

Tomba Andrea

Vízbeavatások

KURÁZSI PAPA

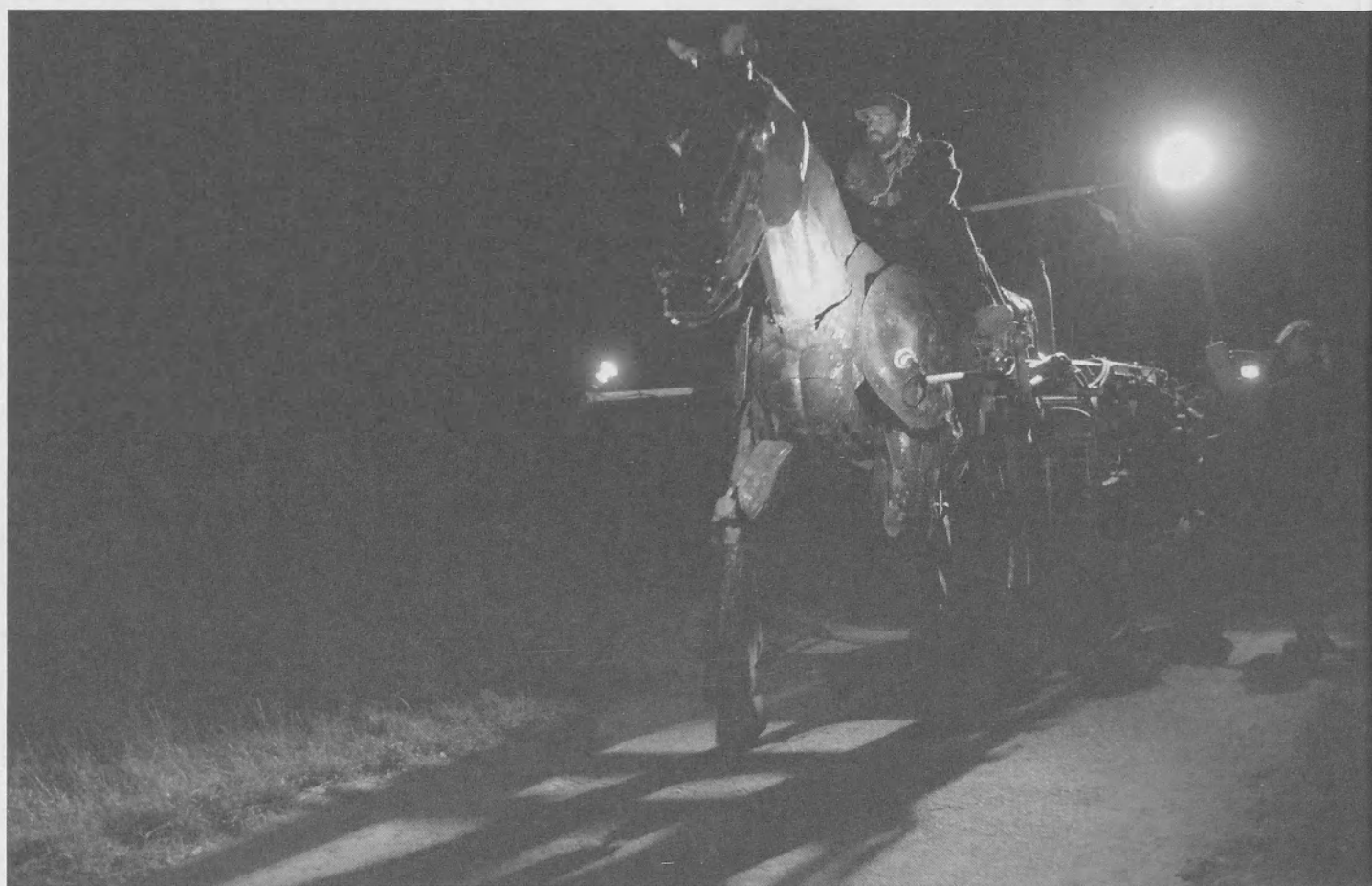
William Forsythe, a koreográfus a bécsi Impulstanzon bemutatott egy installációt. A helyszín az osztrák Parlament volt, munkáját koreografált tárgyakkal nevezte, és ezt a címet adta: *Szétszórt tömeg*. Az egyik teremben több száz fehér léggömböt engedett fel, különböző magasságokra. Az ember belépett, egyetlen pillanat alatt felmérte, hogy mit kap. Ennyi? – kérdezte csalódottan. (Ennyi a nagy koreográfus, Forsythe? Egy csomó lufi?) Ennyi – állapíthatta meg pár perc múlva, nincs semmi „produkció”, némi halk, fehérzaj-szerű zene szól. Ezután következett az ő munkája, a nézőé. Átadja magát, elfelejti a kintléletet, saját magára figyel, medítál. Mintha ember alkotta fenséges természetben lenne. Aztán százezer évig nézheti, amit meglát hirtelen. Az osztrák Parlamentben sok száz lufi alatt és között, félórányi álldigálás után a szemlélő tudja: a hirtelen meglátott kevés sok, és az a sok benne (is) van. Az az asszociációsor, amely a befogadóban a megélés hatására létrejön, rendkívül változó, mégis van egy közös generátor: maga a végtelenül tág értelmezési mezőket nyitó Mű.

A *Kurázi papa* helyspecifikus előadás; az *in situ* típusú előadásokat az angolszászok nyomán *site specific*nek hívja a szaknyelv. „Helyre készülő” előadások léteznek errefelé is, de a képzőművészet, az installáció, másrészt a költészet felé elmozduló produkciók (bár már a megfogalmazás is rossz: az „elmozdulás” azt feltételezi, hogy volna egy közös kiindulási alkotóiszemléleti-esztétikai alap, egy egyezmény; nincs ilyen) meglehetősen idegenek a magyar színházról. Ez a poétikus színház és jelei sem lineáris befogadás, sem a logikai értelmezés útján nem fordíthatóak le kizárólagos jelentésekre, értelmezésekre, konkrétumokra, nem beszélve hagyományos eszköztárunkról: történetkeresésről, szereplőértelmezésről stb. (Márpedig az azonnali reagálású kritika ezzel az eszköztárral olvasza az előadást, amely természetesen a kritikai boncasztra így már hullaként érkezik; valahogy úgy, mint egykor Pintér Béla *Parasztoperája* vagy Silviu Purcărete *Pantagruel sógornője*-rendezése.) Az ilyen típusú előadás – poézis ide vagy oda – ugyanúgy kritika tárgyává tehető, de tisztázunk kell, hogy milyen műfajjal van dolgunk: milyen állat az a zsiráf? Mondhatjuk rá azt, mint a viccben, hogy ilyen állat nem létezik, azonban lehet, hogy mégis létezik. Ez a típusú előadás az asszociációk sokkal tágabb terét nyitja meg, ezért a nézőnek sokkal aktívabban kell benne részt vennie, nemcsak szó szerint, a térben való mozgás miatt, de a

képi és gesztikus világ mozgásba is hozza a nézői képzeletet, elindítja a metaforák kibontását.

Az egykori Krétakör és a francia Le Phun által létrehozott előadás kivételes módon gondolkodik a térről – mondhatnánk térszerkezetet, ez a szerkezet azonban ebben az *in situ* helyzetben eleve adott, az előadás inkább feltárja és jelentéssé teszi, mintegy „magára húzza” a teret. A nézőket kihajóztatják a Szentendrei-szigetre, és ez maga a beavatás gesztusa, melyet hangsúlyoznak is: „magunk mögött hagyjuk a várost”. Küszöb-helyzetben vagyunk, ahogy az antropológus Victor Turner fogalmazza a beavatási rítusok elemzésekor; ez a beavatás előtti állapot olyan „közbeeső”, elválasztó fázis, amely segít magunk mögött hagyni eredeti énünket, hogy felkészülhessünk az átalakulásra, a megtisztulásra, új énünk megszerzésére. Elválasztanak, nem térhetünk idő előtt vissza, várakoznunk kell. A várakozásnak itt semmi más funkciója nincs, mint hogy a csoport izolálódjék, egyneművé váljék, megtisztuljon, felkészüljön a belépésre, beavatásra. Profán hasonlattal: aki rendszeresen jár színházba, pontosan tudja, milyen nehéz olykor ez a „bekerülési” küszöb-fázis, amikor saját életünkben kilépve „beesünk” egy előadásba: gyakran hosszan tartó, olykor létre sem jövő folyamat. Ezt segíti most a várakozás. A rítusnak erre a szakaszára minden rituális színház figyelme kitér: a nézőnek be kell kerülnie a folyamatba, be kell avatódnia, különben kívül reked, kívülálló marad. Az áthajózás és a várakozás gesztusával a Krétakör előadása megidézi a rítust; mint ahogy számos más előadásukban is tematizálták valamilyen módon a belépés gesztusát.

A sziget és a Duna, amelyen mi is átkelünk – a játékos is innen érkeznek majd, és ide távoznak –, az előadás végtelenített tere. A várakozást követően felemelkedik a sorompó, és miután egy beavatott (egy szereplő, aki egy pillanatra sem vedlik civillé) tájékoztat arról, hogy a szigeten a nemek háborúja folyik, végigterel bennünket egy – nevezzük így – installáción: egy köves úton, melyről nem térhetünk le, az út jobb és bal oldalán gyér tüzekkel megvilágított, robbanásokkal, üvöltésekkel, mozgással teli, de pontosan nem látható mozzanatokból álló háború folyik. A néző úgy viselkedik (ideális esetben), mint egy kiállítótérben, és ezt a magatartását az est folyamán végig megőrzi: szabadon közelít rá vagy távolodik el a látottaktól, kiválasztva egy képet, helyszínt, szereplőt, így minden néző a „saját előadását” láthatja. A későbbi jelenetekben a játékosok belakják még az úttörőbarakkokat, végül a vizet is.



A nemek háborújának jeleneteit – képzavarral élve – mozgó állóképekkel érzékeltetik. Ezután egy katonai őrtoronyból (kivételesen épített térelemről van szó) egy férfi és egy nő felolvassa a nemek békeszerződését. A jelenetsort azonban egyfajta dramaturgiai szakadék követi. A nemek háborújának ugyanis van némi konkrét-didaktikus, kissé leegyszerűsített jelentése, amely történetet ígér, ez viszont a továbbiakban feledésbe merül. A költészet, és ezzel együtt egy koherens, me-

taforák szövésén alapuló, hatásosabb, radikálisabb és értelmezhető előadás valójában csak ez után kezdődik.

Hatalmas, prűszkölő, dübörgő vaslován érkezik a Férfi, talán a Hős, s mert az előző háborús jelenetből válik ki, értelmezésem szerint ő a Vezér, aki még a háborúhoz tartozik, talán magának a hadműveletnek a vezetője. Az ő alakja válik majd az előadás kulcsává és vezérfonalává. Az a két értelmezési lehetőség azonban, hogy a néző önmagában, immanens módon csak

az előadáson belül keresi-e ennek az alaknak és az általa megtett útnak a jelentését, vagy hozzárendeli a szerep alkotóját – az egykori Krétakör vezetőjét, Schilling Árpádot és a személye által kívülről „hozott” jelentést, amely mintegy az előadás előtt már létezett –, élesen szétválnak.

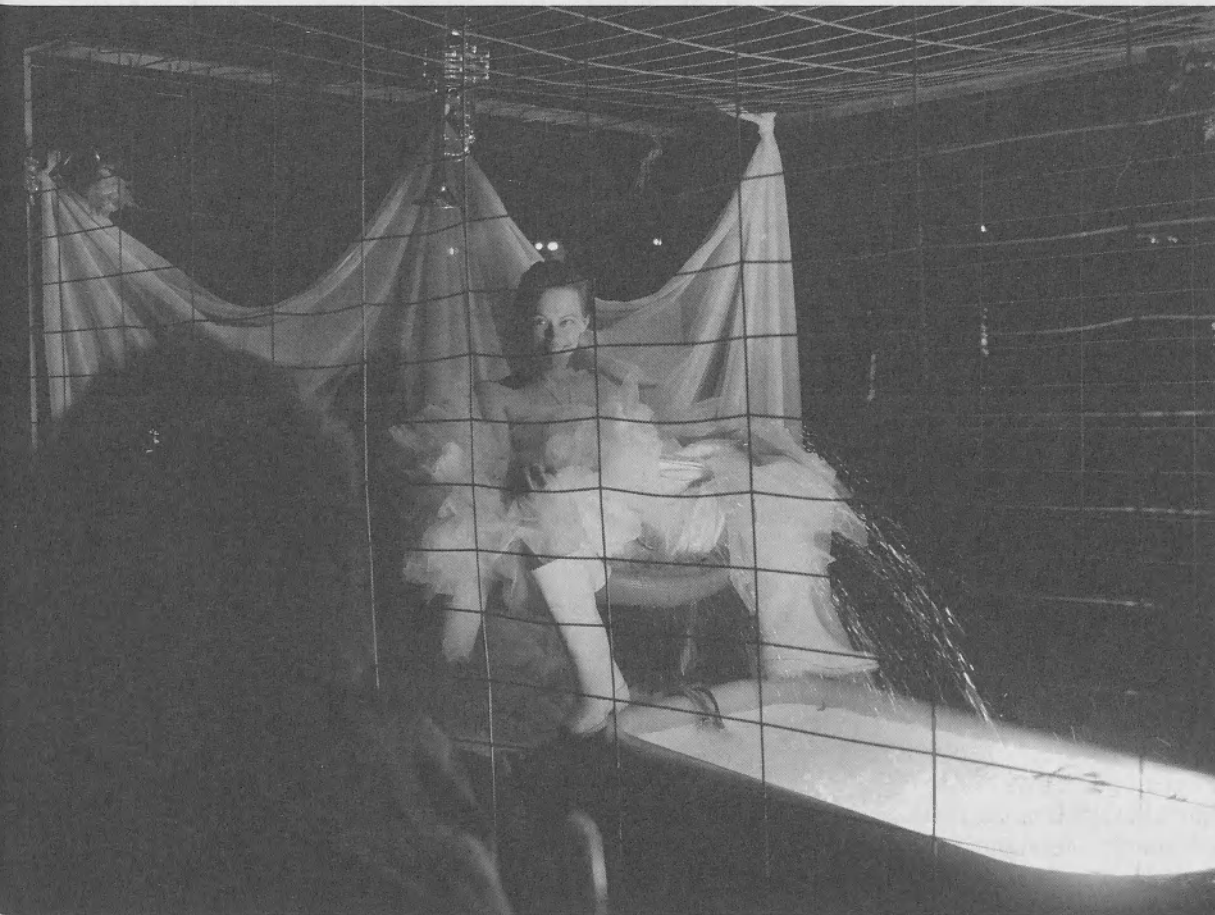
A csodálatos lóinstalláció (melyet traktor követ, pontosabban visz) önmagában is nagyszerű képzőművészeti és műszaki alkotás; lassan, fenyegetően, feltartóztathatatlanul halad el, és vezeti a tömeget újabb stációhoz. Lovakat ábrázoló remek festmények fogadnak újabb térben, afféle szabadtéri tárlatként: antropomorfszobák, megistenült bálványok, sötét lóikonok; az egyik éppen készülődésben van: a névtelen, kerekesebb székese festő, nekünk háttal, újabb művét dolgozik (úgy tűnik, valóban ő a kivételes festmények alkotója). A háttérben pedig láthatatlanul, mintha csak a vászna felé hajló festő hangja volna, megszólal a Vezér.

„Szenvtelenül és harsányan szavalom azt a komoly, zord strófát, melyet most hallani fogsz” – mondhatná Lautréamont-nal. Monológja – a textus is, az elmondás mikéntje is – dosztojevszkiji hőst idéz: a külső és belső létezés dilemmáit gögösen fel nem oldó, azt a hall-

egyaránt nyers, darabos, esetlen, ügyetlen, nem „szép”. A beszéd nem színészi, hanem hétköznapi, „rossz” hangsúlyokkal, színtelen, szenvtelen, de erőlyes és öntudatos. A közösségtől elidegenedett, eddigi tapasztalataiból és a világból kiábrándult, befelé fordult ember (művész) lázas és keserű, közvetlenül, szinte durván fogalmaz. Mint aki most a maga – senki másra nem vonatkozó és nem kötelező érvényű – útját jelöli ki.

Újabb stáció következik: a vasló virtuális budapesti útja. A különös (vetített) képeken üres, mintegy apokaliptikus utáni kihalt városban vándorol, úszik a levegőben, a Lánchídon és környékén, egy saját – egyszerre valós és képzeletbeli – országban. Igéző látvány. Fehér ruhás menyasszonyok csatlakoznak hozzá, egyre többen, férfiak-nők vegyesen, a fekete-fehér város egyedüli lakói, keringenek, szállnak – mintha egy Bódy Gábor-film kockáit néznénk. Ez a film kijelöli és élénk hozza az előadás egyszerre valóságos és ismerős földrajzi területekből álló és ugyanakkor költészettel átított, átszellemített világát.

A film szereplői aztán a Duna felől a maguk háromdimenziós mivoltában tényleg megérkeznek, és a sötét



BALRA:
Kurácsi papa,
a vándorló és
Andrej
(Schilling Árpád)

JOBBRA:
Sárosdi Lilla

gatóságának címző művészi „levetkőzés” ez, melyben úgy beszél az útkeresésről, az igazság kibányászásának kényszeréről, mintha mi kérnénk rajta számon, hogy öntse szavakba a megfogalmazhatatlant. A dosztojevszkiji hősök beszélnek ilyen dühösen és vádlón, önmagukat elemezve és marcangolva. (Még ha, mint a színlapról olvasható, a szerző Tarkovszkijből, az *Andrej Rubljov*-ból merítette is ihletét – de hiszen Tarkovszkij is Dosztojevszkij köpönyegéből bújt ki.) Hang és textus

fabarakkok felé vezetnek. Az első állomás egy nyitott szentély: a lőfestményekkel díszített falat sok tucat gyertya világítja meg, mintha a szent állat kegyhelyén lennénk. A groteszk menyasszonyok ezután egy-, két-, háromszereplős performanszokba, improvizációsorokba kezdenek a barakkokban. Az előadás e pillanattól fogva szabadabbá válik. A nézők szétoszlanak, bekukucskálnak a nyitott ajtókon-ablakokon, várakoznak; most valóban meg kell dolgozniuk, oda kell jutniuk-

férközniük, koncentrálniuk ebben a szimultán térben. Mert elsősorban *látunk*: ezekben a kis szcénákban a gesztusvilág, a látvány, a játék uralkodik, a nyelv sok helyütt másodlagos is (francia). Egy francia férfi énekel: jobb oldala nő – hosszú haj, vörös köröm –, bal oldala férfi. Két hangon dalol, és felváltva mutogatja felénk profiljait. Egy másik barakkban eső esik, egy szakállas menyasszony sűrűn hajlongva kéziratokat olvas franciául egy fiatal férfi menyasszony előtt. Miután kiszemlélődtük magunkat a barakkok közt, ismét megjelenik az egykori vezér, és magára vonja figyelmünket.

Schilling szerepben van ezen az estén. Az elmúlt évtizedben én csupán a *Liliom* játékmestereként emlékszem rá, amikor fényes cilinderében a nézőtér és a színpad közti kommunikációban segített, majd az előadás alatt észrevétlen maradt (Biberachként nem láthattam). Schilling nem sorolható sem a színész-rendezők közé, de nem is „performer”, színpadi művész, ő tisztán rendező, színházvezető, jelenléte tehát olyan értelmezési dimenziót hoz be, amelyet egy „egyszerű”

tikai fordulat nem világos – minthogy a társulat vezetőinek feltett kérdései válasz nélkül maradtak; e ponton tehát csak az előadás tárgyalására szorítkozhatom.)

Ez az előadás immanens jelentéseinek túl elsősorban önreflexív, a Krétakör és Schilling közös történetét reflektáló mű. Hogy milyen a felvázolt jelen?

Schilling dübörgő monstrumon vonul be, szobor-szerűen, mint egy hadvezéri bronzlovas, egyszerre megidézve és talán ironizálva is saját vezéri-vezetői múltját. Monológja, amelyben egyszerre rejtőzködik (fizikailag) és megmutatkozik (szavai és hangja által), a világban mindig egyedül, társtalanul létező kilépése az emberek elé, krédó, művészi nyilatkozat – tavaly publikált *Egy szabadulóművész feljegyzései* című kusza jegyzeteinek folytatása –, hogy végül elvegyüljön a játékosok közt, feloldódjék köztük, köztünk, valahogy úgy, amilyenek soha nem láttuk: velük egyenlőként, immár emberként és nem művészként, halandóként és nem istenként, de tőlük különbözve is; elvégre ő az egyetlen játékos ezen az estén – a művész-alteregőjének

vallott festő mellett –, aki nem ölt menyasszonyi ruhát, de társra talál. Az előadás nagyszerű záró jelenetében egy ketrecből játékosan kiszabadított, ugyancsak menyasszonyi ruhát viselő nőt (Sárosdi Lilla alakítja) visz magával, karjaiban egyenesen a Dunába. Egy olyan nőt, akinek lába közt szökőkút fakad: ő az örök nő, a termékenység szimbóluma, afféle Botticelli-Vénusz. Schilling hátra-hátrakacsintva, a nézőt a vízbe csábítva viszi karjain a nőt, míg hirtelen fel nem tűnik a vízen lefele, feléjük úszó mitologikus ló. Mindketten



Koncz Zsuzsa felvételei

Az előadás záróképe
(Schilling Árpád, Sárosdi Lilla)

színésze nem tudna – úgy vélem, Schilling Árpád itt önmagát, saját művészi, társulatvezetői múltját és jelenét viszi színpadra. Az ő szerepbe lépésével súlyos uszályként jön vele együtt a Krétakör-múlt. Elvégre ez az előadás a Krétakör újrarajzolásának nyitó gesztusa is, mint az alkotók hirdetik. Monológjában így fogalmaz: „Ma dicsérnek, holnap szidnak ugyanazért, amiért magasztaltak. De mindig akadnak készségesek, akik eladnak, és akik megvesznek.” Egy, a nemzetközi porondon is sikeres évtizedet maga mögött tudó, azt saját elhatározásából lezáró társulatvezető mondatai ezek. Elszámolás a múlttal, a jelen horizontjainak megnyitása.

(Kitérő: e dolgozatnak talán a Krétakör újrarajzolásával is foglalkoznia kellene, e sorok írója számára azonban sem a Krétakör tizenkét éves történetének lezárása, a társulat felbomlásának okai, sem az új struktúra keresésének kényszere, a küszöbönálló művészi-eszté-

felkapaszkodnának, ám a férfi visszacsúszik, majdnem a vízbe buknak, végül csak a nő úszik le a sötét Dunán. Ezen az estén nem sikerül felkapaszkodniuk mindkettejüknek. De tudható, vagy inkább remélhető a boldogító vég, legközelebb majd sikerül, és a szerelmesek örökre egymáséi lesznek. A komor Vezér beérkezik, emberré és férfivá vált.

„Ez a tábor a világ legcsöndesebb helye – mondta korábban a monológjában. – Olyan szép így, hogy nincs itt senki. Nem tudom, emberekkel milyen, de emberek nélkül minden mozgásba jön. Bonyolult rendszer.” Mondja ezt az egykori társulatvezető. A jelenről beszél most. Ami magányosabb, talán kiszámíthatatlanabb, járatlanabb ösvényeken halad. Mégis megvan benne az emberi, a személyes, a Másik megtalálásának öröme és játéka. Talán ez a Krétakör- és a Schilling-jövő. Talán benne is volt ebben az estben. Vagy csak a szabadsága kínálta, hogy belelátam.