

levő képernyőn és vetítővászon videotechnika segítségével kinagyítva látjuk a színpadi történések egy-egy részletét. A technika nemcsak korszerű megoldással színesíti az előadást, hanem átvezet a múltból a jelenbe s a színpadról a mind elterjedtebb videózásba. Ahogy jó megoldásnak bizonyul a videotechnika igénybe vétele, ugyanúgy vitatható a play back eljárás alkalmazása. A színésznek ugyanis arra kell ügyelnie, hogy szájmozgása szinkronban legyen az előzőleg felvett s most visszajátszott szövegmondással vagy énekkel, s a színpadi jelenlet ezáltal a felszabaldultság helyett vissza-visszatérő görcsbe, bénultságba rándul. Arra is gondolni kellene, hogy a prózai szövegmondást vagy a parlandót ne play back technikával, hanem egyenesben adják, mert így auditív árnyalást kapna az előadás. A rock hangversenyek hangosítását olykor közvetlenebb fonra csökkentve az előadás nemcsak belső ritmusában, hanem tartalmilag is gazdagabb lenne. Így, folyamatosan maximális hangerővel közvetítve a prózai szövegmondást, a parlandót (Soltis Lajos és Rövid Eleonóra számai), szólóéneket (Biszák Júlia figyelmet érdemlő közreműködése) és a kórust, olyan egyhangúságot eredményez, amely fárasztó is.

Más vonatkozásban viszont az egymástól elütő részek szükségtelen diszsharmóniát idéznek elő. A mozgásra gondolok. Arra, hogy a két balett-táncosnak a műfaj klasszikus változatát idéző mozdulatai sem Lengyel Gábor — a fiatalok szerint jó, színvonalas — modern zenéjével, sem pedig a kórus táncszámaival vagy enyhén szervezetlen ugrándozásaival nincsenek szinkronban. Az is lehet, hogy csak az egyes elemek összecsiszolatlanságán múlik, hogy Vicsek Károly sokfelé nyúló, sokat markoló rendezése nem áll össze egységes képpé, színházi produkcióvá.

Közönségsikerét a kidolgozatlanság azonban nem csökkenti. Tény, hogy a *Látomásnak ajtót nyitni* színpadilag sikeresebb vállalkozás, mint *A zöldhajú lány* volt, s hogy a *Kantáta a szabadságról* c. Fehér-mű tévéváltozatánál is vonzóbb. De ne legyenek azonban illúzióink. Aligha az évszázados súlyú motívumok igazságai vonzzák a tizenéveseket, inkább csak a ritmus, ami az ő pulzusuk szerint ver. Ettől függetlenül a *Látomásnak ajtót nyitni* új szín az Újvidéki Színház műsorában, s ezért örömmel is kell fogadni, de nem árt észrevenni, hogy a színezés technikája még korántsem kifogástalan.

GEROLD László

HEDDA GABLER

Kétségtelenül sajátos szemléletet mutat Dimitrije Đurković *Hedda Gabler*-rendezése az újvidéki Szerb Nemzeti Színházban. Az ő értelmezésében Ibsen drámájának szereplői Hedda Gablertól Julle néniig — *karikatúrák*. Ezt fejezik ki játékkal a színészek és ezt nyomatékossítják különös részletmegoldásaival Bianka Adžić-Ursulov ruhái.

Ötletnek — még ha nem is új — vitathatatlanul frappáns a Đurković-féle szemlélet, megvalósításában azonban problematikus. Arra a két, megkerülhetetlen kulcskérdésre, amely minden *Hedda Gabler*-előadás kiindulópontja, Dimitrije Đurković rendezése nem tud válaszolni. Hogy kicsoda Hedda Gabler, s hogy milyen a környezete. Két olyan mozzanat ez, amelyek pontos, határozott értelmezése nélkül Ibsen drámája nem funkcionál. Hiába az egyéni olvasat, ha a kiindulópont tisztázatlan.

Hogy megtudjuk, kicsoda valójában Hedda Gabler, ahhoz olyan formátumú színésznőre van szükség, aki teljes lényével hitelesíteni tudja Ibsen talányos szereplőjét. Ljubica Rakić — az újvidéki előadás Heddája — képtelen e különösen bonyolult nő teljes egészében történő megmutatására. Látszólag könnyedén játszadozik, labdázik a szerepével, lényegében azonban Hedda szeszélyességénél egyebet képtelen érzékeltetni. A szeszélyesség még elfogadható is lenne, ha tudnánk, mi az alapja, miért lehet, engedheti meg magának az előadás hősnője ezt a kiváltságot, ha tudnánk, miféle emberi értékek nevében lehet ilyen ez a nő, ha éreznénk, milyen emberek, miféle életmód, felfogás ellenében szeszélyeskedik. Az sem világos, hogy Hedda rapszódikus viselkedése igazi megnyilvánulási formája vagy csak szerepjátszása a színésznő alakértelmezésének. Tény, hogy a színlapon a rendező az ifjúság és a nő örök talányáról bölcselekszik — elég zavarosan —, de a titokkal való szembesülés önmagában mégsem elegendő, az előadásnak körbe kell járnia a rejtélyt, kísérletet kell tennie — ha nem is megfejtésére, de — értelmezésére. Az már a néző joga és magánügye, hogy elfogadja-e a rendező szemléletét vagy nem, de a rendezőnek mindenképpen valamilyen *megalapozott* szemléletet kell adnia. Ehhez azonban egyetlen ötletnél másra is szükség van, mondjuk világszemléletre, világlátásra, koncepcióra, ami nem egyetlen ponton, hanem szilárd, biztos talajon nyugszik.

És színésznő-egyéniségre, aki tehetségével képes bejárni, fölmutatni e rendkívül bonyolult szerep minden belső összefüggését, ellentmondásainak szövevényét.

A másik kulcskérdés a Heddát körülvevők értelmezése. Hogy kicsoda Jörgen Tesman, a férj, kicsoda Eilert Lövborg, az egykori szerető, ki Brack, a fáradhatatlan udvarló, milyen belső indítékok irányítják Elvstednét, s még az sem mellékes, miféle szerzőt Julle néni, Tesman tantija. Mindezt tudni kell, hogy az egyes szereplők játékát, gesztusait megértjük, s hogy világos legyen Hedda magatartása, viszonya a történet többi szereplőjéhez. Az újvidéki előadás ebben a vonatkozásban is megreked az ötlet szintjén. Tesman — Stevan Gardinovački — olyan, mint egy jószágos mackó, Hedda föltétel nélküli kiszolgálója. Lövborg — Irfan Mensur — rózsaszínbe bújtatott színtelen ember, hiányzik belőle az a szikra, amely tudóstársa, Tesman fölé emeli. Brack — Stevan Šalajić — vén bohém, nevetséges kurafi. Elvstednét és Julle nénit ruhájuk, kalapjuk teszi nevetségessé. Akárcsak Heddát, aki alig tud tipegni a szűk

ruhákban. De az ő esetében legalább az eszünkbe jut, hogy a szűk ruhának jelképes szerepe van, a tehetetlenség metaforája. De miféle szándék, igyekezet, cél, tehetség szorul korlátok közé Heddában? Arra az előadás nem is utal, nemhogy feleletet adna. Ahogy arra sem ad választ kicsodák, miféle emberi cél, szemlélet határozza meg a többiek magatartását, s hogy ez a magatartás szerepjátás-e vagy énjük valódi formája.

Dimitrije Đurković rendezése mintha csak azt a tételt kívánná igazolni, mely szerint a *Hedda Gabler* „Ibsen legnagyobb tréfái közé tartozik . . . , becsapja vele az embereket”. És a rendezőket. Már akit lehet.

Az előadás egyetlen figyelmet érdemlő részlete Miodrag Tabacki impozáns díszletterve. A hatalmas játékerteret sarkával a nézőtér felé fordított s így két oldalról betekintést engedő óriási szoba tölti ki. Hogy az így kiképzett térben a játék koreográfiája nem él a kapott lehetőséggel, az már nem a tervező mulasztása.

G. L.

CSERESZNYÉSKERT

Sajátos változatot jelent a *Cseresznyéskert*-előadások között a kaposvári, Ascher Tamás rendezésében.

Csehov művei közül a *Cseresznyéskert* emlékeztet leginkább a tézisdrámák zártságára. Adott a kiindulópont — Ranyevszkaja évek múltán hazatér Párizsból — és meghatározott a befejezés — a család büszkeségét, az enciklopédiában is megemlített csodás cseresznyéskertet elárverezik és kivágják —, s nincs olyan megjelenítés, amely a dráma két végpontján változtathatna, amely megmásíthatná a fájdalmas befejezést anélkül, hogy ne hamisítaná meg magát a művet. Vagyis: átértelmezésre, egyéni történetváltozatra csak a dráma két végpontja közötti keskeny sávon vállalkozhat a rendező. S mégis, példák hosszú sorával lehetne bizonyítani, hogy Sztanyiszlavszkijtól Strehleren, Brookon át Harag Györgyig annyi *Cseresznyéskert* létezik, ahányszor színpadra állították a művet. Ebben a sorban sajátos hely illeti meg Ascher Tamás kaposvári rendezését.

Ascher is tudomásul veszi a *Cseresznyéskert* tézisszerű zártságát, s erejét, figyelmét nem a változtathatatlan megváltoztatására, hanem szereplőinek a történeten belüli sajátos értelmezésére fordította. Így, közvetve viszonyul a drámai alaphelyzethez, amely bizonytalan és sivár jelenen át a boldog és kellemes múlt s a fájdalmas és megmásíthatatlan jövő között feszül. Ascher előadását látva arra a tudásra kell gondolni, aki a végeredmény ismeretében veti kísérlet alá állatkáit, mert arra kíváncsi, ki hogyan viselkedik az adott, a katasztrófa felől determinált helyzetben.

A rendező utasítását kell abban látni, hogy a kaposvári *Cseresznyéskert* szereplői kivétel nélkül *elrajzoltak*, mégpedig legtöbben a karika-

túra irányába. Főleg a mellékszereplők sablonjuktól elmozdult figurák, szinte torzképek. Mindenekelőtt Szimeonov-Piscsik (Cserna Csaba), akit harsány meggondolatlanúság jellemez, úgy hogy állandó pénzzavarán sem a szánandó, együttérzést ébresztő nincstelenség tör át, hanem az *üresség*. Ezért, amikor váratlanul vagyunkához jut, akkor sem a gondviselés megérdemelt segítségét látjuk, hanem egy tartalom nélküli ember szerencséjét.

Általában az üresség a kaposvári *Cseresznyés kert* szereplőinek jellemzője. Üres a két lábon járó szerencsétlenség, Jepihodov (Helyey, László). A tartalom nélküliség karikatúrája Jása, a tenyérbe mászó képű, pancsuliszagú inas (Bezerédy Zoltán). Ugyancsak karikatúra a bűvészhajlamú nevelőnő, Sarlota Ivanovna (Pogány Judit), akit az erdei kirándulásra a jelmeztervező (Szakács Györgyi) buggyos lovaglónadrágba bújtatott, s olyan volt mint egy ázott veréb, aki alkatától idegen tollakat szedett magára. Bután üres Dunyasa, a szobalány (Kristóf Kata) és infantilisán üres Ánya, Ranyevszkaja felnőtt, de még gyereknek tartott lánya (Nagy Mari). Varja, a fogadott lány (Csákányi Eszter) üressége az egysíkú, egygondolatú emberek árulkodó jegyeit mutatja. Igó Éva pedig a teljes kívülállás, az események totális nem értését rejtí Ranyevszkaja szép, mosolygós arca, a manőkszerűen mutatós külső s a semmitmondó tekintet mögé. Hozzá hasonló Gajev, Ranyevszkaja testvére (Jodán Tamás), akin — gesztusaiban, mondatain — felismerhetően az ernyedtség és a kívülrekedtség érdektelenséggé változott üressége érződik.

Külön fejezetet érdemel Ascher rendezésének Trofimovja és Lopahinje. Ez utóbbi (Lukáts Andor) nem boldog, hogy a kis parasztfiúból a híres-neves cseresznyés kert tulajdonosa lett. A változás nem mámorosítja el, mert érzi — s ezt nagyszerűen, meggyőzően ki is fejezi —, hogy a változás csak formai, ő lényegében sohasem lehet az egykori cseresznyés kert boldog gazdája. Lopahin nem a beérkezett mámorát, hanem a célbaérés félelmét, bizonytalanságát játssza el. Ascher kaposvári és Harag György újvidéki *Cseresznyés kert*jének szereplői közül a két Trofimov mutat legtöbb hasonlóságot. Máté Gábor — Bicskei Istvánhoz hasonlóan — nem az író szócsöve, ahogy általában játszani szokták. Nem a jövőt megjósoló, mindenkinek beolvasó, az adott világban csak félresikerülhetett, félbemaradt értelmiségi, hanem az önmagát saját maga előtt is többre hazudó álpróféta. Csak okosnak gondolja magát, holott a többiekhez hasonlóan — jóllehet másként — üres.

Ascher Tamás az adott feszttávolságon belül, a határok tiszteletben tartásával a *Cseresznyés kert* s szereplőinek ürességét mutatja meg. És ha egyik-másikukban magunkra ismerünk, saját tátongó mélységeink fölött kell borzadva elcsodálkoznunk, akkor az is érthető lesz, miért fordította (Spiró Györggyel) újra a rendező Csehov művét, miért cserélte fel Tóth Árpád szép átköltését érdesebb, mai nyelvre.

GEROLD László