

Tompa Andrea

Túl kegyes halál

SOPSITS ÁRPÁD: FEKETE ANGYAL

Lehetne akár dokumentumdráma is. Bár éppen ennek a drámaírási formának nincs hagyománya nálunk; idegen a színházi gondolkodásunktól az, hogy a színházat a valóság kutatása eszközének tekintsük, olyan instrumentumnak, amely nemcsak feltárni képes egy valóságdarabot, de akár megteremteni, valós tapasztalattá is tenni a néző számára. Pedig a valóság gyakran gazdagabb, izgalmasabb és ellentmondásosabb, mint a fikció. Így hát szerényen csak annyi áll a *Fekete angyal* című előadás színlapján, hogy „A darab megszületését valóságos események ihlették”. Kötelező, semleges formula, mely inkább jogi disputák elkerülését szolgálja, semmint a nálunk idegen műfaj megteremtését.

Pedig ha létezik drámai anyag, akkor bármilyen megtörtént élet elleni bűncselekmény eleve az – hiszen nemcsak hogy adott a konfliktus, de lezajlik benne a visszavonhatatlan, a helyrehozhatatlan, az, ami a színpadi „olyan minthá”-ban legfeljebb a halál *szimulációja*. A Fekete angyal, azaz Faludi Tímea magyar ápolónő története, aki néhány éve a halálba segített nyolc és húsz közötti gyógyíthatatlan beteget, haldoklót, s aki jelenleg tizenegy éves börtönbüntetését tölti, valódi drámai anyagot kínál sorsával, egyértelműen meg- vagy elítélhetetlen tetteivel. Sopsits Árpád író-rendező e szempontból semmiképp sem választott rosszul. Az eutanázia dilemmája nálunk mindenestre (még) drámai anyag – van ország, ahol a lezajlott társadalmi párbeszéd nyomán a kegyes halálhoz való jog az általános emberi szabadságjogok részévé vált, Hollandiában például, majd Belgiumban, ahol éppen akkoriban legalizálták, amikor nálunk Faludi Tímea fölött mondtak ítéletet.

A Sopsits Árpád által megírt darab és előadása azonban nem a társadalmi viták meghosszabbítása, de még csak nem is tár fel egy mindannyiunkban mélyen húzódó dilemmát az eutanázia alkalmazásának erkölcsi (biológiai, teológiai, filozófiai, pszichológiai) vonatkozásairól. Erre a legalkalmasabb eszköz a dokumentumdráma lett volna – akár részben eredeti szereplőkkel is, de mindenestre eredeti diskurzusformákkal, felmutatva azt is, hogy miféle diskurzusok voltak lehetségesek Faludi Tímea ügyében, és mit tudunk egyáltalán Faludi Tímeáról. Arról a fiatal, elhanyagolt



Szólóskai Tímea (Kálnai Andrea) és Tímár Éva (Teri néni)

külsejű, üres tekintetű lányról – ilyennek látni a pere során készült fotókon –, aki e furcsa megváltó szerepet vállalta magára.

Számos és nem csak színházi minta kínálkozik a dokumentum felhasználására. A legutóbbi nagyszerű példa Tamás Gellért, magyar szülőktől származó svéd újságíró (kiadói nagyzolásból Gellert Tamas név alatt megjelent) könyve, a *Lézeres gyilkos* egy olyan, első-sorban bevándorlók ellen merényletet elkövető fiatal-emberről, aki maga is bevándorlók gyerekeként lett „igazságosztó”. Tamás Gellért dokumentumregénye a szélsőjobb pszichológiát tárja fel egyetlen ember részletesen megrajzolt történetében – amihez hosszú éveken keresztül készített interjúkat az elkövetővel, sértettekkel, áldozatokkal, családtagokkal, ügyvédekkel, figyelte, és talán önkéntelenül alakította is a társadalmi párbeszédet, à la Truman Capote. De nem hiszem, hogy alább lehetne adni.

Sopsits a fikciót választotta. A halál fikcionalizálását. És történetet kanyarított hozzá. Az ő Fekete angyalát Kálnai Andreának hívják – megkockáztatom: elsődleges alanyával, Faludi Tímeával nem ismerkedett meg behatóan.

Meggyőződésem, hogy egy dokumentarista dráma – bármilyen személyiségjogi kérdéseket vet is fel, és természetesen sokkal nehezebb kutatói terepmunkát igényel – közelebb hozta volna a nézőhöz a valóságot. Azt, amitől annyira távol tartja magát a mai magyar

színház, hogy amikor belőle indul ki, akkor is legfeljebb csak reprodukálja, fikcióban próbálja újramodelálni. Annak a színházeszménynek megfelelően, amelyet a mimetikus realizmus képvisel. Föl kellett volna kérni egy író, szoktuk mondani, ha nem elég jó a darab. Ezúttal ez nem segített volna. Olyan valakit kellett volna fölkérni, akit a világ érdekel, nem a színház.

Az előadás elején a főszereplő ápolónő belebújik fehér köpenyébe – belép a szerepbe, ha tetszik; ez a köpeny nem valóságdarab, csak az imitációja: gombok vannak rajta természetesen, de mögéjük gondos kezek patentokat varrtak, hogy majd egy szenvedélyes pillanatban egy mozdulattal letéphesse magáról a színész. Mint cseppben a tenger, úgy tükröződik az előadás ezekben a patentokban. Nem a jelmeztervező (egyébként szintén Sopsits) hibája, hanem a gondolaté. Hiszen látjuk: szó szerint is egyetlen kéz munkája a köpeny és a *mizanszcéna*.

Kálnai Andrea története ennek mintájára alakul: ez a fikció egyszerre a legközvetlenebb „ábrázolása” és másolása, olykor bántó majmolása a valóságnak (a haldok-

A Fekete angyalról mint emberről igen keveset és azt is csak vázlatosan tudunk meg. Hogy magányos, hogy szeretetelen családban él. Egy gimnazista is tudja, hogy általában nem szeretetteljes családban és biztonságos szabadságban felnövő gyerekekből lesz bűnöző. Ennél azért mélyebbre kellett volna menni. Szőlőskei Tímea teszi, amit az igen szűk szerep-keret ajánl: jelenléttel próbálja pótolni a hiányzó alakot.

A darab és az előadás legnagyobb hibája, hogy sem intellektuális dilemmával nem szembesít – lehet-e ölni, van-e kegyes halál, biztos-e, hogy az a beteg gyógyíthatatlan –, sem *érzéki* élményt, halál- és test-élményt nem ad, holott a néző bármelyik esetében elgondolkodna eddigi és lehetséges veszteségein. Miért nem képes a magyar színház a halál ábrázolására? Miért csak halál- és haldoklás-paródiákat látunk? Miért nem rendülünk meg egy öreg test láttán? Pedig a színpadon idős színészek is vannak, még sincs bátorsága a rendezőnek meg is mutatni magát az elmúlást. Akár az ő hanyatló testükön keresztül. Mivel az előadás az „olyan, mintha” kisrealista regiszterben tartja az



Schiller-Kata felvételei

Valkay Pál (Halál I.), Szőlőskei Tímea és Szabó Margaréta (Halál II.)

lás feletti sikerületlen ábrázolásával), másrészt revü-sített-színháziasított-megzenésített halálorfeum. A halál (dupla) szereplőként, a Nagy Színházi Konvenció legközhelyesebb modorában, erősen festett, szőke nő és frakkba öltözött idős férfi alakjában jelenik meg benne. Mondanak „kemény”, „cinikus”, „pökhendi” és „kegyetlen” mondatokat. És ehhez „jelezve” játszanak.

egyébként ülve haldokló színészeket, akik jobb-rosszabb képességeik szerint próbálják abszolválni a feladatot, testélményünk sincs. (Legkevésbé Tímár Évának és Cs. Németh Lajosnak hisszük el a mutatóváltást – az utóbbi agyvérzést imitál, nyelve kifordul szájából.)

A revükhöz viszont legalább olyan tudású csapat kellene, mint a *Feketeország* színészei: azok tudnak énekelni, ott van ritmus, zene és jelenlét, és az is lehet, hogy háromszor annyit próbáltak, mint a *Fekete angyal* létrehozói. Így a revü is beszorul ebbe a szűk, fojtoga-

tó térbe (a díszlet szintén a rendező munkája), holott távolság kell hozzá.

Az előadás bántóan magára hagyja a nézőt a (cinius? – nem tudni) orvos rideg ítéletével: mindenki olyan halált kap, amelyet megérdemel. Mivel nem hangzik el cáfolat vagy ellenvélemény, azt hihetnénk, hogy ez „szerzői” vélemény. De hát ezt senki sem gondolhatja komolyan.

A *Fekete angyal* nagy, ám elszalasztott esély. Bele-sápadhattunk volna: megismertünk volna egy embert, egy sorsot, egy dilemmát, mérlegeltük volna saját vagy szeretteink majdani választását élet és halál közt. Nincs ezeknél fontosabb kérdés: hogyan élünk és ha-

lunk meg. Nem hinném, hogy olyan kegyes és ártalmatlan módon, mint ezen az estén láttuk.

SOPSITS ÁRPÁD: FEKETE ANGYAL
(Budapesti Kamaraszínház)

Rendező-díszlet-jelmez: Sopsits Árpád.

Szereplők: Szőlőskei Tímea, Újvári Zoltán, Nagy Cecília, Szilágyi Zsuzsa, Tímár Éva, Cs. Németh Lajos, Stefanovics Angéla, Valkay Pál, Szabó Margaréta, Kovács Ferenc.

Nyulassy Attila – Ugrai István

Képfolyam-kurzus

GEORG BÜCHNER: WOYZECK

Szűnni nem akaró, sűrű csenddel kezdődik a Maladype Színház új előadása, a *Woyzeck*. A félhomályban a földön magzatpózban hever három férfi, négy nő pedig családi fotókkal dekorált fal előtt ül a háttérben, körülöttük tányérhegyek. A tér jobb oldalán egy zuhanytálcában egy férfi áll fehér ruhában (zubony, nadrág, olyan katonaféle), előtte amorf vízcseppként fémláncba fűzött befőttesüveg-függöny, mind-egyik üvegben víz. Az előtérben egy bordó szőnyeg, amely fokozatosan szennyeződik be a víz- és izzadság-cseppektől meg a széttrancsírozott borsóktól. A férfi először csak hangokat bocsát ki, amelyek zaklatott sutogásba, majd elfojtott kiabálásba, artikulálatlan és darabos szövegzuhatagba csapnak át: vezényszavakba, amelyek egy nyomasztó, lázálomszerű vízióba vezetnek be.

Claudio Collovà *Woyzeck*-je a töredékességével az interpretáló művésznak nagyfokú szabadságot biztosító Büchner-mű atmoszféráját próbálja közvetíteni, ám csak részleges sikerrel.

A rendező és a mű nem először találkozik egymással: Collovà többször tartott kurzust a *Woyzeck* kapcsán, Olaszországban készített már belőle előadást, egy évvel ezelőtt pedig a Maladype akkori tagjaival tréningezett. Most viszont önálló, kerek produkciót hirdetett meg, de mintha éppen a workshop intim, egyedi, kísérletező jellege nem válna közös élménnyé. Collovà azonos elemekből építkezik, mint a kurzus alkalmával, de míg ott a tányérok, a vízzel telt üvegek, a csukott szem az interpretáció mélyére vezető eszközök voltak, addig itt elvileg önmagukon túlmutatva esztéti-

kai műegészet kellene alkotniuk. Az eredmény felidé-zi Balázs Zoltán tavaly bemutatott *Leonce és Lénáját*, amely jelenetkidolgozáson alapuló színészi projekt-munka volt, de míg ott lehetőség adódott a jelenetekkel való játéokra, addig itt ez a fajta erős kreatív háttér nem érződik. A *Woyzeck* egyes jelenetei főként mozgásban és cselekvésben, egyfajta akciószínházként fogalmazódnak meg, de a pusztán egymás után montírozott szekvenciák csak önmagukban működnek, nem állnak össze komplex előadássá.

A rezgő tányérok frusztrált alapritmust adnak a játéknak Bakos Éva kezében, zakatolással röpítenének minket az előttünk születő illúzióba, de amikor a színészek már rajtuk ugrándoznak, kettős hatást kelt: egyszerre jeleníti meg a szorongást áthidalni próbáló négy Marie-t és ugyanannyi Woyzecket, illetve a színészeket, akiknek egy-egy óvatlan lépése veszélyes következményekkel járhat. A víz mint a megtisztulás közhelyszerű jelképe nemcsak a véget jelzi (Simkó Katalin Marie-ja például ebben végzi), de vizelet formájában a világról alkotott véleménynyé alakul át, ettől a plasztikus naturalizmustól elemelődve pedig a kényszerből végzett fizikai munkát is érzékeltetheti. De az ötletek nincsenek rendszerbe állítva, így megfejtéseink csak tippek maradnak, sőt a vörös kendő keltette asszociációt – amely felidézheti a szüzesség elvesztését vagy a megerőszkolást – a „Mi ez a vörös kendő a kezeden?” mondat azonnal megsemmisíti. Ez rámutat az előadás legfontosabb problémájára: a globális kontextus hiányára – így a tárgyak és cselekvések csak önmagukat jelentik.