak a magasban, vagy éppen különös szarvakká állnak össze az őrkutya fején. Ugyanakkor a hatalom erejét és esendőségét villantja fel majd az aranyló ornamentika, amelyben Typhon táncol: fenyegetve, pusztítva – végül pedig átadva magát saját pusztulásának.

A táncsal elbeszélte küzdelem, az istenek között zajló viadal az előadás döbbenetes erejű fordulópontja: a könnyedségében is súlyos, „sárkánykigyói” testét virtuózan mozgó Soltész Erzsébet (a Maladype *Bolondok iskolájának* nagyszerű varázslómestere) itt rendkívüli tehetséggel táncol, egyszerre akrobatikus és drámai, asszonyi és ragadozó, esendő és csábító. A megaranyozott meztlenség a zseniális szörny jelmeze és végzete is – semmi nem tartóztathatja fel a közönyös sorsot: a Moirákra nem hat sem a tánc, sem a varázslat, sem a harc, sem a kétségbeesés. Súlyos markukban mindez csak kellék.

És talán ezért, hogy a bukott főistenből elővillan majd az asszony. Ez itt bizony az ő történetük: a jelentős matriarchátusé – hiszen Gaia és Rhea és Typhon mögött a mindenható Moirák is nők. Béres Ilona pedig rendkívüli Kronos: hatalmas, érzelmi és érzéketlen, hatalomfélő és hiú, pragmatikusan kegyetlen és hedonistán élveteg. Lemélyített altájával, szokatlan intonációjával, hangsúlyokat átrendező modalitásával vérfagyasztóan sejteti ennek az isteni sorsnak minden vonzását és förtelmét; szenvedélyében ott az erő, de ott van a megbicsaklás is – s ennek nyomán a közeledő végzet sejtelve. Amelynek felismerésekor visszajára fordul számára a világ – és mert az eddig nyelvileg létezett elsősorban, hát szavaival

fordulnak meg a valóságról alkotott képzetek. Visszafelé mond ettől fogva mindent. Mint a gyerekek, mint a mágusok, mint a tükörben olvasott sorok. Minden látszólag változatlan: hangja, moccanatlanságának súlya, a hatalomhoz való ragaszkodása – csak éppen a világ fordult visszajára ezalatt. Béres rezzenéstelenül szemléli és szemlélteti mindezt, s amikor meglátja, hogy sorsa megpecsételődött, lelép a piederasztárról, s önmagát is szinte „lebontva” távozik.

És itt ismét valami rettenetesen fontos történik a szerepben – és a szerep által is. Hiszen Béres a sikeres és – nemzedékek számára – káprázatos nőiséget jelenítette meg, annak csaknem színonimája lett – és itt ugyanaz a művész szinte kifordítja személyiségét, káprázatosan mutatja meg a „fonákját”, hogy ezzel szolgálata állítsa egy konvenciókat megtörő, új utakat kereső, korábbi pályája meghatározó szemléletétől alapvetően eltérő színházi gondolkodásmódnak. És nem először: Zsótér Sándor *Görögjéti* Kovalik Balázs *Borisz Godunovján* át Zsótér újabb rendezéseii ismétlődően és megújuló erővel van jelen, mégpedig olyan odaadással és tehetséggel, amelyre – mint itt is – egy egész előadás épülhet. Béres bizvást megmaradhatott volna ünnepeltnek és elégedettnek – de neki volt ereje merészen és kockázatot vállalva a formabontás mellett dönteni, és ez a döntés megsokszorozta művészi erejét. És még abban is van valami bölcsen ironikus gesztus, hogy éppen a rettenetes férfi isten, Kronos lett ez az asszony, aki rengetegféle vágyakozás tárgyaként nyilván – akarva-akaratlan – sokat tudhatott ezeknek a vágyaknak a sajátosságairól és tulajdonosaikról. Ezt a tudását most úgy osztja meg velünk, hogy azért ne nélkülözzön mindez némi fájdalmas szépséget és méltóságjeljes megbékélést. Nem villámcsapkodás és egymással megütköző égitestek kozmikus katasztrófái követik a hatalomvesztést – hanem az alak tragikus, feltartóztathatatlan metamorfózisa: lehámló attribútumai és az alóluk kihátráló lény.

Hogy Kronos férfiúi megcsönkítése így nemigen elgondolható, az talán mélyebb – bár nehezebben követhető – művészi intenci-

ókat takar. Akárcsak annak következtelensége, hogy a falánk istennek mégiscsak egy csecsemőt sütnek meg, majd a gondosan grillezett babát ezüsttálcára helyezik – lakjon jól vele. A Kúrészek friss kenyeret vetnek az istenőrző kutyának, s a kenyér nagyon is konkrét és morzsolódó, az efféle kellékektől egyébként következetesen viszolygó előadásban. Máskor a jelmezek túlstilizáltsága okozhat befogadói zavart – a győztes félistenek asztronautákat sejtetnek, de legalábbis divatos *disc-jockey*kat, s a tradicionális motívumok közé sokszor ékelődik zavaróan egy-egy modernebb kellék.

Az előadásból azonban fájdalmasan hiányzik Eros – a szerepét átvevő Okeanos éppen azt nem teheti meg, amit a mindenkin uralkodó ősisenség megtehet: hogy a hatalma elől való kitérés is hatalma megerősítését szolgálja. A talán dramaturgiai indítékú szerepösszevonás itt mintha a dráma lényegével szemben érvényesülne. A rendező által pontosan tagolt kozmikus *háromság* két szintje itt – éppen itt – sajnálatosan összezuhant.

Mindezek az előadás sűrűn szőtt szövegéből kivillanó következtelenségek csak annyira zavaróak, mint az edzőcipők a Kúrészeken. Mert maga a produkció éppen átgondolt és pontos kompozíciójában lett rendkívüli: eloldozódva az uralkodó tradícióktól, s érvényesnek mutatta meg ezt az oratorikus és drámai hagyományt

– Weöres műve ennek talán legjobb példája –, amelynek hiánya súlyos következményekkel járt a modern színház sorsát illetően. Itt végre egy új színházi nyelv és gondolkodásmód formálódik, könnyedén, merészen és meggyőzően, amely a Maladype jelentős előadásai után ezt a teret is saját hasonlatosságára formálta. Az elhomályosuló színházi égbolton a *Theomachia* csakugyan úgy világlik fel, mint egy üstökös.

Vagy csakugyan másféle hasonlatot kellene keresni – lévén, hogy az üstökösök fellobbanásuk után rendre kihunynak? És akkor a díjazott rendező önmeghatározása szerint maradjunk mégis inkább a *tesztoszteronnal*? Hiszen az végül is hormonokat, folyamatosságot, előrehaladást jelent?

És talán az előadás sem szól másról?

WEÖRES SÁNDOR: THEOMACHIA (Bárka Színház)

DÍSZLET ÉS JELMEZ: Gombár Judit. ZENE: Sály László. DRAMATURG: Góczán Judit. RENDEZŐ: Balázs Zoltán.

SZEREPLŐK: Béres Ilona m. v., Horváth Kristóf, Szikszai Rémusz, Spolarics Andrea, Varga Gabriella, Soltész Erzsébet m. v., Kardos Róbert/Bakos Éva, Egyed Attila, Lucskay Róbert, Ollé Erik, Dévai Balázs m. v., Mogyoró Kornél m. v., Gavodi Zoltán m. v.

URBÁN BALÁZS

Gyilkosság, kísértet, unalom

■ ÖDÖN VON HORVÁTH: A VÉGÍTÉLET NAPJA ■

Noha Ödön von Horváthot kétféleképpen tartják, színházaink megpróbálnak néha kevésbé ismert Horváth-drámákat is felfedezni. A próbálkozások általában azon buknak meg, hogy a színpadra vitt daraboknak csak egy-egy érdekesebb részletük, erőteljesebb jelenetük, kidolgozottabb karakterük van, de minőségük messze elmarad a reprezentáns műveiktől. A főművek színvonalát ugyan a Sopronban most bemutatott *A végítélet napja* sem éri el, de mégis összetettebb, érdekesebb, kidolgozottabb a korábban játszott „ismeretlen” Horváth-drámáknál – nem zárom ki, hogy ha egyszer megtalálja rendezőjét, bővítheti a Horváth-repertoárt.

A mű főszereplője, Thomas Hudetz állomásfőnök zárkózott ember. Felesége jóval idősebb nála, sógorát, a drogériatulajdonos Alfonzot mindenki különcnek tartja, a család így szüntelen szóbeszéd tárgya. Hudetz a munkájának él, büszke arra, hogy azt kifogástalanul látja el. Mígnem egy napon annyira belefeledkezik a fogadós lányával, a szép Annával folytatott beszélgetésbe, hogy későn állítja át a szemafort. A hiba tömegszerencsétlenséghez vezet. A városka népe kiáll az állomásfőnök mellett, akinek idegállapotáért feltékeny, kiállhatatlan feleségét hibáztatják. A lelki-furdalással küszködő és Hudetzhez erősen vonzó Anna hajlandó tanúsítani, hogy az állomásfőnök idejében állította át a szemafort, de a kettejük párbeszédét az ablakból végighallgató feleség terhelő vallomást tesz. A bíróság a gyereklány szavának hisz, Hudetzet felmentik. A városka hősként köszönti, hatalmas ünnepséget rendez a tiszteletére, és családját kiközösíti. Ám a férfit a börtönben töltött idő és a lelki-furdalás kezdi összeroppantani – hiába is próbálja magában Annára hárítani a felelősséget. A tudatosnak tűnő, de belül összezavarodott lány a helyzetet kihasználva közeledni próbál Hudetzhez. Találkát kér tőle a viadukt alatt. Szavait a férfi

zsarolásként értelmezi, és megfojtja a lányt. Anna eltűnése nem hagyja nyugodni a városka lakóit, s a közhangulat fokozatosan az állomásfőnök ellen fordul, aki a holttest megtalálása után menekülni kénytelen: a rendőrök mellett Anna apja és vőlegénye is vadászik rá. Az üzött vadként bolyongó férfi szemei előtt megjelennek áldozatai: Anna szelleme öngyilkosságra akarja rábírní, a szerencsétlenségben meghalt masinisztáké viszont arra, hogy világi bíróság elé álljon. Hudetz végül az utóbbiakra hallgat: feladja magát, és végre vállalja a felelősséget tetteiért.

Hasonlóan Horváth más darabjaihoz, *A végítélet napjának* sincsenek környezetükből kiemelkedő, formátumos hősei és anti-hősei. Nem ártatlan áldozatok és szörnyeteg bűnösök, hanem a morális züllésnek, az általános emberi ostobaságnak és az ebből fakadóan folyton változó közhangulatnak kiszolgáltatott emberek vergődnek a színen. Tragikus vagy tragikomikus figurák azokból lesznek, akik nem találják helyüket ebben a világban, de kitörni sem tudnak belőle. Az író kiábrándító képet fest az amorális, ostoba, közönyös társadalomról, de be nem illeszkedő szereplőit sem ábrázolja idealizálva. Hudetz más emberi minőséget képvisel ugyan, mint a városka lakóinak többsége, ám azzal, hogy elhárítja magától a felelősséget a tömegszerencsétlenségért, akaratlanul is elfogadja a látszatra, előítéletekre, hazugságokra épülő világ működését. Meghasonlottsága pedig szükségszerűen vezet gyilkossághoz. Az irónia a többi, tömegeből kiváló szereplővel kapcsolatban is érzékelhető. Hudetznének igaza van ugyan minden konkrétumban, ám abban, hogy az emberek gyűlölik, alighanem maga is vétkes: képtelen szeretetet adni férjének. Az igazságot pedig nem a felelősségérzet, hanem a sértett hiúság és a bosszúvágy mondatja ki vele. Alfonz pedig – akár jóhiszeműségből, akár a közhangulatnak engedelmességedve – éppen akkor áll sógora part-