

BORNEMISZA PÉTER: MAGYAR ELEKTRA

THÁLIA PAPJAI A SZÓSZÉKEN

Igazi rétegszínház az egriek *Magyar Elektra*-előadása. No nem mintha valami formanyelvújító, alternatív produktum volna; egyszerűen a megszólítottak körének kijelölése által. Labancz Klára díszlete templombelsőt idéz, balról szószékkel. Ebből még nem következik feltétlenül, hogy a drámán kívüli elemről van szó, hiszen Bornemisza Péter Szophoklész-magyarításátirata miatt is ne játszódhatna akár templomban. Es valóban, a padosorok, a karzat idővel átlényegül Aigistusz király udvarházának ámbitusává, homlokzatává, megfelelően kijelöltetik a kint és a bent - nincs ezzel semmi baj. A tér meghatározásának illetően gondolatát involválhatta továbbá a tény, hogy Bornemisza maga is amolyan alkalmi műnek szánta drámáit, s a diáktársai

számára írott ünnepi dráma természetes közege a szakrális tér. Az pedig már szinte kitalálható, hogy a színpadképet látva Thália papjaira (és ténykedésükre) asszociáljunk, s ama küldetésstudatra, amely eredeti, konkrét jelentésétől az idők során elemelkedett, és az általánosabbá lett fogalmat más körbe helyezve ismét konkretizálja. Mégpedig szó szerint.

Adott esetben ez annyit tesz, hogy a Szophoklész Nevelőjéből lett Mester a szószékről hozzánk, nézőkhöz prédikátorként szólva indítja és zárja a játékot (Bornemisza „előljáró beszédével” s „a játék után való hálaadásával és intésével”), amolyan keretet adva az előadásnak. Lehetne ez *színház a színházban*, illetve *templom a színházban* vagy *színház a templomban*

helyzet, ha valamilyen módon értelmeződnek a kettő, a keret s az általa körülhatárolt tartalom viszonya, nem szólva persze magáról a tartalomról. Am Beke Sándor rendezésében egyszerű, tiszta képletet látunk, amely nem gazdagodik, árnyalódik az előadás során: prédikációjában a Mester tanulságos történetet tár elénk (pontosabban a hívő keresztyének elé) hallgatósága erkölcsi épülésére, s aztán e magasztosságban megtisztulván mehet ki-ki Isten (jó) hírével.

Beke tulajdonképpen mentségül, mentsvárul használja a keretet, mentesítve magát e forma által a dráma értelmezése alól itt és most. Hiszen e keret lényegét tekintve pusztán azt jelenti, aminek mutatkozik, az azonos eszmekörbe tartozó nézővel tehát



Saárossy Kinga (Clytemnestra) és Kalmár Zsuzsa (Elektra)

könnyedén megteremt a közösségélményt, a többi meg szemlátomást nem számít (ezért nevezem rétegszínháznak); a kurzus-hoz való igazodás adja mindössze az elő-adás aktualitását.

Nem mondom, hogy nem volt könnyebb, egyszerűbb megtalálni a kapcsolódási pontokat Bornemisza drámájához a rendszer-váltás előtt, amikor a zsarnokság, elnyomás, bűn és megtorlás fogalmai (látszólag) egyértelműben voltak az adott társadalom viszonyaira és szereplőire vetíthetők, mint ma. („A tisztelt olvasónak” címzett elemzésében maga Bornemisza is felfed a Szophoklész-drámából általa kiértett bizonyos politikai tartalmakat.) Efféle szándék azonban nem is mutatkozik Beke Sándor rendezésében, sokkal inkább a megfelelni akarásé és a hagyományörzésé. Am ez utóbbi, ha nem eszköze, hanem célja a produkciónak, múzeum-má változtatja a teátrumot, ami pedig az érzéki és intellektuális kihívások színtere lehetne. A választott konkrét forma s az ehhez társuló balladisztikus-oratorikus előadásmód azonban szinte kizárja még a szöveg szerint megfogalmazódó dilemmákat is, és nemcsak a dráma egészének értelmezéséből, hanem a színészi játékból is.

Blaskó Balázs Aigistusa a klisének megfelelően erőteljes, pirospozsgás „vérnösző” hedonista. az élet és a hatalom mértéktelen

ben az ösztönélethez s a hatalomvágyhoz való viszony szükségképpen csak sematikus-án ábrázoltathatik, holott éppen Clytemnestra öngazolást kereső szavaiból kitűnik, hogy azért e tárgyban Agamemnón cselekedeteit sem ártana mérlegre tenni. saját gyermeke feláldozását a köz érdekében csakúgy, mint hitveséhez fűződő egykori kapcsolatát, annak minőségét. Saárossy Kinga már-már gondolkodóba ejt az asszony igazságait érzéken-hitelesen elősorolva, de mert a Mester példabeszéde szerint (is) természetesen Elektrával és Oresztésszel kell tartanunk, utóbb a gonosz asszony-anya kliséjét hozza ő is, anélkül, hogy a viselkedésében bekövetkezett fordulatot hitelesítené. Elektra (Kalmár Zsuzsa) engesztelhetetlen moralitása, igazságkeresése joggal lenne ütköztethető Clytemnestra élettapasztalatával, ám e balladisztikus előadásmód s a szándék hiánya erre sem ad lehetőséget. A szereplők kétdimenziós figurák, nincsenek meg a maguk emberi-dramai igazságai. Egyetlen igazság létezik csupán, az Úrnak tetsző. (Ennek nevében azonban már annyi mindent követtek el a történelemben!) Históriailag Bornemisza eljárása tökéletesen érthető, mi több, a saját korában rendkívül bátor, modern, annál anakronisztikusabb viszont e mai színrevitel a maga tisztelendő igazságfelmutatásával. Szép. tiszta. ihletett. ám - a fentiek ér-

telmében - jellegtelen szöveg- és énekmondás; megnyerően stilizált ruhák és mozgás-kompozíciók; impozánsan egyszerű színpadi rekvizitumok és gondolatok. Ennyi az előadás, se több, se kevesebb.

SZÜCS KATALIN

Bornemisza Péter: Magyar Elektra (Gárdonyi Géza Színház, Eger) Díszlet-jelmez: Labancz Klára m. v. Zene: Csiky Csaba m. v. Rendezőasszisztens: Varga András. Koreográfus: Énekes István m. v. Színpadra igazította és rendezte: Beke Sándor.

Szereplők: Nagy András, Blaskó Balázs, Sata Árpád, Saárossy Kinga, Kalmár Zsuzsa, Lehoczky Andrea, Jónás Gabriella m. v., Mózes Erzsébet m. v., Réti Árpád, Temesvári Adrienne, Sütő Dalma.



Á kritika az egri színház 2000. november 6-i, Thália színházi előadása alapján készült.

AKUTAGAVA-MÜLLER PÉTER: A VIHAR KAPUJÁBAN

A káoszba hullott világ terhe

Gazdag rendezői koncepciót magas színvonalú színészi munkával egyesítő izgalmas előadás látható a Thália Színházban (és Nyíregyházán). Miközben *A vihar kapujában* egy kaotikus világállapot emberi következményeit ábrázolja, a színházi korszakváltás teátrális problémáit is felveti.

Az előadásban - akárcsak az adaptáció alapjául szolgáló Kuroszava-filmben - ugyanazt a történetet többféle nézőpontból ismerjük meg. A rabló, A feleség és A férj is elmeséli, hogy mi történt az erdő mélyén: hogyan kívánta és erőszakolta meg A rabló A feleséget, miképpen halt meg A férj. A három szereplő eltérően emlékszik az eseményekre: elbeszéléseik nem abban különböznek elsősorban, hogy mi történt (bár a gyilkosságról, a gyilkos személyéről mindhárom manást állítanak), inkább abban, hogy mindez miért is történt valójában. Ezáltal nemcsak az emberi motivációkról, hanem a történet személyiségeiről is más állítanak. (Természetesen elbeszélésük során mindhárom önmagukra osztják a hős szerepét, és ez a viszonyítási pont határozza meg a többiekéről festett képet.)

Saiátos színészi feladatot jelent. hogy

mindhárom történet meg is elevenedik az előadásban: az egymást követő variációkban ugyanazok a szereplők lépnek színre, de nem ugyanazon személyiségként. A színészek is variációkat játszanak: jelzik az egyes alakváltozatok közti különbségeket, de mindegyiket egyformán lehetségesnek ábrázolják. Ez azért fontos, hogy eldönthetetlen maradjon az egyes változatok igazságtartalma. (Ezért nincs helye az alakváltozatok közti kontrasztok megteremtésében a karikatúraszerűen kinagyított, eltúlzott jellemvonásoknak, holott hasonló helyzetben a színészek többsége efféle megoldást keresne.)

Az előadás mindhárom főszereplője ragyogóan oldja meg bonyolult feladatát. Az egyes történetvariációkban eltérő karaktervonásokkal ruhazzák fel a figurákat, úgy, hogy a személyiség egysége mégse kérdőjeleződjék meg. Egyed Attila ösztönök vezérelte, faragatlan, durva alaknak ábrázolja A rablót. A saját történetében azonban ez a nyers erő afféle darabos érzékenységgé, drabális hősiességgé stilizálódik. A feleség „elbeszélésében” azonban mindez alparásig, hitványság: A férfi történetében

pedig egy elvadult, a nő büvkörében kissé gyámoltalanná vált gonosztevőt látunk, aki őrzi azért a férfibecsület némi maradékát. Udvaros Dorottyia A feleség figurájában a méltatlan helyzetbe került nő alakváltozatait ábrázolja. A rabló elbeszélésében az erőszakkal szembeszegülő asszonyt látjuk, akiben - a férfi drabális hősiességéhez illően - megzabolázhatatlan vadság tombol. (Érzékletes az ezt megjelenítő koreográfia is: a verekedés - az asszony törrel támad A rablóra - szinte magától értetődő természetességgel fordul vad szeretkezésbe.) Az asszony saját történetét eleve méltatlan helyzetből indítja: A férj számon kéri rajta, hogy miért kellett mindent hátrahagyva elmenekülniük az ellenség fenyegette Kiotóból. Ugyanezt a megvető, néma számonkérést olvassa ki az asszony férje tekintetéből akkor is, amikor segítségért, együttérzésért fordul hozzá - azután, hogy A rabló durván megerőszakolta. (A jelenet beállítása a kettős megaláztatást hangsúlyozza: A rabló annak a fának döntve tesz erőszakot a nőn, amelyhez a férfit kikötözte, így a szeretkezés durva ritmusát A férj a hátán éri.) Nincs más kiút. csak a halál - mond-