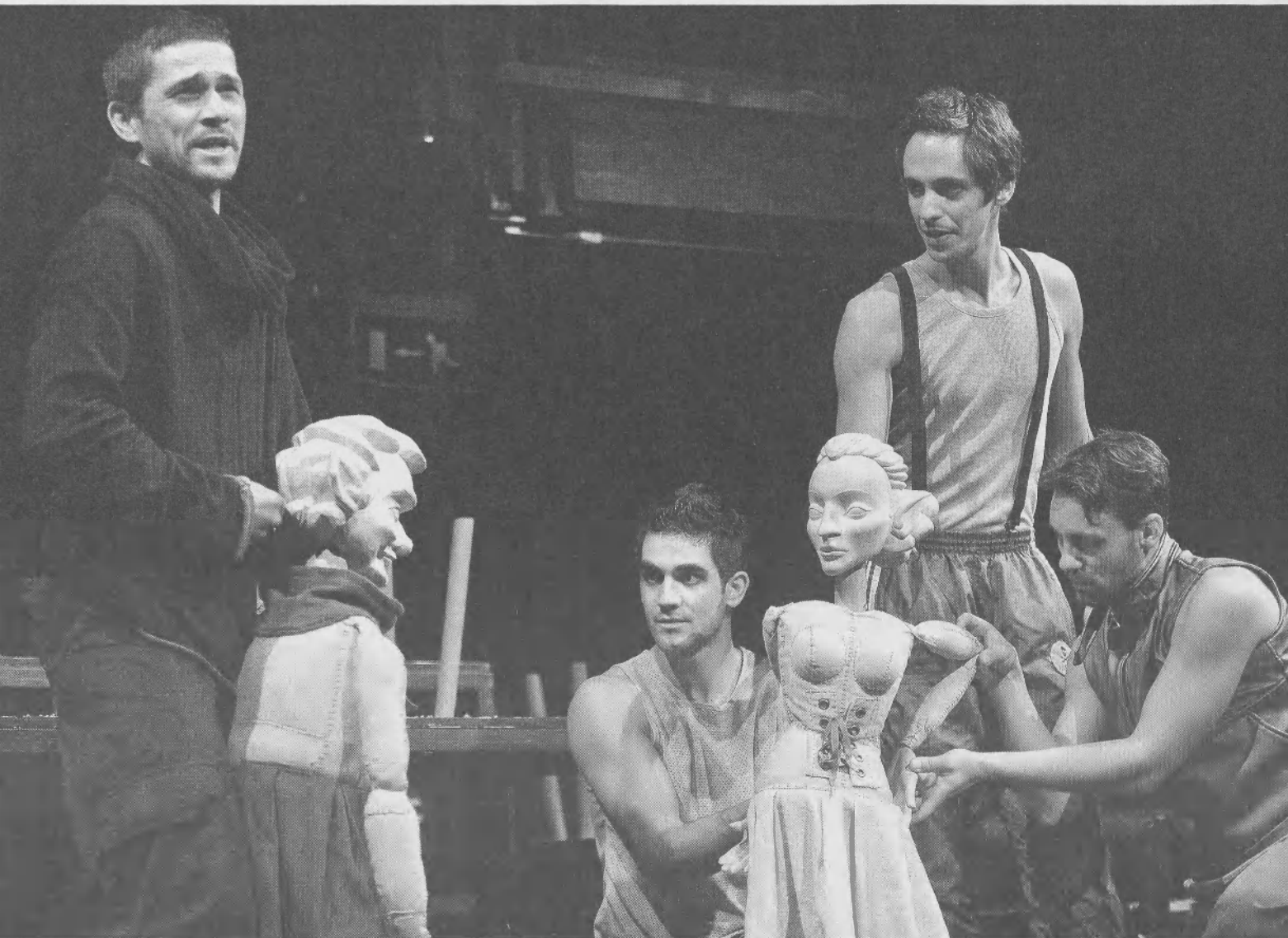


Hermann Zoltán

Vörösmarty tér

A CSONGOR ÉS TÜNDE ELŐADÁSÁRÓL

A *Csongor és Tünde* egyike a legmegfoghatatlanabb Vörösmarty-műveknek, s hála az 1879-es ősbemutatót rendező Paulay Edének, a Nemzeti Színház egykori főrendezőjének, a XIX. századi magyar színház nagy kánon- és világteremtőjének, a magyar színházcsinálóknek időről időre szembe kell nézniük szabálytalan, néhol egyenesen értelmezhetetlen dramaturgiájával.



Vörösmarty 1830-ban befejezett műve *drámai költemény*, alighanem éppen azért, mert a romantikus műfaji lajstromban akkortájt ez volt az az irodalmi forma, amelyet sem tematikus, sem dramaturgiai szabályok nem kötöttek. Több, más, mint a korban divatos, a fantasztikum színpadi kliséiből összetákolt *tündérajátékok*. Egyfelől benne van az akkor még élő szöbe-

li mesélés kvázi-dramatikus jellege és közvetlensége, másfelől pedig a szimbólumai egyáltalán nem kecsegtetnek a megfejtés örömeivel. Itt még a leleplezett titok is csak egy nyugtalanító, újabb kérdés. Könyvdráma, ahogy

Nagy Zolt (Balga), Fehér Tibor (Berreh), Farkas Dénes (Duzzog) és László Attila (Kurrah)

a későbbi esztéták nevezték, különös, kísérleti terepe a költői szabadságnak. Romantikus filozófiai traktátus, pontosabban romantikus őstörténeti és esztétikai ideológia, költői esszé a metafizikus szép elérhetetlenségéről. Vörösmarty, az 1830–40-es évek talán legkiválóbb színházi szakírója azonban tudta, amiről Paulay úr tudomást sem volt hajlandó venni: a költői és a színházi „szép” fogalmai nem esnek egybe. (Jó lenne, ha tudhatnánk, mit gondolt erről az egykori barát, Egressy Gábor, aki 1866-ban, a Színi Tanoda legelső évfolyamának végén, növendékeivel részleteket adatott elő a *Csongorból*.)

Paulay késő romantikus-akadémikus színjátszás felőli hősies meg nem értését okolhatjuk a későbbi színrevitelek patinává nemesedett félmegoldásaiért is. A Vörösmarty drámai költeményében felkínált, a mesei fikciót az olvasó képzeletében, imaginációjában megjelenítő tér mindig szabadabb, mint amit ebből a dobozszínházi tér megmutatni képes. A *Csongor és Tünde* színreviteleinek legtöbb problémája abból fakad, hogy a XIX. századra rögzült színpad–nézőtér osztató térképzés fölösleges absztrakciót kíván a színésztől és a nézőtől is: a mesei utazás fikcióját egyszerűen nem lehet másképpen eljátszani, mint hogy a hősök mindig jobbra hátul távoznak, és balról elől jönnek be a következő jelenetben. A másik megoldhatatlan probléma, hogy az idő mozdulatlanságának témája – a mű ugyanabban a térben ér véget, ahol elkezdődött – csak díszletátrendezésekben, átváltozásokban oldható meg: a dobozszínházi *Csongor és Tündék* záró jelenetei mindig *visszaválsz* az első felvonás terévé, holott ennek a térnek végig változatlanul kellene maradnia, hogy érzékelhető legyen az *otthon* és a *máshol* állandó ellenpontja.

Ugyanez a helyzet a *szép* abszolút fogalmának megjelenítésével: az olvasás elvont, kantiánus szépségfogalma a színházban mindig valamilyen befogadói feladat is. A színpadi *szép* esetlegessége – és néha ironiája – provokálja a nézőt, akinek az *ott* és *akkor* anyagszerűségébe, mondjuk, a konkrét színész és színésznő konkrét ruhájába kell az absztrakt szépet belelátania.

Vörösmarty drámai költeményében a kétségeket termő költői bölcsélet dialógusokra bomlik, miközben pontosan érzékelhető, hogy a szereptükrözések, *Csongor* és *Balga*, *Tünde*, *Ilma*, *Léder* és *Mirigy* lánya, az *Éj* és *Mirigy*, az ördögfiak eltérő, mégis azonos személységei, vagy a fejedelem, a kalmár és a tudós egyazon filozófiai vagy lélektani entitások, ugyanannak az entitásnak más-más arcai. A dialógus csak a formája az „arcok” elkülönítésének, s nem mindig a lényege. Vörösmarty nagyon ügyesen teszi majdnem felismerhetetlenné azt a témát, amely a leginkább foglalkoztatja. *Csongor*, *Tünde* és az *Éj* a költészet nyelven beszél ugyanarról, amiről *Balga*, *Ilma* és *Mirigy* az egykorú népnyelv stilizált vaskosságával: az *emberi élet* mulandóságáról, a *szép* elvont állandóságáról és a szexualitás egyáltalán nem metafizikus valóságáról. A Vörösmarty-szövegnek éppen az a titka, hogy tisztában van felvázolt tabu-témái – főleg XIX. századi – színházi ábrázolhatatlanságával.

A Paulay-hagyomány viszont ezt *per definitionem* nem is érzékeli/érezkelheti, csak megjeleníti, illusztrálja a többrétegű szövegből azt, amit lehet, amit tud,

és ahogyan tudja. A késő romantikus színházi gépezet képesít, nem lépi át a saját és közönségének mentális korlátait: nem csinál képeket a szöveg erotikus utalásaiból. A Vörösmarty-mű szexualitás-témája a színháztörténetben az elhangzó szövegbe van zárva. (Talán Novák Eszter 1994-es *Üdlakjában* voltak láthatók az első, nem stilizált kísérletek a téma kiszabadítására.) A néző a tradicionális változatokban – fotókon, videofelvételeken visszanezézhető ez a „Paulay-paradigma” – egy illedelmes mesei történetet lát, és egy mentális, a saját szexualitását is provokáló szöveget hall. Az értelmezői hagyomány tehát kettévágja a színpadra állított *Csongor és Tündét* a látható és a hallható műre.

A hagyomány újraértése azonban éppen azt követelné meg, hogy a színház végre ne a saját képalkotó mechanizmusait alkalmazza, hanem bízva rá magát a drámai költemény *olvasásának* virtuális, imaginatív képeire. A Vörösmarty-szöveg titka, hogy minden előadásnak meg kell oldania, vagy ügyesen meg kell kerülnie a színház elégtelen eszközrendszerével megoldhatatlan dolgokat. Minden színrevitel annyira érdekes, olyan értelemben jeleníti meg ezt az elvont esztétikumot, amennyiben feledtetni tudja a *Csongor és Tünde* tradicionális színházszerűségét. A Nemzeti Színház új *Csongor és Tünde*-előadása, Tengely Gábor rendező – a győri Vaskakas Bábszínház főrendezője – és Gimesi Dóra dramaturg átírata határozottan ennek a tradíciónak a felszámolására tett kísérlet. Zseniális, néha még a mindig gyanakvó kritikust is meglepő megoldásokat látni az új változatban, de látni az emiatt keletkező újabb problémákat is. Írjuk Vörösmarty javára, hogy a darab nem adja könnyen magát.

Talán nem tévedek, ha a mostani előadás megoldásai mögött a Matúra Klasszikusok sorozatában 1996-ban megjelent, a néhai Kerényi Ferenc színháztörténész által szerkesztett kötet kommentárjait látom. (A rendező és a dramaturg már az értelmezéstörténetnek ahhoz a generációjához tartozik, amely gimnazistaként, alighanem éppen ebben a kiadásban csodálkozott rá először Vörösmarty művére.) Sőt, bizonyos tekintetben mintha az előadás a kiadásban olvasható *Vezérfonal a mű elemzéséhez* című fejezet által fölvetett kérdéseket igyekezne akkurátusan megválaszolni.

A Nemzeti Színház új előadása a mű tér- és időparadoxonjaiból indul ki. Kerényi kísérőszövegeiben Németh Antal (aki Kassák avantgárd köreiből indulva lett színháztudós és gyakorló színházi szakember, és 1935 és 1944 között a Nemzetit is igazgatta), valamint Szauder József kutatásaira és Fried Istvánnak a „három ellenző világ” viszonyát vizsgáló tanulmányára hivatkozva elég érzékletesen mutatja be a darab színpadilag is értelmezhető/értelmezendő hármastagságát. Fried István tanulmánya szerint a darabnak három szférája van: a mitikus-égi (a tündérek és az *Éj* világa), a földi létezés szférája (*Csongor*, *Balga* és a valamikori *Böske* világa), s a két sík találkozásánál jön létre a köztes szféra, a mesei cselekmény, amely igazából azért mesei, mert a földi hősnek a tündéri világon, a túlvilágon megtett útjáról és – ez a legfontosabb! – az onnan való visszatéréséről szól. Tengely Gáborék a Nemzeti Színház Gobbi Hilda Stúdiójának



BALRA: Molnár Piroska (Mirígy) és Nagy Zsolt

FENT: Tompos Kátya (Ledér)

LENT: Földi Ádám (Csongor) és
Martinovics Dorina (Tünde)

terét – Gobbi már fiatalon, Németh Antal idején is játszotta Mirígyet! – ugyanígy tagolják. A földi lét síkjára, a padlóhoz csavarozott forgószékekre a nézőt ültetik, az égi világot egy, a magasba függesztett kerengősorra helyezik föl, a történetet pedig egy körben megemelt dobogósoron játszatják. A színészek síkok közötti közlekedése – illetve a nézők folyton fókuszot váltó tekintete – végre képszerűen is

összeköti azokat a jelentéseket, azokat a nyelvi szimbólumokat, amelyek dobozszínházi körülmények között mindig láthatatlanok maradnak. Ennek a hármast, szimbolikus tagolásnak a mintázatát veszi át a koncepció – persze a koncepció dicséri az igazgatót is, akinek volt bátorsága egy bábrendezőt felkérni a *Csongor és Tündére* –, amikor a két szereplőpáros, Csongor és Tünde, illetve Balga és Ilma szerepeit a színészek által mozgatott, eleinte tornazsáknak látszó, kifordítható bábokkal kettőzi meg. (A többiek, az Éjtől Mirígyen át Ledérig és az ördögfiakig a mesei és a mitikus sík szereplői, nem kell egyszerre hordozniuk a „földi” és az „égi” jegyeit.) A báb alkalmazása



Schiller Kata felvételei

a romantika esztétikájához illeszkedő, Vörösmarty szellemétől sem idegen megoldás – Kleistnek a valószínűleg Vörösmarty számára sem ismeretlen marionett-tanulmánya egybevág Tengely Gábor víziójával: a báb megjelenítő ereje, színpadi hatása erősebb a színésznél, mert a mozgatójának engedelmessé válik, csak azt cselekszi, amit tesznek vele, és nincs kitéve az emberi test mozgását korlátozó fizikának és a (színpadi) viselkedés konvencióinak. A színész a *lélek*, és a báb a *test*, de a – Gergei-széphistóriából, a Piskolti István-féle ponyvából vagy a népmesévé vált *Árgyelus királyfi*ből ismert – történet csak a színész és a báb együttmozgásából jön létre. (Gimesi Dóra 2010-ben a szombathelyi Mesebólt Bábszínháznak írt már egy *Árgyelus-bábjátékot*. De ez itt most más.) A báb úgy mozog, ahogy a színész mozgatja, de a színész mozgását is a báb mozgathatósága korlátozza. Talán így még izgalmasabb is, mint ha profi bábszínészek kezében lennének a figurák: a Csongort alakító Földi

Ádám, a Tündét játszó Martinovics Dorina, Nagy Zsolt és Radnay Csilla mint Balga és Ilma bábjaikhoz való viszonya nagyon érzékeny, kockázatos viszony. A sok gyakorlatozás ellenére is meglesznek végig a félelem, a tartózkodás gesztusai, az azonosság és az idegenkedés alig észrevehető, finom játéka. Bizonyos értelemben az ördögfiak (László Attila, Fehér Tibor, Farkas Dénes) mozgása is bábszerűen összehangolt, olyan, mintha egy test külön testrészei lennének. Az együttműködés rendezői parancsa és az összpontosítás belemozgott tökéletlensége kelti azt a hatást, hozza létre azt a hibásnak ható, *ataxiás* mozgást, amely a káros megismerésévé teszi Kurrah, Berreh és Duzzog közös testét.

Az előadás terének horizontális térfoglalása, az idő- és térképzetek önmagába záródó körei magát az elbeszélte/előadott történetet jelenítik meg. A *Csongor*-változat legradikálisabb lépése nyilván a szöveghez és nem a színházi hagyományokhoz igazodó „térítésítés”. Annál meglepőbb, hogy az idő- és térviszonyoknak ez az összefüggésrendszere, a Tengelyék színpadképét inspiráló térforma a Kerényi Ferenc által kiadott füzet 11. oldalán – Németh Antal és Szauder József értelmezéseire hivatkozva – lényegében már le van rajzolva. A térkonceptió a középkori misztériumjátékok színpad-ácsolmányához hasonlóan, a mesei fikciót, az alcímekben is jelölt „romantikus fantasy”-t rituális felvonulásként, processzióként viszi színre: amíg a hősök vándorlásaik során leélnék egy emberi életet, azonközben a mesei világban mindössze egy nap telik el, éjféltől a következő éjfélig. Ennek a mesei, térítésített időnek, idővé alakított térnek a közepén ül a néző, és forog, követi a játék – vagy inkább a színházi rítus? – helyszíneit, miközben tudja, hogy az a térszegmens, amire sem körben, sem fölfelé éppen nem irányul a tekintete, az is jelen van. (Érdekes a Kerényi Ferenc szerkesztette kiadásban ellapozni a 15. oldalra is, hogy lássuk Paulay pedáns színpadképét is!)

Az előadás alapkonceptiója tehát felismerhető, sőt nem tartom túlzásnak, hogy a Vörösmarty-mű esetében színháztörténeti jelentőségű. Am minden bizonynyal a radikális változtatások miatt tartott attól a rendező, hogy a színészek – s még inkább a közönség – képesek-e alkalmazkodni ehhez a *Csongor és Tünde* esetében szokatlan megoldáshoz. Amint azt a *színház.hu* oldalain folytatásokban közzétett rendezői próbanaplóból is megtudjuk, Tengely Gábor – bölcsen és óvatosan – nem döntött el előre mindent, nem dolgozott ki minden részletet. Valóban nem tudhatta, hogyan működnek a drámai szituációk ebben a térben, hogyan kap a szöveg más-más kontextust a szimbolikus síkokban. Rábízta magát a térrendezés finomhangolására, a próbafolyamat közben alakuló értelmezésre, a szituációk keltette spontán ráatalálásokra. Idézzünk Tengely Gábor naplójából: „Az elemzés után nekivágtunk a Gobbi Hilda Színpadon felrakni a jelenetek vázlatait. Egy hetünk volt arra, hogy kipróbáljuk, működik-e a térkonceptió, milyen alapvetéseken kell változtatni, érthetővé tud-e válni, amit szeretnénk. Erős jelekkel operál a készülő előadás: fontos megvizsgálni ilyenkor, hogy ez a jelrendszer végig követhető-e.

Ilyenkor a színésznek még nem feltétlenül kell tudnia a szöveget sem. Csak kipróbálunk ezt-azt, előtérbe kerülnek a praktikus kérdések: hová kell lépcső, kell-e szék oldalra, lehet-e kötélen lemászni a zsinórpadlásról? Aztán a próbateremben jöhet a jelenetek analízise.”

Az értelmezésnek ez a műhelyjellege legalább annyi új kérdést és más, újfajta esetlegességet termelt ki, mint amennyit végre lezárhatott. Az előadás tere és cselekménye áttekinthetőbb, mint bármely korábbi változatban, de ha a szöveg úgy kívánja, például Csongor eszevesztett rohángálásakor, fel is függeszti ennek az érvényét. (Talán kimarad egy lehetséges geg is, a Balgát a kocsin húzó ördögfiak a nézőkön keresztülvergődve is lerövidíthetnék az utat.)

Úgy tűnik, az áttekinthető konceptusok és a műhelymunka egyszerre adott lehetőséget a Vörösmarty-költemény egyes szöveghelyeinek katartikus feltárására, de néhány zavarba ejtő félreértelmezésre vagy a reflexió teljes hiányára is, az értetlenkedésre is.

Nemcsak irodalomtörténészként, és főleg nem a Vörösmarty iránti kultikus tisztelet miatt fáj a szívem a szöveg erős húzásaiért. Időnként az az érzésem, mintha éppen azok a részek maradnának ki az előadásból, amelyekről a próbafolyamat sem hozott a felszínre értelmezést, ahol a költői nyelv képszerűségét nem sikerült színpadi képpé alakítani. A rókalány üldözéséről például ezt írja a próbanapló: „5. és 7. jelenet: az ördögök és a róka. Üldözés, hang nélkül. Kihúztuk innen a szöveget; fura módon így világosabb az egész értelme. Az ördögök játszanak a rókával, mint három macska az egérrel. Ritmusjáték. Nagyon bonyolult. És veszélyes. Ha valaki nem figyel, baleset lesz.” A jelenet némajátékként is hat, de kár nem látni a kihagyott szövegben a Csongor–Tünde, Balga–Ilma testdialógusok közvetlen analógiáját.

Egészen kitűnő megoldás a „hármast út” jelenetsora: a *körforgalom* KRESZ-tábla teszi felismerhetővé, mi van a szöveghely nonszensznek ható rejtvénytartalmával mögött. Hiszen a hős bármerre fordul is, minden út középsőnek látszik, és mindegyik út ugyanoda vezet: vissza a kiindulópontra.

A tudós–kalmár–fejedelem-jelenet a stúdió három, zölden világító, piktogrammal jelölt nézőtéri kijáratánál játszódik. A színész-Csongor maga játssza el a három vándor szerepét, ez Földi Ádám egyik legjobb jelenete. A színháztér minden elemének bevonása a szimbólumképzésbe Csongor és a vele szoros, empátiás viszonyba kerülő néző – lám-lám, már lépre is csalt bennünket a mese! – lehetőségeire utalnak. Ezek Csongor útjai, azok, amelyek kivezetnék őt a cselekmény teréből. Azért tegyük hozzá, a Paulay-féle nagy triászból – *Bánk, Csongor, Tragédia* – kétségkívül talán Vörösmarty drámai költeménye a legkevésbé avuló mű, mégis az az 1830 táján még felkavaró romantikus eszme, hogy sem a *tudás*, sem a *gazdagság*, sem a *hatalom* nem ad értelmet az ember életének, csak a *szerelmem*, mára csak érzelmes közhely, blődli. Jó, mondhatjuk azt, hogy Vörösmarty alakjai a tudás, a gazdagság és a hatalom öncélúságát karikírozzák, de azért ezek mégiscsak a biedermeier kor klasszikus

polgári értékei, és ők még legalább önállóan cselekvő *self made man*ek, még ha pechesek is. A poszt-poszt-modern ember azonban ennyire úgysem hisz önmagában sosem. Vagyis ha valami, akkor ez a jelenet akár ki is maradhatna, hiába Földi Ádám remeklése. De fogadjuk el, hogy ez a blődli az élet értelme, ahogy fogadjuk el azt is, hogy múzeumi magyar nyelven beszélnek hozzánk: ez színház, ahol az *exit*-neon, a nyelvezet és a blődli is jel. Majd a néző kezd vele valamit.

Nagyon izgalmas Nagy Mari Éj-figurája: egyszerre öreg és fiatal, egyszerre hideg, rémítő energiákat felkészítően fegyvermezett, és mégis őrzítő sugárzása van, a tizcentis műszempilláival és nejlombkombinájában. Ő az előadás középpontja, különösen, hogy a dramaturg a monológot – ez telitalálat! – az előadás elejére helyezi át, és hogy a zárlat illuzórikus, bugyuta szentenciáit, a nemtők kórusát („Ébren maga van csak az egy szerelem.”) is vele mondhatja el. (Ahogy kinyitják az ajtót, meglátom a körszerűen elrendezett teret, megérezem, hogy oda kell mennem, ott kell ülnöm, annak a helynek a közelében, ahol ő van. Rohanok, tülekszem, és sikerül. Innen más.) De valami mégis hiányzik. A cselekményt most ő indítja el, míg Mirigy csak mozgatja a történéseket, amennyire, persze, az ördögfiak engedik, hogy mozgassa. Csak azt nem teszi világossá az előadás, hogy az egész Vörösmarty-koncepció ennek a két mitikus figurának, az időtlenséget/időnkívüliséget képviselő Éjnek és a mulandóságot megszemélyesítő Mirigynek – ez a mondat is ki van húzva az előadásban Csongor szövegéből: „nénye tán a vén időnek?” – a párbajára épül. A romantika másik populáris mítosza van emögött: a boldogság pillanatba sűrített időtlenségének és a pusztulás megállíthatatlanságának ellenpontja. Molnár Piroska Mirigye megrázó, nagyon valóságos figura; nem a velejéig gonosz mitikus boszorkány, hanem egy keserű, elmagányosodott nyugdíjas, aki azért van haragban az egész világgal, mert soha nem volt, és most sincs értelme annak, amit csinál. Csak vár: ha neki semmi nem jutott, majd a lányának hátha jut. Felesleges ember. Bezárják, leláncolják, hogy senki ne legyen kénytelen szembesülni ezzel az értelemnélküliséggel. A létezése értelmetlen, és akkor más se találjon értelmet az életben!

Az Éj adja az ígéretet és a lehetőséget a világok közötti átjárásra, míg Mirigy az időt és teret összezavarva igyekszik elérni, hogy ne jöjjön létre a terek átjárhatósága, Tündéék szerelmének beteljesülése.

Mirigy eszközeként – bábjaként? – van jelen a rókalányt és Ledért játszó Tompos Kátya. Naturalista, szociografikus pontosság: skizoid és ijesztően mai nőket játszik, lenyűgözően. Határozottabb a jelenléte, mint Tündéé, de erről majd később.

Az előadás – nagyon szeretném, ha ez a koncepció része lenne, és nem a véletlen furcsa játéka – végül úgy oldja fel az Éj és Mirigy rejtett konfliktusát, hogy Tündét az Éj, Csongort pedig Mirigy győzi le végül. Tünde akarata érvényesül ugyan, emberré válhat, de úgy, hogy az Éj elveszi tőle a halhatatlanságot. Mély értelmű és provokatív, a szöveget virtuóz módon

mégis érintetlenül hagyó dramaturgiai fordulat, hogy az utolsó jelenetben Csongort aggastyánként látjuk. Csongor megleli azt a célt, amit a mű elejétől keres, de a földivé váló elvont szép átélésére már nem marad ideje.

Ebben a tekintetben az Éj és Mirígy tragikus győzelmei is lehetnének tárgyai a darabnak: itt azonban a dramaturgok ragaszkodnak a rejtélyeskedő, mindent kételyekbe és nyugtalanságba csomagoló Vörösmarty-szöveghez. Nagy Mari és Molnár Piroska nem kap tőlük közös jelenetet, pedig nem is kellene nagyot lódtítaniuk: ha az ördögfiak jelenete némajátékként megy, akkor ugyanígy, némajátékok, összenézések sorozataként meg lehetett volna mutatni ezt a konfliktust.

És itt a második komoly hiba. Vörösmarty darabjában az emberi test, az itt bábokkal játszott emberi test – a maga romantikus, pontosabban kispolgári-biedermeier álszemérmének korlátai mögül ki-kikacsingatva – *elsősorban* szexuális tárgy. A Vörösmarty-szövegben a túlvilági lélek és a testi valóság találkozása voltaképpen maga a szexuális vágy és annak a kielégülése, illetve Mirígy hatékony ármánykodása miatt: kielégületlensége. A romantikus költő gonoszkodó gesztusa: mert mi végre volna maga a művészet is, ha nem e tárgy megtalálására? Sőt, akár konkrétan is: irodalomtörténeti legendáriumban kering a szegedi professzor, Csetri Lajos megíratlan elemzése, hogy a *Csongor és Tünde* cselekménye lényegében a *coitus interruptus* szimbolikus leírása volna.

A Vörösmarty-szövegnek nincs olyan oldala, ami ne követne el valamiféle nyelvi agressziót a XIX. század „heimlich” prűdériájával szemben. Ennek az egyik legérdekesebb szövegrészt törölték ismét a mostani előadásból: a nyomfelvevőnél a hármastól. Ez bizony egy szerelmi mágia is, Vörösmarty jól ismerte ezt a szabad szájú, babonás falusi világot. A jelenet ugyan nem marad ki Tengely Gáboréknál, de Ilma és Tünde lábnyomának dicsérgetése igen. Nagyon nagy kár, hadd idézzem:

(Csongor) Oh, öröm, s ez Tünde lába,

Mert kié is lenne ilyen?

A szemérem ajtajánál,

Mely a szépség arcain hál,

A szerelm ily lábakon jár,

Csendesen, hogy fel ne verje

S nyugodalmát édesítse;

Az öröm busúlt szivekbe

Ilyen lábakon suhan be,

S alszik a gond, mint a gyermek,

Mely sirásban fáradott meg,

Föl nem ébred, meg nem hallja,

Hogy vendég jön, és megyen!

(Balga) Medve cammog a hegyen,

S annak ilyen lába van;

Ilyen lábom csúsz az ólnál,
Nád sövényű juhakolnál;
S míg ez mindent összemász,
Alszik a boros juhász,
Úgy megalszik, szinte nyeg,
A szakállos köpönyeg
(Bunda másképp), mely alatta
A szugolyban hentereg,
S föl nem ébred, meg nem hallja,
Hogy zsvány jön, és megyen.

Ugye, értjük? Az előadás önmagát tizennégy éven felülieknek hirdeti: és annak is kellene lennie! Maga a Vörösmarty-mű az.

Én csak bízom benne, hogy a Nemzetiben most két *Csongor és Tünde* megy, és én október 13-án, délután háromkor a gyerekelőadást láttam. Hol van a tizennégyen felülieknek szóló *Csongor és Tünde*, amit a színlap ígér? Mellettem kétosztálynyi nyolc-kilenc éves kisfiú és kislány, tanító nénikkel és anyukákkal. Nekik mesejátékokat kell adni. Így viszont néhány rendezői utasítás érvénye felfüggesztődik. Azon a délutánon, a mese Propp-féle kliséi szerint *Csongor és Tünde* azért szerelmesek egymásba, mert *Csongor* királyfi, *Tünde* pedig tündér. Amiről az egésznek szólnia kellene, a *vágy*, és a *vágy* nélkül meg sem tapasztalható elvont *szép* nincs eljátszva. Csak torz formákat, a vizsztatató kéjsóvárságot látjuk Kurrahék garázdálkodásában. Nem biztos, hogy a Tündét alakító színésznő, Martinovics Dorina hibája, talán a rendezőé, talán egy rossz kompromisszum az oka, de *Tünde* alakja éppoly élettelen, mint a kezében tartott báb. Látni *Csongor* bábba és színészre transzponált, hiteles önjöngését, de *Tünde* szépsége, sem az éteri, sem a földi, nem működik. Szép fotó- vagy képernyő-arc. Nagy Mari is sokkal erotikusabb. *Tünde*, távoli, hideg, nem tud belépni az előadás szimbolikus terébe. Csak a szép és a szépség hiánya közötti kontrasztot (*Tünde-Mirígy*) jelzi, mást nem.

Talán nem szabad neki mást is játszania, vagy fél a gyerekközönségtől? Lehetne olyan, mint az előadás plakátja, a színészi teste is lehetne test – és rögtön helyrebillenne minden.

Konceptuális értelemben Tengely Gábor koncepciójából az utóbbi két évtized legfontosabb *Csongor és Tünde*-je jöhetne létre. A *Csongor és Tünde* most lehetne a legközelebb ahhoz, amilyennek Vörösmarty Mihály megírta. De mintha félbemaradt, mintha megszakadt volna a próbák közben valami. Talán az együttgondolkodás. Talán a színház óvatoskodik. De így becsapva érzi magát a néző, aki azért jár színházba, mert úgy érzi, a színháznak kell nála bátrabbnak lennie.

A Nemzetinek Vörösmartytól igazán nem kellene félnie. A többiektől meg nem érdemes.