

TOMPA ANDREA

Evilág

■ WEÖRES SÁNDOR: SZENT GYÖRGY ÉS A SÁRKÁNY ■

A hányszor eddig az *Octopus* avagy *Szent György és a Sárkány* históriája színpadra került – és ez mindent egybevetve összesen négyszer történt meg –, az előadások megítélése a Weöres-műből indult ki, mintha a cikkírónak-kritikusnak előbb azt kellene eldöntenie, hogy mit is tart e verses drámáról, ahhoz, hogy aztán a belőle készített másik művet, a színházi előadást mérlegelhesse. A Weöres-dráma megítélésében kétféle szempont érvényesül: az irodalmi és a színpadi. A mű – és ezúttal szándékosan kerülöm a műfaji besorolást – szinte kezdettől fogva (de a kezdet, sajnos, az ősbemutatóval kezdődik, és nem az alkotás publikálásával; a cenzúra miatt arra még néhány évet várni kellett) nagyra becsült darabja a magyar irodalomnak; nemcsak költői, nyelvi világa, hanem tematikus és műfaji polifóniája is kivívta az ítések elismerését. Am éppen ezzel a polifóniá-

val gyűlik meg a *színpadi szempontú* értékelők baja. Jó dráma-e az *Octopus*? Amit „az Irodalom” oly nagyra tart – a műnemek egymásba csúsztatását, a szabálytalanságokat, a drámatípusok keverését (misztériumjáték, mesejáték, történelmi és/vagy politikai dráma, lélektani dráma akár), a tematikus szálak szerteágazását, egyfajta középpont-nélküliséget –, azzal a színpadnak kell majd megkínólnia. Az a színház, amely ezt az irodalmi anyagot fétisnek, szentnek tekinti, minden bizonnyal vakvágányra kerül. E műnek társalkotó kell, aki képes ebben a szerteágazó tematikus és műfaji labirintusban saját utat találni-vájni és majdan a néző kezébe adni az Ariadné-fonalat. Mert e többszólumú műnek – hogy hasonlatomnál maradjak – több kijárata van, s hatalmas terjedelmű szövege pedig szigorú dramaturgiai aszkézissel kezelendő.

Bertalan Ágnes (Isbel hercegnő), Kiss Eszter (Lydia) és Nagy Ervin (Lauro)



Zsámbéki Gábor harmadszor ostromolja ezt a művet: az 1972-es kaposvári ősbemutató is az ő munkája, egy 1994-es főiskolai előadásban is színre vitte, és most, az ősbemutató után majd' három évtizeddel a Katona József Színház teljes társulatával hozott létre nagyszabású előadást. (Rajta kívül csak Ascher Tamást érdekelte ez a mű; az ő előadása 1979-ben a Nemzetiben volt. A *nem játsszás* bizonyára nem visz közelebb e bonyolult pushoz.)

TÉR ÉS DEKORATIVITÁS

Zsámbéki két munkatársával – Khell Csörsz díszlet- és Szakács Györgyi jelmeztervezővel – esztétikailag pontosan definiált, rendkívül következetesen felépített látványvilágot teremtett. Megkockáztatom: a mostani produkciónak erőssége a díszlet és a jelmez (valamint egy-két remek kellék). A kromatikus harmóniával létrehozott látvány rendkívül dekoratív. Az ovális alakú arénaszínpadot a nézők két oldalról ülik körül (a Katona olasz színpadából mobil tér keletkezett – némi csalással, mert az eddigi nézőtér most is többszöröse a színpadon lévőnek, a kettő közötti szintkülönbséget pedig nem sikerült eltüntetni, mivel – mint majd később kiderül – a sülyesztőre szükség volt). Az arénajelleget tovább hangsúlyozza a két rövidebb tengelynél elhelyezett, még a színpadhoz tartozó lépcsősor, amely már az első jelenetben is lelátóként funkcionál. A színpadot türkizkék, csillogó, homokszerű műanyag törmelék fedi, belőle elliptikus, végtelen spirális fém lépcsősor vezet fölfelé. A díszlet ovális-spirál formájának ritmikus ismétlődése önmagában is esztétikus.

Ez a spirális-spirituális díszlet szinte kijelöli a mű stilizált, szimbolikus világát. Az előadás színeit pedig a díszlet türkizkék homokja és Szakács Györgyi jelmezeinek szereplőcsoportokra osztott tónusai határozzák meg. A piac népe – hal- és precarás, kereskedő – egyszerű anyagokból készült, pasztellszínű ruhákat visel, míg az uralkodó Cannidas király kissé tépett palástja a pasztellt a homok kékjével keveri; a Zöld Herceg pedig nevéhez illően finom zöld gyolcsba van öltözve. A fekete ruhás Inganga királynő udvarhölgyei vörös, lila, narancs árnyalatú selymeket hordanak; a türkizsínű homokban úgy szikráznak e színek, mint egy mediterrán vagy kaukázusi festő képein. (Szent György jelmezéről egyelőre tudatosan nem ejtek szót.)

A tér sokfelől megközelíthető: járható a két rövidebb tengely mentén, de az uralkodók, udvarhölgyek és Octopus tanácsosai a színpad egyik hangulatos pontján, a „nagy” nézőtérrel szemben jönnek be. A két nézői tér valóban nem azonos, a játék gyakran „a” nézőtér felé fordul; a látszólag mobil színpad, az aréna valójában az olasz színházi tér felől van rendezve. Ez abból is látszik, hogy rendezőileg továbbra is érvényesül a „takarás” fogalma, az aréna-tér nem eredményezett változást a szereplőmozgatás „olaszos” reflexeiben: a jelenetváltások – és Weöres írt belőlük bőven – nehézkesek, a ki-bejárások szinte civilek. Zsámbéki csak olykor él a nem játszó szereplő benn tartásának lehetőségével, ez a ritkán alkalmazott megoldás azonban mindannyiszor jól funkcionál: a tanácsülés után például Inganga „alszik el” a színen, mialatt egy másik jelenet folyik a színpadon, és szinte csak Szent Györgynek (Fekete Ernő) sikerül úgy kimenie az utolsó jelenetben, hogy az színészileg is hangsúlyos legyen; tétova távozásával *párhuzamosan* egy újabb jelenet folyik. A második felvonásban Zsámbéki egyre gyakrabban él a jelenettagoló zene e térben kissé konvencionálisnak tűnő eszközével.

A díszletötletet a tervező és a rendező együtt olvashatta ki a szövegből, főként Inganga, a százéves anyakirálynő monológjából: a fészek, melyet épített, „függ, mint szakadékon partifecske odva / két végtelenség kis keskeny határán / a tenger és a pusztaság között / pálmája leng, olaja, szőlője töpped / mit kéklő Sirtis öble

bőve öntöz”; „jaj nekem, mi lesz / e félig-posvány félig-sivatag / parti homok-turásból” – kérdezi majd Inganga. A tengerpart, homok, kéklő öböl ugyanúgy e tér valós jelentései, mint a „két végtelenség kis keskeny határa”, amely mintha a két nézői térfél közé szorítotttság *metaforája* lenne.

A színpad fölötti lépcső használata a legizgalmasabb: ide csak kiemelt szereplők merészkedhetnek. Ezen járnak az udvarhölgyek: csábosan nyúlnak el rajta, és fonják körül Szent Györgyöt; ezen jön le a vészjósó Uttaganga királykisasszony, a féleszű trónörökös; Batrach itt győzi meg Drinust, hogy vegye át a hatalmat; a lépcsők közötti réseken kikukucskálva ők veszik észre a szerelmeskedő testvérpárt; Drinus, az új önjelölt zsarnok innen intéz beszédet a néphez.

A főeny-, homok-, tengerpart-jelentés számos jeleneten át bomlik ki; a türkizkék homokot folyton lapátolják, buckákat és dűnéket alakítanak ki belőle (a második felvonásban e jelentés kissé túl van magyarázva-használva), temetnek és temetkeznek bele, szórják és seprik, testükre és arcukra tapad.

A legmeglepőbb – és az egyik legszebb – pillanat, amikor ez az egész díszlet egyetlen mozdulatra felbillen, és elnyeli a rémálmai-val küszködő Lauro herceget; a színpad kék homokja pedig lassan, surrogva lefolyik a nyílásba. A tér lecsupaszodik, a türkizkék szépséget kopár padlat váltja fel.

S Z Í N H Á Z I N Y E L V E K

E spirituális térben azonban realiztikus játék kezdődik, amelyben jellemeik és helyzetek bomlanak ki, annak ellenére, hogy a „történelmi dráma” konkrét történetiségére való hivatkozásokat a szövegben megnyirbálták (így is maradt belőlük bőséggel, ám ezeket nem kíséri igazi rendezői figyelem). A Töröcsik Marival kiégszült társulat e színházi nyelvet remekül beszéli – szó szerint is: e nehéz, verses szöveg élvezetesen, érvényesen, konvencióktól és versmondó maníroktól mentesen hangzik el. A teljes társulatot felvonultató előadás karakterekben gazdag, sok jó, humoros vagy drámai szituációval telített. Töröcsik jelenléte – igaz, övé a legjobbban megírt szerep: Inganga a legárnyaltabb-legösszetettebb figura – mindvégig feszültséggel teli, még ha „alszik” is. Alakítása minden percében kiszámíthatatlan, önmaga ellentéte, és annak is a cáfolata; ami ellentmondás egy emberben létezhet, azt ő mind képes életre kelteni.

Ezt a játéknyelvet Zsámbéki előadása sokáig megtartja, de minél beljebb halad a nyolckarú, szerteágazó történetbe, a rendező maga is egyre kevésbé használja. Talán mert mind alkalmatlanabbnak találja mondandója megfogalmazására. Először a testvér szerelmespár vérfertőző, gyönyörű jelenetében mond le a realizmusról: Horváth Csaba koreográfus segítségével a jelenet érzéki, ám *metaforikus* ábrázolására vállalkozik, ez a metafora azonban realiztikus szituációból bomlik ki lassan, észrevétlenül és szépségesen. Lauro húga kezét fogva vetkőzteti le a lányt, mintha e mozdulatban kettejük akarata egyszerre érvényesülne, a szerelmi egyesülés végül szinte anyagtalannal levitalássá válik. E látomásban az erkölcsi rosszhoz esztétikai szépség társul.

Am a tavaszünnepe és az Octopus megjelenítésével az előadásnak – érthetően – nyelvet kell váltania; sem a rituálé, sem a Sárkány, Hydra vagy Dög (ki minek látja és nevezi) nem teatralizálható a realizmus eszközeivel. A rendező meg akarja mutatni Szent György (illúziótlan) csodatevését, amikor a béna Drinust jární kényszeríti, és azt is láttatni akarja, ahogyan a szörny felfalja rituális áldozatát. A színpad homokját feszes fehér lepellet fedik be; az áldozat, Isbel eltűnik a lepel egyik nyílásában, hogy aztán a színpad végképp elnyelje őt. Ugyanígy „falja fel” a színpad-Hydra a lány megmentésén-megvásárlásán fáradó Batrachot és Drinust.



Nagy Ervin és Bertalan Ágnes

A jelenet kivitelezése nem teremt színházi illúziót; az „elnyelés” *technikai* lebonyolítása – a lepel kifeszítése, a lány belépése a nyílásba – túlságosan hangsúlyos ahhoz, hogy az illúziót mint új valóságot elfogadhassuk (ellentétben például Lauro halálával: ott nem a technikára figyelünk, mely „meglepetésként” ér, hanem a jelentésre). A tavaszünnep éjszakáján, amely igazi rituális színházi jelenetbe torkollhatna, a szereplők gyenge, alig kivethető maszkokat öltenek, és arcukat a homokba temetik: sem pogány, sem szerelmi rituálé nem születik; a rendező szemmel láthatóan sietteti az előadást, és kevés figyelmet szentel a szertartásos világteremtésnek.

Számos stilizált jelenetben viszont a hangsúly nem a technikai kivitelezésre és illúziókeltésre kerül, hanem a hangulat pontos képi vagy akusztikus megfogalmazására: ilyen, amikor az udvarhölgyek szépen visszhangzó fürdőjében, a kék selyembe öltözött lányok lassú mozgásával párhuzamosan valaki egy kancsóból kiönti a színpad kék homokját, miközben a spirállepcsőn halad felfelé; vagy a Sárkánynak feláldozandó Isbel és Miron főpap (Bertalan Ágnes és Haumann Péter) nagyszerű kettőse, mialatt négy fehérbe öltözött lány halk, éteri hangokat csal ki valamiféle fémrudakból – visszhangos csarnokban lennének? vagy egy nem valódi világ küszöbén?

Ugyanakkor Zsámbéki nem mond le végleg a maga választotta színházi nyelvről, hanem minduntalan visszatér hozzá. Az előadás nem mitikus, szimbolikus látomást épít, hanem visszatér a realiztikus világba. Mintha abban a bizonyos labirintusban a történet hol a szépséges mese, hol a rituálé, hol pedig a történelmi példázat vagy éppen a politikai színház felé venné az irányt.

MERRE TART?

Az utolsó jelenet arról győz meg, hogy Zsámbéki Gábort egy ideje már a politikai színház érdekli. A Weöres-mű alkalmat kínál ehhez. De míg a politikai színházhoz eljutunk – és Zsámbéki ezt a „kijáratot” jelöli ki a műben a leghatározottabban –, még számos mellékutat kell bejárunk egy mesei-dekoratív vagy szimbolikus-spirituális világban, hogy aztán a történet realiztikusan megfogalmazott, lélektanilag ábrázolt szereplői és helyzetei közé vissza-keveredjünk. A hatalmas irodalmi anyag polifóniáját a rendező a maga teljességében szeretné megszólaltatni, ám ez a teljesség éppen az ellen dolgozik, hogy saját mondanóját pontosan kijelölhesse, és a nézőt következetesen végigvezethesse rajta. A politikai példázatnak Zsámbékinál realizmusra, lélektanra, színpadi csöcselékre van szüksége, s nem az *egész előadást átfogó, szimbolikus látomásra*. (E „nép” kissé megtévesztő az előadás végén: halott figurák térnek vissza pasztellszínbe öltözve.)

Az előadás minden jelenete, amely zsarnokokról és zsarnokönjelöltekről szól – a kijózanodni egyetlen percre sem képes Cannidas király (Lengyel Ferenc), az alkalmi zsarnokjelölt, Drinus (Lukács Andor) és végül a zsebzsarnok Bardanes (Rába Roland) –, rendezőileg jól fogalmazott példázat, alaposan kidolgozott figurákkal. (Egyedül Mironról, a Sárkány főpapjáról – Haumann Péter – nehéz eldönteni, hogy miféle álarcot visel: a „Dögben” való hite oly erős, hogy ártatlan ostobának tűnik; csak a szűz feláldozása, testi közelsége tölti el Erősz és Thanatosz szenvedélyével.) A „régvi világ” összeomlása, Inganga halála a rendezőt nem érdekli; e halált mindössze azzal jelzi, hogy a fiú felborítja a széket, amelyben anyja ül, a jelenet megoldása súlytalan, akárcsak Cannidas király öngyilkossága (valamint más halálok színpadi megoldása is – Isbelé, Miron főpapé, melyet mindössze egy arca borított kendő eltépedése jelez, Drinusé és Batraché). Szent György rendezőileg súlytalan (és talán annak is szánt) figura e zsarnokokhoz képest (is); jelmeze, bár semleges szeretne lenni, inkább jellegtelen. Egyetlen fontos jelenete bensőséges imája, melyet mikrofon segít-

ségével szinte fülünkbe suttog: Zsámbéki ebben az egyetlen pillanatban engedi közel a nézőhöz a szereplőt. Nem az ő sorsa, hiábavaló heroizmusa érdekli a rendezőt. Nincs megváltáeszemény – nincsenek sem megváltók, sem eszmények. Romlott világ van, amelyben még a szépséges lányok is részegen okádnak, mint a disznók. A bűn e világ minden zezugát áthatja, szinte minden szereplőjének tulajdonsága, még a legártatlanabbé is. Szent György tétován megy ki a színről, sorsa megoldatlan, elnagyolt. Nem ő, hanem a világ sorsát megpecsételő új zsarnok a fontos: a féleszű királynő és a hatalmát biztosító ügynök, Barnades.

Zsámbéki Barnades szerepét Rába Rolandra osztotta, ugyanarra a színészre, akivel hasonló politikai üzenetet közvetítő Tartuffe-jét játszatta. Ez a szereposztás egy előadás keretein túlmutató jelentést hor-

doz. Az octopusi tanácsosi palástot levető Barnades egyszer csak ott áll a színpadon egészen mai, e térben szinte civilnek ható öltözetben, és a weöresi demagógiát – amely a gyengeelméjűséget ártatlanságnak és égi bölcsességnek nevezi, a fizikai szükségletet (Uttagangának pipilnie kell) a „kristály-keblű gyermekasszony” szüzi egyszerűségének titulálja – fenyegető molière-i mondatokkal játszatja egybe. Nemcsak a szereposztás, de a két előadás rokonítása is tudatos rendezői „életművet” takar.

Uttaganga (Csákányi Eszter) ma már nem babaarcú, ártatlan trónörökös-kisasszony, mint az 1972-es ősbemutatón volt (Pogány Judit alakításában), hanem visszataszító, kiszámíthatatlan értelmi fogyatékos. Idióta, akit egy hazaszeretetet szajkózó zsarnok irányít. Harminc év után egy megváltozott világról Zsámbéki kegyetlenebbül, reményvesztettebben, illúziók nélkül és tárgyilagos cinizmussal fogalmaz – evilági nyelven.

WEÖRES SÁNDOR: SZENT GYÖRGY ÉS A SÁRKÁNY (Katona József Színház)

DRAMATURG: Fodor Géza, Ungár Júlia. **DÍSZLET:** Khell Csörsz. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **MASZK:** Szabó C. Mária. **KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba. **RENDEZTE:** Zsámbéki Gábor.

SZEREPLŐK: Fullajtár Andrea, Lukáts Andor, Bodnár Erika, Kocsis Gergely, Szabó Győző, Elek Ferenc, Lengyel Ferenc, Nagy Ervin, Ujlaki Dénes, Rezes Judit, Töröcsik Mari, Pelsőczy Réka, Ónodi Eszter, Kiss Eszter, Bertalan Ágnes, Csákányi Eszter, Fekete Ernő, Kun Vilmos, Bán János, Varga Zoltán, Haumann Péter, Rába Roland, Dévai Balázs, Tóth Zoltán.

Tóth Zoltán (Polgár), Ujlaki Dénes (Athanás) és Kun Vilmos (Mauritius)

Koncz Zsuzsa felvételei

