kor virágot is küld neki. Ez persze mindjárt megfordítja a tantestület hangulatát. De most már késő: a kis tanárnő beadja a lemondását.

Az egész persze valahogy inkább egy korai Rozov-darabra emlékeztet, és nem jelent igazi élményt a játék kényszerű naturalizmusa sem: díszlet, jelmezek, smink és valamirevaló lámpák nélkül dolgoznak. Az igazi élmény az az éjszakába nyúló zaklatott és őszinte beszélgetés, amely az előadások után kibontakozik.

Másik előadásukból, a *Krzywa plaska*ból (a cím egy orvosi szakkifejezés - a klinikai halál állapotát jelenti) éppen ez az őszinte publicisztikai hév hiányzik. Ami marad: egy pszichologizáló pszeudodráma, amelynek egyetlen rendeltetése, hogy hatásos szereplehetőséget adjon a színház vezetőjének, Jan Machulskinak, aki egyébként - álnéven - a dara-bot is írta.

Fejezzük be azonban mégis bizakodón, jó ízekkel ezt a beszámolót. Szerencsére lehetővé teszi ezt egy másik díjnyertes mű, Ryszard Latko *Tato, tato, sprawa sie rypla !* (Édesapám, édesapám, kiderült ám a huncutság!) című „parasztkomédiája". A Teatr Rozmaitosci vaskos előadásában - bár csak úgy harsog a szaftos tájnyelvi kiszólásoktól - egy általános érvényű társadalmi szatírát látunk a „szerzésben" kimerülő életmódról.

A községi tanácsnál észreveszik, hogy alighanem hamarosan százéves lesz egy nénike, akit mindeddig egy árnyékszékből átalakított kamrában tartogatott a családja. Ezt persze meg kell ünnepelni. Nosza, előrángatják hát a nénikét, beültetik a tiszta szobába, s eljátszatják vele mindazt, amit ilyenkor el szokás játszani. Az írói és rendezői trouvaille: bemutatni eközben, hogy mennyire szegény és primitív ezeknek az embereknek az élete *belül.* A dramaturgiai megoldás pedig, hogy kiderül a „huncutság": az anyóka megszökik lekaszálni a túlérett árpát. A termés meg van mentve, de kútba esett a szép ünnepség, oda a 200 zloty jutalom.

A nagy közönségsiker ez esetben is figyelmeztet, hogy az emberek jobban érdeklődnek ez iránt az „egyik" színház, a tények színháza iránt, mint mi, szenzációvadász cikkírók általában gondoljuk. De az is igaz persze, hogy ez nem vonhatja kétségbe a „másik", a költői színház jelentőségét. Így egymás mellett s egymással szemben alkot egységes egészet az „Álom Színház" és a „Kis tükör".

GEROLD LÁSZLÓ

Két este Harag György színházában

A Tartuffe Szabadkán,
a Három nővér Újvidéken

Változatok a teremtő kitalálásra

Molière, miként élete és művei bizonyítják a legigazibb színházi emberek közül való. Egy személyben: író, rendező és színész. És mégis : vígjátékait Olvasva alig akadunk a játékra vonatkozó utasításokra, ami azonban egyáltalán nem mond ellent Molière színházi ember voltának. Ellenkezőleg: azt bizonyítja, hogy Molière fölöttébb tisztában volt játék jelentőségével; tiszteletben tartotta művei majdani színre állítóinak a játékhoz való szuverén jogát, azt, hogy ne előre megadott koreográfia szerint, hanem teremtő képzeletük segítségével találják ki egy-egy Molière-színmű színpadi rendszerré összeálló megoldásait, a játék elemeit.

Harag György *Tartuffe-rendezése a* rendezői jelenlétnek ritka példájaként egymás mellett mutatja a teremtő kitalálás két alapváltozatát: azt, amelyik ben-ne van a szövegben, csak fel kell ismerni, és a színjátszás eszközeivel ki kell fejez-ni, játékká kell változtatni, és azt, amelyik szintén, bár kevésbé észrevehetően, búvópatakként ott rejlik a szövegben, de amelynek felismerése nem kizárólag szakmai rátermettségen, hanem sokkal inkább a rendező gondolkodó igényén múlik; azon, hogy nemcsak reprodukál-ni vagy interpretálni képes a művet, ha-nem saját szemléletéből adódó, szuverén világnézetre valló bölcseleti többlettel kívánja és tudja telíteni rendezéseit.

És egyáltalán nem véletlen, hogy Harag György - akinek rendezései, az *Özönvíz előtt, a Szerelem, a Tornyot választok, Az ember tragédiája, a Csillag a máglyán, az Egy lócsiszár virágvasárnapja* igazolják az efféle hajlamosságot - a teremtő rendezői erő két jelzett lehetőségét a Tartuffe-ben is megtalálta. (Akár-csak *a Tartuffe* utáni rendezésében, *a Három* nővérben.)

A Tartuffe-ben remekmű volta ellené-re (vagy éppen azért?) túl sok a vákuum, ami már önmagában is ingerelheti a kreatív hajlamú rendezőket, amilyen Harag is. Például arra, hogy a deus ex machina vitatható dramaturgiai (és gondolati) befejezést elfogadhatóvá tegyék, vagy hogy a mű alakjait körüllengő némileg ködös bizonytalanságot megpróbálják eloszlatni. (Nem tudni, Orgon valóban annyira ostobán hiszékeny-e, hogy Tartuffe olyan könnyen az ujja köré csavarhatja, vagy összecseréli Tartuffe-öt azzal, amit hisz róla; Tartuffe-ről viszont, hogy elvetemült gonosztevő-e vagy csak leleményes szélhámos.)

Második felvonás, harmadik jelenet: Dorine és Mariane kettőse. Előzmények : tudjuk már, hogy Tartuffe teljes mértékben befolyása alatt tartja Orgont, s hogy mindenki más, Orgon anyját kivéve, utálja Tartuffe-öt és retteg tőle. Láttuk, Orgon hazaérkezik, s hallottuk, hogy elsősorban nem felesége és gyermekei, ha-nem Tartuffe hogyléte érdekli. Tanúi voltunk Dorine jelenetének, amelyben lelepleződik Orgon már hallomásból ismert vakbuzgó Tartuffe-imádata, és értetlenségből bosszúba, ebből pedig cinikus megvetésbe váltva egyértelművé lesz a szolgáló Orgon- és Tartuffe-ellenessége. Drámabeli funkcióját tekintve itt nő fel Dorine Orgon- és Tartuffe mellé. Logikus, hogy ezt követően Tartuffe és Orgon elleni frontot kell megszerveznie. Kapóra jön, hogy Orgon fölbontja Mariane-nak Valérral váltott jegyességét, és leányát Tartuffe-höz akarja kényszeríteni. Természetes, hogy mindenekelőtt Mariane-t kell kizökkenteni bosszantó engedelmességéből. Erre kell Dorine és Mariane párjelenete. Miután Dorine meggyőződik róla, hogy Mariane csak Valéré akar lenni, az egészséges életösztönű emberek módján reagál: amikor a lány arról vall, hogy ha kényszerítenék, kész lenne a halálra - Dorine kineveti. „Ez már igen! S nekem eszembe sem jutott: / Csak meg kell halnia, s elmúlnak a bajok. / Ez már aztán csodás gyógy-szer! Elönt a méreg. ! Hallani sem bírok ilyen buta beszédet." Cinizmussal átitatott nevetése jelzi, amit a szöveg is kifejez: Dorine nem tudja sajnálni azt, „aki ilyen butuska", puhány, nem mer önmagáért küzdeni. Ami viszont mindennél jobban felbőszíti a szolgálót, hogy Mariane szerint apja ellenében nem neki, ha-nem Valérnak kell kieszközölni kettejük boldogságát.

Molière minden utasítás nélkül pergeti a szolgáló és a lány párbeszédét, amit eddig a pontig a rendezés sem dúsít fel játékkal. Mindössze annyi történik, hogy Dorine behozza a favödröt, fölmosáshoz készülődik: föltűri a szoknyája elejét, vízbe mártja, majd kicsavarja a rongyot. Ezzel pont akkor végez, amikor

Mariane kimondja: „Valér dolga, hogy apámtól megszerezzen." Dorine ekkor a lány mellett áll, ránéz, látszik, hogy kegyetlenül dühös, és egészen váratlanul hozzávág egy kifacsart fölmosórongyot. Mellbe találja a lányt, aki szerencsétlenül és tehetetlenül törékeny testét, gyámoltalansága jelképeként, olyan pihekönnyű tüllruhába rejti, amilyenben *a Hattyúk tava* balerinái szoktak lebegni. De mire föleszmél, mi is történt, Dorine már ellépett mellőle, néhány lépéssel előbbre áll, megfordul, hátranéz, majd a lehető legnagyobb természetességgel elétérdel, és elkezdi mosni a padlót. Mariane áll, két ujja közé fogja a számára idegen, vizes zsákdarabot, nézi Dorine-t, majd ő is tesz néhány lépést, a szolgáló mellé térdel, és néhány húzás után átveszi Dorine tempóját. Ütemesen dolgoznak - ketten. Csak Dorine vezényszava hallatszik: hó-hó, hó-hó, hó-hó, *hó-hó,* s ennek gyenge visszhangjaként a Mariane-ból felszakadó csodálkozó-megadó sóhaj : ha-ha, *ha-ha,* ha-ha, ha-ha. Mossák a padlót, közben a térdükön hátrafelé araszolják a szín-padot. Majd amikor Dorine látja, hogy Mariane-t betörte: ráeszméltette az élet valódi dimenzióira, abbahagyja a fölmosást, föláll és iróniával kevert önelégedettséggel már csak vezényel: hó-hó, hó-hó, hó-hó... Mariane pedig mossa a padlót. Ám Dorine gyorsan észbe kap: itt ő csak szolgáló - kiveszi a rongyot Mariane kezéből. És különben is úgy érzi: a lecke sikerült. Most már nyugodtan folytathatja Orgon szidalmazását vakságáért és Mariane bátorságra injekciózását. A némajelenet után folytatódik kettejük párbeszéde.

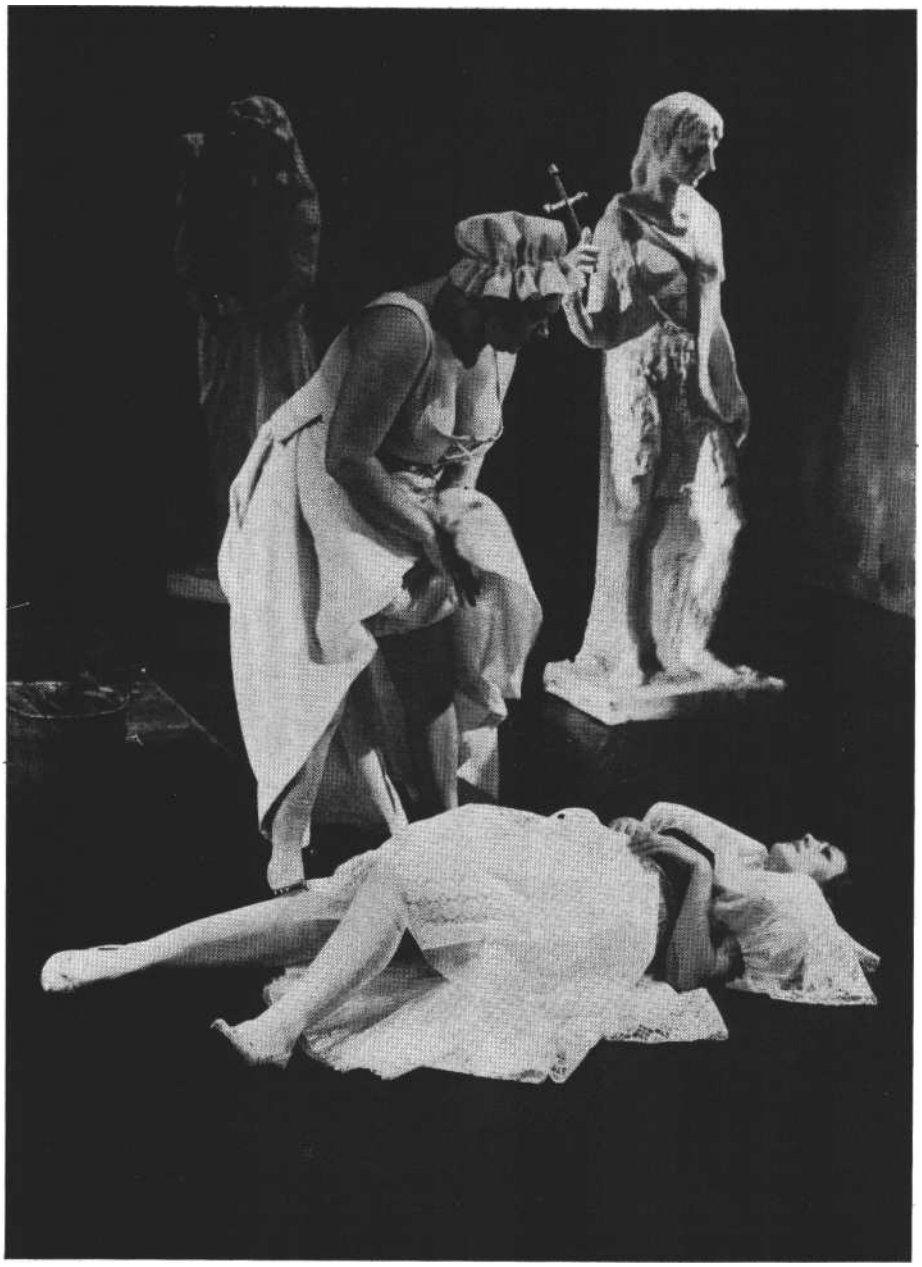
Az író semmilyen utasítást nem ad a rendezőnek, a fenti közjáték mégis a darab szelleme szerint épül az előadásba: a rendező teremtő kitalálásának eredményeként. Harag a dráma belső cselekményéhez illő külső cselekményt játékot talált ki. Arra talán nem is gondolva, ám mégis találóan ráérezve, hogy Dorine nemcsak Mariane-t tanítja alapvető igazságra, az élet tiszteletére, hanem egyszersmind saját drámabeli szerepét is - az élet tagadásával szemben az élet védelmezése - meghatározza. Mariane butácska beletörődésével szemben Orgonnak az élet realitásától elrugaszkodott, az életet mímelő vakságával - talán az sem véletlen, hogy a favödörben valódi víz van, míg amikor Orgon hazaérkezik és a család szertartásosan felsorakozik fogadására, ő pedig odalép az elébe tartott porcelán lavórhoz, két ujjával belecsip pent a levegőbe, majd ujjait szeméhez emeli, hogy kimossa azt a nagy semmivel - és Tartuffe-nek a természetes emberi kapcsolatokon erőszakot vett ármánykodásával szemben is kijelölte saját helyét. Sőt: ezzel a szenzációs felmosórongy-jelenettel, amelyet nagyszerűen játszik el Dorine-ként Karna Margit és Mariane-ként Kerekes Valéria, nem csupán a víg-játék néhány alakjával helyezkedik szem-be, hanem józan életigényével perel az egész bénító atmoszférával, közérzettel, amelynek vizuális megnyilvánulásai az üres játéktérbe állított, nyilván szántszándékkal rémesen giccses, szenteskedő szobrok, a börtönfalszerűen magasba nyúló, teljes bezártságot szuggeráló piszkosszürke falak, melyek felett valahol a magasban, a színpad hátterében két gyenge fényforrás pislákol, a zárt intézetek néma ápolóira emlékeztetve, és a fa-lakba vágott ablak- és ajtónyílások, melyekkel együtt a díszlet a bent-börtön-kint-semmi vaksötétség nyomasztó érzetét kelti.

És ezt sugallja az előadás befejezése is.

A Tartuffe félelmetes mű, a címszerep-lő annyira célratörően veszélyes, hogy nyugodtan IlI. Richárd testvére lehetne. Azzal a különbséggel, hogy bukása nem a mű dramaturgiai logikájából következik. Ellenkezőleg: mintha épp a vígjáték belső logikája ellenére történne a szerencsés befejezés - Tartuffe leleplezése és Orgon felmentése. Miért? Ez a kérdés máig izgatja a *Tartuffe* színpadra állítóit. Vajon azért, mert vígjáték, s a műfaji recept szerint a darab végének amúgy is jóra kell fordulnia? De Molière vígjátékai nem kulinális élvezeteket nyújtanak: nem felszabadítanak, nem szórakoztatnak, ahogy ezt téves beidegződéseink szerint a vígjátéktól elvárjuk. Molière nem sablon szerinti vígjátékszerző. Ahogy műveiről a jó szemű Szerb Antal észrevette: „Nevetni csak azon lehet bennük, amit a szereplők mellesleg, a vígjátéki hatás kedvéért mondanak vagy tesznek - lényük maga sohasem mulatságos." Molière komédiáiban több és fontosabb a keserűség, mint a jókedv. És mégis: a Tartuffe-ben, ebben a „víg-játékban", amelyért Molière-nek a legádázabb harcot kellett folytatnia, az utolsó felvonásban általános öröm és boldogság váltja fel a kétségbeesést. Váratlanul jóra bicsaklik a reménytelenség. Miért, amikor ez a fordulat dramaturgiailag előkészítetlen és logikailag sem indokolt?

Némi kisegítő magyarázattal elsősor ban a mű története szolgálhat: Molière társulata először csak a *Tartuffe* három felvonását mutatta be, a botrány és a tiltakozás minden addigit felülmúlt, a király engedett a nyomásnak - betiltotta a további előadásokat. Molière évekig könyörgött, ügyeskedett, hogy műve ismét közönség elé kerüljön. Ám erre csak öt év múlva került sor, szintén a király hozzájárulásával, és most már öt felvonásnyi terjedelemben. Nyilván a királyi engedélyért hálából - a boldogító, a fejedelem bölcsességét dicsérő befejezéssel. Így játszotta az utókor is. A rendezők igyekeztek elfogadhatóvá tenni azt, amit maguk sem éreztek teljesen őszintének. És sikerük is volt, elsősorban, mert a katartikus hatás a nézőket megnyugtatta, mámorító ködöt bocsátott rájuk, s többnyire nem néztek utána, vajon a veszélyesen hiszékeny Orgon megérdemelt jutalma-e Tartuffe leleplezése és börtön-be vetése. A kritikusokat is lenyűgözte az első négy felvonás, s nem akadékoskodtak az ötödik körül. Legkevésbé tudtak megbékélni a váratlan befejezéssel a vígjáték színre állítói, kivált az utóbbi évtizedekben, a klasszikusokat közel sem annyira fenntartás nélkül tisztelő modern színházi időkben.

Major Tamás Tartuffe-alakításáról feljegyezték, hogy amolyan III. Richárdra jellemző módon, aki pimaszul és gátlástalanul bejelenti, hogy gonosztevő lesz, miközben Orgon behálózásán munkálkodott, összekacsintott a nézőkkel, feltehetőleg így próbálta pótolni a szerep szükséges motivációhiányát. Ám az sem kizárt, hogy jelezni akarta: egy bordában szőttek bennünket, engem, Tartuffe-öt és titeket, nézőket. Ez a kikacsintás már több egyszerű színészi segélykérésnél, társadalomkritika is. Ennél azonban lényegesen jelentősebb a záró-jelenetnek az az értelmezése, amelyre egy magyar és egy szovjet előadás mutatott példát. Babarczy László „nagy rendezői leleménye" az „utolsó felvonás tragikus légköre volt". Ahogy egyik kritikusa írta: „ …egy létében fenyegetett családot láttunk a színpadon, akik úgy rettegnek a fölé jük hatalmasodó szemforgatótól, mint annak a bizonyos orosz kisváros-nak polgármesteri családja a revizortól. Ennek a rémületes atmoszférának volt a következménye a darab befejezése is. Tartuffe letartóztatása után nem roppan össze, hiányzik belőle a bűntudat, keményen szembenéz velük, dacosan vállalja eddigi tetteit, míg a többi szereplő nyáj-ként zsúfolódik tablóba a színpad másik



Karna Margit (Dorine) és Kerekes Valéria (Mariane) a szabadkai Népszínház Tartuffe-előadásában

oldalán. Tartuffe egyenes derékkal távozik Orgon házából, de előbb még meg-vetően végigméri a hátramaradottakat, akik nem tudnak megmenekülni önnön hiszékenységük csapdájából, és csak egy mesebeli királyi kegyelem szabadította ki őket ugyanolyan valószínűtlen vígoperai fordulattal, mint a *Koldusopera* végén a királynő lovashírnöke."

Nagyon hasonló ehhez Ljubimov *Tar*tuffe-rendezése: „ ...általános boldogság ömlik szét a színpadon. Táncolnak örömükben, szól a dzsessz, az arcukon széles, ostoba mosoly jelenik meg. Tréfásan megdorgálják ujjukkal Orgont hiszékenységéért, korholólag csóválják fejüket Tartuffe felé, és örömükben nem veszik észre, hogy aranyozott kézibilincsével nem vezették el - továbbra is ott maradt közöttük, sőt velük táncol, kiveszi részét az általános vigasságból."

És ebbe a családba tartozik Harag György Tartuffe-rendezése is.

O szintén komorra és nem jókedvűre hangszerelte az előadást. S ilyen tónusban, néhány jelentéktelen húzástól eltekintve, egy az egyben játszatja Molière darabját. A fordulat csak azután következik, amikor az Orgon-ház összetolt, lepedővel letakart szobrainak tövében riadt verébseregként kuporgó lakók közé megérkezik a felmentést hozó Rendőrhadnagy azzal a hírrel, hogy a börtön-be nem Orgon, hanem Tartuffe kerül. Mi-előtt azonban Orgonék igazából fölocsúdhatnának, a Rendőrhadnagy kitessékeli őket, s az ajtókat eddig elálló feketeköpenyesek észrevétlenül körülfogják a csodában, szerencséjükben még hinni nem is tudó szereplőket: a színen csak ketten maradnak - Tartuffe és a Rendőr-hadnagy. Szembefordulnak egymással, jó barátként megfogják egymás felső kar-ját, összeölelkeznek, megpaskolják egy-mást, szemük összevillan, mosolyuk találkozik: szó nélkül is pontosan értik egy-mást - az akció befejeződött, ez a tréfa várakozáson felül jól sikerült, ismét át-ejtették ezt a hiszékeny Orgont.

Egyértelmű: Tartuffe a hatalom embere.

Vége a komédiának, a néző érzi, hogy tapsolni kellene, de a befejezés megbénítja, odaszögezi a székhez.

Remek - gondolkodó, gondolkodni tanító - előadás.

Babarczy, akinek az áldozatokról sincs jobb véleménye, mint a terrort megteremtő kegyes csalóról: megveti tehetetlenségüket és riadt hiszékenységüket.

Ljubimovnál: nem „az álszentség az előadás központi problémája, hanem a társadalmi vakság ..."

Harag nem Tartuffe-öt leplezi le, ha-nem az olyan világ ártalmasságára figyelmeztet, melyben a tartuffe-ök prosperálni tudnak.

Mindhárom előadás az öntudatra rázó elkötelezett társadalmi színház kategóriájába tartozik. A teremtő kitalálás eredménye. A színház annyira hangoztatott önálló művészet jellegének ékes bizonyítéka.

A Tartuffe az utóbbi évek legjobb szabadkai előadása.

A megszenvedett magány

A Három nővér pedig *az* újvidéki színház kiváló előadásai - *Play Strindberg, Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása, Nem félünk a farkastól, Játék a kastélyban* - mellé állítható.

Mitől jó ez *a Három nővér?*

Attól, hogy van sajátos olvasata, hogy egy heterogén együttest nagyjából egységes játékstílusra fogott, hogy egyszerre általános és a legkonkrétabban lokalizálható, hogy - ami ezzel összefügg - a magunkra ismerés döbbenetes élményé-

vel tud hatni. Nemcsak ismerőseink a Prozorov ház lakói és látogatói, hanem szinte mi magunk vagyunk Andrej, a nővérek vagy a többiek, a mi életünk folyik a sás között, a hepehupás talajon ...

A rendező bemutató előtti nyilatkozatában olvastuk:

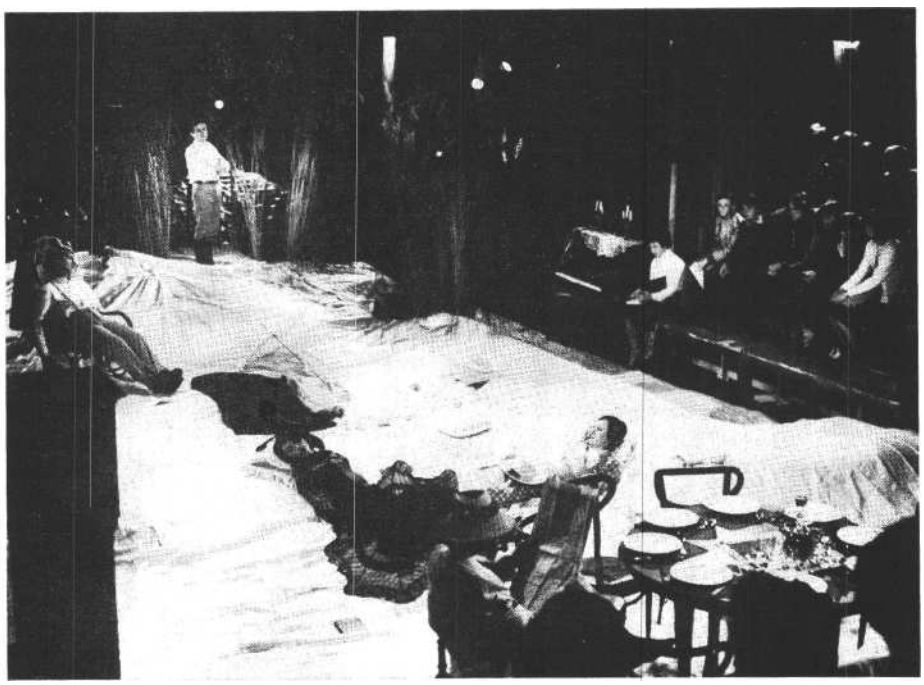
„A színpadi díszlet furcsa kertet, mezőséget ábrázol, melyet sás övez, messziről egy tó vize csillog (ez a nézőtéren van, a közönség a színpadon ül az amfiteátrumszerűen elhelyezett padokon), a tavon keresztül egy hosszú palló, stég vezet valahová kifelé, bent pedig a játék színhelye egyenetlen talajú, gödrös, süppedő, mocsaras, homokos vidék. Az egyik oldalon asztal látható székekkel, egy falióra, mely nyilvánvalóan belső szobát jelez, másfelől zongora, kerti székek, esernyők, napernyők a századelőről. Ahogy az emberi sorsfordulók nem mindig szalonokban játszódnak le, hanem hol itt, hol ott, hol kint, hol bent, hol pedig szinte egyidőben exteriőrben és interiőrben, úgy idézi meg ezt a szimultánságot az előadás díszlete is. Kölönte Zsolt - tegyük hozzá, nagyszerű - munkája. Ebben a mocsaras tájban, tespedt hangulatban, az első meleg nyári nap lustító levegőjében indul a produkció .."

Nem véletlenül tartotta fontosnak épp a díszletről nyilatkozni a rendező. Nem is azért tette, mert könnyebb leírni a látványt, mint hozzáállást, elképzelést fejtegetni, szándékot magyarázni. Csakis azért, mert Harag színházában mindig végtelenül lényeges elem a színpadkép. Nemcsak egyszerű, szükséges keretelem, hanem a rendezői koncepció egyik fő hordozója. Nem miliőt jelöl, hanem a gondolati tétel színpadi kifejezője. Ezt a funkciót látta el az *Özönvíz előtt* fehéren sivár fallabirintusa, amely valamiképp ugyan lakásra emlékeztet, de lakásszerepénél sokkalta lényegesebb a kiúttalanság jelképe. Barta *Szerelem* című naturalista polgári drámájának színhelye Harag színházában nem a századeleji polgári szoba, hanem csupasz, kopott falakkal, fényüket vesztett falitükrökkel és a semmibe meg a semmiből nyíló kétszárnyú ajtókkal és üveg nélküli ablakokkal körülzárt üres tér, mely zártságával ugyanazt a funkciót látta el, minta Nagy Istvándarab színpadképében a sok lyukú labirintus (látszólagos) nyitottsága: a vizuális szegénység és kifosztottság a lelki, érzelmi enyészetet idézi, de egyszersmind a bezártságra is figyelmeztet, a kiszolgáltatottság, a tehetetlenség érzését áraszt-

ja. De ezt sugallja a *Tartuffe* már leírt színpadképe is. És látszólagos nyitottsága, végtelensége ellenére a Három nővér színpadképe.

Megtévesztő az a nyugalom, amely a színházba érkező nézőt fogadja: Olga és Másza egymás mellett fekszenek, Másza - talpig feketében, de kissé démonian fésült hajjal - olvas, Olga sütteti magát a korai nappal, Irina kissé távolabb, fehér ruhában, fehér napernyővel játszadozik önfeledt gyermekként; Tuzenbach hintaszékben szunnyad, Csebutikin a szokásos hírlapja fölé görnyed, elbóbiskol, harákol közben; Ferapont, a szolga egy bokor tövében alszik, mellette a név-napi torta, a sáson át látszik az ingujjra vetkőzött, horgászó Szoljonij ... Nem kizárólag azért, mert szokatlan ez a kép, mert az ebédlőasztal, komplett teríték kel, a nagy falióra, a zongora a szabadban van, mert eltűnt minden válaszfal szoba és szoba, szoba és kert között, hanem mert érződik, hogy ez a nyugalom nagyon is látszólagos, mert félreérthetetlen, hogy ez a kép nem egy kora nyári vasár-nap délutáni idilljének a mozdulatlansága, hanem a felszín alatt idegesen vibráló, leleplezett, de elviselhetetlen nyugalomé. Az elviselhetetlenséget egyértelművé teszi és fokozza is a talaj szokatlan egyenetlensége. A két-három rétegnyi tózatosan nehéz járni - ezt a néző is kipróbálja, amíg a kezdő kép szokatlanságát szemrevételezve a helyére egyensúlyoz -, igen fontos szerep jut. (A Tornyot *választok* előadásában a színpad talaja ferdén emelt volt, járásra igen alkalmatlanul lejtős, jelezve így a darabbeli problematikát, hogy választani kell az önmagunk megtartásának küzdelme és a lej-tőn való tehetetlen csúszás között.) A *Három nővér*b e n *a* szó legszorosabb értelmében szenvednek járás közben a szereplők. Pedig Csehovnál a járás elementárisan fontos, ahogy Pilinszky írja remekszép könyvében, a *Beszélgetések Sheryl* Shuttonnalban, „séta és ácsorgás minden darabja" Csehovnak, s itt a séta is, az ácsorgás is sokszorosan megszenvedett. Tudni kell állni és sétálni itt, ahol szinte lehetetlen. Itt valakitől valakiig eljutni, egymáshoz közel kerülni vagy egymástól eltávolodni komoly fizikai erőfeszítést igényel, a bizonytalanság kockázatával jár. itt szinte képtelenség járni (élni?!), s ebben a színpadkép-ben nemcsak a kertet szegélvező sás, ha-nem még inkább a hepehupás, süllyedős talaj a lelki enyészet, a belső egyensúly-vesztés színpadi ekvivalense. A sással övezett játéktér egyszerre kelti a kilátástalan tágasság és az áttörhetetlen sziget-szűkösség nyomasztó érzését, míg a szivacsréteggel ingoványosított talaj a bel-

Harag György Három nővér-rendezése **Szabadkán: Bicskei** István **(Tuzenbach), Pásthy** Mátyás (Szoljonij), Ferenczi Jenő (Csebutikin), Bajza Viktória (Irina), Ladik Katalin (Másza) és Romhányi Ibi (Olga)



ső bizonytalanság erőteljes megmutatkozása. Egyformán csetlenek-botlanak Andrej és a nővérek, akik otthon lévén, hazai pályán mozognak, igazán megtanulhattak volna járni a süppedékes szivacstalajon; de a *Három nővér* nem a járás fizikai nehézségeiről szól, hanem a lelki egyensúlyvesztésről, egy sajátos környezetben. Prozorovék esetében az egyenetlen talaj a belső talajvesztést jelképezi. Tuzenbachnál szerelmi vágyódását groteszkké teszi: miközben arról szaval Irinának, hogy mily lázasan szomjúhozza az életet, esetlenül csetlik-botlik. Versinyinben az emberi esendőséget juttatja eszünkbe a bizonytalan talajon való járás. Akik viszont legyőzik vagy megkísérlik legyőzni, titkolni esendőségüket, azok ezen a talajon is másként mozognak: Natalja gyors, határozott léptekkel vonul ki-be, állandóan szolgálóktól kísérve, Csebutikin doktor jobbadán csak ücsörög, alig közlekedik, amikor pedig erre kényszerül, akkor részeg, s inkább mászik, mint megy. Kuligin, akinek mindig rendben a szénája vagy legalábbis így tesz, tornamutatványokat végez, igyekszik legyőzni a talaj kiváltotta bizonytalanságot, akárcsak a különcnek számító Szoljonij, aki mozdulatlanságával próbál kifogni a kiismerhetetlenen.

A színpadképnek tehát a sással és a szivacstalajjal lényeges atmoszférateremtő szerepe van. Az atmoszféra pedig a Harag-színház egyik legfontosabb összetevője, s rendre a „díszlet" határozza meg. A játéktér, amint erre már utaltam, többször a bezártság érzetét kelti, a drámák szereplőinek pedig elementáris szükséglete a kitörés imperativusa. És ez, a lehetőségek és a vágy közötti ellentét adja az előadás feszültségét, robbanásig telített légkörét.

Az előadásnak a kezdő jelenet látszólagos nyugalmától kell felfejlődnie a vég zűrzavaráig, az eseménytelenség látszattespedtségétől az elviselhetetlen zaklatottságig. Harag György előadásainak gyakorta ez az íve. S ez már világnézet, nem pedig szakma kérdése. Ezzel magyarázható, hogy Harag György nem engedett a felcsillanó csehovi reménynek - nyilván ide vezethető vissza Tartuffe-rendezésének záró jelenete is -, holmi évtizedekkel későbbi boldogságvíziónak. Azzal, hogy az előadás legvégén a nővérek mondatai nem egymás után, nem egymásból folyóan hangzanak el, hanem egyszerre, egy általános hangzavarban, amit még növel az erősödő katonazene,

ez az előadás nem az örömre változó szenvedés, hanem a „jaj, csak tudnánk, miért élünk" kétségbeesése. Ahogy nem igazi idillel indul, akként nem is záródhat idillel az *a Három nővér,* amely a megszenvedett magány, az állandóan kísértő egyedüllét, ami a műben éppúgy jelen van; mint mindannyiunk mindennapi életében, s amely a négy, látszólag eseménytelen, csupa csevegésből, csendből, ácsorgásból és sétából álló felvonásban úgy szakad ránk, mint a magasságos ég minden súlyával és nyavalyájával. Kibírhatatlanul. Ezért tartozik a *Három nővér a* legtragikusabb színpadi művek és a legigazabbak közé is. S ezért jó Harag rendezése, mert a színműnek ezt a dimenzióját tette még hangsúlyossá és emberien elfogadhatóvá, igazzá.

Számos *Három nővért* viszek magamban. Egyet, az elsőt, amely pasztell volt és bágyadt, akárcsak a friss hóval borított kisvárosi utcák, amikor előadás után kijöttünk a színházból - minden puha volt, nesztelen és végtelenül üres. Még egyet, Kolozsvárról, ahol óriásivá tágították a színpadot, s úgy éltek egymás mellett Csehov alakjai, hogy tulajdonképpen sohasem találkoztak, együtt voltak és mégis mindegyik végtelenül egyedül, magányosan. Azután 1967-ből Krejčáét, amelyre színháztörténeti jelentősége folytán nagyon részletesen illene emlékezni, de csak Irina hatalmas elvágyódó szemeire emlékszem. S még néhányat. És most ezt, Haragét, amely a belső egyensúlyvesztés és a megszenvedett magány döbbenetes képeként él bennem tovább. Az összezártságból kibírhatatlan magány *Három nővére ez.* A szerzőhöz hű és mégis korszerű Csehov-előadás Harag György újvidéki rendezése.

S befejezésül, amivel talán kezdeni kellett volna: nem pretotens-e Harag-színházról beszélni? Nem. Harag-színház van. Mert Haragnak van egyéni világképe, van szemlélete a világról, s mert azt sajátos eszközökkel ki is tudja fejezni. Előadásainak felismerhető gondolati, tartalmi rendszere van, ezt mindig a műből bontja ki, s mert autentikus világszemléletet kifejező jelrendszere van. Végiggondolt, egyéni jelrendszerrel dolgozik, amely egyrészt lehetetlenné teszi, hogy az előadás részleteit játsszák csak el. Harag-nál mindig az egész a fontos, nem a kis szituációk, nem az egyes mondatok, hanem ezek összessége; ő mindig egy világot mutat meg és játszat el, másrészt viszont a produkció egészét behálózó jelrendszer a színészek egyénieskedő já tékstílusát, egységes előadásstílussá változtatja, kovácsolja. Mind a szabadkai, mind az újvidéki társulat heterogén, a *Tartuffe-ben,* illetve a *Három nővérben* mégis szerves egésszé állt össze az előadás. A már említett Karna Margit (Dorine) és Kerekes Valéria (Mariane) mellett egészen kiváló alakítást láttunk Pataki Lászlótól (Tartuffe), Árok Ferenctől (Orgon), Albert Máriától (Elmira). Újvidéken viszont Soltis Lajostól (Andrej), Bajza Viktóriától (Irina), Ferenczi Jenőtől (Csebutikin), Fejes Györgytől (Kuligin) és Ábrahám Iréntől (Natalja).

E számunk szerzői:

CSÍK ISTVÁN újságíró, a KGM Sajtó-és Propagandaosztályának csoportvezetője

CSILLAG ILONA színháztörténész

ÉZSIÁS ERZSÉBET a Kulturális Minisztérium főelőadója

FÖLDES ANNA újságíró, a Nők Lapja rovatvezetője

GÁBOR ISTVÁN újságíró, a Magyar Nemzet munkatársa

GEROLD LÁSZLÓ újságíró, az újvidéki Magyar Szó munkatársa

KOLTAI TAMÁS újságíró, a SZÍN-*HÁZ* munkatársa

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁSKÁNDI GÉZA író

PETERDI NAGY LÁSZLÓ a Színházi Intézet munkatársa

RÉVY ESZTER a Fővárosi Művelődési Ház színházi referense

SZENDRŐ FERENC rendező