

len, kisstílusú szerencsétlen bérgyilkoson (Vajda Milán, Czukor Balázs), akik mintha egyenesen a *Ponyvaregényből* vagy a *Ravasz, az agy és a két füstölő puskacsőből* sétáltak volna át a színpadra (bár Bodó nyilatkozata Pinter *Az étellifjére* hivatkozik mint ősforrásra). Remek alakok lennének valamilyen, de nincsenek igazán helyzetbe hozva. Az epizódok ugyanis kicsit önkörükben forognak, az egymást követő jelenetekben alig haladnak előre, lassú variációkkal, ráérősen építkeznek, s így végső soron nem rajzolnak ki határozott cselekményívet. Mintha egyfajta öncélúság jellemzné őket. És ez az idő haladtával – valljuk be végre! – egyre fárasztóbbá teszi az eleinte igencsak mulatságosnak ható produkciót.

Bodó Viktor rendező most mintha kicsit háttérbe húzódott volna, hogy teret engedjen Bodó Vikornak, a forgatókönyvírónak. Az alapanyaggal való birkózás elvonta a figyelmét a szövegek könyv teatralizálásának feladatáról. Nincsenek igazi színpadi hatások, valódi színházi találmányok. A díszlet az egyik legközhelyesebb színházi konvenciót követi (forgószínpad nyitja meg a különböző szobákat), s ennek ironizálására alig van jelzés. Egy-két kísérletet látunk ugyan vizuális hatások teremtésére (például akkor, amikor a panzió alatti panzióba felérkező tulajdonos önmagával találja magát szembe), de ezek sem működnek igazán jól. Így még a legjobb jelenetek sem igen lépnek túl a szituációs gyakorlatok szintjén. (De azért akad kivétel is: például az a gyilkossági jelenet, amelyben a nő megcsonkolva, vérbe fagyva tovább perlekedik a gyilkosaival, a példaképek filmjeinek legmorbidabb részleteire emlékeztet.)

Grandiózus vállalkozásnak indult a *Motel*, amelyből végül csak torzó született. Csak nyomokban idézi a *Citromfej* abszurditását, nyoma sincs benne az *Attack* személyességének. Egy tehetséges társaság tanulmányos fiaszkója.

#### VINNAI ANDRÁS- BODÓ VIKTOR: MOTEL (Katona József Színház)

**DÍSZLET:** Mózsik Imre m. v. **JELMEZ:** Berzsényi Krisztina m. v. **ZENE:** Kunert Péter m. v., Keresztes Tamás e. h. **RENDEZŐ:** Bodó Viktor.

**SZEREPLŐK:** Szacsavay László, Máthé Erzs, Ónodi Eszter, Mészáros Béla, Vajda Milán m. v., Czukor Balázs m. v., Kocsis Gergely, Lengyel Ferenc, Csujka Imre m. v., Elek Ferenc, Szabó Győző, Vajdai Vilmos, Keresztes Tamás e. h., Hajduk Károly e. h., Kun Vilmos, Szantner Anna, Csonka Szilvia e. h., Pető Kata e. h.

CSÁKI JUDIT

# „Szeretlek is, meg nem is”

■ MICHELANGELO ANTONIONI-KISS CSABA:

A SZAKÍTÁS ■

Kiss Csaba érti a színműírás mesteriségét. Föltehetően nem „alanyban, állítmányban”, hanem színpadban, jelenetben gondolkodik, és bizonyos értelemben úgy látja a világot, mint a viccbeli Móricka: bármit olvas, néz vagy hall, a színház jut eszébe. Legyen az Csehov, Shakespeare vagy – mint most – Antonioni.

Én kifejezetten kedvelem az úgynevezett másodlagos színdarabokat; miután mára már nemcsak a *Werther*, hanem többé-kevésbé mindent megírtak, a műnemek közti vándoréletnek a színház esetében abszolút létjogosultsága van. *A szakítás* – amelyet Michelangelo Antonioni filmnovelláiból írt színpadra Kiss Csaba – valószínűleg ugyanolyan távolságra van az „eredetitől”, mint, mondjuk, a Csehov-levelezésből pódiumra szerkesztett színmű. Érdekes: mindkettő a férfi-nő viszony körül forog – akárcsak a klasszikus drámairodalom túlnyomó része.

Nem a távolság számít tehát, hiszen a színház mint olyan önmagában „fiction”, és bármiből készül, fictionné teszi azt. A Csehov-játék izgalmas voltából elenyésző rész jut a ténynek, hogy „valódi” levelekből áll, „valóságos személyek” életéről tudósít. *A szakításnak* ráadásul az alapanyaga is fikció, egy másik művészet, a film számára írott – alighanem – vázlatosorozat.

Amiből, teszem hozzá gyorsan, maga Antonioni feltűnően hiányzik – nyilván a megcsinálás módjában lett volna jelen, és ezt Kiss Csaba messzemenően tiszteletben tartja; ezért peregnek a nagy mester képsorai a háttérben, végestelen-végig.

Az alaphelyzet, a séma vándorolt hát át egyik műfajból a másikba, a filmből a színpadra; ráadásul egy olyan alaphelyzet, amely minden, csak nem meghökkenítő vagy originális. Van egy férfi, neki egy felesége és egy szeretője, mindannyiuknak

egy barátja, és senki senkitől nem tud elválni, következésképp senki senkihez nem tud tartozni igazán, azaz hogy kizárólagosan. Jelenkori bölcsességünk hajlamos legyinteni az effajta helyzetekre: hol itt a konfliktus, a probléma?

Mondhatnánk úgy is: a világ hiányzik ebből a helyzetből – s mert filmnovella lehetett hajdanán, nyilván a filmkészítés során került volna bele. Hiszen a háttérben pergő-ismétlődő *Az éjszaka* is egy banális



helyzetből készült, csak éppen beleköltözött, s a vásznon ott van már az a világ, amelytől ez a helyzet teltté, a figurák árnyalttá válnak.

Kiss Csaba csupaszon hagyott mindent és mindenkit – nyilván szándékosan. A figuráknak nincsen más dimenziójuk, mint amit a főntebb summázott élethelyzet ad nekik. Nincsen környezetük, munkájuk, társadalmi beágyazottságuk – egzisztenciális viszonyaikról is legföljebb annyit tudunk, amennyi abból derül ki, hogy a feleség ripsz-ropsz szállodába költözik.

Múltjuk is csak annyi van, amennyit ez az egymáshoz tapadó kapcsolatrendszer visszafelé biztosít: azaz hogy két és fél éve tart már a viszony, tizenkét éve a házasság, és még régebben a barátság. Jellemükről pedig annyi derül ki, amennyit a konkrét élethelyzet láthatóvá tesz: hogy a férfi döntésképtelen (de lehet, hogy azért, mert valójában nincs is döntési helyzet), konfliktuskerülő, boldogtalan. A feleség eltökélt, megalázott, kétségbeesett. A szerető – dettó. A barátnő bölcs, ironikus, távolságtartó, szeretetteli. Ja, és ő is eléggé boldogtalan. (Végső soron fölöslegesnek látszik a személyek neve, hiszen a státusuk játszik: Férj, Szerető, Feleség, Barátnő.)

Ez a helyzet – amely a darabban meglehetősen statikus, nem tart sehonnan sehová, sem az akció, sem a dikció szintjén (a legvégső fordulatot leszámítva, de azt

bizony le is kell számítani) – kettős formában, kettős fénytörésben kerül színre a Budapesti Kamaraszínház Ericsson Stúdiójában. Részint játsszák, részint mesélik, illetve kommentálják a színészek, akik ilyenformán egyszerre szereplői és nézői ennek a bonyolult színpadi és egyszerű élethelyzetnek. A kétféle nézőpont közt nincs átmenet, olykor ugyanabban a megszólalásban mindkettő jelen van. Még gyakoribb, hogy egy dialógusnak induló jelenet vált át „oratorikusba”; vagy úgy, hogy kívülről szól bele egy harmadik, vagy úgy, hogy a beszélő vált (színpadi) pozíciót.

Kiss Csaba, aki nemcsak írta, hanem rendezte is a művet, alighanem szándékosan nehezítette meg a saját és a színészek dolgát, tán abból a kényszerképzetből, hogy valami csavar, tekerés, színházi blikkfang nélkül a történet bizony eléggé sovány lenne – és ebben aligha tévedett nagyot. A kérdés csak az, hogy a nézőpontváltogatástól vajon „hízik-e” valamennyit...

Csupa jó színész a parányi színpadon – ritka pillanat. Ahogy az is ritkaság, hogy a díszlettervező – Zeke Edit – ennyire elérte a darab súlypontját és a rendező szándékát: a pódiumszerűvé alakított tér közepét – már-már a közlekedést is megnehezítve – egy jókora, ágyszerű dobogó foglalja el, amely azonban ágnak is csak annyira valóságos (azaz hogy színpadi), amennyire a szereplők intim gesztusai azok, tehát

semennyire. A játék tere és stílusa közt mindenestre tökéletes az összhang.

Kevesébbé állítható ugyanez a film és a játék kapcsolatáról. Miközben a szemnek egészen egyszerűen jólesik a (régén látott, de szeretett) film remek – és persze néma – képsorait bámulni, az egyes mozdulatok színpadi ismétlése keresettnak, kimódoltnak tűnik. Amikor a szeretőt, Olgát játszó Horváth Lili a fejét éppen úgy támasztja a színpadi oszlopnak, ahogyan mögötte a filmen Jeanne Moreau, az leginkább buherángthatást eredményez: a színpadi élethelyzet sterilítésára hívja föl a figyelmet.

A dialógusok és szövegek nem igazán jók – pedig a színészek igyekeznek lépést tartani a képtelenül sok váltással: a kint és bent kinek-kinek a játékában szépen és profin elválnak, csak épp nem nyer egymástól markánsan elütő tartalmat. Az olykor stílárisan vagy grammatikailag is kopogós mondatok köré kerül olykor egy-egy kísérő gesztus, de mire mozdulatsor lenne belőle, már megtörik, félbeszakad.

A színészek a formából következő korlátozottság ellenére – afféle paradox hatásként – saját színészi személyiségükkel valójában intenzívebben vannak jelen. Nemcsak azért, mert szobaszínházi az atmoszféra (ami önmagában is fölerősíti a színészi karaktert), hanem mert innen, azaz saját színészi személyiségükből pótolják mindazt, ami az írott figurákból – mondom: szándékosan – hiányzik. Kulka János például erősen intellektualizálja Robertót, akinek gyors és objektíve zavaros váltásai (amikor például elindul a szeretőjéhez, hogy szakítson vele, majd mire odaér, inkább feleségül kéri; persze, ez a nekibuzdulás sem tartós) afféle kreatív értelmiségire vallanak inkább, semmint bankigazgatóra, mondjuk.

Györgyi Anna feszülő energiái, belső izása szinte szétrobbantják a feleség, Patrizia körvonalait; ő vonul vissza a legkevésbé a kommentálós-szemlélős pozícióba, mert még ilyenkor is játssza és éli a figurát, amit amúgy ő teremtett. Mondom: alig is tud ki lépni belőle.

Horváth Lili színészi helyzete talán könnyebb – a színpadi biztosan nehezebb. Olga, a fiatal szerető ugyanis a leg-egyszerűbb képlet: személyiségének legfőbb vonzereje (a férfi számára) létezésének visszafogottságában rejlik. Ő a Györgyi Annával ellentétes utat járja: akkor is visszafogott, majd hógynem szemlélő, amikor „játéksituációban” van. Elég csekély tere nyílik arra, hogy életes portrét rajzoljon erről a lányról, ezért aztán – szerintem nagyon okosan – a figura körvonalaira ügyel elsősorban. Így ugyan nem sok

**Györgyi Anna (Patrizia) és  
Jeanne Moreau (a filmsnitten)**





Kulka János (Roberto) és Vári Éva (Lidia)

Koncz Zsuzsa felvételei

mindent tudunk meg róla, de könnyedén behelyettesítjük számos ismerősünkkel (magunkkal?), mert egyszerűen ismerős.

A színészek játékán van mit nézni. A filmen szintén. De mégis érződik, hogy a szüntelen libikókajáték, az eltávolító rendezői ki-mérség szépen lassan eltakarítja a színpadról a háttérből áradó szenvedélyt, érzelmi nagyszabást, intenzív életérzést. Unatkozunk.

Olykor-olykor – különösen Vári Éva alakításában – felvillan az a két elem, melynek intenzívebb jelenléte megmenthetné az estét, és megszüntethetné a mű sterilitását: az irónia és a reflektáltság. A rendező által működtetett patikamérleg juttat ugyan egy saját történetet a Vári Éva játszott Lidiának is – közepes esettanulmány az emberi kapcsolatok színes tárházából –, de ennél a monológnál, melyet persze Vári hihetetlen belső erővel tolmácsol, sokkal fontosabb az az ironikus reflexióhalmaz, amellyel mintegy bevonja ezt a sablonos kis háromszögtörténetet. Hangsúlyok, kézmozdulatok, odavetett félmondatok, más intonációban megismételt egész mon-

datok közvetítik ezt az – ezen az estén egyedül üdvözítőnek látszó – mentalitást, és amikor éppen egyikre sincs mód, akkor csak a tekintet, mert Vári Éva persze egyfolytában Lidia.

Kiss Csabának alighanem nincsen humora. De ezt az estét ennél kevesebb, a passzív humorérzék is átbillenthette volna. Hiszen az opust nézve az embernek mégis az az első civil reakciója: „gyerekek, tudnék én mesélni...”

---

**MICHELANGELO ANTONIONI-KISS CSABA:  
A SZAKÍTÁS  
(Budapesti Kamaraszínház, Ericsson Stúdió)**

---

FORDÍTOTTA: Magyarósi Gizella. DRAMATURG: Palóc Eszter. DÍSZLET-JELMEZ: Zeke Edit. FILMTECHNIKA: Szlovák Judit. ASSZISZTENS: Kákonyi Éva. RENDEZTE: Kiss Csaba.

SZEREPLŐK: Kulka János, Györgyi Anna, Horváth Lili, Vári Éva.