

Szász János / Szabó Márta / Gyula
remotív. Sade János
lentibe

PETER WEISS: MARAT/SADE

A TÖRTÉNELEM ÖRÜLETE

Míg kőszínházi rendezéseihez Szász János zártabb szerkezetű, a magyar színházak repertoárján gyakran szereplő klasszikusokat keres, nyári előadásai nyitottabb szerkezetű, formabontó művekből indulnak ki. A nyíregyházi Tennessee Williams- és Csehov- (vagy a korábbi miskolci Ibsen-) előadások után tavaly nyáron Brecht *Baalját*, az idén

Peter Weiss *Marat/Sade*-jét állította színre Gyulán. (Ehhez a „német” vonulathoz kapcsolódik *Woyzeck*-filmje is.)

Az utóbbi művekben nem a történetalakítás, hanem a nyelvi megformálás az igazán fontos. Az eseményeknél hangsúlyosabbak a szóképek és a retorikai alakzatok, így a lírai kifejezőeszközök a drámai hatáselemekkel

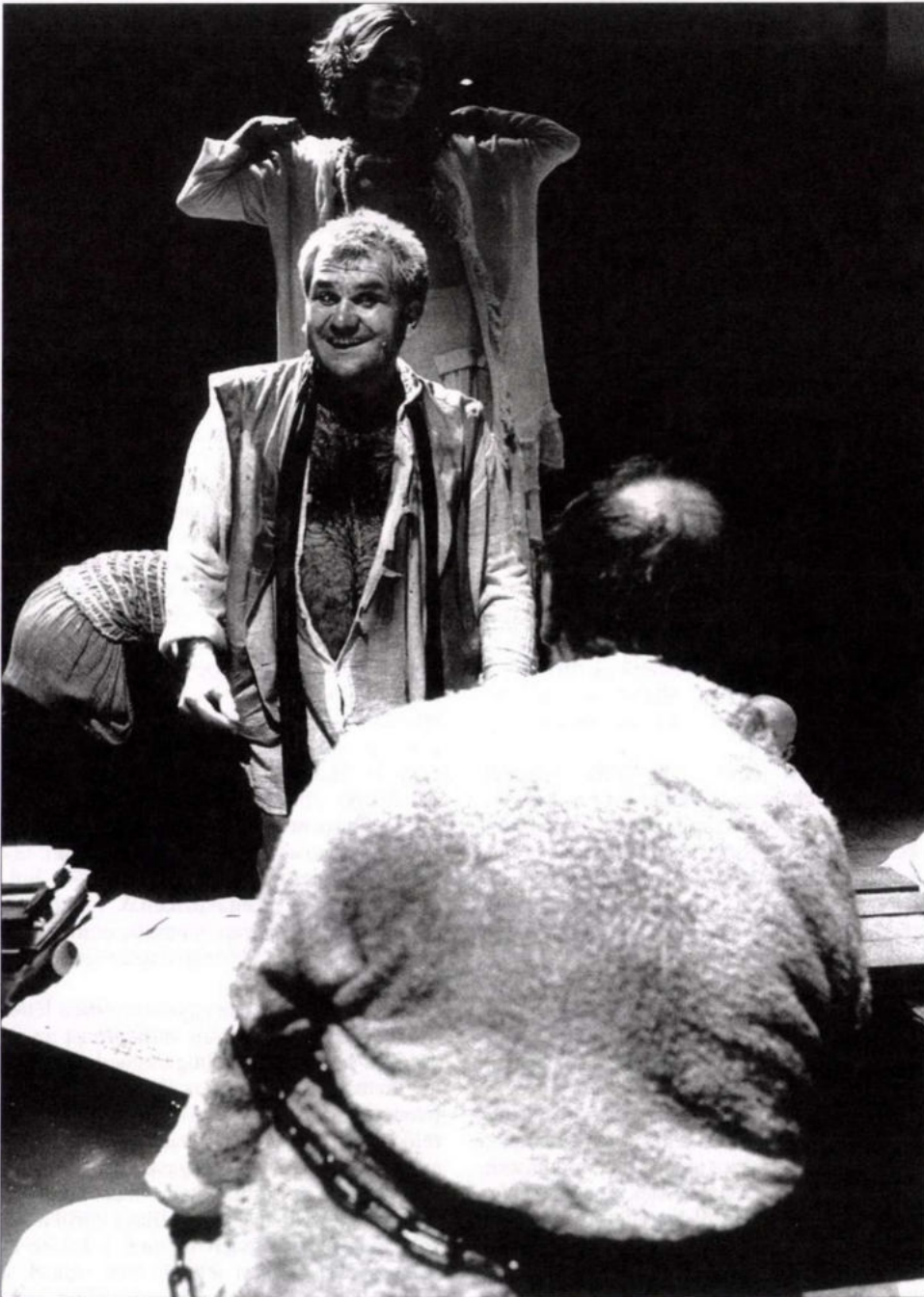
egyenrangú szerepet töltenek be. Ez a „költői fogalmazásmód” a rendezőtől is képszerűbb gondolkodást igényel: a darabok látomásos jellegének színpadi vízióként való kibontását, a figurák tudat alatti működését, metafizikai vonatkozásait is érzékeltető ábrázolást.

Szász előadásai (akár Csehovot, akár Brechtet rendez) egyébként is atmoszferikus jellegűek: határozottan megteremtett hangulatok fogják egységbe a produciókat, a színpadi játék által létrehozott világra nem a részletgazdagság, hanem az erős milió jellemző, és a színészi alakításokat sem a sokszínűség, hanem a hiteles jelenlét határozza meg. Mindez azt is jelenti, hogy Szász rendezői művészetét mind a színészvezetésben, mind a jelenetszervezésben a realizmustól való határozott elmozdulás jellemzi. Ugyanakkor ez a színház távol áll a stíluszekleklikára építő, ötletcentrikus posztmodernről. Ebben az értelemben Szász „konzervatív” alkotó: rendezései nem egy darabjaira széthullott valóságot érzékeltetnek, hanem egységes – bár nyomasztó hangulatú – világot. Ő az előadás egészében gondolkodik: folyamatokat szervez, motívumokat épít, ahelyett, hogy elszigetelt részleteket, önmagukban megszerkesztett cserépdarabkákat illesztene össze, mint a legújabb rendezőnemzedék tagjai. Mégis egyértelműen kortárs színház az övé, nemcsak eszközeiben, hanem világképében is: fojtó, szorongató világok, zsigeri kínok, a valóság által az egyénre mért szenvedések állnak művésze középpontjában.

Szász előadásainak főszereplői többnyire különös, deviáns alakok, akik a normális többséggel harcba keveredve végül kihullanak a világból, ám vonzerejükkel, démonikus természetükkel mások számára is nyilvánvalóvá teszik, hogy a szakadék, amelybe belezuhantak, ott tátong mindannyiunk lába előtt.

Mindez különösen érvényes az idei nyári bemutatóra, a *Marat/Sade*-ra, hiszen ennek a darabnak a szereplői majd’ valamennyien deviáns figurák, elmeegógyintézeti ápoltak, akik riasztó tükröt kínálnak a normálisok társadalmának: a francia forradalom egyik epizódjának, Marat halálának eljátszásával a történelem örületét teszik nyilvánvalóvá. A játék témájának és szereplőinek viszonyában önkéntelenül is összefonódik az ember szellemi-ideológiai nagysága és zsigeri készletseknek engedő tudatlansága, a világnak új törvényt szabni vágyó személyiség teremtő géniusza és önpusztító ereje.

Peter Weiss darabja tehát ideális alapanyagul kínálkozik egy Szász-előadáshoz. Az idei gyulai bemutatón is lenyűgöző volt az a hatalmas erőfeszítés, az a kíméletlen munka, ame-



Szabó Márta (*Charlotte Corday*), Gzásó György (*Sade*) és Andorai Péter (*Marat*)

lyet a rendező és társulata a színrevitelbe fektetett; a bemutató mégis több szempontból csalódást okozott.

Az előadáshoz készült műsorlap izgalmasabb kiinduló helyzetet ígért annál, ami az előadásban megvalósult. A darab egyébként is kacifántos címét az aktuális színrevitelhez igazították az alkotók: „Jean-Paul Marat üldöztesének és meggyilkolásának megnyugtató történelmi távlatokba helyezett, ugyanakkor kellő magyarázatokkal ellátott



A Marat/Sade Gyulán

színhátéka, ahogy a charentoni elmeógyógyintézet ápoltságait alakító színművészek bemutatják de Sade úr betanításában 1999 nyarán a Vízgépészeti Vállalat – hazánk egyébként üdvös kibontakozásának részeként leszerelt – szerelőcsarnokában.” Az ebben a körülírásban jelzett áttételek azonban az előadásban nem váltak hangsúlyossá. Igaz, a kiürített szerelőcsarnok udvarán gyülekező nézőket szervezett és spontán látnivaló is fogadta: fehér ruhás urak teniszeztek a bejárat mellett (később mintha a bolondokháza személyzetének tagjaira ismertünk volna bennük), egy Angéla nevű kislány igazított el bennünket (az előadásban Coulmier, az intézet igazgatójának lányaként láttuk viszont), majd maga Coulmier köszöntött a bejáratnál. A játék célja, hogy a charentoni elmeógyógyintézet látogatóinak képzeljük magunkat, ám közben látjuk az egykori Vízgépészeti Vállalat udvarán felállított sátrat is, ahol ismert színészek sminkelnek, mint ahogy találkozzunk velük a büfében is, akárcsak a rendezővel és a zeneszerzővel. (Tőlük tudjuk meg, hogy veszélyben forgott a bemutató, mert a Coulmier-t játszó Vallai Pétert néhány perce kórházba szállították, s hirtelen döntéssel Kovács Kristóf dramaturg ugrott be a szerepébe. Nehéz megítélni, hogy mindez mennyiben befolyásolta az aznapi előadás minőségét.)

Hol is vagyunk hát? A Vízgépészeti Vállalat udvarán 1999-ben? Esetleg a charentoni elmeógyógyintézetben, a ruhák által jelzett félmúltban? Vagy talán a francia forradalom korába kellene képzelni magunkat, abba a világba, amelyet a játék felidéz? De amint Coulmier beszédét intéz hozzánk a bejáratnál, eltűnnek ezek a termékeny kételyek: néhány perc múlva az elmeógyógyintézet homokkal felszórt fürdőjébe lépünk, ahol hatalmas ketrecben várakoznak a betegek, hogy

nem hagyta volna, hogy a játékosok által felidézett történelmi szituációk, a játék által teremtett színpadi helyzetek önálló életre keljenek. Mert Peter Weiss drámájának – dramaturgiai értelemben – mégiscsak a játék a legfőbb mozgatóereje; a szereplők és a szerepek közt szüntelenül megnyilatkozó distancia is óhatatlanul az ironiát hívja elő. Valószínűleg ennek letakarása okozta, hogy az előadás inkább csak hosszan kitarított tablóképnek, kevéssé részletezett állapotrajznak hat.

Az előadás atmoszférája a tavalyi *Baal* esetében is fontosabb volt, mint a történet, de ott a furcsa stációs jelleg, a negatív passiótörténet határozott irányt szabott a színpadi eseményeknek, és nézői befogadásukat is eredményesen segítette. Mindehhez az alapot akkor a különleges tér, a medencébe épített, földet-vizet egyesítő díszlet teremtette meg. A szerelőcsarnokba telepített színpad (díszlet: Antal Csaba) nem tud ennyit. Eleinte szűkösen tűnik, hiszen a tér középső részét nagyjából elfoglalja a hatalmas ketrec, bal hátul pedig Marat szintén óriási kádja szűkíti le a játéktérrel. Különösen azért tűnik kicsinek a hely, mert kezdetben minden szereplő állandóan színen van. De ezzel a térrel a legfőbb baj az, hogy nem szab irányt az eseményeknek. A szereplők csupán a rácson kívül vagy belül, illetve a ketrec előtti szűk sávban helyezhetők el, s a rácstól állók nem igazán

tudnak kommunikálni azokkal, akik a ketrec vonala mögött elhelyezett kádnál tartózkodnak. Ezért nincs igazi ereje például Sade és Marat első párbeszédének.

Később kiderül, hogy ez csak az első helyszín: az előadás harmadánál Coulmier áthívja a nézőket egy másik térbe. Ennek a hosszanti elrendezésű helyszínnek csak egyetlen állandó eleme van: az egyik végénél elhelyezett kád. A másik végénél hol kitolják, hol behozzák a ketrecet. Ez azt is jelenti, hogy nincs mindig jelen mindenki. Így magukra maradhatnak a főszereplők, intímabb jelenetek bontakozhatnak ki köztük, de erősebb hatása van annak is, amikor tele lesz a színpad, s a bolondokháza valamennyi lakója megjelenik.

Úgy tűnik, hogy az egyetlen térben létrehozhatatlannak bizonyult variabilitást az alkotók a helyszínnek változtatásával igyekeztek biztosítani, ugyanis az előadás utolsó két jelenete ismét újabb helyszínen zajlik. A szerelőcsarnoknak ez a harmadik szeglete tűnik a legizgalmasabbnak. Tágasabbnak is bizonyul, mint a korábbiak, talán mert nem két, hanem négy oldalról ülnek (állják) körül a nézők, meg nyilván azért is, mert a ketrec itt már egyáltalán nem jelenik meg. Ennek a homok helyett fehér csempével borított helyszínnek egyetlen berendezési tárgya az egyik végét lezáró kád, Marat állandó tartózkodási

helye. (Ebből a szempontból a második helyszín az első elforgatásának, a harmadik pedig a második elcsúsztatásának tűnik.) Időnként működésbe lép egy üzemi daru is: előbb Duperret-t szállítja Marat kádja fölé, később a ráfüggesztett zuhanyrózsákból a felhevült betegeket megnyugtatósára kezd ömleni a víz. Rideg, riasztó fürdő képzetét kelti ez a helyszín. Nyilván a nézőteret körbefogó szögesdrótok miatt a koncentrációs táborok fürdőire is asszociálunk róla. Mindez azonban inkább tűnik véletlen képzetársításnak, semmit az előadás motívumai által kijelölt értelmezési iránynak.

Az előadás legfőbb problémája ugyanis az, hogy nem egyértelműek benne az értelmezési irányok. Nem a drámai anyaggal szembeni távolságot hangsúlyozza, hanem a vele való azonosulás lehetőségét keresi. Nem a jelen és a múlt közti szakadék, hanem a kettő közötti átfedés válik a játék tárgyává. A szereplők hatalmas energiákat mozgósítanak, ám így sem lesz világos, hogy mit is akar erről mondani az előadás. Pusztán a különféle maszkok mögötti, egyformán erős emberi szenvedésről beszél? Vagy a másság gyűlöletéről? De akkor mit kezdünk de Sade személyével, Marat szenvedéseivel és a francia forradalom történetével, amely mégiscsak az előadás témája marad?

Coulmier a bejáratnál tartott beszédében egyértelműen a forradalmat jelöli meg viszonyítási pontként: a közelmúlt dicsőséges eseményeit, amelyek mára már tananyagává váltak. Angéla még el is szaval egy általa írt csacska verset a témáról. Ehhez az ironikus felütéshez képest az előadásban a francia revolúció eseményei tobzódó, durva, alpári népünnepevénynek hatnak. A drasztikus hatás nyilvánvaló, de az értelmezési lehetőségek bizonytalanok. Ugyanis 1999 nyarán Magyarországon a forradalom szónak nincs mögöttes tartalma. Elvont fogalmat takar csupán, nem pedig a nézőkben aktivizálható egyéni élményt. Valahogy kiment a divatból. Kevesebbet jelent, mint például a háború, a megszállás, a népirtás fogalmai. Valóban csak a tananyagra utal, s nem a személyes történelemre. (Mondhatnánk azt is – a kacifántos címre visszautalva –, hogy ha túl nagyok a történelmi távlatok, kissé érdektelenné válnak a magyarázatok. Ez persze nem jelenti azt, hogy Peter Weiss műve elvesztette volna az aktualitását. Olyan erős szöveg ez, hogy ma is van érvényes jelentése. Számomra társadalmi szinten a „közéleti ember” bukásról, egyéni szinten pedig az élet és a halál kíméletlenül feltett kérdéseiről szól.)

Nem segítenek az előadás értelmezésében a tömegmozgatóból születő képek, illetve a főszereplők közt kialakuló színpadi szituációk sem. Bár a tömeg tagjainak (a különféle elmebeteg esetekhez kapcsolódóan) határozott egyéni arculuk van, mint közösségnek azonban nehezen meghatározható a szerepük. Itt sem jutunk túl az elnagyolt általánoságokon. Ők a szenvedők, a kiszolgáltatottak. Épp ezért funkciójuk nem is saját belső történetük, hanem a darab által felidézett történet igényei szerint alakul. Marat megafonba harsogott (emiatt érthetetlen) szónoklata közben a csöcseléket, Charlotte Corday Párizsba érkezésekor az utcai járókelőket ala-

kítják az örültekháza lakói, Marat liturgiája közben egy templomi körmenet tagjait ironizálják, később a konvent feldühödött képviselőit játsszák, majd váratlanul visszavetnek dühöngő ápoltaikká. Tömegként nincs követhető történetük – ezért is hat váratlanul, amikor végül megölik az intézet igazgatóját.

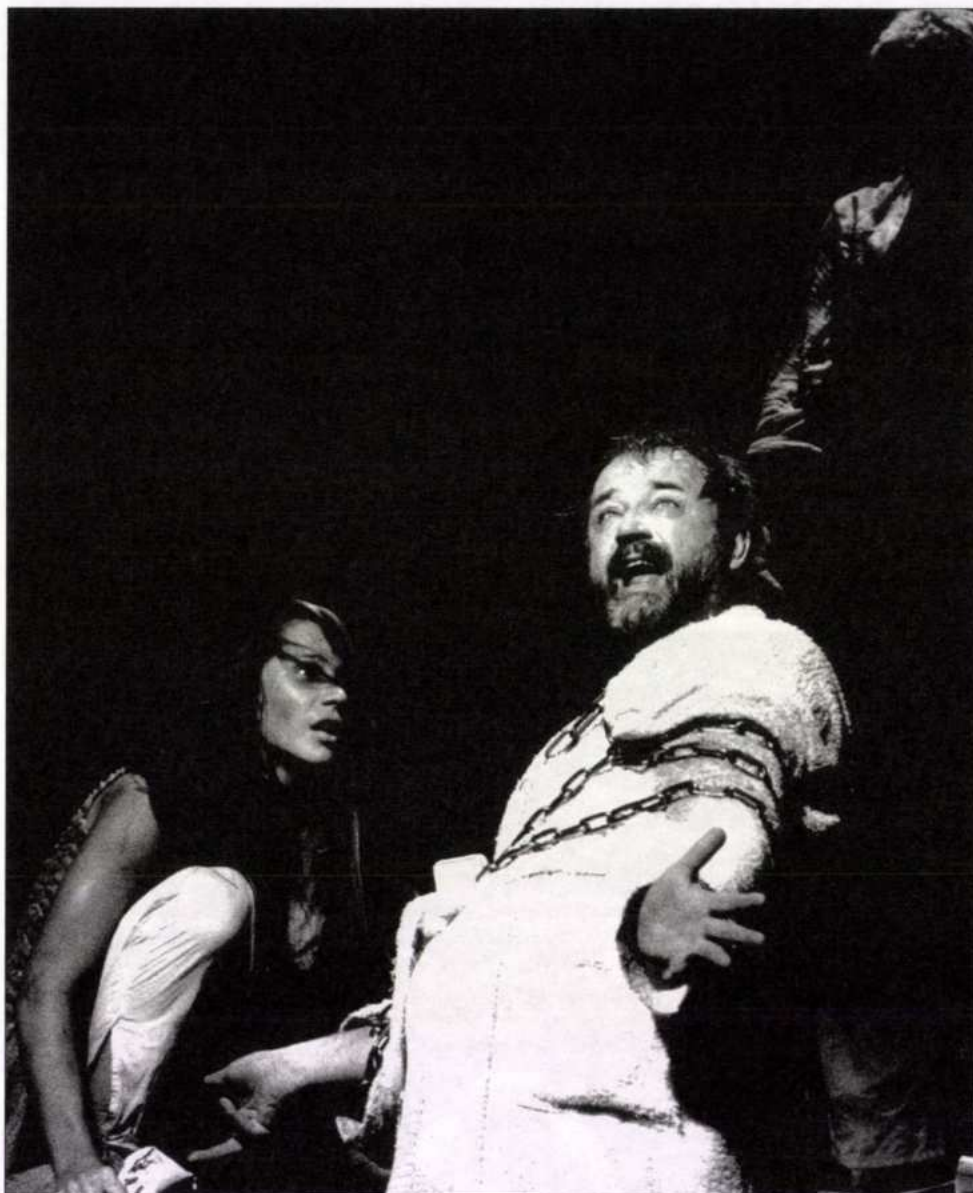
Ugyanakkor azt sem állíthatjuk, hogy az előadás a „mit mond” helyett a „hogyan mondja” kérdésre helyezte volna át a hangsúlyt. Nem a különféle ötletek, a különleges hatások, a váratlan effektek a fontosak. A képeknek, a mozgássoroknak sincs önmagukban szemlélhető jelentőségük. Horváth Csaba koreográfiája inkább az előadás első részében emlékeztet (szép, ahogy a rácsok közül kinyúló kezek által tartott énekesek úgy mozognak, mintha fel volnának függesztve a ketrecbe, szellemes, ahogy a párizsi járókelők mozdulatai groteszk táncokká alakulnak). Később már alig akadt dolga a koreográfusnak, megkoreografált mozgássorok helyett

inkább csak tablókát és vonulásokat látunk.

Az előadás nyilvánvalóan a három férfi főszereplő között kialakuló erőterre kívánt építeni. A szöveg a Marat és Sade közti vitát állítja a középpontba, de ez a vita valójában nem egyenrangú felek között zajlik, hiszen Sade a saját gondolatait mondja, a Marat-t játszó elmebetegintézetben ápolat pedig azt, amit a játékot irányító márkai a szájába adott. Itt tehát inkább valamiféle belső vitáról van szó. Ezt érzékelteti a második helyszínen játszódó jelenet is: Sade Marat kádjával szemben állva így szól: „Mielőtt kimondjuk mi a rossz mi a jó / meg kell ismernünk önmagunkat.” A vita folytatásában, a forradalmár ellenérveit hallgatva azonban már nem a tér másik végét (ellenkező pólusát) foglalja el: odamegy Marat kádjához, közel hajol hozzá, azt érzékeltetve, hogy amit a másiktól hall, azt akár ő is mondhatná. Mintha a játék valamiféle önismereti próba lenne számára. Igazi feszültséget tehát nem Sade és Marat, ha-



Bognár Gyöngyvér (Simonne Evrard), Tóth József (Kikiáltó), Andorai Péter és Gászó György



Bognár Gyöngyvér és Andorai Péter (Koncz Zsuzsa felvételei)

nem a márki és az elmeegógyintézeti igazgató viszonya hordoz. Coulmier eleinte reménykedve, majd egyre csalódottabban fogadja a Sade által betanított előadást, később többször is megkísérli leállítani, hogy végül maga is az örültek felkorbácsolt indulatainak áldozatául essen. (Ápoltjai egyszerűen belefojtják a vízbe.) Azért is nehéz a gyulai bemutatót megítélni, mert nyilvánvalóan az előadás egésze sérül, ha ez a hármas erőter megbomblik, márpedig a Coulmier szerepébe az utolsó pillanatban beugró dramaturgtól senki sem várhatott teljes értékű alakítást.

A főszereplőkre ugyanaz érvényes, mint a tömeg tagjaira: egyértelmű szimptomákkal jelzett örülteket látunk, akik félnék, bizonytalan kezdés után fokozatosan lendülnek bele a játékba. A Szász által választott játékmód azonban fontos problémákat vet föl: a hitelességre törekvő maszkokhoz és gesztusokhoz miféle színészi állapotok társíthatók, s ezekben az állapotokban miképp adhatók elő a darab szövegei? Egyrészt nyilvánvaló, hogy néhány heti próbaidő után nehezen teremthetők meg azok az „örületállapotok”, amelyeket az előadás helyzetei jeleznek. Ezért is érzékelhető a legtöbb alakításban

némi belső feszültség: a színészek ugyanis az erőteljes színészi állapotok ellenére többnyire jól ismert hangjukon, szokásos modorukban szólnak meg. Természetesen az is nyilvánvaló, hogy azok a mondatok, amelyeket a Weiss-darab szereplői előadnak, nem örültek szájába valók. Annál magvasabbak, bonyolultabbak, kimódoltabbak, költőibbek. Ezt a darab által kikényszerített, az előadásból mégis hiányzó iróniát az előadás a helyzetek hitelesítésével próbálja ellensúlyozni, azaz mintha arra törekedne, hogy ennek a nem realista darabnak a dramaturgiai alapötletét, az elmeegógyintézeti játékot a maga realitásában mutassa meg.

Hangsúlyossá válik tehát a „műkedvelő színjáték a színházban”-szituáció: itt nyilvánvalóan az ősz hajú Sade irányítja a játékot, állandóan jelen van mint néma, de mindig aktív segítő. A szereplők eleinte nehezen formálják mondataikat, a Kikiáltónak sokszor be kell segítenie, de Sade is gyakran sűg, máskor csak úgy magában dünyög a mondatait. De átszellemült, furcsállkodó, elégedett, belső erőt és zaklatottságot tükröző tekintete végigkíséri az egész előadást. Koncentrációja fokozatosan vált át kaján

örömmé, hogy lám, mégis azok a perverz belső erők irányítják az embert, amelyeknek a létezését az állítólagos normális többség oly könnyedén próbálja letagadni. Marat és Corday végső találkozásánál Sade is ott guggol a kádnál. Tekintetével maga is gerjeszti a szeretkezés pózait, amelyekben a két test találkozik, majd végül diadalmasan mutatja fel Cordaynak azt a papírkést, amelyet egyesülésük csúcspontján a fiatal nő a férfiba vág. Gaszó Györgynek de Sade szerepében új színei vannak, mégsem olyan erős a figura, mint a színész korábbi ábrázolásai. Ugyanezt éreztem Andorai Péter Marat-jában is. Andorai magába roskadt paranoiást alakított, aki nyilvánvalóan ön- és közveszélyes lehet, hiszen mindvégig leláncolt kezekkel játszik. Eleinte vörös szemekkel, üres tekintettel figyeli a körülötte zajló forgatagot, később azonban meg-megnyilatkozik az a szavakká formált kegyetlen belső erő is, amely a szereplőt láncok közé kényszerítette. Charlotte Cordayt Szabó Márta alakításában egy álomkóros lány játssza, aki eleinte bizonytalan, réveteg tekintettel figyeli, hogy mit is várnak tőle, később azonban elragadja a játék heve, s mintha önmagában is megérezne valamit a fanatizmusból, amely nem ismer kíméletet. A lekötözött (később a darura fellógatott) Duperret (Szabó Győző) olyan maszkot viselt, mint amilyennel *A bárányok hallgatnak* szadista sorozatgyilkosát igyekeztek kordában tartani, így hát jeleneteiben is erre a veszélyességre, kegyetlenségre helyeződött a hangsúly. A dupla fenekű ketrec szűkös alsó részébe zárt tomboló örült játssza Jacques Roux-t (Derzsi János), aki a forradalom legvéresebb jelszavait kántálja. Tóth József bohócnak öltözött Kikiáltóját az előadás végén bevarrt, véres szájjal látjuk.

A gyulai *Marat/Sade* megoldatlanságai ellenére is fontos előadás. Tiszteletet parancsoló az az energia, amelyet létrehozói belefektettek. Híján van minden cinizmusnak, minden sandaságnak; ugyanakkor szervesen beépül a rendező eddigi színházi életművébe. A sikeresebb folytatást ígéri.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Peter Weiss: *Marat/Sade*
(Gyulai Várszínház)

Fordította: Görgey Gábor. *A verszövegeket fordította: Eörsi István. Díszlettervező: Antal Csaba. Jelmeztervező: Szűcs Edit. Zeneszerző: Richard Peaslee. A zenét átdolgozat és részben írta: Melis László. Dramaturg: Kovács Kristóf. Koreográfus: Horváth Csaba. Rendező: Szász János.*

Szereplők: Gaszó György, Andorai Péter, Tóth József, Szabó Márta, Szabó Győző, Vallai Péter/Kovács Kristóf, Derzsi János, Bognár Gyöngyvér, Lőrincz Zoltán, Vass György, Szandtner Zsófi, Széles Zita, Avass Attila, Baksa Imre, Balogh Rudolf, Csányi Sándor, Dolmány Attila, Egged Attila, Hámosi Gabriella, Hevér Gábor, Kokics Péter, Kovács Martina, Lengyel Tamás, Major Hunor, Nagy Zsolt, Révész Géza, Róbert Gábor, Siktár Zoltán, Stefanovics Angéla, Szabó Zoltán, Szákás Tóth Péter, Szilvási István, Tóth Attila. Közreműködik: Purcell Zenekar.