

Hermann Zoltán

# Vetített háttér

PETER WEISS *MARAT-VARIÁCIÓI* AZ ÁTRIUMBAN ÉS A KAMRÁBAN

Másfél hétnyi különbséggel mutatta be a Kamra (október 16.) és az Átrium (október 29.) Dömötör András és Gergye Krisztián *Marat/Sade*-átiratait. Különös véletlenként Peter Weiss darabjának mai magyarországi bemutatói beaként kerültek abba a szerepbe, hogy értelmezni kénytelenek az október közepe tájt kezdődött utcai tiltakozó demonstrációkat. Illetve inkább mintha a tiltakozások színházba is járó résztvevői lennének kénytelenek a nézőtérre szembesülni a Peter Weiss-darab nekik címzett, fontos mondataival.

Azaz mégsem szembesülnek, mert a *Jean-Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása...* című 1964-ben bemutatott darab (Peter Brook is megrendezte, még 1964-ben, a Royal Shakespeare Companyvel, „a kegyetlenség színháza” évadának egyik részeként, és 1965-ben filmet is forgatott az előadásból) nemcsak az eltelt ötven év miatt nem ugyanaz a darab, mint a 2014-es Dömötör- és Gergye-féle színpadi parafrázisok. Abban általában valamiféle konszenzus volt az elmúlt két évszázad történettudományi és politikatörténeti értelmezői között, a konzervatív Edmund Burke-től George Lefebvre-ig és a marxista Albert Soboulig, Eötvös Józseftől az anarchista Pjotr Kropotkin hercegig, hogy az 1789-et követő franciaországi politikai mozgások lényegében felvonultatták a XIX–XX. századi Európa politikai ideológiáinak és hatalomtechnikai mintázatainak csaknem teljes skáláját. Ám éppen mintha a hatvanas években jelentek volna meg újabb szempontok is. Aránytévésztés lenne azt mondani, hogy a *Marat/Sade* – ez lett az egyezményes neve a drámatörténetben – kánonfordító lett volna, de az 1964 és 1976 között több mint száz különböző rendezést megélt darab elég pontosan jelezte ennek a változásnak a természetét. Ha mára már nem is könnyű a színmű kontextusait rekonstruálni, az 1968 előtti, „bemerevedett” politikai-ideológiai struktúrák és a forradalomra való pozitív vagy negatív hivatkozások következetes és ironikus bírálata ma is felfedezhető benne. A fél évszázaddal ezelőtti értelmezői kontextusokat nálunk ráadásul a legendássá vált 1981-es kaposvári előadás is felülírta – én a rendszerváltás kori felújítását láttam csak –, amely 1956-ra való utalásaival, a kuliszszán a Corvin közt ábrázoló fotómontázsával a kádári restauráció – nemzetközi sikerével pedig a mindenkori restaurációk – bírálatává hangolta át a darabot. (Az Ács János rendezte előadást értelmezni képtelen, majd saját működésének paródiáját is eljátszó kultúráirányításról

Schuller Gabriella írt kitűnő tanulmányt a *SZÍNHÁZ* 2008. novemberi számában.) Észre kell vennünk mindekelőtt, hogy a hatvanas évek szigorúan a Weiss-féle utasításokat figyelembe vevő előadásai és a kaposvári *Marat/Sade* között – persze, Brooknál is New York van a háttérben! – az az alapvető különbség, hogy a darab szövetszerűen magát a forradalmi pszichózist és a forradalom pszichotikus állapotából született ideológiákat, Ács János rendezése viszont *csak* a hazug konszolidációt bírálja.

A Peter Weiss-darab színháztörténeti archeológiájával, összetettségével sem Gergye Krisztián *Merénylet*, sem Dömötör András *M/S* címen bemutatott előadása nem néz szembe, és csak a kaposvári „legenda” kritikai attitűdjét próbálják rekontextualizálni. Újrahasznosítani. Mindketten másképpen, de facebook-üzenőfalak kurrens képi világával mai kontextusba helyezik a történeteket. A Kamrában a metrókocsi – amelynek belső terében mi, nézők az ápoltakkal együtt vagyunk egy közös térben – a rendszerváltás sajtófotóiból készített montázsokból és a mai Magyarország ikonikus képeiből vetített hátterek, szimbolikus állomások között suhan; körjáratban, oda és vissza. Lényegében mindkét előadás *agitálni* is próbál – ez azért baj, mert nem gondolkodásra, hanem érzelmi azonosulásra kényszerítik a nézőt. De mivel és kivel? Marat-val? Vagy Charlotte Cordayval?

Mindkét előadásnak a színészek át nem gondolt színpadi jelenléte, a téves instrukciók sokasága az alapvető hibája. Már Földényi F. László megírta a Peter Weiss-drámák 1985-ben megjelent gyűjteményének (Európa Könyvkiadó) utószavában, hogy bárhol és bármely színház mutassa is be a *Marat/Sade*-ot, a darab nem egyszerű *színház a színházban* típusú dráma, mert a nagyon valóságos színpadokon (most éppen az Átrium vagy a Kamra színpadán) „felépítik a charentoni elmeegógyintézet fürdőjét, ahol Párizst idézik meg. És mindenki három figurával azonos: színész egy mai színházban, beteg Charentonban, történelmi személyiség Párizsban. A színészek – folytatja Földényi – egyszerre azonosak önmagukkal és egy-egy szereppel, olyannyira, hogy néha eldönthetetlen, ki beszél a színpadon.” A darab kétségtelenül attól válik eszmei rétegekre el nem különíthető, összetett előadássá, ha sikerül megoldani, hogy egy-egy színész/szereplő esetében ne lehessen észrevenni az „alakítást”, hogy a dramaturgiai csúcspontokon egyszerre szólaljon meg, egyszerre legyen jelen a történelmi személy és az őt játszó beteg, és közben azt lássuk, hogy ezt a néha csak mondatokban, gesztusok-



FENT: Jelenet a Merényletből (középen Takács Katalin: Sade)  
LENT: Fullajtár Andrea (Marat) és Tárnok Marica (Coulmier)

ban megmutatkozó kettős figurát éppen egy színész játssza.

Mindkét előadásban a Marat–Corday páros viszi a domináns szerepet (Fullajtár Andrea és Sipos Viktória, illetve Kovács Lehel és Pálos Hanna), Sade márki (Takács Katalin és Fekete Ernő) és az általa vezényelt zenészek/kikiáltók (az Átriumban Szalontay Tünde, Bodor Johanna, Lőrinc Katalin, Murányi Márta, Tóth Evelin, a Kamrában Jordán Adél, Tasnádi Bence és a zenekar) pedig a háttérbe szorulnak. Pedig Weissnél a márkinak nem az az egyetlen feladata, hogy Marat forradalmi hevületét, testi és eszmei lázrohamait folyton lehűtse: Sade nem ellenpontja Marat-nak, hanem a rendezője. Közbeszólásai ugyanolyan indítékúak, mint az igazgató Coulmier (Tárnok Marica és Rajkai Zoltán) akadémikuskodásai, vagyis lényegében, a Gergye- és a Dömötör-parafrázisokkal ellentétben a darab maga a Sade–Coulmier-konfliktusra épül. A márki – aki a Bastille lerombolása előtti napokban kerül át Charentonba, és élete végéig azt hiszi, hogy a romok között pusztult el a téglarések között rejtegetett főműve, a *Szodoma 120 napja* – Coulmier „belső” munkatársaként, egyfajta pszichiátriai asszisztensként valóban ír a terápia részeként előadott szerepjátékokat: ma alighanem „pszichodramának” hívnánk őket. Zömük nem maradt fenn, köztük a Marat-ról szóló sem.

A Weiss- darab ötletét nyilvánvalóan ezek és a márki fennmaradt charentoni naplói adták (magyarul 2011-ben jelentek meg Kovács Ilona fordításában), de közvetlen előzménynek kell tekintenünk Michel Foucault 1961-ben megjelent, 1955–1960 között Uppsalában, Varsóban és Hamburgban (!) írt doktori disszertációját, *A bolondság története a klasszicizmus korában-t*, az 1962-ben átszerkesztve újra kiadott *Elmebetegség és pszichológia* és az 1963-as, *A klinikai orvoslás születése* című mun-



Szigetváry Zsolt felvételei

káit. Foucault tézisei az elmeegógyintézet hatalmi mechanizmusairól szólnak, arról, hogy a racionalizmus előtti vallásos világképekben az elmebetegség mint fogalom nem létezett, azt a XVIII. század „fedezte csak fel”, és az elzárás, a társadalomtól való elszigetelés gesztusával reagált a sokkoló jelenségre. Foucault *A klinikai orvoslás születésében* említi is Marat-t, aki egy Lanthenas nevű girondistát „gyengeelméjűségére” hivatkozva törölt az 1793. június 3-án kivégzendők névsorából, és elmeegógyintézetbe záratta. A foucault-i elmebetegség-értelmezést Peter Weiss azáltal radikalizálja, hogy darabjában nem a francia forradalom által kitermelt politikai ideológiák ősmintázatai a lényegesek, hanem a forradalmi pszichózis különös társadalmi osztálykategorái: a szabadok, az elzártak és a halottak társadalmi „osztályai”. A szabadságát illúzióját élvezőknek, a börtönökbe, kórházakba és elmeegógyintézetekbe elzártak-

nak és a kivégzetteknek, a forradalmi és háborús események civil és katonai áldozatainak három rendje lép a forradalom előtti papi, nemesi, polgári rendek helyébe. A *Marat/Sade* hármas szereprétegeit is így rendezte el Weiss: a „szabad” színészek elzárt betegeket és megidézt halottakat játszanak a színpadon.

Sade márki filozófiája ebből a hatvanas–hetvenes évekbeli, történeti újrakontextualizálásból is megérthető. Foucault és Weiss, később Roland Barthes (*Sade*, *Fourier*, *Loyola* című munkája 1971-ből való) és Pasolini a vallásos és állami intézmények által ellenőrzött emberi test – néha viszolygással tisztelt – felszabadítási kísérletét látták Sade munkáiban; egy következetes, de követkehetetlen elme irodalmi teljesítményét. Sade „elzárásának” – akiről az a történeti *bon mot* járta, hogy az ancien régime-től Napóleontól „minden rendszer bebörtönözte, de legalábbis elfelejtette szabadon engedni” – valószínűleg nem is az egyébként a leveleiből és naplójából könnyen diagnosztizálható paranoid hajlama volt az oka, hanem a forradalom évtizedeiben gyakran változó, a mindenkori hatalom testpolitikáját provokáló de Sade-i ellendiskurzus elhallgattatása.

Egyáltalán nem mellékszál, de Foucault egy 1971-es interjújában (*Partisan Review* 38.) kétszer is megemlíti Peter Weiss darabját. Az egyikben a charentoni elmeegógyintézet nem más, mint az 1968 előtti és az 1968 után újrarestaurálódó egyetemi struktúrák allegóriája. Az 1960–1970-es évek nyugati és a szovjet típusú hatalmi gépezeteinek – Foucault szerint – meglepő módon egylényegű, extrém konzervativizmusáról szólva pedig Weiss Sade-ját a test, a szexualitás antikonzervatív, anarchisztikus emblémájaként említi. Ez utóbbi kijelentés erősen vitatható. Ha még 2014-ből szemlélve is ugyancsak helyénvalónak tűnik is a kelet-európai szocializmus elemi konzervativizmusának felismerése (lásd az 1981-es kaposvári *Marat/Sade*-ot!), ám Sade – a történeti és a Peter Weiss-féle Sade márki – provokatív, irodalmi ellendiskurzusának mind a baloldali, mind a jobboldali radikalizmusok általi kisajátítása vagy elutasítása fatális tévedés. (Foucault véleményének sokatmondó el- lenpontja, amikor Pasolini 1975-ös *Salò*-jában azt mondja a Herceg: „Lényegében mi fasiszták vagyunk az igazi anarchisták.” Az igazán skizofrén Weiss-adaptációra pedig az 1965-ös, az NDK-ban készült, *Marat*-t idealizáló, antikonzervatív hangjáték a jó példa.) Meglehet, hogy Weiss jobban értette Foucault filozófiáját, mint Foucault Weiss darabját – egy interjú persze élesebb fogalmazásra is készíthet egy riportalanyt. Sade Peter Weissnél ugyanis nem egy adott ideológia nevében támad egy másik ideológiát, hanem mindent támad.

Már csak ezért is felszínes a két most bemutatott előadás alapkonceptiója, mert nem lehet felhasználni a *Marat/Sade* provokatív ideológiaellenességét „forradalmi agitációra”. Sade egyformán provokálja a forradalmár *Marat*-t és a restaurációt képviselő Coulmier-t.

A két előadás bizonytalanságai persze remek megoldásokkal is párosulnak. Gergye Krisztián koncepciójának legizgalmasabb része, hogy színésznőkkel játszatja el a darab figuráit, így bizonyos szerepek (Charlotte Corday, Simonne Evrard és a kikiáltók/zenészek) kivételével a Földényi F. László által is említett háromszoros játékot még egy „nő játsszon férfit” feladattal is megtoldja. Hallatlanul izgalmas színpadi jelenlét lehetne belőle, ha az aktualizáló háttérvetítés, a fantáziátlan

díszlet és jelmez (Gergye Krisztián és Béres Móni), valamint a látványhoz idomuló koreográfia nem rontaná le a hatást. Ahelyett, hogy a szerepeket az emberi és női meg hasonlások belső drámáiból építené fel, Gergye inkább egy külsődleges, csak látványként működő térben helyezi el a színészeit, jöllehet Weiss messze nem véletlenül osztotta egy-egy konkrét, felismerhető tünetekkel rendelkező betegre éppen azt a konkrét szerepet (az erotomán girondistá stb.). Gergyénél annál „maszkulinabb” egy színész, minél több ruhát visel, és annál „femininebb”, minél több látszik a testéből. Így pedig Sade-tól és *Marat*-tól a meztelen Charlotte Cordayig mindenki kimérhető távolságban helyezhető el egy képzeletbeli „férfiassági–nőiességi” skálán – a nyitó kép divatbemutatója meg is mutatja ezt a sorrendet.

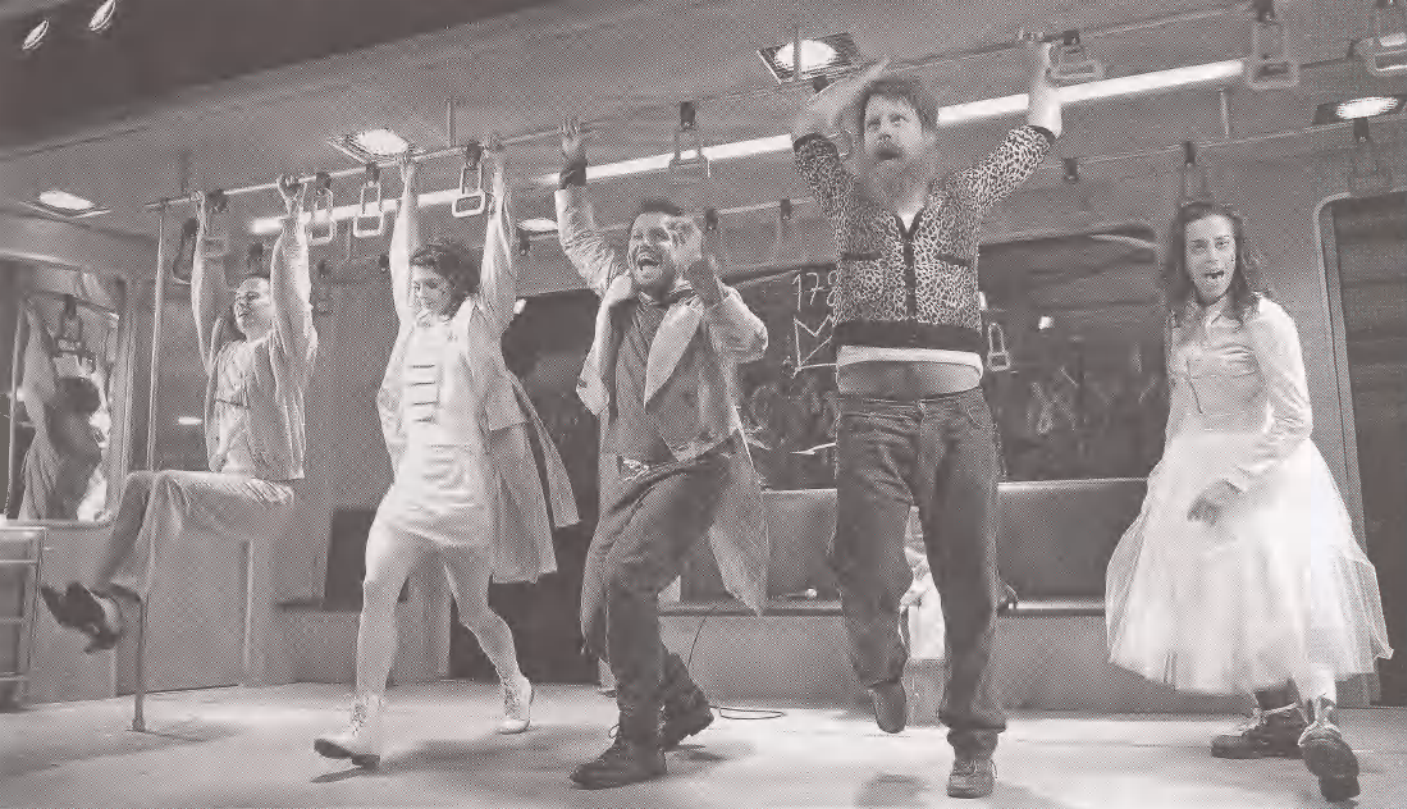
A koncepció adta lehetőség azonban nem működhet, Takács Kati és Fullajtár Andrea monológjai csak Takács Kati és Fullajtár Andrea hangján tudnak megszólalni. Sem a férfias, sem a sade-i és marat-i, sem a pszichopatológus énjük nincs jelen. Melkvi Beának (Roux) és Kerekes Viktóriának (Duperret) ugyanígy nem ad lehetőséget a színpadi tér a női/férfi szerepváltásra, Coul-



mier-t pedig egyenesen „igazgatónővé” írták át. Ha a férfit játszó partnereiket nem a szerepük belső dinamikája, hanem a koreográfia és a jelmez teszi csak férfivá, a nőt játszó színésznők sem tudnak igazán nőként viselkedni, mert nem érezhető a férfi és női betegek között elvárható feszültség. A darab szigorú szerzői utasításainak figyelmen kívül hagyása itt bosszulja meg magát: a kórházi ruhák, lepedők, kötények, a (fél)meztelenség többet mutatna a színészi, az ápolt és a játszott férfi vagy női szerep komplexitásából, mint ez a szabászati stílusorgia.

Gergye Krisztián koncepcióját az zavarja össze, ami igazán elgondolkodtatóvá is tehetné: az előadásnak nem egyszerűen a hatalom által ellenőrzött testről, hanem a hatalmi agresszióknak áldozatul eső női testről kellene beszélnie. Nem véletlen, hogy az előadást a Murányi Márta és Tóth Evelin által írt és előadott zene viszi el a hátán. A két hölgy színpadi jelenléte erősebb, mint a darab szereplőie: songjaikban „hangból”, „orgánumból” oldják meg a nem-váltásokat. Lehet, hogy a hang, az énekhang lehetne a kulcsa a Gergye-koncepciónak.

A Kamra *M/S*-e furcsa ellentéte Gergye Krisztián *Méreny*letének: míg az utóbbi „csavar” egyet a Weiss-darabon, és túlfeszíti a szerepek belső feszültségét, addig Dömötör András „kiegyenesíti” Peter Weiss drámaszó-



Schiller Kata felvétel

FENT: M/S Takátsy Péter (Simonne Evrard), Jordán Adél, Mészáros Béla, Fekete Ernő (De Sade márki) és Pálos Hanna

BALRA: Jordán Adél (Kikiáltó), Pálos Hanna (Charlotte Corday), Mészáros Béla (Jacques Roux), Dankó István (Duperret) és Kovács Lehel (Marat)

vegét. Gergye rendezésében a szereprétegek túlhajtása és ikonként való megjelölése teszi sikertelenné a koncepciót, Dömötör pedig leegyszerűsíti a színészek feladatát azzal, hogy a színpadi jelenlétük szétszálazhatatlan hármasságából az emblematis, történelmi ént kiemeli. Kovács Lehelnek így Marat-t – és a végén egy bombasztikus ötlet illusztrációjaként Napóleont – kell játszania. Betegsége csak sárga foltokkal kifestett látványos testi betegség, nem pedig patológikus rögeszme. Persze azért Kovács Lehel van olyan jó színész, hogy néhány jelenetben – például a Charlotte-tal (Pálos Hanna) vagy Simonne-nal való (Takátsy Péter nőt, pontosabban egy nőietlen nőt játszik!) dialógusában – érződik rajta a Marat-szereptől való színészi viszolygása. De képes eljátszani olyan szerepet is, amivel nem tud azonosulni, és ez nagyon komoly teljesítmény. Fekete Ernő Sade-ja viszont teljesen érdektelen figura: *csak* a kinti ellenfelei elől az elmeegógyintézetben elrejtőző Sade márki – nem beteg, a betegséget tehát nem kell eljátszania, és a színésznek a szerephez való viszonya sem derül ki végig, egyetlen pillanatra sem. Rajkai Zoltán Coulmier-ja és Szacsuvay László főápolója lényegében szerepkettőzésnek tűnik, ugyanaz a figura két testben, de mindkető ugyanúgy egyszemélyes játék, mint Fekete Ernő Sade-ja. A *rejtőzködő* Sade és a *mellőzött* Coulmier szerepelése pedig hatástalanítja, illetve – ez valószínűleg tudatos rendezői döntés – áthelyezi a dráma alapkonfliktusát a Marat–Corday viszonyra.

Pálos Hannáé az egyetlen hibátlan alakítás Dömötör András rendezésében. Bestiális és érintetlen, visszataszító és szép, autista és akrobatikus, színész és diletáns játszó színész egyszerre. Nála jön át a darabnak

az a többszörös paradoxona, hogy hogyan lehet a szöveget úgy mondani, hogy az egy elmebeteg által betanult, értelmetlen halandzsának is tűnjön: elhiszük róla, hogy nem érti, amit mond. (Kovács Lehelnek van egy ezzel ellentétes értelmű, artikulálatlan, „afáziás” monológja, ami a rendező vagy a dramaturg Perczel Enikő betoldása lehet: hogyan lehet elmondani egy szöveget úgy, hogy elhiggyük, hogy a színész tudja, mit akar mondani, csak mi nem értjük. Ez utóbbi monológ azonban a szerep belső töredezettsége felől nézve távolról sem szimbolikus, egyszerűen csak illusztratív.)

Dömötör Andrásnál is főszerepet kapnak a kikiáltók, de míg Tasnádi Bence ének- és táncprodukciói egyszerűen csak kívül rekednek az előadás menetén – mintha az *M/S*-ben éppen a zene lenne a legunalmasabb része az előadásnak –, addig Jordán Adél „mísz” unatkozása mintha nem is a szerepből, hanem valamiféle színészi kedvetlenségéből fakadna.

Az *M/S* Kovács Lehelje és Pálos Hannája a *Merénylet* összetett, de meg nem valósult koncepciójába jobban illene, mint Dömötör habkönnyű agitkájába. Nem tudom, mi jobb: a színészileg néhol tökéletesre sikerült alakítások egy leegyszerűsített értelmű *Marat/Sade*-ban (*M/S*), vagy egy izgalmas, új értelmezést kínáló, de sokszor gyengén kivitelezett színpadi kísérlet (*Merénylet*).

Tényleg ennyire hatástalanná és anakronisztikussá vált az „eredeti” Peter Weiss-darab mára? Netán inkább ne is legyen, ha nem lehet olyan anarchisztikusan bonyolult és gyönyörű, mint a hatvanas–hetvenes években volt; vagy legalább olyan *szembesítésszerű*, mint nálunk 1981 táján?

A *Merénylet* és az *M/S* bizony nem *minden* ellen, hanem csak *valami* ellen tiltakozik, és ez az esztétikai meghátrálás egyik fajtája. És bizonyos értelemben a politikai meghátrálásé is: sem Gergye Krisztián, sem Dömötör Ákos nem engedheti meg magának, hogy a néző vagy a színész bátrabb legyen, mint az előadás. Illetve megengedheti – de ettől válik időszerűtlenné. Végül is mindegy, mi mikor és kivel történik, és mi van a háttérben – ha egyszer a háttér is vetítve van.