

Nem tudom, érzékelhető-e a Fejes-groteszk költői megcsavartsága, amely csak annyiban időszerűtlen, amennyiben ma minden finoman, játékosan, árnyaltan, többértelműen megcsavart esztétikai kínálat az. Jelenleg a durva, mellbevágó, egyértelmű hatások korát éljük, a *Vonó Ignác* előadásához pedig némi érzelmi és intellektuális érzékenységre lenne szükség, mind a színház, mind a közönség részéről. Ennek hiányában Garas Dezső József Attila színházi rendezése olyan, amilyen lehet. Nem rossz, hiszen jó színészek játsszák - Koltai Róbertet még mindig nem nyúttá el a komikusrutin, Pogány Judit bizarr csiklandóssága egyenesen hiánycikk -, de meg sem kísérli föltárni a darab rétegeit. Elsősorban a lírai lebegés alaphangját. A Vonó Ignác és Mákné közötti bohóctréfamenetek itt kabaréleszármazottak inkább, mint költőileg komponált prózai duettek. Nyers feleselések s nem egy konyhai háziszínpad emlékréből, melyben játékká stilizálódnak mímelt és valódi érzelmek annak érdekében, hogy az utóbbiakal ne kelljen komolyan szembenézni. Ez a já

tékos pótcselekvés-sorozat - életjáték helyett színjáték - a darab nagy találmánya, alappillére és szellemiségének hordozója. Eljátszásához levegőt kell hagyni. Tempót és ritmust kell diktálni. Zavarba kell hozni ösztönös és igazmondás kibogozhatatlan rejtellyel. Az előadásban inkább pingpongmeccs zajlik, hosszabb-rövidebb labdamenetekkel. Kopog a dialógus a két térfélen - nincs zenéje.

Mindez életkori sajátságokkal is magyarázható. Koltai és Pogány korban az utolsó jelenetek - az ötvenes évek - Vonó Ignácához és Máknéjához állnak közelebb, s ez csak akkor volna szerencsés, ha a darab flashback-technikára épülne. Tán még akkor se. Vonó Ignácnak nem a fiatalság illúzióját kell keltenie, hanem meg kell öregednie fiatalsága illúzióival. A kettő nem ugyanaz. Utóbbit belülről is lehet játszani, az előbbit nem. A játéknak folyamatosan kellene a költői stilizáció felé haladnia, a József Attila Színház előadása épp ellenkezőleg, a stilizáltságból halad a földszintes realizmus felé. Ha Mákné és Vonó Ignác bizarr fiatalkori

kettősén - a vásári ugratáson - nem érezni a latens erotikát, nincs alternatívája az élethazugságnak. Akkor Virág Tekla csakugyan úgy fog megjelenni, mint a keresztény magyar úriasszony, aki megváltja a kacska kezű proletár OTI-altisztet; Fehér Anna így is jeleníti meg. Akkor viszont nem tudom, miről szól a *Vonó Ignác*.

Az előadás különben rendben van. A szereplők iátekultúráira nem lehet panaszkodni.

KOLTAI TAMÁS

Fejes Endre: Vonó Ignác (József Attila Színház)

Díszlet: Horgas Péter m. v. Jelmez: Gombár Judit. Rendező: Garas Dezső.

Szereplők: Koltai Róbert, Pogány Judit, Ujréti László, Fehér Anna, Józsa Imre, Schnell Ádám, Radó Denise, Láng József, Bakó Márta, Juhász György, Boda Csilla, Mesterházy Gyula, Mezős Balázs, Önböli Pál, Pintér István.

HALÁSZ PÉTER: GYEREKÜNK

A DOBOZ ÉS KÖRNYÉKE

Az Új Színház stúdiótermében dobozszínház látványa fogad. A puritán díszlet hófehér falakból, mennyezetből, padlatból és háttérből áll; a tér a színpad mélye felé szűkül, rájátszva a perspektívára. A dobozeffektust e térhatás hangsúlyozza (látvány: Halász Péter). A kinyitott doboz fekete vászonfüggöny keretezi. A hangszóróból könnyed melodía szól, aztán kialszik a fény. Az éjszakai sötétben egy férfi szólal meg, aki rosszat álmodott: ál-mában színházban volt. Mellette egy nő nyögdecsel félálomban. A színen nemsokára megjelenik a pizsamás férfi, és a nézőkhöz beszélve felvázol egy nézői helyzetet: képzeljük el, hogy a színházi előadásra való belépés előtt az egyik nézőnek épp egy viccet mesélnek, amelyet a néző majd csak akkor fog fel, amikor a színpadon elkezdődik a „Leukémia” című előadás. Es a néző, akinek most esett le a tantusz, végigrohög a „Leukémiát”. A pizsamás férfi a dobozon kívül áll, nagyon közel a nézőtér első sorához: tér-beli helyzete máris jelzi a „doboz” és „nem doboz” terek elhatárolását.

Így kezdődik a *Gyereünk* című előadás, amely értelemszerűen egy leukémiás gyermek történetét és a történet színrevitelét meséli el. Ebbe a rövid expozícióba az előadás valamennyi problémája, rétege, síkja bele van sűrítve.

A Halász Péter és a szereplők közös munkájaként (gyerekeként) létrejött *Gyereünk* egyik rétege - nevezzük feltételelesen „a történetnek” - a leukémiás gyermek szüleinek „drámája”, így, idézőjelesen, hiszen - mint

maga Halász Péter írja - „dráma mindenhol van, kivéve a színházat” (SZÍNHÁZ, 2000. november). Ez az előadás akár az idézett mondat illusztrálása is lehetne. Ennek a történetnek a helyszíne a színházi „doboz”. A leukémiás gyermek története nemrég még vírusként terjedt az interneten: leukémiás vagy rákos gyermekeknek gyűjtő, segélykérő levél formájában jutott el hozzánk e-mailen, azzal az utasítással, hogy továbbítsuk minél több embernek. A levél azonban önmagát sok százezer példányban lemásoló, gépeket és embereket tönkretévő vírusnak bizonyult. Így aztán a felhasználók a „valódi” segélykérő levelekkel szemben is bizalmatlanok lettek, szemernyi lelkiismeret-furdalás nélkül, egy mozdulattal törölték még a virtualitásból is az „ez nem vírus, hanem egy beteg kislány levele” kezdetűeket. Ez a vírus is ihlethette volna az előadást.

Az előadás másik rétege e történet „kommentárja”, a „Leukémia” című előadáson való kívülhelyezkedés, elidegenítés. Ezek a „kommentárok” a dobozon kívül, mellette, előtte, a közönség soraiban hangzanak el, és a nézőkkel kezdeményeznek párbeszédet.

A harmadik vagy inkább köztes réteget alkotják a szülők „sötétekben” elhangzó, félálomban elduruzsolt mondatai, amelyek részben „a történethez” kapcsolódnak, és közvetlenül folytatják azt, részben pedig olyan kommentárok, amelyek a színházi helyzetre vonatkoztathatók, végül pedig minden és önmagukat is megkérdőjelezi, hiszen valamennyi mondat félálomban hangzik

el, és ki tudja, ébren vannak-e a szülők, avagy álmodnak. Az előadásban ezek a síkok logikus rendben váltakoznak.

A két fő nyomvonalhoz, a történethez és kommentárjához különböző szemlélet és játéktípus tartozik: „a történet” közvetlenül megjelenített, belülről felépített figurákból (főként az Anyából), hitelességre törekvő színészi alakításokból jön létre, míg a kommentárok hol stilizált játékból és mozgásból, hol - főként a nézőkkel való kommunikációban - „hiteles civilek” játékból szövődnek. A játéktípusok elhatárolása egyes színészek esetében azonban korántsem egyszerű. Valójában egyedül Kari Györgyi (Anya) tud akár egyetlen mondaton belül is játéktípust váltani. Stilizált jelmeze - keményített ruha, cernakesztyű (Kovalcsik Anikó munkája) - kifogástalan amerikai szappanopera-anyakát idéz. Az ő „realista” játékában az önfeláldozó, mártírtípusú, gyenge és gyengéd anya fájdalmas, szenvedő cérnahangján egy szempillantás alatt lesz stilizált játék: ostobasággal kevert naivitás, gyermeki tudatlanság, az anyaszerep paródiája vagy éppen idézőjeles értelmezése. E váltások legmutatósbab jelene az anamnézis felvételekor zajló párbeszéd az Orvossal: a jelenetet Kari Györgyi fokozatosan, mondatról mondatra emeli át - és idegeníti el - a belülről megélt Anya alakításából ugyanennek a jelenetnek a kommentárjába. A többi színész esetében vagy az egyik, vagy a másik játéktípus dominál. Takács Katalinnak jóformán csak stilizált szerepek jutnak, de ez a játéktípus idegen tőle.



A szülés (Konecz Zsuzsa felvétele)

Hirtling István (Apa) erénye a nézőkkel frontális játékban előadott „hiteles civil” szerep, azonban hiteles Apává már ritkábban tud átvedleni. Kecskés Karina (Titkárnő) éppen a nézőkkel való játékban bicsaklik meg, viszont mint stilizált punk titkárnő (bőr rövid-nadrág, égnek meredő kökemény hajtincsek) megállja a helyét. Egri Mártáról, aki az érzéketlen, közönyös Orvosnőt alakítja, nehezen dönthető el, hogy egy végig nem vitt, realisztikusan megalkotott szerepet játszik-e, vagy ugyanennek a meg nem mutatott stilizációját. Kovács Olga és Szabó Zoltán kettőse - ők többfunkciós kommentátorok és a leukémiás gyermek társai - olykor a diákszínjátékosok civil és suta eszköztárát imitálja; Kovács Olga mozgásáról nehéz megállapítani, hogy miért oly esetben: szándékosan-e vagy csak „így sikerült”. Az előadást záró Magyar László - a megöregedett leukémiás gyermeket alakítja - anyja karjában színtelen hangon, árulkodó civil dikcióval elmondott monológja egy önmagával azonos embert és nem egy „alakítást” mutat. Az egyes színészi munkák nemcsak eltérnek, különböző (kontrollálatlan) nyelven szólnak, de zavarba ejtően sokféleképpen értelmezhetetlenül és indokolatlanul váltakoznak.

A dráma és az előadás szerkezete azt sugallja, hogy a *Gyereink* mindkét síkon értelmezhető: egyaránt vonatkozik a házaspár közös leukémiás gyerekére és a másik „közös”, szintén gyógyíthatatlanul beteg gyerekre, a színházra. A „dobozban” zajló történet - a gyerek betegségének felfedezése, a szülők viszonya az orvoshoz és a kórházhoz, a szülők egymáshoz való viszonyának a betegség

által kiváltott új minőségei, a felnövő gyermekről alkotott ítéletek, a tanító néni véleménye részvétet, együttérzést, szolidaritást ébreszt. Azonban ezek az előadástól idegen fogalmak, ha nem egyenesen nevetség tárgyai. A történetből kilépő szereplők azt kívánják bizonyítani, hogy ilyen nézői érzelmek színházban egyáltalán nem lehetségesek. A leukémia biológiai leírását és lefolyását monoton hangon felolvasó Apa jelenete (szándékosan vagy sem) éppen ezt bizonyítja: a hosszan olvasott orvosi szöveg, amely tele van idegen szavakkal, ismeretlen fogalmakkal és kimondhatatlan nevű gyógyszerekkel, a leukémiás történet maradék drámai élet is elveszi, és unalomba fullad. A színház a szórakozás, nem az együttérzés színhelye, állítják ezzel. Ezért lehet szórakozni a „Leukémia” című előadáson. Ezzel az állítással együtt az előadás nem moralizál. Nézői szemmel a legkellemetlenebb pillanata akkor jön el, amikor a beteg gyermeket kiengedik a kórházból, és a pizsamás apa heurékát kiáltva arra biztatja a nézőket, hogy ebben a felémelő pillanatban fogjanak kezét - „köszönetké egymást a béke jelével” -, a katolikus szertartás lezárásának paródiájaként. A színész a nézőket egyenként próbálja rábírní a kézfogásra. A cinikus jelenet azonban nem eredményez kapcsolatot színpad és nézőtér között. Az előadás folyamán valamennyi színházi kommentár, ha a kezdetben jelzett dobozszínház ellen irányulna is, mindvégig a nézői érzelem, azonosulás, részvétel, szolidaritás, sajnálat létét vonja kétségbe, végső soron pedig tagadja és kiiktatja. Eszköztára pedig - például a Diótörő-motívumokra táncoló lila

trikós, sárga szoknyás lányka, aki „véletlenül” cigarettával jött be, vagy a különböző nyelvi játékok - megannyi gyakran látott megoldás alternatív és diákszínjátékos előadásokban. Történetileg és időrendileg ez a nyelvezet éppen Halász Péter hatására (is) átalakult, most viszont Halász tűnik alternatív-imitátornak.

Az alkotó(k)nak nagyon rossz a véleménye a színházról. (Színházon minden jel szerint ezt a dobozt akarják érteni.) A színház az egyezményes hazugság színhelye, olyan állásigényes konvenció, amelyet elvárunk és elfogadunk egymástól a játéktér mindkét oldalán. A szórakozásnak, az unalom elűzésének a helye. Egy alkalommal egy színész azt kívánja skandalizálni a nézőkkel, hogy „nagyon jól szórakoztam a »Leukémia« című előadásban”. Azonban a nézőprovokáló, önreflexív előadásnak nincs terápiás hatása, nem válik igazi pszichodramává: a (színészi) megmutatás általi (nézői) felismerés útjában éppen e megmutatás gyengeségei állnak. Az előadás éppen saját színházi téziseit cáfolja

TOMPA ANDREA

Halász Péter: Gyereink (Új Színház Stúdiószínpad)

Jelmez: Kovalcsik Anikó. Zene: Vajdai Vilmos. Rendező: Halász Péter
Szereplők: Hirtling István, Kari Györgyi m. v., Kecskés Karina, Egri Márta, Takács Katalin, Kovács Olga, Szabó Zoltán.