KÉKESI KUN ÁRPÁD

HÁBORÚS JÁTÉKOK

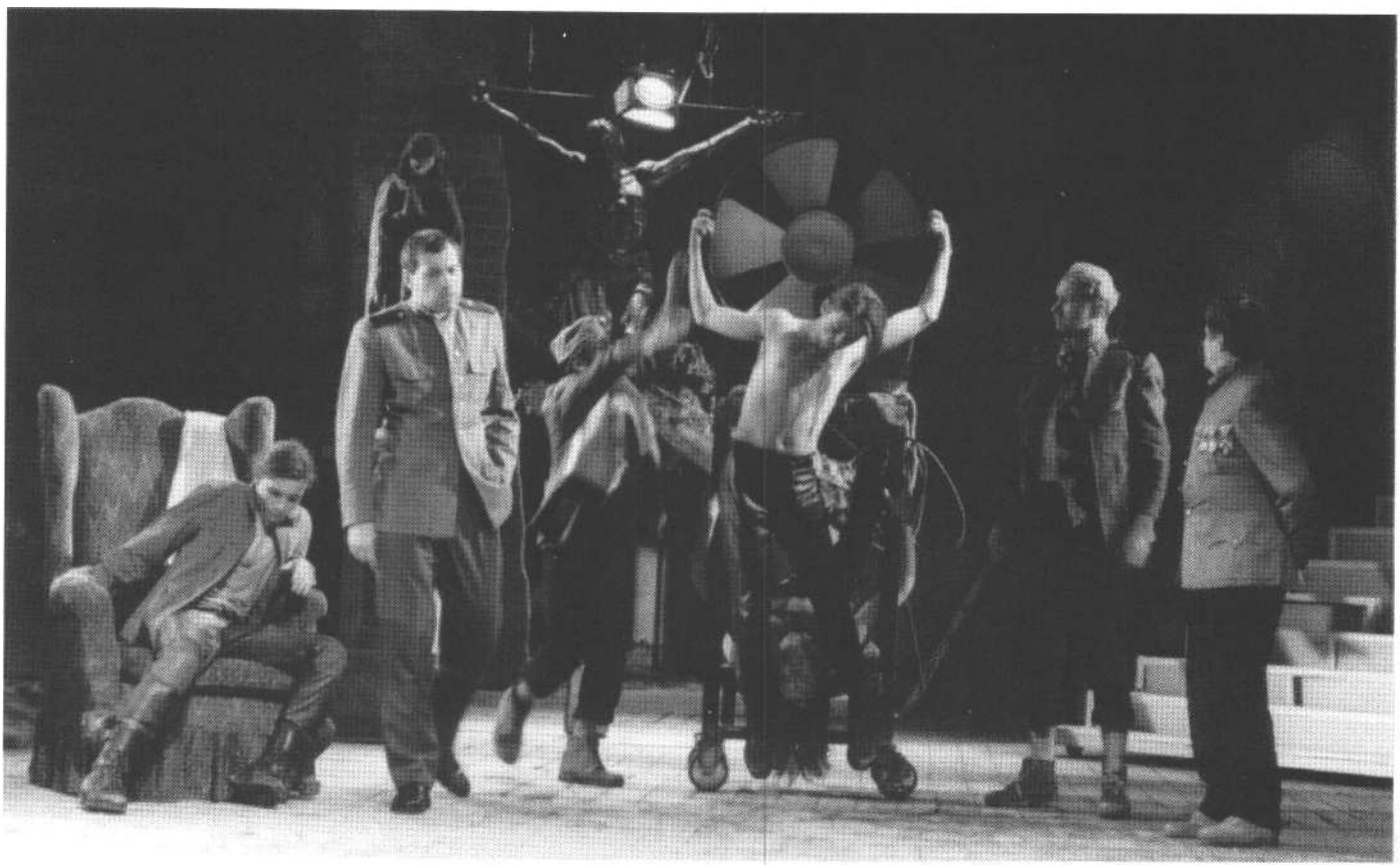
SHAKESPEARE: SOK HŰHÓ SEMMIÉRT

Telihay Péter Shakespeare-rendezésének hatásmechanizmusa a befogadói elvárások és a színházi tapasztalatok között az előadás felütésekor keletkező feszültségnek a permanens fenntartására épül. A többnyire felhőtlen bohózatként vagy a „sötét komédiák" ambivalens szerelmi kapcsolatait megelőlegező vígjátékként játszott *Sok hűhó semmiért* helyszíne - a műsorfüzetben idézett Géher István szerint - „nem Szicília, hanem Szerelemország. A díszlet-Messinába megérkeznek az operett-katonák, győztes csatából vakációra." Ez a (többek között Kenneth Branagh népszerű, „reneszánsz jókedvet" árasztó filmjére is helytálló) értelmezés mára szegedi előadás elején megkérdőjeleződik, amikor egy látványos dzsesszbetétet megszakítva egy katona szalad a színpadra, hogy az előle sikítva menekülő lányt megerőszakolja. A hirtelen felfordulást (a) Galagonya (butaságait fölényes öntudattal, hátratett kézzel hangoztató Rácz Tibor), illetve a rohamsisakot és puskát viselő Furkó szomszéd (a Janik László által megformált „büszke másodhegedűs") oldja meg: az egyébként követségbe érkező férfit leráncigálják a lányról, és miközben jelentést tesz (a Király Levente által kedves és tapasztalt öregnek, nem pedig erős kormányzónak ábrázolt) Leonatónak, a fejét többször is vízbe nyomják. A javában dúló háborúra nemcsak a szétlőtt bérház udvarára *emlékeztetődíszlet* (Telihay Péter munkája) és a férfi szereplők katonai ruhája utal (a Simon Gabriella által tervezett barna és khakiszínű nadrág, bőrkabát, surranó, szemben a lányok piros, bordó, narancssárga és barackszínű ruháival), hanem a gyakori lövöldözések és a szerelmi szálat is erősen átható brutalitás.

Az erőszak állandó jelenléte „átírja" a szerelem és intrika köré szerveződő, viszonylag együgyű történetet, azaz megváltoznak az értelmezés lehetőségei, és az előadás meglehetősen komor hangvételt nyer. Következetes aprólékossággal valósítja meg a dramatikus világ felépítését - ennek pedig a lingvisztikai jelek dominanciája, vagyis az apróbb húzásoktól és nyelvi korszerűsítésektől eltekintve változatlanul hagyott szöveg az alapja. A szövegközpontúság eredményezi a cselekmény kidomborításának és a jellemrajzok finomságának az igényét, amely viszonylag sikeresen be is teljesül. (Még a Galkó Bence aktatáskás és a tűzharcba aktívan bekapcsolódó Ferenc barát, és a Borovics Tamás által alakított, a kihallgatás előtt komótosan megebédelő Jegyző figurái sem arctalan mellékszereplők.) A textuális potenciál precíz aktualizálását azonban erősen átdimenzionálják a díszlet, a rekvizitumok, valamint a gyakori játékötletek. A jellegzetesen színházi eszközöket (vörös bársonyfüggöny, reflektorok, szélgép, mikrofon stb.) is tartalmazó játéktér kvázi-óvóhelyként funkcionál, ahol Leonato és környezete a háború elől meghúzza magát. A leomlott téglafalak között található szedett-vedett díszletelemek (például homokozó, tűzoltólétra, fotel, varrógép) mellett sok olyan, az eredeti helyét elvesztett tárgy is van (Krisztus-kereszt, Mária-szobor, harang, faragott korlát és oszlopfő, aranyozott puttó), amely a vallás és a művészet romjain élő világ benyomását kelti.

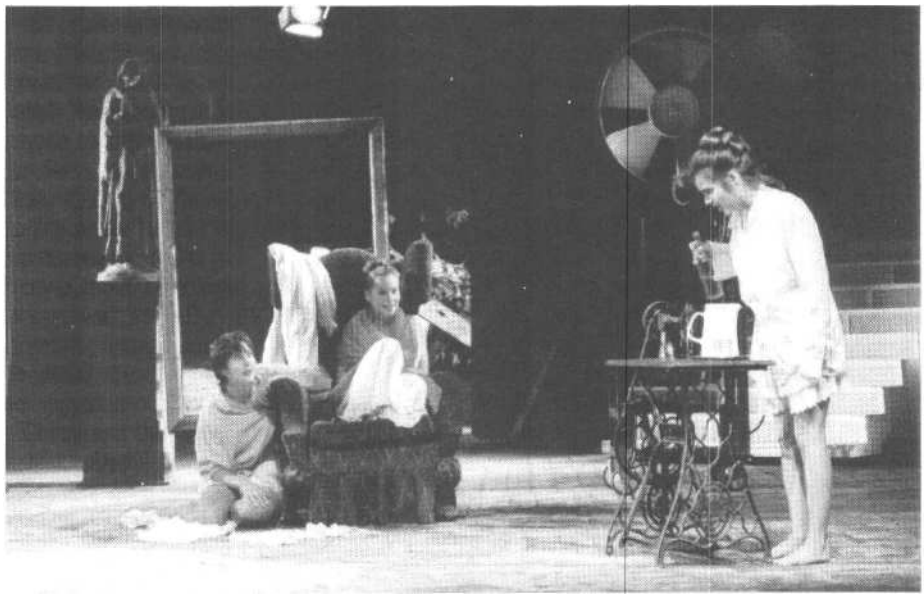
Erre a lerobbant helyre érkeznek meg a herceg (az érzelmi kiégettségét és érzékeny pontját: nőtlenségét hol jókedvvel, hol segítőkészséggel palástoló Ilyés Róbert) és Don Juan (a színtelen apátia és a sírógörcsös kitörés végletei között ingadozó Kancsár József) emberei: e látszólagos hadirokkantak egy pillanat alatt önfeledten pezsgőző és csókolózó fiatalemberekké válnak. A fiatalos lendület és szabadosság áthatja az egész előadást, például az álarcosbál is vad, kábítószeres orgiába fullad: afrikai törzsi zene szól, tüzek gyúlnak, a körben térdeplő szereplők pedig a középen álló herceg cigarettájából szívnak egy-egy slukkot. Ezt követően a párok elvonulnak, de a sötétben látni és hallani, ahogy (a

Jelenet az előadásból



Czifra Krisztina által lelkifurdalását alkoholba fojtó, szeleburdi lánynak játszott) Margaréta és Boracchio, valamint (a Müller Júlia által megformált, Heróhoz barátnői kedvességgel viszonyuló) Ursula és Corrado többféle pózban szeretkezik. Míg a herceg, Benedek (a Szerémi Zoltán játszotta szószátyár katona) és Claudio (a kamaszosan harcias Mészáros Tamás) között bizalmas és közvetlen viszony van (néha játékosan birkóznak, érzékeny pontokon meglegyintik vagy durván ugratják egymást), addig Don Juan és cimborái között vélhetőleg homoszexuális jellegű a kapcsolat: erre utalhat állandó testi közelségük, illetve az „Itt vagyok a seggedbe, komám!" kijelentés is. Ez egyrészt Don Juan figuráját motiválja, azaz magyarázattal szolgál szótlanságára és inadekvát gesztusaira (pezsgőjének kiborítása, Hero vad megütése az esküvői jelenetben), másrészt felerősíti Boracchio és Corrado (a félelmetesen közönyös és érzéketlen gyilkosokat játszó Harsányi Attila és Mátyássy Szabolcs) szadomazochisztikus megnyilvánulásait: az egyik a mellbimbóját csavargatja, miközben előadja gazdájának a cselszövés tervét; a másik pedig merev részegen a Mária-szobor előtt onanizál. Az első rész végén az addig a homokozóban játszadozó, így az intrikusok tervét is (akarata ellenére) kihallgató kislányt Boracchio lelövi, ám a lövések hangjára színpad-ra özönlő, megdöbbent szereplők nem tudják, mi történt.

A második rész esküvői jelenetében bekövetkező szakítás, az előző felvonásban exponált erőszakos történések miatt, korántsem hökkent meg, sokkal inkább a laza erkölcsű és agresszív társaságban lehetetlennek látszó érzelmi biztonság (a másik szerelmébe vetett feltétlen hit) várható és explicit szétrobbanásának tűnik. Ennek persze dramatikus előzménye van: Hero és Claudio esküvőjének meglehetős gyorsasága teátrális előzménye viszont (az erőteljes hangú Bognár Gyöngyvér által korántsem érzékeny tinédzsernek játszott) Hero és a herceg finoman erotikus tánca a bálban. (A tánc közben a lány, akinek meghagyták, hogy fogadja el Don Pedro leánykérését, többször is megcsókolja a férfit. aki pedig Claudio szerelmének próbálja őt megnyerni.) A zavarodott Hero és a Don Juan mesterkedései miatt önmagát becsapottnak érző Claudio a következő jelenetben meglepetten kényszerül egymásra találni: a lány arcán csalódottság, a fiúén pedig megkönnyebbült öröm látható. A fizikai durvaság tehát érzelmi kíméletlenséggel párosul, és azt felerősítve az előadás leginkább meghatározó elemévé válik. A második részben például Boracchio és Corrado beszélgetése alatt egy lány kis kocsin tolja át a színen lelőtt húgát, miközben a *Dies irae-t* énekli; a szakítást követő egyik jelenetben a herceg és Claudio részegen lövöldöznek; a kihallgatás során többször is ára



Czifra Krisztina (Margaréta), Bognár Gyöngyvér (Hero) és Létay Dóra (Beatrice) (Veréb Simon felvételei)

mot vezetnek a szélgépre kötözött és vért öklendező két intrikusba, akiket aztán a herceg le is lő: Claudio elhányja magát, amikor tudomást szerez a Hero „halálát" előidéző ármányról; az előadást záró fegyverropogás közepette pedig Don Pedro sebet kap és meghal. Ebből következik, hogy az előadás történései korántsem Messinában, de nem is Szerelemországban, hanem háború sújtotta vidéken játszódnak, amely az újságszerűen összeállított műsorfüzet képei (ENSZ-katonák, hadirokkantak, nemi erőszak áldozatainak fotói) és (súlyos harcokról, bombázásokról, randalírozó kéksisakosokról szóló) hírei által teremtett intertextuális háló felől értelmezve lehetne akár a mai Bosznia is.

Telihay rendezésének valódi újdonsága tehát a dramatikus világ hátterében lévő háborús szál komolyanvétele és kibontása, ezáltal pedig a vígjáték új dimenzióba helyezése. A mindent átható kegyetlenség ugyanis olyan szubverzív erő, amely a történéseket nemcsak színházilag hitelesíti, hanem élővé és a kortárs élettapasztalat által is igazolttá teszi. Továbbá érvényteleníti a naiv aktualizálás (éppenséggel felvethető) vádját. amennyiben az előadás nemcsak külsődlegesen, azaz a díszlet, a jelmez és a színészi játék szintjén vonatkoztatja a jelenre a cselekményt, hanem értelmezésében is. Látszólag ugyan modernizáló irodalmi színházat látunk, ám a hangsúlyok máshol vannak, mint a hagyományos realista színházban: nem a dramatikusságon, ha-nem a teatralitáson. Az éppen tragikussá vagy komikussá váló helyzetek soha sincsenek teljesen kijátszva, mivel bizonyos színházi(as) momentumok rendre ellenpontozzák őket (például a barát egy pohár vizet önt az ájult Hero arcába, akit közben Leonato őrjöngve szid; a Boracchio és Corrado kínzására használt szélgép indítókar-ja elrepül, és Furkó alig tudja a helyére tenni),

illetve az előadás számos olyan ötlete is erősíti, amely nem a szituacionális történésekből bomlik ki, tehát a funkciója sem pusztán illusztratív (például a herceg és Claudio „autózik", majd a felháborodott Benedek előtt obszcénul a mikrofonba lihegnek). Miközben a fiúk és a lányok bebeszélik Benedeknek és (a Létay Dóra játszotta, melankóliát csípős vidámsággal vegyítő) Beatricének, hogy szerelmesek egymásba, a dramatikus eseménysor (hangos beszélgetés, hallgatózás) mellett egy teátrális eseménysor is halad: játék a ládával, amit Benedekkel együtt felhúznak a magasba, illetve játék a varrógéppel és a takarítónőnek álcázott Beatricével.

Az előző megállapításban a dramatikus akciótól különválasztott, ám ahhoz szervesen illeszkedő teatralitás kiemelése azért lehetséges, mert az adott színházi helyzetre történő utalások önálló szálat képezve vonulnak végig az előadáson. A befogadó folyamatosan kénytelen szembenézni azzal, hogy nem pusztán egy tőle elhatárolt történetet szemlél, hanem *par excellence* színházi előadást. A játéktér egyetlen konkrét helyszínnel sem azonosítható teljesen, mivel a teátrális konnotációval rendelkező (fentebb már említett) tárgyak jelenléte a színpadképet *magának a színpadnak a* képévé teszi. (A helyzet hasonló Telihay tavalyi A Manó-rendezéséhez, ahol Hruscsov rivaldának támasztott, készülő festménye a játék-tér miniatűr másolata volt.) Nem arról van szó, hogy a cselekmény egy romos színházban játszódna, amelynek fekete falai jól látszanak a be-szakadt tűzfalak mögött, sokkal inkább arról, hogy már a díszlet is a reprezentációra való rálátás lehetőségét kínálja. Továbbá „leomlik" a

virtuális negyedik fal, amennyiben a szereplők, csakúgy, mint az idézett Csehov-előadásban, néha a nézőtéren keresztül mennek fel a színpadra, vagy oldalt és az első sor előtt bujkálnak, hallgatóznak stb. A *Manó* esetében a játék- és nézőtér közötti határ feloldását, sőt a lélektani realista játéktechnikával élő előadás történéseinek „elidegenítését" továbberősítették a színpad hátterében elhelyezett forgószékek, amelyeken az éppen „nem játszó" színészek ültek. A *Sok hűhó semmiért* ennél jobban él a realisztikus világ megjelenítésének konvencióival, de a narratív zártságot rendre kibillentik az erősen teátrális effektusok (a szélgép, ponthúzó, reflektorok stb. gyakori használata). Ezt célozza például az a dzsessz-szám is, amely a hangszórókból rendre „beleüvölt" a játékba, és amelynek (kétszer is megszakadó) eléneklése az előadást keretbe foglalja, azaz a dramatikus történést teátrális idézőjelek közé helyezi.

A reprezentációval történő játék szempontjából különösen hangsúlyos az utolsó jelenet, amelyben a songba belehasító lövöldözés elől a szereplők (konzerveket és üvegeket magukkal ragadva) *a színpad előtt* keresnek menedéket, míg *a színpadon* magányosan álló herceg, a keresztet magára rántva, egy golyó áldozatává válik. Az itt történtek interpretálhatók egyrészt a dramatikus események önbeteljesítő mozzanataként, másrészt a belőlük való kilépésként- a szereplők nevetése pedig a megmenekülés fölött érzett örömként (hiszen nem látják, ahogy Don Pedro meghal) vagy a kívülállók „mindez csak játék"-értelmű megkönnyebbüléseként. A játék zárt kibontása és a zártság játékos feloldása köré szerveződő két szál egyetlen pillanatban találkozik, ezáltal is tudatosítva azt a Peter Brook-i (magyarul alig visszaadható) szójátékot, miszerint „A play is a play" - ha akarom, ez tautológia, hiszen mindig tudjuk, hogy a színházban játék folyik; ha akarom, a (szín)játék többértelműsége által is generált önreferencialitás frappáns megerősítése.

A szegedi *Sok hűhó semmiért* így végső soron egy fiktív (a nézőtől idegen) világba helyezett vígjáték színpadi megfogalmazása helyett tragikus felhangot és súlyt ad a dramatikus történéseknek (azokat folyamatosan a néző ismerős tapasztalatai felé konvergálva), amit aztán a reprezentáció kitakarása által megkérdőjelez. (A „kitakarás" szó szerint is érthető, mivel Beatrice lerántja a játéktér bal hátulját sokáig elfedő vörös bársonyfüggönyt.) Azaz az előadása játék révén magát a játékot dekonstruálja, és a befogadó figyelmét az így létrejövő metateátrális értelmezéshorizontra irányítja: a színpad előtere fölött olyan plexilapok függnek, amelyek ugyan nem jutnak funkcióhoz az előadásban, de (srégen alulról jól láthatóan) tükrözik azt, ami a színpadon történik. Telihay rendezése tehát a mimetikus reprezentáció konvencióival (jellem, cselekmény stb.) élve kérdőjelezi meg annak előfeltevéseit, hiszen a játék már saját konstruált (nem pedig rajta kívül, előzetesen adott) realitását tükrözi - akárcsak Zsótér Sándor tavalyi *Patkányok*-rendezése, a szűk játéktér háttérfalát képező és aktív szerepet kapó tükörfal révén. Vagyis tudatosítja, hogy a színház olyan interszemiotikus transzformáció, ahol a dramatikus szöveg a színházi előadásszöveg jelkomplexumának hálójában teljes egészében átalakul, továbbá színes és érzékileg igen vonzó előadásban nyújtja az értelmezhetőség és az értelmezések állandó differálásának, valamint a színházi (és talán bármiféle) *poieszisz* elsődlegesen önreflexív vonatkozásainak gyakran elfeledettnek tűnő tapasztalatát. *A Sok hűhó semmiért* tradicionális előadásnak nevezhető, de csak annyiban, hogy új teátrális nyelvével nem a jól ismert magyar kisrealizmus modern paradigmájába, hanem egy lassan már hagyományteremtő erővel rendelkező színházi trendbe illeszkedik.

William Shakespeare: Sok hűhó semmiért (Szegedi Nemzeti Színház Kamaraszínháza)
Fordította: Mészöly Dezső. *Díszlet* Telihay Péter. Jelmez: Simon Gabriella. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa. *Rendező:* Telihay Péter
Szereplők: Ilyés Péter m.v., Kancsár József, Mészáros Tamás, Szerémi Zoltán, Király Levente, Harsányi Attila, Mátyássy Szabolcs, Gömöri Krisztián, Galkó Bence, Rácz Tibor, Janik László, Jakab Tamás, Borovics Tamás, Bognár Gyöngyvér, Létay Dóra, Czifra Krisztina, Müller Júlia, Hajmássy Hella, Balogh Cecília, Czeglédi Eszter.

CSÁKI JUDIT

A NEGYEDIK FELVONÁS

SHAKESPEARE: A VELENCEI KALMÁR

Ennek az előadásnak, a Szolnokon Schwajda György rendezésében bemutatott A *velencei* kalmárnak már akkor is története volt, ami-kor még be sem mutatták. Története - és nem legendája; tudják mindazok, akik tegnapnál régebben figyelnek oda a színházra.

Most, hogy bemutatták, ez a történet már alig érdekes (pusztán a legifjabbak kedvéért érdemes megjegyezni, hogy Schwajda első szolnoki direktorságának hirtelen vége szorosan összefügg az akkor *mégis* elmaradt bemutatóval). Információvá töpörödött, melynek lényege, hogy Schwajda nem a szokásos évi Shakespeare-bemutatót akarta letudni vele, továbbá nem az elmúlt évad végi repertoár-összeállítás egyik *ad* hoc ötletéről van szó, hanem egy nagyon hosszú - szellemi-gondolati - készülődés eredménye.

Ami azt illeti, az előadáson ott is a nyoma ennek a rákészülésnek; látható, hogy a még mindig alkalmi rendező Schwajda tudta, mit akar mondani a darabbal. Bizonyos szempontból manapság végtelenül konzervatívnak, már-már archaikusnak tekinthető módon ugyanis *mondani* akart vele valamit, és - szintén konzervatív eljárással - ennek a mondandónak markánsan körvonalazott jelentést adott. Mostanság, amikor feltétlenül divatosabb hermeneutikai eljárása jelentéshalmaz lehetőleg gondolatilag érintetlen rendezői felkínálása - mondván: fejtse meg, találja ki, *rekonstruálja a* néző-, kifejezetten kalandos vállalkozásnak látszik egy markáns rendezői értelmezés megfejtésének kísérlete.

Azért az is igaz, hogy Schwajda és a színészek nem könnyítik meg a rejtvényfejtést: a szolnoki előadás enyhén szólva nem tökéletes (amennyiben létezik ilyen kategória). Pontosabban talán úgy lehet mondani, hogy az értelmezés nem egyforma mélységben terjed ki a dráma egészére, nem itat át minden egyes cselekményszálat, kapcsolatot és motívumot: egyes részeket, figurákat egyszerűen „elenged", lefokoz, háttérbe szorít.

Hogy egy sommás megállapítással folytassam: Schwajda *A velencei kalmár* negyedik fel-vonása köré rendezte a darabot, minthogy a Schwajda által a műnek tulajdonított jelentés lényegét a bírósági tárgyalás jelenete hordozza.

Az ilyen eljárás nem tilos. De az ötletnek- még a fentebb emlegetett divatos hermeneutikai felfogás szerint is - bármilyen súlyosnak látszik is önmagában, a darab egészére kiterjedő módon kell helytállnia magáért. A Shylock és Antonio közötti konfliktus rendezőjének egy történelmileg, eszme- és színháztörténetileg túlterhelt halmazzal kell megküzdenie, nevezetesen a másság, kisebbség, mindközönségesen a zsidóság-antiszemitizmus, illetve a nemtől, fajtól, kortól és vallástól független „örök" emberi bűnök, a kapzsiság, önzés, felfuvalkodottság, gonoszság, gyűlölet, bosszú problémakörével.

Schwajda pedig éppen erre szánta el magát: nem kevesebbre, de nem is többre. E *nemis több* - ez az előadás deficitje. Hosszan lehetne sorolni, mi mindenre nem kapunk választ ebben *A velencei* kalmárban, pedig a kérdés felbukkan, és tra-