

elé fogja vetni az újszülöttet. Mivel az üzenet hallatán első meg-
lepődésemben titkot fogadtam, csak annyit mondhatok: nem az
ócska babakocsi az a díszletelem, amely nyomra vezet.

A találgatásokra az is módot adott, hogy már rég nem a Szigar-
jev lerakta vágányon haladtunk. Parti Nagy Lajos – Tompa Andrea
fordítása alapján készített – átirata (valószínűsíthetően a rende-
ző, Gothár Péter nyomatékos akaratából) az eredeti szöveg cselek-
ményét, hangütését és jellemeit is alaposan módosította. Talán ez
az első eset, hogy a partinagylajosság nem egészen vált be. A darab
műfajilag gazdátlan lett, illogikus mozzanatok csempészték
magukat a jelenetekbe, se orosz, se magyar, se modellarca nincs a
színműnek. Pedig az oroszosságot az orosz nyelven (is) megszólá-
ló felütéssel, az előcsarnok cirill betűs alkalmi felirataival, a poszt-
szovjet Oroszország keserves valóságfotóinak nyüzött kiállításá-
val, a büfé kaviáros feketekenyer-szendvicseivel is erőlteti a rende-
zés. Bertalan Ágnes a csecsemő számára egy uborkásüvegbe tejet,
kisbőröndbe szegényes bébiholmikát csomagoló Pásájának sem
tett jót, hogy öt saját és öt fogadott gyermekben edződött anyai ta-
pasztalata egy dosztojevszkiji vallási zavarodott hangtalan ima-
mormolásaival kell keveredjék. Lengyel Ferenc az Auróra időszá-
mításából ki nem kecmertgett, fegyverrel handabandázó Miseny-
káját is bevitte ez a felfogás az erdőbe. Szirtes Ági mint az állomás
inkább vodkahamisítással törődő – és az ebből következő halál-
esetre nagyon érzékeny – jegykiadója visszamentette magát s az
alakot arra a tájra, ahol Parti Nagy Lajos ugyancsak a gyehennát
(ott az öreg ház pincéjében izzó, emberégető tüzet) felszító, *Mau-
zoleum* című darabjában, ugyanebben a színházban mozoghatott.
Az általa ábrázolt primitívség – a népi nevetéskultúrának ez a ne-
gativja –, loncs és lomp félelmetes keveréke még Gothár bravúros
architektúrájú és miliójú, ám túlcifrított (az alapromokban és
alapromcsokban nem eléggé bízó) díszletét is lerázta magáról.
Akárcsak Csomós Mari (Petrovna), aki a folklór siratóasszonyait,
a bolondokháza hazudós nénikéit és az erőt ki tudja, miből merítő
világárváit egy fekete kendős vertikálisban összesűrítve az elhibá-
zott teremtés egy leszakadt rögét képes kiformalni (nem feledve és
nem feledtetve, hogy neki is a visszaváltandó kenyérpíró szabá-
lyozza egyetemes és dilinyós eszmekörét). Ujlaki Dénes (Ványa),
épp ellenkezőleg, beleágyazódik a díszletbe, annak részeként vege-
tál. Abszurd drámák beásottja? Nem; az ő alkoholizmusa alatt ros-
kadt be, mélyült egyre – egészen sírra – a föld.

Gothár erős akaratú és okosan kitervelt (a díszlet osztottságá-
val, zezzugosságával összehangolt) színészvezetése négy-öt szép
alakítást termelt (az előadás elsősorban – megérdemelten – Szant-
nert és Kocsist emeli a ranglétrán). Kovács Andrea a jelmezekkel
egy kis lepukkanás-kavalkádót varázolt a penészzöld, koszszerűke
állomás sivárságába (még Csomós Marin is harsog a fekete, a
gyász). Rengeteg ötletet és munkát ölel fel a *Fekete tej*. Érdemes
lenne például leltárszerűen leírni, mi minden van a látszólag üres
és kicsiny fülkében, ahonnan Szirtes Ági Pénztárosnője nem ad ki
jegyet (majd később már az sincs, aki ne adjon ki jegyet). Annyi
ajtóval, ablakkal, szereléssel ékes ez a fémhasáb, hogy mindig
újdonságot, látványviccet, térosztó tartalmat remélve mered rá
a szem.

Egy becsületes kenyérpíró általában hét fokozat található.
Bizonyára az olyan, kevésbé becsületesen is, mint amelyet Sura és
Ljovcsik szó a pazarlásukat késvé megbánó gyanútlanokra. Noha
a színházi előadásokat nem szokás a pírítóerővel mérni, Gothár
Péter rendezése – hetes skálát véve – ötös fokozaton működik.

VASZILIJ SZIGARJEV: FEKETE TEJ (Kamra)

FORDÍTOTTA: Tompa Andrea. SZÍNPADRA ÍRTA: Parti Nagy Lajos. JELMEZ:
Kovács Andrea m. v. DÍSZLET-RENDEZÉS: Gothár Péter.

SZEREPLŐK: Szantner Anna, Kocsis Gergely, Szirtes Ági, Lengyel Fe-
renc, Bertalan Ágnes, Csomós Mari m. v., Ujlaki Dénes, Somody Kál-
mán m. v., Czákó Klára.

TOMPA ANDREA

Ivan felnőttkora

■ DOSZTOJEVSZKIJ—RICHARD CRANE:
A KARAMAZOV TESTVÉREK ■

A Dosztojevszkij-előadások kritikája az adaptációnál kezdő-
dik. Nagyon leegyszerűsítve: megszámloljuk, hányan lesz-
nek a színpadon; ha sokan, akkor a hangsúly minden bizonnyal
a realiztikusan ábrázolt történeten, a cselekményen lesz, vala-
mint a közegen, amelyben a szereplők léteznek. Tehát elsősorban
nem a viszonyokon és az egyes figurákon. Természetesen nem
csak így lehet nagy társulatra-színpadra adaptálni Dosztojevsz-
kij-művet, nálunk mégis ez vált gyakorlattá, s ez teszi a nagyléleg-
zetű prózai művet a színpadon a „*Száz híres regény*” cselekmény-
felmondásához hasonlatossá. Az ilyen módon színre vitt *A Kara-
mazov testvérek*ben lesz aztán számtalan cselekményszál, sok
megjegyezhetetlen nevű, másod- és harmadrangú szereplő, ren-
geteg szín- és helyszínváltás, teaivás, ikonok, pravoszláv egyházi
zene... A nagyszínpadi Dosztojevszkij-adaptációk nálunk nem
szoktak sikerülni – legutóbb éppen a Vigben és a Katonában nem
sikerültek –, s az ok itt is, ott is elsősorban magában az adaptá-
cióban keresendő. Talán majd akkor sikerülnek, ha az adaptáto-
rok lemondanak a realiztikus történetmesélésről. (Ami persze
hozhatna érvényes olvasatot is, de a mai színházi nyelv előbbre
tart ennél.) Ha a nagy egész helyett valamelyik részlet színrevite-
lére vállalkoznak az alkotók, a hangsúly átkerülhet a két-három-
négy (regénye válogatja) főszereplőre és a közöttük lévő viszo-
nyokra. Ahogy például a lengyel Andrzej Wajda vagy az orosz
Kama Ginkasz adaptál Dosztojevszkijt, ők pár szereplős drámá-
ban gondolkodnak, és egy-egy szereplő világának legmélyére ás-
nak. Az elmúlt néhány színpadon egyetlen jelentős Dosztojevszkij-
adaptációja nálunk a *Bűn és bűnhődés a rácsok mögött* című Sop-
sits-előadás volt (igaz, ez sem nagyszínpadon született), amely az
egészségtelen hagyományt megtörve kerettörténetet, már-már
önálló darabot hozott létre.

A szolnoki *Karamazov*-előadás adaptációja is jól van kiválasztva,
a lehető legjobban a kínálatból. A Richard Crane által „átírt” mű
(melyet tíz évvel ezelőtt játszottak először magyarul) mindössze
négy szereplős, pontosabban négy színészre íródott. Színész és
szerep viszonya bonyolult ebben az autonóm darabban. A realiz-
tikus, történetmesélő Dosztojevszkij-adaptációkban nincs le-
hetőség a színészi metamorfózisokra, arra, hogy a színész több
szerepbe bújjon. Crane verziója nem kényszermegoldás, hanem
olyan adaptációs eljárás eredménye, amely lehetővé teszi, hogy fe-
szültség teremtsen az egyazon színész által játszott szereplők
között. Ennek zseniális példája Wajda *Félkegyelmű*-adaptációja, a
Nasztaszja Filippovna, melyet előbb három, majd két szereplőre re-
dukálva adtak elő: a japán kabuki-színész, Tamasaburo Bando
egyszerre nemcsak Nasztaszja Filippovnákat alakította benne, ha-
nem Miskin herceget is.

Crane verziójában a regény négy szereplőre lecsupaszítva jele-
nik meg: a színészek az alapfigurák, a négy testvér mellett rendre
eljátsszák apjukat is, mintegy kézzől kézre adva egymásnak a sze-

repet. (A darab további szerepösszevonásokat is alkalmaz: Zoszima–Aljosa, illetve a nők megjelenítése.) Az alapkonfliktus itt is nagyjából elmesélődik, tehát az adaptáció nem olyan típusú, hogy nélkülözhetetlenné tenné a regény ismeretét. (Persze, aki olvasta az eredeti alkotást – nem vagyok benne biztos, hogy ma építhet erre a rendező –, az mást, többet, jobban lát.) A választott drámai konstrukció kiválóan alkalmas az egymáshoz való viszonyok, illetve a figurák egyenkénti megmutatására.

Bahtyin polifonikusnak, dialogikusnak nevezte regénytípológiájában Dosztojevszkij műveit, amelyekben az egymással párbeszédet folytató különböző tudatok közvetítik a „szerzői szót”. A Crane-féle adaptációban a realiztikus cselekményábrázolásról a Bahtyin által hangsúlyozott *tudatra* kerül át a hangsúly. Ha tehát valamiféle megfelelés van regénytípológia és adaptáció között, akkor, úgy tűnik, ez a Dosztojevszkij-adaptálók számára az egyik lehetséges út.



Seress Zoltán és Harsányi Attila

Telihay Péter rendező jó szöveget és hozzá méltó teret választott. Nemcsak a méretei szerencsések (szobaszínházban vagyunk), hanem a kereszt alakú, kívülről körkörös körülférhető színpadkép is, ahová a négy fiú a kereszt négy egyenlő hosszúságú szárán érkezik. Már ennek is szimbolikus tartalma van: felülről nézve öskeresztény szimbólumot látnánk, egy körbe írt egyenlő szárú keresztet. A nézőket Telihay a keresztpallók közé ülteti, hogy testközelle hozza a figurákat. Az előadás egyik kulcsa és hatásos eszköze ez a minimálisra redukált távolság színész és néző között. A rendező nem azért teszi ezt, mert „ma így szokták”, vagy mert a mai színház összement (egyébként valóban összement), hanem hogy azokat az indulatokat, emberi és emberközi poklokat, amelyekről beszélni akar, a néző közvetlen közelébe helyezze. Hogy színpad és nézőtér levegője együtt és egyszerre forrjon fel, hogy a szereplők közötti és az egyes szereplőkön belüli vilámok és áramutések a nézőteret is sújtásák. A néző benne ül a kitörő szenvedélyek, szenvedések, feszültségek erőterében. Eleve nem lehet külső szemlélő, csak érintett, részes lehet. S ebben a kicsi, invenciózus térben még a dosztojevszkiji „lent” és „fent” is létrejön: a kereszt tövében, a padló szintjén van a „lent”, ami első sorban Ivané és Szmeryakové, a „fent” pedig, ahol leginkább Dmitrij tartózkodik, két ponton is létezik (csigalépcső, illetve ku-

sza létra vezet oda). A falakat töredezett ikonok, Máriák és pantokrátor Jézusok díszítik, mintha egy kopott, szimbolikus fatemplom belsejében lennénk. A jelmezektől azonban hiányzik az a többértelmű, szimbolikus jelentés, amely a térben megvalósul, ezért a figurák leegyszerűsödnek: Ivan fekete selyemben, Dmitrij vörös bőrkabátban, Aljosa fehérben, saruval (díszlet és jelmez Kovács Yvette Alida munkája).

A rendező a testközellel, a hőfokkal, a feszültséggel játszik. Pontosabban eszerint irányítja színészeit. S a hőfok már kezdetben igen magas. A színészi energia a főszereplő ezen a színpadon, az, ahogyan a figurák egymást és önmagukat érzékelik, ahogyan jelen vannak. Telihay gyakran helyezi alakjait a kereszt széleire vagy a felső térbe, s így az egymással párbeszédet folytató figurák mintegy átlót képeznek, és átívelnek a nézők feje fölött. Hogy a játéktípus megtartható-e ezen a magas hőfokon (egy két részben játszott, „normális” hosszúságú előadásban), két dologtól függ: egyrészt a színészek erejétől, másrészt attól, hogy a rendező mivel tudja oldani a feszültséget, hogyan „pihenteti” a nézőt és a színészt.

Az előadás kulcsa az a négy színész, aki ezt a drámai konstrukciót és a rendezői szándékot (lásd: hőfok, feszültség, energia) cipeli. Az ő keresztjük négy szára azonban nem egyenlő. Kezdjük azzal, hogy Ivannak, Dmitrijnek és Szmeryakovnak több rendezői figyelem jut, mint Aljosának. Az Ivant alakító Seress Zoltáné a legizgalmasabb, legösszetettebb alakítás. A mai kor inkább kedvez az Ivanoknak, mint az Aljosáknak, hiszen ha leegyszerűsítjük, Ivannak a hitelenségből kell eljutnia a hitig, míg Aljosa fordított utat jár be, csakhogy az ő esetében a hit a priori adott, amit ma talán a legnehezebb eljátszani. Seress lassan építkezik, Ivanja eleinte zárkózott, egyszínű, többet néz önmagába, mint maga köré. Nem démoni lény – Telihay színpadán senki sem démoni, mindenki megtartja emberi dimenzióit –; Seress intellektuálisra, spekulatívra formálja Ivant, olyanná, akiben a gondolat és a gondolkodás szenvedélye lassan alakul ki, és válik fizikailag érzékelhetővé, áramütésszerűvé. Seressnek mindvégig jelenléte van, szövegmondása hibátlan, szerepének hangsúlyai, kitörései és megtorpanásai pontosak és gazdaságosak; ő az a színész, aki soha nem technikázik. Az ördöggel való találkozása megmarad intellektuális drámának, mintha csak értelme tiltakozna a jelenés ellen. Majd groteszk, pökhendi és fennhéjázó apává változik: él, lélegzik, humora van. Horváth Lajos Ottó (Dmitrij) fizikai színész, testben, zsigerben alakít, játéka feszült és ideges. Dmitrije tömbszerű, szenvedélye, kétségbeesése azonos hőfokon izzik. Apaként (Dmitrijnek jut a harmadik apaszerep, Szmeryakov és Ivan után) életéért remegő, kicsinyes, beszari alak – nagyon különbözik a többi apától. Dmitrijé az ördög szerepe is, amelyben Horváth hangja felcsúszik, selypeg, viccessé, játékosává válik. Izgalmas (bár kevésbé hangsúlyos) az a kép, ahogy Ivan háta mögött az ördög a pantokrátor Jézus-ikon elé áll, mintegy „lemásolva” a képet: fekete keménykalapja glóriaként a tarkójára csúszik.

Szmeryakovot (Mihályfi Balázs) először apaként ismerjük meg, s bár az alakítás kezdetben kissé bizonytalan, végül neveléses, harsány, idegesítő bohóc apává kerekedik, akiben semmi szeretni-való sincs. Mihályfi Szmeryakovként alázatos, meghunyászkodó, sunyi, széthúzottan, kissé eszelősen beszél, a figura mindvégig jó, csak utolsó jelenetében, öngyilkossága előtt erőtlenedik el: hiszen az Ivantól ellesett és groteszkké vált intellektualizálásnak és spekulálásnak adott pillanatban tényleg eszelőssé kellene válnia. Szmeryakovból az hiányzik, ami Ivanban és Dmitrijben erőteljesen megvan: az intenzív jelenlét, a felizzás és az elhamvadás. Ez nincs meg Aljosában sem (Harsányi Attila), akinek mindenkinél nehezebb dolga van, hiszen egy kezdetben egyszínű, áhítatos, sőt, ájtatos karaktert kell hitelessé tennie. Az ő drámáját nehéz érzékelteni, mert nem reflektál önmagára, nem hajlik az önvizsgálatra, és mivel gesztusai, hangsúlyai egysíkúak, feszültségének robbanásai kevésbé hatnak.



Mihályfi Balázs és Horváth Lajos Ottó

Csabai István felvételei

A darab utolsó, bírósági jelenete érdektelen, mivel általános, középfangon mondják el, ráadásul semmi újat nem tudunk meg belőle a szereplőkről; itt – akárcsak a darabban szigetként álló nőjelenetben – bicsaklik meg az adaptáció. A mindenkire felkerülő farkasbőr bunda jó és követhető megoldás az apafigura jelzésére, de ettől még Aljosa viszonya az apjához elnagyolt, megoldatlan marad (jóformán szöveg sincs hozzá). Telihay a hajszoit, majd megállított ritmussal, a feszültséggel és annak oldásával teremti meg ezt a mindvégig emberi szenvedélyekkel telített energikus előadást, amelynek fő aduja a figuráknak a nézőkhöz való közelsége. Az egymásnak feszülő szereplők jeleneteit groteszk, humoros vagy éppen lírai mozzanatok oldják, hiszen az intenzitás végig nem tartható fenn. A kioldás azonban nem működik mindenütt. Ahol igen (Seress apafigurájánál, Horváth ördögénél), ott kitapintható a rendező által felépített szerkezet; enélkül – főleg a groteszk, az ironia és a humor nélkül, ami Dosztojevszkij lényegéhez tartozik – a játék elfárad, kiürül, hiszen nem lehet két órán át egyfolytában izzani. Telihay Karamazovjai mindenesetre közel kerültek a dosztojevszkiji tudatok párbeszédéhez, s dialógusukba a nézőt is sikerült bevonniuk.

DOSZTOJEVSZKIJ—RICHARD CRANE: A KARAMAZOV TESTVÉREK (Szigligeti Színház, Szolnok)

FORDÍTOTTA: Máhr Ági. DÍSZLET-JELMEZ: Kovács Yvette Alida. RENDEZTE: Telihay Péter. SZEREPLŐK: Harsányi Attila, Horváth Lajos Ottó, Mihályfi Balázs, Seress Zoltán.

A színházban végül is magunkra szeretnénk ismerni. Nem úgy persze, mint egy tükörben, hanem mint valamiféle varázstükörben, amely belénk lát, a lényegünket mutatja, magunk előtt is rejtegetett problémáinkra világít rá. Ha ez nem működik, baj van. De nem lehet mindig biztosan tudni, hol a baj. Lehet a műben, az előadásban, a korban vagy éppen bennünk, nézőkben: nem akarunk magunkra ismerni, nem szeretnénk magunkba látni.

Egy klasszikus mű elvben oly gazdag, hogy mindig, minden korban meg lehet benne találni az időszerűt, a nekünk szólót. Gondolom, így van ez Molière *Don Juan*jával is. És azt is illenék gondolnom, hogy ha az Operaház feltűnést keltő *Don Giovannija* után két színház szinte egyszerre bemutatja a prózai változatot, akkor a darabban valaminek különösen ránk kellene vonatkoznia. De előre kell bocsátanom, hogy ezt a különösen ránk vonatkozó, hozzánk szóló tartalmat az operai és a két prózai előadás megnézése után sem találom.

Hiányérzetem egyik, bár önmagában elégtelen oka az lehet, hogy nem tudom, ki lehetne ma Don Juan. Korunk hőse biztosan nem. Társadalmi beágyazottsága, szociológiai helyzete szerint Molière hőse ingyenélő aranyifjú, még ha kissé előrehaladott korú is ehhez a státushoz. Az apjától húzott apanázból tartja fenn kicsapongó, léha életét, és életfilozófiája, lapos materializmusa, korlátlan és mégis az érzékekre korlátozódó szabadságesszménye is ebből a helyzetből, a céltalan, feladat nélküli életmódból vezethető le. Lehetett számos Don Juan a hetvenes–nyolcvanas évek kiábrándult kádergyereknemzedékében, és lehet majd ugyanennyi a vagyonukat most gründoló ifjú kapitalisták, menedzserek most születő-cseperedő gyermekei között egymásfél évtized múlva. Korunk hőse azonban lehet cinikus a rablásban és harácsolásban, lehet hitetlen az erkölcsöt illetően, de nem lehet az a lét alapkérdéseit tekintve. Korunk hőse hisz a vagyonban, a tulajdon mindenhatóságában. Tehát nem a számtanban, legfeljebb a kamatos kamat számításában.

És ezzel már el is érkeztünk a Don Juan-értelmezés másik lényegi síkjához: a szellemi-ideológiai arculathoz. Valaha korán jött forradalmárnak nevezték ezt a típust. Aki elégedetlen a világgal, elviselhetetlennek érzi a társadalmi viszonyokat, de semmiféle megoldást, értelmes célt, tartalmas életlehetőséget nem lát maga előtt, s ez a lázadó szenvedély fordul mindent tagadásba, illetve korlátozódik az érzéki élvezetek hajszolására, történetesen a nőfalásra. Ez a célját, irányát nem leelő kritikái szenvedély adhat formátumot Don Juan alakjának. Az a szenvedély, amellyel önmagát