

URBÁN BALÁZS

A boncterem hidege

■ PUSKIN: BORISZ GODUNOV ■

A Borisz Godunov mint dráma kevésbé él a honi kulturális köztudatban. Ennek valószínűleg csak részben oka a Muszorgszkij-opera népszerűsége; színházainknak finoman fogalmazva sem kedvence Puskin csaknem félszáz szereplőt mozgó, a tablók mellett, sőt helyett azonban inkább néhány szereplős jeleneteket középpontba állító, versben íródott darabja. Az, hogy a Madách Kamarában most az operarendező Kovalik Balázs állította színpadra a drámát (első „prózai” rendezésének választva azt), nyilvánvalóan nem véletlen. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy ezáltal az előadásnak bármi köze lenne az operához, az operaformához (még ha a zene és egyfajta zenei szerkesztés- és építkezésmód hangsúlyos szerepet kap is). Következésképpen lehet viszont egyfajta színházi érzékenységnek, amely az előadásban egy nagyon markánsan, határozottan (s Kovalik korábbi operarendezéseitől vélhetően nem függetlenül) kiépülő színházi nyelvben és gondolkodásmódban nyilvánul meg.

A drámához új fordítás készült: Térey János szövege első hallásra rafináltan nyersnek, a köznapi beszédet szinte észrevétlenül lírába burkolónak tetszik. Az előadás szövege természetesen ezen kívül is módosul a Puskinéhoz képest, ám húzásokra, egyszerűsítésekre, átcsoportosításokra vélhetően egy teljesen konvencionális produkcióban is szükség lenne. A szöveg és a szerepek jelentős csökkentését, az utóbbiak összevonását a pragmatikus okokon túl (például a Madách Kamara kicsiny tere) azonban az alkalmazott színházi forma is indokolja. Kovalik egyfelől redukálja, lényegükre csupaszítja a színpadi történéseket (a kíméletlen hatalmi harc lehető legnyersebb valóját mutatva meg ezzel), másfelől sokféleképpen ellenpontoszza, idézőjelbe teszi, karikírozza mindezt (kese-

rően ironikus színben láttatva a történeteket). Távolról némi Brecht-, közelebbről némi Zsótér-hatás érződik az előadáson, de inkább csak idézetként vagy ihletőerőként, a rendezői fogalmazásmód eredetiségét, autonómiáját nem megkérdőjelezve.

E színházi nyelv termékeny paradoxona, hogy miközben ódzkodik a látványos teátrális megoldásoktól, elveti a tablók felvázolásának még a lehetőségét is, és szűk skálára, leginkább a személyiség, a jelenlét pusztá erejére igyekszik szorítani a színészi játékot, addig a zene, a térkezelés, a képalkotás változatos eszközeivel egy más értelemben erősen teátrális színpadi valóságot hoz létre. Redukció és teatralizálás kettőssége a szerepek kiosztásában is érzékelhető: tíz színész lép fel az előadásban, közülük csak Godunov,

Kézdy György (Pimen) és Horváth Virgil (Grigorij)





Béres Ilona (Sujszkij), Gálffi László (Borisz Godunov) és Debreczeny Csaba (Baszmanov)

Sujszkij és Grigorij azonos végig önmagával, a többiek több szerepet is játszanak. A hatalomért vetélkedő Godunov és Grigorij között helyezkedő, intrikáival hol egyiküket, hol másikat támogató Sujszkijt viszont nő (Béres Ilona) játssza. Sujszkij női mivolta természetesen nem telítődik realiztikusan értelmezhető jelentéssel, de a hatalmi vetélkedés háromszögét egyszerű asszociációval kapcsolja a szerelmi háromszög képzetéhez – jól átélehető párhuzamot teremtve ezzel hatalmi és szerelmi vetélkedés közé. Még két hasonlóan erőteljes, önmagában is többletjelentéssel bíró szerepösszevonás található az előadásban, mindkettő a dráma gyerekszereplőjéhez kapcsolódik: Borisz lányát Békés Itala játssza (ugyanazzal a koncentrált, fegyelmezett jelenléttel, szuggesztivitással, mint többi szerepét is). A kezdetben egyszerű gegnek érződő megoldás később súlyos jelentést kap: amikor a menyasszonyi ruhát viselő idős nő arról beszél, hogy haláláig hű marad jegyeséhez, érezhetően megáll a levegő a teremben. Borisz kisfiát viszont gyerek játssza; ugyanaz a kisfiú (Lénárt Áron), aki a történet elején meggyilkolt, a későbbiekben fenyegető mementóként, látomás-ként visszatérő cárevicset – előre sejtetve Godunov fiának sorsát. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Kovalik az optimálisnál talán kicsit többször hozza vissza a kisfiút a színre, s vannak más pillanatai is a produkciónak, melyek nem mentesek némi didaxistól: a trónt hosszas huzavona után, álszent szólamokat hangoztatva elfoglaló Godunovra adott hentesruhát például túlságosan direktnek érztem.) A többi szerepösszevonás vagy tisztán pragmatikus célzatú, vagy a céljaikban, szándékaikban rokonítható figurákat kapcsolja össze (például a Végvári Tamás játszotta, Godunovval egyaránt szembeforduló hatalmasságok esetében), vagy a rétegzett színházi nyelv kiépítését szolgálja. Ez utóbbira jó példa a nép jeleneteinek ábrázolása. A nép véleményét mindig ugyanaz a három színész (Debreczeny Csaba, Járó Zsuzsa, Dömötör András) jeleníti meg, többnyire ironikus hanghordozással, bábokat vagy metaforikus értelemmel is bíró tárgyakat is színre hozva, a vásári komédiák eszköztárából merítve, s azt kissé idézőjelbe téve. (A tárgyak, bábok jelentését a nekik tulajdonított jelentés determinálja:

a plüssállatkák azt az infantilis állapotot jelzik, melyben az uralkodók szeretnék a népet látni.) Ez a játékos-ironikus sík más jelenetekben, más szinteken is megjelenik (leghangúlyosabban Sujszkij kommentárjainál), tágítva ezzel a történet interpretációs lehetőségeit. Ám igazán oldani nem tudja a jelenetek nyers, szikár, szenvtelen hangulatát, másképpen fogalmazva: az oly sikeresen megteremtett rideg atmoszféra nem engedi érvényesülni a finom, ironikus humort, amely így nem változtat a komor alaptónuson.

Az atmoszféra megteremtésében kiemelkedő szerepe van az Antal Csaba tervezte térnek. A dráma cselekménye egy boncteremben játszódik. Még Grigorij karrierje is a boncasztalon kezdődik; itt stoppolgatja össze a többiekhez hasonlóan boncmesteri ruhába öltözött mestere. Oldalt fagyasztókamra: itt tűnik fel leggyakrabban a Godunovot kísértő cárevics. A dermesztő hangulat mellett a tér persze szimbolikus jelentést is hordoz: pontosan kijelöli az emberi lét kezdő- és végpontját (mindenki innen indul, s ide, a semmi-be távozik), kegyetlenül ironikussá téve ezzel a hatalmi harcokat, ármányokat. A tér hátsó felén lépcsősor emelkedik; aki a lépcsőn lefelé közlekedik, annak a lábát látjuk leghamarabb, aki felfelé halad, annak a lába tűnik el legkésőbb. Az egymást váltó lábak (közük persze Godunové, Sujszkijé és Grigorijé) mozgása hangsúlyosan vissza-visszatérő, emblematikus erejű képe az előadásnak.

A kép mellett a hang is fontos: jelentős szerepet kap az Accord Quartet, mely Sosztakovics vonósnégyeseit adja elő. A zene hanglatteremtő erejét pontosan leíró elemzéshez nem érzem kompetensnek magam, ám a zsinórpadláson le-föl húzott zenészek színpadi jelenléte egyfajta elidegenítő elemként is érvényesül (az érzelmeit próbálgató Grigorij és a csak a hatalomra kacsingató Marina jeleneténél valósággal a fizikai érintkezés gátjává válik).

A következetesen eltervezett színházi nyelvet a képek, a zene, az ötletek mellett a színészi játék valósítja meg. Fegyelmezett, koncentrált, bár nem mindig igazán erőteljes alakítások láthatók az előadásban. A színészi szerepfarmálás persze eltér a szokottól: nem hagyományos értelemben vett karakterek épülnek, hanem az egységes, a cselekvéseket a minimumra redukáló, az egyes situá-

ciók jelentését prezentáló játékmódban jelennek meg a karakterjegyek. A több kisebb szerep alakítói közül általában mindenkinek jut egy kiemeltebb, hangsúlyosabb feladat: a markáns, harsányabb epizódokban feltűnő Dömötör András csendes szugesztivitással szólaltatja meg a nem is annyira félnótás Eszelóst, Debreczeny Csaba kivált a Godunovot utolsóként eláruló, rezzenéstelenül tisztességtelen Baszmanov alakját hozza plasztikusan, Járó Zsuzsa pedig Marinaként precízen súríti elhivatottság, aljasság és árulás árnyalatait. Végvári Tamás a hatalommal való szembefordulás becsületes és kevésbé becsületes változatait sorakoztatja fel, az általam látott előadáson a megbetegedett Kézdy György helyett beugró Mácsai Pál viszont egymást ellenpontoszó karakterek ábrázolásával szolgálja az előadást. Grigorijként Horváth Virgil – némiképp egykori pályakezdő szerepét, a *II. Edwárd* kegyencét is megidézve – színesen és lendületesen hozza a hatalom izére mindinkább ráébredő fiú alakját (talán neki van leginkább lehetősége folyamatot játszani).

Béres Ilona Sujszkija – miközben ugyanazzal a rendíthetetlen hűséget tettető arcgal szolgálja Godunovot és Grigorijt – másik arcát mutatja kifelé, amikor ironikusan kommentálja az eseményeket. Az eszköztelen szövegmondást ilyenkor erős stilizálás váltja fel. Gálffi László Godunovja mutatja legegységesebben a színészi eszközök redukcióját: alakítását lassú, kimért szövegmondás, feszes mozgássorok s a kulcsjelenetekben mindezen áttörő, intenzív színészi jelenlét jellemzi. Egyes jelenetekben ez az intenzitás gyengül – nemcsak Gálffinál, hanem a többieknél is. A Kovalik által megszólaltatott nyelv még nem tűnik késznek – alighanem ennek tudhatók be a kisebb-nagyobb döccenők (az irónia helyenkénti, már említett háttérbe szorulása vagy a didaxis beszüremlései). A *Borisz Godunov* mindezzel együtt jelentős, a jövőt illetően biztató előadásnak tűnik – nem pusztán a korábbiaktól immár radikálisan elszakadó Madách Kamara életében, de Kovalik Balázs kibontakozó rendezői pályája felől nézve is.

PUSKIN: BORISZ GODUNOV (Madách Kamara)

FORDÍTÓTTA: Térey János (Radnai Annamária nyersfordítása alapján). **DÍSZLET:** Antal Csaba. **JELMEZ:** Benedek Mari. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSÁ:** Sallai Zita. **RENDEZŐ:** Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: Gálffi László, Béres Ilona, Kézdy György/Mácsai Pál, Végvári Tamás, Horváth Virgil, Békés Itala, Debreczeny Csaba, Járó Zsuzsa e. h., Dömötör András e. h., Lénárt Áron/Jancsik László.

TOMPA ANDREA

Mai magyar fókamóka

■ TASNÁDI ISTVÁN-SCHILLING ÁRPÁD: HAZÁMHAZÁM ■

A XX. század első két színházi évtizedét – legalábbis az orosz színház történet felől jövő megújítást – a cirkusz esztétikájának a színházba való beemelése hatotta át. A cirkusz stilizált formanyelve, depszichologizált színésztípusa és ennek fizikai teljesítménye olyan ihletforrást jelentett, amely számos nagy színházi alkotó és gondolkodó esztétikáját meghatározta. A század második felében a cirkusz a táncot termékenyítette meg, vagy inkább fordítva: a tánc újította meg a kánonokba zárt cirkuszi nyelvet. Ez a hatás ma is érvényesül; az új cirkusz elnevezésű áramlat mind a vizualitásban, mind a dramaturgiában és a mozgásban tudott újítani.

A Fővárosi Nagycirkuszban játszott *Hazámházám* című előadás két okból is várakozással töltött el: egyrészt az előzmények, a Krétakör Színház *W – Munkáscirkusz* című előadása, másrészt a magyar színházban rendhagyó helyszínválasztás miatt. Azonban színház és cirkusz esztétikájának találkozása ebben az előadásban – legalábbis a korábbihoz képest – nem hoz újat. A *Munkáscirkusz* cirkuszi esztétikája sokkal elemeltebb, egyszerűsége evidensebb volt, mint a porondon játszott *Hazámházám*-é. A Büchner-darabban Woyzeck kiszolgáltatottságát és megalázottságát a cirkuszi megfogalmazás, a fájdalom mutatvánnyá emelése hitelesen közvetítette. Woyzeck rácsok mögé zárt emberi szenvedése bennem József Attila el nem hangzó soraival asszociálódott: „mint majom a rácsok között / le és fel vicsorgok és ugrándozom...” A Büchner-előadás, miközben csak utal a cirkuszi esztétikára – bezártságra, mutaványra stb. –, cirkuszszerűbb, mint a porondon játszott *Hazámházám*. Igaz, az utóbbi nem pusztán utal a cirkuszra – hiszen *benne játszó* –, hanem használnia kell annak terét, eszközeit, esztétikáját, kánonjait.

Az előadás kiváló prologgal nyit. Öt állatfigura – Ló, Medve, Kakas, Oroszlán és Miki egér – olyan számot mutat be, amelyben a Ló lemészárlása cirkuszi trükknek van álcázva. A műtörsruhát viselő állatok előbb kitépik a Ló szívét és hozzávágják, majd a Medve hatalmas péniszével hátulról felnyársalja. A Ló szomorú dalával és zenével kísért jelenet igazi cirkuszi travesztia; a cirkuszi nevetést a Lóval való együttérzés fájdalommal hatja át. Miki egér némiképp jópofa kakukktójás a klasszikus cirkuszi állatok közt; a rajzfilmfigura akár utcai maszk is lehetne. A kedves állatkákat azonban emberre jellemző bestialitás hatja át, erre utalnak a szív kivágásához szükséges műtőasztal, zöld köpenyek stb., illetve a nemi erőszak módja. Ebben a prologban az előadás olyan izgalmas, absztrakt formanyelvet teremt, amelyben a színház a cirkuszi eszközök travesztiajával gazdagodik. A prolog viszont csak mottó marad, amelynek nyelvét, esztétikáját az előadás nem folytatja. A lemészárolt Ló feje ugyan mindvégig jelen van az előadásban (mint az egész népet szimbolizáló csontváz), de az elemelt játékmód és színházi nyelv a továbbiakban alig-alig tér vissza.

A szerzők, Tasnádi István és Schilling Árpád tetszetős előadásszöveget hoztak létre. Darabról a szó klasszikus értelmében nem beszélhetünk, az alkotók sem tekintik (még?) annak. Hogy mennyire nem, az is jelzi, hogy nyáron Zsámbékon a készülő produkcióból csak egy munkafázist mutattak be, felvállalva és egyszerűségeket is leplezve munkamódszerüket, a kollektív improvizációval születő szövegalkotási technikát. Így a drámai szöveg (vagy kanavász, vagy forgatókönyv, vagy librettó, hisz zenés műről van szó) erényei és hibái egyben az előadási is. A mű a magyar rendszerváltás elmúlt tizenhárom évének történelmi tablója. Bár hajlamos lennék elandalodni közelmúltunk politikai, aktuálpolitikai nagyszerűségén és – mint Szép Ernő mondaná – röhgőséges voltán, erről most mégis lemondok, és az előadást esztétikai kritériumok alapján vizsgálom.

Mindent összevetve élvezetes mű született. Röhgögni kell rajta, de olykor sírni is lehet (bár ez utóbbit kevésbé), s van olyan pillanat, amikor a kettő együtt is sikerül. A nevetés elsősorban a szöveget díjazza, amelyben kezdetben percnként robban egy-egy szó-