

## SZÍNHÁZ

## KINT ÉS BENT

A rendező bemutató előtti nyilatkozatában olvastuk: „A színpadi díszlet furcsa kertet, mezőiséget ábrázol, melyet sás övez, messziről egy tó vize csillog (ez a nézőtérben van, a közönség a színpadon ül az amfiteátrumszerűen elhelyezett kényelmetlen padokon), a tavon keresztül egy hosszú palló, stég vezet valahová kifelé, bent pedig a játék színhelye egyenetlen talajú, gödrös, süppedő, mocsaras, homokos vidék. Az egyik oldalon asztal látható székekkel, egy falióra, mely nyilvánvalóan belső szobát jelez, másfelől zongora, kerti székek, esernyők, napernyők, a századelőről. Ahogy az emberi sorsfordulók, (...) hol itt, hol ott, hol kint, hol bent, hol pedig szinte egyidőben exteriőrben és interiőrben, úgy idézi meg ezt a szimultánságot az előadás díszlete is, Kölönte Zsolt — tegyük hozzá, nagyszerű — munkája. Ebben a mocsaras tájban, respedt hangulatban, az első meleg nyári nap lustító levegőjében indul a produkció...”

Nem véletlenül tartotta fontosnak a rendező épp a díszletről nyilatkozni. Nem is azért tette, mert könnyebb leírni, mint hozzáállást, elképzelést fejtegetni, szándékot magyarázni. Csakis azért, mert Harag György színházában mindig végtelenül lényeges elem a *színpadkép*. Nemcsak egyszerű szükséges keretelem, hanem a rendezői koncepció egyik fő hordozója. Nem miliőt jelöl, hanem a gondolati tétel színpadi kifejezője. Ezt a funkciót látta el az Özönvíz előtt fehéren sivár fallabirintusa, amely valamiképp ugyan lakásra emlékeztet, de lakás szerepénél sokkalta lényegesebb a kiüttlanság jelképeként. Barta Szerelem című naturalista polgári drámájának színhelye Harag színházában nem a század eleji polgári szoba, hanem csupasz, kopott falakkal, fényüket vesztett falitükrökkel és a semmiből nyíló kétszárnyú ajtókkal és üveg nélküli ablakokkal körülzárt üres tér, mely zártságával ugyanazt a funkciót látta el, mint a Nagy István-darab színpadképének soklyukú labirintus (látszólagos) nyitottsága: a vizuális szegénység, a kifosztottság a lelki, az érzelmi enyészetet idézi, de egyszersmind a bezártságra is figyelmeztet, a kiszolgáltatottság, a tehetetlenség érzését árasztja. De ezt sugallja a Szabadkán rendezett Tartuffe színpadképe is, az üres já-

Újvidéki Színház. A. P. Csehov: Három nővér, ford.: Kosztolányi Dezső. Rendező: Harag György m. v. Díszlet- és jelmeztervező: Kölönte Zsolt m. v. Zene: Herczenberger Sándor. Színészek: Soltis Lajos (Andrej), Romhányi Ibi (Olga), Ladik Katalin (Mása), Bajza Viktória (Irina), Faragó Árpád (Versinyin), Fejes György (Kuligin), Ferenczi Jenő (Csebutikin), Ábrahám Irén (Natasa), Bicskei István (Turzenbach), Pásthly Máttyás (Szoljonij), Jordán Erzsi (Anfiszta), Nagy István (Ferapont), Vencel Valentin és Bicskei Erzsébet.

téktér a szántszándékkal gicces, szenteskedő szobrokkal, a börtönfal-szerűen magasba nyúló, piszkosszürke falak, melyek felett valahol a magasban, a színpad háttérében két gyenge fényforrás pislikol a zárt intézetek néma posztolóra emlékeztetve, meg a falakba vágott ablak- és ajtónyílások, melyekkel együtt az egész díszlet a bent-börtön-kint-semmivaksötét érzetét kelti. És látszólagos nyitottsága, végtelensége ellenére ez a Három nővérnek a rendező által megidézett színpadképe is.

Megtévesztő az a nyugalom, amely a színházba érkező nézőt fogadja: Olga és Mása egymás mellett fekszenek, Mása — talpig feketében, de kissé démonian fésült hajjal — olvas, s közben fütyörészik, Olga sütteti magát a korai nappal, Irina kissé távolabb, fehér ruhában, fehér napernyővel játszadozik önfeledt gyerekként, Tuzenbach hintaszékben szunynyad, Csebutikin a szokásos hírlapja fölé görnyed, közben elbóbiskol, harákol, Ferapont, a szolga egy bokor tövében alszik, mellette a névnapi torta, a sáson át látszik az ingujjra vetkőzött, horgászó Szoljonij . . . Nem kizárólag azért, mert szokatlan ez a kép, mert az ebédlőasztal, komplett terítéssel, a nagy falóra, a zongora a szabadban van, mert eltűnt minden válaszfal szoba és szoba, szoba és kert között, hanem mert érződik, hogy ez a nyugalom nagyon is látszólagos, mert félreérthetetlen, hogy ez a kép nem egy kora nyár vasárnap délutáni idilljének a mozdulatlansága, hanem a felszín alatt idegesen vibráló, lepezett, de elviselhetetlen nyugalomé.

Az elviselhetetlenséget egyértelművé teszi és fokozza a *talaj* szokatlan egyenetlensége. A két-három rétegnyi vastagságú szivacsstalajnak, amelyen irtózatosan nehéz járni — ezt a néző is kipróbálja, amíg a kezdőkép szokatlanságát szemrevételezve a helyére egyensúlyoz —, igen fontos szerep jut. (A *Tornyot* választok előadásában a színpad talaja ferdén emelt volt, járásra igen alkalmatlanul lejtős, jelezve így a darabbeli problematikát, hogy választani kell az önmagunk megtartásának küzdelme és a lejtőn való tehetetlen csúszás között.) A Három nővérben a szó legszorosabb értelmében szenvednek járás közben a szereplők. Pedig Csehovnál a járás elementárisan fontos, ahogy Pilinszky írta róla *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című remekszép könyvében, „séta és ácsorgás minden darabja”, s itt a séta is, az ácsorgás is sokszorosan megszenvedett. Tudni kell állni és sétálni itt, ahol ez szinte lehetetlen. Itt valakitől valakiig eljutni, egymáshoz közel kerülni vagy egymástól eltávolodni komoly fizikai erőfeszítést igényel, a bizonytalanság kockázatával jár. Itt szinte képtelenség járni (élni?!), s ebben a színpadképben nemcsak a kertet szegélyező sás, hanem még inkább a hepehupás, süllyedős talaj a lelki enyészet, a belső egyensúlyvesztés színpadi ekvivalense. A sással övezett játéktér egyszerre kelti a kilátástalan tágasság és az áttörhetetlen szigetszűkösség nyomasztó érzetét, míg a szivacsrétegekkel ingoványosított talaj a belső bizonytalanság erőteljes megmutatkozását váltja ki. Egyformán csetlenek-botlanak Andrej és a nővérek, akik, lévén,

hogy otthon, hazai pályán mozognak, igazán megtanulhattak volna jární a süppedékes szivacstalajon, de a Három nővér *nem a járás fizikai nehézségeiről szól, hanem a lelki egyensúlyvesztésről*; sajátos közérzetről. Prozorovék esetében az egyenetlen talaj a belső talajvesztést jelképezi. Tuzenbachnál szerelmi vágyódását teszi groteszkké: míg arról szaval Irinának, hogy mily lázasan szomjúhozza az életet, esetlenül csetlik-botlik. Versinyinben a bizonytalan talajon való járás az emberi esendőséget juttatja eszünkbe. Akik viszont legyőzik vagy megkísérlik legyőzni, titkolni akarják esendőségüket, azok ezen a talajon is másként mozognak: Natasa gyors, határozott léptekkel vonul ki-be, állandóan szolgáló-sleppel kísérve, Csebutikin doktor jobbadán csak ücsörög, alig közlekedik — nála már természetes állapot ez, lelki szükséglet az ücsörgés —, amikor pedig erre kényszerül, akkor részeg, s inkább mászik, mint megy. Kuligin, akinek mindig rendben a szénája, vagy legalábbis így tesz, torna-mutatványokat végez, bár egyszer ő is elesik, igyekszik legyőzni a talaj kiváltotta bizonytalanságot, akárcsak a különöcnek számító Szoljonij, aki mozdulatlanságával próbál kifogni a kiismerhetetlenen.

A színpadképnek tehát a sással és a szivacstalajjal lényeges *atmoszférateremtő szerepe is van*. Az atmoszféra a Harag-színház egyik legfontosabb tényezője, meghatározója pedig a „díszlet”. Épp a Harag-előadás díszlete szempontjából lenne egyszer tanulságos kiemezní, megmutatni, hogy miről is beszélgetnek a Három nővér szereplői. Azt tapasztalánk, hogy beszélgetéseik sohasem emelkednek a legköznapibb témák, mondatok fölé. Ennek az ürességnek azonban lebilincselő belső izgalma van. Az eseménytelenségnek mondott ürességet a Három nővér-előadások rendszerint drámaként szokták eljátszani, felforrósítani, Harag viszont csak a beszélgetések tartalmatlanságát mutatja meg, s ettől mégis különös feszültséget kap az előadás. A játéktér egyfelől ennek a lelki, gondolati tartalmatlanságnak a vizuális képe, másfelől, amint erre már utaltam, legtöbbször a bezártság érzetét kelti. Holott: a drámák szereplőinek elementáris szükséglete a kitörés imperatívusa. Haragnál épp a lehetőségek és a vágy közötti ellentét adja az előadások feszültségét, robbanásig telített légkörét. A Három nővér előadásának a kezdőjelenet látszólagos nyugalmatól kell felfejlődnie a vég zűrzavaráig, az eseménytelenség látzattespedtségétől az elviselhetetlen zaklatottságig. Harag György előadásainak gyakorta ez az íve. És ez már világnézet, nem pedig szakma kérdése. Ezzel magyarázható, hogy Harag György nem engedett a felcsillanó csehovi reménynek — nyilván ide vezethető vissza Tartuffe-rendezésének zárójelenete is —, holmi évtizedekkel későbbi boldogságvíziónak. Azzal, hogy az előadás legvégén a nővérek mondatai nem egymás után, nem egymásból folyóan hangzanak el, hanem egyszerre, egy általános hangzavarban, amit még növel az erősödő katonazene, ez az előadás nem az örömmre változó szenvedés, hanem a „jaj, csak tudnánk, miért élünk” kétségbeesése. Ahogy nem igazi idillel indul, akként nem is záród-

hat idillel ez a Három nővér, amely a megszenvedett magány, az állandóan kísértő egyedüllét, ami a műben éppúgy jelen van, mint mindannyiunk mindennapi életében, s amely a négy, látszólag eseménytelen, csupa csevegésből, csendből, ácsorgásból és sétából álló felvonásban úgy szakad ránk, mint a magasságos ég minden súlyával és nyavalyájával. Kibírhatatlanul. Ezért tartozik a Három nővér a legtragikusabb színpadi művek közé, és a legigazabbak közé is. S ezért jó Harag rendezése, mert a színműnek ezt a dimenzióját tette meg hangsúlyossá és teszi emberien elfogadhatóvá, igazzá.

Ettől jó Harag György Három nővér-rendezése.

S mert van sajátos olvasata, akár címszavakba is foglalható, egyéni jelrendszere, amin világszemléletet fejez ki, mert egy heteroén együttest nagyjából egységes játéktílusra fogott, mert előadása egyszerre általános és a legkonkrétabban lokalizálható, mert — ami ezzel összefügg — a magunkraismerés döbbenetes élményével tud hatni, a mi életünk folyik a sás között, a hepehupás talajon...

GEROLD László

## KÉPZŐMŰVÉSZET

### FIATAL VAJDASÁGI KÉPZŐMŰVÉSEK

A *Képes Ifjúság* hetilap szervezte meg a Forum klubhelyiségében a fiatal képzőművészek tárlatát. Jelentős bemutatkozás ez, mert érdekel bennünket, hogy honnan indulnak a legfiatalabbak, milyen esztétikai alapokról és mit ígérnek. Az ilyen kiállításokon elvárható minőség nem annyira a munkálásban és a mesterségbeli tudásban, inkább a belső fogalmazásban mutatkozik meg. Az ifjúságtól agresszivitást, meglepetést „várunk el” legalább a kifejezésben, a közlésmódban, helyette azonban a belső értékek „minimális megjelenítése” jellemzi a fiatalok tárlatát. Finomság és intellektualitás fogad bennünket. Kevesebb cselekvés, több meditálás — valószínűleg az határozza meg a magatartásukat, és éppen ez mondható el a filozofáló gondolkodást és egy új értékelést előtérbe helyező hetvenes évekről.

A konceptuális művészet és ennek hatásköre az időszerű nálunk, és fontos feladata van, éppen most, amikor a vajdasági művészetben a középserűség, a mondanivaló hiánya mindinkább ellaposítja a művészeti életet.

*Sebők Zoltán* a lényeg és a közlés közötti ellentmondást aforizmaszerűen fogalmazza meg. Sebők kitűnő gondolkodó. Első mondatát: „Ez