

KOLTAI TAMÁS

Dán királyi pályaudvar

■ SHAKESPEARE: HAMLET ■

Mindenekelőtt erős képek rögzülnek emlékezetünk retináján Victor Ioan Frunză pályaudvari Hamletjéből. A nem színházi helyszín önmagában radikális rendezői gondolkodásra vall, a színházépület elhagyása a teátrális konvenciók fölírásának szélsőséges esete. Általában olyankor történik, amikor a rivalda lebontása, a hagyományos térszerkezet (színpad-nézőter) megváltoztatása házon belül már kevésnek bizonyul: a falakon kívülre kell menni, a színházi előadás céljára speciálisan izolált, kultúrtörténetileg megbélyegzett terepet föl kell váltani egy kevésbé elhasznált, közhelyektől, beidegződésektől, protokolltól mentes, ártatlan helyszínnel. Frunză, azáltal, hogy a banálisra vált színházépület helyett nem az előbbi szimplán tagadó, ugyancsak izolált „beltéri egységet” – raktárat, üzemházat, templombelsőt – talál, hanem olyan helyszínt, amelynek emblematisz kuságzása van, további elhatározó lépést tesz. A temesvári Csiky Gergely Színházban rendezett Hamletet vasúti környezetben – a budapesti vendéjátékon a Nyugati pályaudvar Ceglédi várótermében – játsszatja. A jelentős méretekkel rendelkező, szecessziós lámpákkal szépen fölújított, viszonylag keskeny, ám hosszú és magas helyiség L-alakban csatlakozik az állomáshoz; időnként behallatszik a MÁV-szignál, az előadás folyamán gyakran nyitott ajtókon kilátni a parkolóba gördülő autókra és a Teréz körút távoli forgalmára. A díszlettervező Adriana Grand talpfakkal, kőzúzalékkal, váltóval kompletten felszerelt síneket épített a terem hosszanti tengelyébe; tehertargonca, kézi hajtány gördül rajtuk, éppúgy, ahogy az ajtó elé, a szabad térre helyezett sín páron is. A közönség az ajtókkal szemközti, hosszú falnál ül, három sorban; egyszerre részese a „produkciónak” és az odakinti „való világnak”, melynek vizuális és akusztikus elemei – a műalkotásba beszűrődő utca kép és utca zaj – egymásba folynak.

A pályaudvar önmagában is metafora; az úton levés, az otthontalanság, az időből való kiszakítottág (relatív idő) képzetét társítja, s mint ilyen, releváns a *Hamlet*tal. A darabban sok az indulás és az érkezés. Laertes Párizsba utazik, később visszajön, Rosencrantz és Guildenstern, majd a színészek is hirtelen toppannak be, Hamletet Angliába küldik, követek jönnek-mennek, Fortinbras érkezése végig a levegőben lóg (bár az előadásból kimarad). A színház képi metaforáit nem kell szó szerint venni, Frunză *Hamlet*je nem pályaudvaron „játszódik”, nem „vakvá-gányon”, mely a hős konfliktusát szimbolizálja (ó, istenem!), és nem (körülbelül) száz évvel ezelőtt, amit az előadás külsőségei sugallnak. Az időkoordináták csak keretet adnak, amelyre a cselekmény ráfeszül – a behatárolt idő az előző századforduló. Amikor a közönség belép a térbe – melyben egy hosszú, csigás fúrtokba rendezett, fekete hajú művész (Hamlet) játszik klarinéton a sínre kuporodva –, helykereső civil kortársain, színházi bennfenteseken és a fényképezés tilalmára figyelmeztető rendezőn kívül a jelzett idő díszgyenruhájában pompázó katonai egyénnel találkozik. Egy sarokba tett vetítövásznon, mely régies sugólyukkal ellátott, farönkökből összerótt, kicsiny, színpadszerű dobogón áll – ez a deszkaszínpad különböző „színházi” helyzetekben többször visszatér, nem volnék meglepve, ha a napra pontosan kétszázöt évvel ezelőtti, kolozsvári első magyar *Hamlet*ra utalna –, nagyjából százéves híradó filmje pereg valamilyen nagyszabású temetésről; az „esős” felvételeken látható

katonai pompa megegyezik a színpadival. A temetés lehet akár a Vilmos császáré vagy a Viktória királynőé; mindenesetre birodalmi alkonyról tudósít. A játéktéren túllődülő képzeletünk belekalkulálhatja az eltűnt időbe a vasszerkezetet tervező, „korabeli” Eiffel Nyugati pályaudvarát, amely felől nemsokára élőben folytatódik a filmen látható előkelő temetés; a gyászhuszárok sínre rakják a koporsót (az öreg Hamletét, ki másét?), és a lassú menet megindul a terem másik végében szintén gyászpompában játszó zenekar felé.

Valóság, fikció és asszociáció így gabalyodik egymásba a *Hamlet*-előadás monumentális kezdőképéin. A múlt – a vetített film – egy ideig rákopírozódik az „élő” szertartásra, surrogva pereg a vetítógép, villózik a szürke kép, miközben a menet a talpfák között bukdácsolva követi a sínre tett koporsót. A hisztérikusan gyászoló királyné ellöki a vigasztaló Hamletet („hagyjál!”-kiáltása kihallatszik a gyászindulóból), aki magára marad az összehajtogatott koporsóterítő rátestált terhével, mialatt a király és a királyné – a gyászból lett nász átmenet nélküli eufóriájában – már a farönk színpadon ölelkezik dévajul kacagva. A múlt filmje megszakad, a vásznat elégeti a fáklyaláng. Hamlet új vásznat feszít az állványra, mint aki tabula rasát csinál – mostantól az ő filmje pereg. De nem; attól, ami megtörtént, nem oly könnyű szabadulni: a szellemjelenés alatt – birodalmi pompában jelenik meg a néma Szellem, a gyászkatonák közé ül, bejárja a termet, erősítőn hallatszik a hangja – újraindul a vetítés, a „gépész” befordítja a vetítőt, körbeviszi a falakon a képet, szereplőkre, tárgyakra, nézőkre irányítja, mindent és mindenkit befed a projekció szürke villózkodása, *ránk vetül a múlt*, időnként érthetetlenül torzul a szöveg, „kibicsaklott az idő”, ahogy az előadáshoz fölhasznált Eörsi-fordításban áll.

Nem lehet új lapot kezdeni, sugallja az előadás, amikor a Hamletet alakító Balázs Attila leszaggatja a vetítövásznat, magára köti a darabjait – a hajpántjába, fekete ruhájába tömődött, mereven zörgő „szárnyakkal” olyan, mint egy barokk oltárképről leszállt bukott angyal –, és az örültet játszva pankrációba kezd a terepviszonyokkal. A terep itt az ipari környezet, a „vasút”, azzal kell megküzdenni; elmaradnak az evokatív, lírai ömlenyek, a monológokba vetült önmarcangolások, egyedül a „lenni vagy nem lenni” különül el önálló szólamként. Balázs egy kézi hajtányon gördül be, miután átállította a váltót (ez többször előfordul), előrehátra löki magát a kézikar mozgatásával, minden kétség egy irányváltás, minden bökkenő egy zökkenő, így mondja végig görcsös idétlenkedéssel, egy infantil szuhanc halálos komolytalanságával. A vasút ilyen értelemben fizikálissá vált lelki terep, amely nemcsak arra szolgál, hogy elszállítsa a szaporodó halottakat, vagy pamfletirozza a száműzetést (Hamlet és a két diaktárs odakint, az ajtó előtt sínautózik el „Angliába”), hanem brutális mechanikai akadályt állít ember és ember közé, ezáltal testi energiát visz a pszichológiai kapcsolatokba. Hamlet magával vonsozolja a járgányra csimpaszkodó Opheliát, aki majdnem a kerek alá préselődik. Polonius a sínautón rejtőzik el, Hamlet vasszerszámmal veri agyon, és kövekkel dobálja. Claudius és Hamlet egy tréler két oldalán veselkedik egymásnak; ki tudja eltolni a másikat, akár egy sportversenyen. (Persze a színészje-



Balázs Attila mint Hamlet

lenet is a „vasúti kocsira” kerül, rápakolják a rönkszínpadot, azon ágálnak a „vándorszínészek”, itt is megjelenik a hőskor, Hamletnek jó idejébe telik, amíg normális hangvételre készíteti a Színész Királyt.)

A színészet fiziológiájából következik, hogy a fokozott testiség energiaigényes, és a tér (különösen a hangelnyelő légtér) további energiákat von el; következésképp a játék intenzív, de nem igazán árnyalatos, inkább látszik az alakításra fordított pusztá energia, mint a szabatos kidolgozás. Az adott körülményeket tekintve ez nem is lehet másképp, a vasúti akadályverseny, a nagy testű járgányokkal való birkózás, a veszélyes bókklászás a sínek, talpfák és alattomos kövek között – a terep legyőzése – nagy megterhelést ró a fizikumra, és kevés időt hagy dajkálni a pszichét. Balázs Attila Hamletje nem írható le a „hamleti jellem” szokásos anamnézisével, nem ébred rá helyzetére, nem jár be utat, nem marad magára kozmikus magányával (túl forgalmas a terep), őt saját intenzív iránytalansága, szétesettsége, gyermeki nyeglesége és szarkasztikus játékosztöne emészti föl. Balázs erőssége személyiségének intenzitása (már Lorenzaccióként az volt), ami szavak és gesztusok nélkül, tétlenségre kárhózzatva is átüt a fizikum falán. Alkati előnye hosszú távon veszélyforrása és hátránnyá is válhat, ha folyamatosan szólózásra van ösztönözve. Általam látott nagy szerepei – Frunzä rendezésében – lényegében szólószeretek, vagy azzá válnak, ami fölborítja az előadások strukturáját, és fölmenti a kapcsolatteremtés kötelezettsége alól. Úgy gondolom, a jövőben nagy hasznára válna, ha ensemble játékra lenne készítetve.

A többiek is jobbára szólókat játszanak, nem egymással, hanem effektusokkal kerülnek kapcsolatba. Azok járnak legjobban, akik önmagukban is „effektek”, mint a Szellemet játszó Dan Antoci (magyar hangja: Barabás Botond) – az előadásban román színészek is szerepelnek –, aki imponáns vértetben lépkedve rendkívül sugaras személyiség, paradox módon a produkció egyik leginkább *élő* alakja. Mindenesetre élő lelkiismeret; igen fájdalmas, ahogy minden alkalommal el kell tűnnie a kakas szavára. (Ez a kakasszó, miként a zenébe ágyazott akusztikus háttér és maga az élő zene, a zenekari előadás, Cári Tibor muzsikájának historikus atmoszférája lenyűgözően nagyszerű.) A második szellemjelenés (tulajdonképpen a harmadik, mert Frunzánál a holt király a színjátékot is végignézi) az előadás színészileg legszebb jelenete. A Szellem „láthatatlanul” leül Gertrud mellé, és Hamlet is odatelepszik a körbe-körbe háromülőkés, romantikus asztalkához. Gyertya ég, melodramai zene szól, a Szellem ajkán mosoly játszik, Hamlet homlokát is földeríti az emlék – az egykori családi idill. Igazi „kamarai” pillanat; kevés van belőle. Gáspár Imola Gertrudját a jelmeztervező Adriana Grand öltözteti föl: hanyatló szecessziós szépasszony, színésznő-királyné ezüstös estélyi jelmezben, lapos turbánnal, magas sarokban, hisztérikusan széthulló gyöngsorral, ami annyira szemléletesnek találhatik, hogy még kétszer megismétlődik (egyszer „jelképesen” a Színész Királyné által, egyszer a mérgezéskor).

Magyari Etelka Opheliája a gyerekszobából épphogy kinőtt kislány. Van benne valami biedermeier, mint a jó házból való úri lányokban. Emlékdoboz a zenével kíséri minden megjelenését.



A vívójelenet

Ilovzky Béla felvételei

Az ilyen kislányok törekeny lelke könnyen merül szexuális fantáziákba, amit a megzavart, fejletlen ész bomlása követ, rongybabával, vetítívászson-darabkákból fűzött virágkoszorúval és (rendezői) zuhanypermettel. Polonius, a papa Horányi László alakításában a fecsegő ember, akinek szócsépléséhez közönség kell; ha nincs más, megteszi az igazi közönség – alkalomadtán nekünk kommentálja észrevételeit. Hamlet és Ophelia találkozását egy magasban lévő üvegablak mögül lesi ki Claudiuszal: onnan is hevesen gesztikulál, hogy Hamlet (és a néző) föltétlenül észrevegye. Demeter András Claudiusa energikus, hangos és karizma nélküli. László Péter mint Laertes a sok bőröndjéről vehető észre, amelyekkel útnak indul. Barabás Botond és Kocsárdi Levente mint Rosencrantz és Guildenstern két nyúlánk piperkőc, Hamlettel együtt németül, precíz három szövegben énekelnek el – föltehetően – egy diákdalt, hogy igazolják emi-nens-pedáns wittenbergi éveiket.

Színészileg a sírásók szerzik a legtöbb örömet. Jelenetüket kettéosztotta a rendező, az első felében mást temetnek (talán Polonius), s mire a cimborá megter a kocsmából a kért itallal, Opheliára is sor kerül. (A temetőn kívül ásott sír s így a szertartás odakint van, az ajtók előtt.) A sírásóknak színgongora dukál gyertyával, a hangszer lassan gördül középre, a sírásók mintha bárban ülnének, leintegtetnek Hamletnek és Horatióknak – a gesztus megismétlődik majd a legutolsó jelenetben, amikor Horatio átöleli a haldokló Hamletet, ugyanazzal a mozdulattal üdvözlík egymást, mintha akkor, a temetőben megbeszélték volna a találkozást, a közös randevút a halállal –, Tokai Andrea, akár egy alternatív színész az alternatív művészklubban, szelíd rezignációval éneklí a sanzont a „nagy színpadon” halálos szcénát játszó kollégának, cimborájá, Adrian Voichişescu együttérző tekintettel szekundál hozzá.

A vége megint Frunzáé, a tablókészítőé. A gördülő tréleren ezúttal számtalan ivókupa érkezik a víváshoz, hogy a mérgezett Gertrud, akinek haláltusáját Claudius kataton mereven nézi végig, majd

rájuk zuhanhasson. A vívás szabályos csörte, fantáziadús plasztronban-sisakban, egészen a kifulladásig, amikor a küzdő felek már elkészültek utolsó erejükkel is; az csak természetes, hogy akrobatikai-fizikai teljesítmény. Itt jut kiemelt szerephez Veress Attila szemüveges filológusnak ábrázolt Horatiója, aki nem szeretné túlélni a tragédiát, a haldokló Hamletnek komoly birkózásban kell megakadályoznia, hogy mérget igyon. Az se hat, hogy maga elé tuszkolja, odalökdösi a közönséghez, „mondd el történetem”. Úgy tűnik, nincs történet, nincs mit elmondani – ha meggondoljuk, a húzódozó Horatióknak abszolút igaza van. Mi marad meg az egész-ből? Azok a „fotók”, amelyeket a Szellem hoz hengeres papírtokokban, miután már mindennek vége, s amelyeket a szereplőknek, élőknak és holtaknak kell a sötétség leple alatt (sötétkamrában?) „előhívniuk” körkörös satírozó mozdulatokkal az üres lapokról; nyújtogatjuk a nyakunkat, hogy lássuk, mi van rajtuk.

Impozáns produktum Frunză *Hamletje*. Hiányosságait föl-emlegetni csak úgy voltam hajlandó, hogy itt hozzáteszem: nem mérhető a magyarországi előadások kilencvenöt százalékához. Sokkal jobb azoknál.

SHAKESPEARE: HAMLET (Temesvári Csiky Gergely Színház)

FORDÍTOTTA: Eörsi István. **DRAMATURG:** Lőkös Ildikó. **ZENESZERZŐ-KAR-MESTER:** Cári Tibor. **DÍSZLET-JELMEZ:** Adriana Grand. **RENDEZŐ:** Victor Ioan Frunză.

SZEREPLŐK: Demeter András, Balázs Attila, Horányi László, Veress Attila, László Péter, Barabás Botond, Kocsárdi Levente, Mátyas Zsolt, Daniel Ghidel, Ovidiu Jurca, Asztalos Géza, Sebastian Francescu, Bandi András Zsolt, Simon Tünde, Tar Mónika, Sütő Katalin, Gomic Maria, Éder Enikő, Tokai Andrea, Adrian Voichişescu, Bálint Emil, Jivoiu Ilie, Decebal Tomescu, Gáspár Imola, Magyarai Etelka, Dan Antoci, Czimbul Marika, Szilágyi Olga, Molnár Csaba, Codrea Ion, Kiss Attila, Gál Csaba, Ion Chipăilă, Onuțiu Danciu, Dorel Jifcovici.