

NÁRAY ISTVÁN

Közérzet-láttelelet

■ WEDEKIND: A TAVASZ ÉBREDÉSE; SHAKESPEARE: OHELLO ■

Franz Wedekind színműve ma is botrányosnak számít. Marosvásárhelyen éppen úgy, mint Budapesten – hogy csak két várost említsek azok közül, ahol A tavasz ébredését az utóbbi időben bemutatták – a tanárok és szülők jelentős része épp azokat szeretné kitiltani az előadásról, akikről s akiknek leginkább szól: a kamaszkorúakat. Nyilvánvaló, hogy nemcsak a nyílt színi önkielégítés vagy az azonos neműek közötti kamaszkori szerelmi próbálkozás jelenetei számítanak botrányosnak, hanem mindenekelőtt az a kegyetlen realitás, amellyel az író – a serdülők szemszögéből is – a felnőttek, ezen belül a tanárok világát ábrázolja. Ez biztosítja a dráma örök aktualitását, ez készítheti a rendezőket arra, hogy számos dramaturgiai és színre állítási problémája ellenére a művet ismételtelen megpróbálják bemutatni.

Láthatóan Koltai M. Gábort is ez a lényegi kérdés érdekelte, amikor Zalaegerszegen a dráma megrendezésére vállalkozott, ugyanakkor vonzotta a mű stílusvilága is, amely az utóbbi évtizedek színre állítási kísérleteinél többnyire mellékessé vált. A rendezők ugyanis főleg arra koncentrálnak, hogy két alapkérdésre találjanak megoldást: miként lehet érvényessé tenni a több mint százéves darab helyzetét, áthidalni azt a változást, amely ez idő alatt bekövetkezett abban, ahogy például a gyerekek az iskolai bukáshoz viszonyulnak, vagy ahogy a nemi felvilágosítás folyik, illetve hogyan lehet elfogadtatni azt, hogy a tizennégy-tizenöt éves szerepeket legjobb esetben is a húszas éveik elején lévő színészek alakítják.

Mindezekkel a problémákkal természetesen Koltai M. Gábornak is szembe kellett néznie, de őt a mű szecessziós-expresszió-

nista világa jobban izgathatta, s amikor megtalálta előadásának stílusát, a többi kérdésre is érvényes válaszokat tudott adni. Produkciójának lényegét a legérzékletesebben a látvány fejezi ki.

A játék Vereckei Rita zárt terében zajlik, amelyet két oldalról panel házfal határol, a harmadik oldalát a színház színház voltát külön is nyomatékosító fekete drapéria, a negyediket a meredeken emelkedő nézőtér zárja. A diszletfalat üresen tátongó ablakok sora tagolja. A nézők között vezető keskeny járás fontos szerepet tölt be: ez köti össze a játék terét a külvilággal, ha úgy tetszik, a gyerekek és a felnőttek ezáltal is hangsúlyozottan különváló térfelet. A színpad tehát olyan, mintha egy elhagyott, földem nélküli ház belsejét telehordta volna a szél földdel; a zöld műfüves padlat helyenként eléri az ablakok magását, máshol a nézőtér szintjéig lejt. Itt-ott kiemelkedik belőle egy-egy antik szobor vagy torzó, a hátsó

A temetői jelenet A tavasz ébredésében





Pezetta Umberto felvételei

Kátó Balázs (Melchior) és Mihály Péter (Moritz)
a Wedekind-előadásban

falnál pedig egy félig a földbe süppedt pianínó áll. A szereplők főleg az ablakokon keresztül közlekednek, az ablakokban ülnek, a talajon hevernek. Ez elsősorban a fiatalok élettere, de arra is alkalmas, hogy felidézze a szerzői utasításokban megnevezett helyszínek többségét. A felnőttek jelenetei közül Wendla felvilágosítása, illetve Gábor és Gáborné veszekedése zökkenőmentesen eljátszható e közegben, viszont az angyalcsinálásnak, illetve Wendla halálának az epizódjában megtörik a szcenikai egység. (A padozattól kifordított ágyba hosszadalmasan ágyneműt s a magzatelhajtáshoz szükséges „eszközöket” helyeznek el, s a jelenet végén mindent visszacsinálják, ettől az előadás ritmusa is megbicsaklik.)

Ebben az egyszerre nyitott és zárt, konkrét és szürreális térben természetesen nem lehet realista-naturalista módon játszani. Persze a dráma sem ezt a játéktípust igényli, mégis az általam látott előadások többségénél az alkotók a szaggatott jeleneteket lélektanilag is összefüggő folyamatokká igyekeztek szervezni. Egy ilyen felfogásban párhuzamosan futó jelenetsorokat komponálnak, ennek megfelelően egyenlő súlyúvá válik a különmű kamaszok, a szülők és a tanári kar cselekményszála. Koltai M. Gábor – s dramaturgia, Sediánszky Nóra – egyértelműen a fiatalokat állítja középpontba, s a világ rajtuk kívül található szegmenseit is az ő szemükkel, mondhatni: az ő közvetítésük révén látatja.

Ennek legvégletesebb példája az, hogy kihagyják a dráma második felének egyik súlyponti cselekményszálát, a Melchior soráról döntő tanári kar jeleneteit. Ezekkel más rendezőknek is meggyűlt a bajuk, hiszen a történet e rétege előzmények nélkül és igen későn indul, s ma már nemigen lehet komolyan venni az elvakultságukban, vaskalaposágukban eltorzult személyeket, ugyanakkor büntetlenül szatirikussá sem tehetik őket, mert akkor dramaturgiai súlyuk gyengül. Koltai M. Gábor végül is néhány tanár-epizódot megtartott, de ezeket a fiatalokkal játszatta el, akik felidézve az eseményeket, a tanári értekezlet diákosan egyetlen karikatúráját adják.

Hasonlóan lényeges dramaturgiai változtatás az Álarcos úr alakjának átértelmezése. Ez a temetőben megjelenő, Melchiort a halottaival szembesítő, ugyanakkor az Élet csábításaira előkészítő titokzatos figurát többnyire a Halállal szokás azonosítani, de sokszor nem tekintik önálló szerepnek, hanem a Gábor urat alakító színésszel játszatják, hangsúlyozva az apának Melchior személyisé-

gére gyakorolt riasztó hatását. Zalaegerszegen a gyerekek egyike, a korán felnőtté érett, de lélekben még kamasz Ilse alakítója bújik az Álarcos szerepébe, ettől a temetői jelenet, az önvizsgálat, a halállal való ifjúkori kacérkodás a fiatalok körén belül marad.

Az előadás egyik legerősebb része különben épp a temetői jelenet, amelyet olyan szürreális képek készítenek elő, mint az egyik fiú szexuális képzelgésai közben az ablakokban vágyképeként megjelenő nők látványa vagy a magzatelhajtást végző asszonyosság félelmetes maszkos alakja. Amikor Melchior barátja sírját keresi, s a szobrok értelemszerűen a temető jelzésévé válnak, az öngyilkos Moritz irreálissá növelt alakban jelenik meg, olyan, mint egy óriásbáb, le is emeli a fejét, amely aztán hol itt, hol ott jelenik meg a térben, miközben a figura alteregója szolgáltatja a zongoramuzsikát a félelmetes haláltánchoz.

Végül is Zalaegerszegen a tizenévesek drámájából tragikusan groteszk közérzetdráma született a huszonévesek világba vetetéséről, felnőtté válásának kinjairól, érzelmi zavarairól, a külvilággal való kommunikációjának lehetetlenségéről. Ezt erősíti az is, hogy a rendező a fiatalok, illetve a felnőttek jellemzésére eltérő játéktípust szorgalmazott. A színház legfiatalabb, zömmel stúdiós tagjai igazi ensemble-munkát végeznek, míg az idősebb szerepek alakítóit egyfajta színházi manírral, azt enyhén még hangsúlyozva is játszanak. E polarizálás koncepcionális indoka érthető, de megvalósulása közben a felnőttek világa már-már karikatúrisztikussá torzul, így drámai ereje csökken, egyoldalúvá válik a gyerekek problémáinak bemutatása. Mint ahogy a fiatalok körében is bekövetkezik a hangsúlyeltolódás. A drámában Melchior és Moritz, a sikeres és a kudarcos, a kamaszproblémákat kezelni tudó s az azoktól elbizonytalanodó, a jó családi háttérű s a hátrányos helyzetű két fiú egyformán fontos szereplő, mindkettő életútja egyként lényeges. Ezúttal azonban elsősorban Moritz tragédiája dominál – ami természetesen Mihály Péter erőteljes és árnyalt alakításának is köszönhető. Igazságtalannak tűnne, ha a fiatalokat hitelesen, intenzíven játszó, a közösség tagjait és az önálló egyéniségeket egyszerre érzékeltető színészek egyenes csapatából mindenkit külön méltatnék, mégis ki kell emelnem Kátó Balászt, aki különösen a temetői jelenetben válik emlékezetes Melchiorrá, illetve Tisza Anitát (Wendla) és Pap Lujzát (Ilse és Álarcos úr).

■

Bizonyos értelemben a tatabányai *Othello* is a húszas éveiben járó korosztály életérzetdrámája. Koltai M. Gábor hangsúlyozottan fiatal előadást rendezett, minden szereplője – a Brabantiót alakító Dávid Kiss Ferencet leszámítva – nagyjából ugyanannak a generációnak a tagja. Ettől nem csökken a féltékenységtragédia ereje, de megerősödik a darabon végighúzódozó pozícióharc. E koncepcióból egyértelműen következik, hogy ez az *Othello* Jagórol szól.

Huszár Zsolt nem ördögi intrikust játszik, de nem is a gonoszkodásban, mások tönkretételében mint intellektuális kihívásban élvezkedő manipulátort eleveníti meg. Az ő Jagójának valóban létkérdés, hogy a mór hadnagya legyen. Karrierje kettétöréseként vagy legalábbis megakasztásaként éli meg azt, hogy nem ő, hanem Cassio lett a főparancsnok helyettese. Az nem derül ki, hogy a maga területén milyen szakember, de az igen, hogy milyen kombinációs készsége van, milyen következetesen képes célját valóra váltani. Huszár Zsolt Jago figuráját maivá és tragikussá hangolja. Nemcsak Kovács Andrea jelmeze teszi kortársunkká ezt az alakot, hanem mindennekeltő a színész teatralitásában is természetes, már-már hétköznapi, tehát nagyon is ismerős viselkedésmódja. S fájdalmasan tragikus az, ahogy Jago elindít egy folyamatot, amely beszippantja őt, egyik lépéséből kikerülhetetlenül következik a második, a harmadik, a sokadik, egyre mélyebbre merül a mór elveszejtésének gyorsuló folyamatába, és hiába okos, hiába tervezi meg tetteinek kimenetelét, törvényszerűen buknia kell.

Jago elgondolása hibátlannak mutatkozik, de ahhoz, hogy a ki-vánt vég bekövetkezzen, legalább olyan kaliberű partnerre van szükség, mint ő. A tatabányai előadásban viszont Othello nem egyenrangú „játárszótárs”, ez a mór puhány, képtelen a tette, folyton siránkozik, ahelyett hogy kellő időben és jó ütemben cselekedne. Ez azonban nem egyértelműen koncepcionális döntés, hanem főleg a színészválasztás következménye (ami persze nem független a koncepciótól!), azaz Menszátor Héresz Attila szintelen, érdektelen és erőtlén alakítása miatt Jago gyakorlatilag partner nélkül marad.

Ez más szempontból is felborítja a drámai egyensúlyt, hiszen Szakács Tibor Cassiója sokkal erőteljesebb alak, mint Othello, ami abban az esetben, ha az előadásnak van formátumos címszereplője, nagyszerű lenne, hiszen akkor Cassio mint a sikeres karrierépítő típusa Jago egyenrangú ellenpontja lehetne, azaz létrejönne az a háromszög – a pozícióformálás közelébe sem kerülő Rodrigóval, illetve a hatalom hivatalnokával, Lodovicóval együtt ötszög –, amely aktuális érvényű és modellértékű társadalmi látletet adhatna egy adott generáción belüli önérvényesítési lehetőségekről, illetve erőviszonyokról.

Parti Nóra (Desdemona) és Huszár Zsolt (Jago) az Othellóban



Dallos István felvétele

Ebből a hierarchiából persze hiányoznak a nők, de hát Shakespeare nekik más szerepet szánt. Ennek ellenére a rendező Desdemonát is igyekszik átfőrdetni: Parti Nóra ifjú felesége kezdetben egyenrangú társa a fiatal embereknek, egyívású velük, azonos gesztusrendszerük van. Ő az, aki később sem változik: míg az események sodrában a férfiak mindegyike különböző pszichés torzulások jeleit mutatja, Desdemona megőrzi tartását. Parti Nóra nem butuska, a mórba beleszédülő szerelmes asszonykát játszik, alakításában Desdemona közbenjárása Cassióért nem vak naivitásból fakad, de nem is a fiatalember vonzásának hatása alá kerülő ifjú nő reakciója, hanem a galeri egyik tagjának magától értetődő kiállása társa mellett. Éppen ezért nem csupán felfoghatatlan szépség, hanem igazi tragédia számára a mór elutasító viselkedése. Majdnem nagyobb trauma, mint az, hogy a férje végezni akar vele.

Ahhoz, hogy ez a szerepháló kialakulhasson, hogy az előadás ilyen határozottan fogalmazza meg e generációs problémát, erőteljes dramaturgiai végiggondolásra volt szükség. Ennek egyik jele a szöveggondozás: **Eörsi István** és Kardos László fordításának felhasználásával jött létre az a szövegváltozat, amely nyelvileg is jól szolgálja a dráma megfiatalított verzióját. A dramaturgiai beavatkozás természetesen a húzásokban, a szerepösszevonásokban, a sűrítéseknél is tetten érhető: a dramaturg, Sediánszky Nóra és a rendező tízre redukálta a szereplők számát, elhagyva minden olyan epizódot, amely nem a főszereplők közötti viszonyváltozásokat szolgálja.

Az alkotók a térhasználatban is a lehető legegyszerűbb formára törekednek. Nagy Viktória kvázi-üres teret alakított ki: a stúdiószínház padlóját homok borítja (amelyet a szereplők az előadás előrehaladtával egyre vehemensebben kavarnak fel, már-már porfüggönnyel emelve a nézők és a játékosok közé), a színpad közepén pedig egy, a szoba méreteihez képest nagy csónak látható. Ez az önmagában gyönyörű, ugyanakkor jelképes tartalommal bíró használati tárgy „döglötten” hever a homokban, vagy különböző helyzetekben fel van függesztve, ezáltal az egyes jelenetek helyszíneit képes jelezni vagy megjeleníteni. Ezt a puritán díszletet a dráma első felvonásának jeleneteiben, azaz a velencei helyszínek jelzésére a csónak mögött felsorakozó széksor egészíti ki, amely zavaróan megbontja a tér koherenciáját és szépségét, s bizonyára kényeszerű kompromisszum eredménye.

Ez a végiggondolt koncepciójú, de minden szempontból – főleg színészilag – heterogén előadás típuspéldaként illusztrálhatná azt a dilemmát, amely az év végi szavazáskor a kritikusok között menetrendszerűen megfogalmazódik: vajon van-e különbség a legjobb előadás és a legjobb rendezés között.

FRANZ WEDEKIND: A TAVASZ ÉBREDÉSE (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

FORDÍTÓ: Thury György. **DRAMATURG:** Sediánszky Nóra m. v. **DÍSZLET-JELMEZ:** Vereckei Rita. **ASSZISZTENS:** Péntes Csaba. **RENDEZŐ:** Koltai M. Gábor m. v.

SZEREPLŐK: Kató Balázs, Mihály Péter, Tisza Anita, Bíró Marianna, Pap Lujza, Ecsedi Erzsébet, Mester Edit, Zalányi Gyula, Derecskei Zsolt, Szél Szabina, Trinfuj Mihály, S. Kovács Krisztián, Prezenszki Attila, Vékes Csaba.

SHAKESPEARE: OTHELLO (Jászai Mari Színház, Tatabánya)

FORDÍTÓ: **Eörsi István** és Kardos László. **DRAMATURG:** Sediánszky Nóra. **DÍSZLET:** Nagy Viktória. **JELMEZ:** Kovács Andrea. **ASSZISZTENS:** Gyulay Eszter. **RENDEZŐ:** Koltai M. Gábor.

SZEREPLŐK: Menszátor Héresz Attila, Huszár Zsolt, Parti Nóra, Réti Iringó, Vlahovics Edit, Dávid Kiss Ferenc, Szakács Tibor, Poroszlay Gergő, Maróti Attila, Ficzer Béla.