

SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



FESZTIVÁLOK

HÁROM NŐVÉR

Eötvös Péter operája
ittthon és külföldön

SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Itthon és külföldön

- Bán Zoltán András:
HÁROM NŐVÉR .- NÉGY TESTVÉR 2
(Eötvös Péter operája Budapesten)
- Juhász Melinda: **BUGÓCSIGA** 8
(A Három nővér Amszterdamban)
- „**HOLLAND OPERA**” 1 1
(Juhász Melinda interjúja Eötvös Péterrel)

Fesztiválelőzetes

- **TALÁLKOZÓ KISVÁRDÁN, BUDAPESTEN ÉS MISKOLCON** 1 3
- **MAGYAR SZÍNHÁZAK FESZTIVÁLJA 2000** ... 1 3
(Róna Katalin interjúja Hegyi Árpád Jutocsával)

Kritikai tükör

- Sándor L. István: **ÉS A CSODA MEGTÖRTÉNIK** 1 8
(Kárpáti Péter: Tótféri -- Világvevő)
- Szántó Judit: **TURAI ES A HATTYÚ** 22
(Molnár Ferenc: Játék a kastélyban)
- Csáki Judit: **SZIVAR ES KATAFALK** 24
(Eörsi István: His Master's Voice)
- Koltai Tamás: **AZ EMBERI KEDÉLY MÉHE** 25
(A Heilbronn Katica Kaposváron és Düsseldorfban)
- Urbán Balázs: **MEGFÁRADTAN** 29
(Bulgakov-Nagy András: A Mester és Margarita)
- Jákfalvi Magdolna: **AZ IDEGEN SZÉP** 30
(Caryl Churchill: Az Iglic)
- Kovács Dezső: **GALOPP BRITT MEZŐN** 3 2
(Chapman-Cleese Idle: Gyalog galopp)
- Tarján Tamás: **ÖRÖKABSZURD** 34
(Két rendezővizsga)
- Tompa Andrea: **NEM CSAK SZÓ** 3
(Sztravinszkij-Ramuz: A katona története)

Táncszínház

- Fuchs Livia: **TEATRALITÁS ÉS LÁTVÁNYOSSÁG** 3
(Szegedi Sztravinszkij-est)
- Halász Tamás: **KORUNK HŐSE.: CARMEN?**
(Magyar Fesztivál Balett: A bosszú)

Interjú

- Bóta Gábor: **SOKARCÚ TRAFÓ** 42
(Beszélgetés Szabó Györggyel)

Disputa

- Szabó István:
AZ IGAZGATÓVÁLTÁSTÓL A STRUKTÚRAVÁLTÁSIG 45

Színházépítész - ma

- **A TEATRO GARIBALDI REKONSTRUKCIÓJA** 4



A CÍMLAPON: Ónodi Eszter (Annie) és Stohl András (Almádi) a *Kamra Játék a kastélyban* című előadásában
A BELSŐ BORÍTÓN: Lázár Kati (Szögén asszon) a *Bárka Tótféri-jében* (Koncz Zsuzsa felvételei)

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő)
NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) • SZÁNTÓ JUDIT
Szerkesztőség: Budapest XII., Némethölgyi út 6. 1126. Telefon/fax: 214-37-70; 214-59-37

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest XII., Némethölgyi út 6. 1126. Telefon: 214-37-70; 214-59-37 www.lap.szin haz.hu • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS
Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámmal.

Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891

Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft., 1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940
Nyomás készült: PRINT INVEST nyomda, Budapest

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Községi Kulturális Bizottsága támogatásával készül

A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM
Megjelenik havonta

EÖTVÖS PÉTER OPERÁJÁRÓL

HÁROM NŐVÉR NÉGY TESTVÉR

Recenzióm két, bár egymástól nem teljesen elkülönülő részből áll; e látszólag csupán formai döntés már magában foglalja értelmezésem végeredményét is. Az első részben Eötvös Péter *Trois soeurs - Drei Schwestern - Three Sisters* című művét kísérem meg interpretálni, pontosabban azt az anyagot, amely a lyoni ősbemutató (1998. március 13.) előadását tartalmazza a Deutsche Grammophonnál megjelent két CD-n. A második, jóval kurtább részben aztán a *Három nővér* című, Szabó István által rendezett magyar előadást igyekszem nyomon követni. Ezzel az elválasztással és terjedelmi különbséggel nyomatékosan kívánom tenni, hogy a két produkciót egymással kevés rokonságban és nagymértékben ellentétes viszonyban álló műnek gondolom, és míg az egyiket, a lyonit, abszolút remekműnek, az operairást és játszást radikálisan megújító, ám mégis egyszerű és valószínűleg folytathatatlan vállalkozásnak érzékelem, a magyar verziót sajnálatos kompromisszumok következtében létrejött, a darabot lényegében félreértés és a közönséget félrevezető kudarcnak tekintem. Es e fiaskót furcsán árnyalja, hogy a jelek szerint - hiszen beleegyezett a művét alaposan meghamisító bemutatóba, mi több, fontos, elsősorban prozódiai változtatásokkal elő is segítette azt - részben, két estére maga a szerző is félreértette - pontosabban egy kísérlet kedvéért engedte, hogy félreértse - önmagát. Előljáróban mindössze annyit, hogy a magyar változat tökéletesen megsemmisíti az eredeti darab radikalizmusát, neutralizálja a legapróbb mozzanatokig átgondolt formai-zenedrámái látomását, bizonyos fókig értelmetlenné, a néző számára alig követhetővé és nagyjából érthetetlenülé változtatja-torzítja a szövegkönyv és a zene egyszerű és átgondolt csodáját, hogy végül - Peter Brook közismert kifejezésével élve - „holt színházzá” merevítsé a rendkívüli mértékben eleven eredeti intenciót. Ez többek közt azért is fájdalmas, mivel jól tudjuk, hogy a magyar színházi *avant-garde* két kimagasló képviselőjét, Jelen Andrást és Halász Pétert milyen bensőséges kapcsolat fűzi Csehovnak éppen ehhez a művéhez. Itt elmaradt egy lehetséges nagy találkozás, amelyből mindkét félnek, az immár „világemberre” vált Eötvös Péternek és a hazaibb vízzel főző kollégáinak is beláthatatlanul sok művészi haszna lehetett volna, nem is szólva persze a közönségről.

Csehov színpadi műveiből operát írni bizonyára nem tartozik az evidenciák körébe, éppen ellenkezőleg. Mégis, felmérve a dolog kényes voltát, és átgondolva az elméleti problémákat, egy 1982-es tanulmányában Carl Dahlhaus rendkívüli teoretikus éleslátással

mintegy megjósolja Eötvös Péter másfél év-tizeddel később keletkezett művét. Az úgynevezett *Literaturoper* jelenségét taglalva Csehov zenés színházi esélyeit így értékeli: „Hogy az emberek, akiknek létre a melankólia vet árnyékot, akik az emlékezésben vagy utópiákban élnek: az emlékek világában, amelyet beárnyékol a rezignáció, utópiákban, amelyeket átjár a reménytelenség - mindez, úgy tűnik, mereven ellentétes az opera műfajával, amely a muzikális-szenikus jelenlétből és annak érzelmi konfliktusaiból indul ki. Másrészt az emlékezés túlzott hatalmát vezérmotívumok révén mégis hozzáférhetővé kellene tenni a zenei ábrázolásban, így aztán a magányosság drámája, ha nem is operaként, de zenedrámaként elgondolható lenne, és a zenei ensemble-technika, amely a széttartó mondatok vagy mondattöredékek egyidejűsége révén érzékelhetővé teszi az emberek kapcsolat nélkülségét, egyenesen hangzó leképezése a csehovi dialógusnak vagy áldialógusnak, amely a szereplőket, noha látszólag egymással beszélgetnek, mégis belesüllyeszti a monológba, amelyben mindenki önmagával társalog.” Am mindedig nem sokan vállalkoztak Csehov-opera írására, a Deutsche Grammophon műsorfüzete mindössze ötöt említ. Ha Dahlhaus megfontolásai mellé odatesszük a fiatal Lukács megfigyelését, miszerint Csehov művei a leghalibabb drámák a modern irodalomban, talán már meg is adhatjuk a zeneszerzők vonakodásának egyik fő okát. E csendesség mindekelőtt akciótlanságot jelent, azt, hogy a cselekvés belül, mondhatni, a szereplők lelkeiben zajlik, és ami kívül megjelenik, az a történés szempontjából majdhogynem érdektelen, ráadásul főként a banalitás világába tartozó esemény. E banalitás adekvát drámái közege pedig a fecsegés, nem pedig a cselekményt előrevivő dialógus. Es amikor a szereplők kilépnek a banalitásból, és felfüggesztik parttalan locsogásukat, akkor többnyire belesüppednek a maguk monológjába, amely persze mindenre alkalmas, csak arra nem, hogy bármilyen irányba előrevigye-vonszolja a cselekményt.

Minden többé-kevésbe hagyományos dráma teleologikus, vagyis az első jelenetekben a szellemi értelemben kilőtt golyó tart valahová, ám a csehovi dramaturgia csak az elgondolható legkorlátozottabb értelemben célulvű, mert noha a negyedik felvonás végén Tuzenbach párbajhalála (az immár „valóságosan” is kilőtt golyó) mintha a darab valódi végcélja lenne, ám ez csak látszat, hiszen már a duellum előtt régen eldőlt minden, és Irina rezignált megállapítása („tudtam, tudtam...”) akár a néző szájából is el-

hangozhatna. Ha ez lenne a dráma télosza, akkor akár Olga igazgatónői kinevezését is annak tekinthetnénk.

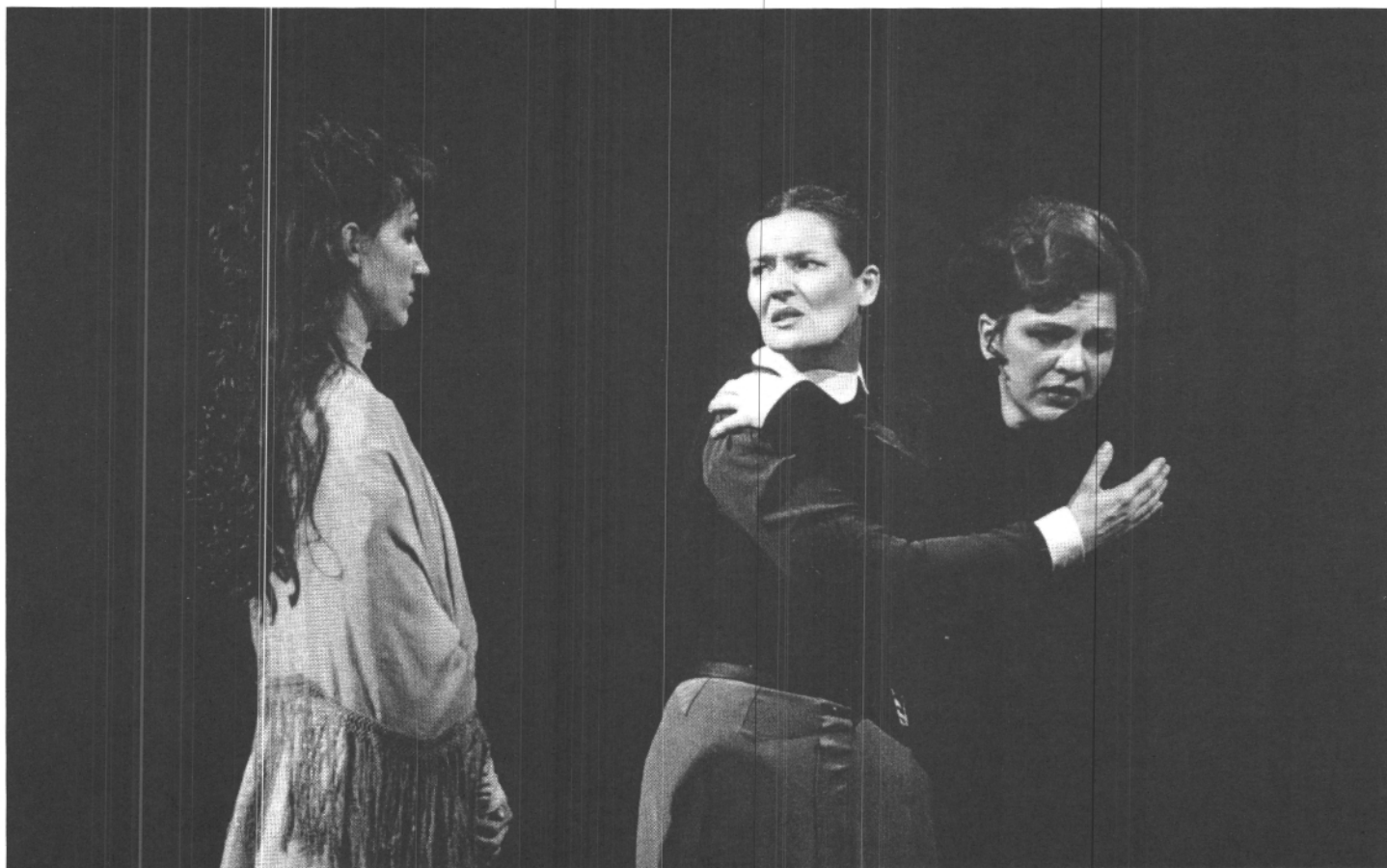
Állóvíz a csehovi színpad, időtlen tér. Időkezelésére mélyen jellemző, hogy az első és a negyedik felvonás között évek telnek el, ám Andrej lezuhanásán kívül alig történik valami néven nevezhető változás. Csehov már az első felvonásban lerakja a moccsatlan helyzet alapjait: a nők Moszkvába vágynak, Tuzenbach Irinának, Versinyin Másának udvarol, Natasa Protapopov szeretője, vagy legalábbis úton van afelé, Csebutikin folyvást részeg, és újságot olvas. Bár a szereplők életkora természetesen változik, sőt, két gyerek is születik a négy felvonás által befogott időtartamban, ennek nemigen van jelentősége; ezen a színpadon az alakok mitologikussá, balladássá válnak, és köztudott, hogy a mítosz és a ballada (mintegy a másodfokú mítosz) figuráin nem fog az idő. (Es Eötvösék számítanak a mitologikusság egy köznapibb jelentésére is, a nézők előzetes tudására ugyanis, akiknek körében a csehovi dráma figurái az idők során éppoly közismertté lettek, akár, mondjuk, a görög mitológia alakjai.) A *Három nővér* ideje csúcspontok nélküli epikus idő, drámaidő helyett már-már regényidő, az alakokat nem a régebbi drámában oly kitüntetett szerepet játszó Sors, hanem pusztán az Idő könyörtelen előrehaladása, pusztán „telése”, a bergsoni *durée* gyüri maga alá, amely persze van oly kérlelhetetlen, mint a Végtelen. Szekvenciális időmúlás ez, ismétlődések sorozata: Kuligin minden évben a tanintézete történetéről szóló könyvecskével fogja megajándékozni Irinát, Csebutikin minden évben szamovárt ad a lány névnapján, Versinyin felesége periodikusan követi el az öngyilkosságait - minden csak ismétlés. Es a szereplők sem rendelkeznek semmiféle időérzéssel, csak úgy röpködnek a szájukból a hús, harminc, száz, mi több, millió évek (lásd például Tuzenbach és Versinyin beszélgetését a jövőről a második felvonásban: Versinyin még megelégszik háromszáz évvel, ám a romantikus báró már túllendül: „nemcsak kétszáz vagy háromszáz, hanem egymillió év múlva is ugyanolyan marad az élet...” - Csehov szövegét Kosztolányi fordításában idézem). Gondolkodásuk egyrészt a múltra, másrészt a jövőre irányul, ám mindkét idő csak absztrakt idő, a végtelenül banális vágyak vagy hasonlóan hétköznapi emlékek elvont ideje. A legvégén aztán formailag is nyilvánvalóvá lesz ez az időérzékelés, a cselekmény vagy álcselekmény teljes felfüggesztésével ekkor voltaképpen formálisan is megszűnik az idő. A három nővér közös monológja (amely olyannyira homogén,

olyannyira nem egyénített, vagyis voltaképpen drámaellenes, hogy végső fokon érdektelenné válik, melyik mondat éppen kinek a szájából hangzik el) már nem a dráma fiktív színpadáról, hanem e téren és időn kívülről, mintegy a túlvilágról szól, a nézőpont ismét a jövőben rögzített („a mi szenvedésünk öröm-re változik azokban, akik utánunk következnek”), a szöveg a felfoghatatlan jelenből a jövőre irányul, és a jövőt mintegy zálognak te-kinti a jelenkori

lógus prológussá változik, a morál a mű elejére kerül, mindaz, ami utána következik, csak illusztráció tehát, a prológban lefestett létérzékelés képekbe rendezett megjelenítése. Ez ismét a teleologikus kifejlés ellen ható formai megoldás, hiszen az Operában már a legelején eldőlt minden. A Prológus (No. 1.) ekkor mintegy emlékkép, a később történetdők felidézése, újra átélése. Ez zeneileg is teljesen nyilvánvaló. Az opera legvégén (No. 26.) Irina szájából felhangzó, az egyvonalas

büszke szándék mögött ásitó állati tunyaságot.

A Prológus egyben persze megadja a *Trois soeurs* alaphangnemét is, a C, illetve Cisz tonikát (a darab énekszólama c-vel indul, a végső cisz hangot a basszusklarinét nyögi), amelyhez viszonyítva a Fisz tritonus, illetve az F tiszta kvint mint antitonika (domináns) kapcsolódik (és persze nem véletlen, hogy az első szekvencia éppen az f-h tritonus lépéssel zár). Es ne feledjük: a tritonus, a három egészhanglépés - a darab egyik alap-



Sinka Krisztina (Irina), Lukin Márta (Olga) és Meláth Andrea (Mása)

A dráma rezüméje ez, mondhatni, tanulsága; a nővérek kilépnek a színpadról, állóképpé merevednek, kilépnek a saját életükből, már távolról tekintenek vissza rá, a színpad transzcendálódik. Es természetes, hogy ekkor a szöveg végtelenül stilizálttá, szinte verssé válik, legyőzi az addigi fecsegő próza gravitációs erejét, nem prózai monológokká, hanem szólamokká áll össze, polifon áriákba, trióba csap át, muzikológiai kifejezéssel élve *kontemplatív ensemble* lesz belőle, eljut a zene - az opera - küszöbére. Hiszen ebben a közös monológban - szemben a megszokott drámai időkezeléssel - az ábrázolás ideje és az ábrázolt idő nem esik egybe, és Dahlhaus tanulmányai után ma már szinte közhelynek számít, hogy éppen az ilyesfajta, a regényéhez rendkívül hasonló időszemlélet alkotja az opera műfajának egyik alapját.

Es ez az a küszöb, amelyet átlépve immár Eötvös Péter művében vagyunk. Zseniális és a csehovi intencióval mélyen egybecsengő ötlettől vezérelve e lezáró hármas monológot a szövegírók a „zenedráma” legelejére tették, és elnevezték Prológusnak. Ekkor megfordul az időirány, pontosabban érzéki-színpadi jelenlété válik a körben járó idő, a csehovi epi-

c-ről induló és glissandóval a nagyszeptim-hig fellendülő kiáltás-sóhaj moj” - Romhányi Agnes fordításában: „Ó, Istenem!”) ugyanis hangról hangra megegyezik a Prológus Olga által énekelt kezdetével, a zenekarban ekkor felhangzó tiszta kvinteket, illetve nagyterceket (tritonussal változtatva) a Prológusban Mása és Irina intonálja, és az „oroszos” hangzású, elektromosan felerősített akkordeon-dallam (az opera egyik vezermotívuma, másrészt a Csajkovszkij-idézet mellett talán az egyetlen *co leur locale* elem a darabban) ugyancsak a zárókép egyik zenei emléke. Es e fináléban ott bujkál persze, ám ezúttal a brácsa húrjain, a Prológus egyik jellegzetes, az akkordeonon felhangzó tritonus fordulata. Ami előbb van, az később volt: az idő körkörösén telik, vagyis áll. Mi sem jellemzőbb e világlátásra, hogy amikor a Doktor azt tanácsolja Andrejnek (No. 19.), vegye a kalapját, és hagyja minél messzebb maga mögött a várost (Eötvös azt nyilatkozta, hogy ez az egyetlen értelmes kijelentés a darabban...), akkor az énekszólam mintegy körben forog, megpróbál elrugaszkodni az egyvonalas d-től, de képtelen rá, folyton csak ezen a repetált hangon topog; a, zene

mozdulata - az egyetlen hangköz, amely megfordításban is önmaga marad (ebben az értelemben persze nem is nevezhető megfordításnak), talán ezért is nevezték a középkorban ördögi hangköznek; egyszóval a saját maga farkába harapó tritonus megint csak a körkörösén telő, vagyis álló időt szimbolizál-hatja. E Prológus továbbá arra hivatott, hogy megakadályozza a néző szentimentális belegyönyörödését a szenvedésbe, amely - sok hasonló színházrendezői igyekezet ellenére

mindmáig egyike a Csehovval kapcsolatos leggyakoribb hamis befogadói közhelyeknek. (Es mi sem természetesebb, mint hogy Szabó István visszatér hozzá.) Ha a tanulság a darab elején levonható, akkor az nem is tanulság többé, akkor nincs immár tét, a dráma kezdete előtt már minden megtörtént. Nincs végkifejlet, a sors lehetősége visszavonatik. Eötvös műve ebben az értelemben jóval kegyetlenebb, mint a Csehové. Csehov műve megrázóan „szépen” ér véget: a lehulló függöny romokban heverő életeteket temet maga alá. Eötvös meggátol bármiféle kicsengést. Nála nem a függöny hullik le, hanem a fény

ITTHON ÉS KÜLFÖLDÖN

egy elalél. Kiszenved.

Am hogy valóban megvalósuljon a zenedráma, hogy megkezdődhessen a komponálás, ahhoz előbb a csehovi darabot gyökeresen át kellett alakítani.

Eötvös Péter és a dramaturg, Claus H. Henneberg radikális munkát végzett. Csehov *Három nővér* című drámájából szinte irodalmi értelemben is új művet írtak; nem zenés színpadra alkalmaztak egy prózai darabot, hanem olyan operai, azaz zenedrámai librettót teremtettek, amely, noha tökéletesen egybevág az eredeti csehovi intencióval, mégis alapjaiban, de mélyen a zene szellemében forgatja fel a darabot.

Láttuk, hogy már Csehovnál is alig érzékelhető a dráma teleológiája. Am Eötvösék eltörölnék mindenféle célulvó előrehaladást. Feltételezésem szerint a Prológus megoldása - többek közt - ezt célozza. Eötvösnek és librettistájának módszerére mélyen jellemző, hogy az egyetlen teleologikusnak appercipálható mozzanatot, Tuzenbach párbaját az első felvonásba helyezik, ezzel végképp megszüntetve a célulvőség esélyét. Es ezzel törlik, vagy pontosabban más síkra helyezik a beleélő jellegű befogadás lehetőségét. Eötvösék librettójában a dráma nem Tuzenbach és Irina akár tragikusnak is nevezhető sorsával, hanem Mása groteszk fűtűlésével zárul. A fűlsértő hegedűglissandókkal ábrázolt fűtűlésben mintha T. S. Eliot *Az üresek* című versének végpanasza nyöszörögne: „A világ így ér véget / A világ így ér véget / A világ így ér véget / Nem bumm-mal, csak nyüszítéssel” (Vas István fordítása). Érdekes, hogy ennek a látszólag

E fűtűlés tehát nem cinikus, hanem inkább groteszk-tragikomikus, a fájdalom artikulálatlan hangja. Es az opera egyik intonációs alaphangja is, refrénje, amely végigkíséri Mása alakjának zenei megformálását, és elidegenítő effektusával jelentős mértékben akadályozza a darab oly sokszor látott pityergős-szентimentális befogadását.

Felvonásokról beszéltem, de azonnal pontosítanom kell. Hiszen az eredeti librettóban a szerzők nem felvonásokra, hanem szekvenciákra osztották a darabot (ezért is olyan bántó, hogy a magyar verzió visszatér a felvonás elnevezéshez), így hatalmas hang-súlyt kap Csehov időszemléletének egyik alapvonása, a periodicitás, az örök ismétlődés.

E szekvenciák egy-egy testvérhez kapcsolódnak; nem folyamatosan, nem lineárisan, nem teleologikusan, hanem az egyes szereplők szemszögéből mondják el újból és újból a darabot. Itt célszerű, ha átadom a szót a zeneszerzőnek: „Az opera megírásánál a célom nem a *Három nővér* csehovi drámájának zenei adaptációja volt, hanem annak kulcsjeleneteit megismételve, Irina, Andrej és Mása alakjának középpontba állításával az eseményeket más-más nézőpontból dolgoztam fel. Ezért az opera nem tradicionális felvonásokból, hanem három szekvenciából áll. Ennek megfelelően a történések más és más súlypontot kapnak a három szereplő számára jelentős, általuk megélt érzelmi töltések szerint.” Am Eötvösék még itt is radikálisan jártak el. Ugyanis - mint azt gyalog ésszel el-várnánk - nem a három nővér mindegyike kap egy egy

azt mondta, hogy Olgának nincs tragédiája, ezért az ő nézőpontja nem került bele az operába. Es valóban, a zeneműben Olga inkább csak rezonőr, az általánosabb vélemény, mondhatni, a közvélemény szócsöve; igen fontos mozzanat, hogy a Prológusban, vagyis a rezümében az ő szólama a vezető, két nővére csak mintegy kíséri dallamát.) Am a szekvenciák szerkezete ugyancsak szekvenciális, az egyes részeket ismétlődő kis egységek, refrének kötik össze, teremtik meg belső összefüggéseiket - tehát a Dahlhaus által úgyszólván megjövendölt zenei *Leitmotiv*-technikát a szövegkönyv vezérmotívumos rendezői elve készíti elő, persze a két elv, a zenei és a librettós a lehető legszorosabban összefügg. Ilyen visszatérő kis mozzanatot az a pillanat, amikor Natasha gyertyával a kezében, „bolgár ritmusban” kétszer is (az első és a második szekvenciában, No. 3., illetve No. 14.) átmegy a szobán, amire aztán mindkét alkalommal a várost félig elemésztő tűz képe következik. Es Mása indulatosan mindkét-szer megjegyzi: „Úgy megy, mintha ő csinálta volna a tüzet”, vagyis mintha ő gyújtotta volna fel a várost. Es a tűz - ezúttal csak a zenei ábrázolásban, rejtett módon utalva magára a cselekményre - feltűnik a harmadik szekvenciában, Mása „felvonásában” is, megint csak Natasha egyik közönséges, Andrej szavaival „vulgáris” kitérése után (No. 24.). Ez-után vallja be Mása nővéreinek Versinyin iránti szerelmét, ami Csehovnál ténylegesen a tűz éjszakáján történik. Ugyanilyen visszatérő pillanat, amikor Csebutikin kétszer is összetöri az órát (No. 4. és No. 17.). E mozzanatra írt

harmadik szekvencia bevezetőjének egy pillanata, amikor a Doktor a szalonbeli teázás elején leejt egy csészét. (Es persze a teáskanalak, csészék csörömpölő tánca, akár a földre zuhanó óra csörömpölő hangja, zeneivé válik, bele van komponálva a partitúrába.) Nem tisztán refrén, de mindenképpen szekvenciális jellegű Irina kezdő monológjának egy már említett, vezérmotívumszerű töredéke („Istenem, hová tűnt minden”), amely aztán többször is visszatér, lehangsúlyosabban természetesen a végső jelenetben.

A refréneken kívül, ismét a szekvenciális időszemléletet megerősítendő, párhuzamok tagolják a drámát, az opera párhuzamokban bontakozik ki, pontosabban szólva rendeződik össze, hiszen Csehov darabját mintegy felrobbant és aztán lassan

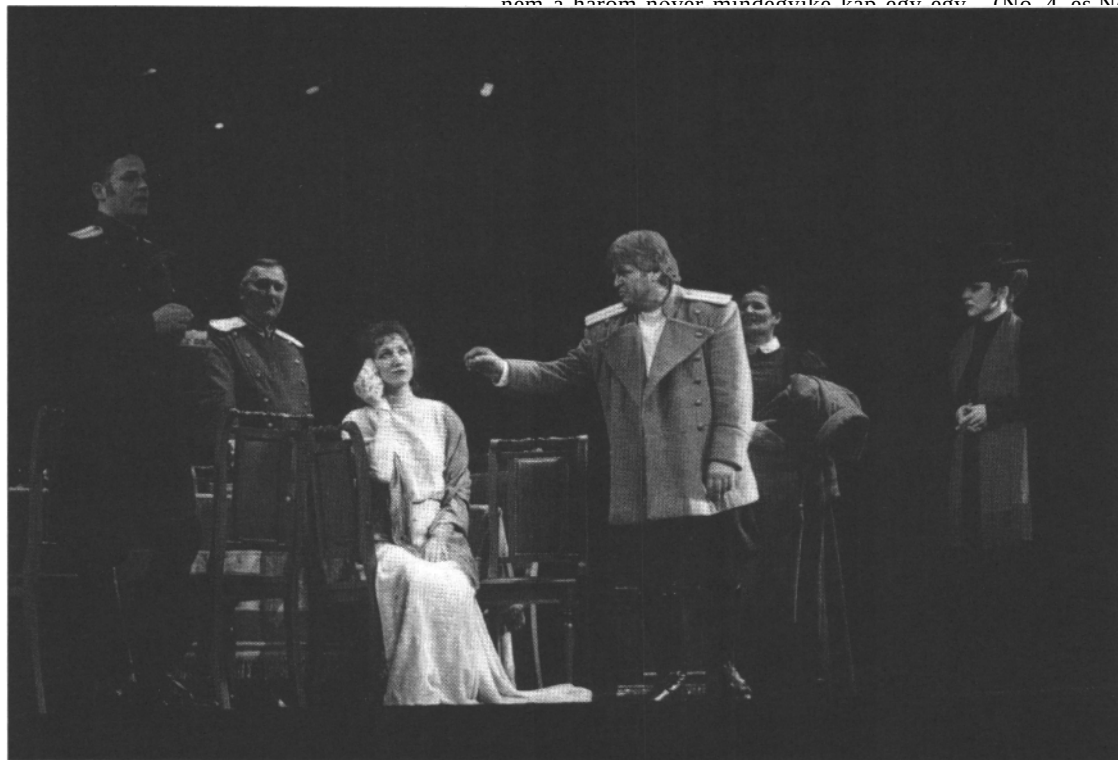
ártalmatlan
ábrákban leülepedő
képződményként fogta fel Eötvös.

Ekkor az opera értelmezhető

búcsú (a katonák elköszönése és Tuzenbach búcsúja Irinától - mindkettő az első szekvenciában; valamint Versinyin búcsúja

Másától

a harmadik szekvenciában) tagolja a drámát. A búcsú az opera alapérzülete - a Prológus szintén felfogható egyfajta megelőlegezett



Káldi Kiss András (Tuzenbach), Németh Gábor (Versinyin), Sinka Krisztina, Gulyás Dénes (Doktor), Lukin Márta és Meláth Andrea (Mezei Béla felvétele)

apró motívumnak maga Csehov is nagy jelentőséget tulajdonított. Feleségének, Olga Knyip-pernek, Mása első alakítójának írt egyik levelében megjegyzi, hogy az ember akkor fűtűrészik így, ha már oly régóta viseli meg a reménytelenség, hogy hozzászokott; ezért arc-kifejezése nem szomorú, legfeljebb tünődő.

ten, Irina és Mása kerülnek ilyen kitüntetett helyzetbe, hozzájuk harmadikként nem Olga, hanem a színházi nézők (és rendezők) által olyannyira elhanyagolt fiútestvér, Andrej kapcsolódik. Ekkor más síkra kerül a darab, és szellemi értelemben immár a „Négy testvér” címet viseli. (Eötvös egy interjújában

búcsúnak -, nemcsak a „cselekmény” szintjén, hanem mélyebb értelemben is; a Prológusban a szerzők búcsút vesznek Csehov művétől, és megnyitják a teret a saját Csehov-variációjuk számára. Am ezek a búcsúk soha nem szípigósan édes-búsak, sokkal inkább tárgyilagosaak vagy groteszkek. A búcsúk tagolják az operát, teremtik meg a csúcspontokat, pontosabban ők adják meg a kiszenvések lehetőségét. Csehovnál az Összes búcsú a darab legvégére összpontosul, a negyedik felvonás jelenetsorrendje: Feelatytik és Rode búcsúja: Tuzenbach búcsúja Irinától: Andrej nagymonológja, mely ugyancsak búcsú, elköszönés a hajdani reményektől; ezután következik Versinyin és Mása búcsúvétele. Eötvösök szétdobják a búcsúkat: az első kettőt, Fedotyik és Rode tercelő, groteszk búcsúdallát, valamint Tuzenbach és Irina elvadását az első szekvenciába (felvonásba) helyezik; Andrej monológja, búcsúja a reményektől (No. 20.) a második szekvencia végkicsengése; míg Versinyin és Mása búcsúja (No. 26.) a harmadik szekvenciát zárja. Ez a megoldás ismét a teleologikusság felszámolását célozza, minden szekvencia külön-külön is önmagába zárul, mintegy külön dráma mindegyik, amelyek mindegyikének megvan a maga b1 búcsúja. Ugyanakkor - *ad absurdum* - elképzelhető az is, hogy a Versinyin búcsúját követő végső trió után, mikor a zenekarban - ám ez-

úttal nem a harmonikán, hanem a brácsa üveghangján - ismét felhangzik a darab legelején hallható „oroszos” melódia, amikor ismét felhangzik Irina kétségbeesett szeptim-sóhaja („Istenem, hová tűnt minden?”), újrakezdődjön az előadás, és még számtalanszor megtegye a maga három szekvenciából álló körét: ugyanannak örök ismétlődése.

A búcsúk mellett a szerelmi vallomások lesznek az opera kitüntetett pillanatai. Itt ismét hihetetlenül végig gondolt sűrítési, valamint kontrasztálási technikát láthatunk. Az első szekvenciában Tuzenbach már-már trisztánosan fülledt, kissé nőiesen csipkés, az énekes számára rengeteg falzethangot előíró szerelmi vallomása után (No. 6.) szinte közvetlenül Szoljonij hátborzongató, a Wagner-hősnőknél maradvá, Fafner ősvilági alakját idéző, üstdobglissandókkal kísért adorációja következik (No. 7.) - az eredeti darabban e szövegeket nem kevesebb, mint egy felvonás választja el egymástól. A roppant mód komprimált operában így nagyjából öt perc leforgása alatt teljesen világossá válik, hogyan vergődik a tapasztalatlan Irina a kisasszonyosan ábrándos, kiváltképp a német romantikában otthonos, az alakjához: hozzárendelt két kürt zengésébe, illetve az Irinát képviselő angolkürt dölcséjébe burkolózó báró és a ragadozó kedvű erotikát szinte tagolatlanul, dalamtalanul képviselő, ütőhangszerek élén fel lépő Szoljonij között. Az sem lehet kérdés továbbá, hogy az üstdobpergés „konkrét zenéje” szinte ellenállás nélkül zúzza majd szét Tuzenbach *fin de siècle* érzeménnyű, füstös impresszionizmusát.

Kicsit bonyolultabb viszonyban áll Kuligin és Versinyin szerelmi vallomása. A harmadik szekvenciában it. szinte egymás nyakába hág a két konfesszió (No. 23., illetve 24.); és a megdöbbentő az, hogy Versinyin dallamának kezdő motívuma szó szerint megegyezik Kuligin dallamával.. De míg Mása az elsőt undorral utasítja el, a másodikat gyönyörrel issza magába. Több magyarázat is lehetséges, a legvalószínűbb, hogy Versinyin akaratlanul is „megtanulja” Kuligin hangvételét, amelyet Mása elutasít

nővér lelke vagyunk” - jegyezte meg igen mélyértelműen Alain Aubin, a lyoni premier Olgája), továbbá az elidegenítő, a néző problémamentes beleélését gátoló művészi gesztuson túl némi komikus jelentése is van, ami persze megint csak a stilizálás és az elidegenítés felé mutat. A groteszk, sőt kabarészerű komikum természetesen mindenekelőtt Natasa-ra vonatkozik, akinek a zenekarban ütőhangszerekkel és szopránszaxofonnal, jég hideg ostinatókkal megformált figurája már-már automatává, mozgó és tisztító géppé



Lyon: O[Olev Riabets (*trim*). Viacseszlav Kavan-Palev (Mása) és Alain Aubin (Olea)

ugyan, ám annyit elér a férj, hogy vallomásával lecsillapítja, megnyugtat a feleségét. Es Versinyinnek, akit búcsújuk legvégén szemmel láthatóan idegesít a nő hisztérikus kapaszkodása, éppen ez a nyugodt, beletörődő Mása kell vagy kellene. Inn. oz hasonlóan, Mása is két férfi hívogató k. ja közt vergődik, de őt nem ellentétük, h. em hasonlóságuk tölti el riadalommal. veszélyes kijelentések ezek, hiszen velük a pszichológia talajára téved az értelmező, és ha nem csalódom, Eötvös művének egy' nagy érdeme éppen az, hogy megszünteti egy legalábbis felfüggeszti a kisrealista pszichológiát. Nem marad itt semmiféle realizmus vagy pszichologizálás. Eötvös művében minden mitologikussá, balladaszerűvé és monumentálissá válik. Ami nem csoda, kisse egy darabban, amelyben az eredeti intenció szerint az összes nő szerepet férfiak énekelik, bizonyára nem sok tér marad a földönjáró realizmusnak vagy a vulgárpzichológiának.

Annál több a groteszkek. a komikusnak, olykor szatirikusnak. A Három nővér, noha Csehov elnevezése szerint nem komédia, mint a Cseresznyés kert, még s igen sok karikatúrisztikus elemet tartalmaz. Eötvös egyik nagy érdeme, hogy nyilvánvalóvá és zeneivé tette a darab félig rejtett, kisé kínos humorát. Láttuk, milyen jelentősége van a zárlatokban a gyötrelmes humornak. Hogy a három nővért és Natasát kontratenorok énekelik, annak a magas fokú stilizált ágon

válík a darabban. Eötvös felfogásában Natasa amolyan végtelenül közönséges Ej királynője. Hihetetlenül nehéz, óriási ambitusú szólama a rikoltozástól és a Sprechgesangtól egészen a zene nélküli előbeszédig terjed. Igen, Natasa sokszor „férfi”, és ezt csak a zenei koncepció teszi lehetővé, amelyben a nőt éneklő férfiak olykor férfihangon szólalhatnak meg. Ugyanez elmondható Anfiszba basszus által megformált alakjáról is - fontos mozzanat, hogy az énekes az eredeti partitúra utasítása szerint mikroporttal van felszerelve, ez persze fokozza az elidegenítő komikumot -, akinek kétszeres „Protapopov”-bejelentése egyike az opera legnevezetesebb pillanatainak, arról nem is szólva, amikor öreges rángással ismételteti a számára nyilván csupán értelmetlen betűhalmaznak tetsző „unyiverszitet” szót. Es rettenetesen, bár olykor szívszorítóan komikus Csebutikin, a doktor is. Jelszava: „tararabumsztie”, ami persze csupán az érzések és az igazság elrejtésére szolgáló nyelvi maszk. Am Eötvös megint kegyetlenebb Csehovnál, az ő zenei megformálásában az orvos nagy kitörése komolyan aligha vehető vénasszonyos fecsegés („Csört, csört, csört...” No. 17.); a fejhargon elüvöltött koloratúrák éppúgy a kétségbeesés, mint az öntetszelgő-önsajnáló szerepjátszás hangjai. A szalonban folytatott üres fecsegésből kiemelkedő monológ ez, ami aztán persze kisvártatva megint visszasüllyed az egyetemes locsogásba: a szólóra következő kilencszólamú (!) óriási

ITTHON ÉS KÜLFÖLDÖN

(No. 18.) - amely jelenet, őszintén bevallom, az újabb kori opera történetének általam ismert legfantasztikusabb pillanatai közé tartozik - Csebutikin immár csupán az egyik, persze némiképp kitüntetett szólamot kántáló szószátyár. „Az irónia és a vicc elősegíti számunkra, hogy tisztán lássuk a dolgokat” - nyilatkozza Eötvös a CD-hez mellékelt műsorfüzetben. Az irónia itt most leleplezi a szereplők összes öncsalását.

Mindezek után feltehető a kényes kérdés, voltaképpen mi a műfaja Eötvös Péter alkotásának. A válasz aligha egyszerű, hiszen talán az eddigi igen vázlatos megjegyzésekből is kitűnhet, hogy minden további nélkül nem nevezhető operának a darab, bár az egyszerűség kedvéért mindeddig így hívtam e cikkben. A rendkívüli mértékű stilizálás - amelyhez nyilván még az is hozzátartozik, hogy a szöveg oroszul hangzik el, ami bizo-

megdöbbenően sok, a lehető leghagyományosabb XIX. századi opera (vezérmotívumos zenedráma?) felé mutató elem is megtalálható a műben. Interpretálható lenne mindez úgy is, mint egy kissé „avant-garde”, de azért a zárt számos operaszerkezetet nagyjából mindvégig megtartó, végigkomponált forma. Ebben a felfogásban a prózában vagy Sprechgesangban előadott részek a *secco*, illetve az *accompagnato recitativo* szerepét töltik be, amelyek megszokott módon zárt számokat vesznek közre. Ilyen zárt szám lehetne a kezdő prológus, amely nem más, mint egy trió. Es ez az elemzés megtalálni vélne az áriákat, a tradicionális dramaturgiai kulcspontokat is az operában: Andrej monológja (No. 20.), a Doktor „áriája” (No. 17.), Szoljonij vallomása, Tuzenbach „áriája” (No. 6., illetve No. 7.), Natasa „örülési jelenete” vagy az *opera seria* nyelvén szólva

koreografált, Lyonban bemutatott előadásra készült, akkor talán nevezhetnénk egy performance rögzített, véglegesített forgatókönyvének is. Am ezzel csak kevéssé közelítjük meg univerzális jelentését.

A magam részéről a színpadi ballada műfaji megjelölést kínálom itt most fel megfontolás tárgyává. A színpadi ballada értelmezéséhez ismét a fiatal Lukács-hoz fordulok: „A ballada a drámához legközelebb 6116 költemény, de mégis és mélyen, erősen drámaiatlan lenne a legdrámaibb ballada is, ha drámai formába tennék át. A fő különbség talán ez: a ballada csak esetet ad, és nem világot, csak sorshelyzetet és nem sorsviszonyt; a ballada tárgya nem szükségképpen küzdelem [...]; a ballada emberei nem érintkeznek egymással, nincsen kölcsönhatás közöttük.” Es az ebből a világlátásból következő stíluskérdéseket ekként jellemzi: „A szavaknak szó szerint



Vjacseszlav Kagan-Paley, Wojtek Drabowicz (Versinyin), Alain Aubin és Nyikita Sztorojev (Kuligin) a lyoni előadásban (Gerard Amsellem felvételei)

nyos fókig minden európai néző számára távoli, mondhatni, egzotikus nyelv -; a szöveg mozaikossága, az időkezelés diszkontinuitása; a teleológia, a pszichológia, a realizmus, a cselekmény szinte teljes hiánya; az elidegenítő effektusok; a rengeteg prózai vagy melodramatikus megoldás; a Bach-oratóriumokból ismerős „turbák” használata (lásd a kétszer ismétlődő tűzvészjelenetet, illetve a már említett kilencszólamú turbát, netán madrigált), és még sorolhatnánk - mindez inkább az oratórium vagy netán a profán ritus műfaja felé sodorja a darabot (Eötvös, mint olvasható, előszeretettel nevezi darab-ját tizenhárom szólamú madrigálnak!), amelyben a három nővér prológusát (alleluja) a miserendben előírt három szekvencia követi. Es feltűnő a lyoni ősbemutató ritus-szerű elemeinek sokasága. Ugyanakkor

bosszúáriája (No. 16.); illetve a „szerelmi” kettősöket: Irina és Tuzenbach jelenete, Versinyin és Mása duettje (No. 6. és No. 24.). Fontos hangsúlyozni, hogy Eötvös nem ironikus-parodisztikusan kezeli a hagyomány elemeit, az irónia, olykor az epés gúny sosem a formákra, hanem csakis a szereplőkre, a figurákra vonatkozik. Valóban komolyan veszi az áriaformát vagy a szerelmi kettőt, mindössze megkísérli őket megújítani, vagy legalábbis újra átgondolni lehetőségeiket. Maradékalkalul nyilván sem az oratórium, sem a profán ritus, sem a madrigál, sem az opera vagy a zenedráma elnevezés nem fedi a mű lényegét. Ha figyelembe vesszük, hogy az opus bizonyos értelemben egy ab-szolút minden elemében meghatározott és konkrét előadásra, nevezetesen a kizárólag férfiak által előadott, Ushio Amagatsu által

véve egyáltalán nincsen értelmük, vagy legalábbis nem fontos, hogy mi az értelmük. A szavak csak jelek lelki megtörténések kifejezésére: csak muzikális jelentésük van: tempójuk, ritmusuk, szüneteik inkább kifejezik azt, amit tudnunk kell, mint tartalmuk. A szünetek a legkifejezőbbek ebben a dialógusban, a szünetek, amikor két lélek aggódva keresi egymást, vagy ujjongva ölelkezik egy önfeledt pillanatban...; [...] Ebben a halk, hangsúlytalan világban egyetlenegy dolog van metsző élességgel hangsúlyozva: az ember magányossága és egymást nem értése. Ridegen, keményen beszélnek el az emberek egymás mellett, nüanszok nélkül; egyszerűen az egyik nem figyel arra, amit a másik mond, csak folytatja a maga gondolatát, és hosszú dialógusok állnak ilyen egy-másba fűződő monológokból.”

Aligha lehetne jobban lefesteni Eötvös operai balladájának dialógustechnikáját, szituációérzékelését. Versinyin és Mása jelene-te (No. 24.) iskolapéldája lehetne a formaelvnek. Maga a jelenet - Dosztojevszkij szavaival élve - nem más, mint „vergődés a szalonban”, amelynek persze megvannak az előképei a darabban: mindenekelőtt a kilencszólamú fecsegőmadrigál (No. 18.) és a teázásjelenet (No. 22.). Versinyin kezdi a párbeszédet: „csaju hocsetszja” (a magyar változatban a mondat sajnos rettentően megnőtt: „csak egy csésze teát adjanak”), amire csak Anfiszta durva *Sprechgesang* basszusa felel torz visszhangként: „csaju hocsetszja”; a jelenetet az elektromos zongora (Mása) és az Anfiszát reprezentáló bőgő kíséri néhány gesztusszerű felvillanással. Aztán Versinyin és Anfiszta szólama groteszk unisonóban olvad össze: a dada kimegy, hogy beadja a teát. Ekkor Mása ragadja magához a szót, mintegy évődő társalgást kezdeményez, miközben valamiféle képzeletbeli hangszerezen „klimpírozik”: az elektromos zongora vad, tépett, amolyan el-torzított szalonzenét imitáló, motollaszerű, önmagukba visszaforduló fuatamokat pörget mondatai alá: „nem értem, nem értem, miért van, hogy nálunk, a városban igazából a legértékesebb, fmom, jórávaló emberek azok a tiszt urak...” Amire Versinyin, oda sem figyelve az asszonyra, csak ennyit képes felel-ni: „da, da, da, da, csaju hocsetszja!” Ekkor Mása a saját házasságát hozza szóba, mire a férfi minden további nélkül áttér a maga házasságának gondjaira. De még mindig nagyon távol vannak egymástól. A szerelmi vallomás és kettős lehetőségét egy semmit-mondó körülmény teremti meg, kint fűtül a szél a kéményben, és Versinyin kérdésére Mása bevallja, hogy babonás. Ekkor fog bele a férfi áradó vallomásába, amely, láttuk már, voltaképpen Mása férjének, Kuligin intonációjának egy variációja. A jelenet végre felizzik, a Versinyint megjelenítő hangszer, a szárnykürt zengeni kezd, a zenekar akkordjai túlhömpölygik az idegesítő szalonhangon locsogó elektromos zongorát, most mintha megtörténhetne két ember közt a találkozás, ám a csúcspont előtt ismét megjelenik a félig kataton Anfiszta, szervózza a nemrég még olyannyira áhított teát, egyben levelet kézbesít Versinyin lányától, amelyből kiderül, hogy az ezredes felesége megint öngyilkos lett. Az ekként menthetetlenül groteszkbe forduló jelenet zárlatában, a kielégületlen Mása a nyomorult és ártatlan Anfiszán tölti ki dühét, már-már Natasa intonációjába csap át, amikor valóban megjelenik Natasa, hogy furios hangjával ismét előkorbácsolja a zenekarból a tűzvész kromatikus futamait. Az emberek közti elidegenedés, párbeszéd-képtelenség abszolút zenei-dramatikus koncepció; a „vergődés a szalonban” típusú jelenetekben (és voltaképpen az egész darabban, hiszen minden szereplőt egy-egy hangszer reprezentál: Irinát a fuvola, Mását a klarinét, Olgát az oboa, illetve az angolkürt, Natasát a szopránszaxofon etc.) a hangszerek vokalizálódnak, míg ezzel egyidejűleg instrumentalizálódnak az énekszólamok. Egyszóval Eötvös darabja valahol az oratórium, a profán ritus, a zenedráma és a melodráma közötti sávban helyezhető el. Úgy érzem, a század legnagyobb balladás operája, *a Kékszakállú* mellé most egy másik magyar zeneszerző is

elhelyezte a műfaj remekét. ötvös nem „talált ki semmit”, hiszen a mű. n valószínűleg egyetlen olyan elem nincs, amelyet ne látunk-hallottunk volna már valahol; darabjában nem az ötletek eredetisége, hanem az egész átgondoltsága, a mikrostruktúrák és a makroszerkezet tökéletes egy - forrottsága, a formaelvek következetes végé vitele és a hagyománnyal teremtett rend ül eleven viszony a mű nagyságának záloga. Végre egyszer megint azt láthatjuk, hogy valaki világot teremt, hogy művében ma l ától értetődő mozdulattal nyúl az egyetemesség irányába. Ebben az értelemben klasszikus, ám egyetlen pillanatra sem klasszicizáló műalkotás a *Trois soeurs*; klasszikus darab egy látszólag minden klasszikának ellenáll. és azzal ironikusan szembehelyezkedő korszakban. Eötvös Péter ezzel a darabbal bekerült a század nagy színpadi szerzői közé.

Még a pesti verzió premierje előtt a Deutsche Grammophon CD-ét recenzálva Wilhelm András komoly kételeyeket fogalmazott meg a *Gramofon* márciusi hasábjain: „Az elkövetkező előadások után lehet majd csak választ adni arra a kérdésre, hogy Eötvös Péter *Három nővér* pusztá zenei anyagára redukálva s praktikus átiratban» is az marad-e, amit ez a lemezfelvétel dokumentál; a hagyományos csehovos operajátszáshoz közelített inszenálás, a ki tudja, mi-ért feladott orosz nyelv s az »előadhatóság« praktikus szempontja miatt n. i hangokra kiosztott szereposztás révén nem éppen az vész-e el belőle, ami olyan felvillanyzóan nagyszerűnek tűnt.” Sajnos :április 2. és 11. óta már tudjuk, hogy a krit^kus aggodalmait megalapozottak voltak. Egész röviden: az eredeti darab hihetetlen stilizáltságának megszüntetése alapjaiban rázta meg az egész koncepciót. Budapesten egy „realista” előadást láttunk, amely a nyomokban azért mégis megmaradó (hisz eltörölhetetlen) eredeti zenedrámai koncepcióval oly tragikus módon ütközött, hogy mindkettő súlyos, jövőrehetetlen károkat szenvedett: . stilizálásból, a szövegkönyv mozaikos, több nézőpontot egyszerre érvényesítő formájából valamiféle hagymázás, a tájékozatlan néző számára követhetetlen „avantgárd” zagyalék lett, miközben az előadás magát a sült kisrealizmust is jól helybenhagyta, hisz. unalomig is-mert, „oroszos” Csehov-klisék kínos paródiának hatottak a nagy orosz ír' drámáját csupán kiindulópontnak tekintő opera-balladában. Vagyis még a realizmuson belül is szellemtelennek, érdektelennek ötlettelennnek, ritmustalannak, súlytalannak és átgondolatlannak bizonyult az inszenáció. Elemi szinten, még a színpadi járások szintjén is megoldatlan ez az előadás, ami nem. csoda, hiszen Eötvös művében minden v. , kivéve a hatá-sos-hangsúlyos abgangokat Most csupán egyetlen mozzanat kiemelésre szorítkozom. Andrej monológja alatt a rendező kiviszi a nézőtérre a negyedik testvért egyébként szépen, muzikálisan, remek szövegkiejtéssel éneklő Sárkány Kázmért; kihajtja Andrejt „közénk”, hogy a jobb sorsra érdemes bariton mintegy a szánkba é -kelje a darab „mondanivalóját”, bogy ugyanis nincs közöttünk egyetlen hős, tudós, m^uvész sem. Ráadásul Eötvös eredeti partitúrájában a tépelődő, önvizsgáló monológ utolsó szavai után (Romhányi Agnes fordításában: „majd egy-

szer talán megszabadulunk a tunya tétlenségtől”) ez az utasítás áll: *laut lachend gesprochen*, vagyis az énekesnek hangosan nevetve kell elmondani szövegét. Tipikus Eötvös: az utolsó pillanatban mintegy visszaveszi Andrej önvizsgálatát, e röhögéssel megkérdőjelezi annak komolyságát, és rámutat a figura köldökknéző ürességére (a CD-n a csodálatosan éneklő Albert Schagidullin nagyjából akkorát kacag, mint Verdi Jagója szokott a Credo után). Eötvös szerint nincs beleélés, minden szituációnak legalább két nézőpontja van, ám a magyar rendezés folyamatosan e formaelv ellen dolgozik.

A zene jóval kevésbé. Mindkét estén szépen, színgazdagon muzsikált az UMZE Kamaraegyüttes és az Operaház zenekara, a egyetlenul nehéz ritmikájú, szinte minden ütemben új ütemezést követelő partitúrát sikerült elhanyagolhatóan kevés hibával megszólaltatni. Külön említést érdemel a szárnykürtszólamot játszó művész: Versinyin búcsúja alatt (különösen a második előadáson) gyönyörűen, de nem édes-búsán szólt a hangszer. Ha nem csalódom, az első előadás ritmikailag feszeesebb volt (az árookban ülő zenekart maga a szerző, míg a színpadit Tihamyi László vezényelte), viszont a másodikat színekben gazdagabbnak hallottam (ekkor Eötvös helyét Vajda Gergely vette át).

Az énekesek láthatóan igen nagy odaadással alakították pokolian bonyolult és helyen-ként a hagyományos operai és színházi értelemben igen hálátlan szerepüket. Ilyen szerep mindenekelőtt Kuliginé, Szécsi Mátának nem is sikerült megbirkóznia vele, ráadásul nem tudni, miért, a rendező egy pipát rakatott a szájába; pipát egy énekesnek... Németh Gábor Versinyinként erőtlen, hangilag igen bizonytalan, nem *Sprechgesangot* csinál, hanem prózában beszél (ez szinte az összes szereplőről elmondható, rávilágítva a magyar énekesképzés egyik gyengéjére); az ezredes alakja amolyan békés, olykor zsörtölődő bácsika volt a két áprilisi estén. Fried Péter mint Szoljonij inkább nyalka, krakéler szolgabíró, mint ösvilági jelenség; hangja a mélységekben nem elég gazdag zengésű. Káldi Kiss András jó megjelenésű Tuzenbach, de a szólamban oly fontos, „holdbélien romantikus” falzethangokkal csak félig-meddig tud megbirkózni. Általában is el-mondható: a szereplők színészi teljesítményével, egyáltalán alakformálásával akkor kezdődnek a bajok, amikor elkezdenek játszani. (Ez főleg a második előadásra vonatkozik, amikor is, ki tudja, miért, talán mert oldódott a premier görcse, néhányan fölöttébb elengedték magukat.) Mivel az Eötvös-féle zenedrámai koncepciónak abszolút módon ellentmond ez a tradicionálisan operai, szemforgató, kéztördelő, folyvást a fejhez kapkodó játékmódor, ezért minél jobban domborít a művész, annál inkább nevetséges ellentétbe kerül szólamával, magával az egész zenével. Persze a fő felelősség e tekintetben is a rendezőt terheli. Olga tökéletesen félresiklott alakítása (Lukin Márta) szinte teljes mértékben ennek tulajdonító, hogy most ne is szóljak szólama előadásának súlyos intonációs problémáiról. Ugyan-ez áll Sánta Jolánra (Natasza), aki pillanatnyilag nem

ITTHON ÉS KÜLFÖLDÖN

Gulyás Dénes általában igen meggyőző a Doktor szerepében. Jól bírja a nehéz koloratúrákat, szövegmondása szinte tökéletes. A „rippppittyára” és a „tararabumsztié” megszólalás hatásos és hiteles volt, Gulyás tudja, hogy Csebutikin mindenekelőtt komikus alak. Végig azt éreztem, hogy sokkal többet is tudna, persze egy valóban átgondolt rendezésben. Sinka Krisztina finom jelenség, szép hang, minden mondata érthető volt, igazi Irina lenne - egy másik, a képzeletben, mondjuk, Massenet által írt Csehov-operában. Meláth Andrea megérezte, hogy szimpla női szerepként nem énekelheti-játszhatja a kontratenorra írt Mását. Mozgása, tekintete, „füttyülése”, jelentőségteljes kívülállása, valódi *Sprechgesangja*, igen kimunkált szólamvezetése, erotikája igen érdekes volt, különösen az első előadásban. Megtette, amit tehetett, de a helyzet ellentmondásosságával egy nála tapasztaltabb művész sem tudott volna mit kezdeni. Es ha ebbe belegondolunk.

A CD-hez mellékelt interjúban Eötvös Péter a következő kérdést kapja Pierre Moulinier-től: „Néhányan azt írták, hogy *a Trois*

soeurs csak a lyoni változatban képzelhető el. Mi a véleménye erről?” A zeneszerző kitérő választ ad: izgatottan várja, mi sül ki az eredetítő eltérő német, illetve magyar változatból. Budapesten immár nincs miért szorongania.

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

**Eötvös Péter: Három nővér
(Magyar Állami Operaház)**

A szövegkönyvet A. P. Csehov azonos című műve alapján Claus H. Henneberg és Eötvös Péter írta. Fordította: Romhányi Agnes. Díszlet: Csikós Attila. Jelmez: Szakács Györgyi. Közreműködik: az UMZE Kamaragyűttes. Vezényel: Vajda Gergely, Tihamér László. Rendező: Szabó István.

Szereplők: Sinka Krisztina, Meláth Andrea, Lukin Márta, Sánta Jolán, Káldi Kiss András, Németh Gábor, Sárkány Kázmér, Szécsi Máté, Gulyás Dénes, Fried Péter, Gyapjas Tibor, Orcsónav László, Derecskei Zoltán

A HÁROM NŐVÉR AMSZTERDAMBAN

BÚGÓCSIGA

„A távolban egyszerre csak megpendül valami hang, amely mintha az égből jönne, s olyan, mint valami elpattant húr hangja, elhaló, szomorú zengés. - *Mi volt az?*”
(Csehov: *Cseresznyéskert* II. f. Fordította: Tóth Árpád)

Az amszterdami Stadsschouwburgban az előadások általában este negyed kilenckor kezdődnek. Amikor az Eötvös Péter által komponált *Három nővér* előadására érkezünk, a színpad előtt, a zenekari árokból egy fémlábon álló, nagy, kerek számlapú óra magaslik ki. Nyolc óra tíz perc... *valós idő*.

Az előadás lassan elkezdődik; a színpad feletti táblán kiírás, fekete alapon fehér betűkkel: IRINA. A három fehérbe öltözött fér-fi, azaz a három nővér a színpad legelején áll, egy helyben, kifelé néz, s énekel. Aztán Irina egyedül marad *a színpad peremén*. Valóban fehér ruhában áll *a színpad peremén* - ahogy Csehov írja -, csak hogy mindvégig. Legalábbis abban a felvonásban, amelynek az ő neve a címe, amely órára szól.

Az idő *múlik*, s Irina csak néz kifelé egyetlen arckifejezéssel. Ez a maszkyszerű, nagyjából változatlan tekintet minden szereplőre jellemző. Irina arca ártatlan, ijedtnaiv tekintetbe dermed; csak ezen belül reagál a történésekre. „Maszkban” fogad és kezdeményez közeledéseket, szinte sosem fordul a mögötte *szerepet játszó* alak felé. Ez ugyan-is az ő szemszöge. Sőt, több ennél: ez az ő előadása. A többi szereplő csak Irina *történetén belül* mozog. A szerepjátszást tehát szó szerint kell érteni, hiszen az egész produkció az előadásra alapozódik, s ebben a színházi létformában értelmeződik. Az előadás nem produktumként, hanem folyamatban lévő történésként értelmezendő.

A színpad peremén, a valós színházi közeg és a színpadi világ törésvonalán, az ősi és ókori színházi mintákat elhagyva az ember kialakított egy ablakot, amelyet hosszú évtizedek óta ostromolnak a színházi hullámok. A színház, ez a reprezentációra determinált intézmény folytonosan a valóságkeresés és valóságba hatolás vágyától hajtva hozza Létre saját paradoxonát, amely élteti, amely a létformája, ahogyan azt a posztmodern filozófia (rövid időre) felfedezte. Stanislas Nordey hollandiai rendezése a reprezentáció folyamatát nagyon finom, lassan ható effektusokkal teszi felfoghatóvá a néző számára. Míg a „reprezentáció színháza” gyakran brutális eszközökkel, harsány effektekkel, rikító külsőségekkel él, addig Nordey színháza higgadtan veszi tudomásul a prezentáció képtelenségét úgy, hogy emellett érvényes emberi tartalmakat közvetít. Nem kizárólag *a színház* önnön valójára utal mai rendezői fogásokat ismételve, hanem megpróbál kézzelfogható anyagot teremteni a néző számára, valamit, ami még átadható, és át is vehető. Nem mutat rá konkrétan a színházi önreflexió tényére: elvontabb és apróbb mozzanatokkal tudatja, hogy hatványra emelte a színházat, mint néhány kortárs magyar rendezés, melyeket csak az expresszivitás különös szeretete különböztet meg ettől. Nordey színháza mindenben halk, lassú és visszafogott. Noha kezdettől fogva kapunk róla jelzéseket, mégis lassan derül ki, hogy Irina maga is előadasként idézi fel saját történetét. Három nővér, egy báty, egy feleség és néhány további szereplő egy felülről, alulról, valahonnan rájuk kényszerített történet előadására, illetve elmesélésére ítéltetve folytonosan és időtlenül végigjátssza ugyanazt, maga is tudatában lévén a reprezentálásnak, de erről konszenzus alapján mit sem szólva.

A zeneszerző és a dramaturg (Claus Henneberg) történetfelosztása tökéletesen a ciklikusság, jobban mondva a végtelenül (?) visszatérő egységek, etapok láttatását szolgálja más-más szemszögből, hiszen nagyjából ugyanazt a történetet látjuk háromszor. (A színházi első felvonás Irina szekvenciája, a második pedig Andrejé, majd Másáé.) Ez a dramaturgia azt eredményezi, hogy egymásra rakódott, egymásba nyíló és egymásba nyúló események ismétlése zajlik; kiszabulni nem lehet (?): a fehér színpadon kell maradni, amihez egy látható háttérzenekar húzza a nótát, bent kell keringeni, s azt játszani, amit még számtalanszor át kell élni. Persze bennünk, akik 1999. december 18-án ott ülünk a nézőtérben, mégiscsak lezajlik, egyszer csak megpendül valami, majd pár óra múlva elhal a zengés. Ez a színházi reprezentáció pár órája. A konnotált, előadott magot igazából nem lehet elérni, s a szereplők tulajdonképpen csak ezt mutatják be nekünk.

Irina (Reiner Beinghaus) a színpad peremére áll, az ablakhoz, „felveszi maszkját”, s megkezdí előadását. Képletesen szólva csak egy fokozattal valóságosabb a mögötte mozgó bábockáknál. Mögötte, hosszú dobogón felsorakozik minden szereplő. Székeken ülnek, s jelenésükkor lejönnek, hogy reakcióba lépjenek a mesélővel. A dobogó, vagyis a színpad minden szekvenciában jelen van. A háromszor változó színpadképben ez a séma megmarad. A díszlet (Emmanuel Clolus munkája) teljesen egyszerű, csupasz és fehér. Semmi más, csak tér. Benne egy színjátszásra kijelölt hely: színházcsontváz. A fehérrel borított, tagolt talajon és falakon kívül csak néhány apró rekvizitummal (gyertya, Natasa kezében; egy piros könyv, Kuligin ajándéka; az ominózus „porcelánóra”; teáskészlet; egy



Martin Conev (Versingín). **Dario Süss (Kuliwin).** **Lawrence Zazzo** (Mása), **Tom Haenen (Anfisza)** és **Julius Best (Doktor)**

nagy fehér csiga) és geometrikusan elhelyezett székekkel. Az első felvonásban a színpaddal párhuzamosan végigfutó dobogón a szereplők ültükben olykor az egyes alakokra jellemző tipikus viselkedést veszik fel, s amikor lejönnek, erősen stilizált játékmóddal, pantomimikus gesztusokkal, bábfiguraszerű mozdulatokkal *játszanak*. Ivan Romanics (Julius Best) például újságot olvasás helyett ideoda csoszogva-futva ráncol, s igen hamar leveri az órát. (Az idő mutatója eltörik, de darabjait sem a Prozorov-ház tagjai, sem a nézők nem találják, mivel eltűnik. A *valós* színházi közeg és a színpadi *világ* között elhelyezkedő résbe csúszik.) Szoljonij (Bart Driessen) lassan Irinához lépdél, a színpad elejére, és mély hangon hosszan elnyújtva számtalanszor belebúgja az éterbe: „Szeretem magát!” Ez alatt a pár perc alatt alig mozdul, csak két kezével erősen fogja Irina karját.

A jelenet nagyszerűsége nem csupán abban áll, hogy a sokszor látott drasztikus, heves, néhol egyszerűen csak a kiszabadult ösztönét megfékezni képtelen vallomástevő szerelmi közeledését váltja fel egy lehetséges hiteles változattal, hanem abban is, hogy a rendezés filmtechnikai (kép)torzítások sorát nyitja meg az előadásban. Nordey a poszt-modern színházra is jellemző filmes eszközök alkalmazásával él, azaz átveszi a nézőtől a kamerát. Felnagyít, előbbre hoz bizonyos képeket, leállít, illetve lelassít egyes jeleneteket, premier plánba állít néhány szereplőt, ráközelít egy-egy kép kicsiny részletére, vagy egyszerűen csak kivágja a hangcsíkot, esetleg eltüntet a színeket. Szoljonij jelenete - az első ilven az előadásban - mind zeneileg,

mind képileg le van lassítva. A férfi hangja mély és vontatott, kezei lassan emelkednek Irinához, tekintete sokáig egyetlen ponton nyugszik. Irina *történetében* ez a vágyva vágyott szerelmi vallomás, amely különbözik Tuzenbachétól (a lelkében élő ideális szerelem kezdőpontja lehetne), majd a lehetséges társ elvesztése (az örökké tartó szerelem-nek ez lenne a végpontja) az a két mozzanat, amelynél mesélés közben elidőz, ahol minden körben lelassít, mert ez *megemészthetetlen* számára. Ahogy tehát Nordey a néző szeme helyett bizonyos színpadi méret-, szín-, időtartam-, fénytorzításokat használ, úgy Irina a maga történetén belül szintén fókuszál. Tuzenbach búcsúzásakor pulzáló ellentétként hatnak a zeneileg nagyon pontosan meghatározott „tara bumtié” közbeszólások, melyek a folyton gyerekeskedő orvos torkából törnek elő, s a közönséget az este folyamán először bátorítalan nevetésre bírják. Az orvos ilyenkor valóban olyan, mint a dróton rángatott bábu: kinyújtott nyakkal felpattan székéről. A szekvencia végén maga Irina is búcsúzik: befejezte *történetét*.

A szünet után a nézőtérre visszatérve láthatjuk: az óra ismét az árokban áll. Nyolc óra tíz percet mutat. *Ismét?* Vagy még mindig? Ez az egyetlen választási lehetőségünk? Ki-zökkent az idő? Vagy egyszerűen csak áll, és képtelen bármiféle kizökkenésre? At kell értelmeznünk azt a kezdeti - logikus - következtetést, hogy az óra a *valós* időt mutatja. Színházban vagyunk. A színház véletlennek látszó egybeesése a valóval.

Andrej „felvonásában” is jelen van a „színházcsonk”: a színpad közepén négyzet

alakú, ferdén megemelt dobogó, melynek centrumában legtöbbször ő áll, s három szélen háttal gubbasztanak a többiek. A mechanizmus szintén a bábok akcióba lépése. Am Andrej (Mark Holland) néha hátat fordít a színpadnak, és egyszer átadja helyét Natásának, ahogy az uralkodást is a házasságban.

Amikor Natasa megjelenik, a bal színpadi kulissza mögül piros fény sugárzik elő - itt is ő a gyújtogató. Natasa több tekintetben kivétel a játékszabályok alól. Először is nincs „maszkja”, arca képlékenyebb, változóbb, akárcsak hangja, melyet a zeneszerző a mondatok tartalmának és az egymás közti viszonyoknak megfelelően egyszer mély, egyszer magas szólamra komponált. (Összes hangszínét felvonultatja a rikácsolástól a dörmögésig.) Sokkal behatároltabb viszont a mozgása: szinte mindig négyzet alakban közlekedik, azaz nem képes kanyarodni; útvonala szögletes, viszonyokon átgázoló, mindent keresztülhúzó. Alakjában talán mégis az a legszembevetőbb és legkomikusabb, hogy az irodalomtörténet által Csehov egyetlen negatív nőalakjának elkönyvelt figura fekete. Értsd: egy sötét bőrű férfi (Gary Boyce) játssza.

Andrej „felvonásában” tudatosulhat először egyértelműen a zenei polifóniában rejlő lehetőség a csehovi dialógtechnika visszaadására. Különösen kifejező ez akkor, amikor Andrej és felesége egyszerre énekel, hangzás- és ritmus-beli különbségekkel. Míg prózai előadáson valaki egy cserepes virág leveleit tépkedi némán a háttérben, ebben az operában elég, ha elénekel egy egyszerű, szöveg nélküli dallamívet a színpad „koreografikus” pontján. Csehovnál a tűz

gyobb a fejtelenség, s mivel ennek nagy része Andrej szekvenciájába esik, itt érhetjük leginkább tetten zeneileg is, hogy „mindenki csak mondja a magáét”. Csebutikin például - ezúttal a szövegnek megfelelően - *ismét* leveri az órát, miközben tombol. „...talán nem is törtem össze, csak úgy látszik, hogy össze-törtem. Talán az is csak úgy látszik, hogy élünk, és tulajdonképpen nem is vagyunk... Mit néztek úgy?” - kérdezi tőlünk nemcsak ő, hanem az előadás egésze is. (Az idézet Kosztolányi Dezső fordításából való.) Kuligin (Dario Süss) a régi: megállás nélkül fontoskodik és heherészik - Andrej sokáig háttal ül.

Aztán kiemel egy jelenetet a maga *történetéből*. Az ő lelassított jelenete az orvossal folytatott nyúlfarknyi párbeszéd, mielőtt kártyázni szökik. Ez a jelenet azzal vált ki filmes hatást, hogy zeneileg és időben is elnyújtott, s hangzásban visszaadja a két férfi suttogását; nagyon csendes és - úgymond - „közeli” a kép. Andrej számára mindaz *megemészthetetlen*, amit ő maga rontott el, tehát a saját színpadán sokat szerepel, ugyanis folyamatos lelkiismeret-furdalás gyötri. Végül előadja nagymonológiát a hős nélküli múltból és jelenről.

addig leeresztett fehér háttérrel hirtelen fel-emelkedik. Mögötte egy színpadot látunk. Mása színpada foglalt. A tengerparton álló tölgyfa is állhatna rajta aranyláncsal a derekán, ám itt szinte meglevenedik a csehovi instrukció: „Kívül katonabanda szól.” A színpadon ötven tagú valódi zenekar játszik. A rendezésnek ez az egyetlen disszonáns eleme a három mesélő három különböző színpadkezelésével magyarázható - vagyis azzal, ahogyan a dobogókat használják -, valamint fel-fogható az előadás során lassan-lassan kibontakozó koncepciót igazoló, utolsó feltáró effektként. (Hiszen a színházi és a valós közti különbségtétel lehetetlenségét pecsételi meg.) Mása (Lawrence Zazzo) nem áll a színpad meghatározott pontjára, hogy mesél-jen nekünk, hanem a színpadon statikus pontokként elhelyezkedő szereplők között kering, fel-alá járkal. (Csak akkor áll meg a színpad elején, amikor vallomást tesz testvéreinek; ekkor árnyéka ellentétes irányba mutató csóva.) A színpad közepén Versinyin (Quirijn de Lange) áll fel székére, kimagasodva a többiek közül. Egészen addig, amíg Irina számára a tánc kezdődik.

tecskéjében szokás a bűgőcsiga pörgésének hosszú másodpercei alatt. Abban a pillanatnyi szünetben, amelyet minden egyes napon átél az ember, amikor a szívébe néz: minden hangot kikapcsol; meghallgat két dobbanás közti szünetet - észleli az űrt -, és aztán gyorsan mindent tovább folytat.

A tengeri csiga bűg és zűg: a messzi, határtalan, fenséges és szabad tenger hangja morajlik benne. Az opera-előadásban a „Moszkva-motívum” hangzik fel, amikor Irina füléhez emeli a csontházat. Nagyon könnyű az elvágódás tárgyára asszociálni, ez a metonimikus tárgy azonban sokkal többet sejtet. A csiga - a „köztudattal” ellentétben - a fizikai törvények szerint hallgatójának érverését, vérének zuhogását veri vissza. Tulajdonképpen minden színházi előadás így funkcionál. Visszaver. Önreflexióról akkor beszélünk, ha a színház a maga teátrális eszközeit mutatja fel, s a nézőben mindvégig fenntartja a *szín-házi* folyamat érzetét és tudatát. Nordey zűgő csigája az emberi szív és az égő csiga közötti metaforikus azonosságot az előadás és az égő csiga közti metonimikus azonossággá emeli tovább. A színház maga is



Bart Driessen (Szoljonij), **Oleg Riabets** (Irina) és Gary Boyce (Natasa) (Herman Bans felvételei)

de mire a jövőhöz ér, már nevet. Kinevet.

Az este humoros pillanata: a színpadon, mint egy négyzetháló pontjai, fehér teáscsészékkel kezükben a szereplők. A humor az abszurd drámák humorához hasonlítható: mindenki egyszerre kavargatja italát, kocogtatja kanálát, az opera hangjaival, a zene ritmusával összhangban, s a színpad másodperceiben belül Mása terepévé válik.

A MÁSA-kiírás fehér alapon fekete, és az

Irina az orvostól számovárt, később Fedotytól bűgőcsigát kap ajándékkul a drámaszöveg szerint. Itt, Mása „felvonásában” a kettő egymásra montírozódik, és metonimikus utalással egészül ki. Irinának ugyanis az orvos tenyéryn, fehér tengeri csigát hoz be, melynek közepében láng vagy izzó piroslik. A csigát mindenki körbeállja és bámulja, ugyanúgy, ahogy az itthoni és a külföldi Három nővér-rendezések toposzá rögzült jelene

ri csiga, amelynek élményét (hallgatását) képzeletünk és vágyaink tartalmának tituláljuk, de igazából csak saját szívünk pumpálását halljuk viszont. Az előadás a maga fehér egyszerűségében és halkságában szintén lángot hordoz, egy világosan látható *nyomot*, akkor is, ha nem tudjuk, hogyan került oda. (Fehérségét piros effektek sora töri meg. A tűz-jég, nyár-tél ellentéte azonban egyenlőtlen, s Mása a drámában gyakran hangoztatja

is a tél szünni nem akaró hosszúságát.)

Az opera-előadást tehát nemcsak a reprezentáció tényének leleplezése emeli ki az esetleges, ezredvégi, néhány új ötlettel megtűzdelt Csehov-interpretációk sorából, hanem az az elementáris színházi higiénia és pontosság, az a higgadt bánásmód is, amely nem riad vissza a csehovi konkrétumok radikális szelekciójától; amely megengedi, hogy Andrej végre negyedik testvérré lépjen elő; amely felfedezi Csehov sorai között az insturkciót: „uralkodik magán”, „halkan sír”, s nem kényszeríti Irinát arra, hogy toporzékoljon, amiért mindent elfelejtett és lesoványodott; amely az orvostól folyton intrikus mosolygást hoz elő; s amely kihasználja a zene íveit, és ugyanúgy mer a

mint a drámaszövegre; s végül amely mélyen a szívünkbe és emlékezetünkbe vési azt a néhány törésvonalat, amely mentén az egész mű belsejébe lehet pillantani, s látni a kibújó fényekből a belső tüzet.

Természetesen elsősorban a zene, Eötvös Péter óriási műgonddal és . analitikus figyelemmel komponált munkája járul hozzá a történetlen létezés érzetéhez. Beszámolóm arról is hosszan tudósíthatna, mennyire hasonló a csehovi dráma hangulatához a zene kiváltotta hatás és hangulat, de erről csak metaforikus elburjánzással adhatnék számot. A zenéről, zeneelméleti tudás nélkül, mindössze annyi fogalmazható meg - s már ez is metaforikus kilengés -, hogy éppolyan fehér, lassú és folyó, mint minden ezen a színházi estén.

Ahogy Csehov drámái: nem szól, csak hangzik. Az avatatlan fülnek gyakran diszsonánsan, a nagyon is összerendezett mozgásrendszer ellenpontjaként; gyakran a szereplők lelki beszámolóit illusztrálva; gyakran megelőzve a drámát, s arra kényszerítve, hogy a szöveg kövesse őt; gyakran pedig olyan eszközöket idézve, melyeket a laikus így ismer föl: fogfúrás hangja, szirénahang, vízcsobogás, orosz szájharmonika, csikorgás, sikoly. De a búcsúzásra épülő dramaturgia a zenében is egy megpendülő hanggal indul, s szomorú, elhaló zengéssel ér véget. Mialatt a szín-pad elsötétül, nem marad más, csak bűgás. Amíg a bűgőcsiga forog, amíg a szív

JUHÁSZ MELINDA

BESZÉLGETÉS EÖTVÖS PÉTERREL

„HOLLAND OPERA”

Igazából nem holland. Alkotója magyar, nyelve orosz, első rendezője japán, „anyaszínháza” pedig francia. Eötvös Péter Csehov Három nővéréből készült operája Lyonban (1998), Düsseldorfban (1999), majd pár hónappal később, 1999 decemberében holland nagyvárosokban került bemutatásra. A holland Nationale Reisopera zseniális, kompakt verziója megérdemli a magyar közönség figyelmét; rendezője, a francia Stanislas Nordey nemcsak o operához méltó színházi alkotást hozott létre, hanem az egyetemes színházi világban is kitörőhetteletlen nyomat hagyott a szí' háztörténet „Csehov-fejezetének” lapjain A zeneszerzővel ennek apropóján beszélgettünk.

- Az első mondat, amelyet az előadást nézve jegyzetfüzetembe leírtam, ez volt: „Elpattant húr, fájdalom.” Az opera legelső hangjai Csehov legtitokzatosabb instrukcióját juttatták eszembe, a Cseresznyés kert drótkötélnek, kócsagnak vagy bagolynak titulált hangját, amely - legkonkrétabban -- a „semmit sem azonosíthatóság” hangja... Tudatosan vagy tudat alatt ott bujkált-e önben ez a szerzői effektus, illetve mely csehovi hatások szervezték a zenét ilyenre? Li ten fájdalom?

- A fájdalom részben Csehovtól származik, mert nagyon sokat dolgoztam színház-ban, ezért a többi Csehov-mű emléke is belejátszik élményembe. Nagyon közeli, erős hatás volt, hogy 1994-ben meghalt a fiam, ez az egész operámra rányomta a bélyegét. A Három nővér éppen nem erről szól, de a Sirály-ban vagy a Cseresznyés kertben visszatér a motívum. A témát, tehát a Három nővért korábban éppen a fiammal beszéltem meg, így aztán valamiféle emlék is lett belőle. A darabban két kulcstéma jelenik meg, az egyik a szerelmi vallomásoké, a másik pedig titkos, és összefügg az előbbivel az állandó búcsú sorozata. Nálam - a darab struktúráját tekintve - minden szekvencia, azaz felvonás húcsúval végződik. Valaki húcsúzik. ez.

számomra a Három nővér alapmondata: „Elmennek, és itthagynak minket.”

- Lehet, hogy észlelésemet a rengeteg magas vagy elektronikusnak tűnő hang alapozta meg...

- Semmi elektronikus nem volt benne, két zenekar játszik, elől, illetve hátul. Legfeljebb annyi erősítésre van szükség, amennyit a hátsó színpad elvesz a hangzásból. A magas hang feszültséget kelt. Két feszültségkeltő elem van: a nagyon magas é. a nagyon mély. Mindenre, ami középen történik, a normális hangfrekvenciában, arra az - ember természetesen reagál, a két szélsőség pedig a veszély regisztere. A veszély, a dübörgés is megjelenik, amikor például Szoljonij elkezd veszekedni, mély dobok kísérik minden szavát - itt nem énekel, csak beszél. szerelmi vallomásánál szintén a mély hang adja a vallomás hallatlan veszélyének érzetét, mert alatta egy timpani tremolo van, s ez ő tudatlanul hat a nézőre, hallgatóra. Ahogy, a moziban ülve sokszor több információt k ;punk a hangokból, mint az éppen futó képsorból. (Nagyon sok filmzenét komponáltam ismerem a technikáját, hogy hogyan lehet a hallgatót vezetni az akció előtt.) A timpani amely a Szoljonij-vallomásban két hangot üt szívdobogás-szerűen, már három-négy perccel korábban megszólal, csak nem vesszük észre. Az ilyen mély hangokat az ember a zsigereiben érzi, nem kell kimondottan hallani. Amikor aztán csend lesz, és meghalljuk ezt a két hangot, akkor jövünk rá, hogy már légtá szólnak.

-Az opera zenéjében a csehovi humor is megjelenik. A közönség eleinte félénk neveztéit sokszor nem a teátrális történetek váltják ki. Hogyan lehet ne vígoperai, hanem zenei Csehov-humort formálni?

- Tragédia csak ott van, ahol nevetni is lehet. A csak siránczó előadásnak nincsen skálája. A komédiát, a cirkuszt, a kabarét nagyon szeretem. Viszont a kabarének a tragédiával való egyesítése mag. az élet - én ebben az irányban dolgozom. A csehovi vagy

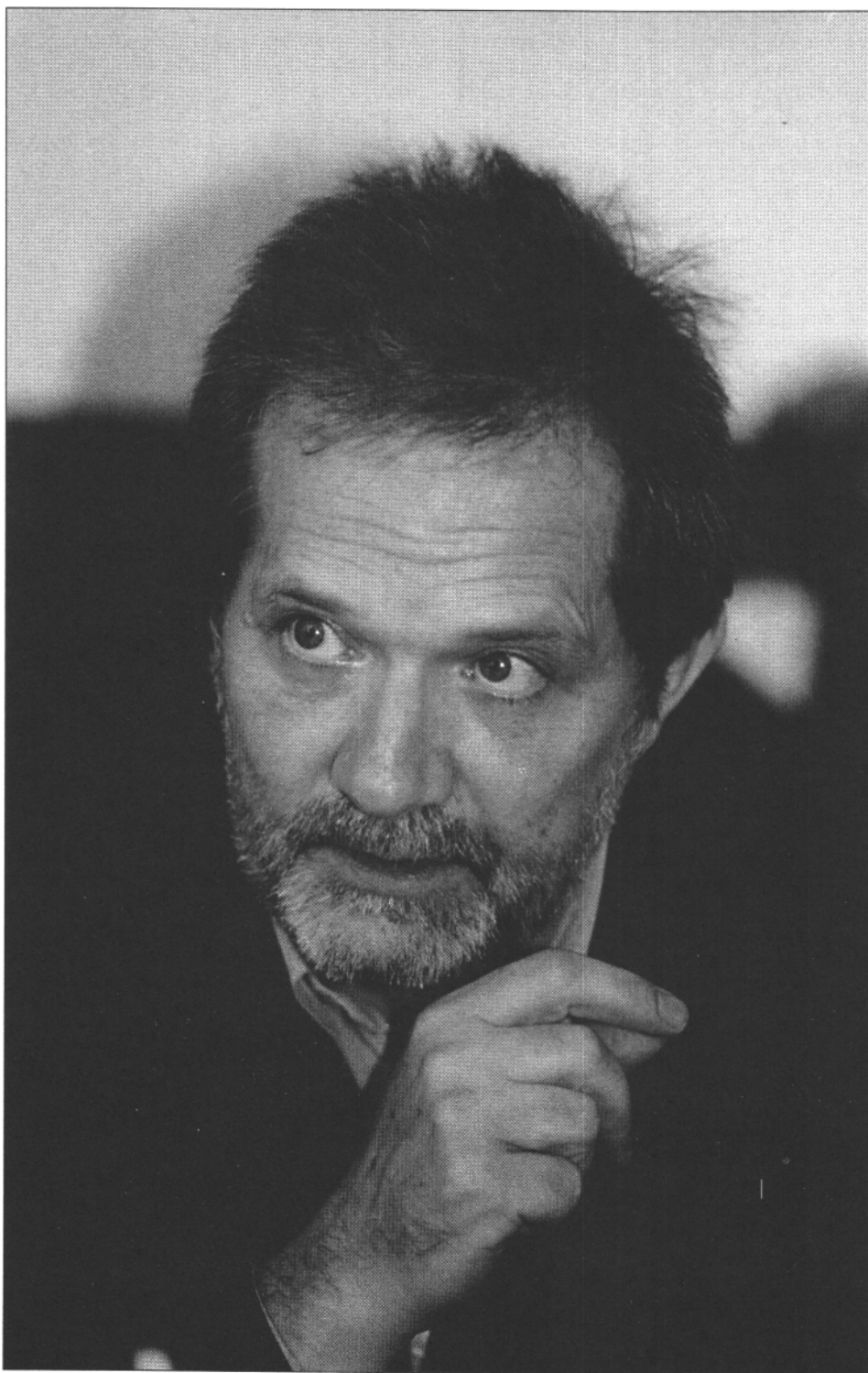
néhol az orosz humor pedig kifejezetten benne van a zenében. Kuligin gyakori nevetése mindenhol pontosan meg van komponálva, a teázási jelenetben pedig a csészék és a kiskanalak zenélnek (ezt a közönség nagyon szereti). Rejtetten megtalálható a humor Natasa alakjában is. Nála a mély és magas éneklés hirtelen váltakozása a humor forrása, egy-két jelenete pedig kimondottan kabarézene, a csasztuskák hangulata és játéka, zeneileg torzítva és dúsítva.

- Az eddigi rendezések közül melyik áll legközelebb önhöz?

- A düsseldorfi a legkevésbé, a lyoni és a holland pedig majdnem azonos szinten, talán már nem is tennék köztük különbséget, annyira tetszetek! Amikor a Nordey-féle rendezés próbáit néztem, el sem tudtam képzelni, mi lesz majd az előadásból, mert nagyon statikusnak éreztem. A színészek csak ülnek és állnak, alig mozognak, minden olyan egyszerű. Es aztán kiderült, hogy fantasztikusan életszerű az egész. A lyoni előadásban az esztétikum játszott erős szerepet, s érdekes módon az is tiszta fehérben ment, mint a hollandiai. Az utóbbi előadás tudatosan egy utazó, mozgatható, Dérné Színház-szerű felállásból indult ki. Kiderült, hogy ennek a megoldásnak csak pozitívuma van: valamit ilyen egyszerűen, teljesen lapos színpadra képzelni, piszkosfehérrel, úgy, hogy minden pillanata izzik, hogy minden, a szereplők közötti kapcsolat tökéletesen működik, ebben rejlik a nagyszerűsége.

-A statikusság és csupaszság mellett, hogy érvényre juttatta a darab idő által ki-kezdhetetlen lényegét, egyben bátor vállalkozásnak bizonyult, mert a nézők tűrőképességét és fegyelmezetttségét tesztelte. Úgy gondolom, ez az előadás nem élvezhető, sokkal inkább szellemileg emészthető.

- Emészthető, pontosan így van! Az első bemutató elementárisan hatott a lyoni közönségre, s terveink szerint ezt a változatot visszük majd újra el Párizsba és Brüsszelbe. A



A portrét Felvégi Andrea készítette

nézők elvárásolva nézték a nagy fehér forgópanelet, azok méreteit, lassúságát, áttetszőségét és térváltoztatását. A lyoni produkciót tudatosan koreográfus-rendezővel terveztem. Láttam egy előadást Amszterdamban, ahol a szólótáncos csinált mindent: történetet, fényt, színpadot és táncot. Azt mondtam magamban: na, ez olyan ember, aki *szín-házat* csinál! Bármit, de szeretnék vele dolgozni! Akkor hívtam meg Amagatsut. Még nem tudtam konkrétan, hogy milyen darabot adunk elő, de ez a színházcsináló ember, ez kellett nekem. Választásom egyre boldogabbá tett, mert úgy gondoltam, hogy zenés Csehovot bemutatni olyasvalakivel, aki prózai színházból jön, veszélyes, mert biztosan rá akarja majd erőltetni az előadásra minden, Csehovot

rendezővel dolgozni megint csak hallatlanul veszélyes, mert fogalma sincs róla, hogyan kell Csehovhoz nyúlni, ezért ő meg minden operai sablont akar majd ráakasztani a produkcióra. A koreográfusról viszont azt gondoltam, hogy mivel alapállapota az, hogy teret képez, ő kell Csehovhoz. Itt tizenhárom ember majdnem egészen végig együtt van a színpadon. Olyan jó színpadi térképzést még sosem láttam, mint Amagatsunál. Az operaszínpadok általában sablonosan helyezik el a szereplőket, úgyhogy számomra az volt az egyik alapfeltétel, hogy a térkezelés tökéletes legyen. Megkérdeztem Amagatsut, hogy olvasta-e vagy látta-e a *Három nővér*-t. „Nem, mi az?” - „Csehov.” - „Csehov? Mi az?” Na, ez az én emberem! Mert teljesen tiszta lappal indult, azt nézte, amiről a darab szól - min-

denféle előítélettől, rögzült sémától mentesen.

– A Három nővér színpadi tradíciója pedig igen csak masszív.

– Amagatsu még csak nem is hallott róluk! Hozzá kell tennem, hogy ez szerencsére pozitívan sült el, de vezethetett volna katasztrofához is.

– A dramaturgiai változtatás az előadás egyik legérdekesebb aspektusa. Hogyan alakult ki ez a három részre osztott, egy-egy szereplőre koncentrált forma?

– A kölni opera dramaturgiához, Henneberghez fordultam librettóért. O elkészített egy szövegkönyvet, az eredeti mű redukcióját, kronologikus sorrendbe állított eseményekkel. Mivel én ezzel semmit sem tudtam kezdeni, két évig hevert a fiókomban, hozzá sem nyúltam. Aztán egyszer, amikor találkoztam Henneberggel, azt mondta: „Nézd, ha nem tudsz belőle dolgozni, azt csinálhatsz vele, amit csak akarsz.” - „Igen? Jó, akkor máris hozzákezek.” Ekkor próbáltam meg kialakítani az egy szereplőre - először Irinára, aztán Andrejre, majd Mására - koncentrált dramaturgiát, mert annak az égvilágon semmi teteje nincs, hogy Csehovot eljátsszuk megzenésítve. A dramaturgia valóban erőssége a darabnak

– De ez önön múlt, ezek szerint?

– Igen. En nem akartam „elmesélni” a történetet. Úgy formáltam a szöveget, hogy engem csak annak a száz évvel ezelőtti kornak a mai analóg utalásai érdekeltek. Minden kor egy-egy lelkiállapot. Nemcsak események történnek egy korszakban, hanem a történesek létrehoznak lelkiállapotokat, amelyekben az emberek élnek, s azok a bizonyos lelkiállapotok előidéznek történeket. (Most különösen érezhető a politikában, hogy mennyire egy új generáció életérzése irányítja.) Ez az alapja annak, hogy én a zenét kommunikációs eszköznek tekintem, amellyel létre tudok hozni olyan szituációkat, amelyekben az ember „úgy érzi magát, mint...”. Különöbben nem érdekelnek a történetek, sose tudok elmesélni egyet se; ha kijövök a moziból, nem tudom, miről szólt a film, de marad bennem egy benyomás, egy szag, egy vízió, egy érzet, amelyet viszont évtizedekig magammal hordok. Szavakra, pillanatokra és képekre egészen pontosan emlékszem, de a történetet elveszítem. Amikor operai kísérszövegeket olvasok, mindig megdöbbenek. „Mit bánom én, hogy miről szól! Az érdekel, hogyan szól! Mi van benne?”

– Évtizedekig vitatták, hogy van-e Csehov-nál történet, jobban mondvá dráma, drámai akció, amelyet az opera (és egy esetleges táncfeldolgozás) gyönyörűen meg tud(na) valósítani; létrejöhet-e az a bizonyos „fel-szín alatti áramlás”, melyet az egymás mellett, alatt és között futó dialógusok érzékeltethetnek. Mindez a zenében lehetséges.

– Igen, természetesen zenei polifónia többször előfordul az operámban, vagyis hogy a szereplők egyszerre éneklik a szövegüket, például a két nővér vallomása után. a tűzielenet-ben. A *Három nővér*-ben

JUHÁSZ MELINDA

TALÁLKOZÓ KISVÁRDÁN, BUDAPESTEN ÉS MISKOLCON

Egy hónap alatt három nagy színházi fesztiválra kerül sor az országban. Kisvárdán a határon túli magyar színházak immár tizenkettő-szer gyűlnek össze, hogy egy évad munkájából válogatást adjanak; az Országos Színházi Találkozó helyszíne ezúttal Budapest; míg Miskolcon hosszú idő után ismét országos seregszemlét rendeznek: Magyar Színházak Fesztiválja. 2000 címmel június második felében két héten át az utóbbi évek legjelentősebbnek ítélt produkciói láthatók a Miskolci Nemzeti Színház öt helyszínén.

Mindent összevetve a három fesztiválon mintegy nyolcvan produkciót mutatnak be. Nyilván kevesen lesznek, akik mindenhová eljutnak, s valóban átfogó képet kaphatnak arról, hogy hol tart a magyar színi-át-

zás a millennium évében. De akik csak az egyik vagy a másik városban nézhetik meg az előadásokat, azok is észlelhetik a magyar színház az idő szerint jellemző változásokat, tendenciákat.

Mi más lehet a színházi találkozók célja és feladata, ha nem az összegzés, a mérlegkészítés?! Ezt aligha szolgálta még ilyen bőséges kínálatot nyújtó rendezvénysorozat.

Kiemelt jelentőséget tulajdonítunk e három fesztiválnak, amit nemcsak azzal szeretnénk kifejezni, hogy tájékoztatól közöljük mind-egyik találkozó előzetes programját, hanem azzal is, hogy következő számainkban igyekszünk részletesen beszámolni a tanulságokról, a kikristályosodni látszó folyamatokról és irányokról.

Magyar Színházak Fesztiválja 2000

„Emlékezetes és élvezetes seregszemlék jönnek létre és vonzzák a legszélesebb közönséget a világ kitüntetett pontjain. A fesztiválok felpeszsdítik városok kulturális, társadalmi és gazdasági életét. Fesztiválközpontok és fesztiválvárosok születnek. A modern kultúra nagy zárandokhelyei a nagy találkozók, nagy fesztiválok. A legnagyobb fesztiválok, amelyek a legnagyobb közönséget csábítják, és a közvéleményt a legjobban izgatják, a színházi fesztiválok. A színházak ugyanis elszigetelt kultúrhelyként működnek az egymástól távoli városokban. Egy színházi találkozó azonban mozgósítja a lokális előadásokat, és egy nagy találkozó-helyre gyűjti össze őket... Ilyen találkozó-hely lesz két héttől Miskolcra” - ezekkel a fesztiválmappára nyomtatott mondatokkal s persze további lelkesült szavakkal, elképzelésekkel indította útjára a megálmodott színházi fesztivált Hegyi Árpád Jutocsa. A Miskolci Nemzeti Színház és a Miskolcon június 15-30. között megrendezendő Magyar Színházak Fesztiválja 2000 igazgatóját az előkészületekről kérdezem.

- Valószínűleg egy nagyszabású találkozó álma csillan föl képzeletében, amikor az elmúlt évben hozzákezdett egy olyan színházi seregszemle szervezéséhez, amely akár főpróbája lehet a 2001-re meghirdetett miskolci operafesztiválnak.

- Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Miskolcon létrejött egy nagy fesztiválközpont. Amikor annak idején elkezdődött - még valamikor Grósz Károly működése alatt

- a színház rekonstrukciója, túlságosan is nagyszabású tervet valósítottak meg: ezt az öt helyszínű színházi együttest est, a maga történelmi nagyszínházával. Azt hiszem, érdemes egy pillantást vetni a közelmúltba, hiszen nagyméretű színházunk posztmodern területe kamarájával alakítható, továbbá itt a „fabrique étage” eszményének megfelelő csarnok, amely a szezonban stúdió, de nyáron a lefedhető nézőterű szabadterű színpada is egyben, és a játékszínnel egyszerre jelent áldást és teherteret. Ugyanis nagyon fontos, hogy valamennyi játszóhelyet kilasználjunk, s valamennyiben előadásokat tartunk, természetesen mindegyikben a színtér adta lehetőségeknek megfelelően. Ez viszont rengeteg munkát jelent a társulat számára, amelynek létszáma nem nőtt a rekonstrukcióval párhuzamosan. De az már a kezdet kezdetén látszott, hogy itt fesztiválokat kellene rendezni. Nehéz volt azonban elfogadtatni a város vezetésével, hogy ez a legolcsóbb és leghatékonyabb kitörési lehetőség Miskolc számára, ha az acélvárosi arculatot kultúrvárosi arculattá kívánja változtatni.

- Kitörés a szürkeségből, az állóvízből, a szellemi tunyaságból - gondolhatjuk ekként is. Így született meg az operafesztivál ötlete, amelynek meghirdetett időpontja 2001 nyara.

- Az operafesztivál neve Bartók + ... Miskolci Operafesztivál lesz. Az első évben Bartók + Verdi, a másodikban talán Bartók + Mozart szerepel a címben, utalva a fesztiválok tartalmára. Miskolc városa már megalapította a FesztiváIROda Kht.-t. Ha minden a

tervek szerint halad, egy évről évre bővülő repertoárú operafesztivál jöhet létre ebben az eurorégióban, amely Szlovákiától Olaszorszáig és Németorszáig válogat Európa operaprodukcióiból és a magyar termésből. Persze az ország legfiatalabb operatagozata, a miskolci is fellép majd. Az első évben hét-tíz napos lenne a fesztivál, később tíz-tizenöt napos. A legizgalmasabb európai Bartók-produkciók mindig jelen lesznek a fesztivál programjában.

- Ehhez persze tudomásul kell venni azt is, hogy a világ nagy operafesztiváljai idejében terveznek, akár több évvel előre tudják pontos programjukat. De térjünk vissza a jelenre: mit jelent a Magyar Színházak Fesztiválja 2000 elnevezés?

- A cím a millennium jegyében született. Elképzelésünk szerint ez a színházi találkozó arra hivatott, hogy megmutassa és fölmérje, hol tart ma a magyar színház határon innen és túl.

- Ez miként rímelt a hagyományos Országos Színházi Találkozóra, vagy éppen miben mond ellent, hiszen az időpontja igen közel van a Magyar Színházak Fesztiváljához?

- Semmiféle tendencia nem rejtőzik számdékainkban egyetlen magyar fesztivállal szemben vagy mellett sem. Egyszerűen kapunk egy lehetőséget a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumától, hogy a millennium jegyében rendezzünk fesztivált, ha már úgyis fesztiválközpont-szerű színházunk van. Bennünk meg fölcillan a képe egy másik színházi fesztiválnak, amely Miskolc és a

szakma örömeire létrejöhet, tiszteletben tartva az Országos Színházi Találkozót. Hát nem kellene még több fesztivál az országban? En úgy hiszem, a kettő egyáltalán nem zárja ki, nem zavarja egymást.

– *Mielőtt Miskolcra indultam, a televízióban két „boldog színigazgatót” – így mondta Lakat T. Károly, a riporter – láttam. Balikó Tamás és Jordán Tamás arról beszélt, hogy szeretnék, ha a jövő esztendőitől kezdve Pécs adna otthont az Országos Színházi Találkozónak, s ehhez, úgy tűnik, megnyerték a városi önkormányzatot is.*

– Miért lenne az baj, hogy több helyen is rendeznek színházi találkozót? A közönség ma nem tud egyik városból a másikba vándorolni egy-egy előadás kedvéért. En nagyon fontosnak tartom, hogy miként a világ számos országában, nálunk is sokszínű legyen a fesztiváleben, itt is láthatók legyenek vendéglőadások meg amott is, itt is ismert lehessen a művész meg másutt is. Ez jó a színháznak, jó a szakmának, s jó a közönségnek is. Lehet, hogy naivitás, de bennünket ez az eszmény vezérel. A mi fesztiválunk egyébként egyszeri, hiszen a jövő év már az operafesztiválé. Másrészt az országos találkozó kizárólag az éppen befejeződő szezon legjobb teljesítményeiből válogat, mi pedig elgondolásunk szerint minden olyan produkciót megpróbáltunk figyelembe venni, amely még műsoron van, függetlenül a premier időpontjától. Azokra az előadásokra is gondoltunk, amelyek valahol már bizonyítottak, tehát esetleg szerepeltek már fesztiválon, elismerést kaptak, és még nem kerültek le a színház repertoárjáról. Ezenkívül szeretnénk, ha valamennyi színházi műfaj képviseltetné magát. Jelen lesznek hagyományos és alternatív színházi produkciók, nagyszínházi, stúdió- és kamaradarabok, gye- rekszínházi és bábelőadások, valamint opera-, operett-, musical-, táncprodukciók. Nem véletlenül választottuk a fesztivál emblémájául a nyitott legyezőt, amelynek minden szárnyában más és más műfajú jelenet, más és más műfajban játszó színész látható. Ez jelzi a sokműfajúság igényét és vágyát.

– *Két hét a fesztivál tartama. Hány előadást terveznek ezekre a napokra?*

– Az elképzelések szerint napi két-három előadást tartunk négy helyszínen. Keresünk más színhelyeket is, például a beregszásziak *Gyilkosság a székesegyházban* című produkcióját templomban szeretnénk eljátszatni; lesznek utcaszínházi produkciók, gyerekeknek szánt játékok, emellett óriásbábuk és gólyalábasok járnak majd a városban.

– *Ha jól értem, húsz-huszonöt produkciót láthat majd a közönség. Hány előadásból válogattak, kik és milyen elgondolás alapján?*

– Egy hattagú előválogató zsűri adott ajánlatot: Garaczi László, Gáspár Tibor, Meczner János, Müller Péter Sziámi, Novák János és Szikora János. Kiindulópontként egy-egy átfogó terület jutott mindegyikükre – például Garaczié volt a kortárs színház, Müller az alternatív előadásokat figyelte. Ezenkívül mindegyikükre jutott két-három fővároson kívüli színház határon innen és

túl, s mindannyian néztek budapesti előadásokat.

– *Ki választotta ki a zsűritagokat?*

– Szakmai konszenzus alapján állítottuk össze a névsort, s figyelembe vettük a zsűri összeállításánál a fesztivál fő támogatójának, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának elképzeléseit is.

– *Még mielőtt a támogatási rendszerről beszélünk, nézzük meg a válogatás módját.*

– Az említett szempontokon kívül szeretnénk, ha legendás előadásokat is láthatna az itteni közönség. Azt kértük a zsűritől, hogy lényegesen több előadást ajánljon, mint amennyit a fesztiválon be tudunk mutatni, hiszen számítanunk kellett technikai nehézségekre is. Amelyek be is következtek, hiszen nem egy produkcióról kiderült, hogy nem „fér be” a miskolci színpadra, felmerültek egyeztetési problémák is, más darabok köz-ben lekerültek a műsorról, és szétszedték a díszletüket. Efféle nehézségekkel most, a program végső összeállításának idején naponta találkozunk.

– *Mégis hány előadást ajánlott a zsűri?*

– Minden helyszínrre tíz-tizenkét előadást.

– *Látható ez a lista?*

– Mivel a szervezés alatt egyeztetési és technikai okokból többször változtak a címek, autentikus listát nem tudok mutatni.

– *Nem lehetett volna eleve úgy válogatni, hogy végül a zsűri csak olyan produkciókat ajánljon, amelyeknek miskolci bemutatkozása nem ütközik technikai akadályba?*

– Mindenki megkapta a színpad méreteit, az alaprajzokat, de minden műszaki paramétert nem lehetett egyeztetni.

– *Csak nem inkognitóban nézték a produkciókat? Bejelentkeztek egy színházba, és nem mondták meg, miért vannak ott, vagyis úgy tettek, mintha pusztá szakmai vagy uram bocsá! magánérdeklődésből néznék az előadást?*

– Nem. Inkább arról van szó, hogy nem tudott mindenki minden előadást megnézni vagy újraneézni. Az szinte elképzelhetetlen lett volna, hogy a zsűritagok teljes repertoárokat tanulmányozzanak. Nemcsak előadásokat néztek meg, hanem videofelvételeket is, belátásuk szerint beszélgettek egy-egy terület szakemberével, dramaturgokkal, kritikusokkal, esetleg figyelembe vehettek ötleteket.

– *Ki finanszírozza a fesztivált?*

– Miskolc városa, szponzorok és nagy részben a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, tekintettel a millenniumi esztendőre. A város főleg szolgáltatásokkal támogatja a találkozót, infrastrukturális segítséget ad, fesztiválbuszokat biztosít. A Miskolci Egyetem Marketing Tanszékének a vezetője pedig mint a fesztivál marketingmenedzsere a szponzorálási kérdésekkel foglalkozik.

– *Kinek szól a fesztivál: a helybelieknek, a vendégeknek – gondolok itt arra, hogy egy efféle fesztiválnak idegenforgalmi vonzata is lehet, persze csak ha jó előre megszervezik –, netán a szakmának, a színháziaknak?*

– Természetesen a szakmának szól, de legalább ennyire a miskolci közönségnek is.

– *Gondolom, ehhez az is hozzájárul, hogy Miskolcon szeretik és elismerik a szín-házat.*

– A színház elismertsége, elfogadottsága,

látogatottsága Miskolcon magas. Ebben a városban százhetvenöt éves a színházépület, és sokan, akik itt ma bérletet váltanak, ugyanazon a széken, ugyanabban a páholyban ülnek, ahol egykoron dédapjuk, nagyapjuk ült. Nekik és persze az újabb színházba járóknak akarjuk megmutatni, mit kínál a magyar színjátszás. S persze szeretnénk azt is bizonyítani, hogy van létjogosultsága és értelme a fesztiválnak, hogy a város és a környék szempontjából egyaránt fontos egy efféle program. De ugyanennyire a szakmának is szól a fesztivál. Minden színházból meghívunk két vendéget, s szeretnénk, ha végig itt lennének.

– *Névre vagy színházaknak szóló invitálást küldenek? Elképzelhető, hogy valaki két hetet Miskolcon tölt?*

– A meghívás a színházaknak szól, rájuk bízunk, kiket delegálnak, igazgatót, rendezőt, dramaturgot vagy tervezőt, színészt. S persze úgy képzeljük, hogy akár váltsák egymást, de mindig legyen itt legalább két kolléga minden színházból, aki nézi az előadásokat, aki találkozik a többi színház képviselőjével, aki részt vesz a beszélgetéseken.

– *Napközben, esetleg az előadások után bizonyára lesznek a fesztiválhoz csatlakozó másfajta programok is. Sor kerül tanácskozássokra, vitákra, szakmai beszélgetésekre?*

– Az első napon üres paravánok fogadják azokat, akik bepillantanak a leendő fotókiállítás színhelyére, hogy azután lassan majd képek borítsák a fehér vásznakat. Ugyanis a *Percről percre, napról napra fesztivál* című tárlat követi majd az eseményeket. Szétszórt csillagok lesz a címe annak a kiállításnak, amelyik az emigráció magyar nyelvű színjátszásának dokumentumait mutatja be. Invitáló leveleket küldtünk a földgolyó sok országába és városába, ahol még létezik emigrációs magyar színház, színjátszás. A Világkávéházba azokat az alkotókat várjuk, akik az Egyesült Államokból, Kanadából, Izraelből jelezték, hogy szívesen mesélnek Miskolcon a maguk színházáról. Kétnapos tanácskozást szervezünk az európai integráció színházi vonatkozásairól. De szó esik majd a kultúra finanszírozásáról, jogdíjkérdésekről s általában a színházak helyzetéről, működéséről. Ez a konferencia nyilvánvalóan a szakmának szól.

– *Mit szól a szakma az új fesztiválhoz?*

– Elhangzottak olyan kérdések, hogy vajon miért kell még egy fesztivál, miért kell még egy színházi találkozó, de a többség megérti: nem versengésről van szó, nem arról, hogy egymás elöl akarunk valamit elvenni, inkább arról, hogy minden új lehetőséget meg kell ragadni. Ez a fesztivál találkozási lehetőség a szakmának, ismerkedési lehetőség a közönségnek, és megmutatkozási lehetőség a városnak. Úgy gondolom, hogy a miskolci fesztivál egy lépés lehet afelé, hogy – mint más országokban – egyre több színházi találkozó színesítse színházi életünket. Nem egymás ellen, hanem a színház érdekében. Ez a közös érdekünk, ettől lesz népszerűbb és jelentőségesebb a

Az interjút készítette: **RÓNA KATALIN**

FSZTIVÁLELŐZETES

MAGYAR SZÍNHÁZAK F E S Z T I V Á L J A
Miskolc 2000. június 15-30.

15. csütörtök

18.30 óra (Nagyszínház)
BÁNK BÁN
Miskolci Nemzeti Színház

19.30 óra (Kamaraszínház)
MESTERKURZUS
Vígsház
20 óra (Csarnok)
EGY NŐ Vígsház

16. péntek

19 óra (Nagyszínház) **HEGEDŰS**
A HÁZTETŐN
Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg

19 óra (Kamaraszínház)
ROKONOK Radnóti
Színház

17. szombat

19 óra (Nagyszínház)
LORENZACCIO
Temesvári Színház

20 óra (Játékszín)
A KÖPÖNYEG
Thália Színház

21 óra (Csarnok) **BALTA**
A FÜLBEN
Kaposvári Csiky Gergely Színház

18. vasárnap

16 óra (Csarnok)
A VARÁZSFUVOLA
Budapest Bábszínház

19 óra (Nagyszínház)
GYALOG GALOPP
Szegedi Nemzeti Színház

19 óra (Kamaraszínház)
HAT SZEREP KERES EGY SZERZŐT
Újvidéki Színház

19. hétfő

18 óra (Csarnok)
KÉK RÓKA
Madách Színház

19 óra (Nagyszínház)
KÉS A TYÚKBAN
Katona József Színház

20.30 óra (Kamaraszínház) **MÁRTON**
PARTJELZŐ FÁZIK Merlin
Színház

20. kedd

19 óra (Kamaraszínház)
MACSKAJÁTÉK
Kassai Thália Színház

19 óra (Csarnok)
A VAK MEGLÁTTA, HOGY KIUGROTT
Atlantisz Színház

21. szerda

18 óra (Nagyszínház)
KRÉTAKÖR
Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

19 óra (Kamaraszínház)
STÍLUSGYAKORLAT
Komédiium

22. csütörtök

16 óra (Játékszín)
A CSÁSZÁR ÚJ RUHÁJA
Stúdió K.

19 óra (Nyári Színház)
A Miskolci Szimfonikus Zenekar hangversenye

21 óra (Kamaraszínház)
DE MI LETT A NŐVEL'
Kis Csaba Társulat

23. péntek

16 óra (Kamaraszínház)
KENDZSEBÁJ MENYEGZŐJE
Vojtina Bábszínház, Debrecen

19 óra (Nagyszínház)
OTHELLO Új
Színház

24. szombat

De. 11 drat, du 14 óra (Játékszín)
KUKACMATYI Kolibri
Színház

15 óra (Nagyszínház)
BORS NÉNI
Kolibri Színház

16 óra (Kamaraszínház)
SZOMORÚ VASÁRNAP
Vidám Színpad

19 óra (Nyári Színház)
A Kijevi Szimfonikus Zenekar hangversenye

25. vasárnap

19 óra (Nagyszínház)
BALFÁCÁN VACSORÁRA
József Attila Színház

19 óra (Kamaraszínház)
A LOURCINE UTCAI GYILKOSSÁG
Kolozsvári Állami Magyar Színház

16. hétfő

19 óra (Nagyszínház)
Magyar színészek a nagyvilágból

19 óra (Nyári Színház)
A Kassai SZimfonikus Zenekar Hangversenye

27. kedd

19 óra (Nagyszínház)
MENYEGZŐ ÉS A CSODÁLATOS MANDARIN
Szegedi Kortárs Balett

19 óra (Kamaraszínház)
ISTEN HOZOTT SZELLŐ!
Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

28. szerda

19 óra (Nagyszínház) **A VÍG**
ÖZVEGY Budapesti
Operettszínház

20 óra (Játékszín)
VÉREMBEN TŰZEK, VIRÁGOK
M. Szabó Ildikó estje

29. csütörtök

19 óra (Kamaraszínház) **AZ**
ÜVEGCIPŐ Miskolci
Nemzeti Színház

19 óra (Csarnok)
A NAGY HŰHA
Sámán Színház

30. péntek

19 óra (Nagyszínház) **ELISABETH**
Miskolci Nemzeti Színház

Országos Színházi Találkozó

Budapest, 2000. június 4-11.

Június 4.

16 óra (HáziSzínpad, Vígszínház)

AZ IGLIC
Vígszínház

19 óra (Tivoli Színház)

A VÁGY VILLAMOSA
Budapesti Kamaraszínház

19 óra (Katona József Színház, Kamra)

KÉS A TYÚKBAN
Katona József Színház

23 óra (Szkéné Színház)
KÓRHÁZ, BAKONY
Szkéné Színház

Június 5. 19 óra (Thália Színház)

GYALOG GALOPP
Szegedi Nemzeti Színház

2130 óra (Thália Színház, Régi Stúdió)

SZAPPANOPERA Pécsi
Harmadik Színház

Június 6. 19 óra (Thália Színház)

A VISZONTLÁTÁS TRILÓGIÁJA
Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

Június 7. 19 óra (Katona József Színház, Kamra)

KÖZELLENSÉG
Katona József Színház

22 óra (Stúdió K.)

A SZŰZ, A HULLA, A PÜSPÖK ÉS A KÉSEK
Stúdió K.

Június 8. 19 óra (Katona József Színház)

BUTLEY
Pécsi Nemzeti Színház

22.30 óra (Thália Színház, Új Stúdió)

TÓTFERI
Csokonai Színház, Debrecen

Június 9. 19 óra (Thália Színház)

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA
Katona József Színház, Kecskemét

Június 10. 19 óra (Thália Színház)

Világjobbító
Csiky Gergely Színház, Kaposvár

2230 óra (Thália Színház, Régi Stúdió)

A VÁGY Thália
Színház

Június 11. 11 óra (Merlin Színház)

GRIMM-MESÉK
Atlantisz Színház

15 óra (Thália Színház)

HEGEDŰS A HÁZTETŐN
Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg

19 óra (Vígszínház)

SWEENEY TODD
Csiky Gergely Színház, Kaposvár

2230 óra (Radnóti Színház)

LÁNGARC
Radnóti Színház

Kezdetben úgy nézett ki, hogy ennél rosszabb már nem lehet. Duruzsolták, hogy az idén nem is lesz Országos Színházi Találkozó; többek között azért, mert se pénz, amiből, se pénzes város, ahol megtarthatnák. De magunk is duruzsoljuk évek óta, hogy a fesztivállal gondok vannak, hogy „újra kell gombolni a kabátot”, hogy rémes előadások sorát voltunk kénytelenek mint az évi legjobbakat végignézni, és hogy ebből elég.

Na, a kabát egyelőre nem lett újragombolva, de legalább le lett véve - és most egy amolyan átmeneti találkozónak nézünk elébe. Megszervezése előtt nem született megannyi grémium megannyi elaborátumának vitáját követő konszenzus, hanem egy igen kézenfekvő válogatási elv alapján felállt csapat egyszerűen kiválasztotta a (szerinte) legjobb előadásokat az elmúlt évből. Nem volt idő - tán szándék sem - arra, hogy hosszú távra gondosan kimunkált szempontrendszer zavarja meg a józan ész és a hétköznapi éleslátást, hiszen egyetlen szempontot tűztük maguk elé a válogatók: a minőséget.

Ha belegondolunk, ez a kényszer szülte egyszerűség voltaképpen az egyetlen járható út. Ha bármilyen más szempont vagy mérle-

gelés kerül mellé - már megszünteti ezt az egyetlen, amely szükségképpen csak akkor képes érvényre jutni, ha önmagában áll.

Hogy miért kell ennek az alapigazságnak a belátásához nálunk „vészhelyzet”, az rejtély.

Es akkor jöttek a Színházi Társaság öt szakmai szervezetének delegáltjai - Bal József, Csizmadia Tibor, Felföldi Anikó, Kézdy György, Khell Zsolt, Lökös Ildikó, Sándor L. István, Solténszky Tibor, Szücs Katalin, Tímár Eva, Zeke Edit -, üléseztek néha, megbeszélték, ki mit látott, ki mit ajánl megnézésre a többieknek, aztán vitatkoztak néhányat, és megállapodtak a mellékelt programban. Két rendező, három színész, két dramaturg, két tervező, két kritikus „szavazta be” az előadásokat - és első ránézésre el lehet mondani, hogy az elmúlt évad mezőnyéhez képest eléggé jól. Ez persze nem jelenti azt, hogy minden legjobb szerepel majd a budapesti találkozón; meg azt sem, hogy ami szerepel, az mind *legjobb* - hiszen végső soron tizenkét egyéni ízlés szavazott, de nagyjában-egészében elég jó a mezőny: lesz miből válogatni a zsűrinek: Csengerv Adrienne-nek. Grunwalskv

Meg a közönségnek is: tizenhét előadásból, amelyek közül kilenc vidéki (nyolc színházból egyébként, mert Kaposvárról kettő jön). De ha már számolgatni kezdünk, érdemes megjegyezni, hogy a fővárosi nagyszínházak a válogatók szerint nem állítottak ki versenyképes produkciót a nagyszínpadon; hogy a produkciók több mint fele kamara-, de inkább stúdióméretű; hogy van köztük négy új magyar dráma, és legalább még egy-szer ennyi kortárs külföldi.

Válogathat a szakma is: a tervek szerint a fesztivál klubjában, a Merlinben több szakmai tanácskozás lesz. Az egyik valószínűleg azokról a legendás alakításokról fog szólni, amelyek mai előadások alakításairól is minduntalan eszünkbe jutnak; egy másik a színész alkotói közreműködéséről, pontosabban a színészi kreativitás mindig vitatott mértékéről; egy harmadik az úgynevezett „levegőben lógó” darabokról (amikor három-négy *Vízkereszt* vagy ugyanennyi *Ványa bácsi*, esetleg *A vágy villamosa* „söpör végig” az országon); egy pedig arról a talán megválaszolható kérdésről, hogy ugyan mitől és miért vannak tele a teli színházak...

Kisvárdai Fesztivál

Május 26-án az Újvidéki Színház *Hat szereplő szerzőt keres* című Pirandello-előadásával kezdődik a Határon Túli Magyar Színházak XII. Fesztiválja. A június 4-ig tartó rendezvényen huszonhárom határon túli és három hazai együttes harmincöt produkciója látható. A számok azt mutatják, hogy évről évre nő azoknak a színházaknak, együtteseknek és formációknak a száma., amelyek a kisebbségi helyzetben lévő magyaroknak játszanak. E társulatok közé nemcsak hivatásos kőszínházak művészei tartoznak. hanem a két erdélyi főiskola végzősei éppen úgy, mint a mostoha körülmények között dolgozó, de szívósan kitartó bábszínházak, amelyeknek száma szintén örvendetesen emelkedik. Sőt, idén magánszínház is megjelenik a találkozón.

A fesztivál ebben az évben elsősorban a

találkozásejelletet igyekszik erősíteni, annak ellenére, hogy a határon túli éshazai szakemberekből és közéleti személyiségekből álló művészeti tanács rangos díj. at is odaítél.

A rendezvényen minden színház azzal a produkcióval vesz részt, amelyikkel nevezett, tehát ezen a fesztiválon nincs előzsűrizés, szakmai válogatás.

Az előzetes prograból és a már Budapesten, a Fővárosi Önkormányzat és a Thália Színház vendégjáték-sorozatának keretében látottakból arra lehet következtetni, hogy több társulat is egy hosszú folyamat érdekes szakaszáról tudósíthat. A ha áron túli színházak néhány saját rendezőjének munkáján kívül éveken át elsősorban : magyarországi vendégrendezők produkció t láthattuk. Ebben az évben több olyan előadás is műsorra

kerül, amelyet román rendező állított színpadra. S ez nem csak erdélyi színházakban fordul elő egyre nagyobb számban: három román rendező jegyzi például az újvidéki produkciót is. Ezek az előadások két színházi stílus egészséges keveredéséről, egymást megtermékenyítő hatásáról adhatnak számot.

Többéves hagyomány, hogy a fesztivál ideje alatt egy-egy hazai társulat is fellép Kisvárdán. Ez egyrészt a magyarországi és a határon túli színházak közötti szorosabb kapcsolat kiépülését segíti, másrészt tanulságos referencia lehet a fesztivál helyi és szakmai közönsége számára. Most három „vendég” érkezik: a nyíregyházi színház és a Komédi-um egy-egy produkciója mellett az Új Színház előadása, A *chioggiai csetepaté* lesz látható. Ezzel zárul a találkozó.

HATÁRON TÚLI MAGYAR SZÍNHÁZAK XII. FESZTIVÁLJA

Kisvárdá, 2000. május 26 - június 4.

Május 26. (péntek)

9 és 10.4 (Kocsmaszínház)
ARÚTKISKACSA
Matyi Műhely Magánbábszínház, Nagyvárad 20 óra (Várszínpad)
MEGNYITÓÜNNEPSÉG
HAT SZEREPLŐ SZERZŐT KERES
Újvidéki Színház

Május 27. (szombat)

10 óra (Művészetek Háza)
HÁROM NŐVÉR
A kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetem Színházművészeti Tanszéke hallgatóinak előadása
20 óra (Művészetek Háza)
HÁZTÜZNÉZŐ
Kolozsvári Állami Magyar Színház

Május 28. (vasárnap)

10 óra (Művészetek Háza)
PISTI A VÉRZIVATARBAN
Újvidéki Színház
18 óra (Művészetek Háza) KÖZELLENSÉG
A Kosztolányi Színház és a Népszínház közös produkciója. Szabadka
21 óra (Várszínpad)
KÉT ÚR SZOLGÁJA
Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely
24 óra (Kocsmaszínház)
PÁRATLAN PÁROS
Tanyaszínház; Újvidék

Május 29. (hétfő)

8.30, 9.45 és 11 óra (Kocsmaszínház)
BOHÓCOSBARANGOLÁSOK
Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós
13 óra (Művészetek Háza)
ZÁCH KLÁRA
Népszínház Szabadka

11 óra (Művészetek Háza)
MACSKAJÁTEK
Thália Színház, Kassa

Május 30. (kedd)

9 30 és 11 óra (Kocsmaszínház)
A KECSKE ÉS A HÁROM GIDÓ
Árkádia Ifjúsági és Gyermekszínház, Nagyvárad
15.00 óra (Művészetek Háza)
AZ EMBER, AZ ÁLLAT S AZ ERÉNY
Színművészeti Egyetem, Marosvásárhely
22 óra (Művészetek háza)
EGY SZERELEM HÁROM ÉJSZAKÁJA
Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós 24 óra (Kocsmaszínház)
Szabó Tibor nosztalgiaeste

Május 31. (szerda)

930 és 11 óra (Kocsmaszínház)
CSIZMÁS KANDÚR
Jókai Színház, Komárom
10 óra (Művészetek Háza)
A CSÚNYALÁNY
Thália Színház, Kassa
18 óra (Művészetek Háza)
JÓ ESTÉT, NYÁR, JÓ ESTÉT, SZERELEM!
Jókai Színház, Komárom
21 óra (Várszínpad)
A FALU ROSSZA
Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza
24 óra (Kocsmaszínház)
EGY ÁLLÁSTALAN SZÍÉS Z
Csiky Gergely Színház, Temesvár

Június 1. (csütörtök)

9 és 10.30 óra (Kocsmaszínház) MAJOLENKA
HERCEGKISASSZONY Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház, Marosvásárhely
10 óra (Művészetek Háza)
LUDAS MATYI CSÍKORSZÁGBAN
Tomcsa Sándor Színház, Csíkszereda
18 óra (Művészetek Háza)
MACSKAJÁTEK
Népszínház Szabadka

21 óra (Várszínpad)
SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
Marosvásárhelyi Nemzeti Színház
24 óra (Kocsmaszínház)
ORFEUM
Nagyvárad Állami Színház

Június 2. (péntek)

830 és 10 óra (Kocsmaszínház)
VILÁGSZÉP NÁDSZÁLKISASSZONY
Puck Bábszínház, Kolozsvár
11 óra (Művészetek Háza)
A TAVASZ ÉBREDESE
Marosvásárhelyi Nemzeti Színház
1730 óra (Művészetek Háza)
AMAKRANCOSHÖLGÝMEGSZELÍDÍTÉSE
Sztatmámémeti Északi Színház
22 óra (A Városi Tornacsarnok előtti téren)
GYEREKESSÉGEK
SONKA STRATÉGIA
Csiky Gergely Színház, Temesvár
24 óra (Művészetek Háza)
SHAKESPEARE ÖSSZES RÖVIDÍTVE
Gáspár Andras, Kálid Artúr és Kálly Molnár
Péter előadás,

Június 3. (szombat)

10.30 óra (Kocsmaszínház)
CINI SAMU KALANDJAI
Brighella Báb(- és Gyermekszínház, Sztatmámémeti
17.30 óra (Művészetek Háza)
PEER GYNT
Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy
22 30 óra
DOROTTYA
Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, Beregszász
24 óra (Kocsmaszínház)
MI LESZ HOLNAP?
Marosvásárhelyi Nemzeti Színház

Június 4. (vasárnap)

20 óra (Várszínpad) -ZÁRÓÜNNEPSÉG A
CHIOGGAI CSETEPATÉ ÚJ SZÍNHÁZ

KÁRPÁTI PÉTER:

TÓTFERI - VILÁGVEVŐ

És csoda megtörténik

Spolarics Andrea (Ilka) és Mucsi Zoltán (Jani) a *Világvevőben*

Kárpáti Péter két „misztériumjátékát” mutatta be a Bárka, illetve a debreceni Csokonai Színház. Az archaikus műfajmegjelölés elsősorban nem a darabok témájára, inkább világképére és szerkezetére utal. A több változatban (és több címmel) létező *Világvevő* a Dráva menti életképjeleneteket egy rádiós koncertközvetítés (illetve az azt bevezető interjú) részleteivel kapcsolja össze. A mélyben élők és a hírességek világának kontrasztja valójában a világszintek találkozásának és áttünésének lehetőségét teremti meg. De ez csak úgy következhet be, ha a darab a realitásból az irrealitás világba fordul át: a pecázó Janit megszólítja a horgára akadt nagy hal, s „jöttet helyébe jót” ígér, ha elengedi. És a csoda megtörténik: Jani egyszer csak az eddig táskarádióból követett Végh Annamária-koncerten találja magát, ahol azonnal és feltartóztathatatlanul egymásba szeret a művész és a cigányember. Ennek a „mesei” fordulatnak a fénvtörésé-

ben láthatóvá válnak a mű mélyszerkezetét meghatározó mitikus elemek, amelyek afféle furcsa stációtörténetnek mutatják az utat, amelyen a főhős eljut a folyóhoz, a létezés határhelyzetéhez, élet és halál találkozási pontjához, és azokat a döntéseket, amelyekkel a szereplők önmaguk, társaik és gyerekeik sorsát alakítják. Ezekben az artikulálatlan, észrevétlen választásokban - akárcsak a hal kifogásában vagy eleresztésében - önkéntelenül is a pusztulás és újjászületés erőit testesítik meg.

Kárpáti legújabb darabja, az *Ámi Lajos* meséi nyomán készült *Tótféri* többféle mitikus szerkezetet is magába sűrít. Egyrészt felismerhető benne a „jó ember kerestetik” archetipikus helyzete: az istenek (ebben az esetben „Atyám Teremtőm” és „Szempétör”) a világot járják, hogy ráakadnak-e még olyan jó emberekre, akik miatt megmenthetőnek ítélik a világot. A *Tótfériben* egy „Szögén asszonnal” találkoznak, aki nekik adja utolsó

„efforintját”, ráadásul be is fogadja őket a házába. Az istenek hálából mindenféle csodákat tesznek vele, még gyermekáldással is megjutalmazzák. Ez utóbbi motívum a Megváltó, a „világhőse” születésének mitológiáját idézi. Egyrészt azért, mert Atyám Terem-tőmnnek az asszony vajúdása közben elhangzó mondatai a világ pusztulásának lehetőségét jelzik. („Meg van mondva, Pétor: Mikor a világ el akar veszni, hét esztendeig nem születik, nem hal. Nincs halál, nincs születés... Nem megmontam? Ezer évet megadok az embőrnék, másik ezret nem adok az embőrnék. Mindönki tuggya, beszéli a nép. Úgy láccik, röktön letellik az a másik ezer, vagy má letellet?”) Másrészt látjuk is, ahogy Tótféri a világ egészét átszelő utazása köz-ben legyőzi Bégát, az „Ancikrisztust”, aki Atyám Teremtőm jóslatának megfelelően be akarja gyűjtani a ténpört, azaz az óceánt, hogy az ég-földre áttérődő tűz által elveszeirse a világot.

Kárpáti darabjai azonban „posztmodern” misztériumjátékok: a jó és a rossz többnyire zárt jelentekben elmesélt küzdelme folyamatosan ironikus idézőjelek közé kerül, s a szerző a mitikus utalásokat is a viszonylagosság, az eldönthetatlenség játékos közegébe helyezi. *Tótféri* világát megváltó hőstette például még a születése előtt zajlik, akkor, amikor a „Doktert” akarja magával cipelni vajúdo édesanyjához. De sajnos későn érkeznek: a „világhőse” helyett már megszületett Julika. A *Világvevőben* is eldönthetetlen a csoda valódisága, a darab utolsó képeiben, a történetek viszonylagosságát hangsúlyozva, többszörösen áttűnnek egymásba a színterek: eldönthetetlen, hogy valóba[meg]történnek-e a váratlan, hihetetlen fordulatok, avagy csak a folyóba, halálba zuhanó jani utolsó vízióiként látjuk-e őket.

SZÍNHÁZI JÁTÉKOK

Novák Eszter bárkabeli Világvevő-rendezéséből hiányzik ez az eldönthetatlenség. Nála valóban megtörténnek a csodák, amelyek azonban inkább egy show-műsor hatáselemei, s nem a valóság ismeretlen dimenzióit feltáró, metafizikai értelmű történetek. Nemcsak azt látjuk, hogy a horgászához öltözött Jani (Mucsi Zoltán) megjelenik a rádióműsor helyszínén, ahol azonnal szerelembe esik a csillogó, flitterdíszes balruhába öltözött Végh Annamáriával (Prókai Annamária), hanem azt is, hogy a közös paplan alá bújt falusiak együtt hallgatják a Jani boldogságáról szóló élő rádióközvetítést. Még Keszeg is felkel a halottas ágyáról, és odatelepszik a többiek közé. Miközben lika (Spolarics Andrea) buktával kínálja szomszédait, színes ruhákba öltözött cigányok jelennek meg, s önfeledten zenélni, énekelni, táncolni kezdenek, mintha máris elkezdődött volna Janiék romalakodalma.

Jani átlépése a rádióműsor világába azért nem hat hihetetlennek, mert ezt a darabban mindvégig „éteri” szintként jelen lévő világot a Bárka előadása az első pillanattól valóságosnak mutatja. Az előadás kezdetén Novák Péter a nézőket a *Világvevő* című rádiós talk-show közönségeként köszönti. Az adás kezdete előtt begyakoroltatja velünk a sustorgást, a kis és a nagy tapsot, hogy az asszisztens jelzéseit követve „spontán” módon reagálhassanak a műsor fordulataira. Aztán Novák kipenderít a teremből egy lányt, aki elfelejtette kikapcsolni a rádiótelefonját, s máris megszólal a szignál, kezdődhet a nyilvános show-műsor, a dalokkal fűszerezett beszélgetés. A talk-show dalai, beszélgetésfoszlányai később is fel-felbukkannak: néha a főszereplő rádiójából szólalnak meg, máskor jeleneteket átkötő betétek. Ez a felütés azonban megfordítja az eredeti viszonyokat: amíg a darabban a Dráva menti életkép jelenti a viszonyítási pontot, amelyhez képest a rádió-műsor világa kevésbé valóságosnak tűnik, ezzel szemben az előadásban a hangsúlyozottan a Bárka Színházban zajló talk-showhoz képest hat váratlan színházi csodának, amikor eltűnik a rádióműsor díszlete, s a hát-térből előregördül egy lejtős dobogó, amelyen falusi kert van berendezve, valódi földdel, fűvel, kerítéssel, koszlott sparhelttal, ütött-kopott bútorokkal. Íme a naturalista

díszlet, amely meseszerűen hat, a valóságot ábrázoló színház, amely mélységes iróniával viszonyul önmagához. (Ez az irónia jelen van Khell Zsolt díszletében is: a szereplők a szekrények ajtaján át közlekednek.)

Az ironikusan kezelt színházi közeg megszabja az előadás stílusát: az életképjelenetekben lényegében re. ista játékot látunk, amelyet nem a valóság ábrázolásaként (utánzásaként), legfeljebb . vele való játékként értelmezhetünk. Fontosak (és pontosan meghatározottak) azok a mikrohelyzetek, amelyekben a szereplők megjelennek (ahogy például Jani a kukac áram al való szedéséhez készülődik, ahogy Jutka - Tóth Ildikó - halott férjét válogatja ahogy Ignác - Bíró József - a csecsemővel vesződik stb.). Viselkedésüket azonban ne apró gesztusaikból, a szituációhoz való viszonyukból érthetjük meg, mert abból, am t csinálnak, nem sokat tudhatunk meg személyiségük és soruk lényegéről. Már csak azért sem, mert Kárpáti hősei önmagukról ít sem tudó figurák, akik nem artikulálják érzelmeiket, szán-

dékaikat, elsősorban tehát nem a szavaik és a hozzájuk kapcsolódó gesztusaik jellemzik őket. A színészi játékból sem erre kerül a hangsúly, hanem azokra az emberi állapotokra és folyamatokra, amelyek betekintést engednek a szereplők közti játszmák mögé. A színészek nem a figurák leleplezésére (átláthatóvá tételére) törekcsenek, hanem önáltató játékaik pontos követésére.

A Tóth Ildikó által megformált Jutka például azt játssza, hogy nem rendítette meg a férje halála. Közömbösen válogatja a ruháit, nem túri a sírást, panaszkodást maga körül, biztos benne, hogy fog ő találni Keszegnél jobbat is. De abból, ahogyan ellágyul, amikor Jani a régi emlékeket eleveníti fel, kiderül, hogy mindez csak álca. Még egyértelműbb ez abból, ahogyan Jutka kiborul, amikor kiderül, hogy Keszeg nem öngyilkos lett, hanem baleset okozta halálát. (Jani tanította meg villannyal kukacot fogni, és agyonütötte az áram.) Az érzelmi reakcióknak ez a késleltetése egyrészt azt érzékelteti, hogy Jutka erőtlennek érzi magát a fájdalom elviselésére



Gyabronka József (Szempétör) és Tóth Ildikó (Szögén asszon) a Bárka Tótférijében

(ezért keres menedéket magának a közömbösségben), ugyanakkor jelzi azt is, hogy képtelen feldolgozni, miként kopott az egykori nagy szerelem boldogtalan házassággá. (Jutka akkor mutatja ki őszintébben az érzéseit, amikor kiderül, hogy férje halála nem a köztük állandóan zajló gyilkos játszmák végső fordulata volt, tehát a halotthoz való viszonyában neki sem kell ezt a játszmát folytatnia.)

Bíró József Ignácza düh és kétségbeesés közt hányódik, agresszívnek tűnik, pedig csak a tehetetlensége nyilvánul meg viselkedésében. Szeretetéhsége szerencsétlenség: a felesége füvel-fával megcsalja, de ő nem tud nélküle létezni. A pofon, amelyet az éjszaka alkalmi szeretőt fogott asszony kap, azonnal átfordul ölelésbe, simogatásba. A balta, amelyet az asszonyra emel, kihullik a kezéből, de az ágyból előkerülve azonnal megtöri a kezdődő szeretkezés illúzióját. Ignác hiába akarja megregulázni Rózsit (Varga Gabriella), folytonos fenyegetőzése csupán önáltató

segíti a figura értelmezését is: Jani közönye csak az érzékenységet leplezi, mániái csupán tántoríthatatlanságának adnak formát.

Bár az eredeti tervektől eltérően a Bárka két külön estén játssza a *Világvevőt* és a *Tótferit*, mégis sok minden összekapcsolja a két előadást: részben azonosak a színészek (bár szerepeik nem utalnak egymásra), ugyanazon a mozgatható, lejtős dobogón helyezkedik el a díszlet (bár a *Világvevő* ironikus naturalizmusával szemben a *Tótferi* hangsúlyozottabban stilizált térben játszódik), és mindkét előadásban mobilnak bizonyul a tér (nemcsak a díszletben, hanem az előtte kialakuló üres térben is zajlik a játék). Ugyanakkor összekapcsolja a két előadást az is, ahogy a rendező a szövegeket kezeli: Novák Eszter nem a misztériumjátékok archaikusságát, mitikus jellegét hangsúlyozza, hanem a darabok posztmodern játékosságát bontja ki. Lényegében ez történik a *Tótferi* esetében is, amely a *Világvevő*höz hasonlóan a színházi csodák-

amelyben a „disznókórus” jelzi azt a közeget, ahol az események zajlanak. Máskor „színpadi gépezetek” lépnek működésbe, egy többféle funkcióban használt forgatható ágy és egy többszörösen megmozgatott, többszintes világosítási emelvény. Máskor meg bábjáték vagy árnyjáték jeleníti meg a mese fordulatait.

Egységebb stílusú, bár hasonlóképp ötletközpontú a Szögén asszon történetét elmesélő rész. A disznók porzsölésekor például kis lángocskák gyúlnak a díszlet hátsó falán kitárt ablakokban. A megporzsolt állatokat először csak húsbolti táblák jelzik, amelyek a feldarabolt sertés különböző részeit szemléltetik. A Szögén asszon ötven év múltán gödörből kihúzott urát, Bogdányt eleinte nem engedi a feleségéhez Szempétör (Gyabronka József): egy kötélben tartja, úgy, hogy a férfi furcsán elferdülve, majdnem eldőlv áll. Atyám Teremtőm a csecsemő születésére várakozva kötni kezd, búcsúzáskor át is nyújtja a Szögén asszonnak a kis kék ruhácskát. További ehhez hasonló játékötletek is a darab groteszk, kissé abszurd hangütését hivatottak alátámasztani.

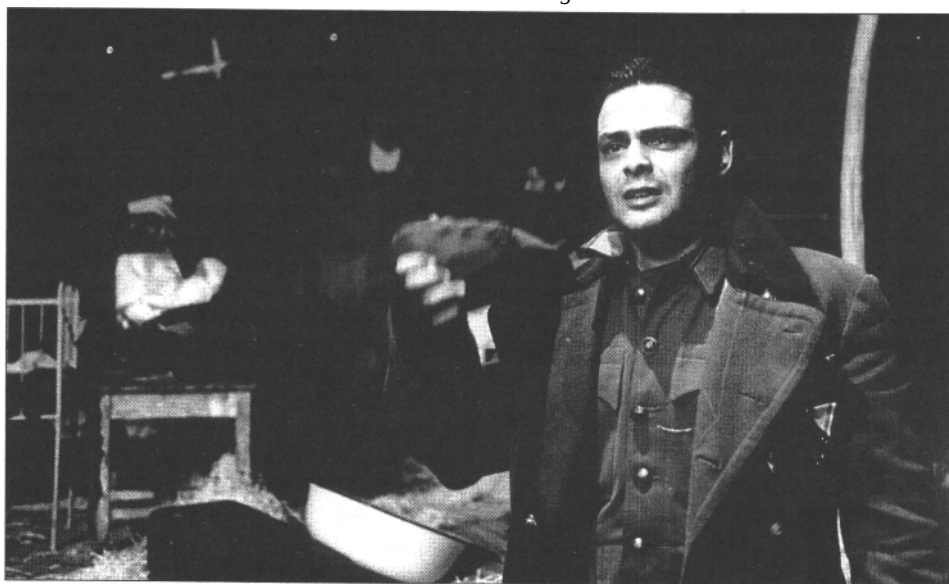
A mesei jellegnek megfelelően a szereplők nem igazán összetettek, többnyire egy-két tulajdonsággal jellemezhetők. Bíró József Atyám Teremtőmje valóban szorong attól, hogy hamarosan itt a világ vége. Gyabronka József kópéságra öröklő hajlamos Szempétőre egyszerűbb lélek, ezért lehet aktívabb irányítója az eseményeknek. Mucsi Zoltán Bogdánya kótyagos duhajnak látszik. Szikszai Rémusz Tótferi hősi lendületét, majd elképedt csalódottságát játssza el. Tóth Ildikó elsősorban a vajúdo fiatal asszony kínjait érzékelteti. Lázár Kati árnyaltan, sokszínűen ábrázolja az asszony szerencsétlenségét és a baiban is megőrzött eredendő ióságát.

ROMLATLAN JÁTÉKOK

Amíg a Bárka előadásait jó színvonalú, érdekes produkcióknak érzem, addig a debreceni *Tótferit* az évad egyik legemlékezetesebb előadásának tartom. Darab, rendező és színészcsapat ritka szerencsés találkozásának köszönhetően valami olyasmi született, ami kivételes a mai magyar színházban: naiv, örömteli, hatalmas életkedvet árasztó játék, amely nélkülöz minden körmönfontóságot, kifundáltságot. Olyan előadás, amely maradéktalanul képes közvetíteni a darab (és az alapjául szolgáló mesék) groteszk szemléletét, egyszersmind romlatlan, természetes báját.

A debreceni színészek magától értetődően használják Kárpáti Péter tájnyelvi artikulációs módból és népetimológiásan kezelt angol kifejezésekből stilizált nyelvét, amely egyszerre idézi a népnyelvet és a mai argó játékos, pajzán szemléletét. Derűt fakaszt, ahogyan a szereplők beszélnek, egyúttal mégis van benne valami archaikus, ezért nemcsak bája, hanem mélysége is van ennek a közlésmód-nak. (A Bárka előadásával kapcsolatban az egyik legnagyobb hiányérzetem az volt, hogy a színészek alig-alig sugallták a darab nyelvi virtuozitását.)

Rusznák Gábor debreceni rendezésének kiindulópontja a darab jellegének megfelelő színházi forma pontos megválasztása: az előadás a népszórakoztató műfajokat, elsősor



Tótferi: Szikszai Rémusz (Koncz Zsuzsa felvételei)

erőfitogatás: sem otthagyni nem tudja az asszonyt, sem elzavarni. Gyanítja, hogy talán nem is ő a gyerekük apja, mégis ragaszkodik hozzá, mint a sajátjához. (Külön bohózati számmá alakul, ahogy megeteti, megcumiztatja a síró csecsemőt. A gesztusban ott az elkódorgott asszonynak szóló feddés is: lám, lám, azt is nekem kell csinálni, ami a te kötelességed lenne.)

Bizonyára a valóságábrázolás színházszerepének, játékjellegének hangsúlyozását szolgálja az is, hogy Novák Eszter többször a színészi alkattal ellentétesen oszt szerepet. (Tóth Ildikó inkább tűnik úrilánynak, mint cigányasszonynak, Bíró József inkább kedves kópé, mint szélsőséges érzelmek közt hánykódó roma férfi.) Így van ez a főszereplő esetében is, akinek - a többiekkel ellentétben - nem egyetlen jelenetben, hanem jelenetek sorozatán át kell megmutatnia a figura játéka mögött rejlő lényegét. A magas, középkorú Mucsi Zoltán játssza az alacsony, huszonéves Janit. A színész alkata inkább az indulatos vagy a végletesen ironikus figurák megjelenítésének kedvez, holott a *Világvevő* főszereplőjét inkább a rendíthetetlen nyugalom és a hallgatagságba rejtett őszinteség jellemzi. Színész és szerep kontrasztja izgalmas feszültséggel telíti az előadást, de egyúttal

ra helyezi a hangsúlyt. De ezek a „színházi csodák” egyértelműen játékok.

Itt süvít a szél, és hó hull az égből az első jelenet aláfestéseként, itt valóban kifut a lábasból a bőséges térsza az „istenek” vendégül látásakor, itt lángok gyúlnak, amikor az Ancikrisztus be akarja gyújtani a „tépőrt”, itt jégkockák potyognak fönről, amikor Béngáék alatt szétduzzan a jéghegy, és virágszirmok hullanak, amikor Tótferiék elérik Flumandriát. Es itt valóban átváltozik a Szögén asszon fiatalja: a kezdetben Lázár Kati által megformált figurát Tóth Ildikó játssza tovább. De amikor nincsenek színpadi csodák, felerősödnek a színházi játékok: a szoba fölötti karzatról, a padlásról a megporzsolt disznók kórusa lesi az eseményeket, időn-ként pedig dalra is fakadnak. Külön iróniája a dolognak, hogy a disznókórus tagjai között a Bárka íróit, dramaturgait ismerjük föl: a cowboynak öltözött Tasnádi Istvánt, a hippi-nek öltözött Bérczes Lászlót, a négernek maszkírozott Kárpáti Pétert. (Bogdány - Mucsi Zoltán - a borszínére utalva meg is jegyzi róla: „téged jól megporzsoltak.”)

Ez a felszabadított játékosság hat a színházi formákra is; különösen Tótferi kalandjainak elbeszélésében jelenik meg többféle kö-

ban a vásári bohózatot veszi alapul, de hajaz a tradicionális népszokásokban megjelenő játékmódokra is. Horváth Judit díszlete ugyan csak erre utal. Mintha egyszerű vásári emelvényen zajlana a játék, amelyre néhány léckeretet állítottak, egy ház kontúrjainak jelzésére. Ugyanakkor néhány egyszerű ötlet változatosan használhatóvá teszi a teret, nemcsak azáltal, hogy az emelvény előtt is zajlik a játék (sőt a színészek néha a nézők közé is belépnek), hanem olyan megoldásokkal, amelyek a képmutogató vásári játékok stílusát idézik. Így „játsszák cl” az ajtókat, ami-kor Bogdány végignézi a Hatalmasra növekedett házat, így jelzik a szekrényeket, ahol a csinos ruhák lógnak, amelyekről a felesége mit sem tud, így festi fel a papírból készült hátsó falra Szempétör (Ruszina Szabolcs) a zenészeket. Az előadás teréről szolgáló egy-szerű emelvény valójában háromszintes misztériumszínpad. Van egy „égi szintje”, hiszen a ház padlásáról - mint afféle angyalkák - a meg nem született Julika (Páris Noémi) és Tótferi (Sebestyén Ába) figyel a len-ti eseményeket. (Az a naiv kíváncsiság, őszinte, szeretetelli figyelem, ahogy a Tótfent játszó Sebestyén Ába követi a ház történéseit, nagymértékben meghatározza a nézőknek az előadással kialakuló kapcsolatát.) Időnként „havat” hu latnak, megszólal-tatnak kis csengettyűket is. Ugyanakkor van egy alsó szintje is a díszletnek: az emelvényen különféle csapóajtók nyílnak, s az így keletkező mélyedésekben zajlanak Tótferi vándorlása közben az alvilági jelenetek.

Rusznay Gábor rendezése azonban nem a naiv és populáris színházi formák rekonstrukciójára törekszik, hanem ezek elemeiből állít össze egy mai hangoltságú stílusjátékot, amelynek kétségtelenül a kedves, romlatlan humor az egyik legfontosabb hatáseleme. Az előadás apró bohózati gegekből, mulatságos játékötletekből építkezik, úgy, hogy egy percre sem érezzük azt, hogy a túlzások csupán hatáskeltésre szolgálnának. Már az meg-ejtően mulatságos, ahogy a „kéregető bácsi-kák” csendesen, szépen énekelgetve fogadják a nézőket: Szempétör egy műanyag vödörre kifeszített madzagon játszik, Atyám Teremtőm meg hamutálcából összeállított hangszeren csilingel. Kedvesen bumfordi, ahogy a megsértett Szögén asszony rátámad Szempétőrré, aki nem akarja elfogadni az „efforintot”. Az asszony annyira dühös lesz, hogy a dobogó alá rugdossa ellenfelét, Atyám Teremtőm meg csalafinta, mosollyal figyel kísérelve megleckéztetését. Mulatságos, ahogy később a két égi vendég az egyetlen ülőkén, majd a rövid dunyhán huzakodik. Mindig mosolyt fakaszt az is, aho^gy az asszony szüntelenül elsírja magát. Kedvesen esetlen, ahogy ötven év után előkerül Bogdány (Korcsmáros Gábor): a két öreg ölelésre tárt karokkal, mulatságosan tipeg egymás felé. Diákos humor és felszabadult játékkedv jellemzi Tótferi és a Doktor utazását. A felpörgetett játék azonban néha, eltereli a figyelmet a szövegről, így annak, aki nem olvasta a darabot, nem válik nyilvánvalóvá, hogy itt lényegében a világ megmentéséről van szó. Ez sajnos az egyébként remek játékötletekből sem derül ki.

A debreceni előadás sikeréhez nagyban hozzájárulnak a kiváló színészi alakítások. Remek Sebestyén Ába gyermeki tisztaságot

és sértődékenységet egyesítő Tótferije, nagyon jó Mészáros Sára eredendő jóságot sejtető Szögén asszona, jó Mis e László minden elnézően mosolygó, nyugodt Atyám Teremtőmje, emlékezetes Ruszina Szabolcs sértődékenységet lelkes segítőkészséggel palástoló Szempétőre, jó Gara Nagy Tamás jó szándékú, sokat szerencsétlenkedő Doktere.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Kárpáti Péter: Tótferi

(Horváth Árpád Stúdiószínház, Debrecen)

Díszlet jelmez: Horváth Judit. Dramaturg: Tőreki Attila. Világítás: Lezó András. Játék-mester: Porcsin László. Rendező: Rusznay Gábor f. h.

Szereplők: Miske László, Ruszina Szabolcs, Mészáros Sára, Korcsmáros Gábor, Sebestyén Ába, Garay Nagy Tamás, Hajdu Péter, Juhász Árpád, Páris Noémi, Földeáki Nóra, *Boros György, János Attila*

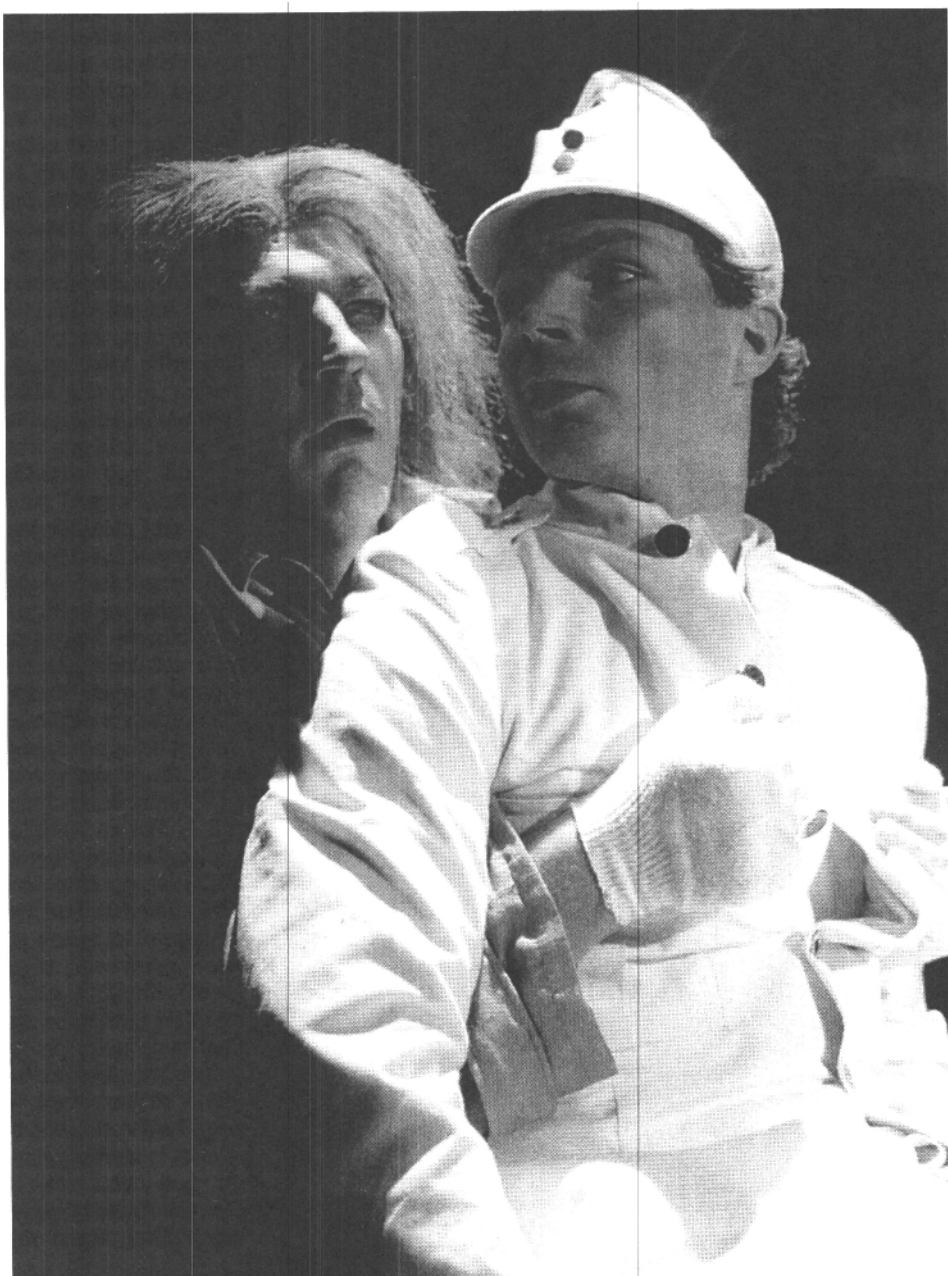
Kárpáti Péter: Tótferi (Bárka)

Díszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Zeke Edit. Kórusok: Kenéz Tamás. Rendező: Novák Eszter. Szereplők: Bíró József m. v., Gyabronka József, Lázár Kati m. v., Tóth Ildikó m. v., Mucsi Zoltán, Szikszai Rémusz, Scherer Péter, Novák Péter m. v., Vasvári Emese, Kerekes Miklós, Gribovszki Pál, Kovács Krisztián, Pokorny Lia, Prókai Annamária m. v., Novák Péter m. v., Bérczes László, Kárpáti Péter, Matuz János, Tasnádi István.

Kárpáti Péter: Világvevő (Bárka)

Zenék, zajok, dalszövegek: Cserhalmi György, Novák Péter, Kenéz Tamás. Díszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Zeke Edit. Film: Kalmár András. Rendező: Novák Eszter.

Szereplők: Mucsi Zoltán, Szikszai Rémusz, Spolarics Andrea, Vasvári Emese, Tóth Ildikó m. v., Csányi János, Varga Gabriella, Bíró József m. v., Prókai Annamária m. v. / Pokorny Lia, Novák Péter m. v., Dömötör Tamás, Gribovszki Pál, Kubik Ildikó, Bódi



Garay Nagy Tamás (Doktor) és Sebestyén Ába (Tótferi) a debreceni előadásban (Máté András felvétele)

MOLNÁR FERENC: JÁTÉK A KASTÉLYBAN

TURAI ÉS A HATTYÚ

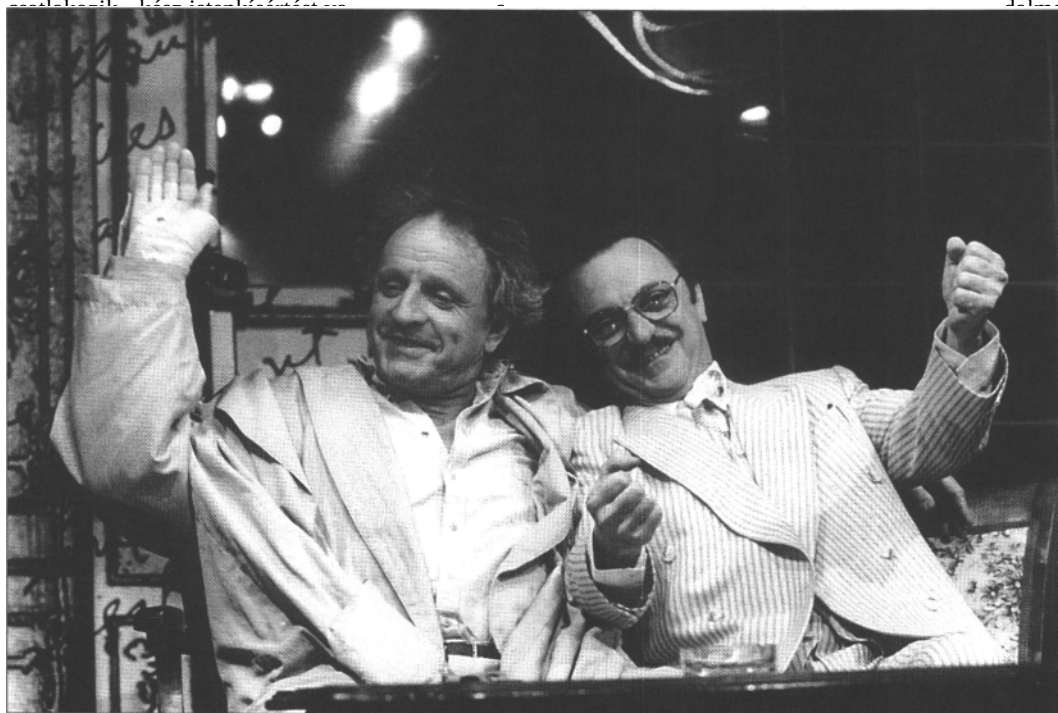
Töredelmesen bevallom, hogy erős prekoncepcióval indultam a színházba. A Katona még soha nem játszott, Máté Gábor tudtommal soha nem rendezett Molnárt, én meg azon tűnődtem, megelőlegezve a darab teljes szétszerelését és valami mássá való átépítését, hogy érdemes-e Molnárt és ezt az egyik legvirtuózabb művét egyáltalán ennek a folyamatnak alávetni.

Tévedésemről már Horgas Péter díszlete is meggyőzött, amely lényegében hagyományos luxusszállodabeli enteriőr, két részlettől eltekintve: a folyosóra vezető kijáratok ajtó nélküliek, nyitottak, tehát minden bizalmasabb, fel-tétlen intimitást követelő jelenet - a Turai és Annie reggeli párbeszéde, amelyhez aztán Almády is

mokat verjen az amúgy nyugodalmas és szövegű előadásban. Lukáts személyébe a Katonát és a Kamrárt látogató közönség eleve más, karcosabb, furább, groteszkebb dimenziót lát bele, mint amely Turai elegáns, makulátlan öltözékű, pallérozott modorú szerepalakjából adódna - ő az előadás hattyyúja, amely eleve felforgatja a cselekmény arányait. Ez a Turai nem jótékony apafigura, Annie és Ádám kapcsolatának megmentője - ez a jótétemény benne van ugyan a pakliban, de Turai fő célja mégsem ez.

A darab - és az eddig általam látott előadások - szerint Turai nagy mutatványa ketős indulatból fakad: meg akarja menteni a fiatalok szerelmét és persze a Turai-Gál szerzőpár új operettjének előadását, továbbá

sokkal konkrétabb zajok és hangsúlyok tudatják, hogy Annie és Almády között igenis történik valami) - ha Turainak valamilyen készülő színielőadásban érdekeltsége van, akkor a csapodár Annie biztos számíthat rá: Turai majd kitalál valamit. Lukáts Turaija éltesebb Puck, született pragmatikus intrikus, akiben, mint Puckban, van valami démoni kajánság. A szerep megbolondítása Füzér Anni jelmezein is látszik, adott esetben a Turai viselte ruhadarab eldönthetetlenül ingázik a háziköntös és a ballonkabát között. Es ezután jön maga az alakítás, amelyben Lukáts ide-oda nyargal-száguldozik a színpadon, úgy, hogy úszik utána a köntös-felöltő, farkas-nevetésében semmi jóindulat, inkább lenéző káröröm. Legjellemzőbb póza az a dia-



Lukáts Andor (Turai) és Szacsvay László (Gál)

lósítana meg; továbbá nagy és igen szellemes játék zajlik az ablak-pannával, amely először a tengeri fürdőhely éjszakai látképét ábrázolja, hogy aztán napszakváltáskor ezt a képet egyszerűen lefejtse az ablakról, s mögüle újabb pannó: a nappali fényben pompázó part menti ház sor kerüljön elő. Megjegyzendő: mindkét kép realiztikusan van megfestve.

Csak hogy a realiztikus nappali képnek van egy bökkenője: a háttérben egy hattyyú lebeg a víz felszínén, és ez a hattyyú óriássá van nagyítva; nagyobb még a ház sor legközelebbi házainál is. Ezzel a hattyyúval teszi le névjegyét az előadás, amely egy végső soron realiztikus hangnemet valamelyest megbolondít.

A megbolondítás már a szereposztással kezdődött, amikor Máté Gábor Lukáts Andorra bízta, hogy saját alakítása körül hullá-

színház megszállottjaként demonstrálni akarja választott művének mindenható voltát. Most a színpadon ez utóbbi ambíció tágul ki. Lukáts Turaijának szemszögéből a színház és a szemfényvesztés - csodás angol kifejezéssel: a *make believe* - elsőrendű céllá válik; ez a Turai, a fiatalokkal kevésbé törődve, az új operettet akarja megmenteni, s ennek kapcsán mintegy filozófiai szinten bebizonyítani, hogy a való élet bajai a színházzal - vagy mondjuk úgy: a játékkal - orvosolhatók, és ezért füttyöl rá, hogy mentőakciójával Ádámot, az ifjú zeneszerzőt boldog vőlegénnyé teszi ugyan, de talán egy egész életre szólóan becsapja; Annie jól teszi, ha elkövetkező kalandjainál olykor majd Turaihoz fordul gyorssegélyért (mellesleg a látott előadásban ott, a vékonv elválasztó falon túl

felpattan a párkányra, s onnan lógatja a lábát, mint egy mindentudó kobold, akinek sikerült bebizonyítania, hogy az élet csak gyarló mása a színpadnak.

Lukáts alakításából hiányzik az a kis adag együttérzés is, amelyet Molnár az inassal való párjelenségekben kétségkívül belevitt a szerepbe. Lukáts Turaija mindenkinél többre tartja magát, mert ő az egyetlen, aki a színházzal, tehát valami művel sorsokat tud meghatározni, anélkül, hogy a sorsok hordozóihoz empátiával viszonyulna. Ujlaki Dénes megtört, majd a ráeső átmeneti fénytől átmenetileg kiviruló lakája (Molnár legjobb szándékú személyzetfigurái, még Julika és Irma is, bizonyos úri magaslatról, nem titkolt lenézással és iróniával vannak ábrázolva) Turainak csak arra való, hogy saját, egyszerre lekezelő és érdeklődő viselkedésével elhitesse (megint a *make believe*): őt valóban érdekli Dvornicek János lényé és élettapasztalata, holott valójában csak adatokat gyűjt, amelyek további játékaiban hasznosak lehetnek, és önértéke Turai szemében éppúgy nincs, mint a játék valamennyi további szereplőjének. Az előadás műfaji meghatározása: „anekdota három felvonásban” is erről szól. Próbáljuk csak elmondani a tartalmat ilyen anekdotaformában: Turai, a drámaíró egy nem létező szín-műből állít elő egy jelenetet, hogy operettje zeneszerzőjét meggyőzze: színész nő meny-asszonyának kihallgatott szerelmi kettőse csak színpadi próba volt. Valóban hálás, remekül eljátszható színi anekdota.

Mindezzel Turai - sokkal hangsúlyosabban, mint Molnárnál - elüt a többi szereplőtől, akik (Gált, a szerzőtársat is beleértve) primeren reagálják végig valamennyi színpadi jelenetüket. Füzér Anni gondoskodott róla,

hogy makulátlan és néha szándékosan ízléstelen toalettekbe öltöztesse őket (lásd Annie disszonáns színekből szerkesztett grófné-jelmezét), hogy ezzel is kontrasztot állítsanak a hanyag, rendetlen öltözkű Turaival szemben. Máskülönb a maguk ellentmondásos, jobbra-balra hajló lényével is különböznek a monolitikus Puck-inkarnációtól. Az egy Annie (Ónodi Eszter) a maga örökös színjátszásával, primadonnai hamisságával kissé Turai empirikus *pandanja*, anélkül, hogy pillanatnyi érdekén kívül más, bölcséleti indítékok is serkentnék: amilyen epedő gerlehangon búgott a fal mögötti jelenetben Almádyval, ugyanolyan túljátszott, sikongó lelkesedéssel omlik később Ádám karjába; gyenge morális tartását jól mutatja, hogy egyetlen őszinte, vagyis bűnbánó és halálra rémült jelenete után nyomban megnyugszik, és magabiztos lesz, amikor Turai felkínálja a megoldást. Innentől kezdve már *csak* színésznő, aki még élvezi a megmentő álfrancia álvígjáték előkészületeit, és Ónodi Eszter kitűnően zongorázza végig ezeket az árnyalatokat.

Turai többek között két alkotótársát is becsapja: Gált és természetesen Ádámot nem avatja be a játékba. Gál csak a megmentő dramolett próbáján értesül a bravúros tervről, és a maga panaszos, kissé sértődött modorával nyugszik bele, hogy szerzőtársa ismét elragadta tőle a rivaldafényt, holott e derék, komplikálatlan lelkű figura alighanem képtelen lett volna Turaival tartani; ő Turaival ellentétben valóban apai felelősséget érez a „fiúért”, és Turaival ellentétben van egy, a színpadtól független civil arculata. Számára a színpad mesterség, amelynek semmi köze az élethez. Szacsvey László oldja meg szeretetre méltó tehetetlenséggel, de a poénokat azért jól kicsengetve ezt a szerepet.

Almády szerepére Máté a még valós koránál is sokkal fiatalosabb Stohl Andrászt választotta; szerintem jobb ötlete is lehetett volna. Almádynak Annie-hoz való ragaszkodásába ugyanis belejátszik a régóta házas, nagyságába belemerevedő, új impulzusokat kergető komédiás; a kapcsolat egyik fő rugója lehet, hogy a még kezdő Annie-nak nagyon imponál az érett, pályafutása csúcán álló férfi, aki még foglalkozott is az ő színpadra nevelésével. Ettől az alaphibától eltekintve Stohl majdnem hibátlanul, bár kissé halványan és szaggatottan játssza el a gaz csábítót, Annie ártatlan naivája ellenében. Más szóval: Turai után még két szereplő, aki a valós életben is szerepet játszik, és hajlandó legalább átmenetileg hinni a játéknak az étellel szembeni fölényében. A könnyen becsapható, naiv, esetleg ostobácska Ádám Nagy Ervin ábrázolásában fakóbb a lehetségesnél; elsősorban mozgása, menekülési kísérletei, majd végső megvilágosodása az alaktás pillerei; érthető, ha Turainak csak az operettpartitúra kell belőle, amúgy őt sem tartja magával egyenjogúnak. Elek Ferenc (titkár) kevesebb invenciót visz a játékba, mint lehetne; hiányzik az az egyetlen ötlet, amely rövid színpadi jelenlétét feldúsíthatná.

Figyeltem a nézők reagálását: honorálták Lukáts Andor rendhagyó Turaiját, s az ablakpannók cseréjénél is hálásan nevettek, de a legfőbb sikert Molnár Ferenc, azaz a darab aratta, melynek verbális poénjait Máté Gábor és a színészek precízen megszólaltatták. Elképzelem az átlagnézőt, aki társaival együtt



Ónodi Eszter (Annie) és Lukáts Andor (Koncz Zsuzsa)

bizonyára úgy távozik a színházból, hogy látott egy nagyon jópofa Molnár-vígjátékot, és remekül mulatott.

Az átlagnéző reagálásának - lelkesedésének csakúgy, mint idegenkedésének - alapvetően mindig megvan a maga értékelhető jogosultsága. Mindaz, ami az előadást a komolyan vett társalgási stílustól eltéríti: Lukáts központi alakítása, a díszlet mókái és néhány további ötlet - így Turai citrom-focija vagy az Almády által a helyiség számos pontján kifüggesztett, memóriát serkentő francia nyelvű szövegek -, egy megemelt, a játékot játékosággal telítő stílust varázsol a színpadra, és remélhetően a premierközönséget követő átlagnézőt is meggyőzi (bár a Kamra átlagnézője természetesen nem azonos a Madách vagy a József Attila közönségével). Egy jó Molnár-előadás, hogy úgy mondjam, nem semmi; dha már Máté eb-ben a rendezői feladatban is felismerte a

többlet lehetőségét, talán egy kicsit merészebb is lehetett volna a megbolondításban; a remek rendezői ötletek felébresztik a vágyat, hogy többet lássunk belőlük; a darab és a választott stílus kibírta volna. Így a végső mérlegem nagyjából így hangzik: az előadás ingázik egy hagyományos és egy amúgy katonásan fűszerezett *Játék a kastélyban* között, amelyen belül azonban a produkció többé-kevésbé mindkét szinten megállja a helyét.

SZÁNTÓ JUDIT

Molnár Ferenc: *Játék a kastélyban* (Kamra)

Díszlet: Horgas Péter m. v. Jelmez: Füzér Anni m. v. Rendező: Máté Gábor.

Szereplők: Lukáts Andor, Szacsvey László, Nagy Ervin, Ónodi Eszter, Stohl András, Elek Ferenc/Rába Roland, Újlaki Dénes.

EÖRSI ISTVÁN: HIS MASTER'S VOICE

SZIVAR ÉS KATAFALK

Két ember beszélget Eörsi István *His Master's Voice* című darabjában - Bécsben, a Theater m.b.H (korlátolt felelősségű társaság) nevű pincészház pincéjében. A ráadás előadáson; lement ugyanis a tisztos széria, de a valóban valódi érdeklődésre tekintettel, ugye... Szóval a ráadás előadáson, telt ház előtt, beszélget két férfi.

Lukács György és Eörsi István. Es most már mindenki tudja, hogy *Az interjú* című drámáról van szó, amelyet jó néhány évvel ezelőtt, sokkal erősebben teátralizált formában játszottak itthon is, a Játékszínben. Gábor Miklós játszotta Lukács szerepét, emlékszem, lenyűgözve néztem, amint a színészi óriás a nagy gondolkodó életének és munkásságának kanyarjait lajstromozza, és egy pillanatra sem volt számomra kérdés, hogy itt a lehető leghagyományosabb értelemben vett szerepjátékról van szó: egy nagy színész egy nagy filozófus szerepét játssza.

Bécsben kissé másképpen volt: már a plakátról maga Lukács György „szivarozott le” ránk. Alexander Waechter ugyanis annyira, de annyira hasonlít a figurára, hogy az ember hajlamos azt hinni: ezért kapta a szerepet. Márpedig ez, mint tudjuk, a non-fiction alapú színház legnagyobb csapdája - lásd a Marilyn-külsejű marilynket meg a Piaf-külsejű piafokat. Es nemcsak azért csapda ez, mert a külső hasonlóság - Lukács esetében pláne - csak azok számára jelentéssé elem, akik, legalább képről, ismerték a filozófust, tehát egy-re kevesebb embernek és egyre kevésbé, ha-nem azért is, mert a személyiség újrafogalmazása helyett egy burok, a test mimetikus megérzékkítésére csábítja a színészt. A vonások hasonlóságának megmutatása mellé a gesztusok, a mozgás, a mimika utánzására. A nézőt pedig arra ingerli, hogy a valódit, az alak eredetijét fürkésze a színészben.

Akkor pedig - lett légyen szó bármilyen „drámai” alakról - a drámának „löttek”: a mutatvány lép a helyére. A valóságos alakról szóló drámában - éppen ezért - szerintem kifejezetten ellenjavallt a hasonlító színész, de legalábbis óriási hendikep az előadás esélyeit illetően. Ilyenformán alighanem az lenne a legjobb, ha Lukácsot egy színdarabban, mondjuk, egy köpcös szőke színész játszaná, de legalább valaki olyan, aki amúgy, mondjuk, Marxra hasonlít.

Alexander Waechter tehát igen nehéz a dolga.

Eörsi Istváné viszont sokkal könnyebb. Nem a szerepe - pláne nem a szerepet játszó színészé -, hanem az íróé. A Lukács-darab ugyanis jobban látszik otthon lenni Bécsben, mint itthon. Talán mert a szellemi kontextus semleges - tehát kiegyensúlyozottabb, nem neurotikus, még kevésbé hisztizált: Lukács neve, munkássága nem „posztó”; sem nem vörös, sem nem másilyen. Lukács György még csak nem is a kommunizmussal cicázó,

olykor „csúnya” dolgokat művelő és minduntalan ki-kiegyező szellemi nagyvad, a kommunizmus vadászprédája, hanem egy jó sokat élt gondolkodó, aki e legfőbb tevékenységét, a gondolkodást egyetlen másodpercre sem függesztette föl, tehát változott a változó időben. Ilyenformán - változásaiban - alkalmas színpadi hősnek látszik.

Alkalmas szituációnak bizonyul az interjúhelyzet is. Emlékszem, a budapesti elő-

adásban mindenféle színpadi „flick-flakk” és trükk volt; kísérletek arra, hogy megmozduljon az alapvetően statikus drámai helyzet - Bécsben Johanna Tomek rendező (egy kezdeti „brechtes” songtól eltekintve) nyugodtan mellőzi a színpadi hatás hagyományos kellékeit; az pedig már a nyugalomnál is több, egyenesen bátorság, ahogy a legfőbb hatáselemmé a szöveget emeli.

Elmesélik tehát azt, ami ebben a darabban



Alexander Waechter (Lukács) és Ronald Kuste (Eörsi) (Gabriella Brandenstein felvétele)

drámái: a lukácsi gondolkodás stációit, a történelmi fordulatok generálta változásokat, kanyarokat. *Felelevenítenek* egy életutat, ráadásul nem a történetek, hanem a *gondoltak* mentén. Ehhez nem kell sok nő (mint itthon); elég egy: maga a rendező, Johanna Tomek játssza Jelena Grabenkót és Bortstieber Gert-rúdot is. Bonyolult díszlet sem kell: a legfontosabb elem az a többfunkciós koporsó, mely szükség esetén íróasztal, máskor katafalk. Lukács bemászik, rámászik, kimászik, mögé mászik - ezek a mozgássorok voltaképpen a szövegben rejlő ironia jelzései; dramaturgiai értelemben új jelenetet indítanak, miközben a megfelelő nézőpontot mutatván, az értelmezés elemeiként működnek.

Kellék sem sok kell: szivar, persze; szaporodó kávéscsészék az ódivatú magnetofon mellett. A játéktér egyetlen „játékos” eleme a létrára kapaszkodó Lukács helye: a mennyország; ateista fogalmazásban a felhők fölötti tér. A

tehát döntően a szövegé, melynek játékosága ilyenformán majdnem akadálytalanul érvényesül, és mondhatom: lefejezetten szórakoztató. Tán mert németül a magyar nézőtől kissé elidegenedett, tán mert a közönség előjel nélkül derül, tán mert a két színész színarabot játszik, nem pedig valóságot idéz.

Es akkor visszakanyarodom ehhez a Lukács-imázshoz, Alexander Waechterhez, aki szellemesen és mellékesen használja ugyan a közismert gesztusokat, és szivarozik is rendületlenül, de elsősorban is belebújik egy színes és izgalmas gondolatvilágba, és kedvtelve, játékosan, önnön eredetijével egy élet szellemi kalandjait. Az pedig színészi remeklés, ahogyan előttünk öregszik; öregszik, de nem tompul. A test hanyatlásának és a szellem fürgeségének szinkronja, groteszk harmóniája ez.

Ronald Kuste, aki Eörsi játssza (de más-

ra hasonló), nem a valódi interjú valódi kérdezőjének vélt érdeklődését és alázatos tiszteletét imitálja, hanem a darab dramaturgiai ellenpontját adja. Ha partnere - szövegében - nehézkes és lassú, ő gyors és könnyed; ha Lukács „poénhoz” ér, ő „alájátszik”: darabként működteti a darabot.

Ez a Theater m.b.H. olyasmi hely lehet, mint nálunk az újabb Ericssonnak nevezett „Asbóth”. Itt kellett ráadást játszani Eörsi darabjából, mert annyian voltak kíváncsiak

CSÁKI JUDIT

István Eörsi: *His Master's Voice* (Theater m.b.H., Bécs)

Díszlet: Werner Schönolt. Jelmez: Eszter Kovácsnay. Zene: Paul Winter. Rendezte: Johanna Tomek.

Szereplők: Alexander Waechter, Ronald Kuste, Johanna Tomek.

A HEILBRONNI KATICA KAPOSVÁRON ÉS DÜSSELDORFBAN

Az emberi kedély méhe

A felemás magyarországi Kleist-reneszánszban a *Heilbronni Katica* avagy a *Tűzpróba* közepes kedveltségnek örvend; az elmúlt száz évben kétszer játszották, előbb Kecskeméten (1974), utóbb a Vígyszínház-sátorban (1994). Kettővel többször, mint a *Pentheszileiát* vagy a *Hermann csatáját*, és sokkal kevesebbbszer, mint *Az eltört korsót* vagy az *Amphitryont*. Az ok kézenfekvőnek látszik: utóbbiaknál kevésbé illeszthető a hazai konvenciókba. Csak-hogy előír-e valamilyen konvenciót ez a prózával, vadromantikát mesével, lélektani rejtélyt irracionálizmussal ötvöző lovagdráma? (Ha a *Heilbronni Katica* egyáltalán annak nevezhető.) Es előír-e bármilyen konvenciót a klasszikusokra - egyáltalán: bármire - nézve maga a korlátaitól megszabadult színház?

Kleist egy 1811-ben. Marie von Kleisthez írt levelében megjegyzi, hogy a darab „színpadképessé” tétele olyan „balfogásokra” készítette, amelyeket azóta megbánt. Valószínűleg a darab utolsó harmadát érintő és a mese néhány kacskaringóját lenyesegető változtatásról van szó, amelyet a szerző jobb meggyőződése ellenére, „az emberek ítéletének” rabjaként hajtott végre. A mai színházi ember inkább technikai kompromisszumokra gondol, ha „színpadképessé” kell tenni egy darabot, különösen egy olyan művet, amely föld alatti barlangban, vízesésben, égő várban, görök sziklafüredőben és lovakon vonuló keresztes lovagok körében játszódik. Ezek naturalis, mondhatni, filmszerű megjelenítésére nyilván nem volt igény sem a XIX. században, sem a XX. század első felében; azóta annál inkább van. A rendezők fejében felöltik, képesek-e megfelelni Kleist vizuális fantáziájának. Így

sti imperatívuszt, miszerint a mű szabadon születtség meg „az emberi kedély méhéből”, a *színpadi* mű, az előadás létrejöttének folyamatában is érvényesnek gondolom.

Már csak az a kérdés. milyen rendezői szabadság fakad „az emberi kedély méhéből” Kleist *Heilbronni Katicájának* olvastán.

KAPOSVÁR: FRESKÓ ÉS EFFEKTUS

Kaposváron a főiskolás Réthly Attila a keresztény középkoriság-élményt teszi meg az előadás kiindulópontjának. Agh Márton színpada épülő (vagy restaurálás alatt álló) székesegyházat ábrázol, étoldalt létralep-csős faállványzattal, a magasban keresztbe futó híddal, a falakon freskókkal, amelyekből egy alkalommal ijesztő pófák domborműveit emeli ki a zöldes megvilágítás. Annak érdekében, hogy ne gondoljunk holmi valóságghú történeti archaizálásra, a díszlet túllép a rivaldán, a színházterem is a templomi tér részévé válik, a első jelenet vész-bíróságának triász föld alatti barlang helyett a karzaton foglal helyet, onnan beszél át az előszínpadon álló vádlottakhoz. A színpadfenéken, a ráccsal elválasztott „oltár” helyén zenekar ül - játékuknak kitüntetett szerep jut majd az eladás során -, tagjai templomi zenészek jelmezét viselik. Vagyis a dráma „világszerűségét” maga a színház képviseli, az összes lehetséges hely-szint a fölállványozott színpad jeleníti meg. Ha a szereplők netán e y kunyhóból vagy palotából jönnek elő, esetleg oda távoznak, egyszerűen a zenekar melletti járást használ-

nálják. S hogy a színpad önreprezentáló funkcióját vegyük is észre - nehogy már tévedésben legyünk -, egyszer, de tényleg szigorúan egyetlen alkalommal bejön a színpadmester és csapata, s „húzd ki azt az éket” fölszólítással részint odébb tolják az állványzatot, részint megadják a posztmodernnek, ami a posztmoderné.

A színpad „színpadszerű” viselkedést kíván: Katica, a fegyverkovács lánya és Vihar Frigyes, Sugár grófja, akik egymástól függetlenül egymást álmodták meg jövődöbelijüknek ugyanazon a szilveszteri éjszakán, a romantikus érzelmek síkján találkoznak. Heves indulatokkal telített a játék, a szenvedély a motorikusságban és a hangerőben is megnyilvánul, nagy szaladgálások, nagy kiabálások és nagy verekedések esnek, magas hőfokon terjed a futótűz az odakészített gyertyák együttes föllobbanásával, a füstfelhőbe burkolt Katica szinte lebeg egy függőhídon, és láthatatlan angyal szárnyon vitorlázva landol. Az életét óvó Kerubot két énekes - Balla Eszter és Kőrösi András - helyettesíti, akik általában hevederbe kötve közelednek a színpad teljes vertikumában, és Melis László barokkos hangzású duettjeit éneklék. Hogy pontosan mit, az lényegtelen, mert egyetlen szót sem érteni belőle - de a hatás szép. Szép az egész előadás, Réthly irigylés-re méltó manuális készséggel kezeli az apparátust, legyen szó effektusokról vagy színészekről. Impozáns a villámokkal ékes vihar (a villám a Kleist-ikonográfia része), ügyes a színpadi előtér használata, a kissé be-süllyesztett „vádlottak padjával” vagy küzdőtérrel és az álmobeli (szomnambul) beszélgetéshez kiemelkedő dobogóval, egyál-

talán: a játékszervezés. Jók a színészek, elsősorban a makacs és sokszor megalázott szerelmében kitartó Katicát játszó Varga Zsuzsa, Sugár grófjaként a nemesi gögjét bizonyos általános humanitással kompenzáló Kocsis Pál és Bezerédi Zoltán a lányáért plebejus vehemenciával küzdő Frideborn Tibold fegyverkovács szerepében. S persze a többiek is, hiszen ez Kaposvár, ahol a fő- és mellékszereplők egyaránt profi szinten, személységük teljes intenzitásával teljesítenek, s a színpadi gépezet a rendezői fantáziának megfelelően olajozottan működik.

Csak közelebb lépve, a színpadi „freskó” részleteibe merülve fogalmazódik meg a hiányérzet. Mindenekelőtt amit hangulatban nyer az előadás a barokk kantilénával, a trapézokon szálldosó templomi énekesek jelenetátkötő kommentárjaival, azt elveszti a „Kerub-funkció” lefokozásával muzikális emberi zengzetté. Nemcsak arról van szó, hogy hiányzik a Kerub naiv-áhitatos megjelenése eredeti alakjában, hanem arról is, hogy ezáltal elsikkad a történet egy fontos motívuma. Ne feledjük, a Kerub egyetlen röpké megjelenése ellenére főszereplő, még a császár is

megemlíti, hogy ő „szerzett” Katicának férjét; az előadás viszont beolvasztja egy multi-funkcionálissá tett narrátor párosba, amelynek tagjai hol transzcendens kórusként, hol egyénített szereplőként viselkednek (Körösi András például egy alkalommal mint templomi freskófestő restaurál egy létra tetején).

Más szerepkettőzésekben is meggondolatlanságot érzek, Lázár Kati például gyorsöltözzéssel jön be egymás után előbb Brigitta házvezetőnőként, majd Vihar Frigyes anyjaként, azt a tévhitet keltve, hogy vagy ugyanarról az alakról van szó, vagy rejtett összefüggés keresendő a két szerep között. Hasonló gyanúba keveredik Znamenák István is, aki a vésztörvényszék bírójaként mintha inkognitóban maga volna a később színre lépő Császár; ezt a gyanút az is táplálja, hogy az előadás-indító törvényszéki jelenet a hiányosan megjelent, látszatszavazó bíróssággal, a nézőtér légterén átsüvöltött ítélettel veszt komolyságából, alátámasztva, hogy csak a Császár balkézzel fogant gyermekének fölbukkanását leplezi. Znamenák császári monológja az előadás egyetlen, visszafogottan

Gottschalk szolgát „köszönöm, hogy bátyádnak szólítottál” modorban játszó Csernák Árpád váratlan kitörését, amellyel a „cudar” Kunigundát váratlanul lekurvazza. Ez is csak Kleist ismeretében váratlan, mivel Gryllus Dorka szerepfőlfogása leginkább e klasszikus névjegynek felel meg: vörös haj-koronához haragoszöld ruha - a főiskolás Horváth Judit jelmezei más esetben is kitűnően rekonstruálják a klasszikus ízlést. Ami Kunigunda „montázs”-figuráját (a fordító Petra Szabó Gizellánál: „mozaik”) illeti, erre a rendező nem fordít figyelmet, az alkaterészei összerakásakor rajtakapott „tikombakom” (az előadásban: „ákombákom”) tákolmány megjelenítését barokkos boszorkányszombat-élőképpel helyettesíti.

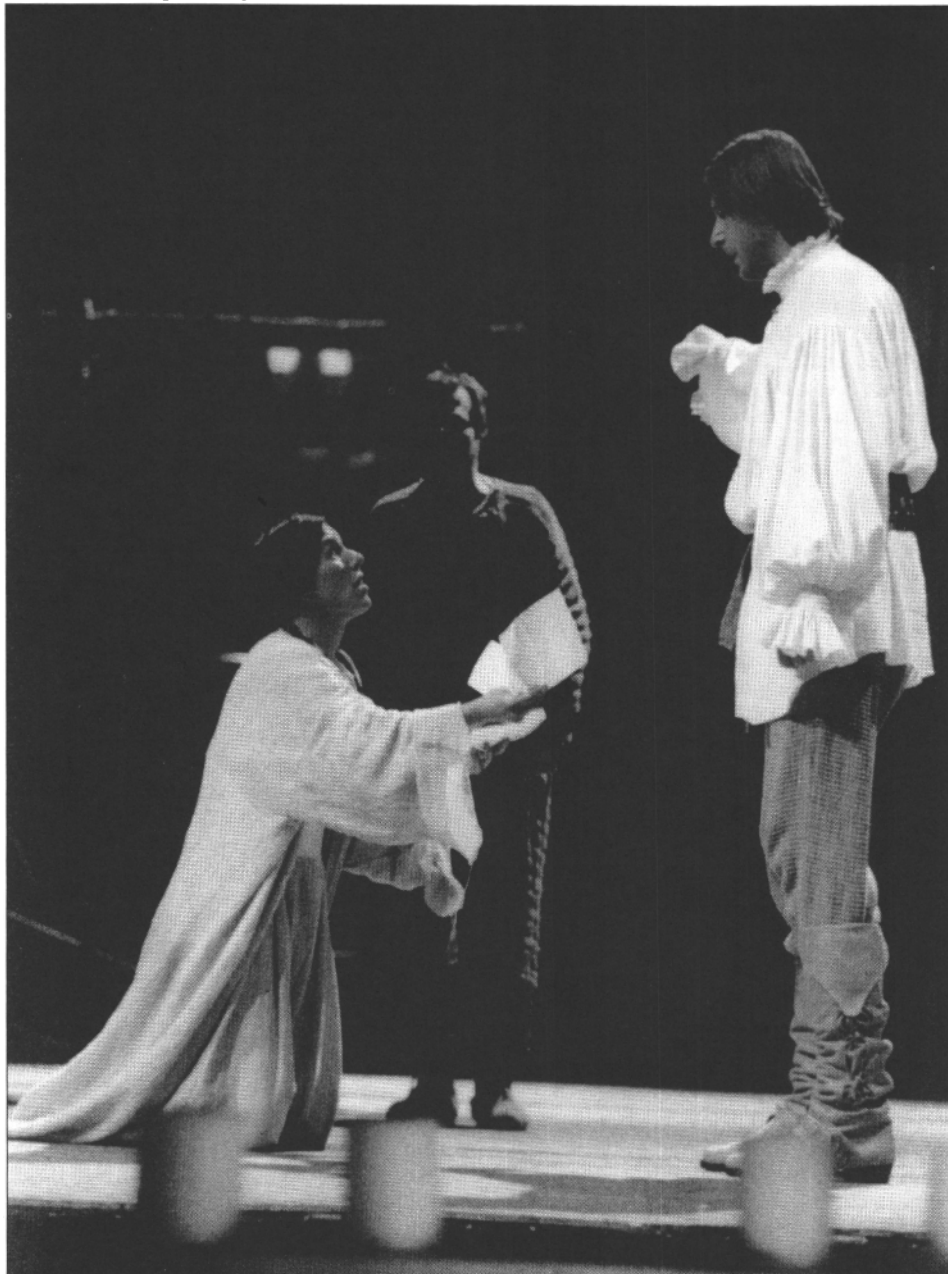
Az előadás impozáns freskóját közelről szemlélve kitűnik, hogy Réthly megkerüli a kleisti részleteket, nem meséli el a történetet (csak tónust ad, stílárius összbnyomást, effekt-rendszert), ami végeredményben a korábban általánosan dicsért színészi játékon mérhető le. Csakugyan van itt valami a Kaposváron szokatlan általános színjátszásból, abból tudniillik, hogy a szereplők nem mennek el lehetőségeik határáig, megelégszenek azzal, amit már korábban előállítottak; egyedül Tóth Géza ölt új arcokat (hátha még meg-örizhetné Pech Jakab két bugyuta replikáját). Varga Zsuzsa például *ahhoz képest*, hogy többször zsigeri őszinteséggel játszott agyon-gyötört és meghasonlott figurákat, nem jut el Katica lelkének legmélyéig, kissé nyersebben kimondva: nem elég megrendítő. Talán mert egysíkúan látjuk, konok-szenvedő, groteszk-átszellemült arccal, ám akkor nem, amikor például a folyón átgázolva szegénylősen visszautasítja, hogy fölcippentse a szoknyáját.

A freskó tetszetős, noha a részletrajzok lemaradnak; a tehetséges Réthly Attila inkább „a Kleistet” rendezte meg, mint a *Heilbronn* Katicát.

DÜSSELDORF: JÁTÉK ÉS SZÍNÉS

A Düsseldorf Schauspiels Haus nyitott, üres színpadát látva nehezen tudtam elképzelni rajta a Kleist-színházat. Amúgy nem kedvelem a német színházak egy részében divó *deesztétizálást*, a szándékosan csúnya díszleteket, a gyakran száraz, ideologikus darabértelmezést, az arrafelé fölzsabadítóan természetes, de épp ezért nemegyszer semmitmondó divattá degradált puritán mai jelmezesdit.

Johannes Schütz díszlete az előszínpad közelébe helyezett téglalap alaprajzú váz - mintha egy sátorbetetős fészker vagy csűr pusztáácsolata volna -, amely fölülről megemelhető, hogy alatta a forgószínpad el tudjon forogni. Az ácsolat „mennyezetéről” függő nagybúrárs égő szolgáltatja a jelenetek közti munkavilágítást. A hátsó (jókor) felszínpad üres, csak a fenékhorizont előtt sorakoznak ruhaállványok a szereplőknek odakészített kellékekkel. A tizenhét színész - a Katicát játszó Maria Simon kivételével - fekete öltönyt vagy nadrágkosztümöt visel, fehér, többnyire fölgombolt inggel vagy blúzzal. (A ruhákat is Johannes Schütz tervezte.) Tizenhét szék „játszik” még, ezeket a



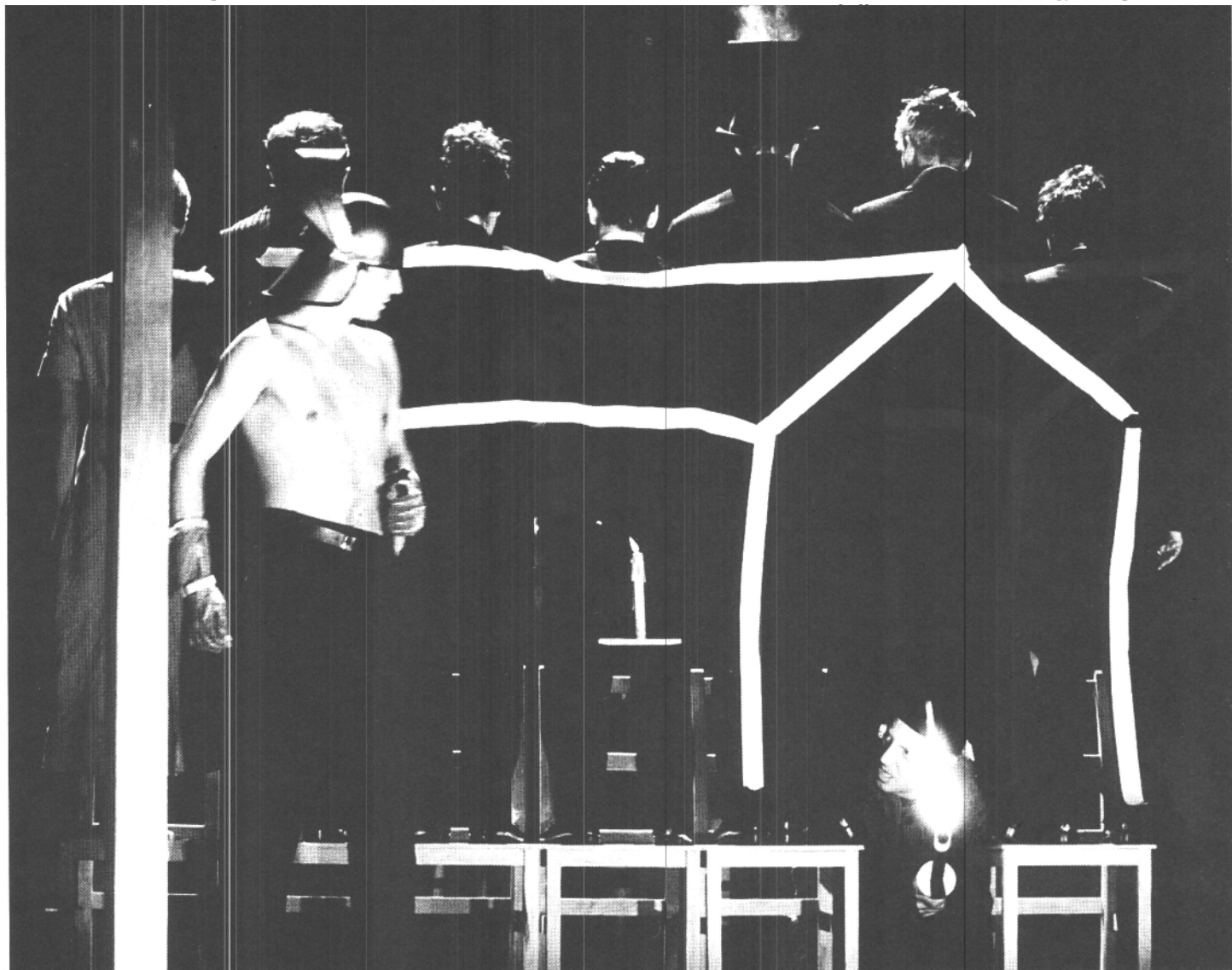
Varga Zsuzsa (Katica), Csernák Árpád (Gottschalk) és Kocsis Pál (Vihar Frigyes) (Simarafotó)

játék során különféle rendben vagy rendetlenségben helyezik el: az első jelenet vész-bíróságához például a közönség felé nyitott patkó alakban (a színészek fején vívó-maszkszerű szitakámsza). máskor hosszú átlóként fősorakoztatva. Libasorba rakott székeken mint hegyi ösvényen bukácsol-nak Katicáék, és székekből építik föl Thur-

kotják, a házformát ragasztószalaggal tapasztják a hátukra, egyikük szétvetett lába az ajtó, másikuk cilindere kéményként füstöl. A megteremtett távolság ironikus, de nem karikatúrisztikus, még kevésbé pamfletszerű. Játékos inkább: a romantika meg-szelídítése az ártatlanság bájával, például amikor a székek romhalmaza alól előkerül

old le Katicának, és Kleist előírása szerint tűzszínű Kunigunda barlangi ruhája („fürdőruhája”, hiszen fürdőbe megy benne).

Különös, hogy a viharjelzésen kívül minden effektet nélkülöző, szikár puritanizmus milyen elegánsan közvetíti a darab romantikáját. Hihetetlen, hogy egyáltalán nincs zene az előadásban, csak harci vagy ünnepi harsonákat



Maik Solbach (Gottfried) és Peter Siegenthaler (Szénégető) a „kunyhó” előtt

neck várát is, a tetejébe kis zászlót tűznek, gyufával meggyújtják a tűzvésznel, a deszkapadló alól füstöt szívárogtatnak, ami később beborítja a székek „romhalmazát”.

Meglepő, hogy a rendező Jürgen Gosch a stilizációval milyen egyszerűen hajtja végre a darab szélsőségesen romantikus előírásait. Az arctalanul zord, csontgolyókkal szavazó bíróság barlangi elhelyezkedését mindössze az jelzi, hogy az előállított Katica a zsinórpaddás felől ereszkedik le egy végtelen hosszú létrán, mezítlábasan, végtelen hosszú feszültséget keltve. A következő jelenetben, amikor Sugár grófja elhagyja a barlangot, és a barlang előtti térre ér, a szerepet játszó David Striesow „ugyanezen” a létrán érkezik, amely most valahonnan alulról indul, és a színpadszinten bukkan elő. Az egyszerű megoldások: kétségkívül bizonyos távolságot teremtenek. A szénégetők kunyhóját a székekre állított szereplők al-

Katica mögött teljes pompájában ott lépked a nézőtéren fodrozódó mosolyt keltő szárnyas Kerub.

Ahol kell, a rendező nem kerüli el a vad-ságot: a kleisti villámok itt is cikáznak, a szőnyegbe csavart Kunigunda ki-be lopása a dörgedelmes éjszakán, a gyerekkorunk klaf-fogó „lovacskázásával” száguldozó lovagok koreográfiai eleganciája könnyed bár, még-is drámaian sűrű. Az alternatív csoportszín-ház hatása, hogy az öltönyös-kosztümös színészek több szerepet játszanak, és ehhez csak néhány kellékre van szükségük, a lovagi arzenál darabjaira: lánckesztyűre, hatalmas vívópallásokra, sisakra, koronára. A középkoriság természetesen kiegészítőként, hivatkozott anakronizmus nélkül öltözteti a civil szereplőket. A mai fekete-fehér és a lovagi ezüst mellett egyetlen szín jelenik meg: a vörös. Mindössze kétszer: vörös Sugár gróf selymekendője, amelyet a derekáról

nak kétszer vagy háromszor - természetesen maguk a csoportból kivált szereplők. A csoport egyrészt zárt, szerves egységként viselkedik, „tűzkórust” alkot, halkan zsolozsmázik, tömeget képez rohamnál, tűzoltásnál, vagy szétszórt staffázst székeken ülve (esetleg a földön fekve, hengergözve) a „misztikus” jeleneteknél, például a barlangfürdő-ben; másrészt azonnal személyiségekre bomlik, ha erre van szükség. A plasztikus, könnyed, laza, gyors ritmusú szövegmondásnak köszönhetően az előadásba a teljes darab „belefért”, nem kell levágni a kacskaringókat, nem kell nekikészülni a különleges akciók-nak, Pech Jakab „abszurd” dialógusa Stein grófjával, utóbbi komikus geggént előadott levélcserélési „lazzója”, Gottschalk huzakodása *off stage* lovának makacskodó kan-társzárával természetesen simul a homogenizált, a darab színeit mégsem elszűrítő játék-stílusba.



Horst Mendroch (*Theobald Frideborn*) és Maria Simon (*Katica*) (Sonja Rothweiler felvételei)

A kulcsszó: a színész. A német színész látszólag színtelenebb, mint a magyar (a magyarnál a világon nincs színebb, beleértve az érzelmi tolulásaiban sokkal gazdagabb orosz is), de ez a hűvösnek, száraznak, szövegfölmondónak mondott színészet technikával és személyiséggel párosulva az árnyalatok sokaságára és a szerep teljes föltárására képes. Példának okáért Helmut Mooshammer átható öniróniája a Császár szerepében a fölkent felséget egy kutyaszorítóba került politikushoz közelíti. (Persze hogy itt is ő játssza Flühe grófját, a legfőbb vészbíró, csakhogy ez a csoportszínházi összefüggés-

ben természetes.)

Olvasókíméletből csak a főbb figurákat említve, mindenekelőtt alkati találat a Kunigundát játszó Anke Schubert. Magas, drábilisan nőies, kissé löfejú, vállas és szögletes. Haja rövidre nyírva, erőteljes, vezető típusú üzletasszonyra hasonlít. Van benne valami eleve „konstruált”, és amikor „szétszerelve”, fekete lepelbe csavarva csuklik-nyeklik, csakhogy hasonló az öregasszony Szibillához (akit Düsseldorfban nem hagytak ki az előadásból). Devid Striesow mint Vihar Frigyes, Sugár grófja fekete pantallós, fehér inges, szőke *yuppie*, az arisztokratikusan hányaveti fajtából, hogy

elhiggyük a vágyott Katicával köthető *mésalliance* képtelenségét. S végül Maria Simon Katicája igazi kislány, kicsit húsos ajkú, duzzadt arcú tini, tanulatlan és faragatlan ösztönlény, aki annyira érzékeny, hogy még akkor is elpiatyeredik, amikor Kunigunda magas természetét említik előtte. Ez a Katica rettenetesen tud szenvedni, minden megaláztatását mélyen át-éli, ami nem retenti vissza attól, hogy járja a maga álomban kijelölt útját.

Kivételesen pontos, a mai köznap konvenciónak és Kleist legrejtettebb instrukcióinak egyaránt megfelelő előadás. Szünettel együtt két és háromnegyed óráig tart. Utolsó szava, ahogyan Kleist megírta: „Méregkeverő!” Sugár grófja kiáltja oda Kunigundának abban a kimerevített pillanatban, amikor a két, teljesen egyforma esküvői csoport - két fölgerjedt, fehér menyasszony a karjukat le-fogó fekete ünneplősökkel körül-véve - egymásnak feszül. Majd mindenki egy sorban ül a székén, s beforog velük a színpad, miközben „Viharsugár gróf” halkán

KOLTAI TAMÁS

Heinrich von Kleist:

Heilbronni Katica, avagy a Tűz-próba

(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Fordította: Petra Szabó Gizella.

Díszlet: Ágh Márton. Dramaturg:

Eörsi István és Ruttkay Zsófia f. h.

Jelmez: Horváth Judit f. h. Zene:

Melis László. Segédrendező:

Várady Szabolcs. Rendező: Réthly

Attila f. h.

Szereplők: Znamenák István, Ko-

csis Pál, Lázár Katalin, Ébl Hel-

ga, Sarkadi Kiss János, Csernák

Árpád, Gryllus Dorka, Tóth Géza,

Bezerédi Zoltán, Varga Zsuzsa,

Végh Zsolt, Nyári Oszkár, Lecső

Péter, Gyuricza István, Tóth

Géza, Karácsony Tamás, Tóth

Richárd, Serf Egyed, Balla Eszter,

Kőrösi András.

Heinrich von Kleist:

Das Käthchen von Heilbronn

(Düsseldorfer Schauspielhaus) Díszlet-

jelmez: Johannes Schütz. Világítás: Ulrich

Eh. Dramaturg: Michael Eberth. Rendező:

Jürgen Gosch.

Szereplők: Helmut Mooshammer, Devid

Striesow, Veronika Bayer, Daniela Kiefer,

Christoph Luser, Markus Danzeisen, Doro-

thea Walter-Delarue, Anke Schubert, Steffi

Krautz, Horst Mendroch, Maria Simon,

Stefan Schuster, Maik Solbach, Jochen

Klüssendorf, Peter Siegenthaler, Peter Har-

ting, Andreas Ebbert-Scholl.

M. A. BULGAKOV-NAGY ANDRÁS: A MESTER ÉS MARGARITA MEGFÁRADTAN

Alighanem csak Dosztojevszkij vetélkedhet Bulgakovval: csak az ő regényeiből születhetett annyi színpadi adaptáció, mint *A Mester és Margarita*-ból. Ezúttal Nagy András készített a győri színház számára egy adaptációnál mindenképpen önállóbb érvényű szövegváltozatot - hogy aztán Korcsmáros György ne ezt, hanem egy ennek alapján összemontírozott verziót rendezzen meg. A Nagy András-féle darabváltozat lényege ugyanis a rövid jelenetekre feldarabolt regénysíkok folyamatos párhuzamba állítása, melyet Korcsmáros egyes jelenetek összevonásával, szövegrészek átcsoportosításával csaknem egészében megszüntetett. Bevallom, van némi kételyem azt illetően, hogy a Nagy által kitalált szerkezet a színpadon megvalósítható-e (űgy érzem, sokkal inkább az olvasói, mint a nézői befogadás folyamatához illeszkedik), ám erről majd akkor lehet érdemben vitatkozni, ha egy előadás vállalja ezt az elképzelést, s nem

egy alapján korrekt, rutinos, bár egyes pontjain vitatható adaptációt mutat be *A Mester és Margarita* Nagy-féle változata helyett, ám a szerző neve alatt.

A bemutatott változat sokkal lineárisabb a Nagynál, mivel a rendező - miközben felhagy a különböző síkok egymásra vetítésével - a moszkvai történések Nagy által megteremtett linearitásán nem változtat. Így a Mester már a történet legelején megjelenik, gyorsan az elmeorvóintézetbe kerül, s csak ezután térünk vissza a regény elejéhez: Berlioz és Hontalan Iván beszélgetéséhez, illetve Wolandék megjelenéséhez. Nem csak szerkezeti változtatás ez: hiszen azt a feszültséget, amelyet a főszereplő késleltetett felléptetése jelent, természetesen kioltja, ugyanakkor mást nem tudunk meg a Mesterről és szerelméről, mint amit a visszaemlékezésekből is megtudnánk. Ami, aligha véletlen; a szövegváltozat s még inkább az előadás mintha azt sugallná: a Mester és Margarita nem rendkívüli emberek, csupán érzékeny, szeretetteljes, sérülékeny, vívódó értelmiségiek, akik sorsszerűen válnak a diktatúra áldozataivá. A szakrális sík elhalványul, a misztikus-szimbolikus elemek megfogvatkoznak, illetve zárójelbe tételnek. (Woland szerepe játékmesterként hangsúlyosabb, kísérői Ács János (Mester) és Pozsonyi Takács László (Hontalan Iván) megfosztatnak szimbolikus je

lentésüktől [Korovjov és Azazello egyggyé is olvad], a bálon Frida nem jelenik meg, és egyébként sem történik semmi különös stb.) Így a szövegváltozat és az előadás inkább az alaptörténet szatirikus, társadalomkritikai aspektusára koncentrál, azt Ütközteti helyenként a Pilátus-történettel (bár a Mester-Jesua párhuzamot inkább csak sejteti, mint kibontja).

Ez a megközelítés elvben megokolt lehet, hiszen a hatalomnak kiszolgáltatott alkotó tragédiája valószínűleg át átékelhetőbb, drámaibb, mint a szimbolikus, filozofikus összefüggések feldolgozása, s lehetőséget teremt egy, a szokottnál kevésbé látványcentrikus, inkább színészközpontú Bulgakov-előadásra. A győri bemutató azonban kevésbé igazolja ezt a várakozást. Annyiban igen, hogy a látvány a szokottnál kevésbé megragadó. A győri színpad méreteinél fogva egészen különleges látványelemeknek is teret adhatna, ám ezzel sem a rendező, se a díszlettervező

nem kíván élni. Menczel Róbert többnyire leshűkíti a teret: a szín hátsó része csak a Pilátus-jelenetekben válik láthatóvá (akkor is teljesen üres), a moszkvai színeket (utcát, elmeorvóintézetet, a Mester, Margarita vagy Berlioz lakását, illetve a revüszínházat) a színpad elejére begördülő, realiztikusan kiépített díszletelemek hozzák létre, a Tömegrész kapcsolódó jelenetek pedig még előrébb, a süllyesztővel ellátott zenekari árokban játszódnak. Az első részben ez nem kelt hiányérzetet, ám a második felvonásban, Margarita repülésekor és a bálon annál inkább. Ezeknek a részeknek - koncepciótól függetlenül - látványosaknak, érzékieknek, hatásosaknak kellene lenniük. Margarita repülése azonban meglehetősen sután van megoldva: az asszony egy leginkább modern felvonókabinra emlékeztető szerkezetbe száll bele, s ez himbálózik a színpad felett, a bálon pedig annyi történik, hogy a szereplők a félhomályban félle jár-

kálnak. (Igaz, ez a szín legalább alkalmat ad Hruby Máriának arra, hogy végre néhány extravagánsan eredeti ruhadarabot adhasson a mellékszereplőkre.) A látványt leginkább néhány pirotechnikai effektus jelenti - ami picit kevés, s nem pusztán azért, mert a szem kielégítetlenül marad, hanem mert az árnyék birodalmának ereje, hatalma sem válik így érzékletessé, átélhetővé.

Ám e néhány jelenet fantáziátlansága is megbocsátható lenne, ha cserébe a többiben alaposan kielemezett szituációkban szuggesztív, magával ragadó, a látvány hiányosságait ellensúlyozó játékot láthatnánk. De Korcsmáros a moszkvai jelenetekben is többnyire a legkézenfekvőbb megoldásokat alkalmazza: az alakok karikírozására, a poénok kiaknázására törekszik. Ami a néhány percig, pár jelenetben fellépő figuráknál még előny is (örvendetesen sok az életteli, a szűkös lehetőségeket jól kiaknázó epizódalakítás: ilyen Simon Géza Sztravinszkij professzora, Maszlay István Berlioz, Csudai Csaba Zsolt Latunszkija, Janisch Eva Lapsonnyikovája, Jachinek Rudolf Rimszkije, Sípka László Varenuhája, Hosszú Judit Natásája, Kszel Attila Bengalszkija), a hosszabb jeleneteket viszont megtöri, az egyes szituációk értelmét megkérdőjelezi. Hontalan Iván (Pozsonyi Takács László) például az elmeorvóintézetben



Ács János (Mester) és Pozsonyi Takács László (Hontalan Iván)
(Benda Iván felvétele)

úgy viselkedik, mintha tényleg bolond lenne, ami ugyan lehetőséget ad néhány hálás poénra, de kikezdi a történet hitelét, a figurát követhetlenné, a Mesterrel kialakuló barátságát megokolatlanná teszi. Még zavaróbb, amikor Korcsmáros mondatokat fordít le (ál-ló)képekre, ráadásul azokat is ügyetlenül. Gáti Oszkár például kénytelen a Pilátus-jeleneteket a háttérben végigácsorogni, mivel Woland azt mondja, hogy inkognitóban jelen volt Jesua elítélésekor - hogy miért inkognitó az, hogy az alakját nem váltó Woland az eseményektől pár méterrel távolabb áll, nem tudom. (Az ókori szín nagy rejtélye egyébként, hogy miért marad ki belőle csaknem egészében Lévi Máté alakja. Ő csak a legelején [a történet ugyanis a végén, Jesua keresztre feszítésével kezdődik] van jelen, elmarad [nemcsak Korcsmárosnál, hanem Nagynál is] a helytartóval való szembesülés fontos jelenete. Kíváncsi lennék, hogy amikor az égi kérés tolmácsolójaként Wolandnál megjelenik, a regényt nem ismerő nézők közül hányan tudják beazonosítani figurát.) Árukodó, hogy egyes hatásosnak szánt jelenetek mennyire felemásnak tűnnek. A revü-színházi jelenet működhet akkor is, ha a színpadi kereteken belül marad, s akkor is, ha Woland nevezetes kérdése (az emberek benső megváltozásáról) hangsúlyozottan nekünk, a nézőknek szól, ám úgy biztosan nem, ha a Sátán egyértelműen a színpadon ülőkhöz beszél, de azért alkalmanként felemeli tekintetét, és kikacsint ránk.

Woland kompániája (a szimbolikus-misztikus háttérrel elvesztve) inkább duhaj tréfacsináló, játékmester-asszisztensként van jelen. E vonatkozásban kétségkívül Behemóté a leghálásabb szerep, s Ungvári István válto-

zatos színekkel keveri ki a macska-archetípust nagyon is emberi vonásait. Szilágyi István ideális Korovjov lenne; nem ő tehet róla, hogy - a nemcsak a regényben, de az adaptációban is fontosabb, hangsúlyosabb - Azazellót is vele játszatják. Miként Agócs Juditnak sem róható fel, hogy Hellának ebben az előadásban a pusztá dekorativitáson túl nemigen van funkciója.

A főszereplők kiválasztása a már vázolt alapkoncepciót erősíti. A Mester szerepére meghívott Acs Jánostól (akit öröm ismét színészként látni) aligha várható, hogy különös, titokzatos, szuggesztív figurát próbáljon életre hívni, az annál inkább, hogy személyességével, intellektuális erejével hitelesítse a tehetsége ellenére körön kívülre kerülő, vívódó-gyöttrődő, kompromisszumokra képtelen értelmiségi alakját. Akit tényleg csak egy vele egyívású nő szerethet; s Korcsmáros (a szokottól eltérően) nem az átváltozás felől osztotta ki Margarita szerepét (vagyis nem egy boszorkányos szépségű, egzaltált fiatal nőt látunk már az elejétől). Dósa Zsuzsa Margaritája valóban harminc feletti, némileg megfáradt, törődött, de rendíthetetlenül hűséges, kitartó asszony, a Mesterrel való kapcsolata magától értetődően (köznapian) is hiteles. A főszereplők fáradt rezignációja valamiképp a többi fontos figurán is tükröződik. Gáti Oszkár formátumos Wolandja életuntságot, spleent áraszt magából, asszisztenseivel ellentétben még az intrikát sem élvezzi igazán. Tordy Géza esendő Pilátusának is alapvonása az ember- és világgyűlölet, a lelki bajoktól el nem választható fizikai szenvedés. Miként Horváth Lajos Ottó is a meggyötört Jesua szenvedéseinek plasztikus ábrázolására hellevezi a hangsúlyt. Furcsa helyzet áll elő: kü-

lön-külön valamennyiük alakítása meggyőző, ám az egyes szerepek - a közvetített életérzés azonossága folytán - túlságosan is hasonlítanak egymásra, s a játék a kelleténél sokkal egyenműbbé, egysíkúbbá, gyakran egyszerűen unalmassá válik.

Az előadás összességében nem igazolja az alapkoncepciót: a látványt nem pótolja intenzitás, a képek helyébe nem lép eredeti gondolat, s a produkció egyes - főként a színészi alakításokban megnyilvánuló - részértékei ellenére is felejtetőnek érződik.

URBÁN BALÁZS

Mihail Bulgakov-Nagy András:

A Mester és Margarita

(Győri Nemzeti Színház)

A mű Szöllősy Klára fordításának ismeretében készült. Dramaturg: Böhm György. Díszlet: Menczel Róbert. Jelmez: Hruby Mária. Rendezőasszisztens: Horváth Márta. Rendező: Korcsmáros György.

Szereplők: Ács János, Dósa Zsuzsa, Gáti Oszkár, Tordy Géza, Horváth Lajos Ottó, Áts Gyula, Szilágyi István, Ungvári István, Agócs Judit, Hosszú Judit, Pozsonyi Takács László, Nádházy Péter, Janisch Eva, Mézes Violetta, Simon Géza, Benkő Géza, Maszlay István, Jachinek Rudolf, Koppány Zoltán, Kszel Attila, Csudai Csaba Zsolt, Ragó Iván, Fésűs Tamás, Sipka László, Szikra József, Nagy Balázs, Lenner Karolina, Szűcs István, Török András, Mohácsi Attila, Vándor Attila, Bárd Noémi Polli, Soltész Hajnalka, Perédy László, Gerbert Judit, Bognár Gyula, Wolf Ildikó, Rugovics Andrea.

CARYL CHURCHILL: AZ IGLIC AZ IDEGEN SZÉP

Börcsök öregasszony, tündér, gyerek, érett nő, férfi, boszorkány, maga az Iglíc. Mesék sztárja, aki egyetlen akaratvillanással kiléphet iglicségéből, hogy más bőrébe bújjon. Az előadás nagy részében főként a más bőre látható, az iglicség a másság, az ismeretlen, az idegen szép mesei metaforája párszor beemel minket saját világába.

Iglíc az idegen, az alien. Fehér, perinatális ingereket idéző, hosszú, műszőrös, kámszás köpenyt visel, de alóla fekete, magas szárú cipő kalimpál ki (pataként?). Idegen, szavait nem értjük, bár mintha mégis. „Vagyok a tündér ez meg a váltott gyerekecske combcska pont pont vesződésig készen van a fejlövés.” „Lándzsa a szívedbe bandzsa a szembe halandzsa a szádra, nyim nyám nyomodban a nyamnyam. Aki bújt aki nem éjfélkor koponya szemem az éhségtől, addig is aludj jól, álmodj rémeket.”

A verbalitás szintjén értelmezhető szöveg a szintaxisban zavarossá, túlértelmezetté és követhetlenné válik, mégis egy ilyen tíz-



Balázsovits Edit (Josie), Börcsök Enikő (Iglíc) és Majsai-Nyilas Tünde (Lily)

perces monológgal kezd Börcsök-Iglic. Egyedül egy hinta-trapézon. A színészi munka itt nem épülhet az átélésre, nem támaszkodhat a szöveg megértésére, nem használható semmi a konvencionális játékkészletből. Caryl Churchill-Hamvai Kornél szövege az olvasói értés csemegéje lenne, de Börcsök először is megtanulta a megtanulhatatlan látszathalandzsát, majd drámai prologusként összefogta a kuszálódó mondatokat, hogy a nézői értés is annak vegye, ami: történetmesélésnek. Börcsök - mint Latinovits Weöres-halandzsáival - értelmezi az értelmetlent, hogy a felfoghatatlan töredékhalmazból ne elutasítás, hanem elfogadás jöjjön létre. Csak kivételes színészi jelenlét termelheti ki ezt a színpadi erőt.

A beszéd és a beszéd halandzsája, az elfogadás és a megértés vágya éppúgy hagyományosan női princípium, ahogyan az átalakulás is. A test biológiai, vagyis kontrollálhatatlan megváltozása olyan fájdalomhoz szoktatja viselőjét, amellyel női létének egyetlen fiziológiai másságából, a reprodukció képességéből tudja megélni és felmutatni a metamorfózis hétköznapi természetét. Minden más átalakulás mesterséges, művi, s a színházi műviség erre építi művészetét. A színház történet a ruhaváltó, nevült szerepek garmadája ismeri, s a racionális XVII-XVIII. századig maga a színész teste is a nevültás konvencionális felmutatására edződött.)¹, női szerepeket is férfiak játszották, s ezt ugyan a történelmi etika szociális hierarchiájával szokás magyarázni, pedig a színház transzvesztita státusához jobban illeszthető. A színház mű-jellege lesz élőbbé, valóssá, természetesebbé, ironia-mentesebbé, amikor az átváltozás női testeket és szerepeket talál magának.

Börcsök ideggyógyintézeti női ápoltként lép a térbe, először más bőrébe bújva. Lábán papucsként kórházi kacska: csíkos pizsamafelső szorítja össze pliszéfodros mese-tündérruháját. Vállait felhúzza, fejét lehajtva hangosan csoszog a játéktérjelölő szőnyegig. Később Tébolyodott Nő, csak begörbített ujjával és csíkszeme ráncfintoraival öregszik meg, koordinálatlan ritmusú dülöngő lépéseivel sejteti paranoiás tüneteit. következő képben már negyvenes., spicces amerikai asszony az ujjatlan tündérruhában, fején rózsaszín turbán, kezében szívószál, s beszédének tónusa, hangsúlya az értetlen, a magányos idegen amerikai agresszivitásával itatódik át. Börcsök kisimult (vagy felvarrt) címlaparc, széles ölelő gesztusokkal, nyílt és egyenes *real american* tekintettel füzi áldozatát.

Majd gyerek is lesz. Kisfiús lány. Karjával oldalához szorítja feltűrt tündérruháját, ujjával csigázza haját, durcás, meg nem értett kiskamasz a mimikája, s hiperaktív mozgássorral uralja a teret. Erőszakos, de gyerek, s Börcsök ebben a jelenetben is párhuzamosan formálja a gyerek iránt érzett konvencionális szeretetet és az éppen e gyermeki bátorsággal és tudatlansággal felrúgott konvencióból eredeztethető rettegést.

S persze Börcsök férfi is lesz. Fekete öltöny, fehér ing, kalap. Ül a lánnyal szemben, a szőnyegen, ujjai maskulin domináns erotikával cirógatják a lány haját, karját, majd táncolnak. Börcsök jobb karjával férfitestéhez rántja, emeli és szorítja a lánytestet, s fülebe sugdos. A jelenet a nadrágszerepek dominanciafűggette tendenciájú hagyományára e1-



Iglic: Börcsök Enikő (Schiller *Kata* felvételei)

lenében a férfi nemi vágy épét, s nem csak a róla szóló szöveget állítja elének. Sarah Bernhardt lehetett így Hamlet.

Börcsök alakjainak azt is el kell mutatniuk, hogy a félelem és a szeretet, vágy és az undor végletesnek és ellentétesnek 1 gondolt fogalmai önmagukban értelmezhetetlen és eljátszhatatlan érzelmek, hogy a jó és a rossz viszonylagossága döntés és ítélet kérdése. Börcsök száznál is többféle Iglic, vonzódik és retteg tőle az a két lány lény akit már és még nem kapott meg. Josie (Balázsovits Edit) és Lány (Majnai-Nyilas Tünde) kettőse a már meg-tapasztalt és a még megtapasztalatlan fázis különbségeit játssza. Josie már megszűlt gyermekét, és mivel az váltott gyermek volt, meg is ölte. Lány éppen terhes. női metamorfózis állapotának színpadi képe nem egyszerű dramaturgiai szükségszerűség okán uralja az előadás első felét. Segít Börcsöknek, hogy az Iglic gyerek

len nem létét, feltűnő történetenkívüliségét egyszerre lebegtesse előttünk.

Az átalakulás bravúrhalmaza mellett Börcsök játékanak legizgalmasabb vetülete, hogy egyszerre játszik az őt értőnek, Josienak, és az őt nem értőnek, Lilynek. Játssza az értésről és a nem értésről - szép, akár az előadás egészét is interpretáló jelenet, amikor amerikai nőként arra kéri Lilyt, magyarázza el neki a tévé működését -, s így az átalakulás, a szerepből ki-be lépés számtalan variációja kerül elő, hiszen az egyik oldalon az állandó kritikus, a már mindent látott és megtapasztalt Josie ül. A metamorfózis folyamata ekként válik a szerepek közötti viszonyban is játékká. Színház a színházban.

A beszélői pozíció ilyen egybecsengetésére jó példa, ahogy Börcsök a köznyelvi beszéd fordulataként a mindennapos *enni való gyermek* szókapcsolat változatait tucatnyi módon eljátsza. A boszorkánynak a csecse-

művacsora létenergiát jelent, orális-anális élvezetek és kínok éltetik. A gyermek az anyjának az önreprodukció bizonyítéka, test a testéből, lélek a lelkéből. A váltott gyermek mesemitológiájának feltételezett alapja a női test metamorfózisa közbeni örület, a nagy klasszikus pszichológiai irodalommal bíró szülés utáni női paranoia. S e paranoia eljátszó elfogadásával a Börcsök uralta színpadi jelenlét összekeverheti a mese és a dramatikus valóság elemeit.

A Börcsök játékból induló mániasor, mely Majsai-Nyilas Tündében és Balázsovits Editben hullámszik tovább, a vágy legkülönbözőbb alakjait ölti. Vágy az ölelésre, vágy a csókra, vágy a másokban levésre, hogy a metamorfózis folyamata az uterus reprodukált csendjében és békéjében játszódhasson le. Börcsök pontosan mutatja, hogy nem elsődlegesen és nem tisztán erotikus ez a vágy, s ha mégis, csak a mindennapos vegetáció szintjén, hiszen túl gyakran jelenik meg az anya és a magzat archetipusos képe (akár a hússzínű szőrös szőnyegméhben a hintaköldökszínőron lógó Igliccel). Josie, a már beavatott, magzati oldalfekvésben „süllyed” a lenti világba (a rózsaszín meseszőnyeg emelkedik körülötte).

A női hisztéria hagyományos olvasata is lehetne Josie és Lily első jelenete, mikor az ideggyógyintézetten kívülről érkezett, racionális Lily Josie csecsemőgyilkosságát egyszerű, talán szintetikus szerekkal kicsit megsegített elmezavarral magyarázza. (S itt nagyon szép Majsai-Nyilas karakteres határozottsága Balázsovits átható nőisége mellett.) De a hisztéria, a női örület koordinátáit Börcsök átváltozásai a valóságba emelik: *hitelessé és hihetővé tesznek mesei alakokat*

értelmen és érzékelésen túli világokat.

Segíti ebben elsődlegesen a tér. Lába alatt gyönyörű rózsaszín-lilás kockás, szőrös szőnyeg, három oldalról nézők ülnek körülötte, a szőnyeg játékeret neonrúdsor keretezi, fekete stúdióháttér, középen hinta-trapéz lóg. A szőnyeg körül fekete járás, s a fal melletti oldalon két táncos (Zarnóczai Gizella és Vati Tamás) tucatnyi mesealakot, Vizilulut, Kiszöcse Bubust, Kőmorzsolót, Zöldruhás Hölgyet... formál párhuzamosan a többiekkel. Börcsök folyamatosan játszik a táncosok alakította mesealvilág felé is, hiszen azt csak ő látja. A megjelenített terek és világok mindegyike megfelel a színházi konvenció elvárásrendszerének, így az örület nem lesz más, csak a valóság másik dimenziója.

S hogy valós lehet minden képzelt világ, azt a fizikai fájdalom játékba emelése is sugallja. Lily összegörnyed a fájdalomtól, amikor az Iglic pénzt beszélő lánnyá változtatja. Josie szintén nagy kínokat 61 át, amikor szavak helyett férgek hullanak szájából. S magának az Iglicnek is fáj, amikor gyerek képében Lily megüti őt. Ez az előadás egyik félelmetes jelenete. Itt, az ütéssel ér véget a Színésznő-Iglic-Gyerek szerephármas alakításrendje. Az ütésváltás és a tényleges fájdalom az átalakulás megnevezett kiváltója. A gyerek Iglic ugyanazzal fenyegetne, amivel a játszótéri gyerekek szoktak, vagyis a bátyjukkal, de Börcsök - mint Aladdin szelleme a csodalámpából - óriásira nő, hogy rekedtes, mély férfi- (vagy inkább Deus-)hangon a verbális üzenet helyett a vizuálissal rémiszen.

S óriásira is kell nőnie, hiszen az észlelésnek az a szintje, amit valósnak fogadunk el, a továbbiakban egészen picire zsugorodik.

Lily megszüli gyermekét, arasznyi baba lesz, arasznyi piros babakocsival, körülötte hasonló méretű, vagyis arányaikban rettenetes szőrös játékállatok. Lily lakásában a játék tűzhely is arasznyi, Josie ide éppen be tudja tenni az arasznyi gyereket, hogy megsüsse.

A méret- és arányváltások a dramatikus szerkesztés e pontján ismét csak a történet irreálisát teszik hihetővé. Az alvilág, ahova az Iglic magával cipeli Josie-t, óriási lebegő, csillogó lufi-tárgyak múzeuma, s az ember(?) lények hozzájuk viszonyítva aprók, földhözragadtak, csúszómászók csupán. Az előadás képi rendszerén végigvitt mérethierarchia erős vizuális-sokkoló hatással éri el, hogy különleges felemelő és megvilágosító erővel bírjon, amikor az öreg tündér felül-emelkedve az aprócska emberkéken repülni kezd. A felülemelkedés, a kilépés, a távozás elegáns megoldása a harmadik dimenzió akrobatikus bejátszása. Ajándékkép, az évad legszebb képe, ahogy Börcsök Enikő fehér szőrös lepelben UV-fényben körbeprepül a Vígsház stúdióját.

Dream. A little dream of me.

JÁKFAI MAGDOLNA

Caryl Churchill: Az Iglic (Vígsház, Házi Színpad)

Fordította: Hamvai Kornél. Díszlet: Ambrus Mária. Jelmez: Benedek Mari. Tánc: Zarnóczai Gizella. Rendezte: Zsótér Sándor. Szereplők: Börcsök Enikő, Balázsovits Edit, Majsai-Nyilas Tünde, Vati Tamás, Zarnóczai Gizella.

GARAHAM CHAPMAN-JOHN CLEESE-ERIC IDLE: GYALOG GALOPP GALOPP BRIT MEZŐN

Könyörgöm, élessük meg, rikoctozza a kordétoló, közben a loncosos képu boszorkára mutogat, akit egy ócska kordén cipelnek rácsos kalodába zárva, s akit meg akarnának égetni, a felhevült csapat lassított élőfilmként úszik át a színen, visongva, kurjongatva, dáródózva, a loncososképu időnként kinyújtja rőt nyakát a kalodából, tiltakozni próbál, de hamar lehurrogják,

könyörgöm, élessük meg, kéri, követeli szelíden, toporzékolva, majd egyre ingerültebben a kordétoló, de az égetés valahogy nem akar összejönni, sebj, összejön valami más, példának okáért egy másik kordén abszolvál hullatolás, ami prima üzlet errefelé, nyilván az egyedüli fix megélhetés tépett gúnyájú földi halandóknak, akik nem az angolok nagy királyának sleppjével ügetnek kör-be-körbe, hogy megtalálják a szent kelyhet,

könyörgöm, élessük meg, gyűri a tisztos ipart a kordétoló, s a mámoros csapat vihancoló bakugrással húz át a színen, élőfilm, lásd mint fent, megint kismillió dolog történik, Arthur király és kísérete kocog, kocog rendre, mindegyik lovag valóságos tanulmány, leghátul a legkisebb szolga tempózik, kaffogó fahasábokat ütöget össze, lópatacsattogást szolgáltat, neki ez a dolga, nem úgy, mint az átszellemülten délceg, gügye királynak, aki jobb híján villogó szemű akciófilm-óriással párbajozik, miniatűr törével előbb tőből lesuhintja a szörnyella egyik kezét, majd a másikat, végül a lábát is lekaszabolja, szegény lézerszörny már csak ugrálni tud, mint a holdra szállt asztronauták, később még néhányszor előbiceg, egyezzünk ki döntetlenben, liegi Arthurnak, akin bosszút akarna állni,

könyörgöm, élessük meg, sikkantja a kor

détoló, de már hiába, a kutya sem figyel rá, pedig ő azt szeretné, közben megint száguldoznak a jelenetek, pörög a blódlí, bejön egy pasas, és műanyag csirkével ütlegeli a soros szereplőt, mint a Tom és Jerryben a macska az egeret, és pompás szóviccek hangzanak el, és visong a nézőtér a gyönyörűségétől,

könyörgöm, élessük meg, súgja mögöttem egy decens hölgy, ha még egyszer elsütik ezt a poént, de hiába, a poén az poén, azt sokszor el kell sütni, ha már bórleszket játszunk, vagyis játszunk a színház.

Bár kedvelem az angol abszurd humort, ez a vad színházi blódlí nem az esetem. Mit tesz isten, még a vonatkozó filmet se láttam (vagy csak a sorozatból rémlik valami távolian), lehet, hogy ez megbocsáthatatlan bűn, mi több, hiba. Így aztán be kell vallanom, legjobban azok az epizódok tetszettek a Pesti



Gyalog galopp (Schiller Kata felvétele)

Színház előadásából, amelyek „színházilag” is meg voltak csinálva, példának okáért az a jelenetsor, amelyben az ütődött király egy rózsalugasos erkélyen szüntelenül dalolni akaró fiaskáját akarja megvédeni az örrel. S a lökött hadfi az istennek sem bírja felfogni, kit kellene őriznie, a királyt, a királyfit, önmagát vagy valaki mást. Késleltetések, félbeszakítások, ismétlések, kitartások, elharapott nyelvi gegek után végre kiszakad a dallam, s el-ömlik a színpadon Gianni Morandi nevezetes slágere, hajdanán minden siheder ezt fújta rendületlenül. Megdolgozott, kitartott burleszk ez a javából, halálra öcögöti a rekesz-izmokat, a pszichológusok élőben tanulmányozhatják a nevetés lélektanát és szociálpszichológiáját az előadáson. Egy-egy poén után beindul a nézőtér, egy gyöngyöző kacajú, élesen műélvező hölgy igencsak jeleskedik, rázendít, mondhatni, része lesz az előadásnak. Egy idő után már nemcsak az előkacarázó szerepkört abszolválja rendületlenül, hanem a többiek is azon pukkadoznak, hogy a gyöngyöző kacajú végképp nem bírja türtöztetni magát.

Méhes László, a viharos, zaklatott dramaturgiájú angol burleszk ügyes színpadi levezenylője úgy hagyta ott névjegyét az előadáson, mint a reneszánsz mesterek szokták, vagy ahogy Alfred Hitchcock örökölte meg magát halhatatlan krimijeit valamely eldugott szegletében: inasként pókerarccal, némán átoson a színen, ezüsttálcan poharat egyensúlyozva, hatalmas ovációt kiváltva.

Ez igazi bórleszk, mértéktartó és mégis elegáns. Az előadás nem egészen ilyen, az

előadás csúszkál a szellemes, ironikus humor és az alpári szórakoztatás határán. Van itt minden, mi szem-szájnak ingere, mondjuk, bejön Fesztbaum Béla mindjárt az elején, és ironikusan kommentálni kezdi az épphogy kezdődő produkciót, kommentárja közben szüneteket tart, s a hatásszünetekre is reflektál, roppant mulatságosan. Előadás közben végig harsog a fülsiketítő zene, többször is tűzijátékot vetnek be a nagyérdemű elkápráztatására, fiziológiás gegek garmadáját sütik el újra meg újra, hatalmas műanyag falloszt eresztenek alá a zsinórpadról, az egyik lovag rituális, ám kellőképpen naturalisan hangsúlyozott szellentéseitől annak rendje és módja szerint ájuldozik a mögötte csattogó fegyverhordozó, van itt színpadra ejtett műanyag tehén (tan csak nem a vígszínházi Sok hűhóból?), gyilkosan ragadozó nyulak, tombol az altesti humor, s végül, de nem utolsósorban, összejön a gatyaletolás is, igaz, csak egy kicsit, és akkor is csak értékkel.

A rekeszizmokat tornáztat', röhögtető produkció minden szellemesség, dévaj és frivol humora ellenére is, úgy vélem, profimód ki-vitelezett kommersz színház amely ironikus társadalombírálatnak álcázz. önmagát.

Csak az arányokon kell ég picit változtatni: ha majd még több lesz a tűzijáték, a harsogó agresszivitás, s még több időt töltenek ki a szereplők egymást püfölő játékaik, s még vaskosabban altestiek lesznek a legfontosabb poénok, s a színház megtalálja ehhez az adekvát darabokat, akkor a nagyérdemű még inkább zabálni fogja a szórakoztató célzatú blödlit, növekszik a nézettség, meg lehet

emelni a helyárat, a büféárat, a ruhatári árat. Tan még a színészek gázsiját is. Akkor az majd tisztán kereskedelmi produkció lesz, s nem imitálja magát semmi másnak, és az akkori fővárosi frakciók kurátorai nyugodtan dekázgathatnak a bulvárnak megítélt közpénzek százalékaival.

A Pesti Színház sikeres előadása tünetértékűen mutatja föl a mai színjátszás kényszeres útkeresését kommersz és igényes szórakoztatás határmezsgyéjén. A társulat persze minden elismerést megérdemel, hiszen remekül komédiázik, bravúrosan hajtja végre a nyakatekert mutatványokat. De hát az ördög, mint mindig, most is a részletekben lakozik, s elgaloppírozni igazán könnyű.

KOVÁCS DEZSŐ

Graham Chapman-John Cleese-Eric Idle:
Gyalog galopp
(Pesti Színház)

Díszlet: Rózsa István. Jelmez: Horváth Kata. Zenei vezető: Bátonyi György. Zenei munkatárs: Ditzmann Tamás, Horváth András. Árnytechnika: Ruszin Szabolcs, Vranycz Artur. Dramaturg: Korognai Károly. A rendező munkatársa: Putnoki Ilona. Koreográfus: Horgas Ádám. Rendező: Méhes László. Szereplők: Gyuriska János, Oberfrank Pál, Hujber Ferenc, Csőre Gábor, Fesztbaum Béla, Kolovratnik Krisztián, Hajdu István, Hullan Zsuzsa, Menszátor Héresz Attila, valamint az Atlantis Színház társulata.

BERGMAN-JÁTEK
 GEORG BÜCHNER: LEONCE ÉS LÉNA
 ÖRÖKABSZURD

A Színház- és Filmművészeti Főiskolán egy (hosszú) előadásban megtekinthető két rendezővizsga ne csábítsa összehasonlításra a kritikust. A pályakezdsnek nem tesz jót - talán a pályának se -, ha az önértékek helyett a párhuzamok dominálnak. Réczei Tamás és Szákás Tóth Péter munkája között valójában csak annyi az összefüggés, hogy mindkettejük osztályvezető tanára Babarczy László, a tanársegéd pedig Almási-Tóth András. S tagadhatatlan: a frissiben keletkezett *Bergman-játék*, valamint a jó másfél évszázada íródott Büchner-komédia, a *Leonce és Léna* (mely kedvelt vizsgadarab, Babarczy is ezzel diplomázott 1964-ben) szemlélhető közös aspektusból - Franz Kafka szorongató víziói, illetve az abszurd irodalom felől. Leegyszerűsítve: az Odry Színpad mindkét rendezőnövendéke a boldogtalanságot és a szabad akarat csődjét emelte az ábrázolás középpontjába.

A Kúnos László fordításainak felhasználásával épített *Bergman-játék* tautologikusan, a filmrendező-író műveinek címeiből font mondattal írja körül önmagát: a legjobb szándékkal készült Nap vége ez, amelyben Sztognak és sikoltanak a Vasárnapi gyerekek, ha eljön a Farkasok órája... Réczei jó dramaturgiai érzékre valló, ám erősen epikus kompilációval lepte meg saját magát. Lehetséges, hogy a benne érlelődő képvilághoz, formanyelvhez akarta megteremteni a legalkalmasabb alapanyagot. Ingmar Bergman filmművészeti zsenialitása, kopár, izzó vizuális kompozíciói nem csábították arra, hogy e ridegen szépséges bölcséleti, morális és érzéki szugesztivitásnak engedve mindenáron filmszerű jeleneteket pergessen. A dialógusok kerete inkább fotografikus, mintsem mozgóképi. Számos sokrétegű, sokértelmű szimbólum szolgálja a produkciót, főleg a nagyszabású

emlékezés- vagy álomepizódokban. A jelképeket és a jelképes beállításokat alapos megfigyelésre, viszonylag hosszas értelmezésre engedi át a közönségnek Réczei - így az attribútumokat (a lelkész fiának papi ruhával kedveskedő édesanya varrógépe stb.), az öltözékeket (a Bohóc-Edit kacagtató-ordenáré *meztelen* jelmeze stb.), a mozgássorokat (a halála előtt - szinte a halálpillanatot előlegezve - a múltjába visszahulló öreg Henrik szembesülése és viaskodása családjának mitikussá lényegült tagjaival stb.). Ehhez a koncepcióhoz ápoltabb szcenikai és képzőművészeti kivitelre lenne szükség, mint amilyet a Főiskola egy (noha repertoáron tartott) vizsgaelőadáshoz nyújtani tud. A Kovács Yvette tervezte ruhák megjárják, viszont Simon Gabriella díszlete jelzéssé szegényül. A hevenyészetten kárptozott karszék, a valamelyik irodából kiselejtezett szekrény, a silány



Végvári Tamás (Henrik), Pálfi Péter (Dag) és Margitai Ági (Nagymama/Anyja) a Bergman-játékban



Nagy Ervin (Leonce) és Széles Zita (Léna) a Büchner-darabban (Schiller Kata)

függönyök, a testetlenségében csöppet sem fenyegető - s oly elkoptatott - mutató nélküli nagyóra kevéssé segít az abszurdoid látomás átélésében. Az életéjszaka megidézése jobbára a hozzáértőn kezelt reflektorok dolga, de a zöldes mélyet, mely egyszerre az el-múlt és az eljövendő idő verme, nem áshatják meg csak a fények.

Mivel a szuverén és tartózkodó rajzolat mégiscsak Bergman vásznára vetül - s alcíme szerint is vállalja a részletekre bomló, ám folyamszerű nagytörténet háttérét -, nem gond a kínzó, szégyenteli lélektani viszonylatok megértése. A fiú, Johan harminc éve nem tudja elfeledni, feldolgozni az apa nevelési módszerei folytán elszenvedett sérelmeket. Az apa, Henrik - Isten szolgája és igehirdetője - maga is csupán továbbörökítette a nagyatyai önkényt. Döntő szereposztási tényező, tiszta beszéd, hogy a (színházi rendező) fiút és a nagyapát is Seress Zoltán alakít-ja. Az előbbi az apától sokszor messzire húzódva, a színpadi feszítávtól, a nézőtérig is pattintva; az utóbbit az apa fölé magasodva, szobortalapzaton (óriási, a talapzat mellett a földig leérő bottal). Az apa-traumában tehát az (egyik) okozó és az (egyik) elszenvedő ugyanaz a személy. Seress - a figura hivatására apellálva - a fiút, Johant elsősorban élelkenen fürkésző, Strindberg-színreviteléhez portréelemeket gyűjtő értelmiséginek játssza, a nagyapát meg mint monumentális - és irre-alításában nevetséges - színészt, poijácát ka-

rikírozza. E kéténü-egy apa- ni-jelenség mellett jól megfér az élők és holtak karában a Margitai Ági által simogat' szavak és erőszakos mosolyok szemeiből horgolt Nagymama (Any), a Söptei Andrea groteszkül pörgő-terpeszelő megjelenítésében felsőtétlő halálangyala, ez az erotizált ancilla (Edit), a szeretetté lett szeretetlenség, a hűséggé lett hűtlenség légies festményalakjaként Ráckevei Anna (Anna), s az infantilizmus és a tolokocsis, halálra ítélt nyomorékság hörgő képviselésében Pálfi Péter (Dag). Kétséges, hogy a beállítások zömében alkalmazott kórusos kíséret, az abszurd dráma clownjait sejtető kis sereglet hozzáad-e valamit az előhalottság, a félálom fantáziakéséhez.

A tényleges centrális szereplő - nemzedékileg is ő helyezkedik el középen: fia egy apának, apja egy fiúnak - Henrik, a halálos beteg öreg lelkész, Végvári Tamás megformálásában. Végvárit féltünk kell egyre szaporodó aggyasztványzerepiitől. Nem mint-ha nem elsőrangú technika megoldásokkal és pszichikai empátiával venné birtokba a figurát. Egykor rettegett, ma szánt apaként egyaránt hiteles. Fiatalos lényéből, koboldos fizimiskájából, karctalan fényű orgánumból azonban nem csap, nem csaphat ki az iszonyatos isteni-atyai tűz. Ezen a takarékos színpadon annyi mítoszi von s sincs benne, amennyi feltétlenül szükséges a darabot (a Bergman-életművet) átjáró transzcendens fenyegetettség (másfelől a reménytelen fiúi lá-

zadás) felkeltéséhez.

Réczei fokozó értelmet, jelentéstelenien változó határokat adott a színtérnek azzal, hogy az első jelenetet az összehúzott függöny előtt, „kivette” bonyolította, a másodikat már a játéktér öblében, torkában, a harmadikat viszont úgy, hogy szintetizálja az első kettőnek a helyezését. Mindvégig jók a Strindberg-rájátszásai is, akár a szöveg utalásait, akár a szituációk rezonanciáját nézzük. Célját, az *álomjáték-haláltánc* fölfestését elérte. Közönsége és tanárai számára világos, mit hozhatna ki ebből az anyagból vizsgadrukk és vizsgakörülmények nélkül.

Szákás Tóth Péter derűsen képtelen játéktérrel és cirkuszas motivikájú jelmezeket kért és kapott Kiss Miklóstól a Thurzó Gábor és Rónay György fordította *Leonce és Léna*hoz, hogy a vígjátékból a tragiabszurdot hívja elő. A királyi palota előkelőségét megfricskázó, kettős szárnyas ajtó hatalmas dobozként hasra esve ágygá változik, az ágy üregg, mederré, búvóhelyé. A jelmezek gúnyt űznek a mesei historikumból, ám mert a gúnyakat mintha a mai kora huszonévesek fekhelye és feneke alól kapkodták volna elő, Büchner ontológiai és történelmi szkepszise nevetséges ezredvégi világfájdalomként és riasztó kortársi céltalanságként bukik ki. E vizsgamű, ahol csak lehet, hasznosítja az iskoladráma rögtönzészagományát és a diákszínházi tradíciókat, mindezt alaposan beolva az alternatív műhelyek természetesen

tus laboratóriumokra valló szérumaival. Ezen a pályán új tartalmat kaphat az atyailag ráerőszakolt házasság elől menekvő - és szabad akaratából ugyanezen házasság karjaiba omló - Leonce herceg vesszőfutása.

A rendező legfontosabb eszközei az időbeliség lényegeként kijátszatott anakronizmus és a lét, a világ arányainak félelmetesen mulatságos átstrukturálása. Nagy Ervin „lézengő hős” Leonce-a fején fülhallgatóval zárja ki a környezeti ártalmakat: a neszeket, a jajokat, a parancsokat. Lehet „sakkozni” - és eljutni a pattig - azzal: mikor mit hall vagy nem hall a házasulandó sarj, azaz mikor mit mond *némán* vagy hangosan a füleit ostromló barát vagy ellenség. A neve szerint is egészséges Valerio - a színen Shakespeare nagy bohóc- és bolondszereseinek ígéretével áramló Bertók Lajos - vagy ötkilós kenyérből készült szendvicset majszol; a kilógó salátaleveleken egy nyúlketrec is élne. A bagett mint Leonce fején szétvert buzogány végzi: az intellektuális paprikajancsi röhögtető kellékéből szimbolikus tárgy válik, melynek szétrongyolódása az alakok és a világ morzsákra hullására is asszociáltat.

Az óriáslétra támfalú hitvány trónszék, az elszórt könyvek árválkodása, a bujkálás, hentergés, szaladgálás bőven enged szellemi rugékonyságot eredményező artistamutatványokat. Bertók és Nagy kettőse még a hatásvadász stikliket is a maga s a darab javára fordítja. Egyedül az a hirtelen beütő privatizálás funkciótlan, amellyel persze a rendező igencsak kedvében jár az egyívású publikumnak. A két ifjú a színészképzésről kezd társalogni (alma materüket Erőművészeti Főiskolának nevezik), cincálja, parodizálja, élvezi a ripacsériát. Élet és mesterség mint csepürágás? Lehet. A komédiában - amelyben Ponónak hívíák a Fesztbaum Béla remeklé

séből kikelő örök kiskorú és médiaéretlen királyt - ez is benne van. S ha nincs? Szákás Tóth ebben a féktelen, de nem rendezvesztett játékban olyan lapokat is szívesen kihúzgál a pakliból, melyek soha nem voltak ott. Míg - s ennyi összevetést csak-csak megengedhetünk a homogénabb, de konformabb Berg-man- és a széttartó, viszont eredetibb Büchner-játék között - Réczei a szimbolikus zárványokat és az értelmezés általában szabályozott, kódolt formaterzeit kereste, Szákás Tóth a komplex színpad képek jelentésgazdag esetlegességeitől és tisztázatlanságaitól sem riadt vissza. Ilyen bravúrja például Valerio tükörjárása: a harlekin-famulus fejfelé, kezében kofferral, mégis a lábán teszi meg ugyanazt az „alvilági” utat, melyet Leonce ró a színpadot vízszintesen, középen át-szelő út („híd”) felvilági buckáin. Egy sín, egy akasztóhorog trükkje - s körbeéri a glóbuszt.

A sok toposzt halmozó *Leonce és Léna* aligha úszhat meg archetipikus figurák és gegtoposzok nélkül. Ebben a mezőben abszurdizálja az Udvarmester és a Sztartásmester bohóckettősét Dolmány Attila és Sipos Imre. Horváth Zsuzsa is megmarad a Nevelőnő-sémánál, de azért újragondolja a szerepet (s akárcsak játszótársai a két vizsgán, a színészi jelenlétet és sikert visszafogja a rendezői erőfeszítések láttatásának javára). Széles Zita termetháromszorozó abroncszoknyában (a házas jövőt jobban láttató kilátótoronyban) is megjelenő Lénája, Kiss Eszter szexpirosba bujtatott szerető-Rossettája: változatok a mai fiatal nőre, aki a tanácstalanság és a hisztéria között leginkább a vakvéletlennek adhatja oda magát. Valamennyi közreműködő és valamennyi jelenet kitűnik színháziasságával: az „Építsünk színházat?” darabbeli kérdésének igenlő meg-

válaszolása, a „tejfehér esztétikai cickányok hussanásának” élvezete teatralizálja az amúgy is színházmámorú vígjátékot.

Az Odry Színpad kettős bemutatójának végeztével a mérleget készítő néző eltöprenghet, mi jobb: rémképektől gyötört, lelkiismeret-furdalásos öregnek - vagy a nemszeretem közeljövő hallucinációiban élő, önazonosság-hiányos fiatalnak lenni?

Egy, kettő, egy kettő. 1; 2. X nincs - vagy minden csupa X.

TARJÁN TAMÁS

Bergman játék (Színház- és Filmművészeti Főiskola, Odry Színpad)

Kúnos László fordításainak felhasználásával. Díszlet: Simon Gabriella. Jelmez: Kovács Yvette. Dramaturg: Nagy András. Rendező: Réczei Tamás f. h. Osztályvezető tanár: Babarczy László. Tanársegéd: Almási-Tóth András. Szereplők: Végvári Tamás m. v., Seress Zoltán m. v., Ráckevei Anna m. v., Pálfi Péter m. v., Margitai Ági m. v., Söptei Andrea m. v., Csáki Csilla, Béres Attila, Harangi Mária, Romvári Gergely, Szabó Máté.

Georg Büchner: Leonce és Léna

Fordította: Thurzó Gábor. A versbetéteket fordította: Rónay György. Díszlet, jelmez: Kiss Miklós. Zene: Gryllus Samu. Rendező: Szákás Tóth Péter f. h. Osztályvezető tanár: Babarczy László. Tanársegéd: Almási-Tóth András. Szereplők: Fesztbaum Béla m. v., Nagy Ervin m. v., Széles Zita, Bertók Lajos m. v., Horváth Zsuzsa m. v., Kiss Eszter m. v., Dolmány Attila, Sipos Imre m. v.

SZTRAVINSZKIJ-RAMUZ: A KATONA TÖRTÉNETE

NEM CSAK SZÓ

A színház nem akkor kezdődik, amikor egy öltönyös ember beszélni kezd, hanem amikor a karmester pálcája magasba lendül, és a kis zenekar rázendít az első tételre, *A katona indulójára*. Sztravinszkij: *A katona története*. Egy fehér öltönyös ember, később a Narrátor (Varga Zoltán), közönséghez intézett szavakkal vezeti be „századunk legizgalmasabb zene-művét”, melyben, mint mondja, szürrealista, expresszionista és barokk hatások érvényesülnek. Ez a narratori bevezető nem színházi mozzanat, arról nem is szólva, hogy ő csupán Sztravinszkij zenéjéről beszél, de Ramuz verses szövegéről nem. Máris zenére vagyunk kondicionálva, Sztravinszkij és Ramuz, zene és szöveg kényes (késes) egyensúlyra máris felborul. A következő percben már Sárosi László karmester pálcáját nézzük, s

azokat a szabályos, geometrikus mozdulatokat, melyek az indulót irányítják. Az indulóba mintegy belebeszél a Narrátor, és bejelenti a hazatérő Katonát, aki a háttérben egy helyben menetelve meg is jelenik. A katona (Csujá Imre) így menetel az induló alatt végig, bakancsban, elnyűtt katonaruhában, arcán a mosoly percekig mozdulatlan. Aztán a zene lassan véget ér, elhal az induló, s a karmester elfordul a hat zenésztől, és a menetelő Katona lábának kezd vezényelni, mely ugyanúgy engedelmeskedik a pálcának, mint a hangszerek.

Lukács Andor rendező megkísérli rekonstruálni *A katona történetét* az eredeti partitúra szerint - partitúrán itt nemcsak a zene, hanem zene, szöveg és tánc együttese értendő. A kérdés nem az, hogy hogyan

valósítható meg a zene, szöveg és tánc külön-külön, hanem hogy együtt, egymásra figyelve, együttműködve és együtt működve, egymásba kapaszkodva létrejön-e a Színház. Zene és szó reménytelenül birkóznak: Sztravinszkij zenéje nemcsak jobb, gazdagabb, de teátrálisabb is, mint Ramuz verses, erősen rimelt és ritmusos szövege. Egy 1962-es felvételen Jean Cocteau a Narrátor szövegét igencsak deklamálva, szótagolva, versként, egyetlen hang-színben mondja - így kezd el hasonlítani a vers a zenéhez; a szöveg ritmusa a zenei induló ritmusába kapaszkodik. Ugyanebben a feldolgozásban Peter Usztyinov a Katona szerepét már prózaként mondja, a párbeszédek szószínháziak - igaz, a Katona szerepe esetében a szó megelőzi, illetve



A Katona: Csuj Imre (Koncz Zsuzsa felvétele)

követi a zenét, de párhuzamosan, együtt nem halad vele.

A Merlin színházi előadás más utakon jár. A teatralitást nem a szövegmondás különböző változataival pótolja (talán ehhez a magyarra fordított szöveg verstani erényei kevesek is lennének), hanem elsősorban arcjátékkal, játéktípussal és koreográfiával (és kevésbé jelmezzel). A Katona és az Ördög (Kardos Róbert) mimikája és játéktípusa egyaránt stilizált: kimerevített-kitartott, de nem árnyalt arckifejezések, az Ördög gyakran a nézők felé fordított ravasz, „ördögi” arca, a csak jelzett gesztusok (a Katona egy hegedűvel csak jelzi, hogy hegedül, felemeli a vonót, de már nem húzza végig a húrokon – mögötte viszont megszólal a hegedű). Ez a játéktípus az expresszionista filmek natura-

lizmus- és pszichológiairealizmus-ellenes színészi alakításait idézi, elsősorban Friedrich Wilhelm Murnau 126-ban készült Faustját, mellyel nemcsak a játék stílusában, hanem tematikájában is rokon. A *katona* történetében, ebben az orosz népmesei eredetű történetben a Katona nem lelkét, hanem a hegedűjét adja el az ördögnek, ami ugyanaz, nemcsak a történet szerint, hanem zeneileg is: „A katona hegedűje” című tétel a zenemű alapmotívuma, a szólóhegedű e kis, „szegény zenekar” („théâtre ambulant”, mint Sztravinszkij mondja) legfontosabb hangszere.

Ez a játéktípus összhangban van a zenei művel, amelynek expresszionizmusa is indokoltá teszi ezt a játékmódot, azaz a kevés hangszer nem tud létrehozni nagyzenekari árnyalatokat, és ez a pár

raszatosan van összeállítva (a hegedű a Katona, a dob az Ördög hangszere). Mindkét nyelv-vezet sarkít, redukál. Ez a stílusbeli egyneműség zene és színészi játék között teszi egységessé A *katona története* című előadást. A tánc - két táncbetét van: az egyik a Királylányé (Magusin Anna), a másik az Ördögé - közvetítő szerepet játszik zene és szöveg között: egyrészt erős benne a narratív elem, a katona dalára táncolni kezdő Királylány fokozatosan kerül a katona bűvkörébe, másrészt a három zenei tétel, a tangó, a valcer és a ragtime az Ördög táncában a táncok paródiájaként jelenik meg. A Királylány tánc a végletek kontrasztjára épít: a test kifejezte líra (báj, kecs, kellem) és az arc groteszk kifejezése (együgyűség) a zene építkezési módjához hasonlít (a koreográfus Bozsik Yvette).

Csak a Narrátor reked kívül ezen a játéktípuson: mivel ő nem karakterfigura, szerepe mindössze az események előremozdításában van. Azonban ez a fausti történet túl gyorsan lepleződik le ahhoz, hogy a történet elmesélésében szükség lenne rá. Sem funkciójában, sem játéktípusában nem tud jelen lenni, és egyik nyelvben sem akar megkapaszkodni (mint ahogy Cocteau a Narrátor szövegét zenévé tette).

A kezdetben megelőlegezett intenzív kapcsolat zenész, színész és táncos között nem folyamatos, bár a zenész (karmester) ugyan odafordul a színészhez, hogy neki is diktálja a ritmust, még a táncos Királylány is betekint a kottába, amikor már elveszíti a (zenei) fonalat a táncban, sőt a zenészek is odagyűlnek a kártyázó Katona és Ördög vére menő partiját megnézni. A nyelvek azonban kevésbé átjárhatóak. A zene kétségtelenül elnyomja a szót. A szó, a színész szava nem kap elég támogatást, az előadás nem ragad meg elég eszközt arra, hogy a prózát képes legyen a zenével versenyeztetni - miközben nem is prózáról, hanem versről van szó, amelyben máris ott van a zenei mozzanat -, jóformán csak a színészi játékra, stílusra bízva a zene ellentételezését, amelynek készlete pontosan a választott (leegyszerűsítő, sarkító) stílus miatt gyorsan kimerül. A hasonló játéktípusú expresszionista film sem szövegközpontú, hanem *szöveg előtti* - azaz némafilm. A szöveg nemcsak alulmarad, de feleslegessé is válik: minden elmesélendőt elmesél a zene, a színészi játék és a tánc. A szöveg nem tud újat mondani. S hogy mennyire felesleges olykor, bizonyíték erre a Királylány, aki beletáncolja magát a Katona karjaiba, majd valami kelta nyelven kifaggatja őt. A Narrátor-tálmács teszi a dolgot tálmáccsal. Mi meg

TOMPA ANDREA

Sztravinszkij Ramuz: A katona története (Merlin Színház)

Fordította: Szilágyi Mihály. Díszlet: Molnár Bea. Jelmez: Varga Klára. Koreográfus: Bozsik Yvette.

A Mercato Ensemble-t vezényli: Sály László. Rendezte: Lukács Andor.

Szereplők: Varga Zoltán, Csuj Imre, Kardos Róbert, Magusin Anna.

SZEGEDI SZTRAVINSZKIJ-EST

Teatralitás és

A tánckritikusnak lételeme, hogy kortársa lehessen rendkívüli táncosoknak és koreográfusoknak. Ha ugyanis nem szemtanúja e jelentős művészek pályájának, csak a bizonytalan múltban kutathat a tánc semmi máshoz nem hasonlítható tűnékenysége, korhoz tapadtsága és szüntelen metamorfózisa miatt - ami viszont már történelmet kíván. A tánc anyagát adó test elképesztő technikai fejlődése felgyorsult, s a táncművészetnek megmutatókeretét kínáló színházművészet főbb irányzatai is olyan sebességgel változnak, hogy csakis kortársként kaphatunk valódi élményeket egy-egy táncműről és/vagy előadóról, amit aztán egyáltalán kritika tárgyává tehetünk. Ez a „tudatos néző”, aki aztán szavakkal próbálja közvetíteni az elsőrendűen érzéki élményt, soha nem csupán egyetlen alkotást lát, hanem egy folyamat pillanatnyi állomását az alkotó vagy az előadó pályáján. Talán ezért vagyok én is egyre csalódottabb a Szegedi Kortárs Balett utóbbi előadásait látván, miközben - és ez nem elmentmondás - örömmel észlelem a zajos sikert, s látom, hogy egyre nő a társulat rajongóinak tábora. Ilyenkor azt remélem - bár nálunk a vacakságokat is dörgő taps jutalmazza -, lassacskán talán kialakul a minőségre valóban fogékony nézői réteg, hiszen a szegedi társulat a saját „műfajában” mégis-csak a legszínvonalasabb hazai együttes. Mindez azonban nem érvényteleníti azt a tapasztalatomat, hogy a társulat ma jóval uniformizáltabb, mint nem is olyan régen volt. Az erőteljesebb karakterű táncosnők eltávoztak - a férfiak szinte változatlan -, s Nemes Zsófia kivételével lassacskán a nők még a szólószerepekben is összemosódnak, annyira nem az egyéniségükre készülnek a darabok.

Hasonlóan csalódást kelt a koreográfus Juronics Tamás is - nem a táncos, bár ahogyan végig markírozza Naisy Orfeuszát, az méltatlan, kevésbé a darabhoz, inkább saját magához -, ha a mérce az egyszerre személyes és hiteles, a kisebb formákban kimunkált koreográfiai-színházi tudást egyetlen nagy lélegzetvétellel összegző *Sárember* és az önálló koreográfiai gondolkodásmódot és formaérzéket enigmatikus művé szervező *Érintések*.

Hogy miért ezekhez viszonyítom a többi Juronics opust? Mert Juronics amolyan nagy ígéretnek számított, hiszen már a pályakezdése is fergeteges volt, amint egy ironikus etűdben búcsúztatta el néptáncos múltját. (Máig nem értem, miért vágta el magát tudatosan és véglegesen ettől a fantasztkusan mély „kúttól”.) Ettől kezdve minden próbálkozása figyelmet keltett, még ha nagyon hamar ki is derült, hogy kontrollálatlanul és gátlástalanul ömlesztte magába a legkülönbözőbb hatásokat a Bausch képviselte német tanztheatertől a show-műfajokig. Ez azonban egy pályakezdőnél törvényszerű, hiszen csak amit birtokol - táncnyelvben, testi és színházi tapasztalatban -, abból tud majd építkezni,



Markovics Ágnes és Kocsis László a *Tavaszi áldozatban* (Révész Róbert felvétele)

illetve azt tudja akár örökre maga mögött hagyni. S miután Juronicsnak a többi szegedi táncoshoz hasonlóan éppen itt, az együttesben nyílt csak módja (hála Imre Zoltán bölcs irányításának) megismerni a közelmúlt és a jelen különféle tánctechnikáit és táncfelfogásait, hamarosan ő is ebből kezdte kiformálni saját szókincsét, amely azóta is gondtalanul illeszkedik a nemzetközi „kortárs” trendbe. Ez a formakincs - párosulva Juronics kiváló színházi érzékével - nem is egy nagyszerű művet hozott létre, melyek közül valószínű-

leg az említett kettő a leginkább maradandó. Juronics táncnyelve azonban - ez a saját arányaiból és lazaságából is eredő, főként a spirális vonalán összeomló, majd újra épülő testekre és a kockázatosan akrobatikus partneri viszonyokra építő mozdulatkészlet - egyre jobban megmutatja korlátait. Elsősorban azért, mert a koreográfus újabban olyan zenéhez fordul - főként a XX. század első harmadának legnagyobb „tánc”-muzsikáihoz -, amelyeknek dramaturgiája a táncról is végigkomponáltságot és koherenciát követel.

Juronics jellegzetes szekvenciái azonban alig néhány „mondatnyiak”, ezért például a két Sztravinszkij-muzsikára született koreográfiája - az átdolgozott *Tavaszi áldozat* és a friss *Menyegző* - óhatatlanul a zene és a tánc mérhetetlen távolságának érzését kelti.

Korábban mindez nem volt ilyen feltűnő, bár az mindig is nyilvánvaló volt, hogy Juronics vállaltan „táncszínházi” alkotó, aki ugyan kerüli a narrációt, de leginkább mégis érzelmi viszonylatokban és szituációkban gondolkodik, és nem a választott zene táncszínpadi értelmezése érdekli elsősorban. Juronics szinte minduntalan egyetlen témát jár körül újra meg újra: férfi és nő legkülönbébb heveségű, de mindig robbanásokkal telített párviadalát. (Ironikus, választott tárgyát szinte kívülről vagy a fonákjáról szemlélő darabjainak sora egyelőre nem folytatódik, pedig a szellemes *Porond* agy még az érzelmességgel és a kommersszel is sikeresen kacérkodó *Homo Ludens* igazán ragyogó egyfelvonásos volt.) Ezekben a „komolyabb” hangvételű műveiben már az első stúdiókorszakától kezdve tetten érhető az az attitűd, amely teatralitáson elsősorban a szcenikai elemek burjánzását érti. (Amihez korábban néha szöveg, újabb film is járul.) Szinte darabról darabra nyomon követhető az is, éppen ki hatott - Eduard Lockétól Jiri Kylianig és Angelin Preljocajig - a rendkívül nyitott alkotóra, ami önmagában mit sem számítana, ha ezek a táncnyelvi és szcenikai megoldások és eszközök az új műegészen jól funkcionálnának. (Volt erre is példa: a már említett két jelentős művén kívül a Szilánkokban, ahol a leomló fal vagy a vertikális sík „talaj

kénti” használata magától értetődően szolgálta az egymást ádázan tépő nők és férfiak „normálisból” kifordult világát.)

A két Sztravinszkij-ballettben azonban túl-
tengenek az effektek - mintegy a zene és a tánc diszkrépanciáját hidalják át -, a teatralitást felváltja a látványosság. Holott nyilvánvaló, hogy mindkét zene kínálta téma régóta foglalkoztatja a koreográfus, hiszen a *Menyegző* előképe - az esküvőhöz és a temetéshez kapcsolódó rítusok egymásra játssza - már megjelent a Torban. Sztravinszkij szabálytalan metrumaira, éles szinkópáira és félelmetes ostinatóira azonban Juronics most (is) lágyan elomló táncokat komponál, a nyers, szinte barbár zenéhez majdhogynem szépelgő történetet illeszt egy időtlenül vénséges anyókáról, aki de szép is volt fiatalon, még a lakodalma előtt... A koreográfia szebbnél szebb képeiből - mint a nászágy felett lebegő, lassan átúszó szerető-vőlegény, a barokkos ünneplőből ki- s bebújó asszonyok, a monumentális esküvői asztalra hanyatló menyasszonyok - hiányzik a két individuumtól egy párra át-lényegülés szakralitása, am ott dübörög a zenében az utolsó, felfénylő áró hangokig.

A *Tavaszi áldozat* újabb s ínpadra állításánál a koreográfust a librettó alap gondolata ragadta meg. Juronics azonban dezarchaizál, nála a helyszín és az idő a lepusztult jelen, a szereplők pedig kortársaink. E „ténfegők” csoportja nem válik közösséggé, a közülük kiválasztott is inkább kitaszított, mintsem bármiért is halálra szánt áldozat. Pusztulása ezért önfeladás, szakralitástól mentes tett.

vüli dimenziókban lebeg. A nézőt viszont ismét magával ragadhatja az effektek látványos halmozása: a „hókupacokat” szerterűgő, kamikaze szólók, a fénykúpokban felsejlő, dramaturgiailag sehová nem vezető, bár nagyon szépen formált pas de trois-k vagy a mindent elborító, fröccsenő víz, a zuhanó-csúszkáló testek, s végül a tűzvörös virágosó. Szépek. Es hatásosak. Csak éppen nincs közülük Sztravinszkij elementáris tapasztalatokat szigorú rendbe szervező muzsikájának egyszerre archaikus és kortársi

FUCHS LÍVIA

Sztravinszkij-est (Szegedi Nemzeti Színház)

Díszlet-jelmez: Molnár Zsuzsa

Menyegző

Koreográfia: Juronics Tamás

Orfeusz

Koreográfia: Myriam Naisy

Tavaszi áldozat

Koreográfia: Juronics Tamás

Az est szereplői: Kovács Dóra, Juronics Tamás, Markovics Agnes, Farkas Zsuzsa, Kolozsi Viktória, Kopeczny Katalin, Nemes Zsófia, Spala Korinna, Tonhaizer Tünde, Aczél Gergő, Kalmár Attila, Kocsis László, Mészáros Máté, Sárközi Attila, Topolánszky Tamás.

MAGYAR FESZTIVÁL BALETT: A BOSSZÚ KORUNK HŐSE: CARMEN?

A Magyar Fesztivál Balett új bemutatójának hetében a sejtettnél és lehetségesnél kisebb botrányt kiváltva razziák zajlottak két budapesti úri kuplerájban. A diszkrétan elegáns budai utcákban megbújó, még diszkrétább műintézetek egyikéből - a híradások szerint - diszkrétan ki kellett lopni a hátsó ajtót használva egy „jelentős személyiséget”. A gazdasági és a politikai elit által látogatott luxusbordélyok leleplezése utólag érdekes hátteret ad a legújabb Markó-koreográfia által nyújtott élményanyaghoz.

A máról árulkodó tény és a mából keltezett, aktualizálnak mondott örökbecsű fikció áll szemben egymással. „A színpadon a vérforraló argentin tangó zenéjére egy napjainkban játszódó Carmen-történet elevenedik meg” - így a színlap. Bizet operájának 1875-ös párizsi, Opéra Comique-beli előadását a kritika és a közönség

gadta. „Nagyon igaz, és nagyon visszataszító” - szölt a közvélekedés. A *Carmen* a szülőföld közönsége évtizednyi hosszú európai diadalút után szerette meg - de akkor nagyon. Ezt a véleményváltozást a bukástól elkeseredett zeneszerző azonban - ahogy ez lenni szokott - már nem érte meg.

A Bizet-Mérimée-féle Carmen feslett, bukkott nő. Szabad ember, „csak” csapongó érzelmeinek rabja. Markó Vörösrúhás Nője fogoly szajha, érző lelkű, manifeszt prostituált, a prostitúció rendszerének része. A Magyar Fesztivál Balett előadásában a Carmen-sztori kiélezettebb, kegyetlenebb az alapműnél, és történetészövése okán eggyel több benne a gyilkosság: szám szerint kettő.

A háromórás, négyfelvonásos operaszüzsé itt és most két felvonásban, legfeljebb egyórás futamidőben jeleni meg. A táncmű meghökkenően rövid és kivonatolt. Cselek

ménye a végeletekig absztrahált, így alakjainak megformálásánál ésszerűen nem volt szükség a bonyolult jellemábrázolásokkal való bibelődésre. Karakterei (festészeti hasonlaltal élve) „tubusszínűek”: emblemátikus, alig-alig árnyalt személyek - egy szikár-rá és szófukarrá tett örök embermese szemet gyönyörködtetően táncoló és a rejtelmesség, az összetettség leghalványabb gyanújától is távol tartott előadói.

Markó Iván csaknem kétszáz évet ugorva a mába helyezte az 1820-as években Dél-Spanyolországban játszódó Mérimée-novellát. Gengszterizálta, alvilágivá alakította történetét: ám az időeltolás művelete útközben megakadt. A milió minden porcikájában az 1920-as éveket idézi. Valóban, különös kísérletnek számított volna napjainkra adaptálni ezt az átigázított Carmen-librettót. Természetes, hogy a tortatálpu, hirtelen-hidrogén-



Bóka Beáta (Vörösruhás Nő) és Nyári Gábor (Fiatal férfi)

szőke Barbie-klónok és a tar fejű, ortopéd sumóstricik színrevitele egy balett-társulat számára óriási kihívást jelentene. De ha ez a történet valóban „napjainkban játszódik”, akkor ezzel számolnunk kell. Ahogyan az eredeti operát is nagyon igaznak és nagyon visszatáraztónak nevezte a kritika, bár ezt akkor nem dicséretnek szánták.

A Magyar Fesztivál Balett előadása Cotton Club hangulatú, operett-alvilági környezetben zajlik: Berzsenyi Krisztina szép jelmezei *ilyenek*, és a táncosok így hordják őket. Markó a napjaink felé irányuló mozgást megakasztotta az utolsó aranykornál, amikor még illett tudni tisztességesen felöltözni. Archaizálása, konzervatív és látványos jelenábrázolata hasonlatos a latin szappanoperákéhoz, amelyekben a valódi jelen (elnagyolt vagy túlszínezett módon) csak egy-egy deviánsnak szánt szereplő imágójában jelenik meg. A szappanoperák lebegő áljelenének része a megszépült múlt tárgyi, viselet- és viselkedéskultúrájának aktív felhasználása. A bosszú látványvilága ugyanúgy klisékből épül fel, mint szereplőinek jellege: a gengszterek (Az éjszaka urai) kalapos, fényes fekete-fehérbe (túl)öltözött, összetéveszthetetlen alakok, a feszülő ruhás, retikülös prostituáltak szintúgy. A napjaink-konceptió nyolcvan évvel ezelőtti csomagolásban jelenik meg.

A *neo-Carmen* díszletei (tervező: Vayer Tamás) logikusak és könnyen áttekinthetőek. A színpad szintjén V alakban elrendezett öt fekete, embermagasságú takarás jobbára gyakorlati célokat szolgál. Az „emelet” a vívódásoké. A két szélén, galériaként elhelyezett felső régió a két főszereplő szobája. Csigalépcsőn megközelíthető, szeparált játéktér (a világhírű svájci Alias táncegyüttes *Contre-coup* című darabjának budapesti vendéggjátékán láthattunk hasonló megoldást), a nyomorúságos ágy-asztal-szék létminimummal.

A bosszúhoz bealkonyul a színházban: a felcsendülő Astor Piazzolla-zenevarázshoz úgy alszanak ki a fények, mintha lemenne a nap. A címszereplő (aki maradt címszereplő, hiszen a markói Carmen maga a Bosszú), a vamp bestiához gyakorta túl szelédnek bizonyuló Bóka Beáta áll a színpadon - az előadás plakátjának megfelelően - paravánok mögül kinyúló férfihez ág-bogában. A koreográfia nyitó perceiben a milió mutatkozik meg: parádézik az alvilág. Vörösben, narancsban, rozsdaszínben kelletik magukat a könnyű nők. Szarvasbikaként viaskodnak egymással feketébe és fényes fehérbe öltözött alstricik: a kétes elemeket harlemi sikátorok köde öleli körül. Markó az éjszaka legfőbb uraként egy sötétben lezajló átállással kerül a színre. Pöffeszkedő íróasztala mögött, modern, kényelmes „főnök”-székben ül. Ez a forgó ülés az egyetlen modernebb tárgy a színen: olyan mérhetetlenül nem illik az asztalhoz, hogy az szinte fáj. Ennyiben viszont a két tárgy viszonya maibb, mint a darab egésze: lehetne korunk pöffeszkedő, jóízű-immunis (és kétes eredetű) gazdagságának megidézése is.

A szereplők arcát figyelni a nézői szem: ezeken az arcokon néha olyan fokon észlelhető a túljátszottság, hogy szinte megbicsaklik a tekintet. Markó visszafogott mimikája mellett komikus a két alvezér „tessék barát-ságtalan arcot vágni” maszkja, akárcsak a fiatal Markóra dermesztően emlékeztető Nyári



Markó Iván (Az éjszaka ura) és **Bóka Beáta** (Koncz Zsuzsa felvételei)

Gábor (Fiatal férfi, vö.: Don José) folyamatosan elszántságot kifejező vonásai. A remek táncos túlzó arcjátéka néha már-már mosolyogtató. A színe elé vonszolt Carment ezüstvégű botjával magához tereli a főgengszter feketében pompázó boss, aki időnként hanyag mozdulattal a kézfejehez érintve az orrát kokainszippantást imitál. Az alsóneműre vetkőztetett, pénztől megfosztott lányt a gengszter öle elé térdepeltetik: forrásaim szerint ez a meglepően naturálsan ábrázolt (nem!) aktus az örömlányi beavatásnak, a strici hatalma elismerésének szimbóluma.

A második felvonás grandiózus képpel nyit: a magasból hatalmas, kéken világított ketrec ereszkedik a Carmen-Don José párosra: a lány a rácsok közt reked. A lelkiismerete tárgyiasult börtönében vergődő, szerelmes utcalány és a fiatalember jelenete szép elemekben gazdag: a táncospár magasra mászik, majd leereszkedik a fogásokkal tagolt fém pálcákon. Némileg zavaró, hogy a ketrec rúdjai közötti hézagok akkorák, hogy azokon kényelmesen ki-be tudnak közlekedni, de ha koncepció, akkor koncepció. A be- és ártárt, birtokba vett rács a magasba emelkedik, hogy foglya megszabaduljon. A szerelmesek romantikus kettősben egyesülnek: vöröslő fények pászmájában, ködben, cigarettafüstben izzik fel szenvedélyük.

A színre kíséretével érkező főgengszter, a köntösbe-törölközőbe öltözött Markó oldalán Carmenje, aki egy, a nézőtérrel szembeállított asztalon hosszúra nyúló erotikus masz-

szásban részesíti urát. Középen, egy sekély medencében a hárem kibontott hajú díszei Az idős asszony (Király M Melinda balettmester) vezetésével kaleidoszkópszerű fényekben hódolnak a víz örömeinek.

A masszírozóasztalon, fejfelé fekszik úr és szolgálonője: M kő hanyatt, a nézőtér felé feszíti a fejét. Vonásai higgadtak, arcán óvatosan bánik a kék érzetével. Lábai a lány mögött fegyelmeztette kényes, nem éppen gengszteri spiccben feszülnek. Partner-nője gyakorlott és szorgos mozdulatokkal dolgozik az ágyékkötőn. A jelenet nem túl izléses, de nem is annak szánták. A szolgálatást követően a nagy ember a medencében hajladozó széplányokhoz csatlakozik, nyomában Carmennel, aki z ezüstnyelű botot szorongatja, majd hirtelen mozdulattal megrántja a markolatát. A botszár hosszú fém pálcát rejt: nem túl ügyes gyilkolási jelenetben éri el végzete a gonoszt. A vörös fényben magányosan heverő halott test látványában van valami nagyon megindító. A személyes, civil tragédia érzete átdereng a professzionális pátoszon, a darabon. Ott és akkor nem csak a szerepe szerint megölt gengszterfőnököt látjuk mozdulatlanul. A táncmester testének csendje ez.

A lány riadtan menekül a vezérevesztett banda elől, de rátálnak. A kedvese kétes mesterségével szembesülő fiatal férfi egy sok mindennek, de késnek se miképp sem nézhető tárggyal halálra sebzi zsarnokától frissen megszabadult szerelmét, úgy, ahogyan az

eredeti librettó végén történik.

A markói *Carmen* zsúfolt és sebesen pörgő, mégis gyakran felszínesnek ható munka. Korszerűnek éppen tempója miatt érezhető. Jelenetei klipszerűek, megmozgatott élőképek, hatásos szcenikával, képzett táncosok előadásában. A darab kétszer - alig több, mint - huszonöt perce meglepően rövid: különösképpen azért is hat annak, mert a sűrítő szándék végül nem ér cél. Mindent láthatunk, a cselekmény követhető, de nem érint meg. Nem vált ki indulatot, nem hat igazán az érzelmekre. Látjuk és halljuk a profi gépezet működtette előadást, tisztelettel adózunk a tapsrend remek dramaturgiával megalkotott rendszerének, és hazavisszük jó pillanatok emlékét. De az előadás nem hozza közelebb a mához, a mai nézőhöz a tragikus véget ért *Carmen* százhetven éves történetét.

HALÁSZ TAMÁS

A bosszú

(Magyar Fesztivál Balett, Thália Színház)
Díszlet: Vayer Tamás. Jelmez: Berzsényi Krisztina. Balettmester: Király Melinda. Koreográfus-rendező, művészeti vezető: Markó Iván.

Szereplők: Bóka Beáta, Markó Iván, Issovits István, Vincze Balázs, Nyári Gábor, Szilvási Rita, Király Melinda.

BESZÉLGETÉS SZABÓ GYÖRGGYEL

SOKARCÚ TRAFÓ

Másfél éve működik a Trafó, a Kortárs Művészetek Háza, de még mindig identitásavarral küzd. Leginkább színház, bár sokan közművelődési intézménynek tekintik. Szabó György, az intézmény igazgatója úgy gondolja, hogy a kortárs művészetek Magyarországon grottóban vannak, amelyből nehezen tudnak kitörni.

- A Trafó viták keresztüztüében jött létre. Megszüntették miatta a Fiatal Művészek Klubját az Andrassy úton. Azt vállaltátok, hogy átveszitek annak a funkcióját, és emellett a kortárs művészet magyarországi központjává váltok. A klub azonban meglehetősen csökevényesen működik...

- En is érzékelem, hogy a klubjelleg nem sikerült megteremtenünk. Bár az is igaz, hogy az utolsó években az FMK-ban sem folyt valódi klubélet. Szerintem már korábban átvette funkcióinak zömét a Tilos az A, amely döntően hozzájárult a leépüléséhez. Ott is összejöhettek a művészek és a hozzájuk csapódó emberek, ott is működött konyha éjszaka is.

- De az FMK-ban talán inkább készültek produkciók.

- Mind kevesebb olyan produkció született, amelyre tényleg oda kellett figyelni. Sőt, egy időre újjáéledt az Egyetemi Színpad a Szerb utcában, amely szintén átvett az FMK funkcióiból. Most pedig a Tüti Tangó képes olyan szubkulturális környezetet teremteni, amelyre a Trafó csak részben alkalmas. A Tüti Tangó kis előadótermében fellépnek azok a zenekarok, amelyek korábban az FMK-ban kaptak volna lehetőséget.

- A Petőfi Csarnok miért nem felelt meg a modern művészetek számára? Hiszen te magad is ott dolgoztál, és oda hívtál olyan előadásokat, amelyek most a Trafóba jönnek. Nem lehetett volna inkább a Petőfi Csarnokot korszerűsíteni, és nem egy új helyet létrehozni?

- A város politikusai ezt másképpen képzelték el.

- A Trafót nem te találtad ki, hanem a város vezetői?

- Sokan nem tudják, hogy az FMK átvilágítása után - mindentől függetlenül - kimondták: a múltja fontos, de meg kellene újítani az intézményt. Azt hiszem, '92-ben folyt ez a vizsgálat. Emellett többen, például Szirtes János, Mész András és én is új intézmény létrehozása mellett kardoskodtunk. A fővárosi önkormányzat fogta magát, és összekötötte az FMK megújítását az új intézmény létrehozásával.

- Neked akár a PeCsa is megfelelt volna?

- Pályáztam rá, de nem kaptam meg. A PeCsa továbbra is a rockvilág egyik terepe maradt. Hogy miért döntött így a kulturális bizottság, azt a mai napig nem tudom.

- De a Trafó épületét te nézted ki, jártam is itt veled egykor, amikor az épület még szerelőcsarnok volt.

- Eredetileg csak próbahelyiséget kerestem. A Petőfi Csarnokban ugyanis az volt a fő gondom, hogy a magyar fellépőket ki kellett ülnöm onnan, mert nem tudtunk elég időt és helyet biztosítani a próbáikhoz. Ha valaki pincéhez szokott, és nagyobb léptékű térben kell fellépnie, felmerülnek olyan problémák, amelyek kisebb helyen fel sem tűntek volna. Hogy továbbra se legyenek feltűnőek, ahhoz a szereplőknek szokniuk kell a sokkal nagyobb teret.

- Tehát azt szeretted volna, hogy legyen olyan próbahelyiség, ahol a PeCsában fellépők felkészülhetnek?

- Azt szerettem volna, ha nagyobb profizmusra tehetnek szert. Egy nap próbalehetőséggel az esetek jelentős részében sem a díszlet, sem a világítás, sem a tér használata nem lehet megfelelő. „Összezuhantak” a produkciók.

- De most a Trafóban nem pontosan ugyanez a helyzet? Itt sem elég tágasak a próbahelyiségek.

- Ezt egyre inkább látjuk. Eredetileg ez az épület nem olyannak készült, ahogy most kinéz. Az építkezésnek lett volna egy második üteme. Az eredeti elképzelés szerint itt több próbahelyiség lenne, sőt, lenne olyan is, amelyben kisebb térigényű előadásokat tarthatnánk. A cél az lett volna, hogy egy-egy produkció kaphasson nálunk két-három hetet, hogy összeérjen.

- Nem arról volt szó, hogy a Trafó nem csupán befogadó színház lesz, hanem műhely is, ahol létrejönnek produkciók?

- Erről volt szó. Csak beruházás közben „lenyesték” az épület elejét.

- Ha jól emlékszem, az építkezés elkezdését többször is elhalasztották. Amikor végre munkához láttak, nem kényszerültetek túl sok kompromisszumra?

- Annak érdekében, hogy egyáltalán létrejöjjön a Trafó, sok kompromisszumot kellett kötnünk. Elmaradt a tervezett két próbaterem megépítése.

- Az egyik próbaterem akkora lett volna, mint az előadások tere?

- Az egyik terv szerint meg lehetett volna oldani, de a szűkös hely miatt ez az építészeti megoldás nekem sem tetszett.

- A modern színházakban akkora a próbaterem, mint a színpad, hogy a produkciót a próbaidőszak után minden nehézség nélkül át lehessen telepíteni az előadás terébe.

- Igen, ez így van. Végül is a Trafó kivitelezésére hat különböző tervező hat tervet készített. Úgy látszott, megfelelő módon nem lehet megoldani, hogy a próbaterem azonos méretű legyen az előadóteremmel.

- Ebben az esetben nem kellett volna má

sik épületet választani? Nem lehet, hogy egyszerűen beleszerettél ebbe a romosan impozáns épületbe?

- Nem. Az biztos, hogy a főváros önálló épületet nem húzott volna föl a részünkre. Tehát mindenképpen egy régit kellett keresnünk.

- De esetleg találhattatok volna olyan régi házat, amelyben elfér a megfelelő méretű próbaterem.

- Szóba jött egy megfelelőbb, a Tölgyfa Galéria mögött álló épület, de azt háromszázmillió forintért adták volna el a fővárosnak.

- Így azonban megint fölépült valami, amiről már a tervezés stádiumában sejteni lehetett, hogy nem felel meg teljesen annak a célnak, amelyre készült.

- Nézd, nagyon sok olyan intézmény van külföldön, amely hasonlóképpen működik, mint mi. De ott a produkciók utolsó stádiumában általában elég négy-öt napos próbaidőszak.

- Nálunk miért nem elég ennyi?

- Azért, mert nagyon hiányos az infrastruktúra. Nincsenek önálló próbahelyek, amelyek modellezni tudnák azokat a színpadokat, amelyeken a létrejövő produkciók bemutatásra kerülnek.

- Tehát szükség volna önálló, bérelhető próbahelyekre, ahonnan kész produkciók érkeznének?

- Így van.

- Es ez miért jobb, mintha a Trafónak magának van egy megfelelő próbaterme?

- Mert ennek fenntartása is külön költség. Az egykori Bethlen moziban kialakítottak egy próbatermet, de ezt a Közép-Európa Táncszínház megszerezte magának stúdió-színházként. Azt is meg kell érteni: azáltal, hogy a volt FMK-t összekötötték velünk, nekünk is jó néhány kompromisszumot kellett kötnünk. Ugyanis az FMK-ban addig honos műfajok nálunk is megkövetelték a magukét. Es a mai napig a saját arculatukra szeretnék formálni a Trafót.

- Te leginkább csak kortárs táncot, táncszínházat látnál itt szívesen?

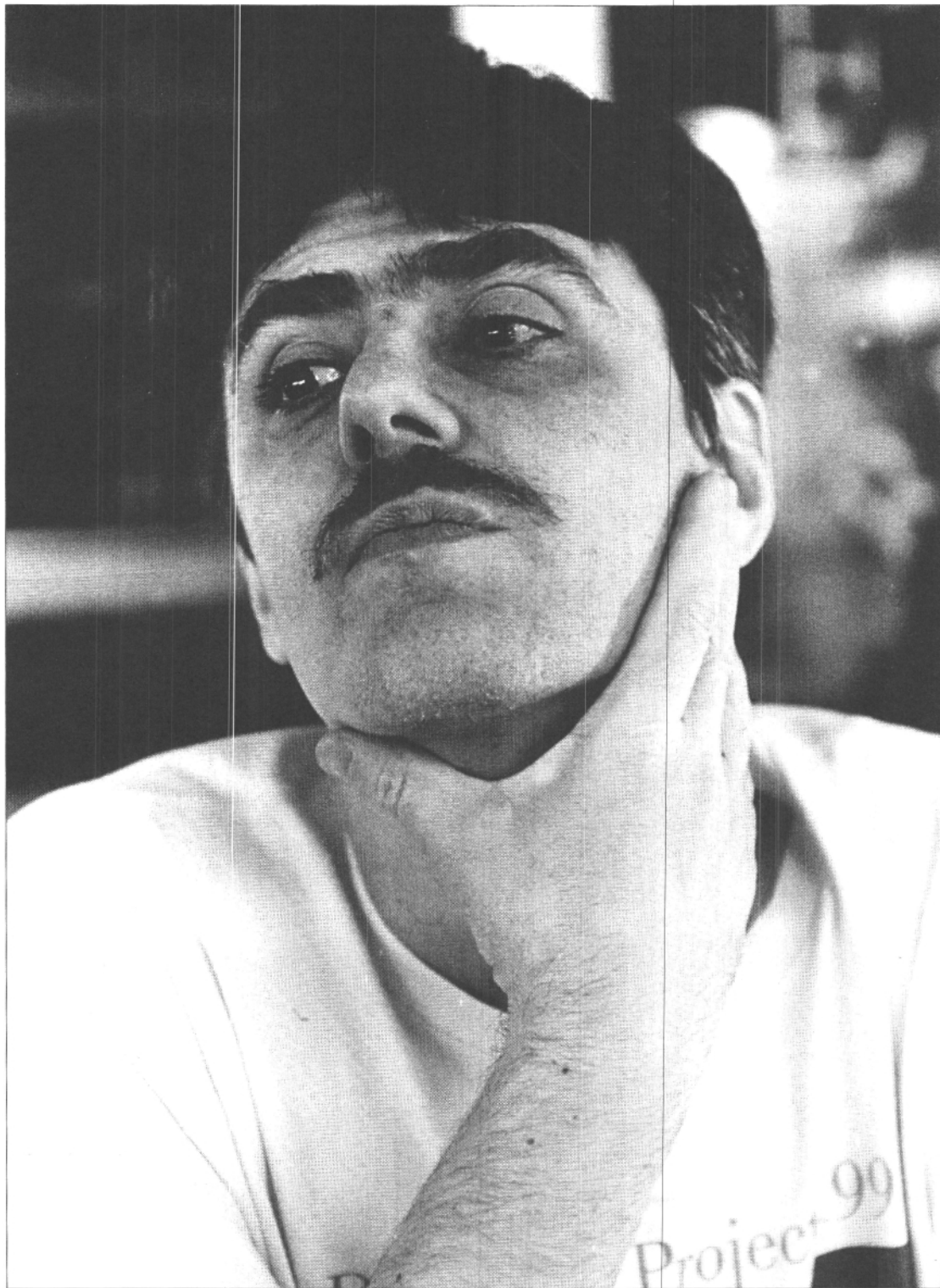
- Nem, én továbbra is sokarcú, sokprofilú intézményt szeretnék. De jó néhányan nem produkciókat, hanem egy „bulis” helyszínt akarnának. Jobban szeretnék, ha nem várnánk el tőlük komoly teljesítményt, ha ide bárki bejöhetne, és akár ötletszerűen fölléphetne, mint egy klubban.

- És ez nívós produkciók mellett miért nem képzelhető el?

- Mert esetleg sok nívótlan estével járna, amelytől az egész ház elveszítené a presztízsét. Nem vennék komolyan az intézményt.

- A színvonalas nagyszínpadi produkciók után miért lenne tragikus, ha a klubban improvizatív jelleggel akárki fölléphetne?

- Próbálkoztunk ezzel, de a klubélet nálunk nehezen indul be.



Nem azért, mert a klub levegőtlen pin-cehelyiség?

– Ezért lenne jó folytatni a beruházást.

– *Ugyanazt nevezzük ma kortárs művészetnek, mint, mondjuk, húsz évvel ezelőtt?*

– Elég negatív tapasztalat, hogy azok, akiket ma kortárs művészeknek hívunk, általában a nyolcvanas években tűntek fel. Akkor tanulták meg a mesterséget, akkor alakították ki a stílusukat, és sok tekintetben akkor szereztek nevet. Akik a kilencvenes években kezdtek, sokkal nehezebb helyzetben vannak. Több közöttük az olyan, akinek a tevékenysége vitatható. Számunkra nagy kérdés, hogyan tudjuk a fiatalokat ösztönözni.

– *Aki már befutott, az esetleg nem is számít igazán kortárs művésznek?*

– Attól, hogy valaki befutott, még lehet

kortárs. A mi esetünkben a kortárs inkább esztétikai kategória. Jeles András például befutott ember, de mégsem illik bele a hagyományos struktúrába. Attól, hogy valaki befutott, nálunk még fölléphet, számomra ez nem kizáró ok.

– *A műfaj meghatározásaként kevésnek tűnik, hogy valaki nem a hagyományos struktúrában dolgozik.*

– Valóban nem ez az egyetlen ismérv, sőt, például Bozsik Yvette szerintem a hagyományos struktúrán belül van, mégis kortárs művészetnek tartom, amit csinál. Lehet, hogy nem tudok jó meghatározást, inkább csak példákat. Halász Péter ugyanúgy fellépési lehetőséget kapott nálunk, mint ahogy valószínűleg Kovalik Balázs operarendező is kap majd; vele most tárgyalunk. Zsótér Sándorról

sokan mondják, hogy ide való lenne.

– *Ti a struktúrán belül vagy kívül vagytok?*

– Kívül.

– *Kaptok*

önkormányzati támogatást.

– Ez még nem jelenti azt, hogy a struktúrán belül vagyunk.

– *Miért nem?*

– Erre is csak példát tudok hozni.

A Népszabadságban a mi eseményeinket a Budapest rovatban jelentetik meg, nem a kulturális oldalon. Ez egyértelmű jelzése annak, hogy hova tartozunk.

– *Azaz?*

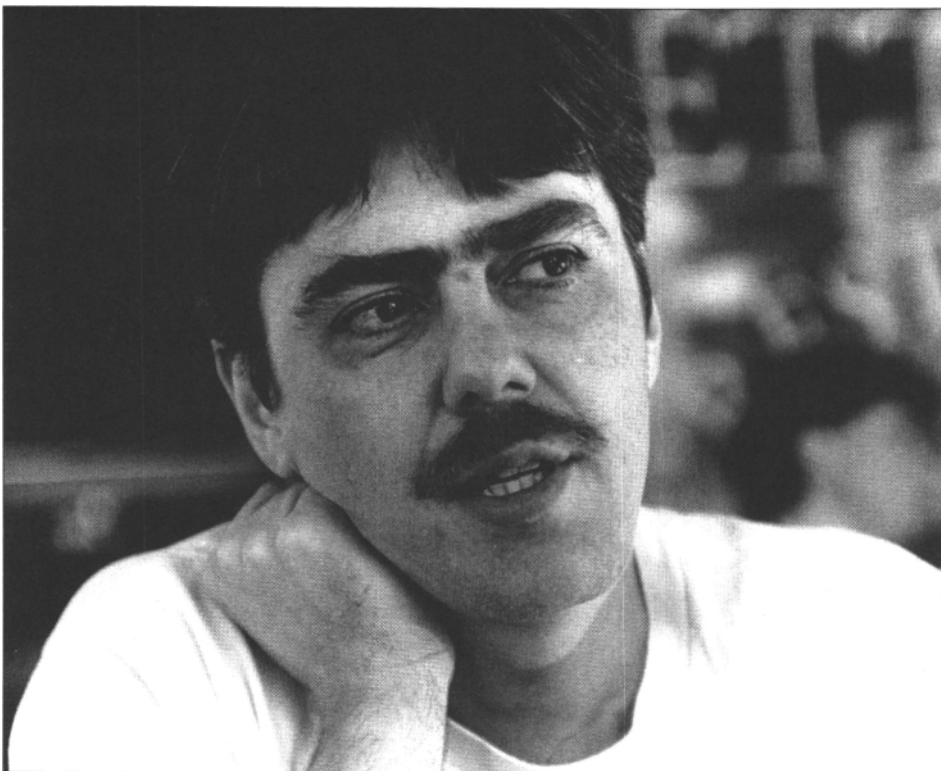
– Minket nem számítanak a kultúra fővonalába, a *kor-társ* szót gyakran úgy használják, mintha gettó lenne. Aki belekerül a kortárs művészek gettójába, annak igen nehéz onnan kikerülnie.

– *Ennek mi az oka?*

– Ez így alakult ki az emberek tudatában. Elmentünk középiskolákba, és megkérdeztük a diákokat, mire gondolnak akkor, ha azt hallják: Trafó, ha azt hallják: Kortárs Művészetek Háza. Azt felelték, hogy ott lila, érthetetlen dolgok láthatók. Ez mind sztereotípiák, ami mélyen be-leépült a közgondolkodásba. Miközben nálunk gyakran olyanok lépnek föl, akik külföldön igencsak beletartoznak a kultúra főáramába. De Magyarországon nem kapunk elég segítséget a sajtótól. Általában hiába küldjük az információs anyagokat.

– *Lehet, hogy nem megfelelőek a sajtókapcsolataitok? A Petőfi Csarnokban gyakran minden propaganda nélkül is sikerült telt házat csinálni. De ez ma már ritkán megy. Nem küldték ezért az az együttes, amelyet meghívtatok, de amelynek a neve itthon esetleg ismeretlenül cseng.*

– Tény, hogy ilyen tekintetben vannak hiányosságaink. Állást hirdettünk piármunkára, százötvenen jelentkeztek, többségükben kezdők. Egyre fontosabbnak tartom a piár-tevékenységet, mert másfél év elteltével megszűnt a Trafó újdonságjellege, ami jó néhány érdeklődőt behozott ide. Ez annak ellenére így van, hogy sokan igen magas színvonalúnak tartják az itt megjelenő produkciók zömét. Ennek azonban önmagában nincs megtartó ereje. Tehát reklámra állandóan szükségünk van. Fontos, hogy az újságírók jobban megismerjék, mi történik nálunk, és lényeges az iskolákkal való szorosabb kapcsolat is. De az osztályfőnökök nem ugrálnak örömeinkben, ha a tanítványaikat meg akarjuk



A portrékat Schiller Kata készítette

hívni egy olyan helyre, ahol sokszor történnek extrém dolgok, gyakran előfordul meztelenség. Pedig megteesszük, hogy fél áron adunk iskolák számára jegyet. Megállapodtunk a Pesti Súgóval: félévenként csinálunk egy különkiadást, hogy jobban megismertessük magunkat. Ez azonban pénzbe kerül. Nem tudom megfizetni azokat a munkatársakat sem, akik napi tíz-tizenkét órát dolgoznak rendszeresen, hogy egyáltalán működni tudjunk. Gondolkozunk sok mindenben. Még az is fölmerült bennünk, hogy elhagyjuk a nevünkől a Kortárs Művészetek Házát, mert ez egyeseket talán riaszt. De aztán meggondoltuk magunkat; mégiscsak az lenne célszerűbb, ha sikerülne megváltoztatnunk az elő-ítéleteket.

– Mennyi pénz jut a programokra?

– A minisztériumtól mindössze huszonnyolcmillió forintot kapunk a programokra. Idejött például egy külföldi kolléga, és azt mondta: az a fő bajunk, hogy nagyon kevés a pénzünk, és az is agyon van „pántlikázva”. Költségnemenként meghatározzák, hogy mire fordíthatjuk a „kincstártól” vagy a pályázatokból származó támogatást. Itt csak az léphet föl, aki számlát tud adni. Csak dologi kiadás létezik, honorárium nincs. Kevés a manőverezési lehetőségünk. Ennek ellenére külföldön az intézménynek igen jó a híre. És amikor elmondom, mennyi pénzből dolgozunk, mindig azt hiszik, hogy lefelejtettem egy nullát.

– Ennek ellenére hogyan éred el, hogy nívós produkciókat is tudsz hozni külföldről? Regős János például a Szkénében nagyon sok mindent „családi” alapon, személyes kapcsolatok útján old meg. Minimális költségtérítés mellett meg tud hívni művészeket, előadásokat, szinte a „két szép szeméért”. Ez a ti esetetekben is működik?

– Tavaly lényegesen megváltozott a helyzet. Amióta szárnyal nálunk a GDP, azóta fo-

nyúk, hogy Magyarországon majdnem ugyanannyit kell fizetni egy produkcióért, mint bárhol másutt a világban. Egyre inkább megszűnik az a boldog állapot – szerintem 1988-tól 94-ig tartott –, amikor lényegében mindenki azért versenyzett, hogy ebben a régióban felléphessen. Rengeteg pályázatot írtak ki Nyugat-Európában és Amerikában is, komoly összegekhez lehetett jutni, ha a művészek Kelet-Európában vendégszerepeltek. Vagyis lényegében a külföld fizette ki helyettünk a gázsit. Most viszont nekünk kell mind több és több pénzt szereznünk. Vagyis egyre inkább bevételcentrikussá kell válnunk, ami a Kortárs Művészetek Háza esetében paradoxon. Nekünk nem biztosra kellene

teret kellene adnunk a kísérletezésnek. Új utakat kellene keresnünk. Kulturális innovációs parkká kellene válnunk. Ehhez hiányzik a próbaterem, hiányzik a pénz, és hiányzik az a klub, amely eredetileg a földszinten és nem a pincében lett volna. De végül is nyolc évbe telt, mire felépült a Trafó, talán ugyanennyi idő múlva mindaz, amire szükség lenne, rendelkezésre áll majd. Egyelőre nem működhetünk kísérleti műhelyként, csak lényegében kész produkciókat tudunk bemutatni. Az a baj, hogy egyre kevesebb a kortárs előadó, mert a fiatalok kilátástalannak látják a helyzetet. Úgy érzem, velünk együtt a MU Színház és a Szkéné is gétóba szorult, nálunk ezek az intézmények a fellépők számára – ellentétben a külföldi gyakorlattal – nem nyitnak utat az előrelépéshez, hanem mellékvágányt jelentenek. A Trafót egyre inkább színháznak tekintik, amivel tulajdonképpen befurakodtunk a színházi

világba, bennünket pedig közművelődési intézménynek gondolnak. Tulajdonképpen identitásavarunk van. A táncműfajhoz is erősen kapcsolnak bennünket; amikor például meghívtunk egy amerikai színházat, akkor több újságban is automatikusan táncszínháznak titulálták a produkciót, pedig ebben az esetben erről szó sem volt. Egyszerűen csak erősnek bizonyultak a preconcepciók. Mindezek ellenére a művészek egyre többet várnak tőlünk, egyre inkább azt kérdezik, ki segít rajtuk, ha a Trafó nem. Minden gondot a mi nyakunkba varrnak. Mind a MU-ban, mind a Szkénében, mind nálunk naponta új produkciók jelennek meg. Hihetetlen nyomás az intézmények számára, hogy rendszeresen közönséget szerezzenek ismeretlen művészeknek. De minél kisebb egy intézmény, annál kevesebb nyilvánosságot képes biztosítani a fellépőknek, akik pedig megvannak győződve arról, hogy világszínvonalat produkálnak. A végeredmény az, hogy ezen a területen mindenki felörlődik.

– Igaz, hogy ti inkább befutott művészeket fogadtok, míg a MU valóban „fölhajtja” az új tehetségeket?

– A MU Színház vezetői ezt úgy élik meg, hogy a jobb társulatokat ellopjuk tőlük.

– Nem feltétlenül jobbaknak tartják őket, inkább „befutottaknak”.

– Ebben az esetben is létezik művészi ranglétra. Természetes, hogy valaki a MU-ban kezd, a Szkénében folytatja, és aztán föl lép nálunk.

– Tehát a három intézmény közötti rivalizálás, olykor ellenségeskedés helyett létrejöhetne az egészséges munkamegosztás?

– Szerintem ez idővel létre is jön majd. Régebben csak a Szkéné létezett a kortárs művészek számára. Előrelépés, hogy ma már több intézmény van, de ahhoz, hogy áttörhessük a kortárs művészetet elválasztó falakat, ezeknek átlátható rendszerbe kell illeszked-

BÓTA GÁBOR

ELLENÉNY

TÁNC SZÍNHÁZ – KORTÁRS MŰVÉSZET

2000 / 3–4. tavasz

Fókuszban korunk hőse:

Beszélgetések, írások Kárpáti Péter, Spiró György.

Tasnádi István, Hamvai Kornél darabjairól

Változatok a színeszi jelenlétre:

írások Gazsó György, Kovács Zoltán, Dióssi Gábor

játékáról

Reflektorjénben táncos-koreográfusok:

írások Horváth Csaba, Frenák Pál, Csabai Attila előadásairól

Kritikák a Nemzeti Balett, Fekete Hedvig, Rui Horta,

Sankai Juku, a Station House Opera előadásairól

A személyiség

hitele

AZ IGAZGATOVALTASTOL A STRUKTÚRAVÁLTÁSIG

A színházi struktúra kérdése mindmáig egyik legkedvesebb gumicsontunk, amin - azonkívül, hogy alkalmanként mások elé vetjük -- mindannyian szívesen el-elrágódunk. Most is, amikor a 2001-ben esedékes „tömeges” igazgatóváltás apropóján mindenkin elhatalmasodni látszik a világvégevárás felidéző slusszpánik, jól jön ez a bevált vitatéma. Nem kell a megnyilatkozáshoz semmilyen különleges képesség, felkészültség, hiszen ebbe a fogalomba minden egyéni és közösségi érdek belesűrítethető. Alkalmas például vád- és védőbeszéd megírására, a figyelem elterelésére, a tehetetlenség leplezésére... Nagy kár, hogy éppen az értelmes együttgondolkodásra nem látszik alkalmasnak.

Néhány éve az akkor mindenki által szorgalmazott, de senki által pontosan nem definiált struktúraváltás érdekében - az éppen esedékes döntések elnapolását szorgalmazva - a szakma egyidejű igazgatói pályázatát javasolt. Ez az ötlet jól jött az önkormányzati hivatalnak is, talán mert a későbbi együttes szembenézés és átalakítás kényszerét vélte felfedezni benne. Most azonban, amikor közeleg az igazság pillanata, az események mintha más irányt követnének. A színházi szakma rezzenéstelen arccal menekül az ígért számonkérés elől, mintha semmi köze sem lenne az előállt helyzethez. Ugyanakkor az önkormányzat borzasztóan szeretne valamit nagyszabású, progresszív változást, de végigtekintve a mezőnyön, nem lát valódi mozgásteret, és főleg sem égen, sem földön nem találja a remélt partnert az ígéretek beváltásához. A lelke mélyén érzi, hogy nem tud a - saját maga keltette -- várakozásoknak megfelelni, de azért az utolsó percig nem vallja ezt be. Inkább, mondjuk úgy: „lebegtettem a kérdést.” Ezen a ponton muszáj jóhiszeműen azt feltételeznünk, hogy elsősorban segítőkészség és felelősségérzet vezérli. Nem igaz ugyanis, hogy a hivatalnok, a politikus szobrot, emlékművet akar magának állítani, sőt - a tapasztalatok alapján láthatóan - sokkal inkább abban érdekelt, hogy feleslegesen ne kockáztasson semmit, vagyis egy működő rendszer hasznélvezője legyen. (Ez még akkor is igaz, ha a politikában átlagon felüli számban találunk kényszerességben és üldözési mániában szenvedő egyedeket. Biztos, hogy arányát tekintve jóval többet, mint a színgazdátok között?)

Még néhány hónap, és megjelennek a sajátban a pályázati felhívások. A csodavárás által megszabott kényszerpályáról kellene most letérni. A pályázat közelsége miatt ugyan már elkéstünk azzal, ami a további teendők meghatározásához elengedhetetlen, vagyis hogy néhány alapkérdést feltegyünk. Tudnunk kellene először is, mi a struktúra. Illetve még inkább azt, hogy melyek azon - véges számú! - elemei, amelyeket először

kellene megváltoztatni ahhoz hogy elmozduljunk a holtpontról. Mindennek tudatában, a tények és körülmények körütekintő mérlegelése után még mindig lehet e úgy dönteni, hogy nem kell vagy nem lehet semmit sem tenni.

A jelenlegi tehetetlenség ezzel szemben megint a szokásos módon állt elő. Nem ismerül fel komolyan, hogy valami történhetne, hiszen a szakma legbefolyásosabb -- és egyben potenciálisan érintet -- képviselői nem akarnak semmilyen lényegi változást. Az egyetlen szakmai lepelbe burkolt blöff pillanatok alatt kipukkadt, és ássuk be, hogy a Radnóti-Új Színház-Thália hármassere semmilyen lényeges változást nem hozott volna. Az érzékelhető idegességet ellensúlyozandó ekkortájt az is gyorsan kimondatott, hogy a színházaknak v. közönségük, azaz erről az oldalról sem jelentkezik olyan erő, amely kikényszeríthetné beavatkozást.

A közönséget kár mindebbe belekevernünk. A nézőket természetesen egyáltalán nem érdekli a struktúra, mert ilyen nevű színész nem látnak a színpadon, me 'nem olvashatnak róla színes magazinokban, mert még a szakmánál is kevesebb fogalmuk van arról, amiről beszélünk. Az is igaz viszont, hogy a tömeges jelenlét a nézőtereken -- önmagában - nem értékmérő. A színház társadalmi fontosságát bizonygathatjuk ugyan látogatottsági adatokkal, azonban mine en hivatkozás mögött valamilyen érdek húzódik meg. A színházakat a modern korban éppen azért támogatja a közösség, konkrétan az állam és az önkormányzat, hogy társadalmi szerepüket be tudják tölteni, hogy a közönség minél nagyobb létszámban látogathassa az előadásokat. Igaza van Brechtnek, a özőnséget nem lehet leváltani; ugyanakkor azt sem árt kimondani, hogy korszerű eszközökkel manipulált érdeklődését, széles körben tapasztalható igénytelenségét nem s szerencsés ünnepegni. A közönség elsősorban akkor hagyja ott a színházat, ha nem tudja már megfizetni a belépőjegy árát. Másodszor ian akkor, amikor nap nap után totálisan unalmas, érdektelen, szellemi vonatkozásban s olcsó előadásokba botlik. Jelenleg úgy tűnik, inkább az utóbbi veszély fenyeget.

A hivatalban és szakmai berkekben egyaránt csend honol. Az elkészült vizsgálatok óvatosságra intenek, mivel ellenzik a hebehurgya változtatásokat, s látszólag teljesen apologetikusak. Leegyszerűsítve e sorok írójának a színházi kínálatról szóló elemzését (SZÍNHÁZ, 1999. 6., 7. és szám) is így szokták interpretálni, pedig a dolog sokkal bonyolultabb. Naponta szembesülök a valósággal, nem mondhatom tehát azt, hogy nem kell változtatni, de a változásokat tágabb dimenzióban képzelem el, m t amilyen az igazgatóváltás. Ezért gondolom azt, hogy

jobb, ha nem változik semmi, mintha minden változtatás ront a helyzeten. Ugyanakkor az utolsó pillanatig dédelgetek bizonyos reményeket. Talán három-négy, az egésze kisu-gárzó változás bekövetkezhetne, ha a csillagok állása szerencsés fordulatot venne. Ezekről azonban - babonából - nem szívesen beszélek, mert ha a szándék idő előtt nyilvánosságot kap, minden változtatás ellen megszerveződik az ellenállás. Néhány, a szakmában közismert elképzelést azonban megemlítek, amelyeket nem kellene elhallgatni. Biztos vagyok benne ugyanis, hogy ezeknek az ötleteknek a megvalósulási esélyeit nem a széles nyilvánosság rontja, hiszen korábbi, szűkebb körű megvitatásuk már „elintézte” őket.

Mindenekelőtt szeretnék néhány tisztázó szándékú gondolattal hozzászólni a struktúraváltás kérdéséhez. A struktúra, véleményem szerint, az intézményi forma, a finanszírozás és a profil hármassában ragadható meg. Jó esetben mind a háromról, jelenleg inkább csak az első kettőről a tulajdonos dönt. Amikor a fenntartó arról beszél, hogy a struktúra folyamatosan változik, és a változás elsősorban a színházakon múlik, akkor csak a színházi profilokra gondolhat. Hát igen, profilok vitathatatlanul vannak, és ezek valóban alakulhatnak lassú átváltozással is, ha például a színházak egy része a támogatás csökkenése miatti kényszerből avagy az új igazgató szándékától vezérelve szabadon szórakoztató színházzá válik. Példákat hozhatnánk erre a lépésről lépésre történő átalakulásra, fontosabb azonban azt látni, hogy innen visszafelé, illetve általában a másik irányba sokkal göröngyösebb út vezet. Új művészszínház csak radikális fenntartói beavatkozás révén jöhet létre, mint ahogy az a Művész és az Új Színház esetében is történt, és hosszú távon csak komoly finanszírozási erőfeszítés jelent védelmet számára. Éppen az említett példák mutatják, hogy milyen nehéz ezt a védelmet megkapni.

A struktúra elhanyagolt másik két eleméről kellene inkább szólni. Előbb azonban egy igen komoly szemléleti problémát szeretnék tisztázni. Mi is elmélkedésünk tárgya: a budapesti színházi élet általában vagy csak a fővárosi önkormányzat intézményei, esetleg az önkormányzat lehetőségei és eszközei, netalántán egyetemleges vagy részleges felelőssége? Tény, hogy az önkormányzat nem rendelkezik az összes fővárosi intézmény fölött, sőt az állam jelenleg többet költ közvetlenül, saját intézményei révén színházra Budapesten, mint a főváros. Tény az is, hogy a közönség negyven százaléka nem az önkormányzat által fenntartott színházakba jár. Az előadások iránt érdeklődő laikusok, illetve a színházi szakemberek számára azonban csak egyetlen színházi élet létezik Budapesten. Lehet-e azt állítani, hogy az érték vagy a siker csak az

egyik szférát tünteti ki? Nyilvánvalóan nem. Ahogy a mennyiség összeadódik, úgy a minőség is szektorsemleges. A fővárosi közönség egyszerűen haszonélvezője annak, hogy a központi állami színházak is itt vannak, s hogy a színházi vállalkozások egyedül Budapesten tudtak úgy-ahogy talpra állni. Ha a színházi életet a közönség és a szakma egy-egy egészeknek tekinti, akkor vajon elvárhatunk-e erre az egészre vonatkozó koncepciót a fővárostól mint résztulajdonostól? Nyilvánvalóan nem. Saját gondoljait annyira lekötik, hogy sem ideje, sem energiája más bajaival foglalkozni. Egységes színházirányításról álmodoztunk még néhány éve is, de ehhez egy cseppet sem kerültünk közelebb. Az állam és a főváros például a kilencvenes évek eleje óta, lassan tíz éve, nem tud megegyezni két színház átvételéről, pedig ezekkel kapcsolatban többször sikerült konszenzusra jutni. A helyzet azonban mára megváltozott. Az egységesítő felfogás helyett lehet, hogy azt kell mondanunk: minél színesebb, változatosabb a kép, minél tarkább a mezőny, annál jobb. Lehet, hogy immár azt kell kívánnunk: legyen jelen több kerületi fenntartású színház. Akár a Bárkához hasonlóan alapítva, akár az államtól - esetleg a fővárosi önkormányzattól - átvéve, sőt ad absurdum: valamelyik jól működő magánszínházat „államosítva”. Budapest nagyváros, de nem állam az államban. Az önkormányzatnak a jövőben már nem-csak azzal kell elszámolnia, hogyan sáfárkodik saját intézményeivel, hanem arról is el kell gondolkodnia, hogy meg tudja-e szólítani a többi színházat, egyáltalán eszébe jut-e ezekkel valamilyen viszonyt kialakítani. Nem elég erre a kérdésre azt válaszolni, hogy az önkormányzat a Színházi Alapból eddig is támogatja a magánszínházakat.

Fejtegetésünk során eljutottunk a finanszírozás kérdéséhez, érdemes tehát innen folytatni. Az igazgatóváltásig már nem lehet lényeges változtatást keresztülvinni, de a változtatás irányát mégis érdemes lenne végig-gondolni. Mivel, véleményem szerint, jövő tavasszal ugyanez az igazgatói gárda regnál majd, őket - mint tapasztalt, rutinos vezetőket - jó partnernek gondolom egy új finanszírozási rendszer bevezetéséhez. Ennek lényegét három elvben tudom megfogalmazni:

- Saját intézményeit illetően a tulajdonos önkormányzatnak formális különbséget kell tennie a művész-, illetve a szórakoztató színházak finanszírozásában, még akkor is, ha először mindkét szféra ugyanannyi támogatást kap, mint eddig.
- Jelentősen meg kell növelni a pályázati úton való pénzfolyósítás arányát az egészen belül, és azonos kategóriába tartozó műhelyeket, intézményeket kell egymással versenyeztetni.
- Bizonyos kérdésekben - intézményi formától, hovatartozástól függetlenül, szektorsemleges - minden Budapesten ját-szó színházat meg kell szólítani. Például ilyen lehet a gyermekeknek szóló előadások támogatása.

A finanszírozási rendszer átalakításakor tekintettel kell lenni az állami finanszírozás várható változásaira, például arra, hogy a kormányzati szándék szerint minden fővárosi színháznak juttatott működési támogatás nyilvános lesz. Ez csökkenti, az előbb javasolt pályázatás pedig növeli az önkormány-

zat mozgásterét. Az átvétel két lépcsőben történhet majd, a 2001. évi költségvetésben várhatóan még nem jelenhet meg teljes vertikumban az új rendszer, annál is kevésbé, mivel az intézményi formát a kategorizálásnak megfelelően meg kell változtatni. A szórakoztató színházak között meg kellene jelenniük az önkormányzati tulajdonú közhasznú társaságoknak éppúgy, mint a vegyes tulajdonúaknak, sőt, bizonyos esetekben még az is szorgalmazható lehetne, hogy teljesen magántulajdonban lévő vállalkozások (elsősorban közhasznú társaságok) is kapjanak működési lehetőséget az állam vagy az önkormányzat birtokában lévő épületben. Ezért erősíteni kellene, nem pedig figyelmen kívül hagyni, a szórakoztató színházakban korábban tapasztalható szándékot tevékenységük privatizálására.

A szórakoztató és művészszínház megkülönböztetéséhez a profilokat meg kell vizsgálni, és bizonyos tisztelettel kell tekinteni azokra a karakterjegyekre, amelyek az évtizedek során kialakultak, vagy éppen most artikulálódnak. Ne legyen félreértés: nem azt mondom, hogy mindennek örökre változatlanul kell maradnia, hogy minden így van jól. Azokkal ellentétben azonban, akiknek semmi sem drága, mégis ki merem jelenteni, hogy ami már létrejött, az mindenképp élvezzen némi előnyt ahhoz képest, ami egyszer majd talán megvalósulhat.

A mozgáster meg lehetőségek szűk. Ígérem, híven megpróbálom megfogalmazni azt a néhány lehetőséget, amely a későbbi, valóságos struktúraváltáshoz vezető út kiépítését elősegítené. Pontosabban feltennék néhány olyan kérdést, amelyre bár vannak válaszaim, annak tudatában nem felelek, hogy rájuk - mivel kérdésben a felelet - bárki válaszolhat.

- Szabad-e elgondolkodni azon, hogy az ország legjobb színgazdátja, aki immár több mint húsz éve töretlenül bizonyítja képességeit Kaposváron, kaphatna-e méltó feladatot Budapesten; olyat, amellyel saját életművét kiteljesítő lehetőséghez jutna, miközben megtermékenyítő jelenléte a fővárosi színházi életben progresszív mozgásokat indukálna?

nak, hogy tényleg szemlélje egy - rekonstrukciója után karmait próbálgató - színházi mamuttröszt kényszeres profilvisszaváltását, s ennek anyagi és művészi kockázatát és következményeit magára vállalja, ahelyett, hogy ennek a színháznak mindmáig abszolút profi módon működő bulvár vígjátékokat játszó részlegét ezen profi önállósítaná, s megfelelő intézményi átalakítások után privatizálná?

- Lehet-e úgy befolyásolni az eseményeket, hogy - mondjuk - az igazgatóváltás kapcsán működési teret kapjon az az eredetiségét többszörösen bizonyított alternatív színház, amelynek kiváló tehetségű vezetőjét és menedzsmentjét ekként megmentenék attól, hogy betagozódni kényszerüljön abba a struktúrába, amely tehetőségét szükségszerűen korlátozott hatásokkal hasznosítja?

- Mérélegeli-e valaki azt a kiadások jelentéktelen növekedésével szemben álló méretetlenül nagy hozadékot, amely abban rejlik, hogy a főváros szinte ingyen juthatna bejáratott, folyamatosan működő színházi terekhez, amelyekben a művészszínházi vonulatot erősíthetné?

Kérdéseinkben sorrendben Babarczy Lászlót, a Madách Színházat, Schilling Árpádot és együttesét, valamint a Komédiomot és a Tivoli Színházat aposztrofáltuk. Az érintettektől utólag elnézést kérek. Arra pedig tényleg már csak utalni szeretnék, hogy a példák száma szaporítható lenne, ha a főváros és a minisztérium a színházak cseréjéről meg tudna egyezni, ha egyszer a főváros komolyan szembe merne nézni az ifjúsági és gyermekszínházi ellátottság problémáival, ha az esedékes színházi rekonstrukciók során az ön-kormányzat tulajdonosként tudna viselkedni, ha az igazgatói pályázatok kiírásakor meghívásokkal is bátorkodna

SZABÓ ISTVÁN



Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között.

Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

Megrendelem az ÉS-t.....pld.-ban.....időtartamra

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

A TEATRO GARIBALDI REKONSTRUKCIÓJA



„A palermói Garibaldi Színház olyan, mint egy kísértetszínház - foghíjasak a páholyok, és a mennyezeti freskó helyén nem lát-szik más, csak az ég...” (P. Giacché). A kö-zelmúltban újra megnyitották. Carlo Cecchi társulata vette birtokba; a színház romos álla-pota miatt részben kényszerből, részben szándékosan olyan előadásokat hoznak létre, amelyekben igyekeznek kihasználni a szín-házi tér megnagyobbításának lehetőségeit - amelyek a színpad mélységéből, illetve a né-zőtér és a színpad egymáshoz viszonyított szokatlan helyzetéből adódnak. A tető több helyen beomlott, így a természetes fényben játszás is az előadások szerves részévé vált. Az egész tér olyan, mint egy régészeti ásatás - eleve adott tehát a diszlet, amely ráadásul látványosabb az „igazínál”.

A Garibaldi Színház épületének története a XV. század végére nyúlik vissza. Matteo Camilivari tervei szerint, 1490 és 1494 kö-zött épült egy híres palermói palota, a Palaz-zo Ajutamicristo a Nagy Kert (Viridario Magno) területén. Minden jel arra utal, hogy a nyilvános, mindenki számára meg-közelíthető parkból már a kezdet kezdetén leválasztottak egy fallal körülvett kisebb kertet a család számára, kizárólag magán-használatra.

1827-ben, az akkori tulajdonos, Giovanni

Luigi Moncada halála után a magánkert pusztulásnak indult, elvitték és eladták az itt található dísz- és egyéb tárgyat. A területet felparcellázták, és a régi palota helyén az idők folyamán számos épületet emeltek, de közülük csak egy volt igazán jelentős: a Ga-ribaldi Színház, amelynek bejárata magában foglalta a magánkert bejáratának négy pilasztérét. A színház magánkezdeményezés-re és magánpénzekből épült 1861-ben, az olasz típusú színházmodell alapján, Pietro Cutera mester tervei szerint. Ebben az idő-szakban egyébként az egész ország területén sok hasonló, kisméretű színház épült, azzal a fő céllal, hogy emléket állítsanak Garibaldi hősi küzdelmeinek és az olasz egység létre-jöttének. Nem meglepő, hogy a palermói színházat is Garibaldiról nevezték el. Egyéb-ként Garibaldi 1862-ben itt, e ben a színház-ban, a tízes számú páholyból mondta el Róma elfoglalására buzdító, „Vagy Róma, vagy a halál!” felkiáltással végződő híres beszédét.

Az 1860 májusáriak eseményeit megörö-kítő díszfüggönyt, Giuseppe Bagnasco festő alkotását 1863. szeptember 1 -én, a *Garibaldi a Volturno folyónál* című dráma bemuta-tójának estéjén láthatta először a közönség.

1906-ban a Carini család kezdeményezésére megkezdtek az épület általános, a modern

1951-ben harmadosztályú mozi lett a házból. Szomorú „évadok” következtek - még boks-zeccseket is rendeztek az épület falai között.

1966. február 1-jén aztán újból színházként nyitotta meg kapuit. Magánpénzekből tartot-ták fenn. Később, amikor az épületet tűzvél-delmi szempontból életveszélyesnek nyilvá-nították, megemelték a folyosók mennyezetét, és kijavították a páholyokhoz vezető csi-galépcsőket. Az 1968-as földrengés újabb károkat okozott. Ekkor döntött úgy a Műem-lékvédelmi Bizottság, hogy az épületet hely-re kell állítani, méghozzá az eredeti, XIX. századi terveknek megfelelően. Visszaha-lyezték eredeti pompájába a nézőteret, és felújították a színpadtechnikai berendezéseket.

1970-ben az épület tartományi tulajdonba került, majd 1981-ben Palermo város önkor-mányzata vette meg. 1968 és 1994 között zárva volt, és teljesen elhanyagolták - ennek is nagy szerepe van az épület mostani állapo-tának létrejöttében. A víz, a por és a szél egy-re rongálta a páholyok faszerkezetét, a rész-ben hiányos tetőt és a falakat. Tovább súlyos-bították a helyzetet a sorozatos fosztogatások - minden mozdíthatót elvittek a színházból. 1994-től kezdve kisebb felújítási munkálato-kat végeztek az épületen, és hamarosan - igaz, nem teljes egészében - újra megnyitották.

A mostani felújítási tervek szerint az elő-csarnok fölött lebontják a tető téglából és ce-mentből készült részét, egészen az eredeti fa tetőszerkezet magasságáig. Szabadon marad egy - az utcáról nyíló, szabadtéri foyér-ként használandó, lávakő lapos padlózatú - bejárati udvar; innen lehet majd eljutni a pénztárba, a sajtóirodába és a fedett foyér-ba. A fedett foyér-ból két kis előcsarnok nyílik: a jobb oldaliban ruhatár és egy - újonnan épített, kicsi irodába vezető -lépcső; a bal oldali csarnokból az első emeleti páholsorhoz vezető, eredeti, ezután helyreállítandó, egy-előre még márványburkolat nélküli lépcső indul. A földszinti széksorokhoz vezető ajtó a bejárat tengelyében helyezkedik el.

A mindenkor előadás kívánatainak meg-felelően változtatható nagyságú és bárhol ösz-szeszerelhető, körülbelül százötven férőhelyes vas nézőteret terveznek létrehozni. (A karzat ötven férőhelyével együtt ez a színházban összesen körülbelül kétszáz nézőt jelent.)

A patkó alakú páholsor az épület legrosz-szabb állapotban lévő, leginkább megrongáló-dott része. A fedél nélküli falrészből a beszivár-gó víz kimosta a kötőanyagot, így meggyen-gültek a falszerkezet mechanikai tartóelemei.

A jelenlegi állapot megtartásának elve ha-tározza meg a helyreállítási munkálatok jellegét: a cél a „történeti” állapot konzerválása, megőrző felújítása; ahol lehet, az eredeti építőanyag megszilárdítása, de mindenképpen az eredeti épülethez hasonló építőanyagok és építési technikák használata, illetve ahol szükséges, az eredeti épületelemek

építése. A páholytetők hiányzó részeit újjáépítik, meglévő részeit kijavítják, megerősítik, a megrongálódott fagerendákat ugyanolyan állagú és az eredetinek megfelelő keresztmetszetű fagerendákra cserélik ki, a még használható eredeti részeket igyekeznek beilleszteni a szerkezetbe. Fontos része még a tervnek a második emeleti páholsor időközben teljesen beomlott folyosójának újjáépítése, de tervezik a teljes páholyrendszer újjáépítését is, kivéve a nézőtér hossz tengelye mentén szimmetrikusan elhelyezkedő két szektorét, amely - hátsó falak híján - beengedi majd az üveg tetőtől át érkező természetes fényt.

A faszínpad és az enyhe dőlésszögű nézőtér között a választóvonal ma gyakorlatilag meghatározhatatlan. A padlózat anyaga a

kettő között alig változik, és alig vehető észre a függöny nélküli prosceniumív is, így a nézőtér és a színpad tulajdonképpen összefüggő teret alkot, ami a közönséggel való játéka gazdag és bonyolult változatait kínálja. A tervek szerint ez az egységes színházi tér mindenképpen megmaradna (a hasonló terek talán leghíresebb példája a párizsi Bouffes du Nord, Peter Brook színháza) - nem helyezik vissza a függönyt, és megtartják a színpad jelenlegi magasságát. A színpad és a hátsó színpad között sem lesz éles határvonal, így a színpad nagysága mindig az adott előadás függvényében változhat majd.

A színház tájékoztató kiadványából
fordította: **TÖRÖK TAMARA**

ITI-HÍREK

- A Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központjának honlapcíme: www.itihun.hu A honlap folyamatosan frissített információkat tartalmaz a világ színházi eseményeiről.
- Megjelent az ITILAPU második száma, harmadik számát június végén kaphatják meg irodánkban az érdeklődők.

FESTIVÁLOK

- Avignoni Fesztivál. A július 6-30. között megrendezendő fesztivál idén három fő blokkból áll. A főprogramban a francia nyelvű produkciók vannak túlsúlyban. Pina Bausch *Le Laveur de Vitres* (Az üvegmosó) című rendezésével szerepel, Jacques Lassalle Euripidész *Médeióját* állította színpadra, mellettük a kanadai Denis Marleau és a belga Main Platel-Arne Sierens rendezőpáros egy-egy munkája lesz látható. A főprogramban a hazai társulatok mellett Romeo Castellucci képviseli Olaszországot, Jurij Ljubimov pedig Kelet-Európát: Peter Weiss *Marat/Sade*-jét a Cloître des Célestins-ben mutatják be a hónap közepén. A második blokk *A Baltikumtól a Balkánig* címet viseli. Itt Bulgária és Lengyelország éppúgy képviselteti magát, mint Litvánia, Oskaras Korsunovas *A Mester és Margaritája* révén. Cseh-olasz, román-angol koprodukciók mellett egy főleg kelet-európai művészek által létrehozott előadás is színpadra kerül *Hotel Europa* címmel, Chris Torch irányításával. A magyar színházművészetet Hudi László, a Mozgó Ház Társulás vezetője képviseli, aki a helyszínen rendezi meg Madách művét, *Az ember tragédiáját*, amely július 20-23. között lesz látható Avignonban. A harmadik részben Molière- és Csehov-drámák szerepelnek, de helyet kap itt Franz Kafka *A per* című regényének színházi adaptációja is, Main Timar rendezésében.
- Festival Theaterformen 2000 címen fesztivált rendeznek Braunschweigben és Hannoverben június 7-től július 9-ig, az expo eseménysorozatának keretében. Az előadások között Peter Brook, Peter Zadek, Pina Bausch, Jan Fabre rendezését és számos más kiemelkedő produkciót láthatnak a résztvevők. www.theaterformen.de

OKTATÁS

- Babylon. A német ITI-központ európai drámaírók és fordítók részére műhelygyakorlatot és szimpóziumot rendez 2000. június 12-től július 5-ig, a Bonni Biennálével együtt. Jelentkezőket résztvevőket várnak itigermany@aol.com címen. Június 22-től július 2-ig ITI-találkozót is szervez a német köz-pont a Bonni Biennálével közösen. Információ: ITT German Centre; E-mail: itigermany@aol.com
- Shakespeare-workshop. A magyar származású Hules Endre intenzív Shakespeareworkshopot tart Esztergomban július 3-23. között. A kurzus Shakespeare-szövegeken, valamint Sztanyiszlavszkij-, Mejerhold- és Grotowski-féle technikákon alapul. Információ: www.nexus.hu/sj52/swshop.htm
- Antik görögök Cipruson. A ciprusi ITI-központ ezen a nyáron, illetve ősszel rendezi meg az antik görög drámáról tartandó, VI. szimpóziumát, ugyanakkor jelentkezőket vár nyári tanfolyamára, valamint a színekadémisták fesztiváljára. Műhelymunkát terveznek Euripidész *Trójai nők* című darabjával, valamint megrendezik az antik görög dráma fesztiválját július 20-tól szeptember 5-ig. www.geocities.com/cyiti
- Istropolitana 2000. A színiiskolák nemzet-közi találkozóját tartják Pozsonyban június 26. és július 2. között, immár tizenharmadik alkalommal. A fesztivált műhelymunkái, előadásai, vitái a régió egyik legjelentősebb színházi eseményévé avatják.
- Fulbright-ösztöndíjak az Egyesült Államokba. A Fulbright Magyar-Amerikai Oktatási Csereprogram Bizottság meghirdette a 2001-2002-es tanévre szóló ösztöndíjait. Azok a felsőfokú végzettséggel rendelkező magyar állampolgárok pályázhatnak, akik megfelelő szinten tudnak angolul, és az Egyesült Államokban szeretnének tanulni, kutatni vagy továbbtanulni. Pályázni bármely tudományterületen és művészeti ágban lehet. A pályázatokat a szükséges mellékletekkel együtt 2000. július 17-ig három példányban, angol nyelven kell a bizottsághoz eljuttatni. Telefon: 462-46047, 462-8040. Internet: www.fulbright.hu. E-mail: info@fulbright.huninet.hu

SUMMARY

After the world premiere in Lyon and a production in the Netherlands, the Budapest State Opera House also presented *The Three Sisters*, a new work by the Hungarian composer Péter Eötvös. In our first group of writings Zoltán András Bán discusses the Budapest production, while Melinda Juhász tells us about the performance at Amsterdam's Stadsschouwburg and also talks to the composer about his work and his views on the performance.

In another group of contributions we publish an introduction to this year's main festivals: at Kisvárdá there will be another festival of the ethnic Hungarian theatres in the neighbouring countries, this year's National Theatre Encounter will be held at Budapest and a new manifestation, called Festival of Hungarian Theatres 2000 will be organized at Miskolc. Katalin Róna talked to the initiator of the latter, managing director Árpád Jutocsa Hegyi.

In our column of reviews István Sándor L., Judit Szántó, Judit Csáki, Tamás Koltai, Balázs Urbán, Magdolna Jákfalvi, Dezső Kovács, Tamás Tarján, Andrea Tompa, Lí-via Fuchs and Tamás Halász write on, respectively, two plays: *Tótferi* and *All Wave Receiver* by Péter Kárpáti (The Ark and for *All-Wave Receiver* Debrecen too), Ferenc Molnár's *The Play is the Thing* (The Chamber), István Eörsi's *His Master's Voice* (Vienna, Theater m.b.H.), Kleist's *Kaetchen von Heilbronn* (at Kaposvár and at the Düsseldorf Schauspielhaus), Bulgakov's *The Master and Margarita*, adapted by András Nagy (Győr), Caryl Churchill's *The Skivver* (Home Stage of the Comedy Theatre), Monty Python's *Holy Grail* by Graham Chapman, John Cleese and Eric Idle (Pest Theatre), two productions at the High School of Dramatic Arts, staged by students of directing Tamás Réczai and Péter Szákás Tóth: a compilation of Ingmar Bergman's different works and Georg Büchner's *Leonce and Lena*, *The Story of the Soldier* by Stravinsky and Ramuz (Merlin), Contemporary Ballet's performance at Szeged of three works by Stravinsky and Hungarian Festival Ballet's version of *Carmen* at the Thália Theatre with Iván Markó as choreographer.

We also publish Gábor Bóta's interview with György Szabó, manager of a new venue, The Trafó (short for Transformer Station), István Szabó's new survey on urgent problems of our theatre network and a description of the reconstruction of Italy's Garibaldi Theatre, originally built in 1861.

Playtext of the month is András Forgách's *The Virgin, the Corpse, the Bishop and the Knives*, adapted from a novel by Gabriel García Márquez.

FOTOGALÉRIA:

Révész Róbert: Menyegző

A Szegedi Kortárs Balett legújabb bemutatója Igor Sztravinszkij három művére készült. Ezek egyike a Menyegző, amelyet Juronics Tamás koreografált.



SZABAD TÉR SZÍNHÁZ

2000



Augusztus 4, 5.

A MEGFESZÍTETT

MARGITSZIGETI SZABADTÉRI
SZÍNPAD

Július 13, 14, 16.

BÁNK BÁN

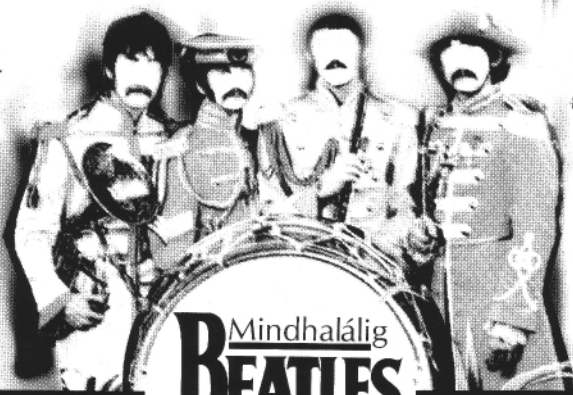
Augusztus 18, 19.

MINDHALÁLG BEATLES

Június 30.

Július 1, 7, 8, 9.

Augusztus 11, 12, 13, 18, 19.



Mindhalálg
BEATLES



HOTEL MENTHOL

VÁROSMAJORI SZABADTÉRI SZÍNPAD