

BEMUTATÓ

TANGÓ

„Witkacy korán érkezett, Gombrowicz a nyomában. Mrożek az első, aki időben jelent meg.”

(Jan Kott)



Kellemes rendetlenség és kellemetlen rend — erre a kétszeres paradoxonból adódó ellentmondásra építi *Tangó*-rendezését Ljubomir Draškić az Újvidéki Színházban.

„A darab első felvonásában — nyilatkozta a bemutató előtt a rendező — az abszolút káoszt értelmezem. A nagy felfordulást, ahol mindenki úgy él, ahogy akar, amint kedve és felfogása diktálja... Ellentétben ezzel, az Artur puccsa után következő élet egyenlő a legnyersebb totalitással.”

A kétféle világot az előadás két részének egymástól ellentétes intonációja, valamint a hozzá nem csak keretet adó, hanem az egész koncepció tartópilléréül szolgáló két színpadkép (s a két rész ruhái) fejezi ki.

Az első részben (három felvonás helyett, ugyancsak a rendezői alapelv szerint, kétrészesre módosították a művet) a tervező-rendező láthatóan

Slawomir Mrożek: *Tangó*. Fordította Kerényi Grácia. Rendező és díszlettervező: Ljubomir Draškić (Belgrád). Jelmeztervező: Branka Petrović. Szereplők: N. Kiss Júlia (Eugenia), Ferenczi Jenő (Eugeniusz), Fejes György (Stomil), Várady Hajnalka (Eleonora), Bicskei István (Artur), Czifra Erika (Ala) és Földi László (Edek).

az író utasításait követi: „A helyiségben elsősorban a következő tárgyak találhatóak: nyolc személyes asztal a hozzá való székekkel. Fotelek. Nagy falitükör... Kerevet. Kis asztalkák. A bútorok aszimmetrikusan szanaszéljél, mint közvetlenül a költözés előtt vagy után. Összevisszaság. Azonkívül az egész színt drapériák tarkítják: a félig heverő, félig lecsüngő, félig összegöngyölt anyagok szétkent, elmosódott, körvonalazatlan jelleget adnak a helyiségnek. Egy helyen emelvényfélék, heverőt alkotnak a padlón. Ódivatú fekete gyerekocsi, kerekei magasak és vékonyak; porros menyasszonyi ruha, keménykalap... Az asztal... megterített felén tányérok, csészek, kancsók, művirágok, ételmaradékok és néhány olyan tárgy, amelyek nem hozhatók egymással logikai kapcsolatba: egy nagy üres, feneketlen madárkalitka, fél pár női cipő, egy lovaglónadrág...” Később az egyik függöny mögül „ravatal tűnik elő, porladó fekete posztóval fedve, körülötte halotti gyertyák...”

Nem készítettem, könyvvel a kezemben, leltárt a színpadképről, mert nem lényeges, hogy minden, amit a szerző elképzelt, a színpadon legyen, de az sem zavar — amint gyanítom —, ha az előadás játékerén több a kellék, mint az író utasításában. Az összevisszaság, a rendetlenség a fontos. Ez viszont Draškic színpadán kifogástalan, de — láthatóan — megszokható.

Ezzel szemben a második rész színpadképe csak alapelvében hű az író elképzeléséhez. „Ugyanaz a helyiség — áll a *Tangó* harmadik felvonását bevezető didaskáliában —, de nyoma sincs az előbbi zűrzavarnak. Eltűnt az elmosódottság, a körvonalazatlanság, a szétkentség.” A kellékek redukcióját talán Mrožeknél is szigorúbban végezte el a rendező. A színpadon a ravatalt, egy fehér vaságyat és egy csupasz asztalt meg két padot hagyott. Az egykor szeszélyesen redőzött drapéria is eltűnt. Látszik a stukatúr. Mintha *átalakítás* folyna. A padlón nylonlepel és újságok, mint festéskor vagy renováláskor.

A szereplők sem szanaszét, ki-ki kedvenc zugában vagy az asztalnyi lámpaernyő alatt összeborulva, mint zsigázáskor, hanem megrettenve, szorosan egymás mellett, mint azok, akik tudják, mi vár rájuk, és ezért szorosan egymás mellé állnak, így remélve biztonságot és védelmet.

Öltözékük szintén lényegesen különbözik attól, amit az első részben viseltek. Ott rikító, egymással össze nem illő, komikus hatást kiváltó ruhadarabokat láttunk; az anya, Eleonora bakfisnak öltözött, a nagyanya, Eugenia, szintén egészen fiatalosan — „ruháján élénk színű, hatalmas virágokkal, fején zokésapka, lábán fűzős teniszcipő” —, testvérén, Eugeniusz bácsin „fekete szalonkabát, magas, merev gallér, széles nyakkendő ingmell, térdig érő khakiszínű sort, skót zokni, repedezett lakkcipő, meztelen térd”, az apa, Stomil, gombjaszakadt pizsamában. Kinek mi és hogyan tetszik, azt viselt. A kiüritett és lecupaszított második részben pedig a redukált lehetőségeknek megfelelően mindenki szürkeben. Eleonórán egyszerű, testhez tapadó acélszürke kosztüm, fehér

blúz, Eugenían hosszú piszkos szürke ruha, kis fehér gallérral, állig begombolva, felette horgolt, ugyancsak szürke mellény. Stomilen fekete esküvői ruhája, a nadrág már rövid, a mellény szűk. Eugeniuszon sötét-szürke — nem véletlenül jól, divatosan szabott — öltöny.

Az arcokról eltűnt a festék, a haj lenyalva.

Többnyire az író utasításai szerint, két esetben azonban ettől lényegelesen eltérve.

Mrožeknél Edeken, a házibarát-szolgán „csúnya kockás ing, bő, piszkos és gyűrött nadrág, élénk sárga cipő, rikító tarka zokni” helyett később „lakájöltözet, fekete csíkos bordó mellény”, Draškićnál — a második részben — drapp ingblúz, felette húszszínű, nagy műanyag kötény, két zsebbel, mint a mészárosoknak. Arturon, Stomil és Eleonora egyetemista fián, a kis ideológuson, az író szerint „tetszetős... sötétkék öltöny, fehér ing, nyakkendő”, majd nyitott felöltő van. Az előadásban — Branka Petrović tervei szerint — előbb szürke nadrág és katonablúzszerűen szabott kabát, állig begombolva, a második részben — nemcsak a gyengébbek kedvéért — erre hosszú katonaköpeny kerül.

Nem nehéz felismerni, hogy az eltérések nagyon is tudatos rendezői koncepció érdekében történtek. Az előadást láthatóan nem azzal a céllal készült, hogy Mrožeket szolgálja, bár amit sugall, az a műben is benne van, hanem hogy saját szolgálatába állítsa az író. Olyképpen, hogy politikummal töltötte meg az üreges abszurd dráma járatait.

A vizuális megoldások mellett ezt a célt szolgálja a játék és a mozgás is. A kezdőjelenetben a lengyel dráma szereplői előgaloppoznak a drapériák mögül, a bútorlabirintusból, a függönyökkel rejtett zugokból. A zárójelenetben viszont a tévovázó és — talán inkább saját ideológiai szómágiájától, mint az alkoholtól — megrészegült Arturtól, a hatalmat átvevő, alkalmi szeretőből és kártyapartnerből hatalommá előlépett Edek — miközben szól a zene — pisztolylövésekkel „kéreti” a porondra a szereplőket, akik tangólépésben lejtnek a rivaldához, előbb az idomár felé hajolnak meg, majd a közönség felé, hogy azután tánc lépésben, mint felhúzott bábok, lejtsek kúrjeiket a csupasz falak között. A gyerekesen önfeledt galoppozás és az irányított tangózás között történik a nagy átalakulás, jutnak el Draškić rendező színészei a kellemes rendetlenségtől a kellemetlen rendig, lesznek szabad akaratuk szerint cselekvő, nemegyszer tévelygő emberekből szigorúan ellenőrzött, egyéniség nélküli bábokká.

Nyilvánvaló, hogy a lengyel író drámája fontos, aktuális politikai többlettartalmat kap. Az abszurd dráma elvontsága, általánossága ebben az előadásban a cseppfolyós nyelvi játszadózásból izgalmas — egyszerre általános és aktuális érvényű — politikummá keményedik.

Draškić rendezése nem a művészetről vagy az egykori lázadók — mint Stomil és Eleonora — kiégéséről, a művészforradalmár elagyalágyulásáról, az öncélúvá váló avantgardizmusról, a nonkonformizmus és kon-

formizmus örökös körforgásáról szól, bár a *Tangó*ból mindez kiolvasható és célirányos koncepcióval, mint a bűvész cilinderebből a riadt piros szemű, fehér szőrű nyuszi, elővarázsolható. Draškićot ezúttal a művészetnek mint olyannak a kérdése nem érdekelte különösképpen. Ezért kissé ejti Stomil és Artur konfliktusát. Főszereplői Artur és Edek. Az ideológus és az erőszak embere. Az előbbi elhivatottságot érez, hogy rendet tegyen a káoszban, amelyben szülei és nagyszülei úgy lubickolnak, mint a halak a vízben. Neki elve, hogy meg kell változtatni a fellazult, parttalanává vált világot. Rendszabályozni akarja a szabadságot. De csak a változtatás igényét ismerte fel, anélkül, hogy pontosan tudná, milyen is legyen az a másféle világ, a másféle életforma. Lázadása tehát látszat-lázadás. Ideológiájának szilárdsága fölöttébb kérdéses, inkább fegyelmi rendszabályokkal, mint szélesen alapozott eszmeiséggel próbál rendet teremteni. Emberileg is gyenge, ami Alával, a csábító és vágyott rokon lánnyal való jelenetéből derül ki; zavarban van, mint egy gimnazista első szerelmi vallomása előtt. Edeket más, keményebb fából faragták. Ő tud kívárni, túrni, hogy kellő pillanatban szédületes biztonsággal magához ragadja az irányítást. Ekkor viszont nincs pardon. Bábokkal ijeszti Stomilt és a többieket, kiszívja Artur véréét, majd mint egy kupac hasznavehetetlen rongyot a talpával, látható undorral, odább löki, Eugeniusz bácsit pedig, aki előbb Artur, majd Edek segítőtársa, — így próbálja megragadni a hatalom visszaszerzésének régen várt pillanatát —, a kezére húzott cipővel négy lábúvá degradálja. Edek végzi be, mint Artur elkezdett. Artur viseli a mundért, de a katona mégis Edek.

Draškić *Tangó*-rendezésének koncepciója a második részben teljesedik ki, ekkor forrósodik fel a levegő, kapnak értelmet az abszurd párbeszédék. Nem véletlenül, bár igazságtalanul éri az előadás első részét a vád, hogy a súlyosabb folytatás ellenében túl játékos. A látszat azonban csal. Az első rész önmagában valóban már-már öncélú komédiázásnak tűnik, de csak ha külön, a folytatástól függetlenül nézzük. Ha viszont a másodikból tekintünk vissza az első részre, látjuk a szinte hatásvadászatig fokozott komikum jogosultságát is. „Csak a komédia lehetséges” — mondja a *Tangó* egyik szereplője, a terror bebizonyítja, már a komédia sem lehetséges. De kiderül az is, hogyan válhat az erőszak táptalajává a végtetekig tágított szabadság. Hogy az első rész káosza mégis rokonszenvesebb, az nem belső értékeiből adódik, hanem kizárólag a második résznél történő összehasonlításból, a rendtelenség a rend felől nézve válik, ha nem is kellemessé, de mindenképpen emberszabásúbbá.

Ennyire tudatosan véghezvitt változtatások a célirányosan vezetett koncepciót szolgálják. Ahogy a rendezői nyilatkozatban áll: „... felerősítettem azokat a fejezeteket, amelyekben az ideológia hangsúlyozása a cél.” De — következhet jogosan a kérdés — mi a színészek dolga ebben az előadásban? Vajon csak feladatot teljesítenek vagy alakítanak is? Eszközök vagy emberek? Többnyire eszközök, de ezt olyan ügyesen

álcázzák, hogy hús-vér embereknek hisszük őket a színpadon, legalábbis legtöbbjüket. Draškić ugyanis olyan rendező, aki állandóan az egész játékteret látja, és szüntelenül működteti a színpadot. Áttekinti az egész pályát, és sokmozgásos csapatjátékot kér — mondhatnánk sportzsargonban. A természetes mozgást végző színész pedig, még ha abszurd a szöveg és groteszkek is a mozdulatok, három- s nem kétdimenziós szereplőként áll előtünk.

A *Tangó* újvidéki szereplőgárdájából elvben a leghálátlanabb feladat az Arturt tolmácsoló Bicskei Istváné. Az állandó okítás, fegyelmezés, eszmék kinyilatkoztatása eleve nem különösen színes és hálás színészi feladat. Draškić elképzelése szerint azonban Artur nemcsak ellenpont a káoszban, hanem önmagában is ellentmondásos. Rögeszméje a tiltakozás, a változtatás szüksége, de ezt az igényét nem irányítja határozott végcél — ezért kerekedik Edek egyetlen pillanat alatt föléje —, holott Artur éppen határozottságával akar tüntetni. A látszatnak és a valóságnak ezt a kettősségét Bicskei tragikomikus vonásokból szövi. Ha szónokol, annyira hangos, hogy üressége, hamissága egyből lelepleződik. Alával, aki a gyengéje, megpróbál fölényes és magabiztos lenni, de esetlen és gyáva. Megannyi apró gesztusból formálja meg a kis ideológus komikus emberi hátterét. Eszközei, kezének szinte önkéntelen mozdulatai, félbemaradt gesztusai az ábrázolás kidolgozottságát mutatják; jellemteremtő és leleplező aprómunka Bicskei István Arturja. Ellenpontjellegét — a többiekkel szemben — színészi megoldásai is jelentik. Ferenczi Jenő Eugéniusza azzal válik életessé, modellt helyett eleven szereplővé, hogy jámborsága alól is elő-elővillan: ő kényszerből vállalja a pofozógép szerepét, megalázását átmeneti állapotnak tekinti. Amikor Artur az erőszak alkalmazása mellett dönt — „Senki sem megy ki innen, amíg meg nem találjuk az eszmét. Edek, ne engedj ki senkit.” —, Ferenczi Eugéniusza félelmetes végrehajtóvá válik. Kegyetlenségét egykori megpróbáltatásai keményítik. De amilyen taktikus volt, amikor a fordulatra, a régi pozíciók visszaszerzésére várt, annyira meg gondolatlanul bátor, magabiztos most, amikor a struccer végre — és ismét — hozzakerült. Ekkor Ferenczi hangoskodása, határozott mozdulatai alapján arra lehetne következtetni, hogy játéka oktalanul egysíkúvá változott, holott erre szükség van, hogy az újabb fordulatkor, amikor kezére került Edek ronda sárga cipője, s az új főnök négy lábúvá kényszerítve tangóztatja, komikusan nyomorgatva, megsemmisülése teljes legyen, semmilyen szánalmat ne érezünk iránta. Ha az első rész túlzottan komikusra hangoltnak tűnhetett, akkor ez mindenekeleltt Várady Hajnalka valóban mozgásötletet mozgásötletre halmozó teljesítményéből következhet. Eleonórája szeszélyeskedik, gügyög, kényeskedik, minden porcikája mesterkélte. De inkább tragikomikus, mint komikus. Ilyenné teszi az a meddő törekvés, hogy megállítsa az idő múlását, az egykori lendületes életforma átalakulását. Nála pótszer az örökös mozgás, a sok gimnasztika, a fiatalság megőrzésének em-

berfeletti igyekezetét példázza. Ezt a szövege és viselkedése közötti diszharmónia mellett a második részbeli visszafogottság, remekül hangsúlyozott poentírozás visszamenőleg is bizonyíthatja. Szinte ezzel azonos az a kettősség, ami Földi László kétrészbéli Edekjét jellemzi. Látszólag céltalan ténferegését, a sértések vastagbőrű eltűrését majd az erőszak gyakorlása szentesíti. Ennek ellenére Edekje mégis csak egy magatartásmoddelt fejez ki, a szükségesnél kevesebb egyénítéssel. N. Kiss Júlia Eugeniája mindenekelőtt az első rész remek színfoltja. Gyerekes gesztusai komikusak. Annak a bizonyos csapatjátéknak ő a legpontosabb megvalósítója. Akkor is játszik, jelen van, kiesés, lazítás nélkül, amikor hosszú percekig egyetlen szót sem szól. Számomra a legproblematisabb Fejes György Stomilja. Azzal, hogy a hangsúlyok áthelyezésével az egykori lázadó avantgard művész és problémája a második vonalba szorult, mintha Stomil szerepértelmezése szenvedett volna károsodást. Azon az előadáson, amit láttam, Fejes nem tudta kellően érzékeltetni, hogy Stomil kókler-e, aki mindig is csak ügyeskedett a művészetben, vagy valóban művész, aki felett eljárt az idő. A modern művész karikatúrája vagy tragikumikus eltorzulása-e? Kiürült vagy örökké üres volt? Arturral való párjelenete ezért kevésbé jelentős helye az első résznek, mint ahogy a rendezői hangsúlyok ellenére különben lehetne. Talán kissé Draškić rendező is magára vagy legalábbis bizonytalanságban hagyta a színészt. Hasonló gondolatot ébreszt Czifra Erika Alája. Bár ez a szerep lényegesen egyszerűbb, mint Stomil. Ala a magát kellett nőstény; több, mint kacér. Czifra azonban még nem is kacér. A második részben, amikor földig érő menyaszszonyi ruhájában hosszú percekig mozdulatlanúságra kárhoztatja a rendező, akkor mellőzése mintegy büntetése lehetne egykori gátlástalanságáért. Mivel azonban ebből az Alából nem érződik az ösztönlény célratórése, célba érése sem kap kellő hangsúlyt.

Kétségtelen, hogy Ljubomir Draškić *Tangó*-értelmezésének vannak eszéi, kevésbé sikerült részei, de koncepciójának határozottsága és a tény, hogy a színháznak visszaadta politizáláshoz való jogát, hogy aktuális gondolatokat ébreszt, az újvidéki előadást jó színházzá teszi.

GEROLD László

K É P Z Ó M Ű V É S Z E T

BARÁTH FERENC PLAKÁT MŰVÉS Z E T E

FOTOGRAFIKAI PLAKÁTOK

Most lesz két éve, hogy ezen a helyen röviden foglalkoztam Baráth Ferenc az Iparművészek és Formatervezők Vajdasági Egyesületének Kiállítótermében megrendezett kamarajellegű plakátkiállításával. Már ak-