

Koltai Tamás

Valóságos illúzió

HONI ÉS KÜLHONI KÉPZELGÉSEK

Itt és most

A nagy színpad közepén három fallal határolt lakószoba áll, realista berendezéssel. Az egyik portálnál fölismerhető tárgyakból, dobozokból, fémidomokból, különféle szerkezetekből, világító és zörgő elemből függőlegesen összerakott, furcsa halmaz nyúlik magasan a zsinórpád láthatatlan szférájába. Amikor a Compagnie L'immédiat *Itt és most* című produkciója elkezdődik,

mechanikai effektjeinek sorozatában. Azzal a különbséggel, hogy itt emberek vannak a középpontban, és úgy kerülnek ki az effektékből, mint akik észre sem veszik, hogy történt valami. Pedig történt. A szoba falai megrepednek, szétnyílnak és leomlanak, a tárgyak elszabadulnak, kirepülnek az oldalsó halmazból, vagy a semmiből hullanak alá, és közben a színészek – bár bukkósisakkal a fejükön – lazán sétálva, szaladva, szökkenve vagy huppanva cikáznak közöttük, anélkül, hogy bántódás érné őket. Minden elszabadult tárgy éppen



Eberling András felvétele

Itt és most (Compagnie L'immédiat)

akár egy átlagos színdarab előadása kezdődne el. Bejön valaki a szoba ajtaján, leveszi és a fogasra akasztja a kabátját, táskáját az asztalra teszi, leül...

Csakhogy már az első pillanatban elkezdődnek a katasztrófák. A fogas ledől, az asztal összecuslik, a rajta levő tárgyak lecsúsznak, és esésük beindítja a láncreakciót, mint a dominóeffektusban vagy a bonyolult szerkezet tetejéről elgurított golyó egymáshoz kapcsolódó

oda érkezik, ahová kell, továbbblendíti a másikat, vagy eléri valamelyik szereplőt, aki elesik, bukfacezlik, fölpattan, továbbiramodik, újabb és újabb katasztrófák felé. Minden tárgynak, minden ívnek, minden sebességnek kiszámítottnak kell lennie, az elámult néző azon töpreng utólag – mert közben nemigen van rá ideje –, hogy milyen pontossággal kellett az egészet összerakni, hogy a széthullás ilyen tökéletesen sima, gördülékeny és teveszthetetlen legyen.

Amikor már csak egyetlen hatalmas romhalmaz marad a színen, a színészek saját kezűleg megtisztítják



Schiller Kára felvétel

1. Jelenet
a Farsangból
(Radu Stanca
Nemzeti Színház,
Nagyszeben)

2. Purcărete
Farsang-rendezése

3. A halott város
(Csokonai Színház,
Debrecen),
középen:
Rálik Szilvia

1.

a terepet a kacatoktól: kidobálják, vagy óriási takarítólapátokkal kitolják az oldalszínpadra a „szemetet”.

A kiürült színpad újra berendeződik, ezúttal a térbe állított szobaelemek cserélődnek, siklanak ki-be, a szereplők pedig szekrényekben közlekednek, hol az ajtón, hol a fiókokon át, hol eltűnnek bennük, hol ajtónyitáskor bennük kuporognak. Ez a sok variációval folytatódó szekvencia hasonló precizitást kíván, a színészeknek pontosan kell odaérniük, és eltűnniük a sebesen közlekedő szekrények takarásában vagy a villámgyorsan nyíló-csukódó szekrényajtók, fiókok mögött, hiszen nemcsak „láthatatlanul” váltják egymást, hanem saját alakmásaikkal azonosak, „önmagukkal találkoznak” térben és időben szürreálisan, vagyis ahogyan a valóságban nem lehetséges.

Ez bizonyos kísértetiességet és abszurditást kölcsönöz a virtuóz játéknak. A bámulatos könnyedség, hajlékonyság és pontosság a valóságfölöttiség képzetét kelti. De csak játék, nem több. Akrobatika és szcenika. Önmagát értelmezi, jelentése egyenlő a működéssel. Van benne valami a cirkuszművészetből, de az ember és a tárgy viszonyában megfogalmazódik valamilyen folyamatos „cselekmény” is. A végén hatalmas gúlában hordják össze az összes kacatot, s ezt is „röptében” teszik, ugyanazzal a koreografált mozgással, amely az egész előadást áthatja.

El tudnám képzelni ezt a technikát, ezt a *fizikai* színházat „alkalmazott művészetként”, a *drámai* színház szolgálatában, nem ennyire töményen, hanem módjával, dramaturgiai célzattal. Valamikor, évtizedekkel ezelőtt láttam ehhez hasonlót Stratfordban, a Royal Shakespeare Company *A makrancos hölgy*-előadásán, amelyben szépen felépített színpad fogadta a nézőt, majd a Petrucciót játszó színész a nézőtérrel jelent meg civilben, részegen – megtévesztő hitelességgel zavarba hozva

a közönséget –, fölküzdötte magát a díszletig, közben összetűzött nézőkkel, jegyszédővel, ügyelővel, majd randalírozni kezdett, minden díszletelemet lerángatott, a kulisszák egyenként, nagy porfelhővel összedőltek, és kialakították a keretjáték első jelenetének helyszínét, a kocsmát. Nagyszerű volt. (Jelzem, a Vígszínház *Makrancos Katájában* is hullik némi színházi kacat a zsinórpadról az előadás elején.)

Farsang

A Caragiale-komédia Silviu Purcărete rendezésében majdnem üres színpadon kezdődik, csak egy magányos szék áll középen, oldalt pedig tükörfal, csomagolópapírral letakarva. Az egész produkciót egy farral beállt kamionból csomagolják ki, a belsejéből – elektronikusan leeresztett platóján át – szállítják ki a berendezést, a földpadlóra lerakandó szőnyegeket, a bútorokat, köztük a semmibe állított ajtót, s a szereplők is onnan érkeznek és távoznak az előadás során folyamatosan.

Silviu Purcărete varázslatos játékot rendezett az idegen nyelven – éppen a nyelvi akadályok miatt – szinte előadhatatlan *Farsangból*. (Parti Nagy Lajos bravúros saját darabot írt belőle, nyelvi leleményei torzító tükörként funkcionálnak, ezért feltűnően nem harmonizáltak az előadással, függetlenül attól, hogy a feliratozásnak nem sikerült szinkronban lennie a játékkal, és ennek egyik akadálya az volt, hogy sorozatosan dialógokat írtak egyetlen táblára, holott megkísérelni is csak akkor lehet az egyidejűséget, ha minden új megszólalás külön feliratba kerül, és egy az egyben lefedi a beszéldőt.) A magas fokon stilizált, a naturalizmust messze elkerülő produkció mégis közvetíteni tudta a vígjáték cselekményének „rögvalóságát”. A románul nem értő néző természetesen nem érzékeli azt a csökevényes,

roncsolt nyelvi környezetet, amelyet a szakértők a XIX. század végi bukaresti kispolgári „underclass” primitív és előkelősködő, provinciálisan frankofón habitusának megfelelőjeként írnak le, és amely írói „csináltságában” egyszerre hat mesterkéltnek és természetesnek, de a szereplők viselkedését látva ez szinte magától értetődőnek látszik. A nagyszebeni Radu Stanca Nemzeti Színház színészei nem játszanak rá a devianciára, nyoma



Schiller Kata felvétele

2.



Felvétel Andrea felvétele

3.

sincs a mi Caragiale-előadásainkban – és általános vígjátéki stílusunkban – megszokott „figurateremtésnek”, nem beszélnek hibásan, selypítve vagy „kásásan”, nem vágnak torz pofát, nem maszkírozzák magukat foghíjasra vagy torzonborzra, nem viselnek loncsos Teleki téri rongyokat, nem gesztikulálnak vagy mozognak paralitikusan, egyszóval nem „alakítanak”. Épp ellenkezőleg: a normalitás keretein belül maradva – beszélve, öltözködve és magatartva – jellemeznek. Nae, a borbély

szinte disztíngvált úriember, a kissé közönséges Mița szinte polgári dáma, a primitív Didina szinte játékos – belőle egyébként is három van, *három egyforma*, hogy fokozza a farsangi éjszaka káprázatát –, és ez a szinte a szokványhoz képest egy másik dimenzióba helyezi, emeli, illuzórikussá teszi a cselekményt.

Több mint negyven évvel ezelőtt alkalmam volt látni Lucian Pintilie híres *Farsang*-előadását – életem máig meghatározó színházi élménye –, ezt a posványosan alantas, „húgyszagú”, naturalisztikus elemekből szélsőségesen groteszkké, sőt abszurdá torzított világot, amelyhez képest Purcărete laza, könnyed, elegánsan esztétikus, képzőművészileg megkomponált produkciója hasonló reveláció.

Purcărete mindent lebegő, finom, táncos könnyedséggel old meg. A díszlet kipakolása belesimul a játékba, az egész első felvonás alatt – az előadást szünet nélkül játsszák – folyamatosan hordják a sörösládákat, és a bal portálnál fölépítik belőle a második felvonás farsangi „söntését”. A „kint” és a „bent” között csak egyetlen, a rivaldára merőlegesen elhelyezett ajtó választja ketté mindvégig a nyitott, tágas teret. Kint téglákat raknak le a „sárba” az ajtó elé, bent kihajtogatott újságokat, de ténylegesen nincs sár (a cipőkön, csizmákon igen, szinte leheletszerűen rászáradva), és a döngölt földpadló is inkább pszeudo, mint valóság, nem darabos és nem porzik, csak földnek látszik. A kamionból kísétáló far-

sangi zenekar tagjai – magas, csúcsos süvegben és a ruhától alig különböző, mégis bohócosan karneváli jelmezben – végigjátsszák a második felvonást, a színpadi beszédétől függően hol egészen halkán, hol fölerősödve, könnyed táncdallamot muzsikálnak, lépegetnek is a pattogó ritmusára, néha egy helyben, néha a szereplők felé mozogva, vagy az érkezők és a távozók kimenők után fordulva. Az egésznek finoman esetlen, borongósan groteszk, varázslatos lírai hangulata van. Egy kövér nő hamisan és amatőr módon, de nem szándékosan fülsértően elénekli a *Norma Casta diva*-áriáját. A harmadik felvonásban egy német juhászkutya is bejön a rendőrökkel, zárt, hangtompító szájkosara szordínós ugatást eredményez, a felfordulás káosza is tompított, ko-reografált, a fény egy hosszú jeleneten át lekerül a szereplőkről, csak a sziluettjük látszik. Néha

egy-egy lassítás, úszó-lebegő mozdulatokkal álomszerűvé tett perc löki tovább a játékot a valóságból az illúzió közegébe.

A művésziesség soha, egyetlen pillanatra sem válik művészkedésé, a cselekmény „igénytelen” összetévesztésekből álló láncolata föloldódik a puha, bűvös-bájos hangulatban. A rendező nem akarja lesajnálni az egykori – vagy a mai – „alantasan kisszerű” világot, nem akar „véleményt mondani” róla, egyszerűen előveszi,

mint egy különleges, régi miniatúrát, összművészeti – drámai-zenei-képző- és táncművészeti – keretbe helyezi, és hagyja működni.

A végén az egész színpadot visszapakolják a kamionba, és továbbállnak, maguk után hagyva egy illékony, sohasem volt (s egykor talán mégis létezett) világ lenyomatát, amely elszállt, mint a füst.

A halott város

Korngold operája, *A halott város* – szerencsésebb lett volna *A holt városnak* fordítani – megérezte a Debrecenben korábban Prokofjevét (*A tüzes angyal*) pompásan rendező Purcärete hiányát. Vlad Troickij nem vette a fáradságot a műalkotás rejtelmeinek fölfedezésére, megelégedett a saját megszokott közhelyeinek ismételtetésével. Pedig megérte volna a fáradságot, a brünni csodagyerek huszonhárom éves korában Hamburgban és Kölnben szinte egyidejűleg, 1920-ban (egy évvel később pedig a Metropolitanben) bemutatott operája teatrálisan is sokkal izgalmasabb annál, mint amit Troickij belelát. A késői romantika ötvöződik benne a freudi tudattalan álompszichológiájával, ahogy a zenéje is eklektikus ötvözete a Puccini- (sőt Lehár-) reminiscenciáknak, a Richard Strauss-i expresszív szenvedélynek és apró nyomokban már a schönbergi új hangnak is.

A darab hőse egy nekrolátriában (halottimádat) szenvedő fiatalember, Paul, aki elhunyt feleségének, Marienak az emlékét őrzi beszűkül, klausztrófó tudattal, a nő arcképéből és relikviáiból emelve neki oltárt az „emlékszobában”, amelyből jóformán nem mozdul ki. Depresszív magányát egy táncosnő, Marietta dúlja föl azáltal, hogy a megszólalásig hasonlít Marie-ra, és az ebből a tényből következő, zavarba ejtően erős élmény olyannyira nem marad hatástalan a férfira, hogy sikerül is elcsábulnia. A szorongással kevert büntudat, továbbá a női frivolitás és a vallásos áhítat összeütközése miatt súlyos válságba kergetett Paul hirtelen felindulásában felesége vitrinben őrzött hajfonatával megfojtja Mariettát, majd e végzetes tett után – felriad. Az egész csak látomás volt, az első felvonásban rövid látogatást tett Marietta a harmadik végén visszajön itt felejtett esernyőjéért. A vízió traumája fölszabadítja Pault, s arra készíti, hogy kilépjen szorongásából, és elhagyja a képzeletében élő „holt várost”, amely inkább fikció, mint valóság, noha nevében egy valóságos városra, Bruges-re utal.

A darab klausztrófó alapérületét a rendező egyetlen vonással áthúzza, amikor nyitott, lehatárolatlan teret koncipiál, és a zenekart is a színpadra ülteti. (A Művészetek Palotájának Fesztiválszínházában a színpad mérete miatt túl nagy távolság keletkezett a zenekar és a nézőtér, sőt a zenekar és a többnyire az előszínpadon tanyázó énekesek között is, ami az utóbbiak intenzitását jelentősen megnövelte ugyan, de a zenekart mértéken túl csökkentette, szinte kísérő szerepre degradálta, és ez nem tett jót az orkesztrális expresszivitásnak. Meglehet, Debrecenben – szűkebb térben – eszményibb volt a hangzásképp, amit Kocsár Balázs drámai folyamatokat és impresszionista részleteket plasztikusan homogenizáló zenekarkezelése hallatán joggal feltételezhetünk.)

Troickij kibont egy víziót, de ez az övé, nem Paulé. Nem törődik a kettős – külső és belső – drámai cselek-

ménnyel, el van foglalva a saját színpadi közhelyeivel, a teret teljes szélességében és mélységében temetővárossá kinevezett szcenikával, a statikus kereszték és a rendezéseire általában jellemző fémácsolatok dekoratív ürességével, a földet borító avarral és a többfunkciós kopersókkal, amelyek eredeti rendeltetésükön kívül további szimbólumokként – a színházi betétjelenet kelleiként, mosóteknőkként és talán a Léthe folyón úszó sajkákként – viselkednek. A megtisztulás és a halál eme túldimenzionált allegóriájában teljesen elvész a *hétköznapi értelmezés* lehetősége – Troickij zsigerileg irtózik az általa nyilván kidobandó kacatnak tartott „realizmus-tól” –, például a vallásos misztika és a teatrális paródia blaszfém összezapása (Marietta színtársulata Meyerbeer *Ördög Róbertjének* egyik jelenetét, „az apáca föltámasztását” próbálja). Sőt, követhetlenné válik maga a történet is, egyszerűen nem tudni, miről van szó, holott a zenedramaturgia nagyon pontosan leírja Paul vízióit, mondjuk, egy körmenetet, amely a vizionáló tudattalanjában összekeveredik a színházi pamflettel. A rendező lenézi ezeket az *életszerű* gesztusokat, valószínűleg a manuális készsége is hiányzik hozzájuk, nála méla kisgyerekek álldigálnak a sírokon, a zsúfolt körmenet alatt pedig egyszerűen nem történik semmi azon kívül, hogy az estélyi ruhás kórus *off stage*, a látótéren kívül rekedve énekel. Az egész mögött valamilyen vetített „város” képe változik, nem tudni, középkori falak-e, vagy blokkházak, a végére mintha kitisztulna a kép, de az utolsó gesztus, Paul kiszabadulása klausztrófó képzeletéből – értsd: a szobájából – a scenika alkalmatlansága miatt ugyanúgy elsikkad, mint a tükörjáték lehetősége: valóság és illúzió kettőssége.

Troickij rendezésének semmi köze Korngold operájához, önmagában esztétikus, de a mű és a műfaj iránt teljes értetlenséggel viseltető munka.

Ebben a közegben az énekesek énekesi mivoltukat hozzák, Rálik Szilvia színpompás vokális energiákkal, Nyári Zoltán derekasan megküzdve a szólam különleges nehézségeivel. A drámai karakterhez az utóbbi kerül közelebb, sápadt, érzékeny, mély lelki életet élő Pault alakít. Rálik Szilvia erőteljes, kitetten nőies, sudár és frivol Marietta (a halott Marie szerepe igen kicsiny a darabban), de egysíkú, nem él a két figura áttűnésének lehetőségével, nincsenek lírai árnyalatai, nem talál eszközöket a megértés és megbocsátás poétikájára. Bódi Marianna és Massányi Viktor ki vannak iktatva a cselekményből (Frank, Paul barátja például Marietta szeretője, ez egyáltalán nem derül ki), ők csak *járókelők* Troickij színpadán. (Aki látott már Troickij-rendezést, tudja, hogy ez mit jelent.)

A debreceni színház újra „hézagpótolta”: fölfedezett egy érdemes művet, zeneileg igényes előadásban mutatta be, kár, hogy nem talált hozzá adekvát rendezőt.

Pokoli vígjáték

John Malkovich viszont „megrendezi” az operaáriákat – Vivaldit, Haydnt, Mozartot – *Pokoli vígjáték* című egy személyesében, amelyben az opera-énekesnők, Kirsten Blaies és Marie Arnet hangsúlyozottan opera-énekesnőként, mégis személyesen vannak jelen. A produkciót ennek ellenére *egyszemélyesnek* mondom.

Nem ez az előadás egyetlen virtuóz paradoxona.

Malkovich nem „játszik”, ő itt könnyed, intellektuális, kicsit cinikus önmaga. De már ez sem igaz. Malkovich azt *játssza*, hogy önmaga, „rátész” önmagára, a világhírű filmszínészre és nemzetközi celebre, s épp azáltal, hogy *nem* azt *játssza*, nem a sztárt, akit a közönség várva vár – a legdrágább jegy húszezer forint, a legolcsóbb ötezer –, s aki bejövételapost kap (amit, ha csak néhány másodperccel is, megelőz, színpadra léptekor feltartott tenyérrel integetve, mint aki régi ismerősökként üdvözlől bennünket), hanem lazán kívül hordott inggel, hangsúlyozottan anti-előadóművészként és civilként.

Ez tehát az egyik szerep. A másik: Johann (Jack) Unterweger, létező személy, többszörös gyilkos, akinek az önéletrajzi írásán alapul a „darab”, és akit a halála után másfél évtizeddel (amikor először „alakította”) megjelenít. A két szerep az első pillanattól kezdve keveredik, Malkovich hol a saját, hol Unterweger nevében beszél, primitív, németes angolsággal, mivel az utóbbi osztrák volt, noha Amerikában is élt, s ebbe mindjárt beleszövi a másik „osztrák amerikai”, a kaliforniai kormányzót, anélkül, hogy kiejtené a nevét.

Ezzel e szerephatárokon való átsétálással indul az előadás, s némi, a vendégszínházra vonatkozó „privatizálás”, miszerint színházat úgy választ, hogy hol lehet jól parkolni, Budapesten választhatta volna az Új Színházat, de azt mondták neki, a Vígyszínház alkalmasabb.

Eljátszik Unterweger nevével, mindkettőjüket ugyanúgy hívják, John (becézve Jack), más nyelveken Giovanni vagy János, és ez a Giovanni nőket gyilkolt. Alakul Unterweger története, úgy kezdődött, hogy a saját melltartójával megfojtott egy fiatal lányt, életfogytiglanra ítélték, ami Ausztriában huszonöt évet és tizenöt év után feltételes szabadlábra helyezést jelent. A börtönben írni kezdett, írt novellát, verset, darabot és önéletrajzot, ezeket ki is adták, meg is filmesítették, úgyhogy rendkívül népszerű lett, szabadulását követően televíziós műsorokban szerepelt, amelyekben a börtön utáni rehabilitációról beszélt, egy újság pedig fölkereste, hogy írjon a Los Angeles-i bűnözésről, illetve hasonlítsa össze az európai és az amerikai prostitúciót. Közben hat prostituáltat meggyilkoltak, ezeknek a gyilkosságoknak a feltárásában maga is közreműködött. Később meggyanúsították, elfogató parancsot adtak ki ellene a tengerentúl és Európában, ő közben ártatlanságáról tudósította az osztrák médiát, mígnem elfogták, összesen tizenegy gyilkossággal vádolták meg, kilencet bizonyítottak tekintettek, és tényleges életfogytiglanra ítélték. Az ítélet éjszakáján öngyilkos lett a cellájában. Mivel az ítélet elsőfokú volt, jogerősen sohasem nyilvánították bűnösnek. Sokan máig ártatlannak tekintik, rajongóinak mozgalmuk van, tagjai elsősorban fiatal nők.

Malkovichot láthatóan sok minden érdekli, a gyilkos személyisége, sikerének titka, szexepilje, társadalmi bázisa, a médiához való kapcsolata, az önmagáról kialakított igaz vagy hamis kép, a legendák és illúziók pszichológiája (a Wikipédián például a maga által terjesztett hazugságok is tényként szerepelnek). Az operaáriák is erről szólnak, klasszikus vagy mitológiai hősnők énekelnek fájdalmukban, megcsalásukban vagy elhagya-

tottságukban a szerelmükről vagy a szerelmükhöz, panaszosan gyötrődve vagy vádoló haraggal, összetörten vagy sértetten, kínlóva vagy bánkódva, és Malkovich eközben vagy távolról pillantgat feléjük, vagy közelről méregeti és megérinti őket, hol simogatva, hol durván, karjukat csavarva, esetleg földre teperve és különféleképpen atrocitálva őket. (Az előadást rendező Michael Sturminger ekképpen szituálja is a statikus *opera seria* ariákat. A bemutató idején azt nyilatkozta, hogy a produkció egyszerre szól a Malkovich-, Unterweger- és operarajongóknak.)

A miért hisznek Unterwegernek kérdés *ad absurdum* nem különbözik a miért hisznek Malkovichnak kérdéstől. A gyilkos első bebörtönzése idején értelmiségiek – köztük Günter Grass, Kurt Vonnegut, Norman Mailer és Elfriede Jelinek – petíciót írtak alá a kiszabadulása érdekében. Malkovich elég tapintatos ahhoz, hogy erről ne tegyen említést, pedig nem biztos, hogy érdektelen volna. Mi a különbség a megtörtént és a megtörténhető között? Mi valóság és mi illúzió a köznapi életben, illetve a színházban? Malkovich, a színész a gyilkos „szerepében” trafikál velünk, ledobja a kabátját az első sorba, tollat kér valakitől, lejön a nézőterre, és arról érdeklődik, mikor volt a legutóbbi szexuális együttlétünk. Behízalgó és agresszív modorát változtatja, ügynökként kínálja Unterweger önéletrajzi könyvét, ami az ő könyve, az ő fényképe van a borítón, egy alkalommal beté- ríti a példányokkal a földön fekvő énekesnőt, később kifordítja a lapokat a közönségnek, és közelről látni, hogy üres, fehér lapok vannak keménybe kötve, nincs rájuk nyomtatva semmi.

Kristálytisztá, tömény, abszolút színház, amit Malkovich csinál. Elhítt és becsap. Tudjuk, hogy nem ő az „aki”, mégis elfogadjuk annak. Belemegyünk a játékba, amelyben összemossa személyiségét a szereppel, aztán látványosan szétválasztja a kettőt, néha pedig olyan trükkösen változtatja a dimenziót, hogy azt sem tudjuk, hol tart éppen, amíg rá nem jövünk, hogy nem is lényeges, hiszen úgysem látunk mást, mint John Malkovichot, a színészt.

A végén a nyaka köré teker egy hosszú, a zenekar néhány tagját és a színpad közepén álló asztalt is körbehurkoló zsinórt, megszorítja, fölrántja vele a fejét, elrugaskodni látszik, majd hirtelen elengedi a kötelet, és ránk néz: „Tényleg azt hitték, hogy fölakasztom magam?”



Olga Martitschitsch felvétele

John Malkovich