

KOLTAI TAMÁS

Dán királyi pályaudvar

■ SHAKESPEARE: HAMLET ■

Mindenekelőtt erős képek rögzülnek emlékezetünk retináján Victor Ioan Frunză pályaudvari Hamletjéből. A nem színházi helyszín önmagában radikális rendezői gondolkodásra vall, a színházépület elhagyása a teatrális konvenciók fölírásának szélsőséges esete. Általában olyankor történik, amikor a rivalda lebontása, a hagyományos térszerkezet (színpad-nézőtér) megváltoztatása házon belül már kevésnek bizonyul: a falakon kívülre kell menni, a színházi előadás céljára speciálisan izolált, kultúrtörténetileg megbélyegzett terepet föl kell váltani egy kevésbé elhasznált, közhelyektől, beidegződésektől, protokolltól mentes, ártatlan helyszínnel. Frunză, azáltal, hogy a banálissá vált színházépület helyett nem az előbbi szimplán tagadó, ugyancsak izolált „beltéri egységet” – raktárat, üzemházat, templombelső – talál, hanem olyan helyszínt, amelynek emblematikus kisugárzása van, további elhatározó lépést tesz. A temesvári Csiky Gergely Színházban rendezett Hamletet vasúti környezetben – a budapesti vendégházakban a Nyugati pályaudvar Ceglédi várótermében – játsszátja. A jelentős méretekkel rendelkező, szecessziós lámpákkal szépen fölújított, viszonylag keskeny, ám hosszú és magas helyiség L-alakban csatlakozik az állomáshoz; időnként behallatszik a MÁV-szignál, az előadás folyamán gyakran nyitott ajtókon kilátni a parkolóba gördülő autókra és a Teréz körút távoli forgalmára. A díszlettervező Adriana Grand talpfákkal, közüzalékkal, váltóval kompletten felszerelt síneket épített a terem hosszanti tengelyébe; tehetargonca, kézihajtány gördül rajtuk, éppúgy, ahogy az ajtók elé, a szabad térre helyezett sínparon is. A közönség az ajtókkal szemközt, hosszú falnál ül, három sorban; egyszerre részese a „produkciónak” és az odakinti „való világnak”, melynek vizuális és akusztikus elemei – a műalkotásba beszűrődő utcakép és utcazaj – egymásba folynak.

A pályaudvar önmagában is metafora; az úton levés, az otthontalanság, az időből való kiszakítottág (relatív idő) képzetét társítja, s mint ilyen, releváns a Hamlettel. A darabban sok az indulás és az érzézés, Laertes Párizsba utazik, később visszajön, Rosencrantz és Guildenstern, majd a színészek is hirtelen topnannak be, Hamletet Angliába küldik, követek jönnek-mennek, Fortinbras érkezése végig a levegőben lóg (bár az előadástól kimarad). A színház képi metaforáit nem kell szó szerint venni, Frunză Hamletje nem pályaudvaron „játszódik”, nem „vakvágyan”, mely a hős konfliktusát szimbolizálja (ó, istenem!), és nem (körülbelül) száz évvel ezelőtt, amit az előadás külsőségei sugallnak. Az időkoordináták csak keretet adnak, amelyre a cselekmény ráfeszül – a behatárolt idő az előző századforduló. Amikor a közönség belép a térbe – melyben egy hosszú, csigasfürtökbe rendezett, fekete hajú művész (Hamlet) játszik klarinéton a sínre kuporodva –, helykereső civil kortársain, színházi bennfenteseken és a fényképezés tilalmára figyelmeztető rendezőn kívül a jelzett idő diszgyenruhájában pompázó katonai egyénekekkel találkozunk. Egy sarokba tett vetítövászon, mely régies sűgőlyukkal ellátott, farönkökből összerótt, kicsiny, színpadszerű dobogón áll – ez a deszkaszínpad különböző „színházi” helyzetekben többször visszatér, nem volnék meglepve, ha a napra pontosan kétszázöt évvel ezelőtti, kolozsvári első magyar Hamletre utalna –, nagyjából százéves híradó filmje pereg valamilyen megszabású temetésről; az „esős” felvételeken látható

katonai pompa megegyezik a színpadival. A temetés lehet akár a Vilmos császáre vagy a Viktória királynőé; mindenesetre birodalmi alkonyról tudósít. A játéktéren túllődülő képzeletünk belekalkulálhatja az eltűnt időbe a vasszerkezetet tervező, „korabeli” Eiffel Nyugati pályaudvarát, amely felől nemsokára élőben folytatódik a filmen látható előkelő temetés; a gyászhuszárok sínre rakják a koporsót (az öreg Hamletét, ki másét?), és a lassú menet megindul a terem másik végében szintén gyászpompában játszó zenekar felé.

Valóság, fikció és asszociáció így gabalyodik egymásba a Hamlet-előadás monumentális kezdőképén. A múlt – a vetített film – egy ideig rákopirozódik az „élő” szertartásra, surrogva pereg a vetítógép, villózik a szürke kép, miközben a menet a talpfák között bukdácsolva követi a sínre tett koporsót. A hisztérikusan gyászoló királyné ellöki a vigasztaló Hamletet („hagyjál!”-kiáltása kihallatszik a gyászindulóból), aki magára marad az összehajtogatott koporsóterítő rátestált terhével, mialatt a király és a királyné – a gyászból lett nász átmenet nélküli eufóriájában – már a farönk színpadon ölelkezik dévajul kacagva. A múlt filmje megszakad, a vásznat elégeti a fáklyaláng. Hamlet új vásznat feszít az állványra, mint aki tabula rasát csinál – mostantól az ő filmje pereg. De nem; attól, ami megtörtént, nem oly könnyű szabadulni a szellemjelenés alatt – birodalmi pompában jelenik meg a néma Szellem, a gyászkatonák közé ül, bejárja a termet, erősítőn hallatszik a hangja – újraindul a vetítés, a „gépész” befordítja a vetítőt, körbeviszi a falakon a képet, szereplőkre, tárgyakra, nézőkre irányítja, mindent és mindenkit befed a projekció szürke villózdása, *ránk vetül a múlt*, időnként érthetlenné torzul a szöveg, „kibicsaklott az idő”, ahogy az előadáshoz fölhasznált **Eörsi**-fordításban áll.

Nem lehet új lapot kezdeni, sugallja az előadás, amikor a Hamletet alakító Balázs Attila leszaggatja a vetítövásznat, magára köti a darabjait – a hajpántjába, fekete ruhájába tömködött, mereven zörgő „szárnyakkal” olyan, mint egy barokk oltárképről leszállt buktott angyal –, és az örület játszva pankrációba kezd a terepviszonyokkal. A terep itt az ipari környezet, a „vasút”, azzal kell megküzdenni; elmaradnak az evokatív, lírai ömlyenek, a monológokba vetült önmarcangolások, egyedül a „lenni vagy nem lenni” különül el önálló szólamként, Balázs egy kézihajtányon gördül be, miután átállította a váltót (ez többször előfordul), előrehátra löki magát a kézikar mozgásával, minden kétség egy irányváltás, minden bökkenő egy zökkenő, így mondja végig görcsös idétlenkedéssel, egy infantilis suhanc halálos komolytalanságával. A vasút ilyen értelemben fizikálissá vált lelki terep, amely nemcsak arra szolgál, hogy elszállítsa a szaporodó halottakat, vagy pamfletirozza a száműzetést (Hamlet és a két diaktárs odakint, az ajtók előtt sínautózik el „Angliába”), hanem brutális mechanikai akadályt állít ember és ember közé, ezáltal testi energiát visz a pszichológiai kapcsolatokba. Hamlet magával vonszolja a járgányra csimpaszkodó Opheliát, aki majdnem a kerek alá préselődik. Polonius a sínautón rejtőzik el, Hamlet vasszerszámmal veri agyon, és kövekkel dobálja. Claudius és Hamlet egy tréler két oldalán veselkedik egymásnak; ki tudja eltolni a másikat, akár egy sportversenyen. (Persze a színészje-



Balázs Attila mint Hamlet

lenet is a „vasúti kocsi” kerül, rápakolják a rönkszínpadot, azon ágálnak a „vándorszínészek”, itt is megjelenik a hőskor, Hamletnek jó idejébe telik, amíg normális hangvételre készíti a Színész Királyt.)

A színészet fiziológiájából következik, hogy a fokozott testiség energiaigényes, és a tér (különösen a hangnyelő légtér) további energiákat von el; következőképp a játék intenzív, de nem igazán árnyalatos, inkább látszik az alakításra fordított pusztá energia, mint a szabatos kidolgozás. Az adott körülményeket tekintve ez nem is lehet másképp, a vasúti akadályverseny, a nagy testű járgányokkal való birkózás, a veszélyes bóklászás a sínek, talpfák és alattomos kövek között – a terep legyőzése – nagy megterhelést ró a fizikumra, és kevés időt hagy dajkálni a pszichét. Balázs Attila Hamletje nem írható le a „hamleti jellem” szokásos anamnézisével, nem ébred rá helyzetére, nem jár be utat, nem marad magára kozmikus magányával (túl forgalmas a terep), őt saját intenzív iránytalansága, szétesettsége, gyermeki nyeglesége és szarkasztikus játékosztöne emészti föl. Balázs erőssége személyiségének intenzitása (már Lorenzaccióként az volt), ami szavak és gesztusok nélkül, tétlenségre kárhóztatva is átüt a fizikum falán. Alkati előnye hosszú távon veszélyforrása és hátránnyá is válhat, ha folyamatosan szólózásra van ösztönözve. Általam látott nagy szerepei – Frunzä rendezésében – lényegében szólószerepek, vagy azzá válnak, ami fölborítja az előadások struktúráját, és fölmenti a kapcsolatteremtés kötelezettsége alól. Úgy gondolom, a jövőben nagy hasznára válna, ha ensemble játékra lenne készítetve.

A többiek is jobbra szólókat játszanak, nem egymással, hanem effektusokkal kerülnek kapcsolatba. Azok járnak legjobban, akik önmagukban is „effektek”, mint a Szellemet játszó Dan Antoci (magyar hangja: Barabás Botond) – az előadásban román színészek is szerepelnek –, aki impozáns vértetben lépkedve rendkívül sugaras személyiség, paradox módon a produkció egyik leginkább élő alakja. Mindenesetre élő lelkiismeret; igen fájdalmas, ahogy minden alkalommal el kell tűnnie a kakas szavára. (Ez a kakasszó, miként a zenébe ágyazott akusztikus háttér és maga az élő zene, a zenekari előadás, Cári Tibor muzsikájának historikus atmoszférája lenyűgözően nagyszerű.) A második szellemjelenés (tulajdonképpen a harmadik, mert Frunzánál a holt király a színjátékot is végignézi) az előadás színészileg legszebb jelenete. A Szellem „láthatatlanul” leül Gertrud mellé, és Hamlet is odatelepszik a körbe-körbe háromülőkés, romantikus asztalkához. Gyertya ég, melodramai zene szól, a Szellem ajkán mosoly játszik, Hamlet homlokát is földeríti az emlék – az egykori családi idill. Igazi „kamarai” pillanat; kevés van belőle. Gáspár Imola Gertrudját a jelmeztervező Adriana Grand öltözteti föl: hanyatló szecessziós szépasszony, színésznő-királyné ezüstös estélyi jelmezben, lapos turbánnal, magas sarokban, hisztérikusan széthulló gyöngyosorral, ami annyira szemléletesnek találtatik, hogy még kétszer megismétlődik (egyszer „jelképesen” a Színész Királyné által, egyszer a mérgezőskor).

Magyari Etelka Opheliája a gyerekoszobából épphogy kinőtt kislány. Van benne valami biedermeier, mint a jó házból való úri lánykákban. Emlékdoboza zenével kíséri minden megjelenését.



A vívójelenet

Ilovcsky Béla felvételei

Az ilyen kislányok törekeny lelke könnyen merül szexuális fantáziákba, amit a megzavart, fejletlen ész bomlása követ, rongybabával, vetítővászon-darabkákból fűzött virágkoszorúval és (rendezői) zuhanypermettel. Polonius, a papa Horányi László alakításában a fecsegő ember, akinek szócsépléséhez közönség kell; ha nincs más, megteszi az igazi közönség – alkalomadtán nekünk kommentálja észrevételeit. Hamlet és Ophelia találkozását egy magasban lévő üvegablak mögül lesi ki Claudiuszal: onnan is hevesen gesztikulál, hogy Hamlet (és a néző) föltétlenül észrevegye. Demeter András Claudiusa energikus, hangos és karizma nélküli. László Péter mint Laertes a sok bőrdjérel vehető észre, amelyekkel útnak indul. Barabás Botond és Kocsárdi Levente mint Rosencrantz és Guildenstern két nyúlánk piperkőc, Hamlettel együtt németül, precíz három szólamban énekelnek el – föltehetően – egy diákdalt, hogy igazolják emi-nens-pedáns wittenbergi éveiket.

Színészilleg a sírásók szerzik a legtöbb örömet. Jelenetüket kettéosztotta a rendező, az első felében mást temetnek (talán Polonius), s mire a cimborá megter a kocsmából a kért itallal, Opheliára is sor kerül. (A temetőn kívül ásott sír s így a szertartás odakint van, az ajtó előtt.) A sírásóknak színgongora dukál gyertyával, a hangszer lassan gördül középre, a sírásók mintha bárban ülnének, leintetgetnek Hamletnek és Horatióknak – a gesztus megismétlődik majd a legutolsó jelenetben, amikor Horatio átöleli a haldokló Hamletet, ugyanazzal a mozdulattal üdvözlük egymást, mintha akkor, a temetőben megbeszéltek volna a találkozást, a közös randevút a halállal – Tokai Andrea, akár egy alternatív színésznő az alternatív művészklubban, szelíd rezignációval énekl a sanzont a „nagy színpadon” halálós szcénát játszó kollégának, cimborájára, Adrian Voichişescu egyúttérző tekintettel szekundál hozzá.

A vége megint Frunzäé, a tablóképzítőé. A gördülő tréleren ezúttal számtalan ivókupa érkezik a víváshoz, hogy a mérgezett Gertrud, akinek haláltusáját Claudius kataton mereven nézi végig, majd

rájuk zuhanhasson. A vívás szabályos csörte, fantáziadús plasztronban-sisakban, egészen a kifulladásig, amikor a küzdő felek már elkészültek utolsó erejükkel is; az csak természetes, hogy akrobatikai-fizikai teljesítmény. Itt jut kiemelt szerephez Veress Attila szemüveges filológusnak ábrázolt Horatiója, aki nem szeretné túlélni a tragédiát, a haldokló Hamletnek komoly birkózásban kell megakadályoznia, hogy mérget igyon. Az se hat, hogy maga elé tuszolja, odalökdösi a közönséghez, „mondd el történetem”. Úgy tűnik, nincs történet, nincs mit elmondani – ha meggondoljuk, a húzódozó Horatióknak abszolút igaza van. Mi marad meg az egész-ből? Azok a „fotók”, amelyeket a Szellem hoz hengeres papírtokokban, miután már mindennek vége, s amelyeket a szereplőknek, élőknek és holtaknak kell a sötétség leple alatt (sötétkamrában?) „előhívniuk” körkörös satirozó mozdulatokkal az üres lapokról; nyújtogatjuk a nyakunkat, hogy lássuk, mi van rajtuk.

Impozáns produktum Frunzä *Hamletje*. Hiányosságait föl-emlegetni csak úgy voltam hajlandó, hogy itt hozzáteszem: nem mérhető a magyarországi előadások kilencvenöt százalékához. Sokkal jobb azoknál.

SHAKESPEARE: HAMLET (Temesvári Csiky Gergely Színház)

FORDÍTOTTA: Eörsi István. DRAMATURG: Lőkös Ildikó. ZENESZERZŐ-KARMESTER: Cári Tibor. DÍSZLET-JELMEZ: Adriana Grand. RENDEZŐ: Victor Ioan Frunzä.

SZEREPLŐK: Demeter András, Balázs Attila, Horányi László, Veress Attila, László Péter, Barabás Botond, Kocsárdi Levente, Mátyás Zsolt, Daniel Ghidel, Ovidiu Jurca, Asztalos Géza, Sebastian Francescu, Bandi András Zsolt, Simon Tünde, Tar Mónika, Sütő Katalin, Gornic Maria, Éder Enikő, Tokai Andrea, Adrian Voichişescu, Bálint Emil, Jivoin Ilie, Decebal Tomescu, Gáspár Imola, Magyarai Etelka, Dan Antoci, Czibul Marika, Szilágyi Olga, Molnár Csaba, Codrea Ion, Kiss Attila, Gál Csaba, Ion Chipăilă, Onuțiu Danciu, Dorel Jifcovici.