

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 kijátszotak a maszkok, amelyeket Dionüszosz 1. hoz magával elegáns börtörtükjében. 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 transzvesztita. 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 HORNÝ (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 anyja 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* világból 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-

kat, amelyekkel más nagy feladatai megoldásakor operált. Ez az „interdramatikus” eljárás azonban inkább ösztönszerű, és rendezői lendítést nem is kap hozzá.

Általában sem erénye a premiernek a dinamizmus. Johnsen nem elég lassú ahhoz, hogy az koncepcióvá nemesedjék, és nem elég tempós ahhoz, hogy elejét vegye a sokszor feltámadó unalomnak. Rátóti Peerje sem az a fickó, aki lukat tudna beszélni a mindenség hasába. Henrik Ibsen mintha egy nagyobb dumást képzelt volna el – természetesen a népi fantáziálás és a népi nevetéskultúra olyan körén belül, ahonnan a polgárosuló ész cselei sincsenek száműzve.

A színrevitel hol hatásvadász, hol gyermek. Kari Gravlev díszletének uralkodó eleme egy nagy, szürke tálkalmány, amelyet akár a tudatosan megfakított (tan)mesei, példázatos történések felnövesztett varázsdobozának, mogorva multifunkcionális ládá-

szegény tálalásához. A nagy ládát, mögötte pedig a háttérvásznat időnként olyan vetített álló- és mozgóképek csapják arcul, hogy hasonlókért a rendező szakos hallgatókat már kezdő korukban kirúgják a képezdeből.

Az egyetlen tiszta, örömteli hozadék Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa új fordítása (melyet élvezhetően majd a Magvető Ibsen-kiadása hoz hamarosan; a színházban – a már elégszer és szinte reménytelenül szidott akusztika miatt – a nézőtér a „Te hallod...?!” kérdésektől bolydult fel, s a színészek sem óhajtották fitogtatni artikulációs készségüket). *Hallva* ez a magyaráris is hagyhat dilemmákat a szövevényes cselekmény értésében, ám nagy erénye, hogy nem aprítja fel magát az archaikus, a folklorikus, az egzotikus, a fantasztikus jelenetek stiláris cizellálgatása érdekében: lehetőleg mindent a Peer Gynt-i látás és látomás, tehát a kontinuum, homogén nyelvi alakot öltő *tévesztett ráció* irányából fogalmaz meg.



Kubik Anna (Aase) és Rátóti Zoltán (Peer Gynt)

nak is vélhetünk. A kínálkozó asszociációk közül egyet választva: a kamionok hordanak a hátukon ilyen zárt, különböző helyeken mégis megnyíló tárolókat, amelyekben mehökkentően sok portéka és rengeteg csempészárú elérhet. A sokat mozgó, de dilettáns módra mozgatott mértani test sem mint emelvény vagy süllyedmény, sem mint tényleges tárgy vagy locus nem tud mit kezdeni magával. Még leginkább hajónak (és a háborodott elmék ketrecének) jó. A statisztéria szent révülettel – ezért siralmas ügyetlenséggel – bóklászik és rohángászik e Kába kő kétséges meteoritja körül. A színészek nem tudják eldönteni, hogy hegynek, háznak vagy másnak nézzék-e, amikor hegynek, háznak vagy másnak kellene nézniük, vagy talán azt a majdhogynem jelentéstelen – vagy zavaros jelentésű – monumentumot tiszteljük benne, amelyről nem tanácsos lezuhanni. Ebbe a díszletelembe lenne *elcsomagolva* az ibseni remek – ha a Christo-féle csomagolás esztétikai gondolatának, filozófiájának köze lenne Johnsen sajnálatosan gondolat-

Johnsen művének annyi az érdeme, hogy már-már bürokratikus szakszerűséggel igyekezett komponálni, s ebből lett, ami lett. Az új Nemzeti e harmadik bemutatója derekasabb, mint a második – *A vihar* – volt (bár ezzel nem mondtunk sokat), és kompaktabb, egyúttal érdektelenebb, mint amilyenek az első, a színháznyitó – *Az ember tragédiája* – bizonyult (ezzel sem mondtunk sokat). Egy-két árnyalattal jelesebb minőség a *Caligula helytartója*, mellyel a Stúdiószínpadot is átadták immár a közönségnek. Taub János nem először gondolja végig Székely János példázatát – s hogy valóban végiggondolja, arról az 1988-as szolnoki, az 1997-es zalaegerszegi, továbbá a mostani, 2002-es budapesti kidolgozás erős eltérései is tanúskodnak. A dráma fő kérdése nem egyéb, mint hogy felállíthatja-e Petronius, a római patricius az uralkodó bálványszobrát az Izrael Istenét imádó zsidók jeruzsálemi templomában. A kérdés: *felállíthatja-e*, döntően nem technikai, hanem erkölcsi. A vitadráma a helytartó, Petronius és Barakiás, a zsidó főpap

között folyik le, és a *morál szintjén* nemleges választ hoz. A szándék visszaveréséhez szükség van a lojális helytartó bátorságára, intellektuális és hitbeli engedékenységre, sőt Caligula váratlan halálára (brutális meggyilkolására) is.

Romániai magyar író tollán (1972-ben) keletkezett alkotásról lévén szó, a színmű 1989 előtt a literalizált rejtjelek nyelvén mondta ki ítéletét, az 1990-es évtized során jóserejének beigazolódása hatott – ma viszont eredendően az a történelmi modell kerül előtérbe, amelynek valóságosságát maga Székely vonta kétségbe a leghevesebben. Tapasztalatai nem arra tanították, hogy a többszörösen alárendelt egyén és közösség, illetve a többszörösen fölérrendelt egyén és közösség az értelem dialógusának engedve, óriási paradoxonként melérendeltté válik, s hogy mindkettejük zsarnoka egy harmadik (nem feltétlenül „pozitív”) tényezőnek köszönhetően elta- karítottatik az útból. Az író tehát – ahogyan vallotta – az erkölcsileg kívánatosat, a tolerancia győzelmét énekelte meg verses drámájában (a formával eleve kissé „levédve” tételének, reményének költőiségét, a realitásoktól elvonatkoztató emelkedettségét). A mű kardinális sajátossága, hogy az nem elsőrendűen egy hitvány szobor (egy hitvány akarat) drámája, nem a szentélyük meggyalázása ellen minden eszközzel tiltakozni és védekezni kész zsidó közösség drámája, nem Petronius és Barakiás összeszikkasztó nézeteinek drámája, hanem eredendően a nyilván épp ezért címszereplővé tett Petronius drámája, aki a nemes felismerés (a lázadásig fajuló türelem) útján, a végső döntést meghozva és megpecsételve, merő vakságból két – a darab mellékcselekményéhez tartozó – ártatlant küld a halálba. Igaz, az ártatlanok amúgy megérik a pénzüket; igaz, a helytartónak nemigen kell eljutnia sehova, mert szinte az első perctől ugyanott van (ugyanúgy vélekedik), mint ellenlábasa; igaz, Székely két duplikáló figurát is színre üggyetlenkedik – Petronius oldalán Decius, Barakiás oldalán Agrippa királyt –, igaz, még ezek a kifogásolható dramaturgiai elemek is belenőnek a színműbe; ám a különféle forrásokból eredő feszültségek közepette a legigazabb az, ami Székely poézisének és bölcséletének (epikájában is jelen levő) folyománya: hogy a történelem – vagy az ember – a legjobb döntésért is a legrosszabbal fizet és fizettet.

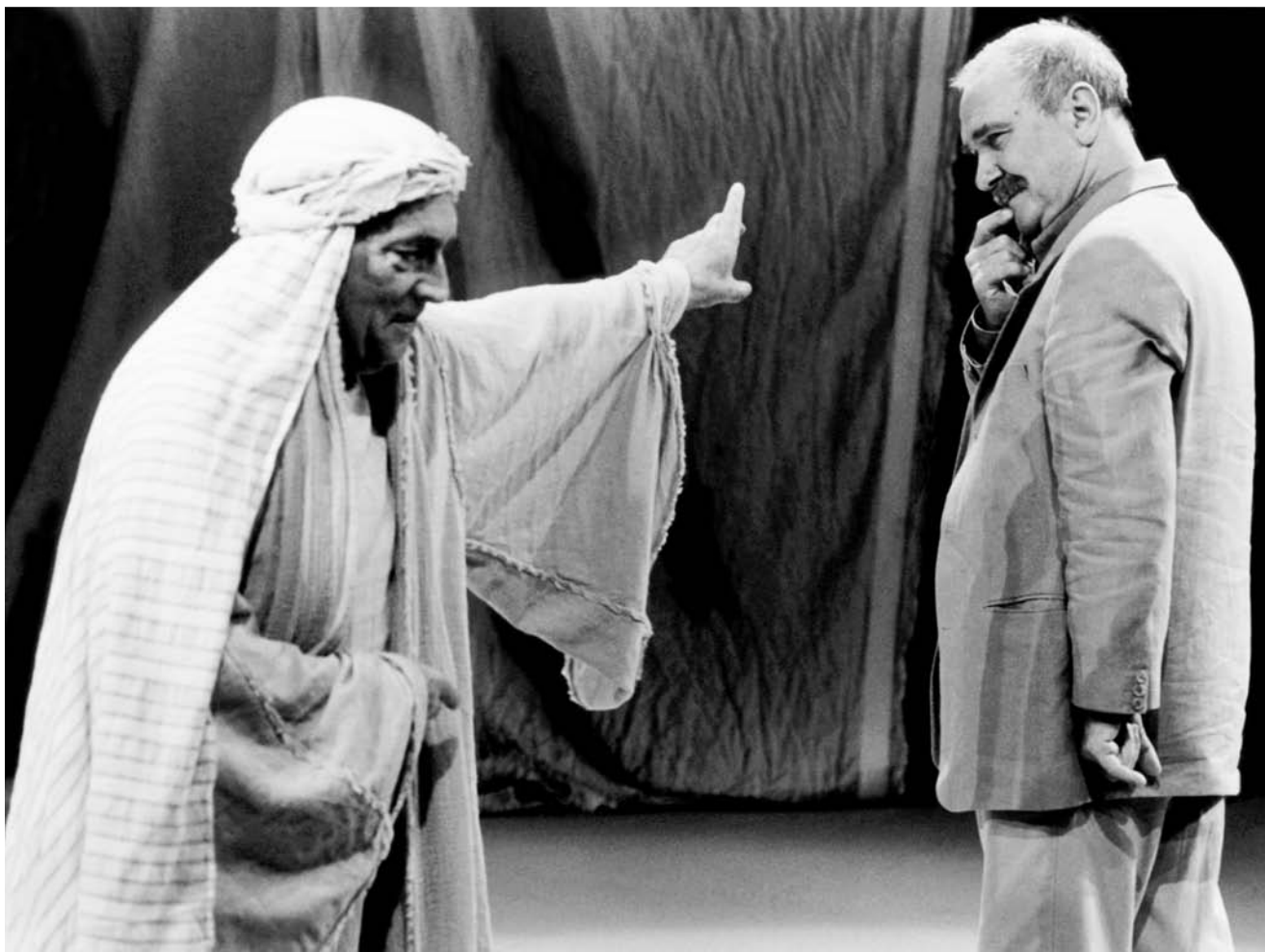
Az írói önkritika és a mű spekulatív jellege már a cenzúráról fenyegetett, 1989 előtti időkben is arra bátorította a dráma rendezőit – Harag Györgyöt Gyulán, Taubot Szolnokon, Marton Lászlót a Pesti Színházban, Tompa Gábort (korszakváltó, rendszerváltó határhelyzetben) Kolozsvárott –, hogy a szituáció tragikumuma és eszmei fensége mellett annak ironiáját, a szo-

borbevívódsi *képtelenségét* is ábrázolják. Ehhez a legbensőségesebb játéklehetőséget a szobor nyújtotta, amely volt lábbal görgetett fej-labda, letéphető fülű infantilis küllemű játékszer, múmiaként bepólyált („leleplezetlen”) monstrum és más. A szatirizáló hajlam Taub egerszege vagy Soós Péter pécsi rendezésében később is megmaradt. Ami pedig manapság a Nemzeti előadásának felismerése – fájdalom? vesztesége? nyeresége! –: hogy az ironia, sőt a szarkazmus, a cinizmus nemigen számíthat a pátosz, a heroizmus, a távlatosság el-lensúlyaira. A *Caligula helytartójának* friss hatása pontosan abban áll, hogy Petronius megigazolása, a szobor be nem vitele flottul leperog, sokszor még bohózatív is lesz, holott kiküzdés, megtartás, megélés, tudatosítás: ez a sorsunk, a történelmünk, a személyes történetünk lenne. A szobor pedig...? Egy bearanyozott nyikhaj.

Mira János törtfehér, mattul átvilágítható lepleket terít a játék helyre, ahol Taub hosszú vikendet ület a Petroniust megformáló Tordy Gézával: a színész kedélyes sziesztaként eleveníti meg az élethalálharcot. Mécs Károly erre rálicitál Decius elegánsan és jegesen prezentált „minek is vagyok én itt?” szólásával. Pár perc alatt kiderül, hogy Taub legendásan precíz és szigorú analízise ki is fosztotta, élményszegénnyé tette a művet; maga is spekulál. Tordy lezser civil öltözéke, Mécs abszolút jól vasalt bonviváni külseje, Debreczeni Ildikó teljes jelmezkollekcója sekélyes aktualizálásokra bírta rá. Cseke Péter (Probus) és Szanitter Dávid (Lucius), a két segédtszert cserkészruházatban juttatja egymást halálra. Centrális jelenetükből a minimális drámaiságot is kilúgozta a rendezői koncepció, és

Peer Gynt: Rátóti Zoltán





Csiky András (Barakiás) és Tordy Géza (Petronius) a *Caligula helytartójában*

Schiller Kata felvételei

általában is nevelésesegek, mert Román Sándor – akinek a *Peer Gynt* koreográfiája sem lesz a főműve – az idiotizmus felé hajlította mozgásukat, tisztelgéseiket (s amit így elvesz, azt Tordy Petroniusának önvizsgálatából veszi el).

A kissé komolyabbra fogott zsidó gyülekezetből kirí Botár Endre Júdása. Most sem regulázott, szemvillogtató túljátszási hajlandóságának mélyén az lehet, hogy a megbékélésre képtelen merénylőnek itt nem a mindkét oldal számára megnyugtató gyors kivégzés lesz az osztályrésze, hanem úgy kell kikullognia, mintha rossz fát tett volna a tűzre. Mihály Pál szoborszerű, ezért stílusidegen, a megjelenítés depoétizáló tónusába bele nem törődő Agrippa. A Barakiást már tizenkét esztendeje Tompa Gábornál is (persze más-képp) játszó Csiky András szintetizálja legeredményesebben a Taub értelmezéséből ki-sikló méltóság maradványát, s azt a sötétebb humort, amely a jelenetek félhomályába bele-ette magát. Csiky elvesz a stilizáltan historizáló-folklorizáló jelmez burkában. Összetöpörödik, s így van esélye felmagasodni. Tordy és Mécs kendőzi, ő megszellőzteti a koncentrátságot, mellyel az attackokban részt vesz. Az erdélyi magyar színjátszás tradícióit örökíti tovább – legalábbis ebből a patinás konzervativizmust; s ez nem feltétlenül kamatozik Taub kulisszái közt. (Az erdélyi magyar író darabját többségükben Erdélyből elszármazott vagy ott élő magyar művészek vitték színre. Seprődi Kiss Attilát csak rendezőasszisztensként nevezi meg a színlap, néma „terrorista” szerepe azonban nélkülözhetetlen az előadás morális kriminalisztikájából. Ha a szereposztást az a sejtelen diktálta, hogy Székely János autentikus megszólaltatásához nagyrészt a földijeire van szükség – a társulati adottságokkal, kötelemekkel mit sem törődve –, akkor téves e föltevés. A színészi iskolák szimbiózisa korántsem tökéletes. Nem válik be ezúttal Taubnak az a korábbi ötlete sem, hogy a zsidó népet és a római katonákat nők: alighanem bakfisnak mondható statiszták alakítják.)

Erőltettség nélkül bizonyítható, hogy mindkét darab, a *Peer Gynt* és a *Caligula helytartója* is a létigazságok és létkételemek verbalizálásának a drámája: az el- és kimondásprobléma, az igaz és nem igaz kontradikciója uralja őket. Keserűbb összefüggés a két produkció között, hogy a Nemzeti Színház – építészeti és esztétikai létével, koncipiált és prekoncipiált megítélésével, egész áldatlan miliőjével – változatlanul ihletetlen, a múzsák elkerülte hely, leverő intézmény. E sorok írója a színház mind a négy eddigi előadását látta (egyiket sem premieren), s mindig együttjátszásra, a színészek felpörgetésére képtelen, a véleménynyilvánítás metanyelvét, a nevetést: általában a színházi izgalmat nem ismerő

publikum körében találta magát. Egyre fásultabban, egyre passzívabban. Szimbolikus értelemben felfűtetlen, rideg teátrum ez – egész repertoárjával, mindenestül.

**HENRIK IBSEN:
PEER GYNT
(Nemzeti Színház)**

FORDÍTOTTA: Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa. **ÁTDOLGOZTA:** Kai Johnsen és Osztovs Cecília. **DÍSZLET, JELMEZ:** Kari Gravklev. **KOREOGRAFIA:** Román Sándor. **RENDEZŐ:** Kai Johnsen.

SZEREPLŐK: Rátóti Zoltán, Kubik Anna, Ruttkay Laura, Hollósi Frigyes, Szarvas József, Blaskó Péter, Pásztor Edina, Szalay Mariann, Major Melinda, Gesztesi Károly, Méhes László, Újvári Zoltán, Ujlaky László, Pécz Ottó, Borombovits Ágnes, Kovács Martina, Tallián Marianne.

**SZÉKELY JÁNOS:
CALIGULA HELYTARTÓJA
(Nemzeti Színház, Stúdiószínpad)**

DÍSZLET: Mira János. **JELMEZ:** Debreczeni Il-dikő. **MOZGÁS:** Román Sándor. **ZENE:** Selmeczi György. **RENDEZŐ:** Taub János.

SZEREPLŐK: Tordy Géza, Mécs Károly, Szanitter Dávid, Cseke Péter, Mihály Pál, Csiky András, Botár Endre.