

híd

irodalom **M**űvésze **T**ársadalomtudomány



2006
2. szám
február

híd

irodalmi,
művészeti,
társadalomtudományi
folyóirat

Alapítási év: 1934
LXX. évfolyam
2006. 2. szám
február

Főszerkesztő:

Gerold László

(e-mail: gerlgalm@eunet.yu)

Főszerkesztő-helyettes:

Faragó Kornélia

(e-mail: corna@eunet.yu)

Főmunkatársak:

Bányai János

Böndör Pál

Harkai Vass Éva

Jung Károly

Ózer Ágnes

Toldi Éva

Utasi Csaba

Vickó Árpád

Virág Gábor

Lektor/korrektor:

Buzás Márta

Tördelés/fedőlap:

Buzás Mihály

Nyomda:

Ideál, Újvidék

Tartalom

SZELI István: Új szerb *Tragédia* (tanulmány) 3

*

Aaron BLUMM: Hamlett halott (dráma, részlet) 12

ORCSIK Roland: Felkoncizolt kanizsai tájkép ■ 0,1 mg (versek) 29

TURI Tímea: Néző (novella) 30

*

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ SZÍNHÁZ

Falakat áttörni. Interjú Szloboda Tibor igazgatóval 46

GEROLD László: Jaj-színpad (Shakespeare: *III. Richárd*) ■ „Úgy van,
semmi sem biztos” (Beckett: *Godot-ra várva*) (kritikák) 54

Túlélés-játék(ok). Beszélgetés Tompa Gábor rendezővel Beckett
Godot-ra várva című színművéről 65

*

BICSKEI DARÓCZI Zsuzsa: Tánckereső (vallomás) 72

BICSKEI István Büttyök: Japán napló 74

*

VISKY András: Barakk-dramaturgia. Szócikk 89

TOMPA Andrea: „Egy időben, egy helyütt és egy személyben” (kritika) 94

NÁNAY István: Vendégrendezések. Pesti színházi levél 97

ERDÉLYI Zsuzsanna: A játék lehetőségei - alkotáskísérletek
(Nagy József-Vladimir Tarasov: *Utolsó tájkép*)106

VÉKÁS Éva: A főszerepben: Marconi (Brian Friel: *Pogánytánc*)109

VLAHOVITY Annamária: Desiré haláltánc (*Futó por*)111

KERÉNYI Ferenc: Színháztörténeti képeskönyv114

CIP - A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat / Főszerkesztő Gerold László. - 1. évf., 1. sz. (1934) - 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)- . - Újvidék : Forum Könyvkiadó Közvállalat, 1934-1940 ; 1945-. - 23 cm

Havonta

ISSN 0350-9079

COBISS.SR-ID 8410114

HÍD - irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. - 2006. február. Kiadja a Forum Könyvkiadó Közvállalat. Igazgató: Bordás Győző. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; www.forumliber.co.yu; e-mail: forumkk@eunet.yu - Szerkesztőségi fogadóóra csütörtökön 10-től 12 óráig. - Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. - Előfizethető a JP Forum - Izdavačka delatnost 840-848668-83-as zsírószámára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 26-09914-742131-00-04-820); előfizetésekor kérjük feltüntetni a Híd nevét. - Előfizetési díj 2006-ra belföldön 1200 dinár. Egyes szám ára 120, kettős szám ára 200 dinár. Külföldre és külföldön egy évre 60 EUR - Készült az Ideál Nyomdában, Újvidéken. - YU ISSN 0350-9079

Új szerb *Tragédia*

Nemegyszer merül fel bennem az a gondolat, hogy létrejöttek immár jó másfél évszázada óta úgyszólván mindmáig Madách *Tragédiája* mintha egyféle próbaköve lett volna bizonyos történelmi helyzeteknek, viszonyoknak, koroknak, s nem is csupán a népek, nemzetek, társadalmak sorsában, hanem egyedek életét, munkáját, fejlődését illetően is. Mint ahogy éppen Madách fogalmazta meg: „Első ügyünk már próbakőre tesz, Sok edzett férfi fáradt benne meg.” A történelem csendes, meleg Golf-áramairól és pusztító szökőárjairól közölte velem erről véleményét a nagyváradi éveiben Ady Endre fizikai és szellemi közelségében költővé ért Todor Manojlović is, amikor az ötvenes évek végén a *Tragédia* szerb átültetésének okán alkalmam volt nagybecskereki magányában felkeresni és vele e tárgyról eszmecserét folytatni, mint a Vladislav Jankulov-féle fordításhoz írt (1938) bevezető tanulmány írójával. Alighanem ez a fajta szimbólumlátás gyűrűzött tovább az én akkoriban készülő, a délszláv fordításokkal foglalkozó disszertációmban is, amelyben a magyar-délszláv történelmi kapcsolatok visszhangját és eredőjét láttam meg s mutattam ki. Így például Zmajéban a kiegyezés korának kedvező ozmózis-folyamatait; az 1914. májusi zágrábi bemutató kudarcának okait az első világháború előestéjének borulataival értelmezve, a harmincas évek jó szándékú, ám dilettáns fordításkísérleteit pedig a fordítók többségének irodalmi, világnézeti, sőt politikai kompromittáltságával, ami „a sorstragédia törvényszerűségével teljesíti be a mű végétét”.

Ha ehhez még hozzáadjuk az utóbbi ötven esztendő jugoszláviai Madách-recepció olyan balsikerű, elfogult, sőt az író szándékainak teljes fél-

reértéséből származó jelenségeit, mint pl. Sinkó Ervin *Tragédia*-értelmezése, aki Madáchot az „úri műkedvelő” szintjén tartja nyilván (. . . „mert a magyar urak nagyzási mániája megkövetelte, hogy nekik is legyen egy Goethéjük, mert a magyar uralkodó nemzet, melynek mindenben vezetnie kell. Ehhez kellett a magyar Faust”.)

Aztán itt van (volt?) a Ristić-féle „színrevitel”. Az ő esetében azonban nem a „színrevitel”, hanem a „színtérrevitel” kérdése merül fel, mert ő valószínű „tereken” (a színházon kívül, a város főterén, a városházában és a zsinagógában) pergette a történelem orsóját, mégpedig egyidejűleg az Egyiptomban, Bizáncban, Párizsban s másutt zajló történéseket. Önmagának is adósa maradt azonban az űrjelenet színhelyének a megjelölésével.

Ezek után aligha tartjuk túlzásnak a „sorstragédiák” hasonlatképét.

Mindezzel Sava Babić, mint a belgrádi egyetem magyar tanszékének életrehívója és professzora, korunk szerb-magyar szellemi, irodalmi, kulturális viszonyainak egyik legkiválóbb ismerője és kapcsolatainak előmozdítója teljes mértékben tisztában van, mint ahogy azzal is, hogy nemzet- és államközi viszonyaink, szellemi és kulturális életünk mai körülményei aligha teszik valószínűvé, hogy – különösképpen szerb nyelven – Madách műve az emberi élet véges határain belül színre kerüljön. Nyilván Sava Babić fordítói ambícióit sem egy közeli bemutató kilátásai serkentették, de annak még távolabbi reményei sem. Sokkal inkább az egyén mélyen, bensőleg megélt élményvilágában, az abból fakadt esztétikai, művészi, kulturális tudata, humánszemlélete s életfelfogása által határolt térségekben kell körülnézni, hogy a kérdésre választ kaphassunk. Ehhez azonban magát Sava Babićot kell segítségül hívnunk.

Aligha tévedünk, ha utószavának egyik kulcsmondatából indulunk a kérdés megfejtése felé. Ebben arról beszél, hogy a *Tragédiában* a költői lángelme felvillanását látja, ekként kell tehát közelednünk hozzá, s mindent magából a műalkotásból kell megtudnunk és megfejtünk. („Nedokučiv tren genijalne iskre koja se izvila i dala veliko delo. Ostaje delo koje treba ispitivati kao ostvarenje i sve treba saznati iz samoga dela.”)

Azzal, hogy fordítónk Madách művét ily módon ismét „önjogához” juttatja, világosan elhatárolja magát a korábbi (filozófiai, vallási, politikai, világnézeti s minden egyéb indíttatású) recepciók egyoldalúságaitól, s ez a jelen esetben igen kedvezően hat ki a mű szerb nyelvű megszólaltatására. Márpedig a mai mostoha körülmények között is érvényesnek tartom, amit a *Tragédia* délszláv képeről írt s fentebb már idézett, hovatovább fél évszázados tanulmányomban kifejtettem: „A *Tragédia* kulturális küldetése, a magyar és a délszláv irodalmak kapcsolatainak történetében betöltött szerepe rendkívül jelentős: a meghódítására irányuló meg-megújuló roha-

moknak a művel csaknem egyidős története, a fordítások válságos történelmi pillanatokot kísérő feltűnése, s az a szubjektív szándék, amely a fordítások mögött áll, már-már szimbolikus jelentésűvé növesztették . . .”

Ahogy az Utószó főntebbi, szerb nyelven idézett vallomásszerű szavai-
ból, másfelől pedig a műalkotás mibenlétével foglalkozó meditatív beke-
désekben kitűnik: e két tényező együtteséből, ezek konvergenciájából jött
létre e legújabb szerb nyelvű *Tragédia*, megítélésünk szerint az eddigieket
meghaladó irodalmi teljesítményként. De iktassunk ide még egy tényezőt
is, ami egyértelműen beszél arról, hogy Sava Babić előtt nem a költői becs-
vágy, a minden eddigi fordítás meghaladásának az óhaja lebegett, még ke-
vésbé irodalompolitikai, netán világszemléleti vagy ehhez hasonló indíté-
kok, hanem az a (akár puritánnak is nevezhető) szándék, hogy a legmaga-
sabb művészi szinten mutassa be a szerb olvasónak (nézőnek) Madách re-
mekét. Ezért folyamodik a világirodalom fordításgyakorlatában talán
egyedülálló eljárás: saját átültetésébe beiktatja fordítóelődei munkájá-
nak legsikerültebb részeit. (Ezekre a szedés megkülönböztetett betűtípu-
saival hívja fel a figyelmet.) Bizonyos értelemben ez az eljárás is Madách
szellemiségének sugalmazására utal: az Ember és az emberiség, individu-
ális és kollektív lényünk találkozik benne.

Munkásságát figyelemmel kísérve nemegyszer volt alkalmunk tapasztal-
ni Sava Babić széles körű ismereteit a fordítás elméleti tudnivalóiról,
művészi követelményeiről, de meggyőződhattünk fordítói tevékenységé-
nek magas szintű eredményeiről is. Tudomásunk szerint az ország egyet-
len irodalmi tanszékén sincs megszervezve oly magas fokon az oktatás e
diszciplína köréből, mint amilyent ő indított be s vezetett éveken át a Belgrá-
di Bölcsészkar Magyar Irodalmi Tanszékén. Persze, ehhez szükség volt
azokra a képességekre is, amelyekkel ő rendelkezik. Olyan valakiére, aki
nem csupán a szókincs-megfelelés fokán, a szójelentés és fogalom-megne-
vezés szintjén ismeri a fordítandó idegen nyelvet, hanem annak hangzás-
beli lehetőségeit, szavainak hangulati együtthatóit, széles jelentéskörét,
asszociációs holdudvarát és stílusértékeit is képes észlelni s érzékeltetni a
célnyelv eszközeivel. E rendkívüli adottságait kiválóan érvényesíti a szerb
Tragédiában, mint ahogyan Madách szellemiségének azt a sugalmazását
is, amiről fentebb mint ember voltunk kollektív és individuális komponen-
seiről szóltunk.

A pedagógust s a műfordítót egyidejűleg ismerjük meg Utószavának
azokból a bekezdéseiből, amelyekben a drámai költeménnyel való egyre
elmélyültebb kapcsolatáról, majd a fordítás munkafolyamatainak változó
természetéről és módozatairól számol be. Az alábbiakban például mintegy
igazolni látszik írásunk bevezető tételét a *Tragédia* „próbakő” szerepéről:

„Azt mondhatnám, hogy úgyszólván mindössze másfél hónapnyi intenzív munkámba került a *Tragédia* lefordítása. Ez azonban korántsem lenne pontos: immár ötven esztendeje kerülgetem ezt a műalkotást, olykor tétova bizonytalansággal, másszor határozottabban, mégis csak most került sor arra, hogy lefordítsam. [. . .] Amikor megalapítottam a belgrádi Magyar Tanszéket, s a nyári szemeszter tantervébe beiktattam Madách művének tizenöt hétre előirányzott elemzését, ezt gondoltam magamban: Íme az alkalom, hogy hallgatóim elemzőmunkájához minden órára lefordítsak egy-egy színt. Így kezdődött, de így is maradt. Csak három színt fordítottam le, aztán pedig Stefanović szövegén folytattuk az elemzést. Arra gondoltam, hogy majd a következő évben az új hallgatókkal folytatom a munkát, de nem így történt. Csak egyszer fogtam hozzá a munkához, lefordítottam az utolsó színt, de nyaralásaim utazótáskájában, táborozástól táborozásig továbbra is ott hányódott a mű magyar szövege. Mi legyen hát a történelmi színekkel? Végezetül aztán mégis rákényszerítettem magamat, hogy lefordítsam majdnem az egész egyiptomi színt, de nem voltam megelégedve az eredménnyel [. . .] Eszembe jutott, hogy újabban már Shakespeare-t, a nagy költőt is prózában fordítják, a rendezők óhajára s modern koncepcióknak megfelelően. Megkíséreltem hát, hogy saját verses fordításom negyedik (egyiptomi) színiét áthelyezzem prózai letétbe, s csak a »fölösleges«, lényegét nem érintő töltelékzavakat hagytam el, s íme: megszólalt Madách a maga teljes hangszerelésével, minden sallangtól, feszített ritmikától mentesen, természetes szintaxisával, szinte mai, korszerű párbeszédeivel, talán még korának patetikájától is megszabadulva.”

Vegyünk hát mintát Sava Babić új fordításának mindkét rétegéből. Aból is, amit a szaknyelv klasszikus (verses, ritmikus, tehát „formahű”) megnevezéssel illet, s mutassuk be a mainak, modernnek tartott, „prózafor-dítói” eljárását is. Ezzel egyidejűleg e recenzió írója is terítékre teszi pozitív véleményét Sava Babić e kitűnő munkájáról, magáévá téve azt a gondolatot is, amit fordítónk tanulmánya záradékában így fogalmaz meg: „Megin-dult egy új korszak időfolyama: elkészült egy új szerb fordítás. Madách műve hatalmas és kimeríthetetlen. Negyven év múlva, de lehet, hogy előbb is, ennek a nyelvnek és kultúrájának megint szüksége lesz egy új fordításra. Belgrád, 2005 novemberében.”

A korábbi szerb nyelvű átültetések összehasonlító elemzése során az egyik minőségi „próbafürészhez” a mű athéni színiének nyolc sorát használtuk fel: Éva Miltiadészhez intézett figyelmeztetését Zmaj, Jankulov és Stefanović szövegeiben, tehát az addig ismert szerb *Tragédiákn*ban. Tegyük most ezek mellé Babićét is, hogy ez utóbbi jellemző vonásait még pontosabban megvonhassuk.

Madách:

E szentélyben biztos vagy, meg ne mozdulj. -
Miért is oszlatád szét a hadat?
E bűnbarlangot miért nem gyújtatád fel?
Csak láncot érdemel e csőcselék,
Mely érzi, hogy te születél urául,
Ki nemesebb vagy, mint ők összevéve,
S megöl, megöl, hogy lábához ne essék. -

Jankulov:

Miltijade, ne idi, u hramu s' siguran!
Što dopusti da vojska razide s', žalostan?
Što ne baci u plamen tu greha jazbinu?
Fukari ovoj gnusnoj potrebni lanci su
Što oseća da s' roden nad njome vladati,
Daleko da si bolji nego skupa oni svi,
I hoće t' smrt da ne bi pred tobom klecali.

Zmaj:

Miltijade čuj. Odavde s' ne miči.
U ovoj svetinji niko ti ne sem ništ'.
Oh, zašto raspustih vojnika svojih broj!
Što nisi ovo gadno gnezdo sagoreo?
U okov valja sapet ove zlikovce, -
Znaju te da si roden vladat nad njima,
Da s' umom, srcem, bolji od sviju skupa njih
Pa hoće da te ubiju, da ne bi morali
Pasti i kleknuti pred tvojom vrlinom.

Stefanović:

Miltijade, ne idi, u hramu si zaštićen.
Zašto si svoju vojsku raspustio?
Što ne zapali tu pećinu greha?
Fukara ta zaslužuje okov samo,
Što ćuti, da si joj roden za gospodara,
Jer si odličniji, nego oni svi,
Ubijate, da si pred noge ne padne.

Babić:

Miltijade, u ovom svetilištu si zaštićen, ne izlazi. – Zašto si raspustio ratnike? Zašto nisi spalio ovu pećinu greha? Ovaj ološ zaslužuje samo lance, on oseća da si ti rođen kao gospodar, plemenitiji si od svih njih ukupno, i ubiće te da ne bi pred tobom kleknuli.

Több mint fél évszázada kelt elemzéseinkben arra mutattunk rá, hogy mind a három régebbi szerb szövegben egyaránt a fordítók archaikus szóhasználat, mondatalkotása, nyelvismeretük alacsonyabb vagy éppen magasabb fokából eredő licentiáik, az egymást váltó hangnemek (áhítatos, csapongó, rapszodikus, elégikus, cinikus, merengő, frivol stb.) felidézéséhez szükséges nyelvi eszközök gyarló alkalmazása, illetve ezek elmaradása okozza hiányérzetünket, amihez egyesek esetében még hozzájárult a versforma nehézkes kezelése is. Babićnál viszont mindez egyszerre megtelik friss, eleven kifejezőerővel; maivá változik, mentesül a verses formaképzés nehézségétől, a „ritmikusan szervezett beszéd” mesterségbeli bizonytalanságaitól és botlásaitól. Valóban úgy érezzük, ahogy maga a fordító mondotta kísérő tanulmányában: személyesen Madách szólalt meg a maga közvetlen, természetes nyelvén, ám mégis költői hangon.

Tévednénk azonban, ha a „régies” és az „újszerű”, az archaikus és a modern költői megszólalás különbségeit csupán a nyelvfejlődés természetes jelenségének tartanánk. Igaz ugyan, hogy Babić és Zmaj fordítását több mint száz esztendő választja el egymástól, s a többiekétől is legalább hatvan év, mi mégis inkább a kétféle: a prózai és a verses előadás nyújtotta lehetőségekben látjuk e differenciák okát. A verses beszéd eleve kötöttebb, kevésbé idomítható elemei nehezebben igazodnak a kor követelményeihez, tehát a „mai” olvasó igényeihez. A „görög-római” megnevezéssel illetett versformák például (még az úgynevezett „örökemberi” témák, élmények és érzelmek kifejezésére hivatottak is) bizonyos patinával vonják be a költő mondanivalóit, s csak az igazán nagy költők képesek a bensőség és a formaadás e kettősségének feszültségét feloldani. Goethe egyenesen „elvetemültségnek” mondja azt a gondolatot, hogy valaki más versformába írja át az ő Római elégiáit.

Alkatbeli differenciák, a költői mesterségben való jártasság, a Madáchhoz, fordítójához s általában a költészethez méltatlan világnézeti s politikai okok játszottak szerepet e nagy alkotás recepciójának változásaiban, de nem csekély mértékben a formaképzés függvényeként is felfoghatjuk. Babić kiváló formaérzékéről tanúskodik mindjárt az első színnek, a dráma „nyitányának” a megoldása: jól érzi meg, hogy itt a szó közvetlen „költői” jelentését kell érvényre juttatnia: a szférák zenéjéhez jobban illő verszenei formákat juttatja előnyhöz, amit Zmaj fordításában vél megtalálni. Le-

het ugyan, hogy Zmaj verselése zengőbb, könnyedebb, szökellőbb, mint Madách angyali karának a gondolati mélységektől terheesebb szövege, viszont az Úr trónját körülvevő fényesség és ünnepélyesség nemcsak hogy prózában nem lenne érzékelhető, hanem azt is jól látja, hogy Zmaj verskezelése Madách kevésbé kifinomult s halványabb költői eszközeit is meghaladja a jelenet magasztosságának s fennköltségének a megéreztetésében.

Most pedig bizonyítsuk a prózai áttétel egy sikerült részletével, hogy a nagy irodalom „túlélését”, befogadásának föltételeit, mindenekelőtt pedig „maiságát”, korunkban is élő hatóerejét nem a költő szavai keletkezésének időpontja, törzskönyvezettségének a kora határozza meg, hanem a nyelvhasználat korszerűsége, egyidejűsége az olvasó nyelv szokásaival, az adott társadalmi közeg irodalmi életének és nyelvének életfeltételei.



G. B. M. W.

Buday György: 4. szín EGYIPTOM

(Egyiptomban. Elöl nyílt csarnok. Ádám mint Pháraó, fiatalon trónon ülve. Lucifer mint minisztere; tiszteletteljes távolban fényes kíséret. A háttérben rabszolgák egy gúla építésén dolgoznak, korbáccsal rendet tartó felügyelők alatt. Tiszta nap.)

LUCIFER

Felséges úr! aggódva kérni néped,
Mely elvérezni boldog lenne érted,
Vajon mi az, mi a nagy pháraót
Nem hagyja trónja vánkosán pihenni?
Mért áldozod fel a nap kéjeit,
Az éjnek édes álmoképeit,
És nem bízd gondját nagy terveidnek
A rabszolgára, akit az megillet,
Midőn már úgyis a széles világon
Minden dicsőség, uralom tiéd
S a kék, mit ember elviselni bír, -
Száz tartomány bő kincse mond urának,
Neked nyit kelyhet illatos virága
S édes gyümölcsöt csak neked növel.
Ezer hölgy keble sóhajtoz feléd:
A szőke szépség, lankadó szemével,
Finom, gyöngéd, mint játszi tünemény,
A barna lányka, lihegő ajakkal,
Égő szemében őrült szenvedéllyel -
Mint a tiéd. Sorsuk egy szeszélyed,
Mind érzi, hogy betölté hivatását
Ha néhány perced fűszerezni tudta.

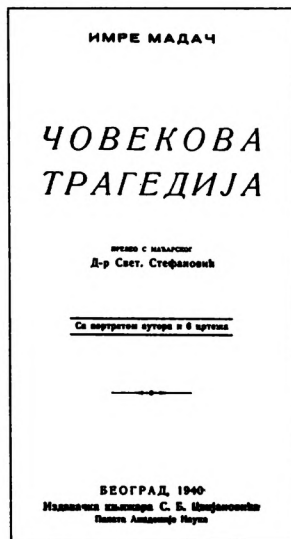
ÁDÁM

Mind ennek nincsen szümre ingere,
Mint kénytelen adó jó, nem csatázok
Érette, nem köszönhetem magamnak. -
De itt e művel, mellyet alkotok,
Azt tartom, hogy meggletem az utat
Mely a valódi nagysághoz vezet.
Művészetét a természet csodálja
S évezredekre hirdeti nevem,
Nincs földindulás, nincs vész, mely ledöntse:
Erősebb lett az ember, mint az Isten.

(U Egiptu. Napred otvoreno predvorje. Adam kao Faraon, mlad, sedi na tronu. Lucifer kao njegov ministar; na odstojanju punom poštovanja sjajna pratnja. U pozadini robovi grade piramidu, pod nadzorom čuvara koji održavaju red korbačima. Čist dan.)

LUCIFER

Veličanstvo! pita brižni tvoj narod, što bi srećan bio krv za te dati, šta je ono što velikom faraonu ne da na tronu da se baškari? Što žrtvuješ uživanja dana i slatke slike noćnih snova, i ne prepustiš brigu planova velikih robu čiji je to posao, i onako već sve na ovom svetu pripada tebi, i slava i vlast, i sve slasti što čovek pritežuje. - Tvoje je blago stotine zemalja, otvara ti se svaki mirisni cvet i za tebe donosi sladak plod. Za tobom uzdiše hiljade žena: plave lepotice snenih očiju, tanane, nežne i razigrane, crнке treperavih usana, oči im gore od lude strasti - sve su tvoje. Sudbina njina ćef tvoj je, sve osećaju ispuniće misiju ako ti ugode na tren.



ADAM

Svemu tome srce se ne rači, ko da je namet poreza, nisam ja to, nije moja zasluga. Ali ovo delo koje stvaram, njime sam smatram našao svoj put što me istinskoj veličini vodi. Priroda se divi ovoj lepoti, vekovima znaće se moje ime. Nema sile koja može da ga obori, čovek je jači nego Bog.



Hamlett halott

(részlet)

SZEREPLŐK

HAMLETT, halott dán király, néger

OFÉLIJA, Hamlett özvegye, manóken típusú hölgyemény bajusszal

LAJOSKA, talán Hamlett és Ofélija lökött kisgyereke

RÓZENKRANC és **GILDENSTERN**, transzvesztita házaspár

ANARKA, **ARANKA** és **ANKARA**, Rózenkranc és Gildenstern lesbikus
bejárónői

LEARTÉSZ, százados

GRÁCIÓ1, trónkövetelő egy

GRÁCIÓ2, trónkövetelő kettő

DR. MORITURI, gonosz kis törpe, civilben ENSZ-katona. Időnként megjelenik a süllyesztőből

GYILKOS1, gyilkos

GYILKOS2, gyilkos

BEMONDÓ, bemondó from CNN

RÉSZEGEK KARA, halálmadarak

ELŐJÁTÉK

Félhomályos színpad, füst. Szögesdrótok.

Dr. Morituri megjelenik a süllyesztőből.

Dr. Morituri: Azt kérik, én hozzak döntést,
s álljak egyik vagy másik fél oldalára.
De hogyan dönthetnék valamiben,
amihez se kanalam, se kenyerelem,
s jómagam csak a balgaságot látom
mindkét oldalon tündökölni.
Egyik nyelvét és népét védi,
követelve ősi jussát a másikon,
a másik szerzett területeiből
nem adna fikarcnyit sem,
holott ott az ellen katonái nőit erőszakolják,
így teremtve maguknak csúfos jövőt.
Órültek mind egytől egyig,
csak ezt mondhatom,
s mint valami rossz hírű fogadóban,
dorbézolnak részegen mellüket veregetve.
Ha egyikük hív csevapcsicsára,
úgy tűnik, oldalán az igazság,
főleg, ha előtte a tényeket
sligovicával is megalapozzuk.
Ha viszont a másikinál öntök magamba
néhány pohárnyi édes, tengermelléki bort,
úgy látom, az igazság övé.
Mi mást tehetnék:
kék sapkát húzok fejemre,
s majd játszom a bölcs kívülállót,
míg ők egymást halomra ölik.
S ha lezárul a vérontás, visszajövök ismét,
hogy bankáiraím földjeik olcsón megszerezzék.

Kisétál a színről.

Gyilkos1 és Gyilkos2 jönnek.

Gyilkos1: Üdvözöllek hát, barátom, itt a színen,
mondhatnám a szíнем előtt.

Képzeld, szörnyű álmom volt az éjjel:
Rossz kedvünk telét a szél odébb seperte,
s kitisztult a levegő Dánia kies tájai fölött!
Aztán pedig valami hamis ábrándképet követve
mind boldogok voltunk egy pillanatra.
Majd véres csatákat láttam,
melyektől mind kábán ébredtünk,
nem értve, a hibát hol követtük el.
De akkor már késő volt,
megváltoztunk mind,
s a világ is körülöttünk.
De szólj te is, s ha mondandód van,
akkor most mondd, mert úgy érzem,
csak most beszélhetsz kedved szerint habarodottan,
később kénytelenek leszünk
normálisnak mutatkozni,
hogy magunkról a gyanút eltereljük.

Gyilkos2: Már nem is emlékszem pontosan,
mi volt az a parányi szikra,
mely belém tüzet csiholt,
s mitől egyszerre minden elkezdődött.
S mondanám, barátom, tovább is,
de be kell vallanom, zavar e színházi küllem.
Durva valóm a valósághoz szokott,
s most csak játszom,
pedig a szövegkönyvből más instrukciókat kaptam.
Hogy ne játsszak, pontosan ezt,
de hiába próbálkozom,
mégiscsak játszanom kell.

Gyilkos1: Hát még nem jöttél rá,
hogy megbolydult korba születéll,
ahol senki sem azt játssza már,
aminek régen megismerted.
Álarcot öltött mára az ártatlan csecsemő is,
s a régi szerepünkéből mind kifordultunk.
Jobban tennéd hát, ha a játék helyett
a történetre vetnéd tekinteted,
hogy a csalfák közt kiismerd magad,
s nem bennünket untatnál

tovább gyáva nyavalygásaiddal.
The show must go on, hogy stílusos legyek.
Vagy téged más nevelésben részesítettek?

Gyilkos2: De kettőnk közül ki öl leelőbb?
Engem csak ez zavar leginkább,
s e kérdés nem hagy nyugton aludni.

Gyilkos1: Ölni vagy ölelni!
Szó sem volt eddig még ölésről,
ölelésről sem sok ugyan,
de minek rontasz bele előre a levegőbe.
Vagy gondolod, ennyire átlátszóak lennénk?

Gyilkos2: No, hiszen már rég.
De csitt, amott mintha valaki jönne.

Rózenkranc jön.

Rózenkranc: Nem kertelek. A főhős itt én leszek.
Bármit mondjon akárki más,
kérem, csak nekem higgyenek.
Az én sorsom dől el itt, senki másé,
az én jövőmért kell megverekednem,
s nem mások életéért.
Mert náluk én sokkal nemesebb vagyok,
s az eszme, melyet képviselek,
lényegesen fontosabb az övékénél.
Ez pedig csak ennyi:
mindenekelőtt én, és nem a másik.
Ami majd itt az önök szeme előtt leperreg,
talán okot ad a kétkedésre, de kérem, bízzanak.
Akárki akármit is mond, a végén én kerülök ki,
ha nem is győztesen,
de fölényesen mindenképpen.

Gildensztern jön.

Gildensztern: Bárki bármit is mond,
a főhős pedig én leszek itt.
Remélem, meggyőző annyira a narratívám,

hogy más hablatyolására nem hallgatnak.
Én és rokonságom megérdemeljük,
hogy bennünket a többiek elé helyezzenek.
Kulturáltságunk megkülönböztet minket
minden más családnál e vidéken.
Ha érdekli Önöket, megsúghatom,
a többiek nemrég még
villát sem használtak étkezéskor,
s ha családom nincs,
hogy példát statuálva felemelje őket,
talán még mindig a kecskéikkel játszanák ártatlan,
de gusztustalan játékaikat.
Kultúrát, igen, kultúrát hoztunk mi e vidéknek,
s e barbárokkal (*Rózenkranc felé mutat*) könyveket
etettünk.

Közelebb lép Rózenkranchoz.

Meghalt. Hallotta, hogy meghalt?
Az egész királyságban erről suttoznak titokban.
Igaz, a hírt még nem közölték hivatalosan,
de egyelőre cáfolni sem cáfolta senki.

Rózenkranc: Hát igaz? Én is hallottam ezt-azt,
de biztos mégse voltam.
Igazán megrázó a hír.
S rebegnek már időpontokat a temetésről?

Gildenstern: Egyelőre csak híresztelések vannak,
de már azt is hallottam,
titokban fog megtörténni,
hogy a köz lázadására
okot ne teremtsenek.

Rózenkranc: De hát miért lázongnának,
hisz elégedettek mind.
Vagy rosszul értesültem?

Gildenstern: Az csak a felszín, kedves barátom,
a mélyben elvarratlan szálak forrongnak,
melyekről a tömeg mit sem sejt egyelőre.

- Rózenkranc: Akkor hát valóban elkérülhetetlen a szörnyű tragédia, melyről külföldi újságok régóta suttognak.
A család bizonyára beleroppan.
Én a helyükben elmenekültem volna már e vidékről.
- Gildenstern: Úgy hallom, mást terveznek.
Állítólag útban van már a másik gyerek,
akinek szintén nagy jövőt terveznek.
Bár a történetek bizonyára
mindannyiuk alatt elvágja a fát kicsinykét.
- Rózenkranc: S igaz az, mit szintén rebegnek?
Hogy a tulajdon üdvöskéi lesznek az árulók?
- Gildenstern: Bizony igaz.
Kígyókat melengettünk a keblünkön,
anélkül, hogy sejtettük volna.
Azt mondják, bár ez sem megerősített hír:
Oféliját azóta folyamatosan nyugtatózzák.
- Rózenkranc: Ajaj. Lesznek itt még váratlan fordulatok.
- Gildenstern: Az érzéktelenség viszont felháborító.
Gráció állítólag még aznap este
megjelent a ház előtt, s a jussát követelte.
- Rózenkranc: Gráció1-ről vagy Gráció2-ről beszélünk?
- Gildenstern: Miért, Grációból is kettő van?
- Rózenkranc: Kettő, mint mindenből, ebben a drámában.
Jusskövetelőkéből pedig még annál is több.
Belőlem persze csak egy van.
Hiszen én megismételhetetlen vagyok.
- Gildenstern: Igen. Vagyunk így páran kivételek.
És mi is volt a probléma a családdal?
Tudja, én máshonnan származom,
s információim esetlegesek.

Lajoska, a lökött kisgyerek végigmegy a színen, maga mögött egy kartondobozt húz madzagon, ami a nyaka köré van tekerve. Amíg lassan végighalad a többiek előtt, azok elhallgatnak, de nem fordítanak figyelmet a gyerekekre.

Lajoska: Gyere, gyere, gyere. Gyere, gyere, gyere.

Amint Lajoska elhagyja a színpadot, a párbeszéd folytatódik.

Rózenkranc: A probléma? Volt probléma?
Én nem értesültem róla.
Igaz, félig-meddig én is rokonság vagyok,
s lehet, ezért nem került fülembé semmi.
Tudja, utoljára mindig
a megcsalt férj értesül az eseményekről.

Rózenkranc: Dehogynem értesült. Az a régi ügy.
Valamikor ötven-hatvan évvel ezelőtt.
Az újságok is megírták,
s a történet könyvekben is megjelent.
Színre is vitték, ha jól értesültem.
Testvérharc, polgárháború,
a fiú lázadása a mostohája ellen?
Valami ilyesmi, pontosan már én sem emlékszem.
De szerintem maguk a főszereplők sem tudják,
igazából mi mozgatja őket.
Ha jól emlékszem,
Hamlett apja szellemeket látott,
s harcba indította ellenük hadait.
Továbbra sem rémlik semmi?

Gildenstern: No de mondja, hát Ön is a múltban él?

Rózenkranc: Csak időnként. Tudja,
elviselhetőbb számomra a múlt,
mert arról biztonsággal állíthatom,
hogy újra nem fog megtörténni.

Gildenstern: Naiv Ön, kedves barátom, naiv nagyon is.
A múlt megkerülve előz le minket,
hogy aztán váratlanul ismét szembetalálkozzon velünk.

Gráció1 és Gráció2 jön.

Együtt: Elég legyen mára a filozófiából.
Most, hogy a színen
mindannyian megjelentünk,
kérném Önöket,
távozzanak belátásuk szerint.
Rajtunk kívül bizonyára más is
tart számot érdeklődésre.

*Gyilkos1 leszúrja Rózenkrancot. Ezzel párhuzamosan Gyilkos2 leszúrja
Gildensternet.*

Gráció1 leszúrja Gyilkos1-et, Gráció2 leszúrja Gyilkos2-t.

Együtt: A balgák. Azt hitték,
sorsukat saját kezükben tartják.
Pedig tudniuk kellett volna,
holnaptól én leszek itt az úr.

Gráció1 és Gráció2 leszúrja egymást.

1. SZÍN

melyben bejelentik Hamlett halálhírét.

*Átlagos szoba. Kivetítőn focimeccset közvetítenek. Hatalmas fotelekben
Rózenkranc és Gildenstern, a transzvesztita házaspár háttal a nézőtérnek
ül, és figyelik az egyelőre néma közvetítést. A szoba falain Hamlett és
Ofélija hatalmas portréi.*

*Anarka, Aranka és Ankara hintán leereszkednek. A szobát takarítják,
voltagekppen összerakják a színpadot.*

Anarka: Baz, leszakadt a szem a harisnyámról.
Arankám, nincs nálad egy szempillakiszedő?

Aranka: Fogjad, szivi,
én viszont kérnék egy köldökfehérítőt,
szeretném, ha estére díszbe öltözne a kiscicám.

Ankara: Édesem, talán csak nem reménykedsz valami jóban?

Aranka: Leártész ígérte, hogy estére beugrik Róziékhoz,
s talán végre szerencsém lesz,
és rábeszélhetem egy kis gruppenra.

Anarka: Jaj, én is úgy megnyarvogtatnám már a picsukám.
De csak a foci meg a politika,
ez köti le mostanában Ofélijám is,
ahelyett, hogy végre ágyba bújna velem.

Ankara: Én már nem is vagyok jó neked?

Anarka: Nem, most egy kemény fickóra vágyom,
vagy na, nem is fickóra,
de egy fickósra, akinek helyén vannak az ujjai.
Egy markos leányzóra,
ha érted, mit akarok mondani.

Aranka: Jaj, egy olyanról már én is régóta álmodom.

Ankara: Na, rakodjunk lányok,
mert így elszalad alólunk a darab,
s aztán kéjeleghetünk megint csak hármásban.

Rakodnak. Közben énekelnek.

Az volna a csuda jó,
ha minden férfi vasaló.

Az volna a csuda jó,
ha minden férfi vasaló.

Az volna a csuda jó,
ha minden férfi vasaló-
ba való volna.

Lassan visszaemelkednek a hintáikon.

Megelevenedik Rózenkranc és Gildenstern. Megszólal a meccs hangja a kivetítőből.

- Rózenkranc: Drágám, adj egy kis hangot,
mert a saját hangomtól
nem hallok a kommentátor hangját.
- Gildenstern: Rögtön, szívem,
csak előbb meg kell találnom a távirányítót.
- Rózenkranc: Ha megtaláltad, keríts, légy szíves, egy kis sört is,
mert jócskán üres már a poharam.
- Gildenstern: Rögtön, drágám, csak előbb megnézem a teletexten
a többi meccs eredményét...
Jaj nekem,
a Roma 3:0-ra vezet a Bayern München ellen.
Remélem, ezen a héten
nem költötted a pénzünk sportfogadásra.
- Rózenkranc: Költeni költöttem,
de már magam sem emlékszem,
mik voltak a tétjeim,
különben is elkeveredett a szelvényem.
De talán nem sajnálod tőlem azt a pár tallért.
Jólétben élünk,
hála Hamlett király bölcs döntéseinek,
telve az államkassza arannyal,
mirhával és további drága kincssel.
Ennyi pazarlást magunknak
nyugton megengedhetünk.
- Gildenstern: Drágám, de hát nem gondolsz a rossz időkre.
A jólét csalóka ábránd csupán,
s egyik pillanatról a másikra szertefoszolhat.
- Rózenkranc: Majd ha a rossz idők eljöttek,
gondolok rájuk, de addig engedd meg,
hogy élvezzem a jelent.
- Gildenstern: Akkor itt van neked még egy Jelen.
Egészségünkre, kedvesem.
- Rózenkranc: Édes vagy, drága. Gyere, adok egy csókot.

Gildensztern: Cuki falat vagy, kedves. Gyere, hadd adjak egy pusztit.
Úgy szeretlek, majd megeszlek.

Enyelegni, majd szeretkezni kezdenek.

*Rövid idő után Leartész jelenik meg a színen. Zavartan álldogál, a torkát
köszörüli. Rózenkranc és Gildensztern azonban nem veszi észre.*

Leartész: Mennyi?

Rózenkranc: Nekem már megvolt nyolcszor.

Gildensztern: Nekem is ez már a nyolcadik.

Leartész: Nem azt kérdeztem, nektek nyolc-e,
hanem az eredmény nyolc-e.

Csak most veszik észre Leartészt.

Rózenkranc: Izé, izé... kedves Leartész,
gyere, fáradj beljebb.

Gildensztern: Jöjj, Leartész,
mindjárt hozok neked is egy sört.

Leartész leül közéjük egy egyszerű székre.

Leartész: Ki játszik? A Zvezda a Partizannal?

Rózenkranc: Nem, a Milan a Reallal.

Leartész: És akkor mennyi is az eredmény?

Rózenkranc: Azt még nem mondták.
Egyelőre csak a labda után futkosnak.
A Beckhamet viszont az előbb
a pálya szélére hívatta a fodrásza,
mert összegubancolódott a frizurája.

Leartész: De azért ez a kis Ronaldo sem kutya.
Igaz, neki ritkábban kell meglátogatnia a fodrászt.

Rózenkranc: Jaj, Leartész, kedves, mindig is értékelttem a humorod.

Leartész: Ezt nem viccből mondtam,
nézd meg, hogy már alig van haja itt elől.

Rózenkranc: Az a Zidane, Leartészem, nem a Ronaldo.
A kettőt onnan tudod megkülönböztetni,
hogy a Ronaldónak jobban kiállnak a fogai.

Gildenstern visszajön a sörrel.

Gildenstern: Szóval mennyi?

Leartész: Nulla-nulla, ha jól értettem.

Rózenkranc: Fenéket nulla-nulla,
az ott a WC felé vezető utat jelző tábla.
Ha jól láttam, az előbb berúgott egyet a Kaka.

Leartész: A Kaka nem az Interben játszik?

Rózenkranc: Akkor lehet, hogy rossz meccset nézünk?

Lajoska, a lökött kisgyerek ismét végigmegy a színpadon, ismét madzagon húzva a kartondobozt. Amíg lassan végighalad a többiek előtt, azok elhallgatnak.

Lajoska: Gyere, gyere, gyere. Na, mondom, hogy gyere.

Amint Lajoska elhagyja a színpadot, a párbeszéd folytatódik.

Rózenkranc: Gildensternem, szívem,
nézd már meg a műsorújságban, melyik meccs is ez?

Gildenstern: Azonnal Rózenkrancom, édesem,
csak előbb a műsorújságot is meg kellene találnom.

Leartész: Azt csípem bennetek,
kedves Gildensternem és Rózenkrancom,
hogy így szeretitek egymást.
Ez szinte hihetetlen mindazok után,
ami őseitekkel történt.

Gildensztern: Mi is történt valójában?

Leartész: Hiszen tudnotok kellene,
ha csak a történelemkönyvek
nem mosták ki teljesen az agyatok.
A régmúltban családjaitok többször is összerúgták a port,
s különböző oldalakon vívták meg csatáikat.
De most hogy testvériségünk egységbe torkolt,
s a szeretet az úr, látom,
ti is egy nyelvet beszéltek.

Ankara, Aranka és Anarka leereszkednek.

Ankara: Kedves Rózenkranc,
hogyan tehetnék kedvedre.
Egyet mondj,
és én rögtön kétszer teljesítem.

Rózenkranc: Akkor húzd el a beled a tévé elől,
nem látod, hogy a meccset nézem?

Ankara: Durva vagy, mint mindig, Rózenkranc,
egy transzvesztitától több kedvességet várnék.

Rózenkranc: Jössz itt nekem mindig az előítéleteiddel.
Mért kellene egy transzvesztitának kedvesnek lennie?

Ankara: Jaj, utálok, amikor értetlenkedsz,
nem gondolod, hogy néha
nekem is elkelne egy kis cirógatás?

Rózenkranc: Cirógassad magadat, édes,
az olyan jól áll neked.

Aranka: Édes Leartész,
akkor legalább te tégy kedvünkre,
látod, már mind a hárman
majdnem szétcsorogtunk,
annyit beszélünk a dugásról,
s szexuális orientációnktól megzavarodva
egy magadfajta katonaemberrel is bőven
megelégednénk.

Leartész: Kedvetekre tennék én azonnal,
de a munkahelyi leírásom arra kötelez,
hogy 24 órás ügyeletben ügyeljek,
s jelenleg épp dolgozom.

Aranka: De hát nem lehetne azt a 24 órát
megállítani egy pillanatra?
A pillanatnak élj Leartész, ne a napnak.
Ki tudja, mi lesz holnap?

Leartész: A holnap békét hoz, mint a ma is,
köszönhetően annak,
hogy itt vagyok, és őrködöm.

Anarka: És te, Gildensterne,
nincs kedved egy kis etyepetyére?

Gildensterne: Szépen fogalmazol, Anarka,
de ma már egyszer megvolt Rózenkranccal,
s te igazán ismered a képességeim határát.

Anarka: A piszok mázlisták.
Bezzeg nekik jutott,
de a fehérnépre nem gondolnak.

A meccs közvetítése megszakad.

Rózenkranc: Na, ez meg mi a fene?

Ankara: Ez azért van, hogy megtudjátok,
milyen az, mikor golyóznátok,
de a golyóknak se híre, se hamva kerek e vidéken.

Leartész: Biztos megint gondok vannak
az interkontinentális átjátszókkal.
Mire ideér a kép,
háromszor meg kell kerülnie a földet.

Rózenkranc: Gildensterne, nézd már meg az antennát odakinn,
lehet, hogy csak ott van a bibi.

Gildensterne: Azonnal, drágám,
csak előbb kiürítem a húgyhólyagom.

Levétel a fotelról.

A kivetítőn egy fekete öltönyös férfibemondó jelenik meg.

Bemondó: Tisztelt polgártársak!
Szomorú kötelességem,
hogy bejelentsem a szörnyű hírt:
Hamlett halott.
Nagyra becsült királyunk ma délután
háromkor hagyta itt kedves népét,
gyászköszvényben így magunk maradtunk.
Az orvosi konzílium még nem nyilatkozott
a halál okáról, de az természetes volt.
Gráció az Ideiglenes Kormányzógyűlés
összehívását kezdeményezte.
Hőn szeretett Ofélijánk, a gyászoló özvegy
végtelen szomorúságában ideg-összeroppanást kapott.
Állapota válságos, ám nem életveszélyes.
A temetés időpontjáról
a későbbiekben értesítik a lakosságot.
Kérem Önöket, hogy e gyászos percekben
őrizték meg nyugalmukat,
s méltóságteljesen viseljék a fájdalmat.

*Megszólal a himnusz, a képernyőn képek váltogatják egymást Hamletről.
Hamlett gyerekekkel. Hamlett a trónon. Hamlett Ofélijával. Hamlett
Rózenkranccal és Gildensternevel stb.*

Gildensterne, amikor meghallja a himnuszt, vigyázzba áll.

Ankara, Aranka és Anarka sírnak.

Rózenkranc és Leartész zavarodottan néz egymásra.

Leartész: S erről engem nem is értesítettek előre.
Pedig nálam a mobilom,
s amint látom, térerőben is bővelkedtek.
Valami cselszövést érzek a levegőben.
Ne haragudj, kedves Rózenkranc,
de el kell rohannom.

Elrohan.

Vele párhuzamosan megjelenik a süllyesztőből dr. Morituri.

Dr. Morituri: Azt hiszem, itt az ideje,
hogy ismét színre lépjek,
s gyászt tettetve várjam a végkifejletet.

Gildensternt nadrágját húzogatja.

Gildensternt: Na, mi lett az eredmény?
Győztünk vagy veszítettünk?
És miért játszották a himnuszt?
Azt nem a meccs elején szokták?
S hova lett Leartész?

Rózenkranc (*zokogva*):

Gildensterntem, szörnyű hírt közöltek:
drága Hamlettünk halott.

Gildensternt (*értetlenül néz*):

De hiszen azt mondták,
Hamlett halhatatlan,
s örökre ő marad bölcs vezérünk.
Jaj, Rózenkrancom,
most mi lesz velünk?
Hol találunk még egy ily nemes elmét?

Rózenkranc:

Nem tudom, drágám,
de talán majd azt is megmondják nekünk.
Jaj, jaj, szegény Hamlett,
nélküle gyengék vagyunk.

Ankara (*zokogva*):

Hamlett nélkül dugásunknak is löttek,
s attól félek, minden más is dugába dől,
a férfiak, amilyen bolondok,
egymás ölére mennek
ahelyett, hogy minket ölelnének.

Aranka (*szintén zokog*):

Pedig elvártam volna Hamlett-től,
hogy örökre éljen,
s biztosítsa a jót és a lét.
Koptathatjuk hát tovább csuklóinkat magunkban.

Anarka: De ne feledjétek,
Oféliám most szabad,
s így talán könnyebben elcsábítható lesz.

Aranka: Anarka, te még ilyenkor is csak a szexre tudsz
gondolni?

Anarka: Miért, ti miről beszéltetek eddig?

Aranka: A holtakról, te bugyuta.

Zokogva összeborulnak.

Dr. Morituri: Úgy látom, tévedtem,
s csak a következő színben
kellett volna megjelennem.
Pedig szerettem volna,
ha már most okozok egy kis galibát,
így viszont nincs más tennem,
mint hogy elkullogjak.

A szín elsötétül.

Felkonczolt kanizsai tájkép

hommage à K. I. & N. J.

Megnevezed és elhagyod a várost. Így van hová visszatérned - megérkezés nélkül. Színpadod, e táj befogadja a társtalan ütemet, itt világ, maszk ég el. S miután leállt a dobogás, elszenesedtek a szavak, tested, e bábu fölisméri: máglya a táj, s amin ég: ex-privát archívumod. Táncoló porhüvelyed felcsapó lángként rándul a képen. A nyomok belesüppednek a látvány szikes talajába. Befejezett táj ez a festmény. Utolsó testkép. (Ismét a halál gondolata ez, lám, pedig mennyire kerülöm a tolakodót.)

0,1 mg

U. A.-nak

Harcias maszk az arcán. Balta a kezében. Babusgatja, dédelgeti. Háborús pietà. Stoj! Pucaću! Majd felhasogatja egy napló vad mondatait, egy maszk vallomásait. Felszakadnak a gondolatok évgyűrűi, kiserkennek a vágyak. Egymás hegyén-hátán, mint tömegsírban a holtak, tornyosulnak árvacsáth véres hasábjai. Aztán leveszi a maszkot. Felvarrja arcára a vonásait, újraméri a napi adagot. Túlادagolja az időt. Majd lángvágót ragad. Kiolvasztja a jégből a halat. És a halból? A mondatok ikráit. A túlادagolt vallomást. Kimondja és összetörik. Háborús pietà: balta tör baltára. És összetörik. Mielőtt utoljára és végérvényesen felfénylik.

NÉZŐ

Ez egy levél.

Nem.

Ez egy napló – magamnak.

Ez egy örökös kezdés, folytathatatlan.

Ez egy hiba, egy tévedés.

Ez egy javítás, ami inkább árt, mintsem az ellenkezője.

Ez egy levél, megszólítás nélkül.

Nem.

Ez szabadság, mégpedig félelemből: nem marad más, mint hogy ne legyenek nem szabad.

Ez egy emlék. Éppen most történik.

Ezek szavak. Én mondom ki őket.

Azt mondom, hogy én ezzel csaplak be titeket, akik nem tudjátok, hogy nem én mondom őket, miközben *tényleg igen*.

Ez az életem.

Közöd?

Van hozzá közöd?

Hát persze, hogy van, ha elolvasod.

A legszebb szavaimat elfelejtettem leírni.

Nem marad más, mint elveszni a lehetőségek rengetegében.

30 Hiszen annyi minden van, aminek érdekelnie kéne, és nem tud. Nem érdekel, miért esik le a kicsi, könnyű alma a fáról és a nagy, nehéz repülő

az égről miért nem. Az anyagok pedig végképp nem érdekelnek, ha csak nem saját ruháimról van persze szó. Semmi sem érdekel, ami megfogható, semmi sem érdekel, amit megfoghatok, de minden érdekel, ami megfogható volna, és megfogni mégsem tudom.

Egy férfi arca.

Egy férfié.

Voltaképpen még csak fiúcska. De az emlékezés és az emlékezet ideje szétbogozhatatlanul összecúsúszik. Az emlékezésnek pedig hatalmas őr áll ellen, nagy hatalmú gengszter, aki befogja a száját, ami szólni akar, mit szólni, sikítani, egyre inkább ordítani, míg a bűnöző az arc elé ragasztja a szürke ragasztószalagot. A bűnöző neve egy a bűnével. A bűnöző neve: *szégyen*. Vagy ahogy mások ismerik: *szemérem*.

A férfi arcát elrabolja az elbeszélés szemérme, ezért újat kell neki adni, újat kell neki teremteni. Teremtenem. A fiúcska haja legyen barna, mint a föld, a szeme alatta pedig kék, fénylő, mint az ég felette. Ne nézzen rám. Én se nézsek rá, én csak az arccsontja vonalát figyeljem. A száj legyen ívelt, de tartsa csúnyán. Az orra legyen egy kicsit nagy, hogy ha akarnék, se tudjak közel férkőzni az archoz, az arcához. Legyen elérhetetlen, mint a pestisektől óvakodó, de mindig a közelükben ólálkodó velencei doktorok maszkja. Sőt, az arca is legyen egy merő maszk, egy megfejthetetlen, elbeszélhetetlen talány.

Legyen színész.

A világ körülöttünk így csakis csupa díszlet lehet. Én azonban maradjak mindvégig néző.

Magamról beszélnem felesleges. Minden mondat, melyet elbeszélésem tárgyára aggatok, végül úgyis rám ragad.

All the world is stage. A félrefordításra majd álmaim éteri, elbeszélésem legvalóságosabb helyszínén hívják fel a figyelmemet: az egész világ nem színház, csak színpad. A kérdés csupán annyi, ki hát akkor a rendező. Mi történik az előadás idején kívül. És legfőképp: ki ül a nézőtéren.

Én a nézőtéren ülök, a férfi, a hajdani fiúcska pedig a színpadon. Ő nem ül, ő mozog, kíméletlenül és kiszolgáltatottan, szabadság nélkül, béna, beidomított paripa. És annál tehetségesebb, minél bénább, minél meszebb módon tesz eleget az idomított lét képességének. A férfi arca elbeszélhetetlen, de lenyűgöző csoda – nem az enyém. És az övé sem. Csupán

az ő rejtkehelye. A legbiztonságosabb kiszolgáltatottság, a legszentebb huzugság.

Nem hiszek neki.

Legyen színész, én pedig legyek író. Legyek, legyek, legyek, komolyan. És üljek a nézőtéren, és személyiségem integritása látszólag legyen megbonthatatlanabb, mint elbeszélésem tárgyáé a színpadon. Figyeljek. Az eredmény mégiscsak az lesz, hogy mondataim csak eltakarni tudnak majd, és megmutatni mégsem. Ahogy ő a szerepeivel, én zárjam magam szavaim közé. De a szavaimat válasszam meg én.

Figyelem, mert figyelhetem. Csodálatos és sötét rejtkehelyem van a nézőtéren, csodálatos, mert senki sem figyel, de én figyelhetek, mert úgy tartja kedvem, és azt figyelem, akit kedvem tartja.

Legyen az arca ilyen és ilyen, és legyen színész.

És azt mondom, legyen úgy, hogy szeressem, ha már szerettem.

De azt, hogy színész, ne szeressem semmiképpen.

Legyünk egyidősek, akik ikrek is lehettek volna akár, akik végigélhették volna együtt a rémséges gyerekkort, akik egymás félelmei, egymás biztonságai és egymás világának megszokott részei lehettek volna; de ne legyünk azok. Legyen úgy, hogy épp tizenhét évesen lássam először, legyek egy túlkoros, túlszűz Júlia. Azt mondom, legyek keserű, mert az vagyok. Azt mondom, legyek már túl nagy reménytelen szerelmeken, addigi tizenhét éveimet csakis a szerelemmel töltssem el, úgy, hogy a szerelem velem mindvégig nem törődött. Legyek épp tizenhét éves, éhes a szerelemre. És legyen ő is anyyi, és ne tetsszen, mert színész, mert játszani látom. Én pedig legyek véletlen néző egy sötét és fullasztó pincében. Kerüljek oda barátokkal, egy csodálatos, megértő élethosszi barátnővel, akivel együtt végigélttem a rémséges gyerekkort, és egy igazi haverral, akivel csakis nevetni lehet. Vigyenek le ők ketten ebbe a poros pincébe, kibogozhatatlan és csak utólag sorsszerűnek tetsző véletlenek során, szülővárosom egyik poros pincéjébe, ahol ismeretlen suhancok, kortársaink játszanak színházat. És ne tetsszen. És unjam. És főleg azt a fiúcskát unjam, akit barátaim az egekig magasztaltak, akinek tehetségét a kék messzeségig emelték. Azonban nekem ne tetsszen a barna haja, az arccsontja vonala, és legfőképpen ne tetsszen a nagy orra. Az emlékezés pedig lopja el tőlem a megítélés képességét, hogy valóban tehetséges volt-e. Az emlékezés egyetlenegy pillanatot ragyogjon csak be: a baki gyönyörűségét, a tévesztés csodáját. A megbocsáthatatlan memóriazavart, aminek nem lehet megbocsátani, hogy há-



rom évemet gazdája szolgálatába tékozolt. Az én gyönyörű három évemet. A fiúcska, aki legyen színész, egy pillanatra felejtse el a szöveget, egy pillanatra csupán, hogy észrevehetetlenül mehessen tovább a színjáték, de én, a figyelő néző egy pillanatra ne a szerepet lássam, hanem a higgadt vétkező arcát, aki felméri, mennyit veszthet, és mivel mondata felejtével sem veszthet semmit, folytatja monológját. A szöveggönyv ismerete nélkül pedig ne legyen módomban megállapítani, a megírt szöveget folytatta, vagy saját szavaival pótolta ki emlékezete hiányosságát.

Ebben az egy pillanatban lássam meg az arcát.

Nem a szerepéét, nem a színész szerepéét - az övét.

És nyilalljon belém a felismerés, hogy én ezt az arcot nem értem, és nem ismerem.

És legyen egyetlen szó, amivel megnevezhetem.

Legyen szép.

És ne értsem, miért az.

De akarjam tudni.

És legfőképp akarjam megfogalmazni tudni.

Azt mondom: legyen így, mert így volt; bár azért lett így, mert én így mondtam el.

Nem szóltam hozzá. A kortársak testének örvénye kisodort az utcára, a pincéből az ég alá, ami időközben megdőbbentően beborult: mindig

*Mirjana
Maurits-
Stojanović
jelmeztervei*

megdöbbenő, ha nem látni az átmenetet. Így csak a változás megnevezhető: hogy eddig még csak nézni se lehetett a vakító napnak otthont adó fényes boltozatra, most meg csak bámulni lehet a zaccsötét mindenséget a korpamód szétszórt, halvány csillagokkal. Szórakozott voltam, mint egy költő, és édesdeden aludtam, mint egy újszülött. Csak reggel, mint a más szépségétől részeg, de azt mégis elfelejtő másnapos kaptam kócos fejemhez: elvesztettem, mert meg nem találtam. S talán ha akkor hiszek ennek a bizonytalan érzésnek, nem kezdek bele a meddő játékba, a mihaszna képzelgésbe, és nem megyek oda hozzá az utcán, a bezárt kioszk előtt egy halvány alkonyon, amikor vesztetre és talán vesztére is felismertem.

Nem az arca volt szép, az tette azzá, ahogy ránéztem. Nem szépnek, széppé láttam őt. Rögtön, ahogy megismertem, ahogy megismerésemnek megadtam ügyetlen módját, hozzáférhetetlenné teremtettem a magam számára. Talán szombat volt, az előadás pár hete már elmúlt, és ez idő alatt nem gondoltam többet rá, mint az illetlen lett volna: néha tétlen szünetekben, néha, míg nem jön az álom. Az elszalasztottság romantikáját láttam benne, és meg sem fordult a fejemben, hogy ha eddig nem láttam városunkban, ezután sem fogom. Csak az emlékezés lámpafénye világít rá, hogy számtalan esetben mehettünk el egymás mellett, amikor még nem érdekelt, és csak a színpad reflektora teremthette érdeklődésem tárgyává: az, hogy ez a reflektor egy pillanatra nem szerepét, hanem őt mutatta meg. Legalábbis mindezt elhitette velem. Én pedig tizenhét éves voltam, egy túlkoros, túlszűz Júlia, és nincs az a józan, hideg meggyőzés, ami vissza tudott volna tartóztatni. Hozzáléptem, és gratuláltam. A tett számomra is meglepő volta elvette szavaim talán amúgy sem létező eredetiségét. Halványan mosolygott, és inkább úgy fogadott, mint akinek természetes, hogy előtte földig hajolnak a gyenge törzsű fák – ha ezt talán hamarabb észreveszem, hagyom az egész érzést a feledés enyészetének. De megközelíthetetlen bája, a szerepeket megbocsáthatatlanul felcserélve, a búvkörébe zárt. Középkori hősszerelmes lovaggá varázsolt, miközben várkisasszonnyá vált, fogoly hercegnővé, s akkor még nem tudtam, hogy ő az, aki önmagának fogolytartója.

Talán valami tanult jólneveltség tartotta a közelemben, az illem diktálta, hogy ne hagyjon faképnél, s a nevem, s úgy általában felőlem érdeklődjön. És így kezdődött el életem legértelmetlenebb párbeszéde, melyben, rá kell jönnöm: az egyetlen részt vevő fél csupán én magam voltam egyedül.

A napok, hónapok, s ha őszinte vagyok: évek, melyek ezután következtek, s melyek talán még ma is tartanak, s ki tudja, végüket mikor morzsolja el majd végleg a kegyetlen köidő, megbocsáthatatlanul egybefolynak,

mint akvarellfoltok egy vízáztatta papíron. Ennek az időnek eseményei nem adnak elmesélhető és történetforma keretet elbeszélésem tárgyának, legyen az ő vagy, ami valószínűbb: legyek az én magam. Görcs és oldás, megállíthatatlan váltakozások belülről, ám zsibbadt és titkolt szentimentalizmus mindaz, ami történt velem, miután megismertem, akit megismer-nem nem szabadott volna. S most, hogy mindent el akarok beszélni, be kell látnom: semmi nem segít.

Nem segítenek az emlékeim, mert képlékeny anyagukat átformálja az emlékezés, s a szavak égetőkemencéjében nem marad belőlük más, mint megmásíthatatlan kövületek, melyeket csak csodálni lehet vagy kegyetlen-mód széjjeltörni. Nem segítenek mások, mert nem segíthetnek, hiszen történetemről, ha szabad ezt a szót használnom, soha nem beszéltem senki-nek, miközben benne voltam, s csak most, ha végleg nem is távolodtam el tőle, született meg mégis valami egészséges távolságtartás, mely elbeszél-hetővé tette azt. Ám elbeszélésemben sem szavaimra, sem mások emlé-keztető szavaira, sem senki emlékére nem számíthatok: egyedül teremtő memóriámnak lehetek kiszolgáltatva, és a szavaknak, amiket úgy hiszem, én mondok ki, de amelyek minden pillanatban engem neveznek meg.

Nem tudok másra emlékezni, mint hogy vele szemben állok. Szemben állunk a kioszk előtt, és az alkony lassan bársonyhomályba burkolódik, de őt még fogva tartom a szavaimmal, fogva tartom, mert így akarom, mert fogva tart a szemével, fogva, akaratán kívül, s talán lehet, hogy ellenére. Szemben állunk véletlen találkozásainkkor, melyek akkori hitem szerint a gondviselés sorsszerű ajándékai, és szemben állunk egy pékség sorában várakozva, amikor kizsarolom a telefonszámát egy indokkal, mely olyan átláthatatlan, akár egy túlkaristolt kristálypohár. Szemben állunk utcán, téren, házban, csarnokban, színházban, ez fontos, erről később, szemben állunk a mindig szép ég alatt, esőben, míg felé tartom az ernyőm, napsü-tésben, míg ugyanaz a fény vonja be egymáshoz köze-sincs arcunk, szem-ben állunk három éven át, s állhatnánk kies mezőn, olajszín fák lombja alatt, francia kastély vagy ókori klastrom előtt, állhatnánk bárhol, én akkor is őt nézném, ha a földre szegezném arcomat: ne lássa idegességtől gyön-gén tikkelő szemem. Történetem lényege: hogy szemben állunk három éven át, s közöttünk változó mértékű, ám mindvégig bejárhatatlan távol-ság marad. Hogy szemben állunk három éven át, s ő hirtelen ellép előlem, kegyetlenül világítva rá, sosem volt igazán ott, ahova néztem, s fénynek hitt arca sem volt más, mint maszk csupán, festék, mitől megtisztít a lemo-só, s mely festéket, bárhogy is tiltakoztam évekig bevallani: én magam ken-tem kéretlen arcára, hogy benne gyönyörködni tudjak, s mely cselekedet ellen csak unalomból nem tiltakozott, s azon biztos meggyőződésből, hogy

előlem elfordulva barátaira nézhet, kik szeretik és ismerik. Ez a szembenállás, ez fontos. Szembenézni vele: a legsúlyosabb semmiség.

Szemben állni vele színházban: lényegében az, hogy én ülök, s ő mozog – s ezen életem későbbi változása, kegyes botlása, visszavont tévedése sem változtat igazán. Én ülök, bevon a sötétség, miközben őt figyelem a színpadon, szülővárosom poros pincéjében, hol foldozott társulata játszani képes. Ülök a nyikorgó faszéken, mozdulatlanul, hogy egy véten mozdulat se zavarja a kopás hangjával a sérthetetlenek hitt előadást, csak a tekintetem próbálom az előttem ülő kócos, göndör hajú nézőkkel teletömött sor fölött megemelni, hogy láthassam, hogy láthassam őt, hogy szembekerüljek e hazug módon is vele, hogy nézhessem bátor tikkeléssel. Egy-két előadását többször is megnézem, a játék ismétlődő rutinja alatt valami visszavonhatatlan és egyszeri, mégsem esetleges, csak rá jellemző bármit keresve, valami kincset, tévedést, őszintét a szerepjátékban, keresem, nem találok, s épp ezért elszántan kutatom tovább. Kutatom, hogy miért szép, ha nem az. Szeretném tudni. S legfőképp szeretném megfogalmazni tudni.

És ez a szüntelen szembenállás, ez a merev koreográfia, megköötött nyugtalanság vészesen emlékeztetett gyerekkorom színházi élményeire, mikor a szomszéd városba vitt családom vagy iskolám. Szülővárosom ugyanis színházatlan, de még bejárható távolságra esik egy nagyobb városból, melyben ha nem is a legjobb, de még értékelhető előadások töltötték meg a patinás kőépületet. Talán bérletet is váltott családom vagy iskolám, netán mindkettő, bár mindegy is: és én e régi, ódon, mondhatni klasszikus épületben láttam először játszó színészeket. Ezek az első színházi esték zavartalan, talán túl gátlástalan nézőt is faragtak belőlem, hiszen sohasem a nézőtér földszinti székein vagy a kakasülő szédítő messzeségében, de mindig puha párnás páholyban ültem, hol nem figyelhetek a nézőtársak, mely páholyban a fal, a szék támlája és egyáltalán mindennek a mélybordó színe függönyre emlékeztetett, a mindig ünneptiszta bársonyfüggönyre, mely örök feszültséggel választotta el a nézőteret és a színpadot: választott el engem a hazug világtól, melynek igazsága érdekelt. És ez az igazság, tudtam, csak azokban a pillanatokban mutatkozik meg, melyeket én nem láthatok, tudtam, a függöny takarja az igazat és megmutatja az álcát, de az, amit takar, csak az álca fontossága miatt érdekelhet, érdekelhet jobban, mint az, ami körülöttem, és nem előttem történik. Gyerek voltam, ha nem vagyok még ma is az. Gyerek voltam, így nem is érthettem mindig, mi történik a színpadon, főleg ha táncoltak vagy énekeltek, ez mindig zavarba ejtett. Az operák változatlanúsága és érthetetlen nyelve, melyet olasznak vagy franciának neveztek a szüleim vagy tanárain, mindig kétségbe és unalomba üldözött, s amit mások szemlehunyvya melódiaként hallgattak,

én, nem tagadom, nemegyszer álomba menekülve tudtam csak elviselni. S a tánc, bár lekötött mindig, figyelmem rabul ejtését mégiscsak azzal érte el, hogy nem értettem, s a meg-nem-értésre mindig mint az érdeklődés előfutárára gondoltam. Nem értettem, miért és miért pont akkor a forgás, a végtagok lendülete, miért a fények. És bár nem értettem azt sem, ha a színpadon beszéltek, de ezen a tényen mindig felülemelkedtem, a prózai előadásokat megkülönböztetett várakozással kísértem. Talán mert szerettem a nyelvet, a koppanó és látszólag dallamtalan prózát, melyet, ha nem szeretnék, most beszélni se tudnék, így, ahogy: írni volnék képtelen, és nem bonyolódnék végtelen táncba saját mondataim megalkotásával. Mert ugye most sem szól más a számból, mint egy szüntelen és kérlelhetetlen monológ valakihez, aki nincs a színen.

Gyermek vagyok hát, akit előreengednek a páholyban, hogy lásson, és nem tud másra figyelni, mint a nyelvre, amit ért. Gyermek vagyok, aki meglát egy színészt, aki lehetne az apja is, de ez most nem számít. Gyermek vagyok, azzá tesz az emlékezés, és meglepődök, talán csuklok is ijedtemben, amikor egy piszkos és megbocsáthatatlan illúzió következtében úgy hiszem, úgy látom, e színész rám néz, kinéz felém. Egy hosszú és talán unalmas beszéd végén van, áll a hatalmas és csak az évek során összezugszorodó színpad közepén, körötte puritán rendezés pazar díszlete, valami angolkert-utánzat, én meg a páholyban ülök, körülöttem a nézőtér és egész jelenem eklektikus és modernnek vélt, alapjában véve elhibázott kellei, és a páholy elejének támasztva kerek és kicsi arcom, belebámulok a tekintetbe, ami, úgy hiszem, felém néz, és nem értem, nem is gondolok bele, hogy a nézőteret, benne engem is, megbocsáthatatlan sötét, áthatolhatatlan árnyak takarnak, nem veszem észre, hogy tekintetem elé már rég homály kúszott, amelyen át csak én láthatok, de amelyen keresztül nincs senki, aki figyelhetne a színpadról, ha akarna egyáltalán, mert még nem tudom, hogy minden színész vak, a reflektor fényei által megvakított. Gyerek vagyok, és életemben először látok szép férfiarcot, egy színészét, vagy egy szerepét, ki tudja már, gyerek vagyok, és egy visszavonhatatlan pillanatban, egy férfi határozottra festett vonásai miatt eljegyzem magam a legreménytelenebbel: azzal, hogy színészt szeretni merő képtelenség. Szeretni önmaga ellenében azt, aki nem önmaga. Persze akkor még ezt nem értem, és nem értem most sem. A ruhatárban, amikor rám adják a kiskabátot, s amikor kisodródok a fűtött csarnokból a hideg utcára, a férfi arcát kissé elfelejtem, s egész gyermekségemben nem törődöm vele többet, mint amennyit illik: néha tétlen szünetekben, néha, míg nem jön az álom.

Mire az általános iskola hosszú évei kiköptek a gimnáziumba, színház nélkül maradtam. Így minden épeszű körülmény adott volt ahhoz, hogy megfeledkezsek arról a kiskoromban sokszor hatalmába kerítő gondolatról, hogy voltaképpen nézőnek születtem, míg nem poros kisvárosom néhány addig számomra teljesen ismeretlen és később is csak félreismert fiatalja nem döntött úgy, hogy színházat csinálnak, kibérelve egy használatlan és poros pincét, mely helyiség mindenre emlékeztetett, csak a feledésbe merülő gyermekkoromban gyakran látogatott patinás kőszínházra nem. Itt láttam meg a hajdani fiúcskát, aki. A fiúcskát, akit. És ő tett újra színházba járóvá, ő tett nézővé, az ő nézőjévé, hétről hétre arra készítve, hogy alászálljak a dohszagú, kedvetlen pincébe, amit színháznak csúfoltak, és szembenézek a sosem lefedett, színpadnak nevezett korhadt dobogóval, ami játék előtt is pőrén engedte látni az épp gyakorló színészeket, vagy magukat annak játszó diákokat, függöny híján betekintést engedve a túl korán, de már beengedett érkezőnek a színházcsinálás anatómiájába, melyhez a nézőnek nem szabadna, hogy köze legyen, megmutatva mindent: a kellékek ragasztását, a díszletek festését, a spontánnak tűnő szöveg bevését, egyszóval láttatva volt számomra a megtestesült amatőrizmus, mely az előadásban is kiábrándító maradt volna, de így még inkább. Nem volt függöny, ami eltakarta volna a titkot, nem volt titok, amit érdemes lett volna eltakarni, mert nem tudták: a titkot a takarás keltheti életre.

Nem szeretem ezt a szót, mert nem az enyém; nem mintha bármelyik szó az enyém lehetne, amit mindenki egyformán megért vagy félreért. Vannak szavak, melyeket használatuktól függetlenül mindig igaznak és helyénvalónak érzek, melyek kimondása mindig a tökéletesség bizonyosságával töltenek el - hogy melyek ezek, az maradjon most takart titok. De vannak szavak, amik nap mint nap elárulnak, elárulnának, ha ki merném mondani őket, nagy, hatalmas, testetlen felhőszavak ezek, ködszavak, amiktől megvakul az ember, füstszavak, amiktől megfullad, betonszavak, amiktől moccanni se tud. Szószavak. S ezt felróni nekik igazán nem lehet. Minden szó hazug. Szóval nem szeretem ezt a szót: szerelem, mert mind közül ez a leghamisabb. Mert nem tudom, mi születik meg hamarabb: az érzésnek csupán testet ad-e a megfogalmazás, vagy ő is teremti meg azt minden percben. A férfit, a hajdani fiúcskát nekem nem lett volna szabad megszeretnem. Meglátnom sem szabadott volna, valami felsőbb erőnek meg kellett volna tiltania, hogy megismerjem a megismerhetetlent. Én komolyan hittem, és gyengébb perceimben komolyan hiszem ma is, hogy a fiúcska számomra rendeltetett. Nem tudom, miért, nem tudom, dolgom vele vajon csak annyi, hogy szeressem, bármennyire nem kér ebből, vagy az, hogy megszerettessem magam vele, vagy az, hogy a végére járjak, arca

látványa mért érzékenyít el újra meg újra, ha látom, nem tudom... Vagy csupán az, hogy hű és kérlelhetetlen nézőjeként mindig megérezem a beteljesülhetetlen tökéletességet, hogy rajta keresztül ismerjem meg a megtestesült hiányt... Ha szerepem valóban csak annyi, hogy néző, hogy nézője legyek, sorsom kezembe ragadva visszavonhatatlanul elrontottam. Kiléptem a nézőtér bársonyhomályából, odahagytam otthonom. Előbb cselekedtem, mintsem gondolkodtam volna, vad lettem és ösztönből taktikázó – a közelében akartam lenni. És néha én is elhittem, hogy későn születő színészi ambícióim, és nem csak a fiúcska megismerése utáni vágyam volt az, ami megbocsáthatatlan lépésre ragadtatott: beléptem a színjátszó körbe, hetenként többször is alászállva életem legsötétebb terébe, a fullasztó pince sűrűjébe.

Egy pékség sorában várakozva zsaroltam ki a telefonszámát, könnyedén, mintha nem is érdekelné a színjátszó kör, s úgy általában a színház iránti olthatatlan kíváncsiságomra hivatkozva, mely végeredményben igaz is volt, ám hogy hogyan is, ahhoz semmi köze nem lehetett. Vagyis éppen hogy nagyon is sok köze volt hozzá, ám éppen ezért nem avathattam be – a jó ég tudja, lehet-e a szerelemről a szerelem tárgyának beszélni az éles, fényes jelen időben, a jó ég tudja, és a boldog szerelmesek. Ám én nem voltam boldog, és most sem vagyok az, a szerelem szót pedig csak jobb híján használom. Azt mondtam, be akarok lépni a színjátszó körbe, az egyetlenbe, mely városunkban működik: az övéjükbe tehát, és mint az alattomos elhallgatásoktól mentes ártatlanság, voltam képes beszélni erről vele. Nem tudom, hazudtam-e, nem emlékszem a szavaimra, őt figyeltem, ám az ő beszédét is nehezen tudom mindent felejtő, mindent újrateremtő emlékezetembe visszaidézni, csak az arcára emlékszem, a hideg ellen nyaka köré tekert, az idő múlásától s a mosások nyomaként bolyhosodott sálra, a lányosan szűkített kabátra, teste türelmes tartására, mely átütött a ruhatömegben, és a tekintetére, ami elnézett fölöttem. Lassan beszélt mindig is, mint aki megfontolja minden mondatát, bölcsnek hittem ezért, és lassúságát a töménytelen mondanivaló kiválasztásának szentelt időként értelmeztem, és sokáig eszembe sem jutott, hogy nincs mit mondania. Hogy nincs mit mondania – nekem. Magasabb volt már akkor is nálam, könnyű volt hát felettem elnéznie, talán rám nézni nehezebb is lett volna – minden, minden bizonytalan. Ami biztos maradt, a cetli a zsebemben. Egy barnás papírdarab egy péksütemények csomagolására szánt zacskóból tépve. Egy mára meggyűrt, kidobhatatlan feleslegszemét – rajta elkent, puha grafitral, mint sáros madárnyomok, néhány kósza számjegy, a telefonszáma, s fölötte kibetűzhetetlen cirkalmakkal az ő neve, saját kezével írva.

Nem úgy léptem be e tőlem teljesen idegen körbe, mint ahogy a félszeg lánykák tipegnek életükben először a hidegnek vélt tóba, apró lábujjukat hirtelen kikapva a jeges érintéstől, nem. Bár rázott a hideg engem is, fogam összeszorítva gázoltam a fagyba. Miféle túlpártot követtem, nem tudom. Miféle csalás hitette el velem, hogy van túlpárt, és nem a végeláthatatlan tengerben indulok, miféle káprázat feledtette el velem, hogy úszni sem tudok, és így ki vagyok szolgáltatva mindenféle idegen mélységnek. Fáztam. A pincébe, ahol hetente többször tartották próbáikat elszánt kortársaim, nem volt fűtés. Persze ez nem tűnt fel rögtön, valami kérlelhetetlen indulat, stréber ésszerűség a buta vágyakozásban, arra a lépésre ragadtatott, hogy megvárjam a nyarat, és csak akkor induljak neki félelmem és kívánságom terepének, bár még télhez ragaszkodó tavasz volt, amikor a fiúcskának színészi terveimről hazudtam, amikor telefonszámát elkértem. Az antrét, mint a madarak, a meleg időig halasztottam. Addig is, nem várva a véletlen találkozásokat, néha kicsomagoltam zsebemből az egyre barnuló, maszatos papírfecnit, és felhívtam. Nem túl gyakran, hogy gyanús ne legyek, s hogy, mit tagadjam, magam is kipihenhessem az érzelmi megrázkódtatásokat. Nem az ész vezérelte lépéseim. Még csak nem is a szív. Csak valami ismeretlen indulat, egy képzet: a fiúcska képzete. Néha látványa a színpadon, esetleg pár percnyi beszéd vele az utcán vagy a telefon kagylóját izzadó kézzel szorongatva, mindez napokra garantálta a bárgyú mosolyt az arcomon, és az oktondi boldogságot a szívemben. Boldog voltam, hogy van, s ezért boldog vagyok most is. Ám hogy léte mennyire külön az enyémtől, több időbe telt meg tanulnom, mintsem illet volna, hiszen sejthettem volna már az első pillanattól.

Ám mi volt az első pillanat? Hány nyitányt bír el egy történet, ha egyáltalán van történet, és nem csak újabb és újabb kérlelhetetlen kezdetek sorakoznak egymás után, az elbeszélhetőség álcájában? Vajon ugyanaz-e a vágy a fiúcska és a fiúcska elbeszélése után? Vajon csupán egy esendő és beteljesületlen emberi gerjedelem keresi máshol, a szavakban, beteljesülését? Vajon szeretnék-e a cseperedő színészfiúról beszélni, ha megszerettet volna úgy, ahogy kívántam? Vagy tudom is én, hogyan kívántam őt? Akkor már biztosabb tér a mondatoké, legyen az akár mocsár, tenger vagy sziklafal. Szeretek kezdeni, mindig csak kezdek. Történetem momentumai bevezetések. A függöny már felment párszor, de még mindig magasabbra húzódik. Az ajtó kinyílik, de mögötte mindig találni egy másikat. Kezem a kilincsre teszem, s egy újabb kilincsre. A faajtót magam felé húzva pedig feltáruul előttem egy homályba vésző lépcsősor, aminek nem látom a végét, csak tudom, hogy a vakító nyári fény elől egy füledt pincébe vezet.

Tudom, mert sokszor jártam itt már, előadásokat néztem, amik nem érdekeltek, mert nem a játék, nem a játszó, egy játszó érdekelt. Amíg a színjátszó kör vezetőjével beszéltem, alig látok: napfényhez szokott szemem lassan tájékozódik az ablaktalan térben. A fiúcskával már megbeszéltem izazadó tenyerű telefonhívásaim során, hogy szól a vezetőnek, érdeklődöm, s tessék, most valami meghallgatásra valóban eljöttem, hiszen ha be akartam lépni, be is léphetek. Már láthattam volna az előadások előtt ezt a nőt, harmincas vampot, hiszen többnyire az előadások előtt érkeztem, belátva a nem létező színpad mögé, láttam is, csak nem figyeltem. Nem őt figyeltem. Most kénytelen voltam. Miközben munkájáról beszél, arról, miként rendezett már és hol, hogy vetette ki magából az értetlen szakma, s micso-da öröm volt neki, mikor szülővárosom érdeklődő fiataljai megkeresték őt szakmai útmutatójukként, lassan végre kiveszem arca vonásait, a festett, aszkéta ábrázatot. Mire szemem megszokja a villanyhomályt, végére ér beszédének a nő, és akár egy inkvizítor, kérdéseket szegez nekem, mért jöttem, mit akarok, most és úgy általában. Apró szünetekkel végignyeldesett ideges mondataimat higgadtan hallgatja végig, én pedig a színház iránti olthatatlan szeretetemről beszéltem, és hitemről, mely szerint a színpadi lét igazabb a valódi életnél. Nem hazudok, tényleg így gondolom. De arról mégsem beszélhetek, hogy elkeseredetten vágyom a boldogságra, amit meglátni véltem egy fiú arcában, s az, hogy itt vagyok, éppúgy esély eme érthetetlen vonzalmam megérteni, mint másik szenvedélyemet, a színházat ismerni meg jobban, mely kívánságok életem ezen szakában számomra is megkülönböztethetetlenül gabalyodtak egyggyé. Máig sem tudom, miért pont a legfontosabb, a leginkább életbe vágó dolgokról kell az embernek hallgatnia. Azt sem tudom, e hallgatás tényleg kell-e, vagy egyszerűen csak kényelemből illik.

Nem mondhattam el mindent, nem is akartam. Utólag visszanezve, azt hiszem, egész épkézláb mondatokat faragtam, talán kicsit sajnálom is, hogy vágyott színészfiúm épp a zord rendezőnővel való beszélgetésünk után toppant be, vagy inkább le, a pincébe, láttam az aszkétaképű vamp mögé nézve, ahogy neki háttal letódul a lépcsőn a fél színészbagázs, éles, hangos csürhe, tehetségtelen horda. Talán a fiúcska is tehetségtelen volt, és elfogultságom tett vakká, ha ugyan nem tehetsége tett elfogulttá - de hát nem az, épp esendő bája. Néztem, ahogy egy számomra visszataszító közeg természetes egyedeként mozog, viselkedik, nevet és beszél a számomra legfontosabb. Pedig nem különbözött sokban társaitól, csak megfontoltabb volt, s mozdulatai kimért eleganciája, beszéde figyelemfelkeltő lassúsága kölcsönzött neki valami titokzatosságot, valamit, ami személyiség helyett jelenségéggé varázsolta. Szerettem nézni. Mikor megszerettem,

sem tudtam, miért pont a baki miatt szerettem meg. Talán mert a tévesztés kivételes pillanatában vált kristálytisztává: lassú eleganciája, mely a színpadon először taszított, az övé, s nem a szerepé, akit játszik. Akkor sejtettem meg, amit később tudtam. Soha nem játszott szerepet. Mindig csak magát játszotta. Színpadon, életben, bárhol. Játszott, s velem szemben állt, aki képtelen voltam a hazugságot és az őszinteséget olyan természetesen egyként megélni, ahogy ő tette. Szemben álltam vele mindig, és lenyűgözött, hogy nézhettem.

Most talán több másodpercig is, mint kellett volna. Az aszkétaképzés szigorúan rám nézett, majd hátra, merre figyelek, nem mintha a zúgó hangok, a valószínűleg tanítványnak gondolt gyerekek felé nem nézett volna amúgy is. Én voltam az ostoba, aki nem számította ki előre a kiszámíthatót, vagy a nő volt gonosz, nem tudom. De abban a percben kegyetlenségnek éltem meg, hogy produkcióra kényszerített, s csak az emlékezés pillanatában tűnik természetesnek, hogy ha színészkedni akartam, hát színészkednem is kellett. Világéletemben néző voltam, székem odahagynom nem lett volna szabad. De mit tehettem volna, sodródtam, fogam összeszorítva mentem a hidegnek vélt vízbe egyre beljebb, majd megfagytam, pedig nyár volt. Nem tiltakozhattam a zord rendezőné kérése ellen, mely szerint ha színészkedni akarok náluk, mutassak is valamit. Húzódóztam a feladat elől és elkeseredett voltam, mivel a fiúcska, aki nekem a legfontosabb volt, sem mentségemre nem sietett, sem meggyőzni nem akart szégyellősségem oktalanságáról. Akkor éreztem először ezt. Hogy ő velem semmilyen. Tehetetlenül sodródtam ezután, mint egy gazdátlan, élettelen tárgy a víz felszínén. Nem volt erőm tiltakozni, bárki kért tőlem bármit is.

Azt kérték, mondjak verset. Szánakozásra méltóan remegett a lábam, de leszorítottam, ne látsszon, ne szánjanak, mikor felmegyek a színpadnak csúfolt pódiumra. A korhadt fatákolmány nagyot reccsent, ahogy ráléptem. Furcsa volt otthonom látni, a nézőteret, innen fentről, így máshonnan, bizarr volt, szinte istenkáromló pillanat, hogy én, az örök néző a színpadon állok a nézőtéren ülő színészkezdemények tekintete által figyelve. Valami híres verset mondtam, olyat, amelyet kötelező megtanulni az iskolában, amit csak e kényszer miatt tudtam, de azért tetszett is. Mint aki transzba esik a félelemtől vagy érzéketlen lesz a fájdalomtól, alig emlékszem a szavakra magára. Nem tudom, milyen voltam. Nem tudom, milyen színész lettem volna, ha ezt az idegen utat választom. De nem szavaltam olyan égbekiáltóan rosszul – hiszen maradhattam, s maradtam még egy évig, egy bő évig, mely idő életem legnagyobb kalandja lett, de legnagyobb zsákutcája lett volna, ha véget neki még időben nem vetek.

A filmszínházak vásznain sincs más, mint kétség, fájdalom és várakozás a változásra. A filmszínházak vásznain forgó életek is nehezen tűrik a boldogságot, a mozibajárót sem az öröm érdekli. Vagyis pont az öröm érdekli igazán, de hát mit kap, boldog befejezést, cukros csókot, habos esküvőt, ám előtte csalás és csalatás képei peregnek előtte. A mozifilmek kép-
telenek ábrázolni a tiszta örömet, ha ugyan van ilyen, és a boldog perceket kis vágásokkal, zongorazenével kísérve mutatja be az emlékező elbeszélő hangja. Nem tudom, az idő, amit a színjátszó körben töltöttem, boldog volt-e, de szép volt, és jó volt megélni, az emlékezetben pedig színes és kavargó kollázssá vegyül minden perce, fényes karnevállá. Örök és megmásíthatatlan díszletként egy megbocsáthatatlanul sötét pinchelyiség adatott, egy csupa zug, csupa doh barlang, amelyben minden porszem felzizzent, minden porcica kavarni kezdett, ha az ajtó kitérült, valaki belépett, és magával hozta a huzatot, ha valaki érkezett, de én nem érkeztem soha, én mindig csak ott voltam, mindig csak vártam, hogy a porfelhők táncából megfigyelhessem, valaki jön, akit várok, aki maga a perzselő fény a halovány falak között, fény volt ő, mert azzá láttam, mert azzá vált halovány figyelmem által.

Szerettem nézni. A mozdulatait. Ahogy a meredek lépcsőn tudott menni, oldalazó biztonsággal, akár egy akrobata. Ahogy a köszönések mellé egy kis bólintást is küldött mindenkinek, fejét leejtve, szemöldökét a legészrevehetetlenebbül felhúzva. A lassúságát. A figyelmet, ahogy leült egy székre, hogy mindig volt nála egy papírzsebkendő, megtörölni egy koszosnak vélt asztal lapját. Ahogy figyelt. Szerettem figyelni, ahogy figyelt másokra, ahogy bólogatott kiszámíthatóan, ahogy mosolygott illedelmesen minden viccesnek szánt mondat után. Ahogy játszott az életben, ahogy maga volt a színpadon. Megfejtethetlen és megközelíthetetlen volt, mert hiányzott belőle bármi rejtély vagy titokzatosság. Nem volt érthetetlen, de elérhetetlen igen, és ez épp elég volt ahhoz, hogy ha már neki nem voltak titkai, vagy legalábbis így hittem sokáig, titkot teremtsék belőle, az én saját elbeszélhetetlen titkomat, amire gondolni lehet, amit babusgatni tudhatok, amit álommá váltok, hogy valóság soha ne is lehessen.

Annyira érdekelt, annyira erősen gondoltam rá egyre inkább, hogy szinte mindennap újra és újra elfelejtettem az arcát. Nem volt mit tennem, újra kellett látnom. Elnagyolt vonásai voltak, mint egy maszknak, és nagyobb orra, mintsem azt soványkás arca elbírna volna. De szeme mindig szomorú és megjegyzehetetlen égkékje mégiscsak arról győzött meg: nemhiába szeretem, ha szeretem. Szerettem, mert szeretni akartam, mert vágytam a kamaszos hányingerre és forró remegésre, testem kiszámítha-

tatlan reflexeire, ha láttam. Azt hiszem, szép volt. Figyelmemtől függetlenül az volt, szép lett volna akkor is, ha rá se nézek, de néztem. Mi mást tehettem volna. A bőre finom fehér volt, akár a porcelán. Félttem, ha hozzáérnék, széjjelporladna.

Szerettem a pincét, mert megajándékozott a fiúcska közelségével. De nem szerettem, hogy mindezért színésszé kellett volna válnom, ezért csöndes lettem, figyelő, és a próbákon mindig a kisebb, pótolható szerepekre pályáztam, nem mintha nagyobbakkal akartak volna elhalmazni. Csupa csont, csupa festék rendezőnőnknek volt érzéke a realitáshoz. Többnyire rövid darabokat próbáltatott, instrukcióit cigarettafüsttől kiszárított hangján recsegte el. Én csöndes voltam, és nem barátkoztam, sem fiúval, sem lánnyal – nézni voltam, nem részt venni, figyelni, nem figyelve lenni. Valójában nem kedveltem a színészeket, hangos, örvénylő csapatot. Mindegyikjük akár egy közhelyszótár cikke lett volna, az álmos tekintetű lányka, a törtető debella, a bohókás fickó... Szerepük, hogy színésznek képzeltek magukat, s én nem tudom, mivégre, talán, hogy megkülönböztessék magukat a megvetett fenti világtól, mely a pincéből kijutva rájuk tör ugyanis, vagy hogy bőrüket, mint a kígyó, cserélgessék szabadon... Az én szeretett fiúcskám, bárhogy kívántam is, nem különbözött tőlük. Színészfiú volt, és a legjobb minőségből: mindent eljátszott, mert nem volt senki. És gyöngé alkatával, nagy orrával mit sem törődve, szépnek hitték rajtam kívül mások is. Az aszkétaképzés asszony pedig rajonghatónak alkotta meg őt, akire sóhajtván gondolhatnak az életre eszmélő bakfisok, plakátszerelmes gyermekek, hétről hétre felébresztve bennem a kiirthatatlan kételyt, hogy én sem vagyok a rajongóknál több, esetleg másabb.

Beszéltünk, amennyit szükséges volt. Mikor lesz próba, mit hogyan játszik, hol nyaral, hogyan eszi a palacsintát. Szerettem, ha beszélt, a szinte éneklően dallamos hangszínét, és miközben szemben álltam vele, pincében, utcán, ahol adatott, mégis valami oktalan indulat mindig arra készítette, hogy én beszéljek. Gyenge, csöndes jellem voltam, de vele erőskezű zsarnok, mert ő még nálam is gyengébb és csöndesebb volt. Valami ösztön összes erőmet beszélgetéseimre tartogatta, hogy a próbák jeléseire elfogyjanak, ahogy erőtlenné lettem az iskolában is, hiába közeledett az egész gimnázium végnapjaival a várt érettségi. Sovány voltam mindig, de lefogytam, társasági ember nem voltam, de barátaimat egyre inkább hanyagoltam. Barátaim is hanyagoltak engem, elbeszélhetetlen terepekre merészkedtek, amihez nem volt közöm, bár nem is érdekelt. Dehogynem érdekelt. De nem akartam tudni a szerelemről, más szerelmekről. Én nem voltam szerelmes, mert annak csak a viszonszeretett nevezheti magát. Élethosszi barátómm, kivel átéltem a rémséges gyerekkort, olyan bajokkal küzdött, me-

lyeket én nem érthettem, olyan magányról beszélt, melyről nem lehetett fogalmam. Mert miféle magány létezik a szerelem szájában túrva. Miféle magány lehet a lépcsőkorklát hideg fémvázának dőlve, ha a jeges érintést felfogja a más nemű puha tenyere a derék közelében. Az én magányom másfajta volt, olyan, ami folyton kacérkodik saját felszámolásával. Magányos voltam, mert egyedül voltam. A közelség magányáról honnan is tudhattam volna.

Honnan is? Csalás által. Káprázatok segítségével. És csaló káprázatok között éltem: színházat játsztam magammal. Statiszta voltam mindig és mellékszereplő; ez is épp elég sok volt a magamfajta nézőnek. Figyelmem tárgya, a cseperedő fiúcska azonban rajongható cinikus volt vagy kisfilói hősszerű, komolyan vette, amit játszik, s legkomolyabban, hogy színészt játszik. Én pedig őt vettem komolyan. A féltékenységet pedig sokáig nem ismertem: soha nem bántott, ha a színpadon más arcára nézve szavalt fénytől csillogó szemmel, vagy ha bármelyik színészcsitrihez hozzáért vagy az hozzáérhetett. Okosabb voltam, amennyire érzékeny, és átláttam minden játékon, hiába voltam a rabja. Talán egy kicsit ostobábbnak kellett volna lennem a boldogsághoz, egy pillanatra kiiktatni hideg figyelmem, bedőlni a blöffnek, mikor rám osztott szerepem szerint szende szűzként kellett volna pirulnom a gaz csábítóként viselkedő szeretett színészfúcska szavalt szavai előtt. A fűtetlen pincében nehéz volt télen próbálni, de legalább előadások nem voltak, nem mintha engem már bedobtak volna a mélyvízbe szerepelni, vagy nem mintha minden próbán nem lettem volna amúgy is vízben, ismeretlen, mély terepen, elviselhetetlen tenger közepén kalimpálva, aminek csak a kék színe adott némi vigaszt. Fáztam, de mások is fáztak: kabátban próbáltunk, rajtam idéetlen sapka is volt talán, a fiúcskán pedig a hétről hétre egyre bolyhosabb, mégis elegánsan megkötött sála, ami eldönthetlenné tette: bohócra vagy arisztokratára emlékeztet-e jobban. Sose láttam udvarolni, csak színpadon, most a színpadon voltunk, és nekem udvarolt. Rám nézett, hogy lássam, hogyan nem fog rám nézni sohasem. Megérintette a kezem, de tudtam, kesztyűm mögé nem tapint. Hozzám beszélt, hogy megmutassa, mit nem mondana nekem soha. De még annyira sem érdekelt, hogy ne szeressen. Okos voltam és boldogtalan, mert nem hittem neki. Hiszen hogy megmutassa végső érdektelenségét, még arcomra is tapasztotta volna szépen ívelt, hazug száját, éreztetve, semmit nem érez, de nem engedhettem, hogy első csókom egy meg nem történt csók legyen. Arrébb húzódtam, és fertőző náthára hivatkozva, köhögések közepette kiestem a szerepből, amiben nem voltam sohasem. Bátor voltam és gyáva. És nem éreztem szégyent, amikor a pince homályából egy cigarettafüsttől megkopott hang dühösen azt recsegte: *amatőr.*

Falakat áttörni

Beszélgetés Szloboda Tiborral,
a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház igazgatójával



Alapítási év: 1994

Székhely: Szabadka

Alapító(k): Ada, Kanizsa, Kishegyes, Óbecse, Szabadka, Topolya és Zenta önkormányzata és a Vajdasági Magyar Művelődési Szövetség elnöksége

Játszóhely: Gyermekszínház, Népszínház (albérlet)

Első bemutató: 1994: Boris Vian: Birodalomépítők, avagy a Schmürz, rendező: Hernyák György

Igazgatók: Varga Zoltán, Jónás Gabriella, Péter Ferenc, Szloboda Tibor

Fontosabb bemutatók: Mrozek: Strip-tease (1996, a Népszínházzal közösen); Dejan Dukovszki: Puskaporos hordó (1998), Tasnádi István: Közellenség (2000), Shakespeare: Macbeth (2001), Fernando Arrabal: Piknik a csatatéren (2002), Danilo Kiš: Siratófal (2003), Dylon Thomas: A mi erdőnk alján (2004), Pilinszky János: Katonák és gyerekek (2004), Bornemisza Péter: Tragoedia magyar nyelven (2004), Samuel Beckett: Godot-ra várva (2005), Shakespeare: III. Richárd (2005)

Arra kérem, bevezetésül mondjon néhány szót az intézményről.

A szabadkai Kosztolányi Dezső Színház (KDSZ) tizenegy éve működik, ebből az utóbbi négyet én követtem el, nem is én, hanem az a kis csapat, amely a vezetésem alatt jött össze. A színházat annak idején, amikor Ristic formálisan még a Népszínházat vezette, de színház valójában már nem volt Szabadkán, politikai és nem művészi akarat hozta létre, ami kihatott a színház identitására, s aminek ma is súlyos következményei vannak. Köztudott, hogy a KDSZ tizenegy éve nem rendelkezik saját térrel és társulattal, holott, attól függetlenül, hogy voltak stagnációs évei, egy-két jelentős előadást tett le az asztalra, az utóbbi négy évben pedig állandó működés jellemzi. Igazán megérdemelné, hogy komoly intézményként kezeljék. A KDSZ addig volt érdekes, amíg politikailag volt fontos, nagyon rövid ideig, amint újraindult a Népszínház, a KDSZ többé nem volt érdekes. Hogy nem tudtak vele mit kezdeni, az szépen látszik abból, hogy hol kísérletező színháznak, hol a fiatalok színházának nevezték, ami önmagában egy hülyeség, ahelyett, hogy olyan színházzá formálták volna, amely művészi szabadságot, függetlenséget garantál a színházzal foglalkozó művészeknek. Mert a színház nem kor(osztály), hanem beállítottság, nézőpont, művészi szemlélet kérdése. A KDSZ esetében a kísérletező jelleget, s szándékosan nem mondok alternatívot vagy modernet, kellett volna erősíteni, ez illet volna rá leginkább.

Ma, az utóbbi években hogy próbálnak ennek megfelelni?

Mindenekelőtt klasszikus darabok bemutatásával. Nem utolsósorban azért is, mert a klasszikusokból állati hiány van nálunk. A nagyobb színházak lehetőleg kerülik a klasszikusokat, inkább kortárs darabokat játszanak, amelyekről nem mondom, hogy rosszak, azt sem, hogy jók, de abban biztos vagyok, amellet, hogy a kortárs drámairodalmat ápolni kell, amellet igen-igen csak ápolni kellene a klasszikus drámairodalmat is, főleg azért, mert ezen alapszik a színház. S a színészeknek is sokkal nagyobb kihívás klasszikusokat színre vinni, játszani, a nézőknek pedig a Shakespeare- és a Csehov-művek az alapműveltség fontos állomásai. Hogy a színházak életében mit jelentenek a klasszikusok, azt az Újvidéki Színház esete példázhatja. A színház mái napig híres Csehov-érájáról beszélnek, a Harag-éráról, amit kettejük neve fémjelen és egy rakás nagy színésze is, ami természetes, mert ha olyan darabot próbálunk színre állítani, amelynek igen magasak a követelményei, akkor ezt a színész és a rendező is kihívásnak tekinti.

A repertoár tehát klasszikus művekre épül, de klasszikusnak tekinthető-e minden az utóbbi években a KDSZ-ben színpadra került mű?

Igen. Játszottunk és játszunk Shakespeare-t, a *III. Richárdot*, illetve a *Makrancos hölgyet*, ezt Urbán András fogja rendezni, játszuk a *Godot-t*,

amit a modern drámairodalom remekének tartanak, de már régen klasszikus mű, műsoron van Bornemisza Péter Élektra-átírata, a magyar drámaírás kezdetét jelentő *Tragedia...*, amit Vajdaságban még nem adtak elő, de ide sorolható Pilinszkytól a *Gyerekek és katonák*, ami ugyancsak klasszikus szövegnek tekinthető, főleg annak alapján, ahogy Urbán András hozzányúlt, Shakespeare-t és Heiner Müllert is belekevert, de immár klasszikusnak számít Danilo Kiš is, akinek regényeiből állt össze a *Siratófal* című előadásunk, akárcsak Müller *Kvartettje*.

Óhatatlanul két kérdés vetődik fel annak kapcsán, amit mondott. Milyen közönséget céloz meg a KDSZ, és ezzel a repertoárral hol van a színház helye színjátszásunkban?

Azzal kezdeném, hogy amikor e mellett a repertoár mellett döntöttem, nagyon sok támadás ért. Nem a közönség, hanem kizárólag a szakma részéről. Működni kezdett a szakmai irigység, ami mindenhol jelen van, de itt mérhetetlen méreteket öltött. Azért támadtak, hogy miért ezekkel a darabokkal foglalkozom, mert nekünk nem ez lenne a dolgunk, hanem afféle két-három személyes kis marhaságokat kellene játszanunk. Ezt követelték, mert az volt a céljuk, hogy a KDSZ ne kezdjen komolyan funkcionálni, ne váljon komoly színházzá. Ha ugyanis a színháznak olyan a repertoárja, amilyenről beszéltem, akkor világos, nem lehet bennünket úgy kezelni, hogy szórakoznak a kölkök.

Kölkök? Kikre gondol?

Az én generációmra. Bennünket még mindig úgy kezelnek, mintha akadémisták lennénk, holott átléptük a harmincat, többen családosak vagyunk. Nem értem, hogy lehet így kezelni ezt a generációt, amelyre '98 táján a vajdasági színjátszás újrakezdését alapozták, amiben, tudom, sok színházi embernek volt szerepe, s ami egy kényszerhelyzet következménye volt. Nem tudom, jól tették-e, de tény, hogy ez a generáció egy idő után megtette, amit tőle vártak. Más kérdés, hogy gyorsan igyekeztek leépíteni bennünket. Feleslegessé váltunk. Ugyanez ismétlődik meg az újabb nemzedékekkel. Tény, hogy sok színész jön ki az Akadémiáról, s egyre kevesebb közöttük a színész. Generációkként van egy-két tehetséges ember, de szakmailag nagy esés észlelhető.

Ne feledkezzünk meg a közönség kérdéséről. Annak ellenére, hogy havonta háromszor játszanak, van közönségük?

Van. Bár sokan jóslták, hogy nem lesz közönségünk. Eleinte valóban nagyon nehéz helyzetben voltunk, mert a KDSZ nem működött folyamatosan, hiányzott az állandóság ahhoz, hogy tudjanak rólunk, hogy intézményként tartanak bennünket számon...

...de ha csak háromszor játszanak havonta, az óriási hendikep...

...hendikep valóban, de most már odajutottunk, hogy vannak, akik minden előadásunkra jegyet váltanak, hogy az emberek érdeklődnek, mikor játszunk. Sajnos, többször nem tudunk játszani, holott az előadásainkra van igény. Most már az a probléma, hogy nem tudunk eleget tenni ennek az igénynek. Nem azt mondom, hogy hússzor, harmincszor kellene havonta játszani, de hét-nyolc terminus jól jönne, heti két előadás lenne az ideális, maximum tíz.

Amiatt, hogy ritkán játszanak, nem áll fenn annak a veszélye, hogy az előadások szétesnek, hogy minden alkalom szinte új bemutató, nincs meg az érés feltétele?

Az eddigi praxis azt mutatja, hogy nem áll fenn ilyen veszély. Elsősorban mert olyan embereket hívunk, akikről tudjuk, hogy maximálisan profi. Azt persze tudjuk, hogy ha az előadások játszásának nincs meg a kellő dinamikája, akkor a fejlődés, az érés lassúbb.

Hány tagja van a KDSZ-nek?

Hét állandó.

Azok között színészek is vannak?

Nincsenek. A színészeket mindig előadásokra szerződtetjük. Van egy művészeti titkárunk, egy technikai főnökünk, aki mindenesünk, színpadmester is, van három dekoratőrünk, akik szintén mindent csinálnak, meszterek, hegesztenek, szögelnek, faragnak, van egy hangosunk, aki az összes stúdiómunkálatokat végzi, s vagyok én, az igazgató. Heten végezzük tehát kb. tizenhét ember munkáját, mindenki sokkal többet csinál, mint ami a feladata lenne.

Szervezési titkár nincs?

Állandóra nincs, de segít a Gyermekszínház közönségszervezője.

Van kilátás arra, hogy ezen az áldatlan helyzeten változtassanak?

Sajnos, nincs. Elsősorban színész munkahelyeket kértem, mert nagyon alacsony a költségvetésünk, és ennek a terhére nem vehetünk fel senkit sem. Ami pénzt kapunk, az tiszteletdíjakra megy el. A kérést azzal ütötték el, hogy akkor a színészek lakáskérdését is meg kellene oldani. Ez egy nagyon buta kifogás, mert senkinek sem oldották meg a lakásproblémáját, én is albérlésben élek.

Ki tartja el a színházat?

A város, az alapító biztosítja a büdzsét, a hét ember fizetését és a kb. egymilliós produkciós költséget, ezt nemrég emelték.

Ebből hány produkciót lehet kihozni?

Ez jó kérdés, mert soha nem a költségvetésből csinálunk előadást. A pénz ugyanis évi négy részben kapjuk, a színház azonban nem a leosztott

kvartálok szerint működik. Szerencsére segítenek a támogatók, az alapítványok. Persze ez az út sem mindig zökkenőmentes. Amikor a magyar alapítványok késve írták ki a pályázatokat, akkor a tartományi oktatási és művelődési titkárság és a szerb kulturális minisztérium segítségével sikerült a problematikus félét megoldani. Ha ez nincs, lehúzom a redőnyt, és azt mondom, ameddig a tartozásokat nem egyenlítettük ki, nem működünk. Szerencsére mindkét helyen megtélték egy összeget, és általában támogatják a színházat.

Térjünk vissza a produkcióhoz.

Oké. A megítélt pénzekből évi három előadást próbálunk kihozni, vagy négyet. De inkább hármat, mert többet nem tudunk. Sőt olykor, mint tavaly is történt, a harmadik előadás a DiáXínpad produkciója, a *Padlás* volt, amit Mess Attila csinált, s olyan produkcióvá nőtte ki magát, hogy harmadik bemutatónak tekinthették a *Godot* és a *Tragoedia* mellett. Nagyon népszerű volt.

A Padlást is ritkán játszották?

Egy picit többet, mint mást, de azt is ritkán, sajnos, pedig baromi nagy volt rá a kereslet. Akárcsak a SÖRre, amit Shakespeare műveiből hárman állítottunk össze, s Mess Attila rendezett. Kár, mert fontos előadás volt. Azzal próbálkoztunk, hogy lehet minőséges vígjátékot csinálni, intellektuális komikumot művelni, amelyben nem seggberúgás, tortadobálás és káromkodás jelenti a humort. Ezzel azért kellett leállni, mert nem volt rá időpontunk. Szaporodnak az új előadások, amelyeknek terminust kell biztosítani. Nagy gond a terminushiány. Ezért kellett levenni a műsorról Tolnai Szabolcs nagyszerű rendezését, amit Újvidéken csinált (*A mi erdőnk alján*). Ezek a példák is igazolhatják azt a törekvésünket, hogy művészszínházzá váljunk.

Ez lenne a KDSZ igazi profilja, melyben elsősorban klasszikus művek kapnak helyet?

Ez. A jelen pillanatban, amíg le nem jár a mandátumom. Van még egy évem, hogy utána mi lesz, majd kiderül.

Azért a KDSZ létezése nem kérdéses?

Szerintem nem. Inkább én vagyok veszélyben, de ez egy egészen másik dolog.

Azért, mert, ha jól értettem, sokaknak nem tetszik ez a KDSZ? Bevaldom, ezt nem értem.

Én sem. Persze, nem erről van szó. De hogy nem estek annyira nekünk, csak annak köszönhetjük, hogy nincs saját terünk, nincs társulatunk, s ezért nem kell bennünket egyenrangú félként kezelni. Tudomásul veszik, hogy van Kosztolányi, s ezzel le van tojva a dolog.

Ez a viszonyulás miben nyilvánul meg?

Az azokhoz való viszonyban, akik itt dolgoznak. Elfordulnak tőlünk, mintha szekta lennénk. Ez már régóta így van. Magam is megtapasztaltam, amikor a Kosztolányiban vállaltam szerepet. Úgy néztek rám, mintha bűnt követtem volna el. Ezt sohasem értettem, és elfogadni sem akarom. Akik itt dolgoznak, azokat nem úgy kezelik, mint akik komoly alkotómunkát folytatnak. Ennek ellenére a színészek a KDSZ előadásaiban sokszor jobb teljesítményt nyújtanak, mint az anyaszínházban. És nem arról van szó, hogy mi jobbak lennénk, vagy mi tudnánk ennek a titkát, nem tudunk mi semmit, de megpróbálunk előadásokat csinálni, úgy dolgozni, hogy jól érezzék magukat...

...talán az a lehetőség vonzza a színészeket, amit nem mindenütt kapnak meg?

...valószínű, meg az, nem mindegy, mit játszanak, hogy Shakespeare-t, Csehovot...

Csehov! Csehovra még nem gondoltak?

De, Csehovra is, Molière-re is. De nálunk a darabválasztás megbeszélés alapján történik. Van persze nekem is egy elképzelésem arról, mit kellene játszani, de fontos az is, ki mit szeretne rendezni. Mert azt nagyon fontosnak tartom, hogy mindenki azt csinálja, amit szeret.

Ezek szerint van lehetőség arra, hogy a rendezők s talán a színészek is megtervezzék pályájuk alakulását?

Azt hiszem, a szűkös keretek között is van. Annál is inkább, mert a koncepcióba nem szólok bele. Igyekszem biztatni az embereket. Ha látom, hogy valaki szeretne valamit megcsinálni, de hezitál, akkor biztatom. Nem vagyok híve annak, hogy a rendezőknek kiosztják, mit csináljanak. Ilyen esetben is találkozhat rendező és mű, de ez elég ritka. Megpróbálok nyitott lenni. Szeretem, ha valakinek van ötlete, s jön ezt megbeszélni. Most Lavró Ferivel és Ralbovszki Csabával van egy megbeszélésünk, egy Bukowski-estet szeretnének összehozni. Elfogadtam az ötletet, attól függetlenül, hogy Shakespeare-évet terveztem. Ám legyen meg a kedvük. Hogy mikor, idő kérdése, s az is, hogy hol. Mindig ez a probléma, hogy hol. Szeretném, hogy még ebben az évben elkészüljön ez az előadás. Ez lenne a harmadik bemutatónk.

Hol? Hát a színház kistermében, ahol az előadásaikat tartják. Ha már ez szóba került, ez az aránylag szűkös tér befolyásolja-e az egyes előadásokat s általában a KDSZ profilját?

Nem. Mi szeretjük, s megszoktuk ezt a teret. Amikor arról beszélünk, hogy nekünk tér kell, akkor nem saját színházra gondolunk, arra, hogy

építsenek nekünk egy színházat. Illúzió lenne. Olyan térre van szükségünk, ahol mozgatható a nézőtér, a színpad a rendező koncepciójához idomítható. Üres tér kell, ahol a rendező azt csinál, amit akar. Ez nem zárja ki a klasszikus néző- és játéktér felállást, viszonyt sem. Több előadás pont ilyen, van nézőtér és van színpad, csókolom.

Attól függetlenül azonban, úgy érzem, nem leányálom ezt a színházat vezetni.

Nem. Eléggé bele is fáradtam. Nem a munkába, nem abba, hogy új előadásokat kell létrehozni, inkább abba a próbálkozásba, hogy kitágítsuk a színház működését. Hogy komoly multikulturális, multietnikus központ legyünk, ahol mindenfajta művészeti ág képviselteti magát. Marad a színház elsősorban, persze, de körülötte rengeteg más rendezvény legyen. Ehhez kell a hely. Hely nélkül nem megy. Beindítottuk az energiaszínpadot, ahol olyan zenészeket próbáltunk bemutatni, akik annyira nincsenek a médiában jelen, inkább színházi, kortárs modern zenére gondoltunk, olyan zenei irányzatokra, amelyeket nem lehet a rádióban hallani. Szerettem volna állandó kiállításokat rendezni. De egyetlen, ami működik, a DiáXínpad, ami most egy picit szünetel, fagyasztottuk, mert tér-, idő- és anyagi gondjaink vannak.

Egy praktikus kérdés: hol tartják a próbákat?

A Népszínház próbatermeiben. Azt nem várjuk el, hogy a Népszínház ne végezze primáris feladatait miattunk, ne játsszanak, ne próbáljanak, mert mi fogunk játszani, próbálni. Amennyire tudnak, megpróbálnak nyitottak lenni a problémáink iránt. Nem a Népszínház feladata, hogy megoldja KDSZ gondjait.

A KDSZ-nek van állandó technikája?

Persze, de a Népszínház technikáját is használjuk, attól függ, melyik előadásban mire van szükségünk. Ugyanakkor, mert nem rendelkezünk saját térrel, bővítésre nem pályázhatunk. Ebbe fárad bele az ember, hogy szélmalomharcot kell folytatni a közöny ellen, falak ellen megyünk, falakat próbálunk áttörni, azért, hogy valami mozduljon. Lehetetlen. Holott, úgy gondolom, ha valaki dolgozik, eredményeket tud felmutatni, annak nem kellene még plusz valamit produkálni ahhoz, hogy fennmaradása ne legyen kérdéses. Ez a fárasztó.

Ismeri a helyi körülményeket, azért érdekel, van-e lehetőség a helyzet rendezésére?

A kérdés az, hogy hol...

...másutt a városban...

Az nem lenne megoldás, hogy továbbra is másokat terheljünk a problémáinkkal. Egyetlen megoldás lehetséges, hogy teret biztosítsanak a

KDSZ-nek. Ez talán megoldható is lenne, mert nem klasszikus színházra lenne szükségünk, csillárral, bársonyfüggönnyel, hanem adaptálható tér kellene, s ilyen lehetne is találni. De ehhez pénz kell. Nekünk nincs pénzünk, bérbe se vehetünk semmit.

A városnak kellene ezt biztosítania?

A városnak, a tartománynak, az országnak. Mert szerintem elfelejtik, hogy ez a színház ennek a városnak, ennek az országnak a színháza. Nem az én színházam, nem privát. Ez állami intézmény. Mikor mi elmegyünk valahová, másik városba, országba, nem magamat képviselem, magamat is, de Szabadkát is, az országot is.

Külföld! Hallottam, hamarosan Pesten vendégszerepelnek.

Igen, a *Godot*-val és a *III. Richárd*-dal. Volt másról is szó, Párizsról, ez azonban lehetetlen...

Marad Kisvárda...

...hát igen, sajnos, mert csak ez van. Ennél sokkal több kellene. Megpróbálunk Belgrádba is eljutni, hogy jelen legyünk ebben az országban, mert ennek az országnak a színháza vagyunk. De az is fontos, hogy Szabadkán is rendbe jöjjön ennek a színháznak az ügye, mert azok az emberek, akik eljönnek hozzánk, megérdemlik, s azok az emberek is, akik valóban nehéz körülmények között dolgoznak. Ha valaki panaszkodhatna, mi panaszkodhatnánk, de nem tesszük. Nem védekezünk a rossz munkakörülményekkel. A KDSZ nem arról szól, hogy milyen szar körülmények között dolgozunk, hanem azt próbáljuk elérni, szóljon arról, hogy milyen jó előadásokat tartunk.

Nem szóltunk még Vajdaságról, a vajdasági vendégszerepléseket sem sikerült még megoldani.

Igen, beszélünk vendégszereplésekről, hogy menni kéne ide vagy oda, de arról nem beszélünk, hogy nincsenek megfelelő körülmények. A művelődési házak kilencven százaléka nem felel meg egy színház elvárásainak, fűtetlenek is, s a technikáról ne is beszéljünk. Az előadások redukálhatók, de megéri-e, ha az előadás kb. nyolcvan százalékban sérül, s nem azt játszunk, amit itthon, amit eredetileg, pedig ezt kellene látnia annak, aki fizet, s nem egy terepi verziót.

Az interjút GEROLD László készítette

Jaj-színpad

Shakespeare: *III. Richárd*. Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka

„Shakespeare olyan, mint a világ vagy az élet. Minden kor megtalálja benne azt, amit keres, és amit látni akar benne.”

(Jan Kott)

Mint a királydrámákban általában, a *III. Richárd*ban is tömérdek szereplő van, mintegy negyven név szerinti és csak a művet színre állító színház tudja, a társulat létszámától függ, az előadásban mennyi a lord, a polgár, a küldönc, a kísérs a többi szereplő. Hogy a szabadkai színpadon jóval kevesebb színész fordul meg, mint ahány név szerint a szereplők listáján található, az nem a kis tér vagy a színészek létszámától függ, bár nyilván mindkettő megkerülhetetlen tényező, hanem a rendezői elképzelés következménye. Ez az előadás ugyanis nem a történelemről szól, melynek ábrázolásához tömegre van szükség, hanem a hol démonnak, hol a pokol halottszállító ügynökének, hol a becsület rongyának mondott (a jelzőket hosszan lehetne idézni!) Gloster hercegéből lett *III. Richárd*ról, aki élvezi, hogy csalhat, gyilkoltathat. És bár ebben az előadásban is elkerülhetetlenül, a történelemből ismert nevek hangzanak el, nem a történelem a főszereplő, itt egy elvetemült játékos szórakozik környezetével, s ezt nem is kimondottan hatalomvágyból teszi - jóllehet a cél a korona, a trón megszerzése - hanem azért, hogy megmutassa, ő mire képes, számára semmi sem lehetetlen. Következésképp ez az előadás nem a célról, a hatalom megszerzéséről, inkább a célhoz vezető útról szól. Gloster hercege/*III. Richárd* mindenkori és modern politikus (párhuzamba állítható neveket sorolni felesleges!), aki - elsősorban a játék kedvéért - úzi és élvezi saját pizkos kis játékait. Gloster hercege azt cselekszi, amit már bemutatkozó, darabkezdő hírhedt monológiában így fogalmaz meg: „Cselt szőttem és veszéyes logikát.”

Hegedűszó és ironikus kacaj fogja közre a Szloboda Tibor főszereplésével és rendezésében készült előadást.

III. Richárd, akkor még Gloster hercege, fogadja hegedűszólójával a nézőterre érkezőket.

Margit, VI. Henrik király özvegyének nevetése bocsát utunkra bennünket.

Richárd és Margit a dráma két legvétekebb szereplője.

A hatalmától megfosztott királyné egykor, a puhány VI. Henrik mellett vállalta azt a véres munkát, amely a (nem csak az angol) történelem hatalmi mindennapjait jellemezte. Ez a történelmi ördögkerék idéződik fel a dráma két női szereplője, az özvegy királyné és IV. Edwárd király, ki történetünk kezdetén ül (de mert beteg, inkább fekszik) az angol trónon, Clarence és Gloster hercegek (az utóbbi lesz az előbbi gyilkosa) anyja, York hercegné jelenetében: „Volt egy Edwárdom és egy Richárd megölte, / Volt Henrikem, de egy Richárd megölte, / Volt egy Edwárdod, s egy Richárd megölte, / Volt egy Richárdod s egy Richárd megölte...”; „Nekem is volt Richárdom s te megölted, / Rutlandom volt: félig te ölted őt meg.”

Az egymást vádoló és önmagukat sajnáltató két nő jelenete, melyben a fenti párbeszéd-töredék is elhangzik, a kevés kelléket használó előadás legfontosabb, központi díszleteleme, két koporsó előtt játszódik, melyek előtt nem sokkal előbb Gloster hercege kérte meg apósa és férje tetemét kísérő Lady Anna kezét (mindkettőjük halálát ő okozta!), s amelyek között a Towerban Clarence hercege alszik, amikor testvére, Gloster hercege küldte gyilkosok rátalálnak. És - mintegy jelképezve a halál és a hatalom elválaszthatatlanságát - a két koporsó között van a trónként használt deszkalap is.

Margit a múlt, aki mindenre emlékezik, mindent tud. Emlékezik arra, amikor ő gyakorolta a hatalmat, s tudja azt is, hogy milyen érzés megaláztatott lenni. Ő az, aki megtapasztalta az emberi sorsokkal játszó történelem kerekének körforgását. Aki sértettként átkozódhat, s aki, mert tudja, hogy a Richárdot legyőző/követő Richmond grófjának trónra lépése sem hoz döntő fordulatot, ironikus nevetésével okkal tesz pontot a történet és az előadás végére.



Jónás Gabriella és Szloboda Tibor

Molnár Edwárd felvétele

(Jónás Gabriella Margitja félelmetes, akkor is, amikor hihetetlen erővel és elszántsággal átkozódik, epét fröcsköl minden szava – miközben érezzük végsőkig megkeseredett ember –, s akkor is, amikor szívből neveti ki a pusztulásra érett ocsmány világot.)

Vele szemben Richárd a jelen, aki számára a bűn életprogram.

Ő mondja darabkezdő, bemutatkozó monológjában: „Úgy döntöttem, hogy gazember leszek.” És ennek jegyében cselekszik: megöleti testvérbátyját, unokatestvéreit, hívét, lord Hastings, besúgóját, Buckingham herceget. Hazárdjátékosként élvez a helyzetet, talán nem is az elkövetett gyilkosságok sorát, a hatalom megszerzése és megtartása érdekében ez elkerülhetetlen, hanem azt, hogy mindenkit az orránál fogva vezet(het). Becsapja testvéreit, IV. Henrik királyt, Clarence herceget, kit Richárd előtt illetné meg a trón. S nem utolsósorban becsapja a történelmet is, ebbe beletartozunk, észrevétlenül belesorozódunk mi nézők is, akiket Richárd hegedűszóolóval fogad, és akiket Margit királyné nevetése kísér ki a színházból, figyelmeztetve, hogy ne legyenek illúzióink: csak a személyek, a nevek változnak, vagy azok sem (Richárd Henriket, ezt Edwárd követi, és így felváltva), a módszer nem változik.

Művész, gondoltuk, amikor a vendégeket köszöntő kávéházi primást idézve fogadott bennünket. Az. Az erkölcstelenség művésze, láttuk később.

(Richárd színészi ábrázolása két szélsőséges módon szokott történni. Vagy a lelki torzulást igazolandó túlhangsúlyozzák sántaságát, púposságát, emberi csúfságát, vagy csak jelzik testi deformálódását. Szloboda Tibor Richárdja félúton áll a két lehetőség között. Sánta, karját, lábát vaspálcák erősítik, arcán kinövések vannak, talán ezt leplezendő visel vállára omló hajkoronát. Nem lehet nem észrevenni testi fogyatékoságát, de ezt nem hangsúlyozza túl. Kétségtelenül patológikus figura, de nem klisé, van egyéni arca. A világtól elszenvedett sérelmeket komédiásként torolja meg. Véres és kegyetlen komédiát úz mindenből és mindenkiből, amit pontosan kidolgozott, hatásosan ellenpontozott szerepformálással fejez ki. S bár halála szinte észrevétlen, ezt megelőző lázálma frappáns jelenet. Mint csapdába esett légy, vergődik egy kötél-pókháló közepén, melynek végeit a történet szereplői tartják kezükben, és mozgatják.)

Számomra elsősorban róla – s nem a történelemről, hanem az emberről, aki azt hiszi magáról, ő a történelem – szól a szabadkai előadás.

Ezért látom indokoltnak, hogy a szereplista megannyi színésze helyett mindössze ketten (Ralbovzski Csaba és Mess Attila) játszanak – ha jól számoltam, kilenc szerepet – gyilkosokat és gyilkosokból lett áldozatokat.

A szerepösszevonás, ahogy erre a kérdésről a közelmúltban könyvnyi tanulmányt író Spiró György is emlékeztet bennünket, Shakespeare számára természetes volt, igaz, az ő színházában, mivel kevesebb színész volt

mint szerep, ezt többnyire a szereplők jelenetenkénti előfordulása határozta meg. A szabadkai előadásban ez másként működik. Az összevonásnak nem kényszerítő, hanem koncepcióbeli magyarázata van. A címszereplőtől való függőség indokolja, az, hogy mindenkinek „azonos a központi életproblémája” (Spiró), a hatalom kegyeltje akar lenni, s ennek érdekében bármilyen piszkos munkára kapható, arra sem gondolva, hogy a következő áldozat éppen ő lesz. Így lehet egy színész Lord Hastings, Sir James Tyrrel, Sir Robert Brakenbury és Wiltshire seriffje, illetve társa George, Clarence hercege, Rivers gróf, Sir William Catesby, Lord Stanley és London Lord Mayorja. A néző lényegében nem is tudja, melyikük mikor kicsoda, nem is kell tudni, mert nevüknél sokkal fontosabb az, amit tesznek, gyilkolnak parancsra, majd megölik őket parancsra. Minden tettük, szavuk emberéletekkel van összefüggésben, ahogy erre halotti maszkokat idéző könyök-, térd-, kar- és combvédővel „ékesített” öltözetük utal (jelmeztervező: Janovics Erika). De közben játékszerek. (Hozzájuk hasonlóan játékszerek London polgárai is, ahogy ezt bábszerű mozgásukkal érzékeltetik a színészek, akik előbb hercegnék, lordok, sirök, ugyancsak bábok voltak.)

Bármennyire is igaz tehát, hogy az előadás III. Richárdról szól, mögötte érezzük az egész társadalmat, amely elszenvedí, de tehetetlenül lehetővé is teszi egy „erkölcsi fogyatékos” (Géher István) évszázadokon át megismétlődő véres komédiáját. Nyilván így értendő az előadás zárójelenete, amelyben ugyanaz a színész (Korica Miklós) lép be a történet(lem)be Richárd legyőzöjeként, aki előbb IV. Henrik király szerepében lépett le a történelem és az élet színpadáról. Még egy szerepösszevonás, mondhatnánk, igen, de más jellegű, mint a fent említettek. A szerepösszevonás ezúttal arra figyelmeztet, hogy Richmond grófja a hagyományos ábrázolással szemben nem életerős fiatalember, hanem javakorabeli, sőt, kissé megtört férfi, aki mellett egy törekeny gyermekeány áll. Dicső pár!?

Ez a jelenet készletiróniával átítatott, önelégült, harsány nevetésre az özvegy királynét.

Célatörő, koncepcionális jelenet- és szerepösszevonások tanúsítják, hogy Szloboda Tibor rendezőként is pontosan tudta, miért választotta ezt a királydrámát, melyet főszereplőként, mint a csapatba álló edző, belülről irányít és ellenőriz, s melyhez hasonló tudatossággal választotta meg a fekete körfüggönnyel körülvett üres térben használt kellékeket. A már említett két koporsó és a gyilkosságokhoz nélkülözhetetlen török megfojtózsákok mellett az előadásban egy háromkerekű kocsi kap fontos szerepet. Először – ekkor fehér túll borítja – kórházi ágy, a beteg IV. Henriket gördítik be rajta, másodsor – feketével van borítva – ravatal, a halott királyt szállítják, harmadszor a királyné választott Richárd kocsikázik a csupasz vázra



Molnár Edwárd felvétele

Suzana Vuković és Szloboda Tibor

meztelenített háromkerekűn, az ő sorsa még bizonytalan. Az előadás vizuális képébe tartozik a tér egyik végét lezáró súlyos fekete vasajtó, amelyre időnként színes felvételeket vetítenek. A képek a játéktér sötétjével szemben a kinti világ, a természet színességét idézik, s akkor érezzük igazán funkcionálisnak, amikor a szereplők életének boldog perceit villantják elénk.

A rendezést és a színészi profizmust egyaránt dicséri a szereplők összjátéka. Ezen belül Korica Miklós pontosan fogalmazza meg az önmagával eltelt outsider IV. Edwárd, majd pedig a semmi biztatót nem ígérő Richmond alakját. Molnár Zoltán a cinkostárs Buckingham herceget az engedelmes csendestárs szorgalmával ruházza fel, aki, bár nem érti, miért lett kegyvesztett, a változást is beletörődve veszi tudomásul. Mess Attila és Ralbovszki Csaba egy-egy jellemző gesztussal igyekezett

egyéniíteni a ráosztott hentes-szerepeket. Ebben Ralbovszki az életért könyörgő Clarence hercegeként, Mess pedig a kegyetlen gyilkos Sir Tyrrelként jár legtöbb sikerrel. Suzana Vuković Lady Annája a különös nőkerő jelenetben mutat elementáris drámai erőt, Sz. Budanov Márta IV. Edwárd feleségeként, Árokszállási S. Márta pedig York hercegnéként elsősorban hatalmuk elvesztésébe beletörödni képtelen nők tiltakozásának adnak hangot. Külön figyelmet érdemelnek a gyerek szereplők (Sztrika Olivér meg Igor és Csöke Dóra), mert nem gyerekek voltak, akiket csodálni kell, hogy milyen aranyosak, hanem gyerek felnőttek, akik szervesen épülnek be az előadás összképébe.

Végezetül arról, ami számomra a legtalányosabb az izgalmas szabadkai előadásban: Lady Anna és York hercegné miért beszél hol magyarul, hol szerbül. Előbb arra kellett gondolni, hogy a szerb színész nő nem bírja a magyart, aztán kiderült, hogy bizonyos szövegrészeket szinte tökéletesen interpretál magyarul. Amikor pedig a magyar színész nő szerbül szólt meg, akkor tovább növekedett bennem az értetlenség. Arra kellett gondolni, ezzel próbálja a rendezés elfogadtatni az előadás szerb színész nőjének rendhagyó beszédét. Mindezek csak feltételezések, elfogadható magyarázatom nincs. Van egy, de nem tudom, mennyire helytálló. Arra gondolok, hogy mivel a rendező a hatalom romlottságának kérdését nem időszerűsíti

szembetűnően – tudván, hogy Shakespeare akkor is aktuális, ha nem törekszünk ennek mindenáron történő kifejezésére, hogy darabjai mindig ott és akkor történnek, ahol s amikor előadják őket –, de a térben és időben való közelítésről mégsem akar teljesen lemondani, ha már egy szerepet szerb színész nő játszik, él az alkalommal, hogy a *III. Richárd* című királydrámát közelebb hozza az előadás közönségéhez. Vagy csak egy jópofa rendezői trousseur-ról van szó?

WILLIAM SHAKESPEARE: III. RICHÁRD
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ SZÍNHÁZ, SZABADKA

Ford.: VAS István

Rendező, díszlet (ÚRI Attilával) és mozgás: SZLOBODA Tibor

Színészek: KORICA Miklós, SZLOBODA Tibor, MOLNÁR Zoltán, MESS Attila,
RALBOVSZKI Csaba, SZTRIKA Olivér, SZTRIKA Igor, JÓNÁS Gabriella,
SZ. BUDANOV Márta, ÁROKSZÁLLÁSI S. Márta, Suzana VUKOVIĆ, CSÓKE
Dóra

Jelmez: JANOVICS Erika

Zene: RUSITY Vladimir, ISPÁN András, SZLOBODA Tibor



Molnár, Eővárd felvetele

Korica Miklós és Sz. Budanov Márta

„Mennyi van, semmi sem biztos”

Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka

„Bejön: két EGYFORMA.
Mégvárják, amíg a várakozás elviselhetetlenné
válík;
aztán az egyik EGYFORMA kimegy.
A színpadon egy EGYFORMA marad.”
(PÉTRI György: Beckett-szinopszis)

Aligha van elviselhetlenebb állapot a várakozásnál.

Kivált, ha semmi bizonyossal nem kecsegtet.

Erről ír Samuel Beckett a *Godot-ra várva* című színművében.

Tudják ki, hogyan tudnák, hiszen mindenki hallott róla, az a szikár, aszalodott ír pasi, aki angolul és franciául írt. Ő írta azt a darabot (tananyag) arról a két csavargószerű fickóról, aki mást sem tesz, csak vár, azt sem tudja igazán kire, valami Godot-ra, akit sohasem láttak, de aki azt ígérte, el fog jönni, s ők hisznek benne, mert időnként üzenni szokott.

Ezért várnak kitartóan, miközben azt sem tudják, mióta - „Amíg el nem jön” -, s azt sem, meddig. Egy napig, egy évig, az idő végezetéig. Léteüket az az idő határozza meg, ami nincs: az időtlenség. Hogy azonban múlik az idő, az nem lehet kétséges. Hiszen közben ez-az történik. Egyikük (Estragon - Gogo) a cipőjével kínlódik, le akarja húzni, de sehogy sem sikerül. Majd panaszkodik, hogy éhes, a másik (Vladimir - Didi) répával kínlja, választék is van, fehér- vagy sárgarépa, kész luxus. Arról beszélnek, hogy egyiküket valakik valahol megverték. Kik? Hol? Nem tudják. Aztán az jut eszükbe, legjobb lenne, ha felakasztanák magukat, de mégse, mert nekik dolguk van, várniuk kell arra a bizonyos Godot-ra, aki meglehet, hogy estére eljön, s nála lehet majd aludni „teli hassal, a száraz, meleg szalmán. Ez csak megéri a várakozást. Nem igaz?” Aztán megjelenik két fura fickó. Az egyik (Lucky) egy bőrdöngőt és egy széket cipel, nyakán kötél, amivel a másik (Pozzo) igencsak kegyetlenül irányítja őt. Parancsra táncol, majd hangosan gondolkodik: hosszas, értelmetlen monológba kezd. Aztán elmennek. Ismét elmúlt egy darabka idő. Godot meg sehol. Várni kell. Majd megszólal egy hang, s megjelenik egy gyerek. Közli: Godot „ma este nem jöhet, de holnap föltétlenül eljön”. Tovább kell várni. Bár most már inkább menni kellene, valahová, el. „Megyünk?” - kérdezi egyikük. „Menjünk”, mondja a másik. És: „Nem mozdulnak” - zárja le a „vitát” és a felvonást az író.

A második részben ugyanez ismétlődik. Ebben a darabban ugyanis minden kétszer s majdnem ugyanaz történik. Megint: cipő, répa, fa, verés, közhelymondatok, várakozás, ismét az a két fura fickó, majd a gyerek, s az üzenet. Hogy hányadszor ismétlődik mindez, ki tudja. Mert közben jócskán múltatott az idő: a csupaszfán néhány zöld levél jelent meg, a két fickó is megváltozott, Lucky megnémult, Pozzo megvakult.

Csak az üzenet a régi – „Holnap” –, és a két zárómondat: „Megyünk?” – „Menjünk.” Meg az írói utasítás: „*Nem mozdulnak.*”

Nem mozdulhatnak. Nincs hová.

Ennyi.

Egyesek szerint étellel telített, igaz, mély filozófia („rólunk szól”, mondta Vidnyánszki Attila, a beregszászi színház rendezője), mások szerint blöff (a Hét Nap kritikusa azt kérdezi: „Csak tudnám, hogy a nézők egy része min nevetett olyan gyakran!”)

Aki színpadra viszi, annak nem kétséges – életigazság, filozófia. Következésképpen az sem lehet kérdéses, hogy tragikusra vagy komikusra kell-e hangolni az előadást, hogy a játék realista, stilizált legyen-e. Is is. Vegyes, ahogy a hol sült realista, hol groteszk bohóctréfa epizódok megkövetelik, olykor drasztikusan kemény, máskor ellágyulóan érzelmes. Ahogy a szöveg diktálja, amelyről többen megállapították, hogy olyan zárt, mint egy zenemű. Ezen belül kell a rendezőnek megtalálnia azokat a pontokat, amelyeket saját szemléletét kifejezendő hangsúlyozni kíván.

Urbán András rendezése ilyen.

Tudja, hogy a várakozásra épülő alaphelyzet konstans, nem lehet s nem is kell rajta változtatni, de igazán hiteles attól lesz, ha hagyja, hogy a két színész Gogóba és Didibe saját egyéniségét vigye. Szilágyi Nándor és Kálló Béla pontosan ezt teszi. Szilágyinándorosan és kállóbélásan kelti életre őket. S ebbe belefér az is, hogy Szilágyi olykor csak elmotyogja a szövegét, nem értjük, mit mond, de úgy megy, kacszák, sasszézik, gesztikulál, ahogy az életben. Ettől lesz Gogo életuntsága, kiábrándultsága, szenvedése, tehetetlensége, gonoszkodása hiteles. Hasonlóképp Kálló civil gesztusai, nézése, fejtartása, dikciója köszön vissza Didi kezdeményező, lelkes viselkedésében. Jellemeket formálnak úgy, hogy a szerepbe legszemélyesebb énjüket viszik be. Ehhez a rendezés hol szabad teret ad, hol pedig, mint a második rész napozó jelenetében, amikor Estragon komikus esetlenséggel utánozza társa napfürdőzését, szigorú koreográfiába kényszeríti őket. (Ez a remek ötlet a második részt mozgalmassá teszi!)

A várakozásra épülő alaphelyzethez hasonlóan konstans a Pozzo-Lucky jelképezte úr-szolga viszony is. De ez is kínál alkotói szabadságot, elsősorban Pozzo alakítójának. Csernik Árpád, akit a jelmeztervező (Pešić Aleksandra-Anjuška) a Godot-előadások gyakorlatában szokatlan maska-

rába bújtatott, bőségesen él is ezzel a lehetőséggel. Színészi jutalomjátékot produkál. Nemcsak zsarnok, hanem feminin kiszámíthatatlan, hisztis, hol üvölt, hol negédes, földre veti magát, fetreng, máskor, mint egy szűz, szégyellős, vagy határozottan parancsol, majd kéreti magát. Minden percben szerepet játszik, harsány, de ugyanakkor szánalmas. Akkor sem sajnáljuk, ellenkezőleg, nevetünk rajta, amikor a második részben az út alól bukkan fel, csak feje és ostorral hadonászó keze látszik. Amennyire zsarnokként elrettentő, komédiásként annyira szórakoztató. De fontos szerepe elhittetni Vladimirrel és Estragonnal, mint a cipő vagy a répa, hogy élnek.

Lucky, a szolga mozgásteret lényegesen szűkebb. Kiszolgáltatott, aki szánalmat kelt. Cipeli a bőröndöt, a széket, kötélen rángatják, mint a barmot, ledisznozzák, üvöltenek rá. Messzre Attila Luckyja azonban nemcsak eltűri, hanem vállalja is ezt a szerepet, igyekszik megfelelni neki. Készségesen veszi le magáról köpenyét és teríti Pozzóra, miközben ő didereg. Amikor monológiát présel ki magából, majd mondja megállíthatatlanul, érezni az igyekezetet, hogy jól teljesíteni, amikor azonban beszéde megmagszakad, akadozik, mint a tű a lemezen, tragédiája akkor teljeseedik ki.

Ha van részlete, amely próbája lehet a Beckett-darab előadásának, akkor az a Godot-küldte fiú két jelenete. Alapkérdés: a fiú valós vagy elképzelt alak-e. Tény, hogy megjelenik, hogy beszélnek vele, kérdezik, s ő válaszol. De mit kérdeznek tőle? Mindenekelőtt természetesen azt, hogy Godot küldte-e, utána viszont az iránt érdeklődnek, Godot veri-e, ad-e enni, inni, hol alszik, a padláson, szénában, boldog-e? Akárha önmaguktól kérdeznék mindezt. Mintha saját, már közölt vágyaikra keresnék a megnyugtató válaszokat. Csak képzelik a fiút? Megjelenése és távozása is erre enged következtetni. Míg Estragon azon kesereg, hogy a másik lába is fáj, a távolból, mint „szél a nadásban”, felhangzik a kiáltás: „Uram!” Kíváncsi-an abba az irányba fordulnak. Senki. Majd az ellenkező oldalon megjelenik valaki. Nem fiú, mint Beckett-nél. Lány (G. Erdélyi Hermina). Talán, mert a továbbbélés reményét a nő jelenti, szimbolizálja, akárha gyereklány is. Lehet, hogy nem is lány, hanem tündér. Fehér ruhája, vállára omló szőke haja van. De a derekát kék öv díszíti. Akkor mégsem csak képzelik. Igen ám, de olykor úgy beszél, ismétli a hozzá intézett szavakat, mint egy robot. Lehet, hogy a kérdező belső hangja? A dilemmát távozása sem dönti el. A magasból egy kötélhágcsó ereszkedik le, ezen távozik, a nyomában csak egy fényes pont marad, míg el nem tűnik, nézi, szorosan egymás mögött állva Estragon és Vladimir, a „két EGYFORMA”, ahogy Petri írja.

Azzal, hogy nem tudni, a lány képében megjelenő beckett-i fiú valós vagy elképzelt alak-e, teljes, egyértelmű Gogo és Didi zavara, elbizonytalanodása.

A lány a második rész végén is „megjelenik”. Miközben Estragon és Vladimir levett kalappal gyászolja Pozzót, akit a szó szoros értelmében a

föld nyel el, a játéktérként szolgáló úton egy kátyúszerű lyukban tűnik el, a magasból, ahol az első rész végén az a pont fénylett, fehér por hullik, onnan hallatszik a hang is: „Uram!” Majd valahonnan a mélyből megjelenik a lány. Kezében hoz valamit. Fehér lepel van rajta. Amikor ezt leveszi, annak a végtelemben vesző vívópátszerű útnak a kicsinyített makettjét látjuk, ahol az előadás játszódik. Rajta a fa meg Vladimir és Estragon mása, ahogy Gogo a fát nézi, Didi kissé távolabb guggol, mint a színpadon, ahol lassan kialszik a fény. Hová tűnt a lány? Nem tudom.

Nem vettem észre, mikor s merre távozott.

Talán itt sem volt?

Godot (God = isten?) üzenete azonban ismert: az ember számára csak az út létezik, amin élnie kell, s aminek sosincs vége.

Olyan ez, mint az Úr zárómondata *Az ember tragédiájában*, az a „küzdj és bízva bízzál!”

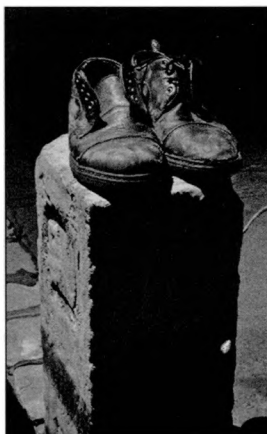
Értse mindenki úgy, ahogy akarja és tudja.

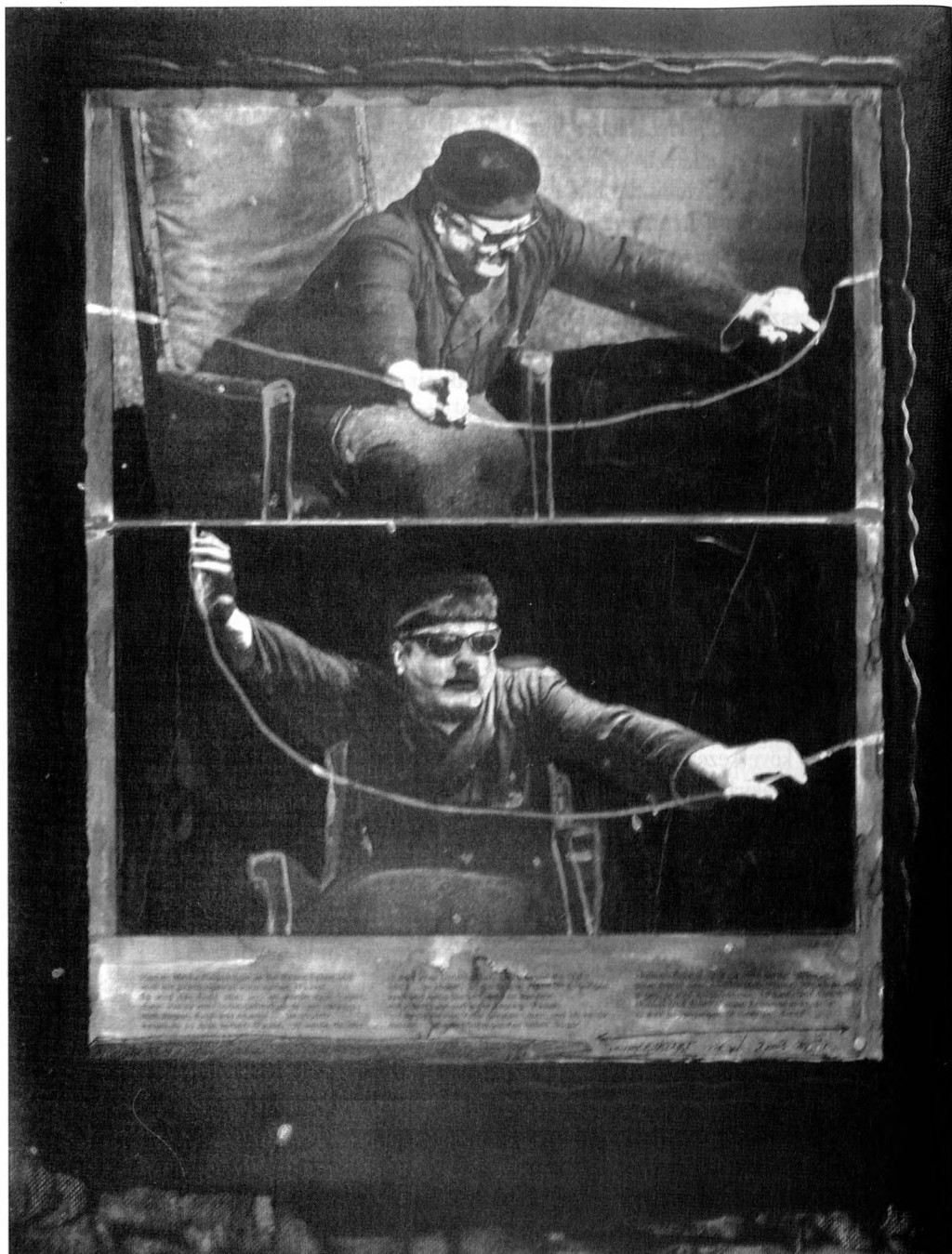
Számomra itt és ezzel végződik Urbán András egy-két, szerintem érthetetlen ötletet leszámítva (pl. miért a föld alól bukkan fel a Pozzo-Lycky kettős?) következetesen végiggondolt és végigvitt rendezése. A slusszpoénnak szánt akváriumban látható hal, szerintem, bár meghökkentő és hatásos, már felesleges ráadás, ismétlése a remek záróképnek.



Kálló Béla és Szilágyi Nándor

SAMUEL BECKETT: GODOT-RA VÁRVA
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ SZÍNHÁZ, SZABADKA
Fordította: KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil
Rendező és díszlet (ÚRI Attilával): URBÁN András
Jelmez: PEŠIĆ Aleksandra-Anjuška
Színészek: KÁLLÓ Béla, SZILÁGYI Nándor,
CSERNIK Árpád, MESS Attila,
G. ERDÉLYI Hermina





Maurits Ferenc: Ham zöld fotelben (kollázs, akril, 2003)

Túlélés-játék(ok)

Beszélgetés Tompa Gábor rendezővel Beckett *Godot-ra várva*
című színművéről*

[. . .] Én háromszor rendeztem meg eddig a *Godot-ra várva* című művét, egyszer Írországban, egyszer Kanadában, azután Magyarországon, vagyis Belfastban, Winnipegben és Budapesten (a legjobb előadás, szerintem, az írországi lett). A magyarországi színészek ledöbbsentek attól, hogy az első próbára bevittem CD-n Beckett üzenetét, amit 1953-ban a Théâtre de Babilon társulatának küldött, akik Roger Blin rendezésében először játszották a *Godot*-t, és néhány részletet is lejátszottam az akkori előadásból. Ez azt jelenti, hogy van, ahol létezik egy fantasztikus színházi lelkiismeret. Ez azt jelenti, hogy 1953-ban, egy világ számára még teljesen ismeretlen szerző művének olvasópróbáján jelen volt a Francia Rádió, élőben rögzítette és lejátszotta az előadást az országnak az első olvasattól a bemutatóig, ez a felvétel ma a fonotékájuk egyik büszkesége, amit CD-re másoltak. És a *Travaille théâtrale* és *Théâtre d'aujourd'hui* komoly szaklapok külön Beckett-számot szerkesztettek idevágó szakkritikákkal, amit Bița Banu, Denis Bablet, Bernard Dort, Charles Tordjman és mások jegyezték, rengeteg fényképpel, melyet az említett CD-hez és a különböző előadásokról készült diapozitívekhez mellékeltek.

Megvan neked?

Igen. Meghallgathatjuk a CD-t. Rajta van Lucky monológja, az első jelenet és a riporter, aki elmondja a rádióhallgatóknak, mi történik a színpadon.

* Részlet Florica Ichim: Tompa Gábor. Beszélgetés hat felvonásban című könyvéből (ford.: Váli Éva, Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2004)

Beckett is mond valamit?

Ő egy levelet küldött az első olvasópróbára, amelyre nem ment el. Ebben leírja, hogy ő sem tud sokkal többet a darabjáról, mint amit megírt, mint az az olvasója, aki igazán figyelmesen olvassa a művet.

[. . .] Én beleszerettem Beckett életművébe, ami szerintem ugyanolyan fontossággal bír, mint Shakespeare-é, mert mint minden remekmű, az ő művészete is újragondolja az egész kultúrát. Azért is mondtam, hogy az a művészeti attitűd, mely megtagadja a múltat, nem létezik, mert csak az alkothat maradandót, aki újrafogalmazza az emberiség kultúráját. Beckettnél rendkívülinek tartom ezt a kemény magatartást, melyről egyesek azt állítják, hogy istentagadó. Én ezt nem hiszem. Ő nem ezt mondja, ellenkezőleg. Nála az Isten azért kerül a vádlottak padjára, mert nincs jelen idejű megváltás. Azért van jelen minden művében a várakozás, mert a csoda minden bizonnyal egyszer majd bekövetkezik, ha hiszünk benne. Amikor a *Játszmában* Hamm Clovnak arra a kérdésére válaszol, hogy „miért játsszuk mindennap ugyanazt a komédiát?”, azt mondja, „megszokásból, hátha történik valami”. Ahogy a *Godot*-ban Vladimir megfogalmazza: „mindenkinek végig kell vinnie a maga keresztjét”.

Te ezt a gondolatot követed minden Beckett-előadásodban? Ez a leglényegesebb gondolat, ami téged foglalkoztat?

Nem csak ez. Nagyon sok más is van e darabokban. Ott van még az egymásrautaltság gondolata, hogy mi emberek nem tudunk egymás nélkül élni. Még az úr és szolga sem tud egymás nélkül meglenni, mert kölcsönösen determinálják egymást, nem? Az úr nem úr, ha nincs szolgája, szolga pedig nincs gazda nélkül. A Pozzo-Lucky viszonyban nagyon szépen van levezetve ez a gondolat, egyik sem tud meglenni a másik nélkül, kölcsönösen vigyáznak is egymásra, ugyanakkor ott van a megtisztulás, az átalakulás, a tisztánlátás, a bölcsebbé válás motívuma is, ami mind a szenvedés eredménye. Pozzo akkor lát igazán tisztán, akkor ért meg mindent jobban, amikor megvakul. A Lear király motívuma ez, nem igaz?

De igen!

Lear is megvakul, a szenvedés tüze, a szenvedés vihara teszi majd bölcsebbé, „látóvá”. Ez Gloster sorsa is, az Oedipusé, a Jóbé (hogy Măniuțiu utolsó előadását említsem), aki a tűzpróbát kell hogy kiállja bent a kemenyce mélyében. És aki, miután minden gyermekét elveszíti, azt mondja: „legyen meg az Ő akarata”. Nagyszerű emberi szolidaritás árad a beckett-i szövegekből, ezért ő, véleményem szerint, derűlátó szerző. És nagyon becsületes, nem tud hazudni. Ő azt állítja, hogy az életben nincsenek könnyű megoldások, mindent végig kell csinálni. De ugyanazt a játékot kell végigjátszani. Csak akkor van célja és értelme a faj fennmaradásának.

Nincs az az érzésed, hogy az utolsó darabjaiban beszűkül nála a remény gondolata?

Ha figyelmesebben elemezzük a műveit, észrevesszük, hogy időrendi sorrendben a darabok egyre rövidülnek. Az egész estét betöltő darabok után egyre rövidebb műveket írt. Szándékosan tette, egyre lényegre tö-rőbb lett, a mozgást mozdulatlanságra szűkítette. A *Játékban* három moz-dulatlan fejet látunk, három urnába merevedve. Tulajdonképpen az élet utáni három állapotot jelképezik: az öntudatlanságot, a nemlét állapotát, amikor a szellem eltávozik és látja a testet, és a Végítéletet, ahol nincs más, csak az átvilágítás vakító fénye. Rendkívül szép ez a kétértelmű művészi kép, Isten szeme olyan, mint egy színházi reflektor, amely vallomásra bír, bűnbánatra, vezeklésre késztet, teljesen áttetszővé tesz. Ezt fogalmazza meg a darab utolsó replikája is, a férfi azt mondja: „Annyi vagyok, amennyi látszik belőlem?”

Ez a mozdulatlanság Beckett-nél állandó motívum. Az Ó, azok a szép napok!-ban, de az Utolsó tekercsben is ott a mozdulatlanság, ahogyan a szemetesládák és a tolókcók szereplői esetében is...

Beckett a szereplőit végletes helyzetekbe hozza, ezek erőteljes, kemény metaforák, melyeket rendkívül sokrétűen magyarázhatunk, az értelmezés minden lehetséges szintjén. Például a szemetesládák metaforája arra utal, ahogy mi a szüleinkkel, nagyszüleinkkel bánunk (szemétre dobjuk őket – mondja Beckett), és arra is utal, ahogy a szerző ironikusan az ég szerepét tárgyalja. Tehát a beckett-i irónia kétirányú: egyaránt szól az emberekhez (szereplőihez) és Istenhez: Nézd, milyen helyzetbe hozol minket, Istenem, akinek meg kellene jelenned már, ahogy a Szentírás is megmondta: egy-részt számon tartod az utolsó hajszálat is, s másrészt közben sok minden-ről megfeledkezel. Hibák csúsztak a Rendszeredbe, és nem tudod mindet követni.

Te vallásos ember vagy. Egyetértesz az istenségnek ezzel a megrovásával?

Nincs itt megrovás. Megmondom, miért: arról van szó, hogy Isten min-dig távol van, mert kívül létezik a Rosszon, a Bűnön. Itt az optimizmus iró-niájáról van szó, Isten csodálatáról. Az *Ó, azok a szép napok* szereplőjét, Winnie-t előbb derékig, aztán nyakig ássák a földbe, és a valóságban is lát-tam olyan öreg embereket, akik sokat szenvedtek életükben, és mégis, hosszú, súlyos betegség keresztjét viselve is derűlátók maradtak, mert el-fogadták azt, amit Jób is. Isten akaratát. Ez nem beletörődés, sokkal több annál. A beletörődés az egyfajta önfeladás.

Elhibázott élet, a lélek csődje.

De a bölcs öregek megbékélnek, megnyugodva várják azt, aminek jön-nie kell.

Ehhez nagy szenvedések nélkül is el lehet jutni, nem? A román parasztember úgy készül a halálára, hogy megcsináltatja a koporsóját, halotti öltözetét, úgy megy át a nemléttbe, megnyugodva.

Igen. Mert ők kezdettől elfogadják a játékszabályt, hogy el kell távozniuk, amikor elszólítják őket.

Beckett hősei azonban szembeszállnak ezzel.

Van bennük ellenkezés, de ott van ennek az ellentéte is. Beckett-nél állandóan egymást kiegészítő szövegek (Godot-Játszma) és szereplők vannak. Ahogyan az emberi természetet is a dualizmus jellemzi, ugyanígy a Beckett-darabokban is szemben álló szereplők, magatartások, szövegek jelzik az emberi jellem kettősségét. Nyugodtan állíthatjuk, hogy Estragon is, Vladimir is maga Beckett; ugyanakkor maga Beckett állítja Hammról és Clovról: „ők Estragon és Vladimir öreg korukban, vagyis jómagam és Suzanne”. Nagyon szép gondolat. Mert benne jól fellelhető a társadalom legkisebb modellje, a család, a férfi-nő kapcsolat, amelyben Vladimir az anyát, a nővért, de a feleséget is helyettesítheti. Az, hogy a Godot-ból hiányzik a női szereplő, kulcsfontosságú Beckett mondanivalójában. Ennek dacára láttam olyan változatot is Barcelonában, a Lliure Színházban, amelyben Vladimirt egy nagy színésznő, Ana Lizaran játszotta, akivel nekem is alkalmam volt dolgozni. Ő, véleményem szerint, nagyon jó volt ebben a szerepben, de mégis gyengült vele a darab határhelyzetének ereje. Beckett szereplői a Világegyetem utolsó túlélői, ha viszont nő is van közöttük, akkor még van reménye az emberiségnek, még van jövő!... Épp ezért próbálja Vladimir pótolni a női jelenlétet: néha olyan, mint egy ház sartos feleség, néha, mint egy aggódó anya, máskor, mint egy lánytestvér. A házasság mint modell jelen van a darabban, a szereplők egymásnak ellentétei, tekintetük ellenkező irányba fordul, a föld felé, és az ég felé...

Az a véleményed, hogy Beckett dramaturgiája azért olyan nyitott, mert ő mindig ott lebegtetni ennek a „nem tudom”-nak az érzését?

Ez nagyon jó meglátás, mert Beckett színháza ebben is konfliktuális, emiatt természetszerűleg teátrális, eszmeileg nagyon nyitott, formailag rendkívül zárt. Annyira zárt, hogy szinte zenei szerkezettel rendelkezik, ahol a pontosság, a precizitás rendkívül fontos szerepet kap a színpadi megjelenítésben. Nagyon szép George Banunak az a megállapítása, hogy egy Beckett-darab színészének kellő bátorsága kell legyen ahhoz, hogy senkivé váljon, mert csak úgy szólaltathatja meg Beckett művét, mint egy zeneművet. Egy zeneműben ugyanis az előadónak nem játszania, nem szerepelnie kell, hanem a legpontosabban megszólaltatnia a művet. Hogy mit jelent a pontosság ebben az értelemben? Azt, hogy a színész az a hangszer, vagy az a hangszeres, aki nem mondhatja azt: ma nincs kedvem é-mollt

játszani, csak a félhangokat, vagy C-dúr helyett ma d-mollt fogok. Nem teheti meg, mert akkor széthull az előadás, nem működik többé semmi.

De egy ilyen művet nagyon aprólékosan elő kell készítenie a rendezőnek. Ezt nem lehet munka közben felfedezni. Aprólékos előtanulmányt igényel.

Különös, hogy így látod, mert valóban így van, először jól meg kell érteni, miről van szó, azután sok kapu nyílik ki az ember előtt. Beckett-től egyszer megkérdezték: „Hogyan kell játszani az Ön darabjait?” Ő erre csak annyit mondott: „Gyorsan, pontosan és jól.” E meghökentető és kissé átsikló kijelentés sok igazságot takar. Lényegesnek tartom, hogy minden szereplője bohóc, még a mozdulatlan szereplők is. Amikor megkérdezték tőle, hogyan jutott el a gondolatig, hogy megírja a Godot-t, azt felelte: „Nem tudtam előre semmit, csak azt, hogy minden szereplőm keménykalapot fog viselni.” Ez a konkrét kép elvezet Beckett kedvenc világába. Imádtam Max Linder és Buster Keaton némafilmjeit. Buster Keaton, vagy talán Charlie Chaplin lett volna az ideális Estragon, inkább Buster Keaton, azzal a mozdulatlan, belülről fakadó, száraz bohócságával. [. . .]

A bohóc alakja a drámairodalomban nemcsak azért érdekelt, mert teremszetszerűleg teátrális, hanem azért is, mert olyan titok birtokában van, amelyet külső magatartása nem árul el. Ez a titok a Teremtés pillanatától eredeztethető. Van erről egy elméletem is, szerintem a bohóc szemtanúja volt a Teremtésnek, tehát sok mindent tud az Isten szándékairól. Van egy szép gondolata erről: ő azt állítja, hogy az Isten a szombatot, az ünnepnapokat helyezte a trónra, mert a Teremtés ünneppel kezdődött, a Genézis éjjel, és nem nappal indult. Az éj alkalmas a töprengésre, az éj a legjobb tanácsadó, olyankor lehet elmélyülni önmagunkban, akkor lehet önvizsgálatot tartani. Tehát a bohóc titokzatos tudással rendelkezik életről, halálról, szerelemről, és ez a tudás gyökeresen különbözik a többi halandó tudásától. A bohócot azért lengi körül az a vidám-szomorkás légkör, mert tudja, hogy szeretet nélkül semmi sem lehetséges. Ebben is közel áll a Teremtőhöz, mert szeretet nélkül a Teremtés, az Alkotás nem teljes. Beckett azt állítja, hogy minden szereplője bohóc, és ő itt szinte nyilvánvaló, hogy a Buster Keaton-i bohóctípusra gondol. Ezek a szereplők Beckett drámáiban határhelyzetekben a végsőkig vállalják az emberi szolidaritást. Véleményem szerint ebben hasonlít Beckett művészete a Ionescéhoz, aki bármilyen maró gúnnyal is figyel, hogyan megy tönkre hősei személyisége, kommunikációja, azért együttérez velük, bizonyos szeretettel vizsgálja őket. Alkotni nem lehet szeretet nélkül – ez az a gondolat, ami a beckett-i drámairodalmat a shakespeare-i életműhöz is közelíti. Jan Kott is hasonló-ságokat fedez fel különböző Shakespeare-drámák és a *Játszma vége*, illet-

ve a *Godot-ra várva* között. Én magam úgy találtam rá Beckett művészetére, hogy a világ drámairodalmában bohócszereplők után kutattam. Nála találtam meg a bohóclét legtisztább állapotát, mert Beckett határhelyzetekben vizsgálja hőseit, olyan végletes helyzetekben, amikor ők az utolsó lehetséges emberi lények a világon. Így másképp hangzik az a mindegyre visszatérő kérdés: van-e értelme egyáltalán a létnek? Feltevődik az a kérdés is, hogy létezőnk-e egyáltalán, van-e értelme életünknek, és választ kapunk-e életünk folyamán ezekre a kérdésekre? Akik hibásan értelmezik Beckett művészetét, azok arra a következtetésre jutnak, hogy ezek a darabok egyoldalúan lehangolóak, pesszimisták. Pedig csak az igazat mondják. És a lemeztelenített, tiszta igazsággal valóban nehéz szembenézni, mert az objektív igazság nem más, mint az, hogy meghalunk. Ahogy a *Godot* végén Vladimir megfogalmazza: „Hogy is tudnék elszámolni az életemmel, mi is történt benne: várakoztunk itt egy fa előtt barátommal, Estragonnal, aztán erre ment Pozzo meg Lucky. Ez volt a mi életünk, az egész nem tartott többet egy pillanatnál.” S ez így igaz, egy pillanatot tart csupán, és nem tudjuk megfogni a lényegét. Az élet értelmének állandó keresése jellemzi a beckett-i hőskéket, Beckett bohócait.

Többször is megrendezted a Godot-t. Megpróbáltál mindig egy kicsit mást felfedezni benne, vagy csak abban különböztek egymástól, hogy mások játszották, más díszletek között?

A *Godot* talán Beckett legkevésbé zárt szerkezetű műve, mégis azok közé, az általam több színházban is megrendezett szövegek közé tartozik, amiket nem tudtam másképp elképzelni, mert, mint már említettem, zenei szerkezete van, egy szimfóniára hasonlít, melyet a karmester más-más zenekarral játszat, de a zene maga...

...ugyanaz, igen. Persze a színház esetében a más zenekar más színészeket jelent, más díszlettervezőt stb. De lássuk előbb, hol is rendeztél Godot-t?

Lássuk csak: Szolnokon, Freiburgban, Belfastban, Winnipegben és Budapesten. Ezt a művet rendeztem meg a legtöbbször, ugyanazzal a díszlettervezővel, három különböző díszlettel, más-más színészekkel, három nyelven (kétszer angolul, kétszer magyarul és egyszer németül). Persze ez nem olyan előadás, ahol helye lenne az improvizációnak. Nagyon világosan kellett felépíteni, mert ezt megkövetelte a szöveg zenei szerkezete is, és az a rendezői okfejtés, amely arra törekszik, hogy a beckett-i szöveg jelentésrétegeiből a bibliai réteget is tisztán feltárja. Mert a *Godot-ra várva* két szereplőjének történetében fölsejlik a Megváltóval együtt keresztre feszített két lator története is. Vladimir meg is állapítja, hogy az egyik üdvözült, a másik elkárhozott, tehát nekik megadatik ez az „50%-os esély”,

melyben egyikük még üdvözülhet. Ha ez így van, az életnek mégiscsak van értelme, és ez az értelem az emberek egymásrautaltságában keresendő, ahogy ebben a darabban különböző változatban jelentkezik (baráti, családi, nő-férfi, úr-szolga, testvér-testvér viszonyokban). Mind az öt előadásra jellemző volt, hogy bohócjátékokra épült. Nem cirkuszi produkciókról van szó, hanem túlélés-játékokról, hogy „gyorsabban múljék az idő”. Estragon mindig depressziós. A darab elején a földet nézi, és kínlódva próbálja lehúzni a cipőjét, aztán csak feladja, karjaival olyan mozdulatot tesz, mint Krisztus a kereszten, és azt mondja: „Hiába, nem megy.”

A lemondás és a tehetetlenség gesztusával...

A küzdelemfeladás és tehetetlenség gesztusával...

Vagyis, mi Krisztust utánozzuk, de ami nála beletörődés, az nálunk tehetetlenség.

Beletörődő tehetetlenség, ezt a kettősséget magyarázza Vladimir később, amikor azt mondja: „minden embernek megvan a maga kiskeresztje”. Tulajdonképpen a darab elejétől jelen van ennek a gondolatnak a konkrét tárgyi megjelenítése is – a kínlódás a cipővel jelentheti a kínlódást az étellel is. „Nincs mit tenni” a cipőmmel és az egész életemmel. A darabnak ez az első vergődő, kínlódó filozófiai, bibliai töltetű jelenete egyben az első nagy bohócszám is – valaki hosszan küszködik egy bakancs lehúzásával – ez már nem csak Buster Keaton vagy a Marx testvérek bohócsága, ez valódi cirkuszi bohócszám.

Igen, igen, valóban cirkuszi.

A cipőkről eszünkbe jut Charlie Chaplin híres cipője is. A bohócszereplőn keresztül Beckett, aki 1950-ben írta ezt a művét, tulajdonképpen a XX. század első felének történelmét foglalja össze.

Táncskereső

Jegyzetek az Asszonytáncához.

*(Nánay István: Pesti színházi levél,
Híd, 2005. január)*

- Mióta a *Psyché*-ben nekifogtam eltáncolni egy versben írt élettörténetet, mindenben, mindenütt a tánc kísértett, az én táncom, azt kerestem, nem is kifelé, nemcsak kifelé, hanem befelé indított expedíciókkal.

- Kodály mondta, hogy a zene mindenkié. Ezt én úgy tágítanám, hogy a tánc is mindenkié. Talán előbből mint a zene, de biztosan őszintébben mint a szavak. Talán ősbibb, mélyebb értelemben mint az ének-zene, még a csönd idejétől származik a gesztus, a mozdulat, a ritmus, mint az élet szoros tartozéka.

- Aztán a ritmus és a mozdulat belülről vagy kívülről fakadón sok mindent megtehet, de ártatlanul, mert táncban nem lehet hazudni. Egyszerűen túl van (vagy innen) a verbális manipulációk területén.

- Kereséseim leírása ezúttal elmarad, hiszen a napszámosmunka nem téma a közvélemény számára, legfeljebb vicc- vagy pletykatéma, de talán még azt se éri meg, nem „érdekes”. Olyannyira egyszerű módszerrel dolgoztam, hogy azt leírni fölösleges, mert ahány nap telt, arról mind ugyanazt írhatnám.

- És mégis: hiába volt néha beláthatatlanul monoton és reménytelen ugyanazon zenedarab hónapokig tartó újra- meg újrakhallgatása, pici változások, kis impulzusok, ösztönös, félénk kis lépések kezdtek bennem fölsejleni, el-elveszve, megjelenve ismét, mint a bűvópatak.

- Ahogy a néptánc se volt soha a társadalmi elit kizárólagos előjoga, a tánc maga se írható be egy elit kiváltságai közé. A balett elitizmusa, ketreckszerű koreográfiákba merevült kódrendszere, amelyre évtizedekig úgy tekintettem föl, mint valami tündöklő Everestre, egyszerre köddé lett, délibábos semmivé foszlott.

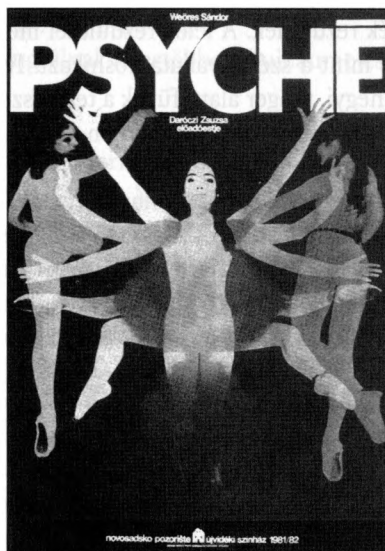
- Más táncokat láttam megtörténni. Egy házitigris napi koreográfiáját a közérttől az ágyvetésig, egy utcaseprő, egy taxis, áruházi pénztáros repetitív szólóját (Philip Glass zenéje nemhiába illik annyira a Kizököknt idő lassú és gyors képsoraihoz).

- A nagy tánc érdekelt, amely nincs elzárva a „fenn szép fényes” táncterembe a rúd és tükör narcisztikus világába, s nem törődik már az arc, a pofa sminkelt látszataival, hanem mesél tisztán és egyszerűen mint a fa: nyáron zöldell, télen levéltelen csontváz, tavasszal teszi amit lehet, rügyezik, virágozik.

- Miután pár évtizeden át tanultam évszakokkal mérni az időt, nem pedig a versenyfutás másodperceivel, rájöttem, mennyi hülyeség után ácsingóztam azelőtt.

- Konkrét, centrális, szimmetrikus – mondta egy ismert pesti koreográfus táncosra, amely megtalált engem, a tánckeresőt. Egyelőre. Remélem, talpalunk is együtt még egy ideig.

Budapest, 2006. január 7.



Japán napló

Tokyu Stay Hotel – 2006. január 11., szerda

Ragyogóan süt a nap. Napkelet országa. Nem véletlen, bár lehet, hogy a japánoknak is szokatlan ez a januári ragyogás. Meg kell szokni. Minden változik. A változások korát éljük.

Sípol a teafőző kanna... Mégis kávéit iszom.

Szóval a változások. Azon kapom rajt' magam, hogy egyre többet gondolok erre a jelenségre! Először is ugye a változás: mozgás. Pl. a föld rengése mekkora változásokat okozhat! (Ha már Japán.)

Ha a lélek rendül meg...

(Rendül vagy rezdül?)

Shankay Yukuék rezdülnek. A lélek rezdülései mozdulati remegésben nyilvánulnak meg, mint a szél fuvallata Yoshikazu Iwamoto Shaku-hachi zenéjében. Vagy a hegyi, tenger alatti füvek a természeti elemek mozgására, éppen csak annyira, hogy manifesztálódjon az élet. A „Nagy Egész” részeként. Talán nem is kellene több?!

Az ablakon beszűrődnek a Shibuya állomás hangjai. Vonatok húznak el zakatolva minden irányba. A hangosbemondó hangja embertömegeket lódít a mozgólépcsők felé. A városnegyed falanszteri hangulatát erősítik az áruházak hangszóróiból kiáramló reklámszövegek, amelyek az én magyar fülemnek kissé zavarólag hatnak. (Annak ellenére, hogy a japán nyelvvel rokonítják a magyar nyelvet! Nem kétlem. De mégis...)

Rend és fegyelem.

Tisztaság.

Sterilitás.

Huszonnyolcmillió ember egy városban!

Mint parányi hangyák futkosunk mi is Tokió utcáin. Próbáljuk fölvenni az itteni ritmust. Aminek az a következménye, hogy néha téves metróra szállunk fel.

Előadást jöttünk csinálni néhány itteni táncos(nővel)sal bővítve Nagy József (Szkipe, Whiskey, ki hogyan becézi) társulatát.

Asobu (Játék)

Henry Micheaux nyomán.

Egy figura a század elejéről. Aki teljesen másnak látja a világot. Az életet. Annak értelmét. Vérszegény, alultáplált, eléggé depressziós mégis a zsenialitás határát súroló művész. Vagy?...

Ez a vagy érdekel bennünket. Az írásai a nyelvet valamilyen kezdetleges, félartikulált állapotban rögzítik. Ismer valami nagyon mély, belső (belsőről jövő) igazságot, amely keserű, fájdalmas, szerencsétlen, dühös, amely bármelyik pillanatban a felszínre törhet, de addig is nagyon sokféle képpen manifesztálódik prózáiban, költészetében, képzőművészetében.

2006. január 12., csütörtök

Az első próbanap.

Csoportos érkezés a Setagaya színházba.

Az egyik japán srác késik.

Bemelegít mindenki. Én is, bár fáj a derekam.

Várjuk Szkipe exozóját. Meg hogy a japán srác megérkezzen.

A japánok még nem hallottak Micheaux-ról. A nyomára sem bukkantak! Négy srác, két csaj. Hajlékonyak.

Az akrobatáink ugrálnak a legtöbbet: Guillaume és Damien. Még nem tudjuk, mi lesz.

Várunk.

Szkipe beszélni kezd. Mariko fordít.

Apró történetekből áll Micheaux világa. Ezekon a mikrouniverzumokon fogunk dolgozni, amelyek állandó mozgásban és változásban vannak. Akár az életünk. Folyam, amely a tenger felé hömpölyög kis szigeteket, kanyarokat, bukkánókat alkotva, amely tulajdonképpen az egész játékteret kitölti. Orléans-ban már készülnek a történethez adaptált díszletelemek. Kiemelt gördülő kis színpad gördülő lépcsőkkel, amelyek követni tudják az eseményeket. Az elején improvizációk különböző megadott témákra, ahogyan eddig is csináltuk, majd konkretizáljuk a mozdulatokat.

Három kultúrát képviselünk. Fokozatosan átváltozunk egy normális jelenlétből álarcos bábukká. De totális átváltozás! Micheaux szerette Paul

Klee festőt. Tanulmányozni fogjuk művészetét és a gyermekeinek készített színes babáit.

Elképzelt nép.

Elképzelt nyelv.

Si tu va nje
Nja va da
Si tu ne njas
Njara ra pas

Djinas
Cjins Djins
Djins Dinn Dinn

Iritillilli

Annaneja Iniji
Annajeta Iniji
Annamajeta Iniji

Ananija Iniji
Annan Animha iniji
Ornanian Iniji

Et glo
Et glu
Et deglutit sa bru
Gli et glo
Et deglutit son pied
Glu et gli
Et s'engluglignolera

Numismate
Numismate
Nullipatte
Nullipatte pardipa
Nulle Nulle

Les mah
Les mah
Mahahahahas
Mahahaborras
Mahahamaladihahas
Matratrimatratrihahas
Hondregordegarderies
Honcucarachoncus
Hordanopolopais puru para puru

Bilibille
Ralebette
Cataphanuille
Limeille Limeille
Boronyas Baranyas
Boll
Bill Birilbolbil
Biobichteris
Biobch

Boronai pjatch
Abel Labil
Atell Apersibol
Ciborotte naupette
Slotre

Zagyva nyelven. Ezen a nyelven próbál a „költő” megszólalni, egy rég elfeledett szöveget felidézni, de képtelen rá. Elfelejt, megakad, elalszik, lemered, leesik valahonnan, ám újra és újra próbálkozik, de elnyomja a zene pl., vagy félrelökik a többiek, eltakarják stb. Ez az egyik feladatomból.

A többiek most éppen táncolnak. Csak én ülök.

2006. január 13., péntek

Hát ez az! Péntek, 13! Lehetetlen dolgokat művelünk. Vagyis nem létező mesterségeket találunk ki, és azt fehér papír segítségével realizáljuk.

Lábnymogyújtógető.

A lépegető emberkék elé papírt göngyölök ki, amelyen végigmennek, majd egy másikkal befedem mintegy konzerválva és egy hatalmas, már jól megtelt zsákba rakom, amely a hátamon van.

Könnyfelfogó (Gemza).

Papírból egy hosszú tölcserő formál, és azon vezet le az emberkék könnyeit.

Más: Egy utánzó „madár” módjára leutánzom a többieket, akik egy paraván mögül jönnek elő és különböző hangokat hallatnak, mozdulatokat végeznek. Tökéletesen meg kell csinálnom. Gondjaim vannak a magas hangokkal! Ezzel elvoltam egy darabig.

Óreg vagyok.(?!). Ez van.

2006. január 14., szombat

Majdhogy semmit sem aludtam az éjjel! Végigolvastam *A Da Vinci-kódot*. Nem vagyok meglepődve! Mitől bestseller ez a könyv?! Semmi újat nem közöl, amiről ne tudna az emberiség! Sumákolnak Jézus nevében,

másítanak, mellébeszélnek! De egy dolgot gondosan elhallgatnak, Jézus származását! Persze, lökik a bibliai rizsát, hogy Dávid-rokonság, Mirjam stb. Ez alól a Magdolna-kapcsolat a kivétel, ami nem bibliai szöveg! Mindezt kalandregényszerűen megírva! Mindegy. Erről majd egy másik alkalommal. Erről egy hosszabb tanulmányt kell írni. Most színház.

Esik az eső. Mint Kurosawa filmjeiben. Az emberek sietnek az utcákon. Nem szeretik az esőt itt sem! A havat még úgy sem, a Hokkaidón négyméteres hó van! Talán a tavaszt. A cseresznyefák virágzását!

Délben értem be a színházba. Mariko bemelegítő tréninget tartott tizenegyedtől. Hétfőtől én is jövök.

Verset kellett betanítanom a japánoknak. A „zagyva” vers egy részletét:

Boronai pjatch
Abel Labil
Atell Apercibol
Ciborotte naupette
Slotre

Még nem tudom pontosan, mire kell. Maj' kiderül.

Árnyjáték. Micheaux-nak vannak fekete ecsettel rajzolt alakjai, jobban mondva mozdulatai, és ezekből inspirálódtak a táncosok. Én egyelőre nem vetkőztem gatyára, hogy „habkönnyű” (100 kg) testemet tekergessem, de meg kell mondani, hogy működik a dolog, főleg ahogyan Nasser csinálta, hihetetlen, már-már nem is emberi alakok jelentek meg: torzók, nem létező furcsa állatok (ezt is kérte Szkipe), amelyek a vászon lezuhanásával leppeződnek le, mert akkor láthatóvá válnak az élő félmeztelen táncosok! Nem rossz! Nem rossz.

Sor került a versre is. Nassert betekertük vászonba, múmiát csináltunk belőle, amelyet a butho-sok a vállukon visznek az egyik táncosnő (Mineko Sato) után, aki egy elképzelt alacsony kapun keresztül jut be „valahova”, természetesen táncolva stb. Nem akarom pontosan leírni a dolgokat, mert próba-állapotban vannak az ötletek, meg a megvalósítás is. Legalábbis nem vagyok meggyőződve arról, hogy Szkipe támogatná idő előtti nyilvánosságra hozatalukat.

Van még egy kis feszültség a japán kollégákban, de nagyon jól végzik a dolgukat!

A próba végén impro-tánc. Én nem. Írok.

Otcukaro samadeshta! (Köszönjük, hogy együtt kifáradhattunk.) Biztos nem jó a helyesírás!

2006. január 15., vasárnap

Szabadnap. De ez sem olyan itt Japánban, mint nálunk! Vasárnap ugyanúgy dolgoznak az emberek, mint hétköznapokon. (Olvastam egyszer valahol, hogy egy ember nem ment negyven évig szabadságra. Senki sem

kényszerítette erre!) Eszembe jut az egyik orléans-i technikusunk, akit 35 órának hívunk (trente cinque heures, fonetikusán: trantszenkör), mert ennyi a heti kötelező, vagy megengedett munkaidő, ha ezt túlteljesíti szegény melós, rögtön szabadságot kérhet vagy dupla bért! Quel Vie d'Chien! Szoktunk volt ilyenkor felkiáltani: Micsoda kutyának való élet! Hát igen...

Györköt nem sikerült felébresztenem, még nem állt át a bioritmusa, Gézu (Gemza Peti) pedig már „fölszívódott” valahova. Úgy volt, hogy megyünk az Asakusa piacra. Egyedül nem merek olyan messzire menni. Mindegy. Elmetróztam a San Gen ya ya állomásig, az csak két megálló, és már ismerem, mert a színház is abban a negyedben van. Itt ünnepi a hangulat az utcákon. Az emberek sétálnak. A forgalom ki van tiltva. Kóválygok egyik bolttól a másikig teácsészék után kutatva (ajándéknak). Nem volt túl sok európai a környéken, így jól megbámultak az emberek, a gyerekek ujjal mutogattak rám. Ettől függetlenül tánclépésekkel (a hangosbemondóból kiadódó zenére) és határtalan jókedvvel cirkáltam az utca egyik oldaláról a másikra! Bohóckodtam az elárusító lányoknak, akik szerényen, de láthatóan élvezték a „műsort”, fölfordítottam egy porcelánboltot az öreg tulajdonossal megfelelő méretű teácsészefedő után kutatva! Nem csoda. Ragyogóan süttött a nap, +15°C januárban! Semmi dolgom. Földrengés sincs, a terroristák is nyugton vannak éppen, mi kell még?!

Kaja. Van a színházhoz közel egy jó kis étterem, mindössze négy asztallal, de rendkívül jó tésztalevest főznek ott! A tésztát valami őrdögi ügyességgel a vendégek szeme láttára gyúrja egy fickó, valahogy úgy, hogy a hosszúra nyújtott (de még vastag) tésztát összetekeri, sodorja a levegőben, és a két végénél fogva le-fel rángatja, majd ha kellő hosszúságúra nyúlt, ismét összesodorja, és így tovább, mindig négyzetre emelve a tésztauszálat, míg el nem érik a cipőfűző vékonyságot, és zutty bele a zöldséglevesbe!!! Kész cirkusz.

Na persze, ettől népszerű is a hely, legalább húszan várakoztak az ajtó előtt. Sorba álltam, de gyorsan elfogyott a türelmem, hát odébbálltam. (Igaza lehet Zsuzsinak, a feleségemnek, jógáznom kellene!) Vettem ezt, és a hotelben költöttem el a vasárnapi ebédemet!

Györköt fölébresztettem (fél három volt), mert 16.45-re jegyünk volt a kabukiszínházba!

Összekapta magát, én is kimostam az agyaramat, és elmetróztunk a Ginzáig, amely a tokiói Manhattan. Jó drága, puccos, modern. Mariko szerint ott kell lennünk fél órával korábban, hogy kapjunk helyet az egyik felvonásra, mert csak annyira futotta a pénzünkből és egy kicsit a türelmünkből is, hiszen a kabuki-előadások egész naposak!

Mire a pénztárhoz jutottunk, kiújult a derékfájásom, és elég hosszan kígyózott az emborsor mögöttünk! Egyenruhás, mikrofonnal és rádió adóvevővel fölszerelt urak és hölgyek terelgettek bennünket. Minden óramű pontossággal történik. Koreográfia. Közéleti koreográfia! Hát persze!

Hatalmas, masszív színházépület. Lampionokkal díszítve. Plakátok hirdetik a műsort. A főbejárat előtt hatalmas tömeg. Azok, akik reggeltől nézik az előadást. Mi, „egyfelvonásosok” egy mellékbejáraton jutottunk be a terembe, amely méreteiben impozáns. Egy pillantással be tudtam mérni, ugyanis a tető alatti utolsó sorba szólt a jegyünk! (Nálunk kakasülőnek hívjuk!) Kisebb tolakodás volt a két sor közül az elsőért. Ah! Mindegy! Mardártávlat.

A színpad legalább huszonöt méter széles. Majd meresztgetjük a szemünket. Ahogy közeledett a kezdés ideje, úgy nőtt a moraj a nézőtérén. Mire lecserélték a kezdőfüggönyt egy kevésbé díszesebbre, megtelt a nézőtér. Aztán azt is elhúzták, és megkezdték az előadást. De nem a színpadon lévő színészek, hanem a közönség! Nagy tapsal fogadták a szereplőket, bekiabáltak a színpadra. Hogy mit? Sajnos, nem értettem, de azt hiszem, üdvözölték a kedvenc színészeit, jó játékra biztatva őket!

A díszlet tradicionális, egy japán vendéglő belseje tizenkét színésszel. Nők nem játszanak, férfiak alakítják a női szerepeket is. Hát így. Egy szerelmi történetet láttunk, ahogyan a fogadósnét elcsábítják, és aki szégyenében végez magával.

Minden a legszigorúbb hagyomány szerint zajlik. A beszédstílus, a smink, a jelmez, mind hagyományos. Nemzeti Kabuki Színház. A játék szinte jelzészzerű, a beszéd patetikus. A megjelenő színészeket mindig taps fogadja! Egy-egy jelenet után bekiabálások. Csak tekingettem, mit kajbálnak? (Nekünk európaiaknak elég nevetségesnek tűnt!) Aztán kiderült, hogy dicsérték a színészt: Jó voltál! Ez az! Nagyon jó ma este! Stb. Hát ezt kell elképzelni nálunk! Nem hinném, hogy komolyan kibírnám! De itt ez a szokás.

Végül is olyan élmény volt, mintha a Nemzeti Színházban láttuk volna a Bánk bánt nagyon klasszikus stílusban vagy a Comédie Française-ben egy patetikus Molière-előadást.

Van jegyünk egy kyogen- és egy noh-előadásra! Nagyon várjuk! Több mozgást, maszkokat, táncot remélve!

2006. január 16., hétfő

A fű se nő! „Fingatás” a javából! A táncosok izzadnak, csinálják becsületesen a beállított koreográfiát Mariko vezetésével. Szkipe ül az asztalánál, cigizik, és jókat nevet. Tényleg érdekes a dolog, meg nehéz! Talán az erőlködés, a szenvedés csak nevetséges fintoakat az arcokra. Mindenki nyög.

Maszkokat gyártottam papírból, arcokat festettem rájuk olyan Micheaux-stílusban. Egy kartondobozra ragasztottam őket, majd a dobozt magamra öltöttem, mint egy zakót. A „púpom” tele volt groteszk arccal! Két órán keresztül mostam a festéket az ujjaimról, annak ellenére, hogy a

hivatásos maszkkészítőnk, Jacqueline szerint egyből lejön egy kis meleg vízzel.(?!)

Vladimir Tarasov szerzi az előadás zenéjét. Az orosz származású, de Litvániában élő zenész évek óta részt vesz Szkipe előadásaiban. Az ő zenéjére próbálunk most is, amit CD-ről játszunk le. Orléans-ban ott lesz személyesen.

Duók is készültek ma. Nagyon érdekes jelenetet vázolt fel Szkipe. Tökéletesen illenek a párok egymáshoz, mind hasonló stílusban mozognak! Hasonló az egyéniségük.

Szkipe - Györk
Kathlin - Ikuyo (két lány)
Nasser - Neji (két fiú)
Mathild - Mineko (két lány)
Damien - Ikko (két fiú)
Gemza - Tomo (két fiú)
Guillume - Yosuko (két fiú)

Vagyunk még ketten, Cecille Loyer és én, de ő nem jött el Tokióba, mert nemrégén szült, és szüksége volt még erre a hónapra.

Úgy lesz, hogy a duók alatt a többiek a két táncos mögött egy közös, négy elemből álló mozgást ismételnék. Rettentően tetszik a dolog!

Este nyolcra hivatalosak vagyunk a Dairakudakan butó csoport székelyére vendégségbe! Ez az első alkalom, hogy egy japán Butó Színház kuliszái mögé tekinthetek!

Sok metrózás és gyaloglás után kis késéssel megérkeztünk a Dairakudakan Színházba, amely egy épület alagsorában van. Mindjárt a bejáratú ajtóban ott hagyjuk az utcai cipőnket („hagyjuk kint az utcai cipőnket, ha belépünk a színházba” - mondta volt mindig megboldogult Haring Gyuri bácsi - nyilván átvitt értelemben vonatkozik az összes magán- és egyéb problémáinkra), hiszen minden tiszta odabent. Valami irodaféleségen és ruharaktáron(?) keresztül jutunk be a színpadra, amely a nézőtér része; pár sor, akár nálunk az orléans-i stúdióknban, csak jóval kisebb! Itt készülnek az előadásaik?! Igen, mondja rövid bevezetője után Maro Akaji úr, a színház irányítója. Hihetetlen, hogyan fér el itt huszonhárom táncos?! Egészen jól, jött a válasz. Két nap alatt adaptáljuk az előadásokat a „nagy” színpadokon. Mindenki mosolyog a jelen lévő kopasz urak és „hajjas” hölgyek közül. Egy-két kivétellel jelen van a társulat.

Maro Akaji

A butó egyik alapítója. Az első Jyokyo Gekijo nevű színházát közösen hozza létre sok év táncolás és sajátos stílus kialakítása után (amelyet évek során sokan követnek mind Japánban, mind az USA-ban) az ismert színész-igazgatóval, Juro Kara úrral. A butó egy neves úttörőjének, Tataumi Hijikata úrnak a hatására.

1972-ben alapítja a Dairakudakan együttest, amelyet a mai napig is vezet. Az egyik alaptechnikája a „Tempo-Tenshiki” (beleszületni a világba már magában tehetség) ellentmondásokat váltott ki a tánc világában az egyik, Avignon-ban és más európai városokban bemutatott előadása. Azóta igen nagy hatással van a nemzetközi kortárs táncra!

Először a '80-as években láttam butót a Bitefen, és hihetetlen hatással volt rám! A Shankay Yuku együttest néztük Zsuzsával, és megállapítottuk, hogy ezek a fickók nem e világból származnak! Valahogyan az időhöz is másként viszonyulnak, és a világhoz, az élethez való viszonyuk is más! Hetekig csak a butóról beszéltünk.

Később többször is láttam a Shankay Yukut és más butó-előadást. Párizsban a Pompidou Központ előtti téren egy japán nő táncolt évekig egy nejlonszámban, de Mathilde Apostoll kolléganőm is csinált egy butó-előadást. Mégis a filmről látott Dairakudakan Ryu-Ba című New York-i előadása döbentett meg legjobban!

Egy idős hölgyről (Maro Akaji) és fogadott gyermekeiről szól az előadás. Egy másik dimenzióban! Ha látom ezeket a fehérre meszelt, furcsa, talán túlvilági lényeket, amelyek emberi tulajdonságokkal rendelkeznek ugyan, de nem e világiak, megborzongok. Tényleg, a butó a második világháború utáni leatombombázott vesztes Japánban született. Iszonyatos emberáldozatokat követelt az országtól ez a háború. Gondoljunk csak bele, hogyan semmisültek meg egész családok úgy, hogy szinte észre sem vették! Nos, nekem úgy tűnik, hogy ezek tovább élnek valahol egy másik dimenzióban talán, és ezeket keltik életre a butótáncosok. „Normális” emberi reakcióik vannak: szeretkeznek, mosolyognak, csodálkoznak, csak éppen a mozdulataik lassúsága, az arcokra fagyott fintorok keltik bennünk a gondolatot, hogy valahonnan szinte visszatekintenek ránk! Néha bele-belere megnek vagy -merevednek a mozdulatokba. Minden túlvilági, de tele felerősödött emberi érzelmekkel és étellel. Minden él, a testükkel imitált fák, füvek, megjelennek a természeti elemek stb. De az egészet áthatja valami végtelen szomorúság. Egyszer csak feltartóztathatatlanul előtör belőlünk a kérdés: *miért?! Miért kellett elpusztítani ezeket az életeket?!*

Nem nagyon kellett szaké (japán ital) a film után. Szerettem volna mielőbb egyedül maradni, de valahogy jó volt ezek között az emberek között.

A mai napig úgy érzem, hálával tartozom nekik.

2006. január 17., kedd

Ez a próbanap kimaradt számomra. Megjelentem ugyan, de vissza kellett mennem a szállodába, annyira rosszul voltam.

Cukor!

Ginza - gyógyszertárak - gyógyszerek - tük stb.

Gilemál
Glukobáj
Benfogamma-Milligamma
Bütyök bácsi
Felkötni a gatyaszár!!!

2006. január 18., szerda

Ma már jobban voltam! Ami abból is látszott, hogy sóhajtozva tekergettem a nyakam az utcán tovalibbenő lányok után! A próbán aktívan részt vettem. A japán fiúk fejről ütöttem a „kosarakat” kérdezz-feleljt játszva a zagyva szöveggel. Aki nem tudta a megfelelő választ: Puff! Persze, ki kell dolgozni majd az egészet.

Este a Kyogen Színházba megyünk!

Este.

Egy kis metrózás után (Tokióban elképzelhetetlen odaérni valahova metró nélkül) jó időben megérkeztünk a színházhoz. A magas betonépületek között, egy kis parkocská közepén van, mint egy zöld sziget. Fából épült, hagyományos japán stílusban. Papír, üveg, sok-sok fadisz! Meleg, udvarias, nagyon kellemes hangulat fogad bennünket az előcsarnokban. Hihetetlen előzékenyek és halk szavúak a jegykezelők, nem győzünk kölcsönösen hajlongani.

Nagyon szép a terem, a nézőtér körülöleli a színpadot. Klasszikus noh-játéktér, -díszlet fogad bennünket. Nincs függöny, csak oldalt, ahol a színészek jelennek meg. Megkezdődik az előadás, éppen csak hogy visszavesznek egy kicsit a fényből. Nincsenek fényeffektusok! Minden a színészi játékon múlik! A közönség nagyokat derül a poénokon, amit mi nem értünk. A kyogen a noh vígjátéki változata. De akadnak szituációk, amelyeken mi is nevetünk. A zene különösen felvidít bennünket! Egyszerű, mondhatnám minimális zenét használnak, egy-két hangot, amelyeket ütősökből és furulyából csalogatnak elő. Mellé furcsán nyögnek. Nehéz leírni.

2006. január 19., csütörtök

Ma egy kicsit későn kezdtünk, fél kettőig lehetett vásárolni, két nap múlva megyünk haza! 2007 februárjában jövünk vissza játszani az előadást.

Lakodalmas hajcíhő a színpadon! Kapcsolatok, ütközések, ajándékátadások, rongyból készült lovak, átváltozik a násznép! Stb. Hol a menyasszony?! Szkipével megbeszéltem, hogy én leszek a király, és élni fogok a La prima nocte jogommal, ha Mineko lesz a menyasszony! He-he. Jajj! Ez csak vicc!!!

2006. január 20., péntek

A Csúcsosfejúekkel kezdtük a próbát. Megjött Tomoshi san, aki beteg volt két napig, vele is betanítottuk a jelenetet, majd fölvertük videóra. Tulajdonképpen a már kitalált jeleneteket próbáltuk és rögzítettük.

Este metróra ültünk, és vissza a Nemzeti Noh Színházba, ugyanoda, ahol a kyogen-előadást néztük. Ugyanolyan kedvesen és meghitt hangulatban vezettek a páholyba bennünket, ahova szólt a jegyünk, mint szerdán. Ettől függetlenül, szintén mosolygva és hajlongások kíséretében, becsempésztek az egyik titkárnőt a Setagaya Színházból, mert még nem látott noh-előadást! Ilyet egy japán soha nem tenne! Alig tudtuk őt is rábeszél- ni. Szemmel láthatóan szégyellte magát!

Mellettem egy illatos, elegánsan öltözött hölgy ült. Ceruza, jegyzet- tömb a kezében, ebből sejtettem, hogy újságíró nő lehet, és kritikát készü- lni az előadásról.

Egy jó félórás kyogenjelenettel kezdődött a műsor a múltkori színé- szekkel. Sok szöveggel, amit most a bennünket elkísérő japán lány sem ér- tett. A nyelv is ősrégi, nemcsak a beszédstílus, a mozdulatok, gesztusok no meg a járás, amiről azt hittem mindig, hogy butójárási! Olyan ez, mintha egyenes vonalat húznánk pontos, határozott, de lassú mozdulattal.

Eszembe jutottak a marosvásárhelyi főiskolás éveim a hetvenes évek- ben, amikor kézről kézre adtuk Vekerdy Tamás *Zeami mester tanításai* cí- mű könyvét. Próbálgattuk a mozdulatokat, a technikákat, beleéltük ma- gunkat a távol-keleti ősi világba feleségemmel, Daróczi Zsuzsival, Hunya- di Lacival... Azt gondoltuk, ha minél több stílust megtanulunk, közelebb kerülünk az alternatív színházhoz. Éppen azzal, hogy a legrégebbi hagyo- mányokon alapuló, a saját hazájukban abszolút klasszikusnak tartott szín- házakat, táncokat tanulmányozzuk! Hogy új utak keresésével kielégítsük nyugtalan vérünk által követelt éhségünket a másság iránt.

Az idővel az ember is változik, az igénye, életritmusa. Rohan a világ, ben- ne mi is. Éppen ezért jólesik megpihenni egy-egy olyan színházban, ahol minden lelassul, ahol minden mozdulat időt igényel. Ahol megáll az idő.

Ez a Noh Színház. Szép lassan csordogált az előadás a megszokott med- rében. Partot nem nagyon mos, sodrása lassú. Szinte elringatott. A közön- ség felét édes álomba. Mint ahogyan a mellettem ülő kritikusnőt is! Néha- néha fölébredt, firkantott pár szót a füzetébe, majd szép lassan oldalra bu- kott a feje, és aludt tovább. No, ezen felvidultam, meg azon is, hogy milyen relatívák a dolgok! Európában az alternatív világ a keleti-távol-keleti szín- házakra villanyozódik fel, a helybelieknek békés álomba ringató mesevilág.

. Mindegy. Izgatottan vártuk a maszkokat, a maszkos figurákat!

Három díszletező-kellékes hagyományos kosztümben bedíszletezte a játékkeret, amely egy emelvényből, azon egy pagodaszerű fülkéből állt. Középen. Mögötte foglaltak helyet a zenészek, jobbra pedig nyolctagú kórus térdelt.

Jött három színész, nem is jött, siklott. Majd énekelni kezdték a szöveget. Így történhetett a görög színházakban az ókorban is. Aztán még egy színész elénekelte vagy recitativóban elmondta az expozíóját, majd kiment.

Végre megjelent a maszk! Istennőt ábrázolt, egy férfi viselte. (Itt sem játszanak nők!) Megidéztek őt, hogy olvassa meg a folyó jegét. Ennyi a történet, de ennyi volt a maszk is!

Aztán elbújt a fülkébe, az utolsó tíz percben előjött, és elvarázsolta a jeget. Egy óra negyven percig tartott az előadás.

Próbáltuk magyarázni a cselekményt, filozofálni (a haikus is milyen egyszerűek, mégis mennyi gondolatiság rejlik bennük!), elmélkedni a mozdulat esztétikájáról, a zene szépségéről, főleg magyarázatot találni arra, hogy mit keresünk mi itt ebben a színházban?!

A japánoknak ilyesmi meg sem fordult a fejükben, édesdeden aludtak az egész előadás alatt. A taps sem volt túlságosan lelkes, de legalább kipihenték magukat. Legalább a lelkük, még ha csak egy rövidke időre is, de nyugalomra talált. Talán nem is kell ennél több, nincs is szükség ennél többre ebben a rohanó világban, még nekünk európaiaknak sem. Ezt lát-szik igazolni az, hogy hónapokra előre el vannak adva a jegyek!

2006. január 21., szombat

Elérkezett az utolsó tokiói próba napja. Együtt az európai-japán alternatív, kortárs világ színe-java!

Fölvettük ismét az árnyjátékokat, a múmiajelenetet, a féllábúak táncát. Beszélgettünk, kávézhattunk, átgondoltuk az elmúlt tíz nap eseményeit, és megállapítottuk, hogy jó kis kezdőanyagot sikerült begyűjteni! A többi Orléans-ban folytatjuk február 4-étől.

Azt mondták, tizennyolc órákor lesz egy kis fogadás, szakézás a harmadik emeleten, volt addig jó óránk, séta a környéken, hózaporban. Jól el voltam fáradva, amikor visszatértem a színházba, ahol Saori közölte, hogy fél hétkor lesz a buli. Igen? Akkor pusza-musza, megyek a hotelbe! Csók, Sayonara stb. Reggel korán kelünk, tűzünk a reptérre! Csá Baby!

Megfőztem a szobában a maradék spagettit, és bezúgtam az ágyba! Dodo. (Fr. csicsis.)

2006. január 22., vasárnap

Fél hétkor keltem. Nyugiban aludtam, a biológiai órám átállt az itteni időszámításra. Ebből a szempontból japán lettem! Nem kell már hajnali háromkor kaja után kutatni korgó gyomorral!

Hogy mi lesz otthon?! Hát ugyanez, csak fordítva! A földgolyó másik felén. Európában, Magyarországon.

Sütött a nap. Egy olyan útvonalon haladtunk, ahonnan nemcsak a város még nem látott szépségeit csodálhattuk, hanem Fudzsjama hófedte félelmetes csúcsát is. Ezzel a csodálatos érzéssel léptünk be a Narita reptér központi épületébe. Abban a pillanatban kezdetét vette életem legkínosabb, legkimerítőbb, legkilátástalanabb három napja.

Valami elképzelhetetlen nagy embertömeg fogadott bennünket reggel kilenckor! Végtelen hosszú sorok a pultok előtt, centiméterenként araszolgatunk az embertömegben. Fél kettőkor indul a gépünk (Györké és az enyém) Frankfurton keresztül Budapestre, míg tizenegykor a többieké Párizsba. Mi félrehúzódtunk, azzal, hogy van bőven időnk becsekkolni. Kávézót kerestünk, de minden foglalt volt, mindenütt emberek, csomagok. Egy adott pillanatban egymásra néztünk, és ösztönösen keresni kezdtük a többieket. Tolakodások, lökdösések, furakodások, szitkok után jó félóra múlva sikerült megközelítenünk Szkipe tömegből kiemelkedő kalapját. A tegnapi havazás után lemondták az összes járatot, és most akartak a tegnapi utasok is hazajutni. Nem tudom, hányan lehettünk a reptéren, több ezren? Tízezren?!

Végül is a társulat többi tagja becsekkolt, és négy óra késéssel felszállt velük a gép. Megöleltük őket, mintha örökre búcsúznánk, nyilván látszott a kétségbeesés rajtuk. Félrehúzódtunk, leültünk a bőröndjeinkre, és vártunk. Jöttek-mentek az emberek. Néha ránk mosolyogtak a hoszteszlányok, de alapjában véve nem történt semmi. Nem tudom, hány óra múlt el, de éhesek és szomjasak voltunk! Nem mertünk elmozdulni a helyünkről. Egyre gyakoribb a gyereksírás, egyre hangosabbak a kitörések, egyre nagyobb a zűrzavar. Akkor Györk bekattant. Elkapott egy hoszteszlányt, és addig kiabált, míg nem vitte el a jegyeinket, hogy becsekkoljon bennünket a 13.30-as frankfurti JAL járatra. Föladtuk a csomagjainkat is. Kiderült, hogy a gép csak fél ötkor száll fel, tehát le fogjuk késni a budapesti csatlakozást. Akkor mi lesz? Mi lesz?! Hát majd megoldjuk az éjszakázást a saját zsebünkéből. Miii?!!! Ismételt ordítozás, fenyegetőzés után a „főnök”(?) megszervezte nekünk a hotelt, és a következő napra a repülőjegyet is Pestig. Na, ez már valami! Ne izgulj, mondom Györknek, egyszer lemondták a járatot Pesten, és a Kempinszkiben szállásoltak el!!! Letelepeltünk az E70-es körzetben, ahol vagy hat kapu volt. Fölváltva szundikáltunk, de nem túl sokat, mert azok, akik már két napja vártak, türelmüket veszítve üvöltöztek a stewardessekkel és a rendőrökkel. Volt ott pl. egy koreai lány, aki már csak mosolyogni tudott mindenben, két napja várakozott a reptéren, és nem is kapott helyet, csak a két nap után induló gépre. Ez ha nem tévedek, négy nap összesen!

Egy gondolat kerengett egyre sebesebben az agyamban: hazakerülni! El innen! Hazamenni! Haza...

A gépben hallható megszokott zsongás süket csöndnek tűnt a reptéri lárma után. Bekapcsoltuk az öveinket, és vártuk az indulást. Kértünk két sört. Majd ha felszálltunk! Jól van.

Semmi.

Eltelik egy óra.

Semmi.

Eltelik még egy óra. Kihozzák a sört!

Kaját! Finomságokat!

Este tíz órakor közlik, hogy el kell hagynunk a gépet, mert lemondták a járatot, Frankfurt nem fogad bennünket!

Már tiltakozni sem volt erőnk. Mint a juhok mentünk arra, amerre mondták. Útlelvizsgálat, majd csomagfelvétel: Wellcome in Tokyo! Again!

Csakhogy!

Mint a villámütés hasított belém a gondolat: Nekem csak egyszeri belépésem volt az országba, és azt már, ugye, kihasználtam! Határsértést készülnök éppen elkövetni! Már láttam magamat megbilincselve, visszatoloncolva, sőt mint Tom Hankset a Terminál című filmben, évekig bolyongani a transfer szekción. Úristen! Kerítettem egy hoszteszt, és mondom, mi a bajom. Kicsit vakarózott ő is, de azt tanácsolta, hogy próbáljam meg, hiszen rendkívüli helyzet van, talán nem lesz bajom!

Nem lett.

De helyünk sem a másnapi frankfurti gépre!

Amíg mi vidáman kajáltunk, piáltunk a gépen, eladták az összes jegyet! Most mi van?! Hát majd a reptéren alszunk, mert a hotelekben sincs már szabad hely. Pont.

Könyörgésre fogtuk a dolgot: Adjanak jegyet bármelyik európai városba, onnan akár gyalog is hazamegyünk.

Könyörgésünk meghallgattatott!

Kaptunk két jegyet a másnapi amszterdami járatra, majd az estéli budapestire is.

Huhh!

Már szinte boldogan ragadtunk meg két hálóságot, és mintha a Ritz Szálló kényelmes lakosztályában helyezkednénk el, lefeküdtünk a márványpadlóra a regisztrációs szekció bejárata mellé, hogy első legyünk a reggel hétkori nyitásnál.

Hatkor keltünk, de már jókora sor volt a bejáratnál! Nyitottunk egy másikat némi vita után, hogy ki volt ott előbb! Több mint egyórányi várakozás után közölték velünk, hogy a tegnapi lemondott járatok utasai az N szekciónál várokozzanak. Nesze neked első hely!

Voltak vagy ötvenen előttünk. Oldalt kis nyivákoló gyerekekkel a karjukon anyák akarnak soron kívül csatlakozni, lekiabálják őket. Lesütött szemmel továbbcsoszogunk. Könyörtelenül.

A káosz ma is folytatódik.

Mindez öt cm hó miatt, ami ráadásul tegnap hullott! Így vágjuk sutba minden emberségünk. Így omlik össze több évszázados image egy népről, egy rendről stb. Öt cm-es fika kis hótól. Eszembe jutott megboldogult Cigonya festő barátom dél-afrikai naplójából néhány sor: „Fekszem az óceán partján és csodálom, hogyan törik meg az a hatalmas hullám egy semmis kis kavicson. Az a hatalmas tömeg mint foszlik szerte ha útját állja egy parányi kavics.”

Kb. tizenegyre megvan a két szállókártya, C81-es kapu. Nagyon jó érzés.

Fölvívjuk Saorit a színházban. Mondja kedvesen, hogy tudnak rólunk. Hogy már van amszterdami jegyünk. Azt is, hogy a földön aludtunk!

...eeegen... és?

Most kérdezzem meg, hogy miért hagyták, ha tudták?! Miért nem jöttek értünk? Áááh!

Hagytam. Bólogattam, persze azt is fölöslegesen! A telefonnak?! Majd finoman megszakítottam a vonalat.

Tökéletesen be voltunk törve. Homályos szemekkel, rezignáltan, minden mindegy, lesz, ami lesz tudattal lépegettünk a tátongó busz ajtaja felé. Így mehettek kis csomagjaikkal az internált zsidók a marhavagonok felé.

Végül másfél óra késéssel és tizenkét órányi nem éppen kellemes repülés után kiszállhattunk Amszterdam repterén.

Európa.

Innen már akár gyalog is...

Kaptunk helyet a Malév gépre. Úgy látszik, végre eljutott imánk a fönnyalóhoz, és megkönyörült rajtunk, mert három nap után (időeltolódás miatt) éjfélkor magamhoz ölelhettem Zsuzsát a Bercsényi 4-ben.

Huhh!

Letusoltam, megteáztunk, fölhúztam az órát reggel fél ötre, mert jön a Taxi 2000 értem.

Visz a Ferihegy 1-re.

Repülök Párizsba.

Barakk-dramaturgia.

Szóciikk

A ~ az egzisztencialista → *szűk tér* dramaturgiájának a szabadságvesztés szituációjára kidolgozott drámaformája. A dráma tulajdonképeni kezdete, a leggyakrabban non-verbális jelekre épülő expozíció a szabadságvesztés traumáját jeleníti meg. Ez a közös tapasztalat kényszeríti együvé a szereplőket a barakk, a börtön, a haláltáborok és gulágok, a személytelen-ség tereit létrehozó lakótelepek, függőségek, hatalmi játszmák, nyelvi és fizikai erőszaktételek szituációjába.

*

A szabadságvesztés tapasztalata a barakk-dramaturgia feszültségteremtő intenciói szerint nem pusztán a szereplők sajátja, a közös tapasztalatot a drámakompozíció, valamint az előadás: néző és színész egy térbe kerülnek, mindannyian ugyanannak a fegyintézetnek, telepnek, szögesdrótokkal körülhatárolt bizonytalan területnek a lakóivá válnak az előadás idejére. A játéktér és nézőtér felmutatott elválaszthatatlansága – a színészek gyakran a széksorok mögött is játszanak, a nézők „feje felett” is hangzanak el replikák; más szóval az előadás akusztikai megkomponáltsága egységes hangzó univerzummá alakítja a teret stb. – azt a célt szolgálja, hogy a néző a primer érzékelés (*aisthésis*) szintjén lehetőleg a legközelebb kerüljön az előadáshoz, olyannyira, hogy saját történetként ismerje fel és élje meg az előadást.

*

Az előadás rendszerint a bezárkózással veszi kezdetét. A bezárkózás ak-tusa lehet:

- *egyidejű* (játsszók és nézők egyszerre kerülnek be az előadás terébe); „Kezdetben van a fogság”: a fogság mint „első”, a születéssel egyide-jű tapasztalat, mint a halál.
- *kizökönt vagy más és más időben megtörténő* (az előadás terébe be-lépő közönséget a már „hosszú ideje”, „egy örökkévalóság óta” ott le-vő szereplő fogadja); „Kezdetben volt a fogság”: időérzékelésünk a szabadságvesztés hiányával esik egybe, az előadás tehát „jelenide-jűvé” tesz saját fogságunkkal, felszínre hozza, megszemélyesíti, meg-ragadhatóvá teszi a diffúz, diszperz élményt. A színház mint a jelen idő megnyerése.
- *a hagyományos előadás-kezdést követő* (a színészek bekerülésének a pillanata a játék közös terébe „zárja be” a tulajdonképpeni teret). „Kezdetben van a szabadság”: az előadás apokaliptikus természetű (apokalipszis: szó szerinti értelemben „a függöny elhúzásának”, „a függöny ellebbentésének” az eseménye), tehát a színház a kivonulás helye, vihar utáni sziget, világszerű laboratórium, „roppant [értsd: kicsi] glóbusz”, ahol még az emberi létezés alapvető tabui – a másik, főként arcának a sérthetelensége etc. – még érvényesíthetők, de leg-alábbis végletes törekenységük, mármint a tabuké még felmutatható.

*

Mindhárom esetben a tér bezárása „valóságos” (a díszletajtón például nincs kilincs, csak kívül; a bejövő színészek eltorlaszolják az egyetlen kijá-ratot etc.), annak jeléül, hogy az előadás a szó legrégebbi – görög, héber, ázsiai etc. – értelmében szabadítás-történetet tár elénk, és reménysége szerint ennek részévé tesz.

A → *szabadítás-történet* a fogságot egzisztenciális, közös, mindannyi-unk élményvilágában jól beazonosítható tapasztalatnak tekinti. Az egyén fogságélménye ebből a nézőpontból nem áll konfliktusban a közösségével, a kettő nem állítható szembe egymással, és nem játszható ki egymás ellen. Azok, akik belépnek a játéktérbe – egyenként vagy közösen –, már nem mehetnek ki, csak együtt mindazokkal, akik beléptek: a barakk-dramatur-gia a bezártságot radikálisan értelmezi, a szabadság elvesztésének ugyanis nincsenek fokozatai, amennyiben a szabadság hiánya minden esetben to-tálisnak mutatja magát, és filozófiai-teológiai értelemben az élet elveszté-sével azonos értékű.

*

A kivonulás az előadás teréből ismét csak közös → *exodus*, amely az új teremtéssel, a tágas, szabad térre való helyezéssel, az „örökség” megnyerésével áll párban. A barakk-dramaturgia a sorsot örökségként, megajándékozottságként értelmezi, olyan beteljesíthető feladatnak, amely, noha időben megelőz bennünket, előttünk áll.

Az „örökség” felismerése és elfogadása-elfoglalása az identitás helyreállításának az aktusa, amely, ismét, az előadás egészét egyszerre közösen és individuálisan átélhető eseményként mutatja fel. A „közös bezárkózás”, valamint a „közös *exodus*” sohasem lehet semmilyen indokkal agresszív vagy manipulatív módon kényszerítő.

A ~ színháza nem kíván a valóság helyébe lépni, és nem rivalizál, nem áll párban az identitás-formák vallási megalkotásával, illetve eksztatikus helyreállításával.

*

A dráma konfliktusa egyfelől magából a zártságból, kényszerű, nem emberi léptékű fizikai közelség helyzetéből fakad - a beszélgetésre való képtelenség és az egymás megszólításának szükségessége -, másfelől meg abból a fölismerésből, hogy a szabadság az emberi mivolt legbelső lényege. Embernek lenni azt jelenti, szabadnak lenni. Az egymásrazártság terében azonban az egyik szereplő vagy csoport szűkre szabott szabadság-kísérletei rendszerint a másik szereplő vagy csoport szabadság-kísérleteivel szemben állónak mutatkoznak. A kijutás azonban, ismerődik fel a játék folyamán, nem lehetséges a tőlünk különböző „másik” ellenében.

*

A barakk-dramaturgia a szabadság megvonásának, elvesztésének, feladásának 20. századi traumáját identitás-konfliktusként építi fel.

Szabadságunk híján lehetetlennek mutatkozik az identitás magától értetődő elemeinek az azonosítása és megélése, amiből következően a szereplőkön az emberi mivolt megszűnésének a réme uralkodik. Ez nem azonos a halállal, sokkal inkább az arc elvesztésének, a személyesség eltűnésének a halálnál mélyebb drámájának fogható fel.

A szabadságvesztés kataklizmája leggyakrabban amnéziával sújtja a dráma szereplőit. Az identitásra irányuló alapkérdés - *Ki/kik vagyok/vagyunk?* - csak a saját múltam feltárása, személyességem alapélményeinek újraélése feltételével válaszolható meg. A kérdés fölvetése és megválaszolása mindazonáltal elsősorban nem verbális természetű, az amnézia ugyanis a nyelvi gátoltság ismeretlen agressziójával tör a szereplőre. (Ide tartozik a kényszeres fecsegés mint a nyelvi gátoltság formája is.) A jelen-

tések leválnak a nyelvi jelekről, illetve a szabadság-megvonás kataklizmája során a nyelvi jelekhez olyan jelentések tapadnak, tapadtak, amelyek kétségbe vonják a nyelv használhatóságába vetett hitet.

A jelen megnyerése identitásom újra való felismerése is egyben, és ez a múlt fölépítésével és elfogadásával esik egybe. A barakk-dramaturgiára épülő előadás a leghagyományosabban értelmezett → *színházi szerződés* értelmében az itt-létet az egymásra tekintő, egymásra csodálkozó arcok tüneményes eseményévé varázsolja. Ez a pillanat maga a szabadítás-esemény megelőlegezett élménye: annak a végső kérdésnek a színházi eszközökkel való fölvetése, hogy létezik-e olyan formája a szabadságnak, amely semmilyen körülmények között sem vehető el az embertől, és amely, következésképpen, semmilyen indokkal föl sem adható?

*

A barakk-dramaturgia a jól ismert és széles körben alkalmazott → *színház a színházban* technikával él.

A szabadság-hiány szűk, agresszív terében a szereplők a múlt identitás-meghatározó eseményeit újra eljátsszák, mozgásba hozzák, jelen idejűvé teszik, megosztják egymással, olykor kifejezetten a legszélsőségesebbnek mutató eszközök segítségével. A barakkban a szavak elveszítik értelmüket, minden szót újra értelemmel kell fölruházni ahhoz, hogy egyáltalán használhatóak legyenek még. Nincs megnyugtató jelentés, hivatkozási alap, közös tudás. A → *barakk-színházi* eljárás lehetővé teszi számú(n)kra, hogy a történelem által(n)k megélt, nagyon személyes, olykor az érthetlenségig partikuláris történetei lét-eseménnyé alakuljanak át, a „partikuláris” és „univerzális” oppozíciót oldva fel, anélkül, hogy egyik bekebelezné a másikat.

A barakkban eljátszott előadások nem az idő múlását segítő szórakoztató játékok, hanem átváltoztató színházi események módjában mennek végbe, „történnék meg”: ezek a pillanatok egyszerre tartják életben a szabadság emlékét és hozzák mozgásba a szabadítás-esemény reménységét.

A barakk-színház előadásait létrehozó szereplő(k) számára a történetek lehető legpontosabb előadása, felidéző színre hozása a cél. A jól elmondott történet igaz történet, ami azt is jelenti, hogy igazságtevő történet is egyben. Az igazságtevés önmagában is szabadítás-esemény. A jól elmondott történet a megtörténő csoda élményében részesít: nem a jelenet eljátszó színészek hajtják végre a csodát: ők is ugyanúgy részesei a megtörténőnek, mint a jelen lévő nézők, akik közé az elmondott történet, előadott jelenet idején az éppen nem „szereplő” színészek is magától értetődő természetességgel elvegyülnek.

A kijutást a bezártságunk helyéről nem a színház mágikus tette hajtja végre, hanem egy külső beavatkozás. A → *deus ex machina* dramaturgiájából ismert technikából a barakk-dramaturgia elhagyja a *machinát*, a külső beavatkozást ugyanis nem személyteleníti, hanem a személyes megszólíttóság lehetőségéhez köti.

*

Kompozícióját tekintve a barakk-dramaturgia sok hasonlóságot mutat a → *feltámadás-dramaturgia* formavilágával (lásd még → *üres sír*), nemkülönben a Samuel Beckett színházában kidolgozott → *várakozás-dramaturgiával*.

Meghatározó stílusjegyei között a szakirodalom az → *idézet-technikát*, valamint a → *töredékes vagy fragmentált dramaturgiát* emlegeti, a hagyományos → *lineáris dramaturgiákkal* szemben.



„Egy időben, egy helyütt és egy személyben”

Ha színházban egyik színész a másiknak suttogva azt mondja, hogy „Kezdd el!”, szinte biztos, hogy (ma) minden néző az *előadás elkezdésére* gondol. Nem a dráma, a darabbeli történet, valami teremtett világban végbemenő majdani cselekmény elindítására, hanem magára az éppen abban a pillanatban zajló színházi eseményre. Merthogy maga a „színház a színházban” konvenciója mára túlságosan is... konvencionális lett. Visky András *Tanítványok* című drámája ugyan ezzel a felszólítással indul, de a szerző éppen hogy nem „színház a színházban” játékot teremt (arra majd később nagyon is visszatér, most mintegy csak szándékosan félrevezeti a nézőt), hanem *tényleg* magát a drámát kezdi el. Bele a közepébe.

De elkezdeni bármit, színházat főleg, vagy akár ezt az írást is, tudjuk, nagyon nehéz.

A kolozsvári előadásban tíz férfi ront be a vassüggöny mögötti színpadra, ahol színész és néző látszólag egy térben, de egymástól mégiscsak leválasztva ül. Az a színész, akinek az elkezdés feladata van kijelölve, mindjék közül a legkisebb, legfélénkebb, legtörékenyebb. Ahogy szabadkozni kezd, hogy de ő ugyan nincs felkészülve erre a fordulatra, a többiek azt mondják rá: „De hiszen téged jelölt ki, emlékszel. Azt mondta, te kőszikla vagy.” A tizenkét tanítvány közül a majdani Pétert, a kősziklát alakító színész (Galló Ernő) eddig a mondatig titokzatos, és törekényesége által „megbélyegzett” alak. Míg azt nem mondják rá - az ő legnagyobb csodálkozására -, hogy ő valóban kőszikla lenne. Mert amint kősziklává kellene válnia - egyébként az előadás ötödik percében járhatunk -, meg kellene pillantalnunk benne egy személyiséghasadást, ellentmondást: a kősziklát és a ho-

mokszemet, a végtelent és a pillanatot, nagyságot és kicsinységet, öröklétet és halandóságot. Visky darabja a bibliai tanítványok ősidőktől fogva létezett, Auschwitzon és bármilyen fogságokon átívelő úgynevezett barakkdrámája (l. Visky András esszéjét ebben a számban – szerk.) éppen ennek az emberi hasadásnak – a hősök és gyilkosok, üldözők és üldözöttek kettős-ségének, vagy éppen egységének a törésvonalait mutatja fel. Mint Örkény *Pisti*-mottójában:

„E kor nekünk szülők és megölők.
Tőle kaptuk, mint útravalót,
hogy lehessünk hősök és gyilkosok,
megbélyegzők és megbélyegzettek,
keveset tevők, nagyokat álmodók,
másokat mentők, magunkat pusztítók,
egy időben, egy helyütt és egy személyben:
ki merre fordul, aszerint.”

Irodalmi szempontból Visky egy már-már konceptuális anyagot mozgat, strukturál, mélyít, szó át meg át bibliai-irodalmi-színházi idézettel. Hogy mennyire dráma, az persze annak a kérdése, hogy ebben a poszt-dramatikusnak nevezett korban mit tekintünk annak, hiszen minden az és semmi sem az. A leírt darabban ezek a struktúrák világos kompozíciót, költői erejű szöveget hoznak létre, a színpadról azonban kevés drámai erővel sugárzó darabot látok, amelyben a gondolat gazdagsága, az ellentmondások mentén felragyogó igazságok sápatagok és nem kínálnak felismeréseket.

A darabbeli hasadást, meggyőződésemet, csak tizenegy nagy és hasadt, kettős lényű színészi személyiség viheti színre. Mint a darabhoz írott előszavában Tompa Gábor, egyébként az előadás rendezője is írja: ebben a darabban „nagy egyéniségek hívják magukkal a hallgatót”. Visky ugyanis nem karakterszerepeket ír, itt nem alakíthatóak figurák (bizonyos bohóc- vagy betétjelenetekben igen). Emberi lényekké lényegült ideák és konceptusok vannak. Éppen ezért a színpadon csak összetett, bonyolult és kettős természetű, ellentmondások mentén létező *személyiségek* tudnak, tudhatnak hitelt érdemlően megszólalni. A kolozsvári előadásban nincs tizenegy ilyen személyiség, akit a Mester magára hagyott volna: van, aki figurát próbál hozni (a börtön-jelenetben ez igen jól sikerül Molnár Leventének), van, akinek sem szegényes belső élete, sem színészi tudása nem elég a gondolatiság megszületéséhez (Buzási Andrásnak például), van, akinek titka nincs (Bíró Józsefnek, Orbán Attilának, Salat Lehelnek), és persze van, aki önmagából tudja előkeresni az ellenpontokat (az Alfeust alakító Dimény Áron a legizgalmasabb és legkiszámíthatatlanabb; a szerepen kitüremkedik a színész lefojtott, hullámzó, ellentmondásoktól gazdag lényé).

Tompa Gábor rendezése látszólag beemeli a nézőt a térbe, de tulajdonképpen távol is tartja tőle: kijelöli a szimbolikus, kereszt formájú játéktér, megemeli és el is tartja a nézőtől. Színészvezetése révén nem keres és nem kínál a néző számára azonosulási felületeket. A minimalista, de hangsúlyozottan színházilag megemelt tér (Carmencita Brojboiu munkája), az olykor stilizált játéktípus és a játék szerkesztése, amely nem személyiségek folyamatában, hanem egymástól elszakított jelenetek szigeteiben gondolkodik, mind az ellen szólnak, hogy az a metafizikai dráma eljuthasson a nézőhöz. Az emberi dimenziókat, személyiséget és személyességet lecserélő, helyettesítő teatralitás, a színpadi eszköztár mint közbeiktatott, a néző és a szöveg közé beékelte közvetítő nyelv inkább feltartóztatja a drámát a nézőhöz vezető útjában, ahelyett, hogy kezébe adná. A darab szétdarabolódik, és gyakran ki is hull a néző kezéből. Tompát a teatrális játékok, a Beckett-allúziók most is jobban foglalkoztatják, mint az emberi dimenziók. Kétségtelen, hogy az előadás legerősebb pontja a *Godot*-parafraíz bohóc-jelenete, a leggyengébbek pedig azok a monológok, homíliaik, amelyeket a színészi személyiségek nem tudnak megszólaltatni.

Merthogy a Visky-daraboknak van egy különös paradoxonjuk. Hangsúlyozom, hogy irodalmi szempontból fajsúlyos és megformált anyagokról van szó, színházszerűségük számomra mégis igen kérdéses. Nem véletlen, hogy korábbi két darabja, a *Júlia* és a *Kaddis* monológ volt (vagy legalábbis ebben a formában került színpadra): nem a színpadi szituációk, hagyományos dramaturgiák, hanem egy költői textus áradása alakította őket. A *Kaddist* felolvasószínházban láthattam két éve, Kulka János egy széken ülve, kezében a szövegkönyvvel „mondta el” a darabot. Közvetlen, érzékiszellemi élmény volt. A Kulka-féle felolvasás azt bizonyítja, hogy (bár belátom, kissé normatívan hangzik) Visky színházához semmi sem kell, csak a textus és a színész. A színész fizikailag hitelesíti a metafizikai drámát: összetett, gazdag személyisége és személyessége az ideát emberi alakká varázsolja. A teatralitás – bár nyilván egy felolvasószínházi estnek is megvan a maga lecsupaszított teatralitása – kerülőút, amelyet bejárva a színész nem biztos, hogy végül megérkezik a nézőhöz.

VISKY ANDRÁS: TANÍTVÁNYOK

KOLOZSVÁRI MAGYAR ÁLLAMI SZÍNHÁZ

Rendező: TOMPA Gábor

Dramaturg: VISKY András

Színészek: SALAT Lehel, DIMÉNY Áron, ORBÁN Attila, BUZÁSI András,

FOGARASI Alpár, LACZKÓ VASS Róbert, BOGDÁN Zsolt, MOLNÁR Levente,

GALLÓ Ernő, SINKÓ Ferenc, BÍRÓ József, HATHÁZI András

Díszlettervező: Carmencita BROJBOIU

Jelmeztervező: Carmencita BROJBOIU

Vendégrendezések

Pesti színházi levél

A színlapokon olvasható m. v. minden színházlátogató számára ismerős, azt jelenti: a fellépő színész, a közreműködő tervező, zeneszerző, koreográfus vagy rendező nem a társulat tagja, hanem mint vendég vesz részt a produkcióban.

Ez azonban csak akkor igaz, ha egy színháznál valóban létezik társulat, amit a magyarországi teátrumokról egyre kevésbé mondhatunk el. Bár a színházak zöméhez még mindig a színészek viszonylag állandónak tekinthető köre kötődik, nemcsak munkajogilag, de ténylegesen is megszűnőben vannak a társulatok. A színészek, ha tehetik, feladatra szerződnek, egyik munkából rohannak a másikba, egyre nehezebb a társulati léttel együtt járó műhelymunka feltételeit megteremteni.

Ez a tendencia még inkább érvényes a rendezőkre: alig található már olyan színház, amelynek állandó rendezői kara lenne, az igazgatók minden előadás színpadra állításához mást-mást kénytelenek felkérni.

Ilyen körülmények között nem sok értelme van vendégrendezőkről és vendégrendezésekről beszélni, s hogy mégis ezt teszem, annak e helyzetben túlmutató oka van. Ugyanis külföldi vagy annak tekinthető rendezők magyarországi munkáiról, azok hatásáról és nézői-alkotói befogadási nehézségeiről szeretnék szólni.

Míg az erdélyi vagy a vajdasági színházak esetében magától értetődő, ha a társulatokkal magyar rendezők mellett román, illetve szerb, horvát, szlovén vagy egyéb nemzetiségű művész dolgozik, erre sem a Felvidéken, sem Magyarországon nem túl gyakran kerül sor. Nyilvánvaló, hogy erre a két országban eltérő magyarázat adható, de számomra most a magyaror-

szági szituáció az érdekesebb, hiszen itt nemcsak az feltűnő, hogy a színházak ritkán vállalkoznak külföldi rendező meghívására, hanem az is, hogy a vendégrendezések többségének sikere – finoman szólva – elmarad a várakozástól.

Példák sorát említhetem Jurij Ljubimovtól Jiří Menzelig, vagy – közelebbi régiókból – Harag Györgytől Tompa Gáborig, akik színházi elképzelése, stílusa nem, vagy alig érintette meg a velük dolgozó színészeket, a kritikát, a közönséget. Mi lehet ennek az oka? Olyan erős a mi színházainkra jellemző realista-naturalista iskola hatása, hogy az ettől eltérő színházi nyelv befogadására játszó, ítéző és néző egyként képtelen? Kényelem, a másság elutasítása, a gög lenne ebben ludas? Esetleg a rendezők nem vesznek tudomást arról, hogy eltérő színházi nyelvet beszélnek ők, a más kulturális közegekből jöttek és a honi színészek? Nehéz eldönteni, de a tény tény marad: színházaink ösztönösen vagy sem, de igyekeznek ellenállni a vendégrendezők által közvetített, külföldről érkező hatásoknak.

Megállapításomat azonban csak részben igazolják a közelmúlt budapesti vendégrendezéseinek tapasztalatai. A Katona József Színházban a világhírű Silviu Purcărete vitte színre Shakespeare *Troilus és Cressidáját*, az Örkény Színházban a sepsiszentgyörgyi Bocsfárdi László *Élektrát* rendezett, míg a Bárka Színház korszakzáró előadását, a *Hamletet* a londoni Globe Theatre vezetője, Tim Caroll állította színpadra.

Míg a Katona és az Örkény Színház jó néhány színésze a munka során és után azt nyilatkozta, milyen különös, nehezen követhető rendezői elképzelésekkel találkozott, s annak a félelmének adott hangot, hogy talán nem teljesen képes a vendégrendezői kívánalmaknak eleget tenni, sőt, az előadás érthetősége, befogadhatósága miatt is aggódott, a bárkások örömmel vetették bele magukat a nálunk merőben szokatlan módszerrel folyó próbamunkába, és jutottak el egy különös előadásformáig.

Mondhatnánk: e nyilatkozatokban latensen a román és az angolszász rendezői iskola különbsége, illetve az ezekhez való eltérő viszony fogalmazódik meg, de feltehetően ennél mélyebb gyökerű a probléma. Mindenekelőtt a közvetített gondolat vagy a forma, a szó vagy a színpadi cselekvés elsőbbségéről, a szöveg vagy szituációközpontúság dilemmájáról van szó.

Troilus és Cressida

Shakespeare e darabja olyan, mintha mindenestül egyik szereplőjének, Thersitesnek a magatartása hatná át: cinikus és lesújtó káromlás. Bár témáját a trójai háborúból veszi, nem háborús vagy háborúellenes darab ez, hanem az emberi értékek elvesztése, elsilányulása miatti kiáltás. Nincs úgynevezett főszerep benne – még a két kvázi önálló, az eseményekben kevésbé részt vevő, azokat inkább kommentáló alak (Thersites és Pandarus)

sem az –, a több, egymás mellett futó cselekményszál közül sem a cím által sejtetett szerelmi vonal, sem a görögök és a trójaiak harca, Achilles és Hektor párviadala, vagy az előbbi és Patroclus férfi-viszonya nem válik dominánssá. Ez a darab más Shakespeare-műveknél is kevésbé közelíthető meg a realista iskola eszközeivel, éppen ezért volt szerencsés Silviu Purcărete meghívása, hiszen ő nem a lélektani pepecselés, hanem a metaforikus látványosság, a játékoság, az impulzív hatásteremtés egyik nagymestere.

Az előadás lényegét Helmut Stürmer látványvilága szabja meg. A színpadot középen a nézőtérre merőleges, egymásnak háttal állított mosdósor osztja ketté, amely lerobbant kollégium vagy laktanya, munkatábor képét egyaránt felidézi. A jobb oldal a trójai, a bal a görög tábor helyszíne, az emeletes ágyak sora – az előbbieken túl – tábori kórház képzetét is kelti. A görög térfélen, az előszínpadon fehér lepedőkkel körülvett, elkerített sarok látható, ez Achilles sátra, míg a trójaiaknál a sok közül csupán egy ágy Pandarusé, a kerítőé, azaz térben nem különül el a dráma egyik cselekményszála sem. Az előadásban minden helyszín egyszerre látható, a rendező ezáltal is összemossa a dráma különböző szintjeit. Amikor a dráma belső egyensúlyi helyzete Cressida elárultatásával és árulásával kibillen, a tér is változik: a mosdósor elfordul, a térfelek egymásba csúsznak, s kezdődhet a harc. Egy senkiért. Hiszen a nő, akiért a háború kitért, Heléna csupán fehér gyolcsba tekerten, mint egy múmia látható.

A szereplőket Stürmer fantáziajelmezbe öltözteti, a harcosok öltözetében keverednek a jéghokis, a gladiátor, a mindenkori reguláris hadseregekben használatos és az ókori ruházat elemei, Achillesnek Hektort lemészárló műrmidonjai a gázálarca és elefántfejre egyaránt utaló sisakot hordanak, a kellekek is elrajzoltak.

A rendező előszeretettel alkalmaz naturalista és szürreális elemeket, olykor némi didaktikus nyomatékkal is, ilyennek tekinthető az, amikor az árulást jelképezendő és a közelgő háborút előrejelzendő a vízcspából vér folyik, de ide sorolható az a jelenet is, amelyben Achilles a halott Hektor testéből kitépi szívét, s a színész vértől csöpögő másfél kilós húsdarabot emel a magasba. Ezek a megoldások egyszerre szájrágósak és komikusak, érzékeltetik, hogy a világnak a tévéből vacsora közben áradó borzalmi tökéletesen immúnissá tettek bennünket minden valódi rémséggel szemben, ezek színpadi ábrázolása csak ilyen felemás hatásra építve lehetséges. Ez a groteszk szemlélet igazolja az előadás egyik legszemléletesebb és leghatásosabb epizódját, Ajax és Hektor párviadalt is: a két hőst mint valami Don Quijote-i középkori lovagot beöltöztetik, felrakják egy-egy emeletes ágyra, hatalmas lándzsát adnak a kezükbe, s a mosdósor két oldalán egymásnak eresztik őket.

Purcärete a színpadról számúzni igyekezett a pátoszt, az érzelmeket, az érzelműsséget meg különösképpen. A színészeket egyszerű, szikár, száraz előadás- és létezőmódra próbálta inspirálni. Ez kinek jobban, kinek kevésbé sikerült. Haumann Péter a locsogó-fecsegő, a címadó fiatalok sorsát befolyásoló Pandarus szerepében jobbára megmaradt szokásos színészi stílusában – bizonyítva, hogy a szigorú koordináták között működő purcäretei színház is igazán nagy színészegyeniségekkel képes működni. Ezt erősíti Bezerédy Zoltán alakítása is: az ő Thersitese átmenet a háborút elítélő, a politikai játszmákon átlátó független értelmiségi és a többiek bábszerű tömegembersége között. Szeretne kívül maradni a torzskaldásokon, de nem teheti. Sőt, a rendezői koncepció szerint ő lesz az, aki Patroclust megöli, ezáltal ürügyet szolgáltat az átmenetileg megrekedt háborúskodás folytatásához, és hozzájárul annak gyászos végkimeneteléhez. Ezáltal a dráma-belinél jóval bonyolultabb figura született.

A többi szerepet a rendező csupán egy-egy jellemvonásra lecsupaszítva ábrázoltatja. Troilus akaratnélküli, sodródó, hol kakaskodó, hol szerelmesen ömlengő, hol hőzöngő kamasz (Keresztes Tamás), vele szemben Cressida érettebb, bonyolultabb lény. Rezes Judit alakításában jól végigkövethető a rajongás, az egyszeri találkozás öröme, Troilusnak az ő hűségét megkérdőjelező-számonekő kirohanása miatti értetlensége, a görög tábor nagyjainak csókjaitól eredő beszennyeződés, s mindenekelőtt a Diomedes kínálta új kapcsolat és a Troilushoz fűződő régi közötti érzelmi-rationális vívódás minden fázisa.

Az öregeket (Priamus, Calchas) Purcärete nőkkel játszatta, ugyanakkor Nestort férfival: Kun Vilmos érzett rá leginkább arra a játéktílusra, amely a purcäretei elképzelésből adódik. Ám a legtöbben adóság maradtak az összetettség és emblematikusság, a szikárság és tömörség kettősségével. Többükönél az egyszerűség szürkeséggé vált, másoknál a jellemvonások és megnyilvánulások egyetlen erős gesztusba fogalmazása harsánysággá torzult. A zömmel fiatalokra épülő együttesnek színészpédagógiailag igen hasznos lehetett ez a munka, ám az eredmény felemás lett, nem született meg az az összehangolt, ensemble-teljesítmény, amely például a rendező egy korábbi előadásában, a román és magyar színészekkel létrehozott és lenyűgöző *Pantagruel sógornőjében* igen. A darab első olvasásra kissé kusza cselekményvezetése mellett ez is – meg a fiatalok egyre romló beszédtechnikája, a színház nem éppen első osztályú akusztikája – közrejátszik abban, hogy a nézők többsége nehezen követi a színpadi eseményeket.

Élektra

Bocsárdi László sem könnyíti meg a nézők helyzetét, ugyanis az ő *Élektrája* nem Euripidész tragédiájának betűhív színpadra állítása; a rendező és Sebestyén Rita dramaturg e drámának és Szophoklész azonos című művének felhasználásával egy nagyon lényegre törő, mondhatni új darabszöveget készített. Talán találhatóbb azt mondani, hogy a szöveget a leglényegesebb tartalmi és lélektani információkra szűkítették, tág teret hagyva a rituális, a cselekményes, a mimetikus közlésszintnek. Ez az eljárás egyben azt jelenti, hogy a néző viszonylag kevesebb fogódzót kap, szellemi alkotótársáá kell válnia, ha együtt szeretne menni az előadással. Aki nem ismeri a mitológiai alapot, nehezen tudja követni a színpadi eseményeket, aki meg ismeri, nem hagyatkozhat a szimpla mesére. Az a fontos, azt kell figyelni, azzal kell azonosulni, ami a színpadon akkor és ott születik. Ez színezéstől, nézőtől egyaránt másfajta koncentrációt, odaadást követel.

Bocsárdiéék lényegében három szereplőre szűkítették a drámát: Élektra és Oresztész mellett a Nevelő válik kulcsfigurává, amely átveszi a darabbeli Hírnök, Földműves és Kasztór funkcióit is, és egyfelől racionális, földönjáró ravasz ember, másfelől a végzet, az isteni akarat megtestesítője. Hármójuk – és persze a Kar – mellett a mindössze egyetlen jelenetben megjelenő Klütaimnésztra kap hangsúlyt, míg Püladész szinte szótlán bábbá redukálódik. Új szereplő is színre lép – akárcsak a rendező Szabadkán bemutatott *Antigonéjában* –, egy halott: ezúttal Agamemnón. Akárcsak a *Hamletben*, itt is arról van szó, hogy egy halott mindaddig nem tud megnyugodni a túlvilágon, míg erőszakos halála nincs megbosszulva.

Természetesen nem reneszánsz értelemben vett bosszú-tragédia született az átdolgozás során, az előadás középpontjába a halál, a halállal, az élet jogos-jogtalan elvételének kényszerével való viaskodás kerül, végső soron tehát az életről, az életben maradás lehetőségeiről és áráról beszél a színpadi mű.

Euripidésznél a cselekmény a Földműves háza előtt játszódik, Bocsárdinál a színhely nyomasztó, zárt tér. Mintha egy földalatti csatornahálózat gyűjtő-elosztó kamrájában lennénk. Baloldalt kulcsra zárható vasajtó, ezen lép be Agamemnón, s e mögött hajtja végre Oresztész a kettős gyilkosságot. A színpad mélyén lévő falon hatalmas átmérőjű beömlő nyílás van, amelyen keresztül ömlő víz sodorja be Oresztészt és Püladészt. A színpad nagy részét víz borítja. A jobb oldali falon lóg az Agamemnón megölésekor használt háló, illetve óriási bárd. A tér azonban a közönség felé nyitott, hiszen a Nevelő és Klütaimnésztra a nézőtérrel megy fel a színpadra, s a produkció bizonyos szakaszában Püladész is a széksorok mellől lesi az eseményeket. Ez a nyitottság persze egy tágasabb zártság: a nézők bekerítését szolgálja.

Bartha József díszlete tehát semleges, de semmiképpen nem antik miliót idéző közegbe helyezte a játékot. Dobre-Kóthay Judit jelmezei a szereplőket még inkább távolítják az antikvitástól. A Nevelő gumicsizmában, elhordott hosszú bőrkabátban jár, de kabátja alól csikos fekete nadrág, fehér keményített ingmell villan elő. Oresztész világos lenvászon öltönyben, nyakában selyemsállal jelenik meg, Klütaimnésztra úgy néz ki, mint egy vidéki Madám, Élektra nőiségét hosszú bő szoknya és felső rejti el, a kar négy, terhes nőnek ábrázolt tagja pedig különös leplekbe van bújtatva, amelyekben hol olyanok, mintha zsákban tipegnének, hol antik vázarajzok kariatidáit idézik; időnként látható az arcuk, máskor szorosan fedett a testük, mint a múmiáké. Köncei Árpád kísérőzenéje jelenti az előadás koncepcionális megvalósulásának harmadik meghatározó elemét, ez sem archaizál, de merít a közép- és dél-európai népzeneből, mindenestül modern és dramaturgiailag nélkülözhetetlen muzsika, amely elsősorban a kar énekbeszédtől a négyszólamú kórushangzásig igen differenciált szinten hangzik el. Nem utolsósorban Horváth Csaba koreográfiájáról is szót kell ejteni, amely egyrészt a Kar igen bonyolult és kifejező mozgatásában, másrészt Agamemnónnak az előktől elütő megjelenítésében jut érvényre.

Az előadás Agamemnón megjelenésével kezdődik. Bár jelen van Élektra és a Kar, a halottnak velük nincs közvetlen kapcsolata, inkább spirituálisan készíti elő az elkövetkezendő tetteket. Élektra meddősége, kitaszított-sága, szikkadtsága éles ellentétben áll a kórustagok terhességével. (Egy pillanatban Élektra szeretettel és vágyakozással simogatja meg a nők domborodó hasát.) Oresztész és Élektra egymásra ismerése és egymásra találása után nemcsak a közösen véghez viendő terv kapcsolja össze őket, hanem ennél mélyebb vonzalom is. Miután a kettős gyilkosságot elkövették, nem tudnak elválni egymástól, a Nevelő próbálja szétválasztani őket – a felajzott Élektra lenyugtatására a lány szájába háromszor is meggyújtott cigarettát dug, amit ő néhány slukk után mindannyiszor eldob –, s csak a leg-határozottabb paranccsal képes eltávolíttatni Oresztészt a beömlő nyíláson át, illetve összeboronálni Élektrát a gyámoltalan, nyámnyla, szótlantul epekedő Püladésszel. Mint látható, itt az euripidészi *deus ex machina* igencsak furcsa módon, de a szerzői elképzeléssel adekvátan működik.

A világosan kiolvasható rendezői elképzelésből azonban színészilag felemás produkció született. Nem sikerült olyan egységes játéktípust teremteni, amelybe a színészi és szerepbeli különleműségek értelmezhető módon simulnak bele. A rendező Agamemnón szerepére egy táncost, Szűcs Elemért választotta, akinek erőteljes alakításában szerves egységet alkot a táncos mozgás és a plasztikus, de nem színészilag artikulált szövegmondás. A végig színen lévő Kar tagjai (Bakos Éva, Bíró Kriszta, Kerekes Viktória, Zarnóczai Gizella) hallatlan fegyellemmel, pontossággal és odaadással lé-

teznek a térben, adják a történet vizuális-akusztikus, illetve értelmező-kommentáló háttérét. Fodor Tamás játssza a Nevelőt. Ő az, aki tökéletesen érti a rendezői szándékot, beszédében, mozdulataiban, járásában, tartásában a természetesség emeltséggel párosul, pillanat alatt váltja a figura nézőpontjait, ettől válik kiismerhetetlenné, ismerőssé és titokzatossá egyszerre.

Ám a további három főszereplő már jóval nehezebben találja meg helyét a rendezői koncepcióban. Bár Bocsárdi nyilván nem akart fenséges tragikát láttatni Klütaimnésztra alakjában, Pogány Judit választása e szerepre alighanem tévedés, hiszen az ő kedélyes és leginkább kabaréba illő alakításából nemcsak a nagyság hiányzik, hanem az is, ami magyarázhatná az általa elkövetett férjgyilkosság indítékait. Mácsai Pál Oresztészként hűvös, intelligens, mérlegelő – mint ahogy ez más alakításainak az erénye –, ám itt ez kevésnek bizonyul. Hámori Gabriella pedig csupán általánosságban képes megfogalmazni Élektrát.

A *Troilus* esetében a félsikerről szólván mentségül azt lehet mondani, hogy a román rendező és a magyar színészek közötti közvetlen kommunikáció nehézsége okozta az átütő siker elmaradását, de az *Elektránál* erre nem lehet hivatkozni, mégis hasonló a végeredmény. S ezt a viszonylag rövid próbaidőszak sem magyarázza.

Hamlet

Különös helyet foglal el a Bárka Színház bemutatói között a *Hamlet*, hiszen egy korszak záródarabja, ugyanakkor egy újabb éra felé nyitás esélyét is magában hordozza. Az alapító igazgató, Csányi János furcsa-hirtelenséggel távozott a színház éléről, totális bizonytalanságba hozva a társulatot. Ilyen körülmények között dolgozott a színészekkel Tim Caroll, aki a címszerepre azt a Balázs Zoltánt választotta, aki a Bárka utóbbi két évadának művészileg meghatározó előadásait (*Theomachia*, *Négerek*, *Pelleas és Mélisande*, *Empedoklész*) rendezte, s aki színészként is többször bizonyította tehetségét.

A rendezőnek olyan társra volt szüksége, aki adott keretek között egy egész előadást képes végigimprovizálni. Balázs Zoltán ilyen színész.

Tim Caroll előadása nem szokványos *Hamlet*-interpretáció. Természetesen elhangzik a dráma szövege, mégpedig leginkább az ismert Arany János magyartítás. Ugyanis a rendező arra számít, hogy a darab a nézők túlnyomó többségének nem csak a sztori szintjén közös szellemi tulajdona. Csak így lehetséges, hogy az előadók bátran élhetnek a legszélesebb értelemben vett improvizációval, vállalva azt is, hogy a történet megelevenítése minden este másképpen sikerül. Tim Carollt nem a klasszikus mű mára hangolt, aktualizált felmondása érdekelte, hanem az: miként lehet elér-

ni, hogy a színház lényege, az *itt és most* valóban megszülessen, hogy a közönség és a játszóké tényleges közösségében, mintegy együttjátszva jöjjön létre a színházi műalkotás. Szigorú és pontos drámaelemzésen alapul az előadás, igyekeznek felrajzolni a történet kibontásának folyamatát, szakaszait, tetőpontjait, de a kialakult kereteken belül a külső és belső körülmények és állapotok pillanatnyi állásától függően más és más lehet a darab íve, hangszínya, végkicsengése.

A leendő nézőket már a jegyvásárláskor figyelmeztetik, hogy hozzanak magukkal valamilyen személyes tárgyat vagy zenefelvételt, amely az előadásban majd kellékként vagy hangeffektusként fog szerepelni. A közönséget furcsa tér fogadja (tervező: Csanádi Judit), a teremben kialakított dobogórendszeren rongyszőnyegek utakat jelölnek ki, kupacokban székek, s ki-ki maga veszi el a szőnyegek közötti térrészekben oda helyezi a maga ülőalkalmatosságát, ahova akarja.

A címszerepet kivéve, minden más szerepre két-két színész készült fel, s a produkció kezdetén a közönség sorsolja ki, hogy a kettős szereposztásból az egyes szerepeket melyik színész játssza, azaz minden este más felállítás születik – ettől önmagában is eltérő variánsok születnek. Hiszen nyilvánvaló, hogy más lesz a végeredmény, ha Gertrudot Szorcsik Kriszta játssza, a Színészkirálynét meg Varjú Olga, mintha szerepet cserélnek, miként nem mindegy, hogy Opheliát vagy Fortinbrast alakítja Mezei Kinga, illetve Varga Gabriella, s értelemszerűen a kapcsolatok is változnak, ha Szorcsik Claudiusként Seress Zoltánnal vagy Egyed Attilával kerül szembe.

Az első felvonás a rongyszőnyegeken játszódik, a további felvonásokra – szintén sorsolás alapján – úgy alakítják ki az új játszótérket, hogy a terem valamelyik részét szabaddá kell tenni, azaz a nézőknek székükkel együtt vándorolniuk kell, tehát sem az nincs rögzítve, hogy melyik felvonás melyik térformában játszódik, sem az, hogy a néző mikor milyen szögben látja az eseményeket.

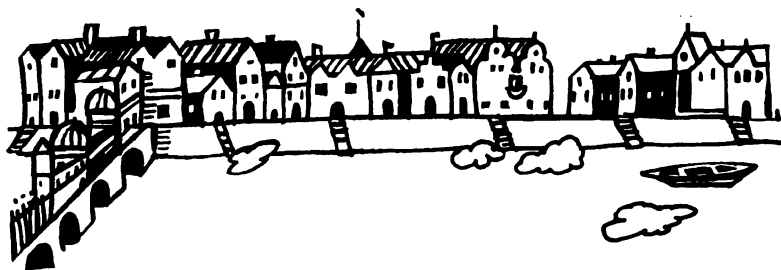
A felvonások elején felmutatandó, majd a székek mellé tett „kelléket” a színészek először szemrevételezik, majd a cselekmény során a legkülönbözőbb módon valóban használják, ettől, egyes szituációk önértéke és a drámában elfoglalt súlya igencsak változhat attól függően, hogy a tárgyak mennyire illenek a cselekvésekhez, milyen konnotációt alakítanak ki a szöveggel, illetve, hogy azokat a színészek milyen mértékben képesek átélésgéteni, funkcióba hozni. A jelenetnek eltérő felhangjai lesznek, ha mondjuk Yorrick koponyájáról szólva Hamlet labdát, ásványvizet palackot, női kézitáskát vagy valami más tárgyat tart a kezében.

Az előadás tempóját, ritmusát, lendületét, a játék jellegét természetesen Balázs Zoltán teremti és szabja meg, őhózzá kell a többieknek igazodniuk, ám a színészek improvizációs készsége nem egyforma, van, aki

könnyedén veszi fel és építi tovább a címszereplő által elindított játékokat, sőt, maga is kreatív kezdeményező - ilyen mindenekelőtt Czintos József vagy Seress Zoltán -, s van, aki „csak” megbízható játszótárs; van, aki az általa kiválasztott tárgyakat csak használati értékük szerint tudja beépíteni játékába, míg mások képesek meglátni bennük a szimbolikus tartalmak megjelenítésének lehetőségét is.

Egy-egy jelenet döbbenetesen felerősödhet, ugyanakkor más epizód komikumba fulladhat, vagy eljelentéktelenedhet. Amikor például Balázs Zoltán a „Lenni, vagy nem lenni”-monológ utáni jelenetükben Opheliával széles ragasztószalaggal betekerteti magát, s mint gúzsba kötött, páros lábbal a dobogókon ugrálva küldi kolostorba a lányt, nem szimpla ötletéről van szó, hanem metaforikus pillanat születik. De amikor Czintos József mint Polonius állva hal meg, akkor az V. felvonás tömeggyilkossági jelenete kis-sé furára sikeredik, mert a koncepció szerint ahhoz, hogy a halált konzekvensen tudják érzékeltetni, minden meggyilkoltnak fel kell vennie Polonius halál-pózát - ez tehát ebben az esetben suta megoldást eredményez, így a tragédia lezárása is felemássá válik.

Ez az előadás nem egy rendező mint önálló alkotó „műalkotása”, hanem a színészi és nézői egymásra találás, a színház örömnépe, amit lehet szeretni és fanyalogni elutasítani. Aki a Shakespeare-mű koherens interpretációjára kíváncsi, az csalódik, aki az élő színház csodáját és varázsát akarja átélni, az igencsak erős kéztetést érez arra, hogy újra és újra részt vegyen e közös játékban.



A játék lehetőségei – alkotáskísérletek

Nagy József-Vladimir Tarasov: *Utolsó tájkép*. Jel Színház

Az ősbemutató az Avignoni Fesztiválon volt, Magyarokánizsán ezt követően szeptemberben láttuk az *Utolsó tájkép*et.

Az előadást a színész-rendező Nagy József és a zenész-zeneszerző Vladimir Tarasov készítette és adja elő. A színpadon a szerephatárok feloldódnak. Tarasov zenél és játszik, Nagy József játszik és zenél. Nem szerepcseré ez, hanem a másik szerepkörébe történő átlépés, kísérletezés, a mással való együtt-lét, együtt-játszás.

A két ősz hajú, görnyedt, vékony test megjelenésével a színpadon minden átlényegül. Groteszk hatást kelt a két férfi infantilis viselkedése, amikor mezítláb, fekete öltönyben és fehér ingben, Tarasov piros bohócorrocskával, Nagy piros papírcsőr-orrrel játszani kezd.

Erős fény világítja meg a zöld posztóval bevont biliárdasztalszerűséget, melyen különböző méretű cintányérok, pingponglabdák, ütők és csöngők vannak. Ezek felhasználásával idéznek elő hangokat. Zenét produkálnak. Kísérleteznek. Különböző anyagok találkoznak, érintkeznek: fém, fa, műanyag. A két szereplő játszik a hangképzés lehetőségeivel. Kísérlet-játék ez, a gyermeki lét ösztönös megidézése és megnyilatkozása.

A gyermek- és művészlét szervesülése.

Az alkotás folyamatának kérdése az előadás folyamán többször megismétlődik. A hangképzés lehetőségeiből látunk és hallunk formációkat, a kép (mind vizuális, mind képzőművészeti) megalkotására tesznek kísérletet.

A színész egy átvilágított táblán látható befejezetlen naiv festményt folytat. Majd egy újabb jelenetben egy fekete iskolai táblára fehér krétával felírja: *Tájkép*. Egyetlen (banális) szóval nevez meg valamit, ami azonban

számára igencsak fontos, s amivel egyszerre dialógust folytat, és amivel szemben distanciát teremt. A tájkép fogalma leválik, szembehelyeződik a fogalom tárgyával.

Később a színész egy tábla mögül kötéllel veri a tábla közönség felőli oldalát, akárha korbácsolná ezt. A krétaporos kötél nyomokat hagy a táblán, és a levegő megtelik apró finom szemcsékkel. A kötél és a tábla ütődése során hangok képződnek. A folyamat egy komplex érzéki tapasztalatot eredményez.

Felmerül a kérdés: meddig kísérletezhet az ember, a művész? A lehetőségek sora végtelen? Létezik egy utolsó kép, legyen az emlék vagy alkotás?

Az *Utolsó tájkép*ben négy szó hangzik el, a négy égtáj neve: kelet, nyugat, észak, dél. A táj, ahonnan indul az ember, a táj, amerre indul, a táj, ahová (vissza)érkezik. A táj, amit az ember emlékként visz magával, bármerre megy. Az alföldi táj, ahogy minden térség sajátosságai, bizonyos magartásformákat alakítanak ki az ottani emberekben.

A táj elemei a hangok is, amelyek mindig lemaradnak a tájképről. Ezzel szemben a népi síppal képzett madárhang végigvonul az előadáson, állandó.

Nagy Józsefnek sajátos viszonya van a fához, egyáltalán az anyaghoz. Tapasztaltuk, előadásában a bútorok, kellékek meghatározó szerepet kapnak. Így az *Utolsó tájkép* bútorai is, az asztal, a táblák, a tábla-fal-ajtó kompozíció, s minden új jelentéssel telítődik. Amiben közrejátsszik, hogy a test is eszközként, alapanyagként, „tárgy”-ként funkcionál, ennek következtében a hagyományos viszonyok átalakulnak, szükségszerűen felbomlanak, módosulnak, a színpadon új rendszerek alakulnak, teremődnek. Az emberi test és a tárgytestek közötti kapcsolat elemi szinten valósul meg, s ebből a kapcsolatból új perspektívák nyílnak, mutatkoznak meg a néző számára.

A maszk használata a színpadon az átváltozás, a szerepjátszás eszköze. Az *Utolsó tájkép*ben a piros orr a gyermeki létet fejezi ki, a madárcsőr szimbolikusan a vándorlásra utal. Hasonlóképpen maszkként funkcionál a fehér harisnya is, amely az arcra áttetsző burkot vonva elhomályosítja az arc vonásait, a tekintetet, miközben kiemeli a fej formáját. Erre a harisnyára kerül rá a merev fehér maszk – halotti arc. Máskor a harisnyás fejre piros orr is felkerül, de az előző alkalomtól eltérő szerepben. Most a gyerekkort követő öregedésre utal. Vagy a kettő egy és ugyanaz?

Egy élet, életkorok folyamata játszódik le a színpadon. Az örök körforgás, mely kezdődik a gyerekkorral, majd folytatódik a felnőtt-, és lezárul az öregkorral.

Az előadás utolsó eleme (ebben az esetben, azt hiszem, jogosan használom az utolsó elem kifejezést) egy játékszer: egy bűgöcsiga. Tarasov hozza mozgásba. Ez a forgó tárgy vezet át az előadás világából az előadás utá-

ni időbe. Vége az előadásnak, elsötétül a színpad, a csiga forog, felkapcsolják a lámpákat, a csiga forog, meghajolnak az előadók, a közönség tapsol, a csiga forog. Pedig már nincs előadás. De ez a „szereplő” (illetve szerepeltetett tárgy) még „játszik”. Az előadás része? Vagy nem? Csak kivezet az előadásból?

Csupán néhány mozzanatot említettem az előadásból, melyek különösen képpen megragadtak. Szándékosan nem említettem Magyarkanizsát, ami pedig Nagy Józsefről szólva szinte kötelező érvényű lenne. De hogy többek között Magyarkanizsát és a gyermekkort mellőztem, holott szervesen kötődnek az *Utolsó tájkép*hez, azzal indokolható, hogy Nagy József művészetében (mint egyáltalán a művészetben) az egyetemesség az igazi érték, ahogy Szabados György fogalmazott: „Josef Nadj táncművészetében megoldott egy eleddig lehetetlennek tűnt feladatot, megalkotott egy élő hidat, ahonnan a Csendes-óceántól az Atlantiig látni, s az Adriától a Balti-tengerig és tovább. Látszólag mozgásművészetben, látszólag táncban és színi artisztikumban. Valójában egy vízióban, látomásban, a festészet, a szobrászat, az élmény és a mozgás kinetikus egyidejűségében, szellemies szinkronicitásában. Egyfajta álomvilágot vetít elénk, ahol minden szabad, s mégis minden pontos, minden megnyilatkozó és mégis rendezett. Humor és sírás. Talmi és szimbolikus. Rongy és szerkezet. Kikívánckozás odabentről. És vágy kintről, hogy benne lehessünk.”

NAGY JÓZSEF-VLADIMIR TARASOV: UTOLSÓ TÁJKÉP
JEL SZÍNHÁZ

Zene: Vladimir TARASOV

Koreográfia: NAGY József

Előadók: NAGY József, Vladimir TARASOV

A főszerepben: Marconi

„Ha meg akarnám nevezni ezt az emlékéképrázatot, így mondanám: tánc.”

(Brian Friel)

A színpad felé vezető kavicsos úton egy férfi közeledik, arcát megvilágítják a fények. Ő Michael, aki 1936 nyarára emlékezik, arra az augusztusra, amikor családjá utoljára együtt volt. Őt nő és a kis Michael. Nem egy klasszikus család. Michael monológja Huszta Dániel túldramatizált előadásában azt szeretné sejtetni a nézővel, hogy a történet vége rendkívül megrázó lesz.

A színpad két egyenlő részre oszlik, a külső és a belső teret érzékeltetve, holott az események nagy része bent, a család otthonában játszódik. A belső tér, avagy a Mundy család otthona egészen egyszerű, falusi: asztal, székek, kredenc, a kredencen rádió, egy nagy tükör, hintaszék... A színpad másik fele viszont a külvilág, mesés, idilli, zöld pázsit, a pázsiton egy farönk, fordítottan lógó pad. Olyan érzésünk támad, mintha ez a külvilág, amelytől a Mundy család el van zárva, valami egészen csodálatos lenne, valami álombeli, képzeletbeli, megfoghatatlan.

A zene, a tánc, az ének az, ami folyamatosan jelen van az öt nő életében, és nagymértékben meghatározza azt. A család által Marconinak nevezett rádió és a belőle áradó ír dallamok hol feldühítik, hol pedig boldogítja teszik az öt nőt. Nem túl tartalmas - inkább vágyakban, mint eseményekben gazdag - napjaikban a tánc és a régi táncokra való emlékezés különös helyet kap. Marconi olyannyira jelen van az életükben, hogy szinte a színészek közé emelkedik, mondhatni főszerepet kap a darabban.

Sajnos, csak két igazán meggyőző alakítást láthattunk, az egyik Banka Líviáé Kate szerepében. Kate, a legidősebb nővér az egyetlen, aki teljesen más, mint a dráma többi szereplője. Ő az a mélyen hívő katolikus, aki az

élet apró örömeit képes elutasítani, s mindezeket pogánynak mondani. És Banka Livia hitelesen varázsolja elénk ezt a hihetetlen mértékű vallásos-
ságot. A másik Giricz Attilaé, aki az ugandai leprások közt eltöltött huszon-
öt év után családjához ismét hazatérő Jack atyát alakítja. Jack atya emlé-
kezet-kiesésben szenved, s bár valamikor szentmisét tartott, mára már a
szertartás szót is elfelejtette. Érdekes megfigyelni a Kate és Jack atya köz-
ti óriási ellentétet. Kate, aki a végsőkig bízik abban, hogy Jack atya felépül
majd, és ismét misézik a faluban, és Jack, akire az ugandai leprások és val-
lásuk olyan nagy hatással volt, hogy élete végéig visszavágyódik hozzájuk.
Pogány rítusokról, állatáldozatokról, tűz körüli táncokról mesél nap mint
nap. Giricz Attila kitűnően alakítja a maláriás, memóriazavarban szenvedő
Jacket. A legmeglepőbb az a jelenet, amikor pucéran sétál be a színpad-
ra, pedig enélkül is elég meggyőző lenne Jack tébolyultsága.

Csak az előadás záró részére mondhatjuk azt, hogy szemrebbenés nél-
kül figyeltük, hogy megrázó volt, és teljes mértékben együttérettünk az öt
nővel. A felhőtlen családi harmónia felbomlott. Michael utolsó monológ-
jából megtudjuk, hogy az ipari forradalom elérte a falucskát, Agnes és
Rose (Ferenc Ágota és Figura Terézia) házilag készített holmijai már nem
kelnek el, elhagyják otthonukat, és hamarosan meg is halnak. Jack atya is
eltávozik az élők sorából. Nélkülük a ház üresebbé vált. Már semmi sem
olyan mint régen, a jókedv és a vidámság eltűnt az életükből. Michael mo-
nológja után már csak a Marconi zenéjét halljuk... Bár kétségkívül túlját-
szott Huszta Dániel monológja, mégis felébred bennünk a részvét a kis csa-
lád iránt. De talán ezt az élményt is Marconitól kaptuk, és a szép szöveg-
től, nem annyira a színészi alakítások csalták szemünkbe a könnyeket. Ha
ez egyáltalán megtörtént.

BRIAN FRIEL: POGÁNYTÁNC
ÚJVIDÉKI SZÍNHÁZ

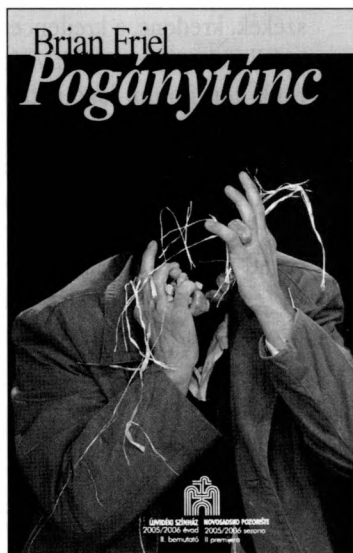
Ford.: UPOR László

Rendező: LÁSZLÓ Sándor

Színészek: HUSZTA Dániel, BANKA Livia, FA-
RAGÓ Edit, FERENC Ágota, FIGURA Teré-
zia, ELOR Emina, KOVÁCS NEMES Andor,
GIRICZ Attila

Díszlet- és jelmeztervező: CSÍK György m. v.

Koreográfus: LAVRO-GYENES Ildikó m. v.



Desiré haláltánca

Futó por. Kosztolányi és a halál. Népszínház, Szabadka

*„Engem igazán mindig csak egy dolog
érdekel: a halál.”*

(Kosztolányi Dezső: Napló 1933–34)

Szabadkán Hernyák György rendezésében került színre Kosztolányi Dezső verseiből, novelláiból, regényeiből, drámájából (*Lótuszevők*), naplójából, apjával, feleségével, Csáhtal, Babitscsal folytatott leveleiből, valamint néhány róla készült írásból szerkesztett *dance macabre* (?) műfaj-megjelölésű *Futó por* című, a költő/író halálélményét bemutató szövegmontázs (dramaturg: Brestyánszki Boros Rozália). Bár nem valószínű, hogy a komoly témát feldolgozó, szokatlan előadás elnyeri az *Indul a bakterház*- vagy a *Charley néni*-szerű előadásokat kedvelő, a színházban elsősorban kikapcsolódást kereső közönség tetszését, mégis remélem, hogy nincs olyan néző, akit a produkció ne érintene meg.

Kosztolányi Dezső emberként és költőként maga a talány, akinek életéről még mindig újabb és újabb dolgok derülnek ki. Most is ez történt az író utolsó napjait bemutató Hernyák-rendezte előadásban. Azok a napok elevenednek meg, melyekről keveset tudunk. Több erudita ismerőssémmel beszélgettem az előadásról, akik hozzám hasonlóan úgy vélekedtek, hogy Kosztolányi az előadás sugallatával ellentétben nem félt a haláltól, hiszen ez állandó motívumként végigkísérte életén és pályáján egyaránt. Állandó látogatóként vendégeskedett nála a halál. Előkerestem azokat a szövegeket, amelyeket a színlap szerint az előadás készítői felhasználtak, s láttam, van alapja a Brestyánszki-Hernyák-féle koncepciónak, amely másféle Kosztolányi-képet mutat be, miközben a nézők legmélyebb érzéseit (szeretet, megszokás, félelem) és gondolatait (élet, halál, élvezetek, betegség) célozza és mozgatja meg.

Az előadás feszültségét valójában Desiré (a költőt a hozzá közel állók nevezték így) halálfélelme teremti meg, ahogy erre a színlapon olvasható „Segíts” szó is utal. És ahogy ez Péter Ferenc Kosztolányi alakításából és a színen megjelenő három „beszélgetőtárrsal” (Kálló Béla, Ralbovzski Csaba, Pálfi Ervin) folytatott jelenetekből is kiderül. Hogy ők valójában kik, azt nehéz eldönteni, funkciójuk azonban világos, ők válaszolnak az író magában feltett kérdéseire, illetve tolmácsolják gondolatait. Hol bohócok, hol a másik én megtestesítői, hol pedig orvosok, akik közlik a feleséggel (Vicei Natália), hogy férjének karcinómája van. De tőlük értesülünk Kosztolányi belső emberi ellentmondásairól, önmagáról kialakított igencsak változó véleményéről.

Köztudott dolog, hogy Desiré életében milyen fontos szerepet játszottak a nők, nem vetette meg a szebbik nemet, imádták a nőket, legyen az szobalány, ápolónő, utcanő vagy színésznő, mint felesége, Harmos Ilona volt. A szeretet kéjencének és kurafijának nevezte magát.

Ezért indokolt az előadás kezdő jelenete, melyben az író egy átlátszó függönnyel letakart baldachin mögött álló nőhöz lép, és a következőket mondja: „Tudom, ki vagy te. Te a halál vagy.” Erre felel Mária, a halál megtestesítője patetikusan: „Az vagyok.” Ezt követően fedezi fel Kosztolányi a szájában a sebet, s ezzel a színjáték cselekménye elindul a félelem és bizonytalanság útján.

Érdekes és elgondolkodtató, hogy a rendező a halált összeköti Máriával. Talán mert ő volt a költő utolsó, nagy, titkos szerelme?

A halál többször megjelenik Desirének (végeredményben ott áll mellette végig), hol nő formájában, aki kísértetni szeretné, hol a halálként, aki magával szeretné vinni, hol pedig gyermekként, aki játszani hívja. Ebből adódóan a darabon végigvonul valami kísértetieség, gyermeki naivitás és túlfűtött erotika, ezt egyesíti G. Erdélyi Hermina alakítása.

Ahogy a költő, hasonlóképpen Mária mellett is ott vannak kísérői, túlvilági „démonjai” (Sziráczky Katalin, Körmöci Petronella, Pesitz Mónika), akiket a bujaság, az édes kín, az elhasznált nők szimbólumainak tekinthetünk. Azok a nők, akikhez Kosztolányi írt verset.

A három nő a halál, a három férfi pedig a költő alteregóiként jelenik meg.

Az előadásban számomra újszerű megvilágításba kerül Kosztolányi Dezső és feleségének a kapcsolata. Akkor, amikor a férfi közli: feleségét, akár a levegőt, megszokta, lerombolja az idillinek hitt házasság képét. Éppen ezért érdemel figyelmet a feleség viselkedése, magatartása. Kezdetben fásult, olyan, mint akinek nyűg lenne férje panaszkodása és haláltól való görcsös félelme. Később pedig, bár sérthetnék a hozzá intézett durva szavak, s tud férje hűtlenkedéseiről is, mellette marad. A

legmegdöbbentőbb pillanat az, amikor a kórházból hazatérve, tekintetét a magasba emelve közli, halála előtt férje egyetlen, alig érthető és mégis sokat jelentő szót mondott: „élni”.

A játéktér bal oldalán levő baldachin mögött Kosztolányi Dezsőt látjuk, összeölelkezik Máriával, a nővel, a halállal, a gyermekkel, és elindul a fényes úton a túlvilágba.

A színpadon csak egy gyertya marad, és fehér lepedővel letakart fotel meg egy állólámpa...

FUTÓ POR. KOSZTOLÁNYI ÉS A HALÁL.

NÉPSZÍNHÁZ, SZABADKA

Rendező: HERNYÁK György

Dramaturg: BRESTYÁNSZKI BOROS Rozália

Színészek: PÉTER Ferenc, G. ERDÉLYI Hermina, VICEI Natália, PÁLFI Ervin,

KÁLLÓ Béla, RALBOVSZKI Csaba, KÖRMÖCI Petronella, PESITZ Mónika,

SZIRÁCSKY Katalin

Díszlet, jelmez: KRESZÁNKÓ Viktória

Zeneszerző: Ifj. KUCSERA Géza m. v.



zínháztörténeti képeskönyv

Szerkesztette Belitska-Scholtz Hedvig, Rajnai Edit, Somorjai Olga.
Osiris Kiadó, Budapest, 2005

Az Osiris Kiadó gazdag és tetszetős karácsonyi könyvkiállításából is kiemelkedett a szóban forgó *Színháztörténeti képeskönyv*, amelyet nemzeti bibliotékánk, az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának, a vonatkozóan legnagyobb magyar közgyűjteménynek anyagából válogatott és szerkesztett a részleg évtizedeken át volt vezetője, Belitska-Scholtz Hedvig és két munkatársa, Rajnai Edit és Somorjai Olga. (Bár a figyelmes szemlélő a Tár többi munkatársának nevét is megtalálja a belső előzőklapon, a közreműködők között.)

Az albumoknak mostanság nagy a divatja. Értelme kiadásuknak viszont akkor van igazán, ha szerves kép- és dokumentumegyüttes jelenik meg bennük. Ezúttal ez a lehetséges válogatási szempont annyira következetesen érvényesült, hogy (a mutatóval együtt) 390 oldalas könyvben mindössze hat kép származik a Széchényi Könyvtár más gyűjteményeiből, nyolc magántulajdonból és három színházi archívumból. Külön érdeme a szerkesztésnek, hogy – leszámítva Molnár Gál Péter rövid előszavát – a közölt szövegdokumentumok egyike sem utólag megírt értékelés, hanem egykorú szöveg, lehetőleg a színházi élet alkotó résztvevőitől.

A kötet szerkesztőinek évtizedes gyűjteményi tapasztalata és anyagismerete azt eredményezte, hogy a magyar hivatásos színészet több mint két évszázadáról (a legkorábbi dokumentum Simai Kristóf *Mesterséges ravaszság* című magyarítása 1775-ből, „zárszót” pedig Fodor Géza mond az 1970-es évek végének színházi fordulatáról) eddig sohasem látott gazdagságú és – ami talán ennél is fontosabb – komplexitású képet kapunk. Mert viszonylag könnyű sztáralbumokat összeállítani; egy-egy színházépület regénye is megalkotható; sőt akár egyes színháztörténeti forrástípusok is (színlap, zsebkönyv, rendezőpéldány, díszletterv) viszonylag egyszerűen időrendbe rakhatók vagy nagy színházcsináló személyiségek köré rendezhetők. Ez a képeskönyv mindezt tudja, de jóval többet kínál ezeknél. Itt is vannak jól körülakott színész-óriások, ám sorrendjükből egy-egy korszak

ízlése is kirajzolódik: a 19. század második feléből Márkus Emíliaőről, Jászai Mariról és Blaha Lujzáról, a 20.-ból Ódry Árpádról, Bajor Giziről, Somlay Artúrról és Ruttkai Éváról kapunk teljesebb, fotókkal jól dokumentált portrét. De ugyanez a helyzet a nagy, emblematikus előadásokkal is, amilyen például 1883-ban *Az ember tragédiája* ősbemutatója, egy évre rá Jókai Mór regényének, *Az arany ember*nek nagy sikerű adaptációja, a népszínművet meghaladó Gárdonyi Géza-színmű, *A bor* bemutatója (1901), 1903-ból az első hazai Gorkij-előadás, *Az éjjeli menedékhely* a Krisztinavárosi Nyári Színházban vagy a *János vitéz* daljáték a Király Színházban (1904). Anélkül, hogy elmélyednénk a Nemzeti Színház történetében, a kiváló szerkesztésnek köszönhetően máris elének tárult az akadémikussá vált teátrum válsága a 20. századelőn, a falain kívülre került igazi színházművészeti újdonságokkal, kivált, ha rálapozunk a Thália Társaság, az első magyar művészszínház gyakran emlegetett, de fölöttébb ritkán látható dokumentumaira és a magánszínházak képi emlékeire. A módszer annyira adekvát, hogy még korábról, a színházi fotózás előtti évtizedekről is hozhat eredményt. Az idősebb Lendvay Mártonról, a reformkori magyarság ideálképéről nemcsak Barabás Miklós közismert metszetrajzait láthatjuk. Aki a romantika világáról egyetlen kép alapján kíván tájékozódni, annak a 47. oldalon Kiss Bálint jóval naivabb rajzát ajánljuk, amely éppen kezdetlegessége okán rajzol pompás jellemképet a „szép Marci”-ról, az első igazi férfi sztárról.

Dicséretére szolgál a szerkesztőknek az is, hogy nem estek bele a szokásos csapdába. Kellő arányban szerepeltették a vidéki színészetet, és nem elégedtek meg az elit kultúra színjátéktípusaival. A 136–139. oldalon például összeállítást láthatunk a dualizmuskor nagy színházépítési hullámnak épületeiről. A hasonló nagyságú (és hozzátehetjük: színpadtechnikai adottságú) játékszínek láttán azonnal megértjük, mi éltette olyan sokáig, egészen az 1949. évi államosításig a színikerületi rendszert, azt a csereszabatos szisztémát, amely ráadásul gazdaságosan is működött, hiszen az egy produkcióra fordított szellemi és anyagi ráfordítás jobban térülhetett meg az anyaváros utáni, az állomáshelyeken megismételt előadások sorában. Mellettük szövegdokumentumként itt egy táblázat áll, a Monarchia legismertebb és Wiesbadentől Ogyesszáig a régióban 48 színházépületet emelő Fellner-Helmer firma teljesítménylistája. (Ebből 11 esett a történeti Magyarország területére.) A 218–219. oldalon azután a *Mit veszttett a magyar színészet Trianon által?* című térképpel találkozunk (az Országos Színészegyesület adta ki). És ha a 70. oldalon elnézegettük a szabadkai, 1857-es színháznyitás emlékeit, a 189. és a 208. oldalon Csáth Géza írásaiból olvashattunk, most tudomásul kell vennünk a veszteséglista tételeit is: hat színház (Szabadka, Zombor, Zenta, Újvidék, Nagybecskerek, Fehértemplom),

tovább huszonkét olyan település, ahol „a jelzett helyen színházépület nem volt, ott alkalmas termekben működött a magyar színészet”.

A közönség fontosságát hangsúlyozták a szerkesztők azzal is, hogy az egykori publikum szemével benézhetünk a hajdani nézőterekre. Már a 3. számú kép is rájuk utal, soha nem látott, páratlan színházi meghívókártya a 19. század elejéről; a kötet pedig a Blaha Lujza téri Nemzeti Színház és az Operaház nézőterének fényképével zárul: a Színház várta, várja és várni is fogja közönségét.

A böngészni szeretők összeállíthatják maguknak az operett hazai siker-történetét éppúgy (Jacques Offenbach kultuszától indulva), mint a kabaré történetét; de megtudhatjuk azt is, hogyan ünnepelte a színházi világ a nagy millenniumot, vagy hogy miképpen festett egy szocialista termelési dráma a színpadon.

Egyetértünk az előszó Gyárfás Miklóstól idézett tételmondatával: „Mindent a színészek csináltak.” A színjátszás alapvető, őt minden más művésztől megkülönböztető sajátossága, hogy tudniillik élő ember ábrázol élő embert, általában színészportrék, civil és jelmezes képek sorában realizálódnak az albumokban, azaz az alkotás előtti, azon kívüli, illetve a kész műalkotást, az alakítást rögzítő-kimerevítő fázisokban. Megint többet kapunk. A színház historikusain kívül aligha látta eddig más a vándorszínpad nagy tragikájának jelmez-mintakönyvét, Egressy Gábor rendezői naplóját, a *Tartuffe* szövegpéldányát, a színházi cenzúra húzásaival 1847-ből, a színészi munka néma tanúit, megannyi gyakor volt eszközét.

Most megnézhetjük Rakodczay Pál 19. századi színész-rendező-szakíró szereptanulmányként készített fotósorozatát is önmagáról vagy Gabányi Árpád hasonló sorozatát a négy véralkat ábrázolásáról.

Folytathatnánk a sort, de a felfedezés öröme legyen az olvasóé. Összegezve talán ennyi is elég: ez a képeskönyv olyan, mint egy jó színházi előadás. Egyszerre tanít, szórakoztat és gyönyörködtet.



híd

irodalmi,
művészeti,
társadalomtudományi
folyóirat

A szám munkatársai:

Bicskei Daróczi Zsuzsa
Bicskei István-Bütyök
Blumm Aaron
Erdélyi Zsuzsanna
Gerold László
Kerényi Ferenc
Maurits Ferenc
Maurits-Stojanović Mirjana
Molnár Edvárd
Nánay István
Orcsik Roland
Szeli István
Szloboda Tibor
Tompá Andrea
Tompá Gábor
Turi Timea
Vékás Éva
Visky András
Vlahovity Annamária



A szám megjelenését
a Tartományi Oktatási és Művelődési Titkárság,
a Magyar Köztársaság Nemzeti
Kulturális Örökség Minisztériumának
Kulturális Alapprogramja
és az Illyés Kőzalapítvány támogatta.

irodalom művészet társadalomtudomány

híd

ISSN 0350-9079



0350-9079(200701)35:1;1-0