

ria is, ámbár nem hallgathatom el, hogy itt kivételesen szegényített az alakon az a rendezői beavatkozás, amely a politikus-kritikusnót a dőzse szeretőjévé tette; mintha egy nő drámabeli funkciójához elkerülhetetlenül hozzátartoznék a szexuális aspektus néven nevezése is. Carpetaként Rátóti Zoltán az emberi esendőség pasztelljével gazdagítja a nagyvadak gyülekezetét; tehetné tán kissé nagyvonalúbban is. Az epizodistahármas mindhárom szereplője példásan elkötelezett az előadás ügyének; nekem különösen a matróztercett, valamint Honti György albán–törökje tetszett. Mácsait azonban legalább ennyire dicséri, hogy az olyan régi s már reménytelennek hitt madáchosok, mint Lesznek Tibor (Sordo) és Szűcs Gábor (Prodo) is belesimul-

nak az előadás művészi egységébe, s hasonlóképpen Pikali Gerda (Supporta) is csak kevésbé rí ki abból.

HOWARD BARKER: JELENETEK EGY KIVÉGZÉSBŐL (Madách Kamara)

FORDÍTOTTA: Julián Ria. DRAMATURG: Guelmino Sándor. DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEZŐ: Füzér Anni. ZENE: Melis László. VERSEK: Várady Szabolcs. MOZGÁS: Bodor Johanna. RENDEZŐ: Mácsai Pál. SZEREPLŐK: Udvaros Doróttya, Rátóti Zoltán, Gálffi László, Dunai Tamás, Végvári Tamás, Kerekes Viktória, Pikali Gerda, Szűcs Gábor, Lesznek Tibor, Bíró Kriszta, Crespo Rodrigo, Honti György.

NAGY ANDRÁS

August és Anca

■ STRINDBERG: A PELIKÁN ■

Hogyan is néz ki a szörnyeteg belülről? És miként tárul fel a világ az ő szörnyűséges pillantásával, éppen az övével, aki rettenetes eltorzításáért is eredendően felelős? Megformálható mindez színpadon, hitelesen, és mi történik, ha igen?

Sőt, mi történik akkor, ha azonosulni is hajlandó szörnyű antropológiai karaktere legradikálisabb bírálójával, szinte leleplezőjével, egyben az ő természet adta destruktivitásának áldozatával és krónikásával?

Vele, Strindberggel?

A nő?

Áldott vagy átkozott találkozás? Nagyszerű lehetőség színházban – és színházon túl –, amikor veszedelem és ígéret szinte egymás szinonimája lesz, vagy rafináltan működő csapda? Mi történhet színen és szellemben, ha egymásra vetül mindaz, ami eredendően összebékíthetetlen?

August és Anca? Strindberg és Bradu?

Már ezért a különös találkozásért is érdemes Veszprémbe utazni, és lassan hozzászokni az örömteli gondolathoz, hogy ismét színház tölti be az erre rendelt tereket. Ahol is Strindberg-bemutató adott alkalmat erre a különös kísérletre, hogy a nemigen játszott, sokféle belső ellentmondással megterhelt darab, *A pelikán* színrevitelét Anca Bradu, a fiatal román rendezőnemzedék egyik legfényesebb ígérete kísérelje meg.

Eppenséggel egy nő a nőgyűlölet zabolátlan klasszikusának drámáját. Egy végletekig antipszichológizáló értelmezés a lélektani mozgások és rejtelmek színpadi kollízióját. Egy különleges színházi formanyelv virtuóza a sokszor kínálkozóknak – ha nem éppen egyedülnek – tűnő konvenciók újraértelmezését.

A jelképes madarat megidéző darab Kúnos László pazarul szikár fordításában szinte Strindberg-paródiaként is olvasható. A szerző végletesen, koncentráltan, elementáris szenvedéllyel és csaknem a dramaturgiai törvényszerűségek ellenében formálná meg a nő – szinte antropológiai – kárhózatát, destruktivitását, a szörnyeteg lelki anatómiáját – a legszentebb, legatavisztikusabb és legvégletebb alakjában: az anyában.

A pelikán pedig – ha ugyan címbe emelt szimbolikája nem volna azonnal közismert – saját vérével táplálja gyermekeit. Vonzó és rettentő madár.

Palásthy Bea (Margret) és Szeles József (Axel)



Elise, a dráma gonosz „demiurgosza”, a persziflált cím életre-keltője – Bajcsay Mária virtuóz és könyörtelen alakításában – szinte az egyetlen nő a színen. Anya, szerető, áldozat és cselszövő: központja a pokol koncentrikus köreiből álló családi univerzumnak. Lánya, Gerda – Borsos Beáta szinte az elvontságig törekeny, gyermeki, koravén és vérszegény lényében – még nem nő, s az anya baljósan teljes dominanciája nyomán feltehetően soha nem is lesz már az, míg Margret, a szolgálólány – Palásthy Bea vénségesre-végzetesre-boszorkányosra stilizált alakjában – már nem nő, vagy csak annyiban az, amennyiben az életműködés, az enyészet vagy éppen a rémisztő öröklét a maga szörnyűséges törvényeivel együtt *feminin*.

Ebben az univerzumban, Elise démoni pusztításvágyában – szinte annak „emanációiként” – határozhatók meg a férfiak is. Fiát, Frederiket megbélyegzi és megnyomorítja anyja uralma, nemcsak a mindennapok fojtogató ölelésében, de személyiségén belül is: génjeinek, karakterének, „vérenek” öröksége teljesíti ki függőségét, szinte rabságát – hogy még az anyja elleni lázadásában is az asszony feltétlen hatalma érvényesüljön, mint ez Koscsisák András különös alakjában, erőteljesen megformált végleteiben és apró rezzenéseiben maradóan megmutatkozik. A másik férfi: Axel, Elise veje és szeretője pedig részben az anya által mozgatót családi viszonyok puhány marionettfigurája csupán, részben Elise érzelmi-érzéki használati tárgya, s bármit tegyen is, legfeljebb a – csaknem természeti erejű – női önzés statisztája lehet.

Bajcsay vonzó, hervadó, hisztérikus és ördögien konspiratív asszonya a dráma előzményei között minden bizonnyal megölette – egyébként kellemetlennek és undorítóknak sejlő – férjét, özvegyként végre szabad lehet és gátlástalan. A fia számára csaknem hamletinek tűnő mozzanatot – mely azonban Frederiket megbénítja – egy további archaikus mozzanat árnyalja: Elise saját szeretőjéhez lányát adja feleségül, hogy koherenssé és kényelmessé váljék testi-lelki egoizmusának kisvilági logikája. Leánya, a tudatlanságba és gyantútlanságba menekülő ifjú asszony a darabban éppen nászútjáról tér meg, amit férje persze lerövidített, így az anyjától való menekülés útja házassága révén mélyebb és ördögibb csapdába vezet: akitől lányként elszakadni kívánt, azt diadalmas riválisként kapta vissza. Amikor pedig fivérével törne ki ebből a világból, akkor zárul csak rájuk igazán az emberi – családi – viszonyok áttörhetetlenségéeként megjelenő pokol: Frederik személyisége összeroppan az öröklött és újratemtett lelki ellentmondások súlya alatt. Félbehagyott tanulmányai, eluralkodó alkoholizmusa, érzelmi gyermeksége és puhány férfiatlansága ugyanannak következménye – az anyai „vére”, mellyel fonák pelikánként táplálta és megnyomorította gyermekeit Elise. Amikor hűga segítségével lázadni próbál ellene, képtelennek bizonyul rá, legfeljebb közös pusztulásuk formáját jelölheti ki: s végül a mindent elrendező tűzvészre bízva Gerdával együtt azt, ami mindedig izzón és elfojtva csak őt perzselhette fel.

Mindez így, persze, sok. Szinte a szisztematikus nőgyűlölet „átlatorvosi lova” volna *A pelikán*, metafizikaivá nagyított hálószoba- (vagy inkább gyerekszoba-) univerzum. Amiben pedig hirtelen megmutatkozik a lelki túlérzékenységgel „súlyosbított” protestáns moralitás traumája a szexuális determinizmus hatalmán, általában véve az antropológia rossz viccén: az asszonyon. De a gyűlölettel elutasításban és szenvedélyesen elfogult kárhóztatásban ott van a fonákjáról megmutatkozó áhitat és kiszolgáltatottság. A nőnek.

És talán éppen ezt ismerte fel, és tette értelmezése rendezőelvévé Anca Bradu. Hogy itt a lélektan szigorúan követett logikája csak pszichotikus esetek kevéssé színszerű antológiájához vezethet, amolyan illusztrált patográfiahoz, melynek érdekessége inkább klinikai, semmint esztétikai. Hogy itt a pszichológia – és mindaz, ami mögötte van – inkább csak jelkép, szimbolikusan fejezzen ki valamit, amire ekkor még (vagy soha már) nincsenek pontos szavaink, ám szinte még ez is megfogalmazása parancsoló igényére



Elise: Bajcsay Mária

utal. Mintha maga Strindberg is úgy volna látható – és úgy látható – érvényes drámaíróként, radikális gondolkodóként, ha nem szó szerint kívánjuk érteni kétségbeesésének minden mozzanatát, hanem „tükör által”, esetleg éppenséggel görbe tükör által, helyenként tehát nemcsak „homályosan”, hanem szinte torzan – ám éppen ezért átfogóbban és érvényesebben, mint esetleg „színről színre”. Szóljanak tehát hangosan ezek a jelképek, gágogjon a címbe emelt szimbolikus pelikán, és legyen végre minden jelkép, az is, amit lélektani beidegzettségek hagyományosan viszolyognának pusztán szimbólumnak tekinteni.

August Strindberg egész kétségbeesését például.

Igencsak erőteljes asszonyi empátia és kíméletlenségben is jártas művészi erő kell ahhoz, hogy mindebből jelentős előadás születessen.

És az előadás szokatlanságában – olykor meghökkentésében – fontos. Mindjárt a nyitó kép harsány és megkomponált stilizációjában: félbetört görög oszlopokkal, maszkokkal, amelyekből füst árad, különösen tagolt fallal, melynek legváratlanabb pontjain ablakok nyílnak, míg az ajtók egy ellapított szalont sejtetnek hosszában a fal mögött – emberi életre alkalmatlan terek ezek, amelyekben mégiscsak emberek élnek, és éppen a tér fejezi ki ezeknek az életnek az élehetlenségét. Mielőtt akár egyetlen szó is elhangzana. A diszlettervező – Anca Bradu társa korábbi munkáiban is, a nagyszerű Lia-Maria Vasilescu – azonban nemcsak a víziókban társa a rendezőnek, hanem ezek előidézésében is: a totális beszorítottság, a személyes terek egymásba érése, a magány és a leskelődés perverziója, a torzító falak áthághatatlansága „alakítja” főként ezeket a tereket – mint egy arcot a karakter, mint egy emberi viszonyt az elfojtott szenvedélyek, mint egy drámát a feloldatlan, pokoli ellentmondások sora.

A látomás teljessége a jelmezekkel együtt még erőteljesebben érvényesül – tervezésük ugyancsak Vasilescu munkája. Eltolódó arányokban arany, bíbor, kék uralja ennek a realitáson túli világnak a képeit, sugallva a választékos elviselhetetlenségét, a mesterkelt tónusok baljós látványát. A tűzvész vörösének pusztító ereje pedig végül a címadó szárnyas jelképek véret idézi meg – a fatális táplálék, a forró anyai vér végül mindent betölt és elemeszt, éppen ott és akkor, amikor leszármazottai szabadítanak rá pokoli bosszújukat erre a szörnyű világra.

A tér és az értelmezés stilizációját rendkívüli erővel ellenpontozza az egész előadás erőteljes, expresszív, olykor szinte brutális fizikalitása. Az éhség és az evés kezdetektől nagyon is erőteljesen van jelen – mégpedig a „kása” beszédesen kellemetlen motívuma révén, amit a nyitó képben már fröcsköltve kavart a halál, s amit az anya oszt pancsolva gyermekeinek a nagyjelenet során. A didergés ugyancsak nagyon konkrét: a gyerekek mindig fáznak, mert any-



Szegedi Gábor felvételei

Palásthy Bea, Borsos Beáta (Gerda) és
Kocsisák András (Frederik)

És éppen ez a sajátos értelmű „objektivitás”, vagyis a tárgygyá válás ábrázolásának nagy ívű kísérlete a legfőbb erénye és legradikálisabb újítása ennek az előadásnak. Hogy az eleven lelki folyamatokról szólva Anca Bradu tud és mer vállalni egy végletekig tárgyiasító stilizációt. Olyasmit, ami a mi számunkra – akik elsősorban a lélektani realizmus konvenciói között mozogva a naturalisztikus stilizációt tekintjük stilizálatlanságnak – döbbenetes, felkavaró, kizökkentő, pedig talán közelebb van a színház archaikus, szimbolizáló erejéhez, elvonatkoztatásának ősi szerkezetéhez, mint az általunk elvárt és ismert illúziókeltés, aminek érvénytelenségével, konvenciórendszerének avittságával jobb pillanatainkban – és jobb színpadainkon – magunk is tisztában vagyunk.

Strindberg művének merész olvasata azonban igazolja ezt a stilizációt, amit azért formálhat meg ilyen következetesen és könnyedén a rendező, mert értelmezése során a román színházi hagyományok eleven erejéből táplálkozik, annak elsősorban vizualitásra és fizikalitásra építő konvencióiból. A szavak és konfliktusok „túlhatalma” helyett az archaikusabb és – ezekből következő – modern hatáselemek könnyed kezelése teszi koherenssé és izgalmassá az előadást. Ez persze – olykor – számunkra kissé repetitív vagy lassúvá válik, de hát az idő tölünk délkeletre másként telik: a Wedekind-darab marosvásárhelyi előadásának tágas órái kellett ahhoz, hogy kollektív élményként hangolódhassunk erre a keletesebb ritmusra. Aminek révén – és erre a skandináv színmű paradox lehetőségét ad – elsősorban nem a tettek, konfliktusok, krízisek, hanem a mindezekből születő atmoszféra lesz az, ami megfoghatatlanul és feltétlenül biztosítja az előadás feszültségét.

És ez is Anca Bradu értelmezésének egyik legfontosabb vonása. Hogy talán csak konvenció kérdése, hogy mi összecsapás, mi tett és mi következmény. És a színpadi konvenciók megkérdőjelezése, illetve efféle „elemelése” éppen ebben a darabban mutatkozhat meg a maga termékeny tágasságában, hiszen *A pelikán* olvasható naturalista lelki rémdrámának, pszichologizáló kisrealista színműnek, expresszív tablók sorozatának a szexuáldarwinista paranoia korából, vagy éppen a szimbolizmus végtelen kísérletének az erre eredendően alkalmas színházi térben. A rendező mindezeket a lehetőségeket felvillantja, mert úgy érzi – és joggal –, hogy akkor érti meg és engedi érvényesülni a strindbergi kétségbeesés mélységes tragikumát, ha minden értelmezési lehetőséget szem előtt tart, kissé akár el is játszat velük, de egyiknek sem adja oda magát – illetve rendezői szemléletét – egészen. Míg tehát empatikus kísérletet tesz arra, hogy többféleképpen is megfejtsa a kétségbeesés indulatait és érvrendszerét, tovább is mozdul minduntalan – mert joggal érzi úgy: a drámai koherencia egyetlen szemléleti renden belül sem teremthető meg egészen.

És így eleveníti – és ítéli – meg Strindberget anélkül, hogy hinne neki. Újra és újra azonosul vele, de minduntalan rápillant erre a zseniális, vagdalkozó férfira, hogy mit is kívánna végül. És miként kívánja a mit? És ő maga hol és hogyan segíthet a szörnyűség minél artikuláltabb kimondásában? Hogyan adhat érvényességet és formát annak, ami önmagában tagolatlan és korlátozott érvényű?

Észre sem vesszük, és máris a hatalmában vagyunk.
Igazi nő.

AUGUST STRINDBERG: A PELIKÁN (Petőfi Színház, Veszprém)

FORDÍTOTTA: Kúnos László. DÍSZLET-JELMEZ: Lia-Maria Vasilescu m. v. ZENEI VEZETŐ: Horváth Károly. RENDEZŐASSZISZTENS-ÜGYELŐ: Perlaki Ilona. RENDEZŐ: Anca Bradu m. v. SZEREPLŐK: Bajcsay Mária, Kocsisák András, Borsos Beáta, Szeles József, Palásthy Bea.

juk elsikkasztotta a tüzelőpénzt – és ugyanannyira elvont is: kihűlt bizony ez a világ régen, és a felfokozott szexualitás, illetve ennek gyakorta stilizálatlan gesztusai csak azt sejtetik, miképpen hevíti át az érzelmeiktől megfosztott vágy legalább az altestet, hogy annak tüzenél melegedhessen kissé a lélek.

A tér és a dráma azonban igencsak meghatározott mozgásteret biztosít ennek a fizikalitásnak, és csak sajnálni lehet, hogy az a művészi erő, amely Anca Bradu korábbi rendezéseiben – elsősorban a Wedekind-értelmezésben *A tavasz ébredése* hatalmas víziójában, de Giraudoux *Elektrájának* színrevitelében is – olyannyira emlékeztet lehetett, az itt kiaknázatlan marad.

Ennek hiánya azért is érzékelhető, mert a stilizált játékmód elsősorban dialógusokon és párjeleneteken keresztül érvényesül, amolyan realiztikus és pszichologizáló epizódokkal, ezért óhatatlan zökkenőkkel – míg maga az előadás szinte archaikus görög mintákat követve távolodik el csaknem mindentől, ami tett, hogy megmaradhasson mindaz, ami szó: monológ, páros vagy harmas magányosság párhuzamos magánbeszéde, vallomás, átok, motyogás, panasz.

Ennek a sajátos és olykor színháziatlan verbalitásnak rendkívül hatásos, poétikus és színszerű ellenpontját jelentették a szigorúan és invenciózusan komponált képek, amelyeket a rendező – korábbi munkáihoz képest – egyszerűbb és óhatatlanul statikusabb eszközökkel formált itt meg. Így jut a kép gyakorta szimbolikus szerephez: mindjárt kezdetben megvillan a maszk oszlopon és színészen – arra emlékeztetve a nézőt, hogy a személyiség sem más, mint társadalmi és családi szerepünk „kelléke”: álarc, ez a maszk pedig a szenvedélyek hevében már ráégett viselőjére, s feltehetően hamuvá porladt mögötte az individuum.

A képek és stilizált jelenetek során így kelnek sajátos új életre a tárgyak: a már említett kása például vagy a szenvedélyek poklából egyedül kiutat találó Margret kötélén húzott bőröndjei. Sőt, ennek a szemléletnek lesz a következménye, hogy maguk a hősök is szinte csak különös „objektumokká” válnak, előbb egymás számára, majd önmaguk számára is – és ez pecsételi meg végképp sorsukat. Hogy nemcsak a személyiség tűnt el a maszk mögül, de a szabad, döntésre képes, felelős lény is. Maradt a szerep és az ösztön kifordítva és tisztítóan.