

van, a világot végül is azért kell komolyan venni, azért komolyan kell venni, mert ez a nehezebb, állandóan hamvasan játszani, csalás nélkül, valószínű, nem lehet, de ha mégis, tudni kell, más választásunk nem volt, és csak jobb híján leszünk világfájdalmas, ártalmatlan keserű különönc, megvetésből nem lázadó, fanyar shakespeare-i bohóc, mert, mondjuk, teljesen mindegy, mit választunk... (74—75)

THOMKA Beáta

SZÍNHÁZ

VÁNYA BÁCSI

Különféle könyvekben nézem napok óta a Csehov-előadások fotóit. Csak a színészek szemeit látom. A tekinteteket jegyzem meg, ezek véődnek belém. Hegedűs Gyuláé, ahogy Sabelszkijként — az Ivanovban — félrebillent fejjel, botra támaszkodva néz szemgolyóival feldúcolt mázsás szempillái alól. Varsányi Iréné, ahogy Anna Petrovnaként állát alsó karjára fektetve a szeme alatti sötét árnyék folytatásába mereng ugyanabból az 1923. évi vígszínházi Ivanovból. A többieké. A nővéreké. Gombaszögi Fridáé, Varsányi Iréné, Fejes Terié, Mezei Máriáé, Dayka Margité, Kiss Manyié, Tolnay Klárié, Békés Ritáé, Ruttkai Évái, Pap Évái, Szasáké, Annáké, Jelenáké, Másáké, és a férfiaké. A szemek bánatosak, révedezők, merengők, messzenézők, sehová nézők, szépek és fájdalmasak. Emberiek.

De csak szemek, melyekből hasztalan próbálom megfejteni a Csehov-művek közeli és régebbi előadásait, milyen hangszerelésűek voltak, pasztell-szomorúak, fájdalmasan nosztalgikusak, hisztérikusan elvágódók, vagy más milyenek.

Hogy sikerül majd megfejtenie valakinek az Újvidéki Színház Ványa bácsi-előadását, aki csak a fotókat nézi, anélkül, hogy élben látta volna Harag György rendezését — ötlük fel bennem. Mit mond Várady Hajnalka, Daróczi Zsuzsa, Bicskei István, Soltis Lajos, Páthy Mátyás meg a többiek szeme? Elárulja-e Harag Csehov-rendezésének jellegét? Meglepődve tapasztalom: az újvidékiek Ványa bácsijáról készült fényképeken szinte észre sem veszem a szemeket. A szemek helyett a színpadkép ragad meg.

Ismét átlapozom, megvizsgálom a már — napok óta — forgatott különféle könyvek lapján rögzített különféle Csehov-előadások fotóit. Most kizárólag a színpadképekre összpontosítok. Nem tudnak különösképpen lekötni, valahogy sablonosak. Tisztes polgári szobabelsők vagy

hagyományos csehovi kertek. Arra kell gondolni, ahogy a szemek nem árulnak el semmit a merengésen, a távolbanézésen kívül, ugyanúgy, ezek a szoba- vagy kertdíszletek sem vallanak, nem vallhatnak a Csehov-művek megjelenítéséről, arról, sikerült-e a Csehov elképzelté vígjátékként eljátszani őket. Egyszercsak, számomra is meglepő módon, összekapcsolom a szemeket és a díszletképeket. A lélek tükröként világító szemek az enyészet végtelenbe futó perspektívatlanságát mutatják; nem az okot vagy a formát, hanem a következményt — a fonnyadást. A szabályos, pontosan megtervezett, de lélek nélküli színpadképek — néhány fénykép, festmény a falon, alattuk kanapé, jobbról asztal néhány székkal, mindenütt rend, tisztaság... — pedig egyenesen bénítóan hatnak. Itt csak megtervezett, szigorúan szabályos életek élhetők szigorú előírások szerint. Elképzelhetetlen a lazítás, pláne a komédiázás, az az életforma, amely megmutatja és magában rejtje a pusztuláshoz, az enyészethez, a lebénuláshoz vezető elkerülhetetlen utat. Ezért látható az előadásfotókon csak az eredmény, s nem a hozzávezető folyamat is.

Harag György előadásainak színpadképe merőben különbözik a Csehov-művek megjelenítéseinek színpadképeitől.

A Három nővér sással övezett kertben történik, messziről a tó vize csillog, a tavon át egy stég vezet valamerre, a játék színhelye egyenetlen talajú, a néhány rétegni vastag szivacson — szinte lehetetlen járni rajta —, ezen a süppedő, mocsaras talajon épül fel minden szükséges szobabelső és kinti helyszín.

A Cseresznyés kert — az eseménytelenség posványába szorultságának Három nővér-beli folytatása — a fehérbe öltöztetett enyészet érzését teremti meg a vászonba bugyolált gyerekszoba vagy a — nem virágzó, hanem pókhálós — fehérbe vont kerttel.

A Ványa bácsi előadásában (ismét, akárcsak a Cseresznyés kert esetében Doina Levinta Bocaneti színpadképe) sem a hagyományos szobabelső- és kertdíszlet jelenik meg Harag György Csehov-színpadán.

Nincs az írói utasítás szerinti ebédlő vagy szalon, mindössze egy-két bútordarab jelzi a színhelyeket, amelyek nem zárt helyiségek, de csupán a szobasarkokat jelző oszlopok mutatják, hogy nem egyetlen végtelen tér a színpad, hanem megannyi egymásbanyíló dobozra (ketrecre?) osztott világ — lehetetlen nem arra gondolni, hogy a Csehov említetté huszonhat szobás ház-labirintus adta az ötletet a díszlet kiképzéséhez —, amelyben az „eltévedt életek” keresik egymást és önmagukat. Felsővilág ez (a szobákat jelző-határoló oszlopok nemcsak romos ház, sokkal inkább romos életek támasztékai!), amelyben nem jelent következetlenséget a tárgyak összevisszasága, ahol természetszerű, hogy egymás mellett található a különféle stílusú és megmunkálású bútordarabok, függőlámpák, sőt ruhák is. S általában olyan rendtelenség, ez, amely azt tükrözi, hogy az itt élőknek — a magát tudónak gondoló modorosan üres professzornak, az önmagában dosztojevszkiji vagy schopenhaueri

lehetőségeket hitt (vágyott?), de ezeket megvalósítani képtelen vidéki gazdálkodónak, az erdőtelepítés pótcselekményébe menekülő vidéki orvosnak, a szerelmüket rosszul megválasztott szépasszonynak és a csúnyácska leánykának — nincs türelmük mértékkel és ízléssel törődni. De nem a Csehov-művek játszásának hagyománya szerint fonnyadoznak (karinthysan remekül hangzana: ványadoznak) a Ványa bácsi szereplői, hanem mert értelmetlenül élnek az életüket. Harag színpadán nem kilométeres csendek jelzik, hogy nem történik semmi, hanem felnőtt emberekhez méltatlan kamaszos tréfák mutatják az enyészet folyamatát. Azt játsszák el, ahogy tönkremennek. És ahogy e koncepció kibontásának természetes közege a szokványostól eltérő, „rendetlen” színhely — a fotókon a szemek helyett a színpadkép a főszereplő! —, ugyanúgy természetesen azok a már-már bohózáti jelenetek is, amelyeket elsősorban Asztrov doktor, Ványa bácsi és Tyelegin játszanak el.

Amikor színültig telítődik tehetetlenségük pohara, akkor nem sóhajtoznak, hanem komédiázva — vigadva-sírva — énekelni és táncolni kezdenek, ilyenkor nem szomorkásan, hanem groteszkül hangzik fel a Vecsernyi zvon kezdetű dal.

Mikor Asztrovért jönnek, beteghez hívják, akkor szerszámosládaként csörgő orvosi táskáját félrebillent feje tarkójára emeli, s groteszkül megajaj: elnézést, de...

Amikor az alig távozott Asztrovról álmodozó Jelena fűtyörészve hever a nyugágyban, akkor a nőbe gyerek módjára szerelmes Ványa bácsi kismadárként repdes körülötte: a kezét szárnynak használva „röpköd” miközben hol az egyik, hol a másik lábát emelgeti, angyalian elmosolyodik, s félrebillenti a fejét — egy pillanatra talán elhiszi, hogy boldog.

Miközben a Dadus hangos pi-pi kiáltással hívogatja a csibéket, a három meglett férfi kisgyerekként négykézlábra ereszkedve tör be a színre s tréfás szokellésekkel és hangos vakkantásokkal ugrálják körül, támadják le a függőágyban üldögélő Jelenát, aki az első pillanatban megremült a furcsa látványtól, majd ráhangolódik a tréfára.

Míg a nagyjelentésre a ház népét összekéretető professzorra várnak, Jelena és Szonya ruhapróbát tartanak, de hogy ez ne legyen pusztá unaloműzés, vagy szokványos női időtöltés, Ványa bácsi is beöltözik és billegeti magát a hatalmas állótükkör előtt.

Hasonló ellenpontozó megoldás — szinte minden jelenet hangulati kontrapunktra épül! — amikor a nyugágyban heverésző Jelena fölé hajolva, mögé térdelve Ványa szerelmi vallomását mondja el, s miután mindketten távoznak a színről, az eddig leleselkedő-hallgatkozó Tyelegin siet a most már üres nyugágy mögé és komikusan utánozva, megismétli Ványa nagyjelenetét.

De komikus, ahogy az egész házat kínzó-egreciroztató professzortól a kerepelő-unalmas Dadus szabadítja meg a többieket.

Akárcsak az a jelenet, amikor a végleg távozó, elutazó professzor

iskolásfüzetekre emlékeztető sárga borítású könyvének egy-egy példányával „tisztelt meg” az ottmaradókat.

Jelenetről jelenetre kimutathatók, leírhatók azok a megoldások, amelyek a megszokott Csehov-előadásokban elképzelhetetlenek lennének — a disztिंगváltan finom és kimért Jelena mohón hajtogatja a borosflaskát —, de Harag Györgynek az értelmetlenül éles folyamatát mutató koncepciójába szervesen beletartoznak, akár csak a szokatlan, esetleg zavarónak is tűnő, de a szereplők véleményét, lelkiállapotát, érzéseit pontosan tükröző beszédtempó-módosítások. (Az erdők hasznosságáról deklamáló Szonya, úgy mondja el a nyilván Asztrovtól hallott véleményt, mint a felelő kisdíák a leckét, kifejezve így szerelmes rajongását a férfi iránt és saját gyerekes ragaszkodását meg kiszolgáltatottságát is. Vagy a járás térképét bemutató doktor a közöny hangjára vált át, amikor látja, hogy Jelenát egyáltalán nem érdekli, amit ő a zöldfelületekről és az erdő állatállományáról mond.)

Mintha Harag rendező rátalált volna a Csehov elképzelt vígjátéki stílusra. Komédiának, de fanyar, tragikomikusra hangszerelt komédiának játsszatja a Ványa bácsit.

Ez a közelítési forma teszi lehetővé számára, hogy megoldja a legtöbbször egysíkúra sikeredő epizód szerepeket. Páthy Mátyás Tyeleginje a tealeső kiszolgáltatottságot egyesíti a pajtáskodó belefeledkezéssel és a gúnyos kívülállással. Hasonló szerepet kap Jordán Erzsébet Dadusa. Nagygellértné Kiss Júlia Marija Vasziljevna-ja szinte csak fizikailag, szó nélkül van jelen, de ahogy időnként végigvonul díszes ruhájában, hosszú szipkáját magasra tartva, egy-egy finomkodó mozdulattal, franciás ejtésű félmondataival maga az ittfelejtett infantilizmus, a vakonélés jelképe.

Haragot, megszokhattuk eddigi rendezésein, a tudatos koncepció mellett a pontos színészválasztás is dicséri.

Pataki László úgy jeleníti meg a professzort, hogy a hagyományos színjátszás eszközeivel él. A jellegzetes patakis mozdulatok pontosan hozzák, körülhatárolják Szerebjakovot. Remek alakítás.

Bicskei István eddigi szerepei alapján a rendező érezte, hogy a komikusra hangolt Ványa bácsi koncepcióját rá lehet építeni. Valóban Bicskei hozza a szerepnek ezt a dimenzióját, ellenállhatatlanul mókázik s közben Ványa nyomorát is megmutatja, talán feleslegesen öregembereskedik, szükségtelenül csoszog, motyog olykor és harsányabb kitérősei sem egészen hitelesek.

Soltis Lajosnak Asztrovként sikerült a szentvelenségbe csúszó kiegészítést eljátszania, de a rendezői elképzelés szerint nem búbánatosra, hanem komikusan groteszkre formálva az orvost. Szerepépítése külön tanulmányt érdemlő.

Várady Hajnalka Jelenaként eleinte látszólag nem találja helyét az együttesben, holott inkább arról lehet szó, hogy Jelena nem találja a

helyét a számára idegen emberek között. Amikor megígéri Szonyának, hogy beszél az érdekében Asztrovval, érezzük, a Ványa bácsi szép aszszonya megtalálta a módot, hogy az őt megillető foglalkozást űzze: elbűvöljön és játsszon a körülötte levőkkel. Ebben a szerepértelmezésben kap igazi ellenpontoszó hangsúlyt a jól adagolt komikum.

A koncepció szempontjából leghálátlanabb feladatot Daróczi Zsuzsa kapta Szonyaként. Nemcsak Csehov, Harag is a legtöbb megértést tanúsítja a szerencsétlen lány iránt, akit azonban a színész nő egyetlen pillanatra sem formált bágyadtan érzelgősre. A szerep lehetőségein belül nagyszerűen villantotta fel Szonyácska emberien groteszk, szánandóan komikus vonásait is.

A Ványa bácsival Harag György befejezte újvidéki ciklusát. A három előadásból sajátos Csehov-értelmezés és korszerű szenzibilitású rendezői világkép áll össze.

GEROLD László

T Á J É K O Z Ó D Á S

AZ ÖNMEGSEMMISÍTÉS MŰVÉSZETE

Marina Abramović—Ulay: *Relation Work and Detour*, a szerzők kiadása, Amsterdam, 1980

A belgrádi *Oktobar* nevű nem szabályos csoport tagjaként, hangkísérletekkel kezdte pályafutását a testművészeti akcióiról ismertté vált Marina Abramović. Első hazai testművészeti (body art) fellépésére 1974-ben került sor Belgrádban, amikor is ájultan húzták ki egy csillagot ábrázoló tűzfal közepéből. Ezt követő fellépéseivel pedig világosan az érdeklődők tudtára adta, hogy önmegsemmisítő, az élet és a halál koordinátái között feszülő, az élet határát felfeszíteni igyekvő, mélyen mítikus, de a cselekvésre esküvő, a halált nem a lemondás, a passzív átadás, hanem a tett, a harc útján át megvalósítani igyekvő alkotói programjában nincs megtorpanás vagy visszaút.

1973 és 1975 között végbevitt body art akcióit a *Ritmusok* című egyéges ciklus képezi. A lángoló csillaggal való egyesülést megelőzően 1973-ban a római Contemporaneán zajlott le *Ritmus 10* című testgyakorlata, melyen késsel, meghatározott belső impulzusok diktálta sorrendben, kifeszített bal tenyerének ujjközei közé szúrt, és minden alkalommal, amikor mellécapott, s saját ujját találta el, kötelezően kést váltott. Gyor-