

2009. SZEPTEMBER

WWW.SZINHAZ.NET



# SZÍNHÁZ

## A per

Berlini Színházi Találkozó

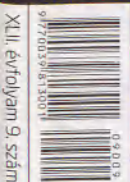
Grotowski-év

FESZTIVÁL:  
Gyula, Kisvárd, Szeged

Interjú:  
Mucsi Zoltán

VILÁGSZÍNHÁZ:  
Bécs, Berlin

392 Ft



XII. évfolyam 9. szám

nka

Nemzeti Kulturális Alap

Bán Zoltán András: Zárt osztály (dráma)



Jelenet Tadashi Suzuki Élektrájából

(Grotowski-émlékfesztivál, Wrocław)

Francesco Galli felvétele



PINA BAUSCH  
(1940–2009)



CIGÁNSZERELEM  
Szegedi Szabadtéri Játékok  
Veréb Simon felvétele



CSAK A FELHŐK  
Forte Társulat; Bakelit Multi Art Center  
Koncz Zsuzsa felvétele

## Grotowski-év

- 2 Tompa Andrea: Mint akinek  
nincsenek tanítványai  
*A wrocławai emlékfesztivál*
- 6 Halász Tamás:  
Elszáll a lélek?  
Nefés – búcsú  
Pina Bauschtól
- 8 Jerzy Grotowski:  
A magas művészet  
felfedezése, nem üzemeles
- 12 Pályi András:  
Grotowski és utókora  
Könyvek margójára
- 17 Ludwik Flaszen:  
Grotowski és a hallgatás

## Fesztivál

- 23 Tompa Andrea:  
Rettentő szimmetriák  
A gyulai Shakespeare  
Fesztiválról
- 26 Sztrókey András: Halk csoda  
Szerelmem a bűnöm

- 28 Markó Róbert:  
Kisvárdra, végállomás
- 30 Markó Róbert:  
Így s úgy s megint  
Három Tamási-előadás
- 33 Márok Tamás:  
Orfeum a katedrális tövében  
Lehár Ferenc:  
Cigányszerelmem

## Interjú

- 35 Bérczes László:  
Akár a lélegzés  
Beszélgetés Mucsi Zoltánnal

## Tánc

- 41 Kutszegi Csaba:  
Kompozíció felhőátvonulásra  
Csak a felhők
- 43 Szoboszlai Annamária:  
Összművészeti tévedés  
Kazár szótár
- 41 Halász Tamás: Dzsepetta  
Gaia

## Világszínház – Fesztivál

- 47 Koltai Tamás:  
Bécsi szelet  
Wiener Festwochen
- 54 Tompa Andrea:  
Kemény olvasatok  
Wiener Festwochen
- 57 Kiss Gabriella:  
„Itt és most”  
Gondolatok a Berlini  
Színházi Találkozóról

DRÁMAMELLÉKLET:  
Bán Zoltán András  
Zárt osztály

A CÍMLAPON: A per a Berlini Színházi Találkozón és a Bécsi Ünnepi Heteken (Münchner Kammerspiele)  
• Arno Declair felvétele

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS  
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLII. évfolyam 9. szám  
2009. szeptember

Megjelenik havonta  
XLII. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEKI CSABA (tánc, szinhaz.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 Fesztivál www.szinhaz.hu

Tomba Andrea

# Mint akinek nincsenek tanítványai

A WROCLAWI EMLÉKFESZTIVÁL

Az elmúlt években gyakran fordultam meg a nagyszerű Wrocław fesztiváljain, abban a városban, ahol egykor Grotowski alkotott. Mégsem találkoztam vele. Nem volt, és ebben a városban sem keletkezett róla közvetlen tapasztalatom. Nemzedékem csak azt a néhány kopott előadás-felvételét ismerheti a hatvanas évek végéről, olvashatta könyveit, netán egy archívumban megnézhetette rossz franciasággal elmondott interjút, másod- és harmadkézből érkező tanításokat kaphattunk, vagy meglátogathattuk az egykori szent helyeket, a brzezinkai nagy falusi házat és a wrocławwi színháztermet, az éppen huszonöt éve bezárt Teatr Laboratoriumot, amely azóta is halott tér, mozdulatlan áhítatban várakozik. Wrocławba a Grotowski-év nagy fesztiváljára ezért érkezem: nem adózni valakinek, nem meghajolni, hanem szóba állni, találkozni az élménnyel, megtekinteni az élő örökséget és felfedezni az utódokat – jelen időbe kerülni a tíz éve halott Jerzy Grotowskival.

*A világ mint az igazság helye* – ezt a kissé fellengzős és talán túlzott elvárásokat támasztó nevet kapta az UNESCO által „Grotowski-évnek” nyilvánított 2009 nagyszabású rendezvénye. Kerek számok adják az ünnepet: az alkotó tíz éve halt meg, a wrocławwi Teatr Laboratorium negyedszázada szüntette be tevékenységét, ötven éve vette át dramaturgiáját, Ludwik Flaszen az opolei színházat. Mint ha egyre távolodnánk az időben – pedig itt vagyunk a helyszínen, itt vannak tanúk és barátok, munkatársak és a magukat egyenes ági leszármazottnak tekintők, valahogy mégis távol vagyunk, nincs élő, megfogható hagyomány. Mint akinek nincsenek tanítványai, csak tisztelői.

Az esemény fő szervezője, a wrocławwi Grotowski Intézet, amely ugyanabban az épületben székel, ahol



az egykori Teatr Laboratorium volt, gondozza Grotowski hagyatékát, kutatóhely és gyűjtemény, pedagógiai tevékenységet is folytat, tréningeket szervez. Igazgatója Jarosław Fret, ugyanaz, aki a Teatr Zart is létrehozta. (És nem melléleg: kiválóan promotált színháza gyakran él is a kutatóintézet nyújtotta lehetőségekkel, nemzetközi kapcsolatokkal.)

A világ azonban nem az igazság helye, hanem a hazugságé, ahogy a színház is az, mert hazudik és megjátssza magát, megkérdőjelez és kétségbe von igaznak vélt állításokat, ahelyett hogy igazságokat nyilatkoztatna ki – mondja az egyik díszvendég, az amerikai Richard Schechner. Ezeket a kételyeket – hogy milyen a világ és a színház Grotowski után – a fesztivál nem

igyekszik felmutatni, s ez dramaturgiai kérdés. Nem az egyes előadások nélkülözik a kételyt, hanem maga a szándék, amely nemes ugyan, a világ legnagyobbjait gyűjti egybe, akik Wrocławban jártak *akkor*, Grotowski vendéglátói voltak *akkor*, tehát kortársai és szemtanúi. Szinte mind hetven év fölöttiek, rendező-guruk: Peter Brook, Pina Bausch (aki éppen a fesztivál ideje alatt távozik az élők sorából), Tadashi Suzuki, Richard Schechner, Eugenio Barba, Anatolij Vasziljev; a legfiatalabbak közöttük a lengyelek, Krystian Lupa és Krzysztof Warlikowski. Ez a nagyság-kultusz, a merev tekintélyelvűség belengi a fesztivált, holott éppen ezek a karizmatikus, valóban nagyszerű alkotók tiltakoznak az ellen, hogy szobrot állítsanak nekik: ők azok, akik szóba állnak velünk, eleven, kételyekkel teli alkotók, már rég túl pályájuk deklarációján, de azért még aktívan. „Szerintetek Ophelia monológja meggyőző? Vagy próbáljuk ki inkább úgy...” – kérdezi a közönséget Richard Schechner saját *Hamlet*-előadása után, mint akinél nincs végső, bekeretezhető forma és igazság: csak itt és most van.

Szemlélatomást hiányoznak az utódok, a középnemzedék, a más utakon haladó fiatalok. Vajon egy Grotowskinak szentelt fesztiválon nem a művész gazdag utóéletét kellett volna megmutatni az egykori, nyilván már rég „beérkezett” kortársai helyett? A fiatalok „Keleti vonal” elnevezésű, önmagát is mintegy zárójelbe tévő alprogramja igen szerény: az itthon is bemutatkozott Teatr Zar és Teatr Pieśń Kozła (Kecskéének Színház, mindkettő a rendező városban működik) egyként Grotowski-örökösnek tekinti magát. Amit mi látunk, inkább folklorisztikus vagy oratórium-színház, amely csodás polifon énekekből és remek fizikai akciókból áll, azonban dramatikus elem szinte egyáltalán nincs benne. Arról nem is szólva, hogy mindkét



1.



2.



Francesco Galili Felvételei

3.

1. Tadashi Suzuki Élektrája
2. Richard Schechner Hamletje
3. A csöndes Veronika című Krystian Lupa-rendezés

színház csak önmagával beszélget, saját magának készül, befele, nem a nézőnek. A Zart sokkal jobban érdekli a Kaukázusban vagy az Athosz-hegyen végzett zenei kutatás, mint a nézővel való dialógus. Ha már ők jelen vannak, akkor a Włodzimierz Staniewski vezette gardzienicei színház is itt lehetne (de nincs, hiszen nyilvánvalóan vetélytársai egymásnak, nagyon hasonlítanak is). Hogy vajon a Grotowski-követő alkotókból hogyan veszett ki a színpadi kommunikáció képessége (a humorral és iróniával együtt!), külön tanulmány témája lehetne.

Ritkán érezheti az ember azt, hogy egy fesztiválról egy bizonyos előadás hiányzik, de az amerikai avantgárd jeles képviselője, a Wooster Group *Poor theatre* (Szegény színház) című 2004-es produkciójának biztosan itt lenne a helye. A videóval, hangtechnikával, mindenféle műszaki újítással kísérletező Wooster Group minden, csak nem szegény színház. Említett produkciója azonban Grotowski-hommage, játék a hagyománnyal, travesztia, dokumentum-előadás, dekonstrukció, egyszóval mindaz, ami egy posztmodern szimulakrumból kisülhet: az előadásbeli történet szerint az amerikai csapat elzarándokol Opoléba, hogy újrajátssza, feltámassza (lengyelül!) Grotowski színháztörténeti jelentőségű *Akropoliszát*. A színpadi képernyőkön és élőben párhuzamosan megy az egykori előadás és mostani szimulakrumja, groteszk és komolyan vett másolata. Ezt a hagyományhoz való tiszteletlen-játékos hozzáállást nem tolerálja *A világ mint az igazság helye* fesztivál, hiszen a Wooster Group alkotása semmiféle úgynevezett igazságot nem tartalmaz, csak a kérdést: mit kezdjünk e hagyománnyal? És olyan pofátlan, játékos, ironikus attitűdöt enged meg magának, amit ez a magát túlságosan komolyan vevő fesztivál nem akar befogadni.

A meghívott előadások jelentős része régóta játszott, némelyik egy évtizednél is öregebb – ez nem hiba, éppen csak nincs „kurrens” élményünk, nincs igazi művészi kockázat és felfedezés, csak a kipróbált dolgok jelen. Az eseménysorozat több produkciója is járt már Magyarországon (Brooké, Warlikowskié és a két lengyel darab), ami számunkra igen megnyugtató.

A várva várt igazságot természetesen nem mutatja fel a fesztivál egyetlen jó előadása sem. Grotowski kortársai, a nagy öregek semmiféle rokonságot nem mutatnak egymással: teatralitásról és színházról való gondolkodásuk rendkívül eltérő. Brook azonban leszögezi: „Nincs ma a világon rendező, aki kétségbe vonná Grotowski igazát: a tanítás átment, mindannyian meg vagyunk már győzve”, mondja a fesztivál nyilvános beszélgetésén; „a szó a testben” tanítása ma már mindenkié. A mesterekkel – Brook, Suzuki, Flaszen – való találkozás, nyilvános beszédek, nem tanításnak szánt mondataik, inkább félreértéseket és vélt igazságokat helyretolni szándékozó lábjegyzeteik önmagukhoz a rendezvénysorozat legjobb emberi élményeihez tartoznak.

A fesztivál legszebb, legtöbb fényt és életörömet sugárzó, mégis két napon belül legsötétebbé komoruló előadása a hirtelen távozó Pina Bausch *Nefés* című da-

rabja. Ez a sok fény, derű, tomboló szépség és életszeretet közvetlen kapcsolatba lép a halállal: *előtte* szerettem volna legalább egy felhőt látni Bausch ragyogó kék egén, egy kételyt a létben, egy karmolást a sima felületeken, egy kérdőjelet a valóság mögé, *utána* egy távozó ember álmaként, vágyaként, hiteként olvasom ezt a boldog és életteli előadást. (A *produkció részletes elemzését lásd jelen számunkban Halász Tamás tollából.*)

Tadashi Suzuki japán és európai klasszikusok (Euripidész, Shakespeare, Csehov) rendezője. Suzuki volt Grotowski kísérője Japánban, amikor 1973-ban ott járt, s az ő nevéhez fűződik az 1982-ben Togában, egy kis faluban megrendezett első, igazán világszínházi fesztivál. A togai fesztiválról vetített dokumentumfilm meglepő felismerést tartogat: hogy a *világszínház* fogalma – amelyben az avantgárd és az ősi, archaikus színházi formák találkoztak – ennyire új keletű.

Az úgynevezett Suzuki-módszert csak gyakorlatosok formájában láthattam korábban (Anne Bogart iskolájában, lásd erről Barbara Lanciers, *SZÍNHÁZ*, 2008. július és Rosner Krisztina előkészületben lévő írásait). Az 1972-től formálódó módszer főleg a színész testének edzését jelentette: technikai tökélyre vinni elsősorban a színpadi járást, a lépést, a lábat, a test támaszát a színpadon – a módszer első összegző tanulmánya ezt a címet is viseli: *A láb grammatikája*. A Suzuki-módszer főleg a nó és a kabuki színházból veszi át a mozgás, a légzés és a hang edzésének technikáját. (A hazai színészképzés, úgy tűnik, érintetlen maradt a Suzuki-technikától.) Nyilvános beszédében Suzuki éppen ezt a félreértést igyekszik helyrehozni: az ő „tanítása”, állítja, nem pusztán a test technikai fejlesztését jelenti, hanem „a szó a jól edzett testben” mottóval fejezhető ki. Elsőnek a testet, a légzést kell fejleszteni ahhoz, hogy a hang megfelelő mélységekből szólaljon meg, és vele együtt megszülessék egy színészi állapot. Suzuki olyan atlétához hasonlítja a színészt, aki testét és légzését folyamatosan fejleszti.

Hogy ez mit jelent színpadon, az Suzuki saját japán társulatával létrehozott *Elektrájából* érthető meg. Az elmeegógyintézetbe helyezett *Elektra* kórusa négy, kidolgozott testű férfiből áll: kerekesszékes mozgásuk, ritmusérzékük, egész fizikai tudásuk, hangjukkal végzett mutatványaik mesteriek; ahogy a színpadra helyezik meztelen talpukat (minden színész talpa csupasz), rögtön felismerjük a láb grammatikáját tanulmányozó mozgást. A főhős itt nem Elektra és nem Oresztész, hanem Klütaimnésztra: az előadás egyharmada az ő monológiájából áll. Chieko Naito, a színésznő olyan hang mélységekből szólal meg, amelyet színpadon még nem hallhattam: hangja nemcsak egyszerűen a gyomorból tör fel iszonyatos erővel, de ez a hang maga a test is; Klütaimnésztra egy tolokocsi tetején, kicsavart pózban produkálja mindezt, pozícióját, mint egy jógi, hosszú percekig kitarva beszél. Suzuki elmélete szerint a jól edzett test, ha szokatlan, nehéz, nagy erőfeszítést követelő pozícióba kényszerül – és ezt képes is kitarítani! –, sokkal erőteljesebben tud nemcsak a hangra figyelni, de egyáltalán arra

az erőfeszítésre, hogy beszéljen. A beszéd tehát szándékká válik, megszűnik automatizmusa. Az amerikai workshopon látott Suzuki-gyakorlatok egyikében a színész csípőszélességben széttett lábbal előbb lassan leereszkedik, behajlítva térdeit, minél mélyebbre, közben mondja a monológiát, majd ugyanazt az utat teszi meg visszafelé igen lassan – a gyakorlatsor a helyes légzést erősíti, miközben a fizikai erőfeszítés a beszédet segíti. (Ennek a „beszédnek” természetesen semmi köze a realista, átélős karakterformáláshoz, csupán a test és a hang hozza létre a szereplőt.)

Kissé azzal a csodálattal, lenyűgözve nézzük ezt az előadást, ahogy egy atomeróművet látogatunk, vagy egy nyolcezer méteres hegyet bámulunk (a távolból): értetlenül állva az emberi-technikai-természeti nagyszerűség előtt (a mászás öröme meghagyva másoknak). Egyetlen feszült, szinte az elviselhetetlenségig tömör óráig tart ez az *Elektra*, melyet gyakran old a humor. Próbálok „magyar” szemmel mérni az előadást: vajon hogyan látnánk ezt itthon? Legyinténk vajon, hogy csak technika az egész? Ez a technika felfokozott, örületközeli tudatállapotba emeli a színészt és vele az egész előadást (ahogy az örület pengeélen való egyensúlyozás minden klasszikus japán filmben is jelen van, állapotánám meg felületesen), ezért, tömörszerű elviselhetetlensége miatt sem tarthatna tovább ennél az egy szűk óránál. Szomorú lenne, ha csak ilyen színház lenne a világon, mondják többen csalódottan előadás után. De vajon nem lenne ugyanolyan szomorú minden *egyféle* színház?

A fesztivál másik nagysága, Richard Schechner *A performance* című könyvéről ismert nálunk (rendezőként kevésbé, minthogy nem is annyira jelentékeny). Schechner elméleti szakember, a legjelentősebb színházelméleti folyóiratok egyikének, a *The Drama Review*-nak a főszerkesztője, amely ma már kínai nyelven is megjelenik (és amelyre több éve egyetlen magyar könyvtár sem fizet elő). *Hamlet. Ez itt a kérdés* című előadását a sanghaji színművészeti egyetemmel együtt alkotta meg, s benne nem a teoretikus spekuláció mutatkozik meg, egyszerűen csak egy jó levegőjű, intenzív, mégis szellős, játékos (humoros!) és könnyed színház, amelyet nyelv hiányában is (a kínai szöveghez nincs ugyanis felirat) élvezünk. Schechner egy fehér dobozba helyezi a *Hamletet*, a játékosokat körbeüljük emelvényeken, minden bent zajlik. Szereplőin, a színészekén van a hangsúly (filmes technikát is használ, két kivetítővel hozza közel az arcokat, amelyek amúgy sincsenek távol, de ez nem tűnik fontosnak). Hogy mitől „kínai” ez a *Hamlet*? Mennyiben reflektál egy kortárs, politikailag ellenőrzött, „kapitalista” szocializmusra? Nyilvánvalóan azt teszi, bár a jelek finomak, nem direkt politikusak; Poloniusa és Claudiusa azonban gyanúsán mai, kissé rosszul öltözött, öltönyös bürokraták.

Schechner meglepő *Hamlet*-értelmezést visz végig (és ebben konzekvens): kérdésfelvetése az, hogy az apja halálával vajon miért nem kapja meg Hamlet a királyságot. Hiszen – legalábbis az első kvartó kiadás értelmében – harmincéves, tehát jog szerint megilletné. Válasza az, hogy azért, mert politikailag szalon-

képtelen, és pedig: meleg. Hamlet és Horatio szerelmese. A csorbát pedig azzal lehet kiköszörölni, hogy Hamletet összeboronálják Opheliával, aki iránt Hamlet mindössze úgyszólván baráti érdeklődést táplál. Ophelia szerepe ezzel felértékelődik: a női sértettség, düh, bosszúvágy egy dramaturgiai sokkal aktívabb Opheliát eredményez, aki egyenesen Hamlet elveszejtésére tör. Kiváló az egérfogó-jelenet megoldása: a királyi – vagy inkább vezető bürokrata – pár számára a pekingi opera stílusában filmben vetítve adják elő az egyébként ily módon mulatságos és látványos gyilkosságot. A Színészkirály ezt megelőzően több lehetséges stílusban vezeti fel saját színészi étlapját: van itt pekingi opera, kortárs kínai szappanopera és a legmeggyőzőbb átélős színház. A jelenet igazi színészi technikai bravúr, és nagyon mulatságos is.

A színész legnagyobb ellensége és szövetségese is egyben: a közönség, állítja Krystian Lupa, kétségkívül a legnagyobb mai lengyel rendező, akinek színházáról beszélni különösen nehéz erőpróba; szinte lehetetlen megragadnom nagyszerűségét, fogalmak közé kényszeríteni színészeinek egyedülálló emberi dimenzióit, aminek semmi köze a technikához. A színészt gyakran csábítja el a közönség, és elkezd neki játszani, állítja Lupa, ezért az ő alkotótársa a *nem-játszó* színész, az, aki a színészet összes ismert és kiszámítható eszközeivel *nem-él*, valójában nincs semmiféle technikája vagy magának kitalált úgynevezett stílusa. Belső életének gazdagságán és koncentrációján, saját, meglehetősen pontos, darabon belüli létezésén túl semmilyen „módszere” sincs. Robert Musil *A csendes Veronika* című novellájából készült előadása Lupának a nő misztériumról alkotott munkáihoz tartozik; bemutatója 1997-ben volt a wrocławai Teatr Polskiban. Musil főhőse egy fiatal nő, akit Lupa egy érettebbre cserél, és ezzel a hangsúlyok is megváltoznak. A nő három másik emberrel van kapcsolatban: a nagynénivel, akitől nőképet örökli; a vágyott férfival, akivel nem lesz testi kapcsolata; és azzal a férfival, akivel viszont igen, ám ez a kapcsolat erőszakként írható le. Mivel ez a nő már nem fiatal, női minősége, viszonyai nem hagynak reményt: létezése sorssá válik, változtathatatlanra meredett tragikus képletté. Lupa színésze a lengyel színészet csúcsa: fegyelmezett, sűrű, a néző szinte képtelen kivonni magát a hatása alól, pedig a színész a legváratlanabb pillanatokban szinte karmolja vagy simogatja őt. Ez a színház a színészen és a gondolati mélységeken (nem vizualitáson, nem dramaturgiai újításokon) alapszik. Lupa színházát a lengyelek metafizikusnak nevezik, ez a metafizikai dimenzió azonban az emberen belül keresendő. Mint aki az embert teszi meg univerzumává.

*A Wrocław-i fesztiválon való részvételmet a budapesti Lengyel Intézet tette lehetővé.*

Halász Tamás

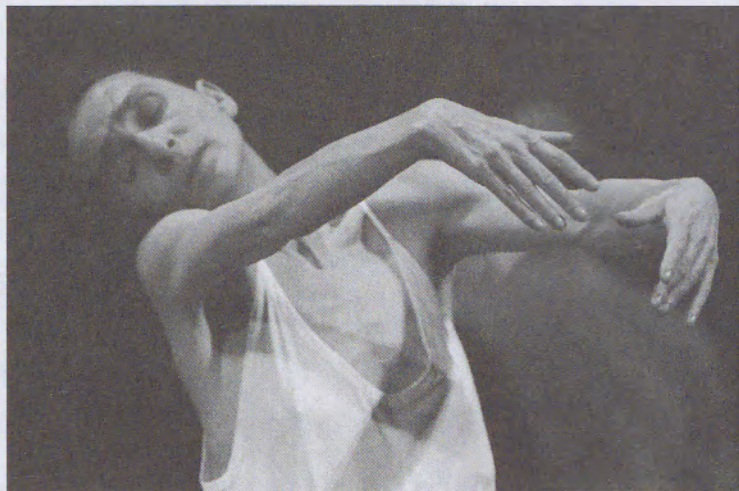
# Elszáll a lélek?

NEFÉS - BÚCSÚ PINA BAUSCHTÓL

**N**efés: török nyelven leheletet, lélegzetet jelent, mint Pina Bausch 2003-ban, Isztambulban, Isztambulról készült, azonos című előadásának műsorfüzetéből tájékozódhatunk. Ám, ha nem elégszünk meg ennyivel, s tovább kutatunk, megtudhatjuk, hogy arabul és héberül *Nefes* annyit tesz: lélek. Lélek, mely elszáll, mint azt a közelmúlt egy másik nagy halottjának, El Kazovszkijnak a vásznain, a fekete kutyafigurák szájába adott, indulatos-kétkedő-riadt vagy egyszerűen csak kíváncsi kérdésként oly gyakorta olvashatjuk.

A Grotowski-émlékév keretében megrendezett wrocławai nemzetközi fesztivál keretében fellépő Bausch-együttes, a Tanztheater Wuppertal ezt a hat évvel ezelőtt Törökországban fogant művet hozta el a lengyel nagyvárosba, bizonyos értelemben (nem sejtetten) utolsó útjára. Utolsó utat írok, hiszen Pina Bausch halálával a világhírű wuppertali együttes – melyet Bausch harminchat éven át vezetett – sorsa, története alapvetően megváltozik. Bár soraim írásakor programjuk (a *Spielplan*) már 2010 júliusáig dugig van, sejtethető: a nagy utazó, élményszerző, nyughatatlan kíváncsi halálával keletkezett úrt soha senki nem lesz képes betölteni. A játékterv jelen állása szerint a *Nefés* a belátható jövőben nem lesz műsoron. A darabot az együttes június 27–28–29–30-án játszotta a pompásan felújított Wrocław Operaházban. Bausch 30-a reggelén halt meg. Az együttes – melyet előzetes információk szerint eredetileg a társulatvezető is elkísért volna vendégjátékára – aznap is színpadra lépett, így tisztelve, így gyászolva.

Különös hatást keltett ez a kétfelvonásos produkció e színháztörténeti jelentőségű fesztiválon. Bausch életigenlő, bölcs és csintalan jókedvvel, életimádattal átítatott munkája valahogy egymagában állt, hasonlíthatatlanul, összeméréskélhetetlenül. Tiszta képletek, mérészen használt, tarkának tűnő színek, „dolce vita”: utólag könnyen bele lehetne siklanunk a könnyen kínálkozó „életbúcsú” minősítésbe. Ám Bausch a *Nefés* követően szűk hat év alatt még öt művet fejezett be. Bár Wrocławban ezzel az előadással lépett utoljára színre az együttes úgy, hogy vezetője még életben volt, a *Nefés*ben a léttől búcsúzók, tragikus hirtelenséggel elment Pina Bauschot keresgélni merő időpocsékolás. Ott van, ott kell legyen viszont benne (is) az összegzés szándéka: az *akkor* hatvanhárom éves, *akkor* harminc éve alkotó művész világlátása. A letisztuló formák, a(z) (el)múlt mind táguló horizontja, az addig létrejött, harmincnégy produkcióból nyert tapasztalat.



Pina Bausch

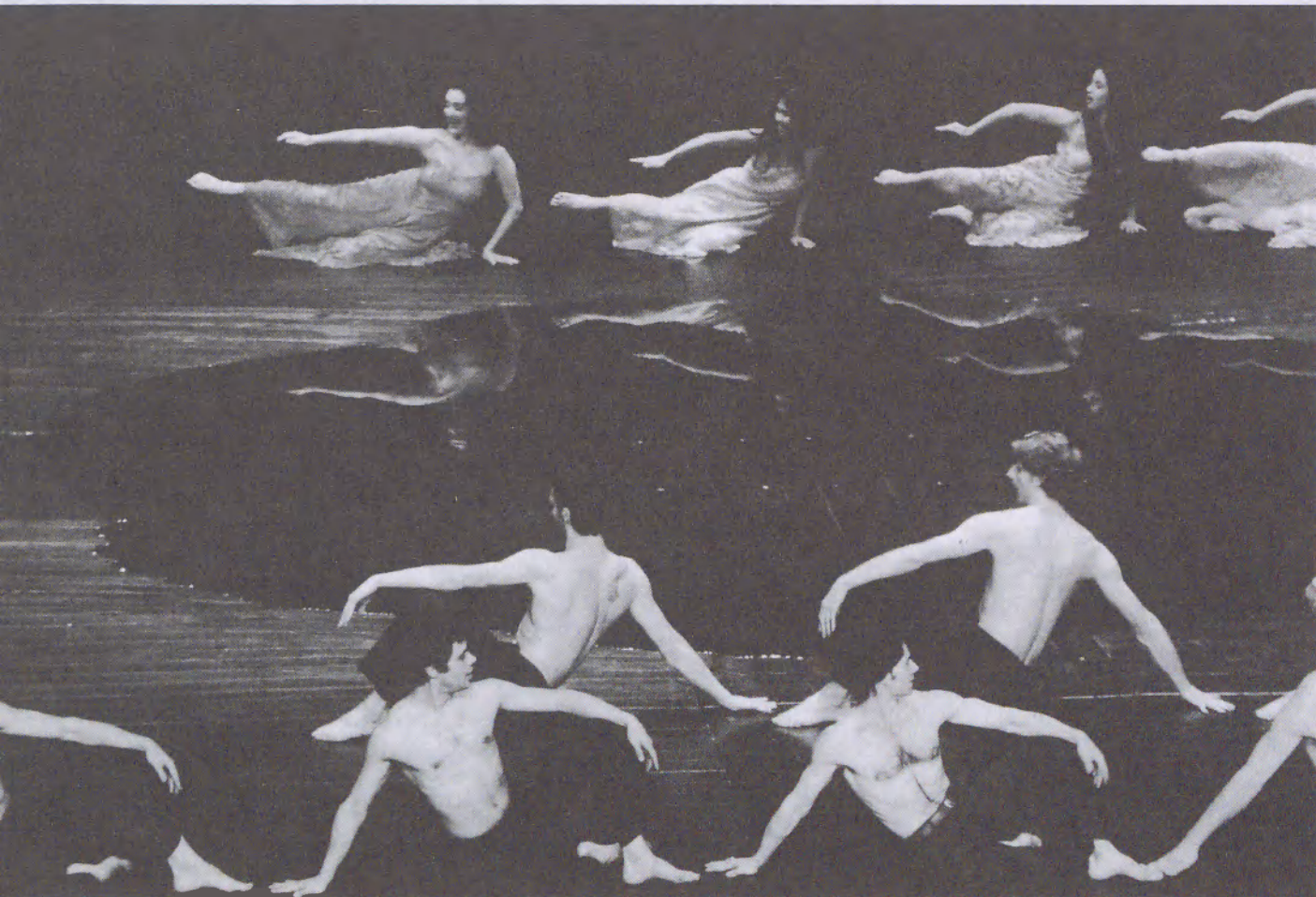
A *Nefés* húsztáncosa egy filmetűdszerűen fűzött, jellegzetes, félreismerhetetlen Bausch-mű masinériáját működteti. A megújult, megifjodott társulat soraiban s a darabban vendégként közreműködők között görögök, németek, franciák mellett indiai, bali, latin-amerikai táncosok. Távoli vidékek tudása, tudata, stílusa, iskolázottsága, tapasztalata, temperamentuma elegyedik, ötvöződik, s forr egybe ebben az Isztambulban született munkában. Mondják – s láthattuk is –: a két évtizede programszerűen, rendszeresen távoli vidéken szerzett impulzusokból (is) részben ott, helyben dolgozó Bausch nem modellként, megmintázandó te-reptárgyként tekint (megszokhatatlan a múlt idő) az alkotómunkája helyszínéül választott országra, városra. Szagok, színek, mozdulatok, beszélgetéstöredékek tömkelege állt készenlétben elméje kincsestárában, így fordulhatott elő, hogy egy-egy térben, időben megszűni élmény egyszerre felbukkant valamely aktuális művében. A *Nefés*ben a vad római forgalom vetített képe előtt láthattunk eső-kelő, izgatott kettőst egy har-sány, szellemes (török) bazári jelenet és a Márvány-tenger monumentális, nyugodt felszínét mutató bejät-szás közt.

Évés-ivás, fürdőzés, masszáz, udvarlás, kokettálás, finom, szemtelen gesztusok, csábító, ravasz, dévaj anyák, szemérmes lányok, méltóságteljes kakasok, érett és érőben lévő, a valamit akarástól majd szétvetett hímekek tarka, sodró jelenetei váltják egymást a *Nefés* színpadán. A test humora, a testi humor, a test fensé-

ges szépsége és esendősége. Ravaszul megdolgozott idézetek távoli kultúrák táncaiból. A maradék régiek, az „öregek” mint sátorrudak közt cseperedő, dolgozó fiatalok, a társulat, a legenda szorgalmas, tehetséges tanoncai. Kulturális montázs, a sokszínűség, a sokféle archetipikus magától értetődő egymás mellé helyezése, az összedolgozás, ötvözés szellemi-fizikai munkája a táncművészet kovácsüllőjén-kalapácsával. Az utazásokkal, barangolással, máshol léttel, tapasztalással mind tágabbá váló, ismert, tanulmányozott világ leképeződése a színpadon. Mindemellett pedig az egyszerűsödés: a nem visszarettenés a „tubusszinek” használatától. A nemi és társadalmi szerepek és ábrázolásuk mind letisztultabbak voltak. A nő és a férfi, a női-

a színpad felületének jó részét víz borítja. Ugyanebbe a tóba ömlik aztán a magasból, hirtelen, özönvízszerűen a permet, egyetlen félmeztelen, izmos, fekete nadrágos férfira. Magányosan átélte, katartikus természetélmény, lenyűgöző jelenetként a színre állítva, röviden, feszesre vágva.

A pompás szerkezetű *Nefés* záróképében a megismert, számtalan helyzetben egyénített, bemutatkozó-bemutatott nők és férfiak „soros kapcsolásban”, füzéreként tűnnek fel: láncban járják be a játékeret, összekapcsolódnak, húrként feszülnek a térben, mintákat kiadva, összehurkolódva, mint egy keleti szőnyeg szálai. Zárásul különös, ülő-támaszkodó, az etruszk szarkofágok fenségesen mosolygó, könyökölve heverő alakjait



Helmut Drinhaus felvétele

esség és a férfiaság sokoldalú, bölcs, gazdag megjelenítése.

A *Nefés* leglátványosabb jelenetében – a róla készült fotó(k) a wuppertali portfólió markáns darabja(i) lett(ek) – hatalmas vízzuhata, az alatta-benne álló emberrel. Emlékezhünk a 2000-ben, Budapesten készült *Wiesenland* kolosszális méretű, a játék háttérében álló vegetáció-falára, melyen a smaragdzöld növényzet közt folyamatosan csorgott-szivárgott a víz. A természet felfoghatatlan, kijátszhatatlan, meghaladhatatlan erejét, szépségét Bausch ezúttal egy újabb erős effekt képében vitte színre. A faburkolatú, speciális (külön az előadáshoz készült) színpad közepén sekély, sokáig észrevétlen, mert „körbejátszott” tavacska, melybe a játék sokadik percében csobbanó léptekkel egyszerre beleyalogol egy táncos. Így, ekkor válik világossá, hogy

Jelenet a *Nefés* című előadásból

idéző pózban zökkennek, másznak elénk. A férfiak bal keze hátul támaszkodik, a jobb a jobb térden, hanyagul. A nők hasonló pózban, meg-megemelt jobb lábbal haladnak. A zene ritmusára egyszerre groteszk és fenséges, döcönő megmozdulásában szokatlan pózban „járják be” terüket a táncosok. Még mosolyuk is az ősi szarkofágalakokat idézi. Haladnak – honnan?, hová? Mintha sem kezdő-, sem végpontja nem lenne örök láncolatuknak. Szem abban Bausch is, aki a takarásba lépett, magunkra hagyott az életben, melyet tisztán látni, rajongva szeretni léte utolsó pillanatáig tanított. „Thé Náfsó (Nefes) Crurá Bicror Háchájim”, azaz: *Legyen lelke bekötve az élet kötelékébe*, amint olvasható régi zsidó sírköveken, a bibliai vers (1Sámuel 25,29) nyomán.

Jerzy Grotowski

# A magas művészet felfedezés, nem üzemelés

Nagyra becsült Rektor Úr és kedves megjelentek, kedves mindnyájan, ismerősök és ismeretlenek... Nagyon fontos ez a hely, ahol e megtisztelő kitüntetésben részesültem, hisz Wrocław volt az első olyan pont, ahol támogatást kaptunk a Teatr Laboratoriumban végzett munkánkhoz, ez volt az a város, amely befogadott bennünket, amikor hajléktalanok lettünk, és félbe kellett szakítanunk tevékenységünket; Wrocławot pedig kulturális vonatkozásban az egyetem világa határozta meg.

Szeretnék emlékeztetni rá, hogy a város élén az idő tájt Iwaszkiewicz professzor állt, s az egyetem körül egész kis kört alkottak azok, akik nagy súllyal vetették fel a város előtt körvonalazódó kulturális távlatokat. Nemcsak nekünk, nemcsak a mi színházunknak jelentett fénykort e felvilágosult mecénatúra ideje, s azt hiszem, nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy Wrocław akkori színházi-művészi fővárossá válásában nem kis szerepe volt az egyetemnek és az egyetem vonzaskörének. Ha felidézem magamban azokat az időket, sokan eszembe jutnak, számos arc tűnik elő a múltból... De néha elég egyetlen nevet kiejteni, jelképesen, ahogy Iwaszkiewiczet említettem. Volt például valaki, aki kvázi kívülről, valójában azonban nagyon is belülről figyelte mindazt, amin dolgoztunk, mi csak úgy hívtuk őt, hogy Czesio, vagyis Hernas professzor-ról beszélek. Czesław Hernasról. Hernas már-már az együttes tagjának számított, ő közvetített az egyetemi és kulturális világ, valamint köztünk, védelmünkre kelt, segítséget szerzett, ha vészfelhők tornyosultak felettünk. És sorolhatnám még a neveket, amelyek szinte kivétel nélkül mind ehhez az egyetemhez fűződnek. Nem kívánom véka alá rejteni, hogy e megtisztelő kitüntetésnek ebben a városban és ezen az egyetemen mély, jelképes jelentése van számomra.

Ne feledjék, hogy 1959-ben egy kisvárosban, Opoléban marginális csoportként kezdtünk dolgozni. Ez a társaság erősen motivált, alapjában véve lázadó természetű fiatalokból állt, akik a maguk dinamizmusával azért tudtak sikereket elérni, mert a lázadás aspektusa nagy belső fegyelemmel társult bennük. Mondhatnánk, a radikális ellenkultúra más csoportjaival szem-



Maurizio Buscarino felvétele

Jerzy Grotowski 1982-ben

ben bennünk igen sok egyéni anarchizmus rejlett, valóságos és szimbolikus lázadók voltunk. Ezt a lázadást azonban mederbe terelte a munkafolyamat, hisz feletébb rendszeres munkát végző társaság voltunk. Aminek következtében a társadalmi élet terén – hogy az általános összefüggésekkel kezdjem – vagy a metafizikai fogalmak terén, a leginkább azonban szakmai-művészi téren formálódó lázadásunktól eljutottunk e szakma részleteinek, legapróbb momentumainak, rendszerének és módszertanának a megismeréséhez, így lettünk a valóságos és nem a formális vagy látszat-professzionizmus kutatói.

Íme, a paradoxon: elindulni egy kisvárosban az egyik kisszínházban, lázadó beállítottságú emberekkel – ahogy az imént mondtam, nincs ebben semmi túlzás –, majd az a hosszú út, amely világgá visz bennünket, ahol nehezen, pontosan, rendszeresen végzett munkánkunk valóságos visszhangja lesz... A bennünk meglévő egyéni anarchista hajlamot helyrebillentette az, amit egyesek a Teatr Laboratorium kolostori fegyelmének neveztek. Így jött létre a kívánatos egyensúly. Mindannyiunkban hatalmas szenvedélyek dúltak. Ezért lett a szigor, amit magunkra vállaltunk, ki-egyenlítő elem.

A színház, természetéből eredően, közösségi művészet. Ha rendezőként, a vállalkozás vezetőjeként engem kitüntetnek, ott van mögöttem valamennyi munkatársam fáradozása. Mindenekelőtt a Teatr Laboratorium első társulatának a munkája, azé a társaságé, amely még Opoléban kezdett dolgozni, és amelyet csupán a wrocławai meghívás mentett meg a széthullástól, ahol először biztosítottak számunkra emberi körülményeket. Vagyis amögött, amiért én elismerést kaptam, nagyon sokan álltak. Közülük most csak egyet

\*Honoris causa doktori előadás, Wrocław, 1991. április.

szeretnék kiemelni, azt, aki legutoljára hagyott itt bennünket, Ryszard Cieślakot, aki az Állhatatos Herceget játszotta, és aki jelképes értelemben a Szakma Hercege lett.

Ryszard Cieślak nagy színész volt. Nagy színész lett. Mi a különbség a között, hogy volt, és a között, hogy lett? Nem kapott meg semmit úgy, mintha az az égből pottyant volna. Mindenért meg kellett küzdenie. Amit elért, az az anyagellenállással, magával az alapanyaggal, saját magával folytatott hihetetlen birkózásának eredménye volt. A harc a között, ami a gyengeségünk, és a között, ami az elhatározásunk, a pontosságunk és a teljességünk: ezen a terepen küzdött, és ezen a harcmezőn lett a Szakma Hercege.

Amikor nem sokkal a halála után New Yorkban amerikai színházi emberek és az ő tanítványai előtt beszéltem róla, akik rendkívül nagyra értékelték (és nem véletlenül, mert ragyogó színészvezető volt, aki sohasem írta elő, hogy mit kell a színészeknek tenniük, csak ösztönözte őket, szóval és tettel egyaránt; keveset beszélt, de az, amit mondott, a tanítvány számára csupán inspiráció kívánt lenni, néha ráadásul egy árva szót sem ejtett, megelégedett az ösztönös reakcióval, egy gesztussal, egy pillantással, az úgysis elmondta, amit kellett) – amikor tehát ott beszéltem róla, kifejtettem, milyen úton jutott el Cieślak oda, hogy a Szakma Hercege legyen. A munkát, amit önmagán végzett, olyan magas szinten művelte, hogy előadóművészi értelemben már nem is lehetett színésznek nevezni, ő legfeljebb abban az értelemben volt színész, ahogy Van Gogh festő. Igazi autonóm alkotó művész volt. Igazi reveláció. Teljesen új jelenség a színművészetben. Emögött azonban saját hivatásának olyan rendkívüli kidolgozása rejlett, olyan nagy bátorság, olyan nagy odaadás, hogy annak érzékeltetésére nincsenek is szavak. Nem egyszerűen arról van szó, hogy eljátszotta az Állhatatos Herceget – ha egyáltalán használható itt ez a kifejezés, hogy „eljátszotta” –, és hogy ez a szerepe bekerült a színháztörténetbe, mert bekerült. Hanem hogy a Szakma Hercege lett, ahogy mondtam, vagyis hogy ő lett a mérce, amennyiben ilyesmi e hivatásban egyáltalán létezik.

Azt hiszem, méltán lenne hiányérzetünk, ha Cieślakot és a Teatr Laboratorium egész társulatát úgy méltatnánk *Az állhatatos herceg*ben és az *Apocalypsis cum figuris*ban, hogy említést se teszünk arról a sajátos aspektusról, ami a leginkább megragadhatatlan... Mert ami megragadható, az a szervesség, a pontosság, az impulzusok áradása, ami már-már lelki dimenzióknak is nevezhető, s ami Cieślak esetében olyan erővel jött, hogy felégette a testét, már-már úgy tűnt, nincs is teste, teljesen átvilágosult. Ez mind le volt kottázva, minden a partitúrán alapult, annyira, hogy amikor *Az állhatatos herceg* titokban, rejtett kamerával, évekkorábban készült filmfelvételére (tudniillik megtiltottuk előadásaink filmre vitelét) rákoproztuk a jóval később, másik helyszínen rögzített hangfelvételt, semmi probléma sem volt a kép és a hang szinkronitásával. Micsoda pontosságról tanúskodik ez! Évekkorábban rögzített kép, és a hang minden probléma nélkül hozzá illeszthető. Micsoda pontosság! Ez már a mesteri tudás jele. Nincs szaktudás, nincs mesteri tudás pontosság nélkül. A spontaneitás a szigor alkotóeleme.

De van még valami, amit Cieślakról szólva érintenem kell. Létezik az adás, az adomány képessége. Nem arról beszélek, hogy ő rendelkezett a tehetség adományával. Inkább arról, hogy képes volt adni magát, képes volt rá, hogy ne takarékoskodjék semmivel, ami életének a titka vagy titkos szférája. Más szóval ott rejlett benne az örömteli áldozat aktusa. Ez a kifejezés nyilván sokaknak furcsa, metafizikus, költői valami, főleg ha véletlenül sincs szó arról, hogy a nézőknek áldozta volna magát. Ám ott rejlett benne az, ami a teljes aktus alapja. Az embernek teljesen oda kell adnia magát, hogy az aktus teljes legyen. És teljes aktusra van szükség, hogy az ember teljes legyen – úgy, ahogy Mickiewicz sugallta.

Most más témára térnék. Arra szeretnék rátérni, amit gyakran hallani, hogy az én nevemmel fémjelzett tevékenység a színház második reformja lett volna – szemben azzal vagy folytatásaként annak az első reformnak, amelyet Sztanyiszlavszkij, Mejerhold és mások nevével szoktak fémjelezni. Szeretném kijelenteni, hogy én mindig is Sztanyiszlavszkij tanítványa voltam, és e tekintetben semmi sem változott. Egyszerűen ott kezdtem a saját utamat járni, ahol Sztanyiszlavszkij befejezte a magáét, mert meghalt.

Sztanyiszlavszkij soha nem rekedt meg egyetlen munkaszakaszban sem, bármilyen visszhangot vagy sikert aratott is. Ő továbblépett. Épp ezért még az anyaszínházában is különösképpen meg őrlődtek nézték. Mert az emberek, ha egyszer megtaláltak maguknak valamit, ha szert tettek valamire, szeretnek annál megállapodni, hozzászokni, elücsörögni rajta, akár egy fotelban. Sztanyiszlavszkij viszont továbblépett. Akkor hagyta csak abba a továbblépést, amikor meghalt. És én azon a ponton folytattam a munkáját, ahol ő abbahagyta.

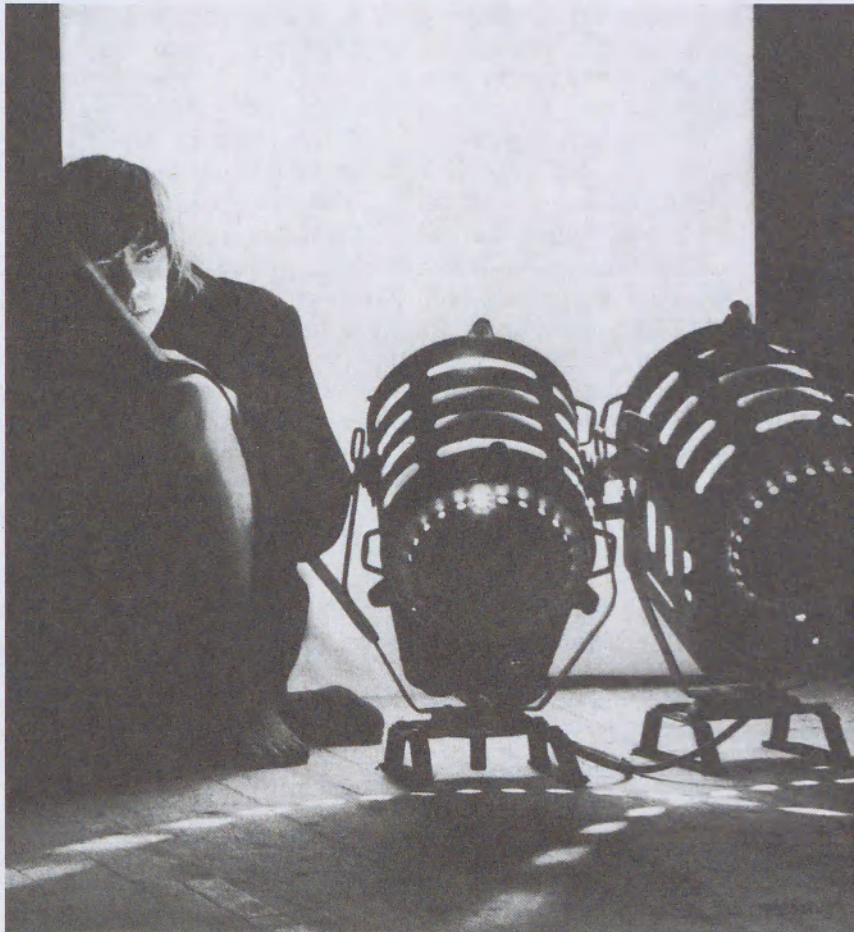
És van itt még egy kérdés. Nehéz időket éltünk, igaz? Nehéz időket éltünk, mégis létre kellett hozni egy helyet magunknak, és bele kellett vágnunk a tevékenységünkbe. Nem áltathattuk magunkat azzal, hogy várunk néhány évtizedet, amíg megváltozik a világ, hanem azonnal dologhoz kellett látnunk. De mi lesz azokkal, akik most kívánnak azonnal dologhoz látni? Erről is szólnom kell, mert úgy érzem, a lengyel kultúrát komolyan fenyegeti a kommercializmus. Ne hitegessék magukat azzal, hogy a nagy tőke meg a kis tőke támogatása majd utat nyit a színház és az elmélyült művészi tevékenység előtt, nem is beszélve az önfinanszírozó művészetéről. Biztosíthatom Önöket, hogy ez hazugság. Vagy nagyfokú naivitás, vagy nagyfokú szemfogatás, ha az ember ilyesmit terjeszt. Természetesen létezik önfinanszírozó művészet, szükség is van rá, ilyen a music-hall, ilyenek a szórakoztató művészet bizonyos formái. Természetesen előfordulhat, hogy pusztán mennyiségileg nézve túl sok művészeti intézmény van, vagyis hogy lehetne belőlük kevesebb. De azoknak a művészeti intézményeknek, amelyek meghatározott utat kívánnak megtenni, hosszú távú vállalkozásoknak kell lenniük. Nem improvizálhatnak. Nem igaz, hogy lehet a gazdagoktól pénzt szerezni, és nem követni az ízlésüket. Nem igaz, mondom, mert jól ismerem azt a világot, amelyet az efféle alá-fölé rendeltségek határoznak meg. Szeretném óvni Önöket attól, hogy megkíséreljék átültetni lengyel viszonyok közé az Egyesült Államokban honos színházi gyakor-

latot. Ott a művészetben a merkantilizmus túlsúlya kis híján megölte a színházat, ha színházon a művészi együttest, a közös alkotómunkát értjük. Ilyen színház Amerikában már nem létezik. Az, amit ott színháznak hívnak, csak maga az épület, az impresszáriós iroda, amely rendezőket alkalmaz. Aztán a rendezők, vagy az úgynevezett *casting directorok*, akik szereposztási specialisták, alkalmazzák a színészeket, akiket az úgynevezett *audition* aláírása után napszámosként foglalkoztatnak három, négy vagy öt hétig a próbák idejére, és így készül az előadás. Nem szeretném, ha ez a szabvány, amely nálunk is sokaknak tesszik, megölné a színházat azon a földön, amely igazán nagy színházi eredményekkel dicsekedhet. Különben minden tekintetben a fentiek jellemzik az Egyesült Államokat? Nem. Ott is léteznek például igen kiváló ballet-társulatok. Vagy vannak egészen ragyogó zenei együttesek. A színháznak viszont ez lett a sorsa.

A Sztanyiszlavszkij utáni színház – és ezzel mindenki tisztában van, aki komolyan veszi ezt a diszciplínát – nagyon hosszú munkafolyamatokat igényel. Ezért van szükség társulatra. A társulatok nem örök életűek, előbb-utóbb elhalnak. Így tanultuk annak idején már Korzeniewski professzortól: egy normális színházi társulat életkora nagyjából megegyezik egy kutya életkorával. Tíz, tízegynéhány év. Rendben. De erre a tíz-tízegynéhány esztendőre elkerülhetetlenül szükség van ahhoz, hogy a tevékenység perspektívája körvonalazódjék. Ha minden egyes bemutatóhoz véletlenszerűen szedjük össze a színészeket, ha nincs közös munka egy vagy egy-két rendező irányítása alatt, akkor a színész munkája favágás lesz. Ha arra kényszerítem őt, hogy rövid úton boldoguljon, mert különben eltűnik a piacról, akkor csak arra fog építeni, amit tud és ismer. Vagyis nem fedez fel semmit. Holott a magas művészet felfedezés, nem pedig üzemelés.

Tisztában vagyok azzal, hogy amikor elkezdődik a művészet kommercializálódása, akkor a mestereket védeni szokás. Mindig készen áll ez az érvelés: „Na nem, a mestereket mi megvédjük, biztosítjuk nekik a feltételeket.” Opoléban vagy a wrocławwi időszakom elején én még nem számítottam mesternek. Egy mindent megkritizáló különc, lázadó, ismeretlen fogalmakkal dobálózó fickó voltam. És akkor volt rá szükségem, hogy megvédjenek. Milyen védelemre számíthatnak azok, akik ma kezdik? Ez a kulcskérdés. Nekik, nem a mestereknek, hanem azoknak, akik most vágnak bele, és még ismeretlenek. Mit jelent majd a nekik nyújtott oltalom? Az egyik jótévtől a másikig való kuncsgást, hogy miután néhány fillért összekoldultak, végre négy-öt hétig megengedhessék maguknak, hogy csak a próbákkal foglalkozzanak? Vagy találunk olyan új kezeket, amelyek lehetővé teszik számukra a hosszú távú, rendszeres munkát. Ez a kérdés sarokpontja. Nem a mestereket kell óvni, hanem azokat, akik képesek hosszú távon dolgozni, és akkor, amikor még nem számítanak mesternek.

Úgy vélem, hogy e téren, a mecenatúra vonatkozásában jobb, ha Európa lesz a minta a lengyel színház előtt, és nem Amerika. Itt szerencsére még vannak olyan országok, mint Franciaország vagy Olaszország, ahol még megőrződött az udvar, a királyság idejéből a hagyomány, a meggyőződés, hogy a művészetnek léteznie kell, legalább annak bizonyosságául, hogy az országot felvilágosult emberek kormányozzák. Az érvek lényegtelenek. Nemegyszer elkerülhetetlen a képmutatás ahhoz, hogy bizonyos értékeket megmentsünk.



FENT: Ryszard Cieślak az *Apocalypsis cum figuris*ban

JOBBRA: Ryszard Cieślak *Az állhatatos herceg*ben

Nyugat-Európa más modellt is ismer, nem pusztán a kommersz kultúrát. Azaz elfogadja a kommerszet, de azt szubvencionálja, ami nem kommersz. Persze amennyire lehetséges, nagy nehézségek árán, súlyos problémákkal, de legalább nem jelentik ki, hogy a színház az „*industry*”, ahogy Amerikában teszik.

Befejezésül szeretnék néhány szót szólni arról is, hogy jelenleg mivel foglalkozom. Mondjuk, hogy létezik két állomáshely. Az egyikről indultam, a másikra megérkeztem. A startmezőt a színházművészet jelentette számomra, az a színház, amit megjelenítőművészetnek neveznék, előadásokat építő, önmagát megmutatni kívánó alkotásnak – ez volt az én kiindulópontom. Ez az alap, ez az, ami megtanított rá, mennyire szükséges a szolid kézművesség. Majd pedig megadatott nekem, hogy akár egy ballisztikus pályára lőtt rakéta, átvágjak a ritka légkörön, a saját legsajátosabb tapaszt-

talataimon (azon, amit itt Degler professzor parateátrális útkeresésként, a források színházaként említett). A tapasztalatok ballisztikus pályájáról beszélek, amin végül túljutottam, nem a szakmáról, és mindezek után megérkeztem arra az állomáshelyre, ahol jelenleg működöm, és amit vehikulum-művészetnek hívok. De nevezhetném Rituális Művészeteknek is. A vehikulum-művészet megköveteli ugyanazt a szolid kézművességet, mint a megjelenítőművészet (az előadások színháza). Sőt, még fokozottabb precizitást igényel.



Maurizio Buscarino felvétele

nyel, még pontosabb műhelymunkát, még elmélyültebb vesződést a partitúra szabatoságán, valamint a spontaneitás és a formafegyelem egységbe hozásán. Ugyanakkor más a vehikulum-művészet és a megjelenítőművészet (az előadások színháza) irányultsága, mások a montázs törvényei. A megjelenítőművészetben a montázs a néző tudatában és percepciójában működik. Amikor *Az állhatatos herceget* készítettük – visszakanyarodom Cieslakhoz és a Teatr Laboratorium társulatához –, a nézők számára a montázs úgy igazából nem a színen „működött”, hanem abban, ahogy befogadták a színen történeteket. Hallották a szöveget, amely a mórok által megkínzott keresztény fogolyról beszél, aki passzív ellenállást tanúsít, nem adja meg magát. Ezt mondja a szöveg. Az *Állhatatos Herceget* a mi előadásunkban a katonai ügyészek tógáját és csizmáját viselő alakok vették körül. Ő maga meztelen, rajta csak egy krisztusi ágyékkötő. És egy egész sor epizód kapcsolódott a keresztény, sőt egyenesen a krisztusi ikonográfiához. Ezek az elemek a nézői befogadásban megteremtették a mártíromság képét. De mi rejlett

valójában emögött? Cieslakkal hónapokon át külön dolgoztam, a társulat részvétele nélkül. És azon munkálkodtunk, amiből aztán az előadásban Cieslak páratlanul áradó monológjai születtek, amikor az impulzusai egész testét áthatották. De a munka egyáltalán nem kapcsolódott se a szenvedéshez, se a hősiességhez, se a mártíromsághoz. Életének egy tinédzserkori epizódjáról volt szó, amely mindössze negyven percig tartott, tehát épp annyi ideig, mint az előadásbeli monológok, és amely a szexualitás és a lelkiesség közt rejlt senki földjét érintette, abban az életkorban, amikor a fiatal még nem tudja, hogy érzéki inger éri-e, vagy valami istenadta öröm. Ez egy pontos, konkrét emlék volt az ő életéből, igazi örömteli, boldog emlék. Semmi szenvedés. Így születtek az Állhatatos Herceg monológjai. Ezek a monológok az előadásban a tizenéves Ryszard tapasztalataira támaszkodtak, minden momentumukban, a legapróbb impulzusokig. Erre húztuk rá a szenvedésről szóló szöveget. És a hangja áradását, amely egy sugárzó örömmáriát hívott elő belőle. Csupán a szavak szóltak a boldogtalanságról.

Így történt hát... Jó példa ez arra, hogy a megjelenítőművészetben, az előadás során a montázs a néző percepciójában történik meg, ő egy megkínzott, agonizáló embert lát, miközben a színész teljesen más asszociációs szál mentén halad. A vehikulum-művészetben viszont a montázs nem a nézőben jön létre, hanem a cselekvő egyénekben, a résztvevőkben, közvetlenül. A szakmai fegy-

lemből, amely teljesen hasonló, sőt sok tekintetben egyenesen azonos a látványművészetek partitúrizált munkafegyelmével, egyezményesen szólva egyfajta „jóga” lesz – a cselekvő ember bizonyos technikája, aki szintváltásra törekszik, arról az érdes, durva, biológiai erejénél fogva mégis roppant erős szintről, ahol normálisan tartózkodunk, át akar lépni egy másfajta, sokkal finomabb és hogy úgy mondjam, fénylő régióba. Ha pedig sikerül visszatérnünk ebből a régióból a mindennapi szintre, a biológiai testiség szintjére – megőrizve e fénylő állapotot –, az a vehikulum-művészet. Más szóval a vehikulum-művészet egyfajta munka önmagunkon, amelynek minden eleme a pontos művészi kézművesség körébe tartozik, azaz e tekintetben nagyfokú azonosság forog fenn a látványművészetek mesterségbeli elemeivel. Csak a cél és a felhasználás módja más, ami viszont a részleteket illeti, még meszebb menő pontosságra és fegyelemre van szükség.

Azt is mondhatnám, hogy létezik a látvány- vagy előadás-művészetek hosszú lánc, amit én az angol alapján legszívesebben úgy mondok, hogy „performing

arts”, mert ha azt mondjuk, hogy „látványművészetek” vagy „les arts du spectacle”, akkor arra hivatkozunk, ami látható, amit nézünk, és nem arra, amit cselekszünk. A „performing arts” kifejezésben ott a „performing”, ami sokkal inkább a cselekvést, valamiféle cselekvés felvállalását, s nem a nézést, nem a látványt jelöli. Vagyis létezik a „performing arts” hosszú lánc, amelynek egyik végén a megjelenítőművészet található (a színházi előadások színháza), a másik végén a vehikulum-művészet. Ez egy hosszú lánc, sok láncszemmel, a lánc két vége között azonban működni kell a funkciók áramlásának. A vehikulum-művészetre azért van szükség, hogy a megjelenítőművészet ne vesszen bele a saját meddőségébe, sőt, ha a kommerszet veszszük, a saját prostitúciójába. Szükség van rá, hogy más léptékű munka is folyjon e szakmában, hogy a művészet az előadások dimenziójában is megőrizze magasabb rendű céljait, ugyanakkor a vehikulum-művészet számára is nélkülözhetetlen a konfrontáció a megjelenítőművészetrel, különben túlságosan es elnéző lesz önmagával, és mind szubjektívebb kritériumokat használ majd az objektívek helyett, holott azoktól függ a munkánk minősége. Másképp egyáltalán nincs ránk szükség.

Pontaderában, ahol dolgozom, ezt a kérdést az oldja meg, hogy a fiatal színházi és a kereső színházi együttesek Olaszországból is, más európai országokból is, a földgolyó más tájairól is ellátogatnak hozzánk. Egy-egy ilyen alkalommal a vendégeink bemutatják nekünk a saját előadásait, a saját gyakorlataikat, a saját tréningjük egyes elemeit. Majd a mi együttesünk a bennünket meglátogató csoport jelenlétében végzi a maga gyakorlatait, a maga tréningjét és a vehikulum-művészet keretében létrehozandó művét, az *Akciót*, amely a fizikai cselekvés, a megkomponált mozgás, a tempóritmus, archaikus, tradicionális szövegek és – mindekelőtt – ritka archaikus vibrációs dallamok elemein alapul. Ez a mű összevethető az előadással, minthogy van kezdete, kifejelete, csúcspontja és befejezése, mégis más a funkciója. Nem a néző számára készül. De a meghívott színházi együttesek, azaz a szakmabeli kollégák számára is megközelíthető, és lehetőséget kínál a szakmai elemzésre. Ezt követi tehát a két társaság, a vendégegyüttes és a mi munkánk szakmai elemzése, noha minden esetben két külön munkáról van szó, soha nincs a kettő között semmiféle aktív együttműködés. Így e két dimenzió – a vehikulum-művészet és a megjelenítőművészet – szembe is egymással, de hatással is van egymásra. Az ősi kínai *Ji King*, azaz a *Változások Könyve* egyik fejezete a *Kút* címet viseli. Abban olvasható, hogy hiába végzik a kútúrát elsőrangúan, hiába vájják ki és ácsolják körül mesterien azt a kutat, hiába lesz kitűnő a vize, ha senki nem jár rá, elszaporodnak benne a halak, és a víz megromlik. Ezért teszem fel magamnak újra és újra a kérdést: mi a teendők, hogy abban a pontaderai kútban, amit megépítettünk, ne szaporodjanak el a halak? Így lett alapelvünk a színházi csoportok meghívása, és ennek folytán – a végzett munka konfrontálásával – a szakmai ismeret és a gyakorlat technikai elemzése.

Ez minden, amit el akartam Önöknek mondani.

FORDÍTOTTA: PÁLYI ANDRÁS

Zbigniew Osiniński, az első tudományos igényű íródott Grotowski-monográfia szerzője már 1980-ban arra panaszkodott, hogy a mester, akinek pályáját meg kívánja rajzolni, a munkásságával kapcsolatban, mondhatni, szándékosan hanyagul kezelt minden dokumentumot, olyannyira, hogy a monográfusnak egészen bagatell kérdésekben is elmélyült kutatómunkát kellett végeznie, mintha egy-két évszázada élt alkotó után nyomozna. Grotowski számára mindig is csak a jelen, csak az élő találkozás, csak a pillanat volt autentikus, ezért is idegenkedett mindenfajta hang- és képrögzítéstől, a leírt betűtől, ezért folytatott ádáz küzdelmet a kalózfelvételekkel és kalózközlésekkel, és persze e magatartással maga provokálta ki az új meg új kalózakciókat. A helyzet paradox mivoltát jól mutatja, hogy Thomas Richards, aki életének utolsó éveiben Grotowski bizalmasa, legszorosabb munkatársa, később szellemi és jogi értelemben is örököse lett, még a kilencvenes évek első felében írt egy kis könyvet *At Work with Grotowski on Physical Actions* (Grotovskival a fizikai cselekvéseken dolgozva) címmel, amelynek egyik legérdekesebb fejezete azzal foglalkozik, mit is értett Grotowski impulzuson, és mit Sztanyiszlavszkij, ám e fejezetnek, eltérően a többitől, valójában nem is Richards, hanem maga Grotowski az igazi szerzője. Tudniillik a fejezet Richards pár mondatos összekötő szövegeivel kimerítő részletet tartalmaz abból az 1986-os liège-i Grotowski-előadásból, amely a színpadi mozgásról és a színészképzésről tartott nemzetközi konferencián hangzott el, s amelynek máig csak francia nyelvű kalózközlése van. Ezt a kiadást idézi Richards angolul (!) e Grotowski előszavával és hozzájárulásával megjelent kötetben, feltűnően bő terjedelemben, nyilván azzal a céllal, hogy a létező kalózfórást hitelesítse. Hasonló utólagos hitelesítésben részesültek az előadásokról készült teljes vagy részleges, rejtett kamerás filmfelvételek, ezekre ugyanis Grotowski sosem adott engedélyt, ma már viszont a wrocławai Teatr Laboratorium egykori épületében működő Grotowski Intézet dokumentációjának értékes darabjai. Ami nem változtat azon a tényen – e sorok írója személyesen is tanúsíthatja –, hogy a film úgyszólván semmit sem őrzött meg a Grotowski-előadás „mágiájából”, a színészi impulzusok ama tudattalan áradásából, amely ebben a színházban alighanem döntően meghatározta a színész–néző viszonyt.

A lengyelországi Grotowski-irodalom akkor volt a legszegényesebb, amikor Grotowski odahaza színházi rendezőként működött. 1968-ban Eugenio Barba, aki még Opolében három évig az asszisztense volt, Holstebroban kihozta angolul a *Towards a Poor Theatre* (A szegény színház felé) kötetet, amely mindjárt egy New York-i kiadónál is megjelent, majd ezt követően egy sor nyelvre lefordították. Lengyel változata azonban, noha Grotowski színházi útkeresésével kapcsolatban a legfontosabb szövegeket tartalmazta, fennakadt a cenzúrán, nyilvánvalóan ideológiai okokból, így Jugoszlávia kivételével egyetlen szocialista országban sem jelenhetett meg. Maradtak az alkalmi folyóiratközlések. A hetvenes évektől Grotovskit előszeretettel hívták különböző egyetemi klubokba, fesztiválokra, hogy feleljen a feltett kérdésekre. Leszek

Pályi András

# Grotowski és utókora

## KÖNYVEK MARGÓJÁRA

Kolankiewicz – Osiński mellett a varsói egyetem másik grotowskiánus professzora – sajtó alá rendezte és autorizáltatta ezeket az ankétszövegeket, a legtöbb későbbi, Grotowski neve alatt ismertté vált írás így született. Ekkor már egyébként a lengyel állami könyvkiadás szívesen kihozta volna *A szegény színház felé* kötetet, de ő, miután felhagyott a színházi alkotómunkával, nem adta többé áldását e meghaladottnak érzett szöveggyűjteményre. Az első Grotowski-könyv 1989-ben, a rendszerváltás évében jelent meg Lengyelországban, ami egybeesett a Grotowski-színház létrejöttésének harmincadik évfordulójával: ez a *Teksty z lat 1965–1969* (Szövegek az 1965–1969. évekből), amely 1999-ben magyarul is megjelent *Színház és rituálé* címmel. *A szegény színház felé* csak 2007-ben jött ki először Grotowski szülőhazájában, immár a wrocławai Grotowski Intézet filológiai példás gondozásában, külön kiadói pótkötettel ellátva, amely Kolankiewicz munkája, aki a közölt szövegek minden lehetséges filológiai problémáját sorra veszi. Nem volt sokkal jobb a szakirodalom helyzete sem. Małgorzata Dzieduszycka *Apocalypsis cum figuris* című kis kötete (1974) az utolsó Grotowski-előadás legteljesebb leírása, mellette Osiński említett monográfiája (1980) és két további könyve, a *Grotowski wytycza trasy* (Grotowski kitűzi az utat, 1993) és a *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty* (Jerzy Grotowski. Források, ösztönzések, összefüggések, 1998) érdemel említést.

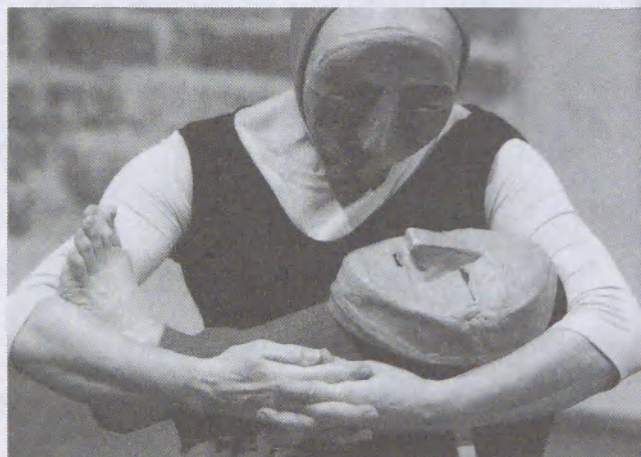
Az utóbbi tíz évben azonban alapvetően megváltozott a kép. Mitől? Adódik egy-két közhelyszerű megállapítás. Az alkotó elhunytával végképp lezárul a pálya, kézenfekvő lesz a teljes életút elemzése, felvetődnek a kánonnal kapcsolatos kérdések (hol a helye Grotowskinak a lengyel és a világszínházban, illetve a színházzal határos diszciplínákban, amilyen a színházi antropológia, a parateátrális útkeresések, a vehikulum-művészet?). Másfelől attól, hogy többé nem kell számolni magának Grotowskinak következetes és szigorú megörökítésellenességével, bizonyos publikációk nyilván zöld utat kaptak. Az is tény, hogy maga a wrocławai Grotowski Intézet anyagilag és erkölcsileg is elősegítette egyik-másik cím megszületését. Ilyen például Georges Banu és Grzegorz Ziółkowski vállalkozása, akik összeszedték Peter Brook valamennyi Grotowskiról szóló megnyilvánulását, amit akár szóban, akár írásban tett, s így jött ki Brook neve alatt egy kis kötet, a *Teatr jest tyłko formą* (A színház csak for-

ma, 2007), amelyet az idei jubileumi esztendőre angolul is megjelentettek. E kötet jelentősége valóban abban rejlik, amit a két szerkesztő is megállapít az utószóban, ám amire az egymást követő szövegek csak közvetve utalnak, hogy tudniillik dokumentálja azt „a permanens dialógust és a kölcsönös ösztönzés változó, dinamikus folyamatát”, ami Brook és Grotowski közt évtizedeken át folyt, s ami „a múlt század e ragyogó művészbárságának a lényegét képezte”.

Az 1970-ben született Grzegorz Ziółkowski egyébként már azt az új nemzedéket képviseli, amely a jelek szerint nem is találkozhatott a színházi Grotowskival, nem láthatta a Teatr Laboratorium előadásait, mégis igen érzékenyen és nyitottan képes feldolgozni a Grotowski-jelenséget, már eleve az „utókor” dimenziójából. Úgy érte ezt az idézőjelbe tett utókort, hogy Grotowskinak paradox módon még saját életében megvolt a maga „utókora”, hisz Eugenio Barba és az Odin Teatret, Teo Spychalski és a Groupe de la Veille, Piotr Borowski és a Studium Teatralne, Włodzimierz Staniewski és a „Gardzienice” vagy Anatolij Vasziljev és a Drámai Művészet Iskolája mind valamiképp a Grotowski-színház nyomán indult el, de túl a tőle kapott ösztönzésen mindnyájan még Grotowski életében megmutatták a maguk egyéni karakterét és eltérő útját. A színháztudományi diplomával és doktorátussal rendelkező Ziółkowski, akinek *A mai színház Argonautái* címmel írott diplomamunkája épp az itt felsorolt alkotókkal és együttesekkel foglalkozik, doktorátusa pedig, a *Teatr bezpośredni Petera Brooka* (Peter Brook közvetlen színháza, 2000), önálló monográfiaként is napvilágot látott, e paradox „utókor” és persze Brook felől közelít Grotowskihoz. Neki a „mágus a katedrán” az elsődleges Grotowski-élménye, s a színházi Grotowskival csak annyiban foglalkozik, hogy a színházi korszak több gyűjteményes kötetének sajtó alá rendezésében közreműködött.

Ziółkowski új könyve, a *Guślarz i eremita* (A mágus és a remete, 2007) a széles nyilvánosság számára ismeretlen Grotowski útját rajzolja meg „a római előadásoktól (1982) a párizsi előadásokig (1997–1998)”, ahogy a könyve alcíme is jelzi, vagyis művészi pályájának azt a második szakaszát, amely Lengyelország elhagyása után kezdődött. A remete portréját, aki immár a világtól teljesen elvonulva végzi laboratóriumi kutatómunkáját, ám aki rációfól a titokzatos mágus le-

gendájára, kiáll az egyetemi katedrára, és nagyszámú hallgatójának egzakt módon beszél ismereteiről és tapasztalatairól. De Ziółkowskiánál korántsem csupán a római egyetemen és a Collège de France keretében elhangzott előadásokról van szó, hanem arról az útról, amit Grotowski megtett a wrocławai központtal beindított és kényszerűen félbeszakadt Források Színháza programmal, majd a kaliforniai Irvine-ben folytatott Objektív Drámával, végül a pontaderai Rituális Művészetekkel, amit később Brook nyomán ő maga is inkább vehikulum-művészetként emlegetett. Erről az útról eddig csak Osiński írt, mintegy krónikásként és hidegfejű tudósítóként (*Grotowski kitűzi az utat* című tanulmánya a magyar *Színház és rituálé*-ban is olvasható), Ziółkowski sokkal inkább Grotowski szellemi útítársaként beszél (és aligha alaptalanul, hisz számos angol nyelven született Grotowski-szöveget ő ültetett át lengyelre), noha



FENT: Claire Heggen (Théâtre du Mouvement) előadása a wrocławai Grotowski Centrumban (2006)

Lukasz Giza felvétele

BALRA: Claudio Santana egy Grzegorz Ziółkowski rendezte etűdben (Brzezinka, 2008)

Maciej Zakrzewski felvétele



JOBBRA: Eugenio Barba: Ōs-Hamlet (Wrocław, 2009)

Francesco Galli felvétele

igen tárgyszerűen és szabatosan. Grotowski posztteátrális munkáit félreérthetetlenül megannyi kísérletként kezeli, „hogy cselekvéssé alakítsuk azt a nosztalgiaát, amit fényes romlatlanságunk után táplálunk, miután megszülettünk (értsd: testet öltöttünk), mert többé nem tudunk már hozzáférni, hisz az illúziók és a feledékenység függőnye elrejté elölünk”. Ha viszont sikerülne áttörnünk e falon, azzal paradox módon „az idő hurkából” is kilopnánk magunkat; szerinte Grotowskit épp ez a paradoxon foglalkoztatta. „Úgy vélem – szögezi le –, Grotowskinál ez a szellemét tekintve gnosztikus üdvtan egybeolvad a hindu jóga üdvtánával, amely nemcsak nézetrendszer, hanem mindenekelőtt precíz eljárás, hogy általa megvalósítsuk az idő folyamatosságának felfüggesztését. Grotowski gyakorlata tehát a jógához való sajátos kötődésnek tesz ki, amennyiben az a tudati folyamatok egyfajta járma, továbbá összekötő a transzcendens valósággal. Hisz akárcsak a jógát, ezt a gyakorlatot is az a törekvés hajtja, hogy kiszabaduljunk a történelem és a személyes idioszinkrázia rabságából, ehhez pedig az emberi lényt a maga teljességében átfogó, kifinomult technikai eszköztárra van szükségünk.” A Grotowskinál vissza-visszatérő szentségtörő képeket, amelyek-

kel ő Małgorzata Dziewulska szerint „a kereszténység határait feszegeti”, Ziółkowski e gnosztikus üdvtan részének tekinti, számára nem egyéb ez, mint „hátralepés, anamnézis, és pedig az apokatasztázis reményében, ugyanakkor egyfajta hegymászás, hogy megismerjük a magunk emberi vertikálisát – Grotowski útja mindig egyidejűleg haladt ebbe a két irányba”.

Még merészebb következtésekre jut Dariusz Kosiński, a krakkói Jagelló Egyetem rendkívüli professzora, a *Polski teatr przemiany* (Lengyel átváltozásszínház, 2007) szerzője, aki csak pár évvel idősebb Ziółkowskiánál. Ez a több mint ötszáz oldalas munka imponáns színház- és kultúrtörténeti háttérrel, elkötelezett katolikus alapállásból megírt Grotowski-apológia. Ennyi talán elegendő is lenne a kérdést szkeptikusan szemlélő magyar olvasónak, hogy érdeklődése kihunyjon Kosiński műve iránt, holott bizonyos ideológiai bakugrások és a szakmai elemzés helyenkénti elnagyolása ellenére érdemes némi figyelmet szentelnünk neki. Az átváltozás színházának Kosiński-féle víziója ugyanis mélyre hatol a lengyel nemzeti mitológiába, a legizgalmasabb fejezet kimerítően, bár túlzott jóindulattal tárgyalja Towiański és Mickiewicz messianizmusát, a nagy romantikus színpadi költő-

ben is, de Grotowskiban is a lengyel pápa, II. János Pál elődjét látva. Vitába száll Kolankiewicz 1999-ben megjelent Mickiewicz-könyvével, aki hangsúlyozza az Ősök pogány-szláv-eretnek szellemiségét, de Małgorzata Dziewulskával is aki *Artyści i pielgrzymi* (Művészek és zarándokok, 1995) című könyvében először helyezi el Grotowskit a gnosztikus tradícióban, ráadásul úgy idézi Zbigniew Raszewskit, aki fekete misének nevezte az *Apocalypsis cum figuris*, hogy e kitételéről nem is vesz tudomást. Ezzel szemben szövetségesre lel a Sorbonne-on tanító Michaele Masłowskiban, aki a romantikus lengyel színházi rituálé kiteljesedését látja Karol Wojtyła pontifikátusában. Hogy Grotowski nyilván idegenkedne e posztumusz szentté avatástól,

tudósa – katolizálni akarja Grotowskit, akkor érthető, miért maradt ki az ugyancsak az intézet által kiadott, nagy formátumú, több mint hatszáz oldalas *Misterium grozy i urzeczenia* (A borzalom és az igézet misztériuma, 2006) szöveggyűjteményből nemcsak a fekete misét emlegető Raszewski-szöveg, de a neves katolikus író Andrzej Kijowski írása is, amely szintén az *Apocalypsis cum figuris* kapcsán „a misztikus érzék teljes hiányával” vádolta Grotowskit, ráadásul a *Tygodnik Powszechny*ben, ami külön súlyt adott kritikájának. Nagyobb gond, hogy a Grzegorz Ziółkowski és Janusz Degler szerkesztette kötet amúgy is elég részrehajlónak tűnik, igazán kemény, ostorozó, elutasító hanggal nem is találkozunk a gyűjteményben, miköz-

ben tudjuk, hogy Grotowskit nemcsak a hatvanas években tartották sokan sarlatánnak, de még a halála után is. (Hogy csak Bronisław Wildstein *Mester* címmel 2004-ben megjelent kulcsregényét említsem, aki a hetvenes évek fiataljait tévútra csábító szellemi kuruzslónak ábrázolja a címbeli mestert, vagy a rzeszóvi városatyák esetét, akik Grotowski szülőföldjén „kozmpolitizmus” miatt nem engedték, hogy utcát nevezzenek el róla.) A kiadvány erényei magától értetődnek, hatalmas anyagot tesz könnyen elérhetővé – először látjuk így együtt Ludwik Flaszennek, a Teatr Laboratorium irodalmi vezetőjének a műsorfüzetekbe írt kitűnő elemzéseit, köztük az *Apocalypsis*ről készült, annak idején csak angolul és franciául terjesztett „néhány előzetes megjegyzést” is –, pontos, részletes bibliográfia található benne a wrocławai évekről, a függelékben a Teatr Laboratori-



um legendás működési statútuma, amely szintén először jelenik meg nyomtatásban.

az bizonyos, habár egész életében tartotta magát ahhoz az elvhez, hogy senkivel sem bocsátkozik világnézeti vitába. Tény viszont, hogy Mickiewiczhez nagyon sok szál fűzte, némiképp saját para- és posztteátrális működésének előfutárát látta benne, és Kosiński könyvében is azok a legérdekesebb oldalak, ahol a színház és a vallás határvidékén a maga helyét kereső Mickiewicz és Grotowski közt von párhuzamot.

Ha az utókor – vagy legalábbis az utókor egyik-másik, a Grotowski Intézetben befolyással bíró színház-

Mindenesetre a kötet hatvanas–hetvenes évekbeli írásai közelebb visznek a színházi Grotowskihoz, és valamennyire fel is támasztják az olvasóban „a borzalom és az igézet misztériumát”, főleg ami klassziként elkönyvelt, utolsó előadásokat illeti. A korai produkciók egészen más világot mutatnak, Grotowski előbb Mejerholdot fedezte fel magának, s csak rajta keresztül jutott Sztanyiszlavszkijhoz. Agnieszka Wójtowicz könyve, az *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie*

(Az Orfeusztól a Stúdium a Hamletről-ig, 2004) hiánypótló kísérlet az opolei 13 Széksor Színháza 1959–1964 közti időszakának rekonstruálására, noha „az opolei évek archívuma csak nyomokban maradt meg”, s maga elismeri, hogy több előadást csak fragmentumaiban sikerül felidéznie, de így is ritka kincs ez a leíró jellegű színház történet. Világosan kiderül belőle például, hogy az első években Grotowskit kifejezetten a színpad–nézőtér viszony érdekelt, csupán az *Akropolisz* és a *Doktor Faustus tragikus története* teszi „színescentrikussá” gondolkodását. Wójtowicz számára a Flaszen-szövegek, az egykori kritikák, a titkosszolgálati és pártarchívumok anyagai, a cenzori jelentések mellett az opolei társulat tagjaival és más munkatársakkal folytatott beszélgetések jelentik a fő forrást, ezek az anyagok teszik ki a könyv második felét. Őt épp az ellenkező igény vezérli, mint Kosińskit: tudatosan csak dokumentálni akar, nem von le semmiféle következtetést, noha beszélgetőpartnereiben, akik közül csak a színész Zygmun Molik és a tervező Jerzy Gurawski maradt végig Grotowski hű társa, per se ott az ambíció, hogy nemegyszer mélyről jövő csatlódottságuknak és kritikájuknak hangot adjanak.

Még közelebb visz a legendás színházi korszakhoz két másik könyv, az 1998-ban elhunyt Tadeusz Burzyński *Mój Grotowski* (Az én Grotowskim, 2006) és Józef Kelera *Grotowski wielokrotnie* (Grotowski többször, 1999) című kötete. Grotowski és a Teatr Laboratorium két legmakacsabb, kitartó recenzenséről van szó, akik ha más-más módon is, személyesen is közel álltak Grotowskihoz. Burzyński volt az az újságíró, aki az első wrocławai bemutatótól élete végéig értő figyelemmel kísérte mindazt, amit Grotowski és – egykori, illetve épp aktuális – munkatársai tettek, interjúkat készített, írt, interpretált, kommentált, igazi népszerűsítője volt Grotowskinak, képes volt a legködösebb dolgokat is elmondani hétköznapi nyelven, kivéve, ha (ritkán) beletört a bicskája, mint a parateátrális *Heggy* vagy *Special Project* esetében, amikor maga elismeri, hogy számára már „túl sok az egzaltáltság a dolgban”. A közel negyven publikációt tartalmazó kiadvány így is fontos forrásként szolgál, főként ha a befogadói tudat felől közelítjük meg a Grotowski-jelenséget.

Józef Kelera, a neves teatrológus fiatal kritikusként ott ült már az opolei *Orfeusz* bemutatóján is, és alighanem ő az egyetlen, aki a Teatr Laboratorium valamennyi előadását recenzálta. Ez a könyv mégsem a Burzyńskiéhoz hasonló cikkgyűjtemény, annál több is, kevesebb is. Intim és megragadó emlékirat, hisz hét rövid, szűkszavú, mégis sűrű etűdben regéli el találkozásait Grotowskival, akihez egy idő után hosszú éjszakai beszélgetésekben realizálódó barátság fűzte, ám mind a hét epizódot egy-egy, az elmondottakhoz kapcsolódó Kelera-cikk vagy -tanulmány követi, így e nagyon személyes-vallomások könyv, amely közvetlenül Grotowski halála után született, nem kevéssé a tudós elemző tanúságtétele is. Aki nem restelli bevallani, hogy Grotowski ma is titok számára: „Ismertem és nem ismertem. Soha nem tudtam róla min-

dent, lehet, hogy nem is próbáltam mindent megtudni, bár az a többi, amit nem ismertem, izgatott, idegesített, vonzott és zavart. Soha nem fogtam föl őt teljesen. Annyira más anyagból voltunk gyúrva, hogy kész csoda, mitől lett ebből barátság, és nem nyílt ellenszenv.”

Aki a legközelebb állt Grotowskihoz, legalábbis az élete végén, az a haiti származású Thomas Richards, őt fentebb már említettük. Richards, aki a pontaderai Grotowski-centrum és az ott folyó munka vezetését Grotowski halála után átvette, az elmúlt években szerzőként szintén feltűnt a lengyel könyvpiacra, két kis könyvvel is. Ő azonban a Lisa Wolfrodnak adott interjújában, amely a Grotowski Intézet kiadásában *Punkt graniczny przedstawienia* (Az előadás határpontja, 2004) címmel jelent meg lengyelül, bár angolul a cím eredetileg így hangzik: *The Edge-Point of Performance*, pár mondattal elintézi megismerkedésük történetét – a Yale Egyetemen folytatott színházi és zenei tanulmányokat, amikor részt vett a Ryszard Cieślak vezetete kéthetes kurzuson, így került be Grotowski kaliforniai Objektív Dráma projektjébe is –, és ezt követően legszívesebben már csak a munkáról beszélne. De az interjú is, még inkább a már említett, a fizikai cselekvésekről szóló könyv (lengyel kiadás 2003) egyfajta sajátos önéletrajz Richards részéről, hisz nem egyszerűen a mester módszeréről, eljárásáról, és nem az elsajátítandó technikáról beszél, hanem arról a küzdelemről, amit önmagával kellett megvívnia. Így alighanem Grotowski poszttéatrális korszakának legelevenebb és legszakmaibb tanúságtételét nyújtja. Más kérdés, amit Ziółkowski feszeget *A mágus és a remete* utolsó oldalain, hogy a Richards vezette pontaderai Workcenterben eltűnni látszik Grotowski szakmai kompromisszumképtelensége és radikalizmusa. Úgy érzi hát, nem alaptalanul jut eszébe Marta Poniatowska tűnődése Grotowski és Richards 1997-es wrocławai látogatása után: „Ha Grotowski szerint minden egyes ember, akivel dolgozik, kihívást jelent neki, hogy megtalálja a belső fejlődés egyéni útját, akkor a tanítvány számára csak egy igazság létezhet, amit ő maga talált meg. És nehéz lenne megjósolni, hogy ezt képes lesz-e másnak is átadni.”

Olyan kérdés ez, amely nemcsak a jelen könyvszemle kereteit feszíti szét, hanem azt is jelzi, mennyire megállapíthatatlan, mit kezd az utókor Grotowski szellemi-szakmai-emberi örökségével. Az már tény, hogy ő, noha szeretett kiülni a pódiumra, és válaszolni a feltett kérdésekre, többé egyetlen kérdést se válaszol meg. „Márpedig kérdés egyre több lesz. Már is elegendő kérdésünk van ahhoz, hogy egyik könyvet a másik után írjuk Grotowskiról, hogy ezek a könyvek aztán tovább szaporítsák a kérdéseket is, a válaszokat is” – írja bölcsen Józef Kelera, majd hozzáfűzi: „Nem hiszem, hogy egy Grotowski lesz. Annyi Grotowski lesz, ahányan írnak róla. És még azt se mondanám, hogy ez a fekete forгатókönyv. Ez egyszerűen az én nagyon szerény és felettébb ökomenikus prognózisom.”

Ludwik Flaszen

# Grotowski és a hallgatás

Raymonde és Valentin Temkine-nek

N ehéz és valamiképpen félszeg helyzet számomra, hogy Grotowskiról beszéljek. A téma túlon túl személyes jellegű, és különösnek érzem, hogy Grotowski téma legyen; hogy már évtizedekkel ezelőtt is könyvek, tudományos előadások, viták, doktori és MA-értekezések és a miénkhez hasonló konferenciák témája lett köztiszteltben álló egyetemeken vagy fesztiválokon.

Mi, legközelebbi munkatársai tudjuk, hogy ez a munkájában oly szigorú és komoly férfiú szerette becsapni az embereket. Tréfái közül ez eddig a legsikerültebb: szubjektummá, vagyis történelemmé tette önmagát. Vele kapcsolatban nem tudok objektív lenni. Nem tudok különbséget tenni az ember és munkája között. Tudom, miféle veszély fenyeget: azt teszem, amit a veterán bajtársak szoktak – anekdotákat mesélek a közös hősi múltból. Ez bizony nem szerencsés.

Hosszas megfontolás után elhatároztam, hogy a hallgatásról fogok beszélni. Grotowski és a hallgatás... Beszélni a hallgatásról – ez úgy hangzik, mint egy abszurd vicc. Nem lehet, hogy Beckettet idézem?

Grotowskival közösen végzett munkám legfontosabb eleme a diszkréció volt. Ahogy később fogalmazott: azt várta tőlem, hogy az *advocatus diaboli*ja legyek, az abszolút tisztesség kötelmével, de a társulaton belül maradva, idegen szemektől és fülektől távol.

Olyanok voltunk együtt, mint két összeesküvő. Ez az ördöggel kötött paktum, a hallgatásnak ez az összeesküvése gyönyörűség volt számomra; úgy éreztem, partnere vagyok egy olyan ügyben, amely megváltja majd a világszínházat. -

Nem tudom biztosan, valóra vált-e ez a messiási álom. Annyi bizonyos, hogy Grotowski és a mi Teatr Laboratriumunk hivatkozási pont lett korunk színházában, a csúcsmínőségű színjátszás márkanéve. Együttal pedig a maga sokrétű formáiban a hallgatás színháza.

Különböző korok és kultúrák ősi bölcsei mindig hittek benne, hogy a dolgok lényege nem a szavakban rejlik. Gúnyos parabolákkal bocsátották el az alkalmatlankodó tanítványokat, akik szóbeli magyarázatot kértek a „mi az igazság” kérdésére. Po Csü-ji, a régi kínai költő így beszélt félig mitikus kortársáról, a *Tao Te King* szerzőjéről: „Aki tud, az nem szól; aki beszél, az nem tud semmit. [...] És mivel a bölcs Lao olyan ember volt, aki tudott, hogyan lehetséges, hogy megírta az ötezer jel könyvét?”

A legbőbeszédűbbek a keresztény misztikusok voltak, akik vaskos köteteket írtak össze attól a feltételezéstől vezérelve, miszerint az ő élményük kifejezhetetlen, és nincs szó, amely felérne a feladathoz. Ezzel összehasonlítva a *Tao Te King* ötezer ideogramja, illetve a költő iróniájával sújtott fecsegő hajlam valójában nem több, mint egy zárkózott aszkéta, egy misztikus dadogó néhány szótagja.

Grotowski nem volt sem Lao Cse, sem keresztény misztikus. Paradox módon azonban szenvedélyesen érdekelte a kifejezhető és a kifejezhetetlen, a szó és a hallgatás dialektikája, mind a színházban, mind a színházon kívül. Hogy úgy mondjam, a legkülönbözőbb alkalmazásokban.

E tekintetben allergiás volt. Nem szerette a színészdebattőröket, a színész-intellektueleket, akik cselekvés, illetve a cselekvő keresés helyett próba közben terjengősen ecsetelik, miről szól az előadás, és mit kellene cselekedni. Gyűlölte azt, amit köznapi csevejnek tartott: az üresség kitöltésére szánt emberi locsogást. Európában a másokkal való együttlét társalgást jelent.

Grotowskinak meggyőződése volt, hogy a művész, illetve szélesebb értelemben az emberi lény alkotásának forrásai a lét különböző dimenziói, még akkor is, ha a gyakorlatban metszik egymást. Gyakran mondogatta, hogy az intellektuális számítógép – ez a technikai meghatározás megragadta képzeletét – hasznos, sőt nélkülözhetetlen is lehet, de csak akkor, ha a kreatív erők rangsorában a maga megfelelő, segéderői helyére kerül, és az alkotó folyamatban, amikor az ember az ismeretlennel érintkezik, elhallgat. Mivel azonban civilizációnkban mindenütt jelen van és nélkülözhetetlen, gondolatban ravasz játékot kell úznunk vele. Túl kell járnunk ennek az alkalmatlan géniuszunk az eszén, bedugaszolt üvegben kell tartanunk, ahonnan csak akkor engedjük ki, ha valódi segítségre képes. Grotowskinak mindenesetre szüksége, sőt olykor el-lenállhatatlan szüksége volt a diskurzusnak erre a ravasz és szuggesztív szellemére. Szónoki és polemikus tehetsége közismert: kiválóan értett művészi általmai ismertetéséhez, terjesztésükben valóságos misszionáriusnak bizonyult, és ugyanígy bevált saját teljesítménye kommentátoraként is. Nyilvános alkalmakkor – melyek gyakran szónoki maratonná terebélyesedtek – nagy erővel és mézédeseen teoretizált, de ritkán szólalt fel anélkül, hogy ne foglalt volna állást a teoretizálás ellen.

Saját számítógépe kifogástalanul működött, és lélegzetelállító verbális szekvenciákat dobott ki magából; semmi kétség: gyakorlott szofista rejtőzött benne. Egyik kedvenc szónoki fogása volt, hogy ha egy opponens kétségbe vonta bizonyos szavait, készséggel cserélte őket másokra, mivel nem óhajtott szavakról vitázni. Kitűnő színész lévén, remekül zongorázott hallgatói hangulatain, könnyűszerrel vezette el őket a nevetéstől a komolysáig. Voltak jegyzetei, de a megbeszélések mindig rögtönzöttek voltak, s pillanatnyi szeszélyeihez alkalmazkodtak. Nem általában a hallgatóságához, a gyűléshez, a közönséghez szólt, hanem személy szerint minden egyes hallgatójához, mintha hangosan gondolkodna a másik jelenlétében, a másik helyett. Azt mondanám, hogy a szónok és a közönség között, a szavak fölött, alatt és rajtuk túl, az energiák kölcsönös cseréje révén valami bizalmas megértés alakult ki. A hallgatás is más volt, mint az érdeklődő figyelem szabályosan visszatérő csendje. Ahogy van esőcsináló, úgy Grotowski csendet csinált.

Régebben ez nem volt így. Grotowski eredetileg olyan volt, mint egy tekintélyelvű pedagógus. Hangja, mely gyakran emelkedett a felső regiszterekbe, borotvaként hasított a tárgyalt problémákba. Szónokként kérészkolta a hallgatást, és ez a csend nem volt természetes: ahelyett, hogy követte volna a szónokot, kényszer hatására állt be. Ugyanez vonatkozott rendezői és színészvezetői munkájára is.

Bár korai éveitől kezdve jógázott, járatos volt a hindu vallásban, és rendelkezett a spirituális vezető bársonyos tenorjával, még nem áradt belőle a mélyebb spirituális keresés atmoszférája. Egyszer, amikor együtt nyaraltunk, kísérletet tett, hogy megtanítsa a hatha jógára. A legnehezebb gyakorlatokat is, köztük a teljes lótuszpozíciót, egy tapasztalt akrobata ügyességével végezte, noha fizikailag inkább hasonlított Gargantuára, semmint jógatanárra. Igaz, én sem voltam a legtehetségesebb tanítvány; kapcsolatunk túlságosan bizalmas volt, hiányzott belőle a guru és a tanítvány között nélkülözhetetlen távolság. De hasztalan igyekeztünk ő is, én is, soha nem sikerült elérnünk a belső nyugalom megkívánt állapotát. Így aztán egyórai jógázás után inkább megreggeliztünk, és elmerültünk a reggeli lapokban.

Grotowski, amióta csak visszaemlékszem, ismerte a csend fontosságát. Abból indult ki, azt követelte. Csak feltételezhetem, hogy kitartón küzdött a belső nyugalomért. Valószínű, hogy amikor ama kezdeti napokban önmagát figyelte, a tettek emberének szenvedélyesen türelmetlen hívó szavát hallotta. Majd szétvette az aktív energia, és ezért a gyakorlatban nem tudta megragadni a cselekvésben megnyilvánuló passzív energia igazi jelentését.

Idővel, de viszonylag gyorsan váratlan dolgokat fedezett fel, mégpedig a gyakorlatban, a színészekkel folytatott közös munkában. Az egyik ilyen meglepő felfedezés a hallgatás hangja, minősége, végtelen ereje volt. A hallgatás fogalma természetesen nem ismeri az egyértelmű határokat, jelentések egész egyvelege nyilvánul meg benne. Jelenthet akusztikai csendet éppúgy, mint a szavak felfüggesztését, titoktartást, valaminek a lebecsülését, el- vagy agyonhallgatását. Jelentheti tér és idő szabályozását, amelyben jelzők és módhatá-

rozók végtelen költészete rezeg. Jelentheti a filozófusok forrásalapú élményét, amilyen, mondjuk, Pascalnál a végtelen tér csendje, vagy azt a csendet, amely a spirituális technikákat megkoronázza – és így tovább.

A színházi hallgatásnak vagy a vele egyértelmű csendnek megvannak a maga külön kategóriái. Létezhet a nézőtérben vagy a színpadi emelvényen. Létezhet mint hangtalan, nem verbális drámai feszültség. A drámaírók szerzői utasításainak állandó elemei a meghatározott időtartamú, rövidebb-hosszabb szünetek; „pillanatnyi csend után” – olvashatjuk. Beckett nagy költő és a szerzői utasítások terén nagy óraműves volt. Megelőzte őt Maeterlinck, Svédországban Strindberg, Oroszországban Csehov, Lengyelországban a szimbolista Wyspiański, annak az *Akropolisznak* a szerzője, amelynek 1962-es előadása Grotowskit az itt tárgyalt témakörben egy meglepő felfedezéssel gazdagította.

A nagy rendezők és producerek feltárták a hang és a csend tempó-ritmusának titkait, de engedtessek meg nekem a vakmerő kijelentés: a színházban és a színházon kívül „csendcsinálók” testvériségében Grotowski a maga nemében páratlan volt.

Kezdődött azzal, hogy a helyiségben, ahol a gyakorlatokat, a próbákat és az előadásokat tartottuk, betiltott mindennemű zajkeltést, lármás tevékenységet és magánjellegű beszélgetést. Azt hiszem, Sztanyiszlavszkij mondotta volt, hogy amikor egy színház küszöbét átlépjük, kívül hagyjuk a gumicsizmát meg az esernyőt. A Teatr Laboratoriumban a kinti, hétköznapi élet zenebonáját kellett kívül hagyni. Korlátozott zóna volt, a csend rezervátuma.

A színészek meghatározásuknál fogva szószátyár emberek. A mi színészeink eleinte azt hitték, adminisztratív rendszabályról, egy tekintélyelvű főnök hóbortjáról van szó. Idővel azonban bebizonyosodott, hogy bármely, hivatását tisztelő színház szemszögéből nézve az alkotó munkahigiéne egyik alapelveivel találkoztak. A közvélemény és a művészkörök ironikusan kolostorként emlegettek minket. Ne felejtjük el, hogy a csend számos meghatározása között „a kolostor csendje” is előfordul.

Grotowski produkcióit énekes előadásoknak tekintették. Lényegi megkülönböztető jegyeik között valóban szerepelt a vokális aspektus, de korántsem zenei effektusokról vagy vokális akrobatikáról volt szó. Éneklésről sem beszélhetünk, noha az előadásokban énekeltek is, mint ahogy ráolvasás és zsolozsmázás sem jöhet szóba, noha mindkettő előfordult; és nem nevezhetjük az előadásokat „Sprähgesangnak” sem, jóllehet a beszéd és az éneklés közti határvonal szándékosan elmosódott. Nem, itt hangzásokkal, illetve hanggal kísért cselekvések és reakciók zajlottak, amelyek precíz struktúrákban öltöttek testet; és a cselekvés éppúgy megnyilvánult a hangok lefojtásában, elcsitításában és elvágásában, azaz a hallgatásban is.

Mindez nem hasonlított más színházakra. Itt a néző nem énekes közjátékokkal találkozott. A hangzások, a hangok és a csendek művészete itt más volt, mint az olyan színházakban, ahol a színpad frontális játékeret biztosít. Grotowski és színészei tudatosan arra törekedtek, hogy az előadáshoz sztereofon hangzás- és hangbéli partitúrát hozzanak létre. Grotowski gondol-



Leonard Olejnik felvétele

FENT: Grotowski és Flaszen Opolében, 1960-ban

JOBBRA: Az Akropolisz első verziója: Ryszard Cieślak, Maja Komorowska és Antoni Jahołkowski (Opole, 1962)

LENT: Cieślak és Grotowski Az állhatatos herceg próbáján (1965)



Marek Czudowski felvétele



kodásában a vokális minőség összefüggött a sokdimenziós térrel, a mindenütt jelenvaló hangzással.

A néző-hallgató az események tanújaként a sztereofónia központjába, egyfajta vokális kupola alá került. Grotowski a teljes játékeret polifon hangszerként kezelte. A tereknek megvoltak a maguk akusztikai titkai, hangzó és néma pontjai, visszhangjai és tükröződései, csapdái és mágikus zugai. A padlók, mennyezetek, falak, sarkok, a térbeli geometria szabálytalanságai –

mindez szándékos és tudatos volt. A hangbéli cselekvések e különféle pontokra irányultak, az effektusokat kipróbálták, a vokális akciót az adott tér sajátosságaihoz igazították. De korántsem a szokványos hallhatóság volt az irányadó. A sztereofónia egyike volt Grotowski és a szegény színház mágikus titkainak. Itt nem voltak mikrofonok, az akusztikai berendezéseket elvi okokból kirekesztették. Azért mondom ezt el, hogy megjegyezzék.

Amikor az akció valóban megtelik a színész hangjával, körülöttünk minden rezonálni kezd. Nem tudjuk, honnan jön a hang, és kitől származik. A színésznek ez a személyes sztereofóniája nem pusztán technika, noha a legmagasabb fokú technikát követeli

meg. A hang szárnyain az eleven emberi jelenlét közelkedik – a pusztá színjátszást a színész akciója haladja meg.

Azt ígértem, a csendről beszélek, és lám, hangról és hangzásról prédikálok. Grotowski vokális technikája – ha így akarjuk nevezni – nemzetközi karriert futott be. Fiatal színészhallgatók ezrei gyötrődtek *A szegény színház felé* oldalain emlegetett rezonátorok titkával. Grotowski előtt a lélegzés és a hang kettőse létezett. A hangképzés a légzési technika oktatásával kezdődött. Grotowski után a test és a hang kettőse lett az irányadó megközelítés. Mindenütt a test- és hangképzésbe ütközünk, Párizs-szerte nap nap után számos

ilyen tanfolyamot hirdetnek. Az ezzel foglalkozó *do it yourself*-hívek már a saját forrásaikat sem ismerik. A hangképző mesterek a tanóra kezdetén zongorával kísért, minden korábnál fejlettebb és kidolgozottabb testgyakorlatokat végeztenek. Az operaszínpadon az énekesek már nem vágják magukat éneklés közben sztereotíp pózokba, hanem testi pozíciók változatos sorával kísérleteznek, feltehetően részben Grotowskinak mára anonimá vált ihletésére.

A hanggal mint vokális akcióval foglalkozni ugyanazt jelenti, mint a figyelmet fejleszteni. S mint ahogy Grotowskinál a hang az egész test reakcióinak és impulzusainak kiterjesztését jelentette – emblematikus utasítása a „játssz az egész valóddal!” volt –, úgy odafigyelni sem a füllel, hanem az egész testtel, egész valónkkel kellett. Ez aktív csend volt, amelyet csendakciónak is nevezhetünk.

Az ember különböző testi pozítúrákban figyelt. A hangok forrása és a hangok címzettje egyaránt el kellett hogy kötelezze magát, a résztvevők úgyszólván az élő szövetek érzékenységevel bíró szerves antennákká változtak. A figyelem – a csend – a hang partnerek közti egyazon, élő, lüktető folyamat lett, impulzusok és reakciók valódi cseréje, amelyet a cselekvés, a hangzás és a hallgatás energiái közti cserének is nevezhetünk.

Az egész testet lekötő odafigyelés, a csendakció olyan alkalmakat teremtett az azonnali reakcióra, mint a hagyományos harci művészetek: ugrások születtek csendből hangba, dalból beszédbe, meglepő zenei intervallumokba, amelyek túlmutattak az egyéni temperamentumon, a stopperórán, a kifejezés árnyalatain. A hangzások felerősödtek, vagy épp ellenkezőleg, a csend, a nyugalom felé tartottak. Grotowski megkövetelte, hogy a partnerek állandó érintkezésben, valóságos, élő, totális kölcsönhatásban legyenek.

Ez a típusú munka megváltoztatta a helyszínéül szolgáló tér szellemét és jelenlétét. E keretek között a csend specifikussá vált; nem volt semmi köze a hangzásnak ahhoz a hiányához, amely azokra a helyiségekre jellemző, ahol nem történik semmi. Amikor az ember belépett, hallotta a csendet, és a külvilág hangzásai olyan távoliaknak tűntek, mintha a zene háttérül szólnának.

1962 októberében akkori székhelyünk, Opole vidéki város egy szűk helyiségében mutattuk be a Stanisław Wyspiański *Akropolisza* alapján készült produkciót. Ami korábban csak homályosan, célzások szintjén nyilvánult meg, az most öltött először testet a maga teljes világosságában. A jelenség evidens volt. A náci koncentrációs táborban játszódó előadás leheletfinom fizikai és vokális színészi partitúrákból állt, a szereplők mintha szellemekként támadtak volna fel a krematóriumok füstjéből, a közönség pedig mindezt totális csenddel, taps nélkül fogadta – de nem rosszállásból, hanem a sokk hatására.

Innen bontakozott ki a Grotowski-előadások egy olyan sorozata, amely végig teljes csendben zajlott, és a nézők némaságával fejeződött be. Azt hiszem, Grotowski egyik felfedezése a taps nélküli színház volt. A szakemberek majd azt mondják, hogy ez volt a XX. századi színház első és egyetlen ilyen esete. Ne keressünk-e távoli párhuzamokat valamilyen ősi miszté-

rium szertartásaiban? Annyi bizonyos, hogy valamennyiünk számára, a színészeket csakúgy beleértve, mint Grotowskit magát, meglepetésként, bár megsejtett meglepetésként hatott.

Ekkoriban vele együtt a színházban létrehozható szentséget kerestük; őt különösen a szent színész érdekelte, és hamarosan meg is találta Ryszard Cieślakban, az emblematikus *Az állhatatos herceg* címszereplőjében.

A nézőket nyilván különféle indítékok bírták rá, hogy a produkció végén megtartóztassák magukat a taps atavisztikus reflexétől. Sokk? Csodálkozás? Izgalom? Szorongás? Elmélkedés önmagunkról és az életéről? A meditációval rokon állapot? Az a szemlélődő benyomás, hogy az ismeretlent, a ki nem fejezhető és meg nem nevezhető sűroltuk? Vagy egyszerűen a megindultság tette?

Mindenesetre a nézők halogatták a távozást, és egyhuzamban hosszú percekig csendben maradtak; még az előadás befejeztével sem szóltak egymáshoz. Mintha bennük az akció tovább futott volna a maga pályáján. Sztanyiszlavszkij ezt belső cselekvésnek nevezte volna, a színészen lezajló érinthetetlen folyamatra utalva. Ugyanez ment végbe a közönségben is, amely, Grotowski várakozásának megfelelően, meghaladta a maga, pusztán véletlenül összesereglett nézőkből álló eredeti állapotát.

Túl késő van már egy alapos, mélyinterjúkkal s a Teatr Laboratorium nézőinek pszichológiájára vonatkozó vizsgálatokkal dokumentált tanulmányhoz, amelynek alcíme így hangzana: Grotowski közönségének hallgatása.

Emlékeimből meríték, és lehet, hogy túlzásokba is tévedek. Nem szükségszerű, hogy minden este ugyanaz s ugyanígy történt volna, vagyis ilyen eszményien, ilyen egyöntetű csendben értek volna véget. De emlékezetemben megőriztem bizonyos estéket, melyek valóban ajándékszamba mennek. *Az állhatatos herceg*ben, miután a cselekmény befejeződött, a főszereplő karját-lábát szétvetve, vörös halotti lepellel letakarva fekszik egy szalmaágyszerű emelvényen. Emlékszem, hogy a nézők úgy virrasztottak, mintha valóban meghalt volna.

Amikor az *Apocalypsis cum figuris* véget ért, a nézők tovább üldögéltek a földön, s gondolataikba merülve vetették hátukat a falnak. Kitűnő modelljei lehettek volna annak a szobrásznak, aki sorozatot tervez „Gondolkodók” címen. Elmenőben felcsipegették a padlóról a színészek által otthagytott kenyérmorzsákat és gertyavégeket, mintha szent ereklyéket gyűjtenének. Nagyon szépen emlékszik erre vissza az egyik műszaki, Grotowski jó barátja, aki nagylelkűen megtoldotta munkaidejét, és türelmesen várt, amíg mindenki eltávozott.

Egyszer egy jeles szovjet színháztudóst láttunk vendégül, aki az *Apocalypsis*t nézte meg; én kísértem el az előadásra. Utána először le volt taglózva, majd az orosz ortodox bűnösök expanzív gesztusával a mellét kezdte verni, és szenvedélyesen suttogva ismételtette: „Átkozott hüllő, átkozott, átkozott, átkozott!” A kép, az előadásnak ez a sajátos meghosszabbítása mintha egyenesen Dosztojevszkijből lépett volna elő. Azt hiszem, a tudós előtt új megvilágításban tárult fel a saját szov-

jet értelmiségi létezése, mint amely tele van megaláztatásokkal, kényszerű hazugságokkal, az igazságtól való rendszeres eltávolodásokkal, egyszóval csupa olyan tettel, amelyek az emberi és a tudósi léttel nem egyeztethetők össze.

Az *Akropoliszt* követően a Teatr Laboratorium előadásai már nem általában a közönségnek, hanem az egyes embereknek, a közönség minden egyes tagjának szóltak. Az előadás terében mindenkit meghagytunk a saját magányában, miközben kétfelől szomszédok vették körül. Ez oda vezetett, hogy ki-ki eltöprengett a saját és a többi ember életén, a kor szellemén, sőt – bár ki vagyok én, hogy ezt megállapítsam? – talán az emberi sorson is. Vagy az is lehet, hogy semmi sem jutott eszébe.

Ez a csend elvont elragadtatást is kifejezhet. De éppúgy lehet – és ez eredetileg *Az állhatatos herceggel* kezdődött – megtisztító megvilágosodás is.

Grotowski úgy építette fel előadásainak fináléját, hogy a néző-tanúkat hallgatásra indítsa. Makacs igyekezettel csiszolta ezeket a finálékat, dolgozott a szerkesztés logikáján, gondoskodott a ritmikus lüktetésről. De a forrás, a lendítőerő mindenekelőtt a színész volt. A benne zajló szerves, eleven folyamat, az ő energia-szintjének emelkedése és süllyedése vezetett el a befőzéshez, a csend természetességéhez. A drámai események a csendből születtek, és az intenzív, sűrű és tömör folyamatok után a csendhez tértek vissza – mintha a csend volna minden dolgok anyja. Ezt az általánosságot Grotowski a gyakorlatban próbálta ki.

A színész a maga saját legbenső igazságát helyezte a mérlegre. Az életben ez az igazság hallgatásba burkolódik; itt, alkotó cselekvéssé alakítva és formába terelve, megnyilatkozott, hogy mások is láthassák. Mi ez? Felajánlás? Kihívás? Ne felejtjük el, hogy Grotowski ezt a színész által elért határvonalat totális aktusnak nevezte, s a színjátszás meghaladását látta benne. Ha viszont a közönség az előadás végén tapsolt, ez azt jelentette, hogy a színjátszás csupán színjátszás maradt, amelyből hiányzik az igazság.

A színészek még emlékeznek Grotowski nevezetes „Hiszek. Nem hiszek.” játékára. A próbákon elhangzó kommentárjai és javaslatai gyakran nem is szóltak másról. A színészek pedig úgy élték meg, mint a legnehezebb lelkiismereti parancsot.

Mi az igazság? Grotowski és színészei a maguk módján válaszolták meg ezt a nevezetes kérdést. Az igazság olyasmi, amit nem szoktunk megtapsolni. Az igazságot némán fogadjuk el. Grotowski munkásságában a csend anatómiája végtelenül bonyolult, és ahhoz, hogy megértsük, szükségünk van az elismert tudomány nehéztüzésére, pontosabban annak sikeres, önálló és nem éppen láрма nélküli alkalmazására. Ezen belül szükség van a hittudományra, hiszen szent színházzal van dolgunk, szükség van antropológiára és etnológiára, hiszen a színház előzményei között egyaránt fellelhetők a rítusok, a mítoszok, a rituálék, a misztériumok stb. És szükség van a spiritualitás történetére is, amelynek manapság egész sorozatokat szentelnek.

Ne feledjék el azt sem, hogy 1970 után Grotowski és a Teatr Laboratorium mint egész szakított az előadás alapú színházzal. Grotowski erős és prédikációszerű megfogalmazásokban tagadta a színház érvényességét,

nagy vihart keltve Lengyelországban és világszerte. Grotowski és mi, az ő apostolai azt hirdettük, hogy ezentúl nem a színház révén akarjuk megváltani az emberiséget, hanem a Találkozás és az Ünnepe által. E sajátos találkozás keretében – hirdette Grotowski – az ember eldobja fegyvereit a másik ember előtt, lehántja magáról a maszkokat, és „teljes egészében azzá lesz, aki”. Mindez csak elkülönültségben és csak egy bizonyos ideig lehetséges. Egy minden lakott helytől távol eső erdőben, annak is valamilyen távoli tanyáján Grotowski társainak egy szűk csoportjával együtt efféle találkozót készített elő meghívott jövevények hasonlóan szűk csoportja számára. Hosszabb időszakokat töltöttek primitív falusi körülmények között, és amikor két ilyen időszak között visszatértek a társadalomba, nyilvánvaló volt, hogy valamilyen misztériummal kommunikálnak.

Ekkorra Grotowski alaposan megváltozott. Nehéz volt felismerni. Valahol az indiai utakon elhagyta gargantuai alkatát, és jobban hasonlított egy jógaoktatóra, mint valaha. Indiai ruhákat viselt, fény és nyugalom áradt belőle. Megszelídült. Eltűnt a tekintélyelvű parancsolgatás. Már nem űzött gúnyt az emberekből, nem érezte velük felsőbbrendűségét. Elvesztette a maga rendezői és pedagógusi karakterét. Szelíden megtagadta önmagát, egész presztízsét. A hangjába igazi lágyág költözött. Olyan ember aurája lengte körül, aki természetes erőre tett szert, és elnyerte a belső nyugalom kegyelmét.

Így térek vissza jelen kommentárom témájára, a csendre. Grotowski, ha jól emlékszem, a mi Teatr Laboratoriumunkat „asramnak”, a magány helyének nevezte. Paradox módon valóban olyan színházi remetek voltunk, akik a város piacterén ülnek. Most aztán Grotowski megtalálta az igazi magány színhelyét, fákkal, tóval, feje fölött valódi éggel.

Több mint tíz éven át ez volt a különféle kísérletek odúja, amelyek később a nagyvárosba, tájelőadásokra, vándorutakra költöztek, de eredetileg mind ott születtek, ebben az erdős csendben, a magány szigetén. Voltak aztán nyitottabb és sokkal népesebb vállalkozásaink is. Spirituális kalandot kereső emberek jöttek hozzánk a világ minden tájáról, szabályszerű záródokutak keretében.

Az akkori fiataloknak trendnek is nevezhető valódi igényük volt rá, hogy egy szál hátizsákkal keljenek útra, primitív körülmények közé. Manapság luxushátizsákkal szokás parádézni, ez azonban csak színlelés a vándorlásnak, míg akkoriban valódi lázadásról volt szó civilizációknak betegségei ellen; ezt a civilizációt utasították el, de minden erőszaktól mentesen. Éheztek rá, hogy a dolgoknak értelmük legyen. Grotowskinál, nálunk és másoknál keresték a választ, a reményt, és itt, mint valami összeesküvés tagjai, nyugalmat és csendet találtak. Az itteni élet pedig szokássá, életmóddá, lényegi élménnyé változott.

Grotowski nyíltan beszélt a jogáról, a spirituális technikákról, a meditációról, a tantrákról stb. De mivel önmagához mindenkor hú maradt, elhatárolta magát a dolgok passzív szemléletétől. Ahhoz, hogy az emberek megélhessék, amit ő a Megnevezhetetlennek hívott, az út a mozgás, a tánc, a hangkeltés, az aktív feladatok lépcsőfokain át vezetett.

Lenyűgözte a haiti vudu és a vándorló indiai Baul-zenészek, akik kettős életet éltek: egyszerre voltak művészek és spirituális keresők, akik visszahúzódtak magányukba, hogy aztán hirtelen felbukkanjanak a falvak és városok közterein. Ezekben az években Grotowski így beszélt a csendről és a nyugalomról: „A külső hallgatás, ha valóban betartjuk, bizonyos idő múlva és legalább bizonyos mértékig közelebb visz a belső csendhez. Nem valami hieratikus mozgásról van szó, hanem arról, hogy a mozgásban érjük utol a csendet, akár futás közben is. [...] Ezért mindennek a gyökerénél ott a csend: a szavak csendje, a hangok csendje, a mozgás csendje. A csend teremt esélyt a fontos szavak és dalok számára, és ez az a csend, amely nem zavarja a madarak beszédét. A test mozgásba lendül, és ez a mozgás egyszersmind látás, figyelem, észlelés. A mozgás maga a nyugalom.” Grotowski itt a régi gnosztikus megfogalmazást használja útjelzőnek. A misztériumot.

Az 1970-es évek végén Grotowski a Források Színházának projektjén dolgozott. Az ezzel foglalkozó szövegben beszél a felébredés, az ébredés élményéről, mégpedig a maga szó szerinti értelmében: az intenzív erőfeszítésről, amellyel az alvásból való kilépés jár.

„A felszínre buktál. Visszatérőben talán színes álmaid voltak. De már korábban is éreztél fényt és békét – valamit, ami belülről, a forrásból ered. Kinyitod a szemed, és látsz egy téglafalat vagy egy műanyag szatyrot. De ez a szatyor, ezek a téglák étellel, fénnel vannak tele. A közelből hangokat hallasz. Emberek veszednek. Ám a hangok hozzád egyfajta harmóniaként jutnak el. Úgy érzed, minden érzéked aktivizálódott, s mintha minden a saját bensődből, lényed központjából áramlana [...]. A központból vagy egyes dolgokból.

Ha így ébredünk, ez valóban ébredés, a szó legteljesebb értelmében.”

Grotowski egy konkrét tényből indult ki, és így közelítette meg a saját értelmezésű ébredés hagyományait. Szubjektív állapotról van szó, amelyben a létező észlelése átalakul: a világ a maga összes hangzásával és zűrzavarával eleven és harmonikus egészként jelenik meg, a kontrasztokat is asszimilálva. És mindennek a lényege a béke és a csend; ám épp így, ahogyan azt Grotowski szívesen ismételte, a tudatosság, a jelenlét, a nyilvánvalóság is. Az ember egy másik dimenzióba lép át, amely túl van minden lelkifurdaláson vagy büntetésen, és *avec sérénité* (= derűsen) fogadja el azt, ami van.

Grotowski a maga metafizikai éhségét, a maga kíváncsiságát hosszú éveken át az abszolútum keresésében realizálta. Azt hiszem, identitása és egyedülálló mivolta a kétféle elhivatottság kereszteződésében lehet fel. Ő ezzel tökéletesen tisztában volt. Nemcsak társadalmi maszkjának függvénye a kérdés: mármost spirituális mester volt-e, avagy színházművész? Ez a kérdés a sorsának, a maga karmikus körének szervegével függ össze. A kétféle elhivatottság visszavonhatatlanul és szenvedélyesen összekapcsolódott, kifelé egyik irányban sem vezetett út.

Grotowski és a csend témájáról szólva csak arról beszéltem, amihez közöm volt, amit belülről ismertem, mint közreműködő és tanú – egyszóval mint közreműködő tanú.

*Theatre in Poland*, 2008. 3–4.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT



K E L E T I S Z É L

DUNA

KOREA, KÍNA, HONGKONG, THAIFÖLD, TAJVAN, JAPÁN JÁTÉKFILMJEI A DUNA TELEVÍZIÓBAN

Tompá Andrea

# Rettentő szimmetriák

## A GYULAI SHAKESPEARE FESZTIVÁL RÓL

A konyha nem szalon és nem piactér, amely helyszíneken oly sok klasszikus dráma játszódik, hanem a zsigeri, biológiai élet általában meglehetősen konkrét színtere. Éppen a baltikumi színházakban láthattunk az elmúlt években számos konyhát (Alvis Hermanis *A revizorjától* kezdve a *Júlia kisasszonyig* és a *Nem félünk a farkastól-ig*). Oskaras Koršunovas *Romeo és Júliájának* „konyhája” azonban más. Pizzán szocializált, kulturálisan is leegyszerűsödött világunkban hajlamosak lennünk e térről legfeljebb mint (reális) pékségről vagy – a darab kínálta olasz – pizzasütődéről gondolkodni (lásd például *SZÍNHÁZ* 2004. július). Ez a *Romeo* egy hatalmas, bekeretezett, dupla konyhában zajlik, amelynek szimbolikája, képzőművészeti asszociációi messze vezetnek. A bádoggal borított pultokon és polcokon a tárgyak zsúfolt rendben sorakoznak. Előbb csak a sütés-főzés kellékeit fedezzük fel, a sötét fém konyhai arzenált, fokozatosan azonban egy seleg oda nem illő, meglepő tárgy fed fel magát, a konyha pedig egyre inkább gyanúba keveredik, hogy itt nem pusztán sütnek, hanem a lét új jelentései sűrűsödnek e részletekben.

Esziünkbe jutnak a németalföldi csendéletek kompozíciói. Ezek a *Vanitatum vanitas* típusú XVI–XVII. századi csendéleteken (Shakespeare világa nem esik oly távol ettől az életszemlélettől) mintha véletlenül tárgyak találkoznának: könyvek, kéziratok, műalkotások, szobrok, rajzok, fúvós és pengetős hangszerek, könyvelési számadások, pénzérmék, zászlók, páncélzat, kardok, felfordított poharak, ennivaló (főleg kagyló és osztriga, dió), növények, babékoszorú, homokóra, üveggömb és főként koponya, csontok, emberi maradványok, sőt, gyakran szerepel itt a németalföldi „találmány”, a homorú tükör, amelyben piciben maga a munkáját végző festő is tükröződik. Az adott korban mindennek rögzített jelentése volt – ami a XXI. századi litván előadás díszletében természetesen elhalványul, de még remekül olvasható –: a művészetek (hangszer, rajz), tudományok, bölcsességek (könyv, írás), a háború (zászló), az élet élvezetének kellékei (ital, étel), a szexualitás (osztriga, kagyló), az emberi idő (homokóra), a pénz, az egész világegyetem (mely az üveggömbben tükröződik) és maga az alkotás is (a művész a homorú tükörben) semmi más, pusztán a címben összegzett hiúságok hiúsága. Hiszen a halál mindent legyőz, vele szem-

ben az ember tehetetlen. A tárgyaknak ez a zsúfolódása paradox módon az ürességet hivatott szimbolizálni, a *hiúságok* hiábavalóságát, minden emberi tevékenység és igyekvés feleslegességét a halál viszonylatában.

A színpadkép és a csendéletek közötti ikonográfiai hasonlóság szembeszökő; az előadás során a tárgyak egy része használatba vétetik, mások nem (és hangsúlyozottan nem). Van itt óra, számlappal felénk és szerkezetét mutató, harci zászlók, a művészet és kultúra kellékei – fúvós hangszerek, mint oly gyakran a németalföldiekénél –, itt vannak a halál metaforái: csontváz (a fekvő csontváz szintén képzőművészeti idézet), koporsó, és természetesen az élet (étkezés, ivás) összes lehetséges pékségbeli alkatrésze. A hatalmas óra és a hatalmas sütőforma egymás másolatai, szimulakrumjai, a térben, szimmetrikusan elrendezve. Lent, a polcokon-asztalokon az „élet”, a konkrétum, a konyha kellékei, ahogy pedig felfelé haladunk, egyre elvontabb, szimbolikus jelentésű tárgyakkal találkozunk, melyek a halálhoz is kapcsolódnak. Egy koporsó a földre támaszkodik, Mercurio lesz az első lakója. Odafönt, egymás felé fordítva az említett festményekből ismert harci szimbolika kifejezője, a két zászló: a két szemben álló táboré. Rendezői balon, a „Júlia” oldalon egy régi gyerekkocsi: az egykori gyermeké és a meg nem született közös gyermeké is egyben, soha nem lesz „játészó” tárgygyá, csak ott áll és figyelmeztet. A tárgyak élete ebben a hosszú, telített előadásban külön dolgozat témája lehetne.

Élet és halál kellékei állnak tehát a színpad megduplázott konyhájában, ahol minden gyönyörű egyensúlyban van, mintha két elválaszthatatlan agyfélteke, Capulet és Montague volna. S e rettentő szimmetriában a középen nyitott tér egy egyenlő szárú keresztet formál, melyet, akár csak a versben, az örök kéz szabott rá e térre. A kereszt egyikőjüké sem, mindenkinek hordozza, mindkét család alkotja, s csak lassan mutatja meg magát: akkor tudatosul, amikor Lőrinc barát az üres színpadon elfoglalja. A konyha zsúfolt tere mint hangyafészek – Kazinczy *Vanitatum vanitas*-ában: „Földünk egy kis hangyafészek” –, benne élet és halál kellékei. A halál eleve lakója e térnek: a színpadkép első pillanattól fogva megelőlegezi a tragédiát. Mindez realista interpretációs szinten nem értelmezhető, ahogyan az egész konyhai tevékenység sem.

Ebben a fizikai, egyszersmind metafizikai térben egyszerre bontakozik ki a legkonkrétabb fizikai színház – amelyben gyúrnak, verekszenek, szeretnek, amelynek a test a főszereplője – és egy szimbolikus, elsősorban képi és gesztikus jelrendszer, amelyben minden egymás mellett él. A litván társulatnak elképesztő fizikai tudása van mindehhez. Valamennyi tárgy-kellék-eszköz ezerféle jelentést hordoz, mint az a sínen mozgó, a két konyha között betolható nagy üst, ami: edény, dagasztóteknő, kút, keresztelőmedence, szenteltvíztartó, gyermekágy, bokszozáshoz magnéziumpor tartálya, méreggel teli kehely, koporsó, végül urna, amely elnyeli a szerelmeseket – egyszóval az élet (a hitélet, ha tetszik) és a halál edénye, amely hol hipnotikusan pörög, hol szemrehányóan üresen és mozdulatlanul tátong. Főszereplő a liszt is: az előadás legkonkrétabb és legelvontabb, gazdag jelentésű eszköze. Az első jelenetben a két család dagasztásban verseng: a hatalmas és fergeteges tésztagyúrási családi mutatványban a tészta mindent formáz, a kenyértől a péniszig. A nagy Párisnak is hatalmas „sodrófája” van (erotikusan kikandikál zsebéből). A liszt aztán fehér maszkká és a halál szimbolikájává válik az arcokon, aki bekeni vele arcát, átlépett a másik dimenzióba. És könnyé is válik: a gyermekeiket sirató Capuletek és Montague-k egyként liszttel szórják be elveszett halottaikat. Mint megátalkodott pékek, teszik tovább a dolgukat, olvashatjuk a szépséges jelenetet, de szimbolikusán így is értelmezhetjük: ők így siratnak, szítálva könnyeiket, s a liszt jótékony feledésbe borítja a történeteket. Vagy (de inkább: és) ők, a gyilkosok hintik be a halál fehér porával gyermekeiket. Mindezek a jelentések együtt is érvényesülnek, kinek-kinek asszociációi szerint.

Koršunovas régóta játszott, sokféle megfordult, népszerű (olykor egy szuggesztív-repetitív zenével is megtámasztott) produkciója érzelmi ráhatások és ironikus eltartások, tragikum és groteszk komikum között egyensúlyoz, pontosan adagolva, mint ama bizonyos recept alapján, hideget-meleget, szomorút-vidámat, szerelmet-reménytelenséget, játékost-komolyat. Gazdag és profi előadás ez, nagyszerű társulattal, remek tömegjelenetekkel, megható kettősökkel. Egy rendhagyó Júliával (akibe, írják magyar [férfi] kollégáink, a macsó Júlia-kép megfogalmazói, aligha lehet szerelmesnek lenni; milyen igazi férfidiskurzus az, amely azt állítja, hogy egy bizonyos típusú nőbe nem lehet szerelmesnek lenni, és milyen „szakmai” érv!), egy erős, fiatal, zárkózottan titokzatos Romeóval, egy csodás (technikás) és humoros Mercutioval, egy szintiszta groteszk dadával. A történetet az előadás valóban inkább csak vázolja, néha csak emlékeztet vagy utal rá, semmint részleteiben mondja el – holott egy hosszú előadásról van szó, melynek törzsét azonban inkább a gesztusjáték és a kép(zóművészet)i alkotás teszi ki.

Koršunovas színházát korábbi előadásai alapján mindeddig erősen formalistának láttam, amelyben az emberi történet mellékes volt az esztétikumhoz képest. Ez a forma ma, a *Romeóban* is nagyon erős, mégsem gyűri – már – maga alá azt az embert, akit eleve legyűrt a halál.



Egyhetes tapasztalatunk alapján a konyha a gyulai fesztiválon egyébként is fontos szerepet játszik. Bár nem ismerhetek minden hazai kisvárost, úgy vélem, Gyula a legalkalmasabb hely e nyári fesztivál megszervezésére: van idegenforgalma, múltja, városias jellege, jó színházi és civil terei, infrastruktúrája. A színházi terek ha nem is ideálisak, de használhatóak: a kamaraterem, a művelődési ház is és a várszínház is. Mégis kevésbé tűnik úgy, hogy a város magáénak érzi a fesztivált, s felmérné kulturális és vélhetőleg idegenforgalmi szempontból sem mellékes jelentőségét. Egyedül a konyhák, főutcán levő vendéglők kínálnak Shakespeare korabeli ételkölteményeket, és próbálnak meg együtt haladni a késő éjszakáig fesztiválózó közönséggel. Mintha a Shakespeare Fesztiváltól a város vezetősége és lakossága egyaránt immár öt év után is azt várná el, hogy bizonyítson. Holott az idej esemény – amely Peter Brook előadásával nyitott, és a nagyszerű Koršunovaséval zárt, hogy csak a fesztivál két csúcsát említsük – már eddig is bőven bizonyított. Szinte érthetetlen, hogy miért van (nem kevés) üres hely a litván *Romeón* vagy a lengyel *A makrancos hölgyön*, két igazi közönség-előadáson, melyet a fiatalok biztosan értenek. Gyulán nem lehet Budapestnek szervezni egy fesztivált, még ha a szakma érdeklődése – különösen a



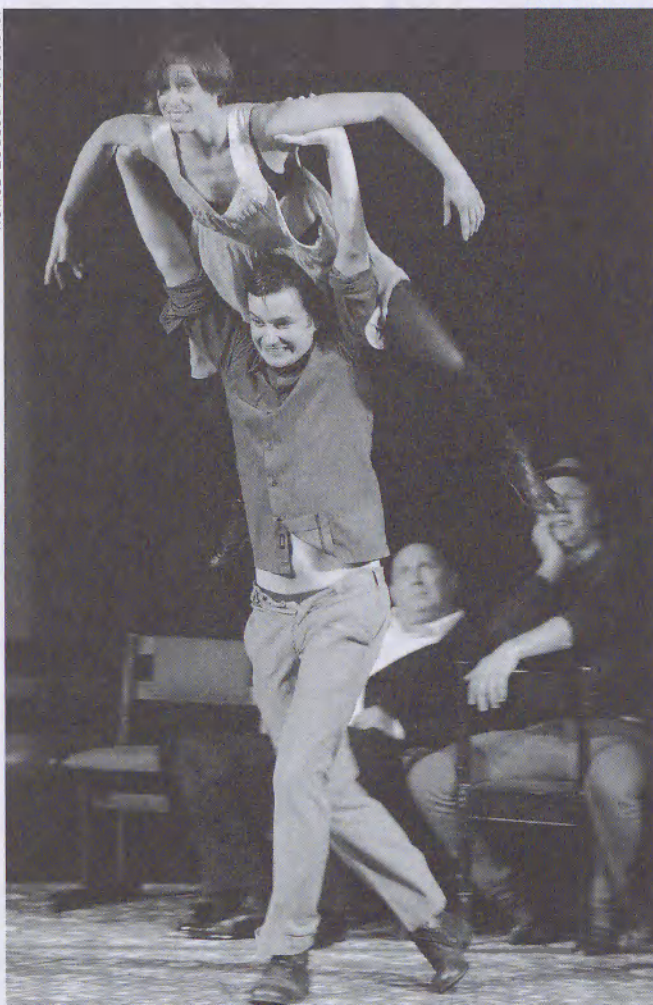
FENT: A Koršunovas rendezte Romeo és Júlia

JOBBRA: A makrancos hölgy gdański előadása

Romeo iránt – igen látványos is. Magányos harc folyik itt egy fesztivál fenntartásáért, azért, hogy a város elfogadjja és támogassa is. Szinte csoda, hogy sikerül ötödszörre is megrendezni, ilyen minőségben. Ugyanakkor az erőfeszítés kimerül a meghívott előadások megmutatásában, s az idej program, ha nem is egyenletes, de jó. Minden egyéb – a promóció, a műsorfüzet, az arculat, az egész menedzsment, a kísérőprogramok, az esemény beilleszkedése a városba – messze elmarad a főprogram kortárs szemléletétől.

Az én fesztiválhetem nem kezdődött ígéretesen (leszámítva a nyugodt, tiszta, vendégszerető város adta jó közérzetet). Az örmény *Macbeth* (a jereváni Drámai Színház előadása) inkább antropológiai érdekesség volt – minthogy örmény színházat itthon aligha láthattunk. A modern, szimbolikus teatralitásnak tűnő, mégis avított, kiüresedett színházi nyelven beszélő produkció a legáltalánosabb gondolatokat tudta megfogalmazni (férfi)hatalomról és (férfi)erőszakról, anélkül azonban, hogy *meg nem gondolt gondolatait*, külsődlegesen ábrázolt színháziasságát

Köncz Zsuzsa felvételével



reflektálni tudta volna. A lengyelek *A makrancos hölgye* (a gdański színház produkciója) már egy jó levegőjű, mai, szemtelen és laza előadás, tele humorral és játékkal, amelyben egy rosszkedvű, kamasz, kissé depresszív Kata találkozik egy teljesen zavaros, „maga sem tudja, mit akar” Petruchióval. Mindkettőjükből hiányzik (hál’ istennek) az „alakítás”, azzal a nyers, közvetlen, *cool*, teatralitásmentes színpadi léttel rendelkeznek, amivel például Bodó Viktor színészei. A produkció a figurákat igen közel tudja hozni kortárs emberi tapasztalatunkhoz, s próbálja a nőiségről vallott nézeteit a ma felől értelmezni, magát a drámát azonban kevésbé szálazza szét. *A több mint nő* című angol Shakespeare-kollázs (a londoni Metropolitan University előadása) ezzel szemben ugyanazzal a darabbal mást sem tud kezdeni, mint a legkeményebb női olvasatot adni a női hűségesküről: a sok Kata menyasszonyi ruhába bújtatja a férfiakat, elnőiesíti őket, kifogatja és ironizálja a hűséget, és éppen a monológ elmondásának a lehetetlenségéről szól. Az egyébként energikus produkció mást sem igen tud, mint vitatkozni.

A meghívott magyar előadások közül az egri *A veneciai kalmár* (Zsótér Sándor rendezése) igen meg-

győző a zsúfolt kamarateremben. A telt ház, a feszült nézői figyelem, a jó tér vagy az a tény, hogy sokszor játszották a darabot (illetve ezek kombinációja) teszi, hogy Gyulán színészileg-gondolatilag telítettebb, feszültebb, színészileg sokkal jobban beérett előadást láthattam, mint Egerben. A gyulai héten számomra ez a legnyersebb, legközvetlenebb Shakespeare; itt kapom a „velem is megtörténhet” intellektuális élményét, a választások és igazságok dilemmáját, amelyben egyéni, egymást kizáró igazságok állnak meg egymás mellett. A Budapesti Kamaraszínház *II. Richárdjának* Almási-Tóth András rendezésében, bármilyen ígéretesen, kortárs darabként és olvasatként indul is, gyorsan kifogy a levegője: az egyre erőtlenebb színészi játék, a helyzetek mechanikus-formalista ismétlődése, a közönséghez beszélés csapdája – ami megszünteti a színpadi szituációkat a szereplők között – szövegfelmondássá silányítja az amúgy ritkán látott darabot (de milyen jó szöveg Spiró György fordítása!); talán a színpadra való felkerülés sem segített a vendéglőadásnak. Az évad ismeretében azonban aligha volt olyan magyar Shakespeare-produkció, amelynek ott lett volna a helye.

Sztrókay András

# Halk csoda

## SZERELEM A BŰNÖM

gazi brooki tér: óriási szőnyeg, rajta székek, üresen. Diszkrét, meleg fény. Nyugalom. Natasha Parry és Bruce Myers, számos Brook-előadás két színésze lassan megy fel a nézőtérről a színpadra. Harmonika szól, Franck Krawczyké.

A *Love is My Sin* (*Szerelm a bűnöm*) szonettet, fél-felolvasószínház; Shakespeare színpadra nem szokott műveit csokorba gyűjtve *helyezte el a térben* („mise en espace”) Peter Brook. Nem meglepő, hogy Brook nem filológusként nyúlt a szövegekhez, és nem az irodalomtudomány szokásos tematizálása mentén haladva – a Fekete Hölgy, a homoerotika vagy a szexualitás felől közelítve – válogatta a verseket, hanem egyszerű narratívát keresett a szonettekben; a következő években fokozatos visszavonulását tervező rendező az elmúlást helyezte középpontba.

Az előadás szűk egy órája alatt a klasszikus brooki *leghosszabb úton* jutunk el a *leggyyszerűbb megoldás-*

*hoz*; a négy fejezetre osztott színpadi párbeszéd végkövetkeztetése a lehető legbanálisabb – mégis meggyőzőbb, mint valaha: a szerelem örök. El is hisszük, mert nem tizenéves Romeók és Júliák, hanem a *nagyszüleik* mondják, akik tudják, mit jelent a *Falánk idő*, a testet nyűvő bestiális pusztulás, tudják, milyen az *Elválás*, a fájdalom és a távolság, tudják, mi a *Féltékenység*, a kegyetlenség és a megbocsátás – és azt is tudják, milyen a *Legyőzött idő*, a testet túlélő lélek tere: az örök lét. A történet – ha van ilyen – a szerelem győzelme a halál fölött. Jogosan merül fel a kérdés, hogy a halált legyőző szerelem Brook számára nem jelent-e egyet a színházzal – annál is inkább, mert az estet kezdő *XV. szonett*ben a világ metaforájaként szerepel a „this huge stage” (Szabó Lőrinc fordításában: „e roppant színpad”) kifejezés.

Ez persze másodlagos, fontosabb, ami valójában történt – mert *valami történt*. Halkan, váratlanul



Bruce Myers és  
Natasha Parry

Kiss Zoltán felvétele

született meg az előadás csodája – az előkészítés félrevezető volt. A két színész ugyanis a lehető legelidegenítőbb módon (vö. Brook Shakespeare-ről *Az üres térben*), kézben a versek szövegével érkezett a színpadra – és bizony időről időre *bele kellett nézniük*, ha megakadtak. Felesleges feltenni a kérdést, hogy ezt a megoldást kényszerűség vagy szándékosság szülte-e – a választ csak sejthetjük. Jelentős azonban, hogy a színészek szövegre való koncentrációja egyértelműen fokozta a közönség figyelmét. A felfokozott figyelem bizonyára másra irányult volna egy anyanyelvi publikum előtt, amely a szövegen gondolkodott volna; Gyulán azonban a figyelem mögött inkább a színházi illúzióhoz való ragaszkodást lehetett érezni. (És itt a párhuzam: a néző *hibátlan* előadás iránti vágya – és az Ember hite az örök szerelemben.) Ez az *assistance* – a közönség valódi jelenléte –, ami az előadás elengedhetetlen kelléke, mondaná Brook.

A nézői figyelmet persze egy ilyen aprósággal nem lehet megragadni – kell hozzá az az óriási erő és frissesség, amely a színészekből és az előadásból sugárzik. Parry és Myers bátran letagadhatnának két évtizedet – ez is ott van a versek között: „Ifjúnak vél – vélem hiún – noha / Tudja, hogy delem mögöttem maradt” (CXXXVIII. szonett, Szabó Lőrinc fordítása); Parry mosolyában, dorgálásában, cinkos tekintetében még több a fiatalság, mint Myers váratlan ha-

nyatt esésében. A két színész apró gesztusokból építi fel egy idős pár kapcsolatát – és minden egyes gesztusuk azt mutatja: itt élnek, ma, és csordultig vannak boldogsággal és öniróniával. Mert amikor betegségről, megcsalásról és gyűlöletről van szó, ők már tudják, mi a boldog vég.

Sok titka van Brook színházának, de a legnagyobb talán az, ahogyan végtelenül hétköznapivá tud tenni minden egyes színpadi mozzanatot. A tavasszal a Trafóban látott Beckett-töredékek (*Fragments*) is ezért erős előadás: minden gesztusában mi élünk – *mi, élünk*. Kevesen vannak a világon, akik egyszerre tudnak távolságot tartani Shakespeare-től, és közben mégis közel kerülni hozzá, de Brook számára nem Shakespeare, hanem a színház szent – és nem Williammel, hanem a közönséggel való kapcsolata közvetlen.

LOVE IS MY SIN (William Shakespeare szonettjei) (C.I.C.T / Théâtre des Bouffes du Nord, Gyulai Shakespeare Fesztivál)

**Fény:** Philippe Vialatte. **Rendező:** Peter Brook.  
**Szereplők:** Natasha Parry, Bruce Myers. **Zenész:** Franck Krawczyk.

Markó Róbert

# Kisvárdai fesztivál, végállomás

Ha a kisvárdai fesztiválról készül szólni az ember, s némi kutatómunkát folytat, mielőtt a cikkírásnak nekifogna, örömmel tapasztalja, hogy az idén huszonegyedik alkalommal megrendezett segerszemle legalábbis megfelelően dokumentált rendezvény: a tizedik és a huszadik évfordulón is jelent meg róla átfogó-számvető monográfia, mindkettő Darvai Nagy Adrienne tollából.<sup>1</sup> Utóbbi munkájában évről évre és korszakról korszakra elemzi a program-sorozatot. A szerző, aki 2002 és 2008 között művészeti tanácsadóként (többek között tehát a program válogatójaként) segítette a fesztivál munkáját, a kezdetől, 1989-től az alábbi etapokat határozza meg a találkozótörténetében: *Vihar előtt – és azután* (1989–1990); *Gétfesztivál?* (1991–1993); *Kelet-magyar színházi fesztivál* (1994–1997); *Jubileumi színházi találkozó* (1998); *Közép-kelet-európai fiatalok fesztiválja* (1999); *Fesztiválok az ezredfordulón* (2000–2001); *Magyarország második színházi fesztiválja* (2002–2003); *Egyedülálló európai fesztiválműhely* (2004–2007). Már e szakaszmegnevezések is – melyek értelemszerűen egybeesnek a kötet fejezetcímeivel – rámutatnak szinte minden, a kisvárdai fesztivállal kapcsolatosan fölmerülő koncepcionális és infrastrukturális problémára.

(Pécs és/vagy Kisvárdai)

Tulajdonképpen magától értetődik, hogy a POSZT és a kisvárdai fesztivál mint a Magyarország területén megrendezett két legnagyobb szabású – és az állam által mind ez ideig a legjobban, bár jelentősen eltérő mértékben dotált – színházi rendezvénysorozat egymással valamiféle rivalizáló viszonyban, finomabban: párbeszédben van. Koncepcionális értelemben ugyanakkor tökéletes paradoxon e két fesztivál egymás mellett élése. A pécsi versenyprogram válogatója egy-egy határon túli nagyszínházi és kamaraszínházi produkciót hívhat meg a POSZT-ra. Kisvárdai vezérelve az, hogy a határon túli magyar színházaknak nyújtson megmutatózási lehetőséget. A fentiekből pusztán logikával az alábbi, egymásnak ellentmondó következtetéseket lehet levonni: 1. A határon túli magyar színház *nem része* a magyar színháznak, hiszen a határon túli színházaknak külön fesztiváljuk van. 3. A határon túli magyar színház *feltételesen része* a magyar színháznak, hiszen a legnagyobb költségvetésű színházi fesztiválon meghatározott számú határon túli előadás szerepelhet. 3. A határon túli magyar színház *része* a magyar színháznak, hiszen a határon túli magyar színházaknak saját fesztiváljuk van Magyarországon, ráadásul

két előadással az országos (!) színházi találkozón is jelen lehetnek.

Ezek után talán nem rosszhiszemű az a vélemény, mely szerint két, koncepcionálisan ingoványos fesztivált fenntartani hazánkban meglehetősen luxus. (Miközben nincsen például jelentős nemzetközi színházi fesztiválunk – sem olyan, amely fontos külföldi produkciókat mutatna meg a hazai szakmának és közönségnek, sem olyan, amely a magyar színház eredményeit széles mértékben promotálhatná a külföldi szakembereknek. Nem az akarat és a tehetség hiányzik, hanem a pénz, lásd – a teljesség igénye nélkül – Kortárs Drámafesztivál, Bárka Fesztivál, a Nemzeti Színház fesztiválja a BŐF keretében, DunaPart stb.) A fentiek természetesen nem jelentik azt, hogy akár a pécsi, akár a kisvárdai fesztivál felesleges vagy elhagyható lenne, csupán a vezérelvek közös és szakmai alapú átgondolására hívják fel a figyelmet.

Annál is inkább, mivel e koncepcionális mizéria egyáltalán nem új keletű. Már 2005-ben világosan látszott, hogy gyors beavatkozásra lenne szükség: Karsai György, az V. POSZT válogatója – az ő program-összeállítását fogadta talán a legnagyobb egyetértés mind a szakma, mind a közönség részéről a pécsi találkozótörténetében – épp e lap hasábjain szolt arról, hogy az általa legmagasabbra értékelt tizenhat produkció közül hét született határon túli magyar színházakban.<sup>2</sup> Tavaly pedig a Kolozsvári Állami Magyar Színház *Ványa* bácsija kapcsán kipattant vitában mondta el – sokadszorra – Tompa Gábor, a sétatéri teátrum igazgatója: „Azonkívül, hogy az egyetemes magyar színházi kultúrának nyelvileg a szerves része vagyunk, úgy is, mint a legrégebbi magyar színházi társulat, sok közülünk nincs a magyarországi színházi kultúrához. Egészen más színházi kultúrához tartozunk, s ugyanezt elmondhatják a vajdasági és a szlovákiai színházak is.”<sup>3</sup>

(határon innen és túl)

Hogy a vázolt problémákat időről időre a kisvárdai fesztivál szervezői is érzékelik, jól mutatja a többszöri névváltoztatás. Az eseménysorozat 1989-ben Nemze-

<sup>1</sup> Darvai Nagy Adrienne: *Színek Kisvárdán*. Informa, Nyíregyháza, 1998 és uő.: *A kisvárdai fesztivál*. Várszínház és Művészetek Háza, Kisvárdai, [2008].

<sup>2</sup> Karsai György: Volt egyszer egy szezon II. *SZÍNHÁZ*, 2005. június.

<sup>3</sup> Teatrianon. Tibori Szabó Zoltán riportja. *Népszabadság*, 2008. június 29.

tiségi Színházak Találkozójaként debütált, a következő évben Magyar Nemzetiségi Színházak Fesztiváljaként folytatódott, 1991-ben Magyar Nemzeti Kisebbségi Színházak Fesztiváljaként szerepelt, s 1992 és 2008 között viselte a Határon Túli Magyar Színházak Fesztiválja nevet. Ez évtől Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiváljának hívják. Szakmai szempontból indokolatlanul és indokolhatatlanul.

„Mivel az idelátogató színházak nagy része hozzánk hasonlóan az Európai Unió tagja lett, így a »határon túli« jelző okafogyottá vált” – állítja programfűzetbeli beköszöntőjében Nyakó Béla, a fesztivált szervező Művészetek Háza igazgatója. A másik érv a névváltoztatás mellett, hogy – Oláh Albert polgármester szavával – „a színház legfontosabb feladata édes anyanyelvünk ápolása”. A harmadik pedig: magyarországi előadások is szerepelnek az idei programban. Megjegyzés a fentiekhez: először is, a Kisvárdán megjelenő négy ország – Szlovákia, Ukrajna, Románia és Szerbia – közül csupán kettő tagja az EU-nak. Másodsor: a nyelvápolás aligha a színház (elsődleges) missziója, de ha az volna is, mindegy, hogy „magyar” vagy „határon túli magyar” címszó alatt történik. Harmadszor: az egyetlen magyarországi kőszínházi produkció a fesztiválon a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház *Kőműves Kelemenje*. Mindezeknél azonban jóval lényegesebb, hogy a „határon túli” jelző elhagyásával a fesztivál neve nem tükrözi többé annak profilját. Hiszen Kisvárdai funkciója csaknem a kezdetek óta ugyanaz: lehetőséget biztosítani a határon túli magyar színházaknak a találkozásra és a megmutatkozásra.

Újabb kérdés, hogy az eseménysorozaton ki találkozik kivel, s a megmutatkozás kinek szól. Kézenfekvő válasz lenne, hogy a cél az anyaországi és a határon túli szakma találkozása, ez azonban rendszerint nem valósul meg – Kisvárdán meglehetősen halovány a határon inneni szakmai jelenlét, a hazai résztvevők száma rendszerint néhány kritikusra korlátozódik, továbbá azokra a szakemberekre, akik a szakmai beszélgetések felkért hozzászólóiként vesznek részt a találkozón. E délelőtti szakmai programok – korábbi nevükön: kiértékelők, mely elnevezést csaknem évtizedes munkával sem sikerült teljesen kiirtani a várdai szóhasználatból – akár jelentős tanulságokkal is szolgálhatnak, ha a megfelelő ember irányítja őket, s nagy eredménye a tavalyig regnáló művészi tanácsadó testületnek – Darvai Nagy Adrienne-nek és Szűcs Katalin Ágnesnek –, hogy az utóbbi fesztiválokra olyan nemzetközileg is elismert szakemberek szólaltak meg, mint Ascher Tamás, Fodor Tamás vagy Zsámbéki Gábor. Ugyanakkor sok helyről hallani – innen a „kiértékelő” terminus is –, hogy e beszélgetések gyakran tűntek fel olyan színben, mintha a nagy magyar szakma oktatója a kicsi határon túlit. Ismét Tompa Gáboré a legsommásabb vélemény: „Belterjes, homokba dugott fejű a kis magyarországi színházi társadalom, teljes mértékben le van maradva a világ legtöbb színházi dolgozójától”, továbbá: „az anyaországi színjátszás szakadt le a határon túlról, meg a színházi valóságtól is”.<sup>4</sup>

Egyfelől az anyaországi szakmai jelenlétet, másfelől viszont – vérmérséklettől is függően – a kioktató jellegét erősíti, hogy 2001 óta kizárólag magyarországi szakemberek alkotják a fesztivál szakmai zsűrijét. Ennek a döntésnek a haszna azonban mindenképpen több, mint a kára: így bizonyosan nem vádolható részrehajlással a zsűri (vagy éppen a szakmai vita indítója), s gyaníthatóan kisvárdai zsűritagságból ered több budapesti vendégszínházra szóló meghívás. Sőt szerződés is: a jövő évadban például az a Béres Márta játssza az *Othello* Desdemónáját a Vígszínházban, akit Eszenyi Enikő alighanem kisvárdai zsűritagként fedezett fel magának a szabadkai Kosztolányi Színház előadásában. (Hogy aztán ez az eset – és a hasonló történetek – mennyire szerencsések akár a határon túli színházakban maradók, akár a szerződők, akár a szerződöttök szempontjából, már külön tanulmányt érdemelne.) Ugyancsak kisvárdai zsűritagként támadt olyan ötlete Alföldi Róbertnek, hogy az általa legkíválónb tartott határon túli színészekkel hozzon létre produkciót a budapesti Nemzetiben – igaz, úgy hírlik, ez csupán ötlet maradt.

### (Kisvárdai, végállomás)

A határon túli magyar színházak anyaországi megmutatkozása minden bizonnyal kardinális fontosságú ügy. Lássuk be: a magyar színházi szakma (legalábbis számszakilag) legjelentősebb része Budapesten él, éppen ezért egy budapesti előadás-sorozat sok mindenre megoldást nyújtana. Létezik is ilyen kezdeményezés, a Vendégségben Budapesten azonban – természetesen anyagi okokból – nem vállalhatja, hogy átfogó képet adjon minden határon túli színház programjáról-évadjáról. Ötlekként felmerülhet egy, a Vidéki Színházak Találkozójának mintájára megrendezett program, de – tekintve, hogy általam nem ismert okból az idei VSZT is elmaradt – ennek realitása meglehetősen csekély. Úgy tűnik tehát, a probléma legjobb megoldása még mindig a határon túli színházak fesztiválja.

A kisvárdai programban az idén először limitálták a szervezők a versenyelőadások számát: Urbán Balázs tizennégy produkciót válogathatott a programba. E redukció a színvonal szempontjából mindenképpen előnyös, a szelektor pedig így ír a programfűzetben: „A fesztiválnak szükségszerűen el kell mozdulnia abba az irányba, hogy a tizennégy meghívott előadás lehetőség szerint valóban a tizennégy legjobb határon túli produkció legyen, s ha ennek az az ára, hogy csupán hét-nyolc színház előadásai alkossák a versenyprogramot, ezt is fel kell majd vállalni.” Emellett a versenyen kívüli és a szórakoztató programban más teátrumok is megmutatkozási lehetőséget kaphatnak. Egy másik, ugyancsak járhatónak tűnő út, hogy az eddigi gyakorlatnak megfelelően minden színház jelen lehet a fesztiválon – egy-egy maga választotta produkcióval, elő- és fesztiválzsűri nélkül, a seregszemle-jellegét erősítő.

Ákárhogy legyen azonban, egy dolog biztosnak tűnik: Kisvárdai város (jelenleg) alkalmatlan arra, hogy bő egyhetes, nagyjából húsz társulatot és harminc előadást tömörítő színházi fesztivált rendezzen.

<sup>4</sup> Uo.

Fontos leszögezni, hogy a lelkes és a lehetőségekhez képest szakszerű szervezés a legcsekélyebb mértékben sem okolható ezért. Sokkal inkább az infrastruktúra hiánya: Kisvárdán nincsen megfelelő minőségű és számú szállodai vagy panziószoza, ahol legalább a fellépő művészeket az őket megillető körülmények között el lehetne helyezni; nincsen továbbá megfelelő színpadtechnika sem. Tény, hogy minden produkció veszt az erejéből (legalábbis átalakul), ha nem eredeti játszóhelyén mutatják be. Ám mind a csekély mélységű várdai művelődésiház-színpad, mind az óriási, borzalmas akusztikájú várszínpad, mind a gimnáziumi aula és a tornacsarnok mint fesztiválhelyszín zömmel hasznavethetetlen. A még legjobban felszerelt

művelődési házban is rendkívül gyér például a lámpapark, nincsen zsinórpadlás, nincsenek trégerék, s a nagyjából húsz méter széles színpadon alig van előadás, amely ne veszítene tempójából. Igaz, hosszú évek óta a fiókban lapul Bán Ferenc színházterve – hogy az építkezés miatt nem indult meg mindeddig, hivatalosan nem tudni. Mindenesetre most, hogy két megyeszékhely – Debrecen és Szombathely – színházépületének munkálatai szakadtak félbe, aligha valószínű, hogy Kisvárdának a közeljövőben kőszínháza lehetne.

Van, persze, mindezek helyett a sörsátor a művház mellett, amely sokunk számos kedves és hasznos beszélgetésének színhelye...

Markó Róbert

# Így s úgy s megint

## HÁROM TAMÁSI-ELŐADÁS

**B**ár a kisvárdai versenyprogramot válogató Urbán Balázs előre leszögezte: semmiféle tematikai elv érvényesítésének szándéka nem vezérli, mégis összehozott egy fesztivált a fesztiválban. Tamási Áron háromszor-kétszer-egyszer jelent meg ugyanis Kisvárdán: három előadással, két darabbal és egy személyben. A három előadás három rendezője közül kettőnek, Bocsárdi Lászlónak és Török Violának – korábról tudjuk – anyanyelve Tamási; a harmadik, Vidnyánszky Attila először gyürkőzött neki a székely szerző szövegének. Nem véletlen a kifejezés: Vidnyánszky, Török és Bocsárdi előadását egyaránt a Tamási szövegével való küzdelmes viszony határozza meg.

Aki kicsit is otthonos Vidnyánszky Attila munkáiban, tudja: a rendező a színpadi szöveget szinte minden esetben nyersanyagként használja, a készülő előadás szándéka, mondanivalója szerint vágja, strukturálja, át- és újraírja. Ehhez képest a komáromi Jókai Színház társulatával készített *Énekes madár* szövegén az eredetihez képest csupán aprócska változtatások estek. Vidnyánszky le is írja a produkció műsorfüzetében, hogy kezdetben jelentősebb szövegmódosításokat tervezett, ám a sűrűn szőtt Tamási-alkotás húzhatatlannak bizonyult. Nincs is ezzel komolyabb probléma, hiszen az *Énekes madár* a szerző talán legkimunkáltabb, legpontosabb darabja, mely édes-keserű humorával szórakoztat, emberi örökérvényűségével mélységeket érint – vagyis különösebb dramaturgiai beavatkozások nélkül is megáll a lábán. Nagyobb baj, hogy ezúttal sem alkotói vízió, sem pontosan végigvitt szándék nem tapintható ki az előadásban. Ondrascsek Péter díszlete több egészen kiváló munka – a legutóbbiak közül például a debreceni *Úri muri* vagy

a *Halotti pompa* egyszerre realiztikus és elemelt látványterve – után itt csaknem teljes egészében Tamási utasításait követi, kevés invencióval s olykor nem éppen praktikusán. Ami kút, az mindvégig kút, ami kerítésléc, az mindvégig kerítésléc, ami csupor, az mindvégig csupor; ráadásul minden „el is sül” ezen a színpadon: a kútlánc leoldódik, a kerítésléc elhasad, a csupor összetörik. Pedig az *Énekes madár* kulcsjeleneinek – a csodák megvalósításakor – égető szükségük lenne a nagyszerűbbnél nagyszerűbb színpadtechnikai leleményekre. Ám mindenféle mesei illúziót megölni, hogy a házfal kimozdításakor jól láthatóan a díszletszoba aljára erősített kerek lépnek működésbe, Kömény Móra megmenekülésekor acélhuzal recseg-teti fel néhány centiméterrel a szemre is műanyag körtefaágat, végül a vászonholdat redőződvé úsztatják be a fiatal szerelmesek mögé. (Természetesen elképzelhető, hogy a vázolt szcenikai problémák egy része a kisvárdai művelődési ház elégtelen technikai adottságainak tudható be.)

Ez az ötletelenség azért bántó különösen, mert Vidnyánszky, úgy látszik (és hallatszik a nyilatkozataiból), mesének fogta föl a Gondos lányok történetét, s – megint csak Tamásihoz híven – népi játékot igyekezett rendezni. A mese azonban nem attól mese, hogy csodának nevezzük azt, ami nyilvánvalóan technika, hanem éppen attól, hogy reálisnak látjuk, ami valójában irreális. S a népi játék nem attól népi játék, hogy rámás csizmát és kalapot viselnek a szereplők, hanem a megfelelő miliő megteremtésétől. Ez utóbbiban (a miliőteremtésben) vannak erős motívumai a komá-

élvezetesség. A fiatalokat alakító Holocsy Katalin és Hajdú László az előbbieket szándékosan vastagított játéknak éppen ellenpontját adják: figurájukban a természetes könnyedséget és tisztaságot hangsúlyozzák. Az *Énekes madárban* egységes, jól képzett társulatnak tűnik a komáromi (s ugyanerről győz meg másik, Kisvárdán látható produkciójuk, a *Szomorú vasárnap* is).

A Török Viola rendezte *Hullámzó völgy* egyik legfontosabb erénye ugyancsak a színészi játék általánosan magas minősége. A marosvásárhelyi gárda játéknyelvében azonban korántsem mutat homogén képet,

s az ember szinte csodálja, hogy az alapvetően két iskola, a kétfajta színpadi létezőmód hogyan tud mégis egységes képet rajzolni. A Czirmost adó Gyórfy András például orgánumból és alkatból oldja meg sallangmentesen az öreg góbé szerepét; B. Fülöp Erzsébet ellenben, végletes tudatossággal, megkoreografált mozgásokból, mozdulatokból, hangsúlyokból építi fel Teréz öregleány figuráját, ugyancsak hibátlanul. Talán az a dolog nyitja, hogy Török Viola – valamint a zeneszerző-koreográfus Könczei Árpád és a díszlet-jelmeztervező Bartha József – olyan egységes világot teremtett, adekvát formát talált a Tamási-darabnak, amelyben e figurákhoz pázított színészi sokszínűség is megél, sőt kamatozik.

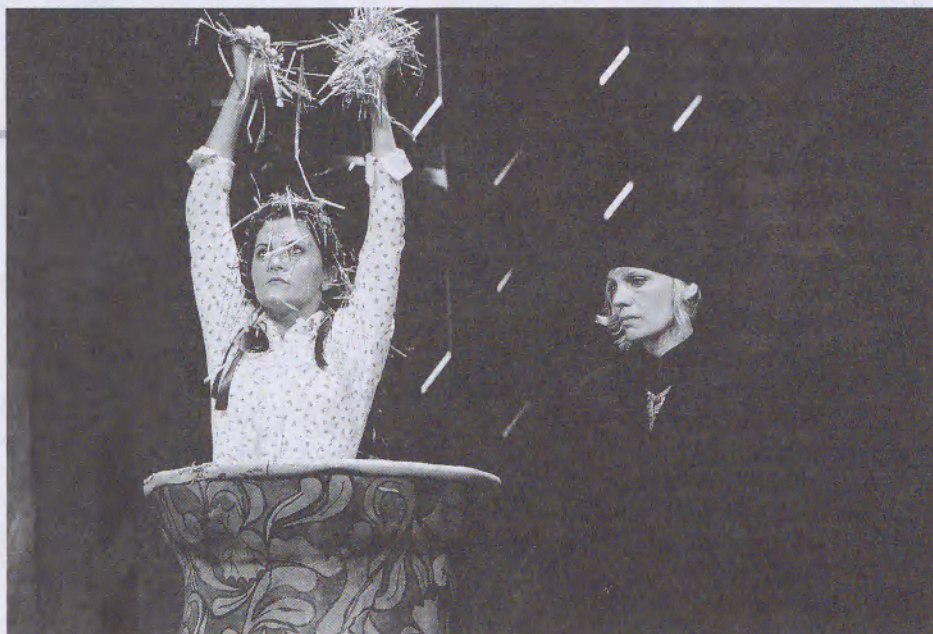
Pedig a *Hullámzó völgy* lényegesen gyengébb színdarab például az *Énekes madárnál*. Az alapszituációban találni egybeeséseket – sanyarú sorban tartott



FENT: Szvrcsek Anita, Szoták Andrea és Tóth Tibor az *Énekes madárban*

JOBBRA: Csíki Hajnal és B. Fülöp Erzsébet a *Hullámzó völgy*ben

romiak előadásának – így a babonával való játék. Gyönyörű például, ahogyan Magdó takarítás közben körbesöpri magát; hasonló (bár talán mértékvesztett) próbálkozás, amikor a két öregleány éjjeli látogatásakor egy-egy fekete macska nyakát tekeri ki. Ugyanebbe a vonalba illeszkedik a boszorkány-bakkecske figurájának megoldása: a fekete kecskebőrbe-kecskeálarcba bújtatott Bernáth Tamás Gemza Péter koreográfiáját táncolja, meglehetősen ügyesen. A színészi játék egyébként is a produkció erőssége: a Szvrcsek Anita–Tóth Tibor, Szoták Andrea–Fabó Tibor páros életteli, eszközgazdag és földközeli alakítást nyújt, játékuakat erős színpadi jelenlétük alapozza meg, s apró ötletek teszik



leányka szerelmét elirigylő idősebb rokon, a kilátástalanságig súlyosbodó konfliktusok, végül keserédes hepiend –, a *Hullámzó völgy* ugyanakkor korántsem olyan összetett alkotás, mint az *Énekes madár*: egy szílon futó, világos, el-elfáradó (mert helyel-közzel kiszámítható) cselekményét a szerző elsősorban szöveg-, ritkábban helyzetpoénokkal szegi be, a darab mélységi



tartománya – művészek vagy iparosnak lenni, az itt a kérdés – kevésbé univerzális. Ilyen értelemben tehát szellős szöveg a Tamásié. Úgy tűnik, a rendező érzékeli is e problémát, s egyrészt igyekszik tágítani az értelmezési dimenziókat: helyenként visszajára, iróniába fordítja a darabot, a művészet relativitását felviláncoltatva; másrészt jó érzékkel támogatja meg csoportkoreográfiákkal az egyes jeleneteket. Különösen szépen és átgondoltan komponáltak a felvonásvégek – a darabbéli első felvonás végén fájdalmas népdal szól, a második sokáig zene nélküli legényes zárja le, a hatóságos kádenciában pedig a fiatalok törött cserepeken lépdelve, vagyis korábbi életüket maguk mögött hagyva távoznak. (Indokoltnak érezném ugyanakkor egy részben – vagy két szünettel – játszani az előadást.)

Sokban rokona a marosvásárhelyiek Tamási-előadásának a sepsiszentgyörgyieké. Helyesebben az irány fordított, hiszen Bocsfárdi László már 2002-ben megrendezte (s most átdolgozta, aktualizálta) *A csodát* – az *Énekes madár* nyomán – a Tamási Áron Színházban, s tanította is a vásárhelyi előadás rendezőjét, Török Violát. A két produkció rokonsága többek közt a közös szerzőnek, a közös zeneszerző-koreográfusnak és a közös díszlet-jelmeztervezőnek is tulajdonítható. A Bartha József kigondolta tér erős stilizáltsága remek, egymagában azonban nem oldaná meg az *Énekes madár* színrevitelének a komáromi előadás kapcsán már vázolt nehézségét, a csodák plasztikus megjelenítését. A kulcs ez esetben a remek dramaturgiai beavatkozás (Sebestyén Rita Júlia és Czegő Csongor munkája), melynek eredményeként a produkcióban színre lép maga az író. Így az előadás alcíme („Játék Tamásival két részben”) kettős értelmet nyer: a szerző a játék alanyaként és cselekvőjeként is szerepet kap. Ez – túl azon, hogy a drámaírói (ön)reflexió kérdéseit veti fel, lásd még: a darab, amint írja önmagát – arra (is) jó, hogy Tamási személyesen hajtsa végre másfél csodát. Tudniillik a házfal kimozdítását egymaga végzi, Kömény Móra megmentésekor azonban egyszer csak elszakad a kötél – Tamási kezéből kicsúszik az irányítás, helyette segít az Isten, s ez az előadásban nem is feltétlenül mesei elem, de reália, még ha tudjuk is,

#### A csoda sepsiszentgyörgyi előadása

hogy egy rég megkezdett idézőjelben vagyunk: kaligrafikus betűkkel hímzett falikárpit – rajta: „álmogygya Tamási Áron” – nyitja, s a szerző búcsúszása – „én a babámtól jövök” – zárja az előadást (és a macskakörmöt).

Az *Énekes madár* másik neuralgikus pontját, a boszorkány-bakkecske figuráját is kardinális változtatással oldja meg a sepsiszentgyörgyi produkció. A szereplő megszólalásainak nagy részét az Ismeretlen nő elnevezésű karakter abszolválja (Pál-Ferenczi Györgyi elrajzolt, de nem harsány alakításában), így a boszorkány szerepének mitikus vonatkozása eltölpül, az előadás végkicsengése szempontjából azonban megnövekedik. Az Ismeretlen nő további szövegrészeket kap: József Attilát idéz, több nyelven recitálja Tamási *Ábelének* közhellyé lett zárómondatát – maga is idézőjel az idézőjelben, s finoman adagolt irónia forrása az előadásban.

Íróniával fűszerezik *A csodát* a színészi alakítások is. Kiváló és egységes a szentgyörgyi társulat, ahol a legapróbb szerepekre is remek színészek adódnak, s ahol e remek színészek a legapróbb szerepeket is példás szakmai alázattal és odaadással játsszák. (Ennyire homogén és magasan képzett – bár más iskolát követő – együtttest talán még egyet lehet találni a magyar nyelvterületen: a Katonáét.) Nem először nézem csodálatlalt, milyen zökkenőmentesen működnek együtt a Tamási Áron Színház előadásaiban a különböző generációhoz tartozó színészek, s mennyi jó formában lévő, korszerű színjátszásra képes idős művészt vonultat fel a szentgyörgyi társulat. Nemes Levente snájdig frakkos góbé Tamási Áron, mintaszerű beszédtechnikájú, nagy színész. Molnár Gizella egyenes derekú Köménynéje mérhetetlen emberi tudást-tapasztalatot sugároz, eszköztelen tisztasággal elmondott, mindenféle teatralitástól mentes monológja arról, mi a szerelem, katartikus, mert nagyon igaz pillanata az előadásnak. Kicsid Gizella szembemegy a szerepe kínálta Hamupipóke-vonallal, Magdója dacos, mert igenis tudatában van saját értékeinek. A szí-

nésznő bő két órában teljes felnövekedéstörténetet dolgoz ki a színpadon: árnyaltan mutatja be, figurája miként érik gyereklányból nővé. Nagy Alfréd nehéz feladatot old meg nagyszerűen, hiszen Kömény Mókának a szerző sem írt sok poént, s a karakter sem alakul át jelentősen az események sodrásában. D. Albu Annamária kristálytisza játékkal, Gajzágó Zsuzsa erőteljes színekkel építi fel az egyik s a másik Gondos vénlányt. Sokadszor nyújt káprázatosat párszerepben Pálffy Tibor és Váta Loránd. Vátáé a lomhább, puhább, kevésbé szofisztikált karakter, Pálffy hozza a mozgékonyabb, agresszívabb alakot. A színész természetellenes hangsúlyokkal dolgozik, melyek ezúttal többek között Bakk Lukács visszafojtott szexuális vágyait hivatottak közölni, s nem marad el a darabbéli figuráját eszenciálisan jellemző akrobatikus mutatvány sem (a hatás kedvéért rózsaszállal a szájban).

„Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne” – Tamási darabjai, úgy tetszik, a szerzőről nevezett sepsiszentgyörgyi színházban találtak otthonra.

#### TAMÁSI ÁRON: ÉNEKES MADÁR (Jókai Színház, Komárom)

**Díszlet-jelmez:** Ondraschek Péter m. v. **Koreográfus:** Gemza Péter m. v. **Rendezőasszisztens:** Mesinger Nóra. **Rendező:** Vidnyánszky Attila m. v. **Szereplők:** Szvrcek Anita, Szoták Andrea m. v., Tóth Tibor, Fabó Tibor, Holocsy Katalin, Hajdú László, Varsányi Mari, Manases István, Bernáth Tamás, Lőrincz Margit m. v., Németh Ica m. v., Mák Ildikó, Olasz István, Nagy László.

#### TAMÁSI ÁRON: HULLÁMZÓ VÓLEGÉNY (Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata)

**Zene-koreográfia:** Könczei Árpád. **Díszlet-jelmez:** Bartha József. **Dramaturg:** Kádár-Dombi Katalin. **Rendező:** Török Viola. **Szereplők:** Bokor Barna, Gyórfy András, Csíki Hajnal, Tatai Sándor, Tollas Gábor, Benő Kinga, B. Fülöp Erzsébet, Kárp György, Balázs Éva, Korpos András, Kovács Botond, Kilyén László, Henn János, Bányai Kelemen Barna, Meszesi Oszkár, Bartha László Zsolt.

A CSODA (játék Tamásival két részben az Énekes madár című színjáték alapján) (Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)

**Dramaturg:** Sebestyén Rita Júlia, Czegő Csongor. **Díszlet-jelmez:** Bartha József. **Koreográfia:** Könczei Árpád. **Zenei anyag:** Könczei Árpád, Dresch Quartett. **Rendező:** Bocsárdi László.

**Szereplők:** Nemes Levente, D. Albu Annamária, Gajzágó Zsuzsa, Pálffy Tibor, Váta Loránd, Kicsid Gizella, Nagy Alfréd, Molnár Gizella, Pál-Ferenczi Gyöngyi, Debreczeni Kálmán, Diószegi Attila, Kolcsár József, Márton Lóránt, Mátray László, Nagy József, Nagy Kopeczky Kálmán.

Márok Tamás

# Orfeum a katedrális tövében

LEHÁR FERENC: CIGÁNYSZERELEM

Az operett az a műfaj, amely legkésőbb eresztett gyökeret a Dóm tér kövezetén. A *Jézus Krisztus Szupersztár* 1986-os bemutatója óta folyamatosan jelen van itt a rockopera/musical is, a lényegesen nagyobb múltú operett viszont csak *A mosoly országa* 1989-es előadása óta honosodott meg.

Nem véletlenül, hisz a Szegedi Szabadtéri Játékok sohasem csak egy játszóhelyet jelentett a sok közül, mindig gondosan ápolták a szellemiségét is. Amelyet az 1931-es kezdetektől az opera mint műfaj és *Az ember tragédiája* mint darab, valamint a drámairodalom klasszikusai határoztak meg. A Dóm mint meghatározó díszletelem parancsoló jelenlétét a Játékok szervezői

tiszteletben tartották. Az áhítatos légkörbe a népies daljáték, például a *Háry János*, a *János vitéz* vagy a *Csínom Palkó* belefért, sőt még a monarchikus-romantikus *Cigánybáró* is, az orfeum azonban már nem.

1989-ben is óvatos volt az első lépés, hisz *A mosoly országában* kevés a frivol elem, ráadásul ez az egyetlen olyan operett, amely megszegi a műfaj legalapvetőbb szabályát, azaz nincs jó vége. Hasonló jellegű Lehár másik, kevésbé sikerült alkotása, a *Cigányszerelem* is, melyet 1993-ban Vámos László álmodott a Dóm térre. A szinte végig a szabadban játszódó szerelmi történet helyszíne egy erdélyi birtok, így „a hely szelleme” nem emelhetett kifogást.

Az igazi áttörést a *Csárdáskirálynő* 2005-ös bemutatása hozta. Az operettek operettje aztán tele van mindennel, ami tényleg nem illik egy templom elé: orfummal, kis sanzonettel, nagy sanzonettel, jaj, cicával, Hajmási Péter, Pállal. „A hely szelleme” lázadozott is, ám a közönség zajos ünneplése belefojtotta a háborgást. A Szabadtéri Játékok nemrég munkába állt vezetői ekkor alkották meg a Dóm téri operettjatszás legújabb receptjét. Végy egy neves rendezőt (Alföldi Róbert), keverj hozzá pár nagy hangú operaénekest (Rálik Szilvia, Gregor József), nem árt, ha a férfiak jól játszanak, a lányok meg neccharisnyában és fürdőruhában is jól mutatnak, végül fűszerezd meg az egészet egy csomó sztárral (Hernádi Judit, Bodrogi Gyula, Stohl András), és kész az inycsiklandó operettmenü. A fanyalgó színházi dietetikusokkal pedig ne törődj!

A recept két évvel később annyiban módosult, hogy a *Marica grófnő* címszerepében világhírű operaénekesnőnk, Lukács Gyöngyi debütált operettprimadonnaként. Bonvivánnak megkapta a gyakorlott Nyáry Zoltánt, további körítésként az ifjú Nagy Ervint, Tordy Gézát, no és az élő legenda Lehoczky Zsuzsát. De a *legújabb* név mégiscsak a leleményes rendező Eszenyi Enikő volt, aki azonban Alföldinél „másodlagosabb frissességgel” nyúlt a darabhoz. Az idén még szolidabb darabbal, még konszolidáltabb stílusban folytatódott a műfaj Dóm téri pályafutása. A *Cigányszerelem* a fiatal Béres Attila találta.

Felfogásában Ilona nem földbirtokosnő, hanem a kolozsvári színház primadonnája. Ez egyben alkalmas arra, hogy a nyitó képben elénekelje a szerző *Giuditta* című operettjéből a belépőt. Daróczi Sándor azonban nem követte a műfaj konvencióját, nem tervezett elég nagy lépcsőt, ezért aztán a régi sikerei városába visszatérő tündöklő szopránnak, Frankó Tündének nélkülöznie kellett a nagy nyitó tapsot.

Azért is hiányoljuk ezt az effektust, mert a darabból leginkább a slágereket nélkülözzük. Jó ez a muzsika, csak néhány olyan dallam hiányzik belőle, amelyet hazafelé füttyülgethetne az ember. Van egy nóta, ami fülbe mászna, a Jonel *Zórika, Zórika, jöjj haza már!* kezdetű románca, ha Vadász Zsolt egy kicsit olvadékonnyabban, több odaadással énekelné amúgy kellemes színű tenorján. Kiss B. Attila a premieren szórta a nem kötelező magas c-ket, és Józsi primás karakterét is jó irányban kereste, csak épp nem ment el elég messzire. Még féktelenebb, még szélsőségesebb, még rapszodikusabb legényt várnánk – bár azt bajos volna megmondani, hogy ugyan kitől, ma, Magyarországon. Rácz Rita is bravúrosan oldotta meg a nyaktörő szólamot, rutinja és lényének sugárzása is hatott. De a néző leginkább Stohl Andrásról és Kovács Patrícáról hatódik meg, ahogy láthatatlanul pillanatok alatt köréjük fonódik a szerelem. Vagy Molnár Piroska és Bodrogi Gyula hajszálpontos ritmusérzékkel és poéntechnikával előadott párosától, amelytől egy estére közügygyé vált, hogyan is kell megsütni egy fácánt.



Veréb Simon felvétele

Kovács Patrícia és Stohl András

A második rész közepére már nemcsak az esőzúzetek alatt, de előadás közben is a rendező nyilatkozatain töpreng el az ember, hogy a darab jótékonyan hathat a mai cigányellenes közhangulatra, mivelhogy Zórika nem azért engedi el Józsit, mert az cigány, hanem mert nem valók egymáshoz. Meg hogy Bolányi Gergelyből azért csinált Jonelt Béres Attila, hogy demonstrálja, milyen békében élhet együtt Erdélyben roma, román, magyar.

Miközben minden kiszámítottan klappol, mégse vonja az áramkörébe az, amit lát. Ebbe a szép kerek értékítéletbe csak egyvalaki nem akar beleilleszkedni. Frankó Tünde ugyanis mindvégig olyan precízen *játssza túl* Ilona szerepét, ahogy csak egy, a színház világát belülről jól ismerő és tehetsége folytán kívülről szemlélni képes művész tudhatja. Aztán a végén kiballag a zenekari árok elé, s a *Messze a nagy erdővel* elénekli, miről is szól a darab. Egyszeriben kiszaladnak a fejünkből nyilatkozatok, slágerek, látványosságok, gondolatok, s mindenki elmerenghet azon, hogy a nagy erdő, ahová annyira vágyik, vagy túl messze van, vagy egyáltalán nem olyan, amilyennek messziről látszott, hogy ebben a történetben is mennyi mindenkinek kell földnia az álmait, s hogy a boldogság mennyire viszonylagos fogalom. Minden szerelem cigányszerelem, gyorsan jön, váratlanul múlik el, életet, karriert, családot nem érdemes alapozni rá. S az efféle elmélkedésre ugyan miért is ne választhatnánk a Dóm tővét?

#### LEHÁR FERENC: CIGÁNYSZERELEM (Szegedi Szabadtéri Játékok)

**Díszlet:** Daróczi Sándor. **Rendező:** Béres Attila.

**Szereplők:** Bodrogi Gyula, Frankó Tünde, Gesztesi Károly, Hollósi Frigyes, Kiss B. Attila, Kovács Patrícia, Molnár Piroska, Rácz Rita, Stohl András, Vadász Zsolt.

# Akár a lélegzés

## BESZÉLGETÉS MUCSI ZOLTÁNNAL

– *Barátok vagyunk. Hogy ez segíti vagy nehezíti a beszélgetést, még nem tudom. Elolvastam a veled készült beszélgetéseket – nem sok újat tudtam meg rólad.*

– *Végül is egy-két mániája van az embernek, azt hajtja-hajtogatja folyamatosan. Nekem a színház lett a „mániám”.*

– *Mikor? Volt egy sorsfordító pillanat, vagy észrevétlen folyamat eredménye ez?*

– *Az talán fordulópontnak tekinthető, amikor a Kötövis vezetője, Trömböczky Péter azt mondta, folytassam, érdemes. A Kötövis amatőr csoport volt, ennek voltam a tagja. Így kerültem a szolnoki Szigligeti Színházhoz.*

– *Attól, hogy valaki biztat, még nem vesznek fel automatikusan a színházhoz.*

– *A Néplapban láttam, hogy a színház felvételt hirdet, elmentem. Hát emlékezetes volt. Ötven-hatvan ember gyűlt össze, és talán hármat vettek fel.*

– *Ki volt a másik kettő?*

– *Turza Irénre emlékszem, ő már...*

– *...nem él, igen, emlékszem rá, Árkosi egyik rendezésében szoborként állt a színpad közepén vagy két órán át...*

– *...és valamilyen Zoli, ő már nincs a pályán.*

– *Hány éves voltál akkor?*

– *Huszonkettő. Harminc éve ennek.*

– *Kik felvételiztettek, és miért mondd emlékezetesnek a felvételit?*

– *Kerényi Imre, Duró Győző, Horváth Jenő bácsi..., a színészek részéről talán Pákozdi Jani bácsi volt benn. A színház próbatermében voltunk, és minden jelentkező végignézte a másik szereplését, ekkora közönség előtt addig tán még nem is szerepeltem. Egy József Attila-verset mondtam, aztán kérték, hogy énekeljek, na, gondolhatod. Azt én nem tudok, mondtam, akkor táncoljon, mondták, azt se tudok, mondtam...*

– *Harminc évvel később a Kalevala főszerepét játszod az egyik legjelentősebb magyar koreográfus-rendezőnél, Horváth Csabánál. Az előadással a bukaresti uniós fesztiválon, a veszprémi táncalálkozón, a POSZT-on vendég szerepeltetek, sikerrel.*

– *Vicces. Más kérdés, hogy Csabának nem az én kivételes táncudásomra volt szüksége. És a próbafolyamat minden igyekezetem ellenére csak igazolta, hogy jól válaszoltam a szolnoki felvételin: nem tudok táncolni. Volt még egy szituációs játék, talán újságot kellett árulnom. Az, mondjuk, hazai pálya volt, hisz hírlapkézbesítőként dolgoztam Szolnokon, ahol már egy ideje albérletben éltem. Aztán értesítettek, hogy a felvételem sikeres volt.*

– *A színművészetire háromszor felvételiztél – sikertelenül.*

– *Először 1980-ban, akkor is Kerényinél. Már túl voltam első szöveges szerepemen, „Aldonza!”, kiálthatam fel egyszer öszvérhajcsárként a *La Mancha lovagjában*, amit mellesleg Kerényi Imre rendezett. Örültem is, hogy pont az én szolnoki igazgató-főrendezőm indít majd osztályt. Bemegyek, ül velem szemben, megkérdezi: „Hogy hívják?” Mucsi Zoltán, mondom. „Hol dolgozik?” A szolnoki színháznál, mondom. „Igen? És mit csinál?” Segédszínész vagyok, hebegem értetlenül. „Mondjon valamit!” Elkezdtem volna, „milyen volt szókesége...”, de akkorra én már darabokra hullottam. Végül is a próbafolyamat alatt mégiscsak egy légtérben töltöttünk öt-hat hetet – és itt most vadidegenként kezelt. „Milyen volt szókesége, nem tudom már... elnézést, elkezdem még egyszer...” Neki-futottam néhányszor, de tovább nem jutottam. Egy monológot valahogy elrebegettem, aztán jött volna megint az éneklés, mondtam, azt nem tudok. Következett a tánc, a korrepetitor zongorázott, először keringőt, én csak álltam ott, aztán twist, hátha majd az, de az sem, és így tovább. „Köszönjük”, és kiszédelegtem. Másikülönben továbbjutottam. Aztán egy tájélohadásról elkéstem. Fegyelmi tárgyalás, büntetés, majd Kerényi, aki akkor már megismert, még megjegyezte: „Jobb, ha el se jön a második fordulóra, kár a vonatjegyért.” Kár is volt, elküldtek. Joggal, rosszul felvételiztem, akkor is, később is.*

– *Miért csak huszonkét évesen felvételiztél először? Az ember érettségizőként szokta elkezdni ezt a felvételi-kálváriát.*

– *Szaktanulmányokat végeztem Pesten, utána estin leérettségiztem, közben a hajógyárban dolgoztam. Semmi közöm nem volt a színházhoz. Igaz, a Pesten töltött néhány évben láttam legalább ötszáz előadást. Mindent megnéztem.*

– *Van egy abonyi gyerek, aki géplakatosként a hajógyárban dolgozik – és minden este színházba megy. Nincs színész apuka, nincs házi könyvtár az abonyi házban, nincs diákszínház és iskolai színházlátogatás... Honnan jön a színház?*

– *Nem tudom. Sehonnán. Pestre is csak azért mentem, hogy majd focista lesz belőlem. Hamar kiderült, hogy ahhoz nincs igazán tehetségem, így viszont halvány gőzöm nem volt, mihez kezdjek. Amikor hatodikban megkérdezték, mi akarok lenni, azt mondtam, erdészmérnök. Fogalmam sem volt, mi az, de jól hangzott. Meg az is tetszett, hogy erdészmérnök senki nem akart lenni az osztályból, csak én. Vagy talán azért,*

mert abban a mesejátékban, amit a magyartanár csinált, kertészlegényt játszottam. Bár erre már nem igazán emlékszem, nem is különösebben érdekelt, de javította a magyarosztályzatomat.

– *Mi az első színházi élményed?*

– Szolnokon láttam valamit, de hogy mit... Ami igazából élmény, az a *Popfesztivál* a Vígben, megnéztem vagy huszonötöt. A sok száz előadás java része teljesen kihullott. Ami pedig meghatározó, a Paál-féle *Kőműves Kelemen*. Kazincbarcikán voltunk, mi a Kötövissel, ők a Szegedi Egyetemi Színpaddal. Micsoda különbség! Ilyen erős élmény később a *Tangó* volt Szolnokon, azt is Paál Isti rendezte. Egyszerűen szétcsapott, agyonvágott.

– *Változatlanul nem értem, hogy mitől szippant be valakit a színház minden előzmény nélkül.*

– Nem tudom, tényleg nem. Mitől lett olyan fontos nekem a Kötövis nevű, korántsem jelentős amatőr együttes?! Nem tudom. Együtt voltunk, irodalommal foglalkoztunk, utaztunk, Tatabányai Munkásszínház Fesztivál, kazincbarcikai fesztivál, kisvárdai táborozás..., tanított bennünket Duró Győző, Máté Lajos, Hulesch Endre, Bicskey Gábor... Egy abonyi gyerek meghatározó élményei. Aztán tizenöt év a szolnoki színháznál. Újabb és újabb találkozások, munkák, amik valamelyest oldották azt a folytonos szorongást és kételyt, hogy vajon a helyemen vagyok-e.

– *Az alkalmi, ideiglenes rosszkedveket leszámítva volt olyan, hogy igazán abba akartad hagyni?*

– Mindig az van, amikor egy adott munkában tehetségtelennek érzed magad. Olyankor mindig az egészset vonod kétségbe. Nem is lehet másként. Ilyenkor nem leled a találkozási pontot a szereppel, nem tudod, nem mered kihúzni azokat a személyes titkos fiókokat, amelyekben ott lehet a kulcs a szerephez, de legalábbis önmagadhoz. Mert valljuk be, miközben egy-egy pillanatra úgy képzeljük, mások számára is fontos a színház, mindenekelőtt egy terápia önkéntes résztvevői vagyunk. A szerep által olyan helyzetekbe kerülés, amik elől máskor elbújsz, vagy amiket nem ismeresz fel, mert nem ilyen sűrűtményben kapod az életben.

– *Például?*

– Egy-egy szerepnek bonyolult kapcsolati hálózata van, az soha nem felel meg „egy az egyben” önmagadnak vagy másnak. Ott volt például Som C. Antal a *Szentivánéji álomban*, abban az előadásban, ami összehozott bennünket Pepével, Scherer Péterrel. Azt a megszállott dilettánst, szeretni való örültet sok emberből gyúrtam össze. Az elhangzó mondatok egy majd' két évtizedes színházi pálya büfében, próbán, előadáson, színészházban belém égett mondatai voltak, jó-rossz

rendező, színészek mondatainak abszurd esszenciái. Ehhez hozzáadtam saját szerencsétlenségemet: az eszement ökörséget, amit egyik nap meggyőződéssel képviselsz, másnap meg szégyellsz; az értelmetlen makacsságot, amikor nem fog rajtad semmi; az ostoba fanatizmust, amikor fejjel rohansz a falnak; az agresszív önzést, amikor másokon vered le saját bajodat... Ehhez jött a találkozás Pepével, azaz Ormándi Bélával, akit földbe taposhattam, folyamatosan megnyuvasthattam, hisz ő a mindenkori asszisztensek vállalt mártíromságával fordult felém. Vagy például fontos volt, számomra legalábbis, Alceste szerepe a *Mizantrópban*. Szembemenni mindennel, rácsapni az ajtót a világra –



ez közös pont volt, és ezt felismerve kívülről ráláthatam magamra. Hogy ennek a szerepnek köszönhetően vagy sem, de sokat változtam az elmúlt időben – azt gondolom, pozitív irányban. Hogy úgy mondjam, nincs velem annyi baj, türelmesebb, elfogadóbb vagyok másokkal. És azt is megtanultam, épp Alceste kapcsán, hogy néha hiába nyomsz bele mindent egy szerepbe, az valamiért nem teljesedik ki úgy, ahogy szeretnéd. Vagy eszembe jut Christy A *nyugati világ bajnokából*: az ő útja és az enyém sok ponton egymást fedik: egy ember a semmiből lesz valaki. Ezek nyilvánvaló egybeesések, és ilyenkor a nehézséget önmagam vállalása jelenti. Bizonyos szerepek nem mutatják meg ezt azonnal, ilyenkor meg az a nehéz, hogy megtaláld az érintkezési felületet. Azokat a kapukat kell kinyitnod, amelyeket addig elfedtél vagy elfelejtettél. Amikor ez sikerül, az igazi színházi történés. Olyankor azt érzed, simogat az Isten.

– És persze olyan is van, hogy nincsenek ilyen kapuk, mert egy rendező rosszul oszt szerepet.

– Lehetséges. De akkor nem az a dolgod, hogy ezt bebizonyítsd, hanem hogy sziszifuszi munkával megoldod a feladatot. Nem „rendességből”, hanem mert ez is egy új, ismeretlen élethelyzet. Ezt az utat is végig kell járnod, és ezen az úton olyan tulajdonságaidat ismerheted fel, amikre másként nem lenne módod. Fontos, hogy ilyenkor se veszítse el az ember azt a nyitottságot és szabadságot, amivel a gyerek játszik. Hogy indulat, előítélet, külső kényszer vagy belső görcs ne gátoljon a játékban. Mert a színház középpontjában mégiscsak ez áll: a szabad játék.

– Itt kell szóba hozni az improvizációt, amiben igazán otthon vagy.



– Ha megvannak hozzá a cölöpök. Ha van konkrét helyzet, ha tudod, te abban ki vagy, mit akarsz, honnan hová akarsz eljutni. Én nem végeztem színművészetit, ott biztosan tanítják ezt, de az

elmúlt harminc év alatt mégiscsak megtanultam valamit. Kelltt hozzá rengeteg jelentős és jelentéktelen találkozás, és persze véletlenek sora. Ha például sok évvel ezelőtt nem játszom el Petzoldot az *Emil és a detektívek*ben, talán már rég nem vagyok a pályán. Határkő volt az a szerep, otthon éreztem magam a szolnoki színpadon. Aztán tizenöt év után ugyanazon a színpadon egyszer csak azt mondtam: elég volt. Jött a szabadúszás, a Bárka-alapítás, a szakítás, a csatlakozás a Krétakörhöz, szakítás azzal is, most visszatérés a Bárkára... Sokan faragtak azon az emberen, azon a színészen, aki most vagyok. Közülük Fodor Tamás a legfontosabb. Ő azzal is törődött, hogy építsen. Ha valami nem sikerült, nem dobott el, hanem azt mondta, nézzük akkor másfelől, másik szereppel. Nem jellemző ez a fajta törődés. Amire az is példa, hogy Szolnok után, amikor felmerült lehetőségként az általa vezetett Stúdió „K”, ő maga mondta: „Kapa, próbáld ki magadat máshol, sza-

badon, idegen terepen.” Jött a *Szentivánéji*, és jöttek a filmek Grunwalskyval, Szomjással, Jancsóval. Szerencsém volt. Nagyszerű emberek sokaságával találkoztam – meg nem nagyszerűekkel is, de arra itt minék pazaroljuk a szót.

– Nézzük meg egy pillanatra a Kapa–Pepe párost: ez vajon mitől működik? A *Szentivánéji* előtt ismertétek egymást?

– Az Egyetemi Színpadon a Lengyel Feri által feldolgozott Kantor-féle *A halott osztályban* voltunk egy színlapon. Én egy, az osztállyal kapcsolatban nem lévő takarítónót játszottam, Pepével abban merült ki a közös munka, hogy „Szevasz!” – „Szevasz!”. Pepe állítása szerint viszont egyszer kifejtettem neki, hogyan kell dolgozni. Én erre nem emlékszem, de ő váltig állítja.

– Az a gyanúm, neki lehet igaza, legalábbis minden Mulatság-előadás után ezt próbálok kifejtetni neki az öltözőben, amíg csak el nem menekül. A párosotokat is ez működteti: te megmondod, kiabálsz, üvöltöd – ő meghallgat, figyel, menekül. Kapa „tudja”, Pepe „tanulja”. Ez a felállás a *Szentivánéjiban* született meg.

– Már a szereposztás sem jött össze olyan könnyen: voltak már visszaadták a szerepet, voltak, akik még el sem vállalták, és jöttünk mi, akik el is vállaltuk, és végig is csináltuk.

– Lehet tudni, kik helyére léptetek be?

– Én nem tudom. Azt tudom, hogy Stohl Buci kiszállt, a helyére lépett Szabó Győző, talán ő ajánlott bennünket, nem emlékszem.

Nagy volt a jövés-menés. Általában éjszakánként próbáltunk, már aki megérkezett. Szinte mindenki mindig késett, mi nem. Ott voltunk ketten, mit csináljunk?! Beszélgettünk, ismerkedtünk, észre sem vettük: próbáltunk. A Kapa–Pepe páros talán annak köszönhető, hogy soha senki nem jött időre. Boldogság volt az együttlét. Az elmúlt másfél évtizedben senkivel nem töltöttem annyi időt, mint Pepével, még a családommal se. Szokták kérdezni, hogy együtt járunk-e nyaralni. Nincs az a pénz, mondom, épp eleget vagyunk együtt próbán, előadáson, forgatáson.

– Barátok vagytok.

– Igen. Ami igazi barátok közt megtörténhet, az Péter és köztem mind megtörtént. Ahogy a világra nézünk, ahogy megszólalunk, ahogy a másakra reagálunk... örömet okoz. Jó vele lenni, jó hallgatni, jó azt gondolni, hogy ha még egyszer megszólal, hát én leütöm egy vasrúddal, mér' mondja már megint ugyanazt, mér' ilyen megint... Nem járunk össze, éljük az életünket, ő a családjával, én a családommal. De öröm találkozni, és azt hiszem, ez már így marad.

– Ezen a kapcsolaton, a Kapa–Pepe-imázson sokat erősítettek a Jancsó-filmek. Ezekben vannak felejthetetlen pillanataitok – és vannak azok az önisméltések, amikor olyan érzésem van, nyilván tévedek, hogy az instrukció annyi volt: „Kapa, Pepe, gyertek, hülyéskedjetek!”

– A sors ajándékának tekintem, hogy Miki bácsival dolgozhatok, ezen a nyáron már hetedszer. Mi kell még, mint hogy ez a filmes guru éppen énrám, Mucsi

Zoltán abonyi géplakatosra támaszkodik?! És igenis, ezekben a filmekben „hülyéskedni” kell. Ahogy hülyéskedett Chaplin, Tati, Stan és Pan... Magunkat nem hasonlítom hozzájuk, de az út, a módszer ugyanaz. Kisemberként vérkomolyan hülyéskedni: ez nem kevés. Mondják, mindig ugyanazt csináljuk. Az imént felsorolt zsenik – félreértés ne essék, mi nem vagyunk azok – vajon nem mindig ugyanazt csinálták?! Egy kalap, egy bajusz, egy sétapálca és hozzá idéetlen járás – Chaplin a semmiből teremtett költészetet. A mi filmjeink azt mutatják meg, hogyan látja Jancsó Miklós a világot. Nem az én dolgom, hogy megítéljem ezeket a műveket, de az biztos, hogy szeretem őket.

– *Szerepelsz kommersz filmekben is, amikről előre lehet tudni, hogy nem képviselnek majd művészi értéket. Ezek a munkák, feltételezem, a megélhetésről szólnak.*

– Igen, arról is. Ne álságoskodjunk, csak „szent ügyekből” nem lehet megélni. De olyan nincs, hogy én azzal fognék bele egy munkába: „na, megcsinálok egy szart.” Ha elvállalok egy melót, azt megpróbálom becsülettel végigcsinálni. És utólag sem fogok visszaköpöködni. Egy-egy forgatás rendkívüli helyzet, az adrenalin szint egész máshol van, mint egyébként, és annyi minden történik, jó és rossz, maga az élet, ami független a későbbi film minőségétől. Azt akarom, hogy a többiekkel a munka végén is egymás szemébe tudjunk nézni, hogy azt mondják vagy gondolják: „igen, ezzel a sráccal érdemes dolgozni”, és persze, azt akarom, hogy szeressenek, noha a szeretet nem szakmai kérdés.

– *A futószalagnál ülve nem kell hinned abban, amit csinálsz, elég, ha a megfelelő pillanatban csavarod a csavart, és még az asztalosnak sem kell hit a székláb kifaragásához. De hogy lehet teremteni, alkotni, játszani, ha nem hiszel abban, amit csinálsz? Valójában azt akarom kimonddani: a színészetben alapfeltétel az öncsalás. Kamera elé állni, színpadra lépni csak úgy lehet, ha hiszel abban a munkában, amiben részt veszel.*

– Hinni elsősorban önmagadban kell. Akár gyári munkás vagy, akár asztalos vagy színész. Persze nem mindegy, mit csinálsz. Ebből a szempontból a színház valóban nem egyszerű dolog, az ugyanis igazi közösségi műfaj. Ott valóban része vagy az egésznek, míg a film egészét te magad is csak a moziban ismered meg. Azt a két percet csináld meg jól, amikor a kamera rajtad van. A színházban sem a nagy egészen gondolkodtam, amikor annyit mondtam, méghozzá iszonyatos izgalmossal és koncentrációval: „Aldonza!”, és amikor öt mondatom volt, akkor is csak az az öt mondat számított, arról szólt az életem.

– *Jó ideje már, hogy nem öt mondatot mondasz. Alceste, Philoktétész, a vak alkoholista az ír darabban, de Sade márki... Muszáj az egészben gondolkodnod – sőt hinned is.*

– De szerencsém volt: olyan rendezőkkel hozott össze a sors, hogy merő izgalom és kihívás volt velük dolgozni. Mundruczó Kornél behozott egy regényt az „olvasópróbára”, címe *A jég*, és azt mondta, van öt hetünk. Olyan bizarr és lehetetlen helyzet, hogy nincs miben hinni. Illetve csakis hinni lehet, mert az ész azt mondja, bele se fogjunk. És örülök, hogy végigcsináltam, hogy benne lehetek abban az előadásban. Sokféle utat kipróbálhatok: hol Schillinggel járok ismeretlen terepeken, hol Tasnádival, Katona Lacival, Pepével,

Csákányi Eszterrel szövetkezünk egészen másféle munkára, hol Horváth Csaba hív hihetetlenül nehéz és izgalmas feladatra... folyton újabb és újabb helyzetekben próbálhatom ki magamat.

– *Mit jelentett neked az, hogy a Kalevalában táncosokkal dolgoztál együtt? Gondolom, szembesített egy-két olyan dologgal, amit meg kellene tanulnod.*

– És amit már nem fogok tudni megtanulni. A legnagyobb felismerés a testtudat fontossága volt. Tudom, nevétséges ezzel ötvenéves korban találkozni...

– *...bőszén bólogatok, de megkérdezem: mit értesz ezen?*

– Egyszerű ez: odafigyelsz a testedre, annak minden részére, karbantartod azt, azaz mindennap gyakorolsz. Azt éreztem, hogy a táncosokhoz képest egy trehány lumpenproletár vagyok a magam színészetével. Egy táncos, egy zenész igenis mindennap gyakorol, akár van szerepe vagy fellépése, akár nincs.

– *Mit kellene neked, nem táncosnak csinálnod? Beszédgyakorlatokat végezni?*

– Az, mondjuk, nem ártana, nekem biztos nem. Vagy ha egy-egy jelentős rendező kurzust tart, azon részt venni. Na igen, de jó, ha lesz ezen a nyáron három-négy szabad hetem. Ha ezalatt adódna egy kurzus, vajon lenne-e kedvem, és főleg: lenne-e pofám ezen részt venni, és hagyni a családot a fenébe?! Azt mondani: „menjetez csak el az Órségbe, legalább három hétig még reggelente sem kell a gyűrött ábrázatomat néznetek...” Merthogy általában akkor látunk, legközelebb meg amikor éjjel, előadás után szintén gyűrötten hazakerülök. Hát nem tudom. Azt gondolom, az idén is együtt megyünk az Órségbe.

– *Vissza a tánchoz: ha a táncos nem gyakorol, nem tudja megcsinálni, amit kell, elesik, elbotlik, elejti a társát. A hibának igazi tétje van. Ha te nem gyakorolsz, ki veszi észre?! Úgy nagyjából minden úgy történik, ahogy szokott.*

– A hiba ugyanúgy megtörténik, legfeljebb nem annyira látványos, talán észre sem veszed. Láttam egyszer egy filmet: nagy színészeket szólaltattak meg, akik pályájuk során Hamletet már eljátszották. Gassman, Olivier... Szmoktunovszkij egy mondatát nagyon megjegyeztem: „Hamletet nagyon sok profi színész el tudja játszani – de Hamletté válni keveseknek sikerül.” Az iméntiek elsősorban arra a fizikai és szellemi kondícióra vonatkoztak, hogy el tudj játszani az aznapi szerepet. Hogy azzá is válj, ahhoz kell az isteni simogatás, a szerencsés csillagállás, és ilyesmi kétszer-háromszor adatik meg az életben. De nem segít a csillagállás sem, ha te magad nem állsz készen.

– *A napodat meghatározza, befolyásolja valamiképpen, hogy aznap este mit játszol?*

– Nyilván. Persze egy kicsi epizódszerep nem ül rá a napodra, de, mondjuk, egy Philoktétész, egy Sade, egy Richard a *Tengeren*-ben, az más. Ne misztifikáljuk ezt: attól még felismerem a zöld lámpát a zebrán, és tudok kérni tíz deka párizsit a boltban. Csak éppen ott van velem a szerep. Nem ugyanaz a vásárlás, ha egyedül ugrok be az üzletbe, vagy ha az ölemben ott van Veronika, a kezemet fogja Milán, és még jön velünk Kornél is. Ugyanazt veszem, ugyanannyit fizetek, de minden mozdulatomat, gesztusomat meghatározza, hogy velem vannak a gyerekek. Így tartom az ölemben Alceste-et vagy S legényt is – csak ezt nem látja senki.

Nem is szeretném, hogy lássa. Az a legnehezebb, amikor főpróbahéten is játszani kell. Már csak a megszületőben lévő szerepre koncentrálsz, nem tudod elengedni, eldobni, miközben este hattól csak a másiknak kellene léteznie. És ha a főpróbahét rettenetes, arra rámegy az a másik szerep, sőt az egész előadás. Na, az ilyen helyzet megoldásához kellene az, amit nem tanultam meg.

– *Biztos vagyok abban, hogy egy új szerep akár észrevétlenül, de meg is segíthet, gazdagíthat egy régit.*

– Erre mondom azt, hogy sok rendező és sok szerep faragott már azon az emberen, aki, mondjuk, megkapja de Sade márkit feladatként. Szabó Mátéval és a többi színészárssal dolgozunk, de akarom, nem akarom, Sade minden rezdülésében ott lesz az a harminc év, amit ez idáig színpadon töltöttem.

– *Mondok egy példát: közös előadásunkban, a Mulatóságban az elmúlt évben született meg a befejezés éppen érvényes változata: Pepe nyakában már a melltartóból eszkábált kötél, Rémusz készül, hogy kihúzza alóla a széket, te pedig a néma harmonikát húzogatod monoton egykedvűséggel, miközben elnézel a semmibe. Ez a nézés lett sűrűbb, hogy úgy mondjam, valóban a végtelenbe horgad a tekinteted, mióta a Tengeren vak alkoholistáját játszod.*

– Valószínűleg így van – de én ott akkor nem ezzel foglalkozom. Bennem van, ahogyan ez a ránc az arcomon. Tettem érte, nem is keveset: örömök, fájdalmak, szétvont éjszakák, roncsoló munkák, mind-mind vájtak rajta valamit. Nézek, húzom a harmonikát, és ha jól megy az előadás, akkor én ilyenkor már semmit nem csinálok. Történik – az, ami: nézek a semmibe, és húzom a harmonikát. S legénnyé váltam. Idáig eljutni, már semmit sem csinálni – hosszú út. Aznap másfél óra, az előadás történetében tíz év, az én színészi pályámon harminc év...

– *Megtörténik – mire gondolsz, amikor ezt mondd?*

– Hogy nem kívülről rántod be a megoldást, nem kettőződik az idő: nem azon gondolkodsz, mit beszélünk meg, nem azon agyalsz, hogy is volt ez a múltkor, nem az vezérel, hogy ez vagy az a poén mitől működik – miközben mindezek ott bújnak a zsigereidben. De mégis: a dolog most születik, és jobban, mint ahogyan azt valaha is megbeszélni-kitalálni lehetett volna. Egyszerű dolog ez, és ha ez az egyszerűség meglegyinti azt az estét, az maga a színházi csoda.

– *De ez a kontroll hiányát is jelentheti.*

– Nem jelentheti. Hiszen az egész semmi más, mint hogy figyelsz, és hagyod, hogy történjen a dolog. A Feketeország egyik legnagyobb erénye a hihetetlen pontosság volt: a kilincseket egyszerre nyomjuk le, a megfelelő pillanatban lépünk be és szólalunk meg, a zenét jókor adják... Amikor minden pontos volt, akkor ütött az előadás. Amikor a Szentivánéji álomban hajnali háromkor, hiszen legtöbbször éjjel tizenegykor tudtunk kezdeni, és nem volt rövid produkció, nyűszítve röhögtek az emberek, akkor ott tiszta, igaz pillanatok történtek. Ez oda-vissza hat, ilyenkor a színpadon azt éled meg, hogy varázsló vagy, egy isten, aki meg tudja váltani a világot. És azt a kicsi világot, amit az előadás terében a többiekkel és a nézőkkel felépítesz, meg is váltod.

– *És mi van a megváltás után? Azt figyeltem, nehezen tudod elengedni az aznap estét. Utána is órákig pörögsz, zakatolsz, nem tudsz kilépni.*

– Mert nem lehet. Ha te lefutod a maratont, az ott van a lábadban, az agyadban, a lelkedben. Ezerszer mondtad közben: „elég volt, a kurva nénikémbe, feladom!”, aztán mégiscsak megcsináltad. És utána nem ugyanaz vagy, mint előtte. Nem futottam le, nem is fogom, de tudom, hogy van ez. Tudom! A színpadon is sűrítve kapsz és adsz mindent. Imádom a sportot, tudom, milyen az a végtelenen sűrű pillanat: a kilencvennegyedik percben bevágni a győztes gólt. Négy évig hajnalban kelni, róni a hosszakat és az olimpián felállni a dobogóra. Dolgozni, robotolni, tépni az agyadat, marni a lelkedet, aztán este színpadra lépni, és már csak ott lenni, benne lenni, figyelni, és hagyni, hogy minden megtörténjen. Ebből nem lépsz ki lazán, mint reggel a zuhany alól. De ez nem baj. Egyetlen dolgod van: csinálni, becsülettel. Ha te hat óra alatt futod le a negyvenkét kilométert, arra sem mondja senki, hogy az semmi, az szar. Mert tudja és tiszteli a teljesítményt. De a világsúcshoz még sok minden kell: találkozol-e a szereppel, a rendezővel, a többi színésszel, és akkor még ott van az aznap este, az aznap közönség, az első pillanat, amikor belépsz, megszólalsz. Ezért mondom, két-három ilyen este lehetséges. De neked készen kell rá lenned. Mindig.

– *Bármilyen történik, a tudatosság ott bújlik valahol. Főszerepeket játszol: muszáj például beosztani az erődöt, sűríteni az energiát, pihenni kicsit...*

– A pontosság sokat segít. Ha jó ütemben adod és kapod a labdát, akkor minden olyan, mint a légzés: természetes. Most kiabálsz, most megállsz, levegőt veszel, zihálsz, megnyugszol, pihensz. Ez jó, ez igaz. Minden úgy történik, ahogy létezel. Ha pontos vagy, akkor ott pihensz, ahol pihenni kell. Nem erőlködsz, nem görcsölsz, nem izmozol – csinálod, amit amúgy is csinálnál.

– *A Feketeországban megragadható a pontosság akkor, amikor hárman egyszerre nyomjátok le a kilincset. De hogyan lehet pontosnak lenni a híressé vált, merő káromkodásból felépített villanyszereléses jelenetben, ahol a szöveggel is szabadon bántatok?*

– A pontosság nemcsak előre megbeszélt dolgok megtartását jelenti. A pontosság az élet ritmusának átvételét is jelenti: valóban nem hangzott el kétszer ugyanaz a szöveg – Terhes Sanyival mi nyomtuk-hajtottuk a jelenetet, miközben Rába Roland jókor nyökögött, Katona Laci jókor sóhajtott. Ha a négyes fogatból bárki ritmust tévesztett, összedől az a káromkodásköltemény, amiből nekünk egy tízperces zenei művet, operát kellett felépítenünk.

– *Ahogy mondtad: adod és kapod a labdát. De ahogy a futballpályán: rossz passz is van – legfeljebb olyan ügyesen adod vissza, hogy a néző észre sem veszi.*

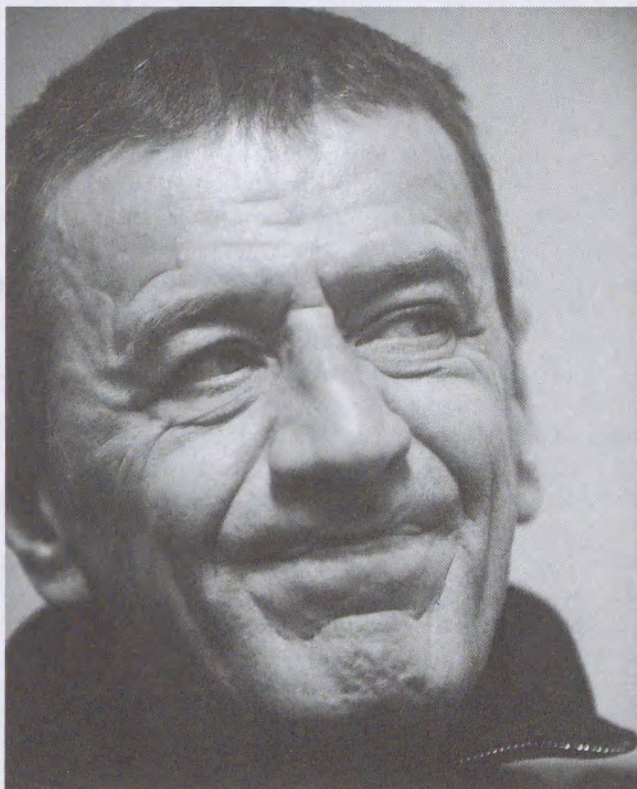
– Nem! A rossz passzért el kell menni, vissza kell hozni a labdát és úgy visszapasszolni. Mert ez az igaz. És akkor azt nem hibaként értékeli a néző, hanem azt értékeli, most ez történik. De ha sokszor mellémegy a labda, akkor aznap nem kell forszírozni a passzolgatást. Ha pedig azt érzed, most a végtelenségig levegőben tudjátok tartani a labdát, azt kell megérezni, mikor

válík öncélúvá a passzolgatás. Azt hiszem, ezt mostanában már megérezem.

– *Lassan csak-csak színész lesz belőled...*

– Valamelyik nap összetalálkoztam Thuróczy Szabolccsal, ő mesélte, hogy annak idején Gaál Erzszi azt mondta neki, ő későn érő típus. Nem szóltam semmit, pedig mondhattam volna: nekem nem is kell ezt mondani, én tudom ezt magamról.

– *Akárhogyan is, de kimondhatjuk: érett színházi ember vagy. Azért is említem ezt meg, mert egy-egy előadás után nagyon sok konkrét és hasznos megjegyzésed van, amik általában többet segítenek, mint néhány rendező általánosságokban kimerülő értékelései. Belül vagy, és mégis rálátsz az előadásra, saját magadra és a többiekre is. Ez rendezői képesség. Nem akarsz, nem akartál soha rendezni?*



Koncz Zsuzsa felvételről

– A hóskorban, abban a bizonyos Kötövisben rendeztem, akkor még mertem. Igen, azt hiszem, elég jól látok a színpadon, és észreveszek bizonyos hibákat, talán sejtem is sokszor, hogyan kellene kijavítani őket. Ez kevés. De valóban, sokszor eszembe jutott már, hogy meg kéne próbálkozni a rendezéssel, aztán mégsem fogtam bele. Talán gyáva voltam, talán működött bennem az önkontroll. Mindegy is, ez mostanában nem foglalkoztat. Most az foglalkoztat, megtalálom-e a helyem a Bárkán, és hogy Pepével, Katona Lacival és másokkal létre tudunk-e hozni új szemléletű, szabad produciókat.

– *Mintha egyszerre próbálnál egymásnak ellentmondó dolgokat megvalósítani: kapaszkodsz a társulati létezésbe, és kapaszkodsz a szabadságba.*

– Annak idején úgy nézett ki, Szolnokról megyek nyugdíjba. Aztán egyik pillanatról a másikra, na persze évekig tartó tököldés után, a nagy szabad semmi-ben találtam magam. Jött a Bárka, és azért mindent odaadtam volna. Sarkaiból fordítjuk ki a világot, ezt gondoltuk. Nem ez lett. Most már nem akarok mindent odaadni. Bent is vagyok, kint is vagyok.

– *Mindenütt jó, de legjobb bent is, kint is.*

– Így van. Magam is csodálkozom, de jól érzem magam a Bárkán. Fontosak lettek azok az emberek, akik itt vannak, de szeretnék én is fontos lenni – nemcsak nekik, magamnak is.

– *Egy évvel ezelőtt döntöttél úgy, hogy visszatérsz. A következő évadra is maradsz. Igazolódott a döntésed?*

– Mondjuk úgy, hogy mindkét fél számára igazolódott, érdemes egy újabb közös évadba belevágni. Jó feladataim, szerencsés találkozásaim voltak: Göttinger Pali és Szabó Máté – két tehetséges, kiváló fiatalember, örülök, hogy velük dolgozhattam. Egyáltalán, az az évad, ami mögöttünk van, igazán szép és tisztességes időszak. Jó lenne folytatni.

– *Lehiggadtál, mondod. Filmezel, főszerepeket játszol, te vagy „a Kapa”, sikered van. És van egy nagyszerű társad, szép családot. Egy húsz évvel ezelőtti beszélgetésünkben (mely megjelent a Film Színház Muzsikában) azt mondtad: „...Azt, ami másoknak fontos, én már feladtam: hogy legyen lakásom vagy kocsim...” Harmincéves színházi pályád során hogyan súlyozódtak az élet fontos és kevésbé fontos dolgai? Hogyan gondolkodsz erről most?*

– Az azért jó lenne, ha húsz év múlva a mostani mondataim nem lennének olyan megmosolyogtatóak, mint amiket most idéztél... A színház és az élet szerepeket oszt: hol Szagolnyák Imrét, hol Alceste-et, hol apát, hol férjet, máskor meg a barát szerepét... Ezekben a szerepekben nem kéne megbukni. Tisztességgel, szeretettel, elfogadással, felelősséggel fel kéne nevelni a gyerekeket, segíteni, példát mutatni és nem papolni, és igen, jó lenne egy-két olyan előadásban lenni még, ami egy időre, a játék két-három órájára falhoz szögezi, szíven üti a nézőt.

– *Segíteni a gyerekeidnek, mondod – te ezt annak idején Abonyban megkaptad?*

– Nemrég halt meg az édesanyám, apám régebben. Felőtt vagyok, nincs már, aki azt mondhatta: kisfiam. Még el tudtunk köszönni egymástól anyámmal, ez jó. Megköszönhettem neki, hogy vagyok, hogy felneveltek. Van, amit másként szeretnék-szeretnék csinálni, mint ők. De azt is tudom, hogy mindent legjobb tudásuk szerint végeztek. Ez elegendő példa: mindent legjobb tudásom szerint csinálni, ezzel beérem. De a várható Oscar-díjakat se hajítom a sarokba.

– *Azokat főleg Jancsó-filmekre szokták adni.*

– Arra gyűrünk: Miki bácsi, Pepe meg én.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: BÉRCZES LÁSZLÓ

www.szhaz.net

Kutszegi Csaba

# Kompozíció felhőátvonulásra

CSAK A FELHŐK

Kétellyel szemlélem évek óta Horváth Csaba szövegmegjelenítési kísérleteit. Néhány kisebb-nagyobb verbális-mozgásos megnyilvánulás után az első olyan fizikai színházi kísérlete, amelyben szöveg és koreografált mozdulat azonos súllyal szerepelt, *A tavasz ébredése* volt. Az előadást nem tartom jól sikerült kísérletnek, mert szerintem sem Wedekindet, sem a fizikai színházi kísérletezést nem lehet annyival „megúszni”, hogy szöveges és mozgásos előadás-szövegmenseket egymás mellett működtetek, és néha hagyom, hogy különböző elemeik keveredjenek egymással.

Márpedig a Horváth-féle *A tavasz ébredésében* ez történik, helyenként kifejezetten mechanikusan: szöveges-mozgásos-*egyebes* jeleneteket nemritkán zárt kortárstánc-betétek váltogatnak, mint az operettekben, amikor az olaszországi nászút verbális felidézését egy tarantella követi. Ráadásul a Bányay Geyza fordította veretes Wedekind-szövegeket az előadásban helyenként méltatlanul modernizálták. A *Kalevala* sokkal jobban tetszett, mert nem hullott darabokra, s ahelyett, hogy tönkretett volna egy régi, jó szöveget, bemutatott egy újat, szintén elég jót (Szálinger Balázs alkalomra készített színművét), és ami talán a leglényegesebb: az előadás nagy részében szöveg, mozgás, eszköz-szimbolika és látvány egyedi módon alkotva szimbiózist, a mondandóval (vélt közlendővel) adekvátan elegyült. Az *Éjjeli menedékhelyet* értetlenül néztem, mert előadásán mozgás, kiállítás és koncepció – érdemben – csak véletlenül, nyomokban és rövid időre találkozott egyes Gorkij-szövegrészletekkel, és az volt a benyomásom, hogy drámaelemzés helyett alkalmi ötletelés eredményeként, ismert fogások alkalmazásával születtek meg a felsorakoztatott jelenetek. Az *Isteni vidéket* beszéd- és mozgástechnikai gyakorlatozásnak, műalkotás gyanánt történő bemutatását blöffnek gondolom. Két jellemzője különösen elszomorít: úgy észleltem, hogy a kortársi sznob közönséget megnevetetni akaró, direkt-humoros részei vannak (amúgy az eredeti kortárs humort nagyon kedvelem), és igen zavart, hogy az előadásban semmilyen kohéziós erő nem működik. Sem szöveg-, sem mozgás-, sem látvány-

kompozíció nem tartja egyben a produkciót (félreértés ne essék: nem lekerekített történetet, végén csattanó sztorit hiányolok), a fele ugyanannyit mondana, mint a kétszerese, és ha a jelenetek sorrendjét felcserélném, vagy a kapcsolódók helyett más-más szövegtettekkel rendelnék az adott mozdulatokhoz – egyik esetben sem történe jelentős változás. Ez és az *Éjjeli menedékhely* kidolgozatlan koncepciótlansága arra utal, hogy e két előadásnál az alkotói folyamat egyes nélkülözhetetlen részmunkáit egyszerűen nem végezték el.

Az ez év februárjában Nyíregyházán bemutatott, *Csak a felhők* című előadás (amelyet május 22-én láttam a Bakelit MAC-ben) viszont minden részletében kitűnő. Ha az előbbieken említett produkciókat a kísérletezés fázisainak gondolom, akkor a *Csak a felhők* maga a sikeres eredmény (nemcsak ígéret, hanem bizonyíték).

Andrássy Máté rögtön az elején megadja az alaphangot: mozgással kísért *felkoreografálásában* egy hatalmas művész érzését jelenti be. A majd' kétméteres, jó alakú, jó mozgású színész a meg nem nevezett zseniről szólva annak nagyságától porba hull, apróra töpörödik. Szinte didaktikus a jelenet, mert a mozgás benne majdnem konkrétan illusztrálja a szöveget (nem is lenne jó, ha az egész előadás csak ilyen megoldásokból állna), de felütésnek ügyes, szellemes. A beigért nagyság persze nem érkezik meg, de helyette – és ezzel jobban járunk – akcióba kezdenek a Forte Társulat tagjai és vendégművészei.

Az előadásban folyamatos a mozgás, a szöveg, a zene (valamint egyéb, felvételről felhangzó kísérőhangok, zörejek, szövegek) és az ezúttal igen visszafogottan alkalmazott szimbolikus eszközök jelenléte. Andrássy első jelenetét a későbbiekben csakis absztrakciók követik, amelyekben különböző szerzőktől és különböző helyekről kiragadott szövegeket szólaltatnak meg a színész-táncosok. A jelenetek mégis egymásra épülnek, a szövegtetteknek – konkrét kapcsolat vagy egymásra utalgatás híján is – van közük egymáshoz. Ez – minden bizonnyal – a gondos, koncepciózus és invenciózus szövegszerkesztői munka, valamint a jó arányérzők eredménye. A verbális elemeket azonos vagy hasonló

BALRA:  
Kádas József,  
Fődeáki Nóra,  
Bora Gábor és  
Nagy Viktória

JOBBRA:  
Blaskó Borbála

Koncz Zsuzsa  
felvételei



hangulati alap is összefűzi, a részletek kompozícióba illeszkednek, ezáltal nem az a benyomásom, hogy „minden mindegy” alapon, provizórikusan bukkannak fel szavak és mondatok, hanem az, hogy az egymásra konkrétan nem utaló tartalmak is – mintegy relativizálva a verbális közlések tartalmának fontosságát – egy tőről fakadnak. Ez a közös tő a kommunikáció viszonylagosságának élménye. Ez képes közös regiszterben megszólaltatni a kemény Genet-szövegeket, a *von Haus aus* abszurd Beckett-dialógusokat, a rímhányó Romhányi rímeivel ékesített Flintstone-család-dumákat vagy éppen Sánta Ferenc erkölcsi példázatát, Tomoteustakaiti és Gyugyu történetét.

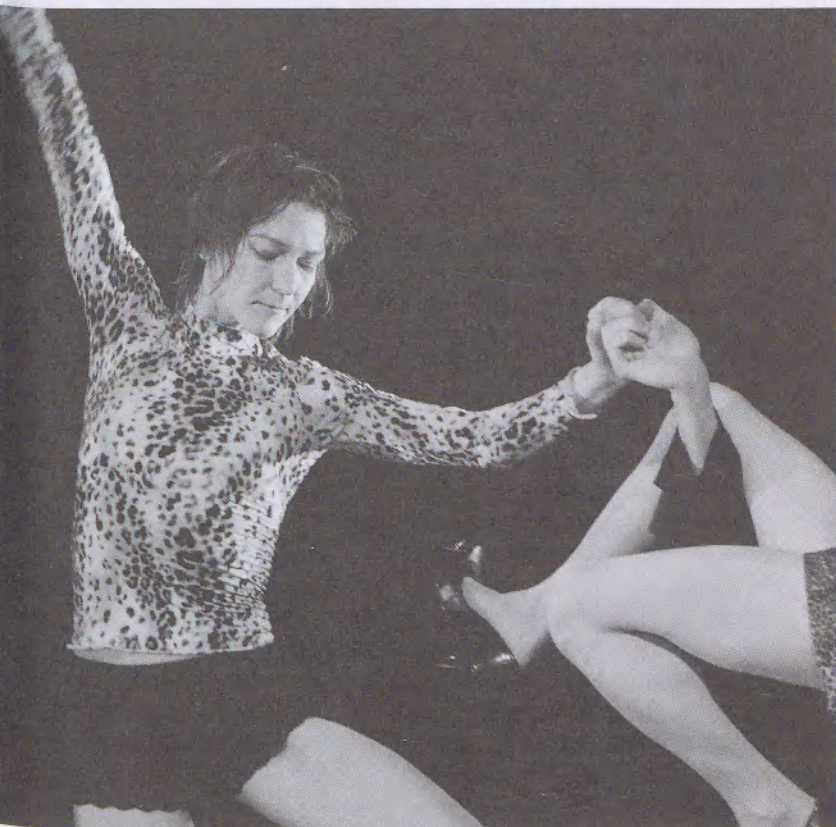
A szöveg, ha konkrét jelentéssel bíró szavakat tartalmaz (márpedig a legtöbb verbális közlés ilyen), nehezen hagyja magát elvonatkoztatni. (A zene és a legtöbb koreografált mozgás – mivel alapelemeik sohasem annyira konkrétak, mint a szavak – erőlködés nélkül, sőt a legtöbbször *önmagától* absztrahálódik, mert már a kisebb alkotóelemei is eleve absztrakciók.) A szavak által hordozott jelentéstartalmak a színpadon akkor dekonkretizálódnak „korszerűen”, ha a szavak (és a nagyobb szintaktikai egységek) közötti értelmes, tartalmi összefüggést az alkotók tudatosan eltüntetik. Legalábbis ezzel a „rendezői-dramaturgiai” fogással érhető el legkönnyebben a kívánt „korszerűsödés”. Összefüggéstelen szövegtörödékeket nemcsak egymáshoz rendelni, hanem előállítani is elég könnyű feladat. Ha a folyamat végtermékéhez koreográfia, színpadkép és eszközszimbolika is társul, akkor az emelés-absztrahálás-abszurditás olyan foka alakulhat ki, amelyen földi halandó már nehezen igazodik el, legfeljebb – ha még nem látott ilyesmit – izgatottan konstatálja: ez a kortárs műalkotás azt a parttalan káoszt ábrázolja, amely személyét a hétköznapokban is körülveszi. Tapasztalati tény, hogy a káosz egy szint

után tovább már nem fokozható, talán ezért is kevésbé érdemes újabb s újabb szövegkáoszokat legyártani, helyette célszerűbb rendet teremteni a verbális textusok terén (ugyanaz az alkotói szándék rendszerint a mozdulatkompozícióknak is javára válik).

A *Csak a felhőkben* a koherens szövegtételek kompozíciót alkotnak. Az egyes tételek között konkrét tartalmi összefüggések nincsenek, a kompozíció összetartó erejét az egységes szemléletmód és a jelenség-láttatás keretek közé koordinált, de természetéből adandóan változékony, egyedi hangulata teremti meg. Közhelyesen azt lehet mondani, hogy az előadás szövegkompozíciója nem drámaian, hanem líraian van megszerkesztve – de ebben a lényeg a megszerkesztettség maga. Hogy különböző helyekről származó szövegtestekből hogyan jön létre egységesség benyomását keltő egész, ezt legtöbbször csak találgatni lehet, de gyanítható, hogy ebben igen fontos tényező a koreográfus-rendező arányérzéke és józansága, melylyel képes ellenállni a nagy-nagy szabadságot (is) ígérgető „káoszbavettség” csábításának.

A *Csak a felhőkben* Horváth Csaba koreográfusként is értelmesen visszafogott (az erős hatás kedvéért nem mutat be oda nem illően eltérő hangulatú mozdulategyelemeket), ám ugyanakkor igen elmélyült és alapos. Erős, izgalmas és gazdag az előadás Horváthra jellemző, mégis variábilis mozgásanyaga. A darabszerkezet is fegyelmezett: az előadásnak éppen ott és akkor van vége, amikor kell (nincs mesterségesen túlméretezve), sőt a befejezés lekerekített – és ettől egyáltalán nem vált konzervatívizmusból a kortárs szemlélet.

A szereplők közül – apró termete ellenére – kiemelkedik Lőrinc Katalin. Nemcsak azért, mert teljes testével (köztük a hangszálaival is) jól bánik, hanem mert olyan mozgásanyagot jelenít meg, amely nagyon



megemeli a koreográfiai összkép színvonalát. Lőrinc klasszikus alapképzettsége és az idők során arra települő, különböző iskolákból származó mozgáskultúrája nem először készítette Horváth Csabát táncosabb megoldásokra, ihlette gazdagabb mozgáskincsen alapuló táncköltészetre. A többi szereplő is egységesen kitűnő. Külön említést talán Blaskó Borbála, Földeáki Nóra és Krisztik Csaba érdemel.

CSAK A FELHŐK  
(Forte Társulat,  
Bakelit Multi Art Center)

**Koreográfus-rendező:** Horváth Csaba.  
**Szereplők:** Andrassy Máté, Blaskó Borbála, Bora Gábor, Földeáki Nóra, Kádas József, Krisztik Csaba, Lőrinc Katalin, Nagy Viktória, Sipos Vera/Simkó Katalin.

Szoboszlai Annamária

# Összművészeti tévedés

KAZÁR SZÓTÁR

**K**ántor Katalin és az Élőkép Társulat feladta magának a leckét a *Kazár szótárral*. Bár a mű körülbelül annyira színpadbarát, mint egy kínai szakácskönyv, Milorad Pavić kultikus, a szerb öntudatot élesztő, nemzetközi sikerű posztmodern regénye már korábban is megihlette a hazai táncosokat (Nagy Zoltán: *Branković könyvtára*). Akkor a könyv szavakkal (szóképekkel) és mozdulatokkal zsonglórködő absztrakciója született meg. Most, a Kiscelli Romtemplomban az élő képek jelszerűségén túllépni vágyó, de a játékok valódi, intellektuális-érzéki izgalmáig eljutni képtelen kvázi-színházi előadást, (ál)rituális munkát láttam, amely a pavići (ál)mitológiát és blöfföt halálosan komolyan veszi, és minden ízében átjárja a naiv, szertartásos pátosz, valamint egyfajta, a kazár nép eltűnését kicsit magára is vonatkoztató magyar szentimentalizmus. Kérdés, van-e egyáltalán szemernyi esély arra, hogy egy posztmodern szótárregényből (ábécérendbe szedett címszavakkal) ihletetten értelmes, önmagában is épkezláb előadás kerekedjen.

A templom bejáratánál, mikor végre bebocsátást nyerünk, a színészek egy csoportja Ateh kazár hercegnőnek népe számára sorsfordító álmát jeleníti meg. A sötét boltozat alatt suhogó vesszők, a miséző papok hangnemét utánzó, gyakran bizonytalan szövegmondás nem sok jóval kecsegtetnek. Hártyaszerű falak labirintusán át jutunk a belső térbe, és valahol az épület láthatatlan közepe körül foglalunk helyet. Menszátor Héresz Attila, az ördög szól hozzánk, miközben Ateh (Virág Melinda) fehér golycsruhában, szájában méretes kulcsokkal előttünk csúszik, kúszik, majd néhány néző háta mögé kerül, s kulcsait váratlanul összecsapja. A kapcsolatteremtés később folytatás nélkül marad, értelmetlenné téve a bevezető interakciókat. Három „óriás torony”, egy zöld, egy sárga és egy piros csoszog be középre: a három hittérítő, akiket a kazár uralkodó kért fel, hogy fejtsék meg álmát, s cserébe népe arra a hitre tér, amely az érvényes magyarázatot adja. Talán ez az előadás utolsó érthető, követhető pontja, amely nem csupán invenció nélküli látványosság.

A rendező a könyv szócikk-szerűségére, mozaikosságára próbálja rímeltetni összművészeti performanszát, segítségül hívja a társulathoz közel álló művészeket, alkotókat. Végeredményben azonban nem tesz mást, mint kiragadja és dramaturgiai ívbe rendezi Pavić szándékoltnan nyitott, „bárhon felüthető és elkezdhető” művének kellemesen elvont részleteit. Igaz, az egyes képeknek, jeleneteknek a Romtemplom fala mentén való szétszórásával valamiféle „mozgásra” készíti a nézőt – akár csak a könyvét összevissza olvasásra ajánló író (aki maga sem hiszi, hogy lenne ilyen ember) –, de ez nem a darab belső szükségszerűségéből következik. Ami valójában nem hagy teret az „esetlegességnek”: a (könyv ismerete nélkül felvehető) vezérfonalat rögzíti.

Persze nem lehetetlen megadni a *Kazár szótár* egy-fajta „olvasatát”. Csakhogy a Pavićtól átvett s a dramaturgokéival kiegészített szövegek maguk is folyamatosan utalnak a nyelvi kifejezés esetlegességére, a valóság feltárásának lehetetlenségére, de csak a metanyelv szintjén. Képben, hangzásban, a darab *anyagában* mindez nem tud megnyilvánulni – ellentétben a regénnyel, amely felépítésével, hármas tagolásával, egymásnak ellentmondó adataival már eleve magában hordozza voltaképpeni tárgyát. Ezért aztán sikít az önellentmondás: a képi és a verbális réteg egymás értelmezhetetlen, esetleges illusztrációja lesz, egyik nem következik a másikból; az alkotás csak elméletben többdimenziós és „összművészeti”. Problémás a színészi játék is. Mintha a színészek, táncosok, zeneszerek nem is ugyanabban a darabban játszanának. Kántor bátran osztja a szerepeket, de a figurák többsége képtelen életre kelni, egyes jelenetek arcpirítóan iskolás szövegfelmondásba, az *egészben* helyüket nem lelő esetlenkedésbe fordulnak, míg mások – az erősebb színészi jelenlét okán – kiemelkednek (és egyben leválnak) a darabból, mikroegységként önállósulnak, mint például a három hittérítő monológvitái.

Attól, hogy ezzel szinkronban Menyhárt Tamás a fejünk felett festményt készít, hogy egy óriásmonitoron számítógépes kalandjáték, majd srebrenicai háborús felvételek peregnek, a darab még nem lesz többdimenziós. Marad az, ami: a látványba, a festett kazár írásjelekbe, a jól csengő mondatokba és misztikus történetekbe beleszerelmesedett munka, banális megoldásokkal. Egy nép eltűnését a történelem „időkútjában” képileg is megjeleníteni – azaz Virág Melindát díszletkútba dobni! – ötlettelenség, a srebrenicai képek szimultán vetítése pedig olcsó aktualizálás.

A darab végén a tánc, a mozgás egészen abszurd és inadekvát módon felerősödik, talán mert az alkotók ekkorra érezték meg, hogy a szöveg szintjén nem va-



Köncz Zsuzsa felvétele

Gold Bea és Téri Gáspár lósulhat meg a kezdet és a vég (merthogy nem lehet kezdet és vég), s kisebb a mellényúlás, ha a mozgásban oldódik fel a lezárhatatlan. Ateh alakmásainak szertartásos felvonulása, énekbeszédszerű kórusuk az előadáskezdő álomkép szerencsétlen párja lesz. Pátosz, tánc, egy szárnyasoltár-kép a háttérben, Bársony Júlia szép, igaznak csengő, de az oldalt pergő srebrenicai képek mellett mégis érvénytelennek tűnő szövege, az egész idő alatt áttetsző fal mögött függeszkedő, de azon áttörő csupasz alak (Zambrzycki Ádám) és a mélységes verem – ezekkel a (kép-szó)cikkemlékekkel távozom.

Az előadás művészi hevülettel csapja agyon és belezi ki Milorad Pavić egész posztmodern játékát, s mi vagyunk a vendégek a halotti toron.

#### KAZÁR SZÓTÁR (Élőkép Társulat, Kiscelli Romtemplom)

Szöveges, táncos kiállítás-színház Milorad Pavić fikciós lexikonregénye nyomán. **Fordította:** Brasnyó István. **Szöveg:** Milorad Pavić, Brasnyó István, Kovács Kristóf, Hárs Anna, Szákás Tóth Péter. **Dramaturg:** Kovács Kristóf, Keller Valéria, Hárs Anna, Szákás Tóth Péter, Kántor Katalin. **Zene:** Rimóczi István, Varga Merse, Dombi Kati. **Látványterv, díszletkivitelezés:** Terebessy Tóbiás. **Jelmezterv:** Fodor Viola. **Fényterv:** Kovács Gerzson Péter. **Installációötletek, rendezés, koreográfia:** Kántor Katalin.

**Előadók:** Nagypál Gábor, Horváth Lajos Ottó, Tóth József, Menszátor Héresz Attila, Szász Dániel, Téri Gáspár, Bársony Júlia, Virág Melinda, Gold Bea, Nina Umniakova, Dombi Katalin, Deák Emese, ifj. Zsuráfszky Zoltán, Csaba Zsolt, Menyhárt Tamás, Mindák Gergő, Zambrzycki Ádám, Harsay Gábor Zsiráf.

Halász Tamás

# Dzsepetta

GAIA

Joel-Peter Witkin fényképe a színlapon, megannyi, Gergye Krisztián rendezte-koreografálta előadás emléke a fejünkben: a Tárnok Marica különleges alakjára, személyiségére komponált *Gaia* című előadás jellegéről masszív előfeltételezéseink lehettek, ám a cím/főszereplő és a rendező közös produkciójában semmi nem volt előre kiszámítható.

A (báb)színész Tárnok Marica grandiózus, őspanyaian dús alakját – a Gergye-együttes ikonikus figurájaként – már számos produkcióban szemrevételezhettük. Nem volt kérdéses, hogy a rendező-koreográfus fejébe régen belefészkelte magát egy kizárólag rá szabott előadás ötlete. Az évek előrehaladtával az alkotóként évtizede jelen lévő Gergye Krisztián munkáiban egyre több karakter-, avagy mesterjegyet, visszatérő motívumot fedezhetünk fel; ez természetes, hiszen konok, konzekvens művészről van szó, rögeszmékkal, jól felhasznált tapasztalatokkal, úttal, világképpel. A néző pedig, a befogadás élvezetén túl, egy alkotói arcél kirajzolódásának tanúja lehet, emlékeiben kotorászva analógiákat, párhuzamokat, elmozdulást, (kereszt)hivatkozásokat fedezhet fel. E vándormotívumok (pszeudotest, test–maszk, elrejtett test, báb–test, test–protézis, a mozgatottság–kiszolgáltatottság és mozgatás–uralom párosa) izgalmasan jelentek meg ebben a formabontó újdonságban is.

Gaia – a földanya: kézenfekvő e címválasztás, amint kézenfekvő a *Willendorfi Vénusz* néven ismert több mint húszezer éves idol megjelenítése is (különös véletlen, hogy a bemutató előtti napokban azonosították német tudósok a ma ismert legősibb körplasztikát egy, a willendorfi lelethez sokban hasonlító, dús idomú nőalakot ábrázoló 44–46 ezer éves faragvány képében). Az izgalmas látványokban bővelkedő, gazdagon hömpölygő (majdnem) szóló előadás azonban messze túllép ezeken az alapokon, s dúskál a váratlan és rendhagyó, szellemesen összeállított elemekben. Intenzitása – s ez is egy (persze nem csupán) Gergye Krisztiánra jellemző „jegy” – azonban ellene dolgozik időtartamának. A nyolcvan perc hosszú látomás- és (rém)mesefüzérben annyi az ötlet, a különleges kép, fordulat, alkatrészt, hogy egy óra múltán a figyelem szinte felmondja a szolgálatot. Mint ahogy efféle produkciókról írják: alkotója olyan mennyiségű muníciót tett bele, amennyiből számos pályatársa egy komplett életművet felépít.

Haragvó istennő, groteszk komédiás, mesemondó asszony, bábos (mint rendesen), hivalkodó ledér,

despotikus felnőtt és kíváncsi gyerek, nem nélküli, dermesztő lidérc és csábos óriásnő: Tárnok Marica mesterien bújik egyik bőrből a másikba, szerepből szerepbe. De mese nincs: tőle magától tudjuk meg, hogy maga a mese elveszett-elcsenték. Pótlék lenne hát mindez? Mesebehelyettesítés? A „mi lett volna, ha”, a szobamélyi, magányos ábrándok, a frivol provokáció, a bevállalás és az azon messze túli lélekállapot képei sorakoznak előttünk.

„A GAIA című darab egy összművészeti előadásban megelevenedő archaikus őskép, egy személyes teremtésmítosz, jelenlét-rituálé, vallomás-színház, körtánc, haláltánc, cirkuszi attrakció, stand up comedy, sit down tragedy, peep-show, tánc-show. A mai kor életjelenségeivel, gesztusaival, közhelyeivel és idioszinkráziáival fűszerezett ironikus drámajáték és groteszk humor-est” – olvashatjuk a színlapon, Witkin képe mellett. A szellemes szöveg által ígért mozzanatok sorra be-, illetve kiteljesednek. Szerencsésen találkozunk e nyolcvan percben a szerző *Melankólia* című munkájának buja bőssége, áradó gazdagsága (ezúttal azonban majdnem minimális a kultúrtörténeti utalás) és a *Barbara L* című pompás előadás szikársága, kíméletlen őszintesége és megrázó hangvétele. A szín dobogóit körbejátszó, körbetomboló Tárnok Marica nem egyedül áll a színpadon: nagyszerű társa a fekete frakkba-nadrágba-csuklyába öltöztetett, mindvégig arctalan Gresó Nikoletta (párhuzamaként ismét a *Barbara L*-t idézem ide). A rejtelmes árnyalak egyik, kesztyűs kezéről fekete fonalak lógnak: levágták, elvitték róluk a bábót. A báb eltűnt, akár csak a mesemondó asszony meséje.

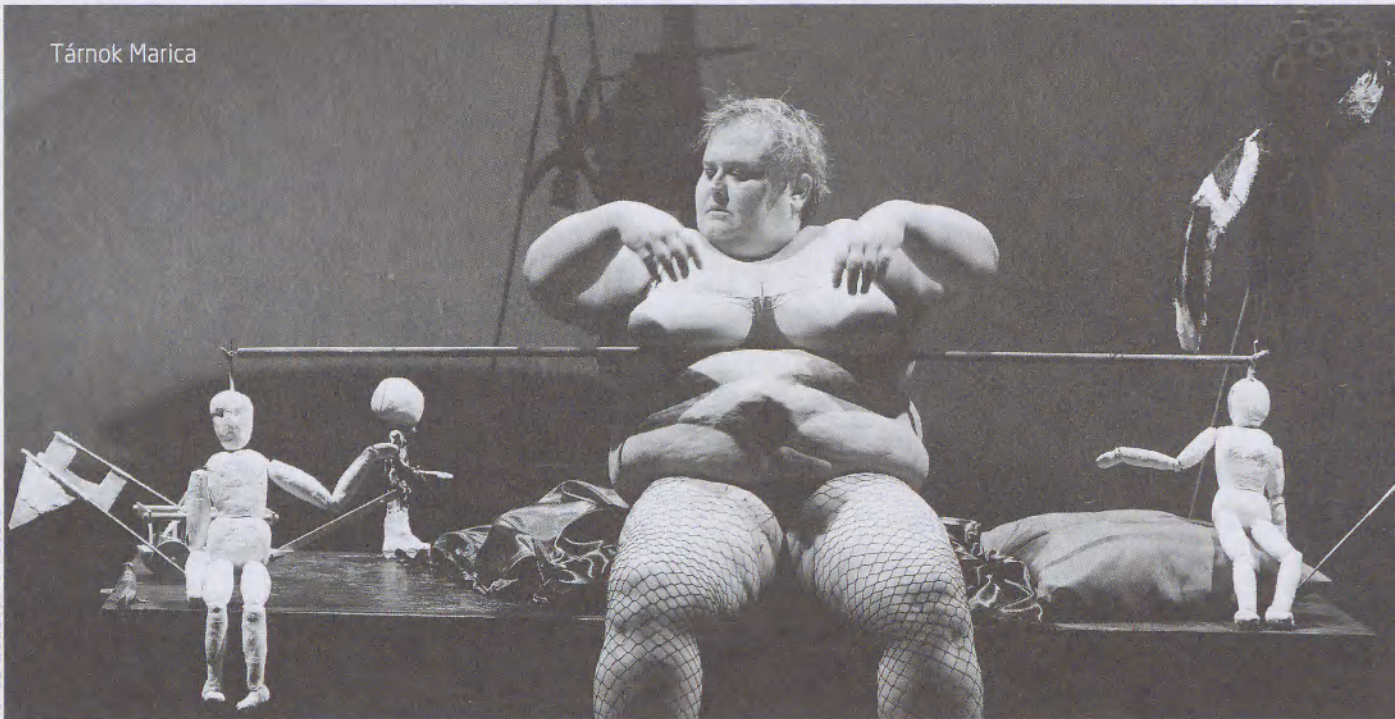
A játékról – többszörösen is – egy örök bábtörténet, Carlo Collodi *Pinokkiója* juthat eszünkbe. Gresó figurája (kivált mikor felteszi hatalmas filccilinderét) gyerekkorom kedves mesekönyvének Tücsökjét formázza. Tárnok Marica bizarr vagy mélyen megkapó bábjátékosi jelenéstörédei is a kiszolgáltatottság, elszakadás motívumaira utalnak. A hús gyönyörét, terhét, a testet mint maszkot, a (báb)játékos magányát, önmagáról szőtt álmait, magáról szóló, titkos meséit mutatja a *Gaia*: egy idő után már Tárnok Marica dús, rengő idomaira is mint jelmezre nézünk. A nagy, párnás test kockázatkedvelő humor forrása is gyakorta. A játék alkotói bevállalás tekintében messze mennek – az a néző, aki eleinte féktelenül nyerit a kövérségre alapozott (s általa eleinte nem érzékeltén dupla fenekű) vizuális poénokon,

lassan elcsitul, s ráérez: mennyi minden egyszerre, szimultán módon az, amit lát, ami előtte zajlik. A színlap jó szórakozást kíván, s egyfelől van mihez: Tárnok Marica vérbeli komédiás. Ahhoz, hogy tudjuk: jól érzi magát bőrében, személyesen, sőt, korábról, a színpadról sem kell őt ismerni. Az ember elméjén, mintegy mellékesen, átsuhan egy pillanatra a *Cyrano* Orr-monológja. Tárnok Marica ha kell,

rálta (s nem feltétlenül azt ábrázoló) rajzolat. A szereplő-társrendező Tárnok Marica személyisége váratlanul markáns humort hív elő Gergye Krisztiánból, akinek előadásain ritkán nevetünk. Egyszerre látunk itt pajzán vásári komédiát és végtelenül intim, olykor rejtett, álcázott önvallomás-töredéket, a báb, a bábozás metaforikus teréből eredeztetett-vétegette jegyeket, a beengedés és a távolítás gesztusait. Meg-

Tárnok Marica

Köncz Zsuzsa felvétele



mutatványosbódéba képzelet magát: féktelen (fekete) humorral kajánkodik és provokál. Ha kell, „leveti” bőrét, testéről a vaskos (olykor egészen meghökkenítő játékokkal szinte önálló életre keltett) párnákat. Neccharisnyában, bugyiban, melltartóban áll előttünk, s figyelmünket roppant erővel, kérlelhetetlenül kormányozza feltárt idomairól az arcára, elhangzó szavaira. Balettcipős és körömcipős múltbakkal komédiázik, rengő hasát a dobogón nyugtatva. Átlátszó zsákból apró műanyag labdák tömegét „szüli” a színpadra. Régi vágású, háromfokos könyvtári falépcsőt vonzsol a vállán, póznájánál fogva dobogótól dobogóig, mint egy bábszínházi Kurázi mama. Terepaszton állítgat apró figurákat és zászlókat hadműveleti stratégiaként. Szőke parókában vonaglik, maró íróniával adva a csábos dizőzt. Pompás arcjátékkal csetreszek sorát hozza világra egy vaskos humorú jelenetben.

Áradó képek mozaikszemeiből áll össze a játék: egy fantomkép. Egy rendhagyó pálya, élet, test inspi-

közéleti kísérletek füzére a *Gaia*, előképek és az előkép-nélküliség jegyében fogant bábos-táncos látomás, bizarr jutalomjáték, mely éppen anyagának gazdagsága folytán igényel e szokatlan bátorsággal, bevállalással elkészített materiához méltó könyörtelen rövidítést, dramaturgiai hentesmunkát, feszes keretet.

#### GAIA (Gergye Krisztián Társulata, MU Színház)

**Jelmez:** Béres Móni. **Smink, maszk:** Károlyi Balázs. **Produkciós asszisztens:** Trifonov Dóra. **Dramaturg:** Miklós Melánia. **Koreográfia:** Gergye Krisztián. **Rendezés:** Tárnok Marica és Gergye Krisztián. **Címszereplő-bábművész:** Tárnok Marica. **További szereplők:** Gresó Nikoletta és a bábok.

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](mailto:lapterjesztes@es.hu)



Koltai Tamás

# Bécsi szelet

WIENER FESTWOCHE

A Bécsi Ünnepi Hetek műsorfüzetének címlapján egy mosolygó háziasszony ecetet lötytyint egy tál fejes salátára. Salátaprogramról azonban annak ellenére sem beszélhetünk, hogy a több mint egy hónapos fesztivál széles választékot kínált zenei és drámai, helyszínhez kötött és sétáló, fikciós és dokumentarista, művészi-esztétikai és szociológiai-politikai alapvetéssel létrejött eseményekből. A műfajok és műformák gazdag kínálatán túl a szervezők meghaladták az Európa-centrizmust (Törökország volt a kiemelt vendég, több előadással), s ezzel nemcsak „ismeretlen” társulatokat, hanem az általuk fémjelzett társadalmi problémákat is a látókörükbe vonták. A saláta nem „francia” és nem „vegyes”. És nem is túl édes. Van benne ecet.

Aki mértékkel, levelenként kaphatta a salátát, és ingyenc lévén a „rendezői színház” nagy nevei vonzották, még ezzel a szűkítéssel is erős szelekcióra kényszerült. Listámon Krzysztof Warlikowski állt az első helyen; amit eddig láttam tőle, korszakosnak tartom. Az *(A)pollonia* – lásd Jászay Tamás varsói beszámolóját, *SZÍNHÁZ*, 2009. augusztus – lenyűgöző. Gondolatilag, dramaturgiailag, képileg, színészig. Az egy szünettel négy és fél órás előadás a női áldozatvállalás, a háború és a holokauszt traumáját kapcsolja egybe, szövegszerűen az ógörög tragédiától mai irodalmi és improvizált textusokig, úgy, hogy egyszerre kíván egyetemes érvényű és speciálisan lengyel lenni. A törekvés lemérhető a címen, amely magában foglalja Apolló nevét, Lengyelországot (Polonia) és Apolonia Machczyńskát, a fiatal lengyel nőt, aki a második világháborúban huszonöt zsidó kisgyereket próbált megmenteni. Az egyes tematikai egységekhez Euripidész- és Aiszkhülosz-tragédiák, az indiai költő Rabindranath Tagore, Jonathan Littell, Hanna Krall és a Nobel-díjas J. M. Coetzee írásai szolgáltattak anyagot, de nem egymástól elkülönülten, hanem olyan montázs részeként, amelyben a szövegek és a teátrális összetevők (vizualitás, zene, szerepmegfelelés) kölcsönös szimbiózisban jelennek meg. Az Iphigeneiát a trójai háborúért feláldozó Agamemnón a mikrofonba mondott Euripidész-monológot a *Jóakaratók* című Littell-regény fiktív SS-tisztjének a háborús áldozatokat napra, órára, percre számszerűsítő statisztikájába futtatja. A férje helyett önmagát feláldozó Alkésztiszt ugyanaz a színész – Magdalena Cielecka – játssza, aki Apoloniát, haláluk mintegy folytatásszerűen (de az előadás dramaturgiájában nem folytatólagosan, hanem

megszakítás után) egymásra kopírozódik. A „megszakítás” ideje alatt – a német tiszt lelki-fizikai agresszióját elszennvedő Apolonia háttérjeleneteivel párhuzamosan – elől az *Elizabeth Costello* című Coetzee-regény fiktív író címszereplőjének egyik hosszú felolvasása zajlik (ha jól figyeltem meg, önmagában is montázs) Kafkáról és a börtönkörülmények között tartott csimpánzról.

Minden előadásról, de erről különösen nehéz lényegesen mondani informatív tárgyyszerűséggel. Leírásához stílári empátia, értelmezéséhez szépirói érzékettség kellene. Átlagszínházi igényvel nem mérhető az az anyagismeret, filozófiai gondolkodás, történelmi tudás és erkölcsi-esztétikai felelősség – nem beszélve az előadói virtuozitásról –, ami bele van pakolva. Kész színházi enciklopédia. Elképesztő az a szellemi és szakmai felkészültség, amellyel Warlikowski homogenizálja a heterogén anyagot. Minden mozzanat jelen idejű. A fellépő személyek kortársaink vagy – a Tagore-jelenetben és az Apolonia-történetben szereplő gyerekek esetében – bábok. (Ugyanazok a bábok, természetesen.) Iphigeneia fehér ruhás vagy hálóingés kislány, aki végigviháncolja, bukfencezi a színpadot. Agamemnón és Klütaimnéztra hétköznapi civilek, súlyos házastársi vitában és mikrofonba mondott komor közleményekkel, amelyeket az arcukkal együtt könnyörtelenül kinagyít és kivetít az élő kamera. Admétosz családi búcsúvacsorát ad Alkésztiszt eltávozása alkalmából, amelyen a Halál kivégzőszerszámok gyanánt a heroinbelövés alkalmosságait (fecskendő, gumileszorító stb.) készíti elő fémdobozban, az önkéntes halálraítelt pedig magára erőltetett vidámsággal meséli el a tévében látott dokumentumfilmet a delfinek szerelmi életéről, miközben többször átöltözve sorra fölveszi legcsinosabb ruháit. Apolonia kínzatása hosszadalmas tortúra a háttérben, a fokozatosan lerészegedő SS-tiszt megmeneküléssel kecsgetteti, ha föladjá a bújtatottakat, a kétségbeesett nő kitér, menekül, a tiszt udvarolva molesztálja, táncol vele, ledönti, vetkőzteti – a jelenet egyszerre realiztikus és koreografáltan balett-szerű –, beköti az egyik gyerekbábu szemét, később le is lövi, Apolonia a gyerek és az SS között tántorog, mindez lassan, vontatottan történik, zenével, visszafojtott sírással, sikolyokkal, hosszadalmasan, mialatt az előtérben Elizabeth Costello (egy külsőleg és modorában Eszenyi Enikő kísérteties másának ható színésznő) szónoki pulpituson állva, tévéképernyőn megketőződve úgy mondja nagy ívű beszédét, háta mög

dobva a felolvasott papírlapokat, hogy egy elhúzott függöny mögött beszédének „tárgyát”, az ember alakította csimpánzot is látjuk. Apolonia mintegy „folytatja” Alkésztisz halálát, amelynek helyszíne egy nagyméretű, mozgatható plexi fürdőszoba-dobozban kezdődött – egy másik hasonló is van, mint a legtöbb Warlikowski-rendezésben, amaz berendezett nappali szobát ábrázol –: a luxusmosdóval és -vécével fölszerelt mellékhelyiségben haldokló fiatal nő véres tenyerével tapad az átlátszó falra. Csakhogy több ez, mint képi-fizikai párhuzam, az Alkésztisz–Apolonia-történetek „utóélete” is egybecseng. Arról van szó, hogy mit tudunk kezdeni az áldozat visszatéréssel – akár valóságosan, mint az antik sztoriban, akár képletesen, mint a modern tragédiában –, amikor az utódoknak, sőt (mindkét esetben) a családtagoknak kell feldolgozniuk a mártír emlékét. Warlikowski itt kitágítja, több értelemben is megduplázza a dimenziót: az élő színházhoz és az élő videóhoz hozzákapcsolja a konzerv felvett és a chat-szobát, továbbá az antik „rezonőröket”, Apollót és Héraklészt ráúsztatja Apolonia utóéletének szereplőire. Ugyanis – hogy a párhuzam valóban kísérteties legyen – a mártírhaltalt halt nőt az egyetlen megmentett kisgyermekért a világ igazai közé választották, s a kitüntetést a fia vette át, aki nemcsak anyja egykori kihallgatását élte át, hanem nagyapját is, aki nem állt ki a lánya mellett, hanem ellenezte a mártír-umot, azt akarta, hogy Apolonia tegyen vallomást, és maradjon életben. Így kapcsolódnak egybe az antik és modern családi áldozattörténetek.

A komplexitás élményét lehetetlen érzékeltetni. A bécsi Museumquartier óriási, kiürített termének teljes hosszanti tengelyét elfoglaló s ehhez képest csekély mélységű tér centrumában – a rockkoncertek fémácsolata és színes lámpaparkja alatt – Renate Jett énekesnő és egy rockzenekar dinamikus előadása szakítja meg időnként a szövegfolyamot. Dinamikailag a színészi árnyalatok is széles skálán mozognak, a decens finomságoktól az energiákkal telített intenzív erőig. Lenyűgöző a fegyelem, a választékosság és az ökonómia. Négy és fél óra maximálisan kontrollált, alázatos és sugárzó jelenlét. A szereplők a végén összegyűlnek a kisebbik plexi-„dobozban”, civilként lelazulnak, leheverednek, és meg-meghúzzák az ásványvizes palackokat. Csak csapatban, és formális „tapsrend” nélkül halolnak meg.

Hagyományos értelemben Peter Sellars *Othello*ja sem *darabszerű* előadás, holott ez esetben nem kompilációról vagy montázsról van szó, hanem Shakespeare-ről. Sellars is gyakran beszélteti a szereplőket lecövekelte mikrofonokba, mint Warlikowski, és mindketten használnak mikroportokat, noha erre az *Othello* átlagos méretű, „rendes” színpadán kevesebb primer ok van, mint az *A(p)ollonia* hatalmas, a hangot szétszóró légterében. (Warlikowski nem átalotta kajánul leleplezni a technikát: az egyik jelenetben a meztelen Apolló nyegle tartással fogja a kezében a sehová sem rögzíthető akkumulátort.) Egyre több – elsősorban külföldi – előadásban látni, hogy a „cselekmény helyszínére” (maga az elnevezés is szinte anakronisztikus) utaló akár jelzesszerű díszlet is hiányzik. A tér: maga



Magdalena Hueckel felvétele

Warlikowski (A)polonia-rendezése

a színpad, amelynek konstrukciós elemei – Warlikowskinál plexiüveg dobozba zárt enteriőrök, Sellarsnál egy csaknem negyven televíziós képernyőből kirakott duplaágyszerű bútordarab – nem a cselekményvezetés vagy a realiztikus jelenetelés eszközei. Ennek megfelelően a szituációértelmezés is eltér a konvenciótól, a szereplők vagy folyamatosan jelen vannak akkor is, ha *nincsenek* ott (Othello és Desdemona a kezdő jelenetek – Jago és Rodrigo dialógusa, Brabantio fellármázása stb. – alatt is az ágyon fekszik, Jago közvetlenül Cassio arca mellett beszélve ad tanácsot Desdemonának), vagy minden külön értesítés nélkül belépve váltanak jelenetet (csak Jago szövegéből tudjuk, hogy „már Cipruson vagyunk”). Ez az új konvenció új darabolvasási lehetőségeket teremt, a történetmesélésnél fontosabbá válnak a történet mögötti, „láthatatlan” viszonyok.

Sellars *Othello*jában benne van a rasszprobléma, de nehéz „kivenni”, hiszen Jago és Desdemona kivételével valamennyi szereplő „színes”, afroamerikai, Puerto Ricó-i stb. Benne van a féltékenységi dráma, de nem „egyszerűen” Othello féltékeny Desdemonára – a szereplők közötti komplex kapcsolatok keresztül-kasul behálózják a bonyolult érzelmi, szexuális és karrierviszonyokat. És benne van a politikai dráma, de nem



kérdés Sellars szerint így már nem tehető fel. Természetesen lehetséges – az Obama-korszak mindent megváltoztatott. Brabantio kívül van ezen a mára végleg bezárult körön, nem rúg labdába. Nem is jelenik meg az előadásban, csak a hangját halljuk, telefonon.

A mikrofonok, monitorok és telefonok mint napjaink kommunikációs technikájának elemei az intim szférát bizonyos értelemben a világplacc nyilvánosságába emelik. Ez az *Othello* lényege. Szerelem és intrika krízis idején. Minden villámgyorsan, szűk időkoordináták között történik. Jago telefonon zaklatja föl Brabantiót, a „kormány” telefonon hívja össze az éjszakai kabinetülést, miután már mikrofonos beszédben közleményt adtak ki a kilátásban levő háborúról. (Csak eredeti Shakespeare-szövegek hangzanak el.) Eközben Othello és Desdemona gyöngéd pózban ölelkezik a „világot jelentő” nászágyon. (A monitorokon

LeRoy McClain (Cassio), Saidah Arrika Ekulona (Bianca Montano) és Philip Seymour Hoffman (Jago)



úgy, hogy a kényszerhelyzetben levő Velence jobb híján ráfanyalodik Othello flottaparancsnoki tehetségére, hanem úgy, hogy a konfliktusok az államvezetés belső kabinetjének szereplőit érintik. Sellars nem titkolja, hogy ezt az értelmezést egy új paradigma, az Obama-korszak beállta teszi lehetővé. A „lehetséges ez?” kérdése, amit a rasszista Brabantio, Desdemona apja tesz fel – lehetséges, hogy a lánya beleszeret egy feketébe? –, kerül más megvilágításba. Ez a

Armin Bardell felvételei



John Ortiz (Othello),  
Jessica Chastain  
(Desdemona) és Lisa  
Colón-Zayas (Emília)



nem a „CNN” vagy más állomások adásai láthatók, hanem mindvégig változó absztrakt formák és képek.) A lineáris jelenetelés és a pszichorealista, zárt szituációk megszüntetésével fölerősödik a „kifelé” irányuló, a közönség érzelmi-intellektuális részvételére számító kommunikáció. Mivel az első jelenetben az összes szereplő – mind a nyolc – jelen van, többen tisztí egyenruhában, egyvalaki pulóverben, a fekvő pár fehérneműben (az ő arcuk nem látszik, a férfi bőrszíne világosabb, mint az egyetlen fehér férfi kivételével a többieké), egy ideig zavarban vagyunk a *ki kicsoda* tekintetében. Szerintem ez Sellars szándékos „trükkje”: rögtön az elején *felismerhetetlen* képpel indít, ami jelzi az *Othello* paradigmaváltását. Nem könnyű a nézőnek kibontakoznia a rejtvényből, eltart egy ideig, amíg rájövünk, hogy a tisztí egyenruhában levő afroamerikai nő két Shakespeare-szerepből összevont személy, Bianca Montano, Ciprus kormányzója, aki a privát szférában is – szerelmes Cassióba – erős láncszeme a viszonyok hálójának. Ezt a

JOBBRA: Jelenet Jürgen Gosch  
Ványa bácsijából

LENT: Constanze Becker (Jelena)  
és Ulrich Mattes (Ványa)



Freeseatrama/Berlin

négy órán át. (Talán ehhez az amerikai filmek beszédhangjából ismert, a „magyar szinkrontól” olyannyira elütő, intim hangjátéktílushoz van szükség a mikroportokra.) Nincs más díszlet, mint a pucér színpadi falak. A középen álló, hátról megkerülhető monitorágyon kívül csak néhány szék és néhány mikrofon áll a színpadon, illetve Emiliának van hátul egy mécsesekkel, virágszirmokkal körülvett ezoterikus szöglete. (A virágszirmokat a végén majd Othello fogja – a „giccs-határon” – ráhullajtani a kettős nászagy-ravatalra, miután Emiliát Desdemona mellé emelte.) Vég-

telen egyszerűség és hétköznapi természetesség hatja át a játékot. Othello és Desdemona minden adódó pillanatban gyöngéden ölelkeznek. Többször vetkőznek rituális lassúsággal fehérneműre és fekszenek az ágyra, de sohasem a szex, mindig a simogató intimitás dominál. Desdemona (Jessica Chastain) sugárzó erotikája szelíd szépségéből fakad; ahogy finoman lehúzza piros ruhájának cipzárát, leveszi piros körömcipőjét, a mozdulat a bensőséges szerelem és odaadás gesztusa. Othello (John Ortiz) nem viseli magán a különlegesség vagy a férfiaság megkülönböztető jegyeit, nem karizmatikus személyiség – többen hiányolják is –, sem a tábornoki rangját, sem a feleségét nem tekinti kiváltságnak. Mindenekelőtt pedig nem politikai celeb,

Nyugodt tempóban, meditálva és „beszélgetve” – szobahangon – zajlik a dráma, egy szünettel csaknem



Ami lenyűgöző: a virtuozitást nélkülöző színészet. A jelenlét. A többi – a „káosz” hangjait, dialógusfoszlányokat, vihareffektet vagy tömeget megjelenítő akusztikus montázs, a zajkulisszává stilizált pisztolylövések –: az „elemelt realitás” háterelemei. Az előtér az emberi drámák poézise. Egy kultikus, mitológikus és teatralizált megközelítést elutasító mai *Othello*.

Jürgen Gosch *Ványa* bácsijában már a csupasz színpad is ki van rekesztve a játéktérből. Egy piszkosbarna, földszínű, kvázi sárfoltos szövettel kibélelt, ajtó, ablak és bútorok nélküli, *kilátástalan* dobozban játszódik az előadás. A doboznak alig van mélysége, keresztmetszetéből csak egy keskeny szelet maradt, hátfalán padszerűen kiépített ülés húzódik teljes szélességben, rajta néhány tárgy: szamová

holott Shakespeare-től akár lehetne az is, de a rendező és a színész elutasítja ezt a világszerte létező, viszolygatóan ellenszeves „korunk hőse” figurát: a *médiapolitikust*. Ortiz *Othello*ja hétköznapi, introvertált és kontrollált személyiség. Philip Seymour Hoffman – ő nagy név, többek között a *Capote*-film Oscar-díjas címszereplője – mint Jago szintén nem fedi a várakozást. Nem agresszív, nem erőteljes, nem katonás, nem sármos, nem okos, nem offenzív – könnyebb negatívumokkal jellemezni. Pocakos, puha, ritkás szóké, borostás, elhanyagolt. Többnyire zsebében tartja a kezét. Fásult és lehangolt, mint akit titkos féreg foga rág. Valójában a legtöbb szereplőt gyötri múltbeli, lezáratlan vagy akut módon megoldatlan kapcsolata. Kisiklott házasságot próbálnak fönntartani (Jago és Emília), ambivalens érzelmeket igyekeznek tisztázni (Cassio, Emília, Montano). Szinte észrevétlenül sodródnak bele a katasztrófába. Nagy kilengések nélkül. Inkább gyötrelmes szeretetvággyal. Desdemona Cassio mellére bújva keres menedéket. *Othello* Emíliát az ágyra vonva, bizalmasan kérdezősködik felesége szokásairól. Egyedül az „látványos”, amikor a részeg Cassio csaknem megerőszakolja Bianca Montanót. De még *Othello* epilepsziás rohama is lefojtott (előtte Jagoval együtt bedrogoztak). Nyomasztó és szomorú mindaz, ami történik. Desdemona halála is. Semmi hevesség, kéztördelés, rimánkodás vagy más efféle cirkusz. Meghiitt halál ez. Desdemona hátrahajlik a derekát átölelő *Othello* karjában. Nagyon lassan az ágyra hanyatlanak, *Othello* a hátára fekteti Desdemonát, két kezével a nyakát kulcsolja, halkán beszél hozzá – az öntudatlan végső mozdulat szinte észrevehetetlen. A haldokló Desdemona „megoldhatatlan” utolsó lehetete nem nyöszörgés és vonaglás: Jessica Chastain föláll, és lágy mozdulattal hátulról átölelve „megnyugtatta” férjét. *Othello* haláltusájában Desdemona kezét úgy vonja magára – tenyere alá kulcsolva a sajátját –, mintha a halott nyúlna át egy mozdulattal odaátrol.

vár, tálca orvosságokkal és némi étellel, iratdosszié, összetekert helyrajzi térkép a sarokba állítva. Mivel nincs járás a színészeknek, a nézőtér felől jönnek libasorban, és csak a szünetben hagyják el – ugyanúgy – a teret. Összezárva maradnak, három és fél órán át, amíg az előadás tart. Jelenetük végeztével – Gosch szabályosan és jelenetszerűen játszatja végig a darabot, megtartja a szituációkat – „kilépnek” belőle, azaz kétoldalt a falhoz húzódnak (vagy vágódnak, ahogy a kilépés indulati hőfoka megkívánja). Egy ideig arccal a falnak állnak, majd ahogy kiengednek, lassan visszafordulnak a játéktér vagy a közönség felé. Belső koncentrációjuk nem a „szerepé”, de nem is a „színészé” – a Dadát alakító fiatal színésznő lassan, percek alatt egyenesedik ki derékszögű hajlottságából, de hirtelen hajlik meg, amikor visszalép –, hanem valahol a kettő közötti tartományban mozog. Jelenlétük sűrű és nyomasztó. (Kíváncsi lennék, a mi „nagy színészeink” mit szólnának az alázat és az odaadás eme lelkileg is, fizikailag is megerőltető, a látványos sikertől távol eső követelményéhez.) A játék frontális, nincs más kapaszkodójuk, mint a partnerük és Csehov. Se bútor, se kihasználható tér, se effektekkel segítő atmoszféra. A doboz szembe van világítva, durván és egyenletesen, csak az utolsó felvonásban vetnek kísérteties árnyékokat alulról jövő fények, mintha valami világvége-barlangban volnánk.

A kilátástalanság mint valóságos színpadi létélmény és metafora értendő. Összezártság, egymáshoz rendeltség, menekülésre képtelenség. Hangsúlyozottan egyszerű, hétköznapi emberekről van szó, nem középosztálybeliekről vagy értelmiségiekről, bárhol faluhelyen találkozhatnánk velük, elnyűtt ruhákban járnak, színes pulóverben, farmerban, pizsamában, mezitláb, félcipőben vagy gumicsizmában, Jelena slampos kartonruhát visel (nem látszik rajta, hogy zongoratanárnő), a vékony, hosszú cicabajszos Asztrov esetlen figura, Ványa – Ulrich Mattes az év színésze lett az alakítással –

„tulajdonságok nélküli ember”, Szonya ránézésre átlagosan jelentéktelen, a „maman” zárkózott asszony, csak a professzor viselkedik látványosan valódi fizikai fájdalmában és csípőből induló sántaságával. Nem él meg itt sem a nosztalgia, sem a „csehovi költészet”, sem a fájdalmas melankólia. A lét örömtelen, az ábrázolás tárgyilagos. De nem részvétlen. Az elején mintha még kívülről néznénk a tenyészetet, de fokozatosan átéljük a viszonyok groteszk meghittségét. Jelena trampis-lusta járása, Asztrov komikus „orosz tánca” – csak az ujjaival jelzi a széles mozdulatokat –, az egymást érintés suta gesztusai (ahogy az esetlen csók után a férfi helyrehúzkodja a nő pulóverét, a búcsúzaskor a fenekét tapogatja görcsösen) megejtően csököttek és szomorúak. Minden közeledés, minden kommunikáció szögletes, bájtalan és sírnivalóan komikus. Mindenki gátlásos, de senki sem durva. Jelena irtózik a férjétől, de nem mutatja, csak a tehetetlenségét. Az is alig látszik rajta, hogy unja Asztrov faunatérképeit – leveleszik a cipőjüket, ahogy a földön kiterített vászonra lépnek –, csak az arcára ül ki az idegenkedés. Kevés a mozgás, mintha testi-lelki paralízis bénítaná a szereplőket, Ványa pisztolylovése alig kavargja föl a tompultságot (de a golyónyomoktól porzik a fall!). Ez a jelenet a felvonásvég, de mivel itt nincs szünet, a szereplők munkavilágításban öltöznek át a színpad alól előkotort

Yves Jacques Az Andersen-projektben



© Em. Valette

műanyag kosarakban tárolt ruhákba. Zene egyáltalán nincs, az utolsó felvonás lópatacsattogását, kocszörgését és csengőjét a falnál álló színészek egyike állítja elő az erre a célra szolgáló eszközökkel. Egy fiú ugyancsak a falnál melankolikus dalt énekel ismeretlen nyelven.

A *minimálszínháznak* ez a szélső stádiuma különleges telítettségével varázsol el. *Nagyon* színésznek kell lenni ahhoz, hogy a „semmit sem csinálás” ennyire intenzív legyen, ennyi részletet meséljen el a reménytelen emberi kapcsolatokról, és ilyen mélyen, részvételt keltően humánus üzenetet közvetítsen. Az előadás 2008-ban az év előadása volt Németországban, Matthesen kívül Jens Harzer (Asztrov) is elnyerte az év színészé díjat, Constanze Becker (Jelena) pedig az év színésznője lett. Nálunk észrevétlenek maradtak volna, ahogy az egész produkció is.

A virtuozitás mint forma vagy technika nem veszett ki a színházból, de nélkülözi az olcsó trükközést, csípőből elutasítja a kommerszet, s a legjobbknál mondanivalóval és művészi rafinériával ötvöződik. Az *Andersen-projekt* annak ellenére varázslatos, hogy „monodráma” (maga a műfaj nálam kiveri a biztosítékot). A koncepció – továbbá a szöveg és a rendezés – Robert Lepage-tól való, a színész, aki játssza: Yves Jacques. Egyszerű sztoriról van szó, egy kanadai popköltő Québecből meghívást kap a párizsi Nagypoperába, hogy a dán író meséi alapján az Andersen-évfordulóra készítse el egy gyerekopera librettóját. A fiatalember el is jön a francia fővárosba, kivesz egy szobát, tárgyal az Opera igazgatójával, anyagot gyűjt a múzeumban – a projektből mégsem lesz semmi. Miért? Nincs különösebb oka, csak „nem jön össze”, az igazgató elfoglalt, szétszórt, elkészik, a szerző nem kap támpontot, zavarja a közlekedési sztrájk, foglalkoznia kell az előző bérlő által a lakásban felejtett kiskutyával, és közben a kanadai barátja is elhagyja. Jacques három „szerepet” alakít, a szerzőn és az igazgatón kívül egy afrikai graffitiművészt, aki nem szól egy szót sem, de jártában-keltében festékszórójával mindenütt otthagyja a nyomát (hármuk közül egyedül ő „alkot” valamit). A közvetlen egyszerűséggel, lazán, technikai tudásának öncélú csillogtatása nélkül játszó színész pillanatok alatt tűnik át – parókéval vagy arcába húzott csuklyával – egyik szerepből a másikba, váltogatja az angolt és a franciát (akcentussal megspékelve), miközben a *rendezői háttér* a videó, a komputergrafika és a zenei-akusztikai trackek használata által szem- és fülképrázta változásokat produkál. Panelok siklanak ki-be, a színész belép a vetített képbe, telefonál, sétál a Palais Garnier (a párizsi Nagypopera) előcsarnokában, utazik a metrón, egy vonat tetején (Andersen kiállított bőrdíjén ülve), sétáltatja a kutyát a Bois de Boulogneban (csak a piros póráz látszik, amint jobbra-balra „fut”, megugrik, elránt, hosszabbodik-rövidül). A groteszk esetlenségek tárháza adódik mindenből. A lakás földszintjén egy peep-show működik, szerzőnk oda-szokik, látjuk a fülkesort, meg ahogy vacakol a bedobandó pénzzel, a sliccével matat, telefont kap, de mire befejezi a beszélgetést, és nézné a műsort, lejár az idő, dühösen kijön, majd vissza kell mennie, mert otthagytta a kéziratát, és épp a csatakos fülkéket takarítják –



és így tovább. A múzeumban egy próbababán kiállított jelmez – azaz Jacques – „megjeleníti” Jenny Lindet, Andersen szerelmét, majd a librettó céljára kiválasztott két mese (*A nimfa* és *Az árnyék*) is megelevenedik. Mindez finoman, ironikusan, intellektuálisan elbűvölő és szórakoztató, s közben szarkasztikus-líraian beszél elveszettségünkről egy elidegenedő, elgagyisodó, eltömegesülő világban. Ahhoz, hogy élvezetet leljünk Lepage rafináltan könnyed, reflexív szellemi virtuozit-

Yvonne jelenlétében provokatíván csókolózik Izával, a zenekari kíséret egyre növeli a feszültséget, majd előre jelzi a féltékeny hergelődést – és valóban, Yvonne kisvártatva nekiront a párnak.) A történet pedig épp elég csipkelődő, frivol, humoros és – mindenekelőtt – parodisztikus ahhoz, hogy ötleteket nyújtson a zenei kifejezéshez. Broesmans – akit a konzervatívok avantgardnak, az avantgardisták konzervatívnak tartanak – él is a lehetőséggel, fogyasztható (énekelhető) művet



Ruth Walz felvétele

tásában, nézőként bizonyos kulturális nívón kell lennünk. Irigylésre méltónak találtam, hogy a jelentős méretű Volkstheater közönsége – öt alkalommal játszották az előadást! – rendelkezik azzal a kifinomult nézői igénnyel, amely a reagálásból ítélve pompás partnere a produkciónak.

Ha Andersen-opera nem készült is a Palais Garnier részére, Gombrowicz-ősbemutató ez év januárjában létrejött ugyanott. A belga Philippe Broesmans az *Yvonne, burgundi hercegnőt* zenésítette meg. A művet Sylvain Cambreling vezényelte, Luc Bondy rendezte, és az előadás a Theater an der Wienben volt látható a Bécsi Ünnepi Heteken (amelynek egyébként Bondy a művészeti vezetője). Az *Yvonne*-t az isten is operalibrettónak teremtette – csekély átalakításában Bondy maga is részt vett –, szüzséje egyszerű és líraian enigmatikus, látszólag sokféleképpen értelmezhető, valójában nem viseli el az értelmezést, inkább impressziókat kelt. Az a tény, hogy a címszereplő szinte egész végig szóltan, a megzenésítés révén elveszti maradék avantgardizmusát is, valósággal konzervatívnak hat, hiszen a zenei csöndek vagy a zenekari ellenpontozásból adódó polifon lehetőségek egyrészt ebben a műfajban sokkal megszokottabbak, másrészt dramaturgiaiailag sokkal változatosabbak, mint egy prózai szövegre épülő drámaformában. (Egyszerű példa: amikor a herceg

Jelenet Philippe Broesmans Yvonne-operájából

komponált, stílusidézetekkel és szerény önálló invencióval. Leginkább Richard Strauss- és Wagner-sziporkákat lehet a darabban fölfedezni, de helyenként kifejezetten operettes (Offenbach), máshol raveles és debussys hatást kelt, sőt egy ízben csárdásmotívumokat is kihallani véltem belőle.

Sem a zeneszerző, sem a rendező nem veszi túlságosan komolyan a művet, viszont kihasználják a kínálkozó groteszk lehetőségeit – az egyik nagynéni szerepe például férfi énekesre van írva. Az előadás kifejezetten látványos – Richard Peduzzi díszleteivel mi más is lehetne? –, könnyed, elegáns: operettes-musicales. A címszerepet játszó színésznő – Dörte Lyssewski – inkább semmilyen (annak is van megírva), mintsem taszító, nem is inzultálják különösebben, magától élénkül fel vagy tompul el időről időre, elrajzoltságának legélénkebb színe az ajkán elmosódott rúzs. Természetesen adódott az eredetiből a királyné „nagyáriájának” megzenésítése – ez itt csak ugyan ariá, amivel Mireille Delunsch meglehetősen sikert arat. A végén háromméteres halat tesznek tálcán az asztalra, s amikor leemelik a hátát, tudni lehet, hogy Yvonne fölmászik majd rá, és a szó szoros értelmében *belehal*.

Tomba Andrea

# Kemény olvasatok

WIENER FESTWOCHE

## FEKETÉK KÖZT EGY AMERIKAI

Peter Sellars első általam látott prózai rendezése, az *Othello* (a tizenöt évvel korábbi *A velencei kalmár* után ez a második Shakespeare-je) első pillantásra újító és rendkívül kortárs műalkotás, mégis hagyományos és konzervatív. Bő négy órájában szinte teljesen felmondják és „rendesen” eljátsszák a Shakespeare-drámát. Tökéletes szöveghűség, és mégsem az: hiszen Sellars fölöttébb tiszteli a textust, végtelenül aprólékosan elemzi a helyzeteket és karaktereket, és ennek megfelelően játszatja el a darabot, ugyanakkor a manapság bevett gyakorlat szerinti két és fél órás Shakespeare-ekkel ellentétben az egészet viszi színre, és számos dramaturgiai csavarral is él. Sellars rendezését – ahogyan az operák jelen idejű, úgymond, realista olvasatán túl operarendezéseit is – az elmélyült elemzés, a gondolati gazdagság teszi egyedülállóvá. Az *Othello* alapvető gondolati erővonalai (1.) a szerelem, testiség, érzékenység, (2.) a bőrszín, hatalom, életkor, (3.) a magánélet és közélet, végül pedig mindezek summázataként (4.) az identitás problémái körül forognak. Elméletileg mindegyik gondolat ott szunnyad a darabban, és az utóbbi évtizedek nagy *Othello*i egyiket-másikat fel is élesztették már; Stephan Pucher néhány évvel ezelőtti eredeti értelmezésében például egy tág értelemben vett *queer* Othellót láthattunk, aki bőrszínét szerepként értelmezve váltogatja magán-, illetve közemberi minőségében (lásd *SZÍNHÁZ*, 2005. december).

Ha mottót keresnénk Sellars *Othello*jához, azt az emblemikus pillanatot választhatnánk, amikor a tapsrendben öt fekete színész hajol meg. A Bécsi Ünnepi Hetek a bemutatót az „Othello with Obama as a new president” szlogennel hirdeti, nyíltan aktuálpolitikai olvasatot ígérve, amely életműve ismeretében nem állna távol Peter Sellarstól, ám előadása kevésbé politikus, viszont sokkal elemzőbb és Shakespeare-re figyelőbb, mint hinnénk.

Minden *Othello*-interpretáció kulcsa az identitás, a „mórság” és a bőrszín-kérdés értelmezése és teatralizált megvalósítása. Az európai hagyományban nyilván a „feketére festett színészek” kiürülő, hamis kliséjétől (technikájától) távolodva, de ezzel el is játszva a *festék* lett a teátrális eszközök között a főszereplő, mintegy játszó személyé válva. Egy amerikai produkció vélhetően „valódi” afroamerikai színészekkel fog dolgozni. De öttel?



FENT: Philip Seymour Hoffman (Jago) és John Ortiz (Othello)

JOBBRA: Jessica Chastain (Desdemona), John Ortiz és Philip Seymour Hoffman

Sellars abból indul ki, hogy Othello, a „mór” nem egy egyszeri drámai hős, nem valami egyvediséget képvisel, hanem egy új, most hatalomra jutó fekete közösség tagja: az általa frissen kinevezett és valójában Jago eredeti dühét kiváltó Cassio is fiatal fekete hadnagy. Jago ezzel szemben testes, idős, szakállas *fehér* férfi (a filmekből ismert kivételes, 1967-ben született, tehát ténylegesen nem öreg Philip Seymour Hoffman alakítja, aki a *Capote* címszerepéért kapott Oscar-díjat). Egy új oligarchia van tehát kialakulóban: megtörténik egyrészt a fekete hatalomátvétel, másrészt az ambiciózus, fess fiatalok előretörése. Hozzájuk képest ez a fehér és öreg, de még igen kemény, dühös és potens Jago inkább a „rég” hatalmat képviseli, azt, amelyiknek lejárt az ideje, nem tudhat már az aktuális hatalom közelébe férkőzni. Jago dühös vesztes, akinek a feje felett már egy új konstelláció van kialakulóban. (Az előadásnak nem témája a mórral szembeni előítélet, ezen rég túl vagyunk [vannak – mondhatnánk].) Vajon politikailag korrekt-e a fekete/fehér ilyen értelmezése – egyáltalán: érdekes-e és érvényes-e ma egy politikailag korrekt előadás, amely nem feszeget kényes



kérdéseket? Például azt, hogy egy új, fekete kurzus – amely, mondjuk, a változás szempontjából üdvös, hiszen a fehér és öreg férfi kirekesztő diskurzusát váltja le – óhatatlanul veszélyeket és új hatalmi kirekesztést rejthet magában. Hiszen a kinyúlt pulóveres, pocakos, szalmaszőke (őszesnek tűnő) Jago merő kontrasztja a fekete egyenruhás közegnek: kívülállása, oda nem tartozása rendkívül hangsúlyos.

Az Othello-ügy tehát már nem „egyéni” probléma, hanem hatalmi játszma. Ez az értelmezés kivezető út a drámai műfaj legújabb kori válságából (amelyről például Hans-Thies Lehmann is beszél), hogy ugyanis a világ konfliktusai ma már nem a klasszikus dráma egyéni hősök által képviselt ellentéteiből állnak, hanem politikai, gazdasági, hatalmi érdekkörökéből. Sellars modernitása ebben az értelmezésben ragadható meg: nem kell átírni a drámát ahhoz, hogy feltárja benne a jelent. Úgynevezett aktualizálása, jelen idejűvé tétele pusztán annyi, hogy a hangsúly az egyénről átkerül a hatalmi csoportra. Sellars azonban tovább finomítja „fekete” olvasatát és az identitásról

az erőszak is jelen van: a törökök fölötti győzelmet néhány sörrel megünnepelő egyenruhás Cassio, elvesztve az uralmat maga fölött, megerőszkolja a nő Montano-Biancát.

Azáltal, hogy megszűnik az, úgymond, egyéni drámai olvasat, Peter Sellars a magánélet és a nyilvánosság közötti határt is drámaian felszámolja: a magánélet – az a létezési forma, amely elzárkózhat, amelynek nincsenek tanúi – mint olyan már nem létezik. Desdemona és Othello az első jelenettől kezdve egy nagyméretű, lejtős, furcsa „ágyon” fekszik, amelynek hátsó támlája, mint egy stúdióberendezésben, képernyőkből áll; az ágy maga is szinte kockákra osztott, képernyősített: mintha a magánélet – finoman, nem nyers jelzésekkel – valahogy be lenne kamerázva. (Hogy a magánélet és közélet közötti határ nem létezik, azt éppen Clinton elnök esete példázza Monica Lewinskyval...) Ezek a képernyők inkább hangulatokat vetítenek, semmint bármi konkrétat vagy megragadhatót. Vajon egy ilyen nyilvánossá vált magánélet nem megy-e tönkre szükségszerűen? Amikor szinte szerelmet is



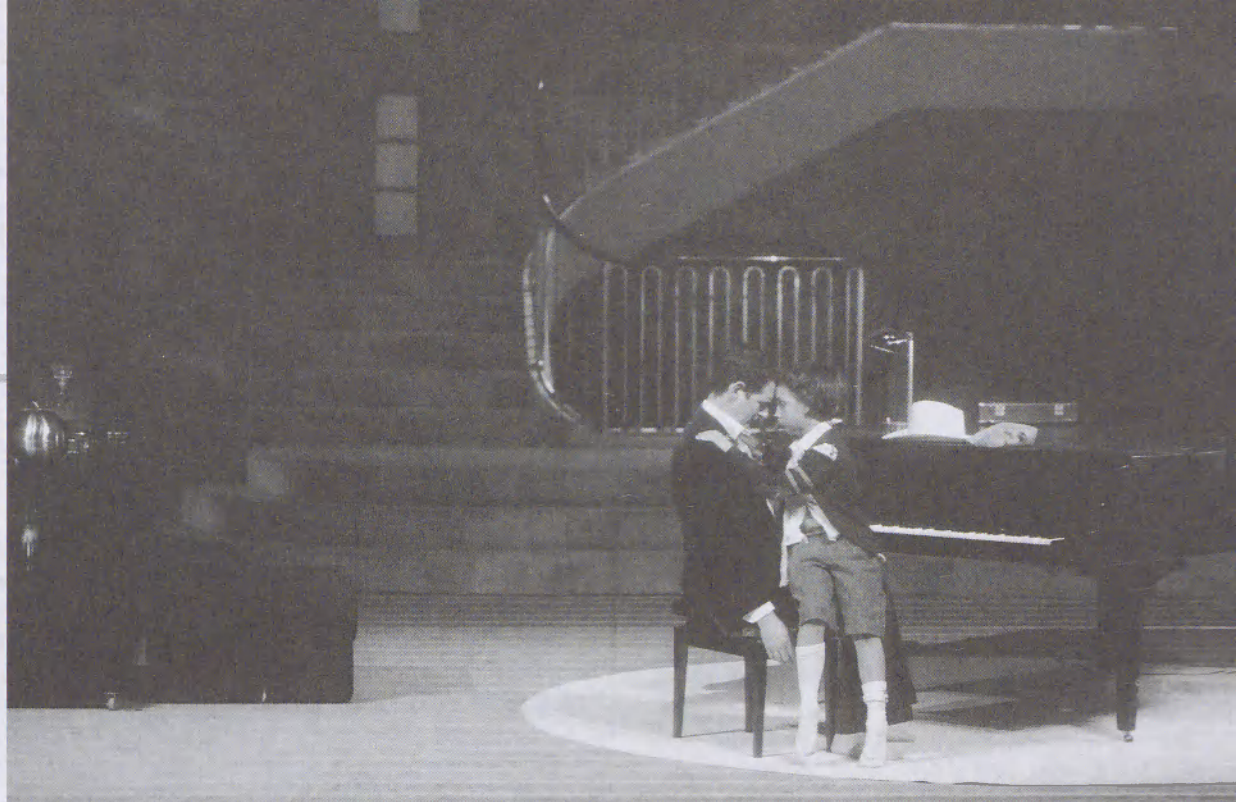
Armin Bardel felvételei

szótt gondolatait: nem elég, hogy Jagót nemcsak afro-amerikai színészek veszik körül, hanem mindőjük közül kitűnik erényeivel és pozíciójával az az Othello, akit valójában egy latin származású színész, (a filmjeiből ugyancsak ismert) John Ortiz alakít. Az új vezetés (fordíthatjuk Amerikának, bár Sellars nem szükségszerűen azonosítja saját hazájával) tehát alternatív csoportokból áll: a (többségben lévő) kisebbségek leváltják a fehéreket. Az új hatalomban persze nők is vannak, ráadásul Emília és Bianca is „kisebbségiek”. Mindehhez még Sellars Bianca szerepét összevonja Montanoéval, Ciprus szintén katonai kormányzójával – a nők tehát már nemcsak háttérfigurák, hanem maguk is az új vezetés részei. Ebben a katonai világban persze

csak mikrofonba vallhatnak, Othello pedig Desdemona apjának, Brabantióknak (aki egyébként nem jelenik meg a színen) mobilon számol be egymásra találásukról úgy, mintha sajtótájékoztatót tartana?

Minden intimitást figyel valami/valaki. Talán ez Sellars modern tragédiaértelmezésének kulcsa, s ez megint a kortárs világ bölcs szemléletére vall (és a műfaj vissza-perlése is egyben): a magánéletet felsebezte, és ezzel végképp lehetlenné tette a nyilvánosság, nincs esély az intimitásra, egyszóval a boldogságra.

Othello és Desdemona (John Ortiz és Jessica Chastain) kettőse az első pillanattól fogva gyönyörű, érzéki, tele egymás iránti gyöngédséggel és erotikával; nagyszerű, boldog, fiatal és szép párt alkotnak. Együttlétük



szikrázik a vágytól, és éppen ez erősíti fel védtelenségüket: hiszen itt két valóban mélyen összetartozó ember közötti harmónia törik majd szét. Testi kapcsolatuk az utolsó pillanatig, a halálig és azon túl is megmarad. Mivel a magánélet és a közélet nem választható el többé egymástól, a tragédia szinte érzelemmentesen, katonás léptekkel halad előre, nincs fordulópontja, hanem mint törvényszerű természeti erő teljeseedik be. A sértett Jago – akitől Sellars nem tagad meg egyfajta igazságot, hiszen mint fehér valóban kirekesztődik az új hatalmi rendből – politikai tettet, nem pedig magánemberi bosszút hajt végre. Felesége, a fiatal és fekete Emília személyében Jago egyszerre választ „alul” és jól is, a „lúzer” öreg fehér férfinak nem jutna egy olyan gyönyörű, törékeny, fehér, felső társadalmi rétegbe tartozó nő, mint Desdemona, akibe egyébként Jago nyilvánvalóan szerelmes. Jago és Emília már rég elhidegült egymástól – ezért még szembetűnőbb Othello és Desdemona összetartozása.

Mindenkinek mindenkivel van valamilyen – múlt idejű vagy jelenbeli – viszonya: ez a zárt világ szorosan összeköti az embereket, ki-ki vágyik valakire, akit nem kaphat meg, vagy megkapja, de jobb szeretné feledni, vagy erőszakkal szerzi meg; vágyak és elfojtások mozgatják az egyéni törekvéseket. Rodrigo azért lesz olyan könnyen felhasználható eszköz Jago kezében, mert ő is Desdemónára vágyik (mellesleg drogfüggő is). A legmeglepőbb dramaturgiai értelmezés talán Othello és Emília viszonya, amely a múltban kezdődött, de talán a jelenben is tart. Mi értelme Othello féltékenységi drámájának, ha ő maga sem hűséges feleségéhez? Kemény olvasat ez a férfiakról: vajon a félrelépő, magának „természetesen” megbocsátó férfi ugyanúgy képes-e elfogadni kedvese – valós vagy vélt – vétségét? Természetesen nem: ez a fekete/latin világ ízig-veérg macsó és elnyomó, a nők feletti uralom súlyos terhét cipeli magával (talán egyenesen Sellars húsz évvel korábbi *Don Giovanni*-rendezéséből továbbörökítve e férfiképet). Desdemónának nem bocsátható meg az, ami Othellónak igen. Ez az Othello nemcsak egy új, elnyomó

hatalom képviselője, de férfiként sem több, mint halandó társai: egy a macsó a feketék vagy fehérek között. Sellars elveszi Othello ártatlanságát is. Hiszen ebben az értelmezésben semmi (senki) sem fekete vagy fehér.

### „MIO TESORO”

Romeo Castellucci *Purgatórium* című produkciója dantei trilógiájának a része, amely ezúttal a magán-szférába: egy családi élet hétköznapjaiba vezet. A radikális Societas Raffaello Sanzio csapat produkcióihoz képest az előadás meglehetősen „rendesen” indul: teljesen olyan, mintha egy igazi dráma kezdődne. A hatalmas, mély tónusú díszletben egy felső középosztálybeli családi este pillanatai bontakoznak ki: egy mama és kilenc-tíz éves forma kisfia esti, vacsora előtti beszélgetése zajlik. A hangzást intimmé tevő, lassú, kimért, mikroportos indítás, a sötét, merev tér baljós-latú; a szoba plafonja alatt vörös, megvilágított szegély húzódik, mintha csak a címbeli tisztítófűz vörös fénye égne idebent, nyugodt és hideg lánggal; valami kényelmetlen érzés fog el, hogy ebben a lassúságban valami leleselkedik. Anya és fia között nincs intimitás, közelség, érintés, magányosak és magukba zártak, a mikroport is hideggé, technikaivá teszi a viszonyt. A kisfiú a szobájába vonul – a nagy díszletet hirtelen az ugyanolyan tágas, kissé rémisztő méretű gyermekszoba váltja fel; majd megérkezik a fáradt menedzser apuka, aki beszámol a munkanapjáról. A szülők kapcsolata ugyanúgy nélkülözi az intimitást, mint a gyermek és anyja közötti. A férfi-nő szerepek – az anya vacsorát melegít, az apa kimerült a munkától – sztereotípiákban fogalmazódnak meg: a látszatnormalitás világa ez, melyet a rendező szinte biztosan össze fog zúzni. Miközben mindenki „mio tesoro”-nak (kincsem) szólítja egymást, együttlétiük nyilvánvalóan az ellenkezőjéről tanúskodik.

Majd amikor a férfi a kalapját kéri nejétől, hirtelen érthetlenné válik a nő tiltakozása. A cowboykalap valamiféle titkot fed. Apa fölteszi a fejére, és felmegy a kisfiú szobájába cowboyosat játszani. A dráma valójában



ekkor kezdődik: haladunk befele a pokol kapujából a tornácára, aztán az előszobájába. A feszült, lassú, fenyegetően hömpölygő előadásban ekkor kiürül a színpad, az anya nincs a színen, apa és fia a gyermekszobában, csak a nagy, üres, hideg és hiábavaló szépségű lakást bámuljuk. Odafönről hangokat hallani: a szexuális élvezetét és a nyüzítő gyermekét. A kisfiút saját apja erőszakolja meg. Ebben a pillanatban a fojtogató darab eljut az elviselhetőség határáig, vagy kinél-kinél át is lépi azt: a hangok durva naturalizmusa (miközben a látvány rejtve marad) már-már kibírhatatlan. Saját életünk legsúlyosabb titkai, tabui, félelmei nyílhatnak meg, innentől mindenki maga „utazik” az előadásban.

A purgatórium, azaz a pokol előszobája ez. Az anya távol van, tudja, mi történik, és nem szól bele. (Susan Forward *Mérgező szülők* című megrázó könyvében számtalan példát említ, amikor a családon belüli erőszak a másik szülő tudtával, szinte áldásával történik.) Az aktus végeztével apa és kislánya együtt jelenik meg a színen; a kisfiú – és talán ez a legborzasztóbb pillanat – apja ölébe ül, és megnyugtatja: most már minden rendben, papa, vége van, *everything is all right*. A gyermek apjától való függése, az apa iránti – minden racionális túli – rajongása hátborzongató. Ezután Castellucci előadása mintegy nyelvet vált: új teatrális dimenziókba lép, lenyűgöző és kifürkészhetetlen képzőművészeti alkotássá válik, miközben az egyes nézők értelmezése kiszámíthatatlan ösvényeken halad tovább, és bizonyára szerteágazik. A színpad pedig elhagyja a háromdimenziós reális világot, és belép a tudat belső tereibe.

Hatalmas nagytöltencse jelenik meg, amely mögött

megnyílik a kisfiú tudattalanjának, álom- és/vagy vágyvilágának képe: gyönyörű virágok, növények, melyek technikai megvalósítása kifürkészhetetlen (mindenesetre nem vetített képekről, hanem élő, talán technikával felnagyított valóságos növényekről van szó). A szépséges tárlatot eredete ellenpontozza: hiszen folyamatosan emlékeztetjük magunkat arra, hogy ez a – bármit is vizionáló – kisfiú miből és honnan jön. Az álom végén a dzsungellé változó növényzetből, mint fenyegető, minden álmot széttagoló kísértet, előtör a cowboykalapos apa. A feszes, mégis sehova sem siető előadás utolsó képsorai egy nagyra nőtt kisfiút és egy eltorzult testű apát szólítanak színre – talán ugyan csak a tudat vagy tudattalan projekcióját. A koordinálatlan mozgású apát most egy valóságos (ideg)sérült férfi játssza – talán egyedül e ponton tér vissza Castellucci korábbi témáihoz, a kifacsart, torz testekhez.

A mögöttes: a polgári életek, a tudat rejtett dimenziói, a látszatok mögötti jelentéslehetőségek – ez érdeklődött a főleg (hatásos) képekben és nem racionális állításokban fogalmazó alkotót. Éppen ezért a megmontás és a purgatórium – mint megtisztulás, átvezető szakasz – itt nehezen racionalizálható, értelmezhető, inkább nyitott kérdéseket hagy bennünk, semmint válaszokat és kisajátítható értelmezéseket. A történet nem zárható le. Mert milyen választ adhatnánk erre a valóban infernalis megmontásra? Hogyan gyógyulhat be ez a múlt? Talán csak a megmutatás, a betekintés, a bevallás által.

A két, Bécsben látott előadás megtekintését a *Trafó tette lehetővé.*

Kiss Gabriella

# „Itt és most”

## GONDOLATOK A BERLINI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓRÓL

A Berlini Színházi Találkozón elvileg sohasem az évad *legjobb* előadásai láthatók. Az 1963 óta működő eseménysorozatra a hét tagból álló zsűri a színházi évad *legfigyelemreméltóbb* német nyelvű rendezéseit hívja meg, tehát az intézményes kereteken belül működő színház újszerű törekvéseire koncentrálnak. (Lásd Thomas Irmer cikkét a SZÍNHÁZ *augusztusi* számában.) A 2009 májusában látott kilenc előadás és a pódiumbeszélgetések, kiállítások, vitaestek, felolvasások kérdésfeltevéseit viszont épp e két kategória viszonya s e viszony reflexiójának lehetőségei

határozták meg. Jelzésértékű, hogy az idén nem ismétlődött meg a 2001-es emlékezetes botrány, amikor is fiatal rendezők egy csoportja „TAT Experimenta 7” néven ellentalálkozót rendezett Frankfurt am Mainban. 2009-ben kevés kivételtől eltekintve jelen volt Berlinben a kortárs német nyelvű színház csaknem valamennyi meghatározó formanyelve, s abban a kritikuskok is egyetértettek, hogy ez a Találkozó az éppen véget érő színházi évad *reprezentatív* képét nyújtja. Talán éppen ezért figyelemre méltó, hogy estéről estére, vitáról vitára egyre erőteljesebben fogalmazódott meg a nézők-



BALRA: A bennem élő idegentől való félelem

David Balzer felvétele

JOBBRA: Marat/Sade

A. T. Schaeffer felvétele

ben a kérdés: vajon milyen kulturális aktivitást és hogyan modellál az a kilenc előadás, amely kilenc különböző módon értelmezte a rendezvénysorozat szlogenjét: „Itt és most”?<sup>1</sup>

A színház abszolút jelenvalóságának tézisét a Találkozóznak az a két rendezése hozta a leglátványosabban játékbá, amelyek eseménnyé válva tudtak színre vinni morálfilozófiai, illetve politikai problémákat. A tüdőrákban szenvedő Christoph Schlingensief fluxus-oratóriuma betegségének naplójához hasonlóan „egy tapasztalat [megtestesült] dokumentuma, és nem a »rák« nevű betegség ellen vívott harc vitairata. Ugyanakkor harcba száll a betegek autonómiájáért, és küzd az ellen, hogy nincs nyelvük és szavuk, amellyel beszélhetnének róla.”<sup>2</sup> A nyelvet ez esetben az a performatív aktus teremtette meg, amely megszólaltatta Joseph Beuys imperatívuszát: „Ha megmutatod a sebeidet, meggyógyulsz. Ha elrejtéd, nem gyógyulsz meg.” S a Ruhr-vidék után Berlinben is felépült *A bennem élő idegentől való félelem* tömjénszagú, egy gospel-, illetve gyerekkórus hangjaitól zengő, röntgenfelvételekkel és festett csontvázakkal, valamint gyermekkori fényképekkel díszített *temploma*. A Haus der Berliner Festspiele oldal-épületében színre vitt monumentális rítus azt hivatott igazolni, hogy az egyén a halálos betegség tudatában megélt élet tapasztalatának hatására elveszítheti egészséges, de önállótlan, viszont létrehozhatja (most éppen) egészséges s autonóm(nak vélt) identitását. Az identitásváltás „rég” és „új”, „ismert” és „ismeretlen”, „rokonzenves” és „ellenszenves”, „hivatalos” és „magántermészetű” önképek színrevitelében és a megtestesült hangosfilm, illetve a főszereplő által celebrált katolikus halotti mise műfaji keretei között artikulálódik. A családi videofelvétel, amelyen a tengerparton szaladgáló még gyermek Chris játékból meghal, a halálfélelemtől szenvedő rákbeteg felnőtt diktafonra vett elcsukló zokogásának bejátszása, az Angela Winkler és Margit Carstensen által több ponton improvizációra épülő kórtermi családjelenetek, két operaénekesnő zenetör-

téneti montázsa, a bayreuthi *Parsifal*-rendezés és a hatvanas évek neoavantgárd színházának emblematisz képei különböző kulturális performanszok elemeiként és eltérő medialitásuknál fogva hangsúlyosan megcsináltak s mindig csak valamihez viszonyítva definiálhatónak mutatják annak az embernek az Én-konstrukcióit, akinek a tüdejét megtámadta a halálos kór.

Az úrvacsorát osztó Schlingensief viszont úgy variálja, és annyiszor pörgeti vissza, illetve előre saját életének/életeinek képeit, ahogy akarja, ami egyfelől rendkívül hatásos színházi ötletekben nyilvánul meg: a társulat és a két teljes létszámú kórus egyszer például gyorsított felvételnél hátrafele szaladt a templomi széksorok között, az előbemutató pedig az egyik jelenet rendezői instrukcióra történő megismétlésével fejeződött be, s ily módon mintegy próbaként definiálódott. Sokkal izgalmasabbnak bizonyult azonban az a radikálisan öntörvényű játék, amelyet a nézői beállítással űzött a rendezés. Schlingensief versei, prédikációi, esszéi többek között az *Otestamentum*, Beuys, Hölderlin, Friedrich Rückert és Salvador Elizondo textusai közé ágyazódnak, s az európai kultúrtörténet diskurzusának intellektuális erejével érvelnek amellett, hogy Krisztus testét és vérének csak akkor érdemes magunkhoz venni, ha megpróbáljuk a családtól, a társadalomtól, az orvosoktól, az egyháztól függetlenedve

<sup>1</sup> Christoph Schlingensief: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (Ruhr/Triennale); Csehov: *Sirály* (Jürgen Gosch, Deutsches Theater, Berlin); Franz Xaver Kroetz: *Wunschkonzert* (Katie Mitchell, Schauspiel Köln); Roland Schimmelpfennig: *Hier und Jetzt* (Jürgen Gosch, Schauspielhaus Zürich); Franz Kafka: *A per* (Andreas Kriegenburg, Münchner Kammerspiele); Friedrich Schiller: *Haramiák* (Nicolas Stemann, Thalia Theater Hamburg/Salzburgi Ünnepi Játékok); Joachim Meyerhoff: *Alle Toten fliegen hoch 1–3* (Burgtheater, Wien); Karl Schönherr: *A nőstény ördög* (Martin Kušej, Burgtheater, Wien); Peter Weiss (alapján): *Marat, was ist aus unserer Revolution geworden?* (Volker Lösch, Deutsches Schauspielhaus in Hamburg).

<sup>2</sup> Christoph Schlingensief: „So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein.” *Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2009, 6.

feltenni a „Ki vagyok Én?” kérdést. A művészi performanszként artikulálódó monumentális liturgia a szentmise szövege helyett az alábbi szavakkal ért véget: „Maradjatok autonómok, és ne engedjétek, hogy elmeséljenek benneteket! FLUXUS!”<sup>3</sup> Mivel azonban ezt követően csak a társulat tagjai vehetik magukhoz az ostyát, a nézőt megvált(oztat)ó erő egyértelműen azon a hatáson múlik, amely igazolja vagy éppen cáfolja Walter Benjamin téziséét (és az előadás mottóját): „A mai ember számára egyetlen radikális újdonság létezik, az pedig még mindig a régi: a halál.”

Schlingensiefel egy interjúban többek között a jelenkori társadalom „sikerre ítéltségével” magyarázza az

átlagosan havi húsz euróból kell megélnie. S mivel depressziósan, alkoholistaként vagy drogfüggőként is túl akarják élni az életet, „autonóm” módon csak a legalacsonyabb élelmiszerárakon tudnak gondolkodni.

A Deutsches Schauspielhaus nagyszínpadán hatalmas, sárga-kék Aldi-ugrálóvárban esik, kel, eszik, verekszik, táncol az a civil ember-kórus, amelynek tagjaihoz hasonló arcokkal és testekkel naponta találkozzunk a Blaha Lujza tér ingyenkonyháján, és amelyen a francia felvilágosodás óta tesztelik az ember tökéletesebbé válására épülő eszmék produktivitását. A zsírfeleslegét nyílt színen leszívó, majd megivó Sade-ot alakító színész nő testiségéből sugárzó erővel

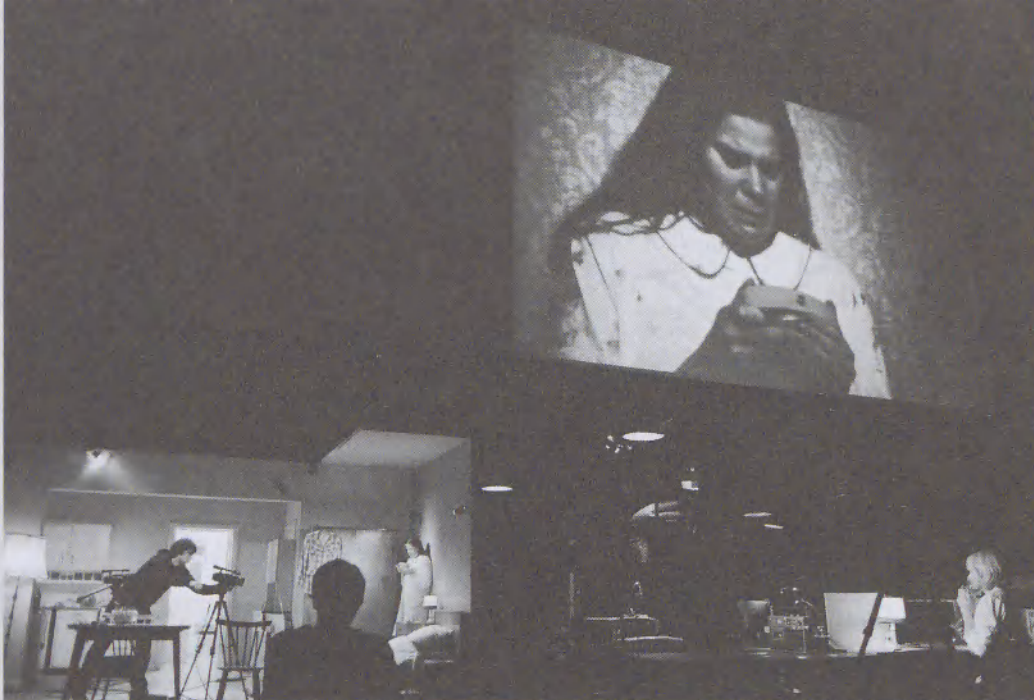


autonóm emberi lét ellehetetlenedését.<sup>4</sup> A Találkozó utolsó előadásában viszont azok az embertársaink viszik színre Peter Weiss drámáját, akik szegénységük révén a perifériáról tehetik fel a szövegből címmé emelt kérdést: „Marat, mi lett a forradalmunkból?” Volker Lössch rendezésének azért sikerül játékba hoznia a *Marat/Sade* lassan fél évszázados recepciótörténetét, mert megpróbálja megszólaltatni az „ellenállás esztétikájának” azt a diskurzusát, amely a darab címszereplőinek párbeszédeiben felvetett társadalomtörténeti kérdésekre reflektál. Ennek érdekében elgondolkozik a Brecht *Koldusoperájában* elhangzó fenyegetés lehetőségein, s ha nem is a koronázási ünnepségre, de színpadra küldi Hamburg „valódi szegényeit”. Az előadás prólógusát és epilógusát ugyanis az a társulat írta, amelynek legnagyobb része nem a charentoni elmeegógyintézetben, hanem a leggazdagabb német városban lakik, s ennek ellenére a számlák kifizetése után

és nyerseséggel ugyanis Lössch rendezésében egy politikai szimbólumok soraként azonosítható Marat beszélt. Utóbbit az „Amuri partizánok” hangjaira ponthúzon lógó acélkék Lenin-szoborként eresztik le, a *Hair* „Vízöntő”-jének dallamára magas nyakú pulóverbe öltözött hippiként hirdeti a szeretetet, Fidel Castróként salsázik, majd Oskar Lafontaine-ként tart baloldali populista gyűlést, hogy ezt követően az elegáns kiskosztümbe öltözött keletnémet Corday szeretkezős közben, három pisztolylövéssel és a *Sex Machine* slágerére öltesse meg. Mindeközben a Weiss drámájában a forradalom sade-i és marat-i felfogásának prob-

<sup>3</sup> „Pap: Az Úr békéje legyen veletek mindenkor. Nép: És a te lelkeddel. ... Nép: Ámen. Pap: A szentmise véget ért, menjetek békével. Nép: Istennek legyen hála.”

<sup>4</sup> „Vielleicht habe ich jetzt weniger Angst vor dem Sterben.” *Der Stern*, 2009. április 2.



Stephen Cumiskey felvétele



Arno Declair felvétele

lélmáira songok formájában reflektáló kórus itt koreográfiákban és koreográfiák révén létezik. Hol verednek az ugrálóvárba hulló ingyenkenyérért, hol közönyösen nézik, ahogy az erotomán Duperrret úgy elégi ki, hogy csaknem agyonveri egyik társukat, hol egy-egy jobboldali és baloldali csoportot képezve rock and roll ritmusra bokszolnak, megint máskor betanulják a Coulmier által diszkózenére előjátszott mozdulatokat. Az epilógusban viszont a színpad elején felsorakozó s a magukra öntött művértől csepegtető „szegények” a kórus már kevésbé arctalan tagjaiként olvassák fel a leggazdagabb hamburgi polgárok nevét, becsült vagyonának értékét és lakcímét (köztük olyanokét is, akik például anyagilag segítettek a műsorfüzet, illetve más előadások létrejöttét). E pillanatban egyfelől egyértelműen dialógusba kezd a proológusban elhangzó havi 20 és az epilógus legkisebb összegének számító 450 millió euró, ami felveti a műsorfüzetben politológusok és közgazdászok által elemzett globális felelősségvállalás (Judith Butler legújabb, az USA háborús politikájára reflektáló könyvében antropológiailag indokolható etikai imperatívusként megfogalmazott) lehetőségét.<sup>5</sup> Másfelől transzparenssé válik annak a provokációnak a jellege, amely lehetővé kívánta tenni ezt a párbeszédet.

Lösch rendezése még a Hamburgnál jóval szegényebb Berlinben és egy színházi találkozó keretében is

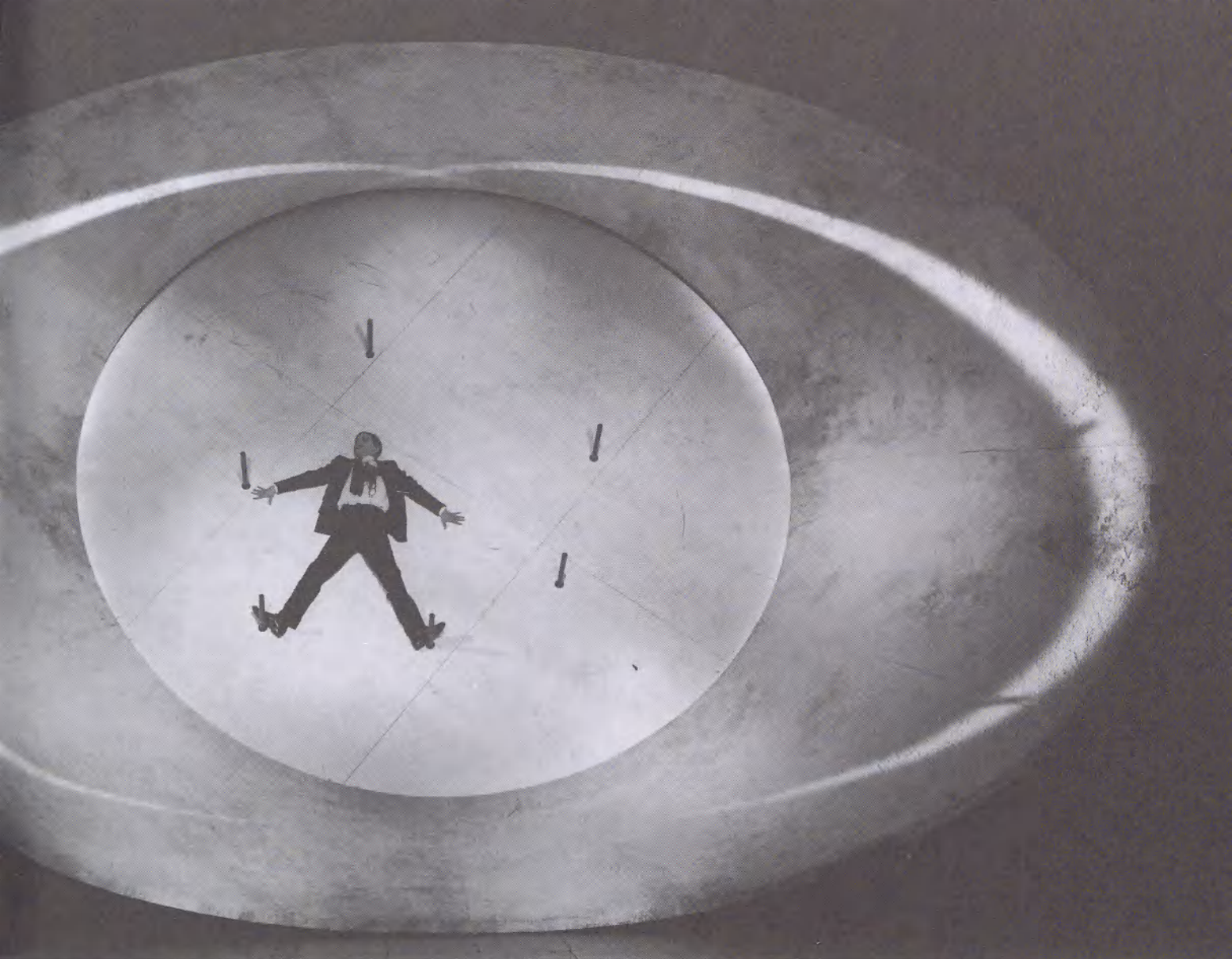
BALRA FENT: Kívánsághangverseny

BALRA LENT: Haramiák

JOBBRA: A per

képes volt megosztani a közönséget, ami itt nem az előadás kifütyülésében vagy a nézőtér elhagyásában, hanem hangos vitában manifesztálódott. Kérdés azonban, hogy azt a teljesen egyéni megérintettséget, amelyet egy harminckilósra fogyott ötvenéves asszony testének vagy egy legalább százkilós férfi sebekkel borított lábának látványa idéz elő, a Weiss-darab (egyáltalán nem radikális és csak látszólag didaktikus) értelmezésének direktsége ellenpontosította-e. S nem az a nézői/állampolgári beállítódás vált-e a provokáció tárgyává, amely legjobb esetben is csak úgy foglalkozik egy szociokulturális problémával, hogy azt kizárólag értelmezések manipulált termékeként (újságok, fiktív és televíziós csatornák virtuális világainak részeként) ismeri, s éppen ezért nem is tudja megoldani. Lösch ezért arra használta fel a színház „itt és most”-jában performer szerepet vállaló laikusok és a nézők együtt-

<sup>5</sup> Judith Butler: *Krieg und Affekt*. Zürich–Berlin, diaphanes, 2009.



Arno Declair felvétele

tes testi jelenlétét, s azért mozgott tudatosan a művészet és az élet határán, hogy mind az öt érzékünkkel észlelhetővé tegyen egy, csak osztársadalmi szinten megoldható problémát.

A Találkozó nyitó és záró előadása egyértelműen bizonyította annak az „idegen pillantásnak” az erejét, amely e nagyon radikális koncepciók mozgatórugójává vált. S mivel bár kevésbé radikálisan, de bizonyos szempontból a többi meghívott rendezés is azt a színházelméleti alaptételt vette górcső alá, mely szerint „minden előadás önreferenciális és [saját] valóságot hoz létre”,<sup>6</sup> tulajdonképpen érthető, hogy a díjak átadása során ismét felvetődött a rendezői színház [Regietheater] és a színészek színháza [Schauspielertheater] közötti különbség kérdése. Katie Mitchell rendezése például Kroetz híres „néma” darabja, a csak szerzői instrukciókból álló *Wunschkonzert* (Kívánság-hangverseny) segítségével tudta elkészíteni a színpadi hitelről szóló médiaelméleti tanulmányát, amely azoknak a színésznőknek jutalomjáték, akik a tökéletesen hétköznapi helyzetek színrevitele során is képesek fenntartani a figyelmet, és a saját realitás „autentikuságának” érzését keltik a nézőkben. A darab „főhőse”, a végül öngyilkosságot elkövető Rasch kisasszony ugyanis nemcsak magára marad saját lakásának „hipernaturalista” időterében, hanem – mivel dramatikus létezése a környezetet alkotó használati tárgyaknak és

a szokványos munkanapot lezáró este cselekvéseinek leírására korlátozódik – tökéletesen megfosztják a saját nevéhez rendelhető nyelvi (ön)reflexió lehetőségétől is.

A Németországban különösen népszerű brit rendező tézise szerint hitetlenségünk (vagyis hogy amit látunk, az azért mégsem a valóság) legtökéletesebben nem a színházban, hanem a moziban függeszthető fel. Ennek igazolásaképp a filmes stábbá alakuló társulat élőben közvetíti azt, amit egy Julia Wieninger nevű színésznő a színpadon felépített, ám a nézőktől elzárt lakásban némán csinál (például iszik, vagy tányérra rak két szelet sajtot). Ezzel tökéletesen párhuzamosan két vagy három másik színész a színpadon idézi elő e cselekvések hangzását (két ajak és a pohár találkozásának, majd a nyelv és a nyelvcső összehangolt működésének zaját vagy a sajtba szúrt villa és az üvegtányér fémes koccanását). Ily módon a nézők számára a cselekvések vizuális konstrukciója csak a vetítővászonon, akusztikai konstrukciójuk viszont csak a színpadon látható. Ezt az elvet teszi még egyértelműbbé a darab tulajdonképpen egyetlen, kifejezetten a hangzásra utaló szerzői utasításának színrevitele: amikor a közeli felvételen Frau Rasch bekapcsolja a rádiót,

<sup>6</sup> Erika Fischer-Lichte: *A performativitas esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi, 2009, 235.

a színpad jobb hátsó részén helyet foglaló vonósne-gyes tolmácsolásában élő koncertként hallgathatjuk és nézhetjük meg az öngyilkosság estéjén a rádióban hallható kívánsághangversenyt. A Schauspielhaus Köln produkciója egyfelől hetvenöt perc megtettesült profizmus, amely bebizonyítja, hogy koncentrálni képes élő emberi testek hogyan képesek arra a technikai tökélyre, amely létrehozza a valóság illúzióját. Másfelől az a döntés, hogy az előadás a (talán ténylegesen sajátjának és egyedinek tekinthető) halál pillanatát nem hajlandó (re)prezentálni, egyértelművé teszi, hogy az autentikusság benyomása színházban, filmen és az életben egyaránt különböző stratégiák „megcsinált” eredménye.

Ahogy Kathie Mitchell, úgy Nicolas Stemann is az a médium érdekli, amelyben létezve az adott dramatikusszöveg olvashatóvá válik. A Jelinek-rendezéseivel nevet szerző rendező Goethe *Tassója* és a kétszer is megrendezett *Don Carlos* után most a *Haramiák* kapcsán tekint a távolságot, amely a német klasszika és a XXI. század nyelviségét elválasztja egymástól. S mivel elutasítja a klasszikusok „kortársiasításának” azt a módját, amely a valódiság és az aktualitás érzésének előidézése céljából „vagy lekicsinyíti a nyelvet, vagy felnagyítja az embereket”, multimediális szó-rockkoncertként viszi színre Schiller drámáját. A Thalia Theater színpadán ugyanis nem individuális alakok között, hanem kórusra szerveződő színészcsoportok révén artikulálódnak viszonyok. A középpontot alkotó férfinégyes „anyukakedvence” szvatterben Franz Moor, harisnyába dugott fejjel vagy meztelen felsőtesttel pedig Karl Moor szövegeit szavalja, éneklő, hadarja, öklendezi, ami az első pillanattól fogva megakadályozza, hogy a néző két testvér konfliktusának tüneteként és következményeként értelmezze a hallottakat. Ráadásul a főszereplők passzusaival (amelyek hol deklamálva, hol a színpadon megvalósuló punkkoncert szövegeként, hol pedig sör- és hányásszagú éjszakai diaktivornyakon kiokádva hallhatók) nem az öreg Moor, a két idős szolga, illetve Karl jegyese, Amália, hanem három idős és egy fiatal test, illetve hang folytat dialógot. Az ily módon létrejövő akusztikusan polifon szöveg egy csaknem üres színpadon és egy hatalmas kivetítővászon előtt hangzik el, amelyen a haramiák rejtekét egy legóból felépített erdő, az öreg várkastélyt falfestmények, az erőszakos gondolatokat és tetteket pedig egy véres kardmarkolat közeli felvételei jelzik.

Ezekben a vizuálisan képpé merevedő, akusztikailag viszont dinamikusan szerveződő helyzetekben különös párbeszédbe kezd egymással az idős színészek

(az Amáliát alakító Maren Eggert jó okkal beszippan-tó) klasszikus-kosztümös játéktípusa és a négy férfi kórusszínháza. A kórust ezúttal is az az irritáció és felindulás választja el a protagonistá(k)tól, amelyet együtt beszélő és mozgó emberek (diszharmonikus) csoportja vált ki a nézőkből, a protagonistá(ka)t pedig sebezhetőségük és magányos szenvedésük szigeteli el a kórustól.<sup>7</sup> Következésképp csak Amáliának és az idős Moornak adatik meg, hogy ketten legyenek, egymás szemébe nézhessenek a színpadon, s az előadásnak ezekben a harmonikus (és ritka) pillanataiban mindig fel is hangzik az a zongorán kísért és a punk-rock atmoszférától radikálisan eltérő dallam, amely mindket-tőjüket Karlra emlékezteti. Ugyanakkor Stemann rendezésében nem a legitím szabálykövetés formál erős közösséget, s nem a szembehelyezkedés teremt individuális alakot. Épp ellenkezőleg. Az önmagában meghatványozódott FranzKarl nem egy szilárd elhatárol-



Georg Soulek felvétele

zás, hanem egy reflektálatlan alapállapot, az apa(kép) elpusztítása és elvesztése, illetve a darab végén égő romokban heverő otthon utáni vágy tette és teszi az önmagukat kitaszító kitaszítottak kórusává, akiknek egysége az olyan (jel)szavak rocker-ordításában merül ki, mint „Lopni, gyilkolni, kurvázni, birkózni” vagy „Szeretet, örökkévalóság, végtelenség”.

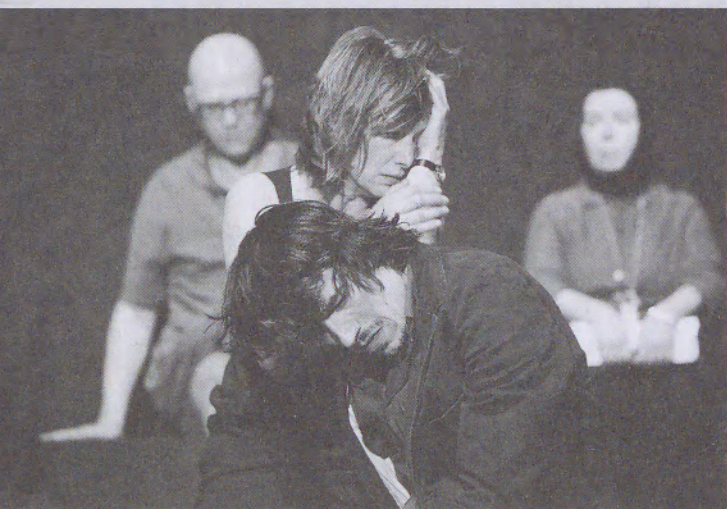
Stemann rendezése az Einar Schlee-f-i kórusesztétika kifordítása révén tudta megmutatni annak a darabnak a mélységes pesszimizmusát, amelyet az irodalomtörténet az ifjú Friedrich Schiller „Sturm und Drang”-lázasának művészi dokumentumaként szokott értelmezni. A kortárs német színház másik sztárja viszont Kafka világának keserű humorát hozza játékba azzal, hogy színpadán tökéletesen magára hagy nyolc egyformán fekete öltönybe öltözött és erős feke-

<sup>7</sup> Vö. Einar Schlee-f: *Droge. Faust. Parzifal*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997; Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theaterstücken*. Berlin, Theater der Zeit, 2002, 195f.

te szemkontúrral fehérre sminkelt arcú színészt. Ahogy ez Andreas Kriegenburg esetében megszokott, *A per* világa ezúttal is egy monumentalitásában lenyűgöző színpadképben testesül meg. A szürke vasfüggönyből kikandikáló, kefebajuszos arc ugyanis néhány perc elteltével nemcsak testre és férfi, illetve női altergókra talál, hanem egyszer és mindenkorra ráhelyeződik arra a színpad hátsó falából kialakított, hatalmas szemre, amelynek vízszintes tengelyénél fogva 45 fokban megdőntött és forgószínpadként funkcionáló íriszére két asztalt és több széket, illetve egy bevetetlen ágyat rögzítettek. A Münchner Kammerspiele talajt vesztett színészei három teljes órán keresztül játszanak (ülnek, állnak, csúsznak, másznak, kapaszkodnak, támaszkodnak) e fizikai kihívást jelentő tér empíriájával és geometriájával, s ennek eredményeként egy, az expresszionista némafilmekre emlékeztető és a gravitáció természetéről írt színházi tanulmánynak tekinthető mozgásszínház jön létre.

BALRA: A nőstény ördög

JOBBRA: Sirály



Matthias Horn, felvétele

*Az átváltozás* című Kafka-novella alapötletének színrevitelére épülő és az első percekben önmagában és önmagáért véve is hatásos vizuális effektus működőképességét azonban az igazolja, ahogy lehetővé teszi a regény szemünk előtt megvalósuló színházi olvasatát. Ahogy (a Maxim Gorki Theaterben az *Anna Karenina* és a *Ronda tanár úr* mellett látható és Stefan Bachmann rendezte) *A varázshegyben* a hat ágyban fekvő színész és a kétórás hóesés az idő múlásának azt a tapasztalatát viszi színre, amelyben a regény olvasói részesülhetnek, úgy Kriegenburg is annak a nevetésnek a természetét teszi érzékelhetővé, amely a Kafka-regények befogadásának sajátja. Ez a színházi logika mindenekelőtt a rendezés pontosan kidolgozott (ám vitathatóan lassú és a szünettel emberileg érthető, ám mégis sajnálatos módon megszakadó) ritmusában artikulálódik. A három részből álló előadás első egységében az a dekonstrukciós technika biztosítja a Buster Keaton-filmek kiváltotta, többé-kevésbé felhőtlen kacagást, amely a karkai történetet kabaréba illő szituáci-

ókra és néhány színész magánjelenetére, a párbeszédet pedig felhangosított és a poénokra kihegyezett mondatokra tördeli. A második egység a Josef K. mindennapjait alkotó és alapvetően a panzióban zajló abszurd élethelyzetekre, a Grubachnéval, Bürstner kisasszonnyal, Elzával, Titorellivel folytatott dialógusokra épül, amelyek azonban a monumentális látványban elhelyezett kisebb, ám egésként értelmezhető színképek formálódnak. Az előadás utolsó része viszont a legigényesebb Kafka-kutató elvárásainak is megfelelne. A regény két kulcsjelenetét, a dőmbeli példázatot és a Törvény kapuja előtt „történetek” színre vivő egységben megváltozik a színpadkép: a megdőntött szem hatalmas órává alakul, amelynek lapját hat fekete rúd és hat görcsösen kapaszkodó alak tagolja, az előszínpadon pedig a kórus két-két tagja hangosítja fel a Josef K., a pap, a kapuőr és a börtönkáplán mondatait. Ez a tökéletesen szöveghű szószínház és az idő múlásába kapaszkodás metaforájára épülő képszínház épp azáltal viszi színre a mű abszurd zárlatát (a Törvény kapuján nem lehet bejutni, pedig az kizárólag a várakozó számára nyílik meg), hogy a nézőt érezhetően hal el az előadás atmoszféráját eddig meghatározó nevetés. S a mutató nélküli óralapra feltűzött ember-bogarak képének statikussága és a kapaszkodást „jelentő” csaknem negyvenöt perces izomjáték dinamikája a szó legszorosabb értelmében megeleveníti Thomas Mann gondolatát, mely szerint „Kafka műve az élet csodálatos és groteszk humorral megjelenített árnyjátéka”.

A kulturális élet olyan eseményei, mint a találkozók vagy konferenciák, akkor bizonyulnak sikeresnek, ha adott időben és térben képesek megváltoztatni, strukturálni a figyelmünket. A 2009-es Theatertreffen talán legizgalmasabb vonása a színházi realizmusnak az a színeváltozása volt, amelyen a két leghagyományosabbnak tekinthető előadás, a Martin Kušej rendezte *A nőstény ördög* és a Jürgen Gosch rendezte *Sirály* ment keresztül. Az Alfred-Kerr-Darstellerpreis és a 3sat-Preis egyaránt annak a színészi technikának a professzionális megnyilvánulását honorálta, amely képes volt megalkotni és színre vinni az adott dramatikusan alaknak a darab rendezői olvasata szerinti lélektani motívumait.<sup>8</sup> A Karl Schönherr-dráma szerelmi háromszöge esetében ez a gyermektelen és önnön szexuális hatalmára ráébredő, majd az ezzel járó kiszolgáltatottság ellen fellázadó, Csehov esetében pedig olyan nő megtestesítését jelentette, aki nemcsak kezének és lábának színészi használatával, de önmagával sincs tisztában. Ugyanakkor (és valószínűleg ezt a nézői beállítódást erősítette fel a Találkózón látható többi rendezés formanyelve) ezek az alakértelmezések olyan rendezésekben és olyan rendezések révén hívták fel a figyelmet, amelyek az ún. illúziószínház hitelességét immár két évszázada (újra)definiáló és garantáló hatásmechanizmusokat (ha nem is gyökeresen, de) más dimenzióba helyező stratégiákkal dolgoztak.

<sup>8</sup> Alfred-Kerr-Darstellerpreis: Kathlin Morgeneyer (Nyina), 3sat-Preis: Birgit Minichmayr, Werner Wölbern, Nicholas Ofczarek (*A nőstény ördög* színésztársa).



Tünetértékű, hogy a Burgtheater sztárszínésznője nem egyedül, hanem két partnerével megosztva kapta a díjat. Annak a színészi technikának ugyanis, amely – Sztanyiszlavszkij könyvének címére utalva – csak akkor tud mind „önmagán”, mind a „szerepen” tökéletes munkát végezni, ha e konstrukció létének igazságát a többi szereppel tisztázott viszonya legitimálja, már-már akadályszerű kihívást jelent Martin Zehetgruber színpadképe. A tiroli határon fekvő erdőt ugyanis egy, a színpadot és színpadnyílást teljesen betöltő, mikádó-játékra emlékeztető fatörzs-rendszer jelzi, amelynek legkisebb eleme is háromszor olyan hosszú és kétszer olyan vastag, mint a fiatal vadászt alakító, megtermett férfinak számító Nicholas Ofczarek. A színpadi tér tehát ahelyett, hogy a szociokulturális miliőt felelevenítve segítené kialakítani és működtetni a dramatikus világ koordináta-rendszerében elhelyezkedő, organikus egésznek tekintett jellemeket, olyan akadálypályaként funkcionál, amelyben a legegyszerűbb mozdulatok (az állás vagy az ülés) is tényleges egyensúlygyakorlatokká válnak. S mivel Birgit Minichmayr még magas sarkú cipőben és borosüvegekkel a kezében is úgy sétál vagy éppen vetkőzik, illetve öltözik (mi több: egy idegen és művészállású tiroli dialektusra csak emlékeztető nyelven beszél) a fatörzseken, mintha egy parasztházban tenné, az épp fel- és megépítettségénél fogva lenyűgöző vizuális hatás nem zárójelbe, hanem láthatóvá teszi a színészi test és a megtestesített szerep közötti határt s a színpadi alak konstrukcióját.

Ugyanezt a funkciót töltik be Gosch utolsó rendezésében azok a koncepcionális ötletek, amelyek egy különös kórus tagjaiként definiálják az individuális színpadi alakokat. Míg az első percekben az tűnik a legmeglepőbbnek, hogy a színészek a színpad elején, egy fekete falból kiugró padkán ülnek, illetve játsszák végig az előadást, rövid időn belül a fülünket sértő akusztikai és a szemünknek szokatlan vizuális effektusok kötik le figyelmünket. A Deutsches Theater színpadán nem annyira művészek, mint inkább olyan férfiak és nők küzdenek egymással, akiknek minden szava és tette egy négyéves óvodás érzelmi éretlenségéről tanúskodik. Nincs olyan drámai helyzet, amely ne sikoltozással, ordítással, bőgéssel vagy épp lökdösődéssel fejeződne be, s a problémamegoldásnak és a konfliktuskezelésnek ez az utójára talán kiscsoportban elfogadható módja ha nem is hiteltelenné, de komolytalanná teszi a művészetéről Csehov nyelvén megszólaló (és „filozofálásnak” minősített) sorokat. Nyina például úgy birkózik meg Trepljov darabjának eljátszásával, hogy jobb híján minden megnevezett állatnak leutánozza a hangját és a mozgását. Ezt a kétségbeesett Activity-elvet viszont olyan energiabedobással valósítja meg, hogy lassan arcunkra fagy a mosoly, és tulajdonképpen nem értjük, Arkagyina miért foszt meg minket az esztétikai tapasztalattól. Kathlin Morgeneyer alakítása tehát nem azért ér el hatást, mert dramaturgiai exponálja a két fiatal tehetségességének és tehetségtelenségének kérdését, hanem mert nagyon hosszú ideig tud fenntartani egy érzelmileg túlfűtött és minden pillanatban robbanásra képes állapotot.

A rendezést meghatározó zsigeri reakciók erejét fokozza az a lélegzetelállítóan egyszerű döntés, melynek értelmében Gosch nem enged meg színészeinek a sminkelést. A sokszor a lehető legelőnytelenebbül megvilágított arcokon nemcsak a mitesszerek és a pattanások, hanem a porusoknak az a tágulása és elszíneződése is láthatóvá válik, ami anatómiailag szükségszerű velejárója annak, ha valaki hangosan beszél vagy sír. S mivel ezen az estén olyan, a színészet emblémájává váló sztárokról láthatunk „közele felvételeket”, mint az Arkagyinát játszó Corinna Harfouch, már az a saját arcomra kent alapozó is egy „jól megcsináltan természetes” benyomást „művileg” előidéző eszköznek tűnik, amelynek használata egy húsz év fölötti nőnél már alapvető kulturális elvárás. S ez az a pillanat, amikor egyértelművé válik, hogy az ideai Berliini Színházi Találkozón azért az évad legprofesszionálisabb előadásai bizonyultak a legfigyelemreméltóbbnak, mert a különbségek reflexiója és az „itt és most” konstruáltságának megmutatása révén ezek tudták felfüggeszteni a rendezői színház és a színészek színháza közötti vélt és valós ellentéteket.

A tanulmány megírását az Alexander von Humboldt Stiftung kutatói ösztöndíja tette lehetővé.

## SUMMARY

In the posterity of epoch-making Polish theatre artist Jerzy Grotowski three anniversaries coincide in 2009: ten years passed since his decease, twenty-five years since the closing of his Laboratory Theatre and fifty years since the opening of his first venture in Opole. In a selection of contributions we publish Andrea Tompa's essay on the lectures and performances of the Wrocław Grotowski Memorial Festival; an obituary by Tamás Halász commemorates the life work and importance of Pina Bausch, the great German choreographer recently deceased; the text of Grotowski's lecture as doctor honoris causa; András Pályi's study on Grotowski's posterity; and a lecture on Grotowski's relation to silence by the Polish artist's permanent literary adviser Ludwik Flaszen.

Our next column centres on some summer festivals in Hungary. At Gyula's Shakespeare Festival Andrea Tompa was entranced by Lithuanian director Oskaras Koršunovas's performance of *Romeo and Juliet*; András Sztróky saw at the same venue *Love is My Sin*, a compilation of Shakespeare's Sonnets as directed by Peter Brook; Róbert Markó appears with two contributions: he sums up the 21th Kisvárdai Festival, i.e. a series of guest-performances by the ethnic Hungarian theatres of the neighboring countries and he reviews three productions of plays by the popular Hungarian-Transylvanian author Áron Tamási. Finally Tamás Márok examines Ferenc Lehár's *Zigeunerliebe*, a highlight of this year's Szeged Open Air Festival.

An interview by László Bérczes introduces the reader to the vibrant and interesting artistic personality of actor Zoltán Mucsi.

Of our three critics of contemporary dance, Csaba Kutszegi saw *Only the Clouds*, a work of the Forte Company with the choreography of Csaba Horváth; Annamária Szoboszlai evokes *Kazar Vocabulary*, Katalin Kántor's production within the ruins of an ancient church; and Tamás Halász sums up *Gaia*, devised and performed by Krisztián Gergye's Company.

This time the column on world theatre also consists of accounts of festivals abroad. Tamás Koltai introduces the highlights of the Wiener Festwochen, while Andrea Tompa takes a close glimpse of one of these, namely the *Othello* as directed by Peter Sellars. Gabriella Kiss reviews some outstanding events of the Berlin Theatre Encounter.

Playtext of the month is Zoltán András Bán's *Mental Wart*.



Jelenet a Koršunovas rendezte Romeo és Júliából

(Shakespeare Fesztivál, Gyula)

Koncz Zsuzsa felvétele

OPERÁBA JÁRNI  
ÉLETFORMA.

125 ÉVE.

# OPERA 125

125 ÉVES AZ OPERAHÁZ

WWW.OPERA.HU

# SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

DRÁMAMELLÉKLET 2009. SZEPTEMBER

## Bán Zoltán András ZÁRT OSZTÁLY

Társalgási komédia két részben, egy utójátékkal

### SZEREPLŐK

GAJDOS  
BARTOS  
KARDOS

A SZÜRREALIZMUS DIADALA (azaz ÉVA és KATA), egy színésznő játssza. Még egy fontos közlés: a férfi szerepeket NŐK IS JÁTSZHATJÁK, ha a rendezőnek megfelel. Mindenesetre a szerzőnek nagyon megfelelne

### ELSŐ FELVONÁS

Tágas szoba, tipikus értelmiségi dolgozó. Hátnál nagy ablak. Könyvek, számítógép stb. Asztal, rajta különféle italok, szendvicsek stb. Ebből annyit esznek és isznak a színészek, amennyi beléjük fér (olykor szövegük is van rá), persze a rendező, ha akar, gátat szabhat ennek. Az asztalnál Gajdos, Kardos, Bartos. Gajdos nem sokkal hatvan fölött, Bartos nagyjából ötven és hatvan között, Kardos maximum harmincöt éves, ő gyászruhában van. És egy mindenképpen fiatal nő: A Szürrealizmus Diadala (a továbbiakban az egyszerűség kedvéért: Szüdia), más néven Éva, illetve később, a harmadik részben Kata. Szüdia szinte egyfolytában öltözködik, vetkőzködik, és többnyire félmeztelenül járkal a színpadon. És aki többek közt és bizonyos esetekben a rendezői utasításokat mondja, ilyenkor kurzívval szedve adom a szövegét. Ha akarja, a rendező elhagyhatja ezt a megoldást, és akkor a szabályos rendezői utasítások lépnek érvénybe. Amikor nem Szüdia mondja az utasításokat, azt folyamatos szövegben közlöm.

A kezdetkor NÉMAJÁTÉK (amely el is maradhat, de a szerző nem örülne ennek). De a bevezető zenéhez mindenképpen ragaszkodik. Ez pedig Jean-Philippe Rameau: Overture a Zaïs című operából (a Rameau műveit tartalmazó, Marc Minkowski által vezényelt és összeállított Une symphonie imaginaire néven megjelent, az Archiv cég által kiadott lemezéről, mely egyébként is az előadás zenei alapját adja). Erre a muzsikára jelennek meg valamiféle művi, lehetőleg szürrealista-ünnepélyes fényben a szereplők; Éva/Kata, vagyis Szüdia vezeti őket a színpadra stilizáltan táncos mozgással, míg végül ő maga is el-

helyezkedik. A barokk zenét iszonyatos motorbicikli-dübörgés szakasztja meg és söpri el, mintha több száz motoros száguldana át a színpadon és a nézők agyában. Ekkor természetesen vált a fény, és elkezdődik a valódi játék. Kezdetünk

### Első jelenet

KARDOS Elnézést, már nem volt időm átöltözni...  
BARTOS Rokon?  
KARDOS Nekem nincsenek rokonaim.  
GAJDOS Akkor?  
KARDOS Nem érdekes.  
GAJDOS A francba! Ne kérsd magad!  
KARDOS Egy barátom. Nem ismeritek. Civil volt. Pontosabban pszichológus.  
GAJDOS Akkor civil. Igyál valamit. (Tölt neki, odakínálja stb.)  
BARTOS Szóval öngyilkos.  
KARDOS Az.  
BARTOS Gyógyszer. Naná.  
GAJDOS Nem vitakérdés. Ma ez megy. Ma valahogy nem megy az akasztás. A kiugrás még kevésbé. Pisztolya meg kinek van.  
BARTOS Az érfelvágott meg női dolog. Vérsajt.  
GAJDOS Baszd meg! (Röhög)  
KARDOS De ne tudjatok róla. A búcsúlevelében azt írta, hogy nem szabad elárulni, hogy öngyilkos lett. Ez maradjon titok, ezt akarta.  
BARTOS És kinek írta a búcsúlevelet? Neked, mi?!

KARDOS De legalább nem én találtam meg.  
GAJDOS Akkor meg minek mondd el, basszus? Tudod, hogy képtelen vagyok titkot tartani.  
BARTOS De hát miért titok ez? Nem értem.  
KARDOS Pszichológus volt. Pontosabban gyermekpszichológus. Hogy ne tudják meg a szülők, értitek...  
GAJDOS Na, a gyerekeknek utólag már mindegy...  
BARTOS A szülőknek viszont korántsem mindegy.  
KARDOS Szerintem a gyerekeknek sem. Mégis, így más a gyász. Szóval a szép emlék marad meg, nem?  
GAJDOS Nekem olyan álszent dolog ez. Operett. Meg az ilyesmi ügyis mindig kiderül.  
BARTOS Tapintatos ember volt a barátod.  
GAJDOS Szerintem meg szerepjátszó. Ez egy vicc.  
KARDOS Finom ember. Igen. Én meg most elárultam. Egyenesen a temetőből jövet.  
BARTOS Kéne egyszer egy esszét írni a magyar búcsúlevelek történetéről. Vagy egyáltalán a magyar öngyilkosságokról.  
KARDOS A legszívesebben felülnék egy vonatra, és elmennék valahova francba. Vidékre. Egy szállodába, két napra. Kecskemét, teszem azt. Egy görbe éjszaka az Aranybika bárjában. Huszonnégy órás alvás.  
BARTOS Az Debrecenben van.  
KARDOS Egy görbe este Kecskeméten vagy Debrecenben elég egyforma lehet.  
BARTOS Adta urbánusa!  
GAJDOS Na jó, akkor halasszuk el a dolgot. Nem vagy abban az állapotban. Mi leülünk a Bartossal, te meg, Kardos, menj szépen haza. Majd értesítünk a döntésről. És akkor aláírod, vagy sem.  
KARDOS Nem, nem. Bírni fogom. Csináljuk. És jobb is, ha nem vagyok egyedül. Megnézhetem az e-mailjeimet?  
GAJDOS Persze. Tudod, hogy szeretünk téged. Itt mindig tárt keblet találsz.  
KARDOS *(odaül Gajdos számítógépéhez, matat rajta)* Meg egyébként... Kell a pénz.  
BARTOS Hát ez nem kérdés.  
GAJDOS Akkor mehet?  
KARDOS Nincs levelem, basszus. Vágj bele, öreg harcos!  
GAJDOS Hegyibe! Mit is mondott a francia solymász?  
BARTOS Amint megpillantjuk, eresszük rá!  
SZÜDIA *Második jelenet!*

## Második jelenet

GAJDOS *(leül az asztalfőre, papírokkal és szendviccsel a kezében, lendületesen, bohócosan belekezd)* Tisztelt uraim, azért kértem ide önöket...  
BARTOS Tudjuk, tudjuk, revizor érkezik hozzánk...  
GAJDOS Kezded a hülyéskedést? Korai még, nem? Hát akkor induljunk másként. Szóval, Dír frendszened kolligsz, dárágije ribjátá, a fikcióipari és bírálószoövetkezeti brigád nevében szeretettel üdvözlök mindenkit, és így tovább, és így tovább. A továbbiakban meg egyetek, fogasszatok egészséggel, senkit nem kínálok külön! Csak úgy, mint tavaly.  
BARTOS Csak úgy, mint mindig.  
GAJDOS Persze, kötetlenül. Mint mindig és tavaly. De végre a tárgyra térve, a tárgyra bizony, mégpedig röviden és velősen, ahogy azt tőlem megszoktátok... A lazacosat nagyon ajánlom. Az Éva csinálta az egészset.  
BARTOS Tud ez a nő. Nem kérdés.  
GAJDOS Tőről metszett drámai szende, úgyszólván a realizmus diadala. Egyszóval, tisztelt uraim, Kardos úr és Bartos úr, mindketten tudjátok, miért kérettelek ide tite-

ket ezen a csendes kora őszi, mélabús estén, melyet egyedül Krúdy Gyula varázslatos, „gordonkázós” tolla tudna méltó módon megörökíteni. Döntés előtt állunk, mélyen tisztelt kar- és szaktársaim, felelős döntés előtt, immár nem először, és remélhetőleg nem is utoljára. De mint évek hosszú sora óta, azaz nem először és remélhetőleg nem is utoljára, ezúttal sem, most, még barátunk barátjának szomorú halálesetét hallva sem rettenünk vissza a döntés riasztó súlya és felelőssége elől, most is állunk elébe a kihívásoknak, most is felvesszük az Élet és az Irodalmi Élet által elénk dobott borzasztó kesztyűt, nyílt szóval, fődettel arccal, amint azt régi, de mostanában nem nagy becsben tartott kollégánk említette egyik önmarcangoló költeményében. És mivel korábbi tanulmányaitokból nyilván arról is értesültetek, hogy Carlo Gozzi, a XVIII. századi jelentős olasz, pontosabban talján színpadi szerző szerint mindösszesen harminchat, írd és mondd, harminchatféle drámai helyzet létezik...

KARDOS Nem hiszem el... Ez léteziketlen. Figyelj, Gajdos, ezt a Gozzi-lószart már legalább háromszor elsütötted, tavaly is, és *en plus* a Kemenes-féle laudációban is előfordult.  
BARTOS Kis pillanat. Tartsunk sorrendet, uraim. Kicsiben, okosban.  
SZÜDIA *(ÉVA)* *Bartos feláll, feltehetően készül valamire.*  
BARTOS Kérdésem van, tiszta, becsületes, büszkén magyar kérdésem van Kardos elftárshoz, mégpedig a következő: melyik Kemenes-féle laudációban fordult elő a Gozzi neve? Abban, amelyet Kemenes mondott Gajdosról, vagy abban, amelyet Gajdos mondott Kemenesről?  
SZÜDIA *(ÉVA)* *Kardos a kezét dörzsöli. Közben szinte cuppog.*  
KARDOS Nem mindegy. Hát igen, ez aztán az egzisztenciális kérdés...  
GAJDOS Nocsak. És még egyszer, nocsak. Mi ez? Gúny? Ráadásul metsző? Keresztbe nyalásra utalunk?!  
BARTOS Nem kérdés.  
KARDOS Körbenyalásra úgyszólván.  
GAJDOS Akkor ez most mi? Bosszú? Családi netán? Azaz a negyedik helyzet a Gozzi-jegyzékben? Vagy a „Testvérharc”? Ami pedig a tizennégyes számot viseli?  
BARTOS Felőlem lehet a huszonhetedik is...  
KARDOS Igenigenigen. A huszonhetes? Melyik is az? Töröm a fejem... Töröm...  
BARTOS *(beviszi a találatot)* Ezt mindenki tudja. A huszonhetes számú helyzet: „A szeretett lény méltatlanságának felismerése.”  
GAJDOS Aha. Értettem. Értettem, Bartos úr.  
SZÜDIA *(ÉVA)* *Gajdos feláll az asztaltól, egy márkis sértettségével.*  
GAJDOS Én, a méltatlan. Ráadásul fel vagyok ismerve, mint Marxnál a szükségyszerűség.  
BARTOS Az Hegelnél van.  
GAJDOS Akkor én mehetek is, nemdebár? Rendben bár.  
BARTOS Ne csináld már!  
KARDOS Átkozott komédiásvér! Csak buzogj!  
BARTOS Ülés van, vagy nem? Basszus. Nekem előbb-utóbb haza kell menni az anyámhoz.  
GAJDOS Nemnemnem. Még nem mehetsz. Anyuka bírni fogja. Ha már bírta kilencven éven át. Ellenben a mór mehet. Noha szeretett lény vagyok. Letészem a lantot, tisztelt uraim. Le én.  
SZÜDIA *(ÉVA)* *Gajdos most normális hangon. Egyébként őt úgy ismerik, mint a hangváltások mesterét.*  
GAJDOS Egyelőre, letészem. Mondjuk öt percre. Utánanézek annak a levesnek, marhák. Addig nyugodtan kivesézhetek.

Ledobja az asztalra a papírokat, felhörpinti utolsó korty aszánnyvizét, kimegy a színről. Szüdia/Éva követi

### Harmadik jelenet

KARDOS Jó ez a lazacos.  
BARTOS Jó ez az Éva.  
KARDOS Tisztára a naturalizmus diadala.  
BARTOS Nota bene: *mi* még realizmusnak tanultuk.  
KARDOS Volt abban egy kis szocialista realizmus is.  
BARTOS Na ja, *tempora mutantur*.  
KARDOS Ez a Gajdos! Rendes, mert most nekem játszik, értem persze, meg akar vigasztalni, satöbbi. De azért egyre hosszabbak és rémesebbek ezek a megnyitó beszédei. Már tavaly is.  
BARTOS Mert öregszik. És önmagán kívül már semmi nem érdekli. A hangja, tudod... Ahogy zengeti. Az érdeklő a Gajdost.  
KARDOS Meg a pénz. Na, az buzog még a Gajdosban.  
BARTOS Na ja. Mondjuk, az nem csoda. Kell a pénz.  
KARDOS De közben persze hanyatlik.  
BARTOS És mert érzi és tudja ezt, bizonytalan lesz. A Gajdos ember.  
KARDOS Na ja. Ez nem kérdés. Ez amolyan szellemi tórslusszpánik. Noha, mint te is tudod, utálok a pszichológizáló magyarázatokat. De ezt most kivételesen aláírom. Hanyatlik a Gajdos cica. És ettől egy kicsit bemozgul.  
BARTOS És megvillantja karmait. Meg ám.  
KARDOS Karmait? Ne kábíts. Ezek már csak a kiégett oroszlánkörmök szárnycsapásai.  
BARTOS Mondod te. Noha nemcsak a pszichológiát, de a képzavarokat is utálsz. Én a helyedben megkóstolnám a kolbászosat is.  
KARDOS Marhaság. Egy egész kötetem épül a szándékos képzavarokra. Éppenséggel imádom őket. Tudod, költői eszköz, kritikuskám. Ezt mindenki fogta. Még a Hajagos is. Mondta is, amikor tavaly összefutottunk a Zárt osztályon. Mindenki! Kivéve persze a Gajdost.  
BARTOS Na ja, de hát a Gajdosnak már annyi, mint arra éles elméjű elemzésedben az imént rámutattál. Pedig milyen tehetséges volt! Istenem! Az első novellái. És milyen fiatalon. Például *A kétkezi majom*. Meg az *Évelő évek*. Emlékszel.  
KARDOS Gyerek voltam még. De megvan, naná. Bele is olvastam.  
BARTOS Írtam is róla.  
KARDOS Írtál is róla. És milyen jót. Régen volt. Akkor még nem is ismertelek. Gajdost sem ismertem. Csak az írásait. Rögtön megszerettem. Na ja. *A kétkezi majom*.  
BARTOS Igenis, egyetlen hercigem.  
KARDOS Meg a *Látomások keresztútján*. Az se semmi.  
BARTOS Nem, nem semmi. Pláne, hogy az nem is Gajdos.  
KARDOS Mi van?  
BARTOS A *Látomások keresztútján*. Az nem Gajdos. Az Tardos.  
KARDOS Mi?! A *Látomások keresztútján*? Ne csináld. Tardos? Tévedsz, öreg. Még írtam is róla.  
BARTOS Na ja. Olvastam. Jó cikk volt. A Tardos örült is neki. Mondta is a Zárt osztályon.  
KARDOS Nem mondod.  
BARTOS Nem én. A Tardos mondta. Meg a tények, a tények mondják, kicsi *bel ami*. Mármint hogy a *Látomások keresztútján*, az Tardos. Egyik legjobb kötete. A mostanit leszámítva.  
KARDOS Tardos? Ilyen nincs, tényleg egy állat vagyok. Most hogy így mondod.

BARTOS Van az ügy, fiatalember.  
KARDOS *Látomások keresztútján*. Ez a cím nem is megy a Gajdoshoz. Még a régi Gajdosnak se jutott volna eszébe egy ilyen telitalálat.  
BARTOS Na. Na!  
KARDOS Léteziketlen. Egy félemlős vagyok. Ez tényleg Tardos.  
BARTOS Nem hiszed el.  
KARDOS Nem hiszem el. Totál összekevertem. Ma minden összefut. Folyton a sírt látom magam előtt. Meg ahogy a föld dübörög a koporsón.  
BARTOS Nekem mondod?  
KARDOS Nem ártana még egy kis uborka. Mondjuk, nem ma volt, ez tény. Mármint a Gajdos kötete.  
BARTOS Persze. Spongyát rá. Szó, ami szó, a régi Gajdosban volt még spiritusz. A korai novellákban. Az első regényében. Tűz. Volt bennük tűz. Meg spiritusz. Tűz meg spiritusz. Egész jó kötet cím lehetne...  
KARDOS Volt bennük spiritusz. Naná. Mert ivott. Akkor még ivott a Gajdos.  
BARTOS Mint a homok.  
KARDOS Amióta nem iszik, elég gáz az egész. Igaz, én már így ismertem meg.  
BARTOS A cigit is abba hagyta. Mire volt jó?  
KARDOS Hogy elhízzon. Mire. Nézz rá, *mon ami*. Na persze nem csoda egy ilyen naturalista konyha mellett... Nézz rá!  
BARTOS Hát nem egy Petri.  
KARDOS Ráadásul zugevő.  
BARTOS Rájár a kocsonyára.  
KARDOS Az ő szívével... Az utolsó regénye egy rakás... na de hagyjuk.  
BARTOS Már a címe is. *Szépirodalmi levezetések*. Nagyon csinált.  
KARDOS Persze. Tiszta *mache*. Alányal a posztmodernnek. Pont a Gajdos. Kínos utánlövés.  
BARTOS Pedig neki mindig is a realizmus volt az erőssége. Kis elemeléssel. Földhözragadt. De azért tíz centivel a föld fölött.  
KARDOS Nem kérdés. A miliórajz.  
BARTOS Persze senki nem merte megírni. Még mindig kímélik. A kritika nagyon is kesztyűs kézzel bánik vele.  
KARDOS Te is, fiam, brutális Brutusom. Te se merted megírni.  
BARTOS Az más. Nekem a barátom. Végül is harminc éve ismerem. Most basszam le? Pont én? Egy szívbeteg? A kurátortársamat?  
KARDOS Na, azért a Szabados nem lacafacázott. Elég keményen odarakott neki. Csak úgy pörkölt. Akkor egy kicsit azért megsajnálta a Gajdos elftársat.  
BARTOS A Szabados nem számít. Mindenki tudja, hogy amióta nem kapta meg az ABC Nagydíjat, nem lehet bírni vele. Mindenkibe belerúg. A feleségébe is.  
KARDOS Na ja. Meg beléd is. Mert ugyanis te kaptad az ABC Nagydíjat. Úgy hozta az élet.  
BARTOS Körözött. Remek! Manapság ritka a jó körözött. Tud ez az Éva.  
KARDOS Mondtam valamit.  
BARTOS Én meg hallottam. *(Szünet)* *Mais oui*. Én kaptam, naná. És? Nem érdemeltem meg?  
KARDOS Megérdemelted. Mint oly sokan mások. Kaphatta volna a Tardos is.  
BARTOS Megszavaztátok, nem?  
KARDOS Nem kérdés. Vagyis: nem ez a kérdés.  
BARTOS Kell a pénz. Nota bene az egész ügy volt, hogy én most azért kapom, mert noha előtte mindenben megállapodtunk a Zárt osztályon, de aztán, ennek az úgyszól-

ván *gentleman's agreement*nek fittyet hányva, a Szabados mégis ellenem szavazott az Arany Jánosnál, és erre a Kemenes berágott, de cserébe a Szabados majdnem megkapta a Babérkoszorút. Viszont a Hajagos leszavazta az Élő Klasszikusok díjnal. És erre a végén mégsem kapta meg. Mert hátba támadta a Hajagos. Meg talán a Tardos is, de ez nem biztos.

KARDOS Viszont megkapta a Schöpflin-koszorút. A Szabados. És jelölték a Lánchíd-keresztre. Tudod, ott már a jelölés is dohány. Nem is kicsi.

BARTOS Én azt hittem, a Hajagos megkapta a Lánchidat.

KARDOS Hát meg is kapta, de aztán az utolsó pillanatban visszavonták, és megkapta a Tardos. Nem voltam világos?

BARTOS Persze. Vagyis nem, de mindegy, nem? Nota bene meg is érdemelte. Nevezetesen a Tardos. Meg persze a Hajagos is.

KARDOS Mindenki megérdemel mindent.

BARTOS Vagy semmit.

KARDOS *Yes*. Akkor meg nem mindegy?

BARTOS Asszem, a Kemenes csinálta az egészet. Az nagy *macher* az ilyesmikben. Valami keresztbe szavazás volt megbeszélve, de rosszul sült el.

KARDOS Neki rosszul. Ellentétben veled. Van az úgy. Kell a pénz.

BARTOS *Keine Frage*, ahogy Goethe említi. Kéz kezet mos. *Manus manum lavat*. Amit én úgy fordítanék, hogy aszongya: manus manust lavírozik.

KARDOS Vagy: manus a manusra bázírozik.

BARTOS Végül is működőképes.

KARDOS Na ja. Működik, vitán felül. Persze, amint a fenti ábra mutatja, néha nem.

BARTOS Zavar a gépezetben, ahogy az átkosban mondták. Porszem.

KARDOS Porszem, de mi kiszívjuk porszívó nélkül is. Ne csüggedj. Végül percekben belül mi is kiosztunk pár díjat, azaz pár milkát, vagy nem?

BARTOS Persze. Pár mikulást.

KARDOS Erre a körözöttre vöröset kell inni.

BARTOS Tud az Éva, nem kérdés.

KARDOS Mennyi is most az összdíjazás?

BARTOS Asszem, nyolc mikulás. Úgy tudom. De ez nem tuti, a Gajdos tudja pontosan. Ő tartja a kezében a szálakat.

KARDOS Szóval akkor emelték.

BARTOS Na ja. Nota bene másnak is kell a pénz. Egyszer élünk.

KARDOS Na, ebben egyetértünk. Egyszer élünk, mondta a halál. És elvitte az egész bagázst.

BARTOS Na, ezt hagyjuk. Az ilyesmivel nem szabad viccelni. Pláne ma.

KARDOS Nekem mondd?

*Csend*

BARTOS Anyám elég csehül van.

KARDOS Bocs. Bassza meg.

BARTOS Jójójójó. Nem tudhattad. Persze mindig rosszul van.

KARDOS Sajnálom.

BARTOS Nincs mit. Neked meg most halt meg a barátod. És én se sajnálom. Anyám végül is tíz éve rosszul van. Kilencvenhárom éves. Vagy -kettő? Két hete volt egy rohama.

KARDOS Hát...

BARTOS Tudom, erre nem lehet mit mondani. Ne is mondj. Nem sok értelme van, hogy él, de ha meghalna, rettenetesen hiányozna.

KARDOS Jó, hát az anyád. Ez természetes. Nekem például nincs is anyám.

BARTOS Nem tudom. Olyan fene nagy rokoni vagy családi érzések sosem voltak bennem. (*Járkálni kezd*) Apámat alig ismertem, még gyerek voltam, amikor elköltözött. Aztán meghalt, persze. Mindenki meghal. De valahogy nem volt nehéz elfelejteni. De anyámhoz ragaszkodom. Üres lenne nélküle az egész. Az életem, ha úgy tetszik. Nevetséges.

KARDOS Nem. A legkevésbé sem nevetséges. Az undor néha a torkomig ér. Az utcán alig viselem az arcoat. Minden csak biológia. Belek, lepedékek, váladékok, csupa zavaros sejtkatvasz. És ezek nyüzsgőnek és fontoskodnak körülöttem. Már cigarettát se tudok néha venni, annyira reszketek a trafikos önelégült pofájától. Visszarohanok a lakásba, és reszketek egyedül az ágyban, meztelenül. De aztán mégis megadom magam, és lekullogok a cigiért.

BARTOS Semmi értelme nem lenne az életemnek, ha nem ápolnám anyámat. Nem tudom, mi az élet értelme. Már nem is gondolkozom ezen. Pedig régebben gondolkoztam, akár hiszed, akár nem.

KARDOS És persze nem jutottál semmire.

BARTOS Mondhatni. De annyit tudok, hogy ha anyám meghal, nekem semmi nem marad. Ott ülök majd az üres lakásban, üres fejjel, üres lélekkel, célok nélkül, tervek nélkül, gondolatok nélkül. Noha újabban már meg sem ismer. Pontosabban néha összekever valakivel. Egy nációval, feltehetően. Vagy egy ávóssal. Valaki a múltból. Egy nyilas.

KARDOS Trauma.

BARTOS Na ja. Nem kérdés. De azért mégis. Én mint náci. Rémes. Magáz. Azt mondja: önnel semmi dolgom, uram. Távozzék! A fiam majd elintézi önt, lesz rá gondolja. Ezt mondja az anyám. Nekem!

KARDOS Én meg tizenöt éve nem láttam az anyámat. Kirúgtak. Közben apám meghalt. Nem mentem el a temetésére. Nem mentem el. Ha kirúgtatok, én majd viszarúgok. Nevetséges.

BARTOS Nem föltétlenül.

KARDOS Viszont a Gajdossal más bajok is vannak, *mon ami*. Nem akarok pletykálni, de képzeld, tegnap a Zárt osztályon összefutok a Katával, leülünk, duma, satöbbi, és erre a harmadik vodkánál a Kata azt mondja, hogy...

*Belép Gajdos, pár másodperc múlva Éva, nagyjából ugyanúgy, azaz félig öltözetlenül*

## Negyedik jelenet

BARTOS Na, milyen volt?

GAJDOS Mi?

KARDOS Hát hogy ízlett?

GAJDOS Megőrültetek? Mi ízlett?

BARTOS Belenyaltál?

GAJDOS Mibe? Mondd, te ésnél vagy?

KARDOS Hát a levesbe, baszod alássan. Belenyaltál? Miért, te mire gondoltál?

*Erre még Éva is leáll egy pillanatra. Kis szünet*

GAJDOS Ja, a levesbe. A leves rendben. Belenéztem.

BARTOS A lazacos is nagyon rendben van. Bár ennek a disznósajtnak kicsit antiszemita a fizimiskája. Ahogy rám néz, hát kétszer is meggondolom...

GAJDOS De harmadszorra már bedobod a sábeszdeklit. Marha, te. Van humusz is. Na, az se semmi. De ez csak

zakuszkai, ahogy Csehov mondja. Mert egy óra múlva tá-  
lalhatunk.  
KARDOS Még? Még enni akarsz?  
GAJDOS Egy kis káposztaleves. Miért?  
BARTOS Persze, háromféle füstölt hússal. Ismerlek.  
GAJDOS Hallottam a Kemenestől egy isteni receptet.  
Figyeljete! Veszel egy üveg remek vörösbor, kinyitod...  
KARDOS ...a felét megiszod...  
GAJDOS Na!  
BARTOS Tényleg elég most már. Haladni kellene. Tudod,  
anyám...  
GAJDOS Jó jó. Semmi gáz. Megoldjuk. És amúgy itt? Itt is  
minden rendben? Ki vagytok csontozva? Remélem, nem  
kíméltetek? A Szabados-kritikát ugye nem hagytátok ki?  
Az antológiadarab.  
BARTOS Te, öreg, te tényleg azt képzeld, hogy csakis ró-  
lad szól minden híradó?  
KARDOS Figyelj már, *mon ami*, a Szabados...  
GAJDOS Hagyd már ezt a kurva monamizást! Amióta az  
a barom Hajagos bedobta, mindenki ezzel jön. Kimegy a  
gálám. Inkább igyatok. Ha már én nem tarthatok veletek.  
Kibaszott ásványvíz.  
KARDOS (*tölt stb.*) Oké. A *mon ami* szturnó. Bár megjegy-  
zem, a Poirot dobta be. Pontosabban az Agatha Christie.  
Nem a Hajagos. Na, mire igyunk?  
BARTOS Nekem Gozzi is megfelel...  
GAJDOS Nem lesz már elég? Na, ehhez mindig is értettél,  
Bartoskám. Kihaszálni a mások gyengeségeit.  
BARTOS Te voltál a mesterem.  
SZÜDIA (ÉVA) *Bartos elbeszélő hangon, elégikusan, ironikusan*  
BARTOS Visszaemlékszem, és ehhez még csak levéltárba  
sem kell jánom, amikor egy csillagos, melegen cirógató  
augusztusi éjszakán, úgy 1968 táján, amikor egyesek azt  
dalolták, hogy aszongya: „egy régi mániám, végiggázolni  
Csehszlovákián”, akkor a Gajdos eltárs az Írószövetség-  
ben körbehordozta, na, nem azt, amire önök gondolnak,  
nem is a szigorú tekintetét, nem, hanem körbehordozott  
egy levélkét, pontosabban egy amolyan nyersfogalmaz-  
ványt, egy nyersvázlatot, mondjuk így, amelyben...  
SZÜDIA (ÉVA) *Gajdos egy ingerült mozdulatot tesz, aztán  
Kardosra mutat*  
GAJDOS *Nicht vor dem Kind.* Amúgy ez már régi lemez. És  
te is aláírtad, nem?  
BARTOS Naná. Akkor jött ki a Vajda-könyvem. Ez az alá-  
írás fél évvel előbbre hozta a megjelenést. Hülye lettem  
volna kihagyni.  
GAJDOS Na látod.  
BARTOS De én aztán '77-ben is aláírtam. Meg '81-ben is.  
Ellentétben egységekkel.  
GAJDOS Ellentétben velem. Bizony, én mindig a kompro-  
misszumok dolgos robotosa voltam.  
BARTOS Nem is olyan rossz szöveg ez. Bár nem te írtad.  
GAJDOS Hála istennek!  
KARDOS Mi van? Lemaradtam valamiről?  
BARTOS Le. Nagyon is lemaradtál. De a helyedben én in-  
kább örülnék neki.  
GAJDOS Unlak, Bartos Bartosovics.  
BARTOS Unjuk egymást, Gajdos Gajdosovics.  
GAJDOS De azért szeretjük. Add ide azt a drága pofádat,  
hadd adjak rá egy forró csókot.  
BARTOS Mi, régi modorosok.  
KARDOS Rémálom ez az összeszokott páros.  
BARTOS Bion. Bartos és Gajdos a béketáborból.  
GAJDOS Immár az EU-ból meg a NATO-ból.  
SZÜDIA (ÉVA) *Bartos és Gajdos összeölelkezik, megcsókolják  
egymást.*  
GAJDOS Na, ez is megvolt. És a testvérharc helyett inkább

emeljük poharunkat. Vagyis ti, ti emeljétek, mert én ré-  
gen emeltem már eleget. Igyatok a... Hát nekem lenne  
egy ötletem. Ha már Gozzi, ugye. Bár nem kéne...  
KARDOS Mi van?!

SZÜDIA (ÉVA) *Gajdos kéreti magát.*  
GAJDOS Arcom pírban ég.  
BARTOS Komédiás!  
GAJDOS A francba, jól van, na, elmondom. Titokban akar-  
tam tartani, de nem tudok ellenállni a szíves érdeklődés-  
nek. Meg hát mégis ti vagytok a legjobb embereim.  
KARDOS MI VAN?!!

GAJDOS Az van, Sire, hogy történt valami. Az van, ifjú,  
trónkövetelő hercegem, hogy szerintem igyatok rám.  
Igen, rám, az öreg, de még nem vén Gajdosra. A proté-  
zises oroslánra. És most kivételesen én is megiszom  
egy csészécskével. Egyetlen csészével. Tán még rá is  
gyújtok. Tíz év múltán. Egy szivarra. Annak öröme,  
hogy végre befejeztem. Slussz. Tegnap befejeztem.  
Annyi. Vége.

KARDOS Ja, csak ennyi? Már megint szakítottatok?  
BARTOS Ne hülyéskedj, Kardos, ez most komoly. Ez kivé-  
telesen nem nőügy. Nem látod a szemén?  
SZÜDIA (ÉVA) *Bartos vizsgálgatja Gajdos, mélyen belené-  
z a szemébe, játssza az orvost*  
BARTOS Várjál. Ide konzílium kell.  
GAJDOS Hát hívd össze! Imádnám!  
BARTOS Csönd! Kitalálom. Regény? Hülyeség, azt nem  
bírtad volna magadban tartani. Na, meg egy regényt még  
te sem tudsz megírni három hét alatt.

GAJDOS Te szürke marha, te, te! Egy akkora körülmetélt  
díszmarha vagy, Bartos – na, mindegy azért szeretlek,  
na, mit lácc, mit lácc, te aranytökű gyerek, a Gajdosz báci  
szemében? Ha kitalálsz, esküszöm, öreg, kívülről meg-  
tanulom az egyik kritikádat. Látod, picinyem, egy jó szó-  
ért mire nem képes a jó öreg Gajdosz báci?

KARDOS (*Évához, aki a körmét lakkozza*) Te Éva, ne hív-  
juk a mentőket?

BARTOS (*mint egy hipnotizőr bámulja Gajdos*) Semmi és  
semmi. Úrt látok, mondhatlan úrt...

GAJDOS Barom! (*De még mindig nevet*) Na? Na?! Nézz a  
szemembe! Na?!!

BARTOS Nem megy.

SZÜDIA (ÉVA) *Bartos lerogy a székebe.*  
BARTOS Feladom. Egyszerűen semmit sem látok.  
Belelátok a fejedbe, és nem látok ott semmit. Legfeljebb  
néhány kompromisszumot. Inkább jöjjön a humusz.  
Vagyis jöjjön inkább a Kardos, hátha ő talál vala...  
SZÜDIA (ÉVA) *Gajdos most már egy kicsit sértődött*  
GAJDOS Te, Bartos, azért néha elég nagy tetű tudsz lenni,  
hallottál már erről?

BARTOS Most mi van? Ne már. Isteni a sprotni. A cigivel  
meg a piával együtt zaciba vágta a humorodat is?

GAJDOS Azért a tréfának is megvannak a maga határai. És  
humornak azért ez egy kicsit fűszeres. Túlszóztad, öreg.

BARTOS És a tetű? Az nem sós egy kicsit? Nem zaftos  
netán?

KARDOS Ma tényleg minden összefut.

GAJDOS Te, Bartos, figyelj, a Zárt osztályon biztos mar-  
hára népszerű vagy ezzel a humorról, különösen úgy  
záróra táján, de nekem ez sprőd, ha érted, mire gondo-  
lok. Én, bazdmeg, tényleg teljesen őszintén és lehető leg-  
jobb...

BARTOS (*közbeveg*) Miért, a Zárt osztály mégiscsak az  
egyik legjobb csehó Pesten. Régen te is lejártál.

GAJDOS Igen, amikor még italozó életmódot folytattam.  
Eléggé el nem ítélnél? Milyen módon.

BARTOS Még a műtéted előtt.

GAJDOS Igen, bassza meg, még a műtetem előtt. Minek ezt szóba hozni. Majdnem földobtam a bakancsot, vagy ezt már elfelejtetted, bobhercegem? De most nem erről van szó, ezzel a megfigyelési üggyel ne akard elterelni a figyelmet...

KARDOS (közbevág) Urak, urakok, ahogy Zsiga bátyánk írja *Erdély* című örökbecsű regényében... Urakok! Mi ez a nyers naturalizmus? Testvér testvérenek farkasa lesz báránybőrbe rejtözve? Harmincéves barátság után? Egy jól sikerült rendszerváltás után? Ráadásul ma, éppen ma, egy kuratóriumi napon, amikor azért nem kis dolgokról kell döntenünk, és az idő meg fog, egyre fog? Szóval békét! Legyen béke már, végre már! És különben is, az oké, hogy már nem iszol, Gajdos báci, na de mi a Bartos elftárssal örömmel meginnánk egy, netán három pohárkával, ráadásul különösen vidám szájjal, hogy kivételesen, tíz év, az önként magadra szabott szomjúhozás retentó dekádja után végre te is meginnál egy csészécskével. És itt állunk, pohárral és csészécskével a kézben, melyet baráti szívörömmel ürítenénk az egészségedre, te meg képtelen vagy végre kinyögni, hogy mi a túrónak kellene örülnünk?

GAJDOS Hát annak, hogy befejeztem a második felvonást! Na.

SZÜDIA (ÉVA) *Hosszú csend.*

BARTOS Milyen második felvonást?

GAJDOS A drámám második felvonását. A darabomét. Amit írok, pupákok!

KARDOS Nem hiszem el. Te darabot írsz?

BARTOS Áhá! Hát itt van a Gozzi eltemetve! Már mindent értek!

GAJDOS Helyes a bögés, oroszlán, ahogy Shakespeare oly emlékezetesen említi a mi Aranyunk örökbecsű fordításában. Igen, itt van! De abszolúte nem eltemetve, nagyon is eleven oroszlánka ez, izmos, karmos, harapós. Hamisítatlan Gajdos-kreatúra, mondhatni.

BARTOS A helyzet tényleg drámai.

GAJDOS Egyébként persze nem egy Gajdos-, hanem épenséggel egy Gozzi-féle helyzetről szól a darab. Na, isztok végre?

KARDOS Hát persze...

*Isznak stb.*

De tudod, hát szóval egy kicsit olyan váratlanul jött a dolog... Valahogy nem számítottam erre. Hogy te darabot írsz.

BARTOS Nem kérdés.

GAJDOS Miért, mi ebben a váratlan? Azért mert eddig csak prózát írtam? Az ember előbb-utóbb belefárad a prózába. Mindig csak regények? Hát Tolsztoj nem írt drámát a regények után? Vagy Gogol? Vagy Csehov?

KARDOS Jézusom. Csehov...

BARTOS Gajdos, aki egy személyben a három nővér?

KARDOS Vagy a sirály?

BARTOS Lear sirály?

*Röhögnek*

GAJDOS Ne kezdjétek megint a basztatást, jó? Ahelyett, hogy örülnétek. Vagy megkérdéznétek, hogy melyik is az a bizonyos helyzet, amiről a darab szól. Vagy mi a címe. Vagy egyáltalán. Valami!

SZÜDIA (ÉVA) *Kis csend. Éva, aki most olvas, hirtelen élesen felkacag. Kardos végre elhatározza magát.*

KARDOS Mi a címe?

GAJDOS Jó kérdés. Címe, na, hát címe az még nincs. Basszus.

*Zavart csend, tanácstalanság*

Tudom, furcsán hangzik. Gondoltam, ti majd adtok valami écát. Nincs címe, ez a helyzet, basszus.

BARTOS Mondjuk, az tény, hogy a *Platonov* is eleinte így futott: „Cím nélküli darab”. Csak később adtak neki címet az irodalomtörténészek.

GAJDOS Én még élek! Ellentétben Csehovval. Egyetek a majonézesből. Az Éva nagyon nagy ebben.

KARDOS Csehov... Nincs címe...

GAJDOS Volt egy, de azt elvettem. *Feltámadás után.* Na, ez nem tetszett.

*Csend*

KARDOS Ez inkább alcím...

GAJDOS Hülye.

BARTOS Persze, örülünk... Vagyis én, a magam részéről örülök ennek a művészi fordulatnak, hogy úgy mondjam. Kardos barátomért már nem kezeskedem. Hogy úgy mondjam, ez lenne akkor a Gajdos-féle fordulat éve.

KARDOS Volt prózafordulat, most van drámafordulat.

BARTOS Nem kérdés.

GAJDOS Szóval a lényeg, hogy ez amolyan társalgási dráma. Semmi avantgárd, értitek. Semmi posztmodern köldöknézés, vendégszövegek, kutyafasza. Három felvonás, klasszikus forma. Adva van két házaspár. Na, most ezek marha régen ismerik egymást, és rendszeresen összejárnak. Együtt buliznak, piálnak, értitek. Aztán kezd kialakulni köztük valami feszültség.

KARDOS Mintha ezt már olvastam volna valahol...

BARTOS Persze. A tizenötös Gozzi-helyzet. „Gyilkos házasságtörés”.

GAJDOS Nemnemnemnem. Türelem. Egy pillantás a hídról. Még nincs vége. Mert akkor az egyik párnak gyereke születik. Vagyis ez már régebben történt. Egy kisfiú. És aztán ez meghal. Elüti egy autó, mondjuk. De ez nem biztos. Vagy megfullad.

KARDOS Mi? Meghal a gyerek? Ilyen nincs.

SZÜDIA (ÉVA) *Bartos feláll, és tölt magának egy hatalmas adagot, és szinte egy hajtásra megissza, aztán odamegy az ajtóhoz, előveszi a mobilját, pötyög rajta, talán sms-t ír.*

GAJDOS Dehogynem. Sajnos előfordul. Ritkán, de előfordul, Szörnyű helyzet, nem mondom...

KARDOS Én a helyedben ezt nem erőltetném.

GAJDOS Jó, ez tényleg egy kicsit erős, nem mondom, ugyanakkor olyan sok drámai lehetőség...

KARDOS Nem erőltetném!! Itt és most nem!!

GAJDOS De hát most mi a...

*Ebben a pillanatban csöngetnek*

Ki a franc ez? Nem várok senkit.

KARDOS Talán a Ványa bácsi...

GAJDOS Na figyelj, Kardos, kezdem unni a froclizást. Ez most komoly. Már akkor komoly volt, amikor a Bartos kezdett jönni a kompromisszumokkal. Mintha te olyan ártatlan lennél, Bartos cica. És különben is: rakd le azt a kurva mobil. Ülés alatt nincs mobilozás. Ezerszer megmondtam.

SZÜDIA (ÉVA) *Gajdos idegesen tölt magának, talán egy pohár vodkát, és egy másodperc alatt magába dönti.*

GAJDOS Jó, eljátszottunk egy ideig, ugrattuk egymást, kiröhögöttük magunkat, ahogy szoktuk, hogy ki ne jöjjünk a gyakorlatból, ahogy a Tandori mondja, de most már elég! Ha nem érdekel a darabom, oké. Hagyjuk. És különben is dolgoznunk kellene.

Megint csöngetnek

Még ma meg kell csinálni a javaslatokat. Kell a pénz. Éva, kinyitnád végre?

SZÜDIA (ÉVA) feláll, és elindul ajtót nyitni

BARTOS Tényleg ki a bánat lehet? Végül is ez egy kuratórium, vagy nem? Direkt a kurátori zakómat vettem fel. És a döntésünk nem tartozik senkire. Csak ha majd nyilvánosságra hozzuk. Szóval nem kell most egy tanú.  
GAJDOS Persze, ez egy zárt ülés. Kuratórium. És hát titkos is valamennyire. Csak nem a Kemenes?

Bedob egy vodkát, Bartos is bedob még egyet. Szüdia/Éva megjelenik az ajtóban

SZÜDIA (ÉVA) (rámutat Kardosra) Te következel.

KARDOS Mi van??!!

BARTOS Ez valami orvosi rendelő?

SZÜDIA (ÉVA) Téged keresnek.

KARDOS Nem mondod. Itt? Engem?

GAJDOS De ki a jó élet az?

BARTOS A Hajagos?

SZÜDIA (ÉVA) Nem. A Kata.

GAJDOS, BARTOS A Kata??!!

SZÜDIA (ÉVA) A Kata. A Kardost keresi. Azt mondja, nem jön be, menjen ki hozzá a Kardos.

BARTOS A Kata? Hát nem tegnap találkoztatok a Zárt osztályon?

GAJDOS Mi? A Katával? Ti találkoztatok a Katával?

KARDOS A francba!

Kirohan, Szüdia/Éva utána

## Ötödik jelenet

BARTOS Az ész megáll, és tipródva hezitál.

GAJDOS Nem is értem.

BARTOS (intrikusan) Hát... tényleg furcsa. Meglepő, na! Hm. Csodálom a nyugalmadat...

GAJDOS Mi a szart beszélhet a Kata a Kardossal? Mi dolguk van ezeknek... Pláne temetés után. És pont az én lakásomon. (Iszik)

BARTOS Miért, van itt még egypár szoba.

GAJDOS Ne ízléstelenkedj. Túl jól áll neked.

BARTOS És hát a Kata még mindig elég csinos, nem?

GAJDOS Na de most már elég!

BARTOS Csak nem vagy féltékeny, öregfiú?

GAJDOS ÉN? A Kardosra? Na ne szédíts.

BARTOS Miért, a Kardos talpig férfi. Vagy?

GAJDOS Persze, hát férfi, meg sármos is, nem mondom, persze a maga módján. A maga furcsa módján. Jók az ingei. Na de a Kardos, szóval én azt hittem... Kóstold meg a pogácsát is... Szóval eddig úgy volt, hogy...

BARTOS Na ja. Mondd csak ki nyugodtan. Ne kerülgessd a ludaskását, szép öcsém!

GAJDOS Tudod, hogy van ez. Olyan kínos az ilyesmi. Az Éva csúcs a juhtúrósban. Tojáshabot rak a tésztaiba.

BARTOS Nem mondod.

GAJDOS De visszatérve. Szóval a Kardos mégis a barátja az embernek, ráadásul most halt meg a barátja...

BARTOS Na, úgy látom, akkor nekem kell itt szorítóba lépni. Szóval eddig te úgy voltál vele, hogy a Kardos buzi. Legalábbis te úgy tudtad. És most hirtelen, kurátori pogácsázásod közben, kételyeid támadtak. Élsz a gyanúperrel. Hogy mégsem buzi. Satöbbi. Ezt akartad mondani, nem?

GAJDOS Ez így nagyon durva! (Tölt megint)

BARTOS Egyébként, ha már ilyen finoman elbeszélgetünk, megkérdenék azért valamit. Nem fog megártani ez a tempó? Ennyi kihagyás után? A végén még rá is gyűjtasz... A te szíveddel. Mintegy feltámadás után...

GAJDOS Lehet. Lehet, hogy a végén még rá is gyűjtök. Az én szívemmel. Az én műtött szívemmel. Mondtam előre, hogy ma megiszom egy csészécskével.

BARTOS És megeszel huszonhárom pogácsát. Na, de ez mintha már a harmadik csészécske lenne. Ha ugyan nem a negyedik. Noha csak két felvonással vagy kész. Mindegy, én szoltam. Vedd baráti aggodalomnak. Két pogácsa között.

GAJDOS Oké, igazad van, de tényleg örülök, hogy ennyire jól haladok. Két hét alatt megírtam pontosan hatvan oldalt. Kábé még harminc van hátra. Egyszerűen boldog vagyok. Legszívesebben még ráennék hatvan palacsintát. Nem. A legszívesebben felolvasnám.

BARTOS A türelem, na, az mindig hiányzott belőled. Megint rohansz? Nem kéne előbb befejezni? Vagy legalább címet adni neki?

GAJDOS Na ja. Persze. Bár fejben kész.

BARTOS Na ja. Fejben. Ha te tudnád, hogy nekem mennyi mindig van kész fejben...

GAJDOS Mi van, te is írogatsz újabban? Nem elég a kritika?

BARTOS Félsz, picinyem? Ha megírnám az emlékirataimat? Mi?

GAJDOS Nem félek. Különb is, te szerintem mindent tudsz rólam. Amit meg nem, azt úgysem tudod meg soha.

BARTOS Ezt vegyem vallomásnak? Vagy riszálásnak?

GAJDOS Vedd, aminek akarod.

Csend

BARTOS Nur niht beszárren. Nem írok én már semmit. Nem tudok én már gondolkozni. Egy kritikus kritikus helyzetben. Emlékiratok. Tőlem! Tényleg vicces lenne. Majd hülye leszek hülyét csinálni magamból. És hát ennyire azért nem veszem komolyan magam. Szóval nem kell beszarnod.

GAJDOS A haláltól félek, nem tőled.

BARTOS Na! Ne!

GAJDOS Mi van? Homokba dugod a fejed? Meg fogsz döglenni, édesem.

BARTOS Jó. Majd erről egyedül döntök.

GAJDOS Nem kérdés. Csak az a kérdés, hogyan.

BARTOS Magaddal rántasz? Vagy én téged?

GAJDOS Barom. Egyikünk sem egy született Dugovics Titusz. De most amúgy sincs idő, hogy ezt megbeszéljük.

BARTOS Anyám vár.

GAJDOS Persze, mint mindig. Most meg kell hoznunk a döntéseket. A laudációkat is meg kell írni. Vagy legalább előkészíteni. Úgy nagy vonalakban.

BARTOS Vázlatosan. Ahogy szoktuk. De amúgy, szóval tényleg klassz. Mármin ez a darab. Tényleg. Örülök neki, na.

GAJDOS Nem kábítasz?

BARTOS Nem hát. Csak légy egy kicsit türelmesebb. Ne rohanj! Írd meg előbb, aztán fektesd két hétig. Utána olvasom.

GAJDOS Gondolod?

BARTOS Nem kérdés.

Kis csend

GAJDOS De ez a Kardos nem megy ki a fejemből. Te, lehet, hogy a Kata meg a Kardos? Ez léteziketlen, ahogy a Hajagos mondaná.

BARTOS A macska tudja. Lehet, hogy a Kardos olyan kétlaki, tudod.

GAJDOS De régebben csak egylaki volt, nem?

BARTOS Egylukú. Na ja. Nem kérdés. Hátsó bejárat. De talán valami nagy emberi élményben volt része mostanában. Ki tudja.

GAJDOS Egylukú kétlaki? Erről kéne írni egy novellát. Olyan, aki mindkét végén tartja a gyertyát, mi?

BARTOS Az, az. Noha te nem szereted a képzavarokat. Vagy inkább kétszikű...

GAJDOS Kétszuka.

BARTOS Nem, egy túrót. Kétszikű.

GAJDOS (röhög) Na, ez jó, ez marha jó. Kétszikű. Ezt elmondhatod a Zárt osztályon. A Tardos kajolni fogja. A kétszínű kétszikű? Mi??

BARTOS Nem megy. A Szabados már elsütötte.

GAJDOS Basszus. Pont a Szabados. Nincs is humora.

BARTOS Néha a kapanyél is elsül.

GAJDOS Sőt, néha meg a kapanyél is csütörtököt mond.

BARTOS Ahogy Kálnoky mondta.

GAJDOS Már halott.

BARTOS Persze, mindenki halott.

GAJDOS De mi élünk!

BARTOS Nem is olyan rosszul... (Közben odamegy az ablakhoz)

GAJDOS De milyen jó lehetne, ha úgy élhetnénk, ahogy élünk!

BARTOS Gyere csak! Már az előbb is akartam mondani. Csak a Kardos előtt nem akartam. Nézz csak ide! Ott a másodikon, a szomszéd házban.

*Gajdos odamegy az ablakhoz, együtt bámulnak kifelé*

Azért ez nem semmi, mi? Jó csaj.

GAJDOS Nem vitakérdés. Szép sörény, nagy mellek. Két hete költöztek ide. Minden este nyomatják. Én már belefáradtam, öreg.

BARTOS Hát a manus mintha nem fáradt volna bele. Oaahhh. Szerinted most seggbe bassza?

GAJDOS (néz egy ideig) A szög alapján azt mondanám, hogy igen. De tudja a hóhér. Innen nem lehet rendesen látni.

BARTOS Hát nem. Pláne az én szememmel. Te öreg. Meg kéne kérdeni a Kardost. Hát a hátsó bejáratokban mégiscsak ő a szakelem.

*Visítva röhögnek, aztán otthagyják az ablakot*

GAJDOS Szakelem! Te, hát nem igaz. Akkora egy vezértinó vagy. Ha nem lenne humorod, már régen megutáltalak volna.

*Isznak*

De visszatérve. Amúgy a Kardos... Hát nem is tudom, de nekem az a sanda gyanúm, hogy irigykedik. Irigyl, hogy darabot írok. Hogy ez neki nem jutott eszébe.

BARTOS Mondasz valamit.

GAJDOS Szóval érzi, hogy már nem a régi. A vers nem elég.

BARTOS Hogy is mondjam... Hanyatlik?

GAJDOS Hát igen, asszem, ez a jó szó. Végül is te vagy a kritikusa. Öt nagy cikket írtál róla. Esszét!

BARTOS Hatot. Majdnem egy monográfia. Nem akarom a szádba adni a szavakat, de valószínűleg tényleg hanyatlik a Kardos. Ismétli magát. Hát tudod, az utolsó kötete... Na hallod!

GAJDOS Pedig milyen szépet írtál róla.

BARTOS Na jó, az más. Elvégre mégis a barátja vagyok. Most basszam le? Rádadásul a kurátortársamat?!

GAJDOS Azért valahogy álságos dolog ez tőled. Becsapod a barátodat.

BARTOS Te Gajdos, ne kezdj itt nekem moralizálni. Túl rosszul áll neked. Te, aki képviselő voltál.

GAJDOS Csak fél évig. Aztán betegséget hazudtam, és lemondtam. Mintha nem a te orvos haverod szerezte volna a kamu igazolást!? De hát nem volt mese. Akkor váltam, te is tudod. A Saci lelépett a takarékbetéttel. Kellott a pénz.

BARTOS Lófaszt, *carissimo mio!* Pénz! Neked, aki SZOT-díjas voltál. Nehogy a Sacira kend a szarodat. Jó fej volt a Saci.

GAJDOS Oké, jó fej volt. Német-francia szak. Oké. Marha klassz csöcsök. Segg.

BARTOS Mint a szemben lakó csajnak.

GAJDOS Oké. De aztán disszidált, vagy ezt elfelejtetted, elftársam? Tudod, mit jelentett ez '69-ben? Pláne, hogy auszgetippelt Nyugat-Berlinbe ment a hülye picca. És aztán ott is szült.

BARTOS Nem, én nem tudom. Ááááh, nem. Mintha nem én csempésztém volna ki neki a diplomáját. Ugyan már, öreg, most kit versz át?! Engem? Vagy?

GAJDOS Aztán nem mehettem ki a lipcsei kongresszusra.

BARTOS Mit vesztettél? Brecht addigra már meghalt, nem? Anna Seghers kellett? Az a hülye komcsi öreg picca? A nyitott endékás csajok meg idejöttek, vagy nem?? Csak úgy zúgott a nádas a Balatonnál.

GAJDOS Jogos. Ki a túró tudja, hány magyar gyerek él most, teszem azt, Halléban? Úgy, balkézről.

BARTOS Vagy baloldalról...

GAJDOS Magyar gyerekek Karl-Marx-Stadtban...

BARTOS Mai nevén Chemnitz.

GAJDOS Talán még nekem is van ott egy zabigyerekem. Hogy van ez németül?

BARTOS Elvből nem beszélek németül. Tudod. Csak a legvégső esetben.

GAJDOS *Ein natürliches Kind?* Vagy?

BARTOS Ha úgyis tudod, minek kérde? Én nációkkal sose szűrtem össze a levelet.

GAJDOS Jajaj. Legfeljebb végső esetben. A Plattensee-parti nádasban, *oder?* Kurva vodka. Emlékszem, egyszer Moszkvában kancsóban hozták. Mint a tejet. Na, hagyjuk. De tény, ami tény: a Kardos hanyatlik. Pedig milyen első kötete volt! Páratlan indulás.

BARTOS Na ja. És milyen fiatalon. Még húsz sem volt. A *Kardélre hányt szavak*. Talán máig a legjobb kötete. Már a címe is!

GAJDOS Volt benne spiritusz. *Kardélre hányt szavak*. Nem mondom.

BARTOS Meg tűz.

GAJDOS De most hanyatlik. Ismétli magát. És mert érzi és tudja ezt, ettől ideges lesz, bevadul, karcos lesz, és irigykedni kezd. Akit éppen talál. Most rám irigykedik.

BARTOS Nem kérdés. Szinte kapóra jöttél neki.

GAJDOS Hát tudod, én nem szeretem a pszichológizáló magyarázatokat...

BARTOS ...de ezt most aláírod.

GAJDOS A számból vetted ki a szót. Te, figyelj!

BARTOS Na?

GAJDOS Szóval, figyelj, nem lett volna jobb, ha megmarad egyszikűnek?

*Kuncognak*

BARTOS Te, öreg, nem akarok pletykálni, de a múltkor be-  
megyek a Zárt osztályra, ott ül a Hajagos meg a Tardos,  
és aztán odaül hozzánk az a nagy mellű csaj, tudod, az a  
teljesen zizi nőci, költőnő, vagy legalábbis ő azt mondja  
magáról, tudod, olyan hosszú fekete szoknyákban jár,  
szerintem neked is megvolt, hogy a francba hívják, ba-  
szott hegyes csöcsök, mindig franciául nyomta, ha ré-  
szeg volt, ki ez a bige, elfelejtettem a nevét, Verlaine-t  
fordított...

Belép Kardos, közvetlenül utána Éva

## Hatodik jelenet

SZÜDIA (ÉVA) *Hatodik jelenet!*

KARDOS *(némán leül az asztalhoz, aktatáskájából papíro-  
kat vesz elő)* Na, kezdünk végre?! Ha már a Bartos felvet-  
te a kuratori zakóját. Szóval, hogy a költői díjat a Cséhor-  
váth kapja, az, gondolom, nem kérdés. Átnéztem az utol-  
só kötetét...

GAJDOS Álljunk már meg egy polgári szóra, ahogy  
Virizlay elftárs szokta volt anno mondani, még az átkos-  
ban.

SZÜDIA (ÉVA) *Kardos megütközve vagy csodálkozva, mind-  
egy – döntse el a színész vagy a rendező.*

KARDOS Te ismerted a Virizlayt?

GAJDOS Írtam is róla.

BARTOS Mélységes mély a múltnak kútja.

GAJDOS Most mi a szar van? Rendes tagosz volt. A maga  
módján, persze.

KARDOS A Bitlisz-frizurás Virizlay. Rendes tag. Hova hány-  
jak? Ágytálat!

BARTOS Ne bohóckodj. Túl jól áll neked.

KARDOS Országomat egy ágytálért!

GAJDOS Megkaphatod. *(Iszik)* Nélküle sosem jelenik  
meg a második regényem. Amúgy nyalj bele a padli-  
zsánba.

KARDOS És akkor mi van?

GAJDOS Akkor majd élvezni fogsz. Amúgy meg te hülye  
vagy, mon picinyem. De imádlak. Éppen ezért a tiszta  
naivitásodért imádlak. Add azt az okos költői homloko-  
dat, hadd csókoljam eszméletre.

KARDOS Ökör! Tök részeg leszel. Vagy már vagy.

GAJDOS Ha nem írom meg a Virizlay-cikket, akkor nem  
jelent volna meg a második regényem, az lett volna.

KARDOS És?

GAJDOS És ugrik az előleg.

KARDOS És?

GAJDOS ÉS??? Te, Bartos, beszélj velem. Nem érti a gyerek.  
Noha megkapta a Gajdos-múzsa csókját.

BARTOS Nem, nem, szerintem a Kardosnak igaza van, a  
Cséhorváth tényleg marha jókat csinál mostanában.  
Elküldte az új kötetét, még kéziratban, hát, uraim, azt  
kell mondanom, amit anno Szontágh Gusztáv mondott...

GAJDOS De ki a szent szar beszél itt a Cséhorváthról?  
Ebben a pillanatba nagy ívben köpök a Cséhorváthra meg  
a Bészabóra is, noha utóbbi írt tegnapelőtt egy e-mailt,  
elég nagy gajdeszban van, a kislányát műtik, szóval na-  
gyon kell neki a pénz...

KARDOS Nekem is nagyon kell a pénz. Szóval haladjunk.  
BARTOS Akkor ez most még nem ülés? Anyám vár.  
Tudjátok, milyen beteg.

GAJDOS NEM!! Ez még NEM ülés! Nyugodtan ledobha-  
tod a kuratori zakódat. *(Iszik)* Kérdésem van előbb,  
őszinte, magyarosan nyílt kérdésem: mi a túrót akart tő-  
led a Kata? És egyáltalán mi ez az egész?

KARDOS Közöd?

GAJDOS Öt éven át azért mégiscsak a barátnőm volt, vagy  
ez kiment a fejedből, picinyem? És mégiscsak az én la-  
kásomban vagyunk, nem?

KARDOS De már két éve szakítottatok, vagy nem?

BARTOS Egyáltalán, honnan a bánatból tudta, hogy itt  
vagy?

GAJDOS Tényleg. Na, ez itt a kérdés.

KARDOS Mert mondtam neki. Tegnap összefutottunk a  
Zárt osztályon, és mondtam, hogy ma ülés van nálad.

GAJDOS Te nem vagy komplett.

SZÜDIA (ÉVA) *Bartos feláll, és leveszi a zakóját.*

BARTOS Na, erre legurítok egyet.

KARDOS Miért, ez mióta titok? Ez egy hivatalos kuratóri-  
um, nem? Hát ki vagyunk nevezve, nem? Ez nem zug-  
irodalmárok gyülekezete, nem? Nem szabadkőműves-  
páholy vagy mi?! Nem?!

GAJDOS Nem, ez nem az. De nagyon jól tudod, hogy azért  
jobb csendben intézni az ilyesmit. A függetlenségünk ér-  
dekében. Te nem tudod elképzelni, milyen telefonokat  
kapok és kiktől ilyenkor ősszel, a döntés előtt. Na most,  
ha lehetőleg kevesen tudnak róla, akkor kevesebb lesz a  
telefon, kisebb lesz a korrumpálódás gyanúja.

KARDOS Na ja, nem elég tisztességesnek lenni, annak is  
kell látszani, mi?

BARTOS Pontosan, főemlőském. Te nem tudod, milyen  
nyomás van ilyenkor rajtam. És nyilván a Gajdoson is.  
Alig merek bemenni a Zárt osztályra, mert állandóan jön  
a duma: Te, figyelj, Bartos, tudom, benne vagy a főbi-  
zottságban, nem akarlak befolyásolni, de én már öt éve  
nem kaptam semmit, és hát valljuk be, azért az utolsó  
kötetem... satöbbi, satöbbi. Ismered ezt a smúzolást.  
Szóval jobb, ha csak a döntés után tudják meg a fejek,  
hogy mi az ábra.

KARDOS Álszent rohadéknak érzem magam. És külön-  
ben is, mindenki tudja, hogy nagyjából mikor ülünk össze.

GAJDOS Persze, tudja. Aki számít, az tudja. A Bészabó is  
azért írt e-mailt. Ő tudja.

KARDOS Akkor meg? Aki nem számít, az úgyse számít.  
Annak tök mindegy. Az úgyse kap, szart se. Soha.  
Mindig ugyanaz a húsz kap mindent.

BARTOS Van az huszonöt is.

KARDOS Hát ez tényleg nagy szám! Gratula.

BARTOS Örülj neki, hogy te benne vagy a huszonötben.

GAJDOS Csak az első díj a nehéz. Mint az első millió. Meg  
aztán: díj díjat vonz. Mondta Marcel Reich-Ranicki.

KARDOS Szándékosan hülyének tettetitek magatokat.  
Holott pontosan tudjátok, miről beszélek.

GAJDOS Pontosan tudom, hogy miről beszélsz. Én még  
csak azt sem mondom, hogy nincs igazad. Hogy nincs  
*részben* igazad. De hát ez mindig is így volt. Így volt az  
Aczél-szisztémában is, így volt a Virizlay-korszakban, és  
így volt már a *Nyugat*-korszakban is. Mivel a puszta pub-  
likálásból nem lehet megélni.

BARTOS Sőt, így volt a Kazinczy-korszakban is. És így lesz  
mindig is. Kell a pénz. Na, akkor visszavehetem a zakó-  
mat?

KARDOS Néha hányok az egészségtől. Mintha valami paródi-  
ája lennék valaminek. A karikatúrája. Semmi szükségs-  
zerű nincs abban, hogy én verseket írok. Semmi. És et-  
től meg lehet őrlüni.

BARTOS Jöhet az ágytál?

GAJDOS Egyszer élünk, pajtikám. De ha annyira megvi-  
sel, mondjal le.

BARTOS A nyugodt álmod érdekében.

GAJDOS Úgy is van. Akad minden ujjamra legalább tíz,  
aki szívesen beugrik helyetted. Például a Kemenes.

KARDOS Azért ez nem ilyen egyszerű. Karikatúrák vagyunk. Ráadásul ti már éltetek egyszer.

GAJDOS Mi van?

BARTOS Én sejtem, mire utal.

KARDOS Igen, már éltetek egyszer. Vagyis nem, nem! Rosszul mondom. Ti inkább túlélők vagytok. Csak most vicces formában. És most kívülről néztek mindent. De az én generációm nem érti a bűneiteket. Vagyis köp rá voltaképpen. Holott nem kellene. Nem szabadna elnézni mindent. Egy óriási röhögés kellene, hogy kisöpörjön mindent.

GAJDOS Azért ez nem ilyen egyszerű. Ráadásul ezzel a röhögéssel esetleg te is kisöprödnél a pályáról, erre még nem gondoltál?

BARTOS De, éppen ilyen egyszerű. Moralizálás, közhe-lyekkel. Ráadásul a Kardos önerőből újra felfedezte Marxot. A történelem ismétli magát, ami tragikus volt, az most komédia formájában jön elő. Vagy vissza. Et cetera. Erre gondoltál?

KARDOS Hát ha ez Marx, akkor inkább nem erre gondol- tam.

BARTOS Hülyeség. Marx marha jó szerző. Meg aztán: va- lamit valamiért.

GAJDOS Valamit valamiért. Igen. Nem is rossz. Egész jó drámacím lehetne. Mindenki ugyanabban a cipőben jár. Senki sem teheti meg, hogy lemond egy biztos pozíció- ról. Te sem.

BARTOS Persze. Valamit valamiért. Itt most egy kicsit nyelni kell. Szívni úgyszólván. De holnapra elfelejted, és már mehetsz is a kasszához.

KARDOS Nyelni és nyalni. Ezt hívják más néven ciniz- musnak.

BARTOS Na, nézd csak, a Kardos, az emberszabású *Idegen Szavak Szótára!*

KARDOS Ez nem ilyen egyszerű! Én nem mondhatok le semmiről.

BARTOS Tessék? Te semmiről? De mi mondjunk le min- denről? Köpjük szemem magunkat naponta az Okto- gonon, pontosabban a November 7-e téren? Vagy? Nem értelek.

GAJDOS Miért, te olyan különös fából vagy faragva? Mint a kommunisták?

KARDOS Nem. Hanem azért, mert én buzi vagyok.

SZÜDIA(ÉVA) *Zavart csend.*

GAJDOS Rémes szó. Durva. És most dicsekszel vagy pa- naszkodsz?

BARTOS Ráadásul ezt eddig is tudtuk.

GAJDOS Ráadásul ez nem mentség.

BARTOS Én meg zsidó vagyok. Ez se mentség. Hanem születési rendellenesség. Alanyi jogon jár.

### Röhögnek

GAJDOS Nekem akkor most cigánynak kéne lennem.

SZÜDIA(ÉVA) *Még nagyobb röhögés.*

BARTOS Pedig...

GAJDOS Pedig nem vagyok az. Dehogy. Csak párttag. Pontosabban volt párttag. Egykori.

KARDOS És? Most kérdezzem meg, hogy dicsekszel vagy panaszkodsz?

GAJDOS De több pártba nem lépek be.

KARDOS Azt jól teszed. Okádék az egész.

BARTOS De te – legalábbis legjobb tudomásom szerint –, te legalább nem lettél besúgó. Ellentétben oly sok más barátunkkal.

GAJDOS (*zavaros mozdulatot tesz*) Besúgó. Ijesztő egy szó. Nem volt egy egyszerű helyzet. Spicli. Hátborzongató szó.

KARDOS Igen, mégis igazam van. Ti már éltetek egyszer. GAJDOS És nem is rosszul.

KARDOS És a második regényed mit hozott? Melyet a Virizlay elftárs aranzsált?

GAJDOS Ez a fazon tényleg nem ért semmit. Bartos, szólj már közbe, bár nem vagy csapos! Akkor lépett le a Saci, édes, egyetlen, kardélre hányt Kardosom. Fogod?

BARTOS Az nem két évvel előbb volt? Azt nem mondhat- ni, hogy erős bátya lenne a memóriád.

GAJDOS A macska tudja. De nem mindegy? Kellett a pénz. És mi a rossz nyavalyát szövegelsz te, Kardos? Mert később születnél? És mázlid volt?

BARTOS Vagy peched.

GAJDOS Na ja. És te nem ülsz nyakig ebben a kibaszott kuratóriumban? Harminchat évesen? Harminchat fokos lázban mindig? Négy kötet után?

KARDOS Miért, szart írok?

GAJDOS És én? Én szart írok? Senki sem ír szart.

BARTOS Azaz mindenki szart ír.

GAJDOS Naná. Kivéve azt a kettőt. Vagy hármat. Persze azok is szarok, de másképp.

BARTOS Mondjuk, azok globalizált szarok. Csupa euro- személység. Mindenkinek kellenek.

GAJDOS Helyes a benyögés, Schöpflinem. Szart írunk. Mégis felnyaljuk a zsozsót. Ti láttatok már itt egy zsenit? Élőben? Mert én még nem. Noha nem ma kezdtem a pályát.

BARTOS Ma már nincsenek zsenik.

KARDOS De ez engem nem vigasztal.

GAJDOS Aki meg mégis mintha zseni lett volna, az áruló lett. Két kivétel ha akad. Vagy három. Rohadtak vagyunk. Züllöttek. Persze. És én a züllöttek egyik kapitánya. Jó. Vállalom. Még az is lehet, hogy besúgó voltam. A Viriz- lay megkörnyékezett. Na! Kihagytam tíz oldalt a könyv- ből. Az '56-os részekből pár oldalt. Viszont ennek fejé- ben benn maradtak a szexjelenetek. Na és? Rosszabb lett a könyv? Jobb? Gondold csak át ezt! És ha nem tetszik, akkor köpjél szemem, bátyuska! Igen, bűnös vagyok, köp- jél szemem!

*Kardos feláll, odamegy Gajdos elé, és nekikészülődik a köpés- hez. De végül nem köp, megvetően elfordul, vagy odamegy az ablakhoz*

Te, te... Te megőrültél? Jézusom, ilyen nincs!

BARTOS Kardos, te tényleg, szóval ez azért egy kicsit túl- megy a határon. Fegyelmezd magam, barátom.

KARDOS Basszus. Bocsánat. Nagyon kivagyok, tény. Ne haragudj, öreg.

GAJDOS Üristen. Most tényleg, beszartam. Egy pillanatra rám jött a köpésfrász. Azt hittem, tényleg leköpsz.

KARDOS Én is beszartam. Mert a helyzet az, hogy egy pil- lanatra én is azt hittem. Meg azt, hogy tényleg besúgó voltál.

BARTOS Csak eljártssza szerintem. Veszélyes játék.

KARDOS Na jó, erre igyunk. Ne haragudj, harci orozzlá- nom. Istenem, milyen jó lenne, ha úgy élhetnénk, ahogy élünk!

GAJDOS Erre igyunk!

*Töltögetés, koccintás stb. És amikor kisimulna a hangulat, ab- ban a pillanatban csöngetnek*

Ez létezhetetlen. Éva, nyisd már ki, jó? Nem vagyok itt- hon. Vidéken vagyok eltemetve.

SZÜDIA(ÉVA) Még a Kemenesnek is? Sem?

GAJDOS Még neki is. Neki sem. Hogy a túróba mondják ezt, Bartos? (*Évához*) Te vagy a naturalizmus múzsája, de nyiss már ajtót, kincsem, jó?!

KARDOS Hagyd már ezt a kurva cigit! Örülj, hogy leszoktál.  
BARTOS Figyeljetekek ide! Ha a Cséhorváth kapja a lírai díjat, én a magam részéről a kritikusi helyre az Effkiss jvasaslom. A helyzet az, hogy a múltkori nagy esszéje tényleg olyan, szóval a jó ég tudja, egyszerűen megható volt. Okos, szellemes, dús.

GAJDOS Megható? Hahh! Létezik még eme szó?

BARTOS Most rímelsz? Ennyi év kihagyás után?

GAJDOS Milyen kihagyás? Soha nem írtam verseket. Azt meghagyom a Kardosnak.

KARDOS Én is áttérek a rímelésre. Pontosabban: visszatérek. A szabad vers hullá.

BARTOS Ezt a marhát!

KARDOS Nem, nem, tényleg. Rájöttem, hogy forma nélkül nem megy, kellenek a keretek. A temetésen jöttem rá, a dübörgő göröngyök hangjára. A mai versek nagy része kamu. Az enyémekek dettó. De mondasz valamit. Mármint az Effkiss-ügyben. Mindamellet az Effkiss a múltkor a Zárt osztályon valami rémeset mondott a második kötetemről.

GAJDOS És persze visszamondták. Tipikus Zárt osztály.

KARDOS Totál értetlen vélemény volt. A Tardos még vitázott is veled. Állítólag, persze. Most nehogy azt hidd, valami bosszú mozgat...

GAJDOS Ugyan. Ez meg sem fordult a fejében. A fejünkben. Én szavatolok erről.

BARTOS Na ja. Szavatolt bosszú. Illetve non-bosszú. Mindamellet...

KARDOS Nem vagyok hiú, ismertek.

GAJDOS Ugyan. Szóba se jön.

KARDOS Persze, nem kérdés, hogy a második kötetemet lehet cikizni. Goethét is lehet cikizni. De szerintem az Effkiss egyszerűen irigykedik.

BARTOS Nem vitakérdés.

KARDOS Persze kérdés, ki állhat az Effkiss mögött.

BARTOS Mindig ez a kérdés.

GAJDOS Pontosabban ez a kérdés: ki áll amögött, aki valaki mögött áll?

KARDOS Nem. Ki áll amögött, aki mögött valaki áll?

BARTOS Nem pontos. Szerintem még a felülmúlhatatlan koponya, a nagy Leibniz is megelégedne az én megfogalmazásommal, mégpedig a következővel: ki vagy mi áll amögött, aki vagy ami mögött... (De nem tudja befejezni)

SZÜDIA (ÉVA) (megjelenik, rámutat Bartosra) Te következel.

BARTOS Mit csinállok?

SZÜDIA (ÉVA) Következel. Te.

KARDOS Nem mondod.

SZÜDIA (ÉVA) Nem én mondom. A Kata mondja.

BARTOS A Kata???!?

SZÜDIA (ÉVA) Igen, a Kata. Azt mondja, nem jön be, de a Bartos menjen ki.

GAJDOS (kis csend után felüvölt) A picsába!

BARTOS (hezítál, nem tudja, menjen-e vagy sem) Ma tényleg minden összefut.

GAJDOS Akkor menj! Menj már!

Bartos elindul

(Kis szünet után) A picsába!

Függöny. Zene: Rameau: Contredanse a Les Boreades című operából, a második forte belépéstől

## Első jelenet

Jelen vannak: Kardos, Gajdos. Ott folytatódik, ahol egy perccel korábban, azaz a szünet előtt az első felvonás abbamaradt

GAJDOS Érzem, ma megint bebaszok. Mint tíz éve. (Iszik)

KARDOS Csak lassan a testtel.

GAJDOS Nem, hát ebbe bele lehet örülni. Ez a Kata. Nem hiszem el.

KARDOS Neki is megvan a maga baja. Gondolhatod, hogy nem véletlen. Ez már ámokfutás.

GAJDOS Miért, mi van?

KARDOS Iszik.

GAJDOS Ugyan. Mellettem egy kortyot sem ivott.

KARDOS Nem a Kata. A Szabados iszik. A Kata tegnap kisorsít nekem magát a Zárt osztályon. Alig tudtam megvigasztalni.

GAJDOS Szemétláda ez a Szabados. Nem elég, hogy a nője volt élettársáról lebaszósat ír, ráadásul még majmolja is a régi szerető életmódját. Gratula. Szegény Kata.

KARDOS Na ja. Cseberből vederbe.

GAJDOS Szemétkedik, fiatalember? Na, én aztán mindig nagyvonalú voltam a nőimmal, ezt kérdés nélkül állíthatom. E téren nem volt rám panasz.

KARDOS Ráadásul a Szabados házasság.

GAJDOS Tudom. De állítólag válik.

KARDOS Veri is. Állítólag. Veri a Katát.

GAJDOS A feleségét is veri. Állat az emberben.

KARDOS Nem kérdés. Tiszta Zola.

GAJDOS A naturalizmus végnapjai.

KARDOS Te mondad.

GAJDOS Irodalmi házasságok.

KARDOS Ne is mondd!

GAJDOS Mint az Adyékznál. Bár ott állítólag a Csinszka verte az Adyt. A darabomban is előjön ez. Még nem tudom pontosan, hogyan, de előjön. Mármint nem az Ady. Kicsit önéletrajzi dráma, nem tagadom. De valahogy azt érzem, hogy darabot kell írnom. Elég a prózából. Sokszor az az érzésem, hogy már kiírtam magam. Nem vagyok elég közvetlen, ha érted, mire gondolok.

KARDOS Értem, persze. Én inkább üresnek érzem magam.

GAJDOS Akkor írdál prózát vagy drámát. Hagyd abba a verset egy ideig. Kell a változatosság.

KARDOS Varietas delectat, ahogy a Bartos mondaná. Ha már itt tartunk, én ezt a gyerekhalált nem erőltettem volna. Legalábbis a Bartos előtt nem.

GAJDOS Igen, már az előbb is jelezted, de tényleg gőzöm sincs, mit akarsz ezzel. Egyél céklát. Csúcstermék Évától.

KARDOS Részeg vagy?

GAJDOS Egy francot. Csak leszek. Feltehetően. Furcsán szép érzés, ahogy az ital visszajött ma hozzám. Mint egy régi kutya. Megismerte a szagomat.

KARDOS És persze te is az övét.

GAJDOS Jó gazdija voltam. Jól tartottam. Jól tartottuk egymást. Mi voltunk egymás legremekebb tartótisztjei.

KARDOS Meg fogsz dögleni.

GAJDOS Jaja, ezt már a Virizlay is említette.

KARDOS Ez a Bitlisz-frizurás ökör. Aki akkor komcsi volt.

GAJDOS Nem kérdés.

KARDOS És ma MIÉP-es.

GAJDOS Nem kérdés. Van még valami?

KARDOS Ilyen könnyen fogod fel? Csak így túllépsz az egészen?

GAJDOS Figyelj, Kardos, kezdek berágni.

KARDOS Meg berúgni.

GAJDOS Értelek én téged, hidd el. A te generációd egészen máshogyan látja ezt az egész szart, és persze igazatok van, nem kérdés. Oké, mocskok voltunk, satöbbi, ezt már mindenki tudja és unja. Elismerem, nem volt itt semmiféle szembenézés, nem volt egyáltalán semmi, az egész rendszer simán, csont nélkül ment át a következő rendszerbe, ami persze nem is rendszer a szó régi értelmében. Mi is simán mentünk át, én meg a Bartos, meg az egész, ami velünk jár. De nem mentünk volna át simán, ha nem írtunk volna régebben is jókat, szóval olyanokat, amelyeket ma is el lehet vállalni. A Bartos Vajdakönyve biztos megmarad, ez se vitatható. Talán megmaradnak az én korai dolgaim is, a bánat tudja. Nem voltunk ellenzékiek, nem, bár a Bartos benne volt egy ideig, és azért ez zsidó ügy volt, ne felejtjük el.

KARDOS Zsidó ügy? Az ellenzékiesség? Látomásaid vannak? Magyarországon '89 előtt nem is voltak zsidók. Azt később találták fel. Vagy találták fel újra.

GAJDOS Jó, jó. Igazad van. Bizonyos fokig. Bár ehhez te nem értesz. Zsidó ügy volt, nem kérdés. De én aztán nem voltam benne az ellenzékben, persze, ez sem kérdés. Sőt, ellenkezőleg. De minden pillanatban azon voltam, hogy jó mondatokat írjak, hogy a nyelvtanom ne tévelyedjen el. Hogy akármennyit nyom a Virizlay az egyik oldalon, mindig legyen ugyanannyi jó szövegem a másikon. És amikor nem lehetett már valamit leírni, akkor persze írtam filmeket. A filmben sok minden átment, és még kerestem is vele.

KARDOS Kezdek besokallni. Ma minden összefut. Te tényleg elfelejtetted, te félmajom, hogy a Bartosnak meghalt a kisfia? Te meg valami kisgyerek haláláról hablatyolsz a darabban?! Eszeden vagy? Én erről alig tudok valamit, de hát akkor is. Téboly.

#### Csend

GAJDOS Na, erre ráiszok. Baszd meg.

KARDOS Ez komoly?

GAJDOS Komoly, és ez a vicc. Viccesen komoly. Haha.

KARDOS Szóval tényleg elfelejtetted?!!

GAJDOS Tényleg. Világos feladja. Elfelejtettem. Akár hiszed, akár nem. Bár, mondjuk, nem ma volt, ez tény. A francba! De hát a Bartos egy mukkot nem szólt. Mintha nem is hallotta volna.

KARDOS Persze. Mert tapintatos és udvarias ember. Te tényleg reménytelen vagy, öreg.

GAJDOS Jézusom, hát ilyen nincs. Én mondtam a sírbeszédet. Vezér gé kettő. Azonnal veszít. Annyi. Egy kamion ütötte el. Asszem, egy német, ráadásul.

KARDOS Rohadék.

GAJDOS Nem tehetett róla.

KARDOS Te vagy rohadt. Te, nem a kamionos.

GAJDOS Mondod te.

KARDOS Mondom én. Meg fogsz dögleni.

GAJDOS Megint kezdjük a köpködést? Miért, te halhatatlan vagy? Basszus. Egy Dionüszosz? Mit tudsz te? Egyszer élünk, nem?

KARDOS És egyszer is halunk meg, nem? Akkor azért nem ártana figyelni, hogyan. Nem? Valami méltó halál azért elkelne néha, nem?

GAJDOS Jézusom, ne gyere ezzel a süket szöveggel. Saját halál meg anyám tyúkja... Te is felültél ennek a hermafrodita Rilkének?

KARDOS Hogy hívták?

GAJDOS Mikor született? A Noé bárkájával jöttél?

KARDOS Mi a neve?

GAJDOS Egy tízéves kisfiú. Vagy kilenc?

KARDOS A nevét!

GAJDOS Ha én azt tudnám. Nem mindegy? Régen volt, tán igaz sem volt. Szarrá nyomta az a kurva teherautó. Képzelheted. Mint egy húspogácsa. Tatár bifsztek, öreg.

KARDOS Jézusom.

GAJDOS Talán Szabolcs? Vagy Zsiga? Olyan magyar neve volt. A francba. Meg amúgy is. *(Hangváltással)* Nekem már annyi. Lehet, hogy tényleg csak egy karikatúra vagyok. Egy magyar regényíró paródiája.

KARDOS Vagy a franc tudja. Talán éppen ilyen a magyar regényíró.

GAJDOS Még az is lehet. Erről az egészeztől az jut eszembe, milyen kurva jó volt anno az Ádámban a tatár bifsztek. Nagyon kivagyok, öreg. Még ha nem is látszik mindig. Ez a darab. Hát azt hittem, ez hoz egy kis felüdülést. Kis váltást. Kis színt. Mittudomén.

KARDOS Hát erről a színről most le kell mondanod. Vagy át kell alakítanod a cselekményt.

GAJDOS Na, az már nem megy. Ahhoz túl sok van kész belőle. Kivágom a szemétbe. Ma minden összejön. Vagyis semmi nem jön nekem össze, a francba! Pedig micsoda ötlet volt... A két házaspár, a halott gyerek, a múlt. Baszod alássan. Ez nagy visszatérés lett volna. Vagy nem is, ez áttörés lett volna. *Feltámadás után.* Nem is rossz cím. Vagy *Feltámadás közben.* Ez talán erősebb. Többet mondó. A bánat tudja. Igen, ez jó. A bánatról szólt volna alapvetően. Meg az öncsalásról. Meg a büntudatról, noha nem követtél el semmit. Szóval, hogy ártatlanul is lehet büntudatod. Ha érted, mire gondolok. Az ember szeretne beszélni valamiről, és képtelen kimondani. Pedig ha kimondaná, megkönnyebbülne.

KARDOS Értem én, nem kérdés. Értem, már pusztán azért is, mert ez csupa közhely. Már ne haragudj meg érte.

GAJDOS Marhaság. Illetve csak félig. Minden dráma közhelyekből áll. Szóval, ebben semmi gáz önmagában. Volt egy nagy jelenet a második felvonásban. Amikor nézik a gyerek bizonyítványát. Sajnálom eldobni. Talán megkaptam volna a Katona József-koszorút.

KARDOS Van valakid abban a kuratóriumban?

GAJDOS A Hajagos. Asszem, a Hajagos benne van a kuratóriumban. Nem, tudom biztosan. Még sosem írtam darabot, ergo köptem a drámai kuratóriumokra.

KARDOS Ne sajnáld magad. Túl jól áll neked.

GAJDOS Bocsánatot kérek a Bartostól. Itt és most. Itt előtted. Meg az Éva előtt.

KARDOS Ne. Szerintem most már hagyd a fenébe. Hagyd elaludni az egészet. Ha már a Bartos sem szólt.

GAJDOS Nem, ez nem maradhat szó nélkül. Negyvenéves barátság, mégis.

KARDOS Éppen azért.

#### Második jelenet

*Belép Szüdia (Éva) és Bartos, utóbbi a kuratori zakója nélkül*

SZÜDIA (ÉVA) *Második jelenet! Bartos feltűnően laza. A kezét dörzsöli.*

BARTOS Ez a Kata! Ha nem lenne, ki kellene találni! Teljesen padlón van. Na, mindegy. Hegyibe, urak! Gyerünk, nézzük, miből élünk! Szegény anyám már biztos ideges.

KARDOS Hogy van?

BARTOS Hát ahogy egy kilencvenkét éves lehet. A múlt héten volt két rohama. Szinte teljesen magatehetetlen. És egész nap imádkozik, már amennyire erre képes, pláne betartani ezeket a nyakatekert zsidó előírásokat.

GAJDOS Haladjunk.

KARDOS Nem könnyű.

BARTOS Nem. De hát ez van. Ráadásul ez amolyan későn jött vallásosság. '89 előtt eszébe se jutott volna. Aztán egyszer csak látott valamit a tévében.

GAJDOS Persze, '89 előtt nem voltak zsidók. Azt később találták fel újra.

KARDOS Haladjunk, jó?

BARTOS Jogos. Mit is lehetne mondani erről. Veszem a zakót! *(Felveszi, leül, aztán nagy lendülettel)* Nos hát. *(Belelapoz a papírjaiba)* A prózai díjra én változatlanul Tardost javaslok. A *Látomások keresztútján* óta hatalmas a fejlődés, amit produkált. Egyszerűen a posztmodern gyanút keveri a modernségtradicionizmus legdelikátabb megoldásaival, nagyon finoman, tévedhetetlen arányérzékkel, és *en plus...*

GAJDOS Ez már a laudáció? Úgy nagy vonalakban?

KARDOS A Tardos, nem rossz, persze. Nem. Nem rossz a Tardos. Sőt. Bár engem kicsit zavar ez a népies avantgárd. Amolyan elparasztosodott Proust. Az eltűnt szütyő nyomában, értitek...

#### Röhögés

Na de mielőtt elsietnének a döntést, azért lenne egy parasztosan magyar kérdésem. Így szól: És a Gajdos elftárs már falhoz vert lófasz? Vagy?

BARTOS De hát magára azért csak nem szavazhat a Gajdos? Vagy? Már itt tartunk? Vagy kimegy a szobából a szavazáskor? Vagy bekötjük a szemét, mint az úttörőtáborban bújócskázáskor? Mi?!

KARDOS Nem, persze, itt még nem tartunk, de az utolsó regénye azért mutatott olyan kvalitásokat, hogy meg...

SZÜDIA (ÉVA) *Gajdos kezd nagyon berúgni.*

GAJDOS *(vadul)* Nem! Nem tartunk itt!!! Itt még nem tartunk!!! Ez még viccnek is rossz. Rohadt vagyok, de nem ennyire. És a regényem semmilyen kvalitásokat nem mutatott! Te is tudod! Már a címe is: *Szépirodalmi levelezések*. Jézus fasza, de fasz vagyok! Benyaltam a posztmodern diskurzusnak, a nyelvi megelőzöttségnek, vagy hogy a picsába mondják manapság! Én, az alapvetően realista. Nyaltam egy szaftosat! Félrenyaltam, és aztán meg jól félrenyeltem.

#### Röhögnek

KARDOS Na, azért voltak benne jó részek. És különben is: manapság mindenki szart ír. Többször megbeszéltük.

GAJDOS Coki! Ez faszság. Önigazolás a köbön. De látom, ma rám akarsz mászni... Most büntetsz. Ki akarsz készíteni, látom. Szórakozol, persze az ifjúság diadalmas izmaival, vagyis úgyszólván gigászi izomzatával szórakozol az irodalmi hullám fölött. Vagyis a dögöm fölött, na. Meg fogok dögleni. Ha ugyan már nem vagyok most is halott.

SZÜDIA (ÉVA) *Gajdos a tenyerébe önt egy kis ásványvizet, megmossa vele az arcát.*

GAJDOS Jó lenne kijózanodni. Valami nyomás van a hasamban. Izzadok. Csúszik a víz a hátamon.

BARTOS Nyugodj meg, az isten szent szerelmére! Ez téboly, amit művelsz.

GAJDOS Az. Téboly az örültekházában. És ha már itt tartunk, szeretnék tőled ünnepélyesen bocsánatot kérni, Bartos.

BARTOS Menj a búsba. Jobb lenne erről nem beszélni.

GAJDOS De, de! Bünt követtem el ellened... Kivágom a szemétbe a darabot, itt most előtted kitörölöm az egész fájlt, gyere, picinyem, megmutatom, te tiszta fajú zsidó gyerek...

SZÜDIA (ÉVA) *Gajdos odamegy a számítógéphez, megpróbálja magával rángatni Bartost, aki ellenáll.*

KARDOS Komédiás!

SZÜDIA (ÉVA) *Kardos feláll, odamegy az ablakhoz. Hosszan bámul kifelé.*

KARDOS Ezt nézzétek meg!

BARTOS Már láttuk tavaly is. Seggbe bassza?

KARDOS Nem kérdés.

GAJDOS Most már ez is gond? Hogy két hét ihletett viharzásának munkáját egyetlen pillanat alatt megsemmisítem? Mintegy feláldozom a barátság oltárán?

BARTOS Fölösleges. Ez már semmin sem segítene.

GAJDOS Nem, nem. Ahogy az előbb, vagyis tavaly a Kardossal beszélgettem, megvillant előttem egy másik dráma lehetősége. Valamit valamiért, valami ilyesmit mondott a Kardos. De nem ez lenne a címe, hanem ez: *Valami valamiért.*

KARDOS *(már eljött az ablaktól)* Nem értem. Én egy szóval sem mondtam ilyet.

GAJDOS Szóval kifogatná a mondást, nem „valamit valamiért”, hanem „valami valamiért”.

KARDOS És?

GAJDOS Nem tudom, még homályos az egész, de egy besúgóról szólna. Egy besúgó, aki soha nem bukott le.

BARTOS Passzé. Manapság Dunát lehet rekeszteni a besúgókkal.

KARDOS Túrót. Éppenséggel mindegyik megúsztta. Majdnem mindegyik.

BARTOS A Tar Sanyi meg megszívta.

GAJDOS De nem! Vagyis igen! Olyanról beszélek, aki nem bukott le. És itt él köztünk, és senki nem tudja, hogy besúgta a barátait, és a többi. Értitek?

BARTOS És? Ez új? Hány ilyen van, aki nem bukott le?

GAJDOS Gőzöm sincs. De engem ez az egy érdekel. És most gyötri a bűntudat. De nem mer szólni, csak folyton célozgat.

KARDOS Most célozgatasz?

GAJDOS Valami kikíváncozik belőle, de nem meri elmondani. Pedig talán neki is könnyebb lenne. Mert úgy szeretne élni, ahogy él! De nem megy neki. Értitek? Valami valamiért!

BARTOS Nem tudom. Nekem valahogy nem tetszik ez a téma. Nagyon forró valahogy. Szóval felőlem megírhatod az eredetét is. A gyerekhalállal.

SZÜDIA (ÉVA) *Kardos eljön az ablaktól.*

KARDOS Bartos, te most eszednél vagy? Kezdelek nem érteni.

GAJDOS Te ebbe ne szólj bele, jó? Ez a mi meccsünk. *(Bartoshoz)* Gondolod, hogy térjek vissza az eredeti tervemhez? Hát persze végül is át lehetne fazonírozni a cselekményt... Mondasz valamit.

BARTOS Nem mondok semmit. Csinálj, amit akarsz. Csak annyit mondok, hogy nekem ez a besúgó-darab nagyon gyanús. Óva intelek tőle. Mindenki azt fogja gondolni, hogy voltaképpen rólad van szó.

KARDOS Miért, nem róla?

BARTOS Te vagy a besúgó, ezt akarod valahogy elmondani. Ezt fogják hinni.

GAJDOS Ugyan már.  
BARTOS Jó, én tudom az igazságot. De az emberek kilencven százalékának fogalma sincs róla.  
GAJDOS Pedig nagyon kikívánczozik belőlem. De mondasz valamit. Talán nem meredek. A túró tudja. Határozottan mondasz valamit. Mert, mondjuk, igazad van, hát a kis Szabolcsot már nem lehet feltámasztani...  
BARTOS Ádám.  
GAJDOS Mi van?  
BARTOS Ádám. Ádám volt a kisfiam neve. Nem Szabolcs.  
GAJDOS Ádám. Úristen. Ádám.  
BARTOS Te körülméletlen szívű idióta. Szabolcs!? Egy zsidó gyereknek!?  
GAJDOS Mondjuk, a feleséged nem volt zsidó.  
BARTOS Nem. Nem volt zsidó. De akkor senki sem volt zsidó, még az sem, aki zsidó volt. Én sem. Anyám sem. '89 előtt itt nem voltak zsidók. Csak a rendszerváltás után fedezték fel a zsidókat. És milyen sikeresen. Már nem merek kalapban kimenni az utcára.  
KARDOS Engem meg a buzifelvonuláson dobáltak meg. A tojáshuszárok.  
GAJDOS Buzi... Ez rémes szó. Ijesztő. Ne mondj ilyet. Mondd, hogy melegfelvonulás. Vagy mit tudom én.  
KARDOS Nem mondom! Hányok ettől az álszeméremtől!  
SZÜDIA (ÉVA) *Kardos üvölt.*  
KARDOS Nem vagyok meleg! Buzi vagyok, basszus! Buzi! Vágod? Vagy legfeljebb homokos! Homoszexuális. Nem meleg! Micsoda egy tetű szó! Tökön kéne rúgni, aki ezt kitalálta!  
SZÜDIA (ÉVA) *Kardos majdnem elbógi magát. Bartos vigasztalja.*  
BARTOS Jól van, öreg. Semmi baj, Rendben, buzi vagy, nem meleg. De jót tesz, ha bőgsz egyet. Sírjál csak. Bógd ki magad, üvölsél. Én is így bőgtem a temetésen. Meg üvöltöttem. Meg utána is, napokig. Nem merem becsukni a szemem. Képtelen voltam egy percre is aludni. Mert ha becsuktam a szemem, csak azt láttam mindig, a véresen szétkenődött kis testét a balatoni országúton, az aszfalton. Soha nem bocsátom meg magamnak, hogy akkor nem vettem be a mérget. Egy orvos haveromtól szereztem, te ismerted, Gajdos. Egy kis tabletta, és anynyi. Napokon át, heteken át nézegettem. Kis fehér tablettácska volt, olyan kedvesnek, halk szavúnak képzelte az ember. Ártatlannak, bár azért egy kicsit szeszélyesnek. Kamarazenés tabletta. Aztán lementem Szigligetre, na, gondoltam, ott akkor most megteszem. Be az ágyba, egy pohár víz, egy slukk, és vége. Öt napig szemeztem vele. De aztán persze mégsem. Soha nem bocsátom meg magamnak. Gyáva voltam. Gyáva vagyok.  
KARDOS Azért ez vitakérdés.  
GAJDOS Szerintem is. Mi az, hogy gyávaság. Azért ez nem olyan egyszerű. Néha az élethez kell gyávaság. Vagy bátorság, mit tudom én. Olyan erősen irodalmi szagú lett volna. Szigligeten, na hallod! Ráadásul ahová olyan szép emlékek kötnek! Emlékszel még az öreg írónőre? Akinek szerenádöt adtunk?  
BARTOS Életem egyik legszebb emléke.  
GAJDOS Ezt kár lett volna tönkretenni.  
BARTOS Pontosan. Stílustalan lett volna, öntetszelgő, ha itt történik. Ezzel áltattam magam. Meg hát ott a gyönyörű lombok alatt, képtelenségnek tűnt az egész. Mire visszajöttem Pestre, a feleségem már elköltözött. Szerintem nem tudta lenyelni, hogy életben maradtam. Valami büntetést akart Ádám haláláért, de nem kapott. Emberáldozatot akart. De én nem adtam meg neki.  
GAJDOS Jól döntöttél, Bartos Bartosovics.  
BARTOS Élni akartam. Talán tényleg csak ennyi az egész. És szeretem az életet, ezt be kell vallani. Szerettem akkor

is és most is. Mindennek ellenére szeretem. Sok mocskot végigcsináltam ebben a kurva országban, sok rettenetes életet láttam, aljasságok garmadáját, árulást, bűnt, gátlástalan hatalomvágyat, féktelen önzést, politikai szadistákat és perverzeket, mindent. Ezek állatok. És mégsem tudok elszakadni ettől a nyomorult vergődéstől.  
KARDOS Elviselhetetlen, ami itt van. Ez a rohadt, velejéig megalázó ország. Állatok, tényleg. Ezek az újraébredt nációk, nyilasok, ezek az itt ragadt komcsik, titkosszolgák, besúgók és árulók. Ez a totálisan reménytelen banda. El kellene menni a francba.  
BARTOS Na ja. De nincs hova. Asszed, én nem akartam disszidálni? Akkor még így hívtuk.  
GAJDOS Nem kérdés. Akkor minden beszélgetés erről szólt. Menjek vagy ne. A Bartos ment.  
KARDOS MI van? Akkor mi a túró keresel most itt?  
BARTOS Baromi egyszerű. Mert visszajöttem. Ráadásul a németekhez mentem. Én barom. De hát egy zsidó mindig németül tud a legjobban. (Röhög) De visszajöttem. Hiányzott az egész. A közeg.  
GAJDOS Persze, a Zárt osztály.  
KARDOS De azért anyádat sem hagyhattad itt.  
BARTOS Marhaság. Akkor még egészséges volt. És a gyerekek már halott.  
GAJDOS Ádám.  
BARTOS Nem ez volt a lényeg.  
GAJDOS Jól döntöttél, Bartos Bartosovics. Valami valamiért.  
KARDOS Én meg nem kaptam meg a lehetőséget, hogy döntsek. Engem buzinak raktak ide az istenek. Bosszúból. Mert nekem nem lehet gyerekem.  
BARTOS Legalább nem lesz, aki meghaljon.  
GAJDOS Az enyém meg nem is tud magyarul. A Saci kint szülte meg. Szerinte nem is tőlem van. Ezt állítja. De rohadjak meg, ha nem hazudik. Van egy legalább harmincéves fiam, és azt sem tudom, az enyém-e.  
BARTOS Nekem bevallotta, hogy a tied.  
GAJDOS Sokra megyek vele. És még az is lehet, hogy van egy titkos testvére valahol az újraegyesült Németországban.  
KARDOS Jelentős állat vagy te azért, öreg.  
GAJDOS Jól van, na. Ne vészmadárkodj. Csak vigasztalni akarom, azért hülyéskedem. Vágod? Szóval, sose bánd, Kardos elftárs.  
KARDOS Ne erőltesd. Erről úgysem fogsz meggyőzni. Két szerencsétlen történet nem érv egy lehetőség ellen.  
GAJDOS Oké, aláírom. De hát azért... Szóval, azt hallottam... Nem olyan reménytelen a helyzeted, na.  
KARDOS Mi van már megint?  
GAJDOS Hát, hogy te mással is próbálkoztál. Na. Érted...  
KARDOS Öregségedre álszent lettél, vagy mi a szar? Hipokrita? Asszed, nem hallottam, hogy a Zárt osztályon mit mesélnek rólam? Hogy amolyan kétszikű vagyok? Duplaszuka? Hülyének nézel?  
BARTOS Hát persze. Előbb-utóbb mindent visszamondanak.  
KARDOS Speciel még igazuk is volt. Tényleg próbálkoztam nőekkel. Akartam egy gyereket. Nagyon akartam. Most is akarok. Családot akartam, valami folytatást. Gondoltam, megpróbálom. De hát nem ment. Nem megy. Nekem egy nő kábé annyira vonzó, mint nektek egy férfi.  
GAJDOS És... szóval, hát ott voltatok a nővel, és... semmi? (Mutatja)  
KARDOS Nem is egy nővel. Öttel, mittudomén. Semmi. Persze. Feküdtünk az ágyban és semmi. Nem részletezem. Semmi. Nem kérdés. Nekem nem lehet gyerekem. Ezt ismételtettem állandóan, ez dübörgött a fejemben, ez a mondat, és ez dübörög most is. Bárhol vagyok, ez dübörög, ez megy a villamoson, a vonaton, ágyban, asz-

talnál. Ez zakatol. Monoton, konokon. Nem lesz gyereked, nem lesz gyereked. Írtam is erről.  
BARTOS Nincs nálad véletlenül?  
SZÚDIA (ÉVA) Kardos elneveti magát.  
KARDOS De, véletlenül nálam van. Hiú vagyok, na. Elismerem. (A zsebéből kéziratot vesz elő) Szóval ez még csak vázlat, csak csírák, úgy vegyétek, semmi kész vagy végleges. Címe még nincs.  
GAJDOS Olvasd már, basszus!  
KARDOS (olvas)  
*Valami útra válik belőlem is,  
olykor csak hetente, de néha naponta,  
tör előre, keresi célját,  
de nem érhet révbe soha.  
Így lesz a becéző tenyérből  
rossz, goromba, mostoha.  
Nekem nem lehet gyermekem,  
bennem nem folytatódik  
sem Család, sem Ész.  
Nem lesz törzs a gyökérből,  
magomnyi részemről büszke egész.  
Bűnömért így büntettek  
a bosszúálló istenek,  
nekem nem lehet gyerekem,  
így bosszúálló lettem magam is,  
és az istenek bosszúja ellen  
fölnevelem,  
felnőltre táplálom  
kisdéd gyűlöletem.*  
(Abbahagyja az olvasást) Szóval, valami ilyesmi. Messze kidolgozatlan. Egyelőre semmi az egész, de értitek, mit akarok ezzel.  
GAJDOS Szép. Ez elég szép, öreg. Megható, na.  
KARDOS Nem, ez még csak csíra, mondom. Líra-csíra. Még sokat kell dolgozni rajta.  
BARTOS A bosszú gondolatát értem. Valószínűleg értem. A gyűlöletet. De még elég vázlatos, tényleg. De ebből lehet valami. Csak ne legyen nagyon önsajnáló. Arra azért vigyázz.  
KARDOS Persze, majd megpróbálok egy kicsit kegyetlenebbre venni. Szikárabbra.  
GAJDOS Ez kell. Nem vitakérdés.  
KARDOS Nem csak udvariaskodtok? Tényleg tetszik?  
GAJDOS Persze. Marhára! És rímes! Visszatértél tényleg a rímhez. Megáll az agyam.  
KARDOS Forma nélkül nem megy. Ezen gondolkoztam a temetésen is. Kell a zárt forma. Elég szar rímek, bevalom, de szándékosan egyszerűek és keresetlenek. Nem akartam a virtuóz forma csalásával elcsalni a gondolati keménységet. Vagy elfedni. És úgy érzem, ha ezt nem írom meg, hazugság marad minden. Hazug minden, minden lap, amit eddig teleírtam, nem ér semmit az egész eddigi úgynevezett munkásságom. De talán ez se más, mint öncsalás.  
BARTOS Hát, nem irigyellek, te okos tojás. Nagyon magányos ez a Kardos gyerek, nemde, Gajdos elftárs?  
GAJDOS Magány... hát annál semmi sem rombolóbb. Belefutsz, és a végén már élvezed. És aztán már bele is fulladsz, észre sem vetted.  
KARDOS Igen, mindig és mindenütt egyedül vagyok. Voltak persze nekem is szerelmeim, tudom, kínos nektek ezt hallani, de hát nálunk is ugyanúgy megy. És ráadásul nekem tényleg nincs senkim. Amikor a szüleim megtudták, hogy buzi vagyok, hát gondolhatjátok. Még az egyetemen történt. Aztán el kellett jönnöm otthonról. Az öcsémtől eltiltottak, hogy nehogy véletlenül megrontsam, ez volt a szöveg. Egy ideig találkoztunk, titokban. De aztán megnősült, elmaradt. Totál magányos vagyok.

Ülök a lakásban, próbálok írni, fordítok, kritikát írok, tanulok, a munkába ölöm magam – semmi. Zenét hallgatok, nem megy az sem. Aztán le az utcára, kódorgás öszszevissza, néhány sikertelen telefon, semmi. A végén megvirradok egy buzibárban. Csak ti maradtatok nekem.  
BARTOS Hát ez elég kellemetlen.  
GAJDOS Egyébként... Miért is? Végül is a barátság erősebb mindennél, nem? Nem hagyom, hogy fölزابáljon a kétségbeesés. Szóval, erre igyunk, na! Micsoda ülés! Ilyen se volt már évek óta! Ma minden összejön! Óriási!

*Istznak, koccintás stb. Éva, aki megint olvas, most élesen felkacag*

Kezdem jól érezni magam. A francba ezzel a kurva absztinenciával! Úgyis megdöglünk. Ez a vége minden a dalnak. Minek hagytam ki tíz évet!

*Hirtelen motorzajdübörgés, mely egyre közelebről hallatszik, és aztán szinte elnyom mindent. Mindenki az ablakhoz megy*

KARDOS Mi a túró ez?  
GAJDOS A motorosok. Megint vonulnak. Rémes.  
BARTOS Látjátok.

*Lassan elül a zaj*

GAJDOS Na, régen ilyen azért nem volt.  
BARTOS Visszasírod?  
GAJDOS Nem, nem erről van szó. De hát tudod, mindennek van határa. Akkor ilyen elképzelhetetlen lett volna.  
KARDOS Meg én is. Már régen kinyírtak volna.  
GAJDOS Ha nem vigyázol, ezek is kinyírnak. Én még valahogy megúszhatom. De ti...  
KARDOS Te olyan megúszós vagy. Túlélő.  
GAJDOS Ilyen a természetem. Meg én már nem kellek senkinek. Még kinyírni se akarnak. Vicc.  
BARTOS Jó. Jó. Ezt is ki kell bírni. Na, de most már munkára, urak. Tényleg. Anyám megőrül otthon, és az ápolónő is le akar feküdni.  
KARDOS Veled?  
BARTOS Barom.  
GAJDOS Egyébként... Szóval, most jól vagyok, imádlak titeket, élvezem a társaságotokat, még a sok froclizást is.  
BARTOS Mi is élvezzük.

GAJDOS És a Kardos verse... Tényleg hihetetlen! Még csak vázlat, de már értem, értem a bánatodat, öcsém. De amúgy meg kurva szarul vagyok. Nem is vagyok már mai gyerek, ez is tény. Rettenetes halálfélelmem van, de tényleg. Ne tudjátok meg. Egyedül, ebben a temetőnyi nagy lakásban, elég nyomasztó. Járkálok egész nap, egyik szobából a másikba, és képtelen vagyok megtalálni, hogy minek is járkálok voltaképpen. Lefekszem délután, hogy menjen az idő. De persze nem megy. Valahogy eltelik a nap, de nem kérdés, hogy értelmetlenül. Belenézek a szekrényekbe, kinyitok pár fiókot, megtalálok pár régi ruhát, papírt, fényképet. És semmi. Írni próbálok, nem megy, minden szó hülyeségnek tűnik. Csinálok egy kávét – baromság. Csinálok egy teát – még viccesebb. Azután lerohanok a piacra, vásárolok, válogatott finomságokat, elhatározom, főzök valami bonyolultat. De aztán rám rohad az egész. Vagy mégis megfőzöm, szépen megterítek az anyámtól rám maradt készlettel, de amikor itt ülök az asztalnál, és nézem a gőzölgő mesés ételt, képtelen vagyok lenyomni egy falatot is. Dührohamot kapok, és kivágom az egészszet a vécebe. A múltkor meg levittem az isteni kaját a hajléktalanoknak itt a ház előtt. Hülyén hangzik, de tényleg levittem. Olvasni próbálok, marhaság; már a legegyszerűbb mon-

datok is falsul hatnak. És aztán este megjön a pokoli szorongás. Tízíg még elvergődöm valahogy, benézek még pár szekrénybe, kinyitok megint három öreg fiókot, de fél tizenegykor már azt gondolom, aludni kell, hátha hoz az valami könnyülést. Még rosszabb lesz, naná. Minden este, amikor lefekszem, azzal csukom be a szemem, hogy másnap már holtan ébredek. Aztán persze nem tudok elaludni, vergődöm az agyonizzadt lepedő fölött.

BARTOS Ismerem.

GAJDOS De te legalább nem laksz egyedül. Ott van anyád, meg ott az ápolónő. De ha én éjjel kapok egy szívrohamot, akkor úgy kell majd a dögökre rátörni az ajtót. Állandóan ez jár a fejemben.

KARDOS Hát adjál nekünk egy tartalék kulcsot. Ez végül is megoldható.

BARTOS Nem kérdés. Adj egy kulcsot, mielőtt beadod a kulcsot.

GAJDOS Na, abból nem esztek! Még csak az kéne. Hogy éppen ti találjatok meg... A barátaim, amint itt fekszem a szőnyegen, kigúvadt szemmel. Túrót a fületekbe!

BARTOS Végül is mi az ördögöt akarsz? Csak sajnáltatod magad?

GAJDOS Nem, ne haragudj, de nem erről van szó. De tényleg nagyon nyomasztó érzés. Fekszem az ágyban, hallgatom az éjszaka neszezését, hallgatom a szívemet, szakad rólam a víz, és egyfolytában arra gondolok, hogy mindjárt meghalok. Vagy még feltápáskodom, de aztán elzuhanok az előszobában vagy a fürdőszobában. És reggel vagy délután rám kell törni az ajtót. És akkor aztán mindenki szabadon turkálhat majd a papírjaimban. Még a végén kiderülne valami... Írtam is erről. Még csak vázlat, szóval amolyan csíra, de szerintem van benne valami.

KARDOS Olvasd fél!

BARTOS Persze. Nem vitakérdés.

SZÜDIA (ÉVA) *Gajdos odamegy a számítógéphez, leül.*

GAJDOS Tényleg érdekel? Még csak éppen az eleje van meg. Szóval a lényeg az, hogy a dolog a halott szemszögéből van megírva. Értitek?

KARDOS Van címe?

GAJDOS Van. Még csak első cím, de nem tűnik rossznak. *Legsajnálatosabb eseményem.* Ez a címe. Pillanatnyilag.

KARDOS Nem is rossz. Van benne valami önirónia.

GAJDOS Na, itt van. De ne úgy vegyétek, hogy...

BARTOS Olvasd már, a jó életbe!

GAJDOS *(olvás)* Amikor rám törték az ajtót, már lassan egy napja halott voltam. Egy hajnali infarktustól sújtva, ott feküdtem félmeztelenül az előszobában, közvetlenül a fürdőszoba előtt, ahonnan háromnegyed négykor egy rosszul sikerült székelés után éppen kijöttem, de a hálószobáig már nem jutottam vissza, valami számomra és talán mindenki számára felfoghatatlan erő fölemelt és leterített. Ott feküdtem a hátamon, kifordult tagokkal, és fennakadt szemmel percek óta hallgattam, ahogy elébb tanácstalanul töprengenek, aztán rendőrt hívnak, aztán szöszmötölnek a záron, később előkerül egy elektromos fűró, és belemélyedve a betörés ellen mindaddig oly remekül védő rácsba, fülsértően felvisít. Megsajnáltam kissé ezt az érdeemben tüsténkedő, türelmetlen bagázst, de hát nem tehettem értük semmit, nem segíthettem sem rajtuk, sem magamon, legkevésbé magamon segíthettem, hiszen mint mondtam, holtan feküdtem az előszobában, félmeztelenül, térdemre csúszott pizsamagatyában, és elképzeltem, hogy a kétségbeesés és a csodálkozás, no meg természetesen az undor felkiáltásával fogadják a látványt, ha majd sikerül végre rám törniük az ajtót. Ismétlem, megsajnáltam őket, de mi tagadás, egy kissé magamat is, hiszen a betörésbiztos ajtó mögött most én voltam a zsákmány,

*igaz, olyan préda, mely voltaképpen senkinek sem kellett, melyre senkinek sem volt valóban szüksége, és amelyhez most ingyen jutott hozzá, noha semmit sem kezdetett vele, legföljebb kihajíthatta a szemétre. Vagyis visszalökhette oda, ahonnan vétetett.*

*Persze a közös képviselő volt az, akit a lakásomba behatolók közül először megpillantottam. Bőrkabátos alak, régi szimatmajszter persze, sündörgő véglény...*

És így tovább stb. Nem folytatom. Szóval így kezdődik.

BARTOS Hm.

KARDOS Te, öregfiú, ez nem rossz. Esküszöm, ez marha jól indul.

BARTOS Igen. Kezd visszatérni az öniróniád. Realizmus, de eléggé elemelve. Kicsit lábujjhegyen.

KARDOS Tíz centire a talaj fölött. Jó a ritmusa.

GAJDOS Tényleg tetszik? Nem csak udvariaskodtok?

BARTOS Nem. Jók az ismétlések, a ritmus. Igaza van a Kardosnak. És persze jó lesz a közös képviselő, érzem. Én is láttam egypárszor itt a házban.

KARDOS Egy világokon átívelő féreg, nem vitakérdés.

BARTOS És szerintem ebben a formában akár az önéletrajzodat is megírhatod.

GAJDOS Mondasz valamit. Ugye, a halott átéli addigi egész életét.

KARDOS Nem is rossz.

GAJDOS Tényleg nem. És végre elmondhatom azt is, amihez eddig nem volt bátorságom. Na ja. De persze ez csak vázlat egyelőre. De asszem, tényleg elkaptam a hangot. A hangütést, na.

*Ebben a pillanatban csöngetnek*

Ki az isten ez már megint?

KARDOS Ez tényleg furá.

BARTOS Kit érdekel? Engem most a Gajdos novellája érdekel. A halott felül és enni kér. Minden meg van bocsátva. Na, erre most megérdemelsz még egy csészécskével. *(Tölt neki, isznak)* Csak legyen erőd végigírni.

KARDOS Ezt kívánom én is! Csatlakozom.

GAJDOS Micsoda ülés! Hát ilyen évek óta nem volt! Fiúk, tényleg fényes ez az este! Annyira szeretlek titeket! Fesztivál van a lelkemben!

*Ebben a pillanatban megint csöngetnek, sőt, valaki mintha ráfeküdt volna a csengőre*

GAJDOS, BARTOS, KARDOS *(egyszerre üvölt fel)* A picsába!

*Függöny, sötét. Zene: Rameau: Danse des Sauvages a Les Indes galantes című operából, a lemezen 15. szám az 1:52-től a végéig*

## UTÓJÁTÉK

Ez a rész, ha egy mód van rá, szünet nélkül játszandó a második felvonás után. A szín, a berendezés változatlan. Kardos, Bartos ugyanabban a ruhában, mint az első két felvonásban, utóbbi a híres kurátori zakójában. Csak lassan derül majd ki a nézőnek, hogy közben eltelt egy év. Vagy – magasabb értelemben? – több.

Ez a rész ugyancsak némajátékkal kezdődik, hasonló felfogásban, mint az első felvonás. Most a zene szintén Jean-Philippe Rameau: Scène funebre a Castor et Pollux című operából. Most Szüdia alakja Kata lesz, de ez amúgy is kiderül a továbbiakból

## Első jelenet

*Berendezés mint az első felvonásban. Minimális változások jelezhetik, hogy egy év telt el, de azért jobb, ha a néző erre csak később jön rá. Alapjaiban persze semmi sem változott, csak talán annyi, hogy Gajdos ezúttal a számítógépe előtt ül, előtte vodkásüveg, Kardos, most már nem gyászruhában persze, falatozik a régebbihez hasonlóan megrakott asztalnál, Bartos az ablaknál áll és bámul kifelé, Szűdia, aki most Kata, ugyanolyan öltözetlenül lakkozza a körmét egy oldalsó fotelben*

BARTOS (az ablaknál áll, nagyon bámul kifelé) Finom ez a lazacos.

KARDOS Na ja. Nyalj bele a humuszba is. A Kata csinálta az egészset.

BARTOS Príma. Tud a nő, nem vitakérdés.

KARDOS Tisztára a naturalizmus diadala.

*Esznek, csend*

SZÜDIA (KATA) *Gajdos, aki már nem teljesen józan, most föláll a géptől, és odaül a többiekhez.*

GAJDOS Nos, tisztelt uraim, voltaképpen azért kértem ide a lakásomra önöket ezen a mesészep őszi estén, amelyet csakis...

KARDOS Ne kezdjük előlről, jó? Gozzi sztornó. Krúdy sztornó, *mon vieux*.

BARTOS Nem kérdés.

GAJDOS Nem kérdés Kardos Kardosovics, úgyhogy ne is tedd fel. De ami a lényeg, hogy ki kell köszörülnünk a csorbát, mégpedig azt, amely Zsészabó ügyében esett rajtunk.

KARDOS Nem képzavar ez?

BARTOS Nekem gyanús. Noha te rajongsz a képzavaroért, mint tavaly már megjegyezted.

GAJDOS A jó élet tudja. Végül is egy kuratóriumon eshet csorba, nem?

KARDOS Nem a becsületén? A kuratórium becsületén esett csorba. Én így mondanám.

GAJDOS Basszusklarinetto. Lehet, hogy mondasz valamit.

BARTOS Ne csináljunk ebből ekkora gezereszt. Végül is ez belső ügy. Csak páran tudnak róla.

KARDOS Hát azért ez nem olyan biztos. Tegnap összefutottam a Tardossal a Zárt osztályon...

*Ebben a pillanatban csöngetnek*

GAJDOS Ki a franc? Nem várok senkit.

BARTOS Talán a Hajagos?

KARDOS Az léteziketlen.

GAJDOS Miért lenne?

KARDOS Mert tavaly meghalt. Nem sokkal az ülés után.

Te írtad az egyik nekrológot.

BARTOS Mondasz valamit.

*Megint csöngetnek*

GAJDOS A francba! Kata, kinyitnád végre az ajtót?

*Kata elindul kifelé. Gajdos rágyújt egy szivarra*

KARDOS Kicsit alább vehetnéd a tempót, nem gondolod? Nem elég, hogy megint vedelsz.

GAJDOS Közöd?

BARTOS Hát őrzője vagy te az atyádfiának? Mindenki úgy bassza telibe az életét, ahogy akarja.

KARDOS Te meg kezdesz rondán beszélni. Régebben azért vigyáztál a szádra. Latin idézetek szökkentek ki fogad kerítésén, *mon vieux*.

BARTOS Hagyd már ezt a kurva monvijózást! Amióta a Szabados elkezdte a Zárt osztályon, mindenki ezzel jön. Tébolyda.

GAJDOS Nekem már amúgy is végem. Meg fogok döglenni.

KARDOS Jójó, ne sajnáltsd már magad, az isten szent szerelmére! Ezt hallgatom évek óta... Ilyen nincs! Ez egy...

*Megjelenik Kata, rámutat Gajdosra*

SZÜDIA (KATA) Te következel.

GAJDOS Mi a bánat?

KATA Az Éva.

MIND EGYSZERRE AZ ÉVA?? Nem mondom.

KATA Nem én mondom. Az Éva. Azt mondja, nem jön be, menjen ki a Gajdos.

KARDOS Hát ez léteziketlen.

GAJDOS Micsoda szédült tyúk!

*Felugrik és kirohan, Kata utána*

## Második jelenet

KARDOS Te érted ezt?

BARTOS Nem is akarom. A flódnija extraklassz. Persze azért nem ártana, ha haladnánk. Anyám vár.

KARDOS A Gajdoson múlik.

BARTOS Kicsit le van lassulva ma. Belebújt a levesébe.

KARDOS Már nem a régi. Az a tavalyi berúgás...

BARTOS Na, hallod!

KARDOS Igen, akkor egy kicsit elszaladt vele a paci. A hátán a Gajdos cicával.

BARTOS Pedig nem egy zsokéalkat. Tíz év után. Ennyi kihagyás után nem lehet büntetlenül.

KARDOS Na ja. Végül is a Zsészabó kapta a díjat. Mert a Gajdosz báci, üvegrészezen, összekevert valamit. Össze-csúsztak a laudációk. Tényleg folt esett a kuratórium becsületén. Vagy csorba?

BARTOS Kibírod.

KARDOS Kibírjuk. Nincs sok okunk az ellenkezőjére.

BARTOS Arra viszont elég sok okunk van, hogy kibírjuk. Kéz kezett mos. Tavaly elosztuk, de most majd megkapja az Effkiss. Nem mindegy? Alapjaiban semmi sem változott.

KARDOS Aláírom. Voltaképpen neki is kell a pénz.

BARTOS Laudációval meg Dunát lehet rekeszteni. Még át se kellett írni. Minden mondat mindenkire igaz. Lófasz az egész.

KARDOS Jönnek, mennek a laudációk.

BARTOS Meg a nekrológok.

KARDOS Valamit valamiért. Ha másnak is juttatsz, neked is juthat.

BARTOS Nota bene nem is olyan rossz a Zsészabó. Belefér. Sőt. Olyan mindegy.

KARDOS Meg fogsz döglenni.

BARTOS Tessék?

KARDOS Semmi, csak ez jutott most eszembe. Ahogy így elnézlek a Kata-féle szendvicsekkel a szádban. Meg hogy tavaly óta még egy évet romlottunk. Egyévnvi romlottság pluszban, pontosan ennyi rajtunk a felesleg.

BARTOS És te mindent kimondasz a társaságban, ami eszedbe jut? Ez nem költészet, *mon colonel*. Disztin-

válthatnál, nem? Némi tapintatra gondoltam, ha érted, mire gondolok.

KARDOS Hagyd már a francba, ezt a monkolonelezést! Amióta tavaly az Agyagos bedobta, mindenki ezzel jön a Zárt osztályon. Kimegy a gálám.

BARTOS Te is meg fogsz dögleni, kis gárdahadnagyom...

KARDOS Nekem szarabb. Én most élek először. De te már éltél egyszer. Neked ez már a második. Amolyan ajándék a rendszerváltás után. Most úgy élsz, ahogy élni szeretnél.

BARTOS Persze, mi, zsidók amolyan túlélőművészek vagyunk. Éhezőművészek, írta Kafka.

KARDOS Szükségből erényt. Bár így ránézésre azért nem mondanám. Mármint az éhezést. Hullá vagy. Jól táplált dög. Én meg rosszul táplált.

BARTOS A Kertésznek volt igaza. Lelépett a francba. Na ja, ő megtehetette.

KARDOS Tévedel, mon.... Jójójó, nem szóltam egy szót sem. A Kertész sem úgy született, hogy megtehetette. Hanem úgy csinálta, hogy megtehesse. Úgy élt. Úgy élt, ahogy élt. Ő nem írt alá mindenféle vackokat.

BARTOS Mint a Gajdos. '68-ban. Akarod mondani.

KARDOS Te monád.

BARTOS Mit tudsz te erről... Más idők voltak.

KARDOS Mindig más idők vannak. *Tempora mutantur.* Tőled tanultam.

BARTOS Mindig. Csak a kuratórium örök. Mindegy. A Kertész köp ránk. Most nincs egy zsidónk Budapesten. Egy éceszgéber.

KARDOS Csakhogy a Kertész köp az egészre, nemcsak a zsidókra. Meg nem is éceszgéber. Nem is zsidó. Magyar. Csak a vallásos zsidó a zsidó.

BARTOS Mondd ezt azoknak, akik a múltkor leköptek az utcán. Már nem merek kalapban kimenni. Noha ateista vagyok. Noha nem tudok héberül egy szót sem. Noha még a sábeszt sem tartom. Péntek estétől úgy körözök anyám körül, mint egy hülye sábeszgőj.

KARDOS Gondolom, neki nem nehéz tartani a sábeszt. Amúgy is magatehetetlen, nem?

BARTOS Geciskedel?!

KARDOS Én meg rántottát csinálhattam volna az arcomon a múltkori felvonulás után.

BARTOS Egy magyar író ne menjen felvonulni. És ne írjon alá semmit. Kivéve a műveit.

KARDOS Mondod te.

BARTOS Bizony. Mert én meg '77-ben írtam alá. Ráadásul ezeknek! Nem kellett volna. Mert aztán mi lett belőle. Ez a szar. Kései bölcsesség, elismerem. De jobb később, mint soha.

KARDOS Na ja. A magyar író és kritikus írja alá a műveit. Aztán menjen be a Zárt osztályra. Ha már itt tartunk, képzeld, a múltkor bejön az Éva, duma stb., ismered. És akkor, a harmadik vodka után, elkezd panaszkodni ez a nő, de csak úgy árad belőle.

BARTOS Veri?

KARDOS Naná. Meg iszik is. Ez a barom Szabados minden nővel ezt csinálja.

BARTOS Magára vessen. Mármint az Éva macska. Minek ment vissza hozzá.

KARDOS Hát nálad jobb dolga volt.

BARTOS Nem kérdés. De aztán nem jöttek ki anyámmal.

### Harmadik jelenet

GAJDOS *(belép, ugyanabban a ruhában, mint az első felvonásban, vele jön Kata)* A picsába!

KARDOS Mi van??

GAJDOS Most telefonált az Agyagos, hogy levették a darabomat a jövő évről. Adjatok egy katonát!

*Bartos tölt neki, Gajdos iszik*

KARDOS Ne basszál be.

BARTOS Megbuktál, öreg bárdom.

GAJDOS Hogyne basznék be. Megbuktam, vágod? Na ja. Mint a cimbalmos malac.

BARTOS Ez egy új állatfajta? Benne van a nagy Brehmben?

GAJDOS Tizenkét előadás. A darabom, amit annyi örömmel írtam. Jaj! A *Valami valamiért*. Még csak nem is a szerencsétlen tizenhárom. Tizenkét előadás! Levették.

KARDOS Ha már ekkora disznód van, én úgy mondanám, hogy harcoltál, mint malac a jégen. Nézzél szembe magaddal. Mint a főhősöd, a besúgó-múltjával.

GAJDOS Én már, én már... Na, én már. Kibaszottul félek, urak. Pláne, hogy ma megint becsókoltam egy adagot. Mi lesz ennek a vége.

BARTOS Én szóltam, hogy vigyázz ezzel a besúgó-témával. Figyelmeztettek. Jól mondja a Kardos: meg fogsz dögleni.

GAJDOS Hála istennek. Ezt már úgysem lehet kibírni. Egyetek. Mint tavaly. Nincsenek formák. Nem nézek szembe. Nézzenek ők szembe velem. Egy magyar író, teljesen lezüllöten.

BARTOS Baromság. Nem vagy te kivétel. Nézz rám: itt látható egy magyar kritikus, teljesen lezüllöten. Rajtunk már csak egy Isten segíthet. Vagy a Kardos.

GAJDOS Nem baj, megírom, pontosabban befejezem a *Legsajnálatosabb eseményemet*. Bosszút állok rajtuk.

BARTOS Ez a beszéd. Pofázz vissza a sírból is.

KARDOS Szidd le őket! Mássz a pofájukba!

SZÜDIA (KATA) *Bartos odamegy Gajdoshoz, átöleli, megcsókolja, vigasztalja, megpaskolja a vállát stb.*

BARTOS Persze, írd meg. Ez lesz a nagy visszatérése. Minek neked a dráma. Te, aki született prózista vagy.

KARDOS Mindez szép és jó, de haladjunk, elég volt a sebek nyalogatásából. A Bartost várja az anyukája.

GAJDOS Na jó, akkor nézzük ezt az Effkiss-ügydarabot!

BARTOS Mit akart az Éva?

GAJDOS A szokásos darálás. Tele van vele a padlás.

BARTOS Szédült egy tyúk. Na jó. Akkor a Hajagos megkaphatja a drámai díjat, a Katakács a lírát, az Effkiss a novellát...

KARDOS Nem. Az Effkiss a vers kategóriát kapja. Vagy nem?

GAJDOS Tavaly hogy is volt? Megint ugyanazok a nevek, megint ugyanaz a darálás. A jó életbe!

BARTOS A francba az egészszel. Én kiszállok.

GAJDOS Menet közben kiszállni nem lehet.

KARDOS Hülye vagy. Kell a pénz. Gondolj anyádra. Valamit valamiért.

BARTOS Nem. *Valami* valamiért. Ahogy a Gajdos-dráma címe mondja.

KARDOS Hülye szójáték, semmi más. Értelme: nullás liszt.

GAJDOS A *Valami valamiért*! Nullás liszt!? Jó, hogy most szólsz. Megbuktam, basszus, nem fogtad fel. Jézusom, életem első drámája. Tudjátok, mit jelent ez?

KARDOS Örülj neki. Legalább nem buksz meg többször. Jobb minél előbb túlesni rajta, nem?

BARTOS Mi már csak árnyékok vagyunk. Paródia. Ideje elhúzni a francba.

KARDOS Létezhetetlen.

GAJDOS Tényleg pokoli ez az egész. Basszus.

BARTOS Lassan már mindent gyűlölök. Az utcán öklendezem az emberektől, az arcoktól. Két lábon járó bélrendszerek.

KARDOS És az vagy te is. Ez a legszörnyűbb. Hogy ezt tudod.  
BARTOS Pontosan. Gyűlölöm őket, de ők is éppoly joggal gyűlölnek engem. Már emlékeim sincsenek. Mindent el-kürtünk.

GAJDOS Na, az emlékeket nem adom. Emlékszel az első közös nyarunkra Szigligeten?

BARTOS Szinte még gyerekek voltunk. Akkor jelentek meg az első dolgaid.

GAJDOS Nem kérdés. *A kétkezi majom.*

BARTOS Nekem meg az első esszéim. Állandóan könyvtárban ültem. Mennyit dolgoztunk, istenem.

KARDOS Ti már éltetek egyszer.

BARTOS Papagáj lettél?

GAJDOS Na, és képzeld, Kardos, olyannyira éltünk, hogy ez az örült Bartos Szigligeten kitalálta, hogy adjunk szerenádót az egyik öreg írónőnek, hogy a bánatban hívták?

BARTOS Hát lehet ezt elfelejteni? Karátsony Etelka.

GAJDOS Ez az! Téboly egy név. Grandiózus. Olyan úrinő volt, érted, Kardos? Őri írónő. Akkoriban már maga ez a név is fricskának számított. Na, mindegy, a Bartos kitalálta, hogy hívjunk a faluból egy cigánybandát, de semmi extra, egy hegedű, egy bőgő, és elénekeltük az öreg hölgy ablaka alatt azt, hogy: „Vágyom egy nőt után!” Képzheted! De szinte üvöltöttünk!

BARTOS Vinnyogtunk, naná.

GAJDOS És aztán a Bartos egy hatalmas csokor virágot dobott be a nő ablakán. Nyár volt, tárva-nyitva minden. Az öreglány meg megjelent valami lila csipkés pongyolában az ablakban.

BARTOS A finom öreg kezével intett, és csak annyit suttogott le hozzánk: *Merci, mes enfants!* Köszönöm, gyerekek!

GAJDOS *Merci!* Mintegy odalehelte. Lesóhajtotta. Döbbenet volt.

KARDOS Elájulok. Szóval ez a legszebb emléketek.

BARTOS Az.

GAJDOS Valaki aztán rendőrt hívott, de hát szartunk bele. Ifjak voltunk. Fiatalság, bolondság.

BARTOS *Juventus ventus.*

GAJDOS Szép emlék. Rohadjak meg, ha nem életemben a legszebb...

BARTOS *Oui, mon vieux* és *mes amis*. A legszebb.

*Hosszú csend*

### Negyedik jelenet

SZÜDIA (KATA) *(feláll, odalép a három férfihoz)* Ti következtek! Rajtatok a sor.

*Most változik a világitás, különös fény árad valahonnan, ebben mondják el monológjaikat a szereplők, mindig az szólal meg, akire Szüdia rámutat*

BARTOS

Elmegyek meghalni.

Zsidó voltam, de nem tartottam vallásomat,

nem kellettünk egymásnak az Úrral,

rossz zsidó voltam,

és a Halál a legkeményebb zsidó,

könyörtelen az üzletben,

ezért most elmegyek, elmegyek meghalni.

Elmegyek meghalni.

Kritikus voltam egész életemben, könyveket olvastam,

de a halál a legnagyobb bíráló,

ítéletet mond rajtam is,

levág és megítél,

ezért most elmegyek meghalni.

Elmegyek meghalni,

apa voltam, de már az nem vagyok,

volt egy fiam, megölte valaki,

ártatlan volt, de mégis megölte,

a Halál mindenkinek tört vet,

megelőzött a fiam, de utolérem még a keresztúton,

ezért most elmegyek meghalni.

Elmegyek meghalni,

fiú vagyok, akit anya szült,

anya szült engem is,

de nem várom ki soromat,

előbb megyek, mint anyám,

mert a Halál már engem vett fiának,

ezért most elmegyek,

elmegyek meghalni.

Elmegyek meghalni.

Ember voltam,

ezért a Halál már megbír engem is,

törbe csal a keresztutakon,

és hálójából többé soha ki nem hömpölygetem

magam,

ezért most megyek, elmegyek meghalni.

Az Halálnak kapuja megnyílt,

és általmegyek rajta.

Csak mint az árnyék,

csak mint a füst,

csak olyak vagyunk.

KARDOS

Elmegyek meghalni.

Mert a Halál, mint egy tör a madarat,

megcsap és elkap engemet is.

Költő voltam,

de immáron a Halál költi verseimet,

ő szabja rímemet és a ritmusom,

ezért most elmegyek meghalni.

Ezért most megyek,

elmegyek meghalni.

Virág az ember.

Elmegyek meghalni.

Magom szakasztom most,

magom a Halál legelőjére vervén,

onnan szülöm meg,

a Halál fűvéről nevelem fel haláloamat.

Elmegyek meghalni,

az egyebeket követvén, akik még énutánam is

többen jönnek,

mert sem első, sem utolsó én nem vagyok a

Halálban,

ezért hát elmegyek meghalni,

a halottak élére állok,

látván, hogy az Halál mindeneken uralkodik,

és igen sűrű és gyakori az ő hálója.

Elmegyek meghalni.

GAJDOS

Elmegyek meghalni,

mert a Halál az egyetlen bizonyosság,

és semmi sem biztosabb nála,

ezért most megyek, elmegyek meghalni.

Elmegyek meghalni,

író voltam,

de most már a Halálom írja regényemet,

ő szabja prózám és drámám a keresztutakon,

csapdába csalja összes mondatomat.

Elmegyek meghalni,

sok mindent elárultam,

de az Halál nem árult el engem,

ebként követ, hűségesen,  
felbukkan ételemben, italomban,  
belefekszik az ágyamba,  
rám töri a zárt ajtót,  
megágyaz tányéromban,  
ezért most elmegyek meghalni.  
Elmegyek meghalni.  
Már éltem, és túléltem életem,  
de még nem éltem és haltam meg halálom,  
ezért most megélem és megszüülöm  
és elmegyek.  
Elmegyek meghalni.  
Hamuvá leendő vagyok, miképpen születtem,  
ezenképpen amint sorsomat megvégeztetem.  
Csak mint a mezei virágok,  
csak mint a köd,  
csak mint az árnyék,  
csak mint a buborék,  
csak olyak vagyunk.

*Szüdia ekkor táncha szólítja Gajdos, lassan majd a többiek is csatlakoznak hozzá. Stilizált, nagyon lassú mozgás. Mintha lassított filmen. Zene: Musette a Les Fêtes d'Hébé című operából (12. szám a lemezen). Aztán hirtelen megszólal a Tambourin, és amikor már egyre vadabb és féktelenebb lesz a tánc, Szüdia egy hirtelen mozdulatára megszakad a zene, a színésznőnek kell eldöntenie, mikor történjék ez. A lényeg, hogy a néző számára világos legyen, hogy mintegy a nő „végzi ki” Gajdos. Ekkor Gajdos felkiált és összeesik. A fény visszavált a természetesre.*

*Kardos és Bartos a földön heverő Gajdos körül motognak: „Mi van? Mi az isten? Mi történt?” Stb. Ezt a szöveget improvizálni kell – nem nagy feladat. Aztán megszólal egy mobiltelefon, eltart egy ideig, amíg rájönnek, hogy Gajdos zsebéből szól, és az is eltart egy ideig, amíg folyamatos basszamegezés közepette kikapcsolják. Eközben Kata a körmét lakkozza a fotelben.*

*Hosszú csend*

KARDOS Ki a fasz?  
BARTOS *(kezeiben Gajdos mobiljával, ránéz a készülékre)*  
Nem fasz. Picsa. Az Éva.  
KARDOS A picsába!

*Kis csend. Nézik a földön fekvő Gajdos, aztán Bartos rádobja a testére a mobilt*

Szerinted meghalt?  
BARTOS Nem vitakérdés.  
KARDOS A szíve.  
BARTOS Én szóltam.  
KARDOS Én is.  
BARTOS Úgy szeretett volna élni, ahogy élt.  
KARDOS Itt az eredménye.  
BARTOS Ez létezhetetlen.  
KARDOS Látod, hogy létezik.  
BARTOS Pontosabban azt látom, hogy már nem létezik.  
KARDOS Ma minden összefut. Most mi lesz? Basszus.  
BARTOS Kihívjuk a mentőket.  
KARDOS Rendben. Idáig oké. Nem is az. Hanem mi lesz a kuratóriummal? Vége? Felbomlik a Gajdos, Bartos, Kardos belső hármass?  
BARTOS Lófaszt. Majd a Tardos beugrik helyette. Eddig volt Gajdos, Bartos, Kardos, most lesz Bartos, Kardos, Tardos.  
KARDOS Gondolod? A Tardos? A paraszt Proust?  
BARTOS Nem kérdés. Bartos, Kardos, Tardos. Naná. Még jobban is hangzik, mint a régi...

*Függöny, teljes sötét.*

*És zárulatul megszólal a hatalmas, ünnepi zene, harsonákkal, üstdobokkal: Rameau: Chaconne a Les Indes Galantes című darabból, a lemezen a 17. szám, 4:28-tól a végéig kell lejátszani*