

# „Biztosan egy türelmetlen néző”

↳ Kovács Bálint







aki így értelmezné a díszletet. És támpont nélkül marad az is, aki máshogyan, mert nem lehet felfedezni az előadás más részeiben olyan jelzéseket — vagy enyhébben fogalmazva: azok nem adják magukat egykönnyen —, amelyek rezonálnának a látványvilágra.

Ugyanez igaz a díszlet másik hangsúlyos elemével, a színpad fölé lógatott, fejjel lefelé fordított, fohíjas nézőtér-darabbal kapcsolatban is. A fejjel lefelé fordítottságot persze a legkönnyebb lenne kifordításnak, talpáról a fejére állításnak értelmezni, a nézőteret meg a színház metaforájának — de mit lehet ezzel kezdeni? És miért süllyed lejjebb, majd emelkedik vissza a darab vége felé egyszer csak az egész? Miért pont akkor? Máskor miért nem? (Persze nem kell mindenben szimbolikát keresni, lehetne a látványvilágot mint atmoszférát, hangulatkeltést is értelmezni, ahhoz viszont részben túl semlegesek, részben túl jelentések az elemek.) Az előadást záró, vegyvédelmi öltözékben, egy posztapokaliptikus világban a kitömött sirályt kereső emberek (jel)képének támpontok hiányában való megfajthetlenségéről pedig még szó sem esett.

Rusznák néhányszor a közönség bevonásával, a színház hétköznapiasításával meglehetősen ellenkező eszközöket használ, és kissé elemeli a realitástól, a lélektani realizmustól az előadás egyes részeit — az itthon is ismertebb rendezők közül főként Andrei Őerbant idéző módon. A szereplők egyszer-egyszer úgy fejezik ki azt, hogy a Sirály világában mennyire nem figyel oda senki a másokra, mennyire nem törődik senki a másik lelkével, hogy konkrét cselekvésekre vetítik ki érzéseiket: a Kosztyába

titkon szerelmes Mása egy nagy, szív alakú luft lökdös a férfi arcába, máskor pedig az emberek között ugrál, rángatózik, de azok rá se hederítenek; megint máskor vetélytársa, Nyina hajából lép ki észrevétlenül egy szálát. A Másába szerelmes Medvegyenko a nő mellett dühödöt önkielégítést imitál; Nyina, amikor úgy látja, hogy Mása is el akarja csábítani Trigorint, összeverekszik a nővel; az orvosba szerelmes jószágintéző pedig dühösen szétveri az orvos mástól kapott virágcsokrát. Roppant kifejezőek, találóak, fantáziadúsak és szimpatikusan egyediek ezek a megoldások, azonban túl kevés van belőlük: nehezen indokolható meg, hogy ha a rendező szakítani kíván a pszichorealizmussal, miért csak pár perc erejéig tesz így.

Összevetve tehát a két előadást, míg Kiss Csaba előadásában egy erős, jól artikulált és izgalmas rendezői koncepció mellett a színészi játék és az emberi viszonyok kidolgozottsága hiányérzetet hagy a *Sirály* konfliktusrendszerének feltérképezését illetően, addig Rusznáknál a nehezen megfajthető, de látszólagos megfajthetősége miatt hiányérzetet keltő talán-koncepció helyett elsősorban a színészek által sokszor egészen remekül kibontott kapcsolatrendszer, a gazdag jellemábrázolások adják a másik *Sirály* izgalmaságát.

Nem meglepő — persze, milyen zseniális és sokszorosán rétegzett mű Csehov *Sirálya*, lehetne másképp is —, hogy úgy tűnik, mindkét előadás főszereplői Arkagyina és Kosztya Trepljov, ahogyan az sem, hogy mindkettőben az kettejük kulcsjelenete, amikor a fiú sikertelen öngyilkossági kísérlete után arra kéri anyját, cserélje át a kötést a fejében. Hiszen ez az a jelenet,

amelyben a két szereplő között szikrázó ellentétek előbb elcsitulnak, majd újra lángra kapva kiderül róluk, hogy orvosolhatatlanok.

Kiss Csabánál Molnár Gusztáv Kosztyája önbizalomhiányos figura: Molnár minden testtartásával, mozdulatával magában bizonytalan embert ábrázol, aki folyamatosan fél attól, hogy az őt körülvevő sok felnőtt gyereknek tartja őt, és a nagy félelemtől akaratlanul is tényleg gyerekként viselkedik. Amikor Dorn megdicséri a színdarabját, lelkesen átöleli a férfit, látszik, hogy szüksége van a megerősítésre. Minderre tökéletes magyarázatot szolgáltat anyja szerepében Györgyi Anna, aki vérfagyasztó pontossággal teremt pusztá testbeszédéből uralkodói figurát: szinte észrevétlenül mindig kiköveteli magának a központi helyet, s ott aztán kezét kitarva, szélesen gesztikulálva, magát kellelve eléri, hogy mindenki rá figyeljen; amikor mindenki egy helyben áll, ő akkor is mozog. Teljes testével játszik: ahogyan Trigorint simogatja, az birtoklás, ahogyan ráül a fekvő férfira, az nem szexualitás, hanem uralkodás; máskor pedig beáll Nyina elé, testével szó szerint maga mögé utasítja őt, és elmondja a kis színésznő monológját úgy, ahogyan azt szerinte mondani kellene.

És ez a két jellem cserél helyet egy nagyon fontos pillanatra a fejbekötős jelenetben. Ahogy a kötözés közben Kosztya régi emlékeket idéz fel, oda Kiss Csaba — vagy a dramaturg Dancsecs Ildikó — nagyon jó érzékkel beszúr néhány mondatot a szövegek könyvbe: Kosztya a régi házukban lakó balerinákat említi, mire Arkagyina elkezd azon csipkelődni, micsoda dolog, hogy a fiúnak már akkor is csak a szép lányok tűntek fel. Nagyon szép „mi lenne, ha...”-jelenet ez: mi lenne, ha ez a két ember képes lenne egy szereteteli anya-fiú kapcsolatra, ha gyengédek tudnának lenni egymáshoz? És amíg Arkagyina elgyöngül, addig Kosztya — talán életében először — kipróbálja, milyen magabiztosnak lenni, és kijelenti, ő maga tehetségesebb, mint az előző generációk sztárjai. De Györgyi Anna Arkagyinája ezt nem tűrheti, leveti gyengédségét, és azonnal újra úrnőként teljesedik ki, a medencébe lökve és kegyetlenül letörve fiát. Szép jelenet, amelyben Arkagyinából is, Kosztyából is előtör mindaz, ami ebben az előadásban megvan bennük.

Homlokegyenest más a helyzet Rusznák András csarnokbeli Kosztyája és Vándor Éva Arkagyinája között. (És ez a „homlokegyenest” azért egy költőien túlzó „homlokegyenest”: a két előadást egymás után megnéző elemző szem nem tud átsiklani felette, de azért nem hoz létre két ordítóan eltérő *Sirály*-értelmezést. Erre utaltam fentebb, amikor azt írtam, a két előadás „nem fundamentálisan” másmilyen.) Rusznákot a fiatalemberek, nagykamaszok magabiztossága járja át, a mindennek feletti hit a saját igazában, épp ezért mer agresszív lenni. Dorn dicsérete nem különösebben érdekli — flegmasága, testbeszéde ezt sugallja —, és amikor anyja gúnyolódása miatt félbeszakítja előadását a darab elején, akkor sem megalázva kel ki a kritika ellen, hanem gúnyosan. Mindezek után, amikor azt mondja, hogy ő tehetségesebb a nagy öregeknél, az nem pillanatnyi fellángolásnak tűnik, hanem mélyen hitt vallomásnak, amit éppenséggel

akármikor máskor is kimondhatott volna, hiszen mindig is így gondolta.

Ugyanakkor természetesen anyja viselkedése őt sem hagyja hidegen, a darab vége felé például egy szövegbe betoldott mondatokkal leplezi le a rendező a figura megfelelni akarását. Arkagyina a darab egy pontján Kosztyához vágja, hogy az „még egy nyomorult bohózatot se” tud megírni — aztán amikor valaki később megkérdezi a fiút, hogy min dolgozik éppen, ebben az előadásban úgy felel: egy bohózatot. Ezt a viszonyt fejt fel a fejkötözés itt metaforikussá váló jelenete is: Vándor Éva kigöngyölyíti a fáslit, így egyik vége Rusznák fejére van már tekerve, majd a hosszú, kibontott szalag végén, méterekre a fiútól áll az anya. Rusznák azonban székén forogni kezd, praktikusán azért, hogy több kötés kerüljön a fejére, de még inkább azért, hogy magához húzza, érintésre, gyengédségre, de legalábbis némi közeledésre készítse az anyját. Gyönyörű — és ritmikailag profi — megoldás, hogy épp akkor ér mellé Arkagyina, amikor Kosztya ott tart a szövegében, hogy „Az utóbbi időben, éppen ezekben a napokban ugyanolyan gyengéden, odaadóan szeretlek, mint gyermekkoromban.”

Vándor Éva, bár játéka elegáns, minden mozdulata tudatos, minden cselekvése hihető, túlon túl keveset mutat meg Arkagyinából. Negédes, felszínes nőt játszik, aki mindenkivel kedves, mégis hallatszik a hangján, hogy valódi véleményét megtartja magának, és általában csak a színésznő beszél — játszik — belőle; ha bárki, bármikor a kagylóhéja alá akarna nyúlni, kiborul és kimutatja foga fehérjét. Ennek a két erős embernek furcsa, de pontosan érthető módon nem a fejkötözés hozza meg a vágyott közelséget, hanem ellenkezőleg, a feszültség teljes kiadása: miután brutálisan — és itt, a módosított szövegváltozattal a brutálist szó szerint kell érteni — elküldték egymást a fenébe, akkor ölelkeznek össze és bocsátanak meg egymásnak látszólag. Ha pusztán ezt a két jelenetet kellene alapul vennünk Kosztya darab végi öngyilkosságának megindokolásához, úgy tünne, Kiss Csabánál az anyafigura, míg Rusznák Gábornál a szerelem végérvényes elvesztése okozza a kataklizmát.

Mert Czákó Julianna Nyinája a Csarnokban egy egészen mesteri nagyjelenetben leplezi le, hogy végérvényesen túllépett életének azon a szakaszán, amelynek része volt Kosztya és kettejük szerelme — ha egyáltalán létezett ilyen: Rusznák és Czákó a lány darab eleji visszafogottságával, gátlásosságnak tűnő háritásával ezt is kérdésessé teszik. Czákó végig öntudatos nőt sejtet játékával, aki nem bújik elő féltékenységének maszkja mögül, amíg az nem indokolt, de ha igen, akkor magától értetődően a kezébe tudja venni az irányítást; szép, ahogyan egy természetes, de dominanciát sugárzó mozdulattal átöleli és kvázi magához köti Trigorint. Ez a jellem teljesedik ki Nyina nagymonológjában, ahol *Sirály*-előadásokban ritkán tapasztalható értelmezettséggel, megoldottsággal mondja el Csehov szándékosan, de — sok előadásban úgy tűnik — túlzottan zavaros sorait: Nyina itt kész színésznő, aki zavarodottságát és túlzott, metsző őszinteségét is egyaránt képes bejátszani rö-

tönzött kis előadásába, és ezzel a tettetéssel, színészkedéssel igazán távol kerül Kosztyától.

Bohoczki Sára a Kamaraszínházban elsősorban Nyina kamaszságából építkezik: nyakigláb, hirtelen nőtt félfelnőtt-félgyerekként esik be biciklijével az előadásba, és leplezetlenül rajong mindenért, ami művészet. Sőt: erőszakkal az önbecsapás határáig képes ragaszkodni ahhoz, hogy az alkotás szent állapot, a művész pedig automatikusan csodálatos ember. Amikor a horgászatot az írás fölé helyező Trigorinnak azt mondja, „Az ön élete gyönyörű!”, az Bohoczki szájából igazi dühvel jön ki: ő nem hajlandó elfogadni, hogy ez ne így legyen. És ez az ő személyes tragédiája, hiszen később a saját bőrén tapasztalja meg, hogy egy színésznőnek is lehet szenvedés az élet. Bohoczki mindezt szépen, elemi, ösztönszerű erővel képes érzékeltetni, ugyanakkor azzal, hogy túlzottan megnyomja a szavak első szótagjait, és hogy túlzott ábrándosságot, túlcsonduló érzelmeket visz beszédébe, mondatai sokszor kevésbé hatnak hitelesnek. Azt pedig mind ő és a mellette Trigorint játszó Harsányi Attila, mind pe-



dig Czakó és Kocsis Pál — meg a két rendező — a néző fantáziájára és a szöveg primer olvasatára bízta, hogy milyen folyamatok vezetnek ahhoz, hogy Trigorin átcsábul Arkagyinától a lányhoz — már ha túlon túl egyszerűnek tartjuk az ő szépségét és rajongását az író iránt.

Igaz, a halk és mindig nyugodt, mondatait tökéletesen értelmező és egyénítő, kevés eszközzel is erős érzelmek kifejezésére képes Kocsis Pál játéka azt sugallja, hogy — épp szemben azzal, amit a szöveg szerint állít magáról — a férfinak igenis erős saját akarata van, és valójában nem hat rá a gyözködés sem az egyik, sem a másik nő részéről, mert maga dönt a saját életéről; szép jelenet, amelyben gyakorlatilag mozdulatlanul, leszegett fejjel hallgatja végig Arkagyina könyörgését, hogy ne hagyja el őt, mintha nem is érne el hozzá a nő manipulációja.

A mellékszereplők közül — ha egyáltalán lehet ebben a darabban ilyenekről beszélni — Rusznyáknál az orvos Dorn, Kiss Csabánál pedig Mása karaktere a legérdekesebb. A Csanokban Dornt játszó Szatmári György legfontosabb jelzője a részvétlenség — és nem csak a gyógyíttatásáért hiába esedező Szorin felé. Részvétlenség ez a szónak abban az értelmében is, hogy beül a beteg toloszékébe, és szórakozik vele, de abban is, hogy miután meghallgatja Mása vallomását és segítségkérését, érdemi válasz helyett énekelgetni kezd. Szatmári olyan embert játszik, aki szereti a saját hangját hallani, mert büszke rá, hogy van mit mondania, de ez öntetszelgés csupán, mert igazán tartalmas gondolatokat senkivel sem közöl.

Mása azért különleges Kiss Csabánál, mert Szabó Irén többnyire a szavak, mondatok között rajzol meg egy sorsot. Van egy pillanat a lenyűgöző teniszezős jelenetben — Arkagyina teniszmeccsben is nyeresre állva magyarázza el mindenkinek, miért is fiatalosabb ő a feleannyi idős Másánál —, amikor a szerelmével őt addig hiába üldöző Medvegyenko imponálni tud neki, és ők ketten összeölelkeznek. Mintha itt dőlné el, hogy Mása — elfelejtendő a Kosztya iránti reménytelen szerelmet — hajlandó lesz hozzámenni Medvegyenkóhoz. Szabó Irén egy profin kivitelezett részegségjelenetben aztán a háttérben oda is adja magát a férfinak („És mennyi szerelem!” — idézi a darab emblemikus mondatát szellemesen az őket meglátó Arkagyina), ami után Szabó szintén szavak nélkül tudja érzékeltetni, hogy egyrészt mégiscsak rossz volt a döntése, másrészt hogy a sorsa már megpecsételődőtt.

Érdekes, hogy mindkét előadás — a szó „megható” értelmében — legszebb momentum a Szorin halála; sőt már az is érdekes, hogy mindkét rendező számára egyértelmű volt a darabban konkrétan nem szereplő halál ténye is. Kiss Csabánál Cziegler Balázs csak a színházi trélereket, a kulissza részeit használja díszletéhez — ezzel Kosztya instrukcióit követi: „Ez aztán a színház! Függyöny, első kulissza, második kulissza, aztán nagy, üres tér. Semmi díszlet!” A trélerekre lefektetett pallókon ágyaznak meg a gyengélkedő Szorinnak, az ágy melletti összes rúdra üvegcsében lévő, égő mécseseket akasztanak, majd az egész konstrukciót a levegőbe emelik. Ezáltal a lélegzetelállító — noha az előadás ko-



rábbi vizuális szikárságával az indokoltnál talán jobban szembe-menő — látványvilág a csillagos eget idézi úgy, hogy Szorin már a csillagok közt van. Rusznyáknál Görög László egyszer csak kikel az ágyából, szótlánul átül a közönség soraiba, és csak a többi szereplő későbbi, a valójában már üres ágyhoz intézett szavaiból derül ki, hogy ők észre sem veszik, hogy Szorin már nem csak alszik — miközben a halott csendben szemléli az eseményeket.

Elemezni tehát bőven van mit a két miskolci *Sirály* kapcsán, együtt és külön-külön is. A sajátos és mindenképpen szimpatikus színházi kísérlet hatásának célba éréséről, az egész projekt sikerességéről az elemző ugyanakkor nem tud ítéletet alkotni: a legérdekesebb és legfontosabb talán annak a nézőnek a véleménye lenne, aki még soha nem látta egyazon dráma kétféle színházi feldolgozását, pláne nem belátható időn belül. Volt annyira különböző számára a két *Sirály*, hogy az át tudta vinni a kezdeményezés lényegét? Izgalmasnak találta az összehasonlítást, érvényesnek a duplázást? Sőt: hajlandó lenne jövőre is megnézni egy újabb *Sirályt*, ha mondjuk azt Szócs Artur rendezné? Minél több lenne az igenlő válasz, annál nagyobb a próbálkozás értéke — miközben már önmagában az is nagy érték, hogy van, aki felteszi ezeket a máskor el nem hangzó kérdéseket.

