

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 kísérlem 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-zenedramai látomását, bizonyos fokok értelmetlenné, a néző számára alig követhetővé és nagyjából értelmezhetetlenné változtatja-torzítja a szövegkönyv és a zene egyszerű és átgondolt csodáját, hogy végül - Peter Brook közismert kifejezésével élve - „holt színházzá” merevítse a rendkívüli mértékben eleven eredeti intenciót. Ez többek közt azért is fájdalmas, mivel jól tudjuk, hogy a magyar színházi *avant-garde* két kimagasló képviselője, Jeles András és Halász Péter 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 zenedramaként elgondolható lenne, és a zenei ensemble-technika, amely a széttartó mondatok vagy mondattöredékek egyidejűsége révén érzékelhetővé teszi az emberek kapcsolatnélküliségét, 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 leghalibb 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 drámai 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 kilótt golyó tart valahová, ám a csehovi dramaturgia csak az elgondolható legkorlátozottabb értelemben célélvű, mert noha a negyedik felvonás végén Tuzenbach párbajhalála (az immár „valóságosan” is kilótt 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.

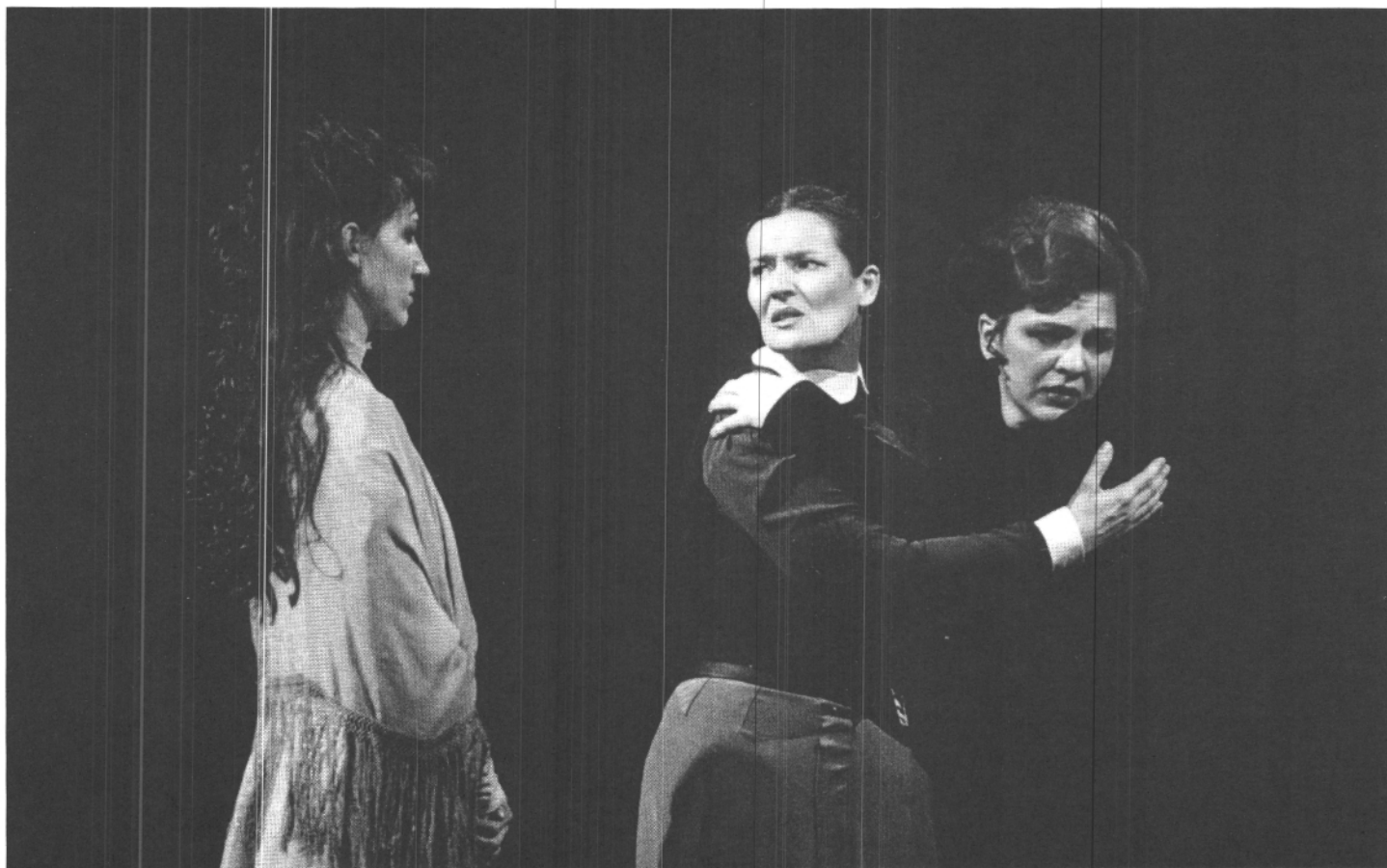
Állóvíz a csehovi színpad, időtlen tér. Időkezelésére mélyen jellemző, hogy az első és a negyedik felvonás között évek telnek el, ám Andrej lezúllásán kívül alig történik valami néven nevezhető változás. Csehov már az első felvonásban lerakja a moccanatlan helyzet alapjait: a nővérek Moszkvába vágynak, 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 Eötvösök 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 meglegszik 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 mar a legelején eldőlt minden. A Prológus (No. 1.) ekkor mintegy emlékkép, a később történe-ndők felidézése, újra átélése. Ez zeneileg is teljesen nyilvánvaló. Az opera legvégén (No. 26.) Irina szájából felhangzó, az egyvonalas

büszke szándék mögött ásító 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 szólalomká 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 mar 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 hármast monológot a szövegírók a „zenedráma” legelejére tették, és elnevezték Prológusnak. Ekkor megfordul az időirány, pontosabban érzéki-színpadi jelenlétté válik a körben járó idő, a csehovi epi-

c-ről induló és glissandóval a nagyszepetim-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 Prológban Mása és Irina intonálja, és az „oroszos” hangzású, elektromosan felerősített akkordeon-dallam (az opera egyik vezérmotívuma, másrészt a Csajkovszkij-idézet mellett talán az egyetlen *co lleur locale* elem a darabban) ugyancsak a záróképp 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 elrugaszzkodni 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. Kiszzenved.

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 zenedramai 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 Eötvösök eltörölnék mindenféle célulvü előrehaladást. Feltételezésem szerint a Prológus megoldása - többek közt - ezt célozza. Eötvösnek és librettistájának módszerére mélyen jellemző, hogy az egyetlen teleologikusnak appercipiálható mozzanatot, Tuzenbach párbaját az első felvonásba helyezik, ezzel végképp megszüntetve a célulvüség esélyét. Es ezzel törlik, vagy pontosabban más síkra helyezik a belelő jellegű befogadás lehetőségét. Eötvösök librettójában a dráma nem Tuzenbach és Irina akár tragikusnak is nevezhető sorsával, hanem Mása groteszk füttyülésével zárul. A fülsértő hegedüglissandókkal ábrázolt füttyülésben mintha T. S. Eliot *Az üresék* 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 füttyülés tehát nem cinikus, hanem inkább groteszk-tragikomikus, a fájdalom artikulatlan 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-szentimentális 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 Eötvösök 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 megjövendőlt 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 Natasa 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 elemesztő 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 Natasa egyik közönséges, Andrej szavaival „vulgáris” kitörése 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 is

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 időszemlélet megerősítendő, párhuzamok tagolják a drámát, az opera párhuzamokban bontakozik ki, pontosabban szólva rendeződik össze, hiszen Csehov darabját mintegy felrobbant és aztán lassan

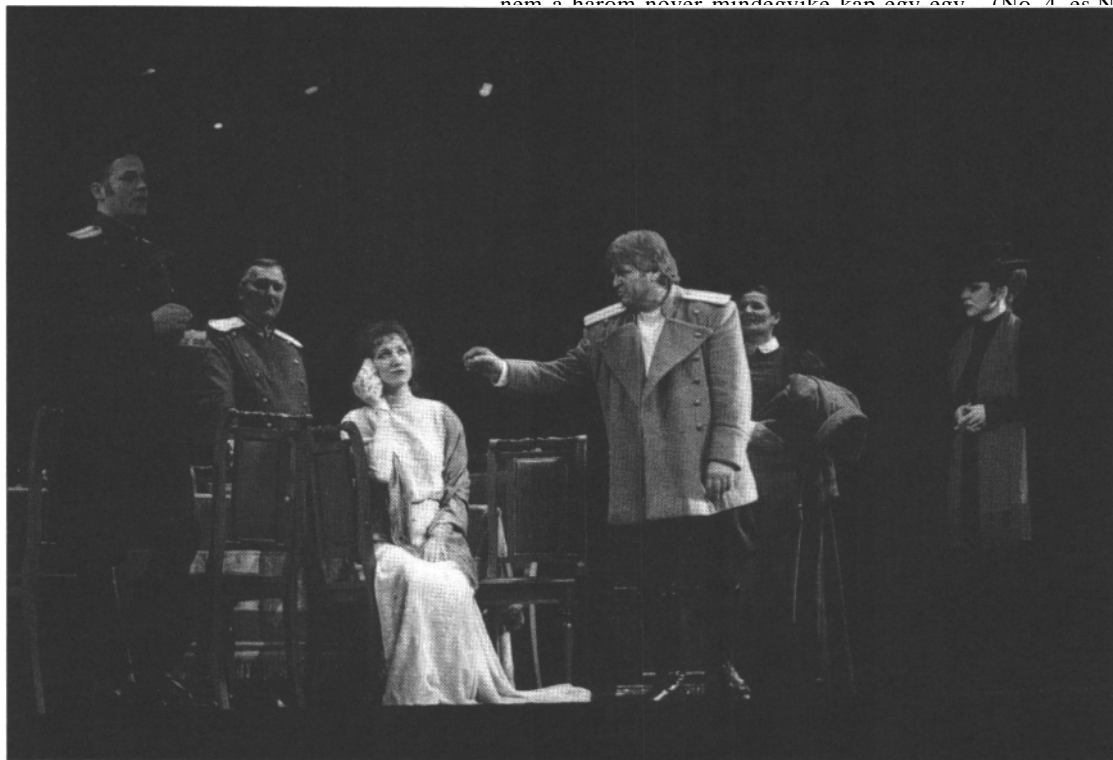
értelmes ábrákban leülepedő képződményként fogta fel Eötvös.

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 felvételei)

apró motívumnak maga Csehov is nagy jelentőséget tulajdonított. Feleségének, Olga Knyippernek, Mása első alakítójának írt egyik levelében megjegyzi, hogy az ember akkor füttyörészik így, ha már oly régóta viseli meg a reménytelenség, hogy hozzászokott; ezért arckifejezése 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 szemlelmi értelemben már 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 tárgyilagosság vagy groteszkek. A búcsúk tagolják az operát, teremtik meg a csúcspontokat, pontosabban ők adják meg a kiszínezések 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, elkészítés és hajdani reményektől; ezután következik Versinyin és Mása búcsúvétele. Eötvösök szétdobják a búcsúkat: az első kettőt, Fedotytik és Rode tercelő, groteszk búcsúdallát, valamint Tuzenbach és Irina elválását 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 bíbúcsúja. 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?”), újakezdődjön 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 végiggondolt sűrítési, valamint kontrasztálási technikát láthatunk. Az első szekvenciában Tuzenbach már-már trisztánosan fülledt, kissé nőiesen csipkés, az énekes számára rengeteg falzetthangot előíró szerelmi vallomása után (No. 6.) szinte közvetlenül Szoljonij hátorzongató, a Wagner-hősöknél maradvány, 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 dolcájéba burkolózó báró és a ragadozó kedvű erotikát szinte tagolatlanul, daltalanul képviselő, ütőhangszerek élén fellépő 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 Natasára vonatkozik, akinek a zenekarban ütőhangszerekkel és szoprán saxofonnal, jég hideg ostinatókkal megformált figurája már-már automatává, mozgó és tisztító géppé



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

ugyan, ám annyit elér a férj, hogy vallomásával lecsillapítja, megnyugtat a feleségét. És Versinyinnek, akit búcsújuk legvégén szemmel láthatóan idegesít a nő hisztérikus kapaszkodása, éppen ez a nyugodt, beletörődő Mása kell vagy kellene. Inn. az 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 megszűnteti egy legalábbis felfüggeszti a kisrealista pszichológiát. Nem marad itt semmiféle realizmus vagy pszichologizálás. Eötvös művében minden mitologikussá, balladaszerűvé és monumentálissá válik. Ami nem csoda, hiszen egy darabban, amelyben az eredeti intenció szerint az összes nő szerepet férfiak énekelik, bizonyára nem sok tér marad a földönjáró realizmusnak vagy a vulgárpesztológiának.

Annál több a groteszkeknek. 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, kissé 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

válk 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 nő éneklő férfiak olykor férfihangon szólalhatnak meg. Ugyanez elmondható Anfiszba basszus által megformált alakjáról is - fontos mozzanat, hogy az énekes az eredeti partitúrára utasítása szerint mikroporttal van felszerelve, ez persze fokozza az elidegenítő komikumot -, akinek kétszeres „Protapopov”-bejelentése egyike az opera legnevetesebb pillanatainak, arról nem is szólva, amikor öregecs rángással ismételteti a számára nyilván csupán értelmetlen betűhalmaznak tetsző „unyiverszitet” szót. És rettenetesen, bár olykor szívszorítóan komikus Csebutikin, a doktor is. Jelszava: „tararabumsztie”, ami persze csupán az érzés és az igazság elrejtésére szolgáló nyelvi maszka. 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 szalokban 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 szölamot 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-

megdőbbsen 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 töltenék be, amelyek megszokott módon zárt számokat vesznek közre. Ilyen zárt szám lehetne a kezdő prologus, amely nem más, mint egy trió. Es ez az elemzés megtalálni vélné 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* nvelvén szólva

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

A magam részéről a színpadi ballada műfaji megjelölést kínálok itt most fel megfontolás tárgyává. A színpadi ballada értelmezéséhez ismét a fiatal Lukácshoz 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 Drabovicz (Versinyin), Alain Aubin és Nyikita Sztorojev (Kuligin) a lyoni előadásban (Gerard Amsellem felvételei)

nyos fokig 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 kilencszölamú 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 szölamú madrigálnak!), amelyben a három nővér prologusát (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. Maradékaltanul 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 abszolút 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 önfelédlt 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 - Dosztojevskij 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 Anfisza 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 Anfisza 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, fínom, jóra való emberek azok a tiszt urak...” Amire Versinyin, oda sem figyelve az asszonyra, csak ennyit képes felelni: „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 fútyul 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 lo-csogó elektromos zongorát, most mintha megtörténhetne két ember közt a találkozás, ám a csúcspont előtt ismét megjelenik a félig kataton Anfisza, 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 szoprán saxofon etc.) a hangszerek vokalizálódnak, míg ezzel egyidejűleg instrumentalizálódnak az énekszólamok. Egyszóval Eötvös darabja valahol az oratórium, a profán ritus, a zenedráma és a melodráma közti sávban helyezhető el. Úgy érzem, a század legnagyobb balladája 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 végi 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 recenzeálva Wilhelm András komoly kételyeket 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 kritikus 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 megmarad (hisz eltörölhetetlen) eredeti zenedrámai koncepcióval oly tragikus módon ütközött, hogy mindkettő súlyos, jövőre-hetetlen károkat szenvedett: . stilizálásból, a szöveggönyv mozaikos, több nézőpontot egyszerre érvényesítő formájából valamiféle hagymázás, a tájékozatlan néző számára követhetetlen „avantgárd” zagyvalék lett, miközben az előadás magát a sült kisrealizmust is jól helybenhagyta, hisz. . ualomig is-mert, „oroszos” Csehov-klisék kínos paródiának hatottak a nagy orosz író drámáját csupán kiindulópontnak tekintő opera-balladában. Vagyis még a realizmuson belül is szellemtelennek, érdektelennek ötlettelemnek, 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 szövegkijetéssel 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, művész sem. Ráadásul Eötvös eredeti partitúrájában a tépelődő, önvizsgáló monológ utolsó szavai után (Romhányi Agnes fordításában: „majd egy-

szer talán megszabadulunk a tunya tétlenség-től”) 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 köldöknező 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 Kamaragyüttes és az Operaház zenekara, a kegyetlenül 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 feszesebb volt (az árokban ülő zenekart maga a szerző, míg a színpadit Tihanyi 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 helyenként a hagyományos operai és színházi értelemben igen hálátlan szerepüket. Ilyen szerep mindenekelőtt Kuliginé, Szécsi Mátéknak 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, „holdbéli romantikus” falzetthangokkal csak félig-meddig tud megbirkózni. Általában is elmondható: a szereplők színészi teljesítményével, egyáltalán alakformálásával akkor kezdődnek a bajok, amikor elkezdnek játszani. (Ez főleg a második előadásra vonatkozik, amikor is, ki tudja, miért, talán mert oldódott a premier görce, 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 neveltséges 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 tulajdonítható, 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 „tararabumsztie” 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 Mouli-
nier-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 eredetileg 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, Tihanyi 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, Ocsovay 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: *Cseresznyés kert* 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 *az ablaknál* - ahogy Csehov írja -, csak hogy mindvégig. Legalábbis abban a felvonásban, amelynek az ő neve a címe, amely *óróla szól*.

Az idő *múlik*, s Irina csak néz kifelé egyetlen arkifejezéssel. Ez a maszkszerű, 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, ríktó 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 előadásként 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; kiszabadulni 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 maszkiáját”, s megkezdte 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