2010. JANUÁR
WWW.SZINHAZ.NET

MMB
1427

színház

Mesél a bécsi erdő

Naphosszat a fákon
Három nővér
3 x Játék a kastélyban

Caragiale
Andrejev

VILÁGSZÍNHÁZ:
Wrocław, Hága
Emma Dante

392 Ft
XLII. évfolyam 1. szám
nka
Nemzeti Kulturális Alap

Szálinger Balázs: Oidipusz gyermekei (dráma)

125 ÉVES
AZ OPERAHÁZ

OPERA 125

DECEMBER 25., 27. (11h)

AZ OPERAHÁZ ELŐADÁSAI A VÍGSZÍNHÁZBAN

JANUÁR 16.

Wolfgang Amadeus Mozart
A varázsfuvola

2010. MÁRCIUS 20., 21.

Richard Strauss
A rózsalovag

2010. MÁJUS 29.

A MŰVÉSZETEK PALOTÁJA ÉS AZ OPERAHÁZ KÖZÖS PRODUKCIÓJA

BUDAPESTI WAGNER NAPOK 2010.

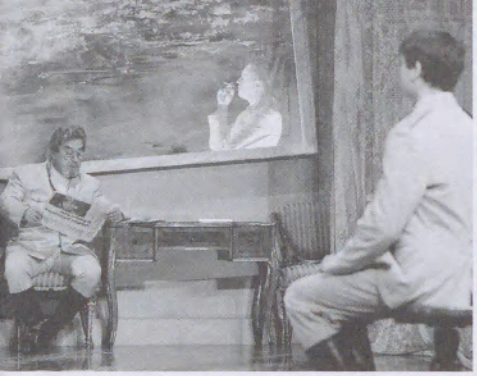
Richard Wagner
Trisztán és Izolda

Művészetek Palotája Budapest

2010. JÚNIUS 5., 6.

Modern balett-est

WWW.OPERA.HU



HÁROM NŐVÉR
Kolozsvári Állami Magyar Színház
Biró István felvétele

AZ ÉLET ÉRTELME
Tünet Együttes
Koncz Zsuzsa felvétele

ORSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

HAMLET
Oskaras Koršunovas Társulat
Dmitrij Matvejev felvétele

MMB 1427

Kortárs dráma

2 **Upor László: Éljen a kortárs dráma (is)!** Kukorellyről jut eszembe

Kritikai tükör

5 **Karsai György: A színművészet magasiskolája** Marguerite Duras: Naphosszat a fákon
8 **Rádai Andrea: Rész/vétlenség** Ödön von Horváth: Mesél a bécsi erdő
10 **Ugrai István: Csorog az üres árok** Anton Pavlovics Csehov: Három nővér
13 **Deres Kornélia: Három görögből egy magyar** Szálinger Balázs: Oidipusz gyermekei
15 **Zappe László: A mechanizmus működik** Molnár Ferenc: Játék a kastélyban
17 **Szántó Judit: Mágnás Xaxa** Molnár Ferenc: A hattyú
19 **Tarján Tamás: Se rojt, se bojt** Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac
21 **Szántó Judit: Fülig metaforában** Egressy Zoltán: Az Isten lába
23 **Harmat György: Dévaj, víg borongás a világ állapotján** Zalán Tibor: Vakkacsa tojások
25 **Márok Tamás: Lényeges limlom** Giacomo Puccini: Bohémélet
28 **Sz. Deme László: Régiónk nyomában** IV. Bárka Fesztivál

Caragiale és korunk

31 **Tompa Andrea: A politika fordítása. A fordítás politikája** Caragiale Az elveszett levél című darabjának fordításairól
36 **Faluhelyi Krisztián: „Hogy Erdély hová tartozik"** Ion Luca Caragiale: Az elveszett levél

Andrejev színháza

38 **H. Végh Katalin: Az öngyilkosság prófétája?** A drámaíró Leonyid Andrejev
42 **Urbán Balázs: Zaklatott magány** Leonyid Andrejev: Kutyakeringő

Tánc

44 **Kutszegi Csaba: Katona-dolgok** Hangképek; Prométheusz
46 **Halász Glória: Többcsatornatörés** Az élet értelme – avagy időmúlatás 60 percben

Fórum

48 **Nyitott autonómiát!** A Független Egyeztető Fórum nyilatkozata

Világszínház

50 **Tompa Andrea: A tigrislábú düh** A Wrocławi Dialog Fesztivál 2009 (1. rész)
56 **Fuchs Lívia: Fél évszázad kihívása** A 12. Holland Táncfesztivál
60 **Falussy Lilla: Életem, vérem, Szicília** Emma Dante színháza

DRÁMAMELLÉKLET:

Szálinger Balázs: Oidipusz gyermekei

A CÍMLAPON: Bezerédi Zoltán és Fullajtár Andrea a Katona József Színház *Mesél a bécsi erdő* című előadásában • Koncz Zsuzsa felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIII. évfolyam 1. szám
2010. január

Megjelenik havonta
XLIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

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 MINISZTÉRIUM

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

Upor László

Éljen a kortárs dráma (is)!

KUKORELLYRŐL JUT ESZEMBE

Is meg nem is – ahogy a nagykönyvben meg vagyon írva: igaza is van Kukorelly Endrének, meg nem is, amikor a *velünk élő* dráma sanyarú sorsát taglaló szenvedélyes (és apokaliptikus hangulatú) röplapot ír.[1] Kérdés, mennyire van valós okunk a borongásra-busongásra. Vajon milyen eséllyel láthatják művüket megelevenedni tollforgató jeleseink – mert fontos mérőszám a kortárs magyarok aránya a *létező repertoárban*, de legalább annyit árul el, ha a másik irányból közelítünk: mire juthat, aki drámaírásba fog ma Magyarországon.

Hogy ne árnyékot öklözzünk, ne a levegőbe beszéljünk, álljon itt egy lista. Nem *szaknévsor-olvasás:* számbavétel, stílus- és értékválasztás (valamint a teljesség „igénye") nélkül. Nők előre! Filó Verának és a színháznak egyelőre nem volt nagy szerencséje egymással, de hosszú még az élet. Thuróczy Katalin föl-fölbukkan, Erdős Virág feltörőben, Szabó Bori (olykor mint a Szabó–Varró páros fele) biztosan *előréz*. Kevesen vannak a nők, ők tényleg kevesen – hogy miért, azt valóban érdemes volna boncolgatni (ám nem hiszem, hogy a Kukorelly javasolta, túlontúl kézenfekvő nemi karakterológia adná itt a kulcsot). Menjünk tovább: Egressy, Hamvai, Háy János, Horváth Péter, Kárpáti, Kiss Csaba, Pozsgai, Spiró, Tasnádi, Térey, Vinnai bármely új darabja üzembiztosan azonnal, Viskyé, Garaczié előbb-utóbb mindig színre kerül – van, aki a magáét rendezi, más állandó rendezőtársára bízhatja magát, megint másért társulatok versengenek. Pintér Béla univerzális: két kézzel kap saját darabjai után, amelyeket azonnal megrendez, és csapatával *eljátsz*. Egyesek alkalmilag keverednek a színi bohémek világába, aztán vagy ott ragadnak, vagy visszatérnek az „irodalomba". Ha Esterházy betér a színházba, mindig ünnep, Nádas, Kornis önszántából marad távol a színpadtól (persze mondhatjuk: ez önmagában is *színház*-kritika). Márton László trilógiája sokat várt, vele lassan (meg)birkózik a szakma, tán még újat is érdemes lesz írnia majd. Bartis egyelőre évtizedenként tiszteli meg a színházat – bemutató biztos ígéretével. Forgách ha átdolgoz, vagy saját művel áll elő, a kézirata nem marad fiókban. Németh Ákos, Sultz Sándor búvópatak: hol el-, hol feltűnik. A költő (s mára színpadi szerzővé avanzsált) Szálinger Balázs a Horváth Csaba vezette Forte társulat állandó bedolgozója lett, kollégája, Peer Krisztián a Szabó Réka-féle Tünet Együttesé, Zalán Tibor mellékállásban időtlen idők óta megbízható ellátója a bábszínházaknak. És ott vannak az olykor-Kőrösik, a néha-Kukorellyk, a hébe-hóba Darvasik, mögöttük futják köreiket a konok, szorgos Gazdag Péterek, Mikó Csabák, Toepler Zoltánok. Sok ez? Kevés? Mihez képest? Mitől lehetne több?

Toporog-e sok reménybeli drámaíró fogvacogva a jeges szélben, vagy épp a színházi szabadcsapatok kénytelenek újra és újra végigportyázni a holt vidéket, hogy a bokrok mögül előrángassák a rejtőző tehetségeket? Vajon drámaíróink előtt félig nyitva áll-e a kapu, vagy félig csukva?

Kijelenthetnénk: ideje, hogy a „kortárs" „magyar" „dráma" (durvábban-enyhébben: a kortárs művészek hada) mindenestül *einstandolja* a színházat, de ehhez valószínűleg néhány másképp gondolkodó (meglehet: néha bátortalan vagy megalkuvó) színházcsinálón túl pár nézőnek is lenne egy-két szava. Márpedig semmiféle szent meggyőződés nevében nincs jogunk szembemenni a közönség *egészével*. Amely közönségegésznek (*nézőközösségnek*) igenis jussa előállni bizonyos követelésekkel (és ne bonyolódjunk bele a „ki kiért van" kérdéskörébe). E követelések teljesítését ki-ki magára vállalhatja, vagy másra hagyhatja – mindkettő lehet érvényes, hiteles döntés –, de bajos *egyszerre* megőrizni a teljes függetlenséget és követelni a közönség feltétlen támogatását (türelmét).

Mondhatjuk, hogy amit mi nyújtunk, mindennapi kulturális táplálék, s erre előbb-utóbb kutya kötelessége mindenkinek rádöbbenni, csak addig bírja ki, nevelődjön kissé. Azért inkább az önkéntességre és a kölcsönösségre szavaznék. A kultúrkulináris élmény, az igazi *mű*élvezet (értsd: művek *valódi* élvezése) valóban szokható, igénye önmagunkban szükségletté növeszthető: ez valószínűleg genetikailag és szociálisan is belénk van kódolva. De hogy ki *hogyan* ínyenc, az már magánügy. Egyén-, csoport- stb. függő, hogy élvezetet milyen arányban okoz a ráismerés – hogy valamit ismerősként üdvözölhetünk –, illetve a fölfedezés, a „jé, ilyennel még sosem találkoztam" öröme. Az újdonságot feltálalni, odakínálni, vonzón (vagy elborzasztón, de magával ragadón) prezentálni: ez a dolgunk. Tukmálni, kényszeríteni nem ildomos, nem is célravezető, éppenséggel ellenproduktív.

Egyáltalán: érdemes csínján bánni a követelésekkel, ajánlásokkal, irányvonalakkal. A színházi momentum

[1] Lásd *SZÍNHÁZ*, 2009. november.

Koncz Zsuzsa felvétele

jelenvaló, lényege a mulandóság: a pillanatszerűség, a „rövidlejárat" nem (lehet) szitokszó tehát. De az ellenkezője sem az. Spiró *Prah*ja vagy a *Koccanás* fontos percszínház, a máig be nem mutatott *Hannibál* bármikor elővehető. Ha ma nem állítják színre, csak ötven év múlva, azt – noha egyáltalán nem romlandó – unokáink majd kérjék ki maguknak az akkori színházkultúra nevében és védelmében? Kárpáti *Szörprájzpart*ija csak itt és most él meg (bár úgy tűnik, egyelőre kicsattan az életerőtől). A *Tótferi* viszont mindaddig nem lesz rosszabb, érvénytelenebb, amíg magyar nyelven színjátszanak. Tiltsuk be jó előre végrendeletileg majdani előadását?

Életemet és véremet a kortársakért, mégsem képzelem, hogy csak a kortárs szerző *élő* szerző, csak a magyar kortárs a kortárs. Ha Ascher Tamás Forgáchot rendez, akkor éljen, de ha nálunk még ismeretlen Kroetzöt, Schwabot, Stoppardot, akkor abcúg, és ha „bejáratott" Csehovot, Gorkijt, akkor szuperabcúg? Zsótér közepesen bűnös, amikor elsőként mutatja be Caryl Churchillt, Hans Henny Jahnt, Mayenburgot, Sarah Kane-t, de szégyellje magát, amikor Brechtet, Maeterlincket, Shakespeare-t állít színre?

Nem a születési (vagy a halálozási) év- és helyrajzi szám számít csupán. Valóban, valóságosan az a lényeg, hogy *élő* szerző *élő* előadása teremtsen *élő* kapcsolatot az *élő* közönséggel. Aminek antonimája nem a régi (vagy a külföldi), hanem a laposan élettelen, a *hótt*unalomtól kómába zuhant, a tehetetlenné kényelmesedett vagy az önteltségtől bódult – esetleg épp az *erőlködéstől*, a kényszeres túlmozgástól kifulladt – színház és néző kriptacsöndje.

Hát persze, hogy zöld utat – nem: széles, zöld sztrádát – a kortársnak! Felfedezni, fölkutatni, megrendelni, bemutatni – olykor kinyomtatni – szükséges (kötelező) a ma íródó, a holnap megírandó darabot. Akkor is, ha messze van a tökélytől, akkor is, ha várható élettartama meg sem közelíti a közmegegyezéses legnagyobbakét. Mert akik *társaink e korban*, biztosan meglátnak-megéreznek-kimerítenek valamit (nem jobban, hanem *egyáltalán*) abból a folyó időből, amelybe rajtunk kívül még *egyszer sem* léphetett senki (a párhuzamos világoktól tekintsünk most el), és ez a csak-kortársi tudásszerűség pótolhatatlan, mással kiválthatatlan. De ha a kortalanokat válogatás (és gondolkodás) nélkül *trónfosztjuk*, azzal azt állítjuk: belül (értsd: legbelül, az emberben) is oly mély változást hoztak az évek, hogy aki bennünket nem ismerhetett, velünk nem lakhatott egy időplanétán, eleve nem is tud rólunk semmi lényegeset.

Nem hiszem, hogy az új drámának szabadságharcot kellene vívnia az elnyomó klasszikusok ellen. Hogy a kortárs dús sörényű, nyalka Zorróknak fel kellene hasítaniuk a ritkuló hajú, pöfeteg Garcia őrmesterek hasát, mielőtt benyargalhatnának a színház vizesárkokkal, bürokratákkal védelmezett erődjébe. Nem látok áthatolhatatlan falakat, de bizony azt sem látom be, miért állna bárkinek *érdekében* kívül rekeszteni, kitoloncolni, kiutálni, kiűzni jó tollú kortársainkat. Műsorra ugyan igazgató (Kukorelly jótékony csúsztatása szerint dramaturg) tűzhet egy darabot, de levenni nem a direktor, általában a közönség (hiánya) szokta. Igaz: valameddig küzdeni lehet ez ellen praktikákkal, nézőcsalogató furfanggal, de csak valameddig.

Ha kint nem rekedtünk, lépjünk a kapukon beljebb, hadd lássuk, elszívja-e utódaitól a levegőt maroknyi klasszikus, aki az *öröklétre* szenderültek magabiztosságával terpeszkedik a színen. Nem hinném. Shakespeare, Csehov, Ibsen (persze: jól játszva) nem *távol tartja* a mai drámaírókat, hanem éppenséggel eltartja őket – és nemcsak „kitartja", hanem megtartja: az a színház, amely Csehovot ad, abból a már-már meghaladott – és egyáltalán nem örök érvényű! – eszményből indul ki, hogy a színházhoz szükség van drámára! Drámát adni a maga egybefüggőségében *eleve* konzervatív tett, értsd: egyszerre megőrző és visszahúzó gesztus. A színház forradalma (a gyakorlatilag elmaradt igazi avantgárd múltán és helyett), a posztmodern szétszaggatja azt a hálót, amelyben a figura–szó–cselekvés–helyzet komplexum elemeit, a teret és időt oda-vissza egymásból és egymáshoz képest definiáljuk valamiféle konzervatív konzisztencia igényével. Az új színházban (a legzseniálisabb, legeredetibb alkotásokban és a leggyengébb utánérzésekben egyaránt) beidegződéseink e masszív épülete lebontatik. A tendencia egyértelmű, a művészeti ág fejlődésének egyenes és logikus következménye: ha a színház *korszerűen* viselkedik, azzal éppenséggel az „irodalom" maradéka kerül ki a színpadról, leginkább (bizonyos fajta) dráma(író) veszít érvényéből, integritásából, színházi létteréből (létjogosultságából).

Kukorelly ugródeszkája – megelőlegezett konklúziója – az a kijelentés, hogy „ki van iktatva a kortárs irodalom a színházból". Egész mondandójának ez volna veleje, *ezért* muszáj alaposan nekimenni (értsd: boncolgatni a témát). Az irodalom, az Irodalom – kevés kivételtől eltekintve – *nem is volt* sosem bent a színházban: onnan nem lehetne, nem kell(ett) kiebrudalni. Irodalom olyankor *teszi be a lábát* a színházba, amikor Spiró, Esterházy, Kornis, Závada, Kukorelly *vagy mondjuk Térey* (ésatöbbi) a széksorokkal szemben leül és felolvas. Ilyenkor a szövegük irodalom (bár ilyenkor sem *csak*), a színház*terem* pedig átmenetileg nem-színházként funkcionál: (majdnem) csupán egy hely, ahol *közönséges* olvasás folyik. Molière, Shakespeare sem irodalom – legalábbis a maga idején nem az volt, csak később kanonizálódott azzá.

A színházban nem feltétlenül (de azért kívánatosan gyakran) jelenik ugyan meg a dráma, a drámában azonban mindenképp *benne foglaltatik* a színház: a szövegben kódoltan ott a *többiek* virtuális helye – különben nem dráma, ha százszor párbeszédben íródott is. Furán venné ki magát, ha a díszlet- és jelmeztervező panaszkodna, hogy a színházból eltűnik a képzőművészet (bizonyos értelemben ennek épp ellenkezője igaz, persze), vagy a zeneszerző, hogy az előadásokban nyoma sincs az összhangzattannak. Nem szőrszálhasogatás ez: azzal a beidegződéssel vitatkozom, amely a színház – vagy akár egy konkrét előadás – érvényességét, aktuális hitelét a dráma (és csakis a dráma) felől méri, és egyet-

len öntudatlan mozdulattal „az irodalom szolgálólányának" feudális függőségébe terelné (vissza). Mindez az írás, az irodalom rangját, *fontosságát* csöppet sem érinti, egészen másról beszélünk.

Szerzőre (megformált dramaturgiai gondolatra, íróösztönnel megszült színi nyelvre) múlhatatlan szüksége van/lesz a színháznak és viszont – amint az író *szerzőként* látja magát, meg is találják egymást: ámde írót (bárkit) „becsábítani" kétes kimenetelű vállalkozás. Az író (legalábbis írói minőségében) ne várja, hogy becsábítsák, elcsábítsák. Akit *csábítanak*, később könnyen érezheti magát csalódottnak, megcsalatottnak. A dramaturg dolga pedig – noha Kukorelly ebben a szerepben látja, erre a szerepre jelölné ki – nem az, hogy az írót beédesgesse a színházba. Közvetítenie kell az egyérdekű, de eltérően működő *felek* között, a nagy egész érdekében. A dramaturg – akár nő (ahogy Kukorelly írja), akár férfi, vagy androgün – két úr szolgája: házasságközvetítő, ügynök, ütköző. Kutyakötelessége (persze: a kötelességmulasztás egyáltalán nem ritka mifelénk sem), hogy a színházzal (a színház önfejű, látomásosan akarnok művészeivel) „szemben" a drámaíró integritását deklarálja, védje; az íróval (ezzel a színházidegen, értetlen, fafejű papírpocsékolóval) akár konfrontálódva is pedig a színház szabadságát, önállóságát. Milyen érdekes: holt szerzők esetében sincs ez másképp. Az író gyalulódik, a színház csiszolódik: egymáshoz esztergálódnak. Nem feltétlenül kellemetlen, de mindenképp nehéz folyamat. Noha a szerző és a rendező érdeke végső soron egy, azért – tudjuk – durva, gyakori hibaforrás, ha a színház nem tiszteli a szerzőt, vagy ha a szerző nem fogadja el, hogy a színház nem az ő játszótere (senkié, egyébként: közös).

Igaz, régi korokban a színház csak kortársakat játszott (mondjuk: hellyel-közzel), azaz nem volt szokás újranézni a tegnapi újakat. Pont úgy, ahogyan – hangfelvételek, mikrobarázda, iPod híján – a zenehallgatás is a kortársakra korlátozódott. Sőt, valaha az irodalom is csak az volt, amit élőszóval előadott a költő, a mesemondó. Talán arra vágyunk, hogy a művészet akkora réteghez jusson el, mint azokban a boldog időkben – igaz, közvetlenül, élő formában?

Szeretjük, nem szeretjük, a kultúra tömegek által élt/művelt/fogyasztott létforma, tevékenység, termék lett, komoly infrastruktúrával, nagyon sokrétű igényekkel és elvárásokkal. Adott egy szerkezet, egy keret, amely működik, mert működtethető. Néha kifejezetten szenvedünk, hogy megfelelő tartalommal (értsd: tehetséggel, invencióval) töltsük ki. Nem az alkotás hoztahozza létre, hanem az alkotást helyezzük bele az adott formába-sémába. Már aki. Már amennyire. Szokás sírni-ríni, sajnálkozni-sopánkodni, hogy a kortárs színház, a kortárs dráma „jobb híján" csöpp stúdiókba, sufnikba, színházon kívüli terekbe szorul ki. Nem így van. A kortárs, az élő színház (szerzőstül) szüntelen keres. Formát, teret, lehetőséget, szabadságot. Olykor a fő terepet (részben, időlegesen vagy egészen) odahagyva. Nem a fennálló rendtől kapja (várja) az engedélyt, nem a meglévő mintáknak felel meg. Nem *kiszorul* a struktúrából: hogy meg ne merevedjen, el ne fásuljon, leveti, elhagyja, megkerüli (kicselezi), végső soron tán fel is borítja. Nem szenved tőle, nem lázad ellene – tán tudomást sem vesz róla –, hisz lényege, hogy *függetlenül*, nyitottan működik: bárhol és mindenütt felbukkan, váratlanul, gyorsan, rugalmasan. Csendesen, feltűnés nélkül vagy nagy csinnadrattával. Nem betölti a neki szánt szerepet, vagy kitölti a rendelkezésére álló űrt, hanem helyet szorít magának: oda visz el, ahol még nem jártunk. Minket, alkotókat és minket, nézőket.

És ez a függetlenség nemcsak a még be nem futottak, a reménybeliek ugródeszkája, nyomorult kényszerparkolója (vagy kiváltsága). Még csak nem is a szépen szaporodó igazán és *eredendően* alternatív (értsd: a fősodorral párhuzamosan működő) helyek és társulatok egyedüli sajátja (bizonyos értelemben *sőt*). Tasnádi István az egyik legtöbbet játszott szerző – azon kevesek közül való, akik még tán meg is élnének a drámaírásból –, ha elfüggetlenedve önmaga írását rendezi színházépületen kívül: nyilván saját választása. Garaczi *Plazmájának* nem száműzetés: autentikus megvalósulás a KoMa országjárása. Kárpáti Péternek van állandó színi hona, sőt „saját" gondolkodótársa-rendezője is, mégis – nem helyette: mellette – lakást bérel, színész-szabadcsapatot gyűjt, *házi* közönséget toboroz, titkos szobára visz. Vajdai Vilmos a legrangosabb művészszínház tagja: társulatokon átívelő ripacs rémségkabaréjához (ahol *minden rossz*) már szerzők is csatlakoznak, nyilván nem azért, hogy Vajdai hátán kapaszkodjanak be a Katonába. Máté Gábor hol ugyanezen világhírű társulat színésze-rendezője (mellesleg: kortárs drámák rendezője *is*), hol *úttörő* növendéki arcképcsarnokot celebrál közösségileg Zsámbékon, hol meg telefon- vagy újságszínházat komponál az egri színházban. Ez mind a dráma szabadságát, a színház szabadságát – és éppen nem elnyomott, megnyomorított állapotát – mutató példa. De nem kötelező mindenkinek *így* szabadnak lennie.

Éljenek a konokul váltani akarók, a megszokásba bele nem ragadók, a kötöttségektől megszabadulók, a kiváltságaikról önként lemondók! Éljenek az újítók, a felfedezők és újrafelfedezők, az értelmesen újraértelmezők, a tisztán-tisztességesen interpretálók. A modernek és a régi vágásúak: a kísérletezők, a stabil értékteremtők, az értéke*megőrzők*. És éljenek a nem alábecsült közönséget egyszerűen, becsülettel kiszolgálók. Éljen a színház, éljen (és füstölögjön, hisz persze van oka) Kukorelly!

Jut eszembe: a vastapsról tényleg ideje volna leszokni...

2010 szeptemberétől **SZÍNHÁZTUDOMÁNY MESTERSZAKOT INDÍT** a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kara (Budapest, Reviczky u. 4.), nappali és levelező, államilag támogatott és költségtérítéses formában. Jelentkezhet, aki a bölcsészet-, a társadalomtudomány vagy a művészet területén főiskolai vagy egyetemi diplomával rendelkezik. Oktatók: Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella és számos vendégelőadó. **Jelentkezni 2010. február 15-ig lehet, a www.felvi.hu oldalain** részletezett módon. Bővebb információ a KRE Színháztudományi Tanszékének honlapján olvasható, amely a www.kre.hu-ról érhető el. További tájékoztatás kérhető a **szitu@kre.hu** e-mail címen.

Karsai György

A színművészet magasiskolája

MARGUERITE DURAS: NAPHOSSZAT A FÁKON

Anatolij Vasziljev évtizedek óta egyike a legnagyobb neveknek a nemzetközi színházi életben. Európa számos országába hívják folyamatosan rendezni, Moszkvában a városvezetés néhány évvel a rendszerváltozás után saját színházat épített neki (az utóbbi években ugyan komoly támadásoknak van kitéve, éppen színháza igen gyatra teljesítménye miatt). A kaposvári Vasziljev harmadik magyarországi rendezése, mindannyiszor Schwajda György – jelenleg a Csiky Gergely Színház igazgatója – meghívásának tett eleget (1994: Művész Színház, Dosztojevszkij: *A nagybácsi álma;* 1998: Szolnok, Osztrovszkij: *Ártatlan bűnösök*), s bár előző két munkája annak idején alapvetően pozitív visszhangot váltott ki, mégis nehezen vitatható, hogy Vasziljev „magyar rendezéseinek" legfőbb hozadéka, hogy Törőcsik Marival olyan művészi munka-harmóniát és ebből következő színészi-színházi minőséget sikerült létrehoznia, amely – biztos kimondható – örök időkre az egyetemes színháztörténet arany lapjain fog szerepelni.

Marguerite Duras darabja messze nem tartozik a XX. század drámairodalmának kiemelkedő alkotásai közé (és akkor még finoman fogalmaztunk): ha legalább magas színvonalon kidolgozott párbeszédekkel lenne ékes, vagy a szereplők összecsapásaiból kialakított szituációk atmoszférája ragadna magával, vagy a dráma struktúrájának tökéletes kidolgozottsága ellensúlyozná az erősen közhelygyűjtemény jellegű történetet! De ilyesmiről sajnos szó sincs, mindössze egy jóindulattal tisztességes iparosmunkának nevezhető szövegkönyvről van szó, panel-szereplőkkel és -konfliktusokkal: autoriter anya, egykoron szeretetre vágyó, de jórészt méltánylandó, objektív okokból azt soha el nem nyerő fiú; mára helyrehozhatatlanul eltérő értékrendek anya és fiú kapcsolatában; mindehhez mellékszálként egy ízig-vérig romantikus perdita-történet a fiú párizsi barátnőjéről; tragikusnak szánt, az első pillanattól kiszámítható, szirupos befejezés – s mindez sajnos nem párosul olyan virtuóz kidolgozással, amely elfogadhatóvá tenné ezt a tucattörténetet, amelynek színvonala meg sem közelíti a szerző olyan munkáit, mint a *Szerelmem, Hirosima* vagy *A kínai szerető.*

A megvallottan önéletrajzi, súlyosan traumatikus élményeket feldolgozó kisregény (1954) színpadi változatát az írónő adaptálásában a párizsi Odéon Színház mutatta be 1965-ben, Jean-Louis Barrault rendezésében (a jelmeztervező az algériai háború poklában szerzett idegösszeomlásából és az azt követő súlyos drogfüggőségéből még éppen hogy csak lábadozó, fiatal, tehetséges divatszakember, bizonyos Yves Saint-Laurent volt). Az Indokínában született Duras egy interjúban elmesélte, hogy az ő anyja soha semmire nem mondta azt gyermekeinek, hogy *szép.* Huszonöt évesen került Ázsiába, két férjtől három gyermeket, két lányt és egy fiút szült, és negyvenévesen özvegyült meg. Soha egyetlen könyvet el nem olvasott, fia korán elhagyta, míg két lányát egyszerűen nem volt képes igazán szeretni. Sűrű, nehéz életanyag, valóban drámaíró tollára kívánkozik.

Hogy Vasziljev az egyetemes drámakínálatból miért éppen ezt a darabot választotta, indifferens lenne, ha a rendezés meggyőzne arról, hogy a Duras drámájából készített előadás *itt és most* érvényes válaszokat ad életünk bármely szegmensében felmerülő kérdéseinkre. De sajnos sem a rendezés, sem a megjelenített történet nem győz meg arról, hogy értékes mondanivalókat közlő anyaggal találkoztunk. A mégis bekövetkező, az egész estét ünneppé avató, lenyűgöző és minden dohogást-fejcsóválást elsöprő csoda Törőcsik Mari alakítása. Vasziljev még a kilencvenes évek közepén így határozta meg, mit vár színészeitől: „Az a színész érdekel, aki nem szerepalak. Már nem az érdekel, hogy a színész valamilyen szerepalakot jelenítsen meg. Személyként, költőként, személyiségként akarom látni. Őt magát, és nem mást. Nem akarom, hogy a rendező akaratát teljesítse, nem akarom, hogy a színész a szerepalak rabjává váljon, sőt azt sem akarom, hogy a színész a darab rabja legyen. Amikor beülök a nézőtérre, kivételes személyiséget akarok látni, és ettől a személyiségtől felfedezéseket várok" (Polina Bogdanova Vasziljev módszeréről, *SZÍNHÁZ,* 2008. november). Törőcsik Mari játéka mintha csak ennek a rendezői ars poeticának a tökéletes illusztrációja lenne. Maradéktalanul teljesül mindaz, amit Vasziljev megfogalmazott: minden pillanatot uraló jelenlét, fölényes, magabiztos szövegtudás, a mozdulatok és a megszóla-

lások személyiségen átszűrt hitelessége: a *Naphosszat a fákon* egy Nagy Színészegyéniség közönség előtt prezentált ünnepe.

Nagyon erős felütéssel kezdődik az előadás. Törőcsik hihetetlen energiákat képes mozgósítani, a közönség pedig csak ámul és bámul, amikor nyitásként rögtön ott egy huszonöt perces monológ. Mint a görög tragédiák prologosza, beavat az előzményekbe, a színpadi jelent megelőző események tényszerű,

FENT: Törőcsik Mari (Az anya), Kocsis Pál (A Fia) és Gubás Gabi (Marcelle)

JOBBRA: Lestyán Luca, Kovács Zsuzsanna, Csapó Virág és Kőrösi András

mégis a hősnő személyiségén átszűrt krónikáját adja. Törőcsik lehengerlő erővel, virtuóz beszéd- és gesztusrendszerét csillogtatva idézi fel az idős asszony máig vezető életútját. Szinte szenvtelen hangon kezdve meséli el, hogyan edződött acélkeménnyé, ha kellett, kegyetlenné, ez a madárka-testű, légiesen könnyű asszony. Fel-felizzó indulattal tekint vissza Indokínában átélt lelki és fizikai szenvedéseinek sorára, felidézi a harcokban és vagyongyűjtésben töltött élet főbb momentumait, amelynek végén most eljutott ide, Párizsba, hogy előttünk megállva-megpihenve *anyaként* kísérelje meg felmérni, miért veszítette el kapcsolatát egyetlen fiával, mi történt közöttük abban a múltban, amely eljuttatta életének, ha talán nem is az egyetlen, de mindenesetre örökre feldolgozhatatlan kudarcához, fia idegenné válásához.

Ez a nyitó monológ (amely a regényben és a drámában jóval később és nem is ilyen időmennyiségben hangzik el) persze nekünk, nézőknek szóló *győzelmi ének* is (mindenekfelett az!); nekünk, akik tudjuk, hogy a művésznő megjárta a halál birodalmát, és visszajött onnan, ahonnan *az alvilági istenek tiltják bárkinek is a visszatérést* (Catullus). Törőcsik nemcsak visszatért, de itt van, a sokat tudás cinkos mosolya bujkál ajka körül, tele életerővel, apró teste betölti a teret, és mindenkinél élesebb ésszel és megközelíthetetlen élettapasztalatok birtokában mutat példát – nem a történet szereplőinek (hiszen valójában – sajnos – az egész Duras-dráma majdnem egészen mellékes ezen a színházi estén), nekünk, nézőknek, minket tanít élni és bölcsnek lenni. Korábban soha át nem élt, revelatív élmény, igazi ajándék Törőcsik Mari játékában gyönyörködhetni.

A díszlet középső részét áttetsző falakból kialakított, laza majdnem-labirintus, egymásba úsztatott szoba- és folyosórendszer foglalja el, ahol minden és mindenki egyszerre látszik is meg nem is (Antal Csaba munkája). E labirintusrendszer (is) többet ígér, többet sejtet, mint ami a darabban benne van, illetve amit a rendezés elő tud hívni belőle. Körös-körül pedig zajlik a külvilág élete: hátul bárpult és zongora (Selmeczi György és Kákony Árpád zeneszerzők komponálta, kifejezetten kellemes dallamok futnak a zongorán), a tér minden szegletét időről időre betáncoló kar pedig jól illusztrálja a Fiú párizsi életének

színtereit (a kaposvári színház színészei oda-adóan, pontosan parkett-táncolnak; koreográfus: Gemza Péter). A finoman légies, stilizált látványvilágot egyetlen tárgy zavarja (de az, ha ugyan felfigyelünk rá, nagyon): a baloldalt árválkodó, sehová nem tartozó, semmilyen szerephez nem jutó, kiszáradt (?) fa. Látványnak ugyan jobbára elsikkad (szerencsére), de jelentése még így is erősen szájbarágós. Minden irányban szabad az átjárás ebben az egyterű, mégis sok helyszínű díszletben. A középső bemélyedésben, az áttetsző szö-

vetfalon a hatvanas évek Párizsa elevenedik meg fekete-fehér filmen. Szívesen nézzük, érdekesek a régi autók, a gazdagodó nagyváros utcaképei, a metróállomások és az üzletek előtti forgatag. Nosztalgiautazás egy akkoriban számunkra elérhetetlen álomvilágba, aminek ugyan semmi köze sem Duras-hoz, sem az előadáshoz, de szép. Kár, hogy végtelenített módban pereg, többször is látjuk ugyanazokat a jeleneteket, bár olykor mintha fordítva lenne befűzve a film. De ez sem baj, telnek-múlnak a percek, figyelni a cselekményre úgysem nagyon kell, elmélázhatunk akár a legapróbb részleteken is. (Izgalmas kérdés például, hogy elfér-e az autó a szűk utcában az éppen rakodó nyitott platós teherautó mellett. Soha nem fogjuk megtudni.)

Gubás Gabi remekül, biztos ízléssel egyensúlyoz a fiatal kora ellenére már számtalanszor megalázott, érzelmileg kiszolgáltatott – mert szerelmes – lány, Marcelle szerepében. Élettörténet-monológja igazi közhelyparádé, csakhogy sikerül igazi színészi remeklessé stilizálnia, amikor a sovánka-érzelgős szöveget *jazz-ben-blues*ban adja elő. Tökéletesen feledtetni tudja a mondatok amúgy eredendően könnyzacskóingerlő jellegét, s később is meg tud őrizni egy nagyon határozottan felépített egyéniségrajzot: ők ketten, az Anya és a Lány értik, ismerik és szeretik a Fiút. Csak éppen míg az Anya holnap reggel – minden bizonnyal örökre – elhagyja a reménytelenül és oly sok éven át rosszul szeretett fiát, addig a Lány, bár ugyanúgy látja a Fiú

Klencsár Gábor felvételei

menthetetlen ürességét, cél nélküli, felszínes élethabzsolását, azt is tudja, hogy neki majd vele kell leélnie életét. Gubás Gabi érzékeltetni tudja, hogy Marcelle már első találkozásukkor felmérte: *ennek* az Anyának sohasem fog sikerülni magához láncolnia a Fiút. Ettől a pillanattól kezdve pedig nem is tekinti vetélytársának a Jacques-ért folytatott – jobbára reménytelen – küzdelemben, inkább valamiféle gyengéd cinkosságot alakít ki vele, s ez sokkal inkább a színészi játék precizitásának és ötletgazdagságának, semmint az elhangzó szövegnek köszönhető. A legnagyobb dicséret, ami Gubás Gabi alakításáról elmondható, hogy majdnem mindvégig Törőcsik Mari egyenrangú partnere tud lenni (szigorú kivétel a meglehetősen idétlenre sikerült selyemsáldobálós jelenet, ám ez az aránytévesztett romantika [?] nyilvánvalóan a rendezés rovására írandó).

Nyári Oszkár egyszerre fölényes, elegánsan mozgó és beszélő bárpincér, a vendégekhez finoman, de nem megalázkodva alkalmazkodó, bizalmas házigazda, aki azonban ha kell, megfelelő erőt, határozottságot is fel tud mutatni. Az embernek az a benyomása, hogy sokkal jobban érti a fiához utat kereső Anyát, mint maga a Fiú, Jacques. Neki tényleg vannak titkai, félmosolyából, kéz- és fejtartásából, gesztusaiból sugárzik az az életismeret, amelyet a Fiú soha nem fog elsajátítani. Ő az egyetlen ebben a történetben, aki a helyén van, tehát nem boldogtalan, s ebből származó fölényét nagyon tudatosan érzékelteti is környezetével.

Nem kétséges, hogy a dráma és az előadás nagy vesztese Kocsis Pál Jacques-ja. Az anyja és annak életvitele elől egy életen át menekülő Fiú Marguerite Duras-nál rosszul megírt, Vasziljevnél karakter nélkülinek rendezett *tékozlófiú-parafrázis*. Szinte csak rossz párbeszédei vannak, a Lánnyal folytatott dialógusai során lapos macsószövegekbe kellene életet lehelnie, anyjával pedig hihető konfliktusszituációkat kellene múltból hozott, jórészt tőle elszenvedett sérelmeiből építenie, majd ezekben a kiélezettnek szánt élethelyzetekben kellene indulatbombáinak hatásosan robbanniuk. Kocsis jó színész, és komoly erőfeszítéseket tesz, hogy hús-vér alakot formáljon Jacques-ból, csakhogy percről percre egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a lehetetlent kísérti. Alakítása így is nagyobb szabású, mint amit a dráma szövege megenged, ettől azután figurája időnként nemcsak indokolatlanul ellenszenvessé válik, de teljességgel hiteltelenné is (például az ékszerlopás vagy a Lány darab végi, „végső" elkergetése).

Mint láttuk, Vasziljev alapvetően túlértékelte Duras drámáját, olyan mélységeket lát bele, amelyek egyszerűen nincsenek benne. Ennek a túlinterpretálásnak jele, hogy időnként mintha oratóriummegszólalásért kiáltó zeneműnek fogná fel a szöveget, s a külön erre a célra meghívott hangképző tanár (Ilja Kozin) segítségével furcsán kitartott mondategységekben, megemelt hangon, figyelemfelkeltő, a hétköznapitól eltérő hangsúlyozással megszakított, illetve végtelenné hosszított egységekben szólaltatja meg a textust. Tagadhatatlan, hogy olykor, pillanatokra sikerül is a furcsa, meghökkentő hangzáson túl igazi szépséget is kölcsönöznie a szövegnek, ám jobbára igen hamar eltűnik a zene-varázs, és a helyén unalmas, üres modorosságnak ható mórikálás marad. A híres, opera-előadásai-

ban is alkalmazott, rituális vasziljevi színpadi beszédtechnika ez esetben szöveg- és szituációidegen elem.

Az elhangzó szöveg (a színlap szerint Szeredás András és Natasa Iszajeva fordításainak felhasználásával) Kozma András munkája; jól mondható, lendületes színpadi anyaggá formálta Duras olvasva jóval nehézkesebb mondatait. (Csak azt a *„Republik tér"*-t tudnám feledni... Pedig legalább három elfogadható változat kínálkozott volna: 1. *Place de la République* [ejtsd: *'plasz dö la repüblik'*, rendben, idegen nyelv, biztosan modorosnak találtatott, elvetendő; kár érte]; 2. *Köztársaság tér* [ez ellen nem tudom, mi szólt – csak nem a mai, budapesti konnotációktól féltek az alkotók?!]; 3. *Repüblik tér* [még ez a hibrid, francia–magyar változat is jobb lett volna, mint a színpadról elhangzó értelmetlenség].)

MARGUERITE DURAS: NAPHOSSZAT A FÁKON (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Jelmez-díszlet: Antal Csaba. **Rendezte:** Anatolij Vasziljev.
Szereplők: Törőcsik Mari, Gubás Gabi, Kocsis Pál, Nyári Oszkár.

Rádai Andrea

Rész/vétlenség

ÖDÖN VON HORVÁTH: MESÉL A BÉCSI ERDŐ

A Katona József Színház *Mesél a bécsi erdő*jében egyre nagyobb teret hasít magának a fasizmus és a magánéleti tragédiához vezető részvétlenség. Ok-okozati viszony nincs e két dolog között, a szálak párhuzamosan futnak, és csak annyira kapcsolódnak össze, amennyire az átlagember életébe beleszólhat a nemsokára háborúba torkolló történelem. Mivel Ödön von Horváth darabjáról amúgy is ordít, hogy témája időszerű – a harmincas évekbeli és a mai válság rímel egymásra –, a rendező Zsámbéki Gábor mintha szándékosan kerülné az aktualizálást: az előadásban nincs egyetlen jelenre utaló kiszólás, jelmez vagy díszletelem. A politika és a magánélet, a múlt és a jelen közötti mélyebb összefüggéseket, lehetséges kapcsolódási pontokat a nézőnek kell megtalálnia.

A dráma egyik témája az emberi butaság. Mindenki a másikról hiszi, hogy buta, ám a szereplők többsége – érzelmi intelligencia hiányában – maga nehezíti meg saját életét. Marianne unalmas vőlegénye, Oszkár és a kiszámíthatóság elől menekül az igaz szerelem és Alfréd karjába, ám túlságosan vak ahhoz, hogy lássa: utóbbi választottja kong az ürességtől. Alfréd persze hamar elunja Mariannét, s még közös gyermeküktől is igyekszik megszabadulni. A lány egyre mélyebb nyomorba süllyed, s korlátolt apja, a Tündérkirály sem siet segítségére, így Marianne egy sztriptízbárban, majd a börtönben köt ki. A beszűkült tudatú Oszkár visszafogadná, de a zabigyerektől ő is szabadulna, akárcsak Alfréd nagymamája, aki végül valóban átsegíti a túlvilágra a kis Leopoldot.

Míg Horváth drámájában a gazdasági válság és a terjeszkedő fasizmus a háttérben marad, a Katona előadásában erőteljesen kidomborodik, pedig Erichen és a Kapitányon kívül a szereplők nemigen politizálnak: a politikai helyzet

egyfajta közeg, amelyben az átlagemberek *elvannak*. A hirdetőoszlop plakátjai felvonásonként cserélődnek, a kampányüzenetek egyre konkrétabbak és egyértelműbbek. A jelenetek elején a konferanszié a munkanélküliség, a gazdasági helyzet és a választási eredmények adataival festi a közhangulatot. Az utolsó felvonásra a horogkeresztes zászlók szinte beterítik a színpadot; horogkereszt díszíti még a sztriptíztáncosnők enyhén szólva fallikus zeppelinjét is, s a mulató vendégei egy emberként éneklik a *Hoch- und Deutschmeistermarsch*ot.

Zsámbéki számos brechti, teátrális elemet csempészett az előadásba – ez indokolhatja azt is, hogy három felvonásban játszatja: a két szünet kizökkent és eltávolít.

Koncz Zsuzsa felvételei

BALRA FENT: Kovács Lehel (Erich) és Fullajtár Andrea (Valéria)

FENT: Elek Ferenc (Oszkár) és Rezes Judit (Marianne)

BALRA: Nagy Ervin (Alfréd), Bezerédi Zoltán (Tündérkirály), Elek Ferenc, Rezes Judit, Czakó Klára (Nagynéni), Tóth Anita (Ida) és Gera Marina (Petra)

Brechti elem a konferanszié (Dankó István) szerepeltetése, aki a szerzői instrukciók egy részét – a színpadon kívüli események és a helyszínek leírását – is megosztja a közönséggel. Ezenfelül ő képviseli az erkölcsi tekintélyt is: egy hátborzongatóan megvilágított jelenetben (fény: Bányai Tamás) ő játssza Mariannénak az anyai szeretet iránt érzéketlen gyóntatóatyját; és rosszallóan csóválja fejét, amikor a mulatóban a *Hoch- und Deutschmeistermarsch*ot éneklik.

A díszletelemek (Khell Csörsz) szellemesen jelzésszerűek: a helyszínt másodkategóriás tájképek jelzik; az első felvonásban helyi nevezetességként mutogatja a romantikus várromot ábrázoló hátteret Alfréd anyja és nagyanyja. Gyakran maguk a színészek hordják be a kellékeket, sokszor azonban a színpadon maradnak az előző jelenet díszletelemei: Marianne például a mulató, a horogkereszt alakba felborult székek romjain tudja

meg, hogy gyermeke meghalt. A színpadon végig látható a babaklinika, a Tündérkirály üzletének kirakata: egy apró csontváz mementója.

A zenészek (Sáry László és Várady Zsuzsa) nem különülnek el a játéktértől: a színpad bal első sarkában pötyögik el a Strauss muzsikájára csak emlékeztető dallamokat. Egyébként végig figyelemmel kísérik az előadást, sőt olykor bele is keverednek; részegen dülöngélve húzzák a talpalávalót a Tündérkirály mulatozó társaságának.

Színészi teljesítmény szempontjából a Katona előadása szinte feddhetetlen, még a mellékszerepekben is izgalmas alakításokat láthatunk. Rezes Judit Mariannéja fokozatosan jut el az egzaltált kamasz lánytól a fájdalmas anyáig. Az első felvonásban hektikus, türelmetlen mozdulatokba sűríti nyugtalanságát és elégedetlenségét, s magazinok címlapjáról ellesett pózokba egy izgalmasabb élet iránti vágyát. Hosszú, szőke haja ekkor még gondtalanul úszik a levegőben, míg a kis Leopold születése után már praktikusan rövidre nyírt frizurájú, asszonyos hálóingben lebbenő figurát látunk. Majd amikor sztriptíztáncosnőként egy földgömbön egyensúlyoz a Maximban, testének csupaszsága, lényének sebezhetősége végtelenül szomorú látványt nyújt. Vőlegénye, Oszkár (Elek Ferenc) a kisemberek tompultságával, a társadalmi elvárások közepette küzd azért, ami neki jár. Bár Marianne zabigyerekéből ő sem kér, talán nem velejéig romlott alak; mozdulataiban azonban néha valami szadizmusra is kész elfojtottság tör fel: hátborzongató, ahogy menyasszonya nyakát simogatja. Nagy Ervin nagyszerű mint léha, vágyainak pillanatnyi kielégítésére koncentráló, üres Alfréd. Valéria (Fullajtár Andrea) túlérett szépasszony, az összes szereplő közül ő a legjobb emberismerő, benne a legtöbb a részvét. Tisztában van magánéleti kapcsolatainak üzleti jellegével is: kitartja a fiatal férfiakat, akik mellett – cserébe – nem fáj úgy az öregedés. Bezerédi Zoltán Tündérkirálya nem lát tovább az orránál, és *nekem nincs lányom* típusú frázisokba kapaszkodik makacsul.

A többi szereplő groteszk tablóba rendezve mutatja be a korabeli Bécset. Bán János Kapitánya a Monarchia szelíd veteránja. A mindenkit ismerő Hierlinger Ferdinánd (Vajdai Vilmos) gáláns, csavaros eszű szélhámos. Erich (Kovács Lehel) indulatos törpefasiszta. A gyereklány Idaként Tóth Anita úgy szalad a labda után, mintha művégtagjai lennének: az elfojtáson alapuló nevelés csemetéjét csak egy hajszál választja el a torzszülöttségtől. A hentessegéd Havlitschek (Lengyel Ferenc) úgy vágja a nyers húst a vágódeszkához, ahogy valósínűleg a nőket vágja a falhoz. Alfréd anyja (Bodnár Erika) ugyan tisztában lenne erkölcsi kötelezettségeivel, de gyenge és belenyugvó. A nagyanya (Lázár Kati) a mesebeli gonosz mostohát, az elpusztíthatatlan öregasszonyt testesíti meg. Amikor az előadás végén Marianne összeomlik az Oszkár oldalán reá váró élet és gyermekének halála miatt, a nagyanya lelkendezve játszik a kis Leopoldnak szánt, felhúzható, biciklizö kacsával.

Nem látja az összefüggést.

ÖDÖN VON HORVÁTH: MESÉL A BÉCSI ERDŐ (Katona József Színház)

Fordította: Mészöly Dezső. **Díszlet:** Khell Csörsz. **Jelmez:** Szakács Györgyi. **Dramaturg:** Török Tamara. **Zenei munkatárs:** Sáry László. **A rendező munkatársa:** Tiwald György. **Rendező:** Zsámbéki Gábor. **Szereplők:** Nagy Ervin, Bodnár Erika, Lázár Kati m. v., Vajdai Vilmos, Fullajtár Andrea, Elek Ferenc, Tóth Anita, Lengyel Ferenc, Bán János, Olsavszky Éva, Rezes Judit, Czakó Klára, Gera Marina m. v., Kovács Lehel, Pálmai Anna, Szirtes Ági, Tenki Réka, Dankó István, Ujlaki Dénes, Sáry László, Várady Zsuzsa.

Ugrai István

Csorog az üres árok

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: HÁROM NŐVÉR

Tompa Gábor rendező értelmezésében a *Három nővér* az utolsó ítélet utáni, a véget váró apokaliptikus dráma, amelyben minden szereplő csak egy nagy ábrándnak él, filozofikus gondolataik pedig csupán az idő múlásának értelmetlenségét nyomatékosítják. A Kolozsvári Állami Magyar Színház előadása azonban nemcsak ezt a nyomasztó reménytelenséget közvetíti, hanem egy olyan komplex értelmezését adja a Csehov-műnek, amely – ritkaságszámba menően – képes érzékeltetni a helyzet szánalmasságából fakadó mély humorát is. Ez a rendkívül részletesen kidolgozott, tudat alatti korokban tett időutazás végül fölöttünk nyitja meg az eget.

Az előadás intenzív feszültségét és legérdekfeszítőbb részét a szereplők verbálisan elképzelt-vágyott-kívánt világképe, illetve a valóságuk és a nevezett célok sem-

JOBBRA:
Molnár Levente (Fedotyik), Hatházi András (Andrej), Sinkó Ferenc (Rode), Skovrán Tünde (Natasa), Péter Hilda (Irina)

LENT:
Péter Hilda, Kézdi Imola (Másа), Kali Andrea (Olga) és Bodolai Balázs (Tuzenbach)

Bíró István felvételei

mibevétele közötti ellentét erős hangsúlyozása adja. Ebben talán legnagyobb szerepe a látványnak van: Both András színpadképe egyetlen hatalmas (kiüresedett) tér, benne egy függönnyel leválasztható étkezővel és több beláthatatlan bejárattal. A letisztult, fehér falú, magából mérhetetlen unalmat és letörtséget árasztó látványban az egyhangúság érzetét az átlósan elhelyezett tartógerenda és az adott pontokon megtört falak bontják meg mérnöki pontossággal, azt sugallva, hogy itt bizony valami nem stimmel. A hatalmas szoba csak a második részben tárja fel egyik legszuggesztívebb tulajdonságát, amikor is fokozatosan, jelenetről jelenetre, szinte észrevehetetlenül nyílik hátul ketté, s a fal eltűnésével egy, a színskála összes nyomasztó és misztikus színével megvilágítható hatalmas felület tárul elénk. Az itt masírozó szereplők pedig nagyjából olyan világvége-hangulatot árasztanak, mint amikor Dorothy a forgószélben röpködő ház ablakából totális kétségbeeséssel szemléli az elhaladó ismerős embereket, tárgyakat. Ezzel némileg szemben állnak, pontosabban szinte önmagukban léteznek a Carmencita Brojboiu által tervezett progresszív, divatos, különféle színekben pompázó, stílusosan eklektikus ruhák, amelyek egyrészt egyfajta kellemes alaphangvételt kölcsönöznek a figuráknak, pontosan megjelenítve felszínes karakterük jellegét, rugaszkodót adva a színészeknek a részletes kidolgozáshoz, másrészt a díszlet szélsőséges ellenpontját képezik. A kettő együttélése elsőre mintha önellentmondás lenne, ám a finom csiszolásokkal és a rendezői szándék kibontakozásával nem maga az ellentét, hanem a belőle fakadó feszültség kerül előtérbe, ily módon tökéletesen időtlenné és kortalanná változtatva az előadást.

Tompa Gábor Visky András dramaturggal karöltve igyekszik kihasználni a látványból adódó antagonisztikus feszültséget, s ez annál könnyebben sikerül, mivel Csehov szövegeit szinte csak be kell illesztgetni a megfelelő helyekre. A feladat azonban mégsem ilyen egyszerű, hiszen a mű ugyanannak az érzésnek és gondolatnak a részletezése-variálása. A *Három nővér* a várakozás drámája, amelynek rendkívül aprólékos építkezését és fokozatos felerősödését élvezetesen, érdekesen bemutatni embert próbáló feladat. Az előadás egyik legnagyobb erénye, hogy képes megragadni Csehov meglehetősen sajátos, nehezen kibontható humorát, amely főként abból adódik, hogy a karakterek *lehetetlenül* élnek

és viselkednek, ám ezt valódi életként és normaként élik meg. Az alkotók végig tiszta fejjel, pontosan fejtik ki ezt a felszín alatt bujkáló humort, de egyes jelenetek tempója és energiája a vissza-visszatérő komikus elemek ellenére csökken.

Az első részben akad néhány redundáns elem, amely már nem képes igazából hozzáadni az előző gondolathoz, hangulathoz, pontosabban olyan kicsit és kevéssé árnyalnák, hogy azt az alkotóknak nem sikerült érvényre juttatniuk. (Ebben szerepe lehet annak is, hogy a színlapon 2 óra 40 percnek feltüntetett játékidő ténylegesen 3 óra 15 perc volt.) De az estére nem ez az elcsúszás nyomja rá a bélyegét. A második részben ugyanis már egy mindvégig rendkívül feszes, az alaphangulatot egy pillanatig sem sértő, fokozatosan építkező előadást láthatunk, amely energiával, humorral és mélységgel telítetten halad a vég felé, és ennek az iramnak végig masszív, markáns és intenzív életszaga van, pontosabban *élve felejtett élet*-szaga, mert rideg, meszes tapintásuk itt nemcsak a falaknak van, hanem a köztük élő embereknek is.

A színészek egytől egyig energiát nem kímélve parádézzák végig az élhetetlenséget. Hatházi András leránt minden romantikus, önhitegető és -csaló értelmezést Andrej karakteréről, és alkoholtól vörös arccal egy teszetosza, totálisan érdektelen, figyelmetlen, alamuszi, szorongó és frusztrált embert állít elénk, távolba meredő, a másik szemébe soha nem néző tekintettel, hirtelen, de céltalan mozdulatokkal, miközben minden porcikájáról ordít, hogy csak beszél és beszél, de igazából mindent csak lenyel. Monológjai, dialógjai öncsalóan befelé szólnak. A párját, Natasát alakító Skovrán Tünde hibátlan partnerként, minden szinten Andrej tökéletes ellentétét fogalmazza meg. A színésznő, fokozva az öltözéke által kiváltott hatást, az alkatát abszurd módon kifejező ruhákat túlzó, szinte megfoghatatlan „repül a nehéz kő, ki tudja, hol áll meg" jellegű gesztusokkal súlyozza, markáns jellemzést adva a figuráról: a kezdetben csak léha, buta lánynak tűnő Natasa valójában hatalommániás, önző és kegyetlen.

A három nővért alakító Kali Andrea (Olga), Kézdi Imola (Másza) és Péter Hilda (Irina) mindvégig a reménykedés, a reménytelenség és a távolságtartó ridegség pingponglabdáit adogatják egymásnak. Mindhárom színésznő a saját gesztusaira és nyelvezetére fordítja le ennek a magatartásnak a jelrendszerét, és olyan összhang van közöttük, hogy hibátlanul érzik, kinek éppen melyikre van szüksége. Mindhárman korukhoz mérten futják be ezt a kört: Péter Hilda a vonzó ártatlanságból és hiteles naivitásból jut el a mindent megbontó őrületig, minden állapotot a határig fokozva; Kézdi Imola a zárkózottságot nyitja meg a folytonos lehetőség érzékeltetésével, hogy aztán ez törje össze teljesen Mását; Kali Andrea pedig apró gesztusokkal bontogatja Olga merevségét, apránként veszítve el minden reményt.

Orbán Attila széles, fellengzős, látszólag laza és szűnni nem akaró mosollyal sétál be mint Kuligin, végig érezteti, hogy semmibe meredő tekintete mögött nincs céltudatosság, csak határtalan töketlenség, „filozofikus" gondolatai kizárólag a *lúzerségre* utalnak, amelyet csak a véletlen és a szerencse emelhetett karrieristának *látszó* szintre. Bogdán Zsolt alakításában Versinyin maga a megtestesült szorongás és frusztráltság, aki precíz ritmusérzékkel mond mindig ellent az adott szituációnak, végig a saját igazát és hibátlanságát hangsúlyozva. Mindezek mellé a színész tétova arcjátékkal érzékletesen mutatja meg a karaktert irányító kisebbrendűségi komplexust. Bíró József Szoljonija olyan határozottan hangsúlyozza, hogy ő nem utál senkit, és teljesen nyugodt, hogy mire majdnem elhinnénk neki, mégiscsak kitör belőle a féltékenység gyilkos energiája, és kivégzi Tuzenbachot. Aki Bodolai Balázs megformálásában idegennek hat ebben a légkörben, ettől lesz érdekes, de halálra ítélt figura, akinek a munkáról és a szocializmusról hajtogatott szövegei csak a nyilvános öncsalás eszközei. Dengyel Iván gátlástalanul cinikus Csebutikin, akinek az életre vonatkozó megállapításait kénytelenek vagyunk elfogadni, hiszen benne nincsen öncsalás, ő elfogadta, hogy már amikor elkezdődött az élete, véget is ért.

Minden színész makulátlan alapossággal szolgálja a rendezői koncepciót, könnyeden és bátran fordítja ki saját figuráját, egészen a *Csehov által szándékolt* szánalmasságig. A fel-felcsendülő zenék szintén ezt a sajátos alapérzést erősítik: mulatós zenétől a népdalokon át közismert komolyzenei taktusokig minden megtalálható a hangzásvilágban. Ha a közösségi érzés ürességéről van szó, akkor tempós, vidám, ivós zenék szólnak, a komoly motívumok játékosan fejezik ki a reménytelenséget, a záró népdal pedig mindezt egyesítve nyomja rá bélyegét az egész estére. Ezt a legapróbb részletekig kidolgozott világot a Fedotyik és Rode által cipelt fényképezőgép örökíti meg az utókornak, pontosabban nekünk.

Végül szinte mindenki otthagyja a házat, s elindul a vörösen izzó háttér előtt húzódó deszkákon valami ismeretlen felé. Nem hihetjük, hogy ezek az új remény felé vezetnek, hiszen az előadás végig azt érezteti, hogy mindez csak az elmúlás előtti időtlen végjáték volt: mindenki előadta életének értelmetlenségét, mielőtt besétált a purgatóriumba. Ez a meglehetősen frusztrált világvége-kép mintha Pilinszky *Apokrifjének* parafrázisa lenne: nem veszünk tudomást egy meglehetősen feszítő és élő kérdésről, csak belesétálunk, az utódokat meg otthagyjuk a semmiben. Mindeközben örömmel, vidáman nézegetjük ennek az életnek az állóképeit, filozofálgatva, hogy hátha egyszer vége lesz. Hát vége lesz.

ANTON PAVLOVICS CSEHOV:
HÁROM NŐVÉR
(A Kolozsvári Állami Magyar Színház előadása a Vígszínházban)

Dramaturg: Visky András. **A dramaturg munkatársa:** Biró Eszter. **Díszlet:** Both András. **Jelmez:** Carmencita Brojboiu. **Rendező:** Tompa Gábor.
Szereplők: Hatházi András, Skovrán Tünde, Kali Andrea, Kézdi Imola, Péter Hilda, Orbán Attila, Bogdán Zsolt, Bodolai Balázs, Bíró József, Dengyel Iván, Molnár Levente, Sinkó Ferenc, Barkó György, Kakuts Ágnes, Györgyjakab Enikő, Szűcs Ervin.
Zenekar, katonák, tűzoltók: Balla Szabolcs, Buzási András, Galló Ernő, Fogarasi Alpár, Laczkó Vass Róbert, Farkas Loránd, Albu István, Köllő Csongor.

Deres Kornélia

Három görögből egy magyar

SZÁLINGER BALÁZS: OIDIPUSZ GYERMEKEI

Középen gigászi kanapé, előtte kisasztal, a falon tévé: átlagos (?!) nappali, családi tér. Benne apa, anya, gyerek. Egyik újságot olvas, másik az ablakon les ki, a harmadik magol. Olyan szavakat ismétel, amelyek egyszerre hangzanak darabon „belül" és „kívül": a thébai kamasz lány saját városának történelmét *és* Szophoklészt tanul („Sok van, mi csodálatos..."). Ezzel az ígéretes képpel kezdődik a Radnóti Színház legújabb kortárs magyar darabja, az *Oidipusz gyermekei* – ígéretét azonban nem tudja beváltani.

Jelenleg a fővárosi kőszínházak repertoárján „épületenként" maximum két-három kortárs magyar darab fut – már ahol egyáltalán. A Radnótiban négy, relatíve sok. De mielőtt *eleve* és automatikusan pozitívan viszonyulnánk a kortárs magyar színpadi szövegekhez, fontos lenne

JOBBRA: Martin Márta (Nő), Klem Viktor (Polüneikész) és Csomós Mari (Iokaszté)

LENT: Szombathy Gyula (Szomszéd), Gyabronka József (Hírnök), Gazsó György (Férfi), Menczel Andrea (Lány), Petrik Andrea (Antigoné) és Martin Márta

Koncz Zsuzsa felvételei

mindig hozzájuk olvasni a konkrét előadások minőségét is. Mert hiába íródik számos jobb-rosszabb drámaszöveg (pályázatra vagy felkérésre), ha nem talál olyan, hozzá tökéletesen (!) passzoló rendezőre, aki majd képes „kortársul" olvasni és úgy is gondolkodni. (Friss negatív példa erre az egyébként kiváló kvalitású Vinnai András és Gothár Péter előző évadbeli szerencsétlen találkozása.)

Az *Oidipusz gyermekei* tehát „hivatalosan" kortárs és magyar (szerzője Szálinger Balázs), ám alapkoncepciója szerint – ami három, nagyjából közös tematikai nevezőre hozható antik dráma egymás(után)ra olvasásában és írásában körvonalazódik – a görög tragédiák hagyományát mímeli, és arra reflektál. Sajnos túlnyomórészt az előbbit teszi. Alapvető kérdés, hogy a témában egymást ugyan metsző, de világ- és színházlátásukban eltérő Euripidész-, Aiszkhülosz- és Szophoklész-szövegek összegyúrása ad-e valamilyen pluszt azonfelül, hogy a nyelvük „kortársiasodik". Az egybeolvasás ráadásul olyan – textológiailag kissé megoldatlan és indokolatlan – dramaturgiai-technikai áldozatokat is követelt, mint hogy Antigoné (Euripidész és Szophoklész vonatkozó drámáival ellentétben) nem kísérheti el apját Kolónoszba, hiszen otthon kell maradnia ahhoz, hogy a második, róla szóló felvonás lejátszódhasson. (OIDIPUSZ: Hát te elkísérsz? Tényleg kísérsz, leányom? ANTIGONÉ: Ne haragudj, az újabb szenvedést / Én okozom, drága, szegény apám. OIDIPUSZ: Persze nem jössz velem...) Mivel Aiszkhülosz *Heten Théba ellen* című tragédiája statikusabb, s gyakorlatilag kimerül a harcosok jellemzésében, nem véletlen, hogy Szálinger drámájába a dinamikusabb szerkezetű *Phoinikiai nők*ből és az *Antigoné*ból került át több részlet. De az előadás még így is egyenetlen ritmusú: a második felvonás sokszor kifárad, a dialógusok lelassulnak, monotonná válnak, a Kar közbeszólásainak frissessége, iróniája elvész. Ez a tempóvesztés azért is érthetetlen, mert akár gondolhatnánk úgy is, hogy csupán a második felvonás *kedvéért* mutatják be a testvérharcot és Kreón döntésének előzményeit. És kár, mert Petrik Andrea Antigonéja megérdemelt volna egy feszesebb és kiélezettebb felvonást. Az első rész végi öregség-monológ felől nézve összességében pedig nem tett volna rosszat a darabnak, ha a görög drámák láthatóan-hallhatóan jó technikájú újraírása, frissítése helyett többször billent volna a szöveg az ilyen típusú szerzői beékelések felé.

Az előadás legerősebb vizuális összetartója a már említett hatalmas kanapé (díszlet: Bagossy Levente), a családi tér, amelybe egyre erőteljesebben hatol be a politikusok (például Eteoklész, Kreón) és egyéb „híresség-ek" (mint Antigoné, Iokaszté) élete, válsága. Szép sorban, egyesével lépnek be a meleg fényű családi szentélybe a „magasan élők", a rájuk vetülő éles fényben mintha csak kísértetek lennének. A teret szervező félkörívű kanapé nemcsak méretével, hanem fizikai változásával is utal a történtekre: a bajok és halottak szaporodásával az egységesnek és puhának tűnő bútor szétt öredezik, lekerül róla a kárpit, és láthatóvá válnak a szerkezet tartóvasai. Ezen a „csontvázon" foglal helyet a darab végén a teret keretező fekete függönyök lehullásával a háttérből érkező hét halott, fejük felett egy-egy lebegő lufival. Sajnos máig rejtély, hogy a kétszer színre lépő Teiresziasz (Keres Emil) teljesen reflektálatlanul miért „kapott lufit". A nappali kanapéstul és rádióstul-tévéstül – amelyek szerepeltetése azon túl, hogy a csúnya politikus még a tévéből is beszél, nem hoz semmi újat – akár a szomszédban is lehetne, amint azt a ruhák is jelzik (tervező: Benedek Mari): a harcoló testvérek (Adorjáni Bálint és Klem Viktor) fehérgallérosak, nyakkendősek, öltönyben lobogtatják egymás felé régen aláírt és megszegett szerződéseiket; Iokaszté (Csomós Mari) vörös kosztümben, felülstilizáltan és szipkával libben be oldalról, míg Oidipusz (Bálint András) selyempizsamában és köntösben önmaga kiváló paródiája. Gyabronka József Hírnöke „Szeresd a szíved" biciklis futár, Kovács Krisztián Haimónja pedig motorosszerelésben próbálja meggyőzni igazáról a politikusból valós uralkodóvá válni képtelen Kreónt (Szervét Tibor). Az apa–anya–gyerek hármasból (meg olykor Szombathy Gyula Szomszédjából) felépülő Kar úgynevezett hétköznapi ruhákat, színes ingeket, nadrágot visel – de minden szereplőn koturnus, magasított lábbeli, ami a görög színjátszási hagyományra való utaláson túl inkább csak egy szerencsétlenül megválasztott jelként kíván pótolni valamiféle hiányt.

A Kar szerepe azért is érdekes, mert egyszerre pozicionálódik darabon belül és kívül, hiszen jobb pillanataiban nem csupán a történtekre, hanem a tragédia egész hagyományára is reflektál. Ráadásul a Férfi (Gazsó György) minden újabb rossz hírre elborult arccal gurít le egy újabb nagyfröccsöt – lásd magyar kríziskezelés. Mindazonáltal a Kar mozg(at)ása gyakran koncepciótlan: tagjai néha passzív szemlélők, ilyenkor oldalt állnak, vagy tehetetlenül ülnek a kanapén, máskor beleszólnak a történetbe, s akad olyan pillanat, mikor pár percre a függönyök mögé lépnek, majd újra előtűnnek. De éppígy érthetetlen például, hogy miért szükséges Oidipuszt szó szerint körbevezetni, hogy megfoghassa halott hozzátartozóit – rengeteg funkciótlan másodperc telik el így.

Arra az előadás nem keresi a választ, hogy a címadó gyerekek sorsa mennyiben saját hibájuk vagy döntésük következménye, és mennyiben egy felsőbb akarat – nevezzük végzetnek vagy átoknak – beteljesülése. A szereplők közül ki ezt, ki azt mondja vagy testesíti meg. Az „istenek!" felkiáltás mögött nincs valós referencia. Amiről viszont egyértelműen véleményt nyilvánít a darab, az a fiatalok csalódása a legendás apák nemzedékében: Haimón és Antigoné apjuknak szóló üres „szeretlek"-jei ezt a csődöt visszhangozzák. A csődöt, ami egyszerre hat a köz- és magánéletben, antik és kortárs viszonyok között, nappalin innen és túl.

SZÁLINGER BALÁZS: OIDIPUSZ GYERMEKEI (Euripidész, Aiszkhülosz, Szophoklész nyomán) (Radnóti Színház)

Dramaturg: Morcsányi Géza. **Díszlet:** Bagossy Levente. **Jelmez:** Benedek Mari. **A rendező munkatársa:** Őri Rózsa. **Rendező:** Vallló Péter.
Szereplők: Gazsó György, Martin Márta, Menczel Andrea, Szombathy Gyula, Csomós Mari, Klem Viktor, Adorján Bálint, Gyabronka József, Keres Emil, Petrik Andrea, MarjaiVirág, Szervét Tibor, Bálint András, Kovács Krisztián, valamint Mezősi Mika/ Nagy Zétény.

Zappe László

A mechanizmus működik

MOLNÁR FERENC: JÁTÉK A KASTÉLYBAN

Molnár-darabbal sikert aratni könnyű. Igazán jól eljátszani viszont szinte lehetetlen – állapítom meg majd' minden alkalommal. A tökéletesen perfekt mechanizmus szinte mindig megbízhatóan működik, azaz azt hinnénk, minimális tehetséggel és szakismerettel könnyedén színpadra tehető, ám alighanem éppen ez a kizökkenthetetlen gépezet gördít olykor szinte leküzdhetetlen akadályt a szövegben, a szituációkban, a figurákban sejthető vagy belelátott mélyebb tartalmak megfejtése, pláne eljátszása elé.

A *Játék a kastélyban* anekdota három felvonásban, amely sok mindent kibír, kivéve azt, ha morális igazságtartalmat próbálna valaki belegyömöszölni. Turai trükkös csele, melyet ráadásul nemes cselekedetnek állít be, valójában hatalmas csalás: jól átejtenek egy jámbor, ártatlan fiatalembert, nyakába varrnak egy kétes erkölcsű művésznőt, ráadásul nem titkolt anyagi haszonszerzés céljából is. Átlagos vagy annál jobb operettek esetében hatásos lehet az álomhazugság és a mögötte lapuló igazság összeütköztetése. A *Játék a kastélyban* azonban nem alkalmas ilyesféle erkölcsi megfontolások prezentálására, és a történet is a tengerparti kastély álomvilágában tűnhet hitelesnek. Ókori királyok betévedhetnek lakótelepi panelbe, de Turai és Gál eleme kizárólag a múlt század húszas–harmincas éveinek álelőkelősége, úriembermítosza, melyet a sznob rajongás burka óv. S e burok kipukkaszthatatlan, mert ha kipukkad, semmi sem marad.

Amúgy a jól megcsinált Molnár-darab minden mást kibír. Nem mondom, hogy kedveli a sok rendezői fakszni. Székesfehérváron például nem tesznek kimondottan jót az előadásnak a Galambos Péter rendezői fantáziáját meglódító, két időt és két teret idéző asszociációk. A múlt század húszas éveibe valahonnan a XVIII. századból érkezünk, bizonyára azért, mert Turai az általa elkövetett álfrancia darabhoz XV. Lajos korabeli széket rendel. Bátonyi György díszletét barokkos freskók díszítik, a játék indítását álarcos karneválszerűség előzi meg, de közben XX. század eleji pesti slágerek szólnak a hangszórókból. A későbbiekben az is kiderül, hogy a vendégszoba falai nemcsak áthallhatók, de átláthatók is, így Annie és Almády éjszakai szerelmi civakodását nemcsak halljuk, de látjuk is baloldalt hátul. Jobboldalt viszont, bizonyára a szimmetria kedvéért, a fürdőszobába pillanthatunk, ahol Ádám bánkódik a kádban. A régi kor idézése semmihez semmit sem tesz hozzá, mindössze az időt rabolja. A fürdőhelyiség az előkelő emelkedettséget szállítja le naturális szintre. Az áthallatszó-átlátszó jelenet ugyancsak a naturális jelleget erősíti. Molnár amúgy is egy fél felvonáson át szorgosan sulykolja a kihallgatott beszélgetés fő motívumait, hogy a publikum biztosan fölismerje őket a harmadik felvonásban, de a fizikai valójában is eljátszott jelenet már csak azért is fölösleges és funkciótlan, mert senki sem kíváncsi az ifjú primadonna igazi erkölcseire. Így e rendezői trükk mindössze arra jó, hogy tovább fokozza az előadás szétforgácsolását.

Pedig azt már a szereposztás is előre kódolja. A darabhoz ugyanis legalább egy jelentékeny, súlyos színészegyéniség szükségeltetik, végtére is az a drámaíró, azaz maga Molnár önapoteózisa. A trükk, amellyel megvigasztalják s egyben átverik a gyanútlan ifjú zenészt, persze magában is eléggé szórakoztató, de azért a néző azt is elvárja, hogy legyen egy hős, akit maradéktalanul szerethet, s akiben ezúttal Molnár a szakmájában perfekt, hibátlanul működő agyú, idősödő férfi eszményi alakját, azaz történetesen önmagát írta meg. Szerémy Zoltánból mindössze az emberi-színészi jelentősség hiányzik. A személyiség súlya. Játékból játszik, mulatságból. Megmarad egynek a nyitó jelenet álarcosai közül. Pusztaszeri Kornél Gálja pedig nem ellenpontja vagy szürkébb, középszerűbb kiadása, hanem mindössze vicces rezonőr. Idézi is egy alkalommal a korabeli kabarék-bohózatok nyújtott hangú kisember-ábrázolását. Mertz Tibor szakszerűen és ízléssel jelzi Almády ripacskodását, Balsai Mónika Annie-ja olyan gyermetegen romlott a lelke legmélyéig, hogy az már maga az ártatlanság. Kozáry Ferenc sértődékeny titkárként rendben működik, Budaházy Árpád lakája viszont éppoly súlytalan, mint amilyen fiatal.

A Vígszínházban Marton László finom, mondhatni diszkrét jelzéssel indítja az előadást. Nyitva a teljes színpad. A darab játéktere mögött díszlettöredékek, kellékek hatalmas rendetlensége magasodik a zsinórpadlásig. Khell Csörsz tulajdonképpeni díszlete filigrán, jelzésszerű, elegáns. Szinte anyagtalan. Apró bútorok középen, kétoldalt ajtótokok. A három szmokingos férfi a színpadon át érkezik; mielőtt belépnek a ma estére nekik rendeltetett területre, jelentőségteljesen, talán tisztelgésképpen megállnak. Szép pillanat, de nem feltétlen kell tudomásul venni, megérteni vagy pláne tisztelettben tartani. A játék közben a színpadi háttér szinte észrevétlen eltűnik, a magasba kúszó fekete körfüggöny kitakarja, akár el is feledkezhetünk róla. A Vígben vígszínházi stílust játszanak. Kicsit színpadiasan, csöppet forszírozottan természetes, könnyed társasági cseve-

Wagner Csapó József felvétele

FENT: Balsai Mónika (Annie), Mertz Tibor (Almády) és Janicsek Péter (Ádám) a székesfehérvári előadásban

JOBBRA: Kovács Gyula (Gál), Csémy Balázs (Ádám) és Márton András (Turai) Kecskeméten

gést folytatnak. Úriemberek úriemberként viselkednek. Hajnali háromkor is hibátlan az öltözékük, tiszta a beszédük és az elméjük, éles a logikájuk. Csak panaszkodnak a hosszú nap, a sokórás autózás fáradalmaira, de abból semmi sem látszik rajtuk. Legyűrhetetlen férfiak. Minél idősebbek, annál inkább. Ezúttal történetesen a Gált játszó Fesztbaum Béla majd harminc évvel fiatalabb a Turait alakító Benedek Miklósnál. Tulajdonképpen ez sem zavar. Legfeljebb némileg fokozza a két társszerző között lévő kvalitásbeli különbséget, még érthetetlenebbé teszi, hogy miért Gál van mindig elöl a színlapon. Fesztbaum egyébként fiatalságát szigorú rosszkedv, gyomorbajos kesernyésség, epésség alá rejti. Inkább ő emlékeztet kifacsart citromra, mintsem Almády. A Tornyi Ildikó és Lukács Sándor közötti harminchat esztendőnyi életkori szakadékot is jórészt betemeti a stílus és a nézői belefeledkezés. Mindenkit annyinak látunk, amennyinek játssza magát. Az ifjú primadonna hamvasan romlott, a túlérett amorózó játékosan szenvelgő. Lukács Sándor bravúros játékokkal egészíti ki Almády ripacsériáját. Tahi Tóth László keményen tartja magát a lakáj mindent tűrő szerepében, Csőre Gábor titkára valódi mimózalélek. A darab leghálátlanabb szerepében, Ádámében az egyetemi hallgató Molnár Áron kicsit mulya kedvessége megjegyezhető.

Schiller Kata felvétele

Molnár Áron (Ádám), Benedek Miklós (Turai), Tornyi Ildikó (Annie) és Lukács Sándor (Almády) a Vígszínházban

A színész életkora persze csak annyira érdekes, amennyire a színpadon látszik. Sőt még annyira sem, ha ez a látszat nem zavarja a darabbeli viszonyokat. Főképp a számjátékok kedvelőinek lehet érdekes, hogy a kecskeméti Annie anyakönyv szerint éppen annyival idősebb az ő Ádámjánál, mint amennyivel fiatalabb a hozzá rendelt Almádynál. A színen ebből éppen annyi látszik, amennyi kell: láthatjuk, hogy az elragadtatásra hajlamos ifjú érettebb primadonnáért rajong, akinek a belső vitalitáson, a lélek örök ifjúságán túl púder, festék, paróka is szükséges a varázslat folyamatos fenntartásához. Ebben Danyi Judit remekel, mindössze sokszor erősen sustorgó „s"-ei zavarnak.

Mira János díszlete vaskos, több erőt, mint eleganciát sugárzó, gazdája inkább procc újgazdag lehet, mintsem igazi finom, előkelő úr, ahogyan Turai jellemzi. Papírvékony falat aligha rejthet e kulissza, és a bűnös párbeszéd valóban nem is hallatszik át rajta túl tisztán.

Walter Péter felvétele

Itt tényleg szükség van arra, hogy a két kötözködő társszerző gyakran elismételje, amit a néző esetleg nem hallott pontosan. A súlyos, barnás bútorok közül kirí a harmadik felvonáshoz betett, XV. Lajos korára utaló fehér szék, talán szándékosan jelezve az igazi és a művi előkelőség különbségét.

Márton András Turaija kezdetben inkább fontoskodónak, forszírozottan okoskodónak tűnik, de később már természetes magatartásként viseli a lassúbb elméket fölényes elnézéssel kezelő zsenialitást. Kovács Gyula Gál peszszimista zsörtölődését mackós kedvességbe csomagolja. Kiss Jenő robusztus lakáj, szolgálatkészsége ironikus, szeretete már-már fenyegető. Hegedűs Zoltán Almádyját a harmadik felvonás próbajelenetében rá mért szenvedések megtisztítják, rossz ripacsból bűneit mélyen bánó, igaz emberré válva távozik. Egyedüliként az egész díszes társaságból katarzison megy át. De ez sem zavar senkit, sem a színpadon, sem a nézőtéren.

Cseke Péter rendezésében két felvonás rendben lemegy, nagyjából úgy, ahogy kell, a harmadik azután fölpörög. Csattannak a poénok, a korábban elrejtett petárdák is mind rendre robbannak. A mechanizmus működik.

MOLNÁR FERENC:
JÁTÉK A KASTÉLYBAN
(Vígszínház)

Dramaturg: Radnóti Zsuzsa. **Díszlet:** Khell Csörsz. **Jelmez:** Jánoskúti Márta. **Rendező:** Marton László.
Szereplők: Benedek Miklós, Fesztbaum Béla, Molnár Áron e. h., Tornyi Ildikó, Lukács Sándor, Csőre Gábor, Tahi Tóth László.

(Katona József Színház, Kecskemét)

Díszlet: Mira János. **Jelmez:** Sántha Borcsa. **Rendező:** Cseke Péter.
Szereplők: Márton András, Kovács Gyula, Csémy Balázs, Danyi Judit, Hegedűs Zoltán, Széplaky Géza, Kiss Jenő.

(Vörösmarty Színház, Székesfehérvár)

Dramaturg: Orbán Eszter. **Díszlet:** Bátonyi György. **Jelmez:** Kárpáti Enikő. **Koreográfus:** Boda János. **Rendező:** Galambos Péter.
Szereplők: Szerémi Zoltán, Pusztaszeri Kornél, Janicsek Péter, Balsai Mónika, Mertz Tibor, Kozáry Ferenc, Budaházy Árpád.

Szántó Judit

Mágnás Xaxa

MOLNÁR FERENC: A HATTYÚ

Molnár Ferenc (1878–1952). Semmiféle 0-val vagy 5-tel fémjelzett évforduló nem sejlik fel e két évszám mögött, a 2009/2010-es évad mégis egy Molnár-diadalmenet ideje lészen: Budapesten és vidéken összesen tizenegy felújítás ígérkezik, miközben további három még repertoáron van. A szórakoztatás tomboló igényén belül ez legalább jó ízlésre és a színvonal melletti kitartásra vall, ámbár az Új Színház nézőterén a legnagyobb nevetést és nyílt színi tapsot nem, ó, nem valamelyik szikrázó poén vagy briliánsan megcsavart fordulat kapta, hanem Jácint atya (Eperjes Károly), amint fenékig ürít egy hatalmas borospoharat. Igazán ideje, hogy a „gyerek, kutya, fóka" szentháromságot kiegészítsük a „piával".

Meglehet, csak belemagyarázás, de számomra ez a Molnár-dömping másra is: vihar előtti csöndre, illetve e rövidülő haladék elszánt kiaknázására utal.

Az eddigi Molnár-reprízek bebizonyították, hogy az alternatív ambíciójú rendezőknek ezen a mezőn nem sok fű terem: ízléses, korszerűen felfogott, minél csillogóbb, de azért pikánsul némi nosztalgikus-ironikus múltba nézéssel (kacsintással) fűszerezett vígjátéki stílus terem fűnél többet is: babért. A mostani szériát nyitó két előadást, a vígszínházi *Játék a kastélyban*-t és az új színházi *A hattyú*t Marton László, illetve Szinetár Miklós személyében igazán nem alternatív hajlamú, hanem inkább hagyományos realista előadásokkal kitűnt, érett korú, hatalmas gyakorlatú rendezők vitték

JOBBRA:
Sztárek Andrea (Symphorosa), Eperjes Károly (Jácint) és Bánsági Ildikó (Beatrix)

LENT:
Bánsági Ildikó, Szilágyi Zsanett (Komorna) és Takács Katalin (Mária Dominika)

Schiller Kata felvételei

színre, és ez így nagyon is rendben van. Mindazonáltal mindketten azon voltak, hogy az érdemes-patinás „vígszínházi Molnáron" túl valami újat, érdekeset, meglepőt is csempésszenek produkciójukba. Marton (akinek munkájával itt természetesen nem foglalkozhatom hosszabban) a színház mint olyan pirandellói többértelműségét, játék és valóság furcsa, ellentmondásos viszonyát szólaltatta meg (amely minden bizonnyal a Pirandello-kortárs Molnárt is megérintette); Szinetár viszont az önálló leleményű keretjáték segítségével kívánta a darabot a máig hosszabbítani.

Amit azonban Szinetár hozzátold, az – a Marton-rendezéssel ellentétben – nincs a darabban. A bevezető még szolid: a frakkos Eperjes Károly előrejön, és mintegy porondmesterként bejelenti, mi kerül színre ma este. A finálé annál merészebb. Molnár ugyan – igaz, elsősorban a színpadi hatás és kontraszthatás kedvéért – merész társadalomkritikai kitörést ad Ági Miklós szájába, de valószínűleg igencsak csóválná a fejét, ha meglátná hősét, amint az előadást záró kisfilmen forradalmas munkások közt vonulva vörös zászlót lenget. Ági győzelme keserves évtizedeket hozott ugyan a nézőtéren ülők egy részének, de pirruszinak bizonyult: lám, az utolsó képek már restaurációra utalnak. Egy „vas-, acél- és tejipari" multi igazgatótanácsi ülésén vesz részt a színdarab arisztokrata szereplőinek egy része, plusz Ági Miklós személyében a visszaszivárgott komcsi (noha talán jobban megbarátkoznánk a multikkal, ha valóban egy-egy Takács Katalin-féle bűbájos, egész habitusában előkelő, eszes dáma állna az élükön).

Mindez azonban, ismerjük be, idegen anyag; az előadásra vajmi kevéssé jellemző. Az első felvonás díszlete, jelmezei, színjátszása éppenséggel operetthangulatot teremt, kivált Bánsági Ildikó (Beatrix) rutinosan üres mama-karikatúrájával (és palotásra termett díszmagyarjával) és még inkább Nemes Wanda Alexandra (Xixi-Xaxa-Xoxo)-felfogásával, amely negédes-pajzán, tűzrőlpattant szubrett-allűrjeivel inkább a *Mágnás Miska* Marcsájához illenék. A jelmezzel itt is bajom van: belépéskor Alexandra inkább Beatrix társalkodónőjének tűnik, semmint a lányának – s az előadás címszereplőjének; igaz, erről a benyomásról a fiatal színésznő fogyatékos *présence*-a is tehet. Róla csak annyit: nem hattyú. Az ellentét az etikett burkában megjelenő, hűvös, nyugodt, megközelíthetetlen fenség, a két lábon járó arisztokrata esztétikum és a páncélt lassan átizzító szenvedélyek között (ha úgy tetszik, Rolla és Marcsa közt) nem tud érvényesülni, mert az elsőhöz Nemes Wandának nincsenek eszközei. (Becsiccsentése például korántsem szalonspicc, hanem egyenesen közönséges, a színpadon ihaj-csuhaj hangulat uralkodik el.) Márpedig ez a kontraszt a színdarab egyik éltetője.

A két további felvonásban ez az operettjelleg szerencsére elhalványul, és marad egy hagyományos Molnár, egy társalgási szalonvígjáték, amelyben főleg azok tűnnek ki, akik gyakorlottan forgolódnak ebben a stílusban: snájdig pózaival csakúgy, mint ügyes poentírozásával kitűnik az általam ilyen jónak talán sohasem látott Almási Sándor (Albert herceg). Nem rossz felfedezés Száraz Dénes sem (Ági Miklós): magas, jóképű, jó mozgású, kifejező mimikájú, nemcsak reagálni, de kezdeményezni is képes hős-alkat, kár, hogy a hangja

(egyelőre?) színtelen és fakó, és még nem érzi igazán, hogy Molnárnál a lázadó hősnek is csillognia kell. És persze felfrissül, művészettel telik meg a színpad, amikor *dea ex machina*ként megjelenik Takács Katalin (Mária Dominika anyahercegné), a stilizáció mestere, aki egyéni módon ötvözi a paródiát a jellembrázolással.

Eperjes Károly (a Károly hercegből lett Jácint atya) külön fejezet. A rendező mindent megtesz, hogy kiemelje és helyzetbe hozza, de Eperjes erre nem szorul rá: ahol ő áll, ott a játék központja. Mindehhez az adott darabnak és az eljátszandó figurának nem sok köze van: jellegzetes gesztikus, mimikai és vokális tartozékaival most is a hetvenkedő katona inkarnálódik, idősebb és testesebb kiadásban. Másutt, kivált Franciaországban, az ilyen markáns és elemi hatású clown-típusra színházat-mozit építenek; egy Fernandel, egy Bourvil, egy de Funès is önnön színpadi-filmes imázsát játszotta minden szerepben, a karaktertől karakteresen függetlenedve, és ezt a közönség nemcsak hogy honorálta, de el is várta tőlük.

A többiek halványak, pedig volna lehetőségük. Kár például, hogy Symphorosa erőteljes epizódszerepében Sztárek Andrea csak riadt, de nem idegnyűvő. Papp Zoltánért (Wunderlich ezredes), a hajdani kitűnő „katonásért" sokszor fáj a szívem, amint hozzá méltatlan szerepekbe szürkül és hízik bele. Dávid Áron (Alfréd inas) buzgó fülig-vigyora azonban megmaradt bennem.

Az előadásban még egy rendezői lelemény: öt (hat? hét?), inast alakító statiszta lakoma előtti, alatti és utáni balettje. Az ilyesmi mindig kockázatos. A fiatalemberek reménytelenül civilek maradnak.

Amúgy: miről szólhatna egy mai *A hattyú*-előadás? Hát nem forradalomról és multikról. Erős a gyanúm, hogy elsősorban Molnár Ferencről. A bravúrról, a stílusról, az effektusokról. No meg azokról a szándékosan tompított, szigorúan stilizált „aha-élményekről", amelyek a nézőt a szereplők sors- és jellemfordulatai kapcsán esetleg megérinthetik. Egyesek talán levedlenek néhány előítéletet, mások a múltba álmodhatják magukat, némely beképzelt lány felfigyelhet szerény udvarlójára. Ez azonban periferikus. A lényeg, ismétlem, a stílus és a bravúr, amelyekből ez az előadás keveset markolt, és sokkal többet nem is fogott.

MOLNÁR FERENC:
A HATTYÚ (Új Színház)

Díszlet-jelmez: Balla Ildikó. **Dramaturg:** Lőkös Ildikó. **A rendező munkatársa:** Hajdinák Judit. **Rendező:** Szinetár Miklós.
Szereplők: Bánsági Ildikó, Eperjes Károly, Takács Katalin, Nemes Wanda, Száraz Dénes, Almási Sándor, Sztárek Andrea m. v., Papp Zoltán, Vass György, Mendler András i. h., Somhegyi György i. h., Dávid Áron i. h., Szilágyi Zsanett i. h.

Tarján Tamás

Se rojt, se bojt

EDMOND ROSTAND: CYRANO DE BERGERAC

Az első rész tanúsága szerint a Magyar Színház senki és semmi mással nem rendelkezik a közkedvelt (új)romantikus színmű bemutatásához, mint a címszerepre termett színésszel. Cserna Antal tizennyolc óra ötvenhét perckor besiklik az első sor közepére; maga elé szúrt karddal helyet foglal, várakozik kezdésig. Bejövetele eldöntetlen minőségű. Leginkább egy jelmezes civil érkezésére hasonlít. Amikor aztán a nyitó színházképben („Burgund-palota", „pajtaszerű labdázóhelyiség, színielőadásokra berendezve") halálra keresik őt, senki sem találja, hiába nézelődik feszült türelemmel a legszembeszökőbb székről. Pengéjének markolata belóg a színpadra. Nem csodálkoznék, ha egy matinén valamelyik kamasz elkiáltaná magát: ott ül az első sorban!

Cserna férfias, katonás intellektust játszik. Ruháján „Se rojt, se bojt, se értékes szalag": valóban „erkölcsében az eleganciája". A színész egy lendületből, összeszedetten, jó külső és belső készségekkel veszi birtokba a szerepet, de kedélytelenül, a Roxán (Roxane helyett ez a névalak olvasható a színlapon) iránti beteljesületlen szerelmet is meglehetősen lefojtva, mondhatni, romantikátlanul. Költő létére költőietlen a főhős. Alig vagy roszszul elemzett szcénák során kell átvágnia magát. A teljes embert kívánó rendező színművész, Őze Áron úgy fogalmazott az interjúban: „A *Cyrano* az első olyan rendezői munkám, amikor a darabot is én választottam, és a szereposztás kérdésében is én döntöttem." Őze előzetes nyilatkozataiban is kísértett, hogy majdnem mindent a dráma iránti lelkesedésből próbál megoldani. Gecsényi Györgyi dramaturg társaságában a szöveg rövidítése

és átcsoportosítása, a szereplők számának radikális csökkentése technikailag sikerült is, az érzelmektől fűtött, érzékletes megjelenítés dirigálása már nem. A koncepció egyik gyengéje, hogy – szereposztási kényszerből? – a negyvenes Cyranót és unokahúgát, Roxánt közel egykorúnak tekinti, azaz a „kis lovag" Christiannak egy érett hölgybe kell beleszeretnie. Mintegy a mamáját veszi feleségül a soha el nem hált házasságban. Elfogadható lenne, hogy Cyrano és Roxán egyívású rokonokként pajtáskodtak hajdan – de nem négy évtizede.

BALRA:
Cserna Antal (Cyrano) és Fillár István (Guiche gróf)

LENT:
Gémes Antos (Christian) és Tóth Éva (Roxán)

Schiller Kata felvételei

A kamara jellegű változat elveszítette a főalakok körötti karaktereket. A konvencionálisan testes Ragueneau cukrász, pék, pástétomsütő és fűzfapoéta (Szűcs Sándor) szavai üresen kopognak, a látványosan sánta Ragueneau-nét (Auksz Éva) csupán a neve kapcsolja férjéhez, így az is mellékes, hogy megcsalja. A jó barát Le Bret (Rancsó Dezső) általánosságban, saját arc nélkül rajong Cyranóért, a gascogne-i legények sótlan fontoskodása semmitmondó. (Gyöngyösi Tamás víváskoreográfiái szegényesek.) Legjobban azok járnak, akik mindössze percekre tűnnek fel: tennivalójuk rendezői kidolgozatlansága kevésbé nyilvánvaló. Tahi József (Montfleury) Cyranót haragra gerjesztő ripacskodása a merő külsőség megvillanása, Dániel Vali (Duenna) „a régi Nemzeti" stílushagyományaiból igyekszik dolgozni, Szélyes Imre (D'Artagnan) valami titkot rejt a nulla szerepbe; talán a hérosz megöregedésének sóhaját.

A darabot elnyeli a kongó színpad, melyen jószerivel egyetlen, alakját változtató láda (pult, pad) a Kovács Yvette tervezte bútorzat. A vörös és fekete leplek a második részben engedelmesebben lebbennek: hadi sátrakat jól formáznak, szerelem és halál szimbolikáját iskolásan tudomásunkra hozzák. Őze szándéka, hogy – főleg eleinte – a Magyar Színházat „sztereó" módon bejátsszák. Bevonja a megvalósításba a földszint oldalsó járásait, az erkély szegleteit. Fentről inkább hangokat és effektusokat küldözgethet, lent mellékképeket is kattinthat. A törekvés mégsem vezet sokra, bármily szépek az átkötő latin nyelvű kórusok, s bármily buzgók azok, akik erre-arra bukkannak fel. A jelmezek némelyike korábbi produkciókból öröklődhetett, vagy csupán vázlat volt, hiszen a 2008 nyarán elhunyt Schäffer Juditot is alkotóként jegyzik Kovács Yvette mellett. Roxán kékes-bronzos, valamint vörös ruhája igen szép, minden más amolyan átlag-franciásan tollas, buggyos, liliomos valamelyik letűnt századból.

Az 1897-ben íródott *Cyrano* „kosztümös" szerelmi drámaként él a köztudatban. Legalább ennyire a beszéd és a beszédhelyzetek (a szöveg) drámája is. A szerelem örök – a szöveg viszont korszerű téma. Ábrányi Emil ecetes-mézes fordításából ilyen sorok váltak szállóigévé: „Mondhatta volna szebben, kis lovag", „Megdöflek a versem végén", „Magamat kigúnyolom, ha kell" stb. A korgó gyomrú legények, az

éhséget legyőzendő, könyvet olvasnak; Cyrano Descartes-ot. Fordításirodalmunk nevezetes teljesítménye állja az időt, rímeinek magyar nyelvi zamata, szóválasztásainak magyar felhangja ma is elismerést parancsolóan tetszetős (Guiche gróf „hétszilvafásként", „bocskorosként" pocskondiázza a hozzá képest alacsony rangú, csórón eleresztett nemeseket). A beszédvariációk, a beszédről való beszélés variációi, a Rostand által remekül időzített szavalások megbénították Őzét, nemigen von szituációt a textus alá. Marad a tiráda. Cserna is sokszor csak beszél, beszél (és az egyszerű história bizonyos fordulatai el is homályosulnak). Önmagában ötletes viszont az udvarlási jelenet megoldása egy hatalmas fekete fátyol segítségével. A nem az esze és szókincse folytán híres kadét, a csinos Christian óriási textilárnyékkal viaskodva a széptevés gesztusrendjére is emlékeztetően, *gyászosan* hadonászik, közben a háttérből az unokahúgába végzetesen, be nem vallhatóan ugyancsak szerelmes Cyrano gondoskodik a Roxán szívét rabul ejtő vallomásról. Gémes Antos Christian-alakítása e „szinkronizálás"-epizód kivételével sápadt, tétova. A vágyott gyönyörű nőt szintén megkaparintani igyekvő Le Bret szerepében Fillár István jobban feltalálja magát, kellő önmérséklettel és percentnyi önmegvetéssel mutatva be az ősz úr, a saját katonái ellen fenekedő, bosszúszomjas hadvezér hitványságát. A „Holdból pottyant ember" jelenetét ügyesen lemozogják Csernával.

Tóth Éva szakmai felkészültségét és színház iránti odaadását bizonyítja, hogy rokonszenves emberséggel, üdén csengő-bongó nőiességgel kelti életre a csigás hajú szőke szépasszonyt, akinek a helyén egy szép leányt kellene látnunk. Nem az ő hibája, hogy a rendezés nem látta el a figurát megfelelő útravalóval. Impozáns külsején kívül nincs ok, amiért oly sokaknak kellene epekedniük érte. Persze az impozáns külső is épp elég bolondító varázsszer – ám a szerelmi szenvedély betegét sem Cyranóban, sem Christianban, sem a grófban nem könnyű diagnosztizálni.

Balsikerű munka. De a színmű, a szöveg még ebben az enyésző formában is hathat sokakra. Hagyhat emlékeket. Például az erkélyről – azaz a Burgund-pajta karzatáról – a Montfleury-cécó során marokszám ledobált sárgaborsó fillérnyi pitykéit, melyeket másnap is meglepve fedezhetünk fel hajunkban, cipőnkben.

EDMOND ROSTAND: CYRANO DE BERGERAC
(Magyar Színház)

Fordította: Ábrányi Emil. **Díszlet:** Kovács Yvette. **Jelmez:** Schäffer Judit és Kovács Yvette. **Mozgás, koreográfia:** Gyöngyösi Tamás. **Dramaturg:** Gecsényi Györgyi. **Rendező:** Őze Áron. **Szereplők:** Cserna Antal, Gémes Antos, Rancsó Dezső, Fillár István, Szűcs Sándor, Tahi József, Szélyes Imre, Pavletits Béla, Szatmári Attila, Szabó Máté, Horváth Zoltán, Harcsik Róbert, Jánosi Ferenc, Tóth Éva, Auksz Éva, Dániel Vali.

Szántó Judit

Fülig metaforában

EGRESSY ZOLTÁN: AZ ISTEN LÁBA

Lassan lecseng a skála. Kezdődött az angolul négybetűsöknek hívott szavak elterjedésével, majd jött a színpadi meztelenség, kezdetben hátulról, aztán frontálisan is, aztán a szeretkezés egyre hitelesebb imitációi, végül a nyílt színi vizelés. Konkrétan. Mi következhet ezután? Mi más, mint a székelés, illetve annak élethű utánzata. Természetesen – mint metafora. Az, ugyebár, amiben jól benne vagyunk.

Alkalmas-e a *faeces* metaforának? Korlátozottan, pontosabban egyéntől függően. Megmondom aperte: én a fancsali képpel fintorgók közé soroltam be, és szívemből sajnáltam a szép Trokán Annát, amiért bokáig tolt bugyival kuporog mázas bilije fölött a színpad elülső szélén. De mivel nem ezért fizetnek, igyekszem befogott orral megnyilatkozni.

Egressy sajátos és általam nagyra becsült írói tulajdonsága, hogy kisközösségek – kocsmák, sportpályák, öltözők, cirkuszi kulisszák népének – példaszerű sorsában tükrözteti a mai magyar valóság lényeges aspektusait, sőt olykor teljes, emblematikus lényegét, mégpedig oly módon, hogy közben érdekes, egyszerre köznapian hiteles és típussá stilizált figurákat teremt, akiknek szájába jellegzetes, élvezetes, ha kell, poentírozott színpadi dialógusokat ad; mondhatni, egyfajta metaforikus realizmusra tesz nemegyszer sikeres kísérleteket. Amit azonban kötetéről írva megjegyeztem: pályakezdő *Portugál*jának (1998) máig tartó sikerét még sajnálatos módon nem tudta utolérni. (Amivel nem vonom kétségbe a *4x100* vagy a *Sóska, sült krumpli* erényeit, nem is szólva a más úton járó szép Madách-drámáról, a *Vesztett éden*ről.)

Igaz ez a most látott két darabra vagy inkább ujjgyakorlatra is – úgy tűnik, feledhető epizódok az író pályáján.

Megvan a példaértékű kisközösség már az elsőben, a *Nyár utca, nem megy tovább*-ban is: egy nagyon is konkrét, Ondraschek Péter színpadán praktikusan jelzett 74-es troli (Csáktornya park – Károly körút) találomra összeseregleti utasai: Színésznő, Lány, Kürttanár, néhányan mások, plusz Sofőrnő és Ellenőr. A példázat, hogy stílusban maradjak, szobatiszta, bár a kaptafa már kopni kezd. A hosszú, forgalmi akadályok zavarta, majd áramszünet bénította úton az ilyen helyzetekben szokásos üres, közhelypatronokból egyénileg összeállított fecsegés folyik, melyet némileg tarkít a Színésznő elég mesterkélten odavonszolt kleptomániája. Mígnem az egyik utas pisztolyt ránt elő, s a társaságból túszok lesznek. A támadóról először kiderül, hogy mindenki ismeri: a Lánynak osztálytársa, a Kürttanárnak tanítványa, a Színésznőnek udvarlója volt (bizony, egy nagy falu ez az ország). Követelésére azonban csak lassan, nehézkesen derül fény; az érdeklődést ezalatt a revolver pufogtatása tartja ébren. A romantikus legényke azt akarja, nem mást, hogy a tévé mutassa be az imádott Színésznővel való szeretkezését, majd adjanak annyi pénzt, hogy ők ketten külföldön új életet kezdhessenek. A Színésznő azonban leszereli szegény kis magyar gengsztert: szerelmet színlel, a fiú boldog, a troli megy tovább. És most jön az emblematikusnak szánt, de csak slusszpoénnak sikerült befejezés: a végállomás előtt a járatot két vérprofi, nagystílű, nemzetközi szabású bandita állítja meg, s legéppuskázza az egész társaságot. Értsd: nem attól kell félnünk, amitől félünk – máshonnan jön a halálos veszély. A figyelmeztetéssel egyet is értenék, ám az előzmény sutácska.

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Stefanovics Angéla (Adri), Kocsó Gábor (Gajdar), Törköly Levente (József) és Majzik Edit (Marika) *Az Isten lábában*

A szünet nem készít fel arra, ami következik: a kozmikus ürítésre. Újabb kisközösség, ezúttal egy kis falu lakói, akik egyszer csak azt tapasztalják: a pöcegödörből micsurini nagyságú répa hajt ki. Íme, a kiút a válságból: szarni kell. Minél többet, minél méretesebbet. Egressy némileg stilizált eszközökkel feszíti a húrt: van verseny, intrika, féltékenység egyfelől; a várható problémák: székrekedés, majd hasmenés másfelől. Két szereplő, Portugália helyett, Izlandba vágyik. Közben a látvány: hevenyészett függönyök mögött hét szereplő (öt tősgyökeres falubeli, két kisebbségi) tüsténkedik. A válság honi kezelését megtorpedózza a hír: az EU-nak nem kell a gyanús mellékízű répa. Újabb ötlet merül fel, immár elég kényszeredetten: most kenőcsöt állítanának elő az alapanyagból. A végén egy emblematikus képet kapunk: az öt autentikus magyar lassan belesüpped a pöcegödörbe.

Megjegyzendő, hogy a magát elhatároló Szippantós, aki a végén a rossz hírt hozza, Bittner névre hallgat. Egressy legtöbb darabjában megjelenik ez a szimbolikus alak, a Baj, a Gonosz megtestesítője, nemegyszer konkretizálva: aki most Szippantós, volt már futballellenőr, züllött, kísértő ficsúr, világcirkusz-tulajdonos, nagytőkés szponzor; a *4x100* futónői sapkájukon viselték a „Bittner Rt. Hungary" feliratot. Bittnert nem kell szeretni. De harcolni sem lehet ellene.

Mindezt Gula Péter, illetve Soós Péter precízen, rutinosan lerendelkezte, olykor még rendezte is: a társulat, amely mindkét darabot ellátja, fegyelmezetten dolgozik, ki-ki képességei mértéke szerint színes figurákat állít elő. Mint a Budapesti Kamaraszínház három színpadán mindig, most is kiemelkedik csendes méltóságával, belső életet szuggeráló soktitkúságával Dolmány Attila (Térítő – azaz Eltérítő – és Bozgor), Stefanovics Angélánál (Lány és Adri) pedig senki sem tud intelligensebben buta fruskát játszani. Figyelemre méltó Trokán Anna metamorfózisa csábítóan kidekorált ifjú segédszínésznőből loncsos, kortalan falusi asszonnyá. Varga Zoltán (Utas és Jancsi) sajnos kezd beleszürkülni a társulat átlagába.

Egressy Zoltán írói lényét erős mondanivalók feszítik, és sokféle utat kipróbál tolmácsolásukra. Ezúttal mellékösvényre, illetve zsákutcába kanyarodott, de mindig érdemes figyelni rá.

EGRESSY ZOLTÁN: AZ ISTEN LÁBA.
Két egyfelvonásos (Nyár utca, nem megy tovább; Az Isten lába)
(Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

Díszlet: Ondraschek Péter. **Jelmez:** Angyal Bernadett. **Asszisztens:** Harsányi Zsolt. **Rendező:** Gula Péter, illetve Soós Péter.
Szereplők: Majzik Edit, Stefanovics Angéla, Trokán Anna, Haás Vander Péter, Törköly Levente, Dolmány Attila, Kocsó Gábor, Varga Zoltán.

Harmat György

Dévaj, víg borongás a világ állapotján

ZALÁN TIBOR: VAKKACSA TOJÁSOK

Lehetetlen fel nem ismerni a bábjáték rokonságát azzal az elmélyült tevékenységgel, ahogy a gyerekek babáznak. A Stúdió „K" 17 éven felülieknek szóló előadásában ez akkor a legnyilvánvalóbb, amikor Versinyin alezredes pöttöm bábfigurája két színész segédletével kitriciklizik a színről. A bábut és az apró gyermekjárművet egyszerre irányító figyelmes mozdulatok a babázó gyerek ihletett koncentrációját idézik. A *gyermeki* játékosság áthatja e minden tekintetben *felnőtt* produkció, a *Vakkacsa tojások* valamennyi mozzanatát. A paródia műfajának előfeltétele az, hogy az alkotóművész hívja elő és mozgósítsa agyának, lelkének játékkészségét. Zalán Tibor így tett, amikor munkába fogott a drámairodalom legjelesebb művei közül ötöt: az első részben Euripidész *(Élektra)*, Shakespeare *(Othello)* és Molière *(Tartuffe)*, a másodikban pedig Csehov *(Három nővér)* és Ibsen *(A vadkacsa)* kerül terítékre.

Zalán játékos írói kedve nyelvi lelemények, sajátos „alkalmazások" tömegével hinti tele a párbeszédeket, biztos, de nem zsarnoki kézzel vezetve így Fodor Tamás rendezőt az adekvát bábszcenikai megoldások felé. Élektra (itt: Ellöktra) „kezdett büszkülni magában" – mondja Hannus Zoltán rapszódosza, mi pedig látjuk-halljuk, amint a Homonnai Katalin által életre keltett mükénéi királylány valóban „büszkül", azaz dagad a bábkeble, fújtat, liheg-piheg. A kicsavart címek, beszélő nevek egy része telitalálat (Klütorisz, Velencei Dezső, *A vak kacsa*), más része erőltetett (*Kandalló*, Paganéni), de rendszerük következetes. A szöveg savát-borsát a pazarlóan adagolt pompás kínrímek, pánrímek, vakrímek, félrímek, rémrímek adják. Külön tanulmányt érdemelne az idézetek, utalások sokszínű hálója. A rangsort (az öt alapművön kívül) a *Hamlet* vezeti. Már rögtön az *Élektra*-változatban megjelenik a dán királyfi tragédiája, aláhúzva ezzel a két történet alapvető rokonságát. De akad itt szellemesen facsarintott Shakespeare-szonett („Az vagy nekem, mint testnek a *tenyér*"), Ady-szóhasználat („ellovan": *A ló kérdez*), sőt Jaminszky László-sanzonszöveg felhasználása is („Én mindig *Moszkváról* álmodom, / Nekem csak ő a Párizsom"). A paródia bevált eszközei közé tartozik az ismétlés, ezzel Zalán olykor túlzottan is él – például a *Három nővér* (egyébként pompás) „röviddel apa halála előtt" szófordulata, a Prozorov lányok gyermektelenségére tett utalás vagy Oresztész (itt: Órestész) athéni vonatra vonatkozó poénja esetében.

Hannus Zoltán, Nyakó Júlia és Homonnai Katalin

Schiller Kata felvételei

Jelenet az előadásból

A formai-nyelvi lelemények mellett az író olykor jelentősebb átszabásokat is végrehajt a művek tartalmi szövetén. Nála például nem Jago a fő intrikus, hanem neje, Emília (itt: Emilícia), a shakespeare-i gonosz kitalátor pedig csak sodródó báb (!) mellette, egyetlen áldozatuk Desdemona lesz, a többiek életben maradnak. Tartuffe (itt: Kopasz Tüff) sem veszt rajta végül, mert az Orgon családtagok igényt tartanak (nemi) szolgálataira. Az igazságérzetünket leginkább simogató változtatás *A vadkacsán* esik: nem szegény, ártatlan Hedvig kap golyót a végén, hanem a pusztítóan tisztességmániás Gregers. A Zalán-féle átiratok mindemellett megtartják az eredeti művek lényegét, fő konfliktusait. A paródia megengedte társadalmi-nyelvi aktualitások hol találóak (tiszttartó – tartótiszt), hol kevésbé („Monnyon le!"). Egészében véve kondenzált, költői szöveg ez a javából, szórakoztató, de nem könnyű feladvány. Ebbe a költészetbe olykor beleillik a vaskos trágárság, máskor kilóg belőle, öncélúnak hat. Ha gyakorisága nem is, jelenléte indokolt, hiszen e paródiák a szexualitás mint centrum köré szerveződnek. Shakespeare-i parafrázissal élve: szex az egész világ, és benne minden színdarab. Ez az öt kis mű egyik közös központi gondolata.

A karikatúraszobrokra emlékeztető bábok markánsan képviselik ezt, példa rá Élektra és Klütaimnésztra csupasz fél keble meg Tartuffe meredező fallosza. Karneváli trágárság ez, a színe mellett így mutatható meg a tragédiák visszája is. Fodor Tamás és a Stúdió „K" hosszú évek gyerekelőadásai során alakították ki azt a bábszínházi nyelvet, melyet most felnőtt közegben működtetnek. A játszók fekete öltözékben vannak, de cseppet sem rejtik, hogy mozgatással-hanggal ők lelkesítik át a bábokat, melyeknek karakteres bumfordisága igencsak illik a paródiához, az elrajzoláshoz. Oresztész figurája először az őt alakító Nagypál Gábor vállán jelenik meg, majd a hóna alól kukucskál ki. A színész teste mint a báb játéktere: remek ötlet, kár, hogy a rendező ezt a későbbiekben nem alkalmazza. Tökéletesek viszont a díszletek: gyermekjátszótérre transzponálódnak a drámák. A színészek nagy odaadással léptetik Élektra apró lábacskáit a hálón felfelé. Ez és egy domború pajzs adja ugyanis a görög história díszletét. Az *Othello* színpadán ugyanennek a pajzsnak a homorú oldala már piciny medence, játék hajók úsznak benne, s öngyújtó lobbantja lángra őket. A *Három nővér* színpadképének fő elemei gyerekkocsik, *A vadkacsa* színtere pedig babaház – utalva a *Nóra* eredeti címére – és képeskönyv egyszerre. A fantáziadús, több mint kitűnő díszletek és bábok Németh Ilona és Bodor Kata alkotó képzeletét dicsérik.

Spilák Lajos egyszemélyes zenekara a játékosság bravúros csimborasszója. Síppal, dobbal és (ha nádi hegedűvel nem is, de) bendzsóval, xilofonnal kíséri az előadást, előfordul, hogy szájában harmonika, kezében gitár, lábán csörgődob. A *Három nővér*ben beáll a színészek közé, visszafogott undoksággal ő adja Natasát (itt: Nanusi), majd úgy köt át Csehovról Ibsenre, hogy a *Moszkva-parti esték* pengetése Grieg *Peer Gyntj*évé alakul keze nyomán. A zeneszerző Spilák is tobzódik a mókás utalásokban Nino Rotától *(Romeo és Júlia)* Morricone westerndallamaiig és Bizet *Carmen*jéig. Egyöntetűen kiváló a színtársulat. Hannus Zoltán a rapszódoszként megadott, a pátoszt visszájára fordító, ironikus alaphangot megtartja további szerepeiben is. Homonnai Katalin mint heves igazságérzetű, száraz Élektra és mint matróna Pernelle-né egyaránt remekel, Lovas Dániel rekedt-komikus dózseként, Vékes Csaba pasztell-komikus Olgaként emelkedik ki. Nyakó Júlia Klütaimnésztrától Másáig tehetségének egyébként viszonylag ritkán látható oldalát, a pajkos élvetegséget csillogtathatja. Nagypál Gábor megejtő komolysággal viszi végig (Oresztésztől Gregersig) ugyanazt a karikatúrát: ideges, értetlen, vonakodóan izgága. Mindig hasonló bábuja is: hosszúkás arcú, nagy fülű.

A Nagypál alakította figurák eredetiből kifordított neveibe Zalán beleszőtte Kafka zseniális novellájából, *Az átváltozás*ból Samsáét – ennek miértjére a befejezésben derül fény. Az egységes stílussal, játékmóddal, az utalásokkal, idézetekkel, Samsa alakjának vezérfonallá emelésével az előadás szépen prezentálja, reprezentálja a világirodalom összehangzását, folyamatosságát. A *Vakkacsa tojások* alcíme akár ez is lehetne: Pajzán-vidám bevezetés a világirodalomba.

Kafkánál Gregor Samsa „egy reggel... szörnyű féreggé változva találta magát ágyában". Zalán Tibor Orestész Samsája azt közli: arra ébredt, hogy a világ el lett rontva. A szexualitás mellett ez a paródiasor másik vezérmotívuma. Ha eddig nem derült volna ki: a Stúdió „K" produkciója rendkívül mulatságos. Amennyiben ilyen dévaj kedvvel, szinte vihráncolva lehet borongani az elrontott világ állapotján, az egyszerre vigasztaló és elgondolkodtató.

ZALÁN TIBOR: VAKKACSA TOJÁSOK (Stúdió „K")

Báb és díszlet: Németh Ilona és Bodor Kata. **Zene:** Spilák Lajos. **Rendező:** Fodor Tamás.
Szereplők: Hannus Zoltán, Homonnai Katalin, Lovas Dániel, Nagypál Gábor, Nyakó Júlia, Spilák Lajos, Vékes Csaba.

Márok Tamás

Lényeges limlom

GIACOMO PUCCINI: BOHÉMÉLET

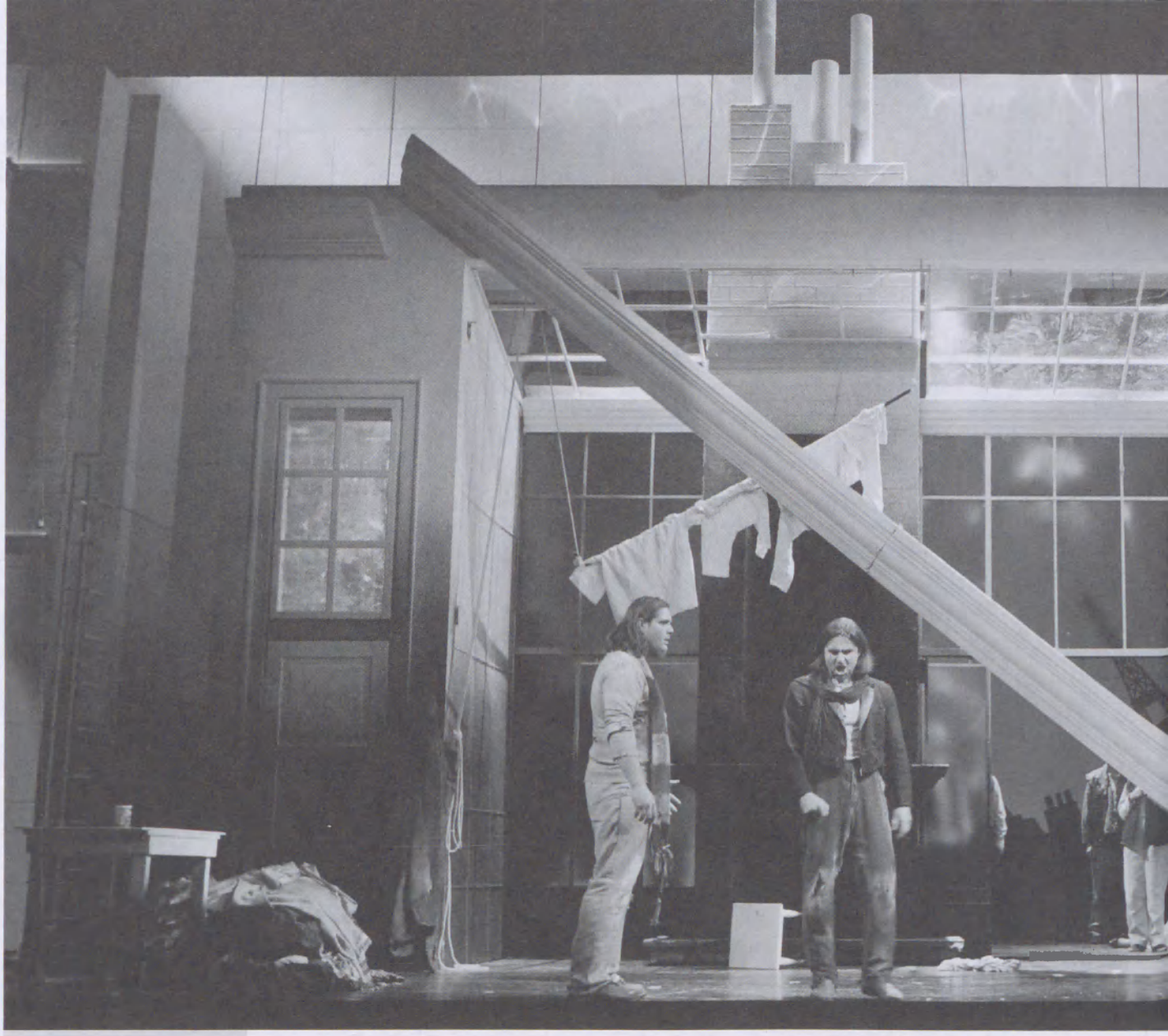
Az opera a fiatalok műfaja, olyan értelemben, hogy fiatal emberekről szól, s egyik fő ellentmondása, hogy a szólamait jobbára középkorú, netán „öregecskedő" énekesek tudják elénekelni. Híján hajlékonyságnak, hamvas szépségnek, fiatalos erőnek. Az életkor és a testsúly az ezredforduló opera-előadásainak legélesebb problémája. Mindez Puccininál, ahol ilyen fontos mindennek az igazisága, ennyire *rá van játszva*, perdöntőbben merül föl, mint más, a valóságot nagyobb távolságból szemlélő szerzőknél. A százharminc kilós, ifjúnak maszkírozott Pavarottikat tán csodáljuk, ámde nem szeretjük. S főleg képzetünk hegyet-völgyet nem jár velük. A *Bohémélet* a fiatal Puccini remekműve egy csapat igazi fiatalról. A zene egyszer tobzódó, szertelen, máskor túlzóan melankolikus. Nemigen hitelesítheti más, mint a fiatalság heve, meg-nem-gondoltsága, kitörő életszeretete, indokolatlan magába zuhanása.

A szegedi bemutató (azaz Gyüdi Sándor igazgató, karmester és Pál Tamás első karmester, rendező) fő érdeme, hogy fölhajtott két csapat fiatal énekest, akik (egyet kivéve) igazolják a választást. Rodolfo nevezetes áriája például a darab szintjén szenvedélyes bemutatkozás, alig burkolt szerelmi vallomás, az életmű szintjén viszont az a történelmi pillanat, amikor az ifjú zseni birtokba veszi a Világot, és bejelenti igényét a Mindenségre. Nos, mindkét tenor hozza ezt a végtelen magabízást, a fölfelé szökő melódiák féktelenségét, s mindkettő fénylő, lehengerlő magas c-vel koronázza meg a vállalkozást. Amely itt – tán fölösleges is mondani – nem bravúrhang, hanem a hódítás egyetlen logikus lépése. S az egész fiatal gárda ugyanezzel a mohó é(le)tvággyal teszi magáévá a darabot. A *Bohémélet* sikere elsősorban Rodolfón áll vagy bukik. László Boldizsár a negyvenes férfi magabiztosságával és egy pályakezdő hang-orgiájával énekli a szólamot. Mit énekli? Dalolja! Oldott, természetes, de mértéket tart. S ahogy a harmadik felvonásban a padon ülve reménytelenül maga elé mered, az egy igazi operaszínpadi előadó kibontakozását sejteti. Boncsér Gergelytől egyelőre kevesebbet kapunk, de amit ad, az jelentős. Hangja homogén, fényes, erőteljes, és tulajdonosa nem csillagszórásra használja. Egyszerűen megszólaltatja és megjeleníti a huszonéves költőt, s ez egy huszonéves énekestől első főszerepében szép teljesítmény. Kónya Krisztina szemérmes művész. Az első két felvonás eltökélt kitárulkozását nehezen teremti meg, az utolsó kettő haláltáncában viszont megrendítő. Spinto szopránja magabiztosan szól, plasztikusan tölti ki a szólamot. A magyarországi debütáns Pasztircsák Polina – aki időközben megnyerte a genfi énekversenyt – elbűvöl a nőiség száz finom árnyalatával, hangszínének és dallamformálásának természetes gyönyörűségével. Éppen ez a poézis teheti Mimit felejthetetlenné. Vajda Juli olyan, mint a jó középcsatár: csak egy kicsit helyzetbe kell hozni, s ő magabiztosan rúg gólt. Musetta keringőjének elején megragadja a figyelmet, s el sem ereszti a felvonás végéig. Pillanatok alatt teljes jellemet állít elénk. Amit ad: koncentrált művészet. Musetta jelmeze viszont – vörös, testhez álló műbőr ruha, vörös bundával – tökéletesen félresikerült. Veszélyei a másik szereposztásban érzékelhetők igazából, ahol Fülöp Zsuzsa ebben a szerelésben közönséges utcalánynak tűnik, amire sajnos gesztusaival rá is játszik. Tetézi a bajt, hogy egy *jugendlich dramatisch* szoprán birkózik a szólam finom koloratúráival, aminek eredménye állandó hamisság, alacsony magasságok. Nemcsak a szereposztási melléfogás miatt bosszankodunk – nyomban az egész darab fölborul.

A többi alak hihető volna. A bohémek hippiknek vannak öltöztetve, s a ruha eleve óv a fölös ágálástól. Időtlennek mondanánk, ha nem kedvetlenítene el Mimi előnytelen század eleji szürke ruhája. Pilinyi Márta kollekcióján tanácstalanság látszik. Pedig milyen érdekes lett volna, ha egyszerűen alkalmazkodik Székely László díszleteinek finoman absztrakt geometrikus formáihoz, amely tartózkodik a sültrealizmustól, s a mű alapformáit rajzolja fel. A tornacipős Marcello rezerváltabb, mint megszoktuk. Amint színpadra lép, a földre dobja festményét. Nem sokkal azelőtt, hogy Rodolfo könnyű szívvel égeti el háromfelvonásos drámáját. Szegedi bohémjeinknek a művészet inkább szórakozás, semmint életük értelme. Vagy csak nem elég tehetségesek.

Amikor Peter Brookot megkérdezték, honnan vette Shakespeare-koncepcióját, állítólag azt felelte: „Elolvastam a darabjait." Ugyanezt a trükköt alkalmazta a páratlan karmester Pál Tamás első igazi operarendezésénél. Amit kiolvasott a kottából, a szövegből és a szerzői utasításokból, az lényegbevágó. Ám még izgalmasabb az, amiről úgy gondolja: *nem lehet kiolvasni* belőlük.

Pál Tamás sokat tud a *Bohémélet*ről, de az életről még többet. Ötleteinek végiggondolatlansága olykor fejcsóválásra késztet. De az idegenkedést minduntalan ellensúlyozza az ősz üstökű maestro lelkének fiatalos lobogása. Mimi kifejezetten eldobja a kulcsát, Rodolfo könnyedén megtalálja, föl is mutatja, de közben mosolyogva azt mondja: nincs meg. S az újabb kérdésre megerősíti: valóban. Miután már mindketten szán-



Az előadás színpadképe

dékosan és demonstratívan elfújják a gyertyájukat. Ez a két ember az első pillanattól nagyon vágyik egymásra. Eszük ágában sincs megjátszani magukat!

Meghökkentő a második finálé, ahol a becsapott Alcindoro egy csapat plexipajzsos rohamrendőr élén tér vissza, vezénylő botján Musetta fél cipője (bár azt Fülöp Zsuzsa nem veti le...), ám aztán jönnek a '68-as párizsi diákok, és narancsdobálással szétverik a rendőrattakot. Gábor Gézát nagy luxus Alcindoro epizódszerepére pazarolni, nem is érzi jól magát benne, ő volna, lehetne, kellene legyen az előadás Colline-ja. (Később talán az is lesz.) A tapasztalt Altorjay Tamás csak ruhájában és parókájában hippi, a huszonéves Kiss András olyan, mint Maci Laci, és valahogy úgy is énekel. Kedvesen, morogva, még súlytalanul, de már rokonszenvesen. A magas, szikár Geiger Lajos pompásan passzol a magas, karcsú Boncsér Gergelyhez, s ez egyelőre mélyebb benyomást kelt, mint kellemes színű baritonja. Réti Attila Schaunardként mogorva, és hangszíne kevésbé üt el Kelemen Zoltánétól; Cseh Antal mosolyogva zeng, a matériát soknak tartanánk, ám a temperamentum hitelesíti. Benoît háziurat, Alcindoro mellett a másik komikus férfialakot is fenyegetőre veteti a rendező Andrejcsik Istvánnal. Szerencsétlen döntés, mert ők képviselnék a főtéma, a tragikus férfi-nő viszony mellett a komikusabb oldalt.

Fülöp Zsuzsa (Musetta) és Koczor Kristóf (Alcindoro)

Veréb Simon felvételei

A dermesztő tél nagy kvartettje épp ellenkezőleg áll föl, mint szokott. A festő és babája kedélyesen évődnek, s válogatott szitkok közepette omlanak egymás karjába – kedves emlékeket ébresztve bennünk. A költő és a kis varrólány viszont a színpad két szélén, a semmibe meredve éneklik unisono szólamukat, világosan mutatva, hogy boldogságuk, összetartozásuk csak illúzió, csalás. Mielőtt bárki berzenkedni kezdene, hallgassa figyelmesen a zenét: hol is van benne a komoly veszekedés? És hol az összeborulás? Én már nem hallom. Gyüdi Sándor színesen, erőteljesen irányítja a zenekart és a színpadon éneklőket. Eddigre, a harmadik finálére azonban gyöngül a fiatalok lendülete, s az árokból nem kapnak utánpótlást, ezért aztán a négyes magasrendű költészete csak jelzésszerűen születik meg.

Az utolsó felvonásban visszatér az ihlet csalfa madara. A költő és a festő bálányi használt ruhával jelenik meg. Turkálásból próbálják fönntartani magukat, a művészet már merő illúzió. Ez a motívum különösen bensőségessé teszi kettősüket. László Boldizsár és Kelemen Zoltán – előbbi egy női kalapban – megindítóan éneklik a férfibarátság szomorkás duettjét. Az opera különös műfaj, a hallgató újra és újra meg tud borzongani egy jól ismert hang, például egy bariton szépségétől. Felettük Székely László leszakadt, ferde tetőgerendája jelzi félreérthetetlenül a kizökkent időt. A kárhozat jó is nemsokára. Mimi egy kupac használt ruhán haldoklik, ám a halál furcsán érkezik. Amikor a lány azt kérdi: mi ez a jövés-menés?, utcai alakok, járókelők szelik át a színt. Rodolfo fölkel, és közöttük ténferegve kiáltja el utoljára kétségbeesetten kétszer a lány nevét. Mimi előtt lepereg élete filmje, avagy az élet megy tovább, de Rodolfo örökké ezt a lányt fogja keresni.

Van minden ebben a rendezésben, mint egy jó boltban. Értékes áru, bizonytalan eredetű érdekes termék, sőt némi kacat is. Nem a kirakat győz meg, hanem a komoly raktárkészlet, az elemzés életbe vágó mélysége, a zászlóaljnyi fiatal (és pár középkorúbb) művész fesztelen, őszinte, lendületes komédiázása. Ebből születik meg a tragédia.

GIACOMO PUCCINI: BOHÉMÉLET (Szegedi Nemzeti Színház)

Díszlet: Székely László. **Jelmez:** Pilinyi Márta. **Koreográfus:** Varga József. **Karigazgató:** Kovács Kornélia. **Játékmester:** Toronykőy Attila. **Vezényel:** Gyüdi Sándor. **Rendező:** Pál Tamás.

Szereplők: László Boldizsár/Boncsér Gergely, Réti Attila/Cseh Antal, Kelemen Zoltán/Geiger Lajos, Altorjay Tamás/Kiss András, Kónya Krisztina/Pasztircsák Polina, Vajda Júlia/Fülöp Zsuzsa, Andrejcsik István, Gábor Géza/Koczor Kristóf, Lőrincz Zoltán, Szélpál Szilveszter, Varga József.

Közreműködők: Szegedi Szimfonikus Zenekar, a Szegedi Nemzeti Színház énekkara, tánckara, a SZTE Juhász Gyula Gyakorló Általános Iskola gyermekkórusainak tagjai (karnagy: Diamant Ágnes és Csányi Zsuzsanna), valamint a Szegedi Egyetem énekkara (karnagy: Száz Krisztina).

Sz. Deme László

Régiónk nyomában

IV. BÁRKA FESZTIVÁL

Rendre elhangzik fesztiválok kapcsán, és a Bárka igazgatójától, Seress Zoltántól is hallhattuk a megnyitón, hogy a program összeállításánál a következő szempontok merültek fel: miből és mit lehet meghívni. Általános a jelenség Európának ezen a szegényebbik felén, mégis szerencsétlen a sorrend. Bár Seress minden bizonnyal arra célzott, hogy ha lenne *elég pénz*, akkor fantasztikusan progresszív külföldi előadásokat tárnának az érdeklődök elé (s ez az előzetes mentegetőzés utólag, a látottak hullámzó színvonalának ismeretében jogosnak tűnhet, de felesleges, hiszen mégis ezeket a produkciókat hívták meg), de ezen túl némi rosszindulattal arra a jellegzetesen téves beidegződésre is gondolhatnánk, miszerint először legyen pénz, utána lesz megfelelő program is. Mert valójában fordítva kell(ene) működnie: ilyen fesztivált akarunk, és ennek a kidolgozott koncepciójához igénylünk megfelelő összeget a közpénzek színházra jutó részéből, hiszen a pénzosztóknak sem mindegy, mire adnak ki több millió adóforintot, amivel el kell számolniuk. Valószínűleg így is indult, és közben kevés lett a pénz – jellegzetesen hazai történet, amit Bérczes László művészeti vezető is megpendít a műsorfüzet bevezetőjében, „félig tele" címmel. De ez valójában nem is baj, mert a hiány is érdekes keresztmetszetet vázolt fel: a pénzínség erősítette a IV. Bárka Fesztivál – Nemzetközi Színházi Találkozó karakterét. 2006 óta ugyanis a Bárkán hajózó külföldi előadások zöme a hozzánk hasonlatos történelmi és társadalmi csapáson haladó közép-kelet-európai térség színházi műhelyeiből került ki. A Bárka fesztiválja így számolt le a maga módján azzal a rendszerváltozást követő áhítattal, hogy mindenben, így a színházban is csak Nyugatra érdemes vetni „vigyázó szemünket", és kezdte újra építgetni a kommunizmus rossz emlékei miatt megtépázott és az EU-hoz való tartozás eufóriájában elhanyagolt művészeti kapcsolatokat. Így pedig lehetőség nyílik arra, hogy a fesztivál-előadásokat tágabb kontextusból értelmezzük, hiszen olyan nyomokra bukkanhatunk, amelyek a régió útját rajzolják elénk. Vajon merre tart Közép-Kelet-Európa és színháza húsz évvel a rendszerváltozások után? Milyen hangulati jegyeket és milyen kérdéseket fogalmaznak meg – akár előadói szándékukon túl, öntudatlanul is – az ebben a közegben született előadások?

Noro Knap felvétele

1.

A válogatás az alternatív szférához közelítő produktumokat ítélte bemutatásra érdemesnek. Ezek szerint van miből meríteni: a jobb híján alternatívnak nevezett független csoportok mára nemcsak Magyarországon szaporodtak el, hanem a régió többi országában is. Az általam látott előadások túlnyomó része vagy kőszínházi struktúrán kívül létrejött társulatok (ElleDanse, Teatr Montownia és az Oskaras Koršunovas Társulatból születő Vilniusi Városi Színház), vagy kőszínházban is

Koncz Zsuzsa felvétele

2.

dolgozó művész független csapatának (Gergye Krisztián Társulata a Bárkával közösen és Ladányi Andrea Társulata) munkái voltak, és még az egyetlen kőszínházból (temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház) érkezett produkció is alternatívákat keresve lépett túl a hagyományosnak tekinthető ábrázoláson.

A pozsonyi ElleDanse színeiben Šárka Ondrišová improvizációkból kialakított koreográfiája, a *Canto Hondo* olyan történetet mesél el, amelyben több szál, idő és színházi műfaj kapcsolódik össze. Kortárs és klasszikusbalett-elemekből rajzolódnak ki egy falusi ház néptelen szobájába érkező, háromtagú család viszonyai. Beköltözésükkor láthatatlan hegedűsök és egy idősebb

1. Canto Hondo (Elle Danse, Pozsony)
2. Borlai Gergő és Ladányi Andrea a gastroBaLetben
3. Érzelmes darab négy színészre (Teatr Montownia, Varsó)
4. Az Oskaras Koršunovas rendezte Hamlet

pár elevenedik meg, s idézi a jelen mellé azt a korszakot, mikor a falu nem a hosszú hétvégékre való hazatérés, hanem a mindennapi élet tere volt. A múlt és a ma közti feszültség mellett egyre élesednek a családban pulzáló ellentétek is. Az Anya azonban nemcsak férjével és lányával áll konfliktusban, hanem átlép egy más idősíkba, és vibráló kapcsolatba kerül a múlt kísérteties szereplőivel is, akikről kiderül, hogy a szülei. Az Apját játszó Kassai Csongor harmonikusan a táncos részekbe illesztett prózaszínház-epizódjaiban eleveníti fel, hogyan hagyta el őket, szüleit és szülőföldjét, a lányuk. Hiába tette, derül ki az előadásból, nem sikerül új életet kezdenie: férje és lánya elhagyja, ő pedig egyedül marad a kísértet szülőkkel. Kiteljesedik a lírai (és egyébként sok részében meglehetősen halovány) előadás központi hangulata, valamiféle szlovák, de egyben közép-kelet-európai melankólia, amelyben a meg nem értés generációról generációra öröklődik, és amely a múlt örökségül hagyott, rossz beidegződéseivel tart fogva.

Szintén szöveg és mozgás összevegyítésére vállalkozik a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház *Prométheusza*. Katona Gábor koreográfus-rendező előadásában több Prométheusz is feltűnik, de maga a „prométheuszság", a titáni küzdelem és dac nem az előadásból, hanem az előadás kapcsán merül fel igazán. Egy hideg és rideg, fagyott, de olvadó, fémes és éles miliőben, metáltól űzve kelnek életre a mítosz figurái, s a fizikai színház kompozícióiban beszélik el Prométheusz kultúrtörténeti szövegekből összeollózott történetét. De míg a koreográfia a felduzzasztott és kissé aránytalanul rendbe szedett anyagot próbálja formában tartani, addig a prózai színészek erejét a mozdulatok végrehajtása emészti fel. Tapintható a küzdelem és a megújulás szándéka, de csak részletekben sikerül megvalósítani. Pompás Tokai Andrea nemtelen és sok humorral megformált figurája Zeuszként, Hermészként, illetve Prométheuszként is. Izgalmas a zöldes tüllbe öltöztetett saskeselyű-páros szétbontása: Baczó Tünde táncban fejezi ki, amit Szilágyi Ágota fájdalmas és riadt arccal, szederjesre festett ajkakkal elmond az istenekkel dacoló keselyűkről, „akiknek" a büntetése lesz egyszersmind Prométheusz büntetése is, a májszaggatás. De az igazi fegyvertény magának az előadásnak a létrejötte. Egy kőszínházról számol be, amely a kor kihívásaihoz igazodna, helyét és hangját keresi, ehhez hív alkotót segítségül, és vállal kockázatot repertoárkényszerben, ráadásul a határon túl, fogyatkozó anyanyelvi közönség előtt. Úgy tűnik, nemcsak idehaza gyakorlatozik a kőszínházbeli paradigmaváltás, máshol is „vajúdnak a hegyek".

A *gastroBaLet* előrébb tart. Ladányi Andrea koreográfiája már egy paradigmaváltáson átesett világ tombolásának kellős közepében villantja fel azokat a kulturális vészjeleket, amelyek a művész elhagyatottságára és vergődésére utalnak a jelen káoszában. Elviselhetetlen zaj-erdőben

Dmitrij Matvejev felvétele

zajlik minden, a hangorgiát Borlai Gergő dobos szolgáltatja a fantasztikus ütős felszereléséből összeállított ligetecske közepén, melyben Ladányi és Vida Gábor groteszk és eksztatikus tánccal fedezik fel a fenyegető vagy éppen infantilis mocorgású tárgyak és kütyük rengetegét. Az előadás nem kínál fogódzót az értelmezéshez, csak felhelyezi egymás mellé a maga gyilkos hangulatú és agresszív etűdjeit. Például a szereplők egymásra vadászva járnak körbe, mint egy virtuális erőszakkal kecsegtető számítógépes játékban, vagy éppen rizsporos parókák diszkójában mulatnak: könnyedén váltják egymást az ezerféle asszociációt kiváltó történések, amelyekből tetszés szerint lehet lakmározni, lévén a darab *Az érzékek vacsorája* alcímet viseli. Annyi jelzést azonban kapunk, hogy a könyörtelen káosz egy-egy pillanatra ellenpontozódik: például Haydn melódiái kontráznak a hardcore elektropunkra, természetesen sikertelenül. Haydn nem kerülhet nyertes helyzetbe, magára hagyott, mozdulatlan szoborfőként árválkodik az erdőben, míg a záró képben Ladányi vergődik és ráng végig a hátul emelkedő, olajjal fellocsolt kifutón: kiábrándító látlelet a művészet jelenlegi pozíciójáról.

Bár a varsói Teatr Montownia előadását is a zene szervezi, de Piotr Cieplak felszabadult világot visz színre. Az *Érzelmes darab négy színészre* egy papírvilágból hajtogatott felnőttmese, amelyben elnagyolt férfitípusok jelennek meg burleszkszerűen kidolgozott, virtuóz játékkal, s az ehhez illeszkedő akusztikus hátteret érzékeny és önreflexív módon szolgáltatja két csodálatos zenész. Színpadi varázslatok sora zajlik előttünk: emlékezetes az eső epizódja, mikor az egyik játszó papírguriga mögül csodálja a lapon végighaladó, kivágott esőcseppmintákat, és jeleníti meg a tavaszi záporban való gyermeki élvezkedést. Ez az ártatlan derű a negatív alakokat (bordélyba járó hivatalnok, négy fal közé zárkózott antiszociális figura) is áthatja, mintha Assisi Szent Ferenc szemével látnánk mindent. Azért is jut ez eszembe, mert Cieplak nemcsak a vígjátékhoz, hanem a szakralitáshoz is vonzódik, izgatja a keresztény értékek modern színpadi megjelenítése, aminek társadalmi háttere valószínűleg a hagyományosan erős lengyel katolicizmushoz köthető. Mindazonáltal kár lenne ezt túlmagyarázni, hiszen jogos az előadás utáni beszélgetésen felmerült kérdés: mi fedezhető fel ebben az előadásban a lengyel színházi hagyományokból? Semmi; de vajon mi Ladányi *gastroBaLet*jében a magyar? Általános tendenciaként jelentkezik régiónkban is az a színházművészeti folyamat, ahogy a hagyományok egyrészről feloldódnak, eltűnnek, és helyüket átveszi valamiféle európai globalizmus, másrészt viszont a mához igazodva íródnak újra.

Az újrafogalmazás legjobb példáját Gergye Krisztián koreográfus két rendezése mutatja, melyek új olvasattal és sajátos dekonstrukciós technikával frissítik fel Nádas Péternek még a szocializmus derekán írt két darabját. A *Temetés* és a *Találkozás* színházi kánonunk részévé vált, mint, mondjuk, a *Bánk bán*, sőt, hasonló fejtörések és kihívások elé is állítják időről időre a beléjük vágó alkotókat. Gergye a *Temetés*t kiemeli prózai színházunk (Nádas szövegét rendre ledobó) közegéből, pontosabban szétbontja egy szövegmondáson és helyzetek létrehozásán alapuló, valamint egy stilizáltabb, táncba-mozgásba kódolt színházi formára. De a kettőt szimultán helyezi elénk, megvalósítva a szöveg sajátosan vibráló duettjének intencióját: Virág Melinda és Gergye fehérre mázolt teste a színpadon kottázza le azt a partitúrát, amelyet a Bárka színészei feketébe öltözve és a színpadon kívül, statikusan elhelyezkedve adnak elő. A *Találkozás*ban a formai mellett hangsúlyossá válik a tartalmi olvasat is. A darabban feltűnő történelmi tapasztalat feszültségénél fontosabbá válik a generációk közti ellentét. Nem a Fiatalembert látjuk, aki Máriához jött, hogy megtudjon valamit a múltról, hanem Fiatalemberek kerülnek kapcsolatba Máriákkal, hogy feltárjanak valamit az Apákról. De nem *az a bizonyos múlt* lesz a viszonyváltozások tárgya, hanem *a múlt*, és az ezzel való el- és leszámolás, azaz a Fiatalember felnőtté válása, illetve Mária gyónási kényszere. Mindennek pedig a zavara, töredékes és áttételes mivolta is megjelenik, hiszen nem mindig az a Mária és az a Fiatalember kommunikál egymással, amelyik egymással éppen akcióba is kerül, máskor pedig Máriát és Fiatalembert cserélnek a Máriák és Fiatalemberek, mintha a szereplők egy egész társadalomra lennének megsokszorozva.

Oskaras Koršunovas is sokszoroz a *Hamlet*ben. Szerepeket von össze, hogy komplexebbé tegyen egy-egy személyiséget, és monológokat dupláz, hogy többféle aspektusukat tárja fel. Claudius nemcsak gyilkosa Hamlet atyjának, hanem Szelleme is; Rosencrantz és Guildenstern a sírások is egyben; az udvar pedig maga a színésztrupp, amely eljátssza magának az egérfogójelenetet, melyet a történet realitásának előzményében már végrehajtottak. Mindez roppant érdekes „színész a színészben" helyzetet teremt. Az előadás kezdetekor valamennyi játékos a maga sminktükörbeli képétől kérdezgeti: Ki vagy? Addig faggatják magukat, míg a színész szereppé nem válik, azaz megtörténhet a színjáték, amelynek a végén nem holttestek hevernek el a színpadon, hanem a színészek mossák le magukról a festéket, ismét a(z egyébként végig használatban lévő) tükrök előtt. De a kérdést érdemes tovább is gondolni, hiszen lényeges lehet az identitás keresése abban a Litvániában, amely a középkortól kezdődően vagy a lengyelekkel volt perszonálunióban, vagy a német keresztes lovagok, később pedig a nácik igyekeztek befolyásuk alá vonni egyik oldalról, míg a másikról a Kijevi Nagyfejedelemség, majd az Orosz Birodalom, végül a Szovjetunió érkezett Fortinbrasként. Koršunovast a rendszerváltozás körül, munkássága kezdetén még foglalkoztatták a szociológiai jelenségek is, és mi másnak akarna ma is „tükröt tartani", mint annak a közegnek, amelyben él. Ha pedig a volt szocialista tömb demokratikus kapitalizmusba merülésének morális visszásságain végigtekintünk, látható az a muníció is, amely ennek a középkorú litván Hamletnek a kiábrándultságát táplálhatja: Darius Meškauskas második monológjában inkább a „nem lenni" állapotát választja abban az identitását kereső Helsingőrben, ahol korábban láttuk és hallhattuk Dainius Gavenonis trónbitorló Claudiusának Janus-arcú, önmagának és az udvarnak egészen mást felmondó monológját.

Tompa Andrea

A politika fordítása. A fordítás politikája

ION LUCA CARAGIALE *AZ ELVESZETT LEVÉL* CÍMŰ DARABJÁNAK FORDÍTÁSAIRÓL

„Minden másban a véleményem az, hogy Erdély hová tartozik."
Caragiale–Rusznyák–Mohácsi–Mohácsi:
Egy elveszett levél

A XIX. századi, nálunk kevéssé ismert és nem túl gyakran játszott román szerző darabjából eddig kilenc fordítás készült. Ezt a meglepően nagy, a Shakespeare-fordításokéval vetekedő számot (még a sokat játszott Csehov-daraboknak is legfeljebb négy adatott meg) esztétikai és politikai megfontolások indokolták, és nem is mind színpadra készült.

A magyarul 1922-ben Kolozsváron bemutatott *Az elveszett levelet* mintha minden későbbi premierjére újra kellett volna fordítani. Minden rendszer és rendszerváltozás, a darabbeli politikumhoz való viszonyának megfelelően, új diskurzust követelt, és kikényszerítette a maga új szövegét. Hogy a darab aktuális legyen, vagy éppen ellenkezőleg: hogy eszünkbe se jusson róla a jelen idő. A fordítások tehát duplán, mint színpadi és mint politikai tartalmú szövegek is árulkodnak születésük idejéről és egy adott kultúrába való beágyazottságukról.

Az alább vizsgált fordítások közt van olyan, amelyik historizál, akad adaptáció, veretes nyelvű, irodalmi műfordítás, a jelennel való párbeszédet vagy kultúrák közötti dialógust kezdeményező szöveg, filológiailag egzakt munka és erősen ideologikus textus, végül találunk radikális jelen idejű átiratot is; van fordítás, amely a színpad számára készült, van, amely könyvkiadásra. De bármilyen legyen is a végeredmény, a fordítóval beszüremkedik a kor, a történelmi kontextus, a tér-idő, az aktuális politikai beszédmódok vagy éppen egy holt, politikamentes, absztrakt idő (amelynek szintén megvan a maga beszédmódja), a tiszta irodalom eszményének lenyomata, s persze a kulturális hagyomány, amely meghatározza vagy éppen fogva tartja a fordítót.

Írásomban elsősorban a kultúrák közötti fordítás, közvetítés létrejöttét elemzem a fordítás adott kora irodalmi kánonjának szempontjából, így a fordításelmélet egyéb, elsősorban nyelvi fogalmai most háttérbe szorulnak;[1] foglalkozni kívánok viszont a szövegek jelen-idejűségével, kontemporaneitásával, illetve historizálásával. A kontemporaneitás a mű és olvasója idejének egybeesését jelenti, a diskurzusok egyidejűségét, a historizálás pedig két külön időt, érzékelhető távolságot tételez fel mű és befogadó között. A nyelvi különösség[2] fordításának vizsgálata kulcskérdés Caragiale darabja esetében, amely nyelvileg bonyolult, rontott szöveg.

A kultúrák közötti fordítás egyik kulcskérdése tehát az, hogy a fordító úgy viselkedik-e, mint egy antropológus: azaz beszámol, tudósít a „másikról", és tudást termel (az idegen kultúráról, ez esetben a románról), avagy a „másikból" sajátot hoz létre. Sarkítva: az új, fordított szöveg létrehozása során a másik vagy saját maga megismerése-e a célja.[3] És az utóbbi esetben létrejön-e egy úgynevezett saját diskurzusalapítás: a célkultúrában milyen státus elfoglalására tör az új szöveg.

Caragiale darabjának kilenc fordítása kilenc évtized alatt valójában a magyar–román kulturális kommunikáció történetét is modellálhatja, legalábbis ennek egyik, román forrásszövegről magyar célszövegre irányuló formáját (egy teljes kulturális kommunikációs modellhez egy magyar szerző román fordításainak vizsgálatát is el kellene végezni – és vajon találnánk-e olyan darabot, amelynek megközelítőleg ennyi fordítása van?). Ezt a magyar–román párbeszédet az udvarias és kényszerű kíváncsiságtól az ideologikus elvárásokon át a tényleges „szóba állásig" olyan történelmi hullámvasútként jellemezhetjük, amelynek állomásait bonyolult tabuk bástyázzák körül, és történelmi terhek súlyosbítják.

A fordító által képviselt kulturális látószög kitapinthatósága, a fordító rejtőzködése vagy megmutatkozása szintén elemzés tárgya lehetne. Az antropológus-fordító, a közvetítő láthatatlan, míg a saját diskurzust alapító tapinthatóvá teszi önmagát, saját kultúráját, korát,

[1] Felhasznált fordításelméleti munkák: Wolf Lepenis: A kultúrák fordíthatósága; N. Kovács Tímea: Kultúrák, szövegek és határok: a fordítás. In *A fordítás mint kulturális praxis*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004, valamint Sirkku Aaltonen: *Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Multilingual Matters, Clevedo–Buffalo–Toronto–Sydney, 2000.

[2] A különösség fogalmát Viktor Sklovszkijtól kölcsönzöm (*A művészet mint eljárás*, azaz az *Iszkusszstvo kak prijom* című tanulmányából). Sklovszkij az *osztranyenyije* (elidegenített forma) és *zatrudnyennaja forma* (megnehezített vagy nehézzé tett) forma kifejezéseket használta; egyiknek sincs megnyugtató magyar fordítása.

[3] Ezt a szempontot részletesebben egy másik Caragiale-darab, a *Farsang* kapcsán fejtettem ki (lásd *SZÍNHÁZ*, 2004. augusztus).

helyét is akár. Ez a bonyolult kérdés azonban szintén a hatalmi diskurzusok része.

Caragiale magyarul sokáig elsősorban Erdélyhez kötődik. Bár első magyarul játszott darabját (a *Megtorlást*) Budapesten mutatják be 1903-ban, a Népszínházban, Solymosi Elek színiiskolájának színrevitelében, szinte fél évszázadnak kell eltelnie, míg Budapesten ismét látható lesz valamelyik műve.

Caragiale valamennyi úgynevezett hűséges fordítója erdélyi származású (közülük ketten Magyarországra településük után fordították őt), s ez egyáltalán nem magától értetődő.[4] Ez a körülmény azért fontos, mert a kultúrák közötti fordítás kérdése másképp merül fel egy Magyarországon játszott/publikált és egy Romániában játszott/publikált szöveg között. Nálunk elengedhetetlen elvárás – különösen a színpadi szöveggel szemben – a kulturális kódok fordítása, közvetítése, adaptálása; egy romániai magyar színpad számára (különösen a XX. század második felében) kevesebb is elég. A nagyszámú magyarítás ellenére Caragialét csak nyelvileg „fordították le", de nem vagy csak részben „kap" új magyar kulturális kódot – ez az egyik oka annak, hogy darabjainak nincs olyan érvényes fordításuk, amelyhez mint magyar „ősszöveghez" nyúlhatnánk, hogy azt aztán adaptációkkal, átigazításokkal színpadképessé tegyük. Kérdés, hogy lehetséges lenne-e ilyen magyar ősszöveget létrehozni, és mik lennének a kritériumai.

Az első öt fordítás tehát Erdélyben készül, különböző korokban és történelmi pillanatokban. Az elmúlt két évtizedben, a rendszerváltás után radikális fordulat következik: a magyarországi színpad válik kiindulóponttá.

A Caragiale-fordítások egyrészt a két kultúra közötti kapcsolatok lenyomatát viselik magukon, másrészt az erdélyi irodalom saját belső fejlődésének nyomait is hordozzák, ezért ennek a diskurzusnak a részét képezik.

Az 1918 után kialakuló erdélyi irodalomban és irodalomtörténetben a kisebbségi „feladatnak" való megfelelés folyamatos elvárás. A húszas évek végén (1929–30-ban) csúcsosodik ki a történelmi regény kapcsán a „vallani és vállalni" vitája, amely meghatározó ideológiai diskurzussá válik. Az irodalom két vezérszava ekkor, amelyek majd e fordításokat is befolyásolják: a tiszta irodalmiság és a politikamentesség elvei. A kisebbségi helyzetben megszülető új irodalom számára már a húszas években, a Helikon Kör megalakulásával esztétikai elvvé emelkedik a tiszta, társadalmi, politikai problémáktól mentes irodalom eszménye. „Egész Erdély magyar irodalmát néhány kivétellel a problémák előli menekülés jellemzi – írja Jancsó Elemér 1931-ben, majd hozzáteszi: – A még gyermekcipőben járó erdélyi dráma is menekül igazi feladatai elől."

Mivel a Caragiale-fordítások (a rendszerváltásig) az erdélyi színház és irodalom részeként születnek meg, e két, egymást feltételező esztétikai elv ezeket is meghatározza. Egy politikai bohózat átültetése tehát így fest: a műfordítás és a filológiailag pontos textus lesz uralkodó a színpadra alkalmazott szöveggel és az adaptációval szemben, s a politikamentesség jegyében – melyet csak a negyvenes évek vége tör meg egy új ideológia alapján – a más kultúrába, más tér-időbe (a múltba) helyezés, a jelentől való távolítás gesztusa lesz tapasztalható.

*Az elveszett levél*ben a szereplők egyéni, gyakran hibás, gondolkodásukat, műveletlenségüket, butaságuk szintjét tükröző kifejezései okozzák a fordítás egyik nehézségét. A figurák ebből születő rontott nyelve költői textust hoz létre. Számos ismétlődő helytelen fordulat, selypítő vagy szépelgő, melodramatikus beszédmód, üres és vicces politikai frázis vált szállóigévé, épült be a román kultúrába, a mai élő nyelvnek is része. Szövegének egy másik rétegével, elsősorban a logikátlan politikai érveléssel Caragiale politikai diskurzust is alapított: az *Academia Caţavencu*, a forradalom után Mircea Dinescu által alapított szatirikus politikai hetilap (mely címében *Az elveszett levél* szereplőjét idézi) ma is ezt az ironikus diskurzust viszi tovább.

Az eseményeket megidéző igen gazdag román romantikus történelmi drámával szemben itt a történelem üres választási formula, számok és nevek ismételgetése, amely mögött sem tudás, sem valódi történés nincs. Caragiale nem idéz meg semmiféle kort, hiszen saját koráról ír. Szereplőinek nincs történelmi emlékezetük, csak ideológiai, vagy inkább nyelvi, s ez szellemi lepusztultságuk jele. A darab megjelöli a történés évét (1883), amely azonos a megírás évével, tehát az akkori néző számára az események „real time" zajlanak. „Caragialéból sohasem hiányzott az aktualitás iránti érzék" – állapítja meg legkiválóbb életrajzírója, Şerban Cioculescu; nem véletlen, hogy pályáját kiváló újságíróként kezdte. Az ősbemutató nézőjének tehát megadatott a kontemporaneitás élménye.

Milyen az a román történelem, amely a darabban megjelenik? A nagybetűs Román Történelem látható itt, hősökkel, vezérekkel és az elegáns „római múltra", „latin nővéreinkre" való utalással – bújtatott, ironikus célzások formájában. Választási beszédében Farfuridi „esküszik" a román történelem nagy alakjaira – de még a nevüket is rosszul idézik, azaz valójában nem létező figurákra utalnak zavarosan: Mihai Bravult mondanak Mihai Viteazul helyett. Vajon a román történelmi iróniát mennyire képes és mennyire bátor – hiszen ez a kérdés is felmerül – egy *magyar* szöveg megmutatni?

Az elveszett levél magyar ősbemutatóját Kolozsváron tartják 1922. november 23-án, akkori nevén a Magyar Színházban, Kádár Imre Janovics Jenő igazgató felkérésére készült fordításában (amely nyomtatásban csak 1936-ban lát napvilágot, egy ötkötetes sorozat első darabjaként). Különleges társadalmi-politikai kontextusa van a darabnak ekkor. Az új történelmi helyzetben, 1919 után az új hatalom a színház műsorát kemény ellenőrzés alatt tartja, Janovics Jenő mint a Kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója azonban eleinte keményen ellenáll, követi korábban elgondolt művészszínházi műsorpolitikáját, Gorkijt, Strindberget, Shaw-t és Caragialét játszik. A háború előtti drámaciklusaihoz hasonlóan most román drámákat mutat be egymás után: 1921-ben Victor Ieftimiu *Prométheuszával* kezd. A társulat több ízben vendégszerepel Bukarestben, sikerrel.

A Kádár-féle Caragiale-fordítás ugyan nem adaptáció (a korban egyébként még nem is értelmezhető ez a szó), mégis jelen idejű szöveg. A kontemporaneitás jegyeit úgy viseli magán, hogy nem rendelődik alá semmilyen ideológiának. A szándék – egy ismeretlen író és

[4] A Kriterion Könyvkiadó Román Írók sorozatában az 1955 és 1990 között kiadott 130 mű 51 fordítója közül 14, tehát a negyedük magyarországi. (Forrás: *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon*, 4. kötet.)

kultúra felfedezése – nem enged meg semmilyen, „magyar közönség számára" végrehajtott szövegváltoztatást. Janovics viszont ugyanakkor nem (román) „hagyományhű Caragialét játszott" (feljegyzések szerint a román közönség csalódottan távozott). „A magyar közönségnek azonban – írja az ősbemutatóról Chereji Peris Teréz – egy olyan Caragialéra van szüksége, akinek világát maga is el tudja képzelni."[5] Ez pedig nem kifejezetten román, inkább vegyes és általános.

A két háború közötti erdélyi magyar értelmiség még kevéssé tud románul, és ez nagymértékben befolyásolja egy román mű színrevitelét. A Kádár–Janovics-fordításnak és -színrevitelnek tehát a semmiből kell világot teremtenie. A Kádár-szöveg a kulturális befogadottság köztes állapotát mutatja, számos félrefordítása (talán a nyelvi különösség kiegyenesítése, helyesbítése is) a nyelvi kompetencia hiányának számlájára írható, így nem képes – és talán nem is elég bátor – a nyelvi (és tudati) torzság megmutatására. (Tipikus hibák: az egyik hangsúlyozottan magyar betoldás az „abcúgozás" a harmadik felvonás végén; sok helyütt a román szavak helyesírása összekeveredik a magyar átírásokkal stb.)

A negyvenes évek végén az új társadalmi rend és ideológia szellemében újra le kell fordítani a Caragiale-darabot. Az új, 1949-es szövegkiadás előszavában, melyet – bár a könyv külön nem jelzi – bizonyára maga a fordító írt, Caragiale a kíméletlen társadalomkritikus szerepében jelenik meg, darabjai az uralkodó osztály erkölcseit ostorozzák. A *Zűrzavaros éjszakát* például ennek szellemében „a bukaresti kereskedő nagypolgárság" könyörtelen rajzának állítják be (bár a darab éppen hogy a város szélén, a „mahalán" lakó vegyes nemzetiségű kiskereskedőkről szól).

A darab következő fordítója, Nagy Elek az ötvenes évek elején kiszorul az újságírásból szélsőbalos-dogmatikus szemlélete miatt, s kénytelen Méhes György írói néven a gyermekirodalomba menekülni és román irodalmat fordítani. Regények mellett színikritikákat is ír, a hatvanas évektől több színdarabját mutatják be.

Méhes fordítása „a" kanonikus magyar szöveg szerepét játssza még 1960-ban is (ekkor jelenik meg magyarul a háromkötetes Caragiale), s pontosan tükrözi a kort. Régebbinek tűnik, mint a negyedszázaddal korábban készült Kádár-féle, mert kifejezetten azt hangsúlyozza, hogy a darab egy másik (letűnt) világban játszódik, nem a jelenben, hanem a közelmúltban. A nyelvi különösség fordításával ő sem foglalkozik, azonban a rangok, az „uraság" fordulat folytonos ismételgetése, a „madame" és a polgár fogalmak hangsúlyozása azt sugallja, hogy egy hierarchizált, polgári társadalom idejében játszódik a cselekmény. A párt, amelyet az elnök és a prefektus támogat, illetve amelynek tagja: az Urak Pártja. Ez nyilvánvaló betoldás és értelmezés, illetve elhatárolódás, Caragiale ugyanis meglehetős homályban hagyja a csoportosulást, és csak annyit mond róla: a „mi pártunk". 1949-ben ez, ugye, nem lehet azonos az olvasó/néző pártjával. Az Urak Pártja megnevezés tehát időben és ideológiai szempontból határolódik el a jelentől.

Ugyanakkor a szabályos nyelvhasználat, a különösségek figyelmen kívül hagyása azt a benyomást kelti, hogy ezek valóságos figurák, nem fiktív, irodalmi-költői lények. A zászlókat azonban nem „a zsidónak" fizetik ki, hanem „a szállítónak", és a Iaşiban csődbe jutott zsidók, akiket Caţavencu emleget, itt egyszerűen „idegenek". Persze néhány évvel a második világháború után még fordításban sem lehet zsidózni. A letűnt világban nem létezik történelmi sokféleség, nincs történelmi-etnikai valósága, csak valami absztrakt tér-ideje. A fordítás a kulturális hivatkozásoknak sem a román voltukat nem hagyja meg, sem a magyarhoz nem közelíti, hanem egy szintén absztrakt, internacionalista, kulturális beágyazottság nélküli környezetet idéz: az említett Mihail Bravul például mint „Mihály, a hős" szerepel.

A historizáló múlt időt régies szóhasználat is hangsúlyozza: nem „kórházat" mondanak, hanem „ispotályt"; a rendőr „mundért" és „csákót" visel; az egyik jelenetben nem egy „gyerek" jelenik meg, mint az eredeti utasításban, hanem egy „hajdú". A szereplők istenre esküsznek, fogadkoznak lépten-nyomon, mintha isten szintén a régmúlt, letűnt világ része volna. Méhes György antropológiai értelemben egy „látható" fordító, akinek a „bennszülött" szöveghez képest új látószöge – új tér-idő kontextusa – erősen érvényesül a szövegben.

A román irodalom tömeges fordítása az ötvenes évek végével kezdődik. Ugyanakkor „az évtized utolsó harmadában – az 1956-os magyarországi forradalom eseményeinek romániai következményeként – fokozatosan újra megmerevedik a romániai magyar kiadói politika is. A mind határozottabban érvényesített ideológiai elvárásokkal párhuzamosan rövidesen bezárulnak a kiadási lehetőségek egy sor olyan mű előtt, amelyek a romániai magyarság saját történelmi-művelődéstörténeti-tudományos örökségét kívánták feltárni, s amelyeket emiatt pártdokumentumokban, ››kiértékelő‹‹ gyűléseken és katonai bíróságok vádlói emelvényéről a ››nacionalizmus‹‹ bűnében marasztaltak el" – írja a *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon*. A korszak két új jelszava: a negativizmus és a nacionalizmus, amelyeket a kritika igyekszik felszámolni.

Amikor a két kultúra, a román és magyar közötti közvetítés az ötvenes években intenzíven elkezdődik, ez egyrészt ideológiai elvárás alapján és nem egy természetes fejlődés útján következik be, másrészt olyan sajátos dominanciaviszony alakul ki, egy nacionalista diktatúra kezdetét jelölve, amely megakadályozza, hogy a két nyelv és kultúra *egyenrangúként* álljon szóba egymással.

A hetvenes évektől kezdve erdélyi drámakiadásokkal találkozunk. Ekkor születnek – tulajdonképpen harmadik nekifutásra – a szöveghű, filológiailag pontos fordítások. Ugyanakkor – legalábbis Caragiale darabja vonatkozásában – új dominanciaviszony jelenik meg, amely az eredetit messze a fordítás fölé helyezi, amely így alárendelt, szolgai viszonyba kerül; a befogadó nyelv nem mint autonóm, felnőtt, teljes értékű és az eredeti szöveg nyelvével azonos rangú kifejezőeszköz működik, amely saját diskurzus alapítására tarthatna igényt. A fordító most semmi másra nem törekszik, mint a *hűségre*. Ezek a Caragiale-fordítások afféle párthűségnyilatkozatok. Mintha a fordító eleve lemondana arról, hogy a Caragialéével egyenrangú magyar szöveget teremtsen, mintha nem tartaná lehetségesnek egy olyan má-

[5] Chereji Peris Teréz: *Az elveszett levél* kolozsvári fogadtatása. *Korunk*, 1973/9. 1463–1465.

sodlagos szöveg megalkotását, amely elsődleges, eredeti szövegként beágyazódhat az új, befogadó kultúrába. Itt tehát kulturális értelemben *nem* jön létre fordítás. Ahhoz ugyanis elengedhetetlen lenne, hogy a befogadó, célkultúra nemcsak nyelvi jeleiben, grammatikájában, hanem *kulturális kódjaiban* is jelen legyen, „saját" diskurzust legyen képes létrehozni. És mivel a magyar kulturális kód nem jelenik meg, a fordítás szigorúan a másik kultúra megismerésére, kódjainak ismertetésére szorítkozik. Nem akar „magyar" Caragiale lenni. Kulturális önmegtagadás ez a fordítás szempontjából, amely párhuzamosan zajlik az erdélyi magyar kultúra identitásának az ötvenes évek végétől megfigyelhető általános represszziójával.

Az erdélyi magyar irodalom helyéről, kötődéseiről szóló egyre ideologikusabb vitákban fokozatosan elsorvad a kettős kötődés elmélete, és kialakul a „magyar nyelvű román irodalom" (és ezzel párhuzamosan: a magyar nyelvű román színház) tétele, amely leváltja az együtt élő nemzetiségek, az etnikai kisebbség kifejezését, hogy végül az egységes nemzetállam kebelén belül értelmezze az erdélyi magyar kultúrát. A „romániai" magyar írókat 1968-ban arra kényszerítik, hogy fogadják el az „egységes haza, egységes irodalom" tézisét.[6] A „magyar nyelvű román irodalom" tehát azt jelenti, hogy a két irodalom kulturális értelemben azonos, csupán nyelvileg különbözik. Ha a fordítás szerepe, filozófiája már nem az, hogy kultúrák között közvetítsen, mivel *két* kultúra nem létezik, marad a pusztán nyelvi feladat.

Ezek a Caragiale-fordítások – melyeket Deák Tamás, Szász János, végül pedig Kacsir Mária készítenek – függetlenek a kortárs időtől és tértől; számukra a hűtlenség és az adaptáció: elképzelhetetlen.[7] És természetesen függetlenek elsősorban a magyar (értsd ezen szűken: erdélyi magyar) kontemporaneitástól, amely mint önálló kulturális entitás fel is számolódott, legalábbis a fordítás értelmezésében.

A kontemporaneitás érvényesítésével szemben a historizálás áll. Időben természetesen távolodunk a forrásszöveg idejétől. A historizálás egy ilyen fordítás esetében azt jelenti: a régit réginek mutatja, a XIX. század végi román szerzőt XIX. század végi magyar nyelvű szerzőnek. Csakhogy amíg Caragiale „régi" román kifejezései szállóigékként élnek a jelenben, a legegyszerűbb élethelyzetekben is (éppen ebből a darabból származik a legtöbb szállóigévé vált fordulat), tehát *jelenidejűek*, addig a magyar régies szöveg megmarad holt szövegnek, amely a jelentől való megfosztottsága miatt ahelyett, hogy közelítené a néző/olvasó idejét, eltávolítja, ezáltal ez a szöveg „nem ránk" vonatkozik. A historizáló fordítás így elkerüli a korban a legveszélyesebbnek gondolt csapdákat: a politikum jelen idejű fordítását, az úgynevezett „áthallásokat", tehát teljesen depolitizált. A politikum a múltba helyeződött, érvényessége így befejezettnek tekinthető.

Ugyanakkor mivel ezek a fordítások a könyvkiadás számára készültek, amellyel szemben elvárás a hűség, a pontosság, most először megszületik a kísérlet arra, hogy a magyar szöveg tükrözze a nyelvi különösséget. Ez lehetőséget kínál a fordítónak, hogy kultúrák közötti közvetítő helyett láthatatlanná váljon: alkalom ez az álruhára, a másik bőrébe bújásra. A hetvenes–nyolcvanas évek irodalmi gyakorlatában a fordítás mint disszidens létforma, politikai menekülés a fordító által választott nyelvi stratégiákban is tükröződik.

Nincs semmi meglepő abban, hogy a hagyományos fogalmaink szerint leghűségesebb fordítás ugyanakkor színpadon a legkevésbé sem tudott megtapadni. A nagy műveltségű, kiváló prózaíró Deák Tamás 1975-ben publikált, régiesnek tűnő szövege nem egyszerűen csak historizál, inkább egy absztrakt (és nem meggyőző) nyelvi térbe helyezi a drámát, olyan nyelvi agyalmányokkal, furfangokkal (a nyelvi különösség visszaadásának kísérleteként), amelyeknek nincs humoruk, színpadon pedig jobbára mondhatatlanok.

A hivatásos fordító Szász János (ő és Kacsir Mária mind a négy vígjátékot lefordítja) művelt és alázatos filológus, akinek historikus szövege egy magyar nyelvű, de egyértelműen román és hangsúlyosan régi, XIX. századi szerzőt, illetve annak absztrakt történelmi téridőben játszódó művét mutatja. Az archaizáló, magyarul szokatlanul, olykor humortalanul hangzó szöveg publikációja kötetben 1988-ban önmagában fontos gesztus lehetett,[8] de tökéletesen színpadidegen.

Végül Kacsir Mária 2003-ban közreadott, de 1989-ben készült munkája[9] az utolsó erdélyi fordítás. Ez a szöveg két világ mezsgyéjén helyezkedik el: újít is, mert például lefordítja a neveket (amitől a magyar szöveg rögtön valami XIX. századi rezonanciát kap), archaizál, keményen küzd a nyelvi különösséggel; olykor bátrabb is, mint elődei, kulturálisan közelíteni próbál. Ugyanakkor összességében egy meghatározhatatlan vagy zavaros fordítói látószöget tükröz, ahol nyelvi szempontból nem tisztázottak a tér-idő viszonyok, de mindebből nem is születik valamilyen új (fikciós) nyelvi közeg.

„Mi lehet az egymásra találás elmaradásának okozója?" – kérdezi Láng Zsolt az úgynevezett romániai magyar és a román irodalom kapcsán. Holott ezt az egymásra találást – érvel Láng – nemcsak az ideológia mozdította elő, amely a háború után az írók kötelességévé tette a fordítást, de az a tény is, hogy az erdélyi irodalomban komoly hagyománya van-volt a fordításnak. Éppen a „romániai" korszakban áll le ez a folyamat, állapítja meg Láng, amikor „a román irodalom kívül rekedt a magyar látókörén". A magyarázatot a „romániai" magyar irodalom – és általában a kisebbségi irodalom – bezárkózásában, önféltésében, folyamatos önvédelmi árkok mögé rejtőzésében látja. Ugyanakkor megállapítja, hogy a történelmi perspektíva, melyet az erdélyi irodalom egyik specifikumának tekintenek, nehezen bizonyítható: „a történelem helyén voltaképpen ideologikus képződmény díszeleg." Ez a történelmi perspektíva – mint ideológia, áltörténelem vagy valamiféle absztrakt nyelvi-történelmi távlat – tapinthatóan jelen van e korszak Caragiale-fordításaiban: egyrészt historizálódásukban, másrészt abban, hogy bármilyen *megragadható* tör-

---

[6] Idézi Láng Zsolt, http://langzsolt.adatbank.transindex.ro/belso.php?k=3&p=52

[7] Mint erre többször utalunk a dolgozatban, az adaptáció egyrészt egy késői színpadi szövegforma, másrészt az erdélyi színpadokon a magyarországihoz képest viszonylag későn jelenik meg .

[8] Caragiale ugyan soha nem volt expressis verbis betiltva Romániában, a műveiből készült előadások körül azonban sorozatos botrányok voltak; egy-egy Caragiale-előadás gyakran nehezen ment át a cenzúra szűrőjén.

[9] Lásd a fordító előszavát a kötethez.

ténelem hiányzik belőlük, helyette absztrakt nyelvi képződmények díszelegnek a szövegekben.

Az első Magyarországon született fordítás Szilágyi Zoltáné, amely a szolnoki színház számára készült az 1983/84-es évadban (és a színház kiadványaként meg is jelent). Létrejöttét a mondható színpadi szöveg hiánya indokolja. Árkosi Árpád rendezése számára jelen idejű, néhol adaptációszerű, de pontos, színpadi szöveg keletkezik; a román reáliák hangsúlyozása háttérbe szorul a szöveg kontemporaneitásának kiemelése céljából.

A rendszerváltás(ok) után megszületnek az első adaptációk Magyarországon. A magyarázat egyrészt az erdélyi és magyarországi színházi hagyományok különbségében keresendő – kétségtelen: a szöveghez való „hűtlenségnek", a szövegkezelés szabadságának a magyarországi színházban nagyobb hagyománya van (elsősorban az alternatív, kísérleti színházak hatására). Másrészt közelíteni kell az „idegen" szerzőt. Létrejön Seprődi Kiss Attila, Bodor Ádám és 2009-ben a Mohácsi testvérpár fordítása.

Első pillantásra feltűnik valami: egyre többet „románoznak". (Mintha *A kopasz énekesnő*t hallanánk: angol halat eszünk, angol sört iszunk.) Ott is, ahol az eredeti szövegben ez nem hangzik el. A hangsúly áttevődik a „másikra" – hirtelen mindenki román lett. Mintha egy ősi tabu szakadt volna át, végre lehet beszélni, mintha a *román* euforikus kimondása máris tetté válna. Bár az új szövegek sokkal merészebbek, és tapinthatóan már egy megváltozott, szabad világban születtek, a legújabb változat pedig egyértelműen radikálisabb dramaturgiai változtatásokkal él, a románság, Románia hangsúlyozása révén a kulturális fordítás értelmében a szöveg határozott diszkurzív szándékot mutat, és ennek révén keresi a párbeszédet. Ugyanakkor mégsem a „másik" megismerésére törekszik; a román nemzeti szólamok a magyar nacionalizmus szólamaiként rezonálnak, tehát inkább önironikusak. Mohácsiéknál pedig ez a románozás logikusan vezet a cigányozás mai szólamáig. Az új adaptációkban végképp felszámolódik a múltba révedés, Caragiale magyarul a kortársunk lett.

Seprődi Kiss Attila rendező kilencvenes évek közepén készült adaptációjában – amely pontos fordítás is – megjelennek a kortárs Magyarország reáliái, szlengje (minimálbér, közalkalmazott, antiparlamentáris), tipikusan magyarországi oroszos, zsidós fordulatok. Mindezek ugyanakkor együtt élnek egy régies szöveggel, furcsa időbeli kontrasztban: ahol minimálbért kap a rendőr, ott „naccsás" úrnak szólítja a prefektust, tekintetesnek Caţavencut, csendőrök és rendőrök egyszerre vannak. Ez a szöveg az adaptáció és historizáló fordítás vegyüléke, amelyben van némi anakrónia.[10]

Bodor Ádám (a Katona József Színház számára 1998-ban készített) adaptációjában szintén meglehetősen románoznak, s megjelenik benne a közelmúlt letűnt figurája, a „bukaresti alkotó géniusz", az alkotó azonban nem írja át a cselekményt.[11] Itt már egy teljesen kortárs, trágárságokkal tűzdelt szöveget hallunk, amely egy mai (akkori) Magyarországról, tehát egy meghatározott tér–idő–kultúra háromszögről szól. Egy évtized távlatából ez a textus színházi szempontból máris elöregedett.

Ma ugyanis azt érzékeljük igazán kortárs szövegnek, amikor a kortárs diskurzusok a historizálással olyan módon vegyülnek, hogy ez tudatos anakróniát és disztópiát hoz létre, „olyan teret és időt, amely nem létezik". A koherens és reális tér–idő–kultúra megszűnése,[12] az anakrónia és disztópia a Mohácsi testvérpár átiratában születik meg (a 2009-es őszi pécsi bemutatóként).

Ahhoz, hogy ez létrejöjjön, olyan nyelvi sűrítményre van szükség, olyan tudatos stilisztikai sokféleségre, annyi nyelvi regisztert kell egyszerre mozgatni, amely végül képes megszólaltatni a tér-időtől elszakadt, mindenféle kultúrák kevercsében hányódó tudatot. Itt egyszerre van jelen a kortárs Magyarország cigányozó rendőrének diskurzusa, a Caragiale-kortárs Monarchia és ironikus román nemzeti diskurzusa, a dákoromán kontinuitás (ahogy a hivatalos történelem nevezi) trák és dák elemei, a nőkkel szembeni kirekesztő mai és mindenkori beszédmódok, valamint a „Kié Erdély?" komikus diskurzusa, tehát a kirekesztések, elnyomások tér-idő fölötti, de ugyanakkor nagyon is konkrét beszédmódjai.

Ezt az új Caragiale-szöveget a nyelvi és kommunikációs megszállottság jellemzi: a beszéd a cselekvés helyére tolakszik (ezt a kifejezésmódot Monty Python-osnak is szokás nevezni). Ebből a szempontból, bár egész más technikai megoldásokkal él, hasonló Parti Nagy Lajos *Karnebál*-fordításához. A nyelvi abszurd, a képzavar, a rontások, torzítások mindenféle formái olyan kortárs szöveget hoznak létre, amelyet jelen idejűnek *és* caragialeinak érzékelünk egyszerre.

A nyelv előre is tolakszik, legyőzi a cselekményt, de ugyanakkor kevésbé fontos, mint a hagyományos dramatikus színházban: a nyelv csak egy jel a jelek között, olyan szöveg, amelyen a színpadi játék uralkodik. (Bizonyos jelenetek írott formában nem is értelmezhetőek, csak „eljátszva".) A szöveg státusa tehát radikálisan megváltozik. Az átirat – a cím is elhatárolja magát a megszokottól: *Egy elveszett levél*, azaz a román pontos fordítása – megbontja a dráma szerkezetét, nem követi a felvonások rendjét, pusztán jelenetekre osztott textus, majdhogynem tagolatlan, megváltoztatja a szereplőket (Farfuridi nő, megkettőződik a részeg polgár, gróf és grófnő lesz belőle), végül pedig magát a dramaturgiai bonyodalmat is átírja (a darab végéről elhagyja a második levelet, Caţavencu hamisítványát). Kétségtelen: bár az elmúlt két évtized fokozatosan hozza létre saját diskurzusát Caragialéról, igazi saját szöveg, „gyarmatosítás" a Mohácsi-átiratban születik meg. A szöveg ilyen radikális negligálását talán majd a szöveghez való radikális visszafordulás követheti.

A kilenc évtized alatt létrejött kilenc magyar fordítás azt a bizarr képet mutatja, hogy a román–magyar kulturális fordítások történetében csak nemrégen köszöntött be a teljes szabadság kora, amikor a fordítás annyira magáénak érezhet egy idegen szöveget, hogy teljesen ki is sajátítja, antropológiai értelemben gyarmatosítja. S azt is, hogy ez a szabadság ma nem Erdélyben virágzik, vagy másként fogalmazva: abból a kulturális párbeszédből, amelyben eredetileg közvetítőként szerepelt, később aztán oly sokáig ideológiai elvárásokat fejezett ki, ma valójában kimarad.

---

[10] Seprődi fordítását a színpad olyannyira érvényesnek érzi, hogy Tompa Gábor 2005-ben bemutatott előadása is ezt használta.

[11] Érdekes megjegyezni, hogy bár ez adaptáció, az OSZK honlapján mint kanonikus fordítás jelenik meg.

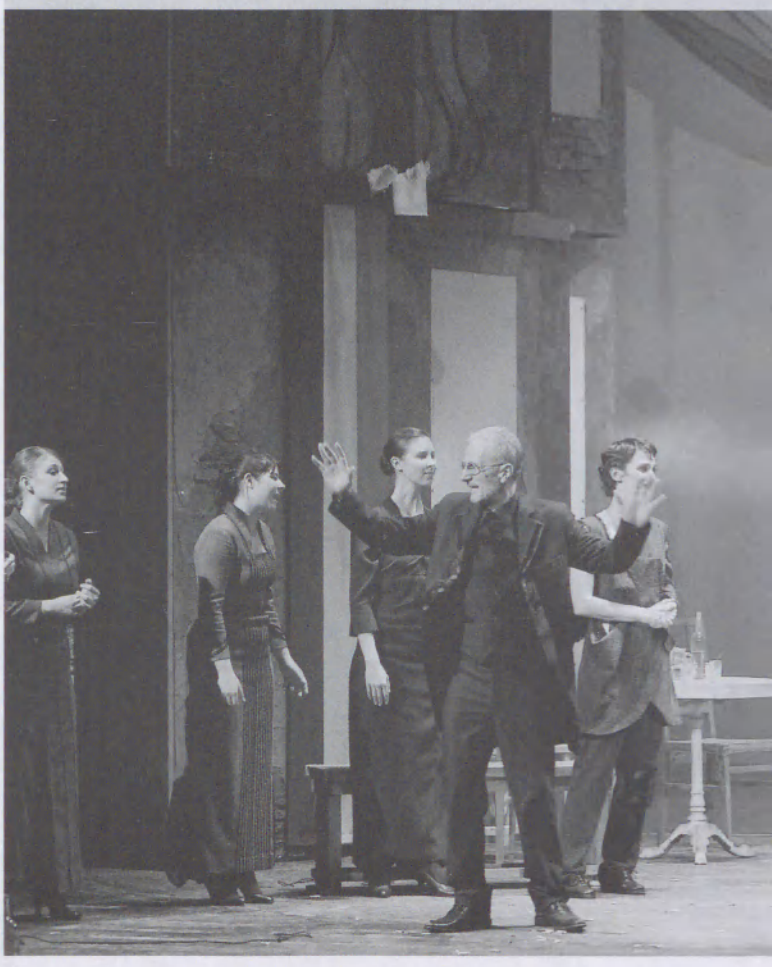
[12] Ilyen például Parti Nagy Lajos *Karnebál*-fordításában jött létre.

Faluhelyi Krisztián

„Hogy Erdély hová tartozik"

ION LUCA CARAGIALE: AZ ELVESZETT LEVÉL

Választások közeledvén, úgy tűnik, találóbb darabbal nem is kezdhette volna az évadot a Pécsi Nemzeti Színház, mint Caragiale vígjátékával. *Az elveszett levél* egy megyeszékhelyi választás pontos anatómiáját rajzolja meg. S ha a néző némi célzatosságot vélne felfedezni a darabban, alaposan téved, amint erre rögtön a műsorfüzet is felhívja a figyelmét: „Ion Luca Caragiale *Az elveszett levél* című darabja abban a magyar néző számára úgyszólván ismeretlen helyzetben játszódik, amikor piszlicsáré magánügyek határozzák meg egy város, egy ország sorsát, és földhözragadt, személyes, helyi érdekek, illetve olimposzi magasból érkező párthatározatok irányítják a helyi kisközösségek életét."



Caragiale vígjátékának helyszíne tehát egy hegyvidéki megyeszékhely valahol a Kárpátokban, Erdélyben, valamikor a XIX. század végén. A város választásokra készülődik, amikor Caţavencu, a *Kárpátok Üvöltésé*nek főszerkesztője gátlástalanul megzsarolja Zaharia Trachanachét, a Választási Bizottság (és számos egyéb szerv) elnökét és Zoét, a feleségét egy birtokába jutott szerelmes levéllel, melyet nem más, mint Zaharia öccse, Stefan, mellesleg a rendőrkapitány, írt Zoénak. Caţavencu képviselővé akarja választatni magát, amihez a Választási Bizottság jelölése szükséges – ellenkező esetben leközli a levelet. A Központi Választási Bizottság Bukarestből azonban egy másik személyt támogat.

Az átiratban és az előadásban nem elég a szegény román népnek, hogy politikusai olyanok, amilyenek, életét egyéb problémák is nehezítik. Itt vannak például rögtön a cigányok, akik úton-útfélen belegázolnak a tisztes román nép becsületébe: még arra is képesek, hogy kétezer éves nemzeti lobogóikat lelopkodják a házfalakról, és átcsempésszék a Monarchiába, ahol aztán a magyarok elégetik őket. Vagy itt vannak a női nem egyes példányai, akik mindenáron politikai karrierre vágynak. A Caragialénál még Tache keresztnévre hallgató helyi ügyvédet, Farfuridit, aki harmadikként szintén a képviselőségre pályázik, Mohácsinál Mirelának hívják, így őt már nemcsak a támogatottság hiánya, de immár női mivolta is alaposan hátráltatja a megmérettetésben.

Az alapszituáció tehát ugyanaz, mint Caragialénál, a panelek azonban mások: Mohácsi változata egy olyan világban játszódik, ahol a fekvő emberbe csak úgy reflexből rúgnak bele, ahol a cigányt csak úgy mechanikusan, zsigerből verik (mert hát ők is emberek), ahol egy fél disznóval bárki lekenyerezhető,

de ahol azért elismerik, hogy vannak rendes buzik is. A politika eszmei-ideológiai frontvonalai tökéletesen kaotikusak és kitapinthatatlanok, a magánérdekek viszont annál szembetűnőbben nyilvánulnak meg. Egyetértés nincs, a közös nevezőt legfeljebb a kirekesztés és az ellenségkép-konstruálás, a kisszerűség, a szűklátókörűség és az elmaradottság jelenti. S bár mindenkiben másként konkretizálódik még az ellenségkép is, az Erdélyt sirató ének alatt azért mégiscsak egyszerre dobban minden román honfiszív. Egy népi gyökerű dal? Egy Kárpátia-átirat? Az eredete, úgy tűnik, mára már kibogozhatatlan.

Az előadás egyik legüdítőbb színfoltja a gróf és a grófné alakja, Caragiale részeges polgárának megkettőzése, akiknek – minden mámoruk mellett – józan arisztokratikus pillantása azt is lehetővé teszi, hogy kissé felülről, élesebb kritikával, némi cinizmussal, de mindazonáltal továbbra is humorral szemléljük e világot.

BALRA: Herczeg Adrienn, Ottlik Ádám, Szabó Vera, Zayzon Zsolt, Vidákovics Szláven, Kovács Zsolt, Rozs Tamás és Marcz Fruzsina

LENT: Kovács Zsolt és Pilinczes József középen

Tóth László felvételei

Az előadás sajátos humora persze átszűrődik minden egyes mondaton-félmondaton. Mohácsiék mindig is kedvelték a nyelvi játékokat, a legkülönfélébb célzásokat, utalásokat és idézeteket, a logikailag ellentmondásos vagy éppen tautologikus szókapcsolatokat, a hiányos és töredékes mondatokat. Nincs ez másként most sem, de ezúttal mintha különösen előtérbe kerülnének a fragmentumok – egyfajta jelbeszédszerűséget kölcsönözve ezzel számos jelenetnek. A politika és a nyilvános szereplés itt Közép-Kelet-Európában mindig is előszeretettel kerülte az egyértelmű kifejezéseket, sokkal inkább előnyben részesítve a kódolt beszéd biztosította homályban való tapogatózást és a zavarosban való halászást. Ugyanezt az ambivalenciát hangsúlyozza a színészi játék és a mozgás, illetve a tér használata is – nemcsak Farfuridi és Bránzovenescu színre lépéseiben, de Stefan, Zaharia, Zoé és Pristanda „összközrendőr" jeleneteiben is. Az élénk gesztusok, a figyelemfelkeltő mozdulatok és a határozottnak látszó fellépések ugyanúgy többértelműek vagy éppen semmitmondóak, mint a verbális megnyilvánulások tanácstalan fragmentumai.

Persze ahol a politikai élet fordulatai nap nap után újabb meglepetéssel rukkolnak elő, ott talán szükség is lehet erre. A fogdából idővel előkerül a Központi Választási Bizottság jelöltje is, akit, cigánynak nézvén, azért sittelt le a túlbuzgó szerv, mert vadonatúj, tehát nyilvánvalóan lopott öltönyben korzózott a főtéren. (Nekünk, magyar nézőknek egyébként különösen jelentős a személye, amennyiben végre akad egy szemtanú, aki hitelt érdemlően be tud számolni Petőfi haláláról – '49-ben ugyanis ő maga üldözte és vágta le a segesvári csata után –, illetve későbbi csodás szibériai felbukkanásáról is.)

Zoé és Stefan hangsúlyos újra egymásra találása, ami Caragialénál teljességgel hiányzik, a néző meglepetésére már-már melodrámai véget sejtet, ám az előadást végül mégiscsak a román nép felemelkedésének víziója zárja: az Osztrák–Magyar Monarchia koporsójába még mindenki ver egy-egy szöget. E jelenet mintha egy-egy mondatnyi jutalomjáték is lenne a színészeknek, melyben megmutathatják önmagukat, s egy kicsit kikacsinthatnak szerepük mögül. Itt kell megemlítenünk, hogy szinte lehetetlen lenne bárkit kiemelni közülük, olyannyira koncentrált és fantasztikus összhangban van mindannyiuk játéka a darab egésze folyamán.

Végül aztán megremegnek a múlt egykor patinásnak tűnő, mára azonban rogyadozó emlékei: a klasszikus oszlopfők, az omladozó házfalak és a befalazott ablakok, melyek mind ez idáig a történet kulisszáiként szolgáltak, most a magasba emelkednek, a tér kitágul, a jövő léghajója pedig aláereszkedik, de mint ahogy az az előzményekből már sejthető, nem mindenki fog rá felférni, ez csak kevesek kiváltsága lehet.

Utóirat: Egy elveszett-megtalált műsorfüzet maradéka: „Mindent meg fogunk tenni azért, hogy ezt az egzotikumot valahogyan érthetővé tegyük, közelebb hozzuk a hazai közönség számára."

AZ ELVESZETT LEVÉL – ELVESZETT VÍGJÁTÉK KÉT RÉSZBEN (Pécsi Nemzeti Színház)

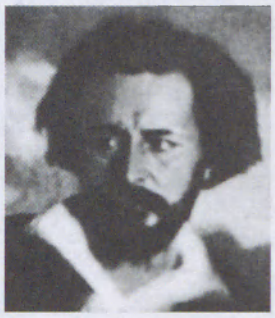
Ion Luca Caragiale után és Rusznyák Aladár elveszett nyersfordítása alapján írta Mohácsi István, no meg Mohácsi János. **Zene:** Kovács Márton. **Díszlet:** Fodor Viola. **Jelmez:** Remete Kriszta. **Súgó:** Juhász Piroska. **Asszisztens:** Markó Rita, Kiss Hédi. **Rendező:** Mohácsi János. **Elveszett szereposztás:** Kovács Zsolt, Herczeg Adrienn, Pál András, Urbán Tibor, Zayzon Zsolt, Szabó Vera, Ottlik Ádám, Pilinczes József, Märcz Fruzsina, Vidákovics Szláven, Lipics Zsolt, Tóth András Ernő. **Elveszett polgárok, elveszett nagyközönség, elveszett választók:** Schum László, Czéh Dániel, Farkas Szabina, Víg Diána, Juhász Gerda, Dargó Gergely, Lőrincz Adrienn, Nagy Dóra, Inhof Kornél, Katona Zoltán, Háber László.
Elveszett zenekar: Kovács Márton, Rozs Tamás, Károly Zoltán, Barkóczi László, Bakró-Nagy György, Harteinstein Dániel.

H. Végh Katalin

Az öngyilkosság prófétája?

A DRÁMAÍRÓ LEONYID ANDREJEV

Örvendetes tény, hogy talán áttörés következik be a magyar színházi életben Leonyid Nyikolajevics Andrejev (1871–1919) drámai hagyatékát illetően. A fordulat Gothár Péternek köszönhető, aki, megérezvén a mű aktualitását, a Kamrában színre vitte az író egyik legprovokatívabb alkotását, a *Kutyakeringőt*. Andrejev legutolsó drámája teoretikus alapvetésének, a pánpszichés drámának a manifesztációja, egyben dramaturgiájának összegző műveként is értelmezhető.



Maga a szerző a széles olvasóközönség körében kevésbé, a russzisták körében azonban ismert (és elismert), de főleg prózaíróként. Pedig Andrejev a Sztanyiszlavszkij vezette emblematikus Moszkvai Művész Színháznak Csehov után egyik legtöbbet játszott, népszerű szerzője volt. Nyikolaj Efrosz a színház történetét feldolgozó enciklopédikus alapműve szerint huszonöt éves fennállása alatt öt Csehov-darabot, valamint négy Leonyid Andrejev-művet mutattak be.

Andrejev az orosz kispróza legjobb hagyományainak folytatójaként indult, korai írásai (*A nagy szlemm*, 1899, *A város*, 1902, *Kísértetek*, 1904) szociális érzékenységről tanúskodnak, s a nincstelen, kilátástalan körülmények között élő „megalázottak és megszomorítottak" világát mutatják be (*Bargamot és Garaszka*).

Munkáiban ezzel párhuzamosan romantikus-utópisztikus jegyek is feltűnnek. Hősei a morális újjászületés szükségességéről, egy általános megbékélésről álmodnak, de általában passzív áldozatok a léttel folytatott küzdelemben. Már legkorábbi alkotásait is áthatja a kiábrándulás, az emberbe és az emberi értelembe vetett hit megrendülése (*Gondolat*, 1902, *Fal*, 1901), valamint a romboló, vak, állati ösztönök pusztító erejének ábrázolása (*Mélység*, 1902). Természetesen rá is hatnak a kor forradalmi eszméi, elismeri a társadalmi átalakulás szükségességét, szociáldemokrata nézeteket vall (*Marseillaise*, 1903, *A kormányzó*, 1906, *A hét akasztott ember története*, 1908). Bírálja a brutális cári elnyomást, s a háborúk rettenetét is megjeleníti (*A vörös kacaj*, 1904) – az erőszak megnyilvánulásait időn és téren túl, filozófiai síkba ágyazva vizsgálja. Élesen kritizálja a társadalmi berendezkedést, amely megfosztja az embert emberségétől, géppé degradálja, lealacsonyítja (*Szavva*, 1906, *Sötétség*, 1906, *Éhség cár*, 1908).

Filozófiai drámaciklusában az emberi életet mint értelmetlen körforgást ábrázolja, az értelem kudarcát, a világ megismerhetetlenségét hirdeti, és az irracionális erők győzelmét az emberi létezés felett (*Az ember élete*, 1907, *Fekete álarcok*, 1908, *Anatéma*, 1910). Főleg Dosztojevszkij hatása alatt egyre inkább távolodik a realizmustól és a humanizmus eszméitől, mélyen pesszimista nézeteit csak erősíti az 1905-ös forradalom bukása.

Pályájának utolsó szakaszában filozófiai, általánosító tartalmú művek mellett realista alkotások is megjelennek, mint például a *Gaudeamus* vagy *a Jekatyerina Ivanovna*. Legnagyobb jelentőségű műve ebből a periódusból *Az, aki a pofonokat kapja* című drámája (1916), amelynek kiátkozott hőse, a filozófus a bohócok világában találja meg létének igazi értelmét.

Utolsó nagy műve, *A Sátán naplója* groteszk és tragikus kép az emberiség erkölcsi bukásáról, amely évtizedekkel Bulgakov előtt sötét látomásban jeleníti meg az apokaliptikus jövőt.

Andrejev a forradalom után Finnországba emigrál, s Nyikolaj Roerichhel egy antibolsevik szervezetet alapít. Innen Amerikába készül, de súlyos betegsége, majd halála megakadályozza ebben.

Mint Csehov és Gorkij, Andrejev is a Művész Színház felkérésére kezd darabokat írni, ő azonban rendkívül fogékony a színháznak mint jelenségnek a működésére is. A színház (és a kultúra) egészének válsága közepette, valamint a mozi, a hangosfilm térhódításának kontextusában értelmezi újra a színház fogalmát és feladatát, s alakítja ki saját, új drámamodelljét, a pánpszichés drámát, melyben az intellektust, a gondolatot, valamint a *mindent átlényegítő pszichét* teszi meg főszereplőnek.[1] Vagyis

[1] Leonyid Andrejev: *Levelek a színházról*. I–II. A teoretikus írás rövidített változata magyar nyelven: *A modern színház születése*. Szerk.: P. Müller Péter. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004, 163–184.

drámaértelmezésében a verbális síkon túl a dráma minden alrendszere (a tárgyi világ minden jelölője, a zene stb.) az egységes psziché lenyomatát viseli magán és mutatja fel. A dráma így statikussá válik, nem a külső cselekménysor a fontos, hanem az a *gondolat*, amely a hőst a cselekvés megszületéséhez vezeti. A legjobb példa erre a *Kutyakeringő*ben a lakás, annak tárgyai, amelyek különböző stádiumokban magukon viselik Tiele lelki leépülésének nyomait, vagy az öt alkalommal felhangzó, mindig a változó lélekállapottal adekvát zenerészlet, amely a hős belső világának értelmezésére szolgál.

Andrejev több mint húsz drámából álló színpadi hagyatékát elemezve kitűnik, hogy szinte minden darabja kísérlet a dráma eszköztárának megújítására: korai, realista művei mellett *(A csillagokhoz)* stilizációs drámaciklusában *(Az ember élete, Éhség cár)* korát jóval megelőzve expresszionista jegyek alapján szerveződik a drámamodell, de írt példázatszerű, allegorikus masque-ot *(Anatéma)* vagy a szimbolizmus poétikájához közelítő darabot *(Fekete álarcok)* is.

Az ember élete talán egész dramaturgiájának egyik legérdekesebb, újító jellegű drámája, egy stilizációs elven felépülő tervezett trilógia első és egyedül megvalósult darabja, amelyben – az orosz színpadot uraló realista-naturalista színjátékok ellenében – stilizált térben sematikus, egyedi vonásoktól megfosztott, névtelen szereplőkkel, általános érvényű gondolatok megfogalmazásával kísérletezik. A szereplők általános emberi vonások hordozói. Ez a sematikusság a szüzsére is jellemző: a sűrítés eszközével felépített stációk egyszerre értelmezhetők az egyén, a darab fiatal építészének élettörténeteként, de ezzel párhuzamosan valamennyiünk jelképes sorsaként is. A mű minden egyes sora „kiáltás az emberért", azaz egyértelműen illik rá az expresszionizmus jelmondatának tekinthető ars poetica.

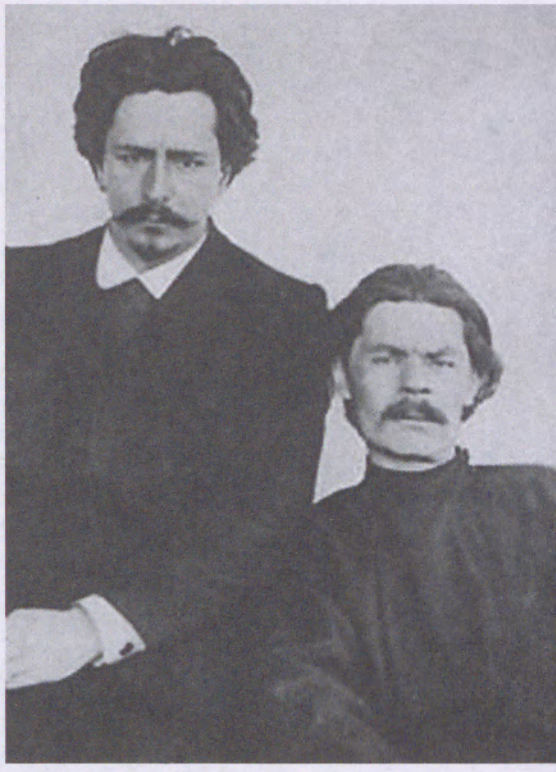
A dráma keretét egy Prológus adja, amelyben a Szürkeruhás Valaki, a sors allegóriája felolvassa a sors könyvéből az ember életének eseményeit. Felvetődik az alapkérdés: ha minden eleve elrendeltetett, mi értelme az egyén életének, létezik-e szabad akarat? Ahogy *Az ember tragédiájá*ban, a válasz Andrejevnél is a magasztosan küzdő ember etikája: ez létezésünk egyetlen értelme.

A darab középpontjában a fausti, lázadó, romantikus vonásokkal felruházott főhős áll, aki a sorssal vívott heroikus küzdelemben valósítja meg önmagát. A sematikus stációk élettörténetének meghatározott korszakait mutatják be; a dialógusok és cselekmények jelképes-allegorikus térben zajlanak. A háttérben mindig jelen van a „másik világ" is, a darab valóságos szereplői mellett, velük párhuzamosan léteznek, irányítják az eseményeket a szellemvilág képviselői is. A Szürkeruhás Valakin kívül ilyen a Vénasszonyok csoportja: a mitológiai párkák modern megfelelői és egyszersmind a szülésnél segédkező öregasszonyok.

Az *Anatéma* az Istennel folyamatosan harcoló Andrejev jelentős drámai alkotása, művészi példázat az ember kettőselvűségéről: a benne rejlő isteni és ördögi lényegről. Arról, hogy az úton együtt vándorol velünk Isten és a Sátán, és rajtunk áll, hogy melyikük felé nyújtjuk ki a kezünket. Az 1909-ben keletkezett dráma filozófiai kérdésfelvetéseiben tehát szorosan kapcsolódik *Az ember életé*hez.

Az emberalakot öltő Sátán eljövetele a földre régi toposz, gyökerei az *Ótestamentum*-beli *Jób könyvé*ig nyúlnak vissza: ebben zajlik ugyanis az alku Isten és a Sátán között, amelynek tárgya az ember.[2] Ez a szüzséelem Andrejev több bibliai-filozófiai tárgyú elbeszélésében jelentős szerepet játszik – ebben az értelemben tehát Bulgakov előképének is tekinthető –, és legutolsó műve, *A Sátán naplója* című regénye is ennek a témának a kidolgozása.[3] Mind e prózai mű, mind pedig a dráma végső üzenete Andrejev kilátástalan pesszimizmusának ad hangot: a pokol itt a földön van, és az emberi teremtmény sokkal ijesztőbb és rémületesebb, mint maga a sátán. Konklúziója, hogy az emberi faj alapvetően semmit sem változott kétezer éve, és a Barabbások helyett mindig a Krisztusokat feszíti meg. Vagyis a lét alapvetően negatív, emberellenes, értelmetlen – mindezt Andrejev művészi erejű, expresszív példázatban, helyhez és időhöz nem kötött, stilizált drámai térben, fekete-fehér, sűrített, nagy erejű képekben jeleníti meg.

A darab azonban nem csupán a *krisztusi egyéniség*, David Leiser megkövezésének elemzésére kon-



centrál. Vallási-filozófiai kérdéskörével párhuzamosan a mű másik kiemelten fontos területe *a tömeg* (tömegember) értelmezése, azaz a szociális problematika. A világméretű szegénység, emberi nyomor, kiszolgáltatottság nagy erejű ábrázolása Andrejev valamennyi, a tízes évek környékén született drámai művének (például *Az ember élete, Éhség cár*) meghatározó háttere és kontextusa. David Leiser hatalmas örökségének hírére vakok, nyomorékok, kisemmizettek csoportjai tódulnak oda. E problematika színpadi megjelenítése rokonítja legin-

2 „...De bocsásd csak rá a te kezedet, verd meg mindazt, ami az övé, avagy nem átkoz-é meg szemtől-szembe téged? Az Úr pedig monda a Sátánnak: Imé, mindazt, a mije van, kezedbe adom; csak ő magára ne nyújtsd ki a kezedet..." *Jób könyve* 1. rész, 11–12. Károli Gáspár fordítása.

3 *A Sátán naplójá*nak egy részlete Urbán Nagy Rozália fordításában megjelent: *Napút*, 1999/7. 22–26.

kább Andrejevet a német expresszionizmus drámaíróival.

A mű főszereplője az emberi létezés három meghatározó figurája: Isten, az ember és a Sátán, mint ennek az újkori misztériumjátéknak a jelölői. Az emberi értelemmel felfoghatatlan *Mindenható*, aki a Vaskapun túl őrzi örök titkát, soha nem jelenik meg közvetlenül, csak üzeneteit halljuk közvetítője, *Valaki, aki a kaput őrzi* révén. (Ez az allegorikus figura egyértelműen párhuzamba állítható *Az ember élete* Szürkeruhás Valakijével: mindkettő a transzcendencia közvetítője.)

A másik főszereplő *Anatéma*, vagyis a Sátán, jellegzetesen XX. század eleji, andrejevi értelmezésben. Anatémából hiányzik a goethei Mefisztó fenséges méltósága, de az orosz irodalom puskini vagy lermontovi démonikussága is. Andrejev Anatémája összetettebb. Egyrészt szánalmas, kisszerű lény, aki gőgjében odáig merészkedik, hogy játszmára hívja ki az Urat. A játék tétje: David Leiser, a krisztusi ember lelke. Másrészt azonban gyötrődő, tragikus figura, hiszen örökre el van zárva a hatalmas Titoktól. Mélységesen „humánus", hiszen az Úr ellenében egyetlen valódi ütőkártyája a végtelen emberi nyomor felmutatása. Andrejev pszichológiailag is tökéletesen motivál: az isteni igazság és értelem el van zárva előle, a „végső válasz szenvedélyes keresése" és a keresés gyötrelmei deformálják a „bukott angyal" lelkét, és teszik mérhetetlenül magányossá, szinte sajnálatra méltóvá. Szereti Urát, de az örök vágyakozástól már kiégett a lelke, olyanná vált, „mint egy darab kő". Szenvedései egy tőről fakadnak az emberével, örök magányossága is a XX. századi emberi létezéssel rokon.

Az ember megjelenítője az egyszerű zsidó kereskedő, a bibliai Jób rokona, David Leiser. Érvényesek rá a Biblia szavai: „Bizony nincs hozzá hasonló a földön: feddhetetlen, igaz, istenfélő, és bűn-gyűlölő." Anatéma megkapja Istentől a lehetőséget, hogy megkísértse őt, célja az, hogy az ember megtagadja az Urat, a helyére lépjen, csodát tegyen, támasszon fel egy halott gyermeket.

A mű központi problémája a hit legfontosabb alapkérdésének, a felebaráti szeretetnek az értelmezése és a benne rejlő ellentmondások megválaszolási kísérlete. David Leiser mártíriuma és szenvedései krisztusi mélységűek: emberi nagyságát jelzi, hogy halála pillanatában is képes gyilkosainak – nyomorult embertársainak – megbocsátani, s így a szeretet mártírjává válik.

A *Fekete álarcok* a szerző egyik legérdekesebb, korai kísérlete, amelyben talán legközelebb került a szimbolizmus esztétikai és poétikai elveihez, s amely a *pánpszichés dráma* előzményének tekinthető, mivel egyetlen tárgya a darabokra hullott emberi psziché költői képekkel való megjelenítése. A dráma megkonstruálása jellegzetesen andrejevi: olyan excentrikusan provokatív elemeket és színpadi megoldásokat vonultat fel, amelyek sokkolják a nézőket, s egy pillanatra sem engedik azonosulni a színpadon zajló „illúzióval". Az excentrikusság a groteszk jegyeket, az andrejevi világérzés alogikus, kaotikus értelmezésének hordozóit hívja elő a drámai szövegből.

A nemes lovag, Lorenzo de Spadaro herceg élete nagy ünnepére, egy álarcosbálra vendégeket hív. Az ünnepi lakomára azonban hívatlan vendégek is érkeznek: vörös és fekete, kiismerhetetlen és visszataszító álarcok. Lorenzo a velük való szembesülés folyamán fokozatosan veszíti el uralmát önmaga fölött, és eszét vesztve megöli saját hasonmását. „...Lorenzo elpusztul az ismeretlen álarcok ölelésében, akik az emberi sötétség sűrítményei, nincs nevük, nem ismerik sem Istent, sem a Sátánt..." – írja Andrejev *Naplójában*.

A darab a szimbolizmus poétikai elveihez kötődik, amennyiben Andrejev egyértelműen elutasítja a valóság realista megjelenítésének mimetikus elvét, és művének tárgyává a rétegzett emberi tudat állapotainak képi megjelenítését teszi. A dráma szervezőelemei az alkotói folyamat során a tudattalanból előhívott archetipikus szimbólumok, amelyek funkciója, hogy a látható világ jelenségeinek empirikus megközelítése helyett a mögöttes világ igazibb tartalmait hordozzák.[4]

A drámai szöveg szüzséjének menetét Lorenzo herceg lét- és tudatállapot-változásai adják: az ünnep apollói harmóniájától, a *rácio* irányította tudat *világosságától* a személyiség teljes széthullásáig, az *ösztönök* világának elszabadult *sötétségéig*. Andrejev szerint tehát léteznek eddig még fel nem tárt, ismeretlen birodalmak az emberi lélek mélyében – ezek tematizálódásai a vörös és fekete álarcok –, melyek megnevezése és a velük való szembesülés az önpusztításhoz vezethet.

Lorenzo ember- és világképe az andrejevi létérzés summázata: nem létezik autonóm, önálló személyiség, szerepeinkre hullunk szét, s mind önmagunkkal, mind a világgal, mind a másik emberrel való kapcsolatunkban a teljes elidegenedés felé haladunk. A személyiség pusztulásában jelentős szerepet játszik az *elfojtás mechanizmusa:* Lorenzo elfojtja elkövetett bűneit (amelyekről halála után a kiterített holttestet körülvevő szolgái és a falu lakosai beszélnek), olyan szerepet játszik, amely nem adekvát saját élettörténetével. Felbomlik az egyensúly, amely a lélek harmóniáját jelentené, és ez robbanáshoz – a megőrüléshez – vezet. Andrejev láthatóan a freudi személyiségmodellhez hasonló személyiségstruktúrában gondolkodik.

Ha Andrejev drámáihoz mint egységes szövegegészhez közelítünk, akkor elmondható, hogy ebben a fejlődési sorban legutolsó darabjának, a *Kutyakeringő*nek meghatározó szerepe van. Míg korábbi drámáiban mindig a nagy egyéniség – a művész – áll a középpontban, e művének főszereplője érdekes módon a bankár Heinrich Tiele, akinek még skandináv németsége is erősen hangsúlyozza idegenségét. S míg azokban hős és tömeg kapcsolata mindig valamilyen romantikus szembenállásként volt tételezve, addig itt hős és tömegember (Tiele és Fjoklusa) kapcsolata in-

4 Northrop Frye drámaelemzéseiben kitér a szöveg műfaji jegyeinek meghatározására, és a „masque" műfajával érzi genetikailag rokonnak. A masque allegorikus udvari színjáték, a XVII. század angol drámai műfaja.

kább kafkai értelemben használt egymásrautaltságként írható le.

A drámán Andrejev meglepően hosszú ideig, hat évig dolgozott, vissza-visszatérve a befejezetlen műhöz. A szöveg a szerző életében meg sem jelent, csak halála után három évvel látott napvilágot Párizsban és az USA-ban.

Andrejev szerint a darab *formai* szempontból is provokatív, vagyis a pánpszichés drámamodell szempontjából is újító jellegű. Ezért aztán a Művész Színház művészeti vezetői sokáig haboztak is, hogy bemutassák-e. Megvalósulását végül is a forradalmi események akadályozták meg.

A legszembetűnőbb a szüzsé felépítésének megváltozása: az író korábbi pánpszichés drámáival szemben itt meghatározó a valóság mimézisének szándéka, s hiányzik az a parabolisztikusság, amely műveit ez idáig jellemezte.

A bankár Heinrich Tiele a racionalitást erősíti a darabban. A szüzsé háttere sem elvont, jelképes hely (és idő), hanem az emberi közösség mikrokozmosza, a *család*. A darab egy polgári lakás szalonjában játszódik, amelynek berendezése azonban mégis a tudatállapotot tükrözi vissza: a be nem népesített, terméketlen, „nem otthonos otthon" jelentéstartalmat közvetíti, vagyis a főhősnek, Tielének a lelki tartalmaival adekvát. (A szereplő által lakott tér igen erős jelentéssűrítő metafora: az ember és világ teljes disszonanciáját jelképezi.) Újszerű a darab kompozíciója is, hiszen az első felvonásban megtörténik a dráma: Heinrich Tielének a boldog családi életről táplált reményei szertefoszlanak (Jelizaveta érdekből kötött házassága miatt), azaz a darab az első felvonás után véget is érhetne. Andrejevet azonban most is a lelki tényezők izgatják: azt mutatja meg, lehet-e tovább élni a tragédia után, létezhet-e élet, és az *milyen emberi minőségű*.

Újszerű a cselekmény felépítése abból a szempontból is, hogy helyváltoztatás történik, hiszen egyetlen felvonás erejéig Tiele, valamint elválaszthatatlan kísérője, árnyéka, Fjoklusa elhagyják a lakást, és „alászállnak a pétervári éjszakába", a „sötétség bugyraiba". Miután Tiele elveszítette álmai megvalósításának lehetőségét, bosszút esküszik: zseniális tervet kovácsol egy grandiózus sikkasztás megvalósítására. A gazemberség ilyen fokára azonban nem képes lesüllyedni, s öngyilkosságba menekül. Jelizaveta elvesztése után képtelen egy olyan emberi minőség megvalósítására, amit a Fjoklusa–Boldog Zsenyka pár képvisel.

Tiele megértette a sorsát: belenyugszik, rezignációval fogadja, a környező világ nem vált már ki belőle semmiféle lázadó aktust, s ennek felismeréseként önmaga ellen fordul. (Alakja ezen a ponton érintkezik a hamleti egyéniséggel és a hamleti léthelyzettel: a „Lenni vagy nem lenni" kérdését a halál javára dönti el.)

Andrejev egész életművének egyik alapvető kérdése a kiemelkedő egyéniség és a tömeg viszonyának értelmezése. Az első világháború után a tömegember egyfajta negatív érték hordozója lesz: akadályozza az egyéniség kibontakozását, durva és manipulálható, elpusztítja a tradicionális értékeket. Az író humanizmusára jellemző azonban, hogy a művész-egyéniség mégis mindig erre a tömegre irányulóan fogalmazza meg ars poeticáját. Végső soron a sors determinációja egyaránt hat a kiemelkedő személyiségre és a tömegemberre is, ez pedig egyfajta lelki közösséget képez a kétfajta embertípus között.

A *Kutyakeringő* ebből a szempontból eltérést mutat. Fjoklusa – ironikusan *női nevet* viselő – jellegtelen, se hús, se hal ember, aki árnyékként követi volt iskolatársát, Tielét. A jellegtelenség álarca mögött azonban tudatosan készül Tiele elárulására: kiderül róla ugyanis, hogy rendőrségi besúgó. Nemcsak hogy egyéni tulajdonságokkal rendelkezik, hanem lelki fejlődésen is keresztülmegy, s a jellegtelen senki legyőzi, sakkban tartja Tielét.

Fjoklusa veszélyes ember: személyében az andrejevi prófécia a diktatúrák – köztük a majdan bekövetkező sztálinizmus – lehetőségére utal, amelyek tömegbázisát a Fjoklusához hasonló személyiségek alkotják.

A rendőrspicli Fjoklusa méltó párja a darabban Henrik testvére, Karl, aki a biztosítási díj reményében saját testvére meggyilkolását tervezgeti. Ettől az menti majd meg, hogy a gazdag özvegy Jelizaveta szeretője, kitartottja lesz, s így nem lesz szüksége pénzre. Jelizaveta Karl segítségével szökik be Heinrich Tiele otthonába, és döbben rá, hogy egyetlen és igazi szerelme mindig is Heinrich volt.

Az Andrejev-művek mitológiáját felépítő leggyakoribb szimbólum Isten és az ember egymáshoz való viszonyát kísérli meg felfejteni. Minden drámájában megjelenik embernek és a megnevezhetetlen transzcendenciának a kapcsolata. Ezeknek a szimbólumoknak a jelentésköre a *valamitől* a *semmi* felé halad, s a *Kutyakeringő*ben is ez a végső üresség, feloldhatatlan magány, Istennek, a transzcendenciának a teljes hiánya fogalmazódik meg. Ilyen értelemben Andrejevet akár korai egzisztencialistának is nevezhetjük. Alakjai ennek a jellegzetes atmoszférának az előterében vergődnek-léteznek-keresnek valamit. Olyanok, mintha csak köztünk élnének, és ezért érteni és szeretni tudjuk őket. Vagy mintha mi is velük együtt keresnénk valamilyen menedéket a halál ellenében, s rá kell döbbennünk, hogy nincs olyan létstratégia, ami ezt a *horror vacui* érzést megszüntethetné bennünk. Istentagadó lenne Andrejev? Az öngyilkosság apologétája? A válasz egyértelműen: nem. Hiszen ezek a vergődő hősök saját létünk megismeréséhez és elfogadásához visznek közelebb. Provokatív gondolatai arra késztetnek bennünket, hogy eldöntsük, irgalmatlan Tielék vagy kegyetlen, aljas Fjoklusák vagyunk-e.

És ami ennél is fontosabb: Heinrich Tiele élete és halála azt példázza számunkra, hogy az életünket nem építhetjük negatív létstratégiára, bosszúra. Szeretet és irgalom nélkül életünk zsákutcába vezet. Ez Andrejev drámájának rendkívül aktuális üzenete is: az anyagi létre összpontosító létezés elégeti a lelket, míg az Istenre, a szellemi dimenziókra, a másik emberre alapozó lét csillapíthatja bennünk, vagy teljesen meg is szüntetheti a *horror vacui* rémületét.

Urbán Balázs

Zaklatott magány

LEONYID ANDREJEV: KUTYAKERINGŐ

Pitiző kutyaként kap az ember a cukorka után, fájdalmában vonít, nyüszít, s kivert ebként bolyong a világban. Ez az életérzés a domináns vonása Leonyid Andrejev magyarországi bemutatóként a Kamrában színre vitt drámájának. Mint életérzés cseppet sem eredeti, de mint drámát szervező, mozgató erő távolról sem érdektelen.

Andrejev tudatosan szűkítette a minimumra a dráma cselekményének szerepét; mint több jelentős elődje és kortársa, ő is a belső történést, az emberi pszichében játszódó folyamatokat gondolta a dráma lényegének. Túlzás volna azt állítani, hogy a *Kutyakeringő* megfelel a saját maga felállította követelménynek: a szereplők pszichéje sablonokból épül, motivációjuk gyakran kevéssé érthető, elmosódott, egyes karakterek kitöltetlenek vagy homályosak. A pszichológiai realizmus szempontjából bizonyosan számon kérhető a legtöbb figura egydimenziós ábrázolása csakúgy, mint a főszereplő teljes átalakulását eredményező (vagyis magát a drámai folyamatot elindító) döntésnek, Jelizaveta szakításának indokolatlansága. Ám a *Kutyakeringő* talán épp eme „fogyatékosságai" miatt izgalmas színházi alapanyag. Mert alkalmas arra, hogy ne a történést, a gondolatokból logikusan levezethető tettek egymásutánját, az érdekek egymásnak feszülését, a döntések morális, illetve immorális jellegéből fakadó tragikumot mutassa meg, hanem az állapotot. Részben azt, amelyet a fenti közhelyek leírnak, részben azt, ahol a lélek dekódolhatatlan, megmagyarázhatatlan, néha valóban animális zaklatottsága hozza létre a mind tragikusabb tettek előbb-utóbb felfejthetetlenné váló láncolatát, ahol az is boldogtalanná válik, aki boldog lehetne – hiszen a boldogtalanság nem társadalmi státus függvénye, de nem is az egyes ember habitusából, gondolkodásából, tetteiből fakad, hanem valami súlyos, megváltoztathatatlannak tűnő, genetikailag determinált állapot. Gothár Péter rendezése ezt az állapotot érzékíti meg úgy, hogy a kutya világ életérzését világképpé transzponálja.

A Kamra terét ezúttal széltében szeli át a színpad, mely az így kettévágott nézőtér között magaslik (éppen annyira, hogy a szemben ülő nézők ne lássák egymást). Az ugyancsak Gothár tervezte tér berendezését tekintve minimalista – csak a legszükségesebb tárgyak találha-

FENT:
Keresztes Tamás (Karl Tiele) és Mészáros Béla (Heinrich Tiele)

LENT:
Kocsis Gergely (Fjoklusa) és Pelsőczy Réka (Boldog Zsenya)

Schiller Kata felvételei

tók a színen –, s a jelzésszerűséget erősítik a meghatározó díszletelemek: az üres, függönyszerűen elhúzható nyílászárókeretek. Amelyek ezáltal nemcsak teátrális asszociációkat keltenek, hanem egy ridegen konstruktivista művészeti alkotás képzetét is. A megjelenített terek (Heinrich Tiele lakása éppúgy, mint a pétervári csatornapart) stilizált életterek, melyek apró változásaikkal is a változtathatatlanságot szuggerálják. Az atmoszféra megteremtésében fontos szerepet játszik a fény-árnyék hatást kiaknázó (sötét tónusú, de mindent jól láthatóvá tevő, nemegyszer hátborzongató érzést keltő) világítás, melyhez hatásosan illeszkednek Bujdosó Nóra többnyire a fekete-fehér árnyalatait variáló, azokat néhány színes vagy tarkabarka darabbal kiegészítő jelmezei is.

Az egyes jelenetek rendezői pozicionálása és a színészi játék úgy rugaszkodik el a reálszituációktól, hogy eközben mind a szereplők egymáshoz és a világhoz való viszonyát, mind az egyes szituációkhoz és karakterekhez kapcsolódó irodalmi allúziókat nyilvánvalóvá teszi. „Költemény a magányról" – ez az előadás alcíme –, s noha voltaképpen valamennyi figura magányos, a középpontban az a köznapiból metafizikaivá váló magány áll, melyet Heinrich Tiele él át. A megbecsült, körülrajongott, komoly matematikai kvalitásokat mutató bankár józan kispolgári életre rendezkedik be, mígnem hőn szeretett menyasszonya, Jelizaveta váratlanul elhagyja. Tiele ettől fogva megállíthatatlanul sodródik a végül bekövetkező öngyilkosság felé. Ám a tettet nem az egyszeri érzelmi csalódás váltja ki: Tielének meg kell tapasztalnia a teljes érzelmi-szellemi elmagányosodás fokozatait, melybe részint környezete, részint saját nyughatatlan szelleme kényszeríti. Nemcsak szerelme, öccse is elárulja, kenyéradóját ő készül meglopni, egyedül Fjoklusa marad meg mellette, aki azonban Tiele tudatának hasadását még csak nem is érzékeli. A vele folytatott dialógusok már-már monológnak tűnnek, még akkor is, ha kettejük viszonylatában is markánsan tetten érhető a dosztojevszkiji hatás. Az előadás nemcsak ezen a ponton juttatja eszünkbe Ivan Karamazov és Szmergyakov kapcsolatát, hanem a darabban inkább csak dramaturgiai szerepet betöltő inas alakját is hangsúlyosabbá teszi – mintha csak Fjoklusa „ösztönösen szmergyakovi" énje mellé egy intellektuálisabb ént is állítani akarna. Heinrich Tiele mellett persze mindenki más is magányos: a folyóparton kószáló szajha, az elveszett boldogságát mind kétségbeesettebben kergető Jelizaveta, a fanatikus gyűlölettől fűtött öcs és a maga boldogulásáért végül eredményes kutyatáncot lejtő Fjoklusa is – csak ők nem reagálnak Heinrichhez hasonló tudatossággal a magányra.

Miközben azonban ezeket a kapcsolatokat és összefüggéseket pontosan kirajzolja az előadás, Gothár és színészei nem keresik az egyes karakterek meg nem írt motivációit, nem próbálják a hiátusokat finom megfigyelésekkel, lélektani apróságokkal kitölteni. Csaknem valamennyi figura vizuális megjelenítéséhez kapcsolódik valamilyen rendezői ötlet – ezek hol szerencsésebbek (mint a csak az első jelenetben fellépő Jermolajev és Tizenhauzen alakját önmagában is elrajzoló maszk és púp vagy a Boldog Zsenya végül felfedett orcáját elrondító műorr), hol kevésbé azok (mint a Jelizavetára rajzolt bajusz). Ám magát a szerepformálást természetesen nem ez határozza meg; a színészek a szöveg expresszivitásába kapaszkodnak, s enyhén stilizáltan, mindvégig belső izzással, szuggesztíven, ha kell, teátrálisan, az atmoszférához alkalmazkodva mondják a szöveget. Hajduk Károly nem teremt hátteret Iván, a szolga alakjához; minden megjelenéséből árad a megokolatlan magabiztosság, az otthonosság érzete, s kiismerhetetlen mosolya hátborzongatóan fenyegető érzetet kelt. Pelsőczy Réka a szüntelen mámor, a mindent elhomályosító ittasság állapotából bontja ki Boldog Zsenya megfoghatatlanul szétfoszló személyiségét. Az utcalány fátyla mögött voltaképpen nincs semmi más, mint a legköznapibb, leginkább animális érzetek és ösztönök: az önfenntartás, a cél nélküli ragaszkodás. Jordán Adél Jelizavetája csupa primadonnapóz – s ahogy a nő egyre boldogtalanabb, egyre inkább kiderül az is: nincs mit levetnie, a póz alatt is csak póz van. A végső búcsút a színésznő egészen bravúrosan mondja el: a monológ egyszerre tűnik fojtottan egzaltáltnak, őszintének és mégis reménytelenül színpadiasnak. Kocsis Gergely a világból teljesen kiszakadt, a körötte történtekből keveset értő, elképzelhetetlenül szervilis alaknak mutatja Fjoklusát. Ám a bamba tekintet mögül a játék előrehaladtával mind gyakrabban bújik elő a figura igazi arca: a saját gesztenyéjét tűzön-vízen át kikaparó kisemberé – aki ugyan semmit sem fog fel Heinrich belső világából, de mindjobban érti azt a világot, melyet a Karl Tielék rendeznek be maguknak. Keresztes Tamás a frusztráltan gyűlölködő öcs, Karl alakját azzal teszi egyedien izgalmassá, ahogyan a fanatikus gyűlölet izzását a tetteit állandóan kommentáló értelmiségi bőbeszédűségével vegyíti, vagyis ahogy a szuggesztíven megélt érzelmi állapotot a folyamatos önreflexióval társítja. Az önreflexió fontos sajátja Heinrich Tiele alakjának is, csak ez az önreflexió kevésbé tudatos, kevésbé „kitett", inkább csak része a meghasonlásnak. Mészáros Béla erőteljes, látszatra egy tömbből faragott alakítása a naivitás, a fájdalom, az ábrándozás, az idealizmus, a gátlástalanság, az aljasság, a kíméletlenség, a narcisztikus kívülállás egymástól elütő színeit villantja fel egy-egy jelenet, perc vagy pillanat erejéig, hogy az élesen különböző érzelmi, illetve intellektuális állapotokon keresztül a szellemi és morális fel- és elemésztődés folyamatának poklát mutathassa meg.

Ezt a poklot jeleníti meg az előadás egésze is, nem egy emberre, hanem ontologikus síkra vetítve – helyenként talán az optimálisnál egysíkúbban, a szöveggel néha a kelleténél kíméletesebben bánva, de szuggesztíven, erőteljesen, kivételes vizuális erővel, roppant markáns színészi jelenléttel, a kutya létről való mindentudás jéghideg perfekcionizmusával.

LEONYID ANDREJEV: KUTYAKERINGŐ
(Katona József Színház, Kamra)

Fordította: Tompa Andrea. **Jelmez:** Bujdosó Nóra m. v.
Dramaturg: Ungár Júlia. Zene: Fekete Gyula m. v.
A rendező munkatársa: Tóth Judit. **Díszlet-rendező:** Gothár Péter.
Szereplők: Mészáros Béla, Keresztes Tamás, Jordán Adél, Kocsis Gergely, Pelsőczy Réka, Ruszina Szabolcs m. v., Schmied Zoltán m. v.

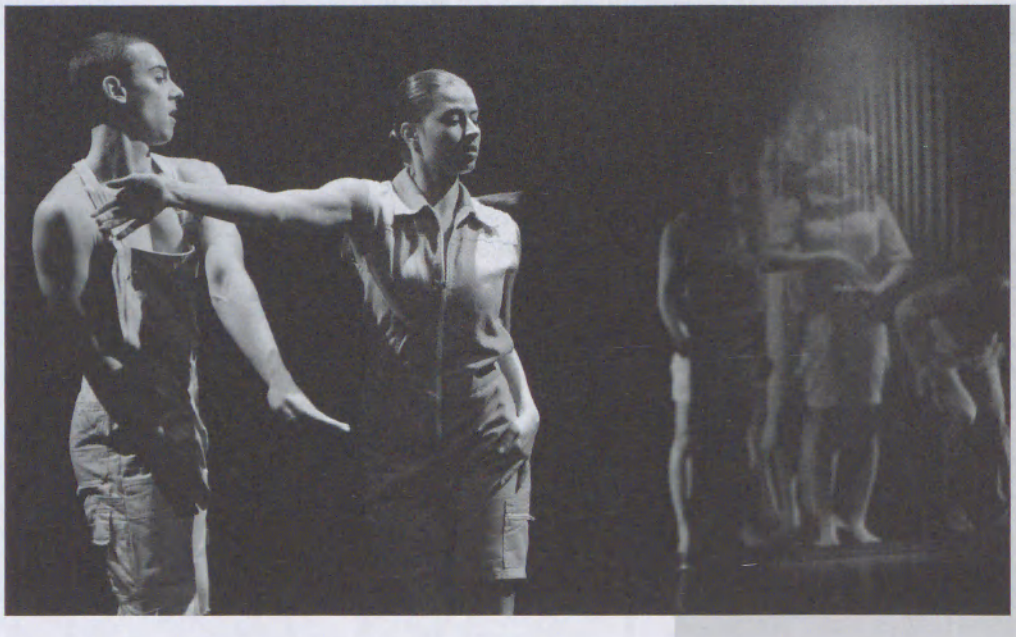
Kutszegi Csaba

Katona-dolgok

HANGKÉPEK; PROMÉTHEUSZ

Ha egy mondatban kellene összefoglalnom a benyomásomat arról, miben látok a *Hangképek* és a *Prométheusz* között leginkább különbséget, ezt írnám: míg az előbbiben Katona Gábor koreográfus kísérletezik, az utóbbiban bevált fogásainak hadrendbe állításával megoldásokat keres. Nem véletlen, hogy a két esetben eltérő módon állt az anyag megmunkálásához. A *Hangképek*et a Közép-Európa Táncszínház képzett táncosaira készítette, a *Prométheusz* előadói pedig a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház művészei, akik közül többen fogékonyak a művészi mozdulatra, igen szépen énekelnek, és fő tevékenységként színészmesterséget űznek.

A *Hangképek* – nekem nem kis meglepetést okozva – hangokról és képekről, illetve hangképekről szól. A meglepetést a puszta tény okozza, hogy még mindig fel-felbukkan egy-egy koreográfus, aki cselekmény, különleges akciók, bizarr hókuszpókolás nélkül, szinte semmiről sem szólva, képes figyelmet lekötve „beszélni", izgalmas, sejtelmes hangulatot teremteni. Ilyen Katona Gábor is. Nála – ellentétben több kollégájával – nem ötletszerű a cím- és témaválasztás, és nem pusztán ürügyül szolgál az aktuális koreográfusi-rendezői ötletek megvalósításához. Katona a *Hangképek*ben nem mást (vagy mást is), hanem tényleg azt mutatja be, amit a címben ígér. A kevesebből – visszafogott eszközhasználattal és következetes motívumkezeléssel – többet csinálni nem könnyű. Ezért választják többen azt a megoldást, hogy felsorakoztatnak a színpadon mindent, aki-ami hadra fogható, és parttalan metaforagazdagságban tündökölve-fulladozva prezentálnak valamely – a nagy számok törvénye alapján olykor a darab végéig is kitartó – eszmei mondanivalót.



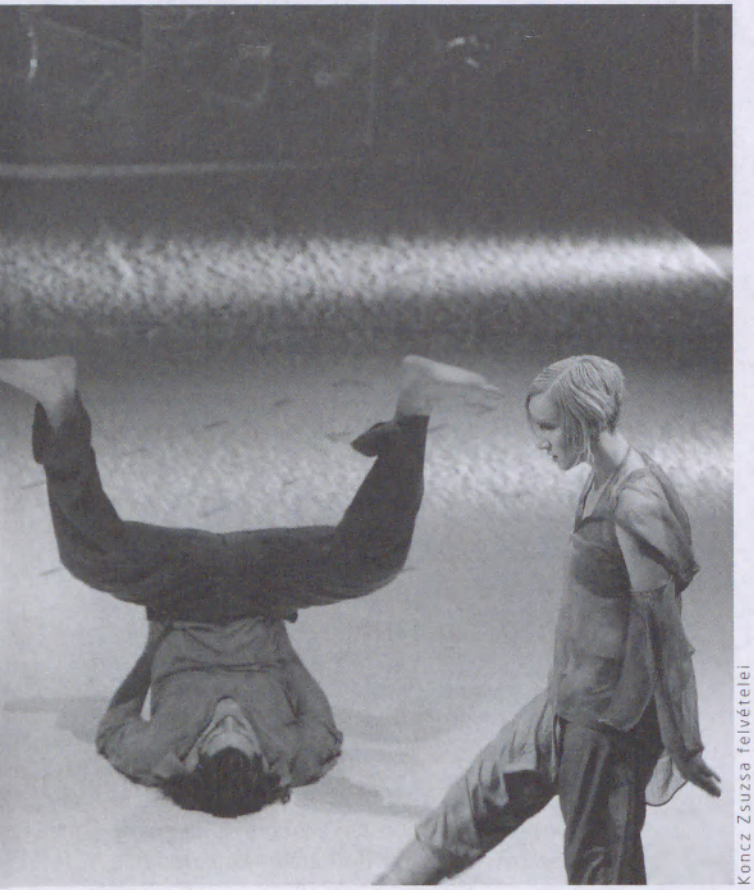
BALRA: Katonka Zoltán és Hargitai Mariann a Hangképekben

JOBBRA: Jelenet a Prométheuszból

A *Hangképek* mondanivalója értelmezésemben annyi, hogy a világ például hangok és képek érdekes, megunhatatlan variációja – csak tudni kell hallani és látni. Az előadás első képében a volt Bethlen mozi földszintjén hét fényoszlopot ölelgetnek táncosok, és csak később válik számomra világossá, hogy az oszlopok csőharangokra utalnak. A bal hátsó sarokban lóg is néhány darab a ritka hangszerből, persze nem a tizennyolc tagos nagyzenekari fajtájából. Talán nem is igazi csőharangok, mindenesetre hosszú, vékony, fényes hengerek, amelyek ütésre

különböző magasságú hangot adnak ki, de az előadáson levegő belefújásával is képeznek velük hangzást.

A hét táncos gondosan szervezett-szerkesztett csoporttáncot mutat be, amelyben gyakori jelenség a különböző térformákban itt-ott felbukkanó kisebb csoportok szinkron mozgása s emellett – főleg a későbbiekben – a szintén térformához kötött mozdulatkánonok alkalmazása. Tehát a látható, mozgó kép hangszerűen (vagy hangjegyszerűen) viselkedik. Az össztáncban szembetűnik, hogy a KET táncosai jól, de nem egyformán képzettek. A plasztikus kortárstánc-mozdulatok abszolválásakor leginkább Gulyás Anna, Hargitai Mariann, Horváth Adrienn, Palcsó Nóra és Katonka Zoltán vonza magára a néző szemét. Az ebben a stílusban nemigen jeleskedő Eller Gusztávról viszont később kiderül, hogy virtuóz kopogóművész, és ez az erénye a *Hangképek*ben nagyon jól kamatoztatható: egy négyzet alakú fényszőnyegen eredeti szólót produkál, állva, oldalára fekve, különböző pózokba zsugorodva végtagjaival üt, dobol, hangot generál – bemutatja, milyenek a hangok a *kép*ben. A jobb hallhatóság érdekében a hallgatóság speciális helyszíni közvetítést is élvezhet: Eller lábához



Koncz Zsuzsa felvételei

közel tartott, hosszú kábeles mikrofonpisztoly (oldalági rokona lehet a fotópuskának) erősíti fel a hangzást. A kábel (a hangok alagútja) mindenfelé tekeredve, ideiglenesen rabul ejt néhány képet (táncost) – hang és kép sajátos kapcsolatát felvillantva.

Az akciók az előadás elejétől a végéig folyamatosan váltják egymást, nincs egy percnyi üresjárat sem. A szuggesztív megjelenésű Gulyás Oszkár a bal hátsó sarokból, csőharangok közül tör elő, majd takarásban körbefut, és ismét elfoglalja a helyét. A színpad tüllel elválasztott hátsó részében nagyobb csőharangok tűnnek fel. A tüll körül három lány energikusan táncol. Közben a zörejzenében hegedűszóló csendül fel, később absztrakt, vokális kórushangok is hallhatók. Még később egy férfi és egy (munkavédelmi vagy egészségügyi) maszkot viselő nő (ha jól láttam, Mádi László és Asztalos Dóra) hosszú csőharanggal akciózik. Az utolsó, igen emlékezetes, finom képben csőharangokat kocogtatnak, és közben egy csoport odafent, a Bethlen mozi hajdani erkélyén érzékenyen remeg. A legvégén mutatkozik meg a legérzékletesebben hang és kép közvetlen egymásra hatása.

Az előadás elején is feltűnő maszkos nőről az jutott eszembe, hogy ha a világ hangok és képek mozgalmas variációja, akkor bizony létezik kép- és hangszennyezettség is. Amikor Csodafarkas eklektikus, de igényes zenéjében népies diszkóritmusokat véltem felfedezni, megerősödött bennem a feltételezés: a kiskorúakra ártalmas képek mellett például szép számmal léteznek felnőtt korúakra veszélyes hangok is. Úgy vélem, a koreográfus és a zeneszerző erre is fel akarja hívni a figyelmet.

A *Hangképek* legfőbb erénye a végig megőrzött, de folyton változó, izgalmas, sejtelmes hangulat. Ez az, ami (egyebek mellett) szinte teljesen hiányzik a *Prométheusz*ból. Logikátlan volna azt gondolni, hogy amit Katona tud Budapesten, azt nem tudja Temesváron. Inkább arra gondolok, hogy a koreográfus tehetsége jobban megmutatkozik, ha alkotásaiban leszűkíti az általa használt-ábrázolt eszközök-jelenségek körét. Katona hangban, ritmusban, mozdulatban, „képszerkesztésben" kreatív és otthonos, és ha előadóművészeiben inspiráló alkotótársakra talál, különleges, eredeti teljesítményre képes.

Egy percig sem gondolom azt, hogy a temesvári társulat nem együttműködő, rendezőt, koreográfust inspirálni képes művészkollektíva. De úgy láttam, hogy tagjai, bár mindenféle színpadi ténykedéshez konyítanak, de egyik műfajban vagy stílusban sem képesek (mondjuk így: európai mércével mérve) igazán kiemelkedőt produkálni (e tekintetben nagyon sok határon túli és belüli társulathoz hasonlítanak). Amikor Katona Gábor az együttesnek olyan előadást rendezett-koreografált, amelyben „mozgás és szöveg vetekedik egymással, hol egyik, hol másik kerül előtérbe", nyilvánvalóan célszerű volt sok komponensből álló, eklektikus koncepcióban gondolkodnia. Csakhogy az eklektika önmagában nem záloga a minőségnek, sőt, legtöbbször és leginkább csupán arra jó, hogy átmenetileg elrejtse a takargatnivalót.

A Bárka Színház negyedik nemzetközi színházi találkozóján bemutatott előadás mindegyik – alapjában véve okos és témaadekvát – ötlete, motívuma mintha azt a célt szolgálná, hogy kvázi-sokoldalúsággal kompenzálja az átütőerő és a bravúros megoldások (vagy éppen a sejtelmes hangulat) hiányát. A kezdeti humoros felütés után (egy műanyagdarabkákból álló kupacból előmászó narrátor-kikiáltó ironikus önreflexióval „előre jelzi" a közönséghatást előidéző eszközöket) azt vártam, hogy az előadáson *kezelt* motívumként fog végigvonulni az önironikus önértékelés. Helyette sok-sok „véresen" komoly, legfeljebb szokatlanul megjelenített szakasz következik, amelyekben fegyelmezett vonulások és szögletes táncmozdulatok váltogatják egymást. Prométheusz és a sas dialógusaiban intellektuálisnak szánt nézőpontcserék bukkannak fel (például: a sas is kísérlet

tárgyának és áldozatának érzi magát), de a szövegek körülbelül annyira hatolnak a felszín alá, mint amilyen mélyek a komoly mondanivalót ellenpontozó stilizált technós-diszkós-rockos táncok. A látványvilágba egyébként illik a techno, mert a színpadon meghatározó a fehéres, fémes csillogás, és a sziklafal is, amelyhez Prométheuszt kötözik vékony, ezüstös szalaggal, alumíniumtraverzekből áll. Prométheuszt három színész játssza, ami szintén nézőpontváltásokat jelez. Megjelennek más mitológiai szereplők is, akik a főszereplőhöz hasonlóan igyekeznek mozgással illusztrálni, színezni hellyel-közzel tartalmas szövegüket. (A bögöly követte Ió például állandóan a kézfején túllógó ruhaujjával hesseget, Héphaisztosz pedig első megjelenésekor szövege közben fém mellvértjén ritmikusan kopácsol.) Héphaisztosz egyébként a későbbiekben egyedül képviseli a humorszálat: szövegmondás közben, főleg nevek kimondása előtt úgy elbizonytalanodik (szándékosan persze), mint kisdiák az iskolában, amikor görög mitológiából felel.

A különböző ötletek, fogások, eszközök, alkotórészek közül nekem igazán egy megoldás tetszett: a hirtelen kialakuló és csak átmenetileg működő énekkórus. Már Prométheusz és a sas első beszélgetésében felfigyeltem rá, hogy a sast alakító színésznő parányi, de ügyes és „beszédes" kéz-, kézfej- és csuklómozdulatokkal kíséri szövegét. Ez az artisztikus gesztika a kórusműben is megjelenik, és pontosan a helyére kerül: szellemes, sajátos, szolmizációs kézjelek együttesének tetszik. És az ének is szépen hangzik. Az egész történetet meghallgatnám-megnézném ilyen kórusfeldolgozásban.

Katona Gábor temesvári *Prométheusza* összességében nem kelt rossz benyomást, csak hiányzik belőle az átütőerő, és az előadásban nem jelenik meg elég markánsan alkotók és előadók közös tehetsége. Az eklektika elkeni a tartalmas szövegrészeket is. Nem kap kellő súlyt a végén az alábbi fontos, „áthallásos" mondat sem: „A madarak kihalnak, sorsszerű mártírnak lenni nem szabad."

HANGKÉPEK (Közép-Európa Táncszínház)

Zene: Csodafarkas. **Jelmez:** Kiss Julcsi. **Fény:** Fogarasi Zoltán. **Hang:** Kondás Zoltán. **Koreográfia:** Katona Gábor.
Előadók: Asztalos Dóra, Eller Gusztáv, Gulyás Anna, Gulyás Oszkár, Hargitai Mariann, Horváth Adrienn, Katonka Zoltán, Kelemen Krisztián, Mádi László, Palcsó Nóra.

PROMÉTHEUSZ (Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár – Bárka Színház)

Dramaturg: Gyulay Eszter. **Zene:** Cári Tibor. **Díszlet:** Albert Alpár. **Jelmez:** Kiss Julcsi. **Világítás:** Fésűs Zsolt. **Koreográfus-rendező:** Katona Gábor.
Szereplők: Asztalos Géza, Baczó Tünde, Faragó Zénó, Kiss Attila, Magyari Etelka, Tokai Andrea, Molnos András Csaba, Szilágyi Ágota, Páll Anikó Katalin.

Halász Glória

Többcsatornatörés

AZ ÉLET ÉRTELME – AVAGY IDŐMÚLATÁS 60 PERCBEN

A Tünet Együttes előadásának nézői istenné válhatnak. Ugyan csak a maguk istenévé, de *Az élet értelme* esetében nem egyszerűen arról a nyilvánvalóan igaz közhelyről van szó, hogy a „hatvanperces időmúlatás" megtekintése mindenkinek más élményt ad: a néző itt maga ad hangot, vagyis hangsúlyt a szereplőknek, tehát saját világot teremt.

A terembe való belépéskor valamennyi néző tolmácsgépet kap, ami ezúttal nem egy idegen, hanem egy szerteágazó színházi nyelvet fordít személyesre. A fülhallgatón keresztül öt csatornán hallhatjuk az öt szereplőnek az élet értelmével vívódó monológját, néha zihálását, hiszen a szöveg mellett hanggal és mozgással is mesélnek a figurák: az élet csodájáról készített didaktikus rádióműsor kiégett házigazdája (Bánki Gergely), a kortárs tánc blöffjéről és meg nem értett géniuszokról önvalló Szász Dániel, az otthon falai és a dísznövények közé (az előadásban egy papírdobozba) vackolódó, a kényszeresen megteremtett harmóniától begubózó egyedülálló nő (Szabó Márta), a halállal való félelemmentes viszonyáról zaklatottan beszélő Vadas Zsófia Tamara és a fél lábbal még a gyermekkorban táncoló, létének és milyenségének magyarázatát a családi folyamatosságban látó lány (Góbi Rita), akit a finálétig néma Gőz István görget végig mindegyre a játéktéren. A csatornákon hallható ötféle hang azonban nem szül káoszt: a színpadi káoszból éppen a néző teremt rendet – vagy ha úgy tetszik, saját káoszt. Mint az életben: annyit és olyan módon szűrünk ki/le magunknak a világból, amennyit és ahogy akarunk.

Az élet értelme öt szereplőjét követve a néző többféle út közül választhat (akárcsak az életben): isteni nézőpontjából váltogathatja a csatornákat, kockáztatva ezzel azt, hogy átfogóbb képet kap ugyan az egészről, de felületesebbet az egyes szereplőkről; vagy felvehet egyetlen szálat is, követve így egyetlen karaktert és annak gondolatait. Az amúgy körkörösen, tehát visszatérő motívumokból és szövegekből szerkesztett előadás dramaturgiáját rendhagyó módon maga a néző alakítja véglegesre. A körkörösség természetesen a nézői befogadást is segíti: a csatornák váltogatása közben minden szereplő hangsúlyt kaphat a nézői érzékelésben. Más kérdés, hogy ettől a tolmácsgép leleményes ötlete sem válik annyira radikális megoldássá, hiszen a nézői döntésnek nincs akkora tétje, mintha valóban minden csak egyszer játszódna le. A többszólamú zizegés persze a világ sajátja, és ez a hangkáosz – bárhol szólaljon is meg – mindig ismerős és mindig hasonló hangokból keletkezik. A különböző figurák érintkeznek is egymással, bár ez verbálisan többnyire nem valódi kommunikációt, hanem egymás melletti elbeszélést jelent. Jó példa erre a Szabó Márta alakította magányos nő számos kísérlete arra, hogy anekdotáihoz befogadó füleket és lelkeket találjon. A semmibe suttogott megszólítások rendre válasz nélkül maradnak.

Koncz Zsuzsa felvétele

Gőz István, Góbi Rita, Márkos Albert és Vadas Zsófia Tamara

Az üres térben, néhány kellékkel, élő zenekari kísérettel, lényegében hatvanperces rádióadásként prezentált előadás prológusa és epilógusa, továbbá néhány többszereplős jelenete leválik az ismétlődő motívumok örvényéről. A bevezetőben maga a rendező, Szabó Réka mesél el egy szürreális történetet egy régóta vágyott, de felelőtlenül egy fürdőben hagyott, elveszített, majd meglelt csecsemőről. Az arcát takaró hajhullámokkal, fedetlen kebleivel, földet érő fekete ruhájában kortalan ősanya megjelenésével különös kontrasztban van a fájdalmasságában is pitiáner történet a babamegőrzőből eltulajdonított vagy elkószált kisbabáról. Szabó Réka vallomása az élet megtalált, majd elkótyavetyélt értelméről egyrészt feltárja az alkotó személyes indítékát, másrészt az előadás szerkezetét is előrevetíti. A szereplők mély és jelentőségteljes monológjait formailag többszörösen könnyíti vagy elemeli a figyelmet megosztó többszólamúság, ráadásul a szövegek suttogva, persze a tolmácsgép által felerősítve hangzanak el, s bár a mozgáskészlet egyénenként nyilván egyedi, a táncos szereplők táncba, a színészek mozgásba oltják a vallomásaikat. És adott természetesen a néző személyes szelekciója, amelynek révén tetszőlegesen helyezheti el a hangsúlyokat: az egészen, a káoszon, egy részleten vagy egy szereplőn. A szent és profán kettőssége az előadás egyik kulcsjelenetében is megnyilvánul: fehér szárnyú angyalka tipeg be, összeböffen a szereplőkkel és a zenészekkel, szó szerint böfögnek neki, ő visszaböfög, majd távozik.

Nem mondható ki egyértelműen, hogy Szabó Réka előadásában kinyilatkoztatják az élet értelmét. Figyelembe véve a rendező bevezetőjét, a szövegorkánt és a finálét követő a testével és széttárt karjaival a földhöz simuló Gőz István monológját a hajós haláláról, tisztán látszik, hogy az élet értelme valahol élet és halál határvidékén keresendő. Idevágó és jellemző szimbólum a tojás is, amely kiöklendezett, összetaposott, szétkent kellékként többször visszatér az előadásban. Az élet értelme a megélt élet, vagy (utalva a rendező bevezetőjére) az az állapot, amikor az élő késznek érzi magát a halálra. Az elmúlás így magának az életnek a gerjesztője, ez mutatkozik meg az előadás szerkesztési elveként működő körforgásban is. Ebből halássza ki a néző a maga igazságát, de talán éppen a „halászat" módja az, ami az egyénre vonatkozó választ megadja. Egyetemes válasz ugyanis nincs, és leginkább az jellemez egy embert, ahogyan az ehhez az igazsághoz vezető utat végigjárja. A nézőtérrel szemközti falon elhelyezett digitális óra kíméletlenül visszaszámol hatvan perctől a zéróig. Az áramló történések kiszámítható keretek közé szorítása egyrészt a rádióműsor-jellegre utaló formai geg, másrészt feszültséget is teremt: kiderül(het)-e a válasz a rendelkezésre álló idő alatt a címben feltett kérdésre. Az akkorra már sokadszorra (talán túlságosan is sokadszorra) ismétlődő szövegek és akciók monoton örvényével ér véget a hatvanperces blokk.

AZ ÉLET ÉRTELME – avagy időmúlatás 60 percben (Tünet Együttes, Szkéné Színház)

Író, dramaturg: Peer Krisztián. **Zene:** Márkos Albert, G. Szabó Hunor. **Fény és tér:** Szirtes Attila. **Külön köszönet:** Furulyás Dóra. **Rendező:** Szabó Réka. **Szereplők és alkotótársak:** Bánki Gergely, Góbi Rita, Gőz István, Szabó Márta, Szász Dániel, Vadas Zsófia Tamara.

Nyitott autonómiát!

A FÜGGETLEN EGYEZTETŐ FÓRUM NYILATKOZATA

Az utóbbi időben újra sorozatos támadások indultak meg a független színházak autonómiája ellen. Újra, vagyis a jól ismert módon és érvrendszerrel, mely hosszú idők óta jellemző a magyar színházi életre. Az Előadó-művészeti Törvény életbe lépése után, a független színházakat érintő passzusokkal kapcsolatban egyre többen jelentkeznek azzal, hogy „mi nem ezt akartuk", „mégse így gondoltuk". Ennek nyomán, a Független Színházak Szövetségének kezdeményezésére megalakult a Független Egyeztető Fórum, melynek feladata, hogy a terület helyzetét folyamatosan elemezve részt vegyen a független színházi szférát érintő kérdések megoldásában.

Az Előadó-művészeti Törvényben foglalt, a független terület finanszírozására szánt „tízszázalékos keretet" sokan támadják, de közülük kiemelkedik eltökéltségével és hevességével a Teátrumi Társaság, élén – meglepő módon – Vidnyánszky Attilával. Meglepő módon, mivel Vidnyánszky Attila személyes színházcsinálói és színházigazgatási koncepciója a mai magyar színházi életben kifejezetten alternatívnak mondható, és azt a független színházak határozott szimpátiával kezelik. Azt gondolnánk, hogy egy ilyen – saját bevallása szerint is „kívülről jövő" –, a beregszászi múltra épülő koncepcióval rendelkező alkotó pontosan tudja, hogy a független színházak autonómiája miért és mennyiben fontos egy egészséges és nemzeti színházi struktúra szempontjából. Mivel a vele készült interjúból[1] mégsem ez olvasható ki, s mivel magunk is hiszünk a szakmai alapú érvek ütköztetésének és az abból születő belső értékrendnek a szükségességében, az alábbiakban a nyilvánosság figyelmébe ajánlunk néhány szempontot.

Rögtön kezdjük a neuralgikus pontnak tekinthető „tízszázalékos keret" kérdésével. A Vidnyánszky által hangoztatott véleményt vallók egyrészről helytelenítik a felülről nyitott minimumarány meghatározását, másrészről magát a tízszázalékos limitet is lejjebb tolnák. Miután egyetértünk abban, hogy „a meglévő struktúrát szellemi és művészi erővel kellene újratölteni", meggyőződéssel tudjuk a cél érdekében példaként állítani egyes független színházak szakmai munkáját, valamint a független területről érkező alternatív koncepciókat. Ismeretes, hogy ezeket a teljesítményeket a területen tapasztalható lassú, de folyamatos forrásbővülés is elősegítette. Tudjuk azt is, hogy a minimumgarancia nem hordozza az anyagi igények féktelen elszabadulásának (s főleg nem beteljesedésének) veszélyét, viszont gátat szab a – máris tapasztalható és gyakran önkényes – lefaragási szándékoknak. Számháborúzás helyett annyit érdemes rögzíteni, hogy a színházi struktúrába invesztált, mintegy harmincmilliárd forintos állami-önkormányzati támogatáshoz viszonyítva a függetlenekre eső arány ténylegesen három-négy százalék (vagyis a Vidnyánszky által javasolt ráta) körül mozog! Ráadásul nem szabad elfelejteni, hogy ebből a keretből kell – a független színházi alkotókon túl – a független tánc világának és a szféra befogadói infrastruktúrájának finanszírozását is megoldani. Az ötszázalékos javaslat tulajdonképpen visszaállítaná a törvényt megelőző, kirekesztő és a terület fejlődését ellehetetlenítő állapotot, miközben most jutottunk el oda, hogy nagyságrendileg egyetlen nagyobb állami-önkormányzati színház költségvetésével egyenlő összegből gazdálkodhatunk.

A törvénynek sok hibáját tudjuk mi magunk is felsorolni (bizonyos értelemben még abban is egyetérthetünk, hogy „hiányzik belőle a jövőkép"), ezek kijavítása a következő évek szakmai feladata lesz. Az azonban, hogy a törvény fő szerkezeti problémájának a függetlenek forrásbővülését nevezik meg, nem más, mint a valódi problémák elkendőzése, az állami támogatásért folyó gátlástalan harc meghirdetése. Nem szabad elfelejteni, hogy a jelenlegi bővülés nem az intézményrendszer rovására történt, hanem az egész színházi struktúrának megítélt plusz finanszírozásnak köszönhető. Elképzelhető, hogy több igazgató csupán a kész szöveget olvasta el, s azt is csak felületesen, ám közülünk többen intenzíven részt vettek az előkészítő folyamatban, így tudhatjuk: a szakmai konszenzust tükröző törvény elfogadása előfeltétele volt a 2009-es markáns (bő huszonöt százalékos) költségvetési emelésnek, amelyből jelentős mértékben éppen a kőszínházak részesültek. De osztjuk Vidnyánszky Attila véleményét: „nem létezik, hogy megint csak lövöldöznünk kellene egymásra. Lövöldözni a legegyszerűbb." Ezért tisztelettel csak annyit kérünk, ne sorolja egy felületes gesztussal a függetlenséget választók munkáját a céltalan önmegvalósítás kategóriájába, ne vitassa el tőlünk azt a szándékot, hogy mi is „egy közösséget" kívánunk (és tudunk!) megszólítani. Talán éppen azt, amelyet saját színházából olyan fájdalmasan hiányol!

Felméréseink szerint két évvel ezelőtt az állami pályázat által támogatott függetlenek a kőszínházak nézőszámának tizenöt százalékát produkálták. Szintén tizenöt százalék körül mozgott a munkatársak száma a kőszínházakhoz képest, míg az előadások száma körülbelül harmincöt százalék volt. Mindezeket az eredményeket a független szféra 2007-ben az állami és önkor-

[1] *A színháznak szolgálnia kell, SZÍNHÁZ, 2009. december – A Szerk.*

mányzati színházakra fordított összegek két-három százaléka közötti részesedésével érte el! Látva a területben rejlő potenciált, tapasztalva, hogy egyre többen keresik a művészi megszólalás lehetőségét a „falakon" kívül, hisszük, hogy érdemes „löketet adni az alternativitásnak, és pénzeket nyomni bele", mert ennek eredménye hamarosan megmutatkozik a művészeti teljesítményben is. A legjelentősebb csapatok, amelyeket Vidnyánszky is példaként említ, nem a semmiből születtek, hanem szívós munkával, anyagi és szellemi bázisukat fokozatosan bővítve jutottak el olyan szintre, ahol már a szakmai közvélemény elismerését is elnyerték, és szélesebb közönségrétegnek szolgáltattak. Ennek az útnak a lehetőségét szeretnénk biztosítani többek számára is a törvénnyel kiharcolt keretből. Ki kell törni abból a csapdahelyzetből, amelyben a függetlenek támogatásának arányát olyan alacsonyan tartották, hogy ezen a területen csak kivételesen jöhessen létre számottevő, megalapozott munka, s így végső érvként mindig elő lehessen húzni azt, hogy „ők amatőrök", „nem is léteznek igazán", tehát „nem kell őket figyelembe venni". Az általánosan tapasztalható hazai jelenségről Péterfi Ferenc közösségfejlesztő, egyetemi oktató, a Magyar Művelődési Intézet osztályvezetője ezeket mondja: „Mivel hiányzott a demokráciára való szocializáció, a hatalmi elit tagjai – még azok is, akik becsületesek és jó szándékúak – sokszor olyan mintákat követnek, amilyeneket annak idején velük szemben alkalmaztak." (*Élet és Irodalom*, 2009. november 6.) Le kell tehát szögezni, hogy ezúttal a független szféra nem kiemelt támogatásban részesült, csupán az eddigi deficit csökkent.

A minimumgarancia kikötése számunkra sem öröm, mivel ezzel a gesztussal elválik egymástól a két egymásra utalt, egymást kiegészítő terület, amelyek szükségszerűen összeérnek, egymásba folynak. A jelenlegi, még mindig demokráciahiányos helyzetben mégis ragaszkodnunk kell némely biztosítékokhoz, hiszen azt gondoljuk, hogy egyik terület sem létezhet a másik nélkül. Végső soron egy közös színházi struktúrának kell léteznie, elismerve, hogy ezen belül különféle identitásokkal van dolgunk, különösen az alkotófolyamat tekintetében, amelyek nem egymással ellentétben fejtik ki hatásukat, hanem bonyolult kapcsolatban állnak. A kérdés az, hogy a felek tiszteletben tartják-e egymás munkáját, identitását, partnerekként kezelik-e egymást a szereplők. Ha az egyik a másik kárára kerül túlsúlyba, akkor mindketten vesztesek lesznek. Ha az egyik elsorvasztja a másikat, akkor hosszú távon mindketten szegényebbek lesznek, végül mindannyian elsorvadnak. (Lásd a magyar színház fokozatos elszürkülését.)

Hiszünk a nyitott struktúrában, és üdvözöljük a debreceni színházi modellben is megfigyelhető ilyen irányú törekvéseket. Nem véletlen, hogy az utóbbi években ebben a városban rendeztük meg a független színházak szemléjét. Vidnyánszky Attilához hasonlóan mi is azt tapasztaljuk, hogy a kultúra folyamatosan változó közegére csak nyitott és rugalmas struktúrák képesek reagálni, ennek megvalósítása azonban időt, energiát és türelmet igényel, ahogy Debrecenben, úgy a független területen is. Ezért állítjuk, hogy az Előadó-művészeti Törvénnyel (húsz év késéssel) a színházban is megindulhat végre a rendszerváltás. Mi folyamatosan végezzük az ehhez szükséges munkát, elkészültek azok a szakmai anyagok, melyek 2010-től megalapozhatják a kívánt folyamatokat, feltéve, ha az Előadó-művészeti Tanács, a minisztérium és a pályázat kuratóriuma elfogadja konkrét javaslatainkat. Ezért tartjuk a törvény megőrzendő vívmányának a független terület helyzetének rendezését, törvényben megfogalmazott, nyitott autonómiáját.

Fontosnak tartjuk, hogy soha többet ne alakulhasson ki mesterségesen „perifériára szorított" helyzet, „kirekesztettség", „esztétikahatalmi" koncentráció. „Lehet, hogy ez furcsának hat itt Magyarországon", de a független színházak elfogadják, ha valaki másként gondolkodik a színházról, épp ezért mi sem csinálunk mást, csak szakmai érveket sorakoztatunk fel, bízva abban, hogy nem kell semmiféle „politikai löket" ahhoz, hogy az értelmes és egészséges koncepciók meghallgatásra találjanak.

Végezetül szeretnénk idézni egy passzust a Teátrumi Társaság lapjában közölt, honlapján is olvasható beszélgetésből, amely Nagy Józseffel készült: „Úgy érzem, hogy itt a Kárpát-medencében, ami a színházat illeti, egy kiélezett probléma előtt állunk. Van egy kiépült színházi rendszer, amely kitermelte a maga játékstílusát, a maga közönségét. Rajta kívül voltak az elmúlt évtizedekben más irányba kereső alternatív csoportok, akiket mindig számomra érthetetlen gőggel kezeltek, és perifériára szorítottak. Egyes egészségesebb kultúrpolitikával bíró országokban ez nem így történt... Ott a repertoárszínház mellett mindig is volt egy olyan hálózat, amely a teremtő, a kreatív színházcsinálásnak adott lehetőséget. Ez nagyon fontos. Intézményesen is biztosította azt a szabad teret, művészi szabadságot, amiért itt nálunk meg kellett küzdeni. (Ebbe sokan bele is fáradtak, és ez érthető.) Persze attól még, hogy megvannak a lehetőségek, automatikusan nem jön össze, hogy a rendszer megtöltődik izgalmas, élő darabokkal. De elgondolkoztató, hogy mái napig – akár egy autista ember – végeérhetetlenül ismételjük azokat a görcsöket, amelyek megakadályozzák az egészséges áramlást. Úgy érzem, hogy nagy szükség lenne arra az összefogásra, amelyet már többen felvetettek... Így egész generációk ereje, képzeletvilága záródik be anélkül, hogy az emberekkel meg tudták volna osztani. Ez egy furcsa gőg, amit ideje lenne már végképp felszámolni, megnyitni a találkozások, a kapcsolatteremtés, a közös munkák lehetőségét. Tudatában vagyok annak, hogy ez rendkívül nehéz feladat, mivel ehhez egészséges államapparátus kellene, egészséges kultúrpolitika. Megfelelő embereket kellene megfelelő helyekre tenni. És akkor már működne maga a rendszer, de még mindig késésben lennénk, mert csak ezután jönnének létre az emberekben most csak szunnyadó művek. E téren viszont nincs semmiféle kételyem – rengeteg lehetőség van, tehetségekben sosem volt hiány ezen a vidéken." (*Magyar Teátrum Online*, 2009. október 15.)

GÁSPÁR MÁTÉ, HUDI LÁSZLÓ,
MAGÁCS LÁSZLÓ, SZABÓ GYÖRGY,
SZÖGI CSABA

Tompa Andrea

A tigrislábú düh

A WROCŁAWI DIALOG FESZTIVÁL 2009

(1. RÉSZ)

A RÓMAI TRAGÉDIÁK ÉS A SZÍNHÁZ VÉGE

A XX. század elején egy orosz festményt, Ilja Repin *Rettegett Iván és fia 1581. november 16-án* című munkáját egy „lelkileg felzaklatott" látogató három késszúrással brutálisan felhasította a Tretyakov Képtárban. Ez a bizonyos Balasov nevű polgár, óhitű ikonfestő, ezzel a kiáltással „kommentálta" tettét: „Elég a vérontásból!" A kép elkészülte után (1885-től) az addig a képzőművészetre nem alkalmazott cenzúrát is életre hívta: az alkotást jószerével kitiltották a fővárosi kiállításokról, III. Sándor cár maga is megtekintette, és kifejezte nemtetszését; a festmény a nagyközönség számára sokáig láthatatlan maradt. Az 1913-as képrombolást Repin és a költő-művészetkritikus Makszimilian Volosin művészet és valóság határairól szóló elméleti vitája követte. Volosin szerint a rombolás gesztusát a *naturalisztikus kép* hívta elő, amely az iszonyatot ábrázolja – maga a képrombolás *gesztusa* pedig a naturalizmus végét és egy új művészeti korszak beköszöntét jelzi.

Minden művészeti korszak alapkérdése ez: mit nevezünk természetesnek, mit érzékelünk valóságosnak, és ebből következően mit attól elrugaszkodottnak; egyszerűbben: mi a realizmus az adott történelmi pillanat érzékelése szerint, és melyek az ábrázolás szabályai, normái, konvenciói. Repin képe *ma* biztosan nem váltana ki ilyen közvetlen hatást, mert nem az érzékelés változott meg, hanem az ábrázolás konvenciói.

A *Római tragédiák* egy új valóság kezdete a színházban. Ahogy egy kritikus a fesztiválon jellemezte: XXII. századi színház. A holland Toneelgroep előadásában ez a mű az ábrázolás tökéletes realizmusával ugyanazt az egyidejűséget teremti meg színház és néző között, mint ami a Repin-kép és kétségbeesett nézője közt létrejött. Azonos idősíkokba kerülünk, sőt, a két valóság, a színpadi és nézői is (meglehetősen bonyolult módon) össze is olvad. Ez az egyidejűség, egyfajta sajátos és végtelenül tág *real time* hat igazán drámai erővel, bár nem vált ki agressziót, csak ábrázolja azt; szenvtelenebb korban élünk, az előadáshoz való viszonyunk is higgadtabb, mint a képrombolóé.

A valóság

Két valóság adott: az elsődleges, a saját valóságunk és a másodlagos, teremtett, színpadi dimenziók, amelyeket azonban megfigyelőként vagy akár résztvevőként is egynek érzékelünk a sajátunkkal, mert jogunk van ebbe a másodlagos valóságba belelépni, szereplőjévé válni.

Ugyanakkor az előadás mégsem lép át a konkrét (elsődleges) valóságba (mint a dokumentarista alkotások), így aztán nem is a valóságra csodálkozunk rá, az nem válik közvetlen tapasztalattá, megmarad esztétikainak. Olyan teremtett világ, művileg előállított másodlagos jelrendszer ez, amely tökéletesen naturalista és tökéletes konstrukció is egyszerre. És mint konstrukció mentes is a dokumentumban mindig meglévő „zsurnalizmustól", a tényfeltáró újságírás kalandjától.

A *Római tragédiák* előadása felszámol mindent, ami a színházban az úgynevezett színház. Ugyanakkor mégis rettentő hagyományosnak is tűnik, hiszen ízigvérig *Sprechtheater*. Minden a régi, és semmi sem a régi.

Ezután nincs több *színház*, szögezhetnénk le, mert nincs vonzóbb, mint valaminek a végéről beszélni. Az ember ugyanolyan kétségbeesetten áll a *Római tragédiák* előtt vagy talán inkább benne, magában a műben (s mivel a testünket is „igényli" ez az előadás, még jobban haragszunk rá), mint a Repin-festmény egykori nézője a *Rettegett Iván* előtt: a látott műalkotás elviselhetetlen valóságától egyszerre lenyűgözve és dühösen is. Mint a produkció leendő recenzense tisztában vagyunk vele, hogy szavakkal felépíteni – visszaépíteni, megidézni – a látottat és tapasztaltat nem fogjuk tudni, minden eddig fellelt elemzői eszközt újra kell kovácsolni. Ez az alkotás arra is példa, hogy a kri-

tikai attitűdnek, leírásnak és értékelésnek, ha élő kapcsolatban akar maradni a kortárs művekkel, szembenézve az általuk megtestesített provokációkkal, újra és újra felül kell írnia önmagát, és mindez bizonytalan kísérlet csupán. Ebben az előadással való farkasszemet nézésben máris vesztesnek érezzük magunkat.

Ivo van Hove a rendező, ugyanaz, aki tavasszal a nagyszerű *Premier*t hozta a Nemzeti Színházba. A Shakespeare római tragédiáiból *(Coriolanus, Julius Caesar, Antonius és Kleopátra)* összefűzött előadása hajszálpontosan hat óra, szünet nélkül.

A tér

A nagyszerűség a *lépték*, a méretek nagyszerűsége is. 22 méter széles és 13 méter mély teret tölt ki a díszlet (saját otthonában kicsit szűkebb helyen játsszák), középen sokféle formában, leginkább geometrikusan elrendezett szögletes díványok, asztalok, karosszékek, zsúfoltan, unalmas szürkében tartva. Talán egy hatalmas szálloda halljára emlékeztet ez a köztér, melyet egy-egy lélektelen pálma tagol. Egy grandiózus teremtett tér (melynek építése több mint négy munkanap). Kétoldalt, akárcsak a *Premier*ben, hosszú, mélységbe nyúló pult, ahol sminkes, fodrász, nézőtéri büfé, pihenőasztal, mintha egy forgatás közege volna. Legalább egy tucat tévé a díványok, asztalok között, és természetesen, mint a rendező más előadásaiban is, most is élő kamerázás folyik. Elöl két hatalmas dobfelszerelés, két teljes dob*sziget*, rengeteg eszközzel.

A *Római tragédiák* a nagypolitika drámái: három vezető, Coriolanus, Caesar és végül Antonius uralkodása a tétje. A *nagy*politikához, a hozzá tartozó birodalmi léptékhez nagy tér szükségeltetik. Kis gondolat, kis (művészi) tett elveszne itt. A tér és idő léptéke az egyik, ami maga alá gyűri a nézőt ezen az estén: saját szememmel még sohasem láthattam ilyen grandiózus arányokat, holott láttam ennél jóval hosszabb előadásokat is, de ilyen igazi nagyra törést, ilyen nem hiú ambíciót még nem: ez az előadás ugyanúgy *nagyra vágyik*, mint Brutus szerint Caesar. Ugyanakkor akkora teret egyetlen más Shakespeare-dráma sem fog át, mint az *Antonius:* Rómától Egyiptomig az egész antik világot.

Ennek a nagyságnak azonban az a titka – a *titok* szó eleve nem illik ehhez a produkcióhoz, mert éppen ellenkezőleg: folyton felfedi, direkt megmutatja saját működését, azt, hogy az egész végtelenül egyszerű „gépezet" –, nos, a titok tehát az, hogy az előadás saját (királyi) nagyságából nem rekeszti ki a nézőt. Nem *gótikus* nagyszerűségről van szó, amely az ember kicsinységét hivatott hangsúlyozni, nem nyomorítja meg a térbe belépő alakot.

A néző tehát behatolhat a színpadra, felmegy, lejön, vagy ott marad, büfézik, és *néppé* válik, akaratlanul is, pedig nem mondta neki senki, hogy ezt tegye, mégis ő a darabbeli tökéletes plebs. Olyan, mintha a tér és a játék része lennénk. A publikum a színpadi három büfében fogyaszt, akár azalatt, míg folyik az előadás, vagy a rövid átrendezések alatt (ezek lennének a pihenők, a szünetek, az óra feszülten ketyeg közben), egyszer sem lépünk ki a színpad uralta tér egészéből, bár szabadok vagyunk, megtehetnénk. A közönség leülhet a „játszó" díványok valamelyikére, és a színpadon elhelyezett tucatnyi képernyő egyikén követheti tovább az előadást. Caesar vagy Kleopátra ott ülhet-állhat mellette-mögötte, a szendvicsét-sörét fogyasztó néző pedig bámulhatja őt, de leginkább képernyős mását.

A nép dramaturgiája

Ivo van Hove a drámák színrevitelénél nyilván számos dramaturgiai döntést hozott, hogy két-két órába sűríthesse mindegyik darabot. A leglényegesebb döntése azonban az, hogy valamennyi tömegjelenetet kihúzta. „Tömegnek" ott lesz neki a néző, mondhatnánk. De ennél bonyolultabb a darabok értelmezése. A „politikusok" – mindannyian egyenszürke vagy

pohár a kézben, és tévézik. A maga természetes módján létezik: bámulja az esti híradót, amelyben most Coriolanus és a volszkok összecsapásairól lát élő képeket, vagy meghallgatja a parlamenti politikai csatározásokat Brutus, Casca, Coriolanus és a többiek között.

A csalás tehát csupán ennyi: nem manipulálja senki a nézőt, miközben mégis tökéletesen irányítja. A játszókkal látszólag közös játéktérben vagyunk, mondjuk, egy közös Európában vagy nemzeti államban, és látszólag demokratikus szabályok is vannak, hiszen „mindent szabad", bármikor beleszólhatnánk. Mégis tökéletesen a „fejünk fölött" zajlik minden. Elvileg mindenki beleszólhat a világ folyásába, hiszen mindenki hallathatja a hangját, ugyanakkor az

Bartłomiej Sowa felvételei

sötétkék öltönyt, kosztümöt viselnek – elvileg ott járnak közöttünk. Elvileg úgy is néznek ki, mint bármelyikünk. Elvileg akár mi is lehetnénk. Nincs tehát semmi olyan megkülönböztető tulajdonságuk, amely elválasztaná őket az amúgy láthatatlan, de az előadásban nagyon is jelenvaló, színpadot benépesítő tömegtől, azaz tőlünk (sokan persze a „hagyományos" nézőteret választjuk továbbra is, ahol kezdetben ültünk). Mégis: egyrészt náluk van a szó, őket halljuk, nem magunkat. Övék a cselekvés joga/lehetősége is: „mi" nézők vagyunk, passzívak, nem avatkozunk bele. Mintha a nagytörténelem nélkülünk zajlana. Senki nem „rendezte meg", nem instruálta ezt a „népet": ül a díványon, mint otthon, munka után, sörös-

átlagember tökéletesen ki van rekesztve a döntésekből, a politikai elit világából, s hogy semmi átjárás nincs köztük – ez pontos és kortárs politikai modell. Szabadság és tehetetlenség fogságában van a néző: már nem „fegyelmezik" testileg, nem ültetik sehová, nem is figyelik meg (ebből a szempontból mintha az előadás egy poszt-foucault-i korszakot képviselne), teljes szabadságot kap, amivel mégsem tud mit kezdeni. Megtehetné, de nem teszi – évezredes konvenciók foglya. (Az előadás utáni közönségtalálkozón meg is kérdezik a rendezőtől: vajon tönkre tudnák-e tenni a nézők az előadást, hiszen folyton a játszók közt vannak? Természetesen nem: a néző nem *tudhat* rosszul viselkedni. Hacsak nem őrült, mint Repin

szemlélője.) Ugyanakkor a politika is mindentől elidegenedett már: az általa vezetett néptől, az általa okozott háborúktól, mindennel csak közvetett, nem fizikai kapcsolata van.

Első alkalommal a néző a *Coriolanus* első órája után mehet fel a játszók közé, enni-inni, ott maradni, addig hagyományos frontális színházat nézünk. Éppen Coriolanus az a vezető, aki legkevésbé áll szóba a néppel, akinek gőgje nem engedi, hogy leereszkedjék hozzá (a nagyszerű Fedja van Huêt alakítja). Csak amikor menekülnie kell, akkor léphetünk be a „színház" terébe, és a következő néhány órára akár ott is maradhatunk. Hiszen Coriolanust a „nép" űzi el elviselhetetlen felsőbbrendűségéért. Caesar éppen ellenkezőleg: a túlságosan is *nép*szerű vezér. Végül Antonius és Kleopátra azok a vezetők, akik semmivel – népükkel sem – törődve élik *maguknak* az életet. Az utolsó „órára", a szerelmesek intimitásának megteremtésére, a „magánélet védelmében" ismét kiürítik a színpadot, leküldik a nézőket. Egyetlen hely marad érintetlen a közönség által: a színpad közepén, magas üvegfallal körülvett szimbolikus ravatalozó (ez persze csak egy térkonvenció), ahol minden egyes halottat – és sokan lesznek – kiterítenek.

Az első *Coriolanus*-óra eleve a nagyságot példázza: amikor Coriolanus kemény, tisztjéből kiöregedett, Margaret Thatcher-szerű anyja megfogalmazza elvárásait fiával szemben, máris tudjuk, hogy társadalmilag „fent" vagyunk. De nem a külsőségekből tudjuk meg, hanem a léptékből: a tér, az idő, a játékmód, a hangosítás minőségéből.

Az előadásnak nincs *egy* fókuszpontja (mint a hagyományos, dramatikus színháznak), de nem is csak szimultán, egymás mellé helyezett csomópontokból áll (mint a posztdramatikus színház, bár ebből a modellből átveszi, hogy a színészek végig bent vannak a térben). Ez az előadás NÉZŐPONTOKat kínál fel, többet egyszerre: nézhetjük az „élő" drámai színházat, ennek különböző méretű – egész mozivászon nagyságú vagy tévéképernyő kicsinységű – változatait, közeliket, sőt, megkísérelhetjük mindezt egyetlen keretben látni, és mivel megválaszthatjuk helyünket is, a nézőtéren vagy a színpadon, a színészekhez képest változó közelségben, mindennek végtelen kombinációját kapjuk. Egy biztos: nem létezik az EGÉSZet befogható látószög. Folyamatosan nézőpontválasztásra kényszerülünk, ez aktívvá tesz. Mivel bármikor változtathatjuk a fókuszunkat, ez nagy nézői szabadságot, a játék folyamatos telítettségét is nyújtja, ugyanakkor el kell fogadnunk, hogy állandóan elvesztünk valamit, kimaradunk valamiből, s ez szomorúsággal tölt el. A *Római tragédiák* egy olyan színházmodell, amely mintha magába olvasztotta volna a színház legkortársibb tanulságait, és határozottan visszatért a dramatikus színházhoz, a szöveghez, a történethez, a személyiséghez, a drámai szituációhoz.

A képernyő, a kamera, amely az elmúlt húsz év színházi kultúrájában forradalmi utat járt be, ma már nehezen megújítható, kivonulóban levő eszköz. Két élő kamera a színpad fölötti vetítőkre viszi a premier plánokat (akárcsak a *Premier*ben és megannyi német előadásban): a hatalmas vásznakon látjuk az arcokat, mint egy moziban. Ezt láthatják a színpadon ülő nézők is a számtalan tévéképernyőn. Az újdonság nem is ez: hanem hogy ez az előadás képes megmutatni a képernyőhöz való viszonyunkat is, ugyanis gyakran inkább a (tévé)képernyőt választjuk a valóság, a húsvér színház helyett. Ezt „szemből", lentről, a hagyományos nézőtérről figyelni megdöbbentő. A nagypolitika persze a kamerák fókuszában van, minden mediatizált, ám ez a média-közeg természetesen, magától értetődően simul az előadás egészébe.

Az idő

Titok nincs tehát a színpadon: a színpad fölötti feliratozás rendszeren figyelmeztet arra, hogy ki hány óra múlva hal meg: Coriolanus 80 perc múlva, Caesar 140, Antonius 370, Kleopátra 380 perc múlva. (Elképesztő időtávlat egy színházban, amivel még szembesítenek is.) Meghal a Shakespeare-dráma hőse, és meghal a „politikus" is; ebben a körforgásban, darálóban mindenki eltűnik a színről, sőt, halála utána rövid felirat tudósít a (hosszabb-rövidebb) élettartamáról. Ugyanakkor az idő ilyetén manipulálása feszültséget is teremt, és folyamatosan emlékeztet saját kiterjedésére. Ez a hat óra – a színház amúgy szűk és egyre szűkülő keretei között, amikor egyre kockázatosabb hosszabb időre figyelmet „kérni" a nézőtől – olyan létegész élményét nyújtja, oly *real time* (ami persze tökéletesen él a sűrítés eszközével), amelyet csak az igazán nagy és nem véletlenül hosszú formák tudnak, a Nagy Epikus Narráció, mint Dogyin kilencórás *Ördögök*je, Krystian Lupa maratoni előadásai, vagy Nekrošius ötórás *Félkegyelmű*je ugyanezen a fesztiválon (erről egy következő cikkben). Ugyanez a felirat tudósít a rengeteg háborúról, ütközetről, csatáról, ami a három darabban történik.

A háborúkat három „csatorna" közvetíti: a dobzaj, a tévé mint hírműsor és a feliratszövegek. Nem közvetlenül. Ahogy ma tévéből nézzük a háborúkat, nincs már róluk tapasztalatunk, ettől a valóságtól is elszakadtunk.

A játék

Ivo van Hove hét éve dolgozik ezzel a homogén csapattal – az együttlét, a társulati lét nagyszerűségük egyik záloga. A kivételes együttes talán Európa egyik legjelentősebb csapata. Dramaturgiai kérdés a szereplők életkora: Caesar kivételével mindenki a középnemzedékhez tartozik, negyvenöt-ötven közötti, az életkori diszkrimináció tehát nem téma. Olyan karrierpolitikusok vannak a színen, akik mögött már tizenöt-húsz évnyi alulról felfelé építkező munka van.

A színészek a „ne csinálj semmit" játékstílust „művelik", amelyet az elmúlt húsz évben láttunk „felnőni" különböző rendezők keze alatt (Castorf, Marthaler, Perceval, Krystian Lupa stb., ketten közülük az idén is megfordultak Wrocławban, de legutóbb Peter Sellars *Othellő*jában is ezt figyelhettük meg). Az említett rendezők színészei mind-mind különbözőképpen *nem csinálnak semmit*, és ez a „semmi" teremti a stílust, a játék esztétikáját. Ez az esztétika a magyar szín-

házban Zsótér rendezéseire, az egykori Krétakör színészeire, újabban a Nemzeti fiatal társulatára jellemző olykor, de talán kevésbé programszerű.

A holland nem-játszás (bár szinte alig leírható, hogy milyen): mindenféle úgynevezett *szép* játék eldobása, helyette marad a közvetlen, nyers természetesség, amelyben nincsenek részletek. Úgy látszik, a részletező, realisztikus színészet mára szinte eltűnt a (meghatározó) nyugat-európai színpadokról. A játék olyanná vált, mint a kifeszített íj: célirányosan halad, küzd, rohan. Mint a „tigrislábú düh", ahogyan Petőfi fordítja Shakespeare *„a tiger-footed rage"*-ét a *Coriolanus*ban: még ha nyugodtan lépked is, bármikor kész áldozatára vetődni. Érzelmi és tudati egyszerre: fejben is van, de szívben és főleg testben is. Ez a játék: NAGY. A kis(szerű) részletek, a fölösleges és személyes indítékok, maszek célok kihullottak az ábrázolásból. „Nincs idő magánharagra", kiáltják az *Antonius*ban (Vas István fordításában). Nincs magánharag, és nem hálószobában vagy szalonban vagyunk, hanem abban a térben, ami MINDEN: sminkszoba, büfé, franciaágy, ENSZ-tárgyalóterem, tévéstúdió és parlament, ahogy csak egy élet van, és nem életek, szerepek külön-külön tartva, részletek, magánszféra és politikusi megosztottság, hanem minden EGY, mindenki egy. Az ember végtelen tragikuma is ebből a játékstílusból születik: ha az ember „mindig egy", akkor ez az *egy lénye* folyamatosan ki van szolgáltatva a megfigyelésnek, ellenőrzésnek, kommentárnak, nincs saját élete, saját vágya, csak közösségi ügyei lehetnek.

Ez adja a játék nagyságát: „az ember" – mert végső soron a *Római tragédiák* az ember története – nem aprózódik el tengernyi feladatai sűrűjében, szándékai összevisszaságában, viszonyai zűrzavarában, hanem egyetlen lendülettel, akarással, dühvel száguld. Ez sokkal inkább tudatállapot kérdése, mint színészi technikáé. Lehet, hogy máshogy nem is lehetne tragédiát játszani. Ez a színház nem tűr semmi megjátszást, olyan-minthát, kitalálást, *artefact*ot, ezért is kelti ezt a végtelen naturális hatást, nem a naturalizmus mint „történelmi stílus" értelmében, hanem mint pontos valóság, nyers és közvetlen *natura*. A jelenlét feszített és – bármenyire kiüresített szó ez: – végtelenül őszinte, igaz. A színésznek nincs lehetősége, ideje el- és megjátszania magát: az, ami. A nézőnek az a bizarr érzése támad, hogy csupa IGAZ EMBER mozog a színpadon, s hogy aztán ezek az igazságok valahogy egymásba gabalyodnak, és egymásra törnek.

A hang és a szó

A hangosítás szerepe – ez a mostani Dialog Fesztivál a hangosítás fesztiválja, de erről majd egy következő cikkben – rendkívül fontos: a mikroport teszi lehetővé, hogy mindenki középhangon, a legkevésbé teátrális hangszínben és erőfeszítés nélkül szólaljon meg, a versmondás pedig még hollandul is élvezetes. A hangosítás emeli ki a dühöt, a dadogást, a haragot, a szerelmes gügyögést, surrogást, szuszogást, lihegést.

Ez a közvetlen hang – hiszen a hangosításnak köszönhetően „közel jön" – ugyanakkor csapda is, mert éppen az ellenkezője igaz: ezt a hangot, a döntnökök, a politikusokét, a hatalomét ma csak közvetetten hallhatjuk, tévéből, médiumokból, üléseken kihangosítva. Elidegenedett, eltávolított diskurzus ez. A hatalom hangja ember–ember közötti közvetlen relációban már nem szólal meg. A mikrofon pedig a hatalom szinonimája: egyedül a hatalom képes a hangját hallatni, a „nép" néma. Számos jelenet rá is játszik a mikrofon szerepére: a *Coriolanus* jól fésültnek, politikai udvariaskodásnak induló egyeztető tárgyalása sűrű mikrofonba beszélésbe, mikrofon mögötti egyeztető suttogásba, majd dühös ki- és elrohanásokba, végül verekedésbe torkollik. Az előadás auditív sávja olyan gazdag, intelligens, sokféle, amilyet nemcsak ritkán hallunk, de szinte észre sem vesszük; képtelenek vagyunk felfogni, reflektálni a folyamatos fehér zajokat, az ezerféle hanghatást. Úgy hallgatjuk, mint egy nagy szimfonikus művet, egy operát. A hang itt tökéletes kompozíció.

Nők

A *Coriolanus*, a *Julius Caesar* és az *Antonius* is férfidarabok lennének, a szereplők nagyjából öthatoda férfi. Férfiak vezetnek mindent. Mégis, az előadás egy nő hangjával nyit – Coriolanus anyja egy olyan egykori vezető benyomását kelti, aki járatos a hatalom ügyeiben –, és egy tiszta „női" darabbal zár: az *Antonius és Kleopátrá*ban a nők dominálnak, ez a darab már egy olyan történelmi térben játszódik, ahol nők (is) uralkodnak: Kleopátra, az egyiptomi uralkodónő mellett megjelenik Octavius Caesar, aki itt szintén nő. A *Coriolanus*tól *Antonius*ig ívelő „mese" nem arról szól, hogy a nők átvennék a hatalmat, hiszen a *Coriolanus*ban Cascát már nő játssza, hanem egyszerűen arról a tarthatatlan gyakorlatról, amely a hatalmat a darab szerint a férfiaknak tulajdonítja. Ivo van Hove rendezése – mint a *Premier* című előadása után is sejthettük (lásd *SZÍNHÁZ* 2009. július) – nem egy feminista szempontú mű, amely a nőket militánsan beemelné a közügyek vezetésébe, hanem eleve azt feltételezi, hogy jelen vannak benne: a viták már nem a hatalom és a nem kérdéseiről, hanem pusztán identitáskérdésekről szólnak. Így ez az előadás a legtermészetesebb posztfeminista kérdésfeltevés, amely a diskurzust a *gender*-kérdésekről elmozdítja a magánélet és közélet közötti választások, a társadalmi nyilvánosság csapdái és az identitások problémája felé.

Kleopátra egész udvartartása csupa nőből áll: az előadás ragyogó, könnyű, felhőtlen pillanatai ezek, ahogy a nők a maguk közvetlen, játékos és hatalmi vitáktól mentes módján, televényszerűen, testileg is együtt léteznek, röhögnek, incselkednek, verekednek. Ahogy ott a négy nő, Kleopátra, az „udvarhölgyei" és a hírnök(nő) kitárgyalja Antonius új feleségét, ahogy röhögnek rajta, ironizálnak, nyerítenek, fetrengenek a díványokon féktelen jókedvűkben, hogy a versenytárs minimum csúnyább, butább, szerencsétlenebb és szegényebb, mint Ő, a választott – ilyen féktelen együttlétet soha nem ad a férfiaknak ez az előadás: a férfiak együttléteit mindig megmérgezi a hierarchia, a versengés és a rejtőzködés.

Kleopátra ötvenkilenc évesen halt meg, mégis mindig meglehetősen fiatalnak játsszák, mintha egy középkorú nő szerelme elképzelhetetlen volna (Elisabeth Taylor filmen 31 évesen, Eszenyi Enikő színpadon 42 évesen játszotta); nyilván ez is a társadalmi elnyomás egy formája. Különös Kleopátrát választ ez az előadás (Chris Nietvelt): egy nem fiatal, inkább középkorú, egy inas, de még mindig szép testű, lenyűgöző személyiségű nőt, aki nem is szépségével ragad meg, hanem éppen szabálytalanságával, szertelenségével, szabadságával, ahogy a testét használja, dobálja, mutatja – egyedül az ő testét látjuk ebben az előadásban. Annyi érzelmet, amennyit Kleopátra megmutat, Antonius (Hans Kesting) csak Caesar teteme mellett tudott megjeleníteni, amikor a mikrofont félretolva, a pulpitus elé a földre ülve, könnyekkel a szemében, megrendülten és dühtől feszülve búcsúztatta szeretett barátját. Kleopátra dühe, ahogy a hírnök(nő)re támad, amikor az a hazájába visszatérő Antonius megnősüléséről tudósítja, ugyanaz a düh, mint amivel a férfiak kitörnek és egymásra rontanak – közügyekben. A nők jelenléte ebben a színházi eposzban, amely a szigorú közügyektől a magánélet lehetőségeinek kereséséig ível, a szabadság különös szelét hozza.

Antonius és Kleopátra szerelme két felnőtt, érett ember gyönyörű összetartozása, nincs benne semmi rendkívüli, semmi aszimmetrikus, hacsak nem maga a tény, hogy ilyen még lehetséges. Némi boldog, felhőtlen együttlét csak a szerelmeseknek adatik meg – Octavius Caesar és csapata távolról és közönyösen nézi ezt a boldog magánéletet, amiben nekik nincs részük. Nem lehetséges boldogság magánélet nélkül, emlékeztet az előadás. Hajlamosak vagyunk elfelejteni. Mintha mégiscsak volna idő és szükség magánharagra, hiszen Antonius végül mást sem kér Octavius Caesartól, mint „Hadd lélegezzen ég és föld között, Mint magánember Athénban: csak ennyit". Az előadás végi búcsú, halál, zokogás olyan érzelmi robbanás, amelyet bő öt és fél órányi kordában tartott vagy csak közügyben elszabadított érzelem alapozott meg: minden kétségbeesés, veszteség itt kulminál. Kettejük halálával visszaáll a középhangú szürkeség.

Ivo van Hove állítása szerint előbb az *Antoniust* akarta színpadra vinni, aztán mivel nem boldogult vele, az előzmények, a többi római tragédia felé fordult. A (királyi) magánélet drámájához az előadás nagy kerülő úton jutott el.

A *Római tragédiák:* folytathatatlan és egyszeri, mint minden remekmű. A színház vége. Ami oly vonzó kijelentés, hogy nem lehet neki ellenállni. Persze hogy tudjuk: nem igaz, minden kezdődhet elölről, vagy folytatódik ott, ahol saját belső életében tart. Az *én* (véges, nyilván korlátok közé szorított) tudomásom szerint nincs ma jobb előadás Európában. Nem tudom levenni a szemem az igazságáról.

Éppen húsz éve, 1989 őszén jártam először Hágában az akkor még épp csak második évadjánál tartó Holland Táncfesztiválon. Nyilván annak a különös évnek a politikai földmozgásai hitették el velem, hogy hamarosan itthon is lesznek majd olyan koncepciózus, színvonalas és nemzetközi kitekintést nyújtó táncfesztiválok, amelyek rendszeresen bemutatják a világ legújabb – balett és kortárs – táncirodalmát az érdeklődőknek. Írjam le, hogy nem így lett? Hogy sem a győri, sem a veszprémi, sem pedig a pécsi táncfesztivál nem formált ki magának felismerhető arculatot, megbízható minőséget és nemzetközileg is értékelhető kínálatot?

A hollandok bezzeg... Az elmúlt huszonkét évben felépítettek egy közel háromhetes olyan eseménysorozatot, amely átszövi az egész várost: a táncolni vágyók több mint hetvenféle (!) workshop közül válogathatnak. Akit érdekelnek az amatőr mozgalmak, az többezres utcai táncparádéban gyönyörködhet, akit pedig a test képzésének és formálásának egészségügyi és tudományos kérdései foglalkoztatnak, az részt vehet a hagyományosan a fesztiválhoz időzített IADMS (Nemzetközi Táncorvosok Tudományos Szövetsége) konferencián. Ha pedig valaki „csupán" a friss előadásokra kíváncsi, bátran ingázhat a Hága legújabb kulturális központjában, egy kipofozott gyáróriásban vagy épp egy korábban átalakított uszodában, valamint több hagyományos színház kis- és nagytermében zajló előadások között.

A fesztivál első igazgatója, Marc Jonkers a fellépők kiválogatásánál elsősorban a nemzetközi táncvilág bemutatását, a klasszikus és kortárs tendenciák ütköztetését tartotta szem előtt. (A programadó első fesztiválra ezért hívta meg a Wuppertali Táncszínházat, a José Limón Társulatot és a Frankfurti Balettet.) Az őt 1995-ben felváltó Samuel Wuersten viszont tematikus fesztiválokban gondolkodik: a kétévente ismétlődő seregszemlék ezért fokuszáltak már zene és tánc viszonyára, az előadóművész személyére, az idő aspektusaira, a legkülönösebb kísérletekre vagy épp a már elfogadott irányzatokra, sőt, a tánc lehetséges helyszíneinek kérdései köré is szerveződtek, ám középpontjukban mégis mindig maga a tánc állt. A jellegzetes holland táncszemlélet ugyanis – és ezt a svájci Wuersten is magáévá tette – elsősorban a mozgás élményét, s nem a koncepciót, a filozófiát vagy az üzenetet keresi egy-egy táncelőadásban.

2009 témáját a nemzeti táncmúlt kínálta fel, hiszen éppen fél évszázados a hollandok egyetlen nemzetközi rangú társulata, a Holland Táncszínház (Nederlands Dans Theater). Így ezúttal a fesztivál mind a húsz produkciója e társulat ünnepléséhez kapcsolódott, ami nem azt jelenti, hogy elvesztette volna nemzetköziségét, hiszen az NDT soha nem zárkózott el sem a külföldi táncosok, sem az alkotók elől, volt tehát kit visszahívni a világban szerteszét szóródott korábbi tagok közül. A fellépők gondos kiválogatása nem csupán felrajzolta azt a sokágú családfát, amelyre méltán büszke ez a fél évszázados együttes, hanem egyben átfogta a múltat és a jövőt is.

Az NDT régmúltjához mindenekelőtt az a radikális fordulat tartozik, amely magát a társulat megszületését eredményezte: a fiatal táncosok lázadása az épp csak megis-

Fuchs Lívia

Fél évszázad kihívása

A 12. HOLLAND TÁNCFESZTIVÁL

mert balettmúlt ellen, a saját hang, a jelen témák és a korszerű kifejezés jelszavával. E fiatalok bizony hűtlenül hátat fordítottak a holland balettet a semmiből felépítő Sonja Gaskellnek és társulatának, hogy új együttest alapítva a saját kezükbe vegyék művészi sorsukat. Művészi modellt mindehhez a korabeli amerikai modernek között kerestek. Így most az Introdans együttes a hatvanas évek két programadó művét, a *Szobák*at *(Rooms)* és az *Anatómiai leckét* rekonstruálta. Anna Sokolow a Graham-együttes táncosa volt, aki saját koreográfiáiban Graham mozgáskészletét más táncformákkal és köznapi gesztusokkal is vegyítette. Őt nem elsősorban egy saját, másokétól pontosan megkülönböztethető táncnyelv kiformálása érdekelte, hanem a korabeli jelenre reflektáló, így társadalmi üzeneteket közvetítő művek alkotása. Az 1955-ös *Szobák* is, a maga áttételes módján, az emberek fájdalmas izoláltságát közvetíti. A színen a fények kirajzolta körben nyolc széken nyolc figurát látunk, akik ugyan a művet bevezető és lezáró tételben e közös térben léteznek, ám köztük semmiféle valós kapcsolat nem alakul ki. A két szélső – a mozgástémákat felskiccelő, majd végül a motívumokat összefoglaló – tétel közé zárva nyolc variációt kapunk a magányra, a ki nem élt vágyakra, a be nem teljesült álmokra, a páni félelmekre. Az NDT legelső éveit Sokolownál jóval erősebben befolyásolta a szintén Grahamnél, de mellette Tudornál és Holmnál is tanult Glen Tetley, aki a balettet és a modern tánc technikáit és látásmódját elegyítette saját alkotásaiban. Tetley művei, mindenekelőtt a legendás *Pierrot Lunaire*, megtermékenyítő erővel hatottak e korszakban, mert elsőként lépték át a hagyományos és modern táncnyelv, valamint a tiszta tánc és a teatra-

BALRA: Kazamaták emlékezete (Holland Táncszínház)

JOBBRA: Stúdió 2. (Holland Táncszínház)

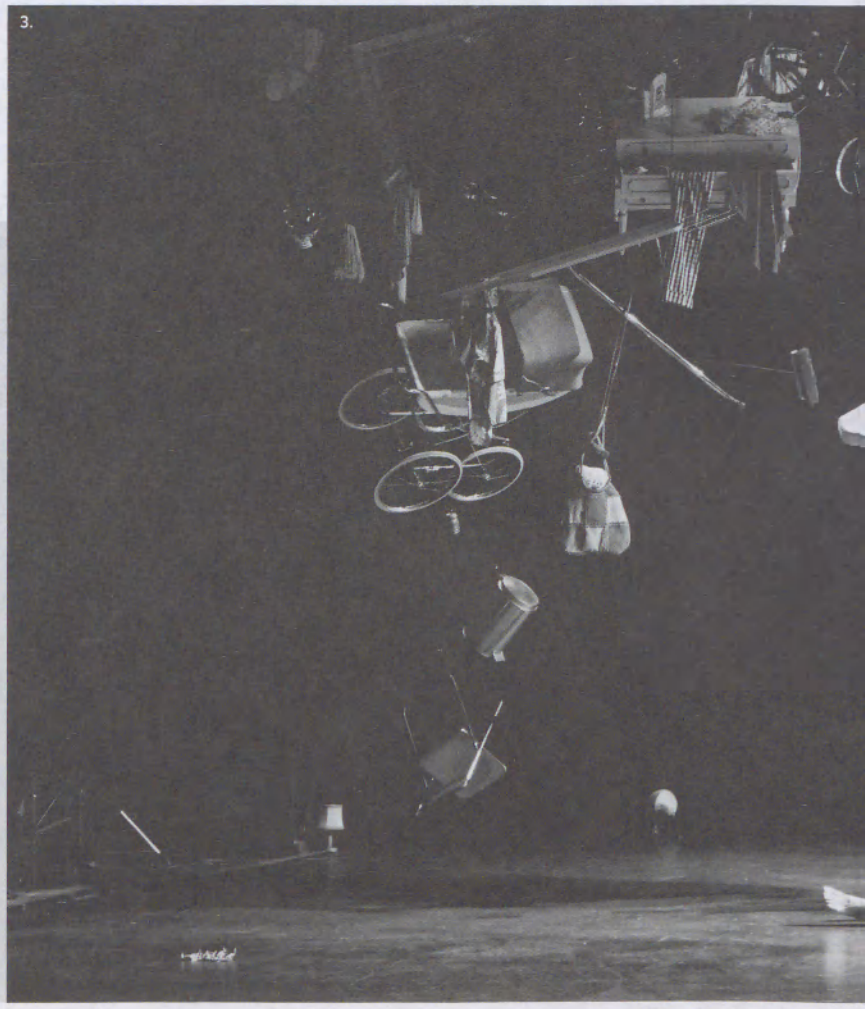
Jason Akira Somma felvétele

Rahi Rezvani felvétele

litás közötti akkor még éles határvonalakat. Tetleyt 1964-ben Rembradt híres festménye, a *Tulp doktor anatómiai előadása* ihlette meg, hogy ezúttal egy holland „nemzeti" témát dolgozzon fel az NDT számára. Ez lett az *Anatómiai lecke*, s a festményt mintegy megmozdító, s ezzel a boncolásra kiterített emberi korpusz korábbi életét visszaidéző narratív alkotás az élet és halál kérdéseit vizsgálta kevésbé táncos megoldásokkal, mint inkább erőteljes gesztusvilággal. Mindkét felújított koreográfiát természetesen ma már fél évszázados színházi-esztétikai porréteg fedi, betanulásuk mégis kivételes gesztus, hiszen a tánc múltjába az ehhez hasonló rekonstrukciók nélkül aligha pillanthatnánk be.

2. Gadi Dagon felvétele

Az NDT közelmúltját olyan vendégegyüttesek reprezentálták, amelyeknek mai vezetői korábban valamilyen módon a társulathoz kötődtek. S ezek a nevek itthon sem ismeretlenek, hiszen Nacho Duato, Ohad Naharin és Johan Inger alkotásait az elmúlt években el lehetett csípni társulatuk budapesti vendégjátékának valamelyikén. A Rambert Iskolájában és a Mudrában felnövekvő Duato táncosként előbb a Cullberg Balettnél bontogatta szárnyait, majd Kylian átszerződtette az NDT-hez, ahol később koreográfiákkal is jelentkezett. 1990-ben aztán elfogadta szülőhazája ajánlatát, s azóta a Spanyol Nemzeti Balett vezetője. Duato kedveli a heves érzelmeket, a nagy indulatokat, amelyeket általában sodró lendületű, szépen kimunkált szekvenciákba öntve fogalmaz meg. Műveiben még ma is letagadhatatlan művészi mentora, Kylian hatása, aki azonban mára réges-rég maga mögött hagyta a nyolcvanas évekre jellemző erős érzelmi töltetű, gördülékeny és a zenére pontosan reflektáló fogalmazásmódot. Az 1988-as *Arenal* megkomponálására Duatót Maria del Mar Bonet énekesnő szomorú-szép katalán dalai inspirálták. A sötét tengerparti tájkép előterében zajló táncszvit különböző hangulatú, de egyaránt a jellegzetes mediterrán életérzést közvetítő zárt számokat kínál: egy vágyakozó, nosztalgikus női szólót érzelmes duett, majd kvartett követ, amelynek borongós hangulatát vihráncoló trió oldja, mígnem a közös záró tánc előtt még visszatér a fájdalommal teli női szóló. Duato térzéuanálata e korai művében meglehetősen egyszerű, hiszen a csoportok mozgatásában szinte


3.

1. Arenal (Spanyol Nemzeti Balett)
2. Max (Batsheva Társulat)
3. Panl (Lionel Hoche Társulat)

1. Fernando Marcos felvétele

kizárólag uniszónót – benne néhány kánonkezdeményt – alkalmaz. 2004-ben komponált darabja, a *Rozsda (Herrumbre)* a mai Duatót mutatja, aki a fájdalmas-elvágyódó érzelmek helyett az erőszakot, az agressziót, a durvaságot, a lelkeket mállasztó rozsdát fogalmazza gyorsan váltakozó táncképekké. Duato társadalmi érzékenysége, elkötelezettsége tiszteletre méltó, műve azonban inkább hosszadalmas, semmint felkavaró vagy megrendítő. Az egyfelvonásos kompozícióban ugyanis Duato eldöntetlenül imbolyog a narráció és a tiszta tánc lehetőségei között.

Agathe Poupeney felvétele

Nem történetet mesél, bár a városszéleken meredező gyártelepi roncsok között lődörgő fiatalok csoportját két „bandára" osztja, amit kizárólag az eltérő jelmezek mutatnak, míg dramaturgiailag és táncnyelvükben valójában egyáltalán nem különböznek egymástól. A színpadi akciókat – válogatott fizikai kínzások, ütlegelések, megerőszakolás és gyilkolás – kísérő zene is hol lassú monotóniával hömpölyög, hol vad visításra és kopogó ritmusokra vált, míg a tér mobilitását egyetlen, de sok funkcióban használható elem, a sötét térben hatalmasan terpeszkedő fémes rácsszerkezet biztosítja. Ezt a félelmetes monstrumot a táncosok mozgatják, így alatta, felette, benne, előtte, mögötte és rajta is lehet táncolni. A mű végén e leeresztett vázra sok-sok égő gyertyát helyeznek el ünnepélyesen a táncosok, talán elsiratva azt a generációt, amely számára nincs menekülés a civilizáció rozsdaövezetének fojtogató ürességéből.

Ohad Naharin sosem volt az NDT táncosa, ám az izraeli koreográfust 1987-ben ez az együttes hívta elsőként Európába vendégalkotóként. Naharin szakmai indulása is a Graham-technikához kötődik, de ő később a Juilliard Schoolban szélesítette ki ismereteit. Naharin táncszótára lényegében különbözik az NDT-ből kirajzó koreográfusok egyéni dialektusai ellenére is közös nyelvétől, attól a kortárs balettként számon tartott idiómától, amely a hagyományosan légies és ornamentális balett elemeibe szétszálazhatatlanul beleapplikálta a modern tánc törzs-, lendület-, energia-, gravitáció- és térhasználatát. A Batsheva Társulat élén ugyanis, amelyet 1990 óta vezet, Naharin kimunkált egy új tréninget, amelyet GAGA-technika néven táncosok és civilek körében egyaránt népszerűsít. Ebben Naharin egyáltalán nem törekszik semmiféle elfogadott szépségre vagy harmóniára, hiszen mozgásvilága telis-tele van váratlan izolációkkal – így a törzs teljes „szétdarabolásával" –, heves gesztusokkal, szokatlan irány- és dinamikai váltásokkal, a vonalak töredezettségével és szekvenciák váratlan megszakítottságával. E sajátos nyelven Naharin korábban kimondottan szórakoztató művekkel jelentkezett, amelyekben a pontosan időzített effektusok és a frappáns ötletek biztosították a sikert. Az utóbbi években azonban Naharin egyre távolabb került attól, hogy megelégedjen a hatásvadász elemek szellemes alkalmazásával. Új műve, a 2007-es *Max* sem vállal kevesebbet, mint az élet örömeiről és bánatairól szólni. Ám ezt olyan nyelvi és kulturális kontextusban teszi, amely megnehezíti a befogadást. Az egyfelvonásos ugyanis – elbizonytalanítva az értelmezést – számos héber nyelvű szövegrészletet, vallási utalást – zenét és gesztust – használ, így a néző számára biztos pontként csak a lendületes és erőteljes, sűrű tánc marad. A kompozíció egésze azonban ezúttal komoly arányproblémákat vet fel, sok ismétléssel, egy-egy ötlet túlhajtásával, ami Naharinnál eléggé szokatlan. Az együttes másik egyfelvonásosa, a fiatal Sharon Eyal *Love* című koreográfiája így másodjára – hiszen korábban ment már Budapesten – még inkább magával ragadott, mert nyilvánvalóbbá lett mesteri szerkezete: az a mód, ahogyan a koreográfus – nem törekedve zene és tánc harmóniájára – alig érzékelhetően, de mégis felvázolja a művet nyitó, látszólag kaotikus csoportmozgás töredékes, roncsolt mozdulataiban a későbbi nyolc női szóló vezérmotívumait. Eyalnál egy-egy szekvencia nem hosszabb két-három ütemnél, a tér fokuszálatlan, a párok sosem találkoznak, a mozgások törmelékesek, s a mű lezárását sem előzi meg semmiféle csúcspont vagy az összegzés előérzete. E cunninghami metódus ellenére Eyalnál erős a közlési szándék, a be nem teljesült kapcsolatok finoman kidolgozott monológokká alakítása.

Ugyancsak a közelmúltat képviselte Tessa Cook és Dana Caspersen, akik egy-egy mítosz nagyon is eltérő újragondolásával jelentkeztek. Cook az NDT táncosa volt, akinek kínosan amatőr koreográfusi próbálkozása tökéletesen kirítt a nívós mezőnyből. Cook az *Orpheus Reloaded* című „művében" mindent bedobott – a mítoszt színész mondja el, a háttérben vetített lépcsőn botorkál valaki, az alvilágot gomolygó szárazjég jelzi –, amit a témához elengedhetetlennek vélt, ám táncnyelve nagyjából a hatvanas évek amatőr dzsesszbalett-iskoláinak színvonalán maradt. Caspersen éveken át Forsythe táncosa és munkatársa volt, aki szabadúszóként már dolgozott Hágában. A Frankfurti Balett számára komponált *Radio Mythic Theater* című darabjában most főként szövegíróként jeleskedett, mert az általa írt és a Zeusz, Prométheusz és Athéné közötti

viszonyt boncolgató szöveg elhangzása közben zajló színpadi akciók – egy, a teste kifacsarásával bíbelődő, a helyét soha el nem hagyó nő, egy, a színen átlósan átbotorkáló, a Forsythe-szólók széthulló mozdulatait ismétlő férfi, egy hatalmas bottal hevesen csapkodó másik férfi, majd a földre terített szivacsokon egymáson „tornázó" párok – aligha tartoznak a koreográfiai munkához. Lionel Hoche – talán említenem sem kell, egykori NDT-táncos – egy másfajta mítoszt rendezett színpadára, mégpedig a kacatok, limlomok, rettenetes bóvlik, az egész konzumtársadalom kortársi tobzódását. A *Pan!* harsány installációja egyszerre vicces és elborzasztó, mintha egy világvégi ócskapiacon botorkálnának az arctalan figurák. A főként akrobatikus elemekből és sokféle póz váltogatásából kialakuló mozgásszínházi darabban azonban végig eldöntetlen az a társadalomkritikai attitűd, amelyet az alkotó képvisel.

A fesztivál két estén próbálta felvázolni az NDT jövőjét. Az egyiken három iskola – a Királyi Konzervatórium, a Nemzeti Balettakadémia és a rotterdami Táncakadémia – növendékei mutattak be részleteket Jiří Kylian és Hans van Manen műveiből. A feladat szépségétől és az alkotók jelenlététől elragadtatott fiatalok tehetségesen merültek bele az egyáltalán nem tizenévesekre méretezett koreográfiák előadásába. Kylian táncnyelvének lendülete és játékossága azonban még összetettsége ellenére is közelebb állt a növendékek képességeihez, mint Van Manen jóval egyszerűbb mozgásvilága, ahol a gesztusok, pillantások vagy testtartások mögül bizony nagyon hiányzott a férfi-nő hatalmi viszonyok átélt ismerete. Az iskolák csak előadóművészeket kínálnak a jövőnek, a *Múlt jelene* című est viszont a koreográfus-utánpótlást hivatott felmutatni. A társulat volt és jelenlegi táncosainak kísérleti estje azt bizonyította, hogy a kitaposott ösvények helyett mindenki valamilyen saját utat – improvizációt, szöveg és tánc alkalmazását, a vizualitás hangsúlyozását, performanszot, térspecifikus megoldásokat – keres, egyelőre nem túl ígéretes eredménnyel.

Az együttes jelenlegi koreográfusi triásza azonban a jövő záloga, amint ezt a „Fél évszázad kihívása" című nagyszabású, a teljes évadot átfogó program ünnepi estje bizonyította. A három ősbemutató közül Paul Lightfoot és Sol Leon *Stúdió 2.* című munkája szokatlan hommage. Az alkotópáros ugyanis azt a próbatermet „köszönti" a darabban, ahol az eltelt húsz évben harminckilenc művüket koreografálták. A színen a sokat látott tükrök, az izzadságtól csúszós padló és a táncosok, akik képmásukkal s egyben a néző pillantását helyettesítő hideg tükrökkel vívják mindennapi küzdelmeiket. Johan Inger nagyszabású és változatos táncsorozatot komponált az NDT mindkét társulata részvételével. A sötétszürke „avarral" borított színpadon, alig derengő fényekben repkednek, gurulnak, forognak, henteregnek, száguldoznak a táncosok, de a nagy létszám ellenére is jobbára szólókat és duetteket látunk. Már ha látunk egyáltalán, mert a *Dissolve in This* (Ebben oldódj fel) című kompozícióban minden akciót bizonytalanság övez, hiszen a félhomály épp annyit fed el a táncokból, mint amennyit időnként megmutat.

A sötétség, a tér határainak bizonytalansága az együttesétől végképp búcsúzó Kylian új művében is fontos szerepet kap. A koreográfus százegyedik s egyben legutolsó (!) balettje az NDT számára, a *Mémoires d'Oubliettes (Kazamaták emlékezete)* ugyanis egyszerre idézi fel a hamarosan a feledés homályába vesző múltat, e kivételes alkotóművésznek az együttessel eltöltött csodálatosan kreatív évtizedeit, az előadókkal közösen alkotott álomszép műveit és a jelennek azt a döntését is, hogy részéről ennyi – volt. A többi már a nézői emlékezésre és feledésre, s nem őrá tartozik.

Falussy Lilla

Életem, vérem, Szicília

EMMA DANTE SZÍNHÁZA

Emma Dante, a jelenlegi olasz színházi élet egyik legmarkánsabb személyisége, mint annyi kortársa, színészként kezdte pályafutását, majd hamarosan a rendezés felé orientálódott. Többnyire maga írja előadásai szövegkönyvét, bár legutóbb regényben tárta olvasói elé mondanivalóját. Életműve tehát mint dramaturgiai teljesítmény is értékelhető, s e szerencsés együttállásnak köszönhetően színpadi munkáit is könnyebben közelíthetjük meg és elemezhetjük.

Szicíliai származása alapvetően meghatározza munkásságát. Majd' minden alkotása ebből az élményből táplálkozik, s visszatükrözi azt, ami Európa egyik legproblematikusabb régiójában mindennapi tapasztalatként rá zúdul.

Húsosságok

1999-ben néhány színiakadémiai színész és rendező kollégájával alapította meg Palermóban a Sud Costa Occidentale elnevezésű, azóta is működő társulatot, s mivel a hivatásos színházak kevés teret kínálnak a kísérletezésre, a fiatal olasz színházi embereknek szinte ez az egyetlen lehetőségük a folyamatos munkára.

A palermói városvezetés, bár a leendő polgármesterek szlogenként szívesen tűzik választási zászlójukra a kultúra támogatását, keveset törődik a színház ügyével. Évek munkája szükséges ahhoz, hogy elkötelezett színházi emberek használhatóvá tegyenek egy-egy, a történelmi időkből fennmaradt színházépületet. Nem a helyhiány az oka annak, ha Emma Dante és kollégái számos fesztiválgyőzelem és külföldi elismerés ellenére mindennapi megélhetési gondokkal küszködnek. Ennek ellenére folyamatosan próbálnak, s általában hat hónapot szánnak egy-egy előadás előkészítésére. Munkájuk óriási eredménye, hogy színházi fesztivál született Palermóban, továbbá hogy a városvezetés felújított egy templomromot, melyben kulturális központ működik Montevergini néven (benne a Sud Costa Occidentale is helyet kapott), s egyáltalán, hogy e déli régió figyelmet szentel a kísérleti színháznak és egy nonprofit társulatnak. Szicília e szegletében a társadalmi viszonyok – nevezhetjük társadalmi közönynek is – nem kedveznek a kulturális újjászületésnek.

Emma Dante a kilátástalanságból teremt újabb és újabb műveket. Nem ritka, hogy munkatársaival bezárkózik a színház épületébe a maffia vagy a városi rendőrség váratlan támadása elől – mindkettő mindennapos jelenség Szicíliában. Színtársulatának alapítólevelében megfogalmazza, hogy számára a színház olyan közeg, mely az adott eseményeknek megfelelően rugalmasan tágul vagy szűkül, de mindig kész a közvetlen kapcsolatra, s értelmet ad az intellektuális szabadságnak. Kísérleteik kiindulópontja az emberi rossz, az emberi bűn, amit a színésznek szeretetté kell átalakítania, s ekként, egész lényével alátámasztva kell a nézőnek felkínálnia. Nem a végeredmény, az Előadás számít igazán, hanem az út, a keresés, hiszen a létrejött produkció a hazugság egy formája, a valóság paradox kifejezése, a színész pedig maga a Hazug, akinek a feladata a provokálás: olyan trauma kiváltása, melyben a szépség és a borzalom egyszerre mutatkozik meg. A mai olasz színházi világban ritkaságszámba megy az ilyen határozott művészi állásfoglalás.

Az 1967-ben született Emma Dante megnyert minden díjat, amit kezdő rendezőként megnyerhetett: 2000-ben Shownonprofit-díjjal jutalmazták, 2001-ben Lo Straniero-díjat kapott, ezt követte 2002-ben és 2003-ban az Ubu-díj, majd 2004-ben a Gassman- és a Critica Anct-díj.

Minden munkájának szicíliai gyökerei vannak. Műveinek témája a család, az egymásrautaltság, a fiatal generációk megkésettsége. Ez utóbbi Olaszország déli részén a ma felnövő nemzedékek alapélménye, ami abból adódik, hogy bár a keresetek alacsonyabbak, a családok gyakran három generáción át együtt maradnak, s a négy-öt fizetés és nyugdíj összeadódva eltartja a fiatalokat. A nagycsalád mikrokozmoszában folytatott kényelmes, küzdelmek és vérbeli élettapasztalat nélküli lét börtönéről szól a *Festino* (Ünnep) című előadása.

A felnőtté válás, annak lehetetlensége és fájdalma a témája a *La scimiá*nak (A majom) is. A dráma alapja Tommaso Landolfi *Le due zitelle* (A két vénlány) című kisregénye, mely vizuális prózai szövegével valósággal megbabonázta Dantét. A történet egy katolikus-kispolgári családban játszódik, amelyben a képmutatás a legerősebb, legösztönösebb életfunkciót is lebénítja, és sötét, kilátástalan élethelyzetekre kárhoztatja az anyát és két leányát. Az eseményeket Padre Tostini, a hagyományt, a vakhitet és a dogmát

megtestesítő pap mozgatja, s e kábult világ falait az új eszméket hirdető reformer Padre Alessio sem képes áttörni. A címszereplő „majomra", az ösztönvilágot szimbolizáló fiatal, életteli férfira, Tombóra a két lány s a papok mondják ki a halálos ítéletet; haláltusája gyomorforgató. Dante költői szimbólumokkal átitatott előadása olyan egzisztenciális kérdéseket tárgyal, mint a bűn, a hűség, a társadalmi konvenciók és a félelem valami nálunk hatalmasabb erőtől.

Irodalomkritikusok szerint Dante eddigi főműve *A szicíliai család trilógiájának* három darabja (*Carnezzeria* [Húsosságok], *mPalermu* [Palermóm], *Vita mia* [Életem]). Míg a *La scimia* elsősorban előadásként él a köztudatban, ez utóbbiakat mint szöveget is érdemes elemezni. Pirandello még az egységes olasz nyelven írta darabjait, napjainkban azonban annak ellenére, hogy a közönség egy része nem érti, újra divatba jött a különböző helyi tájszólások színpadi megszólaltatása. Emma Dante figurái elképzelhetetlenek a hozzájuk tartozó szicíliai tájszólás nélkül, ebben a közegben s ebben a nyelvben élnek. Ez az írás- és ábrázolásmód európai különlegesség. A mű másik legfontosabb dramaturgiai vonása az időkezelés: *A szicíliai család trilógiája* nem hagyományos krónika, inkább olyan történet nélküli elbeszélés, mely megállítja s kimerevíti a pillanatot. Olyan állapotrajz, amelyben a kiindulási helyzet és a végállapot nem sokban tér el egymástól, az alaphelyzetben benne van a fejlődés lehetősége, s a feszültség vagy kirobban, vagy sem.

Életem

A *Húsosságok*, a trilógia legjellegzetesebb, legtöbbet idézett darabja olyan család története, melyet „beteges viszonyok, hisztérikus és bénító menekülések, füstszag és állott levegő" jellemeznek. A látszólag játékos szertartás lényege a nő feloldozása a bűn alól, a család becsületének megőrzése, az eltévedt bárány megtérítése. Nina terhes. Szíve elvész a hatalmas testben, melyet a fájdalom és a bűn deformált. Magán hordja a bélyeget. A felpuffadt has, a beteljesedett sors, mely körül a cselekmény zajlik, feldühíti, s tehetetlen dühre gerjeszti Nina három fivérét, akik képtelenek a megértésre.

Nina kilenc hónapos pocakjával hófehér tüllruhában bukdácsol a téren és időn kívüli, lecsupaszított színpadon. Három fivére, Paride, Toruccio és Ignazio kísérik, akik megígérték, hogy férjhez adják, s ezáltal kiköszörülik a családjuk becsületén esett csorbát. Cselekedeteiket a tradíciók és a keresztény kultúrkör befolyásolják, jellemük azonban primitívebb annál, amit a szituáció megoldása megkövetelne. Misét rögtönöznek, mely előrevetíti Nina esküvőjét, s a lányt mint áldozati bárányt jeleníti meg. Míg a vőlegényt várják, felidézik a gyermekkori emlékeket, fényképeket nézegetnek, míg rátalálnak egy régi képre. A képen Ignazio női ruhában feszít, ami hosszú és ádáz vitákat indukál a fivérek szexuális hovatartozásáról. Nina élete háttérbe szorul a férfiak hatalmi törekvéseivel szemben. Lassacskán mindhárom fivér felveszi saját életének fonalát. Útnak indulnak, Ninát menyasszonyi fátylánál fogva egy fához szögezik, s a lány ott marad, késlekedő hitvesére várakozva, mindvégig bízva a hagyomány erejében és fivérei ígéretében. A darab legmozgalmasabb pontján Nina pocakja életre kel, ide-oda taszítja a lányt a színpadon: a gyermek meg akar születni, de ő megálljt parancsol a természetnek. Valahogy így vannak a fivérek is kishúgukkal: szórakoztatja őket, amikor Nina kifesti magát, és óriási pocakja ellenére mint vonzó kéjnő jelenik meg – egyszerre testesítve meg az anyát, a madonnát és a szajhát –, de a játékon túl a női teljesség nem oly vonzó számukra, hogy életük szerves részévé váljon. Mint látható, Emma Dante egyszerű témákat felvető világa alapvetően szimbólumokból, mélyre hatoló költői képekből táplálkozik.

A trilógia további darabjai, az *Életem* és a *Palermóm* is hasonló rendezési és térszervezési elvekre épülnek. Az *Életem* előadásában a tér csaknem üres, a szín előterében egy ravatal áll, mely oltár is egyben:

az élet, a halál, a kezdet és a vég szimbóluma. A színen az Anya, szoros szimbiózisban három Fiával – a beérkező nézőket zavarba ejtheti, hogy egy intim családi együttlétbe csöppennek. Az alaphelyzet itt is a várakozás: a legkisebb fiú haldoklik. A családi viselkedés Szicíliában honos sztereotip formáira jellemző, hogy az Anya arra tanítja Fiait, elégedjenek meg azzal, amijük van, és ne keressenek saját határaikat meghaladó magatartásformákat. Az Anya, a Természet, az Életbölcsesség és az Élet forrása magától értetődő egyszerűséggel készíti fel fiát a halálra, az elviselhetetlent is igyekszik elviselhetővé tenni. „Életem, vérem" – így szólítják a szicíliai anyák gyermekeiket, s Dante gyönyörű élethimnuszban fogalmazza meg az anyaság minden gyötrelmét. A Fiú meghal a ravatalon, majd öccsei szeretete által még egyszer, utoljára furcsa életre kel, kísérteties táncot jár, hogy végül újra mozdulatlanságba dermedjen.

Kolduló kutyák

Giuseppe di Stefano felvételei

Az előadásban három szín, a fehér, a fekete és a vörös dominál, a rendező caravaggiói ihletettségű képeket kombinál, amelyekben a fények és az árnyékok tökéletes összhangot alkotnak.

A *Palermóm*-ban a szegénységet, a frusztrációkat és a soha meg nem valósult, hamvukba holt vágyakat fogalmazza meg Dante egy végtelenül lecsupaszított, sötétségbe burkolózott színpadon, amelyen a cselekvések magának az életnek a minduntalan ismétlődő rítusai: öltözések-vetkőzések, elindulások-hazatérések.

Legutóbbi alkotása, a *Cani di bancata* (Kolduló kutyák) a maffia hatalmának mai napig veszélyes témáját állítja középpontba. Véglényszerű, állati primitívségben tengődő bűnözők az előadás szereplői, akik mint kóbor kutyák a piacokon, a pult alatt várják a nekik dobott koncot, ezáltal az élősködés szimbólumai. A főszereplő, Mammasantissima a maffia megtestesítője – Dante szerint ugyanis a maffia nőnemű, nevel, táplál, véd, beilleszti fiait a társadalomba, őrködik a házi tűzhely és a családi hagyományok felett, így a XXI. századi tízparancsolat újraalkotója. Dante elsődleges célja nem az öldöklés, a vérengzés és az erőszak megjelenítése. A költői szimbólumok a maffia legjellegzetesebb vonásaira mutatnak rá; arra, hogyan hálóz be a maga aggasztó látszatbékességével csendesen mindent, a legfelső politikai és pénzügyi körökig s a legnagyobb társadalmi projektekig – szemétszállítás, környezetszennyezés, a globális felmelegedés elleni harc –, hogyan épül be a társadalmi intézményekbe, az iparba, a kórházakba, a nemzetközi drogkereskedelembe s ezáltal a mindennapi életbe.

Mammasantissima az ünnepi vacsorák alkalmával fehér tüllruhában, a menyasszony és a madonna megtestesítőjeként van jelen a színpadon, a hétköznapi parancsosztáskor azonban feketébe bújik. Az alapmotívum, amely köré az események csopor-

tosulnak: az utolsó vacsora, az osztozkodás, a parancskiosztás, a javak feldarabolása és szétosztása. Ebben a családban mindenki női kalapban jár: a kalap a kaméleontermészetnek, a maffia állandó metamorfózisának a szimbóluma, elfedi a szemet, a férfi- és női arcvonások közti különbségeket. Az előadás legfontosabb képei a fehér terített asztal, mely Mammasantissima uszályából nő ki, s a színes kalapok, amelyeket a maffiózók hordanak. Az események elindítója, az egyszerű vasutas Liborio rövidlátóként tolatás közben elgázol egy családtagot (akit a fivérek amúgy is el akarnak tenni láb alól), ezáltal része lesz egy titoknak, s a mindent bedaráló gépezet magával sodorja. Befogadja a család, s ezáltal addig ismeretlen mélységek nyílnak meg előtte. Mint minden fiúnak, neki is Mammasantissima elé kell járulnia kézcsókra, s fel kell esküdnie „az Atya, az Anya, a Fiú és a Szentlélek nevében". Ez az új imafordulat a darab visszatérő motívuma. A család tagjai a társadalom legalacsonyabb és legmagasabb régióiba egyaránt befészkelik magukat. Egyikőjük, aki a *new economy* szakértőjévé vált, kijelenti: a gazdaság immár ők maguk, s ahelyett, hogy százalékot kérnének a vállalatoktól, nagyobb összegeket kölcsönöznek nekik, s amikor azok nem tudnak fizetni, minden az ő kezükbe kerül. Felügyelik a szemétszállítást, a hőerőműveket, a régóta tervezett, de még meg nem épült messinai hidat és a kórházakat. Újságokat vásárolnak, s az Anya gondosan figyelmezteti fiait, hogy a jövő legnagyobb biznisze az ivóvíz. A finálé sötét vízió az ország jövőjéről: a hatalom birtokosai közösen onanizálnak egy szétszaggatott Olaszország-térkép előtt, miközben Mammasantissima a hátukra írja: „Én, Anya, rátok bízom Itáliát." Az előadás markáns ítélet egy olyan színházi kultúrában, amely nem szokott hozzá ehhez a stílushoz, s amelyben az elhallgatás megmérgezi mind a politikai, mind a kulturális gondolkodást, és befészkeli magát a legintimebb emberi viszonyokba.

Felhasznált irodalom: Rodolfo di Giammarco: Io siciliana vi dico che la mafia è donna (Én, szicíliai mondom, hogy a maffia nőnemű). *La Repubblica*, 2006/10.; Emma Dante: *Costa Sud Occidentale*. Alapító Okirat. 1999; Emma Dante: *Carnezzeria*. Fazi Editore, Roma, 2007; Francesco Fantauzzi: Gracias a la vida (Köszönet az életért). *Drammaturgia*, 2006/2.

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

SUMMARY

In a column called Contemporary Drama László Upor initiates a discussion of issues recently raised by Endre Kukorelly in our review.

Contributors to our column of reviews are critics György Karsai, Andrea Rádai, István Ugrai, Kornélia Deres, László Zappe, Judit Szántó, Tamás Tarján, Judit Szántó once more, György Harmat, Tamás Márok, and László Sz. Deme who express their views on Marguerite Duras's *Des Journées entières dans les arbres* (a Kaposvár production directed by Russia's Anatoly Vassilyev with our great actress Mari Törőcsik), Ödön von Horváth's *Tales of the Vienna Wood* (Katona József Theatre), Chekhov's *Three Sisters* (Hungarian State Theatre, Kolozsvár/Cluj), Balázs Szálinger's *The Children of Oidipus* (Radnóti Theatre), Ferenc Molnár's *The Play Is the Thing* (Comedy Theatre, Kecskemét and Székesfehérvár), *The Swan* also by Molnár (New Theatre), Edmond Rostand's *Cyrano de Bergerac* (Hungarian Theatre), Zoltán Egressy's *Lucky Beggars* (Budapest Chamber Theatre), Tibor Zalán's *Eggs of the Blind Duck* (Studio „K") and Puccini's *La Bohème* (Szeged). The column closes with László Sz. Deme's account of some foreign and Hungarian events of the Fourth Festival of the venue The Ark.

Two contributions can be attached to Ion Luca Caragiale's comedy, *The Lost Letter*. Andrea Tompa analyzes the story and the deeper meanings of the play's numerous Hungarian translations and/or adaptations, while Krisztián Faluhelyi reviews its recent revival at Pécs.

Another production is also treated in a separate column. In her essay Katalin H. Végh introduces Russian author Leonid Andreyev, a great writer little known in Hungary and Balázs Urbán reviews his play *Dog Waltz* as revealed for the first time in our country at the Katona's Chamber theatre.

In our column of dance Csaba Kutszegi reviews two choreographies by Gábor Katona: *Sound Images* was performed by the Central European Dance Theatre, while *Prometheus* is a novelty at the Csiky Gergely Hungarian State Theatre of Temesvár/Timişoara. Also, Glória Halász saw *The Meaning of Life or Marking Time in 60 Minutes*, created by Réka Szabó for the Tünet (Symptom) Company.

Next, we publish a statement signed by five leading personalities of the alternative (fringe) theatre movement, claiming measures promoting and strengthening the independence of the new workshops.

In our last column, devoted to World Theatre, the reader will find Andrea Tompa's account of the Wrocław Festival, particularly of the Dutch Toneelgroep's *Roman Tragedies* performance. The 12th Dutch Dance Festival is reviewed by Lívia Fuchs, while Lilla Falussy introduces the work of Emma Dante, outstanding Italian actress-director, founder of the Sud Costa Occidentale company.

Playtext of the month is Balázs Szálinger's *The Children of Oidipus*.

Gubás Gabi, Kocsis Pál és Törőcsik Mari a Naphosszat a fákon előadásában

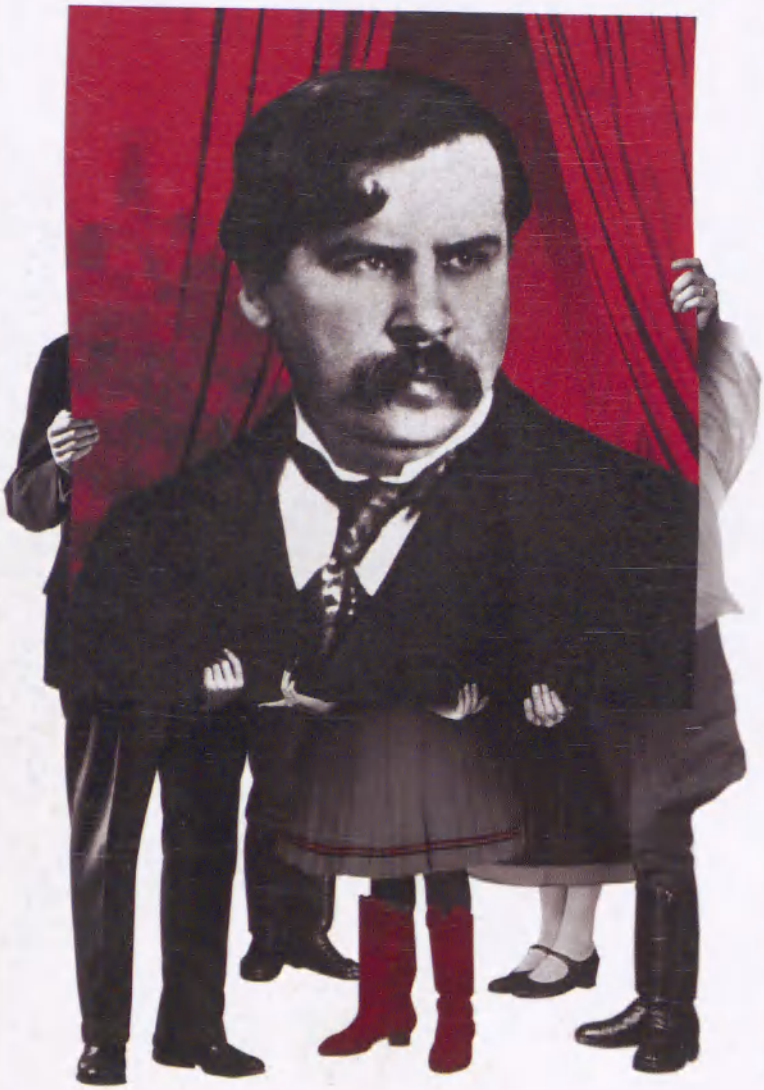
(kaposvári Csiky Gergely Színház)

Klencsár Gábor felvétele

MÓRICZ ZSIGMOND

Úri muri

ZENÉS SZÍNDARAB



rendező | Bezerédi Zoltán

bemutató | Nagyszínpad

2010. január 15. | p | 19h

GEORGE TABORI (TÁBORI GYÖRGY)

Mein Kampf (Harcom)

rendező | Rába Roland

bemutató | Gobbi Hilda Színpad

2010. január 16. | szo | 19h

www.nemzetiszinhaz.hu

nemzeti színház

Új értelmet ad

színház
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
DRÁMAMELLÉKLET 2010. JANUÁR

Szálinger Balázs

OIDIPUSZ GYERMEKEI

Valló Péter alapötletéből

AISZKHÜLOSZ, EURIPIDÉSZ, SZOPHOKLÉSZ MŰVEI NYOMÁN

FÉRFI	HÍRNÖK
NŐ	TEIRESZIASZ
LÁNY	ANTIGONÉ
ŐR/SZOMSZÉD	ISZMÉNÉ
IOKASZTÉ	KREÓN
POLÜNEIKÉSZ	OIDIPUSZ
ETEOKLÉSZ	HAIMÓN

I. FELVONÁS

1. jelenet

Helyszín: családi otthon
Nő, Férfi, Lány

LÁNY *(magolja a leckét)*
Sok van, mi csodálatos,
De az embernél, de az embernél,
De az ember, az ember...
Az embernél nincs semmi csodálatosabb.
Ő az, ki...
NŐ *(ablaknál)*
Ó, istenem, te Zeusz,
Tartsd távol a tüzet az otthonunktól,
Ami Thébában lobbanni készül.
FÉRFI
Nem lobban itt semmi.
Izzik a por, kénkőszagú az egész,
Igen-igen, de unalmas semmi.
Sosincs itt semmi, csak izgulni szeretünk.
Mindig ez a most majd lesz valami.
Az egész életünk ezzel telik.
De ne félj: gyávák ezek,
Nagyon egyfajtájúak itt mind.
NŐ
Hát nem látod?
Egyiknek sem elég a kevés,
De az egyenlő sem.
FÉRFI
Nem az a kérdés, hogy lesz-e valami,
Az meg főleg nem, kinek mi elég,
Hanem hogy mi hajtja egybe a rosszat a jóval,
Legjobbakat a legrosszabbakkal.
Én ezt nem értem.
Bárki, aki a kórus ellen hangol,
Azt mondja, rossz, vagy azt mondja, jobbat:
Mind a meglévőt ismeri,
Annak a foglya.
Nincs itt vélemény, ez a véleményem.
LÁNY
Közös az anyjuk, két fiú, akikben
Egy anya vére folyik, vagy
Nem jól mondom?
NŐ
Micsoda nő ez, akinek a fiai egymásnak esnek,
Nem tisztelve semmit magukon kívül!
Hát normálisak ők?
Micsoda nő az ilyen? Anya ez?
Legnyomorultabb ő, vagy a legrosszabb anya ő?
És ez még csak kettő,
Mert aki ezeket nemzette,
A legelső, az Oidipusz nevű,
Az is a saját fia volt!
Ej, magasan élnek ők,
Sose értsük a dolgaikat!
FÉRFI
A két kölyök meg: két nagy maflás,
Aztán hazamennek.
Ugyan, ezek csak pöckölgetik a jóslatot, hiszen
Tudják, hogy képes beteljesedni.
Mért kéne minden rémes időben
Féltenem a saját házamat?
Az az ő dolguk – az meg a miénk...
NŐ
De hát mit akarnak tőlünk?
FÉRFI
Semmit, mondom. Hagyd már ezt abba.
ETEOKLÉSZ *(tévéből)*
Polgárok, az időkhöz illőn szóljon az,
Ki ügyünk őre, városunk fedélzetén
Kormányoz – álom ne szálljon pilláira...
FÉRFI *(kikapcsolja a tévét)*
Nem kell nézni őket, nézni éjjel és nappal,
Hagyjuk békén egymást, de akkor teljesen.
IOKASZTÉ *(be)*
Iokaszté vagyok, egyszerű királyné,

Laiosz hitvese voltam, és az ágyam
Terméketlenül állt a nagyszobában,
Meddő harcok harctereként.
A férjem
Ezt elunta, fiút akart, akárhogy,
És hajszolta a nagynevű Apollónt,
Mondjon biztosat, elfogadja úgyis.
Mint kivert kutya, félszeg és erőtlen
Férfi tért haza. Mert a jóslat így szólt:
„Nem, Laiosz, ne akarj fiút, ne hintsed
Magvaid ellenemre – és ha mégis
Utódod lesz: utódod öl meg, és a
Családod sokasodva szenvedést
Sokasít. Ne legyen neked családod:
Átok tartja csak egybe, és a könnyek."
Vigasztaltam az emberem, borokkal
Szolgáltam ki, s a bor szavára mindjárt
Elfeledte az istenek parancsát:
Legyűrt, rám nehezült, s vigasztalódtunk
Együtt, mintha a bűnt magát akarnánk
Gyógyszeréül a szörnyű tisztaságnak.
Ő nemzette fiunkat, én kihordtam,
S még pólyásan a pásztoroknak adtuk,
Hagyják el valahol, s ahol lerakják,
Oda már sose menjenek, kívántuk.
NŐ
Egyszerű anya, egyszerű királyné...
FÉRFI
Komoly nő ez, a háború nagyanyja.
NŐ
Nem lehet abból baj, ha meglátják
Nálunk?
FÉRFI
Nekem is eszembe jutott.
NŐ
Akkor?
FÉRFI
Nem árt ez senkinek. Csak nézd meg.
IOKASZTÉ
A szomszéd Polübosz király viháncos
Kis csikósai rátaláltak, és a
Sóvárgó feleség kezébe tették,
Aki rég gyereket kívánt, s a vaksi
Urának bemutatta mint sajátot.
Az *én* kisfiamat!
NŐ
Na szép.
IOKASZTÉ
Királyfi
Lett idegenben is – ó, legyen átkozott a
Fátum!
Polübosz fiaként tanult fegyelmet
És királyi modort – s mikor megindult
Borostája, titokban elvetődött
Jóslatért, s ugyanazt a szörnyű átkot
Kellett hallania. S mivel szegényem
Apjának Polüboszt tudta, útra kelt, sőt
Menekült, nehogy egy napon megölje.
Laioszom pedig éppen akkor indult
Vissza Apollónhoz, hogy a rég kitett fiunkról
Halljon híreket. Összefutottak, és a
Jóslat éle először ért a húshoz.
Holmi közlekedési, józan ésszel
Kezelhető vita gyúlt a szűkös úton,
S mit szépítsem, az én fiam megölte
Az apját, a királyt, a férjemet. De nem volt
Mentes Théba se szörnyűségtől: egy Szfinx
Ült föléje, fojtogatta a várost.
NŐ
Milyen idő volt!
FÉRFI
Micsoda idő volt!
Théba helyén már-már egy füstös
Fekete foltot láttunk az álmainkban!
LÁNY
Jaj, hát ti erre
Emlékeztek? Éltetek akkor?
NŐ
Nagyon is éltünk, mást se tehettünk.
Emlékszel arra...? *(Kacsint a Férfira, valami közös élményre utal)*
FÉRFI
Emlékszem, ezerszer meg is bántam.
IOKASZTÉ
Testvérem, Kreón úgy határozott, hogy
Aki megfejti a Szfinx nehéz találós
Kérdését, megkapja az ágyamat jutalmul.
Na és persze hogy Oidipusz talált rá
Választ, éles eszű fiam – s a Szfinxet,
Aki elgyöngült, hogy a titka nem titok már:
Megölte, s okosan tartotta a markát.
Így lett, így a gyalázat: a trónra
Ült, s ágyamba feküdt. A gyermekemnek,
Akiről az álmaimban se hittem volna, hogy az:
Két további fiút szültem: Eteoklészt...
LÁNY *(a tankönyvben mutatja)*
A hőst!
IOKASZTÉ
...és Polüneikészt...
LÁNY
...a bajnokot!
IOKASZTÉ
És két lányt is adott nekünk a végzet:
Iszmént...
LÁNY
...aki harmatos virághoz
Hasonló...
IOKASZTÉ
És Antigonét...
LÁNY
...makacs és világló
Elméjűt.
IOKASZTÉ
S amikor megtudta uram-fiam,
Hogy szégyellni való a ház alapja,
Bűnre épül a vár, amit hitével,
Szorgalmával, alázatával épít:
(Szörnyűség!) a saját szemét kiszúrta,
Két fiunk pedig őt magát bezárta
Súlyos zárú szobába, mintha nem más,
Apjuk volna a szégyen önmagában.
Oidipusz dühösen hatalmas átkot
Mondott rájuk: a két fiú az egymás
Kardvasába essen, s haljanak egymás
Kezétől.
NŐ
Magas ég, de szörnyű átok!
IOKASZTÉ
Okos két fiam erre összeállt egy
Alku fénye alatt, hogy így cselezzék
Ki apjuk szavait: megállapodtak,
Hogy váltott uralom legyen megoldás,
Egy évig csak az egyikük maradjon
Itt, Thébában, a másik addig elmegy,
Aztán váltanak.
És Eteoklész ült elsőre a trónra
Mint idősebb, és Polüneikész ment
Messze, hogy ott idejét kivárja.
FÉRFI
A józan ész, a józan ész, így
Kellene ezt csinálni. Én mondom, az
Mindent megoldana. Csak hát ugye...
IOKASZTÉ
És jaj, jaj, Eteoklész,
Rossz fiú, rossz fiú, megszomorítom,
Hát túl jól érezte magát királyként,
Elkényelmesedett a büszke trónon,
És Polüneikészt száműzte, de végleg.
Kisebbik fiam elmenekült egészen Argosz
Városáig, az argosziak között toborzott
Sereget, vagyonát a zsoldosokra
Pazarolta, hogy újra Théba földjét
Érje, de mint vezér – de mint a város...

LÁNY
Ellensége...
NŐ
...a nép félelme. Nagy isten!
IOKASZTÉ *(magyarázkodó)*
Igen, ezt látjátok, hogyha kinéztek.
Az én két fiam áll szemben egymás
Seregeivel, és Théba köhög a gyűlöletüktől.
FÉRFI
Köszönjük szépen, erre volt éppen
Szükségünk.
IOKASZTÉ
Jó, hát én...
Én kértem fiamat, mielőtt fegyver
Ropogása előzne meg nyugalmas
Beszédet, *idejöjjön*, és tegyünk még
Egy kísérletet, itt lesz majd Eteoklész,
Testvér szól testvérhez, a bajt elűzik.
NŐ Itt?!
FÉRFI Ide, mért? Nem elég, hogy itt a tévéb...
ŐR/SZOMSZÉD *(kedélyesen érkezik, két sörrel)*
Tisztességes, nem szokványos
Napot kívánok itt mindenkinek, megjöttem!
IOKASZTÉ *(rimánkodva)*
Ó, Zeusz, te tapassz fülükre fátylat,
Vedd el érveik éleit, ne sértse
Őket semmi, amit kimond a másik!
Legyen béke a két fiam között, segíts meg,
De fáradt vagyok én, Zeusz, de fáradt!
ŐR/ SZOMSZÉD
De hát ő...
FÉRFI Nyugalom, szomszéd, nyugalom.
NŐ
Mennyi a baj ott fönt ezeknél,
És mennyi bajt okoz ez lent, nekünk.
Semmi sem véd meg minket.
LÁNY
Férfiak vonulnak lent összevissza,
Egyszerre van zaj és halotti csönd.
NŐ
A város is elveszik,
Nemcsak a két király.
FÉRFI
Az átkokhoz idomult a sors,
És a nyomorultak fölött úgy vonul át,
Mint egy vihar. De túlélhetjük,
Csak ne nézzünk a magas égre.
Én a magam módján hadd féltsem
Azt a keveset, amim van.
ŐR/ SZOMSZÉD
Hát akkor félts, amit jólesik, nem ezen
Fogunk összeveszni. Egészség!

2. jelenet

Jön Polüneikész, a nappaliban Nő, Férfi, Lány, Őr/Szomszéd

POLÜNEIKÉSZ
Az őrökön gond nélkül átjutottam,
Nyílt a kapu, Théba beengedett.
Örülhetnék, de most ez is gyanús,
Minden túl egyszerű.
Bárcsak ne látnám, milyen undorító
Gyanakodni ott, ahol születtem!
Itt biztonságosnak tűnik, van valami
Barátságos fény, otthon-szagú
A levegő. *(A karhoz fordul)*
Hallotok, emberek?
FÉRFI
Itt mi kérdezünk,
Fiacskám. Mit dolgod van minálunk?
Ilyen időkben minden idegen
Itthoninak tűnik, és minden földink árulónak.
Ugye te...?
POLÜNEIKÉSZ
Oidipusz az apám, aki Laiosz fia,
Anyám Iokaszté, és az én nevem
Polüneikész, így ismernek itt.
LÁNY
Akkor én ismerem! Nahát, de régen
Elmentél innen!
IOKASZTÉ
Ó, fiam! Gyere, és örülj anyádnak,
Úgy, ahogy én örülök neked, fiamnak.
Vártam, hogy hazajöjj, ölelj, de mintha
El se mentél volna, de mondd, ugye így volt:
Mondd, ugye játszani ment le az egyik
Rossz fiam, épp csak a térre, anélkül,
Hogy szólt volna, na mondd, ugye így volt,
Így, ugye?! Rossz fiú, rossz fiú voltál!
Nem, nem voltak ezek sem hónapok, és nem
Voltak évek, ez egy félóra talán, ugye nem több,
Úgy aggódtam. És most ígérd meg,
Nem mész többet a térre...
Azt mondták, más város falain belül találtál
Párt, akitől fiad is született, unokám,
Idegen rokonok becézik egy idegen
Város falain belül. Ugye ezt elviselnem
Nem volt hasztalan, ugye béke lesz, és te
Itt maradsz gyönyörű fiamnak?
Mért érzem, hogy az átok összes
Kardvasa, minden tűhegye, mind felém áll?
Ugye lesz értelme az eddigi
Szenvedésnek?
NŐ
Nagy dolog ám a fiú az anyának!
ŐR/ SZOMSZÉD
Lányos házban furcsa mondat ez.
Honnan tudja, hogy milyen egy fiú?
NŐ
Hallgasson, maga meg honnan tudja,
Mi az a gyerek?
POLÜNEIKÉSZ
Majd kiderül, rosszul tettem-e, hogy hazajöttem,
Ádáz férfiakat látok, a gyerekkoromból
Ismerősek az arcok – de mind idegen
A tekintet. Eskü kötött, a szívemnek
Kedves volt a hívásod – és hiába tagadja
Majd akárki (mert tagadni fogják), hazámat
Szolgálom, amíg élek, és ez a harmadik érv:
A hazám most bajba került.
FÉRFI
Finoman, finoman.
ŐR/SZOMSZÉD
De hát mért finoman, kérdezem én,
Ha egyszer...
NŐ
Hallgasson.
POLÜNEIKÉSZ
És most itt vagyok, itt – hogy a testvérharcot
Bármilyen áron is, de lezárjam.
IOKASZTÉ
Okos, nagy fiú.
POLÜNEIKÉSZ
A saját módszeremmel.
IOKASZTÉ
Békíteni hívtalak.
POLÜNEIKÉSZ
Ó, igen, az lesz, béke lesz,
De ehhez én vagyok elég: te kevés vagy.
Nincsen esélyed az átkot félresöpörni.
ŐR/ SZOMSZÉD
Az átok, az átok. Ha egyszer megvan,
Szeret lenni, nagyon-nagyon szeret.
IOKASZTÉ
Egy isten matat érdes ujjal a gyönge családon,
Arra tanít, hogy tűrni kell... Van ezernyi
Kérdésem, föltenném őket, mégis
Félek, a fájdalmad szaporítom.
POLÜNEIKÉSZ
Kérdezz, kérdezz bátran, egy örömem van:
Hogyha anyámnak megfelelek.

IOKASZTÉ
Nagy csapás a szülőhazádtól távol
Élni, fiam?
POLÜNEIKÉSZ Sose volt nagyobb csapás.
IOKASZTÉ
S míg egyedül voltál, áruld el, hogy miből éltél.
POLÜNEIKÉSZ
Néha a nélkülözés volt több a kenyérnél.
IOKASZTÉ
Legalább nászod a boldogság szigete?
POLÜNEIKÉSZ
Nem rossz, nem jó: házasság. Elvagyok vele.
IOKASZTÉ
És ez a hadsereg? Úgy hallom, pénzért követett ide.
POLÜNEIKÉSZ
Nézd, anyám, ez mindegy. Hívtam, jöttek utánam.
De hogy értsd, amiért jöttek, az: a zsákmány,
Mert nincs a kincsnél nagyobb húzóerő,
Emberek ők is. Nekem te vagy a kincs,
De nekik más, jó, ha tudod.
IOKASZTÉ
Jaj, fiam, hát zsoldosokat hozol...?
ŐR/SZOMSZÉD
Eteoklész jön!
Dacosan, és látszik rajta, hogy úgy jön,
Hogy nincs elszántabb
És kíváncsibb ember a földön,
Mindenre készen áll,
A békére is, hogyha kell.
FÉRFI
Szólok, mert beleszólhatok, Iokaszté:
Nincs anya most, nincs fájdalom, itt nem
Kell, hogy megsajnáljanak, itt most
Szavak, szavak döntenek, s neked valami
Olyat kell mondanod, amitől a fiúk
Lenyugodnak.

3. jelenet

Jön Eteoklész, a színen Iokaszté, Polüneikész, Férfi, Nő, Lány, Őr/Szomszéd

ETEOKLÉSZ
Jól van, anyám, itt vagyok, itt vagyok.
Mit kell tennem? Meglesz a kedvedért.
De csak a kedvedért. És semmi több.
ŐR/SZOMSZÉD
Zsivány ez a fiú, hoz is, meg nem is.
FÉRFI
Ismerem én ezt a fiút: igazi király.
ETEOKLÉSZ
Mint egy erős járművet a fojtott motor,
Úgy hajt már a kötelességtudat.
Csapataimat rendeztem sorokba
Éppen, töprengtem a hadtesteken,
Lett volna még dolgom – mégis bejöttem
Hozzád, mert te, az anyám, így akartad.
S úgy akartad, hogy védelmed alatt
Beléphessen az ellenség vezére
A körülvett és fenyegetett város
Kapuján. Ez azt jelenti, hogy nemcsak
Szófogadó fiú jött velem most a házba,
De biztos őr: megvédem a királynét...
Az ellenségtől.
IOKASZTÉ
Megállj, fiam. Számolj hármat, csak úgy szólj
Bármit: ez az ellenség a testvéred.
Polüneikész, te beszélsz. Azt mondtad,
Megbántva jöttél haza. Jó, kitörlöd
Ezt a fejedből, és próbálj beszélni
Nélküle, menni fog?
POLÜNEIKÉSZ
Nem kell erőlködni, mert az igazság
Nem erőlködik.
FÉRFI
Lehet, hogy ezt a szót kéne most
Kerülni?
ŐR/SZOMSZÉD
Nyakunkon a háború,
Ez általában azt jelenti, hogy
A könyökünkön jön ki az igazság.
POLÜNEIKÉSZ
Az igazság annyi csak, hogy a házat,
Apám házát óvtam az alkuval,
Amit Eteoklésszal én kötöttem
Mint egyenrangú fél és aktív résztvevő.
Hogy az átkot elkerüljük, egy évre
Neki adtam át a jogart, de úgy ám,
Hogy egy év után én veszem a kezembe.
ETEOKLÉSZ
Nekem *adtad át*? Mintha a tiéd...
IOKASZTÉ
Fiam...!
POLÜNEIKÉSZ
Nem egyedül kötöttem meg az alkut.
Akárcsak én, esküt tett ő is.
És szavamra, nem lesz itt háború,
Nem lesz rablás, ha nem leszek
Magam is kirabolva. És anyám,
Úgy mondtam ezt, nem daccal, nem kölyökként,
Nem erőből, nem megszokásból,
Nem rákészülve, nem ötletszerűen,
Hanem csak úgy, mint kinek a zsebében
Az ő esküje lapul összehajtva.
Ha kinyitom, tanúm az összes isten,
És embert se tudok, aki ne látná
Be, kinek van az ügyben igaza.
ŐR/ SZOMSZÉD
Most mit mondjak? Jól beszél. Én ezekhez
Semmit se tudnék hozzátenni.
FÉRFI
Ne is tegyél semmit, elég baj az
Nekünk, hogy jól beszél.
ETEOKLÉSZ
Hááát...
Igazad az még volna, öcskös, de félek...
IOKASZTÉ
Parancsolom, kezdd máshogy, Eteoklész.
ETEOKLÉSZ
Jó. Ha mindenki éppen ugyanazt
Gondolná jónak, bölcsnek vagy erénynek,
Vita se lenne, sem történelem.
És én most azt mondom, anyám, akármit
Megteszek, röpdösök az égbolttól
Az alvilág mélyéig, hogyha kell,
De a hatalmat én át nem adom.
IOKASZTÉ
Ki butaságot mond, könyörgöm, mondja félve.
ETEOKLÉSZ
S ha átadnám, sem az ő két kezébe.
Ez a fiú: al-kal-mat-lan.
POLÜNEIKÉSZ
Ugyan mért?
Kipróbált már a hatalom?
ETEOKLÉSZ
Hát persze,
Hogyne próbált volna ki.
POLÜNEIKÉSZ
És mikor?
ETEOKLÉSZ
Gondolkodj. A hatalomról: lemondtál.
POLÜNEIKÉSZ
Egy időre. A békéért.
ETEOKLÉSZ
Igen, akármi
Kedvéért, a béke, a háború, a termés,
A megszokás, a gyávaság kedvéért,
Hogy kifutkozd magad, vagy hogy erőt gyűjts,
Hogy rákészülj, hogy rátanulj, vagy az
Édesanyád két szép szeméért...
IOKASZTÉ
Fiam!

ETEOKLÉSZ
De lemondtál
Róla, igen: a hatalom kipróbált,
És könnyűnek talált, mert könnyűnek
Találtad. Kölcsönadható és oda-vissza
Ruházható játéknak hitted...
Nincs olyan, hogy most te vagy a király,
Aztán cseréljünk, te leszel a szolga.
Ez nem egy homokozó, derék öcsém: egy állam.
POLÜNEIKÉSZ
Anyám, mondj valamit. A logikája...
Képtelenség.
FÉRFI *(összenéz Őr/Szomszéddal)*
De megáll. Férfiak logikája.
POLÜNEIKÉSZ
Hallgassatok, nektek mi közötök
Ehhez az egészhez?! Anyám, könyörgöm,
Mondj valamit.
NŐ
Minek szóljon a nő, ha
Van férfi a házban? *(Eteoklészre utalva)*
ETEOKLÉSZ
Erről beszélünk.
POLÜNEIKÉSZ
Anyám!
IOKASZTÉ
Folytasd, Eteoklész.
POLÜNEIKÉSZ
Anyám!
ETEOKLÉSZ
Én leköpném magam, ha a helyedben
Lennék.
POLÜNEIKÉSZ
Még ma szolgám leszel. De Théba
Falain belül, mert én jobb urad leszek,
Mint te voltál nekem: nem száműzlek, nem én,
A hatalom nem bódít el, nem rettegek,
Nem küldelek el messzi földre,
Úgy uralom a várost, hogy anyánkat
Nem teszem ki anyai fájdalomnak:
Két fia lesz, egy városban.
ETEOKLÉSZ
Most mit mondjak? Ez is mellettem érv.
Műved egy gyönge állam
Volna, és a tetején úgy tenyésznél,
Mint a rohadás bajnoka.
Államod neve a bizonytalanság,
Államod színe a piszkosfehér,
Államod üdve egy alattvalód
Kudarca volna, kérdem én, milyen
Állam az ilyen? Szívesen uralnád?
POLÜNEIKÉSZ
Méltó vagyok akármi feladatra.
ETEOKLÉSZ
Elbírnád, mint utódom, az előzményt?
POLÜNEIKÉSZ
Nem is mondhatok kedvemre valóbb,
Jobban alkatomra szabott kihívást.
LÁNY
Komolyan mondom, tisztára olyan, mint...
Mint egy állásinterjú.
ETEOKLÉSZ
Amit befejeztünk.
IOKASZTÉ *(Eteoklészhoz)*
Eteoklész, édes fiam, egyenlő
Gyermekeket szültem én a világba
Egyenlő fájdalommal, és egyenlő
Rajongással követtem léptüket.
Egyenlő erővel szívtam sebeiket
A térdükön csetlő-botló gyerekkorukban,
És ugyanolyan ízű volt a vérük,
Nem kutattam, melyiké édesebb.
Ez az egyenlőség nemcsak anyának:
Az embernek is törvénye: a népek,
A családok, a barátok közt legnagyobb.
Az egyenlő népek, melyek a másikat
Egyenlőnek gondolják, ismerik a békét,
S tudsz-e a békénél istenibbet?
ETEOKLÉSZ
Nem tudok.
POLÜNEIKÉSZ
Majd mondok én: az igazság!
IOKASZTÉ
Ha az igazság rendezné a föld
Ügyes-bajos dolgait, a parasztok
Örök esőt akarnának, a város
Enyhe időt akarna.
Nincsen legfelsőbb igazság, csak szeretnénk.
ŐR/SZOMSZÉD
Milyen igaz. Mindenki mást akar.
Erre is lehet ám építeni.
FÉRFI
Rosszul is éreznéd magad,
Hogyha nem lenne így.
IOKASZTÉ
Mindenki egyenlő, nincs gyönyörűbb.
Ugyanolyan boldog az éjszaka,
Mint amilyen a nappali verőfény.
Egymást az égen naponta váltja
Megadás és önkény:
Bölcsebb a természet az embereknél.
Mindkettő gyönyörű: legyen egyenlő
Is mindkettő; a fiút kérem benned, fiam.
Tegye boldoggá veszendő édesanyját.
ETEOKLÉSZ
Amit ő tesz, az szerinted helyes?
IOKASZTÉ *(Polüneikészhez)* Ó, és neked,
Kisebbik fiam, elment az eszed?
A saját városodra törsz sereggel.
Neved félve mondja a thébai gyerek,
Akinek el se mondják, hogy ki vagy,
Nem vagy senki: Ellenség a neved.
S újabb neveket vennél föl: az utcán
Zűrzavar lennél, a házfalakon
Belövés lennél, a közkutakban
Méreg lennél, a kórházban a vér,
A boltban az üres polc, és sziréna
Volnál a csöndben – hát ezt akarod?
Mondd, ha győznél, ülnél-e szívvel
Győzelmi ünnepet, ahogy szokás?
És mondd csak, messze földön
Milyen híred lenne, a győztes hadvezéré,
Vagy a szülőhelyére támadó fiúé?
(Mindkettejükhöz)
Hagyjátok abba ezt, mert logikátlan,
Istentelen és fájdalmas.
FÉRFI
Jól van, lányom, most kifelé. Tanulni.
Azt a mesés embert, még ma. *(Lány el)*
ETEOKLÉSZ
Ez már nem a szavak játéktere,
Akármilyen jót akarsz, jó anyám.
Kár már belénk a szó, ereszd el
Intelmeidet, mert nincs súlyuk itt.
Csak annak, amit én, íme, kimondok,
Hogy *nincsen visszaút*. S te, akiben *(Polüneikészhez)*
Szeretetemet lándzsák hegyei
Veszik körül, azt mondom: takarodj.
POLÜNEIKÉSZ
Na és ki mondja ezt? Talán
Egy komoly hang, hátterében komoly
Emberrel, akit én komolyan vehetek?
ETEOKLÉSZ
Igen, igen, éppen előtted áll.
POLÜNEIKÉSZ
Egy kényelmesen terpeszkedő
Szépfiút látok én.
ETEOKLÉSZ
És egy ilyenre támadsz hadsereggel?
POLÜNEIKÉSZ
Meg is lepődsz majd, hogy mekkorával.
Az erős férfi nem árt, ha óvatos.

ETEOKLÉSZ
Kérkedsz, taknyos, bízol a jó szívemben?
POLÜNEIKÉSZ
Belátásodban bízom, s jól figyelj:
Utoljára kérem a jussomat,
De mondom egyszerűbben: kérem a jogart.
ETEOKLÉSZ
Megengedném talán egy parkolóban,
Hogy kormányozz, s a motor hangjait
Imitáld a száddal, édes öcsém.
De a járművemet én gondozom,
És mert halad, kormányhoz nem matatsz.
POLÜNEIKÉSZ
Ebben a járműben az én örökségem
Is benne van.
ETEOKLÉSZ
Ez az én érvem is.
Két örökrész – de csak egy az irány.
Sajnálom, hogy így alakult. Takarodj.
POLÜNEIKÉSZ
Ó, az isteneink látnak-e téged?
Vajon apám tudja-e, hogy mit tűrök?
ETEOKLÉSZ
Tudja azt is, mit teszel ellenünk.
POLÜNEIKÉSZ
Anyám, nézd meg, hova jutottunk!
ETEOKLÉSZ
Méltatlan vagy te az anyánk szavára.
POLÜNEIKÉSZ
Théba, segíts, nézd, mit tesznek fiaddal!
ETEOKLÉSZ
Méltatlan vagy te városunk nevére,
Menj Argoszba, és pihend ki magad.
POLÜNEIKÉSZ
Látnom kell előbb a húgaimat.
ETEOKLÉSZ
Ne mérgezd meg őket az öleléssel.
POLÜNEIKÉSZ
Anyám, hát csak tőled búcsúzhatok?
Élj boldogul.
IOKASZTÉ
Én nem lehetek boldog.
POLÜNEIKÉSZ
Már úgy áll, hogy nem vagyok a fiad.
IOKASZTÉ
Három fiút szültem, és egy sem az...?
POLÜNEIKÉSZ
Hallod, hogy sérteget?
ETEOKLÉSZ
Hallod, hogy sérteget?
POLÜNEIKÉSZ
Melyik toronynál állsz az ostrom alatt?
ETEOKLÉSZ
Mért kérdezed?
POLÜNEIKÉSZ
Mert oda megyek én is, és megöllek.
ETEOKLÉSZ
Meghoztad a kedvemet ugyanerre.
IOKASZTÉ
Jaj, fiaim, mit csináltok?
POLÜNEIKÉSZ
Mi se tudjuk, te is majd csak a végén.
Vér, hát vér! Nem akartam, a vége, akárhogy is: ez lesz!
Halljátok ti, a bajkeverő, hamis istenek ott fent,
Nyújtsátok nyakatok, kik unalmatok űzitek így, és
Semmi egyébre nem érdemesítetek engem, a földre
Mint játszóteretekre figyeltek: a fátum előállt,
Fölkészítve a teljesedésre, a színe csiszolva,
Éle megedzve, a súlyát érzem, igen, legyen így hát.
Mert ugyanannyi esélyt ad az én kezeimbe a sors, mint
Őneki – itt az egyenlőség! Megölöm, megölöm ma,
S hogyha igazság létezik: én leszek itt a király.
ETEOKLÉSZ
Most takarodj, a szívemben bárminemű szeretet volt,
Az már nincsen.

Polüneikész el

IOKASZTÉ
Nem, nem tudunk a végzeten kifogni. *(El)*
NŐ
Hát nem tudom, merjünk egyáltalán
Lefeküdni a vacsora után? Mondj valamit!

Férfi hallgat

Mondj már valamit? Most mi lesz velünk?
Ezek itt... Lemegyek a boltba,
Liszt, cukor... mi kell még? Jaj,
Kislányom! *(Lány be)*
Nagyon nagy baj van, kislányom!
FÉRFI
Ha meg mersz szólalni...!
LÁNY
Mért... De hát mi van?
ŐR/SZOMSZÉD
A városfalnak mindkét oldalán
Hatalmas tömeg: innen kifelé,
Onnan befelé mennének. Válogatott
Szitkokkal szórják egymást a népek,
Akiket elválaszt a fal. Ez vár ránk.
Vagy talán már ez van?
LÁNY
Hátha mond valamit a híradó...
Be merjem kapcsolni?
NŐ
Jaj, jaj, ti istenek! Mit csináljunk?
FÉRFI
Mi sem éltünk még háborúban.
Háború előtt a háború maga
A legnagyobb szörnyűség, mi megeshet.
De meglásd (jaj, vagy pont ne lásd meg,
Kislányom!),
Hogyha benne élsz,
Úgy gondolom, ha együtt maradunk,
Egészen egyszerű
Mindennapok követik egymást.
ŐR/SZOMSZÉD
A bajnokság elakad félidőben,
Csak valamivel több elesett ember
Fekszik az utcán, de majd kikerüljük.
FÉRFI
Kevesebb sztár, kevesebb sorozat...
NŐ
És kevesebb kenyér.
ŐR/SZOMSZÉD
De a kocsmákban ugyanúgy ülünk,
Kérdezgetjük, hallottátok-e, északon
Hogy áll az ostrom, hú, de durva,
S záróráig iszunk.
FÉRFI
Ne félj, kincsem, de mindenre készülj.
És tudd, hogy melletted vagyunk,
Minden viselhető, ha élve maradunk.
LÁNY
De hát... akkor háború lesz? Miről beszéltek?
NŐ
Jaj, férfiak! Mindig a férfiak!
LÁNY
De hát ha háború, akkor...
Itt? Thébában?
ETEOKLÉSZ
Így van, imádkozz, kislányom. Legyen
Ez a te dolgod, és fejezd be
A remegést, hasznot abból a város
Nem húz. Ha vannak istenek
(És mért ne lennének), akkor lehet
Szólni hozzájuk: a te hangod
Erre való. Mi meg arra valók
Vagyunk, hogy csak magunkban higgyünk,
Tehát vegyünk mindent saját kezünkbe.

FÉRFI
Ha már borul a rend, ha már... ugye,
Vegyünk mindent a saját kezünkbe,
Ott a legbiztosabb.
ETEOKLÉSZ
A hét kapuhoz rendelek hat őrt,
Én állok majd a hetediknél. Mielőtt
Valami hírnökök érkeznek valami
Hírekkel, mert abban a pillanatban
Nem én: csak a hírek írják a tervet.

4. jelenet

Kreón érkezik, a színen Eteoklész, Iokaszté, Nő, Férfi, Lány, Őr/Szomszéd

KREÓN *(érkezik)*
Bejártam kapukat és őrtanyákat,
Királyom, Eteoklész, hogy megtaláljalak,
Végre megvagy.
ETEOKLÉSZ
De meg ám, jó Kreón.
Polüneikésszel volt egy lényegi
Megbeszélésünk, és úgy látom, hogy nincsen már esély.
KREÓN
Hallom, öcséd még Thébánál is többre tartja önmagát,
De majd az istenek eldöntik, mi legyen,
Nem több: kíváncsivá tesz a sorsa – dühöt
Csak a sajátjaimmal szemben tudnék érezni.
Ő meg – de nem is erről
Akartam beszélni veled...
ETEOKLÉSZ
Hanem?
FÉRFI
De hát ez... ez az én... a nappalim...
Mi köze a bútoraimnak...
KREÓN
Rókát fogtunk a kert alatt.
ETEOKLÉSZ
Nocsak,
Argoszi bőre volt, jól gondolom?
KREÓN
Az ám.
ETEOKLÉSZ
És jól csúszott-e a beszéd neki?
KREÓN
Száraz volt a szája, de öblögettük.
ETEOKLÉSZ
Sikerrel?
KREÓN
Hiszen ismersz.
ETEOKLÉSZ
Mit tudott?
KREÓN
Bármennyien vagyunk: ők hétszer annyian.
ETEOKLÉSZ
Akkor majd hétszer annyit temetünk.
Vagy dehogy temetünk: a madarak
Majd hétszer annyit esznek a húsukból.
Nézd meg, Kreón, mindennek megvan a
Jó oldala.
KREÓN
Ez nem tréfa.
ETEOKLÉSZ
Nem is!
Kitörünk, és a síkon nem kell félnünk
Semmiféle elvakult támadástól.
Hiszem, hogy aki véd: azzal az igazság,
S az igazság élesebbik fele
Áll afelé, aki támad.
KREÓN
A hit
Szép dolog, és jól áll a lényegen,
Ennyi a szerepe.
ETEOKLÉSZ Mi volna hát a lényeg?
KREÓN
Hogy ők hét alma – mi meg egy.
Nincs sok esélyünk. Csak a józan ész.
ETEOKLÉSZ
Azaz?
KREÓN
A belátás.
ETEOKLÉSZ
Más utat javasolsz?
KREÓN
Bármi utat, ami kivezet innen,
Kevesebb fájdalommal
Jár, és melyben az istenek
Megnyugszanak.
ETEOKLÉSZ
De mindegyik ilyen út neve: gyávaság.
Én nem futok el az öcskös elől.
Inkább vegyük végig, hogy mit hagyok
Rád, ki tudja, hogy dönt az ég.
Van ez a nász a két gyerek között.
Haimón fiad Antigoné húgom
Méltó férje lesz, ebben bízhatunk.
Mielőtt elmegyek, még szentesítem
A kézfogót, de az ügy a tiéd.
Ha visszajövök még: visszaveszem,
De mostantól viseld a gondjukat,
Te, aki... jaj, ugyan, hiszen anyám
Testvére vagy, minek beszélek ennyit?
Aztán apám... az a nagyszerű átok,
Amit ránk mért, s talán beteljesül,
Úgyis nyomja majd a vállát, tehát
Neki nincs is mit üzennem. Ha van még
Bármi, amiről rendelkezhetek:
Igen, Teiresziasz, a jós röptesse
Meg a madarait, és hunyorítson
Azzal a vak, mélyen ülő szemével,
És *mindenképp meg kell hallgatnod* őt,
Világos?
KREÓN
Ahogy parancsolod.
ETEOKLÉSZ
Ha az átok létezik, hát remélem,
Jó munkát végez, és nem egyedül
Megyek a halálba, testvéremet
Is magammal viszem.
Azt hiszem, az embereknek elmondtam mindent, amit
El tudtam és akartam mondani. Már csak a fegyverek
Fajával állok szóba.

Eteoklész, Kreón más-más irányba el

FÉRFI
Kész-passz, ennyi?
ŐR/ SZOMSZÉD
Ahol háború volt, ott háború van
Mindig, utána is.
NŐ
Ennyi, hiszen ők tudják,
Nem véletlenül vannak ott, ahol.
FÉRFI
Családirtás istene borzaszt.
NŐ
Miket beszélsz, ne a gyerek előtt!
ŐR/SZOMSZÉD
Látom, kikapsz, én már itt se vagyok. *(Kifelé mentében)*
Családirtás, amúgy meg mit akartál?
LÁNY
Akit a testvér öl meg, a földet
Máshogy látja alulról?
Akit a testvér ás el,
Befogadja-e más hely?
Egészben vagy csak félig?
Vagy mint korcsot kinézik?
Másodrangú halott az,
Akiből senki sem kér?

S mindig rajta marad,
Még odalent is,
Az ismert világ alatt,
Hogy gyűlölte a testvér?
És aztán együtt mennek
A gyűlöletbe lejjebb?
Vagy gyámolítják egymást,
Testvér a testvér vállán,
És összefognak újra
Túl a halál határán?
NŐ
Kellett ez neked? Nézd meg, mit csináltál!
TEIRESZIASZ *(érkezik)*
Jaj, ez a város amilyen apró,
Olyan nagy az én lábaimnak.
Kreón, mért kellek ilyen hirtelen?
KREÓN
Elmondom én, de még fújd ki magad.
Tudod, milyen háborút viselünk,
Milyen ellenfél áll szemben velünk,
Tudod, hogy Eteoklész (jó király)
Milyen ügyért döntött úgy, harcba száll.
Tudod, mi van, látod, mi lesz, de azt
Nem tudod, hogy mért hívtalak ide?
TEIRESZIASZ
Tanácsot kérsz, mit tegyetek, hogy Théba
Állva maradjon, de a kérdés
Mögött ott egy másik: állva maradjon,
De Eteoklésszal a trónon – ugye?
KREÓN
Erre most hadd ne válaszoljak, Teiresziasz.
TEIRESZIASZ
Régóta rohad a föld Théba alatt.
Egy borgőzös este ehhez elég volt:
Laiosz nem bírt magával, és Iokaszté
Nem volt elég konok. És Oidipusz
Megszületett mint rontás, vétlenül.
Aki, tudjuk, valamelyik szoba
Sötétjében piheg most is egy ágyon,
Dupla sötétben: szemei, akárcsak
Az enyémek, semmit sem mondanak.
Intő jel volt: egy király megvakult!
Tudomásul kellett volna talán
Venni azt, hogy léteznek átkok,
Tapadnak, és nem alkusznak magukból:
S ez az átok úgy szólt, hogy Laiosz vére
Nem uralkodhat, ugye? Így volt?
KREÓN
Így volt.
TEIRESZIASZ
Na de a gyerekek? Mint két szép telivér,
Úgy döntöttek, szétrúgják a karámot,
S az istenek szemét beköthetik.
Szövetséget kötöttek, bezárták apjukat.
Aztán meg Oidipusz nem bírt magával
(De ki vetne rá követ: kitaszított,
Vak és beteg öreg, ilyen fiakkal),
Megátkozta őket. Jogos az átok?
KREÓN
Nem tudom, én csak aggódom, mi lesz.
TEIRESZIASZ
Nem tudod? Hát tudjad: meghalnak ők.
Hogy halnak meg? Hát úgy, ahogy ígéri
Az az átok.
KREÓN
Nem lehet a sors puszta geometria:
Csak van lehetőség elhajlani...
TEIRESZIASZ
Meg volt mondva ez? Igen?
Tudták ők is? Igen? Akkor nem önként
Mennek halni?
KREÓN
De hát, Teiresziasz, az istenek
Nem aggódnak, hogy Thébában mi lesz,
Ha nem marad méltó uralkodó?
Én aggódom. Mégis... lehetne valamit?
TEIRESZIASZ Tenni? Mindig lehet.
Most csak egyet, mert csak egy a szabály.
Nem bonyolult: hogy Oidipusztól
Nemzett fiú nem lehet thébai király.
KREÓN
Bolondságot beszélsz. Mert vagy egyik,
Vagy a másik akkor is az lesz.
TEIRESZIASZ
Nem, egyik sem lehet. De hát a jósnak
Ki kell állni azt a szót, hogy bolondság.
Aki a jóslatot kapja, mindig haragszik,
Ha nem egyezik vágyával a jóslat.
De ez: Théba. Itt ez mindig így van.
Ha irgalomból hazudnék, az égben
Lakók megbüntetnének engem –
Bárcsak közvetlenül az istenek
Jósolnának: nem félnek senkitől.
Én meg félek. De a szavam erős,
Mert az nem az enyém. *(El)*
FÉRFI *(Kreónnak)*
Kreón, mi van? Ülj le ide. Beszélj.
Ez már nekem is sok volt, remegek.
KREÓN
Mit mondanék? Nem remeghetek némán?
Edzem magam. Hisz a jövő felé lép
A sors, s ennek a jövőnek velem
Valami terve van. S hogy ez ne így legyen,
Én se tudok mást, mint hogy: győzni kell. *(El)*

5. jelenet

Őr/Szomszéd érkezik, a színen Nő, Férfi

NŐ
Jaj, istenem, hogy fúlna az ebédbe
Az unatkozó isteni világ,
Mért nem tudnak a seggükön megülni,
Mért nem tudnak a seggünkön meghagyni
Minket, és mi ez az egész? És mit akartak
Itt ezek az emberek, minekünk
Mi dolgunk ezzel az egésszel?
ŐR/SZOMSZÉD *(a kinti eseményeket kommentálja)*
Látod, az egy felfejlődés!
FÉRFI *(morózus)*
De gyönyörű.
ŐR/SZOMSZÉD
Ott az üteg, fedve, s az ott, a mélyben,
Azok a szürkék, bal felől, azok már
Gyutacsaikkal bekészítve várnak.
Ha tudnád, milyen a hangulat
Most odalent, hogy mi minden fordul
Meg ilyenkor lent az ember fejében!
A sisakok alatt egész világ...
FÉRFI
Nem akarom tudni.
ŐR/SZOMSZÉD
Hogy-hogy-hogy-hogy azt akartam mondani:
Tudok szerezni ilyen sisakot, nem érdekel?
NŐ
Gyertek el onnan,
De azonnal!
ŐR/SZOMSZÉD *(átszellemülten)*
Dermedt a levegő, állnak a csöndben,
S tudom, hogy éppen viccelődnek,
Röhögnek valakin, szívatják egymást.
Semmi olyan, hogy búcsúzás,
Dehogy. Viszket a lábuk, és nem
Vakarhatják meg, mert üvölt a tizedes.
Akin mindig hülyén áll a sisak.
Szinte mulatság.
NŐ
Gyertek el onnan, hát hiába mondom?
FÉRFI
Mennyit voltál katona?

ŐR/SZOMSZÉD
Három évet.
FÉRFI Békeidőben.
ŐR/SZOMSZÉD
Jó, de egy hadgyakorlat
Olyan, mint az igazi. Hogyha meg akarsz
Halni, meg tudsz ám halni ott is.
NŐ
Nem hallgatom tovább!
ŐR/SZOMSZÉD
Na most! Na most! Figyeld! Kerülnek jobbról,
Azok már az első árkot elérték,
Igen, beugrás, hátraarc. Na, pont ezt
Csináltuk mi is. Ügyes a parancsnok,
FÉRFI
Ezt élvezed?
ŐR/SZOMSZÉD
Életem legszebb évei voltak.
FÉRFI
Felénk jönnek!

Puskalövés hangja, sziréna, mindenki fekszik

ŐR/SZOMSZÉD
Stratégiailag
Ilyen helyen lakunk, neked nem tűnt fel?
Ez toronyház,
A város közepén, ahonnan minden
Látható, és amit mindenki lát:
Ez kell mindenkinek. Nekik is, és...
FÉRFI
Nekünk is.
NŐ
Legalább ti, nők az égben,
Ti, égi nők, ha vagytok, legalább
Ti verjétek vissza ezt a csapást!
Tartsátok távol örök játékától
A csatát akaró férfiakat,
A millió megnyúlt testű fiút
És felnőni képtelen gyermeket.
Egyedül ti vagytok felnőttek az égben.
FÉRFI
Most én mondom azt, hogy elég!
Kibírhatatlan asszonyi jajongás!
NŐ
Jaj, hát hiszen ti mind gyerekek vagytok!
FÉRFI
Túlszalad
Rajtatok a világ, ha háború van,
Az istenek oltárára könnyeztek,
Megtépitek magatokat. Zavartok.
Hátunk közepére való félelmeket
Szültök a szívünkben. Jaj, asszony,
Miattad hal meg a férfi, hogyha meghal!
NŐ
Jól megkaptam, biztos megérdemeltem.
FÉRFI
Jaj, a sértődés, már megint!
Látod, hogy mi van odakint? Igen?
Azok a pontok (látod?) férfiak!
És mindegyik ponton belül egy asszony
Siránkozásának emléke van,
Szavak visszhangja van, fontos ügyekben
Mondott, buta körmondatok
Gyilkos visszhangja van, mérlegelő
Fullánkok nyoma van – és minden férfiban
Ott van a gyávaság, amit legyőzni
Még-akkora harc, mint ez a csata.
Hagyjatok minket békében háborúzni,
Mert meghalunk. Értitek, meghalunk!
NŐ
Sose voltál katona.
FÉRFI
Te semmit sem értesz
Abból, amit mondtam.
NŐ
Nem szégyen az.

Dörömbölés

ŐR/SZOMSZÉD
Nem halljátok? Verik lent a kaput!
Átmegyek az én oldalamra, onnan
Látszik az út.
NŐ
Jaj, istenek! Verik már a kaput!
FÉRFI
Látod, veszekszel, és elér a front!
HÍRNÖK *(jön)*

6. jelenet

Hírnök érkezik, a színen Nő, Férfi

HÍRNÖK *(kaputelefonon szól fel, Férfi megy oda)*
Hahó, a házkapun belül ki őrködik?
NŐ
Őr ám a tudod, kicsodád. Saját
Házunkban... őr. Ezt is megértük.
HÍRNÖK *(becsapódik az ajtó, bejön, körülnéz, azok lassan előbújnak)*
Hol van? Hol a királyné!
FÉRFI
Volt itt, de...
HÍRNÖK
Szóljatok neki,
Tudja meg Oidipusz dicső neje,
Nem kell nagyon búsulnia, ne sírjon.
FÉRFI
De hát nem tudjuk, hol...
IOKASZTÉ *(be)*
Jó ember, gyászt jelent-e jöttöd,
Halál híre csöpög-e a fülembe?
Eteoklész meghalt?
A másik halt volna meg? Melyiket gyászolom?
HÍRNÖK
Mindmáig élnek mindketten fiaid.
A város áll, a tornyok állnak,
A kőfalak maradtak helyükön,
És én is itt vagyok sértetlenül.
IOKASZTÉ
Légy áldott, jó hírek hozója!
De az argosziak hogyan futottak
El? És Polüneikész hogyan maradt meg
Élve, beszélj, beszélj – minek köszönhetem?
HÍRNÖK
Az az igazság...
IOKASZTÉ
Nem az érdekel!
Az érdekel, milyen hírt vihetek
Annak a szerencsétlen Oidipusznak.
HÍRNÖK
Azt javaslom, ne kérdezz egyebet.
IOKASZTÉ
Gyanús vagy nekem.
NŐ *(Iokaszténak)*
Szerintem
Hagyjuk menni, maradjunk ennyiben.
IOKASZTÉ
Valamit mondanál. Mégsem teszed.
NŐ *(átkarolja Iokasztét)*
Iokaszté, most vidámak vagyunk,
Hagyd elmenni, biztos jobb dolga van.
HÍRNÖK
Mindkét szülötted él, ez nem elég?
IOKASZTÉ
A jövőben a szerencse kísér?
HÍRNÖK
Eressz, több okból sem helyes,
Ha maradok. Például dolgom volna még.

IOKASZTÉ
Innen el nem mehetsz, ameddig
Nem mondod el a lényeget.
HÍRNÖK
Jaj, a jó hír vivőjét mind megáldják,
S aki rossz hírt hoz, az maga a rossz!
Egyetlen percen belül a hírnöki élet
Lényege! Jól van. Háború
Nem lesz (ez végül is jó hír), de
Fiaid megküzdenek
Szemtől szemben, egymással,
A két sereg
Visszahúzódik egy tisztás köré,
Aztán kivárják, hogy mi lesz, és az eredményt
Mindkét sereg, ahogy van, elfogadja.
Eteoklész ötlete volt, valahogy így:
„Ne ontsatok vért egy kölyök miatt,
Aki háborúsdit akar itt játszani,
Lökjétek ki elém, majd én fejét veszem."
Látszott, hogy az argosziak fölött
A töprengés fellege támad,
De mielőtt leszállna a fejükre,
Polüneikész azonnal kiáll:
„Legyen hát így, ne sírjanak
A tieitek fölöslegesen,
Ha egyetlen suhintással megvívom
Thébát, s ennyivel is király leszek."
IOKASZTÉ Takarodj.
HÍRNÖK
Ha bármi bölcs beszéd vagy bájital
Van a szívedben vagy zsebedben,
Ne késlekedj, úrnőm, ha most sietsz, még ott találod
A két fiút, az élet
Palástjában, az északi mezőn.
IOKASZTÉ *(enyhébben)*
Jól van, jó ember vagy te mégis,
Előtted a jövő. Menjél hamar,
Megyek mindjárt utánad.

Hírnök el

Gyere ide, lányom, Antigoné!

Antigoné be

Nem táncokat vagy szűzies vigalmakat
Ígér a sors ma, legyél itt mégis!
Hozd a konok erőt,
Mert most erre van szükség.
A testvéreidet kell ma megmentenünk.
Fivéreid ma meghalnak, kislányom.
ANTIGONÉ
Miket beszélsz?
IOKASZTÉ
A jóslat éle nem kopik,
S pont ma délelőtt vág legmélyebben a szívbe.
Testvéreid bajt vívnak egy mezőn,
Nem játékból, nem csak úgy. A halálig.
Nincsen időnk. Kövess, gyere velem,
Gyere a táborba. Legyél velem.
ANTIGONÉ
A táborba? A katonák közé?
Borzadok a mosdatlanoktól.
Megnéznének, a bőrömön nyomot
Hagyna piszkos tekintetük.
IOKASZTÉ
Vegyél erőt szemérmeden. Erős vagy,
Oltsd el velem
Ezt az undorító viszályt.
Együtt esünk térdre a bajvívók előtt.
Ha meglátják anyjukat s húgukat
Poros térddel, a legtisztább alázat
Fényével a szemükben, tán megállnak.
ANTIGONÉ
Vezess, megyek.

IOKASZTÉ
Ha szerencsénk van,
Megelőzzük a bajt, de ha lekésünk,
Épp a legjobb helyen: mellettük
Nyerünk a saját kezeinktől
Iszonyatos halált.
ANTIGONÉ
Így van, így van.

Mindketten el

NŐ
Ikerszörnyek ezek, fenevadak.
Ha meghalnak, csak az anyjuk
Fájdalma miatt tudom sajnálni őket.
Nincs jó jövő.
FÉRFI
Micsoda ország! Micsoda halott,
Halottakon tenyésző, azokból élő,
Hullákra hivatkozó és támaszkodó,
Micsoda megjelölt, jövőtlen ország!
Túl jó, túl szép erre a földre,
Nem tudja, hogy jó, vagy ha tudja,
Túlságosan is azt tudja magáról,
Hogyha nevet, fel-feltöri a sírás,
Büdös, ha ünnepel, büdös, ha gyászol.
Micsoda taknyosok földje, és micsoda
Közröhej, játszótér, kísérleti terep,
Ha tehetsége van, elüldözi,
De mindenek közül a legnagyobb
Átka, ha két nagy fia született,
Mert akkor mindkettő itthon marad.
Csak hogy széttúrják a játszóteret.
KREÓN *(a tévében)*
Közlöm a thébai néppel, a városban kivirágzik a béke,
A vész elül, és fájó sebeinkre jövőnk pora üljön.
Hadseregünk leszerelt, az argosziak hazamentek,
Nincs már félnivalója az édesanyáknak, a húgoknak,
Sem a hű szeretőknek.
Az átoksújtott faj fiúágon
Most elenyészett, Oidipusz egy fia sem fog kardot
A városa ellen.
A város a bűn nemzette családra
Mért átoktól megszabadult, a családi ügy itt már
Nem ront több levegőt.
FÉRFI
Látod, látod, a sors odafent még
Dolgozik. Most éppen megmenekültünk.
De lesz még újabb csapás, csak nézd meg.
NŐ
De hát most mi van?
HÍRNÖK
Hallottátok, szabad a város.
A két testvér ott fekszik a porban egymás mellett,
És nincsen koronájuk.
LÁNY *(be, csak elkapja a végét)*
Fekszenek?
HÍRNÖK *(be, nem néz körül, csak elkezdi)*
A két fiú egymás kardjába futott,
Egymást támasztották, míg dőltek,
Haláltusájukat döbbenten nézte
A két sereg, s a testvérek riadt
Tekintetében részvét volt, igen, én azt
Láttam legalábbis...
FÉRFI
Na tessék, Oidipusz fiai, nincs más, siratlak titeket.
ŐR/SZOMSZÉD *(be, kíváncsian)*
Hallottam. *(Hírnökre)* De te ott voltál, ugye?
Na, mi volt, mi volt, mi volt?
HÍRNÖK
És Iokaszté is meghalt, nem él már ő sem!
NŐ
Miket beszélsz? Ez nem lehet!
HÍRNÖK
Akkor elmondom az egész irtózatot...

A két makacs fivér mikor kiszenvedett,
Pár pillanat múlva megjött Iokaszté,
Az átkozott anya, Antigonéval,
Azt a közös kardvágást még láthatták.
És a királyné a testekre roskadt,
Azt mondta, „sírok, a sírjaim ezek" –
Mire a vért nyelő Eteoklész
Kinyitotta szemeit, és bocsánatért
Esdekelt a tekintete, a könnye
Mint átlátszó pecsét, zárták le szemeit.
Polüneikésznek volt még szava,
Nem sok, azt pihegte: *„végünk, anyám,*
Hogy' szánlak tégedet és húgomat,
Hogy' szeretem fivéremet, s hogy' szégyellem
Magam!" – mire Antigoné térdre esett,
Iokaszté pedig olyan felfoghatatlan,
Hörgő hangokat hallatott, melyekre
Saját véleményem szerint
Nem mondaná senki, hogy egy nő,
Egy nemes, egy anya vagy akár ember
Szájából hangzanak.
FÉRFI
Szerencsétlen asszony!
NŐ
Átkozott férfiak!
FÉRFI
Hát te még ilyenkor is...?!
HÍRNÖK
A két sereg
Irtózattal nézett a gyászolókra,
A katonák megrendülten remegtek.
Én azt láttam rajtuk, hogy tisztelik
A két vezért, aki az életét
Adta azért, hogy a vérontás ne legyen
Nagyobb. Félek, lesznek egyszer vezérek,
Akik nem halnának meg az ügyért,
Hanem csak elvonulnak, mint akik...
NŐ
Jól van, sok volt a vélemény.
HÍRNÖK
De nincs vége! Bár lett volna vége itt...
Az anya Antigonéra nézett,
Az bólintott, mire (jaj, istenek!)
Iokaszté, mintha hétköznapi
Mozdulata volna, a kardvasat,
Ami fia kezében állt, s elernyedt ujjak
Markolták, a nyakába húzta, és
Hosszan vonaglott.
NŐ
Nem, ez nem lehet!
Annyi férfierő között senki se volt,
Aki megmentette volna?
HÍRNÖK
A katonák
Összeszorított szájjal, és a lány
Fává meredve állt, a szemeit becsukta,
Nem mozdult. Iokaszténak vége lett,
Inkább utóbb, mint előbb. Szenvedett.
FÉRFI
Nyugtassák őt az istenek.
NŐ
És tartsa
Saját anyjának őt a béke.
HÍRNÖK
Na de a mieink még összekaptak...
ŐR/ SZOMSZÉD
Ez az, ez az, ezt mondjad, na igen?
HÍRNÖK
Az egyikük szerint ez a fiú nyert,
A másikuk szerint a másik,
S a két pártra szakadt thébaiak
Vitájába most már nem szállt be
Az argoszi sereg, csak hátraarc,
Aztán elindult, viszonylag sietősen,
De nem annyira, hogy menekülésnek
Legyen csúfolható. Az Eteoklész pártján
Lévők tehát néhány perc küzdelem
Után ellenfelük nélkül maradtak,
S már jönnek is diadalittasan,
Antigonéval, és hozzák a három
Nemes halottat. Megbocsássatok. *(El)*
FÉRFI
Jön a három hulla
Vissza most a falak közé.
NŐ
Tehát sosem lesz vége.
ŐR/SZOMSZÉD
Vagy folytatjuk, vagy újrakezdjük.
LÁNY *(átszellemülten)*
A város fölötti égbolt kékjén
Úgy ragyognak át a csillagok,
Mint egy ritkás szövésű szemfedőn,
Ami alatt az életünk zajlik...
NŐ
Így van, ezekkel, akikhez elvileg
Nem kéne, hogy közünk legyen.
LÁNY *(az ablaknál)*
Már itt is vannak. Antigoné!
Ó, micsoda tartás!
Iszméné, hogy' zokog!
Jaj, szegény.
Micsoda finom lányok, mindig irigyeltem
Őket, és most ők a legnyomorúbbak.
FÉRFI
Pedig nem tehetnek ők semmiről.
NŐ
A vérük, a vérük, azt ne feledd:
Ugyanúgy az Oidipusztól való.
LÁNY
Ugyanaz a faj.
NŐ
Pont az a szigor
És vakmerő tekintet Antigonéé.
FÉRFI
A lányok nem zavarnak senkit,
Semmi bajuk nem eshet.
NŐ
A fiúk,
Félek, halálukban is gyújtogatnak.
LÁNY
Egy új királynak kell most jönnie.
FÉRFI
Olyannak, ki minden vádat elejt,
Az új világnak méltó embere,
S végignézte az eddigieket.
LÁNY
Kreón lesz az?
FÉRFI Kreón hozza a békét,
A békébe majd ő beletanul,
Nincs semmi baj, ha ebben a...
NŐ Szemétdomb...
FÉRFI *(szúrós szemmel a Nőre, hangúlyozza)*
Szegény országban ő, Kreón az úr.

7. jelenet

Antigoné és Iszméné jön, a színen Férfi, Nő, Őr/Szomszéd, Lány

ANTIGONÉ
Amit lányszobámban megtanultam,
Most hulladék a lábaim mögött:
Ez most gyászmenet, gyászoló a nevem,
Minden, mi rózsaszín, rólam lepattan,
Nincs a szemérem, nincs, ha alanya nincsen,
Feketét, csak feketét, feketét
Az összes eddig ismert szín helyébe!
Nevetséges árnyjáték ma az összes
Szín a legsötétebb, legősibb,
Az egyetlen nevet adó,
Megjelölő fekete mellett.
Jaj, Polüneikész, te legyőzött,
Gyönyörű, dacos ember!

Jaj, Eteoklész, te makacs fegyelem,
Valaha szeretett bátyák leggőgösebbike!
Ó, jaj, Théba, te átokverte vidék, a hazám!
Ó, anyám, te, ki elhagytál, mikor éppen
Anya kellene mellénk!
Jaj, ti egyenként csupa élet,
Együtt mind lehetetlen embereim!
Nem jöttök velem,
Olcsó voltam a támogatásra,
S pont titeket kell most kísérnem,
Kényszerítetek engem!
ISZMÉNÉ
Hol van a madár, ami még csicsereg,
Hol a patak, mely most is csordogál,
Hol van a szél, ami fúj,
Hol a szó, ami szól,
Hol a tűz meg a füst, ami fűt,
Hol a fény, ami rám süt,
Hol egy ember, aki megmondja:
Állt-e ki élő ember ekkora bajt? *(El)*
ANTIGONÉ
Jaj, Thébában, ahol már semmi sem úgy van,
Merjek-e mindháromért ugyanúgy sírni?
Azt gondolja a szívem, a halállal
Engesztelte az egyik a másikat – így van,
Így van mindenhol, hol a boldog emberek élnek,
De így van-e itt is?
Melyiket sirassam?
A hajam áldozati tincsét
Melyik testre rakjam először?
Édesanyám kebelére talán,
Hisz teje táplált –
Vagy erre a két szétszabdalt testre,
Amelyekre az én vérem csordult ki belőlük?
Ó, jaj, édesapám, gyere végre,
Adj hálát az egeknek,
Hogy nem látod, amit én most,
Elég baj lesz kitapogatnod.
Jöjjön a hosszú öregség hercege,
Adjon vállat, hogyha sírok,
Én adok szemet erre a rémisztő látványra.
Apám! Ugye itt vagy?
OIDIPUSZ *(be)*
Lányom, mért rendelsz vakot a fényre?
Továbbtette a sors, aki voltam,
Nincs már dolgom az élők között.
ANTIGONÉ
Édesapám, meghaltak a fiúk.
OIDIPUSZ
Meghaltak?
ANTIGONÉ
Igen.
OIDIPUSZ
Jól van. Jól van, türtőztetem magam,
Visszavonulok a helyemre,
Ne lásd úgy az apád, ahogy nem kéne.
ANTIGONÉ
Édesapám, várj. A hitvesedet sem
Éri a napfény többé,
Mert meghalt... az anyám is.
ISZMÉNÉ
Az anyánk.
OIDIPUSZ
Hát... ő is? És én még élek!
ISZMÉNÉ
Már csak hárman vagyunk mi, élők
A családból, mely nekünk adatott.
Szinte egyedül vagyunk.
S mégis rád gondolunk a bajban,
Mennyit szenvedtél, jó apánk!
ANTIGONÉ
Gondolj rám, milyen nehezen gyűröm le magamban
Fölötted érzett kárörömem,
Gondolj rám, micsoda erő kell ahhoz,
Hogy ilyen színtelenül bejelentsem:
Egy vak ember bosszúja telt be testvéreimen.
OIDIPUSZ
Nyomorult vagyok.
ANTIGONÉ
És ahogyan külön kívántad, egymás kezétől
Estek el ők.
OIDIPUSZ
Mekkora átka vagyok a földnek!
ISZMÉNÉ
Édesapám, nem átok vagy te,
Hanem az apánk.
OIDIPUSZ
Mekkora áldás vagyok a rossznak!
ANTIGONÉ
Úgy tűnik, gyászolsz. Mekkora gyászod
Lenne, ha láthatnád ezt a két testet,
Ami itt van előttünk?
OIDIPUSZ
Látom őket...!
ANTIGONÉ Nem látsz te semmit!
OIDIPUSZ
Ó, a hitvesem,
De hát ő... ő hogyan, ő hogyan?
ANTIGONÉ
Ő is élne még, hogyha te nem kívántad
Volna a fiai halálát. Az egyikük
Kardját vette nyakához,
Mert a halál vonzóbb volt már neki.
Két sereg állt őrt ehhez,
És két seregnyi csapzott katona,
Két seregnyi méltatlan tekintet
Látta azt, amit te nem láthattál.
OIDIPUSZ
Ó, mindent visszakaptam ezerszer!
ANTIGONÉ
És amit én is közelről láttam...
OIDIPUSZ
Szegény kislányom...
ANTIGONÉ
Nem vagyok én kislány.
OIDIPUSZ
Milyen keményen beszélsz te velem.
ANTIGONÉ
Feleannyi gyűlöletet nem érzek,
S apám: feleannyi undort sem érzek
Irántad, mint amennyit lehetne.
Azt kell mondanom, hogy szeretlek.
ISZMÉMÉ
Én úgy szeretlek, apám, ahogy vagy.
OIDIPUSZ
Micsoda terhe vagyok én mindenkinek!
NŐ
És mért lenne boldogabb a jövőjük?
Ahol boldogtalanság volt egyszer is:
Minden boldogság ahhoz igazodik.
KREÓN *(mint király jön, kísérettel)*
Hallgasson el a hasztalan jajongás,
Ne csapjatok fölös hullámokat.
Temetnünk kell, kitűzzük az időt.
A jogar az enyém. Antigonét
Haimón fiam veszi el, ahogyan
Eteoklész rendelte. Oidipusz...
Legyen tiéd minden tiszteletem,
Ebbe a térbe írom szavaimmal
Minden érdemedet: ősz hajad
Áldassék, akár tapasztalatod,
Ereidben nemes vér csordogál,
Áldassék, és a neved, Szfinxölő,
Áldott a thébai falak között...
De azt mondom: még ma eltakarodj.
NŐ
Ez már a fiúk átka, a síron túl
Egymás térdét csapkodják örömükben!
KREÓN
Nincs gőg a szívemben, ezért nincs

Kevélység a szavaimban: a jósnak
Fegyelmező intelmei vezetnek.
Nem fejlődik Théba, amíg te benne laksz.
FÉRFI
Sokat fizettek érte, mire
Megtanultak hinni a jóslatokban.

8. jelenet

Ugyanazok

OIDIPUSZ
Sorsomhoz méltó, erős szavak,
Végre férfit is sejthetek mögéjük,
Kreón, személyedben végre király
Ül Théba trónján.
KREÓN
Az voltál te is.
És Oidipusz: te voltál az utolsó igazi.
De... Hát hallottad. A kíséreted
Bármekkora lehet, és az az állam,
Amelyik befogad, barátunk lesz nekünk.
OIDIPUSZ
Anyám méhében
Ki se nyújtóztam, máris a mai napra
Mutatott minden pillanatomnak
Iránya: itt van, tombol a sorsnak
Ünnepe, járhat táncot a Sors,
A jósok, mint a Sors papjai, fürgén
Rendezgessék a díszítést, mert ma
Emberáldozat gyullad a kövön!
Én vagyok az – nem a két fiú, és nem
Anyám-hitvesem, ó, nem: én vagyok itt a
Legrégebben kinézett, legnehezebben
Elejtett vadja a sorsnak! Pont én,
Aki még élek. Elmegyek. Mégis...
Ki jár velem vak lépteim vezéreként?
Holt hitvesem? Jönne velem, tudom.
Vagy a fiúk? Jönnének ők is, veszekednének,
Hogy merre menjünk – ó, mit nem adnék
Érte! Nem, nem, Kreón, már fiatal sem
Vagyok, hogy eltartsam magam!
Mért ölsz meg engem? Ne ölj meg engem –
Látod, mennyire sanyargat a sors,
Mégsem kulcsolom át a térdeidet,
Hogy könyörögjek...
KREÓN
Azt bölcsen teszed,
Mert nemes férfi vagy.
OIDIPUSZ
Mégis könyörgök.
És... mégsem dicsérem az elszántságodat.
Théba rég nem állna, ha én nem...
Kegyetlen vagy.
KREÓN
Nem. Csak nem tűrhetem,
Hogy a földemen élj. A holttestek közül
Ezt a kettőt vigyétek be hamar a házba *(Eteoklész és Iokaszté testére mutat,)*
A hazája ellen hadba vonult
Polüneikészt vessétek ki a határba.
De ne mint a magot. Csak hantolatlanul,
Gondolkodjon a halálában is.
(Őr/Szomszédnak)
Legyél, mondjuk, te a parancsom szószólója,
Igen, te, ne nyújtogasd a nyakad.
ŐR/SZOMSZÉD
Én? Mért pont én? De hát én?
Nekem van még dolgom, nekem ez itt...
KREÓN
Csak ez jó kis történet, igaz?
Csak feldobja a délutánodat...
ŐR/SZOMSZÉD
Uram, én csak ültem és bólogattam.
Én egy senki vagyok.
KREÓN
Ügyes embernek látszol, ügyesen hallgatsz,
S ez azt jelenti: ügyesen beszélsz.
Ki kell hirdetni a thébaiak közt:
Kit rajtakapnak, hogy virággal hinti meg,
Vagy földet szór rá, halállal fizet:
Ezt a fiút mi nem siratjuk,
Ezt a fiút mi nem szeretjük,
Ezt a fiút nem tiszteltük soha,
Ezt a fiút már eltemettük
Korábban, mint hogy kilehelte a lelkét.
Akkor fájt, most már nem fáj.
Nyomás.

Őr/Szomszéd el, de Kreón még visszahívja

Ja, és a lényeg! A holttestre vigyáztok,
Minden percben legyen ott valaki.
(Antigonéhoz)
Te se sírj mindhárom halottadért,
Csak kettő volt méltó a könnyeidre.
Sőt, ne is sírj egyáltalán: szűzi szobádba
Eredj, ülj meg szépen a helyeden,
A boldogság szelét hozza a holnap:
Elnyújtózhatsz az én Haimón fiam
Nászi ágyában. Ez a boldogság
Nem boldogság az apád fénykörében.
Gyertek innen. Lányok, gyertek velem.

Kreón indul, Iszméné vele megy, Antigoné pár lépés után marad

ANTIGONÉ
Szegény apám,
A boldogság akármilyen színekkel
Kifestve jött az életedbe:
Csak nagyobb szenvedés
Volt a színek alatt.
OIDIPUSZ
Hát te elkísérsz? Tényleg kísérsz, leányom?
ANTIGONÉ
Ne haragudj, az újabb szenvedést
Én okozom, drága, szegény apám.
OIDIPUSZ
Persze nem jössz velem... Így is szeretlek,
Fiatal vagy, a nászodat megáldom.
ANTIGONÉ
Nem lesz itt semmiféle nász.
OIDIPUSZ
Nem értelek.
ANTIGONÉ
Búcsúzz tőlem úgy, mint halottaidtól.
OIDIPUSZ
Miket beszélsz?
ANTIGONÉ
Én meghalok.
OIDIPUSZ
Ugyan!
ANTIGONÉ
Én öcsémet magára nem hagyom
A keselyűk árnyjátéka alatt.
Ha addig élek is, eltemetem.
És hallottad, mi vár arra, aki...
OIDIPUSZ
Értem én, értem én! Hogy akit szeretek,
A halál ül belé, aztán kibomlik,
Mint egy fekete szirmú, nagy virág.
Mindenkit megölök, akihez van közöm,
Mindenkit gyászolok, ki véremből való,
S én élve maradok, hogy végignézzem ezt!
ANTIGONÉ
Látom, hogy magadat sajnálod, és nem
Engem – de hát jól van ez így.
Nem baj, nincs baj, apám, hisz engem
Nem kell sajnálni, mert az lesz: ami.
Én választom, s neked nincs választásod.
Én is sajnállak téged, mert ha valaki:
Te maradsz meg, a szánalomra méltó
Vak öregember, kinek szeretete

Jelével, és kinek lába nyomán
Emberek hullanak.
OIDIPUSZ
Nincs nálad konokabb.
Tátott szájjal állok, kislányom.
Lehet, hogy mégsem kell a falakon
Kívül lennem sokáig...? Te legyőzheted
Ezt az istenek ellen való
Földi parancsot. Vezesd anyádhoz
A kezemet, hadd érintsem meg őt.
ANTIGONÉ
Itt a feje. Hagylak, csak simogasd.
OIDIPUSZ
Ó, szánandó anyám és asszonyom!
ANTIGONÉ
Nincsen az arcán szenvedés, nyugodj meg.
OIDIPUSZ
Eteoklész és Polüneikész? Hol vannak?
ANTIGONÉ
Gyere, itt vannak, egymással szemben.
OIDIPUSZ
Szegény holtak. Apátok kincsei.
ANTIGONÉ
Ó, ha látnád: békében vannak ők.
OIDIPUSZ
Most búcsúzom.
Azt mondta, városomból kivetve pusztulok.
ANTIGONÉ
Add a kezed ide, és most legyél erős.
Figyelsz?
OIDIPUSZ
Figyelek.
ANTIGONÉ
Ez most itt az utolsó
Perc, ne ölelkezzünk, hanem csak indulj.
OIDIPUSZ
Jaj, nincs ennél keservesebb futás!
Az egyetlen, aki erős, te vagy, majd
A te erőd viszi a lábamat.
ANTIGONÉ
Ha tőlem van, adok még. Mert nagy út vár,
Érezd erősnek magadat, apám,
Amikor az úton utolér a halál.
OIDIPUSZ
Ó, hazám nagy hírű népe, nézd meg végre Oidipuszt!
ANTIGONÉ
Ne nézzenek, túl jó voltál nekik.
OIDIPUSZ
Ha a sors jön szembe az úton, te halandó,
Erősítsd meg magad, és tűrjed el. *(El)*
NŐ
Nem nemzi senki az öregeket:
Csak úgy lesznek, szinte véletlenül.
Mikor egy alvó isten az ágyán
Fal felé fordul: földre száll egy öreg.
Belebújik az életerősbe,
Annak a testét használja élni,
Utolsó bálba viszi, lelakja,
Előzékeny lesz és vakmerő lesz,
Gavallér lesz és életvidám,
Aztán föladja: megérzi ő is
Az öregszagot saját magán; mint
Mindenki: úgy van, *lement a lényeg* –
S hordja besárgult szemében a szikrát.
Azt hiszi, nem szép.
Pedig de szépek
Ezek a magukat senkinek tudó,
Már halni bátor, régvolt királyok!
De gyönyörűek ezek a nálunk
Megtűrt, megmaradt, megült, megalvadt,
Félig isten és félig sem ember
Lények, akiket potyogni látunk!
Vessünk pillantást az öregekre,
Mert a természet hadat visel
Az ő szemükben: nagy ostrom zajlik,
Legvéresebb és legelveszettebb.
Körbezárt isten tör ki a várból,
Amint felénk néz; sejti a békét,
Egyre rövidebb frontvonalakkal
Számol, de számol – nézzük meg bátran:
Minket nem érhet a tűz, mert minket
Máriaüveg véd a nyilaiktól.
FÉRFI
Nem megyek én soha
Tisztelni az istenek helyeit,
Nem adok én bele semmit ebbe a hitbe,
A jósdát, a szent hegyet kerülöm,
És rá se nézek többé,
Ha ez a kusza jóslat
Meg nem leli a rendet.
LÁNY
Ugyan, olyan úgyse lehet.
Aki meghalt, nyugodjon.
Nem is kell mondani. Az nyugszik.
Tehát eltemetik.
ANTIGONÉ *(miután Oidipusz elmegy, sír)*
Jaj, én szegény apám,
ránk fogják ezt a tehetetlen,
Szánalomra se méltó életet,
Amit életnek hívnak a falon belül.
Szó sincs itt arról, hogy családi átok
Rengeti meg a város tereit,
Szó sincs itt arról, hogy Théba miattunk
Szenved, hiszen Théba az átkozott!
Itt Théba átkát veszi magára
Az én családom – és elpusztulunk.
Jaj, én szegény, gúnyolt fivérem!
Te sem meghalni születtél ide!
Maradhatsz-e Thébában temetetlen?!
Akit még Théba is kivet magából,
Az tényleg az emberek legalja.
Hát ő nem lesz ilyen.

II. FELVONÁS

1. jelenet

A színen: Nő, Férfi, Lány, Antigoné és Iszméné.
Antigoné és Iszméné siratják fivéreiket

FÉRFI
Az istenek kéklő egére nézek,
És azon gondolkodom,
Hogy egy jól behatárolt szelete alatt
Mért nem működik semmi, de semmi.
Itt Thébában annyifélék vagyunk,
Hogy még jó is kisülhetne belőle –
Száz faj, száz ötlet, százirányú
Cselszövés és munkamorál,
Ugyanannyi, más-más lelkületű alázat,
Gondolhatnánk, egyként tartja a házat,
És összeáll a mindennapi gondban.
De csak ha kriptát építünk,
Tudunk dolgozni összehangoltan.
Amit más népek fognak, s ügyesen
A boldogulásuk érdekében
Kitalálnak, s másutt is hasznosítható,
Azokról nálunk mind leválik a jó,
S ürügy lesz egy újabb gödörre.
A világ sírásói mind-mind thébaiak!
Tehetségesek, öntudatosak,
Tekintetünk, akár egy istené.
Temetünk, ha kell, arccal lefelé,
Újratemetünk, temetünk titokban,
Hullák után nyomozunk keleten,
Asztalon tartunk lopott koponyákat,
Folyóba szórunk, lékbe lökünk,
Kétségbe vonunk és átültetünk,
Megtalálunk, és újra fölavatunk,

Az Alvilág legéletrevalóbb
Földi helyőrsége vagyunk –
s ha félve,
Mint kivetettje, fölnézünk az égre,
Olykor átfut valami borzongás rajtunk:
Hogy még élni is lehetne,
Egyszerűen, seszínűen, de szépen,
Ahogy a semmi lesz nagyszerű a kékben –
Ne tagadjuk: ekkor remeg a szánk.
Mert igaz, hogy élünk,
De temetés alatt, helyett
vagy pedig *ürügyén*
Szült minket az anyánk.
ANTIGONÉ
Szúrtál, leszúrtak!
ISZMÉNÉ
Öltél, és megöltek!
ANTIGONÉ
Gyilkolt a lándzsád!
ISZMÉNÉ
Gyilkos lándzsa ölt meg!
ANTIGONÉ
Gyere, könny!
ISZMÉNÉ
Gyere, könny!
ANTIGONÉ
Gyere, könny, omolj!
ISZMÉNÉ
Gyere és ömölj!
ANTIGONÉ
Jaj nektek, ti fiúk!
ISZMÉNÉ
És jaj nekünk, mi lányok!
Ó, de messze vagytok már tőlünk!
ANTIGONÉ
Testvéred vette el az életed!
ISZMÉNÉ
Testvéred vette el...
ANTIGONÉ
Testvéred ölt meg téged.
ISZMÉNÉ
Ő ölt meg, aki testvéred!
ANTIGONÉ
Ó, a szív nem tudja befogni!
NŐ
Nézzétek, most vannak igazán közel
Egymáshoz ezek az átokverte királyok.
LÁNY
Olyan egyszerű mindez, ha mással
Történik meg.
NŐ
Az Oidipusz
Árnyékából kaptak szegények.
Gyertek hátrébb, nehogy elérjen.
FÉRFI
Mi sem lehetünk érzéketlenek.
Gyere, lányom.
LÁNY
Nagyon ijesztő ez a látvány.
Hideg szél fúj a gyászuk felől, félek.
Szörnyű ez, iszonyatos látni is!
NŐ
Jaj, Sors, te iránymutató, fekete nyűg,
Körülötted is kiég a fű.
FÉRFI
Végtelen a szenvedés hatalma!
Azok is érzik, akik csak körbeállják.
ANTIGONÉ
Jaj, ti két szép eszementek, hát megérte?
ISZMÉNÉ
Gondoltatok ti ránk, átkozottak?
ANTIGONÉ
Az ész nem akarja fölérni!
ISZMÉNÉ
Jaj, senkik lettetek!
Jaj, szép fivérem, Polüneikész, te lettél
A senkinél is senkibb valaki!
A keselyűké lesznek az izmaid.
ANTIGONÉ *(kizökken, rendreutasító)*
A legdrágább sírok közé temetjük őt is.
Polüneikész is el lesz temetve.
ISZMÉNÉ *(sírós boldogság)*
Ó, hát igen? Igen? Hallod ezt, jaj, testvérem?!
Ó, hát léteztek, istenek!
Létezel, bölcsesség, létezel, kegyelem!
Isteni alázat – hadd boruljak le előtted!
(Leborul)
ANTIGONÉ
Hiába hívod az isteneket.
Csak mi vagyunk, te, én s a végzetünk,
A végzetünk pedig fokozhatatlan.
Városszerte azt hallja most a nép,
Hogy Kreón megvonta a végső búcsúzás
Jogát az egyik öcsénktől.
ISZMÉNÉ
Igen,
Pontosan, de hát akkor mit beszélsz?
ANTIGONÉ
Te is azt érted ezen a parancson,
Amit a nép ért.
ISZMÉNÉ
Világos parancs.
ANTIGONÉ
Ez világos istentelenség.
ISZMÉNÉ
Azt mondtad, hagyjam az isteneket.
Megzavarsz, mit akarsz, Antigoné?
ANTIGONÉ
Az istenek helyett tenni, de értük.
A jó Kreón (aki, igen, jó ember,
Ezen essünk át, jó, igen, igen),
Ez a jó ember nem tudja, hogy mit tesz,
Ilyen parancsot osztogat.
Nekünk most nincs is más feladatunk:
Megmutathatjuk, méltóak vagyunk-e
Az őseinkhez, vagy vendégei
Vagyunk-e csak ennek a vérnek itt,
Amit alvadni látsz a testeken.
Mert ketten állunk a tiltás elé,
Mint megszegői.
ISZMÉNÉ
De hát megköveznek.
ANTIGONÉ
Megköveznek, Iszméné, így van ez.
De látnod kell ebben a nagy esélyt.
ISZMÉNÉ
Meghalunk, ezt elfelejted?
ANTIGONÉ
De előtte: teszünk.
Ezt kihagynád, húgom? Nézz csak magadra:
Királylányka egy omló birodalomban,
Ábrándos szőkeség, bájos korlátai
Között ezer tiszta szagú erény.
A nő sorsa van kijelölve neked:
A hallgatás, aztán hogy férfiak
Adnak nevet, visznek idegen ágyba,
És ha nincs szerencséd, hogy megtalálod
A szerelmet a neked kimért fiúban,
Annyit tehetsz csak, hogy újabb fiút szülsz.
ISZMÉNÉ
Hát erre a sorsra neveltek!
ANTIGONÉ
Iszméné, mi emberek is vagyunk.
Sok van a világon meseszerű,
De az embernél meseszerűbbet
Semmi lányos szoba nem tud falán viselni.
A nő, benned, igen... tiszta alázat.
De ember vagy, ők a testvéreid.
És: *véred* van, s az a vér: az övék.
(A fiúkra mutat)
ISZMÉNÉ
Te el mernéd temetni őket?

ANTIGONÉ
Nekem kötelességem ez.
ISZMÉNÉ
Tehát tudod, milyen veszéllyel játszol.
ANTIGONÉ
Nagyobb veszély itt átkozottan élni.
ISZMÉNÉ
Irtózatos tett ez.
ANTIGONÉ
A bűn irtózatos,
Amit teszel, ha nem adod meg
Testvérednek a végső tisztességet.
ISZMÉNÉ
Szép nővérem, emlékezz, hogy apánk
Milyen megtörten szenvedett, mikor
Kinyomozta a saját tetteit,
Saját kezével szúrta ki szemét.
Aztán anyánk, aztán a két fiú,
Akik mozdulatlan fekszenek.
Ketten maradtunk, hát becsüljük
Meg, túlélők, a bűnös életet.
Mert van még egy meseszerűbb dolog
Az ember fajánál: ez az élet.
Az ember, nélküle, nézd meg, csak halott. *(A holttestekre mutat)*
Király mondta, amit mondott, s hatalma
Védi, amit mondott, akármilyen
Hiba. Antigoné, nővérem, kedvesem,
A férfiakkal nem tudunk megküzdeni,
Erősebbek, s ha már ők az urak,
A mi dolgunk szót fogadni.
ANTIGONÉ
Ugyan!
Okosabbak vagyunk ezeknél
A vak és vakmerő férfiaknál.
Az ember, ha férfi: előbb-utóbb ilyen halált hal, *(A holttestekre mutat)*
Fém járta át a szívüket.
ISZMÉNÉ
Szót kell fogadnunk. Szót kell nekünk
Fogadnunk. Ha imádkozom, ne hidd, hogy
Nem könyörgök az alvilágiak
Bocsánatáért, mert, igen, bűn, hogy nem temetjük el a holtakat,
Bűn ez, igen. De mi meg nők vagyunk.
ANTIGONÉ *(nagy levegőt vesz)*
Jó, én nem hívlak többet, legyél csak
Most is okos, hogyha akarsz,
Én őt ma el fogom temetni, és ha
Meghalok emiatt, jutalom a halál.
Nekem az alvilágban kell tetszenem.
Ez az egész itt fent... egy hülyeség.
Ha te ezeknek akarsz tetszeni, csináld,
Nem vetlek érte meg.
ISZMÉNÉ
Én semmi rosszat
Nem csinálok az alvilágiak
Ellen – de a város... nincsen erőm
Ellenszegülni a parancsnak.
ANTIGONÉ
Hát én megyek. Istenek óvjanak.
ISZMÉNÉ
Milyen szerencsétlen vagyok! Úgy féltelek!
ANTIGONÉ
Aggódj csak magadért. Helyettem is.
ISZMÉNÉ
De kérlek, ha megteszed: el ne mondd
Senkinek, én ugyanígy titkolom.
ANTIGONÉ
Húgom, állj meg, könyörgök, ne tetézd
A bűnödet.
ISZMÉNÉ A bűnömet? Tetézem?
ANTIGONÉ
Milyen ostoba összekacsintás ez
Az istenek háta mögött!
Pont azt akarnám, hogy kérkedj velem,
De hogy titkolsz? Gyáva vagy, gyáva vagy.
Hagyd, hadd csináljam, amit akarok:
Szerinted vakmerőség, szerintem szép halál.
Nem veheted el tőlem ezt soha.
ISZMÉNÉ
Akkor menj csak. De tudd, ha esztelen
Vagy is: szeretteid mindig szeretnek.

Iszméné a palotába, Antigoné oldalt távozik

2. jelenet

Nő, Férfi, Lány

KREÓN *(tévében, politikai szónoklat)*
Jó férfiak, államot s embert próbáló vészek
Után az istenek kegyesen engedik
A béke medrében folyni tovább
A nekünk oly drága thébai életet!
Az elbukottak fejéről rám szállt
A hatalomnak felelőssége,
És mint rokoné, enyém a trón.
Nagy esélyt kaptunk!
Gödör alattunk,
S bár valamennyi részünk leszédült,
Még most is pörög-forog a mélyben,
Mi már ne nézzük, ki hogyan ér földet.
Jár még a részvét részünkről, így van,
Na de a többi nem a mi dolgunk.
Én sem gyászolok. Nem érhet tetten
Senki a gyászban: dolgom a béke
És a lezárás.
Mindenki itt van,
S mindenki érték.
Polgárok üdve: ez az én üdvöm,
Polgárok testi épsége: célom.
Polgárok sorsa: ez az én sorsom –
És akitől a polgárok félnek,
Attól én félek, tőlem az féljen.
FÉRFI
A mi nyelvünkön beszél ez, világos:
Csak neki van joga ítéletet mondani.
LÁNY
Most jó kezekben lesz a város.
FÉRFI
Hát majd meglátjuk.
LÁNY
De ez a béke, nem?
Süt a Nap, az emberek ünnepelnek,
Ezt akartuk, akartátok ti is!
NŐ
Majd meglátjuk – ennyit tartsunk fenn mindig.
Úgy lesz, ahogy lesz, és jó lesz –
Csak ne legyen máshogy.
KREÓN
Ezért a városért élt Eteoklész,
Ezért a városért halt meg a síkon.
A végtisztesség a legnagyobb lesz,
Amit a város be tud mutatni.
S a vele egy test, egy vér fivére,
Polüneikész most is ellenségünk,
Éltében az volt, s holtában is az,
Mert szövetséget ajánl a rossznak,
Példát mutat az új gonoszoknak,
Akik ma még nem álltak a síkra,
De tán akarnak. Én városszerte
Meghirdetni azt rendelem, hogy őt
Sem eltemetni, se megsiratni
Nem szabad: hagyjuk, hadd gondolkodjon
Halálán is túl ezen a bűnön,
Amit ellenünk követett el. S ki
Megszegi égő tüzű parancsom:
Halállal lakol, ugyanaz járjon
Neki, mint ennek a messze tévedt
Fiúnak: ott fog feküdni ő is
Vele együtt az ég madarainak
Terített asztalán, a földön.
Ébredj, Théba, az átkos időt kiheverted,
A bosszús fellegek így vagy úgy: elenyésznek.

3. jelenet

Őr/Szomszéd érkezik, a színen Kreón

ŐR/SZOMSZÉD
Uram, nem mondanám, hogy a futástól
Pirultam így ki, hiszen nemegyszer
Megálltam, azzal a gondolattal,
Hogy itt se vagyok, s kiszállok ebből
A piszkos ügyből. Tudod, az előbb
Itt hagytam a sörömet, és hiányzik,
De nagyobb baj, hogy... lelkem van,
És a rám bízott ügyet én titokban
Meghányom-vetem magamban, nyelvem
Hegyén forgatom, megízlelem, sőt
Értelmezni is próbálom, így van.
KREÓN *(szórakozottan)*
Sok a beszéd, térj a lényegre.
ŐR/SZOMSZÉD *(mintha nem hallaná)*
Igen, és most is, jöttömben azon
Gondolkodtam, hogy megfordulok, mert
Nincs nekem erre szükségem: itt egy
Életerős, friss uralkodó, kit
Tisztel a város (tisztelek én is!),
Szinte kicsattan még az erőtől,
S félek, a hírre, amit a számból
Fog most hallani, ezt az erőt mind
Bőrömön érzem...
KREÓN *(még mindig szórakozottan, sőt, mintha kezdené szórakoztatni a mellébeszélés)*
Elég! Végezd a dolgod.
ŐR/SZOMSZÉD
Hogy-hogy-hogy azért aggódom én most,
Nehogy a hírrel köss össze engem.
Dolgomat végzem, nem a hír a nevem.
Engem büntetni nem éppen jogos.
KREÓN
Miféle kertelés ez? Esetlenül köröz
A szó a tény körül. Nem jót hozol,
Ezt már látom.
ŐR/SZOMSZÉD
Félelmetes tett hírét hozni nehéz.
KREÓN
Nem akarod végre lerakni?
ŐR/SZOMSZÉD
Beszélek én, hogyha nagyon muszáj.
A holttestet, tudod – s hogy ki, azt nem tudom,
A szent szokás szerint homokkal
Hintette meg valaki, s elszökött.
KREÓN
Mit mondasz? Hát akad ilyen vakmerő férfi?
ŐR/SZOMSZÉD
Azt nem tudom. Vagyis... ezek szerint igen.
Nem láttam a helyen ásónyomot,
Száraz, kemény a föld, még kerékcsapák
Se látszanak, semmi árulkodó
Jelet nem hagyott a tettes – csak ennyit,
A borzalmas tettet magát. Tiszta homok
Volt a fiú hideg testére szórva.
Az őr, akinek a feladata
Lett volna éberen ott állnia,
Csak reggel vette észre a csodát.
Úgy látszik, volt, aki megadta azt
A halottnak, ami mindenkinek jár...
KREÓN
Hogy mindenkinek?
ŐR/SZOMSZÉD
Jaj, hát nem úgy értem, nem tudom, mit beszélek.
Képzeld, egymásba is belekötöttünk,
Elhangzott néhány durva szó, igen,
Majdnem egymásnak estünk, de bizony
Hogyha verekedés lett volna végül, az
Sem oldja meg a félelmetes rejtélyt.
Meg hát... most gondolkodni kell, ugye?
KREÓN
Majd én gondolkodom, ha végzek veletek.
ŐR/SZOMSZÉD
Velünk? Ne haragudj, de mi közöm ehhez?
Itt ültem a barátaim között *(A többiekre mutat)*,
Nem volt semmi bajom, se felelősségem,
Megkértél, egy szívesség, semmi több,
Fussak oda, csináljam ezt, azt,
És megtettem. Amúgy bármilyen próbát
Kiállunk, ezt is velem üzenték
Meg a fiúk: ha nem hiszel nekünk,
Tegyél a kezünkbe forró vasat,
Vagy hogyha kell, megesküszünk: mi nem,
Mi nem tudunk itt semmiről.
KREÓN
Azt majd kiderítik az istenek.
ŐR/SZOMSZÉD
Ugyan, az istenek...! ...Az istenek! Igen!
Mivel semmi, de semmi
Nem utal emberi erőre, mi is
Az istenek kezére gondolunk.
Lehet, hogy... ők voltak. Hát... vagy valamelyik.
KREÓN
Szót se többet, mert megöllek azonnal!
Milyen parasztbölcsesség ez, hogy egy
Ilyen halottal akár csak egy isten
Is törődne! Talán tisztelik is?
Igen? Aki oszlopcsarnokukat,
Szobraikat jött el felgyújtani?
Az istenek jutalmazzák a bűnöst?
Igen? De hát minek beszélek
Ilyen ügyekről egy ostoba őrnek!
ŐR/SZOMSZÉD
Uram, igen, én ostoba vagyok.
NŐ *(oldalba böki Férfit)*
Nahát, nézd meg, milyen bajba került
Ez a szerencsétlen: az se véletlen,
Hogy pont ő lett a királyi inas.
A lépcsőházban nem fialt jól
Az állandó fontoskodás. Ki tudja,
Hogy most meg mit fial. Már ha túléli.
FÉRFI
Na hagyd, tudod, jó vele jóban lenni,
Azelőtt is jó volt, és ezután is jó lesz.
KREÓN
Tudom, vannak kétszínű férfiak,
A győztes és a hatalom mellé állók,
Akik színleg hajtották nyakukat
Az uralmam alá – a bizonyíték,
Tessék, itt van, az első reggelen.
Eddig csak tudtam. Most már mást sem tudok.
Jegyezd meg ezt, veheted eskünek:
Ha te vagy akárki a díszes csapatod
Tagjai közül nem találjátok
Meg azt az engedetlent,
Aki véghezvitte a temetést,
S ide nem hozzátok – mivel az Alvilág
Már lelket vár: hát ti mentek helyette.
ŐR/SZOMSZÉD
Engedsz beszélni, vagy forduljak, s menjek el?
KREÓN
Tűszúrás mindegyik szavad.
ŐR/SZOMSZÉD
Én csak a füled bántom, de a lelked
A tettes miatt fáj, el ne feledd.
KREÓN
Ha fecsegésre születtél,
Fáraszd az Alvilágot.
ŐR/SZOMSZÉD
Fecsegésre
Inkább születtem én, mint a parancsodat
Megszegni.
KREÓN
De pénzért csak megteszed,
Ha úgy adódik, igaz? Vagy talán
Már meg is tetted? Tehát:
Ha nem kerítitek elő a tettest,
Te vagy a tettes, s okod: a kapzsiság.

(A palotába megy)
ŐR/SZOMSZÉD
A legcélszerűbb volna tényleg ezt
A vétkest megtalálni – persze
Az sem kevésbé célszerű, ha elfutok.
(Oldalt távozik)

A Lány büszkén, csillogó szemmel a szülők elé áll, és elmondja végig a nagymonológot, amit tanul. Azok unják
Őr/Szomszéd hozza Antigonét

NŐ
Mi ez?
LÁNY
A boldogtalan Oidipusz lánya.
FÉRFI
Jaj, hát mit tettél, te szegény kislány,
Csak nem te szegted meg a törvényeket,
Hogy így hoznak, mint egy bűnözőt?
NŐ
Ó, istenek, milyen koszos ujjak
Érik ezt a rózsaszínű bőrt.
LÁNY
Tényleg, most mi van?
ŐR/SZOMSZÉD
Íme, itt a lány. Ez volt a tettes.
A sírnál fogtuk, amikor visszament.
Hol van Kreón?
KREÓN *(jön)*
Mi ez? Mi folyik itt?
ŐR/SZOMSZÉD
Uram, az ember
Ne esküdjön soha – az élet cáfolat!
Nemrég úgy terveztem, menekülök,
Nehogy, mint egy bűnözőt, elveszejts.
Magam is meglepődöm, hogy itt állok,
De hát itt a helyem, a küldetést,
Íme, teljesítettem: kiadom
Azt, akit égen-földön keresel.
A lányt akkor fogtam el, amikor
A sírt rendezgette nagy komoran,
Dúdolt közben fájdalmas arccal,
Messze révedt, körbe se nézett, odaléptem,
És már meg is volt a válasz az összes
Kérdésre: a tiédre, az övére.
És... az enyémre is. Szabad vagyok
Tehát, itt se vagyok már.
KREÓN
Annyit látok: hozod. De hogyan és hol
Találtad őt?
ŐR/SZOMSZÉD
Most mondtam el. A férfit
Ez szórta meg homokkal. Ég veled.
KREÓN
Nem-nem, állj! Ez igaz? Nincs tévedés?
ŐR/SZOMSZÉD
A saját két szememmel láttam,
Ahogy eltemeti, ez sem elég?
KREÓN
Az előbb még azt mondtad, nem tudod,
Ki volt, most meg, hogy láttad. Na ne már.
Tudod, ki ez? A tiam jegyese,
Hercegnő, a nagy király idősebbik lánya.
ŐR/SZOMSZÉD
Tudom... de félreértesz, csak hagyd, hogy magam
Vigyem a szót, ne szakíts félbe.
Kétszer temette el.
KREÓN
Kétszer. Azt se tudod,
Hogy mit hazudj, igaz? Gyere ide, kislányom.
ŐR/SZOMSZÉD
Várj, várj, megint... jaj, uram, kérlek,
Hagyd, hogy elmondjam.
KREÓN
Nem, ne mondd el:
Foglald össze.
ŐR/SZOMSZÉD
Kemény szavadtól
Megrémülve kotródtam innen el,
És társaimmal mentünk a hulla
Helyéhez, hogy róla a port
Lesöpörjük. Megtettük, és mivel
Óriási szél támadt, s a szemünk
Megtelt homokkal, gondoltuk, kivárjuk
A szélcsendet, s egy sziklához leültünk.
Mikor elült a förgeteg, magában
Álló nőalakot láttunk a holttest mellett.
Kezébe új homokot markolt,
Magasra tartotta a díszes korsót,
Hármas áldozattal vette körül
A testet, ahogy a hagyomány rendeli.
Mintha nem is ezen a szép világon
Lett volna, egészen közelre engedett
Minket, nem hallotta meg lépteinket,
S amikor lefogtuk, meg sem lepődött,
Fejét felszegte, szavamra: ijesztő
Volt és elszánt... Olyan volt,
Mint aki, ha kell, gyönyörű nemes vad,
Kimért, királyi, szépséges, finom –
De ha akar: szutykos, visszataszító,
Mocskos szájú és bárdolatlan...
NŐ *(szomorúan)*
Fegyelmezze magát. Ő egy királylány.
ŐR/SZOMSZÉD
Semmit sem tagadott, szemében
Egyszerre volt beletörődés,
Egyszerre az, hogy fölfal, ha akar.
De nem akart. Jött, és... nézd a szemét...
Neked is maradt némi gyűlölet.
KREÓN *(Antigonéhoz)*
És te csak állsz, lehajtod a fejed,
Aláírod, hogy megtetted? Nem is cáfolod?
ANTIGONÉ
Aláírom, s tagadni nem fogom soha.
KREÓN *(az Őrhöz)*
Te meg hordd el magad, a vád alól
Felmentve vagy, te rettenetes ember.

Őr/Szomszéd hátrálva el

(Antigonéhoz)
Te meg beszélj. Tudtad-e, hogy
Amit tettél, megtiltottam előtte?
ANTIGONÉ
Tudta boldog, tudta boldogtalan,
Úton-útfélen hirdették.
KREÓN
De mégis
Megszegted a parancsot.
ANTIGONÉ
Nem, követtem.
A Zeuszét. Ez nem a legnagyobb bűn.
KREÓN
Szemtelen vagy, nem ismerek rád.
ANTIGONÉ
Inkább gyáva voltam az ő parancsukat
Megszegni – én ahhoz senki vagyok.
Az nem tegnap vagy ma lépett életbe,
Nincsen halandó, ki nem ismeri,
Nincs halandó, aki tudná, hogy mióta
Áll – de áll. Te is ismered.
KREÓN
Ha logikát
Találok is a szavaidban, az értéktelen,
Mert átmossa a megszállottság. Látod magad?
ANTIGONÉ
Látnak az istenek – olyan erővel
Küzdök a rendelésükért, akár te
A városért. Ők lássanak. Ne te.
KREÓN
Nem félsz, hogy meghalsz?
ANTIGONÉ

Ó, dehogynem.
De nézd meg a családomat: az élet
Nem folyamatos félelem nekünk?
Akárhová megyünk, a jóslatok
Nyomát kell követnünk. Ez rettenetes.
Kihalni innen, ráadásul úgy,
Hogy az isteneim parancsait
Követem, tudd, Kreón: tiszta haszon.
KREÓN
Te nem tudod, hogy mit beszélsz.
ANTIGONÉ
Viszont
Tudom, hogy mit teszek. Csak az fáj,
Hogy butaságnak gondolod, pedig:
Ész van benne – s egy hasonló eszű
Ember értené csak meg, hogy mi vezetett.
FÉRFI
A szavai is élesek. Az apja
Vére folyik benne. Ez sem akárki.
KREÓN
Tudod, kislányom, akiben
Erő van, és gőg van, és indulat,
S nincsen benne belátás, hogy úgy mondjam:
Hajlékonyság, az az ember a bajban
Nem hajlik, de... törik. Te a
Gőgödet úgy hizlaltad fel, hogy Théba
Törvényein tetted túl magadat,
Théba testén lettél öntudatos,
És Théba ellenében.
ANTIGONÉ
Nem igaz,
Nem te vagy Théba.
KREÓN
A thébaiaknak csak én jelentem
Thébát, a békét, és ezeknek
Tekintélyét. Te megbontod a rendet.
Ha jót akarsz is a saját eszeddel,
Te is tudod, hogy mit érsz el vele.
Divat lesz majd az ellenszegülés,
Zűrzavar lesz, az utcán tömegek,
Nem érzik a tekintélyt,
Pedig a tekintély nem rettegés,
Sokkal inkább biztonságot ad.
ANTIGONÉ
Előre üdvözlöm a követőket,
A mocskos szájú, rosszakaratú
Bűnözőket, akik ezen a példán
Erőt kapnak majd, hogy fellépjenek!
Rendnek lennie kell, de az a rend ne
Álljon istenek elleni parancsokon.
Thébának ki kell még hevernie
Néhány gyújtogatást, hogy talpra álljon.
Lesz majd utánad is férfierő,
Ami megfékezi a csőcseléket,
Ő majd épp a te példádon tanul,
Bölcs lesz, erős és igaz ember.
Ez a tekintély, amit te erővel
Védesz, tudd meg, Kreón, dehogy tekintély:
Ez butaság – hogy is mondjátok?
Női erény... és úgy ragaszkodsz
Hozzá, szakasztott, akár egy ripacs,
Akiben híján az önbizalom.
KREÓN
Szóval ripacs. Akkor ez a ripacs,
Nézd csak meg: nem hagyja büntetlenül,
Amit tettél – megismered a férfit,
Aki dönteni nem fél.
ANTIGONÉ
Lássuk azt.
Kreón, te azt a sorsot hívod önmagadra,
Amit mondtam – és veheted akár
Ígéretnek, s ha kell: átoknak is.
KREÓN
A legrondább halál legyen a sorsod,
Neked és a cinkosodnak. Iszméné
Nagyon zavart tekintettel vegyül
A házi nép közé egy ideje:
A tervedről tehát nyilván tudott.
Az ilyet én még jobban gyűlölöm.
Te elvakult vagy, de ő kétszínű.
ANTIGONÉ
Kezedre adtak, meghalok. Mi kell még?
KREÓN
Semmi több, csak amit mondtam.
ANTIGONÉ
Nekem
Amíg élek, és nem élek sokáig:
Minden szavad terhemre lesz, Kreón,
Úgy, mint neked minden, amit én mondok.
De még elmondom: én dicsőbb nevet
Mással nem is szerezhetek, mint azzal,
Hogy eltemettem a testvéremet.
Kéretőzz be a suttogó homályba,
Ahova nem ér el a félelem:
Nincstelenektől a gazdagokig
Mellettem van mindenki – csak neked,
Csak egyedül neked nem fedi fel
Senki, amit gondol az ügyről.
Itt te vagy egyedül, nem én.
Az ilyet hívják zsarnoknak, ugye?
KREÓN
Téged Thébában senki sem dicsér.
ANTIGONÉ
Félnek tőled.
KREÓN
Te nem. Tehát te vagy
Itt egyedül.
ANTIGONÉ
Testvért meggyászolni – ugyan:
Ebben maradnék én magamra? Így szokás.
KREÓN
Nem volt testvéred az a másik is?
ANTIGONÉ
Édestestvérem volt, apánk, anyánk közös.
KREÓN
Az ő emlékét mért nem ápolod?
ANTIGONÉ
Ő nem vádolna ezzel.
KREÓN
És a rosszat
Meg a jót egyszerre elsiratod?
ANTIGONÉ
Nincs jó, nincs rossz: a testvéreim voltak.
KREÓN
Hazánk ellen vonult az egyik, s a másik
Hazánkat védte.
ANTIGONÉ
Most már Hadész
Országának egyenrangú lakói.
KREÓN
Nem lehet ott lent se bonyolult a mérce.
Jó és rossz. A rossz, az rossz. A halál sem simítja el.
Gyűlölnöd, mindenhol gyűlölnöd kell.
Ha földi, ha alvilági, mindig.
ANTIGONÉ
Nem gyűlölni: szeretni jöttem én.
KREON
Menj hát utánuk szeretni, te rém,
De ahol élek, nem lesz asszony az úr.

4. jelenet

A színen: az előbbiek.
Iszméné kilép a palotából

NŐ
Jön Iszméné, jaj, csak magamnak mondom,
Menj vissza, kislány, menj vissza!
FÉRFI
Pedig jön, és nagyon jön, és a száján

Fagyott mosoly – sírás előjele.
LÁNY
Igen, már sír is.
NŐ
Jaj, hát menj vissza, lányom!
KREÓN *(Iszméné felé)*
Lássam, te kígyó, ahogy becsúsztál
Az én házamba, csúsznak-e belőled
Bátor mondatok most, hogy már lefüleltem
Az összeesküvést. Esküdj az égre,
Játsszuk el, hogy még jelent ez bármit:
Esküdj az égre, s úgy válaszolj.
Rész vettél-e a temetésen?
ISZMÉNÉ
Részt vettem, Kreón. A büntetésem
Ugyanaz, mint az övé.
KREÓN *(a családhoz)*
Figyeltétek? Meg sem lepődött.
Tudott ez róla! Tudtam, hogy tudott.
ISZMÉNÉ
Mondtam, hogy ott voltam. Vállalok mindent.
ANTIGONÉ
Csakhogy nincs jogod vállalni semmit.
Nem voltál ott, nem közösködünk.
ISZMÉNÉ
De most, hogy te bajba kerültél,
Jogom van veled szenvedni.
ANTIGONÉ
Nincsen.
Hogy ki temetett: látta az alvilág,
S aki csak szóban testvérem nekem,
Nem kell.
ISZMÉNÉ
Nem teheted, együtt halni jogom
Van akárkivel, akit kinéztem.
Együtt leszünk, négyen, mint jó testvérek.
Őket is kiengesztelem.
ANTIGONÉ
De engem
Nem tudsz. Nincsen közös halál.
ISZMÉNÉ
És nélküled maradjak, egyedül?
ANTIGONÉ
Mentsd meg az életed. Nem leszek én irigy.
Az életet választottad, vigyed.
Én a halottaimnak tartozom,
És te nekünk nagyon életszagú vagy
KREÓN
Megőrültek. Az egyik csak ebben a percben,
A másik őrült, amióta él.
ISZMÉNÉ
Ne várd, király, hogy akit ez a sors ér,
Mindig tiszta maradjon a fejében.
KREÓN
Elvesztetted Antigonét. És mégis
Vele halnál – normális dolog ez?
ISZMÉNÉ
Magányos életem maradna nélküle.
KREÓN
Rá már nem kell hivatkozni. Ő nincsen.
ISZMÉNÉ
Megölnéd a fiad menyasszonyát?
KREÓN
Csinos fiú, talál majd másikat.
ISZMÉNÉ
Haimón, ha hallanád! Így gyaláz az apád.
KREÓN
Az én fiam nem vegyül a gonosszal.
A kettejük frigyét az alvilág oldozza el.
ISZMÉNÉ
Minden mozdulatodban látszik a döntés.
KREÓN
Örülök, hogy így látod. Mert igaz.
Döntöttem. Menjetek.

A két lány ki

NŐ
Kreón, királyom, meg kell halniuk?
Biztos, hogy meg kell halniuk?
KREÓN
Az ártatlan élve marad, ne félj.
NŐ
Milyen halálra szántad a másikat?
KREÓN
Ember nem járta pusztaságba vitetem,
Nem bántom, az nem az én műfajom.
Szirtodúba kerül, s lesz annyi étel
Mellette, hogy Théba falaira
Egy királylány halálának árnyéka
Nem vetül.
NŐ
És majd meghal!
KREÓN
Előbb-utóbb, mint mindenki, igen.
Inkább előbb.
FÉRFI
Lehet, hogy vége lesz a zűrzavarnak?
KREÓN
Ez a feladatom.
FÉRFI
Végül is ezt csinálod.
LÁNY
Ugye mondtam,
Hogy jó kezekbe...
FÉRFI
Haimón érkezik.
LÁNY
Talán hallotta már, mit tett Antigoné,
S az eljátszott szerelmet
Siratja ő is?

Haimón be

KREÓN *(Haimónhoz)*
Fiam, még mielőtt bármit is mondanál,
Kérlek, hogy számolj háromig, apáddal
Beszélsz. Választottadra
Kemény ítéletet mértem – de tudd:
Nem halálos az az ítélet, ezenfelül
Van-e bármi, amit még tehetek,
Hogy hű fiam maradj?

A család lélegzet-visszafojtva várja, mit szól

HAIMÓN Amit kérdeztem volna, elmondtad:
Amit sajnálok benne, elfogadom,
A lényeg, hogy a lány élve marad.
Megpróbállak még meggyőzni nyugodtan,
De férfiként tűröm az életet,
S ha nem hatnak az érveim, legyen.
Egy-életemben te vagy az apám.
Nincsen szerelem, ami többet érne.
NŐ
Na, legalább ez rendben van.
KREÓN
Másodszorra lettél fiam most, fiam.
Amióta áll a világ, azért
Imádkoznak méltán a férfiak,
Hogy ilyen fiút kapjanak a sorstól,
Engedelmes, derék gyerek vagy.
Ne is add el a józanságodat
Soha széttett lábakért, vésd eszedbe.
Ennek még ölelése is fagyot lehel,
Rossz asszonnyal osztottad volna meg
Az ágyadat – nem volt neki elég
Az a jövő, ami melletted várta:
Többet akart. Az a nő, aki a fejében
Forgatja a parancsokat, egészen
Addig, amíg fogást talál (vagy vél találni)
Rajta, férfit játszik. Nincs erre szükség.
A fejetlenségnél nincs nagyobb veszély,
A város rendjét meg kell védeni.

Hogy asszonykéz vegye magához
A rendet, és játsszon vele: soha!
Asszony rabjai nem leszünk, ugye?
FÉRFI
Lehet persze, hogy már öregszem, fáradok,
De nekem tetszik az, amit mond a király.
NŐ
Na, csak hallgass.
HAIMÓN
Atyám, az emberész az isten
Kegye, s ha van: nagyobb ajándék
Nem is kell, és tudom, hogy egyetértesz.
Bízom benne, hogy tudok az eszedre
Hatni – hisz a szíved, tudom, nehéz
Terhet vett magára az ítélettel.
KREÓN
Na, halljam, hogy beszélsz.
Ha van ember, kitől tanácsot fogadok,
Tudd meg, Haimón: te vagy az egyedül.
HAIMÓN
Felmerülhet másban is gondolat,
Ami némileg eltér a tiédtől.
KREÓN
Nem kétlem: minden gondolat, ami a város
Épülésére van: gondolatom.
HAIMÓN
Nekem talán... többet engedett látni
A sors ezekből a gondolatokból,
Engem nem ismer annyira a nép,
Így hát hallom, miféle szóbeszéd...
KREÓN
Ó, azt meghallgatom. Mindenkit szeretek.
De nem hallottam semmit.
HAIMÓN
Nem csoda,
Mert tőled fél a nép.
KREÓN
Érdekesen
Beszélsz.
HAIMÓN
A városi homályban
Másik élet él, tőled idegen,
Amihez neked nincs közöd.
KREÓN
Nocsak,
Nem lehet, hogy a fiatalok láza...?
HAIMÓN
Nem csacsogok, ha erre gondolsz.
A város már jó előre siratja
Ezt a lányt, akiről azt mondják, hogy a legjobb
A legjobb testvérek között, hiszen
A saját testvérét temette el,
Nem hagyta, hogy fölfalják a kutyák.
És nemsokára megtörik a némaságot,
Érzem, nagyon érzem a városon,
Hogy bár hallgat, nem hallgathat örökké.
KREÓN
Készül a lázadás, jó, hogy elmondtad.
HAIMÓN
Apám, kísérjen a szerencse, míg élsz,
Ennél nincs fontosabb ügyem nekem.
A fiú az apa boldogságában
Nyer boldogságot, és ez kölcsönös.
Csakhogy... ne feszíts húrt tiszta férfierővel,
Legalább hallgass meg más véleményt,
És ha *azzal együtt* döntesz *hajszálra*
Ugyanígy, már nem érhet semmi vád.
NŐ
Uram király, mindketten jól beszéltek,
De amit ő mond, abban benne vagy
Te is. Kérlek, hallgass meg valakit.
KREÓN *(hosszan vár)*
Na, majd pont egy ilyen kis taknyos
Véleményére leszünk így öreg korunkra
Kíváncsiak!
HAIMÓN
Dehogy, ne légy kíváncsi
Semmire, ami helytelen, apám!
KREÓN
A rendbontók mellett vagy, kisfiam?
HAIMÓN
A rendbontók mellé nem állok.
KREÓN
A rendbontó nősényt támogatod?
HAIMÓN
Nem rendbontó a lány Théba szerint.
KREÓN
Tán Théba dönt Théba sorsa felől?
HAIMÓN
Ez éretlen beszéd, édesapám.
KREÓN
Hát te vagy a király, vagy én vagyok?
HAIMÓN
Ha így látod, egy pusztaságon ülsz.
Milyen érzés? Nem unalmas, apám?
KREÓN
Nincsen kétségem, a nőt szereted.
HAIMÓN
Akkor te nő vagy, mert téged szeretlek.
KREÓN
Férfi vagy,
S olyan büszke vagy rá, hogy férfi vagy:
Akkor tehát: perbe is szállsz velem?
HAIMÓN
Már fogalmad sincs, mit csinálsz,
S amit csinálsz, az merő jogtalanság.
KREÓN
A tekintélyemet óvom, fiam.
HAIMÓN
Az istenek tekintélyét lerontod.
KREÓN
Gyalázatos! Behálózott a nő!
HAIMÓN
Inkább, mint hogy gonoszok hálójába jussak.
KREÓN
Nincs is szavad, ami nem az övé.
HAIMÓN
Nincs is szavad, ami nem zsarnoké.
Pedig tudd meg: ezzel együtt szeretlek.
KREÓN
Ne hízelegj, asszony bolondja, te!
HAIMÓN
Attól félek, megőrültél, apám.
KREÓN
Úgysem éred el, hogy élve maradjon.
HAIMÓN
Úgysem éred el, hogy egyedül haljon.
KREÓN
Zsarolsz vagy fenyegetsz? Megölnél?
HAIMÓN
Meghalsz te magad is, ha megtudod,
Mire gondoltam, egyetlen apám.
KREÓN
Akkor most jól figyelj. Nem sokáig örül,
Aki engem gyaláz büntetlenül,
Mert nincs büntetlenség, azt befejeztük.
Hozzák ide azt a nőt hamar,
Egy füst alatt intézzük el a dolgot:
Itt fojtom meg, a saját kezeimmel.
A város a bűntől megszabadul,
S befejezem a fiam nevelését.
HAIMÓN
Nehogy azt hidd, hogy a szemem előtt
Fog meghalni, nem vagy olyan ügyes.
Fiad helyett keress barátokat,
Keress öntudatlan kis molyokat,
Hízelgőket, akik nem is szeretnek,
Keresd látók helyett a vakokat,
Akik nem ismertek szeretett apaként,
Elfogadják és tisztelik a semmit,
Ami belőled megmaradt.
Jól van, nem látsz többet soha. *(El)*
FÉRFI
Nagyon vad indulat vitte el őt, király,

Te is tudod, meg én is, hogy ez
Az ő korában veszélyes lehet.
KREÓN
Leül a palota elé a porba,
Követ rugdos, aztán lenyugszik,
Ezek a gyerekek mind ilyenek.
Megjegyzem, hogy így szeretni valók.
De a büntetését ő sem kerüli el,
Nem így akartam, jaj, kár az egészért.
Nagyon nem így akartam. *(El)*

5. jelenet

Nő, Férfi, Lány

FÉRFI
Boldogok, akiknek nincsen semmi bajuk,
Boldogok, mert nyomukban sincs az élet,
Boldogok, és ennek jegyében élnek,
Valami boldog országban talán,
Ahol Isten a tiszta égre gondol.
Itt ő is csak gyakorolja a rosszat,
És a fiú, aki tudatlanul
Felnő: minden úton szakadékot talál,
És az ősi perekbe: beleáll.
NŐ
Megint messze jár a jó reménység,
S megint megmutatta magát előtte.

Antigoné jön

ANTIGONÉ
Nézzetek meg engem, hazám polgárai,
Hogyan indulok utolsó utamra,
Nézzétek, ahogy nézem a Napot
Most és utoljára, milyen a látvány?
Nászdalt ígértek, és most gyászdal se jár?

Férfi bekapcsolja a rádiót

Hallottam egy nimfáról? istennőről?,
Én sem tudom – kit egy kőszikla
Nőtt körbe, nem tudom, miért,
Hó és eső veri, ő maga is megolvad,
Szempillái alól a könny patakzik,
És folyik a nyakán.
A sors azt akarta, olyan legyek,
Mint az a lány.
NŐ
Boldog lehetsz, hogy az elmúlásban
Isteni sorsból vehetsz részeket.
ANTIGONÉ
Jaj, hát gúnyoltok is...
Várd meg, könyörgöm, hogy várd meg, te asszony,
Aki anyám pillantását idézed,
Mert amióta meghalt ő: te féltesz
Leginkább a föld veszélyeitől,
Várd meg, könyörgöm, várd meg, hogy elveszek,
S csak aztán gúnyolódj.
Összezárt már mögöttem ez az élet!
KREÓN *(visszajön)*
Ennek mi dolga van itt még?
Ahogy parancsoltam, beboltozott
Barlangjába menjen, és emésszе el a magány.
Haljon meg vagy éljen, nekem oly mindegy:
Vérbűnt én nem veszek magamra,
De a fény sem éri, ha rajtam múlik.
LÁNY
Jaj, ez a mondat
Már a halált jelenti.
KREÓN
Nem hitegetlek, az ő sorsa nem más,
Mint ez.
NŐ Egy lány.
KREÓN
De rá van írva
Már a halál: ha túlélné is, megjelölte
Őt örökre.
ANTIGONÉ
Egyszer majd te leszel, Kreón,
Akinek bőrét a halál
Lemoshatatlan festéke fogja meg,
S azt veszed észre, hogy te magad: élsz.
Gondolj akkor arra, hogy egy királylány
Az alvilágban a homlokán
Az élet jeleivel ünnepel.
(El)

6. jelenet

Kreón, Nő, Férfi, Lány.
Jön Teiresziasz, egy gyermek vezeti

TEIRESZIASZ
Egy szempár lát kettőnk helyett, a vaknak
Szolgája szabja meg az útirányt.
KREÓN
Mi hír veled, én drága jósom?
TEIRESZIASZ
Elmondom én, csak aztán megbecsüld.
KREÓN
Talán nem hallgattam rád eddig is?
TEIRESZIASZ
Ha hallgattál, ennek köszönheted sikereid.
KREÓN
Jó, ezt elismerem, úgy is, hogy megszenvedtem érte.
TEIRESZIASZ
Most is legyél eszednél, mert pengeélen állsz.
KREÓN
Mi a baj? Meglepsz. Hideg fut a hátamon.
TEIRESZIASZ
Várva az ég új híreit
Ültem a megszokott madárleső helyen.
Őrült madárvijjogásra riadtam,
Ez a gyermek azt mondta, a tűz sem ég,
Még csak parázs se szív előlünk levegőt.
Szerinted mit jelent, ha
A város áldozati helyein
A tűz nem fogadja az isteneknek
Fölajánlott áldozatot? Sehogy se jó ez így.
Tudd meg, Kreón, a város ezt a bajt
Miattad szenvedi.
És most gondolkodj: ember vagy te is.
Olyan ember pedig, aki nem tévedett,
Nem született a földre.
Jó hírt hoztam végül is: van esélyed
Jóvátenni eszeveszett hibád!
A holtat hagyd nyugodni, már ne bántsd,
Aki meghalt, minek megölni még?
Nem kell csapkodni, bármilyen jólesik.
KREÓN
Te vén majom, te is célba veszel
A mesterségeddel? Hogyne, a jósnak
Különleges játéka, hogy megzavarja
A fontos ügyeket! A jövő papja
Vagy – és mi van, ha most azt mondom én:
A te hited nem hit, és a te célod
Csak ugyanaz, mint itt az összes
Óbégatónak: hogy temessük el,
Temessük el, temessük el a gyereket!
Komolyan mondom, hogy amekkora
Temetési kedv van a bizalmasaim
Között, azzal el lehetne kaparni
Egész Thébát. De tudod mit, unom!
Felőlem már maga Zeusz leszállhat
A hegyéről ide,
Azzal nyitnék: nem, nem, nem temetünk.
Elég! Ja, és a másik. Tudod, te öreg,
Nagyon hatalmas emberek hullottak
Már el rettentő csúfosan abból
A fajtából, akik rossz szándékaikat
Szép szavakkal vezetgetik elő.

TEIRESZIASZ
Kihez forduljak akkor?
Csak te járhatsz el a város ügyében.
Ugyanolyan vész ez, mint annak idején
A Szfinx őrülete.
KREÓN
Ne gyere most nekem
Oidipusszal, s hogy a régi király
Így volt jó, úgy volt jó – hisz magam is
Dicsérem, ahol érem. De más ne dicsérje.
Főleg úgy ne, hogy példának emel
Egy száműzöttet – elém: a király elé!
TEIRESZIASZ
A jóslatom szerint lettél király.
A jóslatom szerint leszel földönfutó.
KREÓN
A jóslat nem állhat rossz oldalon.
TEIRESZIASZ
Egyetértünk. Akkor hát kényszerítesz,
Hogy a titkomat fölfedjem előtted.
KREÓN
Na, hát ne kímélj, de hasznot érte ne várj,
Mert a szavad értéktelen.
TEIRESZIASZ
Jól van, fiam. Tehát figyelj arra a szóra,
Aminek ára nincsen – s ha van: szörnyű magas.
A Napnak szekere még szinte meg se szokja
A mai ív csapáit, a te házad ablakán
Hűvös, halotti szél szökik be, átfut
A belső tereken, csiklandozza a csöndet,
Fekete port hagy az asztalokon,
És mielőtt az utcára kiröppen,
Elbúcsúzik a nyugodalmas csöndtől,
Mert azt jajveszékelés töri meg.
Te értetlenül állsz, vádolva magad,
Szeretteid mind sápadtan zokognak,
Barátaid, már akik megmaradtak,
Sajnálnak, és többé nem irigyelnek.
Reszkess, makacs király, fiad meghal.
Ez a legnagyobb büntetés. Hagylak.
(A fiúhoz) Szép gyermekem, vezess haza,
Ez meg dühöngjön egymagában,
Amíg dühönghet: nemsokára
Úgyis hozzászokik a csöndesebb beszédhez.

Teiresziaszt a gyermek elvezeti

NŐ
Elment, uram, a jóslat
Nyomot hagy a földön, és sistereg.
Nem fordult még elő olyan eset,
Hogy tévedett volna, nem félsz, uram?
KREÓN
Nem enged könnyen az ember, már csak ilyen,
Igen, néha makacsul ellenállni...
Az a könnyebbik út. Itt az eszem:
Azt mondja, nincs baj – s itt a szívem:
A torkomban dobog.
FÉRFI
Most légy okos,
Kreón, erős király, te komoly ember.
KREÓN
Jól van: mit tegyek? Mondjátok hamar!
FÉRFI
Na, aztán akkor sokat érünk.
A végén még örülhetünk, ha élve
Megússzuk, hogy volt véleményünk.
KREÓN
Nincsen erőm most semmire.
Bármit mondtok, azonnal megteszem!
NŐ
Engedd ki az élőt a sziklasírból,
S a halottat bocsásd a sírba le.
KREÓN
Úgy gondolod? Tényleg ezt kéne tennem?
NŐ
Méghozzá azonnal. Vigyázz,
Az istenek bosszúja istenien gyors.
KREÓN
De hát ha mindenem ellenkezik!
NŐ
Akkor hibás benned az életösztön.
FÉRFI
A halált hívtad ki kockázni, te király!
NŐ
És nem szokott az nagyon veszteni.
KREÓN
Nem mondom, hogy döntöttem, de...
FÉRFI
De hát ne dönts! Nincsen erre idő!
Csak indulj el, és majd útközben meglesz
Az a döntés! Jaj, királyok! Ti, a
Döntések szerelmesei!
KREÓN *(tétován, de egyre keményebben)*
A végzet
Ellen én sem harcolhatok...
Aki él és mozog, baltát ragadjon:
Az elhatározásom most megváltozott,
És rohanjunk a döntésem után,
Fogjuk le hatályát, amíg lehet.
Amit magam kötöttem, oldozom,
Megvédem az isteni törvényt
A saját ítéletem ellenében.

Kreón szolgáival együtt távozik

FÉRFI
Kérek valakit a nagy istenek közül,
Akinek van még miránk ideje,
Van ereje és gyomra hozzánk,
Jöjjön ide, ahol megtapadt ez az ország,
És sújtson minket tevékeny tisztasággal.
Hordassa el velünk
A föld szemetét, a saját szemetünket,
Szóljon a rendrakásról a hátralévő élet,
Menjenek rá nagyszerű nemzedékek,
Kérem azért ezt a kegyelmetes istent,
Nézzen körül a földön,
És ítéljen: ér-e bármit, ha rájöttünk a rosszra,
Megérdemlünk-e csak egy perc haladékot,
Hogy tisztára mossuk magunkat –
Vagy jöjjön az az isteni fürösztés,
Az, amitől annyira rettegünk.

7. jelenet

Nő, Férfi, Lány

HÍRNÖK *(jön)*
Szavamra, nagyon furcsa ez a világ!
Néhány órája még ha eszembe jutott
Kreón, az ő tartása és fegyelme,
A járása akár, s az a nemes vér,
Amit kapott, és most benne folyik,
És amit átfolyat egy újabb nemzedékre,
Azt gondoltam, micsoda senki
Egy hírnök, nem is ember, csak szerepkör,
S ha szemembe villant holmi jövő,
Azt gondoltam: majd egyre öregebben
Egyre vaskosabb híreket viszek,
Egyre több fáradsággal az egyik
Nemesembertől a másik fülébe,
S ha egy nap letelik az életem,
Egy pillanatnyi zavart okozok,
Semmi többet, a hírek piacán,
Fejem mellett egy új szabású csizma
Áll meg, a hírt kezemből kicsavarják,
Továbbviszik, és a történelem
Motorja újra felzúg, ennyi csak.
És most azt gondolom, ez a Kreón

Lehet király és lehet gazdag ember,
Nincs a földön őnála nyomorultabb.
FÉRFI
Milyen rossz hírt hozol megint a királyunkról?
HÍRNÖK
Meghalt a fiú.
NŐ
Kit öltek meg már megint?
HÍRNÖK
Haimón az áldozat.
FÉRFI
Hát az öreg jós...
NŐ
Most sem tévedett.
HÍRNÖK
Kreónt kísértem a házatokból,
Egyből siettünk a barlangsírba,
De már távolról rettentő jajszót
Hallottunk. Kreón futott, ahogy csak
Bírt, s a bejárat előtt parancsot
Adott: görgessük félre a követ,
És álljunk őrt. A barlangban szörnyű
Látvány tárult a szemünk elé: a
Királylány nyakán hurok feszült, már
Végsőit rúgta, és szigorúan
Tartotta testét a menyasszonyi fátyol,
Amit kötéllé sodort össze.
Antigoné lábát ölelte száraz szemekkel
Haimón, és átkozódott. Amikor
Észrevette, hogy az apja nézi,
Felé fordult, s a tekintetéből
Fekete fények villantak: egyből
Megragadta a kardját, megindult
Apja felé, és lendült a karja.
Kreón ügyesen oldalra lépett,
És térdre esett a fia előtt (mi
Elfordultunk, hogy ne lássuk Thébа
Urát a méltatlan helyzetben),
De Haimón mégse csapott le végül:
Leköpte apját, és hátrafordult.
Kreón lehajtott fejjel kérlelte
Tovább, de Haimón nem szólt, csak
Állt neki háttal, állt szörnyű némán
A lány élettelen teste mellett,
S hirtelen elvágódott a porban.
Odarohantuk, s világos lett, hogy mit tett,
Amíg nem láttuk kezeit: kardja
Élével megbontotta a nyakán
Duzzadó ereket, s állt, amíg bírta.
Amíg kivérzett, Kreón mellette
Guggolt szótlanul, végül a szolgák
Levágták onnan a lányt, és Haimón
Mellé fektették.
NŐ
Jaj, istenek, hát ennyi elég lesz?
FÉRFI
Szavaim sincsenek.
HÍRNÖK
Látom, jön már a
Király, hozza a fiát.

Kreón jön, Haimónnal és a többi halottal

LÁNY
Legnagyobb öröme volt ez a fiú,
És most bűnjele lett.
KREÓN *(fásult hangon, józanul)*
Döntök a sürgős államügyekben.
Hozzátok mindet, és nekilátok.
Elbíbelődök velük, majd én is
Megyek dolgomra.
NŐ
Látod, hogy későn
Ismerted fel a jót, te nagy király.
KREÓN
Dönteni, dönteni, dönteni kellett.
Most is dönteni kell: a sürgős,
Halaszthatatlan és haladékot
Nem tűrő ügyek jöjjenek az ölembe.
Aztán megyek a dolgomra én is.
FÉRFI
Előttünk mért nem mutatsz te könnyet?
Hisz tudsz te sírni, nem igaz, Kreón?
KREÓN
Jöjjön a legnagyobb problémák java,
Kérem a szolgákat, hozzák a fontos
Intézendőket, intézem őket.
NŐ
Ne kérj te semmi, mert ami meg van írva,
Halandó ember el nem kerülheti.
Odakerülnek azok az ügyek,
Ha meg van írva, hát maguktól is.
FÉRFI
Szóval hol vannak azok a könnyek?
KREÓN
Amit belátnom kellett, beláttam.
De tifelétek nincs egyéb dolgom,
Ki kell állnom még ezt a büntetést,
Végig kell állnom minden ünnepet,
Akkor is, hogyha bukásom az ünnep.
Igazságosan intézek mindent,
Amit még lehet, aztán elmegyek,
Egyéb dolgom úgysincs.
ISZMÉNÉ *(bejön, körülnéz)*
Talán csak véletlen, hogy megmaradtam.
Kétlem szinte, hogy vér szerinti
Lánya volnék Oidipusz királynak.
Amit családomnak ismertem,
A föld zsákmánya lett: halott család.
Ez a családom? Van itt más család?
NŐ
Gyere csak ide, kislányom, itt egy
Anyai váll, az egyik vállamnál
Szabad a sírás. Legközelebb már
Úgyse te sírsz majd – másik családot
Választ a fátum. Ugyanúgy meg fog
Viselni minket, ugyanúgy fogjuk
Túlélni azt is.
LÁNY *(a függönynél)*
Ijesztő az utca, fogalmam sincs, hogy
Vihar utáni, újabb vihar előtti csönd ez –
Vagy éppen ez maga a zűrzavar.
(Körülnéz a holttestek között)
Vagy éppen ez a rend?
Ezt szokjam meg mint rendet?
FÉRFI
A pusztulás most is győztesként véste
A nevét egy újabb városkapunkra.
Nem lesz lassan hely az újabb borzalmak
Jeleinek. De megvan a válasz:
Fiatalok! Ti építsetek új kapukat,
Hogy ha a már átkozottak vagyunk:
Legyünk méltók az átokra legalább.

Kiadó: Színház Alapítvány. Felelős kiadó: Koltai Tamás. Készült a Multiszolg Bt. (Vác) nyomdájában