

J Á K F A L V I M A G D O L N A

Nyelvek botlása

■ ZSÓTÉR SÁNDOR PENTHESZILEIA-RENDEZÉSÉRŐL ■

Pentheszileia megeszi Akhilleuszt, így írta át a mítoszt Kleist. Ez a romantika korából ránk maradt dráma szimbolikus értelmezések halmazát zúditotta az utókorra: ilyenek a nők, ilyen a hisztérikus női szerelem, így válik áldozattá minden férfi, s ezek az olvasatok a naturalista dramatikusság hagyományában, Strindberg, Wedekind opusaiban találtak rendesen magukra.

De Kleist művét nem azért nem vitték színre, mert Pentheszileia férfit falóként az agitprop kellékeivel dolgozik, hanem mert ez az olvasásban nagyon nehezen megnyíló és eljátszhatatlan dramaturgiájú mű hagyományos színházi paradigmában egyszerűen nem működik.

A magyarországi ősbemutató a kleisti szöveg nyelvfilozófiai játékára összpontosít, arra a dekonstrukciós olvasatok elterjedése után ismertté vált tézisére, hogy a nyelvben és csakis ott tételezett cselekvés értelmezését máshol, mondjuk, magán a nyelven kívül nem lehet keresni. Kleist 1808-ban a megnevezés tévedését a cselekvés tévedésévé oldva megeteti Pentheszileiával Akhilleuszt, hiszen ez a történet „Nyelvbottlás volt csupán, / Mert sebes ajkam ura nem lehettem”.

Zsótér Sándor a nyelv jelenében létezés gondolatához a jelen és a múlt párbeszédét leginkább felidéző múzeum-metafórát választja. Ambrus Mária tere nem színházat, hanem múzeumfélét állít elénk, s a múzeum-paradigma felől lépve a játékba legelőször az elmúlás ténye és aztán megértésének/megismerésének folyamata jelenik meg a néző előtt. Most, amikor egy archaikus görög színház romanizáltan enyhített alakzatát építették fel a Nemzeti Stúdiójában, megint a játék tere a legfontosabb. A proskénion vonalát múzeumi tárlók jelölik ki, a theatron félkörívét a Feszty-körkép adja, Odüsszeusz teste az orkhésztra közepén, szinte a thümelén fekszik a nyitó képből. Két (a körképpel takart) vomitorium biztosítja a hátsó, a parodosz az elsőoldalsó járást, a proskéniont erős fényfüggöny jelzi. A színházi alaprajzot követve tehát a játék a theatronon zajlik, a nézők pedig a szkénén ülnek.

És Kleist drámájában mindenki úgyis csak néz. Az események mindenkítől, nézőtől, játékostól egyaránt nagyon távol történnek, egyes szereplők látják őket, mások nem, de mi nézők a szkénén ülve még csak nem is látunk semmilyen tényleges akciót, csak egy képet, akár egy happeningről szóló *koncept*-kiállításon. Látjuk Feszty Árpád körképét a betörő magyarokkal a XIX. századi trendi térpanoráma perspektívájában, előtte, rajta állnak az évezredekkel korábbi görögök barna rakott szoknyában, fémveretes bőrvövel, magas szárú tornacipőben, és csak hallgatjuk, hogyan válik a történet elmesélt történelemmé. A fülünk

hallatára lesz belőle mítosz, s a szemünk láttára válik minden harcos mindig egyformává.

Ez Ungár Júlia és Zsótér Sándor parádés dramaturgiai megoldásainak egyike, hiszen az elbeszél (fiktív) tér- és időszerkezetet úgy tágitják, ahogy a valóságot (ami a színházban látható) szűkítik. A trójai, a görög és az amazon sereg tucatnyi csatája „hegyen át, folyóvölgyön át, a messze vadon éjére” sziklatömbökön, gránitfalon, „tátongó szakadékok” sziklaormán zajlik, nem egyszerűen emberek között fegyverrel, hanem lovakkal, lovas kocsikkal, sőt harci elefántokkal és harci ebekkel. A felvonulás egy hollywoodi (és wellingtoni) szuperprodukciónak is kimerítené, ha a kép romantikus valóságnormáit akarnák Kleist után követni. De az előadás dramaturgiája határozott döntéssel betartja az archaizált térhez, tematikához és metrumhoz illő dekorum szabályait, tehát a nem megjeleníthetőt nem játsszák el, hanem elmondják. Így az előadás a reprezentáció jelen idejének illuzórikus karakterétől végre eltávolodva a dereális jelen helyett az elbeszél múltat használja.

Zsótértól természetes, hogy amit Stohl András Odüsszeusz lát a Feszty-körkép háromszorosított félköríves paravánján végignéve, azt nem mozogja le László Zsolt Akhilleusza, nem vágat szekerén, nem esik le róla, nem pattan vissza rá. S Pentheszileia sem fürkészi a sziklaormokat eszelősen, hol mászhatná meg, Tóth Orsi nem követi le azt, amit Moldvai Kiss Andrea lát s elmond. A testek nem játsszák el a narrációt, nem némafilm pereg kommentáló alámondásokkal, a nemzetis színészek végig ellenállnak az illusztráló színház kihívásainak, s ez komoly és jóleső teljesítmény. S mire az előadás nézője átveszi a játéknyelv effajta mozgáskincsét, elérkezik az utolsó nagy jelenet, a végső csata Pentheszileia és Akhilleusz között. Ez a jelenet mind a dramaturgia, mind a játék tökélye, várjunk hát felidézésével.

Mert előtte tudnunk kell, hogy ez a dramaturgia olyan megoldást kínál, mely kiemeli a nézés és az értelmezés, a megnevezés és a tett bonyolult összefüggéseit. Kleist *Pentheszileia* című drámájában sincs olyan (harc)jelenet, amit a szemtanúk helyesen értenének. A Százados látja Akhilleuszt az amazonok kezén, majd Odüsszeusszal élő adásban végigközvetítik az amazonkirálynővel vívott első nagy csatáját. Ambrus Mária hiába ülteti őket a körképparavánok mögötti hidraulikus röplabda- vagy teniszbírói székre, hogy a magasból mint hegyoromról dönthessék el, ki győzött. Hiába látnak, érteni nem fognak. Ugyanígy látja az amazonok Századosnője, hogy „Pentheszileia fölbukik / Halálos árnyak közé hull lováról”. Majd Pentheszileia látja, hogy Akhilleusz a foglya, s a végén Akhilleusz is látja, hogy Pentheszileia harci elefántokkal és kutyákkal áll ki ellene. De mindenki rosszul érti, amit lát, mert vagy hazudnak neki (Pentheszileiának Prothoé), vagy ő csapja be önmagát (Akhilleusz), vagy a képi információt csak ismerős narratívákban tudja értelmezni (csatajelenetek). A látás nem elég, a megértéshez a közös tudás rendje is kell.

Zsótér–Ambrus azért (is) épített múzeumot, mert a múlt tere feltételezi, legalábbis *konnotálja* a közös tudást, kiemeli a közösségek történelemértelmező tevékenységét. A múltparadigma nemcsak a színházi helyzetben, hanem a gesztusnyelv mozzanataiban is jelen van; az ismétlődő képek, a mozdulatok a visszatérésben rejlt megértést hordozzák. László Zsolt művészetének megint fontos eleme ez a játék, mert nemcsak a legyőzhetetlen és sérthetetlen Akhilleusz ő, nemcsak az amazonkirálynő prédája, de ő a Tövishúzó fiú is Kleist marionettszínházi esszéjéből. Ül Akhilleusz az első párviadalból visszatérve a paraván szélén, bal lába keresztben, talpát nézi, kintartja a mozdulatot. László Zsolt a rettenthetetlen, a Hektort megalázó állati harcos imázsára egy mozzanattal ráemeli a tűnődő, értelmes fiatal fiú színeit, s tartja végig fegyverrel megtudással. S képes az éppen szerelembe esett férfi zavart fájdalommal felidézni (az előadás egyébként még Zsótértól is szokatlanul erős metatextuális rendszerében) a József Attila-i sorokat: „Már nincs benned a régen / talpadba tört tövis.”

A Nemzeti Stúdiójának színpadán nincs semmilyen tényleges akció, az előadás a mesélés, a múzeumi tárlatvezetés ritmusát veszi fel. Gyönyörű, lassú táncoreográfia, ahogy egy, a királynőt kiszabadító hadművelet alatt a görög harcosok és az amazonok végiglépdelnek a tárlók előtt, s az archaikus szoborarcok és mai falloszok képeit végignéve csupán sorban illegéssel szorítják ki Pentheszileiát fogvatartói közül. Ahogy Varga Mária abszintzöld ruhája lebben, ahogy lehajtott fejjel visszanez, ahogy szájszegletébe bújtatja mosolyát, az hadoszlopokat is eltüntetne. A mese frenetikus sebességről, heroikus bátor-

ságról, földön kívüli, isteni erőről alig mozduló szereplők szájából hangzik el. Így válik azonnal retorikává a beszéd. S gyönyörűen beszél (majdnem) mindenki, mert a hangok modulálása, az artikuláció tudatossága, a szünetek és a levegővételek ritmizálása a játék alapeszköz-készletét adják. Varga Mária tapasztalt, támogató altja, Söptei Andrea régen hallott, higgadt mezzója, László Zsolt érett baritonja a színpadi beszédtechnika újralfedezését mutatja, s mindezzel együtt a mozgások erős lassítása s a szövegösszevonásokat halmozó dramaturgia bizony az áriaszervezetes operajáték stilizációját kölcsönzi az előadásnak.

Minden addig működik így az előadás rendjében, míg Pentheszileia és Akhilleusz nem áll egymással szemben és tényleges fizikai közelségben. A drámairodalom legbizarrabb szerelmes találkozása ez a jelenet, hiszen Akhilleusz hazudik (Prothoé kérésére vállalja, hogy „Lefegyvereztek. / És idehoztak lábaid elébe”), Pentheszileia pedig egyszerűen nem tudja, mit kezdjen vágya tárgyával. „Jól érts, számos gond nyűgöz, arra kérek, / Tarts egyelőre a többi fogollyal. / Péleusz fia, Csak Themiskürában / Lehetek teljes szívvel a tiéd. / Hát akkor – most hívnak tennivalóim. / Megbocsátok.” Ez az első olyan jelenet, ahol összeér látás és értelmezés eddig térben és időben szétartott folyamata, s mindketten azonnal belebuknak. A férfi hazug helyzetet vállal, a nő halogatja a döntést. De ez a jelenet azt is megmagyarázza, miként veheti fel (mindegy, milyen szereposztási kényszerből) Tóth Orsi kicsi, nagyon törekeny, kisfiús teste Pentheszileia óriásamazon-méretű, félelmetes harcos, királynői, fékezhetetlen lovasként leírt külsejét.

A szerelmi jelenetnek ezért vissza kell váltania a kommunikációs úrból a mindkettőjük számára ismerősebb múlt-narrációba. „– Már megbocsáss! – tőlünk mind-többiekől / oly idegen törvény: honnan fakad?” – menti meg Akhilleusz kérdése a helyzetet, s így az amazonok történetéről hallhatunk hosszú-hosszú mesét. Tóth Orsi legnehezebb áriája ez, s mivel elemi erőből állítja fel a rímelen jambikus sorok százait, lehetetlen nem látni benne a Töröcsik Mari-s jelenlét-energiákat. Pentheszileia a tárlón végigyalogolva meséli el az amazonok történetét; rálép egy fekete férfi nemi szervéről készült mai divatfotóra: Vexorisz etióp király katonái megerőszakolják az asszonyokat. Rálép egy manikűrkészlet óriásképe: az asszonyok leszúrták megbecstelenítőjüket. Íjazó Buddha: férfiaké ez a tudomány. Tanaisz-szobor: a királynő letépi jobb mellét. És így tovább, a kép és a narráció, a látott és az értelmezett, a pillanattá formált múlt és a jelen kontextuális kapcsolata vezet rá minket. Mire Pentheszileia elérne a sztori végére, hogy „A szerelem istene ért utol”, addigra elérik kiszabadító amazonjai.

Erre, a Tóth Orsiból kiszabaduló erők vektorára komponálja Zsótér az utolsó jelenetet, amelyben, mivel múzeumi sétánk végén járunk, helyükre kerülnek a dolgok. Most a Századosnő-Varga Mária narrálja a főpapnő indító „Mi történtjére” a múltat. A szöveg szintjén poétikai finomságokkal (nyelvtani jelek, időhatározók) csúszik az elbeszélő múlt idő a jelenbe, a reprezentáció szintjén azonban a zsótéri formanyelv teljes eszköztára kell. A narráció arról szól, amit soha senki nem mert tenni: a férfievéről; de már maga az elbeszélő (persze Kleist) is szükségesnek tartja elmeháborúval magyarázni e tettet.

De Zsótér nem. Ebben a jelenetben látjuk először mi is azt, amit a hírhozó lát: a harcot. S azzal, hogy a Századosnő csatakomentárja alatt Akhilleusz és Pentheszileia az orkhésztra ívén lassan körözve pirosacsizik, Zsótér a játék, a harc, a szerelem, a legyőzés mozzanatait rakja egymásba. (Éppúgy, ahogyan Jahn-féle szegedi *III. Richárd*-jában tette.) Az évad eddigi legszebb képe a térdét hajlító, csatát játszani akaró László Zsolt és a kicsi, támadó, durcás Tóth Orsi kézráutóse csapataik figyelő gyűrűjében, a Feszty-körkép előtt. S már halljuk a véget, hogy Pentheszileia „céloz és ló, és nyilvesszeje / Nyakat talál; Akhilleusz fölbukik”, de a színpadi jelen cselekvéssora nem követheti a narráció múltját. Rózsaszál lesz a gyilkos nyilvessző, rózsaszírom lesz a vér.



Köncz Zsuzsa felvétele

László Zsolt

Összetéveszthetetlen, ahogy a zsótéri olvasat rátalál tárgyak és mozgások metonimikus vagy asszociatív azonosságára. Mítoszalkotó bravúrral lesz a kleisti rózsaszírom virágcsokra nyilvesszőkötég, a fejet díszítő rózsakoszorú arcon lecsorgó vér. S Pentheszileia úgy tépi fogaival a rózsákat, úgy eszi kedvesét, mint ette kenyérként fia testét Agaué a *Bacchánsszó*-ban. Zsótér nemcsak az előadás dramatikusság szövegének, de saját rendezéseinek s ezáltal a mi befogadói élményünk múltjának is közös metatextusát hozza létre. Pentheszileia úgy lép át a halálba („Én a nők törvényét most elhagyom, / És ezzel az ifjúval tartok itt”), mint lépett Csongor Tünde énekét követve („Jőj, kedvesem a rideg éjbe velem, / Ébren magam van csak az egy szerelem”). S így lesz 2005-ben Kleist zárójelenete a 2003-as Vörösmarty-rendezés színpadi újrajrása. Zsótér előadásai egyre határozottabban állítják, hogy a színház a közösségi emlékezés tere, mert képes a hagyomány szövegekből és tárgyakkal álló múzeumát metatextuális kapcsolatokkal párbeszédre kényszeríteni.

„– Úgy tévedés történt. Ölelni, ölni: / Összerímel.” „Ölnek, ha nem ölelnek – / a harctér nászi ágy.” (A József Attila-versidézetek az *Amit szívedbe rejtész* című versből valók.)

(A december 17-i és 22-i előadásokon a Nemzeti úgy működött, mint egy Berliner Ensemble, mint egy Burgtheater, tehát létrejött ez az írás. Január 12-én és 15-én Stohl-Odüsszeusz bohóckodó indításával pedig úgy, mint a mi provinciális Nemzetünk az illúziószínház romjain. S ezt már megírni sem érdemes.)