

kált vagy színészileg egyenetlen részen. Mire a ki- és becsengetésekkel tagolt történelmi lecke végén az ezúttal osztálykönyvvel a kezében becsörtető Tanár Ur helyreállítja a rendet, és a vonalzóval ütemet vezénylő pedellus kiosztja a hálaadó örömöda kottáit, a frivol Eva könnyed terhelességi vallomása engedelmesen az utolsó padba ülteti a megszeppent Ádámot. A tömegbe sorozott ifjú még hátrafordul a végső biztató szózatért - talán olvasta a darabot -, amit a félig Madáchcsá visszavedlett Epres Attila mond el puhán,

könnyedén, kenetesség nélkül.

Van még egy tapsrend, indulóval, polkával, meghajol a Ferenc József-portré, meghajolnak a tizenhárom akasztottak (elvégre a konzolidáció egyben feledés is), és a „halott osztály” osztályablóba rendeződik.

KOLTAI TAMÁS

Madách Imre: Az ember tragédiája (Katona József Színház, Kecskemét) Díszlet: Mira János. Jelmez: Jánoskúti Márta.

Dramaturg: Gyergyádesz László. Koreográfia: Juronics Tamás. Rendező: Bodolay Géza. Szereplők: Vitéz László, Sirkó László, Epres Attila, Oze Aron, Balogh Erika, Vásári Mónika, Bori Tamás, Demján Kinga, Hajtó Aurél, Hegedűs Zoltán, Horváth Erika, Hüse Csaba, Magyar Eva, Reiter Zoltán, Petőcz András, Szívós Győző, Szokolai Péter, Terescsik Eszter, Berki Zoltán, Domján Sándor, Kertész Kata, Kis Balázs, Kiss István, Szabó Csaba, Talabér Attila, Varga Zoltán.

DAVID HARROWER: KÉS A TYÚKBAN MI VAN A FEJBEN?

Harrowernek, azt hiszem, szerencséje van a magyar színházzal: különleges színészi feladványokat kínáló drámája ihletett színrevitelben került közönség elé a Katona stúdiószínházában. A kortárs skót szerző színműve sajátos modellhelyzetben vizsgálja az emberi kapcsolatokat, vonzások és taszítások eredőit, az érzéki vonzódás s az intellektus kölcsönhatását, s még inkább a közvetítő mezőt, a nyelvet, amely e játékokban nem pusztán a kommunikáció eszköze, hanem tulajdonképpen tárgya. A modelltörténet színtere egy pontosabban meg nem határozott világvégi falu, földműves parasztleány otthona meg tőle nem túl távol egy molnár malma, ahova a környékbeliek gabonát őrletni járnak. A parasztember kettesben éldegél fiatal feleségével, a molnár - mint a játék második felében megtudjuk -, megözvegyülten, család nélkül pergeti napjait.

Harrower drámájának tartalmi rétegzettsége és metaforikus sokértelműsége már a miliő megteremtésében s a szereplők kiválasztásában megmutatkozik: a csak nagyon jelzésszerűen felvázolt társadalmi környezet a hagyományosan vidéki, paraszti élet képeiből és kellekeiből építkezik, úgy, hogy a drámai történesor pszichológiailag és szociológiailag is hitelesnek és megalapozottnak tűnik, ám a történetmondásnak, a cselekmény bonyolításának s főként a szereplők beszédmódjának van egy olyan metafizikai síkja, vetülete, ahonnan nézve a dráma virtuális és önreflexív cselekvéssornak, posztmodern pseudojátéknak látszik. Egyszerűbben szólva: az író eljátszat szereplőivel egy krimiszerű történetet, amely a dráma logikája szerint bonyolódik, ám ez a sztori maga is a kulturális-irodalmi kánonra vagy a népi mondavilág évszázados tradícióiban élő történetekre és figurákra alapozott reflexió. Amelyben szereplőként adva van egy paraszt, aki a földet túrja, és a lovait gondoza, színre lép egy molnár, aki a falutól távol a búzát őrli, s feltűnik a földművesné - az asszony, aki szeretője lesz a molnárnak, s akivel közösen megölik a férjet.

Harrower darabja többek között attól vá-



Fullajtár Andrea (Fiatal nő), Lengyel Ferenc (Gilbert Horn) és Kocsis Gergely (William)

lik sokértelműen sejtelmessé, metafizikai tartalmak hordozójává, telítette, hogy a történet valóságos drámaként és virtuális modellhelyzetként egyaránt működőképes, értelmezhető és eljátszható. A laza szociológiai beágyazottság a játék valódiságát erősíti, míg a dráma nyelve, a szereplők nyelvhasználata a metafizikai-létfilozófiai jelentéssík egyidejű jelenlétét tudatosítja. A három szereplő elté-

lők személyiségében és speciális nyelvhasználatában rejlő metafizikai lehetőségeket. Mindenekelőtt aprólékosan kibontja, és precízen megmutatja azt a freudi mélylélektani motivációkkal és csapdákkal átszótt érzelmi viszonyrendszert, amely a három szereplőt egymáshoz fűzi, cselekvéseiket meghatározza, s amely természetesen messze meghaladja egy klasszikus szerelmi háromszög

Fullajtár Andrea kitaláltak a nőnek egyfajta stilizált beszédet. Lényegében erre épül az előadás. Fullajtár Fiala nője picit oldalra billenti a fejét, szögletesen, darabosan mozog, összekucorodik, magába roskad, vagy dacosan szembeszegül környezetével, még arra is ügyel, hogy az ujjait széttartsa, mintha csak beteg lenne. Nehezen artikulál, lassan, vontatottan formálja s mondja ki a mondatokat,



Fullajtár Andrea és Lengyel Ferenc (Schiller Kata felvételei)

rő intenzitással bár, de egyként furcsa, szagot, torzított, költői és filozofikus elemekkel tűzdelt nyelven beszél, többnyire névelők nélküli mondatokban, szabálytalan szórendet használva, furcsán hátravetett kifejezésekkel, sokszor logikátlanul tűnő nyelvi fordulatokat alkalmazva. „Új dolgok vannak a fejembe. Mindig, amikor nézek. Új nevek. Nem kell nekem a másol” - mondja a Fiala nő, mikor elköszön a molnártól. A világban való tevékeny létezés és az egyidejű szemlélődés közös nyelve ez, Varró Dániel fordítása legálábbis ilyen nyelvet és beszédmódot közvetít, lírai erővel és megejtő képalkotó fantáziával. A költői enyhített, vizuális tartalmakkal is telített nyelv jelentéstartományára rop-pant széles és tág asszociációs mezőt nyit a színesek játékához s a nézői befogadáshoz.

Gothár Péter rendezése a darab gazdag asszociációs terét a lehető legtagabbra nyitja, s ha lehet, még tovább tágítja az előadásban: megőrzi a játék primer és szikár realizistikusságát, ám maximálisan kihasználja a dráma szerkezetében, építkezésmódjában, a szerep-

kereteit. A Fiala nő, aki természetközeli lényként odaadással, szent együgyűséggel ragaszkodik urához, s kiszolgáltatottan tűri annak szeszélyeit, a molnár házába érve egy másik világgal szembesül, s egy idegen férfi másfajta vonzerejét is megtapasztalja. A lovainak élő fiatal férj a nyers ösztönök embe- re, használja az asszonyt, mint valami állatot és szolgát, s fel sem merül benne, hogy akár el is veszítheti feleségét. A molnár a falutól elszigetelten, magányosan eldegél könyvei és whiskysüvegei között, nem sokat törődik a látogató bolondériáival, ám a Fiala nő vonzereje egykori asszonyára emlékezteti, s Csikos William arroganciája kizökkenti egyedül magányából. Megszerzi hát az asszonyt, mégpedig közös gyilkosság révén, ám nem költözik be a faluba, hanem a városba készül, ahol szabad életet élhet. (A történet sajátosságához tartozik, hogy a falu mint szociológiai keret mindvégig csak jelzésszerűen van jelen a háromszögtörténetben, hivatkoznak rá, de sosem tudjuk meg, létezik-e valóságosan.)

Gothár és a fiatalasszony megformálójá,

úgy szakadnak ki belőle a szavak, mintha mindegyiket ott szülné meg előtünk. Fullajtár arcán félelem, rajongás, elragadtatás, indulat, kitörni vágyó feszültség villózik - a betegek, a sérültek, a megszállottak, a gyermekek félelme, elragadtatottsága. A gondolkodás és a nyelv állítólag közös eredetű az emberi agyban - Fullajtár Fiala nője azt jeleníti meg a szemünk előtt, milyen is az, amikor és ahogy megszületnek a szavaink. Minden kifejezésre rácsodálkozik, ízeleteti és értelmezi a szavakat, megkérdőjelezve a nyelvhasználat szokásrendjét és közmegegyezését, amely szerint egy-egy tárgyat vagy dolgot a konvenció és tradíció által rögzült hangalak jelöl.

Fullajtár hallatlanul összetett és sokféle arcmásból összegyúrt emberalakot formál. Egyszerre kiszolgáltatott és gyermeki. Rajongó kamasz lány. Érett, hódító nő. Vadóc lányka. Butácska, de megvan a magához való esze. Érzéki vamp, az érzékiség szélütött rabja. Remeg a teste. Villámlik a tekintete. Máskor szelíden alázatos. Akkor a legkihí-

vöb, amikor csúnyácska mer lenni. Ez a bravúrosan megformált animális ösztönlény, aki a szentek, az örültek, az istentől vagy ördögtől megszállottak révületét s a civilizációtól megrontatlanok néma egyszerűségét közvetíti, úgy mozog, 61, lélegzik, mint a természet erői: a szél, a vihar, az eső, a napsütés. Színész és szerep kivételes találkozásának lehetünk tanúi a Kamrában; megtörténik az, ami csak ritka, kegyelmi pillanatokban szokott megtörténni: egy kócos hajú, meg-tört tekintetű, megalázott nő elkezd ragyogni. Átlényegül, benső sugárzása magával ragad.

Gothár különösen a Fialat nő kiszolgáltatottságát hangsúlyozza az előadásban: Fullajtár fiatalasszonya durva pokrócba bugyolálva ágyszélén kucorog, pattogzott zománcú lavór fölé kuporodik, hogy dolgát végezze, ki-rojtosodott szélű, fakóra kopott vászonháló-ingben némán türi Csikós William közeledését Kocsis Gergely nyers egyszerűséggel, bumfordi bájjal formálja meg az életerős és önmagának való férj figuráját, finoman érzékeltetve, hogy a szuggesztív erejű asszony hogyan hasonítja magához a férfit. Lengyel Ferenc molnára eleinte egykedvű távolságtartással szemléli a faluból jöttek szokásrendjét, zárt világát, s a nő zavart indulatossággal és meg-játszott lenézéssel leplezni próbált közeledését. Aztán úgy ölik meg szinte egyszerre mozdulva a mit sem sejtő kaptos férjet, mintha világeletükben erre készültek volna.

A gyilkosságot viharos szeretkezésük követi, a nő a molnár rusztikus asztalkájába kapaszkodik, döng alattuk a padló, inogni kezdenek a bútorok, s az aktus gyorsuló ritmusára beindul a zakatoló gépezet: száll a por, lisztfelhő gomolyog elhomályosítva az eget, pöfög, prüszköl, csattog a malom masinériája, dübörög a malomkerék, végül az egész szoba imbolyogni kezd, mintha a föld fordult volna ki sarkaiból. Elementáris erejű természeti jelenséggé transzponált vad egyesülésük a groteszk és a tragikum határáig röpíti a játékokat, megint csak valóságos és metafizikai képzeteket keltve. (A felbillenő-elmozduló díszlet-falak, az aktus mechanikusan gyorsuló rituáléja az egykori kaposvári Mrozek-előadás, a *Rendőrség* jelenetsorát idézte fel bennem, amelyben egy ócska varrógép föl-fölerősödő zakatolása szolgált a szerelmi rítus gyilkosan groteszk metaforájával.)

Gothár előadásában elég nagy szerepet kap a stilizáció nélküli testiség, mezítelen testek és testrészek gazdag képvilága, mely a kiszolgáltatottság, az életerő, a nyers érzékiség s az érzéki szépség megtestesítője. A testek vonzásáé, amely hatalommal bír a gondolkodás, az intellektus és a tradíciók felett, s amely végső soron motiválja az emberi cselekedeteket.

A puritánul funkcionális díszletet és a jelmezeket a rendező tervezte: néhány durván faragott asztalkából, ágyból, székből, kifakult vászonruhából. az oldalfalakhól derengő

vagy felragyogó tompa sűrűfényből és Or-bán György sejtelmes hangulatú, szivárgó zenéjéből teremtett ihletett miliót a játékhöz. Tépett szélű, combközépig érő alsógatyákat viselnek a férfiak, a Fialat nő hosszú, ujjatlan, gyúrt hálóingje kirajzolja a test vonalait, a házaspár csatakos, ormóttan klumpáját felváltva használják, míg mindketten új, fekete lábbelit nem kapnak a jól végzett munka ajándékául, a molnár fogadószobáját lejtős padló borítja, s szembenéz egymással a két szűk horizontú, nyomorúságos odú, a csikósé és a molnáré, hosszú, kifutószerű pallón szaladgál közöttük a két férfi között vergődő zavart lelkű asszony. Gothár előadásában minden együtt van, ami Harrower drámáját olyan különlegessé teszi: sejtelmesség és erő, gondolati tágasság és polifónia, az érzékiség nyers realizmusa, vad és éteri metafizikája. A három pontos és érzékeny színészi alakformálás összhangja, Fullajtár Fialat nőjének esendősége, ragyogása a Kamra hosszú sikereszériát ítéri.

KOVÁCS DEZSŐ

David Harrower: Kés a tyúokban (Kamra)
Fordította: Varró Dániel. Zene: Orbán György m. v. Rendezte, a díszletet, jelmezeket tervezte: Gothár Péter.
Szereplők: Fullajtár Andrea, Kocsis Gergely, Lengyel Ferenc.

YORK NAPSÜTÉSE - III. RICHÁRD

(ÁL)ARCOK, TESTVÉRHARCOK

Nem gondoltam volna, hogy Shakespeare királydrámáiban ilyen sok szó esik a színjátékról, a színlelésről, az álarcról. Azt sem, hogy egy királydráma egyértelmű ürügy lehet arra, hogy a rendező az előadásában a színházról beszéljen. Pedig Miskolcon is, Pécsen is ez történik, igaz, egészen másképpen. A miskolci *III. Richárdban* a színlelés, a pécsi *York napsütésében* az *Marc* a legfontosabb. A *III. Richárdban* a színlelést, a képmutatást a valóság látszatával próbálják leplezni, és - bár az előadás egészét egyáltalán nem a szín-padi realizmus jellemzi -, a szereplők közötti viszonyokat leginkább érzékeltető színészi játék a realista játékműveléshez közelít. A rendező, Csizmadia Tibor még a Richárd álmában megjelenő szellemeket is kivette az utolsó felvonásból, helyettük csak kísérteties hangok riasztják fel Richárdot a végső leszámolás éjszakáján.

Hargitai Iván előadásában, a *York napsütésében* (*VI. Henrik*, 3. rész) valóságúságra törekvés helyett maszkos színészek és bábok bukkannak fel az „igaziak” között. Itt York levágott fejét „igaziból” odahozzák elének, a *III. Richárdban* Hastings levágott fejét egy papírdobozban (nem) teszik a színpadra. De a miskolci előadás szereplői (Richárd és Er

zsébet kivételével) furcsa mód mégis „arcnélkülibbek”, mint a pécsi előadás maszkos szereplői. Akár van rajtuk maszk, akár nincs, nekik valóban közük van egymáshoz, és a sorsuk, az érzéseik, a szenvedélyeik sokkal elevenebbek, mint a *III. Richárd*-belieknek, akikről Richárd és Erzsébet kivételével nem nagyon tudunk meg semmit. Ez nem feltétlenül a színészek hibája. Egyszerűen arról van szó, hogy a realista történetmesélés és a szimbolikus (de közben nagyon is konkrét) tér nem fér meg egymással.

Csizmadia Tibor *III. Richárdja* ugyanis egy úszómedencében játszódik, amelybe a „partról” úszodai létra vezet le, a medence fölött trambulín. Ha akarjuk, nézhetjük kicsimpézett, hitleri mézsárszéknek is, hiszen ajtóik vannak, a falán vérfoltok, közepén pedig ott egy lefolyó a lecsorgó vér számára. A díszlet előtti előszínpadon a szereplők kiléphetnek a színpadi térből, hogy a nézőkkel bensőséges viszonyba kerüljenek. A tér így függőleges irányban három részre tagolódik. Az előszínpadra minden gond nélkül ki lehet lépni a díszlet medencéből, de a valóságos cselekmény két helyszínre, a medence és a medence tetejének szintje között bizony nehézkes a közlekedés az úszodalétrán. Persze ez elsősorban Richárdnak okoz

nehézséget: ha fel kell rajta mennie, még jobban szenved a sántaságától. De amikor Margit királyné mászik lefelé a létrán, óhatatlanul is csak egyre tudunk gondolni: hogy kerül egy estélyi ruhás királyné az úszodalétrára? (A darab végén felmerül egy másik kérdés: mit keresnek két ellenséges tábor tagjai két egymás utáni jelenetben ugyanabban a medencében?) A trambulinnak - azonkívül, hogy jelzi a tér úszómedence voltát - más szerepe igazán nincs, bár az, aki épp a helyzet magaslatán áll, mindig rááll néhány pillanatra.

Van egy negyedik szint is, a lefolyó alatti börtön, ide ereszkednek le a Towerbe indulók. Eszerint a medence a „halál torka”, a Pokol tornáca lehet, de ez csak egyszer derül ki igazán: akkor, amikor Anna egyedül marad benne, elállják az útját, és megtudja, hogy a király feleségül akarja venni. „Szerelme csapdájába esett asszony”-nak mondják - itt a medence valóban maga a csapda. A fentlentnek és a két szint átjárhatatlanságának akkor is van jelentősége, amikor a kivégző fent áll a trambulínon, a kivégzendő pedig leereszkedik a Towerba, sőt, akkor is, amikor Richárd anyja fentről szórja fiára az átkait, Richárd viszont rá se hederít, legfeljebb felordít neki a trónszékéből, amelyben a dobszó