

Hermann Zoltán

Sörét

A SIRÁLY AZ ÁTRIUMBAN

Pár nappal a bemutató után valahogy eszembe jutott, hogy Csehovnál mivel lövik le a sirályt. Puskával, ez világos, de hát a második felvonás elején benne is van a szerzői utasításban: „TREPLJOV (*hajadonfőtt, puskával meg egy lelőtt sirállal jön*)”. De golyóval vagy söréttel? A golyó nyers és egyértelmű, a sörét kisztílú és brutális. A sörétes vadászatnak szabályai vannak, a madarat csak felfelé tartott csővel, röptében szabad meglőni; megfelelő távolságból, mert ha messziről lő a vadász, a sörétek túl nagy területen szóródnak; a repülő madár elé kell célozni, vaktában, vagyis inkább megsejtve a röptét, a térnek abba a szegletébe, ahol a puska elsütésekor még nincs ott a célpont. A madár belerepül a kilőtt sörétfelhőbe. És akkor Trepljov is sörétes puskát fordít maga ellen?

Csehovnál ezt nem látjuk. A fegyvert is csak egyszer említi, az idézett utasításban. Csehovnál mindig – ha a párbajt, ha a néhai kedélyes vadászatokat emlegetik – a *lövés* szót olvassuk: „[ARKAGYINA] Emlékszem: kacagás, láрма, lövöldözés és csupa-csupa szerelmi regény...”; „[TRIGORIN] A fia rendkívül tapintatlanul viselkedik. A minap majd főbe lőtte magát, most meg azt hallom, párbajra akar kihívni. Mire jó ez?”; „(*Jobbról a színpal mögött lövés; mind összerendezzenek.*) ARKAGYINA (*rémülten*) Mi ez? DORN Semmi. Bizonyára az én úti gyógyszerládában pukkant szét valami. Ne nyugtalanodjék.” Fegyverről nincs szó, csak a következményről, a lövésről, a hangról. Trepljov öngyilkosságát sem látjuk: „[DORN] (*hangját letompítva, halkán*) Vigye el innen valahova Irina Nyikolajevnát. Arról van szó, hogy Konsztantyin Gavrilovics főbe lőtte magát... *Függöny*”. Az 1896-ban, Szentpétervárott bemutatott *Sirály* záró jelenete, a színpal mögött eldőrdülő lövés és a színpadon levő szereplők zavarodott, oda nem illő mondatai – illetve maga a befejezés felől visszaolvasható darab – a *Hedda Gabler* (bemutatója Münchenben volt, 1891-ben) dramaturgiai paródiája. Hedda pszichológiai és szociológiai értelemben motivált öngyilkosságát Csehov mármár vígjátéki indokolhatatlansággal cseréli le, Trepljov (színházi!) reformer indulatai neuraszténiával keverednek, a régi irodalomtörténeti közhely szerinti „feleslegessége” a feleslegesség karikatúrája. Ugyanakkor – egy csehovi csavarral – mégis tragikus ez a paródia. A patetikus, melankolikus, egzaltált, komikus, groteszk színpadi regiszterek tudatos keverése, a regiszterek relativizálása lényegében a csehovi szimbolizmus – ennek egyértelműen a *Sirály* a mintapéldája, nem pedig az 1900-as *Ványa bácsi*, az 1901-es *Három nővér*

vagy az 1904-es *Cseresznyés kert* – egyik poétikai eszköze. Ahogy a *lelőtt sirály* sem allegória, nem Trepljov éneke – ő teszi Nyina lába elé a morbid ajándékot, de azért ez mégiscsak egy teatrális és dilettáns gesztus, vagyis elég hiteltelen, ahogy Trepljov maga igyekszik erőltetni ezt a párhuzamot –, hanem valahogy minden szereplőre (színészre, nézőre stb.) vonatkozik: a *Sirályban* a szabadságra való képesség hiánya és a társadalmi-lélektani szisztémává összeálló ostoba véletlenek összjátéka korlátozza a cselekvést. A *sirálynak* szimbólumként pontosan annyiféle értelme van, amennyit egy színházi estén a néző talál neki, vagy amennyit a színpadi esztétikai minőségeknek ebben a teremtet káoszában észrevétnak vele.

Milyen brutális lenne a színpadi kép, a közletről kilőtt sörétek által összeroncsolt emberi arc.

A Kultúrbrigád csapata – Fehér Balázs Benő rendező, Fekete Ádám dramaturg, a díszlettervező Szalai Sára, a jelmeztervező Izsák Lili, a „maszkmester” Keresztes Zsófia és a zeneszerző Keresztes Gábor – néhány dolgot nagyon pontosan lát ebből a csehovi szimbolikus káoszból. Néhány színészi „alakítás” – például a hangnemváltások abszurdhoz közelítő, hiperrealisztikus megoldásai miatt – egészen elképesztő: László Zsolt (Dorn), Mihályfi Balázs (Samrajev), Parti Nóra (Samrajeva) hármasa szinte észrevétlenül is tesz minden más „drámát” a színpadon. Porogi Ádám Trepljovja, Trokán Nóra Nyinája, Kaszás Gergő Trigorinja – pedig közöttük feszülnek a darab „igazi” konfliktusai! – lehangolóan tanácstalanok a színpadon, a rendező által jól-rosszul kigondolt karaktereket játszanak. Még a „mellékszereplő” Derzsi Jánosnak (Szorin) és Orosz Ákosnak (Medvegyenko) is erősebb a jelenléte, mint a főszereplőknek. (S talán még a Mását játszó Szilágyi Csenge is jobban él a színpadon, mert legalább nem tanácstalan.)

A Porogi Ádám–Trokán Nóra–Kaszás Gergő hármas bizonytalankodásainak egyik oka egyértelműen az az egyébként nagyon izgalmas kísérlet, hogy Arkagyina szerepére a rendező a magyar operettjátás „klasszikus” iskolájának utolsó igazi szubrettjét (sőt, ha van ilyen kategória: „prima-szubrettjét”!) kérte fel. (Azért csak az „újszülötteknek” eredeti az ötlet: Rátonyi Róbert a hetvenes évek végén, a nyolcvanas években Sándor Páltól, Szabó Istvántól, Jeles Andrásztól kapott nagyon komoly filmszerepeket, és döbbenetes volt mindegyikben.) Oszwald Marika zavarba ejtő színpadi energiái, a „rég” operettiskola – az Operettszínháznak, sajnos, ma már *lealibiznie* sem



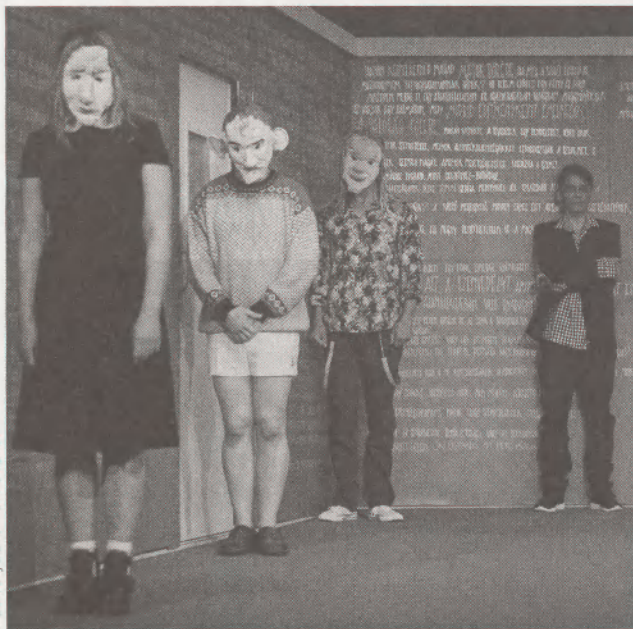
Parti Nóra (Polina Andrejevna), Oszvald Marika (Arkagyina), Kaszás Gergő (Trigorin), Orosz Ákos (Medvegyenko) és Mihályfi Balázs (Samrajev)

sikerül ezt a játékmódot – tizedmásodpercnyi pontoságú ritmusa, a nem énekes hangterjedelem, az intonáció prózai színészeketől ma már szokatlan tágassága azonban akármennyire is nagy rendezői ötlet, alapjában véve hiba. Voltaképpen Oszvald Marikának éppen az a bombasztikus színpadi jelenléte nem működik, amire az előadás koncepciója épül. A klaszszikus szubretti szerepkör (a nevével ellentétben!) sosem játszik alávetett szerepet a színpadon. Tessék megnézni, mondjuk, Turay Ida régi felvételeit: mindig, amikor egy olyan szituációban van jelen, amelyben nem ő, hanem a többi színész beszél – ez a klaszszikus iskola! –, mimikával és gesztusokkal folyamatosan kíséri, „lereagálja” a beszélők minden mondatát; azt játssza, hogy folyton közbe szeretne szólni, de az utolsó pillanatban mindig meggondolja magát. Trepljov, Nyina és Trigorin minden jelenetét tönkretesz, hitelteleníti, amikor Oszvald Marika is a színen van, mert a súlyos szituációhoz mindig hozzákeveredik valami olyan gesztus, amivel Arkagyina egoizmusa kerül az előtérbe. Meglehet, hogy amit hibának lát a kritikus, az maga a koncepció. Ugyanakkor, éppen mert Arkagyina Trepljov *anyja*, és Trigorin *élettársa* (vagy ironizálhatunk is: Trepljov anyja Oszvald Marika), s ha Arkagyina a velük vagy Nyinával, a fiatal színésznővel való konfliktusait lefojtja, a színpadi szituációikat leuralja, azok nem lesznek igazi konfliktusok és igazi szituációk. És nem is az elfojtáson és a leuraláson van a hangsúly, hanem hogy önmagát kell Oszvald Marikának játszania, cigánykerekeznie kell, virágdárdákat beleállítania a földbe, a reptéri boltban vásárolt hatalmas háromszög-hasábbba csomagolt csokoládékat osztogatni. A tévedés az, hogy Oszvald Marikának azt kell játszania,

amit mindig (nem úgy, mint a táncos-komikus Rátonyinak a nyolcvanas évek filmjeiben). Ebbe a szerepkörbe nem férnek bele Arkagyina fia vagy a szeretője iránti érzelmeinek kútszerű mélységei – olvasva benne vannak –: az elfojtások és a leuralások akkor lennének igazán félelmetesek, ha akár csak egyetlen pillanatra is sikerülne megcsinálnia Oszvald Marikának, hogy kiesik a szerepéből. Hogy az operettszínész tud-e hihető kétségbeesést, reménytelenséget játszani. Azt gondolom, tudna, de a rendező nem találta meg ennek a helyét.

Meglehet, hogy a sörétes puska nem is a lelőtt sirály vagy a szétroncsolt fejű Trepljov – Fehér Balázs Benónél nyílt színen dördül el a lövés – miatt jutott eszembe, hanem az előadás olyan, mint egy sörétes puska, amivel ránk, a nézőre lőnek, távolról sem nagyvonalúan, de elég brutálisan. Elénk céloznak, hogy belemozduljunk a szétszóródó vasmagok röppályájába, hogy ne tudjunk előlük elhajolni. Hatásvadászat – söréttel. Sok *ad hoc* ötlet – pedig azt írja a Kultúrbrigád honlapja, hogy „az előadást különlegesen hosszú, négy hónapos próbaidőszak előzi meg” –, a színpadi jelenlet és a csehovi helyzetek kifordításai, a szöveg önreflexív elemeinek kijátszása és színészi önreflexiók sora, gegek, szócikkek, aktualizálások stb. Ötletszerűség, legtöbbször a Csehov-darab konfliktusaival, megírt jeleneteivel való összefüggések nélkül – nem kell pontosan célozni, valamelyik vasmag biztosan talál, de mert *távolról* lőnek a nézőre, azért nem lesz mély a seb, egy kicsit esetleg felszaggatja, felhorzsolja a bőrt.

Csehov *Sirálya* a színházról – és az irodalomról – szóló darab (is). Fekete Ádám átírásai nyomán pedig valamiféle indulatos színházi kiáltvány is. Az előadás



Szilágyi Csenge (Mása), Orosz Ákos, László Zsolt (Dorn) és Kaszás Gergő

elején hangzik el Trepljov jelentősen kibővített monológja, a mai magyar színházi élet, az esztétikai-ideológiai táborok, műhelyek, rendezők, színészek, kritikusok, a konformista néző – különben ez valami meglehetősen bátortalanul definiált ellenségkép – arcába pukkantva, Porogi Ádám túl is játssza. Erről a mélypontról indul a *Sirály*, jön a Trepljov-darab (színház a színházban, jaj!) poszt-techno imitációja (Trokán Nóra miatt ez legalább paródiának jó), jön Oszwald Marika (akit nem lehet nem szeretni); László Zsolték mutatnak valami igazi, pszichológiailag következetes színészfélét is.

Egyre tanácstalanabb most már a néző is, és akkor a szünet után szinte sokkol egy zseniális, színházi performanszá áthangolt első tizenöt perc. A színészek által hordott maszkok (a maszk játssza a színészt, aki egy Csehov-szerepet játszik), a mozgások repetitív ismétlése (a *repetitív* zenei értelmében is, mert külön játék van a színészek eltérő periódusok szerint ismételt mozdulatainak, a periódusok egybeesésének és lassú elcsúszásainak: nagyon elvontan a csehovi szerepek és a játék időrétegeinek széteső szimultaneitását jelzik ezek a mozgások), a szituációk felszámolása (a színészek a fal mellett és a sarokban ülnek, és egyszerre mondják, ismételtetik a saját szövegüket) egy nagyon elvont, de radikális Csehov-átírás lehetőségét teszi láthatóvá. Lenyűgöző ez a tizenöt perc, és csalódást kelt, hogy alighanem a bátortalanság, talán egyfajta restség vagy az idő hiánya miatt nem ezzel a színpadi radikalizmussal dolgozták ki a darab többi részét. Csehov színpadi „absztrahálása” egyszerre helyére billentett (billenthetne) mindent, ami addig nem állt össze.

Oszwald Marika itt valami elképesztő. Arkagyina percekig tartó ajakrúzsozása, a színésznői arcot teljesen „szétroncsoló” körkörös, kataton mozdulatsora a tökéletes neo- vagy posztavantgárd színészet, igazából inkább valamiféle performansz, döbbenetesebb, mint amilyen ebben a szerepben Drozdik Orsolya vagy Ladik Katalin lehetne vagy lehetett volna, mert senki-

nek nincs olyan ritmusérzéke (még a ritmikus aszimmetriákat tekintve sem), mint egy klasszikus szubrettnek. Tizenöt perc színházi csoda.

Komolyan, szinte kárpótolja a nézőt a zseniális tizenöt perc, ha megkérdeznél valaki, másodszor is megnézném-e a darabot, azt mondanám, hogy igen, de lehet, hogy csak szünet után mennék be. A maszkokra és a rúzsra.

Csehov szereplői mögött ki nem mondott élettörténetek vannak. A csehovi színpadon végső soron mindenki magáról beszél. Amikor olvassuk a szöveget, és csak egy nevet látunk, mi adunk arcot a megszólaló hangnak, amikor a színházban ülünk, a rendező és a színész. „A hang száját, szemet s végső soron nevet feltételez – írja Paul de Man, ugyan Miltonról, de ez most mellékes, majd folytatja: –, ez a láncolat pedig kifejezetten benne van a [*prozopopeia*] trópus nevének etimológiájában: *prosopon poiein*, maszkot vagy arcot (*prosopon*) adni. A *prozopopeia* az önéletírás trópusa, melynek révén az illető neve [...] olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc. Témánk arcok adása és megvonása körül forog, az arc *{face}* és az arcrongálás *{deface}* körül, az *alak (zat) {figure}*, az alaköltés *{figuration}* és az alakvesztés *{disfiguration}* körül.” (Az önéletrajz mint arcrongálás. Fordította: Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2. 3.)

A csehovi dramaturgia maga is arcadás, arcrongálás, alaköltés és alakvesztés, csak látványként – eredetileg – észrevétlen, mert a nyelvben van. A Kultúrbrigád dekonstruálja ezt a csehovi nyelvet a szünet utáni első jelenetekben, ezért nagyon is jogosan hajtja végre a színháziként is olvasható Paul de Man-i programot. Az arcadás/arcrongálás – mindegy, hogy a színész ad arcot a szerepnek, vagy a szerep arcot a színésznek; hogy a színész mennyire „rongálja meg” a számára írt szövegből kiolvasható arcot, vagy hogy a szerep mennyire deformálja a közönség emlékezetében rögzülő színészarcot – talán fontosabb színházesztétikai kérdés, mint ami a Trepljov és Porogi Ádám bőrébe bújt Fekete Ádám hol harcosan, hol önironikusan megírt manifesztumaiból kihallható. Az első rész, valamint a második rész vége más színházi formákat használ, mint az elméleti következetességgel odatett tizenöt perc. Valahogy éppen az *alaköltés* és az *alakvesztés* problémája nincs megoldva: minden szerep és minden színész mást játszik, mint aminek a dialógusokból kikövetkeztethető élettörténete szerint lennie kellene. Miért volna azonos nemcsak a csehovi szerep, de a színész is a saját pályatörténetével, miért cinikus László Zsolt, vagy miért csak színésznőként lehet jelen Oswald Marika? Azon a tizenöt percen kívül az alaköltés és az alakvesztés egyáltalán nem működik a *Sirályban*, minden poén és geg ellenére, minden kiáltványyszerű neologizmus ellenére egy ijesztően régimódi „szerepkörösdi” látunk.

A *szuicid* idézetekkel teleírt vörös falak előtt – Trepljov dolgozik, átír, kihúz, betold! (Lakatos Péter grafikája) – megint leül az előadás, hogy a kritikus bosszankodva menjen haza. Nem Trepljov arcrongálása – söréttel vagy nem – és alakvesztése az egyetlen történet a *Sirályban*. Mindenki, a sirály is alakot vesz, amikor Trepljov lelövi, és új alakot ölt, amikor kitömik. Átváltozik, ember nagyságú, purhabból faragott és vakító fehérre festett, ronda, – ahogy a Rejtő Jenő- és Nóti Károly-bohózatokban mondták régen – *unszoánírt* sirályá.