

TARJÁN TAMÁS

# A tér vétója

■ BARTIS ATTILA: ANYÁM, KLEOPÁTRA ■

**K**eletkezett egy új magyar dráma, s e dráma ősbemutatójának legjobb színésze Blaskó Péter, aki csak két dimenzióban, a tükörkazettás vetítőfelületen jelenik meg, percekre. A sajtószervő, kamerarángatásos technikával készített, nervózus filmfelvételen Fenyő elvtárs némi mézesmáz után kifrócsógi magából a politikai ordináriság egy emberi-művészi lét megbénítására is elegendő mérgét. Egész díszletfalat tölt be az óriási, sziszegő fej, s Blaskó az 1989-et még jócskán megelőző közelmúlt magyar viszonyairól informálva azt sem hagyja remegések és rándulások nélkül, hogy ez a tekerő hatalom, miközben halálos gyűrűbe fog, fél is.

Önmagában mit sem jelent – sőt, akár jelenthet jót –, hogy színielőadásnak filmbetét(ek)re van szüksége, s a mozgóképi intarzia még nem feltétlenül vall rá arra, hogy a regénydramatizálás, az *Anyám, Kleopátra* csak így tudta átmenteni előzményének, *A nyugalom*nak bizonyos, elhagyhatatlan eseményelemeit és atmoszferikus összetevőit. Az azonban már beszédes, hogy a Bartis Attila 2001-ben publikált, eredeti – s nagy visszhangot keltő – könyve nyomán íródott darab tényleges színpadi megjelenítéséhez a rendező Garas Dezsőnek nincs olyan egységes és hathatós formanyelvi eszköze, mint amilyen a filmkockák tépázottsága (és a látványnak a kazetták okozta tördeltsége, a színek időt és érzületet jelölő fakósága). A mű nem sokat segít a színrevivőnek, mert a dramatizálás Upor László dramaturg tanácsaitól támogatva sem sikerült jól, noha a regényepizódok elhagyásában radikálisan bátor, és a befejezésben mást szemel ki a halálra, mint a regény. „Játszódik Budapesten, a kilencvenes évek elején, valamint Weér Andor álmaiban és emlékezetében” – tudjuk meg a színlapot is tartalmazó pazar fényképalbumból, melyben a fotóművészként is tevékenykedő Bartis a saját felvételeivel és szövegrészletekkel övezi a produkciót. E datálás híján a cselekményidőt tekintve lehetnének kétségeink. (A tempus mint epikai struktúra a regényben is ingatag, épp csak nem borul fel. Egyszerűen azért, mert 1956 és 1992 túl messze esik egymástól. Az anya, Jordán Éva [valamint az apa] hármasa számára 1956 októbere az „eredendő bűn” ősze. Ekkor már érett, potenciálisan jelentékeny fiatal felnőtteknek kell lenniük. A múlt, Weér Andort, a fiút is beforogtatva csak 1989-et követően, legkorábban az 1990-es évek elején értelmezheti és elevenítheti meg önmagát. Jordán Évának ekkor még nem hamvadó szexuális mohósággal és vonzással kell bírnia, hogy végképpen beleszédítse a harmincas éveire járó fiút abba a szakadékba, amelyben a volt színésznő anya is vergődik.) S még ennél is súlyosabb gond, hogy az álmok-

hoz, emlékekhez szinte egyáltalán nincs stilizációs eszköztára a rendezésnek. Egyedül az emigrált hegedűművészt, Juditot alakító Tóth Augusztia az, aki az időbontásos színmű vizionárius zaklatottságából valamit érzékeltet. Ő – mint Andor az 1992-es jelen dimenziójában már halott (és kétszer eltemetett) testvére – a filmetűdökből érkezik, s a színésznő ezt a kettős létet, kettős halált, kettősjátékot érzékelve és kiaknázva a figura elementáris határozottsága, céltudatossága köré az anyagtalanság, a légiesség burkát vonja. Tekintete olykor sejtelmes, lépte puha, mosolya illékony.

Nem kétséges: mind a szerző, mind a rendező tisztában volt azzal, hogy míg *A nyugalom* szituatív, lélektani brutalitását és stiláris ostorcsapásait a számos melléktörténet és az előadásmód helyenkénti meditatív vagy költői jellege enyhíthette, az *Anyám, Kleopátra*



Hujber Ferenc (Andor) és Szávai Viktória (Eszter)

megfelelő elvonatkoztatás nélkül nem pusztán viszolyogtathat naturalisztikusságával, de a leginkább érintett színészeket is súlyos szakmai nehézségekkel szembeállíthatja a kamara jellegű térben, a Nemzeti Színház stúdiószínpadán. Pécz Ottót mint a drámában figura-kellékként bent ragadt Taxiszt nem: ő aztán emelgetheti Judit nem-holttestét: kihajított emléktárgyakat őrző koporsóját, a jelenet hatástalan, mert a fickónak – bármennyire busásan fizetik meg – másként illene reagálnia a szállítandó tárgyra, a – nem üres tárgy – súlyára, és így tovább. Újvári Zoltán (Orvos) odaadó munkája is alkalmi, szövegvész, a regény által kikényszerített színészi tengődés; jelenetét egymeletnyi magasságba, a semmibe lövi ki magából a díszlet. Az anyával, a még fiatal színésznővel koitaló kritikus, Effenbach szerepében Vida Péter már találkozik a közvetettséget alig ismerő, holott csupán képzeletbeli, felidézett légyott okozta művészi dilemmával. Válaszként a tragédiának műfajozott darabban ő a (tragi)komédia epizodistájaként vesz részt, az írói-rendezői akaratból hátulról lefolytatott aktus pedig kellően állatias és nevetséges ahhoz, hogy ne első sorban „valóság”, inkább a valóság fantáziált torzképe legyen.

Az eltávolítás – kevésbé bevált irodalmi szakszóval: az „áttávolítás” – szándékát suta megvalósulásként jelzi, hogy Kentaur díszletének szabálytalan határolású padozata né-



Schiller Kata felvételei

#### Weér Rebeka: Udvaros Dorottya

hány centis vízben nyugszik. Ennek az elementumnak a szimbolikus köre annyira kiterjedt, hogy valamit biztosan hordoz. Mindenkinek nyilván más. Ha tetszik, azt: amit vízre írnak, tovafejt, eltűnik, megfoghatatlan. A vizecske nagyon nem illik a színmű alá – valószínűleg még a Weér/víz kontextusban, a drámából jobbra elhagyott vérmotívum helyettesítőjeként sem –, ám a Víz jelképsége fellépti díjjal nem honorálható, *kőkemény* színházi robotot végez.

A díszlet három, pallókkal összekötött szigetet képez, mellékreszei közül a tükörtábla a legfontosabb. Három lakás ábrázolódik a *pars pro toto* elve alapján. Az egymással összezárva, évtizedes gyűlölködés, hazugság közepette élő anya és fiú lakása. Andor szerelmének, Eszternek a lakása. Az Andor könyvét gondozó szerkesztőnőnek, Jordán Évának a lakása. Andornak *mindhárom* lakás asszonyáról vannak szexuális emlékei. Egyikükről sem sok, de annál intenzívebb. A három női sors egymásba íródik (az események, a találkozások, az érzések – és a nevek – síkján is). Jordán Éva például az ifjú Weér Rebeka férjének szeretője, s egykor a kised Andor alkalmi gondozója volt.

Bármily tágas – most szélesen terpeszkedő – a Nemzeti stúdiója, az így vagy úgy bemocskolt szexus historikusan és politikusan átitatott mitologikuma nem fér föl a három (stílusban természetesen különbözőképp fogalmazott) lakás platójára, s magukban a lakásokban nem férnek el a személyek. Szávai Viktória, aki egyébként sem talál rá Eszter dramaturgiaiag elkönnyített s mélyen az epikumban hagyott szerepének fényekre, árnyaira, ritmusára, (beteg)ágyából kilóg az ürbe, mivel a fejénél nincs fal. Ebből (és az ilyesimből) éppenséggel erényt is kovácsolhatna az előadás, de nem teszi. A színésznőnek kemény erőpróba lehet fektében megtartani magát (meg-megtámasztja a tarkóját, nyakát), hogy ki ne hulljon, ki ne csússzon a drámából.

Jordán Éva otthona jótékonyan hátul helyezkedik el (részleges nyitottsága ellenére krecli, amit mi sem indokol). Weéréknél összeér az anya színházi(as) öltözőasztala és a fiú íróasztala. Ahelyett, hogy tervező, rendező kijátszatná, az álomiaság szolgálataiba állítaná a szűkösseget, csak térbeli szerencsétlenkedést láthatunk (a további, értelmetlenül beszórt bútorok felé pillantva is). A hármass alakzat hol fecsegő, hol néma, hol diszfunkcionális, hol látszatkergetőn túltöltött. A tér nem tud mit kezdeni a darabban – mert magának a darabnak nincs tere. Három erős figura (a nyolcból vagy kilenctől) és nem kevés különleges viszonylat áll készen arra, hogy beköltözzön az 1956 utáni félszázad magyar történelmét – ennél tágabban pedig a nemzedékek közötti, fölötti mitologikumot – egyedi módon strukturáló tragédia terébe, ám ehhez a tragédiához éppen a tér: a már kész szereplőkkel és a már működő viszonylatokkal egyenrangú tér megalkotottsága hiányzik. Pár szál deszka vezet egyik helyről a másikba – és nem az önbecsapás, a rémület, az agresszió, a szenvedély látomáshídjai emberek és korok kontinensei között.

Garas Dezső rendezése a színmű orvosolhatatlannak tetsző hibáitól elfordult – némi világitási terápiát azért folytatott, egy-két ötletlabdacot beadott –, és a színészeire bízva magát, a kis instrukciókra, a lehetséges finomításokra koncentrált (véli a bíráló). Tóth Augusztánál az árnyékszerűség, a pasztell, Vida Péternél a groteszkum a rendezőt is dicsérheti. Csoma Judit Jordán Éva-öntvénye a legstabilabb alak. Fémese, izzó-hűvös, érdes, simítatlan: ahogy az öntőformából kikerült, ahogy sorstól-történelemtől átlépett az ötvenes nő élvezetközpontról, okos – és kegyetlenül reflektált, önző – magánvalójába. Szép pogány, szép gonosz. Ha teheti, fanyarsággal, gunyorossággal cizellál.

Hujber Ferenc szerepvesztetten lézeng. Nagykabátja, szemüvege eltűnteti. Keresve se lehetett volna alkalmatlanabbat találni erre a feladatra. Hujber mostanában filmen, színházban bizonyította, miben jó. Talán egy internetes, előzetes szavazáson „az egyszerű nézők” is megmondhatták volna, hogy ebben nem lesz jó, csak semmilyen. Sejtteni sem lehet, mi mozgatja. A fiúság? A férfiság? Az íróság? A tanácsatlanság? A gyűlölet? A düh? A vakvéletlen? A regényhez képest új befejezés egy zavarosra rajzolt, *weértelen*, nem kamasz, nem ifjú, nem felnőtt férfival végez.

Az est tapsot érdemlő közreműködőin is látszik, hogy serényen ténykednek. Az idejé évad lesújtó benyomásokat hozott a stúdió- és a kisszínházi játszás, játékmód süllyedéséről, kulturálatlanságáról (kivétel a Kamra és a Stúdió K., legalábbis Buda-

pesten, s e sorok írója szerint). A Nemzeti stúdiójának eleve baja, hogy eldöntetlen tér: nagyok kicsi, kicsinek nagy. Az *Anyám*, *Kleopátra* főszerepében tehát Udvaros Dorottyanak a többszörösen kétséges vagy odavesztett térrel is meg kellene harcolnia. Megharcol. Minden pillanatban lerí róla: harcol. Teljes mesterségbeli vértet. Csak a vértet elfedésére jönne jól még egy vértet. A szöszmötölések ellen, amelyekkel öregíteni igyekszik magát. Ugyanis menthetetlenül fiatal a színészi pályát művészi zenitjén (egy szál Kleopátra-jelmezben) már hosszú-hosszú esztendőkkel ezelőtt elhagyott, betegeskedő és koraöreg nagyasszony és hárpia megformálásához. Egy villanás csak számára a visszafiatalodás az ifjú anya korába. Sokkal nehezebben – s nem valamiféle tiltakozás miatt – engedi át magát az enyésző időskornak. Jelenetei során bele kell rázódnia ebbe az állapotba, így az alakítás java min-

dig csak a felütés után jöhet. Udvaros nyilatkozataiban nem titkolta, hogy színésznő édesanyját is mintául vette Weér művésznőhöz. Dévay Camilláról tudható, hogy pályája, egyénisége némi távoli, megrendítő rokonságot mutat Bartis Attila hősnőjével. (Tudható? Az 1994-es *Magyar Színházművészeti Lexikon* annyit ír, hogy „1947–57 között nem szerepelt színpadon”. Az *Új Magyar Életrajzi Lexikon* 2001-es második, D–Gy kötete tudomást sem vesz róla.) Dráma a drámában, hogy aki látta Dévay Camillát játszani, az most fejet hajt, amint Udvaros Dorottya olykor-olykor Dévay Camillát játszik az *Anyám*, *Kleopátrában*.

Bartha Andrea jelmezei egyedül Udvarost segítik: a pongyolája, az elhagyogatott magassarkúja. Hujbert az öltözék is személyteleníti, s a szemüvegkényszer (a vélekedés, hogy az író játsszó színésznek e nélkül nincs eléggé értelmiségi fizimiskája?). Csoma legfőbb jelmeze a lábkörme piros lakkja.

Bár a színműről kevés jót mondhattunk, merjük remélni, hogy az első bemutató tapasztalati nyomán a szöveg, ez a lényege szerint eredeti és különleges matéria provokálja újraírását.

#### BARTIS ATTILA: ANYÁM, KLEOPÁTRA (Nemzeti Színház, Stúdiószínpad)

DÍSZLET: Kentaur m. v. JELMEZ: Bartha Andrea m. v. ZENE: Vajdai Vilmos m. v. DRAMATURG: Upor László. RENDEZŐ: Garas Dezső m. v.

SZEREPLŐK: Udvaros Dorottya, Hujber Ferenc m. v., Tóth Augusztá, Szávai Viktória m. v., Csoma Judit m. v., Pécz Ottó, Vida Péter, Újvári Zoltán, Blaskó Péter.

KOLTAI TAMÁS

# Szent magyar állatok

■ MÓRICZ ZSIGMOND: ÚRI MURI ■

„Csikós csárda”, jelzi kifelé fordított betűkkel a felirat a hátsó színpadra néző bejáraton. Ami Móricznál álmos étterem, a zalaegerszegi előadásban modern vendéglátóegység. Vagy annak jelzése. Vereckei Rita nem épített be minden szegletet, e mai kocsmá a pusztai színpadon áll, farostlemez lengőajtókkal, a hortobágyi híddal mint dekorációval, az ivópult (egykor: söntés) elé állított, nyerges formázó, magas bárszékekkel. A rendező Bagó Bertalan kiemeli az Úri murit a két világháború közötti bugris-csökött Magyarország történelmi realizmusából, és mai kommersz környezetbe helyezi. A közönséget kis népi zenekar fogadja az előtérben, a folyamatosan játszó zenészek kezdéskor a nézőtérrel átvágva vonulnak a színpadra mint szerződéses műsorszolgáltatók. Később egy vagy két hegedűs visszajön rövid időre, attól függően, hogy egy vagy két légy hangji imitációját látják-e el (utóbbira akkor kerül sor, amikor a röptükben párzó „légyamadarakról” esik szó). A bárszékek nyergében ülő három férfiú fejmozgással követi a legyek röptét. Mozdulataikat a zene és a csöndek ritmusára koreografálják. Korsó söröket isznak. A korsók üresek. Egyszerre isznak, egységes gesztussal, az asztaloknál ülőkhöz hasonlóan. A pincér üres korsókra cseréli az üres korsókat. Lekenczey Muki hírhedt húsztojásos rántottája is üres tányér, a jelenet szereplői a semmit markolják, és tömlik a szájukba.

Bagó stilizációt vezet be a naturalizmus helyett. Ezáltal távolságot teremt a múzeumi darabtól, és megpróbálja mai drámaként érvényesíteni. Elkerülhetetlen, hogy belenyúljon a szövegbe is. A változtatások néhány radikálisan kortárs szófordulat kivételével nem mennek túl azon a mértéken, amely ma már minden „klasszikus szövegnek” kijár. A karakterekből ismert mai típusok lettek. Gáspár Sándor Csörgheő Csulija minden jel szerint a legsikeresebb vállalkozó a környéken, a „maffia light” módszerével érvényesíti üzleti érdekeit, például könnyedén átveri az S. Kovács Krisztián játszott, aktatáskájával idegesen rohángáló Kismérnököt. Gáspár panyókára vetett zakójával, fölényesen zsebre vágott kezével kerül a Csuli jellemzésére sablonosan kisajátított parlagi kedélyességet vagy a zsíros, csikorgó agyú, moslétközelitanyasi dúvadat. Ahogy a sárdagasztó vagy szikes-poros Hortobágy-képet fölváltotta a pusztaságból kivakaródzott konzumvidék, a helyi figurák is ennek megfelelően módosultak. Farkas Ignác levitézlett ezredes Zselyei Balogh Ábele a zsigereiben hordja, bár legföljebb fölmenőitől hallhatta a katonatiszti múltat; mozdulataiban lappang a törzsökös snájdígság. Kiss Ernő (Borbíró), Kató Balázs (Gosztonyi Bandi), Vankó Dániel (Parragh) és Kricsár Kamill (Kudora) az egykori dzsentris gesztusokat váltják át egy mai üzleti érdekszövetkezet haveri összetartozására. Zalányi Gyula az irodalmi vigéc Lekenczey Muki szerepében most valami vegetáriánus lexikon kiadójának üzletkötőjeként élesztgeti magában a narodnyik szimpátiát. A móríci társaság gond nélkül megtalálja közegét a mai világban.

A mintagazdaságról kevesebb szó esik. Szakhmáry Zoltán itt egyszerűen attól külön, hogy az üzletnél jobban érdeklí a munkája. Ilyes Róbert nyugodt, erős alkata önmagában is elég ahhoz, hogy hozza a fajsúlyos, minőségi embert; amit ehhez hozzátesz, az egyfajta életidegen naivitás, még inkább bizonytalanság, elsősorban a nőekkel szemben. Több alkalommal is csak *utánaszól* a feleségének, de Rozikának és a gazdaság „nődolgozóinak” is – amikor azok már látótávolságon kívül vannak. Ilyes a szelíd munkamániákus öngyöttrő típusát játssza, aki mindenkihez óvatosan közeledik, mindenkire gyanakszik, és ezért törvénytiszt, hogy magára marad. Meghatározó traumatikus élménye a házasság. Egri Kati Rhédey Eszterre súlyos hendikep lehet a férjének; miután a darab nem hozza tényleges drámai helyzetbe, a színésznő finoman ábrázolt külsőségekből épít föl egy föltehetően frigid, klimakterikus nőt, akinek arisztokrata családi múltja kibékíthetetlen ellentétben van az életmódjával. Pusztai látogatása, a napszemüveggel-kendővel takart sápadt arc, a pipis-