

könnyedén megteremt a közösségélményt, a többi meg szemléltetést 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 akarás és a hagyományörzés. 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 ösztönülethez s a hatalomvágyhoz való viszony szükségképpen csak sematikusán 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; meggyerően 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 kérdőjeleződik 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 maradványát. Udvaros Dorottyá 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-

ja az asszony, s úgy viselkedik, mint az a nő, aki nem lelt méltó társra, s így a férje helyett is magára kell vennie a szétesett, káoszba hullott világ terhét. A férj történetében viszont egy érzéketlen asszonyt látunk, aki nem érti meg a feléje irányuló néma megbocsátást, és kíméletlen szukaként egymásnak ugrasztja azokat a férfiakat, akiknek odaadta magát. Seress Zoltán egy rangjára, tartására büszke férfi alakváltozatait jeleníti meg. A rabló nézőpontjából mindez nagyúri méltóságnak látszik (ezért érdem számára A férj törbeccsalása), az asszony elbeszélésében ez a méltóság dühvé, számonkéréssé keményedik, magának A férjnek a változatában viszont esdekléssé, gyöngédséggé enyhül.

Az előadás stílusát - s így a színészi játékmódot is - kettős meghatározottság ala

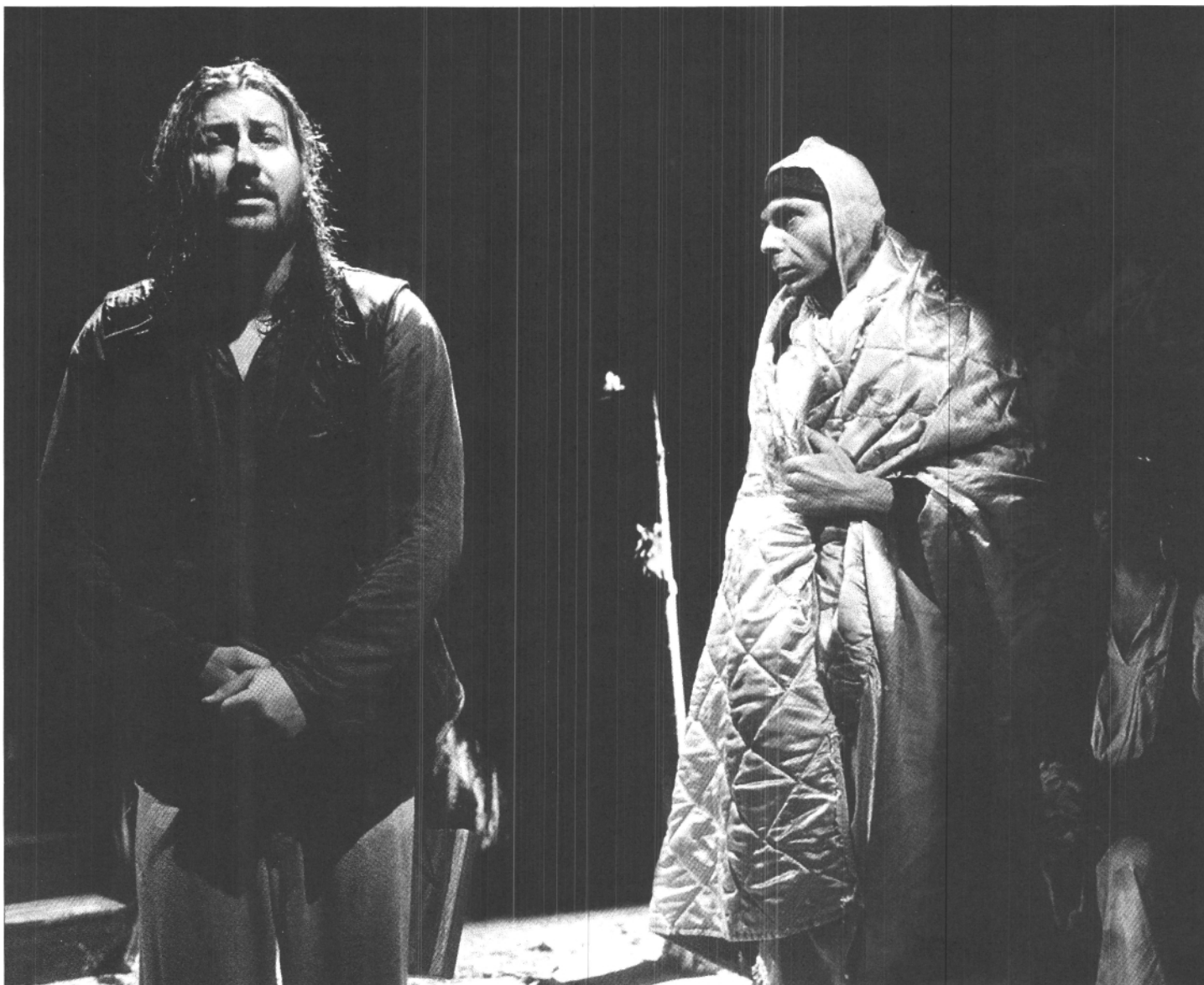
kítja. Az előadás mindegyik történetváltozatot egyformán lehetségesnek ábrázolja. Hitelesítésükben a realista hagyományra támaszkodik: a pontosan körülhatárolt szituációkban a színészi jelzések a személyiségek és a kapcsolatok árnyalatainak megismertetését szolgálják. De az önmagukban hihető történetek egymáshoz képest viszonylagosak, kiismerhetetlenek. A részletgazdag valóság helyett tehát a világ kusza sokszínűségének érzetét idézi fel az előadás. Mindegyik elbeszélés valószerű, de egyik sem valóságos. Ez a benyomás abból adódik, hogy a stilizáció is fontos szerepet kap a játékban: a belső motivációkban, viszonyaik változásában megismert szereplők a fiktív színpadi világban mozogva gyakran élnek jelzesszerű megoldásokkal. Stilizált maga a színpadi tér is

(Zeke Edit díszlete egy romos pagoda körvonalait egy erdei tisztás jelzéseivel építi egybe). Nem szerepelnek a játékban valóságos tárgyak (a homokból felszedett tárgyakat már az első jelenetben is csak képzeltünk varázsolja a színészek kezébe), hiányoznak a fegyverek (a színészek a karjukkal formálják meg a kardokat, tenyerükkel jelzik a töröket); az akciók (szeretkezések, verekedések) sem a valóságot imitálják, hanem annak elemeiből egy sajátos koreográfiát alkotnak. Régen láttam már, hogy magyar színészek ennyire pontosan, ekkora biztossággal hajtsanak végre egy ilyen hatásosan kidolgozott mozgássort, amely nemcsak hangulati elemekkel tölti meg a helyzeteket (energikusságot, vadságot, veszélyérzetet sugall), hanem a cselekmény legfontosabb pillanatait is képes metaforikus értelmű képekké fogalmazni (koreográfus: Horváth Csaba).

Telihay Péter rendezése az egyformán valószerű és mégsem valóságos történetváltozatok eldönthetetlen relativizmusát a történetmesélés hangsúlyozásával érzékelteti. A rendező kétfajta megoldást csúsztat nagyon finoman össze. Egyrészt a valómástételt, amikor a főszereplők - mintha az esküdtszék előtt állnának - a nézők felé fordulva elmesélik a saját változatukat. A megelevenedő történetbe maguk is belelépnek, de időnként ki-kiszólnak belőle, megjegyzésekkel kommentálva az eseményeket. (Szokatlan nálunk az a könnyedség, ahogy *A vihar kapujában* színészei ki-be lépnek a szerepeikbe. Valószínűleg ennek pontosan elsajátított technikája készítette elő azt, hogy egyik alakváltozatból a másikba is magától értetődő természetességgel tudnak átlépni. Ritka „mutatvány” ez a magyar színpadokon.) Ezek a történetváltozatokat kísérő kommentárok alapozzák meg a történetmesélés másik módszerét, az utólagos értelmezését, azt a szituációt, amelyben mintegy felidéződnek a főszereplők történetvariációi. Az egész játékot ugyanis - akárcsak a Kuroszavafilmbe - epikus keret fogja egységbe: egy romos pagoda előtt beszélgető három kívülálló idézi fel a főszereplők vallomásait. A három kívülálló eltérően viszonyul a történethez (és ezáltal a világhoz). A Favágó (Széles László) makacs dühvel, elképedt elszántsággal próbálja legyűrni az érthetlent (a megmagyarázhatatlan emberi tetteket, s ezáltal a világban eluralkodott káoszt). A Koldus (Honti György) kétkedő kárörömmel leltározza a történetváltozatokban feltáruuló ellentmondásokat, s mindez csak keserű ember- és valóságismeretét, kétségbeesett cinizmusát erősíti. A Pap (Mezei Zoltán) megértőbb, mert az emberek bűneit a világból rájuk zúduló szerencsétlenségek következményének tartja. (Telihay színészvezetését dicséri, hogy ez az alkalmi társulat rendkívül egységes csapat benyomását kelti. Mindenki magas színvonalon teljesít: Udvaros Dorottya játéka régen volt ennyire sokszínű és árnyalt, Seress Zoltán légies gesztusait határozott jelenléttel párosítja, Széles László markáns, erőteljes színészetet mutat, Honti György a legjobb színeit hozza, és Mezei Zoltán sem lóg ki a csapatból.)



Egyed Attila (*A rabló*), Udvaros Dorottya (*A feleség*) és Széles László (*Favágó*)



Széles László, Honti György (Koldus) és Mezei Zoltán (Pap) (Schiller Kata felvételei)

tethetünk abból (dramaturg: Faragó Zsuzsa), hogy ugyan számos utalás hangzik el a szövegben a szereplőket körülvevő világ kaotikus állapotára, de ezek a felsejlő történetek, apró helyzetek, párhuzamos események nem válnak tolakodóan hangsúlyossá. Így nem törik meg a játék lendületét, mégis fontos motívumokkal gazdagítják a történetet: azt az érzetet keltik, hogy a világban eluralkodott káosz nem marad hatástalan az emberekre sem, kapcsolataik szétzilálódása az általános züllés és romlás személyesen megélt formája.

Történetvariációk megjelenítését és ezek megítélését egyesíti az a jelenet, amelyben kiderül, hogy a Favágó maga is szemtanúja volt az eseményeknek, és negyedikként ő is elmeséli, hogy mit is látott. A rendező aprólékosan, több szinten készítette elő, hogy a főszereplők és a történetmagyarázó kívülállók ekkor természetes módon egyazon színpadi térben jelen, és most váratlanul (de szintén nem előkészítetlenül) „párbeszéd” kezdődik a két szint között: a Favágó szemügre veszi a tablót, amelyben az egyik előző történetváltozat következményeként helyezkednek el a főszereplők, és közli, hogy mindez nem így volt. A feleség nem sírt, hanem

nevetett, A férj nem beszélt, hanem hallgatózott és reszketett, A rabló nem nevetett, hanem sírt. A főszereplők tiltakoznak a képtelen állítások ellen, kikérik maguknak még a feltételezést is, de a helyzet lassan a Favágó vallomásának megfelelően alakul át, s ebből bomlik ki az újabb, immár negyedik történetváltozat. Ebben - a korábbi önfelstilizáló elbeszélések után - nyomuk sincs az emberi értékeknek: a számítóan ostoba nő ravaszul egymásnak ugrasztja a két gyáván rettegő férfit, akik megalázóan nevetséges párbajt vívnak, miközben A feleség kárörvendően kacag rajtuk. Az általános értékvesztés jele, hogy néhány pillanat múlva a kívülállók között is megismétlődik ez a kép: a Favágó és a Koldus ugrik egymásnak az asszony ezüstmarkolatú tőre miatt, miközben a Pap elkeseredetten kacag rajtuk: öljétek csak egymást a semmiért, ti bolondok! A finom tükröződés Telihay Péter tudatos formai építkezésére utal: rendezésében az értékek relativizmusának kaotikus élményét a színpadi ábrázolás szintjei és módszerei között teremtett kontrasztok és átmenetek gazdagon árnyalt variációi érzékeltetik.

SÁNDOR L. ISTVÁN

**A kutagava-Müller Péter:**

**A vihar kapujában**

(Thália Színház-Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Fordította: Gergely Ágnes. Dramaturg:

Faragó Zsuzsa. Díszlet- és jelmeztervező:

Zeke Edit. Koreográfus: Horváth Csaba.

Rendező: Telihay Péter.

Szereplők: Udvaros Dorottya, Seress Zoltán,

Egyed Attila, Széles László, Honti György,

Mezei Zoltán.



A kritika a 2000. október 28-i Thália színházi előadás alapján készült.