

SÁNDOR L. ISTVÁN

HATÁROK ÉS HATÁSOK

ZSÁMBÉKI SZOMBATOK NYÁRI SZÍNHÁZ

„Mi magyarázza, hogy Kelet-Közép-Európa országaiban ennyire különböző színházi nyelvek honosodtak meg?” - hangzott el a kérdés a zsámbéki *Don Juan*-fesztivál szakmai találkozóján. Többen többféle megközelítést kínáltak: szóba kerültek a történelmi-politikai viszonyok, a különböző színházi, irodalmi hagyományok, a nemzeti kultúrák eltérő hangsúlyai, a színészképzés különbségei. De nem is a válaszok voltak igazán fontosak (egyértelmű, egyedül jogosult magyarázat úgyse adható), hanem az, hogy a környező országok Zsámbékon jelen lévő képviselői - az önreflexió és a dialógus kényszerét vállalva - beszélgetni kezdtek a problémáról.

(Nem tudom, hogy más országokban miként van, de a magyar színházi közéletben arról egyáltalán nem esik szó, hogy - szemléletmódja, nyelve, stílusa, játékmódja, a közönséghez való viszonya alapján - miképp definiálható a magyar színjátszás. Pedig arról gyakran mondunk ítéletet, hogy milyen a német, lengyel, orosz, román színház. A témában legfeljebb néhány közhely van forgalomban, amelyek feltétlenül újragondolásra, felülvizsgálatra szorulnának.)

Hosszú folyamat fontos állomása (de reméljük, nem végeredménye), hogy az idén elhangzott a bevezetőben idézett kérdés. Ugyanis az egykor amatőr-alternatív találkozóhelynek számító, az idén tizenhatodik évadját élő Zsámbéki Szombatok az utóbbi években egyre karakteresebb arculatot öltő hivatásos színházi programsorozattá alakult. Eleinte arról szólt a zsámbéki program, hogy miképp játszanak másképpen színházat Kelet-Közép-Európában. Mátyás Irén,

a fesztivál igazgatója kezdetben elsősorban határon túli magyar színházakat hívott meg. Később a környező nemzetek teátrumaival - elsősorban román színházakkal - is bővült a vendégek listája. Újabb merész lépésként négy évvel ezelőtt a fesztiváligazgató egy bukaresti vendégrendezőt hívott meg Zsámbékra dolgozni - Beatrixe Bleont akkor még főiskolás volt -, hogy román és magyar színművészek közreműködésével kétnyelvű előadást hozzon létre. A cél nyilván az volt, hogy kiderüljön, vannak-e találkozási pontok, átjárók a két színházi kultúra között. A kísérlet-változó eredménnyel - azóta is folyik.

Az idén tovább bővült a kör: a román, ukrán és erdélyi magyar együttesek részvételével zajló *Don Juan*-fesztivál afféle mini közép-európai színházi találkozónak készült, amelyen a Molière-darab eltérő interpretációi beszédes bizonyítékait adták a színházi gondolkodás különbségeinek, de a színházi önreflexió lehetőségét is felkínálták a régió színházi emberei számára. (A szakmai tanácskozás azonban azt is érzékeltette, hogy nemcsak a színházak, de maguk az alkotók is egészen másképp fogalmaznak: gondolkodásmódjuk, fogalomkészletük annyira különböző, hogy valódi dialógus az első alkalommal még nem alakulhatott ki közöttük. Kiderült: tanulnunk kéne egymás nyelvét.)

Megmutatkozások

A román színházművészet jellegzetességeit mutatta az idei zsámbéki programsorozat első elő-

adása. A bukaresti Nottara Színház a *Gavrilescu esete* című Eliade-adaptációval lépett fel. A *Cigánylányoknál* című novellából a sejtelmes színpadi képekre, elemelt gesztusokra épülő stilizáció teremtett színházi előadást.

A fehér és fekete vásznakkal borított színpadot hátul túllfüggöny zárja le, amelyet az előadás nagyobb részében úgy világítanak meg, hogy falnak, határolóelemnek látszódjék. Máskor diáképek vetülnek a háttérre, az előadás legszebb pillanataiban pedig a túllfüggöny mögötti szereplőkre, tárgyakra esik a fény, így a színpadi események elmosódó tükröződését, titokzatos visszfényt pillanthatjuk meg. (Gyönyörű például az a kép, amelyben a gyertyával vonuló Gavrilescu - pontos koreográfiával követett - tükörárnya jelenik meg a színpad mögött.)

Lényegében erről szól az előadás: arról, ahogy átjáró nyílik két világ között, ahogy egybe-folyik a valóság és az irrealitás világa. Egy nehéz kánikulai napon Gavrilescu zongoratanár számára hirtelen kitágul az idő, újraéli a múltat, és átsétál a jövőbe, míg rá nem döbben, hogy ez a tágasság nem más, mint a halál pillanata - az a végső pont, ahonnan átláthatja egész életét, gyávaságát, tévedéseit. A cigánylányoknál, a helyi prostituáltknál tett merész látogatása kispolgári korlátainak áthágását jelenti, de egyszersmind a fokozatos lemeztelenedést, lecsupaszodást is. A lányok furcsa játékba kezdenek vele, nem tudni, egyszerűen csak mulatnak-e rajta, vagy varázslatot üznek vele. Próbára teszik Gavrilescut, hogy válassza ki közülük a cigánylányt, s eközben életét elrontó tévedésére döbbenik rá: miképp mulasztotta el a nagy szerelmet, s miféle pitiáner kötelességtudatból választott magának feleséget. s ez a sajátos bordélyházi játék egyre inkább egyfajta életbúcsúztató rituálévá alakul. Ennek megteremtését Roxana és Gelu Colceag rendezők a román „látványszínház” legfontosabb eszközeire bízák: vásznak, kendők mozgatására, álarchaszínre, felnagyított gesztusokra, stilizált mozgásokra. És a színészi játékra (a főszereplőn kívül mindenki többféle szerepben jelenik meg), amely könnyed játékosságot érzékeltet még akkor is, amikor fájdalmasan lírai hangulatok születnek. (Tegyük azért hozzá: némi keresettség érzékelhető a produkcióban, néhol közhelyesek a képek, és egy idő után kiismerhetővé válik a játék is.)

Ami a Nottara produkciójában jellegzetességnek hatott, az aradiak vendéjátékában inkább román színházi modorosságnak tűnt. A *Don Juan*-fesztiválon szereplő Molière-előadás többnyire funkciótlannal, indokol(hat)atlanul használta ugyanazokat a tipikus megoldásokat. Mint

Jelenet az aradi Don Juanból



Szvetlana Bocsarova (Marie), Sztanyiszlav Boklan (Don Juan) és Alekszej Vertyinszkij (Sganarelle) a kijevi előadásban

látványos hatáselemeket mozgósította őket, de nem a rendezői gondolat közvetítését bízta rájuk; az ugyanis a produkcióból kibogarázhatatlan volt.

A lényegében üres színpadon fehér ruhás alakok mozogtak, de nem derült ki, hogy az egyszerű jelmezek pusztán a dekorativitást szolgálják-e, vagy jelentéssel is bírnak. Fontosak itt is a stílizált, koreografikus mozgások; mindez egy elrajzolt, karikatúraszerűen ábrázolt rokokó világ főszereplőjévé tette Don Juant. De nem tudtam meg az előadásból, hogy a többiekre miért hat ez a kreatúra: miért hódolnak be neki, miért tartanak tőle. Vagy csupán végigpörgött a molière-i történet egy olyan előadásban, amely egész másról kívánt szólni? Bizonyára nem véletlen, hogy Don Juant a fontos jelenetekben egy árnyékfigura kíséri - mozdulataik gyakran egymás tükörképeiként hatnak. Az ötlet kétségtelenül látványos megoldásokat eredményez, de nem értettem igazán ennek a megkettőződésnek a funkcióját, a történet végkifejletében meg egyszerűen eltűnik az alteregó-alak. Játékos, szellemes etűd zajlik Pierrót (Doru Nica) és Charlotte (Liliana Balica) között, de ez a commedia dell'artét idéző könnyedség egészében nem jellemzi a produkciót. Szép az a kép, amelyben Sganarelle (Ovidiu Ghinita) a füstfelhőből kibontakozva az „orvosi tapasztalatairól” beszél, mozdulatai, gesztusai, a scenikai megoldások afféle halálvízióvá, a pusztulás előérzetévé változtatják a jelenetet, de az előadás végeredményben nem errefelé mozdul. Laurian Oniga rendezése profanizálja a darab misztikus rétegét, hiszen a köszöbor válasza itt csupán annyi, hogy a parancsnok emlékművét építő munkások megbillentik a gránitfigurát. De Don Juan pokolra szállására sem kerül sor, hiszen Sganarelle - a többiek megbízásából - egyszerűen csak agyonveri a gazdáját. Így a pénzéért rimámkodó zárómonológja sem az elmaradt bér-re, hanem a késve megkapott júdáspénzre vonatkozik. Talán elfogadható lenne a történet átértelmezése, ha mindez kellően elő lenne készítve. De nincs; az előadás úgy hat, mintha a rendező ellenőrzés nélkül illesztett volna össze különböző értelmű teatrális ötleteket.

Egy másik fontos színházi kultúra jellegzetességeit mutatta a kijevi Maladij Tyeatr *Don Juanja*. Itt is az volt azonban a benyomásom - akárcsak az aradi előadásnál -, hogy nem élvonalba tartozó produkciót láttam, a fellépő együttes inkább az orosz-ukrán színházi kultúra második-harmadik vonalába tartozhat.

A kijeviek előadását elsősorban a ragyogó színészi technika tette vonzóvá. Különösen a



Sganarelle-t játszó Alekszej Vertyinszkij játéka volt lenyűgöző. Afféle bizarr bohócként végig ő irányította az előadást, de alakításában nemcsak a humornak volt helye, hanem a kétségbeesésnek, a fájdalomnak is - úgy azonban, hogy mindez a játékoság idézőjelei közé került. A Sganarelle által kijelölt játékkétség az egész előadásnak némi commedia dell'arte jelleget kölcsönözött. Szép, szellemes volt például az a lazso, ahogy - egyszerre mozdulva, kajánul lopkodva - a két szolga feltárlta Don Juannak a vacsorát. Tetszett, ahogy a reszketeg öregúrként megjelent Don Louist (Valerij Sepetykina) felállították az asztalra, hogy - mint az atyai tekintély szétmálló emlékműve - hadd harsogja a fiára átkait. Ugyanakkor ez az előadás sem vette komolyan a Molière-darabot, játékkalkomnak tekintette, és gondolatosságát nem bontotta ki. Ebben szerepe

volt annak is, hogy a bohózati Sganarelle ellenpontjaként a hősiesség idolként megjelentetett kimért, büszke, magabiztos Don Juan (Sztanyiszlav Boklan) lépett színre, aki - egyszínűsége okán - nem csábíthatta igazán izgalmas intellektuális utakra a nézőket.

Úgy tűnt, hogy a *Don Juan*-fesztiválon - Székely Gábor videóról levetített új színházi rendezését nem számítva - egyetlen olyan előadást lehetett látni, amely mondani akart valamit a darabról: Barabás Olga sepsiszentgyörgyi rendezését. A Tamási Áron Színház előadása tipikusan „magyar” abból a szempontból, hogy a drámai szöveg intellektuális interpretációjára is törekszik, a kifejezni kívánt világkép határozza meg a színpadra állítás módját. (Épp fordítva, mint az általam ismert román előadásokban, ahol elsősorban a fellelt teatrális formából bontakozik ki a



Vita Loránd (Sganarelle), Nemes Levente (a Parancsnok szobra) és Pálffy Tibor (Don Juan) a sepsiszentgyörgyi előadásban

rendezői gondolat.) A hazai gyakorlattól azonban annyiban tér el Barabás Olga rendezése, hogy a nálunk megszokottaknál jóval teátrálisabb eszközöket használ.

Gyönyörű képpel kezdődik a sepsiszentgyörgyi *Don Juan*: a pasztell fényel világító háttér előtt sötét formákat pillantunk meg, mintha kontúrossá varázsolt árnyképet látnánk. Finoman cirádált alacsony kerítés mögött, egy emelvény tetején elegáns, ősz szakállú úriember álldogál a botjára támaszkodva. A temetőkertben vagyunk, ahol két mai öltözötű fiatalembernek akad meg a szeme a parancsnok szobrán. Don Juan (Pálffy Tibor) és Sganarelle (Vita Loránd) barátok. Bizonyára régóta úton vannak, nem találják a helyüket a világban. Az egyikük tele van makacs szenvedélyekkel, lélekmélyi erővel viaskodó kétségekkal, a megszokásokat cáfoló kíméletlenséggel. A másikuk viszont megértőbb a világgal, a kiegyezést keresi környezetével. Az egyikük tehát a sorsot hívja ki maga ellen, a másikuk viszont lemond arról, hogy igazán önmagára találjon.

Oldalról flamencoritmusokat imitálva egy fekete ruhába öltözött csoport táncol be a térbe. Körbeveszi a két fiatalembert, elkezdődik a küzdelem a két társaság között. A környezet elvárásait reprezentáló sötét csoport a jeleneteket át-

kötő körtancaiból mindig egy-egy újabb szereplőt lök ki magából Don Juan elé, hogy afféle páros küzdelemre hívja ki. De nemcsak ez a párbajjelleg határozza meg a jeleneteket, hanem azaz ötletgazdagság is, ahogy az alkotók egy-két jelzés, tárgy segítségével új és új jelentést adnak a fekete színpadnak. Lényegében mindegyik jelenetben az eredeti történetnek megfeleltethető mai helyszíneket látunk. A tengerparti csábítás például így alakul át kocsmajelenetté, középpontjában egy biliárdasztallal. Hogy Frici (Szakács László) ne legyen útban, egyszerűen felakasztják a plafonról lelógó lámpára, Mari (Diószegi Imola) és Bernadette (Albu Annamária) „elvarázslása” pedig az ide-oda száguldó biliárdasztal segítségével történik.

Ez a kihívó játék azonban mindvégig az elmúlás kísértését jelenti. Így alakul át egy későbbi jelenetben a biliárdasztal a prospektúra boncasztalává, ahol csupán az elrejtőzött Don Juan láb-ujjhegyéről fityegő cédula jelzi, hogy ki is volt ez a figura valójában. Sorsa végül akkor pecsételődik meg, amikor az elegáns, ősz szakállú úr leszáll a piederasztálról, és kézen fogva elvezeti Don Juant. Sganarelle magára marad. Egy halvány fénykörben - nem először az előadás alatt - elsárgult levelet vesz észre. Felveszi és elme-rengve nézi, mintha a semmivel kezdene hoszszas, néma beszélgetésbe.

Fontos hatáselem a sepsiszentgyörgyi előadásban a színészi játék is. Barabás Olga rendezése azonban - a két külföldi előadással ellentétben - mégsem elsősorban a színészi technikára, hanem a személyes jelenlétre épített. Kevésbé

színes, szűkebb regiszterben mozgó, némileg egyenetlen alakításokat láttunk, amelyek hitelesség tekintetében többnyire meggyőzőek voltak.

Teátrális megoldásaiban ötletes, atmoszférájában erős, átgondolt előadás a sepsiszentgyörgyieké, amely - némely vitatható pontja ellenére is - a zsámbéki *Don Juan*-fesztivál legérdekesebb produkciójának bizonyult.

Egy későbbi szombaton egy másik határon túli magyar együttes is szerepelt Zsámbékon. Esztétikai szempontból a beregszásziak is az átmenetiséget képviselik: némely jellegzetességük a magyarországi színjátszáshoz kapcsolja őket, de színpadi fogalmazásmódjukat tekintve erősebben kötődnek más, kevésbé szóközpontú kelet-európai színházi mozgalmakhoz. Vidnyánszky Attila rendezései az alapanyagul szolgáló darabot többnyire látomásokká fogalmazzák át, melyek megteremtésében a rituális gesztusok, megkoreografált mozgássorok, az erőteljessé tett zenei megoldások játszanak döntő szerepet.

Idei zsámbéki előadásuk, *Az ember tragédiája* azonban csak félsikernek tekinthető. Elsősorban azért, mert most nem voltak képesek igazán merészen elszakadni a klasszikus magyar drámai szövegtől. Bár más kiindulópontot választottak, mint Madách: nem a Teremtéssel, hanem a harmadik szín mottószerűvé emelt mondatával kezdődik az előadás: „Hová lesz énem zárt egyénisége...” Nem ég és pokol között, hanem az emberen belül zajlik a küzdelem. Ezért válhat Ádám többször is alakot. (Vidnyánszky használja a Ruszt József által feltalált ötletet, a főhős figuráját több színben is megkettőzi, s így Ádám kívülről figyel, gyakran kommentálja is történelmi szereplőként megnyilatkozó alteregója cselekvéseit.) Ezért érezzük úgy, hogy Lucifer (Trill Zsolt) nem a démoni tudást, hanem az öngyöttrő emberi kételyt testesíti meg; és ezért tűnik annyira megejtőnek az a kép, ahogy meztelen emberi testek csoportalakzata formálja meg a Paradicsomkertet s benne a tudás almafáját.

De a vizuális fantáziával, koreografikus pontossággal megoldott pillanatok elvesznek az előadás szövegáradatában. Talán még merészebben kellett volna a beregszásziaknak húzniuk a darabból, talán még többet kellett volna bízniuk a képekre, a rituális gesztusokra. A színészek többsége szemmel láthatóan birkózik Madách mondataival, tisztelettel bánnak a darabbal, de nem oly merészen, hogy az igazán a sajátjukká válna.

Találkozások

Egy másik, magyar színpadokon sokat játszott darab új változatát is láttuk Zsámbékon. Az idei román-magyar közös munka Shakespeare

Szentivánéji álom című darabjának színpadra állítása volt. Olyan fontos bemutatóról van szó, amely nyilvánvalóan megérdemli, hogy elmélyültebben, kritikusabban szóljunk róla.

Beatrice Bleont rendező - akárcsak a korábbi években - ezúttal is épített dramaturgiailag arra, hogy vegyes nemzetiségű művészcsapattal dolgozzon. Ebben az értelemben az idén is a különféle kultúrák találkozásáról, különbözőségeikről, egymásra hatásukról szolt a zsámbéki nyári színház önálló bemutatója. Ezúttal azonban - a darab természetének megfelelően s a négy évvel ezelőtti közös munkához, *A Mester és Margaritához* hasonlóan - az előadása kulturális kontrasztokat világszintek találkozásaként is értelmezte. Így nemcsak a román és magyar színházi kultúra különbségeit érzékeltették, hanem a két népmentalitásának, világszemléletének különbségeit is. Azonban ez a szándék, amely a rendezői megoldásokban egyértelműen felismerhető, felerősíti a produkcióval kapcsolatos alapvető hiányérzetünket is: mintha külön síkon zajlanának a különféle világszintek eseményei, s a darab az előadásban nem állna össze egységes történetté. Külön-külön pontosan követhetőek a cselekményszálak, de amikor átjáró nyílik köztük, mindig kissé összezavarodik a játék. Mintha hiányoznának azok a megoldások, amelyek egységes világgá szervezhetnék a különféle világszintek ábrázolását. (Nyilván most is a vészes időhiányról van szó, mint a legtöbb nyári produkció esetében. Én a főpróbán és az utolsó, negyedik előadáson láttam a *Szentivánéji álom*-ot. A kettő között olyan jelentős mértékben változott a produkció, ami egy bemutatóra elkészült előadás esetében elképzelhetetlen.)

Beatrice Bleont néma tündérvilágot varázsolt a zsámbéki szabadtéri színpadra. Titánia, Oberon és Puck világát mozgásszínházi eszközökkel jelenítette meg. Kérdés azonban, hogy a darabot nem ismerők számára nem vált-e ezáltal követhetlenné a történet. Hiszen a darab szerint a tündérvilág történései hatnak az emberi világra is. Azt azonban nem érzékeltette a koreográfia, hogy a tündérek közti viszálykodások miért és miként befolyásolják a szerelmesek kapcsolatait, illetve a számárrá változtatott mesterember sorát.

Egyértelműen jelzi viszont a koreográfia, hogy mi történik a tündérvilágon belül. Titánia (Simona Matei) és Oberon (Claudiu Bleont) egy-mással feleselő tánca mintha két világelv vitáját jelezné, mintha ők ketten a természeti létezés két alapformáját jelenítenék meg. Titánia balettmozdulatokból építkező esztétikus tánca olyan önmagába forduló létezésmodot sejtet, amely vonzerőt gyakorol ugyan a környezetére, de maga nem vonzódik másokhoz - a teljességhez nincs szüksége ahhoz, hogy más világok felé is megnyíljon. Oberon alapvetően gesztusjelekből

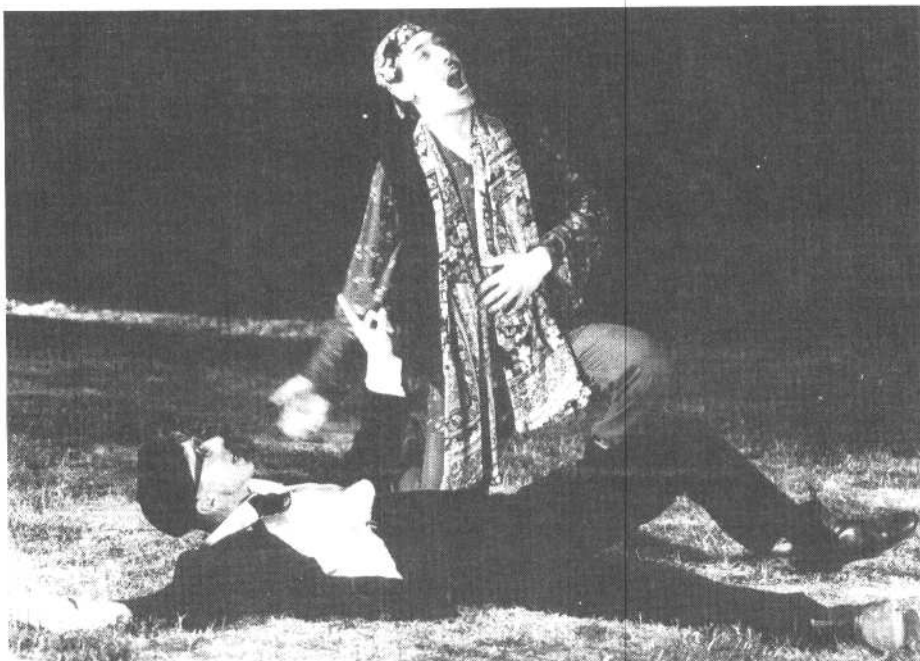
építkező mozdulatsora eleve a közlés, a másikra való hatás szándékát érzékelteti. Az ő világa csak a másikkal együtt lenne teljes, így a vonzódás elemi erejét szenvedéllyé, erotikus tűzzé gerjeszti magában és környezetében. Azért van szüksége a varázsvirágra, hogy erotikus tapasztalatokra kényszerítve befolyásolja Titánia „világszemléletét”. Ezzel függ össze, hogy a zsámbéki előadásban a Titániát kísérő tündérek valójában apácák, illetve az a mód is, ahogy a rendezés az indiai gyermek figuráját átértelmezi. A kamasz fiút a színlap szerint Kupidonnak hívják - talán a külön élő tündérpár közös gyermeke lehet ő. Titánia gondoskodik róla, a nevelését az apácákra bízva, de Oberon más szellemben szeretné nevelni. Ezt jelzi a számára felkínált eszköz, „Ámor nyila” is, amellyel magához szeretné csábítani a gyermeket. Az orgiaszerű éjszakán (amikor Titánia a számmal lép nászra, de még az apácák is kivetkőznek magukból) győzedelmeskedik végül az erotika, és kis nyilacskaival Kupidon maga ébresztheti fel az erdőben eltévedt szerelmeseket. Mindeközben az átváltozásokra, az alakváltásokra inkább Puck (George Calin) magánakcióinak következtében, s nem Oberon terveinek megfelelően kerül sor. A békamozgású, kaján természetű Puck öntörvényű természeti lénynek tetszik, aki - mielőtt meghozta a virágot - azonnal önálló cselekvésbe kezd, hisz a tündérlélek tudta nélkül még idejében elcsente a varázsszerből a maga részét.

A három tündérszereplő lényegében három önálló mozgáskaraktert képvisel, de mozgásuk nem szerveződik egységes koreográfiává. Külön-külön mindegyikük „tánca” meggyőző, de mintha szólóznának valamennyien. Különösen

igaz ez Titániára. Mintha önálló táncbetéteket látnánk tőle, amelyek a szemet gyönyörködtetik ugyan, de a cselekményt nem mozdítják előre; talán azért sem, mert a balett eszközkészlete nem igazán alkalmasa drámaiság kifejezésére. Szépségkultusza még akkor is kísért, amikor igencsak feszültséggel telített események történnek: a tündér és a samár nászában egy éteri és egy velejéig vulgáris világ szikrázik össze és olvad egymásba. Ebből azonban mit sem érzékeltet a táncduett: Titánia kecses, kígyózó táncot lejt, Zuboly (zsámbéki nevén Fundulea) kellemdedő, a tündérlélek mozgását utánzó, parodisztikus mozdulatsort mutat be. A koreográfia nem érzékelteti az összeolvadást, a két világ nem közelít egymáshoz akkor sem, amikor a két test a földön henteregve egymásba gabalyodik. Titánia most is magába mélyed. Ebben a kapcsolathányban nyilván szerepe van annak is, hogy a szerepet egy kiváló balerina táncolja, akinek azonban nincsenek különösebbi színészi kifejezőeszközei.

A tündérvilági másik két főszereplője esetében érzékeltetőbb egyensúly született a koreográfia és a figurateremtés között. Bár Oberon és Puck egyszerűbb mozgásanyagot mutat be, de ezt meggyőzően teszik. (Többen észre sem vették, hogy a két szerepet nem táncosok, hanem színészek alakították; ez igen sokat elárul a román színművészek mozgáskultúrájáról.) Ugyanakkor színészi eszközeikkel, gesztusaikkal, mimikájuk

Bán János (Tetőfi) és Octavian Vlaicu (Botisor) a *Szentivánéji álom*-ban



kal sok olyasmit is kifejeznek a két figurából, amit a koreográfia nem képes érzékelteni.

A mesterembereket Zsámbékon román színészek játszották - magyarul, hisz az előadás magyarországi nézők számára készült. (Román színészek nem először hajják végre a fesztivál történetében ezt a bravúrt: néhány hét alatt olyan szinten képesek megtanulni egy idegen nyelvű szöveget, hogy akcentusuk szinte alig zavarja a nézőt.) A románok magyar nyelvű szereplését az előadás azzal indokolja, hogy ők tulajdonképpen a szomszéd országból érkezett vendégmunkások, akiket Vackor - Nádasdy Ádám Zsámbékon használt fordításában Tetőfi (Bán János) - (jobb híján) arra szemelt ki, hogy velük adassa elő a fejedelmi pár esküvőjére készült darabját. A szellemes ötletből elementáris erejű bohózat születik. Nyugodtan mondhatjuk, hogy a mesterember-jelenetek az előadás legemlékezetesebb részletei. A jobbnál jobb poének, a fergeteges játékgegek valójában kétfajta mentalitást szikráztatnak össze. Tetőfi okos, de túlságosan komolyan vesz mindent. A vendégmunkások nem értenek semmit, de mindent könnyedén megoldanak. Miközben Tetőfi görcsöl, erőlködik, hogy az udvar számára is elfogadható színészekké ido-

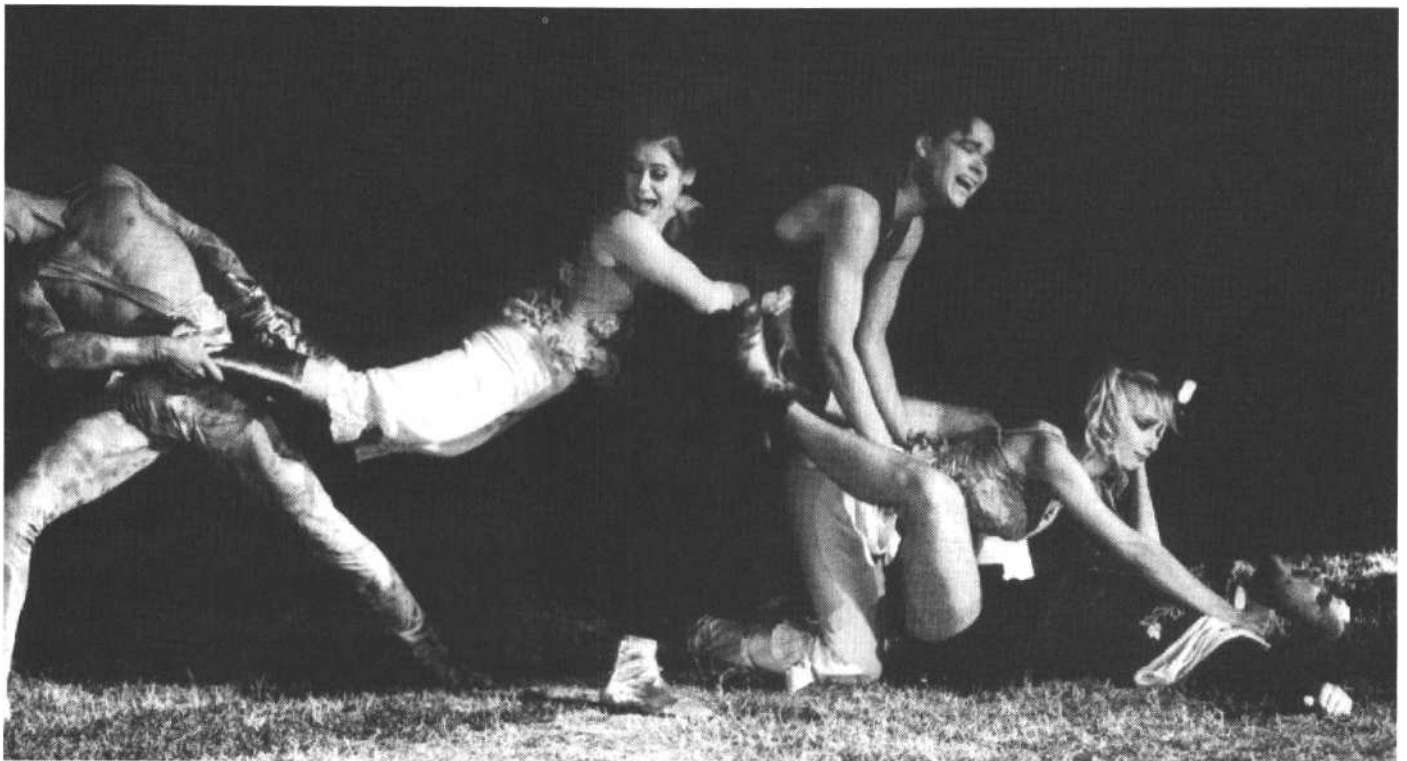
mítsa alkalmazottait, a vendégmunkások egyre inkább taníthatatlannak bizonyulnak: nem akarnak megfelelni senkinek, semminek, csak teszik azt, ami jólesik nekik. De varázsluk, sajátos bájuk épp ebből adódik. Valami olyan oldott természetességet, megnevezhetetlen szabadságot képviselnek, amely nem alkalmazkodik a civilizált normákhoz. Az első megbeszélést önfelelt italozás-sá változtatják: szól a balkáni népzene, sűrűn összekoccannak a pálinkáspoharak. Nem nagyon értik, morognak is, amikor Tetőfi szerződést akar aláírni velük. Ahelyett, hogy átelnék az alkalmazotti viszonyt, inkább úgy bánnak Tetőfivel is, mintha a cimborájuk volna: jól leitatják, aztán furcsálkodva nézik, ahogy igencsak imbolyogva, az ő nótájukat harsogva távozik a színről. A próbák során a vendégmunkások nem nagyon értik Tetőfi instrukcióit, utasításait, de gesztusaik szüntelenül arról biztosítják őt, hogy minden rendben, fog ez menni. Aztán mindent rosszul csinálnak. Tetőfi akár bele is gebedhetne, akkor se tudná rávenni őket, hogy ne azt tegyék, ami épp jólesik nekik.

A próbajelenet a zsámbéki előadás csúcspontja. Bán János elemében van, rég nem kapott már ennyire testre szabott, őt valóban helyzetbe hozó feladatot. Jól ismert eszköztárát mozgósítja, hihetetlen játékkedvvel. Nem túlzás azt mondani, hogy nagyrészt Tetőfiről szól az előadás. Arról a tragikus bohózati helyzetről, hogy a figura minden erőfeszítésével csak az összeomlást készíti elő: az udvarban zajló előadáson minden szétesik, és ő semmit nem lát vissza abból, amit

begyakoroltatott. Ugyanakkor arról a bizarr helyzetről is szó van, ahogy együtt dolgoznak igencsak eltérő kultúrát képviselő művészek. És ebben az összefüggésben talán nem túlzás azt mondani, hogy ezekben a jelenetekben lényegében önmagára reflektál, önmagát parodizálja az előadás. (Bán János román nyelvű rendezői utasításokat ad, de épp az ellenkezőjét akarja elérni Pyramus és Thisbe történetének megjelenítésében, mint amit a román rendező csinált a *Szentivánéji álom* szerelmeseivel. Tetőfi próba közben ráveti magát a Thisbét játszó Flautra, lefogja karját-lábát, meg akarja akadályozni, hogy minden mondatát túlmozogja, mozdulatokká fordítsa át. Ezzel szemben Beatrice Bleont szüntelen mozgásra készítette a fiatalokat játszó színészeket.)

A vendégmunkás-jelenetek hatása abból is adódik, hogy remek román karakterek jelennek meg benne. Fundulea (Dorel Visan) huncut magabiztossággal uralja a játékot, bumfordi kíváncsisággal figyeli az erdei varázslatokat. Flaut (Nicolae Poghiric) ártatlan értetlenséggel hallgatja Tetőfi instrukcióit, szeretni való esetlenséggel játssza Thisbe szerepét. A dalos kedvű Botisor (Octavian Vlaicu) szüntelenül áriákban fejezi ki magát, s kedvenc dalait még az előadásba is becsempészi, hiába akarja kiirtani azokat Tetőfi. A keszeg természetű Subtirelu (Ion Rizea) kedves kétségbeeséssel szemléli, hogy mi minden történik körülötte. A nehézkes észjárású Blandu (Radu Panemarrenco) ártatlan behemótot formál a vérszomjas oroszlánból.

Puck (George Calin) és a szerelmesek (Szalay Mariann, Takátsy Péter, Botos Éva és Schneider Zoltán) (Koncz Zsuzsa felvételei)



A vendégmunkások bájosan felelőtlen balkáni világához képest mindenképpen ki-módoltnak és erőszakosnak tűnik az udvar. Ezt a réteget (melybe beletartozik a négy szerelmes is) magyar színészek játsszák. Théseus (Fekete Ernő) agresszív uralkodó, aki elsősorban arra fordít gondot, hogy különféle tornamutatványokkal maga alá gyűrje leendő házastársát. Hippolyta (Egri Kati) sziszegve ellenkezik, majd enerváltan enged. De kis híja van annak is, hogy a király - miközben gyermeki kötelességeire figyelmezteti - nem erőszakolja meg Hermiát (Botos Éva). Az udvaroncok engedelmesen elfordulnak, Demetrius (Takátsy Péter) és Lysander (Schneider Zoltán) is félreáll, a lány és az apja pedig semmit sem tehet a zaklatással szem-ben. (Az előadás vitatható szerepösszevonással az udvari bolondnak öltöztetett Philostratest - Tóth József - teszi meg Hermia apjává. Hogyan képviselhetné az ellent-mondást nem tűrő apai tekintélyt ez a talpnyaló, királya kezeit csókolgató bohóc?)

A szerelmesek világa nem sokban különbözik az udvaré-

től, legalábbis erre utalnak a jelmezek. (Tervező: Doina Levinta.) A lányokon ugyanaz a fodros babaruha, amelybe kezdeti barbár öltözékéből Hippolyta is átvedlett. A fiúkon ugyanaz a gazdag hímzésekkel sűrűn díszített sötét mellény, amelyet az uralkodón látunk. A négy fiatalnak mindazonáltal önálló története van, amely (egy szerencsétlen húzás következtében) nem is igen kapcsolódik az uralkodópár történetéhez. (Elmarad ugyanis az a jelenet, amikor a négy szerelmezt Théseus és Hippolyta ébreszti, így nem hangzik el a korábbi uralkodói parancs módosítása s a hármas esküvő bejelentése sem. Az ünnepség alatti párbeszédükben - „csodákat be-szél ez a négy szerelmes”-Théseus és Hippolyta mégis visszaüt azokra az élményekre, amelyek-ről a kihagyott jelenetben hallhattak volna.)

Színházi kultúrák közötti átjárót a fiatalok történetének színpadra állításával igyekezett nyitni a zsambéki előadás. A szerelmesek megformálásában érződik ugyanis az a színjátszásunkban meghatározó gyakorlat, melynek értelmében a színészek elsősorban a szereplők érzelmi állapo-



Jelenet a III. Richárd megkoronázása című szegedi előadásból. Középen: Timár Éva (Veréb Simon felvétele)

tát keresik meg, s játéukban ennek átélésére, közvetítésére helyezik a legnagyobb súlyt. De a fiatalok játékában-vélhetően a rendezői instrukciók nyomán - az a román színjátszásban meghatározó szándék is felismerhető, hogy figuráikat az akciókból, állandó mozgásokból építsék fel. A színészek tehát egyrészt érzékeltetni próbálják azt a szenvedélyt, amely a szerelmi négy-szögbe gabalyodott fiatalokat az erdőbe űzi, másrészt állandó mozgásukkal ironizálni is próbálják a figurákat. A mozdulatok, az akciók ugyanis nem szenvedélyes szeretőknek, hanem elszánt bohózatú figuráknak mutatják őket. Úgy tűnik, hogy a rendező a magyarszínháztársasban szokatlan testközpontú játékot és groteszk játék-stílust várt el a szereplőktől, ők viszont - iskolázottságukból következően - inkább az érzelmi

állapotokból építkeztek. A kétfajta közelítésmód azonban kioltotta egymást, s így i meglehetősen leegyszerűsített figurák születtek. Egyedül Szalay Mariann érzett rá a furcsa játéktílusra: Helénája úgy válik neveltségessé, hogy közben érezzük, mi is az, ami olyan mélyen tragikus a sorsában. A rendezői elképzelés és a színészi felkészültség közti hasadék következtében végeredményben megint az történt, ami a legtöbb Szentivánéji-előadásban: a többszörösen aszimmetrikus szerelmi történet erőtlenség jele-nik meg az előadásban, pedig lényegében ez hozza mozgásba az emberi világ eseményeit.

Az előadás egységes vilá-gát megteremtő felütés és cselekményvezetés hiányát nem képes pótolni a határos zárlat sem, amely váratlanul közös képbe próbálja rendezni az eddig külön-külön ábrázolt rétegeket. Mindez - azért is, mert igen fontos gondolati jelzésekkel kíván élni- inkább afféle „vörös faroknak” hat, s nem az előadás (az addig történetekkel szerves kapcsolatban álló) lezárásának. A fűre terített vörös drapérián francia négyest idéző furcsa marionett-táncot jár az indaszerű álarcok mögé rejtőzött uralkodópár és

a négy szerelmes. Aztán némán végigmosolyog-ják a vendégmunkások esetlen előadását. Mindenki a királyi kegyre vár. Az udvari bolondnak öltöztetett Philostrateus egy hatalmas bársonydo-bozzal érkezik. Ebből mégsem a remélt kitüntetések kerülnek elő, hanem kötelek, amelyeket az udvaronc a vendégmunkások és vezetőjük nyakába hurkol. A rendező itt komolyan vett egy théseusi szójátékot („bizony, ha maga a szerző játssza Pyramust és fölakasztja magát Thisbe harisnyakötőjére, az nagyszerű tragédia lett volna”), és az egész társulatra kimondott ítéletté tágította. Tetőfi és a vendégmunkások kétségbeesetten térdre rognak. Ekkor érkezik azonban a tündérpár, és egyetlen mozdulatukra megme-revedik az udvar. Csak a vendégmunkásokat térítik magukhoz, akik komótosan leszedik a nyakukról a köteleket, és ráérősen eloldalognak, mint akiknek semmi közük ahhoz, ami itt történik. Ők nem akarnak megfelelni semmilyen hatalmi követelménynek (nem úgy, mint Tetőfi),

tehát nincsenek kiszolgáltatva a dekadens udvari világ terrorjának. Létezésük ahhoz a természeti szférához áll közel, amelyet a tündérpár képvisel. Aztán feleszmél Philostratus is, aki a lánya után kutatva maga is betévedt az erdőbe. Ott a tündérek vettek üldözőbe, s a varázsvirág hatására erkölcsükből kivetkőző „apácák” végül is őt csábították el. Most is hívják magukkal. Philostratus gondolkodik egy pillanatra, majd hirtelen elhatározással Tetőfi fejébe nyomja bohócsipkáját, és a tündéreket követve elindul a szabad természeti létezés felé. Legyen helyette ezután Tetőfi az udvari bolond, ha már úgyis kegyekért esengett. A drámaszerzőt Puck ébreszti. Tetőfi felneszel az égre, s Puck kutyaugatást utánzó hangjaitól kísérvé mondja a zárómonológót: „Már csak piszálól a parázs, / míg a bagoly felsikolt; / hangja

rémisztő jeladás: /ki ma beteg - holnap holt...” Ezzel a komor látomással, pusztulás-előérzettel zárul az előadás. De ez éppúgy függelékszerű (mert éppannyira nincs kapcsolatban az előadás korábbi hangulatával), mint a zárlat többi eleme.

A részértékekben gazdag, de „befelejzetlennek” ható *Szentivánéji álmot* újabb önálló bemutatók követték Zsámbékon. Ettől az évtől kezdve - ez a program újabb bővülését jelzi - friss szemléletű magyar rendezők előadásai is láthatók voltak a romtemplom mellett. Zsótér Sándor a III. Richárd megkoronázása című rendezésével jelentkezett (ez lényegében a tavalyi szegedi bemutató felújítása volt), Schilling Árpád pedig Brecht Baalját állította színpadra. Az előbbi produkcióról a SZÍNHÁZ januári számában számoltunk be, az utóbbiról külön írás szól majd.

ezek alapján próbálja korhoz kötni a történetet: a szerenád adó Polichinelle mandolinja váratlanul basszusgitárrá változik, a trikolór a francia forradalom idejét idézi, a „poroszlók” második világháborús katonai egyenruhában szedik el Polichinelle-től a pénzét.

A színpadi tárgyak Csizsár Imre kapolcsi előadásában is az idegenségük miatt válnak gyakran hangsúlyossá, de használatuk itt sokkal konkrétabb utalásokkal tölti meg az előadást. Gumibottal „üti” például doktorra - az egészből mit sem értő - Rigó Jonathánt a csendőrijelmezés Miklós és Babos Gyurka.

A három darab közül a *Dandin György* kínálja a legkevesebb lehetőséget a színész és néző közötti játékra. Mégis Hargitai Iván az, aki a legkövetkezetesebben viszi végig az erre alapozott rendezői koncepciót.

Diszlettelen színpadán a főszerep a színészi játéké, amelyben különös jelentőséget kap minden mozdulat és arckifejezés. Kellék sincs; ha valamire mégis szükségük volna a színészeknek, azt gesztusokkal imitálják. Angélique és szobalánya, Claudine a kezükből formálnak legyezőt. (Claudine-é ki sem nyílik!) A játékeret a szereplők mozgással töltik ki: az egyetlen díszletelem, egy hatalmas létra kényszeríti őket szüntelen helyváltoztatásra. Az előadás egész koreográfiáját ez a létra alakítja, amelyet eldöntenek, felállítanak, kinyitnak, összecsuknak - díszletként és kellékként egyszerre használják. A létrafokok a szereplők helyzetét jelzik a társadalmi ranglétrán. Dandin, a gazdag paraszt, bár nemesi családba nősült, a létra alsó fokán marad. Az ifjú feleség kegyeire pályázó Clitandre a létra tetején guggolva fogadja a nemesi felmenőit soroló após, Sotenville üdvözlését. Sotenville a bemutatóközben egyre feljebb lépked a létrafokokon, és amikor az egyik, a tengerentúlra is eljutott öséről beszél, már egy fokkal Clitandre felett áll. Első színre lépésükkor Sotenville-ék bizonytalan balettlépésekkel egyensúlyoznak az oldalára fektetett létra két szárán.

Ha a létrát jobban szétnyitják, a történet egy szinttel lejjebb kerül: a szolgák, Lubin (Dévai Balázs) és Claudine (Kiss Eszter) évődnek és kergetőznek körülötte. Díszletelemként Dandinék házat jelent: aki otthon, belül van, az a létraszárak között áll. A pikáns jelenetekben „hanyatt fekszik”, kitér „lábaival” felfelé. Ez a játék azonban csak ott működik, ahol a létra így vagy úgy, de funkciót kap. Azokban a jelenetekben, amelyekben felesleges, lefektetik, de úgy is útban van, eltüntetni pedig nem lehet.

Az előadás durva, vaskos humora is a népi vígjáték öröksége. Clitandre - hálája jeléül - alaposan megfogdossa Claudine-t, aztán Lubin fogdossa Dandin-t, amikor a „sötétben” őt hiszi Claudine-nak. Később Dandin az elosonó Lubin arca helyett a feke felé fordul, úgy beszél

TÖRÖK TAMARA

LÁTLELET A SZÍN-HÁZRÓL

HÁROM MOLIÉRE-ELŐADÁS

„Ha jól látom, belőlem itt paprikajancsit csinálnak.” Ezt Argan mondja, a képzelt beteg, de nem vár külön sors Rigó Jonathánra, a botcsinálta doktorra és Dandin Györgyre sem. Kinevetik őket, mi is nevetünk rajtuk, és nevetünk azokon is, akik gúnyt úznek belőlük. Póru járnak, becsapják őket, de színlelnek ők is - nekünk és a színpadi „közönségnek”. Színjáték a (szabadtéri) színpadon. A *Dandin György* Szentendrén, *A botcsinálta doktor* Kapolcson és *A képzelt beteg* Kőszegen. Három Molière-darab a képmutatásról. Három előadás a színházról.

Mind a háromnak a játékosság a kulcsa, amelyet a három rendező egészen másképp, más-más eszközökkel tesz hangsúlyossá. Mintha csak azon versenyeznének, melyikük tudja a legvégletebben felerősíteni a szereplők komikus vonásait és a színpadi helyzetek fonákágát, melyikük tudja az előadást a legjobban elemelni a színpadi realizmustól. Mindhárman gondoskodnak arról, hogy egy pillanatra se felejthessük el: színházban vagyunk. Ez is a Molière-játszás egyik lehetséges alternatívája, egyben visszakanyarodás Molière művészetének kiindulópontjához: a vásári komédiához, a commedia dell'arte hagyományához.

A botcsinálta doktor és a *Dandin György* színészei valóban vásári komédia szereplőiként lépnek színpadra. *A botcsinálta doktor* bohóctréfá

nak indul: Rébék asszony és Rigó Jonathán csíkos bohócruhában, piros krumpliorral jön ki a parván elé. Nem kevésbé nevetséges a később színpadra lépő, fonott copfos, festett szeplős, artikulálatlanul üvöltő Katica és szerelme, a narancssárga-zöld hajú Harics sem. Sütő Mihály és Jankó „mi, egyszerű kapolcsi emberek”-ként másznak fel a nézőtérről.

A George Dandin, avagy a megcsúfolt férj című komédiát játszó alkalmi társulat nyitó- és zárómeghajlással foglalja keretbe Dandin történetét. Úgy tesznek, mintha kanavászból rögtönöznenek. A hátsó, áttetsző díszletfalon át az is látszik, ahogy a színfalak mögött készülődnek.

A képzelt beteg a kőszegi előadásban nem vásári komédia. Itt díszlet is van: szoba, kórházi ágygal és kórházi székekkel, összetéveszthetetlen WC-ajtóval, kék-fehér-piros póznák közé kifeszített lepedőkkel. Pedig a három darab közül formailag *A képzelt beteg* hasonlít legjobban az olasz népi játékhöz: énekes és balettbetétekkel tagolt bohózat. A rendező, Merő Béla nem hagyja el ugyan a zenés-táncos részeket, de az előadás sokkal kevésbé él a színpad és nézőtér közötti játék commedia dell'arte kínálta lehetőségeivel, mint a másik kettő. Mesejáték lesz *A képzelt betegből*; az előadás zárójelenetében orvosi köpeny-paláttal és hatalmas injekciósűtő-joggal meg is koronázzák a doktorra avanszált beteget. A látványelemek becsapják a nézőt, aki pontosan