

Szemes Péter

Beavatás a dilettantizmusba

Méltatlan folytatásra lelt a Hevesi Sándor Színház beavató színházi kezdeményezése. Az a játszási forma, melyet Ruszt József honosított meg Zalaegerszegen, s mely a későbbi törzsnéző-generáció kinevelése céljából a középiskolás diákok számára klasszikus darabok előadásán alapult, a kapcsolódó dramaturgiai-színháti problémák megmutatására, elemzésére épült, az epigonok kezén a diákok számára nem kanonikus textusok inkoherens egészként való megmutatásává, a színház lényegétől idegen módon, a létrehozók egyfajta pénzkereseti lehetőségévé vált. Az új rendezvénysorozat szervezői hároméves programot kívántak indítani, ennek részeként félévente egy művelődéstörténeti korszak reprezentáns drámaszövegének színpadra alkalmazásával. Ennek megfelelően a nyitó tanévben a reneszánsz és a barokk két alkotása került bemutatásra.

Az első előadás, Bornemisza Péter Magyar Elektrája a színész munkájának köszönhetően még tisztességesre sikerült, bár az elégtelen mennyiségű rendezői kommentár nem segítette elő a befogadók számára a megértést. Tucsni András, a darab színpadra-állítója szavaiból nem vált, nem válhatott nyilvánvalóvá a beavató előadás nézőinek Chorus szerepének mibenléte, voltaképpeni funkciója, az antik komédia óta tipo fixo-nak számító Parasitus (a „királ szolgája”), vagy a reneszánsz drámatörténet tükrében a Mester alakjának értelmezése. Mindezek feltehetően a szükséges kapcsolódó ismeretek hiányos voltának tudható be, akárcsak a reneszánsz korban Magyarországon kevéssé elterjedt iskolai színháti idekeverése.

A második bemutató megválasztása még kevésbé bizonyult szerencsésnek, s a létrejött előadás mindazokat a jegyeket magán hordozta, melyeket a beavató színház céljától idegennek mondhatunk. Tompagábor Kornél rendezői bevezetője a Passió magyar versekben című darabhoz teljes egészében funkciótlan és ennek következtében haszontalan volt. Nem alapozták meg a színháti-mű befogadását az olyan terminológiai zűrzavarból kiemelt közhelyek, mint „a színház minden érzekre hat” (nyilván a színhátra, vagy az előadásra gondolt), vagy, hogy „egyszeri és megismételhetetlen” (nyilván az előadás); a színrevivő marxista esztétikai olvasmányélményeinek felelevenítése (azt, hogy a színház célja a hatáskeltés lenne, gyakorlatilag a csekély nézői érdeklődés egyébként sem igazolta); vagy az olyan - bábszínházi terminológiával - „zöldségek”, mint: „a színházban mindig este van” – ez a kijelentés, amint az eddigiek igazolták más terepnumra vonatkozhat, s mind a kortárs szabadtéri előadások jelentős hányada, mind a történeti hagyományok (az antik görögök pl. egész nap

játszottak, az Erzsébet-korban kora délután kezdődtek az előadások, etc.) felidézése cáfolja. Több értelme lett volna, ha az egyébként középkori eredetű – és nem barokk (!) – passió(játék) műfajáról, reprezentáns magyar dramaturgiai szövegeiről (esetleg pont a csíksomlyói ferences textusokról), az előadásuk módjáról beszél. A felütés zavarosságát tükrözte a színháti cselekményének menete, a színpadi jelrendszerek elemeinek nehezen interpretálhatósága is. A passiójátéknak ugyanis, amellyel, hogy az előadott szöveg több különböző fennmaradt misztériumjátékból lett összerakva (melyek önmagukban álló, autonóm műalkotások, így ezek összekötése egy, a szövegek külön világától eltérő, idegen korpuszt eredményez), vannak bizonyos műfaji, s a színháti megvalósításban is nyilvánvalóvá váló törvényszerűségei. A teljesség igénye nélkül néhány ezek közül: a passió célja *átélni* a szenvedéstörténetet; minden drámaszöveg tartalmaz *énekelt részt*, több előadásban volt *zenekíséretes tánc*; a *színész 3-4 lépést tehet a színpadon*, *arccal mindig a közönség felé fordul, kerülje a spontán mozdulatokat, ügyeljen a szövegmondásra*; emellett a felhasznált szövegváltozatokban Krisztus és Mária mellett kiemelt *Magdolna* szerepe, s nagy teret kap (különösen az 1759-es textusban) *Péter apostol árulása* (bővebben, s a továbbiakra nézve a rendező figyelmébe ajánlom Pintér Márta Zsuzsanna: Ferences iskolai színháti játékok a XVIII. században, Bp. 1993. c. kiváló áttekintését). Arról már nem is szólva, hogy a misztériumdramák ebben a korban ún. interludiumot (általában világi tárgyú közzjátékot) is tartalmaztak. Mindezek hiányában Tompagábor Kornél előadása annyiban kötődött a csíksomlyói, s általánosabban a 18. századi ferences passiójátékokhoz, akár Robert Wilson Heiner Müller-rendezései, mindemellett természetesen a beavatandó diákok sem nyertek több ismeretet e dráma-és színháti típus lényegéről, mibenlétéről. A Passió magyar versekben problémaköre azonban nem merül ki a vázolt lényegi különműködésben. Szólnunk kell többek között a misztérium rosszul értelmezett színpadképéről: a félkörben felállított dobogók nem tükrözték az alá-fölérendeltségi viszonyokat, de következetesen még a két oldal erkölcsi megfeleltetését (jobb-jó, bal-rossz) sem, hiszen Ádám és Éva a bűnbeesés után a jobb oldali emelvény tezejére ült, a rossz princípiumhoz kapcsolódó jelenetek hol a színészi bal oldalon, hol a színpad előterében zajlottak, a Főpap, de Pilátus is (!) egyértelműen a színészi balon, míg a Krisztust később kivégzésre kísérő Katona a jobb oldalon mozgott, de ugyanígy kérdéses a középre rendelt Úr és az Angyalok szerepe is, hiszen a misztériumszínpad középkori eredetű hagyományai az embert (Jeruzsálem szimbóluma) állította a középpontba. Hasonlóképp gondot okozhatott a befogadók számára a különböző alakok megfeleltetése, mivel egyfelől a tradíciókkal ellentétben nők is játszottak, sőt némileg érthetetlenül nemcsak a Sátánt kísérő (a szakrális szövegekben egyértelműen nem-nézőként ábrázolt) démonokat, de az apostolok közül néhányat is (!), másrészt ugyanaz a színész formálta meg pl. a Gonoszt

és Péter apostolt, általánosan a különböző jelenetekben a szerepek módosulását mindössze az egyazon színészre terített eltérő színű köpeny jelezte. Egyedül az Ádám-Jézus megfeleltetés lett volna jogos, jóllehet ez is interpretációs problémákat vethet fel, amennyiben Máriát a korábbi Éva játszotta volna, igazolva a maszkulin (itt a probléma, Krisztus isteni természetére gondolva), illetve feminin princípium időtlenségét, lényegi kontinuitását, ezzel a megoldással azonban az előadásban nem találkoztunk. Erőltetettnek bizonyult a színek és rekvizitumok szimbolikája is, a jók fehérben, a rosszak feketében voltak, mivel azonban Ádám és Éva a bűnbeesés után sem váltott öltözetet, miként egyébként áruháza után Júdás sem, a rendezői olvasat eszerint a bűnt az erkölcsi jó kategóriájába sorolja. Pilátus jellemzően nem túl eredeti módon pirosban (a hatalom színe), a Főpap a státusára utaló kockás-csíkos kendőben jelent meg, az Úr jelenlétét a középkori fénymisztika (Hugo de St. Victor) óta kikopott közhelyként a színpad hátsó részén kifeszített lepel mögül (mint felhőkön a Nap) áttörő sárga fény jelezte. A színjáték világába beemelt tárgyak sorában a bűnbeesés után a színpad elejére helyezett alma a továbbiakban funkciótlanul bizonyult, akárcsak – számomra megdöbbentő módon – a befogadói elvárás-horizontunkban Longinus fegyvereként szereplő lándzsa, mely itt mindössze a Katona kezét lefoglaló kellék szerepét látta el, s a Pilátus és sorban minden szereplő kézmosására szolgáló lavór sem haladta meg, ismét régóta ismert, primer jelentését. Utóbb jelzett gesztus – az alakok kézmosása – azt az olvasatot erősítette, melyet előtte a megmosolyogtató módon a *via crucis egyedüli* bejárása után *önmagát* megfeszítő (!!)(azaz a keresztre az ismert pőzban felfekvő) Krisztus áldozata felkínált, azaz voltaké-

pen senki sem bűnös az ő halálában. Végül, az előadás egyetlen pozitívuma – hiszen a nem túl eredeti, s a passió világától idegen motívumokat hosszan sorolhatnánk (Júdás megkísértése, áruháza és öngyilkossága nagyobb teret kapott, fontosabbnak bizonyult, mint Krisztus kínozása, keresztútja és halála; a Mel Gibson által rendezett Passió című film zenéjének felhasználása legalábbis szokatlan az ilyen típusú előadásokban, etc.) – az előadás zárlatában a lepel mögött megvilágított üres kereszt, mely valóban a feltámadást, a krisztusi üzenet érvényességét hirdeti.

A két félévben bemutatott előadások összességében csalódást keltettek, megkomponálatlanoknak, a befogadók számára sokszor érthetetlennek bizonyultak (ezt a jelentősen csökkent érdeklődés igazolta). Ekként nemcsak elvesztették beavatási jellegüket, de funkciójukban voltaképpen feleslegesek voltak. További tanulságként kell szolgálgjon a színház számára, hogy amennyiben nem cél számukra a sorozat kudarcba fulladása, helyesen megválasztott (lehetőség szerint a középiskolai tananyaghoz kapcsolódó) darabokat kell, értő módon (lehetőleg nem, vagy nem kizárólag stúdiósokkal) tolmácsolva, nagyobb tapasztalatokkal rendelkező rendező (nem az ilyen irányú képzettséggel és rutinnal nem rendelkező irodalmi vezető, vagy az eddig szinte kizárólag gyerekdarabokat színre vivő, gyerekszínházakkal dolgozó, a komolyabb színpadi munkát kevésbé ismerő munkatárs) irányítása mellett, megfelelő színház- és drámatörténeti ismeretekkel rendelkező kommentátor közreműködésével előadni. Természetesen nem önös érdekeket, hanem a diákok fejlődését, „ruszti” értelemben vett nézővé-nevelését, a színház szeretetét, egyszersmind az irodalmi szövegben megnyilvánuló általános emberi értékek megcsillantását szem előtt tartva.



Jelenetek a darabból

