

SZÍNHÁZ

VÍZSZINTES SZÍNHÁZ PALICSON

Amiképpen szinte kiszámítható volt, hogy a színházon kívüli színhelyeket kedvelő, kereső szabadkai direktor, Ljubiša Ristić felfedezi Palicsot, azonképpen várható és természetes is, ki tudja, hányadik újrafelfedezése e sajátos játéktérnek, ahol már a múlt század végén szabadtéri előadásokat tartottak. Elsőnek az akkori kanizsai igazgató, Bátorosy Endre társulata játszott itt 1891 júliusában és augusztusában. Többek között egy Shakespeare-művet — *A makrancos hölgyet* — és ún. „látványosságokat” mutattak be a fából készült színpadon a tópartra látogatóknak. Most az egy Borges-művet — *Everything and nothing* — kivéve csak Shakespeare-t — *Hamlet, Titus Andronicus, Julius Caesar, Othello, Macbeth, III. Richárd, Vénusz és Adonisz* — mutatnak be Ristićék nagyüzemi tempóban, alig két hónap alatt a Nyári színpadon, a Nagyterazon, a sétányon, a Női strandon és a Glob Színháznak nevezett halálkatlanban — ismét csak nem kis gondot fordítva a látványosságra.

Hamlet

Előbb, amíg azzal voltunk elfoglalva, hogy tekintetünkkel bemérjük a nagy kiterjedésű játéktér egymástól igencsak távol eső pontjait (hosszában a kettészelt nézőtér tetejéről ereszkedő páston végig, a nagy méretű színpadon át a háttérbe szerkesztett, magasztott emelvényig, keresztbe pedig a színpad és a nézőtér két oldalát szegélyező fák között is, összesen majdnem labdarúgópályányi méretben) és azokat a vizuális megoldásokat (ruhák), amelyek korok és stílusok tekintetében időben ugyancsak távoliak egymástól — *különösnek* tűnt az előadás. Majd, amikor már megszoktuk a szokatlant, a látvány — *zavarba ejtővé* vált. Később, a megoldások többszöri ismétlődésekor, miközben maradt időnk fokozottabban figyelni a játék hagyományos elemeire, kivált pedig a beszédre, csodálkozva állapíthattuk meg, hogy a tragédiák tragédiája is lehet, ha csak többnyire értelmezés nélkül felmondják —

William Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi*. — Fordította: Arany János
Rendező: Vito Taufer. Dramaturg: Forgács András. Jelmez: Bjanka Adžić Ursulov. Díszlet: Vito Taufer, Hupkó István. Zene: Davor Rocco. Szereplők: Korica Miklós (Claudius), Jakab Tamás (Hamlet), Búbos András (Horatio) Albert János (Polonius), Törköly Levente (Laertes), Barácius Zoltán (Voltemand), Arcson Rafael (Rosencrantz), Sebestyén Tibor (Guildenstern), Jóna Gabriella (Gertrud), Faragó Edit (Ophelia), Varga Henrietta (Ophelia), Gyenes Zita (Ophelia), Medve Sándor, Sánta Pusztai Lajos, Takács Imre, Szé Péter, Döbrei Dénes, Árok Ferenc, Vajda Tibor, Bicskei István, Daróczi Zsuzsa Ivan Đoševski és Predrag Vuković.

unalmas. Amikor pedig végezetül, utánagondolva a látottaknak, arra tettünk kísérletet, hogy mozzanatról mozzanatra értelmezzük az előadás egymásra torlódó ötleteit, be kell látni — *sziszifuszi* munkára vállalkoztunk, mert ha a megfejtés olykor, szakaszonként sikerült is, a palicsi *Hamlet* teljes egészében történő megértése, értelmezése — *lehetetlennek* bizonyult. A rengeteg ötlet nem szerveződött olyan rendszerre, amelyből kiderülhetne: az előadás készítőinek van-e mondanivalónk a *Hamletről*, és — ami ennél is lényegesebb — van-e mondanivalója a *Hamlettel* rólunk.

A címszereppel megajándékozott szegedi Jakab Tamás azt nyilatkoztatta, hogy ez az előadás egy fiatalembernek, az egyes embernek a környezetével folytatott küzdelméről szól. Ez végtelenül jól hangzik, csakhogy az előadásból nem érződik. Mert ebből a nyers, sokszínűsége ellenére is kidolgozatlan megjelenítésből éppen a legfontosabb, Hamlet szemlélete, egyénisége hiányzik, az, ami irányítója és vezérfonala kell hogy legyen minden új színpadra állításnak. A mese éppen úgy adott, örök alap, mint a címszereplővel szembeni világ a maga szisztémává alakult emberi normatíváival és szereplőivel, amelyek és akik a hatalom, az érdekszövetségek, besúgók, kisebb-nagyobb kalkulánsok... együtteseként adják minden kor önmagára ismerhető képét. Míg a különböző korok szemlélete mindig Hamlet egyéniségén keresztül mutatkozik meg. *Hamlet mi vagyunk*. Mindig az a közösség, amely közösség elé viszi a dán királyfi történetét. Az tényként talán érdekes, magyarázatként azonban semmiképpen sem elegendő, hogy valaki, történetesen egy fiatalember, akinek apját erőszakos halállal ölték meg, szembeszáll az egész hatalmi apparátussal. A bosszú lehet önmagában jogos is, izgalmas, de ha hiányzik mögüle a bosszúálló világa, egyénisége, akkor csak bűnügyi krónikákba illik, s nem való színpadra. Revans, és nem dráma. Csak egy eset, s nem műalkotás is. Nem véletlen tehát, hogy Hamletet hol bohócoknak, hol filozófusoknak vagy másnak ábrázolják a különféle koncepciókban, szükséges ugyanis pontosan meghatározni, értelmezni azt, aki nem kisebb feladatra vállalkozik, mint hogy egy társadalmi méretű bűnszövetkezettel vegye fel a küzdelmet.

Hogy viszont a palicsi előadásban nem érezzük a hamleti fókusz erejét, annak színpadi bizonyítéka elsősorban a monológok kidolgozatlan-ságában keresendő. Nemcsak a tépelődő, gondolkodó alkatú Hamlet, hanem a cselekvő hős sem elsődlegesen tetteiben mutatkozik meg, hanem azokban a pillanatokban, amikor a cselekvés érlelődik benne. (Ezért másodrangú irodalom a krimi, melyben csak tettek léteznek.) Shakespeare ezeket a pillanatokot Hamlet monológjaiba sűríti. Ezért érezzük a monológokat a legtöményebb drámai szituációknak, melyek akkor funkcionálnak, ha sikerül teljes mélységüket megmutatva kibontani őket. A fiatal rendező, Vito Taufer legnagyobb szakmai fogyatékossága, hogy a monológokat nem drámai helyzetekként fogta fel és

játszatta el, amit a szintén nagyon fiatal címszereplő sem tudott korrigálni, ellenkezőleg, szinte elsikkasztotta őket. Természetesen ezért inkább a rendező és főszereplője tapasztalatlansága, mint ők okolhatók. Mert az kimondottan szellemes, ahogy esszéje végén Jan Kott summázza a darabban történeteket: „Emberek voltak a színpadon. Harcoltak, összeesküvéseket szőttek, öldösték egymást. Gaztetteket követtek el szerelemből, és beleőrültek a szerelembé. Megrendítő dolgokat mondtak az életről, a halálról és az emberi sorsról. Kelepcéket állítottak egymásnak, és beleestek a kelepcékbe. Védtek a hatalmukat, vagy lázadoztak a hatalom ellen. Meg akarták javítani a világot, vagy csak menteni akarták a saját bőrüket.” De ezt a bekezdést Kott is azzal kezdi, hogy „Nagy dráma játszódott le”, vagyis olyan történetet láttunk, amelyben minden részletnek „volt valami dimenziója”. A palicsi *Hamlet*ből pedig éppen ez a szükséges, többirányú kiterjedést, a dimenziókat kell hiányolni. Csak vizuális jeleket láttunk, ezek rendszert alkotó összefüggése és mélységet-magasságot mutató egymásba kapcsolódása nélkül.

Látjuk, hogy a társadalmi, az emberi élet változó tényezői — uralkodó, szerető — súlyos, mondhatni bűnökkel terhelt, mázsásnak tűnő jelmezekben lépnek elénk (Claudius, Ophelia), jöllehet a hasonló jelmezű Gertrud csak a bűn, nem a változó funkció (anya!) okán kapcsolható a sorba. Továbbá az is nyilvánvaló, hogy az állandó struktúrákat (diplomácia, bürokrácia, katonaság) mai ruhákba öltöztették. Akárcsak, hogy Hamlet és a vele rokonszenvezők viselet szempontjából afféle átmenetet mutatnak, amely jelmez is, de a mai fiatalok öltözködésére is utal. Az már azonban nem látszik, hogy lesz ebből a tarkaságból tartalmában lényeges viszonyrendszer. Hasonlóképpen értelmezhetetlen a zárójelenet: a norvég sereg felderítőuniformist viselő diákokként lepi el a véres tragédiatorozat színhelyét, ám vezérük, Fortinbras földig érő, nyűtt, fekete télikabátban lép színre. Hogy kell értelmezni a kétféle ruha ötletét, s mi az összefüggés köztük? Számomra ez éppen úgy talányos, mint az a jelenet, amelyben a színpad fölé emelt platón ércruhában megjelenő idős Hamlet a szellem alteregójaként a színpadon levő sírgödörből egy huszadik század eleji — Kosztolányi vagy Juhász Gyula képeiről ismert — értelmiségi lép elénk. Nem az a probléma, hogy ugyanaz a szereplő több változatban van egyszerre a színen (Opheliából is három van, jöllehet közülük csak kettő, a szenvedélyesen erotikus — a fején kis ördögszarvak vannak — és a naiv, ártatlan, szófogadó desifrizható biztonsággal, míg a harmadik vagy egyesíti az előbbi kettőt, vagy valami mást jelképez), hanem hogy mi a lényegi kapcsolat a vasember és a répett lelkű, neurozisos entellektüel között, aki színészkirályként is szerepet kap az előadásban. Erre sem a jelenet nem utal, sem az előadás egésze nem ad magyarázatot.

De akár epizódról epizódra, ötlettől ötletig haladva bizonyítható a palicsi *Hamlet* megoldásainak magábanvalósága, ami végül is kusza-

ságot eredményez. Bár lehet, ezzel a módszerrel felesleges fejtörést okoznék magamnak s az olvasónak is, mert egyszerűen csak könnyű, nyári mutatványként (látványosságként?) kell nézni az előadást, s közben lelkesedni — mint sokan teszik —, mert a tópart óriásfái között ültünk a friss levegőn vagy három órán át, az előadás előtt a zenekar régi melódiákat játszott, míg mi hideg Coca-Colát ittunk. Lehet. Csakhogy emberek, ez Shakespeare volt, s tőle sem akármilyen, hanem éppen a *Hamlet*, amit előtte magyar nyelven itt nagyon régen, s utána, ki tudja, mikor láthat ismét a szabadkai közönség színészeitől, akik közül ezúttal Albert János hivatalnokmód korrekt, szürke ruhás Poloniusa mellett aligha lehet mást kiemelni. Korica Miklós végigkiabálta Claudius szerepét, ami kevés a hatalom és az önkény kifejezésére. Jónás Gabriella jégbe hűtötte, s így jellegtelenné tette Gertrudot. A vendég Jakab Tamás tönkretette a nagymonológokat, legjobban a Lenni vagy nem lenni-t, és rengeteget bakizott. A többiek pedig nagyjából felmondták — ki hangosabban, ki halkabban ki sok, ki kevesebb hibával, de rendre pontos értelmezés nélkül — szerepüket. A három Ophelia (Faragó Edit, Gyenes Zita, Varga Henrietta) csak jelkép volt. Árok Ferenc részegre komédiázta az Első sírásót. Bicskei István Szellem—Színészkirály összevont szerepében érezni a drámai erőt, kár hogy nem építhető be az előadás organizmusába, egyszerűen azért, mert ilyen nincs.

Julius Caesar

Az előadás a palicsi *Hamlet* folytatása, csak, ha lehet, még kuszább, s talán, mert kifejezettebben mai és nagyon időszerű kíván lenni, még inkább következetlen. Zsibvásár. Van itt fekete Mercedes, ezen érkezik fáklyás díszkísérettel végig a főszereplőn a Nagyteraszig Caesar, akit mai szabású, fekete ruhája láttán inkább Cézárnak kellene írni, és ezen érkezik majd az özvegy is, kinek egyik kezén fehér, a másikon piros kesztyű díszleg, jelezve így magatartásának kettős jellegét. S van katonai jeep, ezen a pártitűt Cassius tűnik fel többször is, nagy fékezéssel, kapkodón, polgári ruhája felett fehér, földig érő köpenyben, ez lesz az összeesküvők viselete. Van jugoszláv katonai ruha, mindkét tábor ezt

William Shakespeare: *Julius Caesar*. — Fordította: Vörösmarty Mihály. A fordítást átdolgozta, dramaturg: Forgách András. Rendező: Janez Pipan. Díszlet: Bjanka Adžić-Ursulov, Hupkó István és Janez Pipan. Jelmez: Bjanka Adžić-Ursulov. Zene: Lengyel Gábor. Lektorálta: Végel László. Szereplők: Albert János (Julius Caesar), Medve Sándor (Octavius Caesar), Korica Miklós (Marcus Antonius), Venczel Valentin (M. Aemilius Lepidus), Barátság Zoltán (Cicero), Kovács Frigyes (Marcus Brutus), Árok Ferenc (Cassius), Bicskei István (Casca), Dóró Emma (Calpurnia), Vajda J. Tibor, Szél Péter, Sebestyén Tibor, Takács Imre, Döbrenyi Dénes, Törköly Levente, Búbos András, Arcson Rafael, Vajda J. Tibor, Árok Zoltán, Ivica Tot, Gyenes Zita, Suzana Vuković, Varga Henrietta, Takács Imre, Szűcs Hajnalka és Faragó Edit.

viseli, és van (cári?) orosz tisztí egyenruha, Octavianus és Lepidus viseli. Látunk egy nyugágyas jelenetet, amely olyan, mintha a jaltai találkozóknak készült volna, egy későbbi triumvirátust ábrázolva, akik azzal szórakoznak, hogy felosztják egymás között a világot, és van egy kávéházi jelenet, melyben a divatosan öltözött táncdalénekes nem más, mint Brutus az ő vallomását hallgatja asztalok mellett, némán a tömeg, az egyik sarokban helytelenkedő — lábuk az asztalon — néhány mai, farmerruhás, csizmás, kocsmai duhaj. A legkülönfélébb zenekíséretre figyelhetünk fel, Glen Millertől a különösen gyakorta felhangzó arab zenéig. S mindezt nem is keresve, csak taláalomra válogattam össze, azzal a szándékkal, hogy érzékeltessem az ötletek halmozását. Azt, hogy nem szintézist látunk, mert nincs egy közös, egységes vezérfonal, mely köré az ötleteket szervezik, amely rendszerbe egyesíti a gondolatokat, a tapasztalatokat, hanem eklekticizmust, s ennek is azt a változtatást, melyre teljes mértékben illik Szentkuthy Miklós meghatározása: „korszerű stílus hiányát meddően leplező-foltozgató epigonság”. Egy esetben talán funkcionál is ez az ötletparádé, akkor, ha mindenféle polgár- és testvérháború ellen lázít, de ha közelebbi utalásokat keresünk, ha a nagyon is konkrét jeleket úgy próbáljuk értelmezni, ahogy a pillanatnyi látvány alapján ez logikus lenne, akkor nem messzire jutunk. Ha egy csetepaté arab kísérőzenével zajlik, akkor esetleg a több éve tartó irak-iráni háború ötlük fel bennünk, ahogy másban a bejrúti események képei tűnnek fel, ha idegen tisztek által vezényelt, két, jugoszláv katonai uniformisba öltöztetett tábor csap össze, akkor is lehetnek egészen határozott asszociációink. De mit gondoljunk akkor, amikor egy ilyen csatában paradicsomok röpködnek? Ami véresen komolynak látszott, komédia csupán? Lehet, de akkor most mit gondoljon a tisztelt néző, mikor higgyen az előadásnak, s mikor ne? Ahogy az ötleteket halmozzák, annak arányában halmozódnak a kérdőjelek és a következetlenségek. Vagyis: az előadásnak éppen az a leggyengébb, legproblematisabb rétege, amit erényének szántak, a gondolatársítások szabadsága, az ötletek parttalansága.

S mert Janez Pipan rendezése, mint nem is olyan régen a Sinkó Ervinről szóló dráma esetében Belgrádban, megelégszik csupán ötletekkel, s nincs figyelme, ereje olyan izgalmas és kifejezetten mai, emberi kérdések kibontására, mint például a brutusi magatartás, vagy a Brutus—Cassius közötti konfliktus. Természetes, hogy Caesar, aki csak sziluett Shakespeare-nél, nem alkalmas drámai hősként történő ábrázolásra. Csak ok, ürügy a történet többi szereplője magatartásrajzának megmutatására. A dráma irodalma régóta egyértelművé tette, hogy az igazi főszereplő nem Caesar, hanem Brutus. Őt kell megnyerniük az összeesküvőknek, s amikor meggyőzik, hogy Róma érdeke a császár halála, akkor Caesar egyik legkedvesebb embere adja meg a halálos döfést. Majd nem tud napirendre térni a gyilkosság felett, végül is olyan szerepbe

sodródik, ami legtávolabb áll tőle, alkatától, lelkétől: hadakat vezet. Alexander Bernát Hamlet-szerűséget lát benne, akit „inkább megérzünk, mint fogalmakba foglalhatunk”. Nem a tettek, hanem a gondolatok embere, tépelődő típus, aki lelkiismereti problémákkal küzd, s csak a kényszer sodorja a cselekvők közé. Cassius hatására „válík a tett emberévé”. S itt a másik nagy és izgalmas, vitathatatlanul mai kérdés, az egy oldalon levő, az egy párton belüli két vélemény, kétféle magatartás vitája, amit Shakespeare Brutus és Cassius kettősében kínál fel.

A palicsi megjelenítés teljesen mellőzte a Brutus-kérdést. Amikor Kovács Frigyes a díszkísérettel érkező Caesart (Albert János) fogadja, a jelenet ellenállhatatlanul emlékeztet azokra a pillanatokra, mikor a vidéki politikus látogatóba jön, s az igazgatósági épület lépcsőjén a birtok igazgatója siet elé. Ez a jelenet annyira üres, hogy nyilván eleve és visszavonhatatlanul meghatározta a színész további jelenlétét az előadásban. Ilyen „belépő” után Brutusnak semmi esélye sincs arra, hogy meditáló értelmiségiként vegyen részt a történet alakulásában. Majd csak Cassiusszal (Árok Ferenc) folytatott vitáiban mutatkozik, vagy inkább: csillan meg egy igazi dráma elmulasztott lehetősége. Kettejük szikrázó érvcsatájából látszik, milyen komoly és jelentős feladatra is képesek lennének színészeink, ha ehhez kellő rendezői segítséget vagy legalább csak lehetőséget kapnának. A segítséggel általában baj volt. Érezhette ezt Antoniusként Korica Miklós is, akit nagy szónoklatában — „Temetni jöttem Caesart, nem dicsérni” — a rendező teljes egészében a tömeg segítsége nélkül hagyott. Hogy a fontos, egy egész előadás koncepcióját hordozni képes jelenet nem sikkadt el, mint a *Hamlet*ben a monológok, az nem csak Shakespeare, hanem a színész érdeme is. Persze, az igazsághoz tartozik, hogy Korica más pontjain az előadásnak szinte észrevétlen. Színészi tekintetben mindenképpen az egyik legerőteljesebb alakítás Bicskei Istváné, aki a mohón faló, zabáló, gyorsan véleményt cserélő Cascában a csőcselék pontos természetrajzát, a zavarosban halászok hiteles képét adja.

Kétségtelen, hogy a palicsi *Julius Caesar* a teljes pusztulást mutatja meg, de grand guignol-szerű megpróbáltatásokat nem okoz a közönségnek. Az előadás igazi értékeit az említett színészi pillanatok mellett néhány szép, fekete, vörös és fehér színből kombinált, a fáklyás világítás-sal térbeli mélységet nyert, festői beállítás jelenti. Így az előadás inkább a szemnek, s nem az értelemhez szól, holott ha Brutus nejének csata előtti, Shakespeare-nél nem található kifakadására — „gyűlölöm a politikát” — és az előadás tordalékára, melyben Antonius a Nagyterasz emeleti ablakából kiáltja felénk Appianosz *Római történelem* c. művének a rendőri hatalomgyakorlásról írt soraira gondolunk, akkor nyilvánvaló, hogy a *Julius Caesar* színpadra állítóit egészen más szándék vezette. De ehhez nem végezték el a szükséges alapozást, s így igencsak felemás előadás sikeredett, amelyben a dráma nagy, izgató emberi kérdései háttér-

be szorultak, s erőszakot követtek el Vörösmarty fordításán is. Nem azzal, hogy beleírtak, úgymond korszerűsítették, sokkal inkább, hogy olyan színpadi jelenetekbe kényszerítették, amelyekben veretessége, költői ereje pátosszá üresedik. Ha — s ez a *Hamletre* is vonatkozik, amelynek van modern átírata — a kifejezetten mai akusztikájú megjelenítés a cél, akkor ésszerűbb lenne újrafordítatni vagy nagymértékben át dolgozni a klasszikus fordításokat. Különben olyan nyelvi hibrid születik, amely egyetlen előadásra is életképtelen.

Titus Andronicus

Ha Shakespeare-műveket játszani a legkomolyabb színházi vállalkozások közé tartozik, akkor a *Titus Andronicus* színre állítása nem is Shakespeare-, hanem istenkísértés. Nem azért, mert sokan és sokáig nem tartották méltónak a nagy íróhoz, s az előadásnak feltétlenül be kell bizonyítania, ez a mű is a *Hamlet*, a *Lear király*, a *Coriolanus*, a *III. Richárd* — hogy csak azokat a drámákat említsem, melyeket kapcsolatos szokás hozni a *Titus Andronicusszal* — írójának tolla alatt készült, ez különben is filológusi, irodalomtörténetési feladat, s nem színházi, hanem mert ebből a „kamasz darab”-nak mondott műből, amely túlcsoportulásaival valóban rémdrámára emlékeztet, mai, jó színházat kell csinálni. És ez szinte lehetetlennek látszik. Az még akár megindító is lehet, ahogy újabb sikeres hadjáratából visszatérve a Rómát negyven éve fegyverével szolgáló hadvezér lemond hatalmáról, nem fogadja el a felajánlott császári címet, és ezzel egyik pillanatról a másikra a rettegéttől kiszolgáltatottá válik, ám amikor az események gyors alakulása folytán s mert a történet szereplői között túl sok a gyors szereplő, akiknek embert ölni és öletni nem több, mint legyet agyoncsapni, és beindul a hullagyártás, akkor válik veszélyessé a *Titus Andronicus* színpadra állítása. Nem mintha manapság a tömegművészetek s az élet ritkán produkálnának hasonló gyilkosságsorozatokat, hanem mert a *Titus Andronicust* nem lehet közönséges horrorként játszani. Shakespeare miatt sem, de azért sem, mert rendelkezik olyan többlettel is, amellyel a szériagyilkosságokat tartalmazó krimitermelés nem, s amit egy magára valamit is adó rendezőnek illik megmutatnia.

William Shakespeare: *Titus Andronicus*. — Fordította: Živojin Simić és Sima Pandurović. Rendező: Dušan Jovanović. Díszlet: Hupkó István, Dušan Jovanović és Ljubiša Ristić. Zene: Davor Rocco. Jelméz: Bjanka Adžić-Ursulov. Szereplők: Danilo Čolić (Saturninus), Nebojša Čolić (Bassianus), Rad Šerbedžija (Titus Andronicus), Petar Radovanović (Marcus Andronicus), Damir Šaban (Demetrius), Aleksandar Cvjetković (Chiron), Miodrag Krivokapić (Aaron), Inge Appelt (Tamora), Ana Koszbovszka (Lavinia), Milan Maksimović (Motoros), Sreten Mokrović, Luka Piljagić, Radman Azirović, Zoran Bučevac, Eva Amanatidu, Pero Stojančević, Aleksandar Ugrinov, Đorđe Rušić, Sverislav Đorđević, Snežana Jakšić-Čolić és Ivan Doševski.

Érthető, hogy kevesen szánták rá magukat a *Titus Andronicus* rendezésére, még „hazai pályán” is, ahol pedig sorozatban készülnek a Shakespeare-előadások. Angliában talán az 1923. évi megjelenítés kudarcra kísért, amikor a történetzáró körbegyilkolást a közönség egy része hahotázva fogadta, miközben néhányan elájultak a nézőtéren. Másutt meg nyilván úgy gondolkodtak, ha már Shakespeare, akkor legyen valamilyen a nagy drámák közül. Holott, ha valaki rászánta magát, hogy színpadra rendezze a *Titus Andronicust*, akkor inkább magára vonta a figyelmet, mint egy alig közepes *Hamlet*- vagy *Szentivánéji álom*-rendezéssel. Ezek a művek önmagukért — sokszor a rendező helyett — és önmagukban helyt állnak, a *Titus*ért viszont a rendezőnek kell állnia a sarat. Amikor például a múlt század derekán nagy lendületet vett a magyar Shakespeare-fordítás és -kiadás, még Arany János is azt javasolta, ha már a nagy angol írta, fordítsák le, de egy „hírneves” darabhoz csapva adják ki. Több mint száz évvel később Németh László is, miközben saját Shakespeare-képét rajzolja, annak bizonyítékát látja, hogy „Shakespeare kitűnő drámaiparos lett”, mert a *Titus Andronicus* „olyasféle volt, mint manapság egy átütő sikerű film”. (Ötven évvel előbb Alexander Bernát azzal mentegeti az író, hogy „nem magának írta, hanem minden »érdek« nélkül a közönségnek.” Mert „Minden addigi borzalmat megtetézett benne — írja Németh. — Volt benne kéz-évágás, nyelvkitépés, gyilkosság a vér felfogásával”. Igaz, mindebből több is, de Benedek Marcell például a magányosságot, a csalódottságot is kihallja belőle. Láthatóan ellentmondásos mű. Nem is csoda, hogy amikor első magyar színpadra állítására sor kerül, interjúkban faggatják a rendezőt, Sík Ferencet, mit látott a *Titus Andronicus*ban, mi a célja vele. „... Izgalmas és aktuális, rejtélyekkel, titkokkal és áthangzásokkal teli nagyszerű mű — nyilatkozta. — Minden borzalma, túlzása valamilyen mondandó érdekében szerveződik.” Utal századunk emberé-
reik megfélemlítésére, a terrorizmusra, de arra is, hogy „elég egyetlen nozduzat, és többé megállíthatatlanok az események”. Sík is „egy vi-
ágképet” kívánt felvázolni, mint a nagy kortárs, Peter Brook színház-
örténeti rendezésével az ötvenes évek közepén. Ennek kapcsán írta
l. C. Trewin angol kritikus, hogy az előadás végén a lelkes közönség
gy viselkedett, „mint egy labdarúgó-kupa döntőjén”. Ez utóbbi hason-
at, semmiképpen sem függetlenül a műtől, ma egy igazi, véres kupadön-
őt, a brüsszelit juttatja eszembe. Talán csak nem erre utalva rendezi
Dušan Jovanović a *Titus Andronicust*, gondoltam az előadásra készül-
e. Kiderült: nem. Jovanović *Titus Andronicusa* azáltal válik konkrét-
á, hogy erőteljesen általános, azzal aktuális, hogy magas színvonalon
nűvészi. Ez az előadás nem a borzalmakat hajszolja (nem folyik para-
licsoslé!), bár nem iktatja ki a gyilkosságokat sem (ha csak teheti — s
zárójelenetig teheti —, színen kívül intézi), de Titus tévedését, majd
nagányosságát és az egyszemélyben bűnös és áldozat emberi tragédiáját

mutatja meg. Nem rémdráma, hanem dráma a mű palicsi — úgy tudom első — szerbhorvát előadása.

A siker záloga nemcsak a tudatos rendezés, a többnyire kiváló színészek, hanem a színhely megválasztása is. Palicson a *Titus Andronicus* egy halálkatlanban játsszák, amelyben bátor motorosok száguldanak szinte vízszintes helyzetben róva a köröket az óriáshordó falán. A színhely metafora: éppen úgy veszélyhelyzet, mint a *Titus Andronicus* megannyi szituációja. S ha már tudatosságot mondtam, akkor most mértéket is kell mondanom. Dušan Jovanović ugyanis nem erőlteti a színhely funkcióját, nem játszik rá a helyzetre. A szereplistán olvasható motoros három ízben száll nyeregbe. Először, miután a hadjáratból visszatért római sereg a szabadtéri fogadtatás (nem nem éppen sikerült jelenet) után „bevonul” Rómába, ekkor mintegy jelezve, hogy nem mindennapi színhelyen vagyunk, körbehajt megremegettetve a hordó fölé szerkesztett háromsornyi nézőteret is. Másodszer, afféle szünetjelzőként talán zenekari közjáték helyett, természetesen ismét nem függetlenül attól, ami történt, és előreutalva a befejezés mézárszék jellegére is. S harmadízben az előadás végén, mintegy a tapsrendbe iktatva, de ekkor mögötte ott ül a főszereplő Rade Šerbedžija is.

A három motorozás közül az első az igazán döbbenetes, ez rendelkezik drámai funkcióval, ekkor aktivizálódik a nézőtér, eszmélünk rá mit is látunk, minek vagyunk a részesei. Ezután a halálkatlanban nem történik semmi egyéb, csupán eljátsszák a játszhatatlannak ítélt darabot. De ezt zömmel kiváló színészek teszik, akik a rémdrámában pszichologizálni, belülről ábrázolni is tudnak, s így emberi mértékre szálítják alá a borzalmakat, emberi tragédiaként értelmezik a horrort. Rade Šerbedžija Titusa bűnös is, áldozat is, de inkább az utóbbi, akit kegyetlensége ellenére is — szemrebbenés nélkül áldozza fel a foglyul ejtett gót királynő, Tamora egyik fiát a győzelmi oltáron, de ezt mintha nem ő tenné, csak a szokásnak enged — emberként sajnálunk. Kivál akkor, mikor — Jóbként — ráébred, neki már nincs mit veszítenie egyetlen célja úgy semmisíteni meg tudatosan önmagát, hogy ellenségei előbb lépjenek át a holtak birodalmába. Amikor megcsönkített meggyalázott lányát, Laviniát, megöli (hogy élhet egy megbecstelenített lány?!), akkor ezt szenttelenül teszi, de nem kegyetlenségéből, hanem szánalomból, mert kire maradjon a szerencsétlen, ha majd az apa sorsa beteljesül. De amikor az előadás végi halálrulett pörög, s Titust is megölik, nem hősként, hanem áldozatként gondolunk rá, aki megérdemelte sorsát. Sokkal nehezebb feladat emberként láttatni Aaront, Tamora mór szeretőjét, aki minden gyilkosság eltervezője. Miodrag Krivokapićnak azonban sikerült. Nemcsak kegyetlen, bosszúálló monstrum, hanem kisémmizett is, akiben felvágták a méregzacskót. Krivokapić eljátszhatatlan szerepet tesz monumentálissá, Aaronja a palicsi előadás iga-

í csodája. Tamora két ördögfajzat fia — Damir Šaban és Aleksandar Cvjetković — két punk, s így általuk korunk kegyetlenségre való hajama is helyet kap az előadásban, de minden erőltettség nélkül, a jelírámai értelemben funkcionál. Petar Radovanović az idős Marcus Androicusként meggyőzően aggódó, tehetetlen öreg, akinek szavára senki sem hallgat. A nyelvetépett, kézfejelevágott Lavinia Ana Kosztovszka nem örjögéssel, hanem tehetetlenségből fakadó fájdalmat éreztetve válik az egész előadás egyetlen tragikus szereplőjévé, áldozattá. Tamora két hírdető, de bosszút szító kétarcúságát Inge Appeltnak nem sikerült eljes mértékben kifejeznie. Váltásai hatástalanok, s egyik alakjában sem tud hangsúlyos lenni. Akárcsak Danilo Čolić Saturninusa, aki botosinálta császárként sem báb, sem irányító nem tud lenni a véres, de mberi történések halálkatlanában.

Külön kell szólni a már említett harmadik motorozásról, amikor az előadás végén Rade Šerbedžija is nyeregbe ül, s integetve tesz néhány lört a hordó falán. Mi ez? Hatásvadász befejezés vagy megnyugtató, apcsalogatás, vagy katarzis, hogy mégsem olyan rémes a világ, mint milyennek a halálkatlanbeli történet alapján hihetnénk. Ez is, az is, mint ahogy egy kiváló előadáshoz illik. Dušan Jovanović rendezésében z sem elhanyagolható mozzanat, hogy ő egyetlen jól megválasztott metaforával — halálkatlan — fejezi ki azt, amit mások a jelek, a jelések, az utalások és a metaforák halmozásával vélnek megoldani. De z már átvezet és hozzásegít olyan kérdések megválaszolásához, melyeket a risticí irányítás alatti színház vet fel, amelyek egy évad egymásól távol eső bemutatói láttán alig vagy egyáltalán nem tűnnek fel, de fesztiváli sűrítettségű menetrend során ugyancsak kiütköznek.

Az önmagát újnak dekraláló színjátszásnak valóban vannak újszerű megoldásai, de legalább olyan mértékben használ sablonokat is, mint armelyik régebbi, megtagadott változat, azzal a különbséggel, hogy zek a sztereotípiák talán még szembetűnőbbek is. A cél — láthatóan — totális valóság létrehozása, de ennek érdekében nem egyfajta rendszeresség kialakítását — az elutasított helyett — létrehozását tekintik célraezetőnek (jóllehet, az elemek ismétlődésével óhatatlanul is elkerülhetetlen valamiféle merevedés!), hanem a spontaneitást, a rögtönzésszerűséget, s ezért látszik természetesen eljárásnak az ötletek válogatás nélküli felhasználása. Dezilluzionizmusa ennek a színházszemlének kétségtelenül a rendszerré szervezett művészet tagadásában mutatkozik meg. S mert ez és az új szenibilitásnak nevezett igény fokozott mértékű „képességgel” jár együtt, kifejezettebb a vizualitás iránti vágy. Nagyobb szerepet kapnak a színek, a tér felhasználása s a ruhák, jelmezek. Kivált z utóbbiak, mert általuk a legkönnyebb a szigorú logikán alapuló rendszerek megkérdőjelezése, s ugyanakkor általuk fejezhető ki az a szándék

is, hogy az előadások láthatóan maiak, időszerűek legyenek, jóllehet a eredmény igencsak problematikus.

Régi, vissza-visszatérő kérdés, viselhet-e Hamlet frakkot. Kosztolányi éppen hatvan évvel ezelőtt „kutyakomédiá”-nak minősítette Moisés-pesti vendégjátéka alkalmából az ötletet. Álmodernségnek — „forrás minden félreértésnek” —, mert külsőség csupán. A merev elutasító már régen túljutottunk. Sok mindent megszoktunk, megtanultunk, s különben sem úgy vetődik fel a probléma, hogy lehet-e, szabad-e a viselet beli összevisszaság, a teljes anakronizmus. Persze hogy lehet, hogy szabad, nemcsak mert semmi sem örök, azért is, mert az efféle „újítás visszatérés a shakespeare-i színházhoz, a hagyományhoz, s mert a korok, stílusok keverése valóban szolgálhatja az új színházideált is amelynek célja az illúziók rombolása. Am ha közben nem derül fény a dráma, az előadás és a koncepciózus mondandó viszonylatában megoldás értelmére, akkor problematikussá válik. Ha nem az *értelmezés* és a *megértés* síkján funkcionál, akkor megmarad külsőségnek, frapáns ötletnek, érdekes látványnak. Csakhogy a látvány a színházba nem lehet önmagában cél, mert másodlagos, mert eszköz, amely létjogosultságát az értelmezéstől nyeri. Az értelmezés viszont mélyebb, koncepciózusabb, semhogy összetéveszthető lenne a puszta fel- és ráismeréssel. Nem attól lesz modern egy előadás, hogy mai ruhákat látunk a színeszéken, s különben is rém ostobák és korlátoltak lehetünk mi, nézők, ha az új színházeszmény képviselői úgy vélik, hogy csak akkor fogjuk fel egy *Hamlet*- vagy *Julius Caesar*-előadás kor- és időszerűségét, ha a szereplők egy része mai ruhát visel, és a szövegből, a helyzetekből, a játékték hangsúlyaiból erre nem jövünk rá. Ha ez igaz, akkor semmilyen színházat sem érdemlünk.

Úgy tűnik, mintha a kifejezett vizualitás megrekedne a látvány, puszta jelek szintjén. (Hasonló történik a többi, sablonná váló megoldással is, a szerepek és a replikák feldarabolásával, a zene használatával a tömegeket mozgó futkározó-koreográfiával stb.) Kétségtelen, hogy ennek a színházeszménynek kialakul a saját szemantikája, hogy színházpoétikai vizsgálata immár lehetséges, de mintha mindezen „újdoságok” inkább csak keretet nyújtanának egy színházhoz, amely tartalmában nem — esetleg jeleiben — létezik, ismerhető fel. Nincs kovász ennek a színháznak, ezért szétfolyó. Mert a varázsszókként hangzottott eklektika vagy posztmodernizmus fölöttébb kétes fogalmak. Szerintem ez az „új” színház még csak horizontális kiterjedésű — *vízszintes* Mélység és magasság nélküli.

Lehet persze, hogy nem érteni kell, csak nézni, ámulni, elájulni egy ötlet láttán, s ezeket elraktározni emlékeinkbe, hogy majd egyszer összeálljanak valamivé, mondjuk, színházpoetikává, új színházesztétikává. Lehet, egy dolog azonban ebben a pillanatban teljesen megoldá-

annak látszik, és nagyon is elgondolkodtató. A színész helye az új zínházban. A színészé, aki, a gyilkos tempó következtében képtelen csendben felkészülni, kiérlelni alakítását, egyik nagy szerepből a másikba zuhan, olykor még a szöveget sincs ideje megtanulni, aki kelékké, gy jellé lesz csak a sok közül.

GEROLD László

KAVILLÓI ASKOLIA

Néprajzi közhely, hogy a nép meg-eremti, mi több, művészté, virtuozitássá fejleszti a saját szórakozását. A népi táncok maximális mozgékony-ágot, fegyelmet, pontosságot igényel-ek, a vetélkedők, erőösszemérések dzett izmokat, ügyességet. Ezt a mu-atványszerűséget szánta az idén új-onságnak a Tanyaszínház.

A virtuskodás eszköze az újvidéki ot helyett, stílusosan, a szekérrúd, mellyel a színészek ugrálás, vívás, sapkodás közben egy pillanatra a 'oldi-pózt is felvillantják, a kocsikat le-oda tologatva színt váltanak ve-és, vagy a darab erotikáját csavar-ák feljebb. Egy mellékhatása is van: laposan kifárasztja a szereplőket. A zabadtér egyébként is teljes hang-rót, éles mozdulatokat kényszerít ki előlük, s ők, dacolva a körülmé-yekkel, „ha lúd, legyen kövér” ala-on vetették bele magukat a játékba.

Az előadás maga a nyers testiség emonstrációja, kisebb valószínűséggel – ironiája. Egyik rétege a fizikai rőt fitogtató néhány akrobatikus je-rettől a színen való tervszerűten utkoságig terjed, másik rétege a paj-án-obscén jelenetek sora, a harm-ik pedig a testi megnyilvánulások yelvi megnevezése. A darabot, akár-sak tavaly Partljicét, rövidítették, tirták. A hosszú prologust szerencs-én tömörítették énekké, viszont a né-i játékokban és „kezdetleges” vígjá-ókban is szokatlan mennyiségű askosság, káromkodás, szitkozódás ke-ült a szövegbe.

A fenti rétegek az előadás komi-umforrásai is: niederkomisch a ja-

vából, ami végső soron nem lenne baj, s nem is visszaesés a Tanyaszínház történetében. Az évenkénti előadások között az effajta derűs komédiázás is évre szóló élmény lehet, ha kellő han-gulatot tud teremteni. A *Csapodár ma-dárkában* voltak ilyen részletek. A dinamikus játék kezdetben az ötlet-gazdagság látszatát keltette, de a köz-zepére mintha kifogytak volna a meg-oldásokból, előlről kezdtek, és az is-mételgetéssel sorra fullasztották őket. Ruzzante szövege bő teret nyújt a rögtönzésnek, ripacszkodásnak, de jó példája annak, hogy a rögtönzés az egyik legnehezebb művészet. A lele-ményességet, fantáziát keveselljük Ba-kota Árpád Ruzzantéjában (ha egyéb-ként a lihegésig-rekedtségig benne is van a játékban), de kevés a találékonyság a parasztfigurákban is, akikkel az eredeti szereplőgárda bővült, és akik-nek szintén rengeteg lehetőségük len-ne a játék színezésére. Szilágyi Nán-dorral és László Sándorral általában elégedett a közönség, Banka Livia iga-zi falusi madárka.

A jelmezektől is az ötlet hiányzik, kivéve természetesen Betiát és a pa-rasztasszonyét; a katona középkori fel-szerelése a történet eredetét (talán időtlenségét) képviseli. Nem lehet vi-szont egyértelműen megfejteni, hogy a parasztfigurák közül miért bújatták Magyar Attilát nő ruhába, mint ahogy azt sem, végül is hol hibázott az idén a Tanyaszínház, a hangulat-teremtésnél, vagy már a kezdet kez-detén, a darabválasztásnál.

FEHÉR Katalin