



URBÁN BALÁZS

Játék

■ FORGÁCH ANDRÁS: VÁSOTT KÖLYKÖK ■

Szamosi Zsófia
(Elisabeth) és
Balázs Zoltán
(Paul)

Csabai István
felvétele

Az autonóm színdarab vagy adaptáció problematikája mindig erősebben merül fel, ha drámaíró (vagy drámákat is alkotó író) hoz létre közismert regényből színpadi szöveget. Elméletileg számos oldalról körüljárható a kérdés, s valószínűleg nem könnyű konszenzust találni az autonóm dráma létrejöttének feltételeit illetően. Megjelölhető ekként az egyéni szöveginterpretáció új kontextusba helyezése (ami persze csak a valóban közismert művek esetén járható út), egy kiragadott cselekményszál (akár alaplától független) újraírása, a különböző műnemek eltérő nyelvének át- vagy éppen egyé formálására (például a narráció dialógussá alakítására) tett kísérlet, de tulajdonképpen akár ezeknél „kevesebb” is, például egy történet magvának biztos dramaturgiai érzékkel történő drámává formálása. Am a teoretikus igyekezet, mely adott esetben az adaptáció autonóm drámává válását (vagy épp ennek ellenkezőjét) próbálja bizonyítani, még mindig nem számol a tényleges bemutató körüli gyakorlati problémákkal, melyek a kérdést gyakran minden elméleti okfejtést felreszörve oldják meg: a szöveg megalkotását indokoló rendezői ambícióval, az azt megvalósító társulati munkával vagy éppen – hogy a legprózaibb esetet nézzük – az alaplóművek még élő szerzőinek (esetleg a közelmúltban elhunytak örökösének) a színház számára felettlőbb terhes jogdíjigényével.

Forgách András néhány évvel ezelőtt bemutatott García Márquez-adaptációja után most Cocteau leghíresebb (bár attól tartok, manapság kevésbé olvasott) regényét fogalmazta újra. Míg a García Márquez-szöveg elválaszthatatlannak tűnt az azt életre hívó színpadi produkciótól, a *Vásott kölykök* bármikor, bárhol előadható, autonóm szövegnek érződik. Hogy autonóm dráma vagy színpadi adaptáció-e, jelen esetben kevésbé érzem fontosnak: akár ennek, akár annak tekintjük, ugyanazon erényeket és problémákat mutatja.

Ami az olvasónak és a nézőnek egyaránt a legfeltűnőbb: a szöveg nyelvi virtuozitása. A Forgách-darab hősei hamisítatlan cocteau-i nyelven beszélnek. Igaz, a *Vásott kölykök* nem párbeszéd-

mentes próza, s maga Cocteau is többször feldolgozta dialogikus formában; hangjátékot is, forgatókönyvet is írt belőle, melyeket az átdolgozók használhatnak és használnak is (és nem tudom, mit köszönhet Forgách a hivatkozásként feltüntetett Toepler Zoltán-féle verzióknak), ám a források eggyé dolgozásával kialakított nyelvezet megkonstruálásához azért nem kevés írói invenció szükséges. Forgách – miközben (az említett szerzői változatokhoz hasonlóan) némileg egyszerűsíti a történetet, s a szereplők közül csak a legfontosabbnak érzetteket tartja meg – finoman elemeli, ambivalenssé teszi a cselekményt. Nem alakítja dialógusrészekké a szereplőkről a leírásokban adott információkat, s nem választja el didaktikusan a valóság, az álom és a fantázia területét. A mindenkori rendezőnek ezzel lehetőséget ad e szituációk (akár a szerzői intenciótól független) értelmezésére éppúgy, mint a reális és szürreális, való és képzelet szülte világok el nem választására, tudatos összemosására. Vagyis miközben nagyon hitelesen kelt életre egy alkotói világot (főként hangulatában, nyelvben illúziókeltően megidézve azt), lehetőséget teremt akár igen különböző stílusú, más és más rendezői eszközökkel élő előadások létrejöttére.

Kevesebb támpontot ad azonban ahhoz, hogy miként és mennyiben jeleníthető meg hatásosan a színpadon ez a sajátos varázsú, de nem minden írói modortól mentes, több elemével a század eleji francia irodalom közhelyeihez tapadó cocteau-i világ. Hogy azok számára, akik egyáltalán nem vagy kevésbé rajonganak a század sajátos, sokoldalú, a francia irodalomra és filmre azonban inkább személyiségének öntörvényűségével, mintsem műveivel ható alkotójáért, tud-e mondani valami igazán megkapót, eredetit az önmaguk köré saját, fantasztikus világot költő, álmodó s e világ és egymás foglyává váló, minden kitérés kísérletük ellenére szétéphetetlenül, mindörökké összetartozó testvérek története. Azok a támpontok, melyeket a szöveg mind tartalmi, mind formai tekintetben a hatásos színpadi megjelenítéshez nyújt, szorosan kötődnek az alaplómű logikájához. Ilyenek például

a szerepösszevonások: a Mama-Mariette-Hölgy (a vonaton), valamint Dargelos és Agathe szerepének összekapcsolása. Az utóbbi a fontosabb, hatásosabb, egyben a problematikusabb: az a fajta kikerülhetetlen stilizálás, melyet a nő játszott a férfiszerep mindenképpen indukál, más irányú (s főképp más befogadói reakciókat kiváltó), mint a költői világ szövegben megjelenő (a főszereplők világmódolásában is tükröződő) stilizáltsága. Hasonló kérdést vetnek fel a hangsúlyos pontokon (a Michaellal való találkozásnál, illetve a végkifejletnél) repetitív variációkként megelevenedő jelenetek is: invenciózusan tágitják a kulcsjelenetek (s ezáltal az egész szöveg) interpretációinak lehetőségét, elvben lehetővé téve, hogy a befogadó valóságot és álmat akár többször is felcseréljen. Azért csak elvben, mert valószínűleg kikerülhetetlen, hogy az előadásban valamilyen erőteljes rendezői gesztus ne értelmezze ezeket – ami pedig éppen az eredeti módon megteremtett ambivalenciát fogja megsemmisíteni.

Lehet persze úgy gondolni, hogy az író feladata „csupán” a cocteau-i világ autentikus drámává transzformálása – a befogadóra hatást gyakorolni már a mindenkori rendező dolga (a mű létrejöttének körülményeiről mit sem tudó recenzensnek pedig nem illő boncolgatnia, hogy az író mennyiben könnyíti meg a rendező feladatát). A darabot Szolnokon színre állító Réczei Tamás leginkább a szituációk finom, (mindkét) szerzőhöz hű kibontásában jeleskedik. Még a Forgách-szövegnek is erőteljesebben iktat ki a szövegből mindent, ami a realitáshoz tapad, gyengíti a tragikus végkifejletre utaló dramaturgiai szálakat (így például elhagyja Paul méregmániája explicit megnyilvánulásainak jelentős részét), s az egész első részben (mely terjedelmileg több mint kétharmada a másodiknak) a szituációk önfeledt játékoságát hangsúlyozza. A játék színeit fokozatosan komorítja el, mindvégig lebetgetve az esetleges szerencsés feloldás illúzióját. Noha érezhetően pontosan végigemlezi a szituációkat, igyekszik megőrizni azok ambivalenciáját: nem törekszik arra, hogy valóság, fantázia és álom birodalmát élesen elválassza. (Különösen érezhető ez a Mama jeleneteinél, ahol e világ és túlvilág, való és képzelet kivált sikeresen kapcsolódik össze.) Igaz, jól látható választóvonalat húz a szituációk vélt közérthetősége érdekében, amelyen a repetitív jelenetvariációk megjelenítése valószínűleg már túl lenne, így ezeket egyszerűen elhagyja. Ezenkívül ügyesen kezeli a fényeket, tud határozott színpadi atmoszférát teremteni.

Am mintha inkább a játék egészéről (illetve néhány kiemelt részéről) volna határozottabb elképzelése, mint az egyes jelenetekről. Az előadás néhány hatásos rész között gyakran dögög, leül, rendezői bizonytalanság, néhol tanácstalanság érződik, legfeltűnőbbben a realizstikus megjelenítés és a stilizálás arányain. Erre mutat a díszlet és a jelmez éles eltérése: Menczel Róbert tere persze nem is lehet konkrét, realizstikus, hiszen a szobaszínház piciny teréből igen nehéz lenne pályaudvart, vonatot, tengerpartot stb. varázsolni. Tervező és rendező mégis mintha kicsit kényszeredetten stilizálná a helyszíneket, az eltérő szintű és színvonalú ötletek nemigen kapcsolódnak össze. Néhány szín (például a vonat) amolyan „szegény színházi” módon, a legegyszerűbb színpadi használati tárgyakból áll össze, máskor látványosabban működik az alkotói fantázia. A tenger például plexi téglatestekbe eresztett, színes fényekkel megvilágított víz – ennek az absztrakciónak azonban később nincs folytatása. A palota megjelenítése ugyanis újabb ötletre épül: a második részre színpad és nézőtér elhelyezkedése megfordul; a játéktér lépcsőzetesen (aréna alakban) emelkedik a nem emelkedő nézőtér felett. (Túl azon, hogy a szünetről később visszaérkező s a hátsó sorokba kényszerülő nézők helyzete aligha irigylésre méltó, színpad és nézőtér viszonyának látványos megfordítása azért sem igazán szerencsés, mert szimbolikusan olyan fordulatot sejtet a színpadi ábrázolásban, melyet az előadás természetesen nem igazolhat.)

Az eltérő módon, de szándékában következetesen absztraháló díszlettel szemben Debreczeni Ilona illúziókeltő ruhákat tervezett: a tarkabarka, nyítt pulcsik, csíkos és felemás zoknik vagy Michael híres, hosszú, lobogó sálja autentikus egyszerűséggel idézik meg nem pusztán a regény, de a harmincas évek egyik jellemző francia filmtípusának (nem Cocteau filmjeinek) világát. Ez a kettősség érezhető egyébként a tárgy- és kellékhasználaton is: a stilizált térelemek természetesen nem naturalista módon veszik birtokba a szereplők, az apróbb kellékek azonban néha igen erősen előtérbe tolnakodnak, általában a direkter komikus hatás kedvéért: Paul nagyon is valóságos ételt lötytyint Elisabeth képebe, Gérard rövid burleszkjelenetet mutat be a bőröndökkel.

Komolyabb problémát jelentenek a mindvégig érezhető tempógondok. A bejöveteleket és távozásokat gyakran inkább pragmatikus okok határozzák meg, mint az adott szituációk súlya, ereje. Cocteau és Forgách szavai néha bőségesebben áradnak a kelletténél; a darab néhány problematikusabb pontját pedig a rendezés sem tudja megoldani. (Ilyen például a nyitó jelenet, mely a hangjátékváltozatban a helyén lehetett, de színpadon aligha hatásos.) A második részben a megjeleníteni kívánt atmoszféra sem igazán erőteljes; az alapszituáció kétségtelen mesterkélttségét fokozza a színpadi műviség.

Az egyes jelenetek eltérő intenzitása mindezen túl a sok részértékeléssel bíró, de némiképp egyenetlen színészi alakításokból is ered. Balázs Zoltán alkata szerencsésen fedi Paulét, könnyedsége, természetessége az első részben kivált kamatozik. Jól él az önreflexió mindig hálás eszközeivel, s egészen kitűnőek a váltásai: mind a „felbredései”, mind tudatos, nővérét és a többieket megdöbbeneteni szándékozó hangulat- és hangnemműltásai. A második részben viszont művibb, manirosabb eszközökkel él, mi nek következtében az őszinte szenvedés vérszenes közel kerül a szenvedéshez. Fordított a helyzet Szamosi Zsófia Elisabethjével: a színésznő alkata érettebb, „felnttesebb” az optimálisnál, így az első részben a szerep bizonyos hangsúlyai óhatatlanul kissé eltolódnak. A második részben viszont egészen kitűnően jeleníti meg a pusztító szeretetvágy elhatalmasodását, s erőteljes szuggesztivitással teljesíti be a tragédiát. Chován Gábor rokonszenves lendülettel formálja Gérard kevés lehetőséget kínáló szerepét. Huszárik Kata Dargelossal keveset tud kezdeni: korrektül le tudja a szerepet. Agathe-ként azonban egészen szép, tiszta eszközökkel dolgozik, a második részben megindító pillanatai is akadnak. Császár Gyöngyi elsősorban a Mama talányos alakjában van jelen erőteljesen: eszköztelenül, alig néhány gesztussal tud igen szuggesztív lenni. Mariette-et és a vonaton utazó Hölgyet kicsit konvencionálisabban játssza; igaz, maguk a szerepek is azok, de a három figura (mint archetípus) talán jelzésszerűen összekapcsolható lenne. Dian Róbert Michael kis szerepében finom önironiával adja a más világból (talán egy korabeli filmből) érkezett milliomost.

A távolról sem érdektelen, de meglehetősen egyenetlen előadás az adaptációhoz hasonlóan nem ad egyértelműen pozitív választ a cocteau-i világ színi megjelenítésének fontosságát és hatásosságát firtató esetleges kérdésekre. De (miként a szöveg is) sejteti, hogy a feladat megoldható.

FORGÁCH ANDRÁS: VÁSOTT KÖLYKÖK (Szolnoki Szigligeti Színház)

JEAN COCTEAU AZONOS CÍMŰ REGÉNYE NYOMÁN, TOEPLER ZOLTÁN VÁLTOZATÁNAK FELHASZNÁLÁSÁVAL. DÍSZLET: Menczel Róbert m. v. JELMEZ: Debreczeni Ildikó. A RENDEZŐ MUNKATÁRSA: Kónya Gabriella. RENDEZŐ: Réczei Tamás.

SZEREPLŐK: Balázs Zoltán e. h., Szamosi Zsófia, Chován Gábor e. h., Huszárik Kata, Császár Gyöngyi, Dian Róbert/Réczei Tamás.