

Miklós Melánia

# Mihez képest?

TÉREY JÁNOS: JEREMIÁS, AVAGY ISTEN HIDEGE

„Ez is valami”, szoktuk mondani, ha elégedetlenek vagyunk valamivel, de vigasztaljuk is magunkat. Sokszor elhagyjuk a kifejezés előtagját, s a *valamire* fektetjük a hangsúlyt, amely bármivel behelyettesíthető, az adott szituációban rámutató, utaló jelleggel értelmet nyerő ún. „üres jel”, egyben a maximumot jelentő *minden*. Térey János e köznyelvi idióma kifordításából indítja legújabb, *Jeremiás, avagy Isten hidege* című drámáját, ami nem pusztán nyelvi-poétikai értelemben meghatározó írói gesztus.

Térey stílusának alapeleme az antonímiákat felidéző technika, amellyel folyamatosan játékban tartja az egymásnak feszülő jelentéseket. Az ellentételezés a *Jeremiás* esetében azonban a dráma műfaji vonatkozásait is érintő tartalmi kérdés. Ahogyan a szereplők megszólalásaiban a középen maradás igényével keveredik vulgáris és fennkölt, konkrét és allegorikus, magas irodalmi nyelv és szleng, a történet- és jellemalkotás szintjén úgy kerül szembe egymással hétköznapiság és transzcendencia, elitizmus és provincializmus, múlt,



Stohl András  
(Cucor),  
László Zsolt  
(Nagy Jeremiás),  
Söptei Andrea  
(Dr. Poroszlav Sarolta) és  
Makranczi Zalán  
(Péterfia Jakab)

„A semmihez képest ez is nagy utca” – kezdi sirlalmait Nagy Jeremiás, a nyári ülőszék szünetében szülővárosába, Debrecenbe hazaérkezett negyvenes országgyűlési képviselő, s azzal, hogy konkretizálja a *valamit*, jelentéssé teszi magát a *semmit* is. A Semmi áll tehát szemben mindennel, s ez mind metaforikusan, mind retorikailag érvényes a szöveg építkezésére. „A semmihez képest ez is egy város” – mondja nem sokkal később, s a koncentrikus körök formájában tágul asszociációs mezőben – mintha a premier plán és a nagytotál látószöveget váltogató kamera objektívjén át szemlél-nénk az embert – a nép, nemzet, család, szerető, vidék, generáció, munka, viszony, ország, világ, Isten rétegeivel folytathatjuk a sort.

jelen és jövő, valóság és fikció; míg a dramatikus építkezésben az esemény és elbeszélés, cselekmény és szöveg(mondás), realizmus és stilizáció kettősségében ragadható meg.

A darab a stilizáltság lírai eszközökkel sűrített nyelvén ezeket a szinteket szimultán működteti. A kihívás ezért egyrészt az, hogy a rendezés ki tudja-e bontani a dráma érvényes olvasatát úgy, hogy közben ne sérüljenek a többértelműség rétegei. Másrészt hogy megtalálja-e azt a színpadi formát, amelyben fenntartható az eltérő regiszterű beszédmódok termékeny feszültsége. Magyarul: akkor érhet célt, ha a néző számára a történet egyszerre hétköznapi és fennkölt, konkrét és metaforikus, költészet és dráma, miközben a színpadon történnek is



Hevér Gábor (Csige Károly), László Zsolt és Stohl András

az események, de tulajdonképpen igazán a szöveg (mondása, illetve értése) történik meg.

Kortárs szerző darabjának színrevitele mindig fontos tény, főleg, ha ősbemutató, s különösen, ha magyar. Valló Péter rendezése sok szempontból jelentős vállalkozás. Elsősorban nem azért, mert a bemutatónak helyet adó Nemzeti Színház gyors reagálásával konzekvensen erősíti a legújabb magyar drámairodalom presztízsének népszerűsítésében betöltött szerepét. Térey darabja – noha egy trilógia záró részeként formálisan rácsatlakozik a színházban már játszott *Kazamaták* és *Asztalízene* ismertségére – nem megrendelésre készült ún. színpadi szöveg, hanem önálló irodalmi mű, amely miután elnyerte a 2008/2009-es évad legjobb magyar drámájának járó díját, s megjelent a Magvetőnél, azonnal be is került a színházpiaci körforgásba. Részleteiből az Új Színház készített felolvasó színházat Dömötör András rendezésében, majd a Nemzeti kóstolt bele néhány jelenetbe Valló Péterrel, aki most a teljes művet megrendezte. A produkció jelentőségét ezúttal a tőle megszokott értő és mélyelemző megközelítésen túl koncepciójának a szöveg szándékaival való találkozása teremti meg. Hogy a siker az önmagába kódolt lehetőségekhez képest mégis csak hetven százalékos, az talán éppen a rendező szöveg iránti túlzott tiszteletnek köszönhető. Ha tetszik: Valló egy frappáns szcenikai-formai ötletből kiin-

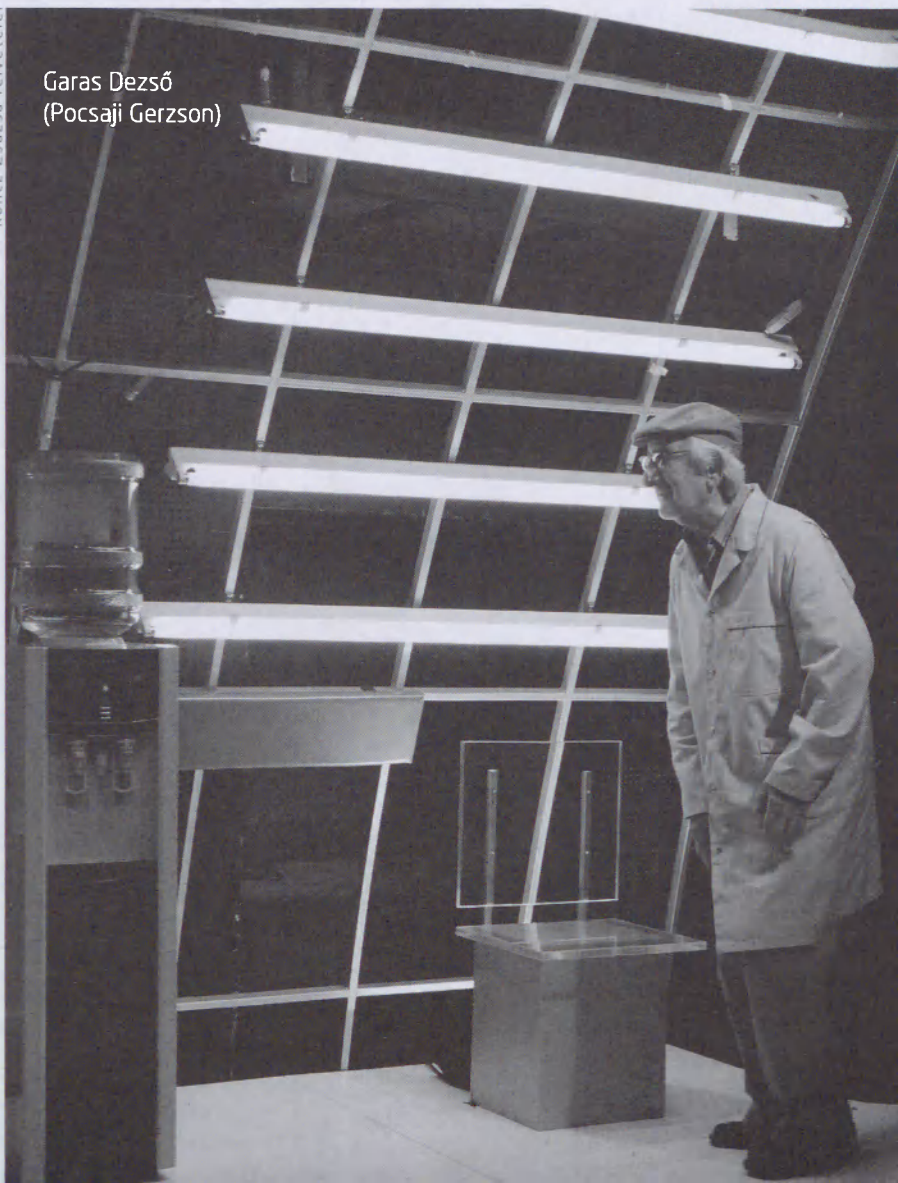
dulva lényegi ponton ragadja meg a Térey-darab fő nyomvonalát, s szinte végig képes kezében tartani a fonalat, majd mintha nem bízna saját erejében, megadja magát a szövegnek, s ezzel felszínre hozza annak problémáját. Nézzük, mihez képest, és hogyan.

Először is látszólag lemond a szerzői utasítás azon kitételéről, miszerint „játszódik Nagy Jeremiás elméjében”. Speciális nézőtérrel foglalunk viszont helyet (díszlet: Antal Csaba), amely a másik szerzői kulcsszó, a „váratlanság szellemében” hamarosan meg is mozdul, s a hagyományt idéző, de fordított helyzetet teremt: műfajilag „misztériumot” nézünk, s akár a középkori színjátékok közönsége, amely elé beforgatták a stációkkal berendezett helyszínüket, vagy vándorolt a kocsiszínek között, jelenetről jelenetre fordul velünk egyet a szerkezet. Körpályát írunk le, ami egyrészt az Akárki-történetek útjárásá-

ra rímel, másrészt a világ örökös körben forgására, amely megváltoztathatatlanul újratermeli a rosszat, s amely ellen Jeremiás próféta is (hiába) szónokolt. Hősünk, népének megkeseredett képviselője – s vele együtt mi is – Debrecen talán jövőbeli metróállomásaira érkezik, az emlékezés időtlen jelenében számot vetve saját eddigi, valamint szűkebb és tágabb értelemben vett közösségének életével. A forgó

Koncz Zsuzsa felvételei

Garas Dezső  
(Pocsaji Gerzson)



szerkezet a maga konkrétságában azonban nehézkes és monoton, rövid időn belül el is veszítjük a kijáráshoz mint kezdőponthoz viszonyított térérzékelésünket.

Az elbizonytalanítás vagy „lebegtetés” egyébként is szándékolt rendezői fogás. Valló finoman, de elhagy minden, az időre és annak múlására való lehetséges utalást. A metró nem fut ki a felszínre, nem hat ránk az időjárás (Benedek Mari árnyaltan szerepjellemző ruháira sem), végig a föld alatt vagyunk, a kivetítőn csak a SZTRÁJK felirat olvasható, időjelzés nem. „Kívül vagyunk az időszámításon”, s noha a három napja tartó sztrájk miatt kiközlött az idő, Jeremiás (rituális) útra kelését induló metrószerelvénnyel hangja vezeti be. Innentől kezdve hősrünk gyermekkori barátjával, akár Hamlet és Horatio, járja a kék-sárga, műanyag és fém hatású állomásokat, mint Vergilius és Dante a pokol vagy Lucifer és Ádám a történelem köreit. Hogy pontosan hol járunk, az szintén bizonytalan, hiszen a hangsúlyosan kiírt állomásnevek közül csak az első, az Apafája és a Fényes udvar tekinthető szimbolikusnak; a stációk közti holtidőkben Jeremiás mellettünk lépdelve vezet bennünket, továbbindulásunkat pedig következetesen kisikló vonat hangja jelzi.

Azt sem tudjuk meg, hogy a vizes zacskóval a kezében színre lépő Jeremiás most érkezett haza, vagy elmenni készül a furcsa helyről, ahol a forráság ellenére egy fenyő hatású bokor melletti digitális kijelzőn bibliai idézet olvasható – a darab első mottója, *Jeremiás könyvéből*. A karzaton egy gyerekkórus, akár az angyalok kara, zsoltárokat énekel, szenvedők fohászait, ami nem egyszerűen az elején és a végén (kilencedik képként) keretezi a történéseket, hanem átkötő intermezzóként az utaztatás visszatérő eleme. Az, hogy ennek éppen annyi jelentőséget tulajdonítunk, mint a karácsonyi érzélgősség szintjén megélt vallásosságunknak, a hangulati ellentételezésen túl szerencsésen találkozik a transzcendenssel való kapcsolatát végleg elveszítettnek hitt világunk kritikájával.

A rendezés fontos döntést hoz meg, amikor igyekszik elvezetni figyelmünket a realitás síkjáról, s tárgyak nélkül lépteti föl Jeremiást. A történetben kulcsfontosságú szerepet játszó pisztolyt nem mutatja meg, sőt nem is hozzá rendeli, hanem a barátja védelmére kelt Cucor kezében pillantjuk meg. Ugyanezt a célt szolgálja a valóság képzetének minimalizálása: a mintegy a fekete semmibe vetett állomások egyformaságát néhány uniformizált tárgy töri csak meg (pad, kuka, vízautomata, térkép, makettszerű templom). A játékmódban ugyanakkor egy egyszerű, ám annál hatásosabb ötlet segíti a hatást. Amikor a szöveg pillanatokra vagy egész jelenetekre a realista megformálás lehetőségét kínálja, Valló elbizonytalanítja a szereplők „valódiságát”. Néma tanúkat rendez be, más dimenzióban létező, még vagy már jelen nem lévő szereplőket, ami az első pillanattól kezdve megteremt a halál küszöbén az életre való visszaemlékezés érzetét.

Természetesen azoknak van könnyebb dolguk, akiket „megemel” Térey szövege. Molnár Piroskának elég a „huss, ez az első napja a maradék életednek” kezdő mondat, hogy játéka hiteles legyen. Garas Dezső a Fényes udvar házmesterének megjelenésében (is) hordozza a túlvilági bölcsességet és titokzatosságot. Murányi Tünde könnyedén játssza át a nyelvi stilizált-

ság minden lehetséges fokát, mégis pengeélen tudja tartani figuráit: halott nőként olyan élvezetes tájszólással beszél a hajdúsági nyelvjárást, „mintha élne”, Johanna fehér menyasszonyi ruhában előadott „versmonológja” pedig nemcsak az *Isten hidegét* érzékíti meg, de a szerelem soha nem múlt melegét is. Bánfalvi Eszter képességeiről akkor győz meg, amikor a rég nem látott kedves évődéseiben észrevehetően természetességgel vált át bibliai magasságokba, elkerülve a közhelyeket ellentételező líra patetikusságát. Söptei Andreának a polgármesterné elitizmusából kell a megunt szerető vulgarizmusáig vinnie a szerepét, s hogy ezt éppen nem stilizálja alul, az előadás fordulópontjának köszönhető: egy revüszámot követően Jeremiásban felgyülemlik az indulat, s látványos előjátszással eldördül az első lövés.

Innentől visszafelé (is) halad velünk a szekér, s a hirtelen jött akciódráma mintegy előkészíti a végkifejletet. Felpörögnek az események, s miközben egyre több figyelmet kap a gyilkossági szál valószínűségének megteremtése, annál nagyobb küzdelem folyik a metaforikus olvashatóság kibontásáért. Térey arányosan növeli a nép bűneit lajstromozó, illetve a büntetést jósló prófétai kinyilatkoztatások súlyát. Valló viszont azzal, hogy meghúzza, sőt elhagyja ezeket, leengedi a játékot a realizmus talajára. (A barátként idáig a komolykodás és lazaság kettősségét kitűnően alakító Stohl Andrást például menthetetlenül a bulvárvalóságához köti, csak azért, hogy bekerülhessen a színre egy olló.) Az előadás Jeremiás személyére fókuszálva a végére tartogatja a meglepetést, ám sem a haláltáncot idéző búcsúzás, sem az árvízi fenyegetést permetkapuval felváltó megtisztulás rituáléja nem tudja biztosítani azt a stilizációt, amelyben a főhős öncsonkító gesztusa ne a maga valódiságában nyerné el a jelentését. Egyedül László Zsolt kiegyensúlyozott, az ellentételezést leginkább optimalizáló színészi játékának köszönhetően oldódik a holt-pont, s nyer értelmet a történet. Szövegérzékeny alakításában a *nyelvnek* alárendelve csak annyit enged külszínre a *mondás* karakterformáló hatásaiból, amennyi elengedhetetlen. Hogy mit (nem) hallunk meg abból, amit *magyarul mond*, a költészet nyelvén, az kollektív és egyéni felelősség kérdése. A semmihez képest ugyanis tényleg nem marad más nekünk, mint ami kezdetben volt.

## TÉREY JÁNOS: JEREMIÁS, AVAGY ISTEN HIDEGE (Nemzeti Színház)

**Dramaturg:** Németh Virág, Vörös Róbert. **Díszlet:** Antal Csaba. **Jelmez:** Benedek Mari. **Mozgás:** Gyöngyösi Tamás. **Rendezőasszisztens:** Herpai Rita. **Rendező:** Valló Péter.

**Szereplők:** László Zsolt, Molnár Pirokska, Gerlits Réka, Stohl András, Hevér Gábor, Újvári Zoltán, Bánfalvi Eszter, Blaskó Péter, Szarvas József, Rátóti Zoltán, Murányi Tünde, Kelemen József m. v., Söptei Andrea, Makranczi Zalán, Somody Kálmán m. v., László Attila, Farkas Dénes, Garas Dezső.