

net a Bormester belső, lelki vándorlásának egy-egy állomását villantja fel, valamiféle álomlogikát követve. Ebben a töredezett folyamatban a legtöbb színész több alakban jelenik meg, csupán a Bormester és Hoppy Lőrinc válik egyedivé attól, hogy az előbbit Balázs Áron, az utóbbit Nagypál Gábor játssza. A tolakodó, magánéletének tragédiáival másokat traktáló Hoppy a szó szoros értelmében ráakaszódik, rátapad másokra, mindenekelőtt a Bormesterre, egymásra fonódó kettősük az előadás első felének egyik kifejező s visszatérő szimbolikus gesztusa – mindenekelőtt Nagypál Gábor bravúros mozgástechnikájának és a groteszk ábrázolásra való képességének köszönhetően. A több szerepet játszóik közül darabbeli súlyuk alapján ki kell emelni Csernik Árpádot és Kovács Nemes Andort. Csernik alakítja a diabolikus alakokat, Kovács Nemes pedig a Bormester alteregóját, illetve annak előfiguráit. Csernik nyitó monológja arról, hogy az Igazgató ki is valójában, a dráma problematikájának roppant szuggesztív expozíciója, míg a gnóm Barnabás Maximus bíró Rí-monológjának előadásával a színész frappánsan emeli ki a színpadi mű abszurd komikumát.

A nyolc férfi mellett egyetlen színésznő lép színpadra: Szorcsik Kriszta, aki a darab valamennyi nőalakját megtestesíti. Egy pózna tetején, fehér lepelletakarva kuporog hosszan, mielőtt először megpillantjuk, lassan ereszkedik alá, s nesztelen léptekkel eltűnik a házak között. Olyan, mint egy látomás. Aztán a Bormester életében előforduló lányokat, asszonyokat testesíti meg, minden alakban más, mégis ugyanaz: az ősi Nő. Egyszer biblikus képzeteket felidéző szent, máskor (Puskás Zoltánnal) fergeteges bohóctréfa előadója, megint máskor Abihail, az ellenállhatatlan szerelem megtestesítője. S végül a távolkeleti Ainyu, aki elvárásolja a Bormestert, akitől hiába menekül a férfi, hiába hangoztatja, hogy nem akarja a szerelmet, a lány hanyatt fekszik, fejét félrebillenti, s szeme elhomályosul, de tárgyilagosan közli: ez már az. Szorcsik Kriszta ismételtlen bizonyította: jelentős színésznő. Az ő alakítását nézve már-már elfelejtjük, hogy Hamvas Béla szavaival, melyeket az újdíkiek mottóul választottak: mindannyian ebben a közép-európai pácban vagyunk.

Látva a *Példás történetet*, az *Ilja prófétát* és a *Pácot* még fájdalmasabb a szakma határon belülieket és kívülieket mesterségesen elkülönítő, nem szűnő s tudatlanságból is eredő gögös magatartása, amelyet a kisvárdai fesztiválok sem – sőt, azok a jelenlegi szisztémában éppen nem – tudnak oldani. S ezen az sem változtat, hogy ezek az előadások más magyarországi fesztiválokon is láthatók voltak, s így többen rájuk csodálkozhattak. Mint kuriózumra.

URBÁN BALÁZS

A háborúról békeidőben

■ ZSÁMBÉKI NYÁRI SZÍNHÁZ ■

A Zsámbéki Nyári Színház idei tematikus találkozója a korábbiaktól eltérően nem egy dráma, hanem egy téma köré szerveződött. E téma a háború, amely, úgy tűnik, soha nem veszít aktualitásából, s amely persze a kezdetektől a drámairodalom (következésképp a színház) kulcstémáinak egyike. Az irodalom és a színház természetesen nem a háborút magát ábrázolja, hanem annak emberre, társadalomra gyakorolt hatását. Megérne egy kisebb tanulmányt az, hogy ez a hatás miként jelentkezett a drámairodalomban Aiszkhülosztól a kortárs darabokig – azt mindenesetre e tanulmány elmaradása esetén is érzékelhetjük, hogy a XX. század világháborúi óta a harcok hősie, lélekemelő voltának hangsúlyozása jelentősen háttérbe szorult, s egyre inkább az embert fizikailag és lelkileg egyaránt sújtó pusztítás megérzékítése került előtérbe.

A Zsámbékon látott hat előadás kivétel nélkül ezt példázza. Közös bennük az is, hogy (talán a *Johnny fegyverben* kivételével) nem a fizikai, hanem a lelki rombolásról szólnak. Nem kanonikus drámák (újra)értelmezései: a két szabadkai előadás regényadaptáció, a másik két bemutatott alapja frissen született kortárs darab, de Miloš Nicolić és (tudtommal) Barrie Keeffe drámájának is most tartották magyarországi bemutatóját. A háború meglehetősen eltérő módon és szinten jelenik meg bennük: a legkonkrétabb és leginkább körülhatárolható módon az Agota Kristof *Trilógiájából* készült *Nem fáj* esetében, kevésbé körülhatárolhatóan, de a maga fizikai valójában jóval hangsúlyosabban a *Johnny fegyverben* hatalmas monológjában, a mondandó illusztrációjaként, a múltba vetítve a *Szerszámmal a kézben* sodró kavalkádjában, szinte csak utalások formájában, kiindulási pontként szolgálva a Keefe-darab előadásában, metafizikai síkra emelve a *Csontzenében*, s még e síktól is eltávolodva, onnan is elemelve a *Kioldásban*. Variációk láthatók tehát egy témára – egyaránt figyelemre méltó, de nem pusztán stílusosan, hanem jelentőségüket, érdekességüket tekintve is eltérő variációk.

HÁBORÚ – MOST?

Aligha véletlen, hogy a háború a szabadkai bemutatókban jelenik meg legkonkrétabban, a legközvetlenebbül fenyegető módon. Ráadásul a szabadkai társulat előadásait a vélhetően szintén számos személyes tapasztalattal rendelkező vendégművész, a magyar származású, de kamaszkora óta Izraelben élő Han Eldad vitte színre. A *Johnny fegyverben* irodalmi alapja Dalton Trumbo 1938-ban keletkezett, irodalmi díjjal is kitüntetett regénye. Mivel a regényt nem ismerem, csak sejtéseim lehetnek arról, hogy hangsúlyai hogyan változtak meg az előadásban (és persze az eltelt több mint fél évszázad alatt). Johnny története ma mindenesetre kudarc- és szenvedéstörténet. A társadalmi tévképzetek, a hamis hazafias szövegek kudarcáé, s az ezek által manipulált ember szenvedéseie. A lelkesen háborúba induló s onnan lelki-fizikai roncsként, végtagjai nélkül megtérő katona története egyetlen hosszú, fájdalmas monológga sűrűsödik. Az érezhetően gondosan értelmezett szöveget Káló Béla sodró erővel, intenzitással, a különböző tudatállapotok módosulásait pontosan elkülönítve mondja el. Jól megoldottak a váltásai; a feszült pillanatok szinte mozdulatlan intenzitását hol még ezt is fokozni képes mozgássorokba, hol játékosan stilizáló etüdökbe csúsztatja. Érdekes módon az alakítás kimunkáltsága még jobban rávilágít a produkció legproblematisabb pontjára: nagyon átlátható az előadás szerkezete. A néző szinte érzi a háttérben a rendezőt, amint a már fokozhatatlannak vélt feszültséget derűsebb pillanatokkal (például gyerekkori emlékek felidézésével) próbálja oldani. A fokozás-csúcs-feloldás dramaturgiai Szentháromságából épülnek a tematikus jelenetsorok, minek következtében a dramaturgiai konstrukció szinte csupaszon áll előttünk. Ettől az előadás minden erénye ellenére kissé kimódoltnak hat, s ezt erősítik a vissza-visszatérő



Káló Béla, a szabadkai Johnny fegyverben című monodráma címszereplője

rendezői effektek (mint például a szintén kidolgozott, de kis idő elteltével rögvest átláthatóvá váló fényváltások) és a Ruth Eldad által tervezett geometrikus tér. Ezáltal szöveg és színész szuggesztivitása gyengül, s a szakmailag pontos, intelligensen megtervezett előadás nem ráz meg, nem kavar fel igazán.

Kicsit hasonló érzéseim voltak a szintén Han Eldad által rendezett másik szabadkai bemutatón, a *Nem fáj*t nézve. Agota Kristof *Trilógiájának* színrevitele kapcsán ismét el lehetne tünődni az adaptáció problémáin (s egyáltalán azon, hol húzható meg adaptáció és autonóm színpadi szöveg között a határvonal), az azonban bizonyos, hogy Eldadnak sikerült az alapműből önmagában is megálló, a regény ismerete nélkül is érthető és értelmezhető történetet kimetszenie, s e köré építeni az előadást. A történet arról szól, hogy a háború miként nyomorítja meg a lelket, de arról is, hogy nem pusztán a háború az oka mindennek: két, tűzön-vízen át összetartó, háborúban nevelkedő, szüleit elvesztő gyermek fokozatosan eltávolodik egymástól. Az egyik csupán túl akarja élni az egészet, erkölcsi tartását az elkövetett, mind komolyabb stiklik ellenére megőrzi, a másik viszont túllép minden erkölcsi gátláson, s a jobb élet reményében halálba küldi még az apját is. Jobb élet, megváltás, megbocsátás azonban nincs – marad a magány, a szenvedés, az öngyilkosság.

A szabadkai előadás epizódokból építkezik; különösen az első rész használja a pika-reszk dramaturgiáját. Mind komolyabbá váló csinytevések sorozata rajzolja ki a főszereplők éréseinek stációit, a körülöttük zajló események epizódyszerűek. (A második rész azért tűnik kicsit szakadozottabbnak, mert ott ez a szerkezet már nem tartható fenn maradéktalanul.) A két főszereplőt leszámítva a színészek általában több szerepet játszanak,

ezáltal mindenkinek jut egy-egy hangsúlyos, fontos szerep. A mellékszereplők közül kiemelkedik Karna Margit félelmetes, őserőt és ősi gonoszszágot sugárzó nagymamája, de emlékezetes Kovács Frigyes, Vicei Natália, Kalmár Zsuzsa, Katkó Ferenc, Mess Artilla egy-egy epizódja is. A két fiatal főszereplő, Pálfi Ervin és Ralbovszki Csaba pedig természetesen egyszerűséggel, kevés látványos színészi eszközt használva, igen erőteljesen formálja meg a testvérek figuráját. A rendezői-színészi eszközöknek e hangsúlyos puritanizmusa fojtott feszültséget gerjeszt (amit szerencsésen old egy-egy líraibb vagy mulatságosabb jelenet), de az optimálisnál egyhangúbbá, egyszínűbbé teszi a produkciót. Hiányoznak a szélsőségesebb megoldások, melyekre egyébként a regény bőven adna alkalmat (s melyeket Eldad következetesen tompít vagy elhagy), hiányoznak a pianókat egyes csúcspontokon felváltani képes forték. Ugyanakkor ez adja a produkció talán legfőbb szakmai érdekességét: korábban a szabadkai előadásokat éppen ezek a nagyon (néha túlságosan is) erőteljes forték, a szinte szüntelen izzás, a rengeteg mozgás és a néha provokatív jelenetek jellemezték, amelyek ugyan erős hatást tudtak gyakorolni a nézőre (s a magyarországi befogadót végképp megdöbbenhetette a színházcsinálás elemi fontosságának e nyilvánvaló manifesztálódása), de gyakran gyengítették a színészi teljesítményeket, s az árnyalatok teljes összemosisásával paradox módon egy idő után éppen a játék intenzitásából vettek el. Így meglepetést kelt, hogy a társulat magas színvonalon képes produkálni egy teljesen más színházi nyelven is, amely azonban remélhetően nem fordulatot jelent majd, hanem utat, segítséget a heterogénebb színházi stílus felé.

A fesztivál legfelhőtlenebb, leginkább szórakoztató előadását a Sepsiszentgyörgyi Román Színház produkálta. A szerb Miloš Nolicic drámája nyomán készült előadás nem a háborúban, hanem húsz évvel utána játszódik. A *Szerszámmal a kézben* színhelye egy kovácsműhely, bár a sztori alapján a néző más szerszámmal is asszociálhat. János kovács a háború alatt teherbe ejtett egy orosz kovácsné. Nem tudja azonban, hogy az ő gyermekének apja Ioan, a román kovács, arról pedig egyiküknek sincs tudomása, hogy Ioan felesége az orosz kovács, Ivan gyermekét szülte meg. Egy nap persze minden kiderül, ám a várt leszámolás elmarad, mivel mindenki békében, boldogságban, a múltat felejtvé kíván élni.

A tanmeseszerű történetből Theodora Herghelegiu fergeteges örömszínházat rendezett. Majd' minden mondatra jut egy poén; ha a szöveg erre nem nyújt lehetőséget (és gyakran nem nyújt), következnek a színészi gesztusok, grimaszok, a színházi



Karna Margit (Nagymama) Pálfi Ervinnel és Ralbovszki Csabával a *Nem fáj* című Agota Kristof-darabban

helyzetre reflektáló atelier poénok (különösen a sűgő és a világosító kerül a színészi molesztálások keresztüzébe), a nyelvi játékok (a román nyelvű előadás gyakran magyarra vált – nem pusztán a kitűnő sepsiszentgyörgyi magyar színésznek, Szakács Lászlónak, de a magyarul kiválóan beszélő női főszereplőnek, Iona Gajdónak köszönhetően is), s akkor még a dal- és mozgásetétekről nem is beszélünk. A rendezőt dicséri, hogy a produkció mindennek ellenére nem esik szét, az ötleteknek, poénoknak megvan a maguk struktúrája (a színészeknek csak látszólag szabad mindent megtenniük), a spontánnak ható színészi-rendezői megoldások érezhetően kidolgozottak. (Csak az interaktivitás nem működik: a felszabadító erejűnek szánt záró ösztánbba nem sikerül a publikumot bevonni.) A tanító jelleget üdítően oldja, de nem tünteti el a látványos teatralitás; a sepsiszentgyörgyi előadás kellemes nyáresti szórakozásnak tűnik, de még innen, Zsám-békről nézve (etnikai konfliktusoktól némi-képp elvonatkoztatva) is jóval több annál.

TEREK ÉS HELYSZÍNEK

A találkozó előadásainak többségét egyébként nem a jól bejáratott helyszíneken játszották. A sepsiszentgyörgyi bemutatót a csupán a *Johnny*nak otthont adó művelődési ház kicsiny udvarán rendezték meg, a *Nem fáj*t pedig egy iskola

ternatermében! A második hét három produkciója izgalmas, új helyszínen került színre: a hegytetőn épült egykori laktanyában. A hatalmas terület egyszerre, egymástól függetlenül (és egymást nem zavarva) három előadás lebonyolítását is lehetővé teszi, a gyönyörű erdőbe, ligetekbe ékelődő betonépítmények pedig valóban megindíthatják az alkotók fantáziáját. A három rendező közül kettő érezhetően bele is szeretett a térbe: a *Kioldás* és a *Csontzene* ebben a változatában nem képzelhető el másutt (noha az előbbinek, tudtommal, készül majd közházai változata, de az egészen bizonyosan már egy másik előadás lesz).

Barrie Keeffe *A városban* című darabjának bemutatója azonban kevésbé találta meg tereit az új helyszínen. Holott Bagó Bertalan rendező igyekezett kihasználni a közházai miliőtől elütő környezetet, még a polgárőrség gépkocsiját is felléptette. Ám azon a tényen ő sem változtathatott, hogy a zárt szerkezetű, alapvetően statikus, szövegcentrikus színműnek nem ez a természetes közege; a metaforikus bezártságot, a kitörés lehetetlenségét a maga fizikai valójában érzékeltetni képes stúdiószínház valószínűleg erőteljesebbé, feszültebbé tenné az előadást.

A dráma három londoni srácról szól; egyikük, Jan hivatásos katona (nem elhivatottságból, persze, hanem mert szüksége van a zsoldra), s másnap Észak-Írországra kell indulnia. Haverja, Paul, aki ott ragadt a gyárban, búcsúestét szervezne, ám semmi nem jön össze: a hirdetéssel felszedett lányok nem érkeznek meg, helyettük viszont feltűnik a hozzájuk képest sikeresnek mondható, önálló vállalkozásba kezdett egykori iskolatárs, a színes bőrű Louis, aki végül a súlyosan frusztrált Paul tehetetlen dühének áldozata lesz. Keeffe a kétségtelenül súlyos és aktuális problémákat (perspektívatlanság, munkanélküliség, nyomor, rasszizmus) meglehetősen közhelyes és kiszámítható módon dolgozza fel. Ráadásul kevés kitérés pontot kínál a rendezőnek: az egy helyszínen játszódó, nyomasztóan verbális, kötött szerkezetű mű nem alakítható át radikálisan, a kevésbé eredeti szöveg nemigen javítható vizuális effektusokkal, frappáns rendezői ötletekkel. Mivel ezen Bagó Bertalan sem igen tudott segíteni, ehelyett érezhetően a fiatal, főiskolás színészeket igyekezett helyzetbe hozni, vélhetően abban bízván, hogy ha a szöveg kivételes szuggesztivitással kel életre, hiányosságai ellenére is hatni tud. E tekintetben az előadás félsikernek tekinthető. A színészek megjegyzendő, értékes alakításokat nyújtanak. Nagy Sándor pontosan építi fel a frusztráció robbanáshoz vezető fázisait, Kerényi Miklós Máté Jan félelmei és pózai mögött a szereplő eredendő humánusát is megmutatja, Szentirmay Zsolt pedig nem játszik rá a hálás szerep közhelyeire, az ügyeskedő simlis sablonja helyett emberi figurát, egy büszke, öntudatos, érzelmes, de kevésbé empatikus férfit mutat; de

sem külön-külön, sem együttesen nem annyira átütően erőteljesek, hogy a néző ne érezze közhelyesnek (s így némiképp unalmasnak) a színen megelevenedő történetet.

Kovács Kristóf *Csontzene* című drámájáról ellenben nem állítható, hogy zárt szerkezete és dramaturgiája lenne, s így megkötné a rendező kezét. (Aligha tévedek, ha azt gyanítom: darab és előadás létrejötte elválaszthatatlan egymástól, a szöveg alighanem a próbák során is alakult, változott.) A történet egy ostromlott városban játszódik, melyet a titokzatos Herceg ural, aki bár maga rendelt hadsereget a védelemre, nemcsak az ellent, hanem a zsoldosokat is távol akarja tartani a várostól. A vesztesre álló háború során azonban a katonák átveszik a hatalmat, s a birodalom a kontrollálatlan gyilkolás, káosz, anarchia területévé válik.

Noha ez az egyetlen darab a találkozózn látottak közül, melynek központi szereplői katonák, s szintere a háború, a történet alapvetően metafizikus: nem a harcról, hanem az ölésről, a körötte feszülő érzelmekről, indulatokról, szerelem és erőszak összefonódásáról szól. Helye, ideje éppúgy nem konkretizálható, mint ahogy szereplőinek sincs nevük. Nem pusztán a színlapon nincs, de a szereplők sem használják, mintha tudatában volnának az individuum felcserélhető voltának. („Kapitány: Van neved? Hogy hívnak? / Nő: Nem mindegy?” „Kapitány: Engem csak kapitánynak szólítanak. / Nő: Szép neve van.”) Mintha azonban a szerző nem döntötte volna el, hogy lemondjon-e a szereplők hús-vér emberként való ábrázolásáról vagy sem. Helyenként úgy tűnik, csupán a lendületesen változó helyzetek és események sodorják a szereplőket, máskor viszont mintha elfojtott tudatalattijuk lépne működésbe. A *Csontzene* eltávolodik ugyan a pszichologikus ábrázolástól, ám a karakterek nemhogy archetípussá, még típusá sem igen tudnak válni. Metaforikus valójuk éppoly kevésbé van, mint pszichéjük (mivel hol egyik van, hol másik). Így a drámában a szituációk az erősek, maguk a szerepek is egy-egy helyzetben vál(hat)nak fontossá és erőteljessé, és nem koherens felépítettségük révén. Mivel ez vélhetően nem szerzői szándék, s másfelől a *Csontzene* távolról sem erőtlen vagy érdektelen szöveg (hatni tud a lecsupaszított, a maga tómondataival és megrikított névelőivel távolról a Fejes Endre-i nyelvhasználatot idéző, lírát is közvetíteni képes nyelvezet, gondosan kiépítettek az egyes jelenetek gondolati, metafizikai kapcsolódásai, ügyesen megoldottak a jelenetek közötti és jelenetekben belüli stílusváltások), a befogadó hajlamos a problematikus vonásokat az alaposabb kidolgozás, netán az idő hiányával magyarázni. A forma tudatos használata amúgy is dominánsabb a mondandó hangsúlyozásánál (ami a mondandó természetszerűen közhelyes voltából fakadóan egyáltalán nem baj), különösképpen érzékelhető ez a „túlvilági” jeleneteknél. A szellemek megjelenése éppúgy értelmezhető transzcendentális képként, mint egyszerű lázalomként, s így is, úgy is azt a területet jelöli, ahol az emberi erőszaknak már nincs, nem lehet hatalma. Am e példázatosságot

Iona Gajdó és Szakács László a sepsiszentgyörgyi Szerszámmal a kézben című előadásban



elhalványítja, hogy a szerző érezhető élvezettel ellenpontozza a komoly-komor színek világát részben lírai, részben humoros képekkel. Tehetséges, szeszélyes, megragadóan szép részeket is tartalmazó, de több tekintetben megoldatlan szöveg Kovács Kristófé, mely a mindenkori rendezőt komoly nehézségek elé állíthatja, de termékenyen inspirálhatja is.

A Simon Balázs rendezte zsámbéki előadás éppoly (bár nem éppúgy) egyenetlen, mint a dráma. A bemutatót természetesen meghatározza a már leírt tér, melynek adottságait Simon különösen az első részben igyekszik kihasználni. Az egyes jelenetek váltakozó helyszíneken kelnek életre, ráadásul hol zárt helyen, hol a szabadban. A Herceg birodalmának eseményei (a Nő és a Mama folyamatos konfliktusai) zárt helyszíneken játszódnak, melyeknek kapui (s a felettük húzódó dombmszerűség) jelképezik a városfalat, s minél inkább távolodunk a kapuktól, annál többet haladunk a szabadban. Résztevői vagyunk ekkor egy körmenetnek, melyet egy eleinte még szimbolikus szerepűnek tetsző, később mindinkább háttérbe szoruló, végül el is tűnő próféta vezet. Ezáltal a jelenetek is mint stációk értelmezhetők (akár mint a megváltásra váró emberi bűn és szenvedés, akár a pokolra vezető út, akár az Istennel vagy a transzcendens Isten-képpel való szembefordulás stációi). Bármilyen következetesen és pontosan van megépítve az előadás szerkezete, azt az általános befogadói problémát, melyet a „sétáló színház” csaknem mindig felvet, Simon sem tudja megoldani: a sajátos befogadói helyzet meg-megtöri a játékban kialakuló feszültséget, s rendre eltereli a jelenetek elejéről a figyelmet (főként a zárt helyszíneken, ahol gyakran igen sok idő megy el a pusztá ültetéssel). Ez valószínűleg csak nagyon erős jelenetindításokkal vagy kivételesen intenzív színészi jelenléttel (és – bármilyen szemtelennek tűnjék is – a nézői kényelem bizonyos szintű figyelmen kívül hagyásával) lenne áthidalható. S mivel a feszültség folyamatos megtartása létérdeke lenne a drámának, gyakran éri úgy a néző, hogy a rendező túl nagy árat fizet a sikeresen alkalmazott formáért.

Ennek valószínűleg maga Simon is tudatában van, ezért igyekszik a szöveg más árnyalatainak kiemelésével játékosabbra hangszerelni az előadást. Rögön az első jelenetben, amikor a katonák írtásnak, a színészek élettelen testek helyett tárgyakat hajigálnak a sírgödörbe. Később is sok a játékos tárgyhasználat, a teatralizált effektus (például ilyen a hangsúlyozottan magnóról szóló csecsemősírás). A teatrális játékoságot erősítik a pragmatikus szerepösszevonások, melyeknek némi hátulütője, hogy a szellemalakokat felléptető második részben a néző egy halála után újra feltűnő sze-



Nagy Sándor és Kerényi Miklós Máté a Keffe-darabban

repló esetén hosszabb-rövidebb ideig töprengeni kényszerül: szellemként megjelenő korábbi figurával vagy ugyanazon színész által játszott másik szereplővel találkozik-e. Az első rész kétségkívül hatásos pillanatai azok, amikor a színészi játék jelzi a váltást, a játék komolyra fordulását, s a könnyed teatralitást mellbevágó pillanatok követik (igaz, nem mindenütt következik be ilyen váltás).

A második részben forma és stílus egyaránt gyengül. Csupán az első jelenet játszódik a szabadban, a többi a zárt rész két elkülönített terében. Lehet ennek magyarázata az, hogy maga a darab is kevesebb helyszínt használ, ám ez nem olyan erős kényszer, ami feltétlenül indukálná a forma megtörését. A szűk térbe szorított játék azonban nem lesz feszebb vagy egyneműbb attól, hogy a rendező vállalta játékos teatralitás is gyengül. A szöveg ugyanis itt a legösszetettebb, itt jelenik meg leghatározottabban a líra és a groteszk humor, amit az előadás a korábbinál jóval hagyományosabb eszközökkel (zenével, táncal, fénytervezéssel) közvetít is. A játék a tradicionálisabb keretek között is gördülékenyen folyik; a stílustörésnek ugyan nincs különösebb hozadéka, de nem is morzsolja szét a produkciót, inkább csak nyilvánvalóvá teszi a szöveg különböző színházi megközelítésének módjait, lehetőségeit. (S mivel ennek prezentációja vélhetően nem tartozott az alkotók céljai közé, a néző megint csak hajlamos az alaposabb kidolgozás, illetve az idő hiányára gondolni.)

A színészek feladata nem könnyű, hiszen nem ábrázolhatják realizisztikusan a figurákat, de az elemeléshez, a szerepek metaforikussá tételéhez kevés írói-rendezői segítséget kapnak. A legszerencsésebb megoldás a jelenlétre, intenzív személyes kisugárzásra építő alakítás lenne, ami viszont a játékok többségének nem igazán sajátja. Ezzel leginkább a Nőt

játszó Széles Zita kísérletezik, hol több, hol kevesebb sikerrel. Azokban a jelenetekben a legerőteljesebb, legszuggesztívebb, amikor a tehetetlenül sistergő, céltalan düh ki-robbanását, a hideg dívamáz elfoszlását, a szeretethiányból fakadó agresszivitást ábrázolhatja. A dívasablonokat valamivel külsőségesebben játssza, de a figura titok-zatosságát meg tudja jeleníteni. A líraibb jelenetekben viszont (ahol pedig lehetősége lenne több színt felmutatni) kicsit tétozóbb, bizonytalanabb az alakítása. A háború áldozatává váló Fiatal katonát alakító Szabó Zoltán éppen ezekben a jelenetekben a legjobb, legtermészetesebb; ám az elv és gyakorlat áthidalhatatlanságának csapdájába szorult fiatallembert a korábbiakban a lehetségesnél kevesebb színnel játssza. A többiek inkább típusokat formálnak: Tóth József (Kapitány) a megfáradt, cinikus, intelligens gazemberét, Egyed Attila (Alvezér) a vad, primitív, de egykori ember-ségét nyomokban még őrző harcosét, Derzsi János (Öreg katona) a sokat látott, az erőszakot természetesnek elfogadó, mindenbe belenyugvó, örök szolgálót, Nagy Mari (Mama) az önsajnálta temetkező, érdekeit foggal-körömmel védelmezni próbáló, hervadásnak indult asszonyét. Pontos és rutinos alakítás valamenynyi – némi hiányérzetet részben a velük járó „déma vu”-érzés, részben a szöveg további potenciális lehetőségeinek elszalasztása okoz. Az epizódszerepek annyiban hálásabb feladatok, hogy eleve csupán néhány színesebb típus felvillantására adnak lehetőséget, amivel a színészek (kivált Máhr Ágnes, Kőmíves Sándor, Gerle Andrea, Fábian Gábor) általában jól élnek.

Az érdekes, részértékekben gazdag, de egészében problematikus, egyetlen előadás további munkára, elmélyedésre, részbeni átdolgozásra szorulna, ami azonban (miután közhízi változat tudtommal nem készül) legfeljebb jövő nyáron lehet esedékes.

A BEREGSZÁSZIAK KIOLDÁSA

Ebből a szempontból szerencsésebb helyzetben van Vidnyánszky Attila, aki évad közben is alakíthatja, változtathatja majd a mostani bemutatót – ami a beregszászi produkciók esetében megszokott jelenség. A *Kioldás* amúgy is jóval „készebb” (még ha nem is teljesen kész) előadás. „Vázlat egy majdani előadáshoz” – áll a cím és a műfajmegjelölés alatt a színlapon, amit komolyan venni azért csak mértékkel lehet. Nem kizárt ugyan, hogy létrejön majd egy bizonyos „majdani előadás”, ám a jelenlegi, Zsámbékon látott változat sem vázlat csupán. Így aztán a néző e megjelölést is a produkció egyik fontos elemét jelentő teátrális „kikacsintások” közé sorol-

hatja. Elgondolkodtatóbb a műfajmegjelölés. Verebes Ernő ugyanis ezt írta színpadi művének címe alá: „tanulmány egy végkifejlethez”.

A *Kioldás* klasszikus értelemben véve valóban nem dráma: leírások, monológok, párbeszédkelegye. Olvasva is izgalmas, több szinten épülő, kategóriákba nehezen sorolható alkotás, színházi szempontból nem könnyű, de valóban inspiratív, a rendező fantáziájára is sokban hagyatkozó színpadi nyersanyag, amely feltehetően mindenképpen kisebb-nagyobb beavatkozásokra, változtatásokra szorul (ami nem kisebbíti irodalmi értékeit). Vidnyánszky számára, akinek beregszászi rendezései gyakran nem hagyományos drámai szövegekből készülnek, s munkáinak érezhetően csaknem mindig van valamilyen epikus magjuk, feltehetően kifejezetten kézre áll a szöveg.

A *Kioldás* története nem kötődik közvetlenül a háborús tematikához (még ha a legkézenfekvőbb képzettársítások rögvest oda kapcsolhatják is). Tárgya egy természeti katasztrófa, mely tulajdonképpen a cselekmény kezdete előtt bekövetkező végkifejlet. A játék flashbackszerűen perog, és ide torkollik. A színhely egy féktelep, melynek feladata, hogy a visszaszorító prések működtetésével fékezze a föld alatti rugókat, melyek a váratlan földmozgás hatására természeti katasztrófát okozhatnak, s ezt csak az önmegsemmisítés tudja megállítani. A telepen így minden a prések és a mechanikai rendszer karbantartása körül forog, nem pusztán a mérnökök, karbantartók és más munkások napi tevékenysége, de az Oroszországból érkezett titokzatos kutatónő vagy a telepet felvásárolni készülő francia cég kiküldöttjeinek munkája is. Ám ez a természetbe helyezett világ maga a természetellenes műviség: a prések ugyanis (mint ahogy az egy régi tervrajzról kiderül) nem léteznek, az esetleges katasztrófától csak a föld alatti kupola védhet meg, így a hosszú évek óta folyó munka teljesen hiábavaló. Ám kevéssel azután, hogy a főmérnök erre rádöbben, a katasztrófa bekövetkezik.

Ez a játékosan filozofikus, ironikus szöveget csupán a mű felületi része, bár a filozofikus gondolatiság, illetve a társadalomkritikai aspektusokat is befogadó ironia másik két réteget is meghatároz. Az utóbbi a társadalom kis szeleteként jellemzi a telep tizenkét kiemelt munkatársát. Valamennyien monológgal mutatkoznak be, melyeknek nem tartalma, hanem megfogalmazása, retorikája árulkodó. Van közöttük értelmiségi tépelődés (mint Tilla főmérnöké), ostoba politikai frázispufogatás (Korány igazgatóé vagy Térmaró szindikátusi elnöké), mellébeszélő titokza-

toskodás (Maria Szopotnyikováé), közvetlen bennfenteskedés (Jakus Lelléé), s még folytathatnánk a sort. A szereplők alkalmi és tartós szövetségeinek alakulása maró ironiával képezi le a hatalmi-politikai viszonyokat. Fontosabb azonban ennél a filozófiai-metafizikai sík. A valós figurák mellett már a kezdő monológok során bemutatkozik egy szimbolikus alak, a kulcsszereplő, Én, aki többek közt az alábbiakat mondja magáról: „Én vagyok. Egy szereplő, aki mindenkiben ott van. Megjelenek, amikor valaki azt mondja, Én. Én vagyok a mindenkiben ott lakozó, mégis különálló. A közös gerinc, a gerinctelen. (...) Én feláldozhatom magam mindenki helyett. Emiatt főszerep jutott nekem, mégsem gyászol a végén senki sem. (...) Én nem érkeztem sehonnan, mert mindig is itt voltam. Észrevehetőségem azonban változó. Én tökéletes szereplő vagyok, hiszen sosem vagyok önmagam.” Én természetesen nem csak akkor bukkan fel, amikor valaki azt mondja, én: narrátor, szócső, intrikus, transzcendentális lény egy személyben. Ki-be lépked a jelenelekbe, körötte kétértelműekké változnak a szituációk, a mondatok, amelyeknek metaforikus értelme más szereplőknél is megjelenik; azoknál a figuráknál persze, melyeknek ábrázolásmódja nem eredendően ironikus.

Én figurájának középpontba állítása és az egyes szituációk metaforikussá tétele utat nyit a szöveg másik két síkjá elött. Az egyik lírai alapú metaforákkal, metonímiákkal misztifikálja, mitizálja a helyszínt és az eseményeket. Így nyer szimbolikus értelmet a menekvést egyébként nem nyújtó Menhely kertje a vörösfenyővel és a hozzá vezető Porhintés útja, így nyerhet értelmet a Csodák kapuja, így jelenhet meg a keringő három negyedekek Égi, Kéti és Harna. A másik sík az eredendő teatralitást hangsúlyozza, s találékonyan vet fel, csomagol irodalmi formába (természetesen nem új) színházesztétikai kérdéseket. Ezt részben a számos írói „kiszólás” hordozza – melyek (legalábbis a rosszmájú recenzens szerint) néha dicsérendő szerzői önkritikának is helyet adnak („...ezt a kérdést csak az tehetné fel, aki nem figyelt kellőképpen a Csodák kapujáról szóló, jóval előbb elhangzott



Mahr Ági a Csontzenében

eszmefuttatásra. Ez viszont könnyen lehetséges. Különösen azért, mert időközben, mint ahogy most is, sokkal, de sokkal életszerűbb és emberszabásúbb jeleneteknek voltunk és leszünk részesei.”), részben egyes szereplők saját nevükön történő bemutatkozása, de leginkább és legfontosabb módon bizonyos színházi paradoxonok szövegszintű megfogalmazása, sőt egy esetben eljátszatása. A színészek egy ponton szembefordulnak a közönséggel, s a beálló csendben hosszan fürkészik a nézőket. Majd a francia férfit játszó színész e szavakkal folytatja: „Azt hiszem, elég türelmesen néztük azt a színdarabot, amit önök produkáltak itt. (...) Ugyanis szerzői és rendezői utasításra a szerepek egy időre felcserélődtek. Az történt, hogy amíg hallgattunk, önök játszottak. Eljátszottak egy olyan nyugalmat és csendet, mely csupán látszólagos volt. Valójában hatalmas feszültség kerített a levegőben, ezt érezhették is.”

A szöveg jelentős érdeme, hogy szintjei széttartóak, de nem csúsznak szét, logikusan egymásra épülnek, kis pátozzsal fogalmazva: egymásból táplálkoznak. Ami nem jelenti azt, hogy a *Kioldás* egyenletes mű; az egyenetlenségeket azonban a különböző síkok eltérő színvonalú megformálása okozza. Legsikerültebbek (mind nyelvi, mind a történet- és figuraformálás szempontjából) az ironikus részek, ezek színesítik mind a tudományos (vagy éppen áltudományos) leírásokat, mind az elméleti-filozófiai eszmefuttatásokat, melyek ha nem is különösebben eredetiek, de invenciózusan csomagoltak, akárcsak a szöveg síkján is jól működő (bár néha kissé didaktikus) teatrális elemek. A mitizált fogalmak ezeknél jóval sablonosabbak, a fentebb leírt szimbólumrendszer némiképp erőltetettnek hat, a líraibbnak szánt részek halványabbak, erőtlenebbek, kevésbé eredetiek. Ebből a szempontból különösen árulkodó a „keringő három negyedének” szövegbéli behatárolatlansága és a (főként nyelvi) megoldatlan befejezés.



Koncz Zsuzsa felvételei

Felkészülés a beregszásziak *Kioldás* című előadása előtt

Érdekes, hogy e részek a Vidnyánszky Attila rendezte, a szövegnek egyébként minden szempontból érvényes színpadi formát és tartalmat adó előadásban is többnyire megoldatlanok maradnak. Vidnyánszky rendezése a katasztrófát metafizikai káoszként vizionálja. A tér előnyeit mindvégig kihasználó produkció csaknem csendélettel indít: az elhagyott, élettelen táj képét csak a diákat mozdulatlanul vetítő Én ellenpontozza. Azután néhány munkás érkezik ásóval a színre, hogy mindenünnen szemeteszsákokat kotorjon elő. E zsákokból másznak ki a halott szereplők, ekkor adják elő bemutatkozó monológjukat, majd a fertőtlenítést végző személyzet által meztelenre vetkőztetve, oldalt, a silók felé elhagyják a játéktér. A kezdés – túl azon, hogy nagyon erős atmoszférát teremt – rögvessé hangsúlyossá teszi mind a játék groteszk tragikumát, mind a történelem szakrális síkját. E végkifejlet utáni jelenet lassú, kimért mozdulatait, feszült csendjeit a későbbiekben (tehát a végkifejlet előtti jelenetekben) lármás színpadi kavargás váltja fel. A sokszereplős tablólókból hosszabb-rövidebb jelenetek válnak ki, de a szín szinte soha nem üres: ha egy párbeszéd például a hozzánk legközelebbi buckán játszódik, valami csaknem mindig történik a hátsó buckán, a szín oldalsó részén vagy a siló tetején. A szereplők folyamatosan képviselik a maguk szólamait: a franciák például már jóval szövegbeli érkezésük előtt megjelennek, s hosszasan futkároznak (francia üdvözléseket kiáltozván) a silók környé-

kén, míg játékbeli szerepük tisztázódik. Én pedig a tér legkülönbözőbb pontjain bukkan fel; ha nem részese az előtérben folyó dialógusnak, a háttérben mindig ott tevékenykedik, figyel. A szerepszólások kavaládja azután a szöveg hangsúlyos pontjain rendeződik, koncentrálódik, mintha robbanást készítene elő – hogy azután ne robbanjon. Ezekon a pontokon ugyanis Vidnyánszky felerősíti a szöveg teatrális sikkeit, sőt újabb viszonyítási pontot is rendel hozzájuk azáltal, hogy önmagát is fellépteti az előadásban.

A rendező a játék két hangsúlyos pontján jelenik meg. Az egyik még a játék kezdete előtti pillanat, amikor szabadkozni kezd, amiért még nem a végleges előadást látjuk. Másodszor kevéssel a már leírt, a színpad és a nézőtér viszonyát megfordító csend előtt lép fel, amikor elmondja, hogy itt nem sikerült az író szándékát megvalósító scenikai megoldást találni, ezért jobbnak látta, ha verbálisan közvetíti a szerzői instrukciót – melyet azután az előadás, ha nem is szcenikailag, de a játékban amúgy tökéletesen megvalósít. (Mellesleg a francia férfi megszólalásával a játék újabb csavart kap: ebben a jelenetben ugyanis az állítólag meg nem érkezett francia színész helyett Rác Zoltán és Vass Magdolna játszanak, akiknek eredetileg más szerepet szánt a rendező. Rác megszólalásakor e körülményekről is beszámol, mondván, hogy a publikum ősztlő már az ígért francia színészeket láthatja e szerepekben. Ez az állítás a játék logikájából kiindulva akár igaz is lehet – ősszel mindenesetre ellenőrizhető lesz.) Az előadásban szuggesztív erővel megjelenített metafizikai káoszra így mindig hangsúlyosan reflektál a játék kiemelt teatralitása, szüntelen ütköztetve ezzel realitást és utópiát, valóságot és színházat. Vidnyánszky szokatlan erővel képes a különálló etüdöket, apró jeleneteket is drámaivá tenni; az eredendően epikus mű és az önnön epikus meghatározottságát pillanatokra sem tagadó előadás egyes elemeit, képeit mozaikszerűen illeszti a metafizikus létdráma konstrukciójába, dramatiszálva így a különálló, egymástól elváló etüdöket, félbehagyott monológokat, dialóg-törödékeket – s ezzel természetesen és természetesen teatralizálja az epikát.

A konstrukció természetesen önmagától nem kelne életre; abban, hogy az előadás ennyire gördülékenyen és hatásosan működik, jelentős része van a mindinkább összeforró, mind egységesebb, de a pontos csapatmunka mögött mind több egyéni szint is felmutatni képes beregszászi színészcsapatnak. A korábbi hiányosságok (például a dikció, a prozódia problémái) is fokozatosan eltűnnek (legalábbis halványodni) látszanak, a mozgáskészség magas színvonala legtöbbször látványosan érzékelhető, s feltűnően sok a színes és

szuggesztív alakítás. S ezek nem csupán a társulat „idősebb” színészeinek köszönhetőek, akik persze most is igen jók (Trill Zsolt kivételes szuggesztivitása és félelmetes ruganyossága, egészen kiszámíthatatlan mozgáskoordinációja Énként most is jól érvényesül; Kátya Alikina a megírtnál is több arcát mutatja a titokzatos Szopotnyikovának; Szűcs Nelli egyszerre nyomatékosítja és karikirozza Lengő Bea-Lujza nagyon is ésszerű korlátoltságát; Varga Józsefnek hátborzongatóan mulatságos percei vannak az impotens hatalmat megtestesítő igazgatóként; s Tóth László is meggyőzően hozza a vívódó értelmiségi ismerős figuráját), hanem a fiataloknak is. Orosz Ibolya erőteljes színpadi jelenléttel képes érzékeltetni az értelmiségi takarítónő nőies vonzerejét és „elvarázsoltságában” már a másik, szakrális szféra felé mutató arcát; Kacsur András és Kacsur Andrea tartalmasan groteszk párost mutat az opportunista doktor és a nimfomániás nővér szerepében; Rác József pedig igen hatásosan és magabiztosan mozog szerepe különböző síkjai között: a teljesen természetes, „civil” színpadi jelenlétét pillanatok alatt képes finom ironiára, szerepstilizálásra váltani – s a sikerült alakítások sora még folytatható lenne.

A fontos hatáselemek közé tartozik még a színpad mellől, élőben felhangzó gyönyörű ének, melynek segítségével Vidnyánszkynek csaknem sikerül megoldania a szöveg egyik alaproblémáját. Az énekesnő ott helyezkedik el, ahol a színpadi logika szerint a Menhely kertje van; megszólalása, tónusának szinte szferikus volta megidézi valamit a Csodák kapujából – sajnos, annyit azért nem, hogy az erőltetett szimbólumrendszert az előadás természetesen el tudja fogadtatni. A probléma áthidalására a rendezőnek más eszköze nemigen van. Az Égi–Kéti–Harma hármast még csak-csak belesimul a nagy kavargásba (ám nem emelkedik ki onnan, így jelentőséget, sőt jelentést sem igen kap), a szimbólumok pedig nem tárgyasulnak, nem válnak közvetlenül elfogadhatóvá s ekképp jelentéssé (de ugyanakkor nem is teatralizálódnak, vagyis nem a valóságot mímelő színház ironikusan, játékosan kezelendő, hanem a színház megmutatta valóság komolyan veendő elemeihez tartoznak). S a meg-megdöcönő lírát is sablonosabb rendezői megoldások próbálják pótolni, az utolsó jelenetnél például a zenei aláfestés (noha a Verebes Ernő teremtette zenei világ igen közel áll hozzám, az utóbbi időben nem először érzem úgy, hogy az alkotók a zenét nem a tartalom érzéki-atmoszferikus hangsúlyozására vagy ellenpontozására, hanem a tartalmi hiátusok elfedésére próbálják használni). Így aztán a sok-sok teatralizáló szándékú szabadkozás kap azért egy másik értelmet: ezeken a pontokon érzem úgy, hogy még valóban nincs kész az előadás, még van rajta átgondolni-, átdolgozni- való. Hogy ez az interpretáció mennyiben rokon a szerzői intenciókkal, természetesen nem tudhatom, de a beregszászi előadások megszokott utóélete (a produkciók szüntelen alakítása, formálása) azért bizakodással tölthet el. Igaz, erre az esetleges kőszínházi változat elkészítése mindenképpen rákényszerítheti az alkotókat, de talán nem alaptalan az a remény sem, hogy egy némiképp átalakított szabadtéri változatot jövőre is láthatunk Zsámbékon.

Ha csupán Vidnyánszkyék helyenkénti problémái, egyenetlenségei ellenére már jelen állapotában is jelentős előadása jött volna létre, az is értelmet adott volna az ideai tematikus előadás-sorozatnak. De nem lehetett panasz az átlagszínvonalra sem, ráadásul felavatódott egy új, izgalmas, sok lehetőséget kínáló helyszín. A tematikus szervezővel is életképesnek tűnik – vagyis soha rosszabb nyárelőt. Kár, hogy minderről a szakma nagyobb (feltehetően még a hó eleji fesztiváldömpingbe befáradt) része csak hallomásból értesülhetett...

Süvöltik férfiak, nők dühödő részegen az underground slágert Capulet partyján. Dióssy Gábor (Péter) prezentálja a Bizottság-dalt, személyiségéből fakadó bizarr hitelességgel. Hangja összetéveszthetetlenül fakó, kezében gitár. Az alternatív színész és fővároszerte ismert arc előadásában ironikus melankólia tehetetlen dühvel keveredik: „Minek?” Idővel az egész társaság beszáll, és virulens öntalattal üvölti: „Köpní kell!” Céltalan bolyong a jó nép, vonulnak fel és alá.

Az előtérben egymásba szeret Romeo és Júlia.

Vibrálóan idegesek mindketten, kétségbeesett igyekezettel sodródnak egymáshoz. Fél perc, és a csóknál tartanak. Gyorsan élnek! Csakúgy, mint a veronai. A fékevesztett körtáncban ott kavargó mindenki, még a kimért agg, az ősz Montague is. (Úgy látszik, ő is újított egy meghívót az ellenség bulijára, akárcsak fia. Más kérdés, hogy őt – nem tudni, miért – nem akarja „helyben leszúrni” Tybalt, mint a „rohadék Romeót”.) Az önértetes Tybalt – ha éppen nem a balhézással van elfoglalva – nyílt színen öleli Capulet asszonyát, vagyis a nénikéjét. A ház ura azonban nem nehezít a botrányos viszony miatt, a Dajkával vigasztalódik. Azért mellbe taszítja néhányszor „suttyó” unokaöccsét, aki otthonában kötekedne Romeóval.

Harsányak, durvák és boldogtalanok mindahányan. Mit számít, hogy szópárbaj

PERÉNYI BALÁZS

„Már megint itt van a szerelem”

■ SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA ■

vagy verekedés, szex vagy szerelem, csak történiék végre valami! Ezért robban ki az előadás elején az utcai csetepaté, ahol urak és hölgyek szájálnak egymással közönséges stílusban. Végül körbeállnak egy halk szavú, kötött sapkás alakot, egy békés külsejű fűszivót, és agyonrugdalják a reggie-rajongót.

Az áldozat kapta a vészjósó prólógot („Szerelem, mit megjelölt a halál”), az első halott jogán. Később ő lopja ki Capulet kezéből a belépőt, s nyújtja Romeónak és sleppjének. Az eltávozottak a végzet ceremóniamesterei lesznek. Arcuk kisimul, mozdulataik ellágyulnak, megnyugodnak, megbékülnek ellenségükkel, sőt, gyilkosokkal – mint Tybalt és Mercutio –, és figyelmes alázattal bonyolítják a sorsszerű eseményeket. Megágyaznak – szó szerint – Romeónak és Júliának, mérget, tört és más gyilkos eszközt adnak kezükbe. Nem túlvilági elvetemültségből, infernális gonoszságból teszik, a jóakarattal vezeti őket. Ők már tudják... Megszabadultak a fásaszó és zajos káoszából, kiszöktek életükből. Az előadás legboldogabb pillanata a tragikus zárlat. Összejönnek a megboldogultak a Capulet-kriptában, átnéz Mercutio és a nyitányánál meglincselt megnyerő fiú is a szomszéd sírboltból. Várja őket Romeo és Júlia, Tybalt és Páris – gondoljunk csak bele: hat jókedvű, huszoneves terem –, aztán önfeledt játékba kezdenek egymással. Láthatatlan autóval száguldanak a semmibe. A semmi volánját Romeo markolja, csak úgy dőlnek a kanyarban nevetve a nemlétezők. A túlvilági autórádióból Lou Reed keserű, sötéten bölcs éneke szól: „Ez egy tökéletes nap.”