

PERÉNYI BALÁZS

Mélylélektan és sorstragédia

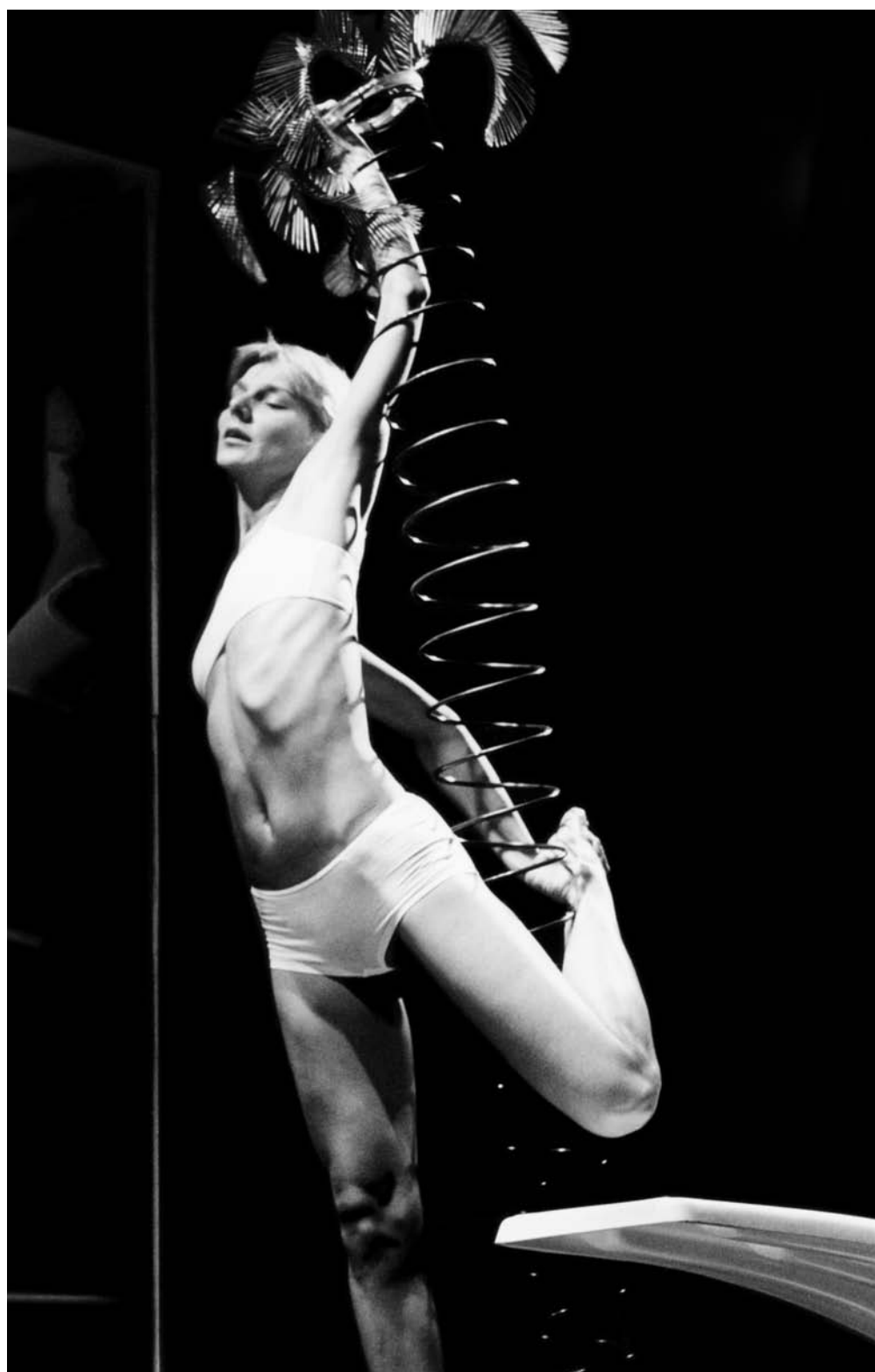
■ GETTING HORNÝ ■

Végeletes előadás a Getting Horny. Szélsőségesen szigorú, sokkolóan merész gondolati színház, amelyben a rendező megvon nézőjétől majd' minden expresszív hatást, ami esetleg önfelelt szórakozásra csábítaná. Dermesztően hideg műalkotást konstruál, amely rákényszeríti a befogadót, hogy szokatlanul komoly erőfeszítéssel értelmezze az elvont színházi jeleket, mert ha elengedi a játékot, és csak szemlélődik, nyomasztó unalomba zuhan, mivel semmit sem ért, esetleg leléphet, ha sor szélén ül. Aligha képzelhető el, hogy tovább lehet haladni azon az úton, amelyen Zsótér Sándor néhány éve elindult (az út állomásairól az Ellenfény 1999. 4. és 2001. 5. száma közül elemző tanulmányokat). Lassanként odahagyta szabálytalan, vad stílusát; tobzódó, zsúfolt rendezései után tudatosan megfékezte zabolátlan fantáziáját; folyamatosan redukálta a kifejezés fékevesztett eszközeit, elhajtott mindent, ami fölösleges és esetleges lehet.

Ambrus Mária díszletében nincs egy természetes meleg szín, nincs egy enyhet adó játékos ív. A színpadot keretező halványkék plexilapokat lassan felgyulladó neonok világítják át, a kéken fénylő háttérfalba négyzetes rózsaszín panel ékelődik. Balra sarkított képernyős tévé, jobbra plasztikfüggönyű zuhanyozófülke. Az áttetsző tolóajtó előtt pedig tengerpartot megképző trambulín. A sötét színpadon nyomasztóan alulvilágított alakok mozognak állóképszerű lassúsággal. Színes és halogén fénynyalábok fókuszálnak jelentésszerű gesztusokra. A funkionalista épületben megállt az idő. A tévében hol egy vízibalett időtlen képei – egy szinkronúzó gyakorlatnak evidensen nincsen se eleje, se vége, nem tart sehova –, hol egy újra- és újrátáncolt atlétikai gyakorlat láthatók. A rúdugró elrugaskodás után felemelkedik és lesüllyed, zuhan a semmiben, ég és föld között: fel nem repülhet, de vissza sem térhet a földre. A három szerepet kettőzve hat színész játssza, két finn, két görög és két magyar. Ki-ki a saját anyanyelvén szólal meg, mire azonban elfogadnánk ezt a konvenciót, valaki erős akcentussal visszakérdez a partner szövegére, vagy kilök egy trágár angol mondatot.

Rengeteg minden zajlik a csaknem egyórás előadásban. Az anyakirálynő kétszer is rányit fiára, aki egyszer csajjal (Dionüszosz 1.) van, egyszer sráccal (Dionüszosz 2.), rájuk is ripakodik: „Mi a... történik itt?” Van önkielégítés és szeretkezés, orgia és gyilkosság, némelyek megőrülnek stb. Mégsem történik semmi, vagyis nem látjuk történetnek az eseményeket. Lényegében felmondják a mítoszt, szinte hiánytalanul. A mélyebb jelentését is megmutatják, sőt

Dionüszosz 1.: Rezes Judit



azt még inkább, mint a szüzsét, de az egyes jelenetek nem állnak össze folyamattá. Ugyanis a produkció felfüggeszti a történetmesélés összes tradicionális-konvencionális feltételét.

Nincsenek egységes jellemek, akikkel megtörténik mindez, ellentétes jellemvonásokat dobnak szét a megkettőzött alakok közt. Dionüszosz 1. halk léptű, borzongató kacajú, bizarrul nyugodt (isten)nő: Rezes Judit. Dionüszosz 2. letaglózó férfiasságú, szoborszerű szépségét lusta kontraposztban mutató férfi (isten): Nagy Ervin, akinek akarata magától értetődő metafizikai törvény. Pentheusz 1. zömök fiatalember, két lábbal a földön járó szkeptikus: Simos Kakalás. Pentheusz 2. nyúlánk férfi, zaklatott alak, talaja vesztett megszállott: Nikos Kapelios. Agaué 1. nagystélyis domina: Wanda Dubiel; Agaué 2. a nagyasszony férfias énjének torzképe, sünihajú piknikus, rángatózó férfi: Jarno Kolehmäinen. Külön-külön ezek az alakítások elhagyják a jellemformálás minden lélektani realista eszközét, nincsenek színes, karakteres, árulkodó megnyilvánulások. A hagyományos színház értelmezésében ezek a figurák nem egyéniségek. Szövegük jelentése fontos, de ezekből az áriákból alig néhány esetben épül szituáció, ami pedig az európai színházi hagyományban a cselekmény alapja. Ebben az előadásban a színészek a gondolat médiumai, a szöveg jelentésének szuggesztív sugalmazói. Többszerűen koncentrált jelenlétük nem sorakoztatja fel a lelki változás, az átalakulás pszichológiai jeleit, nem játszanak nagy ívet, maradnak, akik voltak. Az előadásnak nincs ritmusa, az elviselhetőség határáig kilassított mozzulatok, kitarított gesztusok és a szintelen szövegmondás tempója végig azonos.

Nehéz történetként értelmezni az akciókat azért is, mert nem világos a játék idődimenziója. Az európai elbeszélések időben előre bomlanak ki, és ha nem, akkor a könnyörtelen időt figyelembe véve hatolnak a múltba, és ha kizökken is az idő, helyre lesz tolvaz. Az egyszer megtörtént mással, máshol vagy megint ugyanúgy nem játszódhat le. A *Getting Horny*-ban kétszer látjuk Dionüszosz csábítását, ahogyan ráveszi Pentheuszt, hogy asszonynak öltözve lesse ki a bacchanálián őrző Agauét. Másodsorra a szerepek felcserélődnek, a meggyőzött király unszolja a kétkedő istent. Semmi nem végleges. Még a halál sem! Pentheusz elsőre álmában pusztul el, később valóságosan is meghal, mégpedig két ízben (két Pentheuszról tépik le az anyukák ruháit, jelezve elhunytukat). Igen ám, de a széttépett Pentheusz újra felbukkan (szó szerint az óceánból, vagyis a színpad alól), ismét leveti a bűváruháját. Vajon mi megy a tévében? Úgy van: vízibalett, mint az elején. Csakhogy most az androgün Agaué(k) megfojtják a férfi Dionüszoszt. Kioltják a halhatatlan életét. A jelenet kísértetiesen emlékeztet a hazatérő Agamemnón lemészárlására. Hérosz és mítosz kapcsolata esetleges, Klütaimnéztra és

Aigiszthosz figuráját kapja apa- és anyakirálynő, Pentheuszra pedig a bosszúálló Oresztész szerepe vár. Talán egy másik mondában megtorolhatná halálát.

A történetmesélés tradícióinak és a színházi cselekvés konvencióinak radikális cáfolata arra kényszeríti a befogadót, hogy elfogulatlanul, önmagában értelmezze a játék jelrendszerét. Nem könnyű! Mire eszmél az ember, hogy nézői elvárásait szélsőségesen megcáfolják majd, már vége is a csaknem egyórás előadásnak. Forgatókönyv Euripidész tragédiájából – állítja a színlap, és valóban, az évezredek mítosz egy kortárs mozifilm jellegzetes közegében, tipikus kellékeivel elevenedik meg. Hollywood archetipikus történeteket bújtat el mai sztorikba, a *Getting Horny* a jelenkor kommercializálódott, manipulált mitológiájával idegeníti el a tragédiát. Neoprém ruhában partra lépő, újjazdag bűvár: Pentheusz király; az elhagyott tengerparti villa: a thébai vár, ahová mustárszínű borítékban érkeznek a videokazetták: a Hírnök és a Jós (ezt a szerepet játssza még a rémisztően hangosan csörgő telefon is). A kazettán a Metro Goldwyn Mayer üvöltő oroszlánja után a menádok nyugtalanító őrzőgéséről érkezik tudósítás, majd a főhős szörnyű halálát jövendölik meg. Dionüszoszt a zuhanyozóban meszarólják le az anyakirálynők, akárcsak a *Psycho* első áldozatát Hitchcock, filmtörténeti jelentőségű mozijában. Ismerjük ezt unásig,

Wanda Dubiel (Agaué 1.) Simos Kakalás (Pentheusz 1.) és Nagy Ervin (Dionüszosz 2.)



gondolhatnánk, és a közelmúlt sikerré aktualizált klasszikusai juthatnának eszünkbe, amelyekben a modern világ banális történetmorzsái segítették az előadás olvasását, alaposan eligazítva a befogadót. Közel hozták az örök érvényű alkotásokat, de elhagyták mindazt a bonyolultabb, mélyebb jelentést, ami ebben az illúzióját veszített, haszonelvű közegben ábrázolhatatlan. A cyber-világhoz, öltönyös yuppiejaihoz törték a médiásított drámákat.

Zsótér Sándor intellektuális színháza azonban az Euripidész-tragédia cselekményszövéseben rejlő világmagarázatot bontja ki az elidegenedett – mai – keretben. A *Bakkhánsnők*ben minden jelentős esemény színen kívül zajlik. Elmeséltetik. Szavak képzik meg a megszállott nők kiszabadulását a börtönből, szóban jelenik meg hegyre vonulásuk, mámoros tombolásuk. Szóban szabadul ki Dionüszosz Pentheusz börtönéből, hogy szóban vetítse elénk az őrzőgő uralkodó képét, akit később saját anyja tép szét pusztá kézzel, de erről persze csak a Hírnök szavaiból szerzünk tudomást. A néző a sorsfordító eseményeket egyszer sem látja. Végzetüket nem megélik a hősök: betelik rajtuk. Asszisztálnak saját életükhöz. Csak akkor látjuk őket, amikor már lejátszódott, ami elrendeltetett: és szenvednek. Ha a játéktér a valóság metaforája, a görög dráma elbukó héroszai tehetetlen áldozatok, akik nem részesei életük fordulatának. Mennyire hasonlít ez a *Getting Horny* végtelenül elidegenedett jelen idejéhez, amelyben a szenttelen játéktípus, a könnyörtelenül visszafogott tempó, az események monoton áramlása végzetszerűnek mutatja az elbukást! A személyiségüket veszített alakok történetből kiszakadt, ezért racionálisan értelmezhetetlen bukása, tanácstalan lézengésük a görögség tragikus világmagarázatát fogalmazza újra, miszerint az ember élete az ember feletti, ezért befolyásolhatatlan, pusztító erők diadala. Théba a rosszindulatú istenek játszadozására szolgáló terepaszta, ahol még az uralkodók egyetlen kárpótlása is csak annyi lehet, hogy csódjükből általános érvényű mese lesz. Az előadás visszatetszően rideg, kihalt világába érkezők szintén eltávolodtak érzelmeiktől, vágyaiktól, akaratuktól, ez az atmoszféra leginkább Ellis *Amerikai pszichójának* érzelmentes és amorális Amerikájára emlékeztet. A harmadik évezred emberének életidegensége szikrázik össze a görögség tragikus életszemléletével. Hiszen a teodicea nagy teológiai kérdésére – vagyis hogy miképp került a rossz a világba – nehéz elgondolni borúlátóbb, vigasztalanabb választ, mint hogy a gonosz jelenlétét maguk az istenek, többek között a bosszúsomjas Dionüszosz léte biztosítja.

A mámor és örület (*mania*) pusztító termékenységistene kettős természetű lény:



Schiller Kata felvételei

Nikos Kapelios (Pentheusz 2.) és Nagy Ervin

isteni és halandó származású; nemtelen, vagyis kétnemű; állat (medvévé és oroszlánná szeret legkivált változni) és ember stb. Ha megjelenik, szétfoszlik a realitás fátyla, semmivé porlad az embert önmagától megvédő civilizáció minden biztonsága, nonszenszé lesz a humánus minden érve.

Az előadás nem választ metafizikus és pszichológiai olvasat között, nem veti el ezt, hogy kibonthassa amazt. Felmutatja a dráma, pontosabban Dionüszosz alakjának freudista olvasatát, amelyben a kapukat áttörő, láncokat szétszakító isten nem más, mint a tudatalatti felszabadító erő megszemélyesítője. De hiába váránk az előadástól a sötét indulat patológikus megnyilvánulásait, nincs elcsukló vagy hörgő hang, sikoly és zokogás. Nincs tébolyult vagy ködösen elboruló tekintet. Nincs kataton mozdulatlanúság vagy eszeveszett rohángálás. A psziché drámája ez, és nem pszichodráma. Nem öncélú formajáték, hatáselméleti kísérlet a rendkívül szublimált, szélsőségesen stilizált játékmód, hanem az egyetlen mód arra, hogy világos beszédben szóljanak az iszonyatról. Szentjózanul. Az előadás jelrendszerében jelentést hordoz a megkettőződött figurák elhelyezkedése: Pentheusz elrántja a zuhanyozó függönyét, ahol a nő Dionüszoszt sejtí, de ott már a férfi Dionüszosz mosdik éppen. Vágykép? Vagy látomás? Esetleg lassan rádöbben, hogy nem az, akinek hitte magát, hogy nem arra vágyik, amiről hitte, hogy vágya?

Önmagukon túlmutató jelentést hordoznak a félmeztelen testekre húzott ruhák. Például Agaué estélyije, amit félig-meddig magára gyötör fia, úgy, hogy mozdulni is alig tud. Később egyetlen mozdulattal tépi le róla a mezt a mama: megöli fiát, megfosztja magától gyermekét. Az elegáns öltözet egyaránt jelentheti a fiú reménytelen vágyát, hogy egyé váljon anyjával, és Pentheus elfojtani kívánt femininitását, amire az isten döbbsenti rá, valamint kiszolgáltatottságát, sebezhetőségét. Gazdagon kijátszottak a maszkok, amelyeket Dionüszosz 1. hoz magával elegáns bőrretiküljében. Az oroszlanmaszk, amit parókának néz a bolydult elméjű ifjú, aki első látomásában anyja mellét nyalja-mardossa, később úgy tapad a király arcára, mint a horrorfilmek álarcái, nem szabadulhat tőle, ahogy örült vágyától sem, hogy meglesse tomboló anyját. Végül ezt az oroszlanfejet teszi ágyékához az anya férfi énje groteszk tanácstalansággal, miközben megölt gyermekét gyászolja. Az álmok: görög vázák erotikus ábrázolását idéző, esztétikusan erotikus árnyjátékok. Az orgián az ágyékhoz támasztott furulyát szájukba vevő nők játszanak a hangszereken. Pentheus eltagadott horgadó vágyát mutatja a kép, amelyben álarcos alakmása és az álarcos isten óriás fémrugóból és levelekből applikált (kettős természetű, egyként anyagi és organikus) pálmát feszít másik énjének lába közé. Pentheus és Agaué személyiséget szétzúzó mámorának örömtelen képei sorakoznak egyre, de ne keressük az eksztázis boldog pillanatát, mindent át leng az idegenségérzet didereggető hangulata. A földön fetrengő Pentheus a plexilapnak feszülő pucér férfi(isten)segget bámulva maszturbál, mialatt a közelben áll a gyűlölt-vágyott Anya, de szárnalmas vergődését nem kíséri kéj. Van egy felejthetetlen képe ennek az elidegenedett bacchanáliának. A nő Dionüszoszt bizarrul rángva követi a férfi Agaué, lenyűgözve nyomul a hájas férfi. Pentheus csillogó bordó toalettben kúszik a földön, nemsokára megölik. Semmi sem az, aminek gondolnánk: Agauét női szere-

pet játszó férfi színész képviseli, imádottja Dionüszosz női alakmása, Pentheusz álöltözékes férfi, avagy nőiességére döbbenő transzveszta. Az átlényegülés szintjei egyazon látványban, a színészi szerepjátéktól az emberi átlényegülésen át az isteni metamorfózisig, egyszerre láthatók. Minden stimmel – egy asszony (Agaué) figyel egy férfit (Dionüszoszt) –, és mégis felbolydult a világ. Átellenben a tükörkép: Nagy Ervinre (Dionüszosz) Wanda Dubiel (Agaué) mered, és Simos Kakalas (Pentheus) női ruhában hever lábaiknál. Nem hiányzik az előadásból a Zsótér egyéb munkáit jellemző démoni ironia sem. A borzalom, a gyermekgyilkosság után Dionüszosz 2. nagyon elszontyolodik, és sanyarú gyermekkorára hivatkozva kér feloldozást a szörnyeteggé tett Agauétól. Zeusz árvája elanyátlanodva fogadja a visszautasítást.

A szenvedés gesztusai nem látszanak, zokogni nem lehet, pedig az emberi lélek mélyének feltárulása, a dionüszoszi mámor iszonytató logikája fagyos következetességgel jön el, mintha egy matematikai tétel hibátlan bizonyítását követnénk nyomon. Az euripidészi dráma felrobbantásának és a törmelékek újrendezésének magyarázata talán annyi, hogy Zsótér Sándornak nem volt kedve negyedszer is színre állítani a *Bakkhánsnőket*, a végeredmény azonban rendkívül érdekes. Valószínűleg a rendező újabb korszakának végállomása ez az egyszerre lenyűgöző és ijesztően perfekcionista konstrukció, amelyik tökéletes és embertelen egyszerre, csakúgy, mint a görög istenek.

GETTING HORNY (Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Devecseri Gábor, Pap Éva, Patak Márta. **DISZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ZENE:** Vajdai Vilmos. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Wanda Dubiel, Jarno Kolehmainen, Simos Kakalas, Nikos Kapelios, Rezes Judit, Nagy Ervin.

TARJÁN TAMÁS

Felfűtetlen színház

■ HENRIK IBSEN: PEER GYNT; SZÉKELY JÁNOS: CALIGULA HELYTARTÓJA ■

A munkáikat estéről estére szemmel tartó rendezők, a hét és tíz között kényszeresen a színpad tájékán csellengő dramaturgok és más színházi dolgozók szokása, hogy itt-ott és innen-onnan, egy-egy jelenetet elkapva belepillantanak az előadásba. A Nemzeti Színház *Peer Gynt*jének kétszázötven percével az a szerencsés vagy furfangos néző járna jól, aki elnézné egy kicsit az Aasét játszó Kubik Annát – de semmiképp sem anya és fia nyitó párbeszédében, amelyhez viszonyítva még a hurkapálcikára göngyölt vattacukor is izgalmas és lebilincselő esemény –, a színésznő arcán a büszke csodálkozássá lett magány a darab hullámmozgását ugyan alig-alig követő, de olykor mégiscsak átszellemülten megmutató pírjával; vagy – s ez már az élvezetek csimborasszója – egyszerűen csak a Gomböntő és Peer szembesülésének kései képeire fizetne be. Blaskó Péter, a címszerep egykori elragadó színésze most a halál rokonának fekete alakjában lép fel, hogy gazdáját, az elmúlásra megérett emberek beolvasztásának monopolista nagyvállalkozóját a maga kistisztviselői mivoltában némiképp megfricskázza, az életcsődje elől egérutat kereső Peer számára a csorbák kiköszörülésének illuzórikus haladékat stikában biztosítja.

Blaskó felebaráti, szolidáris: nem pusztán a született álmodóban (és hantázóban) látja és nevezi meg a küldetését be nem teljesítő kreatúrát: a füle vesztett gombot, hanem a maga működő gombságát illetően is érződnek szorongásai, noha tán ama gomböntő kánálnak a nyél s nem az őb felőli oldalán helyezkedik el. Méhes Lászlónak (Az idegen utas; Huhu; Solvejg apja) a *műanyag lét* világából érkező, markáns és groteszk felbukásain kívül csak Blaskó megszólalásainak van bölcséleti súlyuk a vendégművész, Kai Johnsen rendezte interpretáció színpadán; pedig ez a súly igen-csak hétköznapi toporgások, előre- és visszatáncikálások révén képződik. Rátóti Zoltán is főként a Blaskó Péter Gomböntőjével való dialogizálásban igazolja, hogy nem volt rossz választás a szerepre. Kalapál benne a „találkozás egy fiatalemberrel” elszalasztásdrámája, s kétségbeesett beszéde és kapkodása közben úgy tölti be mozgásával a nagy teret, hogy az a „kizökkent idő” tereként billen föl. Más megvilágító idézet-párhuzamokkal jelezhetnénk viszont, hogy Rátóti korábban órákig nem (egészen) a *Peer Gynt* lírai materiájából építkezik: a töredezett, fabulált kavalkád stációs szcénáiba akarva-akaratlanul behelyettesít olyan fogásokat, sémá-