

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai II.

A valóság leképezésének szándéka és a kortárs színházi nyelv precíz alkalmazása nem valami ideológiai program mentén kapcsolódik össze a klasszikusok interpretációja esetében. És távolról sem az újítás görcsös szándékával. (Még akkor sem, ha sokan úgy képzelik, hogy a vizuális stilizáció vagy a cselekmény idősíkjának transzponálása már önmagában



1.

maga a modern – és ekképpen elutasítandó vagy éppen ünneplendő – színházi forma.) Egyszerűen arról van szó, hogy míg egy kortárs dráma jó esetben adja magával a formát is, s ugyanez egy markáns stílusban írott félklasszikusról is elképzelhető, addig a klasszikusok esetében az előadás alkotóinak kell a jelentést leginkább kifejezni képes nyelvet, formát megtalálniuk (hiszen egy teljesen más színháztörténeti korszakhoz kapcsolódó nyelv csak a legtrikább esetben támasztható fel érvényesen). Mindez persze feltételezi, hogy az előadás az alkotói közlésvágy igényével jön létre. Alapfeltételnek mondanám ezt, ha nem láttam volna nem egy olyan előadást, melyet a koncepció hiánya vagy annak teljes zátonyra futása (következésképpen: felismerhetetlensége) jellemezte. Különösen bosszantott a mély értelműnek szánt, de felületes, semmitmondó, kétes ízlésű redukció; több előadásban is visszaköszön a tév-képzet, mely szerint elég néhány, napjainkra jellemző banalitást valami közhelyesen modern, esetleg ironikus

formában színpadra ültetni, s ezzel rögtön mély bölcsességeket lehet mondani társadalomról, emberről, színházról. Hogy ez mennyire nem elég, azt fényesen bizonyítja például a Budapesti Kamaraszínházban látható *Dr. Faustus*, mely Marlowe drámáját egy televíziós show kulisszái közé helyezi. Ám Káel Csaba rendezése nemcsak a páratlan szépségű szövegről, de még a tév-show-ról sem képes semmi érdemlegeset, személyeset elmondani, így a játék tökéletes érdektelenségbe fullad (miközben a szöveget ismerők vérnyomása valószínűleg emelkedésnek, a drámát egyáltalán nem ismerő, így a fonalat gyorsan elvesztő nézőké pedig vészes súlyledésnek indul). A show külsőségei, ha nem is ilyen direkten, de a Thália Színházban bemutatott *A királyasszony lovagjában* (rendező: Léner András) is megjelennek: Don César nagyjelenete Hujber Ferenc „one man show”-jává válik, ami az egyébként is bizonytalanul eklektikus produkciót végképp kitéríti medréből.

Azoknál az előadásoknál, melyekből sem a mondanó, sem az annak megvalósítására tudatosan választott nyelv nem hiányzik, nemegyszer épp a forma elhatalmasodása, öncélúvá, manírossá válása jár bosszantó eredménnyel. A Szalma Dorotty rendezte békéscsabai *Stuart Mária* például allegóriákat vizualizál, didaktikusan és unalmasan. Mivel a nem túl eredeti rendezői értelmezés szerint Erzsébet éppúgy fogoly, mint Mária, a szerepeket játszó színésznők jeleneteik jelentős részét kalitkákban töltik, ahol néha sem látni, sem hallani nem lehet őket. Belső monológjaikat alkalmanként két másik színésznő közvetíti – nem csupán mikroporton keresztül, de a színpadon kószálva is. Az alkotók jelentősen átírták Kálnoky László fordítását is, de a szereplők nyelvhasználatát nem a mához közelítették, hanem



Ujvári Sándor felvétele

képtelenül életidegen nyelvi szerkezeteket hoztak létre (a német nyelvhasználathoz, meglehetősen közelebb áll, ám az E/3 T/3-ra változtatása magyarul egyszerűen abszurdnak hat). A jéghidegen konstruktivista térben klasszikusan korhű ruhákban jelennek meg a szereplők, de a kontrasztnak nincs értelmezhető jelentése. A figurák egydimenziósak, a konfliktusok leegyszerűsítet-

zugságai, füllentései nem váltak egy öntörvényű világértelmezés részévé. Szólnom kellene még a Pannon Várszínház Vándorfi László rendezte előadásáról, *A két úr szolgáljáról*, de még ennyi idő távlatából sem könnyű ezt higgyan megtennem; a rendező olyan művi ripacséria kereteibe szorította az előadást, mely még akkor is monoton és érdektelen lenne, ha kivételes képességű színészek vezetnék elő, így pedig egyszerűen fülsértőnek, kulisszahasogatónak hat. Réczei Tamás volt az egyetlen, aki legalább megpróbált Goldonihoz színházi nyelvet találni. Más kérdés, hogy *A hebehurgia hölgyek* kecskeméti előadásában ebből a színházi nyelvből jóformán csak a nyelv maradt, a kifacsart, szójátékokra épülő, „mohácsi” mondatok, melyek elhatalmasodtak a játékon, s elmosták a szituációkat. Ennek a nyelvzetnek a közvetítése ráadásul jóval intimebb, az egyes szerepeket realisztikus eszközökkel formázó, de a játékból ki-kikacsingató szerepformálást igényelne, ám ezt csak Zeck Juli alakítása közvetítette. A többiek játéka gyakran nagyszínpadi(as) gesztusokból, hangsúlyokból épült, s a szerepek túlstilizálását egyes rendezői ötletek is látványosan segítették.

Nem szeretném, ha mindebből az látszana, hogy a közhelyes tartalomhoz kapcsolódó ötleetlen formakoncepció a Goldoni-bemutatók privilégiuma lenne. Hogy Csehovból is könnyen lehet jellegtelen, érdektelen előadást készíteni, arra jó példa a vígszínházi *Ványa bácsi*. Marton László rendezésének van stílusa (finom stilizáció, időtlenítés), s van igazán erős szereposztása. Ám a figurák, szituációk precíz elemzése mintha elmaradt volna; a színészi alakítások csak a legkézenfekvőbb sablonokat variálják, hiányzik a dialógusok gazdag



Schiller Kata felvétele

3.

1. Stuart Mária (Békés megyei Jókai Színház)
2. A hebehurgia hölgyek (kecskeméti Katona József Színház)
3. Ványa bácsi (Vígszínház)

tek maradnak, a színészek a technikai hátrányokkal birkóznak, s az előadás összességében csak ijesztő műviségében különbözik a hagyományosan illusztratív bemutatóktól.

De van bőven példa az ellenkező végre is: nemcsak a forma túlhazbása vihet félre egy előadást, hanem annak elhanyagolása, illetve hiánya is. A sokat játszott Goldonihoz mintha képtelen lenne saját nyelvet találni a magyar színház; mintha tényleg csak azért vennék elő darabjait, hogy minél több színésznek (s főként színésznőnek) oszthassanak hálás szerepeket. S itt gyakran megáll a rendezői tudomány; nem ritkán az egyes szituációk, kapcsolatok következetes elemzése is elmarad. Leginkább a szatmárnémeti *Chioggiai csétepaté* esetében éreztem ezt, mely az utóbbi időben több formátumos előadást is létrehozó Keresztes Attila kezei közt lármás forgataggá változott, alig követhető történettel. Ennél többre jutott Barabás Olga Gyergyószentmiklóson *A hazuggal*; megépítette a játék kereteit, elemezte a szituációkat, s nagyban támaszkodott az erőteljes színpadi jelenléttel rendelkező főszereplő, Barabás Árpád munkájára – de személyes tartalommal nem tudta megtölteni a szöveget, s ekképpen Lelio folyamatos ha-

ambivalenciája, az alkotói személyességről már nem is beszélve. De meglehetősen fantáziátlan a látványvilág is, szcenikai és játékötletekben egyaránt szegény az előadás. Nemcsak az nincs kitalálva, hogyan szólhat meg ma érvényesen és hatásosan a szöveg, de az a forma vagy ötlet sem születik meg, amely elfedhetné, zárójelbe tehetné az eredeti mondandó hiányát. Az előadást nézve még az sem vált világossá számomra, miért éppen a *Ványa bácsi*t választotta Marton László a csehovi repertoárból (ezúttal még a színészek foglalkoztatására sem gyanakodhattam, hiszen a szereplők többsége nem a Vígszínház tagja).

Ismét más eset az, amikor a produkció egyetlen tartalmi vagy formai ötletre épül, s ahogy ez az ötlet elfogy, elfogy maga az előadás is. Csehovval ezt is meg lehet tenni. A Balázs Zoltán rendezte *Platonov* a Maladype előadásában egy biliárdasztal körül játszódik. Az első részben a szereplők folyamatosan játszanak is. „Mi a terved?” – kérdezik egymástól lökés előtt, s a kérdést nehéz lenne nem metaforikusan (is) érteni. Ám a biliárd egyre inkább a játék tehertételévé válik, a második részben a rendező már látványosan nem is tud mit kezdeni vele (csak Platonov halálának önmagában szép, de túlságosan kimódolt képe építkezik a játék – tárgyi – elemeiből). Az adaptáció befogadását amúgy is megnehezítik a dramaturgiai huszárvágások (már az öreg Glagoljev és az öreg Vengerovics szerepének összevonása is vitatható, de a fiatal Glagoljev, a fiatal Vengerovics és Oszip alakjának egybemosása teljes képtelenség, s alapjaiban hitelte-



Schiller, Kata felvétele

megbirkózni az érdektelenül laposra írott jelenetek sorával. De a legtöbb ilyen előadás határozott eredményt mutat. Van köztük izgalmas, érdekes, bár hiányérzetet is hagyó, van felemás eredményre vezető, de kifejezetten emlékezetes momentumokkal bíró, és van egészen kiemelkedő produkció is.

A Maladype saját Bázisán vitte színre a *Figaro házasságát*. Gyakorlatilag szobaszínházi előadás jött létre Beaumarchais darabjából – ráadásul mi, nézők nem mászkálunk, hanem hagyományos nézői pozícióban ülünk a szobában. Zsótér Sándor rendezése általában következetesen redukálja a szituációkat: az emberi érzelmek, kapcsolatok a fontosak, ezek többnyire ott, előttünk születnek meg, igazán szép színészi pillanatokat szerezve (a legtöbb ilyen talán a két nő

1.

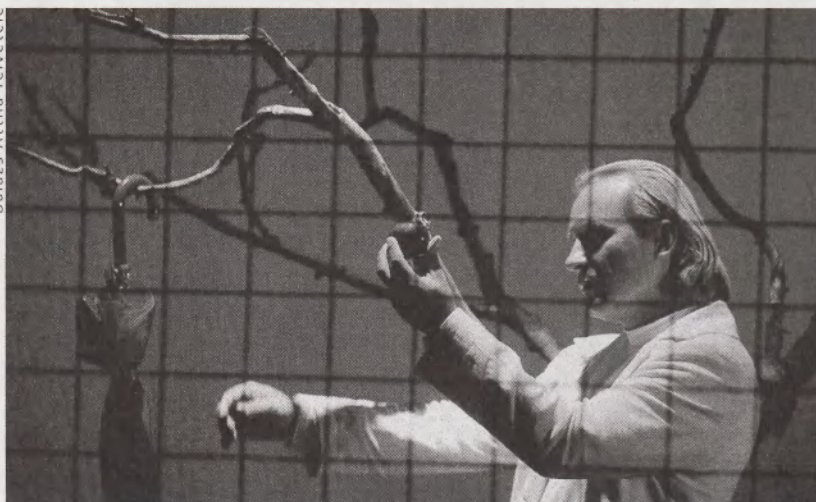
lenít is több fontos jelenetet). A színészek pedig gyakran tanácstalanság érződik, az alakítások többsége csak a fiatalos szenvedélyt adja vissza, a szerepek árnyalásával mindenki adós marad.

Hasonló problémával küzd a székelyudvarhelyi *A tavasz ébredése* is. Szabó K. István rendezése az atmoszférára épít. Arra a lázas zsongásra, formálódó érzésekre, érzelmekre és intellektusra, amelyek ábrázolása amúgy Wedekind darabjának is talán legvonzóbb sajátja. S az erős hangulatteremtő képességgel és jelentékeny vizuális fantáziával bíró rendező ezt az atmoszférát hatásosan közvetíti is. Ám Wedekind darabja, ha kissé sablonosan is, de mégis szól valamiről: a társadalmi beilleszkedésről. Bármennyit húz Szabó K. István a szövegből, ezt eltüntetni nem tudja, súlytalanná tenni annál inkább. Így a jelenetek gyakran hiteltelenné válnak, mivel nemigen tudni, mi a tragédiához vezető probléma: a felnőttek világa ugyanis annyira jelentéktelen, hogy egyetlen laza kézmozdulattal elsöpörhető lenne...

S bármilyen furcsa, egyetlen ötletre épül a Bodolay Géza rendezte *Képzelt fősvény beteg* is. Bodolayt ugyanis mintha csak és kizárólag az érdekelte volna, hogy a két népszerű Molière-komédia zökkenőmentesen egymásba csúsztatható-e. Az eredményt látva még csak nem is felelnék nemmel; kisebb-nagyobb döccenőkkel ugyan, de a két komédia cselekménye ad erre lehetőséget. Elvesznek ugyan bizonyos árnyalatok, motivációk, de ezek nemegyszer elvesznek a tradicionális Molière-előadások esetében is. Csak annyit kérdeznék: na és? Mert azonkívül, hogy a cselekményt egymásba gabalyította, s néhány – igencsak ismerős – játéköllettel, geggel megspékelte, Bodolay semmit nem tett hozzá a szövegekhez. Éppen az a *trouvailla* vagy az az eredeti jelentés hiányzik a színészi szempontból is meglehetősen egyetlen előadásból, mely a Molière-komédiákat kimozdítaná a játéksablonok közül, s valóban élővé, maivá hangolná.

Szerencsére születtek olyan előadások is, melyekben a jelentéshez jól megválasztott és érvényesen működtetett nyelv is társult. Hogy ez önmagában még nem garancia a minőségre, azt bizonyította Kokan Mladenović, aki a Bárkán úgy írta át és vitte színre *Igazság* címen Arisztophanész *Békéjét*, hogy alighanem komoly precizitással gondolta át az adaptáció és az előadás minden sarokpontját – csak éppen meggyőző minőségű szöveget nem tudott készíteni az eredetiből, s rendezőként sem tudott

Balázs Artília felvétele



2.

1. Platonov (Maladype Színház)
2. A tavasz ébredése (székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház)
3. Figaro házassága (Maladype Színház)
4. A képzelt fősvény beteg (Szegedi Nemzeti Színház)
5. Kár, hogy kurva (Magyar Színház)
6. A revizor (debreceni Csokonai Színház)

3.



Kontcz Zsuzsa felvétele



Veréb Simon felvétele

4.

főszereplő, Ligeti Kovács Judit és Tankó Erika játékában fedezhető fel). Öröm nézni azt is, hogy egy olyan jelentőségű művész, mint Törőcsik Mari, milyen erővel és kedvvel játszik együtt szobaszínházát ifjú kollégáival. Zsótér többnyire azt is eléri, hogy ne hiányoljuk a mű mélyebb rétegeit. Legalábbis addig, amíg maga is el nem kezd – kicsit bizonytalanul – ebbe az irányba lépegetni. A játék előrehaladtával Orosz Ákos Figarója ugyanis mind gyakrabban veszi fel a lázadó nonkonformista szerepét; ám ebben ez előadásban ennek egyszerűen nincs kifutása. Már csak azért sem, mert Tompa Ádám Almaviva grófjának ez esetben



Schiller Kata felvétele

5.

valóban karakteres ellenfélnek kellene lennie, aki önmagán túl is jelent valamit, de az alakítás mindvégig megmarad a kiskaliberű, kedves svihák ábrázolásánál.

A szobaszínháznál csak valamivel nagyobb térben, a Magyar Színház Sinkovits Imre Színpadán került színre John Ford drámája, a *Kár, hogy kurva*. A líraian túlfűtött, szenvedélyes, brutális szöveg (a Shakespeare utáni évtizedek legnépszerűbb és egyben legsikerültebb angol drámáinak egyike) elvben nagyszínpadra kívánczogna, látványos kulisszák közé. Koltai M. Gábor sikeresen talál formát a szűk térhez: erős stilizálás, teátrális játékoság, mindenütt jelen lévő ironia jellemzi a játékot. Ami illik is ahhoz a történethez, melyben a vérfertőző szerelem bizonyul a legkomolyabb értéknek a bosszú, a hatalomvágy, a lelki aberráció, a féktelen cinizmus világában. Az előadás szívesen él filmes eszközökkel, gyakran juttatja eszünkbe Tarantinót, bővelkedik szellemes játékoklepekben. Ám a választott forma mégis kicsit vékonynak bizonyul; a stilizálás iránya és irálya kiszámítható, a játék egy idő után nem telítődik új impulzusokkal, ismétli önnön hatás eszközeit. S noha a társulat roppant fegyelmезetten

igyekszik idomulni az általuk megszokottól élesen eltérő színházi nyelvhez, egyenletes intenzitással csak Pál András játssza szerepét – a többiek vagy kissé hullámzó teljesítményt nyújtanak, vagy inkább igyekezetükért dicsérhetők.

Míg Ford darabját meglepően ritkán játsszák magyar színpadon, addig Gogol *A revizora* majd' minden évadban színre kerül. Jobb esetben aktualitása okán, rosszabb esetben bohózi felfogásban. Ritka, hogy a realista-natura-



Máthé András felvétele

6.

lista tradíciótól élesen eltérő színházi nyelven szólaljon meg, hiszen hatásosan játszható ebben a formában. Bevallom, némiképp meglepődtem, amikor azt láttam, hogy Debrecenben Vlad Troickij viszi színre a komédiát, még annak ellenére is, hogy láttam a tavaly Kecskeméten gogoli alapokon létrehozott előadását. Az ukrán rendező magyarországi munkái ugyanis kétségtelenül sajátos, ám sem humorral, sem szatirikus vénával át nem itatott világot mutattak, valahol az álom és a lázalom határmezsgyéjén kóválygó lelkekkel. Részleteiben emlékezetes, tehetséges, de egészében széteső, gyakran kifejezetten öncélú előadásoknak éreztem ezeket, s nehezen tudtam elképzelni, hogy *A revizor* ezen a nyelven megszólaltatható. Ám a debreceni bemutató kétségtelenül Troickij leginkább kiforrott, végiggondolt magyarországi munkája, ahol a továbbra is igen markánsan alkalmazott nyelv egyértelműen a mondandó kifejtését szolgálja. A szín ugyan a szokott módon alulvilágított, de egyfelől a világítás, a fény-árnyék változások ezúttal valóban átgondoltnak tűnnek, s igen szép képeket is eredményeznek, másfelől a sötétség, a kezdő képek szándékos lassúsága fokozatosan teremt olyan atmoszférát, mely az előadás transzcendens tartalmaira irányítja a befogadói figyelmet. Mert itt nem a társadalom elitjének általános romlottsága, röhejes nagyozlása és kicsinyessége kerül fókuszba, hanem

inkább az a folyamat, melynek során Hlesztakov fokozatosan uralma alá hajt mindenkit – s ez egyértelműen kap némi metafizikus, sőt transzcendens értelmet is (vö. kísértés, bűnbeesés stb.), melyet a slusszpoénna ható zárlat tovább erősít. Eközben Troickij találó és az előadás világához jól illeszkedő játékötleleteket is alkalmaz, s meggyőz arról, hogy Gogol drámája a szokottól jelentősen eltérő eszközökkel is érvényesen megszólaltatható. S ez még akkor is igaz, ha a színészi teljesítmények itt is kicsit egyenetlenebbek az optimálisnál, ha Gogol humora a legtöbb jelenetben elvész, s a játék dinamikáját is érheti kifogás.

Élesen eltér ettől az a mód és attitűd, mellyel Zsámbéki Gábor Molière *Mizantróp*ját színre vitte a Katona József Színházban, de közös nevező mégis említhető. Miként Troickijt is *A revizornak* egy határozott aspektusa érdekli, s ennek kibontásáért több színt is háttérbe szorít, Zsámbéki Gábor is a mű egy meghatározott (igaz, abszolút centrális) vonulatára koncentrá-

tát. Amikor távozása előtt szétnéz, s ki is mondja, hogy rövidesen véget vetnek ennek a vircsaftnak, szavai a színházra (is) vonatkoznak. Hiszen a lecsupaszított, csupán a legfontosabb díszletelemeket, kellékeket tartalmazó tér egyértelműen a színházra asszociáltat, s eként az előadás a morális szétesést a kultúra, közelebről a színház síkjára vetítve mutatja meg. Ettől lesz az egyébként hűvös precizitással megtervezett előadásnak fűtött személyessége, s ez teszi (a Zsámbéki Gábor igazgatói távozásával kapcsolatos áthallásoktól nyilvánvalóan nem teljesen függetlenül) fájdalmasan személyessé Alceste radikális kivonulását is. Alceste cselekedete nem pusztán megkérdőjelezhetetlen, de sorsa eleve eldőlt; morális lényként ebben a környezetben egyszerűen nem tehet mást. Fokozatosan összepakolja batyuit – legfeljebb annyi a kérdés, mikor kerül az utolsó pakk a poggyászba. Ez az „eleve eldöntöttség” némi képp árnyalatlanná, illetve kevés tétellel bíróvá teszi az előadás nem egy rétegét (túláságosan kézenfekvően tipizált Célimène társaságának összetétele, Alceste és Célimène eleve reménytelennek tűnő kapcsolatából pedig teljesen hiányzik az az érzéki szenvedély, mely esetleg arra készítené a kor és társasága erkölceit Zsámbéki értelmezésében könnyed természetességgel magáénak tudó nőt, hogy saját szempontjából irracionálisan mégis Alceste-et válassza), ám felerősíti annak az elemi felháborodásnak és annak a genetikusan természetes elutasításnak a jelentőségét és formátumát, melyet Alceste érez és gyakorol. Fekete Ernő pedig szuggesztíven, hajszálpontosan, sallangmentesen játssza azt az embert, akinek nincs

A mizantróp (Katona József Színház)



Schiller Káta felvétele

A *mizantróp* megdöbbentő modernségét nemcsak mondandójának aktualitása adja, hanem szemléletének – Molière-től felettébb szokatlan – ambivalenciája is. Alceste magatartása morális szempontból megkérdőjelezhetetlen, viselkedése azonban nemegyszer gyermeteg, nevetséges. Éppolyan keserűen lehet röhögni a nonkonformista antihősön, mint a romlott, cinikus udvari világon. A Katona József Színház előadásán azonban nemigen lehet röhögni, sem Alceste szerencsétlenkedései, sem a világ romlottsága nem csal mosolyt a szájra – a helyzet ennél jóval komolyabb. Itt a Becsület-bírótság tisztjeként maga a hatalom érkezik Alceste-ért, bocskaiban, kimérten, erejét pontosan érzékeltetve (egyúttal alkalmat adva a többieknek, hogy lázasan körüludvarolják). S Oronte sem pusztán jó kapcsolatokkal rendelkező törtető, még kevésbé szánalmas fűzfapoéta, hanem kulturális téren komoly befolyással bíró poten-

más választása, mint hogy magában gyötrődjön, elképedjen, felháborodjon – és távozzon. Súlyos, gazdag alakítás, mely tökéletesen közvetíti az alkotói mondandót.

Némi publicisztikus túlzással azt is mondhatnánk, hogy míg Zsámbéki Gábor rendezésében az élet ül tort a színház felett, addig Tompa Gáboréban a színház az élet felett. A *Leonce és Léna* kolozsvári előadásának szereplői marionettbáboként közlekednek a színen. Georg Büchner drámája a lázadás lehetetlenségének tragikomédiája (megspékelve shakespeare-i reminiscenciákkal, idézőjelek közé helyezett romantikus stílusjegyekkel), míg a Tompa Gábor rendezte előadásban már a lázadás igénye sem fogalmazódik meg. Pontosabban: a lázadás, a társadalmi konvenciók elől való menekülés színház, melyben az értéksemleges passzivitás próbálja lényegi cselekvésnek álcázni önmagát. Díszlet és jelmez

Három nővér (Nemzeti Színház)



Köncz Zsuzsa felvétele

(mindkettő Carmencita Brojboiu lenyűgöző munkája) tökéletes ellentétet alkot: egy elhagyott, lepukkant térben – amely éppúgy lehet gazdátlan csarnok, éjjeli menedékhely vagy (hogy hazai példa is eszembe jusson) kiürített elmegyógyintézet – pompázatos, korhű ruhakölteményekben futkároznak, kergetőznek a festett arcú szereplők. A két királyi udvarból menekülő hatalmas utat tesznek meg – miközben el sem hagyják ezt a teret. Szavak és tények között kiáltó az ellentmondás, hiszen a valóságról senki nem vesz tudomást. Így Leonce is éppúgy üres frázisokat pufogtathat csak, mint királyi atyja. Mindenki elmegy a másik mellett, még a szerelmesek sem veszik észre egymást; szurreális álomnak éppúgy értelmezhető mindez, mint a valóság szimbolikusan kivetített tömör esszenciájának. A maszkok alól újabb maszkok kerülnek elő; a zárlat úgy ad kulcsot a történetek esetleges konkrét, racionális megfejtésére, hogy közben pontosan érzékelteti ennek másodlagosságát s a szimbolikus értelmezés primátusát. Mindez a koncepciót tökéletesen szolgáló ötleteken és koncentrált, erőteljes, hallatlanul fegyelmezett, nemegyszer fizikai teljesítményként is lenyűgöző színészi alakításokon keresztül jut érvényre. Igazi formai bravúr az előadás, de nem bravúrstikli, hiszen a forma minden ízében a jelentést szolgálja. Nem állítom, hogy nem tudnék elképzelni a *Leonce és Lénából* változatosabb, hozzám sokkal közelebb álló bemutatót, de a kolozsvári produkció előtt kalapot kellett emelnem.

Hasonlóan magával ragadó erővel használja a formát Andrei Șerban, a Nemzeti Színházban bemutatott *Három nővér* rendezője.

A lenyűgözően teátrális előadás egyszerre mutatja az érzések, szenvedélyek, gondolatok, következképpen helyzetek és kapcsolatok színtét és fonákját. Mindvégig hangsúlyos szerepet játszik a színházi bársonyfűggöny, mely mögül eleinte csak három fej kandikál ki, majd színre is lépnek a címszereplők. Hamisítatlan clownerie-nak érződik a játék eleje; szinte minden mozdulat túlzó, kitett, mulatságos, s már itt is szembetűnő az egész játékmódot a későbbiekben meghatározó irónia és önirónia. A színészek minden érzelmet demonstratív módon mutatnak meg, hol erőteljes gesztusokat, metakommunikációs jeleket, hol sajátosan nyomatékos hangsúlyt alkalmazva: nemcsak nyíltan vállalt érzéseiket, hanem az elfojtott, tudat alatti vágyakat, vonzódásokat, illetve a pózokat, a hamis szövegeket, a felvett szerepeket, az élethazugságokat is ugyanilyen egyértelműen leplezik le. A magát Lermontovnak képzelő Szoljonij tényleg elfuserált Lermontovként jelenik meg (de ezzel együtt jóval vonzóbb, férfiasabb jelenség Tuzenbachnál); a szüntelen primadonnapózokat felvevő Mása demonstratív módon is színházat játszik. Nemcsak szavalja a visszatérő verssorokat, hanem sajátos színházi jelenetsort prezentál (amivel a *Sirályból* Nyina és Trepljov előadását éppúgy eszünkbe juttatja, mint napjaink független színházi próbálkozásait). Vagyis egyrészt mindenki színházat játszik a szó köznapi értelmében, másrészt egyes szereplők alkalmanként önkéntelenül is színházat játszanak a többieknek. És ezzel még nincs vége: a színészek hangsúlyozottan színházat játszanak, felénk, a nézők felé fordulva. A fent említett fűggöny egyértelműen színházi fűggöny, többnyire akként is használják, a kis dobogó is a világot jelentő deszkák egy szeletét jelképezi; erre állnak néha a szereplők, hogy pózoljanak, kedvenc frázisaikat pufogtassák – vagyis hogy egyszerre felmutassák és leplezzék érzelmeik, gondolataik színpadiasságát. Egyes figurák önmagukban is teátrálisak: Versinyin szinte nem is mint hús-vér ember, hanem mint rajongásra alkalmas idea jelenik meg a Prozorov-házban (miközben a színészi játék az első pillanattól kezdve következetesen, maró [ön]jiróniával mutatja fel a versinyini pózokat). Aztán persze róla is lefoszlik a maszk, látathatóvá lesz a hús-vér ember, aki éppoly bizonytalan, teszetosza, mint a többiek. Nemcsak Mása irányába tesz bizonytalan mozdulatokat, de Olga felé is, aztán szinte versenyezve hajolnak el egymástól. De látjuk mindenkinek a fel nem ismert, be nem vallott vágyaira utaló bizonytalan lépéseit, ellépéseit; azt, hogy Irina nem győz el lépni Szoljonijtól, holott inkább hozzá közeledne, mint az érdektelen Tuzenbachhoz, vagy hogy Kuligin éppoly bizonytalanul lépeget Mása, mint Olga körül, s leginkább a fiatal fiúk felé lép határozottan.

Ebbe a játékmódba szervesen és természetesen illeszkedik a közönséggel való folyamatos játék, kikacsintás. Amikor az előadás elején Udvaros

Dorottya Olgája kijelenti magáról, hogy huszonnyolc éves, s a nézőtérről finom kuncogás hallatszik, a színésznő a hang irányába fordul, s méltatlankodva dialógust kezdeményez. Aminek a játék keretein belül is van jelentősége (éppúgy utal Olga pózaira, mint a pszichológiai realista játékmód elvetésére és a játék egészét meghatározó színház-metáforára is), de talán ennél is fontosabb, hogy rögvest kontaktust teremt a közönséggel. Szó sincs persze valós interaktivitásról, itt az interaktivitás is látszat, a színházi helyzet önironikus leképezése. A fényeket nemegyszer felkapcsolják, hogy egyik-másik szereplő így szólíthassa meg a közönséget. Ez egyfelől persze megint játékosan demonstratív gesztus, mégis segítheti abban a befogadót, hogy intenzívebben kapcsolódjon az előadás áramkörébe.

Az első rész elementáris játékosságát, gunyorosságát a második részben (főként a negyedik felvonásban)

mind komolyabb, komorabb színek váltják; az illúziók, öncsalások lelepleződése – a darabbal összhangban – nem a feloldás, hanem a felbomlás, összeomlás felé visz. Szépen, érzékletesen komorulnak a színek, miközben a játékmód mit sem változik; a végére már az illúziókból sem marad semmi, az üres szövegek még fájdalmasan hamisan sem szólalnak meg. Nem papírforma, hogy ez a nem is fékezten habzó teatralitás, melyet határozott rendezői kéz irányít, ilyen erővel érvényesüljön magyar színpadon. Ám Šerban ezúttal érzékeltetően remekül dolgozott együtt a Nemzeti Színház társulatával. A játékmódot pontosan értő-érzékkel, remek alakításokra épülő színészi összjáték (Udvaros Dorottya Olgája és Alföldi Róbert Versinyinje még ezek közül is kiemelkedik kicsit) segítette a kivételes formátumú rendezőt ahhoz, hogy az utóbbi évek egyik leggazdagabb és legjelentősebb magyar nyelvű előadását hozhassa létre.

Kolozsi László

A film kéznyoma

MOZGÓKÉPEK A SZÍNPADON

Színházi rendezők rendeznek olykor filmet: Ingmar Bergman a *Képek*ben azt írja, a színház a hitvese, a film csak a szeretője. Ma gazdasági kényszerek és egyéb okok miatt (amelyek közül csak az egyik, hogy gyakorlatilag megszűnt a magyar játékfilmgyártás) hazánkban számos filmes kap rá a színházi rendezésre. Kamondi Zoltán a Pesti Színházban rendez, Gigor Attila két Bergmant is színpadra állított, a *Persona* után az önéletrajzi regényből készült tévéfilmet, a *Dül-fül és elnémul-t* adaptálta. De rendezett az utóbbi időben Török Ferenc, Mispál Attila, Pejó Róbert, egyetlen Arany Medvé-sünek, Mészáros Márta, a sikerfilmes Herendi Gábor is, és rendeznek a színházi és filmes alkotóként is elismertek: Szász János, Mundruczó Kornél. A Gigor Attila filmjével (*A nyomozó*) igazán ismertté váló színész, Anger Zsolt mögött immár négy forgatókönyv-adaptáció van: a Radnótiban fut a szórakoztató *Főfőnök*, ő rendezett kevésbé átütő előadást az *Esőember* című hollywoodi melodrámból, érdekeset és vitathatót a *Fahrenheit 451*-ből és átütőt a *Dogville*-ből.

Ha végigböngésszük a színházak programját, még több forgatókönyvből készült műre akadhatunk: erős a Magyar Színház *Hullámtörés* előadása, hatása (különösen a brutális végső stádium megjelenítéséé) zsigeri; Nyíregyházán Koltai M. Gábor Nyikita Mihalkov aktuális filmjét használta fel a *Tizenkét dühös ember*hez, a Pesti Színház *Az ünnepe* Thomas Vinterberg *Születésnap* című filmjének újragondolása, az Operettszínház *Rebeccája* Alfred Hitchcock *A Manderley-ház asszonya*

című filmjéből sarjadt. A legfrissebb darab Fellini-átírat: az *Országúton*.

„A két művészet, a színház és a film között egyre elevebb a kapcsolat, ami nem azt jelenti, hogy kizárólag az egyik függ vagy kap ösztönzést a másiktól” – írja Erwin Piscator 1933-ban. Olykor egy film elhomályosíthatja magának a drámának az emlékét, s azt oly módon írja felül és át, hogy az előadás recepcióját is meghatározza – van erre számos példa, Elia Kazan *A vágy villamosa* című filmjétől Baz Luhrman *Rómeó és Júliájáig* (mely nélkül a Vígszínház premierje is elképzelhetetlen lenne) –, de arra kevesebb példa van, hogy egy forgatókönyvet tekintsenek az alkotók drámai alapnak.

Anger Zsolt, aki a legtöbb, forgatókönyvből készült darabot rendezte ez ideig, azt mondta: „Én a filmet soha nem alapműként kezelem, hanem mint az adott témának egy lehetséges feldolgozását.” Ha lehetséges egy drámát újra és újra színre vinni úgy, hogy minden előadás az adott mű új arcát mutassa meg, miért ne lehetne a drámához hasonló szabályokra épülő forgatókönyveket is – minden forgatókönyvíró-iskola alaptantervének része Arisztotelész *Poétikája* – egy lehetséges, de nem értelemszerűen az egyedül lehetséges változatként kezelni?

A válasz nem egyértelműen az, hogy nyugodtan lehet, hiszen a forgatókönyv minden esetben egy bizonyos téma egy adott feldolgozása. Erwin Panofsky *A mozgókép stílusa és közege* című alapvetésének egyik fontos gondolata: „a mozgókép a kezdetek óta éppen