

Koltai Tamás

MITEM és mit nem

FESZTIVÁLKONTÚROK A NEMZETI SZÍNHÁZBÓL

Egy fesztiválbeszámolóknak úgy kell kezdődnie, hogy a recenzens megírja, hány előadást látott. Én a külföldieket számítva kilencet a tizenötből, tehát a kétharmadot sem érem el, hogy annak birtokában magam alá véleményezzem a teljes mezőnyt. Egyvalami tény: a MITEM – Madách Nemzetközi Színházi Találkozó –, lett legyen akármi, jegyajándék egy kegyencnek, hűségjuttalom (a korábbi színházvezetésen megspórolt pénzből), vagy a kultúrátámogatás reprezentációja – jó, hogy van. Minden színházi fesztivál – nemzeti vagy nemzetközi – jó, hogy van, mert máshol is van, sőt máshol több van, és mert csökkenti a színházi provincializmusunkat, izelítőt ad abból a széles spektrumból, amelynek gazdagságát bezártságunkban el sem tudjuk képzelni.

Válogatási kritérium, összefoglaló eszme, esztétikai vagy szellemi igény deklaráltan nincs a kínálatban, de ez legyen a legnagyobb baj, az ilyesmi már a fesztiválszervezés magasabb foka, világszínházi áttekintés, nyitottság és barátságos elfogulatlanosság kell hozzá mindenféle gondolati és művészi irány iránt. Ennek hiányában elég, ha cél nélkül, a minőségi vagy az elfoglaltsági elv alapján összehordott előadásokat látunk, s ha érvényesül a főpecsétőr – Vidnyánszky Attila – személyes orientáltsága a Kelet iránt. Vannak arrafelé jelentős színházi kultúrák.

A nagy múltú orosz színház keltette bennem a legnagyobb érdeklődést – az oroszországi öt produkcióból négyet néztem meg –, több potentátjától korábban nem láttam előadást. Viktor Ryzakov nem tartozik közéjük, ő nálunk is rendezett, és fölöttébb kedveltem, amit csinált. Ehhez képest mind *A revizor*, mind az *Elátkozottak és meggyilkoltak* csalódást okozott, inkább hétköznapien átlagosnak találtam őket, semmint egy fesztiválmustra reprezentatív darabjainak.

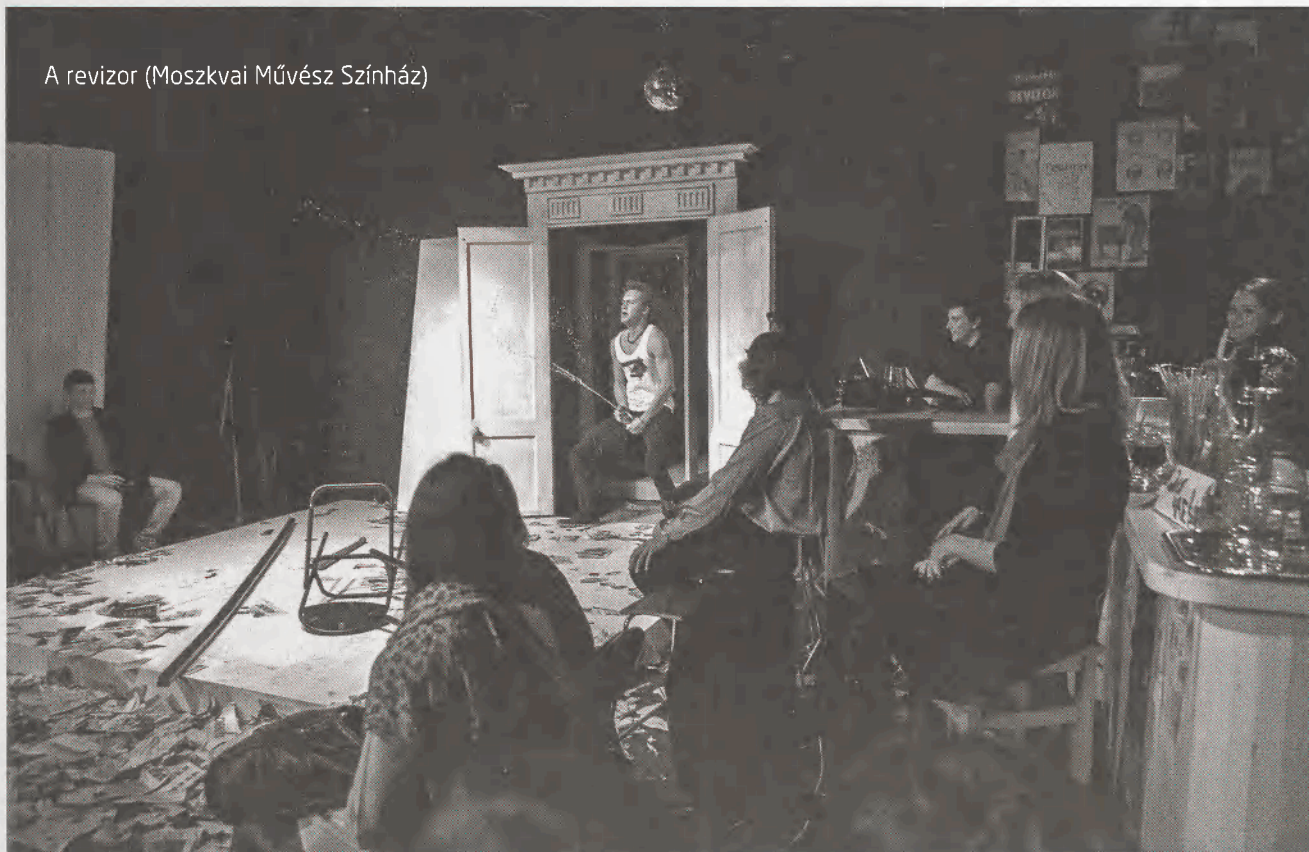
A revizor, vagy ahogy hirdették, a *Gogolrevizor* – a darabcímek *blickfangosítása* nálam mínusz pontot jelent – tipikus főiskolai/egyetemi vizsgaelőadás. (A Művész Színház Stúdiójában készült.) Sok mindent kiválóan eljátszanak, kivéve a drámát, annak a közelébe sem kerülnek. Példát mutatnak jópofaságból. Cserélgetik a szerepeket. Egy testes lány minden szövegindítás előtt igyekszik elbűvölni valamelyik nézőt, szemez vele, puhán elolvad a közelében. Egy kis termetű, groteszk színésznő remekül mozog, táncol. Vannak pop karakterű dalok, mivel stilizált bérhelyiségben vagyunk, ami hangsúlyosan díszlet, egy falra diszkó-villódzást vetítenek, fényszóró, forgó kristálygömb is van, a szereplők oldalt ülnek, italokat töltenek, etűdöket játsza-

nak a szituációk témájára, énekelnek. Felszabadultak, közvetlenek és játékosak – csak *A revizor*t nem formálják a saját képükre, nincs róla mondanivalójuk.

Az Asztafjev-regényből készült háborús dráma – az *Elátkozottak és meggyilkoltak* – dinamikus csoportszínház, fegyelmezett és pontos kivitelben, főleg fiatal férfi színészekkel, mivel egy besorozott katonából álló csapatot mindennapjait idézi fel a világháborúban. Inkább a forma tartja fenn a figyelmet, mint a tartalom, a színpadra ácsolt kisebb, emelt és nyitott színpad, könnyű, elhúzható függönnyel, háttérvetéssel és elsöprő mennyiségű szöveggel impozáns benyomást kelt – kétségkívül hatásos. Anyanyelvi nézőknek alighanem könnyebben befogadható. (Bár mindkét előadáson kiváló volt a szinkrontolmács.) Másnap már csak a színészmassza pazar gimnasztikai teljesítményét tudtam felidézni, egyetlen részletre, arcra, jelenetre sem emlékeztem, ezek belevesztek a tömegbe. Kellett volna néhány személyes sors, egyéni arc, több ritmusváltás, az állandó beszédhangerőt időnként leállító, intimebb „pihenő”. A Művész Színház ebben a két produkcióban fiatalosnak és energikusnak bizonyult, de adós maradt azzal a mélyebb tartalommal, amelyet nem az absztrakt nézői igény kelt föl, hanem a saját maga által használt drámai anyagból következne.

Tökéletes a forma a szentpétervári Alekszandrinszkij Színház Dosztojevskij-adaptációjában is, de ebben az esetben maga a forma a tartalom. *A játékosból* készült, *Zéró liturgia* című előadás, amelyet a kiválóságok egyike, Valerij Fokin rendezett, artisztikumával, esztétikai szépségével nyűgöz le. Ennek a színháztípusnak maradéktalanul a híve vagyok akkor is, ha kiiktatni látszik a számomra legalább nyomvonalakban nélkülözhetetlen pszichológiai realizmust. Csupán *látszólag*, mert a magas fokú, szinte balettszerű stilizáltság és az anekdotikus megközelítést helyettesítő képszerűség mélyén azért ott rejlik – úgy gondolom, az orosz színházból szerencsére kiirthatatlanul – a sztanyiszlavszkiji alap. Persze, annak továbbfejlesztése, Mejerhold is. A képi metafora, amely egyszerre foglalja magában a „rulett-várost” és a „fürdővárost”, többszörös, ellentétesen forgó, körkörös rendszerből áll, csonkakúp-szerűen kiemelkedő középpontjában – a fürdőhelyi ivókút és a játéktérmi rulettasztal közös szimbóluma – a kijött számokat deklamáló énekhangon „bemondó” krupiával. (Nem tudtam megítélni, hogy szoprán-e vagy falzett hangú kontratenor.) A központi, álló „bolygó” körül keringenek ellentétes irány-

A revizor (Moszkvai Művész Színház)



ban a magas támlájú, fonott szanatóriumi székekben helyet foglaló vendégek, oldalt kihajló panoptikumfigurákként vagy néma árnyékként. A forgók leállásakor mindig a megfelelő szereplő kerül az előtérbe, a rivaldánál elhelyezkedő Játékos és a többnyire a karszékében tartózkodó Nagymama mellé. Utóbbit a kivételesen nagyszerű, láthatatlan színészi eszközeivel mesterfokon bánó Era Zigansina játssza. (Ha lehet hinni – színlap híján – egy másik recenzióból lopott névnek.) A Játékos – kicsit nagy fejű, gnómszerű különc – alakítója is kiváló, a pszichofizikai tudást könnyedén és nagyvonalúan birtokolja. (Ő is az azonosíthatatlan nevek egyike a titkosszolgálati körütekintéssel készült összefesztiváli műsorfüzetben.)

Ez a színház a szépség égiske alatt mutatja be a romlást. Nem keres okokat és magyarázatokat, nem bukik le a lelkek poklába, de az elegáns felszín alatt azért érzékelteti az emberi szándékok és célok pőreségét. Igazi művészszínház, a szó egyszerre fennkölt és szakmai értelmében, amelyben a rendező láthatatlan karmesteri mindenhatósága és a színész rájátszás nélküli jelenléte beleringat a – megengedem – kissé steril, de transzparens és spirituális élménybe. Ez a fajta, direktség és deklaratív mondanivaló nélküli színház – ne tévedjünk – egyetlen hazai színház típusra sem hasonlít, nem is tudna megélni, szinte azonnali bukásra lenne ítélve. Annál gyakoribb az orosz (és mint ezen a fesztiválon más előadásokon is láttuk, nem csak az orosz) színházban.

Egy másik társulat, a nem kevésbé nevezetes szentpétervári Nagy Drámai Színház a nem kevésbé nevezetes Andrej Mogucsijjal az élén – a *New York Times* állítólag az új Mejerholdnak nevezte – hasonló esztétikai karakterben még nagyobb szabást produkált a

Lewis Carroll alapján készült *Alice* című előadással. Ekörül volt a legnagyobb felhajtás, új keletű bemutatóról van szó, amelynek nézőtere is a színpadra van pakolva, nagy a díszlet, kicsi a hely, kevesen fértek be. A várakozástól függetlenül is jelentős csalódás, kudarcnak nem mondanám, mert szép (túl szép, funkció nélkül szép, jelentés nélkül szép), jó színészek vannak benne. Köztük a legnagyobb, Alisza Frejndli – őt külön megnevezték a programban, mindenhol elmondták, hogy Tarkovszkij *Sztalker*ének egyik főszereplője volt – Alice-t játssza, Alice oroszul Alisza, a színészek a saját nevüket használják a második részben, persze nem ezért lett ő a címszereplő. Monumentális a scenika (túl monumentális, funkció nélkül monumentális, jelentés nélkül monumentális), és ezen túl is nagyvonalúan professzionális műalkotás.

Soványabb és kissé közhelyes tartalommal. Alice, a disztinyált idős hölgy benn ragad a liftben, és amíg kiszabadítják, visszakiséri az élete. Az első részben mint szürreális álom (ehhez kell a nagy színpad, a zsinórpaddalásig fölépített többemeletes, fehér leplekbe takart ácsolat, porfogó huzatos bútorokkal megrakott, hatalmasra tágított szoba, amely különben nem „játsszik”). A másodikban mint a nézőkkel társalkodó színház, teljesen kiürített tér, amelyben a színészek már köztünk játszanak, saját személyükben, de félig még előző „álom-jelmezükben” anekdotáznak az életükről, és a legvégén szép, általános szentenciákat mondanak igazságról, hazugságról meg arról, hogyan fussunk előre, hogy utolérjük célunkat vagy önma-gunkat.

Hatásos formamutatvány az első részben, konvencionális álközvetlenség a másodikban. Az első rész



teátrálisan kétségkívül impozáns, az enyhén bohócos, elrajzolt, cirkusziás álomalakok – valaki találóan Fellinit emlegette – szürreális montázsként tűnnek föl a tér különböző pontjain, a díszletbe állított zongora futamainak kíséretében. Gyönyörű a világítás, a kislány Alice időnkénti felbukkanása és átvonulása, a klausztofóbia érzetének megteremtése vagy egy kristálycsillár lezuhanása. Frejndlih persze kivételes színész, csodás egyéniség, az idős hölgyben érezteti a kislányt, az álomban a valóságot, a meditációt és a gondolatot – mindezt a hagyomá-

BALRA: Elátkozottak és meggyilkoltak (Moszkvai Művész Színház)
LENT: Zéró liturgia (szentpétervári Alekszandrinszkij Színház)



nyos „színház” megszüntetésével, a természetes létezés erejével, ami csak a legnagyobbak sajátja. Ha csak mint kompozíciót, tiszta esztétikumot tekintjük az estét – akkor megérte. Kapunk egy lehetőséget, hogy a magunk belső valójával foglalkozzunk. Hogy olyan életet lássunk a színpadon, amelyben csak spirituális gondjaink vannak, s a körülöttünk levő világból, amely különben teljes, csupán az hiányzik, hogy időnként

megállítsuk a pillanatot – mint Goethe Faustja, aki benn ragadt a liftben –, és számot vessünk saját gátlásainkkal a szépség kiteljesítésére.

Ennek a színházstípusnak korábbi leágazása a Lermontov-előadás is, az *Álarcosbál*, amelyet az orosz színházhoz szorosan kötődő litván Rimas Tuminas – jelenleg a moszkvai Vahtangov Színház művészeti vezetője – rendezett a vilniusi Kis Színházban. Abban



FENT: Alice (szentpétervári Nagy Drámai Színház)

JOBBRA: Álarcosbál (vilniusi Kis Színház)

az „érdek nélküli” szépségben fogant, amely éppúgy nem mesél történetet, mint a *Zéró liturgia* vagy az *Alice*, és éppúgy a zenei fogantatású képi költészetre épül, mint amazok. Tuminas irtózását az anekdotikus, pszichoanalitikus, publicisztikus, politikus – direkterben fogalmazva: *mondanivalós* – színháztól személyesen tapasztaltam, amikor együtt zsűriztünk a 2012-es POSZT-on. Amennyire az interneten látható töredékekből meg tudtam ítélni, drámai fantáziákat rendez, amelyekben az elvont esztétikum egyesül az intenzív színészi jelenléttel. Előadásaiban nagy szerepet játszik a szinte koreografált mozgás, a hagyományos realista „figurateremtést” radikálisan elutasító, belső energiától fűtött, „biomechanikus” színészet, amelyet nem lehet leírni a szokásos jellemrajzzal, inkább színekkel, formákkal, gesztusokkal, a térben való jel-szerű, mégis karakteres létezéssel.

Az *Álarcosbálban* mindez kihűlt formának látszik, és nem azért, mert Tuminas egy külső, absztrakt térbe viszi a cselekményt, ahol folytonosan esik a hó, hőembert állítanak, ember méretű hólabdát görgöztetnek, korcsolyáznak, akárha egy tó jegén volnánk – a rivaldánál vágott lékben feltűnik

egy óriás hal, és elmerül benne egy békaember. A megfagyottság az *előadás* kihűléséből származik. Arrafelé, az orosz vagy a balti színházban – és a többi utódálamban – nem ritka a hosszú évekig, akár egy-két évtizedig műsoron tartott produkció, és nem mindig érhető tetten az elfáradás. Az *Álarcosbálon* igen. A formák és a gesztusok megmaradtak, a vissza-visszatérő Hacsaturján-keringőre repetitív módon belejött-áttipegő (vagy épp a fekete háttérfüggöny láthatatlan grádicán kvázi a függőleges falra felmászó) személyek vagy csoportok koreográfiai rajza változatlan, de megmerevedett, élettelené dermedt, mechanikussá vált. Érezhető a rendezői szándék játékossága – egy merev-



re fagyott kártyást, feltartott lapokkal a kezében, leeresztenek a lékbe, és a talpazatáról leemelt szoborral nyomják a víz alá –, de a jéggé fagyott ismétlések hosszadalmasak és unalmasak. (Amire sajnos sokat rátejt az álmatag és rendkívül pontatlan szinkrontolmácsolás is.) Csak a legvégén enged föl hibernáltságából az előadás, amikor a féltékenységből megmérgezett lányt szoborként állítják a megüresedett talpazatra, a tipegő csoport alacsony, szoborparki rácsot von köré, és a rivalda vonalán, a színpad tetején, mint valami lidércfény, átsistereg egy szikrázó óriás petárda.

Vastraverz állványzat van a román előadásban, a Caragiale nevét viselő bukaresti Nemzeti Színház adaptációjában is, amelyet névadójának *Két sorsjeggy* című novellájából készítettek, és Alexandru Dabija rendezett. Itt – az előbbivel ellentétben – a kis méretek uralkodnak, a stúdiószínházi produkció traverze (Helmut Stürmer remek terve) forgóra szerelten keringve bonyolult labirintus hatását kelti, melyben külső és belső terek (lakás, hivatal, utca, lakónegyed) egyesülnek stilizáltan, egyszersmind fölkelteve realitásérzékünket. Ez a kettősség a játékstílusra is jellemző, a kissé elrajzolt és kifestett karakterek (enyhe bohócos beütéssel) konkrét társadalmi típusokat és egyéniségeket is felidéznek, pontos karakterisztika és társadalmi hovatartozás van beléjük kódolva, anélkül, hogy meglegyintené őket (vagy bennünket) a pszichorealizmus.

A szerencsejáték mozgatja a cselekményt (akár a Dosztojevszkij-adaptációban), egy kishivatalnok két húzáson is megüti a főnyereményt, de a sorsjegyek elvesznek, és ő kétségbeesett hajszába kezd utánuk, amíg meg nem találja őket. A végén persze kiderül, hogy nem is ő a nyertes. A helyszín a szokásos Caragiale-milió, a kispolgári *underclass*, és itt még a cigánynegyed is.

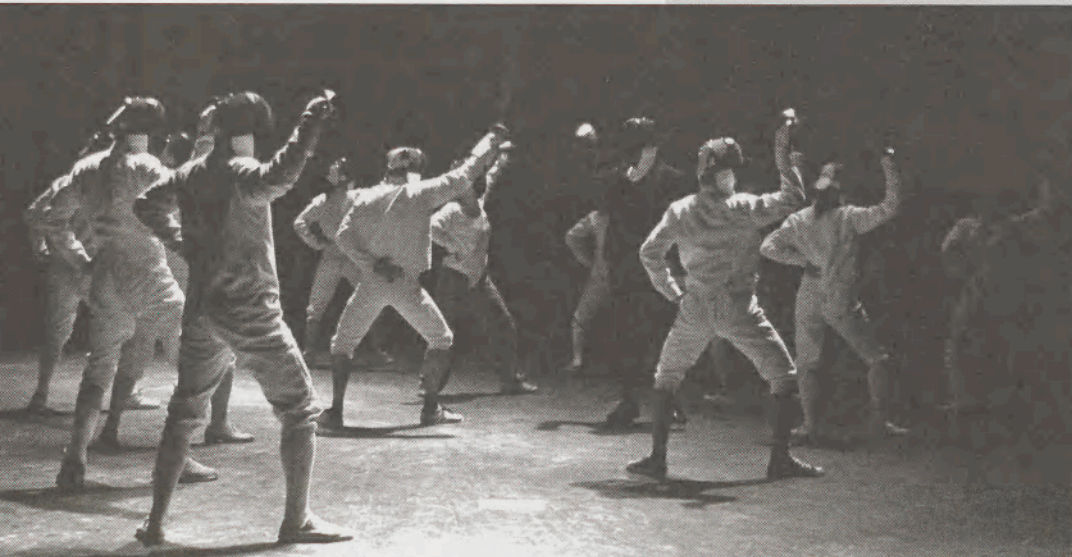
A cigány szereplők cigány nyelven beszélnek, amit feliratoznak, s mivel a román szöveg fordításával is ezt teszik, nem könnyű olvasni a nagyon gyorsan pergő feliratokat. Az adaptáció a szerző eredeti darabjának farce-szerű, bohózáti stílusát követi, a tempó-ritmus az előadás alapszerkezetének pillére, ami a gyorsan változó (forgó) helyszínekkel és az ennek megfelelő mozgalmassággal rendkívüli rendezői precizitást s ugyanakkor könnyedséget követel. Dabija ezt mesterien teljesíti, és a kiváló színészek – kis termetű, esett nők és nagyképű, melák férfiak – a helyzet magaslatán teljesítenek. Az előadás ironikusan, de nem bántóan s főleg nem lekezelően mutatja be a társadalmi-emberi primitívséget, nevetet anélkül, hogy kinevetetne – pompás miniatűr. Szép példája annak, hogyan lehet a kis dolgok dramaturgiájából gondolatot és stílust csíholni.

Marius Manole felvétele



FENT: Két sorsjegy
(bukaresti Caragiale Nemzeti Színház)

BALRA: Don Juan
(szófiai Ivan Vazov Nemzeti Színház)



Két előadás, egy bolgár és egy grúz világirodalmi csúcsklasszikusokat értelmezett.

A szófiai Ivan Vazov Nemzeti Színház Molière *Don Juan*-ját hozta. A rendező Alekszander Morfov tájékozott a drámában és a világszínházi divatokban. Olyan extrém akar lenni, mint a címszereplő. Belekeveri a felszínes allúziókat, Mozart *Don Giovanni*-nyitányát, Don Ottaviót, egy Goldoni-szerű halászfalu szerelmi csetepatéját. (Itt van egy jó mozzanat: az egyik parasztlány bumfordian csúnya, főként burkolt fejformájából kibomlik egy csinos amazon – a nőszakértő hódító meglátta az álca alatt a valódi arcot.) Don Juan sovány, pengeéles, aszketikus-aszténiás típus, az elején fürdőkádból bóklászik elő, részegen nyaklik, krakélereskedik, és provokatívan feltűnősködik, ő elég érdekes, Dejan Donkov játssza, miatta volt érdemes megnézni az előadást. (A színészt azért lehetett azonosítani, mert a bolgárok kirívó udvariassággal magyar nyelvű műsorfüzetet prezentáltak. Különben csak a közös műsorfüzet halványan nyomott, apróbetűs ömlesztett szereposztásaiból tájékozódhattunk – ha ezt

annak lehet nevezni. A sok pénzből nem futotta egy használható kiadványra.) Sajnos, Don Juan mellett nincs Sganarelle, egy teljesen érdektelen színész kapta a szerepet.

A rendezőnek megvannak az eszközei arra, hogy megmutassa, mi mindent tud. Különböző alkalmi eleme-

ket hoz a színpadra, nem éppen egyneműeket. Etűd- vagy kollázsszerűen sorjáztatja a jeleneteket, oda teszi ki a hangsúlyokat, ahol eszébe jut valamilyen hatásos effekt. Egy stilizált erdőben lövöldözés-sorozat futtatja meg a rablókat. A Parancsnok kísérteties szárazjég-felhőben kikel a koporsójából, a temető lepelmárványos szellemalak-szobrai meglelevenedve bemozdulnak. Vívódresszbe öltözött sporttársak edzőtermi tréninget folytatnak hosszú percekig, francia vezényszavakkal – talán ez készíti elő a végső összecsapást. Az utolsó jelenethez hatalmas, lépcsős ácsolatot húznak a színpad elejére, a megjavulást hazudó címszereplő gyóntatójának megszólal a mobilja, az emelvény két végén ülő ellenfelek – a Parancsnok és Don Juan – farkasszemet néznek, majd az utóbbi gunyorosan elindul a fönről középen éles fényben pergő homok, a lejárt idő allegóriája felé – és vége.

Mindez látványos külsőség és „mélytelenség”, a rendező hajszálnyi erőfeszítést sem tesz, hogy megfejtse a darabot, kortársi kontextusba állítsa a Don Juan-i magatartásmintát, valódi allúziót teremtsen az érték-

tagadás, a provokáció, a zsigeri vagy mentális lázadás, esetleg a pusztítás karizmájának ábrázolására. Bizonyos formai nagyvonalúság és kihívó, a történetmesélést (lám, itt is) háttérbe állító szabadság a javára írható – emiatt nálunk minimális esélye sem lenne az elfogadásra –, de ez nem párosul elemzéssel és gondolati fegyelemmel. Ennek ellenére nem volt hiábavaló látni egyfajta divatos formanyelvet, lazaságot, sőt lezserséget egy Nemzeti Színházban, s különösképpen azt, hogy a rendezői extremitás akarva-akaratlanul azonosulást sugall az „isten-telen” *Don Juan-izmussal*.

Ez a *Don Juan* klasszikus drámaelemzés a grúz *Macbeth*hez képest. A Vaso Abasidze Állami Zenés és Drámaszínház Tbiliszből érkezett előadása – David Doiasvili rendezésében – olyan volt, mint egy eurovíziós dalfesztivál: rafináltan világított music hall, panel kulisszákkal, revüfényekkel, jelmezes táncprodukciókkal – egyedül Shakespeare rockosítása hiányzott. Ha valaki megzenésítette volna a szöveget, talán lett volna valami értelme az egésznek, kaphattunk volna akár egy *dögös* rockoperát. A dráma elvesztéséért nem lett volna kár, a cselekmény alapszinten – a ki kicsoda és mit csinál szintjén – is követhetetlen volt, amit, ha lehet, az abszurditásig fokozott a magyar feliratozás bosszantást célzó incselkedése. Valaki kitalálta, hogy egy XIX. századi fordítást, alighanem a Szász Károlyét, a legalkalmasabb a grúz színházi blöffhöz társítani, a maga robusztus nehézségével és özönvíz előtti helyesírással, és hogy még ennél is jobban *megne-*

hezítse a helyzetet – ez a fordulat a kedvenceim egyike Gombrowicz *Yvonne*-jából –, igyekezett körülbelül sem megtalálni a színpadi elhangzás pillanatát, ami, lehet mondani, hogy fényesen sikerült. Semmi sem volt szinkronban semmivel, az előadás Shakespeare-rel, a beszéd a felirattal, a színpadi zagyvalék a színházról alkotott fogalmainkkal.

Ha talán konzervatívnak látszom is, azért *ha délről fű, megismerem az igazit a talmitól* (*Hamlet*/Arany parafrázis). Ebben a produkcióban nem voltak emberi arcok, egyszerűbben: *emberek*, még egyszerűbben: valakik, formátumok, odafigyelést gerjesztő humán lények, ami egy paródiában is elengedhetetlen. Egyébként nem vagyok meggyőződve róla, hogy az előadás paródiának készült, lehet, hogy csak *az lett*, ami ebben az esetben az eredmény szempontjából egykutyta. Volt benne valami cirkuszi allűr, a három bozorkány például határozottan bohócra vette a figurát, volt vicces haláltusa, Duncan többször föltámadt, birokra kelt a gyilkosával, és ráfeküdve majdnem agyonnyomta (ezt akár bohóctréfának is



FENT: *Macbeth*
(tbiliszi Vaso Abasidze
Állami Zenés és Drámaszínház)



BALRA: Sirály (újvidéki Szerb
Nemzeti Színház)



vehettük), a szereplők hol itt, hol ott bukkantak fel, a földszinten vagy az ácsolaton (az *ácsolat* a találkozó szcenikai közös nevezőjének bizonyult, csak nehogy divat legyen belőle), ide-oda rakosgatták a hosszú padokat, és persze nem lehetett mindent jól látni, mert az erős reflektorok gyakran direkt és vakítóan a szemünkbe világítottak.

Mindazonáltal jó, elrettentő példaként jó, hogy eljött ez az előadás, amely – nyilván – sikeres, fesztiváldíjakat is nyer, a műsorfüzet ezt megerősíti, és olyan kabarénak nevezi, amelyben „a szereplők megszólalásig hasonlítanak napjaink politikusaira”. Vagy ha nem, akkor „egy középkori Bonnie és Clyde-történet”. Vagy kisnyúl. Kár, hogy kifelejtették a *Jancsi és Juliskát*, a *Péter és a farkast* meg a teljes antik drámaidalmat. „Ha szájaskodni tudsz, én is tudok”, mondja Hamlet. A jelenség mindenestre tanulságos, látható, hogy nemcsak nálunk van baj a fejekben, hanem másutt is.

A találkozó számomra legizgalmasabb, bár korántsem makulátlan meghívottja az újvidéki Szerb Nemzeti Színház hétórás *Sirálya* volt. Már maga az időtartam is kihívás, a szenvedély jele a mai kereskedelmi keretbe zárt, sokfelé – nem mindenhol – szenvedélytelen, az eladhatóságot megcélzó művészszínházban. Persze lehet a *kivagyiságé* is, a kettő között bizonytalan a határ, de még ha az utóbbi is, többet ér a konzummált termelésnél. Az ilyen színház a maga több mint egyéves próbaidejével és a délutánból az éjszakába nyúló előadásával kiszakít a köznapokból (az antik mintát idézve), játszóktól és nézőktől egyaránt alázatot és elkötelezettséget kíván. A „nem tudok ennyi időt ráfordítani” vagy a „sajnos képtelen vagyok megoldani” elzárkózás egy ilyen fesztiválon aggasztó jele a színház nézői-szakmai légüres terének.

Tomi Janežič rendezésében a Csehov-színmű mind a négy felvonása a nagyszínpadon játszódik, de úgy, hogy a harmadik kivételével mi is a színpadon ülünk, négy oldalról körülvesszük a játékteret, a harmadikban viszont a nézőtérre foglalunk helyet. A rendező maga is részt vesz az első és az utolsó felvonásban, megszakítja a játékot. Mind a négy felvonás más nézőpontot, szituációt, stílárisközelítést és játéktípust képvisel. Az első hagyományos(nak látszó) színházi próbahelyzet; a második a drámai világ háttérének („szöveg alattijának”) expresszív, szürrealisztikus kibontása; a harmadik kifordított kukucska-színház, melyben a cselekmény kétharmada a korábbi, de számunkra most láthatatlan színpadon zajlik, mi hangjátékként halljuk, és a színre lépésre várakozó szereplőket látjuk („ugyanaz hátulról”); a negyedik kvázi-naturalista színház üres térben, melyet a két főszereplő közötti korábbi búcsújelenet mint kiemelt finálé zár le két, egymásba úsztatott filmmontázssal (az egyik egy korábbi próbából, a másik egy ténylegesen játékfilmként forgatott felvételtől).

Alighanem az életvalóság és a színházi valóság kapcsolataról van szó, arról, hogyan, hányféle dimenzióban, mennyire megközelíthetően (vagy megközelíthetetlenül) tehető a csehovi életanyag közvetlenné, saját

valóságanyagunkká, a mindennapok részévé. A színház mint esztétikai jelenség maga is kérdésként fogalmazódik meg, ráadásul meglehetősen stilizáltan, művésziiesen, helyenként kifejezetten művészkedően. Hogy mást ne mondjak, a rendező személyes jelenléte fölöttébb ambivalens, a „próbafelvonás” szakállát tépdeseve hallgató vagy közbeszóló szereplője letagadhatatlanul *szereplő*, a játék része, akár a civilben a természetesen viselkedést *imitáló* társulat az előttünk levő székeken helyet foglaló, felolvasást *imitáló* szereplőkkel, akiket, ha fel-felugrálva nekihevülten közlekednek, sűgőpéldánnyal térden csúszva követnek az asz-szisztensek. Vagy a mindenes fiatalember, akit jóval a jelenet utánig „ott felejtene” a függőnyt jelképező lepedővel a kezében. Ugyanakkor a próbaszituáció remekül jeleníti meg a *képzelet színpadát*, a felolvasott szerzői instrukció nyomán csakugyan szavakból épül fel a tószínpad, és egyszerűségében is intenzívvé válik a darabbeli monológját mondó Nyina, amint arcának formái kinyomódnak a kézben tartott lepedődarab mögül.

A második felvonás önmagából kivetkőző, expresszív örülete – például egy percekig tartó, folyamatos, lovaglást imitáló körbeügetés – fölülről karámszerűen rájuk záródó derítőfalak között történik, a vége felé már némán, miközben az „elmondhatatlan” szövegeket egy láthatatlan hang tolmácsolja a szereplő megnevezésével. A harmadik felvonás hangjátéka kifejezetten pszichorealista – a Trigorin és Nyina közötti, ziháló hangokból álló „szexjelenet” akusztikus hatásával –, miközben a láthatatlan színpadon emlegetett, „kint” ülő szereplők kiemelt fénykört kapnak. A negyedik felvonás körös-körül három sorban, régi székeken elhelyezett gyertyái valóságos nosztalgiahangulatot teremtenek az egymástól távol ülők tombolójához, de mielőtt beleringatnánk magunkat a régi típusú Csehov-játzásba, a rendező közbeszól, és bekonferálja a kihagyott búcsújelenet záró filmjét, amely – mint mondja – egy átlagos próbán készült. Ami erősen gyaníthatóan *kamu*, minden bizonnyal egy erre a célra készített művi próbaszituációról van szó: a rendező (és a kamera) színészi arcközélen rögzíti és ismételteti az egyes dialógrészeket, melyek időnként átváltak ugyanannak a résznek, illetve az éppen következő folytatásnak a „játékfilmes” feldolgozásába.

A természetesség hatását keltő kiszámítottság, az életszerű sterilitás, a spontaneitás látszatát imitáló művészkedés – hogy halmozzam a paradoxonokat – összességében mégsem a *mache* érzetét erősíti, hanem a kétségkívül kiszámított és mégis őszinte színházi élveboncolás folyamatát. Ha nem is egyenként azonosan magas színvonalú, de együttesként kvalitásos csapat az újvidéki szerb társulat. Az előadásban igazolódik a befektetett munka, helyben is hat az érzékekre, utólag is tartalékol szellemi muníciót.

Igazán „nagy” előadás híján ez a produkció adta a legtöbbet, miközben az általam látottak legjavát is örömmel kellett üdvözölni magyar színpadon. Mint idegent szokás, ahogy Hamlet mondja.