

ja, s ebből a szempontból igen célszerű a kar egy emberre, azaz egyetlen nőre (Rezes Juditra) való redukálása: ő is bakkhánsnő, de nem tévesztendő össze a Kithaironon tébolygó helybeli mainaszokkal. Egészen pontosan, de ezt sem szükséges tudni, őt és láthatatlan társnőit Dionüszosz Azsiából hozta magával, és ők az isten igazi szolgálóleányai. Ez a kar kimarad a véres iszonyatokból, és szövegeiben a kultusz külsőségein és a szőlő levének, a mámornak jótékony hatásán túl mindenekelőtt az új isten kötelező tiszteletét és az ellenszegülés kockázatosságát hangsúlyozza, tehát belül marad a modellhelyzetben: aki nem alkalmazkodik a korszakváltáshoz, azt az új törvények elsöprik.

Zsótér számos eredeti megoldással segíti elő az értelmezés kibontakozását. Az ő Dionüszoszában semmi eszelős, semmi harsány egzaltáció: csendes, halk szavú, inkább kedvetlen fiatalember, aki azért jött, hogy beteljesítse a törvényt, és megsértett isteni mivoltának érvényt szerezzen. (A rendező finoman utal földöntúli mivoltára, amikor fogolyként való lemeztelenedésének jelenetében éppen nem kiszolgáltatottságra, hanem a belvederei Apolló megjelenésének sugalmazásával mindenhatóságára utal.) Teljhatalmának tudatában fölösleges is felizgatnia magát; amúgy is úgy játszhat az emberi sorsokkal, mint azzal a játéklabdával, amely mindvégig legfőbb kelléke. És mégis egyetlenegyszer benne is felizzik az indulat: Pentheusszal való vitájában, amikor vallatónak is becsületére való kérdésekkel és józan, hiteles érvekkel kerül szembe. Ebben a szakaszban a hangulat, az egysoros mondatok pergőtüzében, sistersgővé válik: Pentheusz nem akarja, mert nem tudja belátni, hogy érve, az emberi értelemre való, izgalmasan modern csengésű hivatkozások az új szituációban már hatástalanok; több dolgok vannak Földön s egen... Zsótér az esélyeknek ezt a kilátástalanságát Pentheusz (Rába Roland) alakjának beállításával is kiemeli: Théba királya, bár szilárdan hisz a maga igazában, mégsem nyugodt; kezdettől ideges bizonytalanság vibrál benne, saját kétségeit kiabálja túl.

Már utaltam a kellékek fontos szerepére a játékban; ezek hozzátartoznak egy-egy jelenet alapesztusához és brechties önállóságához. („Minden jelenet önmagáért.”) Az agyag virágcserepben pihenő futball-labda emberi sorsokat jelképező játékszer lesz, és borzongató, amikor az előadás vége felé, Dionüszosz közeledtét jelezve, magányosan begurul a színpadra. Az egyetlen bútordarab, az asztalka, amikor a Kar remegve bebújik alá, rezgésével és az agyagcserep összetörésével a Dionüszosz szabadulásáért kísérő föld-rengésnek lesz a metaforája. Az I. Hírnök kerékpárja Pentheusz első megaláztatásának lesz az eszköze: akár felkapaszkodik rá, akár túri, hogy Dionüszosz lerúgja onnan, akár mögötte lohol, már földadta szuverenitását. Nemsokára kellékké lesz a jelmez: a király megalázó, teljes kiszolgáltatottságára utaló álöltözetét csak magas sarkú női szandál, de nem női ruha jelzi – a félig felhúzott ing a karját, a bokáig letúrt nadrág a lábát bénítja meg. A vörös pamutgombolyag pedig, amellyel a II. Hírnök szörnyűséges elbeszélése közben a Kar játszik, értelmezésem szerint egyszerre ábrázolja a vért és a labirintust, amely Pentheuszt foglyul ejti. Ezután még egy kelléknek lesz kitüntetett szerepe: annak a tojásdad cipónak, amelyet Agaué a vélt oroszlán, valójában saját fia feje gyanánt hordoz. Keresettnek látszó ötlet, s mégis, amikor a lassú kijózanodás és ráismerés pillanataiban a dzsörzékosztmös, tarka retikulós Fekete Ernő az elidegenítés ki tudja, hányadik fokán gyürkél, tördelni, tépkedni kezd, egyszer csak beáll az átlényegülés varázslata. (Ez az ő teste...) Hasonló történik egyébként egy másik, többszörösen elidegenített jelenetben, amikor a II. Hírnök beszámol Pentheusz kínhaláláról: a diszkóruhás, fémszámban csillámló, mikrofont tartó Ónodi Eszter monoton kántálása észrevétlen olvad át a tragédia igazi megérzékeltetésébe.

Láttunk egy *Bakkhánsnőket*, amely bizonyára nem a *Bakkhánsnők*; a világirodalom egyik legkegyetlenebb, legzártabb tragédiája sok más közvetítésben is elképzelhető, köztük olyanokban, amelyek adekvátabbnak tetszhetnek. Zsótérnak ez az újabb poszt-brehtianus interpretációja azonban végső soron elfogadhatja magát; könyörtelenségben nincs hiány, s a kontextusba a vitatható megoldások is belesimulnak. A színészi alakítások – Dévai Balázs jelentéktelen Kadmoszától eltekintve – lényegükre, mondhatni, alapesztusukra tömörítettek (bizonyos viszonylagos komplexitás csak Dionüszosz esetében volt engedélyezve), de érvényesek; külön kiemelném Rezes Judit csupa ideg, vibráló, olykor ösztuként szökellő mozgását, amely a szerep fő kifejezőeszközévé válik, akár Ónodi Eszternél Teiresziasként a merev szempár s II. Hírnöként a merev hang. Egészében Zsótér Sándor következetes művészi útjának egyik jellegzetes állomásával van dolgunk, amelyet magam a tetszésen túli zónában ezúttal is elfogadtam.

EURIPIDÉSZ: BAKKHÁNSNŐK (Kamra)

FORDÍTOTTA: Devecseri Gábor. DÍSZLET: Ambrus Mária m. v. JELMEZ: Benedek Mari m. v. DRAMATURG: Ungár Juli. MUNKATÁRS: Héricsz Anna. RENDEZŐ: Zsótér Sándor m. v.

SZEREPLŐK: Nagy Ervin, Rezes Judit, Ónodi Eszter, Dévai Balázs, Rába Roland, Fekete Ernő.

Mab röpiült

■ SHAKESPEARE:

Rövidített Shakespeare-t kínál Horgas Ádám a *Romeo és Júlia* másfél órára zanzált változatával. Bár ha meggondoljuk, hogy a szerző a prologban kétórás darabot ígér – fogalmam sincs, saját színházában hogyan teljesíthette szöveghúzás nélkül –, mínusz egynegyed rész nem túlzott spórolás.

Csakhogy Horgas főleg a szöveggel spórol. A Merlin Színház Atlantis Társulatának előadása a szövegaltati kibontását tűzi ki célul, többet bíz az expresszivitásra, a képi információra, a stilizált zenei és mozgáselemek összehangolására, mint a verbalitásra. Emögött határozott elképzelés rejlik. A játék értelmezési tartománya az irracionális, a történet mögött meghúzódó álomszerű, rejtett realitás, melynek „szülője elmélázó agyvelő”. Az átdolgozó-rendező ezt mintegy előrevetíti, mielőtt a történetmesélésbe fogna. Kiemel két vizionárius részletet, Mercutio Mab-monológját és Júlia horrorisztikus látomását a pszeudoméreg bevetele előtt, a kettőt összemontírozza, figyelemfölkeltő „headline”-ként, a szép Verona anzikszát hirdető turisztikai prologust helyettesítve. Bedekker helyett a váratlanul fölbolydult érzelmi, idegi és zsigeri rendszerek belső helyrajzi térképe – ez az előadás előzetese.

A technikai lebonyolítás alapszövege Horgas Péter díszlettervező kezében egy ferdén kifeszített, rugalmas, fehér lepel, amely puha talajként szolgál a szereplőknek, de ha a színészek alábújnak, alakzatokat formálnak, vagy kiegyenesednek alatta, valószerűtlenül megnyúlik, főlveszi a kívánt formákat, kitüremkedik, hullámszik, anélkül, hogy elszakadna. Ez az emberekkel bélelt, olykor barátságos, olykor ijesztő természeti tünemény élőlényként viselkedik, együtt játszik a cselekménnyel. Néha csak térformaként szolgál, falat emel önmagából, oltalmazón eltakar, ülőket nyújt, vagy párkányt kínál az „erkélyre” felkönyöklő Romeónak. Máskor antropomorfiázódik, emberi alakok körvonalait ölti, fejek, kezek pillanatról pillanatra változó lenyomataként jelenik meg, kézcsontvázat rajzol ki, a rossz hírt beszélő szellemalakká magasítja, sőt a hercegi dörgedelmet

TAMÁS

át fölöttünk

ROMEO ÉS JÚLIA ■

„magas lóról”, egy kirajzolódó lófej mögül közvetíti. Rávetített képekkel – kezek és fák projektálását figyeltem meg –, morajló vagy himnikus zenei effektekkel kiegészülve az emberi akarathoz erősebb sorsszerűség, mondhatni, a fátum működésének képviselője.

A stilizáció kiterjed a teljes képi ábrázolásra és a játékszervezésre. Füzér Anni fehérbe öltöztette a szereplőket; nem jelmezeket cizellált, hanem csoportszínházi „munkaruhát” egyénített a legegyszerűbb

módon. Vass Szilárd mint Mercutio a természetfölötti lény árnyalatát kapta karjait meghosszabbító pálcákkal, amelyeket lebernyeg takar. Mintha szárnyai nőnének, amikor lebegtetni a lebernyeget, vagy fölfogja velük Tybalt (Inotay Ákos) kardját. Maga Mab királyné is megjelenik – több alakban –, például szellemszerűen fölemelkedik a haldokló Mercutio mögül, akinek hófehér amulettje holtában vörösre vált. Tybalt „elvágott” nyakából hosszú vörös sál „folyik ki”, ezzel takarják le a holttestét, s majd Júliát is, miután ugyanez a kendő a nászéjszakán az egyesülő testeket rejtette el a szemünk előtt – a nász és a gyász vöröse egymásra montírozódik. (A Dajkát játszó Berki Mónika is vörös szirmokat hint az esküvő reggelén a tetszhalott Júlia fehér „lányszobájába”). Más stilizációs motívumok és gesztusok is rituálisan ismétlődnek. A csipkefinom, áttört kendő, amely alatt Lőrinc barát összeadta a szerelmeseket, a kriptában Júlia arcát takarja. Júliát tetszhalottként kereszt alakzatba „rendezik”, s áttűnés után ugyanarról a helyről ugyanabból a tartásból Romeo alakja emelkedik föl. A kriptajelenetben szertartásosan átvonulnak a halottak, a menetet Mab királyné vezeti, Mercutio „szárnyai” alól Tybalt fordul ki – egymás halottai.

A választott színházi nyelv természetes eszköze a koreográfált csoportmozgás. A Montague-k és Capuletek harca éppúgy táncos karakterű, mint a bál; szinte csak intenzitásában és dinamikájában van köztük különbség. A képi, hangyi és mozgásstilizációba minden belefér, amivel a shakespeare-i szerelmesek tragédiájának viharossága, fiatalos sodrása, végzettségű biológizmusa, érzéki fogantatása, költészete és irracionizmusa kifejezhető.

Az előadás problémái a konvencionális történetmesélésből adódnak. Horgas Ádám érezhetően nem akarta ismertnek venni a sztorit, ódzkodott attól, hogy belterjessé, „workshoppá” stilizálja a drámát, teljesen kiiktassa belőle a lineáris anekdotizmust. Az Atlantis Társulat ilyen értelemben nem kísérleti színház, amely teljesen új formanyelvet

Schmied Zoltán (Romeo) és Bognár Anna (Júlia)

Koncz Zsuzsa felvétele



keres, inkább barátságos, szelíd eszközökkel távolít el a szőszínháztól, és közelít egy édes új stílushoz, anélkül, hogy elvesztené a hagyományhoz kapcsolódó nézők rokonszenvét. Akik előző, sikeres produkciójuk, a *Vak meglátta, hogy kiugrott* után elbulvárosodásról beszéltek – és a *Romeo*-előadás láttán valószínűleg igazolva érzik magukat –, föltehetően mást kívánnának az együttestől, mint amit vállalt és teljesít.

A produkció problémái belső természetűek, mindenekelőtt dramaturgiaiak. Nem sikerült végig tömören, montázsszerűen, a jeleneteket markánsan kivonatolva és egymásba csúsztatva Shakespeare-t mesélni. Párhuzamosságok esetén az egyik cselekmény gyakran várakozik a másikra, és ilyenkor „féloldalasan” nem történik semmi, csak lyuk támad. Ahol nincs át komponálás az együttes saját stílusában, ott visszakéredzkezik a tradicionális jelenetépítés, a szőszínház, és ebben az Atlantis színészei nem elég erősek. A báli pörpatvar Tybalt és Capulet (Greifenstein János) között vagy az engedetlen Júlia leckéztetése a mese fonálának továbbgombolyítása miatt szükséges, de ezek a jelenetek nem találják öntörvényű helyüket az előadás jelrendszerében. Pedig itt is van néhány szép mozzanat. Például Valovics István Lőrinc barátja: egy pap a szerelmesek korosztályából; fiatal, empatikus és ügyetlen. Finom megfigyelés, hogy Helyes Annamária mint Capuletné félbehagyja a mondatot, melyben arra utal,

hogy Júlia korában ő már anya volt. Mint aki rádöbben, hogy saját korai, rossz házassága talán nem a legjobb példa a lányának.

Schmied Zoltán *Romeója* és Bognár Anna *Júliája*, bár színészi eszközeik kiforrottanok, szépek, őszinték és *ezáltal* hitelesek is. Épp a kádenciában összecúsúszik és különös varázst teremt a két-féle ábrázolásmód: a képi stilizáció és a realista, bár néma helyzet-fölismerés. A puhán, sokkoltan ébredő lány tekintete összekapcsolódik az életről pár másodperccel lemaradó fiúéval. A szerelem és a kétségbeesett fölismerés a kitorzó sírás előtt egy pillanatra egymáshoz közelíti a két arcot. Vallomás, búcsú és tehetetlenség az idő törtrészébe sűrítve. Veszélyes, de színészilag igazolt érzelmesség. És már ott van mögöttük, aki egyedül jogosult a halott-síratásra: Mab.

SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA (A Merlin Színház Atlantis Társulata)

FORDÍTOTTA: Mészöly Dezső. ÁTDOLGOZTA, RENDEZTE, ZENÉJÉT SZEREZTE: Horgas Ádám. DISZLET: Horgas Péter. JELMEZ: Füzér Anni. SZEREPLŐK: Bognár Anna, Schmied Zoltán, Vass Szilárd, Berki Mónika, Valovics István, Inotay Ákos, Helyes Annamária, Bernáth Dénes, Domokos Flóra, Horváth Veronika, Kis Bernadett, Sebesi Janka, Greifenstein János.



Pikali Gerda (Laura) és Piros Ildikó (Amanda Wingfield)

TARJÁN TAMÁS

Édesbú

■ TENNESSEE WILLIAMS: ÜVEGFIGURÁK ■

Látszólag megkönnyítette, valójában alaposan megnehezítette színrevívói dolgát – sőt a sajátját is – a modern amerikai dráma sokat vitatott, de manapság reneszánszát élő mestere, amidőn korai darabjának jelképes szereplőit s velük az üvegmataforát beemelte a címbe. Az 1945-ben, harmincegy éves korában befejezett színmű alkata, szimbolikája, hangulata rátapadt az egész Williams-életműre. Még a szerző életében, majd halála után is több amerikai tanulmánykötet, monográfia olyan idéző, sugalmazó címekkel beszél munkásságáról, mintha mindig, valamennyi tárgyában a *Glass Menagerie* freudi ihletésű pszichológusa, az extrémistát kereső és leképező ábrázolója lett volna. A színpadokra pedig rátelepszik a tévhit, hogy az anyag, az üveg: az megvan, s a feladat nem egyéb, mint meghallani, megmutatni, miként reped, pattan, törik, sebez, sír ez a kényes, fényes, visszahúzó, büszke, kemény és sérülékeny, áttetsző és titokzatos matéria. Holott az első teendő mi más lehetne, mint hogy minden előadás létrehozza a maga „üvegét”: általánosságok, elvontságok és közhelyek száműzésével a ténylegesen működő, jelentéssé toposzt.

A Madách Kamara Színház bemutatójának mérsékelt érdekes-séggel váltakozó szelíd unalma is részint ebből a felejtésből magyarázható. A premier táján az alkotók többsége a nyomtatott vagy a televíziós sajtóban hangot adott annak az átszellemült