ERDEI JÁNOS

Színészünnep

Két egyfelvonásos Egerben

Mint a címből is sejthető, Füst Milán A zongorájának és Szép Ernő Májusának Szőke István rendezte bemutatóján olyan felszabadult és virtuóz, ugyanakkor elmélyült színészi játéknak voltak tanúi a nézők, amilyen nemcsak Fráter Kata és főként Gáspár Tibor eddigi pályáján egyedülálló, de magyar színpadon is ritkaságszámba megy. S akkor még nem szóltam Bregyán Péter - hozzájuk mérhetően elementáris, valamint Román Judit sodró erejű alakításáról!

„Ez az élet melódiája"

A zongora története a lehető legegyszerűbb: egy feleség mindenáron zongorát akar. Mivel ez meghaladja anyagi lehetőségét, a kiterjedt rokonságon kezd cl „zongorázni". Olyan hazugságözönnel igyekszik azokat kész helyzet elé állítani, hogy ez a viharos gyorsasággal kiépülő s a zongora megszerzéséhez vezethető labirintusrendszer már-már a *Feleségem történetéből* ismerős sűrű és áthatolhatatlan hazugsággá áll össze. A szöveg ugyanakkor nem különösebben szellemes, a szó társalgási értelmében még poén is alig-alig akad benne. Ráadásul a meglehető-sen nehézkes expozíciónál is nagyobb haj, hogy a mű gyakorlatilag nincs befejezve. Hogyan születik ebből az anyagból lebilincselő két óra'?

A szociálpszichológia csak valamikor a hatvanas évek végén jutott el a interperszonális viszonyokban kialakuló „játszmák" leírásához. Ezeknek a másik ember manipulálásához vezethető technikák-nak, az alakoskodásoknak olyan tárházát bontja ki az 1925-ben keletkezett szövegből a feleséget játszó Fráter Kata, hogy a játékától vezérelt színpadi valósághoz képest (például) az egyébként méltán híres Albee-darab, *a Nem félünk a farkastól,* durva, ámde butácska emberek önpusztító játékának tűnik. Ez a némber ugyanis túl rafinált ahhoz, hogy játéka ne csak mások, de önmaga számára is életveszélyes legyen. Oly hidegfejű, hogy a legkiélezettebb pillanatokban is tud vigyázni magára. S még valami, a színésznő teremtette figura úgy ördögi, hogy minden egyes váltása nemcsak játszmáit tekintve szükségszerű (az akkor és ott egyetlen lehetséges és éppen ezért nens fejleménye is. Nem egyszerűen kiszámítottság tehát, hanem a figura karakteréből következő lépés. Milyen is ez a karakter'?

Paradox. Alaprétege a nyomorúságból van kikeverve. Egy szerencsétlen teremtés, aki három gyermekkel és egy alkoholista férjjel megáldva-verve mindenáron integrálódni szeretne férje nagypolgári(bb) családjába. Ezt a szociális különbséget Fekete Mária - ki tudja, hányadszor írhatom már ezt le - csodálatos ruhái maradéktalanul eljátsszák, s így e tekintetben tehermentesítik a színésznőt. A vékony és lágy pasztelokba öltöztetett sógornő (Bókai Mária) mellett Fráter Kata selyemruháinak tarkasága nemcsak enyhén közönséges, de annyira azért a színésznő javára is billenti a képzeletbeli mérleg nyelvét, amennyire az ember inkább vonzódhatik a nyárhoz, semmint az őszi hervadáshoz. Csakhogy a sógornőnek van egy lánya is (Kőszáli Ibolya), s erre a dramaturgiailag fölösleges figurára olyan, élénksárgától uralt, szintúgy selyemruhát adat a jelmeztervező, hogy itt semmivé foszlik az az előny, melyet a Fráter Kata formálta figura sógornőjével szemben a sajátjának tudhat. Görcsös parvenű. Hiába azonban a láthatóan nemcsak görcsös, de már-már emberfeletti erőfeszítéssel fenntartott asszimiláció látszata, mint a darab egy adott pontján szövegszerűen is kiderül (addig pedig metakommunikatív akciók sora jelzi), a család nemcsak hogy nem fogadja be és el őt, de mindent elkövetnek, hogy férjét cl is válasszák tőle. S ez az a kettős szorítás, mely rég ízzé-porrá zúzta karakterét. Alapkaraktere tehát - paradox módon - a karakter nélküliség, ami azonban itt azt jelenti, hogy lélektani értelemben meztelen. Egy rettegő és szorongó lélek, aki szüntelenül védekezésre és elhárításra van kényszerítve, akinek minden a jelenlétében elhangzott szó és minden rá vonatkozható mozdulat szinte fizikai fájdalmat okoz. Ő azonban már rég megtanult együtt élni ezzel a kínnal. A színésznő tehát egy olyan felfokozott, láthatóan hiperérzékeny állapotból indítja a figurát, mely nem egyszerűen a nagyon súlyos neurózis és a kezdődő pszichózis közötti határon csúszkál, de színészileg is rendkívül termékeny.

A színházba járók általában szerencsés előadásoknak is csak a végén lehetnek olykor tanúi ilyen pillanatoknak, amikor a színész az átélt és már elháríthatatlanul közelítő tragikus végkifejlet feszültségétől mintegy „kinyílik, nevetés és sírás hömpölyöghet arcán akár negyedpercenként is váltakozva, ugyanakkor a legnagyobb természetességgel. Ott és úgy kezdődik tehát ez az előadás, ahogyan és ahol még szerencsésebb esetekben is más darabok a legtöbbször legfeljebb ha végződni szoktak. Ez az állapot tévesthette meg a Vasárnapi Hírek kritikusát, aki harsánynak vélte az előadást. Holott a darabban éppen hogy ennek az állapot-nak a nagyon-nagyon finom fokozatokon keresztül történő visszavonása, leépítése történik meg. Ha úgy tetszik, a máskor és másutt és mindenkor győzedelmes végzet kicselezése. Ez magyarázza, hogy a drámának a szó hagyományos értelmében tulajdonképpen nincs, mert nem is lehet lezárása, hiszen éppen az hárul el, ami más darabokban diadalmasan közelít, a végzet. Dramaturgiailag tehát érthető, hogy a szerző *a* Catullusnál is jobban megtagadta ezt a művét. Hogy ezen a le-tagadhatatlan dramaturgiai gyöngeségen nem botlik el az előadás, az egyértelműen a rendező Szőke István érdeme. Előző rendezésekor (Osztrovszkij *Tehetségek és* tisztelőkjéről írva) már utaltam arra a mélységes kötődésre, mely az általa rendezett előadásokat Richard Wagner színpadával rokonítják. Ez a rokonság itt és most tovább mélyül. Ennek az elő-adásnak ugyanis zenei zárlata van. A jeleneteket elválasztó szünetekben, az át-díszítés alatt ugyanis nem függöny ereszkedik le, hanem olyan félsötét, melyben még éppen láthatók mind a díszítőknek, mind pedig a színpadról le- illetve fölsietőknek a zene ütemére mozgó árnyai. Az utolsó kép után a sötétség áthatolhatatlan, és az akkorra már megszokott, újra felcsendülő, rendkívül invenciózus Simon Zoltán szerezte zene végén rendkívül frappáns zárlat hangzik el. Ennél egyértelműbben és hiánytalanabbul kevés elő-adást láttam befejeződni.

Ahhoz azonban, hogy ez a rendkívül finom befejezés „üljön", az szükségeltetik, hogy az egész előadás zeneközelben legyen. Elsősorban és eleinte ezt Fráter Kata „áriái" biztosítják. A darab első feleharmada - ebben az előadásban - nem más, mint az ő megállíthatatlanul áradó monológjainak sorozata s az azokra adott, olykor szintúgy áriává dagadó re-akciók egymásutánja. Ez a legalább tizenkét szint teljes mélységében és magasságában végigskálázó hangözön (mely hol eszelős Médeiát idézve ront sógornője fiára, hol a halálra készülő Desdemona ártatlanságát ragyogtatja, máskor diadalmas Lady Macbethként vezényli el férjét annak testvérétől, hol pedig Cordeliaként bocsát meg és nyugszik bele mindenekbe) előbb-utóbb mindegyik szereplőt kihozza a sodrából, s ha ők vissza is térnek ebből a Fráter Kata sugározta fel-fokozottságból, személyiségük már nem

Füst Milán: A zongora (egri Gárdonyi Géza Színház). Fráter Kata (Módi Johanna), Bregyán Péter (Mühlstadt Arthur) és Bókai Mária (Neumanné)

nyerheti vissza eredeti normalitását: a Fráter Kata formálta Johanna elültette gyanú úgy szorongatja őket, ahogyan Johannát önnön nyomorúsága. Mert egy itt megszülető női Jago minden alattomossága is a néző arcába fröcsköl. Ezek a pillanatok azért érdemelnek külön is említést, mert még ebből a bravúrsorozatból is kiragyognak. Rögtön az ötödik kép elején az épp megdolgozni akart Lórikának mondja Johanna: „Nézd, Lórikám, ezt úgy kell tekinteni... Az én apám mindig azt mondta: Isten adta, Isten elvette..." Lórika azonban nem reagál, s Johannából csak folyik-folyik tovább a panaszár, egészen addig, míg ennek az egész darab egytizedét (!) kitevő, látszólag szabadon csapongó szóáradatnak a végén még egyszer elmondja a fentebb idézett mondatokat, de ekkor már Lórika korántsem azt mondja, amit az imént („Egészen okos beszéd..."), hanem Johanna túlzott jóságát ostorozva, valójában Johanna eszközeként rohan el fiához.

Hogy ez a szerepálmok sokaságának nagyjeleneteiből gyúrt figura nem hullik elemeire, hanem lélektanilag nemcsak hitelesnek hat, de ráadásul pokolian szórakoztató, három mozzanatnak köszönhető. Johanna gyakorta emlegeti férjét, „Tutyikát". S az, ahogyan ezt a nevet hol Istennek kijáró rajongó elragadtatottsággal, hol pedig *a Három nővér* Natasájának „Bobik" iránti elfogódottságát megidézve kiejti, nos, ez a néző számára a napnál is világosabbá teszi, hogy itt az önbecsapásnak s a tények teljes áthazudásának olyan fokával állunk szemben, mely szükségképpen robbanás-hoz kell vezessen. Hogy a magánpokol tűrhetetlen feszültségei épp egy zongorán - ahogy a pszichológusok mondanák - fixálódnak, az ugyan esetleges, de tökéletesen hihető. Ezen lélek számára a zongora a már elviselhetetlen ellentété-nek szimbólumaként funkcionál. Ez a - ha úgy tetszik - pszichopatológiás építkezés hitelesíti mindazoknak az elképesztő hazugságoknak az elhangzását, melyekkel Füst Milán nem takarékoskodott. Ugyanakkor a néző számára azonnal átlátható mindaz, amit a színésznő lendülete a többi szereplőt megtévesztővé fokoz fel. (Ekkorákat ugyanis egyszerűen nem lehet hazudni.) Igy a valódi tragédiák peremvidékén tántorgó mindennapi kutyakomédiáink szinte teljes és éppen ezért pokolian mulatságos katalógusát jeleníti meg az előadás. S végül a harmadik tényező, amitől ez az eszeveszett őrület véres valóságként hat: a Bregyán Péter formálta Tutyika.

A nevetségességnek s a mindenre elszánt fenyegető agresszivitásnak olyan zseniális ötvözeteként lép színre, hogy csak az utóbbi alapján is azt kell írnom, korántsem veszett kárba *a Haramiák* Spiegelbergjébe fektetett iszonyatos munka. Tutyika tekintete ugyanis öl, de úgy, mint azé a világból kivonult embergyűlölő alkoholistáé, akitől a békés tompaság nyugalmát vették éppen el. Az alkohol tompította delíriumos indulatok elszabadulása előtti pillanat ez. Tutyika éppen visszatérni kényszerült a világba, de ezt a visszatérést -jól látható módon - még a csecsemők is megbánják. Hogy az alkoholról lehet szó, arra a színész testtartásából következtethetünk. Ugyanis gyakorlatilag semmije sincs a helyén, se a válla, se a keze, se a melle, se a lába; semmije. Elképesztő torzó. Ámde ez a torz szörnyeteg nem is szobormereven, de egyenesen szoborként áll: még annál is gyorsabban ölni kész (lehet), mint amilyennek a tekintete mutatja. Ez a Tutyika tehát a teljes szétesettségből kapta össze magát, hogy ennyire soha többé ne essék szét. Olyan ez a belépő, mint egy épp a nullponton lévő ingának a kimerevített képe. Innen még továbblendül, azután ismét vissza, azután tovább, azután vissza, de már egyre kevésbé távolodva el önnön, a belépőben felvillantott centrumától. Szívesen írnám azt, hogy századmilliméterre kiszámított a színész játéka, de ilyen pontossággal egyszerűen képtelenség számolni, s még kevésbé lehet ennek eredményét estéről estére reprodukálni; ehhez mindenestül Tutyikává kell átalakulni. Maradéktalan és tökéletes metamorfózis ez. S ráadásul ez a Tutyika nem egészen azonos a Füst Milán írta figurával. Ez a Tutyika ugyanis kilengései közben egyre világosabban látja át az őt körülövező és éppen kiépülő labirintusrendszert, de amikor nővérével folytatott beszélgetése során azt is átlátja, hogy számára nincs kiút, hiszen ha enged családja vágyainak, és elválik Johannától, a „látszat miatt" továbbra is együtt kell maradniuk: vált. Egy kétségbeesett kitörési kísérlet során nemcsak eljátssza - felesége addigi eszköztárának teljességét mozgósítva - a családirtó szörnyeteget, de ennek lezárásaként azt is felesége értésére adja, hogy kiismerve annak összes játszmatípusát, kiszáll. Az inga tehát megáll: ebben az előadásban a ház megszületett ura tűri kegyesen, hogy az előadást záró pillanatokban felesége kioldozza cipőjét. S a zongora megszerzésébe

Bregyán Péter és Fráter Kata A zongora című darabban

Szép Ernő: Május. Gáspár Tibor (Egy vak) és Román Judit (Egy leány) az egri előadásban

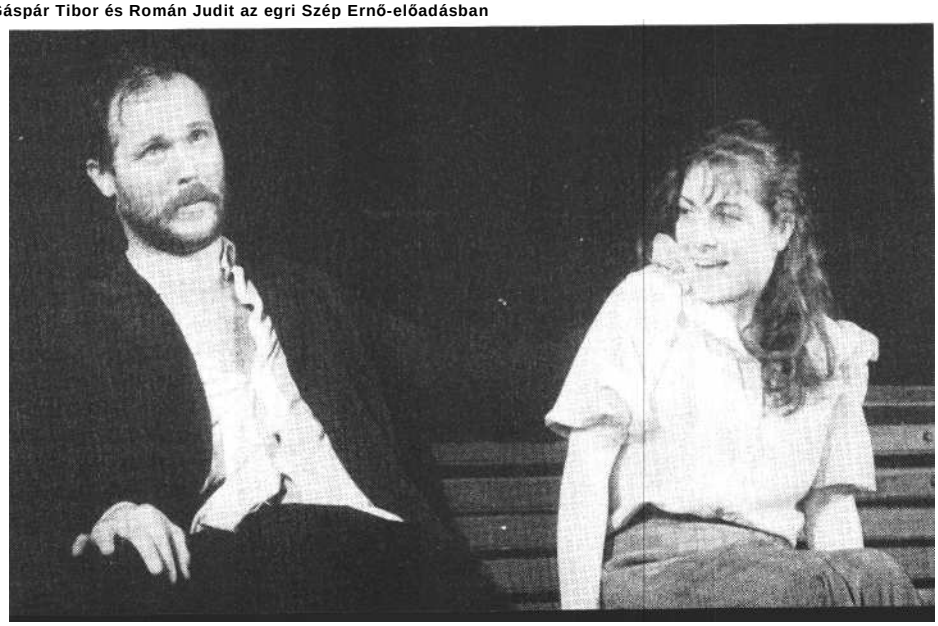
sem azért egyezik bele, mert a csapda bezárult, s egy eszelős, de diadalmas nő örökös foglyaként lesz kénytelen tűrni annak klimpírozását, hanem sokkal inkább azért, mert belátta, ezzel az élethossziglan adott cellatárssal nemcsak kijönnie lenne érdemes, de ráadásul meg is szánja feleségét; ha meg tudja szerezni, hát legyen meg a zongorája. Ha azt nem is hitetheti el az előadás, hogy az élet szép, és abban boldogok lehetünk, kitörölhetetlenül belénk vésődik, hogy a szép, sőt boldog pillanatok lehetősége nem teljességgel lehetetlen. Mert bármennyire is a ház ura a záróképben a Bregyán Péter formálta Tutyika, azt még Füst Milán sem tudhatta, hogy mire képes akár már másnap Johanna. Különösen, ha Fráter Kata játssza.

Külön kell szólni a Gáspár Tibor formálta Gerőről, aki Johanna észveszejtő hazugságait elszenvedvén, látható módon és színészileg rendkívüli biztonsággal kimunkálva, valóban elveszíti az eszét. Nemcsak kijön a sodrából, de úgy is marad. Egyszerűbb szerepében hasonlóan intenzív színészi jelenlétről ad bizonyságot a hibbant környezetvédő tanárt játszó Mikula Sándor. A gyakorlatilag hibátlan munkát végző társulatból külön említést érdemel még Urbán Andrea dörzsölt szobalánya. S szólni kell arról is, aminek sosincs éppen ideje, de valamikor szóvá kell tenni ezt is. A segédrendező Szarka Jánosról van szó. Hogy az egyre összecsiszoltabb színészi munkákból összeálló Szőke-rendezésekben mennyi a szerepe, kívülről fölmérhetetlen, de nem lehet kevés, ha sorozatban együtt dolgoznak. Ugyanitt kell szólni a hangosítást sorozatban hajszálpontosan, olykor pedig, mint a *Tehetségek és tisztelőkben*, egyenesen bravúrosan megvalósító Baranyai Balázs munkájáról is. S ugyanígy, a Kerényi József tervezte díszlet lassan már obligát dicsérete mellett, legalább egy-szer szólni illik a nemcsak szép, de tartalmas műsorfüzetről is, mely ismét - mint eddig valamennyi egri bemutatón - Lökös Ildikó dramaturg munkája.

Túl Sztanyiszlavszkij módszerén

E lap olvasói között aligha akad olyan, aki ne ismerné szinte betéve Szép Ernő *Májusát*. Igy csak a feketébe burkolt színpadon zajló történések kiemelkedő pontjainak felidézésére szorítkozom. A darabot nyitó gyufaáruló kisfiú Csathó Csaba, noha aligha lehet 10-12 évesnél idősebb, vagy máris egészen kiemelkedő drámai tehetség, vagy Szőke István rendező talált valami egészen különleges kulcsot a szívéhez. A gyermekszínészekre jellemző modorosságnak még az árnyékát is kerülve, nem megható, de szívbemarkoló. S ez a Szép Ernő-előadásoknál már-már megszokott „édesség"-et nélkülöző, komor, a szociális nyomorúságot felkavaró élességgel exponáló hangütés nemcsak folytatódik, de infernálissá mélyül. Bicskei Kiss László cipősuvickolójánál szánandóbb nyomorulttal az ember aligha találkozhatott. Ugyanő adja a csibészt is, korántsem véletlenül. Mert a cipősuvickoló monológját záró „álom" („Most vacsorálok, szafaládét hagymával, megiszok egy krigli dupla kőbányait, ledöglök") durva közönségessége már arról az elállatiasító nyomorról tanúskodik, mely a csibész fenyegetően undorító alakjában már belga revolverről álmodik. Hogy mik és kik kényszerülnek állattá lenni, azzal Ali Attila angyali szelídségű messenger boya szomorítja a néző szívét. Amikor pedig Nemesházy Beatrix kétségbeesett szelídséggel kínálgatja az első sor nézőinek megszikkadt pereceit, az ember már rég meg van győződve arról, amit eddig inkább csak becsületszóra hitt el, hogy a huszadik századnak valóban az a legnagyobb tragédiája, hogy így élnek emberek. Hogy emberek élnek így. Ha pedig ez igaz, ugyan kit is érdekelnek esztétikai megfontolások, kit érdekel és főként zavarhat az, hogy ezeknek a megidézett figuráknak nincs hagyományos szerkezetű tragédiává fűzhető történetük. Másuk talán van?! Az indító képek erejét jelzi, hogy a virág-árus asszonyt játszó Fráter Kata, illetve az őrként színre lépő Bregyán Péter nem jobb (és természetszerűleg nem is roszszabb) az imént felsoroltaknál, akikhez még feltétlenül hozzá kell számítania rikkancsot játszó Mikula Sándort. A nyomorral és a nyomor keltette megnyomorodással való szembesülés - nyugodtan leírhatom - döbbent csendjében a néző-tér jobb hátsó sarka felől cipőcsikorgás hallatszik. Fekete öltönyben, kigombolt nyakú fehér ingben nagyon lassan, nagyon csikorgó léptekkel érkezik az ön-gyilkost játszó Gáspár Tibor. Nem cammogó, de nem is tétova ez a járásmód. Úgy lépked, mint akinek egyre erősödő szél ellenében kell mennie, de gondja nagyobb annál, semhogy akár csak tudomásul venné a szelet. Ugyanezzel az ólmos lassúsággal a színpad bal hátsó falán be-nyúló gallyhoz lépked, felugrik rá, és megkapaszkodva kipróbálja. Visszahup-

Gáspár Tibor és Román Judit az egri Szép Ernő-előadásban



pan, áll, majd ugyanabban a tempóban leoldja a nadrágtartóját, s átveti a fán. S ebbe a halálos súlyú gondtól uralt, hihetetlen erejű színészi jelenléttel megteremtett térbe, a nézőtér jobb hátsó sarkából, akár egy mozdonysíp, női sivítás hasít. A színpadra robban Román Judit, nyomában pedig a vágytól már elborult tekintetű Megyeri Zoltán trappol. Az öngyilkosnak épp csak félrelépni van ideje. Nincs ebben semmi különös, semmi mesterkélt, csak éppen azt nem érti az ember, hogy miért nem mindig így látta ezt a darabot. Gáspár öngyilkosa ugyanis a legkevésbé sem különc, semmi különös, semmi extrém nincs benne, olyan, mint bármelyikünk lehetne, ha ilyen helyzetbe kerülnénk. Maga a helyzet különös, ugyanakkor szinte minden életvitel mélyén otthonosan lappangó. S ez a nagyon egyszerű, de csak igen intenzív színészi jelenléttel kibontható lehetőség adja ennek az előadásnak az egészen különleges erejét. A Román Judit és Megyeri Zoltán között zajló szerelmi kutyakomédia ugyanis itt a szó legszorosabb értelmé-ben a halál árnyékában zajlik. A néző már látta felvillanni a nyomornak azt a kaleidoszkópját, mely hitelesíti azt az önpusztítássá kristályosodó elhatározást, mellyel Gáspár Tibor a színház falaitól határolt tér egészét besugározta. Idegesítően tudatlanok és ostobák hát ezek a fiatalok, ámde a tér most mégis nekik adatott, s ők tökéletesen bejátsszák azt! Megyeri szinte jobban akar, mint amenynyire színészeink színpadainkon akarni mernek. Tekintete egészen elborult, az orgazmusküszöbön hörög és vonaglik. Pillanatokra kitisztul, majd visszazuhan ismét. Román Judit azonban úgy és főként olyan kihívó fölénnyel söpri őt le, hogy hangjában szinte mindazoknak a megaláztatásoknak a lehetősége ott vibrál, melyet férfi egyáltalán szerelmi élete során elszenvedhet. S ez az ambivalens, mert a vágyat egyszerre szító s annak el-len is álló fölény megérdemel néhány elemző mondatot. Ugyanis színészvezetés és szerepépítkezés ritka harmóniájának megnyilvánulásáról tanúskodik. A vágytól újra és újra - a fiút játszó Megyeri Zoltánhoz hasonlatos módon - elragadott leányzót játszó Román Judit váltásai ugyanis újra és újra azoknak a regiszte-reknek a közelében szólalnak meg, amelyeken majd az öngyilkosnak való önfeltárulkozását adja elő. S abból a monológból majd egyértelműen kiderül az, ami az előadásnak ezen pontján csak érzékelhető: a vágynak való engedelmesség, ami mindig és mindenkor a beteljesülés ígéretét hordozta, itt és most, ebben a színpadon megjelenített és napjainkat idéző világban a lezüllés, az önelvesztés jóvátehetetlen kezdetét jelenti. Önmagával és önmagáért küzd tehát ez a meghasonlott, mert az embereket öngyilkosságba kergető világban vergődő gyermeklány! (A pereces nézőkhöz könyörgő megszólalása után ez az a második pont, ami előkészíti a darab tulajdonképpeni csúcspontját, azt, ahol majd az öngyilkos a nézők arcába vágja embergyűlöletének jól megalapozott szavait.)

Ez az egyre beláthatóbb módon a végtelen felé tartó fokozás, ahol az egyre elhatalmasodóbb vágy a lány vágyat szító ellenkezését növeli, lépteti elő az öngyilkost. Ideges, de nem csupán azért, mert feltartották, hanem főként és látható módon azért, mert ennek a gyötrelmes élveboncolásnak volt kényszerű tanúja, mert eközben Megyeri Zoltán egyszerre játssza el a semmibevétel okozta újabb megaláztatást s az elhagyatottság fájdalmát. Mígnem színre lép a rendőr. S ez a színészvezetés és színészi játék újabb remeklése. Bregyán Péter ugyanis nem egyszerűen egy rendőrt alakít, de pontosan azt a rendőrt, aki ennek a darabnak az egyik szereplője. Miközben szövegét mondja, megszólalásról megszólalásra enyhül az öngyilkossal s durvul a fiúval szemben. Ezáltal az akkor még csak alakuló nézői állásfoglalást előlegzi meg. A szó legszorosabb értelmében eltakarítja a fiút, s ezzel alkalmat teremt arra, hogy az általa figyelemre sem méltatott lány megmenthesse az öngyilkost. Mindezt pedig hangszínnel, tartással s rendkívül takarékosan adagolt (hiszen mord rendőrt játszik) gesztusokkal érve el. Azért érdemes ezen ponton elidőzni, mert itt egy viszonylag egyszerűbb s éppen ezért átlátható példáját láthatjuk annak, ahogyan miskolci éveik alatt Szőke István és bizonyos értelemben Csiszár Imre is, színészeikkel megteremtettek egy, a Sztanyiszlavszkij-módszeren talán, de a sültrealizmuson mindenképpen túllépő játékmódot. Olyat, melyben a felidézett realitásnál sokkalta erősebben determinálja a színészi játékot a felidézés módja, tehát az előadás egésze. S ez a szereplők egymáshoz való viszonyaiba, az előadás egészébe való illeszkedés azután egy adott ponton át is töri a realitás kereteit, öntörvényű játék születik. Ezen az előadáson akkor, amikor az öngyilkos a fiú és a lány önnön monológban történő feltárulkozásának ritmusára szétvetett karral tántorog körbe és körbe. Olyan halál-tánc ez, melynek életünk valósága csak töredezett és tökéletlen mása.

A színre lépő rendőr tehát eltakarítja a fiút, s a lány egyedül marad az öngyilkossal. S ez, ebben az előadásban elsősorban a lány számára, páratlan lehetőség. Román Judit hihetetlen biztonsággal közelíti megszólalásait a már említett kitöréshez, melyben ki is mondja azt, amit játéka addig egyre nagyobb erővel érzékeltet: hiába fiatal, szép és ártatlan ő, élete már befejeztetett: egy kurváét kell elkezdenie, születése ugyanis ennyire nyomorulttá tette őt. Ám most váratlanul kapott az élettől egy rövidke és mulandó sanszot. Még nem kell kurvává lennie, előbb még megmentheti ezt az életunt szerencsét-lent. Bizony itt alaposan megfordul (pontosabban helyreáll) a darab más előadásaiban megszokott értékrend. A lány kapaszkodik itt az öngyilkosba, az öngyilkosénál is jóval nagyobb kétségbeeséssel. S valami egészen gyomrot próbálóan igaz, ami a két remek színész döbbenetes erejű játéka nyomán megelevenedik. A rafinált kurtizánok és a rajongó odaadó hitvesek minden eszköztárát mozgósítva csikar ki a lány újabb és újabb mondatokat az öngyilkosból. S erre a sorjázó mondatok egymásutánjából kikerekedő szaggatott monológra - Gáspár Ti-bor elementáris játékának köszönhetően - egyáltalán nem túlzás a „pokoljárás" kifejezés használata. A lány kétségbeesés szülte kíváncsisága szinte motívumról motívumra vizsgáltatja újra a férfival mindazokat a tényezőket, melyek nyomán az öngyilkosságig kilátástalannak vélte az életet. S vélekedése sajnos igaz-nak tűnik, Gáspár játéka a nyomorúság-nak s a reménytelenség színeinek ritka pontosságú katalógusát eleveníti meg. Mintegy a szó legszorosabb értelmében újraélni látszik mindazt a gyötrelmet, amelyik az általa életre keltett figurát az öngyilkosság peremvidékére hajszolta. Olyasfajta (ezen a pompás estén már a negyedik vagy az ötödik) színészi átlényegülés ez, mely lélektani hitelességénél fogva már a néző szégyenérzetét hozza működésbe. A kudarcnak és főként a nyomorúságnak olyan foka, mely (ismeretlennek hazudva azt) nem elhárítható, hanem a színpadon feltáruló iszonyatos valóság(ként hat). A két színész játéka nyomán nem túlzás azt mondani, hogy ez a Román Judit formálta szerencsétlen teremtés mielőtt alámerülne az utcasarkok lélekroncsoló poklába, arra kényszerül, hogy szembenézzen azzal az iszonyattal, melynek az utcasarok csak az egyik szegmentuma. Szőke színészvezetését dicséri, hogy ezekben a Gáspár Tibor egészen ki-vételes intenzitású, ám mégis hajlékony játékától uralt pillanatokban Román Juditot látszólag szinte kivonja a játékból. Ritkuló megszólalásai egészen elhalkul-nak, szinte csak a szeme játszik: ezeken látszik befogadni azt a lélekgyilkos, egé-

szen a téboly határáig hajszoló mérget, melyet a férfi szavai árasztanak. Az utcasarok előtt tehát látszólag adatott ugyan számára egy kurta esély, ámde ennek megjátszása közben egyenesen azt kényszerül belátni, hogy az öngyilkosnak van igaza. Immáron tehát nem is személyiségét, de életét fenyegeti egy nem is olyan távoli, mert az öngyilkosban testet öltő veszély, a szinte kényszerű önpusztításé. Mivel a férfi, intellektusa által képviselt, tapasztalatai a lány számára jószerivel legyőzhetetlenek, a férfit kell legyőznie mármár önnön életben maradását igazolandó! A férfi érvei ugyanis cáfolhatatlanok, no de ha érvénytelenek?! S ez a lassan és észrevétlenül megszülető lehetőség pontosan olyan, mint a szerelem, sőt éppenséggel az! Önmagáért küzd ugyanis ez a teremtés, de csak a másikkal együtt arathat diadalt! Ha van értelme a szóösszetételnek, hogy „kétségbeesett szépségű", úgy ezekre a színpadi pillanatokra feltétlenül igaz! A lány kétségbeesése és kétségbeesés szülte odaadása ugyanis szinte lépésről lépésre olvasztja fel a férfi dermedtségét. Gáspár Tibor ugyanis a halál megidézett közelségétől s a halál-hoz vezető belátások dermesztő erejétől még sokáig oly merev, mint egy farönk. Riadtan ugrik fel a lány érintésétől a padról. Teste azonban már úgy meghajlik, mint egy vihartól feszített fa. S a szavak bujkáló édességétől ez a fa először hajladozni, majd remegni kezd. Lassanként a hang is hozzálágyul a testhez, mely azonban még mindig érinteni képtelenül görcsös és merev. Fa, csak épp hajlóremegő, de azért fa. S nagyon hoszszú, színészileg rendkívül gazdag perce-ken keresztül annak leszünk tanúivá, ahogyan egy simogatás megszületik. A lány győzött, megmentette önmagát, s mert csak ezen az áron volt lehetséges, a férfit is. Együtt indulnak el, de hogy hová és minek, arra az előadás nem felelhet. Elindulnak - s épp ennek a pillanatnak a kristálytiszta, minden negédes hazugságtól ment felvezetésével és főként felmutatásával vési kíméletlen élességgel elménkbe az előadás a két fenti kérdés kétségbeejtő megválaszolatlanságát. Mert csakugyan: hová? - és főként: minek?!

Füst Milán: A zongora - Szép Ernő: Május (egri Gárdonyi Géza Színház)

Díszlet: Kerényi József m. *v. Jelmez:* Fekete Mária m. *v. Zene:* Simon Zoltán. *Segédrendező:* Szarka János. *Rendezte:* Szőke István.

Szereplők: Bregyán Péter, Fráter Kata, Olgyai Magda, Bókai Mária, Gáspár Tibor, Kő-száli Ibolya, Mikula Sándor, Megyeri Zoltán, Fehér István, Bicskei Kiss László, Balogh Ágnes, Nemesházy Beatrix, Szabó János, Úrbán Andrea, Ali Attila, Csathó Csaba, Román Judit.

BÉCSY TAMÁS

Közvetlen benyomások és lényegi jelentések

Az Antonius és Kleopátra Pécsett

A színházi műalkotás létrehozásának és befogadásának egyik lényeges kérdése, hogy a nézőre - szemben az írott dráma olvasójával - erőteljesebben hatnak az *érzékszervekre közvetlenül* ható formák és jelek, és határozottabbak az ezek által kiváltott-felkeltett jelentések. (Ez a kérdéskör - persze megváltoztatva a mindenképp megváltoztatandókat- analógiát mutat a Panofsky által a festmények értelmezése kapcsán kifejtett jelenségértelem, jelentésértelem, lényegi értelem kérdéskörével. Lásd: E. Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben;* Bp. 1984; különösképp 249-261. oldal.) Az írott szöveg olvasásakor belső szemünk és belső fülünk működik, s ez könnyebbé teszi a szavak-mondatok, illetve jelenetek elvontabb, szellemibb jelentéseinek, a másodlagos, metaforikus, szimbolikus stb. jelentéseknek a kialakulását.

A pécsi Nemzeti Színház *Antonius és* Kleopátra-előadásában ez a kérdéskör több vonatkozásban szembetűnő.

Shakespeare drámája bármely színházi előadásának az ezzel összefüggő nehézségei közé tartozik, hogy - a különböző jelenetbeosztástól függően - harmincnyolc vagy negyvenkét jelenete van. Ez a tény ugyanis a díszletek változtatása - vagyis a közvetlenül a szemünk által felfogható színpadi jelek cseréje és az ehhez szükséges időnek az ugyancsak közvetlenül érzékelhető múlása - miatt sokkal inkább a néző, mint a dráma olvasója számára teheti széttöredezetté, vontatottá, nehézkessé az előadás egészét. Márpedig ez olyan hatástényező lehet, amely a legkitűnőbb művészi - rendezői, színészi - megoldásokat és ezek lényegi jelentéseit is csökkentheti, negatív irányba befolyásolhatja.

A történet, ha az utasításokat pontosan követik, Kleopátra palotájának legalább hat különböző helyén játszódik; a római jelenetek legalább nyolc különböző helyen; s ezeken kívül a csatáknak is különböző színterei vannak. Az teljesen evidens, hogy a sok színtér az Erzsébet kori színpadon nem jelentett semmiféle nehézséget, hiszen nem volt díszlete. Manapság azonban a díszlet a történet vagy az alakok jellemzésére is szolgál.

Ebben a drámában két világhoz való viszony, két - a maga teljességében értve a szót - erkölcsiség jelenik meg, az „egyiptomi" és a „római". A mű színhelyeinek, a fizikai térnek jelentőségét ez a tény is jelzi.

A római jelenetek színtérbeli sokaságának jelenségértelme, hogy Rómában itt vagy ott, illetve Athénban stb. játszódik a történet; jelentésértelme, hogy az egy helyben maradó Egyiptommal egy nagyon is dinamikus, kiterjedt és terjeszkedő Róma kerül viszonyba. Lényegi értelme többrétű. A történetnek van „birodalmi" aspektusa: a római színterek a fél vagy az egész birodalom fölötti uralom megszerzésének és/vagy elvesztésének a színterei; továbbá: ezekben jelenik meg „Korunk erős parancsa", amely Antoniusban él, és ezekben jelenik meg a világhoz való „római" viszony is.

Az egyiptomi jelenetek jelenségértelme, hogy Alexandriában játszódnak; jelentésértelme, hogy Kleopátra szerelmének közvetlen közelében; lényegi értelme: tere kettejük „új földet és új eget" felfedező szerelmének; továbbá, hogy a világhoz való „egyiptomi" viszony jelenik meg bennük. Ez utóbbi - ma így fogalmazhatnánk - a személyiségnek a magánszférához fűződő aspektusait tartja fontosnak, a szerelmet, a mámort, a boldogságot. Ám nem akármilyen, nem valamiféle ócska, vacak vagy csak átmeneti boldogságot, nemcsak szexuális gyönyört és borközi mámort jelent a világhoz való itteni viszony. Sőt, ez nem is a szerelemnek, a gyönyörnek a közéleti harcokhoz, a „közjó" megteremtésének küzdelmeihez feloldódást, erőt, dinamizmust adó változata. Ez a szerelem csak először törődik azzal, ami horizontális; csak az elején fedeznek fel „új földet"; ez a szerelem az „új egek" feltárulásáig vezet. Mert ha csak a horizontális világot öleli át, akkor korlátozott, és „Koldusszerelem az, ha mérhető". Antonius és Kleopátra szerelme végül a vertikális irányokba tör; egyfelől a személyiség mélyére, másfelől a csak a halál után elérhető irányba fölfelé; oda - miként Antonius mondja -, ahol „virágon nyugszanak az árnyak", vagyis az elíziumi mezőkre. Es Kleopátra is tűzzé és levegővé, a négy elem közül a felfelé hatókká változik, amikor már a halott Antoniusához készül, hiszen a horizontális világ disznóól nélküle.

A másikat, a „római" világhoz való viszonyt mindenben csak a horizontalitás érdekli; az uralom, az evilági hódítás. Nem is ért meg mást, és nem is ért máshoz. Mindent föláldoz érdekében; Agrippa az uralom érdekében javasolja, Antonius vegye el Caesar húgát. A rómaiak