

a *Visszaszületést*: „Azt gondoltam erről az előadásról, hogy végül is sikerült tükröt tartania az erdélyi magyar kis(ebbségi) társadalomnak: itt csak a férfi lehet ember. Őneki van emlékezete, őneki van erkölce, őneki van írógépe, és őneki van ketrece is hozzá. Nem lettem boldogabb a felismeréstől.” (Selyem 2009)

De még ezek után is meglepődünk azon, hogy a férfi, az apa a főszereplője még a *Három nővér* Tompa-féle változatának is: „Az apa figurája mint ideál, mint bálvány jelenik meg a darabban. A lányok ennek a fogságában vergődnek, ezért nem tudnak eljutni Moszkvába” (Tompa 2010, 52.)

Lehet, hogy igaza van Tompa Gábornak. A lányok talán valóban az apa fogságában vergődnek. A hiányzó apa fogságában. Az apa hiányzó szeretetének fogságában.

Hivatkozások

B. (2013): *Kolozsvári színház, én így szeretlek!* (Részlet.) Letöltve: <http://koll-baciz2013.blogspot.ro/>. (Utolsó letöltés: 2016. 03. 20.)

KÉRTÉSZ Gergely (2003): A néző hely(zet)e. A nézőszerep ártétel(őd)ésének néhány kortárs lehetőségéről. *Theatron*, tavasz, 138–145.

MNOUCHKINE, Ariane (2010): *A jelen művészete. Beszélgetések Fabienne Pascaud-val*. Ford. Fehér Anita, Kőrösi Petra, Molnár Zsófi, Khaled-Abdo Szaida. Budapest, Krétakör Alapítvány, prae.hu kiadó.

SELYEM Zsuzsa (2009): *Nem kudarc. Rászedés. A Hosszú péntek és a Visszaszületés* című előadásokról, a [transindex.ro](http://welemony.transindex.ro/?cikk=10333) kérésére. Letöltve: <http://welemony.transindex.ro/?cikk=10333> (Utolsó letöltés: 2016. 03. 20.)

SIMHANDL, Peter (1998): *Színháztörténet*. Ford. Szántó Judit. Budapest, Helikon.

SZAKÁCS László (2016): Hamlet hozzám bújhatott. Prezsmér Boglárka beszélgetése. *Székelyföld*, (megjelenés alatt).

TOMPA Gábor (2009): *Ecce home!* (Ikerelőadás vagy átverés? A Visky–Tompa-féle Visszaszületés c. előadás vitája.) Letöltve: <http://reply.transindex.ro/?cikk=164>. (Utolsó letöltés: 2016. 03. 20.) [TOMPA Gábor] (2010): *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi szótára*. Összeállította: ZSIGMOND Andrea. Csíkszereda, Bookart.

TOMPA Gábor (2015): *Színházi városaim. Bevezető egy lehetséges könyvhöz*. (Theatrum mundi.) Évadismertető füzet. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2015/2016, október–november.

ZSIGMOND Andrea (2015): *A büfé az én nappalim*. Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=11342>. (Letöltés dátuma: 2016. 03. 20.) www.huntheater.ro (a Kolozsvári Állami Magyar Színház honlapja)

Schuller Gabriella

A férfiasság átrendeződő terei

ZSÓTÉR SÁNDOR KÉT RENDEZÉSE:

MACSKA A FORRÓ BÁDOGTETŐN; MINDENT A KERTBE

A *Macska a forró bádogtetőn* című mű gazdag értelmezéstörténettel bír a férfikutatásokban. Az e perspektívát alkalmazó interpretációk három csomópontja Brick szexuális orientációja, ezzel összefüggésben Brick és Skipper kapcsolata, valamint Brick és apja egymáshoz való viszonya. A dráma eldönthetetlenségek sorát tartalmazza ezekkel kapcsolatban, ami az értelmezések szerint részben a mainál szemérmesebb kor következménye.¹

Zsótér Sándor kecskeméti rendezése gondolatokban gazdag előadás, mely elmélyült szerepformálásokkal és precíz helyzetértelmezésekkel operál. Az előadás dialógusba lép a Williams-szöveg kulturális horizontjával, ref-

lektál történetiségére és színházi szituáltóságára. Ez a folyamat leginkább a tér kialakításában és az előadás nyelvezetében ragadható meg.

Az előadás tere az első, futó pillantásra megfelel a darab helyszínének, második pillantásra már néhány oda nem illő elemet is felfedezhetünk. A „hifitorony” kiselejtezett zenelejátszó berendezésekből áll, az aszimmetrikusan kialakított tér hatalmas ablakain át a színpad koszlott szegletét látjuk, a franciaágy kemény pozdorjából van, leginkább kárpát és sírkő képzetét kelti. Az ágy tartozéka még két magyaros motívumokkal hímezett párna, amely a Mississippi deltája helyett a magyar jelenben horgonyozza le a látványt.

Hasonlóan sűrítő eklekticizmus jellemzi az elhangzó szöveget. Az előadás szövegváltozatot, betoldásait egymással a két ismert szövegváltozatot, betoldásait, cseréi pedig feszültségeket hoznak létre a darab keletkezésének ideje és saját korunk között. Big Daddy 1910

¹ Seress Ákos Attila Williams-monográfiája ezeket az eldönthetetlenségeket tartja a darab és a karakterek legfontosabb tulajdonságának. Seress Ákos Attila: *Amerikai tragédiák. Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban*. Theatron Társulás, 2011.



Walter Péter felvétele

Macska a forró bádogtetőn

helyett 1968-at jelöli meg az Ochello birtokra való elszegődésének éveként, ezzel összefüggésben az eredeti darabban szereplő gyapotültetvényes-múlt bizonyos jelenetekben egy szocialista téesz múltjára cserélődik. A színházi helyzetre emlékeztet, hogy Big Daddyre több alkalommal Nagy Viktorként, azaz a szerepet alakító színész nevének említésével utalnak, valamint a fordítás tényére emlékeztető nyelvi anomáliák. Ilyen elmés szóújító lelemény például a „Thank you very a macskát” mondat Bricknél vagy a „make love to me” „szerelmet csinál nekem”-ként való szerepeltetése Margit szövegében. Ugyanakkor ez utóbbi nem csupán a nyelvi közvetítés nyílt deklarációjaként, de a trauma nyelvi elbeszélhetetlenségének jeleként is értelmezhető (Margit mindkét férfi kapcsán is használja a szókapcsolatot). Fontos jelezni, hogy az előadás nem egyszerűen aktualizál vagy átfordít a jelenre, hanem mozaikosan megőrzi az eredeti darab fiktív tér-idő koordinátáit is, egyfajta billegést hoz létre a két idősíks és kulturális kontextus között.

A produkció közel három órája alatt nincsen unalmas rész vagy üresjárat, a nézők mindvégig feszülten figyelnek a kibontakozó sorsokra, amit jól mutat, hogy a második felvonás mély beszélgetését időről időre megzavaró figurák felbukkanását ciccegéssel és szentséggel fogadják a nézőtérben. Bár a színészek a lélektani realizmus eszközeit használják – mimikájuk, hanghordozásuk a megjelenített alakok pszichológiai motivációit közvetíti –, nem hagyják reflektálatlanul a színházi helyzetet: nemcsak kinéznek ránk, de hosszú és fontos monológokat mondanak el úgy, hogy partnerük helyett a nézőkhöz beszélnek. Továbbá Brick és Margit az első felvonás végén eltörlődnek és átfordítják az ágyat a díszletben, s bár ugyanon folytatódik a következő felvonás, a szünet során át-

öltöznek. Az ágy elfordítása a díszletben képpé formálja a második felvonásban kibomló helyzetet: új nézőpontot kapunk az első felvonásban elhangzottakról, Margit helyett Brick beszél Skipperhöz fűződő viszonyáról.

Brick szexuális orientációja nem jelenik meg egyértelműen a drámaszövegben, nem kapunk választ arra, hogy Skipper halála vagy saját meleg volta taszítja-e depresszióba és alkoholizmusba.³ Az előadás még árnyaltabbá teszi a képet. Szemenyei János játéka az első felvonásban titokzatos, gondolataiban örökké máshol járó alaknak mutatja Bricket (erre paradox módon ráerősít, hogy Szemenyei más előadásokban is játszott ilyen figurát), aki csak Skipper említésekor kapcsolódik az őt körülvevő világhoz. Az apjával folytatott tisztázó beszélgetés során nemcsak a Williams-szövegben is szereplő esti kézfogásokra, de néhány, a zuhanyozóban közte és Skipper között megesett aktusra is utal. A „gyónási jelenet” mégsem válik *coming out*tá, a feszültség nem oldódik fel az elmeséléssel, sokkal inkább a kilencvenes évektől formálódó queer-elmélet felől értelmezhető, amely a társadalmi nemi identitás és a szexuális orientáció diszkontinuitását hangsúlyozza, a heteroszexuális/homoszexuális kategóriákat leegyszerűsítő sémának látja.⁴

Brick apjához való viszonyában a sorsok ismétlődését hangsúlyozza a rendezés. Big Daddy (Nagy Viktor) máso-

² Azaz Williams saját verzióját és a Kazan javaslatai nyomán elkészült (a melegség témáját törölő) ún. Broadway-változatot. A szövegváltozatok filológiai kérdéseire lásd Brian Parker: *Bringing Back Big Daddy*. *The Tennessee Williams Annual Review*, 3-2000 <http://www.tennessee-williamsstudies.org/journal/work.php?ID=32> (utolsó letöltés 2016.03.21.)

³ A recepciótörténet két irányt rajzol ki. Az egyik szerint Brick meleg, de Williams nem ábrázolhatott olyan alakot, aki ezt nyíltan vállalja. Mások szerint éppen az Brick karakterének lényege, hogy a társadalomban érvényes normák miatt még önmaga számára sem vallja be meleg voltát.

⁴ „A queer [...] a biológiai nem, a társadalmi nem és vágy össze nem illeszkedő pontjaira összpontosít.” Annamarie Jagose: *Bevezetés a queer elméletbe*. Ford. Sándor Bea. Budapest, Új Mandátum, 2003, 14.



Éder Vera felvétele

Rusznák András és Ullmann Mónika
Mindent a kertben című előadásban

dik felvonásbeli színre lépésekor nyilvánvalóvá válik, hogy Brick az ő dikcióját követi: nyugodt, lefojtott hangon beszél, de időről időre robban környezetével szemben. Összetartozásukat vizuálisan erősíti a Big Daddy által az ünneplőruhája felett viselt fekete háziköntös, a „Nem volna jó, ha igaz lenne” mondat megismétlése a nekik szóló szerelmes vallomások nyomán, illetve Big Mama „macskaéneke”. Amikor Big Daddy menyei macskákhoz és egymáshoz való hasonlóságáról beszél, felesége visszatér a színpadra, macskaként énekel és gesztikulál.⁵

A darab recepciójában Maggie története sem mentes a kétértelműségtől: az egyik lehetséges olvasat szerelmes nő, aki felszámolja a Pollitt-házát behálózó hazugságokat és elhallgatásokat; a másik verzió szerint maga is a hazugságokban és szerepjátásban érdekelt, csupán anyagi érdekeit álcázza szerelemként. Trokán Nóra Margitja egy szép és elszánt nő, aki az első felvonásban inkább szerelmesnek tűnik, s a reakciókból ítélve szimpátiát kelt a befogadókban. A harmadik felvonásban inkább a praktikum, a történetes motiválja cselekedeteit, mintha tényleg elsősorban az anyagi érdekek vezetnék – záró monológját az ágyon állva, a fejtámlára támaszkodva mondja el, átvéve az irányítást. Ezt követően ugyan összebújnak Brickkel az ágyban, a kép mégis inkább anya-fiú viszonyra emlékeztet.

Big Mama (Csombor Teréz) közönséges és darabos, maga is nevet saját ormótlanságán, s hosszas diszkussziókba bocsátkozik altesti kínjairól. Az előadás interpretációja szerint őszintén szereti férjét, megrázó, ahogy a halálos betegség árnyékában életét újratervező férfi többször megalázza.

A rendezés a kecskeméti produkció főbb szereplőit tehát úgy jeleníti meg, hogy megtartja és tovább árnyalja az alakokat, viszonyaikat és motivációikat övező kétértelműségeket. Mae és Gooper (Bognár Gyöngyvér és Szokolai Péter) undokságához viszont

egy percre nem fér kétség, a rendezés komikussá fokozza hallgatósági jeleneteiket és fontoskodásukat.

A zárókép színre viszi a színrevihetetlennek gondolt szerzői utasítást a hálószobát egykor birtokló két agglégény gyengéd viszonyáról.⁶ Két „férfit” látunk (egészen pontosan a férfinak öltözött Kertész Katát, aki az előadásban a tiszteletest és Gooperék gyermekét játssza, és a korábban az orvost alakító Kovács Gyulát), akik elfordítják az ágyat a benne fekvő Brickkel és Margittal. Ezt követően maguk is nyugovóra térnek a sírkőágyba, így a korábban stílusterésnek ható két lámpácska is elnyeri funkcióját. A kép nem csupán két meleg férfit látat, de kulturális referenciái révén (a férfiak hosszú haját, napszemüveget és kockás inget viselnek) a szöveg keletkezéséhez kapcsolódó társadalmi átrendeződést is felmutatja: Big Daddy fiatalkori vándorlásairól szóló monológja egy olyan közeget idéz meg, mely a társadalmon kívül áll, míg a darab jelen a hidegháborús fogyasztói társadalom konformizmusa és szigorú heteronormativitása. A két kor a maszkulinitás eltérő kódjait preferálja, amit jól demonstrál a Big Daddy hobo-élete és Brick sportkarrierje közti radikális különbség (vándorlás, önállóság, a melegség iránti tolerancia szemben a futball kooperációra, önálvétésre és hipermaszkulinitásra épülő világával).⁷

A játék intenzitásának és a záróképnek köszönhetően az előadás kilép a fikció teréből, politikus színházzá válik. A nézők a szünetben izgatottan tárgyalják a színház szűk előterében a történetet; a sorsok és a darabban megfogal-

⁵ Ungár Júlia szíves közlése szerint az elhangzó szám Barbara dala a *Maya* című operettből.

⁶ „Valaha ebben a szobában élt halála napjáig az ültetvény két eredeti tulajdonosa, egy öreg agglégénypár – Jack Straw és Peter Ochello –, és azóta nem sok változott. Más szóval idézzen szellemeket ez a hely: kísértés benne egy szelíd és poétikus kapcsolatnak valami szokatlan gyöngédséggel átszótt emlékezete.” Tennessee Williams: *Macska a forró bádogtetőn*. Ford. Bányay Geyza. In *Drámák*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006, 227.

mazódó kérdések nem eresztik a befogadót.

A miskolci Kamarában színre vitt *Mindent a kertbe* a kecskeméti előadásához hasonló szcenikai és dramaturgiai elemeket használ, mégis másféle hatást kelt, ami részben a darab eltérő témájából és hangneméből is adódik. Edward Albee 1967-es darabjában egy kertvárosi család életébe nyerünk betekintést: a férj szerény keresete miatt csak nehezen tudnak lépést tartani a klubbal, ezért a feleség luxusprostituáltként áll. Noha férjét megviseli a titok kipattanása, a rögtönzött partyn – a madám váratlan betoppanása nyomán – kiderül, hogy a többi család is csak hasonló módon tudja tartani a színvonalat.

A színészek az első perctől fogva reflektálnak a nézők jelenlétére, Dzsennifer (Ullmann Mónika) és Richárd (Rusznák András) megszólalásaik egy részét közvetlenül nekünk címzik, mintha mi is a klub tagjai lennénk. A szövegben a kortárs magyar világra utaló referenciák találhatók, ami újra és újra annak megválaszolására késztet, vajon mi az, ami ezekből a problémákból ránk is vonatkozhat, mi az, ami teljesen idegen vagy érdektelen számunkra. Míg a *Macska...* lélektani mélyfúrásokat végez, ez a történet gazdasági és társadalmi jelenségeket vizsgál, a megjelenítés elemei inkább az intellektusunkhoz szólnak. Az előadás morális kérdéseket vet fel – leginkább azt, hogy hol az a határ, ahol az ember a picit jobb körülményekért eladja magát.

A díszlet kialakítása, valamint a tér játszók általi használata folyamatosan a színházi szituációra emlékeztet. A fal körívét bordó és narancssárga zseníliazsinórok jelzik. A történések fontos helyszíne a sárga–zöld oszlopos bár-szekerény, mely kisebb erődtímként áll hátul. Ez a házi tűzhely, a szereplők a fontosabb események után isznak, a márkás ital éppúgy osztályjelölő és társalgási téma, mint a kertvárosi lét egyéb kellékei. A nézők felé egy nekünk háttal álló kanapé félkaréja keretezi a színpadot, amihez a színészeknek alkalmazkodniuk kell – többnyire kifacsarodva ülnek rajta, hogy ne a nézőknek háttal beszéljenek, vagy éppen rátérdelnek és közvetlenül kifelé fordulnak. A színpad mértani középpontjában egy szófa áll, ide ül Mrs. Tooth (Voith Ági), amikor ajánlatot tesz Dzsennifernek, illetve az általa futtatott nők férjeivel tárgyal. Voith Ági drámai súlyt ad Mrs. Tooth figurájának, erős, sokat látott nőszemély ő, aki torkunkra forrasztja a nevetést.

A társadalmi nemi szerepekre koncentrááló elemzések a szociológiai közegbe ágyazva vizsgálják az amerikai dráma e vonulatát. A kor gazdasági viszonylatai a korábban érvényes férfikép revíziójával, illetve a maszkulinitáshoz kapcsolódó aggodalmakkal jártak, mivel a férfiak már nem vagy nehezen tudták eltartani családjukat. Richárd első belépőjekor szánalmas alakként jelenik meg, akinek csak kézi fűnyíróra telik – a család gyenge gazdasági pozíciója folyamatosan reflektálódik a dialógusokban.

A színészek játékában és a szereplők egymáshoz való viszonyában a Dzsennifer lelepleződését követő „beismerési jelenet” után érzékelhető változás. Richárd kis híján beleőrül – ezt Rusznák András motyogással, fel-le járkálással, ujjai morzsolgatásával jeleníti meg, majd később a felszarvazott férj bohózatokból ismert szerepkörével változtatja, egy jelenet erejéig pedig családon belüli erőszak-

ra kész agresszorként lép fel. A bohózszerűség a titok kipattanásával kétértelművé vált szavak nyomatékos hangsúlyozásával jelenik meg, és fontos szerepet kap a második felvonásban, ahol a többi férj bekapcsolódásával társasjátékká bővül a célozgatás. Ez a heterogenitás (a drámaiság és a bohózati elemek felváltott használata) pluralizálja nézői reakcióinkat: hol átérezzük Richárd szörnyűködését, hol nevetünk rajta. Pozícióvesztése a térhasználatban is tetten érhető: a party során, ahol szép lassan kiderül, miért is szaladt meg nekik annyira, jellemzően a tér szélén látjuk őt, mintegy kiszorul a képből – egy alkalommal még a tapétát jelző zsinórokba is belegubancolódik. Ezzel szemben Dzsennifer magára talál a viszonyok tisztázása nyomán, a vendégek távozása után nyugodt, határozott hangon tervezi meg a jövőt a Mrs. Tooth által használt szófán ülve.

A történet nemcsak a fogyasztói társadalom értelmetlenségét mutatja meg, de a patriarchális családmodell (a vállalkozás megújítása kapcsán Mrs. Tooth nem a nőkkel, hanem férjeikkel folytat tárgyalást), valamint az agresszióra épülő férfiszolidaritás kritikáját is (Richárd a közösen elkövetett gyilkosság és a hulla eltüntetése révén lesz végképp a klub tagja). Az előadás Richárd és Dzsennifer kívülállását hangsúlyozza, ezt képileg a jelmezek jelenítik meg: míg a vendégségbe érkező házaspárok csiricsaré ruhákat viselnek, a férfiak zakója kissé elszabott, ők mindvégig világos árnyalatú öltözekeket hordanak. Kívülálló a gyermekük, Robin (Dénes Viktor) és barátjuk, Jancsi (Pásztor Pál) is, aki megörökölt gazdagsága és nőtlensége okán mindenkinél hetykébb, s a színpadi teret is szabadabban használja, mint a többi szereplő: rendre a bár-szekerényen keresztül érkezik és távozik. A történet logikája szerint meg kell halnia.

Nem látunk lelki tusát Dzsennifer arcán, amikor elszánja magát Mrs. Tooth korábban elutasított ajánlatának elfogadására – egyszerűen csak kiveszi a kukából a korábban széttepett névjegyet; a prostitúció testet-lelket gyöttrő következményei sem jelennek meg. Az előadás történetvezetése brechti parabolára hajaz, ahol nem érdemes pszichológiai motivációt keresnünk a cselekedetek mögött, mivel komplex társadalmi folyamatokat mutatnak fel. Az előadás végére érve a legfőbb kérdés az, hogy főhőseink is bele fognak-e simulni ebbe a képmutató, pusztán materiális érdekeket hajszoló világba, vagy megőrzik kívülállásukat. A jövő nyitott, de a darab jelenében egy tanulság mindenképpen megfogalmazódik: a férfi gazdasági hatalmának meggyengülése nem jár automatikusan a nő helyzetének megerősödésével, mivel nem egymásnak, hanem társadalmi-gazdasági folyamatoknak vagyunk alárendelve.

Hol? Kecskeméti Katona József Színház Ruszt József Stúdió
Mi? Tennessee Williams: *Macska a forró bádogtetőn*
Kik? Trokán Nóra, Szemenyei János, Bognár Gyöngyvér, Csombor Teréz, Kertész Kata, Nagy Viktor, Szokolai Péter, Kovács Gyula.
Fordította: Ambrus Mária és Zsótér Sándor. Dramaturg: Ungár Júlia. Díszlet: Ambrus Mária. Jelmez: Benedek Mari. Zene: Mátýassy Szabolcs. Rendező: Zsótér Sándor.

Hol? Miskolci Nemzeti Színház Kamara
Mi? Edward Albee: *Mindent a kertbe*
Kik? Rusznák András, Ullmann Mónika, Dénes Viktor, Pásztor Pál, Voith Ági, Salat Lehel, Seres Ildikó, Cservenák Vilmos, Szabó Irén, Jancsó Dóra, Márton András.
Fordította: Ambrus Mária és Ungár Júlia. Dramaturg: Ungár Júlia. Díszlet: Ambrus Mária. Jelmez: Benedek Mari. Zene: Tallér Zsófia. Rendező: Zsótér Sándor.

⁷ A kérdéshez bővebben lásd Claire Nicolay: *Hoboes, Sissies and Breeders: Generations of Discontent in Cat on a Hot Tin Roof. The Tennessee Williams Review*, 12-2011. <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=108> (letöltés: 2015.03.18.)