

cében. Molnár Piroska semmit nem pakol rá kívülről a szerepre, mégis mindvégig nagyon intenzíven van jelen. Enektechnikai tudása pedig gyakran a rekedtséget is feledteti.

Kivételes erő, a jelenlét roppant súlya jellemzi Spindler Béla Sweeneyjét is. Az eszelősségig fanatikus, de nem habzik a szája. Kiismerhetetlen, bármire kész, de nem amorális; úgy hiszi, hogy a vele történetek után mindenhez joga van. Az utolsó jelenetekben plasztikusan, szájjáragós hangsúlyok nélkül mutatja a tévedésére való rádöbbenést is. Spindler játékában érződik igazán, hogy a borbélyt formátuma minden gaztette dacára egyértelműen a többiek fölé emeli.

Fura időket élünk. A piac, a szórakoztatás szent és sérthetetlen szavakká kezdenek vál

ni. Nagy hatalmú színidirektor - tízmilliók közönségigényre hivatkozva - letorkolja a riportert, aki csak finoman próbálta feszegetni, helyes-e Madách *Tragédiáját* revüvé zanzásítani. Ilyen körülmények közt üdítő ilyen előadásokat látni. Ékesen bizonyítják ugyanis, hogy nem a szórakoztatással van a baj. Csak tehetségesen kell csinálni. Tisztelettel ajánlanám a produkciót a szüntelenül a közönségigényekről szavalók szíves figyelmébe.

URBÁN BALÁZS

Sweeney Todd

(*Csiky Gergely Színház, Kaposvár*)

Zene és dalszöveg: *Stephen Sondheim*. Szövegkönyv: *Hugh Wheeler (Christopher Bond adaptációja nyomán)*. Fordította: *Eörsi Ist-*

ván. Dramaturg: Merényi Anna. Korrepetitor: Barabás Edit, Pócza Katalin. Segédrendező: Hornung Gábor, Váradi Szabolcs. Világítás: Bányai Tamás. Díszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Bozóki Mara. Koreográfus: Bodor Johanna. Karmester: Kerényi Gábor. Rendezte: Ascher Tamás.

Szereplők: Spindler Béla, Molnár Piroska, Dányi Krisztián, Balla Eszter f. h./Kovács Szilvia f. h., Némedi Árpád, Bezerédi Zoltán, Szarvas József, Urbanovits Krisztina, Kőrösi András, Nyári Oszkár, Cseszár László, Ébl Helga, Fekete Katalin, Fila Balázs Zoltán, Gryllus Dorka, Horváth Zita, Karácsony Tamás, Kántor Anita, Kecskés Kriszta, Kósa Béla, Lugosi György, Serf Egyed, Szabó Tímea, Szűcs Agnes, Tóth Eleonóra, Tóth Ildikó, Végh Zsolt.

EGY ŐRÜLT NAPLÓJA - MASZKOK

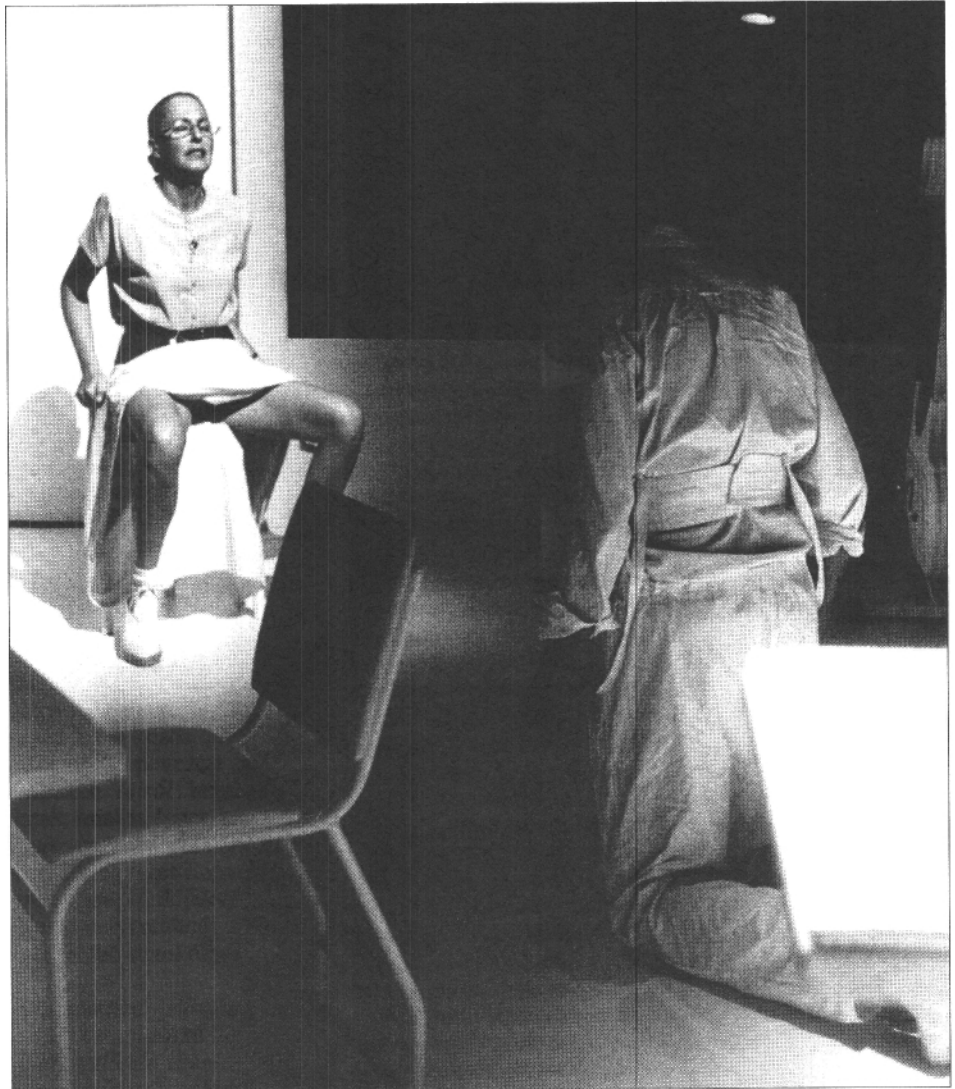
KLINIKAI

Mint talán közismert: Shakespeare idejében a Globe Színház előadásainak nemcsak a különféle állatviadalok és nyilvános ítélet-végrehajtások voltak komoly riválisai, hanem a pár filléres kollektív rácsodálkozás a közeli tébolyda lakóira is, biztonsági hálóval választva el, gondosan, nézőket és nézetteket.

Hiszen a színházon túl talán a bolondokházában válik egyértelmű látvánnyá, helyzeté - valósággá - a másféle konvenciórendszernek feltétlenül engedelmessé, míg élményszerűen lesz kérdésessé *a kint* és *bent* különbsége, ha egyszer itt már nem is a mindig vitatható társadalmi konvenciók törnek (és teremtenek) normát, hanem a vitathatatlanok: a biológiaiak. A feltétlenségnek ez a hatalma pedig ijesztő és magával ragadó - megidézése olykor önmagában is katartikusává válhat. És persze éppen ebből adódik a téboly művészi vonzásának minden varázsa és minden veszedelme.

Amelynek színpadi ábrázolására mostanában két színház is komoly kísérletet tett - és legyen mégoly távol egymástól az Új Színházban dolgozó Halász Péter és az R. S. 9. léggömb, szelleme, hagyománya, mégis: a kísérlet kínálkozó tárgyán kívül közös volt az is, hogy többé-kevésbé az úgynevezett „intézményesült színházakon *túl*ról indultak fontos vállalkozásuknak, mintha éppen helyzetükből adódóan érvényesebben pillanthatnának kintre és *bentre*. Ha egyszer konvenciók és normarendszerek megkérdőjelezéséről volna szó, nekik erre helyzetükből adódó előjoguk van, és legalább ezzel élhesse-nek végre.

Vannak persze közismerten jelentős és hagyományosan szemlélt színpadokra illeszkedő tébolydák is: *a Marat/Sade* charentoni intézete a színházi konvenciórendszer keretei között is végletes értelmezések sorozatára ad



Egri Márta (Margó) és Halász Péter (P.)



Árnyék és valóság (Konez Zsuzsa felvételei)

alkalmat, ahogy vannak ismert „kamaraklinikák” is: mint például klasszikus tisztaságában a Gogol-féle napló hatalmas játéktere, amelynek világát - nyilván inkább akarva, semmint akaratlanul - Halász megidézi.

Ezekben a darabokban azonban igen élesen, ha folyamatos küzdelemben is, de elválnak normalitás és klinikum világa, és azt a há-lót, amelyet a Shakespeare korabeli tébolydában gondosan feszítettek nézők és nézettek közé, esztétikailag itt szorosra csomózzák. Nem így azonban az *Egy őriült naplója*, illetve a *Maszkok* két estéjén, hiszen ezeknek az

előadásoknak a dramaturgiai „patogeneziséhez” meghitt világunk hirtelen nagyra nővő ellentmondásai szükségesek, olyanok, amelyek egyébként könnyen túlélhetők, feldolgozhatók, feledhetők - és ki tudja, annak van-e igaza, aki elfogadja vagy aki felmondja az úgynevezett moderm normalitás „társadalmi szerződését”? Mindez a nézők számára azonban azzal jár, hogy a klinikum kívülről szemlélve pusztán intermezzónak tűnik - míg belülről maga az oda vezető ellentmondás-sorozat mutatkozik meg egyetlen, elviselhetetlenül hosszú nyúló „előjátékként”.

És a dramaturgiai következmények is ebből erednek.

Az R. S. 9. Bergman-adaptációja a patogenezis indítékait még azzal tetézte, hogy jelentős színésznőről szólt a körtörténet, így tehát a reflexiók rendszere nemcsak azokra a konvenciókra épült, amelyeket maga a téboly kérdőjelez meg (Bergmanból eredően: a tudatvesztéssel sem kegyelmező, totális összeomlás), hanem azokra is, amelyek a színház „normalitását” jellemzik, ám amelyek könnyen hívhatják ki a színházon túli normalitást illetően minden kételyünket. A feladat persze nagy - de hát Bergman ihletésére aligha lehetne beérni kevesebbel.

Halász színházában „csak” a világ - tehát nem a színpad „világszerűsége” - mutatkozik meg tébolyítóan: a maga működésével, megszokásaival, véletleneinek rendszerével egyszerre, ám egyszerre mind kíméletlenül következetes - tehát beteg - logikával. Amely saját rendszerén belül értelmez mindent: egy tüzesetet éppúgy, mint a taposóknak létét és abszurditását, de akár egy ágyból való felkelés átgondolhatatlanul komplex modulatstruktúráját is. Ezzel a rendszerrel azonban szembe szegül egy másféle logika, nem valamiféle „egyetemes” érvényességgel, csak úgynevezett normalitással - mégpedig az előadásban a vitathatatlan és feltétlen hatalmú *asszonyoké*, akik orvosnőként, illetve szakmai felügyelőként szolgálják a terápiát, s vannak jelen ezáltal a téboly „terében”: behatolnak, visszahúzódnak, szűkítik-tágítják mozgásterét, hogy végül kísérelteik, reflexióik és logikájuk eredményeként, szinte mint egy kifordított zokniból, bocsássák vissza a tébolyultat abba a világba, amelynek patogén természete a beteg számára elementárisan megmutatkozott. Es amelynek természetét ez a terápia persze nem érintheti.

A külvilágot egyszerre kire-előadásában csaknem főszerepet játszik: maga az elkülönített kórterem üvegdoboza foglalja el a színpadot, benne téboly és terápia sajátos kelleivel (ágy, szobabicikli, futószőnyeg, laptop stb.), és ebben mozog ápoló és ápoló között a legutolsó pillanatig, a szabadulás ambivalens küszöbéig. A „gyógyítást” illetően reflektív és imperatív utasítások azonban a nézőközönség soraiból érkeznek, ahol az egész folyamatot szemlélő és felügyelő klinikai „rendező” ül, pultja, jegyzetei és kislámpája fedezékében, s irányítani próbálja az eseményeket, különös dialógust folytatva az orvosnővel a mikroportokkal gondosan behá-

lózott térben. Az egyszerre védettséget és kiszolgáltatottságot sugalló színpad (zárt, de üvegfalú, intim, ám belülről kinyithatatlan) szinte egyszemélyes univerzummá tágul, ahogy előrehalad a „körtörténet”, míg sokszorosan nyer újabb és újabb jelentést: a metaforikus mozzanatait által megidézett téboly epizódjaitól függően. Ugyanakkor mindvégig változatlan marad az alaphelyzet: hogy itt védetten és kiszolgáltatottan *egy férfi* megbomlott világgépe szembeesül *asszonyok* bonthatatlan normájú világával.

Az este másik főszereplője - a tér mellett - bizonyos magán *a kommunikáció*, amely nagyjából a folyamatos (bár jelentős és beszédes megszakításokkal tagolt) monológ alakját ölti: gazdag, rétegzett, első hallásra befogadóképességünket próbára tevő irodalmi szöveg burjánzik elő az emlékezetből, laptopból, féldialógusokból, nyomtatott mondatokból. A tébolyodás epizódjai - természetüknek megfelelően - különös epikává állnak össze, s jutnak szerephez az effélének szükségképpen ellenálló színpadi térben. A pontosan megkomponált események így tehát nem a szövegből következnek, legalábbis közvetlenül nem, inkább a vallomástétel vagy a terápia hirtelen jelen idejűvé váló elemeiként folytatják, értelmezik, moccanják meg azt a múlt időt, amely elborította ezt a jelent.

Ez persze dramaturgiaiailag problematikus, hiszen a rekonstrukció meditatív-reflexív mozzanatai rendkívüli erővel szegülnek ellen nemcsak a sekélyes terápia logikájának, de az ebből fakadó színpadi akcióknak is -- a tettek rendre összeroppannak a szöveg súlya alatt. Bár máskor éppen a színpad erősít fel egy-egy jelentés nélküli gesztust, vagy dúsít fel jelentéstelivé: így lesz néhány botütés (valóságos bottal, valóságos erővel, valóságos hátra) csaknem brutálisan erős, egy fogmosás zavarba ejtően intim, egy érintés bárdolatlanul hatásos, és a megismételt kondíciófejlesztő gyakorlatok fanyarul drámaiak és terápiikusak. Es persze metaforikusak.

Es éppen itt sejthető az előadás egyszerre drámai erőt kölcsönző, illetve ezt megrendítő alapkérdése. Hogy itt egyfelől óhatatlanul valamiféle erőteljes metafora - a téboly - teremt törvényeket, míg mégsem egy klinikai tanulmány bomlik ki a szemünk előtt, hanem (efféle szegmentumokban is gazdag) művészi világ. Így hát az alaptörvények érvényessége nyilvánvalóan erre a metaforikus térre korlátozódik, mely mögött azonban mégiscsak ott sejlik a klinikum horizontja. Sem patográfia, sem öntörvényű művészi tér, hanem a kettő különös elegye, amely persze csodálatos pillanatokban is gazdag - egy effélében áll a főhős, átható tekintettel, lángoló zakó-ban, szinte égő angyalszárnyakkal az üvegdobozban, míg a mellette görnyedő doktornő saját logikája labirintusában tévelyeg, szembeesítve a részvétlen és érzéketlen racionalitás közönyét mindezzel, ami csoda - ám ezek mégiscsak pillanatok maradnak.

Halász jelenléte persze mindvégig meghatározó: nem kell hozzá esztétikai tüzeset, hogy feltétel nélkül vonja magára figyelmünket - a személyiség súlyát a színpadi helyzetek egymásra következése, illetve a dráma logikája jócskán megsokszorozza. Ugyanakkor az előadás érvényessége és hatása mintha elsősorban ugyanezen a jelenlétben múlna -

mintha nemcsak működő produkció, de érvényes szöveg sem jöhetne létre e nélkül a máig, szikár törekenység nélkül. Es mintha nemcsak nagyságát, de esendőségét is ez adná ennek a jelentős produkciónak.

Másféle jelenlét súlya - és másféle esendőség - teszi emlékezetessé és kockázatosá az R. S. 9. Maszkok-előadását. A színpadon a súlyos némaság éppenséggel a téboly következménye lesz: Voglerné (Igó Eva) marandó, revelatív színpadi benuultságában döbben rá egész eddigi élete kisiklására, eltévelyedésére, katasztrófájára, s éppen a megbonthatatlan (majd a mégis meg-megbomló) csend lesz alkalmá - *tere* - mindannak, ami saját sorsából, illetve az ezzel egybesodródó

ápolónői sorsból, Almából (Börcsök Enikő) kibomlik. Igó csendje tehát paradox módon ugyancsak szerep, léte sokkal inkább a remek színész teljesítményének, semmint az általa játszott alak konklúziójának tűnik - mivel hát éppen azt kellene kifejeznie ezzel a csenddel, ami eredendően szembeszegül az efféle kifejezéssel. Az egyedülálló és kockázatos színpadi pillanat igencsak határozott kontúrokat teremt saját konvenciórendszere számára is.

Bergman víziójában azonban - és az R. S. 9. előadásában is - marandóan ott van a „konvenciókon inneni” világ: a mindennapok és az egyszerűbb lelkeké. Ez pedig a maga meghitt feltétlenségével, az ápolónő



Igó Éva (Voglerné) a Maszkokban

személyiségével, improvizációival, tévelygésével, szenvedélyeivel, logikájával stb. egyszerre ellenpontoszza és paradox módon igazolja is mindazt, ami a színpad, majd a klinika áldozatával, a nagyszerű színésznővel történik. Es Börcsök nagysága éppen ebből adódik: hogy elementáris erővel képes megformálni ezt a világot; mosolyával, emberségével, embertelenségével, vágyaival, köteles-

le (színpadi) térben igencsak viszonylagos (szemben a film „abszolút” terével), a mozdatlan tekintetet nem tagolja más, mint partnerének monológja, mozgása, illetve a színváltozások sötétsége - és amikor végre megszólalhat, ezzel a hallgatás ereje szűkségképpen és sajnálatosan megtörik; szavaival tehát még nagyobb erőt kell szembeszegeznie, hogy drámai súlya lehessen ennek a

tős Vogler (Derzsi János), akkor ennek a maradandó villanásnak csak a korábbi narráció alapozhatta meg a jelentőségét, nem pedig a mégoly remek színész a fényben.

Es ezzel nyilvánvalóan utalni kell mindenféle színpadi Bergman-értelmezés felszedhetetlen „aknáira”. Ami nemcsak a Rumbach utcai pincében érvényes, szándékos és öntudatos eszköztelenségben, hanem egyetemesen és elsősorban esztétikailag. A színpad „világszerűsége” ugyanis nagyon távol van a filmétől - bármennyire hasonlónak tűnik is, mégsem az, és talán azért nem, mert sem a komponálás és a tagolás (vágások, fény, ritmus), sem a tekintet irányítása (mozgás, közellik, világítás) nem teremt összemérhető minőségeket, nemhogy konvertálhatóakat. Mindezek nyomán pedig az egyébként gyönyörű, súlyos, mély bergmani szöveg - amelyet olyan emlékezetes erővel mond Igó a gyűlölt és megszült gyerekről, és olyan elragadó szépséggel mesél el Börcsök a tengerparti erotikus eksztázisról - csak egyik hatás-elem marad, nem a legjelentősebb, és nem is a legdrámaibb. Mindez akkor válhatna totális - színházi - élménnyé, ha a színi hatások is ennek magasságába emelkedhetnének (vagy mélységébe, mindegy), ha tehát a fény, a tér, a csend lehetne olyan súlyos, mint a Bergman-filmeken. De hát hogyan is.

Mégis színház volt, izgalmasan másféle, fontos színház volt mindkét „klinikai este” - elgondolkodtatón az, mert éppenséggel a konvenciók kérdésességét emelték a vizsgálóasztalra. Ellentmondásaik is ebből adódtak: hogy tehát a konvenciók (esetünkben a tágn értelmezett színpadi nyelv) kérdésessé tétele és alkalmazása az előadásokban egybeesett, s ennek ellentmondásaival mindkét produkció bőven szembeesült. Es persze ott van még a téboly megjelenítésének kínos kötelezettsége (mindkét esetben inkább a passzivitás, a mozdatlanság, a csend jellemezte a kizökkent tudatot), ennek pedig nem feltétlenül kedveznek a színpad konvenciói. És hát a patológia szűkségképpen epikus - a dráma „lelke” kínos drámaiatlansággal tárult fel. Mindez persze alkalma lehet egy másféle drámaiság megformálásának - s erre jelentős kísérletet tett mindkét előadás -, ám ebben az esetben a teljes színházi nyelvet is ehhez kellene igazítani, mondhatni, a konvenciórendszert magát, miközben itt éppen annak „normalitása” felől kellett megmutatni korlátozott érvényét.

Az ellentmondások, mondhatni, tébolyító-



Igó Éva és Börcsök Enikő (Alma) (Katkó Tamás felvételei)

ségtudatával, önzésével, odaadásával, mindazzal tehát, ami egyszerre terapikus és - a maga módján persze - tébolyító. Ami Halász színházában inkább kisiklottan koherens logika és abból fakadó, következetes viselkedésforma volt (ott Egri Márta erőteljes jelenlétével), az Lábán Katalin rendezésében egy keretek között zabolátlankodó lélek virtuóz csapongása lett, akinek nemcsak feladat volt, hogy kezelhetővé tegye valamiként a tébolyt, de akinek kissé a sorsa is ez lett.

Igó mozgásteret jóval szűkebb, mint a konvenciókat mindkét oldalról szemlélni és alkalmazni tudó ápolónő - és ez olykor próbára teszi mesteri tudását. Hiszen a

törésnek. Ez pedig ismét csak kockázatot jelent: a hallgatás ugyanis abszolút - szemben a szavakkal, amelyek mindig relatívak.

Ami a nagyszerű kettősből mégiscsak a legemlékezetesebb marad, az talán a narráció epizódjainak színes-árnyas sorozata: a patogenezis színpadi (és asszonyi) epikája, amely a terápia folyamatában majd kiteljesedik - ám ismét csak a narráció és reflexió hűvösebb sodrásában, semmint a színpadi események forróságával. Mert hát elsősorban mégiscsak monológfragmentumok, utalások, jelzések viszik előre a történetet, nem pedigettek - és amikor az előadás aranymetszésében megjelenik a férfi, maga a rettenetes és jelen-

NAGY ANDRÁS

Halász Péter: Egy örült naplója
(Új Színház)

Jelmez: Kovalcsik Anikó. Rendező-látvány: Halász Péter.

Szereplők: Halász Péter, Egri Márta, Juhász Gabriella.

Maszkok
(R. S. 9. Stúdiószínház)

Díszlet: Gaál Endre. Jelmez: László Piroška. Zene: Billie Holliday. Rendező: Lábán Katalin.

Szereplők: Derzsi János, Igó Éva, Börcsök Enikő, Florian Leona.