

BODÓ A. OTTÓ

Gyilkosok szerelme

■ TAMÁSI ÁRON: A CSODA ■



A Székelyföldön Tamásit rendezni hálás vagy veszélyes feladat. Hálás, ha valaki a darabjainak pusztán székely aspektusát kívánja színre állítani: a tradicionalista székely világban Tamási hiedelemvilága, szokásrendszere, szereplői és azok gondolkodásmódja máig élő valóságként vannak jelen, s töretlen az agyafúrtsága által magasabb rendűvé váló székely mítosza. Tamási univerzalizációja helyett itt Tamási regionalizmusa él, szűrrealizmusa helyett székelysége a meghatározó. Darabjait rendezni viszont veszélyes, ha az előadás épp e tradicionalista mítoszt bontja le, s a mindenki által ismert ritusokat a teatralitás nyelvén fogalmazza újra.

A csodával (a Vitéz lélek és az Ősvigasztalás után) Bocsárdi László immár harmadik Tamási-rendezésénél tart a szerzőről elnevezett sepsiszentgyörgyi színházban. Ezekben az előadásokban a rendező nem a XX. század első felének székely világát próbálja naturalista módon megmutatni, nem a szinte a népszínműig eltolt Tamási-kánont követi, hanem a drámák mélyén fellelhető archetipikus helyzeteket, erővonalakat transzponálja hangsúlyozottan színházi szituációkká. Nem illusztrál, hanem autchtion világot épít, s ekképp az előadás már nem a valamikori, hanem napjaink valóságának lesz a metaforája.

Bocsárdi e harmadik Tamási-rendezésében megy el legtovább, ebben kristályosodik ki az előbbieken még csak keresett megközelítésmód. Itt már felvállaltan saját olvasatának színreviteléről van szó, így az Énekes madárt *A csoda* címmel (és erőteljesen megvágott szöveggel) játsszatja, s a címcserével is jelzi: számára nem az allegória, hanem az ebben a világban rejlő fantasztiikum a fontosabb. Az alcím – „Játék Tamásival két részben az Énekes madár című színmű alapján” – ugyanakkor kettős megközelítésre enged következtetni: e megfogalmazásban Tamási egyaránt lehet játszótárs és a játék eszköze.

Bocsárdi előadásának aktív szereplője Tamási Áron. A kezdőképben kifeszített, népi motívumokkal díszített függöny felirata szerint e játékot „álmoggya Tamási Áron”, s e felirat előtt történik a szerzőszereplő első megjelenése. (Ehhez az alakításhoz a rendezőnek még Nemes Levente több évtizedes, már-már ikonikus szakállát is sikerült levágnia.) E kezdőkép előre vetíti az előadás teatrális jellegét, azt a megközelítésmódot, mely a színháziság felvállalásával és nem az élet utánzásával építkezik. Az álom és a színházi előadás egybemosódik, a műalkotás felvállaltan eltávolodik a mindennapok realitásának törvényszerűségeitől, s egy másik dimenzióban jelöli ki önnön helyét. Az elkülönülés

Pálffy Tibor (Bakk Lukács),
D. Albu Annamária (Eszter)
és Váta Loránd (Préda Máté)

azonban nem teljes és végleges: a fekete ruhás Ismeretlen nő színre lépése előtt Tamási órájára pillantva a mindenkori valós időt mondja be, s így a nézőt is a színpadi világ részesévé avatja – avagy ezt a világot emeli be a nézőébe. A kettő éppolyan paradoxálisan szervesül egymásba, mint az álom és a realitás, s e szervesülésben egybeomósíthat fantasztikum és valóság.

A szerző-álmodó figurájának sajátos helye és szerepe van az előadásban. Ő az, aki afféle játékmesterként elindítja a játékot, majd rezonőrként követi az események alakulását. A szinte mindvégig idegen akcentussal beszélő, ám egyszer töretlen magyarsággal megszólaló Ismeretlen nő (az eredeti változatban B. Angi Gabriella alakította, később a szerepet Ferenczy Gyöngyvér vette át – követve elődje gesztusait, mozgását, hanglejtését) szintén Bocsárdi és dramaturgjai, Sebestyén Rita Júlia és Czegő Csongor invenciója: mintegy a Tamási-figura ellenpárja. Színre lépésekor valami megváltozik: ettől a pillanattól kezdve elszabadulnak a negatív erők, ezután kerül sor Kömény Móra meggyilkolásának kísérleteire. A kialakulóban levő románc rémálommá változik, a színpadi mese alakulását a negatív szereplők kezdik irányítani. A konvenciókra épülő világ rendje megbomlik, a látszatszerelmek figurái immár nem csupán a madártojások összetörésére, hanem a tisztaságot még magukban hordozó fiatalok elválasztására, a fiú megölésére, illetve Magdó megszerzésére törekednek. Móra elveszejtésében mind a négyen, az öreg legények és a vénlányok egyetértenek, míg Magdóval szemben a négyes széthull, mindenki individuális érdekei szerint cselekszik: Lukács és Máté magának akarja a lányt, nővérei pedig eliminálni kívánják a vetélytársat, miközben egyként vágnak a fiatal szeretőre. Ezalatt Tamási észrevétlen szereplőjévé válik önnön álmának: előbb Magdónak segít eltolni (illetve megfordítani) a falat, majd a lámpába kapaszkodó Mókát kötéllel föl emeli, így potenciális gyilkosai számára elérhetetlenné teszi, de aztán fáradtan leereszti. Ekkor Magdó megszólítja a szerzőt („Aron bácsi”), segítségért folyamodva. Szereplőként azonban az író tehetetlen az általa beindított játék kegyetlenné vált mechanizmusával szemben: immár a fekete nő képviselte erők uralják a színt.

Az előadás ekképp két részre tagolódik: az első a szerelem, a második pedig a halál jegyében zajlik. Kezdetben a vénecske párok konvencionálisba süppedt szerelmének, illetve az ebből történő továbblépési kísérletének (ekkor szánják rá magukat a férfiak, hogy végre megkérjék az erre régóta áhító lányok kezét), valamint a fiatalok éteri szerelemmel való ismerkedésének vagyunk tanúi. A kétféle szerelem megmutatásában egyszerre szembesülünk az értékek felfedezésével és a bennük való győ-



Pálffy Tibor és Benő Kinga (Magdó)

nyörködéssel, valamint ezek elvesztésével és a hiány miatt érzett keserűséggel. Ekkor úgy tűnik, mintha a világban rend volna, mintha minden a maga törvényei szerint folyna, s a ki-kipattanó konfliktusok inkább csak aprócska afférok volnának. Ez a rend azonban megtörik, a történet evolúciója bicsaklik egyet, s az eddig csak jelzett indulatok elszabadulnak. Bocsárdinál (akárcsak Tamásinál) a két pólus – újabb dualitás formájában – együtt jelenik meg: a Móra és Magdó által átélt éteri szerelem és annak makulátlansága szüli azok irigységét, akik ezt az élményt nem ismerik (talán soha nem is volt részük benne). Magdó felnőtté válása ez: nővé lesz, mert szeret, s ha már nőként nézhető, hát Lukács és Máté úgy érzi, kívánható is. Ettől fogva lassan beindul a Móra elpusztítására irányuló gépezet, s a színen eluralkodnak a gyilkos indulatok.

Bocsárdi olvasatában a csoda nem a fizikai valóságban történik meg, és nem a természet törvényeinek ellentmondó jelenségekben nyilvánul meg. Az előadás vége sem egyértelműen a fantasztikum győzelme: a fehér lepellel leborított szerelmespárt elnyeli az ágy, ám ez a kép nem feltétlenül a megmenekülésről szól – jelentheti kettejük halálát is; de mindenképpen a beteljesüléssel együtt járó magukramaradottságot jelzi. A csoda így a szereplők bensőjébe költözik: a szerelem, az egymásra találás csodája ez. Nem az emberfeletti, hanem az emberből fakadó erők mozgatják a színpadi világot, melynek középpontjába így nem a fantasztikum, hanem az ember kerül.

A játéktér (tervező: Bartha József) a szinte teljesen üres stúdiótér (a sepsiszentgyörgyi színház nagyszínpadán ülnek a nézők is), hátsó részén egy kétoldalt lépcsőfeljáróval ellátott hídszerű emelvény áll. Ebből az emelvényből bomlanak ki a helyszínt jelző minimális díszletelemek: az első felvonásban két fiók, valamint pár szék jelzi a belső teret. A második felvonásra az emelvényt száznyolcvan fokkal elfordítják – ez a fal eltolásának jelene, mely az igaz szerelem erejét példázza –, s az elé épített vázon feszülő anyagra varrt virágok jelzik a kertet (ez a mozzanat képileg utal a *Vitéz lélek* egyik jelenetére, ahol ugyanilyen mező szerepelt, ám ott nem gömbszeletre, hanem ferde síkra feszítve). Ezt a virágos kertet tépik szét az Ismeretlen nő színre léptekor előbújó maszkosok – mintha e világ szüzességét szaggatnák –, s válik láthatóvá az emelvénybe épített óriás akvárium, a kút. (Alighanem az előadás legerősebb képe az, amikor Mókát kútba dobják, s ő ebben úszkálva próbál felszínre törni, ám hiába: a fedőt rácsukták.) Végül a harmadik felvonásban a megha-

tározó elem az emelvényből kibomló ágy lesz: a fiú betegágya, majd a szerelmesek végső menedéke. Az első tér tehát a viszonylagos védettségé, a második a belógó lámpával (mely a darabbeli fa helyett emelkedik fel az üldözői elől menekülő, belékapaszkodó Mókával) és a kúttal a veszélyeztetettségé, míg a harmadik a hatalmas ággal – mely egyaránt lehet beteg- vagy nászágy, netán ravatal – a halál és a túlélés tere.

A produkció teatralitását erősíti a darabbeli varjak helyett megjelenő maszkos kórus (álarcaik groteszkek és erőteljesen redukáltak, csupán a szem-orr-száj helye van rajtuk jelzve), mely visszatérő motívumként szövi át a jeleneteket. A kezdőképben fehér maszkos férfiak töredezett népi motívumokból felépített zenére táncolnak: a stilizált legényes a patriarchális világ első megjelenése. Közülük válik ki maszkját levéve Bakk Lukács és Préda Máté, az a két szereplő, aki ezt az öntörvényű férfiindulatot beviszi a színpadon kibomló világba. Ugyancsak fehér álarccal kísérik e figurák Magdó színre lépését, ezúttal a lány tükörképeiként fehér pendelyt viselve. Az előadás második részében a kar maszkot cserél, s az Ismeretlen nő színre lépésétől (amelyet ugyancsak e figurák készítenek elő, s ezúttal jelmezük a nőét imitálja) a fináléig immár feketét viselnek. A halál princípiuma általuk is rányomja bélyegét e világra: Móka betegágyánál (halálos ágyánál) fekete ruhás öregasszonyokként jelennek meg. A finálébeli visszatérésük első megjelenésük ellentéte, ismét férfiak, akik rituális tánc jellegű, szaggatott mozgásokat végeznek, ám arcukon a kezdeti fehér helyett a fekete álarc jelzi a változást.

A párok közül az idősebbek erőteljesebben vannak egyénítve, ők azok, akik határozottabb karaktert formálnak. Pálffy Tibor Bakk Lukácsa indulatos, a benne fortyogó energiákat egy-egy gesztusban szabadjára engedő (ilyen sapkájának ismételt földhöz vágása), önmagát látszólag mindegyre visszafogó, ám az elfojtottságban is agresszív „székely macsó”, míg Váta Loránd Préda Mátéja buta, gyakran hedonizmusa által vezérelt alak. Előbbi rafináltabb, manipulatívabb: vörös rózsával udvarol, erejét fitogtató tornamutatványokat végez, utóbbi naivabb és mohóbb: Magdónak egész vödör virágot hoz, rászórja, majd azonnal gatyára vetkőzve reméli a sikert. A két férfi figurája néha az enyhe karikírozás által kissé bohócos – ilyen jellegű például a lánykérőbe becsicscentve érkező Máté epizódja. Párjaik közül D. Albu Annamária Esztere az élettelibb, bujább, Péter Hilda Reginája pedig a sunyibb, aszottabb vénlány, így a párok jelleme keresztezi egymást: kinek-kinek a rokon lélek helyett az ellentettje jut. A fiatal pár sokkal leegyszerűsítettebb, Móka (Nagy Alfréd) és Magdó (Benő Kinga) a mindenkori ártatlan, tapasztalatlan ifjak prototípusa. (Emellett azért Mókánál is megjelenik a férfiu önértzet: amikor Magdó elmondja neki, hogy meg akarják ölni, ő dacosan szembeszáll sorsával, s menekülés helyett a kihívó szembeszegülést választja, megtéve az első lépést a fiatalkori tisztaság elvesztésének útján.) Mintha a tiszta szerelem által vezérelt, mesebeli redukált típusok volnának szembeállítva az enyhén karikírozott, indulatok és érzékek hajtotta hús-vér figurákkal.

Az előadás ritmusa érezhetően esik Kőméné, Móka anyja színre lépésekor. A fiát más nőnek átengedni nem akaró, Magdót elfogadni nem tudó (beszédese, amint a lánytól kapott virágokat egyszerűen a széken hagyja) anya szerepében B. Pirocska Klára a többiek intenzív, energikus játékmódjával szemben hagyományosabb, kitartásokkal teli stílust követ, mely a Tamási szerepében megjelenő Nemes Leventéével rokonítható. Ha az utóbbi színész stílusának mássága (melyben a rendezői szándék már a szereposztáskor megmutatkozott, hisz ez a színész mindenkori játékmódja) a figura kívülállásával magyarázható, az előbbi alakítás ritmusrésze esetlegesnek, így zavarónak tűnik (ezt a problémát nem oldja meg a rendező sem).

A fináléban Bocsárdi idézőjelbe teszi előadását: az emelvényen megjelenik az Ismeretlen nő, kezében I love Transsylvania felirat, a színre bejön az ágyban eltűnt ifjú pár, ám ezúttal feltűnő turistaöltözetben, a hazatérő idegenbe szakadtak távolságtartó viselkedésével. A színpadon egy pincér (aki az eredeti változatban a sepsiszentgyörgyi színház civil büfése volt – ekképp ismét egybemosódik a színpad valósága a nézővel) pezsgőt osztogat a szereplőknek (s ezzel mégis elkülönül a játékos/részvevők és a nézők világa). Mindez csupán turisztikai látványosság, ugyanakkor ünnep is. A giccs világa ide is betör – Bocsárdi a közletről való, egészen a boncolásig menő megmutatás után ismét eltávolít. A néző szembesül önnön helyével s helyzetével. Az összezáruló függönyön az előadás kezdetekor megismert népi motívumok láthatók, s a közepen virító „vége” felirat nemcsak az előadás, hanem egy – hazug? önbecsapó? – álom végét is jelzi.

TAMÁSI ÁRON: A CSODA (ÉNEKES MADÁR) (Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)

DRAMATURG: Sebestyén Rita Júlia m. v. és Czegő Csongor. DÍSZLET ÉS JELMEZ: Bartha József m. v. ZENE: Könczei Árpád–Dresch Mihály. KOREOGRÁFIA: Könczei Árpád m. v. RENDEZTE: Bocsárdi László. SZEREPLŐK: Nemes Levente, D. Albu Annamária, Péter Hilda, Benő Kinga, Pálffy Tibor, Váta Loránd, Nagy Alfréd, B. Pirocska Klára, B. Angi Gabriella/Ferenczy Gyöngyvér, Debreczi Kálmán, Diószegi Attila, Fazakas Misi, Márton Lóránt, Mátray László, Nagy József.

A Nemzeti Színház Bánk bán-előadása voltaképp hasonlít a Nemzeti Színház épületére. Mindkettőben van bőven mindenkiből. Álmélkodhatunk a különböző korok, stílusok, formák, műfajok tobzódása láttán. (Hadd emeljem ki a ház belsejének két, számomra emlékezetes részletét. Az egyik a nézőtér oldalfalán magasodó áloszlop áloszlopfője alatti keskeny sáv, ahol kicsi kék négyzetek váltakoznak kicsi zöld négyzetekkel, felidézve a hetvenes évek vikendház-berendezéseinek színvilágát. A másik pedig az első szint szőnyegpadlója, amely – édesanyám szíves közlése szerint – a falusi öregasszonyok barhent házi ruhájának mintázatát utánozza.) Ami a Bánk bán-produkció eklektikáját illeti, az végül is egységes stílussá áll össze, és koherens képi világgá alakul, s ez már önmagában sem mindennapos teljesítmény. (Mármint hogy Vidnyánszky Attilának sikerült rendet teremtenie a potpourri-ban, amelyet odaszervezett a színpadra.) Az előadásnak formája, bősége, gazdagsága van, és hangulatot hagy maga után (borongóst, visszafújót), amiért nem lehet elég hálás a Nemzeti Színház sokat próbált nézője, még ha a produkció egyébként kérdéses is, a játék pedig nem mindig meggyőző.

Voltaképp el lehet képzelni a Bánk bánt abban a leegyszerűsített, ugyanakkor sok mindent összeszilázó színpadi környezetben, melyet Alekszandr Belozub tervezett a darab köré. Négyzet alakú világos vászonszőnyeg jelöli ki a színpadon a játékeret. Vagy talán inkább küzdőteret, mint számos sportágban. Az lép rá, aki szerepel a jelenetben, de a kívül készülődő játékosokat is látjuk, amint nézelődnek vagy „melegítenek”. Szent terület ez a küzdőtér, mint a szumóban a dohjó – bár az kicsit bonyolultabb hely, mert annak közepén hatféle dolog van elásva: pörkölt dió, mosott rizs, gesztenye, tengeri moszat, tintahal és só –, de rikisire (szumóbirkózóra) emlékeztet a Bánk bánt játszó László Zsolt is, egyrészt guggolós, feltérdes testtartása miatt, amelyben olykor figyelni az eseményeket, másrészt mert szemmel láthatólag óriási belső energiákat mozgósítva, erős szellemi koncentrációval van jelen a szerepében. Mintha egy fortyogó vulkánt kellene féken tartania.

Ha lábmagasságtól felfelé indul a tekintetünk a színpadon, a sport-allúziót elhagyva magyaros motívumba botlunk. Háttul, egy bejárati nyílásban mézeskalács huzsár formájú lovas örök afféle függönyként ringanak. Fölöttük egyszerű, fehér, jelzésszerű építmény, torony, kapuk. Akad még a színpad mélyén egy hatalmas, magasba törő létra, melyet sokáig nézegettem, hogy vajon mire kell, aztán elkerülte a figyelmemet, mi lett vele. Háttul három nő mitológiai utalásként fon, sző, még tilol is, míg lejátszódik a dráma. (Az egyikük, az asszonyosabb formájú, Vidnyánszky legki-