

(2) Hickethier, Knut (1998): *Film- és televízióelemzés*. Krónika Nova Kiadó, Budapest. O’Sullivan – Dutton – Rayner (2002): *Médiaismeret*. Korona Kiadó, Budapest. *Film- és médiafogalmak kisszótára*. Korona Kiadó, Budapest.

(3) A nemzeti filmtörténet kérdésköréről lásd a *Metropolis* 2001/1. számát.

(4) Érdekes olvasmány e témában Gervai András *A tanúk*. *Film – történelem* című interjú kötete (Saxum, 2004), vagy az 56-os intézet által megjelentetett *A 60-as évek* című könyv, de Révész Sándornak Aczélról írt életrajza is számos epizóddal járul hozzá a művészet és a filmgyártás helyzetének megértéséhez (Révész Sándor [1997]: *Aczél és korunk*. Sik Kiadó.)

(5) Györfly Miklós (2001): *A tizedik évtized*. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok. Palatinus, Budapest.

Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honffy Pál (2004):
A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig.
Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

Murai András
főiskolai adjunktus,
Berzsenyi Dániel Főiskola,
Szombathely

Csongor és Csilla

Vörösmarty klasszikusa, az élet teljességére vágyó Csongor és Tünde, a fény leányának Ég és Föld között játszódó története, új megvilágításban, az egykor volt aranykor után sóvárgó, a valóság és eszmény közötti szakadékot áthidaló mítoszeremtés romantikus toposzát elhagyó, profán értelmezésben került színre a Kamarában. A hangsúlyosan egypólusú, a földi szférára, a szereplők viszonyrendszerére koncentráló rendezésben Csongor sóvárgó szerelme nem a természet harmóniájából kiszakadt ember transzcendens hazatalálási vágyának példázata, hanem egy olyan evilági epekedő szerelemnek és negatív következményeinek története, „aminek az egyik fél halálával nincs vége”. (1)

Lázás, öröklő, nyomtalan keresés tölti meg az egész költeményt ezer reményével, kétségbeesésével, várakozásaival és lemondásával, hirdeti a színlap *Vörösmarty* drámai költeményéről *Babits Mihály* nyomán. S valóban, az alig két órás előadás szereplői semmi mást nem csinálnak, csak reménykednek, kétségbeesnek, várakoznak és lemondanak.

Ülnek.

Felmondják a szöveget, az egész darabot, de nem cselekszenek. Nincsenek akciók, mozgás is alig, csak a végén, de az már a semmibe vezet. Hiányzik az előadásból mindenfajta aktivitás. Minden szereplő passzív, minden energiájukat Tünde köti le, ő a szervező elem, a dramaturgiai gyújtópont, aki mindenkit mozgásba hoz, ebben az előadásban inkább a „passzivitásba hoz” lenne a megfelelő kifejezés. Holott Tünde mint fizikailag létező személy színre sem lép. Színész nem játssza el; énekhang testesíti meg.

Az előadás elhagyja a hagyományos színházi akciókat (a szó itt most szoros értelmében értendő), mert fel akarja mutatni azt a passzivitást, amelyet a színpadi alakok egymás iránt tanúsítanak, s aminek oka Tünde, aki vágyaik, motivációik eredője. Ahelyett, hogy körülnéznének maguk körül, tekintetük a kiábrándítóan sötét veremből, amely profán díszlete és kiképzés végett egyrészt nagyon is konkrét (lehet akár kávézó, vagy klubhelyiség), másrészt azonban absztrakt térként is szolgál, a magasba téved. Az előadás szembehelyezkedik ezzel a passzív attitűddel, magát ezzel szemben definiálja.

Zsótér Sándor egy magasan éneklő férfihanggal „pótolja” Tündét, így idegenítve el őt a rá vágó Csongortól (*Kocsis Gergely*). Rámutatva ezzel arra, hogy Csongor rossz helyen keresi boldogságát, azt nem Tünderhonban, az ábrándok elméje szülte égi szférájában találja, hanem egy kézenfekvőbb, de sajnos égbe meredő szeme és ábrándokban elvesző agya számára észrevétlenül maradt helyen, a vele szemközt ülőnél. Ezt a helytelen „utat” jelöli a szórólap számítógépes grafikája is, amin Csongornak magas, az égiek felé törő homloka, s azon öt pár szeme van. Ezt a motívumot ismétlik meg a színpadi tér falán látható stilizált fejek, mint egyfajta tapétaminta.

A megsokszorozódott minta érvényessége persze túlmutat Csongoron. Hasonlóképp tévúton jár a többi alak is: a három vándor a hatalom, a pénz, a biztosnak vélt tudás igézetével, az Éj (*Tóth Anita*) pedig magába zártságával, hogy csak néhány példát említsünk.

A szereplőknek külön-külön is jut fény, mindenki kap egy nyalábot az asztala közepére, mondhatni mindenkinek megvan a maga fénynyalábja, vagy inkább keresztje, mert itt a fény teher. A fény ugyanis felszabdálja a teret, abban kijelöl részeket, megszabja a cselekvéseket, irányítja a figyelmet, behatárol, tehát valamilyen irányba dönt, a másik iránytól viszont elvon. Így vonja el a Tünde-fénynyaláb a szereplők figyelmét és energiáját egymástól s vonja a maga bűvkörébe.

A fény sugar, akibe Csongor reményeit helyezi, Tünde tehát (a fénnel való azonosításra, alapot szolgáltatott az, hogy az eredeti szöveg legalább egy tucatszor nevezi Tündét a fény, illetve a nap leányának). Ő tehát az elérhetetlen boldogság, amire Csongor vágyik, s ami olyan messze van, hogy a színpadon meg se jelenik, mégis ő az, akire a viszonyrendszerek vonatkoznak, s aki az előadás szerint összekuszálja, az egyébként átlátható, egymásra vonatkozó viszonyokat, s ezáltal, hogy csak rá az elérhetetlenre vágyunk, elérhetetlenné válik az is, amiért csak a karunkat kellene kinyújtani.

Hiszen a szereplők mindvégig karnyújtásnyira vannak egymástól; a színen van végig az összes szereplő, s nem csak egy időben, de egy térben is. Az előadás nem darabolja fel a teret, csupán a játéknak megfelelően áthelyezi a hangsúlyt, a szereplők mindvégig tudnak egymásról, reagálnak is egymásra, akkor, amikor ők egyébként – a dráma szövege és felépítése szerint – nem részei az aktuális jelenetnek, s amikor egy hagyományos előadásban nem lennének a színen.

Mégsincs igazi kapcsolat a szereplők között, pedig az előadás szépen párba rendezi őket, kijelöli, hogy mi lenne lehetséges és kívánatos, ha nem lenne a Tünde nevű zavaró tényező.

A színpadon 12 figura van, 6 férfi és 6 nő, akiket 7 színész és 5 színésznő formál meg. Bár Mirígyet férfi játssza (*Elek Ferenc*), a figura nem vált nemet, nő marad. A 13. Figura, Tünde csak hangban és fényben van jelen, akinek nemét a színlap nélkül nem biztos, hogy el tudtam volna dönteni, abból azonban egyértelmű: a hang férfié (*Hegy Barnabás* m.v.). Persze itt sincs szó a figura nemének megváltozásáról, minthogy Csongor sem a saját neméhez vonzódik. A férfihang alkalmazása elidegenítő effekt.

Az előadás elhagyja Dimitri (boltos rác), az angyalok és a nemtők alakját. A nemtők szövege megmarad, azt a megmaradt alakok mondják el egymás közt felosztott proporciókban.

A nemek arányának kiegyenlítéséhez arra van szükség, hogy nővé legyen a Kalmár (*Kiss Eszter*) és a Király (*Illés Györgyi* m.v.). A többi figura azonos eredeti nemével. A Kalmár és a Király esetében a nemváltást elsősorban az motiválta, hogy meglegyenek a párok.

A párba rendezéshez az előadás több eszközt is használ: a figurák térbeli elhelyezését, a ruháik színét, valamint a szereplők fizikai megjelenését (életkor, testalkat, hajszín) s olykor támaszkodik a szövegre is.

A színpadon 7 asztal körül ülnek a szereplők. Az asztalok rendezetten, szimmetrikusan vannak elhelyezve a kis térben. A színpad közepén álló asztalnál ül Mirígy és az Éj. Középtől balra és jobbra hátra van két asztal egy síkban egymással. A (nézőtérrel nézve) baloldalinál ül a három ördög, Berreg (*Somody Kálmán* m.v.), Duzza (*Lengyel Ferenc*), Kurrog (*Hajduk Károly* e.h.), a jobboldalinál a Kalmár, a Tudós (*Keresztes Tamás* e.h.), a Ki-

rály. A színpad szélei és a nézőtér felé haladva áll további két asztal, a baloldali Ledér (*Bodnár Erika*), vele szemben a jobboldalon Balga (*Szacsvay László*) ül. A színpad legszélén s a nézőtérhez legközelebb ül a baloldalon Ilma (*Rezes Judit*), a jobbon Csongor.

Az összeálló szereplők, a párok egymással szemben ülnek. Ilma Csongorral, Ledér Balgával, az Éj a Tudóssal. Az Éj a nézőtér felé ül ugyan, de törzse kifacsarodva szembenéz a Tudóssal, s monológját felállva a Tudós oldala felé kilépve, s vele szembe fordulva mondja. Szemben ül egymással Berreg és a Király(nő) s Kurrog és a Kalmár(nő) is, ha az eredeti, egymásnak hátat fordító pozíciójukat eltoljuk, máris szembe kerülnek egymással. Ez a kis „trükk“ jól mutatja az előadás egész filozófiáját, az egymás mellett „elülő” embereket. S végül szemben ül egymással Duzza és Mirígy. Bár Mirígy az egyetlen, aki az előadás folyamán folyamatosan helyet vált, kifejezve ezzel a helyén meg ülni nem tudással szerepet nem találó szenvedélyeinek forrongását (bordó ruhát visel), ám az előadás úgy indul, hogy szemben ül Duzzával, s összetartozásukat a szöveg is erősíti, hiszen Duzza a legértelmesebb az ördögök közül, s csak neki jutott az atyai örökségből, a varázserőből, ami közös benne és Mirígyben.

Összeillenek a szemben ülők színei is: Ilma rózsaszíne Csongor lilájával, Ledér sárgája Balga zöldjével, Az Éj fehér esküvői ruhája a Tudós szürke, elegáns völegényi öltözékével, s Kurrog és Berreg barnája a Kalmár és a Király szürkéjével, Duzza barnája Mirígy bordójával. A ruhák színe a bársonyos anyagnak köszönhetően a rávetülő fényben ál-

Az előadás a felszín megkapargatásával játszik. Ezt szolgálja a szöveg által megrajzolt figurák jellemét ellenpontosító szereposztás és a külsőségek is: a póthaj, a cigány akcentus vagy az a gesztus, ahogy az előadás a hatalom külső jele, a korona levételével jelzi a Király bukását, aki immár a rendíthetetlen Király-külső letétele után póre ember mivoltában áll előttünk.

landóan az alapszíntől eltérő árnyalatokba játszik át. A színek ilyenfajta tűnékenysége is mutatja az egymásra vonatkozó párok összetartozásának tűnékeny, törekeny voltát.

Az összeállést hangsúlyozza még az is, hogy Ilma neve a színlapon Csilla, ami a fényre való utalás (csillag) által Tünde pozíciójába emeli a lányt, s a név kezdő CS betűje egybe esik CSongoréval.

A Csilla név tudhatóan a csillag szóból ered, amely égítest maga is fényforrás. Tehát, amikor Tünde, aki a szöveg szerint a Nap leánya, szembeállítódik Csilla-Ilmával, akkor tulajdonképpen a nap és a csillag fog-

almai kerülnek szembe egymással. A szembeállítás közelebről szemügyre véve azonban hamar kiderül, hogy az csak látszólagos, felszíni. A két eltérő fogalom lényegét tekintve ugyanazt az égítestfajtát jelöli, hiszen a Nap is ugyanolyan égítest, csillag, mint a többi sok milliárd másik csillag rajta kívül. A Nap fogalmi megkülönböztetése csupán kivételes helyzetének, a Földhöz való fizikai közelségének eredménye, azt lényegi különbség nem indokolja. Ahhoz azonban, hogy érzékeinkkel megtapasztalhassuk a lényegi különbség nemlétét, azt, hogy egy távoli csillag épp olyan, mint a mi Napunk, fáradságos, hosszan tartó úrutazás kell. Ez megint nem kevés idő, energia és munka. Az út, amely egy másik ember megismeréséhez vezet, szintén energiabefektetést igényel. Ez az az út, amin Csongor el sem indul a szemben ülő Csilla felé, legyen bár emberi lényegét tekintve azonos értékű Tündével. A Napnak ugyanis van egy megkülönböztető jellemvonása, mégpedig az, hogy fénye elhomályosítja a távoli csillagokét, mint ahogy Tünde képze Csongor szemében Csillát.

A lány egyébként aranyhajú a szőke Rezes Judit személyében, s testalkata egy csinos sudár lányé, kifejezésre juttatva a szöveg kissé nagyszájú lányának törekenységét, légiességét.

Ledér és Balga úgyszintén illenek egymáshoz korukat tekintve, s Ledér úgyszintén aranyhajú, s nem lenne szüksége arra a póthajra, amit szereznek neki. A póthaj csupán-

csak külsőség, amit Mirígy Csongor megtévesztésére akar használni, ám Balga csupán ezt látja, csak ennek megléte borzolja fel érzékeit, nem a mögötte megbúvó ember, aki – tán furcsa a megfogalmazás –, ha keserűségében mélyen eltemetve is, de emberi mivoltában, s nem külsőségekben 'aranyhajú'.

Az Éj és a Tudós kapcsolatát erősíti a szöveg, ami ebben az előadásban az Éjt filozófus-tudósnőnek mutatja (különösen egyezik a két figura szövegében az 'Én'-ről való gondolkodás, az Én szót Tóth Anita mindig nagy hangsúllyal mondja).

Az alakok párba állításánál két tapasztalat érvényesül. Az egyik az 'ellentétek vonzzák egymást', a másik 'a hasonló a hasonlót szereti'. Az első elv jellemzi Csongor és Csilla, ahol Csongor intellektusához Csilla csiklandozó érzékisége társul, valamint Balga és Ledér párosát, ahol Ledér dermedtségét oldja (oldhatná) Balga élvetegsége. A második eset igaz az Éj és a Tudós filozófus házaspárjára, illetve Mirígy és Duzza cinikus, körmönfont párosára.

Térjünk még vissza egy kicsit a szereposztás sajátosságaira. Két esetben történik nemváltás tehát, egyszer a Kalmár és a Király, másodsor Mirígy esetében. Az első esetben az egyenlő férfi-nő arány a motiváció, illetve talán a zord, önbizalomtól teli, fennhéjázó Kalmár- ill. Király-külső mögötti gyengeség, esendőség megmutatása. Mirígy esetében ellentmondás van a figura és a színész neve között, Mirígy „férfivé” tétele Mirígy bensejéről mesél, szelepet nem találó szenvedélyei sűrűsödnek össze, mint egyfajta érzelmi véralvadás (bordó ruha), s ez a megkeményedés, eldurvulás, fejeződik ki Mirígy nőies vonásainak, annak, ami belülről, s nem kívülről nővé teszi, teljes felfüggesztése. Mirígy figurája akkor válna férfivé, ha azon túl, hogy férfi játssza, a színész férfiruhát is öltene, a Kalmárt és Királyt játszó két színésznő viszont a nemének (a társadalmi konvenciók szerinti) megfelelő ruhát visel, tehát itt a figura neve is nő, nem csak az őket játszóké.

Bodnár Erika egy, az életkorát tekintve tulajdonképpen még fiatal lány szerepében, és színészi játéka, ami az előadás legmegrendítőbb alakítása, jól mutatja Ledér végletes elvesztettségét, koravenségét. Ledéré az egyetlen kerek asztal, ami körül székek sincsenek. A kerek asztal a kör formáját idézi fel, megérezkítve ezáltal Ledér végletes magába fordulását. Ahogy a körvonal magába ér, úgy záródik önmagába Ledér. Ebből a magába záruló körből nem indul ki egyenes vonal a szemközt ülő felé, ő lemondóan megelégszik azzal is, ha legalább a „szívtelen halál” beleszeret, vagy ha még az se, hát neki úgy is jó.

Rezes Judit Ilma törekeny lényére hívja fel a figyelmet pusztán megjelenésével. A cigányokból lett ördögöket nem cigányok játsszák, de a Kurrogot játszó nem cigány (ez itt fontos) színész gyakran, de nem mindig beszél cigány akcentussal. Az akcentus megint csak egy külső jel, rárakódás az ember valódi lényére. A megoldás, hogy a figura hol cigányosan, hol magyarosan szólal meg, épp a felszínen túlmutató mögöttesre irányítja a figyelmet.

Leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy az előadás a felszín megkapargatásával játszik. Ezt szolgálja a szöveg által megrajzolt figurák jellemét ellenpontosító szereposztás és a külsőségek is: a póthaj, a cigány akcentus vagy az a gesztus, ahogy az előadás a hatalom külső jele, a korona levételével jelzi a Király bukását, aki immár a rendíthetetlen Király-külső letétele után pöre ember mivoltában áll előttünk.

Csakhogy épp a lényeg megragadása az, ami nem történik meg az alakok között, mert egymás helyett Tündére, s az általa keltett felbolydulásra figyelnek, passzívan ülnek egymás mellett egy elérhetetlen Tünde által „lekötve”, megdermesztve. Legviccesebb és egyben legkifejezőbb színpadi megoldása ennek a passzivitásnak az, hogy amikor az ördögök az atyai örökségért versenyeznek, futóverseny helyett az asztalra teszik lábukat, sziesztáznak).

Ez a mozdulatlanság csak néhányszor törik meg. Az előadás a nemtők szövegét a szereplőkkel mondatja, akik a szöveg mozgékony, étellel teli sorait a dermedtségből felélénkülve mondják; a szövegmondást élénk mozdulatok is kísérik. Hirtelen minden megbolydul, a Tünde-fénynyaláb eltűnik, a fénysugár a neutrális neonnak adja át helyét, ami nem

jelöl ki semmit, ám az el nem döntöttségben megmunkálásra vár. A figurák aktívak lesznek, egymásnak felelve, egymásra figyelve mondják a szöveget. Az aktivizálódás azonban röpké pillanat csupán, s ellillantát, ha lehet, még nagyobb csalódás követi. Helyette vannak egyéb „aktivitások”: A leginkább Mirigy aktív, ő az előadás alatt többször is változtatja ülőhelyét. A helyváltoztatásnak azonban negatív előjelű motivációja az intrika, a másoknak ártani akarás szándéka. Általánosan elmondható, hogy a nemtők-jelenet kivételével a színészek aktivitása mindig negatív: Mirigyet már említettük, de épp ilyen destruktív Kurrog és a Király aktivitása, amikor mindketten – megszakítva a monoton ülőhelyzetet – felállnak. Az első akkor, amikor Balgának kiadva magát téveszti meg Csongor; utóbbi királysága elvesztésekor, élete végét kívánva: „Mely kéz meg mutatja most síromat?” És ilyen az Éj felszíkrazó dühe, amikor nyugalmát, vagy sokkal inkább dermedtségét megszavarják. Ő egyébként a nemtők pozitív jelenetében nem kap szöveget, magába zártsága ekkor sem oldódik. Hasonló a helyzet az előadás utolsó jelenetében, a legaktívabbá váló Csongor esetében is. Ő székéről felállva (a többiek legfeljebb eddig jutottak el), a színpadot átszelve kísétál a színről egy ajtóval és egy ablakkal elválasztott háttérbe, hogy ott mondja el szövege utolsó részét. Itt történik meg Csongor és Tünde egymásra találása. Ez a találkozás azonban nem a szerelem beteljesülése, a helyszín pedig nem Tündérhon. Az előadást záró párbeszédben Csongor folyamatosan átveszi Tünde attribútumait, az éneket és a fényt. A prózai szövegmondást felváltják Csongor énekelt sorai, majd a jelenet egésze alatt ráhulló erős fényből kihátrálva lassan eltűnik szemünk elől. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a szemünk előtt szűnik meg fokozatosan materialitása. És éppen ez az a mozzanat, amelyben eggyé válik Tündével, hiszen a hang és a fény közegének, amelyekben Tünde az előadás során „megjelent”, közös jellemzője az anyagnélküliség, az immaterialitás. Csongor eltűnése nem Tündérhonba vezeti őt, a matéria megszűnése itt nem feloldódás az égi szférában, hanem fizikai megsemmisülés, a lélek transzcendens továbbélése nélkül. Hiszen itt Tünde nem egy éteri szféra uralkodónője, hanem egy olyan epekedő szerelem tárgya, amely az egyik fél halálával nem ért véget. Ebben a profán értelmezésben Tünde léte csak Csongor elhunyt kedvese utáni vágyképként képzelhető el, szerelmük nem értelmezhető Ég és Föld oppozíciójaként.

Itt válik láthatóvá, hogy az előadásnak igen szabad a viszonya az eredeti darabhoz. Ésszerű hűzásokkal a darab egész cselekménye felmondatik, ám mégsem a történet elmesélése válik fontossá, az csupán váz, kiindulási pont. Meglátásom szerint az előadásnak és a szöveget ellenpontozó vizualitásának olyan a viszonya az eredeti darabhoz, mint a hegeli megfogalmazás szerint a szövegnek és az azt hangban megfogalmazó zenének: „Mivel ugyanis a zenének a szavakhoz kell kapcsolódnia, ezért ezeknek nem kell nagyon is részletesen kiszíneznők a tartalmat, mert különben a zenei deklamáció kicsinyessé, szétszórttá és nagyon is különböző irányokba széthúzottá válik, úgyhogy elvész az egység s gyengül az összhatás”. (3) Ha elfogadjuk, hogy az előadás azontúl, hogy Tünde énekhangban van jelen, az eredeti darabhoz, mint szöveghez való viszonyában ebben a hegeli értelemben is zenei, akkor magyarázatot nyerünk e zenei viszony hátulütőire is, mégpedig annak okaira, hogy az előadás miért éppen azoknál a részeknél válik unalmassá, amelyek a cselekmény szempontjából a legsűrűbbek. Hegel ugyanis hangsúlyozza, hogy zene és szöveg viszonyában olyan középút a kívánatos, amely félúton van a filozófiai mélység és a jelentéktelen tartalmatlanság között, így egyrészt szabadságot, de ugyanakkor szervezett formavázat biztosítva a zenei kifejezésnek. (4) A cselekményes részeknél, amelyek elűtnek az előadás lírai hangjától, ez az egyensúly megbomlik és előtérbe lép az egyébként csak vázként funkcionáló cselekmény.

Az előadásnak Csongor sorsa mellett, Ilma és Balga sorsának alakulása ad egyértelműen sötét lezárást. Csilla átvitt értelemben marad Ilma, s mégis Balga párja lesz, aki indításképpen jól el is veri (lám még egy jó kis aktivitás). Nincs tehát megváltás. Az 'Utol-

só vacsora' széttöredezett asztalainál ülő 12 figura közül hiányzik a 13., a megváltó. Itt csak a önmagunknak kreált, csalfa ígérete van.

Amire nem is lenne szükség. Csak egy kis figyelem kellene a mellettünk ülő iránt (a szereplők mindvégig tudnak egymásról és reflektálnak egymásra, mindhiába). A szeretet ugyanis figyelem, munka (ilyeneket is szokott nyilatkozni Zsótér Sándor). A figyelem türelem, idő, energia. A figyelem hiányában nem lehet megismerni a külső mögött lévő emberi lényt.

Türelem kell az előadáshoz is, ami olykor valóban unalmas lesz, de talán megéri figyelni, még ha az nem is olyan könnyű.

Munka.

Jegyzet

- (1) Az idézet Zsótér Sándor gondolata a Katona József Színház 2003–2004-es évadra kiadott műsorfüzetében.
- (2) Hegel, G. W. F (1980): *Estztikai előadások*. III. kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest. 159.
- (3) Uo. 160.

Legáth Zsolt
egyetemi hallgató, *Estztika Szak,*
BTK, ELTE, Budapest



Az Osiris Kiadó könyveiből