

lege korlátozza. Pap Vera (Yvette) a *Surabaya Johnnyba* nem a háború: az egész istenverte élet jáját beleéneklí, belesírja (ő igazolja, az este dramaturgiája tagadja e dal itteni létjogosultságát). Nem széthúzza: összepréseli a „bukott” nő jóságának és hitványságának jellemtartományát; nem két mérleghelhető végletet - egy megélhető asszonyt alakít. Sem ő, sem a rendező nem pepecsel a színmű sokszor agyonjátogatott piroscipő-kellékével (és -motívumával). S még elegánsan tartózkodó is Pap Vera szerepformálása: kikanyarítja a maga részét, de előreengedi Kurázi mamát és leányát.

Börscök Enikő (Kattrin) messze elkerüli a néma lány figuráját gyakorta megterhelő szöszmötölést. Nem hívja föl magára beszédpótlékokkal a figyelmet. Úgy él a kezdetleges artikulációk világában, mintha tökéletesen tudna beszélni. Átvészeli az egyik fölöslegesen becsempészett - mert kontextusba nem helyezett - utalást, a testvérszerelme vonatkozót. Infantilizmusa - babaszerűség lóg a nyakában, a külvilágból sok mindent játékszerként kezel - egy már nem is annyira fiatal nő nem, házassági és anyai vágya. Úgy szereti övét - ez ki is ül mindig az arcára, hangot kap hörgéseiben, látszik roppant racionális tetteiből -, hogy semmit sem tanult az anyja és fivérei sorsából. Városébredő „dobolási” (kongatási) jelene a díszlet elméretezettsége, előnytelenége (és a város választalansága) miatt a reméltnél hatástalanabb (előtte viszont jó az árulóvá zsarolt, megalázott testvérpár, a két fiatal paraszt végzetes

A *Kurázi mamát* - mondják - Kútvölgy Erzsébet kedvéért vette elő a Vígszínház Okkal. Úralja a színpadot, figurálsan elsőrangú, ha énekbeszédbe vált, önmaga fölél nő A harmincéves háborúnak ő, a csencselő, kenyeret, húst, pálinkát árusító, csereberélő maszek hadtápos a hadvezére. Ezt a háborúit csinálja, azokkal, akiktől löszert vesz kétharmad áron, s akiknek, akarva-akaratlanul. átengedi martalékul a gyermekeit. Ő csinálja, s nem a jellemző módon oly nagy röhögések, közlegényi népűnnepegy mellett eltemetett főtiszt(ek). Csinálja, ez a bűne; végigcsinálja, ez az ellentmondásos nagysága.

Nehezen eldönthető kérdés, jó-e, hogy Kútvölgyi ív, folyamat helyett fragmentumokat, figura helyett ikont, idolt játszik. Ezt maga tanácsolta volna, B. B.? Hisz van benne ráció; bizonyos értelemben magára vallana (csak ebben az előadásban nagyon sok mindenre rá lehet fogni, hogy „brechtes”, és sok mindent lehet, kell mentegetni azzal, hogy nyilván tudatosan „nem brechtes”). A színész nő számos jelenetét úgy kezdi, hogy már a színpad mögöl készen hozza azt, akivé a nyílt színen, megokolva kellene válnia; esetleg olyan hangot üt meg egy párbeszéd, szituáció elején, amely csupán a végén lehetne indokolt. Az elementaritás, az izzás, a Kútvölgyit jellemző teljes odaadás, a játékba való önégető belefeledkezés nem a maga iskolájára vall, B. B.

Gondolom, a színész nő tehetsége előtt ennek ellenére is fejet hajt. S mert önnök van szeme, látja Szász János színházrendezői ta-

galmazni tudó képességét - a mikrostruktúrájának ingatag és vitatható előadás legalább tucatnyi mikrostruktúrájának kiválóságát. De azért, ahogy jár-kelel a színpadon, tisztelt B. B., sügjon még ezt-azt a színészeknek, alkotóknak. Ha teheti, a nézőknek is.

Mindnyájunknak.

TARJÁN TAMÁS

Bertolt Brecht: Kurázi mama és gyermekei (Vígszínház)

Fordította: Nemes Nagy Agnes. A vígszínházi változatot Márton László, Weöres Sándor, Eörsi István, Bodolay Géza fordításának felhasználásával készítette: Szász János és Rácz Erzsébet. Zene: Paul Dessau. Díszlett: Antal Csaba. Jelmez: Szűcs Erzsébet. Mozgás: Horváth Csaba. Dramaturg: Rácz Erzsébet. Zenei munkatárs: Presser Gábor. Rendezte: Szász János.

Szereplők: Kútvölgyi Erzsébet, Börscök Enikő, Hujber Ferenc, Csányi Sándor f. h., Hegedűs D. Géza, Hajdu István, Pap Vera, Gyuriska János, Menszátor Héresz Attila, Fesztbaum Béla, Csöre Gábor, Bernáth Dénes, Borbély Vali, Dolmány Attila f. h., Farkas Péter, Fábian Gyula, Fosztó András, Galler András, Gantner István, Horváth Ákos, Kalmár Tamás, Kassai László, Kokics Péter f. h., Koleszár Bazil Péter, Kulcsár-László, Schmied Zoltán, Szamosi Zsófia f. h., Sárkány Zolt, Szentirmai Zolt, Szűcs Lajos, Valovics István, Vass Szilárd, Vámos Veronika.

HATÁS... TANÍTÁS...HATÁS

„Én ezt nem rendezői színháznak szánom” - nyilatkozta Szász János a Pesti Műsor (2000/3.) Premier-riportjában. Kijelentése egyértelműen jelzi, hogy a Vígszínházban különösen számot kell vetni azokkal az elvárásokkal, amelyek a Brecht-játszás sok évtizedes hagyománya(i) során alakultak ki. Az elmúlt évtizedek pedig arról tanúskodnak, hogy a kortárs színház számára nem a fabula társadalmi-politikai gesztusa inspiráló, hanem az a színháznyelv-játék, amely az intellektussal és az érzékkel egyaránt számoló befogadói állapotot teremt. Bármely Brecht-előadás „értékmércéje” lehet tehát az az összehatás, amely a rendezés egészének aurája felöl definiálódik.

„Az össztörténet értelmességétől függ, hogy mit kell elidegeníteni és hogyan.” - A mondanivaló és a megjelenítés viszonyára vonatkozó brechti utasítás különleges jelentőséget kap Szász János rendezésében, amelynek kiindulópontja egyértelműen a fabula és a történetek motiváló, egyszersmind általánosító drámai idő. A Vígszínház nagyszínpadán szovjet és német filmek jeleneteire emlékeztető víziók formáiban.

A rendezés vizuális és akusztikai rétegét keretbe foglalják és behálózzák azok a keleti kultúrkört és filozófiát, illetve Jézus szenvedéstörténetét idéző elemek, amelyek a háborús pusztítás tematikáját nem társadalmi-politikai, hanem erkölcsi szempontból interpretálják. Egy tibeti sirató hangjaira a kínai császárok síremlékeiben elásott, ember nagyságú agyagkatonák emelkednek fel az orkesztrából, a színészeket kísérve. Eilif hőstette egy, a kezdetet és véget jelző rituális gong-ütésekkel kísért, a *Supreme Silence* zenéjére koreografált és kendőelemekkel stilizált csatajelenet kontextusában jelenik meg, a Zsoldosvezér pedig Andreas Scholl *Kantatéjára* követ el szeppekut. A *Tao-te-king* bölcsellete a kaotikus világban élő ember viselkedésének analíziseként emelkedik be a színpadi világba: az alakok különféle képp viszonyulnak

a „nem cselekvés” útjához, rálépni azonban és látszólagos gyengeségével hatást kifejteni csak Kattrin képes. A néma lány a rendezés során a színpad belső (lyukaikkal a háborús bombázás pusztítását idéző) falaiból formálódó, kétszintes vas kilátótornyot üti egy fémdarab-bal. „Dobolása” tehát nem a város megmentésében konkretizálódó társadalmi cselekvés hősi szimbólumaként, hanem a háború világa elleni kétségbeesett kiáltásként artikulálódik. A fémek összeütődésének zaja egybeolvad Barbier *Agnus Dei* jének dallamaival, s az akusztikai élmény (amelynek a hangzavart túlkibálni képtelen katona lövése vet véget) az áldozattematikát hangsúlyozza. A darab képi és zenei világán motivikusan vonul végig az a keresztény-katolikus toposzrendszer, amely az ártatlan és felesleges halál tragikumát felöl látatja, értelmezi az alakokat.

A díszlet központi eleme a nézőtérre benyúló vasúti sín pár, amely a forgószínpad mozgása során mindig érinti azt a keresztformát, amelyen például Stüsszit is kivégzik. A kisebbik fiú halálát álombetét előzi meg, amelyben - kétségbeesetten kutatva rejtek-

pénzesládával fut neki a falaknak, majd a hullák közé hanyatlik. Gesztikus helyett hasonlóan emblemikus jelentést kap a „történelmi pillanat” megjelenítése: az öngyilkos Tilly meztelenségében kiszolgáltatott testét az agyagkatonák sornaljai között viszi el a hátán egy zsoldos, miközben a színpad előterében a temetésről lógó katonákat szórakoztató markotányosnót lövik le és viszik ki hasonló pőzban. Véres darócruhájában, légiességében és törekenységében szinte megszépülve, az ártatlan áldozat archetípusaként jelenik meg a megbecstelenített Kattrin, aki sorsának ettől a fordulattól kezdve maga inti anyját a kocsi továbbhúzására.

Szász rendezése tehát erőteljes akusztikai és vizuális dimenzióba helyezi és a háborúban is érvényes erkölcsi parancsolatok felől értelmezi Kurázi mama és gyermekei történetét. A rendezésnek ez az atmoszférája nem arra ad lehetőséget, hogy hideg fejfel tanulságokat vonjunk le a történet és a körülmények ábrázolásából. A távolságtartó mérlege-

Ennek jegyében hatástalanítja Rác Erzsébet a szöveg elidegenítési effektjeit: kihúzza a direkt tanítást, reflexiót tartalmazó részeket, és kiemeli a háborúban gyermekeit felnevelni kényszerülő nő anyai-emberi vonásait. Az ekhós szekér babakocsikból összefűzött és egyre rövidebbé váló lánc, Kurázi pedig nem a történelmi folyamatokra, a háborúra reflektál, csak a kocsi húzására ad egymondatos utasításokat. Nem nevet az Yvette-et tönkretevő Pipás Péter leleplezésén, hanem őszinte felháborodással kirúgja a Szakácsot. Es az előadás végén nem húzza tovább a szekeret, hanem - ahogy Stüsszi megálmodott halálát is rossz álomnak aposztrofálta - zavarodottan motyogja: „csak alszik”. A rendezésnek tehát, mivel elsősorban nem típusként, hanem individuális jellemként mutatja meg az alakokat, meg kell birkóznia a színpadi motiváció feladatával.

Ennek egyik kézenfekvő lehetősége a cselekménnyel ok-okozatilag össze nem függő és a kritikai reflexió közvetítésére hivatott songok

először egy életvidám és életerős kis asszony élvezi önnön éneklését, majd egyre hangsúlyosabbá válik az éneklés és a szekérhúzás fizikai erő kifejtése ének az ábrázolása (ennek csúcspontja, amikor Kurázi nyögve-sóhajtvva nekiveselkedik az immár emblemikus díszlet egészének, és befordítja a következő jelenethez), végül pedig a dalszöveg utolsó szavának („áll”) *á* hangja a keserves nekirugaszkodás fájdalmas kiáltásává válik. A Szakács (Hegedűs D. Géza) által félig elénekelt *Salamon-dal* szövege egyre érthetlenebb, vacogóbb, didergőbb a fagyos hőésésben, s átmenet nélkül vált a hidegre és a helyzet kiáltástalanságára panaszkodó beszéd kliséire.

Bár nem ilyen látványos, de finom szcenikai eszközök jelzik a főalakok motivációját: Stüsszi testéért az anya azzal az órával fizet, amelyet a fiú a darab elején hullától rabolt. Ugyanekkor Kattrin egy nyakba akasztható rongybabát zsákmányol, amelynek viselését anyja kedves mosollyal és arcsimítással hagyja jóvá. Eilif és Stüsszi meghatározó jel-



Eilif kivégzése (Schiller Kata felvételei)

lést megcélzó technikák helyét a rendezésnek a háború problematikáját monumentálisan és teátrálisan értelmező képi és zenei rétege tölti be, ami azonban mind a színészi játékmód, mind pedig a befogadói magatartás tekintetében egy, a brechti esztétikában rögzítettekől eltérő hatásmechanizmust eredményez. Nem véletlen, hogy a szerzői utasításokat felmondó, borkabátos, szivarozó Brecht-fotó alkalmazása mindössze a narráció megszokott brechti effektjének ottlétét jelzi, míg az agyagkatonák szoboregyüttesének az áldozathozatalt jelző beforgatása, illetve a sirató hangjai erős perceptuális hatást teremtenek. Mivel ebben a tradicionális értelemben anti-brechtiánusnak is nevezhető nézői állapotban a harmincéves háború, illetve az embertelenség ábrázolása nem magyarázza-kommentálja, hanem (általános etikai szinten) motiválja a főalakok sorsát, tragédiáját, a szerepfarmálás tradicionálisan elidegenítő módja a lélektani realizmus felől értelmeződik át.

funkciójának megváltoztatása. Szász rendezése egyrészt más Brecht-darabokból válogat olyan dalokat, amelyeknek beillesztése élet-történetileg vagy az adott situáció lélektani minősége révén indokolható. Ilyen Yvette esetében a *Happy* endből kölcsönzött *Surabaya Johnny*, a katonai tábor alakjait individualizáló és a *Gömbfejűek és csúcsfejűek* Nannájaként nevesített kurva dala, illetve a Stüsszit sirató *Marterl a Berlini* rekviumból. Ezeknek a daloknak az előadását - a betöltött dramaturgiai funkcióból következően - a szereppel való pszichológiai azonosulás határozza meg: így Pap Vera esetében egy, a teljes tönkremenetel előtt álló, a darab egyik legmeggrázóbb színészi élményét nyújtó Szamosi Zsófia előadásában viszont egy, már a végső pusztulás stádiumában lévő lányt látunk magunk előtt. A *Markotányosdal* és a (Weill-féle) *Salamon-dal* szerepét az előadásmód változtatja meg. Kurázi többször is elénekelt songja lelkiállapotának alakulását

lemvonásai viszont nem árnyaltabbá, hanem a heveskedő, nagyhangú, bumfordi kamasz karikatúrájává, illetve az anyásabb és gyámoltalanabb fiú humort és kedvességet sugárzó figurájává válnak. Kattrin esetében viszont rendkívül finoman bomlik ki a serdülő, csúnya néma lánynak az a vágya, hogy elfogadják érző-gondolkodó lényként és nőként. Ennek az életprogramnak az állomásait Börcsök Enikő alakítása nemcsak aprólékosan ábrázolja, hanem - mint egy jelezve a rendezés gondolati ritmusát - önállóan jelenetekben mutatja fel. Yvette piros cipőjében és kalapjában egyensúlyoz a vasúti sínen; Stüsszivel labdázva a keblei közé rejti az almát, amelynek megtalálása a gyönyörökhalk és artikulálatlan sóhaját váltja ki belőle; megbecstelenítését követően a lába közül folyó vérrel festi ki magát, és már merev arccal, a szoptatás és az

dó gesztusának erejét kitartva nyújtja az anyának az (ebben a rendezésben még élő) csecsemőt. Ily módon az előadás végén „a köztényleg beszélni kezd”, csak nem a társadalmi tett hősiességéről, hanem az önzetlen, természetesen, egyedül emberi magatartásról.

A Vígszínház Kurázi mamájában tehát nem a kanonizált brechti módon valósul meg az „ellentmondások esztétikája”. A vizualitás és az akusztika nyújtotta észleleti élmény olyan (Szász rendezéseinek esetében mindig is meghatározó) atmoszférát teremt, amelyet - az individuálisan is érvényes erkölcsi értelmezés okán - nem ellenpontos, hanem más szempontból mutat meg a színészi játék. Ily módon a fabulában koncentrálnó brechti tanítás nem veszíti el példázatjellegét, csak a gesztikus, távolságtartó megmutatás helyett a perceptuális, illetve lélektani hatás eszközeivel „fogalmazódik meg”.

KISS GABRIELLA