

SZÍNHÁZ

KI VAGYOK? – VAGYOK?

Az alaptétel az, hogy a pácban mindenki benne van.

Hamvas Béla

Regényforgatag – írta egyik méltatója Hamvas Béla harmincöt évvel megírása után, 1985-ben, tetszhalott állapotából feltámasztott/kiadott *Karnevál* című regényéről, elsősorban a hét, egyenként is könyvnyi terjedelmű, összességében mintegy 1200 oldalnyi mű olykor „gubancosság”-nak érzett idő-, tér- és történetbeli labirintusjellegére gondolva, de utalva arra is, hogy „összemosódnak – benne – a határok történet és értelmezés, valóság és elképzelt, lehetséges és lehetetlen között” (Szigethy Gábor, *Jelenkor*, 1985. 6.). Vagyis a címmel összhangban: karnevál, de nem a féktelen dévaj vigasság tobzódása, hanem a létezést értelmezni kívánó, az idő és a logika korlátait figyelmen kívül hagyó szellem maszkjátéka; regénybe bújtatott történelem és filozófia, létezzé. Ahogy Baránszky Jób László írja a *Karneválról* szóló tanulmányában: „Összevissza kapkodó, futkosó hangyák könyve (. . .). Hangyáké, akik hiába igyekeznek elfutni előle, a sors talpát el nem kerülhetik. Pokoli könyv (. . .). Az emberi lét, az emberi sors, a társtalan társadalmi ember, az emberi világ, amint azt valaki felülről, kívülről látja. (. . .) Egy értelmét veszített, amorfi világ (. . .). Olyan farsang ez, amely hamuszürke, mint a rákövetkező hamvazószerda . . .” (*Az esszéíró regénye. Új Írás*, 1985. 9.). Maga az élet és benne általában az emberi s a megannyi változatában látható egyes ember drámája. Dráma, amit azonban színpadra vinni istenkísértés, gondolhattuk, ha a regényt olvasva egyáltalán eszünkbe jutott ilyesmi. Ám kiderült: a lehetetlen sem lehetetlen, ha tudják, mit akarnak s ezt hogyan akarják megvalósítani, amire kiváló példa az Újvidéki Színház előadása, mely – ahogy a színlapról megtudhatjuk – nem a Hamvas-regény színpadi változata, hanem ennek „motívumai alapján készült színpadi adaptáció” (a rendező Mezei Kinga és a dramaturg Gyarmati Kata céltudatos, pontos, kiváló munkája). Erre a műfaji, s ezzel együtt – óhatatlanul – tartalmi változásra a címcseré is utal: *Karnevál* helyett *Pác*.

Hamvas Béla „filozófiai, metafizikai kérdések, misztikus tanok” szövevényéből álló, különféle prózaformákat („novellák, anekdoták, álomelbeszélések, látomások, mondák, mítoszok, portrék, groteszk rövidtörténetek” – Thomka Beáta: *Az egzisztenciális műfaj. Életünk*, 1986. 11.) –, de említhetnénk a filozófiai esszét, a regénypoétikailag traktátust is – merészen keverő, a lét/létezés történetének egy vízióját bemutató regénykarneválja a színpadon a pácba

került egyes ember történetévé/dramájává redukálódik, a közösségi „mi”-ről az egyes emberi „én”-re egyszerűsödik.

Regényből dráma: folyamatból helyzet.

A regényben az író kívülről szemléli, írja le az emberiség történetének alakulását, a drámában az önmagát kereső embert látjuk. Azzal, hogy a regény adaptálói lemondtak a történelmi és mitológiai konkrétumokról, nem másik történetet kapunk, csak a történet dimenziói lettek mások. A regény olvasói előtt feltárul előbb a múlt egészen a nagy háborúnak nevezett első világhétségig, majd az emberi gyötrelmek bugyrait ismerjük meg, ezt követően a túlvilágot járjuk, innen jutunk vissza a második világháborúba s végül a hetedik könyv már a regény megírásának idején játszódik, 1950-ben, amikor is előkerül a főszereplő, Bormester Mihály emlékirata, melyet egy könyvtáros (=Hamvas?) próbál értelmezni, megfejteni.

Ahhoz, hogy egy mű – legyen hamvasi regénydzsungel vagy csak egy novella – motívumai alapján elkészüljön ennek színpadi változata, közös kiindulópontot kell találni, mely az alapműhöz köti az adaptációt. A *Karnevál* és a *Pác* esetében ezt a regény első két könyvének néhány mozzanatában ismerhetjük fel: amikor a főhős szembesül a kérdéssel – ki vagyok?, illetve amikor erre nem tudván válaszolni, elhatározza, hogy ezt kideríti. Erről az önkeresési szándékról/útról szól a regény, s erről szól a regény színpadi adaptációja – mindkettő saját eszközeivel. Az előbbi a gondolatok, események, látomások karneváljával, az utóbbi pedig drámai helyzetek sorával.

Annak ellenére, hogy a *Pác*ban nincs könnyen felismerhető, hagyományos történet, cselekményvezetés (ahogy többnyire megszokott párbeszéd sincs), van azonban dramaturgiai íve: az arctalan, egyszerre lépő, mozduló, ugyanazokat a mondatokat kóruszerűen ismétlő embersorból kiváló egyén, miután végigjárja – „Nem kell-e útnak indulni, mint a régi bölcsök tanították, és addig nem nyugodni, míg az ember önmagát megtalálja?” – az énkeresés stációit, s megtapasztalja az idő, a tér, a tudás, a nyelv, a szerelem, a logika, az igazság viszonylagosságát vagy inkább bizonytalanságát, önmagát ugyan nem találja meg, de rátalálva éneje másik felére, felismeri: „csak ketten vagyunk egész ember” – együtt a szent és a bolond, a naiv és a bölcs, az ártatlan és a szerepjátszó. Kezdődhet az élet, indulhat az új kör, mint *Az ember tragédiájában* összeér a vég és a kezdet, folytatódhat a végenincs út, Arany János örök zsidójának üzöttsége („Tovább! Tovább!”) vagy Madách Imre Ádámjának küzdelemsora. Csak előbb ki kell nyílnia a (talán) magzatburkot jelképező – az előadás kezdetétől előforduló, s ily módon a mózeskosárhoz, a kőhöz, a kenyérhez, vízhez és a homokhoz hasonlóan emblematicusnak, toposzértékűnek tekinthető – zsáknak, ahová az előadás zárójelenetében a főszereplő két éneje zárja magát, vállalva a körülöttük levő számos „zsákkal” való azonosulást.

Ahogy az előadás keleti mesék városképét idéző, titokzatosságot sugalló és váratlanul nyíló s csukódó megszámlálhatatlan ajtóval, ablakkal egyszerre zártság és teljes nyitottság képzetét nyújtó, a szereplők számára változatos ki-, át- és bejárást biztosító díszlete (Mezei Kinga tervezése) precíz elgondolásról tanúskodik, ugyanúgy az epizódok megválogatása, megszerkesztése és a regénybeli részletek módosítása is végiggondoltságot példáz. A rendező és színészei, annak ellenére, hogy a világ megismeréséről szóló tudásregényből formált tudatdrámát mutatnak be, nem akarnak bölcsnek, megfontoltan okosak lenni, ellenkezőleg: minden jelenetet groteszk gesztus- vagy hangeffektusokkal ellenpontosznak, egyszerre keltve így komoly és humoros hatást.

Ellenállhatatlanul és leleplezően komikus, amikor Barnabás Maximus (Csernik Árpád), az őskortudomány egyetemi magántanára komikusra zsugorított törpeként és kellemetlenül rikácsoló hangon adja elő „az összes természettudományokat, történelmet, matematikát, logikát, lélektant, sőt a gyakorlati tudományokat is” magába ölelő „korszakosnak” vélt tudományos tanait, melyek nem máson, mint a *ri* szótagot tartalmazó szavakon alapulnak. Ahogy Hoppy Lőrinc (Nagypál Gábor) szerencsétlenségét nem szemlélhetjük őszinte részvétellel, mert kullancsra emlékeztető ragadványként tapad, mászik a főszereplőre, ugyanúgy a Kleopátrát idéző Ainyu (Szorcsik Kriszta) szépségének sem lehetünk feltétel nélküli csodálói, mert amikor sipító fejhangon megszólal, eloszlik a varázs. Azok a jelenetek viszont, amelyek, mint az au! – tó!/autó félreértésen alapuló szójátékból konstruált fergeteges epizód (Puskás Zoltán–Szorcsik Kriszta) vagy Ionesco abszurdjának, *A kopasz énekesnő* Smith és Martin házaspárjának nyelvi-logikai ficamait megelőző/megelőlegező epizód az önmagával levelező Schnoen Alajosról, aki olykor Bajnád Edelény, ki levelezésben áll Turcsika Szelenáddal, aki ugyancsak ő maga, melyeket kizárólag komikusra vettek, illetve azok a jelenetek, amelyek, mint a csodálatos egyszerűségű, erotikától szikrázó furulya(bot)-szeretkezést bemutató részlet vagy az elégikusra hangszerelt zsákos zárójelenet az előadás egészébe épülve egészítik ki, ellenpontoszzák egymást.

A regényben, számolta meg az előadás rendezője, háromszáznál több, a színpadi változatban alig harminc szereplő van, akiket mindössze kilenc színész formál meg, köztük csak Balázs Áronnak (Bormester) és Nagypál Gábornak (Hoppy Lőrinc) van egy szerepe, a többiek kettőtől hét szerepet váltanak, nem számítva azokat a pillanatokat, amikor például csapatfeladatot teljesítenek. Mindenki számára adott a kollektív és az egyéni teljesítmény lehetősége. Az előbbinek kivétel nélkül kellő alázattal és nagy fegyelemmel tesznek eleget, a hosszabb, de inkább rövidebb epizódfeladatokat pedig ügyesen egyénítik, kivétel nélkül mindenkinek van egy-két emlékezetes alakítása.

Talán a leghálátlanabb feladat a főszerepet alakító Balázs Áronnak jutott, mert annak ellenére, hogy szinte végig a színen van, többnyire szemlélődésre, passzivitásra ítelt, ettől függetlenül azonban jelenléte állandó, játékmesterként kezében tartja az előadás szálait, s talál rá módot, hogy egy gesztussal, egy hanggal érzékeltesse Bormester hangulatának változását, hogy reakcióival egyenítse a figurát. Lényegesen hálásabb szerep Nagypál Gáboré, aki a bogács Hoppy Lőrincben ellenállhatatlan erővel mutatja meg a szerencsétlen és a visszataszító, a kétségbeesett és tenyérbemászó, félszeg és gátlástalan kisembert. Csernik Árpád a „tudós” Barnabás Maximusként, Kőrösi István f. h. a maga is kezelésre szoruló Toporján Antal pszichológusként, Puskás Zoltán a félreértésen alapuló, komikus au! – tó!/autó-jelenetben, Kovács Nemes Andor f. h. a mindenre rögeszmésen kíváncsi Episztemonként, Német Attila a ki kinek is ír levelet kabarészerűre formált énvésztes/szerepcsere-jelenetben, Szőke Attila f. h. pedig a Kőrösivel duettben szereplő nyomozóként nyújt emlékezeteset, illetve kelt figyelmet.

Szorcsik Kriszta hét női szerepben fordul elő. Mindegyikben más-más, mindegyikben egyéni, a feladattól függően tud komikus, lágy, gonosz, szerelmes lenni. Nem véletlenül idézi fel bennünk Madách Évját, az örök, a mindig más nőt, akinek sokarcúságát egy – kivételes teherbírású s átváltozásra képes – színésznő tudja valóban, s jobban megmutatni, mintha a hét nő szerepét hét színésznőre osztották volna ki. Szorcsik Kriszta nőalakjai vörös fonálként kötik össze az epizódokat, mint az oboát megszólaltató Antunovics Veronika előadásba simuló (zeneszerző Mezei Szilárd) dallamvariációi.

GEROLD László

(TANYA)SZÍNHÁZBAN FÜLESBAGOLLYAL

Jubilál a negyedszázados Tanyaszínház – a *János vitézzel*, ami elvben nagyon is rendben van, de gyakorlatban – sajnos – már kevésbé.

Lássuk előbb az elvet!

Csoda, hogy a Petőfi nevével fémjelzett, bár Petőfi népies elbeszélő költeményétől jócskán függetlenített daljátékot, amely Király Színház-beli bemutatóját (1904) követően szédületes közönségsikert aratott (165 estén megskatálás nélkül, másfél év alatt háromszázszor játszották, öt hónap alatt kétszázezren látták, rövid idő alatt 29 vidéki színház vette meg az előadás jogát), eddig nem fedezte fel az elsősorban nyári szórakoztatást nyújtó Tanyaszínház. Holott látványt igénylő naiv meséjével, táncot/éneket vegyítő és bohózatra vehető közönségvonzó adottságaival eleve önmagát kínáló műsordarab, amelynek egyfelől errefelé (is) van némi hagyománya – előbb a királyi Jugoszláviában számos városi/falusi amatőrtársulat adta elő futballpályákon