

nyés hóbullásban / alvad a táj” (*Tavaszdoboló*; a kiemelés — P. N. I.). Ez fokozottabban érvényes a keleti motívumokat idéző versekre, a tájélmény itt a mozzanatos ábrázolásba projektálódik (*India — 1982, Korallsugár, Holdsellő...*). A kontempláció mindinkább szerephez jut, hogy a negyedik versciklusban (*Ördögnyál*) már domináljon, az utolsóban pedig a költői magatartás fő determinánsává váljon. Szándékosan „felejtettük ki” a harmadik ciklust (*Torzók*) a felsorolásból, amelyek amolyan „intermez-zóként” ékelődik be a versek sorába. Ezek a versek messzemenően a kötet legjobb darabjai, különösen az első öt: *Lea Ce, Tagore, Beethoven, József Attila, Arany János*. Már-már aforisztikusan tömörek, ugyanakkor formai szempontból is figyelemreméltóak: egy-fajta „öntörvényű kötöttséget” mu-

tatnak. „Portré-versek” ezek, amelyekben a megidézett „nagyok” tömör metaforák kagylóhéj-réseiből világla-nak felénk.

Az utolsó ciklus egyetlen hosszú verse, a *Halottégetés*, a transzcendencia tartományai felé mutat, az „igazlét” titkait célozza. „Nagyot markol ismét...” — mondhatnók. Mert beszélhetünk mégoly nagy dolgokról is, legyen ugródeszkánk, kiindulópontunk, ez esetben, az indiai világlátás, bölcselet akár, ha mindezt nem sikerül esztétikailag releváns módon megfogalmazni, igyekezetünk hiábavaló.

„követelmény a vers, / célbalövés” — olvassuk az *Örhely a teljességben* c. versben. Azonban nem biztos, hogy célba talál. S az sem mellékes, hogy feketébe lövünk-e vagy fehérbe.

P. NAGY István

S Z Í N H Á Z

CÉLIRÁNYOS ÉS CÉLTALAN TEATRALITÁS

Ha a 20. BITEF szalagcímét — a színház lényege — megfeleltetjük a látott előadásokkal, akkor akár az a következtetés is levonható, hogy a színház esszenciáját a kifejezett, hangsúlyozott teatralitásban kell keresni, lelhetjük meg. A Belgrádban közönség elé került előadások közös jellemzője ugyanis a szándékolt teatralitás, amely mint forma — kevésbé mint stílus — kivétel nélkül felismerhető, attól függetlenül, hogy Ingmar Bergman vagy Eugenio Barba, Oleg Jefremov vagy egy egész társulat jegyzi a produkciót, hogy az alkotók a naturalista vagy az irracionális színház eszményét vallják, kívánják megvalósítani. A helyzet azonban sokkal bonyolultabb, mint ahogy a fentiekből gondolnánk, mert egyfelől suta és vitatható a szalagcím, lévén hogy a lényeg színháza szókapcsolat semmitmondó, merő konstrukció, amely nagyon szépen hangzik, tartalmasnak, lényegre tapintónak látszik, valójában azonban látszólagos, mert minden színháztípusra egyaránt vonatkozhat, attól függetlenül, hogy előadásoként a színjátzsás mely elemei kerülnek előtérbe, kapnak központi szerepet. Vagyis: a szalagcím mindenfajta színházra érvényes lehet, tehát egyikre sem az. Ugyanakkor vitathatatlan, hogy a 20. BITEF előadásaira kivétel nélkül jellemző a kifeje-

zett teatralitás, de mivel ennek jellege előadásenként változik, más, és más, semmiképpen sem állíthatjuk, hogy a színház lényegét az előtérbe állított teatralitás jelentené. Annál kevésbé lehet ez a színház esszenciája, mert a belgrádi szemle előadásai alapján két, egymástól lényegileg különböző teatralitásról beszélhetünk. Arról, amelyiket a céltudatos közlés, a véleményformálás szándéka határoz meg, s arról, amelyik, mivel teljes mértékben a néző — külön minden egyes néző! — pillanatnyi diszpozíciójára bízta az értelmezést, szinte magánbejáratúnak tekinthető.

Az elsőbe — az általam látott előadások közül — a Bergman rendezte *Julie kisasszony*, a Jerzy Grzegorzewski értelmezte *Koldusopera*, az Oleg Jefremov által színpadra állított *Sirály* és a Hansgünther Heyme rendezésében látott *Bölcs Náthán* sorolható, míg a másik oldalon a Grotowski-fiók Eugenio Barba vezerte Odin Teatret előadása, az *Oxynhincus evangéliuma*, a kortárs német író, Heiner Müller Choderlos de Laclos *Veszedelmes viszonyok* című regénye alapján írt *Kvartettjének* előadása és a három jugoszláv produkció említendő, a Gledališče Sester Scipion Našice nevű ljubljanaei társulat *Keresztelés a Triglav lábánál*, a Szabadkai Népszínház *Madách, kommentárok* és az újvidéki Szerb Nemzeti Színház *Koštana — álmom, sikoly* című előadása.

A Bergman rendezésében látott *Julie kisasszony*, hogy stílusosan, de érdemszerűen is, mi is a 20. BITEF díjak tekintetében abszolút győztesének adjunk elsőseget, a naturalizmust vegyíti a teatralitással. Az elsőre alapot nyújt a rendező számára Strindberg „naturalista szomorújátéka”, a másodikra pedig Jeannak, a grófkisasszonnyal szerelmi kapcsolatba került lakáj rendezői-színészi értelmezése. Első pillanatra, kivált a strindbergi színházeszmény ismeretében összegegyeztetetlenségnek tűnik a naturalizmus és a stilizáltság útján megnyilvánuló teatralitás, az előadás azonban igazolja ennek lehetőségét. A színhely — a grófi kastély konyhája — a megtettesült naturalizmus, amelyből olyan részletmegoldások sem hiányoznak, mint a tűzhelyen sercegő hús, a fűjásra éledő parázs. A színészi játék viszont a történet szereplőinek szenvedélyességére alapozva emeltté, stilizálttá válik. Hogy mennyire a szenvedély a játék meghatározója azt a háromszögtörténet harmadik szereplője, a szakácsnő megformálásának visszafogottsága, természetessége mutathatja. Belőle hiányzik ugyanis leginkább a belső hév, a tetteket irányító indulat. Legalábbis Bergman értelmezésében, mert nyilván elképzelhető olyan előadás is, amelyben Kristin sem csak outsidersé a szentiváni éjszakának. Hogy Bergman Jeanban fedezte fel és kívánta hangsúlyozni a magasba szökő szenvedélyt, az a színész színre lépésének első pillanatától nyilvánvaló. Az a ziláltság, amellyel berobban a konyhába, nemcsak a tánccal magyarázható, hanem azzal az izgalommal is, amely átjárja ezt a feltörekvő hajlamú lakájt, aki felismeri, hogy elérkezett élete nagy lehetősége. Az nem állítható, hogy Jean az első

perctől fogva tudatosan cselekszik, de a váratlan siker, a gyors hódítás kétségtelenül felbátorítja. És ugyanakkor türelmetlenné meg idegesség is teszi, kivált amikor a kudarc veszélyét is megérzi, amikor rádöbben, hiába törekedett, a grófkisasszonyra nem számíthat, képtelen a távozásra. Természetesen mind ez a legnaturalisztikusabb lélekábrázoló módon is eljátszható. Bergman — és kiváló színésze, Peter Stormare — azonban a stilizáltabb formát, gesztusokat választotta, belevéve ezáltal a naturalista milióbe a teatralitást, amely persze semmivel sem kevésbé hiteles a pszichologizálásnál.

Hogy a brechti színház eleve hangsúlyozottan teatralis jellegű, azt nem szokás hangoztatni, holott, megítélésem szerint, vitathatatlan. Épp a belefeledkezést meg-megállító elidegenítőeffektusok teszik ilyenné. Jerzy Grzegorzewski lengyel rendező él is a *Koldusopera* eleve adott teatralitásával, de nem brechti módon, hanem az elméletet mintegy fonákjára fordítva állítja színpadra a művet. Nyilván abból a felismerésből kiindulva, hogy a *Koldusopera* mai, varsói színpadra fogalmazójának nem elsődleges feladata a kapitalizmus embertelenségének a leleplezése. Grzegorzewski operaparódiaként rendezte a *Koldusoperát*, amire a mű nem egy vonatkozása feljogosítja, s közben — amellet, hogy színvonalasan szórakoztat, mert színészei erre képesek — a kis ügyeskedők, a mindennapok kötél-táncosait vonultatja fel, amihez hiteles háttérrel éppen a parodisztikus hang, a gúnyolódo beállításokban és gesztusokban megnyilvánuló teatralitás nyújt.

Grzegorzewskihez hasonlóan a *Sirályt* rendező Jefremov is a színház eszköztárából a számára legközelebbi, legkézenfekvőbb helyről veszi kellékeit. A színpadot állítja főszerepbe, azt a darabbeli dobogót, amellyel a történet folyamán a legtöbb szereplő valamilyen módon kapcsolatba kerül, hozható. Felvonásonként Csehov is igénybe veszi, játszhat rajta egy-egy jelenetet, hangsúlyozva ezáltal jelképes szerepét, azt, hogy ez a tóparti, nyári színpad több, mint egyszerű kellék. Jefremovnál azonban sokkal többször „játszik” a színpadra állított színpad. Mindenki, aki önmagáról, életéről vall, ábrándjait, bánatát, csalódásait mondja el, erre a színpadra lép, a történet — az élet — valóságából mintegy kiemelkedve nyilatkozik meg. De így idézőjelbe is kerülnek a darab monológjai, párjelenetei, szerepjátszásként kell őket értelmezni. Ha viszont az élet csak színjátszás, lett légyen az szerelmi vallomás, a másik megszerzése, vagy fel-feltörő kiábrándulás, csömör, akkor Jefremov *Sirálya* nem a művészetéről mint Csehov műve, hanem az életről szól, méghozzá végső kiábrándultsággal, az emberekről, kortársairól mond lesújtó véleményt.

Az első csoportba sorolt négy BITEF-előadás közül az esseniek *Bölcs Náthánjában* érhető tetten legnehezebben a teatralitás. Lessing erkölcsi fogantatású meséjét, amely arra tanít, hogy embertársainkat ne nemzeti vagy vallási hovatartozásuk szerint ítéljük meg, hanem

emberi értékeik alapján — „elég, hogy ember”, mondja Náthán —, a rendező már-már a felolvasó színház csupasz egyszerűségére építve „mondja el”. Az unalom ódiúmat is vállalva hisz a látvány ellenében a szó erejében, nem tartva attól sem, hogy a szövegmondás pátoszba csúszik, hogy a verbális teatralitás tönkrebeszéli a színházat. Színháznak valóban unalmas az esseniek előadása, de erkölcsi tanítása a nézőtérn marasztal.

Mind a négy említett előadás rendezője határozott tartalmi közlés érdekében használja a teatralitás — különféle — formáit, eszközeit. A forma mindegyik esetben tartalmi funkciót kap. Ezzel szemben a másik csoportba tartozó, sorolható előadások teatralitása megmarad formaként. S hogy nem véletlen a teatralitásuk öncélúsága, az abból is látszik, hogy a cél nem a határozott közlés, hanem a nézők képzetársításaira való hagyatkozás. Értelmezze, ki hogy akarja, tudja. Amit ők ehhez nyújtani tudnak, az a kibogozhatatlan vagy legalábbis mozaikokra tördelt mese, a látvány, az erős hang- és színeffektusok, egy irracionális egyveleg, amelyben ismert töredékekkel és ismert színpadi jelekkel szembeülv a néző, akinek egyetlen feladata és lehetősége marad, hogy az ömlesztett anyagból intuíciójára és képzeletére alapozva szerkessze meg önmaga számára az előadást. Egy-egy részlete az ilyen produkcióknak kétségtelenül érdekes, ideig-óráig, de igazán élvezni talán csak az tudja, aki egy történet kitalálásával segít magán, aki a sikolyokhoz, a zenei effektusokhoz, a csendhez, a széles, erőteljes gesztusokhoz, a testiség hangsúlyozott jelenlétéhez, a tobzódó színekhez hozzáképzeli egy történetet, s akit nem zavar, hogy ezen menet közben változtatni, alakítani kell, mert másképpen nem mesélhető tovább.

Igy volt ez a Grotowski-tanítványként indult, majd önállósult Eugenio Barba kimondottan érzelmi hatást kiváltani kívánó előadása, az *Oxynhincus evangéliuma* esetében. Ebben Antigoné és Polüneikész, Jézus és Júdás, Jeanne d'Arc és a Nagy Inkvizítor, Gólem, az anyagalak és a Tékozló Fiú, a brazil cangaceírok és a Messiást váró, kis, zsidó varga tűnnek fel, anélkül, hogy vagy köztük — a brutalitást nem számítva — érthető interakciók játszódnának le, vagy legalább önmaguk képviselésében állnának elénk. Fel sem ismerhetők. Kétségtelen azonban, hogy a követhetetlen történeessort Barba hamisíthatatlan teatralitással fogja össze, s ezzel egy kompakt, csak érthetetlen előadás látványát kelti. Ezzel szemben a szabadkai produkció, amely szintén a néző képzetársítására számít, s amely még kevésbé válogatós a szereplők felvonultatásában, s ezzel még esetlegesebb is, sokkal kevésbé kelti egységes színházi előadás látványát. Vitathatatlan, hogy volt helye egy kísérleti blokkban, de inkább a több évtizedes színházi avantgárd levegett kacatjainak naiv viselőjét kell benne látnunk, s nem az új törekvések elindítóját. (Még kevésbé egy olyan előadást, amely színházalapító jelentőségű lehet, ahogy annak idején Ristić meghirdette világgá

trombitált hókuszpókuszát!) Nemcsak az a baj, hogy Madáchhoz nincs köze, mese a holdban, hogy a *Madách, kommentárok* Madách és a rendező víziója, álma, a rendező talán, Madáché semmiképpen sem, aki ezt állítja, annak fogalma sincs róla, mi *Az ember tragédiája*, jobban zavaró, hogy a címben jelzett, ígért kommentárok hiányoznak. De hát hogy kommentálhat valamit vagy valami kapcsán valaki, ha nem ismeri azt, amit vagy ami kapcsán bármit kommentálni szeretne, ha nincs biztos, műismereten alapuló kiindulópontja. Hogy a *Madách, kommentárok* a széles nyilvánosság elé került, az többszörösen is jó. Jó, mert kísérletként megérdemli a nagyobb figyelmet, s jó, mert egyre inkább kiderül, nem mind fénylik, ami Ristić. A szabadkai előadáshoz hasonlóan az újvidékiek Stanković-víziója is azt példázza, hogy az avantgárd törekvések megmértése nem hazai pályán és szurkolók körében, hanem idegenek előtt, vendégjáték alkalmával történik leghitelesebben. A Mira Erceg rendezte *Koštana — álmom, sikoly* szándék szerint lehet érdekes, mert átértékeli a zenés népszínműi, a túlfolklorizált színházi hagyományt, de néhány szép jeleneten és közhelyen kívül mást nem nyújt helyette. Ebben hasonlít hozzá a ljubljanaei társulat előadása, amely legalább látványnak szép, már-már tökéletes, még ha érthetetlen is. De tény, hogy az egykori színházi formák felelevenítésére törekvő csoport tagjai, mást nem is kívánnak, mint hogy ezúttal a látvány-színház szépségére emlékeztessék nézőiket. Emlékképek azonban öncélúak, annyi értelmük sincs, mint egy képeslapnak vagy egy régi fényképnek. A leghevesebb elutasításra talált előadás azonban a kölni *Kvartett* volt. Müller Laclos-tól átvette és ugyanakkor idézőjelbe tette az érzéki játékot játszó ékes szó- és mondatláncokat, amelyeket — nyilván kontrapunktos elképzelésből és hatás kedvéért — végényszerű teremtmények szavalnak egy romos pincében, anélkül, hogy egyetlen percre is kiváltanák rokon vagy ellenszenvünket, érdekelhetne bennünket, miért történik mindez. Talán a hagyományos polgári társalgási darabok és előadások kigúnyolása Gocsev rendező célja? Lehet, de megéri-e a fáradságot, ha a karikatúra sokszorosán silányabb, unalmasabb a modellnél?

Ami végezetül — mintegy tanulságként — levonható a 20. BITEF előadásai alapján, az annyi, hogy — úgy látszik — a színház ismét önmaga felé fordul, önvizsgálatot tart, számba veszi eszközeit, teatralizálódik, de ez csak akkor célszerű, ha felismerhető tartalmi közlés szolgálatában áll.

GEROLD László