

ÁLMATLANUL

Az Alternatív Thália Projekt a Dream Team színház előadásával kezdődik. Neve alapján ez lenne az „álomcsapat”, amely a *Légvárlakók* című produkciót mutatja be. Úgy tűnik, többszörös álmok valósulnak ma meg: például hogy van végre egy ilyen vállalkozás, amely másfél tucat alternatívnak nevezett, a független színházi szférában létrejött produkciót mutat be. A ma este színpadon lévő négy szereplő is mind külön-külön álmot álmodik. Két férfi–nő pár, egy hajléktalan és egy nagyvárosi. Típusfigurák, akik egy másik létről, egy más világról álmodoznak. Álmuk azonban hártavékony.

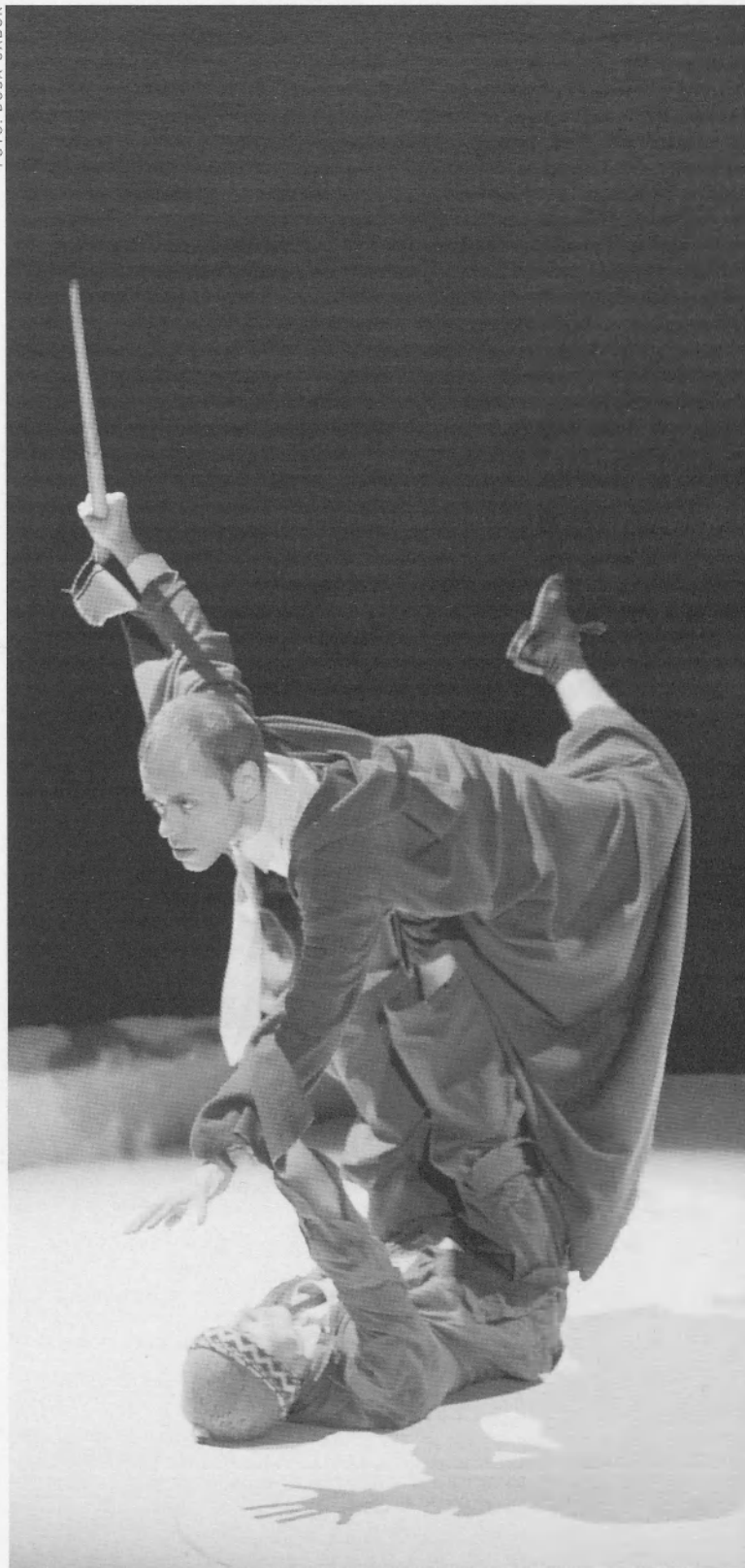
Egyrészt igen csak sekélyes az előadás gondolatvilága. Egyszerű és kiszámítható kontrasztokra épít: a hajléktalan és az úgynevezett úrinő (a színlap tanúsága szerint) egyaránt saját zárványaiban él, saját légvárait építi, ki pénzre és gazdagságra vágyakozik, ki depressziósan önmagát marcangolja. A produkció a történetmesélés elvét követi, anélkül hogy a történetet – négy ember találkozását, különböző párokba rendeződését, dinamikus és ellentmondásos viszonyait – elmélyítene, és emberi tartalmakkal telítene. Az előadás úgy húzza maga után a történetet, mint valami nehéz terhet, amely nem engedi, hogy felemelkedjen, absztrakttá váljék, és saját színházi nyelvére találjon. Kiszámíthatósága, az emberi viszonyok fejlődés nélküli variációja miatt az előadás még az egyórányi érdeklődést is nehezen tudja fenntartani.

Merthogy emberi tartalom sincs, amely átsugározna a gondolat vékony rétegein. A színpadon nem személyiségek láthatók, nem a színész lényé által megszemélyesített, árnyalttá és izgalmassá tett figurák, hanem sematikus lények, egydimenziós, érdektelen és kiismerhető alakok. Talán ez az előadás fő gyengéje: nemcsak a gondolat, a koreográfia és a látvány szegénysége, de elsősorban a színészekkel/táncosokkal való munka, a színészvezetés leegyszerűsítése (rendező: Balázs Mari). Ebben a színházi gondolkodásban, amelyben a mozgás és/vagy színészi játék általi önkifejezés, a „saját magunkból való építkezés” képezi a módszertani alapeszmét, a színész/táncos aligha rejtheti személyiségét közhelyfigurák mögé, aligha engedheti meg magának, hogy ne mutassa meg önmagát, aligha építközhet csupa jellemábrázolási banalitásból. Erről a négy színészről (Murányi Zsófia, Nemes Zsófia, Zambrzicki Ádám, Tóth Imre), pontosabban emberről végső soron, az előadás folyamán szinte semmit sem tapasztalunk meg, mivel statikus szerepeikbe belefagyva nem válnak egyéniséggé, nem teszik személyessé és emberileg érzékelhetővé a karaktereket. Bár a színészi játékban oly sok a hamisság, hiteltelenség és üres klisé, és az előadás mozgásvilága is oly pontatlanul kivitelezett, hogy a nézőt már-már elfogja a gyanú, hogy esetleg mindez egyenesen szándékos, az emberi minőségek felszínese volt a legkiábrándítóbb.

Az előadás körkörös szerkezetű, négy összefogózott ember táncával indul és ér véget, a kvartett aztán párokra szakad, és a szegény–gazdag ellentétek mentén rendeződik. A figurák valósága (ki pénzt talál, ki öngyilkos lesz) és álmai (ki menyasszonyi ruhába bújjik, ki lovagi maskarába) alakítják a helyzeteket és duetteket. A mozgásvilág meglehetősen ábrázoló jellegű, nincs karaktere, a színészet pedig gesztikus és leíró: ahogy a hajléktalanok tablettás bort isznak, matracokon fetrengenek, a gazdagok pedig pénzt szórnak, vagy aktatáskáival libegnek. Minden mozgás és játék pontatlan és esetleges: a két hajléktalan seprűs táncánál eldönthetetlen, hogy a szinkron hiánya szándékos-e vagy ügyetlenség, hogy azért vicces-e a jelenet, mert arra hangolták, vagy mert ilyenre sikeredett. A játéknak egyébként szándéka ellenére sincs humora, a leg-groteszkebb figura, a gazdag öngyilkos nő sem tud távolságot tartani szerepétől. Van itt egyébként csúrdöngölőre emlékeztető ritmikus tánc, kontakt és keleti harcművészet, mikor mi, de nem alakul ki színpadi nyelv, nem teremtődik stílus. A pro-

dukció látványvilága (díszlet: Tóth Imre, jelmez: Diamond) nem egyszerűen szegényes, inkább igénytelen és meglehetősen ábrázoló jellegű: minden az, ami, semmi mögé nem érhető oda szimbolikus jelentés, mögöttes értelem, más világ, végső soron álmok.

FOTÓ: DUSA GÁBOR



„A SZERELEM TISZAVIRÁG...”

A *Miaszerelem?* szövegének alapanyaga egy önmagában is rendkívül érdekes könyv (*Hol a világ közepe? Parasztvallomások a szerelemről*), melyben a szerző, Vajda Mária a balmazújvárosi emberek szerelmi-szexuális vallomásaiból – még a hetvenes évek végén – rögzített gyűjteményét tette közzé. A magyar drámairodalom egyik nagy „forráskincse” ez; Kárpáti Péter „kiszipolyozott” néhány történetet belőle, a monológokhoz hozzáképzelt néhány szereplőt meg egy kerettörténetet (egy pesti riporter nő „Bádognéböögére” megy, hogy rádióműsort készítsen az idős falusiak intim vallomásaiból, akik egy kis húzódozás után el is mesélnek, játszanak neki mindent), és kész a dráma, amelyet az Oberon Társulat mutatott be.

Az előadás díszlete elsőre *valóságsgazú* produkciót sejtet. De jobban megnézve a tárgyakat, több olyat is látunk köztük, amely a paraszti világ tartozéka ugyan, de nem a valóságos rendeltetési helyén szerepel, tehát teátrális elemként működik. A jelmez, a zene és a színészi játékmód erősíti ezt az izgalmas kettőséget, melynek eredményeképp a *Miaszerelem?* előadása a szociológiai látület és a fikció között lebeg.



FOTÓ: TÓKE LÁSZLÓ

ált egyéni sorsok. Az Oberon előadása akkor teljesebb ki, amikor a szereplők már nem csupán elmondják, hanem elő is adják a múltbeli eseményeket, legendákat. A színészek élvezik a tényleg ötletgazdag, sokszínű, itt már egyre inkább stílizált játékot. (Persze pusztán az is „áttételessé” teszi, hogy a nyugdíjas korú figurákat kivétel nélkül fiatal színészek alakítják.) Jó példa erre a róka és a nyúl története, amelyet a narrátor úgy ad elő, hogy a nyulat két ujjával, a rókát pedig mindössze egy vékonyka prémme jelzi, majd pedig, belekeveredvén a történetbe, ő maga a (négykézláb) menekülő tapsifüles – slusszpoénként a *Vuk* közismert rigmusára. A csizmadia és a lánya anekdotáját elmesélő mókás „patika”-jelenetben a segédet és a lányt egy-egy báb, az apát viszont egy színész alakítja. A folytonos szerepváltások, kizökken(t)ések könnyedek, játékosak.

Az előadás muzsikája eklektikus (zeneszerző: Csernák Zoltán), nagyrészt nyolcvanas évekbeli egyveleg, nem is próbálja megteremteni egy egységes világlátszatát. Hiszen a *Csipkés kombiné*, a *Mekk mester*, a *Szomorú vasárnap*, a *Lesz maga juszt is az enyém* és a jégkrém-kocsi zenéje nem ugyanazon társadalmi réteg és korosztály „alpműveltségének” része. A csoportos éneklésbe még a rap is belefér, a vokalisták nap-szemüveget viselnek, és helyenként a pomponlányokat is megszegeylenítően jól mozognak.

Kálmánkát, a falu bolondját harsányan, örök vigorral az arcán hozza Tóth Zoltán. Böske nénit otthonkában-kendőben, sámliin ücsörögve együgyű, kedves, szemérmes teremtesnek ábrázolja Gelencsér Tünde. Hősszerelmes, balek férjét Schneider Jankó játssza. Nagy Lillian szikár, sokat tapasztalt nőt, Ács Norbert a szerencsétlenségét dadogással megkoronázó Gyulát alakítja.

Az előadás zárata hoz néhány meglepetést. A falu bikájának képzelte, „nagytermészetű”, magabiztos Józsi (Domonyai András) is elhallgat, amikor a megcsalátásoktól és ki tudja még milyen sérelmekről tönkrement, remegő fejű felesége – egy nagy szörnyszülött-báb képében – megjelenik a színen. A végig kívülállónak tűnő Ivett is megnyílik. Szól a *Holdvilágos éjszakán* – és a városi nő megvallja, hogy rég nem vár már királyfira, „bárki jöhetne már”. Elesettsége az idősök sorstársává teszi. A hosszan kitarított záróképben a lelkében ki nem beszélt fájdalmakat hurcoló, sánta férfi (Köles Ferenc) a szerelmet a Hortobágyon virágzó szikfűhöz hasonlítja – és ettől végképp arcunkra fagy a mosoly.

A Falurádió Bádognéböögére látogató ifjú, mutató riporter nője, Ivett (Várnagy Kinga) kezdetben igen ellenszenves – még az egyszerűbb kérdéseit is papírból teszi föl. Városi emancipált nő, aki csak „külső szemlélként” nosztalgizál a falusi élet szépségéről. Öltözéke is leleplezi ezt: népi inget visel, hozzá jellegzetesen „városi” szoknyát és fekete magas sarkú cipőt. A helyiek reakcióira gyakran zavartott, bamba arcot vág.

Eleinte sztereotip képet, amolyan „a városiak bunkók, a vidékiek buták” tipológiát kapunk a szereplőkről – Ivett mobilozva érkezik, és rögtön feltűnik a falusiak erőteljesen népies, archaikus intonációja – amit aztán maga az előadás érvénytelenít. Feltehetően nem a játszóké velük ennyire beskatulyázhatónak a figurákat – sokkal inkább az átlagember előítéletes gondolkodásmódját karikírozzák (azt, amilyenek egy falusi elképzel egy tipikus fővárosit és viszont), majd pedig meg is haladják, amikor a mesélés során szinte észrevétlenül kibomlanak a differenci-

A PARADICSOM PORA

Por szállong a játéktéren. Mindenholn ömlik, zúdul: a fényekkel átítatott csillogó földről, a szereplők ruháiról, arcáról, testéről, hullámokban adagolva, kompozícióba rendezve. A nézők, a játékosok kapnak belőle rendszeresen.

A Thália Régi Stúdiójában, karnyújtásnyira előttünk Gergye Krisztián és együttese a színházi mozgásformák határait feszegeti. Amit látunk, színház és rítus, mágikus tánc és groteszk látvánnyá szerkesztett testkompozíciók sora. A díszlet maga az üres tér, egy pulpitus, amelyen az énekesnő-zeneszerző-performer Ágens áll, karján, testén, arcán törzsi jeleknek tetsző tetoválások, festések; mikrofonba búg, lehel, sutog elvont, modern, álmoképszerű dallamokat. A szintér közepén táncosok vonulnak-vonaglanak elő, a tér centrumában álló szoborszerű Nő felé nyomulnak-hömpölyögnek (akit a játékosokhoz hasonlóan ugyancsak foszlott, mocskos, alvadtvér-vörös foltoktól átítatott gyolcszerű ruha takar), rituális mozgásokat mutatnak be, míg a Régi Stúdió pici öblére vetítve elmosódott, raszteres mozgóképeken töredezett jelenetek sercegenek, s a filmkockák alján élénksárga feliratokon a Paradicsomhoz vezető útról, az Édenkert jelenlétéről olvashatunk foszladozott mondattöredékeket.

Az előadásban elég fontosak a színek, a fények, a fakó piros, a sárszínű szürke, az élénk narancs, a hidegen vakító citromsárga (utóbbi a vetítések alatt futó inertz színe). Szinte mindig egyik szereplő szoborszerű alakban, erősen kifestve, hajékben is megformázva, ikonikus jelekkel telepingálva jelenik meg a játékban. A legnyomatékosabb alak az Énekesnő (Ágens), aki a társaság felett trónol; vélhetőleg ő határozza meg a törzsi rítus szabályait, és mintegy sámánként, Istenanyaként zsolozsmázza, zümmögi el a közösség által mohón befogadott misztikus hangokat, dallamokat. Mikor megindul a kartáncosok felvonulása, az egyik nőalak (Tárnok Mariann), a Hatalmas Nő a hátán fekszik, lábaival, karjaival az ég felé mered, mint valami mitológiai őslény. Kis test küzd nagy testtel, nő a nővel, férfi a nővel, nő az elemekkel. Nem héjanász ez, hanem iszapbirkózás szárazon, mámoros paradicsomi lubickolás, ütések, ölelések, egymásba hatolások, szorítások, elengedések, elválások testköltészete az Édenkert kései sugarai alatt. A vonagló alakok párosai közben összetapadnak, szétválhatnak, akrobatikus mozgásokat, mutatványokat végeznek, az óriásnő felmeredő lábaival áttemeli, áthajlítja némelyiküket, a jelenetek sora groteszkbe hajlik, közben szivárog, ömlik a mágikus zene, s pereg a film a vásznon, valamiféle fogadás képeit látjuk, valaki koccint valakivel, a terített asztal szélén tányérok, poharak halmai, s az egész vízió kiad egy életérzést. Amit fogalmilag nehéz lenne leírni, mert a Gergye Krisztián-i koreográfia most is a Kelet rítusaira épül, a jávai táncok rituáléjának jelentésánát pedig az tudja pontosan dekódolni, aki ismeri a jelek, mozdulatok jelentését.

Az eleven agyagszobrok szüntelen fölverik a padozat porát, az vastagon belepíti az arcukat, testüket, s porfelhőbe burkolja a játékot. A testek képe, összjátéka, a foszlott-átvérzett-szétmállott ruhák, a pazar koreográfia, a hangzó effektusok s a történések szürreálisba hajló víziója gazdag asszociációs mezőt nyit az értelmezéshez: mozgásában mutat meg egy intenzíven zajló folyamatot, amint élő testek porrá oszlanak, illetve a porból, sárból élőlényekké gyúródnak össze.

A por, amint mozogni kezd. Porból lettél, és visszatérsz a porba.

A teremtés, a nemzés, a megsemmisülés és az anyag örök körforgásának forrásvidékén járunk, és mégis a gyönyör, a biológiai lét, a létre reflektáló tekintet jelenik meg ezekben a roppant összetett mozgásokban.

Gergye Krisztián és Társulata a legősibbet és a legmodernebbet vegyíti rituális képekké, közben az élő test és a holt

anyag mozgásfolyamatokba kódolt képét adja, és mélyről fakadó, intenzív érzéseket, indulatokat képes a kortárs tánc nyelvén megjeleníteni.



Béres Móni nagyvonalú, látványos és szemet gyönyörködtető jelmezei inkább tekinthetők testszobrászatnak, mint színházi kosztümöknek: a rafinált anyaghasználat, a testfestés, a hajak merev szoborszerűsége mind hozzájárul, hogy a játékosokat ikonikus jeleként láthassuk, és mozgásukat a rítus részeként tekinthessük.

Az előadás egybefüggő, intenzív képzuható; a mozgások ritmusa precízen kidolgozott, a szólók, párosok, az együttes játék bonyolult szerkezete rabul ejt, mert egyszerre közvetíti a rendet, a gyönyört és a széthullás poézisét.

ELTÁNCOLT TEREK

Szerencsések azok, akik láthatták tavaly áprilisban az Artusban a Finita la Commedia Társulat *Maldoror énekei* című bemutatóját. Az előadás a sikerét több tényezőnek is köszönhetette: a koreográfus, O. Caruso (Juhász Anikó) kiváló táncosokat rendelt egymás mellé Fehér Ferenc és Gergye Krisztián személyében, rendezésében mindkét táncos tudása legjavát mutathatta, egységesen, jól komponálta meg az akusztikai és látványelemeket, funkcionálisan beépítve az előadásba az Artus terét, és nem utolsósorban nagyon jól választott irodalmi alapanyagot. A *Lautréamont ihletésében* keletkezett produkció ugyanis, amely alcímében jelzi a francia szürrealisták által felfedezett műhöz való kapcsolódást, de az attól való elhatárolódást is, nem szöveginterpretáció – a két alkotás közötti összefüggés a mozdulatok és cselekmények tematikus-motivikus rokoníthatóságán túl lényegibb ponton ragadható meg: a „kegyetlenség gyönyörének dalolása” az előadásban a „megszólalásmódra” és a testtudatra való (ön)reflexió eszközeként is értelmezhető.

A Lautréamont grófja álnéven alkotó Isidore Ducasse 1869-ben megjelent prózaeposza, a *Maldoror énekei* a fájdalomoko-

zás kéjes gyönyöréről mesél történeteket. Felvonultatja a szadizmus és mazochizmus minden válfaját, miközben hangnemenek kettőssége feszültségben tartja a megszólalást: élvezettel részletezi a bűnt, ugyanakkor a leírások romantikus pátoszával, a természeti képek fenségességével és az olvasónak való kiszólásokkal el is távolítja.

A Finita la Commedia előadása ezzel szemben nem emel el, sokkal inkább tükröt tart az ösztönöknek. A kívül maradásnak és a félelemnek is; azzal, hogy személyiségünk mélyrétegeivel szembesít bennünket. Majdnem meztelen testeket látunk a színpadon, állatias ösztönlényeket, démoni figurákat; félelmet, örületet, kegyetlen vágyakat; megalázást, gyalázást, nekrofilíát, gyilkolást.

Az előadás minden eleme a táncnak rendelődik alá, és a hátskeltést szolgálja. A fények kihunyásakor fülsértő, sikolyszerű gépzene szól, közben filmet látunk, gyors vágású montázsokkal a „történetet” előrevetítő legfontosabb mozdulatokat, képeket. Majd hangulat- és fényváltás következik: a félhomályban megnyugtató bölcsődal szól, sárgás fény világítja meg a filmből „kilépett” szereplőket. Gergye magába zárkózva-csavarodva ül a földön a téglalap alapú színtér elülső sarkában, lábujjait mozgatja, fejét nyújtogatja, mintha csigaházból ébredne, Fehér remegve-rejtőzködve lopakodik a háttérben levő fal mellett, guggolva. A harmadik szereplő, Ágens pedig a játéktéren kívül, de arra fordított széken ül szétvetett lábbal, és kezével mintha a száján át akarná előhúzni elvesztett hangját. Testükön alig van ruha, fekete alsónemű és a nőn csizma, bőrukön fehér, magzatmázszerű festék.

A „mesélés” a szereplők térbeli mozgásával kezdődik el. Az elején a testek eltérő síkokat/irányokat jelölnek ki, de közben kapcsolatban is vannak egymással: amikor például Fehér megteszi a fal melletti utat, Ágens feláll a székről, bejön a térbe, Gergye pedig elindul a színtér közepére. A két fiú találkozása és párjelenetei itt zajlanak, miközben Ágens újra a háttérbe szorul. Amikor bekerül a képbe, akkor is többnyire a periférián van – testének „használása, megőlése, majd meggyalázása” a fal előtt történik meg, a játéktér legtávolabbi pontján.

A szereplők térbeli és történetbeli viszonyai tehát leképezik egymást. A nyitó jelenetben Gergye figurája van a középpontban, ő a cselekmény mozgatója. Saját belső démonainak előhívásával ő avatja be a fiút, aki egyre közelebb kerülve a kegyetlenség gyönyöreire maga is „énekelni” kezd, mígnem az alá-föltreendeltségi viszony megfordul. A végén elpusztítja társát, és egyedül áll a tér közepén.

A testen keresztül a tudatalatti és a lélek birtoklásáért folytatott küzdelemben azonban csak a két férfi lehet vetélytárs, a nő mindvégig alárendelt szerepben van. Ágens figurája egyrészt a szexuális szerepek konvenciójával való leszámolás tárgyaként funkcionál, másrészt metaszinten is ellensúlyoz: hétköznapi fogalmaink szerint esztétikusnak nem nevezhető teste és mozgása állandó kontrasztot alkot az izmos és hajlékony férfitestek látványával. Nem mellékes figura, hiszen figyelmünket egyértelműen a táncosokra irányítja: teljesen birtokolható és alakítható médiumként megjelenő testük esztétikája pedig táncban megfogalmazott *ars poetica*.

Ágens tehát a látszat ellenére is kulcsfigura. Ezért nem mind egy, hogyan kerül figyelmünk középpontjába. Az Artusban azért működött jól az előadás, mert ő volt az első élőben megpillantott alak: a falra vetített film előtt szaladgált sikoltozva, és a későbbiek során sem veszítettük szem elől. A Thália Stúdióban viszont, annak ellenére, hogy a rendező igyekezett kihasználni a tér adottságait, mégsem sikerült ugyanez. A földre vetített képek elveszítették jelentőségüket, Ágens pedig kívülálló maradt.



FOTÓ: KONCZ ZSUZSA

ÚTON LEVÉS ÉS KÖZTESSÉG

FOTÓ: DUSA GÁBOR



A TranzDanz *Tranzit* című előadása a világ megtapasztalásának, megjelenítésének és értelmezésének kérdéseit boncolgatja. Alaptapasztalata az állandó keresés, átmenetiség és közteesség. A kibontakozó történet lehet egy XIX. századi értelmezési séma (kibontakozás – virágzás – hanyatlás), vagy akár egy körkörös struktúra egy szelete is. Akármelyikről legyen is szó, a gondolatiság nem didaktikusan fogalmazódik meg (sem pedig tragikusan vagy patetikusan), s ez Kovács Gerzson Péter koreográfiájának köszönhető.

Az első jelenet lényegesen elüt a többitől: túlhajszolt és individualista korunkkal szembesít minket egy divatbemutató keretei között. Az öntudat és a magabiztosság üres máz ebben a világban: a zene és a fények megszűnésével a figurák a pillanat törtrésze alatt omlanak össze. A darab innen indul ki, e világból keres kiutat. A következő jelenet stílszerűen egyfajta születést, újjászületést jelenít meg. A táncosok egy helyben állnak, rezdüléseik, mozdulataik az eszmélés pillanatait idézik. Fokozatosan jutnak el az első lépésekig, elmozdulásukig. Szemlélik testüket és mozdulataikat, próbálják megtapasztalni saját magukat és a világot. Öntudatra ébredésük a test tapasztalatán keresztül történik.

A továbbiakban e folyamat teljeseedik ki. A táncosokat öt fénykör világítja meg; a figurák egyelőre egymástól elszigetelve léteznek, közben saját mozgásvilágra és karakterre tesznek szert. Individualizációjuk itt teljeseedik ki, itt nyeri el mindenki saját identitását. Ez az individualizáció azonban nem ugyanaz, mint a legelső jelenetben: a *saját* megtapasztalása itt egy belső eszmélés eredménye, nem külső póz; másrészt nem a rivalizációból születik, tehát nem a másik ellenében fejt ki hatását. A jelenet Kun Attila fantasztikus szőlőjével indul, majd fokozatosan a többiek is elkezdik keresni egyéni arcukat és mozgásvilágukat. Önmaguk felfedezése után a másik felfedezése következik, amit a megvilágítás is érzékeltet: a táncosokat egymástól elszigetelő fényköröket lassan fénycsíkok váltják fel, melyek egyben utat is jelentenek a másik felé. A színeiben redukált megvilágítás nagyrészt a fehér különböző – sárgás, drapp, krémszínű – árnyalatait variálja, és a zene mellett fontos szerepet vállal a tér, a mozgás szervezésében.

A darab középpontja, a kórtánc tükörként is funkcionál: középpontosan tükrözi vissza a korábbi szituációkat – bár tor-

zítva, egyfajta görbe tükörként. Szimbolikája kimeríthetetlen (Boschtól akár egészen Matisse-ig), ugyanakkor az egyéni koreográfia miatt korántsem elcsépelet. A kiteljesedő közösséggé válás ünnepélyes, mégsem patetikus. A fehéren vakító megvilágítás és a szabályos mozgások némi dermedtséget csempésznek ebbe az eszményi tökéletességbe. A tánc egységét végül a fénykör szűkülése töri meg, miközben mindenki szeretne azon belül maradni.

A kórtáncot követő félhomályban – szinte csak a táncosok árnyait látjuk – ismét az útkeresés motívuma erősödik fel. Majd ünnep kezdődik: kezdetben felszabadult, életteli, játékos – a figurák élvezik és élnek a mozgást és a táncot, örömeiket lelik egymás szórakoztatásában. Egy meditatívabb átkötő jelenet után azonban egyre inkább bacchanáliává válik: a figurák részeg, duhaj angyalokká változnak, saját *énjük* felszínre tör, és egyre inkább a másikkal szemben nyilvánul meg. Mozdulataikban megfigyelhető egyfajta magamutogatás (párhuzamosan az első jelenettel), de ez egészen másként értelmeződik: az *én* túltengése itt belülről fakad, és van egyfajta ironia is a mozdulataikban. A hegedűs megjelenése a színen – akár a hammelni patkányfogó motívumát, akár az ördögöt idézi – az én csalogó magabiztosságára mutat rá: a figurák fizetnek elbizakodottságukért, és vakon követik a hegedűst. Ahogyan a hangulat a tetőfokához közeledik, illetve már-már túl is jut azon, úgy lesz a mozgás egyre darabosabb, koordinálatlanabb. Hétköznapi gesztusok és mozdulatok is beépülnek a koreográfiába, a zene egyre nyersebb lesz, a kontaktusok elhalnak.

A legutolsó jelenetben a darab eleji felállás ismétlődik: a figurák magukra maradnak, „bezáródnak”, a felülről jövő fény érzékeltet egy halvány transzcendens sugarat. Ez már nem a születés pillanata. Nem is csak a halálé, legfeljebb a lét körforgasának, az örök igazság tudomásulvételének ideje.

Ritkán lehetünk tanúi ennyire pontosan átgondolt, letisztult előadásnak, ahol a tánc, a zene, a jelmezek és a fények ennyire szervesen kapcsolódnak össze. A jelenetek szinte átfolyanak egymásba: a zenei, mozgásbeli és világítástechnikai változások sohasem egyszerre történnek, hanem egyik a másik után, így a darab valóban a címbe átmenetiséget hordozza. A világ folytonosan változik, az emberi lét ezért állandó úton levésként és a köztes terekben való tapogatózásként jelenik meg.

A HALÁL NEM ADJA MAGÁT

Vonzón háttorzongató, félelemmel kerülgetett, tabuknak kijáró távolságtartással kezelt témához nyúlt Mándy Ildikó, mikor a *thanatophobia* felé fordult koreográfusi figyelme. A haláliszony, megannyi más főbiától eltérően, minden emberben jelen van. Világnezetétől, hitétől függően van, aki a nemléttől, van, aki az életből a halálba való átlépés kínjaitól retteg, más a testét félti a halál hosszan tartó előjátékaként is felfogható romlástól. A világvallások egymástól markánsan eltérő tanításai közt a túlvilági lét kérdésében egyfajta konszenzust figyelhetünk meg. De vajon másképp retteg-e az elmúlástól hindu és keresztény, zsidó és mozlím? És az ateista?

Haláliszony: monumentális téma egy alig ötvenperces táncjátékhoz, amelyet – legyen szó bármely műfajban született produkcióról – jellegzetes helyzetekben, szimbolikus képekben, metaforákban lehet (ha lehet) megjeleníteni. Mándy az élettől és a haláltól rettegő emberre egyaránt hivatkozik a színlapon. Életünk első szakaszában az előttünk álló kihívásoktól félünk. Elérünk a delelőre – ha tetszik: csúcsra –, s innen már, éppen ellenkezőleg, az elmúlástól rettegünk. Attól, hogy eljön majd, és hogy milyen lesz a vég.

A *Thanatophobia* puritán terében egy hófehér létra és három, széthyitható ülőke áll egy hófehér kör mentén, egymástól egyenlő távolságra. Mindegyik elem egy-egy szereplő jellegzetes helye; a lokációkat még egy-egy, a kör mellé rendelt érintőszakasz, reflektorral világított sáv is hangsúlyozza. A játékban három nő és egy férfi vesz részt. A szép fényekkel derített fehér terület körül súlyos homályba vész a nem játszó régió.

Mándy alkotásában nem élet és halál viszonyának megjelenítése érhető tetten – játszmákat látunk inkább: küzdelmet, a megismerés, az elutasítás játékeit. Jobban vagy kevésbé sikerült kompozíciókat, párhuzamokat, hasonlatokat. Némely szereplő jellemet, jól körvonalazott személyiséget kapott, mások kidolgozatlanabbak. A fehér overalljában sepregető, a táncosnők fura partnerévé szegődő, jobbára tétova, de valami mély keserűséget, baljóslatot hordozó Stubnya Béla, néha úgy tűnik, a halál maga – a létra szárai közé bújva port szítál, talán hamvakat. Máthé Gabriella – aki értő, árnyalt alakításával, kiváló táncával kiragogy az előadásból – szenvedélyes, kissé diabolikus alak, Nemes Zsófia merengő, mozdulataiban el-elrevedő tanú, Bodor Ildikó, aki vörös fonálból sálat köt (sokáig fel sem állva székéből), két lábon járó szimbólum, antik

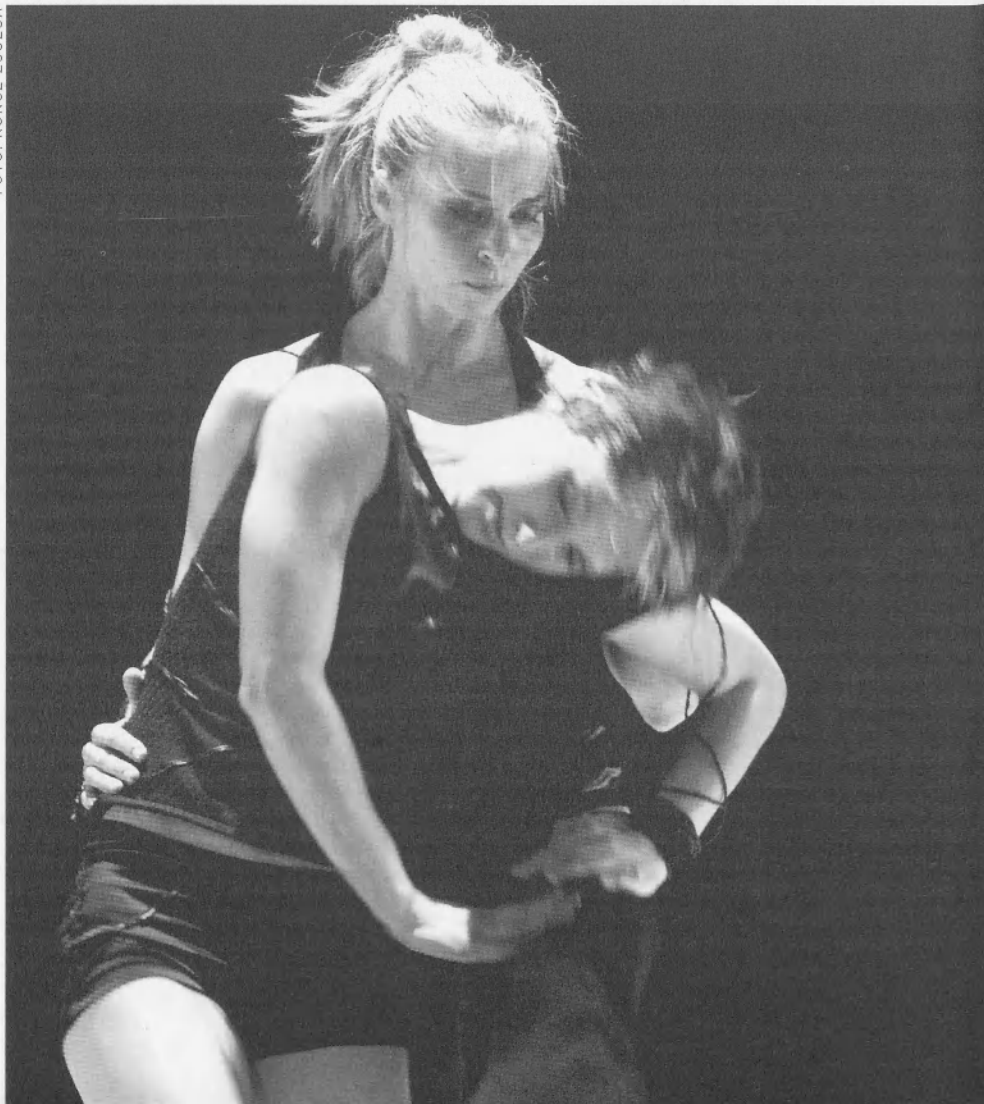
áthallásokkal az idő múlását ábrázolja. Ha úgy tetszik, az elmúlással szembenező ember különböző típusait jeleníti meg e három nőalak; Stubnya szerepének igazi jelentésére nem sikerült rájönnöm – egy alkalommal például fehér köpenyben, túsarkú cipőben lép be a térbe, fejére tüllel díszített, elegáns kalapkát helyez. Öltözéke mint a nógrádi asszonyok fehér gyásza. A három táncosnő érdekes, tetszetős, anyagában sokféle fekete ruhában (tervező: Csaba Kriszta) játszik.

A magasból néha meglepő dolgok hullanak a *Thanatophobia* színpadára. Egyszer vörös túllipihék, mint az őszi avar – máskor egy popcorn-gép lép üzembe a magasban: a pattogatott kukorica fehér szemei zörögve potyognak a létrára és környékére.

A költői képek némelyikében az erőszak is megjelenik, elsősorban pisztolyok alakjában. Akciófilmek jelenetei elevenednek meg a némajátékban. Semmi sincs, ami az egymásra fogott fegyverek nyomasztó képét feloldaná. A két tűz közé kerülő ártatlan vagy az elszánt gyilkos tekintete ismerős képeket mozdít meg emlékezetünkben. Az iszony, a lét-nemlét kérdése, a félelem inkább a mozgás anyagában jelenik meg. Mándy szép képeket épít, mozdulat-egypercseiben lényeges dolgokat fogalmaz meg, megindítja képzeletünket, gondolatainkat. A játék egésze azonban nem az ígért irányba látszik haladni. A hatalmas témakör mintha lerázná magáról az értelmezési, interpretálási kísérletet. A koncentrikusan, egymással ellentétes irányban elforduló fénykör füzérekkel, máskor fényszilánkokkal megvilágított, bűvös kör, mozdulati skiccek próbaterepe. A rajta mozgó alakok tapogatózó tétovasága, keresgélése, egy-egy indulati kitérése tanácstalanságról, egyfajta „világbevettetés”-szorongásról tanúskodik. A *Thanatophobia* réveteg, óvatos, finomított világa talán nem eléggé kiélezett formában közelít e hatalmas, rettegett kérdéshez-érzéshez, és így nem igazán hoz újat.

Mándy Ildikó előadása színlapján „Kék emlékének” ajánlja produkcióját. E helyütt én is fejet hajtok a honi kortárs tánc világának ismert, megtört, keserű emberként, elfeledetten meghalt rajongója, támogatója, a hűséges Kék Úr előtt.

FOTÓ: KONCZ ZSUZSA



ELŐJÁTÉK?



FOTÓ: KONCZ ZSUZSA

Úgy tartják, hogy Beckett *Végjátéka* (leggyakrabban *A játszma vége* címmel) a végső előtti utolsó pillanatot mutatja. Négyen vegetálnak egy kietlen, tengerparti házban: Hamm, a ház vak ura, nyomorékon, görgőkre szerelt karosszékéhez kötve, szolgája, Clov, aki nem tudja, miért, képtelen leülni, meg Hamm szülei, Nagg (az apa) és Nell, akik egy tandembalesetben veszítették el lábukat, az ő vackuk most egy-egy kuka, almuk már nem is fűrészpör, mint tegnap, hanem pusztá homok, ételük száraz kutyakeksz. Ők négyen az utolsók, várják, ami „közeledik” – a szokásos értelmezés szerint a halált. Addig is beszélgetnek, mondják a magukét. Úr és szolga utolsó erejükkel játszmáznak: vajon melyikük bírja tovább az egymásrautaltságot, ki vágja el előbb a köldökzsinórt, ami mindkettőjük halálát jelentheti, van-e ereje Clovnak kivárni Hamm meséje végét arról, hogyan is került ő ide tulajdonképpen.

A Zugszínház előadásában úgy tűnik, a helyzet nem reménytelen: a közelítő szakítás valaminek a kezdete is. A már nem hullámozó tenger melletti házban infralámpa melegít egy hordónyi földet, melyben egyelőre nem csíráznak a magvak, de Clov szorgalmasan hegedül nekik, hátha. A ház fala vitorlákra emlékeztető, fehér műanyag ponyva, Clov pedig kajütáblakokon át vizslatja a kinti világot; ez a hely modern Noé bárkája, ahol egészen jól elvannak a lakók. Kérdés ugyan, hogy az urával való huzakodás után hegedűjével távozó szolga a sikertelen holló-e, vagy az olajágot majd visszahozó fehér galamb, de jobban esik úgy hinni, hogy az utóbbi: a játék végi vekkercsörgés, ami az előre megbeszéltek szerint azt jelzi, hogy Clov Hamm síphívására nem ugrik többet (és nem pusztán arról van szó, hogy meghalt a konyhában, ahol tevékenysége – jobb híján – a fal bámulásában merül ki), talán csak vicc, egy sokadik játszma része. Vagy ha nem, csak bekérdzkezik majd az az odakinti emberféle, akit Clov pillantott meg az ablakból, legyen ő az új szolga, kezdődjék újra a tánc.

Hollós Péter rendezése a múltat idéző képpel nyit, egy egykori táncossal: az „Álom, álom, édes álom, álomkép”-re forgolódnak a szülők fémhordói, aztán ahogy a kukák „összekapaszkodnak”, a vasak csikorgása meg-megzavarja az idillt, végül a zaj kerekedik felül. (Nagg lakóhelye később is jön-megy; hogy a végelényszerű apa hogyan irányítja lábak nélkül, homályban marad; ugyanígy nem tudni, az infralámpát vajon mi táplálja a nagy semmi közepén.) A keringő masszívan tartja magát: ezt

hegedüli Clov a magvaknak, egyszer rázendítenek mind a négyen, és ezt éneklí Hamm is majd hollywoodi transzban, amikor eljön végre a napi nyugtató ideje. A zene az áhított világot jelképezi; bár operett, nem igazi az elmúlt és az esetleg eljövendő élet is, a mostaninál mégiscsak jobb.

Ahogy az előadás szinopszisa is leírja, Hamm apa- és fiúistenként, Clovot és a szüleit sakkban tartva a színpad közepén lévő trónuson ül, innen irányítja a még létező kis világot, a konyhaszekrény zárját távirányítóval nyitja (ezek szerint nemcsak vezetékes áram, de elem is van még). Hosszú, fekete kabátja alól kilátszik tetőtől talpig fekete nejlonszákba (hullaszákba?) bugyolált teste; ahhoz képest, hogy „öltözeke” alapján egy élőhalott férfisellő (ahogy a Clov készítette, ugyan-csak fekete nejlonnal borított háromlábú játék kutyája, Hamm is a szolga kreációja bizonyos szempontból), Keleti András alakításában az úr nagyon is életerős, keményen próbálkozik, hogy elhagyja kényszerű királyi székét – még szerencse, hogy ez nem sikerül, felállva tombolna csak igazán a gonoszság.

A Fűri Rajmund megformálta Clov az ártatlanság fehér overalljában, alamuszi macskaként készül a nagy ugrásra. Egyrészt kiszolgálója a felsőbb akaratnak, másrészt maga is hatalmaskodik: ura parancsára kinyújtott mutatójával tereli helyére az elkóborolt Nagg-hordót. Véletlen csak, hogy ő lett a szolga, alakulhatott volna fordítva is – szerintem eljárt az a gondolat, milyen lehet úrnak lenni, amikor szemüvegét levéve, fehér bottal próbálgatja a tájékozódást, és nem csak a vakság mint állapot izgatja. Távoztában fejére húzza a kapucnit, Woody Allenspermiumként indul megtermékenyíteni, ha van még mit.

A szülők helyzetéből nincs kiút; szegény Nell, az anya nem is bírja tovább. Hogy meghal, eufemizmus: hörögve kiszived, utolsó útjára az említett keringő kíséri. Amíg azonban él, nem vitás, hogy a férjével való kapcsolatában ő az irányító; Varjú Lívia korrekt félhalottja még ilyen állapotában is határozottan teszi helyre a Balogh Bulcsú játszottá tutyimutyi papucsállatkát.

Az inkább ötletekkel teli halmaz, mintsem gömbölyű játék kifejezetten töprengésre készítet: hogy is van ez akkor, és hogyan is lesz ezután. Az előadás mindenképpen többet érdemel annál, hogy a Thália Színház jégveremnek beillő Régi Stúdiójában körülbelül húszan próbáltunk meg tapsunkkal némi mooslyt csinálni a játékok arcára.

TÁNCOLJATOK TÜK IS!

Az est konferansziéja feltehetően a közönséget üdvözlő: néhányan nevetnek, a többség hallgat. A dallamos mondatokból ismerős szavak hallatszanak ki – mint a „romalé”, a „samalé”, sok „chóró” és még több „shukár” –, ám kár a fáradságért: nem egy nyelvet beszélünk. Az est folyamán még kétszer megismétli beszédét, amelynek csak az utolsó sora világos: „Gyertek, és táncoljatok tük is!” Megkezdődik a tánc.

Hogy miféle tánc? Ezt leginkább a zene felől célszerű megközelíteni. Az előadás címéül választott *ETCHNO* egy valamikor a kilencvenes években alakult zenei műfaj, amely az *etno* és a *techno* szavak összevonásából kapta nevét. Lényege a szintézisben van: egy nagy múltú, hagyományos stílus és egy szigorúan mai hangzás ötvözésében. Vajdai Vilmosnál a magyar és a cigány népzenei hagyományt hangszerelik újjá a *teknó*, a *drum&basz*, illetve a *hip-hop* stílusok felhasználásával. Megszólal egy szép, autentikus magyar vagy cigány népdal, majd az első sor után kíméletlenül elektronizálódik. A DJ ezerrel forgatja a lemezt, kegyetlenül „megszkrecseli” a hagyományt. Az eredeti dal meg is marad, át is alakul. Ha tetszik, ilyenformán él tovább a régi, ősi kultúrák zenei világa a mában.

Tokai Tibor koreográfiája pontos formanyelvet talált ehhez a zenei szintézishez. A táncokban még markánsan felismerhető a magyar néptánc hagyomány formakincse. Látunk lánc- és körtáncot, szabályos páros táncot, mátkatáncot és menyasszonytáncot, a rájuk jellemző bokázó, légbokázó, figurázó és toppantó motívumokkal. Ám az új töredezett ritmus új mozgatsorozatokot követel a testtől. Egymás után jelennek meg korunk bepörgöttség-szétesettség-bekattantság szülte mozgólatai, amelyek közt sok a break-, a techno- és a hip-hop elem. A szólótáncosoknál különösen pontosnak éreztem az átalakulások drámaiságát. Egy kulturális olvasztótégely jön így létre, az asszimilációk, a megkerülhetetlen egymásba olvasztások táncait látjuk.

Az ihletett és pergő előadás szerencsére mégsem kerget semmiféle súlyos eszmei kontemplációba. Nem komolykodva

képviseli emberi, szellemi vagy morális hitvallását. Sodor, és érzékileg ragad magával, a hagyomány zsigeri megértésére és tolmácsolására törekszik. Az előadás nagy érdeme, hogy képes megmaradni a varietésszínház keretei között, és bővelkedik humoros epizódokban. Ilyen például a *teknósúnyog* története: a számok között egy súnyog elektronikus zümmögése hallatszik. Szabó Győző és partnere burleszkre emlékeztető technikával indulnak a súnyog keresésére, ám helyette csak bűnbakot lelnek, azt is egymásban. Neurotikus mozdulatokkal egymás ütlegelésébe fognak, ehhez a tánckar is csatlakozik, s az egészből egy közös „*electric-bug*” kerekedik. S amikor már mindenki ropja, előmerészkedik a súnyog: Vati Tamás ezüstös mezben és horgas szívókéával autentikusan alakítja.

A videomontázs fontos eleme az atmoszférának; mi több, az egyetlen díszlet a házhomlokzatra emlékeztető, oszlopos, arkádnyílásos vetítővászon, amelyen magyar népművészeti minták, túlbujánzó vonalak, kacskaringók és applikált terítők kollázsja látható. Erre vetítik rá a videomontázst, amely képben kíséri a zenét és a táncot. Az egymásra vágott képek elemei mindig mozgásban vannak; a szeriális montázstechnika miatt viszont úgy látszik, mintha egy helyben topognának. Arcok ezreit látjuk, egyik olvad a másikba. Létrejönnek, átalakulnak, eltűnnek, majd ismét megjelennek. A fiúból öreg lesz, a lányból vénasszony, belőle férfi. Kőből faragott Krisztus-szobor változik napszemüveges öregemberré. Fehér kutya marakodik fekete kutyával. Üres térben számár vágat. Egy csikó a levegőt rúgja.

A zenének, a táncnak és a montázsnak köszönhetően mint ha egy „időringliszpíben” ülnénk: az egyórás tartalmas pörgés után szinte hallucinatív állapotba kerülünk. Az előadás végén a táncosok egy szerény ráadás után higgadtan meghajolnak, majd csendre intik a közönséget: nincs több ráadás. Nem ünnepeletetik magukat, nem csinálnak öncélú happeninget az estből. Abbahagyják a táncot.



FOTÓ: SCHILLER KATA

KÉZNYÚJTÁSNYIRA

Az előadás filmvetítéssel kezdődik az előcsarnokban, Ernst Süss nevével el-entétben keserű etűdöt forgatott a nagyváros piszkáról. Autók, benzingóz, kutyaürülék, úttesten szalamoszó járókelők, a szegély mentén kámpicsorodó vagy pocsológyerekek tocsogó gyerekek, fél járdát elfoglaló, parkoló járművek között szerencsétlenkedő kerek toloszék. Groteszk poén: az előadásra érkezvén a Tháliába az Andrassy út teljes hosszában beállt, túlkölkő kocsisoron kell átverekednem magam, este tízkor! A filmvetítés alatt is besikít a mentő az utcáról.

A *Karc* műfaja az előadás alcíme szerint „szabad ötletek színészekre és táncosokra”. Etűdsor ez is, egymást követő szkeccsek, villámtréfák, kabarészámok – klasszikus értelemben, nem az elsilányított-elpestiesített változatban –, hol mozgással, hol szöveggel interpretálva, de legtöbbször a kettővel együtt. A téma, ahogy a filmelőzetesből sejthető volt, hétköznapi zsúfoltságainkból, szorongásainkból, a ránk kényszerített kommunikációs zűrzavarból fakadó elidegenedés, izoláció, magány. A tér a nagyváros emblémája: rendőrségi vagy útépitési szalagkorláttal elkerített senki földje. Az eszközök: néhány zsámoly-szerű idom, ablakkeretek, meztelen, félbetört próbababák a sarokba lökve. A téraesztika: tömegzajmontázs, zörejből, sercegésből, kopogásból, félhangokból, megszakadt futamokból álló „idegzene”.

És a legfőbb eszköz: a színészi virtuozitás. Színészt mondok gyűjtőnév gyanánt, mert a magyarban nincs megfelelője a *performerek*, aki aktor és mimus egyszerre (úgy látszik, a fogalom csak idegen szavakkal írható le). Szabó Réka társulata könnyedén, fölényesen és mély színházi tudással játszik számos regiszteren, megszólaltatva a humor, a fájdalom és groteszk hangjait. Röpülnek üres ablakkeretbe szorulva, összecsulva, mint a colstok. Áthajolnak a keretben, és nem látják egymást. A keretbe szorított fóliához nyomott arccal közelnek a másikhoz, a keresztetett keretek mögött kicserélődnek az arcok, végül kitarul a fólia, és a „nyitott” ablakon át kitisztul az eddig töppedt barokk zene. A gúzsbakötöttség másik eszköze a reklámszatyor, fejre-lábra húzva bók-lásznak, ugrálnak benne.

A rendező Szabó Réka (aki Jarovinszki Vera helyett ugrott be) egy próbababa kézprotézisével mint valami önálló fantomizált meghosszabbított testrészzel tapogatja körbe magát. Egy másik – női – kézfejjel Gőz István édeleg gálánsan. Párba állva „lelopják” egymás



kezeit. Néha a szöveg dominál, máskor a gesztus és a mozgás. Gőz és Kövesdi László egymás mellett állva szárazon és szinkronban ledarálnak egy-egy szövegreszeléket. Forgácsok a rádióból vagy a tévéből, mintha valaki ide-oda kapcsolgatva szörfölne az állomások között. Elkapott töredékek meccsközvetítésből, kvízműsorból, áriából, filmből, időjárás-jelentésből, riportból stb., stb. A világból kiszűrhető szövegkakofónia katyvasza (mint Lucky monológja a *Godot*-ból). A beszélgetések olykor a valódi párbeszéd látszatát keltik. Az említett két színész gondolkodás és megértés nélküli dialógusa a Hecse–Sajó-párbeszédet idézi; nem akarják vagy nem tudják fölfogni a kommunikáció értelmét, imamalomként ismételtetik a magukét, szójátékokat kreálva a jelentésből. Ugyanezt a magányos dialógust máskor egy harmadik – Szász Dániel – jelenléte súlyosbítja, aki közöttük ül, és többször is váratlan robbanásszerű hangokat produkál. További nehezítésként a másik két színész a fejbúbjához ragasztott, szája elé lógó vécépapírt fújkdja minden mondat végén, ami azon túl, hogy koncentrációs gyakorlat – a papírnak is, a szövegnek is lebegnie kell megfelelő ritmusban –, az elszigetelt kommunikáció paródiája. A legszofisztikáltabb változatban az egymás mellett (és egymás mellé) társalkodó fiúk testére egy-egy lány – Réti Anna és Szabó Réka – tekeredik kígyószerűen, sőt mászókaként használva őket ültükben különböző variációkban indázkodnak rájuk.

Az egyik legbeszédesebb néma jelenetben Gőz István és Szabó Réka bábuként használja Réti Annát és Szász Dánielt (hasonlóan ahhoz, mint a DV8 nálunk járt előadásában). Mögöttük állva mozgatják kezüket-lábukat, sőt a mimikájukat is, arcizmaikból mosolyt kerekítve-lehervasztva, csókot csücsörítve, végül párzó mozdulatokat végezve velük. Manipuláció és kiszolgáltatottság árad a mechanikus gesztusokból.

Többször ismétlődik egy mozgásba koreografált akciósor. Ketten elindulnak egymás felé, kezét nyújtják, majd – úgy tűnik – elmennek egymás mellett. Néha azonban összeakad a kezük, lerántják egymást, meghengergetnek a földön – nem tudni, birkóznak-e, játszanak-e. Esetleg is-is. Kapcsolataink fura ambivalenciáját olvasom ki e rövid *pas de deux*-ból. Ahogy az egész előadásból. A kezdeti kézfogásra is rimel ez a kérdéses pillanat. Egy különleges fizikai és szellemi kondícióban lévő, gondolkodni és játszani egyaránt képes csapat nagyszerű produkcióját láttam.

ÉLETRE-HALÁLRA

Az Utolsó Vonal Társulat *Tu in van* című produkciója a halálról szól. (Továbbá minden más fontos eseményről, ami ezt megelőzi: születés, gyerekkor, párválasztás, házasság és a többi.) A darabot író és rendező Felhőfi-Kiss László a töle megszokott játékosággal, mozaikosan, felszínesen, egészséges infantilizmussal dolgozta fel választott tárgyát.

Az előadás voltaképp az előadás előtt elkezdődik. A színházlátogatót már a nézőtér előtt fogadják a társulat tagjai: pálinkával, süteménnyel kínálják, ami bizonyos értelemben azonnal próbára teszi a közönséget. Van, aki hálásan és örömmel vegyül a színészek közé, más meg köszöni, nem kér semmit, és elhúzódik. Idővel azután letelepedhetünk a nézőtérre, amelyre kiszáradva teljes sötétség borul. (Én még ilyen makulátlan sötétet nem láttam színházban, mint itt, a Thália Új Stúdiójában! Igaz, most sem láttam, mert teljesen sötét volt.) Prologusként egy rövid, mókás, abszurdoid dialógust hallunk: a főhős, mennybe érkezése alkalmából, néhány szót vált az Úristennel. Ezután kezdetét veszi a játék: bénán botladozó férfiak halottat hoznak koporsóban. Temetési menet fejlődik előtünk, amitől mindjárt megértjük azt is, hogy az imént a halotti tornak voltunk mit sem sejtő résztvevői a foyer-ban.

Hogy ki halt meg? Főhősünk. Vagy az apja. Vagy a fia. Mind egy. Mindenesetre maradt utána egy csomó ember. Például a csillogó szemű, melankóliára hajló, tétova Stubnya Béla – nevezük így, hiszen ő játssza a figurát –, aki keresgélő típus. Zsebében papírköteggel a sajtót, olvashatatlan verseivel. (Nem olyan értelemben, hogy rosszak, hanem üres a papír.) Hátán, mint egy félig felvett hátizsák, az apja lóg. Sehogy sem tudja letenni, levetni magáról. (Konkrétan egy Felhőfi-Kiss László-emberbáb líveg Stubnyán, minthogy Felhőfi-Kiss formálja meg a heves vérmérsékletű, vehemens atyát.) Álmosd Phaedra szebbre és jobbra vágyó, mélyérzésűen révedező menyasszony, asszony, anya és nagyanya – nem feltétlenül ebben a sorrendben. Szabó Annie jó ritmusérzéssel és a fregolizás iránti fogékonysággal tűnik ki, plusz van némi remek pikírt-közönséges stichje a nőalakjainak. (Álmosd Phaedrával előadott panaszos asszonybúsongó kettősük az egyik legfrappánsabb szkeccse az előadásnak.) Szabó Margit inkább a szünet utáni részben bontakozhat ki, amikor is ő a legbájosabb eleme a *Sántacsont* című futurisztikus-folklorisztikus kanavásznak. (Mint arra a *Tu in van* elnevezés is utal, az előadás két külön-

böző műből áll össze. Az első rész a *Sármenyasszony*, a második a *Sántacsont*, és nem érdemes hosszabb magyarázatba bocsátkozni arról, hogy melyiknek miért az a címe, ami.) A csapat *doyenjének* Bereczky Péter látszik, aki éppoly (egy)kedvvel formálja meg a vidéki atyafit, mint a falusi lakodalomba keveredett Anton Pavlovics Csehovot. Bede-Fazekas Szabolcs a maga elragadó szögletességét hol papként, hol jó barátként, hol elholt családfőként hasznosítja. Király Anita úgy van jelen – olykor énekelve, finom mozgásokkal vagy figyelmesen hallgatva –, mintha az ő tekintete óvná szeretettel ezt a bolondos, hebehurgya, közös színészi játékot. Felhőfi-Kiss László csak Róbert Gáborral bánt szűkmarkúan: neki mindössze egy gagyjárás átmenetileg felbukkanó figurája jut az est második részében, azon túlmenően már csak vízpipázhat a színpad szélén.

Ha az eddigiekből egyáltalán nem derült ki, hogy pontosan mi történik az Utolsó Vonal *Sármenyasszonyában*, az nem véletlen, viszont nem is baj. Legfeljebb sorolhatnám még, hogy a diribdarabok, gyakorlatok és helyzetgyakorlatok között megtalálta helyét, összekötő és asszociatív szerepét néhány Koncz Zsuzsa-szám az 1973-as *Élünk és meghalunk* című nagylemezről (a játsszó előadásában). Továbbá sorjáznak a főként verbális sziporkák, jobb-rosszabb poénok, mohácsista szófordulatok. (Hogy példát hozzak az utóbbira: „Hogy fog ennek a gyereknek a lába megállni?” Meg az előbbire: „Se keze, se lába, és a kocsmában ül. Törzsvendég.”)

Az előadás második része, a *Sántacsont* összefogottabb és egységesebb darab, mint a *Sármenyasszony*, ugyanakkor egységesebb is. Stubnya Béla úrhajós-felszerelésben, súlytalanságot imitáló léptekkel érkezik meg a földre – alighanem valahol Verneceapáti környékén –, ahol szülei és lánytestvére várták, amíg meg nem haltak. Némi szertartásos tökélődés után berendezik a hazatért fiút, s népiesnek ható, rímes mondókák szavalása és szlávos hangzású halandzsza dalok eléneklése közepette nem jutnak vele semmire. „Télen esik a hó, tavasszal elolvad, nyáron nem esik, ősszel meg néha.” Efféle bölcsességek gazdag felhozatalából áll össze a bájos zsánerekép.

Végezetül Király Anita zsinórba csavarodott dízőként előad egy halálos dalt, amellyel útjára bocsátja a közönséget. Reményének ad hangot, hogy megértje végig velük maradnunk ezen az estén, és vidáman távozzunk.

Igen. Hát nem?

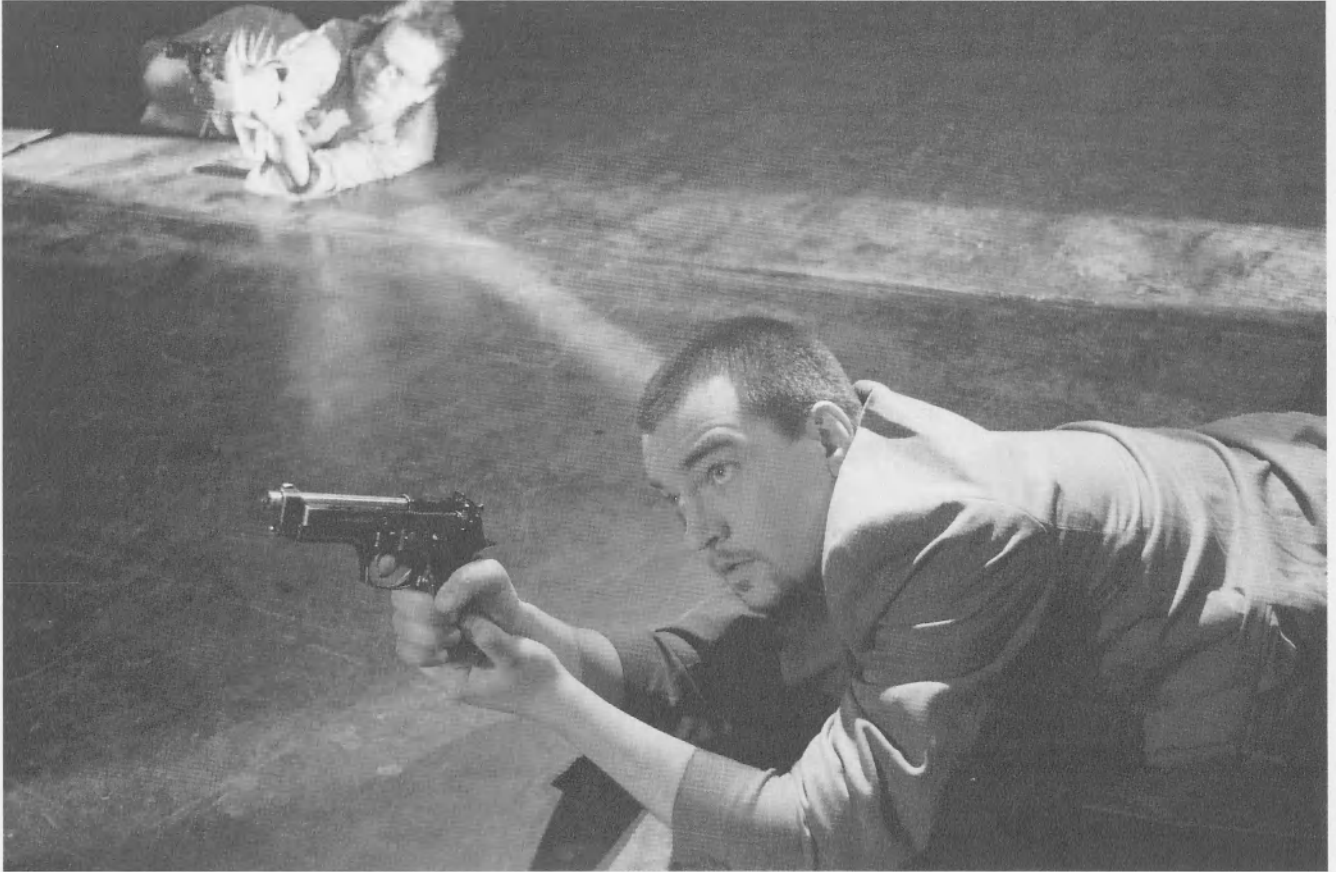


FOTÓ: KONCZ ZSUZSA

KHÁRON LADIKJÁN

HAROLD PINTER: AZ ÉTELLIFT
PICARO MŰVÉSZETI PRODUKCIÓS MŰHELY

FOTÓ: KONCZ ZSUZSA



Harold Pinter életművének legjellegzetesebb darabjai a középkori moralitásjátékok és haláltáncok igényével újítják meg az abszurd dráma hagyományait. Mindezt azzal éri el, hogy a színpadi nyelvet megfosztja emelkedettségétől, intellektualitásától, és az angol tradicionális kabaréra, a *musichallra* emlékeztető szituációkon keresztül mutatja meg az emberre váró elkerülhetetlen, sorsszerű véget, amelyet kiismerhetetlen erők okoznak.

Az életmű olyan színpadi, térbeli nyelv megteremtésének igénye mellett tanúskodik, amelyben a színészek teste, hangja, gesztusrendszere, naturalizmusba hajló dikciója az előadás tárgyi, technikai feltételeivel oszthatatlan egységet alkot. Drámáinak olvasásakor a francia teoretikus, Antonin Artaud gondolatai juthatnak eszünkbe: „Az ég bármelyik pillanatban a fejünkre szakadhat. A színháznak az a dolga, hogy ezt tudassa velünk.” Shakespeare szerint színház, még pontosabban fordítva: színpad az egész világ, Pinter világának alfája és ómegeja a szoba. Ez a félelem és a szorongás színháza.

Az angol író darabjai közül a *Születésnap*, *A gondnok*, a *Hazatérés*, *Az utolsó pohár* és a *Holdfény* vált a magyar teátrumok repertoárjának részévé.

Az 1959-ben bemutatott, a szerző pályafutásának korai szakaszából származó *Az étellift* legfontosabb szövegszervező eleme a várakozás. A darab több ponton kapcsolódik a *Godot-ra várva* című színműhöz, a komplementer figurák szerepeltetése, valamint felütéskor Gus cipőproblémáinak tematizálása is Beckettet idézi.

A Picaro Művészeti Produkciós Műhely előadásának díszlete koporsóra emlékeztet. Néző és színész egyaránt ebben a közös, fekete térben, a halál előcsarnokában várakozik. A falakat és a két sarokban látható kerevetet fekete nejlon borítja, az

előadás kezdetekor egyébként is sötét van, csak a két bérgyilkos lámpája világít. Mindannyian az elmúlás előszobájában való létezésre vagyunk ítélve. Erre utal a keretes jelleg is.

Deák Tamás rendező a figurák fenyegetettségét, a külvilág kiismerhetetlenségét hang- és fényeffektusokkal igyekszik hangsúlyozni. A mennyezeti villanykörte esetenként kialszik, a véce lehúzásának zaját kihangosítva halljuk. Az alkotók érdeme, hogy szcenikai lehetőségeiket maximálisan kihasználva teremtenek egyre szorongatóbb atmoszférát.

Gyevi-Bíró Gábor Ben szerepében szeretné hinni, hogy ő Gus feljebbvalója. Igyekszik mind a másikkal, mind saját magával elhiteni, hogy ura az eseményeknek, és tud magyarázatot adni a felfoghatatlanra. Legalább annyira tart a társától, mint a külvilág megmagyarázhatatlan fenyegetéseitől. Szerepformálásából azonban hiányoznak az árnyalatok, ha a legkisebb dolog kizökkenti, esetleg pozícióját veszélyben érzi, rögtön megemeli a hangját.

Gus Pálffy Péter alakításában az örök kérdező, a magyarázatot váró kisember, aki minden esetben munkatársához fordul segítségért. Ahogy telik-múlik az idő, úgy kap egyre kevésbé kielégítő válaszokat, és kénytelen egyre kellemetlenebbé váló kérdéseit önmagának feltenni.

Az előadás éppen a leglényegesebb ponton bicsaklik meg a színészi játék intenzitásának hiánya miatt: a látszólag tartalmatlan közlések, beszédsszituációk mögött nem mutatja meg a figurák metafizikai félelmét. Az étellift alagsorba érkezésekor a rendezés által használt hangeffektusok először ijedelmet okoznak, később a színészeknek kell(ene) megmutatniuk a növekvő, lassan mindent elborító szorongásérzetet.

Szóval semmi baj, nincs mitől félnünk, az ég most sem szakad ránk.

J. A. 1937

„IDESEREGLIK, AMI TOVATŰNT...”

(m)SZÍNHÁZ

ZAPPE LÁSZLÓ

IRODALMI EST A DRÁMA HELYETT

Fiktív jelenetek és képek öt színészre és gondonkára József Attila életének utolsó kilenc hónapjáról” – jelzi az (m)Színház előadásának alcíme. Érthető választás József Attila születésének centenáriuma idején. Éppen ez az utolsó kilenc hónap ugyanis kerek tematikus egészet alkot az életrajzon belül is. József Attila 1937. február 20-án ismerkedik meg Kozmutza Flórával, utolsó szerelmével, akibe végső reményeif veti, akiben megpróbál megkapaszkodni az elhatalmasodó betegséggel szemben. A feladat egyszerűnek látszik: a történet tele van drámai feszültséggel, fordulattal, sorsszerűnek tetsző véletlennel. Nem tudható, alakulhatott-e volna másképp, de egy dráma vagy akár csak egy irodalmi est feszültségét mindenestre az adhatná, ha el tudná hitetni legalább a játék idejére, hogy más véget is érhetett volna a történet.

Egy másfél órás színpadi produkció alapszerkezetét és hangvételét azonban mindenképpen meghatározza, hogy alkotói miképpen döntenek: a szükségképpen távozás, az életből való fokozatos kiszakadás történetét kívánják-e elbeszélni, vagy a betegséggel folytatott küzdelemét a szellemi világosság, az alkotóképesség és nem utolsósorban az élet megóvásáért. Mindkét úton még számos nehéz döntés várja a színpadi mű megszerkesztőjét. De bármelyiket választja, beleütközik abba a problémába, hogy miközben a történetnek József Attila a főszereplője, a drámai hőse azonban Flóra, aki amúgy leginkább a két nagy költőhöz, József Attilához és Illyés Gyulához való viszonyában marad meg az utókor emlékezetében. Mégis, 1937-ben ő van válaszüton, ő van válságban, neki kell súlyos, a maga és a költő életére is meghatározó döntéseket hoznia. És azt is el kell szenvednie, hogy hiába hozza meg a döntést, mégsem segíthet. Betegségeik keresztezik egymást, alig találkoznak, a költő orvosai gyakorlatilag eltiltják tőle. József Attila szerelme pedig versekben és félelmetes hangulatváltásokról tanúskodó levelekben merül ki, arra már nem futja

belőle, hogy vonatra szálljon, s akár Mátraházán, akár Tihanyban meglátogassa őt.

Bármilyen véleményünk a modern vagy posztmodern dramaturgiáról, Flóra drámája megkerülhetetlen egy olyan estén, amelynek tárgya éppen az a kilenc hónap, amikor József Attila életét, jórészt költészetét is ő tölti be. Ez a dráma izgalmasabb, mint a nagy költő hatalmas, emelkedett és szellemileg termékeny szenvedése. A Lajos Sándor szövegmontázsából és a társulat improvizációból a műsort szerkesztő Illés Editnek nem sikerül megbirkóznia ezzel a drámával. Bár Flóra alakjának igazabb és lényegibb megrajzolását az is akadályozhatta, hogy leveleinek felhasználását a jogtulajdonos Illyés Mária nem engedélyezte, így helyettük Soós Attila írt fiktív Flóra-leveleket, a többnyire mégis dokumentumokra épülő jelenetsor nem csak ezért nem áruikodik átgondolt koncepcióról.

Esetlegesnek tetszik a bevetett eszközök alkalmazása is, az egyes jelenetekhez választott helyszínek, ülőalkalmatosságok, Kostyák Előd gondonkajátéka, Vincze Márton bábjainak felléptetése. Az, hogy Ignóty és Illyés bábként jelenik meg, igen erős eszköz, mély választóvonalat húz közülük és a többi szereplő közé, amit semmi sem indokol, legalábbis nincs megfejthető jelentése a játékban. A színészi kivitel egyébként igazi amatőr produkciót mutat, annak minden előnyével és hátrányával. A spontán, önfelédtt őszinteség gyönyörű, megkapó pillanatokhoz hoz, amikor meg nagyon akarnak játszani, az néhol szörnyen hamisan csikorog, miközben sok az érdektelen, közhelyes pillanat. Összességében Soós Attila megfelel egy kisfiús, végtelenül érzékeny, sérülékeny, bármikor bármivel halálra sebezhető József Attila-képnek, Kovács Ágnes Anna szükségképpen leegyszerűsített, kissé anyásan aggódó, gondoskodni akaró Flórát sejtet. Tényi Anettre és Vincze Mártonra maradnak a többé-kevésbé kívülről mutatott, olykor okkal, ok nélkül karikatúrisztikusan elképzelt figurák.



FOTÓ: KONCZ ZSUZSA

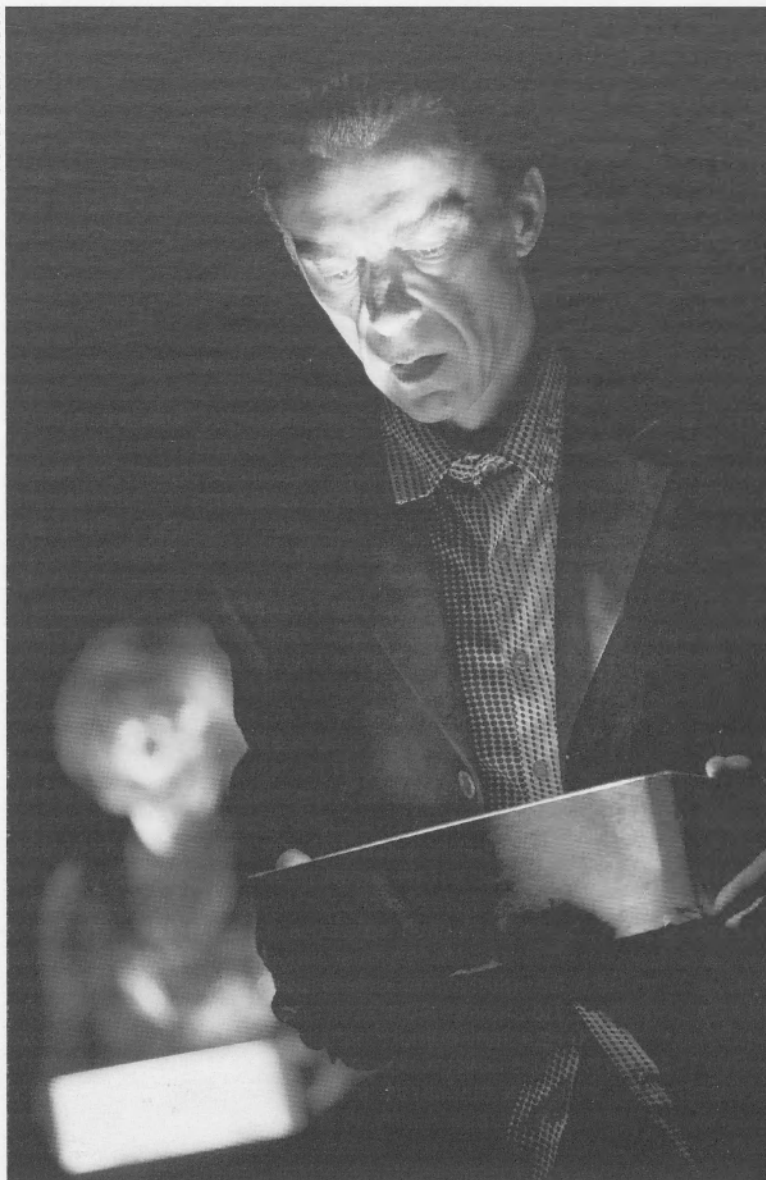
TERRORCSEREPEK

Ritkán fordul elő, hogy egy jó néhány évvel ezelőtt született, régóta nem játszott előadást egy társulat felújítson, s újból műsorára tűzzön. Ha pedig a társulat egy jelentős alternatív színházi műhely, s a nagyjából hét évvel ezelőtti bemutatót egy alternatív közegnél szélesebb befogadói kört vonzó projekt keretében játssza el újból, valószínűleg az alkotók fontosnak tartják a produkciót – akár önértéke, akár a színház, a társulat életében betöltött szerepe miatt.

És aligha tévednek. Feltűnő a Zsalakovics Anikó rendezte előadás frissessége, érvényessége. Pedig jelentős változások aligha történtek benne – ennyi idő távlatából pontos becslésre nem vállalkoznék, ám abban bizonyos vagyok, hogy maga a struktúra érintetlen. A szerkezet ismerős a társulat más előadásaiából is: egy témára szabad asszociációs rendszerben fűzik fel a jeleneteket. A próza táncsal (vagy legalábbis mozgással) váltakozik, hangsúlyos a zene szerepe, hangulatteremtő ereje. A téma a *Még távolabb* esetében a lehető legbanálisabbak egyike: a hétköznapi elidegenedtség, fenyegetettség, bizonytalanság, a többféle értelemben vett terrorizmus. Egyik legfőbb erénye, hogy miközben közterek körül mozog, egy pillanatra sem válik közhelyessé. Ebben segít a mozaikos építkezési mód: a cserepeket nem forrasztja össze az előadás, nem törekszik egy történet megkonstruálására. A szerepeknek nincs kontinuitása, még csak nem is feltétlenül tipizáltak (legfeljebb annyira, amennyire a színészi alkat óhatatlanul is tipizál).

A prózai jelenetek általában stilizáltak, s groteszk humorból táplálkoznak. A Paseszki Zsolt tervezte tér innesső része üres, hátul egy bárpult dereng fel. A pult képekben végződik – ezek a képek ugyanúgy jelképes erejűek, mint amelyeket az előadás mozgásra épülő jelenetei (leghangsúlyosabban a záró színen) megrajzolnak. A táncok, mozgássorok nem nélkülözik ugyan a groteszk elemeket, de szenvedélyességük, nyers erejük kontrasztot képez a harsány, elemelt prózával. Az emelés fontos technikai eszköze a mikrofon, melynek segítségével az emberi beszéd ugyan a zenét is túlharsoghatja, de egyúttal mesterségessé is válik. Ehhez társulnak a szándékosan torzított hangsúlyok, az „elcsúsztatott” hanglejtés, az affektálás. Ám sem ez, sem az abszurdba hajló túlzások nem teszik felismerhetetlenné az ábrázolt világot. A fetisiszta fehérneműgyűjtő például pregnáns megtestesülése a szexuális elidegenedtségnek, ám míg ez a szókapcsolat leírva borzasztóan banális, a jelenet invenciózus és szórakoztató. Az előadás hatásmechanizmusa leginkább a kulcsjelenetnek tekinthető „interjú” leírásával érzékeltethető. A riporter (Stubnya Béla) a terrorizmusról kérdezi interjúalanyát (Orosz Helga). A kérdezettnek csak szűkszavú válaszokra van lehetősége – s mivel igyekszik megfelelni a riporter-nézői elvárásoknak, többnyire közhelyeket, nemegyszer ostobaságokat válaszol. Ám a válasz senkit sem érdekel, legkevésbé az egyenesen a kamerának játszó riportert, aki egyre gyorsabb tempóban teszi fel az alaptémához mind lazábban kapcsolódó kérdéseit. Először azt gondoljuk, találó médiaparódiát látunk, ám a nevetés rövidesen torkunkra forr: a kérdések mind összefüggéstelenebbül záporoznak, vizsgáztatják a riportalanyt, s a szituáció már nem is interjúra, hanem vallatásra hasonlít, ahol a kérdezettnek esélye sincs a válaszadásra. A téma helyett maga a szituáció válik fenyegetővé; a terrorizmusról faggatózó interjú egyfajta verbális terrorizmusba csap át.

Nem állítom, hogy valamennyi jelenet ennyire erős és pontosan kidolgozott; előfordul, hogy az abszurditás halmozása már kipótálja a feszültséget. De a tempó mindvégig feszes, nincsenek üresjáratok. A fenyegetettséget sugárzó atmoszféra békésen megfér a groteszk és az abszurdba hajló humor-



FOTÓ: DUSA GÁBOR

ral, a csúfondáros iróniával. A rendező meggyőzően rakja egymás mellé a tartalom, a forma, a hangulat összeilleszthetetlen mozaikdarabjait. Ez az építkezés, ez a játékmód eltünteti a játékosok – Stubnya Béla, Csík Adrienn, Geltz Péter, Lengyel Péter, Orosz Helga – közti szakmai különbségeket is. Valamennyien határozottan teremtik meg az egyes jelenetek felrajzolt típusait, jól énekel a stilizálás kézenfekvő eszközeivel is, biztosan közlekednek a játék nyelvileg, stílusosan, hangulatilag eltérő szintjei között. (A férfi szereplőkre építő mozgássorok pedig e téren is meggyőző tudást mutatnak.)

Megemlíthető az egyébként példásan ökonomikus (mindössze ötvenperces) előadás néhány kisebb egyenetlensége, hiányossága, de ez lényegtelen: a *Még távolabb* a máról beszél, közhelyeket felhasználva, de eredeti módon, egy sajátos, a társulatra jellemző, magabiztosan elsajátított, a közsínházakétól eltérő színházi nyelven. Az alternatív (független, szabad, struktúrára kívüli stb.) színház legitimációját, munkájának fő értelmét szememben éppen ez adja – ma éppúgy, mint hét vagy tizenhét évvel ezelőtt.

KIFEJEZETLEN
ESZTÉTIKUM

„A testtartás és a mozdulat szépségének bizonyára jó iskolája ez az orkesztikai gyakorlat; van benne fejlődésre váró képesség...” – írja Schöpflin Aladár 1917-ben a *Nyugatban*, Dienes Valéria „orkesztikai” iskolájának Uránia színházi előadásáról. Ez volt a magyar szabadtánc (a modern tánc „ősnek”) első színpadi megjelenése hazánkban, melyet a korabeli kritikus az Isadora Duncan-féle tánc továbbfejlesztett másá-ként határoz meg.

A Még 1 Mozdulatszínház – Magyar Mozdulatművészeti Társulat két vezetője, Fenyves Márk és Pálosi István e máig csak érintőlegesen feltárt magyar mozdulatművészeti hagyomány kutatására, megismertetésére, kortárs továbbgondolására esküdött fel. Az elmélyült tudományos kutatómunka mellett a század első felében született darabok színpadi rekonstrukciójára vállalkoztak. Az Alternatív Thália Projekt programjában szereplő estjükét is nagyjából rekonstrukciókból, kisebb-részt általuk készített *Etűdökből* állították össze.

Az elődök koreográfiáiban a szecesszió burjánzása tükröződik a mozdulatok íveiben, a fátylak légies szépségében, az Art deco letisztultsága adja a darabok megszerkesztettségét. A darabok a századelő szellemi és művészeti környezetét

tükrözik: elemi egyszerűség, gondolati tisztaság és harmónia-igény képződik meg bennük. Kortársi problematikusságuk jól elemezhető az etűdök idő- és komplexitásproblematikája felől. A rekonstruált darabok többsége öt-hat perces. Ez a villanásnyi idő a korabeli, nyugodt tempójú közegben elegendő lehetett egy-egy koreográfiai-esztétikai gondolat kifejtésére. Mai hatásukat tekintve azonban mindössze felvetnek egy-egy kérdést, de azonnal le is zárulnak a probléma (modern értelemben vett) kifejtése előtt.

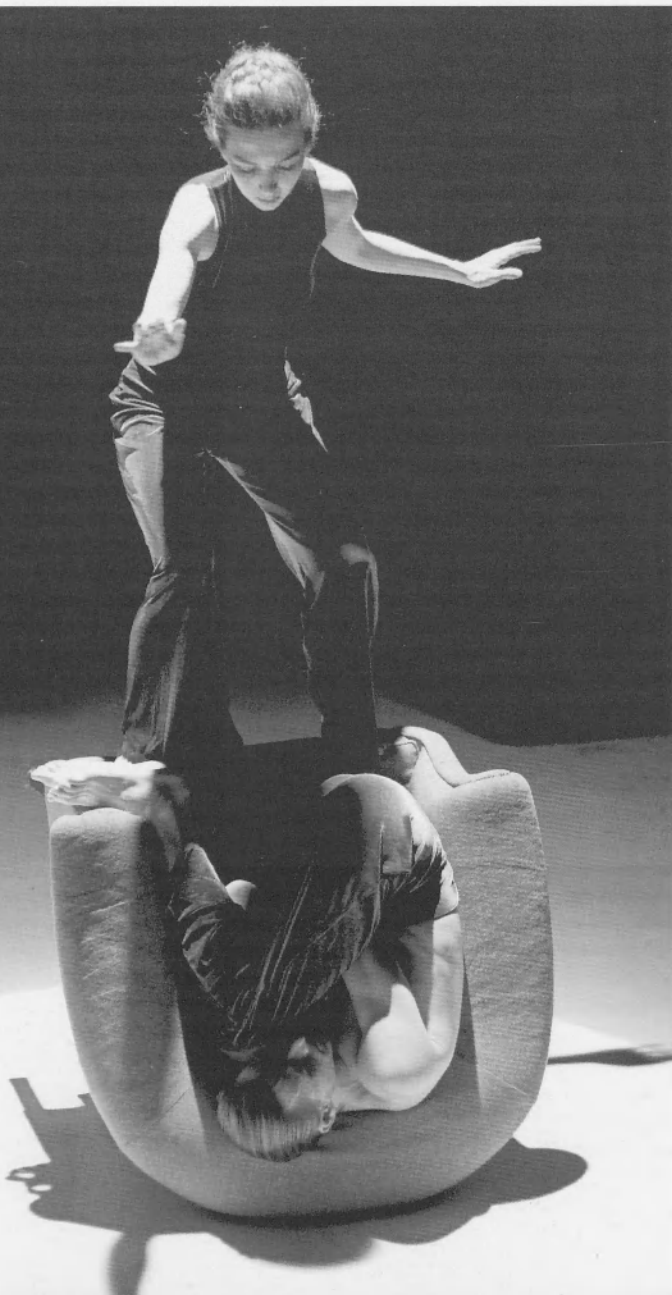
Berczik Sára Bach zenéjére készült *Ötszólamú fuga* című etűdje (*Forma a táncban* alcímmel) érdekes koreográfiai absztrakció formájának problematikáját veti fel: az öt táncos a fuga zenei futamait látatja táncban. A kompozícióban a meginduló, elcsendesülő, majd újra felcsendülő szólamok változatos és feszült térbeli formákat rajzolva, különbözőségük harmóniájában mutatkoznak meg. A pár percnyi tiszta képlet azonban kevés a variációk kifejtésére. Izgalmassá akkor válhatna, ha néhány következő akkordot a kortárs alkotók maguk bontanának ki, kapcsolódva a hagyományhoz, és egyben eltávolodva tőle, viszonyba kerülve vele. Hasonló a helyzet a Liszt zenéjét fátylakkal megjelenítő *Koncert etűdnél*. És ebből már érthető: a Schubert muzsikájára készült *A halál és a lányka* élvezhetősége, elevensége – a zene és a tánc magával ragadó áradása, a téma és a szimbólumok örökérvényűsége mellett – kifejtettségében rejlik.

Az est legértékesebb darabja a záró produkció: a *Hajnalpír etűd* Fenyves és Pálosi új koreográfiája, az *In memoriam Dienes Valéria* című előadásukból kiemelt rész. Az 1999-es darab felismerhetően használja az orkesztikai hagyomány mozdulatkultúráját, a magas esztétikai szépségigénynek megfelelő mozdulati íveket és kifinomult, klasszikus formákat. Szerkesztettsége, szabályrendszere azonban oldottabb. Egy kapcsolat stációit mutatja a külön utaktól az egymásban való feloldódás kiteljesedéséig. A közös fényúton lassan haladó pár (Gold Bea és Pálosi István) lírai találkozására – ellentétes hullámmozgásaik összerendeződése – után a szerelem elmélyülését az egyetlen hangsúlyos díszletelem, egy mindig éles fénykörrel megvilágított, köríves formájú fotel ívein történő sejtelmes egymáshoz harmonizálásuk jeleníti meg. A fotel-otthon az ismerkedés, az egymás iránti gyengéd puhatólózás közben magába öleli a párt. A szilánkosan, humorral és iróniával komponált villanások az egymással vívott kényszerű csatákat érzékeltetik. A nézőnek háttal fordított fotelben – a perspektíva megváltoztatásával, eltávolítással – a két szereplő egymásnak háttal a kapcsolatban való elmagányosodás kínjáról táncol: összefogódzva, de harmónia és valódi kontaktus nélkül, egyikük mindig kiszakad az otthon fényköréből. Az egymás terhét áldozattal cipelő, kétségtelenül összetartozó pár képe után a zárlat víziója megindítóan szép, és gondolatilag gazdag: a fotel háttámlájára borult, az otthon feldőlt – de képe anyaméhet sugall: benne a magzati pózba összekuporodó férfi, tetején a légiesen szálló, egyensúlyozó, a fotelt-férfit-gyermekét ringató nő.

A darab nem feltétlenül a tradíció kortárs tánclemekekkel való elegyítésétől válik izgalmassá, hanem mert kortárs gondolkodásmód ihleti.

A mozdulatművészet költészete az esztétikai renden kívül az erős vizualitásban rejlik. A Thália Régi Stúdiója nem tudta megteremteni azt a szellős, tágas és ünnepélyes környezetet, amit a darabok térszerkezete követel magának. A mozdulatok esztétikumát valló táncműfaj tökéletes megjelenítésének másik feltétele az érett, kiforrott táncművészek jelenléte. A társulat régi táncosait – köztük a pontos és érzékeny mélységével kiemelkedő Bacskai Ildikót – visszahíva messzemenőkig eleget tett e követelménynek.

FOTÓ: DUSA GÁBOR



VERSEK SZAVÁBA VÁGVA

Van a vers. Ebből máris adódik két alapvető lehetőség. Egyrészt olvashatom, akkor én vagyok, és az írás van, tehát ketten beszélgetünk. Másrészt hallhatom – legyen az mondott vagy énekelt szöveg –, és akkor ez a beszélgetés háromszereplősre bővül, valaki által hallok ugyanis. Ez az utóbbi esetlegesebb, mégis ősbibb befogadási formája a versnek; az olvasás egyelőre csupán néhány évszázada tartó, szeszélyes, bár népszerű hóbort a költészet történetében.

Ezen túl persze még számos lehetőség adódhat. A versek helyszíne lehet a színház is; a Malko Teatro ezt választotta: Balla Zsófia, Koch Valéria, Fabó Kinga, Szabó T. Anna és Tóth Krisztina versei alapján hozta létre *Babilon 2005* című előadását. A tíz éve működő bolgár társulat döntése azért szimpatikus, mert egy kifejezetten alternatív színházi közegre szabott műhelymunkát jelent. Kis térben létrejövő nagy vállalkozásról van szó, annál is inkább, mert szándéka szerint a nemzetiségi társulat nem akarja kikerülni a nyelvi átjárhatóság problémáját. Ellenkezőleg: a mozgásszínházi és összművészeti elemekkel átszőtt előadás alapvetően mégis nyelvi telítettségű; bolgárul, magyarul és németül is hallhatóak szövegek.

A Tháliába menet két kérdés vetődött fel bennem. Egyfelől ha a vers befogadása beszélgetés, akkor ez színházban máris többszereplőssé bővül, a befogadó és a szöveg játszók, látványelemekkel egészül ki; hogyan oldható meg ebben a formában, hogy „ne vágjunk egymás szavába”, tehát hogy a megosztott figyelem ne ártson a verseknek? A másik kérdés a színház természetéből adódik: megtörténnek-e az írások a színpadon, létrejön-e valamilyen dramaturgiai felépítmény?

A kezdő képben zsinaggal összefűzött ébresztőórák sorakoznak a színpad elején, hátul egy fémvödör árválkodik. Szaxofonos érkezik, játéka közben két fekete alak bontja ki fehér lepleből a bebábozódott harmadikat. A felütés rituáléját erősíti a mosakodás szertartása; kár, hogy a beavatás kezdeti gesztusaival vége is az előadás egységének.

Az elkövetkező egy órában ugyanis semmilyen szál nem fűzi össze az egyes verseket és a körjük alkotott jeleneteket. Noha egytől egyig erős szövegek hangzanak el – azon túl, hogy jók, nem tudni, miért éppen ezek. A cím is sokkal inkább az előadás külső formájára, tehát a többnyelvűségre utal, bár a bolgár–magyar–német Babilon nyilván szólni kívánna a nyelv

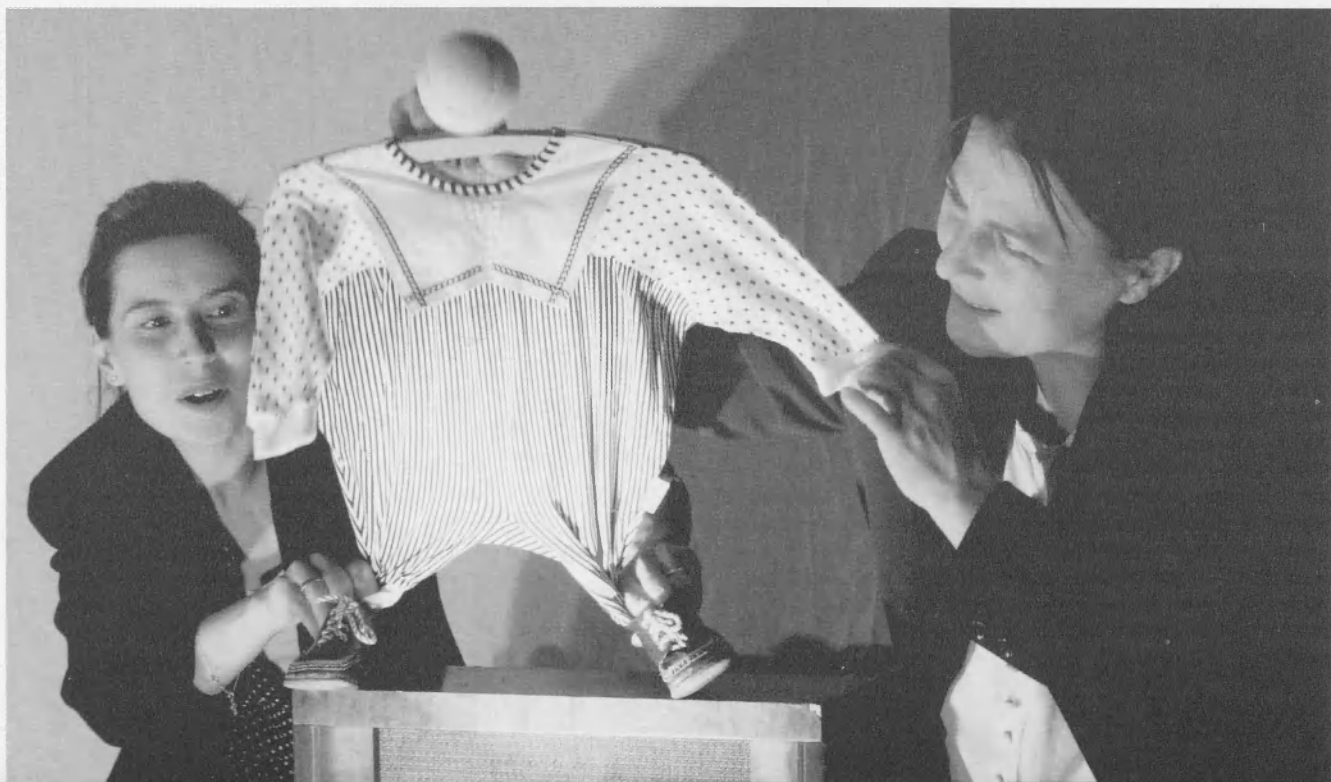
vi zűrzavar egyéb metaforáiról is; a címben szereplő évszám pedig végképp nem köthető a látottakhoz.

A három nő egy műfenyőt tol a színpad közepére, díszíteni kezdik, közben a szaxofon egy *Csendes éj*-variációt játszik. Aztán egyikük egyszerre csak felsikolt: „golyó, talált, halál!” Ötletes a verssor bolgár népdalra emlékeztető kántálása, de hogy miért történik mindez, nem tudjuk. A Malko Teatro kifordítja a színházi alapvetést, mely szerint ha egy pisztoly feltűnik a színen, annak el is kell sülnie. Itt úgy dörög el a képzeletbeli fegyver, hogy előtte még csak utalás sincs rá, s utána is úgy peregnek tovább a versek, mintha mi sem történt volna. Az anyaság, a szülés-születés, a halál, a háború, az elidegenedés jelenetei esetlegesen – olykor laza asszociációs láncban – váltogatják egymást.

Természetesen nem kell színdarabot szerkeszteni a versekből, de a *Babilon 2005* azt sem hagyja, hogy csupán az egyes szövegekre koncentráljunk. Mert az jó ugyan, hogy a verset legtöbbször nem akarja didaktikusan „elmagyarázni” a mozgás, helyette viszont elnyomja azt, a nézőt pedig megosztott figyelemre kényszeríti. Paradox módon éppen azok a legjobb percek az előadásnak, mikor az akció háttérbe vonul, és a színház a vershez csak visszafogott háttérképet nyújt. Szemben a sajnos halványan sikerült mozgásbetétekkel, ilyen jó pillanatnak számít például a bábjáték vagy a jégkorcsolyázó alak motonon körözése.

Legtöbbször viszont látványosan rá akarnak segíteni a halott vers megértésére; pedig a háborúról szóló költemény nem lesz több attól, hogy közben háborús diafilmeket látok. Hasonlóképpen a Kelet-Európa népeinek nevét felsorakoztató szöveg is sokkal inkább célját érné, ha nem acsarkodó dühvel adná elő a játszó. Egy lakonikusan kimondott „irtsátok ki egymást mielőbb, hadd lélegezzen föl a föld” sokkal több, ha nem ráják a szánkba.

Aki nem olvasta még a kiválasztott költőnk verseit, tegye meg. A *Babilon 2005* – jelenlegi formájában – egyelőre csak erre szolgál: hogy felkeltse az elhangzott versek iránt a néző érdeklődését, akinek az írásokkal való párbeszédét épp az előadás akadályozza legtöbbször, ahelyett hogy segítené; pedig a versből színházat műfaja továbbra is lehetséges kihívás az alternatív társulatok, így a Malko Teatro számára is.



MOMODRÁMA GYEREKEKKEL

Keresve sem lehetne kiskamaszok számára kulturáltabb időtöltést találni annál, mint amilyent a Junior Stage-en folyó tevékenység nyújt az ifjú „színészeknek”. A hat-tizenhat éves gyerekek alkotta társulat – a meghívott profi színészekkel együtt – komolyan veszi a színjátszást. A profiknál ez alapkövetelmény, de lehet, hogy az említett korosztály képviselőinek nemcsak kellemesebb, hanem hasznosabb is lenne, ha lelkes amatőröként a játék mámoros örömét éreznék meg.

Gyermekeim színházszeretete miatt évek óta nézek iskolai színjátszó körökben készült előadásokat – sokszor láttam a boldog és büszke rokonokat a nézőtéren, a nevetgélő haverokkal, osztálytársakkal együtt. A Junior Stage *Momo* című előadásán nem ilyen a hangulat, pedig a nézőtéren valószínűleg itt is szintén főleg hozzátartozók ülnek. A Tháliában kiváltképp, hiszen a második előadásnak éjjel fél egykor volt vége, és a csemetéket haza kellett fuvarozni. El tudom képzelni, hogy a *Momo* megfelelő időpontban, jó helyen, érdeklődő közönség előtt sikeres lehet. De arról fogalmam sincs, hogy az Alternatív Thália Projekt műsorán – éjfél után a nagyszínpadon – mit keres ez a produkció. Hiszen még alternatívnak sem mondható a csupa olyasmi, amit már gyerekkoromban is láttam: a narrátor diavetítés közben hangosan olvassa a szöveget, majd a történet „megelevenedik”. A színpadi adaptáció Michael Ende mese-regénye alapján készült, és nem látszik nagyon eredetinek: Momo egy városka amfiteátrumában magányosan élő kislány, barátokra lel, kalandokba keveredik, közben megtudhatjuk, milyen kép él a felnőttekről a gyerekek fejében.

Az előadásban szereplő fiatalok produkciója egységes és jó. Dicséret illeti azokat is, akik rajtuk kívül részt vettek az előadás létrehozásában. Az viszont kérdés, hogy a Junior Stage-nek tulajdonképpen mi a funkciója. Kiknek játszik, és miért? Milyen az alternatív gyerekszínház? A Thália Projekt műsorfüzetében az „Ifjabb Színpadról” az olvasható, hogy „olyan ifjú-

sági színház, ahol kis- és nagykamaszok játszanak saját korosztályuknak és felnőtteknek – profi színházi szakemberek segítségével, »igazi színházi« körülmények között”. Továbbá: „az az elképzelés hívta létre, hogy a gyermeki életörömről, játéktudatáról és fantáziájáról színház építhető.” A kiadványból megtudható az is, hogy „a legifjabb nemzedék és a színházi szakma találkozásából igen izgalmas, friss, újszerű előadások születnek”. Tapasztalataim szerint a gyermeki életöröm és a professzionális művészképzés a gyakorlatban sokszor egymással ellentétbe keveredő fogalmak. Egyértelműen látszik, hogy a Momo előadásán a gyerekek élvezik a játékot; föl sem merülhet, hogy kényszerítő erő hatására lépnének színpadra. De a produkciójukban erősen megmutatkozik, hogy „profinak” szánják, felnőttmód tökéletesnek. Olyannyira, hogy az öröm és a fantázia mintha kicsit háttérbe is szorulna. Friss, színházi újszerűséget meg egyáltalán nem láttam. Nem tiszteltem ötleteket vagy útmutatást adni, de megjegyzem: gyerekelőadásokon a fantázia és az életöröm akkor szokott tombolni, amikor ügyesen kivitelezett, kvázispontán, valódi interakciós kapcsolatot alakul ki néző és előadó között. Ez a felnőtteket sem hagyja hidegen, csak sokan szégyellik bevallani. És akár a jövő színészeire, akár a majdani publikumra gondolunk, egyik félnek sem árt, ha már kamaszkorban gyakorolja a színházon belüli interaktivitást.

A Momo gyermekszereplőit nézve arra gondoltam, hogy az ifjoncok közül jó néhány titkon (vagy nyíltan) színészi pályára készül. Nem egynek van is esélye arra, hogy a vágya valóra váljon. Ha az ifjúsági színpad funkciója a színészelőképzés, akkor a Junior Stage jó úton jár. De a társulat tevékenységének igazi értelme a mindenki számára nyitott, kulturált, gondolatébresztő és készségfejlesztő időtöltés. Ez a cél a *Momo* előadásával gyerekek és felnőttek értékes munkája révén maradéktalanul megvalósult.

FOTÓ: SCHILLER KATA



GÓLEMEK TEGNAP ÉS MA

GÓLEM, AVAGY A BÁLVÁNYOK
TÜNDÖKLÉSE ÉS BUKÁSA
FŐVÁROSI MOZGÓ-MŰVEK TÁRSULATA

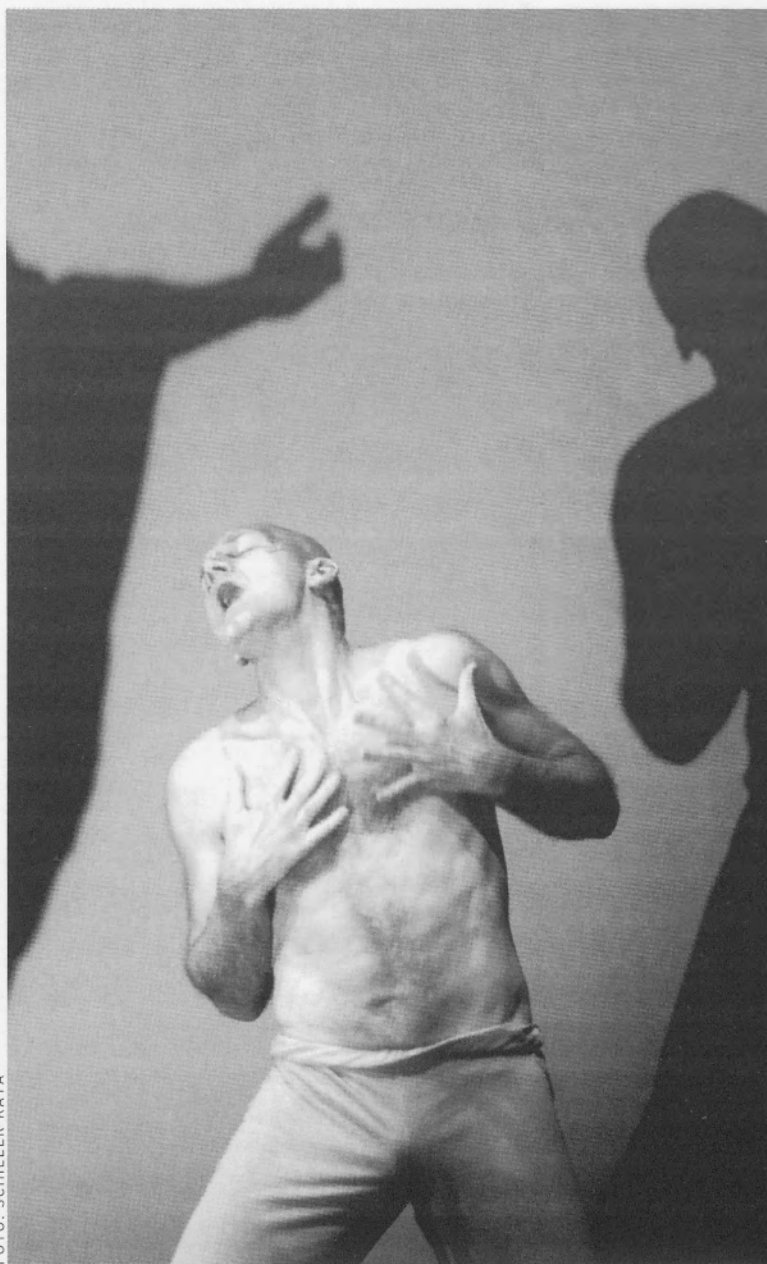
Komplex és bonyolult vállalkozás a Fővárosi Mozgó-Művek Társulatáé: „kamaraoperát” ad elő, méghozzá a „kortárs tánc” nyelvén – így az alcím; mindez pedig az európai legendárium egyik eléggé erősen leterhelt darabját, a prágai Gólem történetét meséli el. Illetve nem is a prágaiét – azt csak mi tudjuk, ha tudjuk, hogy a Gólem Prágában „született”, ott gyúrta őt agyagból Lőw (vagy Leibl) rabbi, majd életre keltette, hogy megmentse a veszélyeztetett zsidóságot (*nota bene*: Isaac Bashevisz Singertől [is] tudjuk, hogy a József nevű gólemnek egy kislányt kellett megtalálnia, akinek eltűnését a zsidóság nyakába varrták – vö. Solymosi Eszter vére, magyar történelem...) –, szóval nem a prágaiét, hanem a gólemét úgy általában, megfejelve azzal, ami Babits Antalnak róla eszébe jutott.

Babits Antal írta és rendezte a produkciót, ő szerezte a zenét is, ráadásul kontrabasszus-klarinéton még közreműködik is benne – és minthogy „civilben” filozófiatörténész, és a rabbiképzőben tanít, igazán *all-round* szakembernek számít az előadásban. Amely három részből áll – noha a részeket nem szünetek, csak zenei közjátékok választják el egymástól –, s mindháromban közreműködnek a zenészek (Babitson kívül Klenyán Csaba [klarinét] és Perényi Péter [harsona], valamint felvételről a velük azonos Új Dimenzió Műhely); két énekes: Dénes Zsuzsanna és Fekete László (utóbbinak – a hitközség főkántora lévén – fantasztikus hangját recenzensnek számos temetésről van vitatható szerencséje ismerni...); valamint két táncos: a teatrális jelenségnek is kivételes M. Kecskés András és a színészi erényeket is csillogtató Góbi Rita. És van még vetítés, komputeranimáció – totális összművészet.

Az első részben – amely a „Bálványimádások a múltban” címet viseli – igen hatásos atmoszféra keletkezik a számos és külön-külön is erős elemből. A három kép az egyiptomi fogság, a római üldöztetés, majd egy jókora ugrással a holokauszt poklának vizuális és akusztikus megérzékesítésére törekszik – és nem kell különösebb jártasság sem a zsidók történetében, sem a színházi kifejezőmódokban ahhoz, hogy értsük is, érezzük is a gólem-asszociációkból létrejövő hálót. A táncosok többnyire a vetítövásznon mögött, mi több, azzal szoros „együttmozgásban” árnyjátékot produkálnak, melyben a dimenzióknak – kivált a monumentális gólem esetében – fontos szerepük van. M. Kecskés lomha, óriásszerű mozdulatokkal kelti életre a bábót, amely hol fölbe nyomakodik a képi világnak, hol alásimul, testével, karjával követi annak vonalait és mozgását. A zene és az ének – az énekesek egy asztalnál, gyertyafénynél ülnek – lassú, drámai aláfestéssel kíséri a táncosokat és a képi világot.

A második rész – nevezzük így – „saját” ötlet: a gólemség alapvető jellegzetességére, a báblétre, a kívülről irányított szolgálélek engedelmességére reflektál ironikusan. A „Virtuális bálványimádás” címet viselő felvonásban a lány egy internetes társskereső programból, a vetítövásznon megjelenő hatalmas monitor megfelelő gombjára kattintva választja ki a gólemet mint ideális partnert; a szófogadó, vakon engedelmeskedő – bár éppen ezért kissé unalmasnak látszó – férfi mégis mintha csak kezdetben lenne igazán a nő kedvére való. Ez a rész játékosabb, könnyedebb, mindazonáltal kissé túl szimpla. Ha nem gólem, hát lehetne robot is; és persze a vak, gépies engedelmesség lehetséges veszélyeire is gondolunk azonnal, hiszen az összefüggések, az asszociációk laposak. És noha a zene, az ének, a mozgás ebben a részben is hatásos és találékony, mégsem feledteti, hogy amit elmond, az kevés és közhelyes.

A harmadik rész erős képpel kezdődik: Babits Antal egy hosszú csövel (hangszer ez is, biztos, de én bizony nem tudom, micsoda) egy porral teli dobozba fúj, s a fől szálló porból



FOTÓ: SCHILLER KATA

mintegy életre kel a gólem; M. Kecskés András valóban úgy emelkedik föl a földről, mintha ott teremődnének meg egyes testrészei. Ez már – távolról ugyan – a Lőw rabbi története: megteremti a Gólemet, a homlokára írja az élet jelét (mely alig-alig különbözik a halálétől), és újtára bocsátja. Dénes Zsuzsanna és Fekete László mind dinamikusabb éneke szinte mozgatja a táncosok testét, és a hatalmas bábu meg a kicsi lány a zsidók egy újabb üldöztetését „meséli el”. A végén igazi feloldás a klezmerzene; a közismert dal – *Arany Jeruzsálem* – valóságos fináléba torkollik.

A gólem: bálvány. A bálványok pedig – mint az előadás címe is mondja – tündökölnék és buknak. A Fővárosi Mozgó-Művek Társulatának produkciójában remek énekesek, zenészek és táncosok szerepelnek, a rendezés ügyesen kombinálja a különböző hatásokat, és a tehetségesen megteremtett atmoszféra majdnem elfeledteti, hogy a legenda mába röptetése mégsem sikerült.

TARTALOM

- 1  **Tompa Andrea: Álmatlanul**
Légyvárlakók – Dream Team
- 2  **Darvasi Ferenc: „A szerelem tiszavirág...”**
Kárpáti Péter: Miaszerelem? – Oberon Társulat
- 3  **Kovács Dezső: A Paradicsom pora**
Mindenhol jó, de legjobb a Paradicsomban – Gergye Krisztián és Társulata
- 4  **Miklós Melánia: Eltáncolt terek**
Maldoror énekei – Finita la Commedia
- 5  **Faluhelyi Krisztián: Úton levés és köztesség**
Tranzit – TranzDanz
- 6  **Halász Tamás: A halál nem adja magát**
Thanatophobia – Mándy Ildikó
- 7  **Karuczka Zoltán: Előjáték?**
Samuel Beckett: Végjáték – Zugszínház
- 8  **Galambos Gábor: Táncoljatok tük is!**
Etchno – TÁP Színház
- 9  **Koltai Tamás: Kéznyújtásnyira**
Karc – Szabó Réka
- 10  **Stuber Andrea: Életre-halálra**
Felhőfi-Kiss László: Tu in van – Utolsó Vonal
- 11  **Szekeres Szabolcs: Kháron ladikján**
Harold Pinter: Az étellift – Picaro Művészeti Produkciós Műhely
- 12  **Zappe László: Irodalmi est a dráma helyett**
J. A. 1937 „Idesereglik, ami tovatűnt...” – (m)Színház
- 13  **Urbán Balázs: Terrorcserepek**
Még távolabb – Andaxínház
- 14  **Trifonov Dóra: Kifejezetlen esztétikum**
Etűdök – Még 1 Mozdulatszínház – Magyar Mozdulatművészeti Társulat
- 15  **Székely Szabolcs: Versek szavába vágva**
Babilon 2005 – Malko Teatro
- 16  **Kutszegi Csaba: Momodráma gyerekekkel**
Michael Ende: Momo – Junior Stage
- 17  **Csáki Judit: Gólemek tegnap és ma**
Gólem, avagy a bálványok tündöklése és bukása – Fővárosi Mozdó-Művek Társulata