



Kató Balázs (Ben Jonson) és Blaskó Péter (Shakespeare) Pezzetta Umberto felvételei

magánéletét és művészi ambícióját, s jobb meggyőződése ellenére kiszolgálja az alantas közönség és az alantas politika igényét. Mindezt legföljebb némi önmegvetés, de legalább jó adag önirónia ellensúlyozhatná. Talán ha látnánk a mindentudó, kivételes szellemet, a rezignált bölcsét, a világ folyásától undorodó moralistát, aki tökéletesen áttekinti a dolgok működését s benne a maga szerepét, de hogy túlélje, „furcsa álcát ölt” – a megalkuvóit. Úgy tán belső drámai konfliktus csíholódna. Így Blaskó csak téblábol, a környezetének kiszolgáltató, naivan, esetlenül mozgó drámaíróját játsza, akiről senki sem tudja, legkevésbé önmaga, hogy világdramát alkot. Ez rendben is volna – nincs rosszabb a művészszenzi kommersz ábrázolásánál –, ha emellett mégiscsak megéreznénk valamit (s nem műveltségünk nyomására) a shakespeare-i nagyságból. Mint abban a jelenetben, amelyben Shakespeare és Ben Jonson közösen írja az *V. Henrik* prologusát. A két társszerző végre a saját terepén mutatkozhat meg: könnyed csevegés közben művelik a szakmát. A virtuális valóság válik valósággá, az ingoványos terület, amit életnek neveznek, kívül rekesztődik. Blaskó itt a fiatalabb írókollégát játszó Kató Balázssal együtt az előadás legihletesebb perceit szerzi.

Bagó Bertalan is érzi, hogy a századokon átívelve meg kell teremtenie a színpadon Shakespeare halhatatlanságának mítoszát, ezért egy leánykórussal keretezi az előadást. A kar – mint egy college énekkara – egyenként szállingózik be az elején: a jelen időt, a tiszta fiatalságot képviseli. A „zenekari árokban” elhelyezkedve nemcsak csengő unisonóban kísérik a játékot, és átkötik a jeleneteket, hanem mindvégig kapcsolatot tartanak Blaskóval. Pontosabban ő tart kapcsolatot velük, kvázi az utókorral: megszólítja őket, beszél hozzájuk, mintegy igazolást keres bennük. Azzal az egyetlen közzeggel, amellyel lehetséges – a darab koherens világán kívül. Ez egy újabb réteg a rendezői dimenziók között, az utópisztikus ideák világa. A lányok a végén egyenként távoznak, az utolsó kibontja a haját – az élet szomorú elmúlását a szőke hajhullám mint az ártatlan újrakezdet jelképe ellenpontozza.

Maga a vég artisztikus melodramába torkollik. Egy kellően szarkasztikus jelenet után, amelyben az új király, I. Jakab művészi debütálását látjuk – Szegezdi Róbert nyafka, saját szellemeskedését megtapsoló skót király, aki narcista gerjedelemmel rendeli meg Shakespeare-nél a *Macbethet*, az előadás legjobb mellékkarakter, olyan, mint a Shakespeare-királydrámák végén a kivülről szabadító –, az átszellemített halál következik. Shakespeare kedves részvényesei horgászni várják a stratfordi remetét, aki meg is érkezik hosszú, fehér jégeralsóban, kicsit szédelegve (nem lehet tudni, alkoholtól-e vagy enyhe szélütéstől), és néhány euforikus kábulatban kimondott szó után eldől a deszkán. Kéziratpapírok tömkelege hullik alá az égből, elborítva az éterikus, derített fényben fekvő testet.

A darab munkahipotézisét tekintve – és egyébként is – Shakespeare külön halált érdemelne. Fanyarabbat, szikárabbat, kevésbé szépeltőt.

## BEREMÉNYI GÉZA: SHAKESPEARE KIRÁLYNŐJE (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

DÍSZLET-JELMEZ: Vereckei Rita. ZENESZERZŐ: Horváth Károly m.v. KOREOGRÁFUS: Stefán Gábor. RENDEZŐASSZISZTENS: Kovács Krisztián. RENDEZŐ: Bagó Bertalan.

SZEREPLŐK: Egri Kati, Blaskó Péter, Ilyés Róbert, Farkas Ignác, Gábor László, Kiss Ernő, Kricsár Kamill, Wellmann György, Hertelendy Attila, György János, Vankó Dániel, Tallián Marianne, Zalányi Gyula, Szegezdi Róbert, Kató Balázs, Nagy Cecília, Andics Tibor, Szakály Aurél, Janklovics Péter, Mihály Péter, S. Kovács Krisztián.

Az első rész közben még gyanakodtam: talán bennem van a hiba. De amikor szünetben a nézők több mint fele pironkodva vagy látványosan távozott, egyre biztosabbnak tűnt, hogy amit látok, nem lázálom. S még hátravolt az első is alulmúló második rész.

Pedig felfokozott várakozással ültem be a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának előadására, hiszen mindig érdekes, hogy egy nem magyar kultúrában felnőtt rendező mit lát meg (klasszikus) drámáinkban, hogyan értelmezi őket az, akit nem nyomaszt e művek előadás-hagyománya.

Milyen revelatív élményt jelentett *Az ember tragédiájának* 1972-es tartui vagy '80-as minszki előadása! E két különböző módon megvalósuló, de egyaránt szuverén felfogású interpretációnak letagadhatatlan termékenyítő hatása volt a magyar színházra, bizonyíték erre Paál István szolnoki, majd Ruszt József zalaegerszegi *Tragédia*-rendezése. S lelki magánarchívumomban maig élő emlékként él az 1979-ben Groznijban (!) látott, első orosz nyelvű *Tragédia*-előadás is, amelynek elsősorban gondolati merészsége hatott rám, az, ahogy például ennek a már akkor is különleges feszültségben élő területnek kevert nemzetiségű közönsége a rendezés középpontjába állított, szögessdrót kerítés mögött játszódo falanszterjelenetre reagált. Persze emlékezhetünk számos sikerületlen, erőszakosan újítani akaró vagy „csupán” a művet alaposan félreértő külföldi színrevitelre is.

A *Tragédia* vásárhelyi színre állítására a fiatal román rendezőgeneráció egyik ígéretes tehetségének tartott Anca Bradut kérték fel, akinek két, a Tompa Miklós Társulattal készített munkáját már láthattam, ezért várakozásomba némi fenntartás vegyült. Giraudoux *Elektrájában* éppen úgy, mint Wedekind *A tavasz ébredésében* az öncélú, de hatásos látványosság, a szereplők túlmozgatása, a színpadi zene önállósulása háttérbe szorította a drámai lényegét, ezáltal árnyalt színészi alakításokra még csak lehetőség sem adódott. Egyfelől tehát kíváncsi voltam arra, hogy a fiatal román rendező mit olvas ki Madách drámai költeményéből, másfelől attól tartottam: ha gondol is valamit e műről, azt formai ötlezuhattal fogja elborítani.

A műsorfüzetben közölt szereposztás még élesztgette a várakozásaimat, az előadás azonban a félelmeimet igazolta. Négy szereplő van kiemelve, de madáchi – és hagyományosan követett – sorrendjük felborul: az élen Lucifer áll, őt követi Ádám, Éva, majd Az Úr. Ebből arra következtethetnénk, hogy az értelmezés középpontjába „a tagadás ősi szelleme” kerül, s azt is joggal feltételezhetnénk, hogy mivel Az Úr is kiemelt szerep, kettejük konfliktusa az emberpár és Lucifer viszonyával

NÁRAY ISTVÁN

# Mi végre az egész...?

■ MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA ■

egyenrangú dramaturgiai tényezővé nő. E feltevéseket hamar el kell felejtenünk, az előadásból ugyanis „hiányzik az összhangzó értelem”.

Kétoldalt magas palánkokkal határolt, mélyen hátranyúló és erősen emelkedő üres színpad látványa fogadja a nézőt. Az első jelenet olyan, mintha a *Marat/Sade* bolondokházában lennénk, enyhén (?) imbecillis, réveteg, kataton alakok nagy nehézségek árán préselik ki magukból a szavakat: a párizsi szín zanzája elevenedik meg e szereplők által. Ádámot alig lehet megkülönböztetni a többiektől, terápiás jellegű feladatmegoldás tanúi lehetünk. (Ennek a „stílusnak” később már nyoma sincs, de akkor itt mi a célja?) Időnként feltűnik egy nagy bajszos, szemüveges, fekete kozákinges, csizmás alak, ő Lucifer. Ő játssza az öngyilkos Tisztet, akinek búcsúszavai – „tanulj / Felőlem jobban vélekedni polgár” – refrénszerűen ismétlődnek más színekben is. (Hogy mikor és miért épp ez a mondat hangzik el Lucifer szájából – nem sikerült megfejtenem.) A jelenet átúszik a londoni szín elejére, fellép a Bábjátékos, s bejelenti mulatságos komédiáját, melynek tárgya: mint szedé rá a kígyó az első nőt. A háttérben barokkos kulisszákat helyeznek el, a Föld Szellemét úgy lógatják be, mintha egy mesejáték pillangójába oltott lebegő rémalak lenne; díszes főpapi ornátusban, kezében karos gyertyatartóval jelenik meg, fáradtan és kedvetlenül téblábol a színpadon Az Úr, s folytatódik kezdődik a *Tragédia*.

Az előadás üres térben zajlik, amelybe az egyes jelenetek helyszínét jelző tárgyak – hordszék, talicskaszzerű kerevetek, leginkább azonban sok-sok szék – kerülnek, de főleg a jelmezekből, illetve a szövegösszefüggésekből kell megfejtetni: mikor hol vagyunk. Ez sem könnyű, mivel a jeleneteknek csupán a kivonatát tartották meg, a húzások igen gyakran torzították a verset, de ami még bántóbb: az átkötések érdekében vagy a mai nyelvhasználatához igazítás szándékával töltelékszavak, mondatok kerültek a szövegbe. Az első rész a bizánci színnel zárul.

A darabot a négy nevesített főszereplőn kívül huszonötven játsszák. A rendezőnk csak ritkán tartotta meg az író szerepmeghatározásait, mint ahogy a jelenetekben belüli eseményeket is meglehetősen szabadon kezelte. Legtöbbször a szerep színészi



Éva (Márton Gyöngyi) a londoni színpadon

megsokszorozásával él, tehát egyetlen figurát akár tíz színész is alakíthat. A római színpadon nem három pár dőzsöl, hanem tizenhárom. Ezzel szemben az athéniben, ahol általában nagy sokadalom testesíti meg a „rongyos, gyáva népet”, csupán öt-hat unottan lézengő és szöveget felmondó alak jelenik meg. Az egyiptomi színpadon összevissza csereberélik az epizódok sorrendjét, így például a Rabszolga dramaturgiailag fontos és szállóigévé vált kifakadása – „Milliók egy miatt” – kontextusából kiszakítva s nem szituatív helyzetben hangzik el. A római színpadon Péter apostol ugyan megjelenik a jelenet végén, de monológjából csupán néhány sornyt mondhat el, szövegének nagyobb részét ugyanis a döghalállal viaskodó Hyppia kapja. A bizánci színpadon alig lehet ráismerni, mert egyfelől a jelenet túlnyomó részét kihagyják, a történéseknek csupán a vázlatát jelenítik meg, másfelől a felvonászárás érdekében a rendezőnk feldúsítja a színpadi eseményeket.

A rendezői megoldások arra utalnak, hogy Bradut elsősorban nem a mű filozófiája, bölcséleti mélysége érdekelte, hanem az, hogy az egyes színek milyen színpadi látványosság vagy extrémitás megszervezésére adnak lehetőséget. A másság erőltetése, a hatásvadászat indokolhatja csak, hogy azoknak a szerepeknek a többségét, amelyek az egyes színekben a hatalom reprezentánsait képviselik (Az első demagóg, Pátriárka stb.), növel játszatja; hogy az első prágai színpadon Rudolf császárt testileg és pszichésen nyomoréknak ábrázolja, akit tolokocsiban húzogatnak ide-oda; hogy a konkrét szituáció tartalmától függetlenül benépesített a színpadot, és így a csoportos szereplők meglehetősen szegényes koreográfiájú mozgáskompozícióival pótolja azt, amit a jelenet főszereplői a drámai helyzet megcsonkítása miatt nem játszhatnak el.

Feltételezem, hogy az alkotók nem szeszélyből nyúltak bele Madách szövegébe, de hogy mit, mikor és miért változtattak, az esetek többségében a mű ismerői számára éppen úgy homályban marad, mint azok előtt, akik ez alkalommal találkoznak vele először. Természetesen lehetne a koncepció része az, hogy Rudolf magatehetetlen báb, vagy a hatalom képviselője nő, de ha ezeknek a megoldásoknak nincs érdemi következményük, akkor csak olyan értelmetlen és öncélú ötletek maradnak, amelyekből e színpad állításban tucat-szám sorolhatnánk a további példákat.

Az első rész hatalmas, őrzőgő táncsal érvéget, az inkvizíció máglyáiról éppen csak szó esik, de a testvérégetés sem látványban, sem egyéb módon nem hangsúlyos. Éppen ezért a prágai szín s egyben a második felvonás indító képe nevetségesen kisszerű: Lucifer pléhtálcát hoz be, amelyen sok-sok kis gyertya ég. A tálcát az előszínpad bal oldalán leteszi a földre, melléje guggol, és kezét a lángok fölött melengtetve mondja: „Ily hü-

vös estve e tűz jól esik.” Mivel e mondat lényegi előzménye a bizánci színből is, a prágai szín elejéről is hiányzik, a kijelentés csupán hétköznapi értelemben érvényes. Ez az értelmezési módszer az egész előadásra kiterjeszhető.

A lineárisan haladó történet felelevenítése értelemszerűen elérkezik ahhoz a párizsi színházhoz, amellyel a produkció kezdődött. A jelenetet a rendező nem ismétli meg, csupán a Marseillaise dallamával intonálja azt, majd előrelép Lucifer, s monológba kezd. A mű ismerői kissé feszengve hallgatják az ismeretlen mondatokat, hiszen a színész nem Madách-szöveget mond. Két román negatívista filozófus – Emile Cioran és Constantin Noike – gondolatai hangzanak el, amelyek lényegüket tekintve rokonságot mutatnak ugyan Madách történelemszemléletével, mégis minden tekintetben idegen testként jelennek meg a *Tragédiában*. A posztmodern esztétika szakszavával mondhatnánk, hogy ezek s más idegen szövegek az intertextualitás jegyében kerültek a drámába, s nem okoznak kisebb torzítást, mint más dramaturgiai beavatkozások, de a lényeg nem változik: a marosvásárhelyi *Tragédia* Madách Imre művének csúf torzója lett.

S ha már az intertextualitás szóba került, e fogalom alá – leegyszerűsítve – a szövegkezelés két formája sorolható: amikor máshonnan vett szöveges, képi vagy játékmódbeli idézetekkel roncsolódik az eredeti, vagy amikor több mű kompilációjából új opus születik. Bradu eljárása egyik kritériumnak sem felel meg, hiszen a választott betéteket csak a közönség elenyésző hányada tudja – nem azonosítani – legjobb esetben szerzők szerint behatárolni, s nem csak itt, Magyarországon. (Cioran korábbi politikai beállítottsága miatt a szerző mondatainak beemelése a *Tragédiába* egyébként is némileg aggályos.)

Az előadás második szakasza nem különbözik az elsőtől; sem szövegben, sem játékban, sem látványban nem válik semmi sem hangsúlyossá, a hátralevő színek vázlatának lassúdad lebonyolítását nézhetjük végig. A londoni szín alatt eltűnődhettem, hogy aki nem ismeri a művet, vajon miként tudja összerakni az epizódokat, hogyan tudja megkülönböztetni a figurákat, s rájön-e arra, hogy a haláltánc – legalábbis Madáchnál – kerete a jelenetnek.

A falanszter színben a Tudós és Az aggastyán egy személy – ezt más rendezésekben is láttuk már –, de ez az összevonás az itt be-

#### Keresztes Sándor (Lucifer) és Viola Gábor (Ádám)



Tamássy Andrea felvételei

mutatott világ belső szerkezetének, s ezáltal a jelenet dramaturgiájának is ellentmond. Üres színpadon zajlik a múzeum bemutatója, azaz minden csak szóban hangzik el, az egyes tárgyakat a nézőnek kellene magában felidéznie. Ez akár jó megoldás is lehetne, ha a rendezés az eddigiekben is támaszkodott volna a közönség szellemi aktivitására.

Az úrjelenet jelentéktelenné vált, az utolsó két szín pedig egymásba folyt. Két tucat, szürkére festett fabőrönddel érkező eszkimó lepi el a teret, ládáikat szétdobálva kutakodnak a földön, s az epizód végére valaki megleli a keresett zsákmányt: egy véres kicsiny halat, amelyen összeverekedve végül is kitódul a nép. A kofferek – amelyek egyikét Lucifer az egész darab folyamán magával cipeli (képi kifejezését adva a nagy utazás metaforájának) – maradnak. Ádám ezeket a színpad közepén egymásra pakolja, s erről a pakk-hegyről akarja végrehajtani végzetes ugrását. A játékosok sokaságával együtt ismét megjelenik karos gyertyatartójával Az Úr, de nem sok köze lehet a végkifejlethez, hiszen Madách szövege helyett megint Cioran-idézet hangzik el – ezúttal Ádám szájából –, amelyre Az Úr a minden *Tragédia*-színrevitel egyik legfontosabb és legtalányosabb kulcsmondatával – „Mondottam ember: küzdj’ és bízva bizzál!” – felelhet. De mire válaszol? Milyen történelemkép rajzolódt ki Ádám előtt, amely után az első emberpárnak Az Úr e biztatására van szüksége? Egyáltalán: ki ez Az Úr? És ki Lucifer? És ki mit akar? És mindez megkérdendő természetesen Ádámról és Éváról is.

Ebben az esetben méltatlan lenne színészi alakításokat elemezni. Elismerésre méltó az a fegyelem, amellyel főiskolások és főszereplők egyként végzik dolgukat. A szövegmondás pontatlanságait és pongyolaságait persze számon lehet és kell kérni, mint ahogy a játékosok majd’ mindegyikének igen alacsony fokon álló mozgáskultúráját is. Ugyanakkor tudjuk, hogy egyik hiányosságot sem lehet kizárólagosan a színészek bűnének tekinteni, hiszen idegen anyanyelvű rendező eleve nem tud a szövegvisztasággal foglalkozni, s ha a koreográfia primitív, végrehajtoi sem tehetnek csodát.

Az előadás alapján az sem állapítható meg, hogy Viola Gábor Ádámja és a kettős szereposztásból az általam látott Márton Gyöngyi Évája koncepcionális okokból jelentéktelen, avagy szerepük gyúrte le őket. Szélyes Ferenc ereje és tehetsége sem elegendő, hogy Az Úr Bradu által lefokozott figuráját darabbeli súlyának és fontosságának megfelelően jelenítse meg.

Egyedül Keresztes Sándornak adódik lehetősége, hogy háromdimenziós alakot formáljon Luciferből. Ezt a színész lehetőségei szerint meg is teszi, de ha a rendezőnek erről a szerepről sincs koherens és az előadáson végigvihető elképzelése, az érthetően az alakításon is meglátszik. Keresztes Luciferjének vannak intenzív, jelentős pillanatai, de részben egyes helyzetek tisztázatlansága, részben a partnerek hiánya miatt gyakran magára marad.

Szeretném hinni, hogy az unalmas, leckeszerű feladatmegoldásoknál minden olyan műmegközelítés, amely a megcsontosodott hagyományok ellenében születik, csak jobb lehet. Ezért aztán nagyon rosszul érzem magam, ha e hitemben – már-már meggyőződésemben – csalódnom kell. Ilyenkor úgy érzem: bűnt követek el ellenem. S persze minden néző ellen.

#### MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat)

**DÍSZLET-JELMEZ:** Lia Maria Vasilescu. **FESTMÉNYEK:** Pál Péter. **ZENE:** Iosif Herța. **KOREOGRÁFIA:** Mălina Andrei. **DRAMATURG:** Balási András. **RENDEZTE:** Anca Bradu.

**SZEREPLŐK:** Keresztes Sándor, Viola Gábor, Kovács Ági/Márton Gyöngyi, Szélyes Ferenc, B. Fülöp Erzsébet, Darabont Mikold, Domokos László, Fazakas Júlia, Fülöp Beáta, Henn János, Katona László, Kézdi Imola, Makra Lajos, László Csaba, Tompa Klára, Zayzon Zsolt, valamint Baricz Imre, Bartha Zsuzsanna, Gál Gyula, Incze Tamara, Kicsid Gizella, Kiss Attila, Kocsis Gyula, Kolcsár József, Márton Eszter Naomi, Szász Kriszta, Újhelyi Kinga, Veress Albert, Zsigmond Éva-Beáta főiskolai hallgatók.