

**Hogyan, milyen koncepció mentén közelít meg Schiller és Goethe szóban forgó műveit?**

A *Don Carlost* és az *Egmontot* nem mint klasszikus történetet szeretném elmesélni, hanem Carlos és Egmont *ügyét* szeretném vizsgálni egy tárgyalás keretén belül. Ehhez nagyon sok ötletet adott a *Platonov* próbafolyamata, valamint a miskolci tábor, amelyet szintén egy tárgyalással zártunk. Nagyon erős érvek hangzottak el pro és kontra egy gyárrendszer újjáépítése, illetve teljes felszámolása mellett. Voltak, akik színészként jól teljesítettek, mégsem voltak meggyőzőek, mások pedig rendkívül jól érveltek, ám gyenge színésznek bizonyultak. A Maladype színészeinek arra kell kísérletet tenniük az előadásban, hogy egy új játékmódot belül egységbe kerüljön az értelmi és az érzelmi „manipuláció”. A nézők az esküdtsek tagjaiként figyelhetik majd az ügy kimenetelét.

**Szó esett már arról, hogy a Maladype találkozást jelent, és valóban, a társulat tízéves története leírható találkozások történeteként. De mellétennék még egy szót: párbeszéd, hiszen állandó dialógust folytattok egymással, alkotótársakkal, darabokkal és persze – s talán ez a legfontosabb – a közönséggel.**

Reményeim szerint most még tovább léphetünk ebben a kommunikációban. Rengeteg civil szakértő kapcsolódik munkánkhoz, akik a jog, az alkotmányozás és a média világában jártasak. A nézők egyre nagyobb számban és hatókörrel vesznek részt majd a próbákon.

**Korábban az *Übü király* nyilvános próbáin aktív megfigyelőként vehettek részt a nézők az előadás létrejöttének valamenynyí mozzanataiban, legutóbb pedig a *Pokolban* civil szereplők testesítették meg a „bűnös lelkeket”. Miért tartod fontosnak a nézők állandó jelenlétét és részvételét a játékban?**

Mert szeretem a nézőt. Hiszek neki. Ahogy a színésznek mindig igaza van, úgy a nézőnek is. Íratlan szerződés jött létre közöttünk egy olyan „ügy” kapcsán, amit színháznak neveznek.

**A nézőkkel kialakított intenzív párbeszédre igazán alkalmasnak tűnik a Mikszáth téri Bázis, ahol 2009 óta dolgozhattok. Itt játsszátok a *Lorenzacciót* és a *Figaro házasságát*, itt készült az *Übü király*. A színházi terek mennyire hatnak rendezői munkádra? Előadásaitok jelenleg három fő helyszínen láthatók, a Bázis mellett a Thália Színház stúdiójában és a Trafóban.**

Nagyon erősen hatnak. Alig vártam, hogy végre ne csak steril, zárt színházi terekben, műfények és reflektorok között dolgozhassak úgy, hogy az életből csupán sejtek valamit, de nem élem meg, mert elválasztanak tőle a fekete falak. Itt, a Bázison a maga

természetes fényében látom a világot és hallom a kinti zajokat, amelyek automatikusan beépülnek az előadásokba. Nincs semmi különös ebben a háromszobás polgári lakásban, néha mégis átsuhan rajta a csoda.

**Ne feledkezzünk meg arról, hogy magad is színészként indultál. Eljátszottad Rómeót, voltál Tuzenbach a *Három nővérben*, Bicska Maxi a *Koldusoperában*, Szász János pedig rád osztotta Trepljov szerepét a *Sirályban*. Fontos szerepek találtak meg, ám úgy gondolom, hogy a mérföldkő Tim Carroll *Hamlet*-rendezésének címszerepe volt, amely radikálisan szakított a darab színpadra állításának addigi sztereotípiáival. Nem mellékes, hogy ezért a szerepért megkaptad a Gábor Miklós-díjat, de sokkal lényegesebb, hogy hogyan hatott vissza rendezői tevékenységedre, későbbi munkáidra az, hogy akkor Carroll-lal megcsináltad a *Hamletet*? Milyen tapasztalatokkal gazdagodtál az említett munka folyamán?**

A *Leonce és Léna* rendezése közben például nagyon sokat jelentett a *Hamlet*-ben szerzett tapasztalat. A saját bőrömmön, az idegrendszeremmel tapasztalhattam meg, hogy milyen végtelen lehetőségei vannak egy színész kommunikációs eszköztárának. Volt olyan *Hamlet*-előadás, amikor leálltam az egyik monológ közben és szünetet kértem a nézőktől, mert elfáradt az agyam. Ez nem történhet meg, a színész nem állhat le, hiszen az a dolga, hogy mindig fel legyen húzva, végig kell csinálnia az előadást, ha beledöglük is. De mégsem mondhattam tovább, mert hazudtam volna. Leültem két percre, végigvezettem magamban a gondolatot, szavanként összeraktam a monológot. Döbönt csend volt, a partnerek is „ki voltak bukva”, hiszen nem készültek föl ilyesmire. Akkor jöttem rá, hogy mit is tettem, amikor már hazafelé tartottam. Ráébredtem, hogy „érdekelt” voltam Hamlet problémájának megoldásában, tényleg használtam az agyamat, nem csak úgy tettem, ezért érthető, hogy elfáradtam és leálltam. Teljesen normális tüneteket produkáltam, hiszen a színész és az általa képviselt szerepalak törekeny, sérülékeny és fáradékony – könnyen lemerül. A Maladype színészei előadás közben ugyancsak leállnak és közlik a nézőkkel, ha belül valami nem stimmel. Meggyőződésem, hogy a nézők sokkal inkább a szívükbe zárják ezt a színésztípust, mint azt, aki folyton azt mutatja, hogy minden rendben.

**Térjünk vissza a mostani helyzethez! A független társulatok fenntartása, a működéshez szükséges pénzek előteremtése az elmúlt időszakban sem volt könnyű, de jelenleg még nagyobb kihívást jelent. Nemrégiben módosították az előadóművészeti törvényt, amelynek értelmében három alapvető finanszírozási kategória alakult ki, a nemzeti, a kiemelt és az egyéb. Hogyan befolyásolja mindez a ti működéséteket?**

Azt nem lehet tudni. Mi automatikusan az egyéb, a „reszti” kategória vagyunk, amelyik lényegében halálra van ítélve. Az utol-

só szó jogán tehetünk ugyan javaslatot önmagunk besorolására, de ha a Maladypét a kiemelt kategóriába is sorolnám – nemzeti nyilvánvalóan nem lehet! –, a kurátorok ezt felülbírálnak, a végső döntés pedig a miniszteré. Jelenleg az egész magyar kulturális élet csapdahelyzetben van. Elszomorít, hogy egy ország felemészti és ki is okádja szellemi erőforrásait.

**Mit lehet tenni ebben a helyzetben? Hogyan tudod mégis biztosítani a társulat fennmaradását?**

Talán számíthatunk néhány szponzor támogatására. A legfontosabb persze a nézők kitartása. A koprodukciókban és a külföldi vendégszereplésekben látok még lehetőséget.

**Ha jól értem, inkább előre menekültök és minél több előadást csináltok, illetve vendégszereplést vállaltok.**

Igen, abszolút jól értem. Csak a munka, nem marad más. Panaszkodni nem szeretek, hiszen annyian panaszkodnak, miért pont a mi hangunkat hallanák meg?

**Az állandó küzdelem a fennmaradásért nem őrli fel energiád jelentős részét?**

Jobb lenne, ha nem kellene ezzel foglalkoznom, de nem tehetek mást. A saját szabadságáért sokat kell tennie az embernek.

**Művészeti vezetőként irányítod a Maladype munkáját. Mennyire szorulnak háttérbe saját művészi ambícióid? Kilátszanak-e a Maladype mögül saját rendezői törekvéseid?**

Muszáj, hogy látszódnak, hiszen én „ingerlem” ezt a csapatot, az én szellemiségem határozza meg a Maladype működését. Ha nem járnék legalább tíz-húsz lépéssel a színészek előtt, akkor nem tudnék működni sem társulatvezetőként, sem rendezőként.

**Most, amikor beszélgetünk, a Maladype tíz évére emlékezhetünk vissza. Látsz-e még tíz esztendő magad és a társulat előtt? Egyáltalán milyenek a kilátások, hogyan képezed el a jövőt?**

Bármit el tudok képzelni, azt is, hogy van, azt is, hogy nincs bennünk újabb tíz év. Lehet, hogy továbblépünk, de az is lehet, hogy kátyúba ragadunk. Egy biztos, tenni kell a dolgunkat, ahogy eddig is, és ki fog rajzolódni az utunk.

# Az ablak- üvegen át

**(szertartás és szimbolizmus)**

A Maladype Társulat nemrég ünnepelte tizedik születésnapját, és ebből az alkalomból könyvet jelentetett meg. Példátnak és annál örömtelibb kivétel, hogy ma egy független társulat létre tud hozni egy saját magát dokumentáló kötetet, amelynek természetesen célja kell, hogy legyen a társulat tízéves múltjának elemzése és vizsgálata. Jelen írásomban ezt csak részben tűztem ki célommul. Egy kritikus értelemszerűen életkorának megfelelően egy ponton bekapcsolódik egy társulat életébe, és csupán onnantól követheti azt figyelemmel. Ami ez előtt történt, csupán lenyomat marad, a minőséget felvételek alapján megítélni képtelenség. Az *Akropolisz* óta nézem a Maladype előadásait és jelen írásomban elsősorban nem a különbségekre, a kezdetek és a későbbi korszak hangnemeváltásaira fókuszálnék. Talán izgalmasabb a felszíni különbségek mögött rejlő mély azonosságokat keresni és arról írni, hogy miféle gondolkodás és esztétika húzódik meg Balázs Zoltán előadásai mögött.

Szokás a Maladype kapcsán kiemelni a szokatlan és a recept nélküli szerzők preferenciáját, noha ez elsősorban a kezdeti időkre igaz, a *Leonce és Léna*t követően már jóval kevésbé. Ezt az

előadást bár jobban sikerültnek tartom, mint az azt közvetlenül megelőző munkákat, mégsem mondanám, hogy esztétikai értelemben új korszakot nyitott volna. A stílus és még inkább a stílus mögötti gondolat mintha egyezne itt, és a többnyire bukásként elkönyvelt *Akropoliszban* is, amit Balázs Zoltán és Zsótér Sándor közösen jegyzett: a recept nélküli szerzők helyett egy másik közös nevezőt vélek felfedezni a Balázs-előadásokban.

Ezekről a munkákról egytől egyig elsősorban a szertartás-színház és a szimbolista színház címszavai mentén tudok gondolkodni, még olyankor is, amikor látszólag maguk mögött hagyták a szertartásos formát, és akkor is, ha maga Balázs Zoltán talán csak a kezdetekre érezné találónak a kifejezést. Igaz, hogy a *Tojáséjben* sok az improvizáció és a tempó sem lassú, ünnepélyes celebrálás, de számomra mégis elsősorban megkoreografáltnak hat. A legutolsó előadás pedig, a *Pokol*, már ismét explicit módon hordozza magán a szertartás jegyeit és egyfajta absztrakt teatralitást.

Ortega híres esszéjében a művészet dehumanizálódásáról szólva leír egy sokszor idézett metaforát az ablakon keresztül szemlélt kertről. Ha a kertet nézzük, szükségképpen láthatatlanná válik a közöttünk lévő üveg. Az üvegre fókuszálva viszont a kert tűnik el a szemünk elől. Ortega lényegi következtetése az, hogy kert és üveg egyidejű szemlélése lehetetlen, kölcsönösen kizárják egymást. Balázs Zoltán előadásai nem a kert megmutatására törekszenek, hanem elsősorban színházat szeretnének csinálni. Folyamatosan tudatában vannak a ténynek, hogy művészet foglalkoznak, nem pedig az élettel, és ezért náluk mindig szükségképpen „életidegen” az ábrázolás, nem az ablaküveget látjuk, a kert sokszor egészen kiszorul a látószögünkből. Balázs Zoltán láttatni engedi a segédvonalakat a portrén, az eszetekezést a tájképen, hogy feltétlen tudhassuk, képet nézünk, nem pedig a valóságot. Hogy a megmunkáltságot, az alkotott mibenléte csodáljuk, hogy legyen tiszta: műalkotással van dolgunk. Hogy ne rejtjük el, hanem mutassuk meg a maga pompájában a formát, azt, hogy valaki létrehozta a művet. Ezért nála mindig elidegenített, meglehetősen bábszerű a színészi játék, eltartott a szövegmondás. Három rendezőt tudok ma Magyarországon, akinek előadásaiban többször visszatér ez a fajta színészi beszédmód. Ahol a színész a koncentráció erejével nyeri el színpadi jelenlétét, és ezzel az igen erős teatralis gesztussal maga hívja fel a figyelmet a színházi szituációra. Ezek a rendezők Horváth Csaba, Gothár Péter – és a Balázs Zoltán sok előadásával egyéb tekintetben is rokon gondolkozású – Zsótér Sándor. Utóbbi talán a Balázs Zoltánnal leginkább egyvívású rendező a kortárs magyar szcénában. A mozdulatlan színház, az absztrakt teatralitás, a szertartás, az operaiság az ő színházában is alapfogalmak voltak egy időben.

E ponton lehetetlen, hogy említés ne essen a szertartásszínház Pilinszky-eszményéről, akkor is, ha maga az elgondolás egyrészt problematikus, másrészt ott a mise stilizált nyelve mindig az egykori véres eseményt, a passiót és Auschwitzot jelenítette meg. Egyrészt tehát óvakodnék attól, hogy mélyebben össze-

kapcsoljam a kétfajta esztétikát, azonban Pilinszkyt egy fontos szempontból mégis alapvetésnek tekintem ebben az esszében: ennek oka pedig színházának szimbolista kötődése. Nem véletlenül veszi át a neki oly kedves Maeterlincktól a mozdulatlan színház ideálját. A szimbolizmus volna talán az a ki nem mondott fogalom, amit az egyébként gyakorta önreflektáló lírikus nem használ, de tökéletesen körbeír. Ebben a fajta színházban feltékelődik a látvány szerepe. Tobzódunk a képekben, és mindegyikért van szükség, mert a látvány nyújtja az elsődleges értelemfogózt. Egy más módon adekvátan nem megragadható valóságot – akár mint Pilinszky esetében, annak borzalma miatt, akár más okból rejtőzködő dimenziót – a képek és a szimbólumok erejével teszi hozzáférhetővé. Azt gondolom, ez az a rendszer, amelyen belül a Maladype voltaképpen valamennyi előadását vizsgálni kell és érdemes, ezen belül beszélhetünk jobban és rosszabbul sikerült kísérletekről.

Ha magyar előzményeit keressük a szertartás- és szimbolista színháznak, igen rövid listát tudunk csak összeállítani. Pilinszky neve mellett – akinek drámái lényegében könyvdrámák maradtak – feltétlenül szerepel Ruszt József színháza, és csak Balázs Béla bábszínháza jut még hirtelen eszembe. Talán e szűkös magyar szimbolista színházi hagyomány az oka annak, hogy ezt az erősen képzőművészeti fogantatású színházat, ami most már a kortárs példákat illeti, a magyar színikritika többnyire nem szereti. Nem kedveljük a festményeket a színházban, talán „csak a maguk helyén.” Hiányoljuk a drámát, ha szitokszó számba menne még a formalizmus, azt aggatnánk rá, így is feltehetőleg ez a gondolat húzódik a ki nem mondott vádak mögött. Csábító lehetőség a Maladype recepcióját kísérő ellentmondásos fogadtatást is ennek az eredendő meg nem értésnek és viszolygásnak, a magyar szimbolista színházi hagyományok hiányának számlájára írni. Mégis azt javaslom, ássunk kicsit mélyebbre, és vizsgáljuk meg, miképpen kell elképzelnünk Balázs Zoltán szimbolista gondolkozású szertartásszínházat, vagy ha eltartaná magától ezen fogalmakat, tegyük fel úgy a kérdést, hogy milyen a kép és a szöveg viszonya a Maladype-előadásokban.

#### (kép vs. szöveg)

2010-ben a POSZT-on Marina Davidova kritikus, a moszkvai NET fesztivál (Új Európai Színház) társigazgatója az *Übüt* tipikusan az *Edinburgh Fringete* való, látványos előadásként jellemezte. Ez már azért sem meglepő, mert, ahogyan azt már fentebb beláttuk, a világiárt Maladype alapvetően univerzális nyelvű, képzőművészeti ihletésű színház. Balázs Zoltán előadásai látványos, ellentmondásos előadások, ahol nincs elfedve az „ablak”, hanem megmutatják nekünk, és az a kérdés, hogy ezen az ablakon át milyennek fog tűnni a kert, mire szolgál ebben a színházban a látvány.

A képkalkorás lélektanát többnyire úgy kell elképzelnünk Balázs Zoltán színházában, mint egy axiómát, ami nem szorul bizonyításra. Vegyünk egy eszközt, amely sokféleképpen képes átváltozni. Akármire eshet a választás, a rendező szubjektív ér-

zete indokol. Tehát a meghatározó látványelemet többnyire kevésbé maga a darab hívja elő, legfeljebb igen áttételes módon. Így kerülhetett az *Akropolisz* Biblia-jelenetébe keleti szőnyeg, a *Leonce és Lénába* bambuszrudak, az *Übü* Fátyol Kamilla tervezte díszletébe újságpapír-halom. *Ad absurdum* ha egy pirospesce nyéj játékos összekeverné e három díszletet és darabcímet, nem biztos, hogy ismét és szükségszerűen ebben a felállásban raknánk össze.

Ugyanakkor a Maladype díszletei nem egyszerűen papírmásé keretek, hanem az értelmezés kulcsának kínálják fel magukat, a kérdés tehát éppen az, hogy mennyiben képesek betölteni ezt a funkciót. A lényegi látványelem – tartsuk akár önkényesnek kiválasztását vagy éppen érezzük mélyen a darab atmoszférájához illőnek – az előadás során minden kelléket megjelenít, tehát úgy működik, mint a Balázs Zoltán által egyébként többször kipróbált bábszínház: a végletekig stilizál, animálja az akár egyetlen felhasznált eszközt és a kreativitás jobb-rosszabb minőségének megfelelően bármivé átváltoztatja. Ez a nálunk sajnos majdhogynem kizárólag a diákszínháznál bevett gondolkodásmód, a stilizált bábszínház a szimbolista színház sajátja, ami képes a látványon keresztül megmutatni az alapvető egyezést a felszínen különböző jelenségekben. Nagyvonalúan eltekint a tárgyak evilági alakja fölött és egy ősbib, másfajta értelemben szemléli őket, másik arcukat domborítva ki: azt, ami mindben közös, és ami lehetővé teszi, hogy mindegyiket megjelenítse ugyanaz a bambuszrúd. A tárgyak bambuszrúdszerűségét emeli ki az ilyen előadás, ez adja a mindenkori stilizáció szépségét. Ehhez természetesen kell az is, hogy kreatív legyen a tárgy átlényegülésének módja, ahogyan a *Leonce és Lénában* sok eredeti megoldást láthatunk. De például a *Platonovban* a biliárdgolyók sem látványban, sem használatban nem utalnak azokra a tárgyakra, amiknek időről-időre kikiáltják őket, így nem is képes megtörténni az átváltozás, a golyók mint pohár vagy mint kendő mindvégig erőltetettnek hatnak. Egyedül a központi látványelem, a biliárdasztal indokolja használatukat, de nem képesek elég ügyesen idomulni az egyedi helyzetekhez. Igaz, hogy itt viszont a biliárdasztal választása következik egyértelműen a darabból.

Azt mondanám, hogy újabban, a *Platonov* és a *Pokol* esetében már sokkal nagyobb fokú tudatossággal találkozunk a meghatározó látványelem kiválasztásánál, mint azt megelőzően. Az újabb darabok többnyire észérvekkel operálnak, mégpedig a darab egy jellemzőjét igyekeznek képi nyelvre sűríteni, ebből következően már a színpadkép, akár ha festmény volna, beavat minket a rendezői koncepcióba, más kérdés, hogy onnantól kezdve nemigen képes már újat mondani, az egész előadás „tartalma” sűrítődik bele egy – emiatt közhelyesnek ható – képbe.

Itt érkezünk el kép és drámaszöveg összefésülésének eggyel beljebb fázisáig. Vajon miképpen illeszkedik a központi tárgyból következő nyelvezet a darab konkrét helyzeteire?

Az első és talán leggyakoribb eset látvány és szöveg összehangolására az egyébként Zsótér Sándornál szintén igen gyakori szóvicc. Így amikor az *Übüben* ha elhangzik a „tűkön ülök”, a

színész ténylegesen beleül egy kötőtűbe. Tehát általában a szavak szótári jelentése, nem pedig mélyebb értelme fordítódik le képi nyelvre, a látvány valójában értelmileg sokszor nem a jelentésre, hanem a hangalakra reflektál.

Jellemzőek még az aktualizálások: Übü király, aki egy újsághalom közepén ül, a napi híreket olvassa fel a kifosztandó lengyel nemesek névsora helyett. Ennek sincsen igazából konkrét értelme az *Übü*-összefüggésében, inkább egy vicces gag, ami önállósodik az előadásban, bár élettelibb pillanat az *Übü*-jeleneteknél és ezért tulajdonképpen szerettem. Vagy így olvas Platonov Bret Easton Ellist, aminek kivételesen határozott értelmét is látom, hiszen a kortárs szerzőnek hála ma inkább előttünk áll a magát olvasottnak képzelő, de azért izlésében a *mainstreamet* követő srác, mintha azt kéne elképzelnünk, mit is jelentett Csehov korában az a szerző, aki az eredeti *Platonovban* szerepel. Mindenesetre maguk a dramaturgiai beavatkozás-típusok előadásokként visszatérnek.

Az aktualizálás mellett másfajta, (túl)súlyos vendégszövegek is felbukkannak Balázs Zoltánnál. Ilyen például, amikor a Danteféle *Pokolban* szavak szótári jelentését magyarázzák nekünk a nálunk sokkal okosabb, némiképp okoskodó szereplők. Vagy ilyen a már Balázs Zoltán bábszínházi *Fausztjából* is ismerős Thomas Mann-részlet a *Doctor Faustus*-ból, ami Dantéba éppúgy gond nélkül bepaszintható volt, mint anno Goethebe, végül is pokol-pokol: „De amilyen mélyre süllyedtem a bűnben, felebarátaim, gyilkos, embervesztő, ördöggel bagzó létemre mindéltig fölötte buzgólkodtam a munkában, soha sem aludtam, hanem mélyen munkálkodtam, és sok nehezelt elvégeztem, az apostol szavai szerint: Aki a nehezelt keresi, nehéz is leend annak.” Itt érkezünk el tulajdonképpen a leglényegibb fenntartásomig Balázs Zoltán rendezéseivel kapcsolatban: az örvendetes stilizációs szándék többnyire együtt jár azzal, hogy a rendező kiemel egyetlen gondolatot az összetett és bonyolult szövegből, amit kiválasztott és azt megtámogatja a látvánnyal vagy egy vendégszöveggel: ezzel óhatatlanul leegyszerűsíti az egyébként sokkal nagyobb terjedelmében élénk tárt műveket, mivel értelmezésében csupán erre az egyetlen szólamra koncentrálnak, a többi rész értelmezésmentesen hangzik el. Így válhatott Dante és Goethe egyaránt a művészek pokoljárásának allegóriájává és közhelyévé, elmosva a két szerző (és a közhelyszótár) közti különbségeket.

Ez a praktikus, bárhová beilleszthető panelrészlet a két fordítást használó előadás<sup>1</sup> egyik legfőbb dramaturgiai eleme és egyben Thomas Mann aprópénzre váltása: nélkülözi az alkotás fölötti tipródás bármely őszinte pillanatának bemutatását, csupán bölcsen és tételszerűen elszavalja nekünk a híres sorokat, mintegy magyarázatképpen – ki tudja mire.

Időzzünk még el egy kicsit a *Pokolnál*, hiszen az embert a monográfiákkal ellentétben a hozzá időben legközelebb eső munkája izgatja leginkább. A *Pokol* esetében világos, hogy a központi

<sup>1</sup> Balázs Zoltán egyszerre használta Babits régi és Nádasdy új Dante-fordítását, azokat szereplőnként elkülönítve, és ezzel egyfajta zenei feszültséget teremtve, bár nem tulajdonítanak ennek sem túlzott jelentőséget.



látvány Dantéból következik. Balázs Zoltán a mértani szerkezetet látja. Adott egy precízen felépített hatalmas építmény, szimmetrikus, hármas számra építő szerkezet, ahol a pokol leírása alapján bizton térkép is készíthető volna, amivel nem tévedne el a helyszínen az olvasó. Többen leírták már, hogy Balázs Zoltánnál a látvány a Bosch-képek burjánzása helyett a visszafogottságra épít, hozzáteszem, intelligens, meditatív unalommal. Nem azt kapjuk, amit vártunk, Balázs Zoltán kétségtelenül megújítja a *Pokol*-rendezési tradíciót. Érthető, ha a huszonegyedik században nem szeretne fortyogó katlant ábrázolni, csupán az a kérdés, hogy akkor miért éppen a *Pokolt* rendezi. Lehet persze, és ezt el tudnám fogadni, hogy ez a szenttelen és minimalista megjelenítési mód a szenvedés megmutathatatlanágát fejezi ki. Csakhogy ez elvont okoskodás marad, amíg képtelen érzéki tapasztalattá válni. Nem tudni, hogy mi közünk nekünk ehhez a pokolhoz, a sok ott rotyogó réges-régi – és a vendégszövegeknek hála, olykor huszadik századi – hírességhez, aminek feltehetőleg katarzist kéne okoznia. A Dante-színrevitelt megújító, minimalista szerkezet csak Dante szabályosságának érzékeltetésére képes, de az előadás részleteiben nem tudja visszaadni azt, amit Dante költői nyelve jelent az érzékeknek olvasás közben, így feltehetőleg annak telhet benne öröme, aki szerint bármely kísérlet a szenvedés átérzekítésére eleve hazug elképzelés.

A *Platonov*ban, ahogy a *Pokol*ban, szintén a darab hívja elő a látványt, de az értelmezés itt is felszínes: a játékmétafora telepszik rá a darab minden viszonylatára. Igaz, bár kicsit közhelyes gondolat, hogy a szereplők között játszómázás zajlik ebben a Csehov-műben (melyikben nem?). Természetesen nem a szerzői szándékot keresem, amit éppúgy nem ismerek, ahogy a rendező, hanem azt hiányolom, hogy a választott darab értelmezése egyedi legyen, ne olyan vonást emeljen ki Balázs Zoltán, ami éppúgy igaz másik tucat darabra, és ami ezért éppen nem a darab egyediségét emeli ki, fogalmazza látvánnyá, sokkal inkább közhelyességét. Balázs Zoltán értelmezései nem tartanak igényt a darabokban rejlő összetettségre, olyasmit emelnek ki belőlük, amihez remekműre biztosan nincsen szükség, ugyanakkor így a szerzők nevének imázsáról mégsem kell lemondania.

A *Platonov* emlékezetes sakk- és kevésbé emlékezetes kártyajátéka helyett Balázs Zoltán egy (és ez a lényeges) vizuálisan megkapóbb, monumentális játékot, a biliárdot választja. Gaál Erzsi anno hatalmas sakkfigurákkal játszotta el a *Platonovot*, derül ki MGP egyik utolsó Maladype-kritikájából. Én is elfogadnám önmagában a biliárdasztal stilizációs ötletét, ha egy idő után a golyók folytonos lökődése nem válna kényszer- és pótcselekvéssé. Kiüresedik, látványos ügyeskedés lesz, de nem pótolja, hogy közben valaminek le kéne játszódnia a szereplők között. Vagy éppen ezáltal kéne lejátszódnia, hiszen a legtöbb színésznek segítségére van a karakterhez, ha kap hozzá egy mozdulatot, és miért ne lehetne ez éppen a biliárdozás? Nem a Sztanyiszlavszkij-féle átélést hiányolom tehát, a gond az, hogy sokszor a biliárd koreográfiává válik, megcsinált műalkotássá, aminek csodálhatjuk formáját, a rendezői megoldást, de ami – hiába süt a színészek szeméből a

sokat sejtető kifejezés – legtöbbször üres. A lödözgetés a színészek aktuális állapotától függően hullámzó módon képes telítődni tartalommal, de általában pusztá akrobatika marad.

Ilyen szempontból kivétel az utolsó kép, ahol a szereplők egyenként, mintegy Platonovot felelősségre vonva szúrják belé a biliárd-dákókat. Ennek funkciója világos, ezért ennek a stilizált és gyönyörű megoldásnak tökéletesen megvan a helye az egészben, nem egyszerűen arról van szó, hogy amíg két szereplő beszélget, és nem tud mit kezdeni a testével, ütöget kicsit. Vagy ki tudja, talán eredetileg volt értelme azoknak a mozgásoknak is, csak időközben kivesszett belőlük a tartalom. E végső jelenetben nem, és ez annyira szép, hogy érdemes MGP láttató szavait segítségül hívni a lefestéséhez: „Orosz testéből úgy merednek ki a játékbötkök, mint Szent Sebestyénből a nyílveszők. A római gárdatisztet katolikus hitéért gyilkolták le. Platonovot azért, mert a többiek azt hiszik, hogy különböznek tőle. Semmivel nem szilárdabbak, hűségesebbek, ellenállóbbak a csábításnak és nincsenek több belátással társaikra, mint a tengő-lengő tanító. Nekik sincs biztosabb életcéljuk.”

Ha ellenben igaz, márpedig hiszem, hogy igaz, hogy az embert a legjobb teljesítménye jellemzi, akkor a *Leonce és Léna*ról mindenképpen külön kell szólnom. Balázs Zoltán úgy kezdte a próbafolyamatot, ahogy gondolom, sokan kezdik: variációkat kért a színészektől a jelenetekre. A különbség ott kezdődött, hogy nem válogatott az eltérő változatok között, mindegyiket egyformán adekvátnak ítélte. Ezzel tulajdonképpen eltekintett a darabtól, amelyben nyilván nem volna bármely verzió lehetséges, hanem valahány választott etüd egyre szűkítené a folytatási lehetőséget és más-más hangot és folytatást kívánna meg. Ez a módszer cirkuszivá tette a *Leonce és Léna*t, ahol attrakciók és produkciók követik egymást, a cirkusz mellérendelő szerkezete pedig igen gyakori a kortárs színházban. Mégsem ebből a kevésbé épp a *Leonce és Léna*ból, sokkal inkább egy bármely modern darabon elkövethető megoldásból eredeztetem a *Leonce* nagyszerűségét, hanem a bambuszrudak átváltozási képességeiből. Itt valósul meg a legtökéletesebben és a legkevésbé erőltetetten az a báb-színházi ideál, hogy bambusszal nem csak elvileg, de a gyakorlatban is mindent el lehet mesélni.

Leonceból és Léna-ból „férfi” és „nő” lesz – archetípusok – nem érdekes, hogy uralkodók gyermekei, nem fontos, hogy kik és mik ők, honnan, ki elől menekülnek, csak hogy egymást akarják, akár Romeo és Júlia, Pelléas és Mélisande vagy Jancsi és Iluska. Erre készült is száz jelenet, mert egymást is nagyon sokféleképpen lehet akarni. Tulajdonképpen itt sem volna fontos a szöveg, sőt a dráma sem, ami a nézőnek ebből fontos, az a férfi és nő viszonya. Mindenesetre felvetődik bennem – miután legfőbb gondom kép és szöveg egybehangolásának problematikája, és maga Balázs Zoltán is többször beszélt korai interjúiban nonverbális színházeszményéről –, hogy tíz év elteltével miért csak másfél szöveg nélküli előadása van. Sokkal termékenyebbnek látom esetében a nonverbális utat. Nagyon lazán kötődik ő a választott matériához, érdemes volna valóban csak inspirációs eszköznek használnia

és jobban elengednie a szöveget, tehát eggyel továbblépnie. Igaz, a *Tojáséj* tulajdonképpen az egyetlen (habkönnyű) szöveg nélküli előadása, igaz, hogy improvizatív jellege ellenére végtelenül megkoreografáltak hat és emléke is illékony.

#### (sex vs. szívserelem)

A *Vihar*, a *Figaro házassága*, a *Platonov*, a *Leonce és Léna* – csupa szerelmi téma, csupa fiatal színész: elkerülhetetlen, hogy ne essen pár szó a Maladype szerelemeszményéről (igaz, hogy a *Figaro* Zsótér Sándor rendezése, erről majd később). Mivel sokan fizikai színháznak nevezik azt a fajta játékmódot, ami a fizikai igénybevétel és az erre való összpontosítás segítségével igyekszik elérni a színpadi jelenléte, adódik, hogy itt a testiségnek is az akrobatikus, heves és látványos variációi kapjanak helyet. Azt várnánk, hogy ehhez még társulhat érzelmi oldal is, a szerelem illúzióját meghozza majd a színészek szuggesztív tekintete, de Balázs Zoltánnál mégsem erről van szó. A *Platonov* esetében, és különösen a – Nyulassy Attila szavaival – „lendületes, néhol túlzónak, kapkodónak ható kezds” után pontosabb viszonyokkal találkozunk, de Platonov végig látványosan csak szexet akar. Szó sincsen arról, hogy ideig-óráig beleszeretne a nőkbe, ez a darab most a testiség, és csakis a testiség szintjén játszódik.

Egy másik orosz darab, Osztrovszkij *Vihara* kapcsán Koltai Tamás írta: „Annál inkább, mert váratlan csókban találkozok Katyerina húgával, a Fátyol Kamilla játszott Varvarával. Ez a lélektanilag indokolatlan pillanat csak azért nem meglepő, mert nincs is értelemszerű oka, lényegében a taktilis kapcsolatból fakad, abból, hogy a szereplők nem pszichológiai úton, hanem fizikai érintéssel kerülnek viszonyba, megragadják, átölelik, felkapdossák a másikat, egymás ruhái alá bújnak, Tyihon például egy alkalommal a cipőjén álló Katyerinát tartva lépked le a lejtőn. A csók ilyen véletlen, következmény nélküli érintés eredménye.” Pusztán semleges észrevétel, hogy a Maladype előadásaiból többnyire nem hiányzik a szexualitás, de már az erotika és a szerelem végképp igen. És ez nem a fizikai színháznak is nevezett módszer következménye, mert a szereplők közötti érzelmek illúziója létrejöhetne a fizikai kontaktuson keresztül is, végső soron bábok is szerethetnék egymást. Ennek a színháznak az egyediségét az adja, hogy itt szinte mindig csak testek fekszenek össze egymással. A bonyolultabb pszichológiai viszonyok hiánya csak némely darabok (Csehov) esetében kelt(het) hiányérzetet.

#### (kételtű társulat)

Balázs Zoltán művészeti vezetése határozza meg a Maladypét, ezért főleg róla szoltam idáig. De még egy rendező neve kiemelkedik a társulatot meghatározó alkotók közül, ő pedig Zsótér Sándor. Nem csak azért, mert a legsűrűbben felbukkanó vendégrendező (legutóbb *Lorenzaccio*, *Figaro házassága*), de azért is, mert, ahogy már volt róla szó, gondolkodásmódja a Balázs Zoltán-előadásokban is felfedezhető. A *Figaro* egyébként a Maladype talán legjobb előadása, e helyütt azért nem írnék róla többet, mert már korábban megírtam a színház.net-en.

Abból a szempontból egyébként már nem kételtű és hontalan a Maladype, hogy megvan a saját helye és bázisa: a Mikszáth téri lakás. *Lakásszínház*, ma ennek a szónak nem a Halász Péter-i védettközeg-jellege dominál. Ugyanakkor a lakás sikerrel bontja a Balázs Zoltán-koreográfiákra oly nagyon jellemző teatralitást, és sokkal étellelibbé, életközeliibbé teszi az előadásokat. A *Figaro* mint polgári dráma ráadásul mindennél jobban passzol is a polgári lakás miliőjébe. Két okból is, egyrészt a férjhez menési vágy polgári igénye miatt, másrészt a hatalmi önkény elől önkéntes száműzetésbe vonuló borbély témája apropóján is szerencsés térválasztás a lakásszínház. Hiszen a polgári házasság intézménye szépen illeszkedik a polgári lakás helyszínéhez; és azért is jelentéssel bír itt bemutatni a darabot, mert a *Figaro* a hatalom fricskázásáról is szól. Ezen gondolat pedig többértelművé válik ebben a térben, tekintve a lakásszínház magyar hagyományát: a hatalommal dacoló és a hatalom által üldözöttet alkotók e menekülési akcióját.

#### (színészek az ablaküvegen át)

A Maladype-színészek sajátossága, hogy nem felejtjük el színészvoltukat. Ők ebben a színházban a látványvilágot követő második legmarkánsabb jelei a rendező kézjegyének. E speciális V-effekt látni engedi a színészi szerepformálást. Nem rejti el az izzadságot, sőt felnagyítja, olyan feladatot ad színésznek, ami fizikailag megterhelő és az ennek során kifejtett koncentráció juttatja el a színészt a színpadi jelenlétig. Balázs Zoltán színháza az ablaküvegről szól, nem a kertről: látjuk a színészt, ahogy dolgozik és ebben többnyire nem is az a legérdekesebb, hogy min dolgozik éppen, hanem a munka maga, az erőlködés, az izzadságcsépp számít.

Ez a rendszer, de persze mint a legtöbb színház, ennek sikere is nagymértékben azon múlik, hogy a színészek képesek-e átízítani a hideg koreográfiát. Még mindig hullámoz e tekintetben a társulat, de ki kell emelni Tompa Ádámot, aki érzékeny, nem pedig pökhendi a *Figaro* grófjának szerepében, Tankó Erikát, aki tud naiv és igen rátermett is lenni, Ligeti Kovács Juditot, aki általában az érett nő szerepe. Faragó Zénó kiváló a *Figaro házasságában* mint kiskamasz, Orosz Ákos Übüként éppúgy *clown*, mint Platonovként, de a bohóc túltengő energiájának képes sokféle árnyalatát megmutatni. Páll Zsolt, mint társulati rangidős, gyakorta viszi a méltóságteljes szerepköröket, Lendváczy Zoltán szintén leginkább *clown*-karakter. A „világszép Fátyol-lányok” (MGP) közül Fátyol Kamilla szerepel még a társulatban, mindig csodaszép.

Ez az utolsó megjegyzés talán nem tűnik kellően szakmai észrevételnek egy színész munkáját illetően, mégis ezt tartom a legfontosabbnak kiemelni. Akkor is, ha biztosan lehetne még találni szebb, apró karakteres megnyilvánulásokat. Fátyol Kamilla legjellemzőbb színpadi hatóereje számomra ugyanis szépsége. Alakja mintegy magába tömöríti, hogyan gondolkozik ez a színház színészről, vizualitásról.

Tisztem szerint feLugossy László munkáiról kellene írnom. Hasonló esetekben elvárás, hogy szó essék (legalább említés erejéig) művészetről, ihletett alkotói folyamatáról, az *életéről*, esetleg még magáról az alkotóról is. Én nem engedhetem meg magamnak ezt a felelőtlenséget. Hanyagul járnék el ugyanis abban az esetben, ha megpróbálnám kiegészíteni bármivel is azt, amely a fent felsorolt témákról mások által már elmondott. Ezért inkább csak néhány – látszólag – ide nem illő dologról beszélnék.

Szokták közhelyesen emlegetni, hogy a művészet örök. Megjegyezném, hogy ezt olyanok állítják, kiknek fogalmuk sincs a művészetről általában, vagy olyanok, akiknek konkrétan van fogalma a művészet múltjáról, jelenéről és van elképzelése a jövőjéről is. Azaz többnyire arra gondolhatunk ezt hallván, hogy amióta emberiség vagy emberi kultúra létezik, azóta művészet is

kolónia. Mi, művészetkedvelő kisebbség azonban hisszük, hogy a művészet örök, tehát szurkoljunk az úrkutatóknak, hogy megteremtve a földön kívüli élet lehetőségét, az által a művészet végtelenségét is biztosítsák, fittyet sem hányva a meteoritokra. Vagy a rögeszmésen optimista művész szemüvegén át felfoghatjuk ezt a világméretű katasztrófát úgy is, mint egy baromi nagy land art projektet, melyet fölülmúlni aligha lehet.

Egy másik elmélet szerint – mely sokkal metafizikusabb az előzőnél – az, ami éppen most, ebben a pillanatban zajlik, újra lejátszódik majd valamikor ugyanígy. E hipotézis – melyet Nietzsche nevéhez szokás fűzni – abból fakad, hogy az univerzumot alkotó atomok száma ugyan elképesztően magas szám, illetve azok kombinálhatósága matematikailag is kifejezhetetlenül nagy, mégis véges. És amikor elfogynak a permutációs lehe-

az, hogy a rendelkezésre álló csomagból a legszebb, legszínesebb, legőszintébb ábrát rajzoljuk. De mindez nagyon képletes és romantikusan megfoghatatlan, sokféleképpen értelmezhető és nehezen cáfolható. Színes kréták, ugyan már! Művészet kapcsán szokás és elfogadott is valamelyest a hasonlóan rébuszos fogalmazásmód. Előző gondolataimmal már-már belegyalogoltam e mocsárba, de időben észhez térve most szakítanék ezzel a gyakorlattal, és megpróbálok egészen racionális leírással szolgálni. Bizonyára olyanok is olvassák ezt az írást, akik régóta ismerik a szóban forgó művészt, régebben, mint én. Igyekeztem olyan információkat összegyűjteni, melyek talán számukra is ismeretlenek. Mesélnék most Lacáról egzaktan, olyan tényeket elárulva, melyeket mindannyian sejtünk – de meg mernék-e pironkodás nélkül kérdezni?

Biztos azt gondolják néhányan, hogy tiszteletlen vagyok és elítélendő az, hogy karikírozom a művész személyét ahelyett, hogy méltatnám nagyszerűségét. Pedig jómagam csupán objektív tényeket közlök; poétikusan érthetetlen, szofisztikusan kódosított, pátosszal teli, esetleg cikornyásan általánosító művészetmagyarázatok helyett. Bemutatom feLugossy Lacát, az embert.

Tanult és rutinos elődeim gyakorlatát követve egy idézettel illenék alátámasztanom mindazt, amit elmondtam, illetve más gondolatai mögé bújva kísérletet tennék a dolgok megfelelő mederbe billentésére. Orbán Ottó egy évvel születésem után írta *Emberáldozat* című művét (persze ő mit sem tudott arról, hogy én megszülettem), ebből a harmadik passzust idézem:

## feLugossy László

↳ Szabó Attila



jellemzi azt. Most az egyszerűség kedvéért ide sorolhatunk mindenféle művészetet, előadó- és alkotóművészetet egyaránt. Ha pedig az emberiség hajnala óta kísér minket ez a tevékenység, akkor méltán feltételezhetjük azt is, hogy művészet létezni fog addig, amíg emberiség is létezik (bár vannak morajlások, melyek ez utóbbi állítást vonják kétségbe). Nos, elárulhatom, hogy amennyiben néhány piacvezető elme számításai nem csalnak, ez az örökkévalóság nagyjából másfél millió év múlva véget ér. Legalább is itt, a Földön így lesz, mivel akkorra prognosztizálható egy jókora meteoritokból álló raj sorozatos becsapódása ide, bolygónkba, talán éppen ide is érkezik majd egy, ahol most állok. Azt, hogy közel másfél millió év múlva, a becsapódásokat megelőzően lesz-e emberi élet a Földön, senki nem tudja, minthogy azt sem, hogy esetleg más bolygókon lesz-e emberi

tőségek, minden kezdődik újra az elejéről. Elképzelhetjük azt is, hogy amit ma megélünk, az már valaha ugyanígy, ugyanekkor és ugyanitt lejajlott. Ezért különösebben nem érdekes mindaz, amit el szeretnék mondani, mivel – ha nem is emlékeznek rá – Önök már olvasták mindezt. Az örök visszatérés elméletének ismeretében újragondolhatjuk a keresztény vallás vagy a keleti filozófiák tanításait, a hindu, kelta, görög vagy viking mitológia utalásait az öröklétre, de másképp ítéelhetünk meg olyan masszív és konkrétan hitt fogalmat is, mint az *idő*, és olyan nehezen kifejezhető is, mint a *sors*.

Egy kedves metafora szerint életpályánk esélyeit és lehetőségeinket felfoghatjuk úgy is, mintha születésünkkor egy csomag színes krétát kapnánk. Van, aki nyolc, van, ki tizenhat, és akad, aki harminckét darabosat kap. Mégis a legfontosabb cél

feLugossy László mint az europid rasszba tartozó ember, az állatok országába, azon belül is a méhlepénnyel rendelkező főemlősök rendjébe tartozik még akkor is, ha nemi- és ivarérettség szerinti besorolása alapján felnőtt férfi. Testfelépítése, géntérképe és vércsoportja alapján legközelebbi rokona a csimpánz, jóllehet fejlődési vonaluk mintegy hatmillió évvel ezelőtt különvált. És Laca mint felegyenesedett hominida, a szabaddá vált mellső végtagjait különböző eszközök használatára használja, miközben társadalmi lényként képes a tagolt beszédre és jellemző rá a gondolkodás... Laca mindenkor külső környezetének bármely ingerére érkező válaszreakciójának szabályozását központi idegrendszere végzi. Azt is tudom – bár elég bizalmas –, hogy szájában évente nagyjából hétszáz liter nyálát termel, illetve hajhagymáinak növekedési szakaszában lévő hánnyada havonta 1 cm haját növeszt...

Az öröklétre egy ágyon éltem át. Percekig tartott, mint minden csoda. De áramlása valódi volt: egy folyam hatolt át a bőrömön, fülemből sajgó zúgással sodort, vagy én sodortam őt, már kideríthetetlen, eszméletünk egymás tajtékos nyálába olvadt. A névtelen neve: ütemes lihegés. Robbanó kéz, robbanó láb, robbanó száj, robbanó csípő a világ. Lepedő-mennyboltján nemzőszerveink csillagképe ég és ölelésünk derengő zárójelében alakul az új jelentés. A sejtek kicsapódó többlete. Amit test a testért tehet. Egyben a kettő, pontban a végtele. Az úr burája alatt a szerelem csavarta föl a lángot, sárból és vízből, akár a mítoszokban, csupaszon ébredt a vér, a vörös újszülött.

Mindezt ugyanígy elolvashatják párszázszor párszáz milliárd év múlva. Megmosolyognak, vagy legyintenek, hogy ugyan már, hol leszünk mi akkor? Ugyanitt, kérem, ugyanígy! Ha minden a tervek szerint történik.