

Kétszeres adaptáció a veszprémi *Toldi* a Forte Társulat előadásában, az egykori Napló-székházként ismert belvárosi irodaház udvarában. Először is adaptáció Arany János eposzának fizikai színházi feldolgozása-ként, másodsor pedig ennek az előadásnak a nem szokványos és egyáltalán nem színházszerű veszprémi helyszínre alkalmazásaként.

Olyaténképpen

Udvarszínház: *Toldi*. A Forte Társulat előadása.

Rendező: Horváth Csaba. FORTEpiano udvar, Szabadság tér 15. 2022. július 14., 15., 21., 22.



Séd, 2022. 1. sz., 30. old.

Az első változat épp tízéves, és nemrégiben jubilált a 200. előadással. 2012-ben állította színpadra Horváth Csaba az akkori fizikai színház szakos tanítványaival a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Pontosabban a „színpad” idézőjelbe kívánkozik itt, az ősváltozat ugyanis a Színmű játszóhelyként is szolgáló Vas utcai próbatermében készült, abból a térből indult ki, annak minimalista környezeti elemeit építi

be az előadásba. A világhálón elérhető régi felvételeken például jól látszik, hogyan használják a próbaterem és az előtte futó folyosó közötti belső ablakokat – az ablaknyílásokat és aztán a levett ablakszárnyakat. Az ablakok és az ablakszárnyak immár díszletként és kellékként aztán tovább élnek a budapesti Szkénében évek óta játszott előadásban is.

ki, és minimalizmusában minden a *Toldira*, Arany János remekművére mutasson, azt jelenítse meg a szó legteljesebb értelmében, vagyis jelen időben és jelen helyen juttassa szóhoz érvényesen. Mindennél erősebb jele ennek, hogy a jó kétórás előadásban elhangzik a teljes mű, az előhang két versszakát leszámítva mind a tizenkét ének, nincs dramaturgi húzás, hozzáírt dialógus, netán korszerűsítés. De a fenti jellemzők a színjáték lényegét is hozzák: hiszen a színház mindig is adottságokkal és korlátokkal dolgozik, csak ez a megszokott színházi formáknál nem feltétlenül tudatosul bennünk, mert ezek a műfajok, szabályok, előadói hagyományok, dramaturgia, mozgáskultúra stb. mögött már láthatatlanokká váltak. Hogy mást ne mondjak: adottság a színész teste, alkata, hangja is, vagy például színre lépni és a színt elhagyni egyáltalán nem egyszerű és magától értetődő cselekvés, a színház érvényessége múlik rajta, jól ki kell találni, végre kell hajtani,



A veszprémi változat feltűnő jellemzője és különlegességének forrása is az, hogy milyen erősen épít a játszóhely adottságaira (beleértve a korlátait) – amivel radikálisan eltér a korábbi produkciótól, ugyanakkor sajátos módon hű marad az eredeti elképzeléshez, ahhoz, hogy az előadás a helyszínből és a körülményekből nőjön

feltűnés nélkül, funkcionálisan belesimulva a színpad fiktív reallitásába, vagy épp feltűnően, drasztikusan rájátszva arra, hogy itt most színjáték történik, és valaki épp „átlényegül”. Ez az előadás úgy mutatja fel a *Toldit*, hogy közben végig a színjátszás alapjairól is szól. Az irodaház udvarán alig van takarás, szinte mindig min-

denki szem előtt van, az átállások a szemünk előtt történnek meg, egyik jelenetből kihúzza a lábát a színész Toldiként, és a következőbe belép narrátorként, amikor pedig valaki kifut a színről, majd felbukkan az épület valamelyik helyiségéből nyíló ablakban, vagy az udvar falán kívülről szól bele a játékba, akkor még inkább érzékelhetővé válnak, funkciót kapnak és színházi irónia alá esnek a játéktér egyedi sajátosságai. Még arra is kreatívan reagálnak a színészek, amikor a késve érkező nézők épp a kezdődő jelenet addig szabadon hagyott helyén készülnek letelepedni. Mindez egy pillanatra sem árt Aranynek, sőt az így elhangzó szöveg nemcsak érdekes és friss lesz, hanem szépen érzékelhető lesz Arany szövegének rétegezettsége, például az elbeszélői szólamban eleve ott lévő finom önreflexiója. A színjáték végig hozza ezt a dialógust nemcsak Arany irodalmi alkotásával (és annak befogadási hagyományával, közismertségével), hanem magával a színházzal is.

Szép átjárásokat, színészi és nézői kihívást tesznek lehetővé a többes szerepkörök. Nagyszerű sajátossága az átállásoknak, hogy alig követhetően, az előadás áramában, a színészek szerepköreinek egymásba tűnésével kerül át a narrátor szólama egyik színésztől a másikhoz, így Toldi szerepköre sem állandósul Horvay Barnabásnál, hanem időnként átkerül Fehér Lászlóhoz. Nemcsak a narratori funkció vagy Toldi figurája oszlik meg több játész között, hanem megfordítva, egy-egy színész több karaktert is formáz. Widder Kristóf játssza igazán utálhatóan a rókaalkú Györgyöt, aztán kellően kifigurázva az először melldöntve kérkedő, majd megszégyenülő cseh vitéz is, jóformán magától értetődően vetítve egymásba a Miklóst akadályozó ellenfeleket. Bence népi figuráját pedig egyszerre szerethetően és iróniával hozza Pallag Márton, hogy aztán ő alakítsa a másik segítőt, Nagy Lajos királyt is – a tizenkettedik ének végkifejleténél például Arany gyorsan érkező szövegét követve egyetlen vicces átmozdulással tűnve át egyikből a másikba: az egyik versszak végén meg azt kell jól érthetően lemozognia, hogy a király „az együgyű szív nyelvén nagyon érte”, míg a következőben már az egymást ölelő Miklós és édesanyja „hátok megett” kell Benceként sírdogálnia.

Fizikai színházról lévén szó, a koreográfiák, a beállítások, a színészi mozgás kiemelt jelentőségűek. Ezek adják az előadás értelmét – és tízéves sikertörténetét –, hiszen egy realista adaptációba belehalna a *Toldi*. A teljes egészében végigmondott Arany János-szöveg és a színpadi mozgás dialógusában tapintható, mennyire kreatívan épít az előadás a nézők szövegismeretére – és a kreativitás itt azt is jelenti, hogy a nézőt sem engedi belekényelmesedni a jól ismert kötelező olvasmányba, hanem készenlében tartja a kívülről tudott szöveg és a váratlan színpadi játék találkozásának újabb és újabb fordulataira. Várjuk, hogy mi lesz a farkasokkal a nádasban, a bikával az utcai harcban, hogyan hozzák majd az „Utána! Utána!” vagy az „elébe, elébe” tömegjeleneteinek kavargását – a Toldi György legényei által üldözött Miklós képre az előadásban szépen rávetül a vágóhídról menekülő és a mézároslegények által üldözött bika képe. Dinamikusságával, iróniájával és öniróniájával a legjobb értelemben 21. századi a szegény farkasok kicsinálása. Az addig pusztá színpadra behozzák az egyetlen díszletelemet, egy bohóm nagy, rikító kék tesimatracot, és ott esik egymásnak Fehér László Toldiként és a törékeny Zsigmond Emőke anyafarkasként – miután Zsigmond Emőke a Toldi lábai alá kerülő kölykeit féltve, szörnyű ordításként beéneklí nekünk Carmen fülbemászó áriájának kezdő taktusait. A kortárs akciófilmek megkretrecharcvideók mozdulatemeiből áll össze küzdelmük, amibe aztán a hím farkas is beszáll, és addig öldöklök egymást, amíg ki nem fogynak – a narrátor szövegéből.

Díszletet ezen az egy matracon kívül nem is hoznak át az eredeti előadásból, ahogy az egykori Vas utcai színrevitelben, úgy itt is mindent a játszóhely adottságai határoznak meg. A vödör, a botok és még néhány kisebb kellék jön onnan, na meg létra is van az eredetiben, de az ott másik létra, az itt használt be sem fért volna oda. Az itteni háromrészes, „kitolós” egy fának támasztva már az elején a színen van, és az egyik megszólalási platformként szolgál, csak a bikás jelenetben lesz a leválasztható részből multifunkcionális kellék. Ráadásul ebben az előadásban további létrák jutnak szóhoz az egyik belégo épületrész tűzbiztonsági létráiként. (Igaz, ezek közül az egyik takarásban csak az épület sík tetejének megközelítését teszi lehetővé.) A cseh vitéz megregulázásakor például ebbe a félkör alakú kerettel védett létrába mint páncélba bújzik Miklós, hogy onnan kinyúlva fogjon kezét a csehvel.



Nem jönnek ide az eredeti előadás ablakairól leemelt ablak-szárnyak sem, az a feszültség, amit ott a törékeny, hol átlátszó, hol tükröződő ablakok koreográfiába emelése hoz, itt más jelenetekben, más eszközökkel jön létre. A törékeny ablakokkal járó kockázatot itt a cseppet sem veszélytelen helyszínek használata hozza, az ottani ablakok jelenetenként változó jelentéseit pedig felismerhetjük az udvar átértelmeződésében, az irodaház minden oldalról ránk néző ablakaiban, vagy abban, ahogy a tikkasztó hőségből tényleg besüt a nap az udvarra, majd az irodaház ablakairól tükröződve újra és újra benéz a színpadra, végig rezegtetve az előadás fölött a kezdősört, hogy „ég a napmelegtől a kopár szik sarja”. Az „egy, csak egy legény” itt az irodaháznak az udvarba beszögellő, két épületszintnyi magasságban lévő (korlát nélküli) lapostetejéről („alsó kameraállásból” láttatva) kémleli a forgószélet és Lacfi nádor porfelhővel közelgő hadát, „a rókaalkú báty” az egyik földszinti szoba ablakrácsán csimpaszkodik be a színt jelentő udvarra az özvegy Toldi Lőrincné házában zajló éjszakai jelenetben. Egy másik platform, egy alacsonyabb sík épülettető is játékterré válik, kiemelve Toldi Miklós és édesanyja éjszakai búcsúzásának szépen megformált jelenetét. Különösen funkcionális lesz ugyanennek a lapostetőnek a magassága akkor, amikor Bence igyekszik meggyőzni Miklóst, hogy ne menjen világgá a repülő malomkővel elkövetett gyilkosság után, mert majd szépen elfelejtődnek a dolgok, és élhet nyugodtan tovább anyja közelségében, annak támaszaként. Miklós vívódását, ahogy küzd benne a paraszti helyzetéből kitörni vágyás az anyja iránti hűséggel, úgy hozza létre a jelenet koreográfiája, hogy az épület tetejéről kifelé dőlő Miklóst csak Bence tartja meg először egymásba kapaszkodó karjukkal, végül már csak egymás hüvelykujját fogva, a veszélyes, lezuhanással fenyegető egyensúlyhelyeztetel érzékeltetve a megtartó szülői ház és a bizonytalanságokkal teli nagyvilág közti eldöntetlenség feszültségét.

Az adaptáció tehát nem a kompromisszumok logikáját követi a veszprémi előadásban sem. Nem az adottságokhoz igazodást értünk alatta, hanem az adottságokból kiinduló színházi gondolatot, amely a maga pozíciójából felveszi és a maga módján sajátta téve újszerűen mutatja meg a *Toldi* világát. Ahogy ez már az eredeti, a színművészeti egyetem próbafolyamatából kinövő előadásra is jellemző volt.

Az ember persze mindig többet akar. Milyen fantasztikus lenne például, ha Dresch Mihály csodálatosan archaizáló, ugyanakkor korszerű zenéje élőben menne minden alkalommal, ugyanúgy kiteve a körülmények esetlegességeinek, mint minden más a színen. Dreschnek a magyar népzenei elemekkel operáló muzsikája Arany veretes irodalmi szövegét visszacsatolja annak ősforrásához, Ilosvai Selymes Péter históriás énekéhez és az énekmondók előadói hagyományaihoz, régi és mai találkozásának még tágabb dimenziókat adva.

Ladányi István