

NAGY ANDRÁS

Kárrendezés

■ KÁRHOZAT KERTJE ■

Igen komoly istenkísértés van a kárhozat színrevitelében. Hagyományosan is – és ennek színháztörténeti előzményei éppolyan jelentősek, mint amennyire hiányoznak az elmúlt évszázadok szekularizálódó színpadairól. És nemcsak a konvenciók úgynevezett polgári színházából, de a hagyomány megtörésének tradíciójából is, hiszen a főszerepre törő kárhozat nemigen találhat alkalmat megmutatkozásához a modernitásban, vagy azt követően sem – mert a színház a szekularizáció alól ekkor és itt sem vonhatja ki magát.

Ez persze önmagában is csaknem „drámai”, mivel a kizárólagos érvényre törő kárhozat, akárcsak a létállapottá váló bukás, azaz a transzcendencia hült helye nagyon is érvényes és általános élmény – és vélhetően éppen olyan, amelynek megfogalmazására a színház alkalmasnak tűnik, ha persze nem kevésbé kockázatos helyszínnek is: mert hogyan sejtethető még a deszkákon az, hogy végeredményben mi tűnt el innen?

Kínálkozóan: a fonákjáról. A Kert megidézésével, amely azonban már nem az Éden, hanem az onnan való kiűzetés helye, vélhetően tehát univerzum-metaphora, bekerített és műveletlen. És azután ez a kert népesül be mindazzal, ami megmutatja idill és remény „inverzét”, ahogy a Trafóban történt március végén, három estén át, illetve – ennek előzményeként és még csak műhelybemutatóval kísérletezve – a Millenárison: a H.U.D.I. Társulat értelmezésében.

Mindez azonban – úgy tűnik – mégsem az értelmet igényli elsősorban, hiszen zene, ének, mozgás, képek, testek, tánc, fények és idézetfragmentumok lesznek a megjelenítés eszközei, szuverén erővel és autonóm találékonysággal. És ebben a jelentős kísérletben a valamikori Mozgó Ház Társulás nagyon fontos, önmaguk teremtette hagyományra épít, amely később Posztdramatikuss Műhely néven, most pedig a művészeti vezetőt – Hudi Lászlót – betűszóként megörökítő társulatként kelt jelentős várakozást.

Erre a várakozásra folyamatosan és okkal szolgált rá az alkotóközösség és névadója – még jóval „innen” a kárhozaton, évekkel ezelőtt, amikor a magyar színházi életben szinte egyedülálló merészséggel, invencióval és erővel voltak képesek újraértelmezni mindazt, ami nemcsak a konvenciók áldozatának tűnt, de szinte színönimája lett. Hudi László egyebek mellett Csehov és éppen a Cseresznyéskert merész és felszabadultan ötletes jelenetkollázsainak, asszociációrendszerének érvényes és szellemes színpadi változatával tudta kivonni a drámát a mozdíthatatlan közhelyek és meghittent füleddt sémák színpadi univerzumából – s adott a benne meglátott kárhozatnak új értelmet.

Hasonló szellemben indult Hudi egykor egy másik drámai „kertből” a színházi üdvözülés felé: *Az ember tragédiájának* mérész és kreatív kommentárjaival, amelyek révén látványosan és egyedülállóan fűzte különvéleményét mindahhoz, amivé nemcsak a történelem és a „bele vetett” ember kárhozata változott ennek az e világi sorsnak a végén és miatt, de ahhoz is, amit ennek értése és értelmezése mindaddig szinte kikezdehetetlenül előírt. A bemutató idején ugyanis lépten-nyomon „évfordulós” *Tragédiák* kerültek színre, míg életünket és mindennapjainkat körülvevették a kisbetűs tragédiák – ahogy erre az előadás gazdag és frívól látványvilága ráirányította a nézői figyelmet.

Mindaz, amit Hudi tud(ott), és maradandóan megteremtett ezekben a produkciókban, részben a mozgásszínház klasszikusan erőteljes és mégis radikálisan merész hagyományából fakadt – elsősorban Nagy József műhelyéből, szelleméből, tapasztalataiból, illetve ennek Hudira jellemző személyes értelmezéséből. Ez azután további munkái, a *Beckett-dalok* vagy a *Don Juan*-parafrazis során is tisztult és finomodott, még mindig a kárhozatot járva

körül – metafizikusan vagy erotikusan –, ha azt a szellemes és szabad teljességet már nem teremtette is meg, amit korábban olyan könnyed erővel hozott létre nagyszerű társulatával.

Fel-feltűntek tehát a kárhozat körvonalai, mintha korábban azt kereste volna „tükör által homályosan”, ami itt, most, végre valóságosan – és konklúziószzerűen – „színről színre” létrejött.

Hudi azonban nemcsak megjeleníteni képes – egyedülálló képzelőerővel és a látványvilág virtuozitásával – mindazt, amit Csehov, Madách, Beckett és mások által lát, hanem pontosan, olykor talán túlzott pontossággal tudja is, hogy műve által voltaképpen mit is akar. Szabatos részletességgel és lenyűgöző elokvenciával képes beszélni mindarról, amit csinál – nemigen található saját műfajában hozzá fogható, egyszerre reflexív és kreatív művész. Mindeddig azonban: elkülönülten. A *Kárhozat kertje* című előadásban viszont mintha kommentár és teremtés mindaddig kettéváltak intenciói átsaptak volna egymásba: az előadásból mindinkább „kitüremkedtek”, olykor egyenesen „kilógtak” a reflexió, az – olykor ideologikus – meggyőződés fercei, mintha az élmény színtere és egyben megformálásának legfőbb eszköze az *elme* lenne – pedig ezek helyszíne mindaddig inkább a zsigerekben volt. Ahogy a tehetségé is.

Zsigerek természetesen megjelentek az előadásban, erőteljes vizuális hatásként inkább a műhelybemutató vágóhídi klipjeiben: ahogy lebomlottak a harántcsikolt izmokról – a Trafóban azonban már nemcsak izmok, hanem bőr és olykor jelmez fedte el a nélkülözhetetlen zsigereket. Valamint – főként – erőteljes, néha nagyon is erőteljes szövegek értelmezték mindezt, így mintha az előadás sodra, a helyzetek feszültsége, a képek jelentősége átadta volna helyét a – szép – szavaknak, és ha ez nem lett volna elég, hát a szövegeknyvet is közlő szórólapon mindjárt elmagyarázták a közönségnek, hogy mit lát. Sőt, hogy melyek lesznek azok a mozzanatok, amelyek „a lehető legszélesebb skálán nyújtanak élményt a nézőknek”. Már ha a néző magától nem venné észre.

A szöveg pedig különös kollázsként kínált gondolat- és szövegegykeletkeket – apokrifek, Racine-drámák, Rilke- és Weöres-versek, továbbá zoltárok voltak feltüntetve a források között, nyitányra, tételekre és fináléra tagoltan. Másféle koherenciát vagy logikát azonban a szövegek nem áruáltak el, mint sze-

mélyeset és véletlenszerűt, legfeljebb transzparenciákat sejtetve a különféle remekművek és inspirált szövegek között. Az idézetek különös eklektikájának persze értelmet adhat az előadás maga – s a hangzás homogénné is formálta a kiragadott és egymásba fűzött textusokat, mégpedig az operai előadásmód révén –, ha éppenséggel az értést nem könnyítette is meg. És ez jelentős kétségek elé állította az ígért élményre kiszemelt nézőt: a szövegkollázs támpontokat ugyan kínált a „vak és végzetes szenvedély” felvilantásával vagy a nagybetűs Férfi és az ugyancsak nagybetűs Nő gyönyöre és fájdalma révén az „Édenből való kiutasítást továbbgondolva” s a többi – ahogy mindegy a szórólappal utalt –, de utalásnál mindez később sem lett több. Nagyjából ugyanis a világirodalom többségének tárgya mutatkozott volna meg a szöveg révén – ráadásul mindez azonnal a transzcendenciára vonatkoztatva a fonákját jelentő kertben. Csakhogy éppen a megszólalásokban mindez kivehetetlen volt – az énekhangok és az éneklés sajátossága, illetve a kísérőtel szolgáló zene nem tette lehetővé a szöveg értését, s ha olykor, egy-egy mozzanatában értelmezhetővé vált is, aligha lehetett felfűzni annak a logikának a láncolatára, amely – feltehetően – az előadást mégiscsak meghatározta.

Önmagában persze egyáltalán nem lenne baj, ha egy erős hatásból és vizuális effektükből – is – építkező modern opera, sőt: „multimediális bricolage-ként realizálódó posztmodern opera”, mint a kísérőszövegből ugyancsak megtudhatjuk, pusztán akusztikus effektükké változtatja a jelentős mondatokat, de itt és ezzel az előadás feláldozta az értelmezés lehetőségét a hangzásért, holott úgy tűnhetett: mégis és csakis az értelem kínálja a kulcsot, mert egyébként sem a látványból, sem a meglevenített helyzetekből vagy a kapcsolat eredendő drámájából fakadó élmény nem kínál hasonló esélyt.

És míg a zene (Barna Balázs és Gryllus Samu munkája) megrendítő erejű, igényes és hatásos volt – addig ennek kontrasztjaként a színészek énektudása sajnálatosan nem volt az, s ekként a szövegmondástól a recitáláson át a valóságos éneklésig csakugyan mintha inkább az opera „realizálását” végezték volna, nem pedig előadását. Pedig a vokális feladat éppen a posztmodern operákban igencsak igényes lehet – mint ezzel például Ligeti vagy Eötvös műveiben szembesülhetünk. Azokon a pontokon pedig, ahol a szöveg mégis átüt a hangzáson, és értelmet nyer, a néző válik tanácsstalanná: nagyon is ismerős – akár: közhelyes – vagyakozásbeli, szerelmi vagy éppen eksztatikus mozzana-

Réti Anna és Szász Dániel



tok fogalmazódnak meg és hangzanak el, majd keresni kezdik jelentésüket. Ami azonban másutt nemigen lelhető fel, mint az eredeti műben vagy a mellékelt szórólapon. Az előadásban csak bajosan.

És itt keletkeznek a kárhozon belüli károk. A műhelybemutató még sok szellemes és eredeti mozzanatot tartalmazott kert és kárhozon között: a leragasztott száj nyitánybeli felszabadítása a kommunikáció drámai esélyét formálta és kérdőjelezte meg egyben, majd ezt helyezte új kontextusba az óvszerrel bevont mikrofon, melyet azután fogdosva, megragadva, nadrágba rejtve lehetett alkalmassá tenni ugyanerre: parafrázálva vagy éppen sekélyesítve a közlés szexualizálásának veszélyét és vonzását. A trafóbeli előadásból ez az etűd elmaradt – bár konklúziói talán nem. Hasonlóan azokhoz a mozzanatokhoz, amikor jókora szárnyakat csatoltak magukra az angyalsággal kísérletező lények, s éppen esendőség és transzcendencia gravitációjába vetették volna magukat; máskor pedig a lemeztelenített mellből áradt elő valamiféle – a látható kellékek alkalmazásával a hatástól szándékosan distanciált – éltető nedv, és ez színezte át a ruhákat, testeket, előadást. Minderre a műhelybemutató idején folyamatosan vetültek a videóról klasszicista szobrok, véres hentesjelenetek és francia kertek. Egyebek mellett.

A bemutatóra azonban ezek a mozzanatok a létrejövő – domináns – hatásnak inkább csak kellékei lettek, mint ahogy a korábban még némi autonómiával rendelkező szöveg is hasonló sorsra jutott. A vetítés ugyan megmaradt a Trafóban, bizonyos gesztusokat és mozzanatokat megőriztek a korábbi kísérletezésből – ám végképp stilizáltakká váltak a *projekciók*, s nemcsak a videón keresztül, de általánosságban is.

Hudi ebben a – végső – változatban két ember viszonyára redukálta mindazt, ami korábban még többször két pár között, sokféleképpen jött létre. A kiűzetés utáni Ádám és Éva – mint az emberpár látványából sejtethetjük – viszonyában egyszerre mutatkozik meg a drámai gyönyör, a páros fájdalom és az alakjait változó szenvedély. És míg az etűdök sora határozottan elszigeteli az előadást bármiféle logikai sorba rendezhető, konvencionális, okozati stb. eseménymenettől (mert mint a kísérőszöveg állítja: „a történeten keresztül – a hazugság veszélye nélkül – többé már nem ragadhatók meg” az itt megmutatott szorongások és vágynak), ám a kissé normatív elgondolásnak ellentmond, hogy az emberpár sorsából az előadás egészében valamiféle történet mégiscsak felsejlik: kezdeti angyalságukból ugyanis különféle helyze-



Szász Dániel a megfeszített angyal szerepében

Schiller Kata felvételei

tek krízisein és örömein keresztül térnek vissza majd a mélybe – immár fordítva felcsatolt szárnyú, lefelé gravitáló angyalokként.

Erre azután a finálé szavai rá is segítenek: „Ha pokolra jutnál, legmélyére téj. Az már a menny, mert minden körbeér.”

És míg megindítóan szép a kezdés képe: a két megfeszített angyallal, akik közül mintha csak a Megváltó hiányozna, majd túlvilági latorságuk utolsó esélyeként másznak le a tökéletlen kereszttről, ugyanígy hasonlóan erőteljes és merész, ahogy a szárnyak csonkjából végtagokat növesztenek – ennek minden meglepetésével, örömeivel és félelmével. A két – szép – fiatal test ezt követően, a hét öltönyös-estélyi ruhás színész „keretezte” kertben táncba, viadalba, öllekezésbe, menekülésbe és – csaknem – mindabba kezd, amiben egy kopár univerzumban bő egy órán át két test egyáltalán kezdhet magával és a másikkal. Hogy mindennek támpontja vagy ellenpontja-e a szöveg, az nemigen sejthető, hiszen a logikus vagy metonimikus következtetéseket határozottan elutasítja a produkció – inkább talán asszociációkat

keltene: etűdökkel és kommentárokkal szegélyezve az elhangzó szavakat. Az előadás *használati utasítása* persze ezt is elmagyarázza: „A jelentés nem az előadásban létezik tehát, hanem az előadás elemeihez utalásokon keresztül rendelhető.” Bármít jelentsen is ez – a néző félelme az előadás során éppen az lesz, hogy ez bizony csak *bármít* jelent. Ez pedig aggasztó.

A testek azonban nemcsak szépek és – szinte – meztelenek, de az enyhén megemelt, ornamentikus vetítésekkel és különös fényekkel bevont térben dekoratívan esztétikusak, olykor éppenséggel erotikusak. És ezzel az eszközzel sem az volna a gond, hogy enged a kissé banális vonzásnak és a fiatal test biológiai eredetű varázsának, hanem hogy ezt a rendező az előadás egyik meghatározó hatáselemévé avatja: a mégoly virtuóz és invenciózus mozgásformákon minduntalan átüt a nézőben megcélzott *voyeur* kiszolgálásának igénye, s ezt a tizenhat éven felülieknek szóló restriktió is elárulja – nyilván eddig sem játszott gyerek-színházat a társulat, a hangsúlyozás tehát nem az óvodások távol tartására szolgál.

Egyfelől tehát az előadás fölött érzett tanácstalanságban szinte *befogadásrendészeti* előírásokkal szembesülünk – megtudjuk például a szórólapról, hogy a tér „letisztult hidegségét a képalkotás fokozott jelenléte ellensúlyozza”, no meg, hogy az előadás az üdv-történetből mit és miként gondol tovább –, vagyis valamiféle provinciális posztmodern indoktrinációban részesülünk, s ez annál fájdalmasabb, mert jól emlékezhetünk, hogy Hudi évekkkel ezelőtt mindezt kísérőszövegek és gyorselméletek nélkül színpadon már maradandóan megteremtette; másfelől pedig érezhető valamiféle folyamatos és csaknem száználmas kacsingatás a sikerre, a közönség nem feltétlenül esztétikai meghódítására. És mintha ugyanerre szolgálta az előadás emblémájául választott öltönyös, kofferes, grimaszoló angyal – aki a plakátokon még jelen van, a Trafóban már nincs.

Apokrifok persze sokat tudnak arról, hogy a bukás nem idegen az angyaloktól, az emberek is ekként lehetnek egy égi *mésalliance* teremtményei, továbbá hogy a démonok mennyei inverzként is szemlélhetők s a többi – ám itt ismét csak nem a sorsból, hanem a pusztá rekvizitumból (vagyis a szárnyból) eredő angyalságról van szó: felszínről és

ekként jelentés nélküléről, amihez később sem ad valóságos támpontot az előadás vagy a szöveg. Hiszen nem véletlen, hogy sem a korai kereszténység ábrázolásain – amikor az angyali élmény még közvetlen volt –, sem a modernitás utániakban – például Wim Wenders berlini filmjében – éppen nem a konvenció külsőségei határozzák meg az angyalokat, hanem összemérhetetlen, transzcendens egyediségük és ebből fakadó jelenlétük sugárzóereje. A dekorumként alkalmazott szárny így mintha éppen a jelentés lényegének mondana ellent, mert a látvány üres evidenciájává változtatja azt, ami azért nem látható, mert messze túl van a jelenségvilágon.

És mintha az egész előadás legfontosabb ellentmondása volna ez: a korábban virtuóz színpadi lényeglátás megbicsaklik a dolgok felszínén. És mert Hudi pontosan tudja, hogy ez pusztán csak *fenomenológiai* szemlélet lehet, míg ambíciója ennek az ellenkezője volna, hát súlyos szavakkal és olykor nagyon is retorikus hatáselemekkel, továbbá sokszorosított értelmezési utasításokkal helyettesítene azt, ami a produkcióból fájoan hiányzik. Létre persze mégsem jön, így nem, pedig a művész nagyon szeretné, ha létrejönne, és a kétségbeesett befogadásesztetikai arrogancia is ezt szemlélteti sajnálatosan – ha művészként most éppen bajban van, az esze és szemlélete mégsem hagyta cserben, s rendelkezésére áll még a posztmodern terminológia és alkalmazásának nálunk olyannyira gyakori léhasága – ami pedig az ő esetében azért fájdalmas, mert ő mindezt nemcsak tudta, de csinálta is.

Talán még fogja is. Hiszen erőteljes tehetségről és áldozatkész társulatról van szó, s ha most éppen leszálló ágban mutatkoznak is meg, talán a kárhozaton keresztül csak a mennyhez vezet majd útjuk. Mint a finálé ígéri: a „mélyre térés” most ahhoz kell, hogy minden végképp és csakugyan „körbeérjen”. Ez az előadás is így lehet majd nélkülözhetetlen.

Ha lenne helye ebben az univerzumban, azt mondhatnánk: *Isten adja.*

H.U.D.I. TÁRSULAT: KÁRHOZAT KERTJE (Millenáris–Trafó)

ÍRTA: Imre Zoltán, Hudi László és a társulat.
ZENÉJÉT SZEREZTE: Barna Balázs, Gryllus Samu.
DÍSZLET: Hudi László, Szirtes Attila.
SZÍNHÁZI ÉS ZENEI RENDEZÉS: Hudi László.
ELŐADÓK: Gőz István, Kövesdi László, Kóvári Eszter Sára, Pereszlenyi Erika, Pintér Gábor, Réti Anna, Szabó Réka, Szász Dániel, Urbanovits Krisztina.

KUTSZEGI CSABA

Jelenléthiány

■ PURCELL PIKNOLEPSZIA ■

A sci-fikben nagyon egyszerűen megoldják a jelenléthiány problémáját. Ha a világűrben szolgálatot teljesítő mentőúrhajó orvosainak sürgős hívás miatt három perc alatt hárommillió fényév távolságot kell megtenniük, speciális kabinokba bújnak, és dimenzióugrással hipp-hopp a baleset helyszínén teremnek (lásd Francis Ford Coppola Szupernóvját). Némi egészségügyi kockázata persze van a dolognak, de a fő gond – véleményem szerint – inkább az, hogy dimenzióugrással csak úgy lehet valahova eljutni, hogy az ember aztán ott is van, meg nincs is ott. Ugyanis teljesen világos, hogy három perc alatt hárommillió fényévnyi távolságot biológiai-fizikai lehetetlenség megtenni, ennek ellenére nyugodtan kijelenthető: lehet, hogy egy ilyen utazás néhány évtized vagy évszázad múlva bárki által megvalósítható rutinfeladat lesz – virtuálisan. Ezek után már csak az a kérdés, hogy virtuális közegben mennyire lehet igazából jelen lenni. Ha az élet nem más, mint lelkiállapot (amit bölcsek filozófusok is állítanak), akkor magabiztosan megfogalmazható: teljesen mindegy, hogy a közeg fizikálisan valós-e avagy virtuális, a lényeg a megélt tudattartalom. Gyanítom: Agens Purcell piknolepsziáját leginkább azok értékelhetnék, akik ébrenlétük nagyobbik részét virtuális térben töltik el – csak nekik nincs idejük színházba járni, mert ha tehetik, egy percre sem szakadnak el a komputertől.

A piknolepszia jelenléthiányt jelent. A virtuális világháló korszakában (amelynek még csak a legelején vagyunk) a piknolepszia kulcsfogalomává vált, annak ellenére, hogy ritkán használatos a szó. A kibertérben már ma is újra lehet vívni a világtörténelem nagy csatáit szabadon választott nemzetközi szereplőkkel, nemcsak a NASA kiváltsága lesz a marsjáró robotok irányítása, hanem egy közepes teljesítményű komputerrel bárki otthonról is megteheti majd. A számítástechnikai kapacitás elképesztő tempóban növekszik, a határ (stilszerűen) a csillagos ég. Akár több millió fényévnyi távolságban levő égitesteket is lehet majd modellálni és valóságúen megjeleníteni a monitor képernyőjén. Az ember térben és időben bárhova eljuthat majd, és fel sem fog tűnni neki, hogy piknolepsziás állapotban van. Pláne akkor, ha a földi élet hétköznapjainak szituációit is jelenléthiányosan éli meg.

Jelenléthiány kétféle lehet: testben ott vagyok, de lélekben nem (ez a valóságos), és lélekben ott vagyok, de testben nem (ez a virtuális). A jelenléthiány mindkét fajtája egyre szaporodóképezebb, párhuzamos létük egymást generálja. Ha valaki naponta tizenöt–húsz órát tölt virtuális jelenléthiányban (értsd: lóg a neten), hétköznapi életének emberi kapcsolatai is formalizálódnak és elkerülhetetlenül devalválódnak fognak, vagyis a valóságos életét is állandósult jelenléthiány fogja jellemezni. Ágens megérezte és megértette, hogy generációjának legtöbb tagja a kétféle piknolepszia között csapódik hol erre, hol arra, és környezetük, életmódjuk is a kor stílusának megfelelően – dizájnosan – jelenléthiányos. A *Purcell piknolepszia* a *new age* érzékeny művészi lenyomata. Gyanítom, hogy korszakos remekmű.

A formálissá vált, devalváló emberi kapcsolatok érintkezési formáit leegyszerűsödés jellemzi. Ez a fajta „letisztulás” felszínes sematizálódást takar. A formákból éppen a lényeg vész el. Ezzel párhuzamosan a művészetek különböző műfajaihoz az alkotók egy részét egyfajta kényszer űzi arra, hogy letisztult formákba öntsék a tartalmat. A XX. század irodalmi, képzőművészeti, zenei alkotásainak egész sora tesz erre kísérletet. Ebben a folyamatban a színpadi műfajok közül a tánc jár az élen. A legősibb művészet magyarázatot nem igénylő megjelenési formákban képes gondolati és érzelmi tudattartalmakat megjeleníteni, s a legnagyobb „előnye” a zenés színjátszással szemben abból fakad, hogy könnyen nélkülözi a verbalitást. A *Purcell piknolepszia* műfaját a szerző kortárs operaként határozta meg. A kortárs operák használják a verbalitást. Ágens átlépte a Rubicont: olyan operát írt, amelyben egyetlen érthető szó sem hangzik el, de még fordítógép kijelzőjén sem olvasható.

Ezoterikus színpadi látvány, Purcell-muzsika, érthetetlen vokális hangzások folyamatos intonációja, amelyek intenzitása befolyásolja a vetített mozgóképen látható óriási