

BERGMAN-JÁTÉK
 GEORG BÜCHNER: LEONCE ÉS LÉNA
 ÖRÖKABSZURD

A Színház- és Filmművészeti Főiskolán egy (hosszú) előadásban megtekinthető két rendezővizsga ne csábítsa összehasonlításra a kritikust. A pályakezdsnek nem tesz jót - talán a pályának se -, ha az önértékek helyett a párhuzamok dominálnak. Réczei Tamás és Szákás Tóth Péter munkája között valójában csak annyi az összefüggés, hogy mindkettejük osztályvezető tanára Babarczy László, a tanársegéd pedig Almási-Tóth András. S tagadhatatlan: a frissiben keletkezett *Bergman-játék*, valamint a jó másfél évszázada íródott Büchner-komédia, a *Leonce és Léna* (mely kedvelt vizsgadarab, Babarczy is ezzel diplomázott 1964-ben) szemlélhető közös aspektusból - Franz Kafka szorongató víziói, illetve az abszurd irodalom felől. Leegyszerűsítve: az Odry Színház mindkét rendezőnövendéke a boldogtalanságot és a szabad akarat csődjét emelte az ábrázolás középpontjába.

A Kúnos László fordításainak felhasználásával épített *Bergman-játék* tautologikusan, a filmrendező-író műveinek címeiből font mondattal írja körül önmagát: a legjobb szándékkal készült Nap vége ez, amelyben Suttognak és sikoltanak a Vasárnapi gyerekek, ha eljön a Farkasok órája... Réczei jó dramaturgiai érzékre valló, ám erősen epikus kompilációval lepte meg saját magát. Lehetséges, hogy a benne érlelődő képvilághoz, formanyelvhez akarta megteremteni a legalkalmasabb alapanyagot. Ingmar Bergman filmművészeti zsenialitása, kopár, izzó vizuális kompozíciói nem csábították arra, hogy e ridegen szépséges bölcséleti, morális és érzéki szugesztivitásnak engedve mindenáron filmszerű jeleneteket pergessen. A dialógusok kerete inkább fotografikus, mintsem mozgóképi. Számos sokrétegű, sokértelmű szimbólum szolgálja a produkciót, főleg a nagyszabású

emlékezés- vagy álomepizódban. A jelképeket és a jelképes beállításokat alapos megfigyelésre, viszonylag hosszas értelmezésre engedi át a közönségnek Réczei - így az attribútumokat (a lelkész fiának papi ruhával kedveskedő édesanya varrógépe stb.), az öltözékeket (a Bohóc-Edit kacagtató-ordenáré *meztelen* jelmeze stb.), a mozgássorokat (a halála előtt - szinte a halálpillanatot előlegezve - a múltjába visszahulló öreg Henrik szembesülése és viaskodása családjának mitikussá lényegült tagjaival stb.). Ehhez a koncepcióhoz ápoltabb szcenikai és képzőművészeti kivitelre lenne szükség, mint amelyet a Főiskola egy (noha repertoáron tartott) vizsgaelőadáshoz nyújtani tud. A Kovács Yvette tervezte ruhák megjárják, viszont Simon Gabriella díszlete jelzéssé szegényül. A hevenyészetten kárpitozott karszék, a valamelyik irodából kiselejtezett szekrény, a silány



Végvári Tamás (Henrik), Pálfi Péter (Dag) és Margitai Ági (Nagymama/Anyja) a Bergman-játékban



Nagy Ervin (*Leonce*) és Széles Zita (*Léna*) a Büchner-darabban (*Schiller Kata*)

függönyök, a testetlenségében csöppet sem fenyegető - s oly elkoptatott - mutató nélküli nagyóra kevéssé segít az abszurdoid látomás átélésében. Az életéjszaka megidézése jobbára a hozzáértőn kezelt reflektorok dolga, de a zöldes mélyet, mely egyszerre az el-múlt és az eljövendő idő verme, nem áshatják meg csak a fények.

Mivel a szuverén és tartózkodó rajzolat mégiscsak Bergman vásznára vetül - s alcíme szerint is vállalja a részletekre bomló, ám folyamszerű nagytörténet háttérét -, nem gond a kínzó, szégyenteli lélektani viszonylatok megértése. A fiú, Johan harminc éve nem tudja elfeledni, feldolgozni az apa nevelési módszerei folytán elszenvedett sérelmeket. Az apa, Henrik - Isten szolgája és igehirdetője - maga is csupán továbbörökítette a nagyatyai önkényt. Döntő szereposztási tényező, tiszta beszéd, hogy a (színházi rendező) fiút és a nagyapát is Seress Zoltán alakít-ja. Az előbbit az apától sokszor messzire húzódvá, a színpadi feszítávot, a nézőtérrig is pattintva; az utóbbit az apa fölé magasodva, szobortalapzaton (óriási, a talapzat mellett a földig leérő bottal). Az apa-traumában tehát az (egyik) okozó és az (egyik) elszenvedő ugyanaz a személy. Seress - a figura hivatására apellálva - a fiút, Johant elsősorban portréelemeket gyűjtő értelmiséginek játssza, a nagyapát meg mint monumentális - és irrrealitásban neveléses - színészt, poijácát ka-

rikírozza. E kéténü-egy apa-ni-jelenség mellett jól megfér az élők és holtak karában a Margitai Ági által simogat' szavak és erőszakos mosolyok szemeiből horgolt Nagymama (Anya), a Söptei Andrea groteszkül pörgő-terpeszelő megjelenítésében felsötétlő halálangyala, ez az erotizált ancilla (Edit), a szeretetté lett szeretetlenség, a hűséggé lett hűtlenség légies festményalakjaként Ráckevei Anna (Anna), s az infantilizmus és a tolokocsis, halálra ítélt nyomorékság hörgő képviselésében Pálfi Péter (Dag). Kétséges, hogy a beállítások zömében alkalmazott kórusos kíséret, az abszurd dráma clownjait sejtető kis sereglet hozzáad-e valamit az előhalottság, a félálom fantáziakéséhez.

A tényleges centrális szereplő - nemzedékileg is ő helyezkedik el középen: fia egy apának, apja egy fiúnak - Henrik, a halálos beteg öreg lelkész, Végvári Tamás megformálásában. Végvárit féltlenül kell egyre szaporodó aggastyánszerepiitől. Nem mint-ha nem elsőrangú technika megoldásokkal és pszichikai empátiával venné birtokba a figurát. Egykor rettegett, ma szánt apaként egyaránt hiteles. Fiatalos lényéből, koboldos fizimiskájából, karctalan fényű orgánumból azonban nem csap, nem csaphat ki az iszonyatos isteni-atyai tűz. Ezen a takarékos színpadon annyi mítoszi von s sincs benne, amennyi feltétlenül szükséges a darabot (a Bergman-életművet) átjáró transzcendens fenyegetettség (máshelől a reménytelen fiúi lá-

zadás) felkeltéséhez.

Réczei fokozó értelmet, jelentéstelen változó határokat adott a színtérnek azzal, hogy az első jelenetet az összehúzott függöny előtt, „kivette” bonyolította, a másodikat már a játéktér öblében, torkában, a harmadikat viszont úgy, hogy szintetizálja az első kettőnek a helyezését. Mindvégig jók a Strindberg-rájátszásai is, akár a szöveg utalásait, akár a szituációk rezonanciáját nézzük. Célját, az *álomjáték-haláltánc* fölfestését elérte. Közönsége és tanárai számára világos, mit hozhatna ki ebből az anyagból vizsgadrukk és vizsgakörülmények nélkül.

Szakás Tóth Péter derűsen képtelen játéktérrel és cirkuszi motivikájú jelmezeket kért és kapott Kiss Miklóstól a Thurzó Gábor és Rónay György fordította *Leonce és Lénához*, hogy a vígjátékból a tragiabszurdot hívja elő. A királyi palota előkelőségét megfricskázó, kettős szárnyas ajtó hatalmas dobozként hasra esve ágygá változik, az ágy üreggá, mederré, búvóhelyé. A jelmezek gúnyt üznek a mesei historikumából, ám mert a gúnyákat mintha a mai kora huszonévesek fekhelye és feneke alól kapkodták volna elő, Büchner ontológiai és történelmi szkepszise neveléses ezredvégi világfájdalomként és riasztó kortársi céltalanságként bukik ki. E vizsgamű, ahol csak lehet, hasznosítja az iskoladráma rögtönzészagományát és a diákszínházi tradíciókat, mindezt alaposan beoltva az alternatív műhelyek természetesen

tus laboratóriumokra valló szérumaival. Ezen a pályán új tartalmat kaphat az atyailag ráerőszakolt házasság elől menekvő - és szabad akarattól ugyanezen házasság karjaiba omló - Leonce herceg vesszőfutása.

A rendező legfontosabb eszközei az időbeliség lényegeként kijátszatott anakronizmus és a lét, a világ arányainak félelmetesen mulatságos átstrukturálása. Nagy Ervin „lézengő hős” Leonce-a fején fülhallgatóval zárja ki a környezeti ártalmakat: a neszeket, a jajokat, a parancsokat. Lehet „sakkozni” - és eljutni a pattig - azzal: mikor mit hall vagy nem hall a házasulandó sarj, azaz mikor mit mond *némán* vagy hangosan a füleit ostromló barát vagy ellenség. A neve szerint is egészséges Valerio - a színen Shakespeare nagy bohóc- és bolondszerepeinek ígéretével áramló Bertók Lajos - vagy ötkilós kenyérből készült szendvicset májszol; a kilógó salátaleveleken egy nyúlketrec is élne. A bagett mint Leonce fején szétvert buzogány végzi: az intellektuális paprikajancsi röhöggető kellékéből szimbolikus tárgy válik, melynek szétrongyolódása az alakok és a világ morzsákra hullására is asszociáltat.

Az óriáslétra támfalú hitvány trónszék, az elszórt könyvek árválkodása, a bujkálás, hentergés, szaladgálás bőven enged szellemi rugékonyságot eredményező artistamutatványokat. Bertók és Nagy kettőse még a hatásvadász stikliket is a maga s a darab javára fordítja. Egyedül az a hirtelen beütő privatizálás funkciótlan, amellyel persze a rendező igencsak kedvében jár az egyívású publikumnak. A két ifjú a színészképzésről kezd társalogni (alma materüket Erőművészeti Főiskolának nevezik), cincálja, parodizálja, élvezi a ripacsériát. Élet és mesterség mint csepürágás? Lehet. A komédiában - amelyben Ponónak hívíák a Fesztbaum Béla remeklé

séből kikelő örök kiskorú és médiaéretlen királyt - ez is benne van. S ha nincs? Szákás Tóth ebben a féktelen, de nem rendezvesztett játékban olyan lapokat is szívesen kihúgál a pakliból, melyek soha nem voltak ott. Míg - s ennyi összevetést csak-csak megengedhetünk a homogénabb, de konformabb Berg-man- és a széttartó, viszont eredetibb Büchner-játék között - Réczei a szimbolikus zárványokat és az értelmezés általában szabályozott, kódolt formateit kereste, Szákás Tóth a komplex színpadi képek jelentésgazdag esetlegességeitől és tisztázatlanságaitól sem riadt vissza. Ilyen bravúrja például Valerio tükörjárása: a harlekin-famulus fejfelé, kezében kofferral, mégis a lábán teszi meg ugyanazt az „arvilági” utat, melyet Leonce ró a színpadot vízszintesen, középen át-szelő út („híd”) felvilági buckáin. Egy sín, egy akasztóhorog trükkje - s körbeéri a glóbuszt.

A sok toposzt halmozó *Leonce és Léna* aligha úszhat meg archetipikus figurák és gegtoposzok nélkül. Ebben a mezőben abszurdizálja az Udvarmester és a Szertartásmester bohóckettősét Dolmány Attila és Sipos Imre. Horváth Zsuzsa is megmarad a Nevelőnő-sémánál, de azért újragondolja a szerepet (s akárcsak játszótársai a két vizsgán, a színészi jelenlétet és sikert visszafogja a rendezői erőfeszítések láttatásának javára). Széles Zita termetháromszorozó abróncszoknyában (a házasság jövőt jobban láttató kilátótoronyban) is megjelenő Lénája, Kiss Eszter szexpirosba bujtatott szerető-Rossettája: változatok a mai fiatal nőre, aki a tanácstalanság és a hisztéria között leginkább a vakvéletlennek adhatja oda magát. Valamennyi közreműködő és valamennyi jelenet kitűnik színháziasságával: az „Építsünk színházat?” darabbeli kérdésének igenlő meg-

válaszolása, a „tejfehér esztétikai cickányok hussanásának” élvezete teatralizálja az amúgy is színházmámorú vígjátékot.

Az Odry Színpad kettős bemutatójának végeztével a mérleget készítő néző eltöprenghet, mi jobb: rémképektől gyötört, lelkiismeret-furdalásos öregnek - vagy a nemszeretem közeljövő hallucinációiban élő, önazonosság-hiányos fiatalnak lenni?

Egy, kettő, egy kettő. 1; 2. X nincs - vagy minden csupa X.

TARJÁN TAMÁS

Bergman játék
(Színház- és Filmművészeti Főiskola, Odry Színpad)

Kúnos László fordításainak felhasználásával. Díszlet: Simon Gabriella. Jelmez: Kovács Yvette. Dramaturg: Nagy András. Rendező: Réczei Tamás f. h. Osztályvezető tanár: Babarcsy László. Tanársegéd: Almási-Tóth András. Szereplők: Végvári Tamás m. v., Seress Zoltán m. v., Ráckevei Anna m. v., Pálfi Péter m. v., Margitai Ági m. v., Söptei Andrea m. v., Csáki Csilla, Béres Attila, Harangi Mária, Romvári Gergely, Szabó Máté.

Georg Büchner: Leonce és Léna

Fordította: Thurzó Gábor. A versbetéteket fordította: Rónay György. Díszlet, jelmez: Kiss Miklós. Zene: Gryllus Samu. Rendező: Szákás Tóth Péter f. h. Osztályvezető tanár: Babarcsy László. Tanársegéd: Almási-Tóth András. Szereplők: Fesztbaum Béla m. v., Nagy Ervin m. v., Széles Zita, Bertók Lajos m. v., Horváth Zsuzsa m. v., Kiss Eszter m. v., Dolmány Attila, Sipos Imre m. v.

SZTRAVINSZKIJ-RAMUZ: A KATONA TÖRTÉNETE

NEM CSAK SZÓ

A színház nem akkor kezdődik, amikor egy öltönyös ember beszélni kezd, hanem amikor a karmester pálcája magasba lendül, és a kis zenekar rázendít az első tételre, *A katona indulójára*. Sztravinszkij: *A katona története*. Egy fehér öltönyös ember, később a Narrátor (Varga Zoltán), közönséghez intézett szavakkal vezeti be „századunk legizgalmasabb zeneművét”, melyben, mint mondja, szürrealista, expresszionista és barokk hatások érvényesülnek. Ez a narratori bevezető nem színházi mozzanat, arról nem is szólva, hogy ő csupán Sztravinszkij zenéjéről beszél, de Ramuz verses szövegéről nem. Máris zenére vagyunk kondicionálva, Sztravinszkij és Ramuz, zene és szöveg kényes (késes) egyensúlya már felborul. A következő percben már Sály László karmester pálcáját nézzük, s

azokat a szabályos, geometrikus mozdulatokat, melyek az indulót irányítják. Az indulóba mintegy belebeszél a Narrátor, és bejelenti a hazatérő Katonát, aki a háttérben egy helyben menetelve meg is jelenik. A katona (Csujá Imre) így menetel az induló alatt végig, bakancsban, elnyűtt katonaruhában, arcán a mosoly percekig mozdulatlan. Aztán a zene lassan véget ér, elhal az induló, s a karmester elfordul a hat zenésztől, és a menetelő Katona lábának kezd vezényelni, mely ugyanúgy engedelmeskedik a pálcának, mint a hangszerek.

Lukács Andor rendező megkísérli rekonstruálni *A katona történetét* az eredeti partitúra szerint - partitúrán itt nemcsak a zene, hanem zene, szöveg és tánc együttese értendő. A kérdés nem az, hogy hogyan

valósítható meg a zene, szöveg és tánc külön-külön, hanem hogy együtt, egymásra figyelve, együttműködve és együtt működve, egymásba kapaszkodva létrejön-e a Színház. Zene és szó reménytelenül birkóznak: Sztravinszkij zenéje nemcsak jobb, gazdagabb, de teátrálisabb is, mint Ramuz verses, erősen rimelt és ritmusos szövege. Egy 1962-es felvételen Jean Cocteau a Narrátor szövegét igencsak deklamálva, szótagolva, versként, egyetlen hang-színben mondja - így kezd el hasonlítani a vers a zenéhez; a szöveg ritmusa a zenei induló ritmusába kapaszkodik. Ugyanebben a feldolgozásban Peter Usztyinov a Katona szerepét már prózaként mondja, a párbeszédet színháziak - igaz, a Katona szerepe esetében a szó megelőzi, illetve