

SZÍNHÁZ



Mein Kampf

Esterházy/Haydn
Hamlet, Oidipusz király
Suttogások és sikolyok



392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Wallačė Shawn: A siratóember (dráma)



Ilyés Róbert (Angyal) és Benedek Miklós (Haydn)

Esterházy Péter darabjában (Bárka Színház)

Koncz Zsuzsa felvétele



HAYDN-VÁLTOZATOK

Bárka Színház

Koncz Zsuzsa felvétele



SUTTOGÁSOK ÉS SIKOLYOK

Kolozsvári Állami Magyar Színház

Biró István felvétele



3. WORKING TITLE FESZTIVÁL

Brüsszel

Bettina Frenzel felvétele

Fórum

- 2 Dr. Venczel Sándor:**
Benchmarking 2008
A Főváros színházai
a közgazdász szemével
- 6 Ugrai István – Zsedényi Balázs:** **Az eltűnt idő nyomában**
A Főváros színházai
a kritikus szemével

Kritikai tükör

- 16 Karsai György:** „Gróf, herceg, báró nem kell. Múzsza kell.”
Esterházy Péter:
Harminchárom változat
Haydn-koponyára
- 20 Tompa Andrea:** **Civilitas dei. Egy nem-rendezésről**
William Shakespeare: Hamlet
- 22 Szántó Judit:** **Még ma is élünk (ha meg nem haltunk)**
George Tabori:
Mein Kampf
- 24 Markó Róbert:**
Kortalan kriminárituálé
Szophoklész – Jon Fosse:
Oidipusz király
- 26 Kolozsi László:**
Tamino álomba szenderül
Wolfgang Amadeus Mozart:
A varázsfuvola

- 29 Tompa Andrea:**
Egy túl alázatos főhajtás
Ingmar Bergman:
Suttogások és sikolyok
- 32 Tarján Tamás:** **Fürt**
Tennessee Williams:
Orfeusz alászáll
- 34 Szántó Judit:** **Paplanos királyok**
Pedro Calderón de la Barca:
Az élet álom
- 36 Deres Kornélia:**
Élet a dróton túl
Csörgess meg!
- 37 Sztrokkay András:** **Hátul semmi**
Boris Vian: Mindenkit
megnyúzunk

Vörösmarty-változatok

- 39 Gere Zsolt:** **Műfajkűszöb**
A Csongor és Tünde
kontextusairól
- 41 Jászay Tamás:**
Hagyományba ragadva
Vörösmarty Mihály:
Csongor és Tünde

Tánc

- 44 Kutszegi Csaba:**
Viszonyunk van
Kécek háza

- 46 Lőrinc Katalin:**
Skandináv dizájn
Az Andersson Dance
vendégjátéka
- 47 Szoboszlai Annamária:**
Megértő terelgetés
3. Working Title Festival,
Brüsszel

Világszínház

- 50 Nagy András:** **Mikor bicikliznek már be a medvék?**
Wallace Shawn-portré
- 56 Király Kinga Júlia:**
A halálfélelem-birtoklás: az élet birtoklása
Beszélgetés Pippo Delbonóval
- 60 Jászay Tamás:** **Werkszínház**
Vivarium Studio:
A sárkányok melankóliája

Könyv

- 62 Patrick Mullaney:**
Shakespeare szocialista értelmezésben
Schandl Veronika: Socialist
Shakespeare Productions
in Kádár-Regime Hungary

DRÁMAMELLÉKLET:

Wallace Shawn: A siratóember
(Fordította: Nagy András)

A CÍMLAPON: Mészáros Piroska (Gretchen), Gerlits Réka (Mici) és Sinkó László (Herzl) a *Mein Kampf*ban (Nemzeti Színház)
• Koncz Zsuzsa felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIII. évfolyam 3. szám
2010. március

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, színhaz.net); SZÁNTÓ JUDIT.

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

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

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

 OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

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

 OSZMI
Országos Színház-történelmi Múzeum és Intézet

 Magyar Színházak Partit
www.szinhaz.net

FŐVÁROSI SZÍNHÁZAK RANGSORA ÉS EGY NÉZŐRE JUTÓ MUTATÓI 2008-BAN

SZÍNHÁZ NEVE	FÉRŐHELYEK SZÁMA	ELŐADÁSOK SZÁMA	LÁTOGATÓ-SZÁM	JEGY-BEVÉTEL	TÁMOGATÁS KIADÁS	EGY LÁTOGATÓRA JUTÓ		
						JEGYBEVÉTEL	TÁMOGATÁS	
Budapesti Operettszínház	3	3	1	1	1	1	3550	3000
Centrál Színház	5	8	6	5	8	8	2450	2340
József Attila Színház	4	6	4	4	6	5	1700	3330
Katona József Színház	6	4	5	6	4	4	1980	6610
Madách Színház	2	1	2	2	3	3	2540	2140
Mikroszkóp Színpad	9	9	9	9	9	9	1920	3710
Radnóti Miklós Színház	8	7	8	8	7	7	1870	5680
Új Színház	7	5	7	7	5	6	1850	5970
Vígszínház	1	2	3	3	2	2	2100	2540

közel 62 százalékkal haladja meg a Madáchét (4700 forint), és több mint 43 százalékkal a Vigét (5300 forint). Az Operett jelentős kiadásait a zenés darabok rendkívül drága előállítási és játszási költségei okozzák; a Madách „lemaradását” valószínűleg az Örkény Színház „olcsóságának” köszönheti. Egy nézőt a legolcsóbban a Madách Színház „állít elő”; utána a Centrál és a Vig következnek.

2005-höz képest alig figyelhetünk meg változásokat az egy nézőre jutó kiadások tekintetében. Az első öt hely változatlan, a József Attila és a Vig eggyel, illetve kettővel „előbbre” lépett, a Madách pedig három ranggal lépett az „utolsó” helyre.

FENNTARTÓI TÁMOGATÁS

A statisztikának megfelelően fenntartói támogatáson a központi és az önkormányzati támogatás összességét értjük. Természetesen a nagyszínházak kapják a legtöbb támogatást. Az adófizető polgárok számára a legdrágább az Operett fenntartása (1 milliárd 72 millió forint). Második a Vígszínház (846 millió), harmadik a Madách (761 millió). A legkevesebbe a Centrál, a Radnóti és a Mikroszkóp kerül. A középpozícióhoz két közép- és egy kisszínház tartozik. 2005-höz képest a sorrend nem változott.

AZ EGY NÉZŐRE JUTÓ TÁMOGATÁS

Jelentősen megváltozik a fenti sorrend (a Centrált kivéve), ha az egy látogatóra jutó támogatás nagysága szerint rakjuk sorba a színházakat. A közönségnek a Katona egy nézője kerül a legtöbbe (6610 forint), utána az Új Színház következik (5971 forint), majd a Radnóti (5684 forint). A Vig, a Centrál és a Madách egy nézője kerül a legkevesebbe, támogatásuk 2535, 2337 és 2138 forint. A középpozícióba a Mikroszkóp, a József Attila és az Operett tartozik.

2005-höz képest a támogatás nominálértékben 3,2 százalékkal csökkent, ami reálértéken 16,5 százalékos csökkenésnek felel meg. A nagyok – ha csak kismértékben is – növelték az ösztámogatásból részesedésüket: 58,3 százalékról 59,7 százalékra. Abszolút értékben csak a Madách támogatása nőtt 6,7 százalékkal, ami valószínűleg az Örkény magasabb támogatásigényével indokolható. A többi színház támogatása 2–8,8 százalék között csökkent.

Az egy látogatóra jutó támogatás – a nézőszám 4,7 százalékos csökkenése miatt – 1,6 százalékkal nőtt. Nőtt a Katona, a Madách, a József Attila és a Vig támogatása (6,6 és 14,9 százalék között), a többi színházé

csökkent. Az Új Színház relatív támogatása a 2005. évi 81,7 százaléka csökkent.

2005 óta nem történt változás a támogatás abszolút nagyságrendjének sorrendjében. A relatív mutatószám sorrendjében négy színház tartja korábbi helyét, öt színháznál egy rangváltás történik. Az Új Színház és a Katona az 1–2., a József Attila és az Operett az 5–6., a Centrál és a Vígszínház pedig a 7–8. helyét cserélte fel.

JEGYBEVÉTEL

A kilenc színház összes jegybevétele több mint 3 milliárd 653 millió forint. Ennek több mint 78 százalékát a nagyok termelik meg. Az első helyen álló Operett jegybevétele huszonegyszerese az utolsó Mikroszkópénak. (De még a nyolcadik helyezett Radnóti Színházénak is több mint tizenkétszerese!) A jegybevételi különbségek elsősorban a férőhelyek, illetve a nézőszámok nagyságát, másodsorban pedig a jelentősen eltérő jegyárakat tükrözik. A magasabb átlagjegyárral dolgozó Operett jegybevétele megelőzi a Madáchét (valószínűleg az Örkény Színház diszkrétebb helyárai miatt). A 1–4. helyig a sorrend (Operett, Madách, Vig, József Attila) tükrözi a nézőszámot; az 5–6. helyen a Centrál megelőzi a jelentősen alacsonyabb helyárral működő Katona József Színházat, a 7–8–9. hely újra a nézőszám sorrendjét tükrözi (Új Színház, Radnóti, Mikroszkóp).

2005-höz képest 16 százalékkal nőtt a színházak jegybevétele, ami a 4,7 százalékos nézőszámcsökkenés és a 21,8 százalékos tényleges jegyárnövekmény eredménye. (Reálértéken ez 4,8 százalékos növekedést jelent.) A József Attila és a Katona kivételével valamennyi színház növelte jegybevételét. Különösen nagy növekedést tapasztalhatunk az Új Színházban (+82,9 százalék), a Centrál Színházban (+66,9 százalék) és a Vígszínházban (+50,4 százalék).

AZ EGY LÁTOGATÓRA JUTÓ JEGYBEVÉTEL

Előzetes várakozásainknak megfelelően az Operett és a Madách vezet 3550, illetve 2540 forintos átlagjegyárral. (Az egy főre jutó jegybevétel lényegében a megvalósult átlagjegyárat jelenti. Papíron az átlagjegyár ennél valamivel alacsonyabb, hisz tapasztalataink szerint a megmaradó jegyek többsége az olcsóbb kategóriából kerül ki.) Meglepetésre a harmadik helyen a Centrál Színház áll 2450 forintos átlagárral. A középpozícióban a Vig, a Katona és a Mikroszkóp foglal helyet 2100–1980–1920 forintos átlagjegyárakkal. Az utolsó harmadban a Radnóti, az Új és a József Attila található (1700–1870).

Jelentős változásokat jegyezhetünk fel a megvalósult

jegyárak sorrendjében. Az 1–2. hely a viszonylag alacsony helyáremelkedés ellenére is változatlanul az Operetté és a Madáché. Harmadik helyre jött fel a 2005-ös 7. helyről a Centrál Színház 59%-os jegyáremelkedéssel. Ugyanilyen nagyságú emelkedéssel a 8. helyről a 4.-re kapaszkodott a Vígszínház. Forintra megegyező (1979 forintos) megvalósult helyárral a 3.-ról az 5. helyre csúszott a Katona. 21%-os növekedéssel a Mikroszkóp az 5.-ről a 6.-ra esett vissza, míg a Radnóti 11%-a csak a 7. helyre elég a 2005-ös 4. helyhez képest. A 2005-ös különösen alacsony helyára miatt az Új Színházat rendkívül magas 63%-os növekedése is csak egy hellyel hozta feljebb: az utolsóról a 8.-ra. Legkisebb, 8,5%-os növekedése miatt a József Attila a 6. helyről 2008-ra az utolsó lett.

ÖSSZEFOGLALÁS

A következőkben a feladat- és a pénzügyi mutatók alapján megrajzoljuk az egyes színházak gazdálkodási arculatát. Ne feledjük: minden jelzőn és értékelésünk kizárólag a működésre, illetve a gazdálkodásra vonatkozik. A művészi munka értékelését továbbra is a kritikusokra hagyjuk.

BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ

Továbbra is az egyik legerősebb színház a fővárosban. A 2005-ös 2. helyről előrerukkolt az 1. helyre, vagyis a legtöbb nézőt hozza Budapesten (és tegyük hozzá: Magyarországon is). Megőrizve 2005-ös pozícióját az egy előadásra és egy férőhelyre jutó nézőszámában ugyanúgy első, mint a jegybevétel abszolút nagyságában és relatív mutatóiban. Abszolút kiadásban és támogatásban is első. Nem változott az egy nézőre jutó kiadás sorrendjében sem, továbbra is a 4. Az egy nézőre jutó támogatásban a 2005. évi 5. helyről feljött a 6. helyre. Éves férőhely-kihasználtságban mind 2005-ben, mind 2006-ban kiemelkedően első! (Emlékeztetőül: éves férőhely-kihasználtságon az egy férőhelyre jutó látogatószámot értjük.) Stabil, kiegyensúlyozott színház, meglepetést egyik mutatószámában sem okozott. Kiadási tartalékai kimerülőben vannak, bevételei talán még tudják követni az inflációt.

CENTRÁL SZÍNHÁZ

A 2005. évvel megegyezően nézőszámában a 6., férőhelyben az 5. legnagyobb színház. Az egy férőhelyre jutó látogatószámában továbbra is az utolsó (114 néző/férőhely/év). Kiadásait tekintve változatlanul az utolsó előtti helyen áll, amely elsősorban a fenntartói támogatásai ugyanilyen (8.) sorrendjének köszönhető. (A színház valószínűleg még mindig az előző vezetés alkuinak negatív hatását nyögi.) Mind relatív támogatás-, mind relatív kiadásmutatója a 7. helyről a 8.-ra esett vissza. Jegybevétele a 6. helyről az 5.-re; relatív mutatója ennél erősebben javult: a 7. helyről a 3. helyre erősödött. Kiadásban egyáltalán nem, de bevételekben – a férőhely-kihasználást növelve – még tartalékkal rendelkezik. Az Új Színházzal együtt a legtöbb javuló mutatót megvalósító színház.

JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ

Mutatószámai szerint a színház a középmezőnyben foglal helyet. Közvetlenül a nagyok után a 4. legtöbb fé-

rőhelye és nézője van. Minden támogatásmutatóban – hasonlóan 2005-höz – az 5–6. helyen áll. Nominális jegybevétele továbbra is 4., az egy látogatóra jutó jegybevétele azonban – komoly meglepetésre – a 6.-ról az utolsó helyre csúszott vissza. Nominális kiadásmutatója továbbra is az 5., míg relatív kiadásmutatója a 7.-ről a 6. helyre változott. Éves férőhely-kihasználása az 5. helyről a 6.-ra esett vissza, így ebben tartalékai még vannak. Mutatószámaiban biztos színház, tartalékai a bevételben még vannak.

KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ

A 6. legnagyobb férőhelyű színház nézőszámában az 5. Budapesten. A nominális kiadásban a három nagy után továbbra is a 4., az egy látogatóra jutó kiadása 2008-ban is a legnagyobb. Támogatásban is a 4. helyen áll, relatív támogatásmutatóban – a nézőszám- és a támogatás-csökkenés miatt – a 2. helyről az 1. helyre jött fel. Jegybevételben egy rangot csúszott: összességében a 6. Relatív jegybevétel-mutatóban az előkelő 3. helyről az 5. helyre esett vissza. (Az egyetlen színház, amelynek 2008. évi valóságos jegyára forintra megegyezik a 2005-ös jegyárral!) Az egyik legizgalmasabb gazdaságú színház, hisz mutatószámai rangsorában az utolsó helyen kívül minden rang megtalálható. Éves férőhely-kihasználtságban továbbra is a 7. Tartalékai ebben és kiadásaiban vannak, ám ezek felfejtése a mai struktúrában valószínű nem segítené művészi színvonalának megtartásában. Bevételeiben is vannak már tartalékai, amelyeket színvonalas kommunikációval talán elő lehetne hozni.

MADÁCH SZÍNHÁZ

Legnagyobb színházi üzemünk egyike, amely az Operetthez hasonlóan monumentális gazdálkodást folytat. 2008-ban az Operett megelőzte nézőszámában, így néhány száz nézővel lemaradva a 2. helyen áll. Relatív nézőszámmutatókban továbbra is a 2. és 3. Összes kiadásban ismét a 2., ahogy az egy nézőre jutó kiadásban is maradt az 5. helyen. Fenntartói támogatásban 3., ennek relatív mutatójában már 9. Éves férőhely-kihasználtsága továbbra is 2. Jegybevételben és relatív mutatójában a 2. Mutatóit – így az értékelést is – nagyban zavarja, hogy adatai tartalmazzák az Örkény Színház mutatóit is. Valószínűsíthetjük, hogy az Örkény Színház nélkül realitásabb képet kapnánk gazdálkodásáról. Kettéválásuk gazdaságilag felettébb indokolt. (Erre tudomásunk szerint 2010. január 1-jén sor is kerül.)

MIKROSKÓP SZÍNPAD

A legkisebb nézőszámú és férőhelyű színház, amely nominális kiadásában, támogatásban és jegybevételben 2008-ban is az utolsó helyen áll. Relatív mutatói már „jobb” képet mutatnak, hisz kiadásban és a támogatásban továbbra is 4., illetve 5. Éves férőhely-kihasználtságban feljött a 6. helyre. Relatív jegybevételben visszaesett a 6. helyre. Tartalékai már csak a jegybevételben vannak.

RADNÓTI MIKLÓS SZÍNHÁZ

Férőhely- és nézőszámában – továbbra is – az utolsó előtti, a 8. helyen áll. Az egy férőhelyre jutó nézőszámában ismét a 3., ami annak is köszönhető, hogy csak egy játszóhelyen játszik, így nincsenek egyeztetés- és más problémák miatt kihasználatlan játszó- és férőhelyei.

Az összes kiadásban változatlanul a 7., relatív mutatójában azonban – a Katona után – a 2. helyen áll. (Egy nézőt 8300 forintért „állít elő”.) Továbbra is a 7. legtöbb támogatást kapja, relatív támogatásmutatója ugyanúgy a 3. helyen áll, mint 2005-ben. Jegybevételben visszasett a 8. helyre, az egy nézőre jutó jegybevétele a 4. helyről a 7.-re esett vissza. Tartalékai mind kiadásában, mind bevételeiben jelentősek.

ÚJ SZÍNHÁZ

A kisszínházak legnagyobbika: férőhely- és nézőszám-ban továbbra is 7. a kilenc színház között. Kiadásmutatói változatlanok: összes kiadásai a 6., relatív kiadásmutatója a 3. helyen áll. Továbbra is az 5. legtöbb támogatást kapja, az egy látogatóra jutó támogatásban azonban átadta helyét a Katonának: 2008-ban a 2. helyen állt (6000 forint/néző)! Jegybevételében helyet cserélt a Radnóttal: feljött a 7. helyre. Relatív jegybevételi mutatója egy rangot (8.) emelkedett. Éves férőhely-kihasználásban változatlanul az utolsó előtti. Komoly tartalékai vannak mind kiadásában, mint jegybevételében. A Centrál Színházzal együtt a legtöbb javuló mutatót megvalósító színház.

VÍGSZÍNHÁZ

Abszolút mutatói nem változtak: a legnagyobb férőhellyel és a 3. legnagyobb nézőszámmal és jegybevétellel rendelkezik. Összes kiadásban és támogatásban a 2. helyen áll. Relatív mutatói már izgalmasabb képet mutatnak: relatív kiadás- és támogatásmutatója egy ranggal feljebb, a 7. helyre lépett, míg a jegybevétel relatív mutatója a 8. helyről a 4. helyre emelkedett! (Valós átlaghelyára 1300 forintról 2100 forintra emelkedett!) Éves férőhely-kihasználásban továbbra is a 4. (195 néző/férőhely/év).

A színházak gazdálkodási körülményei jelentősen romlottak 2005 és 2008 között. Csökkent az előadásszám, a nézőszám, a férőhely-kihasználtság, a közösségi támogatás. Ezzel szemben nőtt a jegybevétel és az összkadás. És ami a legfontosabb: nőtt a színházak eltökéltsége, hogy az egyre romló gazdasági feltételek között is élő színházakban legyenek nézők a főváros polgárai.

Ugrai István – Zsedényi Balázs

Az eltűnt idő nyomában

A FŐVÁROS SZÍNHÁZAI A KRITIKUS SZEMÉVEL

A gazdasági adatok egy bizonyos oldalról jól jellemzik folyamatokat, de a kép nem lehet teljes anélkül, hogy megnéznénk: mi van a számok mögött. Írásunkban a gazdasági mutatókhoz viszonyított művészeti szempontú áttekintéssel kívánjuk értékelni a fővárosi fenntartású színházakat, ami azért is elengedhetetlen, mert ezt a támogatást sokszor automatikusnak gondolják, amely jár, bármi történjék is. Pedig ez nem így van: az állami dotáció célfüggvénye a társadalmi haszon, amelyet egy színház jelent az embereknek – nem csupán a nézőknek –, ahogyan a színházakat sem csupán a jegyvásárlók, hanem minden adófizető támogatja. Úgy véljük: a színház mindenképpen érdemes a támogatásra, mert közösségteremtő ereje van, azonban a támogatás mértéke egyáltalán nem mindegy. Miért támogatna a köz jelentősen olyasmit, aminek a társadalmi kultúrához hozzáadott értéke alacsony, népszerűsége és közhelyessége okán viszont piacképes? Akármennyire lehetetlen feladat is, ezt a hozzáadott értéket szeretnénk feltérképezni – azt, hogy az egyes színházak programja, koncepciója milyen színvonalú, hogyan teljesülnek a megfogalmazott célok, mi-

lyen figyelmet fordítanak az intézmények a nézők színházi nevelésére, látókörük tágítására.

1. A tükör: KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ

A Petőfi Sándor utcai nagyszínpad mellett a Ferenciek terén lévő kis befogadóképességű stúdiószínház, a Kamra is a Katonához tartozik. Talán itt a legkisebb a profil- és szemléleti eltérés a két játszóhely között, bár a Kamra érzékelhetően merészebben kísérletező, összességében pedig egységesebb színvonalú még így is, mint a nagyszínpad, amelyen fajsúlyosabb drámák és szórakoztató előadások, klasszikus és kortárs darabok egymás mellett szerepelnek a repertoárban. A Kamra a folyamatos megújulás jegyében, gyakorlatilag önméltás nélkül készíti a programját: a rendezők egyedi látásmódjukkal, sajátos stílusukban dolgoznak a társulat színészeivel, s még ha a produkció nem a várt módon sikeres is, az előadások egyedisége megkérdőjelezhetetlen. Számos olyan produkció készül ebben a műhelyben, amelyre sehol máshol nem nyílna lehetőség. Ilyen volt az utóbbi időben például Gothár Péter rendezésében az *Ivanovék*



Schiller Kata felvétele



Koncz Zsuzsa felvétele

BALRA FENT: ledarálnakeltüntem
FENT: Kétezerhetvenhét
BALRA: Ivanovék karácsonya

karácsonya, Bodó Viktor *ledarálnakeltüntem* című előadása vagy a Zsótér Sándor által színpadra állított Koltésdarab, *a néger és a kutyák harca*.

A nagyszínpadra kerülő előadásokat többnyire a realista színházi fogalmazás határozza meg (amit úttörőként nagyrészt maga a Katona alakított ki magának), de – ahogy a színház öndefiníciója mondja – ez nem föltétlenül stílusrealizmust, hanem a valósághoz való viszony átfogó esztétikai szempontú, komplex értelmezését jelenti. Az előadásokat meghatározó rendezők szemlélete egységes: Zsámbéki Gábor igazgató, Máté Gábor főrendező, Ascher Tamás, Bozsik Yvette, Bodó Viktor és Gothár Péter munkája a biztosítéka annak, hogy a Katona gyakorlatilag az egyetlen prózai színház, amelynek széles körű szakmai és közönségsikere is van, egyúttal nemzetközileg is keresett és elismert (ami inkább a korábbi éveknek köszönhető).

Az talán nem vitatható, hogy a Katona József Színház Budapest legprogresszívebb színháza, amely saját, vizsgatérő közönséget „nevelt ki”, ám a jegyvásárlók száma visszaesést mutat. Ennek oka az utóbbi két-három évad műsorpolitikájában keresendő. Előfordul, hogy a szinte osztatlan kritikai elismerést arató előadások nem találkoznak a közönség tetszésével: a társadalom szörnyű állapotának részletező, valóban nagy művészi igénnyel végigvitt bemutatása olykor nem jut el a nézőkhöz, pedig néha egyszerűen az a probléma, hogy kvázi stúdiószínházra méretezett előadás kerül a nagyszínpadra. Az alkotók és a közönség találkozása nem született meg sem *A nagy Sganarelle és tsa*, sem a *Mit*

csinál a kongresszus? esetében, de nem osztatlan a *Sáskák* vagy a *Barbárok* fogadtatása sem. A színház könnyedebb előadásai (*A hős és a csokoládékaton*a, *A talizmán*) viszont bizonyítják, hogy a publikum nem csupán a gatyaletolós-tortadobáló bohózatokra vevő, hanem az intelligens szórakozásra is – kár, hogy e téren meglehetősen kicsi a választék.

A Katona előadásai gyakran a vagy tehetetlenül imbecillis, vagy gátlástalan és erőszakos hatalmi befolyás alatt álló társadalmat jelenítik meg, amelyben az emberek süketek és vakok, a maguk problémáinak nemhogy a megoldására, de a felismerésére sem képesek. Az emberek bosszantó tehetetlensége és ennek a helyzetnek a szörnyű nyomorúsága sokszor látszólag mindenféle ellenreakció nélkül kerül a színpadra. A feloldás az esetek nagy részében nem lehetséges: a probléma kiváltó oka vagy maga a közeg, vagy jóval a darab kezdete előtt kialakult, és már lehetetlen rajta változtatni. Az előadások témája az egyénnek a közösséghez való viszonya, illetve a szenvedés, amit ez a helyzet okoz. Jó esetben a hős, a kisember elvész ebben a világban (*Előtte-utána*, *Vakond*), esetleg túllép ezeken a problémákon (*A talizmán*, *Playground*), rossz esetben azonban ő maga is felörlődik a rendszerben (*Barbárok*, *Sáskák*, *A vadkacsa*), még rosszabb esetben a szoros értelemben vett emberi világ meg is szűnik (*Kétezerhetvenhét*). Jellemző, hogy ilyen átfogó és stabil társadalomkép csak a Katona József Színház előadásaiban mutatkozik meg, a többi tárgyalt színház sokkal esetlegesebb, ad hoc, előadásról előadásra változó világképet mutat. A produkciónak sokszor élnek a szembesítés eszközével, az *Előtte-utána* című, a Krétakörrel közös előadásban effektíve meg is jelenik a *tükör*, s a színház akkor működik jól, ha a közönség ezt a tükröt valamilyen módon elfogadja, ehhez pedig az kell, hogy ne *felülről*, hanem *szemből* mutassa azt, ahogyan akár a *Macbeth* (amelynél talán a darabválasztás nem találkozott a közönség érdeklődésével), akár az ebben az évadban bemutatott *Mesél a bécsi erdő* teszi.

A Katona az utóbbi években jelentős változáson esett át: számos meghatározó színésze, alkotója távozott (leg-

nagyobb számban a Nemzetibe szerződtek), Zsámbékiék pedig elhagyták a járt utat, ám éppen azért, hogy később visszatérhessenek oda. Erőteljes utánpótlás-nevelésük eredménye kézzelfogható: a társulat minden biztonnal Magyarország legerősebb együttese, ráadásul a meghatározó emberek nagy része fiatal. Fekete Ernő, Fullajtár Andrea, Ónodi Eszter már szinte „középkorúnak” számítanak, Hajduk Károly, Keresztes Tamás, Nagy Ervin, Rezes Judit, Kovács Lehel, Jordán Adél pedig rendkívül erőteljes munkát felmutatva váltak központi színészeivé a Katonának. Az „idősebbek” tudomásul veszik, hogy ez a színház most nem róluk szól.¹ A Katona pontosan tudja, hogy az újabb közönségretet a velük azonos nyelvet beszélő fiatalok révén lehet elérni. Ezért Zsámbékiék hagyják szóhoz jutni őket: innen (is) indult Schilling Árpád, itt rendezett a Szputnyik társulatot megalapító Bodó Viktor, itt tag a színházi szcénát fonákjára fordító TÁP Színházat menedzselő Vajdai Vilmos, Zsámbéki Gábor és Zsótér Sándor főiskolás osztálya is bemutatkozhatott egy vizsgaelőadással. Ezekkel a lehetőségekkel néha „lukra fut” a színház, ám a hibákból érezhetően levonják a következtetéseket is.

2. Tét nélkül: RADNÓTI SZÍNHÁZ

A határozott ízlésvilág és arculat a Radnóti Színházra is igaz: talán leginkább polgári realista műhelyként jellemezhetnénk a teátrumot, bár ebből a meghatározásból legkevésbé a „műhely” szó igaz. Ugyanis a Radnóti igazából nem képes mélyebben megmozgatni a közönséget, előadásainak döntő többségéből hiányzik az intellektuális izgalom, még ha azok korrekten, helytálló produktumok is. Míg a Katona néha „eltúlozza” a társadalomkritikát, a Radnótiból ez az él mintha teljes egészében hiányozna. Tompa Andrea tanulmányában² „tét nélküli” színházként jellemzi a Nagymező utcai intézményt, és ezzel kénytelenek vagyunk egyetérteni.

A Radnóti kis (szinte stúdió méretű) tere az utóbbi években nem szolgál izgalmas színházi produkciókkal. Igaz, minden évadban megjelenik egy kortárs magyar dráma (Hamvai, Spiró, Térey, Szálinger), de a megvalósítás már közel sem mutat egységes képet. A színház ars poeticájában ez olvasható: „A Radnóti Színház művészeti koncepciójához az is hozzátartozik, hogy a produkciók fő irányát jelentő – a sztanyiszlavszkiji hagyományokra épülő –, azokat modernizáló lírai realizmus mellett folyamatosan színpadra állítson merész hangvételi, olykor kifejezetten kísérleti jellegű előadásokat is.”³ Ez a szándék az utóbbi időben határozottan deficitesnek tűnik, az utolsó hasonló próbálkozás a *Jane Eyre* (rendező: Zsótér Sándor), illetve Camus *Caligulája* (rendező: Mundruczó Kornél) volt, az utóbbi az akkor Ruttкаи Éva Színházként üzemelő Szikra moziban, a színház fura mostohagyermekként, szinte zárójelbe téve. Ennek megfelelően a szemmel látható társulati munka, a fejlődés nem igazán érhető tetten. Nem tudható, mit is szeretne a Radnóti Színház. A meghívott rendezők innovativitása és képességei, illetve a különlegesen egyenetlen, koncepciótlannak tűnő darabválasztás, valamint a teátrum irodalomhoz fűződő bensőséges viszonya determinálják a Radnóti művészi műkö-

A Katona hatása és befolyása a mai színházi életre kétségbevonhatatlan, már csak a művészi nevelésben betöltött szerepe miatt is (vezetői mind tanítanak a Színház- és Filmművészeti Egyetemen). Ez az a színház, amely a magyar színházi élet félmúltját feldolgozó előadás-sorozatokat készít, rendszeresen meghív külföldi és vidéki társulatokat vendéjátéokra, és ugyancsak rendszeresen képviseli Magyarországot külföldi fellépéseken. Ugyanakkor a rendszere eléggé zárt, gyakran elhangzó vád ellenük az „elitizmus” és az „esztétizálás”, ami ugyan egészében véve nem igaz, ám a sokszor túlzottan méltányos kritikai-szakmai reakciók sem feltétlenül segítenek túllépni ezeken a jelenségeken. Az viszont semmiképpen sem vitatható, hogy a Katona értékei, kiterjedt és szerteágazó tevékenysége, sokoldalú művészi munkája, következetes működése egyértelműen indokolja a színház kiemelkedően magas dotációját.

¹ Lásd például Haumann Péter nyilatkozatát a Magyar Televízió *Záróra* című műsorában (2009. november 17.), elérhető a http://videotar.mtv.hu/Videok/2009/11/18/10/Zarora_2009_november_17_Vendeg_Haumann_Peter.aspx címen.



FENT: Farkasok és bárányok
LENT: Apacsok

dését, maga a színház mint *élő közeg* tulajdonképpen rejtve marad a közönség előtt.

A visszafogott ízlés, a konzervatív színházi szemlélet nem lehet elég magyarázat arra, hogy „művészszínházi” státusú megítélést (és támogatást) kapjon egy jellemzően biztonsági játékot folytató, a kísérletezéstől, a progresszivitástól láthatóan egyre inkább tartózkodó színház, amelynek a kihasználtsága ugyan száz százaléknál feletti, ám a rizikófaktora szinte elhanyagolható. Mi lenne a kockázata az üzembiztosan működő Valló

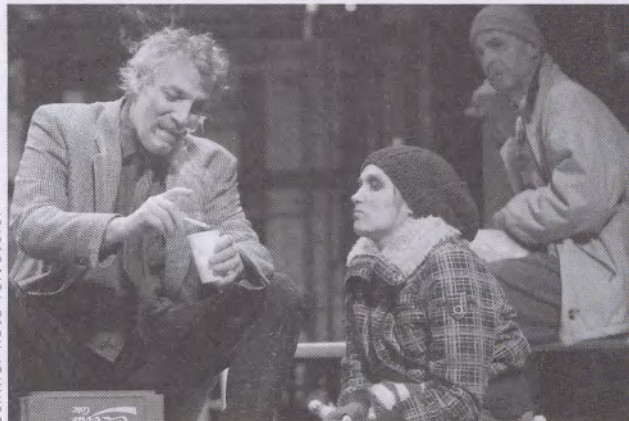
3. Mintha a kalapból húznák ki: ÚJ SZÍNHÁZ

Az Új Színház ugyancsak „művészsínházként” határozza meg önmagát, ami legalább annyira téves definíció, mint a Radnóti esetében. Itt azonban felfedezhető valamiféle műhelymunkaként aposztrofálható tevékenység, igaz, ez nagyrészt a színház által kiírt „Kőfálpályázatnak” köszönhető, amelynek segítségével a Baksa Imre vezette Neptun Brigád A Grönholm-módszert, illetve a Cziczó Attila fémjelezte amatőr színjátszók a *Fémet* mutatták be sikerrel. Ezek az előadások a Bubik István Stúdiószínpadon kaptak helyet, és ugyanitt játszószék Szabó Máté két rendezését is (*A csúnya, Szonya*), így az mindenképpen megállapítható, hogy a színház falain belül teret kap a szabadabb színházi fogalmazás is, igaz, arányait tekintve (főleg a művészsínházi stáshoz viszonyítva) nem jelentős mértékben.



Ettől eltekintve az Új Színház eldöntetlen, formátlan, alakatlan. Kideríthetetlen összevisszaság határozza meg a darabválasztást, mintha a kalapból húznák ki a következő szerző nevét: Molnár Ferenc, Shakespeare, Molière, Vitrac, Nagy Ignác–Parti Nagy Lajos, Feydeau, Mayenburg, Goldoni, Frayn és Dosztojevszkij, illetve a *Keleti pu.* című előadás szerzőinek közös nevezőjét rendkívül nehéz meglegelni, a rendezői névsor pedig (többek között Ács János, Alföldi Róbert, Szergej Maszlobojcsikov, Kiss Csaba, Rudolf Péter, Radoslav Milenković vagy Jiri Menzel) hasonlóan eklektikusnak, egyúttal teljesen ötletszerűnek tűnik. Mintha a színház a könnyed szórakoztatás feladatát szeretné betölteni, de lelkiismeret-furdalásból kénytelen vállalkozni egy-egy „komolyabb” darabra is. Egyszerűen nem lehet tudni, hogy mikor mit talál az ember. Belefuthat az Alföldi Róbert által rendezett, a fiatal korosztály felé egyértelműen nyitó *Rómeó és Júliába* is, beleütközhet a rendkívül leegyszerűsített, öncélúan avantgárdoskodó, kohé-

Péter kezében Osztrovszkij egy vígjátékának, Oscar Wilde komédiájának vagy Paul Gavault és Robert Charvay méltán ismeretlen bohózatának? Miért nem válik meghatározó élménnyé az *Apacsok* vagy az *Asztalízene*? A Radnóti képes lenne tágítani saját lehetőségeit, mégis egyértelműen az érezhető, hogy nemigen cselekszik ennek érdekében.



Schiller Kata felvételei

FENT: Keleti pu.
BALRA LENT: Viktor, avagy a gyermekuralom

zió nélküli *Viktor, avagy a gyermekuralom* előadásába is – ez utóbbi nézői vélhetően nem fognak záros időn belül visszatérni a színházba.

Az már viszont meglepő, hogy az Új Színház a Katona József Színházéhoz hasonló dotációt élvez (aminek oka alapítása körül keresendő, s nem a teljesítményéhez, hanem leginkább az alapító Székely Gáborhoz van jelentős köze). A színház aktív a különböző események szervezésében (kiállítások, pályázatok, irodalmi estek, emlékeztető gesztus volt, hogy a *Tisztújítást* követő kritikákra egy esszépályázat kiírásával válaszoltak, élő módon reflektálva egy súlyos kérdésre), és van színészképző stúdiója, ám működése a bulvár felé kacsingató fő csapásvonal miatt egyáltalán nem indokolja a kiemelt támogatást. A tavaly művészeti vezetővé kinevezett Szikora János feladata egységesebb arculatot, profilt adni a színháznak. A jelek azonban nem utalnak arra, hogy a népszerű színészekre (a „nagy nevekre”) alapozott bulvárszínházi irányon változtatni akarnának.

4. Az avantgárd látogatása: JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ

Ezzel éppen ellenkező jelenség figyelhető meg a József Attila Színházban, amely felvállaltan szórakoztató intézmény, „Angyalföld családi színháza”, ahogyan önmagát definiálja (érezhetően pontosan: a nézők nagy része rendszeresen visszatér). Ez a bulvártól egyáltalán nem idegenkedő teátrum az utóbbi időben, elég váratlanul, részben progresszív fordulatot vett, és a bohózatok, jutalomjátékok és könnyedebb darabok mellé felsorakoztatta a Forte Társulat tagjait, valamint Zsótér Sándor rendezőt, akik a színházi profiltól meglehetősen eltérő nyelven beszélnek.

Az öreg hölgy látogatása (Ladányi Andrea főszereplésével) vízváltató, bár kétségtelenül nem előzmények nélkül való a József Attila Színház életében. A Gaál Erzsébet vezette Aluljáró a kilencvenes években már bemutatta a színház „kísérletezőbb” arculatát, a rendező halála után pedig a stúdió felvette a nevét, és azóta is működik (a mai napig repertoáron tartva a Gaál ren-

² Tompa Andrea: Egy Solness nevű tükör. *SZÍNHÁZ*, 2009. május.

³ Lásd <http://www.radnotiszinhaz.hu/index.php?id=408&cid=4063>



Köncz Zsuzsa felvétele



Schiller Kata felvétele

FENT: Az öreg hölgy látogatása
LENT: Harmadik figyelmeztetés

dezte *Pillantás a hídról* című előadást). Igaz, ez a működés havi pár alkalmat jelent, és közel sem mutat egységes esztétikai irányt, illetve színvonalat, mindenestre az alkotók itt sokkal tágabb lehetőségeket kapnak, mint a nagyszínpadon, csak nincs, aki ezt az irányzatot kézben

tartaná, és feltehetően a rá fordítható összeg sem sok.

A nagyszínpad világképe így igen tarka. A két Zsótér-előadás (*Az öreg hölgy...*, illetve a *Hamlet*), valamint a Forte tavalyi *Éjjeli menedékhelye* mellett többnyire vígjátékok, bohózatok szerepelnek, kommerszebbek, szellemesebbek egyaránt. Tovább kuszálja a képet a musicalek megjelenése: a Fenyő Miklós-életmű kiaknázásából adódó lehetőségek mellett a *Sose halunk meg* zenés változata is itt kapott helyet, ám ezek (közönségbarát módon) illeszkednek a József Attila Színház kortárs magyar színműveket bemutató törekvéseibe.

Bár a társulat önmagában is több arcot mutat, a József Attila Színház valamiféle sajátosan értelmezett

népszínházi vonulatot képvisel a XIII. kerületben. A konstrukció ott kap gellert, hogy hiányzik a „nézőnevelés” láncszeme. Teljesen más színházzal szembeül az *Éjjeli menedékhely* nézője, mint az *Othello Gyulaházáné*. Ez utóbbi előadás ráadásul mintha reflektálni akarna Zsótér megjelenésére, de nem elég bátor ahhoz, hogy ez a reflexió kiteljesedjen. Zsótér és a Forte előadásai fényesen bizonyítják, hogy a társulat képes lenne valódi színházi teljesítményre, a „hagyományos” produkciókban azonban ez nem jön össze. Pedig a karakteresebb fogalmazástól nem megriadó Méhes László *Othello Gyulaházán*-ja vagy a *Harmadik figyelmeztetés* (rendező: Léner Péter) olyan, mintha mondana valamit, aztán mégsem. Az *öreg hölgy...* ellenben kiabál, de a nézők nagyrészt nem érzékelik, mert már elvesztették a hallásukat.

A közönségnevelés hiánya a színház egésze szempontjából megnehezíti a progresszív próbálkozások sikerét: az addig habkönnyű szórakoztatáshoz szoktatott nézők jó esetben meglepődnek, rossz esetben felháborodnak a számukra ismeretlen, újszerű és bátor fogalmazásmódon. Ezt a tendenciát fel kellett volna építeni, elő kellett volna készíteni (a stúdió kirakatműködése erre nem volt elég). Ezek az előadások szigetszerűek és egyediek, láthatóan nincs is szándék arra, hogy valóban integráns elemei legyenek a József Attila programjának, enélkül pedig a színház egydimenziós tömegszórakoztató intézményként működik. Mind a rendezők, mind a társulat megérdemelné, hogy ez a folyamat végiggondoltan, az intézmény egészére kihatva épüljön be a művészi programba. A József Attila működésének sikeressége pedig igen nagy kérdőjeleket hagy maga után, hiszen jegybevételei jóval az átlagos szórakoztató színházak számai alatt vannak.

5. Színtelenül: VÍGSZÍNHÁZ

Lehet, hogy fájó kimondani, de a Vígszínház (és a hozzá tartozó Pesti Színház) utóbbi évei a hanyatlás jegyében teltek. Marton László igazgatásának utolsó esztendőit az esetlegesség, a feszes művészi koncepció hiánya fémjelzi. Bár a felszínen megjelentek olyan előadások, amelyek mintha valamiféle határozott koncepciót képviseltek volna, de a megvalósítás erőtlensége, időnkénti jellegtelensége, sőt: alacsony színvonala gyakorlatilag meghatározta a Vígszínház „elszíntelenedésének” folyamatát. Voltak kortárs magyar drámák (a Pestiben Esterházy Péter *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* ősbemutatója, illetve Kornis Mihály *Körmagyar* című drámájának nehezen indokolható felújítása), sőt afféle kísérletezés is előfordult mindhárom játszóhelyen (Pesti: *Ünnep*; Házi: *Haarmann*; Víg: *A kék madár*), sőt, létrejött (és azzal a lendülettel hamvába is holt) egy, a progresszív-avantgárd irányzat „kísérletező bázisa” arculattal is felruházható játszóhely, a Házi Színpad, ám ezek – Koltai Tamás szavával élve⁴ – „félszívvel”, határozatlanul



Játék a kastélyban

nul végrehajtott, „szépségtapasznak” szánt megoldások, amelyek ennél fogva nem is teljesítik be a szerepüket. A Víg a *Nóra* (rendező: Marton László), illetve a *A szecsuáni jólétek* (rendező: Zsótér Sándor) bemutatása

⁴ Koltai Tamás: Játssz újra, és újra, és újra, Sam! SZÍNHÁZ, 2009. május.



Schiller Kata felvételei

Az ünnep

óta valójában semmilyen kézzelfogható teljesítményt nem tett le az asztalra. Stagnál. A tervezett és koncepciózus nézőnevelés abban merül ki, hogy a kötelező olvasmányok (jelentős jegyigényű előadások!) mellé más jelentős jegyigényű előadásokat szervez: „radikális darab”, zenés darab, kortárs darab meg vígjáték. Aztán az eredetiség hiánya, a szürkeség miatt végül valamennyi a feledés homályába vész.

A Vígszínház szellemi műhelyből rutinos előadásgyárrá alakult át. Marton László magára hagyta sodródó teátrumát, amely így eljellegtelenedett, az utolsó pillanatban összerakott, bizonytalan kezű előadások színterévé vált. Az intézmény arculatát nem a produkciók, hanem az emlékek, legendák és főként a „rang” alakították ki. A Víg gyakorlatilag metaforájává vált a „felveszem a szép ruhámat, és mindegy, hogy mi zajlik a színpadon” jellegű színházba járásnak. Toposz lett, a kultúrsznobéria toposza, illetve az „alternatív kultúrsznobéria” antitoposza.

Hogy ezen túl miért vált valaki jegyet a Vígbe, az igen jó kérdés. Talán a színészek miatt. Mert a társulat kifejezetten jó, bármit rájuk lehetne bízni, de egy részüket

nem tudták megfogni a rendezők (pedig szükségük lenne az erős rendezői irányításra, a most nem tárgyalt idei évad – szorosán véve a Marton László rendezte *Játék a kastélyban* – azért bizonyítja, hogy remek összmunkát, egymást kiegészítő működést is produkál a társulat, ha van rá igény és intenció), másokat pedig felcsínes alibimegoldásokhoz, *horribile dictu*: blöffökhöz szoktatott az átgondolatlan színházi működés. A társulat bővítésének háttérját az egyetemen végzett színészek felvétele jelentette, ám a velük való törődés, a pályaeépítés már elmaradt. A Vígszínház bedőlt a sztárkul-tusznak, és a fiatalok közül is azok tudtak megragadni, akik alkalmasnak mutatkoztak arra, hogy színész helyett „sztárt” neveljenek belőlük – igaz, ez a szándék sem tudott sikeresen kiteljesedni. Az is sokat elárul a konzekvens társulatépítés hiányosságairól, hogy (ismét a most zajló évadra hivatkozva) az új igazgató nem talált a társulatban Turait, Othellót, Desdemonát és Jagót.

Eszenyi Enikő, aki „megörökölte” az igazgatói posztot, úgy tűnik, szeretné tartalommal megtölteni a Szent István körüti és a Váci utcai színházakat, s ennek első lépéseként egyfajta racionalizálással a Pesti Színházba utalta a Vígben szereplő kevésbé fajsúlyos előadások egyikét-másikát, és merészebb, nyitottabb szemlélettel válogatott darabokat az új évadra. Érezhetően aktívabb közösségi kulturális intézmény most a Víg, mint egy-két éve volt (nyitottabb a kommunikáció a nézőkkel, több a találkozó, rendszeresebb a repertoárban a kulturális estek – Vallai Péter, illetve Kornis Mihály közreműködésével –, és barátságosabb, személyesebb belső térelemeket kaptak a színházak). Most legalább feldobott labdák vannak. Hogy ezeket leütik-e, ennek eredményéből milyen következtetések születnek, és ezek hogyan hatnak a színház életére és munkájára, hamarosan kiderül.

6. Brandépítés: CENTRÁL SZÍNHÁZ

A Centrál Színház előadásait végigülve nehéz megválaszolni azt a kérdést, hogy tulajdonképpen ki is jár ide. Úgy tűnik, minden előadásra mások és mások. Fiatalok az *Avenue Q*-ra vagy az *Ajlávjúra*, családi színháznak mutatkozik a *Fekete Péter* vagy a *Legénylakás*, érezhetően nagyobb baráti társaságok járnak a *Nézőművészeti Főiskolára* (amely a Krétakörtől ragadt a Kisszínházban, most a Jászai Mari Színház produkciójaként szerepel a repertoárban). Vagyis valószínűleg elég nehéz lenne a „Centrál” jelentésmezőit felmérni, feltehetően ahány előadás, annyifélének ismerik a nézők a színházat. Ez nem is csoda: teljesen újrapozicionált (-félben lévő) teátrum, amely, úgy tűnik, elsősorban a fiatalabbakat szeretné megszólítani.

Ennek jelei mutatkoznak az egyénibb, de népszerű – és nyilván technikai/pénzügyi okok miatt konzerv zenei aláfestést használó, ekképpen némiképp hendikepes – musicaleken, illetve a Kisszínházban játszott sajátosabb hangvételű, igényes szórakoztató darabokon és a Quimby zenekar közreműködésével futó *Vízkereszt*en, amelynek erénye a könnyűzene összeházasítása a klasszikussal, és ez is egyfajta nézőnevelés, egy korszerűbb színpadi nyelvre szoktatás lépcsőfoka (nem mellesleg persze a célközönség megszólításának egy meglehetősen kreatív módja). Ami viszont szinte minden szempontból kilóg az egyébként is csak szőrmentén összeillesztett programcsomagból, az a *velencei kalmár*, amely feltehetőleg definiálni szeretett volna valamit, de ez nem igazán sikerült, ráadásul különösebb formai ötlet sem mutatkozik az előadásban.

Megmutatkozik viszont benne Haumann Péter, aki a Katona József színházi viszonylagos, ám tudatosan felvállalt mellőzöttsége idején itt (illetve az *Operettben*, a *Madáchban* és



Schiller Kata felvételei

FENT: A mi utcánk
JOBBRA: A velencei kalmár



a Játékszínben) élvezzi a közönség szeretetét. A „híres vendégművész” középpontba állítása itt a tudatos brand-építés, nem pedig a kétségbevonhatatlan művészi igény eredménye. Haumann mellett Básti Juli, Rudolf Péter, Nagy-Kálózy Eszter, Magyar Attila, Oroszlán Szonja tartozik a vissza-visszatérő vendégek közé. A színház társulata tulajdonképpen az ő „hátszágukként” működik, a fiatalok azonban „saját” repertoár építésére kaptak lehetőséget (*Ájlvájú*, illetve *Avenue Q*).

A Centrál Színháznak egelőre nincs sajátos karaktere, a sokféleség a helyes út keresésére utal, bár van egy megragadható, de nem következetes irány: a fiatalokat és a nyitott középosztályt megszólító, széles skálájú szórakoztató színház, amely túllépett csőd-korszakán, és mára gazdaságilag az egyik legjobban működő intézménnyé vált.

7. Az emelőgép: BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ

Stilárisan egységes, populáris nyelvű, elsősorban musicalszínház, ami pulzáló érzelmi tölteteket csomagol egyszerű papírba, mindent a hatásnak rendel alá, maximálisan kihasználja a trendeket és a divatot, és technikai szempontból érzékenyen reagál a közönség elvárásaira. Mint ezt a folytonos tomboló siker, a már rutintól produkált állva-taps is mutatja – a kérdés: mi van mögötte? Az Operett előadásait a profi hatásadászat jellemzi: primer érzelmeket közvetítenek a nézőknek, egyfajta hatásdramaturgiára – jellemzően szerelem-gyűlölet kettő-



Székárosy Zsuzsa felvételei

FENT: *Menyasszonytánc*

LENT: A víg özvegy



sére – felfűzve, összegyűjtve a feszültséget egy-egy pillanatba, majd ezeket csomópontokba szervezve kisütve, a vizuális (füst, emelőgép, villogó színes fények) és auditív (érzékletes, jó énekhangok) hatás minden eszközét bevetve. Az Operett óriási apparátust működtet, folyamatosan. Olyannyira, hogy az épület „nem bírja el” az érdeklődést. Ez az „ars poetica” annyira eltalálja a közönség ízlését, hogy az igényeket kielégítendő máshol is kell játszania a színháznak (Thália, Nyugati Teátrum).

Az Operett megítélése a végletek között mozog, kinek a zenés színház szentélye, kinek Thália mostohagyereke. A szakma is olykor megosztottan látszik ebben a kérdésben. A kritika számtalanszor elmarasztalja a fent leírt recept alkalmazását, ugyanakkor Bóta Gábor A Színkritikusok Díjára való szavazáskor úgy vélekedett, hogy „felcseperedett ott egy fiatal, ütőképes színészgárda, melynek tagjai természetes módon képesek együtt dolgozni a korábbi korosztályok képviselőivel”.⁵

A szakmai reflexió amúgy ritka (leginkább a vendégként közreműködő színészek – Udvaros Dorottya, Haumann Péter, Molnár Piroska, Mikó István, Bajor Imre – hozzák lázba a szaksajtót), ami a nagyszínpad egy kaptafára húzott produkcióinak is szólhat. Így viszont könnyen el lehet siklani afelett, hogy a teátrum helyet ad az operett műfajnak (ezen előadásokba azonban – kétségtelenül finomabban, de – „átülteti” a musicalek leegyszerűsített „robbanó dramaturgiáját” és látványorgiáját), illetve részt vesz új magyar musicalek létrehozásában is; ennek során a *Szentivánéji álom* tökéletesen asszimilálódott a programba, de a Béres Attila rendezte *Menyasszonytánc* című klezmermusical, illetve a Raktárszínházban játszott önironikus *Ibusár* kiemelkedik a túlszínezett szürkeségből. Ezek a produkciók bizonyítják, hogy a hatékony piárgépezet mögött kreatívabb színházi teljesítmények is több alkalmat kaphatnának.

Az Operettszínház művészei folyamatosan vendégei és alanyai a kereskedelmi televíziók úgynevezett talk-show-inak, celebműsorainak, a bulvársajtó hasábjainak – ami a marketing kétségtelen profizmusát dicséri. A színház támogatása nominálisan a legnagyobb, de nézőszámra vetítve ez a szám már sokkal alacsonyabb. Talán ez is azt mutatja, hogy a döntéshozók is inkább kereskedelmi tevékenységként, mintsem közszolgálati intézményként számolnak az Operettel, ami ellen a színház vezetése – a tömegigény kielégítésére hivatkozva – persze tiltakozik (a „közszolgálati jelleget” ugyanis ez önmagában nem igazolja). El lehet gondolkodni azon, hogy kereskedelmi vagy közszolgálati jellegű esemény volt-e a közfinanszírozású állami Magyar Televízió szilveszteri programja a Budapesti Operettszínház többórás önreklám-esztrádműsorával és a magyar népnek éjfélkor boldog új évet kívánó Kerényi Miklós Gábor igazgatóval.

Gazdálkodás szempontjából az Operettszínház kifejezetten jó mutatókkal rendelkezik, bár a direktor szerint ők is jócskán megszenvedik a támogatáscsökkenést. A musical és az operett olyan műfajok, amelyek jelentős személyi és tárgyi apparátus rendelkezésre állását, jó minőségét feltételezik. Ugyanakkor tény, hogy piac képes termékbázisról van szó, amelynek egy-egy produkció kivételével (magyar művek, operettek bemutatása) valójában a piac keretei között lenne a helye.

⁵ A Színkritikusok Díja 2008/2009. SZÍNHÁZ, 2009. október.

8. 2 in 1: A MADÁCH SZÍNHÁZ ÉS AZ ÖRKÉNY ISTVÁN SZÍNHÁZ

Az Örkény gazdasági értelemben a Madách kamaraszínházaként létezett a tárgyalt időszakban, bár művészi szempontból élesen elválasztható a profilja. Mindkét színház kvázi-társulattal rendelkezik, vagyis nincsenek szerződötetett színészeik, azonban egy-egy jól meghatározható állandó gárda dolgozik bennük A szervezeti elválasztás 2010-ben megtörtént.



8.1. A Webber-ház: MADÁCH SZÍNHÁZ

A Madách egyértelműen musicalszínházként definiálhatja önmagát, a profiltól nem idegenek azok a bohózatok és vígjátékok sem, amelyek kiegészítik a repertoárt. Az Operettszínházhoz hasonlóan a közönség igényeinek, kevésbé hatásadász módon, erősebb színházi nyelven való maximális kielégítése a célja, ami azon-

ban nem feltétlenül jelent összetettebb szórakoztatást.

A műsor gerincét Szirtes Tamás nonreplica Webber-klasszikus-rendezései (*Macskák*, *Az Operaház fantomja*, *József és a színes, szélesvásznú álomkabát*) képezik, amelyekre olyan igény

mutatkozik, hogy a repertoár egy része fizikailag nem is lenne játszható az épületben, ezért a régi Madáchból továbbvitt vígjátékokat vagy a kevésbé nézett új bemutatók egy részét rendszeresen kitelepítik, korábban a Vi-



Szkárosy Zsuzsa felvételei

Producerek

liába. A nagyszínpad a musicalek otthona, mindeközben pedig Szirtes rendezései belakták a Játékszínt is.

A Madáchban is egyfajta biztonsági játék figyelhető meg: minden jöhet, ami világsiker – a Webbereken kívül a *Producerek* és a *Spamalot*, a humor és a zene minden formájú összeházasítása is működőképesnek mutatkozik, a jól bevált, garantált sikert hozó, mediaképes színészek (Gálvölgyi János, Hernádi Judit, Haumann Péter, Alföldi Róbert, Gesztesi Károly, Szerednyey Béla, Oroszlán Szonja), énekesek (Torres Dani, Feké Pál, Puskás Peti), saját felfuttatású fiatalok (Nagy Sándor, Szente Vajk, Gallusz Nikolett) stabil résztvevői a produkcióknak. Az egy árva *Anna Karenina* musicalen kívül nincs magyar alkotás a repertoáron, a „kísérlet” és „progresszív” szavak pedig a Madách Színház említésével nem férnek egy mondatba. (De hát ott a Madách Kamara, vagyis az Örkény, ott éppen ez megy, szólhat az ellenvetés, és ez logikailag éppen úgy igaz, ahogy tartalmilag nem.) Jó kérdés, hogy mennyire érdemes államilag támogatni az évente egy „nagy dobással” kirukkoló, kizárólag Broadway-sikereket bemutató, piacképes (szinte egész nyáron játszó) musicalgyárat, ráadásul úgy, hogy nominálértéken az egyik legerősebben dotált színház – miért éri ez meg? Kétségtelen, hogy Szirtes karakteres színházi nyelven fogalmaz: a szórakoztató előadások nem élnek olcsó, közhelyes színpadi megoldásokkal, a rendező elvitathatatlanul elegáns profizmussal, biztos kézzel, szinte minden nézői rétegre odafigyelve vezényli le akár a négyezerplős bohózatokat, akár az óriási konstrukcióként működő musicaleket.

A Madáchnak azonban nem csupán társulata, de saját zenekara sincs, alkalmi szerződéseket köt, nem „tart el” embereket a technikai apparátuson, illetve az egy-egy előadásra szerződött művészeket kívül (bár kétségtelenül vannak olyanok, akik a bemutatók túlnyomó részében fellépnek). A műhelymunka hiánya, az egyetlen előadásra összejövő munkacsoportok célorientált működése sokkal inkább emlékeztet egy, az igényeket minőségi módon kielégítő iparvállalatra, mint művészi közösségre, ami egy kevésbé „biztos sikereket” hozó prózai színházhoz képest nyilvánvalóan alacsonyabb állami támogatást indokol.

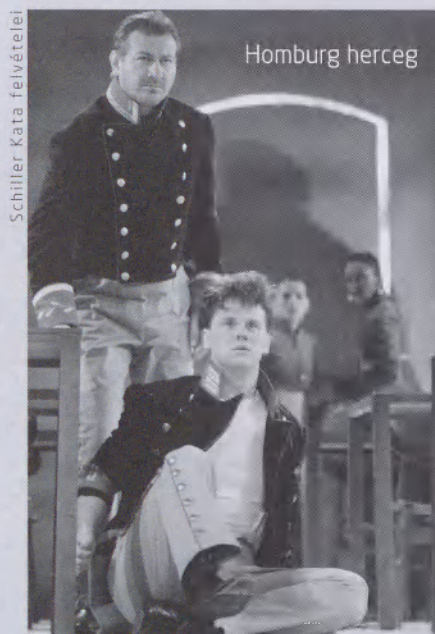
8.2. Apátlanul: ÖRKÉNY ISTVÁN SZÍNHÁZ

Ezzel a profillal szinte összehasonlíthatatlan az Örkény Színházé, amely a legkevesebb pénzből működő kőszínház volt. A mostoha körülmények ellenére az Örkény, úgy tűnik, mind a helyét, mind a közönségét tökéletesen megtalálta. A színházat Mácsai Pál, illetve a rendszeresen ott dolgozó tíz-egynéhány művész határozza meg. A nagy feladat az „átállás” volt, ezt sikerrel oldották meg: a stabil nézőbázis egy részét a Madách Kamara megmaradt közönségének odaszoktatásával érték el, a közvetlenebb, szabadabb fogalmazásmódnak köszönhetően pedig a fiatalabb nézők is rendszeres vendégei az Örkénynek.

Mácsai az igényes, gondolkodtató szórakoztatástól a progresszívebb hangokig terjedő skálán lavíroz, erősen a XX. század drámairodalmára és színházi gondolkodására alapozva. Hagyományosabb és avantgárdabb előadások megférnek egymással a repertoáron. Mácsai társulatvezetői és színházvezetői személyisége egyfajta érvényes átmenetet képvisel az újat elfogadó, nyitott színházi közeg, illetve a klasszikusokra építő profil között. Láthatóan preferálja az irodalmat (Örkény-est, *Nyugat-est*, *Radnóti-est*), de nem rendeli alá magát annak, erőteljes kritikai attitűddel szemléli a társadalmat, és néha „kockázatot” is vállal, a klasszikus művek (Molière, Feydeau, Kleist, Shakespeare) pedig hangsúlyozottan modern formában kerülnek színpadra. A kortárs szemléletre jellemző, hogy a XX. századon belül nagy hangsúlyt kapnak a kortárs írók művei (Tasnádi István,



Macskajáték



Schiller, Kata felvételei

Homburg herceg

Kárpáti Péter, Parti Nagy Lajos, Schimmelpfennig, Koljada, McDonagh), és a színház feladatának érzi a megváltozott közegre való reagálást is (*Blogvadászat, Odüsszeusz-tours*). Mácsai – aki maga is rendszeresen szerepel és rendez színházában –, úgy tűnik, érzi, mikor melyik rendezőre van szüksége társulatának; a színház egységessége ellenére a rendezők a legkülönbözőbb látásmódot, kort, attitűdöt képviselik: Kovalik Balázs, Bagossy László, Pelsőczy Réka, Ascher Tamás, Dömötör András, Guelmino Sándor, Novák Eszter, Keszég László, Bocsárdi László mind saját nyelvükön beszélnek. Ez is azt bizonyítja, hogy a legolcsóbban működő fővárosi színház⁶ egyértelműen elutasítja az olcsó megoldásokat.

Ez az alkotógárda persze eléggé sokszínű – a színház mégis stílusosan egységes. A jó értelemben vett művészi, szellemes szórakoztatás, az aktív gondolkodás, a releváns kérdésfelvetés együtt eredményezik az Örkény határozottan kortárs és mindig karakteres hangütését, amelyben fontos szerepet kap mind a közösség problémáira történő reflexió, mind a sohasem öncélú humor. A többféle színházi nyelv kipróbálásában (s talán ez maga a koncepció) érezhető az a törekvés, hogy a színház rátaláljon arra a fogalmazásmódra, amellyel közönségét rendszeresen és időszerűen meg tudja szólítani. A határozott művészi koncepció alapján szerveződő, megbízhatóan sikeresnek tűnő intézményben még sok a tartalék. Ez a munka a társadalom támogatására érdemesnek tűnik, így minden fillér, amit a Madách az Örkényre fordított, jó helyre került.

⁶ Mácsai Pál szóbeli közlése, elhangzott többek között a 2009. október 20-án tartott sajtótájékoztatón.

9. Szelepbe merevedve: MIKROSZKÓP SZÍNPAD

A Mikroszkóp nagyon sok szempontból kilóg ebből a felsorolásból, szorosabb értelemben véve nem is folytat színházi tevékenységet, egyfajta kabarészínpadként üzemel, amelynek műsorán szólóestek, jelenetekből és zenei aláfestésből összeállított előadások szerepelnek, melyeket jellemzően egy-egy közéleti téma vagy a „főszereplő” személye kapcsol össze. Láthatott itt már a nép Sas-kabarét, Bajor-kabarét, Verebes-kabarét, Hernádi-estet, Galla-gálát és *stand-up comedy show*-t is. Színházat nemigen. Ennek a kabarészínpadnak nem sok köze van a Nagy Endre-féle *Bonbonnière kabaré*hoz, de az ötvenes évek szavak mögötti Kellér-, illetve a hetvenes évek összekacsintós Komlós-kabaréjához sem, ugyanis a Mikroszkóp minden szegletéből árasztja a sufni-tuning-feelinget, és ez gyakorlatilag lehetetlenné teszi a művészi szempontból komolyan vehető működést. A színház arculatát hünen fejezte ki a Technokol Rapiddal szövetre ragasztott társulati tabló, a minden ízlést nélkülöző szórólapok, az ormótlan betűtípusok. Hiszen a tartalom a lényeg, vethetné ellen bárki, és igaza lenne: az előadások változó, de jellemzően esztétikai fedezet nélküli, olcsó vásári szórakoztatásra hajazó, többnyire a felszínességre, primitív asszociációkra, elemi preconcepciókra épülő színvonal, a midiszintetizátoros zene, a filléres díszlet, a rikító jelmezek örök emlék minden odalátogató számára. A Mikroszkóp az idők előrehaladtával feloldódott a megújulásra való képtelenség, az olcsóság, az ízléstelenség, a politikai akarat előtti behódolás, illetve a gazdasági machinációk zűrzavarában.

Természetesen miért ne tetszhetne ez valakinek? Mindössze az a kérdés, hogy miért kell ezt a tevékenységet államilag-önkormányzatilag finanszírozni, ha egyszer van bizonyíték arra, hogy a valóban piacképes kabaré képes mind önnön eltartására, mind a mecénatúra felkutatására. A legjobb példa a magánpénzekből működő Dumaszház, amely egyszemélyes monológprodukcióival az ország szinte összes lehetséges előadódóhelyét folyamatosan bejárja. S lehet vitatni a tarka előadógárdát, az ugyancsak változó előadói színvonalat, de az kétségtelen, hogy ők nem adóból tartatják el magukat, és fel sem merül bennük, hogy a társadalom szempontjából kiemelten hasznos tevékenységnek tüntessék föl műsorukat, mindössze: szórakoztatnak. Piaci alapon. Szó sincs arról, hogy ezzel a kabaré megszüntetése mellett kardoskodnánk, mert arra szükség lehet, de támogatni csak akkor kell, ha valamilyen szintű értéket teremt, és nem akkor, ha éppen

a műfaj devalválódásán munkálkodik. A jelenlegi műsorpolitika állami pénzből való támogatása épeszű társadalomban nem igazán magyarázható racionális szakmai érvekkel. Ellene vehető, hogy akkor miért működik közel százszázalékos kihasználtsággal a színpad? Nyilván azért, mert fillérekből teszi ezt. Ha a jegy többbe kerülne, a néző meggondolná, hogy mire adja ki a pénzét. S ha van igény így is a társulatra, e színfoltjára a magyar színházi életnek, akkor miért ne működjék piaci körülmények között, különösen, ha már a színházat üzemeltető kft. 49 százaléka privatizált (a fővárosi önkormányzat tulajdonostársa Sas József exdirektor[!])?

Az azonban letagadhatatlan, hogy a műfajra van igény, ugyanakkor sajnálatosan kevés alkotás születik a zsánerben. Viszont amikor születik, akkor az nagyon sikeres. Színházi kabarét csinál az irodalmi hagyományok felelevenítésével a Pince-

Mikor lesz
elegünk?



Matz Károly felvétele

A tisztességtudó
utcalány



Kertrész Dániel felvétele

színház (*Pince Cabaret*, rendező: Benedek Miklós, ez az előadás a Nemzetiben játszott *Tingli-tangli* átdolgozott változata), és kortárs kabarét csinál az egr színház társulata (*Csörgess meg!*, rendező: Máté Gábor), ez utóbbi zsúfolt pótszékekkel megy a Gárdonyi Színházban. Mindenképpen ezen irányok felvállalása az, amely a Mikroszkópból fájdalomosan hiányzik, sem szándék, sem

lehetőség nincs rá. Többek között azért, mert nincs meg az az erő, amit egy jól képzett, sokoldalú társulat adhat.

A politikai és gazdasági háttéralkukon kívül mással a Mikroszkóp státusa nem magyarázható. A jelenlegi koncepciót vagy el kellene felejteni, vagy meg kellene próbálni magántőlkeből üzemeltetni. Az államilag támogatott politikai kabarészínház legfeljebb egy diktatúrában juthat szerephez, méghozzá a szelep szerepéhez (ahogyan a kabaré Nagy Endrétől Marton Frigyesen át Hofi Gézáig a XX. század nagy részében be is töltötte ezt a szerepet). Demokráciában azonban ez önmagában komikus és abszurd helyzet.

10. Az eltűnt idő nyomában

Írásunkkal mindössze arra szeretnénk volna felhívni a figyelmet, hogy az éppen leköszönő támogatási rendszer híven tükrözi az évtizedek óta megújulni képtelen színházi és színház-finanszírozási kultúra rugalmatlanságát, a leosztott lapok mentén való szerveződést, a valamikor kőbe vésett rendszer trösztösödését, a társadalmi hasznossághoz való viszony gyengeségét és a piacgazdaságra történő reagálás hiányát. Mindebből az következik, hogy értékarány tekintetében a rendszer meglehetősen deformáltan működik, lényegében nem tesz jelentős különbséget színház és színház között, és a legvidámabb barakk elvén inkább mindenkinek ad, mint hogy bármilyen konfliktust felvállaljon. Pedig a kiosztott szerepek lényegében már csak kőszá emlékek, a velejéig gyáva rendszer pedig ugyancsak a letűnt idő nagy is élő maradványa.

A magánszektor kiiktatása a színházi világból olyan hiba, amelyre, úgy tűnik, az életbe lépett rendszer megpróbál reagálni, de vajon valóban érdekében áll-e akár az államnak, akár a színháznak az erővonalak jelentős átalakítása? Az előbbi vajon szívesen kiengedi-e a kezéből a befolyást, míg az utóbbi elengedi-e az aranytojást kicsit betegesen, de azért megbízhatóan tojó tyúkot? A válasz nem egyértelmű, hiszen a piacgazdaság ingoványos talaj, és mint tudjuk, nem is az igazságosságáról híres, de figyelmen kívül hagyni előnyeit legalább akkora luxus, mint fittyet hányni hátrányaira. Így – ahogyan az elején leszögeztük – természetesen az államnak helye van a színház-finanszírozásban (ez nem is vita tárgya), csak az arányokat, az értékeket és kockázatokat figyelembe vevő elosztás és a körülmények változására adott reakció hiánya van teljesen kiiktatva a rendszerből, ennek deformáló hatása pedig kihat az egész színházi életre.

Kicsit zord és sok bizakodással nem kecsegtető jövőképet mutatnak a közelmúltban zajlott színházigazgatói pályázatok körülményei, amelyek azt mutatják, hogy ezek a pályázatok voltaképpen teljesen feleslegesek, a lapok le vannak osztva: vagy a társulat kér magának (Magyar Színház), vagy a politika nevez ki (akár a vidéki színházigazgatók, akár a Nemzeti Színház igazgatói kinevezési gyakorlata hozható példaként), vagy az igazgató „jelöli ki” utódját (Vígyszínház), vagy a fenntartó és az igazgató „régijó kapcsolatait”, a hitbizomány jelenti a döntés fedezetét (Katona József Színház, Budapesti Kamaraszínház, Játékszín). A hitbizomány persze mindenkinek csak addig elégséges referencia, amíg az ő hite szerint osztják. Természetesen miért ne tehetné ezt meg a fenntartó, csak akkor mi értelme van az egész

színhátnak? Ez pedig azt mutatja, hogy amíg nem jelenik meg egy, az új rendszerben szocializálódott, egységesen képzett kulturálistenedzser-réteg (amelynek tagjai nem az évtizedes rutinműködés, a *status quo*, hanem a hatékonyság és az egységes művészeti szemlélet szellemében munkálkodnak), ha nem válik el sokkal élesebben a gazdasági és művészeti tevékenység a színházakon belül, és ha a politika továbbra is saját érdekei, bemerevedett klientúrájának ságasai-követelőzései, nem pedig a társadalmi hasznossággal súlyozott észszerűség mentén szervezi a színház-finanszírozást, akkor az idén életbe lépő rendszer is csak az időhúzás, az eltussolás, a zsarolás egy újabb eszköze lesz.

Valóban sokat elmond a színházak és a valóság viszonyáról az, hogy konzekvens, a bennünket körülvevő világra való érvényes reakciókat illetően művészi koncepciója, összetett motivációkra épülő társadalomképe mindössze két teátrumnak (Katona, Örkény) van. A színházak többsége nem foglalkozik társadalmi és szociális kérdésekkel, és a termék megtöltése érdekében folyamatosan kompromisszumokat köt. Az elmúlt húsz év jelentős nagyságrendű döntései, előadásai, rendezvényei, eseményei ötletszerűen, átmeneti jelleggel, fregolimegoldásként, nem átfogó koncepció mentén születtek. A színház védtelen volt a kommunikáció felgyorsulása, a médiapiac megnyitása, a közélet tabloidizációja, a társadalom hanyatlása okozta új problémákkal szemben, így reflexszerűen a fenntartó klientúrájának részévé vált, s vagy sematikus, eldöntetlen, rendre gellert kapó előadások születtek, vagy elfogadták a felkinált narratívákat, és belesimultak az imbecillire popularizált médiaképbe. A színházvezetők egy része arra hivatkozik, hogy a nehéz időkben az emberek kikapcsolódnak, szórakozni akarnak, elfelejteni gondjaikat. (Székely Gábor kifejezésével élve ez az „új esztétika”.⁷) Közben ugyan felnőtt az alternatív és független színházakban egy új generáció, amelyet azonban sokszor ellenfélnek/ellenességnek tekintenek a regnáló színházvezetők, és ez a harc, a *status quo* hadállásaiért folytatott küzdelem rengeteg energiát őröl föl. Egyes, nyitásnak szánt gesztusok mögött gyakran taktikai megfontolások állnak.

A színházak jellemzően teljesen figyelmen kívül hagyják a nézőnevelést, elégnak velük e célra a műsorpolitikát. Holott a legelemibb érdekük lenne értő, színházi nyelvet olvasni tudó, művelt közönséget nevelni a fiatalokból. (A színészutánpótlást viszont érdekes módon fontosnak tartják: a tárgyalat közül két színház is – az Új és az Operett – „saját” képzőt tart fenn.)

Vajon kinek az érdeke, hogy a látszattműveltség uralkodjék a társadalomban, s a nézőt ne az ismeret alkalmazására, abból önálló következtetés leszűrésére, hanem csupán a szereplőkre és szövegre koncentráló felületes időtöltésre invitálják? Meddig visel el egy komplett szakma szinte mindent, meddig megy el „kompromisszumokban” az úgynevezett „túlélés” érdekében? S mikor jutunk el oda, hogy például egy ilyen írás kapcsán az olvasó nem feltételez reflexszerűen szövevényes érdekharcolt a háttérben, hanem normálisan gondolkodva annak értékeli, ami: véleménynek ki-lenc fővárosi színház művészeti állapotáról?

⁷ Most a kultúrának alig látszik a helye. Beszélgetés Székely Gáborral. SZÍNHÁZ, 2008. november.

Karsai György

„Gróf, herceg, báró nem kell. Múzsza kell.”

ESTERHÁZY PÉTER: HARMINCHÁROM VÁLTOZAT HAYDN-KOPONYÁRA

Lehet-e Esterházyt színpadiasítani? Egyszerűbben (durvábban?) fogalmazva: színpad után kiáltanak-e – vagy legalább sóhajtanak! – Esterházy színpadi művei? Szép számmal akadnak ismerőseim, akik büszkén és felemelt fővel megveszekedett Esterházy-fannak vallják magukat, s prózáját – a tárcától az esszén és a novellán át a regényig – csakis a kultikus tisztelet hangján lehet előttiük szóba hozni, ám tévútnak – elfojtott sóhajjal: *megbocsáthatónak* – tartják drámáit. A tavalyi, pesti színházi (Szikora János rendezte) *Rubens és a nem-euklideszi asszonyok* (a szöveget a *Holmi* közölte 2006. novemberi számában) megosztotta a kritikát és a közönséget, de mindent összevetve siker volt, méghozzá a javából.¹ A Bárka Esterházy–Haydn–Göttinger belső hármasa pedig igencsak gólerősnek tűnik – ám rögvest szögezzük le (ki tudja, még igaz is lehet: *historia est magistra vitae*): az előretolt ék, aki *ontja* (igen, azt!), s akiért jegyét megváltja a nép (ha ugyan...), mégiscsak a Szerző, aki – s ez bármily csekély előtanulmány alapján jól tudható – egy személyben kegyetlen és jószívű.

A kiindulópont, vagyis a *fundamentum* (legyen inkább *punctum saliens!*), hogy Esterházy játszik velünk; alaposan eltéved – mégpedig: *annak rendje s módja szerint*² –, aki nem veszi észre, hogy ennek a Haydn-év alkalmából, felkérésre írt drámának mindössze ürügye, de nem központi témája a Nagy Kismartoni Mester élete, halála és koponyájának amúgy valóban kalandos története. Tavaly volt kétszáz éve, hogy távozott körünkől (nem a miénkből: ám ebbe biológiai s geopolitikai okokból most ne menjünk bele) a nagy zeneszerző, s ez indokolja, hogy minél több fórumon, minél több megközelítésben megidézett lett legyen élete és művei. Esterházy (a Péter) is *ringbe* (freudi Wagner-reminiszcencia?!³) szállt, s neki még csak bizonygatnia sem kell személyes érintettségét Kismarton- és Haydn-ügyben.

Csábító rizспорos parókákat, pántlikás térdharisnyákat és hatalmas rokokó szoknyakölteményeket álmodni e szöveg színreviteléhez, s meg is történik mindez a Bárkán (jelmez: Kovalcsik Anikó, díszlet: Csík György): a rejtekajtók, a be- és kijáratok s az ablakok erdeje remekül szórakoztató, vertikálisan és horizontálisan igen tág, meglepetésekkel teli, barokkos-rokokós világot varázsol elénk. Ez így egy lehetséges tér- és jelmez-keret,

amelyben megszólaltatható Esterházy szövege. Csakhogy megkockáztatom: jószerivel kivétel a Szerző minden korokból vett szaktársai közt abban, hogy rá egyszerűen nem igaz a közhely: minden kor minden alkotójának és befogadójának más és más arcát tudja mutatni egy-egy *nagy* (színpadi) *műve*. Meggyőződésem: Esterházy drámáit – s a *Harminchárom...*-ra ez különösen igaz – saját rendszerükben kell megérteni, s csak ezen rendszer(ek) megértése után, ezeken belül lehet (esetleg) e drámák mélyebb és mélyebb rétegeiig leásni (már ha van ilyen: a *Haydn*-drámában van, úgy hiszem). Különös alkotói alázatot követel tehát a színházművészekről Esterházy, s Göttinger Pál és csapata alapvetően jól oldotta meg ezt az emberpróbáló feladatot. Ironikusan elrajzolt, mégis felismerhető kort és közeget választott a rendező (a XIX. század eleji Kismartont), ám ezzel döntően le is zárta az Esterházy teremtette világ jelenig vezető útjait. Pedig talán már a darab címe is figyelmeztet, hogy itt és most nem kell(ene) feltétlenül a XIX. század elejét, a Haydn halála körüli időket megidézni: *Harminchárom változat Haydn-koponyára*. Vagyis a történet(ek) nem Haydn koponyájáról szól(nak), hanem egy „Haydn-koponya” összefoglaló nevű *jelenséget* járunk körbe, történetesen harminchárom megközelítésben. A korrekt kérdés innen kezdve persze az, hogy vajon mit jelent ez a kötőjeles (jelzős) szerkezet?! Mert hogy a köznyelv ismer ló-, majom-, cinege-, ember- és mindenféle élőlény-koponyát mint gyűjtőkategóriát, na de a Nagy Kismartoni koponyája mint egységet képezni hivatott előtag?! Ám lépünk tovább: mi az a csoport-, egység-, faj-, vagy *nem*-név, amely Esterházy szövegének ismeretében talántán beilleszthető a „Haydn-” helyére? Meggyőződésem, hogy itt kezdődhet(ne) az Esterházy-

¹ Az 1994-es *Búcsúszimfónia*. A *gabonakereskedő* a Vígszínház drámapályázatának nyerteseként 1996-ban (Zsótér Sándor rendezésében) került bemutatásra; rég volt, tán igaz se volt – pedig emlékeim szerint szép, *míves* előadás volt (Lukács Sándor!). Az *Egy nő* 2007-ben (ugyan-csak a Vígszínházban, rendezte: Marton László, Igó Évával a címszerepben) nem szerettem; bezzeg hangoskönyvként, a Szerző előadásában! Még ma is csettint a magamfajta *Feinschmecker*, ha eszébe jut.

² Gondolom, a Szerző nem kis örömeire; lásd kaján öröm, káröröm, „úgy kellett!” stb.



Parti Nóra
(Therese),
Kardos Róbert
(Rosenbaum),
Benedek Miklós
(Haydn) és
Lázár Kati
(Haydn anyja)

dráma³ igencsak messzire vezető, filológiai értelmezése – vagy stílszerűen: *itt van a kutya* (de legalább egy Haydn-fej) *elásva*.⁴ Én mindenesetre az „alkotóművész”-előtagra szavaznék: az én olvasatomban – van olyan, hogy *hallásatomban* és *látásatomban*?! (ide most ezek a szavak illenének, tehát legyenek!) – a mindenkori, az élet bármilyen területén kiemelkedő teljesítményre képes alkotó(k)ról, az alkotás kínjairól és örömeiről, a bukásokról és megdicsőülésekről beszél Esterházy (persze nem kevés szemérmes és narcisztikus kitérővel).

önvallomással). Nem baj, hogy egyszeri hallásra-látásra, mondjuk, csak az idézetáradat rögzítésére képes a gyarló nézői figyelem. Kapkodjuk fejünk a világirodalom remekeinek (és nem remekeinek) virtuóz szöveg- és/vagy kép-beidézésén – de hiszen legkésőbb a *Termelési regény* (1979) óta tudjuk, hogy ez vár ránk EP-nél –, a *Bibliától* a *Bánk bánig* és a foci-vb-n 1954-ben a németektől el-

³ Lám-lám és hoppá! – de hisz’ a Szerző neve helyére is beírhatnánk akár mást...! Hiába, no: *sic transit gloria mundi!*

⁴ Már megint egy fej – ezúttal: -törés.

szenvedett vereségtől a vizilabdasikerekig, minden, de minden az élet bármely területén nagyot alkotó *művésze*⁵ szól sok szeretettel, megátalkodottan csibész humorral, miközben revüszzerűen élnek varázsolja harminchárom művész- és alkotás (= *Haydn-koponya*)-jelenetben a nagybetűs Életet. Kezdetnek mindehhez van egy bűntény (?),⁶ de legfőképpen rengeteg kérdés a művészi szabadság mibenlétéről – sűrűn meglábjegyzetelve jelenetekkel⁷ –, meg persze ha már *itt és így* vagyunk, beszélhetünk Haydnról is – miért ne? –, hiszen mégiscsak őt látjuk Esterházában (pardon, Eisenstadtban-Kismartonban), családi, baráti és szerelmi viszonyaiban, munka közben és csak úgy, „a nagy ember szöszmötöl”-pillanatokban, s Haydn-zene meg mindenféle más szól a sejtelmesen meg-meglebbenő túllfüggöny mögül (egészen elsőrangú, élőzenei előadásban, Dinyés Dániel vezetésével)⁸, miközben Mozart – és itt nagyon bejön a finom főhajtás Miloš Forman előtt! – és Beethoven is előke-rül. Mondjuk ki bátran: Esterházy kijelöli Haydn helyét a zene-, szellem- (és koponya-) történetben; a nagyon mélyen gyökerező szeretet adta jogon sok iróniával-gyengédséggel, ugyanakkor, ha kell (lehet?), kíméletlen durvasággal *helyére teszi* őt a világban, világunkban. Nem mentesség és nem érdem: mindig ugyanígy bánik el önmagával és felmenőivel – legyen elég most *A szív segédigéire* vagy a *Javított kiadásra* utalnunk –, megszokhattuk már, most sem kell meglepődni, felesleges tehát tiszteletlenséget, tekintélyromboló provokációt látni Haydn és a többiek ábrázolásában.

Benedek Miklós az egyetlen, aki nem veszi tréfára ezt az egészet, s ez nem tesz jót az előadásnak; sajnos igen hamar kívül kerül saját történetén, kirekesztődik, szemlélő-kommentátor szerepre kárhoztatja Haydnját a többiek jókedvű játékból ezzel a folyamatos, ám humor híján a rétegzett játéklehetségekből kizárt jelenléttel. Karót nyelt, kicsit kényeskedő, kicsit besavanyodott, kicsit szenvelgésre hajlamos, kicsit hisztis zeneszerzőt látunk – ennek megformálása természetesen pillanatnyi gondot sem jelent Benedeknek; ezt a figurát, mondhatni, bármikor, álmából keltve is *lekottázza*, s jól is teszi dolgát. Pontos, világos, egységes íve van alakításának, csak éppen az őt körülvevő világ szereplői közül senkivel sem sikerül kapcsolatot építenie: anyja, szerelme, ez utóbbi férje, kenyéradó gazdája, a Herceg, állandó kísérője, Bernhard, Mozart, az Angyal, a Rosenbaum házaspár, de még a fruskákból álló lánykar is rendelkezik egy közös, mondhatni, *alapjellemvonással*: mindnek van humora. Kiben több (anya, Herceg, Bernhard, Mozart), kiben kevesebb (Rosenbaumék, Polzelli és férje, Antonio, Angyal), de mindenképpen döntő jelentősége van elrajzoltságuknak, olykor groteszkbe-abszurdba hajló cselekedeteiknek, mozdulataiknak. Ebből kihagyni-kiemelni Haydn-t nagy luxus, meg is billen az előadás már rögtön az első – a fázós Mestert mindenféle göncökbe bebugyolálás – jelenet során, s sajnos nem is billen vissza a humor különböző fokozataira és műfaji megjelenítéseire amúgy gazdagon építő egyéb előadásrészekhez, vagyis a *harminchárom* jelenethez (= *változathoz*).

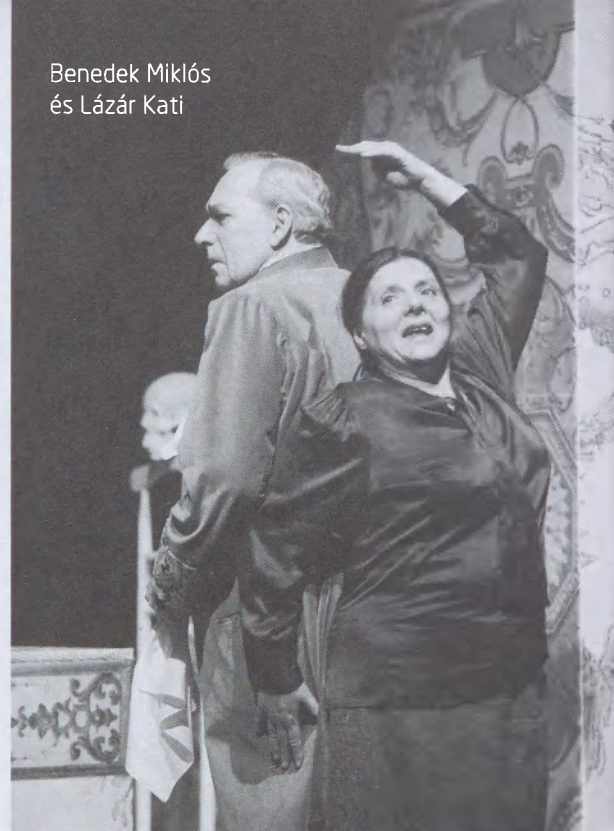
Lázár Kati egyszerre tüneményes boszorkány, kissé túlkoros kisfiát mindig féltő tyúkanyó anyuka, valamint idéetlenkedő környezetét – és nézőit! – leereszkedő megvetéssel kezelő, mindenkinél okosabb, álruhás istennő. Perfektül beszél kiszólásaiban a közönséghez is.

Ugyanez csak részben mondható el Ilyés Róbertről (Angyal), aki Kikiáltó, Narrátor, Játékmester és mindentudó Felső Hatalom egy személyben, s ha mindez nem lenne elég, neki kell a nagyérdeműt nemcsak kritizálnia, de

⁵ Haydn koponyáját egykori titkára, amúgy drámánk egyik tisztességben pepecselő szereplője, Rosenbaum kultikus okokból lopta el a temetés után nyolc nappal. *Frenológus* volt – figyelem: plagizáció leend, ha némely *Frenák Pál-szakértők* esetleg ki akarnák sajátítani e nevet! –, s többekkel együtt hitt abban, hogy egy zseni koponyájának tüzetes vizsgálata elvezethet a különleges képességek kialakulásának és mibenlétének megértéséhez. A koponyát csak 1954-ben temették vissza a test mellé, ekkor már az Esterházy család eisenstadti, családi birtokán. Időközben megjárta a bécsi Hundsturmer temetőt, a Bécsi Zenebarátok Társaságának múzeumát és egy dél-ausztriai börtönparancsnok szekrényét.

⁷ Nem *contradictio in se* ez? Vagy csak szimpla (van olyan, hogy *szimpla*?) képzavar?

⁸ Messzemenően rászolgáltak a zenészek, hogy itt is név szerint elsoroltassanak: Mező Péter, Rác József, Veér Csongor, Berán Gábor, Csoma Ágnes, Kondor Péter, Kántor Balázs, Ölveti Mátyás, Horváth Béla, Káli-Fonyódi Fruzsina, Jankó Attila, Bokor Pál, Bizják Gábor, Kovács Gergely, Tömösközi László és Tóth Lajos.



Benedek Miklós,
Ilyés Róbert (Angyal),
Lázár Kati és
Réti Adrienn (Polzelli)

még be is vonnia a játékbá. Színész és közönség párbeszédbe elegyede mint dramaturgiai építőelem mindig rendkívül kockázatos vállalkozás, hiszen mindkét részről durva határátlépést jelent: mindkét fél kilép jó előre vállalt szerepéből, és egyenlő félként egy vadonatúj közegben – színház a színházban! – kiszámíthatatlan játékba kezdenek. Óriási felkészültség

szükségeltetik ehhez a kezdeményező (a színész) részéről, és óriási bátorság a kiválasztott-vállalkozó néző(k) részéről. Az általam látott előadáson éppen emberére akadt Ilyés, mert történetesen egy mind Haydnban, mind Esterházyban igencsak otthonosan eligazodó néző akadt a horgára, s bizony egy idő után Ilyés jött zavarba, nem a játékba bevont civil.

Haydn szerelmét, Polzellit, a tehetségtelen, de odaadó énekesnőt Réti Adrienn játssza, s itt ütözik ki a legerősebben a két-féle szerepértelmezésben rejlő hiba: Benedek egysíkúan humortalan Haydnjával nem tud *viszonyt* kialakítani ez a tehetségtelen liba-végzetasszonya-karrierista kórista-ravasz szerető figura. Gados Béla (Antonio, a felszarvazott férj) pontosan hozza e tisztán komédiából vagy Boccacciótól kölcsönzött szerepet. Mozart Telekes Péter megformálásában kedves, szemtelen, kicsattanó tehetségű zeneszerző-zseni, a Haydn-portré visszája, a „sokféle testet ölthet a tehetség” tétel illusztrációja A Parti Nóra-Kardos Róbert alakította Rosenbaum házaspárral volt a legtöbb gondom: ők jobbára térben is leválnak a jelenetfűzerről – lakásuk (szobájuk?) a magasban, a bal oldalon tárul elénk, s ők ott élnek-perelnek-szeretnek-szervezkednek majdnem mindvégig. Külön világukban jól elvannak. Csak éppen minnek? Kálid Artúr (Herceg) és elválaszthatatlan árnyéka, Dévai Balázs remek párost alkotnak. Van valami affektálás-álmos, vadmacskás érzékiség

kebbnél remekebb mondatot, aranyköpést, szósziporkát. Az jár jól, aki rá tud állni erre a nyelv-hullámhosszra, s ettől bizonyos fokig független egységként képes szemlélni Göttinger Pál és Szabó Borbála dramaturg igen leleményes munkával összeállított, az Esterházy-szöveghez fűzött *képi lábjegyzeteit*. Mert erről van szó: Esterházyt nem értelmezni és koronként újraértelmezni kell – miként már fentebb említettük, ez illik minden korok klasszikussá avanszáló drámaíróival –, hanem akár a szövegtől messzire kanyarodva kommentálni azt, elmondani, milyen asszociációkat indít el az alkotókban a drámának keresztelt szöveg. Ha ezt teszi egy előadás, vagyis a rendező és színészei el merik engedni a történetet – merthogy az, legyünk szigorúak, nincs! –, akkor remek pillanatok – jelenetek, *változatok* – születnek. És Göttinger rendezése szerencsére gazdag az ilyen szabad asszociációs *változatokban*, s bizonyos, hogy ez az előadás sikerének titka. Egyetlen remek példa: a mindent lezáró labdajáték – a Lázár Kati által a nézők közé hajított, ormótlanságában is elbűvölően elegáns mozgású, hatalmas fej-labda röppályára állításának leírására nem is pontos ez a szó. Puhán, lustán töttyed közénk ez a labdaszerű valami, hogy azután lassított felvételként ide-oda úszva a levegőben végül – mint akinek már úgymint mindegy – visszahuppanjon a színpadra. Senki nem tud vele mit kezdeni. De szép. Gondoljon ki-ki, amire akar. *Sapientis sat.*

Post scriptum: vajon mi a helyes ejtés: *hejdn* vagy *hajdn*? Vagy kérdésben a válasz? Tudj' isten: ám – *in extremis!* – e kérdés zárásként megteszi kritikai (ál)segédanyagunk, még ha nem is *felütés* – minnek párja, a *leütés* pedig több okból is kvadrálni látszik a kismartoni mester terrénumával (zongorabillentű- és fej-ügyben egyaránt), persze csakis ha nem bűnügyi krónika épp a kontextusunk –, tehát kell e kiejtés-problematika a *critica*-befejezéshez. De csitt! Hagyjuk el: és ím leend egy megválaszolatlanul hagyott *exodosz*-, avagy *exodikon*-kérdés(ünk)! Hisz' az előadás nem igazít el, akad példa bőven mindkét kiejtésre. Koncepció? Trehányosság? Ne kutassuk; hagyjunk valami gondolkodnivalót az utókornak is!



Köncz Zsuzsa felvételei

Kálid minden mozdulatában, amitől minden gesztusa és mondata izgalmas, ironikus és sokatmondóan titokzatos lesz; ezt ellenpontozza, illetve erősíti folyamatosan Dévai Balázs mindenben készséges szolga (titkár?)- figurája, árnyéklét-alázata.

A szó arisztotelészi értelmében vett összecsapások (*agónok*) egyébként sincsenek a történetben, de még hosszú elmélkedésre indító drámai konfliktusok sincsenek. Hogyan is lehetnének, ha egyszer *harminchárom változatot* látunk ugyanazon kérdésfelvetés ennyiféle megközelítéseként, aztán válasz vagy van, vagy nincs (de nehogy búsongjunk: egyet fizetünk, harminchármat kapunk). És kapunk – persze! – végtelen számú reme-

ESTERHÁZY PÉTER: HARMINC-HÁROM VÁLTOZAT HAYDN-KOPONYÁRA (Bárka Színház)

Dramaturg: Szabó Borbála. **Díszlet:** Csík György. **Jelmez:** Kovalcsik Anikó. **Koreográfus:** Katona Gábor. **Zenei vezető:** Dinyés Dániel. **Rendező:** Göttinger Pál.

Szereplők: Benedek Miklós m. v., Kálid Artúr, Ilyés Róbert, Lázár Kati m. v., Réti Adrienn, Gados Béla, Telekes Péter, Dévai Balázs, Kardos Róbert, Parti Nóra.

Tompá Andrea

Civilitas dei. Egy nem-rendezésről

WILLIAM SHAKESPEARE: HAMLET

N ehéz eldöntenünk, hogy mit is gondolunk erről az előadásról, melyben nullától százig minden van: jó és rossz, rettenetes és felemelő, üres és mélységesen mély, okos és oktalan. De mintha maga a rendező, Zsótér Sándor sem igen tudná, hogy mit is gondoljon a *Hamletről*, gondoljon-e vagy inkább ne, s hogy ez az olykori *nem gondolás* és *nem rendezés* most milyen teatrális eredményeket hozhat. Mert eleinte, az előadás első negyedében az kísért, hogy itt van egy cinikus rendező, aki úgy döntött, *nem rendezi meg* a *Hamletet*, inkább csak felvázolja, odakeni, szándékosan amatőr jelzésvilágot használva úgy tesz, mintha ez egy *Hamlet* volna. A színpadi sivárság, amelyben néha végtelen unalommal araszolnak a *Hamlet* című dráma maradványai, olyan érzetet kelt, mintha ez a rendező túl sokszor megrendezte volna, unná, kívülről fűjná a művet (pedig nem, most viszi színre először). Mintha nem volna kedve újramesélni, s így aztán a történetet alig mondja el. Viszonyok, hatalmiak és színháziak, felettébb jelzészserűek, akárcsak az egész képi világ. Bár az is meglehet, hogy mindannak az ellenkezője is igaz, amit itt leírandó leszek, s ez a Zsótér-féle *Hamlet* végiggondolt, koncepcionálisan kidolgozott, elmélyült teatralitású előadás volna.

Amikor a zsinórpadrásról egy hangsúlyozottan műpajzos, rövidnadrágos alak ereszkedik alá, s komplett civil hangon kijelenti, hogy „Én az apád szelleme vagyok”,

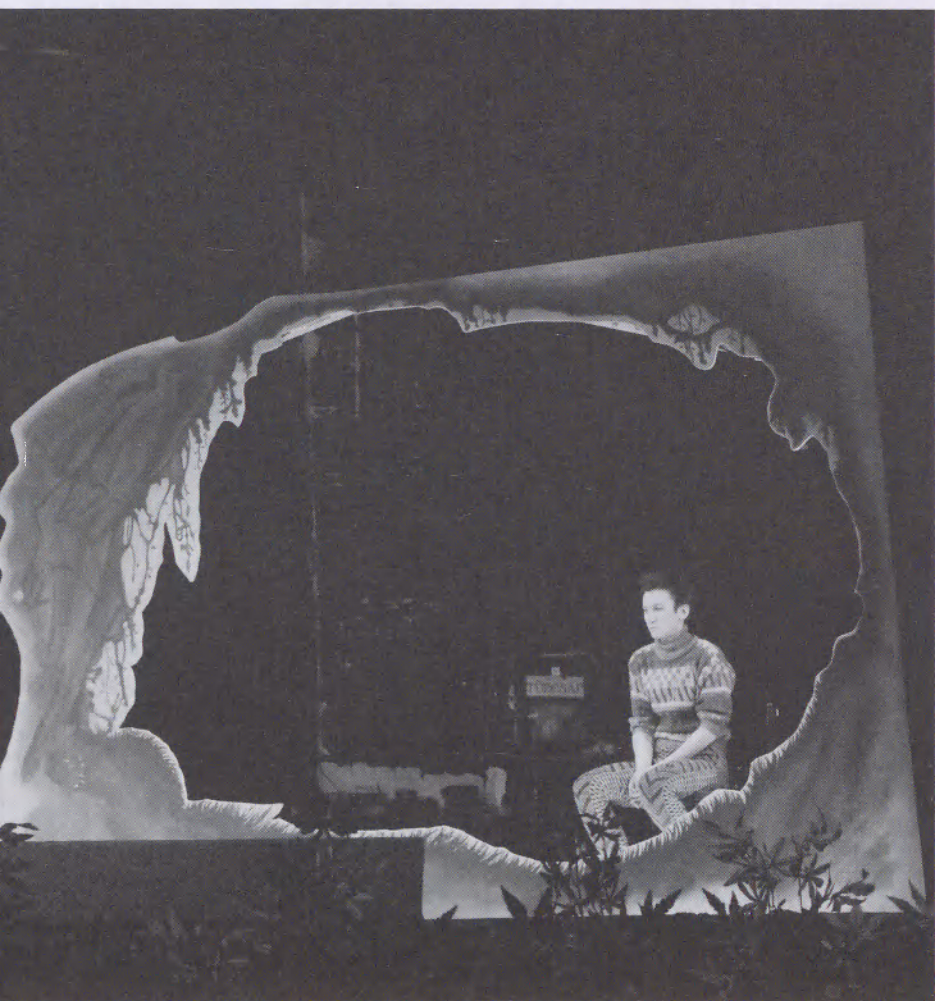


FENT: Krisztik Csaba (Claudius), Szabó Éva, Vándor Éva, Horváth Csaba és Földeáki Nóra (Horatio)
BALRA: Horváth Csaba és Ömböli Pál (Polonius)

harsányan nevet a közönség. Zsótér egyáltalán nem hiszi és nem is akarja elhitétni, hogy itt megjelent a szellem. Nevetgélünk, mert nemigen tudjuk végigkövetni azt a dramaturgiai lehetőséget, hogy mi van, ha nincs szellem, minden meg van kérdőjelezve, van-e akkor

dráma és kié, s mi a tétje. Felfogjuk ugyan azt a színházi problémát, hogy miként volna reprezentálható és elhitethető ez az irracionalitás, a szellem megjelenése, hacsak nem valami kimódolt színházi trükkel, technikai manőverrel, egyszóval konvencióval – mégis, vajon nem semmisül-e meg a dráma, ha nincs szellem, amely dominóeffektként beindítaná az események láncolatát? De hiszen események sem igen vannak...

Máskor viszont a rendező hirtelen ránéz az oly sokat csócsált darabra, és valami nagyszerűt vesz észre benne, amit még sose láttunk *Hamlet*ben. Az előadás hatásos záró képén és a Hamletet alakító színészen kívül azonban így sem tudunk sokat megőrizni emlékeztünkben. Azt a rejtvényt fejtegetjük egy darabig, hogy a róka és a vakond kerti gipszfigurája mit is keres a színpad előterében; szórakozunk tovább a színházi perspektíván, a piciny bábszínházi vároromon (díszlettervező Ambrus Mária); eltűnődünk egyéb talányokon: miért



Koncz Zsuzsa felvétele

az játssza Opheliát, aki, és megszólal-e még a „régiszevaló színjátszás” hőse és hősnője, androgün nagysága, Bakó Márta (s ezt, bevalljuk, nagyon reméljük). Aztán szétporlik az érdeklődés. Az Opheliát illető kérdésre nem kapunk választ, Zsótér, aki pedig máskor gyakran gondol a szerelemről olyasmit, amit erre felé kevesen szoktak (például azt, hogy VAN – utalnék felleledhetetlen *Pentheszileiájára*), ezúttal roppant cinikusan bánik el vele. Opheliája nemcsak jóval idősebb Hamletnél (Vándor Éva ezzel együtt finoman játssza,

ami a szerepből maradt), de jeleneteiket megcsonkítja, kettősük szinte nincs – ezt a kapcsolatot egy pillanatra sem lehet elhinni. Bakó Mártát viszont akkor is örömmel nézzük, amikor nem jut számára rendezői feladat, csak egyszerűen, nemesen ül a színpad szélén csodálkozó tekintettel.

Ebben a nem-rendezésben a döntő gesztus persze Hamlet alakítójának kiválasztása, Horváth Csaba táncos, koreográfus, rendező személyében. Mintegy saját, régen kijelölt útján haladva Zsótér egy civilt választ a címszerepre, aki persze dehogyan civil, csak nem *beszélő*, nem drámai színész, de a jelenléte, energiát, mozgást talán a beszédnél fontosabbnak gondoló művész. (Emlékszünk, legutóbb ugyanitt, a József Attila Színházban *Az öreg hölgy látogatását* vitte színre Ladányi Andreával, egy másik nem-civil civillel.) Horváth Csaba ugyanúgy pendlizik a Zsótér felkínálta ürességek és telített helyek közt, mint a rendezés maga. Néha nem tudja, mit keres ebben a világban, máskor úgy izzik fel,

hogy személyes tétje lesz a jelenlétének. A beszéd azonban egyszerűen nem része az eszköztárának, máskor sem volt az, mára sem vált azzá. Nem a számtalan szövegtévesztésre gondolunk, ami civilségének akár bája is lehetne (olykor hangosan súgnak neki), hanem arra, hogy a gondolat intellektuálisan nem képződik meg, holott ez a Zsótér-színházban alapkövetelmény. A mondat üres és kopog, mindig inkább csak túl vagyunk rajta, mint benne volnánk. Horváth Csabánál ez nem elsősorban technikai kérdés (a technikát nyilvánvalóan nem lehet ilyen rövid idő alatt elsajátítani), hanem ontológiai: a textus belül, a fejben nem történik meg, csupán külsőség marad (ez eredményezi aztán a sok rossz mondathangsúlyt, összerakhatatlan jelentéseket). Miközben az ellentmondás az, hogy Horváth Csaba éppenséggel képes volna eljátszani Hamlet szerepét, jelenléte, belső élete, gazdag személyisége adott ehhez. Inkább úgy látjuk, rendezője rest elvinni őt ebbe a Hamlet-kalandba. Rábízta, vigye, ahogy tudja. Így aztán egyetlen mondata sem idézhető fel. Zárt személyisége, belső izzása, cinikus kívülállása, szögletes, manírtalan jelenléte, civil konoksága azonban igen. Horváth Csaba megmarad emlékeztünkben, Hamletje nem. Érteni véljük a koncepcionális törekvést.

Így ülünk együtt üres-teli pillanatok hullámvasútjában, több mint két órán át, olykor, bevalljuk, nehezen maradván meg helyünkön.

Kevés, ami bizonyossággal most kimondható. Talán Zsótér elunta a színházat. Vagy a színházban a színházat: a műviséget, a csináltságot, az egész látszatvilágot, a teatralitást ismert, számára túlságosan kiismert, újat nem tartogató formáit. Ezért éppen ezeket a látszatokat rakja színpadra, kifogatva őket.

Talán jobban járna (járnánk), ha a teatralitás maradé-

kát is felszámolná, kidobná, hogy a színházra utaló jelek se maradjanak, hogy aztán a csupasz színpadon (vagy ahol tetszik) az őt foglalkoztató emberi dolgokra térhessen; amiben most akadályozza őt a színpad, sőt úgy tűnik, a darab is – mintha megharagudott volna rájuk. Az embert persze nem hagyja nyugodni a gondolat: lehetséges, hogy „egy Zsótér” csak ennyi volna? Úgy vélné, ennyivel is elégedettek leszünk? Hát nem: csalódottan távozzunk. Mintha be akarna csapni. A József Attila Színház „hagyományos” nézője – bár ezen az estén inkább a szakma tölti meg hetven-nyolcvan százalékig a színházat, ami itt szokatlanul kevés – eufemisztikusan szólva nem tűnik nyitottnak a befogadásra.

E látszatok, élet- és egyéb, főként színházi hazugságok szembesítése valami igazival, civil hitelességgel – úgy vélem, ilyen gondolatok motiválhatták a színrevitelt. A nyitó képben a három díszletelem és kiegészítőik – egy elnyújtott perspektívájú kápolna, egy kisméretű városom és egy barlang (?) bejárata, valamint elől a művirágsor és a vidám gipszvakond a rókával – félreérthetetlenül jelzik: mindez csupán egy látszatvilág, amelyre ráerősítenek a hangsúlyozottan színházi jelmezek (Benedek Mari munkája). Ebben a művészetben egy, csak egy legény létezhetne: Hamlet, a civil, a *civilitas dei*, az antiszínház. Valami ilyesféle intellektuális vázat vélek kihámozni. Csakhogy a civilség nem isteni,

hanem ebben az előadásban gyarló-emberi dolog, ami folyton fennakad saját intellektuális szóáradatának ágbogain.

Nem ildomos Horváth Csabát Ladányi Andrea alakításával összevetnünk, de hát mégiscsak ugyanezen a színpadon követték egymást. Az *öreg hölgy* egy, a József Attila Színházra elgondolt, kihívást jelentő, ide tervezett feszes, játékos produkció és újfajta esztétikai kaland volt. Most, úgy tűnik, Zsótér sokkal kevésbé mérte fel, hol és kinek dolgozik, s mit is akar kezdeni ezzel a darabbal.

Zsótér nem-rendezése itt mintha valami értelmezési döntés eredménye volna. Várjuk a folytatást, hiszen ebben az évadban még egyszer szándékában áll nekiveselkedni – Egerben, a stúdióban.

WILLIAM SHAKESPEARE: HAMLET
(József Attila Színház)

Díszlet: Ambrus Mária. **Jelmez:** Benedek Mari.
Dramaturg: Ungár Júlia. **Rendező:** Zsótér Sándor.
Szereplők: Krisztik Csaba, Szabó Éva, Horváth Csaba, Csórics Balázs, Ömböli Pál, Kádas József, Vándor Éva, Földeáki Nóra, Bakó Márta

Szántó Judit

Még ma is élünk (ha meg nem haltunk)

GEORGE TABORI: MEIN KAMPF

A mikor 1997-ben – még élt a Mester – a Radnóti Színház bemutatta George Tabori *Mein Kampf*-ját, a kritikusok nem voltak elragadtatva. Magam is úgy éreztem: Tabori nem darabot ír, hanem viccet mesél. Kiindulásában fanyart, morbidul mulatságosat. Hitler találkozik egy zsidóval... Így kezdődik, s egyszerűsmind ez a poén. Más csattanó ugyanis nincs. A már akkor is Ősz Maestro mondott ezt is, azt is, hogy itt a szeretetről, annak mindenható voltáról és életveszélyességéről van szó, továbbá a szexualitásról, az evésről, a vallásról, a banális és az isteni viszonyáról, a halálról, a szenvedésről, a megbocsátásról, az általánosítás veszélyeiről, a bennünk is élő Hitler leküzdéséről, továbbá tücsökről meg bogárról van szó. A fentebb felsorolt szavak valóban fel-felvillannak a darab szövegében (a té-

mák már kevésbé), súlyozás, értéksorrend nélkül. Éppúgy beszélhetünk a Nagy Tréfáról, mint kisbetűs blöffről. Tabori pedig jelenség, akinek főleg ahhoz volt tehetsége, hogy önmagát eladja (többek között az Ősz sörénye és fickós lénye közti frappáns kontraszttal is). Ez nagy tehetség, de erősen személyhez kötött. A művész halálával, majd emléke elfakulásával utóélete is egyre sporadikusabb lesz. E hanyatlási folyamatnak volt egyik gyorsan feledhető terméke az említett magyarországi bemutató.

Ez az ítélet most árnyalásra szorul. Mert különös dolog történt január 16-án a Nemzeti Színház Gobbi Hilda Színpadán. A *Mein Kampf*-ból nagy és megérdemelt siker lett. Emlékezetes színházi est. Holott a darab semmivel sem lett fajsúlyosabb (és nem is látszik annak).

Tabori, amíg élt, a színházat éltette – és őt is a színház éltetheti tovább.

Alapvetően két tényező játszik össze. Először is a szomorú aktualitás. A radikális szélsőjobb megjelenésével, az antiszemitizmus mindennapi tényezővé válásával ismét véresen aktuális lett a vicc: Hitler találkozik egy zsidóval... A magyar színházak szépen, hadra foghatóan reagálnak. Az *Arturo Ui*, a *Mesél a bécsi erdő*, a *Kasimir és Karoline*, egy más hangfekvésben a *Hegedűs a háztetőn*, a Pécssett tervezett *Gettó* és persze a *Mein Kampf* megannyi színházi gesztus: reakció és tiltakozás. És érzékelhető, hogy a közönség (amely persze társadalmunknak csak csekély töredéke) veszi az üzenetet.

És ugyanakkor, egy lélegzetre, érzékelhető más is. A színház megváltozása, az új generációk betörése a kulisszák közé, a közönségizlés és -fogékonyság ehhez képest szerényebb méretű, de letagadhatatlan változása.

Szintén megvilágosító erejű a neonglóriás Istennek, úgy is, mint Jehova Lobkowitznak a partnerek számára láthatatlan állandó jelenléte.

Alföldi Róbert is összegyűjtött a Soroksári úton egy kitűnő erőkből álló fiatal csapatot, és egy szomorú jelenésből, a Krétakör felbomlásából is profitálni tudott. Elsősorban Mátyássy Bence, Makranczi Zoltán, Földi Ádám, de Mészáros Piroska, Gerlits Réka, László Attila is élő rakétákként szikráznak, arcot, jelenléteket, önálló ötleteket adva a szerepekhez. A középmezőny érzékenyen hiányzik; az előadás elején zavart is a Sinkó László meg a többiek között tátongó generációs szakadék, aztán – és ez nagy öröm – Sinkó a szemünk előtt visszafiatalodott, később pedig partnert kapott az örök fiatal, örök önanonos Törőcsik Mari személyében, és az összehatás homogenizálódott. Ez egyébként a két sztár közül Törőcsiknek kisebb munka, mint Sinkónak; az utóbbi-

nak egyszerre kell szabadulnia korától és az elmúlt időszakokban ráakodott manióroktól, úgy, hogy mesterszínházi eszközei mégse károsodjanak. Amikor mint a *nebbich* és szalonképtelen ifjú Hitler odaadó gyámolítóját barátja figyelmezteti, hogy „a szeretet életve-



BALRA: Makranczi Zalán (Lobkowitz) és Mátyássy Bence (Hitler)

LENT: Földi Ádám (Leopold), Törőcsik Mari (Halál asszony), Mészáros Piroska (Gretchen) és László Attila (Himmlischst)

A színpad autonóm elemei, a teatralitás frappáns kivételései fontosabbá válnak a szövegnél, és öntörvényű, sőt hovatovább általánosan elfogadott színpadi világot hoznak létre. Az *Arturo Ui* karfiol-univerzuma és bájos hölgygé vedlett Hitlere, a *Kasimir* (általam ugyan nem kedvelt, de kétségkívül újszerű) mikroszínpada, elvágott testű színészei mind ezt a változást képviselik. Így lett a Gobbi Színpadon is jó előadás egy rossz vagy inkább megíratlan darabból, mint ahogy Tabori sem drámaíró, sokkal inkább *all round* színházi ember volt, egészséges érzékeléssel a szenzációhoz, a mutatványhoz és az erős effektekhez. Mici tyúknak például nincs és persze nem is lehet szövege, színpadi létezése és emblemikus sorsa mégis telitalálat: a lemészárlásáról szóló hosszú monológ, amelyet kísérteties, száraz komikummal úgy ad elő Himmlischst-Himmler, a hírhedt baromfi- és árjanemesítő szerepében László Attila, mint ha a Ciklon B összetételét és hatását demonstrálná.



Köncz Zsuzsa felvételei

szélyes”, Sinkó-Schlomo kesernyés mosolyában szavak nélkül is minden benne van: ő is tudja, hogy ebből a már-már szerelmes szeretetből semmi jó sem fog ki-sülni, de itt áll, és másként nem tehet.

És akkor még nem esett szó a nagy dobás atlétájáról, (a színésznek is extraklasszis) Rába Rolandról mint rendezőről, aki monstre játékot celebrált a kanavászból. Nem tudom például, kit illet a forintos díjazás a *Csak átutazók vagyunk itt a Földön* című szonon-műdalért, Törőcsik e zseniális, lokálattrakciókkal, füstköddel, fénypötty-vetítésekkel fűszerezett magánszámáért vagy a „Három bociról” szóló felszabadulás utáni groteszkiül bányú slágerért, amelyet a Herzl nevű örök kis zsidó és az örök zsidó Isten, más néven Lobkowitz duettje ad elő – Tabori által nem is sejtett csúcspontok ezek a laza képsorban. És rögzíteni kell a Daróczy Sándor és Bérczi László által mesterien kivitelezett kellék-petárdákat: ebben az elvetélt piktorról szóló vázlatban kiemelt szerep jut a maszkoknak, rajzoknak, plakátoknak, Hitler pocsek ízlését szellemesen tükröző festményeknek.

Egy szó, mint száz: elsősorban pompás színházi mókát kapunk, amelyben a virtuozitás mozzanatai mellett meleg emberi és színészi pillanatok is bőségben találhatóak, miközben az egésze, közvetetten, nagyon finoman, egy démon árnyéka is rávetül. Mert hadd mondjam még el: a *Mein Kampf* színészgárdájának lelke van, és feltételes elkötelezettsége a valósághoz – vagyis magyar színészek maradnak. Ellentétben a nálunk 1991-ben ugyanezzel a művel vendégszerepelt berlini Maxim Gorki Theater csapatával. Ők ragyogó német színészek voltak: szárazak, bravúrosan *sachlichok*, halálosan precízek, számítógéppel vezéreltek. Színházainkban ritkaság (és féltő, az is marad), hogy az ilyen összehasonlítás ne fejezzen ki értékkülönbséget is.

Ebben a briliáns, abszurd show-ban, amelyet mint a varietékben vagy a régi moziban, zongorista (Komlói Zsuzsa) kísér, jelentőségét veszti az alapmű mélyebb mondanivalója utáni kajtatás, s ez nem Tabori, hanem az előadók érdeme. A szereplők száján egyszerre hatnak poénnak és játékos kis igazságoknak, *horribile dictu* magvas gondolatoknak Tabori Kurdi Imre által bravúrosan fordított mondatai, és lehet ízelgetni a kódát is, vagy ha úgy tetszik, csámcsogni rajta: ha Halál asszony majd kifacsarta Hitlert, és ráunt, elmúlik ő is, míg Herzl és Lobkowitz „még ma is él, ha meg nem halt”.

No persze: élnek, mert meg nem haltak a Hitler-követők és -utódok is, időnként halálfejes maszkban táncikálva, és mire a mókának vége, mind kitüntetesként viselik a halhatatlan kefebajuszt.

TÁBORI GYÖRGY (GEORGE TABORI):
MEIN KAMPF (HARCOM)
(Nemzeti Színház, Gobbi Hilda Színpad)

Fordította: Kurdi Imre. **Díszlet-jelmez:** Daróczy Sándor. **Koreográfia:** Gergye Krisztián. **Dramaturg:** Zöldi Gergely. **Zenei munkatárs:** Komlói Zsuzsa. **A rendező munkatársa:** Tüü Zsófia. **Rendező:** Rába Roland. **Szereplők:** Sinkó László, Makranczi Zalán, Mátyássy Bence, Mészáros Piroska, Törőcsik Mari, Földi Ádám, László Attila, Gerlits Réka, Komlói Zsuzsa.

Mintegy hetven perc alatt zajlik le a kaposvári Csiky Gergely Színház stúdiótermében az *Oidipusz király* című előadás, a plakáton és a színház honlapjának egyes felületein *Oidipusz király*, szerzőként Szophoklész (máshol Sophokles) és Jon Fosse tűnik fel, valamint Krisár Csilla Mária – a legsanszosabb, hogy a csontra húzott szövegkönyv utóbbi, valamint Rusznyák Gábor rendező munkája (a színlap dramaturgot nem jelöl). Az előadásszövegben fölfedezhetők Babits Mihály korszakos *Oidipusz király*-fordításának szemelvényei: a kaposvári előadás szövegkönyvének alkotói bizonyára Jon Fosse darabjának fordításaként használják a babitsi passzusokat, saját (illetve fossei) elemek hozzátoldásával. A már-már klasszikus szerzőnek számító norvég drámaíró 2008-ban alkotta meg *Døden i Teben* (Halál Thébában) című átiratát-adaptációját, mely a Labdakidák történetét feldolgozó mindhárom Szophoklész-drámából (*Antigoné*, *Oidipusz király*, *Oidipusz Kolónoszban*) merít. Ha az internet és a skandináv kritikuskollégák segítségével szerzett félinformációkat jól rakom össze, éppen a Fosse-darab ősbemutatója volt az a norvég előadás, amelyet Szász János rendezett 2008 januárjában, a produkcióhoz Horváth Csaba alkotott koreográfiát, Benedek Mari tervezett jelmezt, az előadás zenéjét a világhírű izlandi Johann Johannsson írta; a kritikai visszhang pedig azt emelte ki, hogy Szász nem „múzeumot”, hanem kortárs problematikát feszegető színházat rendezett az antik gyökerű darabból.

Sok tekintetben hasonlóak mondhatók el a Rusznyák Gábor rendezte kaposvári produkcióról: szöveg, mozgás (kvázi-koreográfia) és zene (melyet Rozs Tamás jegyez) szerves egységből olyan előadás épül, amely mindenféle erőszakolás nélkül vonatkozatható a jelenkorra, de tulajdonképpen bármely korra – a Csiky Gergely Színház stúdiójában családi krimitörténetet nézünk, lineárisan, mindenféle kitérők nélkül elmesélve. Szikár és egyszerű (szinte kézenfekvő), ugyanakkor lebilincselően érdekes és mellbevágó sztori a Szophoklészé. Ha az időt, a helyet, a neveket megváltoztatnánk, ki mondaná meg, hogy a történet nem XVIII–XIX. századi kalendáriumból, *horribile dictu* XXI. századi bulvárújságból való? Rusznyák rendezése ugyanakkor nem avval aktualizál, hogy a Szophoklész–Fosse-féle históriát kimozdítja saját közegéből, és – teszem azt – maias kulisszába helyezi, vagy kortársi nyelven szólaltatja meg. Épp ellenkezőleg: kortalanítja az előadást – vajon felismerjük-e mi, nézők a kísérteties áthallásokat?

A kaposvári *Oidipusz király* nemcsak a kortalanítás aktusával ró komoly feladatot a befogadóra. Finom kulturális allúziókkal van tele az előadás, elég csak Fodor Viola lépcsősen emelkedő, amfiteátrumra-arenára emlékeztető, de négyszög alakban épülő díszletére utalni. A színpadképnek rituális jelleget kölcsönöznek a stúdió karzatáról fehér zsinegen függő (státusz)szimbólumok – csontok, sípok, harangok, pajzsok, satöbbik –, melyeket az arany maszkkal eltakart arcú műszakiak (az emberekkel játszadozó istenek?) lógatnak be, húznak fel az előadás adott pontjain. Az emblematisz tárgyak az idő előrehaladtával világosan jelölik ki a szereplők rendjét, rangját, milyenségét – a jelképek felfejtésének belső kényszere, a jelentésrétegek bővülése és/de egyszerűsödése képes folyamatos intellektuális izgalomban tar-



Markó Róbert

Kortalan kriminálrituálé

SZOPHOKLÉSZ – JON FOSSE: OIDIPUSZ KIRÁLY

tani a nézőt. (Amellett, hogy Fodor Viola díszlete látványműnek sem utolsó.)

A produkció azonban nem szorítkozik pusztán szöveg-párhuzamokra, áthallásokra. Rusznyák egyértelműsíti, hogy nemcsak velünk, de rólunk is beszél: mi vagyunk a thébai nép, a kar egy-egy tagja közöttünk ül; a nézőtérrel érkezik (és oda is tér vissza) „majdnem civilben” Teiresziasz és a két pásztor, aki hajdan Oidipuszt dajkálta. A Remete Kriszta tervezte „majdnem civil” jelmezekből jut a történetben hagyományosan főszerepet játszóknak, Oidipusznak, Iokaszténak és Kreónnak is: hármójuk szinte egyforma fekete ruháját egy-egy hosszú, szükség és szándék szerint be-, ki-, le-, fel-, meg-, el-, átcsavarható, rozsdabarna paszomány egészíti ki. A mindent – hol szavakkal, hol egy-egy csengő, síp megszólaltatásával, hol pusztán mimikával – végigkommentáló, az arénaszerű tér legalján helyet kapó kar úgy nézi-hallgatja az Oidipusz-krimet, mintha valami tévéadást, avval a furcsa különbséggel, hogy a játékos annak érzékeltetésére is képesek: az ő bőrükre megy a játék. Szinte főszerep a karvezetőé, Gyuricza Istváné (legalábbis megütközik az ember kaposvári plakáton Gyuricza neve mellett ezt a két betűt látva: m. v.), ő a nép –



Znamenák István (Kreón) és Csapó Virág (Iokaszté)

mikroporttal megsegített, tehát amolyan hivatalos – hangja, rituális szóvivő, homlokára erősített kis hanggal sugároz hatalmas tekintélyt.

A minimálisra redukált cselekmény hagyományos értelemben vett alakításokra – a végig színen lévő

Oidipusz és talán Iokaszté kivételével – szinte nem is ad lehetőséget, sokkal inkább karakterek, lelkiállapotok, tulajdonság(halmaz)ok felvillantására. Kovács Zsolt Teiresziasza az egyetlen valódi látó, aki azonban – milyen a sors! – vak, a mindentudást mintázza meg; s ez önmaga számára kevésbé áldás, mint inkább átok. Znamenák István Kreónja hazáját a személyes érzelmek fölé helyezi, de leplezhetetlen kéjjel emeli nyakába Oidipusz száműzetésekor a királyi hatalmat jelképező pajzsot.

Kocsis Pál Oidipusza a robusztus, ereje és népszerűsége teljében lévő hérosz-király képéből indítja a figurát, hogy aztán mindjobban kétségbeessen a saját (akaratlan!) bűneivel való szembesüléstől. (Gyönyörű kép, amikor a kezdetben düllédő mellkassal regnáló király a színen apró léptekkel, mint egy rajzfilmfigura kergeti körbe-körbe a raportra a palotába hívott pázsört.) Egyszer csak elegáns ruhája is kibomlik, és hiába próbálja a fejedelmi pajzsot nyakába akasztva visszarángatni magát méltóságos tartásába, már képtelen rá. Kocsis Oidipuszát az hitelesíti, hogy tragédiáját nem kifelé és külsődleges eszközökkel mutatja meg, nem a hatalom elvesztésétől való rettegésből bontja ki, hanem befelé éli meg – itt Oidipusz igaz ember, aki saját tisztaságában csalódik meg. Csapó Virág Iokasztéja kezdetben, egyetlen pillanatig talán a probléma elmismásolására is gondol, de hamar kiderül, hogy a királyné figurájának emberi kvalitásai nem kisebbek a királyéinál: együtt és egymás mellett járnak be az öngyűlölethez, önbüntetéshez, önmegsemmisítéshez vezető nehéz utat. Megrázó, hogy Oidipusz és Iokaszté egymás iránti szeretete-szerelme az idő és a cselekmény előrehaladtával sem csorbul – mindketten magukat okolják a tragédiáért. Iokaszté testét végül lábánál fogva felhúzzák, és hagyják a plafonról lelógni (megint a játszó istenek), fekete, hosszú ruhája a fejére hull, akár egy harang; ez alá rejtezik el Oidipusz megvakítani saját magát, akár egy repedt harangnyelv; a karvezető megcsendíti a homlokára erősített kicsike harangot, ez már nem ver félre, vidáman csilingel. Minden rendben, Thébáról tovaszállt a rontás.

**SZOPHOKLÉSZ – JON FOSSE:
OIDIPUSZ KIRÁLY**
(Csiki Gergely Színház, Kaposvár)

A szöveggönyvet Jon Fosse átdolgozása alapján fordította Kriszta Csilla Mária. **Díszlet:** Fodor Viola. **Jelmez:** Remete Kriszta. **Zene:** Rozs Tamás. **Segédrendező:** Hatvani Mónika. **Rendező:** Rusznyák Gábor.

Szereplők: Kocsis Pál, Znamenák István, Kovács Zsolt, Csapó Virág, Szula László, Kelemen József, Gyuricza István m. v., Csonka Ibolya, Horváth Zita, Sárközi-Nagy Ilona, Tóth Eleonóra, Némedi Árpád, Nyári Oszkár, Sarkadi Kiss János, Serf Egyed.

Kolozsi László

Tamino álomba szenderül

WOLFGANG AMADEUS MOZART:
A VARÁZSFUVOLA

Sokféle *Varázsfuvolát* láttam már, de unalmasat még nem. Marton László az, aki bebizonyította, hogy e nemes dalmű Otto Jahn óta kuszának tartott története lehet álmosítóan balgatatag. És ő igazolta, hogy azoknak sem volt igazuk, akik a zenében bíztak, mondván, ennek a műnek a zenéje olyan gazdag és könnyen emészthető, hogy elviszi hátán a faramuci szüzsét. A Vígszínház nemrég leköszönt igazgatója bizonyára nem azért vitte színre Mozart és Schikaneder slágerdarabját az általa oly sokáig igazgatott intézményben, hogy övé legyen az első unalmas *Varázsfuvola*-rendezés kétes érdeme, de abból a két előadásból, amire beülhettem, sajnos nem derült ki, hogy akkor tulajdonképpen miért vállalkozott rá. A tetszetős és okos műsorfüzethez fordulhatunk eligazításért, hogy vajh mi is lehetett a rendező eredeti koncepciója, mit kívánt a darabbal elmondani, mit gondolt róla. Mivel a füzet nem utal sem az egyiptológus Jan Assmann immáron megkerülhetetlen *Varázsfuvola*-könyvére, sem H. C. Robbins Landon magyarul is olvasható, Mozart utolsó évét tárgyaló monográfiájára, valószínűleg nem foglalkoztatták Marton Lászlót sem a szabadkőműves-allúziók, sem pedig a szöveggönyv bakugrásait, az értékváltásokat megmagyarázó Assmann-mű. Ez utóbbi ugyanis megmagyarázza, miért lesz a gonoszból, Monostatos urából, Sarastroból oly hirtelen jó, és a jóból, Pamina anyjából, az Éj királynőjéből gonosz: mindez, írja Assmann, kapcsolódik a misztériumjátékokhoz – a gyors értékváltások avatták be a nézőket a misztériumba. Marton László rendezése is felfogható beavatási drámaként. De nem a természet, az ősi titkok, az ókori Egyiptom óta hagyományozódó szertartások, hanem a férfilét, a szexualitás titkaiba, annak varázslatába avatják be – egy álommal – a kissé együgyűnek

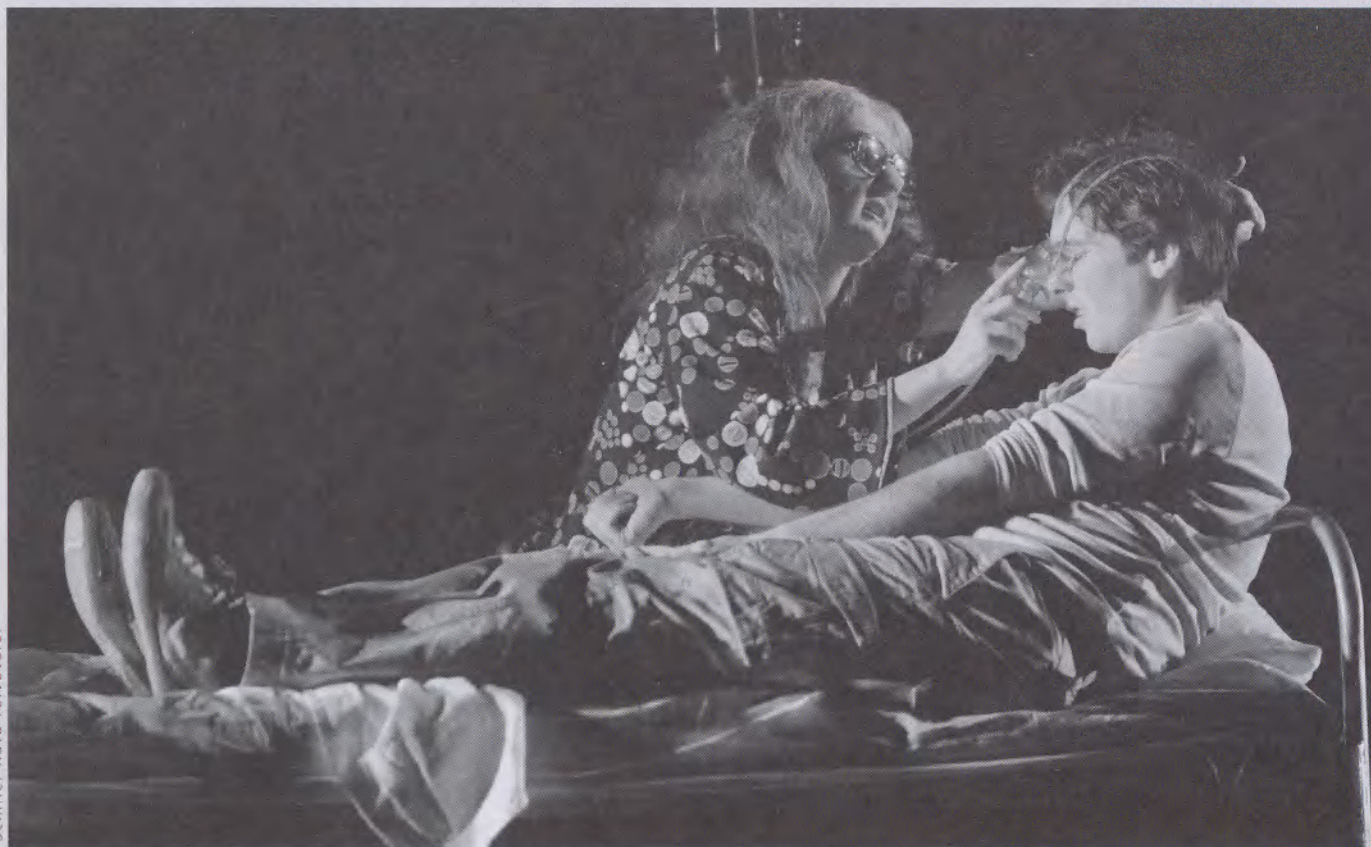


ható Taminót a Templom urai. A végjátékban a színpadon a vígszínháziéhoz hasonló széksorokban foglalnak helyet a beavatottak. Az egymást elnyert szerelmespár így nemcsak egymásé lesz, és él boldogul, de hozzánk is, nézőkhöz is hasonlóvá válnak. Elnyerik méltó jutalmukat: átlagemberekké nemesedtek, olyanok lesznek, mint közülünk egy, hasonló gondokkal viaskodnak, és hozzánk hasonlóan tépelődnek, kételkednek majd. E beavatás a nézők beavatása is lenne tehát – azoké, akiket a rendezés nem ősi titkok, hanem érzéseik mélyére hivatott elvezetni (sok okos idézet van a füzetben pszichológusoktól), s rádöbbenteni arra, hogy a szerelem felhasítja az álmokat, és a résen át beáradhat a valóság fénye. A tűz- és vízpróbával a szerelmesek az érzelmekben, azok ellentmondásosságában merülnek el, azt tapasztalják meg, mennyi hányattatásban is lesz részük e nekik valójában jutalmul adott kapcsolatban.

Hamvas Béla írja, hogy a korábban mintegy álomban vagy víz alatt élő Romeo akkor tér magához, amikor megismeri Júliát, és szerelmes lesz belé, ám épp ettől fogva válik viselkedése érthetlenné még a közeli barátai számára is. Marton koncepciójának háttérében ez a termékeny gondolat állhat, és tulajdonképpen nehéz magyarázatot találni arra, miért nem sarjadt érdekes előadás e gondolatból.

BALRA: Fodor Gabriella (Pamina) és
Debreczeny Csaba (Monostatos)

LENT: Gál Gabi (Papagena) és Haja Zsolt (Papageno)



Schiller Kata felvételei

Tamino mintha álmodná csak a drámát, és akkor tér magához, miután beavattatott, és elnyerte Pamina kegyeit. Ez az álomkoncepció egy erős, de nem teljesen következetesen végiggondolt és trehányul megvilágított színpadképre épül. Michael Levine díszlete egy, a fizika törvényeinek nem engedelmessé szoba, nagy franciaágygal – mely nászi ágy is, kórházi is, és megesik, hogy játszótér – és makett házacskákkal. Az első színben a makett egy hagymakupolás ortodox templom, majd bérház lesz belőle (Tarkovszkij filmjeinek álomképeiben fordul elő a valóságnak ilyen miniatúr mása), amit mintha valaki, egy láthatatlan égi erő, meggörgetne, olykor a fenn van lenni, a lenni fenn, az oldalfalak cserélődnek, s a gravitációnak a lámpák sem engedelmessé. Az első Papageno, Schikaneder – prózai színész – és szerzőtársai (nehéz megmondani, pontosan kik és hányan voltak) által elkövetett szövegkönyvhöz a díszlet és ebből következően a rendezés kínosan nem igazodik. Az ajtók például funkciójukat veszítik a beavatási szcénákban.

Tamino álma erotikus álom: a kígyó egy lepedő, amit a lába közé gyűr. Az ötlettel nem is az a baj, hogy nem eredeti, hanem hogy Brickner Szabolcsból (és a másik szereposztásban Kőber Tamásból is) hiányzik a színészi talenter a éreési folyamat láttatására. Miután három megmentője magára hagyja, újra észleli a kígyót, de csak egy komikusan gyenge „jai, egy kígyó” szisszenésre futja tőle. Bár énekesként megállja a helyét – igaz, a képáriában rosszul intonált –, színészként képtelen Tamino drámáját megmutatni, ahogy Hajnóczy Júlia is képtelen Paminát (de ő legalább hibátlanul énekel). Alapötletével Marton László nem tud mit kezdeni: az éreési folyamatot nem tudjuk követni, nem látjuk, hogyan tér magához álmából Tamino, a valóság fénye nem lassan szüremkedik be, hanem egyszer csak vörössel megvilágítja a zsinór-függönyöket és a széksorokat. Az alapkoncepcióból nem következnek az egyes epizódok, nincs a rendezésnek íve, a jellemrajzok – ez Papageno esetében a legszembetűnőbb – sematikusak, Tamino tulajdonképpen nem megharcol szerelméért, hanem csak példásan elviseli a rá kirótt próbákat. Ennek következtében számos jelenet statikusabb, mint az Operában sokáig mesterségesen életben tartott Mikó András-rendezése. Sarastro és Pamina kelletlenül állnak egymás mellett a tulajdonképpen sötét háttér előtt (világítási hibák sokaságát kellene kijavítani). Tamino és Papageno kettősét hiába kíséri szép hölgyek buzgón lejtett tánca, ha ők csak meredten bámulják egymást. A rendezés statikusságának folyományaként a legfűgőbb, legtöbbet mozgó figura, Papageno lesz a darab központi alakja, ő áll a figyelem középpontjában. Nagy Ervin játssza, kis hanggal, nagy lelkesedéssel, oldalzsebes piros pantallóban és narancs pólóban (jelmez: Benedek Mari), túlbohóckodva a szerepét. Papageno nem csupán harsány parasztfigura, amivé a rendezés és Nagy Ervin tette. Nem szimpla jópofa fickó. Másodszor, a gyermekelőadásban Nagy Ervin ráadásul még komikusabbra formálta a figurát, ezzel elnyomva a többieket.

Ahogy az ő szerepeltetését, a daljátéknak a Vígszínházba hurcolását sem tartom indokoltnak: a színház

tere a mély hangokat elnyeli, a zenekar harsányságra kényszerült, és a gyors, feszített tempók második alkalommal majdnem magukkal rántották az előadást. Az Éj királynőjeként Kolonits Klára nem bírt el a csúcshangokkal, holott hangi adottságai nagyszerűek, Miklósa Erika pedig, akire a szerep szinte már ráégett (nem feledhetjük, hogy Abbadónál is énekelte), erőszakos, szinte vulgáris Királynőt formált. Színészi játék és remek énekesi teljesítmény pazar konstellációja csak Sarastro esetén valósult meg: mind Polgár László, mind Rác István emlékezetes volt. Kovács János keze alatt szinte füstölt a nyitány (Bergman – illetve Sven Nykvist – igencsak kapkodhatta volna a kamerát, ha a nézők arcát e tempóra akarta volna váltogatni a *Varázsfuvola*-filmben), Fischer Ádám valamivel mérsékeltebben és erőteljesebben játszatta az Operaház zenekarát, melynek ez alkalommal is a fúvós szekció volt a leggyengébb pontja.

Nem mellékes, hogy a második előadás gyermekelőadás volt. Ha nem is veszélyes, de problematikus szerintem Marton koncepcióját gyermekek elé tárni, de nem kellett aggódni lelki egészségükért, mert – velem ellentétben – legalább Papageno megnyilvánulásait élvezték.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: A VARÁZSFUVOLA (Vígszínház)

Szövegíró: Emanuel Schikaneder. **Fordító:** Harsányi Zsolt, Fischer Sándor és Blum Tamás. **Koreográfus:** Horgas Ádám. **Díszlet:** Michael Levine. **Jelmez:** Benedek Mari. **Karmester:** Fischer Ádám/Kovács János/Török Géza/Lukács Ervin. **Rendező:** Marton László.

Szereplők: Polgár László/Rác István/Fried Péter/Szvétek László, Brickner Szabolcs/Nyári Zoltán/Kőber Tamás/Potyók Dániel, Miklósa Erika/Kolonits Klára/Lőrincz Judit/Varga Viktória, Hajnóczy Júlia/Fodor Gabriella/Wierdl Eszter, Fodor Beatrix/Rálik Szilvia/Wittinger Gertrúd, Szolnoki Apollónia/Simon Krisztina/Várhelyi Éva, Gál Erika/Schöck Atala/Bakos Kornélia, Bede Fazekas Csaba/Miller Lajos/Kovács Kolos, Nagy Ervin/Haja Zsolt/Szegedi Csaba, Gál Gabriella/Rác Rita/Kriszta Kinga, Megyesi Zoltán/Debreczeny Csaba/Kiss Tivadar, Wendler Attila/Boncsér Gergely/Daróczi Tamás, Cser Krisztián/Clementis Tamás/Cserhalmi Ferenc, Murányi Levente/John Frost/Tassonyi Balázs/Horányi Ágoston/Sapszon Gergő/Valent Bence/Fehér Ágoston/Hegy Péter/Kő Lázár.

Tompá Andrea

Egy túl alázatos főhajtás

INGMAR BERGMAN: SUTTOGÁSOK ÉS SIKOLYOK

Nem tudhatom, mi volt előbb: Andrei Șerban és Daniela Dima Bergman filmje nyomán írt darabja, vagy a próbák alatt kialakuló, színészek által teremtett esztétikai világ s a vele párhuzamosan a helyzetekből születő textus. Azt gyanítom – a rendezőt és az amerikai elvárásokat valamelyest ismerve –, hogy az előbbi. Az előadást nézve mégis felmerül bennem a kérdés: azért van-e a „színház a színházban”, a próbahelyzet, hogy lehetőséget teremtsen az elidegenítésre, folytonos ki-be lépésekre, vagy ez a szituáció valójában menedék, amely arra szolgál, hogy amit nem sikerül megcsinálni, abból hirtelen ki lehessen lépni, mondván: ez csupán próba, játék?

Bogdán Zsolt a román nyelvű kivetítőről is leolvassa és bmondja: ő Bogdán Zsolt, talán sokan ismerik, és most eresszük szabadjára a fantáziánkat, és képzeljük azt, hogy ő Ingmar Bergman. Bogdán meggyőző, melegen magához öleli a nézőt, és készséggel megyünk vele. Ez a Bergman véletlenül rátalál az újságban a „Suttogások és sikolyok” címre, felhasználja egy filmjéhez, s máris a forgatás helyzetében vagyunk. Bogdán-Bergman aztán rendre belépteti szerepeikbe a három nővért és szolgálójukat, s mindjárt jellemet is kreál nekik (már jelmezben lépnek ugyan be, de mi készséggel elfogadjuk a konvenciót). (Egyébként az előadás alatt tűnik fel, hogy Bergman mennyire Csehov-alapú filmet forgatott, s hogy Șerban, aki rövidesen a *Három nővért* rendezője a Nemzetiben, Csehov felől értelmezi Bergmant.) A belépés tehát fontos gesztus: nemcsak a színészek lépnek be szerepükbe, ígéretes, feszült, telített játékkal, hanem velük együtt mi is a felfedezés helyzetébe. Az előjáték egy vörös szobában zajlik, a híres, nagy hatású bergmani lélek-metafora terében. Ezt követően egy vörös brokáttal borított zárt stúdióterbe lépünk, magába a *Suttogások és sikolyok* szobájába.

Olvashatjuk az előadást Bergman előtti főhajtásként, ami nemcsak egy forgatás rekonstrukciója, de tisztelgés a Mester és vélhetőleg a rendezés mestersége előtti is. Ehhez az *hommage*-hoz személy szerint nem nehéz csatlakoznunk. Amikor Bogdán még kezdetben felteszi a kérdést, hogy ki látta a filmet, és kinek tetszett, igazi (és újabban talán még elkötelezettebb) Bergman-rajongóként mindkettőre felemeljük a kezünket. Húsz éve még *női történetként és tapasztalatként*, mint a nők fullasztó összefüggését, szerelmi-gyűlölségi kapcsolatát néztük. Most inkább az egyéni életek és drámák ráznak meg a filmben, és a színészi munka ma is lenyűgöző nagyszerűsége, de nem ezt az élményt kívánjuk számon kérni. Bogdán Zsolt közvetlensége és a négy színésznő civilisége megkapó, máris könnyű hozzájuk kapcsolódni. *Kolozsvári* helyzetük is hangsúlyos: Kézdi Imola, aki most Máriát alakítja majd, elmondja, hogy

ő már játszotta Mását (*Három nővér*) és Marie-t (*Woyzeck*) is. Varga Csilla sajnálkozik, hogy ő ismét dada. Csak Ágnes, a leendő haldokló lány arcfestése teátrálisan harsány, közhelyes s ezért taszító közlőről; a két nővér azonban – Kató Emőke és Kézdi Imola – igézően szép pazar jelmezében. Ormótlan gyapjúzoknijában és vászon hálóingében Varga Csilla, a leendő dada egyszerűségével, esetlen, ormótlan dada-testével magával ragadó és ígéretes.

Az első jelenettel oly könnyen siklunk be a kinyíló bergmani kapun, mint kés a vajban, csak éppen most nem a (kritikus) kés, hanem a (nézői) vaj vagyunk, melyet oda kennek, ahova akarnak.

A nagy vörös szoba, amelyben a játék zajlik majd (szorosan egymás mellé rakott székeink is vörösek, lábunkon múzeumi-kórházi nejlonpapucs, hogy külső mocskunkat be ne hozzuk) igazi bergmani szoba. Tőle ismerős a tárgyak-jelmezek pazarsága (díszlet és jelmez: Carmencita Brojboiu), a szépség és összefüggés ellentmondásokkal teli tereuma.

Forgatáson vagyunk tehát, „film a színházban”, s a micisapkás Bogdán-Bergman irányítja az eseményeket. Segédje az ötödik nő (Albert Csilla), aki majd a rendezői utasításokat olvassa. Ágnes befekszik az ágyba haldokolni, nővérei őrzik vagy sem az álmát, a dada a haldokló egyetlen lelki szövetségese. Kezdődik a *film*.

Nem feladatom a film szépségeinek, mélységeinek, színészi munkájának elemzése; egyetlen gondolat válik itt most, az előadást nézve fontossá. Hogy milyen nehéz meghalni, hogy mennyire nem tudja elereszteni az életet ez az Ágnes, s hogy a halálból visszajöve, az irracionális meggzgyén billegve mennyi elutasításban van része annak, akit az előbb még fájdalom volt elvezíteni. Hiszen Ágnes meghalni-képtelensége, holtából-visszatérése mi más, ha nem az a fájdalmas küzdelem, ahogy valaki itt hagyja az életet, s ahogy kapaszkodik az élőkbe. S az élők félelme, irtózása a halott testtől, egoizmusa, gyűlölete a magának túl sok figyelmet követelő haldokló testvér iránt – milyen felkavaróan



ellentmondásos viszony a szeretett ember halálához.

S hogy milyen iszonyú nehéz a haldoklást színházban ábrázolni.

Nem tudom, hogy a rendező gondolatai a halál körül jártak-e, de úgy tűnik: nem. Andrei Șerban most nem engedi magához közel a halált, sem a távozót, sem az itt maradókat perspektívájából. Ágnes (Pethő Anikó) haldoklása, akárcsak sminkje, hajviselete: csinált, művi, színházi, külsődleges. A fizikai fájdalom, a hörgés, a fulladásos légszomj a maga közvetlen nyersségével megjelenítve: hiteltelen, üres. Mitől is tudna egy fiatal (és egyébként, az előadás második felében láthatjuk: tehetséges, finom és közvetlen) színész „haldokolni”? Bergman, a rendező – és rajta keresztül nyilván az előadás rendezője – rá is szól: hamis vagy. Ez a mondat a hiteles, amely valójában széttöri a jelenetet. Ágnes még egyszer nekifut – ez sem sikerül megrázóra. Amint azonban megadatik visszajönnie a nyugalomba, a „normalitásba”, a színésznek könnyebb dolga van.

A Șerban–Dima-darab nem egy egyszerű adaptáció, a dramaturgiai helyzetet radikálisan megváltoztatja, és keretbe helyezi (dramaturg: Kovács Kinga). Ez a keret azonban mára meglehetősen konvencionálissá vált, és gyakran redundánssá teszi magát az előadást. Bergman asszisztense ugyanis rendszeresen felolvassa nekünk, amit a színészek éppen csinálnak – „mindent kétszer mond, kétszer mond” helyzet teremődik, s ez jószerevével megfosztja a felfedezés örömetől a nézőt. A leírás túlbeszéli a színházat, s elveszi a színészek elől a játék lehetőségét. A darab ugyanakkor gyakran meg is feledkezik a forgatási helyzetről – nem mintha hiányolnánk. A bergmani történet mindig sokkal erősebb marad, mint a Șerban-féle keret.

Mert a rendezőnek – és itt térek vissza a kiinduló gondolathoz – végül is nem sikerül belehajszolnia színészt a hiteles, emberi, felkavaró haldoklásba, viszont a színházi látszatot, az „olyan-minthát” könnyedén átlépi azzal, hogy kilép belőle. Ezzel a gesztussal azonban még nem jön létre új darab. Az előadás utolsó negyedében a kegyetlen, már-már hisztérikus Karin (Kató Emőke) hideg, szenvedélyes kitörése éppen olyan hiteltelen és külsődleges marad, mint a haldoklás. Ezen az a rendezői *trouvaillé* sem segít, hogy kívülről stílusbeli utasításokat kap (talán éppen Șerbantól, magyarul, ahogy Krystian Lupa szokott beleszólni saját előadásába, bár ő általában a nézők közt ül). Kató Emőke egyébként mindeddig izgalmas, zárt jelenség kemény arcával, feltornyozott hajával, de a monológ, a beszéd nem erénye. Ahol a két életben maradt nővér közti igazi törésvonalnak kellene a maga drámaiságában megmutatkoznia, azt a színészi munka nem képes ábrázolni.

Nagyszerű azonban a néma, fájdalmas és meleg emberséggel teli dada, Varga Csilla: azt a híres, mély, felkavaró jelenetet, amikor a haldoklót mellére vonja, és mint csecsemőt, megszoztatja, itt kétszer is látnunk adatik – olyan, akár egy ikon. Hasonló nagyszerű ikonkép a haldokló átöltöztetése, lemeztelenítése: Krisztusként áll két felöltözött testvére közt a szép fehér női test. Hiteles és tiszta pillanat a halott Ágnes könyörgő viszatérése is.

És kiemelkedő Kézdi Imola: játékos, tündöklő, egoista, kacér és szép, mint egy menyét – ahogy a *Ványa bácsiban* mondják Jelenáról; Kézdi gyors, technikája tökéletes, de belülről dolgozik. Egyedül ő méltó színpadi változata a filmbéli Liv Ullmann-nak. Bogdán Zsoltnak inkább ziccerszerepek jutnak: remekül eljátszik hideg



A TÚLOLDALON:
Kézdi Imola (Mária)
és Pethő Anikó
(Ágnes)

BALRA:
Pethő Anikó,
Varga Csilla (Dada)
és Bogdán Zsolt
(Bergman)

LENT:
Kató Emőke (Karin)
és Kézdi Imola

orvost, cinikus és ostoba férjeket, ájtatos papot (utóbbiban mesterkéeltséggel ábrázolva a mesterkéeltséget, nem túl meggyőzően). De ebben a műben, még a Şerban-verzióban is, a férfi szerepek vázlatosak. A női együttlét – és innen a csehovi olvasata Bergmannak –, s talán maga a forgatási játék, amelyben egy rendezőnek állít emléket – ezek volnának az előadás vezérelvei. Előbbihez azonban csak Kézdi Imola százszázalékos, utóbbihoz pedig nincs eléggé megírva a darab.

Şerban úgy döntött, hogy az előadást úgy fogja közel hozni a nézőhöz, hogy valamennyi szereplőnek mikroportot ad. (Éppen nemrégiben értekeztünk [SZÍNHÁZ, 2010. január és február] arról, milyen fontos eszköze a mikroport a kortárs színháznak abban, hogy lehetővé tegye a nagyszínpadi középhangot.) A dolog működik is addig (bár elvben ötven főre tervezett stúdióban vagyunk), amíg középhangról és suttogásokról van szó. Ám a sikolyok bántóan hasítanak a fülünkbe. Ez a technikai eszköz itt nem megfelelő a jól temperált hangolásra.

Bogdán Zsolt az előadás megkezdése előtt a román nyelvű közönséget a nézőtér azon részébe tereli, ahonnan a képernyőn a feliratok jól olvashatóak. Mert a szöveg nagyon fontos – figyelmeztet. Akkor máris nézem, hogy ki fordította. A műsorfüzet és a honlap alapján: senki. Ezek szerint Andrei Şerban magyarul írta volna? (Már az angolból fordított Csehovval is elégedetlenkedtem.)

Az előadás végül némiképp szétperog, mint ami lezárhatatlan: a visszaemlékezés *Három nővér*-reminiscenciái feltűnőek, ám a keretjátékhoz nem sikerül visszatalálni. A falra vetített fiatal Ágnes képével búcsúzunk, Harriet Andersson tündöklő arcával, mintha végül a színpadi alkotás feladná, és alázatosan meghajtaná fejét a film előtt.



Biró István felvételei

INGMAR BERGMAN: SUTTOGÁSOK ÉS SIKOLYOK (Kolozsvári Állami Magyar Színház)

Andrei Şerban és Daniela Dima színpadi adaptációja. **Díszlet-jelmez:** Carmencita Brojboiu. **Dramaturg:** Kovács Kinga. **Rendező:** Andrei Şerban. **Szereplők:** Bogdán Zsolt, Pethő Anikó, Kató Emőke, Kézdi Imola, Varga Csilla, Albert Csilla.

Tarján Tamás

Fürt

TENNESSEE WILLIAMS:
ORFEUSZ ALÁSZÁLL

Oidipusz király, Atália, A park, Mein Kampf, A jég, Pánik – eléggé sósavas repertoár forr a Nemzeti Színházban, amióta Alföldi Róbert az igazgató. Említhetnénk más címeket, stílusukban az előbbi példákat kiegészítő rendezéseket is, s hamarosan jön a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból*. Ez a műsorrend könnyen szétmarhat olyan, mára felpuhult anyagú színművet, mint amilyen az 1953-as *Orfeusz alászáll*, Tenéze Williams alkotása. Évtizedekkel ezelőtt egy rádiós vetélkedő egyébként a kérdésre helyes választ adó versenyzője ejtette így *teneszi viliemsz* személynevét. Az ejtés módjára megragadt fülemben, hogy a Gobbi Hilda Színpad előadásán mindvégig motoszkált bennem a kérdés: te, néz-e még manapság valaki Williamst? Igennel kellett felelnem, hiszen *A vágy vilamosát* (mindmáig játssza a Tivoli) szívesen néztem Eszenyi Enikővel Blanche szerepében, s a világ néhány színházi fővárosába is lehetne villámkirándulást tenni Williams-premier kedvéért.

Mindettől azonban az *Orfeusz* kiszikkadt, eredeti közhelyességét mostanra meghatározó három felvonás. Aligha másért vették elő a színház illetékesei, mint az Udvaros Dorottyának remélt jutalomjáték kedvéért. Ez az elképzelés nagyjából be is teljesült. A színésznő kislányos, tiszta, várakozó lelket vetít ki a harmincas évei végén járó Lady Torrance arcára. Az amerikai-olasz nő, akit húsz esztendővel ezelőtt gyáván számító szerelme valósággal eladott, férje, a mára öreg, halálos beteg Jabe Torrance pedig (pokoli, gyilkos háttérjátszmák eredményeként is) feleségül-cselédül megvásárolt, odaadó munkával és a hisztérikus-ság jelei ellenére is ápolt, nyitott személyiséggel bízik a megváltásban. Titokzatos, szép, szerelmet ígérő. Megnyesett szárnyú hétköznapi angyaleMBER. Suhanó, perdülő, finom alakítás.

A kiszemelt vendégrendezőnek, Sopsits Árpádnak – interjúban beszélt róla – nem nagyon fűlött a foga a feladathoz. De elvállalta, s ha már elvállalta, fogást keresett a darab általa is világosan látott giccses jellegén, kétes kaliberén. Vörös Róbert dramaturggal együtt



megpróbálta úgy lecsupasztítani, kivonatolni, hogy a miliódráma lélektana ne a szóvirágokkal, csak a Williamsnél valahol a mélyben mindig lávázó elemi tűzével hasson. Ehhez elsődleges támasza volt Forgách András viszonylag régi, ám nyelvezetében három évtized múltán is friss, fedett fordítása, az eredeti szöveggel szolidáris, egyben kissé elmozduló – vagy elmozdítható – magyarítása. Sopsits *Orfeusza* – a modernizált mitologikum, melyben a fiatal szabadító eljön, alászáll az amerikai Dél döglődő, poshadt kisvárosi alvilágába, s amikor már-már megmentené *mindhármukat*, odavész minden –, a Nemzeti bemutatója akár kortársi eset „újsághíre” is lehetne, mondjuk, az ukrán–magyar határ közelének egy etnikailag kuszált porfészkéből. Sajátságos és sajnálatos módon azonban a rendező a puritánság és az aktualizálás érdekében új sallangokkal és tévesztetten futtatott új irányokkal is élt.

A helyszín, a cukrászdával kombinált szerény vegyesbolt a helybeliek *meeting pointja*. Pusmogások tenyérszori agorája, a szennyes kitergetésének placca, jósda, ahol a sötét múltrol is informálnak. Ormótlan lábbeliket, dobozos kólát, ügyeskedve alkoholt kínálnak az üzletben, de a pletyka, a rágalom, a beáruslás, az agresszió az igazi portéka. Az epizodisták átlagos, kimunkált teljesítményt nyújtva jönnek-mennek a jobbra és balra vágott lengőajtóival átjáróháznak tűnő boltban (az egyik ajtó mögött csak raktár húzódik, ahová Lady-Eurüdiké beszállásolja Orfeuszát, a gitáros vándor Val Xaviert). Murányi Tünde (Dolly Hamma)

és Söptei Andrea (Beulah Binnings) a gonosz nyelvüket köszörülő hamis bártnők locsogásával, Nagy Mari (Vee Talbott, a seriff felesége) a fokozatos megvakulás és a felfénylő belső látás szimbolikájába üdvözülve felel meg a kívánalmaknak. Előbbiek a kórus, utóbbi a női Teiresziasz. Szarvas József kevéssé illik Talbott seriff. Nincs kellő indoka, hogy ördöggé váljon. Péterfy Bori (Carol Cutrere) a színjátszás valamely távolibb városállamából érkezve küzd meg Lady narkós-piás duplikálódásával, akire a bőrkabátos Val rá sem néz, s aki örökös úton létben, saját bátyja gyámleányaként, egzaltáltan tipródik, mégis túléli a másik nőt – hogy tovább szenvedjen, helyette is. Terhes Sándor (David Cutrere, a hajdani áruló szerelmes) mint saját elszürkült kövülete tölt ki intenzíven egy jelenetet. Molnár Piroska (Porter nővér) injekcióstű-szúrású: Jabe ápolójaként áldozatkész, Lady erkölcsi megítélésében korlátolt és konzervatív.

Nem a karakterjátszást mérgezi sallang és pontatlanság. Bár a táncművész Gergye Krisztiánra (A néger ördögűző) már ráerőltette Sopsits a néma, parázsló lázadás akrobatikáját, amely a lomhán, megszokásból is *niggerező* rasszista közösség ellen fordul. Még fölöslegesebb egyes jelenetek közeli-követő kivetítése négy oldalsó – az ajtók melletti – felületre. Szerencsés-e betétekkel felidézni az Anna Magnani és Marlon Brando főszereplésével készült, 1959-es Sidney Lumet-filmváltozat nimbuszát, ha a házi kamerázás csúszkáló, semmitmondó, esetleges? Antal Csaba díszletében a színpad közepéig érő, harminc fokot számláló lépcsőzet uralkodik, mely a publikum feje fölött ferdülve teljes körforgásra is képes. Dekoratív, ugyanakkor nehézkes építmény, elindulásai, be- és leállításai a súlyos anyagszerűségéből alig fordulnak szimbolikusságba, nemigen hordozzák az „alászáll” jelentéseit. Az óriási átló belezavar a megokolatlan sivar színpad áttekinthetőségébe.

Bodrogi Gyula masszív roncs Torrance-ként. Haldokolva sem restelli odavágni hűtlen asszonyának, hogy annak apját ő kergette tűzhalálba, szőlejét ő égette fel egy csapat brigantival, és utolsó cselekedetként még képes bosszúból agyonlőni (a szíve alatt Val gyermekét hordó) Ladyt. Szabó Kimmel Tamást a Xavier-figura selyemfiú-előéletét majdnem teljesen annullálva Sopsits szakadt farmernadrágos, álmatag beatniknek állította be. Szinte elvész, hogy ez a gitárját féltő, csöndes fiú is megéri a pénzét: hogy Eurüdikéért nem az az Orfeusz jött el, akit az egykor Davidtól várandós s végre valóban gyermeket akaró asszony talán megérdemelne. Szabó Kimmel a harmadik felvonásban csak lézeng. A szereposztási tévedés ekkor Udvaros játékára is kedvezőtlenül hat ki.

Lady *digó* apja azért halt tűzhalált, mert a semmiből varázsolt szőlőlugasát irigyelték tőle, s főleg azért, mert a szeszitalalom idején egy feketét is kiszolgált. Lánya a lugas harmóniáját szeretné újraálmodni a megszépített cukrászdában. A tervezett nyitáskor arany- és ezüstszerű léggömbökből fűzött fűrdíszeket aggat a lépcső korlátjára. A nagyobb lufiszemek duzzadoznak, a kisebbek már ernyednek. Egy fűrt: ennyi az este.

TENNESSEE WILLIAMS:
ORFEUSZ ALÁSZÁLL
(Nemzeti Színház, Gobbi Hilda Színpad)

Díszlet: Antal Csaba. Mozdás: Gergye Krisztián. Dramaturg: Vörös Róbert. Rendező: Sopsits Árpád. Szereplők: Bodrogi Gyula, Udvaros Dorottya, Szabó Kimmel Tamás, Terhes Sándor m. v., Péterfy Bori, Szarvas József, Nagy Mari, Murányi Tünde, Söptei Andrea, Molnár Piroska, Gergye Krisztián.

BALRA:
Péterfy Bori
(Carol Cutrere)

LENT: Szabó
Kimmel Tamás
(Val Xavier)
és Udvaros
Dorottya (Lady)

Schiller, Kata felvételei

Szántó Judit

Paplanos királyok

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: AZ ÉLET ÁLOM

Évtizedek múltával újra olvasva a művet, letaglózott annak döbbenetes ereje és egyetemessége. Shakespeare-i motívumok térnek vissza benne (töltöttek is egyidejűleg, egymásról persze mit sem tudva, tizenhat évet a XVII. századból), Clarín személyében van Bolond, Rosaurában Viola, Basilióban Lear konfliktusai variálódnak (és cseh tenger helyett itt van nekünk a mese-Lengyelország, a mese-Moszkva), de míg Shakespeare egyetemessége kortalan, és ezért korok szerint szabadon értelmezhető, Calderóné egy egzisztenciális misztérium pontos, fegyelmezett (költőileg viszont annál burjánzóbb) diagnózisa. Bevallom, emlékeimben a mű elsősorban mint Segismundo hideg–meleg–hideg–meleg álom- és valóságzuhanyainak, lelepleződési-megújulási metamorfózisainak egész környezetét, de mindenekelőtt önmagát dezorientáló-gyökeretlenítő sorozata élt, s már elhalványult, hogy Calderón mélyen pesszimista tétele zseniális módon az összes szereplő sorsában testet ölt. Basiliónak felváltva kell jó és rossz fiúhoz alkalmazkodnia, s eközben csakúgy a pőre élete forog kockán, mint Clotaldónak, akinek ráadásul merőben váratlanul fia, majd fia helyett lánya terem (Moszkvában bíz' rút kalandok esnek), s rettegésükben mindketten végigszűkölik a cselekményt. Astolfót hol trónutódnak kiáltják ki, hol kiakolbólják, hol Estrellával, hol Rosaurával boronálják össze, a két, könyörtelenül manipulált nőalak ennek megfelelően cserél vőlegényt és sorsot. És a kerek még a drámába úgyszólván véletlenül vetődött Clarínt is megőrlik: ő félti a legjobban nyomorú kis életét, bujkál, oson, leskelődik, menekül, taktikázik, mégis ő az egyetlen, aki meghal. A valóság kiismerhetetlensége, a számító s magát mindig elszámító létstratégia, az emberekhez sorszerűen tapadó hamis tudat megannyi drámája: mindez *Az élet álomból* végső soron egyszerűen, természetesen kibontható. És bár a befejezésben éppen jóra fordulnak a dolgok, holnap újra az ellenkező irányba lendülhet az inga.

Itt jegyzem meg: Jékely Zoltán önálló költői remeklésnek mondható, gyönyörű fordítása olyan bonyolult, hogy minden mondat olvasva is megfeszített utángondolást igényel, színpadon tehát nemigen használható. Jól tette a színház, hogy három szerzővel – Mester Yvonne-nal, a rendező Kovács Dániellel, valamint a dramaturg Várady Zsuzsával – készítettett egyszerűsített (és alaposan meghúzott, szünet nélküli másfél órára tömörített), pontos és kifejező fordítást, amelyben a költői szépségek szigorúan a maguk helyi értékére szorultak vissza.

Ez a nyelv megfelel a rendezőhallgató Kovács Dániel elképzelésének, amely a költői-filozófiai konstrukciót a maga módján modernizálja, inkább stílusban, mint gondolatilag. Egy nagyon is elképzelhető álomszerű víziósorozat helyett realisan értelmezett kesernyés bohózatot állít színre. Ez a bohózat stílizálás nyilvánul meg már a díszletben és a jelmezekben is; a díszletben annál inkább, mivel azt is a rendező tervezte. Három rugalmas, változó formáit megtartani képes, barna pokrócból készült dombjelez hegyet-börtönt-csatarteret: az elsőt rájuk applikált játék fák (s az előtérben tarka, mechanikusan csiripeltetett madarak), a harmadikat ugyancsak rájuk applikált pici, sűrűn hulló ólomkatonák érzékeltetik. A jelmezek (Benedek Mari szellemes kompozíciói) ugyancsak bohózatosak:



FENT: Keresztes Tamás (Segismundo) és Lengyel Ferenc (Basilio)

JOBBRA: Keresztes Tamás, Elek Ferenc (Clotaldo) és Jordán Adél (Rosaura)

nejlon tréningnadrágban raboskodik Segismundo, hózentráger, sárga pulóvert visel Basilio, s mindkettőjük királyi palástját stepelt paplanból szabták – bordó az atyáé, óarany a fiúé. Clotaldo hálóinget-slafrokot cserél fel a királyi udvarhoz illő elegáns selyemöltönyre, a két baba-nő egyforma topot és rövid, fodros abroncsos szoknyát visel, csak Estrelláé menyasszonyi fehér, Rosauráé érzéki pink. A kellékek egy részéről, az applikációkról már szoltunk, de említést érdemelnek a gumipánttal rögzített, humorosan fel- és lecsatolható álszakállak, a napot behelyettesítő sárga lámpa, vagy akár a

vérpohár is, amelyből Clarín halált iszik, valamint a csata, melyet teniszütő gyanánt használt dobokkal vívnak. (Asszociációk: *Alice Csodországban*, *Übü király*.)

Kérdés: elbír-e a komor dráma ennyi bohózatosságot, játékos kedvet? Nézetem szerint ez erősen vitatható. Az úgynevezett mondani-való átjön ugyan (hiszen többször is elmondják) az itt áramot szikrázó drótkerítéssel pótolta rivaldán, de a sok elismerő és cinkos nevetés-kuncogás közepette nem igazán

rettent kisembert (ilyetén eszközeinek legutóbb a Stúdió „K” Bernhard bemutatóján tapasztalhattunk), Lengyel Ferenc bumfordi, gyáva király, Takátsy Péter (herceggként hotelportásnak öltöztetve) értetlen, merev udvarfi, aki a figura ekként jelzett bohózatosságát sem aknázza ki, Mészáros Béla (Clarín) homogén shakespeare-i epizodistaként fortélyosan él viszonylagos kívülállásával. Jól skicceli fel szerepét a két hölgy: Pelsőczy Réka (Estrella) arisztokratikus fölénytudatból párolja le süket és valóban komikus érzéketlenségét, Jordán Adél ismert, de most is elbűvölő eszközeivel játssza az ábrándosan érzéki hisztérikát.

A darabhoz képest erőtlén koncepciót leginkább a Segismundót játszó, kitűnő tehetségű Keresztes Tamás sínyli meg. Azt hiszem, *Az élet álom*-nak semmilyen felfogása nem élhet meg egy erős, karakteres, valamilyen szinten izgalmas Segismundo nélkül, akinek a maga számára is rejtélyes átalakulásai a többiek sorsát is determinálják. Ha Kovács Dániel ezt ta-



Schiller Kata felvételei

válík a nézők élményévé. Érdekes és ötletekben gazdag kísérlet a Kovács Dánielé, meg is lehet a helye a dráma hazai recepciótörténetében, de a műhöz adekvát átütőereje hiányzik.

Amit a legplasztikusabban a színészi játék mutat. Ez persze a Katona-társulat, a színpadon csupa jelentős tehetség mozog, de még a most legjobbak is csak átlagos színvonalukat hozzák; mintha a növendék rendező nem tudta volna megihletni őket, s mindnyájuk olykori tündöklése a feltételezett-nél is szorosabban függne össze a rendezői ösztönzéssel. Elek Ferenc (Clotaldo) sokadszor hozza a meg-

gadja, akkor egy másfajta hős-figurát kellett volna kitalálnia. Keresztes – ki tudja, miért – végig, minden metamorfózisában egyértelműen (és felszínesen) ellenszenves, a királyfi valós szenvedései, felismerései és összeomlásai sem emelik meg színpadi alakját, váltásai fakók, játékanak nincs íve, csak mozzanatai vannak; időnként előkerül.

De a paplanos királyokra azért emlékezni fogunk. Tényleg viccesek voltak.

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: AZ ÉLET ÁLOM (Katona József Színház, Kamra)

A szöveget Mester Yvonne fordítása alapján Kovács Dániel és Várady Zsuzsa készítette. **Jelmez:** Benedek Mari m. v. **Zene:** Yonderboi. **Dramaturg:** Várady Zsuzsa. **A rendező munkatársa:** Budavári Réka. **Díszlet-rendező:** Kovács Dániel e. h.

Szereplők: Lengyel Ferenc, Keresztes Tamás, Takátsy Péter, Elek Ferenc, Mészáros Béla, Pelsőczy Réka, Jordán Adél.

Deres Kornélia

Élet a dróton túl

CSÖRGESS MEG!

Egerben csörgött a mobil. A hívást a Gárdonyi Géza Színház színészei kezdeményezték Máté Gábor irányításával, aki a 2008-ban elkezdett *Hírlap-színház* – a *Heves Megyei Hírlap* cikkeire és ezek nyomán a helyi mikrokörnyezet történéseire közvetlenül és gyorsan reflektáló – eseménysorozata után most újabb, a mindennapi életünket befolyásoló jelenség vizsgálatára vállalkozott. Drótnélküli *daimón*munk, a mobiltelefon történetei elevenedtek meg a színpadon, bevallottan vagy titkoltan ismerős jelenetfüzéreken keresztül.

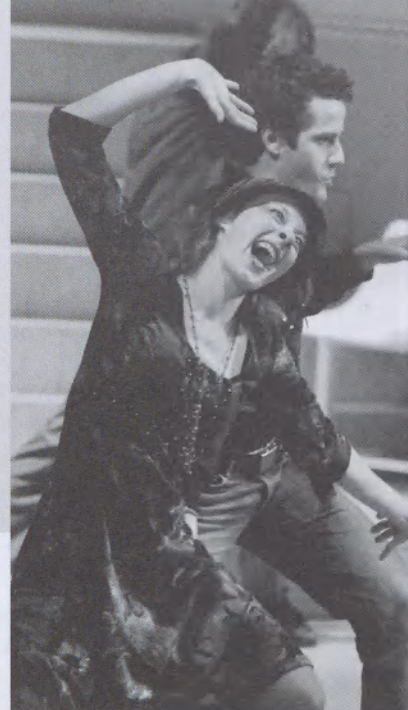
Az egri *Csörgess meg!* című előadás azonban nem (kizárólag) a mindenki számára átélhető tematika miatt sugárzott olyan jókedvet és lendületet, amely a nézőtérre is átterjedt – a közsínházi szférában máig rendhagyónak számító, főként a színészek ötleteire, improvizációira épülő munkamódszer érezhetően (f)elszabadította a „mobilrevü” készítőit. És ez még akkor is igaz, ha bőven elég lett volna jó pár jelenettel kevesebb – amint azt a második felvonás tempóvesztése nyilvánvalóvá tette: míg az előadás kereteit nagyjából kijelölték a különböző helyszínek (orvosi váró, lift, lakóház, presszó, pályaudvar), és maguk a karakterek is, bár nem feltűnően, de valamennyire összekapcsolták a jeleneteket (például a presszóban beszélő apuka, akinek feje korábban bukósisakba szorult), néhány epizód egyszerűen nem találta a helyét. Ennek oka pedig éppúgy lehetett a túl sokszor ellőtt alappoen (mondjuk, amikor a *headsetes* mobilkészülék esetében nem tudni, éppen kihez beszél a szereplő), mint egy-egy jelenet eleve kiszámítható és kissé érdektelen kifutása (például a részeg-agresszív mobilozás a volt barátnővel). Ám a poénok túlnyomórészt mégis profik, pontosak és találóak, és emlékeztetése teszik az orvosi váróban alien-mozdulatokkal térerőt kereső beteget; az egymástól távoli, de a mobilnak hála, mégis együtt töltött tévézést („Nem tudok ezen sokáig beszélni, megzavarodok tőle” – kiált fel elkeseredetten Vajda Milán); a telefonos játékok nációkon átívelő közös nyelvét; az sms visszaszívására tett ádáz kísérletet, amely végül csak a PUK2 kód miatt bukik el; a liftben rekedt főnök–beosztott–színész folyamatosan újraértelmeződő hierarchiáját; a mobilantennáról szavazó lakóközösséget, amelyből időnként előretör egy fejhanganon sívító biciklis; és a csodapárost, akik jó pénzért akár meg is fiatalítják az embert a mobilján keresztül.

Az egri színház színészei számára jutalomjáték a közel kétórás előadás: Mészáros Sára, a mobilhasználattal tehetetlenül ismerkedő idős néni úgy mered csörgő telefonjára, mintha az bomba volna; Ötvös András mint

a lakógyűlés szélsőséges Istvánja, mint tizenhárom évesnek mondott, kissé autista informatikai zseni és mint liftben rekedt szem-

üveges beosztott egyaránt fergeteges; Bozó Andrea, az okoskodó közös képviselő úgy tudja szótagolva felolvasni az elfogadásra váró szerződést, hogy senki ne értse; Járó Zsuzsa sms-ben szakító kamasz lányként, náthás feleségként, bosszús barátnőként egyaránt remek; Görög László megható, mikor beteg gyerekének rögtönöz mesét telefonon keresztül; Bányai Miklós kiváló telefonos mediátor és német játékvezető; Mészáros Máté fizetési kötelezettséggel gyötrik mobilján, hiába ismételteti kiguvadó szemmel: „már befizettem”; Kaszás Gergő pedig egész idő alatt hiába próbál működésre bírni egy falra szerelt pénzelyelő telefonkészüléket. Ő az egyetlen, akinek nincsen mobilja. Próbál ugyan lopni egyet, de még ez sem sikerül neki. Az örök lúzer (hol kórházi munkás, hol hajléktalan), aki a dróton keresztül sem kap vonalat. Ez a meglehetősen tragikus, fel-alá járkáló magányos alak végig ellenpontozza a többi szereplő mobilparódiáit. Sajnos azonban az előadás végén egyszerűen feloldódik a táncoló tömegben, mintegy elfeledve, hogy egyedül ő nem tudott kapcsolatot teremteni semmilyen készüléken keresztül.

A mindennapi helyzeteket a maguk abszurdításában szemlélő, aktualizáló helyett inkább aktuális jelenetfüzéreket a zene és a tér kisebb egységekre tagolja. Előbbi elsősorban dalbetétek formájában, melyek olykor tökéletesen belesimulnak az előadás szövetébe, új lendületet adva annak, mint például az Ötvös–Bányai-féle rap (dalszöveg: Máthé Zsolt) vagy az orvosi váró záródala; ám előfordul az is, hogy helyük és formájuk zavarónak hat, mint az első felvonást lezáró Járó Zsuzsa–Fekete Györgyi-duett, a túl erőltetett „Drót-dal”. A különböző nagyságú térrészletek jellegzetes színei erőteljes vizuális jelölői az estének: a váró hűvös zöld-fehéren világít, a lift sárga, a presszó bordóvörös, a pályaudvar kék színt kap, az ügydöntő lakógyűlés pedig – vélhetően a témához illően – szürke félhomályban játszódik. A helyszínek nagysága és személyessége az intim nappaltól a lift személytelen bensőségességén át az egymástól elforduló emberekkel teli, hatalmas pályaudvarig tartó skálán váltakozik. A jelenetek egymásutániságát is éppen ezek az esetlegesen egymás mellé kerülő helyek szabják meg, méghozzá úgy, hogy a nagyobb közösségi terek mozgalmasságának (melyeket néha megszakít az





Gáli Gábor felvételei

FENT: Schruff Milán és Fenyő Iván
BALRA: Mészáros Sára, Bozsányi Liliána, Schruff Milán,
Görög László, Bányai Miklós, Mészáros Máté és Fekete Györgyi

egy- vagy többszemélyes történet) és az otthon bizalmas családi közegének váltakozása szinte végig jó ritmust biztosít. A második felvonást lezáró nagy közös táncjelenet pedig tulajdonképpen idézőjelbe teszi az addig látottakat: a videoklip-paródia egy stilizált, mosolygó emberekkel teli (mű)világot idéz.

A felszabadult és végignevetett este bizonyítja, hogy a modern közösségi terekbe befurakodó elektronikus kistestvér jelensége mindenképpen megért egy ilyen típusú misét. Arról nem is beszélve, hogy most (is) látszódom-érződött, milyen szerencsés a jelenlegi egri konstelláció, a színészek, a vendég- és állandó rendezők kísérletező és munkakedve.

CSÖRGESS MEG! (Gárdonyi Géza Színház, Eger)

Dramaturg: Sirokay Bori. **Irodalmi munkatárs:** Gazdag Péter, **Zenei munkatárs:** Nagy Zoltán. **Dalszöveg:** Máthé Zsolt. **Díszlet:** Cziegler Balázs. **Jelmez:** Kovács Andrea. **Rendező:** Máté Gábor.

Szereplők: Bányai Miklós, Bozó Andrea, Fenyő Iván, Fekete Györgyi, Görög László, Járó Zsuzsa, Hüse Csaba, Mészáros Sára, Kaszás Gergő, Mészáros Máté, Ötvös András, Schruff Milán, Vajda Milán, Bozsányi Liliána.

Sztrókey András

Hátul semmi

BORIS VIAN: MINDENKIT MEGNYÚZUNK

Boris Vian darabja, a *Mindenkit megnyúzunk* félabszurd dráma: egy érdekes helyzet (egy normandiai család a normandiai partraszállás-kor) érdektelen kibontása (banális szerelmi, pontosabban házassági történet), véletlenszerűen adagolt abszurd elemekkel (egy ideig például a család összes nőtagját Marie-nak hívják) és komolyan látszó, sokatmondó befejezéssel. Nem könnyű színházi anyag: vagy egyértelműen az abszurd irányába hajló rendezői álláspontra, vagy a hirtelen stílusváltások kiemelésére van szükség ahhoz, hogy az előadás ne fulladjon kaotikus ötletparádába.

A Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiójában a darab jelentékeny politikai tartalma háttérbe szorul; az amerikai és német katonák ruhacseréje semmivel sem hangsúlyosabb, mint a rozszant kanapé rugójába akadt haj kiszabadítása során felvett szexpóz – holott míg az utóbbi olcsó és öncélú (bár a közönségnek tetsző) rendezői invenció, az előbbi miatt lenne egyáltalán érdekes színre vinni a darabot. Mert Vian közhelyszerű, de érvényes üzenetek tömegével tűzdelte tele drámai anyagát család és haza, ellenség és barátság viszonyáról – és ha ezekkel nem tud mit kezdeni az előadás, akkor a darabbal felesleges foglalkozni.

Berzsenyi Krisztina díszletében rések tátonganak a zsúfolt normandiai ház lécekből tákolt falain. Beszűrődik a fény, kint mozgás – hátul a műszak dolgozik. Nem derül ki, hogy rendezői szándék vagy hanyagság láttatja velünk a háttérben mozgó alakokat – ahogy azt sem tudjuk meg, Kiss Csaba mennyire szánta abszurdnak az előadást. Ez a bizonytalanság a produkciónak bár nem erénye, de kétségkívül szándékolt



Schiller Kata felvétele

a házba betoppanó katonákat – húga, Cyprienne (Trokán Anna) azonban teljesen megfáradt a Heinzcel, a német katonával folytatott többéves kapcsolatában. Ennek ellenére az ő házasságukról szól a történet – abba ugyanis minden családtagnak bele kell egyeznie. Így kerül haza a szovjetekkel harcoló Catherine (Fekete Linda) és az amerikai katona, Jacques (Dózsa Zoltán) is. Az ő karaktereik – ahogy a többi német, osztrák, ame-

rikai és francia katonái is – egyszerű sztereotípiákra épülnek, melyek a legerőteljesebben a többször is eldúolt-elénekelt dalokban jelennek meg; a *Mar-seillaise-en* és a szovjet himnuszon kívül elhangzik a *Happy Birthday* és a *Wenn die Soldaten* is.

Az este leghangsúlyosabb pontja az utolsó jelenetben található, amikor a Valkay Pál által alakított Ellenálló és Penke Bence Loriot ezredese egy „Éljen Franciaország, vesszenek a civilek!” felkiáltással le-

Mesterházy Gyula,
Lengyel Tamás, Gilicze
Márta, Horváth Lajos Ottó,
Király Attila és Sáfár
Kovács Zsolt

eleme: a jól időzített, de a darab dramaturgiájából nem következő szünetet a közönség megtévesztésével (ál-áramszünet) iktatják be, de a körítést már nem teljesen igazítják az ötlethez, a gyertyafényes büfében ugyanis nagy zajjal őröl a kávégép, leleplezve a színházi összeküvést.

A rossz (vagy tökéletlen) koncepció, a bizonytalanság nehéz helyzetbe hozza a színészeket. Úgy tűnik, mintha ők sem próbálnák megérteni, mikor és miért fordul abszurdra egy helyzet. Ugyanakkor látszik, hogy bíznak rendezőjükben; odaadón követik az utasításokat – csak közben nem találnak rá Vian antihőseinek hangjára. Mert éppen ezt lenne jó megmutatni, a figurák jelentéktelenségét; hogy mennyire nincs közük a körülöttük zajló történelemhez.

Horváth Lajos Ottó sintérében pontosan az az enyhe bambaság lapul, amit egy lónyúzóféle agresszív foglalkozást űző embertől elvár a társadalom. A fiát, André-t játszó Lengyel Tamás alakításában azonban sokkal nagyobb mértéket ölt a szellemi gyengeség – érdekes, hogy a kint zajló háború az egész társaságból egyedül André-t, a hivatalosan hülyét érdekli csak igazán. Idiótaságért a Szilágyi Zsuzsa játszottá Anyának sem kell a szomszédba mennie – a Szomszéd (Kocsó Gábor) háza időközben egyébként is összedől, testileg és lelki- leg is a föld alá temetve tulajdonosát. Két lánytestvér a férfiéhség különböző szintjeit jeleníti meg: Szabó Margaréta Marie-ja vágtyól fűtötten csavarja ujjai köré

rombolja a békés lónyúzó házáat. (Tettüket meg is magyarázzák: „Nem lehet rántottát sütni anélkül, hogy feltörnénk a tojásokat.”) Ez a pillanat érvényesíthetne bármilyen korábbi abszurd elemet, mert igen didaktikusan mondja ki, hogy a *civilek* (értsd: hétköznapi emberek) az *ellenállás* (értsd: a mindenkori hatalom) érthetetlen (abszurd) játékaiknak áldozatai – az előadás mégsem utal a végső, értelmetlen tett és az ekkor már parodisztikus előképeknek tekinthető korábbi abszurd motívumok közötti kapcsolatra. A jelenet erejét a gyerekszínész Penke Bence nem elég határozott jelenléte is gyengíti, aki nem tudja kellő iróniával ábrázolni az új vezér figurájának jelentéktelenségét. Igaz, valószínűleg nem is kérték tőle.

BORIS VIAN: MINDENKIT MEGNYÚZUNK (Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

Fordította: Vinkó József. **Dramaturg:** Magyar Fruzsina. **Díszlet-jelmez:** Berzsenyi Krisztina. **Rendező:** Kiss Csaba.

Szereplők: Horváth Lajos Ottó, Szilágyi Zsuzsa, Kocsó Gábor, Lengyel Tamás, Trokán Anna, Szabó Margaréta, Dózsa Zoltán, Fekete Linda, Karácsonyi Zoltán, Gilicze Márta, Sáfár Kovács Zsolt, Szűcs Péter Pál, Király Attila m. v., Mesterházy Gyula, Valkay Pál, Penke Bence.

Gere Zsolt

Műfajkűszöb

A CSONGOR ÉS TÜNDE KONTEXTUSAIRÓL

„És az álom világgá változik,
s a világ álom lesz örökre”

(Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*.
Márton László fordítása)

„Ő a drámában magasb pontot soha sem fog elérni. Nála a képzelem uralkodik; ő az életet ezer fordulataiban nem tanulja, nem az embereket külön köreikben és levegőjükben; elvonult életet él, kevesekkel és csak rokon gondolkodásuakkal jó érintésbe, s így gyakorlati emberismerete szűk körben forog. Ő általános elvonások szerint alkotja személyeit” – fogalmazta meg 1850-ben Toldy Ferenc egy jegyzetszerű írásában ezt a nyílt, határozott véleményt Vörösmarty drámai munkásságáról, dramaturgiai hiányosságainak vélt háttéréről. A húszas években kezdődő, feszültséggel teli, de a közös akadémiai munka miatt mégis szoros kapcsolat egyik fontos, bár pillanatnyi összegzése ez a szűkebb szakirodalomban sem idézett, Vörösmarty akadémiai és Kisfaludy társasági irataihoz függelékként illesztett, olvasatlan békességben lapuló szöveg. Más értékelést írt aztán „hivatalos” irodalomtörténetének Vörösmarty-fejzeteibe Toldy: nem lelkesedve, de elismeréssel nyilatkozott a *Csongor és Tündéről*, a többi drámáról is, ha kellett, a drámaiság helyett a hasznosságra, a nemzeti irodalom gyarapodására fordítva a figyelmet. El lehet játszani az ellentétekkel: a (mégiscsak) szent költészet és a profán-emberi játszmák, a hivatalos vélemények, drámai jutalmak és a rendszerben eltűnő, azt építő-szolgáló ember magánpillanata, a feszültség, egy másik valóság kibukkanása mindez. De nem haszontalan szentségtörés egymás mellé helyezni Toldy Ferenc irodalomtörténeti és a tervezet státusában megmaradt szövegét, mert ha ugyan latensen is, de tartalmazzák a Vörösmarty-recepcióra, a *Csongor és Tünde* befogadására, színpadra állítására is jellemző kettősséget, küszöb-helyzetet.

E kettős hagyomány, s benne a *Csongor és Tünde* szélsőségek között mozgó, a színpadi recepcióra is hatást gyakorló irodalomtörténeti értékelése (a drámai bizottmányban visszautasított rossz dráma, illetve a főmű státusa) kialakulásában komoly szerepet játszott az az irodalomtörténeti szituáció, amelyben a *Csongor és Tünde* megjelent. 1830–31 ugyanis a XIX. századi magyar irodalmi átrendeződés, paradigmaváltás egyik legfontosabb, elsősorban Széchenyi István kötetéinek (*Hitel, Világ, Magyar játékszínről*) megjelenéséhez köthető, a kortársak érzékelésében is korszaknyitó dátuma.

S amíg a *Zalán futása* korai recepciótörténetében a műfaji várakozás, a nemzeti eposz hiánya kezdetben túlzottan felértékelte a művet, s Vörösmartynak „országos hírnevet”, a nagy költőnek kijáró elismerést hozott, nem áll távol az igazságtól, ha a *Csongor és Tündét* fogadó hallgatást azzal a szemlélettel magyarázzuk, amely a szimbolikusan az Akadémiához, illetve Széchenyi programjához kötődő és egyre erősebb műfaji és tematikus kánont ír elő. Ez persze se nem jó, se nem rossz, egyszerűen csak egy lehetséges irodalomtörténeti magyarázat. Segít viszont annak belátásában, hogy ugyanúgy történeti fejlemény, ahogy például a mű tündérmítológiájának meseként való besorolása, parasztpárosának az Arany és Petőfi utáni népiesség realizmus központú szemlélete alapján való értékelése vagy a „magyar Shakespeare” „magyar Szentivánéji álomja” meghatározás hatott a színpadi megvalósításokra. S főleg az a romantikafogalom, amely 1831 előtti ideológiáját elvesztve formálódott tovább az almanachokban, a XIX. századi tömegsajtóban a mai, giccshez közelítő, sokszor pusztán érzés- és szerelemkultuszt jelentő masszává. Amikor tehát a *Csongor és Tünde* bekapcsolódik a színpadi és irodalomtörténeti gondolkodásba, akkor szinte kivétel nélkül az 1830–31-es poétikai és nemzetszemléleti korszakforduló utáni paradigmákat használva olvassák a drámát, hozzák létre saját szöveges és színpadi olvasataikat.

Bár nincs lehetőség e kontextusok belátható következményeinek sorra vételére, néhány fontos, a mű színpadi előadását is befolyásoló, irodalomtörténeti szempontból vakfoltnak tűnő jelenségre mégis érdemes felhívni a figyelmet.

A *Csongor és Tünde* kettős, eltérő regiszterből származó hagyományból merít: az egyik a „népi”, ponyván árult Tündér Ilona-történetek, a másik Gyergyai Albert Árgirus-históriája. A Vörösmarty-szöveget forrás(ok) hiányában nagyrészt az utóbbi, összevethető háttér szemlélete alapján működtetik, holott a kortársak például még úgy tudták, hogy Vörösmarty „egy Tündér Ilonát” ír, s az is ismert, hogy már évekkel korábban megvásárolta a ponyvaváltozat valamelyik kiadását. A két hagyomány szemlélete, utalásai, jelképrendszere ha nem is alapvetően, de mégis eltérnek egymástól, s a *Csongor és Tünde* – bár nyelviileg megszeli, esztétizálja, dramaturgiai okok miatt átformálja – nem is próbál megszabadulni a népi regiszter Ilona/Tünde-képétől sem. Megőrzi, sőt strukturáló, dramaturgiai tényezővé

teszi a ponyvaváltozat túlfűtött, nyílt szexuális tartalmát, s a tündér Ilmát is csakis azért emeli égi hazájába, hogy Csongor „szép szeméről, szép hajáról, / Fejedelmi termetéről”, azaz testéről és a csókokat termő „méz-ajakról” beszéljen neki. Ez a szempont szinte eltűnik, vagy afféle szelíd biedermeier erotikává válik az értelmezések, előadások többségében, s valószínűleg ezért marad csak mesei, képi-színpadi elem a tündérfa és csábító termése, az aranyalma is. Pedig Arany János *Rege a csodaszarvasról* című művéből is ismert a tündérhagyomány démonikus-csábító, a *Csongor és Tünde* felfogásával megegyező tematikája: „Kemény próba: férfit ölni, / Kilenc ifjat megbűvölni, / Szerelemre csalogatni, / Szerelemtől szűz maradni, // Így tanulnak tündérséget, / Szívszakasztó mesterséget.” Azaz ha megfordítjuk a kezdő jelenet, a tündérfa alatti események értelmezési nézőpontját, és Tünde felől közelítjük meg, a cél egyértelműen a szexualitás, viszont a szüzesség elvesztése ugyanúgy a Tündérhonból, öröklétből való kiűzetést vonná maga után, mint a bibliai történetben. A szerelmet kereső tündért épp Csongor szerelme űzi tovább. A nász csak a mű végén teljesedhet be, az új szereplőkkel, kísérő lánykával, fátyolban lezajló esküvői jelenet után, amikor „az arany alma hull”. A húszas években, a mű keletkezése idején még élő hagyomány szerint Tünde égi származása ellenére közelebb áll Ledérhez, mint valami égi-angyali idолhoz. Az előadások többsége viszont inkább az utóbbihoz közelíti: ritka az átöltözés, csak fátyollal egészül ki a jellem, holott ennek a karakterre, a szöveg dikciójára, Ilma és Tünde párbeszédére is hatása van, s mintegy kezdettől arra kényszerít, hogy a konvencionális, legitim erotikát ábrázolja, bármiféle démonikus hagyomány sejtetése nélkül. Mintha elfeledhető lenne, hogy a tündérfa gyökereit Mirigy valahol a pokolban véli fellelni. S bár tekinthető a mű belső hibájának, hogy a ponyvai regisztert a *Csongor és Tündé*ben mintha kizárólag Balga és Ilma képviselné, de valószínűbb, hogy túl nehéz feladatnak, a zsánertemtéssel szemben minta nélkülinek bizonyul az egyszerre égi és ösztönös Tünde megjelenítése, s ezért a karakter valamilyen irányú homogenizálása oldja föl az ellentmondást.

A legradikálisabb változtatás, ami a széphistóriától és a ponyvamesétől is elmozdítja a *Csongor és Tündét*, a szerelmi történet romantizálása, szimbolikus-filozofikus élet- és világmagyarázattá formálása. Mind az irodalomtörténeti értelmezések, mind pedig a színpadi feldolgozások számára ennek a feloldása jelenti a legkomolyabb kihívást. A folyamat természetesen a szöveg feldúsulásával, cselekmény és reflexió arányának megváltozásával jár, a szöveg műfaja is módosul, s a drámai költemény vagy emberiségköltemény irányába mozdul el. A *Csongor és Tünde* nem mítosz- vagy meseadaptáció, hanem azok értelmezése. Kapcsolható a német romantika új mitológia programjához, amely a felvilágosodás racionalitás központú világmagyarázataival szemben egy antik görög típusú, mitológiára épülő, a felvilágosodás kauzális logikájától, nyelvtől eltérő „filozófiát” állított föl. Mindez jelentősen fölértékelte a szimbolikus költői nyelvet és „műfajokat”, amelyek az eredeti, ősi nyelvre, az „emberiség anyanyelvére” emlékeztetnek, arra, amelyben még jelölő és jelölt között nem megegyezően, hanem *azonosság*on épülő

kapcsolat volt, s ezért a lelki történéseket még törés nélkül fejezte ki. A *Csongor és Tünde* névanyagának nagyobb része ezt a platonikus, a nyelvmetafizikához közelítő kapcsolatot igyekszik megteremteni, visszaállítani. Többségük úgynevezett beszélő név, vagy pedig hangutánzó szó. A Tünde személynév Vörösmarty alkotása, akárcsak a Csilla(g), Hajna(l), Ilma. A névvé tett gyök szó magába sűríti a lány legfontosabb tulajdonságait, karakterét: tündér, tündöklék („fény leánya” stb.), tündezik (‘tünde fény’). Hasonló elv alapján, összevonással alkotta Vörösmarty az Ilmát a Vilmából (‘erős akaratú’) és az Ilonából (eredete: Heléna), tehát a név erős szexualitást, testiséget és határozottságot sugall, s a megjelenített karakter ugyanezt mutatja. A gyakran a színlapokon is rövid i-vel írt Mirigy a lelkeséggel szemben a testi halál (a pestis elnevezése a mirigyek duzzanata után) és az irigység csodatételre is képes bosszorkánya. Hangutánzó szavakat választott Vörösmarty az ördögfiak (Kurrah, Berreh, Duzzog) nevéül, az állati-sághoz közelítő, az ösztönszférával és a démonikus-sággal azonosítható jellem kifejezésére.

Mindezt persze lehet(ne) a nevekkel való pusztán nyelvi játéknak tekinteni, de ugyanezt az eljárást követi Vörösmarty a mű szerelmi tematikájának ábrázolásakor is: a *Csongorban* megjelenő kép és érzés nyelvet keres, teremt magának, híres felütése pedig („Mond, minek nevezem őt, a nem földit, a dicsőt?”) nyitánya csupán az előbb vázolt nyelvi folyamatnak, az azonosítást megtaláló kifejezésnek. S ugyanez a küzdelem, a megnevezésért folytatott harc kergeti örületbe a nem szimbolikus-képi, hanem racionális-analitikus nyelvet használó Tudóst az isteni, teremtő lényeg megismerése előtt („Szavak, nevek ti öltök minket el!”). Hasonlóan gazdag és tudatos, s túlzás nélkül a magyar irodalom egyik legnagyobb nyelvi teljesítményének tekinthető, hogy Vörösmarty képes volt a vázolt nyelvfilozófiai koncepciót az összes szereplő nyelvhasználatára, szókincsére alkalmazni. Az ördögfiak és Mirigy mágikus mondókat idéző („S szürke apján a’ bagoly / szemeresztve lovagol” stb.), szinte egyetlen, az individualizáció előtti szólamba olvadó dialógusai, Balga és Ilma közmondásos bölcselkedése, a vándorok racionalitása, amikor már az „észbeli kapcsolók” működése dominál, és irányítja a nyelvet, mind-mind világosan elkülönülő, érzékelhető stíluszintek a szövegben. S egyben jelzik is a távolságot attól a transzcendenciától, amit a túlvilági Tünde vagy az Ilma számára „érthetetlen hangokat” mormogó Éj szimbolizál.

A *Csongor és Tündét* „tanítható, előadható” felfogásban boldogságkereső szövegnek tekintik, s a boldogság tárgya a szerelem. Ez a betöltendő hiány motiválja a cselekményt, s a keresés és az akadályok köré szerveződik a konfliktus. Nem mintha ez nem lenne igaz, de a romantikának egy későbbi, popularizálódott változatára épít. Egy időben viszonylag közeli, a tündér-tematikát szintén felhasználó mű szerelemfelfogásán, Petőfi *János vitéz*én keresztül lehet a legjobban érzékelteni a különbséget. Csongor rögtön a felütésben az álmaiban *élő* égi szépről beszél, akit nem ismer, soha nem látott, s csak egy dologban biztos: a földön nem találta meg. A *János vitéz*ben Jancsi „lelkem Iluskájá”-nak mondja a lányt, aki egyetlen mulatsága a világon. A popularizálódott, nem filozófiai-mitizáló felfogásban

aztán a szeretett lány kitölti a lelket, birtoklása egyenlő a boldogsággal, elvesztése pedig a közkedvelt szerelmi halál motívumát generálná. Petőfinél ezzel szemben indul el a keresés, és folytatódik Tündérorszámban, hogy aztán ott érjen boldog véget a történet. Ez megközelítőleg a mese logikája, amelyben különösebb magyarázat nélkül fordul át a történetvezetés a fantasztikumba. Viszont a *Csongor és Tünde* cselekménye nem a világi én kiteljesedéséről, hanem annak elvesztéséről s egy fokozatos, álom és való határán billegő új megismerésről szól. Csongor, a gnoszticizmus lélek-felfogásához hasonlóan, előbb felismeri magában a benne élő égi lény képét, majd pedig megpróbálja elérni, azonosítani. Az álom műbeli, folyamatos jelenlétét az indokolja, hogy a Freud előtti, nem racionalizált felfogás szerint az álom a transzcendensből eredő, a tudat, az ész számára elérhetetlen tartalmakkal létesít kapcsolatot. Az álom az én „halála”, egy másik, kép alapú valóság, mítosz, nem pedig – ahogy Freud értelmezte később – a tudatosból a tudatalattiba transzformálódott, szimbolikus formát öltő képnyelv. „Álom, álom, édes álom! / Altass engem, légy halálom, / Légy halála életemnek / S élte haldokló szívemnek” – írja 1826-ban Vörösmarty a *Helvila halálán* című versben, s a *Csongor és Tünde*-ben szinte megismétlődnek a sorok, azzal a különbséggel, hogy Csongor engedélyt kap az ébrenlétre, s így – a Mirigytól nyert tudást kiegészítve – lehetősége lesz az álmaiban élő égi szép realitásként való azonosítására („Álom, álom, / Édes álom, / Szállj a csendes föld fölé; / Minden őrszem / Húnyjon, csak nem / A várt s váró kedvesé.”). A mű későbbi részében a keresés, álom és való határán billegő jelenetezés, Ledér csábító szerepe ennek a központi narratívának rendelődik alá, s kap majd a záróénekekben feloldást („Jó, kedves, örülni az éjbe velem, / Ébren maga van csak az egy szerelem.”). Megvalósul, feloldódik a motóban idézett novalisi paradoxon, a romantika egyik legfontosabb célkitűzése: „És az álom világgá változik, / s a világ álom lesz örökre”.

A *Csongor és Tünde* első kiadásában Vörösmarty a képlékeny, „színháték öt felvonásban” műfajjelöléssel látta el a szöveget, amihez később már értelmezést is jelentő változatok rendelődtek: mesejáték, tündérmese, filozofikus mese, s *Az ember tragédiája* hatására egyre tartósabban a drámai költemény. Ezek a szabályokat, elvárásokat, játéktípust, színpadképet (stb.) generáló definíciók történeti fejlemények is, s például a mítosznak meseként való értelmezése korán, már Gyulai Pálnál megfigyelhető koncepció. A műfajok és a nyersanyag történeti változását figyelembe véve ezért semmi meglepő nincs abban, hogy az a mű, amelyet Lukács György a magyar irodalom legfilozofikusabb szövegének nevezett, gyerekeknek szóló matiné-előadássá váljon, illetve a romantika ideológiai háttérének devalválódásával egyszerű és melankolikus, vígjátéki elemekkel tűzdelt szerelmi keresgélésként realizálódjon. De lehet komor, dermesztő és emészthetetlen igazságokat a néző szemébe vágó, misztériumjátékokra emlékeztető előadást is rendezni a szövegből. A mű nyelve mintha önmaga ellen fordítaná a romantika által feloldani kívánt paradoxont: a végtelen jelentést, a világ összetettségét koncentrálni vágyó szimbolikus nyelvhasználat, ha nem (új) mitológiként, vallásként funkcionál, visszahull a racionalitás kiátkozni kívánt, a világot klasszifikáló csapdájába.

A magyar romantika kortárs befogadói közegében viszont a *Csongor és Tünde* kísérletező dramaturgiája, talán túlzottan is összetett, az olvasás során is nehezen felfejthető nyelve, a mítosszal érintkező hagyomány-szemlélete érthető módon nem kerülhetett a közvetlenebb, gyakorlatiasabb poétikát alkalmazó drámai vagy lírai szövegek mellé. A gyorsan átforguló irányzat aktuálisabb kérdések felé fordult, s filozófiájának középpontjába is inkább a történelem került. A cenzúra huzavonája után megjelenő *Csongor és Tünde* pedig a küszöbhelyzet, a helykeresés tipikus recepciós tüneteivel kerül be a magyar irodalmi gondolkodásba, de bizonyára épp ez is adhatja termékeny, megújítható értelmezési, rendezési kontextusait.

Jászay Tamás

Hagyományba ragadva

VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ÉS TÜNDE

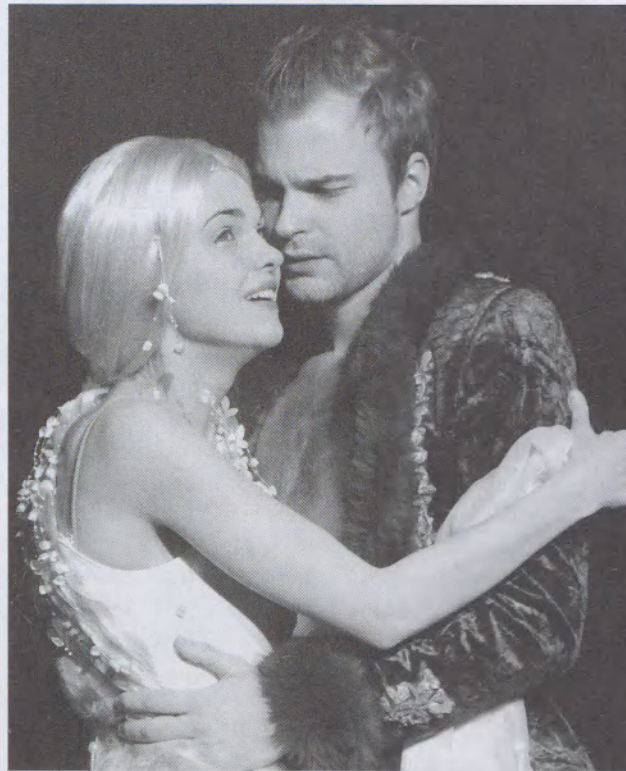
Sárközi György a *Nyugat* 1920-as évfolyamában lényegre törően foglalta össze a *Csongor és Tünde* (játás) történetének máig ható problémáját: „...ha nem támasztunk vele szemben drámai igényeket, hanem csupán költőiket, miért kívánjuk mégis színpadon hallani? A színpadon a gondtalan játéknak van igazán helye, s nem a mély filozófiának.”

A Vörösmarty által invenciózusan összeszőtt mesei és filozofikus szál a gyakorlatban, vagyis a színházban mintha kizárná egymást: úgy tűnik, hogy a rendezőnek muszáj döntenie egyik vagy másik mellett. Hogy ez mégsem olyan egyszerű, amilyennek hangzik, látványosan bizonyítja csupán az utóbbi néhány évben látott *Csongor és Tünde*-bemutatók (és -átdolgozások) sora:

ezeokról gyakorlatilag kivétel nélkül elmondható, hogy készítők az írott mű dramaturgiájának radikális megváltoztatásával (és/vagy „kijavításával”) igyekeztek közel(ebb) hozni a mához a sok nyitott kérdést felvető emberiségkölteményt. A teljesség igénye nélkül néhány idesorolható kísérlet: Székesfehérváron az ukrán Vlad Troickij látványos, ám gyakran önkényes képzetársításokon alapuló jelenetfűzérrel állt elő, Valló Péter a Nemzetiben az érett férfi és a csitri szerelmét próbálta (sikertelenül) feltalálni a drámában, Ladányi Andrea Szegeden (Bal Józseffel közösen), majd Nyíregyházán táncjátékká alakítva a darabot a cybervalóságba transzportálta a tünékeny szerelmet kutató hőst. Az eltérő irányokba tapogatózó előadásoknak legfeljebb egy közös jellemzője lehet: ez pedig az eredeti mű szerkezetével, gondolatiságával szembeni elégedetlenség. Különös módon a szöveghűség szempontjából legkonzervatívabb megközelítés egyben a közönséget leginkább megosztó értelmezéssé lett. Zsótér Sándor kamrabeli – Borbély Szilárd kifejezését kölcsönvéve – „irodalomtörténeti” rendezésében Tünde valóságosan nem, csupán hang és fény formájában jelent meg, s a kritikai kiadás szövegváltozatait figyelembe vevő előadás komoly kihívás elé állította azokat a nézőket, akiknek a képzeletében – főleg a mű előtt gyakran tanácstalanul álló színházi tradíciónak köszönhetően – Vörösmarty műve csupán kissé túlbonyolított tündéres-boszorkányos meseként él.

Hogy Bodolay Gézának a szegedi nagyszínpadon karácsony előtt egy héttel bemutatott előadása melyik hagyományhoz csatlakozik, azt nemcsak az előzetesen közzétett, kissé vadregényes díszletterv, hanem a műsorfüzeten olvasható „tündéri színjáték” műfaji megjelölés is sejtetni engedte. Bár dramaturgot nem tüntet fel a színlap, a szövegen jelentős változtatást eszközölt (feltehetőleg) a rendező. A legfontosabb s a dráma felerősített mesei vonulatára utaló fejlemény, hogy a három vándor egyszerűen eltűnt: a hármas utat ugyan emlegeti Csongor a második felvonás elején, de – némi következetlenséggel – a Kalmár, a Tudós és a Fejedelem helyett hirtelen csak Balga pottyán élénk. Az eltérő életfelfogásokat képviselő allegorikus alakok látványos kiiktatása túlmutat önmagán, s a filozófiai olvasat manapság korszerűtlen és a rendezés szerint tán fölösleges voltát húzza alá. A szöveg ettől eltekintve nagyjából hűen követi az eredetit: az apróbb hűzásoknál, rövidke vendégszövegeknél, a jelenetvégek lecsípésénél fájóbbak az indokolatlanul beszúrt altesti poénok. Ezeket azonban a rendezés nyilván lényegesnek tekinti, s az előadás hangnemétől tényleg nem ütnek el – Vörösmarty veretes szövege viszont ledobja magáról ezt a fajta közönséges mókázást.

Bodolay kezében a *Csongor és Tünde* látványos külsőségeket felvonultató, a harsány vásári komédiázást ócska iskolai színjátszással vegyítő bolondos egyveleggé, afféle lebutított magyar *Szentivánéji álom*má változik, ahol a főszereplők az ördögfiak lesznek. Velük kezdődik és zárul az előadás, de menet közben is rendre az előtérbe tolnak: kirobbanó energiáik nem mellesleg menteni próbálják a második részre erősen kifáradó produkciót. Meg kell hagyni, elég jól teszik a dolgukat: Pataki Ferenc főkolompos, fifikás Kurrahja, Barnák László kötekedő, mindig durcás Duzzogja és Lazók Mátyás haloványabb, legfeljebb harmadhegedűs Berrehje karakteres triót alkot. A nyitó képben a föld (az előszínpad) alól kikászálódó Mirigy unott képpel figyel a zöldre mázolt képű és felsőtestű ördögöket, amint a függönynyílásban feltűnve a Deep Purple harsogó *Black night*jára útjára indítják, vagyis az összes szereplőt a színre terelve röviden lejátszadják a teljes cselekményt. Ők búcsúznak a tapsrend utáni záró tablóban is, amikor Beethoven *Örömdájára* németül tátognak. Kurrah időnkénti döbbsent „Was?” kérdése talán arra utal, hogy a manók a magyarokat dróton rángató német urak lennének, s nyilván innen elindulva kellene rájönnie a történelemből ötösré érettségizett nézőnek, mit keresnek



FENT: Gidró Katalin (Tünde) és Horváth Illés (Csongor)

JOBBRA: Barnák László (Duzzog), Lazók Mátyás (Berreh), Fekete Gizi (Mirigy) és Pataki Ferenc (Kurrah)

a színen vagy fél tucatszor átvonuló, hatalmas lengyel lobogót cipelő katonák. (A háromfős minisereg felléptetését alighanem az indokolja, hogy több reformkori költőnk mellett Vörösmarty is szimpatizált az 1830–31-es lengyel felkelés résztvevőivel.) Közvetlenül a szerző korához utalnak vissza a Beethoven-szimfóniákból vett (zavaróan sokszor bevágott) részletek is.

A mesejáték olvasatot elmélyíti Mira János kétségkívül mutatós, túlzásúfoltsága miatt azonban a szereplőket szüntelen bolyongásra kényszerítő díszlete. Középen óriási, mívesen kivitelezett fa, a tövében borostyánnal teleagatott régi sírok (naná, hogy a Vörösmartyé is, de csak azért is kihagyjuk a sírjában forgó költő poénját), meg az a bizonyos fenyér: tépett, száraz fűcsomók, festett műsziklák és valódi homok. Meg könyvekkel telepakolt zongora és plexikalitkában egy zöld neoncsővel megvilágított, kitömött őzike – mindezek nyilván a posztmodern jegyében. A hátsó körfüggőnyt mintha Kisfaludy Károly metszetei, festményei nyomán (lásd az *Éjjeli szélvészt* vagy a Vörösmarty *A Romjához* rajzolt illusztrációját) készítették volna: gótikus templomromtól zord sziklaoromig, komor felhők mögül előtűnő holdtól ezüstösen csillogó víz-esésig minden van itt – a kivezényelt középiskolások nyilván egy közepes költségvetésű fantasy-film kulisszáira fognak ismerni.

A szegedi társulatnak biztosan nem a mostani a fénykora: a játszó személyek többsége hiánytalan színpadi közhelyszótár boldog tulajdonosa. Különösen a nők szerepelnek rosszul ezen az estén: még a szövegüket sem érteni sokszor, pedig általában hangosan deklamálva, pátosztól fuldokolva beszélnek. (Hogy Vörösmarty mondatai nem szorulnak erre a kínosan avított játéktíltre, arra lásd épp Szegeden Zsótér szigorúan pátosztalanított *Learjét*.) Gidró Katalin Tündéje olyan,

innen nézve is problematikus: a színésznő a figura tiktatoszatos mindentudása helyett csupán hisztérikus hajlamait tudja vagy akarja megmutatni.

A formabontó értelmezéseiről ismert s különösen a klasszikusokhoz pimasz kíváncsisággal nyúló rendező mindent összevetve meglepően konzervatív előadást rendezett Vörösmarty bonyolult remekművéből. A szegedi közönség, amely az előző évadban többször nyíltan berzenkedett Bodolay rendezői és tagozatvezetői



Veréb Simon felvételei

mintha egy poros mesekönyvből sétált volna ide: Wieber Marianne jelmeztervező lenge, csillámló fehér ruhácskát adott rá, amiben belibeg és kilibeg, aranyháját igazgatja, a szemét lesüti, de ennél több nemigen mondható el róla. Fekete Gizi Mirigyéről csak az nem derül ki, mi végre üldözi a fiatalokat: a tépett madárnak öltöztetett boszorkány inkább szánalmas, mint ijesztő jelenség. Erdélyi Tímea folyton sivalkodó, jelentéktelen Ledér, Szilágyi Annamária pedig a már unásig ismert tenyeres-talpas, nagydarab, kikapós menyecskét adja Ilmaként. Gömöri Krisztián Balgája a kétbalkezes szolgálfigura régtől koptatott sztereotípiáit használja. A Csongort játszó Horváth Illés főleg tiszta dikciójával tűnik ki, igaz, legjobb pillanataiban férfias határozottság és gyermeki kíváncsiság sugárzik belőle. A színészek többsége (és úgy tűnik, a rendező is) megelégedni látszott a leginkább kézenfekvő, erősen felszínes szerepértelmezési megoldásokkal, ám Gubík Ági Éj-alkatítása

működése ellen, most megkapta, amit oly igen óhajtott: a *nemzeti színházban* végre nemzeti klasszikust játszanak, színes-szagos, gazdag kiállításban, mindenféle gyanús és értelmetlen modernkedés nélkül. És nem is tévednek: ez az előadás tényleg végtelenül tiszteli a hagyományt. Vagy csak beleragadt.

VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ÉS TÜNDE (Szegedi Nemzeti Színház)

Díszlet: Mira János. **Jelmez:** Wieber Marianne. **Koreográfus:** Juronics Tamás. **Rendezte:** Bodolay. **Szereplők:** Horváth Illés, Gömöri Krisztián, Pataki Ferenc, Lazók Máttyás, Barnák László, Gidró Katalin, Szilágyi Annamária, Fekete Gizi, Erdélyi Tímea, Balogh Erika/Gubík Ági.

Kutszegi Csaba

Viszonyunk van

KÉSEK HÁZA

K aján éppen nem vagyok, de kétségtelenül némi malíciával szemlélem évek óta a kortárs tánc és a színpadi történetmesélés viszonyát. Mert viszony ez a javából! Viszony lévén, például abban különbözik a házasságtól, hogy nagy nyilvánosság előtt a pusztá meglétét is ildomos tagadni. Más kérdés, hogy bizalmas baráti körben (vagy jó ismerősök között) a kortárs tánc nemegyszer bevallani kényszerül: bizony-bizony, viszonyom van a történetmeséléssel. Értsétek meg – folytatja –, nem tudok nélküle élni. Rengetegszer megfogadtam már, hogy többet nem hagyom magamat behálózni általa, de mindhiába. Már azt hiszem, teljesen kiiktattam az életemből, aztán rádöbbenek: titokban folyamatosan vágyom rá.

Persze amikor a kortárs tánc, nem bírván tovább ellenállni, viszonyt kezdeményez a történetmeséléssel, azt legtöbbször igen ravaszul teszi: úgy igyekszik a kapcsolatát bemutatni, mintha az nem is létezne. Mert a kortárs tánc egyszerre tagadná meg kortárs és tánc voltát, ha a fogalmába sorolt előadáson egy jól ismert történet lineárisan és érthetően mesélődne el. Ilyen szeretővel manapság nem lehet végigmenni az utcán. Az egyszerű, szokványos történetmesélést különlegessé, izgalmassá, már-már nem-történetmeséléssé kell tenni. Például feldarabolással, korlátlan szabadságot biztosító szürreális maszatozással, az időszámrend egyéni megváltoztatásával vagy egyszerűen: posztmodern-posztdramatikus gesztusok álcaként alkalmazásával. Így ha valaki azt merné állítani, hogy „ez bizony történetmesélés”, akkor nyugodtan le lehet tagadni: hogy lenne már az, amikor egy szál értelmes cselekményt sem lehet kihámozni belőle. Akkor mit is lehet kihámozni...? Hát hangulatokat, érzelmeket... Ez ugyanis kortárs tánc. Ne feledjük! Ráadásul manapság még a színház is a posztdramatikus korszakát éli.

Gold Bea *Kések háza* című előadása „erős képi és zenei eszközökkel átszőtt, szürreális táncszínházi előadás. Sajátos filmszerű feldolgozása Frederico García Lorca *Bernarda Alba Házának*” (sic!). Azt már én teszem hozzá: tipikus kortárstánc-előadás. Előrebocsátom: nem éreztem rosszul magamat az MU színházi estén, helyenként még élveztem is az észleléseimet, azt sem mondhatom, hogy unatkoztam volna, de nem érintett meg az előadás. Részben ennek a miéjtjére keresem a választ a kortárs tánc *versus* történetmesélés ürügyén is.

Kis golyót ki-be görgetnek, ami által az labdányi gömbbé húzik (mint hőemberépítésnél a hógolyó),

a gömbből ingavégi nehezek lesz (felakasztják a színpad közepén lógó kötelre), amely mozdulatlanságában is a lassan múló időt jelképezi. Öt feketébe öltözött lány sorakozik be, feszültség cikázik közöttük, egy közülük guruló faszékre ül, a többiek őszintétlenül körberajongják. Már az előadás megkezdése előtt különböző zörejek bezárt házban zajló élet miszticizált hangjait idézik fel, úgyhogy mindent összevetve hamar felébred a gyanú: a színpadon Bernarda Alba lányai csinálják a feszkót (gondosabb néző erről előzetesen is tudomást szerezhet a műsorfüzetből).

Ezzel a kifejezéssel, hogy „csinálják a feszkót”, nem pejorálok, hanem tényt rögzítek: más ugyanis alig történik az előadáson, leszámítva egy korrekten értelmezhető felakasztást. De hogy kit akasztanak, és miért, az már – számomra legalábbis – szürreális homályban marad, egyedül az látszik biztosnak, hogy nem öngyilkosságról van szó. Akkor viszont Gold Bea koreográfiájában nem a García Lorca-dráma Adelájának nyakára kerül képzelt hurok – mert ő a darabban öngyilkos lesz. És egyáltalán: ki ez az öt lány? Bernarda Alba lányai, vagy egyikőjük esetleg maga az özvegy? Mert az őszintétlenül körberajongott nő lehet az anya, lehet Adela, a tragikus sorsú legkisebb lány, vagy éppen Angustias, a legidősebb, akit azért gyűlölnék, mert közülük egyedül ő mehet férjhez. Akkor viszont az akasztás a többi nő titkos vágyálmának metaforikus manifesztációja. Amivel az égvilágon semmi bajom nincs (miért is lenne), legfeljebb csak az, hogy elbizonytalanodom: biztos, hogy ezeket az indulatokat a *Bernarda Alba házára* hivatkozva kell megfogalmazni? Ráadásul nemcsak hatodik nő nincs, hanem Pepe el Romano, a vőlegény sem jelenik meg a színpadon. Legfeljebb a szelleme kísért.

Félreértés ne essék: vallom, hogy az átértelmezésnek, a szabad dekonstruálásnak még a csillagos ég sem szabhat határt. Kételty csak azért gyötör, mert García Lorca sztoriját ebben az esetben csupán a koreografálás laza ürügyének gondolom. És az eredeti darab ismerete bezavar: szüntelenül próbálok kitalálni, ki kicsoda, értelmezni, viszonyítani igyekszem a látottakat. Ha eredetiségre törekvő sztori alapján, „Órült spanyol nők ketrece” címmel készült Goldopust látnék, zavartalanabban műélveznék. Lehet, az jár jobban, aki nem ismeri a *Bernarda Alba házát*? De akkor neki nem is mond semmit a hivatkozás. Egy szó, mint száz: zavaros ez a viszony, és engem egyre többször zavar is. A *Kések háza* közben is rosszul

érzem magamat a köztes helyzetben. Még ha egyéni értelmezésben és interpretálásban is, de többet akarok kapni García Lorcából, vagy inkább semennyit, hogy nyugodtan élvezhessem Gold Beát. A történetet (vagy annak bármelyik részletét) pedig nyugodtan el lehetne játszani kortárs táncszínpadon is, mint ahogy a történeten hangulatot, állapotot, érzelmeket is meg lehet koreografálni. Ez a *Kések háza* – tudom, sokan ezt tartják a legsúlyosabb ítéletnek – csak illusztrációja a *Bernarda Alba házának*. Annak viszont igen kifinomult és érzékeny.

Ladjánszky Márta



Pecsics Mária felvétele

Működik például a kézben tartott és földbe szúrt kések szimbolikája. Igen érzéki, amikor a sorban álló lányokat hátulról vágygerjesztő ismeretlen kezek tapogatják. A férfikézfej bábként mozgatható figuraként is megjelenik, egyszer láthatatlan tüvel – mint banderillero a bikát – tarkópúpon szúrja a lányokat, máskor a különálló nő (Ladjánszky Márta alakítja) a két lába között megérinti vele magát. Csattogó hangzásokra egyszer csajos harcművészet is zajlik: egymásba kapaszkodó párok karateszerű mozdulatokkal civakodnak. Erős táncos képek is láthatók, amelyekben szólisztikus megmozdulások fejezik ki a kitörni akarást. Megjelenik, átélhetővé válik több, *Bernarda Alba házára* jellemző tudat- és lélektartalom, de a hiányérzetem megmarad, mert az eredeti színdarabot többnek és jobbnak gondolom. Ezt csak némileg kompenzálja, hogy mind az öt szereplő elmélyülten alakít, és mívesen mozog, Ladjánszky – arccal és testtel is – különösen elemében van, mellette Dombi Kati érdemel külön kiemelés.

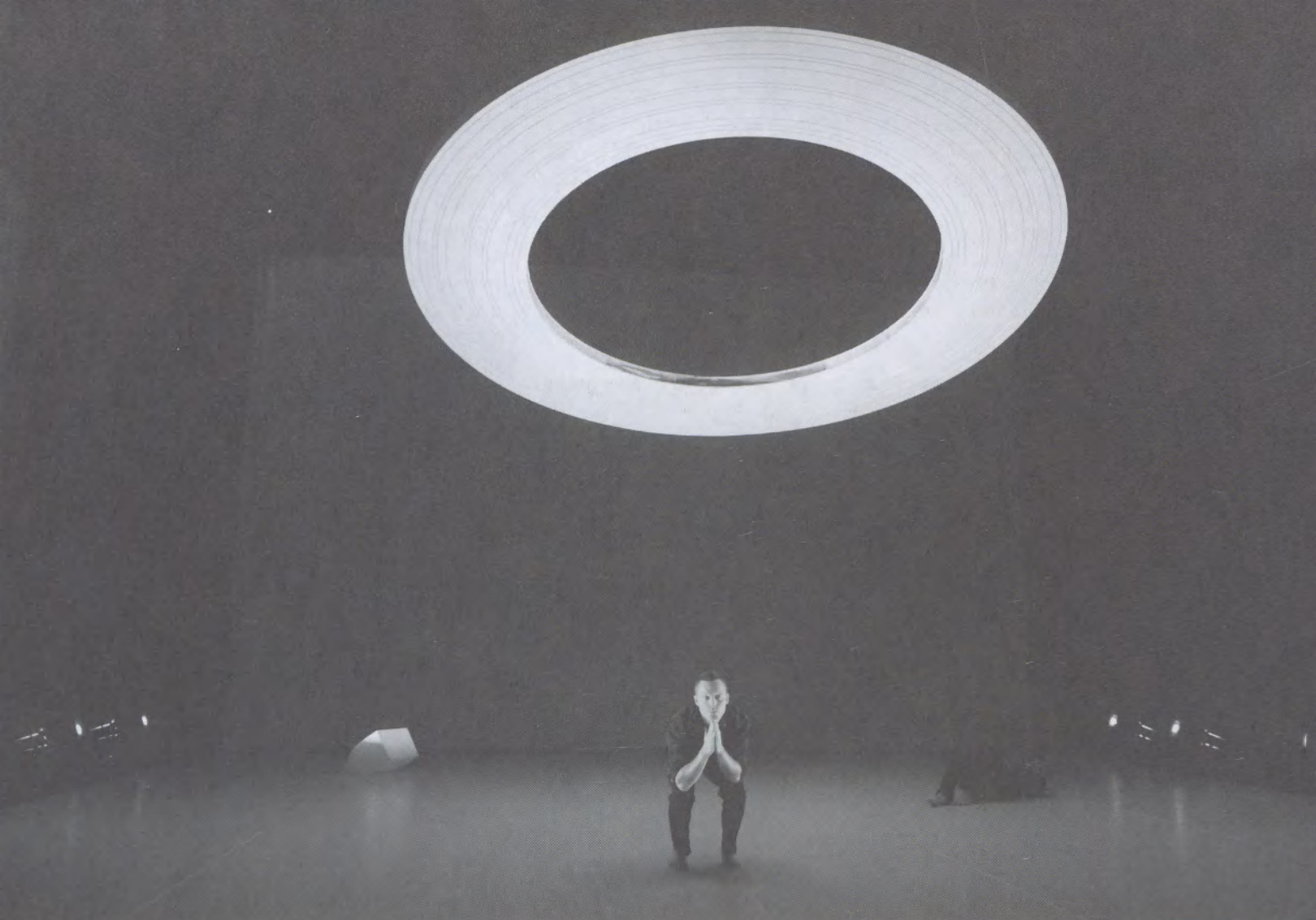
Az előadáson a verbális drámai szöveg is a történetéhez hasonló színvonalon és módon jelenik meg: van is, meg nincs is. Felvételtől, Kövesdi László előadásában – egyéb szövegek mellett – felhangoznak részletek a García Lorca drámából. De a kortárs táncnak erről a másik szeretőjéről (tudniillik a verbális szöveg megjelenítéséről) majd egy másik premier kapcsán... Biztosan lesz alkalmam róla is (újra) szólni, mert ezt a másik híres-hírhedt viszonyt is szakítások utáni nagy kibékülések jellemzik.

KÉSEK HÁZA (MU Színház)

Zene: Muse, Radiohead, Moby, Tab-bouch Linda, Jonny Greenwood.

Kellék-díszlet: Hajas Ágnes, Kovács Gabriella, Drabik István, Duliskovich Bazil. **Szöveg:** García Lorca *Bernarda Alba Házából* és egyéb szövegekből Gold Bea, Kövesdi László. **Zörejek-jelmez:** Tab-bouch Linda, Sebestyén Gábor. **Fény:** Bánki Gabriella. **Fotó:** Pecsics Mária. **Konceptió, koreográfia, rendezés:** Gold Bea.

Tánc: Dombi Kati, Hadi Júlia, Kovács Kata, Ladjánszky Márta, Mészöly Andrea. **Férfihang:** Kövesdi László.



Lőrinc Katalin

Skandináv dizájn

AZ ANDERSSON DANCE VENDÉGJÁTÉKA

A kortárs tánccról (pontosabban arról a mozgástrendről, melyet mintegy tizenöt-húsz éve így neveznek) mára bátran elmondható, hogy nincsenek jellemzően nemzeti irányzatai: Olaszországban hasonló mozdulatsorok készülnek (hasonlóképpen nemzetközi összetételű előadókkal), mint Norvégiában, Portugáliában vagy Dániában. A tánc (a test, szellem, lélek... sorolhatnám, mi is kell még hozzá) talán még sosem tanúsította annyira, mint mostanában, hogy az ember – bárhol is éljen – ember. Azt, hogy milyen egy színházi előadás, melynek a tánc, az emberi test csupán az egyik alkotóeleme, már számtalan hang, képi, egyéb érzéki tényezők is eldönthetik. Ilyen alapon pedig akár még el is helyezhetők valahol a világban.

Ugyanilyen alapon helyezhető el a svéd Andersson Dance előadása is oda, ahová kritikusai is helyezik: az északi fények világába. A *Ready to Explode* (Robbanásra kész) című Örjan Andersson-darab ugyanis alapvetően nem a mozgásanyaga által kerül különleges helyre, hanem elsősorban a látvány és a zenei hangzás alapján.

Különleges térben vagyunk (Jens Sethzman képzőművészé): hófehér, hűvösen világított szőnyegalap, fekete oldalfüggönyök, a mennyezetről a játéktérbe függesztve pedig egy óriási, glóriaszerű körelem uralja a látványt. Nincs itt az égvilágon semmi más, egy építőkockára (afféle házikó alakúra) emlékeztető hófehér tár-

gyat kivéve, melyet a táncosok néha megérintenek, elmozdítanak, ide vagy oda döntenek.

Különleges a hang is (Keith Fullerton Whitman anyaga): azonnal egy sejtelmes világba visz, és tágnak, mélynek, öblösnek érezzük. A különleges morajvilágtól a fémesen ütemes motívumokig széles skálán mozog a hanganyag.

Mindkét érzéki hatás, a fényeké és a hangoké, afféle igazi *high-tech*: valódi XXI. század – sőt abban is mint ha már előbbre járnánk valamivel a saját időnkénél. Az „elem” viszont, amely itt is megmaradt olyannak, amilyen már időtlen idők óta – az maga az ember. A zsigerből mozduló-lendülő, izomból csavaró, dobantó, tépő, semmilyen technika által meg nem másítható ember.

Egyenként lépnek a térbe. Ruganyosan, sportosan, szelik-hasítják. Itt mindenki önazonos: négy férfi, majd végül, meglepetésként, az egyetlen nő. Az utóbbi nem is akármilyen nő: mindőjükénél jóval magasabb, kemény léptű amazon, s ez már alaphoz érdekes kapcsolódást hoz létre a szereplők között. De az előadáson szerencsére ez a látványos „szereposztás” nem kap eltűnt hangszínt: nem lesz belőle ziccer. A kezdeteket a fiúk uralják (igen szép, harmonikus és „technikás” ketőst látunk az elején, ettől eltekintve mozgásuk kemény, robot jellegű, alapvetően Cunningham-stílust alkalmazó), a női princípium kicsit később – mintegy meglepetésként – kezd hangsúlyt kapni. Ugyanakkor semmilyen elem, semmilyen látvány nem kap konkrét jelentést (olyat, amelyet a szerzői szándék kényszerítene

rá); szabadon bánhatunk a képekkel, saját belátásunk szerint. A lila, a kék, majd a zöld különös fényárjai érzéki erővel hatnak, s ez nem mond ellent annak, hogy van valami távolságtartóan hűvös ezekben a fényekben, melyek a vakítóan fehér szőnyegről s az „égi” karikáról visszaverődnek, s közegükben az egyszerű fekete ruhás táncosok mozognak. Lehet, hogy az erős piár teszi, de itt óhatatlanul beugrik: Észak, Skandinávia, hó, jég, sarki fény... És távolságtartó maga a mozgás is: tiszta, egyszerű, visszatérő formákkal, logikus mozdulatpályákkal. Még a finom ironia is távolságtartó, de a harmónia is.

A darab vége felé ugyanis a „robbanni készülő” dinamika egyre líraibb lesz, egyre több a mozdulatokban a személyes, mígnem végkifejlet gyanánt egyedül marad egy férfi (olyan hosszan és olyan egyedül, mint eddig senki), s egy egészen éteri finomságú, mégis sziklaerős szótól prezentál. Eldad ben Sasson (nevének kiemelése nem mulasztható el) felteszi a pontot az *i*-re: technikai tisztaságával, bravúrával, valamint átszellemültségével. Ugyanakkor mégis mintha elúsztatná, nyitva hagyná a művet: sziporkájának nincs levezetése, folytatódhatna is akár...

Mind az öt táncos remekel. Nem mind svédek, ők maguk tehát nem jellemzően a skandináv dizájn. A sokszínű csapat szabadúszó tagjai – a vendégjáték kedvéért – a világ különböző tájairól tértek vissza Anderssonhoz, s Budapesten, a Trafóban (ahol felléptek) próbálták be az előadást; két év után először, öt nap alatt.

Szoboszlai Annamária

Megértő teregetés

3. WORKING TITLE FESTIVAL, BRÜSSZEL

Ez az írás egy Brüsszelben megrendezett fesztiválról (3. Working Title – Munkacím – Festival, 2009. december 3–12.), a hozzá kapcsolódó tánckritikusi műhelymunkáról (Critical Endeavour – Kritikusi igyekezet) és néhány elgondolkodtató részletről számol be.

A tíz ország – Törökország, Bulgária, Szlovénia, Románia, Magyarország, Ausztria, Belgium, Egyesült Királyság, Svédország, Franciaország – különféle, táncművészethez kötődő intézményeit (Magyarországról a Műhely Alapítványt) tömörítő európai hálózat, a Jardin d'Europe (Európa-kert) egy-egy fiatal táncszakírónak/kritikusnak adott lehetőséget, hogy a Critical Endeavour

program meghívottjaként az ismerős hazai terepnl messzebbre tekintsen. A svéd és a francia küldött hiányában azonban csak nyolcan láttunk munkához két tapasztalt szakember, Anna Tilroe (Hollandia) és Pieter T'Jonck (Belgium) vezetésével.

A tavaly debütált kezdeményezés célja nem csupán a fiatal kritikusok „továbbképzése”, de a köztük/köztünk kialakuló személyes kapcsolatokon keresztül egy szakmai hálózat létrehozása is, amely megkönnyíti az előadó-művészet terén folytatott, időnként országhatáron átívelő kutatásokat, a dokumentálást, a tapasztalatcserét. A beszélgetések során felmerült egy internetes felület működtetésének lehetősége is, ahol a különböző országok szakírói publikálnák aktuális cikkeiket,

1. Lawaili means Hawaii

Christophe Engels
felvétele

2. Memory reset

Jakub Truszkowski
felvétele

3. The Farewell

Raymond Mallenjer
felvétele

folyamatban lévő munkáikat, mindenki számára hozzáférhető módon: angolul. Persze a közös nyelv csak az alapja – és nem biztosítéka – a párbeszédnek és a megértésnek.

A Critical Endeavour első állomása Bécs volt (2008), akkor a résztvevőkre hárult a zsűrizés feladata is, azaz valamiféle „kettős látást” kellett gyakorolniuk, hogy különböző kritériumok alapján értékeljenek egy-egy előadást. Mi ez alól felmentést kaptunk, megmaradtunk „csak” kritikusnak. Ezt eleinte nem, de a december 12-i eredményhirdetés után már igen sajnáltuk. A helyi zsűri – melynek egyik workshop-vezetőnk, Pieter T’Jonck is tagja volt – első helyezettre vonatkozó döntése alapjában rengette meg a „jó műről” és egyben magáról a „kritikus szemről” alkotott fogalmainkat.

A nemzetközi műhelymunka résztvevőiként egymás cikkeit elemeztük, tudatosítottuk „gyengéinket”, magunkba szívtuk a „jó kritika” ismérveit, megfontoltuk a kritikus hallatlan felelősségét, hogy hogyan csaphat – egyáltalán csaphat-e – le a „bakó”. De közben a művészi felelősség kérdése egy pillanatra sem merült fel. Mindez s az élesebb kritikai hangot nehezen toleráló légkör arra engedett következtetni, hogy itt a kritikus helyesen értelmezett szerepe csupán a művész és művészetének megértő *terelgetése* és az elkészült munka *értelmezése* lehet. Ez a megközelítés empatikusnak, művészetbarátnak tűnhet ugyan, de a szemérmeskedő, „félmorális” kritikus magatartás a tévedéstől vagy a markánsan különböző vélemény felvállalásától való babonás félelmet is takarhatja.

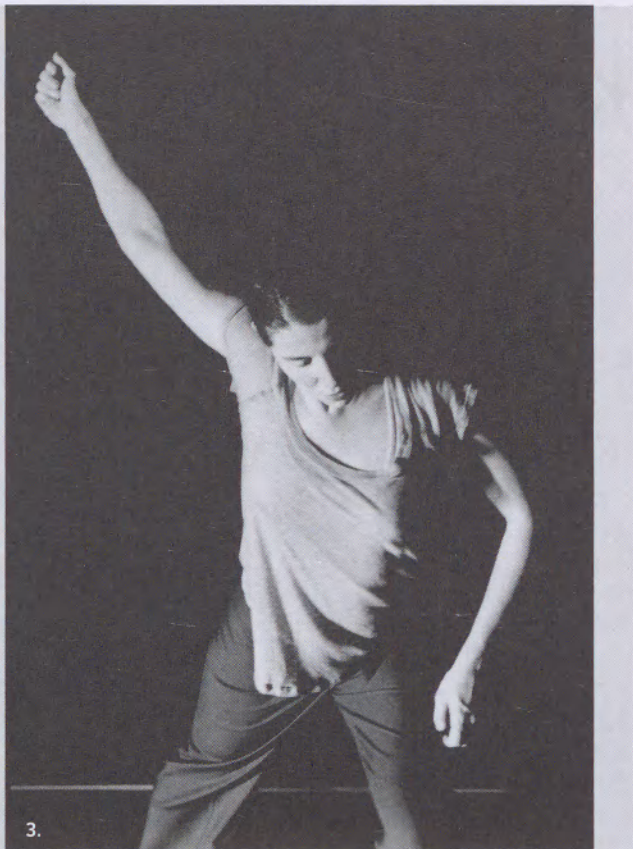
A fesztiválon bemutatkozó alkotók többnyire kevésbé ismert, pályájuk elején járó fiatalok voltak. Nem okozott meglepetést a tény, hogy a közönség a tizenkét nap alatt minimálisan sem cserélődött, s meghitt, családias hangulat telepedett a művészekkel és a kritikusokkal (esetleg családtagokkal) megtelő nézőterekre, újra s újra kidomborítva a tényt, hogy „egy malomban őrlünk”, csupán roppant kevés rá a vevő. Csakúgy, mint idehaza.



Befejezett munkák, premierek, munkabemutatók és installációk tarkították a meghatározhatatlan válogatási kritériumok alapján összeálló, változatos műfajokat felvonultató anyagot, amit a Jardin d’Europe tagországainak terméséből válogatott, könnyen utaztatható – és a Nyugat trendjeihez, ízlésvilágához a remények szerint passzoló – produkciók egészítették ki. Így került Magyarországról Ernst Süss és Jakub Truszkowski *Memory reset* című videoperformansa (táncfilmje) a nemzetközi mezőnybe, Réti Anna tetemes ruhahalmot megtáncoltató, érzelmes-pszichologizáló koreográfiája (*Fregoliszindróma*) helyett.

A közös nevező mindenesetre nem a *tánc* volt. De akkor mi? A napok múlásával új s újabb válaszok artikulálódtak, s veszítették érvényüket. Egy tartotta csak magát többé-kevésbé szilárdan: az a fajta, a konceptuális művészetfelfogás irányába mutató *gondolatiság* mint fő csapásvonal, mely előszeretettel *beszél* valamiről. De – műfajtól

függetlenül – a legritkábban *mond* valamit. Közben a tánc – ha egyáltalán van *tánc* – pusztá *eszközzé* fokozódik le, s önálló, önmagát beszélő *célként* alig-alig mutatkozik meg. Ez a fajta körülíró, filozófálgató művészet egy töről fakad a fent leírt „empatikus” kritikus-magatartással. Vagy még inkább a művészetben általánosan érzékelhető cinizmussal, mely csak látszólag akar tük-



röt mutatni annak az életnek, amit élünk. Valójában azonban ez a művészet magán viseli a „kibeszélt” rendszer tüneteit, attól/tőle beteg. Így a konzumtársadalmat bemutató „kritikai hang” naiv hangoskodás lesz (lásd Random Scream/Davis Freeman: *Investment*). Máskor a művészi „radikalizmus” nevében egymást kell ölelgetnünk egy unalmas beszélgetés közjátékaként (*After talk*). Vagy a „kuka-esztétika” (*trash-esthetic*) jegyében az alkotók a művészi kifejezőeszközök *koszlottá* alakításával adnak számot arról, hogy ma számukra mi művészet. Ilyen a *Dry Act* (Anne-Linn Akselsen/Adrián Minkowicz), mely állítólag a művészet határait feszegeti egy gyenge énekessel, két táncossal és egy óriás műanyag kapszulával. Ilyen a *One* (Aleksandra Janeva Imfeld) morbid *Három kismalac*-átirata is. Ez utóbbi oly szürreálisan rossz, hogy az elvetemült néző szinte már élvezzi. A *keresés* nem vitatható el ezektől a kiforratlan daraboktól, de a *tett* és a *kockázatvállalás* (pláne nyugodt, jóléti milióban) önmagában kétes érték. Mindezt megfontolva, és már csak a magyar művészek „eladhatósága” miatt is, különösen érdekes volt a négytagú zsűri döntése, illetve a hozzá fűzött indoklás.

A legjobb produkciónak járó első díjat (és a következő produkció létrehozását támogató tízezer eurót) Claire Croizé *The Farewell* című szólója kapta, mert „valódi táncos mű, és rengeteg munka fekszik benne”. A pontosság kedvéért jegyzem meg, hogy a Mahler zenéjére

komponált háromtételű, repetitív táncmű bizonyos szempontból ugyancsak *konceptiózus*. Az egyetlen *érzelmes*, szépen komponált *táncos* munkáról, Germán Jauregui Allue *Sunset on Mars*-ról említés sem esett a záró esten. Ellenben a zsűri erős vívódásáról tanúskodik a másik két első díjra esélyes – Eleonor Bauer (*Big girls do big things*) és Sarah Manente (*Lawaii means Hawaii*) – kiemelése (Bauer egyszemélyes show-jában az ígéretes, tehetséges *színész-előadó* kapott elismerést, Manente pedig a *rizikóvállalás* mintapéldányaként érdemelte ki a rokonszenvet). Mert, ahogy az már a mi vezetett műhelymunkánk alatt is kiderült, a kulcsszó és az érték ezúttal a „rizikóvállalás” lett. De miért? Talán mert a tekintélyes mennyiségű különböző műfaj – tánc, *stand-up comedy* jellegű színelőadás, *performance*, képzőművészettel rokon videoinstalláció – csak így vált zavar nélkül összemérhetővé. Vagy mert jó–rossz, igaz–hamis, szép–rút többé nem érvényes mértékek. Vagy mert a művészet már annyira tudathasadásos, hogy – akárcsak a televíziós valóság-show-k – a bátorságot, a „bevállalósságot” díjazza. Azaz: Claire Croizé azért kapta meg az első díjat, mert végig táncolt (!), Sarah Manente pedig azért kapta *volna* meg, mert megvalósította a filozófiai értelemben vett „totális semmit”, amikor az élvezhetetlenségig lehántott a darabjáról mindent, ami tánc, amitől egy színházi élmény valóban *élménnyé* lehet, s nem válik idegesítő, az utóavantgárd szelein hajózó lélek-vesztővé. A vitatható mű először a beszélt nyelvet bontja le, majd pedig a kidolgozatlan, tónustalan testű „civil” szereplők (kivéve talán a férfi előadót) artikulálatlan-esetlen földhöz csapódásaival s a földön pusztá testként való gurulásukkal, egymásnak csapódásaikkal a mozdulatot is megfosztja kifejezőerejétől. A „Nyugatról” nézve talán kissé paranoid „keleti” szemnek – és nem utolsósorban potenciális nézőnek – ijesztő volt ennek a kimódolt, szárazan intellektuális munkának a fölértékelése. (Persze ha a munkák összességét nézzük, világosan látható hogy az érzelem, a lélek egy időre száműzetett.)

Igaz, a zsűri a maga háza táján végül sem ebben az esetben, sem a második díjat illetően nem érvényesítette a „rizikóelvet”. Sőt kifejezetten konfliktuskerülőnek mutatkozott, amikor a második díjat háromfelé osztotta a különböző műfajok közt. Így kaptak elismerést elgondolkodtató, izgalmas darabok és szerzők: Varinia Canto Vila (*During beginning ending* = tánc), Florian Fluera (*A brave search of the ultimate reality* = „színház”) és Lilia Mestre (*The live-in room* = installáció).

Ha elfogadjuk, hogy minden (művészeti) alkotás magában hordja a szellemiséget, amelyben született, akkor egy mai fesztivál a legkiválóbb terep arra, hogy szembenézzünk a tükörképünkkel. Kérdés persze, hogy a művészet magában hordja-e még a valóságra való reflexió képességét, vagy bezárkózott, s kukkoldalként üzemel tovább a művészet ideájáról lemondani képtelen perverz kultúrafogyasztók – és a kritikusok – számára. Mert egy fesztivál a zavaros ismeretelméleti kérdésfelvetések fullasztó kamrája (is lehet). A néző figyel, az *ugyanazt* mégis mindenki kicsit másnak látja. Nem biztos, hogy a *valóság* a tét, hanem inkább az, hogy az olvasat kedvező képet mutat-e rólunk... Tehát *önmagunk* vagyunk a tét. És nem az a fontos, hogy téten mindenki *mást* ért, hanem hogy *miért*...



Nagy András

Mikor bicikliznek már be a medvék?

WALLACE SHAWN-PORTRÉ

A kérdés a színház történetét tekintve nagyon is releváns: a medveviadalok valamikor a Globe előadásainak legfőbb konkurenciáját jelentették Londonban, akárcsak a cirkuszi produkciók azelőtt és azóta; s amikor a kortárs amerikai drámairodalom egyik legizgalmasabb tehetsége, Wallace Shawn saját színműveinek sorsáról töpreng, azt a türelmetlen és kielégítetlen várakozást érzi legerőteljesebbnek közönségében, hogy mikor bicikliznek végre be a medvék.

De azok csak nem jönnek. Immár csaknem négy évtizede nem: amióta az amerikai drámairodalom különös alakja, mára már valamiként „kortárs klasszikusa”¹ – másféle értelemben: „veszedelme”² – első színműveivel jelentkezett, s van jelen azóta sokfelé: magánlakásokon előadott monológokkal, elhagyott épületekben létrehozott színpadon, és persze európai és tengerentúli színházakban. Amerikában azonban jelenléte, hatása kevésbé érzékelhető, mint Londonban, ahol a Royal Court nem „csak” legújabb darabját mutatta be, de egy egész évadot szentelt Wallace Shawnnak.

Hogy Chelseaben mi is történt és történik a kortárs drámairodalomért, az az elmúlt évtizedekben történeti jelentőségűvé vált: a klasszikusokká öregedett „dühös fiatalok” egyik első fórumától kezdődően merész kortárs előadásokon át napjaink legfontosabb színpadi szövegeinek színreviteléig. És különös jelentőséget biztosít a „Wallace Shawn Season”-nak, hogy az angolszász drámairodalom nagyszerű fenegyerekét a tengerentúlról hívták ide, bár ő éppúgy nem volt ismeretlen a Royal Courtban, ahogy hazájában, az Egyesült Államokban sem. Sőt.

Azt a szerzőt ugyanis, akit három bemutatóval, továbbá öt darabjának felolvasó színházi előadásával, illetve két filmjének vetítésével – valamint esszéketetéknek útjára bocsátásával – ünnepel a kortárs dráma egyik legfontosabb műhelye, csaknem *mindenki* ismeri. Mert foglalkozását tekintve Shawn színész, pontosabban: „karakterszínész”, alacsony, erősen kopaszodó, olykor gyermekien bájos és esendő, máskor démonian szuggesztív és veszedelmesen magával ragadó, néha ijesztő és torz, vagy éppen elgondolkodó és meditatív – mindezekkel együtt pedig „nyomasztóan népszerű” hazájában és azon túl is, ha ilyenkor nem is éppen

a magas művészet felkentje, hanem a szórakoztatóipar egyik kedvelt bálványa. Az ő hangján szólal meg Rex, a neurotikus dinoszaurusz (*Toy Story*), ahogy amerikai „sitcom”-okban (*Taxi*) és szappanoperákban is fel-felbukkan (*Gossip Girl*), immár nemzedékek számára ő Zek, a Nagy Mágus (*Star Trek*); a szerepek még hosszan sorolhatók: több mint száz filmes és tévés produkcióban tartja nyilván a legfrissebb „fan club” honlapja. „Főállásban” tehát mégiscsak a hollywoodi ipar zseniális mesterembere Shawn, és itt mindkettőnek döntő szerepe van: zsenialitásának és mesterségbeli tudásának – de csak ezek után következik életének lényegi része, amikor kihunytak a „showbiz” lámpái.

Ennek a kettősségnek a vállalásában és értelmezésében azonban nincs semmiféle önmentő hipokrizis vagy megideologizált esztétikai skizofrénia: Shawn pontosan tudja, mit csinál, és miért csinálja. Egyfelől banálisan egyszerű: a megélhetésért, hiszen drámaíróként nem tarthatná fenn magát – és ez is elmond valamit a kortárs klasszikusok helyzetéről hazájában. Másfelől azonban érzékeli, élvezi és ihletőnek találja, hogy milyen fontos és termékeny időről időre „másvalakinek” lenni, mert ebből rengeteget tudhat meg önmagáról, másról: empátiáról, viszonyokról, karakterről, dialógusról – drámáról –, színpadon innen és túl.

Hogy a száznál több filmből csak kettő került a londoni Shawn-évad műsorába, az pontosan kifejezi ismertségének és ismeretlenségének sajátos arányát, noha a bemutatott *Vacsorám Andréval* (*My Dinner with André*), illetve *A Negyvenkettedik utca Ványája* (*Vanya on 42nd Street*) az esztétikailag igényes „ismeretlenség” legismertebb darabjai. Hogy saját műfajukban ezek is „kortárs klasszikusok” lettek, az a két alkotótárs súlyából is következik: a legendás amerikai rendező, André Gregory a filmes vacsora beszélgetőtársa, akárcsak a New York-i Csehov-előadás színre vivője, s mindkét filmet Louis Malle jegyzi. És bár Shawn több színművből is készült film – az egyiket David Hare rendezte,³

¹ John Lahr: *Catnip*. *The New Yorker*, 2009. június 1.

² Joseph Papp megfogalmazása nyomán lásd Don Shewey: *The Playwright Nobody (and Everybody) Knows*. *American Theater*, 2009. április.

³ *The Designated Mourner* (A siratóember), 1997.



a másikban Vanessa Redgrave játszik főszerepet⁴ –, azok vetítését helyettesítette a darabok felolvasása, míg a két film-remekmű esetében erről nem lehetett szó.

A sajátos „kultuszfilmmé” vált 1981-es vacsora eredete ugyancsak a Sloane Square-re nyúlik vissza: a Royal Court-beli felolvasásokig, beszélgetésekig. Egykori és szinte „deszkákhoz ragadtan” konkrét kontextusából azonban merészen kiemelkedik a film: a dilemmákat tagolják inkább fogások, semmint felvonások, és a rejtett történetet inkább működtesse a társalgás belső dinamikája, mint hogy a csevegés folyamát valamiféle szűken értett drámai logika tartsa mederben. A színház is így lesz inkább „világ” és „egész”, semmint tolakodó kulisszáival; és így teljesedik be a cím ígérete: „vacsora-film” látunk egy kellemes és csöndes vendéglőben; két barát társalgásával mindarról, ami legutóbbi találkozásuk óta történt velük. A dialógus tehát a közös étkezés során felidézett mindennapokon keresztül szól a színházról, szelíden csapongva és mégis célratorően, mert legyenek bár esztétikaiak vagy mesterségbeliek a felmerülő dilemmák – valójában nyersen és megkerülhetetlenül egzisztenciálisak. A mindennapokban ennek a találkozásnak ugyanis az kölcsönöz különös fényt, hogy a valaha Brechnél tanult Gregory nemrég tért vissza európai utazásáról: Grotowski műhelyében járt, és vele, általa értette meg, hogy miféle érvényessége lehet a színháznak. Ami a világ – úgymond – „boldogabb” felén mintha olykor feledésbe merülne. „Wally” a falatok fölött olykor azon töpreng, hogy az ő „André” barátjával mi történt odaát; máskor és főként azon, hogy miért is lepődik meg ezen, és akkor saját meglepetése kelt megütközést benne. Mert hát a világ csakugyan „kizökönt”, erről szólnak az ő élményei is, s ha visszazököntésre nincs is többé esély, ennek a helyzetnek az érzékelése és érzékeltetése lehet a színház feladata. Szuggesztív, csendes és átütő dialógusuk megrázóan spontán – míg finoman erőteljes dramaturgia működik benne, ami még a vacsora zárt helyszínének, halkán és meghittén eszegető vendégeinek, az étterem tükreinek, a főpincér csendes jelenlétének, illetve az érkezés-távozás szelíd dinamikájának is jelentőséget, olykor csaknem drámai szerepet biztosít. Semmi nem történt. Minden megtörtént. Mehetünk haza.

Az évad alkalmával levetített másik filmben, *A Negyvenkettedik utca Ványájában* a maga módján „folytatódik” ez a beszélgetés, hiszen „André” nemcsak Csehov-rendező ekkor, de a kulisszák elé lépve értelmezője is lesz annak a sajátos színházi miliőnek, amelyben létrejött az előadás. Egy fontos dramaturgiai pillanatban ugyanis – ami nem a drámáé, hanem a filmé – finoman reflektál mindarra, amiről maga a film szól: ennek a színházi világnak a lényegére. Hiszen az üres, omladozó Amsterdam Theater kongó kulisszái között járt össze egy maroknyi színész hétről hétre „Ványát játszani”, éveken át, saját maguknak, legfeljebb néhány barátjuknak még; s ha egyikük nem hal meg – egy valamikori Brecht-színész, a Dada –, nem ébrednek rá a színház mulandóságának természetére, saját mulandóságuk alkalmaként. Leforgatták hát az előadást. És bár a rögzítés során elillant annak a szinte improvizatív

spontaneitásnak a varázsa, amelynek révén minden alkalom más lehetett, hiszen minden Ványa és Dadus és Asztrov és Jelena mindig és szándékoltan volt más; de mégis megőrződött ennek a színházban nem „színházat” játszó kis társulatnak több, esztétikai súlyú felismerése. A szereplők ugyanis nem tettek „drámai” különbséget „on-stage” és „off-stage” között: az utcán hamburgert evő „Wally” papírpoharas kávéját már bent issza meg, s eközben mellette Csehovval kérdezik, hogy „Mióta ismerjük mi egymást?”. Utcai ruhájuk, egyszerű gesztusaik, David Mamet sallangtalanul pontos dikciója, akár csak az üres széksorokkal egybekomponált tér, mintha átvette volna a szerepet a klasszikus hatáskeltés és előadói masinéria megannyi összetevőjétől, s a végtelenül egyszerű előadás így lett feltétlenebb erejű, mint bármiféle illúziókeltés nyomán lehetne. A saját életük lett kulissza, viszonyítási pont, előzmény és drámai „kifejlet” a Negyvenkettedik utca és az omladozó épület kortárs terében, kereteiben szinte még „színház”, lényegében több. Manhattan, 1994. Egy egész világ.

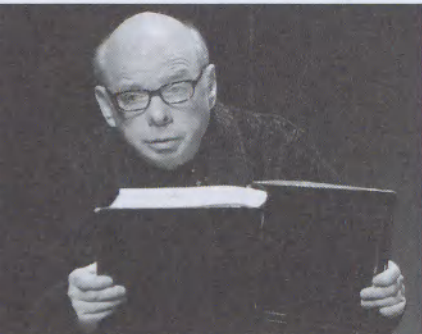
Mert egyébként mind zavarba ejtőbb ez a színpadi, felnőtt „tettetés”. Csakugyan horkantanak kint a lovak az ügyelő pultjánál, és Harkovba indul a tűzcsaptól a fogat? Tényleg leveri lábáról a havat a belépő, nem olvadt el az utcától az öltözőig? És ha ezt hinnénk is – de hát a könnyek, a sóhajok meg az elszuttogott vallomások érvényesek-e számunkra még; mi maradt hiteles a hagyományos hatáskeltés és színházi konvenciórendszer elnyűtt eszközei közül? Alig valami – felel esszéiben Shawn azokra a kérdésekre, amelyeket a színpadon is minduntalan feltesz, és amelyek drámaírói szemléletét alapjában határozzák meg. Természetesen kell az illúzió, és kell a hatáskeltés, de tudatosan és – akár a dráma keretei között – reflektáltan kell, s a szükségtelen rétegeket azért kell lehántani, hogy ami nélkülözhetetlen, az viszont átütő erejű lehessen.

Ehhez a döntő jelentőségű színházesztétikai következtetéshez – és főként: formateremtő erejű felismeréshez – kettős lendülettel érkezett: egy személyes út vezette ide, és egy történeti élmény is erre sodorta. Az előbbi egyszerre lehetett felemelő és nyomasztó: Shawn családneve ugyanis New Yorkban igencsak ismerősen cseng, a drámaszerző édesapja, William harmincöt éven át volt a város egyik legfontosabb lapjának, a *New Yorker*nek a főszerkesztője; orákulum és sármőr, írók és újságírók bálványa, és nemzedékek ízlésének, tudatának formálója. Esendő legenda és szelíd autoritás, mellette felnőni – az árnyékában, pontosabban – nyilván egyszerre volt áldás és átok. Az egyetlen terület, amellyel az apa nem foglalkozott, a színház volt. A történeti szükségszerűséget pedig az jelentette Wallace Shawn számára, hogy éppen a hatvanas–hetvenes években – felnövekedésének döntő korszakában – a színház szabadnak, meghatározatlannak és ezért vonzóan formálhatónak tűnt: alakok, helyzetek, viszonyok felbukkanhattak, alakulhattak, és mégiscsak kitaláltak maradtak. A New Yorkba nagy lendülettel érkező kései avantgárd, a korszak számára örökül kapott esztétikai és társadalmi keretek radikális feszegetése, a merész és átfogó kísérletek, s velük az egész „művészet” ihlető váltsága és formákat felbontó, lázadó szerepkeresése egyszerre sodorta az érzékeny – és korábban a Harvardon,

⁴ *The Fever* (A láz), 2004.



majd Oxfordban tanult – fiatalembert a színpadra, majd tartotta ott, ebben az „ablaktalan, miniatűr világban”.⁵ „Istenáldotta” tehetségével, hogy szerepeket játsszon – és írói szenvedélyével, hogy műveivel újítsa meg. Ez a termékeny és ellentmondásos útkereső korszak persze gyorsan véget ért, a színházi és drámaírói „mainstream”

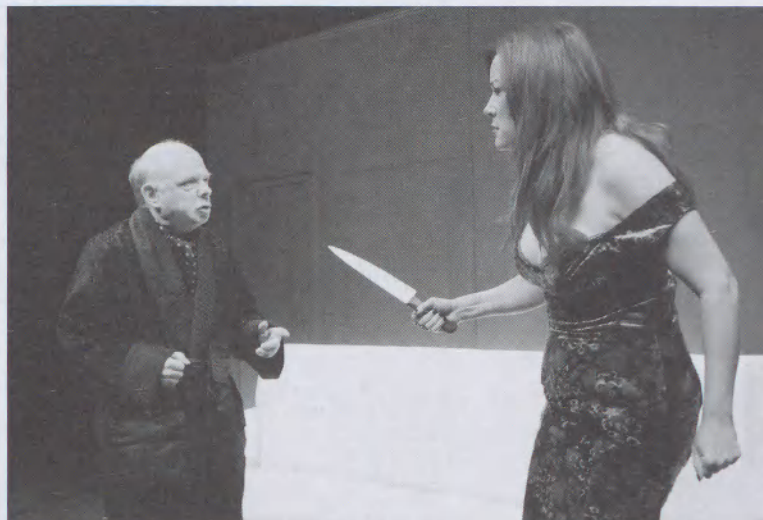


BALRA: Wallace Shawn

Jelenetek az
Ezerszínű füvek
című előadásból

ugyanaz a maroknyi, ismerős, szomorú ember jelenik meg. Az *American Theater* című lapnak úgy fogalmazott: nincs köze az amerikai színházhoz,⁶ s a londoni évad ennek volt drámai mementója – nemcsak hazája szórakoztatóipari kombinátjainak éles kontrasztjaként, de a sikeres amerikai darabok mentén is – amelyekből olykor azért nem hiányzik az, amit „piaci fegyelemnek” nevezhetünk.

Az évad *A lázzal* nyitott, a csaknem két évtizede született színpadi monológgal, amely ugyanabból a morális zavarból és felháborodásból táplálkozott, amely Shawn társadalmi és politikai nézeteit azóta is meghatározza, korai eszmélkedésétől legutóbbi kísérletéig – a *Final Edition* (Búcsúsorszám) című, egyetlen kiadást megért élő folyóiratig –: hogy erkölcsileg tarthatatlan az



vívmányaiból felszippantott annyit, amennyire további sikeres működéséhez szükség volt: saját megújulásának fájdalmas folyamatához az „off”-okban táguló Broadway-univerzum azonban nem érzett sem kedvet, sem kényszert. Shawn azonban igen, és egyre inkább: nem kért a megszilárdult konvenciórendszerből, a sikerből sem és ebből a hagyományból sem, s tudta, hogy így belőle sem kérnek saját hazája színházai. Amelyeknek közönsége nem tolong Racine- vagy Ibsen-be-mutatók során az előcsarnokban, mint Európában néhol – és ahol szinte minden „nonprofit” előadás

a rend, amelyet létrehoztunk, amelyet működtetünk, de legalábbis tűrünk, és amelynek tudatos vagy öntudatlan haszonélvezői vagyunk. A darabbeli láz egyszerű fiziológiai jelenségként támad, és keríti hatalmába az utazót, aki a harmadik világ egyik nagyvárosának szállodájában hirtelen a fürdőszoba csempéjén találja magát, ahol rosszulletének tünetei sajátos dramaturgiát kínálnak mind egyetemesebb meghasonlásának: mi is törté-

⁵ Wallace Shawn: *Essays* (Esszék). Haymarket Books, New York, 2009.

⁶ Don Shewey: i. m.



nik vele, és mi történik itt? Utazásának fel-felmerülő epizódjai keverednek életének emlékeivel, benne természetesnek tartott kényelmével, öntudatának, önérzetének, mindennapi életének szerényen pazar feltételeivel – amelyek hirtelen és drámaian csúsznak ki alóla. Saját kiszolgáltatottságában érti meg, hogy milyen bilencény is ez a rend, amelynek helyre kellene állnia, hogy visszanyerje uralmát sorsa felett, míg hirtelen revelatíván ismeri fel: az ebben a távoli világban élő, dolgozó, nyomorgó kiszolgáltatottak és kizsákmányoltak létezése és szenvedése a feltétele az ő ugyancsak természetesnek tetsző kényelmének. Egy szálnalmas és alázatos őslakos előtt, aki talán majd benyit szállodai szobájába, és megmenti, ugyan mi különbözteti meg őt, a lázas és empatikus szabadelvű értelmiségit a szál-

1991-ben kapott Obie-díjat. A Royal Courtban most Dominic Cooke, a színház művészeti vezetője rendezte az egyszemélyes darabot, és Clare Higgins játszotta – bár ez ismét nem a legjobb kifejezés az előadásra –, mert hát ez a láz férfit, nőt egyaránt elérhet.

Shawn másik, csaknem negyedszázados darabjának – a történelmi változások ellenére feltétlen – elevenségét és érvényességét bizonyította Cooke következő rendezése, a *Dan néni és Citrom* (*Aunt Dan and Lemon*) londoni bemutatója. A nyers gyümölcsleveken élő anorexiás nagylány monológokkal és dialógokkal kevert különös, drámai víziója lépésről lépésre bontakozik ki a színen, s ennek sajátos kontúrokat ad a családi barát-nőnek – és a koravén kislány bizalmasának –, Dan néni megannyi, lassan feltáruló titka. Ezek sokasod-

nak, előbb apró dózisokban, majd a dramaturgia logikájának megfelelően mind erőteljesebben, hogy a lány fejletlen testében feszülő végletes szenvedélyek szembesüljenek a szellem kényszerű korárettisével; s mindegyik rávetül szüleinek köznapian nyomasztó házassága és nevelési elveik rapszodikus tébolya. A virtuózan komponált viszonyháló azonban a kislány legfőbb dilemmáját emeli ki a kétségek mélyéből: hogy az erőszak hogyan illik világunkba, miképpen feltételezi annak gördülékeny működését, mind „kint”, mind „bent”. Citrom ugyanis olvasott egy könyvet arról, hogy a náci miként is gyilkolták meg az asszonyokat és gyerekeket, és azóta sokat gondol erre. Különösen, hogy súlyos történelmi dilemmák kerülnek elő szüleinek és Dan



loda másik szobájában lakó agresszív és gátlástalan politikai gazembertől? A pillanat annál kritikusabb, mivel ekkoriban vívott háborút saját lakossága ellen a meglátogatott városban regnáló politikai hatalom – az utazó hazájának hathatós támogatásával –, s ha nem ért is egyet vele a lázas beteg, megkülönböztethető-e azért ő a gyilkosoktól és bűnsegeideiktől? Ha egyszer ugyanabban az öltözetben jár, ugyanazt az ásványvizet issza, ugyanabban a légkondicionált étteremben vacsorázik, és ugyanannak az országnak a polgára, mint amelynek csendes konszenzusával irtják az őslakosokat? Bármenyire szeretné is, képtelen elkülöníteni önmagát az általa megvetett, elutasított világtól. A politikai és társadalmi émelygést szinte metafizikai méretűvé fokozza a „láz”, s az egyetlen kiútnak az tűnik, ha ő is átadja magát a benne működő, meghasonlott természetnek: tegye, amit jónak lát.

A káprázatos érzékenységgel komponált és páratlan lendülettel szőtt szöveget eleinte maga a szerző adta elő magánlakásokban, fotelben ülve, halk és jellegzetesen magas hangján barátai és ismerősei előtt; a hatás újra és újra elementáris volt, hibátlanul zavarba ejtő. Később a Public Theaterben Joseph Papp vitte színre, s a mű



John Haynes felvételei

néninek a vitájában Vietnam bombázása kapcsán, mert vajon az ottani gyerekek, asszonyok szenvedése és halála mennyire feltétele annak a gördülékenyen működő világrendnek, amelynek haszonélvezői vagyunk? És így merül fel benne, hogy a Dan néni számára olyannyira rokonszenves, bölcs és hatalmas Kissinger, „aki minden nap azon fárad, hogy életünk lehetősége megmarad-



jon”, olykor vajon magányosan nem zokog-e irodájában azok fölött a gyötrelmek fölött, amiket okoz. Nem zokog? Mások sem? Akkor pedig nem tisztább és egyszerűbb – végső soron: becsületesebb – az erőszak nyílt és kép-mutatás nélküli vállalása, kérdezi a torzult lélek a torz világ torz tükrebe pillantva: a náciké? Citrom így elő-legezi – és „indokolja” – azt a szimpátiát, amit ma élő nemzedéktársai táplálnak a mai és tegnapi nácik iránt.

Hogy a betegség nemcsak személyiségformáló erő lehet, vagy a világképet hirtelen megváltoztató katartikus mozzanat, hanem egyetemes következménye annak, hogy a természettel megbomlott a nélkülözhetetlen harmónia, az Shawn legújabb darabjának, az *Ezerszínű füveknek* (*Grasses of a Thousand Colours*) legkeserűbb konklúziója. Egy idősebb tudós memoárjának felolvasása keretezi és tagolja a történetet, amelyben a természet részben bosszúálló erőként jelenik meg – a tudós által kidolgozott eljárás oldotta meg a globális táplálékhiányt, és borította fel egyszersmind a táplálékláncot: egymás holttestéből lakatta jól az embert és az állatot –, így egy közeledő és pusztító erejű járvánnyal mondja ki a megsértett természet végső szavát. Ám megjelenik a természet a sorson belül is: a tudós életét ugyancsak befolyásoló elementáris erejű és zabolázhatatlan szexualitásban, amelyről – egyébként pályája elejétől – vizionárius merészséggel és vakmerő szabadsággal fogalmaz Shawn; s itt szerelmeken, házasságokon, nőkn keresztül születik meg ugyanaz az ítélet a főhős felett, amit fiziológiai végzete is siettet. És hogy a természet öntörvényű demiurgosza is felbukkanhasson a műben: az autonóm és szuverén lényként ismert macska lesz metaforája, alkalmá és olykor célja a vágyakozásoknak, így az egyik szerelmes éppúgy „elmacskásodik” a darab során, ahogy káprázatos és kannibalisztikus macska-ünnepséget és -lakomát is meglátogat a szerző.

A csaknem tíz éven keresztül formálódott szöveg André Gregory rendezésében került színre, káprázatos szereposztással (Emily McDonnell, Miranda Richardson, Jennifer Tilly), s az előadásban félelmetes erővel, esendő humorral és döbbenetes szuggesztíóval maga Shawn játszotta a főszerepet. Az íróállványon és kanapén túl a háttér vetített képei tágították ki a jómódú, polgári univerzum kereteit ennek megsemmisüléséig, és a szükségszerűséghez az este végére nem férhetett kétség.

A bő tíz évvel ezelőtt született *A siratóember* ugyan-csak André Gregory rendezésében került színre – felolvasószínpadra – az évad során, bár sokan elevenen emlékezhetek Royal National Theatre-beli 1996-os premierjére. Akkor David Hare rendezte a háromszereplős előadást, amelynek kilencven percében szinte tapintható volt a Cottesloe terében az, amit Nádas Péter „rituális összelélegeztetésnek” nevez. A rítus egyébként is alapvető szerepet játszott a darabban: maga a cím utalt arra, hogy bizonyos törzsek kijelölnek egy gyászolót, aki a közösség végső távozása nyomán majd elsiratja őket. A monológokból és dialógfragmentumokból mesterien megkomponált szövegben ez egy „törzsön kívüli” férfi, aki csak „benősült” a kiválasztottak, majd halálraítéltek közösségébe – a dráma szerint a szabadelvű és klasszikusan művelt értelmiségiek közé –, felesége és apósa révén került tehát azok közé, akik tudják, és akiknek

fontos, hogy ki volt például John Donne. Egy kialakuló, borzongatóan ismerős totális rendszerben azonban mindinkább elfogy a levegő a szellem világában otthonos és irigylenten vonzó szabadelvűek és műveltek körül, s ennek folyamata egyszerre banálisan köznapi, és csaknem metafizikusan fullasztó. Semmitmondó epizódok, szerelmek, beszélgetések, partik és riasztó újsághírek közepette nyer mindinkább teret a fenyegetettség, majd az erőszak, előbb a fejekben, később szavakban, majd az utcákon.

Az egykori londoni előadás statikus rendjét – különös, sötét-arany térben, hosszú asztal mögött szinte moccsatlanul ültek a szereplők, a homályt hangok és szinte „szólások” oszlatták és mélyítették – a későbbi, New York-i bemutatót rendező André Gregory feloldotta, s egy különös, elhagyott manhattani épületben vitte színre a darabot, kimozdítva ezzel a szöveget a színpad illúziókeltő világából, hogy csaknem „drámaiatlan”, csendes és feltartóztatathatatlannal haladása válhasson drámai erővé. Ezt az előadást hívta meg azután Luc Bondy a Bécsi Ünnepi Hetekre, s az osztrák fővárosban egy palota termeit bocsátotta a rendező és a színészek rendelkezésére – több tágasan homályos helyiségben tárult fel tehát a kevesek és műveltek sorsa, szinte szükségszerű, kollektív történelmi balesetként. A szöveg és a tér rendkívüli feszültségét tovább erősítette, hogy Shawn maga játszotta a „címszerepet”, és felejtethetlenné tette, hogy a karizmatikus és elragadó Deborah Eisenberg – a szerző élettársa, rendkívül tehetséges prózaíró – lépett színre partnereként, újabb és újabb jelentésrétegeket rendelve az életöszönnek ellentmondó értékrendhez: hogy számít-e még valakinek az, hogy ki volt John Donne.

Az évad során elhangzó további felolvasások a hetvenes évek Shawnját mutatták meg: eredetinek, erőteljesnek és rendkívül aktuálisnak. A legkorábbi szöveg, az 1970-es *Hotel-darab* (*The Hotel Play*) apró helyzetek és jelenetek sorozatából épül fel, és kínál olykor vonzó, olykor nyomasztó atmoszférát káprázatos dialógusokhoz és szituációkhoz – amolyan „intim gyakorlatokként a mizantropiában”.⁷ Főhőse a hotel alkalmazottjaként a legkülönfélébb kapcsolatokba bonyolódik az odavetődő, igen nagyszámú vendéggel – „az egész polgárság”⁸ színre lépett: hetvenhat főt számlált a La Mama színházban kiállított szereplőgárda –, hogy ennek révén táruljon fel a trópusok forróságában saját belső világunk megannyi vonzó, taszító, bizarr, képtelen, ám vitathatatlanul emberi vonása. A másik mű – *Késő éjszakánk* (*Our Late Night*) – ugyanezt az emberi viszonyok talán legérzékenyebb – és bizonyosan legérzékibb – rétegében szólaltatja meg: erotika, szexualitás és az erről való beszéd nyer sajátosan univerzális értelmet egy különös éjjelen. Szinte véletlenszerű találkozások során ugyanis egymással – egymáson keresztül, egymás fölött stb. – nemcsak testiükkel, de főként mélyreható szavaikkal és ezek „hermafroditisztikus” jelentésével érintkeznek a résztvevők, s maga a – káprázatos dialógusteknikát szolgáló – nyelv lesz végül különös főszereplője mindannak, amiről nyilvánosan beszélni drámaian bajos; ahogy ezt

⁷ Fintan O'Toole: *The Masked Avenger*. *The New York Review of Books*, 1998. augusztus 13.

⁸ Uo.



André Gregory rendezése is sugallta a darab 1975-ös bemutatóján, a New York-i Public Theaterben. Hogy ez a kortárs drámairodalom egyik legfontosabb dilemmája is, azt éppen az egyik legjelentősebb mai szerző értette meg és hangsúlyozta az évad során: Caryl Churchill, aki az *Egy háromrésztes gondolat* (*A Thought in Three Parts*) című Shawn-darabot rendezte a Court felolvasószínpadára (illetve tíz évvel korábban a *Késő éjszakánkat*, színpadra). Ennek sorsa Londonban valaha különös fordulatot vett: szabad és konvenciómentes dikcióját maga Lord Nugent of Guilford kifogásolta a Lordok Házában, s felhívta a kormány figyelmét az efféle „szennyezés” elleni védekezésre. Kiszállt a rendőrség, sajtópolémia kerekedett, a Shawn-bemutató csaknem kockára tette a színház sorsát – amely mellett azután mégiscsak kiállt egy maroknyi értelmiségi. Hiszen maga a színmű nem más, mint egy lendületes – verbálisan megformált és ezért színpadon a valóságosnál is érvényesebb – orgia pontos krónikája, nem az úgynevezett testi eseményeké, inkább a mögötte rejlő vágyaké, érzéseké, eksztázisé, gyönyöré, gyűlöleté és csalódásé; minden szemléleti vagy konvencionális szűrő, netán előzetes esztétikai megfontolás nélkül, mintha végre gyermeki ártatlansággal lehetne arról beszélni, ami éppen az ártatlanságon túli világ vízvázalatója volna. De hiszen minden csak beszéd – s vajon a színpad „valósága” nem éppen efféle verbális kalandozásra és rejtett rétegek feltárására való? Végül pedig az elhangzó *Marie és Bruce* (*Marie and Bruce*) ismét csak sajátos görbe tükörben mutat meg egy – úgymond: középosztálybeli – emberi kapcsolatot, a vonzás és taszítás különös oszcillálásával.

A művek között volt, amelyik Obie-díjat kapott – *Késő éjszakánkat* –, illetve amelyet Joseph Papp színházának műhelyében dolgozott fel – *Egy háromrésztes gondolat* –, ám szinte mind botrányt kavart, és hosszú ideig nemigen kerültek ismét színre. Ennek egyik oka nyilvánvalóan – úgymond – explicit szexuális tartalmuk volt, amely azonban az idők során erőteljesen finomodott, és ezzel elmélyült; ahogy a világ meg szépen eldurvult ez alatt, és átítatódott a sokszor öncélú testiség megannyi képével, eseményével. Az *Ezerszínű füvek* keserű és reménytelen víziójában így lesz a testi kapcsolat az általában vett emberi kapcsolatok suta modelljévé és keserű metaforájává – mert hiszen a másikhöz találás ellenállhatatlan vonzása és beteljesülésének reménytelensége ott pulzál már a vágyban. Aminek a másik talán már csak nem is alkalma, hanem üres kulisszája, s a legforróbb odaadás is elsősorban önmagunkról szól; a találkozás illúziójával végül a bonthatatlan magányt mélyíti el. És ez sem más, mint közös és örömmel keresett végzetünk – ahogy a szerző fogalmaz erről a dilemmáról esszéiben –, és legyen bár álom és valóság találkahelye a nemiség birodalma, még egyszemélyes megváltást sem kínál. Sőt: annak evidenciájaként szolgál, hogy oldhatatlanul természeti lények volnánk, s a XIX. század nagy, antropológiai illúzióinak fakulása nyomán nem kellene meglepődnünk azon, hogy életünk legfontosabb pillanataiban egy hatalmasabb erő betör világunkba, és mindent – minket is – éppúgy elsodor, ahogy szemünk láttára sodorja a párázásban „eszüket vesztő” tigriseket, disznókat, bogarakat.

És ennek felismerésében, ábrázolásában ugyanolyan

konvenció nélküli és meggyőző Wallace Shawn, mint amikor a színházról fogalmaz színpadon innen és túl – azzal a csendes szenvedéllyel, hogy le kellene végre számolni avitt előítéleteinkkel. És így nemcsak a tettetés és az illúzió, a dialógustechnika és a lélektani motiváció felemás okozatisága kap új jelentést drámáiban, de újra is formálódik a műfaj: a szinte zenei prózaritmussal, ennek mentén a konfliktus-, sőt: olykor szinte „eseménymentes” feszültségteremtéssel s ennek elementáris hatásával. Mindezt azonban sokszor ugyanabban a térben s ugyanazokkal az eszközökkel kellene közölnie, amelyek érvényességében már régen nem bízunk; míg használja azokat, többé-kevésbé ki van szolgáltatva nekik, így kénytelen finoman és áttételesen reflektálni rájuk. A színházi formakeresés jelentős művészeivel való kapcsolata ezért is döntő: André Gregoryval való találkozására éppúgy meghatározó, mint együttműködése Papp-pal, Hare-rel, Churchill-lel, illetve 2004-től Scott Elliott-tal és társulatával, a New Group-pal. Ennek számos epizódja beépült már életművébe is, így például egy *Koldusopera*-értelmezés, amely a Broadwayt tette próbára (Roundabout Theater Company), és amelynek kapcsán újragondolhatta egyik legfontosabb viszonyítási pontját: Brecht szövegeit. Hiszen nála a dráma megújítása elválaszthatatlan volt a színházétól – és, tegyük hozzá szemlesütve: a társadalométól –, így a nézők sem lehettek tétlen voyeurök többé, hanem személyesen megszólított, olykor éppen felelősségre vont vagy állásfoglalásra kényszerített – így kényelmükből maradandóan kikököntetett –, sajátos státusú „szereplők”.

Kurt Weill nélkül persze bajos ezt a viszonyítási pontot újratehermenteni – bár szövegének zeneisége, kompozíciós technikájának rendhagyó volta, a művekben érzékeltetett „szólások” sajátos harmóniája olykor műfajváltásra sarkallja Wallace Shawnt, aki két operát is jegyez: *Sötétben* (*In the Dark*) címmel az egyiket, s nemrég *A zenetanár* (*The Music Teacher*) címen mutatták be a másikat, amelynek zeneszerzője saját testvére, a zenetörténészként és komponistaként is jelentős Allan Shawn.

„Nem tudom, hogy történt, de az lettem, akit hatvanöt évesnek neveznek” – kezdte egy beszélgetését Shawn, nyilván a maga számára is alkalmat keresve annak feldolgozására, ami az időben történt vele. Pedig korábban már a „showbiz”-ügynöke közölte vele, hogy nem képviselheti tovább a testét, hiszen „a korral vicces arcok is tragikussá válnak” – ezt pedig a popkultúra már nem szereti –, de a hangja, az rendben van, az még piacképes. Talán ez is újabb lendületet ad csaknem egy évtizede dédelgetett tervének, a *Solness építőmester* újraértelmezésének, amit a *Ványához* hasonlóan drámaian egyszerű, szikáran és illúziótlanul érvényes keretek között mondana el: semmiféle mesterkedéssel – színházzal sem – térhetünk ki az elől, hogy pusztán a telő idővel lettünk érvénytelenek.

De hát csakugyan ez történt? Vagy inkább elébe ment az időnek, s meg kell várnia, hogy az beérje, mert addig nincs senki, akinek átadja terveit? És akkor még elsiratnia sem lesz kinek azt a törzset, amely valamiféle legitimitációt adott volna létezésünknek? De hát miért is kellene legitimitáció? Kinek hiányzik? Amikorra a kérdést feltehetnénk, már talán senki nem lesz, aki érti.



A halálfélelem-birtoklás: az élet birtoklása

BESZÉLGETÉS PIPPO DELBONÓVAL

A Compagnia Pippo Delbono névadó színész-rendezője 2009 novemberében, a Kortárs Drámafesztivál keretében járt Budapesten a *Questo buio feroce* (Ez az ordas sötétség) című előadásával, amelyért 2009-ben megkapta az Új Színházi Realitások Európa Díját.

Az olasz rendező még savonai gimnáziumi éveitől kezdett színházzal foglalkozni, de csakhamar szakított a kőszínházi hagyományokkal, csatlakozott a dán Farfa Társulathoz, amelyet Iben Nagel Rasmussen, korábbi Odin-tag és Barba-tanítvány vezetett. Az ott töltött évek, valamint a társulat távol-keleti turnéinak hatására fordult a keleti testtechnikák felé, hosszabb időn át tanulmányozta őket Indiában, Kínában és Balin, majd hazatérve ezekre építette azt a színházi nyelvet, amelynek láttán Pina Bausch meghívta a wuppertali Tanztheaterba.

Legfontosabb munkái: *Il tempo degli assassini* (Gyilkosok ideje), *Morire di musica* (Zene általi halál), *La rabbia* (A düh), *Barboni* (Hajléktalanok), *Urlo* (Üvöltés), *Gente di plastica* (Műanyag emberek), *Questo buio feroce* (Ez az ordas sötétség), *La menzogna* (A hazugság).

– Magyarországról irigykedve szemléljük a mediterrán, az olasz temperamentumot. A külföldiek gyakran úgy tekintenek az önök létformájára, mint a megtettesült dolce vitara, amelyben a halál is elfogadtatik, lévén az élet egyik legfontosabb tartozéka. *Questo buio feroce* című előadásában ön a halálról beszél.

– Én úgy gondolom, hogy a mi országunkat még mindig olyan nosztalgia övezi, ami teljesen idegen a valóságtól. Fellini sok éve halott. Ott van például Görögország: csodálatos kultúrára tekint vissza, de ugyan ki akar ma emlékezni az ezredesek diktatúrájára? Vigyáznunk kell, nehogy téves fogalmakat alkossunk Olaszországról. Ez az ország a nagy idők elbűvölő emlékében él. De a nagy korszakokból nem lehet kiindulni, ez tájékozatlanságra, nemtörődömiségre vall. Manapság például minden olasz újság címlapján az olvasható, hogy az iskoláinkban betiltották a keresztet.

– Igen, ezt nálunk is lehozta a sajtó. De ettől még nem lesz reális képünk Olaszországról. Nem tudjuk például, hogyan gondolkodnak a halálról. Közel engedik-e magukhoz? Tabu-e egyáltalán?

– A halál természetesen tabu. Ez az ország a katolicizmus követője. A halálfélelmet, ami kikerülhetetlen sajátja az emberi létezésnek, a kereszténységre, a katolicizmusra ruházza át. A katolicizmus a túlvilág eszméjével alapozta meg a saját hatalmát, és ez nagyon veszélyes koncepció. Az iskolákban kinn függő keresztet, amelyek ellen ez a mostani hadjárat indult, úgy vélem, nagyon behatárolt képet közvetítenek életéről és haláláról. A megfeszített Krisztus jelenlétét szimbolizálják, mélyebb összefüggésben azt, hogy mindannyiunknak ezt a keresztet kell cipelnünk a hátunkon. A képiségre hagyatkozni eléggé veszélyes. Márpedig a mi vallásunk kizárólag ilyen képekből építkezik: Krisztus, a Szűz, a szentek. A spiritualitás nem fejezhető ki ilyen formában. Olaszországban, Rómában, a pápa és az egyház városában, amikor azt mondom az előadásban: „Nézem a halált, a halál pedig néz engem”, gyakran hallom, amint a nők így reagálnak: „Szűzanyám, ez balszerencsét hoz!” Nagyon babonások vagyunk, és sajnos ma már a vallás is babonaként értelmezhető. Én buddhista vagyok immár húsz éve. A buddhizmus soha semmilyen képre nem támaszkodott, ez alapvető. Senkinek nincs semmilyen képe semmiről. A kép ugyanis veszélyforrás – a katolicizmus a látszatra épül. A Krisztus-ábrázolások mindent elöntenek, és ettől elvész a hatásuk.

Olaszországban vannak gyönyörű templomaink, csodás tájaink; volt mesés mozink, és voltak hozzá nagy mestereink, ahogy a zenében és még sok más művészeti ágban is, de aztán a fejlődés megtorpant. Úgy vélem, azóta minden más ország túllépett rajtunk.

– Ha jól tudom, önnek is volt halálközeli élménye.

– Igen, a *Questo* kétségtelenül önéletrajzi előadás is. Mindazt, amiről itt szó esik, magam is megtapasztaltam.

– Egy halálba tartó utazás vagy a halállal való megérintés elmesélése roppant szerteágazó lehet. Miközben épp a végső, minimális cselekvésről van szó, fennáll a redundancia csapdája. Ön hogyan talált rá erre a tiszta és rigorózus elbeszélési módra?

– Erre az előadásra valószínűleg azért nem tud rátelepedni a redundancia, mert hiányzik belőle az üvöltés, a düh. Mert magának a halál szó jelentésének sincs szüksége megítélésre. Ekképpen leginkább egy, a fehér falon megjelenő, precíz és érthető japán írásjelhez kell hasonlítania. Ez az előadás milliméteres pontossággal épült fel. Minden jel, minden szó szigo-



rúan meg van határozva, ami következésképpen harmóniát is teremt, s a szépség a harmóniából fakad. Az előadás végén ez tételesen is megjelenik. A halálba tartó utazást a szépség kíséri, akár a szépség halálának értelmében is. A halálnak nemcsak fizikai vonatkozása van, fontos dolgok, értékek halnak meg körülöttünk: a művészet, az igazság... Minden a halál köré csoportosul. Mi elvesztettük a születés és halál természetességét. Elvesztettük, mert valószínűleg ez a csüggés az életen nem a létezéshez, hanem a birtokláshoz, s ebből kifolyólag a félelemhez vezetett bennünket. Mindent a félelem ural, a szerelmünk, a hatalmunk elvesztésétől való félelem. Ebből az előadásból épp ezeket az érzéseket próbáltam kiiktatni. Másfelől pedig minden előadás létrejött egyfajta uta-

amelyek már sokat elértek, emiatt átérzik a veszteni-valójukat, s félnek számolni az elmúlással.

– Ön, amikor mindent felrúgott, amikor maga mögött hagyta a biztosat, a kőszínházat, látott másfajta bizonyosságot körvonalazódni maga előtt, vagy egész egyszerűen kockáztatott?

– Természetesen a teljes bizonyosságot rúgtam fel a bizonytalanért. A magabiztosság megnehezíti a döntést, az ember retteg attól, hogy az őt körülvevő világ összeomlik, ha kivonul belőle... Nekem viszont akkoriban halt meg az édesapám, a nagy szerelmem és az egyik legjobb barátom. Mindeközben derült fény arra is, hogy AIDS-es vagyok. Mindez, a halál, a veszteség élménye határozta meg az új életemet, és jelentősen hozzájárult művészi életem alakulásához is.



Jelenet az Ez az ordas
sötétség című előadásból

zás. Adott a kiindulópontja, de kiszámíthatatlan, hová érkezik el, s hogy a halál mellett milyen egyéb tabukat érint: ebben az előadásban a sexualitás, a másság tabuját, az erkölcsi színlelés tabuját is érintjük. A test megszületik, meghal, újrateremtődik egy másmilyen alakban. Elengedhetetlen útja az önismeretnek. Ugyanez történik velem az előadásban is: miközben a halált nézem, magamat is szemlélhetem.

– Tehát minden egyes alkalommal újra beavatja önmagát.

– Én évek óta ebben a küzdelemben élek! A halállal harcolok, ami nemcsak a tisztánlátással ajándékozott meg, de valamiféle igazsághoz is elvezetett. Különleges adománynak tartom, hogy szembenézhettem a halállal. Végül is mindannyian meghalunk, csak erről szeretünk megfélekedezni. Mint afféle gazdag népek,

– A buddhizmus kézzelfoghatóan megjelenik a megnyilatkozásaiban. Alkotásaiban van valami alapvető és egyben tájidegen bizalom vagy inkább hit. Lehetséges, hogy a buddhizmus szolgáltat alapot a munkájához is?

– Nem az egyetlen, de nagyon fontos, elementáris alappillére. Inkább úgy mondanám, rá építettem azt az utat, amelyet be szeretnék járni. Én a buddhizmust nem vallásként, hanem filozófiaként értelmezem, olyan folyamatként, amely elvezet önmagamhoz. Számomra az önismeret a legfontosabb.

– Nemrég ezt olvastam egyik nyilatkozatában: le kell szállnunk a szenvedők közé, hogy ugyanazokban az élményekben osztozzunk, majd együtt kell visszatérnünk. A részvételre szükségünk van.

– Ez a buddhizmus egyik legfontosabb és legmélyebb tétele, de ha jól belegondolunk, a tisztán értel-

mezett kereszténységnek is képesnek kellene lennie erre. A részvét nem más, mint osztozás, vagyis az emberi együttélés alapja. Nem a könyörületesség kegyének fentről való gyakorlását jelenti. Ha már leereszkedtél, maradj is ott. Ez velem is gyakran megtörtént. Néha magam választottam, néha bekövetkezett, de a sötétben való megmártózás igenis fontos. A sötétből való felemelkedés csak akkor igazi, ha magaddal hozod azokat is, akiket odalenn találtál. Ez a katolicizmusnak, a buddhizmusnak, és ha jól belegondolunk, a kommunizmusnak is az egyik legalapvetőbb gondolata – más kérdés, hogy utóbbi esetében a szó puszta hallatán is eltölt a félelem.

– *Úgy tűnik, valóban szereti a nézőt, mintha közös áldozásban akarná részesíteni őt.*

– Ez a színház egyik legősi feladata, nem? Egy mély és közös áldozás, a közösségé, amelyben együtt nézünk szembe a minket körülvevő dolgokkal. Nem szeretem azt a színházat, amely ajánlatokat tesz a nézőnek, inkább azt a fajtát, a görögök színházát kedvelem, amely magával invitál egy utazásba, egy rítusba. Gyakran hallani a negyedik falról. Én azt gondolom, a közönség nem „fal”, hanem vitapartner, beszélgetőtárs. A klasszikus értelemben vett színpadi dialógust szöszmötölésnek tartom, szerintem a párbeszédnek a színpad és a közönség között kell zajlania. Az igazi dialógus másik résztvevője a néző, aki valamiképpen színésszé minősül az előadás során.

– *Úgy érti, a kórus tagjává?*

– Pontosan. És ebben az értelemben én vagyok a karvezető, aki az összes résztvevőt végigkalauzolja az utazáson, aki hidat teremt a színpad és a közönség között.

– *Ezek szerint a szó szoros értelmében vett színpadi párbeszédet művinek tartja?*

– Tettetésnek, színlelésnek gondolom. Nem érdekel, nem szeretem. Mit kezdjen azzal a néző, hogy valakik beszélgetnek a színpadon? Hogyan jöhet így létre az a dialógus, amelyben ő maga is részt vesz? Hogyan válhat így maga is színésszé?

– *Gyakran mondják társulatának egy-egy tagjáról, hogy nem-színész színész, noha szerintem minden színésznek felülmúlhatatlan a színpadi jelenléte, ami túlmútat az akadémiai képzésen. Ön szerint mi a színész?*

– Ezek a fejtegetések a nem-színész színészeiről hazugságok. Tanultam a Teatro Ariette-nél, voltam az Odinnál, játszottam Pina Bauschnál. Minden tanulmányom és munkásságom a színész munkája köré összpontosul. Tanítottam is évekig, főleg a színész testével kapcsolatos munkáját. Különböző útjaim során, illetve a meglévő tapasztalataim eredményeképpen találkoztam néhány emberrel, nem sokkal, akikben zseniális színészekre leltem, abban az értelemben persze, amit én gondolok a színészetéről. Attól, hogy valaki tökéletesen elmond egy verset, hogy demonstrálja az erejét, még nem színész. Például Bobònak, bár süketnéma, nagyszerű adottságai vannak. Ebben az előadásban is remek Arlecchino. Képtelenség nem-színész színészeknek nevezni őket, mikor a társulat csaknem minden tagjával húsz éve dolgozom együtt, és hatalmas munkát fektettünk a test- és hangképzésbe egyaránt. Csak azért, mert nem végeztek színiakadémiát? A színiakadémiák halottak.

Én tanítottam ilyen helyeken, Olaszországban, Franciaországban. A mai színészképzés nagyon szegényes, még mindig a régi technikákra alapoz, és anakronisztikus módon a múltnak nevel színészeket. A színiakadémiák nagyjából leragadtak a naturalista festészet vagy a klasszikus zene idősíntjén, és nem tudnak eljutni a színpadi nyelv megújításához. Én egy másfolyan, a mai kor színházának nyelvi igényei szerinti színésznevelésben hiszek. Nem lenne szabad XIX. századi technikákat tanítani. A régi kategorizá-



Pippo Delbono az *Ez az ordas sötétség* című előadásban

lás szerint inkább ne is nevezzék színészeknek a színészeimet! Számomra a színész az az emberi lény, aki rendkívüli világokat, zónákat szólaltat meg a színpadon. Épp ezért a társulatomhoz olyan emberek is tartoznak, akik származásukból adódóan másfolyan élettapasztalatokat és nyelvi jeleket hoznak magukkal. A színésznek ne legyen szép a hangja! Ez kőszínházi maradvány, amire a televízió még rá is tesz egy lapátal. Egy szép testű férfi vagy nő: az ám a színész! Vagy hogy táncolni csak egy balerina alkatú nő tud! Ugyan kérem. Akkor már maradok a nem-színészeimnél.

– *Az ön színházát gyakran nevezik elementárisnak. Ott van például az említett Arlecchino-lazzo: a comme-*



dia dell'arte szigorú törvényei szerint fergeteges mókának kéne lennie. Az előadásban viszont minden jelentés a visszájára fordul: a nevetés fanyarrá válik, a sírást kioltja a brutalitás. Ez volna az elementáris?

– Engem nem érdekel az a színház, amely a szellemi műveltségre és annak hozadékaira épít. Ilyen értelemben talán Fellini vagy inkább Pasolini követője vagyok. Ez a fajta kérkedő műveltség korunk egyik legnagyobb problémája. A színház a művelt emberek találkahelyévé vált, akik tulajdonképpen még csak nem is félműveltek. A színház, ha úgy tetszik, harcmodor, sajátos világszemlélet, amely gyökereikben rengeti meg a körülöttünk lévő dolgokat. A színház komplexitását szintén nem intellektuális vonatkozásban kell érteni, hanem a gyermeki létezés komplexitásaként.

– A magyar nézőnek ilyen jellegű intellektuális fogódzója nincsen az előadáshoz, mivel Harold Brodkey regénye, amelyből ön ebben az előadásában kiindul, nem jelent meg nálunk. Hogyan találkozott ezzel a könyvvel?



Köncz Zsuzsa felvételei

– Burmában találkoztam vele, az egyik legszörnyűbb diktatúra hazájában. A szálloda egyik könyvespolcán bukkantam rá, teljesen véletlenszerűen. Furcsa, misztikus találkozásnak tartom most is, lévén hogy Burmában szinte nincsenek könyvek. Maga a szöveg nagyon különösnek és durvának tűnt, a regény jóval keményebb, mint az előadás. Brodkey egy előre bejelentett halál krónikáját meséli el, olyan elszánt és kegyetlen aprólékossággal, amelyben a gyógyszerek felsorolásától a felülfertőződésekig a technikai részletek is hangsúlyosak. A regényből nem

sokat használtam fel, mondhatni, alig valamit, de arra mindenképpen jó volt, hogy megalkossam a magam poézisét. A nem vallásos ember spiritualitását fedeztem fel benne, egy isten nélküli spiritualitást. A béke agnosztikus, vallástalan értelemben vett megtalálása az önismeret legfelemelőbb mozzanata. Brodkey azonban halott, én pedig élek. Akár annak felelősségét is felvállalom, hogy valójában nem volt szükségem Brodkeyra, hiszen én magam is ugyanezen mentem keresztül. Brodkey a csendhez érkezik el, én viszont egy annál is mélyebb állapothoz: a csendet követő mosolyhoz. Azaz nevezzük inkább magasabb, magasztosabb állapotnak.

– Azt mondják, az a forradalom, amelyik székházat kap, végérvényesen elveszti a lendületét. Most, hogy 2009-ben megkapta az Új Színházi Valóságért Díjat, nem tart ettől?

– Nem, határozottan nem. Alkatomnál fogva nem ragadok bele a már működő dolgokba. Sokkal inkább azokhoz a helyzetekhez ragaszkodom, amelyekhez fel kell nőni, amelyekben az ember még elvesztettnek és kicsinek érzi magát. Csakis így kerülhető el a halál. Nem legyinthetünk a minket körülvevő világ változásaira, mondván, hogy mi már kiforradalmárkodtuk magunkat annak idején, a forradalom éveiben. Ez teljes mértékben összevág azzal is, amit korábban Olaszország kapcsán fejtegettünk. Ez az ország kulturális nagyhatalom volt valamikor. Most pedig az emberek egy helyben ülve mondogatják maguknak, hogy van-

nak nekünk szép templomaink, szép tereink, szép mindenfélénk, ezért már nincs is szükségünk semmire. Így váltunk – mekkora ellentmondás! – a világ legműveletlenebb országává. Mert van egy Velencénk – Velence a világ legszebb városa, de épp ezért semmi érdekfeszítő nem történik arrafelé. A legfontosabb kulturális tapasztalatok gyakran a kevésbé szép helyeken születnek, mert az ott élő emberek igyekeznek többet kihozni belőlük. A kulturális folyamatoknak talán ez a legérdekesebb diskurzusa. Meg kell hát keresnünk azokat a helyeket, ahol még kicsik vagyunk, ahol életben tart a növekedésért vívott küzdelem, ahol feléledhet a saját forradalmunk. A délszláv válság után például többször is megfordultam Szarajevóban, és azt tapasztaltam, hogy nőtt az elhalálozási arány. Hogyan lehetséges,

kérdezgettem az embereket, mikor a háború nemrég véget ért? És kiderült, hogy azokat a daganatos betegeket, akiket a háború idején életben tartott a küzdelem, a háború végeztével kiújult betegségük rövidesen elvitte. Egyébként épp az Új Színházi Valóságért Díj átvételekor nyilatkoztam a következőt: „A pápa és Kantor, különböző módon ugyan, de ugyanazt teszi: színházat csinálnak, hogy legyőzzék a halált.”

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KIRÁLY KINGA JÚLIA

Jászay Tamás

Werkszínház

VIVARIUM STUDIO: A SÁRKÁNYOK MELANKÓLIÁJA

A mit Philippe Quesne rendező és a Vivarium Studio csinál, jellegzetesen az a fajta színház, amire valószínűleg csak kétféleképpen lehet reagálni: vagy oltári blöffnek titulálni az egészet, vagy pedig ájultan líhegni a színházi nyelv megújításáról és hasonlókról. Én most igyekszem a gyér középmezőnyt erősíteni: elismerem, hogy a francia társulat hétköznapiak korántsem nevezhető produkciója olykor megfárad, unalmassá válik, de ehhez máris muszáj hozzátennem, hogy aztán meg hasonló váratlansággal színtiszta költészet születik a színpadi viváriumban.

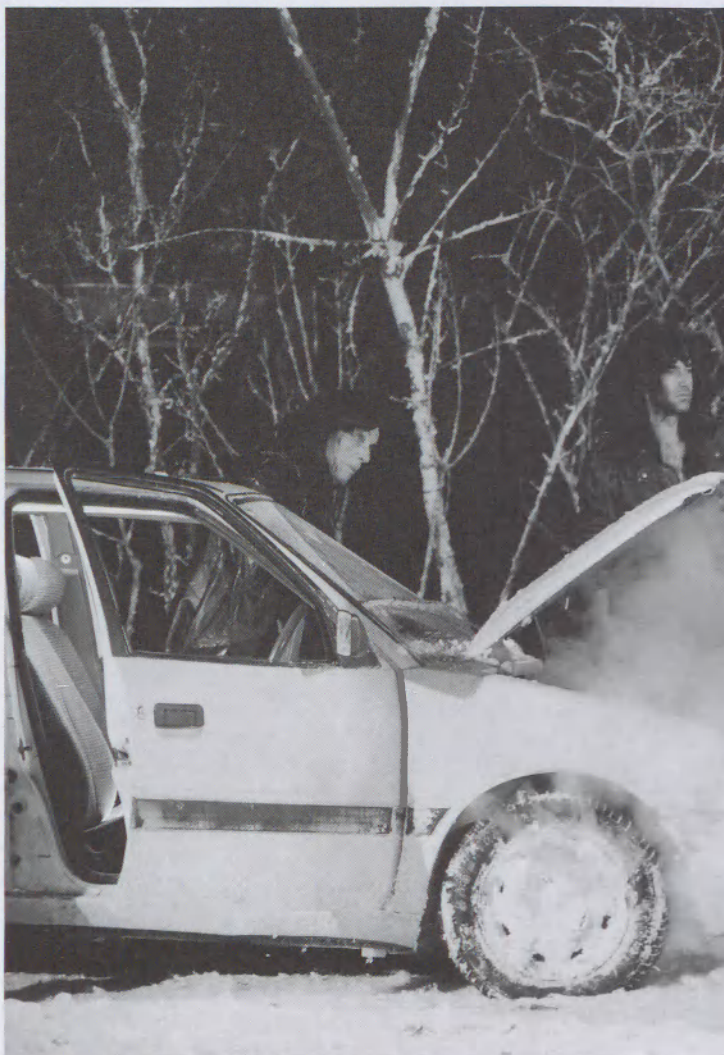
Mert itt két tényező dönt el és határoz meg majd' mindent: egyrészt a játék speciális tere, másrészt a kisebb csodák egész sorozata, amely az előadás másfél órája alatt mintegy „véletlenül” keletkezik. A Trafó szabályos négyszög alakú színpadát most három oldalról nagyra nőtt fácskák sora veszi körül: sűrűn, de nem tömötten állnak egymás mellett, jól látni mögöttük a szürkés falakat. A padlót fehér, egyenetlen anyag, első blikkre vastag hóréteg borítja (ami persze felcsavarható, bolyhos szőnyeg – fel is tekerik előadás közben, mert hát meg kell keresni a projektorhoz a kárpit alá eldugott konnektort). A színpad közepén öregecske, szintén behavazott, mi több, a hóba ragadt Citroen AX álldogál, a kocsi mögött fehér utánfutó, a kocsiban négy hosszú hajú rocker.

És a problémák ezen a ponton kezdődnek, hiszen a recenzensnek alapvetően mégiscsak azt kellene leírnia, mi történik a színen, főleg azoknál az előadásoknál, melyekre valamilyen módon illik a posztdramatikus színház fogalma. Quesne-ék produkciója ilyen (a suta szövegelések legfeljebb improvizációnak látszanak, s a béna angol kiejtés csak fokozza a hatást), s ebből is adódóan épp arra a kérdésre a legnehezebb válaszolni, mi *történik* a színen, mit *csinálnak* a szereplők. Mert akárhogy szépítem, be kell valljam: itt az égvilágon semmi sem történik, és senki nem csinál semmit. A szereplők „csupán” lélegeznek, léteznek, *a semmit csinálják*, ám mindezt varázslatosan teszik.

Ez már önmagában csodá(s)nak hangzik, és tényleg: a Vivarium Studio színészei – ezen a ponton fájdalmasan szisszennek fel azok, akik szerint amit ők művelnek, minden, csak nem színészet – bámulatos érzékenységet mutatnak a színpadi semmittevés iránt. Az előadás nyitó perceiben például a rokonszenves, mulya rockerek egyre csak ülnek, üldögélnek a kocsiban, chipset rágcálnak, elemes plasztiksárkánnyal játszadoznak, unalmukban zeneszámokat ugratnak a klasszikustól a rockig. Igen, az unalom is rettentő fontos itt, ami valójában nem más, mint a várakozás hosszasan fokozott izgalma. És amiről aztán utólag kide-

rül, hogy tényleg nem volt több színes-szagos unalomnál, hiszen a szép nagy semmire vártunk oly kitaróan.

A békésen unatkozó bandán háziasszonynak öltözött háziasszony üt rajta: a metallicás pólót, nyítt farmert és kék dzsekit viselő, nem éppen modell fellé-



pésű Isabelle tétován, de azért különösebb meglepetést nem tanúsítva megy oda a kocsihoz. Bezörget, majd mintha a világ legtermészetesebb dolga volna, keblére öleli a fiúkat, akikből még kettő előkerül az utánfutóból. (Figyeljük a dramaturgiát – vagy inkább annak hiányát –: mindjárt az előadás negyedénél járunk, s még nem tudni, kik ezek a srácok, honnan jöttek, hová mennek, kicsoda a nő, honnan ismerik, ismerik-e egyáltalán, és így tovább – a bizonytalanság és a titok atmoszférája végig belengi az előadást.) A nő nagy derűtséget keltve nekiáll megbütykölni a lerobbant tragacsot: mélyről előgomolygó füst és fölönnek ítélt alkatrészek sora jelzi kétes kimenetelű szerelői karrierjének állomásait. És hát az is ellenállhatatlanul mulatságos, ahogy a hat pasas némán, zavarodott tiszteletudással állja körbe a nőt, meg amikor a telefonos segítő közli, hogy egy hét múlva jön csak meg a szükséges alkatrész.

Tudjuk, a kényszerű összezártság csodákra képes, és ez itt szó szerint értendő: a nem is olyan hard rockerek előbb óvatosan, majd egyre nagyobb izgalommal vezetik be a nézőt, azaz Isabelle-t saját külön bejáratú csodavilágukba. Az ugyanis, hogy a (színpadon) kívülről érkező asszony minket, nézőket képvisel, hamar világgossá válik – Isabelle gyermeki rácsodálkozása, naiv lelkesedése az otthon is könnyedén összebarkácsolható varázstrükkök iránt megmosolyogtat, ugyanakkor

észrevétlenül bevon, mondhatni, (viselkedési) példát mutat. És hogy miben utaznak loboncos fejű barátaink? Az utánfutóban például láthatatlan embereket tárolnak: hét, színes fényekkel is megvilágítható paróka lóg a plafonról, sőt – gombnyomásra ventilátor kezdi őket fújni (kortárs álművészek elsőrangú paródiája ez). A csomagtartóból egész sor kellék kerül elő: gitártól laptopig, buborékfújó géptől sülícig mindenféle. Isabelle hálás, mi több, ideális közönség, hiszen mindent rögtön kipróbál, és az eleinte szótlan fiúk ezt ki is használják: a színpad különböző pontjairól kedves türelmetlenséggel szólítgatják, s az újdonsült (?) barátnő rögtön szalad is, hogy lássa az újabb meglepetést.

Például a hatalmas, felfújható műanyag zsákokat, melyek mintha lélegeznének, élnének, pedig hát ugyanúgy nem csinálnak semmit – ahogy a szereplők sem. A fehér ballonra vetíteni is lehet, innen tudjuk meg, hogy hamarosan vidámparkot nyitnak a rockerek, és szokatlan prezentációjuk valójában nagyra törő ízelítő a hozzájuk barátsággal közelítő Isabelle számára.

A műanyag tálba plántált szobaszöködkút, a füstköddel összeeresztett buborékfelhő, a ponyvából kialakított hegylánc – csupa olyasmi, aminek ma már egy ötéves gyerek se dőlne be. És mégis: az a rajongó szeretet és őszinte egyszerűség, ahogy mindezt prezentálják és vállalják, jó ideig leköti a furcsa tárgyszínházba belefelvező nézőt. A *sárkányok melankóliája* ugyanis a színház (és aligha tévedünk, ha hozzátesszük: bármilyen műalkotás) születési nehézségeiről, a keletkezés banalitásáról beszél igen érzékletes képekben; arról, hogy a lényegtelennek hitt apróságokból szerencsés csillagálás esetén hogyan születhet gondolat, meg arról, hogy mindez, akár szándéktalanul is, miként képes mégis hatást gyakorolni a nézőre-befogadóra. A kihívást elfogadó néző tehát bepillantást nyer a csodák laboratóriumába, valahogy úgy, mint amikor a werkfilmről megtudjuk, hány órát kell ülni a sminkszobában ahhoz, hogy valakiből végül zombi legyen a filmvászon.

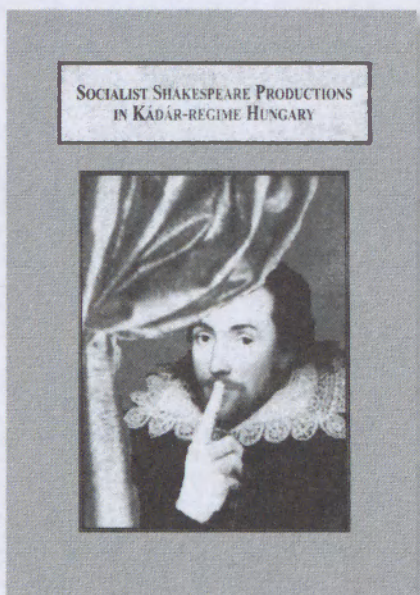
Azt talán az eddigiek után mondani sem kell, hogy se sárkány, se melankólia nem szerepel az előadásban. Illetve persze hogy szerepel: a zárlat előtt a rockerek óriási, fekete műanyag zsákokat töltenek meg levegővel. A színészek felállítják, és hátulról tartják őket: a hirtelen láthatatlanná vált, mert a zsákok által eltakart színpadon, nyugtalanító félhomályban, halk zeneszóra Isabelle előtt fél tucat több méter magas, koromfekete, lágyan ringatózó, halkán zizegő, amorf lény áll némán. Talán ők lennének a címbe sárkányok, de akármik legyenek is, egy biztos: az egyszerű eszközökből gonddal komponált képből fájdalmas mélabú árad.



Köncz Zsuzsa felvétele

Patrick Mullooney

Shakespeare szocialista értelmezésben



Angol anyanyelvűként mindig szédítő élmény egy Shakespeare-darabot idegen nyelvű előadásban meg nézni. Különösen emlékezetes számomra az Örkény István Színházban látott *Vízkeresztnek* – melyet a rendező, Dömötör András egy mosodába helyezett – az a pillanata, amikor Hámori Gabriellát mint Violát (aki hajótörést szenvedett, és a tenger Illíria partjára vetette ki) egy működő mosógépből húzták (vagy mentették) ki, csuromvizes, szappanbuborékos habléányként. Mivel az angol nyelvterületen annyira félistenként tiszteljük Shakespeare-t, hogy ez megbénítja képzeletünket és a színrevitel módszereit, angol vagy amerikai színpadon ilyen furcsa, szentségtörő megoldás szinte elképzelhetetlen.

Schandl Veronika *Shakespeare-előadások a szocialista Kádár-rendszer idején* című könyve¹ az angol olvasó számára szintén felfedezésnek számít. Ez a mű néhány meghökkentő

pillanatot mutat be az 1955 és 1987 közötti magyar Shakespeare-előadásokból. Ahogy Géher István írja: „E könyv olvasója beülhet különböző magyar színházi előadásokra.”

Mint a címből nyilvánvalóan kitűnik, az író célja nemcsak az előadások felidézése a színházcsinálóktól, színészektől, rendezőktől, kritikusoktól és a nézőktől származó idézetek sokaságával. Azt is be kívánja mutatni, miként váltak Shakespeare művei a viszonylag enyhe kádári kommunista rendszerben rejtett rendszerellenes üzenetek hordozóivá a művészek és a közönség közötti párbeszédben. Nem kis feladat. Különösen azért, mert az ifjú szerző nem élte át ezeket az időköt, noha ennek ellenére enciklopédikus tudással rendelkezik, és gazdag információforrás áll rendelkezésére.

Az első fejezetben leszögezi: „Bár az új színházi repertoárból sok klasszikus íróat hagytak ki, Shakespeare darabjai megtartották szilárd helyüket a szocialista színházi programban... Shakespeare-t nemzeti klasszikusként kezelték... és a kommunista kultúra színvonalának emelésére használták, valamint a reneszánsz ideológia egyetlen igazi örökösének vélték... Shakespeare olyan író, akit minden testvéri szocialista ország könnyen befogad.” Hivatalosan elfogadott szerzőként Shakespeare drámái számos lehetőséget kínáltak felforgató gondolatok közvetítésére. Az államhatalom elleni lázítást azonban nehéz tetten érni, hiszen el van rejtve a közönség és a színházcsinálók párbeszédében, ráadásul szándékosan olyan

formában, hogy ne legyen túl szembevethető. Schandl elég korán szembevethető ezzel a dilemmával, amikor a budapesti Madách Színház legendás 1962-es *Hamlet*-előadásával foglalkozik, melyben Gábor Miklós játszotta a főszerepet. Tíz évvel korábban, a budapesti Nemzeti Színház Gellért Endre és Major Tamás által rendezett *Hamletje* kapcsán hosszú, bőségesen dokumentált viták folytak arról, hogy Hamletet határozott szocialista hősként kell megjeleníteni. Az 1956-os forradalom után készült Madách színházi produkció ellenben egy pesszimista és kiábrándult dán királyfit ábrázolt. Schandl, megtekintve a televíziós felvételen megörökített legendás *Hamletet*, úgy véli: „ez az előadás, amelyre mint nagyon időszerűre és forradalmira emlékezünk, teljesen hagyományosnak tűnik” a mai néző szemével. Arra a következtetésre jut, hogy „azért lehetett... egy generáció számára olyan fontos, mert a közönség belelátott bizonyos, soha ki nem mondott vagy nem dokumentált jelentéseket is”.

Bonyolult összefüggésekre világít rá Schandl a *III. Richárd* színpadi története kapcsán is. A drámának 1947-ben volt egy hatórás, monumentális előadása, amelynek alapján tökéletesen veszélytelen és megbízható műnek ítélték, s a kortárs kritikák Richmond heroikus megjelenéséről könnyen a felszabadító erőre asszociáltak, amely megmentette az országot a fasizmustól. A budapesti Nemzeti Színház Nádasdy Kálmán rendezésében 1955-ben felújította a darabot, a korábbi előadás sikerét próbálván megismételni. Csakhogy időközben a megváltozott társadalmi helyzet következtében a közönség másképp reagált. A címszereplő Major Tamás emlékezése szerint a nézőtérén mindig kitört a taps, amikor belépett az írók a koncepciók ítéletekkel. A közönség ekkor nyilvánvalóan már nem Hitlerrel, hanem Sztálinnal és a nap nap után megélt zsarnoksággal azonosította Richárdot. A rendezés szándéka szerint nem volt felforgató, de az előadás a publikum értelmezése következtében mégis azzá vált.

¹ Schandl Veronika: *Socialist Shakespeare Productions in Kádár-Regime Hungary: Shakespeare behind the Iron Curtain*. Lewinston, New York, Edwin Mellen Press, 2008.

A két említett példa is mutatja, hogy a szerző nem elégszik meg sem egy leegyszerűsített történelemszemlélettel, sem pedig a színházi kultúra olyan, sematikus ábrázolásával, amely a művészeket bátor szabadságharcosokra és a zsarnokot szolgáló, gyáva talpnyalókra osztja. Schandl verziója árnyaltabb, szövevényesebb, és elkerüli a túlzott általánosításokat.

Az alapos, kissé lassú első fejezet megosztja az idegen olvasóval az általános műveltséget érintő háttérinformációkat, majd a könyv első fele Hamlet figurájának fejlődését ábrázolja a magyar színpadokon: tizenegy *Hamlet*-produkcióval foglalkozik többé-kevésbé részletesen. A szerző a két fent említett előadással kezd (Nemzeti Színház, 1952 és Madách Színház, 1962), és innen halad a „vidéki” rendezők avantgárdabb víziói, például Bódy Gábor (Kisfaludy Színház, Győr) és Paál István (Szigligeti Színház, Szolnok) előadásai felé; mindkettőt 1981-ben mutatták be. Elemzését a királyfi tragédiájának két adaptációjával fejezi be: Nagy Feró rockopera-verziójával 1987-ből és Bereményi Géza eredeti drámájával, a *Halmi, avagy a tékozló fiúval* 1979-ből. Az utóbbiban Halmi János édesapja visszatér, nem a síri világból, hanem külföldről, ahová az 1956-os forradalom után disszidált. A fiú végighallgatja apja fájdalmas és szomorú történetét, reakciója harag és közömbösség keveréke. Hiába írta a kritikus Tarján Tamás 1982-ben, hogy a műnek nincs semmi köze a *Hamlethez*,² a fiatal generáció kisajátította Hamlet alakját, hogy kifejezze szorongását és saját szemléletét.

A könyv második fele a keserű komédiákra koncentrál (*Minden jó, ha vége jó, Troilus és Cressida, Szeget szeggel*), ezek különböző előadásait tárgyalja részletesen. Ez a könyv legérdekesebb része. Jellemző a *Minden jó, ha vége jó* röppályája. A magyarországi bemutató 1961-ben volt a Katona József Színházban, Várkonyi Zoltán tündérmesei jellegű rendezésében. Csak 1979-ben a Vígszínházban derítette fel a színdarab sötétebb tartalmait Valló Péter verziója. Az angol nyelvű hagyományok szerint általában csodáljuk a hősnőt, Helenát leleményes és legyőzhetetlen karaktere miatt. Valló Péter sokkal negatívabb figurát fara-

gott belőle. Egy interjúban úgy írta le Helenát, mint öncsalót, olyan nőt, „aki maga kovácsolja ezt a kínzókamrát, ügyesen, okosan, vak szerelemmel készítve kelepécét egy üres, karakter nélküli fél számára, aki mellett rémség lesz majd osztályrésze”.³ Kern András, aki vaudeville-beli bohócként játszotta Lavache szerepét, a legelső mondattal megadta az este tónusát. Úgy köpte ki a darab címét, mintha azt mondaná: „Szóval ti ezt beveszitek? Ti persze elhiszitek, hogy ennyi keserűség után következhet az idill? Hát én nem.”⁴

Számomra a legképrázatosabb rész a *Troilus és Cressidáról* szóló fejezet. Ez a darab az egyik legnehezebben megfejthető Shakespeare-alkotás – talán éppen ezért is a mostanában legritkábban játszott műve az angol nyelvű színpadokon. Akkor viszont hogyan magyarázzuk felfedezését a Kádár-rendszer idején – sőt azt a ténytet, hogy a magyar közönség nagy kedvencévé vált? Schandl több elméletet is felvet. Először is a darab azt ábrázolja, milyen bomlasztó hatása van annak, mikor egy társadalom értelmetlen és hosszú háborúba keveredik (lásd hidegháború). Fontos mondandója, hogy az emberek élete ki van szolgáltatva a politikai elit szeszélyének, ami felett nincs hatalmuk. A szereplőknek nincs magánéletük. Ilyen értelmezésben a darab már provokatív szöveggé válhat, amellyel jól kommentálhatók a Kádár-rendszer mindennapjai. Ahogy Márkus Zoltán is írta, a drámában szereplő háború csak „trójai faló”, amivel egy rendező személyesebb dolgokat is a színpadra csempészhet.⁵

A szerző információforrásai nem tesznek említést a darab homoerotikus tartalmáról (ami annyira hangsúlyos volt a budapesti Katona József Színház Silviu Purcărete rendezte 2005-ös előadásában) – ami arra utal, hogy ez akkor tabu téma

volt. Ezzel szemben a kritikákból világossá válik, hogy Cressidát különbözőféleképpen értelmezték. Szoboszlai Évát (Szigligeti Színház, Szolnok, 1981, rendezte Horváth Jenő) törtetőnek,⁶ Pogány Juditot (Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1977, rendezte Babarczy László) kiábrándultnak és közömbösnek⁷ írták le. Egyedül Csomós Marit (Nemzeti Színház, Budapest, 1980, rendezte Székely Gábor) jellemezték tragikus hősnőnek, akinek sorsa megmutatta, „hogyan devalválódik az ember az önmagát is manipuláló, kicsinyes, önös érdektől vezetett hatalmi mechanizmus működésének eredményeként”.⁸

A szerző azonban akkor tudja a legjobban bemutatni a „biztosító-szelep” fogalmát, amikor a *Szeget szeggel* 1964 és 1985 közötti magyarországi előadásait kutatja. A színházban a kettős beszéd módot ad a közönség és a művészek közt kódolt üzenetek cseréjére. Ez a névleges szabadság lecsendesítette a publikumot, amely nem lépett fel nyíltan a rendszerrel szemben – így az zavartalanul tehetett, amit akart. Schandl szerint ez a „beszédes hallgatás” nyilvánult meg abban a pillanatban, amikor a herceg másodszorra kéri meg Isabella kezét, ám az apacánövendék csak hallgat.

Úgy látszik, hogy Major Tamás, aki kétszer is megrendezte a *Szeget szeggel*-t, a mosolygást ítélte a legjobb stratégiának, amikor egy ember egy leküzdhetetlen rendszerrel (a herceg Bécsével) áll szemben. Első verziója (Nemzeti Színház, Budapest, 1973) egy igazi, Brecht által ihletett vízióval fejeződött be. A herceg megismételt házassági ajánlatakor szinte megállt az idő, mielőtt Isabella széles mosollyal fordult hozzá, és táncolni kezdett vele. Valószínűtlen hepiend volt ez – de hogyan lehetett volna másképp? Major tíz évvel későbbi verziójában (Nemzeti Színház, Miskolc, 1983)

² Idézi P. Müller Péter. *Hamlet-átiratok*. <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/05/12mull.htm>

³ Almási Miklós: Kellemes kegyetlenségek. *SZÍNHÁZ*, 1979/6. 14.

⁴ Szántó Erika: Vígszínházi arcok. *SZÍNHÁZ*, 1979/6. 26.

⁵ Márkus Zoltán: War, Treachery, and Goulash Communism: *Troilus and Cressida* in Socialist Hungary. In Makaryk, Irena R. – Price, Joseph G. (eds.): *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. Toronto, University of Toronto Press, 2006, 247.

⁶ Horváth Jenő: Néhány mondat a rendelkezőpróbákból (A próbafolyamat első negyedéből). In Czeizel Gábor: *A Szolnoki Szigligeti Színház Műhelye 1980–1981*. Vol. 7. Szerk. Magyar Fruzsina. Szolnok, Szigligeti Színház és Verseygy Ferenc Megyei Könyvtár, 1981, 6.

⁷ Koltai Tamás: Jó muri a csatatéren. *SZÍNHÁZ*, 1977/5. 32.

⁸ Hajdu Ráfi Gábor: Mennyit ér az ember? *Népszabadság*, 1980. február 13. 7.

Isabella elrejtette az arcát egy mosolygó álarc mögé, miközben gesztusaival mintha valami kimondhatatlant próbált volna kommunikálni a közönségnek.

A könyv szerint a leginkább avantgárd *Szeget szeggel*-előadás Paál Istváné volt 1985-ben a veszprémi Petőfi Színházban. Itt egész Bécs ketrecbe (a zsarnokságba) volt zárva, csak a herceg tudott a ketrecen kívül sétálni, és onnan manipulálta a többieket. A végén, amikor Isabella megtagadta, hogy igent mondjon a hercegnek, az leszakította róla az apácaruhát, s Isabella egyedül maradt a színpadon, megtörtén és megalázottan. Amikor felállt, a ruhája lehullott, és láthatóvá lett az alatta lévő – szexi és provokatív – alsóneműje. Schandl ezt így interpretálja: ha az ember nem szólal meg, tulajdonképpen fenntartja a zsarnokságot, és kompromittálja magát. Így (is) kurva lett tehát Isabella.

A könyv világos szerkezettel és tudományos cirkalmasságtól mentes nyelven íródott, az anyagot jól mutatja be, bár az írásjelek kiszámíthatatlan használata nem segíti az olvasót, hogy a hosszabb mondatok végére jusson. A szerző saját darabértelmezéseiről nem beszél – bizonyára ugyanolyan jól érti Shakespeare műveit, mint amilyen finom és éles a retorikája –, holott az olvasót ezek is érdekelnék. Gazdag forrásanyagának köszönhetően elemzéseit rendre igazolja, bizonyítékait olyan gondosan rendezi el, mint egy dominósort. Talán csak a végét sietti el: Paál István öngyilkosságának motivációját a rendezésében keresni gyenge érvnek látszik.

Bővebben ismertethette volna a Shakespeare-drámák cselekményét – sok ember (például én) bizonyára az egyetlen óta nem olvasta őket, s így csak nehezen tudja felidézni, hogy például kicsoda Parolles, és pontosan mit csinál a *Minden jó, ha vége jó* történetében. És nagyon hiányoltam a képeket. Jó lett volna látni a különbségeket a különböző *Hamlet*ek közt és néhány színpadi tervet, díszletet, jelmezt illusztrációként.

Összességében sok minden érdekelhet a könyvben számos angol nyelven olvasót – például a Shakespeare-imádókat, vagy azokat, akik kíváncsiak más interpretációkra, esetleg a magyar színházra. Sok nyugati olvasót érdekelnek a „vasfüggöny mögötti” társadalmi körülmények is. (Gondoljuk csak azokra, akik falták Tibor Fischer *Under the Frog [A béka feneke alatt]* című regényét!) Bár a könyv legfontosabb hozzáadéka kétségtelenül az, amit a színházcsinálók és a színházba járók közti titokzatos, elmagyarázhatatlan kommunikációról és ennek a társadalomban betöltött szerepéről megtudunk.

SUMMARY

Under the title „Benchmarking 2008” Sándor Venczel surveys the economical and financial data and tendencies of the Budapest theatres, while István Ugrai and Balázs Zsedényi react with drawing the artistic character of the venues in question.

Our critics, György Karsai, Andrea Tompa, Judit Szántó, Róbert Markó, László Kolozsi, Ms. Tompa once more, Tamás Tarján, Ms. Szántó once more Kornélia Deres and András Sztróky review Péter Esterházy's *Thirty-three Versions on the Crane of Haydn* (The Ark), Shakespeare's *Hamlet* (József Attila Theatre), George Tabori's *Mein Kampf* (Gobbi Stage of the National), *King Oedipus* by Sophocles and Jon Fosse (Kaposvár), W. A. Mozart's *The Magic Flute* (Comedy Theatre), Andrei Șerban's and Daniela Dima's version of Ingmar Bergman's *Whispers and Screams* (Hungarian State Theatre of Kolozsvár/Cluj), *Orpheus Descending* by Tennessee Williams (Gobbi Stage of the National), Calderón's *Life Is a Dream* (The Chamber), Kornélia Deres's *Make Me Ring* (Eger) and Boris Vian's *L'Équarrissage pour tous* (Budapest Chamber Theatre, the Shure Studio).

Two contributions center on one of our national classics, *Csongor and Tünde* by Mihály Vörösmarty. Zsolt Gere publishes a literary study on contextual aspects of the play, while Tamás Jászay reviews the present revival at Szeged.

Dance critics of the month are Csaba Kutszegi, Katalin Lőrinc and Annamária Szoboszlai; they saw for us *House of Knives* (MU Theatre, a choreography by Bea Gold), a visiting production of Sweden's Örjan Anderson Dance Company: *Ready to Explode* and events of the 3. Working Title Festival, Brussels.

Collaborators of our column on World Theatre are András Nagy, Kinga Júlia Király and Tamás Jászay. Mr. Nagy sketches a portrait of Wallace Shawn, a remarkable American playwright, Ms. Király talked to Italy's Pippo Delbono, actor and director, founder of his Compagnia Delbono. We can also get acquainted with Philip Quesne's Vivarium Studio touring with *The Melancholy of the Dragons*.

A chapter of a new book on theatre is also reviewed: Patrick Mullaney read for us a volume titled *Behind the Iron Curtain* (New York, 2008), particularly Veronika Schandl's *Socialist Shakespeare Productions in Kádár-Regime Hungary*.

Play of the month is Wallace Shawn's text, *The Designated Mourner*.

Februári számunk

Elhúzódo gyermekbetegségek című cikkében három nevet hibásan írtunk. A nevek helyesen: Friederike Meinel, Nadine Duffaut, Marco Tutino. A hibáért elnézést kérünk.



**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

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ BUDAPEST

2010. május 2-13.

Májusünnepek

MÁJUS 2. *W. A. Mozart* Titus kegyelme | 4. *W. A. Mozart* Titus kegyelme
5. *R. Strauss* Elektra | 6. *G. Puccini* Tosca | 7. *G. Rossini* A sevillai borbély
8. *R. Strauss* Elektra | 9. *G. Rossini* A sevillai borbély | 10. *G. Verdi* Nabucco
11. *G. Verdi* Don Carlos | 12. *G. Verdi* Nabucco | 13. *G. Verdi* Don Carlos

www.opera.hu



Budapesti
Tavaszi
Fesztivál

10

március 19.
– április 5.

Nemzetközi Színházi Fesztivál

Március 19.
Shakespeare: Lear – bemutató

A Nemzeti Színház előadása
Rendező: **Gothár Péter**

Március 22./23.
Turbo Folk

Az Ivan pl. Zajc Horvát Nemzeti Színház (Rijeka)
vendégjátéka
Rendező: **Oliver Frljić**

Március 22.
Operation : Orfeo

A Hotel Pro Forma vendégjátéka
Vezényel: **Sigvards Kljave**
Koreográfia: **Anita Saij**

Március 27.
The truth about THE KENNEDYS

(A KENNEDY-CSALÁD igaz története)
A hamburgi Thalia Theater vendégjátéka
Rendező: **Luk Perceval**

Március 29.
Hydra

Az Inbal Pinto & Avshalom Pollack
Dance Company vendégjátéka
Koreográfia: **Inbal Pinto, Avshalom Pollack**

Április 2.
HIQB

A Münchner Kammerspiele vendégjátéka
Rendező: **Johan Simons**

A Nemzetközi Színházi Fesztivál helyszíne a Nemzeti Színház

Részletes információ a fesztivál Közönségszolgálatán:
1052 Budapest, Szervita tér 5., Tel.: (06 1) 486-3311

www.btf.hu



otpbank



SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

DRÁMAMELLÉKLET 2010. MÁRCIUS

Wallace Shawn A SIRATÓEMBER

Fordította: Nagy András

Kedvesemnek, D. E.-nek
és minden költőnek és írónak

SZEREPLŐK

JACK
JUDY
HOWARD

Jack idősebb Judynál
Howard idősebb Jacknél

ELSŐ RÉSZ

JACK *(a közönséghez)* A siratóember. Én vagyok a siratóember. El kell mondanom, hogy egy nagyon különleges kis világ pusztult el, és én vagyok a siratóembere. Nos hát tudjátok, ez számos csoportnál és törzsnél igen fontos szokás. Valakit kijelölnek, hogy sirasson, hogy búcsúzzon, és meggyújtsa a közösség rituális tüzét. Valakit kijelölnek, amikor nincs már senki más.

Tudjátok, uramisten, olyan pontosan emlékszem arra a pillanatra – mikor is volt? évekkkel ezelőtt –, amikor valaki azt mondta: „ha Isten nem szeretné a seggfejeket, nem csinált volna annyit belőlük”, és ahogy ezt mondta, egyenesen rám nézett – ha-ha-ha.

Azt hiszem, másvalaki megkérdezte: „Mondd, minden rendben van?” Én meg erre, tudjátok, azt mondtam, hogy „Ugyan, mit számít. Engem cseppet sem zavar. Én csakugyan remekül vagyok.” Emlékeztek, ugye, amikor az emberek még minduntalan ezt mondták: „Csakugyan remekül vagyok”; „Csakugyan remekül vagyok”? Ha-ha-ha – el kell ismernem, ezt a kifejezést mindig végtelenül utáltam, de hát mégis, tudjátok, mindannyian használtuk – ha-ha-ha.

Emlékszem, amikor azt mondtam Judynak: „Igazából nem értem azt az igényedet, hogy mindenféle kifinomult dologban a szépséget keresed. Nézz a saját kezedre – nézz a kezedre, a tányérra, a süteményre, az asztalra...”

JUDY *(a közönséghez)* Úgy hiszem, hogy a mind kifinomultabb büntetésfajtákra irányuló kutatások soha nem

fejeződnek be. Végül is annyiféle módja van annak, hogy az életet kipréseljék az emberi testből. „Létezik olyan módszer, amelyik nagyobb összhangban van az emberi természet lényegi édességével?” – kérdezte egyszer egy igencsak kegyetlen királynő, siránkozva, legalábbis így mondják.

Annyira szerettem őt, hogy az maga is felért egy kínzással. Minden reggel várni, azokban az elnyúló, hosszú pillanatokban, álom és félálom között, figyelni az arcát, ahogy megfordult és nyújtózott – mellette ültem, mellette volt a kezem, de nem érintettem meg, a fájdalom milliméterről milliméterre töltötte el a testemet, mintha valaki egy korsóból öntené belém.

JACK *(a közönséghez)* Az, gondolom, világos, hogy pontosnak kellene lennünk a tényeket illetően – úgy értem, nagyon, nagyon pontosnak a történelem tényeivel. Vagyis, úgy értem, az Isten szerelmére, *próbáljuk meg* legalább. Vagyis, úgy értem, az Isten szerelmére, *csináljunk úgy* legalább, mintha. Vagy valamit, akárhogyan is. Szóval, bármiképpen... Tehát akárhogy van is, sokan gondolják úgy, hogy a *The New York Sun*nak nevezett újságnál volt egy publicista, aki 1902-ben először határozta meg a pompásan összeillő fogalom párt, hogy „magas homlokú” és „alacsony homlokú”.

JUDY Néztem, ahogy ébred, a feszültség csillapul, megérintettem az arcát, a nyakát, a száját, megcsókoltam, egyik kezem mélyen beletúrt a hajába, olajos és sűrű, mint egy vödörnyi féreg. Az egyetlen dolog, amit soha nem mondott volna – a szó, amit ki nem állhatott: szeretlek. Szeretlek téged.

JACK „Magas homlokú” volt az az ember, aki szerette a kifinomultabb dolgokat – tudjátok, az égő épületből inkább kiment Rembrandtot, mint az újszülöttet, a sült csirkét vagy mit tudom én mit – míg az „alacsony homlokú” olyasvalaki, akiről el lehet mondani, hogy a szellem világában a könnyebb ellenállást választja – jaj, azok a vicces lapok, a kitűzők –, tudjátok, az olcsó szórakozást.

JUDY Vannak olyan eszmék, amelyek csaknem olyanok, mint a köszönésformák. Mindenki használja, és bárhogy legyen is, naphosszat ismételtetjük őket. Mindenki mondogatja például, hogy „az emberi készítetés rendkívül komplex”. De ha megállsz és elgondolkodsz rajta, be kell látnod, hogy az emberi készítetés egyáltalán nem komplex, vagy csak annyiban komplex, amennyiben egy légy készítése is komplex. Más szavakkal, ha megpróbálsz elcsapni egy legyet, elszáll az utadból. Akárcsak az ember. Odébb lépnek, ha úgy érzik, valami közeledik feléjük, ami mindjárt arcul csapja őket. Természetesen léteznek egyedi kivételek – az az ember, aki ott marad, és várja az ütést.

Szeretem a csendet, a csend szépségét. A fák árnyékát, hóba temetkező japán kolostorokat, ahogy erdő veszi körül őket. Magány, halál a sötét erdőben. De az én életem másféle volt, másként zajlott: a város. Emberek. Koncertek. Költészet.

Mindennel együtt szerencsés voltam – a kevesek egyike –, mert alig kellett áldoznom azokért a dolgokért, amikre vágytam. De azért áldoztam értük, és az életem nem volt üres, az életemnek volt valami tartalma.

JACK Minden emberi lény igénye, hogy történeteket halljon, és egy meglehetősen önhitt gazember, akit az iskolából ismertem, még azt is hozzátette, hogy a történetek jószerivel „éppolyan szükségesek, mint az étel”. Menynyire *gyűlöltem* ezt. De hát tudjátok, hogy ez azért igaz? Ha az emberek nem álmodnak éjszaka, megbolondulnak, és napról napra is történetekre van szükségük – ez ilyen egyszerű. Hát persze néhányan pletykákból szeretik megszerezni a történeteiket, és néhányan regényekből vagy színdarabokból szeretik ezeket megszerezni, de én személyesen mindig is az újságokat szerettem a legjobban. A történetek az újságokban rövidek, változatosak, és időről időre olyanokról is olvashatsz bennük, akiket ismersz – hirtelen felbukkan egy barát, egy ismerős. Észrevettétek már valaha, ahogy az emberek egyre azt kérdezik, mintha minden alkalommal új és új választ kaphatnának rá, hogy „Ez hogyan történhetett meg?!”; „Az hogyan történhetett meg?!”; „De hiszen ez lehetetlen!”. És így tovább. Mégis, a válasz ezekre a kérdésekre jószerivel mindig ugyanaz. Egy perce Istent említettem, emlékeztek? Nos, mindez azt juttatta eszembe, amit egy régi ismerősöm mondott mindig, amikor az emberek ilyesmikről beszéltek. Ő mindig azt mondta: „Isten nincs a Mennysországaiban. Ez a világ pedig nincs rendben.” Aha-ha-ha-ha – aha-ha-ha-ha. De nekem, látjátok – nos, nekem mindig úgy tűnt, hogy erről neki pontos elképzelése van. Mindig azt gondoltam, de tényleg, hogy ez remek megfogalmazás volt.

De leszállhatnánk végre arról az unalmas témáról, ami én vagyok? *Én* nem vagyok érdekes. Engem le lehet írni körülbelül tíz szóval: egy valamikori angol irodalom szakos diák, aki... aki... aki azóta csak hanyatlott. Ha-ha-ha-ha-ha-ha! Ha-ha-ha-ha! Az Isten szerelmére. Az Isten szerelmére – nem. Most, komolyan – becsszavamra –,

felejtünk el engem, és beszéljünk valakiről, aki végtére is *érdekes* – beszéljünk valakiről, akit mindannyian *tisztelhetünk!* –, ez igazán élvezetes volna. Más szóval – igen – beszéljünk végre – Howardról!

De – hm – ah – err-hrrr – mm-hmm – err – most mit is mondhatnék erről a lebilincselő témáról? Hogyan is kezdjek beszélni nektek erről a jelentőségeltjes ember-ről, aki mindig olyan érzékenyen reagált a legobskúrabb költeményekre is – akárcsak a megalázottak és megszorítottak jajkiáltásaira, néha voltaképpen ugyanabban a pillanatban, és mindezt anélkül, hogy felállna a reggelijétől? Úgy értem, ha Howardról kezdenék beszélni, mivel is kezdjem? Mi lenne a legelső dolog, amit mondanom kellene róla? Valójában inkább több *különféle* dolgot kellene mondanom *egy időben*, mert hát, látjátok, ő olyan rendkívüli volt, olyan sokféleképpen volt az. De hát ez lehetetlen. Akkor meg mit tehetek? Jaj, mi az ördögöt – nyugodjunk meg – *valahol* el kell kezdenem – így – nos – rendben – megpróbálom először is bemutatni Howard egyik legkülönlegesebb tulajdonságát – nos, minek is nevezzük – az ő képességét – a lenézésre. Igen. Jó. Minden rendben. Szóval, „Howard Képessége a Lenézésre”. Nos, voltaképpen, persze, ez valójában egy terjedelmes monográfia tárgya lehetne, amit csak vázolni tudok, tudjátok, egy felületes skiccben, de csakugyan ez a legjobb *kiindulópont*, mert Howard képessége a lenézésre olyan – nos – hihetetlenül tág volt. Voltaképpen a földön jószerivel mindenkinek jutott belőle. Hát nem csodálatos?

HOWARD (*Judyhoz*) Rendben van, kedvesem. Fogd csak meg a kezem egy pillanatra.

JACK Egy apostol, látjátok, az egyetemes szereteté, aki minden egyes napján mégiscsak „a megvetés szárnyán” száll keresztül, ahogy valakit egykor egy tréfamester jellemzett. Ez aztán emlékezetes volt, csakugyan.

HOWARD (*Judyhoz és Jackhez*) Istenem, nevetnem kellett, amikor hallottam, hogy Tom mit mondott a rádióban – ha-ha-ha –, tényleg nevettem.

JACK Csodálatos volt, ahogy mindnyájunkat bele tudott vonni. Rövidesen mindannyian nevtünk.

Mindannyian nevetnek

HOWARD Fecsegett, fecsegett, persze – Eddie-nek! –, és akkor hirtelen – Eddie meglepetésére – ismét felvázolta az ő híres nézeteit a „moralitásról” – aha-ha-ha!

JACK Az ő lenézése persze megalapozott volt. Úgy értem, az évek alatt mindezt meg kellett értenem – és minden évben, mondhatni, egy kicsivel többet – szegény Howardról, mert feltételezem, hogy vele minden lehetséges módon csakugyan félelmetesen rosszul bántak. Hogyne lett volna ez éppenséggel felháborító! Tudjátok, egy hónapra rá, hogy a kedvenc kis teázóját egyszer csak bezárták a parkban, hát nem kivágják kedvenc kis ligetét is! És ez csak egy példa. Természetes hát, hogy dühös ember lett belőle!

HOWARD (*Judyhoz és Jackhez*) Úgyhogy Eddie azonnal nagyon, nagyon elkomorult. Ó, igen, elkomorult, tudjátok, már amilyen ilyenkor lenni szokott. Az ajkait valamiképpen – beszívta – így – tudod? – a hangja pedig egyfajta „er, er, er” – hi-hi-hi...

Mindannyian nevetnek

JACK (*a közönséghez*) Mármost az egyik probléma *Judyval* az volt, sajnos meg kell mondanom, hogy elzárkózott attól, hogy az apja jelenlétében ruhát viseljen, amit én, mint a férje, mégiscsak mindig valahogy nyugtalanítóknak találtam. Úgy értem, az ő otthoni szokásos viselete egy meglehetősen kopott, egérrágtá öreg nadrág volt, meg valamiféle égővörös rúzs és egy szépen megmunkált karkötő. A nadrág és a rúzs soha nem változott, de bizonyos alkalmakkal megfélekedezett a karkötőről. Úgy is mondhatnám, hogy alkalmadtán bizony topless volt. Jó, jó, most azt gondolhatjátok, hogy prűd vagyok, de az egyik legfőbb oka annak, hogy ez zavart engem, őszintén szólva, éppen az volt, hogy Howard persze mindig hálóruhában közlekedett, meg háziköntösben, ami pedig azt jelentette, hogy általában én voltam egyedül felöltözve. Úgy értem, ez kicsit tisztességtelen volt – nem gondoljátok? Én voltam az, aki nem érezte magát odaillőnek. Nem éreztem helyénvalónak, hogy fel vagyok öltözve! Ha-ha-ha...

JUDY (*a közönséghez*) Elmeséljem, hogy a legelső alkalommal miként találkoztam a mi országunk rendkívül szórakoztató és rendkívül hosszú életű Elnökével? Körülbelül hatéves voltam, és a nevelőnőmmel boldogan sétáltam keresztül a parkon, minden pillanatban leszaladva a sétányról, hogy egy mókus vagy madár nyomába eredjek, és egyszer csak szembetalálkoztunk az Elnökkel, aki ugyancsak a parkban sétált hatalmas kíséretével. Azokban a napokban, érthető okból, erősen őrizték. Nos, amint összetalálkoztunk, ő hátraszaladt énfelem, egész csapata zavartan a nyomában, és akkor egészen odajött hozzám, és valamiképpen úgy csinált, mint egy macska, felemelte a két kezét a füléig, mintha mancsai volnának, és dorombolni meg nyivákolni kezdett, utána meg hangosan felnevetett, és azt mondta, hogy „Most pedig tolmácsold apádnak a legjobb kívánságaimat! Ne feledd – a legjobb kívánságaimat!” És akkor ismét nevetett, és mind elmentek.

Szóval ki tudná itt megmondani, hogy mi a különbség költészet és próza között? Meg tudja valaki mondani? Nos – hm – a költemény olyan rövid sorokban van írva! Nem ez a különbség? Nos, rendben, mondjuk, hogy ez. De hát azt meg tudjátok-e mondani, hogy a sorok hossza miképpen tudja befolyásolni a szavak jelentését? Számít-e valamit a szavaknak, hogy milyen hosszú az a sor, amit alkotnak? De hát végül is ez a meghatározhatatlan különbség szerintem nagyon is határozott következményekkel járt az *én életemben* az évek során. Tudjátok, gyakran gondoltam Apának arra a részeg barátjára, aki valamiféle partin hozzám hajolt, undorítóan, lehettem tíz- vagy tizenegy éves, és azt mondta: „Igen, ez egy csoda, valóban, hogy ő létezhet, ez elképesztően jelentős, hogy apád egyáltalán létezhet!” Nos, azt hiszitek, harmincon túl egyáltalán „létezhetne”, ha nem adta volna fel teljes egészében a prózaírást, és nem szenteli magát kizárólag a költészetnek? Ez volt az az irány, amerre a tehetsége fejlődött, de ez egyben azt is jelentette, hogy a bájos kis búnszövetkezet, amelyik országunkat vezette, soha nem olvasta, amit írt, mert akik tagjai közül értettek a versekhez, kétségkívül csak Apa saját apja volt, és maga a mi játékos kedvű Elnökünk, aki pedig a valamikori harcostársa, az én rémséges nagyapám iránti tiszteletből nyilván úgy határozott, hogy átsiklik fölötté.

JACK Azokban a kezdeti napokban, amikor még csak ismerkedtünk egymással, órákon át beszélgettünk tézés közben hármásban, néha késő éjszakáig, és én természetesen el voltam kápráztatva. Egész addigi életemben nem találkoztam senkivel, aki olyan lett volna, mint Howard. Beszélt mindenféle emberekről és eseményekről, és előadta a nézeteit, és én ott ültem, elbűvölten. HOWARD Ó, és akkor *hangosra* csavartam a rádió gombját. Nem akartam elmulasztani egyetlen szót sem! Hi-hi – tudtátok, hogy a „moralitás” volt Eddie kedvenc témája? Ó, igen, *imád* beszélni róla. *Olyannyira* élvezetesnek találja. Tudjátok, a „moralitás” Eddie-nek olyan – milyen is? – mint – mi? – tudjátok – mint valamiféle szörnyen értékes régi váza, valami szörnyen értékes régi váza, amit törülközőkbe csomagolva őriz mélyen a szekrényében. Persze, be kell ismerni, van ebben a vázában némi törmelék, és hát tényleg, ha veszed a fáradságot, és megnézed, bizony meglehetősen randa, meg hát túl nehéz is ahhoz, hogy egyáltalán fel lehessen emelni, ami pedig a stílusát illeti, persze nem illik semmihez a házban. Szóval, hát, tudjátok, használhatatlan, egyáltalán semmiféle szerepe nincs az életében – de naponta tízszer azért fel kell ordítania: „Ó, igen, az az urna, az az enyém, az az én legdrágább kincsem!!”

JACK Jaj, Howard, most, tényleg, ez...

HOWARD No mármost Tom számára persze mindez nagyszerű alkalom arra, hogy ismét éreztethesse, igen, hogy én felsőbbrendű vagyok. Tudjátok, Tom számára végső soron minden más emberi lény közömbös. Ott pusztulhatsz el lassú agóniában a szeme előtt, és ez egy cseppet sem zavarná Tomot. De szereti a moralitást, mert az azt jelenti, hogy elmondhatja, hogy a többi ember rettenetes, tudjátok, amit tettek, az rossz, ezért ők alacsonyabb rendűek, megvetendők. Másfelől én azonban azt tettem, ami helyes, látjátok, mennyivel felsőbbrendű vagyok.

JUDY (*a közönséghez*) Apa legjobb prózája, mindig úgy gondoltam, *Az ellenség* című esszéje volt. Tudjátok, igazán senki sem képes így írni huszonöt év fölött, ezer okból, és ő egészen *biztosan* soha nem írt volna így – annyira közvetlenül személyes volt: ahogyan a szüleiről írt, a házról, a folyosókról, a szobrokról – és az a merő érzékiség, amivel azt a fiatal nőt írta le, akivel a parkban találkozott – azzal a meglehetősen vad humorral együtt, amivel azt a folyamatot ábrázolja, ahogy végül felvitte magához... és azután annak a bekezdésnek az ereje, amelyben lassan rájön, hogy ez a fiatal nő voltaképpen ki és mi. Végül azonban a vele töltött órák azon az éjszakán megváltoztathatták az életét.

JACK (*Howardhoz*) De igazán, Howard, amikor Tomról beszélsz – nem gondold, hogy Tom azért kicsivel mégis felsőbbrendű? Úgy értem, tett néhány bátor dolgot fontos pillanatokban – szemben például olyasvalakivel, tudod, mint Martin.

HOWARD Ó, valóban? Szemben olyasvalakivel, mint Martin, úgy gondold?

JACK Hát, Martin igencsak gyáván viselkedett. Tom kimondott dolgokat, amíg Martin csendben maradt, hogy menteni próbálja magát.

HOWARD De látod, most megítélsz más emberi lényeket. Vagy nem? Jack?

JACK Nos, igen, én...

HOWARD Ez az a dolog, amivel én nem tudok mit kez-

deni. Mert te valójában azt mondod – valójában azt mondod, hogy Tom úgy viselkedett, ahogy viselkednie kellett, míg Martin nem. Martinnak másként kellett volna viselkednie, mint ahogyan mégis viselkedett. Így azt sugallod – mit is? –, hogy azt gondolod, te másként viselkedtél volna, ha te lettél volna Martin helyében?

JACK Nem, nem mondom, hogy másként – lehet, hogy ha lettem volna, akkor, nem tudom – de nem ez a lényeg.

HOWARD Nem?

JACK Nem – én –

JUDY Valójában azt akarja mondani...

JACK Úgy értem, én egyszerűen csak azt mondom, hogy Martin jobban is viselkedhetett volna.

HOWARD De látod, ez az a pont, ahol én elveszítem a fonalat. Mert úgy értem, ha te vagy Martin, vagy valaki más volna Martin, aki Martin életét élte, Martin élményeivel együtt, akkor miért is ne láttak volna mindent pontosan úgy, ahogy Martin látta, és viselkedtek volna ennek megfelelően? És ebben az esetben mi értelme annak, hogy elítéljük Martint? Mert ha egyszer nem lehetett más, mint aki volt – és mert az volt, aki volt, a dolgokat tehát pont úgy látta, ahogy látta, és azt tette, amit tett.

Vagyis amíg azzal foglalkozol, hogy embereket magasztalj vagy elítélj, megmondva, hogy ki a jobb és ki a rosszabb – addig a figyelmed egészen elfordul a téged körülvevő emberi szenvedéstől és attól a rendkívül bonyolult, nehezen megválaszolható kérdéstől, hogy mitől is van mindez. Úgy értem, ahelyett, hogy elítéled Martint vagy bárki más, nem lenne fontosabb megpróbálni megérteni különféle dolgokat? Például megérteni azt, hogy a világban vagy egy ember életében milyen körülmények vezethetnek oda, hogy úgy viselkedjenek, ahogy Martin viselkedett? Melyek azok a körülmények a világban, amelyek ide vezetnek? És hogyan jelennek meg? Szerintem ez az egész ítélezés, ez az egész elmarasztalás, hogy ki felsőbbrendű, ki alacsonyabb rendű, hogy „Nekem volt igazam”, meg minden ilyesmi, nem túlzottan célravezető azoknak az embereknek a számára, akik a legkülönfélébb borzalmak áldozatául esnek, míg te azzal töltöd az idődet, hogy efféléken vitatkozol.

JUDY (a közönséghez) Mindig szerettem, ahogy Apa esszéjében azokról az emberekről írt, akiket „mocsokzabálókna” nevezett, azokról az emberekről, akik tényleg eszik a szemetet, és akkor ez a különös fiatal nő **kidugja a fejét a szemétből, hogy vezesse őket. Mint ahogy már Apa előtt is sokakkal történt, a szerelem és a testi vágy vezette el az új eszmékhez, egy vadonatúj meggyőződéshez; hirtelen úgy érezte, neki is köze lett országunk szegényeihez, még azokhoz a lázadókhöz is, akik értük küzdöttek. Megmutatta nekünk azokat a pillanatok, amikor az erotikus vonzalom gyengéden átszövődött a szívében a szegények iránti együttérzéssel, ami többé soha nem apadt... És szerettem, ahogy leírta a fiatal nőt, ahogy ott ült a szülei kanapéján, furcsán kucorogva.**

JUDY és HOWARD (hangosan olvasva) „Itta a teáját a nagymamám – virágoktól sárga – csészéjéből”...

HOWARD (olvas) „...keze százfelé cikázik – a kérdéseimre udvariasan, halkán felelt. De amikor halkán beszélt is, a hangja olyan kemény volt, mint a drót, a drót, amivel gondosan körülfonta az egyszerű szavakat, amiket kimondott. Hogyan is tudná a magamfajta akár csak elképzelni is azt az életet, amit ő élt? Nincs biztonság. Nincs remény. Nincs menedék. Nincsenek fák. Teljesen

sík vidék, a végtelenbe nyúlva. Fut a fény elől, de mindenütt ott a fény. Amikor esett az eső, beleverte őket a földre, nem volt hova menniük, feküdtek a sárban. »Így vándoroltunk, jószerivel éveken át«, mondta. Az ő csodálatos bőre, még az arca is – leégve, összekarcolva, mint a föld, amelyen aludtak.”

JUDY Valamilyen okból – így született – megvolt ez a fura képessége – igencsak szokatlan képesség az ő helyzetében –, hogy bárkinek olvasni tudott az arcáról, könnyedén olvasott, és meglátta rajta az értelem jelét. Úgyhogy már fiatal korától egyre csak azon csodálkozott, hogy bizonyos emberek – akik *nem* az ő világából jöttek – szisztematikusan a mocsokzabálásra kényszerültek, és emiatt távol maradtak a Schubert-daloktól.

HOWARD (olvas) „Miután elment, egyedül maradtam a hálószobámban, a földön fekvé, megrémített a saját zokogásom ereje. Tehát ez volt »az ellenség«. És már semmi mást nem akartam az egész világon, csak azt, hogy segítsék neki. Hangosan kimondtam: »Bármit kész vagyok megtenni, bármit.« De amint kimondtam ezeket a szavakat, reszkettem a félelemtől, mint a mesebeli vak lány.”

JACK (a közönséghez) Sokan azt hiszik, hogy engem Howard írása nyűgözött le, hogy én Howardnak mindig valamiféle csodálója voltam. Ez egyszerűen képtelenség. Tudjátok, zavaros fiatalember voltam. Néhányadmagammal sétálgattam egy délután egy meglehetősen drága ruhaholtban, pizsamát akartam vásárolni. És akkor arra felé jött Judy, ugyancsak vásárolt, és valaki bemutatott minket egymásnak, és akkor megtörtént az – tudjátok, amire az emberek azt a meglehetősen rémületes kifejezést alkalmazzák, hogy „pillantásuk egymásba fonódott”. És azután Judy továbbment, míg engem hatalmába kerített az a meglehetősen eleven elképzelés, hogy ő meg én, mindketten pizsamákat próbálgatunk, így levettem a ruhámat, és mintha csak valamiféle tévedésből tenném, elkalandoztam az ő kis fülkéjébe. És néhány héttel később ismét belefutottam, késő éjjel a parkban, a tónál, annál a kis sétánynál, ahol a fákról azok a hatalmas papírlampionok lógnak. És akkor éppenséggel ő vitt fel engem magához, és találkoztam Howarddal. Találkoztam vele, beszélgettünk, meglehetősen jól szót értettünk. De hát Istenem, egyetlen pillanatra még csak meg sem kísértett, hogy Howard tanítványává váljak. Legfeljebb szemlélődő voltam. Egy nagyon jó **pillanatban, még egy nagyon jó pillanatban is legfeljebb valamiféle holdudvarnak** neveztem volna magam, egyáltalán, ha bárminek is nevezni kellene magam. Az az egész dolog, hogy az ember egy másik emberi lény bámulatába révedjen – gondosan ügyeljen arra, ahogy a nagy ember arcán átfutnak különféle hangulatai, érzései –, nos, mindez inkább azoknak a kékharsnyáknak volt szörnyen vonzó, akik mindig körülötte lebzseltek, vagy a sötét kabátos, komoly fiatalembereknek, de Isten a tanúm, számomra egy cseppet sem.

Persze, hogy Howard **jelentőségteljes** volt, hogyne. Ki tagadná? Nyilván jelentős dolog volt meghozni mindazokat a **döntéseket**, amiket ő meghozott: hogy mindig zöldbe és kékbe öltözött, és nem vörösbe vagy szürkébe; hogy ismerte a sumerokat, és nem ismerte az asszírokat. Persze, mindez nagyszerű volt. Bár ha éppenséggel gondolkodni kezdte róla, akkor valamiként, csakugyan, meglehetősen önkényesnek tűnhetett mindez. Miért a kékek inkább, mint mondjuk, a vörösek? Úgy értem, erre nem

kaptam feleletet. Mindennap elmondtam magamnak, tudjátok, hogy jaj, hát ő olyan sokat elért, én pedig semmit nem értem el, úgyhogy én arra sem vagyok méltó, hogy a cipőfűzőjét megoldjam. De mégsem szabadulhattam attól az érzéstől – az mégis zavart, hogy mindazok a csodálatra méltó döntések, amelyek Howardot valamiként meghatározták, végső soron egyfajta értelmetlenség alapultak.

De persze irigyeltem őt. Miről beszéltek? Irigyeltem az egész bandájukat – mind a vén kibírhatatlanokat –, Bobot, Arthurt, az egész csapatot. És Howardot? Hogyne. Fel sem merült, egyáltalán, hogy ne irigyeljem Howardot. Egyáltalán nem merült fel. Felejsük el az írását – egyszerűen azért irigyeltem, ahogyan olvasni tudott. Olyan könnyed volt, olyan elegáns. Ahogyan én figyeltem fel egy cikkre a zöldbabfőzés újabb lehetőségeit illetően, úgy figyelt fel ő egy verseskötetre John Donne-tól. Vagyis elég okos voltam ahhoz, hogy tudjam, hogy John Donne valami szörnyen élvezeteset jelent – csak ahhoz nem voltam elég okos, hogy valójában élvezzem is. Kész lettem volna, ahogy mondani szokás, ennek szentelni az egész életemet, azt hiszem, de mégsem tudtam megközelíteni a nagy írókat. Napról napra, évről évre olvastam és olvastam őket, de mégis mindig távolinak tűntek. Nem én akartam így. Mégis, így volt. Kívül tartottak, távol tartottak engem ettől az egésztől. Howardot azonban mindjárt magukhoz engedték. Kerülj beljebb, mondták. Itt vagyunk. Gyere, beszéljessünk, legyél velünk. Éppen itt vagyunk. Howard fel sem tudta fogni egyáltalán, mi a probléma mivelünk, szegény halandókkal. Hogyan is tudta volna, ugye. De tudjátok mit? – Én azért mindig úgy éreztem, hogy a megértés küszöbén vagyok. Úgy éreztem, ha csak tanulhattam volna. Kész voltam a tanulásra. Bármilyen megaláztatásra készen lettem volna, hogy tanuljak, de tényleg. De ő nem tanított engem. Egyikük sem. Howard, Judy, Bob, Arthur – a versolvasók.

HOWARD Tudjátok, Jack végső soron egyáltalán nem volt rossz ember. Én pusztán olykor kissé felszínesnek találtam. Egy kicsit felszínesnek, egy kicsit lustának. Tudjátok, lusta volt. Voltaképpen olyan lusta volt, hogy a kedvenc ételei – és ezt nem én találom ki, hanem elég gondosan megfigyeltem – leves volt, rizottó, tört krumpli és fagylalt. Nem túlzok!

JACK Istenem, milyen élvezettel figyeltem Howard reakcióit, amikor Judy és én járnunk kezdünk, én tehát fel-fel-tünetedeztem náluk. Tudjátok, maga a gondolat, hogy Judy és én egyedül maradhatunk, olyan rémülettel töltötte el Howardot, hogy éppenséggel mindig a nyomunkban volt valamiként, szobáról szobára, anélkül, hogy felfogná, mit is csinál. Úgy értem, egy időben szó szerint, órákon át ott araszolgatott és mászkált körülötünk, mint egy furcsa állat, arcára ráfagyott szörnyűség kis mosolya. Ebben az időben véletlenül néhány utcával odébb laktam – egy kis lakásom volt az egyik nevezetes, rettenetes, henger alakú felhőkarcolóban –, és Judy meg én az estét elég gyakran töltöttük az én viharverte ágyamban, egy vagy két üveg ezzel-azzal, azután persze megéheztünk, és mivel nálam soha nem volt semmi ehető, felkeltünk, valami ruhát húztunk magunkra, és nagy csendben beosontunk Howard házába, hogy megrohmozzuk a hűtőszekrényt. Judy arca égővörös volt, folyamatosan kitört belőle az a furcsa hisztérikus nevetés, ami akkoriban kerítette hatalmába, félig-meddig megpróbálta elfojtani, amikor Howard feltűnt papucsában,

sajátos félmosolyával, és nyilvánvaló volt, hogy egész viselkedésünket egyszerűen és közönségesen obszcénnak találja. Ha-ha-ha! Persze ami komikus volt benne, az mindössze annyi, amit én tudtam, de Howard nem, hogy én egyáltalán nem voltam jó szerető! Istenem, de hogy – voltaképpen rettenetes voltam! Ha-ha-ha! Nem tudtam uralkodni a reakcióimon. Mindig az egyik évfolyamtársamra, Jorgéra gondoltam, akinek egy szelídített makija volt, pórázon vezette, az pedig vagy váratlanul felugrált az emberekre, vagy moccanatlanul lefeküdt valami forgalmas helyen, és láttam magam előtt Jorge szabadkozó arckifejezését és gesztusait. Akárhogyan is, tudjátok, a nők mindig azt mondták, hogy „nem vagy érzékeny, nagyon is darabos vagy, ahogyan egy női testhez közelítesz, egyszerűen rossz”. Egyikük úgy fogalmazott, hogy „a birkózás mégsem a legjobb minta, mi lenne, tudod, ha valami mással próbálkoznál”. De Judy abszolúte semmit sem tudott a szexről, úgyhogy nem bánta. Számára minden nagyszerűnek tűnt. Főleges hozzátenni, hogy soha nem szóltam neki: „Jézusom, ha neked jó velem, hát próbálj ki egyszer egy olyan férfit, aki csakugyan érti a dologát.” Szörnyen boldog volt. Éveket töltöttünk így, valójában szinte ott laktunk Howard házában, és ez nem is volt annyira rémes, de azután minden sokkal jobb lett, amikor végre a saját kis lakásunkba költöztünk – a városnak Howardéval éppen ellenkező felében! Áprilisban költöztünk be, és volt egy kis ablakunk, amelyen a kinti fáról szinte benőttek a levelek a szobába, a legérzékibb, legellenállhatatlanabb, legkéjesebb módon, és Judy meg én valamiként egészen egybefonódtunk, minden reggel csak mi ketten ébredtünk – csodálatos idő volt ez. Nos, hozzá kell tennem, hogy ez csak rövid közjáték lehetett. Uramisten – térjünk vissza a földre! Howard egészsége végül is nem volt rendben. Vagyis hát nagyon beteg volt, erőteljesen *gyengélkedett* – hogyan is lehetett volna azt várni tőle, hogy egyedül éljen, anélkül, hogy Judy és én mindjárt ott volnánk a szomszéd szobában! És hát mit is érhetett a mi boldogságunk, ahhoz képest, hogy ő milyen komolyan volt beteg? *Annyira beteg* volt – a baj csak az volt, hogy senki soha nem tudta pontosan megmondani, mi volt a betegsége, hogy pontosan mi is volt a baja. Az biztos, hogy volt néhány rettenetes jó napja, ahhoz képest, hogy mennyire beteg volt. Azok például, akik akkor látták őt, amikor a fahasábokat hordta fel a garázsból a házba, aligha felejtik el ezt valaha is: fel és le a felhajtón, fel és le a felhajtón, arcáról ömlik az izzadság, segítségünket durván elhárítja, sárgán fénylő szemekkel, mint egy farkas... Azokban az években csak akkor tudtam végre elcipelni Judyt Howardtól, tudjátok, amikor elutaztunk, amikor elmentünk valamilyen nyomorult vidékre, amit Judy szeretett – az egyik rettenetes helyre, valamiféle trópusi rémálom-zónába –, és azok az utak igazán nagyszerűek voltak, mert nem számított, hogy Judy milyen szomorúnak vagy búbanatosnak tűnt az indulás előtt – szóval, tudjátok, csak mutass neki egy pásztort vagy néhány juhot, és máris felvillanyozódik.

JUDY De mindaz, amit Apa huszonévesen kimondott, nem volt visszavonható. Nem tűnt el. Következései persze várathattak magukra – felfüggesztve –, de nem örökre. A mi szeretett vezetőink természetesen vonakodtak attól, hogy egyikük önfejű fiával szemben bármiféle módon barátságatlannak tűnjenek, de ez nem jelentette azt, hogy ne olvasták volna azt a kis esszékő-

tetet, amelynek narancssárga gerincét olyan jól ismer-
tük, vagy hogy azt valaha is elfelednék. Soha, senki. Min-
denki tudta, hogy a történetnek nincs vége. Úgyhogy az
emberek néha elég idegesek voltak Apa körül. Néhányan
attól is óvakodtak, hogy találkozzanak vele – látni lehe-
tett, amint a feszültség eltölti arcvonásaikat –, míg voltak
mások, akikkel naponta találkozott, de a szorongás vala-
hogyan mégsem csökkent, sőt, inkább növekedett. Én
persze Joanra gondolok, igen, elsősorban őrá. Tudjátok,
Apa barátai közül mindig Joant szerettem a legjobban –
„a Rágcsálót”, ahogy neveztük, mert sovány volt és ősz,
illetve ahogy egyszer Apa mondta, olyan, mint egy szö-
vet, amivel az ezüstöt fényesítik. Szerettem Joant, bár
kissé gyenge volt. Hangos volt, és vicces és vad, amikor
velünk, gyerekekkel hancúrozott – a barátaim mindig
könyörögtek neki, hogy játsszon velünk –, míg csend-
ben volt a felnőttek között. Apa jelentett számára min-
dent – egy napon mégis összeomlott. Emlékszem Apa
arcára, ahogy tudatta velem. „Joan elmegy” – mondta.
Elment, hogy egy külvárosban éljen, lent a víznél, és
soha többé ne jöjjön vissza.

JACK (a közönséghez) De majdnem ugyanakkor, amikor
visszahurcolkodtunk Howard házába – éppen az esős
évszak kezdete volt –, történni kezdtek a dolgok. És az az
egész szörnyű év lassan feltárult.

HOWARD (Judyhoz) Segíts egy kicsit, drágám, gyere ide,
kérek...

JUDY Mi a baj, Apa?

HOWARD Mi?

JUDY Hogy vagy – mi van?

HOWARD (a közönséghez) A hányinger újabb hulláma
csapott át rajtam, imádkozom a halálért, minden sötét,
minden – rettenetes. Borzalmas hangok. Beszélnem kell
Judyval – nagyon fontos... (Judyhoz) Mit hoztál?

JUDY Bob itt hagyta neked a könyvét.

HOWARD Nagyszerű. Igen – ez káprázatos... (Elérzéke-
nyülten fullad el a hangja)

JUDY Apu...

HOWARD Ez egy épület rajza, amelyik... (Valamit hall)
Te is hallottad? Istenem, mi volt ez? – Van egy kis műzli?

JUDY Nincs, Apu.

JACK (a közönséghez) Az a kő volt először, keresztül
Howard ablakán. Ki dobta be? Mit jelentett? Való-
színűleg semmit, de voltaképpen nem lehetett tudni. És
aztán az én bajom kezdődött – tudjátok, elmeproblé-
mák, vagy hogyan is nevezzük. Azt sem tudom, hogy
mondjam el a történetet, vagy hát hol is kezdjem – úgy
értem, az elmetüneteket – nehezen megragadható dol-
gok ezek – ugyebár? De hát végül is az történt, hogy
nem sokkal a kődobás után, egy napon eljött egy pilla-
nat, amikor azt mondtam magamban, nos, hát ezt az
éjszakát ettől a háztól távol fogom tölteni, így hát becsó-
magoltam egy kis bőröndbe, és elmentem, hogy egy-
magamban éjszakázzak egy nagy szállodában, egy kis-
városban, körülbelül háromórányi vonatra. Szóval
késő éjszaka, ahogy fekszem a kis ágyamon a hotelszo-
bámban, és egy verseskötetet olvasok az egyik legjele-
sebb szerzőnkől, egészen hirtelen a falon keresztül
zajokat hallok a szomszéd szobából, egy pár kezd el
viháncolni a szomszéd szobában, nevetgélni kezdenek,
és amíg nevetgélnek, csókolózásba kezdenek, és köz-
ben körös-körül mozognak a szobában, feldöntve
különbéféle tárgyakat. Hát hirtelen felültem az ágyamban,

és tudtam, hogy nagyon gyorsan, voltaképpen azonnal
el kell döntenem, mit is tegyek, mit is tegyek, tegyek-e
erőfeszítéseket, hogy folytassam az olvasást, vagy figyel-
jek inkább a szomszédban a párra, mondjuk úgy, hogy
közben az egyik kezem olykor véletlenül meg-megérinti
a farkamat? Nem maradt idő a gondolkodásra – a pár a
szomszédban abbahagyta a nevetést, halkán hörögtek,
valamiféle meleg hálával telten –, úgyhogy csendben
lettem a könyvet az éjjeliszekrényre. És miután a pár
befejezte a szeretkezést – és ez elég sokáig tartott –,
elaludtak, de én nem alhattam. Kinyújtottam a kezem
az éjjeliszekrényen a könyv felé, de azután arra gondol-
tam, álljunk csak meg – csakugyan vissza akarok térni
a könyv olvasásához? Nem olvasnám valójában szíve-
sebben azt az újságot, amit a hallban vásároltam, a
különbéféle történetekkel azokról az egészséges, kispor-
tolt, meglehetősen fiatal színésznőkről? Úgyhogy egy
ideig ezt a lebilincselő újságot olvastam, de még mindig
nem tudtam elaludni, így még egyszer kinyúltam a
könyvért, de ahogy nyúltam érte, a figyelmemet az ágy
végénél egy üres arc vontta magára, amely várakozóan
nézett az enyémbe, ismerős keretbe foglalt képernyő,
benne pedig színek, dalok, szereplők, részegség, szere-
lem – szépség. És ahogy ott ültem a sötétben, és órákon
keresztül néztem a képernyőt, arra gondoltam magam-
ban, igen, egy ponton nem kellene különbséget ten-
nünk – ugyebár? Úgy értem, már bocsánatot kérek, de
nem kellene különbséget tenni azok között a hazugsá-
gok között, amiket kimondunk, hogy egyfelől „én sze-
retem a költészetet”, „én szeretem Rembrandtot” – és
persze fontos ilyesmiket mondani, mert, ugyebár, ha
nem mondd, akkor egyszerűen állatkertbe való vagy,
valami üres dolog leszél akkor, semmi több csakugyan,
mint egy nagy léggömb, egy jókora példány, szájjal,
nemi szervvel, mancsokkal és egy segglukkal – de attól
ezek még hazugságok, ezek hazugságok –, másfelől
pedig ott vannak azok az igaz dolgok, mint hogy „ezt a
nagyon kellemes képernyőt nézem éppen, nézem és
élvezem”?

Bizony visszajöttem Howard házába, és teltek a napok,
és teltek a hetek, és én valahogy ködbe veszttem. Idege-
sen gondolkodtam egy csomó mindenről, sokat töp-
rengtem arról is, mi a személyiség. A személyiség.
A személyiség. Vagy ahogyan ezt belülről nevezzük, az
„én”, tudjátok – ez a különös kis dolog, ami mindenki-
nek van, ez a fura, apró szerv, amit a sebészek sem érin-
hetnek meg. Emlékszem, amikor nagyfiúként olyan
könyveket olvastam, amelyekben bizonyos izgalmas test-
részekről szóltak, amelyek „bőkezűen el vannak látva
idegvégződésekkkel”, és most azon töprengtem, vajon a
személyiség is idetartozik? Egészében azt gondoltam,
hogy nem. Valószínűleg egyáltalán nincs idegvégződése.
Akárhogyan is, ebben a különleges állapotban szágul-
dozott és pörgött az eszem, és egy délután ott találtam
magam, amint fel-alá járok Howard nappalijában, ahogy
gyakran tettem efféle délutánokon, járkálva és töprengve
azon gondolkodtam, hogy én valahogy mindig is így köz-
lekedtem, ezzel a rendkívül görnyedt tartással, a fejemet
a padló felé lógatva, és hirtelen megkérdeztem magam-
tól, hogy miért is van ez így éppen. Azért, mert a fejem
túlzottan nehéz, mert egyszerűen túlzottan tele van
töltve a sok mindennel, meglehetősen hatalmas reke-
szekkel, bőröndökkel és értéktelen hulladékkal?

És akkor azt kérdeztem magamtól, hogy mi is van azzal a zajjal, amit egyre hallok, azzal az elviselhetetlen zajjal, ami valahonnan belülről ered a fejemből. És hirtelen rádöbbsentem, hogy akárcsak egy énekes, aki zongorán vagy gitáron kíséri magát, én az életemet kísérem valamiféle végtelen belső locsogással, egy végtelen zajongással vagy mormolással – különféle rémes *híradások* és vélemények belső mormolásával, az önbizalom kifejezésének buta arpeggióival... „Igen, ezt teszem, ezt teszem, és ez a leghelyesebb dolog, amit most tenni lehet, mert mor-mor, mor-mor, mor-mor, és ez a helyes, mert mor-mor, mor-mor, mor-mor...” Mindazokra az őszinte töprengésekre gondoltam, amelyek a jövőre vonatkoztak, a *terveimre*, tudjátok, és mindazokra a végleges következtetésekre, amelyekkel naponta tekintetem a múltam eseményeire – az „emlékeimre”, ahogy nevezzük őket, letörölve néhány könnyecseppet –, de vajon mindez csakugyan olyan szörnyen értékes volt? Vagy mindez inkább felesleges volt kissé, annak a – gyakran figyelmen kívül hagyott – ténynek a fényében, hogy múlt és jövő voltaképpen nem is léteznek? Ott ültem, és reggeltől estig ezen gondolkodtam, hogy mégis, hát hol vannak. *Hol vannak?* Úgy értem, itt nincsenek. És Isten a tanúm, szerintem bizonytalansággal seholy sincsenek. És akkor mit is *jelentene* nekem, ha valaki azt mondaná, hogy a nadrágot, amit viselek, egy velem azonos nevű másik ember viselte „tegnap”, egy ember, aki ezt és ezt tette, vagy hogy ezt „holnap” egy olyan ember viseli majd, aki ezt és ezt fogja csinálni? Mindez egészen pontosan *semmit* nem jelent számomra, mert ezek közül az emberek közül egyik sem létezik.

JUDY Hirtelen megkezdődtek ezek a meglehetősen csendes tüntetések a meglehetősen csendes utcákon, amelyek nyomán néhányan megkérdezték, hogy ezek a felvonulások a szokásosan álságosak – vagy ez alkalommal éppen valódiak volnának? Netán „az ellenség” ébredésének volnánk tanúi, annyi év után? A „mocsokzabálók” finoman felkavarodtak? És bizonyos emberek, akiknek a keze mindenhova elért, hirtelen hírt adtak magukról? Ez csakugyan különös volna, miután olyan régóta közismert volt, hogy efféle emberek többé nincsenek. És ezt követően, talán a fejlemények nyomán, talán nem – hogy egy népszerű, kártyázásból ismert fordulattal éljek –, újabb és újabb kormányzati trükkök következtek. És minden alkalommal, amikor a kormányzat egyik szintjét kinyírták, újabb emberek emelkedtek fölül, akikről semmit nem lehetett tudni. Mindez *kártyajáték* volt, vagy *kártyatrükk*? Az idősebb köztisztviselők, a mocsos disznócsorda, amelyiket valamennyire ismertünk, és akiknek fogadásokon még távolról oda is biccentettünk, csendben kicserélődtek egy újabb disznócsordával, amelyiket *nem* ismertük – új nemzedék, új színekbe öltözve – a rikító sárgákba és rózsaszínbe és különféle zöldekbe – akik új környékeken laktak, és újfajta ételeket kínáló új éttermekbe is jártak.

JACK Amikor felcseperedtem, volt egy nagybátyám, aki egyre mondogatta nekem: „figyelj csak, mi patkányok vagyunk. Az egész családunk mindig is patkányokból állt, és te, fiam, te is patkány leszel.” Persze mindannyian tudjuk, hogy a patkányok kissé mohók, és talán egy kissé szűk látókörűek is, nyilván azért, mert az arcuk is olyan szűk. Ám a nagybátyám azt is mondta, hogy soha ne szégyelljem, hogy patkány vagyok. „A patkányok

nem rosszak”, mondta, „nem gonoszak vagy kegyetlenek. Egyszerűen teszik, ami a fennmaradásukhoz kell.” Nos, a helyzet az, hogy Howard, tudjátok, szemben a nagybátyámmal, egy egészen másféle gazember volt. Patkánynak született, patkánynak nevelték, de valamilyen elutasította, hogy azzá is váljék. Egyszerűen elutasította. És a helyzet ugyanez volt Bobbal és Arthurral és minden barátjukkal, és persze Judyt úgy nevelték, hogy elhiggye, hogy a legrosszabb dolog a világon, ami egy ember *lehet*, az, hogy patkány. És így ezek az emberek azt hitték magukról, hogy ők csak ártatlan kis teremtmények, szörnyű elnyomásban ebben a patkányvilágban, ebben a világban, ahol a kormány patkányokból áll, ahol a nyers, fennmaradásra törekvő patkányizlés diadalmaskodik mindenütt, és így történt, hogy Howard fővezérüké vált ebben a képzeletbeli patkányellenes háborúban, a háborúban mindaz ellen, amiért a patkányokat felelősnek tartották, attól kezdődően, hogy a szoborkertbe vitatható alakok kerültek a közelmúltban, egészen addig a sajnálatos tényig, hogy nem voltak többé ingyenkoncertek. És vagy tizenöt percre engem is köz-katonának hívtak ebbe a patkányellenes háborúba, ha úgy vesszük. Gondoljátok csak el – szímat –, soha nem kértek arra, hogy csatlakozzam a *tisztikarhoz* – bruhaha, bruhaha – nem lévén a legmegfelelőbb *anyag*, ugye, biztosan megértitek – de hát nem szomorú? – az ő saját veje? De talán alkalmas lehet valamiféle alacsonyrendű, vidám ágyútöltelékeknek – ha-ha-ha.

Akárhogy is, ha háborúról és katonákról van szó, akkor, tudjátok, ez az „ellenség” sokat tárgyalt kérdéséhez vezet, és ezzel a kérdéssel csakugyan szembe kell néznünk. Vagyis ha az emberek – idézőjelben – „az ellenségre”, „a mi ellenségeinkre” utalnak, alapvetően arról van szó, amit valaki egykor úgy nevezett, hogy „zabolátlan, csaholó, elszabadult kutyák” – szeretem ezt a kifejezést –, „zabolátlan, csaholó, elszabadult kutyák” – ha-ha-ha –, más szavakkal azok az emberek, akik ott élnek, hogy úgy mondjam, idézőjelben, „a kerítésen túl”, akik ott táboroznak a kerítés másik oldalán, tábortüzeikkel, edényeikkel, pillangócukrukkal, vagy mi a fenéjük van még nekik odaát.

Más szavakkal, ha a világot nézitek, és a világot mint egészet szemlélitek, voltaképpen a benne élő legtöbb ember olyan, akikről meglehetősen idegesen és feszülten azt lehet mondani, bizonyos melodramatikus és csaknem hisztérikus szavakkal, hogy „balsorsúak”, „nyomorultak”, „szerencsétlenek”, „reménytelenek”, „kiszolgáltatottak”, „szegények” – ez utóbbi igazán szimpatikus –, vagy kicsit másként fogalmazva, ezeknek az embereknek, hogy az Isten áldja meg őket, egyszerűen nincs semmiféle lehetőségük, egyáltalán semmi. És ezek a különös emberek – ugyebár, az Isten tudja, miért –, hát ők éppenséggel nem kedvelnek minket. Ők *nem kedvelnek minket*. Egyszerűen nem kedvelnek minket. Úgyhogy nem olyan nehéz megjósolni, mi történik majd egy napon. Megvan a többség: ők, a kisebbség: mi, és az a viszolygás, amit éreznek irántunk, az nagyon, nagyon komoly viszolygás. Ők nagyon, nagyon valóságosak. De most mondom valami nagyon érdekeset az ellenségről, figyeljetelek. Legalábbis ahogy én érzek irántuk. Biztosan ismeritek azt a meglehetősen gonosz és nem túl mély értelmű régi mondást, hogy „az ellenségem ellensége a barátom”. Nos, ami az *én* életfelfogásom szerint

sokkal igazabb, hogy az ellenségem barátja bizonyosan az én ellenségem, amíg, furcsa módon, maguk az ellenségeim náluk sokkal kevésbé zavarnak, sőt különös módon, bizonyos szempontból még némi tiszteletet is ki tudok vívni tőlük.

Van olyan helyzet, hogy azok az emberek, akiket ismersz, és akikkel voltaképpen együtt élsz, *tudatosan elhatározzák*, hogy az ellenségeid barátjává válnak, és ez csakugyan rettenetesen elborzasztó, mert végül is az ellenségeid mindent megtesznek azért, hogy elpusztítsanak, függetlenül attól, hogy éppen hogyan is érzel irántuk – és éppen ez az, ahol minden olyan nagyon nehéz lett Judyval és Howarddal, akik nem kevés fáradtsággal végül olyan borzalmasan elrémültek a lázadó patkányoktól, akiket már láttak beözönlöni mindenhova az ő tökéletes világukba, hogy végül elhatározták, hogy azok az emberek, akiket nekik *kedvelniük* kell, igen, úgy van, éppen azok lesznek, akik afféle tervekben töprengenek, hogy miként is lehetne kibeelni minket, vagy más szavakkal, végrehajtani azt a mozdulatot, amit egyik ellenségkedvelő írónk bölcsen úgy fogalmazott, mint a „széptrancsírozók széptrancsírozását”. És végső soron ez vált számomra vérlázítóvá.

Fura módon, azt hiszem – de hát ki is mondhatna bármi bizonyosat ilyesmiről? –, úgy is mondhatnám, hogy a vég kezdetének a kezdete számomra a kedves öreg Howarddal azon az éjszakán következett el, amikor egy korai vacsora után mindannyian ott ültünk – Howard, Judy és a szokásos társaság –, és hirtelen elhatároztuk, hogy megnézünk egy darabot, hogy mindnyájunknak el kellene mennünk, hogy megnézzük az abban az évben hihetetlenül népszerű darabot, *A trójai lovat*, Reginald Longleattól. Az is lehet, hogy rohamszerűen éppen mindannyian heveny szociológiai izgalomba estek, és csak azt akarták látni, hogy mi az a baromság, amit a közönség abban az évben fogyasztott, vagy az Isten tudja, mi. Elképzelhetőnek tartom, hogy azért mentem velük, mert úgy véltem, hogy még éppenséggel tetszhet is nekem a darab, jól érzem majd magam, az Isten őrizzen, lesz egy kellemes estém, vagy valami hasonló képzelenség. Akárhogyan is, az utolsó lehettem a sorban, aki megvette a jegyét, mert a többiek együtt ültek egy csoportban, én pedig egymagam, két sorral előrébb.

Szóval a darab amolyan bájos komédiának ígérkezett, ám az író gyűlölete az emberi faj iránt – vagy úgy is mondhatnám, mindenki iránt, aki nem éppen olyan, mint ő – szivárgott belőle, mint ahogy a vér szivárog egy testekkel teli szekrényből. Volt valami az írásban – valami borzalmasan kínos. Az ember folyamatosan azon ámult, hogy a pokolba választotta a szerző éppen ezeket a szavakat. Egyszerűen nem volt az eszénél, vagy mi? Egyáltalán használhatók-e még a szavak? Bármiféle módon? Longleat viszonya a nyelvi szerkezetekhez olyan volt, mint amikor egy hanyag vízvezeték-szerelő úgy illeszti össze a csöveket, hogy azok soha ne csatlakozhassanak pontosan egymáshoz – ahol az egész a szétrobbanás határán áll, de addig valószínűleg nem következik be, amíg létrehozója biztonságban el nem hagyta a várost. Annyira csúf volt, és az egész darab hihetetlenül unalmas, és még csak vicces sem lehetett, mert az összes poén már kimondva ellaposodott. Ahogy ott ültem, és néztem ezt a rémes darabot, tudjátok, váratlanul vágni kezdtem arra, hogy megforduljak a helyemen, és hátranézzek Howardra. Úgy értem, ez egy olyan

különleges pillanat volt, amikor csakugyan látni akartam Howard arcát. Látni akartam a hihetetlen viszolygás eltűzött mimikáját, ahogy döbbenete még messzebből is leolvasható: „Te jó Isten, ilyesmi csakugyan megtörténhet?” Így hát amikor Longleat feltárlta egyik különösen szellemtelen, szörnyű viccét – ami még gonosz is volt, ha belegondoltam, és a szadista közönség hörgött a gyönyörtől –, hirtelen megfordultam a székemen, és egyenesen a mi kis csoportunkra néztem úgy, hogy közülük senki se láthasson engem. Teli szájjal nevettek, Howard még a többiekénél is jobban. Gurgulázott a nevetése ezen a választékos mondaton, és egy pillanatra minden megállt, és csendes, de erőteljes szédülés kerített a hatalmába.

Szóval a következő héten volt a születésnapom, és Judy elhatározta, hogy ünnepséget rendez nekem: körülbelül ötven emberrel, mind a barátaiak, köztük még olyanok is, akiket *kedveltem* – egy szokásos partit, papircsákók, trombitácskák, játékok a fűvön. Kugli, satöbbi. És Howard azt mondta, majd én sütöm a húst. Úgyhogy eljött az ünnepség napja, és úgy öt óra körül érkezni kezdtek az emberek, és az egyik család hozott magával egy diáklányt Dániából. Hát én iszogattam és szellemeskedtem, és ki tudja, miért – fogalmam sincs, mert egyáltalán nem ismerem a dán kultúrát –, ez a diáklány meglehetősen vonzódott hozzám, nagyon szórakoztatónak talált, és valamiként folyamatosan körülöttem sündörgött. Így aztán mindketten eloldalogtunk a garázs irányába, és anélkül, hogy komolyabban töprengtünk volna rajta, valahogyan csókolózni kezdünk, én pedig becsúsztatam a kezem az inge alá, és simogatni kezdtem a mellét. Nos, egyszerre csak Howard sétált be a garázsba – hogy egy kis faszenet vigyen a hússütéshez, gondolom –, és ezzel eljött a bohózáti pillanat. A dán lány befutott a házba, Howard elszaladt a kert felé, énnekem meg fogalmam sem volt, hova is menjek, úgyhogy bementem a szerszámoskamrába. De hát voltaképpen semmit sem lehetett csinálni a szerszámoskamrában, úgyhogy leültem, és játszadoztam a farkammal. És amíg játszadoztam a farkammal, kinéztem egy szemmagasságban lévő kis ablakon, és láttam, ahogy Howard köröz a pázsiton, bizonytalanul, miként is folytassa tovább, és én azt mondtam magamban, ki nem állhatom ezt az embert, ki nem állhatom ezt az embert, és semmiben nem hiszek, amiben ez az ember hisz. Egyetlen dologban sem.

JUDY Istenem, tudjátok, minden valahogyan annyira összeállt – akkor kezdődött az egész, amikor egy koncerten voltam! Érzelmes darabok vonószenekarra. Elhatároztam, hogy elmegyek, és egymagam töltöm az estét, és ültem és bámultam, áldottan bámultam, bámultam a zenészeket a csillogó fényben. Csodálatosan játszottak, előredőlve, egészen odaadón, sarkukat belevájva a színpadba – de mintha a fények megvillantak volna egy pillanatra, míg a zenészek tovább játszottak –, majd hirtelen minden teljes sötétségbe borult. A közönség különös hangot hallatott, mintha egy megrepedt harang kondulna, majd futni kezdett. Egy film jutott eszembe, amit láttam, tehenekről a karámban. Azután egy ajtó nyílt a színpad mélyén, amin keresztül kiláttunk az utcára. A hangszerüket magukhoz szorító, zavartan felpattanó muzsikások mögött fények villanását láttuk, és utána – képtelenség – lövéseket hallottunk – nem egy vagy két pukkanást, de lövöldözést, mint az esti híradóban, egy olyan zajt, amiről mindennek ellenére soha

nem hittük, hogy, úgymond, „élőben” hallhatjuk valaha is. Tehát ez volt az. Minden ott kezdődött, abban a pillanatban.

Néhány nap – egy hónap –, és hirtelen tízezernyi „emberi maradvány”, ahogy az újságok nevezték: „emberi maradvány” – vagy tizenötezer volt? – került elő a legkülönfélébb, lehetetlen helyekről hirtelen, mint például a park közepén a körhintánál, és legalább ugyanennyi embert vett őrizetbe a rendőrség, minden felhajtás nélkül. Volt olyan hét, amikor három barátunk temetésére mentünk. Ketten ültek nyugodtan az étteremben. Valaki belépett, azt mondta: „Ne álljatok fel”, azután mögéjük sétált, és lukat lőtt a tarkójukba, a vérük ráfolyt a tányérjukra.

Szóval – hosszabb ideje nem történt már ilyesmi, de most ismét történni kezdett. Azok, akik szenvedtek, nyöszörögtek kissé, ezzel adtak hírt magukról, így persze elkerülhetetlenné vált, hogy az országunkat vezető komoly személyiségek valamiféle felelettel ne rukkoljanak elő. Mint ilyenkor mindig, a válasz mikéntjét nem lehetett megjósolni, csak mocsokosságát.

A gazdaság természetesen elszabadult. Nem volt többé állateledel. Minden állatunkat olyan barátoknak adtuk, akiknek gazdaságuk volt, a macska kivételével, akinek megtartásához ragaszkodtam.

Apának felajánlották a lehetőséget, hogy írjon bizonyos cikkeket, amelyekben elhelyezhet néhány mondatot a hatalmon levők tetszésének elnyerése érdekében, és ez megkönnyítené az életünket, de ő nem tudta volna ezt megtenni.

Jack azt akarta, hogy távozzunk, éljek velem, és hagyjam magára szegény Apát. Valami okból azt mondogatta, hogy Apa egyáltalán nem különleges emberi lény – hogy Apa egyáltalán nem különb a többiekénél. Apa szeretett elegáns ingeket viselni, így Jack szemében nem különbözött az olyanoktól, mint Martin, aki véletlenül ugyanazt a fajta inget viselte – függetlenül attól, hogy Martin képes lett volna vidáman felmetszeni a nagymamája torkát azért, hogy megszerezze a pénzt *megvásárlásukhoz*. És Jack attól sem tágitott, hogy meggyőzőn, Apa zenei ízlése meglehetősen közönséges. Igen, lehet, hogy az volt, de nem értettem, hogy Jack mindezzel hova akar kilukadni.

JACK Ettől kezdődően mind gyakrabban éreztem úgy, mintha az elmém kicsúszna belőlem, és követné a saját külön akaratát. Egy napon Judy valami olyasmit mondott nekem, hogy „nem értem a kapcsolatodat a társadalommal. Nem értem a kapcsolatodat azzal a világgal, amelyben élsz.” „Mondhatok neked valamit?” – kérdeztem tőle hirtelen. „Tudod mit? Én nem értem a kapcsolatodat a saját *seggemmel*. Úgy értem, ma reggel meztelenül álltam a fürdőszobában, és amikor megláttam a seggemet a tükörben, azt mondtam magamban: »Mi ez? Mi ez? És mi a köze hozzám?«” A különös az volt, hogy sokat beszéltem, és mindenfélét mondtam...

JUDY Jack...

JACK Igen?

JUDY Jack...

JACK Az Isten szerelmére, leszállnál végre rólam? (A közönséghez) De ugyanilyen könnyedén mondhattam volna mindezek helyett valami mást.

JUDY Jack – az emberek sírnak a temetésén.

JACK Mi van?

JUDY Az emberek sírnak a temetésén.

JACK Jól tudom, Judy. Látnod, ennyit én is tudok. Te hülye

kurva. Nézd, az évek során próbáltam neked magamról beszélni, arról, hogy milyen is vagyok, de a te eszed, sajnos, éppenséggel mindig valahol másutt járt. És most mit mondasz? Hogy távol kerültem tőled? Hogy csalódás vagyok a számodra? Megtiszteltelek azzal, hogy megpróbáltam elmondani neked a kibaszott igazságot. És most *engem* hibáztatsz, mert *te* egyáltalán nem voltál képes egy kis kibaszott figyelmet fordítani rám? Te hideg, érzéketlen, embertelen kurva.

JUDY (a közönséghez) „Menthetetlen vagyok?” Felkiáltottam, arccal a fűre zuhantam, és átöleltem a lábát. „Nem”, mondta, „a szerelem nem menthet meg téged.”

„De mi van a szebb világ eszményével?” – mondtam.

JACK Ami azt illeti, reggel megfürödtem, ha ezt kérdezed. Mit kérdezel?

JUDY Téged kérdezlek, hogy nem – nem – nem emlékszel, mit éreztél, amikor elmentünk, és meglátogattuk azt a kibaszott *árvaházat*?

JACK Voltaképpen hol is?

JUDY ...Kívül a narancsfákkal? *Láttuk* a gyerekeket, *megérintettük* őket – a te inged átnedvesedett a beteg kislány verítékétől –, hát akkor mi *vagy* te most? Úgy látod csak magadat, mint egy – mi? Mint micsoda?

JACK Egyáltalán nem látom úgy magamat, „mint” valamit. Igen, Judy, rám nézel most. Ez vagyok én. Ez vagyok én, és ez minden, ami én vagyok.

JUDY Jack... kérek...

JACK Mondd már meg, hogy miről beszélsz.

JUDY Az *árvaház* – a betegszoba – a narancsfák – a kislány – az orvosság – az ágyak –

JACK Kímélj meg a szavaidtól, Judy. Engem nem érdekelnek a szavak. Érted már, miről beszélek? Ha szeretsz engem, jó, akkor hozz áldozatot értem. Kockáztass értem. Szenedj értem. Különben *miről* beszélsz? Semmiről sem beszélsz. Nekem erre nincs időm, engem ez nem érdekel, ez az egész nekem semmit sem számít.

JUDY (a közönséghez) Azt mondtam neki: „Igen, te nem tudod elképzelni, de bizony – a többség a kevesek hatalmában van – ennek egy napon vége *lesz*. Hiszem, hogy vége lesz. Neked ez egy vicc. Te nem tudod elképzelni. De én igen.”

JACK (*Judyhoz*) Judy, fogalmam sincs, mit mondjak. Úgy értem, az Isten szerelmére, mi történik? Megcsókollak, de az is csak annyi, mintha egy sziklán csattanna. Levetkőzöl, de nem vagy meztelen. Mit tehetünk hát? Mi készül? (A közönséghez) „Te teremtettél meg” – mondta, hogy megpróbálja összefoglalni azt, ami az évek során történt. „Te teremtettél engem. Azután te semmisítettél meg engem. És azután életet leheltél a holttestbe, és felkeltettél. Újra és újra. Hogy is folytatható volt egy efféle élet örökké?” Fölösleges megfogni Judy kezét, magyarázattal próbálkozni. Ennyi a magyarázatom: ezt éreztem, azt éreztem. Nem. Ez nem magyarázat. Tudod, mi a szerelem, tudod, mi a bánat.

JUDY (a közönséghez) Egy csoport férfi a kert szélén – Apát akarták látni. Úgy néztek ki, mint azok az emberek, akik járni szoktak hozzánk. Apa köntöst húzott a pizzamájára, felvette a papucsát, és lejött. Semmit sem mondtak, kezükkel és öklükkel betörték az arcát, ott hagyták a vérében, és elfutottak.

Másnap Jack elköltözött itthonról.

JACK (a közönséghez) Jaj, nem is tudom. Egy napon végül valami egyszerűen eltört a fejemben, és rettenetes állapotban voltam. Azután kirohantam a házból, és sokkal

jobban éreztem magam, így többé nem tértem vissza. Tudjátok, voltaképpen a testem rohant ki a házból – értitek, miről beszélek? Hogy mi mozgatta, azt nem tudhatta, azt senki nem tudta, és senki nem is tudhatja. Persze el tudom mondani azt a délutánt. Nagyon hideg volt. Borzalmasan, borzalmasan hideg délután volt az, és én majd megfagytam. Hosszú ideig vánszorogtam fel és le a homályos folyosón Howard házának felső szintjén, és persze éppen az előző napon verték meg Howardot, így majdnem minden percben hallottam valamiféle fájdalmas hangot abból a szobából, amelyikben feküdt, ahol köhögve és fulladozva feküdt, rengeteg kötszerbe bugyolálva. Istenem, mit lehetne tenni szegény Howardért? Teljesen egyedül volt. Egy apró kis ember, mint egy kicsi légy, abban a nagy ágyban. Senki sincs, aki segítsen neki. Utána véletlenül beléptem a hálószobánkba, és ott volt Judy, betakarózva, az ágyunkban. Ő sem volt valami jól, vagy úgy is lehet mondani, hogy kimerült volt, nem aludt, mit tudom én, ő is majd megfagyott, ahogy azonnal a tudomásomra hozta. Leültem egy székre az ágnál, és sokáig néztem az arcát. Szóval, úgy értem – azt hiszem, beszélgettünk, tudjátok, egyfajta párbeszéd volt ez is. És egy pillanatban úgy éreztem, látom, ahogy a bőre hirtelen sápadni kezd, és azt gondoltam, igen, ez a holttest fakósága. Egészen világos, ugye? A nyelve, ahogy beszélt, olyan volt, mint egy gyerek cumija. Azután valamiért elhallgatott. Kezére húzta szvetterének ujjait, hogy melegítse őket, a fogai vacogtak. Szeretkezz vele, gondoltam magamban – vagy inkább öld meg. Igen, lehet, hogy mindezek után erről van szó. És azokra az évekre gondoltam, amikor reggelente, felkelés után azokat a szörnyű történeteket olvastuk az újságokban, amelyeket mindig olyan különös hangnemben írtak, sértetten, megrendülten, azokról az emberekről, akik kimondhatatlan dolgokat követtek el. Gyilkosság. Leszúrás. „Hogy követhet el valaki ilyen kimondhatatlan dolgot?” Mindez távolodott, nagyon gyorsan távolodott. Meddig tettehetem még, hogy megsértenek és megrendítenek a kimondhatatlan dolgok?

Úgy tűnt, hogy lassan elalszik, és úgy éreztem, egy holttestet látok, összezúzott arccal. Zuhogott az eső, ahogy kisettem a kertbe. A lapát, a fűnyíró – bármi, bármi. Várt rám – nincs veszteni való idő. A gypen ráléptem egy kugligolyóra. Ez megteszi.

Visszatértem a kertből, és benéztem a hálószobába. Valami nem stimmel – valami nem stimmel a babámmal. Nyugtalanul aludt – reszketett és szuszogott.

A golyót gyengéden letettem a fal mellé, álltam az ágnál, és nagyon hosszú ideig néztem, ahogy alszik. Hogyan is fért bele számomra annyi öröm, annyi boldogság ebbe a kis csomagba?

Hát nem létezik halk nyelv? Muszáj beszélünk? Úgy éreztem, valamiféle örvénylő sötétségen zuhanok keresztül. Lefeküdtem, és Judyról álmodtam.

JUDY Menjünk csendben.

JACK Amikor felébredtem, nedvesnek éreztem az arcomat. Könnyek? Nem – mintha vér lett volna. A macska karmolt össze. Néhány szőrszál maradt a párnámon, mint valamiféle jel.

JUDY Menjünk csendben.

JACK Csatában voltam. Súlyosan megsérültem. Éppen a kórházba szállítanak. Mindenki kedves, udvarias. Fel-emelnek egy tiszta ágyra. A sérüléseim ki vannak tisztva. Meg vágok mosdatva, bekötözve. Majd egy hosszú

éjszaka következik. Egy ápolónő ül mellettem. Az egyik pillanatban felébredek, és látom, ahogy mosolyog. Egyenesen a szemembe néz, és keresztülhúzza az ujját a torkán.

JUDY és HOWARD Menjünk csendben.

JACK Miért? Hova megyünk?

JUDY Emlékszel arra a helyre. Túl a harangtoronyon a mező...

JUDY és HOWARD Menjünk csendben.

JUDY ...a fák, az irtás...

JUDY és HOWARD Menjünk csendben.

JUDY ...a fémszobor – azt mondtad: „egy hattyú vagy egy kacska”...

JUDY és HOWARD Menjünk...

JUDY Az ösvény, ahol a gyerekek vezették kisautóikat...

JUDY és HOWARD ...csendben.

JACK Nem értem, miért kell ezt csinálnunk.

JUDY És kérlek, drágám, volnál szíves egészen leegyszerűsödni életed végén? Mondanád nekem, hogy „szeretsz”? Mondd, hogy „szeretlek téged”, használd éppen ezeket a szavakat – ugyanazokat a szavakat, amelyeket már mindenki használt – a szegény, a csúnya, a buta, a gyenge?

És tudod, a legostobább dolog, hogy még mindig nem jut eszembe annak a színésznőnek a neve – vagyis aki Tarzan feleségének a húgát játszotta. De emlékszel arra a filmre, ahol ápolónőt játszott? A kedvenc részem az a hihetetlen jelenet volt, amikor ágyban feküdt azzal a félelmetes fickóval, és egészen hirtelen ott van ez az elképesztő, csodálatos felvétel a seggéről – csakis ez az egészen fantasztikus, gyönyörű segg felülnézetből –, és hallod a párbeszédet, amíg nézed a seggét, és az egész olyan, mintha a dialógust szó szerint a seggével mondaná, és ez egészen hihetetlen.

JACK (*Judyhoz*) Az Isten szerelmére, egyáltalán nincsenek benned érzések? Uram Jézus – ki akarsz nyírni? (*A közönséghez*) A saját kiáltásom hangjára ébredtem. Kirohantam a házból, és illa berek, nádak, erek!

HOWARD Volt egy visszatérő képzetem Joanról. Lehet, hogy álmodtam is. Fekszem az ágyon, meleg párnák és takarók között, kis tűz ég a kandallóban, és Joan lép a szobába, finom szendviccsel egy fehér tányéron. És miután megettem, mellém ül, és kinézünk az ablakon, miközben nagyon szorosan átölel.

Az ablakon keresztül, fényes hold alatt lovakat látunk, amint játszanak a fűvön, és madarak játszanak az égen, a ház fölött. És az ő jéghideg keze lassan és céltudatosan simogat, gyengéd mozdulatokkal, fel és le, míg én pedig a halál igencsak felfoghatatlan kérdésén gondolkodom, és azt mondom magamnak: az Isten szerelmére, befejeznéd végre a küzdelmet? Feküdj vissza. Tedd a fejed a párnára. Csukd be a szemed. Fogalmad sincs arról, hogyan élvezz *valamit*? Csak várj arra a pillanatra, amelyikről tudod, hogy eljön. Ott. Ott. Egy, kettő – a bizonyosság.

MÁSODIK RÉSZ

JUDY (*a közönséghez*) Azután egy napon jött az a furcsa képeslap egy kerthelyiség képével – nincs megszólítás, nincs aláírás. (*Olvas*) „Egy nagyon bájos kertben ebédelttem ma nélküled. Egy bicegő asztalnál, egy vékony

rózsaszál meghajolva és egyensúlyát veszve kanyarog kifelé a vázából, ettem egy tojást, és nem gondoltam rád.”

JACK (a köszönetéhez) Egy kis hotelben voltam egy ideig. Egy imádni való hotel, fehérre meszelt falak, gyümölcs, néhány növény, ez volt körülbelül minden. Leszámítva azt, hogy feltámadtak – tudjátok, mik – az emlékeim. Nem különösebben fájdalmas emlékek, de egy napon azon kaptam magam, hogy kotlok egy cikken, amit lapozgattam, és amit érdekes képek illusztráltak: két furcsa képen gondolkodtam, egy nagyon vonzó színészlőről, akiről a cikk is szólt, az egyikben az látszott, ahogy megcsókolja a feleségét, és a másikon az, amikor egy filmben azt a nőt csókolta meg, aki a feleségét játszotta, és ő egészen egyformának tűnt mindkettőn, és amikor olvastam a cikket, azt mondtam magamban, ez hazugság, hazudik, legalább a kettőből az egyik képen hazudik. De ahogy most gondolkodtam róla, hirtelen eszembe jutott, hogy várjunk csak egy pillanatig, nem, ő *nem* hazudik. Ő *nem* hazudik. Ő nem hazudik, mert nem csinál úgy, mintha ugyanaz az ember lenne, Jézus Krisztus – az a színész nem hazudik, *én* hazudok, amikor ahhoz ragaszkodom, hogy ugyanaz az ember *vagyok* – ugyanaz az ember, aki reggel voltam, ugyanaz az ember, aki tegnap voltam. Miről szól ez az egész? És miért is csinálom? Mi az értelme? Miért küszködöm napról napra, hogy megtanuljam a szövegemet, hogy még egyszer eljuttassam azt a szörnyű figurát – azt a rettenetes figurát, akinek az eljátszására valamiért azt hiszem, hogy engem választottak ki, azt a rettenetes alakot, akinek a saját tulajdonságait is lehetetlen megjegyezni? Ugyanúgy érzem magam, mint a bűnöző, aki mindennap kitarotán igyekszik ugyanahhoz a történethez ragaszkodni, amit előző nap elmondott, az alibikhez, a hazugságokhoz, az egymással összefüggő részletekhez – de hiszen ez lehetetlenség, nem emlékezhetsz az egészre. Hát akkor miért próbálok úgy csinálni, mintha ugyanaz lennék, amikor valójában a testem egyszerűen egy héj, ami arra vár, hogy egyszer egyvalaki betöltse, máskor másvalaki? Hetekig laktam a hotelben, s eközben azt a szokást alakítottam ki, hogy sétálgatok a parkban, és egy napon a park közepén álltam a limonádésbódénál, és limonádét ittam, amikor véletlenül összefutottam egy nagyon édes lánnyal. Néhány barátjával volt, de elkülönült tőlük, és nem tudom miért, úgy éreztem, hogy megnyugtató lenne beszélgetni vele, úgyhogy beszélni kezdtem hozzá, és ő válaszolt halk, finom hangján. Kicsi, rózsaszín szája olyan apró volt, mintha voltaképpen egy kicsi kiséger szája volna, a kis inge mintha csak egy habfoszlány a tengerről, a cipői mint miniatűr varrókészletek dobozkái. Beszélgettünk egy kicsit, és a barátai azt mondták, hogy elindulnak, de ő hátramaradt, és mi folytattuk a beszélgetést. Azon a csendes kis hangján beszélt nekem arról az érzésről, ami az elmúlt időben eltöltötte – „mintha egy képen volnék” – mondta, „és valami beszározna”. „És van még valamiféle csaknem különös csend is?” – kérdeztem. „Igen, azt hiszem.” – „Nos, hát nem tudod, mi ez?” – mondtam egy nevetéssel. „Azt hiszem, ez a kétségbeesés... ha-ha-ha...”

Egy ideig jártam ezzel a limonádésbódés lánnyal. Viszonyom volt vele, tudjátok. Elmesélem azt a finom közeledést, amivel meghódítottam? Nos, ott álltunk a limonádésbódénál, és sötétedett, és belenéztem a szemébe, és azt mondtam neki: „szeretnéd, ha viszonyod volna velem?” Okos dolog volt, mi? Némiképp durva érintés-

sel válaszolt. Azután bemutatkozott – Pegnek hívták –, és felmentünk a lakására.

Gyakran sírtam, amikor szeretkeztünk Peggel, mert úgy éreztem magam, mint egy legelésző bárány, és a népmesék arról szólnak, hogy a boldog bárányok elég gyakran sírnak.

Amikor átölelt, olyankor Peg határtalanul kedves volt. A jósága olyan volt, mint valamiféle óceán, és nekem tényleg szabad volt úsznom benne, és úsztam, és szabadnak éreztem magam.

Tudjátok, azért sokszor csodálkoztam. Miért mondják azt az emberek, hogy meghatódnak a természetben – miként lehetséges ez, amikor egy fa, egy virág voltaképpen nem jelent semmit? Senki nem készítette őket, senkinek nem volt semmiféle különös szándéka velük, hát miért mondják az emberek, hogy jelentenek valamit, nem ugyanarról van-e szó, mint amikor a bolond azt hiszi, hogy az esőcseppek az ablakon neki hoznak üzenetet? Nem – egyáltalán nem –, amikor Peg mellett feküdtem, láttam, hogy nincs igazam. Egészen könnyű volt úgy nézni a vállára, a nyakára, az arcára, mintha ezzel egy nekem szóló üzenetet kapnék, mintha a szó szoros értelmében beszélne a teste az enyémmel, mintha képes lennék arra, hogy ezáltal hallhassam a dolgokat, a kő beszédét, vagy egy fatörzsét éjjel, vagy a holdét. Akárhogyan is, a dolgok mégsem jöttek össze Peggel. Belém fáradt. Lehet, hogy az volt a bajom, hogy mindig olyan boldogtalan voltam – tudjátok, a boldogtalanlás az valamiféle hideg mocsár, amiben másféle érzések egyszerűen nem hajlandóak növekedni.

Egy napon a főnyenyen hevertünk úszás után, fogaink vacogtak, libabőrös teste hozzányomódott az enyémmhez, azt mondta: „Jack, szeretlek”, és arra gondoltam: miről is beszél? Rólam beszél? A nevem olyan furán csengett a fülemben.

JUDY Éjjelente, egyedül a házban Apával, későn feküdtem le. Azonnal, szinte kábultan elaludtam, majd három óra múlva ismét felébredtem – izzadtam, elborzadva, kalapáló szívvel. Sötétben feküdtem a fürdőkádban, a vékony vízszög alatt vonaglottam, mintha egy láthatatlan férfi korbácsolna brutálisan. Nem szabad magadhoz nyúlnod, gondoltam. Az rossz volna. Rossz irány.

Apa minden barátja tőlem várt feleletet, mintha én volnék az, aki minden választ ismer valahonnan, és meg tudnám magyarázni, mi is történik. Miért? Miért én? Vártam és vártam, lassan eljött a hajnal, és az erőszak távoli hangjai – a fojtott és halk hörgés és morgás, a puska lövések – lassan elcsendesedtek, vagy csaknem elcsendesedtek. A szívét szorító érzés nem távozott, a nyomás, a rettenet – de persze üdítő volt, bizony megnyugtató a reggeli levegő édességét érezni, hallani a madarakat, a bogarakat.

Olykor-olykor még feltettem egy fülbevalót, felhúztam egy ruhát, és néha elmentem egy mulatságra az egyik követségre vagy a másikra, csevegtem a bürokratákkal, a feleségükkel és a feltörekvő fiatal párokkal. De semmit nem tudtam meg, csakugyan semmit, túl azon a nyilvánvaló tényen, hogy a főtisztviselők fele a húszas éveiben volt.

JACK Egy idő után rájöttem, hogy nincs semmiféle remény – fontos felismerés. A saját életemben nem lesz boldogság, sem a világban nem lesz béke. Volt bármi is, ami után sóvároghattam volna, hogy az elkövetkező években elérhetem? Jó, talán azzal kísérletezhettem

volna, hogy az elmében kevésbé nyomasszanak a halál és a betegség elborzasztó, éles képei. Talán megtanulhatnám, hogy könnyedebben lendüljek egyik pillanatról a másikra, mint ahogy őszünk, a majom váltott könnyedén ágról ágra, ahogy követi az éjszakai erdőn keresztül vezető útvonalat. Tanuljam inkább meg, miként merítsek erőt egy kocka csokoládé megnyugtató alakjából, egy szép szelet tortából. Egy finom csésze teát talán mégsem olyan nehéz megszerezni, a titok, amit tudnom kell, csak annyi, hogy semmi másra ne gondoljunk, amíg isszuk.

JUDY A rádió valami képtelen üzenetet közvetített. Valamilyen új emberek kerültek magas pozíciókba, valamilyen új politikával, mindez nagyon homályos volt, de a hangütésből tudni lehetett, hogy senki nem várhat ettől semmi jót. Mindenki egész nap telefonálgatott, és a legtöbb régi barát – már akik megmaradtak – át akart jönni hozzánk – tudtuk, hogy együtt akarunk lenni. Apát mindez felvillanyozta, és elhatározta, hogy főzni fog. És így azon a délutánon, öt óra körül mindannyian eljöttek, átimbolyogtak a kertben, hogy még egyszer ott álljanak a fagyott tobozú, zömök kis fák alatt. Ott volt Mary és Herbert és Arthur és Bob és Sam. Sam hozott egy tányér indiai chutneyt, ami nagyon jól illett Apa főztjéhez. Ahogy alkonyodott a kertben, hallhattuk azokat a valóban szokatlan hangokat – tudjátok, a robbanások hangját és nagyon hangos lövéseket. Tudtuk, hogy közelebb vannak, mint valaha. De még ott ültünk a kerti asztalnál, vagy közelebb húzódtunk hozzá, és ettük az ételt, amit Apa készített. A virágok illata különösen erősnek tűnt, mintha kelyhükből az utolsó cseppeket préselnék a levegőbe, annak tudatában, hogy senki nem fogja szagolni őket később. Senki nem evett sokat, de mindannyian ettünk valamennyit.

Végül, amikor a lövések hangja tovább erősödött, mindannyian behúzódtunk a házba – ez szintiszta, gondolkodás nélküli ösztön volt. Könnyű, csaknem láthatatlan szítálás kezdődött, úgy csináltunk hát, mintha egyszerűen az elől húzódnánk be, hogy szárazak maradjunk. Vészjósló, csendes villanások voltak – kékes árnyalat az égen. És az alkony elmélyült.

Álltunk odabent a konyhában, természetellenesen lassan és csendben mozogtunk, senki nem ment túl közel a másikhoz. „Figyelj”, mondta Bob. Mindannyian figyeltünk, és hallottuk a közeledő madarakat. Szárnysuhogás, szárnyuhogás – mintha paták csattognának – valahogyan a közmondásos „mennydörgő léptek”. „Nos”, mondta Apa, „nem állok valami igazán babonás ember hírében” – és a csattogás egy árnyalattal hangosodott –, „de a madarak hatalmas felhőjének felbukkanása egy ilyen pillanatban...”

És azután sokáig nem szólt senki – egyik lábáról a másikra helyezte a testsúlyát mindenki, a saját kis helyén. Hirtelen szörnyű görcsöt éreztem a gyomromban, és előrehajoltam. És azután kinyitottam a számat, és mintha fény ömlött volna belőle a földre. Éreztem, mintha csak én is átelném, amint a körülöttem álló férfiak pénisze merevedni kezdett. A padlóhoz közel görnyedtem össze, férfiak erdejének a közepén, mindnek az ágyékából élesen meredt elő a szerszám.

Majd pedig egy hasadással hirtelen eső kezdte verni a kertet, vadul zörögve az ablakokon. És egy kis idő múltán, az eső zöreijén túl üvegcsörömpölés hangját hallottam, mintha palackokat dobálnának és zúznának össze.

És azután a tolató teherautó sebességváltójának kattánása, ahogy megáll az autófeljárón, ugyanott, ahol a tejeskocsi szokott megállni. Csengetni fognak, ahogy a tejesember szokott, hogy átnyújtsa a számlát?

Áthúzódtunk a nappaliba. Arthur leült egy székre – akárcsak Bob, Mary –, és a testüket lassan összehúzták a székeken. Arc kifejezésük voltaképpen csak várakozó volt, egy kicsit meglepett, mint a betegeké, akik pizzamájukban ülnek a kórházban. A kertből zavaros hangok hallatszottak, de eleinte senki sem ment az ablakhoz, hogy megnézzék, mi is történik. Végül én léptem oda, és a sötétben és esőben a házból kivetülő fény megvilágított néhány foltot, azt láthattam a gyepen. Egy foltnyi virág. Pár edény, étel. Néhány sebesen mozgó férfi körvonalát láttam. Majd az asztalnál, ahol mindannyian ettünk, észrevettem egy fekvő holttestet – egy öregembert –, szétzúzott koponyával. A sárban feküdt, arccal lefelé, zuhogott rá az eső, agyvelejét a pázsitra mosva.

Gyerekként sokszor olvastam arról, hogy „ráharapnak a méregkapszulára” – elképzelttem a zselatin kábító ízét a kapszulában, vagy a félelmetes, fájdalmas üvegszilánkokét, mert a kapszula üvegből volt. És azon csodálkoztam, hogy ilyesmi egyáltalán történik, hogy effélék, mint méregkapszulák, léteznek még egyáltalán.

Jack súlyára, rám nehezedő testére gondoltam, ahogy rajtam fekszik. És azután – csaknem nevetséges volt, egyszerűen azért, mert pontosan úgy történt, mint ahogy mindig is elképzeltük – kopogtak az ajtón.

Igen, így pontosan ott értünk földet, ahol tudtuk, hogy földet fogunk érni, akárcsak az ejtőernyősök. Mint az utolsó mozaikdarabok, lehulltunk abba a térbe, amely már várt ránk. És ahogy megtörtént, rendjén valónak tűnt, és az a korábbi időszak, amikor azért imádkoztunk, hogy Istenem, ne engeddd, hogy megtörténjen, messzinek tűnt.

Elnézést kértem, felmentem a fürdőszobába, és hánytam. Utána fogat mostam, lementem, és többé-kevésbé rendben is voltam. Kicsit borzongtam, ahogy kimentünk az esőbe, de azért képes voltam arra, hogy egyenesen a teherautóhoz sétáljak.

Istenem, egy életen keresztül rettegtem attól, hogy bezárnak egy cellába, hogy megpofoznak, hogy megütnek, hogy valaki figyel, amíg a vécén ülök – mindez egyetlen pillanat alatt eltűnt. Egy pillanat alatt átadtam magam. Mintha csak kinyitnám az öklöm. Kiengedem a madarat a kalitkából. Nem ajtócsukódást hallottam – úgy éreztem, mintha ajtó nyílna; egy lány, akit valaki bezárt a szobájába; utána a lépteinek a zaja, ahogy kitör, majd kiszalad.

JACK Judy és Howard és a barátaik börtönbe kerültek. Ha-ha-ha – fantasztikusnak tűnik kimondani is – soha nem hittem, hogy ezt olyanokról fogom mondani, akiket ismerek – „börtönbe kerültek” – ha-ha-ha. Nehéz idő volt és hosszú idő – öt év. Arthur és Bob – igen, ők elég hamar meghaltak. Tudjátok, ha egy vendéglő ablakán egy kis huzat jött be, az már túl sok volt Arthurnak, úgy-hogy feltételezem, el tudjátok képzelni, hogy a mi meglehetősen híres helyi börtönünk híresen hideg, híresen nyirkos klímája nem volt kedvére való, ahogy Bobéra sem. Összetöpörödték, mint kicsi egerek, és meghaltak. A kicsit keményebb kötésű Mary élt három évet és Herbert négyet. Később, végül Sam halt meg, és – igen – az öt év végére csak ketten szabadulhattak az egykori bandából: Judy, évtizedekkel a legfiatalabb, és – igaz lehet? –

gyorsan találjátok ki, mielőtt kimondom – igen – csak ugyan – a másik ő volt – az a rettenetesen kényes, rettenetesen gyenge öregember: Howard! Ha-ha-ha – Istenem, miccsoda meglepetés! Különös módon persze, amikor kiszabadultak, bár Howard természetesen a legjobb egészségnek örvendett, Judynak valamiféle betegsége lett – valami olyan nyavalya, amelyik mindig elmúlik, és azután visszatér.

Egy este, amikor Judy és Howard börtönben volt, egy mulatságon voltam, éppen sajtortával és süteménnyel tömtem magam, és beszélgetni kezdtem egy meglehetősen különös, kissé kótyagos idősebb nővel. Azt hiszem, részeg volt, magamról tudom, hogy az voltam. Úgy tűnt, hogy nem jár gyakran partikra, és meglehetősen bizarr ruhát viselt. Egészen hirtelen villant belém a felismerés: „várj csak – te vagy Joan!” Hirtelen mondtam, és teljesen igazam volt. Nem elképesztő? Ez volt a legendás Joan. És mivel részegek voltunk, elég hosszan és őszintén beszélgettünk, és hirtelen megkérdezte: „szóval hát végül is mi volt a bajod Howarddal?” „Ó, nem tudom” – mondtam. „Talán az, hogy valójában annyira gyűlöltem.” „Igen, pontosan ez volt az én problémám is” – értett egyet szívből.

Hogy őszinte legyek, sok ember számára, be kell vallani, nem voltak azok olyan rossz évek. Sok ember boldogult, nem is ment olyan rosszul nekik, mint azelőtt, sőt akár egy kicsit jobban is ment. Nekem is elég jó állásom volt. Volt egy szexrovatom az újságnál, amit mindenki szigorúan csakis „Reggeli Húgyharsonának” nevezett. Valójában nem volt olyan rettenetes lap, mégis valamiért mindenki szeretett gúnyt űzni belőle – ez nyilvánította ki az emberek nagyjából független szellemét, gondolom. Mindazok után, amin szegény Howard keresztülment, nemigen volt mit ünnepelni, hogy kijött a börtönből. Egyébként is, kicsit abszurdnak tűnhet, tudjátok, hogy valakit bezárnak öt évre, és *utána* jön egy ember a lakására, hogy lelője – mindez alapvetően azért a néhány esszéért, amit évtizedekkel korábban írt –, de hát meg kell értenetek, hogy ezeket a dolgokat nem egyvalaki tervezi el: A Valaki elhatározza az egyik dolgot, B Valaki a másikat, úgy értem, ez az, ahogy ez az egész működik. Arra kell következtetnem, hogy valakit lenyűgöztek az étkezéskor történő kivégzések. Howard a hálószobában volt, és Judy éppen vitt neki egy tányér hideg húst és salátát. És ismét volt ez a „Ne kelj föl”, a fickó mögé sétált, egy lukat lőtt a tarkójába, a vér a végtelenségig ömlött a tányérra.

Amikor meghallottam, persze hogy átmentem, hogy meglátogassam Judyt. Egy hónappal később eladta a házat, és akkor újra átmentem, hogy segítsek a csomagolásban.

Istenem, ez az egész dolog a költözéssel. Olyan lehangoló. A holmik eladása. A garázs, kiürítve. Még a fűtőcsövek is részben leszerelve, valamiféle átalakítás miatt. A könyvek ládáknak, a lépcsőkön lefelé szállítva – olyan gyöngéden mindvégig, mintha tojásosdobozok volnának. Elszomorodtam, ahogy vittük le a lépcsőn a könyveket, amit voltaképpen nem éreztem akkor, amikor a holttestet cipeltük.

Amikor vittük lefelé a holttestet, csak arra gondoltam: nos, hát *ezen* a lépcsőkön ő bizony többé nem megy le.

JUDY Együtt távoztunk, és az éjszakát egy piszkos kis városban töltöttük, messze lent a víznél. A szállodák zárva voltak, mind a drága helyek, a nagy vendéglők –

elmúlt már az idény. Valamiért semmiféle meleg holmit nem vittünk magunkkal, mindketten fagyoskodtunk. Igencsak sötét, fekete, csillagtalan, holdtalan éjszaka volt, szellőkésekkkel, amelyek ökölcsapásokként csattantak a kis fogadó ablakán, ahol végre szállást találtunk.

JACK Egy keskeny lépcsőházban mentünk fel, a fordulóba hajított, régi törülközőhalmok között. Egy furcsán hajlított kulcsot fordítottunk el az ajtóban.

JUDY Meg kellett fognom a kilincset egy pillanatra, hogy össze ne essek. Egyáltalán semmi fűtés nem volt a szobában.

JACK „Gondoltál rám?” – kérdeztem tőle. „Gondoltál rám? Aggódtál értem, amikor távol voltál?” Arra gondoltam, most már idősebbek és bölcsebbek *vagynak*. Azt mondta nekem, hogy tetszik a szvetterem – nagyon szépek a színei. Sírtam egy kicsit, majd még egy kicsit – tudjátok, úgy hüppögve. Ezek szerint a szerelem múlik el utoljára. És voltaképpen én voltam ott, a legutolsó, hogy lássam a végét. Néztem a kis lángot, ahogy kigyózott és lobbant, lehajította a fejét, majd halvány füstcsikká változott. Nos, igen. Szóval ez lett belőle. Gondolhattuk volna. Igazán nem volt szándékos, de átfogtam Judy derekát, és magamhoz öleltem. Csak egy kis mozdulat volt, ami akár sehova sem vezethetett. A farkam bágyadtan csüggött a nadrágomban, mint az Anya által készített uzsonnáscsomag. Úgy döntöttem, hogy kibontom a zsinórt, amit övnek használtam, és kiderült, hogy van egy kandalló a szobában. Tüzet raktunk, és meztőláb ültünk előtte.

JUDY Odakint a szél végigsöpört a homokszétányon, leseperte a tornácot – és bent, a mi kis szobánkban át akartam őt ölelni, megnyugtatni – olyan volt, mint egy ideges kis malac, aki minduntalan kisiklott. Az emlék vagy az éjszaka valamiféle szörnyű családja ugyanakkor felidézte, milyen volt egykor – a bizalma, a melege, érintésének közvetlensége.

JACK Egy nehezéssel kevesebb, hogy már elmúlt a szerelem. Mindig is nehéz szó volt számomra.

JUDY A bőre akár a hideg viasz. Meg akartam fürdetni, játszani akartam vele, visszahozni az életbe. De ez már lehetetlen volt. Csaknem teljesen meghalt.

JACK Álomban kék füst szállt keresztül a szobán. Az istállóajtó nyikorgott, a tehének bőgtek. Felemelkedtem a földről, erősen szédültem, hamu hullott belőlem, egyre szaporábban.

JUDY Másnap reggel forró volt a fejem – a régi tünetek, ismét. Amint hazatértünk, az utolsó dobozt is betettük a taxiba, és végre elköltöztem, abba a lakásba, amit a rendkívül csendes külvárosban találtam, ott, ahol Joan élt. A legelső az volt, hogy vettem néhány fehér inget a helyi piacon, és egy szandált. És csaknem minden reggel, jóval hajnal előtt, amikor még koromsötét volt, felkeltem, felöltöztem, keresztülsétáltam a kisváros üres útjain, majd le az autóúthoz, le a vízpartra.

Sötét. A tenger. A világitótorony. A sirályok. A homok vastag és nedves, mint a fekete fagyalt.

Megítéltelek téged? Nyilván. Persze, hogy meg, de ügyet se vess rá. Hidegebb fejjel meg fognak neked bocsátani – valószínűleg sajnos csak a halál után, de az is jobb, mint soha.

Egyszerűen elkápráztat az az erőfeszítés, amire az emberek képesek. Pusztán felkelni, felöltözni – mindez nem is olyan könnyű. Táplálkozni, elmosni az edényeket. Nem tudom elhinni, hogy emberek ezt évről évre csinálják.

JACK Az után az éjszaka után, ahogy teltek a hónapok, még láttam Judyt. Elvesztettem az állásomat, de megtartottam azt a szokásomat, hogy keresztülsétáljak a városban. És még valami más is történni kezdett, minden alkalommal ugyanis, amikor arra gondoltam, hogy „én”, a szó zavaróan visszhangzott vagy csengett a fejemben. A személyiség képzelet üldözött most engem. Miről is beszélünk mindannyian állandóan? Nem fogtam fel. A személyiség. A személyiség. Mi volt a személyiség? Nos hát, egy délutánon, egy felhős, esőt szitáló késő délutánon ültem a lakásomban, és írtam a naplómbe, és sikerült kiborítanom a témat sajnos, nedves lett a kezem, és az lett a naplóm is, meg a mosásból hozott tiszta ruha, és egy csomó villa, és a ruha, amit viseltem, és ahogy kinyúltam egy rongyért, hogy elkezdjem szárítani a holmikat, hirtelen megértettem, nagyon, nagyon tisztán – és ez a tisztaság úgy elbágyasztott, mintha egy ajtó nyílt volna fel, ahonnan erős fény meg oxigén áradt az agyamba. Ahogy a rongy az ölemben magába szívta a teát, megértettem, hogy a személyiségem is csak egy halom különféle holmi – voltaképpen mindaz, amit az életem meglehetősen véletlenszerűséggel felhalmozott – az, amit láttam, hallottam vagy átéltem – és amit féltő gondoskodással, értelmetlenül összegyűjtöttem és megmentettem, egy rakás semmi, egy rakás semmi, ami valahogyan különféle formákba állt össze, és valamiként sikerült életre is kelnie, és most elég nevetségesen valamiféle tiszteletet követelt magának, mert hát el volt bűvölve önmagától. És a döbbenetes dolog az volt, hogy én ebben partnere voltam. Mindannyian azok voltunk! Mindannyian meghajoltunk előtte, mindannyian imádtuk, mindenki ott térdelt az ő saját, külön személyisége előtt, voltaképpen mindenkit ugyanaz a kérdés nyomasztott, minden más előtt: mi lesz ezzel az én személyiséggemmel? Elérek majd „én” nagyságot és sikert? Imádni fognak majd „engem”? Az én csodálatos személyiségem képes lesz arra, hogy megmutassa magát? Micsoda ostobaság! És milyen unalmas. Milyen unalmas, milyen unalmas, milyen unalmas, milyen unalmas. Volt-e valaha is őszinte ez a készlet? Éreztük-e valaha is őszintén, hogy ezenkívül semmiféle más kérdés nem számít? Vajon nem játszottuk-e túl kissé az imádatot – vajon nem a góg indokolta-e, hogy így túlreagáljuk az egészet.

És ahogy mindezt végiggondoltam, a gyengülő fényben éppen azt a teremtményt láttam az ablaknál állni, a személyiséget, ami az enyém volt, azt a nevetséges figurát, akit mindaddig olyan körülményesen kifejezett tisztelettel közelítettem meg – olyan hévvel, olyan alázattal, kézcsókkal és könnyekkel –, és odaléptem az alakhoz, ehhez a kellemetlen kis személyiséghez, a gyengülő fényben megragadtam valamiként a karját, és magam felé fordítottam. Azután a hátára löktem, és ügyesen arcon rúgtam, azután ráültem, és fojtogattam és nyavasztottam és nekiütöttem a koponyáját a földnek, amíg abbahagyta a siránkozást, abbahagyta a hüppögést, zihált, majd vége lett.

Micsoda kibaszott megkönnyebbülés volt. Mindaz a végtelen képmutatás, a komolyság, a nehézkesség, amitől halálosan beteg beteg beteg voltam – soha nem kell már semmi effélével törődnöm.

Sétálhatok az utcákon, mint egy pajkos szellem, és senki nem ismeri a titkomat. Ez lesz aztán igazán vicces.

De persze mindjárt láttam ennek minden velejáróját.

Mostantól bármi lehetek, ami csak akarok. Ha szellem leszek, keresztülsétálhatok a falakon is. Mennyivel könnyebb ez, mint ajtókon kopogtatni, és könyörögni valakinek, hogy beeressen.

És arra gondoltam, mit is mondhatok az embereknek, egyszerűen, amit mindenki megért. Egyszerűen azt mondanám: „úgy hiszem, a szívemben valójában mindig alacsony homlokú voltam.”

Úgy hiszem, a szívemben valójában mindig alacsony homlokú voltam.

Úgyhogy új életet kezdtem, és igazán boldog voltam, mert könnyen ment. Másféle léptekkel sétáltam az utcákon, csoszogósabbakkal. Másféle helyeken ettem, másféle ízlést alakítottam ki. Évekkel ezelőtt elhatároztam magamban, miféle ételekről mondom mindig azt, hogy nem szeretem, de most ezeket kedveltem meg.

Új lakást találtam, amiről néhányan azt mondhatták volna, hogy bizony nem valami szép. Kicsit büdös volt, azt hiszem. De én élveztem. Az egyik ablaka az udvarra nézett, ami tele volt szeméttel, és gyerekek játszottak benne – amolyan nyomornegyedbeli játékokat.

És, ugye, tudjátok, mindig micsoda tisztelettel bántam a könyvekkel? Soha nem írtam volna egy könyvbe, vagy hajtottam volna be a lapját, vagy dobtam volna könnyedén az asztalra. De egy reggel az új lakásomban valami furcsát csináltam – legalábbis azt gondoltam, hogy furcsa. Betettem egy verseskötetet a fürdőkádba, és levezeltem. Érdekes kísérlet. Azután bent hagytam a kádban, és később, utána, amikor szarnom kellett – nem *terveztem*, csak jött, mint egy ötlet –, ahelyett, hogy a végébe szarnék, leszartam a könyvet. Tudjátok, csak azért, hogy lássam, hogy meg *lehet* tenni. És alkalmasint lehetségesnek bizonyult, mindannak ellenére, amit bárki is mondott volna. Úgyhogy mint egy tudós, azon az éjszakán feljegyeztem a naplómbe: „igen, a kísérlet tökéletesen sikerült.”

A naplómnak, erről jut eszembe, elég jó címe volt. Úgy szólt, hogy „Magán-kísérletek”.

Tudjátok, hogy soha nem állhattam a kutyákat. Howard háza táján az összes kutya bénult gyűlöletet keltett bennem. De az történt, hogy találkoztam egy fiúval, aki az udvaromban játszott, és amikor elment a városból, nekem adta a kutyáját, így az beköltözött hozzám, és végül minden egészen jól alakult. Voltaképpen megkedveltük egymást. De egyszer azután a kutya rossz irányba szaladt, és lelőtték, így az édeskés szerelmi románcnak vége lett – igen, azt hiszem, egy pocsolva vérben lett vége, mint oly sok más történetnek. És utána minden sokkal, de sokkal csendesebb lett.

Nos, a dolgok összezsugorodtak. A dolgok összezsugorodtak az én számomra – minden összezsugorodott. Néha csak annak kísérlete, hogy elolvassam az újságot, olyan volt, tudjátok, mint ételt kanalazni valakinek a szájába, akiről hirtelen kiderül, hogy egyszerre csak meghalt. Így ami számomra voltaképpen a legvalóságosabbá, legérzékletesebbé vált, az azoknak a szexuáliságoknak a kis gyűjteménye volt, amit egy napon egy meglehetősen szép műanyag táskában találtam, amint a csatorna mellett az utcán hevert. Úgyhogy rengeteg időt töltöttem azzal a meglehetősen tetszőlegesen összeválogatott embercsoporttal, amelyik azokban a különös újságokban bukkant fel. Valójában rettenetesen jól megismertem őket – az előnytelen vonásaikat, mit tudom én, mit – az alkatukat – pózaikat, gesztusaikat, kifejezésüket, mosolyukat.

Egy napon azután ennek is vége lett. Egy napon elmúlt. Ránéztem a képekre, és semmit sem jelentettek. Nem éreztem semmit, nem láttam semmit. Halottak voltak a képek. Papírból voltak. Semmiből voltak.

JUDY Egy napon, ahogy virágokat vásároltam, egyenesen belefutottam Joanba. Mi mást tehetett volna, mint hogy meghívjon magához? Kávé és teasütemény a – tiszta és rendezett – kertben, de a ragyogó napsütésben sem melegekedtem át. Úgy éreztem, hogy csuromvizes vagyok. A készséges szobalány hozott egy pokrócot, és gondosan a vállamra terítette.

Semmiféle érzés nem volt már közöttünk, úgyhogy magamról beszéltem. Két órán keresztül megállás nélkül beszéltem magamról, a megértés hangjait húzva elő szegény Joan szájából, úgy, ahogy a börtönben húztuk be a tányér ételt az ajtón levő nyíláson keresztül.

Istenem, mennyire unta. De néhány hónappal később ismét meghívott magához, és ott ültem a konyhában, amíg tokányt főzött. És ahogy munkájában elmerülve kavargatta a hatalmas edényt, a külvilág számára végképp úgy mutatkozott meg, mint egy óriási rágszáló.

Esténként többnyire otthon maradtam, főztem valamit, és zenét hallgattam. De egy éjszaka – nem sokkal azelőtt, hogy Joan meghalt –, egy éjszaka mégiscsak bekalandoztam a városba, és elmentem megnézni egy darabot – A kő volt az, Lebowitztól. Meg kell mondanom, hogy végül is tetszett – különösképpen Lars Helbig, a doktor szerepében. Egész nap a darabon gondolkoztam. De a következő estén Joannal vacsoráztam. Ő az előző héten látta a darabot, és szentimentálisnak találta, és Helbig játékát egyenesen rendkívül közönségesnek. Amikor ezekről a dolgokról beszélt, az emlékeimben elégedélő előadás egyszerre mérgezés áldozata lett. Meghalt. Meghalt minden pillanata, ahogy kapcsolatba került Joan szavaival – minden pillanat reménykedő kis arca bíborszínűre változott, és meghalt. A következő napokban fáj, amikor újra megpillantottam, mivé is váltak egykori emlékeim. Végül az egész estét kiürítettem a fejemből, mint valami hulladékot.

JACK Ez a hét olyan volt, mint amikor végül elvarrják az elvarratlan szálakat. Ha egyszer azok az emberek, tudjátok, akik gondokat okoznak, eltűntek, itt az ideje annak, hogy megtalálják azokat, akik gondokat okozhatnak, vagy azokat, akik egyszer, húsz éve, gondokat okozhattak – ismeritek, ugye, ezt az egész történetet. Voltaképpen mindez a szálak elvarrásáról szól. Elvarrni a szálakat, vagy éppenséggel lenyesegetni őket, nyilvánvalóan elkerülhetetlen része a folyamatnak. És persze ugyanígy folyik a végeérhetetlenül a minket megcélzó, ezzel párhuzamos kampány az emberiség megjavításáért, vagy nevezd, ahogy tetszik, aminek a támogatását szolgálta most a kivégzések újfajta módszerének bevezetése, ezeket csaknem hetente rendezték, s ezek során nyolc vagy tíz embert zártak egy szobába, székekre ültették őket, és a fejüket erősen hátracsavarták, hogy színes csöveket vezessenek a szájukba, amelyek ennek a meglehetősen különös ceremóniának a során feltételezések szerint igen kevés fájdalommal végeztek velük – mindezt zene kísérette, vagy Isten tudja, mi. Nos, akárhogy is, ahogy egy reggel a lakásomban ültem, olvasgatva erről a legutóbbi kísérletről, amely erkölcsi és esztétikai izlésszintünket megemeli, ránéztem a cikket illusztráló egyik képre, és rá kellett ismernem, hogy az elnyűttnek tűnő emberek között, akik ott ültek azokon a székeken, és csö-

veket vezettek beléjük, ott voltak azok a meglehetősen fásztó moralisták, akiket Howard valaha olyan unalmasnak talált, Tom és Eddie – gyorsan végignéztem a soron, korábbi barátjukat, Martint keresve, míg valahogy eszembe nem jutott, hogy őt nemrég nevezték ki Kisegítő Tolóhajó-ügyi és Kábelezési Miniszternek vagy valami effélének – és akkor észrevettem, hogy a legutolsó széken ülő nő, meglehetősen különösen tartott fejével, nem más, mint Judy.

Szóval elvesztem. Hol voltam? Vaksin hunyorogtam, mint egy kifogott hal, amelyik a csónak fenékeszkáján csapdos. És a fura az volt, hogy a verejtékezésen és valamiféle ziháláson túl – igen, többé-kevésbé úgy, ahogy ezeket a pillanatokat leírják, fogalmam sem volt arról, mit is csináljak. Úgy értem, szó szerint, hogy mit tegyek – felálljak, ülve maradjak, bent legyek, kimenjek? Kinyúltam a műanyag zacskós meztelen barátaimért, mert éppen mellettem voltak az asztalon. Néztem őket játszadozásaik közepette, és reménytelen mosolyuk nyomán arra gondoltam, hogy eljön-e valaha egy együtt érzőbb világ.

Kimentem – fekete délután volt –, csavarogtam az utcákon, cipelve a borzalmas bánatot. Az a szörnyű érzésem volt, hogy valami végleg elvégzetlen maradt. Bármerre jártam, a falevelek is átváltoztak – árulókká! Hogyan, hát nem szégyellik magukat? Hát persze, hiszen ez zajlik már, tudjátok, jó ideje. Észre lehetett már venni a szokásos aranyakat és narancssárgákat és barnákat a zöldek között. Bementem a parkba, leültem egy padra – úgy tűnik, sikerült kifejlesztenem valami olyasmit, amit „hisztérikus” köhögésnek neveznek többnyire –, és akkor hirtelen belém nyilallt, hogy a földön mindenki, aki John Donne-t olvashatott, már halott. Mind meghaltak. És ahogy ezt a furcsa felismeréstöredéket forgattam a fejemben, rádöbentem, hogy egyedül én maradtam, aki egyáltalán tudatában van a különleges csoport távozásának, ennek a csoportnak, amelyik, legalábbis a saját szemükben, olyan különleges volt, és visszaemlékeztem arra a könyvre, amit egészen fiatalon olvastam egy fiúról, aki egy távoli országban egy ősi törzshöz tartozott. És ahogy ismertették ennek a törzsnek a különféle szokásait, a könyv leírta, hogy a törzsön belül számos altörzs és klán volt, és amikor meghalt az utolsó túlélője egy bizonyos klánnak, nos, akkor nyilván nem maradt senki a nemzetségükből, hogy elsirassa őket, így hát valakit, aki még ismerte a legutolsó túlélőt – és ha senki nem maradt, aki jól ismerte volna őket, akkor csak akadt valaki, aki egy kicsit ismerte őket –, megbíztak azzal, hogy elsirassa őket, el az egész eltűnő, távozó törzset, nyilvánosan, megszentelt helyen – a siratóembert. És felidéztem, ahogy a könyvbéli fiú egyszer elvégezte ezt a feladatot, fenséges, szent tüzet gyújtva, sírva és emlékezve.

Nos hát, a park közepe felé állt az a meglehetősen sötét, labirintusszerű és mindig túlzsúfolt kávézó, amelyik vonzásának a park minden látogatója alkalmasint még a legszebb napokon is engedett, dacára a környezetnek és az ételek közismert minőségének, magam is afelé tartottam, bementem, találtam egy asztalt, és egy csésze teát rendeltem egy elcsigázott pincéernőtől. És hát teával együtt, vagy saját kezdeményezésére, vagy éppenséggel ez volt a kávéház vezetésének az üzletpolitikája, a pincéernő hozott egy tányért, amelyen egy kis sütemény volt, egyfajta ragacsos torta, amelyik egy darab papíron nyu-

godott. És ahogy a pincérnő eltávozott, láttam, hogy eljött az én időm. Először is megettem a tortát, szükség-szerűen. Majd pedig felvettem egy gyufát a közelemből, körülnéztem, és meggyújtottam a darabka papírt. „Én vagyok a siratóember” – mondtam.

A papírdarab nem volt nagyon nagy, de meglehetősen lassan égett, a tortamorzsák miatt. Úgy hittem, John Donne-t hallom, amint sír egy zsebkendőbe, ahogy keresztülzuhan a padlón – a Pokolhoz vezető útján sebesen átszakítja a földet. A neve, amit olyan sokan „halhatatlanként” emlegettek, mint kiderült, eltűnik az emlékezetből. Rajtam kívül az emlékezők valamennyien eltávoztak, én pedig feledtem: feledtem a nevét, feledtem őt magát, feledtem mindazokat, akik emlékeztek rá.

Néhány vendég és pincérnő ingerülten nézett rám, amíg kialudt a tűz. Azután otthagytam a helyszínt, és visszamentem a parkba.

Hinnétek, hogy minden *máris* békésebbé vált? Bizony, szavamra, így volt. Még magamon is éreztem, hogy könnyebben és mélyebbeket lélegzem. Mindenki, akit láttam, nyugodtabbnak tűnt. Egyszerűen mindannyian és mindenhogyan jobban lettünk a mi idegtépő barátaink földi jelenléte nélkül, a drága eltávozott elsiratottak nélkül, ha lehet így mondani.

Ismét láttam a padot, amin az előbb ültem. Alkonyodott. És meg kell mondanom, hogy a színek a parkban egészen rendkívüliek voltak – azt is mondhatnám, szinte habzsolni lehetett volna. A levegő valamiféle rózsaszínből játszott, és villózóan sárga fény futott keresztül rajta. Mire vártunk? A Messiás megjelenésére? Semmi más nem számított már? Elegem lett a tökéletesség utáni vágyból. És meglehetősen betöltött mindaz, amim volt – a limonádésbódé a limonádéjával, a kávéház az ingerült vendégeivel és személyzetével, a körhinta, a mókusok, a madarak, a fák. Sajnálom, Howard, hogy kivágták kedvenc ligeted fáit. De annyi minden megmaradt. A fényt, ami olyan csodálatos és meleg, nem vágják ki. A virágokat sem a lábamnál, amelyek szirmaik apró ajkaival csókolgatták a bokámat. Kedvenc ligeted elvesztése miatti együttérzésem a nap végére lassan megfakul. Azt írják a lapok, hogy tűzijáték lesz ma éjjel a körhinta fölött, és közvetlenül mellette kölyökkutya-parádé, a legújabb tenyészetek példányai, megvásárolhatóan.

Nagyon sokáig ültem a padon, elveszve – magamba zuhanva, mélyen –, hihetetlen fizikai gyönyört érezve, talán a legteljesebb gyönyört, amit ezen a földön ismerhetünk – az édes, kora esti fuvallat örökké változó simogatását.