

SZÍNHÁZ

KHRS
110/12



A helytartó
Mahagony
Holdvilág és utasa
Vakond
A soha vissza nem térő

Jógyerekek képeskönyve

Wedekind-változatok

Nabokov a színpadon

Lengyel György/
Pártos Géza

VILÁGSZÍNHÁZ:
Heiner Müller

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Visky András: Megöltem az anyámat (dráma)

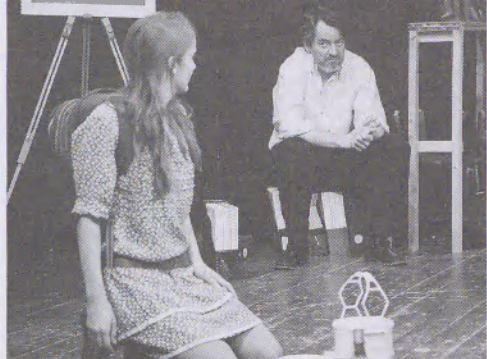


Kovács Zsolt (XII. Pius) A helytartó kaposvári előadásában

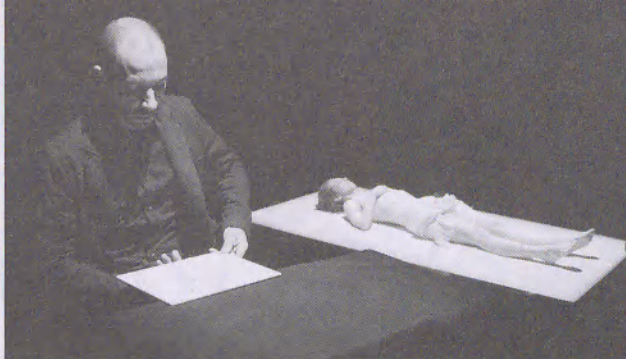
Klencsár Gábor felvétele



HOLDVILÁG ÉS UTASA
Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg
Walter Péter felvétele



RINOCERITISZ
Stúdió „K”
Schiller Kata felvétele



TANULMÁNY A KOREOGRAFOLÓGIÁRÓL
Artus Studio
Koncz Zsuzsa felvétele

Kritikai tükör

- 2 Tompa Andrea:**
Vérfagyasztók társadalma
Phelim McDermott –
Julian Crouch:
Jógyerek képek könyve
- 5 Sz. Deme László:**
Íme, az ember
Rolf Hochhuth: A helytartó
- 8 Koltai Tamás:**
avagy A Nagy Félreértés
Kurt Weill – Bartolt Brecht:
Mahagonny városának
tündöklése és bukása
- 13 Markó Róbert:**
Alakmások, más alakok
Forgách András:
Holdvilág és utasa
- 15 Tarján Tamás:**
A valahány karátos öngyújtó
Vinnai András: Vakond
- 18 Rádai Andrea:** Nem fatális
Pintér Béla és Társulata:
A soha vissza nem térő
- 20 Zsedényi Balázs:**
A kilencedik szék
Friedrich Schiller:
Stuart Mária
- 22 Urbán Balázs:**
Állatok és emberek
Remenyik Zsigmond:
Pokoli disznótor

- 24 Karsai György:**
Kérdezd a nyulat!
Szörprájzparti
a Kossuth Lajos utcában
- 26 Kolozsi László:**
Rossz bőrben
Rinoceritisz

Wedekinder

- 28 Harmat György:**
Az élet slamasztikája
Frank Wedekind:
A tavasz ébredése
- 30 Kornya István:**
Még egy lépés
Beszélgetés
Vidovszky Györggyel
- 32 Molnár Szabolcs:**
Thizennégyes karika
Steven Sater – Duncan
Sheik: Tavaszébredés

Nabokov a színpadon

- 35 Tompa Andrea:**
A lét elviselhetetlen
kettőssége
A Nabokov-adaptációk
kérdései és Lolita-előadások
- 39 Tompa Andrea:**
Lágyéka vágya
Edward Albee: Lolita

Tánc

- 42 Halász Tamás:**
Nyomok a sóban
Tanulmány a
Koreografológiáról
- 44 Kutszegi Csaba:**
Vér, láz, teszt
Vér-reflex
- 46 Szoboszlai Annamária:**
Határterületek
Swinging Door; Light Music

Műhely

- 48 Lengyel György:**
Ne nézz vissza haraggal!
Pártos Gézáról – sok kitérővel

Világszínház

- 59 Thomas Irmer:**
Heiner Müller *Hamletgépe*
Öt megjegyzés
a mű keletkezéséhez és
értelmezéséhez

DRÁMAMELLÉKLET:

Visky András:
Megöltem az anyámat

A CÍMLAPON: Széles László, Máthé Zsolt, Takács Nóra Diána és Für Anikó a Jógyerek képek könyvében
(Örkény Színház) • Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLII. évfolyam 4. szám
2009. április

Megjelenik havonta
XLII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztési titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, színhaz.net); SZÁNTÓ JUDIT; TOMPA ANDREA

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214-3770, 214-5937; <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio. A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

TÁMOGATÓK: Oktatási és Kulturális Minisztérium,
Nemzeti Kulturális Alap,
a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága,
Nemzeti Civil Alap,
Szabad Sajtó Alapítvány,
József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány

OSZMI
Országos
Színház-történelmi
Múzeum és
Intézet

Magyar Színházi Társaság
www.szinhaz.net

Tomba Andrea

Vérfagyasztók társadalma

PHELMIM MCDERMOTT – JULIAN CROUCH: JÓGYEREKEK KÉPESKÖNYVE

Aki látott már jó gyereket és szép öregasszonyt, hazudik.
Bácskai mondás

A *Jógyerekek képeskönyve* az Örkény bemutatóján: zajos siker. Mely ritka, mint a jó gyermek. Ez a siker sok mindennek szól: a kiváló társulatnak, a jó minőségű szórakoztató estének, a friss darabnak és nagyszerű fordításának, zenének, témának, a gőznek, amit csak egy ilyen véres bohózat képes lecsapolni belőlünk.

A halott gyermektől a gyermek lemészárlásáig ível ez a horromusical, mint egy szülői (vissza)fejlődésregény. A kitett, megtagadott gyermek oidipuszi témája, a megölt-felfalt gyermek Médeia és Atreusz történetéből ismert témája visszatérő motívum a drámairodalomban, mint azt Georges Banu „A gyermek halálától” – „a gyermek megöléség” című esszéjében is kifejti (lásd SZINHÁZ, 2007/6.). Hagyománya van a tragédiaírásban és bohózatban egyaránt: utóbbiban amikor például Chaplin a talált kölyköt nézegeti negédesen, majd egy csatornafedél felé kacsintva azon tűnődik, talán mégis inkább megszabadulhatna tőle.

Banu elemzi a lemészárolt gyermek szerepét a kortárs európai drámában, de mi a helyzet a magyar drámában/színpadon? A család ideológiája és a gyermekhez való viszonya a – különösen a rendszerváltás utáni – magyar drámából meglehetősen pontosan „vissza”-olvasható. A gyerek tematizálása, a családon belüli erőszak társadalmi kérdéseivel párhuzamosan, ahogyan kifejezi az egész magyar társadalmi agressziót és a szolidaritás hiányát, éppen ezt az ideológiát rombolja szét. Gyereket pedig szülni

kell, szól az ideológia, a gyerek azonban teher, a boldogulás akadálya, jobb lenne, ha meg sem születne. A meddőség nem biológiai tényként vagy filozófiai

tételként jelenik meg darabjainkban, mint a kilencvenes évek nyugat-európai drámairodalmában, hanem választásként.

Térey János *Asztalizenéjének* – mely egyfajta enciklopédiája a magyar középosztálybeli mentalitás-



BALRA:
Gálffi László (Dr. Roboz)



nak – valójában a gyerek az egyik fő témája. A mindenki által vágyott, tökéletes, okos nő, Alma nem akar gyermeket, fogamzásgátlót szed, mert szerinte a gyermek a nőiség szétrombolása; a mindenki által „használt” Delfin teherbe esik, az apa kiléte kétesélyes, a gyerek azonban egyikőjüknek sem

kell; a senki által sem kívánt feleségnek kettő is van – lányok! –, ő az, aki „hivatásos” anya, le is nézik érte; az együgyű felszolgálólány, ezotériák és a fengsui rajongója ismétli csak csillogó szemmel az üres közhelyet: a gyermek csoda – neki nyilván nincs gyereke. A gyerekhez való viszony Téreynél „női” téma: a férfiaknak vagy nincs véleményük róla, vagy

az a véleményük, hogy ne legyen, minthogy ők maguk infantilisek: az étterem-tulajdonos Győző, a „dombi gyerek” is gyermekded, ahogy mondják rá, Kálmán pedig, a református, aki „tud várni”, és gyermeket akar exétől, nyomban elfordul, amint ez a gyerek (mástól) megjelenik a láthatáron; végül pedig a homoszexuális dizájnert közvetlenül is megfogal-

JOBBRA:
Polgár Csaba
(Hennike),
Máthé Zsolt
(Dr. Chor) és
Kerekes Éva
(Fricike)



LENT:
Csuja Imre
(Apusunk),
Polgár Csaba,
Takács Nóra
Diána (Fülpöke),
Debreczeny
Csaba
(Augusztáska)
és Széles László
(Anyusunk)

Schiller Kata
felvételei



mazza a gyermekkel szembeni undorát: egyenesen „gyermekfölmutatási terrortól” beszél. Nincs még egy magyar dráma, amely ennyire cinikusan beszélgetné hőseit a gyermekről.

A gyermekkel szembeni erőszak, düh és harag számos formája – mint a szülői agresszió, terhesség, bérnyaság, nem kívánt gyermek, pedofília, a „kötelező” gyermek, legutóbb pedig a családdal szembeni társadalmi elvárások – Pintér Béla darabjainak egyik fő témája. A legbrutálisabban, legdirektebben ő „bá-nik” (el) a gyermekkel ma a színpadon, ugyanakkor egyedül ő beszél a gyerek lázadásáról, a szülőkkel való szembefordulásáról, leszámolásokról; Pintér ilyen módon is „rebellis”.

Mohácsi János darabjaiban a közeg (és nem a közvetlen család) a brutalitás hordozója – az *Ördögök* egyik témája a gyermekek elleni terrorizmus. Az abortusz mint a gyermekek elleni agresszió fontos szerepet játszik a Krétatör *Feketeországában* is. Spiró György *Prahjában* a szülők gyűlölik és tehernek gondolják (színpadon meg nem jelenő) gyermekeiket, Háy Jánosnál (*Házasságdramma*) a gyermek büntetés és kényszer. (*A Gézagyerek*, *A Pityu bácsi fia* stb. már címükben megjelölik a témát.) A család ideológiája nála a legerősebb, az elvárások, szabályok, az együttélés kínjai itt, a vidéki Magyarországon játszódó darabjaiban a leglátványosabbak. Ugyanakkor éppen Háynál jelenik meg az apa nélküli anya-gyerek mint Krisztus-metafora, a transzcendentális olvasat: úgynevezett istendramájában, *A Gézagyerekben* a beteg címszereplő az egyedüli esélyes a világ megváltására. Magyar drámában boldog születés csak Kárpáti Péter darabjaiban lehetséges: a *Tótfertől A negyedik kapuig* a gyerekek születése csoda, amelyet itt nem ironizálnak. Kárpáti drámái azonban időn és téren kívüliek vagy inkább felettiek, mai magyar „evilágunk” szempontjából, hogy úgy mondjam, mellékesek.

A beteg, sérült, félresikerült gyermek Tasnádi István *Phaidra*-változatától kezdve a Pintér Béla-darabokig és *A Gézagyerekig* mindenütt felbukkan a magyar drámában – csak Térey középsztyálynak adatik-adatna meg az egészséges gyermek, ott viszont nem kell senkinek. Tasnádi Thészeusza ki is jelenti: „Gyermekek nem vállal senki / Múlt már nincs, a jövő halva / Tobzódik, lihegve tombol a / Végfogyasztók társadalma.”

Ezt az európai és ezen belül a magyar gyermek elleni össztársadalmi agressziót szublimálja, ha szabad pszichoanalitikus olvasatot adni, a *Jógyerekek képeskönyve*. Tekintheznénk „súlytalanabbnak” is ezt a zenés darabot, a látszólag egyszerű rémvarieté történeti-ideológiai gyökerei azonban meglehetősen mélyre – a saját fiait felfaló (antik) istenekig, a kortárs *Hideg gyermekekig* és magyar agresszor-rokonaikig – nyúlnak. A családi ideológia létezését jól mutatja a *Jógyerekek* nyitó képe. Polgári közegből, egy angol szalonból, egy „szvít hóm”-ból, illetve ennek torz másából, paródiájából indítunk: anyuka szakállas férfi, apuka groteszk rajzolat, a vágy titokzatos tárgyát pedig egy hatalmas gólyacsőr ejti be a szalonba.

A gyermek tragikus halálától a gyermek megöléséig jutunk el ebben a darabban, mintha csak Banu

esszéjének nyomvonalán haladnánk. Az angol szerzőpáros, Phelim McDermott és Julian Crouch a horrormusicalék, a *Rocky Horror Picture Show* és a *Sweeney Todd*, a *Rémségek kicsiny boltja* és számos, magyarul még nem játszott alkotás sorába illesztette művét, amely műfaj alig három évtizede született, s azóta hódít filmen és színpadon. A *The Tiger Lillies* csapat zenéje kivételes színpadi zene.

Az Örkény csapata és Ascher Tamás (aki egyébként már rendezett e rémzenés műfajban) több irányba indulhatott volna: szcenikai-vizuális bravúrokkal, különböző technikákkal ejtethetett volna ámulatba, vagy a zenei anyagot helyezhette volna előtérbe (mint a *Tiger Lillies* elképesztő erejű előadása). Az Örkényben ehelyett egyfajta szegény, egyszerűségében remek, ökonomikus, találékonyságra épülő színház jött létre, amely a színészi játék gazdagságát mutatja fel. Nincs káprázatos díszlet, nincs technika, röpködés, látvány és nézőbűvölés. Játék van: az Örkény társulata – amely megalakulása óta most van a csúcson – nagyszerű, és egyként az: sztárok és kevésbé ismert színészek azonosra maszkírozva, felismerhetetlenül, kiválóan. Polgár Csaba ugyanolyan jó, sőt remek, mint Kerekes Éva. És az egész gyermek- és felnőttévsor, Csuja Imrétől Pogány Juditig. Pontos, feszes játék a színpadon, és komolyan vett darab, komolyan vett szerepek, amelyekben nemet cserélnek – ebben Széles László Anyusunk-figurája a legkiválóbb. A túlzás a bohózat műfajának alapköve, s ez a darab elsősorban nem egyetlen fordulóra felépített komédia, hanem jelenetenként újramezdődő, fokozódó, az előzőt mindig felülmúló, egyre borzongatóbb, képtelenebb, véresebb, abszurdra hajló játék. A bohózat mellesleg az Örkény, e kiemelkedően jó szórakoztató művészszínház kedvelt műfaja, Feydeau-t is ugyanilyen „egyszerűen”, technika nélkül, pusztán színészeire bízva játszik. (A színház eltolódása a könnyű műfaj felé egyébként mintha azt jelezné: a néző és a bevétel biztosításával teremtenék lehetőséget a kockázatosabb kísérletek számára.)

A nyolc gyermeket nemző család az uralkodó ideológiából indul ki: a gyermek a család alapja. Aztán ezt az ideológiát zúzza szét, püföli laposra, állítja a feje tetejére. Merthogy Anyusunk és Apusunk a kor foglalatjai, akik természetesen, mint kiforgatott Médeiák és Kronoszok, felfalják fiaikat. A szép eszmények felismerésétől a velük való leszámolásig haladunk a tudat legmélyére, amelyben ott lappang az olykor minden szülőben feltoluló indulat: elpusztítani a (rossz) gyermeket. Aki nem eszik, tűzzel játszik, ujját szopja, és egyéb eredendő bűnei vannak. A darabot egyszerű szerkezete ellenére – minden „gyermek” egy-egy jelenet, melyet bizonyos Dr. Roboz, a kiváló Gálffi László konferál fel – egyrészt a rémségek fokozása, másrészt a remek (színészi, rendezői) játék tartja meg. A színészek tudnak énekelni (Bíró Krisztáé az első szám, és pompás), poentírozni, mozogni (Polgár Csabát már kiemeltem, de Debreczeny Csaba is nagyszerű), Aschernak pedig a műfaj anyanyelve: pereg és kifeszül, tele van finom rendezői petárdákkal. Remek Nagy Fruzsina jelmezei, és a Darvas Ferenc vezette zenekar is szépen teszi a dol-

gát. (Nem érdemes párhuzamot keresni a Tiger Lillies csapattal: ők nem zenekara, hanem előadói voltak e darabnak, egyfajta szerzői színház, lenyűgöző erővel és jelenléttel.) A hozzáadott anyag, a nyelvi fűszer, Parti Nagy Lajos inkább (meg)írásnak nevezhető fordítása nagyszerűen találkozik a műfajjal, mégsem „ül rá”, és nem önmagáért van: a túlzások, sallangok, torzságok, kicsavart fordulatok, rémségek gazdag nyelvi boltja ez. Mely nyelv azonban önmagában kevés lenne színpadon: el is kell tudni mondani. S lám, amit oly ritkán láthatunk a kiváló Parti Nagy-szövegekkel megesseni: nem idegen tollak maradnak – az Örkeny társulata meg Ascher szárnyal velük.

JULIAN CROUCH – PHELIM MCDERMOTT:
JÓGYEREKEK KÉPESKÖNYVE (Örkény Színház)

A magyar változatot írta: Parti Nagy Lajos. **Zene és dalszövegek:** The Tiger Lillies. **Díszlet:** Izsák Lili. **Jelmez:** Nagy Fruzsina. **Zenei vezető:** Darvas Ferenc. **Rendező:** Ascher Tamás.

Szereplők: Gálffi László, Máthé Zsolt, Széles László, Csujá Imre, Bíró Kriszta, Für Anikó, Hámori Gabriella, Kerekes Éva, Pogány Judit, Takács Nóra Diána, Debreczeny Csaba, Polgár Csaba.

Sz. Deme László

Íme, az ember

ROLF HOCHHUTH: A HELYTARTÓ

Fél évszázados és időről időre újra fellobbanó vita tárgya, hogy a második világháború idején miért nem állt ki XII. Pius pápa a holokauszt ellen, s a népirtás bizonyítékainak ismeretében miért nem mondta fel a Hitlerrel kötött konkordátumot. Az egyház szerint a pápa megtette kötelességét, hiszen a kolostorok pápai parancsra bújtatták a római zsidóságot, elítélő nyilatkozat pedig a protestáló holland püspökök esetére hivatkozva nem történt, nehogy az apostoli felszólalás még súlyosabb megtorlásra készítse a nácikat. Az ellentábor viszont arra hivatkozik, hogy ha a münsteri von Galen érsek tiltakozása nyomán állt le a szellemi fogyatékosok kiirtását célzó eutanáziaprogram, mi mindent érhetett volna el akkor a katolikus egyházfő. XII. Pius azonban óvta pártatlansága látszatát, rezidenciája egyaránt nyitva állt a szövetséges és a központi hatalmak diplomatái előtt. A háború alatt Németországot a keresztény Európa oltalmazójának tettezte a bolsevik ár ellenében, a háború után pedig a győzteseket intette, hogy Németországot ne a kollektív bűnösség jegyében kezeljék. Személye és ténykedése ellentmondásos, pró és kontra állnak hadrendben az érvek, még a zsidók sem egységesek a megítélésében. Tény azonban, hogy a Krisztus parancsait gyilkosokra és áldozatokra egyaránt alkalmazó diplomáciai tétovaság és cinkos hallgatás temérdek erkölcsi aggályt vet fel, melyekre a német író, Rolf Hochhuth igyekezett választ találni 1963-as, meglehetősen botrányt keltő művében.

A *helytartó* dokumentumok és fikció keveréke alapján vizsgálja a miérteket. Verssorokba tördelt dialógusokban és jeleneteknek álcázott terjengős epikában tűnik fel a holokauszt irracionális háttere és borzalma, az áldozatok hősies menekítése, valamint az egyház tunyasága. Történelmi szereplők keverednek kitalált alakokkal, így a Vatikánnak bizonyítékkal szolgáló és a rendszert belülről bomlasztó, áldozatmentő SS-hadnagy, Gerstein vagy doktor Mengele és XII. Pius figurája mellett feltűnik az írói képzelet szülte Riccardo atya, akit az egyházfő teszetoszasága fölötti szégyen auschwitzi mártíromságba hajszol. Bár igazán drámai alakokat és helyzeteket is felsorakoztat a darab, maga a téma inkább publicisztikai, mintsem drámai, ezért több párbeszéd is didaktikus szövegekben hömpölyög, s a rájuk telepedő unalmat nem menti a vállalkozás nagyszabású volta sem. Tézisdráma, amely nagyobb gondot fordít a történelem „mitologikus” hátterének bemutatására, mint a karakterek életre keltésére. A történelem dokumentálásának szándéka ránehezedik, elnyomja és sematizálja mind a szereplőket, mind a helyzeteket, s arányaikban eltolódnak a szimbólumok felé. Gerstein és Riccardo karaktere hordozza leginkább magában a drámai hőst, ám alakjuk és történetük feloldódik a számtalan mellékszálban, melyek ugyan a darab lényegét hordozzák, de elfolyósítják az anyagot. Viszont éppen ez a szabadság tűnhetett remek kiindulási pontnak a kaposváriak megszokott ensemble-játékának kibontakoztatására. Hochhuth darabja mind

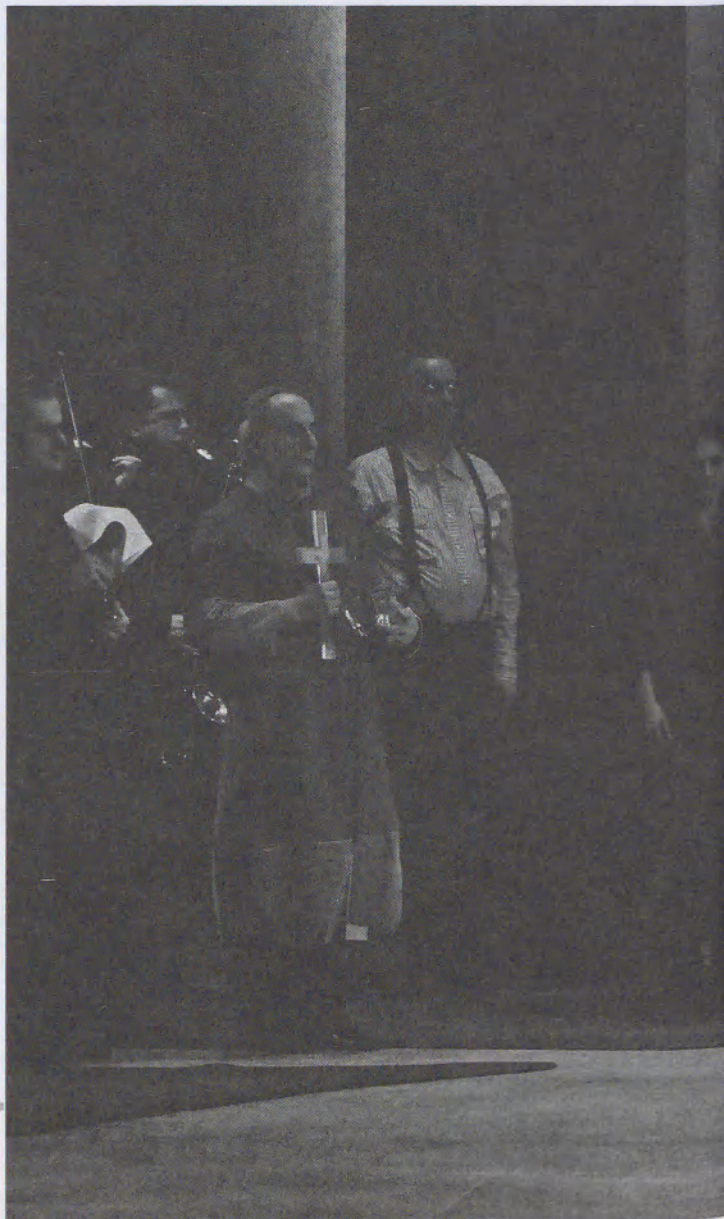
méretében, mind sötét humorában kitűnő alapnak ígérkezik egy Mohácsi-előadáshoz.

Mohácsi János rendezése ezúttal is konok céltudatossággal halad a célja felé. Nem érdekli, unalmas-e, hosszú-e, túlnyújtott-e, egyszerűen végigmegy az úton a társulattal, s hozzászól a társadalmi vitához, amely egyrészt napihír-frissességgel bír a holokauszt-tagadó püspök és a pápa viszonyának apropóján, másrészt napjaink Magyarországnak kirekesztő, rasszista és struccokhoz méltó megnyilvánulásai okán is aktuális. Van egy rész az előadásban, ahol az auschwitzi epizódok megelevenítése helyett a társulat tagjai a színpad szélén ülve visszaemlékezések foslányszövegeit olvassák fel. Közvetlen és bensőséges, ahogyan sajátos szertartás szerint egyszerre lapozzák fel a szövegüket, és egymástól veszik át a szót a felolvasandó passzusok sorrendjében. Van, aki szikár és száraz hangon olvas, tisztelettel gondolva az áldozatokra, másnak remeg a hangja, érzékenyül, talán közelebbi emlékek vagy mélyebben gyökerező érzelmek ébrednek benne. Az előadás legsikerültebb mozzanata ez, ahogy a színészek magánembernek öltöztetve, Remete Krisztina jelmezeit levéve, mai ruhában kilépnek a darabból, s színjátás helyett őszinte hangon megérintenek egy tézisdráma ürügyén, amely már nem is csak a visszaemlékezésről szól, sokkal inkább a ma metaforikus megfeleltetéséről.

Az előadás finoman konkretizálja az általános és történelmi vonásokat, s a darabhoz képest több és részletesebb emberi momentumot dolgoz ki. Gerstein nemcsak zsidómentő, de férfi is: ahogyan feltehetően tisztársai, ő is „felpróbálja” az SS-bankettek pultos Helgáját. A mellékszereplők karakterükhöz illő „magántragédiákat” kapnak. Így lesz a náci férfinurin ifjabb von Rutta nemcsak egy lovagkereszt, hanem egy Mercedes tulajdonosa is, amelyet azonban a jelenet végi bombázásban bosszantó módon oly könnyen elveszít, amilyen könnyedséggel hozzájutott; és ezért kap Berger asszony a viháncolás tetőfokán táviratot a frontról, fia halálhírével. Számtalan hasonló elemet ki lehetne ragadni, hiszen bár az előadás alapvetően az eredeti művet viszi színre, és Mohácsi Istvánt ezúttal nem íróként, kizárólag dramaturgként tünteti fel a színlap, ám a tekintélyes húzások mellett több jelenetet átírtak, helyettesítettek vagy kiegészítettek. Új női szereplőket kreáltak, hogy a társulat hölgytagjai is kivehessék részüket a közös munkából. Márpedig a kaposvári társulatnál mindig is a közösségek abszurd működése az érdekes, s a halmazokba rendezett jelenetek apróságaiából számtalan érdekes megfigyelés és részlet tárul elénk Fodor Viola tágas színpadképeiben. Egészen groteszk, ahogyan az SS-bankett részeg zshivájában felcsendülő zsidó dalra elkomorul a feketébe bújt tisztai kompánia. Az irracionális téboly sűrűsödik a tanteremben, ahol a római parancsnok nádpálcával vizsgáztatja a begyűjtött katolikus zsidókat, és megenyhül, mikor egyikükről megtudja, hogy kitüntetéssel harcolt az



első világháborúban. Mesteri a téblábolás Auschwitzban, amikor az íróasztal körüli részeg tolongásban, a követelőző telefonok közepette nem derül ki, hogy Gerstein hamis parancsot hozott Eichmanntól, pedig már maga az Obersturmbannführer vizslatja a saját aláírását. Az pedig egyenesen fergeteges, amikor a Hitler



Lugosi György, Karácsony Tamás, Nagy Ilona,
Szula László, Kovács Zsolt, Csapó Virág,
Takács Géza és Fándy Csaba

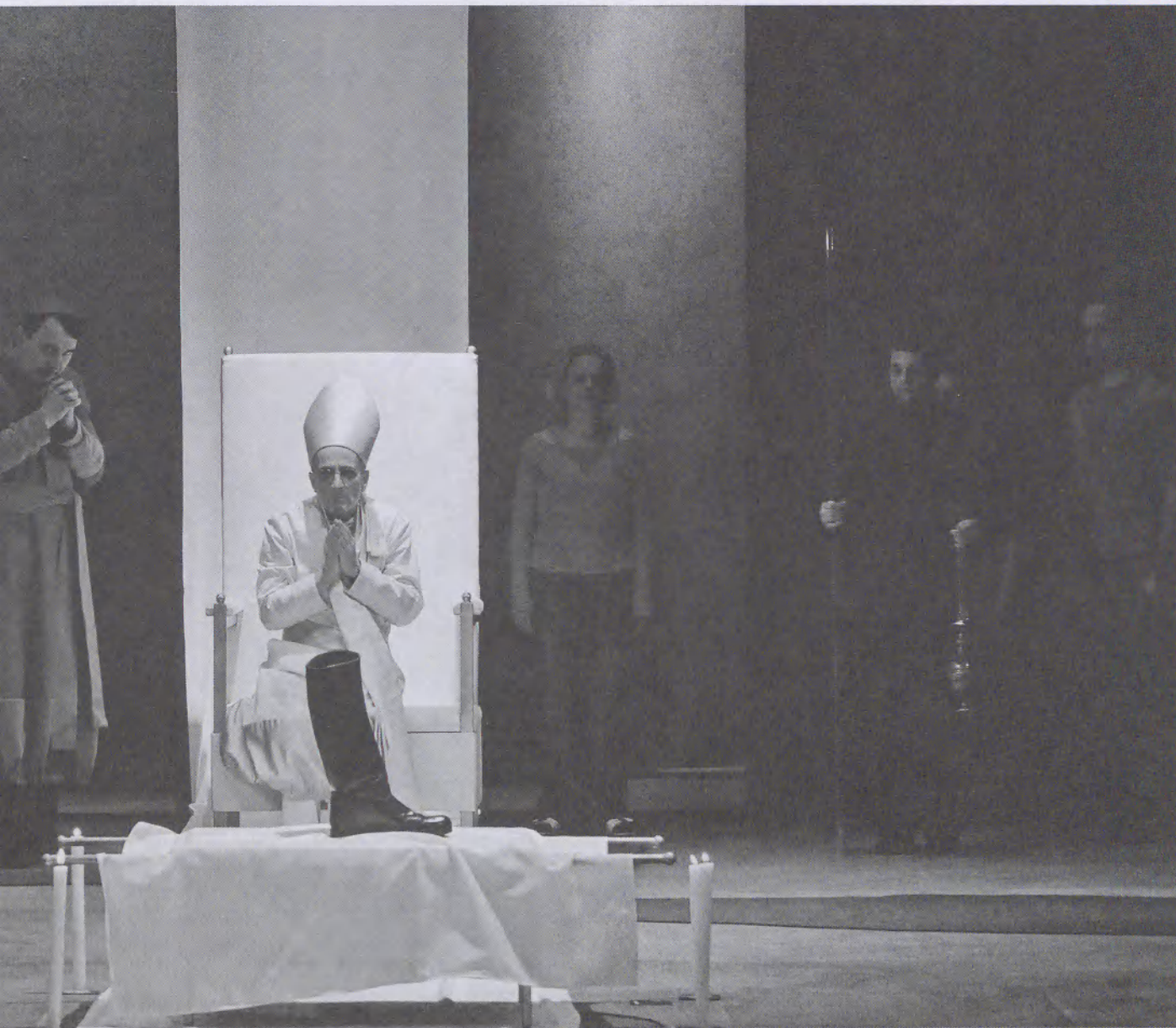


BALRA FENT: Szula László, Felhőfi Kiss László és Rác Panni

JOBBRA FENT: Nagy Viktor, Fábíán Zsolt, Csapó Virág, Némedi Árpád, Felhőfi Kiss László, Kocsis Pál (takarásban), Kelemen József, Rác Panni és Lecső Péter

kicsempészett csizmájának ördögűzésére való előkészületek során egy riadt papocska rossz helyre teszi a szertartás egyik gyertyáját, s kegyes társa rosszalló pillantására újra át kell szöknie egy vastag kelme fölött, hogy az előírásoknak megfelelő legyen a szimmetria. Olykor viszont vontatott egy-egy epizód: kevés dolgot mozdít előre Fontanáék szájbarágós beszélgetése a Bíborossal, és egyoldalú értelmezést sugall az a jelenet, amikor a háború befejeztével a vatikáni teremben keringő fellélegző papi sereg félhangosan mormolja maga elé, hogyan kívánják tovább mételezni a világot az irattár mélyére süllyesztett tények elhallgatásával.

A társulat egységes színészi munkája viszont több rétegben szólaltatja meg a darabot. A második felvonást Lecső Péter hatalmas és tohonya Salzer parancsnokának és Felhőfi Kiss László incifinci beosztottjának parádés kettőse viszi el a hátán. Szintén ők tűnnek fel náci karakterük papi megfelelőiként is, megmutatva a kritikátlan szolgálatkészség másik aspektusát: Felhőfi a berlini nuncius gondoskodó titkáráként, Lecső a pápa kíséretének egyik néma, de elhivatott tekintetű egyházfijaként. Hochhuth szerepösszevonásait remekül hangsúlyozza tovább Mohácsi; nem is a gyilkos-áldozat ellenpólus összekapcsolása



Klencsár Gábor felvételei

a lényeges, hanem egybemosásuk a kettő közti civil, semleges (nek gondolt) létezéssel. Legelegánsabban a zenekar (Csíkvár Gábor, Kápolnás Attila, Kemény György, Kovács Márton) exponálásában nyilvánul ez meg, hiszen a muzsikások mindenféle környezetben, a Vatikánban és az auschwitzzi Appelpatzon is játszanak. Kelemen József pedáns Dr. Fritsch az auschwitzzi parancsnokságon és kissé számító zsidó Jacobson. Némedi Árpád Eichmannja rajongó zoológus, míg vatikáni rendfőnökként a zsidóbújtatás a mániája. Lugosi György egyként bölcs, de meglehetősen passzív és beletörődő berlini nunciusként és id. Luccani szerepében, katolikus zsidóként. Szula László művelt és simulékony világfi a náci Hirt professzorként és a pápa Bíborosaként, sőt ugyanezt a karaktert mutatja fel, de megszorítva, végletesen kiszolgáltatott helyzetben, római zsidó gyárosként is. Nagy Ilona „semleges” Helgát játszik, kiszolgáltatott a náci tisztnek, de el is fogadja ezt az állapotot.

Doktor Mengeleként Nagy Viktor brillíroz, egészen cinikus, megnyerő értelmiségit alakít, övé a leggonoszabb poén: „Múltkor elfüstöltem Freud unokahúgát. Mit fog vajon szólni a pszichoanalitikusom?” Csapó Virág Sabine Bergere együtt mulat a náccal, majd Julia Luccaniként Rómából internálják a haláltáborba. Gersteinből Kocsis Pál hőst épít, egy spielbergi Schindlert, de azzal a kétségbeesett bénázással, amikor kiderül, hogy két Péter Fontanát is meg kellene mentenie Auschwitzból, lerántja a figurát héroszi magaslátából. Takács Géza Riccardo Fontana atyaként érző és szenvedélyes, szinte romantikus képzeletű fiatalembert alakít, akit majd az önként vállalt láger tör össze.

A szereplők tehát mind emberi, esendő arcukat mutatják, s ezt látjuk a pápa karakterében is. XII. Pius egyben von Rutta, s Kovács Zsolt mindkét esetben átlagembert, egy magasra kapaszkodott nyárspolgárt játszik, aki beszállítóként szolgálja a náci gépezetet, s vagyont gyűjt a háborúból, de sikeresen őrzi katolikus lelkiismeretét is, míg a katolikus egyház fejeként konfliktuskerülő és a mindenki számára előnyös megoldáson rágódó, erélytelen embernek tűnik. A darabban többször utalnak a pápa és Hitler közti párhuzamra, de ez a szerepértelmezés nem az Antikrisztussal mossa egybe a pápát, hanem a kisemberrel. Ahogy nagy szemeket mereszt a szemüveg mögül, ahogy felháborodik Riccardo tiszteletlenségén, ahogy nem akarja megérteni, és görcsösen próbálja elmaszatozni a problémát, ahogyan nekiveselkedik ördögöt űzni Hitler csizmájából, de rendre elgyöngül, kevés az ereje és kifárad, mind-mind azt példázza, micsoda abszurd, hogy valakinek vezetőként, útmutatóként és Isten földi helytartójaként kell cselekednie, miközben pedig nem más, mint – ember.

ROLF HOCHHUTH: A HELYTARTÓ (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Fordította: Kalász Márton. **Díszlet:** Fodor Viola. **Jelmez:** Remete Kriszta. **Világítás:** Bányai Tamás. **Zene:** Kovács Márton. **Dramaturg:** Mohácsi István. **Rendező:** Mohácsi János.

Szereplők: Kovács Zsolt, Takács Géza, Kocsis Pál, Nagy Viktor, Szula László, Lugosi György, Karácsony Tamás, Némedi Árpád, Kelemen József, Lecsó Péter, Csapó Virág, Serf Egyed, Nagy Ilona, Rácz Panni, Tóth Eleonóra, Felhőfi Kiss László, Fándly Csaba, Fábíán Zsolt.

Zenekar: Csíkvár Gábor, Kápolnás Attila, Kemény György, Kovács Dezső/Kovács Márton.

A mikor legutóbb, 1998-ban a Salzburgi Ünnepi Játékokon láttam a Peter Zadek jegyezte nagyszabású *Mahagonny*-operát – Begbickné: Dame Gwyneth Jones, Jenny: Catherine Malfitano –, bizonyos fokú elégedetlenséggel a címzetthez sohanapján eljutó kritikai üzenetet küldtem a tekintélyes rendezőnek: „Valószínűleg el kellett volna kis időt töltenie nálunk, hogy érezze, a szép új világban, a boldogságos magyar újkapitalizmusban mennyire forró és érzéki tapasztalatok sora nyílik egy hiteles interpretáció előtt.”

Azóta a valóság mindinkább igyekszik hitelesíteni a darabot, nemcsak itt, már *ott* is. A *Mahagonny* tipikus válságtermék. Az első nagy gazdasági világválság idején született, és szimptomatikus kifejezése a tömeges anyagi és szellemi elnyomódás kiváltotta anarchiának és káosznak, ami Németországban egyenes úton vezetett a fasizmushoz. A darab 1930-as lipcei bemutatóját botrányba fullasztották a náci, a több mint másfél évvel későbbi berlini előadás (1931. december) már cenzúrázott, meghúzott változatban került színre, 1933-ban pedig Hitler lett a kancellár. A tíz évvel ezelőtti salzburgi előadás idején számos (újbaloldali) publicisztika jelent meg, amely a szociális piacgazdaság összeomlását jövendölte. Az egyik szerző, Neal Acherson a következő címet adta cikkének: „A legarrogánsabb világparancsok alatt élünk, de nem fog sokáig tartani.” Jósata szerint „egy generáción belül... visszatér a lázadások és felkelések időszaka, Európa gazdag zónáiban éppúgy, mint Ázsia, Afrika és Latin-Amerika szegény országaiban”. Ez egyelőre nem következett be – bár Szlovákiában volt már éhséglázadás –, bekövetkezett viszont a második gazdasági világválság. Amikor ezeket a sorokat írom, épp bemandja valamelyik kereskedelmi rádió, hogy a *Spiegel* cikke szerint az újfasiszta NPD egyik vezetője kijelentette, pártja kész átvenni a hatalmat, ha a lakosságnál „betelik a pohár”. Az NPD-nek jelenleg csak három tartományban van képviselője, de a válság épphogy elkezdődött. Van idő. De mennyi?

A túlfogyasztásból és túlköltekezésből bekövetkező krízis, amely bár nem egyenlő mértékben sújt mindenkit – újraélesztve ezzel a társadalmi különbségeken alapuló berendezkedés lejátrtnak vélt paradigmáját –, de egyformán kiváltja az elégedetlenséget a különféle társadalmi rétegekből, törvényszerűen visz az addig elfogadott vagy elfogadottnak látszó együttélési normák felbomlásához. A gazdasági katasztrófa magával hozza a morális katasztrófát, az elvek és eszmék

Koltai Tamás

Csapdaváros, avagy A Nagy Félreértés

KURT WEILL - BERTOLT BRECHT:

MAHAGONNY VÁROSÁNAK TÜNDÖKLÉSE ÉS BUKÁSA

lenullázódását, a „mindenki harcát mindenki ellen” – a káoszt és az anarchiát. Az Operaház előadásának műsorfüzetében is idézett Adorno szerint „a vak polgári világ, amelynek a tájfunok éppoly kiszámíthatatlan részei, mint a krízisek, csak a katasztrófa sokkjától világosodik meg, és lesz megváltoztatható”. Kérdés, milyen irányban. Weill és Brecht darabjában kétségkívül magára ismert a korabeli közönség – ezt a szerzők teljes életművére vonatkozóan elhanyagolhatatlan tényezőt nem árt majd fölemlítenünk a hazai produkció tárgyalásánál –, és a maga módján válaszolt rá. A dühödt denunciació is válasz, ez esetben *a legjobb válasz*. Mahagonny városa maga a pokol, efelől nem hagynak kétséget a szerzők. Rosszabb, mint a tájfun. „Hisz nem kell nekünk hurrikán, / és szörnyű tájfun se kell, / mert a pusztításban nincs hiány, / ha önmagunk kezdjük el.” A mahagonnyak kitesznek magukért, nem ismernek sem istent, sem embert, derekasan részt vesznek a morális gátak elvszerű lerombolásában, az anarchia törvényerőre emelésében és a pusztítás beteljesítésében. Az eredmény a darab ősbemutatóját követő másfél évtized borzalmas tükrében közismert.

És mi van ma – nálunk? Krízis, természetesen. A válságjelenségek tételes felsorolásától eltekinthetünk, az Adorno említette „vak polgári világ” egyelőre amúgy sem hederít rájuk. Majd fog, ha eléri „a katasztrófa sokkja”. Növekvő elszegényedés és növekvő munkanélküliség már van, tüntető masírozások is vannak – nem az ifjúkommunista lézengő riterekre gondolok, akik vörös zászlóval árválkodtak, és a feneküket mutogatták az Operaháznál a Thália szín-



Éder Vera felvétele

Rálik Szilvia (Jenny Smith),
Nyári Zoltán (Jim Mahoney)
és Hámori Szabolcs
(Alaszka farkas Joe)

házi Brecht–Weill-
premierrel egybe-
eső Operabál ellen
„tiltakozva”, ami
azért a maga mód-

ján mulatságos szimmetria –, és a szájtépéstől fölajzott tömeg sokkal direkter táblákat visz, mint amiket *a felvonulók kérnek* a darab utolsó jelenetében. Azok csak merő általánosságban követelik a jog és az erkölcs fölírását, a *mieink* skrupulus nélkül lefordítják a szöveget *mai magyarra*. És van még egy különbség. Azt már tudjuk, mi jött Németországban az ősbemutató után, de azt csak sejtjük, mi következik nálunk. (Nem a színházban, mert az, szemben az akkori

németországgal, nem tényező, hanem a politikában.)

Mindenesetre nincs még egy válságdráma (talán Shakespeare *Szeget szeggel*-je kivételével), amely aktuálisan közelebb állna a mai magyar valósághoz, mint a *Mahagonny*.

Erről írta az egyik kritikus, hogy „mindaz, ami a színpadon történik, messze van”.

És az a helyzet, hogy nem téved.

Hiteles élményanyagért ma is Magyarországra invitálnám az aggastyán Zadekot, de kérve kérném, hogy ha *hiteles interpretálásra* kíváncsi, messze kerülje el



Szikora János rendezését – mint antibrecht, antiweilli antiszínházat.

Az előadás jóformán már a kezdő pillanatban befejeződik, akár föl is állhatnánk, és mehetnénk haza. Az a játékfikció ugyanis, hogy *Mahagonny* a sivatagban – *az üres színpadon* – épül föl, megkerülhetetlen. Annak kellene lennie. Szó szerint értve: a városnak *fel kellene épülnie*. A semmiből. Ha tetszik, ez a teremtés-mítosz pandanja, fonákja vagy paródiája, ebben az értelemben kapcsolódik az előadásban (és némely kritikákban) félreértett moralitáshoz. A darab címében szereplő „felemelkedése és bukása” a *változás* folyamatának leírása – a központi szereplő Jim Mahoney is a változásról beszél –, viszont az előadás *előre bekészített* és statikus díszletében nem történik semmiféle változás: a darab egyszerűen értelmezhetetlen, értelmetlen és eljátszhatatlan benne. A Szikora János hagymáza alapján készült üres söntés-fabarakk, gondosan letakart bárpultjával, glédában álló tiszta üveg-poharaival, plazmatévéjével hollywoodi műtermet idéz. „Mindjárt kezdődik a forgatás” – egy reggeli nyitás előtt álló intézményben vagyunk, a tulajdonos talán csak átszaladt a szomszédba. A metafora, a semmiből teremtés, a (kapitalista) felvirágzás nem működik az előadásban, a keresztény mitológia felhasználása pedig falsul, alaposan félreértve működik. A Biblia-

parafrázis, a Brecht által emlegetett „fejtetőre állított keresztény álláspont” – Eric Bentleyt idézi a műsorfüzet – profanizáltan, parodisztikusan értendő, ahogy a *Koldusoperában* Bicska Maxi csütörtöki letartóztatása, „passiója” és „nagy pénteki kivégzése”. (Majd látni fogjuk, milyen nevetséges megoldásokra vezeteti Szikorát a szó szerint vett szenvedéstörténet, a primitív, szájbarágós Krisztus-párhuzam.) Ami a Bibliát illeti, Bentley pontosan fogalmaz: „A *Mahagonny* esetében áttetszik »Babilon« héber elképzelése, miként a héber próféta világvégéről szóló jóslata is.” Erről van szó: Zadek salzburgi rendezésében egy monumentális asszír-babilóniai mamutváros épült fel (és omlott össze), melyben egymásra rakódtak a történelem előtti és modern hatalmi jelképek. Ahogy Bentley írja a darabról: „Keresztény képek keverednek a Biblia koránál később-

Schiller Kata felvételei



FENT:
Cser Krisztián
(Alaszka farkas Joe)
és Herczenik Anna
(Jenny Smith)

JOBBRA:
Az előadás
zárójelenete

biekkel.” Megértem, hogy olcsóbb kivitelezni egy statikus, semmitmondó díszletet, de még olcsóbb nem eljátszani a darabot. És többet ér, mint rögtön a kiindulópontban félreérteni.

A darab főszereplői a rendőrség elől menekülnek, ami ugyanazt jelenti, mint Brecht más, korai műveiben, például Macheath (Bicska Maxi) esetében, ti. hogy egyszerre bűnözők és áldozatok, nem őket kell elítélni, hanem a társadalmat, hangozzék ez bármi-

lyen didaktikusan (egyszersmind a szerzők képviselte sajátos „operai” felfogásnak megfelelően frívolan). Begbickné, Fatty és Hétszentségmózes, az „államalapítók” kicsiben megteremtik és a maguk képére formálják az államhatalmat, az államigazgatást, az államgazdaságot, az állami törvénykezést – *a helyesen értelmező* náci sajtó képmutatóan fölháborodott azon, hogy a gyilkos lép föl mint államügyész, sőt parodisztikus módon mint Isten, a kerítő pedig mint legfelsőbb bíró –, majd Jim Mahoney ez ellen a „rend” ellen lázad, mivel unalmasnak találja, és meghirdeti a „mindent szabad” elvét, amely aztán őt is maga alá temeti, mert nem tudja kifizetni a sörét, és ez az egyetlen bűn, ami Mahagonnyban nem maradhat büntetlen. Ha szó szerint vesszük, az Anarchista dönti le annak a Rendnek a korlátait, amelynek immoralitása mindaddig tolerálható, amíg fizetni tudsz az általa nyújtott élvezetekért, de ha átléped ezt a korlátot, a Rend megsemmisít, holttested fölött jelképesen megölik

vizet oszt az asztalnál ülőknek, akik ikonikus „utolsó vacsora”-beállításban foglalnak helyet. Kivégzése előtt a zenekari árokból vizet nyújtanak neki lándzsán. Miután kivégezték, a ráborított fehér lepel alatt ő a feltámadott Isten, akit agyontaposnak. Ez önmagában (dramaturgiailag) is ostobaság, és radikálisan ellentmond a darab racionális gondolatiságának, szakralizálja, melodramatizálja, fölpuhítja azt, amit a szerzők egyfajta kiélezett elidegenítőtechnikával, a maguk józan, ésszerű és nem utolsó sorban kaján világszemléletével ábrázolnak.

A zabálási jelenet egyike a négy, mértéktelenné fajult élvezeti rítusnak, amely az elszabadult halálos ösztönöket példázza. Elég lett volna hozzá elolvasni Brechtet, aki azt írja, hogy „mindenekelőtt provokatívnak kell hatnia ennek a tartalomnak”. A jelenet arról szól, hogy valaki halálra zabálja magát. „Noha még utalás se történik rá, hogy míg ez zabál, mások éheznek, a hatás mégis provokáló.” *Csak így provokáló.*



a főgyilkos által megtestesített és kigúnyolt Istent, s átveszi uralmát a tömegben elszabadult Gátlástalanság. Amennyiben muszáj, az újtestamentumi párhuzam – a „passió” – ebben a történetben akár jelen is lehet mint *Gegenspiel*, groteszk allúzió, profán ellenpont, de legföljebb a keresztényi szeretetre épülő hit metaforikus megcsúfolásaként. Az viszont képtelenség, hogy maga Jim Mahoney játssza Krisztus „szerepét”. Szikoránál Mahoney a zabálási jelenetben kenyeret és

Ha utalás történik az *ellenpéldára* – a krisztusi szerénységre, jóságra és áldozatra –, sőt az kerül a hangsúlyos középpontba, míg a zabáló szereplő szinte elsikkad, az kikapcsolja a nézői gondolkodást, szájbarágóssá, nyúlóssá, közhelyessé silányítja az eredeti szándékot. Nemcsak gyöngíti, hanem agyonvágja. Hasonló hatástalanítás megy végbe az erőtlen pantomimmá lefokozott drasztikus bokszmeccsel (különös kegyetlenséggel kellene halálra verni egy embert), a bordély

előtt törülközővel és kigöngyölt óvszerrel libasort képező férfiakkal (nem csoda, hogy olyan sokáig tart egy menet, szentségelhetnek a lányok, amíg felkúszik a kotont) és az ivászatot amolyan söracsarnoki kedéllyel vizező, divatosan (és funkciótlanul) a nézőtér első sorába rendezett jelenettel. Nem a „realizmus” hiányzik – inkább túl sok van belőle –, hanem a *gesztus*.

Weillnél és Brechtnél a visszájukra fordulnak a keresztény polgári humanizmus (hamis) értékei, és szubverzívúvá válnak az ezek közvetítésére alkalmas hagyományos operai formák – a szerelmi kettősben Mahoney és Jenny arról *énekel*, hogy a lány viseljen-e bugyit –, aminek az iróniájáról Szikora nem vesz tudomást, hanem igazi széplélekként egy az egyben kezeli. Mahoney „börtönáriájában” például behoz egy görkorcsoyázó angyalkát, és letörölteti vele a férfi véres, izzadó arcát, ami artisztikus érzéges, mert Mahoney nem Florestan (a *Mahagonny*-operát gyakran emlegetik együtt Beethoven *Fidelió*jával, amolyan anti-*Fidelió*ként), az ő áriája merőben hősietlen, s míg Florestan képzeletében, az ő börtönáriájában megjelenhet „egy angyal, Leonora”, Mahoney esetében ez nevetséges. (Még egy konkrét példa a darabszerzők kajánságára: Weill a város financiaiális állapotáról szóló tercettben Begbickné szólamához átveszi Beethoven-tól az „Abscheulicher, wo eilst du hin” kezdetű Leonora-ária zenekari kíséretét, zenei beavatottak számára párhuzamot vonva a két heroina között; az egyik valamikor a monarchisztikus politikai zsarnokság ellen állt ki, magában az áriában is, a másik a jelenkori kapitalisztikus gazdasági tiranniát énekl meg.)

Hosszan lehetne sorolni Szikora szokásos formalisztikus megoldásait, a *Mahagonny*-revükar *castingolásától* a televíziós képernyőn hatását veszített cunami-tájfúnun át – a karmester Kesselyák Gergelynek a pulpitusról nekünk adresszált időjárás-jelentéseit az ügyeletes bennfentes nevető szignifikáns módon viccnek vette a második szereposztás bemutatóján – a kifehérített, beragasztott szájú feliratvivő törpék futkosásáig és *A szűz imája* giccsparódiájának ki tudja, miért szmokingos kocsmaközönségéig, különös tekintettel a csöppnyi balettlánykát – rendezői hatás-elemzés híján – *egyértelmű* pedofília-filinggel megközelítő Mahoney-beállításig, ami nem igazán jön össze a Krisztus-allúzióval. Mindez nem állítható semmilyen komolyan vehető összefüggésrendszerbe, mert esetleges, primitív és gondolattalan.

Az előadásban – a két szereposztásban összesen – három értékelhető teljesítmény van, mert csak hárman tudnak olyan beszédhangon megszólalni, ami egy professzionális színházban elvárható. Nyári Zoltán Mahoney szerepében és a két Jenny, Rálik Szilvia, illetve Herczenik Anna. *Alakításról* azonban legjobb esetben is csak az utóbbiak esetében beszélhetünk, mert Nyári Zoltán – minden lendülete, szenvedélye és indulata ellenére – a rendezői félreértelmezés ártatlan áldozata. A szerepalakok egyike sincs végiggondolva, értelmezve, nincsenek karakterek, szellemi arculatok,

situációban viselkedő személyiségek. Operaénekesek vannak, akik az itt megszokott több évtizedes gyakorlatnak megfelelően ágálnak, és leéneklük a szólamukat. A kórust feliratozni kellene, mert egyetlen szót sem érteni belőle. Egyébként az énekesek többségét sem, így a darab eljátszása önmagában abszurdá válik, mivel nem *A trubadúr*ról van szó, ahol lényegében mindegy, ki mit mond.

A befejezés sem tud effektszerűen hatni, noha a szubverzív tartalmú táblákkal – jogtalanságra és immoralitásra felhívó üzenetekkel – fölvonuló, az elhangzott songok egy részét reminiszcienciaszerűen visszaidéző, indulóra trappoló menetkórusokat csak nagy igyekezettel lehet hatástalanítani. De Szikorának ez is sikerül. Kontrasztként egy Krisztus-keresztet is fölvonultat, és a földre dobhatja a törpékkel, akik halomba hordják fölé a táblákat, mintegy eltemetve a megváltót. Nehéz elképzelni ennél szájbarágóbb, olcsóbb és Brecht–Weill-ellenesebb finálét. A szerzők gondolkodást, ellenállást és önálló véleményalkotást akartak kiprovokálni, nem olcsó szánakozást vagy megtérést a világtörténelem során mindeddig használhatatlannak bizonyult hitekhez. Úgy tetszik, minden energiájuk kárba veszett. Pedig a kinti világ provokálóbb, mint az elmúlt évtizedekben bármikor, ugyanaz a perspektívátlan gazdasági, társadalmi és morális válság tombol, mint a darabban, ugyanazok a tömegek gyülekeznek, ugyanaz a fékevesztett, gátlástalan lincshangulat gerjed, ugyanaz a pokol készülődik, mint *Mahagonny*ban. Nem látja a színház? De akkor miért veszi elő a darabot? Vagy látja, csak nem tudja megvalósítani? Nem tudja, vagy nem meri? Ha szándékosan alibizik, arról mond le, amiért kétezer éve létrejött. A hivatásáról.

Az Operaház produkciójának végén a kórus mögött kissé bátortalanul megjelenik egy arctalan katonai egység, a fenyegetés elmosódott jelképe. Ennél azért tisztábban látható a jövő. Már el is kezdődött.

KURT WEILL – BERTOLT BRECHT:
MAHAGONNY VÁROSÁNAK
TÜNDÖKLÉSE ÉS BUKÁSA
(Thália Színház)

THÁLIA

Fordító: Görgy Gábor. **Jelmez:** Tresz Zsuzsa. **Koreográfus:** Papp Tímea. **Karigazgató:** Szabó Sipos Máté. **Rendezőasszisztens:** Tóth Erika. **Látványtervező-rendező:** Szikora János.

Szereplők: Wiedemann Bernadett/Kovács Annamária, Beöthy-Kiss László/Kiss Péter, Tóth János/Szvétek László, Herczenik Anna/Rálik Szilvia, Wandler Attila/Nyári Zoltán, Busa Tamás/Massányi Viktor, Derecskei Zsolt/Daróczi Tamás, Cser Krisztián/Hámori Szabolcs, Mukk József/Kóbor Tamás.

Markó Róbert

Alakmások, más alakok

FORGÁCH ANDRÁS: HOLDVILÁG ÉS UTASA

„Mihály a nászútján megszökik feleségétől, hogy a gyermekkorából felmerült szerelmi fantomnak üldözésére induljon, aki nem a révbe érést és biztonságot jelentette, hanem az áldozatot, szenvedést, a halál mélységbe vonzó szédületét” – foglalja össze tömören Szerb Antal *Utas és holdvilág*ának szüzséjét Halász Gábor a *Nyugatban*, a regény megjelenésének évében, 1937-ben. Azóta Horváth Z. Gergely filmet, Vajdai Vilmos rádiójátékot rendezett a szövegből, Galambos Péter színpadra írta és megrendezte Nyíregyházán 1995-ben, legújabbban pedig a zalaegerszegi Hevesi Sándor és a kecskeméti Katona József Színház vitte színpadra. Forgách András a zalaegerszegiek felkérésére dramatizálta Szerb Antal regényét, s a Katona József Pályázaton is nyertes anyagból – melyet „eleve mint »svédasztalt« kínáltam fel”, írja Forgách – a két színház dramaturgiája készítette el a két különböző, de egyformán érvényes színpadi szövegváltozatot. Amely, túl azon, hogy a színpadra alkalmazó

és a dramaturgok (Kecskeméten: Ari-Nagy Barbara, Zalaegerszegen: Tucsni András) közös érdeméből mindenestül színpad- és színészbarát, igazi szerkezeti remeklés. Forgách darabjában asszociációs láncként



FENT: Nagy Péter (Fiatal Mihály) és Gábor László (Mihály) a zalaegerszegi előadásban

BALRA: Holecskó Orsolya (Éva) és Mihályi Péter (Fiatal Szepetneki János)



követik egymást a jelenetek, az egyszerre két idősíkon futó cselekmény jelenetpárjai egymásra rimelnek. Később e tiszta, pontosan követhető időkezelés kizökken: Szepetneki János, a múltbéli osztálytárs – aki tehát a forma diktálta szabályok szerint csak minden második jelenetben tűnhetne föl – belecsoppen a jelenbe, megbontva a(z) egyébként addig is csak látszólagos) nászutas idillt, fordítva egyet

Pósa Lujza felvételei

Lengyel Tamás
(Mihály),
Fazakas Géza
(Szeptetneki János),
Réti Adrienne (Éva),
Csémy Balázs
(Ulpius Tamás) és
Portik Györfly
András (Suratgar)
a kecskeméti
előadásban

Walter Péter
felvétele



a történeten. Amely innentől sem veszít logikus, következetes dramaturgiájából, csupán újabb helyszínnel, helyszínekkel gyarapszik, következőképpen Forgách még szélesebb asszociációs teret játszat be: a múlt mellett a jelen is (legalább) két paralel szálon fut tovább a végkifejlet – kinek a halált jelentő élet, kinek az életet jelentő halál – felé.

Bagó Bertalan zalaegerszegi rendezése magabiztosan uralja a történet szerkezetét, a tudatos funkcionálitással kettőz meg szereplőket. Mihály, Szeptetneki és Ervin fiatal és felnőtt figuráját páronként két színész játssza, és e döntés az előadásban többszörösen kamatozik. Egyrészt mindenféle kulissza nélkül világossá válik, hogy a történet melyik idősíkja elevenedik meg a színpadon, másrészt a jelent élő szereplők (és különösen is Mihály) kívülről, emlékképként nézhetnek rá a múltra, így erősítve a forgáchi, az emlékezés szubjektív logikáján alapuló szerkezet hitelességét. Bagó mindemellett erős képekkel, „tükörbeállításokkal” számos alkalommal kelt olyan érzést a nézőben, mintha minden szereplőben egyazon személyiség osztott jegyei-vonásai jelennének meg. Konkrétan: mintha az előadás kulcsdrámaként, Szerb Antal személyiségének kulcsdrámájaként értelmeznék az *Utas és holdvilág*ot (helyesebben színpadi változatát, a *Holdvilág és utasát*). Erősíti ezt a magyarázatot az is, hogy a produkció elő- és utóhangjaként hangfelvételtől a regény első és utolsó néhány sora hallható, a (szövegkönyv szerint) Szerb Antal nevű szereplő szájából. E formai keretet csaknem egyformára rendezi Bagó: a Vereckei Rita tervezte diszkrét, jelzésszerű, az előadást tökéletesen szolgáló térbe járókelők érkeznek – a teljes szereplőgárda –, s kalapban, székekkel, félig koreografált mozgással a prologban megmutatják magukat, az epilógban pedig elköszönnek, mintha csak könyvet nyitna ki és csukna be az ember.

Réczei Tamás kecskeméti rendezésében Mihály ki-be jár a múltjába és a jelenébe, vagyis ebben az értelmezésben nem merül fel Szerb Antal személyiségének osztottsága vagy egyáltalán jelenléte – sokkal inkább Mihályé. Az előadás a regény primer olvasatát teszi a színpadra: a múltjában élő, attól szabadulni nem tudó (nem akaró?) férfi történetét, amely nem teljesen releváns korunkban, így a kecskeméti *Holdvilág és utasa* sok esetben megmarad pusztá illusztrációnak. Illusztrálnak Pető Beatrix korhű jelmezei is, ám ezek rendszerint termékeny feszültséget generálnak a teljesen művi díszlettel, amely nyilvánvalóan a történet két idősíkjára próbál utalni: a színpadot a Daróczi Sándor tervezte, alumíniumtraverzen nyugvó fémmonstrum osztja ketté. Alul, a forgószínpadon korfestő jelmezekkel és kellékekkel a jelen; fölül, szó szerint is elemeltem, a múlt. Ám e térkonceptió darab ideig működik csupán: az idősíkok egymásra tolódását, egymásba fonódását képtelen érzékeltetni, alkotói részről következtelenné, befogadói részről követhetlenné válik, különösen, hogy a kecskeméti előadás nem operál szerepkettőzésekkel, így a néző előzetes tájékozódás nélkül helyenként támpontok nélkül marad. Egyébként sem közönségbarát az este: elsősorban a főhős folytonos ki-be lépésétől ritmustalan az előadás, és szinte nyomtalanul tűnik el Szerb–Forgách ironikus, reflexív humora.

A két rendezés egyaránt szimpatikus gesztusa, hogy fiatal színészekre oszt komoly szerepeket. Míg Zalaegerszegen a vezetés (nem utolsósorban éppen Bagó, aki 2000-től főrendezője, 2006-tól művészeti vezetője a színháznak) tudatos, évek óta tartó munkával hozott létre játéknyelvben viszonylag egységes, egyre magasabb színvonalon működni képes társulatot, addig Kecskeméten (remélhető, hogy ennek) az útnak az elején áll a direktció. Legalábbis említést érdemel, hogy a darab három kulcsszerepére (Mihályéra, Évára és

Ulpus Tamáséra) társulaton kívülről válogatott a prózai rendezésben művészeti vezetői szűzbeszédét a *Holdvilág és utasával* előadó Réczei. Lengyel Tamás színeszi vértézete egyelőre nem elegendő ahhoz, hogy tízpercenként váltson személyiséget egyetlen figurán belül. Réti Adrienn törekeny, szőke szépségével sokkal inkább Erzsinek illenek be, semmint Évának, Csémy Balázs kisfiús bájából kölcsönöz több-kevesebb sikerrel titokzatosságot Ulpus Tamásnak. Bognár Gyöngyvér fekete, ondolált parókéval ékes *femme fatale* Erzsije technikailag remekül kivitelezett alakítás – amely Éva szerepéért kiált.

Zalaegerszezen csaknem mindenki a helyén van, fájón kevéssé a Mihályt adó Urházy Gábor László. Az, hogy külleme nem ideális a nagy célokkal induló, mégis átlagemberré váló szenvedő értelmiségi megjelenítésére, a kisebbik gond; a nagyobbik, hogy jórészt pusztán orgánumból próbálja megoldani szerepét. Fiatalkori egójaként Nagy Péter Hamlet után ismét komoly szerepben nyújt meggyőző teljesítményt. Szemenyei János Ulpus Tamása szinte pandanja, alakmása, kiegészítője – nemcsak alkati hasonlóságuk, de kettőseik technikai kidolgozottsága is háttorzongatóan erőssé teszi párjeleneteiket. Holecskó Orsolya apró alakja a Vereckei Rita tervezte hosszú, bő,ortalanságot sugalló nadrágszoknyában szellő módjára rebben ide-oda, és sejteti meg Éva figurájának kivételességét és ellentmondásosságát; Ligeti Kovács Judit Erzsie-alakítása nehezen indul, hogy végül igazi, súlyos ellenpontjává érjen a másik nőalaknak.

FORGÁCH ANDRÁS: HOLDVILÁG ÉS UTASA

(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

Díszlet-jelmez: Vereckei Rita. **Zene:** Horváth Károly. **Dramaturg:** Tucsni András. **Rendező:** Bagó Bertalan. **Szereplők:** Urházy Gábor László, Nagy Péter, Ligeti Kovács Judit, Szemenyei János, Holecskó Orsolya, Kiss Ernő, Mihály Péter, Szegezdi Róbert, Vizkeleti Zsolt, Kricsár Kamill, Kovács Olga, Mester Edit, Szakács László, Balogh Tamás, Hertelendy Attila, Szakály Aurél, Deák Gábor, Spisák István, Balázs László, Lőrincz Nikolett, Magyar Cecília, Láncki Nikolett, Pete Zsuzsanna.

(Katona József Színház, Kecskemét)

Díszlet: Daróczi Sándor. **Jelmez:** Pető Beatrix. **Zenei szerkesztő:** Szalai Eszter. **Tánc:** Frigyesi Tünde. **Dramaturg:** Ari-Nagy Barbara. **Rendező:** Réczei Tamás.

Szereplők: Lengyel Tamás m. v., Bognár Gyöngyvér, Réti Adrienn e. h., Csémy Balázs e. h., Fazakas Géza, Csizmadia Gergely, Portik Győrfy András, Horváth Erika, Pál Attila, Hegedűs Zoltán, Sorbán Csaba, Simon András, Mihály Dóra, Turi Gábor, Báhner Péter.

Tarján Tamás

A valahány karátos öngyújtó

VINNAI ANDRÁS: VAKOND

Ha az amerikai kórházban játszódó darabról azt állítjuk: semmi köze Amerikához és kórházhoz, nem darab és nem játszódik, akkor nem feltétlenül lesz igazunk (hiszen az elmegyógyintézeti stich a legfontosabb humorforrások egyike a cselekményben és a stílusban is, és a *játék* az egyetlen szó, amelyet semmiképp sem lehet kimaradni a Katona József Színház bemutatójából), mégis közelebb járunk az igazsághoz, mint a színmű eredeti jellemzésével. Vajon miről szól a szerzőhöz illően ezúttal is alig meghatározható műfajú, szabad szövegőrület, melyben egy átlagosan határozottnak és átlagosan pipogyanak egyszerre tűnő

szemészorvos foglalná el új állomáshelyét (Hajduk Károly a már túl sokat s mégis túl keveset élt, negyvenes koravének tanácstalanságával jár-ke), hogy gyakorta emlegetett szeretett családja is mihamarabb kövesse a texasi síkra? Mint igen sok azon modern darabok közül, amelyek legalább öt-hat témájukról nem szólnak, a *Vakond* is leginkább még Istenről szól, akiről úgysem nagyon lehet szólni. Istenről, aki vak a Vakondra (az alkalomadtán nyelve híján is beszélni képes, katonon elsüllyedtsége ellenére egy pillanatban lágy simogatással szeretni tudó betegre), vak a vakond módján, téveszméik föld alatti járataiban vesztglő emberekre,

vak a híveire és a sátánistákra, a buzgókra és a közömbösökre, vak még talán önmagára is. Ez az Isten öngyújtóba fojtja lángjait, melyeket jobb korokban önnön harmadik személyére, a Szentlélekre bízott.

Persze Vinnai András műve erről sem szól, sőt még arról sem, hogy Jeff Dawson, a szemész Isten vaksága miatti tehetetlenségében megharagszik a *világtalan* Fennvalóra, az irracionális teremtésre és folyton vereséget szenvedő önmagára, s benzinnel lelocsolja magát (a motívum előzményeit a kezdéskor már exponálja az író). Egy testfátyát tenne hozzá így a földi pokolhoz. Csak hát – bármennyire öngyújtókban, kattintgatásokban gazdag színmű ez – éppen nincs öngyújtója, s hiába kéreget félreérthetetlenül egy ilyen kis szerszámot, a közönség soraiból senki sem szánja meg. (Ettől még nem kell túl optimistának lennünk öngyilkosságát illetően.)

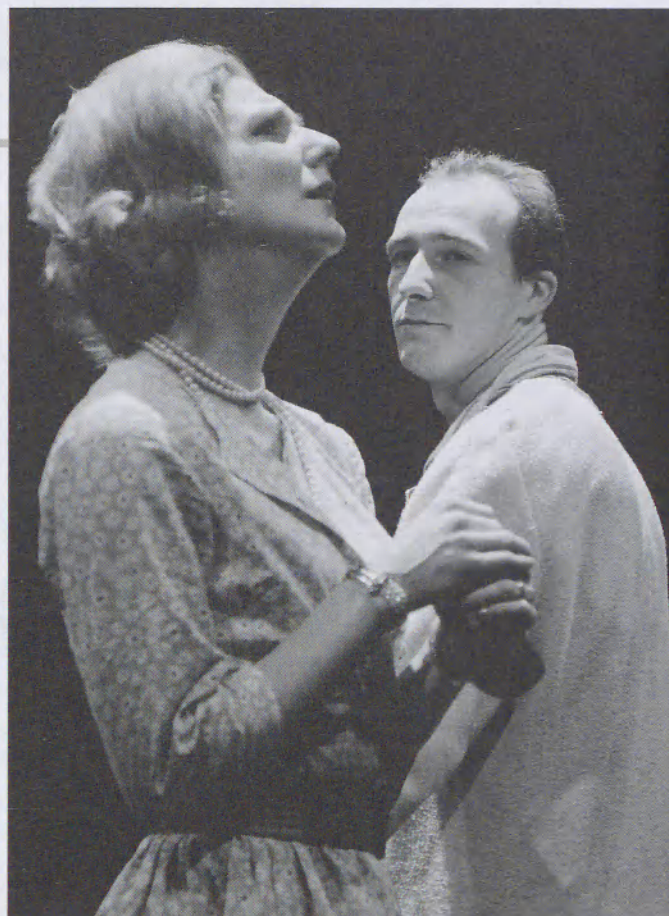
A nemrég eltávozott Fodor Géza (akinek emlékére készült a premier) és a másik (vendég) dramaturg, Morcsányi Géza közös erővel sem tudta valamelyik kontúr kiemelésére rábírní Vinnait. A szakadozott, feltupírozott alkotás a számos jelből (frappáns dialógusok, groteszk csattanók, szimbolizációs aktusok) kitetsző kétségtelen tehetség és az ugyancsak szembeszökő szabályozatlanság elegye (a második rovatba az esetleges jelenetezés, a sok súlyos önellentmondás, a magyar irodalmi szemelvényeknek a hatásvadászatig ad hoc beerőszakolása kerül). Szinte csak megítélés, pillanatnyi diszpozíció, netán ízlés és rokonszenv kérdése, hogy a textus jobb vagy rosszabb arcát véljük fontosabbnak. Gothár Péter rendező bizonyára abszurd lét-drámát, cirkuszi *Godot*-féleséget látott benne. A színház színpadát és nézőterét recessziós időkben szokatlan – bár talán a sejthetőnél kevésbé költséges – módon poronddá építette át. Díszlete négy mozgatható, átlátható plexitábla segítségével úz csúfot az átláthatatlan viszonyok, önmaguk ellenkezőjét is alig jelentő információk hétköznapijaiból. E nagy felületek körszeletek képzésére, a kereszt forma valószínűs és jelképes kihasználására (a táblaélek belső ütköztetésére) alkalmasak. Herédi Mónika rajzfilm- és képregény-ötletekben tobzódó jelmezeinek funkciója a szokásosnál is lényegesebb a „színtelen” közegben, a főleg a fényhasználat miatt „filmszerűnek” érződő megvalósításban.

A rendezőnek és társulatának van humora. Gothárnak (ezúttal) kevesebb, az együttesnek több. Azonban a kelleténél jobban erőltetik az intellektuális nevetetést, sokszor a szét-szórt, kiagyalt mese tartalmainak és feltételezhető jelentéseinek biztosítva a primátust a formavilággal, a milióval, a nyelvvezettel szemben. Holott az eredeti változatában *Gromov* címet viselő színmű főalakja (az egyik beteg, Vakond szobátársa, akit Fekete Ernő a dosztojevszkiji sérült személyiségek fél-kegyelmével alakít) s az ő neve talán nem esik messze a Gorcsev névtől. Gorcsev Iván, ismerősünk *A tizennégy karátos autóból*, az a Rejtő Jenő-figura, aki „saját magát és családját illetően habozás nélkül állít különböző valótlanságokat”. Vinnai humorának szerkezetében sok a P. Howard-i, bár még több a Q. Tarantinó-s meg a T. Peaks-es. A *Vakond*-ban a meg-bomlott tudatú mikrotársadalom szinte valamennyi tagja ha-



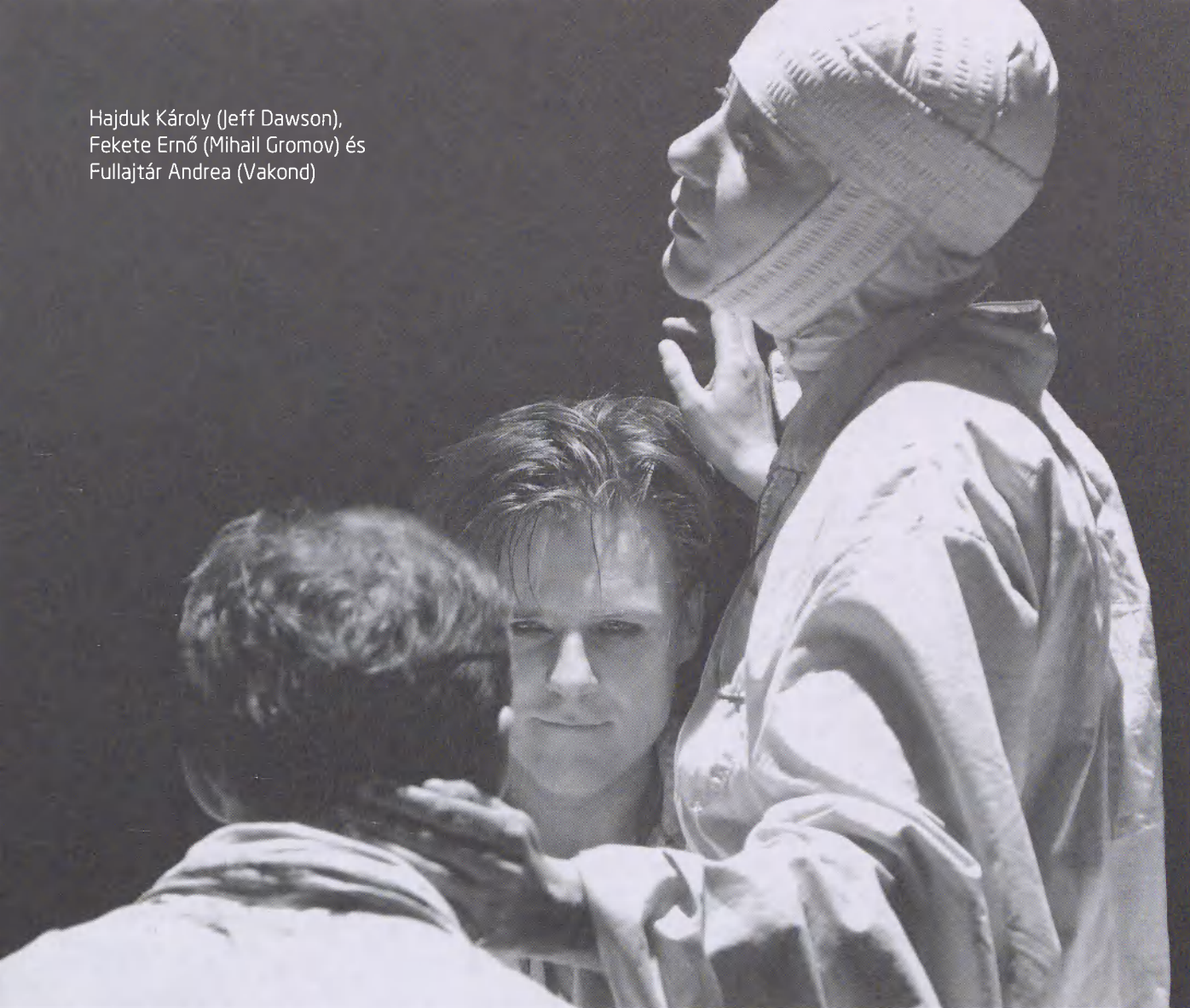
FENT:
Kocsis Gergely
(Nick)

LENT:
Rezes Judit
(Sarah Dawson)
és Hajduk Károly



bozás nélkül állít valótlanságokat a maga s más családjáról, vagy talán igazat állít, ami valótlan-ságnak hat; végül: a családok (Dawson családja; a kórházi „nagy család”) állítanak rendre olyasmit, amitől a célszemély léte valótlanossággá silányul (a szemészéknél a familia teljes kihalásával kell számolnunk). Ez a – legkevésbé sem nem-telen, a maga módján filozofikus – humor nehezen él meg a saját technikai kivitelezésével, az önértelmezéssel, a zenei tükörrel elfoglalt, néha nehézkesse váló produkcióban. Pedig milyen kiváló, egyszerű epizódcska például, amikor a kopaszága hiú leplezésére sapkájába applikált

Hajduk Károly (Jeff Dawson),
Fekete Ernő (Mihail Gromov) és
Fullajtár Andrea (Vakond)



Koncz Zsuzsa felvételei

hosszú szőke műhajzatot hordó biztonsági főnök, Nick – Kocsis Gergely a primitívség önvédelmével játszik alá a különleges parókának – kénytelen levenni, kölcsönadni fejfedőjét, melynek híján lélekmélyig csupaszon kell szégyenkeznie. Az indító bűnügyi-film-paródiajelenetet is úgy abszolválja a szituációt uraló Lengyel Ferenc (a sorozatgyilkos), hogy Dawson howardilag sodródhatna tovább (bár nem kizárt, hogy ebbe a nyitányba ő is belehalt, s később minden már csak élet a halál után).

Hajduk Jeffje mellett Rezes Judit (az automatikus boldogtalanságát a fűzfapoétasággal orvosló feleség), Dankó István (az apjától a koravéniséget öröklő, templommegszállott fiú, Dany) és Tenki Réka (a fekete egyensátánistaságú leánygyermek, Julie) egy ironikus családi dráma ironikus helyzetgyakorlatait komolykodják jó arányérzékkel. (Gothár a „ki vezesse a kocsinakat?” átültetős körtáncát viszont túl hosszúra nyújtja. Az ajtaját váltogató járgány különben mulatságos technikai rokona a szkénébeli gorcseves Rejtő-adaptáció giri-guri autócskájának.) Pelsőczy Réka (a kórház igazgatónője) a zártság, a bűnügyi sejtetés irányába mozdul (mely alól a szexuális perverzió tombolását is epe-dőn ki kell fejtenie), Fullajtár Andrea üres Vakondmosolya, múmia-teste, végtelen körözése a tolóágyon: ikonikus, de inkább csak a megtévesztésre alkalmas emlékképek az estéből. (A megtévesztés bizonyos – a *mi helyett mi?* kétséges.)

Jordán Adél (Sandra, Gromov lánya) megint egy gyermekfelnőttbe éli bele magát, Elek Ferenc a legsematikusabban amerikai szerepet, Bob Tucker seriffet egyéníti a közép-európai marginalitás nevetségességébe, Pálmai Anna szexis ápolónője nem Barbie, hanem Gloria-baba, Kovács Lehel a férfiúi-férji tehetlenség show-műsorát nyomja szakszerűen.

Amennyiben a Gromov beszélő név, *villám, mennydörgés* jelentését is a darab erőterébe lehet szuszakolni (az orosz melléknév hosszabb alakja a jelzője a vastapsnak is). De ez is csak feltételezés – miként a sokadik Vinnai-dráma sem árulja el igazán, valójában hány karátos a tehetség, azaz arany-e vagy sem.

VINNAI ANDRÁS: VAKOND (Katona József Színház)

Dramaturg: Fodor Géza és Morcsányi Géza m. v.
Zene: Giacomo Puccini, Irving Berlin, Fekete Gyula, Grósz Artúr. **Dalok:** Lovasi András és Szabó Attila (Csík zenekar). **Jelmez:** Herédi Mónika m. v. **Díszletrendezés:** Gothár Péter.

Szereplők: Hajduk Károly, Rezes Judit, Dankó István, Tenki Réka, Fekete Ernő, Jordán Adél, Fullajtár Andrea, Pelsőczy Réka, Elek Ferenc, Kocsis Gergely, Pálmai Anna, Kovács Lehel, Lengyel Ferenc.

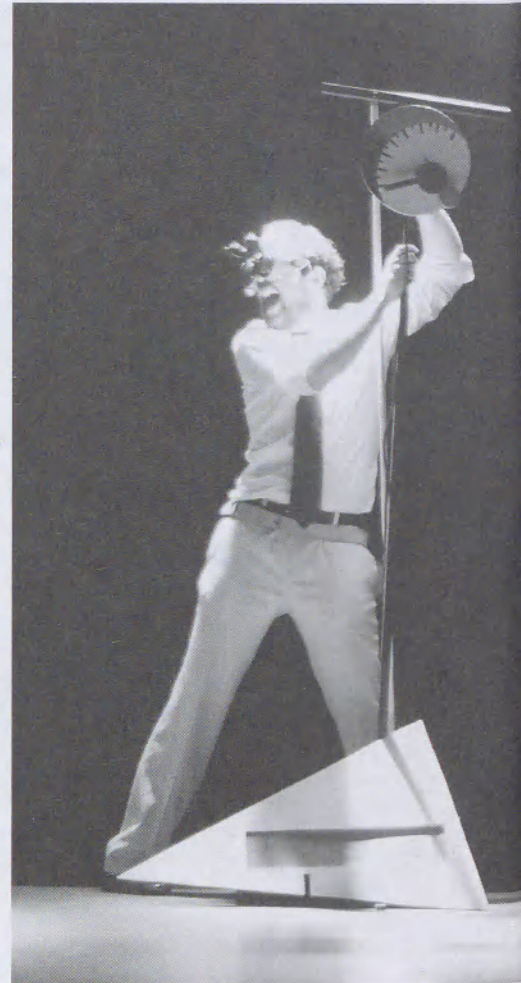
Rádai Andrea

Nem fatális

PINTÉR BÉLA ÉS TÁRSULATA:
A SOHA VISSZA NEM TÉRŐ

Pintér Béla és Társulata újabban a magyar *South Park* epizódjait gyártja a Szkéné színpadára. Az előadások a társadalom egy-egy aktuális jelenségét és a közszédben lappangó témákat villantják fel szórakoztató, gátlástalan szarkazmusokkal, és – mivel nem hatolnak mélyre és nem kavarnak fel – akár minden este, rutinból elkacarázhatnánk rajtuk, ha időmilliomosok lennénk. A társulat *A soha vissza nem térő* című, legújabb produkciója fel- és megrázóan indul, majd papírmásé-humorparádéba, abszurd, a nézőt váratlan fordulatokkal ébren tartó történetbe bonyolódik.

Pintér Bélát ezúttal a kisvállalatok kegyetlen csoportdinamikája érdekli, s az előadást végigkíséri (elsősorban a női) megalázottság témája is. A végételő magyar mikrovállalkozás hirtelen soha vissza nem térő lehetőséget kap az amerikai olajipari vállalatot képviselő Mr. Goodmantól és Mr. Free-



FENT: Friedenthal Zoltán (Hoffmann), Pintér Béla, Quitt László, Thuróczy Szabolcs és Szamosi Zsófia (Törő)



BALRA: Pintér Béla (Mr. Freeman), Quitt László (Mr. Goodman), Thuróczy Szabolcs (Bodolay) és Roszik Hella (Kuncz)

mantól. Ám a team négy tagjából csak három szedheti meg magát a fatalisztáni kiküldetésből. A munkaerőpiac farkastörvényeinek megfelelően a legkevésbé intelligens és a leginkább naiv – a cég küldetésében és a csapatmunka szentségében legjobban hívó – alkalmazottat, Kuncz bajtársnő érinti a létszámleépítés. E tény kimondását azonban senki sem vállalná, így a team fondorlatos cselhez folyamodik: kihasználják, hogy a naiv kislány szerelmes kolléganője, Törő Klaudia férjébe, és *in flagrante* szerveznek. A házasságtörés bűne miatt szégyenkező Kuncz pedig maga mond le a fatalisztáni küldetéséről. A helyszínen aztán kiderül, hogy a Kánaánért

súlyos árat kell fizetni: a megfogyatkozott csapatot az öngyilkosságba menekült lány szelleme kíséri; a papucsférj, Hoffmann kábító-szerfüggő lesz; a helyes női viselet tekintetében enyhe nyomást gyakorolnak az iszlamisták; és Klaudiát is rajtakapják szeretőjével, a team negyedik tagjával, Bodolayval.

A *soha vissza nem térő* tehát két jól elkülöníthető részre oszlik, mindkettőben visszatérő motívum a több párhuzammal is megtámogatott női megaláztatás. Miközben a bekötött szemű Kuncz bajtársnő abban a hitben él, hogy eladdig gyötrő, reménytelen szerelme csodálatos beteljesülését éli át a zsúr-kocsin, lényegében végigmegy rajta



Koncz Zsuzsa felvételei

az összes jelen levő férfi. A „megcsalt”, megvetően cigarettázgató feleség becsmérlő szavai tovább fokozzák a lány megalázottságát. A második részben ugyanazon szöveggel letakart zsúrkocsin kapják rajta Klaudiát Bodolayval. A megcsalt férj felesége korábban elhangzott szavaival becsmérli a házasságtörőt, akit a dühös iszlamisták saját szeretőjével veretnek meg. Az első megszegyenítés megdöbbenően koncentrálna, szinte tökéletesre sikeredik, a második azonban elsikkad a bonyolódó történet szálaiban és a sok irányba ellövellődött, egyébként általában szellemes poénpetárdák között.

Az előadásban nem nyomasztó jelenlétével hat, hanem inkább felszajlik egy példázatszerű, balladisztikus réteg. A cselekmény számos mozzanata felfogható a kísértés és a bűnbeesés történeteként, melyben a bibliai értelemben vett jó és rossz ember is elbukik, elnyeri méltó büntetését. Kunczot az előadás dallamvilágából kilógó, lírai népies dallal kíséri utolsó útjára a pap. Mr. Goodman és Freeman magát a sátánt testesíti meg: a 666-os

telefonszámon lehet őket elérni. Kuncz bajtársnő a bosszú angyalának öltözetében kísért a második részben. Az előadás végén sejtelmes stewardess-hang jelenti be a team tagjai nélkül visszatért repülőgépet: „Budapesten nulla fok, nulla óra nulla perc van.” Ezek a balladisztikus elemek azonban nem kerülnek a Pintér Béla és Társulatától megszokott, csodálatos és frappáns szimbiózisba az előadás aktuális, közéleti rétegével. A *soha vissza nem térő* mintha a jelenlegi világ politikai térképének egyszerűsített változatát akarná leképezni, Nyugaton a cowboykalapot és -csizmát viselő, *flash* és *push* nevű kábítószereket tukmáló amerikaiakkal, Keleten a géppisztolyos iszlamistákkal és középen a balfék magyarokkal. Címzavakban előkerülnek még a terrorizmus, a fátyolviselés, a történelmet irányító olaj, a sugárszennyezés és a karvalyssidók is. A kellékek (Quitt László, Kovács Dániel) pedig úgy ábrázolják a világot, ahogy annak aktuális problémáit, konfliktusait és jelenségeit a hétköznapokban, reggelizés közben átfutott újságcikkekben érzékeljük: színes kartonból kivágva. Kétdimenziós szivar füstölög az amerikaiak kezében, az iszlamisták kétdimenziós géppuskát tartanak Bodolay fejéhez, kétdimenziós olajkutat húz fel a magyar team.

Mégis, túlságosan sok irányba mozdul el az előadás, ráadásul játékba hozza a zivataros magyar múltat, a rendszerváltás előtti korszakot is. A szereplők olykor dalra fakadnak Kémenczy Antal zongorakiséretére, és kórusban danolják ugyanazokat a nótákat, melyeket sugárzó arcú úttörőink fújtak évtizedekkel korábban. A szovjet himnuszunk, az *Internacionálénak* vagy éppen az *Amuri partizánok* dalának éppen csak a szövege változott: a *partizánok*, a *proletárok*, a *népek barátsága* és a *vörös zászló APEH-re, pályázatra, profitra* és *csapatmunkára* cserélődött. A módszer egyébként a megszólalásig hasonlít a szovjet-országi himnusz kalandjaira, melynek dallamára Szergej Mihalkov 1944-ben, 1977-ben és meglepő módon még 2000-ben is írt szöveget, nem meglepő módon hasonló kaliberű változtatásokkal.

A dicstelen múltból való kikászálódásának lehetetlenségét más mozzanatok is jelzik. Mintha egy szocialista brigád műkedvelő tagjai játszaná-

nak műkedvelő közönségüknek a Szkéné kis színpadán, vörös függöny előtt (tér: Tamás Gábor); a *bajtárs* megszólítás nem esik messze az *elvtárstól*; a team egyenruháinak piszkossárga színe nem sokkal csábosabb a Május 1. Ruhagyár termékeinél (jelmez: Benedek Mari); és Kuncz mélyen hívó édesapja kiköpött Lenin. Ezek az elemek azonban csak külsőségeknek tűnnek, nem ágyazódnak bele kellőképpen a jelen magyar valóságába: ez a történet alighanem ugyanúgy megeshetett volna egy nyugatnémet családi vállalkozással is.

Pintér Béla színészei egyébként a társulattól megszokott minőségben alakítják a két és fél dimenziós karaktereket. Roszik Hella ügyesen váltogatja a túlbuzgó csitri-úttörő, az odaadó, szerelmes nő és a kezes áldozati bárány szólamait Kuncz szerepében. Hoffmann-né Törő Klaudia (Szamosi Zsófia) egyetlen pillantása tükrözi véleményét a világról és a férfiakról, akiket aszerint csoportosít, hogy mire használhatók. Alamuszi, aszexuális férje (Friedenthal Zoltán) megalakítván hajtja fejét felesége, majd a kábítószer igájába. Thuróczy Szabolcs Bodolay szerepében egyszerre játszik szatyrot cipelő, sűrű kispolgárt és nagy konspirá-

tort: az ő fejéből pattan ki Kuncz bajtársnő „lebuktatásának” szörnyűséges terve. Pintér Béla és Quitt László testesítik meg a kis hazánk határain túl eső külvilág jellegzetes figuráinak sztereotípiáit: a hányaveti amerikai és a terrorista-gyanús muszlimot.

Az előadás a Pintér Béla-sorozat egyik kellemes szórakozást kínáló epizódja, néhány soha vissza nem térő pillanattal.

PINTÉR BÉLA: A SOHA VISSZA NEM TÉRŐ (Pintér Béla és Társulata, Szkéné)

Dramaturg: Enyedi Éva. **Tér:** Tamás Gábor. **Kellékek:** Quitt László, Kovács Dániel. **Jelmez:** Benedek Mari. **A jelmeztervező munkatársa:** Kiss Júlia. **Fény:** Vida Zoltán. **Zene-zongorista:** Kémenczy Antal. **Hang:** Rembeczki János. **A rendező munkatársa:** Pass Andrea. **Rendező:** Pintér Béla.

Szereplők: Roszik Hella, Szamosi Zsófia, Thuróczy Szabolcs, Friedenthal Zoltán, Pintér Béla, Quitt László.

Zsedényi Balázs

A kilencedik szék

FRIEDRICH SCHILLER:
STUART MÁRIA

Bús, üres, fekete tér neheziül a gigászi színpadra, amelyet kínos tervszerűséggel koreografált mozgású színészek próbálnak megtölteni élettel, miközben ékes nyelvezetű, érzelemdúsan romantikus körmondatok sorjáznak gyors egymásutánban. Az Erzsébet és Stuart Mária között zajló testvérvisszályal megspékelt, a hatalom megszerzése-megtartása kérdéskörét körüljáró politikai krimi-történetbe oltott Schiller-dráma meglehetősen biztos talajt kínál a rendező számára, sok-sok megfogható, nem túl bonyolult, de hatásos szálra lehet felfűzni a szappanoperából egyetlen tragédiába átszövő, fontos morális kérdéseket feszegető alkotást. A székesfehérvári Vörösmarty



Színház februári bemutatója nem kíván élni az író által felkínált konnotatív lehetőségekkel, és inkább szó szerint véve a darabot, sántán aktualizálva a gonosz, hatalommániás királynő alakját, egybitest karakterekkel teltűzdel, terjengős, patetikumtól túlsorduló képes szövegkönyvet állított színpadra, vonalzó és szögmérő segítségével.

A mesterkéltségek már a díszletekben is megmutatkoznak, pontosabban a díszlet és a színészek viszonyában. A hatalmas tér, amelyet Libor

Katalin vérbeli nagyszínpadi kreálmányai esztétikai szempontból pompásan megtöltenek, tökéletes diszsonanciában van az előadással, amelynek minden egyes eleme stúdiósínházi körülményekért kiált. Ez a kiáltás akkor a leghangosabb, amikor Szűcs Gábor rendező érzékelhetően észrevette, hogy maroknyi

a jobb szélen mégis ott árválkodik egy kilencedik szék. Az érdeklődő néző jogos izgalommal várja, hogy betoppanjon az a dramaturgiai szempontból nyilván nagyon fontos szereplő – ilyen felvezetéssel akárki, ugye, csak nem léphet be –, aki a szék lesz, ám az ülésnek csakhamar vége szakad, és a rejtélyes kilencedik nincsen



Wagner Csapo József felvételei

FENT: Száraz Dénes (Mortimer)

BALRA: Balsai Mónika (Mária) és Závodszy Noémi (Erzsébet)

színészgárdája nem bírja el a teret, és így – félszegen dacolva az elemekkel – szétszórta őket a színpad teljes területén. Ez a technika mindössze teljesen életidegen dialógusokat és ezek helyére kínosan ügyelő, erősen koncentrált színészeket eredményezett, akik olykor komplett szoborcsoporttá merevedve várakoznak végzavukra. Pedig a kezdetben gyakran vertikálisan osztott, majd forgószínpaddal variált játéktér alkalmas lenne egy gördülékeny előadás lebonyolítására, de ez a lehetőség kihasználatlan maradt. Ehelyett többnyire egy (a játékban amúgy teljesen funkció nélküli) hegedűs és dobos korhű dallamai asszisztálnak a jellemzően vöröses és sötét árnyalatú színpad átrendezéséhez, még attól a kevés lendülettől is megfosztva az előadást, amely nyomokban fel-felüti a fejét.

A görcsös rendezői jelenlét talán legkézzelfoghatóbb és már-már komikumba hajló megnyilatkozása a második jelenet, amelyben Erzsébet arról értekezik a tanáccsal, miképpen lehetne Máriát úgy eltávolítani a közéletből, hogy az ő személye makulátlan maradjon. Nyolc fő cserél eszmét, nyolc tea kíséretében, ám

sehol. És nem is érkezik meg soha. Hihetetlen, de tény: a kilencedik szék egyetlen funkciója a szimmetria megteremtése. Bizony nem ez az az eset, amikor a bravúros egyszerűséget a „zseniális” jelzővel illetjük.

A formai tökéletlenségbe azonban súlyos mondani-valót kívántak öltöztetni az alkotók, amire mindenképp Győri Gabi hangsúlyosan mai – Erzsébet korabeli kiegészítőkkal ellátott – öltönyei, kosztümjei és kabátjai utalnak. A második felvonásban aztán két megfelelően kiemelt elemmel helyére rakható az előadás nyilvánvaló sugallata: Stuart Mária keservesen kifakad áldott hazája szabad ege alatt, hogy Anglia dolgos népén érdemtelenül kotlik gögös, arrogáns, oda nem illő nővére, majd nem sokkal ezután Erzsébet forrongva dobja le kistáskáját budai villájának trendi fehér foteljára. Annak kedvéért, akinek még ennyiből sem esne le a tantusz, még a díszlet is vörös színekben pompázik. Hogy ez a soványka ötlet miért igényel bő háromórás játékidőt, azt nehéz lenne indokolni, mert a karakterek is az érdektelenségbe süppednek: a színészek három mozdulatból képesek ábrázolni azt, amit a rendező kért tőlük, mivel a színészvezetésben is egyértelműen tetten érhető a dráma mögötti motivikai háló elemzésének hiánya, illetve az *ad hoc*-jelleg.

Závodszy Noémi jelenetenként másrmilyen, de mindig szigorúan egyféle Erzsébetet játszik: hol sze-

szélys, hol számító, hol dölyfös, hol határozatlan. Különböző tulajdonságainak nem túl sok közül van egymáshoz. Leginkább Miranda Richardson Erzsébet-alakításához lehetne hasonlítani, ő azonban a legendás királynőt a *Blackadder* című angol vígjátéksorozatban formálta meg, ahol a szélsőséges változékonyság, radikális szeszélyesség a kontextus része volt, itt pedig mindössze széttartó esetlegesség. Vele szemben Balsai Mónika (Mária) megfellebbezhetetlenül a jó beleváló, tétlenségre kárhoztatott, tiszta szívű, tiszta szemű, archetipikus képviselője, ezáltal azonban a dráma meg is szűnt, szimpla jó–rossz opozícióra egyszerűsödött, amihez teljesen felesleges Schillert citálni. Quintus Konrád doppelgänger Dudley grófja szemforgatásból, erélyes mozdulatokból, erőteljes hangsúlyokból és egy szappanoperabeli csábítófigura tulajdonságaiból áll össze. Általában jellemző a színészekre, hogy a drámát hangerővel pótolják, Drahot Andrea (dajka) például szinte végigkiabálja a szerepét. Hogy a szintén ambivalens szerepet játszó Mortimerből hogyan lett népmesei tisztaságú jó fiú, azt valószínűleg az ilyen figurához szükséges attribútumokkal alapvetően rendelkező Száraz Dénes sem tudná megmondani. Crespo Rodrigo szúrós tekintettel, érces hangon zengve mondja fel Cecil főkincstárnok szövegét. Bata János (Kent grófja) háromszor bejön egy-két súlytalan mondatra. Juhász Illés (Paulet lovag) és Gulyás Hermann Sándor (Davison államtitkár) megpróbálják figurájukat valamiféle rendszer részeként elképzelni, alakításuk mélyebben rétegzett, ezzel több az egyszerű reakció–szövegfelmondás mechanizmusánál, de hiába, ha a többi szereplő csupán díszletként funkcionál egy kísérlethez.

Mert nem véletlen, hogy az egyébként fényes kiállítású, vizuálisan pazar műsorfüzet (szerkesztő: Méhes Mónika) a díszlet és a jelmez rövid bemutatásán túl nem tartalmaz a műre vonatkozóan a színészek egy-egy, valamint a rendező három kurta bekezdésnyi, jellemzően nem éppen mélyre hatoló mondatán kívül semmi egyebet, csak internetről, illetve lexikonokból kimásolt, az előadáshoz konkrétumaiban nem kapcsolódó anyagokat. Sem rendezői koncepciót, sem dramaturgi elemzést, ami választ adna arra, hogy éppen itt, éppen ma miért pont a *Stuart Mária*t vitték színre – csak azt a közhelyes megállapítást, hogy Schiller a hatalom és az emberek viszonyáról kívánt szólni. Ez még önmagában nem lenne baj, csak hogy az előadás arra sem képes, hogy önnönmagát indokolja.

FRIEDRICH SCHILLER: STUART MÁRIA (Vörösmarty Színház, Székesfehérvár)

Fordította: Kálnoky László. **Jelmeztervező:** Győri Gabi. **Díszlettervező:** Libor Katalin. **Dramaturg:** Csikós Attila. **Rendezőasszisztens:** Vári János. **Rendező:** Szűcs Gábor.

Szereplők: Závodszy Noémi, Balsai Mónika, Quintus Konrád, Kozáry Ferenc, Crespo Rodrigo, Bata János, Gulyás Hermann Sándor, Juhász Illés, Száraz Dénes, Tűzkő Sándor, Keller János, Gerner Csaba, Kelemen István, Matus György, Drahot Andrea, Bakonyi Csilla.

Urbán Balázs

Állatok és emberek

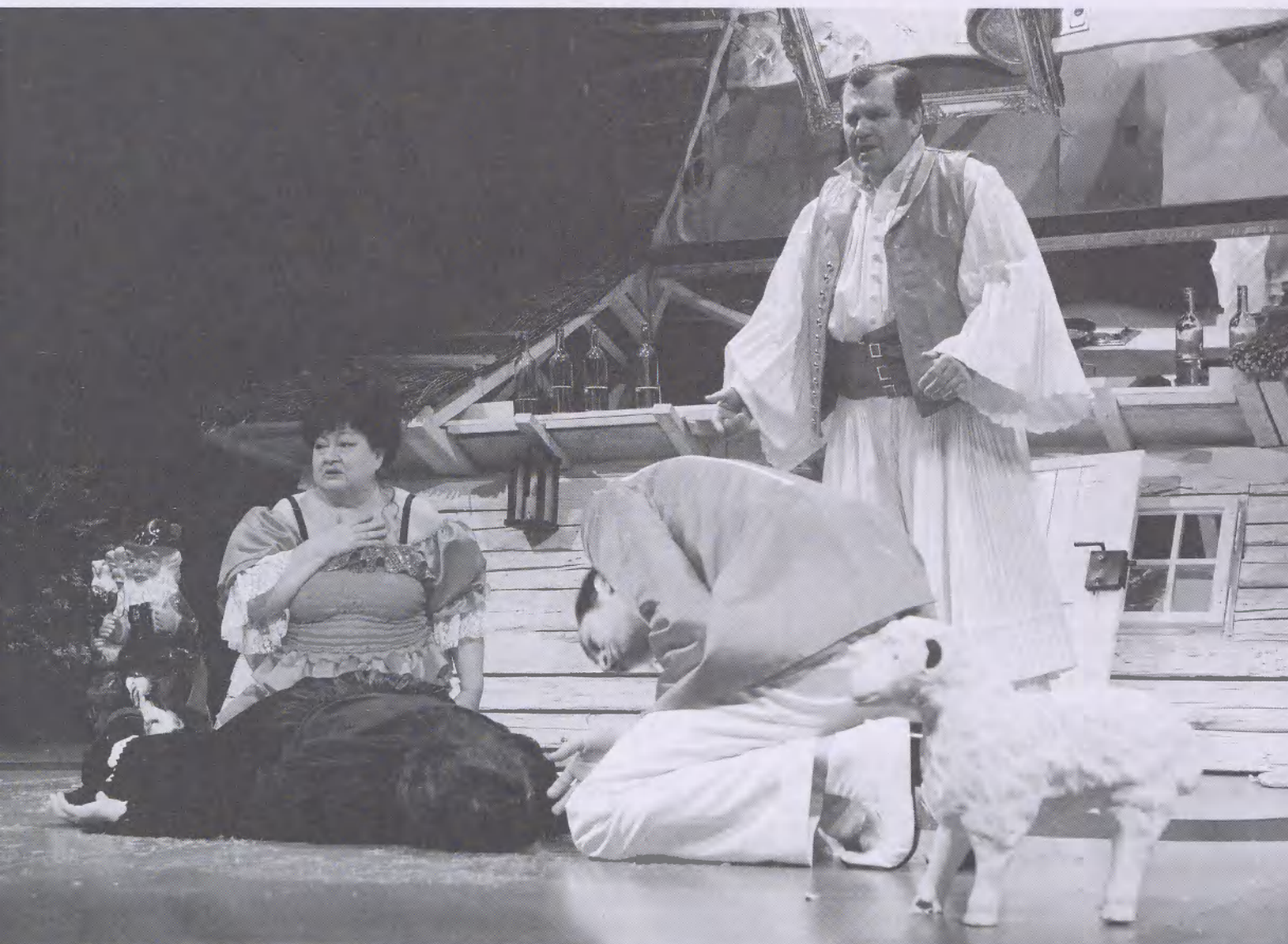
REMENYIK ZSIGMOND:

POKOLI DISZNÓTOR

Mivel a Nemzeti Színház Gobbi Hilda Színpadának nincs függőnye, már a játék kezdete előtt kialakulhat a képünk a rövidesen kezdődő előadásról. Láthatjuk a közvetlenül a néző- és a játéktér közé ékelődő zongorát (ha kicsit figyelmesebbek vagyunk, akkor a karzatra telepített zenekart is), a csilivili autót, s ha nem is a maga teljességében, de Antal Csaba bájosan ordinaré, a reális arányokat a makettvilág felé közelítő díszletét. Sejthetjük tehát, hogy nem maradunk a félmúltban, a földön, de még a prózában sem.

Dömötör András kortárs operát komponáltatott Remenyik Zsigmond egyfelvonásosából Márkos Alberttal. Meglehet, az opera nem pontosan írja le a több zenei műfajból, stílusból építkező muzsika karakterét, ám tény: prózában kevés mondat hangzik el, a szólamok eléneklése pedig több szereplőt is komoly feladat elé állít. A zene mint forma persze önmagában is elemeli a darabot, s ugyanezt szolgálja a már említett díszlet, ahol a válogatottan ízléstelen kerti törpék és állatkák alig kisebbek a háznál, vagy a szintén Antal Csaba tervezte ruhák, melyeken a hagyományos népi motívumok keverednek a jellegzetesen mai konzumizálással. Hogy mennyiben és mennyire szükséges így elemelni a darabot, nyilvánvalóan nem kérdés: amennyiben és amennyire az alkotók jónak látják. Magam ugyan nemigen látok többet Remenyik egyfelvonásosában egy szokványos társadalomkritikai hangot megütő, vaskos tréfánál, de ettől az előadás még létrehozhatja azt a tartalmi és stílári értelemben is igen összetett, morálitást, brutális komédiát, misztikus mesét és horrort ötvöző világot, melyről a rendező a mű kapcsán a színlepon beszél. Ez azonban ezúttal nemigen sikerült neki.

Az alapmű cselekménye röviden összefoglalható: a gazda fényes disznótort rendez, melyre meghívja a helyi notabilitásokat. A vendégek késnek, helyettük éhes vándorok érkeznek, akiket azonban a gazda elkerget. Ráadásul a betegeskedő anyós váratlanul elhalálozik. A gazda nem akarja lemondani a tort, mivel vendégeitől fényes címekeket vár, így az anyós holttestét a kolbászok, szalonlak közé rejti. Az össznépi eszem-izsom rendben lezajlik, a gazda megkapja, amit várt, ám közben a vándorok kifosztják a kamrát, s pechjükre pont



Koncz Zsuzsa felvétele

Molnár Piroska (Gazdasszony), Lázár Kati (Öregasszony), Földi Ádám (Szolga) és Gázsó György (Gazda)

az öregasszony holttestét viszik magukkal. De a hulla feltámad, s bosszút esküszik.

Dömötör rendezése nem a vékonyka társadalomkritikára helyezi a hangsúlyt, hanem a történet apropóján az ember elállatiasodását érzékíti meg. Erős képekkel, átgondoltan, de meglehetősen direkt és kevésbé fantáziadús módon. A tor gyomorforgató orgiába torkollik, az állati én csaknem szó szerint is lelepleződik, a notabilitások lányokkal és fiúkkal is üzekednek, italtól szédelegnek, éppen csak nem fetrengenek önnön hányadékukban. A mai tárgyi világ elemeire, úrgazdagok jellegzetes használati és dísz tárgyaira ismerhetünk, s a színpad nagy részét elfoglalja a nagy piros autó, az igazi státusszimbólum, melynek tényleges szerepe csak az előadás végén lesz. Megelevenedik maga a disznó is, dalra fakad, mielőtt levágnák, legyilkolása után pedig testszínű ruhába öltözött, ábrándosan szomorú arcú leányzóként él tovább a színen (ami nem mellesleg jelmezként ügyetlen, metaforaként átlátszó). Mínderre persze különböző módon reagálhat a befogadó: felkavarhatja, felháboríthatja, szórakoztathatja

vagy untathatja a látvány, de tény, hogy az előadás nem hatol különösebben mélyre.

A játék akkor szellemes és ötletes, amikor eltávolodik a mondandótól. Remek vizuális gegek sora látható. Antal Csaba díszletét felettébb invenciózusan használja a rendező; eljátszik tartozékaival, méretarányaival (a két vándor bakot tart a pár centiméteres kerítés fölött), hatásosan mozgatja elemeit (a Krisztus-szobor mind kétségbeesettebben forog körbe-körbe). S maga a muzsika is tele van zenei poénokkal, különösen a két vándor egymást ellenpontoszó szólamában. Így azután csaknem előáll az a furcsa eset, hogy az előadás minden idegesítő direktsége és a feltételezhető alkotói ambíciók elhanyagolása ellenére is szórakoztató maradhat. Ehhez azonban el kellene tudni énekelni (legalább helyel-közzel) a dallamokat. A Gazda szerepe már csak terjedelménél fogva is rátermett énekes-színészt kívánna; ehhez képest a szerepet szokott színészi eszközeivel, de markánsan, mozgáskészségét is megcsillogtatva játszó Gázsó Györgyöt hallgatva a recenzens pánikszerűen próbál koncepciót gyártani ahhoz, miért is énekel a színész ennyire rosszul. A kisebb szerepeket többnyire fegyelmezett odaadással játszó fiatalok – Makranczi Zalán, Orth Péter, László Attila, Gerlits Réka, Mészáros Piroska, Földi Ádám, Stork Natasa – is ropant vegyes vokális képességeket mutatnak, így aztán

óhatatlanul arra gondolunk, hogy az énekelni tudó művészek nagy részét elszípkázta a párhuzamosan próbált János vitéz.

A Gazdasszonyt játszó Molnár Piroskán kívül a vándorok szerepére hívott vendégművészek, Szemenyei János és Herczeg Tamás énekelnek jól; ők a zenei ötletek, gegek adta lehetőségeket is igyekeznek kihasználni. Utolsó jelenetük a feltámadó Öregasszonyt szép egyszerűséggel játszó (szintén vendég) Lázár Katalin nem pusztán finom stiláris kontrasztja az eddig látottaknak, hanem valami furcsa reménykedést is kelt a nézőben; itt talán valami egészen más kezdődik, s igazán kíváncsiak is leszünk a lírai szürrealitásba hajló történet folytatására. Nagy kár, hogy itt véget is ér az előadás...

REMENYIK ZSIGMOND: POKOLI DISZNÓTOR
(Nemzeti Színház, Gobbi Hilda Színpad)

Zene: Márkos Albert. **Dramaturg:** Várady Zsuzsa. **Díszlet-jelmez:** Antal Csaba. **A rendező munkatársa:** Tüü Zsófia. **Rendező:** Dömötör András.

Szereplők: Gászó György, Molnár Piroška, Lázár Kati m. v., Szemenyei János m. v./Szócs Artur m. v., Herczeg Tamás m. v., Stork Natasa, Földi Ádám, Gerlits Réka, Mészáros Piroška, Makranczi Zalán, Orth Péter, László Attila.

Zenészek: Puskás Péter, Szabó Hunor, Csárics Sándor, Hock Ernő, Jávorka Ádám.

Karsai György

Kérdezd a nyulat!

SZÖRPRÁJZPARTI A KOSSUTH LAJOS UTCÁBAN

A „lakásszínház” mint színházi műfaj mindig intimitásra törekvést takar, annak tudatosítását, hogy életünk bármely pillanata, még a legintimebb térben zajló is, átalakítható színházzá. Más megközelítésben az otthoni meghívás a „házhoz megy a színház” effektust jelenti, vagyis azt a pillanatot, amikor a színházcsinálók valamely jól meghatározható okból elhagyják a hagyományos (zárt vagy szabadtéri) játszóhelyeket, és egy kifejezetten személyes térbe költöztetik az előadást. Így volt ez Budapesten már Halász Péter Dohány utca 20. alatti szobaszínházával a múlt század hetvenes éveinek elején, de így volt egykoron Fodor Tamás Stúdió „K”-jával is (micsoda *Woyzecket* rendezett ott!), s nemrégiben Vasvári Emesének saját, Magyar utcai lakásában rendezett-játszott előadásaival (köztük egy nő jellegűvel meg egy kitűnő *Iphigeneia Auliszban*-nal). Most e hagyomány folytatásaként a HOPPart – Jászai Mari Színház – Városi Színház (Sirály) közös produkciójára invitálnak minket: a színlap szerint *Szörprájzpartira* egy „titkos lakásban az Astoriánál” (gyülekező a Puskin mozi előterében, félórával a kezdés előtt; de ezt is csak azok a „meghívtak” tudhatják, akik a megadott telefonszámon előre egyeztettek Kiss Rékával). Ma este tehát vendégségbe megyünk. Ráadásul – ha jól fejtjük meg az előadás címét – egy manapság oly divatos *meglepetéspartira*, amelyet a Kárpáti Péter–Róbert Júlia–Balázs Juli–Németh Fruzsina alkotónégyes készített (az interneten vadászva persze több-kevesebb valószínűséggel pontosítható az amúgy is sejthető munkamegosztás:

KP: író, rendező, RJ: dramaturg, BJ: tér, jelmez, NF: munkatárs).

A Kossuth Lajos utcára néző, egybenyíló másfélszoba-hallos lakásban a történet(ek) szereplői fogadnak. Jó házigazdákként – civilben – segítenek kabátot le-



venni, elhelyezkedni, az ismerősökkel el is beszélgetnek, kedvesek, és olyan *cool-lazák*. Én érkezéskor Nagy Zsolttal, Kiss Diána Magdolnával, Szilágyi Katával, Baksa Imrével és Khaled-Abdo Szaidával találkoztam, hozzájuk később még Polgár Csaba és Herczeg Tamás csatlakozott. Szóval sok HOPPart-os, plusz egy ex-krétakörös, egy NeptunBrigád-os és egy nem színész egyetemista. Igen, ez a jövő egyik lehetséges útja, a produkcióra szerveződő *ad hoc* társulat. Aztán a létrehozott produkció minősége és fogadtatása eldönti majd, érték született-e, vagy sem. Itt és most (az alább részletezendő kifogásokkal együtt is) megelőlegezhető: *igen*.

A bő másfél órás előadás főhőse Zsolt, az ő szerelmi története(i) alkotják az est első részét, a másodikban pedig az ő születésnap *szörprájpártiján* vagyunk. És éppen ez a felépítés az előadás legsebezhetőbb, igazán problematikus pontja: a két (illetve több!), egymástól élesen elkülönülő történet nem áll össze egységes cselekménnyé, egységes előadássá. Mintha legalább két egyfelvonásos került volna egy műsorba: egy szakítás-történet és egy házibuli-történet. Mindkettőben sok a

remek ötlet, a jól felépített párbeszéd, a szituációk legtöbbször szellemesek, tehát önmagában mindegyiket akár egész estét betöltő színházzá bővíthetnék. Csak éppen így, egymás mellé rakva, ragasztva inkább gyengítik, mint erősítik egymást. Az első dráma egy tucat-háromszög-történet a választani képtelen, reménytelenül vergődő pasiról és a nála jóval életrevalóbbnak, kvalitásosabbnak tűnő két, szeren-



FENT: Kiss Diána Magdolna és Szilágyi Katalin

BALRA: Herczeg Tamás és Nagy Zsolt

csétlenségére ebbe a férfiba, ki tudja, miért, szerelmes nőről. Jobbára hiteles, hűsvér alakok, jó szöveg, kitűnő alakítások, szép *Hassliebe*-tragédia – Kiss Diána Magdolna, Szilágyi Kata és Nagy Zsolt együtt maradni és szakítani képtelen párosa-triója szövegben is, színészi játékban is remekül működik, segítségükkel az ezer forrásból ismert toposzt, ezt a „se veled, se nélküled” történetet *in vivo*, egy lakás falain belül éljük át. Csakhogy joggal merül fel a kérdés, hogy most akkor kik is vagyunk *mi*. Az est elején kijelölt szerepkörünk szerint vendégek lennénk (noha ilyen típusú családi eseményekre nemigen szoktak vendégeket hívni), viszont a „házigazdák” – érthető módon, a törté-

net műfajából eredően – nem nagyon vesznek tudomást rólunk. Tehát vagy szabályos, hagyományos színházi nézők vagyunk, vagy kukkolunk és/vagy feszenünk, miközben összességében nagyon jól szórakozunk. A házigazdák ágyának szélén ülünk, ott vagyunk a lakás minden zugában, nézzük a veszekedéseket-szeretkezéseket-verekedéseket-évéseket-ivásokat.

Az előadás jó: látunk például egy kitűnő Buñuel-Öldöklő *angyal*-parafrazist a mindig távozni akaró, de a küszöböt valamilyen láthatatlan, tiltó erő miatt soha át lépni nem képes férfival, egy bravúrosan kivitelezett, „két nő harca a férfiert”-jelenetet, centiméterekre a nézőktől zajló verekedéssel, majd egy szappanoperából megidézett – kevésbé jó – „kiscsaj”-epizódot (Khaled-Abdo Szaida). És akkor még nem szóltunk a remek „megcsalt boltos”-jelenetről (Herczeg Tamás), annak bizonyításáról, hogy ez a férfi nemcsak egy nőhöz, de még egy bolt(hálózat)hoz sem képes hű maradni, vagy legalább becsületesen vállalni „félrelépését”. Megannyi élvezetes, profin kivitelezett részlet, amely azonban nem kerekedik egészszé.

A második rész (szünet nincs!) Polgár Csaba lakásba robbanásával indul, s ettől kezdve a címben ígért szörprájpárti, egy fergetegesnek szánt házibuli vendégei és megszólított, a játékba bevont résztvevői leszünk. Teljesen új történet kezdődik, amelyben jelentést kap a *vendégség* és a *lakás*, ahol nekünk baráti társaságként kell(ene) működnünk. Ez a rész is jó – bár én jobban szerettem az elsőt –, hála különösen Polgár Csaba *showman*-kedésének, nem tolakodó, de mégis határozott irányításának, Herczeg Tamás erősen a *Micimackó*ból előlépő Fülesének, mindenre ajánlkozó, cseppet szerencsétlen, bumfordi, de univerzális zenészenének és a kellő (ön)íroniával előadott énekszámoknak. Nagy Zsolt végeérhetetlen szívroham-jelenete pedig igazi bohócszám – felidézve Csányi János egykori *Szentivánéji álom*-rendezéséből Szabó Győző „haldoklását” és a *Mindhalálíg zenét*. Végül is egy nagyon jó színvonalú, kissé széteső, de mindenképpen érdekes, izgalmas kísérlet a *Szörprájpárti*. Persze lehet, hogy „*az ember*”-t láttuk egész este, egy Kossuth Lajos utcába költöztetett, középkori moralitás-játék mai interpretációját, egy *akárki-példázatot*, amelynek keretében az összes lehetséges bűnnel (és kevés erénnyel) felszerelt ember szenvedéstörténete elevenedett meg előttünk. Én mégis úgy érzem, ha csak az egyik történetet kerekítették volna előadássá, bizonyosan nagyobb élményként maradna meg: a kevesebb több lett volna.

KÁRPÁTI PÉTER: SZÖRPRÁJZPARTI
(a HOPPart, a Jászai Mari Színház és
a Városi Színház Kht./Sirály közös produkciója)

Produkciós vezető, dramaturg: Róbert Júlia. **Tér, ruhák:** Balázs Juli. **Munkatársak:** Németh Fruzsina, Kárpáti István. **Letépett kar:** Kovács Dániel. **Tánc:** Krisztik Csaba. **Verkedés:** Kristóf Borcsi, Pálos Hanna. **Rendezte:** a szerző és a társulat. **Játssza:** Nagy Zsolt, Kiss Diána Magdolna, Szilágyi Katalin, Herczeg Tamás, Polgár Csaba, Baksa Imre, Khaled-Abdo Szaida.

Kolozsi László

Rossz bőrben

RINOCERITISZ

Mit tehet az ember, ha egyedül marad a rinocéroszok között? És kik is ezek a mindent eltapsó rinocéroszok? Kik, és miért váltak azzá?

Úgy tűnhet, a kereken húsz éve lezajlott rendszer-váltás egyszer és mindenkorra lezárta a titkos utalások és összekacsintások korát, s ezzel együtt végérvényesen befellegzett néhány, a titkos félelmek kimondása felett érzett öröm által életben tartott, szerényebb műnek is. Hogy ez még sincs így, azt a Stúdió „K” *Rinoceritisz* címre keresztelt előadása – majdnem – bizonyítja. A bizonyítási eljárás meggyőző, elismerésre méltó, de nem cáfolja meg Eugène Ionesco abszurdjának korhoz kötöttségét. Holott az alkotók mindent megtettek, hogy a Béranger-trilógia legismertebb darabjáról lefújják a nézők és előadók cinkosságára épülő előadások porát. Az előadás rendezője, Vékes Csaba és dramaturgja, Szeredás András alighanem azért változtatták a közismert *Az orrszarvú* címet *Rinoceritiszre*, hogy a jelenségre irányítsák a figyelmet: az elhatalmasodó Rinocérosz-betegségekre, amelyen már nemcsak a bakteriálisan terjedő fasiszmus (mint eredetileg) vagy az opportunizmus, a Kádár-kor renyhe mélasága mint mindenkin elúrhodó veszedelem értendő. Megváltoztatták a darab szerkezetét is, és kihúzták a mellékszereplők jelentős részét. Ha nem is fő, de fontos szereplővé léptették elő a logikatanárt (Spilák Lajos), aki elképesztő bizonyításaival eléri, hogy a köré gyülekezők már senkit és semmit ne vehessenek komolyan. Éppen ebből kiindulva válik érthetővé a Stúdió „K” változata: mindenkitől logikus, helyes, vagyis normális cselekedeteket várnak el (ebben a nem fasiszta és hasonzorú diktatúrákat jelző rendszerben, hanem egyszerűen csak: a mai valóságban), de az elvárható magatartás normarendszere legalább annyira sántít, mint a mindenki által elismert Tanár Úr (a megkérdőjelezhetetlen autoritás) okoskodása. A *Rinoceritisz* – ahogy Terry Gilliam *Brazil* című filmje – értelmezhető a hétköznapok (napjaink) paródiájaként is: Béranger nem lektor itt, hanem csak egy alkalmazott, egy munkahelyén lézengő ritker; bárki lehet, aki napi nyolc órában idejének java részét azzal tölti, hogy azt a látszatot keltse: dolgozik.

Béranger az, aki kilóg a sorból: van benne valami nem átlagos (e nem átlagosságot átlagon felüli elhivatottsággal és őszinteséggel mutatja meg Hannus Zoltán).

Valami, ami miatt sem a nők, sem a munkatársak (Rusznák Adrienn és Nagypál Gábor szerepformálása is átlagos lényt mutat), sem a feljebbvalók nem tudják elfogadni (bár kedvelik). Éppen az a tragédiája – szemben az eredeti dráma Béranger-jéval –, hogy pont a munkahelyén, ebben az utált közegben talál menedéket. Az egyetlen végül, aki nem esik el az átlagossal, a szürkének – rinocéroszbőr-színűnek – álcázott megalukuvással folytatott harcban. Az előadás Béranger-jának magatartása nem erkölcsi döntés következménye – ellenállok a Rinocéroszoknak –, hanem ösztönös.



Nagypál Gábor (Jean) és Hannus Zoltán (Béranger)

Mint az adaptáció alapjául szolgáló Ionesco-darabban, itt is erősen iszik, ápolatlan, nem egy „jellem”. De ahogy lassan mindent elemészt körülötte e titkos betegség (ami most leginkább a szürkéséget jelenti, vagyis

értelmezhetjük úgy is, hogy mindenki esti tévénézővé válik), öntudatra ébred: ez együtt jár érzelmi felvállalásával is. A *Rinoceritisz* majdhogynem melodráma. Ami komoly bizonyíték lenne arra, hogy az alapmű időálló.

Bérenger munkahelyének, az irodának a jobb sarkában egy hatalmas tojásautomata áll. Ebbe mindenki pénzt dob be, de senki sem vesz ki belőle sem rántottát, sem lágy tojást, és egytől egyig mindenki el is fogadja, hogy ez az automata már csak ilyen. Ez a világ rendje. Az automaták nem adnak (vissza) se tételt, se aprót. Spilák Lajos az egyetlen, aki észreveszi, hogy hasznára is lehet mások egykedvősége, és belebújik a gépbe, hogy tojást zabáljon.

A mellékszereplők kiválóak, különösen a Feleség szerepében Nyakó Juli és a megértő Dudard: Tamási Zoltán. Jean átváltozása nyaktörő, már-már cirkuszi mutatvány (Nagypál Gábor mutatja be).

Sok a jó ötlet: például hogy üres iratpapucskok sorakoznak a polcokon, jelezve, hogy e munkahelyen (is) minden dolgozó csak megúszni akarja a napot; jó az is, hogy a cserfes Daisy (Rusznák Adrienn) dudálgatva biciklizik be a színre, és az is, hogy rá és Bérenger-ra – a két legesetlenebb figurára – hárul az emberiség megújításának terhe. S különösen jó, hogy Bérenger-

nak esélye sem marad elmondani a darab végi nagy-monológot.

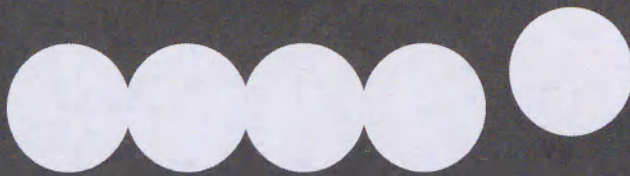
Mégis. Ahogy fogynak a Rinocéroszként távozó szereplők, egyre fogy a megelőlegezett bizalom is. Miután (ha nem is örömmel) felismertük helyzetünket, köz- és egyéb állapotainkat (például a folyton tüntetők vonulásában), nem elégszünk meg már a szimpla közléssel – belőlünk is válhat rinocérosz –, vágyunk megtudni egyebet is: legalább Bérenger motivációiról (miért nem változik át ő is; miben reménykedhetünk). De az irodára sötétség borul. Mintegy kényszermegoldásként. És odakinn csak a Rinocérosz-ország dübörgése hallik.

RINOCERITISZ (Stúdió „K”)

Eugène Ionesco színműve nyomán.

Dramaturg: Szeredás András. **Rendező:** Vékes Csaba.

Szereplők: Nyakó Júlia, Nagypál Gábor, Spilák Lajos, Hannus Zoltán, Halmágyi Sándor, Tamási Zoltán, Rusznák Adrienn.



**PEN
DU
LUM**

színházi ingajarat

09/04/8-28.

www.trafo.hu

Tim Crouch (UK)

Peter Brook_Bouffes du Nord (F)

Rotozaza (UK)

Wayn Traub_Toneelhuis (B)

Fortedanse (H)

Dries Verhoeven (NL)

Space (NL-H)

trafo

A KORTÁRS MŰVÉSZET SZÍNE-JAVA

PORT.hu
mozi tv színház

**ÉLET ÉS
IRODALOM**

fidelióEST

radiocafé
98.6

Harmat György

Az élet slamasztikája

FRANK WEDEKIND: A TAVASZ ÉBREDÉSE

Vannak darabok, melyek teljesen egyek a címükkel. A kamaszkor az emberi élet tavasza, amikor a Wedekind-mű tizennégy évesei élet (és halál) mibenlétét, értelmét, társadalmi helyüket keresik, önnön szexualitásuk határait feszegetik, a lét legnagyobb kérdéseivel együtt önmagukra ébrednek rá. A színrevitel sikere tehát azon múlik, hogy az ifjú hősök szépségében és gyötrelmeiben felismerie a közönség – korától függően: egykori vagy jelenkori – saját magát. Ehhez két (sőt több) alapfeltétel szükségeltetik. Egyrészt a játszóké életkorának a megírthoz képest elhitető határon belül kell maradnia. Másrészt az előadásnak át kell törnie azt a falat, amely *A tavasz ébredése* XIX. század végéhez kötött helyzetrajza és korunk között felépült, felvakolódott.

Vidovszky György rendezése az első feltételt maradéktalanul, a másodikat jórészt teljesíti. Miután az alkotás (az átélendő kalamitások okán) tizennégy évesekkel eljátszhatatlan, az itteni a jó megoldás: a „gyerekszereplők” – egy kivétellel – hús alattiak, és mindannyian hiteles kamaszok a színpadon. Annak élményszerű elfogadtatása, hogy Wedekind fiataljai tulajdonképpen ugyanazokkal a problémákkal viaskodnak, mint korunk tinédzserei, keményebb dió. Wendla és Marci tökéletes tájékozatlansága a nemiség terén manapság idegenül hat, akár csak a gyerekek mindent átfogó, drasztikus alávetettsége a szülői-tanári akaratnak. Felnőtteknek szóló előadás esetében azt tartanám az üdvözítő választásnak, ha a históriát jelmezeiben, rekvizitumaiban sem mozdítanák ki eredeti évtizedéből. (Wendla sírkövén az 1892-es évszám szerepel.) A Karinthy Színház azonban – nyilván Vidovszky eddigi munkássága és drámapedagógusi gyakorlata miatt – nem kizárólag, de elsősorban középiskolás korú nézőknek szánja produkcióját. Ez esetben egy értő és nem túl durva közelítés a



FENT:
Dér Zsolt
(Gábor Menyus)

JOBBRA:
Pomlányi Attila
(Rilow Jancsi),
Dér Zsolt,
Kranycik Ildikó
(Bergmann-né)
és Kolozsár
András
(Stiefel Marci)



XXI. századhoz elfogadhatónak (ha nem is zökkenőmentesnek) tűnik.

A legfőbb mai eszköz a videokamera, melyet a kezdő jelenetben, a Wendla tizennegyedik születésnapjára rendezett zsúron Menyus vesz a kezébe. A bemutatót nézve még megütköztem e leharcolt ötleten, a későbbi előadásokra már megbékéltem vele. Részben ugyanis következetes, művésziileg gyümölcsöző a használata, részben meg érzékelhetően segít abban, hogy a játékba vonja a kamasz közönséget. A kamera előbb Menyushoz kötődik, aki az ifjancok közül a „tudatos”, a megfigyelő, a kívülálló, majd – összekapcsolódásuk előjeleként – Wendlához. Kettejük szerelmi jelenetében (mely az előadás egyik csúcspontja) hangsúlyos szerephez jut a videokép. Először a trombitáló fiú a zongorázó lány egyidejűen közvetített mozgóképével zenél együtt, majd ugyanígy csókolóznak, végül szeretkezésük során kerül be Menyus is a képbe. Szavak nélkül is beszél e szcenírozás a kettejük közti távolságról, az igazi intimitás igényéről és lehetetlenségéről, vágyképről és valóságról.

Korunkra utalnak a kissé stilizáltan mai jelmezek és némely – éppenséggel fölösleges – szóhasználati anakronizmus. A minden szempontból elsőrangú játéktér viszont inkább természeti-általános, mint korhoz kötött (díszlet: Ondraschek Péter). A kétszintes háttér és az oldalfalakat benövi a repkény, a színpadot falevelek borítják. A látványt uraló növényzet – Wedekinddel összhangban – azt hangsúlyozza, hogy az ember része a természetnek; nem mellékesen pedig szervezőelem. El lehet bújni benne, ki lehet káldálni belőle, s módot ad a zárójelenet – a holtan kísértő

Marci a kezében tartja a fejét – rendkívül szellemes megoldására.

Középen lécekkel borított, gördülő szerkezet (fürdőkád volta csak az erkélyről látható tisztán, a földszintről inkább csak sejtethető), kétoldalt vécészsze. A tisztálkodás és az ürítés kellékei. Közös elemük konkrétan a víz, átvitt értelemben a testiség. A darab a testiségről (is) szól, és a testiséget (is) elnyomó hatalomról. A kádban itt nemcsak vizet töltenek, könnyedén lesz belőle ágy vagy akár koporsó. Hozzá kapcsolódik az előadás legmegrázóbb mozzanata. Azzal, hogy terhes lányát az „angyalcsináló” kezére juttatja, Bergmann-né – ezúttal szó szerint – a halálba, azaz a kádból a színpad alatti mélységbe dönti Wendlát. Ahogy Pozzo mondja Beckett *Godot*-jában: „az asszonyok a sír fölött születnek...” Mintha csak azért hozta volna világra anyja a leányát, hogy aztán a másvilágra taszítsa. A felnőtteknek nincs kulcsuk a gyerekekhez, hiszen az uralkodó rendszer letéteményesei, mi több: foglyai. Bergmann-né a buta, konformista szeretetével éppúgy tehetetlen, sőt bűnös, mint Gáborné a maga okos, nonkonformista szeretetével – ha nem is egyforma mértékben.

Kitűnően közvetítik ezt a színeszek. Dér Denisa (Gáborné) még olykori bájos idegenes akcentusát is tartalmivá fordítja: ez a nő kiemelkedik környezetéből. Sugárzó nőiessége (a masszírozási jelenetben), cinrossága fiával (egyazon mozdulattal kortyolják a teát), liberális nevelési elvei: végül mind behódolnak az embertelen törvénynek. Kranyik Ildikó Bergmann-néjének még őszinte jó szándéka is végletesen, nevetségesen a zsarnoki kor termékének bizonyul. Ahogy azt Vidovszkynál megszokhattuk, „hamis gyerekhangok” nincsenek, legfeljebb bizonytalanabbak, erőtlenebbek. Szerencsére nem a kulcspozíciókban. Császár Réka Wendlájában az ártatlanul vétkes naivitás keveredik nem kevés egzaltáltsággal – az alakításon nem látszik a feladat nehézsége. Koloszar András képes egyszerre kívülről és belülről láttatni Marci szorongatottságát. Humorral és tragédiával telített öngyilkossági jelenete bravúros, orgánuma valóságos hangszer. Dér Zsolt természetesen, tökéletesen jellemzi Menyust: ezt az okos fiút elsősorban kíváncsisága, tudásvágya sodorja bajba. Kulánda Anita (Ilze) igen jó, Vinyarszki János (Gyuri) jó. Honti György igazgatója kicsit több a kelle-ténél, Arnold Dávid pedellusa pont annyi, amennyi szükséges.

Újabb – és végképp elengedhetetlen – feltétel is adott tehát ahhoz a bizonyos faltöréshez: a játszók (és persze a rendezés) elhitetősége. (Megsegítve a remekül alkalmazott énekkel és Pap Gábor kiváló zenéjével.) Az ifjú közönség hol kisebb, hol nagyobb intenzitással, de képes követni a színpadon lévőket. Hálás az író (és a rendező) irányította groteszk humor áradásáért, többnyire veszi a csendeket, és ideges kuncogással reagál arra, amikor fiú ütlegel lányt, vagy fiú szeret fiút. Pedig utóbbi esetben el sem csattan a Wedekind által bátran megírt csók, sőt újabban még a bemutatón látott kézfogás is elmarad. Hiába, az előadást szükség-szerűen átszövő erotikát nem könnyű megemészteni egybegyűlt kamaszoknak. Háromszori látogatásomkor sem találtam nyomát a szórólapon hirdetett beavató színháznak. Hírlik, hogy volt, lesz is ilyen: beavató drá-



Székácsy Zsuzsa felvételről

mafoglalkozás. De akár így, akár úgy: kommentár, beszélgetés nélkül – ideiglenesre, hangsúlytalanra sikeredett zárópillanata ellenére – maga a produkció avat be... Mibe is? Az életbe. Feltehetjük magunknak Marci kérdéseit: „Mikor kíváncsítottam én ezekre az izgalmakra?” „...hogyan kerültünk mi bele ebbe a slamasztikába?” Az élet folyamatos slamasztika. Amíg csak élünk.

FRANK WEDEKIND: A TAVASZ ÉBREDÉSE (Karinthy Színház)

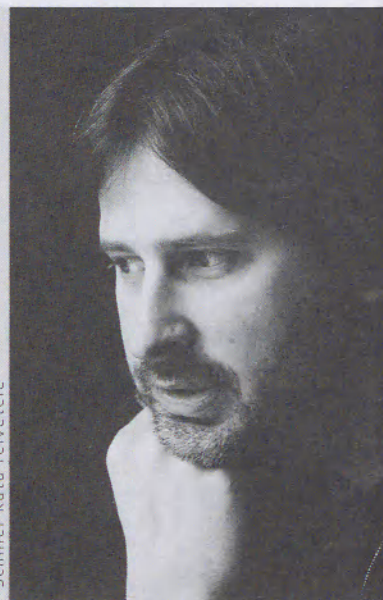
Díszlet-jelmez: Ondraschek Péter. **Zene:** Pap Gábor. **Mozgás:** Gyevi-Bíró Eszter. **Rendezőasszisztens:** Németh Dóra. **Rendező:** Vidovszky György. **Szereplők:** Dér Zsolt, Koloszar András, Pomlányi Attila, Vinyarszki János, Szilvási Dániel, Császár Réka, Lőrincz Veronika/Molnár Zsófi, Angyal Fruzsina/Fekete Anikó, Kulánda Anita, Kranyik Ildikó, Dér András, Dér Denisa, Arnold Dávid/Sárosi Gábor, Vizsy Orsolya, Balatoni Emese, Honti György.

Még egy lépés

BESZÉLGETÉS VIDOVSZKY GYÖRGGYEL

A Pál utcai fiúk, A Legyek Ura, Iskola a határon, Istentelen ifjúság, Kócsag, A tavasz ébredése: egy sor fiatalokkal sikerre vitt ifjúságnak szóló, a felnőtté válás, a szexualitás, az erőszak, a szülő-gyerek kapcsolat problémakörét őszintén bemutató előadás. Vidovszky György ezt a határozott ívű rendezői programot bővíti tovább.

Schiller Kata felvétele



– *Drámatanári tapasztalatát tavalyig abban kamatoztatta, hogy kamasz szereplőket igazi színészi teljesítményre sarkalljon. Egy éve beavató színházi tevékenységbe kezdett. Miért?*

– Eleinte valóban csak az volt az ambícióm, hogy tizenéves fiatalokkal a felnőtt és fiatal nézők próbáját is kiálló „rendes” színházi előadásokat hozzunk létre, amelyek hosszan életben tarthatók. Diákszínjátzókkal nem úgy kezdünk hozzá egy darabhoz, mint profi, szakmájukat művelő színészekkel. Szükség van csapatépítő és drámajátékokra, azonos szintre kell hozni őket, mert nem „színészi teljesítmény” alapján választódnak ki egy-egy szerepre – sokkal inkább a személyiségük számít. A próbák során pedig nem az én utasításaimat kell teljesíteniük, hanem arra kell rávennem őket, hogy egyenként és közösen aktívan vegyenek részt a jelenetek kialakításában. Egyre inkább úgy éreztem, hogy nem elég a játszókból kiváltani az aktivitást, a nézők vonatkozásában is erre volna szükség.

– *Mi hozta a fordulatot?*

– Tavaly bepillantottam Berlinben a Theater an der Parkaue ifjúsági színház, a Schaubühne és a Deutsches Theater színházpedagógiai munkájába. Láttam, hogy nemcsak ezekben a vezető teátrumokban, hanem minden magára valamit adó színházban dolgoznak olyan szakemberek, akiknek az a feladatuk, hogy foglalkozá-

sok egész rendszerét alakítsák ki és működtessék az előadásokhoz. A színházpedagógus beleszólhat az évadterv alakításába – lehet egy választott darabja, véleményét nyilváníthat arról, hogy a programba bevont előadás témája, formanyelve megfelelően a pedagógiai céloknak, kapcsolódjon a partneriskolák tanmenetéhez...

– *Hadd vessem közbe, hogy ennek feltérképezéséhez elég csak rákattintani bármely német színház honlapjára, ahol „fiatalok” menüpont alatt már olvashatjuk is, milyen komplex programokat kínálnak: előadások utáni beszélgetést, rendszeres tájékoztatókat tanároknak az újabb produkciókról és az ahhoz kapcsolódó pedagógiai programokról, lehet próbát nézni, a darab és az előadás feldolgozásához szöveggönyvet és háttéranyagot kínálnak az iskolának, sőt egy színházi szakember ki is megy a színházlátogatást előkészíteni.*

– Hát ettől még messze vagyunk! Engem a német tapasztalatok megerősítettek abban, hogy nem elégedhetek meg olyan előadások rendezésével, amelyek megszólítják a fiatalokat. Még egy lépést kell tennem feléjük! Ezért állandó alkotótársammal, Gyevi-Bíró Eszterrel és a Kolibri Színházban dolgozó drámapedagógus kollégánkkal, Végvári Viktóriával közösen létrehoztunk egy alapítványt, és a már futó *Iskola a határon*-hoz, illetve a tavaly bemutatott *Istentelen ifjúság* szinte minden előadásához tartunk foglalkozást. A Kolibriben

a *Kócsag* és a *Lila története*, a Karinthy Színházban *A tavasz ébredése* eleve így készült...

– Jól látható, mi a követendő példaként emlegetett németek célja: neveljünk nézőt, toborozzunk közönséget!

– Tudni akarják, ki jár majd tíz év múlva a színházukba. Hogy erre ma Magyarországon ki gondol vagy ki kíváncsi, nem tudom.

– Érezhető a felelősség egymásra hárítása: az iskolák a színházakra, a színházak az iskolákra mutogatnak. Mácsai Pál arról számolt be, hogy kétszázötven iskolát invitáltak meg „színházi napra” – olcsón. Hat visszajelzést kaptak, és ebből is csak egy volt igenlő. Ez túl rossz arány ahhoz, hogy mindent a pénzre lehessen fogni.

– A tanárok, a diákok és a szülők reakcióiból és a visszajelzésekből arra következtetünk, hogy volna igény. De tény, hogy minden iskolai színházbérlet-felelős, programszervező azzal az ellenállással szembe-sül, amit mi is tapasztalunk: a gyerekek sokszor azt se tudják, mire terelik be őket, úgy érzik, elveszik a délutánjukat, amit szívesebben töltenének a haverokkal – ez a tanárai felelőssége. Csoportokat fogadni a színházak rémálma – a kisiskolás és a felnőtt is kezelhető, de a lázadó kamaszok reakciói kiszámíthatatlanok. Mi ezeket a csoportokat is keressük! Ám ha végigné-zünk a színházak repertoárján, látjuk, hogy nincsenek vagy alig vannak tizenéveseket megszólító előadások, és azok is esetlegesen kerülnek a műsortervekbe – ez viszont a színházak felelőssége.

– És akkor még szó sem esett a közönség és a színház előadásán túli kapcsolatáról, például a beavatásról.

– Pedig – viszonylag – szabad a pálya, hiszen bármelyik teátrum pályázhatna a színházi előadások befogadását elősegítő projektekre is. Persze pályáznak is sokan, de többségükről kiderül, hogy általában nincs mögöttük (megalapozott) pedagógiai háttér. Nem arról van szó természetesen, hogy most aztán azonnal minden színháznak ebben kéne versenyeznie, talán nem is minden színháznak feladata ez – Németországban igen! –, de a Kolibrinél, a Bárkánál és az e témában alkalmmal fantáziát látó intézményeknél többre volna szükség. Mint ahogyan minket befogadott a Karinthy Színház. Igaz, van több profi színházi nevelési csoport, közülük kettő, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ és a Káva Kulturális Műhely már jó évtizede foglalkozik azzal, hogy kapcsolatot teremtsen néző és színész, közönség és mű között. A Kávával együttműködésre lépő Krétakör bizonyára azt ismerte fel, hogy nem elég elvinni a *Hamlet*-t az iskolákba, és hagyományos módon beszélgetést kezdeményezni. Ezekből a helyzetekből a fiatalok inkább menekülnek.

– Az úgynevezett *Theater in Education (TIE)*, vagyis a színházi nevelési programok és a Vidovszky-előadások között az a különbség, hogy az előbbieknél az előadás, a dráma eszköz.

– Számomra az előadás egyszerre cél és eszköz. Mindig egy teljes előadást hozunk létre, amely esztétikai élményt jelent, érzelmi azonosulási helyzetet kínál (annak is, aki nem vesz részt a foglalkozáson). Ehhez kapcsoljuk az értelmezést elősegítő drámafoglalkozást. Használjuk ugyan mi is a közkeletű *beavatás* fogalmát, de amit mi csinálunk, az eltér a Ruszt József által művelt klasszikus beavató színházról, amely inkább

a színházcsinálásba és a színészmesterségbe avatja be a nézőket. Alkalmazzuk a TIE és a drámapedagógia más módszereit, például a Fórum Színház-konvenciót, de ezek nem feltétlenül egész darabban dolgoznak, hanem részletekkel, jelenetfüzérékkel, a cselekvő résztvevők maguk írhatják át a történetet, a nézők be-léphetnek az előadásba, megbeszélhetik, mi legyen a folytatás – a pedagógiai célnak megfelelő megoldás felé haladva...

– A Fórum Színház az 1970-es években Peruban született, és kifejezetten a szociális problémák elleni küzdelemben csiszolódt ki. Egyik alapelve: a darab nem juthat el odáig, hogy a főhősnek az őt érő erőszakra erőszakkal kelljen válaszolnia. Csak addig mennek el, amíg van alternatíva – hogy a játékban részt vevők a jót választhassák. A tavasz ébredésében a gimnazista Marci öngyilkos lesz, a kamasz Wendla az angyalcsinálás következtében meghal, Menyust, Wendla szerelmét kirúgják az iskolából, szülei javítóintézetbe akarják küldeni...

– Mi hagyjuk megtörténni a tragédiákat, hiszen az a mű része. Ezekből választunk egy fókuszot, tanulási területet: az előadás előtt mutatunk a diákoknak egy részletet az öngyilkosságot elkövető Marci monológjából, majd megpróbáljuk közösen kideríteni, hogy az milyen körülmények között születhetett, és mivel küzd, aki elkeseredésében ezeket mondja. Ebből rá-jönnek, hogy fiatalokról van szó, akiknek a problémái megoldhatók lennének, ha... Az előadás után következik az értelmező beszélgetés, feladatokkal, játékokkal. Mi kérdezzük, ők válaszolnak és visszakerdezhetnek. Első lépésben kiderítjük, a helyükre kerültek-e a meg-értés szempontjából fontos szimbólumok, színházi kifejezőeszközök, költői képek. Vajon világos, hogy ugyanaz a tér többféle helyszín is lehet?

– Vagyis a színház, az előadás nyelvébe avatják be a nézőket.

– De nem közvetlenül, nem didaktikusan. Egyébként is kerüljük az iskolás helyzeteket. Azt tapasztaltuk, hogy a darab megértésével nincs is igazán gond. A fiatalok képesek szimbólumokban gondolkodni, és ezért könnyen meg is értik azokat. A gyerekek ugyanis nem intellektuális módon, hanem természetes egyszerűséggel közelítenek az elvont, nem realista ábrázoláshoz a gyerekszínházban. Ha pár év kimarad a színházba járásból – mert elvéve vannak csak ifjúsági előadások –, akkor intellektuálisan már sokkal nehezebben tudnak mit kezdeni a felnőtt színház szimbolikus nyelvével. A drámafoglalkozás következő szakaszában felmérjük, emlékeznek-e az előadás fontos pontjaira: mondatokat írunk fel egy lapra, és nekik be kell azonosítaniuk, hogy ki mondta őket és mikor – kilencvenkilenc százalékos a találati arány. Ezzel újra el is mondtuk szinte az egész történetet, és a gyerekek felidéztek, sőt át is élték a látottakat. A tavasz ébredéséhez kapcsolódó értelmező foglalkozás fő témája Wendla és az anyja kapcsolata. Az anya nem tudja elmondani a serdülő és szerelmes Wendlának, hogy a gyereket nem a golya hozza... A Fórum Színház drámai konvencióját alkalmazva megpróbálunk létrehozni egy olyan helyzetet, amelyben a csoport javaslatai alapján beszél két kiválasztott (vagy ha nem elég nyitottak, Gyevi-Bíró Eszter és én) Wendla és az anyja sze-

repébe bújva. Megpróbáljuk a beszélgetést a darabhoz képest úgy kiegészíteni, hogy az anya képes legyen válaszolni lányának a kényes kérdésekre. Ez bizony segítség nélkül nem könnyen vagy egyáltalán nem szokott sikerülni. Rendre kiderül, hogy legritkább esetben tudják a szülőktől, amit tudnak, információikat a pornócsatornákból és -újságokból, a kortárs csoportok kétes értékű beszélgetéseiből szerzik. A mai gyerekek és szüleik ugyanúgy nem találják a módját, hogyan lehetne a szexualitásról – és sok minden más életbe vágó dologról – beszélni. Wedekind 1891-es darabja egykor polgárpukasztó volt, de egy, még ma is eleven problémára világít rá élesen. A foglalkozás végén arról esik szó, hogy a félelem és őszintétlenség valószínűleg mindkét félben működik. A darab sem feketén-fehéren akarja felmutatni, hogy a buta szülők az okai minden tragédiának. Wedekind mindhárom főhősének egyedül kellene megküzdenie az őt kínzó problémákkal, ami nem sikerül. Szeretnénk, ha a fiatalok felismernék: fontos, hogy legyen mindig valaki, akivel meg tudják beszélni a gondjaikat.

– Egy rövid óra alatt végigpörgetik az értelmező foglalkozást a kiválasztott szemszögből. Nem túl gyors ez?

– Egyetlen foglalkozást sem akarunk elhúzni, nem akarjuk azt a látszatot kelteni, hogy a végén mi fogjuk nekik megmondani a „megoldást”. A cél az, hogy bizonyos gondolatok, problémák, kérdések ne ülepedjenek le megválaszolatlanul, rossz értelmezések mentén. Nem tudom és nem is akarom befolyásolni, hogy kiben milyen személyes folyamatok indulnak meg, csak azt próbálom elérni, hogy kérdéseket tegyen fel másoknak, magának, és úgy érezze, a színház valami olyan dolog, ami neki szól. A hosszú távú célunk pedig az, hogy ráébredjünk a fiatalokat: a színházba járás nem valami szörnyű teher, hanem olyan alkalom, amikor egy mű és azon keresztül a játsszók kommunikálnak velük.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
KORNIA ISTVÁN

Molnár Szabolcs

Thizennégyes karika

STEVEN SATER – DUNCAN SHEIK:
TAVASZÉBREDÉS

Minden előzetes kommentár nélkül játszottam le zenetörténet-órán tizenhat-tizenhét éves diákoknak Schubert egyik népszerű Goethe-dalát, *A vadrózsát*, majd megkérdeztem, hogy szerintük miről szól. Azonnal jött a válasz: a fiú elveszi a lány szüzességét.

Steven Sater és Duncan Sheik hosszú musicaljén ezek a fiatalok jókat röhögének. Részben azért, mert szexuális kérdésekben a zenemű karaktereihez (és a darab problémaérzékenységéhez) képest „túlképzettek”; de főleg azért, mert megfelelően fejlett absztrakciós képességük révén az imitáció mankója nélkül is képesek erotikus tartalmú jelenetek dekódolására: például a maszturbáció táncos mímélése nélkül is tudják, hogy mi zajlik éppen a színpadon. Úgy tűnik, hogy sem a Wedekind-drámával takarózó szerzőpáros, sem a budapesti előadás felnőtt alkotói nem ismernek valódi fiatalokat, s mindezt tetézik azzal, hogy Wedekind színművéből épp a teljesen irreleváns és érdektelen mozzanatokra voltak érzékenyek. Megkockáztatom, hogy már bő száz évvel ezelőtt is inkább csak a példázat kedvéért volt elrajzolva a kamaszkori hormonlululás traumája, a bölcs Szerb Antal szerint



Pirgel Dávid
(Moritz) és
Bajcsay Mária
(Minden nő)

a *Frühlingserwachen* „szatirikus” remeklés. A budapesti előadás erről mást gondol, legalábbis erre utal a régmúlt megidézésének igyekezete. A XIX. század végi stíl bizonyára nem azt leplezi, hogy az alkotóknak nincs elképzelésük a mai fiatalok szexualitásáról, nem azt palástolja, hogy nincsenek tisztában napjaink iskolai légkörével. Minderről ugyanis egy kattintással képet alkothattak, elég csak egy röpke pillantást vetni a videomegosztó oldalak mobiltelefonnal készített felvételeire. Én is innen tudom, hogy a fiúk újabban nem térdnadrágban járnak iskolába, nem építőkockákkal játszanak, és nem a Bach-prelúdiumot sulykoló zongoratanárnőről vizionálnak erotikus fantáziaképeket.

De a rendezés helyett nézzük inkább magát a művet, pontosabban fogalmazva: a terméket, melyre állítólag igen nagy kereslet mutatkozik a műfaj vezető börszínjén (Broadway, West End). Az áru- és a részvénytőzsdék működését alapvetően misztikus dolognak tartom, így nem lepődöm meg azon, hogy a *Tavaszbredés* magas Broadway-indexét sem egészen értem. Én egy árva petákot sem fektetnék ebbe a darabba. Zenéhez némileg konyító emberként például nem hallok benne a zeneszerzői hozzáadott értéket. Projektbemondásra pedig nem adok hitelt. És mennyire nincs igazam!

A Budapesti Operettszínház és a Nyugati Teátrum közös produkciójának javára kell írnom, hogy tág teret



Középen
Angler Balázs
(Melchior)
és Kádár
Szabolcs
(Otto)

Schiller Kata
felvételei

A *Tavaszbredés* című musical témája időtlenül aktuális, ehhez képest maga a musical minden ízében hiteltelen és idéttlen, a frissen szerzett mű valamennyi gondolata áporodott, és múzeumi levegőt áraszt. Talány.

Pontosabban mondva: thalány. Pár perce kezdődött az előadás, épp Wendla dala, a musical első zeneszáma szólt. A szövegére nem emlékszem, de nyilván ez a nóta is a *thest thitkairól*, a *thavasz erejéről*, a felnőttek *thespedt világáról* szólt. Elidegenítő affektáltsággal. Rebesgetik, hogy a korszerű musicalénekes szériatarozéka ez a fajta beszédstílus – a folytatásban szerencsére többen is korszerűtlen énekesnek bizonyultak. Ám a felütés szokatlan dialektusa elég erős volt ahhoz, hogy füstté váljon az a nem csekély bizalmi tőke, melyet az előadásra készülődve sok-sok nap alatt halmoztam fel magamban. Más kérdés, hogy a rockkoncertek kvázi-dramaturgiájára kacsingató rendezés annyi műfüstöt eresztett a színpadra, hogy az én valódi füstöm nem is látszódott.

adott a gondolataim elkalandozására: az előadás ideje alatt bőven nyílt alkalmam egy képzeletbeli projekt-megbeszélés felvázolására. Steven egy Wedekind-darabot javasolt, megnyugtatta a befektetőt, hogy a szerző nevében senki sem fog jogdíjat követelni. Duncan a maga részéről megígérte: a zene annyira jellegtelen lesz, hogy plágiumperre sem kell számítani. A családi mozi mintájára családi musical lesz, a kamaszok elhozhatják magukkal a szülőket, illetve a szülők (megspórolandó a golya-mesét) elhozhatják gyermeküket. Ki is írhatjuk a plakátra – csillan fel a szeme a befektetőnek –, hogy „ezt minden fiatalnak, minden szülőnek látnia kell!”. A honi adaptáció készítői lelkesen ki is írták. Arról meg persze mélyen hallgat a *brainstorming* jegyzőkönyve, hogy a nézőterre magányos kukkolókat is szép számmal várnak. A figyelmeztetés (tizennégy éven felülieknek!) pedig garantálja a tíz-tizennégy éves korosztály érdeklődését. Senki sem fog TAJ-kártyát kérni a bejáratnál.

A maszturbálás és a (hetero-, illetve homoszexuális) nemi aktus imitálása – nyugtatja meg Steven és Duncan a befektetőt – már nagyon-nagyon régóta trendi a popzenei koncerteken (ebből a szempontból funkcionális a sok füst és a koncertvilágítás), az idolgyártás legújabb technológiai szabványa szerint pedig kifejezetten hasznos, ha a felépítendő sztár szüzességét, illetve annak várható elvesztését tartósan beszédtemává tesszük.

Arra nagyon vigyázzanak – rekesztette be a *meetin*-get a befektető –, hogy a célközönséget nem szabad megbántani. Nehogy magukra ismerjenek a szereplőkben. De az egész mégis olyan legyen, mintha friss volna. Néhány mára utaló kifejezés a szövegben, egy kicsi nyelvi műdurvaság, közönséget infantilizáló műmeztelenség – ízlés dolgában a prudéria legyen az útmutató. A budapesti non-replika előadásban mindez tökéletesen megvalósult.

Sem a téma (amiről, ugye, tényleg azt gondoljuk, hogy időtlen), sem pedig az alapmű szelleme és irodalmi értéke nem akadály a mű, a mának szóló, hiteles és izgalmas koncepciójú mű és előadás létrehozásának. S mivel az építő kritika és a konstruktív opposzió korát éljük, a recenzens is kötelességének érzi, hogy felvázoljon egy alternatív megoldást.

Nem az egyedüli lehetőség, de hiteles az a beszédmód, mellyel a fotós és filmrendező Larry Clark a tavaszébredés traumáját tárgyalja. Ő nem az *Amerikai pite* vicces vagy a *Hangyák a gatyában* idióta tónusát képviseli. (Sajnos a rendező Somogyi Szilárdnak van hajlama az utóbbira.) A *Kölykök* és a *Ken Park* rendezője egy interjúban így nyilatkozott: „Amikor a *Kölykök*et bemutattuk Cannes-ban, a felnőttek baromira kiakadtak rajta, mindenki azt hitte, ez Larry bácsi fantáziája, pedig az egész maga a valóság. A nyolcvanas évek óta, amikor elterjedtek a VHS-kazetták és kamerák, meg-

változott a viszonyunk a szexhez. Ezek a fiatalok már pornókazettákon nőttek fel. Velünk ellentétben úgy töltötték az életük nagy részét, hogy állandóan a szexre gondoltak, sőt láthatták is azt. A *Ken Park* például azokról a kölykökről szól, akik azért jönnek össze rendszeresen szexelni, hogy így oldódjanak fel. A lehető legtisztább módon használják a testiséget: saját épülsükre. A megváltás egy formája számukra.” S ehhez hozzátehetjük, hogy a *Kölykök* vagy a *Ken Park* – Wedekind szelleméhez hűen – szatirikus, pontosságában sokkoló társadalomrajz.

Steven Sater és Duncan Sheik darabja persze nem lehet ilyen. (Nem is lehetne?) A műben nincs kihívás, nincsenek benne énekesi és színészi feladatok, és a rendezői ügyetlenség sem mutatja a *Tavaszébredést* önmagánál rosszabbnak. Az előadásban ennek megfelelően nincsenek frappáns válaszok, nincsenek benne ügyes megoldások. A kritikusnak nincs mit értékelni, az előadás értékelhetetlen.

STEVEN SATER – DUNCAN SHEIK:
TAVASZÉBREDÉS (Budapesti
Operettszínház – Nyugati Teátrum)

Magyar szöveg: Somogyi Szilárd, Kerényi Miklós Gábor. **Zenei vezető:** Riederauer Richárd. **Díszlet, jelmez:** Bartha Andrea. **Koreográfus:** Tihanyi Ákos. **Rendező:** Somogyi Szilárd.

Szereplők: Vágó Bernadett, Angler Balázs, Pírgel Dávid, Vágó Zsuzsi, Simon Boglárka, Kádár Szabolcs, Kocsis Dénes, Pásztor Ádám, Zádori Szilárd, Kiss Tünde, Zalatnay Flóra Lili, Bajcsay Mária, Szabó P. Szilveszter.



2009. ÁPRILIS 5., 20 ÓRA
Parti Nagy Lajos-Molière:
TARTUFFE
A Nemzeti Színház előadása
Rendező: Alföldi Róbert

DUNASZÍNHÁZ A DUNA TELEVÍZIÓBAN



2009. ÁPRILIS 19., 21 ÓRA
Hágy János:
A GÉZAGYERÉK
A Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház előadása
Rendező: Bagó Bertalan

DUNA

Tomba Andrea

A lét elviselhetetlen kettőssége

A NABOKOV-ADAPTÁCIÓK KÉRDÉSEI ÉS *LOLITA*-ELŐADÁSOK

Nabokov, a XX. század egyik legjelentősebb írója a színpad számára is kihívás. Prózaí művei, másfel tucat regénye tele van teatralitással, a színház bennük gyakran a látszatokra épülő, hamis-hazug élet metaforája, amely szemben áll a lét magasabb, eszményibb dimenzióival. Éppen ezért kihívás a színpad számára: színpadra lehet-e egyáltalán vinni, és ha igen, akkor hogyan?¹ Hiszen meglehetősen monologikus szerkezetű, egyetlen tudatból szerkesztett prózáról van szó.

Nabokov regényei iránt főleg az orosz színpad mutat érdeklődést, ahol a prózaadaptációknak komoly hagyományuk van (a szerző második hazájától, Amerikától meglehetősen idegen a nem drámai alapú szövegek színrevitele). A rendszerváltásig többé-kevésbé betiltott, szamizdatban terjedő szerző első bemutatója 1988-ban, még a szovjet Rigában volt (A. Sapiro vitte színre *A Keringő-találmány* című drámáját). A kilencvenes évek első felétől ugrásszerűen megnő az érdeklődés a nagy prózaí művek adaptációi (*Meghívás kivégzésre, Lolita*) és a drámák (három egész estés darabja és kistragédiái nem remekművek), második felében pedig a korai, orosz nyelven írt regények iránt (*Maseny-ka, Király, dáma, bubu, Camera obscura*), illetve továbbra is színen marad a *Lolita*. Ekkor még csak a tiltott szerző iránti mohó vágy a bemutatók motivációja, de igazi Nabokov-értelmezés még nem születik, bár olyan rendezők is megpróbálkoztak műveivel, mint Valerij Fokin a Jermolova Színházban, valamint Roman Viktyuk. Az áttörést az ezredforduló hozza meg: ekkor jelentős színházakban kerülnek színre prózaí műveiből készült alkotások, és egyes produkciók fesztiválokra is eljutnak. Az első igazán jelentős Nabokov-értelmezés az omszki színház kiváló *Meghívás kivégzésre*-előadásához és a Vahtangov Színházhoz a *Mese* című rövidprózából készült, Vaszilij Szenyin rendezte adaptációjához fűződik.²

AZ ADAPTÁCIÓ PROBLÉMÁI

Hogyan kellene Nabokov műveit adaptálni, hogy „mágikus teatralitása” megragadható legyen a színpadon – erre a kérdésre keresi a választ Irina Bagration-Muhrneli átfogó tanulmánya,³ melyet a következő felütéssel nyit: „Úgy tűnik, az isten is arra teremtette Nabokovot, hogy színpadi anyaggá váljék a rendezők

és színészek számára. Ő a »miénk«, színházi, családi-biográfiai és esztétikai szempontból egyaránt. Nabokov fia operaénekes, édesapja, a híres jogász és közéleti személyiség a visszaemlékezések szerint tragikus halála pillanatában éppen egy színházról és művészetről szóló cikket írt.”

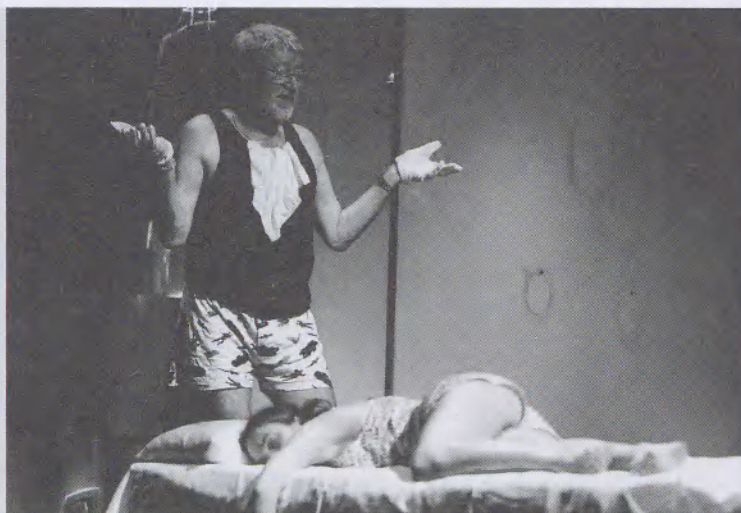
A szerző szerint éppen e próza végletes teatralizáltsága rejt magában számtalan buktatót a színrevitel szempontjából, mégpedig a következő három ok miatt:

- 1. A nabokovi próza illúzió és lét, azaz „színpad és ami mögötte van” alapvető szembenállására épül. Ez az oppozíció a nabokovi teatralitás alapképlete, s a színház művészi konceptusa nála ennek az illúzió-nak a metaforikus kifejezése. Számos Nabokov-előadásból éppen a lét–színház kettősség paradoxoná-nak megjelenítése, színpadra fogalmazása hiányzik.
- 2. A másik nehézség az orosz színház és színészi játé-k hagyományaiiban rejlik. A pszichológiai realiz-mus játékmódja nem alkalmas Nabokov illuzórikus, stilizált művészi világa, a nabokovi bábok, kétdi-menziós lények, cirkuszi figurák megjelenítésére.
- 3. A harmadik problémát a rendezői értelmezés, vég-ső soron az interpretációs attitűd jelenti: a Nabokov-előadásokban gyakran a szövegről alkotott rendezői vízió helyett szövegfelmondás és történetmesélés alkotja a színpadi adaptáció gerincét. Ennek veszélyei különösen egy olyan regény esetében szembeszökőek,

¹ Nabokov prózájának teatralitásáról lásd Tomba Andrea: Staging Nabokov. *Nabokov Online Journal*, Volume II/2008; Space and set design in V. Nabokov's prose. *Studia Russica*, XXI (2004); Egy sebtében kipingált világ. Színház és teatralitás V. Nabokov prózájában. In Színház és emlékezet. *Színházstudományi Szemle*, 34. 125–154.

² Erről és az omszki előadásról részletesen lásd Tomba Andrea: Staging Nabokov. I. m.

³ Irina Bagration-Muhrneli: Po napravleniyu k Nabokovu. *Teatr*, 1992/2.



Jelenetek
a bukaresti
Lolitából

Tudor Predescu
Teatrul Mic,
Bucuresti



mint például a gyakran színre vitt *Meghívás kivégzésre*, amelyben nincs történet, nincs dialogizált konfliktus, mindössze egyfajta belső monológ van.

Létezik azonban egy negyedik nehézség is, amely magából a nabokovi regénytípológiából következik: rendkívül kevés ugyanis szövegeiben a dialógus. Művei bahtyini értelemben a monologikus tudat regényei. A főhős rendszerint a szerző alteregójának álcázott figura, egy (olykor csak leendő) művész. Vele szemben, tehát vele *dialogikus viszonyban* nincs senki, legfeljebb az úgynevezett szerzői szó. A további szereplők leginkább bábfigurák, pszichológiai-tudati dimenziókkal nem rendelkező alakok. Tehát nem egyszerűen a párbeszéd nincs eleve adva a műveiben, de a párbeszéd lehetősége sem (ahogy az például a Dosztojevskij-regényekben viszont adott); ezért adaptációjuk különösen nagy dramaturgi-rendezői-szcenikai invenciót igényel. Ennek egyik járható útja, úgy vélem, a szerzői szónak a színpadi szövegbe való beemelése, teatralizálása.

A Nabokov-prózát a legstilizáltabb színpadi nyelven, az opera műfajában is színre vitték. Dán operaváltozat jött létre a *Meghívás kivégzésre* (1967) és a *Camera obscura* (1995) című művekből, illetve 1994-ben Svédországban bemutattak egy *Lolita*-operát (Rogyion Scsedrin kompozícióját Msztyiszlav Rosztropovics vezényelte). Nabokov több táncszínházi produkciót is ihletett: a *Lolitából* kortárs táncelőadás született 1998-ban Jakutzkban, 2001-ben Görögországban. 1994-ben pedig a Párizsi Opera állt elő egy, a *Camera obscura* alapján készült balettel, melyet Roland Petit koreografált Arnold Schönberg zenéjére.

LOLITÁK

A leggyakrabban színre kerülő Nabokov-mű a *Lolita*. Ennek oka részint a regény ismertsége, sikere, részint pedig – ha leegyszerűsítem – a férfi-nő kapcsolat mint a drámai konfliktus forrása. Létezik egyfajta *Lolita*-hagyomány is, amely több produkcióra volt hatással: egy-

részt Stanley Kubrick remekműve (vagy Adrian Lyne 1997-es filmje), illetve Nabokov Kubrick számára írt forgatókönyve, amely egyfajta drámai szinopszisznak, kiindulópontnak tekinthető, másrészt Edward Albee 1979-ben írt *Lolita*-drámája, melyet a Broadway-bemutató óta többször színre vittek.⁴

Az Albee-darabot kétszer is játszotta a moszkvai Szfera Színház.⁵ A színház színpada manézs formájú; az 1991-es előadást egyik recenzense „patologikus vásári komédiának” nevezi, az 1996-os kapcsán pedig egy kritikus úgy véli, Nabokov és a színpad kapcsolata aligha lehet termékeny, s az előadás bizonyos jeleneteit hatásos, esztrád jellegű színháznak tartja. Egy kamcsatkai *Lolita*-előadás viszont a groteszk és bohózat irányába mozdult el.⁶

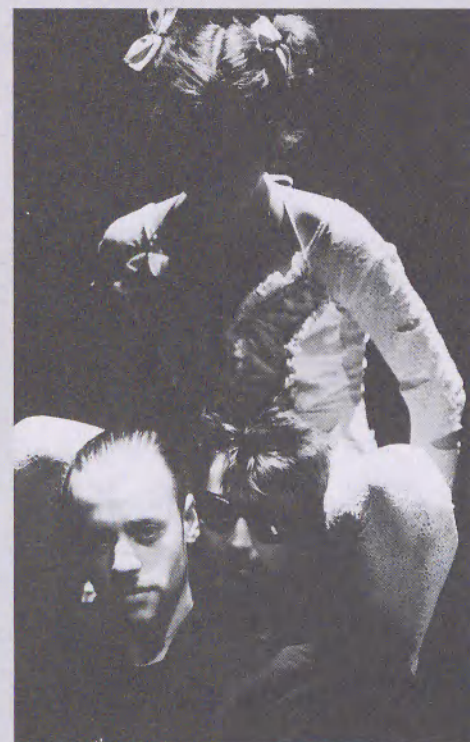
Az általam látott egyetlen drámai színházi *Lolita*-előadást a bukaresti Teatrul Mic mutatta be a 2002/2003-as évadban, Cătălină Buzoianu rendezésében.⁷ Alapként a Nabokov-forgatókönyvet használja fel, amelynek kiinduló szituációja – akárcsak a regényé – Humbert Humbert esküdték előtt elmondott vallomása; a múlt eseményei és a jelenbeli vallomás idősíkjai keverednek benne. Az adaptáció monologikus szerkezetű, dialógus csak a múlt szereplői között lehetséges. A jelenben Humbert az esküdtéssel, a bukaresti előadás értelmezése szerint a közönséggel lép dialógikus viszonyba.

⁴ Az Albee-darab bemutatója a New York-i Atkinson Theatre-ben volt, 1981-ben. Az előadás dokumentációja: *Variety*, 1981. január 30.; *Die Welt*, 1981. január 28.; *The Times*, 1981. március 23.; *Time*, 1981. március 30.; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1981. március 24.; *Frankfurter Rundschau*, 1981. március 23.; *The New York Times*, 1981. március 20. és március 29.

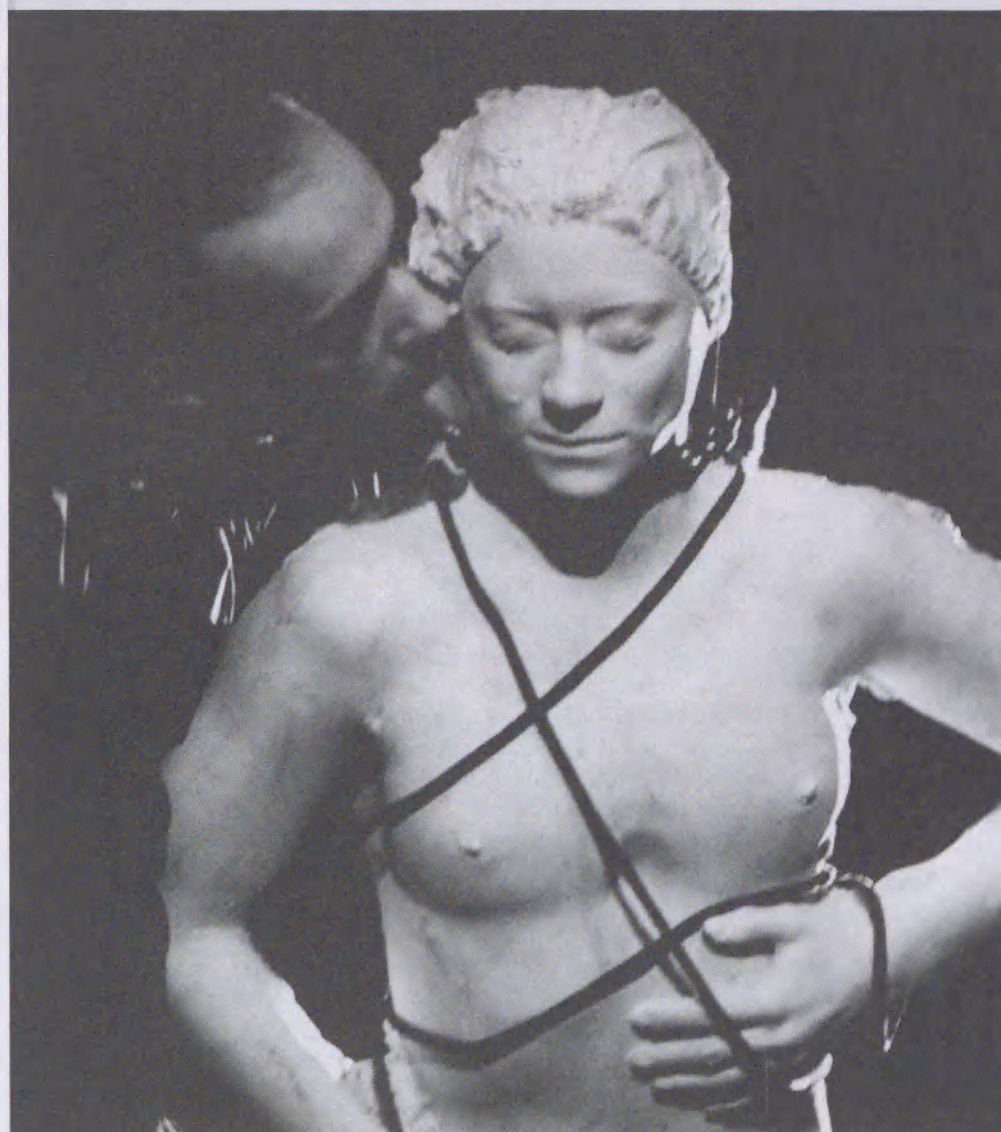
⁵ Az 1991-es előadás dokumentációja: *Nyeza-viszimaja gazeta*, 1991. április 6.; *The Nabokovian* 1990 (25); az 1996-osé: *Nyezaviszimaja gazeta*, 1996. július 23.

⁶ Az előadás dokumentációja: *Tyeatralnaja zszizny*, 1990/20.

⁷ Az adaptáció készítője: Mihaela Tonitza Iordache, díszlet: Devis Grebu, jelmez: Velica Panduru, zene: Dorina Crişan Rusu, koreográfia: Mălina Andrei, multimédiás vetítés: Iulian Băltătescu. Az előadás dokumentációja: műsorfüzet, plakát, valamint *Flacăra*, 2003/2.; *Adevărul*, 2003. január 16–22. (33); *Pro TV magazin*, 2003. január 17–23. (3).



Jelenetek a Dream Team *Lolita* drága című előadásából



A *mise en scène* rendkívül teatralis. A bukaresti *Lolita* nemcsak erősen koreografált, élőzenével és dalbetétekkel kísért produkció, de több multimédiás eszközt is alkalmaz (fényképek, diák kivetítése, animációs filmek). Szinte valamennyi kellék egyszerre valóságos és imaginárius is: egy-egy asztalon, széken, fogason női torzó, láb vagy mell látható. Ezek a tárgyak jelenítik meg Humbert és Lolita valóságos tárgyi világát, egyszersmind a férfi tudatának projekciói: szexuális „mániája” mindent elborít, mindenütt jelen van. Humbert vágyának *teatralizálása* vulgarizálja és leegyszerűsíti a Humbert–Lolita viszonyt (maga a tárgyi világ is ízléstelen a színpadon), amely így elveszti metafizikai dimenzióit, és a pőre testi vágy megfogalmazásává válik. Hasonlóan vulgáris kellék a Lo édesanyjának kertjében virágzó óriás lilium, amely nyilván a későbbi liliomtiprásra való szájbarágós utalás. A teatralizálás a jelmezben is megjelenik: Lolita pillangószárnyakat visel, ami Nabokov lepkészszenvedélyének és a Lolita-történetnek sekélyes összemosása. Végül egy, már a perverz Quilty lakásán folyó, stilizált pornográf jelenetben egy felfújható baba, egy igazi szexuális kellék is részt vesz.

Teatralizált a színészi játéknyelv is: főként Humbert használ egyfajta emelkedett énekbeszédet, amely nem a pillanat valóságát (realizmusát), hanem a szereplők vágyainak, érzéseinek dinamikáját közvetíti. Ez az énekbeszéd azonban, ha nem társul hozzá intenzív színészi jelenlét, belső töltet, gyorsan kiürül és formalizálódik. Az előadás szcenikájában megjelenő animációk és vetítések, melyek főleg Humbert és Lolita Amerikát átszelő utazásait kísérik, jól reprezentálják Lolita, az „ideális fogyasztó” világát. A rajzok egyszerre naivak és gyermetegek, ugyanakkor ironikusak is: az amerikai fogyasztói kultúra reprezentatív cikkeit ábrázolják.

Ez az erősen teatralizált, stilizált, megkoreografált, számtalan kellékkel és „jellel” telezsúfolt, értelmezési tartományát tekintve viszont meglehetősen szűk *mise en scène* valójában Humbert belső emberi drámája *ellen* dolgozik a színpadon. A szereplők közötti viszonyok sokkal kevésbé kidolgozottak, Humbert drámája, önvizsgálata hangsúlytalan. A kellékekben is megjelenő szexuális utalások lehetetlenné teszik, hogy Lolita több legyen egyszerű szexuális tárgynál. *Csak* egy megrontott kislány és Humbert *csak* egy beteg ember, aki így nem a nabokovi értelemben vett *másvilágot*, a gyermeki szerelem eszményét veszíti el.

Ugyanakkor a Humbertet alakító (nemrég elhunyt) nagy formátumú színész, Ștefan Iordache mélységet, drámai erőt, megszállottságot tudott kölcsönözni a figurának. Színészi jelenléte, drámai ereje olykor az előadás felszínes, üres, modoros teatralitása ellenére is jól érvényesült. A Lolitát alakító kezdő, nagyon fiatal színésznő, Ana Ularu természetes, technikától mentes játékmódja szintén ellenpontosza a színpadi nyelv barokkos elemeit. Kettőseik, illetve Humbert monológjai emberi dimenziót vittek az üres teatralitásba.

Az egyetlen magyar előadás, amely Nabokov-műből (vagy ihletésére) született, mind ez ideig a Dream Team színház *Lolita drága* című produkciója volt az

1998/1999-es évadban a Merlin Színházban, melyet szerény kritikái figyelem kísért.⁸ A *Lolita drága* a mozgás, a kortárs tánc és a kép nyelvén szólalt meg, melyet csupán néhány sornyi regényidézettel kísért. Balázs Mari rendezése elsősorban ihletforrásként használja a Nabokov-műveket (a *Lolitát* és a *Camera obscurát*), nem törekszik sem interpretációjukra, sem történetmesélésre. Az előadás képi világa, egy háttérben pergő film ugyanolyan fontos szerepet játszik, mint az előtérben, a színpadon élőben kibontakozó mozgásszínház. A néma jeleneteket sorjáztató filmen egy (valóban Lolita-korú vagy még nála is fiatalabb) kislány látható különböző mindennapi helyzetekben, egyedül. A lábkörmök lakkozása Stanley Kubrick filmjének híres nyitó képsorait idézi fel; de az előadásbeli Lolita dühösen le is törli a lakkot, mintegy elutasítva a számunkra láthatatlan kéz szolgálatait. A film váltakozó ritmusban pörög, időnként kimerevedik, máskor újraindul, mintha az újrajátszódó, gépies jelenetek elől nem lenne menekvés. A színpadon életre kelő baba kezén-lábán hosszú zsinórok, amelyeknél fogva két férfi mozgatja. A háromdimenziós férfiak számára a filmbeli kislány a vágy érinthetetlen tárgya, a színpadi marionett pedig a filmbeli Lolita halvány másolata. A két különböző nyelvezet – a film és a mozgás – mintegy azt hangsúlyozza, hogy a kislány Lolita mindvégig elérhetetlen, csak az álom és a vágyak dimenzióiban léteznek; evilági, földi mása, a báb legfeljebb egy kiszolgáltatott, mások által irányított, tisztaságát banalításra cserélt lény. A Dream Team társulatát következetesen végig gondolt, mozgásbeli, képi asszociációkra építő előadás volt, amelynek ha szerény eszközökkel is, de sikerült a nabokovi kettős világot, a zsigeri létet és annak platonikus „olvasatát” találekonyan színpadra fogalmaznia.

Úgy tűnik, Nabokov színpadra viteléhez alapvető rendezői invencióra van szükség, amelynek egyik járható útja a színházi fogalmazásmód „megnyitása” a vizualitás, a fizikai és/vagy zenés színház felé. A másik eljárás – melyre példát nem, csak teoretikus érveket tudunk hozni – nem a színházi eszköztár szélesítése, hanem a színészi játék elmélyítése lenne, amely (esetleg megőrizve a monologikus szerkezetet) jelenléttel és koncentrációval súlyossá képes tenni a színpadi szót. Hogy az evilág–másvilág nabokovi oppozíciójából ne csak az előbbi, a sekélyes, rossz, bűnös, halandó élet megfogalmazása szülessen meg, hanem a platonikus eszmények és az egyes emberen túlmutató tökéletes lét is. Mert a színház felfedezte ugyan a nabokovi próza teatralitását, de úgy vélem, a nabokovi *másvilág* színpadon még nem vagy alig talált megfelelő eszköztárra.

⁸ Az előadás dokumentációja: *Ellenfény*, 1998/5.; *Pesti Műsor*, 1998. november 26–december 2.; *Critikai Lapok*, 1998. november; *Élet és Irodalom*, 1999. október 8.

Tomba Andrea

Lágyéka vágya

EDWARD ALBEE: LOLITA

Azt hihetnénk: Nabokov-reneszánsz van. Az Európa Könyvkiadó éppen most adja ki az életműsorozatot, melynek keretében az író sok fontos, eddig lefordítatlan műve jelent meg mostanában. És magyarul először színpadra került a *Lolita*. A „reneszánsz” azonban visszhangtalan, az olyan hatalmas regények, mint a *Gyér világ* vagy az *Ada*, alig kapnak figyelmet.

Ez a *Lolita* pedig nem Nabokov, hanem Edward Albee drámája. „Mr. Albee’s *Lolita* is something else” – írta egykor, jó negyedszázada a *The New York Times* kritikusa a darab Broadwaybeli ősbemutatójáról. „Something else”, azaz valami más – a regényhez képest. De ha egyszer nincs jobb? Ez van, ezt kell játszani. Mert a Nabokov-örökösök még azt is megszabják, hogy az Európának angoltól kell fordítania azokat a Nabokov-műveket is, melyeket a szerző oroszul írt, sőt: az orosz irodalomról írt. Például „Nikolaj Chernyshevski”-ről. Így jutunk (vissza) ahhoz a groteszk állapothoz, hogy orosz műveket angoltól közvetítünk (ahogy a múlt századelőn németből). Ez nem filológiai keckeckedés, csak kesergés az orosz nyelv kihalása (legalábbis e kétnyelvű író esetében), az angol egyeduralma és a jogörökösök rémuralma fölött. A la Bartók.

Ugyanígy ők szabják meg azt is, hogy milyen szövegek vihetők színpadra. Csak a Föld pofátlanabb, jogilag zavarosabb és művészileg makacsabb felén (Oroszországban, Romániában) adaptálják a Nabokov-műveket szabadon, ahol aztán – jog ide, törvény oda – izgalmas(abb) átiratok, értelmezések szülehetnek; így a *Meghívás kivégzésre* vagy Nabokov rövidprózája hozott jelentős előadást.

A hazai *Lolita*-ősbemutatónak egyik szemünk örül. A másik viszont...

Nabokov zseniális és költői, sokrétegű regényének értelmezésére e szűk keretek között nem vállalkozhatom. Tragédia ez, groteszkkal beoltva. A negyvennyolc éves férfi szerelme a tizenkét éves gyermeklány iránt: a tökéletes szerelem és a bűn találkozása, megrontás és paradicsomi tisztaság, mocsok és plátói szerelem, belső küzdelem és gyilkos elszántság. Mindez – a valóság mellett – egy olyan elmében játszódik le, amely mindent tud önmagáról, mégsem bírja (le) magát. Egyetlen nagy, sorsszerű (ön)pusztítás ez a könyv: beteljesülés és önfelszámolás. Örült csúcspontok jár be, csupa szélsőség, minden pillanatban az emberben lakozó démonnal csatázik: a gyermek iránti szerelem ma is elfogadhatatlan, sokkoló bűnével.

Ugyanakkor az önmagára reflektálni képes agy, a külső szem ezt a bűnt mindig el is idegeníti, eljátszik vele, megbocsát magának, feloldoz. Nabokov belülről ábrázolja és beszélteti hőstét, Humbert Humbertet. Akinek egyben bírója is, mert az esküdtszék is csupa Humbert Humbertből áll. Nem Hamlet: mert cselekszik. De tragikus hős. Nabokov az elveszett paradicsom történetét írja meg, mert szerinte a tökéletes, ártatlan szerelem ma csak bűn árán vásárolható meg. Benne van a Másvilág, a tiszta, gyermeki szerelem, egy lehetséges lét paradicsomi állapota és az Evilág, a bűnös földi, valóságos lét, a megrontás. Metafizika és érzékiség. A kettő egymás nélkül nem létezik. Ennek egysége Nabokov világának ontológiai alappillére. Könyve – miközben rengeteget lehet rajta nevetni – a tiszta szerelem tragédiája, amely tragédia nem az egy-szeri emberé, a konkrét férfié, Humberté, hanem közös és általános.

Edward Albee darabja jóformán csak a történetet meséli el. Ez sem lenne kevés. Albee azonban „megzenésíti” azt, ami prózában íródott: dialógussá teszi. A szó hagyományos értelmében vett – és mai szemmel tényleg régimódi – drámát ír. Afféle „nem jut eszembe más” dramaturgiai megoldásként fog egy narrátort, aki „párbeszél” Humberttel, bármikor be-segít, előrelökdősi a cselekményt, ő a *félrék* címzettje. E két pasas frivol párbeszédet folytat a pedofiliáról, mely szó nem kevésszer hangzik el. Ez a frivol hang – mely egyébként nem idegen Nabokovtól – a textus legnagyobb hibája, nézőpont-hiba. Mert Nabokov e mellett megírja az önmarcangoló, saját bűnének tudatában élő, démona által hajtott ember hangját is. Az eredeti kettős, hideglelős-nevetős hangnem tehát elbillen egy irányba, együgyűsége, bántó leegyszerűsítése miatt a történetből *kizárólag* a vén kecske nyalzkodását hagyja meg. (A *kecske* egyébként amolyan ön-referencialitásként Albee „kecskés” darabjára, a *Szilvia, a k.-ra* is utal.) Mert Humbert és az a bizonyos úr így beszélgetnek azon az estén, amikor Hum először marad egyedül a lánnyal:



BALRA:
Földes Eszter (Lolita)
és Haás Vander Péter
(Humbert Humbert)

LENT:
Lukáts Andor

Schiller Kata
felvételei

„Humbert: Érdes lapáttenyerem bababőrű popsijába markol, magamhoz emelem, orrom és szám pihés lankái közé temetem.

Úr: Azt hiszem, értem.

Humbert: Feltérképezem a testét, szemmel, kézzel, orral, szájjal...

Úr: Azt hiszem, mindannyian értjük. (A közönséghez) Van, akinek még most sem világos? Gondoltam, hogy nincs.”

Albee a dráma (vélt) dialogikus elvárásai szerint az ellenpontozással folyton kirángat Humbert zárt világából. Nabokov belülről, egyetlen tudatból beszél – annak kínzó, tudathasító ellentmondásaiból. A kettő között nem a próza és a dráma műfaji eltérései, hanem ontológiai különbségek vannak (legalábbis a dráma mai értelmezése fényében). Míg Albee darabjának megírásakor prózaadaptáción még elsősorban dramatizálást értek, ma már sokkal elterjedtebbek és kifejezőbbek a monologikus szerkezetek. A megkettőzött, saját ellentmondásaiba csavarodott (monologikus) tudat útkeresését pedig éppen itt, a Budapesti Kamaraszínház színpadán láthattuk nem oly régen, nagyszerűen – *Az örült naplója* Bertók Lajos által játszott változatában –, ahol most Albee avított darabját nézzük. (A fordítás egyébként kiváló: ugyanaz a Békés Pál, a magyar Nabokov-fordítások úttörője alkotta, mint a *Lolita*-regényét, amelynek indító sorait magyarul is halhatatlanná tette: „Lolita, létemnek lángja, lágykom vágya.”)

Az előadás mindazonáltal jobb, mint amit várni lehet. Az Albee-darab idegesítő narrátor-szerepét, a szimpla dramaturgiai mozgatórugót ugyanis Lukáts Andor a produkció lelkévé, motorjává, fényévé változtatja. A rendező Hegyi Árpád Jutocsa összevonja a narrátor és a másik „gaz csábító”, Clare Quilty szerepét – Lukáts mindössze egy ceruzával rajzolt bajuszt



kanyarint magának olyankor –, de ezen túl hozzáteszi az orvos, a pszichológus stb. alakját is, afféle légyként, amely mindig ott röpköd a Lolita nevű virágszál körül, és mézéből nyalakszik. Lukáts Andor kimeríthetetlen humorral, iróniával, kegyetlenséggel, játékkedvvel viszi, olykor cipeli hátán az előadást, az utolsó, kivégzés-jelenetet is beragyogja. Quiltyként azt a nevetség és démoni cukros bácsit ábrázolja, akinek semmiféle morális aggályai nincsenek. Ez a figura és ez az alakítás ellenpontozná Humbert gazdag belső életének marcangoló kínjait, ezt azonban Albee sem írja meg, és Haás Vander Péter sem tudja eljátszani. Humbertje csak a perverzión, a démonit, a megrontót, a bűnt mutatja, nem a lét lángját, csak a lágyék vágját. Az öreg pedofilok párbeszéde, a vén kecskék mekegése, amin olykor jól el lehet szórakozni, egy vaskos szalonvígjátékba vagy afféle *sex-farce*-ba illenek.

Haás szerelmének nincs szépsége, kisugárzása, hiányzik belőle – karakteréből, fizikumából – az erotika. Bármilyen apátlan-anyátlan is ez a Lolita, nehéz elképzelni, hogy fizikailag vonzódnék ehhez a Humberthez. Ezt a szerepet mindig erotikus vonzerővel rendelkező férfiak játszották (az ősbemutatón Donald Sutherland, a két *Lolita*-filmen pedig James Mason és Jeremy Irons), mert el kell tudnia csábítani Lolitát, el kell hitetnie a szerelmet. Nabokov ilyenek írja le (egyébként férfi hősei mind vonzóak). A Lolita-történet fénykörében Humbert áll, mindenki más csak Hold és árnyék – ezt azonban Albee sem írta meg, és Haás sem tud személyiségéből elegendő gazdagságot, mélységet, élettapasztalatot, ellentmondást felmutatni (talán egyszer majd Fekete Ernő vagy László Zsolt, ha hozzáöregszenek a szerephez, esetleg Hegedűs D. Géza vagy Zsótér Sándor, aki meg is tudná rendezni).

Külsejére Humbert egyébként kínosan ügyel, mindig tiszta és ápolt, testére igényes, negyvennyolc éves kora ellenére ruganyos, sportos. Utolsó akciójára, amikor ellenfelével, Quiltyvel készül leszámolni, leborotválja a mellét, és lila selyemzoknit húz. A Kamaraszínház Humbertjének zoknijai... nos, kopott szürke.

Ha az ősbemutató tartogat is némi izgalmat – az anyagét, a történetét, olykor a karakterekét, elsősorban a Lukáts Andorét –, mégis gyakran érdektelen, felszínes, unalmas. Az előadás erős képpel nyit: a magas termetű Haás egy *valóban* Lolita-korú lányt tart az ölében, s így a kettejük közti testi különbség még inkább sokkoló. Mert Hegyi Árpád Jutocsa pontosan

tudja, erről van szó: *egy igazi bűnről*. Aztán kénytelen lecserelni a lányt Földes Eszterre (nem tehet mást, sem etikai, sem színházi szempontból), aki – hiába jó az alakítása – romlottabb, kevésbé hamvas, nyomai-ban sem ártatlan figurát játszik.

Az egyetlen díszletem, a nagy kanapé, melyet közegetől függően díszítenek a különböző mintázatú huzatok, jó megoldás egy ilyen miniatúr térben (a rendező munkája). A szexábrázolás azonban reménytelen vállalkozás: amikor Lolita beleül Humbert ölébe, és Hum ettől elélvez, akkor a Nabokov-műben a szavak szökőkútja spriccel szét. Albee színre hozza a megmutathatatlant, Hegyi pedig sajnos eljátszatja. Költészet helyett nevetséges és alsógatya-szintű. És szerencsétlen a Lolita-mama megformálása is: a rendező ugyanis egyedül rá bízta a túlzás és a groteszk, a buta és nevetséges „amerikaiság”, a nagy gesztusok, fellengzős ürességek megfogalmazását, és háttér nélkül Varga Klári kínosan egymaga marad a feladattal. Majzik Editnek és Szűcs Péter Pálnak fogalmuk sincs, hogy kiket játszanak, és mit keresnek e darabban.

Az előadás második felében aztán elhatalmasodik az üresség, az unalom: Humbert/Haás egyre érdektelenebb, Lolita szökését követő lecsúszása már végképp kínos és amatőr jelenetté silányul. Nem az elvesztett paradicsomról és a Lolitáról való lemondásról szól ez a vég, nem arról, hogy a benne lévő lévő démon hogyan hajszolja el őt a gyilkosságig, amikor már úgymint minden elveszett (Quilty-Lukáts haldoklása remek), mert tébolynak, kétségbeesésnek, kegyetlenségnek, iróniának nyoma sincs. A darab abba a csapdába hullik bele, amelybe minden Nabokov-színrevittel: egy földszagú történet marad, mindenféle önmagán túlmutató, tragikus olvasat nélkül.

EDWARD ALBEE:

LOLITA

(Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

Jelmez: Dóry Virág. **Díszlet-rendezés:** Hegyi Árpád Jutocsa.

Szereplők: Lukáts Andor, Haás Vander Péter, Földes Eszter e. h., Varga Klári, Majzik Edit, Szűcs Péter Pál, Osir Liliana, Hayth Zoltán, Mádi Laura.

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Halász Tamás

Nyomok a sóban

TANULMÁNY A KOREOGRAFOLÓGIÁRÓL

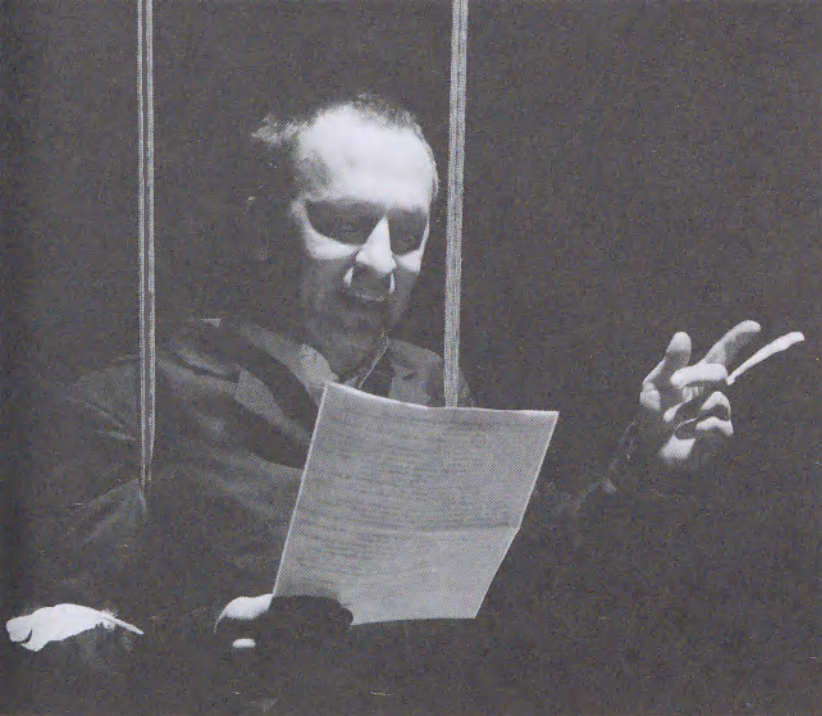
Kivételesen izgalmas kísérlet, szavakká, képekké, mozdulatokká formált, játékos gondolatmenet-mozaik tanúi lehetünk a Gold Bea–Gold Attila–Kövesdi László trió egy évvel ezelőtti kísérleti előadására rendezett, mára befejezett (vagy inkább csak: abbahagyott) alkotását megtekintve. A mű kínálta élmény olyan, mintha beleállnánk egy sebes sodrású patakba. Az események, gondolatok körülvesznek, cirógatnak, ki-kibillentenek egyensúlyunkból.



A *Tanulmány a Koreografológiáról* olyan kérdések és költői válaszok világába vezet, okosan s olykor fanyar derűvel, amelyeket egy nem létező, fúziós tudományág vetett fel. Gold Bea, a hazai modern tánc halk szavú, elmélyült, kiemelkedően intelligens lírikusa ritkán járt terepre hív magával. Tulajdonképp már azt a tevékeny-

séget magát is megkérdőjelezi, de legalábbis görbe tükör elé állítja, amit én most művelek. A nyomhagyó test és a nyomhagyó toll, a *Tanzschrift*, a táncírás, a táncleírás átértelmezett (átértelmezhető) természetét vizsgálja, mutatja meg összetett, izgalmas eszközökkel.

Gold Bea és Kocsis Gábor



Köncz Zsuzsa felvételei

Kövesdi László Az Artus Stúdió hátsó termében nem először kószálhatunk szabadon emberi installációk, megelevenedő szobrok, testet öltött metaforák között. Nézőként folyamatos mozgásban vagyunk, halrajként vándorlunk, fordulunk, rebbenünk szét, míg e rövid játék egymást követő, előre ki nem számítható jelenéseit figyeljük. A *Tanulmány a Koreografológiáról* terében ott a hátán fekvő, hófehér, éles fényvel megvilágított Gold Bea. Középtájt Gold Attila ül egy régi asztalka mögött, ölében palatábla méretű lap, sóval behintve. A térben harmadikként Kövesdi Lászlót látjuk, aki látszólag egy ugyancsak finom, fehér porral borított táblán áll.

A mozdulatlan, szoborként tálalt, körbejárható szereplők közül elsőként Gold Attila éled meg (operatőri tehetségét a játék során látható, izgalmas mozgóképek dicsérik), pontosabban az ölében tartott lapon heverő, fehér író tollal. A – sejtésem szerint rejtett mágnessel mozgatott – penna misztikus látványt nyújtva áll fel fektéből, hogy aztán szaporán szántsza fel a finoman hintett só fehér mezejét. A mozdulatlan, fekete ruhás fiatalember mint valami varázsló ül előttünk, közrefogva a nézők gyűrűjétől. A könnyű, fehér tógába öltözött Gold Bea testét, haját is finom fehér por borítja. Lassan induló, finom mozdulataival nyomot hagy, jeleket szánt a fekete padlóra felhordott fehér felületen. A fekvő táncos karmozdulatának széles íve, lábának taposása, az ujjával később szándékosan a sóba rajzolt hullámvonalak maradnak utána nyomként, mulékony emlékként. A meredten álló Kövesdi László fekete ruháján ugyancsak fehér tollak, melyek megmozduló ízületeivel együtt rebbennek. A színész valójában fekete ruhájába ügyesen elrejtett hevederen lóg. (Kortárs) táncról szóló szöveget kezd olvasni, amikor egy hangsúlyos ponton megmozdul alatta a talaj, a széles falemezre hintett só-négyzet. Máskor váratlanul felkapja lábait. A groteszk képekben egyszerre felesel a gravitációval s a komoly szöveggel. A (filozófus-táncdramaturg Hegedűs Sándortól származó) textust az egymással nem kifejezetten szomszédos komolyság és az ironia közt ingadozva adja elő. Kiváló játékával gondolatot ébreszt és cáfol, megerősít és kételkedik.

A játék egy pontján, a közönség soraiból lép elő Hakkel Hedvig írásszakértő, aki az asztalhoz ülő Kövesdi által rótt s projektorral a falra vetített sorokat elemzi nyilvánosan, élesben, élvezetesen. Később a filmé lesz a főszerep. A mágikus tollat látjuk viszont: meztelen nőalak fotóján siklik, körberajzolja annak kontúrjait, a néma csendben surrogva-percegeve végigszalad az arcvonásokon, a mellék, a combok, az ágyék vonalán. Másik felvételen negatívba tett, nyugtalanul izgó-mozgó, tollal matató kézfejek megdöntött s tükrözött bravúros felvételei csodálhatók. Az ujjak arcot, emberi és állati alakokat formáznak: mint egy mozgóképes Rorschach-teszt, melynek jelenéseibe ki-ki személyisége szerint lát bele, amit (nem) akar. A játék végén a táncosnő tér vissza UV-fényben, testén a tollakkal: Gold Bea rövid, bűvös jelenése végén mintha a falban tűnne el: az általa, a testével leírt nyomokkal maradunk magunkra a térben.

A hosszan érlelt, kifinomult munkáival jeleskedő Gold Bea és társai alkotta játék izgalmas összefüggéseket, a nyomhagyás eszközeit mutatja be. A testtel írt jelek, a betűket is formálni tudó, apró kis szárnyak, a kéz betűket teremtő tánca, az írás és a mozdulat eredeti jelentéseiből szőtt, míves előadás felvetései alaposan megmozgatják a szemlélő szellemét. Többjelentésű szavak, többnézetű képek, metaforák, képzetársítások sűrűre szőtt hálója borul a térben mozgó nézőre. A finom és izgalmas utalások, a játékos ironia, a felvetett kérdések szálaiból létrehozott játék egyszerre vitaindítás és válaszkíséret. Hogyan hagy nyomot a test? Leképezhető-e a mozdulat? Szavakká formálható-e a tánc?

A finom sóba írt gesztus-jelek, a kézírás és a testírás nyomai, a megmaradó, az értelmezhető-elemezhető, a szándékolt és az indirekt a szereplői ennek a megkapó, ötleteli játéknak, mely egyedi fordulataival, rendhagyó tálalásával igazán izgalmas szellemi játékba von be. Gold Bea és társai nem tudományos módszerekkel vizsgálják tárgyukat: a táncjelírás különös tudománya, a táncnotáció évszázados története, iskolái nem mutatkoznak meg e játékban. Olyan produkciót látunk, amely az illékony művészeti ág, a mozdulatokból történetet, érzeteket, szerkezeteket az emberi testtel térbe író egyetemes tánc természetét a laikus számára is élvezetesen, érzéki szépséggel állítja színre. Amelyet – s ezt minden szökőévben egyszer ha érezzük – szívesen néznénk még hosszan, kíváncsian.

TANULMÁNY A KOREOGRAFOLÓGIÁRÓL (Artus Stúdió)

Rendezők: Gold Bea, Gold Attila, Kövesdi László.
Előadják: a rendezők és Hakkel Hedvig.

Kutszegi Csaba

Vér, láz, teszt

VÉR-REFLEX

Rossz nézője vagyok a Vér-reflexnek, mert minél inkább provokálnak, annál inkább röhöghetnékem van. Régebben hasonló esetben „jobban” viselkedtem, vagyis megfelelően reagáltam (bedőltem, felháborodtam stb.), manapság viszont már komolyan bosszankodni is ritkán tudok. Megkockáztatom: nem felettem, hanem a provokálás felett járt el az idő.

Ennek megfelelően nem is akarom a nyájas olvasót azzal provokálni, hogy papírra vetek egy terjedelmes provokációtörténeti visszatekintést, legyen elég helyette felemlítenem a köztudott tény: már jóval több mint száz éve nem kevesen a maihoz hasonló eszközökkel provokálják a nagyérdeműt – igaz, a tevékenység technikája fejlődik, és a provokálók újabb és újabb határokat igyekeznek átlépni. De vannak átléphetetlen határok is.

A *Vér-reflex*ben tudományos célú emberkísérlet zajlik, a kutatás tárgya Gergye Krisztián személyesen (aki a tesztsorozat elkezdése előtt felmondja személyes adatait, megvallja vallását, meghatározza nemi identitását). Később a harmadik, úgynevezett *Elvesztés teszt*ben aztán az önátfestés mellett szóba kerül az öncsonkítás is, de – hála istennek – Gergye nem hajtja végre magán az utóbbi műveletet (gondolom, már csak azért sem, mert másnap estére is ki van tűzve az előadás). Pedig a kísérletsorozat elején, az adatok felvételekor (miközben Gergye igazából vért vesz magától) a magasban lógó monitorokon még az is olvasható, hogy nekünk, nézőknek el kell fogadnunk a kísérlet leállítását, ha időközben kiderül: a testi és lelki terhelés túllépi a kibíráhatóság határát.

Az általam látott premieren végigment a kísérlet, pedig a Gergye testműködésének sarokpontjait mutató monitorokon a vége felé igencsak ijesztő értékek voltak olvashatók. A testhőmérséklet 42 fok felett járt (ilyen lázzal rohángált volna a játéktéren intenzíven körbe-körbe a kitűnő táncos-koreográfus-performer-kísérleti alany?), a vérnyomás kb. 260/180-at mutatott (úgy tudom, ilyen értékkel még lehet élni, engem inkább a kezdeti, irigylésre méltóan makulátlan 120/80 tett gyanakvóvá), és megemlítem a szintén 250 körüli percenkénti pulzusszámot is, amelyről laikusként azt gondolom: simán bele lehet halni, de legalábbis, ha komolyan vesszük, ilyen adatnál már illelne mentőt hívnunk. De nincs rá szükség, mert a játéktér szélén monitorok előtt ülő és felügyelő alkotótársak egyike elkapja a sebesen köröző Gergyét, kabátkát terít a hátára, majd leülteti egy székre. Közben

hangosbemondón hallható: a kísérletnek vége. Aztán néhány zeneszám következik, a nézők lassan eloldalognak, az adatai alapján már régen halottnak nyilvánítható előadóművész-kutatásitárgy pedig egyre kevésbé zihál, hál’ istennek túlélte, köszöni, ha momentán nincs is túl jól, később rendbe jön.

Finoman fogalmazva: nem vennék mérget a prezentált testadatok hitelességére. Ha viszont ezek hamisak, akkor mitől legyek megdöbbenve, sőt, annak tudatában, hogy nemcsak provokálnak, hanem át is vernek, az előadás többi rémségétől sem vagyok hajlandó megijedni. Nem undorít a vérből, sárból, nyálból, pszeudohányásból, felvágott hastömlőből kifreccsenő színes festékből kevert trutyi, nem nyomaszt az élve eltemetés, közönyösen szemlélem a szétdobált, valódinak tetsző állati belsőségek foszlányait. Ráadásul már szinte valamennyi ilyenén közönségmegrázó eszközzel volt szerencsém találkozni.

Nagyot tévedek, és igazságtalan vagyok a Természetes Vészek Kollektívával, ha a produkció mégis több sima, unalmas provokációnál, csak én ezt valamiért nem veszem észre. Igyekeztem a látottakat értelmezni, de közhelyszerű gondolatoknál nem jutottam tovább (a kísérleti alany a ránk zúduló, szinte kibíráhatatlan szenvedés XXI. századi módon ábrázolt metaforája – ehhez hasonlóak jutottak eszembe). Nagyon remélem, hogy az előadás kezdete előtt a monitoron olvasható szöveg („Leszták Tibor emlékére”) csak néma tiszteletadás a nemrég eltávozott művészeti vezető, kitűnő munkatárs, nagyszerű ember előtt, és nem kell a látottakról az ő szenvedéseire, a betegséggel való küzdelmére asszociálnom.

Az értelmezéshez fogódzoul szolgálhatnának a különböző tesztek elnevezései és a monitoron megjelenő utalások. De ezek is jórészt közhelyesek. Ha jól emlékszem, a második, *Eszmélés* című teszt közben bukkanak elő a feldarabolt-szétcíbált belső szervek, a monitoron mindeközben, egy-egy fotóval illusztrálva, az alábbi szöveg olvasható: „Rudolf Schwarzkogler (1940–1969), Akció fotográfia”, alatta „Hermann Nitsch (1938), Orgia-misztérium színház”. Az első



Gergye Krisztián *Ön-érzet* *teszt* közben Gergye Peter Handke 1966-os *Közön-séggyalázásából* mond el részletet. Az *Elengedés* *teszt* közben Ágens egészen friss, 2009-es, Gergyéről írt nekrológja hallható (a kutatás tárgya ekkortájt bújik bele az alacsony, keskeny, de hosszan szélesülő színpadi emelvényben kiképzett sírgödrébe, ahova helyszíni, sőt *real time* közvetítés segítségével be is kukkanthatunk). A *Távolodás* *teszt*ben Gergye meztelenül kimászik a sírból (közben szöveges utalás olvasható Nadas Péter *Saját halálára*), majd az *Identitás* *teszt* alatt (még mindig meztelenül) karaokeeszközök (zenei kíséret, vetített szöveg, mikrofon) segítségével elénekli Madonna *Like a Virgin* (Mint egy szűz) című számát. Van még *Átalakulás* *teszt*, *Tűrés* *teszt*, *Szembe-*

sülés *teszt*, hallható Hajas Tibor-szöveg, láthatók Joel-Peter Witkin-képek.

Az értelmezés lehetőségei mellett próbáltam keresgél-
ni színháztechnikai nóvu-
mokat és eredetinek tetsző
ötleteket is. Ilyesmit sem ta-
láltam. Ellenben észrevet-
tem (hasonló eseménnyel
már szintén találkoztam
máskor is), hogy az előadá-
son *mellesleg* elkészül egy
(vagy több) képzőművészeti
alkotás: a földből, a festék-
labdacsok tartalmából és
egyéb tárgyakkól, anyagok-
ból kevert pépes miazmából
Gergye egy lapát segítségével
tetszetős organikus-geo-
metrikus képet alkot, ame-
lyet aztán folyamatosan cizel-
lál. A fehér műanyag padlón
elterülő alkotás látványa
többször megjelenik a mo-
nitoron is (a játéktér fölött
is el van helyezve egy *real
time* kamera), az előadás vé-
gén pedig az összekent pad-
ló-műalkotás függőlegesen,
szemtől szembe is megte-
kinthető: a vaskos gerendára
emlékeztető emelvény fel-
emelkedik, és két oldalán le-
lóg a ráerősített műanyag
szőnyeg. Gergye teste maga
is folyamatosan átalakított,
átfestett, motívumkezelt
műalkotásként funkcionál.
Mindezek erényei, érdekes-
ségei az előadásnak, de olyan
részletet, pillanatot nem tu-
dok említeni, amely meg-
érintett, vagy kicsit is mé-
lyebben hatott volna rám.
Elismeréssel adózhatom vi-
szont Gergye Krisztián fe-
gyelmének, alázatának és

teherbírásának de a *Vér-reflex*ben űzött, helyenként emberpróbáló tevékenységének – meglátásom sze-
rint – csak egyes részletei sorolhatók előadó-művé-
szeti kategóriába.

Ezzel viszont engem színházban már régóta sem
meglepni, sem provokálni nem lehet.

VÉR-REFLEX

(Természetes Vészek Kollektíva, MU Színház)

Alkotók: Árvai György, Gergye Krisztián, Imre Zoltán, Lenz Tünde, Parabryo, Szirtes Attila, Szűcs Edit, Simon Heath.

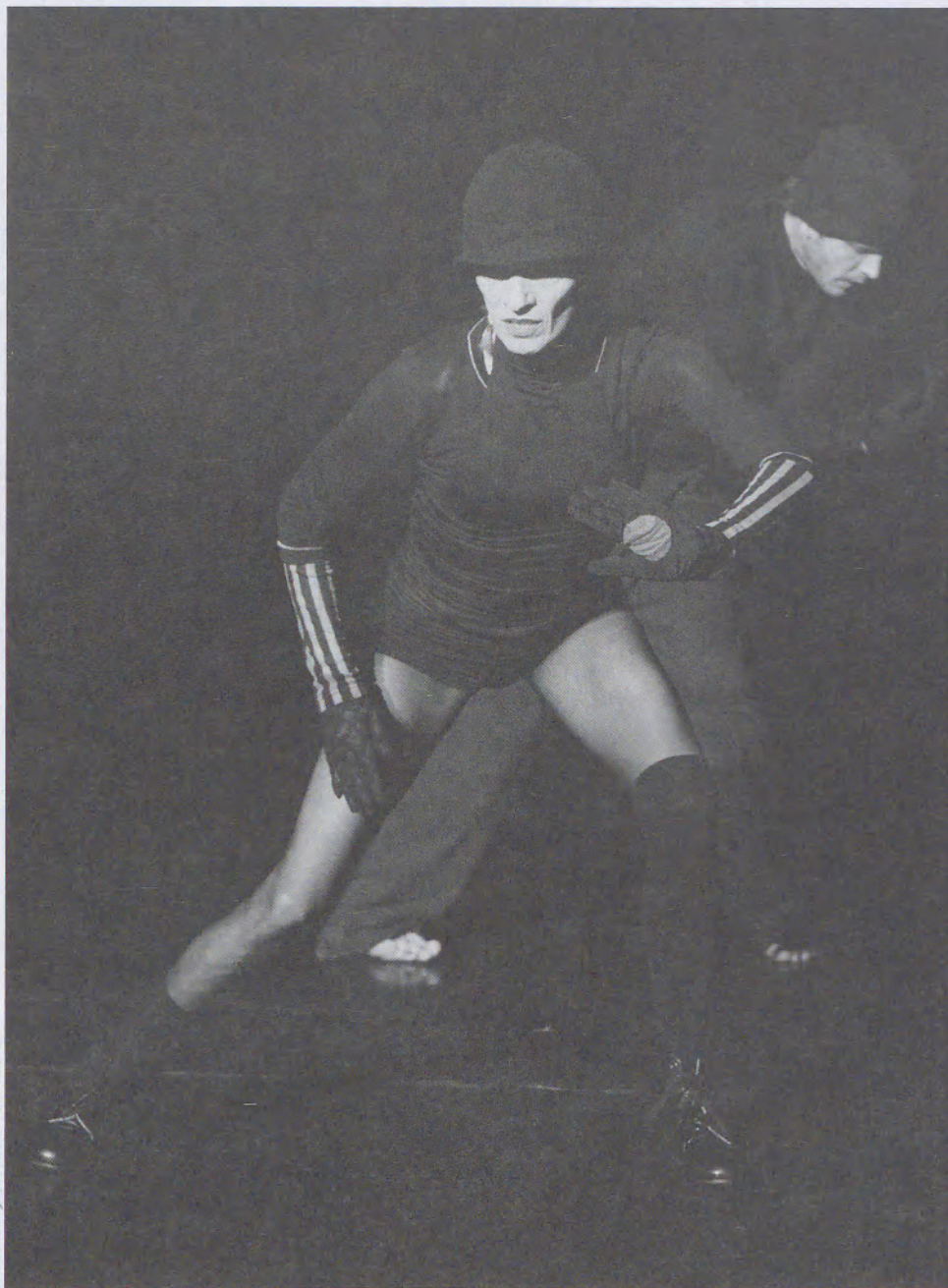
Szoboszlai Annamária

Határterületek

SWINGING DOOR; LIGHT MUSIC

A multimédiás megoldások felé nyitó színházi, zenei és táncprodukciók, illetve a színpadon helyüket kereső képző- és intermédia-művészek külföldön nem számítanak meghökkentően új jelenségnek, hazai terepen azonban nehéz említeni olyan alkotót, előadót, aki a videotechnika kínálta lehetőségeket képes volna a színpadon integrálni és az új nyelvnek gazdag, kifejező tartalmat is adni. A Temps d'Images Fesztivál nyitó napjának két előadása lehetséges utakat mutat: hova, merre tarthatnak ezek a műfajilag besorolhatatlan, zene-, kép- és táncszerző performerek, milyen esztétikai alapelvek mentén tudnak és akarnak megerősödni az újfajta színházi-videoképi kísérletek, s hogy a befogadónak milyen kihívásokkal kell megbirkóznia.

2008 őszén a X. Making New Waves Fesztiválon már megtanulhattuk, mik azok a zenei *loop*ok, az előre felvett hangokból létrehozott ritmusképletek. Szigetvári Andrea a Trafó színpadán mutatkozott be a *Tornaculum*mal, mely a *tánc-zene élő elektronikával* alcímet kapta. Bánki Zsolt, Ladányi Andrea és színművészeti diákjainak bemutatója kísérlet szintű demonstráció volt a videotechnikában rejlő lehetőségekről, melyen keresztül létrejöhet az egymást kölcsönösen generáló tánc és zene, vagyis egy multimédiás „tánc-zene”. Az új darab, a *Swinging Door* a *Tornaculum* édesestvére, mely inspiráló forrásként ismét Shunryu Suzuki hasonlatát jelöli meg „a légzés folyamatáról mint lengőajtóról”. A koncepció is változatlan: a technikai alap egy színérzékelő kamera, mely a táncosok (szintén Ladányi Andrea és Bánki Zsolt) tenyerében tartott



Szikárossy Zsuzsa felvétele

Ladányi Andrea és Bánki Zsolt a *Swinging Door*ban

színjeleket egy számítógépnek továbbítja, amire a gép az előre rögzített, de a *jelenben* a „zenész” által módosítható zenei *loop*okkal válaszol. A táncosok partitúraolvasó élő hangszerekként a kontrollmonitronon azt is nyomon tudják követni, hogy mit vár tőlük

a laptop mögött ülő Szigetvári – ha sikerült pontosan megértenem a hosszú, a darabot felvezető magyarázatot.

Ebben a sajátos formában valósul meg táncos és zenész kommunikációja, kettéválaszthatatlan egymásra hatása. A tánc tehát zenét képez magának, a zene pedig táncot, így építenek fel-le – közösen – zene- és táncszólalmokat. Ellenkező szempontból vizsgálva a folyamatot: táncban és zenében megformálódó egyenleteknek vagyunk tanúi.

A folyamatos interakció, a pillanat valósága, az *ott*, az *akkor* izgalma, a szokatlan szemléletmód varázsa azonban zavarba is ejt. Technika ide vagy oda, az érzékek lassan befásulnak a tudományos-ismeretterjesztővé csontozott performansz fülsértő hangeffektjeibe és az ezekre rángó, a ritmusképletet követő és újraformáló táncosok monoton gépiességébe. Körvonalazódik egy belső rendezőelv, amely túlmutat a harmincpercnyi esetlegességen és az elgondolkodtató új újhullámosságán, s bár vannak jól eltalált előadói pillanatok, a darab nem kényeztet el jobban, mint egy ipari gyártósor. A *Lengőajtók* az újdonság erejével hathat, de a vállaltan csupasz, művésziellennek ható fogalmazásmód könnyörtelenül nyomasztja a nézőt.

Az est második darabja, Thierry de Mey *Light Music*ja háromfelvonásos „multimédia-opera”, költői, érzékeny kép-fény-zene-mű. De Mey kísérletező kedvű filmes gyanánt engedi, hogy a Szigetvári darabjához hasonló, médiaalapon megvalósítható effektek, azaz az „anyag”, valamint az emberi, a szellemi egymásra találjon. Játékosan hordja fel az *anyagiból* felszínre hozható és megjeleníthető gondolati rétegeket, anélkül, hogy megelőzően „kezelési útmutatót” nyújtana át a nézőnek. A *Light Music* közvetlenül szól, mert valóban önmagával azonos.

A „karmester-szólístaként” közreműködő Jean Geoffroy fénypásztával megvilágított kezének mozgását – feltételezhetően – egy kamera rögzíti, amely *real time*-ban a zenész háta mögötti óriás kivetítőn plasztikusan látatja az emberi bőrön felfogott „anyagtalán” fényt. Eleinte amorf lény-szerűségek rajzolódnak ki a vásznon, Geoffroy megvilágított öklének képei cikáznak, társalkodnak egymással. A hús-vér ember térben végzett mozgása a síkba transzformálva a fénylenyomatok kétdimenziós táncává változik, sűrítetten, elemeire bontva a mozgás ívét. A hang, a zene pedig ezeknek a lenyomatoknak a helyzetétől függően születik meg, hol szinkron egyszólamúságban, hol a zene-mozdulat kettősének disszonáns szét-tartásával. Így zendül fel „üthető” anyag híján egy dobszólo is, a játékot imitáló – s egyszerre, mintegy melléktermékként, statikus minimáltáncot járó – előadó erőteljes karmozdulatainak hatására. A hiátus az emberi testet egyszeriben hangszerként, mégpedig fényhangszerként definiálja.

A *Light Music* sok tekintetben *tiszta filmes* gondolkodásmódról, a színpadi formáktól való eltávolodásról, a tisztán képi fogalmazásmóddhoz való közeledésről tanúskodik, melyben a hang és a zene ezúttal a kép (a mozgás, a tánc, a pantomim fény-kép) produktuma. De ahogy a cím is mutatja, bonyodalmas lenne kép és hang különválasztása.

Az egymásból merítő, egymást továbbgondoló komplex kép-hang megoldások izgalmas transzformáción esnek keresztül: a fény legegyszerűbb, pontszerű megjelenítése, majd a mozgás teljes ívének kirajzolása felől a kalligrafikus vonalbrák felvillantásán át az ember fény-természete felé közelítünk. A meghatározó szegmens: a kalligram, ami összegzi az addig megismert vizuális megoldásokat, de egyben metafizikai síkon újabb ajtó-



A. Pequin felvétele

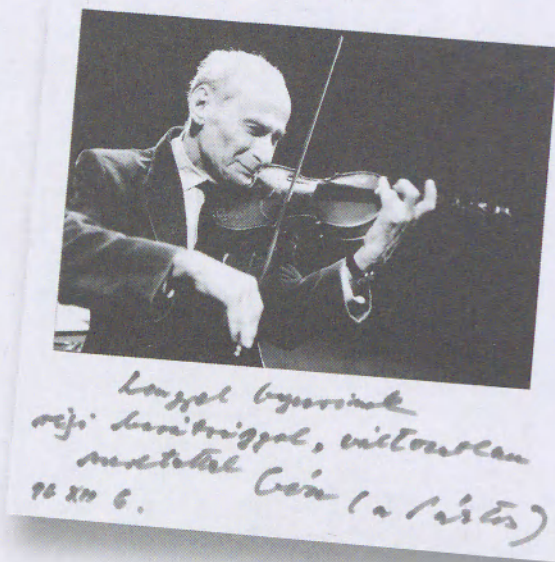
Light Music

kat tár fel. Egyetlen szójel rajzolását megelőzően a keleti kalligráfus hosszasan medítál, mielőtt a szó képét s vele az őt szülő időt beleírja – megismételhetetlenül – az örök-kévalóba. Az előadáson a fénylenyomatok „elpárolgása” jól érzékelteti ezt a pillanatnyiságot. Az emberi nyelv és képi gondolkodás efféle beemelése rádöbbsent a vonalak, a mozgás, a kép, a nyelv, a zene s a fény (!) különös, művészi formában felmutatott egyneműségére. „SILENCE” – „írja ki” Geoffroy, karjával a levegőben kaszálva, a performansz végén a fénykivetítőre, a „csend” szó leírásával paradox módon „zenét” generálva. Játékot úz a szavakkal, a technikával, láthatóval és láthatatlannal, az árnyékból fokozatosan a fénybe, de egy-szersmind a mi dimenzióinkból a virtuális térbe átlépő *emberivel* is. A mozgás, a fény és a zene közös metszete antropomorfizálódik, s újraértelmezi az élő, a létezőt.

Lengyel György

Ne nézz vissza haraggal!

PÁRTOS GÉZÁRÓL – SOK KITÉRŐVEL



Mindig úgy éreztem: Pártos Géza nagyon finom hártját vont maga és a külvilág közé, s bár ez aligha lehetett elegendő védelem az élet nehézségei ellen, bizonyára mégis segítette őt abban, hogy megőrizze hitét és önbizalmát a több életre is elegendő méltatlan támadásokkal szemben. Így próbálta átmeneni magát a mindig várt jobb időkre.

Puritán, igaz ember volt, mélyen intellektuális, gazdag belső érzelmi élettel, amelybe keveseknek engedett betekintést. Gyermekibbnek mutatta magát, mint amilyen valójában volt.

Alaptulajdonságait, eredendő jóhiszeműségét és gyanútlanóságát Géza felvállalta, és magatartásának meghatározó részévé tette. Beburkolózott naivitásába, így őrizte a világ elől önmagát, különvéleményét.

Többször hallgatagon vett részt a Madách Színház sűrűn tartott igazgatói-rendezői értekezletein 1965 és 1969 között, Ruttkai Ottó regnálásának első éveiben. Úgy emlékszem, akkor hallatta csak hangját, ha mindenképpen meg kellett szólalnia, mert az ő terveire, szereposztásaira került sor.

SZÍNES ÉVEK

Pártos Géza már az ötvenes években nagyon sikeres rendező és tanár volt, de – hasonló státusú kollégáitól eltérően – távol tartotta magát a közélettől. Azon kevesek egyike, akiknek nem találtam felszólalását a sok-sok színházi konferencia és ülés jegyzőkönyvében, a látszatra szakmai, valójában politikai autodafék egymást nyíró vitáin.¹ Csak a vidéki színházak budapesti fesztiváljai alkalmával rendezett értékelések jegyzőkönyveiben olvashatjuk tapintatos, empatikus, sohasem okoskodó, mindig praktikus véleményeit.

Az ő hozzászólásait éppen úgy nem jellemezte az ilyen vitákon általános fensőbbeséges, kioktató hang, mint Gellért Endre, Nádasdy Kálmán vagy Apáthi Imre elemző kritikáit. Az a bizonyos a kákán – értsd: az „eszmei mondanivalón” – csomót keresés nagyon idegen volt tőle.

1965-ben ismerkedtünk meg közelebbről, amikor elkezdtem a Madách Színházban rendezni. Kapcsolatunk valójában Géza Angliába távozását követően, az

ottani találkozások, későbbi hazalátogatásai, majd hazatérése alkalmával vált számomra megtisztelő barátságossá. Még 1967-ben felajánlotta, hogy dolgozzam mellette mint tanársegéd a főiskolán, ahol akkoriban kezdtem munkámat. De erre nem kaptam lehetőséget.

Ő tanítványaival és színészeivel érezte magát legotthonosabban, az „Iskolában” – ahogyan a főiskolát nevezte – és a színházi próbákon. Velük való kapcsolatát vonzó meghittség, kölcsönös bizalom és ragaszkodás jellemezte. Tanítványainak több generációja őrzi emlékét és mindazt, amit tőle kapott.² Amikor a kilencvenes években hazaköltözött, egyik legfőbb élettője, támasza egykori növendékeinek ragaszkodó szeretete volt.

A második világháború előtti években Hont Ferenc bátran kísérletező Független Színpadának köréhez tartozott. Budapesten a Szimplon kávéházban csatlakozott Major Tamás, Gobbi Hilda, Várkonyi Zoltán, Apáthi Imre és mások asztaltársaságához. Fialat kora óta baloldali érzelmeket táplált, mint sok közeli barátja, köztük Somogyi Erzsi.³ A színészet mellett vonzotta őt a tánc és a mozgásművészet is, egy ideig tanítványa

¹ 1950 és 1955 között a Színház- és Filmművészeti Szövetség több konferenciát tartott, amelyek a szovjet modellt követve a szocialista színházművészet szakmai, szervezeti és mindenekelőtt eszmei kérdéseit vitatták meg.

² Pártos Géza öt színészgenerációt nevelt fel, sok kiváló tehetséget indított útjára. Néhány tanítványa:

Első, Gellért Endrével együtt vezetett közös osztályából (1948/49–1951/52): Berek Katalin, Hacser Józsa, Horváth Teri, Psota Irén, Soós Imre, Szénási Ernő, Váradai Hédi...

Második osztályából (1953/54–1956/57): Garas Dezső, Harkányi Endre, Láng József, Lóte Attila...

Harmadik osztályából (1957/58–1960/61): Timár (Gerber) Éva, Linka György, Majcen Mária, Sólyom Ildikó, Sztankay István...

Negyedik osztályából (1960/61–1963/64): Béres Ilona, Dobos Ildikó, Halász Judit, Izsóf Vilmos, Piróth Gyula, Polonyi Gyöngyi, Szigeti (Schwetz) András, Szegeci Erika, Tordai Teri, Ujlaky László...

Ötödik osztályából (1964/65–1967/68): Györgyfalvai Péter, Kiss István, Koltai Róbert, Molnár Piroska, Munk Magdolna, Venczel Vera.

³ Somogyi Erzsi 1924-től 1951-ig (egyebek között Hevesi Sándor és Németh Antal igazgatása idején), majd 1954–1973 között a Nemzeti Színház egyik kiemelkedő színésznője.

„Itt rejtettem a gyilkosomat!” – mondta 1968-ban száraz keserűséggel lepusztult Dorottya utcai otthonának háló- és fogadószobájában a kopott sezlontra mutatva, amikor volt igazgatója, Major Tamás, aki az illegáltságban társa volt, őszinte bírálatai miatt korai nyugdíjba küldte.

volt Milloss Aurélnak,⁴ a mindmáig legnagyobb nemzetközi pályát befutó magyar táncosnak és koreográfusnak. 1940 karácsonyán a Magyar Művelődés Házában (a volt Városi Színházban) táncosként lépett fel Muharay Elemér *Magyar karácsony* című betlehemes táncjátékában. Ugyancsak részt vett Szentpál Olga modern törekvésű mozgásművészeti stúdiójának munkájában, ott ismerkedett meg első feleségével is.

A Vajda János Társaság estjein is gyakran szerepelt színész barátjával, Pásztor Jánossal. Sokan emlegették bátor, szellemes rögtönzésekre épült karikatúrisztikus dialógusaikat az „aktuális helyzetről és a különböző pártállású sajtóról”. (Én az ötvenes években láttam az akkori időkre aktualizált változatát Gobbi Hilda egyik legendás műsoros estjén, amelyet az öreg színészek otthona javára rendezett.) Amikor Pártos zsidó származása miatt nem játszhatott tovább, a Goldmark Teremben⁵ lépett fel, többek között Pap Károly Mózes című drámájában.

A háborúban sorkatonaként töltött tizenhárom hónapot a fronton, egy rendfenntartó egységben. Később munkatáborba került, majd Gobbi Hilda tanácsára és segítségével Téténybe mentek feleségével, ahol volt dajkája és annak férje bújtatta őket a házukban.

A háború után a szegedi Fialatok Kísérleti Színházában játszott. Itt rendezte meg Madách *A civilizátor* című, Arisztophanész modorában írt komédiáját, itt barátkozott össze Horvai Istvánnal; vele és Pásztor Jánossal alakították meg a koalíciós szellemi légkörben az ugyancsak szabadszajú Szabad Nép kabarét.

A rendezői mesterséget 1945-től a Nemzeti Színházban tanulta Nádasdy, Major és Gellért Endre mellett. Gellérttel ekkor lettek jó barátok. Kisebb szerepeket is játszott, például Shakespeare *Antonius és Kleopatra*-jában Euphronius követet. Első jegyzett rendezése Osztrovszkij egyik kiemelkedő alkotása, az *Erdő* című komédia 1948-ban, a Nemzeti Színházban. Jól emlékszem a hatalmas realista díszletre, Ladomerszky Margit és Kállai Ferenc élesen karikírozott figuráira (Gurmizsszkaja és Milonov szerepében), Tímár József Vidorovjának bölcs derűjére és keserűségére, Pethes Sándor lelkes és esetlen Sanyarovjára.

A Magyar Színházban (a Nemzeti akkori kamarájában) megrendezte a *Kocsonya Mihály házassága* című régi magyar komédiát. (Ezt 1966-ban ismét színpadra vitte a Madáchban Kiss Manyi és Garas Dezső remek alakításaival, második egyfelvonásosként, a Vámos László rendezte *Magyar Elektra* után. Bevallom, felüdülés volt a zengzetes pátosszal megszólaltatott Bornemisza-Móricz-művet követő üdítő népi komédiázás.)

Pártos társrendezője volt a Hont Ferenc felügyeletével elindított *A dohányon vett kapitány* című szovjet operettnek (ugyancsak a Magyar Színházban), amelyet végül Major Tamás irányításával különleges szereposztásban mutattak be, ekkor játszott először – és utoljára – együtt Somlay Artúr és Rátkai Márton.

Pártos Géza első munkája a Madách téren működő Madách Színházban – még a Nemzeti vendégjátékként – Lope de Vega komédiája, *A kertész kutyája*, a főszerepben a színes, fanyar, önironikus Bajor Gizivel. Jól emlékszem még Gombaszögi Ella, Tolnay Klári pompás komornáira is, legfőképpen pedig Pécsi Sándor frenetikus humorú Tristan szolgájára. Őket és számos

más nagyszerű művészt Várkonyi Zoltánnak az államosításakor megszüntetett, akkoriban a legfrissebb szellemű Művész Színházából helyeztek át ide.

MADÁCH SZÍNHÁZI SIKEREK

A Madách Színházat 1945-től nyitották meg ismét. Előbb Hont Ferenc igazgatta igen jó programmal a kísérletező kedvű együttest, 1949-ben a Moszkvában végzett s a Színművészeti Akadémián előbb utóképzésre beosztott, majd váratlan fordulattal rendezőigazgatóvá előléptetett Barta Zsuzsára bízta a színházat.

Pártost 1949-ben, a Lope de Vega-komédia kirobbanó sikere után helyezték a Madách téri társulathoz főrendezőnek. Néhány szocreál színmű „kötelező beszolgáltatása” mellett többek között Nádasdy Kálmánnal közösen rendezte Móricz *Rokonok* című regényének Móricz Virág és Thurzó Gábor jegyezte, erősen fekete-fehér átdolgozását, nagyon jó együttessel (Tolnay Klárral, Sennyei Verával, Dajka Margittal, Horváth Jenővel, Lehotay Árpáddal, Uray Tivadarral, Pécsi Sándorral, Darvas Ivánnal).

A színház legnagyobb sikere 1951-ben a *Liliomfi*, Mészöly Dezső sikeres adaptációjában, dalokkal. Ez volt a komor politikai évek legvidámabb, életkedvet, szerelmet, jókedvet árasztó előadása (Dayka Margit, Tolnay Klári, Kemény László, Ladányi Ferenc, Darvas Iván főszereplésével; az utóbbinak Géza a madáchbéli évek alatt lett életre szóló barátja).

Később, Révai József miniszter elképzelése nyomán, a Nemzeti művészi hegemoniájának és sikerének ellensúlyozására, szovjet mintára, Madách Színház néven az Izabella téri volt Magyar Színházban létrehozták a harmadik budapesti mamuttársulatot, hozzácsatolva a Madách téri épületet mint kamarát. (A mamuttársulatok struktúráját a magyar színházi élet évtizedeken át nem tudta megváltoztatni.)

Az ellen-Nemzeti élére Révaiék Gellért Endrét akarták megnyerni, de ő ezt a stallumot éppúgy elhárította, mint korábban a Nemzeti vezetését. (Ádám Ottó írta meg, hogy amíg Major a pártiskolai „manrézán” volt – mentőakcióként vagy büntetésként a Rajk-per idején –, Gellért vezette a Nemzetit. Ő Major irodájában meghagyta Major székét az íróasztala mellett, és magának egy másik székelt helyezettet el – mellé.) Bár Gellért – a párt vezetőinek nagy bosszúságára – csupán párton kívüli „útitárs” maradt, művészi, emberi, vezetői presztízse, népszerűsége (a Nádasdy Kálmánéval együtt) kivételes volt, nemcsak a Nemzetin belül, hanem a színházi társadalom és így a szellemi élet egészében.

A Madách élére a nagyon tehetséges fiatal Horvai Istvánt nevezték ki. Az új társulat sikeresen teljesítette „kulturpolitikai” feladatát, és a Néphadsereg Színháza

⁴ Milloss Aurél világhírű magyar balettművész, balettmester, koreográfus, rendező, hosszú ideig a milánói Scala balettagazgatója, a magyar színpadi táncművészet jelentős megújítója.

⁵ A teremnek az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület adott helyet, hogy állandó színházat próbáljanak teremteni a színpadról leparancsolt számúzóknak.

(amely csak 1960-tól kaphatta vissza eredeti Vígszínház nevét) mellett a főváros egyik vezető társulata, egyben a Nemzeti nagy riválisa lett.

Pártos Géza a társulat meghatározó művésze volt. Számos muszfeladat színrevitele – így szovjet darabok vagy a „haladó nyugati” író, Howard Fast sematikus *Harminc ezüst pénze* – mellett a Madách több híres klasszikus-előadását is Géza rendezte.

Legnagyobb sikere kétségtelenül magas színvonalú realista *Romeo és Júlia*-rendezése 1953-ban. (A premiernek a szokásosnál is izgatottabb légköréhez az is hozzájárult, hogy a híres klasszikusok bemutatása addig a Nemzeti privilégiumának számított. Ugyanilyen rendhagyó esemény volt később a Madáchban a *Hamlet* és a *Tragédia* színrehozatala is.) Az Izabella téri második emeleti, bal oldali, színpad fölötti ülésről nagyon jó rálátás nyílt a színpadra: a *Romeo és Júlia*

Váriszegi László felvétele



Tolnay Klári és Dajka Margit a *Romeo és Júliában* (1953)

Miklósnak) is elfelejtettük, hogy idősebbek a szerepüknél. (Egyedül az akkor negyvennégy éves Ladányi Ferencnek nem sikerült a „mutatvány”). Tímár mint játékos, kaján Mercutio, Kőműves Sándor mint esetenkedő, jóakarátú Lőrinc barát és Dajka Margit mint a kiismerhetetlen, ravasz, melegszívű, furfangosan komédiázó dajka is nagyszerű volt. (1950-ben, a Horvai rendezte első *Három nővér* szereplőit nézve is zavarba jöttünk, mert az akkori orosz – és a korábbi vígszínházi – tradíciót követve legalább két évtizeddel idősebb művészek játszották a mű több főszerepét: a három nővért Kiss Manyi, Dajka, Tolnay, Versinyint Tímár, Szoljonijt Greguss.)

Pártos Géza rendezte G. B. Shaw *Caesar és Kleopátra* című, nálunk ritkán adott remek komédiáját, Urayval és Várad Hédivel, továbbá Molière *Mizantrópját*, Tímárral és Tolnayval. (Bevallom, rám az utóbbi akkor meglehetősen unalmas, régies, szavalós előadásként hatott.) Géza a későbbi években, ha csak tehetett, elhárította – ahogyan ő nevezte – „híres darabok” színrevitelét. Az új vagy elfeledett, ezért ismeretlen művek felfedezésének lehetőségeit kereste. Több jó magyar dráma bemutatása fűződik nevéhez, így Illés Endre moralizáló, ironikus színműve, a *Homokóra* Márkus Lászlóval, Kiss Manyival és Hubay Miklós *Egy magyar nyár* című drámája. Ezekből az évekből egyik kedvenc előadásom Eduardo de Filippo *Vannak még kísértetek* című tragikomédiájának bolondos nápolyi világa, az olasz neorealista filmek hangulatában, Bárdy Györggyel a főszerepben (1955).

1956-ban, a forradalom idején Pártos Géza Brecht *Kurácsi mamájának* magyarországi bemutatására készült. '56 őszén Helene Weigel meghívására ösztöndíjas tanulmányútra utazott Berlinbe. (Akkoriban ez



Tér István felvétele

Kiss Manyi és Psota Irén a *Kurácsi mamában* (1958)

nyitó képének szolgálai és nemesei között meglepően fedeztem fel a bemutató estéjén Darvas Ivánt, aki lelkesen irányította a tömegjeleneteket a színpadi nép tagjaként. (A fiatal Nádasdy Kálmán ugyanígy vezette a *Tragédia* különböző képeinek szereplőit a szegedi Dóm téren, 1934-ben.)

A forró légkörű premier mámorában Tolnay gyönyörű Júlia-alkatítása feledtette, hogy negyvenévesen játssza a tizennégy éves gyereklányt. A későbbi előadások Júliájának (Várad Hédinek) és Romeóinak (Darvas Ivánnak és később a Nemzetiből ideszereződő Gábor

kötelező is volt – a Brecht műveinek rendezésére készőlőknek rendre a Berliner Ensemble-ban kellett tanulmányozniuk és követniük az autentikus – egyébként kiváló – előadásokat.)

Géza nagy nehezen, jóval a forradalom leverése után tudott csak hazajönni. Ez mentette meg attól, hogy jelen legyen a Madách 1956-os társulati ülésén, amelyen Horvait és Gábor Miklóst néhány gyűlölködő, szélsőséges – egyébként jelentéktelen képességű, sértett – tag a színház elhagyására utasította. (Gábor is beszámol erről naplójában, sajnos nem említve saját felelősségét mindabban, ami ide vezetett.) A gyűlés résztvevői közül elsőként Sarkadi Imre – ő volt a színház egyik dramaturgia – követte a kirekesztetteket. Uray Tivadar és Greguss Zoltán tiltakozott az eljárás ellen. Utóbbi, Bajcsy-Zsilinszky egykori barátjaként és a háború után aktív kisgazda politikusként, mindig is „reakciónak” számított a rendszerhűek szemében, akárcsak Uray. Horvai azonban nagyra becsülte művészetüket, emberi értekeiket, védte személyüket a támadásoktól, és sok jelentős klasszikus szerepet osztott rájuk. (Minderről Greguss beszélt nekem a hatvanas években.)

1956-ban a társulat – Mezey Mária javaslatára – Greguss Zoltánt közfelkiáltással megválasztotta igazgatónak. Greguss nem egészen egy évadon át vezette a társulatot. Móricz, Steinbeck, ifj. Dumas, Goldoni és Gorkij műveit tűzte műsorra, főrendezőjének pedig Pártos Gézát választotta, aki azonban ezt a stallumot csak rövid ideig viselte.

A FORRADALOM UTÁN

Géza a forradalom után elsőként *A kaméliás hölgyet* rendezte, részben közönségcsalogatónak, részben jutalomjátékként Tolnay Klárinak. De az adott légkörben a darab is, az előadás is nagyon idegenül hatott, akárcsak a hirtelen feltámadt, erősen naftalinszagú nosztalgiahullám egyéb darabjai a többi színházban. A hársányan mulatságos *Sári bíró*, Dajka és Greguss pompás kettősével, Horvai rendezésében, legalább jó mulatság volt. Goldoni *A hazug* című komédiájának Vámos László rendezte színes, velencei karnevál hangulatú, commedia dell' arte stílusú bemutatóján, és utána még egy ideig, Darvas Iván játszotta a címszereplő Leliót. Máig úgy emlékszem rá, mint az immoralitás és csibészes báj, kedély és linkócsiság remek karakterrajzára. Darvast azonban rövidesen letartóztatták, börtönbe zárták. 1959-ben szabadult.

A mai nézők el sem tudják képzelni, mit jelentett számunkra a levert forradalom után a színház élménye. Főként azok az előadások, amelyeket akkori helyzetünkben relevánsnak éreztünk. Ilyen volt Németh László csak kilenc alkalommal megtúrt *Széchenyije* a Madách Kamarában, gyönyörű előadásban, a Németh-drámák egykori kiemelkedő színészeivel, Tímár Józseffel a címszerepben, Ádám Ottó rendezésében, 1957-ben; az Operában a *Szekely fonó*, a Nemzetiben a régies hangvételű *Bánk bán*, később a *Tragédia* felújított előadásai, vagy Gellért Endre rendezésében a még október 20-án bemutatott Németh László-dráma: a *Galilei*, Bessenyeivel. Különös élmény volt az ugyancsak Gellért rendezte – egyébként meseszerűvé melengedett, *Jó embert keresünk* címmel játszott – Brecht-

mű, *A szecsuanai jólélek* több songja, vagy a befejezéskor Sen Tének a kisemmizettek nevében az istenekhez intézett könyörgését követő döbbszent csend, majd az azonosulást kifejező hálásan zúgó tapsvihar... A Vígben Anouilh *Antigone* és Čapek *Fiaim* című műve (Ajtay Andor rendezései) és különösen a már régen műsoron lévő *Szent Johanna* nyert különleges aktualitást. Így adott a kor történelme teljesen új akusztikát egy-egy darabnak, illetve előadásnak.

Pártos Géza pályáján több szempontból meghatározónak bizonyult a Berliner Ensemble-ban tett tanulmányútja. Az ő 1958-as *Kurázi mama*-rendezése volt az első „hiteles” és sikeres magyar Brecht-előadás.

Ebben az időben a Berliner Ensemble produkcióinak, illetve rendezőpéldányainak, a *Modellbuch*oknak pontos másolásához kötötték a Brecht-darabok játékjogának megadását. Követni kellett az előadások értelmezését, szcenírozását, a szereplők beállításait, és a kísérőzenét is át kellett venni. (Ez alól csak Giorgio Strehler és Roger Planchon kapott még Brechtől magától – nem sokkal halála előtt, 1956-ban – bátorító felmentést.) Később, amikor a *Kurázi mama* eredeti német produkcióját láttam, akkor értettem meg, hogy Pártos Géza rendezése ugyan formálisan teljesítette a követelményeket, de az előadás szellemisége különbözött a Berliner Ensemble akkori felfogásától. Keveset fejez ki a különbségből az a gyakori ithoni megjegyzés, miszerint Pártos rendezése *megmagyariította* Brechtet.

Brecht eredeti szándéka szerint – Helene Weigel eleve kemény, szálkás emberi egyéniségét, alapvetően racionális gondolkodását, erősen intellektuális szerepformálását is tekintetbe véve – *Kurázi* nem kaphatott felmentést bűnei alól, s katartikus élmény természetesen nem jöhetett létre. *Kurázi* nem lehetett tragikus figura, nem kelthetett részvétet. Ez volt a brechti kánon, de a próbanaplók és a kortárs színészek emlékezete nem így rögzítette Brechtnek a próbákon elhangzott instrukcióit. Az előadást és később Wolfgang Staudte 1955-ös, az NDK-ban készült filmváltozatának játékstílusát is proletkultos monotonía jellemezte,⁶ éppúgy, mint Brecht Gorkij *Az anya* című regényéből írt drámájának Budapesten is bemutatott berlini előadását, ugyancsak Helene Weigellel a címszerepben.

A dinamikus drámaiság, a lenyűgöző teatralitás jellemezte Erich Engelnek még Brecht életében megvalósított jelentős *Galilei élete*-rendezését, Ernst Busch lenyűgöző intellektusú és nagy formátumú Galilei-alkításával, és nem hiányoztak a fenti vonások a későbbi, Ekkehard Schall főszereplésével előadott *Arturo Ui*-ből és Shakespeare–Brecht *Coriolanus*-ból sem. (Valamennyit budapesti vendégjátékok alkalmával ismertük meg.)

Maga Brecht írja le *Munkanaplójában*,⁷ mennyire más felfogásban játszotta Therese Giehse, ez a meglehetősen öntörvényű nagy színésznő, Brecht feltétel nélküli, régi híve (és kedvenc színésznője) 1949-ben Münchenben *Kurázi mama* szerepét. Eric Bentley,

⁶ Wolfgang Staudte NDK-ban készült filmváltozatát már a forgatás közben igen sok vita, Brechték egyet nem értése és az NDK hatóságainak gáncsoskodása kísérte. A filmet több év késéssel fejezték be. Ezután Staudte Berlin nyugati övezetébe távozott.

⁷ Brecht: *Munkanapló*. Fordította: Eörsi István. Budapest, Európa Kiadó, 1983.

a kiváló amerikai Brecht-kutató megdöbbenésére Brecht nem is konzultált a nagy színésznővel, első látásra elragadtatottan fogadta el értelmezését. (Peter Palitzsch 1966-os, „hagyományos” szcenikájú és beállítású *Kurázi mama*-rendezésében a nagyszerű címszereplő, Lotte Lenya sem az autentikus, Weigel-féle figurát játszotta, az ő egyéniségében eleve adva volt a nőtény farkas és a markotányosnő is. De különleges megszállottsága, a songok vérbő előadása egy, a közelmúltban látott videofelvételen ismét nagy élményt jelentett.)

Akkor, 1958 telén nekünk, főiskolásoknak a *Kurázi mama* Pártos Géza rendezte előadása volt a revelatív beavatás Brecht művészetébe. Kiss Manyiért gyerekkorom óta rajongtam – a *Fekete Péter* 1943-as „kulináris” vígszínházi élménye óta –, majd partnereként operetekben és filmekben élveztem játékos művészetét Latabár Kálmán és Feleki Kamill oldalán. A Madáchban remek érzékkel osztottak rá különböző műfajú és jellegű jelentős feladatokat. Rövidesen a legnagyobb drámai színésznők egyike lett. A Kurázi mamától kezdve kibontakozó próteuszi tehetsége – egészen Németh László *Bodnárnéjának* címszerepéig – a „színészcentrikus” rendezőkkel – Pártossal, Horvaival és Ádám Ottóval – való együttműködésének egyik legszebb értéke.

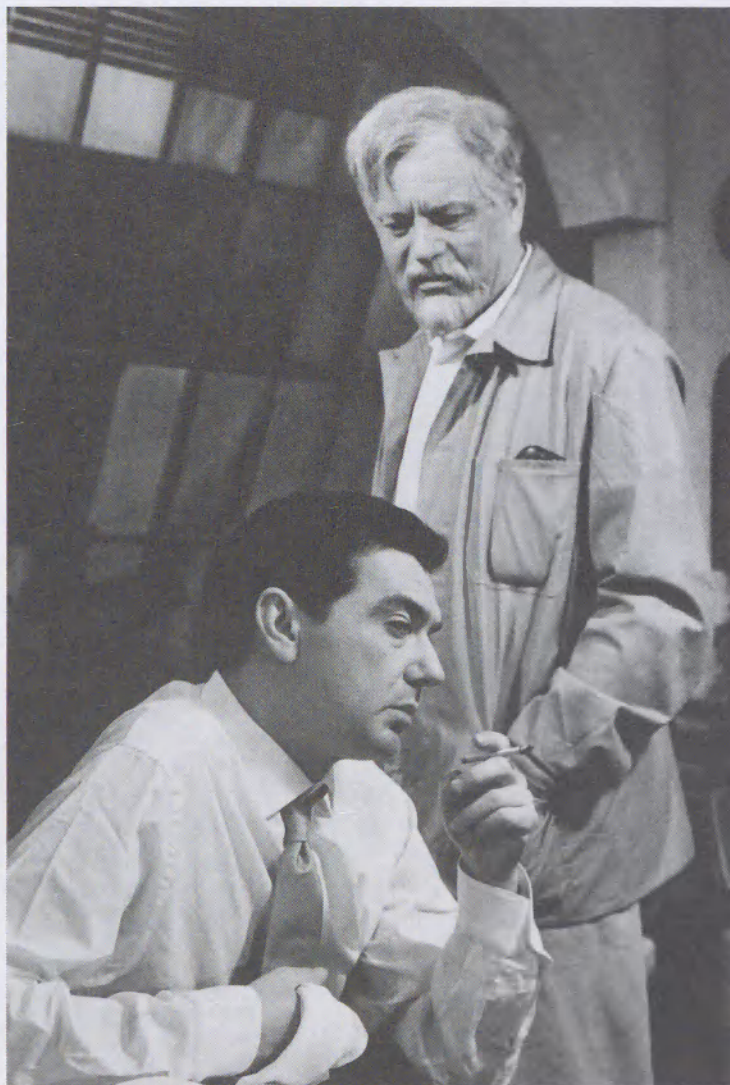
Kiss Manyi Kurázsijában együtt volt jelen a nyers és ravasz üzletasszony önmagát csaló önhiitt rátartósága, kufarkodása, manipulatív mohósága és a mindenkivel hangot találó egészséges természetesség, vagy egy-egy helyzetben az aggódó anyai szeretet. A mű végén tragikus kollaborációjáért, kapzsiságáért való bűnhődésekor tehetetlenül, de szánalmas természetességgel vonszolta tovább nyomorult életét. Pártos rendezése, Psota Irén felejthetetlen néma Kattrinja és a többi szereplő igazi ensemble-ként alkotta meg ezt a mára etalonná vált előadást.

Az 1956-os forradalom leverése után a megtorlások során letartóztatott Darvas Iván kiszabadításáért együtt küzdött Vámos László és Pártos. Géza egy társulati ülésen követelte Darvas büntetésének felfüggesztését, s hogy újra játszhasson a Madáchban. Egyesek szerint ez volt az oka annak, hogy 1958-ban tanácsi-minisztériumi-pártközponti utasításra (a három persze érdemben egyet jelentett) elvesztette rendezői állását.

Géza élete utolsó éveiben nekem azzal magyarázta elbocsátását, hogy minisztériumi felszólítás ellenére sem lépett vissza a pártba. (Ennek ellentmond, hogy ezt több kollégája sem tette meg.) Azt is elmesélte, hogy bár '56 októberében Berlinben tartózkodott, megfenyegették, hogy felelősségre vonják „ellenforradalmi cselekedeteiért”.

A színházból való eltávolítását követően Géza érteően rettegett, hogy tanári munkáját is elveszíti, aggódott két kisgyermekéért, családjáért. Gellért Endre és Ádám Ottó azonnal biztosították őt segítő szándékukról, és Olty Magdával együtt – aki a főiskolát a nehéz politikai körülmények között is emberséggel, az illetékeseket igazán brechti okossággal kezelve igazgatta – elérték, hogy folytathassa a tanítást.

Simon Zsuzsa, a Jókai Színház akkori igazgatója is mentőakcióval segített. Mint Géza szomorú ironiával mondta: „vállalta a felelősséget értem”, így másfél



Gábor Miklós és Horváth Jenő
az *Elveszett paradicsomban* (1961)

évadon át ott dolgozhatott. 1961-ben, a Madách Színház rendezői (Both Béla igazgató, Ádám Ottó, Vámos László) összefogásának eredményeképpen térhetett vissza kedves színházába.

SARKADI-BEMUTATÓK

Itt először Sarkadi Imre remekművét, az *Elveszett paradicsomot* rendezte, amelynek sokáig nem engedélyezett ősbemutatójára néhány héttel Sarkadi halála (1961. április 12.) után, 1961. május 26-án került sor. Az író személyes tragédiájának szorongató érzésével éltük át a nézőtérrel Sebők Zoltán történetét. (Később újra és újra megnéztem a katartikus előadást a három kiváló főszereplővel – Gábor Miklóssal, Váradiné Hédivel és Horváth Jenővel. Gábor megrendítő Sebők Zoltánja, a vétkes orvos vívódása erősebb önvallomást jelentett a saját közelmúltjáról, mint később megjelent válogatott naplói.)

Pártos Géza egyike volt a legnyitottabb rendezőknek, élete végéig fogékony volt a friss művészi inspirációkra. Mikor felidéztek egyik legnagyobb közös, meghatározó fordulatot jelentő élményünket: a londoni Royal Shakespeare Company 1964-es budapesti vendéjáté-

kát Peter Brook *Lear király*- és Clifford Williams *Tévedések vígjátéka*-rendezésével, megjegyezte, hogy a Nemzeti Színház 1964-es *Tragédia*-felújítása és a Madách Színház 1962-es *Hamlet*-előadásának 1964-es átrendezése is Brook *Lear király*ának szcenikáját, formáját (díszlet, jelmez), vagyis csupán a rendkívüli előadások héját utánozta, és nem a magját, nem Brook gondolati megközelítésének és rendezői stílusának igazi újszerűségét.

Pártos elsősorban a gondolati megújulást kereste művészetében, lehetőleg nem agyonjátszott, sokszor megfogalmazott műveket igyekezett színpadra állítani. A Sarkadi-ősbemutatók hatalmas sikerében kiemel-

kedő szerep jutott szerző és rendező azonos hullámhosszának.

A négy évig betiltott *Oszlopos Simeon* is igazi revelációnak bizonyult. Igaz, ahhoz, hogy a hatalom végül is engedélyezze a Kamaraszínházba tervezett premiert, a brechti (Acdak-féle) ravaszságra volt szükség. A színház *ad hoc* létrehozott egy Stúdiószínpadot a próbateremben, ha csak nyolcvan néző számára is. (A „létesítményt” később be kellett zárni, elsősorban a nagyteremhez való közelsége, azaz az áthallás miatt.)

Az *Oszlopos Simeon*ban Sarkadi még élesebben látatta a társadalom, egyben a saját mély lelki válságát is,

Gábor Miklós és Kiss Manyi
az Oszlopos Simeonban



kételyeit az emberi lélek erkölcsiségében, Pártos pedig vállalta nemcsak Sarkadi, hanem az egész generáció könyörtelen önvizsgálatát. „Az '56 körüli történések hozzásegíthették a felismeréshez, hogy a színházban is be kell járni a sötét útvesztőket” – írta Sándor Iván.⁸

Gábor Miklós, aki Sarkadi nemzedékéhez tartozott, kifejezte azt, ami közös volt sorsukban, és egyszermind egyfajta szenvedélyes önélveboncolást is elvégzett, felmutatva Simeon keserősége mögött a magát, Simeon nihilizmusában a luciferi értelem önpusztító veszélyét. „Kis János nem óhajt különbözni a világtól, mert a világ az, ami nem illúzió... úgy tenni, mintha nem tudnám, amit tudok... nemcsak képtelenség, erkölcsstelenség” – írta *Naplójában*. „Füst Milán és Sarkadi az én életem része is lett. Minden összekeveredett bennem: a színházam, a barátaim, a sorsom és korom. Igen, undorító kor ez, szennyes, ahol hozzáérünk. De bennünk van, bennünk nő, mint a rák. Elvászthatatlan tőlünk.”

Az *Oszlopos Simeon* Vinczénéje egyike Kiss Manyi legizgalmasabb alakításainak. Egyedülálló tehetségével maga volt a penetráns „örök” házmesternő, ez a tragikus szörnyeteg, minden rendszer elvetemült kiszolgálója, ugyanakkor a mitikus rontó őserő hordozója. Később betegsége miatt Gobbi Hilda vette át a szerepet. Az ő Vinczénéje alatomos, gonosz, ravasz és mulatságos volt, de nem éreztem, hogy Gobbi a maga groteszkebb eszközeivel teljesen azonosult volna a szereppel, inkább eltartotta magától, valójában egy újabb érdekes figurát helyezve el a nagy Gobbi-pa-noptikumban.

Pártos Géza rendezői felfedező kedvével együtt járt nyitottsága a kor új drámai és színházi irányzatai iránt. Frissen és állandó érdeklődéssel ismerkedett az új külföldi drámairodalommal. Sajnos új nyugati drámák bemutatóira a Madáchban akkoriban kevés lehetőség nyílt. Beckett, Ödön von Horváth, Ionesco, Harold Pinter, Arnold Wesker, Tom Stoppard és mások művei jóval később kerültek színre, és csak ritkán a mi színházunkban. Mivel ezek megrendezésére nem lehetett módja, olyan régi vagy új darabokat keresett, amelyekkel mégis lehetőséget teremthet szokatlan utak, stílusok kipróbálására, és friss színt vihetett a repertoárba. Így született meg, igazi meglepetésként, Jókai művének, *A bolondok grófjának* furcsa, abszurd-ba hajló előadása. Mintha egy ős-Ionesco vagy Mrožek-darab elevenedett volna meg Nagy Anna, Béres Ilona, Zenthe Ferenc és Lóte Attila stílusra érzékeny, groteszk alakításaiban. Különösen nagy közönségsikert aratott 1965-ben Szerb Antal *Ex* című komédiája,

amelyet ugyancsak Pártos Géza fedezett fel. A vígjáték a *VII. Olivér* című nagyszerű regény színpadi változata volt. Az előadás fanyar, ironikus hangütésével igazi meglepetést hozó elragadó szatíra lett (Gábor Miklós, Vass Éva, Ajtay, Körmendi remek figuráival).

„AGGÁLYOSKODÓNAK TŰNŐ MÉLY HUMÁNUM”

Nem sikerült azonban elérnie rendezői célját három remekmű színrevitelek: Gogol *A revizor* (1962), Ibsen *Rosmersholm* (1966) és Turgenyev *Egy hónap falun* (1966) című darabjaival. Amikor sok évvel később beszélgettünk ezekről, Géza keserűen elemezte a kudarcok okait. Úgy gondolta, korai volt műsorra tűzni *A revizort* Gellért Endre 1951-es kivételes nemzeti színházi előadása után, amely csodálatosan tágította ki a realizmust a görbe tükröt tartó szatíra felé. Amikor leírásokból később megismerhettem Mejerhold zseniálisan groteszk *A revizor*-előadását, visszagondolva Gellért rendezői alkotására úgy éreztem, szellemiségük meg-



Psota Irén, Kiss Manyi és Szénási Ernő
a *Boldogtalanokban* (1963)

lepő rokonságban állt egymással. (Mint ahogyan az akkor még „tűz és víz” Sztanyiszlavszkij és Mejerhold egy időben játszott, egymással feleselő rendezései, a realista szatíra, illetve a merész, „hiperbola” jellegű, filmképekre tagolt görbe tükör is Gogol egész életművéből és az orosz karikatúra világából merítettek.) Gellért természetesen nem ismerhette az 1926-os Mejerhold- és Sztanyiszlavszkij-produkciókat. (Még Pártos sem juthatott hozzá Mejerhold-dokumentumokhoz.)

A Nemzeti nagyszerű előadásában Rátkai Márton polgármestere, Várkonyi Zoltán/Gábor Miklós Hlesztakovja és a többi pompás alakítás hasonlóképpen Gogol eredeti szándékainak szellemében fogant. A Nemzeti

⁸ Sándor Iván: A megváltozott kultúrakorszak és a színpad. Kommentár Gábor Miklós hagyatékához. *SZÍNHÁZ*, 2006. szeptember.

előadásának hagyománya nehezedett rá aztán nyomasztóan a Madách 1962-es bemutatójára. Hiába volt önmagában kitűnő többek között Pécsi Sándor és Kiss Manyi a polgármester-házaspár szerepében, az előadásból hiányzott Gellért félelmetes, pengeéles és könyörtelen iróniája.

A *Rosmersholm*ban Rosmer karaktere a lehető legtávolabb állt Bessenyei Ferenctől. (A főszerepet Pártos eredetileg Mensáros Lászlóval álmodta meg.) Rosmer tragédiáját nem nyílt konfliktusok, nagy eszmékért vagy érzelmekért folyó küzdelem, hanem a lelkes lelkiismeretében tomboló erők, a belső meghasonlás és a bűntudat idézik elő. Bessenyei, aki sajnos soha nem játszhatta el a színészi egyéniségéhez valóban illő Brandot vagy John Gabriel Borkmant, a Madách Kamarában viaskodott a líraian érzékeny pap alakjával. Tolnay Klári emberi és művészi karakterétől is távol állt a szabadgondolkodó, erkölcsiben is lázadó Rebecca alakja, aki nem csupán a kereszténységet tagadja meg, hanem a társadalom etikai rendjét is. Géza visszasméltető véleménye szerint csak Ajtay Andor és Pécsi Sándor volt a helyén ebben az előadásban.

Turgenyev *Egy hónap falun* című drámájának egyik összpróbáján tanúja voltam, mint ismerte fel Géza már jóval a bemutató előtt, hogy a születőben lévő előadás „fővonala” rossz irányba tart, egészen másról fog szólni, mint ami az ő szándéka volt. Mielőtt a főpróba végén bármit is mondtam volna neki benyomásaimról, keserű öniróniával csak ennyit jegyzett meg: „Csak a nyaka véres.” Ezúttal nem eleve a szereposztás, hanem a színészek között a próbák alatt kialakult kapcsolatok öntörvényű sodródása fordította Turgenyev történetét teljesen más irányba. (Tolnay, Domján Edit, Mensáros, Huszti Péter játszották a főbb szerepeket.)

Géza gyakran bírálta szigorúan, elégedetlenül, önmagát ostromozva legjobb munkáit is. Szavait néha már-már provokatívan önmarcangolóknak éreztem. Amikor később hosszabb beszélgetéseinkben igazán megismertem őt, akkor értettem meg, hogy a kétkedés mélyen rejtőző alaptulajdonsága. Még élete késői éveiben is alkotó módon gondolt vissza rendezői pályájára, legszívesebben sok évtized után is belejavított volna egy-egy munkájába, sőt visszamenőleg még szereplőcserékkel is eljátszott gondolatban. Holott – mint Sándor Iván írta – „Pártos a színészválasztásban is tabukat döntött. Az örök epizodistára, Szénási Ernőre bízta a *Boldogtalanok* főszerepét. Ezzel megadta az egész előadás alaphangját. A jelentéktelen, kiegyensúlyozatlan, tétova embert állította a középpontba. Radnóti Zsuzsa pontosan leírja Füst Milán drámáiról szóló könyvében: »Állandó idegi irritáció, folytonos frusztráltság, a lét értelmetlensége miatt érzett szakadatlan szorongás, ez Huber.« Ilyen volt Szénási Huberja. De kellett hozzá egy rendező, aki észrevette, hogy lehet ilyen...»⁹

Gábor Miklós mondta: „Pártos színészvezetésének lényege, illetve fő erénye bonyolultságában rejlett. Pontos akart lenni (instrukcióival), miközben soha senkit nem akart megbántani. Ezt a sokszor aggályoskodónak tűnő mély humánusmot a színész kollégák sokszor nem pontosan értették, és az ebből fakadó

konfliktusokat és meg nem értéseket Pártos nehezen viselte.” Gábor Miklósnak sok tekintetben igaza volt. Bár Gézával éppen ő tudott legjobban dolgozni. Lelkesen vitatkoztak – egyesek szerint néha a színpadra munka rovására is. Kettejük gondolkozása, ízlése közel állt egymáshoz. Géza hazajövele után sokáig tervezték együtt *A játszma vége* című Beckett-mű előadását. Gábor lett volna Ham, Géza pedig Clov. Igazából nem annyira előadni, mint próbálni akarták a művet, beszélgetni róla. (Rendkívüli kár, hogy nem jött létre.)

Géza szöveges instrukcióiban megfogalmazott elképzelései a próbákön gyakran nem voltak elég egyértelműek mindenki számára. A konkrét instrukciókhoz szokott színészek nem értették a szándékát, nem mindig találtak gyakorlati kapaszkodót javaslaiban.

Nagyon komoly pszichológiai kultúrája volt. A hatvanas években – mint elmondta – szerette pszichológus barátait folyamatosan megvitatni az éppen próbált jelentősebb műveket, és tanácsaikat fel is használta munkájában. Mindez a művek egyéni, szabálytalan elemzésében is segítette őt. Géza érdekes lélektani megfigyeléseket talált, ám több színész számára ezzel természetesen megnehezítette szándékainak megértését. Sokszor akadt meg a próbákön, mert érezte, hogy nem tudja érthetően átadni, jól kommunikálni, egyes szereplők számára „lefordítani” gondolatait, érzéseit, asszociációit. A csőd feloldására ilyenkor sort kerített – mára ez már kissé legendává tupírozódott – egy-egy fejen állásra vagy más joggyakorlatra, amellyel feloldotta feszültségét, felfrissítette gondolkozását. Ezt a „módszert” néha főiskolai pedagógiájában is alkalmazta.

Akkor tudta magát legjobban megértetni, akkor ért el igazi „sikert” a próbákön, ha a szabályos instrukcióhoz szokott színészeknek valamilyen, a lehető legegyszerűbb, magától értetődő, praktikus tanácsot, mozgásötletet vagy gesztust javasolt, legfőképpen ha ő maga mutatta meg őket, sziporkázó színészi szellemességgel, akrobatikus ügyességgel, szerényen, bocsánatkérő kis mosollyal szemléltetve, mire is gondol. Nem azt akarta megmutatni, hogy „így játszánám el Én”, hanem azt, hogy talán így is lehet... Ha megengeded, egy kicsit idetolakszom a színpadra, és valamit megmutatok, bár ezt te éppen olyan jól tudod...

Nagyszerű fizikai instrukcióinak egyik remek példájáról Tolnay Klári számolt be. Tolnay a *Romeo és Júlia* egyik próbáján nem találta meg a „méregmonológ” lelkiállapotát, hangvételt, szorongott és félt tőle. Ekkor Géza azt kérte, burkolózzon be egy pokrócba, feküdjön le a színpad deszkáira, és guruljon a színpad egyik oldaláról a másikra, majd ha átért, forduljon meg, és guruljon újra és újra oda-vissza. Ezt többször megismételték. Mindezt azzal a céllal, hogy a színész a fizikai fájdalom révén győzze le szorongását, szabaduljon meg görcösségétől, és adja át magát Júlia érzéseinek. Tolnay lelkesen és hálásan számolt be életrajzi jellegű könyvében a „megrázó”, de eredményes segítségről. Ám ahogy múltak az évek, őt már fárasztották az ilyen kísérletező kalandozások. Egyenesebb és biztosabb útra vágott.

Gézának azonban újra és újra akadtak lelkes hívei, követői a színészek között, akik örömmel valósították meg alkalmanként akár bolondosnak is tűnő ötleteit,

⁹ Sándor Iván: i. m.

különböző célú és jellegű fizikai gyakorlatait, mert segítséget találtak bennük. És sokan váltak fogékonnyá pszichológiai megközelítéseire is. Persze jócskán voltak kételkedők is, például Bessenyei és Márkus László, akik terhesnek találták Géza próbastílusát. (Márkus bizalmatlanságát valószínűleg saját sikertelensége okozta az 1962-es *A revizorban*.)

FÜST MILÁN-TRAGÉDIÁK

Pártos Géza rendezői életművének legjelentősebb alkotása – a *Kurázi mamán* és Sarkadi Imre művein túl – Füst Milán három tragédiájának színpadra segítése, amihez nagy elszántság és következetesség kellett. Nem kis energiával nyerte meg tervéhez az idős szerző beleegyezését, akinek Géza régi híve volt. Füst Milán rettegett az új bemutatók esetleges kudarcától, miután drámáit oly sok évtizedes némaságra ítélte a magyar színházi ízlés. A *Boldogtalanok* a Madách Kamarában a kiváló előadás ellenére is sajnos csak egy szűk réteget nyert meg a műnek 1963-ban, a *Negyedik Henrik király* azonban 1964-ben legalább hatvan előadást ért meg. Bemutatója a sikeren kívül némi igazságot szolgáltatott a szerzőnek, aki még részese lehetett a felejthetetlen premiernek, a közönség kitörő lelkesedésének, annak, hogy az előadás igazi reveláció lett.

Sándor Ivánt idézem: „Volna a sötétségnek árnyéka? Lehete látni negyven év után? Kivételesen hosszú volt a tapsvihár a *Negyedik Henrik király* bemutatóján. A színészeket talán tízszer is a függöny elé hívták. Az egyik fényszórót az igazgatói páholyra irányították. Füst Milán hatalmas karosszékben ül. Szmoking. Csokornyakkendő. Nem tud felállni. A fény a koponyán, a tapsvihár erősödik. Akkor láttam meg a páholy mélyén az árnyékot. Aztán Pártos Géza kiosont a páholyból, a színpadra hívták, de ott is a háttérben maradt, most már mint a színészek árnyéka.”¹⁰

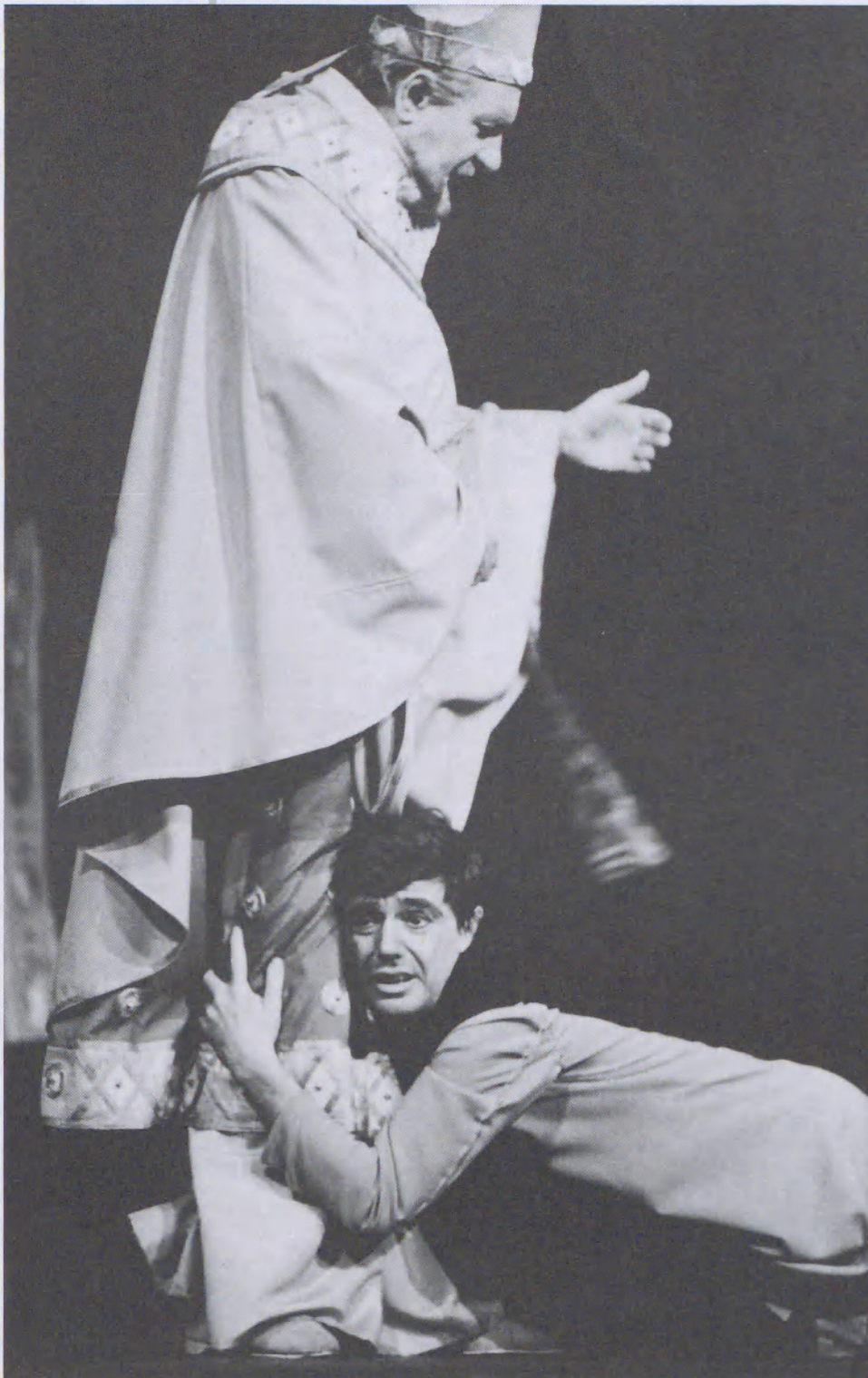
Gábor Miklós így írt naplójában: „A Henrik. Lehet, hogy a legjobb volt, amit színpadon csináltam. Nagyon nagy siker volt... Nemcsak én voltam akkor a legjobb, az előadás (Pártos Géza) is messze elébe került mindannak, ami akkor volt, a díszletek, a kosztümök, a szereplők többsége stb. Micsoda arcok,

hangok, figurák: Pécsi, Gyenge, Szénási, Körmendi, csak egy-egy pillanatra, de csupa jelentés mind. Ez a darab talán Füst Milán legjobb sikerültje, és ezt mi, színházi népség, tudtuk, ahogy nem tudom, hogy például a magyar irodalom tudta-e...”

És persze Pártos hozta Horvaival Sarkadit is. „Mit értett meg... mit értett meg, miből tudta megrendezni Pártos annak a korszaknak a legjelentősebb magyardráma-előadásait? Azt érezte-értette meg, hogy az emberhez hozzátartozik az éjszakája, és az alvilágokon való végibukdácsolás, az ezzel járó szenvedés nélkül nincs

Ajtay Andor és Gábor Miklós
a *Negyedik Henrik királyban* (1964)

Keleti Éva felvétele



¹⁰ Uo.

tapasztalat, tudás, átjutás a túlsó partra. Annak az árnyéka nélkül, akik vagyunk, nem vagyunk azok, akik valójában vagyunk – az árnyék ezért a világhosszág forrása.

Tudta, hogy a színpad mindaddig üres hely, amíg az egzisztenciális kérdésfeltevéseknek nem ad teret...” – fogalmazta meg a lényegét Sándor Iván Pártos kiemelkedő rendezéseiről.¹¹

Füst Milán a *Catullus* 1968-as Madách színházi bemutatóját már nem érte meg. Az előadás egyébként elég sok teherrel küzdött, nem aratott átütő sikert. A realista ábrázoláshoz szokott színészek számára az antik kor és a polgári világ kettősségének kifejezése szokatlan feladatot jelentett. Az egyetlen kivétel Gábor Miklós volt, aki a *Negyedik Henrik* után természetesen könnyedséggel beszélt Füst nyelvét, szellemiségéhez közel állt Füst Milán írói ábrázolásmódja, rejtett ironiája, egész gondolatvilága. (Az előadás belső egyensúlya azért sem jöhetett létre, mert Flavia, az anya rendkívül fontos szerepében Simor Erzszi nem pótolhatta Darvas Lili vagy Lázár Mária nagy egyéniségét – Géza eredetileg rájuk gondolt a szereposztásban.)

Both Béla igazgatása idején, 1958–1964 között a Madách Színház számos átütő sikerrel az ország egyik legkorszerűbb és legnépszerűbb együttese lett. Amikor a politikai irányítók Both Bélát a Madách igazgatói székéből a Nemzetiébe helyezték, abban a csodában bíztak – természetesen hiába –, hogy ami sikerült neki a Madách élén, azt a Blaha Lujza téren is megvalósítja majd: képes lesz egyensúlyt teremteni a Nemzeti vezetői között.

Az, hogy 1964-ban a Madách Színház élére a miskolci Déryné Színház igazgatóját, a Nemzeti Színház korábbi párttitkárát: Ruttkai Ottót, a színházi közélet régi vezető pártfunkcionáriusát nevezték ki, megbolygatta a Madách felfelé ívelő útját. Jól bevált káderként Ruttkai azt tartotta fő feladatának, hogy a „polgári” Madách Színházat átpolitizálja.

A rendezői ülések légköre – amelyeken én 1966-tól vettem részt – egyre feszültebbé vált, kevesen érezték magukat biztonságban... Ruttkai elsőnek Pártos Gézát pécézte ki, az ő terveit támadta és gúnyolta, nem is lepelte iránta táplált rosszindulatát. Javaslatait rendre nevetségessé tette, elképzeléseit nem engedélyezte. Géza egyre elszigeteltebbnek érezte magát a romló légkörű közösségben.

EMIGRÁCIÓ

1969 őszén feleségével és két gyermekével együtt nem tért haza angliai útjáról. Aki nem élte meg ezeket az időket, aligha értheti e döntés súlyát, tragikus terhét, mindazt, amit akkor a „disszidálás”, az illegális emigráció választásának felelőssége és következményei jelentettek. Az emigráns azt kockáztatta, hogy esetleg soha többé nem láthatja viszont hazáját, otthon hagyott családtagjait.

Az évadnyitó társulati ülésen Ruttkai politikailag elítélő szavakkal kísérte Géza „disszidálását” bejelentő levelét. A párt lapja, a *Népszabadság* kegyetlen, gúnyos cikkben támadta Gézát; a tónus kísértetiesen hasonlított a *Szabad Nép* otromba kommentárjához, amellyel an-

nak idején Bárdos Artúr 1948-as Amerikába menekülését a kozmopolita rendező hazaárulásaként értékelte.

Mi volt az oka Pártos Géza emigrációjának? Az akkori, erősen a szélsőbalra tendáló politikai szituáció, a Komócsin–Biszku-csoport előretörése, amely nem is rejtett antiszemita tendenciákat is hordozott? Nyilvánvalóan nagyon megviselte az egész Madách Színház és benne a maga helyzete. Ruttkai Ottó regnálása idején a három rendező (Ádám Ottó – Pártos – Vámos László) kitarását és összefogását is megrágtá az idő, a sok harc és a megváltozott társadalmi szituáció. Ádám Ottónak és Vámos Lászlónak jelentős, látványos sikerei voltak, Gézát csak értelmiségi körökben ismerték el igazán, Füst Milán- és Sarkadi-rendezéseinek köszönhetően. Géza szorongása érthető volt, nem bízott abban, hogy terveit meg tudja valósítani. Családjá sorsáért érzett aggodásának is meghatározó szerepe volt abban, hogy ötvenkét évesen vállalta az újrakezdést, elég csekély angol nyelvtudás birtokában. Felesége is az emigrációra ösztönözte.

Pártos később így nyilatkozott: „Így visszatekintve bevallom, nem volt elég erőm-tehetségem a színházi munkával járó feszültségeket kezelni, feloldani.” Én úgy gondolom, hogy megfelelő nyelvtudás és külföldi kapcsolatok híján késő volt ötvenkét évesen távoznia, még akkor is, ha a londoni Guildhallban és különösen a Royal Northern College of Music and Drama nevű kiváló manchesteri színiakadémián komoly művészi és pedagógiai eredményeket sikerült elérnie.

Két ízben Londonban is találkoztunk, először már 1969 nyarán. Feleségemmel jártunk nagyon szerény bérlakásukban, egy másik alkalommal együtt ebédeltünk a St. James Parkban, a fűvön. Ekkor már feleségénél és nála is érződött a jövőjük miatti aggodalom (feltehetően ebbe belejátszott megromlott magánéletük konfliktusa is).

Géza egy alkalommal meghívott minket a Sohóba, egy *lunch-time theatre*-beli rendezésére. Volt, aki szerint azért vállalta el egy pub napi takarítását, hogy ennek fejében ingyen megkapja a helyiséget Gorkij *Kispolgárok* című drámájának próbáira és előadásaira. (Nem tudom, igaz-e ez, de az tény, hogy egy *lunch-time theatre*-csoporthoz csatlakozott, amelynek tagjai valamennyien ingyen dolgoztak.) Javíthatatlan volt. (Jellemző, hogy visszautasította a neves író, J. B. Priestley anyagi támogatását, amelyet az emigrációjuk kezdetén, Gézának a *Times*-ban adott interjúját követően ajánlott fel.)

Kevesen voltunk a serszagú helyiségben, amelynek egyik részén a Gorkijra éppen déli tizenkét órakor kíváncsiak ültek, a másikon a pub normális déli élete zajlott. A zömmel fiatalokból álló stúdió tagjai szépen kidolgozott, jó rendezésben játszottak a néhány jelzéssel megteremtett kis térben. Bevallom, igen különös volt Gorkijt akkor és ott, abban a környezetben nézni. De Géza ezzel mit sem törődött, örült tanítványai jó játéknak, s a néhány nézőnek, akik közül egyesekkel örömmel elegyedett beszélgetésbe a végén.

Házassága néhány év múlva fölbomlott. Géza Izraelbe költözött, ott házasodott meg másodszer.

Első izraeli rendezése Haifában a *Tóték*, majd a *Romeo és Júlia* volt, ezt követően több előadást rendezett Beer Shebában is (egyebek között a *Júlia kisasszonyt*).

¹¹ Uo.

1981-ben alapította meg THY'81-nevű stúdióját, amely 1995-ig, második felesége haláláig működött. 1993-ban Edinburgh-ban az *Ó, azok a szép napok* című Beckett-drámával arattak sikert.

Mind ő, mind izraeli tanítványai nagy-nagy szeretettel beszéltek később erről az élet- és munkaperiódusáról. Géza legnagyobb fájdalma visszaemlékezéseiben az volt, hogy tanítványai a foglalkozásokról gyakran egyenesen a frontra indultak, és sokukat többé nem látta viszont.

ÚJRA ITTHON

1985-től járt haza Magyarországra, első alkalommal a kaposvári színházban a *Pán Pétert* rendezte. 1991-ben, két szívinfarktust követően, a Merlinben mesterkurzust vezetett. További darabválasztásait illetően merészségében hű volt önmagához, de sajnos nem érezte meg, hogy milyen művel kellene jelentkeznie. Színre vitte a Budapesti Kamaraszínházban Barry Kyle Sylvia Plathról szóló darabját *Zúzódás* címmel, majd a Várszínházban (akkor a Nemzeti kamaraszínháza) Pap Károly *Szent színpad* című drámáját. Mindkét vállalkozását szívügyének tekintette, a nemes, áldozatos és értékes előadásoknak azonban csak rétegsikere lett.

1996-ban alkalmam volt felkérni Gézát a *Kreutzer szonáta* debreceni rendezésére. Invenciója és lelkese-dése töretlen volt, pedagógiai érzéke, a színészek iránti végtelen szeretete és tapintata a régi. A szereplők, többek között Varga Éva és Csikos Sándor boldogan tapasztalták meg a „legendát”. A debreceni előadás helyben nagy sikert aratott, visszavártuk Gézát a *Júlia kisasszony* rendezésére, de erre már nem került sor.

Első hazalátogatásakor keményen feltette nekem a kérdést: miért hagytuk ki őt és rendezéseit az ITI (Nemzetközi Színházi Intézet) általam szerkesztett, az elmúlt három évtized magyar színházi életét fotókon keresztül bemutató albumából. Szégyelltem magam. Nem volt mentség a minisztérium ostoba osztályvezetőjének utasítása, amelyet a hatóság által biztosított pénztámogatás jogán adott. Nekem nem lett volna szabad vállalom ilyen feltételek között a szerkesztést.

Amikor Géza hazatért, Eszter lányához költözött. Találkozásaink alkalmával meghitt és tartalmas beszélgetéseket folytattunk múltunkról és a jelenről. Szomorúan tapasztalta meg, hogy a szabadsággal együtt ránk köszöntött a vadkapitalizmus, és ezzel kialakult a kulturális életet, az értékeket elbizonytalanító anarchikus helyzet. (Ehhez hozzátartozott egykori „alma materünk”, a Madách Színház musicalszínházzá alakulásának története is.)

Utolsó beszélgetéseink témái nagyon változatosak voltak: elmúlt dolgok, friss színházi élmények, beszélgetők tanítványainak új munkáiról. Különleges fanyar humorával idézte fel emlékeit régi próbákról, színészekről, nem kímélve önmagát és egy-egy kollégáját sem. Ez is hozzátartozott ahhoz, hogy elviselhetővé tegye mindazt, ami az öregedéssel jár. Humora és élni akarása soha nem hagyta cserben, esténként színházba járt, és jógagyakorlatait is naponta végezte.

Egyszer megkérdeztem, miként szokta meg újra az itthoni légkört. Válasz helyett öniróniával idézte fel az 1996-os debreceni Országos Színházi Találkozó alkalomával átélte „kalandját”. Éppen Tolsztoj kisregényének,

a *Kreutzer szonáta*nak Gyurkovics Tibor-féle adaptációját rendezte Debrecenben. Az egyik fesztivál-előadás előtt felajánlottam neki, hogy érte megyek este a színházba, mert úgy gondoltam, még nemigen ismeri ki magát a városban. Ő azonban egyedül akart ismerkedni Debrecenrel... Másnap a Csokonai Színház portása mesélte el, hogy Géza hat óra körül megkérdezte tőle: hol lesz a ma esti előadás, a Kölcseyben vagy a Habimában? (Az előbbi a debreceni színház kamaterme, az utóbbi a világhírű izraeli Nemzeti Színház Jeruzsálemben.) Az idős portás természetesen nem értette a kérdést. Géza azonban nem adta föl, izgatottan tovább faggatta őt, kicsit már rá is játszva a helyzet abszurditására, végül elkeseredést színlelve legyintett, és elment. Némi segítséggel, jóval a kezdés után ért oda végül az előadásra.

Egy alkalommal elmesélte egyik első hazalátogatása idején történt találkozását Aczél Györggyel. (1936-ban fél évig a Színiakadémián jártak egy osztályba, Bánki Zsuzsával és Benkő Gyulával együtt. Sőt, Aczél később a *Mózes* egykori Goldmark termi előadásában „partner” is volt egy kisebb szerepben.)

Géza jelentkezett be audienciára. Aczél nyilván azt hitte: kérni jött, ennek, mint „pater familias”, mindig örült. (Nyilván ezzel akarta jóvátenni, hogy 1958-ban bizonyára az ő tudtával vagy az ő akaratából tették ki Gézát a Madáchból.) A barátságos üdvözlés és bevezető mondatok után el is hangzott a kérdés: mit tehetek érted, Gézám? Géza felállt, és ennyit mondott: Semmit. Csak azért jöttem el, hogy megmondjam: megbocsátok neked. Szervusz. – Kezet nyújtott, majd távozott. Több találkozásunkkor lelkemre kötötte, hogy senkivel ne maradjak haragban, aki a pályámon vagy életem során megsértett, vagy akivel feszült a kapcsolat. Ne nehezítem a magam életét és lelkiismeretét. Mint mondta, ő erre törekszik. (Amennyire tudtam, tudom – követem tanácsát. De ennek megvalósításához az ő bölcsességére is mindenkor szükség lenne.)

Egy alkalommal, beszélgetés közben boldog embernek nevezte magát. Büszke volt a gyermekeire, de leánya és fia mellett mindig megemlítette volt növendékeit is. Nagy örömet jelentett számára, hogy fiatalon elhunyt színészfiaként folytathatta a családi tradíciót. Szeretett mesélni édesanyjáról és két nagynénjéről, akik ugyancsak vidéki színésznők voltak. Pályájával nekik is bizonyítani akart.

Amit ő tudott, pótolhatatlan. Növendékei közül nagyon sokan tartották vele a kapcsolatot hazajövele után, számítottak szakmai tanácsaira, rendíthetetlen érdeklődésére.

Hogy ő miként viselte volna el mindazt, ami 1969 után a politikai és művészeti életben következett,¹² miként alakult volna idehaza a maga és családja élete, erre természetesen nincs válasz.

De Géza boldogsága és harmóniája, derűje és szeretete belülről fakadt. Számomra ennek megismerése éppen olyan életre szóló élményt és példát adott, mint folytonos felfedező kedve és legjobb rendezéseinek emléke.

¹² Pártos Gézának egyetlen teljes rendezése maradt fenn a Magyar Televízió archívumában: Csáth Géza *Janika* című drámájának televíziós változata Tolnayval, Mensárosossal. (Mindez a TV hírhedt egykori főcenzorának tulajdonítható, aki a színházi felvételeket „válogatta”, s a neki nem tetszőket rendre törölte.)

Thomas Irmer

Heiner Müller *Hamletgépe*

ÖT MEGJEGYZÉS A MŰ KELETKEZÉSÉHEZ ÉS ÉRTELMEZÉSÉHEZ

I. Keletkezés – a *Hamletgép* apai vonatkozásai

Amikor Heiner Müller 1977-ben a *Hamletgép* mindössze kilencoldalmi szövegén dolgozik, minden bizonnyal legrejtélyesebb és egyszersmind legszemélyesebb jellegű darabja van készülőben. A szöveg lejegyzését megelőzően húsz éven át foglalkoztatta a *Hamlet* anyaga, és az előzmények közé tartozik egy 1975/76-os, kilenc hónapos amerikai körutazás, valamint egy hosszabb, az írói munkának szentelt bulgáriai tartózkodás is bolgár származású felesége, Ginka Tscholakowa társaságában. Az előkészületeknek ez a meghökkenően tágas idő- és térbeli kiterjesztése minden bizonnyal hozzájárult a színmű sűrűségéhez és komplexitásához. Hamlet, és ekként Müller Hamletje is az apával való szembenézésben valósítja meg magát; a fiúra hárul a feladat, hogy az apa bonyolult politikai hányattatásait felderítse és megoldja. A dráma elsősorban egy apáról és egy halott apa fiáról szól. Müller a *Hamlet*nek ezt a konstellációját az 1956-os budapesti felkelés hatására tekintette igazi nagy témának. Egy magas állású kommunista funkcionárius fia az állami temetést követően szembe találja magát az apák nemzedékének harcaival, amelyek az apának a desztalinizáció zűrzavarai közepette bekövetkezett halálával még távolról sem értek véget. Ez a nyom vezet tehát a *Hamlet Budapesten* című műhöz; Müller ezt a munkacímeket adta a majd kétszáz oldalra nőtt kéziratnak. Shakespeare újjáírása a keleti tömbben az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején kialakult helyzet szemszögéből...

Már az újjáírásnak ezen a szintjén is egy további apa-relációval találkozunk: azzal, amely Müllert a nagy elődhöz, Shakespeare-hez fűzte. Vele Müller mindig is problematikus és termékeny viszonyban állt. 1968-ban lefordította az *Ahogy tetsziket*, 1972-ben radikálisan átdolgozta a *Macbethet* („Shakespeare után”), 1985-ben pedig az *Anatómia Titusszal* egy újabb tragédiát fordított le, egyszersmind kibővítve és kommentálva azt. Shakespeare a Jan Kott-i értelemben Müller kortársa – és ugyanakkor apja, riválisa és anyaga volt. A *Hamletgép* vonatkozásában fontos továbbá, hogy Müller közvetlenül a megírása előtt lefordította az eredeti *Hamletet* Benno Bessonnak, aki a berlini Volksbühnében vitte színre a tragédiát; ezt a fordítást egyébként mindmáig használják a német színházak.

Privát vonatkozásban, Müller életrajzán belül fontos szerepe lehet annak a körülménynek, hogy édesapját

1977 márciusában vesztette el. Az apa gyermekkor óta fontos vonatkoztatási pont volt azon, részben radikálisan változó politikai konstellációk hálózatában, amelyek megannyi önéletrajzi elemként beleolvadtak Müllernek a *Hamlet*-anyaggal való konfrontációjába. A későbbi író négyéves gyerekként megélte, ahogy szociáldemokrata édesapját a náci letartóztatták, meglátogatta őt a koncentrációs táborban, és az apa kiszabadulása után érezte annak óvatosságból eredő opportunizmusát. Később, a háború utáni időszakban és az NDK kezdeti éveiben az immár felnőtt Müller megélte, ahogyan apjából a száz Érchegeységben lévő Frankenberg város polgármestere lesz, ahogyan alkalmazkodnia kell mind az orosz megszállókhoz, mind az egyeduralomra törekvő kommunistákhoz, hogy végül 1951-ben feleségével és kisebbik fiával együtt Nyugatra települjön át, ekként menekülve a valószínűleg rá váró letartóztatás elől. Müller a maradás mellett dönt, amit később különféle, egymástól független okokkal indokolt: a magánélet síkján egy nő tartotta ott, de vágyott arra is, hogy végre önálló legyen, és „elvágya a köldökszinórt”, és hivatkozott politikai meggyőződésére is, amely az NDK-hoz vonzotta.

Ezt a bonyolult viszonyrendszert ábrázolta Müller *Az apa* című szövegben, amely sajátos módon egy önmagától vett idézettel kezdődik: „Egy halott apa talán / Jobb apa lett volna. A legjobb / A halva született apa.” Az első fejezetben Müller az apa 1933-as letartóztatását mutatja be, a kilencedikben pedig azt a bizonyos menekülést: „1951-ben apám, hogy az osztályharcból kivonja magát, a Potsdamer Platzon át Berlin amerikai szektorába távozott.” A letartóztatás veszélyéről nem tesz említést, és az apáról szóló szöveg még Müller dikciója ismeretében is feltűnően hűvös. A Nyugatra való szökést így foglalja össze: „Évekkel később, egy badeni kisvárosban találta meg a maga békéjét, miközben munkásgyilkosoknak és munkásgyilkosok özvegyeinek fizette ki a nyugdíjat.” Ez természetesen a nyugdíjat élvező náci bűnösökre vonatkozik, akik annak idején az apát bezárták és meghurcolták. Müller nem értékeli ezt az életutat, amelynek folyamán a náci korszak politikai üldözöttjéből a háború utáni évek prominens politikai személyisége, majd végül a Szövetségi Köztársaság néma polgára lett; ezt a feladatot az olvasóra bízta. Érdekes az is, ahogy Müller ebben az 1951-es pillanatban önmagát látja: „Ültem a könyvszekrény előtt, és verseket olvastam.” Később ez az önéletrajzi jellegű Müller-figura az esőben elmegegy

egy táncmulatságra, ahol a menekülő apa fia megismerkedik egy nővel, akit végül szülei volt hálószobájába visz. A cselekmény első része, ha úgy tetszik, a rezzenéstelen részvétlenségen kívül hűségnyilatkozat az irodalomnak, míg a második rész a szülői hálószoba már-már rituális birtokbavétele, miközben a nő az ágyban még mindig a polgármester fekhelyét látja. Az itt érvényesülő hamisítatlan oidipuszi lázadást Müller később a maga színművének Hamletjére is átviszi.

Ebből is látni, milyen komplex apa-vonatkozások találhatók a *Hamletgép*ben és a *Hamletgép* körül, noha természetesen nem állapítható meg, hogy saját apjának halála milyen mértékben játszott közre a dráma megírásának impulzusában. Az ötfelvonásos darab első részének még a címe is *Családi album* lett, és a valamikor volt vagy valamikor eljátszott figura így szólítja meg a halott apát: „Kísértet, amely nemzett engem”. Figyelmet érdemel az is, hogy az oidipuszi lázadás csak az első felvonásban jelenik meg, amely még a legtagabban és leginkább felismerhetően veszi át Shakespeare *Hamletjének* alapkonstellációját. Már ha eltekinünk attól, hogy ez a Hamlet-figura a negyedik rész végén felhasítja Marx-Lenin-Maónak, a szocialista forradalom elméleti atyáinak koponyáját.

II. Kontextusok – a *Hamletgép* mint Zeitstück

Amikor Müller 1977-ben megírja a *Hamletgépet*, intertextuális utalások széles hálóját veszi igénybe Shakespeare-től Hölderlinen és Ezra Poundon át a mai Amerikáig. Annak az embernek a problematikájához azonban, aki egykor Hamlet volt, szervesen hozzátartoznak a közvetlen jelenkor-történeti vonatkozások is. Ezek elsősorban Hamletet, az értelmiségit érintik, aki keresi és vizsgálja a maga helyét a politika világában; bár e helyütt ismét emlékeztetnünk kell a dráma tartalmi struktúrájára. Az első rész vagy felvonás a Hamlet körüli, jól ismert politikai alaphelyzettel foglalkozik. A második rész a lázadni készülő Ophelia monológja. E valóban kristálytisztá kompozíció harmadik részében Hamlet találkozik Opheliával, és találkozásuk a nem- és identitáscserében csúcsonylik ki. Az ismét nagyrészt monológyszerű negyedik részben a Hamlet-figura összeolvad az író alakjával, míg az ötödik rész megint csak teljes egészében Opheliáé. Ez a hajlam az egyetlen dialógustöredék köré szervezett monologizálásra egyszerűen következmény is: az a kudarc előzi meg, amelyet Müller a *Hamlet Budapesten* alkalmából átélt. E kudarc abból a felismerésből fakadt, hogy korunkban nincs lehetőség dialógusra. „Már Bulgáriában észrevettem, hogy ezzel az anyaggal nem juthatunk el a dialógusig, mint ahogy az is lehetetlen, hogy az anyagot átültessük az úgynevezett létező szocializmus-sztáli-

nizmus világába. (...) Ez egyszerűen nem ment. Nem volt dialógus, nem volt dialógushoz alkalmas anyag, tulajdonképpen semmi sem volt. Ez pedig azt jelentette, hogy ez a szocialista világ mindenestől a végét járja. Ha nincs többé dialógus, mindennek vége.” (Idézi J. C. Hauschild: *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel*. Berlin, 2001., 348.)

Müller tehát a színházat nem tartja többé dialógusképesnek; ráadásul Hamlet-figurája sem tekinthető már zárt és reprezentatív alaknak, miközben Ophelia esetében ez még messzemenően igaz. „Ophelia vagyok” – jelenti ki a figura a második rész elején, hogy az ötödik részben Élektraként szíjazzák be a tolószékbe.

A két német állam jelenkor-történeti kontextusa szempontjából két eseményre érdemes figyelni, amelyek mind a szerző, mind a két figura dolgában eligazítanak. Egyfelől az NSZK-ban kialakuló RAF-terrorizmus jelenségéről van szó, amelyen belül Müllert elsősorban Ulrike Meinhof érdekelte mint női protagonistát. Az első Ophelia-monológ egyes részei, amikor a figura a polgári életnek mint elnyomómechanizmusnak az elpusztításáról beszél, Meinhof életrajzára utalnak. Meinhof, mielőtt illegálisba vonult, másoknál helyezte el két gyermekét, bútorait pedig a lakás ablakából kidobálta az utcára – Müller ezt különösen szemléletes színházi mozzanatként tartotta. A dráma éppen születőben volt, amikor Ulrike Meinhof a börtönben öngyilkos lett, ami a közvélemény szemében egyáltalán nem növelte kudarcának terhét, inkább szinte már mítoszi nagyságot kölcsönzött személyé-



Ulrich Mühe a címszerepben
(Heiner Müller 1990-es rendezése)

nek. Figyelemre méltó, hogy Müller a Meinhof-jelenséget, úgy is, mint a nő lázadását kiemeli a RAF összefüggésrendszeréből, és a darab utolsó soraiban, amikor az amerikai Manson-család egyik női tagját, Susan Atkinst idézi, felcsendül a női terrorizmus visszhangja:



„Ha majd henteskésekkel vonul át a hálószobáitokon, megtudjátok az igazságot.” A RAF terrorizmusa mint jelenség több szempontból is megosztotta az NSZK-t, és a maga virulenciájával a '68-as mozgalmak leg-problematisabb következménye lett. A RAF akciói, a rajtaütések és emberrablások heves vitát váltottak ki: vajon igazolható-e Nyugat-Európában az a militáns baloldaliság, amelyet a harmadik világban nemcsak eltűrnek, de üdvözölnek is. A RAF első nemzedékének lefejezése, továbbá a hatalmas apparátust megmozgató állami felderítés és átfogó ellenőrzés egész légköre főként a baloldal köreiből váltott ki további vitákat, és e viták éle éppen az államhatalom ellen irányult, amely azt hirdette, hogy csak a terroristákkal és követőikkel óhajt leszámolni. Mint már mondtuk, színművében Müller voltaképpen beéri valamiféle Ophelia-Meinhofra tett homályos célzásokkal, de amikor felmerült, hogy a szöveget könyv formában kiadják, a halott Ulrike Meinhof fényképét szánta a címlapra, ami a jelenkor-történeti összefüggést a kelleténél is világosab-bá tette volna. Siegfried Unseld, a Suhrkamp Kiadó vezetője visszautasította e valóban provokatív címlapel-képzést, és a kiadás nem is valósult meg. Ma, amikor már lényegesen többet tudunk a RAF első nemzedé-kének belső indítékairól, politikai kultúrájáról és egy-mással való érintkezéséről, ez az Ulrike Meinhofra való utalás idealizáltnak hat. Ám Müller gondolkodási rendszerébe helyezve, s tekintetbe véve az író érdeklődését a megbukott baloldal alternatívái iránt, ez a szemléletmód még ma is érthető és átélhető. Másfelől a női terrorizmusra való leszűkítés elég zavarón hat-hatott, semhogy a szerzőtől bárki is a RAF-mozgalom valóságáig, precíz ábrázolását várja. Müllernek a terro-rizmus iránti érdeklődése – amely a „Molotov-koktél-ről mint az utolsó polgári művelődésélményről” szóló híres bemondásában csúcsosodott ki – abból fakadt, hogy hátha a túl szilárdan álló alapok valamiképpen mégis feltörhetőek, és ezt a lehetőséget a hatalom, sőt Hamlet által is kiközösített nő alakja jelképezte.

A német jelenkortörténet másik síkja az NDK akko-ri legsúlyosabb kultúrpolitikai válságához kapcsolódik. 1976 novemberében a Politikai Bizottság döntése alapján megfosztották állampolgárságától Wolf Bier-mann dalszerzőt és énekest, akkor, amikor éppen egy kölni koncertmeghívásnak tett eleget. Ezzel végképp füstbe mentek a nagyobb liberalizmushoz fűződő re-mények, amelyeket a kritikus beállítottságú értelmisé-giek 1972 óta Erich Honeckerbe helyeztek. Írók és művészek mindenesetre tiltakoztak az éber és arcátlan szellemű művészt sújtó szankció ellen, tudván tudva, hogy Biermann, akit kezdetben még a késői Brecht bátorított, dalaiban úgyszólván oidipuszi gúnnal os-torozta a Politbüroban trónoló kivénhedt apákat. Müller a tiltakozó levél aláírói közé tartozott, később azonban bírálta a Nyugatot, amiért a dokumentumot nyilvánosságra hozta, és propagandacélokra használta; ezért aztán azzal gyanúsították, hogy átállt az ellentá-borba. A Biermann-féle krízis leleplezte, hogy az NDK-ban többé nem lesz nyílt párbeszéd a szellem és a hatalom között, ez a felismerés pedig, a dialógus már említett problémáján túlmenően, erőteljesen beépült Müller Hamlet-figurájába. Az 1956-os Budapestre visszautalva a negyedik, „Pest Budán [azaz a kétjelen-

tésű német szónak megfelelően: *Pestis Budán – A ford.] / Csata Grönlandért*” című részben a figura monológja egy felkelésről szól, amelyben ő mindkét tábortól távol tartja magát: „A helyem, ha a drámám még egyáltalán végbemenne, a front mindkét oldalán, a frontok között vagy fölött volna.” A lehetetlenség, a tudathasadás kép-zeletbeli dialógusa monológ formában; egy Hamlet, aki átlát a maga kiváltságain: „Az undorom / kiváltság, / őrsi fal, / szögesdrót, börtön.”

Világos, hogy Müller színdarabja explicite nem erről a két eseményről szól, de kontextusként hozzá kell képzelnünk őket. A Hamlet-figura negyedik részbeli utolsó cselekvése – jóformán az egész darabban az egyetlen –, hogy meglékeli Marx, Lenin és Mao fejét, amit értelmezhetünk e történelemformáló személyek elpusztításaként, de éppúgy emlékműveik megnyitá-saként is.

III. Értelmezések – A stagnálás kézjegye

Kivételes sűrítettsége, összetett kollázsjellege, sokré-tegű intertextualitása és egyszersmind versszerűsége miatt a *Hamletgép* aligha adhatott módot átfogó, vég-érvényes jellegű szövegmagyarázatra. A mából nézve az ember leginkább arra hajlik, hogy a művet úgy ér-telmezze, mint Müller összefoglalását egy megállított, alternatíva nélküli történelemről – és ugyanakkor a szovjet színezetű kommunizmus és az amerikai szí-nezetű kapitalizmus egymással szemben álló rendsze-rei közötti, illetve rájuk magukra is jellemző stagnálás szellemi kézjegyét lássuk benne. „A mozdulatlanság dialektikájáról” van szó, ahogy Durs Grünbein költő Müller életművének nagy részét oly találóan jellemez-te. A mozdulatlanságnak ez a dialektikája, amelyet Müller Hamlet-figurája tükröz és egyben hordoz, és amelybe Opheliát belekötözik, a maga költői többér-telműségében nem ad utasításokat sem a cselekvésre, sem a gondolkodásra, hanem nyitott marad. „I am neither a dope-, nor a hope-dealer” („Nem kereskedem sem fűvel, sem reménnyel”), jelentette ki Müller ame-rikai fordítójának, Carl Webernek. És ez alkalomból jellegzetesen fogalmazta meg a maga speciális helyze-tét mint olyan íróét, aki az NDK-ban ír, sztereo-pillan-tással a keleti tömbre és Amerikára: „I stand in the void of communism.” („A kommunizmus űrjében/ ürességében állok.”) Rövidre fogva, a *Hamletgép* az ér-telmiségi tragédiája az elbukó kommunizmus idősza-kában – abban az időszakban, amikor lehetetlenné vált, hogy valaki komolyan vehető szándékkal csatla-kozzék egy történelmi mozgalomhoz anélkül, hogy az rögtön magába ne szippantaná. És ez a kérdés ta-lán a ma számára sem érdektelen.

A mozdulatlanságnak ezt a dialektikáját a maga idejében csakhamar bekebelezték a posztmodernnek a történelem végét hirdető filozófiai diskurzusába. A rendszerek örökös megmerevedése azonban legké-sőbb 1989-ben alapvető tévedésnek bizonyult, és Müller szkepszise ma más viszonyokra reagál. A stagnálás, a messianisztikus kommunizmus beteljesülésére való várakozás abszurdításának kézjegye és az aktuálisan ajánlható szkepszis között igenis van átjárás. Ezt is-merte fel Slavoj Žižek szlovén filozófus, és elmélete el-vezethet a *Hamletgép* mai megértéséhez:



„E messianisztikus álláspontnak nem az volt a lényege, hogy fenntartsa a reményt, hanem az, hogy az emberek, éppen mert a Messiás nem jött el, egyszer csak körülnéztek, és felismerték környezetük lomha anyagságát – ellentétben a Nyugattal, ahol az emberek örökké lázas tevékenységben égtek, sűrögtek ide-oda, és ezért fel sem fogták, ami körülöttük végbemegy. Mivel az ő kultúrájuk nem ismerte a siettetést, az emberek sokkal szorosabb kapcsolatban álltak a földdel,

ház 1978-ra tervezett ősbemutatójáról a premier előtt két héttel lemondtak, az eseményt azonban még egy könyv is dokumentálja. Kiderült, hogy Volker Geissler rendező, a színház vezetése és az érintett színészek alapvetően nem értenek egyet a próbafolyamat addigi eredményeinek értékelésében. A dokumentációból kiderül, hogy egyfelől a színészek jóformán szabad kezet kaptak egyéni koncepcióik kidolgozásához, míg másfelől a rendező kísérletezni akart, és új utakat keresett;



amelyen a váróterem nyugodott; és e lekészettség helyzetében csak annál intenzívebben élték meg e világ idioszinkráziáit, megannyi topográfiai és történeti részletével együtt.

Első eredményünk tehát az, hogy jó okkal vehetjük komolyan Müller tartózkodását. Politikai álláspontja négy motívum, négy téma körül kristályosodik ki: a feltétlen produktívítási készlet elutasítása, a demokráciával és a politika teatralizálásával szembeni bizalmatlanság, valamint az erőszak elkerülhetetlensége. Négy olyan ismerv, amely közvetlen ellentmondásban van a mai poszt-politika négy dogmájával: a gazdasági növekedésre való koncentrálással, a liberális demokráciával, a nem teatralis pragmatizmussal és az erőszakmentes toleranciával.” (S. Žižek: *Heiner Müller aus den Fugen*. Frankfurt a. M., 1998., 280–281.)

Žižek ugyan Müller felfogását is bizonyos szkepszissel szemléli, mégis észreveszi, mi maradt napjainkra is érvényes Müller szemléletéből, amelyet a *Hamletgép*ben már 1977-ben oly töményen megfogalmazott. Ezt az érvényességet azonban az előadásnak, úgy is, mint a gondolatok gyakorlatba való átültetésének, újra meg újra meg kell keresnie.

IV. Előadások – a *Hamletgép* a színháztörténetben

A *Hamletgép* kezdettől nehéz darabnak bizonyult, hiszen a szerző abbéli szándékához, hogy mindig is ellenállást fejtsen ki a színházzal szemben. A kölni színház

A bukaresti Teatrul Odeon előadása (2007)

a színház olyan erős volt, hogy a német városi színházi üzemelés szokásos feltételei között nem jöhetett létre előadás. Müller korábban azt remélte, hogy szövegét Benno Besson volksbühnebeli *Hamletjének* keretében kommentárként előadják majd, de miután a kéziratot benyújtotta az NDK színházi kiadójának, a Henschelverlagnak, egyértelművé vált, hogy erre a darabra az NDK színházai nem fognak engedélyt kapni. A helyzet egészen az NDK megszűntéig nem is változott; ekkor aztán, 1990 tavaszán Müller a berlini Deutsches Theaterben megvalósíthatta tervét, hogy saját *Hamlet*-fordítása a *Hamletgép* beiktatásával kerüljön színre. Ezt az előadást azonban már nem Besson, hanem Müller maga rendezte.

Ezek a Keleten és Nyugaton egyaránt fellépő nehézségek azonban nem gátolták meg, hogy a darab a műleri életmű egyik legerősebb és leghatásosabb alkotásává váljék. Az 1978 végén megtartott brüsszeli ősbemutatót hamarosan követte a franciaországi premier, melyet a fordító, Jean Jourdeuil rendezett Saint-Denis-ben, és ettől kezdve sorjában születtek az előadások, melyek mind azt kutatták: hogyan tehető át színpadra ez a valóban posztdramatikus szöveg. A lényegyet tekintve világosnak látszott, hogy a darabot Hamlet és Ophelia, illetve az őket játszó színészek, valamint egy, a szerzőt képviselő harmadik figura hordozzák. Am már a kölni kísérlet alkalmából szóba ke-

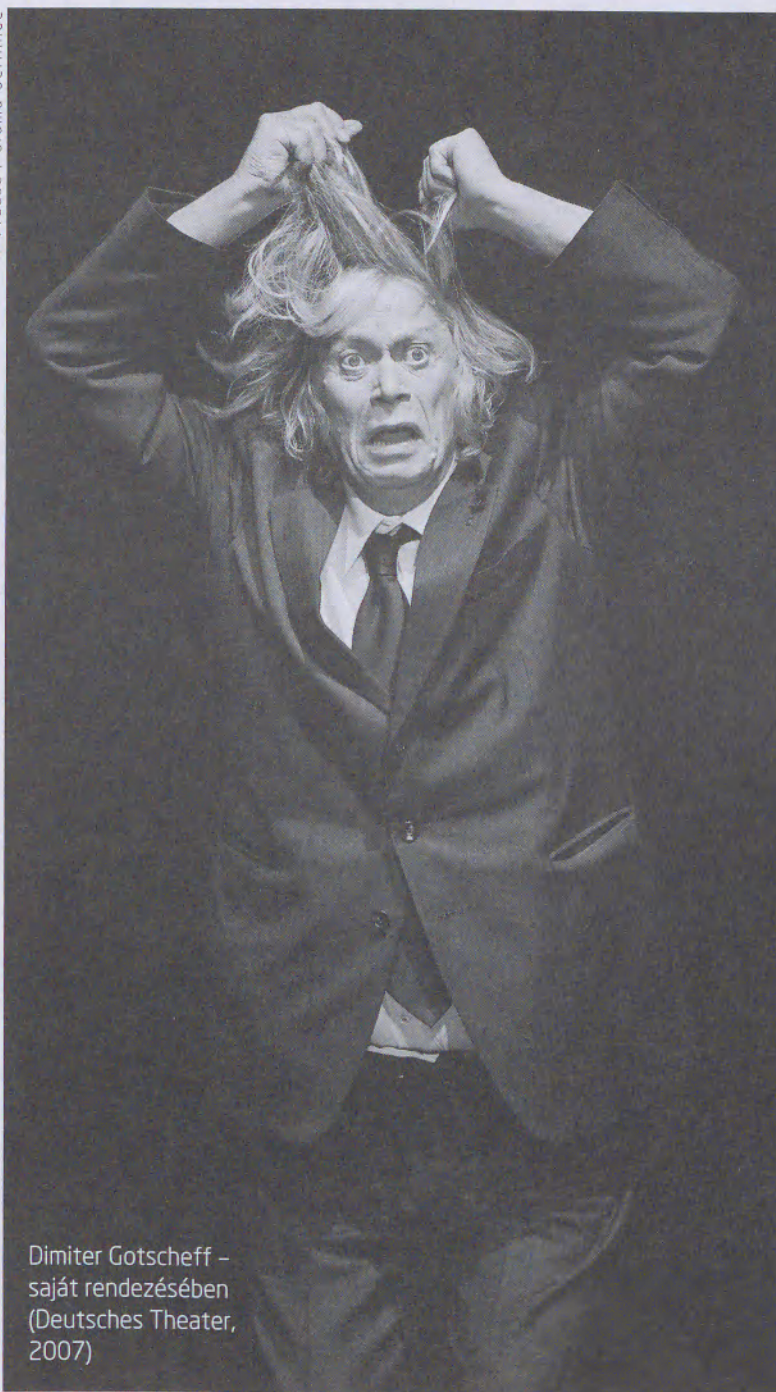
rült, hogy a darab egyes részeit kollektíven, kórus-szerűen adják elő, hogy kidomborodjék a szövegnek az egyes személyeken túli általánosíthatósága. Müller utólag, a darab kiadását követően sem adott utasításokat színészeinek. Bármilyen szigorúan építette is fel a mű formáját, az a színpad számára nyitott – nyitott és egyben rejtélyes maradt.

1986-ban Robert Wilson New Yorkban szürreális prózai operaként vitte színre a darabot, úgy, hogy az előadás ne támaszkodjék felületi interpretációs összefüggésekre. Müllernek tetszett a szöveg és a jelentés illetően szétválasztása; nagyra értékelte ezt az előadást, amely megerősítette a Wilsonnal már amúgy is kialakult munkakapcsolatot. Így azonban az európai és még inkább a német színház szemszögéből felvetődött a kérdés, hogy ebben az álomszerű képi színházban érvényesülhet-e Müller egzisztenciális felfogása a mozdulatlanságnak arról a bizonyos fájdalmas dialektikájáról. Kiderült azonban az is, hogy Wilson radikális hozzáállása sokkal hívebben fejezi ki a színmű partalan diszparitását, mint azok a kísérletek, amelyek beérték a *Hamletgép* állítólagos politikai tartalmának kiemelésével. A *Hamletgép* kapcsán továbbra is fennmaradt a nagy kérdés, hogy miképpen valósíthatók meg a színházban az ilyenfajta, képekben gazdag, ám ugyanakkor végletesen diszkurzív jellegű darabok, amelyek a színházi reprezentáció elvetésének jegyében eleve lemondanak a valóságos jelenetekről és figurákról. Müller a New York-i *The Village Voice* hasábjain elismerte, hogy „a *Hamletgép* színpadi utasításait csak provokációnak szántam; szellemi képek voltak, és soha nem gondoltam, hogy a színházaknak le kellene fordítaniuk őket a maguk nyelvére”. A továbbiakban „fejben történő színházról” beszél; „álombeli színházról, mivelhogy nekem nem volt színházam, és kilátásom sem volt rá, hogy a létező színházakban színre kerüljek” (Hauschild, 346.). Wilson azonban képes volt rá, hogy ezt az álombeli színházat teljes mértékben komolyan vegye; és mialatt a felkelés csak álomban történik meg, a színpadon három rejtélyes nő a hosszú körmeivel kapar egy üres asztalt. Kifinomult értelmezők ezt a három alakot később sorsistennők vagy normák triójaként fogták fel, és olvasóikat szinte kényszerítették, hogy Müller darabjához új és még újabb nézőpontokból közelítsenek.

Amikor Müller 1989/90-ben a nyolcórás *Hamlet/Gép* keretében felkészült a darabra, megvallotta, hogy már nem ezt a szöveget tartja a legfontosabbnak. A korszakváltás ábrázolására immár magát a *Hamletet* érezte a legalkalmasabbnak, és úgy vélte, saját, a mozdulatlanság dialektikájáról szóló darabja sokat veszített időszerűségéből. Ennek ellenére beillesztette az előadásba mint formailag és szövegében szigorú és egzakta alkotást, melyben a főszerepet a „valódi” *Hamletet* is alakító Ulrich Mühére bízta; olyasféleképpen járt el, mint annak idején a *Cementben*, ahol a nagy akciók folyamatát úgyszintén efféle betoldásokkal szakította meg. Ezt a *Hamletgép*et a shakespeare-i tragédiával való szimbiózis éltette; így lett belőle rövid, de nem magában álló kiegészítés, amely talán egyszer még tükröt tart keletkezése és közvetlen hatóképesége korának, miközben túl is lép ezen a koron.

A *Hamletgép* feltételeinek maradéktalan brutalizálását tűzte ki célul 1997-ben Gert Hof rendező, a maga nagyszabású, rockszínhátszerű berlini előadásával, amely egy hatalmas üzemcsarnokban játszódott. Hof bevonta a játékba a Tambours de Bronx nevű dobosegyüttest, és a díszletet egy sok vitát kiváltó festőművészre, Gottfried Helnweinre bízta. Kétségtelen, hogy ennek során veszendőbe mentek Müller meta-színházi finomságai és a rá jellemző intellektuális önfaggatás, és született egy agresszivitásában is nagy produkció, amely merő vádiratként hatott. A figyelmet érdemlő megvalósítások közé tartozik a fentiekén kívül az Einstürzende Neubauten (Összeomló Új Épületek) nevű együttes CD-je; ez a banda szerezte a zenét Müller *Hamlet/Gép*éhez is, majd a darabot, ugyancsak Ulrich Mühe főszereplésével, még egyszer eljátszotta egyfajta metál-audiojegyzőkönyvként. Nemzetközi vi-

© Freese / drama-berlin.de



Dimitter Gotscheff – saját rendezésében (Deutsches Theater, 2007)



szonylatban 1995-ben számos fesztiválon szerzett komoly elismerést az argentinai El Periferico de Objetos társulat a maga, részben bábokkal előadott változatával. Az elhatározás, hogy a szöveget leválasszák az élő színészekről, és absztrakt, mozgatható vétagú bábokkal vigyék színre, mindenképp azokat győzte meg, akik a *Hamletgéptől* rendhagyó színházat vártak.

V. Gotscheff 2007-es *Hamletgépe*

Dimiter Gotscheff, az 1943-as születésű, Bulgáriából jött rendező alighanem világviszonylatban is Müller leghívebb és legkeményebb színházi tolmácsolója. A hatvanas évek elején diákként ismerkedett meg az íróval, és bár eredetileg a Łódzi Filmakadémiára kíváncszott, az ismeretség hatására átnyergelt a színházra. Színháztudományt tanult, de voltaképpen csak azért, hogy a lehető legközelebb maradjon Benno Bessonhoz, aki először a Deutsches Theaterben, majd a Volksbühnén dolgozott, és minél többet tanulhasson a nagy rendezőtől csakúgy, mint a rendhagyó írótól, akiknek minden titkát meg akarta fejteni. A hetvenes években Gotscheff még csak egyetlen Müller-darabot rendezhetett, mégpedig vidéken, Nordhausenban, az *Asszonyok komédiáját*; 1982-ben pedig Szófiában vitte színre Müller *Philoktéteszt*, olyan színvonalon, hogy Müller levelet írt neki – ez a levél, amely a test és a nyelv viszonyával foglalkozik, mára színházelméleti dokumentum lett.

Az a tény, hogy a színész elsősorban mindig beszélő testnek tekintendő, éppen Müller szóban forgó művei kapcsán kap erős nyomatékot. Az író a maga képeit nem szükségképp azok színpadi csillogásával, hanem a beszédben fejezi ki. Ugyanakkor Gotscheff rendezéseiben a hangsúly mindig a szerzők fizikai beszédére kerül, nem pedig annak képi átültetésére, és Müller darabjaira ez fokozottan vonatkozik.

A *Hamletgép*hez tervezőjével, Mark Lammerttel együtt, aki szobrászként is, jó barátként is szorosan kötődött Müllerhez, olyan kiindulást keresett, ahonnan mai szempontból bontható ki a színmű, tehát nem a mozdulatlan dialektikája felől akarták megközelíteni. Így találtak rá az 1992-ben keletkezett s a fordulat utáni kilátásokkal foglalkozó hosszú költemény, a *Mommsen tömbje* egyik részletére, és ez lett legfontosabb forgás- és sarokpontjuk. Költeményében Müller Theodor Mommsen történelmi szövegét szólítja meg, aki négykötetes történelmi sorozatot tervezett a Római Birodalomról, ám a negyedik, Róma pusztulásával foglalkozó kötetet nem akarta végigírni. Müllernek az volna a feladata, hogy íróként végigasszisztálja és ábrázolja a „római” Moszkva, e letűnő birodalom pusztulását. Mommsen tükrebből szemlélve ez neki sem sikerül, hiszen krónikásként „a kommunizmus úrrjében” áll, ám igazi írói teljesítményként ezt a költeményt mégis megalkotta. Gotscheff a *Hamletgép* prologusául a költeménynek azt a részét választotta, amelyben Müller egy berlini luxusétteremben két vállalkozó üzleti tárgyú beszélgetését hallgatja ki, és kis híján befűl a brutális befektetői prózába. Ezek volnának a ma Hamletjei és Horatiói? Vagy talán Rosencrantz és Guildenstern fűjják ma fel magukat? Mindenesetre az én véleményem szerint Gotscheff mai nézőpontot választ, amikor a színdarabot mintegy a történelem nyitott sírjai elé akasztja ki.

És Gotscheff előadása, kell-e mondani, többszörös apadráma. A költőt faggatva ő maga játssza ezt a Hamlet-figurát; ő maga vezeti a színpadra a fiatal színészt, Alexander Khuont és Valery Tscheplanowa Opheliáját. A *Hamletgép* megelőző kellemetlen prologusával ő teszi ki magát a fiatalember faggatásának. Ekként Gotscheff ma egyszerre válik Müller fiatalemberének apjává és egyszerre mind fiává is, aki a színházban a nyomdokaiba lép. Mindezen túlmenően Gotscheff hol japán, hol bolgár, hol angol szövege a maga soknyelvűségében első ízben utal szöveg és kontextus eredendő nemzetköziségére. Oidipuszi szituáció, amely előre- és hátrafelé egyaránt radikálisan nyitott.

SUMMARY

Contributors to our section of reviews are Andrea Tompa, László Sz. Derme, Tamás Koltai, Róbert Markó, Tamás Tarján, Andrea Rádai, Balázs Zsedényi, Balázs Urbán, György Karsai, and László Kolozsi who saw for us Phelim McDermott's and Julian Crouch's *Shockheaded Peter* with music by the band Tiger Lillies (Örkény Theatre), Rolf Hochhuth's *The Vicar* (Kaposvár), the opera *Mahagonny* by Kurt Weill and Bertolt Brecht (State Opera House at the Thália Theatre), András Forgách's *Moonlight and Its Traveller* (an adaptation of Antal Szerb's novel *The Traveller and the Moonlight*, Kecskemét and Zalaegerszeg), András Vinnai's *Mole* (Katona József Theatre), *He Who Never Returns* by Béla Pintér and Company (Szkéné), Schiller's *Mary Queen of Scots* (Székesfehérvár), Zsigmond Remenyik's *Pigsticking in the Hell* (National), Péter Kárpáti's *Surprise Party* (by several companies in a private flat in the City) and Ionesco's *Rhinoceros* (Studio K).

Three contributions are devoted to the recent interest centred on Frank Wedekind's play, *Spring Awakening*. György Harmat writes on a staging of the original straight play at the Karinthy Stage and István Kornya talks to its director György Vidovszky, while Szabolcs Molnár saw a musical version of the same work by Steven Sater and Duncan Sheik, a co-production by the Operetta Theatre and the Western Theatre.

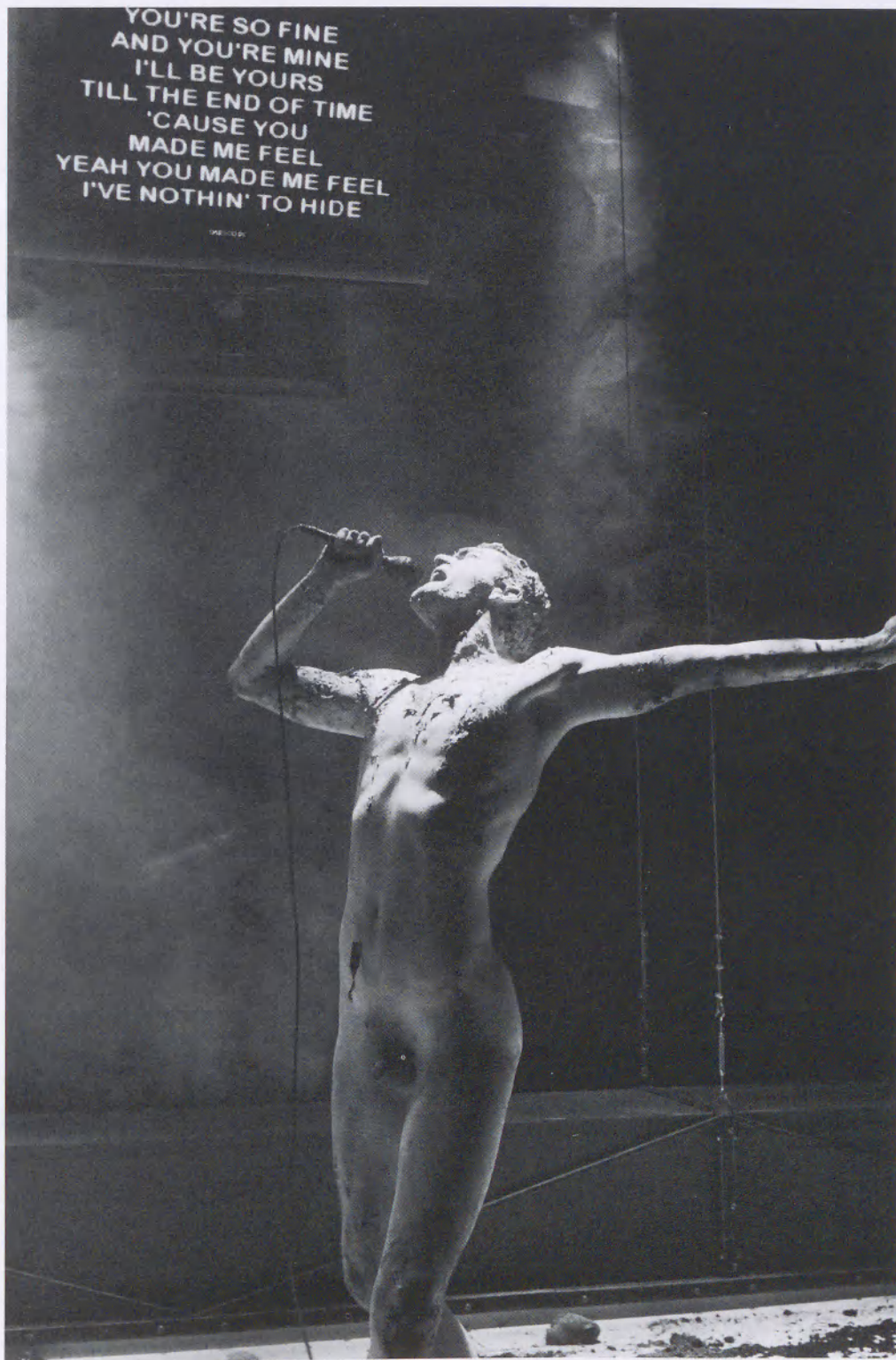
Edward Albee was the author of a stage version of Vladimir Nabokov's *Lolita*. The adaptation is now a Hungarian premiere at the Budapest Chamber Theatre. Andrea Tompa discusses it and adds to her review an essay on the problems of adapting Nabokov and on previous productions of *Lolita*.

Our dance critics, Tamás Halász, Csaba Kutszegi and Annamária Szoboszlai review, respectively, *Choreographology*, an experimental evening by Bea Gold, Attila Gold and László Kövesdi at the Artus Studio, *Blood Reflex* by Krisztián Gergye at the MU Theatre and a double-bill, *Swinging Door* and *Light Music* by Andrea Ladányi and Zsolt Bánki (Trafó).

In a column called Workshop director György Lengyel evokes the rich personality of his first master, later friend, director Géza Pártos.

Our column on World Theatre publishes a study by Thomas Irmer on the famous and much-discussed play *Hamlet Machine* by Germany's Heiner Müller, analyzing its origins, its different readings and its more important stagings.

Playtext of the month is András Visky's *I killed my Mother*.



Gergye Krisztián a Vér-reflex című előadásban (Trafó)

Koncz Zsuzsa felvétele



**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

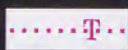
www.mupa.hu



Milánói Piccolo Teatro Goldoni: Nyaralás-trilógia

2009. május 27., 28., 29., 19.00
Fesztivál Színház

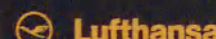
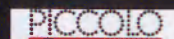
STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



Jegyek kaphatók a Múpa jegypénztárakban (1095 Budapest, Komor Marcell u. 1., tel.: 555-3300 és 1061 Budapest, Andrássy út 28., tel.: 555-3310), a Concert & Media jegyirodáiban (tel.: 455-9000), a Libri könyvesboltjában, valamint az ismert jegypénztárakban. A Múpa szakmai támogatója a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. ISO 9001:2000



SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

DRÁMAMELLÉKLET 2009. ÁPRILIS

Visky András

MEGÖLTEM AZ ANYÁMAT

IDENTITÁSJÁTÉK TIZENHÉT JELENETBEN

Christopher Markle emlékének



[IDENTITÁS] Bernadettel, a darab (fő)szereplőjével a kilencvenes évek legelején találkoztam először. Abban az időszakban Románia a világlapok címlapjára került, nem utolsósorban az árvaházak iszonyatos állapota miatt. Okos, kiváló beszédképességgel megáldott, magabiztos, szép nő állt előttem, ám amikor belefogott lenyűgöző, töredékes történetei elbeszélésébe, egy törékeny, bizonytalan, állandóan változó identitással bíró leánygyermekké változott át. Csak jóval később – egy hollandiai alapítvány ösztönzésére, majd megbízására – született a *Tirami sù* című könyv (Kolozsvár, 2006), benne két, a térség közelmúltját felidéző monológgal, az egyik a *Júlia* című dramatikusan szöveg, a másik pedig a Bernadett történetét elmondó, *Megöltem az anyámat* című próza.

[JÁTÉK] A kétszereplős darab Christopher Markle rendező és Melissa Hawkins Chicagóban élő színésznő baráti felkérésére született. A színházi forma már a történetek Bernadett hangján történő rögzítésekor fölvetődött bennem, legkivált az elbeszélés „görög”, egyszerre sötét és derűs természete miatt. Sors, identitás, az ember, főként a nő mint valaminek vagy valakinek – a történelemnek és/vagy valaki Istennek – a kiszolgáltatottja, és önmagunk ennek ellenére vagy talán éppen ezért való elfogadása mint végső válasz. Vagy visszhang: az embert a történelem színpadára beszéltető ismeretlen hangra. A kérdésfelvetés a szerző értelmezésében, ismétlem, derűs, ám a tragikus kompozíciók módján az, hiszen a történet horizontján túli összefüggés feltárására vesznek rá, a színház mindig szelíd eszközeivel.

[A MÁSIK] Csipesz, Bernadett kortalan, angyali párja három különböző hangon szólal meg: 1. valóságosan, tehát Bernadett számára jelenvalóként; 2. Bernadett belső hangjaként; 3. külső hangként. Mind a belső, mind pedig a külső hangnak nem kell azt jelentenie, hogy Csipesz ilyenkor nem lehet jelen a színpadon. Csak Bernadett számára nem látható, testi valójában tőle távol van. A térbeli megoldások a rendező, a díszlettervező és a színészek közös munkájából fakadnak, természetesen.

[DOKUFIKCIÓ] Bernadett történetében semmit nem találok ki, valamennyi eleme – a személyek, a nevek, a helyszínek, a kor – mindenestől fogva boldog és rettenetes fikció.

[KÖSZÖNET] A darab véglegesnek tekinthető, íróasztali változatának elkészülte után Christopher Markle rendező, Melissa Hawkins és Mike Leaman chicagói színészek, valamint Ailisha O’Sullivan fordító jelenlétében Albert Csilla és Dimény Áron olvasták fel a darabot, megelőlegezve a későbbi kolozsvári próbákat az amerikai stábbal. Javasolataikat figyelembe vettem – köszönet a baráti segítségért.

[IN MEMORIAM] Röviddel visszautazása után, 2008. július 28-án Chris Markle barátom, rendező, egyetemi tanár, kiváló színházi ember váratlanul elhunyt. Ötvenhárom évet élt.

SZEREPLŐK

BERNADETT
CSIPESZ

ELSŐ JELENET / NEM ENGEM

BERNADETT

Jó napot kívánok, Griguca Irén vagyok, a lánya.
A magáé, igen.
Maga Griguca Ella, az anyám, vagy nem?
Ez itt Fláj, a barátom.
Semmi.
Anyám nem hall semmit.
Nem is lát?
Maradj, Fláj, maradj csak távolabb, hagyd, ez az én dolgom.
Nagy üregek vannak az anyámban, hallom őket, Fláj nem hallja, nem is az ő dolga. Tele van nagy üregekkel az anyám.
Nem mozog a nyelve, nem beszél.
Meg akar ölelni, én nem akarom.
Nem ölelni akar, hanem rám támaszkodva felállni.
Nem lehet.
Hagyja, nem kell, nem lehet.
Majd.
Most nem.
Nem akarja bennem megérinteni semmi az anyámat.
Semmi, semmi, semmi.
Nem értem.
Nem tudok cigányul.
Nem.
Hol keressem Csendes Lászlót, az apámat?
Csendes László?
Igen.
Szép Csendes László.
Eltűnt, nincs, passz.
Mindent magával vitt, mindent, mindent, mindent.
Szép Csendes László nincs, nem is volt.
Valami kis élet lesz benne, mondja, de nem nekem.
Nem ismer.
Hall engem, Griguca Ella?
Rám néz, de nem engem.
Hol keressem?
Jó, majd jövök máskor.
Mikor?
Máskor.
Jövök.

Sötét

MÁSODIK JELENET / A SOHA ORSZÁGA

CSIPESZ

Van egy vékony sáv, van egy éles határvonal élet és nem élet között, van egy késpengekeskeny meder, egy gázló élet és halál között, van egy vékony sáv, van egy éles határvonal az énéletem és a nemazénéletem között, egy keskeny meder, tükörfényes gázló, világló tisztás, ezt a vékony sávot, éles határvonalat, keskeny medert, ezt a tükörfényes gázlót, alig világló tisztást úgy hívják, hogy Soha.
Aki a belép a Soha országába, aki csak a Soha határvonalára lép, az nincs többet. Nem látható, nincs illata a bőrének, szavai nem jutnak át ahhoz, aki nem

a Soha országában él.

Nem halod, amit mond, nem érzed, ha megérint, nem tartozik hozzád, tökéletesen nincs.

Nem mozgat meg benned semmit.

Ugyanolyan, mint a többi ember, itt van, jön-megy, éli az életét, pontosan úgy, ahogy a többi ember, különbségek nélkül, azt hiszi, hozzád beszél, azt hiszi, van valami közöttök egymáshoz, azt hiszi, összeköt a vér, de nem, nincs, belépett a Soha országába, és minden érvényét veszítette.

Nem köt össze a vér.

Sötét

HARMADIK JELENET / A LUDASOK VÁROSA

BERNADETT *(felriad)*

Csipesz...? Csipesz...?! Itt vagy?

Na tessék... Akkor ez most kinek a vére már megint?

(Megzleli) Nem az enyém. *(Ismét)* Az enyém.

(Ismét, többször is) Hm... Nem tudom... Tudom,

hogy itt vagy... Csak tudnám, hol... Arra emlékszem,

ez az első kép a fejemben, itt, mindjárt a homlokom

mögött, hogy óriási ablak alatt ülök, jól lehet látni az

egész piros, szürke, kék, fényes, kéknél is kékebb,

sötétén hullámozó, gomolygó, semmilyen, tűzforró,

jeges, gyűrött, csillagos, füstnyomos, kondenzcsíkos,

madárfoltos eget... Ülök a legfelső ágyon, a kórház-

ban, és ringatózom... Így... Az ablakot és az eget,

mindent és mindenkit az ágy rácsain keresztül lát-

tok... Most is így látok, rácsok, ez megmaradt, ott

szorong mindenki a rács mögött, sajnálom, többen

is megpróbálták, nincs rá szemüveg, azt mondják, a

fejemben van, valahol az agyban, mélyen, nem érde-

kes... Kutyák, macskák, madarak, fák, minden...

Nincs mit tenni... Összetolt, egymásra rakott fehér

vaságyak a kórházi folyosó végén, a nagy ablak előtt,

festenek vagy fertőtlenítenek, én meg ringatózom...

Nem tudom, mióta, amikor elkezdtem, még nem

volt idő, egyszer aztán csak lett nekem idő és kép,

látom magam, látom, ahogy változik az ég, ringató-

zom, eltökéltem. Le akarnak állítani, ne ringatóz-

zam, csupa vér lettem tőle, álljak le, nem akarják,

hogy eltörjem a bordáimat... *(Kuncog)* Hiába nem

akarják, eltöröm. Reccs, finom, reccs, megvan...

A ringatózásban vagyok a legjobb. Nekem semmi

nem fáj, az fáj, ha nem ringatózom, az fáj, ha nem

törnek el a bordáim... Én fordítva vagyok... Álmo-

dom, persze, sokszor álmodom, amikor álmodom,

azt álmodom, hogy megvernek, tiszta vér vagyok, föl

kellene valahogy ébredni most már, föl is ébredek

nagy nehezen, és tiszta vér vagyok, saját véremtől

vagyok csupa vér... Akkor most álmodtam vagy

nem? Nem tudok visszamenni az álomba, hogy

megtudjam az igazságot.

Ott van az igazság az álomban, nem tudok vissza-

menni... Szülészeti, hófehér, zsongó kaptár, nincs

szünet... Imádom... Anyám hagyott itt a szülé-

sen... Elvittek aztán valamikor, nem tudom, mikor,

benyúltak a kaptárba és kiemelték, sokáig sötét, nem

látom magam, senkit nem látok, elvittek a járási ne-

velőintézetbe, valahova... Ludas, erre emlékszem, Marosludas... Segesvár...? Nem, előbb Ludas... Ebben a városban laknak a ludasok, ide gyűjtötték össze az országból azokat, akik valamiben ludasok, világos...

Nem, nem mindenki ludas, aki Ludason lakik, mondták a nevelők... Ezt kitalálni: nevelők. Még hogy nevelők, nevelők meg gyermekmentők...? Terminátorok és likvidátorok, megtévedt sintérek mind, már tudjuk, szakképzett óriás csótányok, nem egyéb... Nem szeretem Ludast, Csipesz is utálja... Ha nagyon hiányzik Csipesz, Ludasra gondolok, és arra, hogy mindketten utáljuk Ludast... Szeretek Ludasra gondolni, hogy Csipesszel együtt utálhas-sam... Ott ismertem meg Csipeszt, ezért szeretem Ludast, amikor utálom... Nem tudtam, hogy ha ket-ten utáljuk ugyanazt, az szeretet... Játszanak a fiúk az udvaron, a sárban, sokan vannak, meztelenek mind. Mi is meztelenek vagyunk, a lányok, és mi is játszunk az udvaron, a sárban... Csipeszt büntetik éppen a nevelők, és én nézem. Látom, hogy büntetik, büntetik, mert bűnos, és akkor meg kell büntetni, ez ér-hető... Látom magam, ahogyan nézem a büntetést... Nyissa ki a száját. Kinyitja. Nyújtsa ki a nyelvét. Kinyújtja. A nyelve a bűnos, világos, elő kell állítani. Az egyik terminátor fémcspesz rak a nyelvére, azt a sokfogas, cápaszájú fémcspeszt. Inox, egészséges. Inox, Csipesz...! Én meg akkor ki-nyitom a számat, nem én nyitok ki, magától kinyí-lik, van bennem egy én, amelyik nem érez félelmet, valahogy egészen mást érez, de nem félelmet, az ér-zésben Csipesz van benne, egyedül Csipesz, a nyelvén meredező törpecápacsipesszel, ez az én kinyitja a számat... (*Belépve a történetbe*) Hagyják abba, ve-gyék le azonnal a csipeszt Csipeszről, vegyék le azonnal...! (*Hosszasan küzd, kapálódzik, megdobálja a nevelőket, lefogják, lecsendesedik*) Csupasz Csipesz, síró-nyívó sáros állatka, én Csipeszem... (*Sír, dühében*) Nyissam ki a számat, kéri tőlem is a nevelők. Na, én nem. Segítenek. Körömmel húzzák ki mene-külő nyelvemet a számból... Milyen segítőkészek...! Fémcspesz, estig, az én nyelvemre is. Büntetés. Inox, egészséges fémcspesz, büntetés. Bűnözők büntetnek, mióta világ a világ...

CSIPESZ Aty a gyó pemme, hogy nem bagy ékhes agrgra agy igyőe.

BERNADETT (*szótágotolás*) Mity mongyasz, Tsipesz? Nem éthem.

Csipesz eljátssza a mondatot

Éthem... Nem bagy ékhesz... Asz gyó...

CSIPESZ Gyó... Nagyon gyó...

BERNADETT Esztigy?

CSIPESZ Nem ehszünk ész mégyszem bagyunkh ékhesz-
szek...

Nevetnek

BERNADETT Hogy khívnak?

CSIPESZ Tsipesz. Nem gyó...?

BERNADETT Gye, gye, nekhem gyó... Nagyhon gyó, Tsipesz,
nagyhon, nagyhon...

CSIPESZ Tyugynyi khell tsipeszül. Phontosz. Mászkhént
nem lehet...

BERNADETT Tyanyítys engyem, tyanyíts, tyanyíts megy,
drhágya Tsipesz.

*Csipesz különféle tárgyakat rajzol a levegőbe, Bernadett jobb
keze három ujjával szorítja a saját nyelvét, ki kell mondania csi-
peszül. Boldogan, sokat nevetve játszanak. Lekeriül a csipesz,
folytatják*

Tudok csipeszül, tudok csipeszül...!

CSIPESZ Tuds, tudsz, nagyokos... A torokmunkára figyelj,
az a titka a csipesznek...

BERNADETT Torokvirtuóz, az vagy, Csipesz...! Te...!

CSIPESZ A csipesz nélkül nem lehet. A mennyországban
például csipeszül beszélnek. A meztelen és árva isten...

BERNADETT Árva...?

CSIPESZ Még szép! Se apja, se anyja... A meztelen Isten csi-
peszül beszél, és a meztelen angyalok csipeszül szólnak
hozzánk.

BERNADETT Meztelenek?

CSIPESZ Meztelenek.

BERNADETT Te tudod.

CSIPESZ Tudom.

BERNADETT És pokol van, Csipesz?

CSIPESZ Van, de még mennyire.

BERNADETT Milyen nyelven beszélnek a pokolban?

CSIPESZ A pokolban mindenki a saját anyanyelvén beszél...

Két lélek nincs, aki ugyanazt a nyelvet beszélne... Senki
nem ért senkit...

BERNADETT Mindent tudsz, te torokvirtuóz! Hány éves vagy?

CSIPESZ Valamennyi..., nem tudom... Hét... Hétnél is több,
mit tudom én... Nem tudja senki...

BERNADETT (*gyermeki, boldog felfedezéssel*) Nekünk nincs
anyanyelvünk, Csipesz?!

CSIPESZ Az Istennek sincs.

BERNADETT És az angyaloknak sem.

CSIPESZ A csipesz. Mondjad utánam!

Bernadett csendben, elmélyülten ismételi

Mmi Agyámk, ki bagy a memmekben, temtelteszszék megy
a The mebed, gyögygyöm el a The ohszágyogy, legyem
megy a The akhagrathogy, amimth a megygybem, úgy a
fhölgjön issz. Mimgyemmaphi khegygyegrhümkeht agygy
megy mékhümkh ma, ész botsszászgy megy a mi vétyk-
heimketh, mikhépphem mi issz megybhotszáthumk asz
ellhemmümkh vétykheszökhmekh. Ész me bígy mimk-
heth khiszérthészbe, gye szagyabíthsz megy a gyomoszt-
hól. Meht thiegy asz ohszágy, a hathalhom, a gyicsősözgh,
mimgyörökkhé. Ámmem.

BERNADETT (*boldogan*) Jó, ez menni fog.

Csipesz az ima alatt észrevétlenül elbújik

BERNADETT Csipesz... Csipesz? Hol vagy? Csipesz! (*Egyre
riadtabban, mint aki azt hiszi, csak álmodott, mindenütt ke-
resi*) Hol vagy, drága Csipesz? (*Visszateszi a szájába a csi-
peszt*) Mmi Agyámk, ki bagy a memmekben, temteltesz-
szék megy a The mebed, gyögygyöm el a The ohszágyogy,
legyem megy a The akhagrathogy... (*Megáll, mozdulni sem
mer, sír*) Csipesz...! Hol vagy? Hol vagy? Hol vagy? (*A sírásig*)

CSIPESZ (a háta mögül előrelép) Veled vagyok, Bernadett, ne félj... Itt vagyok...

BERNADETT Csipesz...! Ne tűnj így el, mintha nem is lennél...! Ígérd meg, hogy létezel... Ígérd meg, hogy nem hagysz el, soha, soha, soha...

CSIPESZ Nem hagylak el, megígérem...

BERNADETT Egyszer megszöksz innen, itt hagysz, mint egy idegen.

CSIPESZ Miket beszélsz, Bernadett...! Ha megszökök, veled szökök meg...

BERNADETT És nem lépsz át a Soha országába se előlem?

CSIPESZ Nem.

BERNADETT Soha?

CSIPESZ Soha.

BERNADETT Én sem. Soha.

Boldog ünnepélyességgel madzagot kötnek a csipeszekre, és egymás nyakába akasztják őket, mintha egy titkos eljegyzési szerződésen vennének részt

CSIPESZ Amíg élek, és azután is.

BERNADETT Azután is?

CSIPESZ Azután is.

BERNADETT Amíg élek, és azután is, azután is, azután is. Így jó?

CSIPESZ Jó.

BERNADETT Miket tudsz te még, Csipesz? Ölni tudsz?

CSIPESZ Tudok.

Sötét

NEGYEDIK JELENET / A FÉNYMÉRŐ

BERNADETT

Nem tudom a nevem.

Bernadett nem az én nevem.

Vannak papírjaim, a papírok mást tudnak.

Griguca Irén.

Semmi bajom a Grigucával, ha Griguca, legyen

Griguca, anyám vett a nevére, nem az apám.

Nem Csendes, hanem Griguca.

Legyen Griguca.

De az Iréntől elborulok, bizonyisten.

Ilyen nevet kitalálni.

Nekem.

Láttam már Irént, nagyon kevés Irént láttam, egyet vagy kettőt, aki tényleg Irén lett volna.

Alig van Irén a világon.

Vannak, jó, de alig.

De én?

Én Irén?

Elég rám nézni.

A Bernadett sem túl jó, nem vagyok én Bernadett, de mégsem Irén.

Anyám ilyeneket tudott kitalálni, szegény, szerencsétlen.

Túl vagyunk rajta, el kell felejteni.

Bediktálta az Irént, és hipp-hopp kiugrott a szülézet ablakán.

Irén, erre vitte a tehetsége.

És kiugrott.

Kiugró tehetség volt.

A papírjaim nem tudják elfelejteni, jó, maradjak papíron Irén, van ott egy másik a rubrikákban, egy másik én, Irénnek hívják, messziről tudom bámulni valahogy, ezt szoktam.

Ha valaki Irénnek szólít, felnyomom a falra, rázogatom, amíg ki nem esik a fejéből a szó.

Hamar ki szokott esni, alig rázok egy keveset, máris mondják, hogy kiesett, engedjem el őket.

Judit lett volna a legjobb, nincs jobb név a Juditnál, nekem ez kellene, de már késő.

Ada, aki most is szerelmes belém, szegény, szegény szerencsétlen, belém szerelmes, Ada megpróbált Juditnak szólítani, mert megtudta, hogy Judit lennék, ha lehetnék, de nem lehetek.

Megengedtem Adának, senki másnak.

A Bernadettet Klára, Tatrosi Klára nevelőanyám találta ki.

Jött, kivett a ludasi intézetből, meg akart menteni, tetszettem neki.

Valami megzavart, nem tudom, mi, pedig akkor már tudtam, Csipesztől, kitől mástól, hogy ha valaki meg akar menteni, ha valakiben egyáltalán felmerül ez a gondolat, akkor a vidám likvidátorok és terminátorok titkos társaságához tartozik.

Hazavitt, két hónapig nála laktam, aztán visszahozott, mert valami közbejött, és fel kellett hogy adja megmentésem magasztos tervét.

Azt mondta, örökbe fogad, a lánya leszek, kellek neki.

Megzavart ez a kellek neki meg az örökbefogadás.

Micsoda szó: örökbefogadás.

Örökbe fogadni valakit.

Egy embernek azt mondani: örökbe fogadlak.

Elég belegondolni.

Valami elhomályosította az agyamat.

Mondta Csipesz, vigyázzak, hogy juthat egyáltalán valakinek az eszébe, hogy örökbe fogad.

Vigyen magával, jó, vegyen a nevére, jó, hagyja rád mindenét, jó, de ne merje azt mondani, hogy örökbe fogad, mert akkor vége, mindennek vége.

Megzavart, nem is tudom, mi, talán hogy Klára orvos, azt gondoltam, egy orvos szájába mégiscsak jobban illik ez az örökbefogadásos merénylet.

Jött, megvizsgált, meghallgatta a szívemet, számba vette a fogaimat, ütögette a térdemet, nagyon bírtam.

Szép orvos Klára, nagyon szép, sohasem láttam ilyen szépet.

Valahogy nem tudott férjhez menni, nem kellett senkinek, csak egészen rövid időre.

Amikor kellett valakinek, visszahozott az intézetbe.

Aztán mikor megint nem kellett senkinek, jött, hogy kellek neki, és elvitt.

Ha ő nem kellett, én kellettem.

Ha ő kellett, én nem kellettem.

Vártam, hogy jön, hátha megint nem kell és kellek.

Jött is, ő nem kellett, én kellettem.

Amikor nem kellett és kellettem, anyámnak kellett szólítsam, amikor meg kellett, és én nem kellettem, akkor Klára nének.

Egyszer megint jött, nem talált, mert átvitte a segesvári intézetbe Csipesszel együtt.

Na, nem is jön többet, nem is jön.
 Ne is jöjjön, ha nem jön, ne is jöjjön.
 De nem kellett megint valakinek, nagyon nem, és én
 következtem sorra, nagyon kellettem, megtalált
 Segesváron.
 Voltak fényképeim is Klárával, de már nincsenek.
 Futok Klára felé, ő tárt karokkal vár, fekete-fehér.
 Sokáig kellett gyakorolni, amíg Klára pasija szerint
 élethű a kép.
 Klára néni.
 Volt egy ausztrál hazalátogató, ausztrál magyar vagy
 ausztrál román, nem tudom, egy igazi pasi, akinek
 kellett Klára, és engem is meg akart ismerni.
 Kihozott az intézetből, vetkőzés, zuhanyozás, fertőt-
 lenítés, tüdővizsga, vérvizsga, tetűteszt, kenőcsök,
 valami injekciókat is kaptam, öltözés.
 Fussak Klára felé, mondta az ausztrál, Klára meg
 tárt karokkal várjon.
 Klára mosolyogjon, én inkább ne.
 Jó, értem, nem nehéz.
 Ilyeneket talál ki.
 Máskor meg azt mondja nekem az ausztrál, ő ter-
 peszbe áll, én meg négykézláb fussak át a lába között.
 Nevessek vagy ne nevessek?
 Ne vess, mondja, most nyugodtan nevetehetsz, ez já-
 ték, most nem dolgozunk.
 Ha játék, akkor az egészen más, akkor nevetek.
 A futás az nem játék, mondja az ausztrál, a futás
 megrendelés, munka.
 Jó, a megrendelés komoly dolog, nem nevetek, munka.
 Futok, nincs mosoly, megy ez, Klára felkap, megvan.
 De nem, nem elég élethű.
 Nem vagyok élethű.
 Klára egész jó, majdnem tökéletes, mondja az ausz-
 trál, de én valahogy nem.
 Klára élethű, én meg nem.
 Vakarja a fejét, nézi a napot, fényt mér, gondolkozik.
 Méri a fényt ez az ausztrál.
 Na, majd máskor, mondja szomorúan.
 Ingatja a fejét, nem méri a fényt, majd máskor.

BERNADETT Te Csipesz, ez az ausztrál méri a fényt.
 CSIPESZ (*halálsápadtan*) Mégsem lehet ilyen elvetemült.
 Idejön, és méri a fényt?
 BERNADETT Méri, bizonyisten.
 CSIPESZ Klárának mondtad?
 BERNADETT A saját szemével látta, miért mondjam?
 CSIPESZ És?
 BERNADETT Semmi. Klárának így is jó, ha kell az ausztrál-
 nak, neki biztosan így is jó.
 CSIPESZ Ezek a legveszélyesebb megmentők, akik mérik a
 fényt.
 BERNADETT De nemcsak méri, azt is mondja, hogy nem
 vagyok élethű.
 CSIPESZ Nem vagy élethű. Te.
 BERNADETT Ezt mondja, bizonyisten.
 CSIPESZ (*magához öleli, felindultan*) Ezek meg fognak men-
 teni téged, nincs mentség.
 BERNADETT Ne sírj, Csipesz, ne sírj, mindenhová ma-
 gammal viszlek.
 CSIPESZ Nem sírok.
 BERNADETT Szoríts még, Csipesz, szoríts, szoríts.

CSIPESZ Rúgd tőkön, mondja Csipesz, ha még egyszer ezt
 meri mondani. Megigéred, hogy tőkön rúgod?
 BERNADETT Meg.
 CSIPESZ Bizonyisten?
 BERNADETT Bizonyisten.

BERNADETT
 Elment az ausztrál, Klára visszahozott, de csak rövid
 időre, mert pakolnia kell, megy Ausztráliába.
 Engem is kivisz, ne féljek, de most jobb, ha vissza-
 megyek az intézetbe.
 Jó, ha kivisz, akkor jó, vigyen ki, megyek.

BERNADETT Ne félj, Csipesz, magammal viszlek, itt fogsz
 lógni a nyakamban.
 [CSIPESZ] Jó, jó, szeretek a nyakadban lógni, Bernadett.
 BERNADETT Én is szeretem, ha a nyakamban lógsz, a két
 mellem között.
 [CSIPESZ] Én is szeretem, szeretem a melleidet, Bernadett.
 BERNADETT Szeretem az érintésedet, Csipesz.
 [CSIPESZ] Én is.
 BERNADETT Én is.

BERNADETT
 Jön Klára, boldog, kell az ausztrálnak, és én is kellek.
 Ilyen még nem volt, hogy Klára kell és én is kellek,
 ilyen még nem volt.
 Kellünk.
 Kellünk a fénymérőnek.
 Valami nincs rendben, ha mindketten kellünk, ez le-
 hetetlen.
 Mondom Klárának, édesanyám.
 Nem édesanyám, így Klára, hanem Klára néni, itt az
 ausztrál, most Klára néni, jó?
 Akkor jó, bocsánat, Klára néni, valami nem tetszik
 nekem ebben az ausztrálban.
 Mi nem tetszik?
 Méri a fényt.
 Méri a fényt?
 Méri.

Ez nem fog elvinni bennünket, méri a fényt.
 Klára néni még hangosabban nevet, már kacag.
 Most zokogsz vagy kacagsz, Klára néni?
 Kacagok, Bernadett, könnyesre kacagom magam.
 Jó, mondom, akkor kacagj, és folyjanak a könnyeid.
 Kimegyünk a fénymérővel a Somos-tetőre, én már
 melegíték is, mert futni kell, kinyújtott karokkal, így,
 Klára néni felé.
 Na, megvan.
 Ugrál Csipesz a mellemen meg a két mellem között,
 ez most jó lesz, megvan, érzem.
 Koncentrálok, indulok.
 Klára néni kacagva felkap, körbefordul, repülünk, re-
 pülünk, az ott a Duna Vaskapunál, az meg Belgrád,
 a szabadság kapuja, itt szállunk át, repülünk, repü-
 lünk tovább mindketten, látjuk az óceánt, feltűnik
 Ausztrália, gyönyörű, bizonyisten.
 Milyen volt, kérdezi Klára néni a fénymérőt.
 Egész jó, talán a legjobb az eddigiek közül, már
 majdnem címlap minőségű, de a lány nem elég élethű.
 Mi az, hogy címlap minőségű?
 A színes magazinok címlapja, mondja a fénymérő,

oda kell a kép.

Tele vannak a magazinok a romániai intézetekkel, oda kellene ez is, mielőtt még mind a kettőnket kivinne Ausztráliába.

Na, pihenjünk, és még megpróbáljuk.

Pihenjünk.

Odamegyek a fénymérőhöz, mondom neki, álljon terpeszbe, át akarok bújni a lába között.

Jó, bújjál, ez biztosan jót tesz neked.

Terpeszbe áll a fénymérő, tökéletes terpeszbe, erre vártam.

Élé állok, és villámgyorsan tökön rúgom, teljes szívemből, teljes lelkemből, minden erőmből.

BERNADETT Tökön teremtetem, Csipesz, ahogy mondtad.

CSIPESZ Most rúgtad vagy teremtetted?

BERNADETT Rúgtam, Csipesz, minek nézel te engem.

CSIPESZ Lehet tökön teremteni is valakit, de az nem ugyanaz. Itt most a rúgás kellett, nem a teremtés. A tökön teremtés más esetre érvényes. Ez egy fénymérő, nem szabad elrontani, a rúgás a legjobb.

BERNADETT Jó, igazad van, belátom. De komolyan rúgtam, nem teremtetem.

CSIPESZ Teljes szívedből, teljes lelkedből, minden erődből?

BERNADETT Úgy, úgy.

CSIPESZ És?

BERNADETT Nyüszített a fénymérő, Klára felsikoltott, pedig őt nem rúgtam és nem is teremtetem tökön. Nem tudom, mi történt Klárával, bizonyísten, még ilyen állapotban soha nem láttam. Rávetette magát a fénymérőre, máris megvizsgálom, máris megvizsgálom, ezt ordította, és dulakodni kezdtek, Klára rángatni kezdte a vékony hangon nyüszítő ausztrál nadrágját, látni akarom, máris, kiáltozta, máris megvizsgálom, repültek a sliccgombok, aztán már minden repülni kezdett, a nadrág, a zakó, Klára ruhái, minden, minden. Semmit nem értettem az egészből. Egy-másba gabalyodtak, meztelenül, üvöltözve. Ilyet még nem láttam, Csipesz. Nagyon szépek voltak. Torkuk szakadtából üvöltöztek. Még a fénymérőt is megszerettem. Úgy éreztem, mindez nekem köszönhető.

CSIPESZ Nem neked, hanem nekem.

BERNADETT Neked, Csipesz, neked. Ragyogtak a Sometető fűvén, boldog fájdalomban. Mégis elment, nem jött vissza soha többet. Még ezek után sem kellettünk neki, Csipesz.

CSIPESZ Fénymérő, megmondtam.

ÖTÖDIK JELENET / ARANYÁBÉCÉ

A vitaminhiányom van.

Á vitaminhiányom van.

B vitaminhiányom van.

C vitaminhiányom van.

D vitaminhiányom van.

E vitaminhiányom van.

É vitaminhiányom van.

F vitaminhiányom van.

G vitaminhiányom van.

GY vitaminhiányom van.

H vitaminhiányom van.

I vitaminhiányom van.

Í vitaminhiányom van.

J vitaminhiányom van.

K vitaminhiányom van.

L vitaminhiányom van.

LY vitaminhiányom van.

M vitaminhiányom van.

N vitaminhiányom van.

NY vitaminhiányom van.

O vitaminhiányom van.

Ó vitaminhiányom van.

Ö vitaminhiányom van.

Ő vitaminhiányom van.

P vitaminhiányom van.

Q vitaminhiányom van.

R vitaminhiányom van.

S vitaminhiányom van.

SZ vitaminhiányom van.

T vitaminhiányom van.

TY vitaminhiányom van.

U vitaminhiányom van.

Ú vitaminhiányom van.

Ű vitaminhiányom van.

Ű vitaminhiányom van.

V vitaminhiányom van.

W vitaminhiányom van.

X vitaminhiányom van.

Y vitaminhiányom van.

Z vitaminhiányom van.

Zs vitaminhiányom van.

HATODIK JELENET / SOHA

CSIPESZ Gyere, próbáld meg még egyszer.

BERNADETT Nem megy, látod, hogy nem megy.

CSIPESZ Teljes szívedből, teljes lelkedből és minden erődből...

BERNADETT ...akkora erővel, mint egy diófa. Tudom.

CSIPESZ Mindennek ki kell mondania benned. Az ujjaidnak, a hajszálaidnak, a fogadnak, a csontoknak, a véráramoknak, a sejteknek, a beleknek, a szőrszálaknak, a finom-finom bőrödnek. Mindennek.

BERNADETT Megpróbálom. „Soha!”

CSIPESZ Fordíts háttat, mindig fordíts háttat előbb.

És csipeszül. Másképp nem lehet.

BERNADETT „Sszhokha!”

CSIPESZ Látod, már majdnem jó.

BERNADETT Soha, soha, soha.

CSIPESZ De, de.

BERNADETT Ezek a kövek itt mind emberekből lettek?

CSIPESZ Nem, nem mind. Csak a szépek, a legszebbek.

Ezek a simák és véresek voltak a leggonoszabb emberek.

Őket a legkönnyebb kővé változtatni. Ilyen szépek lesznek...

Míntha az angyalok markából hulltak volna ki, nézd...

BERNADETT A leggonoszabbak...?!

CSIPESZ Ez itt biztosan egy nevelő volt, amikor ember volt.

Persze... Az a kopasz, tudod. Golyó. Az meg Töki. Látod,

milyen szép! És ez? Kitalálad?

BERNADETT Ki... Várj csak... Megvan!

CSIPESZ Na?

BERNADETT Várj... Nem tudom... De! De! Lotyóka nevelő néni, mindenki Lotyókája! Itt van a bajuszkája...
 CSIPESZ Mutasd. Lotyóka néni. Talált.
 BERNADETT És ezek a zúzottak, ezek is emberekből lettek?
 CSIPESZ Ók is. De ők nem voltak olyan gonoszak. Jobb nekik ott, a Soha országában.
 BERNADETT Ez a legszebb, nézd... Nagyon gonosz lehettél, te...
 CSIPESZ Hagyd, ne bántsod.
 BERNADETT És vissza is tudod változtatni őket?
 CSIPESZ Nem akarom. Elégedjenek meg ennyivel. Jól megvannak a Soha országában, ott a helyük Rosszabbul is járhattak volna. Egy patakban végzik majd, vagy egy könyvespolcon, valahol. Egyre tisztábbak, fényesebbek és könnyebbek lesznek. Sok ezer évig elvannak így, amíg szétfújja őket a szél, és végleg eltűnnek.
 BERNADETT Csipesz.
 CSIPESZ Igen.
 BERNADETT Fordíts hátat nekem, és mondd ki, teljes szívedből, teljes lelkedből, minden erődből, akkora erővel, mint egy diófa, mondd ki...
 CSIPESZ Nem lehet. Téged nem.
 BERNADETT Ígérd meg, hogy megteszed, ha megkérlek.
 CSIPESZ Lássalak. Még, még... Nem, nem lehet. Téged nem tudlak kővé változtatni.
 BERNADETT Engem nem?
 CSIPESZ Nem.
 BERNADETT Ölni tudsz?
 CSIPESZ Tudok, mondtam.
 BERNADETT Jó, jó, ha tudsz.

HETEDIK JELENET / TEMESVÁR FELETT AZ ÉG

BERNADETT Ki az?

Csipesz megjelenik, fekete cipőkrém csíkok az arcán

Ki vagy? Csipesz, te vagy?
 CSIPESZ Én vagyok, Bernadett.
 BERNADETT Mit keresel itt hajnalok hajnalán, Csipesz?
 CSIPESZ *(fiúruhákat ad neki)* Öltözz, gyorsan.
 BERNADETT Megőrültél?
 CSIPESZ Velem jössz...
 BERNADETT *(öltözni kezd)* Veled megyek... Hova, Csipesz...?
 CSIPESZ Nem tudom, megyünk...
 BERNADETT Nem lenne jobb, ha...
 CSIPESZ Nem, megyünk... Bejött Tamango a hálónkba, és mindenkit fölkelített... Fegyver van nála, igazi géppisztoly. Azt mondja, nem bírja tovább, és minket is ki akar szabadtani innen...
 BERNADETT Mit nem bír Tamango?
 CSIPESZ Öltözz már... Ezt az egészséget... Nem tudom... Át-
 szökünk Jugoszláviába...
 BERNADETT Jugoszláviába...? Jó... Miért?
 CSIPESZ Mindenki oda szökik... Belgrád... Ott van a szabadság kapuja...
 BERNADETT És nem rúgtad tökön?
 CSIPESZ Miért rúgnám tökön, Bernadett?! *(Fekete cipőkrém ad neki)* Kend be magad.

BERNADETT Csipesz, én inkább nem mennék... És ne menj te sem, gyere, bújj el, bújj ide hozzám...
 CSIPESZ Nekem mennem kell, Bernadett, nem tehetem, hogy ne... Nem mehetek nélküled erre az útra...
 BERNADETT Félek...
 CSIPESZ Én is...
 BERNADETT Mehetünk...

Bernadett megragadja Csipesz kezét, elindulnak, néhány lépés után Csipesz kiszabadítja a sajátját Bernadett szorításából. Nézik egymást

CSIPESZ A fiúk előtt nem foghatjuk egymás kezét, Bern.
 BERNADETT Bern?
 CSIPESZ Bern. Nem jó?
 BERNADETT Bern... Jó... Köszönjük el egymástól, Csipesz, ki tudja, mi történik velünk...
 CSIPESZ Mi történik, mi történik... Nem hagylak el, megígértem, Bernadett...
 BERNADETT Bern... Én sem... Menjünk.

BERNADETT

Elindultunk a buszpályaudvar felé.

A fiúk magukhoz vették a konyhából a használható késeket, villákat, szeletelőket, trancsírozókat és bárdokat, így suhantunk a segesvári éjszakában.

Végre, végre valami, tetszik a fiúknak, végre hozzánk tartozik a terminátor, éljen Tamango.

Csoda.

Kék buszok egymás mellett, sorban, nagy, sötét, alvó, üres állatok. Ott kell megbújni a buszok között, vezényeli suttogva Tamango, amíg az első buszsofőr be nem indítja a motort. A motorzúgás a jel, megrohanjuk az első buszt, és elfoglaljuk, ellenállás nélkül. Gondosan ellenőrzi a terminátor az üzemenyagszintet, rendben, rendben, és elindulunk a nyugati határ felé.

Nyugatra szökünk, ott van ám élet, áttörjük a határt, mondja Tamango, örül a buszsofőr, fiatal, kemény férfi, a fiúkkal együtt örül a szerencséjének, hogy ő jött ki elsőnek a buszpályaudvarra, mert éppen ő következett, neki jutott arra a napra az első járat.

Csoda.

Csak nem megállni, fiúk, csak nem megállni, kibírni, kibírni, kibírni.

Kifelé meg azt üvöltözte a terminátor, hogy ha nem engedik át őket a határon, mindenkit megöl a buszban, legépfegyverezi a fiúkat, azután meg magát is megöli.

Helyes, helyes, ez a legjobb módszer, mondta a buszsofőr diadalmasan, született profi a vezérünk, éljen Tamango.

Temesvárig jutottunk, bántatlanul.

Elöl-hátul kétéltű, morgó-csikorgó harcokcsik kísérték, óriási buli, ilyen még nem volt.

Csoda.

Megtudták a temesvári egyetemisták, hogy mire készül a segesvári bátor fiúcsapat, kijöttek elének a főútra, integettek, hangosan biztattak, a lányok meg virágokat dobáltak a buszra. A rendőrség, a katonaság,

a szekuritáté emberei nem avatkoztak be, csak tovább mentek a busz után meg a busz előtt, tehetetlenül. Tehetetlenül...!
Győztünk, üvöltötte Tamango.
Győztünk, harsogták a fiúk.

CSIPESZ *(súgva)* Kiált te is, Bern...

BERNADETT *(bizonytalanul, hangját ügyetlenül elváltoztatva)* Győztünk...! Győztünk...! Győztünk...!

BERNADETT

Sötétetni kezdett, amikor elhagytuk Temesvárt. Megindult az eső. Fényeket pillantottunk meg a látáhatáron, az országhatár gyöngéden ragyogó gyöngy-sorát. Jugoszlávia derengett a határ fényei mögött. Felfoghatatlan, ellenállhatatlan, szabadság nevű ismeretlen mámor küldte felénk hívogató jelzéseit, Jugoszlávia befogad, Jugoszlávia nem ad vissza Romániának, Jugoszlávia kinyitja előttünk a szabad Nyugat vaskapuját.

BERNADETT Engedd, hogy megfogjam a kezedet.

CSIPESZ Megőrlöttél, Bern... Kiabálj, ahogy a torkodon kifér...

BERNADETT Megmenekültünk, fiúk, megmenekültünk...!

BERNADETT

Megáll a busz, miért áll meg?
Harckocsik állják el az utat.
Baloldalt szabályosan kiépített lőállások, mögöttük rohamsisakos katonák.
Tehetetlenek, fiúk, ne féljete, rikoltja Tamango.
Nem félünk, nem félünk, nem félünk.
Kibiztosítja a géppisztolyát, mutatja a katonáknak, ki van biztosítva, tessék, lekaszálok a fiúkat, ha nem mehetünk tovább.
Nyomatéku rövid sorozatot enged a busz tetejébe.
Beesik az eső a buszba, vékonyan, de azért bőségesen.
Oda lehet menni, arcot mosni vagy inni akár, nem árt a határátlépés előtt tisztálkodni.
A rövid sorozatra rövid, valamivel mélyebb hangfekvésű gépfegyvertűz a válasz.

KATONATISZT HANGJA *(hangosbeszélőből. A villodzó fények betöltik a teret)* Fiúk! Ha fölemelt kézzel egyenként elhagyják a buszt, senkinek nem esik bántódása. Tiszti becsületemet adom.

BERNADETT

Nevetnek a fiúk rajta, vidáman mókáznak az ablakban, van, aki pucér fenekét táncoltatja örömeiben, én inkább nem.

KATONATISZT HANGJA Figyelem, figyelem. Utolsó figyelmeztetés. Utoljára kérdezem: nem szálltok le, fiúk?

BERNADETT

De nem ám!
A lőállások mögé megy a tehetetlen katonatiszt, viházzba áll, valami parancsot ad a kivezényelt katonáknak.
Nem lehet hallani semmit, ezt nem a tölcserbe

mondja, csak a szája röhejes mozgását lehet látni, igazán vicces.

A katonák behúzódnak a fegyvereik mögé.

Csend.

Semmi.

Csend.

Egyszer csak minden előzmény nélkül Tamango hangtalanul összeesik. Homlokából vér folyik vékonyan, mint a filmekben.

A buszsofőr elveszi tőle a géppisztolyt.

Amikor fölmutatja a fegyvert, sose hallott, borzasztó ugatás tölt be mindent. Pillanatok tart csak.

Apró, bizonytalan lángokkal ég a busz, mi meg egymáson, mint a fahasábok.

Szítal az eső, mindenünnen szivárog a vér.

Mintha élnék.

Élek.

Csipesz fölöttem fekszik valahol, ujjából arcomra csöpög a vér, apró patakocskák futnak bele a számba. Csipesz vére, az én vérem.

BERNADETT Hol vagy, Csipesz?

[CSIPESZ] Itt vagyok veled, ne félj, nem hagylak el, megmondtam.

BERNADETT Itt? Hol? *(Rémülten)* Mmi Agyám, ki bagy a memmekben, temtelteszszék megy a The mebed, gyógygyöm el a The ohszágyogy, legyem megy a The akhagrhat-hogy...

[CSIPESZ] Itt, itt, nagyokos... *(Boldogan, játékosan nevet)* Olyan közel, hogy nem is látsz.

BERNADETT *(elsiratja)* Csipesz, drága Csipesz, egyetlen Csipesz, Csipeszem.

NYOLCADIK JELENET / PATAKOK

BERNADETT *(az előtte fekvő – képzeletbeli – tükörnek)* Vérpatakok futnak, különböző vérű patakok, egymásba ömlenek.

Van egy harmadik is, láthatatlan, de van, nagyon.

Ebből a háromból vagyok.

Két látható vérpatak, időből, szélből, felhőkből, fűvekből, a messzi ismeretlenből, ki tudja, hogyan, senki.

Azért ilyen a hajam.

Milyen?

Ilyen, ilyen, amilyen én vagyok, nézd.

Szeretem a hajamat.

Az én kárminpiros vérem Griguca Ella téglavörös és Csendes László acélkék véréből való.

Sötét van, csak engem világít meg valahonnan a fény.

Fény hull rám, fölmelegít rám a fény, fény, fény, fény, én vagyok, nézzél, én is nézlek.

Honnan jön a fény, amikor sötét van?

Ki van a fényforrás mögött?

Valaki, egy mindenható vak valaki; senki, egy mindenható vak senki.

A fényforrás mögött a legsötétebb a sötét.

A szemem, a fogaim, a járásom, körmeim holdja, hosszú nyakam, fülem Csendes László patakából való.

Testem formája, a rövid csontok, riadt melleim, vé-

kony bokám Griguca Ella patakából valók.
Bőröm a két egymásban eltűnő vérpatak színéből van.
Egyszerre vannak véglegesen külön, Griguca Ella és
Csendes László, és véglegesen együtt, ki érti ezt, senki.
Tekintetem a ludasi és a segesvári intézetekből való,
hibátlan intézeti tekintet. Vidám Állami
Gyermekmegsemmisítő Intézet.
Azok a nevelők, akik sehogyan sem jutnak be a
Vidám Állami Gyermekmegsemmisítő Intézetekbe,
tanítók lesznek és tanárok.
Ők az iskolába terelt gyermekekért felelősek.
Minden osztályban, a koromfekete, vagy koromzöld,
vagy koromfehér tábla előtt van egy lóállás, onnan
lövöldöznek a gyermekekre.
Akik sem a Vidám Állami Gyermekmegsemmisítő
Intézetekben, sem az iskolákban nem kapnak állást,
a nevelésre elszánt maradék, azokból lesznek a meg-
mentők.
Hálás vagyok nekik.
Itt állok a fényben, magammal szemben, és lerovom
a hálámat.
Mindent tudok, amit a világról tudni lehet.
Ölni tudsz?
Tudok.
Köszönöm.
Köszönöm a harmadik vérnek.
A hangom, honnan jön a hangom?
A hangom az enyém.
A hangom én vagyok.
Nem üvöltök, nem suttogok, nem kiáltok, ez a hangom.

KILENCEDIK JELENET / MI LÁTSZ?

BERNADETT
Keresnek, jön Klára, Tatrosi Klára. Azt hittem, nem
is jön már soha többet.
Jó hírem van, Bernadett, mondja
Kláránéniédesanyám nem túl boldogan.

[CSIPESZ] *(mintegy Bernadettből szól, a Bernadett hangján,
ilyenkor néha megragadja a nyakában lógó fémcspesz)* Vi-
gyázz, Bernadett, vigyázz, most légy észnél.
BERNADETT Ne félj, ne félj. Most megkapja.

BERNADETT
Kivel beszélsz?
Csipesszel.
Csipesszel?
Igen.
Kicsoda Csipesz?
A barátom.
Barátod.
Nem, nemcsak. Örök hűséget fogadtam neki.
Értem, mondja, de nem ért semmit. Hallgass ide,
megkaptam az útlevelet, mindent felszámoltam.
Kiköltözöm Magyarországra, és nem jövök soha töb-
bet vissza.
Menjél, Kláránéniédesanyám.
Édesanyám, kísérletezik bizonytalanul Klára.
Bocsánat, Kláránéniédesanyám.
Értem, értem. Haragszol rám.

Nem, nem, dehogy.
Téged is kiviszlek, ahogy elrendeződöm egy kicsit,
viszlek, ne félj.
Nem félek.

[CSIPESZ] Győztél, Bernadett, győztél.
BERNADETT Győztem?
[CSIPESZ] Soha többet nem látod.
BERNADETT Soha.
[CSIPESZ] Most mit bógsz? Nem szeretem, ha szipogós
vagy. Ezt akartuk, soha, nem?
BERNADETT Van olyan, hogy soha, Csipesz?
[CSIPESZ] Van, de még mennyire. Bizzál bennem.
BERNADETT Bízom benned, Csipesz.

BERNADETT
Csipesszel beszélsz?
Csipesszel.
Ne sírj, Bernadett, érted jövök.
Nem sírok.

[CSIPESZ] Ne szipogj, mert lemarlak.
BERNADETT Nem szipogok, jó, jó, na, már nem.

BERNADETT
Mennem kell, Bernadett.
Menj csak, Kláránéniédesanyám.
Megyek.
Menj.

[CSIPESZ] *(izgatottan)* Fordíts hátat, most, most... Csináld
már, ne szalaszd el... Úgy... Ne nézz vissza...
BERNADETT *(hátat fordít)* Jó, tessék. Elment?
[CSIPESZ] Nem, még nem. És akkor most! Mondjad már.
BERNADETT Szkhokha!
[CSIPESZ] Tökéletes.
BERNADETT Elment?
[CSIPESZ] Nem.
BERNADETT Nem? Még mindig nem?
[CSIPESZ] Fordulj vissza.
BERNADETT Nem merek.
[CSIPESZ] Fordulj vissza, Bernadett, fordulj már vissza,
most visszafordulhatsz.
BERNADETT Jó, tessék.
[CSIPESZ] Mit látsz?
BERNADETT Semmit. Elment, végre.
[CSIPESZ] Nézzél, nézzél még!
BERNADETT Köveket.
[CSIPESZ] Semmi mást? Ott van a lábod előtt az az egy,
nézd csak. Hajolj le és érintsd meg.
BERNADETT *(főlemeli, nézi, simogatja)* Tatrosi Klára. De
hiszen ez Tatrosi Klára.
[CSIPESZ] Ott van a Soha... Ne szipogj, nem szeretem, ha
szipogós vagy.
BERNADETT Ne haragudj, Csipesz. Nem sírok, megígérem.
[CSIPESZ] Büszke vagyok rád, Bernadett, győztél.
BERNADETT Köszönöm, Csipesz.
[CSIPESZ] Szabad vagy, Bernadett.
BERNADETT *(rémulten)* Szabad?
[CSIPESZ] Szabad.

Sötét. Időmúlás

TIZEDIK JELENET / TIRAMI SŰ

BERNADETT Kiraktak az intézetből, Csipesz, azt mondták, szabad vagyok. Miért nem vagyok boldog, ha szabad vagyok, Csipesz?

[CSIPESZ] Szabad vagy, legyen elég.

BERNADETT És akkor most mi lesz?

[CSIPESZ] Menj, indulj el, menj csak, nem kell fogózkodnod, menj, szabad vagy.

BERNADETT

Imádom a Tiramisu!

A Tiramisu Café az otthonom!

Jöttem lefelé a Retyezát utcában, mire ezt mondja Csipesz, lépj be, Bernadett, megérkeztél, lépj be. Café...!

Otthon!

Imádom!

A Tiramisunak az a híre, hogy mindenki mindenki-vel, az egy olyan galeri, hogy mindenki mindenkié, ahogy jön, teljes egyetértésben, vannak bakok, a Tiramisu bakjai, és vannak a Tiramisu női.

Oda tartozunk, mindenki látja rajtunk, hogy mi a Tiramisuból vagyunk.

Mit látnak?

Azt látják, hogy nem félünk senkitől és semmitől.

Miért félnénk?

De tényleg.

Kitől lehetne például nekem félni?

Senkitől.

Mindenki mindenkivel, nálunk ez a divat.

Hülyeség, egy szó sem igaz az egészből.

A város fele meleg, a másik meg biszex, de csak divatból, nálunk csak Meleg meleg, ő a legfinomabb meleg Meleg, és csak én vagyok...

Én én vagyok.

Volt, hogy Meleg nálam lakott, vagy én nála, csak úgy barátságból, nem kellek neki, ő sem nekem, de nagyon bírjuk egymást.

Szereti a ruháimat meg a parfümöket.

Húgocskám, így szólított egy ideig, amíg ki nem vertem a fejből.

Húgocskám, én?!

Tisztára elment az eszed, Meleg.

Senkinek nem vagyok a húga, nővére, unokatestvére, lánya, mit tudom én, a rokonság kizárva, mert fölnyomlak a falra, mint egy lepényt, Meleg.

Jó, jó, rendben, Bernadett.

Meleget csak a vastag hátú Brék érdekelte a Tiramisuból, senki más, Bréket meg senki, se én, se Ada, se Punk, se Dzsoké, se Fláj, se Meleg, senki. A Tiramisuban mindenki csak aznap volt boldog, másnap senki sem, kivéve Bréket, aki másnap is boldog volt, mindegy, hogy aznap sörben, spangliban vagy tiramisuban utaztunk.

Ha másnap is ilyen boldog vagy, Brék, mondta egyszer másnaposan Fláj, akkor fussál le meztelenül a Tiramisuból a főtérre, én várlak a virágóránál.

Meztelenül, kérdezte Meleg.

Anyaszült meztelenül, tartotta Fláj.

Nem kellene Bréknek meztelenül csak úgy, nem kellene, mondta remegő hangon Meleg.

Meztelenül, a virágóráig, és átvállalom a mai utazási költségeket, spangli, sör, tiramisu, mindegy.

Brék felugrott a középső asztalra, Albinoni szomorú Adagiójára lassan levetkőzött, majd lefutott a virágóráig, egyenesen bele a zsaruk kitárt karjaiba.

Meleg sirt.

Mikor idejöttem, Ada is itt volt a Tiramisuban, ő is meleg, nőben.

Olyan szép, mint egy paradicsommadár.

A hülye iskolája legjobb tanulója, de azért nagyon rendes.

Laktam nála, Fláj után, meg közben is.

Adának állandóan szól a mobilja.

Az anyja hívja Gyulafehérvárról, folyton arra kéri, hallgassa meg.

Ada meghallgatja.

Miért kell meghallgatni az anyádat, Ada?

Mert félt engem.

Azért kell meghallgatni?

Azért.

Szól a telefon, meg kell hallgatni, félt engem.

Én megöltem az anyámat, miatta nem szól a telefonom.

Meg?

Meg.

Nekem nem sikerült.

Csipesz segített.

Csipesz?

Csipesz.

Csupa vér vagyok a csipeszedtől, miért nem teszed le a nyakadból, amikor levetkőzöl.

Nem lehet, Csipeszt nem.

Hajnalban cseng a telefonom, Fláj.

Hol vagy?

Adánál.

Nem kellene így váltogatni, Bernadett.

Nem vagy elég, Fláj.

Hajnalban cseng Ada telefonja, kéri az anyja, hallgassa meg.

Ada telefonja az anyja könyörgő hangján cseng: rǎspundeaterogdinsufletrǎspundeodatǎada.

Vedd már fel, megőrülök.

Ada nem hallja, amikor alszik, órákig is csenghet neki. Én fekszem belül, át kell nyúlnom Adán, hogy kinyomjam.

Ada átölel ilyenkor, megragad, mintha fulladozna.

Van, hogy kapálózik is, meg segítségért kiált, fel kell keltenem, hogy magához térjen.

Engedj el, Ada, engedj már el, megfojtasz.

Nem nyomtam ki, felvettem, gondoltam, egyszer meghallgathatom én is Ada anyját, hátha segít.

Kérdi, ki vagyok.

Megmondtam.

Miért vagyok Adánál?

Megmondtam.

Erre azonnal kinyomja.

Na tessék.

Mondom Adának, számoljunk háromig, és vágjuk a földhöz a telefonjainkat.

Egy, kettő, három.

Csend.

Na, ez szép.

Másnap a szülei visszavitték Adát Gyulafehérvárra, spangliködben reggelig gyászolt a Tiramisu. Brék szerzi be a spanglit, ő tudja, honnan, nem kell beleszólni, az ő üzlete. Meg a zsaruké, ők is tudják, honnan, nem kell beleszólni. Semmi sem igaz, amit a Tiramisuról mondanak. Imádom a Tiramisut.. Jöttem lefelé a Retyezát utcában, amikor kiraktak az intézetből, és amikor a Tiramisu elé értem, Csipesz szólt, hogy lépjek be. Mióta beléptem ide, itt élek, és még keresek is.

Bemutatja a café „specialitását”, kezdetben disztíngváltan, ironikusan, elegánsan, majd az ájulásig fölporöngve

A tiramisu (*tirami sù*) olasz desszert, amely általában az alábbiakból készül: babapiskóta, feketekávé, mascarpone sajt, tejszín, marsala bor és kakaópor. A *tirami sù* olasz kifejezés átvitt értelmű jelentése „dobj fel”, ami a két koffein tartalmú összetevőre utal: a presszókávéra és a kakaóra. A babapiskótát rövid időre beáztatjuk a kávéból, borból és cukorból készült lébe. Ezt követően mascarpone sajtból, tojásból, cukorból és tejszínből készült „zabaglione” nevű krémbe teszszük. A tetejét megszórjuk kakaóporral. A tiramisu ma már nemcsak olasz, de mindenféle éttermek egyik legnépszerűbb desszertjévé vált. A recept különféle változatokban létezik. A magyar tiramisuhoz nélkülözhetetlen a kisüsti pálinka „rézeleje”. A „rézeleje” a pálinkafőzéskor leghamarabb kicsöpögő, közel kilencvenfokos, színtelen, ízetlen, halálérős alkohol. Ha nincs „rézeleje”, az alszesz is jó, de avval lassabban és nagyobb mennyiség segítségével ériük el a kívánt hatást. Az olaszosan elkészült tiramisuhoz fogyasztás előtt adagonként százötven milliliter (másfél deciliter) hűtött „rézelejét” adunk hozzá, vigyázva, nehogy az elkészült, szemrevaló desszertet összetörjük. Dobj fel!
Dobj fel!
Dobj fel!

Sötét

TIZENEGYEDIK JELENET / SZÉP CSENDES

BERNADETT
Nem tudok megszületni még egyszer, nem tudom újrakezdeni az életemet, nem tudom, nem tudom, nem tudom.
Távozz tőlem, Griguca Ella.
Nem ismerlek.
Maradj az ismeretlen semmiben, Csendes László, a világ végezetéig.
Ámen.
Magas, szőke fiatalember, gyógyszerész vagy orvos,

nagyon okos és gazdag.
Szeretném, ha nagyon okos és gazdag volna vagy lett volna Csendes László.
Nem tudom.
Elment a városból, talán az országból is, nyoma veszett, eltűnt, passz, ennyit lehet megtudni az anyámtól apámról.
Semmit.
Anyám teste sem emlékszik már rá.
Anyám sohasem józan, anyám mindig józan, nagy üregek vannak a testében, nagyokat konganak, alig bírom hallgatni.
Ella vesszőseprűkkel házalt a városban, el kellett adni őket valahogy, de az nem is volt fontos, pénzt kellett hazavinni, mert anyám apja nem tűrte, és anyám anyja sem, ha pénz nélkül ment haza.
Az apámnak, aki akkor még nem volt az apám, mert én sem voltam még, nem kellett a seprű.
Mit csináljon Ella vesszőseprűivel?
Valahogy mégis segíteni akart rajta, vagy mi, valamit akart mindenképpen, valami anyámmal kapcsolatos, aki akkor még nem volt az anyám, csak Ella volt, mert én sem voltam még.
Vagy nem akart semmit, egy filmet láthatott, szép, gyertyafényes szeretkezést, és azt akarta valahogy, azt a filmet.
El kell tudnom képzelni, hogy anyám szép.
Nem tudom, ha Csendes László szemével nézem, akkor sem, föladom.
Bejön egyszer egy fazon a Tiramisuba, egy katonatiszt, kávé kér, látszik rajta, nem tudja, hol jár.
Majd megtudja.
Azt mondja, mert tetszeni akar nekünk, ezek a legreménytelenebbek, akik tetszeni akarnak, és nekünk, azt mondja, van a kocsijában egy sátorlap egy rombusz alakú lyukkal rajta.
Tudjuk-e, hogy miért?
Csend.
Hát hogy mire szolgál az a rombusz alakú lyuk?
Nem tudjuk, de nem is akarjuk tudni, a fazon meg azt akarja, hogy mi feltétlenül megtudjuk.
Miért?
Mert ezt tudni kell, egyszer majd hasznát vehetjük, biztos benne.
Nagyon akar tetszeni nekünk, mintha erre tette volna fel az életét.
Aki a Tiramisuban tetszeni akar, annak vége.
A cigányokhoz kell ez a sátorlap a rombusz alakú kivágással.
Leteríti a lányokat vele, amikor szétteszik a lábukat, és úgy, értjük, na.
Csend.
Hát hogy csak a rombusz alakú mutatja, lyuk kell a dologhoz.
Néz ránk, nincs reakció.
Rendben, megmutatja, behozza a kocsiból és megmutatja, látni fogjuk rajta a vonalkákat is, hogy hányszor használta, tisztí becsületére mondja.
Néz rám Meleg, remeg gyöngye keze, felhívja Bréket, hol a francba vagy most, Brék?
Itt állok az ajtóban, Meleg.
Na végre, Brék, itt kell lenni, amikor itt kell lenni.

Behozom, mondja a fazon, látni kell, mondja nevetve. Hozza be, Brék, kérdezi Meleg, mert nem húzná tovább.

Hozza csak be, mondja Brék.

Na kérem, mondja a fazon, itt van, terepszínű, kifogástalan darab, ide kell a rombuszt vágni, az asszony be is szegi, ha kell.

Rám van méretezve, tessék, mondja a fazon, és maga elé tartja a sátorlapot.

Na?

Elindul Brék a fazon felé, végre.

De nemcsak Brék, külön elindul az ökle, megy-megy, repül, mint az égi áldás.

Megvárta Brék, amíg a fazon leteríti magát a sátorlappal, és csak a hülye feje látszik ki mögüle.

Köszönöm, Brék.

Nem jó kirepülni a Tiramisuból.

Kirepült.

Behívta anyámat a házba szép Csendes László, mondta neki, nem kell a seprű, tegye le az előszobában, ne görnyedjen itt alatta, tegye csak le, aztán menjen be a fürdőszobába, és zuhanyozzon.

Mire végzett, terített asztal várta Ellát, szép Csendes László az ebédlőben friss ételt rakott elé.

Porcelánedények csillogtak az asztalon, méregzöld szalvéta, középen gyertya lobogott szentséges némaságban.

Mennyiért ad egy seprűt, kérdezte szép Csendes László anyámtól, aki már alig állt a lábán, mindenüvé behatolt a testébe Csendes László szépsége.

Hát ennyiért, fiatalember, mondta anyám remegő hangon.

Vagy adok kettőt, ennyiért meg ennyiért, megéri.

Nem kell a seprű, de adok annyit, mondta neki az apám, megveszem az összest.

Hát jó, adjon legalább annyit, de ha az a szándéka, ami, ingyen is az övé, mondta anyám, ingyen is lefekszik velem, amikor csak akarja, a pénz nem akadály.

De azért jó, ha ad, az apja meg az anyja miatt.

Naponta becsöngetett anyám szép Csendes László gyógyszerészhez vagy orvoshoz.

Anyám kong, itt van előttem, a legváratlanabb pillanatban áll meg szemközt velem, és kong, senki nem hallja, csak én.

Eltűnt róla a hús, nincs semmi feneké, csak a fájdalom tartja össze a testét.

Feneketlen anyám.

Az ember kiürül, kimennek belőle az anyagok, és nem kerül a helyükre más.

Nem keresem meg az apámat.

Nem akarom megtalálni.

Éljen, hadd éljen.

Éljen az apám.

Sátorlap alatt fogantam, szép Csendes László?

Meg kell keresni az apádat, mondja Fláj.

Nem.

De kell.

De nem.

Hülye Fláj.

Örökké éljen szép Csendes László, ha egyáltalán él még, valahol.

Nem akarom többet látni az anyámat, nincs is.

Szakadjon le az ég.

Nem szakad.

Szakadjon le.

Nem szakad.

Szakadjon le.

TIZENKETTEDIK JELENET / NEM SZAKAD LE

BERNADETT

Megyek, megyek, jól van.

Most aztán be is megyek anyám házába, rendben.

Ne gyere velem, Fláj, Meleg, Dzsoké, Brék, Punk,

Ada, jobb, ha nem jössz, ne jöjjön senki.

Nem kellene egyedül menned.

Nem leszek egyedül, Csipesz jön velem.

Akkor menjen Csipesz.

Jön is.

Anyám házában sokan vannak, nem is tudom megszámolni őket.

Annyian vannak, mint egy kaptárban.

Mondom, ki vagyok, Griguca Irén, Griguca Ella lánya, őt keresem, az anyámat.

Nincs itthon, mondják, nem lehet tudni, hol van.

Kivisznek az udvarra, a világosságra, látni akarnak. Nézzetek.

Sok apró gyerek vesz körül, kicsi koszosok, megtapogatnak, nem hisznek a szemüknek.

Ügyetlenül valami kis pénzt adok nekik, odaadom a telefonomat is, hogy játsszanak velem.

Van egy nővéred, mondják, egyszerre többen is, itt lakik a szomszédban, áthívjuk, ismerd meg a nővéredet, Griguca Irén.

Nővérem?

Többen is rohannak, nagy az izgatottság, csak benem nem történik semmi.

A nővére mégis megmozdul a mellkasomban valami.

Terhes, de biztosan átjön, ha megtudja, hogy itt vagy. Ismerkedjete meg egymással.

Mindenkinek be kell mutatkoznom, a saját nővéremnek is, meg a számtalan unokatestvéremnek, be kell mutatkoznom az anyámnak, be kell mutatkoznom a közeli és távoli rokonaimnak, az egész életem bemutatkozás.

Csak neked nem mutatkozom be, Csendes László, neked nem, az idők végezetéig.

Egész életemben be fogok mutatkozni embereknek, akik hozzám tartoznak, és akikhez tartozom, bizony-isten.

Tatrosi Bernadett vagyok, született Griguca Irén.

Evvel tartozom nekik.

Belép a nővérem, alig látszik, hogy terhes.

Megáll, nem szól egy szót sem, nem is mozdul, mintha lefagyott volna.

Szép cigány lány, gyönyörű terhes asszony, soha ilyen szépet nem láttam!

Nem Csendes László az apja, látom rajta, anyánk téglapiros vérét bársonyvörösbe mártották.

Gyönyörű.

Forró boldogság önt el a szépségétől.

A nővérem, az enyém.

Nézzük egymást, a szemébe nézek, és egyszer csak

látom, hogy Eszter áll előttem, nem lehet más.
Hát ez bizony Eszter.
Látom Eszter szemében, hogy tudja, ki vagyok.
A nővérem vagy, Eszter?
Griguca Ella hozott a világra, Bernadett.
Szakadjon le az ég, szakadjon le az ég.
Kirohantam Griguca Ella házából, futottam, futot-
tam, mint egy vadállat, ki a főútra, addig futottam,
amíg el nem szakadt a film.
Nehezen szakad el a film, a kurva életbe.
Bocsánat.
Esztert Segesváron ismertem meg, az intézetben,
ahova Ludasról vittek, Csipesszel együtt.
Ludas a Szánszet Bícs volt Segesvárhoz képest.
Segesvár az igazi Szing-Szing.
Valami negyvenen voltunk egy hálóban, negyven vad
lány, de lehet, hogy többen.
Válassz magadnak egy ágyat, mondták a nevelők.
Bementem a hálóba, egyedül, a nevelők nem jöttek
velem.
Nem nagyon tették be a lábukat a hálóba, megértem
őket, ezt súgta helyesen az életösztonük.
Állok az ajtóban, néznek rám a lányok.
Köszönök.
Nem köszönnek.
Megfognak, fölállítanak az asztalra, a háló közepén.
Körbeállnak, látom, hogy bandák szerinti csoportok-
ban, persze.
El akarják dönteni, kihez tartozzam.
Nekem mindegy, nekik nem.
Szép leányka, mondják, nehéz lesz eldönteni.
Végül kiegyeznek az éjszakai verekedésben.
Így kaptam helyet a hálóban.
A győztes banda megvágta az arcomat, az állkap-
csom vonalán, ezt volt a jelük.
Megtapogatom, itt van a jel, ugyanott, ahol
Eszternek is.
Amikor jobb kezem mutatóujjával megérintem a
forradást az államon, Eszter is önkéntelenül ugyan-
azt teszi.
Segesváron Eszternek lettem a szolgálja.
Nem szolgálja, a jobbkeze, a társa.
Látta, kemény vagyok, felynyomom a falra az ápolót
is, nem félek semmitől.
Nem félttem semmitől.
Eszter sem félt semmitől, ő volt a legkeményebb,
nem is merték megbüntetni soha a nevelők.
Gyönyörű volt, mint a tűz.
Az ágya mellett kaptam ágyat, oda feküdtem le, mi-
után visszatértünk az esti rablásokból.
Mindent raboltunk, nem számított, mindent, ami
ehető, vagy amivel ennivalót lehetett szerezni.
Lefekvés előtt minden este segítettem Eszternek
fürödni.
Tisztaságmániás volt.
Biztosan most is az.
Szeretlek, Bernadett.
Eszter szeret.
Úgy adta tudtomra, mint egy határozatot.
Majd kihirdette a hálóban, hogy aki egy ujjal hoz-
zám mer érni, kiveri a fogát.
Ki is verte, nem viccelt, ez volt a kedvenc bosszúja.

Előtte mindig megkérdezte, melyik legyen az, me-
lyik fog, ha nem jött válasz, ő maga választotta ki.
Egyik éjszaka azt mondja, félt engem, menjek át az
ő ágyába, jobb lesz ott nekem.
Átmentem Eszter ágyába.
Ott maradtam.
Ne félj, mondja Eszter.
Nem félek.
Elönt a forróság.
Eszter, a nővérem.
Itt áll előttem.
Álomszép cigány lány, gyönyörű terhes asszony,
Eszter.
Csipesz volt az első, utána még volt valakim, nem
Fláj, nem Ada.
Eszter.
Szakadjon le az ég.
Nem szakad le.
Szakadjon.
Nem szakad.

TIZENHARMADIK JELENET / VÉNA

BERNADETT
Nem tudok elvérezni.
Anyámtól örököltem, biztosan az anyámtól.
Nem tudok.
Többször megpróbáltam már, de nem megy.
Más kezeli a vércsapokat.
Az elején mindig én, megnyitom a vénámat, tövig
kinyitom a csapot, de valaki mindig elzárja.
Fölém hajolnak, néznek, ismeretlen arcok, több is,
nem nagyon szépek, de a lehetük mindig jó illatú.
Ilyenkor tudom, a csap már el van zárva, nincs re-
mény.
Én meg magamhoz térek.
Pedig legfőképpen magamhoz térni nem akarok.
Kihez térjek?
Szeretnék Flájhoz térni, meg Brékhez, meg
Punkhoz, meg Adához, meg Dzsokéhoz, meg
Meleghez, szeretnék Istenhez térni, még Istenhez
is, szeretnék Csipeszhez térni, bizonyisten, csak ma-
gamhoz nem.
Én meg mindig magamhoz térek.
Magához tért, mondják az arcokon a szájak, jól van,
magához tért, több illatos száj sóhajt megkönnyeb-
bülten.
Azt sem tudják, mit beszélnek.
Nem magamhoz akarok térni, világos?
Beszélhetsz ezeknek.
Hiszti is volt már, megtörtént a hiszti is, de nem
használ semmit az sem.
Az ágyhoz kötnek, mert magamhoz tértem.
Ez a büntetés.
Pedig nem én térek magamhoz, ők térítenek ma-
gamhoz, ők, nem én.
Megnyitom a vénámat, nagyszerű vénám van az el-
induláshoz, a legjobb vénám van a lassú felszállás-
hoz, de nincs vénám a végleges eltűnéshez.
Nem értem, bizonyisten.
Vastag sugárban folyik a vér, szép ritmusa van, azt

még tudom, hogy nem vagyok képes semmi erőfe-
szítésre, lezárom a szememet, azt még én csinálom,
nem vagyok boldog, nem vagyok kétségbeesve, nem
fáj semmi, nem hiányzik semmi, elindultam, me-
gyek, nincs harag, nincs békesség, valami semmi
van, van valami semmi.

Erre még emlékszem.

A visszatérésre már nem.

Kérdezik, ki zárta el a vénámon a csapat.

Nem tudom, hát nem a kórházban zárták el?

Nem, nem, a kórházban csak magamhoz térítettek,
valaki elzárta előtte.

És hogy nem tudom, kicsoda, kérdezik.

Nem.

Vérnyomok az ágyamon, a falon, az ablaküvegen.

Valaki.

Csipesz?

Csipesz!

Nem szeretem, ha nagyokos vagy.

TIZENNEGYEDIK JELENET / MEGTESZEM

BERNADETT Hogyan kell ölni, Csipesz?

[CSIPESZ] Kit, Bernadett?

BERNADETT Nem mindegy?

[CSIPESZ] Nem. Mindenkit máshogy kell megölni.

BERNADETT Te ezt honnan tudod, Csipesz, nagyokos, nem
szeretem, ha nagyokos vagy.

[CSIPESZ] Nem vagyok nagyokos, Bernadett. Tudom és
kész. Mindenkit máshogy kell megölni.

BERNADETT Hogy kell megölni az anyámat?

[CSIPESZ] Na látod. Anyát ölni a legkönnyebb.

BERNADETT Nekem nem megy.

[CSIPESZ] Pedig könnyű.

BERNADETT Na, hogy?

[CSIPESZ] Négyszemközt. Egy anyának nagyon kevés kell,
így vannak valahogy kitalálva.

BERNADETT Te öltél már, Csipesz?

[CSIPESZ] De még mennyire. Én az egész családomat kiir-
tottam.

BERNADETT Büszke vagyok rád, Csipesz.

[CSIPESZ] Lehetsz is, lehetsz is.

BERNADETT Meséld el, hogy volt.

[CSIPESZ] Hagyd most, szedd össze magad. Nem szeretnék
csalódni benned, Tatrosi Bernadett, született Griguca Irén.

BERNADETT Már te is Irénezel, Csipesz.

[CSIPESZ] Menj már!

BERNADETT Ne haragudj, Csipesz, szeretném, ha nem ha-
ragudnál rám.

[CSIPESZ] Én sem akarok haragudni rád. Öld meg.

BERNADETT Hogy?

[CSIPESZ] Elmondtam, tudod.

BERNADETT Megteszem.

[CSIPESZ] Büszke leszek rád, Bernadett.

BERNADETT Lehetsz is, lehetsz is, Csipesz.

TIZENÖTÖDIK JELENET / RÁKÓCZI LÉPCSŐ

BERNADETT

Felkeresett az anyám.

Vagy megkeresett?

Mindegy, megtalált.

És én megöltem.

Megöltem az anyámat, ez történt.

Korábban mentem be a Tiramisuba, mint mindig,
az a negyedóra, amíg elkezdem a futkosást az aszta-
lok között, még az enyém.

Felvettem a fizetésemet, igen, aznap kaptam az első
fizetésemet a Tiramisutól.

Pénz, az enyém.

Fizetés.

Nem kéregettem, nem emeltem ki valakinek a zse-
béből az utcán, most nem, nem kaptam csak úgy,
nyálás könyörületből, most nem.

Más érzés, ismeretlen, egészen más.

A délelőtti váltás még éppen dolgozik, elszámol, én
jövök.

Ültem a teraszon Adával, kávé, szivar, süített ránk a
szép nap.

Beszélggettünk, csukott szemmel, a délutáni napsü-
tésben.

Odajön egy apró, gyűrött, bágyadt tekintetű cigány
asszony, nincs negyven kiló.

Mindig jönnek, reggeltől estig, éneklő hangon kére-
getnek, nem történt semmi, jöjjenek.

Nem lehet azt mondani, hogy ne jöjjenek, minde-
nünnen jönnek, csak úgy dőlnek a cigány asszonyok
és a cigány gyermekek mindenünnen.

El kell hajtani őket.

Én is, én is elhajtom őket.

Van, hogy két hang van bennem, nem egy, két kü-
lönböző hang, egy Csendes-hang és egy Griguca-hang.

A gyermekek összeszedik a maradékokat az aszta-
lokról, na, azt nem szoktam észrevenni, úgy teszek,
hogy ne vegyem észre.

Szedjék össze és tűnjenek el.

Hess, madár!

Elhajtom őket, kivárok két-három ütemet, kapkodják
csak össze, ami marad.

A kivárás a Csendes-hangból van, nem hiszek a fü-
lemnek.

Azt mondja a Csendes-hang, várjál még, miért nem
vársz még egy kicsit?

Várjál már, na!

Várok.

Kiisszák a maradék kávé is, meg a teát, attól ilyen
éberek a kicsi koszosok, még hajnalban is jönnek
csillogó szemekkel.

Összeöntik a kávé a maradék konyakkal, van ízlésük.
Felnőttek is jönnek, ma fizetésnap van, jönnek a kol-
dusok, mondja Ada.

Pontosan tudják, mikor kapjuk a fizetést, akkor jönnek.

Tudom, Ada, én aztán tudom.
Nézelődik az asszony, nem tudja eldönteni, melyik
asztalhoz lépjen oda, bennünket is számba vesz.
Szólnak neki, hogy ha nincs jobb dolga, kívül tágasabb.
Van jobb dolga, engem keres.
Nincs jobb dolga, engem keres.
Engem?
Igen, igen, engem.
Csukott szemmel is felismerem, hogy az anyám.
Ő az, nem lehet más.
Ez az anyám, itt áll, engem keres, mondja a nevemet
Adának, nem a hivatalos nevemet mondja, hanem
az én nevemet.
Tudja a nevemet, a nevemen szólít, az anyám.
Honnan tudja a nevemet?
Tudja.
Jó napot kívánok, mondja Adának, Tatrosi
Bernadettet keresem.
Kicsim rám mutat, itt van.
Odafordulok, nézek rá, néz.
Nem mozog bennem semmi, semmi, semmi.
Nincs érzés.
Ülök tovább, fújom a fehér füstöt, becsukom megint
a szemem.
Ada még mindig rám mutat, itt van, ő az.
Nem tudja leengedni a kezét a csodálkozástól.
Mit bámulsz, Ada, fogsz te még nagyobbat is látni.
Én vagyok.
Bernadett vagyok.
Tatrosi Bernadett.
Ő az anyám, mondja, nem is nekem, Adának mon-
dja, büszkén.
Soha nem gondoltam volna, mióta vagyok, soha,
soha, hogy volna ok a büszkeségre, ez valahogy nem
jutott eszembe.
Az anyám.
Megöltem.
Akkor öltem meg.
Nem tudom, nem emlékszem, sokra nem.
Pénzt kért, Tatrosi Bernadettől kérte a pénzt, és nem
Griguca Iréntől.
Megmutatta a lábszárát, fáj a lába, a szoknyáját deré-
kig felhúzta.
Nemcsak nekem mutatta, hanem mindenkinek.
Mért húzza fel a szoknyáját az anyám?
Fáj a lába, nézzem meg.
Nem látok semmit, nem látom a fájást, csak a so-
vány, csontra száradt lábszárát.
A fájás nem látszik, ez olyan univerzális dolog.
Anyám nem tudja, hogy a fájás nem látszik, mért
nem tudja?
Nézem, mintha halott volna.
Egy halott áll előttem, az anyám.
Nincsenek izmai, semmi.
Feneke sincs.
Feneketlen halott.
Mi lehet a bőr alatt?
Semmi, csak csont, semmi egyéb.

Anyám nem fog elrothadni, ugyanúgy, mint a
szentek.
Azt mondják, a szentek nem rothadnak el, jó illatot
árasztanak, sokáig, sokáig, a világ végéig, és még az-
után is.
Anyám nem jó szagú.
Lehet, hogy részeg, gondoltam.
Biztosan részeg, biztosan.
Egy fiatalabb ember várt rá az utcán.
Nem jött oda, csak leste, mi történik.
Engedje már le a szoknyáját, mondtam neki.
Ennyi érzés lett csak, ez sem érzés, csak tiszta indu-
lat, semmi több, valami nem akarta látni bennem
anyámat derékig felhúzott szoknyával.
Engedje le, engedje már le, az istenit neki.
Leengedte.
Pénzt kért tőlem az anyám.
Adjak neki pénzt, könyörüljek meg rajta.
Fizetésnap van, tudja, hogy van pénzem.
Jó, mondtam, jöjjön a Rákóczi lépcsőhöz, beszélni
akarok veled.
Négyszemközt akarok veled beszélni.
Mikor?
Most.
Hát jó, menjünk.
Várj meg itt, mondta a férfinak, aki nagyon jött vol-
na velünk, visszajövök.
Megöltem.
Mégiscsak az anyád, mondta Ada.
Mit tudsz te erről, Ada?
Semmit.
Az anyád, nem?
De, az anyám.
Megöltem.

TIZENHATODIK JELENET / EGYEDÜL

BERNADETT Nem, nem, nem bírom újramelegni az életemet. Nem bírom, nem bírom, nem bírom.
[CSIPESZ] Ne is kezd újra.
BERNADETT Gyere velem, Csipesz, indulok.
[CSIPESZ] Hova még, Bernadett?
BERNADETT Megyek a Rákóczi lépcsőhöz, megölöm az anyámat.
[CSIPESZ] Nem mehetek.
BERNADETT Van olyan, hogy soha, Csipesz?
[CSIPESZ] Tudod, hogy van.

BERNADETT
Kivel beszélsz, Tatrosi Bernadett?
Csipesszel, Griguca Ella.
Ne ölj meg.
Megöllek.
Kiáltani fogok, ahogy a torkomon kifér.
Kiálts, ahogyan a torkodon kifér, nem bánom, megöllek.

BERNADETT Mondjad, Csipesz, mondjad már, hogy kell.

Nem mondd? Miért nem mondd?

[CSIPESZ] Neked kell megtenni, egyedül.

BERNADETT Nagyon kellenél, Csipesz.

[CSIPESZ] Nem lehet, Bernadett, ez a te dolgod, senki másé.

BERNADETT Van olyan, hogy Soha?

[CSIPESZ] Van, tudod, hogy van.

BERNADETT Jó, akkor egyedül, rendben.

BERNADETT

Fordíts háttat, Bernadett, és ne nézz vissza, így, valahogy így, gyorsan, gyorsabban, keményen, határozottan, úgy, jó, ez megvolt, várj, várj, ne rontsd el, ne hogy visszafordulj, nem, még nem, engedd, hadd üvöltsön, mit üvölt, azt üvölti, hogy ő az anyám, az anyád vagyok, Bernadett, az anyád vagyok, hagyd csak, hadd üvöltsön, ne fordulj meg, bírod?, bírom, és akkor most, most mondd, az ujjaiddal, a hajszállaiddal, a fogaiddal, a láthatatlan csontokkal, a véráramokkal, a sejtekkel, a belekkel, a szőrszálakkal, minden, minden, az egész lényed mondja ki, akkora erővel, amekkorával egy diófa bír.

Mondom.

Mondom, most mondom.

„Sszhokha!”

Kimondtam, kimondtam!

Csend.

Csend?

Csend.

Hallom a levelek suhogását.

Igen?

Most akkor visszafordulhatok.

Mit látsz?

Kő, kövek.

Látom, ott van.

Ott van a Soha.

Ez a kő ott az anyám.

Nem a legszebb.

Finom illata van.

Ó nem a legszebb.

Nem a legszebb kő.

TIZENHETEDIK JELENET / TÖRVÉNY

CSIPESZ Bernadett.... Bernadett...

BERNADETT Csipesz, drága Csipesz, csakhogy megint hallom a hangodat!

CSIPESZ Mondjad utánam.

BERNADETT Mit mondjak, mondjad, mit mondjak...?

CSIPESZ Hát a törvényt.

BERNADETT A törvényt? Milyen törvényt, Csipesz?

CSIPESZ A te törvényedet.

BERNADETT Van törvényem?

CSIPESZ Van. Mondjad utánam.

CSIPESZ Ha aratsz a te földeden, s kint felejtessz ott egy kékét, ne menj vissza érte, legyen az a jövevényé, idegené és az árváé...

CSIPESZ – BERNADETT ...Ha olajfádat megszeded, utána ne keresgélj rajtuk. Maradjon a jövevénynek, az idegennek és az árvának...

BERNADETT ...Emlékezz, magad is jövevény, idegen és árva vagy, és az is maradsz az idők végezetéig.

VÉGE

A darab megírása idején Székely János-ösztöndíjban részesültem.