

# Mozgóképekre transzponált fájdalom

Visky András: *Hosszú péntek*. Kolozsvári Állami Magyar Színház

Visky András drámaírói működéséből szinte következik a rátalálás a fogoly-lét és bezártság szituációira sajátos választ adó Kertész-regényre. Kertész Imre *Kaddisa* a nyelv határain belül keres kifejezésformát a kifejezhetetlenre, arra, amire véleménye szerint aligha létezik nyelv; ami a holokausztnak nevezett folyamat borzalmaival megfogalmazhatja. A regényt ismétlődő motívumai, a „Nem!”-ek, vagy a „kopasz nő a tükör előtt piros pongyolában”, az írás mint sírás a levegőbe, a meg nem született gyermeket megszólító szavak repetitív jellege teszik szuggesztívvé; oly módon, hogy az egész szöveg ciklikussága, az „egyetlen pillanatok” ismétlődése végtelenné, ritualizálttá alakítja az „egyetlen témát”, a meg nem született gyermek problémáját.

Formai szempontból a *Kaddis* imádság. Az elbeszélő a meg nem született gyermeknek mondja a kaddist, a gyászimát, amely „az én létem a te léted lehetőségeként szemlélve”. Ugyanakkor ez a hömpölygő, imádsághoz hasonló írásmód legalább annyira az elbeszélő/szerző önmagával folytatott dialógusa, mint amennyire a fikcióbeli volt feleséggel való beszéd. Ebben a kétsarkú szerkezetben bontakozik ki az a történet, amelyben a történelmi és egyéni tapasztalat nem engedi a gyermeket megszületni.

Hogyan válik a sajátos időszerkezetű, ciklikus forma, a nem regénye mint a XX. század történelmi tapasztalatáról és emberéről felhalmozott tudás színházi játékká?

A regény színpadi változatában Visky a drámai forma határait feszegeti. Természetszerűen epikát színpadra vinni mindig kihívást jelent. Jelen esetben nem pusztá dramatiszációról, hanem újraalkotásról van szó az eredeti mű szellemének, gondolatvilágának megőrzésével. A darab fragmentált szerkezete a *Kaddis* dialogikus formájának játékba öntését valósítja meg tizenöt jelenetben. A kisregény világát a színjáték a kaddis rituális gyakorlata köré rendezi. A regény narratívát a tízszerreplős játékként megformált *Hosszú péntek* többszerreplős szcénákká alkotja, amelyben a feleség-férj, intézet („áll. eng.” főintézet), alföldi zsidó közösség, társasági beszélgetés stb. jeleneteit

színpadi szituációkká alakítja. Mindezt úgy oldja meg, hogy a főszereplő B. kivételével a játékosokat (rítus résztvevőit) egy személytelenségükbe burkolózott személyekből álló csoporttá, karrá hangolja; ennek tagjai kontextusváltáskor belépnek az egyes szituációkba; ilyenkor személyiségük, arcuk van, majd ismét karba alakulnak.

A darab ősbemutatója 2006. december 8-án volt a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. (Alulírott a január 8-i és 19-i előadást láthatta; az előbbi sikerültebb, élményszerűbb produkcióra reflektál főként.) A stúdió-terben téglalap alakú emelvény fogad, amelyet három oldalról határolnak a nézőhelyek, a közönség így három csoportra tagolva szemlélheti az előadást. A terem fekete falai között az emelvény-színpad pergamenszínű szilikonszőnyeg felülete kézírás mintázatú (Carmencita Brojboiu terve). A fényes, sikamlós felületen a megelevenedett emlékképek, jelenetek, figurák kórusa ismétleten visszaesik, visszazuhan a mágnesként ható színpadra. Az emelvény hátsó felében a játékteret meghatározó téglalap alakú üveg-fülke (termopán-doboz), B. egyszemélyes munka-fülkéje, írógéppel. A háttérben az emelvény két oldalán egy-egy polc, koponya formájú maszkokkal, vállfára helyezett hosszú, fehér gyolcsingekkel. A játék lehetséges helyszínei intézet, láger, szalon, presszó, írószoba, zsinagóga, villamos stb. közötti térben oszcillálnak.

Az előadás hosszabb előjátékkal nyit. A színpadon kilenc színészből álló kar, imádságoskönyvvel a kezében egy valaha együvé tartozó többnyelvű, szétszórt közösség maradéka: a kar valamennyi tagja imádságát mondja a maga külön nyelven (megannyi fehér ing, fekete felöltő), hat férfi, három nő. A játék a kaddis rituális gyakorlatának a keretében zajlik, ahová tizedikként a rituális minimumot kiteljesítendő érkezik B. (Dimény Áron) kopottas öltönyben, lódenkabátban, bőrrönddel a kezében.

A közös ima a képzeletbeli sírokra kavicsokat elhelyező gesztusokkal zárul. B. kérdése a képzelet megelevenítő erejét teszi próbára: „Milyen lennél? Sötét szemű kislány orrocskád környékén elszórt szeplők halvány pöttyeivel? Konok fiú? Vidám és kemény szemed akár szürkés-kék kavics?” A Tompa Gábor által rendezett előadásban megjelenő vallásos szertartások motívumai kitágítják a rítus hagyományos kereteit, mint ahogy a regény és ennek adaptációja sem a privát életút reprezentációjára törekszik. A kezdeti képfelekezetek, kulturális hagyományok feletti, „ökumenikus kart” asszociál, amely látványeszközökkel egyszerre jeleníti meg B. személyes traumáját és a XX. századi totalitárius rendszereknek kitett személyek tragédiáját.

B., Dimény Áron a *Sorstalanság* című film Citrom Bandijából itt férjé, íróvá inkarnálódik. Első színpadra lépésétől érzelmi intonációtól mentes beszédmódjának köszönhetően önmegvető értelmiségi típusnak, konok, rezignált személyiségnek hat. Ez a szerepformálás inkább a regény élményéből vezethető le, a „gyakorlott szenvtelen” író, a „bennem nincs szeretet” reprezentációjaként/megelevenüléseként. (Egyébként eléggé passzív, antidramati-

kus szerep az írógép fölé hajló B. szerepe.) A Visky-dráma szerzői utasításai nem eleve lefajtott, meghatározott, változatosságnak helyet nem adó B.-t képzeltek el az olvasóval. Kétségtelen, hogy ennek a monoton játéknak is van létjogosultsága az előadásban. Rezignált férfiúi, férj Nem!-jeit húzza alá minden szituációban. Ezt a Nem-et fordítja mozgásnyelvre Vava Ștefănescu koreográfus. A kórus hánykolódó teste mozgássorával, a fejjel szembeállítva a feleség megerősítetten is választ kap.

Dimény szerepformálását ellenpontoszza Péter Hilda gazdag érzelmi skálán mozgó feleség-alakítása. A neonfényvel világított, csak egyetlen személyt befogadó író-odúba, fülkébe szerelmesen, vadul és női fortélyal törne be. A fülkének ütköző kísérletei a kétségbeesésig megrázkódtatóak. Ez a rendezői-koreográfiai megoldás nyomatékosít. B. végérvényesen bezárta magát az élményei által meghatározott világba. A lágerélmény után formailag jelez nyitást a feleség felé nyújtott kéz. Hétköznapi értelemben véve, normális regiszterben ez a kapcsolat mégsem valósulhat meg. Dimény B.-je magába zárkózott, hideg, egyetlenegyszer csillan a szemében mosoly: feleségével közös táncuk összefonódás-ígéretében. Az előadásban talán ez az a pillanat, amelyben a gyermek megszületésének a lehetősége megvan, s ezzel az emlékeket író emberé is.

A darab struktúrája nem könnyíti meg a kiváló erőkből álló kolozsvári társulat tagjainak játékát. A közös munka, rendező–dramaturg–koreográfus–színész együttműködése eredményeként bámulatra méltóan, intenzív érzelmi hőfokon, erős koncentrációval nagyon éles váltásokra képes kart látunk: összehangoltan, az abszurd színház titkának ismeretében, a beckett-i színjáték gondolati pontosságával találja meg a sajátos szerephez illő játékformát. Nincs folyamatos történet; a színészeknek erősen a belső jelentésekre kell figyelniük, önmaguk viszonyára a változó szerepükhöz (kar-létük és időnként személyiséggé váló létük közt oszcillálva), a változó történésekhez. A kar egyik tagjának (Sinkó Ferenc) helyváltoztatása az előadás végéig társai empátiás viselkedésétől függ. Begipszelt lába, mozgásképtelensége a csoport-közösség szolidaritását is próbára teszi. Mégis minduntalan figyelnek rá, ha időnként el is feledkeznek jelenlétéről, új szituációba kerülve nem hagyják ott, ahova előzőleg letették; így cipelik magukkal, közösség-mivoltukat ezáltal is kifejezve. A kórus tagjai pillanatok alatt alakulnak át intézeti közösséggé, tereferelő társasággá, alföldi falusi (zsidó) közösséggé és a sort folytathatnók.

A fragmentált jelenetek egy-egy kiemelt színpadi eseményben alkalmanként összefutó történésekkel és az állandó szerepcserékkel együtt többnyire érvénytelenítik az egyes szerepek állandóságát. Salat Lehel egy adott ponton apaként világosítja fel B.-t a naiv megdöbbenés pillanatában, éspedig, hogy a „kopasz nő a tükör előtt piros pongyolában” látványára van racionális magyarázat, ugyanis pólishi, s ezért beretválja haját. Újabb kontextusban már Bogdán Zsolt játssza az apa-szerepet (villamos-szituáció, a *De miért nem?*

jelenet). A tanító úr szerepe viszont a motívum fontosságához képest az előadásban alig észrevehető. (Eredetileg a lágerlét irracionális viselkedésformájának megjelenítője ő, aki a neki jutó plusz fejadagot nem eszi meg, hanem jogos tulajdonosának adja; B. szemléletében a jóra nincs magyarázat, a demónira sokkal inkább.) Csak hevenyészetten köthető Orbán Attila színészhez (a műsorfüzet személylajstroma segít ebben), akihez egy másik szituációban azonban kopaszága folytán a zsidó identitás karikírozottsága kapcsolható; a kopasz nő a tükör előtt piros pongyolában elbeszélői élmény döbbenetének kiforgatásaképpen vonul át sokat sejtetően a színpadon (alföldi falu zsidó közösség scénájában, *Jól láttam-e, amit láttam?* jelenetben).

Az eltérő mozgásképeségű emberi testek az időnkénti állapotváltozások és közösségi kar-szerep ellenére máskor egyszemélyes, végtelenül magányos univerzumokként pörögnek el egymás mellett. Nemcsak B.-re és a feleségére érvényes ez. Az asszony a játék tizedik jelenetében elmondja férjének, hogy találkozott valakivel, akivel házasságra fog lépni. Az előadás koreográfiája viszont meg nem értő, vele szemben álló figurákat mutat. A feleség labdaként pattan, verődik a kórus egyes tagjaihoz, akik őt mindannyiszor visszaütik. Péter Hilda sodródó, magát kereső labda-léte, könnyed mozgása emlékezetes: mindannyiszor nekirugaszkodik, hogy valaki kifogja, megtalálja őt, de mindig erős, ellenpontoszó kar-reakcióval szembesül.

A sajátos dramaturgia által támasztott elvárások rendkívülien szép megoldásokhoz vezetnek a rendező és szerző-dramaturg páros, a koreográfus és díszlettervező közös munkájában. B. gépelésének katatón hangzását a mozgássorok vizuális élménye kíséri, erősíti. Egy helyütt B. a boldog vak vén emberről beszél, aki száraz szemekkel ásta a sírt. A kórus tagjai plexiüvegdobozokkal a fejükön haladnak végig a színpadon. A helyzet abszurditását hangsúlyozza, hogy egy időn túl szép sorjában a színpadtér hátsó felében összegyűlnek; a doboz-kockavárból egy-egy fej néz velünk szembe. A „fogolynak születni” és a „megteremtve” gondolatok vizuális-abszurd találkozásának lehetünk részesei. A szülő nő témának mozgásnyelvre vitele egy másik jelenetben egyszerre archaikus és (poszt)modern törzsi tánc. A lehetőség/képzelet és valóság/meg nem születő gyermek kettősségének megmutatása, valóságos és nem valóságos egymásra tekintése. Az előadásban a színpad kézírásos mintázatú talaja nem elrugaszkodási felület; súlyt képvisel, az emberi fizikum itt nem képes leküzdeni a gravitációt. Az előadás szellemi rétegéhez szorosan kötődik az *írás* mint a regény és a színpadi játék egyaránt hangsúlyos motívuma, ugyanez a réteg más fénytörésben vonzó antigravitációs eszmény, amely az elrugaszkodáshoz, a szellemi, fizikai szabadsághoz kapcsolódik. A kar tagjainak következetes visszahuppanása-visszaomlása illúziót rombolva ütközteti és keresztezi a két „metódust”. Szép megfogalmazása a valóságot reprezentáló karnak és az ettől elemelkedni vágyó, ebben a világszerűségben is fellelhető lehetőségnek, reménynek.

A nyomasztó hangulat, meggyötört arcok, a szenvedés hangjai egy-két pillanatra megváltoznak. Ezek a produkció lélegzetelállító pillanatai. Kizökkenünk egy pillanatra a szenvedésözönből. A társasági jelenet groteszk és riasztó, (*Lágerpóker*) Recsk, Andrassy út 60., Don-kanyar, Ravensbrück túlélői halálfejes maszkokkal borzongatnak; elhangzik végül az Auschwitz szó.

A diri (Bogdán Zsolt) és Pörge (Galló Ernő) kettőse üdítő. Felszusszanhathatunk, különben beleroppannánk az előadásba. Egy pillanatra lélegzethez jutunk itt a jelképes gyilkosság jelenete után („tanúja voltam, hogy embert ölsz”, illetve „néha azt érzem, én már nem is vagyok... mintha megöltél volna” – a feleség B.-t vádoló szavai). Olyan ez a Diri-Pörge-jelenet, mint a *Macbeth*ben a királygyilkosságot követő kapus-jelenet; közvetlenül Duncan meggyilkolása után lép színre, komikus színt hivatott betölteni a zord gyilkosság után. A diri nem a regény dirije, aki nagy hasával időnként levonul fellegrvárából, hogy az iskola ügyes-bajos dolgát megoldja. Sokkal inkább két tehetséges színészre átírt jelenet ez. Ettől a diritől is retteg az iskola (kar), de csodálattal vegyes módon. Bogdán Zsolt dirije átszellemült hegedűművész, nem tetszik neki, ha művészi elfoglaltságában megzavarják, ha elefántcsont-tornyában alantas, tőle idegen ügyben zaklatják. A jelenetnek belső hitele van: egyfelől a halk, finom stílusos játékkultúra, másfelől az ideális clown. Galló Ernő Pörgéje egyszerre futkosó, megrettent és megrettentő bohóc. Ahogy igyekeznek megoldani az eltűnt senior és a leány ügyét, a közönség végre jól kacaghat a beosztott és főnöke paródiáján.

A feleség fájdalmas, kétségbeesett élni akarása, harca csak az előadás vége felé csitul el; az intézeti jelenet után a mennyből lehulló háborús emlékek/kellékek batyujából előkerült játékmackó sétáltatásakor. Miközben a fogság előtti-utáni kellékek között ki-ki rátalál a számára fontos tárgyra, megszületik a csoda. A meg nem született gyermek metamorfózisaként nyakában rózsaszín szalagos játékmaci elevenül meg a gyengéden, anyai gondossággal sétáltató feleség kezében, de később a felejtés pora hull rá, a kellékekre s az ott felejtett mozgásképtelen szereplőre. Mit is jelenthet élet és halál összefüggésében a megmutatott életekben ideológia, szabadság, szerelem?

**VISKY ANDRÁS: HOSSZÚ PÉNTEK.** Játék tizenöt jelenetben. Kertész Imre

Kaddis a meg nem született gyermekért című regényének színpadi változata  
**KOLOZSVÁRI ÁLLAMI MAGYAR SZÍNHÁZ**

Rendező: TOMPA Gábor

Dramaturg: VISKY András

Díszlet és jelmez: Carmencita BROJBOIU

Koreográfus: Vava ȘTEFĂNESCU

Zenei összeállítás: TOMPA Gábor

Színészek: DIMÉNY Áron, PÉTER Hilda, ORBÁN Attila, BODOLAI Balázs,  
GYÖRGYJAKAB Enikő, BOGDÁN Zsolt, GALLÓ Ernő/MOLNÁR Levente,  
SALAT Lehel, SINKÓ Ferenc, KATÓ Emőke