2001. SZEPTEMBER

XXXIV. évfolyam 9. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Divadlo Na zábradlí:

Ivanov

Felvégi Andrea felvétele

ALBAN BERG: WOZZECK

Éder Vera felvétele

VERDI: TRAVIATA

Koncz Zsuzsa felvétele

ÖRKÉNY ISTVÁN: MACSKAJÁTÉK

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

XXXIV. évfolyam 9. szám ▪ 2001. szeptember

OPERAHÁZI FORDULATOK

- J. Győri László: VERDI ÉS A FÉMLÉTRA 2
  Beszélgetés Győrivánvi Ráth Györggyel
- Fodor Géza: MÉG MINDIG A KÉKSZAKÁLLÚRÓL 7
- Tóth Ágnes Veronika: MA MÁS NYELVET BESZÉLÜNK 12
  Beszélgetés Kovalik Balázzsal
- Kutszegi Csaba: ALBÉRLŐKÉNT AZ OPERÁBAN 16
  Beszélgetések a Magyar Nemzeti Balettről

NYÁRI TALÁLKOZÓK

- Koltai Tamás: MUZIKÁLIS HIBRID 20
  Miskolci Operafesztivál
- Nánay István: FESZTIVÁLRÓL FESZTIVÁLRA 25

SZÍNHÁZPORTRÉ

- Stuber Andrea: VÍG ESZTENDŐ 30

VILÁGSZÍNHÁZ

- Urbán Balázs: A LÉT ELVISELHETETLEN MINDENNAPISÁGA 35
  Örkény István: Macskajáték; Csehov: Ivanov
- Karel Král: EGY RENDEZŐ EMLÉKÉRE 38
  Petr Lébl
- Nánay István: IDEJE A BÉKESSÉGNEK 40
  Izraeli Kibuc Együttes: Aide Memoire
- Farkas Boglárka: ROBBANÁS 42
  Greco–Scholten: Double Points
- Koltai Tamás: HANG ÉS KÉP 44
  Taorminai villanások

IN MEMORIAM

- Rajk László: A MEGISMÉTELHETŐ CSODA 46
  Vayer Tamás emlékére
- Visky András: A BÖLCSESSÉG SZÍNHÁZA 47
  Vlad Mugur

A CÍMLAPON: Vladimír Marek (Sabelszkij) és Bohumil Klepl (Ivanov) a Divadlo Na zábradlí Csehov-előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) ▪ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ▪ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@matavnet.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti a HÍRKER Rt., a LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizethető a Magyar Posta Rt. Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóság (LHI) kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlapelőfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1.,
levélcím: HELIR 1900 Budapest; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. **Nyomdai előkészítés:** Dupla Studio
Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

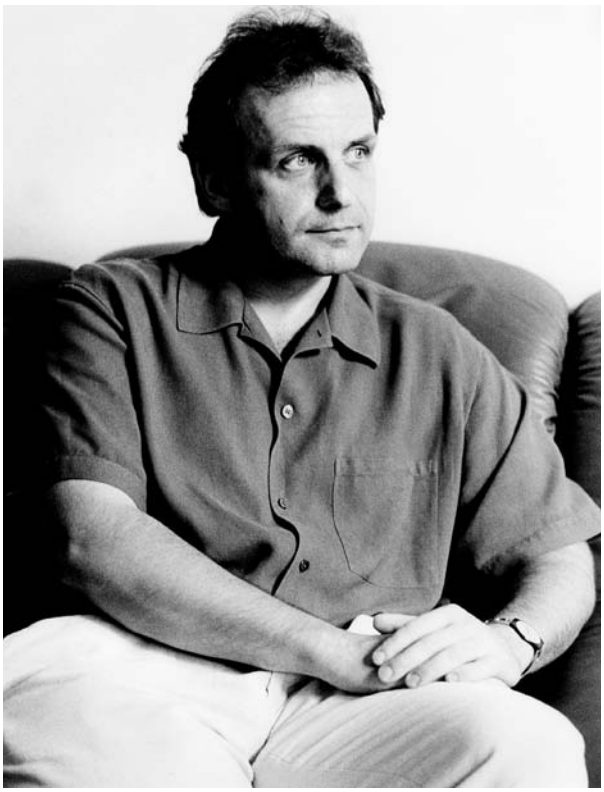
A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.
Megjelenik havonta.
XXXIV. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Verdi és a fémlétra

■ BESZÉLGETÉS GYŐRIVÁNYI RÁTH GYÖRGGYEL ■

– Beszélgetésünk idején ön már két hónapja az Operaház főigazgatója. A pályázati kiírást ismerjük, de az ön pályaművét nem ismerhettük meg eddig, mert nem hozták nyilvánosságra. Kérem, előlegezzen meg néhányat pályázata legfontosabb pontjaiból.

– A pályázatomat az igazgató kinevezésével egyidejűleg hozom nyilvánosságra. Kifüggesztem itt a házban. A pályázat leghangsúlyosabb pontja az Erkel Színház és az Operaház különválasztása és külön működtetése. Az előbbi népopera lesz, míg az utóbbi stagione-rendszerben működő, nemzetközi rangú intézmény lehet, amely méltóképpen reprezentálja az országot és a magyar zenei életet.



– Egy korábbi nyilatkozatában úgy fogalmazott: félstagione-rendszerben kívánja működtetni a színházat.

– Én produkcióban gondolkodom. Azért nevezem a rendszert félstagionénak, mert a repertoárdarabok változatlanul műsoron maradnak. A tisztán stagione-színházakban csupa új produkciót hoznak létre. Itt viszont – főként az Operaházban – a régi produkciók megújulnak azáltal, hogy a fő szerepekre mindig újabb gárda érkezik, mindig más szereposztásban játsszuk a darabokat, tehát érdekesek és újszerűek maradnak. Természetesen a rendezés állandó, s nem lesz új díszlet és jelmez sem, de blokkban játsszuk majd az egyes produkciókat, ami sokkal szervezettebbé teszi a munkát.

– Hogyan tervezi a két ház különválasztását? Lesz azért átjárás a kettő között? Tegyük föl, hogy valaki az Aidát *énekli odaát, akkor az illető ideát nem énekelhet, mondjuk, a* Don Carlos*ban?*

– A színház különböző szegmenseiben más és más lesz a helyzet. A zenekari és a kórustagok számára például majdnem átjárhatatlan lesz a két intézmény. Természetesen a nagy kórust igénylő darabokban mindkét kórus fellép. A műhelyeket közösen üzemelteti a két ház. Úgy gondolom, egy jó operaházban állandó énekesgárda énekli a darabok középszintű szerepeit. A társulatnak ez a része mind a két színházban énekel majd. A főszerepeket éneklő művészeket szerződtetnénk, a legkisebb szerepeket pedig vagy a stúdiósok, vagy pedig az úgynevezett címzetes magánénekesek adják majd elő, vagyis olyan énekkari tagok, akikre már rábízható egy-egy kisebb szerep. A két színháznak közös lesz az adminisztrációja.

– Úgy tűnik, embernek nem volt még ekkora hatalma ebben a házban, mint most önnek. Korábban mindig az igazgató és a főzeneigazgató közösen vezette az intézményt. A mostani struktúrában öné az abszolút hatalom, és van – pontosabban lesz – egy „kifizetőhely", egy menedzser-igazgató, akit még csak ezután fognak kinevezni.

– Ez így azért nem igaz, mert a leendő főigazgatóra nagyon komoly feladatok hárulnak. Ma már marketing és piár nélkül nem sokra megyünk, különösen, ha magas színvonalon akarunk dolgozni. Ez lenne a főigazgató dolga, ehhez társulna az, amit ön kifizetőhelynek nevezett, tehát a munkáltatói jogok és az Operaház gazdasági vezetése. Igaz – és ez talán megbízatásom legszebb része –: a színház teljes művészeti vezetését az én kezembe adták. Minden pozitívumért és minden negatívumért én felelek. Enyém a döntés joga és a felelősség minden művészeti kérdésben, a darab színrevitelétől a zenei megoldásokig.

– Nyilván hamarosan el fog készülni egy olyan dokumentum, amelyet szervezeti és működési szabályzatnak neveznek. Az effajta dokumentumok általában sematikusan megmutatják az intézmény függelmi és felelősségi viszonyait, ki kinek a főnöke, kinek mi a kompetenciája. Milyen lesz ez a séma? Piramisszerű lesz, vagy inkább úgy képzeli, sok jogot átad vezető munkatársainak? Milyen csapatot akar maga köré szervezni?

– A művészet, főleg a színház, nem demokratikus intézmény. Egy pillanatig sem titkoltam, hogy diktatórikusan szeretném az Operaházat vezetni. Ezen azt értem, hogy a felelősséget magamra vállalom, viszont a döntéseket is magam szeretném meghozni. Természetesen rengeteg tanácsadóval veszem magam körül, hiszen például zenekari kérdésekben a Zenekari Tanács kompetens. Hasonlót szeretnék az énekkarnál is, és itt lesz a Közalkalmazotti Tanács, a szakszervezet, és kell valamiféle művészeti tanácsadó testület is. De a tanácsok meghallgatása után magam döntöm el, hogy mi a teendő. Az apparátust is úgy kívánom kialakítani, hogy az folyamatosan ellenőrizhesse a munkát. Azt hiszem, a legnagyobb baj most ebben a színházban az ellenőrzéssel van. A színház vezetésének állandó kontaktusban kellene lennie valamennyi taggal, pontosan tudnia kell, hogy egy-egy folyamat hol tart, nemcsak egy évre, hanem évekre előre, hogy ne érjék meglepetések, s minél szervezettebb legyen a működés. Mindenkinek tisztában kell lennie vele, hogy a színházi folyamatban mi a dolga, és azt mikorra és hogyan kell elvégeznie.

– Az idei évad műsoráról még nem ön döntött, azt még Szinetár Miklós tervezte meg, de már levett darabot a műsorról. Milyen műsorpolitikai elképzelései vannak? Melyek az ön által ideálisnak tartott repertoár pillérei?

– A színháznak nagyon széles repertoárja van. Több mint ötven darabot tartunk műsoron. Többségükben olyan műveket, amelyeket az embereknek ismerniük kell. Ezek képezik majd az Erkel Színház – a leendő népopera – állandó műsorát. Az Erkel Színházba olyan rétegeket szeretnék becsalogatni, amelyeknek az ismeretszerzés a célja. Az Operaházban a balettek mellett játszunk majd méltatlanul elfeledett darabokat, Boito *Mefistofeléjét*, az *André Chénier*-t, *A pikk dámát*, tehát olyan darabokat, amelyek minden drámai, zenei és színházi erejük ellenére valamilyen oknál fogva nem kerültek bele az alaprepertoárba. Emellett szeretném erősíteni a németopera-játszást is. Elsősorban Richard Straussra és Wagnerre gondolok. A múlt szezonban összesen négy *Salome*-előadás volt, nem játszottuk sem *A rózsalovag*ot, sem az *Elektrát* – nem is szólva a többi Richard Strauss-operáról. Hiányoznak olyan alapvető Wagner-művek, mint a *Trisztán* vagy a *Lohengrin*. Nagyon ritkán ment a *Ring* is. De szeretnék XX. századi klasszikus műveket is bemutatni; talán mostanra már szívesebben meghallgat a közönség egy *Lulu*t, egy *Wozzeck*et vagy egy *Pelléas*t, mint korábban, amikor műsoron szerepeltek, de az emberek még nehezen barátkoztak meg velük. És természetesen műsorra szeretnék tűzni magyar műveket kortárs és régebbi zeneszerzőktől, amelyek már szerepeltek valamikor repertoáron, és bizonyítottak, de aztán lekerültek a műsorról. Vajda *Mariója*t például a műfaj egyik legjobbjának érzem, vagy például a *Vérnász*t nagyon erőteljes operának tartom, akárcsak *A tisztességtudó utcalány*t. Lesznek kortárs magyar művek, és lesznek olyanok, mint a Dohnányi-művek vagy Goldmarktól a *Sába királynője*. Ezeket szerintem rendszeresen játszani kellene. Folytatni kívánom azt a nagyon régi hagyományt is, hogy az Operaház időről időre pályázatot ír ki új magyar műre. Nagyon jó darabokat köszönhetünk ennek a hagyománynak. Ez kell, hogy érdekelje az embereket, és kell, hogy ez a vonulat is folytatódjon. Ami a legfrissebb kortárs műveket és a barokk operákat illeti, úgy gondolom, ezeket nem feltétlenül az Operaháznak kell kiállítania. Léteznek olyan kortárs zenét, illetve barokk zenét játszó műhelyek, amelyek sok ilyen produkciót hoznak létre, és visznek nemzetközi turnékra. Azt szeretném, ha ezek a turnék elérkeznének hozzánk, mi pedig befogadó színházként otthont adhatnánk nekik. A kortárs művekre csak egy meghatározott, kis nézői réteg kíváncsi. Ezekből két-három előadásnál többre nincs igény és nincs közönség, ráadásul iszonyatosan költségesek. Repertoárszínház nem vállalhatja fel, hogy ilyen drága produkciókat hozzon létre két-három előadásért. Maguknak a daraboknak viszont feltétlenül el kell hangzaniuk, az Operaháznak tehát helyet kell adnia a szóban forgó produkcióknak. Szeretném, ha ezek a szükséges két-három alkalomra „bejönnének" a házba. A következő évben aztán más előadásokat látnánk vendégül. Nagy sikere volt például ebben az évben az *Aki hűtlen, pórul jár* című Haydn-operának, amelyet ugyanígy fogadott be a színház. Két alkalommal megtöltötte az Operaházat.

– Félő, hogy a két ház különválasztásával egy elit színház és egy alacsonyabb színvonalú másik jön létre.

– Szeretném eloszlatni azt a tévhitet, hogy én egy jó és egy rossz operaházat szeretnék létrehozni. Én két jó operaházat szeretnék, két különböző funkcióval. Az Erkel Színház számomra talán még fontosabb az Operaháznál is. Hiszek abban, hogy csak akkor van az operának jövője, ha közönsége is van. Nekünk közönséget kell teremtenünk. Sajnos kihalt, de legalábbis eltűnőben van az a generáció, amely még otthonról, a családi környezetből hozta az operarajongást. Az idősebb korosztályban szinte mindenkinek volt operabérlete, a szülei vitték el először az Operába, elmagyarázták a történeteket, s előadás után megbeszélték a látottakat-hallottakat. Ez a nemzedék még tudja, miről szól az opera, ismeri a történeteket, a dallamokat, név szerint az előadókat. Sokan meg tudják ítélni azt is, ki énekelt jól vagy kevésbé jól. A mai generáció tagjai egyszer-egyszer betévednek ide, mert szép az épület, vagy valami más okból. Én azt a régi fajta operaközönséget szeretném újra itt látni jó előadásokon. Hogy ez megvalósulhasson, abban fontos szerepe lesz a főigazgatónak. Neki kell majd megtalálnia a módját, hogy az üzenetünk eljusson a közönséghez. Főként a fiatalokat kell megnyernünk; őket kell megcélozni különböző programokkal, hogy az ifjúság tőlünk kaphassa meg azt, amit annak idején a családtól kapott meg. Ki kell találni, hogyan lehet kapcsolatot kiépíteni a diákokkal. Esetleg szakköröket kell szervezni, vagy az interneten keresztül kell elérni őket. Nagyon pozitív külföldi tapasztalataim vannak. Az ifjúság nagyon gyorsan operarajongóvá nevelhető. Ebben lesz az Erkel Színháznak komoly feladata, míg az Operaház természetszerűleg más rétegeket céloz meg. Sajnos az árai miatt is. Ha azt akarjuk, hogy Operaházunk nemzetközi rangú legyen, akkor folyamatosan nemzetközi sztárokat is fel kell léptetnünk, aminek az egyetlen – vagy legalábbis az egyik – feltétele a jegyárak emelése. Sajnos ez bizonyos réteg kiszorulásához vezet, bár én azt szeretném, ha senki sem szorulna ki, ezért be akarom vezetni az állóhelyeket és a megmaradt jegyeknek az utolsó pillanatban való olcsóbb árusítását. Ekként a kevésbé jómódú közönség is bejuthatna az előadásokra. Nyilván ki kell találni egy olyan bérletformát is, amely a kevésbé tehetős hazai közönség számára megfizethető.

– Beszélgetésünk napján megjelent egy lapinterjú Harangozó Gyulával, amelyben a balettigazgató nehezményezi, hogy a balett sorsa nincs megoldva, nem veszik komolyan. Eddig több hasonló nyilatkozat jelent meg vagy hangzott el. Ezekből kiderül, hogy a balett-társulatnak aggodalomra van oka. Ön mivel nyugtatja meg a táncosokat?

– Azt hiszem, ők leginkább attól félnek, hogy az új szisztéma hátrányosan érinti majd a balettet. Őszintén remélem, hogy nem így lesz. Harangozó Gyula benne volt az engem kiválasztó testületben, és olvashatta a pályázatomban, hogy balettpárti vagyok. Teljes szívemből elismerem, hogy nagyon rangos, sikeres társulatról van szó. Csak a munkájukat szeretném segíteni azzal, hogy szervezettebbé teszem, s zeneileg is megpróbálom emelni a balettelőadások színvonalát. Képzettségemnél fogva sem fogok balettkérdésekben olyan döntéseket hozni, amelyek nem felelnek meg a leendő balettigazgató – remélem, hogy továbbra is Harangozó Gyula – elképzeléseinek. Harangozó Gyula szerződése még öt évre szól. Szeretném, ha nem mondana le, ahogy azt személyes beszélgetésben és újságnyilatkozatokban is kilátásba helyezte. Ha lemondana, természetesen pályázatot írnánk ki a poszt betöltésére. De hangsúlyozom: remélem, nem teszi. Minden fórumon közöltem már vele, hogy támogatom. Azt hiszem, a balettkar az eddiginél jobb helyzetbe fog kerülni, s ugyanolyan autonómiát élvez majd, mint eddig. Természetesen megértem, hogy biztonságot szeretnének, mert a sorsuk sokban a balettigazgató és a főzeneigazgató emberi és szakmai kapcsolatától függ. Ők ettől szeretnék függetleníteni magukat, amiben én viszont nem hiszek.

– Ha már a személyi kérdéseknél tartunk, a karmestereket illetően milyen csapatépítő elképzelései vannak?

– Nagyon kis létszámú, de igen jó a karmestergárdánk. Közülük Kovács János az egyik legtöbbet foglalkoztatott, Medveczky Ádám a másik, a két balettkarmesteren, Jármai Gyulán és Csányi Valérián kívül Török Géza tagja még a társulatnak. Mindenkire sok fontos feladat vár. Emellett meghívtam Jurij Szimonovot és a legígéretesebb hazai karmestereket, azokat a fiatalokat, akik már különböző zenekarokban és itt, az Operaházban is bizonyítottak: Pál Tamást, Dénes Istvánt, Kesselyákot, Héját, Hamart, Gál Tamást, Kollárt és Kocsárt. Ők folyamatosan több darabot is fognak nálunk vezényelni. Vidéki színházakból is hívtam fiatal karmestereket: a már említett Kesselyák Gergelyen kívül Oberfrank Pétert és Kaposi Gergelyt. Karmesterek tekintetében igazán jól állunk.

– Mihály András igazgatóságának idején elkezdődött valami, amit időben Ljubimov Don Giovanni*-rendezéséhez szoktak kötni. Ismereteim szerint ön eddig azt nyilatkozta a rendezés tárgyában, hogy „nem akar fémlétrát látni a színpadon", amit úgy fordítok le a magam nyelvére, hogy nem kíván modern színpadképeket és aktualizáló rendezése-*

Sass Sylvia (Salome) és Kálmándy Ferenc (Heródes) a Richard Strauss-operában

ket. Említettük már, hogy levette a műsorról a Kovalik Balázs rendezésében tervezett Händel-produkciót, a Xerxészt, *és lehet tudni, hogy az Operettszínház igazgatójának kinevezett Kerényi Miklós Gábor munkájára nem számít. Ebből én arra következtetek, hogy a jövőben tradicionálisabb stílusú rendezéseket fogunk látni.*

– Valószínűleg meglepetést fog okozni a 2002–2003-as szezon első rendezése, s ez talán igazolni fogja, hogy nem a modern, hanem az öncélúan modernkedő rendezés ellen vagyok. A *Macbeth*et fogjuk játszani Brockhaus rendezésében és a Svoboda-féle díszletekkel. Az operát mint műfajt ketté kell választanunk: léteznek olyan zenés színházi művek, amelyek alkalmasak rá, hogy a rendező szabadjára engedje a fantáziáját, és vannak olyanok, amelyek nem. Mondok példát: a *Lulu*t akármilyen környezetben el tudom képzelni. A *Parasztbecsület*et viszont nem tudom elképzelni korából kiragadva. Attól, hogy archaikus hangzásvilága és érzelemvilága – zenei és drámai szempontból – nem fér össze a modernkedéssel, még zseniális mű. Persze ebbe a műbe is mindent bele lehet magyarázni, elmondhatjuk, hogy ma is érvényes, a drámát ide-oda lehet tologatni egyik századból a másikba, csak nem tudom, mire jó ez. A zene és maga a történet is egy kicsit idejétmúlt, nem érdemes modernizálni. A saját közegében, a saját pompájában megszólaltatva viszont rendkívül hatásos tud lenni. A világos zene világos színpadképpel sokkal többet nyer, mint a világos zene sötét színpadképpel. Sokan ma mindent XX. századi szemmel látnak; szerintük mindennek feketének kell lennie, és a színpadon fémlétrának kell állnia. Verdi zenéjével a fémlétra és a fekete szín nem fér össze, legfeljebb a *Macbeth*tel, amelyben Verdi jóval megelőzte korát. Talán még az *Otello*ban és a *Falstaff*ban teremtett olyan zenés színházat, amely modernsége miatt megenged némi aktualizálást és interpretációs szabadságot, például az *Aidá*val ellentétben, amely elválaszthatatlan a piramisoktól és a fáraóktól, ezért azt így is kell megrendezni. Az *Aidá*nak színesnek kell lennie, grandiózusnak és pompázatosnak.

– Ezen az alapon prózai színházban sem lehetne például Shakespeare-t másképp játszani, csak ahogy annak idején a Globe-ban. Nem gondolja, hogy sokat vesztünk azzal, ha korlátozzuk a rendező interpretációs lehetőségeit?

– A kérdés nagyon egyszerű; megpróbálom megvilágítani a különbséget. Shakespeare igazán jó példa. Shakespeare-nél a szöveg nyitva hagy egy sor kérdést, magát a szöveget többféleképpen lehet értelmezni. A szöveg ugyanaz marad, de attól függően, hogy mit hangsúlyozunk benne, más történetté válik. Shakespeare annyira örök érvényű és örök értékű alkotó, hogy az értelmezésnek nagyon nagy szabadságot ad. Az operaműfajban ez nem így van, hiszen ha veszünk például egy Shakespeare-darabból készült operát, azt a zeneszerző már interpretálta. Nem arról van szó, hogy Verdi leírta volna, mi legyen a színpadon, hanem arról, hogy mit hagyott ki a darabból, a cselekmény melyik szálát állította előtérbe, és azt hogyan zenésítette meg. Egy egyszerű példa: az *Otello* első felvonásbeli szerelmi kettőse hallhatóan arról szól, hogy két ember szembenéz egymással és énekel. Ez van a zenében. Áll a zene. Itt csak érzelmekről esik szó. Téved az a rendező, aki elkezdi mozgatni ezt a képet, és azt mondja az énekeseknek, futkossanak, mert attól mozgalmasabb lesz a látvány. Ez zeneellenes és Verdi-ellenes. A Shakespeare-darabban két ember viszonyáról van szó, és kérdéses, az egyik közel engedi-e magához a másikat vagy sem. Ez eljátszható egy prózai színházban. De ha egyszer Verdi nem ezt írta meg, a rendező hiába érzi zseniálisnak az ötletét, nem szabad annak szellemében megrendeznie, mert az már Verdi ellenében történne. Nem Shakespeare, hanem Verdi ellenében. Vannak bizonyos dolgok, amelyek a zenében vannak megkomponálva, a szerző a zenében írja le álláspontját a színdarabbal kapcsolatban. Ha ez megengedi, hogy a cselekmény modern környezetbe kerüljön, akkor ám legyen. De én azt hiszem, hogy Verdi és Mozart zenei eszközei nem a színpadra tett fémlétrát sugallják, hanem bársonyt és nemes anyagokat sugallnak. Nemes maga a zene is. Sok modern zeneszerző viszont eleve olyan effektusokkal él, hogy a színpadra egyenesen kívánkozik a fémlétra. Nekem nem a fémlétra ellen van kifogásom, hanem az ellen, hogy a rendező figyelmen kívül hagyja a zeneszerző interpretációját. A rendezőnek a zeneszerzőn keresztül kell interpretálnia egy drámai eseményt, ehhez pedig fül kell. És én ellenzem az olyan rendezéseket, amelyekben érzésem szerint a rendezőnek nem volt füle arra, hogy meghallja, ami benne van a zenében.

– Nem gondolja, hogy ezzel „túlszabályozza" a dolgokat? Létezik egy sor olyan abszolút érvényes színházi rendezés, amely e logika szerint meg sem születhetett volna. Ilyen közegben ezek a produkciók eleve nem jöhettek volna létre. A művészi kísérletezést, a szabadságot korlátozza ez az elképzelés.

– Ebben teljesen igaza van. Nem hiszem azonban, hogy a Magyar Állami Operaháznak kísérletező színháznak kellene lennie. Az erre szakosodott stúdiószínházak kísérletezzenek bátran, és én nagyon szívesen elmegyek, és megnézem ezeket a kísérleteket. Bennem nincs semmiféle ellenérzés. Nem mondom, hogy nem ülök be olyan előadásra, ahol fémlétrát tesznek a színpadra. De a kísérleteket nem az Operaházban kell végrehajtani. Ha viszont valami egészen zseniálisat látok, azt nagyon szívesen behozom ide is. Az, hogy kineveztek főzeneigazgatóvá, nyilvánvalóan azt is jelenti, hogy a következő öt évben az intézményben az én ízlésvilágom lesz a meghatározó. Ha öt év múlva úgy fogják látni, hogy ez az ízlésvilág nem kell, s helyette egy másikat szeretnének, akkor nyilván le fogják vonni belőle a konzekvenciát.

– Pontosítson, ha rosszul fogalmazok; ön azt a nézetet képviseli, amelyről sok szó esik manapság: a világ zenés színházaiban rendezői

diktatúra van, aminek ideje lenne véget vetni, és a zenés színházat a nemes konzervativizmus patinájával bevonni. Jól fogalmaztam?

– Nem. Talán nem voltam elég világos. Én mindent maximálisan támogatok, ami nem öncélú, ami hagyja, hogy a zenedráma megszülessen. Sajnos az a tapasztalatom, hogy az úgynevezett modern rendezők többsége a szövegből indul ki. Elolvassa a darabot, és azt mondja, erre és erre van egy nagyon jó ötletem, és aztán ezekre az ötletekre építi a rendezését, s nem hagyja a zeneszerző koncepcióját érvényesülni az előadásban. Az opera alázatot követel a rendezőtől. De ez nem azt jelenti, hogy minden modern rendezés rossz, és eleve elvetendő. Karmesterként magam is rengeteget harcoltam modern rendezőkért, ha azt láttam, hogy a szerzői szándékot akarják érvényesíteni. Nehéz definiálni, hogy pontosan milyen az ízlésvilágom. Szeretem a tradicionális dolgokat is. Ha például egy díszlet, amely egy gótikus templombelsőben játszódó zenéhez készült látványban is gótikus templombelsőt idéz. Egyáltalán nem baj, ha nyílt színi taps tör ki, amikor föllebben a függöny, és a közönség meglátja a színpadképet. Ez ugyanis azt jelenti, hogy kétezer emberből, az aznap esti közönségből spontán emóciót váltott ki a látvány. Ez szokott történni majdnem minden este a *Bohémélet*tel, amit még Oláh Gusztáv vitt színre. A harmadik felvonás díszletét minden alkalommal megtapsolják, mert az örök érvényű. Bizonyára sokan giccsesnek tartják a fákkal meg a hóeséssel, de a közönség még ma is imádja.

– Kovalik Balázs tervezett Xerxész*-rendezése miért került ki a jövő évad műsorából?*

– A *Xerxész*t valóban elvetettük, aminek egyszerűen az volt az oka, hogy a *Xerxész*ben mint barokk produkcióban nem hittem. Nem hittem, hogy igazán nagy tömegeknek lenne rá szükségük; másrészt, ha egyáltalán elő kell adni, akkor legalább olasz eredetiben – úgy beleillett volna abba a koncepciómba, hogy játsszunk raritásokat. Bár hozzáteszem, hogy barokkot nagyon-nagyon régen nem játszott az Operaház együttese; a zenekar és az énekesek nincsenek szokva a barokk technikákhoz, a karmestereink sem szoktak barokkot vezényelni. A barokk nagyon ingoványos terület, a barokk operajátszás ma már inkább a specialisták terénuma. Manapság nemigen lehet nem historikus előadással sikert elérni. A bélhúros hangszerekhez pedig érteni kell. Annak nem volnék híve, hogy ennek ellenére bátran vigyük csak színre a darabot, mondván, hogy ehhez sem értünk, meg ahhoz sem értünk, majd csak találunk valami középutas megoldást. Kovalik Balázs eleve nem szerette volna, hogy olaszul hangozzék el az opera, ő magyarul szerette volna színre vinni, viszont arra nem volt lehetőségünk, hogy az Erkel Színházban, tehát a népoperában játsszuk a darabot, úgyhogy emiatt vettük ki a tervből. Más darabot nem vetettünk el. A *Don Carlos*t pedig a régi, Mikó-féle rendezésben mutatjuk be újra, amely grandiózus, a darab szelleméhez illő munka.

– Kerényi Miklós Gábornak is volt néhány éve egy Don Carlos*-rendezése. Miért nem újítják föl azt?*

– Kerényi rendezésének nem volt nagy sikere, legalábbis a kritikák erről tanúskodtak, és ezt mondják azok is, akik látták. Közben elveszett a díszlet egy része. A részleteket nem ismerem pontosan, de tény, hogy pótolnunk kellett volna néhány elemét. Úgy döntöttem, hogy a *Don Carlos* inkább a régi, Mikó-féle rendezésben jöjjön vissza.

– Ha jól értem, a díszleteket mindenképpen újra el kell készíteni. Nem lenne logikusabb, hogy akkor már új rendezésben vigyék színre a művet?

– Kevés volt az idő. Találni egy rendezőt, aki májustól decemberig kigondolja, lerakja a tervet az asztalra, és színpadra állítja a darabot. Ez rengeteg kockázattal járt volna, s az idő rövidsége miatt lehet, hogy átgondolatlan lett volna a választás. Valószínűleg találtunk volna rendezőt, aki vállalja, de semmi biztosíték nincs rá, hogy az illető jobb előadást csinált volna Mikóénál. Ezért döntöttem úgy, hogy menjünk biztosra. Mikó rendezését, amikor még játszották, mindenki ismerte és szerette, és azt hiszem, tetszeni fog jövőre is.

– Nem tart attól, hogy az Operaház múzeummá válik? Függetlenül attól, hogy mit gondolok a régi Bohémélet *díszleteiről és rendezéséről, azt tapasztalom, hogy bármilyen színházi produkció idővel elöregszik, kiüresedik. Nem is szólva arról, hogy minden korszaknak meg kell adni a lehetőséget, hogy a maga ízlésének és életérzésének megfelelően, új felfogásban, új rendezésben újra felfedezhessen egy-egy darabot. Nem tart attól, hogy az opera a „lefúrt lábú" énekesekkel, igazi színházi élmény nélkül nem elég vonzó?*

– Kettőnk között van egy apró kiindulásbeli különbség. Ön színházról beszél, én többnyire operáról. Ezt csak azért mondom, mert mindig is szerettem hangsúlyozni, hogy ez nem a Vígszínház és nem is a Thália Színház. Ez az Operaház. Az Operaház mindig az operáról vagy a zenéről szól, és azonkívül színház is. Ennek tradíciói vannak, de nem sok helyen kezelik jól ezeket a hagyományokat. A német színházak többségében a dolog színházi részét valóban megoldják, de zeneileg sokszor hallgathatatlanok az előadások. Az olasz előadások nagy része jó zeneileg, de mint színház nem igazán. Azt hiszem, nagyon-nagyon kevés olyan előadás jön létre a világon, amelyre azt mondanám, hogy

Felvégi Andrea felvételei

Pitti Katalin (Marie) a Wozzeckben

színházi és zenei szempontból egyaránt kielégítő. Szerintem a rendezés ne akarjon több lenni keretnél, amely lehetőséget ad rá, hogy a művészek megtöltsék tartalommal. A tartalmat pedig ne azt jelentse, hogy háromszoros áttételen keresztül szimbólumokat zúdítanak a nyakunkba. Ennek befogadására zenélés közben nincs is időnk. Mert már maga a zene is áttétel, az is szimbólum. Még ha legtöbbször – valljuk be – nagyon banális szimbolika is, ráadásul le-leáll a cselekmény, és valaki tizenöt percen keresztül legtöbbször valami hülyeségről énekel. Olykor egyetlenegy banális mondat az egész ária. Tegyük föl, hogy valaki arról énekel egy negyedórát, hogy mennyire hiányzik neki valaki, akit szeret. Ez nem színház. Az ária leállítja a színházat, a cselekményt, helyette valaki gyönyörű hangon énekel. Ha ezt jól csinálja, akkor tizenöt percen át leköti a közönséget. Ha rosszul énekel, hiába vet köz-

ben tizenöt bukfencet, hiába jönnek be hatvannégyen fáklyával és negyvenketten petárdákkal, attól nem lesz élvezhetőbb az opera.

– Az Operaház vezetése régóta küszködik azzal a problémával, hogy dolgozói – a magánénekestől a parókakészítőig – közalkalmazotti státusban vannak. Ez megnehezíti a művészek szerződtetését. És nyilván a művészek helyzetét is különbözőképpen kell vizsgálni, hiszen a fiatalokat, a pályakezdőket fel kellene nevelni, ha lehet, helyben, az éretteket foglalkoztatni kell, és azokat, akik már nem foglalkoztathatók, el kell búcsúztatni. Nagyon sok az olyan énekes, aki évszámra alig jut lehetőséghez, és ezt nagyon rosszul tűri, hiszen aki nem tud eleget színpadra lépni, attól hiába várják el, hogy jó formában legyen. Hogyan gondolja például idekötni, ideláncolni a fiatalokat? Mit tud ígérni nekik?

– Nem szeretném ideláncolni a fiatalokat. A fiataloknak érdekükben áll idejönni. Nem is nagyon tudnának hova menni. A fiatal magyar énekesek álmaiban a Magyar Állami Operaház jelenik meg. Rájuk lehet építeni, hisz ők nagyon akarnak. A legjobbakkal intenzíven kell dolgozni. Szeptembertől beindul az operastúdió. Tizenöt-húsz fiatal – akiket már ki is válogattam – háromféle dolgot fog itt csinálni. Részt vesznek a stúdió posztgraduális képzésén, ahol színpadi, zenei ismereteket kapnak, énektanárokhoz járnak; mesterkurzusokat is szervezünk számukra. Neves énekesek oktatnak majd az elméleti és gyakorlati kurzusokon. A fiatalok a tanulás mellett játszanak majd egy csomó kis szerepet, hogy szokják a színpadot, és néhány főszerepben „cover"-ként működnek; gyakorlatilag minden próbán részt vesznek, úgy lesznek felkészítve, hogy bármikor fölmehessenek a színpadra, és elénekelhessék a nagyobb szerepeket. Ez a színháznak biztonságot jelent, nekik meg azt, hogy nagyon alaposan föl tudnak készülni. Akiknél ebben az egyéves periódusban úgy látjuk, hogy fölnőttek a nagyobb szerepekhez, azok meg is fogják kapni őket. Természetesen a stúdióban dolgozhatnak majd olyanok is, akik korábban már énekeltek nagy szerepeket, és elképzelhető, hogy rögtön kapnak is egy-két nagyobb szerepet. Ez volna az alapvető struktúra. De nem akarom ideláncolni a fiatalokat, sőt, segíteni szeretném nemzetközi karrierjüket. Most inkább az a gyakorlat, hogy kis német színházakba szerződnek le. Én azt szeretném, ha fel tudnánk kelteni a nagy, nemzetközi hírű színházak figyelmét. Rendszeresen ide fogom hívni ezeknek a színházaknak a vezetőit olyan előadásokra, amelyekben a fiatalabb generáció megmutathatja magát. Hisz minden zenei vezetőnek, még a legnagyobb színházakban is, az a legnagyobb problémája, hogy utánpótlást szerezzen. Csak a legpénzesebb és legfantáziátlanabb vezetők szerveznek meg úgy egy-egy évadot, hogy kizárólag a legnagyobb neveket hívják meg. A legnehezebb azokat megtalálni, akik még ismeretlenek, de ugyanazt a színvonalat nyújtják, mint a sztárok; sőt esetleg jobbak is azoknál. Jöjjenek ide ezek az operai vezetők, vigyenek el nyugodtan embereket, hiszen ezek, ha majd visszatérnek, sokkal többet fognak tudni a színházról, nekünk pedig a presztízsünket emeli majd a visszatérésük. Ami a középkorúakat illeti, itt most van egy nagy létszámú társulat, amelynek egy része nélkülözhetetlen. A középszerepeket éneklő csapatról beszélek, azokról, akik minden évben legalább ötven-hatvan előadáson fellépnek. Nélkülük megbénulna a színház. A főszereplők egy részének már egyáltalán nem kellene énekelniük, egy másik részük viszont nagyon magas színvonalon dolgozik. Szeretném, ha azok, akiket már nem tudunk foglalkoztatni, nyugdíjba mennének. A helyükre nem vennénk fel újakat, így meglenne a lehetőségem, hogy alkalmilag szerződtethessek embereket a főszerepekre, ezeket tehát folyamatosan a piacon kapható legjobb erők énekelhetnék.

– Hallotta, hogy az Operaházban a fiatal coverek kapcsán már elterjedt, hogy ez lesz a „Cover Garden"?

– Még nem hallottam, de nagyon szellemes megfogalmazás.

– Igaz, hogy csak úgy dől majd a pénz? A kulturális kormányzat a maga szelektív módján megtámogatja azokat az intézményeket, amelyek kedvesek a szívének. Szignifikánsan javul-e majd az Operaház helyzete attól, hogy ön lett a főzeneigazgató?

– Remélem, hogy szignifikánsan javulni fog a helyzet, de azt, hogy nagyon sok pénzt kapnánk, nehezen tudom elképzelni. Az a „rengeteg" pénz, amit kértem, és amit reményeim szerint meg fogunk kapni, csak csepp a tengerben. Hogy számokat is mondjak, jelenleg hárommilliárd forint körüli éves költségvetéssel dolgozunk. Én hatmilliárdból szeretnék gazdálkodni, ami egy kis vidéki német színház éves költségvetésének is csak a töredéke. Ráadásul itt két színházról van szó, két színházat működtetnénk ennyi pénzből. Mindazonáltal azt hiszem, ennyi pénzből már nagyon látványos dolgokat lehet csinálni, és érzékelhető javulást tudunk elérni.

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

– Nyilván karmesterként is fellép majd. Milyen darabokat fog vezényelni?

– Azt terveztem, hogy ebben az évadban még nem vezényelek az Operaházban. Ennek egész egyszerűen az az oka, hogy nem is tudnék eléggé a vezénylésre koncentrálni, hiszen nap nap után szervezési és átszervezési problémákkal kell majd megbirkóznom. Másrészt nyilvánvaló, hogy a változások hatalmas feszültségeket gerjesztenek majd. Márpedig művészetet csak feszültségmentes légkörben lehet létrehozni. Ki akarom várni, hogy a feszültségek lecsillapodjanak, és mindenki kizárólag a művészettel foglalkozhasson.

– Arra számít, hogy a tevékenysége indulatokat fog kiváltani?

– Persze. Gondolja csak meg: a teljes tagságnak meghallgatáson kell részt vennie. Az énekesek egy része a jövő évadban nem fog énekelni, a másik része lényegesen kevesebbet és az eddigieknél kisebb szerepeket. Olyan emberek kapnak viszont nagyobb szerepeket, akik eddig még nem énekeltek. Teljesen új lesz a vezetési struktúra, teljesen más vezetői elképzelés érvényesül. Mindez óhatatlanul feszültségeket gerjeszt. Azoknak, akik jól járnak, nyilván borzasztóan tetszik az új rendszer. Akik nem járnak jól, azok utálják. Ez teljesen természetes emberi reakció. Bolond volnék, ha mást hinnék. Úgy gondolom azonban, hogy a feszültség idővel lecsillapodik. Akik maradnak, azok nyugodt légkörben és szervezetten dolgozhatnak, jobb anyagi feltételek között, jó közérzettel. Úgy tervezem, hogy 2002 októberében a *Macbeth*tel kezdenénk, amelyet már én vezényelnék. Évadonként három operát fogok dirigálni. Új operaprodukciókat és mellettük egy-két oratórium-előadást.

2001. június

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: J. GYŐRI LÁSZLÓ

Fodor Géza

Még mindig a Kékszakállúról

1918-tól, bemutatásától nyolcvanhárom éven át azt lehetett hinni, hogy A kékszakállú herceg vára *nem operaszínpadra való, mert története annyira belső, lelki jellegű, hogy nem tehető a színjáték nyelvén külsővé, nem teatralizálható. 2001 tavaszán Kovalik Balázs bebizonyította, hogy ez nem így van. Pedig maga Bartók is úgy látta: „Balázs költeménye inkább lelki átéléseket, emóciókat ad, mint drámai akciót, és ehhez képest ilyen a zene természete is." Bartók azonban itt a drámának abból a közkeletű felfogásából indult ki, mely szerint annak lényege a cselekmény, a külső események sora. Csakhogy Balázs Béla olyan lelki átéléseket, emóciókat ad, amelyek a bensőben nagyon is drámai akciók, „és ehhez képest ilyen a zene természete is"; Bartók zenéje a lélekben lejátszódó drámai akciók folyamata. A kérdés az, hogy a lélekben lejátszódó drámai akciókhoz meg lehet-e találni a színjáték nyelvén – T. S. Eliotnak, a költőnek és esszéistának jó kifejezésével élve – az „objective correlative"-okat, azokat a színpadi akciókat, amelyek megfelelnek nekik. Annak a színjátéknak a nyelvén, amely a mindennapi viselkedés formáiból indul ki, azokat képezi le vagy stilizálja – márpedig Balázs és Bartók szeme előtt ilyen színjáték típusai lebegtek –, ezeket nem lehet megtalálni. Balázs és Bartók még nem számíthatott a modern színház testbeszédének autonóm rendszerére, kifejezési potenciáljára – ez az ő számukra még egy másik művészetet jelentett: a táncjátékot. Kovalik Balázs – mintegy kettévágva a gordiuszi csomót – határozott gesztussal átlépett a mindennapi viselkedésformákra apelláló realista-naturalista és az azokat stilizáló szimbolista színház határain, s ez a lépése olyan nagyra sikerült, hogy meghaladta a közönség és benne a szakkritika egy részének horizontját is.*

A kékszakállú herceg várának 1936-os előadása

Az 1918-as bemutató díszletét Bánffy Miklós tervezte, a produkciót Zádor Dezső rendezte. A vár díszlete a XIX. századi uralkodó stílust követte, mely a romantikus-historikus festőiséget egyesítette a kidolgozás realizmusával. Balázs aszimmetrikus teret képzelt el, Bánffy visszavezette a látványt a klasszikus szimmetriához. A Kékszakállú tekintélyes fekete szakállt és mesebeli keleti nagyurat idéző süveget viselt, az egész előadás a darab meseszerűségét hangsúlyozta.

Az 1936-os felújítás alapvetően más világot hozott a színpadra. Oláh Gusztáv expresszionista díszletet tervezett, a falsíkokat megbontotta, különböző szögekben dőlő, egymást átvágó falrészletek, élek és hegyek adtak ki kusza és félelmetes képet. A Nádasdy Kálmán rendezte előadás merészen elszakadt a szövegtől, a legismertebb fényképen például a Kékszakállú és Judit körül nem három, de kilenc régi asszony gesztikuláló alakja látható. Ez lehetett a mű korábbi interpretációtörténetének legbátrabb és legkorszerűbb előadása. A háború utáni realista kánonnak már nem is felelt meg, 1948-ban Oláh visszatért a hagyományos operai stílushoz (igaz, Balázs aszimmetrikus elképzeléséhez is), a vár minden köve aprólékosan meg volt festve, szinte a vízcseppekig. Nádasdy rendezése is

Éder Vera felvétele

Rácz István (Kékszakállú) és a zenekar a színpadon Kovalik Balázs rendezésében

megtért a realizmushoz. Magam az 1958-as Bartók-fesztiválon vagy egy év múlva, az Operaház hetvenöt éves fennállása alkalmából rendezett ünnepi héten láttam először a darabot – már nem emlékszem pontosan –, mégpedig ebben a színpadi formájában, s a klasszikus szereposztással: Ferencsik Jánossal, Székely Mihállyal, Palánkay Klárával. A hét ajtó mögött feltáruló látvány megfelelt a Balázs Béla által leírtaknak – s ezért inadekvát volt. Mert Balázs szimbólumainak hű megjelenítése paradox módon éppen a szimbolikus jelleget szünteti meg. A szövegkönyvben pontosan leírt dolgok a nyelv közegében léteznek, s ezért képzeletünkben realizálva virtuálisak maradnak, megőrizve jelentésük lebegő jellegét – nyilvánvaló, hogy a férfi lelkének egy-egy dimenziójára utalnak, de azokat egzaktul megnevezni lehetetlen, ám nem is kívánatos, mert ezzel éppen művészi kvalitásuk veszne el, merő tézissé primitivizálódva. Ha viszont a szimbólumok realista módon ábrázolódnak a színpadon, materialitásuk szellemiségük elé tolakszik, s a dolgok könyörtelenül elkezdik önmagukat jelenteni, elveszítve szimbolikus-lelki perspektívájukat. A realizmus-naturalizmus megsemmisíti a szimbolizmust. A kapcsolat a kép és a lélek valamely titka között a szövegben és a zenében – konkrét meghatározhatatlansága ellenére, illetve éppen azért – szükségszerűnek érződik; a kapcsolat a kínzókamra, a fegyveresház s a többi önmagáért beszélő tárgyi valósága és a lélek között merőben esetleges, sőt nem is jön létre. A realista szimbolizmus a szcenikában fából vaskarika.

Nádasdy Kálmán újabb nagy érdeme, hogy 1959 tavaszán maga szakított ezzel az önellentmondásos formával. Fülöp Zoltánnal olyan teret hozott létre, amely alig volt több az üresnél. A színpad padlóján – nyilvánvalóan Wieland Wagner híres bayreuthi *Ring*jének bátorítására és hatására – három lépcsőfoknyi, hatalmas kör alakú plató emelkedett, míg felül gótikus ívek csúcsainak gyűrűje zárta le a teret, melyet oldalról, körben sötét függönyök kereteztek, a köztük nyíló utcákkal. Az egyes ajtók kinyílásakor ezekből az utcákból vetődött megfelelő színű reflektorfény a színpadra. Semmi tárgyiasság, csupán különböző színű fénykévék. Tizenhat évesen, modernségre fogékonyan óriási felszabadulásként éltem meg ezt a felújítást. Úgy éreztem, sikerült egyszer s mindenkorra megoldani a darab megoldhatatlannak látszó problémáját. A lemondás látszott az igazi megoldásnak: lemondás a szimbólumok realista megjelenítéséről és lemondás a színpadi játék kisrealizmusáról; a mozgások és a gesztusok puritanizmusa. Ez a puritanizmus nem tűnt ingerszegénységnek, hiszen a darabot ekkor is Ferencsik János dirigálta, s a színpadon Székely Mihály és Palánkay Klára szuggesztív személyisége, intenzív jelenléte magasra transzformálta az előadás feszültségét. Ennek a produkciónak sokáig minden előadását megnéztem, később Faragó Andrással és Szőnyi Olgával is, akik szintén erős hatásra voltak képesek. Csak később, időbeli távlatból és a darab problémáival elmélyültebben s érettebb színházi gondolkodással foglalkozva tűnt fel, hogy ez a produkció, legalább annyira, mint amennyire *akkor* megoldotta, abszolút értelemben meg is kerülte a mű előadási problémáit. Mert nem elég lemondani az elavultról és meg nem felelőről; ezen túlmenően a rendezőnek igenis kell valamit kezdenie a szimbólumokkal, s a belső drámai akcióknak is meg kell találni a színi formáját.

A szcenikai megoldásra Mikó András 1970-ben tett kísérletet Forray Gábor díszlettervező segítségével. A látványvilágot a darab keletkezési korának – akkoriban újra divatossá váló – stílusából, a szecesszióból próbálták kifejleszteni. Indázó háttér, stilizált dolgok. Elvileg ennek az elgondolásnak be kellett volna válnia. Másként történt. A konkrét dolgok (kínzóeszközök, fegyverek, virágok stb.) egyenes vonalú stilizációja eljelentéktelenítette a szimbólumokat, gyermeteg képeskönyv-illusztrációvá változtatta őket. Ahelyett, hogy átszellemültek és valóban lelki szimbólumokká lettek volna, egyszerre váltak illusztratívvá és esztétizálóvá. Azaz szellemileg súlytalanná.

Ez idővel az alkotók előtt is világossá válhatott, mert Mikó és Forray 1981-ben újraszcenírozta a darabot. Szakítottak a szecesszióval, s a mű keletkezési korának egy másik tendenciájához nyúltak vissza. A színpad padlóján semmi, a légtérbe „absztrakt" hasábok függtek be, melyek vertikális irányba mozgathatók voltak; együttesük különböző alakzatai és a megvilágítás változásai adták meg a játék szcenikai keretét. Ez a díszletstílus és -eljárás az ötvenes évek végétől Josef Svoboda munkássága révén és hatására terjedt el világszerte, és a hatvanas években igen népszerű volt. Fénykorában nem is volt ildomos emlékezni arra, hogy az egész szcenikai koncepciót egy Gordon Craig nevezetű különös és magányos zseni találta ki még a század elején, anélkül, hogy gyakorlatilag is módja lett volna megvalósítani. Craig szcenikai

forradalmának dicsősége tetemes részben Svobodának jutott, aki az angol zseni radikális elgondolásait fél évszázad múlva és kellően mérsékelt formában Kelet- és Közép-Európában, az ötvenes évek lapos stílusrealizmusával szemben, diadalmas avantgardizmussá, az avantgardizmust konzumáló nyugati színház számára pedig végre szalonképessé tudta tenni. Ha a színház és benne az operajátszás története egyenlőtlenségektől mentes, egyenes vonalú fejlődés volna, ideális esetben *A kékszakállú herceg várát* 1918-ban ilyesfajta szcenírozásban lehetett s kellett volna bemutatni. De nem egyszerűen a magyar színház – és operajátszás – elmaradottságának tudható be, hogy nem így történt: a darab s a craigi szcenika között másutt sem jött volna létre a találkozás, mert Craig színpada másutt sem „fért be" a korabeli színház keretei közé. Nálunk Bartók operája két emberöltő után találkozott össze keletkezési korának legizgalmasabb szcenikai törekvésével, de még a Svoboda-korszak után is több mint két évtizeddel. Kései találkozás volt ez, de a darab hazai interpretációtörténetében mégis fontos, hogy legalább megtörtént. Nádasdy új-bayreuthi stílű produkciója után a zenei dráma vehiculumául ismét „modernnek" számító szcenikai közeg jött létre; ezen belül azonban a zenei dráma a szereplők viszonyában nem kapta meg a színpadi formáját. Mikó – éppúgy, mint az 1970-es változatban – most is az 1959-es Nádasdy-rendezés játékbeli minimalizmusát követte. Melis György szinte mozdulatlan, zárt figurájának szuggesztivitása persze így is magára tudta vonni a közönség figyelmét, de az előadás az ő alakításától eltekintve meglehetősen ingerszegény maradt, s ha nem ő lépett fel a szerepben, az előadás menthetetlenül unalomba fulladt. Most is az történt, ami 1959-ben, csak most a craigi forma megkésettsége miatt még nyilvánvalóbban: a bántó stílusdisszonanciák elkerülése a színpadi megformálás lényegi kérdéseinek – a szimbólumok színpadi felidézésének és a figurák közötti lelki dráma játékban való kibontásának – megkerülését jelentette.

1989-ben Békés András rendezte újra a darabot Menczel Róbert díszletében. A produkció két vonatkozásban hozott újat. Először közelítette meg méltóképpen az ötödik ajtó, a csúcspont kivételes hatásigényét, a hirtelen feltáruló birodalom fényeffektusát. A színpadot hátul kezdettől fogva sötét horizontfüggöny zárta le, mely most egyszer csak lehullott, s mögötte egy másik, hatalmas, hófehér horizontfüggöny lepleződött le, hirtelen színváltásával és világosságával teremtve meg a pillanat nagyságát, s merőben új dimenzióba ragadva az előadás látványvilágát. De ennél az erős effektusnál fontosabbnak tartom, hogy Békés először tett – eredményes – kísérletet arra, hogy a szereplőket kimozdítsa a szoborszerűségből, szakítson a játék minimalizmusával, s a két figura között mindvégig mozgásban is kifejeződő, intenzív drámai kapcsolatot teremtsen. Kováts Kolos és Komlósi Ildikó közreműködésével ő demonstrálta először, hogy a puritán gesztika és a kisrealista ábrázolás mellett más lehetőség is van a darab megközelítésére: a belső drámai akciók kölcsönösségének szenvedélyes mozgással-gesztusokkal kifejezett összjátéka. A Kékszakállú és Judit közötti kapcsolat ezúttal nem az énekes színészek személyes lelki kapcsolatteremtési képességére volt bízva, hanem a fizikai cselekvések összefüggésében meg volt komponálva, meg volt rendezve. A játéknak struktúrája volt, mely meghatározta és intenzív kapcsolatba hozta egymással a közreműködőket. Békés András rendezése – különösen a két szereplő összjátéka tekintetében – jelezte, hogy fordulat készülődik a darab interpretációtörténetében; a mű minden korábbi vélekedéssel szemben kimozdulhat a statikusságból, és megnyílhat a testbeszédet felfedező teátrális nyelv számára. Sajnálatos, hogy az Opera méltatlanul hamar levette műsorról ezt a produkciót, és visszatért az 1981-es Mikó–Forray-változathoz.

Sarkady János felvétele

Forray Gábor díszlete a Kékszakállú 1981-es előadásához

1993-ban újra kísérlet történt a darab színjátékká formálására, de Nagy Viktor rendezése Makovecz Imre díszletében nemhogy nem hozott újdonságot a mű lényegi teátrális problémáinak megoldásában, de zavarosra és hatástalanra is sikeredett. Ez volt a *Kékszakállú* budapesti interpretációtörténetének mélypontja. Az Opera ezúttal helyesen döntött, amikor a produkciót rövid idő múlva levette műsoráról; de most sem új megoldással próbálkozott, hanem visszatért – nem ám Békés András termékeny kísérletéhez, hanem a kettővel korábbi változathoz: megint Mikó és Forray 1981-es produkciójához. Ez világossá tette, hogy a színház terméketlenül körben forog, nyűglődik Bartók operájával. Ennek a nyűglődésnek vetett végre véget – remélhetőleg! – az idén tavasszal Kovalik Balázs.

Kovalik nem kevesebbet tett, mint hogy kilépett az illúziószínház kereteiből. Rendezésében semmi sem akar valaminek látszani, minden az, ami. A színpadon emelkedő emelvényen foglal helyet a zenekar, mögötte egy hatalmas vastárcsán sűrűn lámpák, a színpad elején mozgatható, átlátszó plexiüveg lap, melyben olykor a súgó tükröződik, előtte keskeny medence, ezt a nézőtér felé korlát határolja, két végében vasrudakból készített torony, színházi gépezetekkel. A színház megmutatja önmagát mint mesterséges apparátust, melyet működésének kell igazolnia. Ugyanakkor megvan a maga szépsége is, Lautréamont híres kifejezésével élve: „szép, mint egy varrógép és egy esernyő véletlen találkozása a boncasztalon." Viszont kétségtelen, hogy aki nem érzékeli az esztétikumát, nemigen fog bekerülni az előadás világába.

A nagyközönség és a kritika számára a legkényesebb kérdés a szimbólumok megoldása. Az első ajtó képletes kinyílásakor nem látunk semmi kínzókamrára utaló dolgot, csak a Kékszakállú fordul el hevesen a „látványtól", és fogja be a szemét. Ekkor felkészülünk arra, hogy a szimbolikus képek nem lesznek megjelenítve, hanem a szereplőkre tett hatásukból, az ő reakcióikból, játékukból kell megértenünk lelki értéküket. A második ajtónál azonban a fegyvertár jeleként a bal oldali toronyban szikraszökőkút tör a magasba. Ekkor viszont úgy véljük, hogy Kovalik a mű szimbólumait más szimbólumokkal fogja helyettesíteni. Vélekedésünkbe azonban gyanakvás is vegyül, mert az átlátszó csőbe zárt

szikraszökőkút és szikraeső nem tűnik eléggé találó megoldásnak, s meglehetősen hatástalan is. A harmadik ajtó mögötti kincsesházat a bal oldali torony tetejéről kiözönlő és lassan aláereszkedő szappanbuborék-eső idézi fel. S ekkor érthetjük meg az előadás teátrális nyelvének egy fontos sajátosságát. A darab eredeti szimbólumának és a színpadi metaforának a közös elemét nem valamilyen tárgyi megfelelésben, egyenes vonalú stilizációban kell keresnünk, azaz nem a szimbolika megértésében, hanem az érzéki élményben. A lassan alászálló szappanbuborékok szivárványló csillogásának kell átadnunk magunkat, mely a kincsek csillogását idézi. Kovalik színháza kopársága ellenére is elsődlegesen érzéki színház. Ha erőlködve *értelmezni* akarjuk a színpadi metaforák vonatkozását a darab eredeti szimbólumaira, elvétjük az előadással adekvát befogadás útját – az érzéki benyomásnak, az érzéki élménynek kell átadnunk magunkat. Az ajtók mögötti titkoknak a lapos realizmus, a gyermeteg stilizálás és az elvont fényutalás után először felel meg valódi látványélmény. Ez történik a következő jelenetben is. A negyedik ajtó világát, a kertet a jobb oldali torony tetejéről kifútt és puhán hulló műhó hivatott kifejezni. A látvány kivételesen szép és poétikus, s ha át tudjuk magunkat adni neki, megérezzük feloldó hatását. A kert szépségének a felidézett természeti szépség igazi ekvivalense.

Az ötödik ajtónál a birodalom feltárulása azután valóban elementáris, az előadás abszolút csúcspontja. A színpadtér hátterében függő – középkori templomok rózsaablakára emlékeztető – lámpakörök hirtelen felgyúlása, a nézőtérre özönlő fény általam színházban még sohasem tapasztalt ereje elkápráztatja és valósággal a székhez szögezi a nézőt. Ennek a jelenetnek a fénydramaturgiáját az Élet és Irodalomban kétszer is erős kritika érte. „Amikor aztán e rivaldát Kékszakállú és Judit párbeszédének menete szerint fel-le kapcsolgatják, mintha Agáta néni valósítaná meg színpadtechnikai álmát a 7. b osztály színjátszóköri fellépéséhez. De tessék csak elolvasni a kottát: a Kékszakállú háromszor fog bele birodalma dicséretébe, mindig többet és többet akar mondani, ám a lassanként kihunyó fénykerék épp az ellenkezőjét mutatja, mint a zene." (Halász Péter) „A birodalom tágasságát három hatalmas fokozás jeleníti meg, miközben Judit ismétli riadtan: »Szép és nagy a te országod«. A reflektorkerék viszont egyszer izzik fel, s mire a harmadik óriási zenekari tömb megszólal, addigra hűlt helye a fénynek, Judit pedig éppen ekkor énekli: »Véres árnyat vet a felhő!« A sötétben!" (Pintér Tibor) A helyzet az, hogy a rendező jobban olvasta a kottát, mint a zenekritikusok. A birodalom első hatalmas akkordsora teljes fényben, C-dúrban szólal meg. Judit szórakozott reagálása után, amikor a Kékszakállú másodszor kezd bele a birodalom dicséretébe, az akkordsor már F-dúrban, szubdomináns árnyékolással hangzik fel, s Judit második *senza espressione* reagálása után, amikor a Kékszakállú harmadszor kezd bele birodalma dicséretébe, az akkordsor már Asz-dúrban, még sötétebb hangnemben szól. Ez éppenséggel nem problémátlan fokozás; a hangnemi dramaturgia világos: a Kékszakállú érzékeli, hogy Juditra a látvány nem a várt hatást tette, s ezért kétségbeesetten próbálja fokozni a dicséretet, de a pátoszt beárnyékolja a csalódás, a kényszeredettség. A hangnemi elsötétülésnek pontosan megfelel a fénykerék elhalványodása, a fénydramaturgia pontosan megfelel a zenei dramaturgiának. Kovalik pontosan olvasta a kottát.

A legtöbb vitát azonban a hatodik ajtó szimbolikája, a könnyek tavának megjelenítése váltotta ki. Itt egészen kihívó a szöveg és a látvány ellentmondása: a szöveg mozdulatlan tóról beszél, ezzel szemben az előadásban a színpad elején lévő medencét lassan feltölti a víz, tehát a „tó" állandó mozgásban van. Másfelől azonban ajánlatos észrevenni, hogy a darabban a víz egy metaforasorba illeszkedik. Már a darab elején felhangzik Judit szólamában: „Vizes a fal! Kékszakállú! Milyen víz hull a kezemre? Sír a várad!" De ez nem minden. Ekkor ugyanis megszólal a zenekarban a kisszekund, ami az ajtók kinyitása során a vér szimbóluma lesz. A víz és a vér motívuma zeneileg összekapcsolódik. De ha már a vér motívumánál tartunk, ne feledkezzünk meg arról sem, hogy mit énekel a Kékszakállú a második ajtó jelenetében: „Judit, Judit! Hűs és édes, nyitott sebből vér ha ömlik." Lehet kínosnak találni e részlet szecessziós ízléstelenségét, de mégiscsak benne van a darabban, a Balázs szövegét egyébként zseniális dramaturgiai érzékkel rövidítő és korrigáló Bartók megtartotta. És érdemes felfigyelni e szöveg egy költőileg termékeny mozzanatára: a retorika nyelvén szólva oximoront tartalmaz, értelmileg egymást kizáró ellentéteknek stilisztikai célú összekapcsolását, minthogy a nyitott sebből ömlő vér éppenséggel nem hűs és édes. A víz és a vér képzete a darabban asszociációs hálót hoz létre, ahol is nem a motívumok elkülönítése, hanem egymásba játszása a művészileg termékeny út. A medencébe áramló víz képét az idézett ömlő vér képével is társíthatjuk. A mozdulatlan tóról beszélő szöveg és a színpadon mozgó víz – ha lehet így mondani – teátrális oximoront alkot. Ebben a részletben, illetve egy motivikus hálóba való illeszkedésében érzékletesen fejeződik ki, hogy a rendezés nem rögzített jelentésekkel, hanem

Ilovszky Béla felvétele

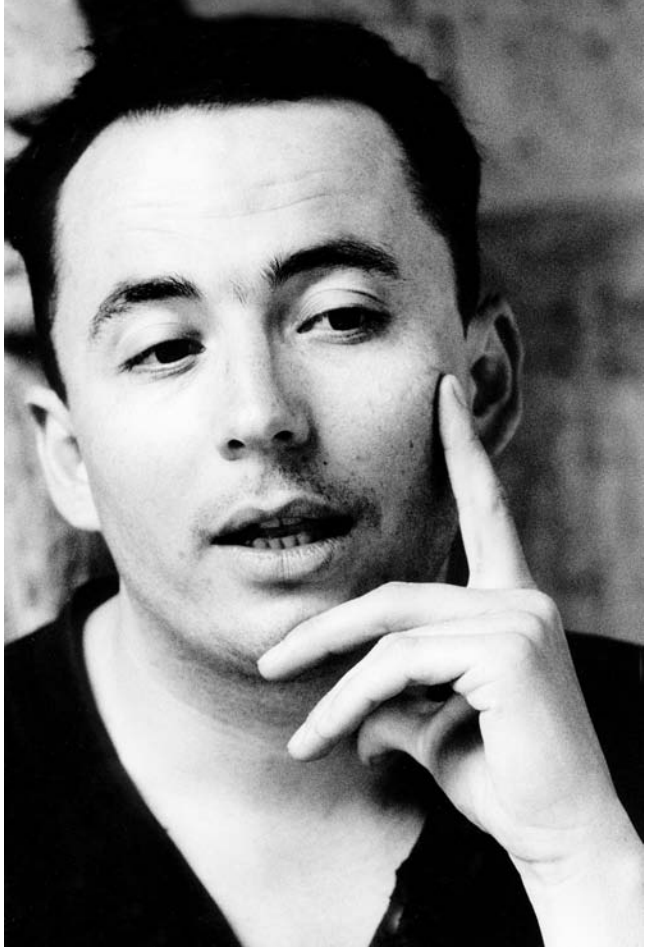
Gregor József és Tombor Ágnes a Bartók-opera 1976-os szegedi előadásában

asszociációkkal dolgozik. Ez a módszer kétségtelenül nagyobb figyelmet és kapcsolási készséget igényel a nézőtől, mint a hagyományos, definitív színházi gondolkodás, egyszersmind azonban gazdagabb világot is teremt.

A hetedik ajtó titkának felfedése azután újra meglepetést hoz. Nem jelenik meg a három régi asszony, a néző képzeletére vannak bízva. Annak idején Nádasdy Kálmán pontosan érzékelte, hogy ezen a ponton három valóságos nőalak felléptetése kevés a jelenet súlyához képest. Amikor 1936-ban megsokszorozta a régi asszonyokat, vagy 1959-ben arctalan koponyával, halálfejjel léptette fel őket (előbb a darabbeli számukkal, utóbb a „szépek, szépek, százszor szépek" szöveggel ellentétben), maga is teátrális oximoront alkalmazott. Ám eddig még senkinek sem sikerült kitalálnia a három régi asszonynak olyan, nem mindennapian realisztikus, hanem erős látványbeli megjelenítését, amely méltó volna a darab – bocsánat a kifejezésért – slusszpoénjához. Minden eddigi megoldási kísérlet, melyet láttam, kevés vagy disszonáns volt. Akkor már jobb nem színre hozni a régi asszonyokat. Nem biztos, hogy Kovalik ilyen pragmatikus okból hagyta el őket. Ő túlságosan is erősen interpretáló és tudatos rendező ahhoz, hogy akár az első ajtó mögötti kínzókamrának, akár a három régi asszony látványának vagy látvány-ekvivalensének mellőzésére ne volna valami érdemi magyarázata. Mégsem szerencsés, hogy az első és a hetedik ajtó szimbolikájának megoldása más logikába illeszkedik, mint a közbülső öté. A néző szempontjából ez aligha látszhat másnak, mint rendezői következetlenségnek. Ezen a két ponton (s tulajdonképpen a kevéssé találó fegyveresház-utalás esetében is) továbbfejlesztésre szorulna a produkció. Ezek a megoldatlanságok azonban eltörpülnek a megoldások jelentősége mellett. Kovaliknak először sikerült olyan teátrális nyelvet találnia, amellyel ki lehetett kerülni a realizmus-naturalizmus, az egyszerű, egyenes vonalú stilizálás és a minimalista jelzés már kipróbált és túlhaladott útjait, s amelynek révén – a színházi apparátus nyílt megmutatása ellenére, sőt éppen annak jóvoltából – olyan érzéki élményeket lehetett adni, melyek ekvivalensei lehettek az eredeti szimbólumok érzékletességének. A korábbi előadások sora tanúsította, hogy *A kékszakállú herceg vára* az illúziószínház keretein belül nem teatralizálható kielégítően – Kovalik bebizonyította, hogy az illúziószínház kereteiből kilépve, a teatralitást és az érzéki asszociativitást bátran vállalva a mindeddig megoldhatatlannak vélt problémák megoldhatók.

A darab szimbolikájának eredeti megoldása azonban csak az egyik oldala a produkció esztétikai sikerének. A másik e szimbolikának a két szereplőben és a köztük lejátszódó drámának a játékban való megjelenítése. Kovalik a modern színház élénk testbeszédéből indul ki, abból a felfokozott mozgásból és gesztikából, amely a mindennapi realisztikus-naturalisztikus mozgás és a tánckoreográfia között áll, amely mozgalmas és intenzív, de nem stilizált. Az opera két szereplője folyamatos mozgáskapcsolatban van egymással, amely a mindig változó konfigurációtól, kölcsönös helyváltoztatástól, közeledéstől és távolodástól a testi érintkezések különböző formáiig terjed. A folytonos testi távol- vagy közelhatás egyrészt megszakítatlan, szoros és intenzív kapcsolatot teremt a két figura között, másrészt mindig kifejező, azaz a színpadi cselekvésnek olyan komplex kontinuitása jön létre, mely minden pillanatban megfelel a szereplők lelkében végbemenő drámai akciónak. Kovalik a végsőkig vitte azt a már 1989-ben Békés András által kezdeményezett törekvést, hogy a szereplők belső drámai akcióihoz megtalálják az „objective correlative"-okat, azokat a mozgásokat, gesztusokat, külső egymásra hatásokat, amelyek megfelelnek nekik. Itt ez bámulatra méltó gazdagsággal sikerült. A játék – minden eddigi *Kékszakállú*-produkcióval szemben – mindvégig folyamatosan explikálja a lelki átéléseket, emóciókat, belső drámai akciókat – most már külső színpadi akciókként. Nem láttam még a műnek előadását, mely ilyen mértékben lett volna képes belevonni a nézőt a két figurában és a két figura között lejátszódó drámába. Igaz: a játék olvasása nem egészen olyan nézői attitűdöt igényel, mint az illúziószínházé. A színészi játék jelei nem olyan egyértelműek, mint a realista mozgásformák és gesztusok, nem fejezik ki mindig egyenes vonalúan, magukért beszélő tisztasággal a mögöttük rejlő lelki átéléseket, emóciókat, belső drámai akciókat. A játékelemeknek egyszerre többféle értelmezésük is lehetséges, zavarba hozhatják a nézőt. Ez azonban nem fogyatékossága, hanem ereje a rendezésnek. Ez az operaelőadás a néző aktív részvételét igényli a játékban, folyamatos kérdező és válaszolni próbáló közreműködését egy nagy emberi probléma, a férfi-nő kapcsolat megfejtésében. Mert *A kékszakállú herceg vára* meglehetősen titokzatos opera, s az előadás akkor adekvát, ha maga is titokzatos marad. Magam a művel való négy évtizedes foglalatoskodás után nem merném szabatosan megfogalmazni, hogy pontosan mit is mond a férfi-nő kapcsolatról, s őszintén irigylem azokat a zenekritikusokat, akik ezt konkrétan tudni vélik, s ezért azt is, hogy Kovalik rendezése nem azt mondja, amit Balázs és Bartók műve. Nem tudom intellektuálisan összefoglalni a darab „tartalmát", szinte minden pillanatát sokértelműnek látom, s az előadás értékének éppen azt tekintem, hogy a színjáték a maga sokértelműségével a darabnak ezt a gazdagságát reprodukálja, a közönséget nem kész megfejtéssel ajándékozza meg, hanem a *problémázás* aktív és termékeny állapotába hozza. A darab és az előadás az egyik legnagyobb emberi problémáról szól, de nem ad választ rá, hanem elősegíti esztétikai élményként való megélését. Ám ez a legtöbb, amit az eredeti mű és színpadi interpretációja tehet. S megint ki kell mondani: az előadásnak ez a sokértelműsége az illúziószínház keretében nem születhetne meg, ehhez asszociációkat indukáló sokértelmű testbeszédre van szükség. A magyar operajátszás az illúziószínház maga mögött hagyásával, a modern teátrális nyelv e kezdődő elsajátításával nőtt fel a számára nyolcvanhárom éve szinte reménytelen kihívást jelentő remekműhöz – s ebben az elsajátításban Kovalik inspirációjára Rácz István és Kovács Annamária, Fried Péter és Meláth Andrea egyformán jeleskedik –, egy olyan teátrális nyelv elsajátításával, amelyet még e remekmű alkotói sem sejthettek, s ezért azt sem tudhatták, hogy művükben milyen teátrális lehetőségek rejlenek. Ez a felújítás bizonyította csak be, hogy *A kékszakállú herceg vára* minden eddigi szkepszissel szemben igenis operaszínpadra való. Csak nálunk is meg kellett születnie annak az operaszínpadnak, amely teatralizálni képes a lelki átéléseket, emóciókat, belső drámai akciókat.

Kovalik Balázs *Kékszakállú*-rendezése nemcsak a mű interpretációtörténetében jelentős esemény, hanem a magyar operajátszás történetében általában is: Ljubimov 1982-es *Don Giovanni*-rendezése óta az első *radikális* és művészileg sikeres lépés azon az úton, amelyen a magyar operajátszás beérheti saját korát, és a magyar szellemi élet aktív részese lehet. Mert tudni kell, hogy az operainterpretáció történetét író modern/posztmodern operaszínháztól krónikus lemaradásban lévő budapesti operajátszás a hetvenes évektől kezdve a magyar szellemi életnek is a perifériájára került, produkciói nem váltottak ki szellemi pezsgést. Ebben az álmos közegben volt különös jelentősége Ljubimov provokatív *Don Giovanni*jának. A kilencvenes évek folyamán egy fiatal rendezőnemzedék megjelenése jóvoltából operajátszásunk megindult az autonómabb színházi interpretáció, a klasszikus operák és korunk problémalátásának közelítése felé. Többnyire vitatható produkciók születtek, de ez nagy eredmény volt: a vita már szellemi izgalmat, valódi életet jelent. Kovalik Balázs fellépésével ez a fejlődés dinamikusabbá vált, s meghozta első igazi áttörését. Az Opera új vezetésének kultúrtörténeti felelőssége, hogy pártolja-e ezt a tendenciát vagy visszaszorítja a magyar operajátszást a provincializmusba és a hazai szellemi élet perifériájára.



Ma más nyelvet beszélünk

■ BESZÉLGETÉS KOVALIK BALÁZZSAL ■

– A kékszakállú herceg várának *prológusát a rendezők gyakran elhagyják, mivel nem tartják a műhöz „méltónak”, hangulatilag odaillőnek. Te megtartottad, ráadásul a szöveget a karmesterrel mondatod el.*

– A prológus bizonyos tekintetben valóban kicsit idegen a darabtól, ugyanakkor mégis fontos része, hiszen megpróbál kapcsolatot teremteni a közönség és a színpad, a legenda és az opera, a szöveg és a zene között. Azt is mondhatjuk, hogy e kérdés megoldása a koncepció egyik döntő pontja. Van, amikor elhagyják – így tett Mikó András –, van, amikor magnóról szólal meg – ha jól emlékszem, például Nagy Viktornál –, van, amikor színésszel vagy magával a Kékszakállúval mondatják el, például Békés András rendezésében '89-ben. Az én elképzelésem lényege az, hogy a zenekar felkerül a színpadra. A játéktér és a zenekar összekapcsolására az egyedüli adekvát személy a karmester. Ő van a fókuszban, az ő tolmácsolásában el tudom fogadni a prológust az előadás részeként.

– Az énekeseknek nem okoz gondot, hogy a karmester a hátuk mögül dirigál?

– Technikailag ez nyilván másfajta felkészülést igényel, mint amikor a dirigens a megszokott helyen van, de ha az ember a próbák során felkészül rá, minden megoldható. Fejen állva is lehet énekelni. Persze ha valaki nem próbál eleget, vagy beugrik egy szerepbe, akkor nem kísérletezik, meredten bámulja a karmestert, és biztosra megy.

– Azzal, hogy a zenekar a színpadi térbe kerül, izgalmassá válik a kint és a bent viszonya.

– A hagyományos térstruktúrában a határvonal a zenekar és a színpad között húzódik, ebben az esetben viszont a zenekar és a színpad egységet alkot, így a határ a közönség és a színpad közé helyeződik át. Sőt, van olyan pillanat, amikor maga a közönség is bekerül a játékba. Közben pedig a színpadon is állandóan változik kint és bent viszonya. Tehát érdekes térfilozófiai játék születik, nem beszélve az akusztikai játékról, ami szintén fontos. Az Operaház akusztikáján az épület felújítása sokat rontott. Ha a zenekar igazából megszólal – s a *Kékszakállú* meglehetősen „vastagon” van hangszerelve –, sok helyen elnyomja az énekeseket. Itt most nem. Ugyanakkor az is megfontolandó, hogy az árokban ülő zenész el van szigetelve a színpadi eseményektől, így tulajdonképpen háttérmuzsikát, aláfestő zenét játszik. Nem beszélve arról – s ez a legfontosabb –, hogy maga a darab, a dramaturgia...

– ...a zenében bomlik ki.

– A történéseket nem az énekesek éneklik el, mert ők többnyire parlando-recitativo stílusban deklamálják a szöveget. Nem úgy, mint – mondjuk – egy Donizetti-operában, ahol a zenekar egy kísérő hangszerre, egy nagy gitárra hasonlít, amely – um-tatta, um-tatta – az aláfestést adja, de a történet az énekesek melódiáiban zajlik le. Az idők folyamán a zeneszerzők egyre inkább kezdték kihasználni a zenekari megszólalásban rejlő dramaturgiai lehetőséget. Bartókra ez különösképpen igaz.

– Mit szóltak az énekesek és a karmesterek ahhoz, hogy színészként is jelen kell lenniük?

– Általános és beteg kényszerképzet, hogy az opera más, mint a színház. Európa nagy részében (például Angliában, Franciaországban, Németországban) az operaénekes is színész, zenés színész, nem pedig jelmezbe öltöztetett, éneklő baba, aki áll a rivaldánál, és gyönyörűen énekel. Nem holmi buta akárki, akinek azt kell mondani: gyere be jobbról, „most szerelmes vagy”, és énekelj! Tudom, sokaknak – különösen az olasz típusú operajátszás híveinek – más a véleményük, hisz egy olasz énekes áriája után lazán megköszöni a karmesternek vagy a súgónak a segítséget, és közben cukorkát szopogat. Nem számít a lélektani helyzet, számára csak zárt számok léteznek.

– E tendenciák hogyan jelennek meg a mozgásban?

– Az énekesek Magyarországon elszoktak attól, hogy mozogjanak a színpadon. Ezt sajnos a közönség is elfogadja. Gondoljuk csak meg, milyen volt hajdan a prózai színház! Álltak a Blaha Lujzák a súgólyuk mellett, hetente volt premierjük, meg se tanulták a szöveget; azért is alakult ki a szavalós-deklamálós stílus, hogy legyen idejük a súgóra figyelni. Ezzel szemben ma még egy hagyományosabb színházi előadáson is megmozdul a színész, vív, esik, huppan, ugrál. Ehhez képest az operaénekes nem mozdul, nehogy véletlenül lihegjen, vagy a rekeszizmával valami baj történjen.

– A te Kékszakállú*-rendezésedben a szereplők hanyatt fekve kezdenek énekelni.*

– Hanyatt fekve is lehet énekelni. Csak gyakorolni kell. Ahhoz hasonlóan, mint amikor elmész úszni: először hatszáz méter után elfáradsz, de ha minden reggel elmész, akkor két hónap múlva már a háromezer

méter meg sem kottyan. Azt tapasztalom, hogy sok operaénekest ennél végletesebb feladatokra is rá lehet venni; szerepüket tizennégy méter magasban mászkálva, csimpaszkodva, lógva, biztonsági kötél nélkül is ugyanolyan tökéletesen el tudják énekelni, mint súgólyuk mellett állva – bizonyíték rá a *Szentivánéji álom*-rendezésem Szentendrén, a Művészet Malomban. Fantasztikus élmény volt, az énekesek meg egyszerűen csak izomlázat éreztek. Ha fantáziátlanul viszonyulnak a feladatukhoz, ha erre tanítják őket, ha a rendezők megelégednek a jól bejáratott megoldásokkal, akkor ők is ehhez szoknak hozzá, s eszükbe sem jut, hogy a színpadon mozoghatnának is.

– Lehet, hogy az énekeseket rá tudod venni a kísérletezésre, de mennyire fogadják el ezt az Operaházon belül?

– A belső szakmai vélemény ugyanúgy megoszlik, mint a közönségé. A prózai színházra is érvényes: ha valami izgalmas, az általában rizikós. Érdekes, hogy akikkel dolgozom vagy dolgoztam, elfogadják a szemléletemet, és egyáltalán nem érzik énekesellenesnek. Azok viszont, akikkel még nem dolgoztam, kívülállóként szakértőnek tartják magukat, és mindent jobban tudva kijelentik: amit képviselek, az a rendezői színháznak a szegény, kiszolgáltatott énekeseket gyötrő túlhajtása.

A *Kékszakállú* előadásától leginkább a féltékeny, gyáva, merev és konzervatív emberek fordulnak el. Ki azért utálkozik, mert nem képes felfogni és megérteni, ki azért, mert felfogja, de rosszindulatú, hisz ő maga nem képes ilyesmit csinálni, vagy lusta, és megelégszik a középszerű és hagyományos dolgokkal, amelyekben kevesebb munka, ám nagyobb karrierlehetőség és több pénz van. Ez szomorú.

– A közönség viszont egyértelműen szereti ezt az előadást.

– Szeretik is, utálják is. Sőt, egyesek kampányszerűen utálják, felhívogatják egymást, és közösen bizonygatják: „utáljuk". De az is érezhető, hogy ez a mű a közönség egy részét iszonyúan megérinti. Ez megerősít abban a meggyőződésemben, hogy amiről ebben a darabban beszélek, az benne van a műben, s azt más is hallja, más is adekvátnak tartja.

– Mi a véleményed a műhöz való hűségről? Tehát „Bartók szelleme", „Balázs Béla szelleme" (vagy a sorozatos Mandarin-*botrányok kapcsán: „Lengyel Menyhért szelleme") menynyiben kisajátítható? Állíthatja-e bárki, hogy bizonyos adaptációk hitelesek, mások pedig elrugaszkodottak?*

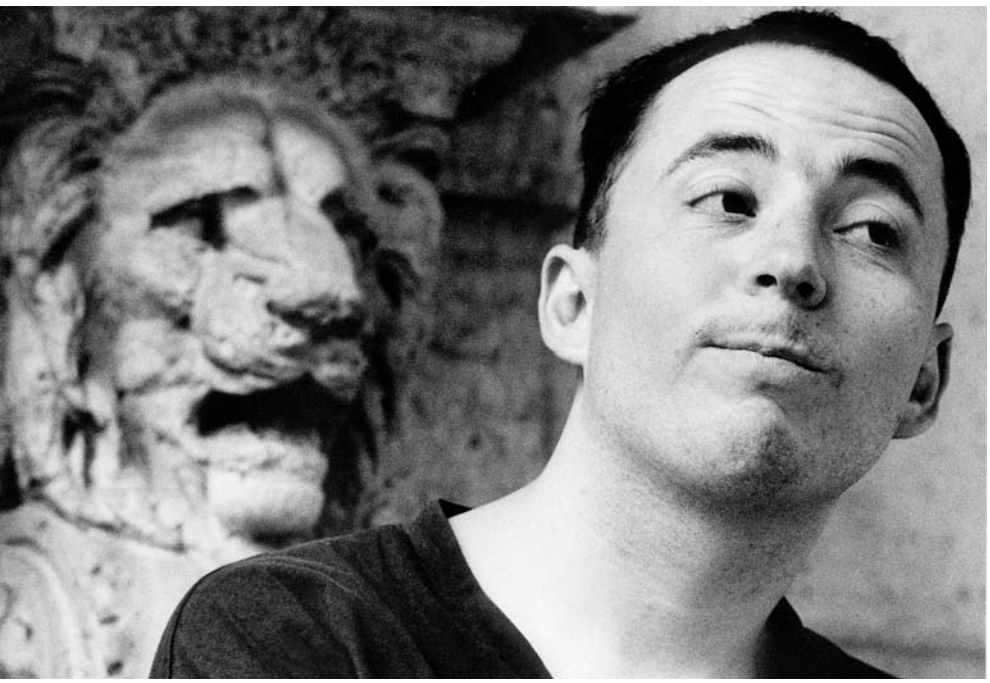
– Picasso nem volt vak. Tudta, hogy a hegedű nem szögletes, mégis úgy festette meg: akkor ő hű volt-e a valósághoz vagy sem? A hegedű a mai napig sem szögletes. Ha én „szögletesre festem", az az én művészi szabadságom, ugyanakkor Bartók és Balázs Béla szellemisége is megmarad. Nem tettem tönkre a darabot, nem semmisítettem meg. Ha viszont valaki belenyúl a zenébe, azt barbárságnak tartom, ugyanis a Bartók-zene nem olyan, mint, mondjuk, Donizettié, akinél a zenei formák folyamatosan ismétlődnek, s ahonnan esetleg ki lehet húzni azt, ami csak puszta ismétlés. Bartók zenéjéből nem lehet húzni, e zenéhez nem lehet hozzáírni. Képzeljük el: amikor a könnyek tava hullámzik, beleírna valaki még két hullámot!

– A te Kékszakállúd nem szörnyeteg, hanem sebezhető férfi, aki a kapuk kinyitogatásával lemezteleníti magát, s a történet végén ott fekszik embriópózban, kétségbeesve, tönkremenve. Sokan nehezményezik (például Halász Péter az És-ben: „Uramisten, egy földön fetrengő Kékszakállú!"), hogy miért mutatod ennyire gyengének ezt a férfit.

– Visszakérdezek: miért ne fekhetne a földön a Kékszakállú? Ki az, aki szerint nem feküdhet le a földre?! Megáll az eszem, amikor ilyen kijelentéseket hallok-olvasok.

Rácz István (Kékszakállú) és Kovács Annamária (Judit) a hóesésben

Éder Vera felvétele



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

Mintha minden Júliának szőkének kéne lenni, mintha Hamletnek mindig fekete ruhát kellene viselni. Különben pedig azt gondolom, hogy az a konvencionális elképzelés, miszerint a Kékszakállú macsó: zeneileg tévedés.

– *Aki ezt képzeli, az nyilván a szövegkönyvből indul ki.*

– Lehet, de az opera nemcsak szövegkönyvből áll, hanem a szöveg és a zene egymásra hatásából alakul ki. Olyan műfaj, amelyben a zeneszerző valamilyen formában meghatározza, hogy egy szót milyen közegben kell kiejteni. Hamlet – ha akar – tíz percig is gondolkodhat, mielőtt belefog a nagymonológba. Az operában ez szigorúan meg van komponálva. Ott kódolva van, hogy azt a szót, „szeretlek" vagy „utállak", vagy „nem bírom tovább", hogyan kell elénekelni: hangosan, halkan, gyorsan, lassan, élesen, édesen, keményen, mérgesen vagy bárhogy. Éppen ezért, ha valaki a Kékszakállú mondatait megfigyeli, észreveheti: ez a férfi nem szörnyeteg, időnként a legpuhább pianókban, a legremegőbb hangon szól Judithoz.

Hozzáteszem: létezhet olyan adekvát koncepció, melyben a Kékszakállú macsó, de ez nincs beleírva a kottába. Az sincs beleírva, hogy a földön fekszik, s az sincs, hogy áll. Egyébként amit Balázs Béla megírt, az kilencven évvel ezelőtt a társadalmi konvenció része volt – a Bartók-zene ezen jócskán túlmutat. 1911-ben a szecesszió, a szimbolizmus olyan erővel volt jelen a hétköznapi életben is, ahogy ma nincsen. Ma más nyelvet beszélünk.

– *Nádas Péter a* Pina Bausch, a testek filozófusa *című esszéjében ezt írja: „Bartók komorsága, merevsége és szigora" csupán a másik oldala „egy érzékeny ember elég ésszerűen kialakított személyes fedezékei"-nek és „ügyetlen álcái"-nak. A defenzivitás – az író szerint – az egyik meghatározó vonása ennek a műnek, hiszen egyaránt jellemzi Balázs Béla librettóját és Bartók zenéjét.*

– Ez csak részben igaz. Ennek a zenének iszonyú kitörései vannak. Egyszer csak felszakad valami. De nem ötven percen keresztül robban, hanem két-három kulminációs ponton. Bartók nagyon pontosan ábrázolja a folyamatot, azt, hogy az ember a hétköznapi életben is takargatja, leplezi magát, álarcot hord.

– *A Kékszakállú szinte hét bőrt húz le magáról. Nagyon hangsúlyosnak érzem a szerepek és az én közti őrületes ellentétet és szakadékot.*

– Bartók nagyon elkeseredett. Ha az embernek valami baja van, azt nem mutatja boldog-boldogtalannak, el kell jutnia egy pontig, amikor kitörhet, ki kell törnie. Értelmezésemben a Kékszakállú fél megmutatkozni, mert attól tart, hogy kitárulkozásával a másikat sértené, bántaná. Szerelmének ez a lényege. Nem önmagát védi, hanem a kedvesét, s épp azzal, hogy megpróbál beburkolózni. Nem azért zárkózik el, mert gátlásos, vagy hogy megőrizze a maga egóját, hanem azért, mert fél: ha megmutatja magát, abba Judit tönkremegy.

– *Judit és a Kékszakállú annyira nem érti meg egymást, hogy a szövegkönyvből egynesen úgy tűnik: ellenségek. A nő szeretné megsimogatni, melengetni, a férfi pedig feltétlen elfogadást követel.*

– Én nem érzem ezt az ellenségességet, inkább két kommunikációs sík összeütközéséről van szó. Nem igaz, hogy a Kékszakállú bármit is követelne. Mi éppen arra törekedtünk, hogy előadásunkban a Kékszakállú ne parancsoljon, hanem kérje Juditot.

– *Létrejön egyáltalán a találkozás?*

– Abszolút mértékben. Olyan a darab, mintha egy ember két belső hangja találkozna, mintha egyetlen emberen belül játszódna le minden.

– *A férfiban? Vagy akármelyikük belső két hangja lehet?*

– Judit az egyik hang, a Kékszakállú a másik, és a találkozás bennem éppúgy lejátszódhat, mint bárkiben. Egy nőben is. Amikor önmagunkat meggyőzzük, hogy „nagyon bravó gyerek vagyok!", megszólal a másik hang: „biztos...?" Amikor a Kékszakállú – az egyik hang – azt mondja: „Lásd, ez az én birodalmam!", akkor gúnyosan megszólal a másik: „Nagyon klassz. Gratulálok..."

Ez egy emberen belül éppúgy megtörténhet, mint két ember között, mint férfi és nő vagy nő, és férfi között! Azt, hogy Judit a nő és a Kékszakállú a férfi, nem tartom egyértelműnek. A Kékszakállút szándékosan elpuhítottam, Juditot pedig megkeményítettem. Jánoskuti Márta jelmezei is ezt a hatást erősítik. Egyrészt társadalmi jelenség, hogy a nők egyre keményebbek, a férfiak egyre puhábbak, de ezenkívül szerettem volna azt is megmutatni, hogy ezek a jellegzetességek elméletileg felcserélhetők. Az, hogy ki Judit és ki a Kékszakállú, nem attól függ, kinek mi a neme. Hallottam egy anekdotát: Bartók pakolászta a könyveit a polcon, és egy tanítványa megkérdezte tőle: „Tanár úr, a Kékszakállúban önmagát személyesítette meg?" Bartók villámló szemekkel visszafordult, és azt mondta: „És ha én vagyok Judit?!" És miért ne lehetne?

– *Mi a személyes viszonyod a két figurához?*

– Amikor rendeztem, mind a kettőben benne voltam, és hol Judit szerepén keresztül akartam megfogalmazni magam, hol a Kékszakállúén keresztül. Az más kérdés, hogy civil emberként melyik figura sorsához érzem magam közelebb; ezt a kettőt élesen különválasztom. Azt gondolom, hogy ez a két ember valóban szereti egymást. Itt nem arról van szó, hogy az egyik akaratoskodik, a másik meg nem. Judit valóban szereti a Kékszakállút, vagy legalábbis azt hiszi, hogy szereti. Mert hiszen tudhatja azt az ember, hogy igazán szeret valakit? A szeretet nagyon furcsa, önző érzés. A másik is szeretetnek éli meg a szeretetemet? Megéli egyáltalán? És ha nem, akkor valóban szeretem őt? Vagy őt szeretem? A szeretet nem azt jelenti, hogy az érzés a másikért van, a másiknak szól? De ha a másik nem ezt éli meg...

– *...akkor meddő az egész.*

– Esetleg csak az egoizmusom mondatja velem, hogy „én aztán szeretem"? Az egész szeretet-szerelem probléma a darab fontos, analizálandó kérdése. Nézzük a Kékszakállú szerelmét: őt – erről már beszéltem – Judit iránti szerelme arra sarkallja, hogy megvédje a nőt magától. De mi van, ha ez a nagyszerűnek tetsző viselkedés sem azonos a szerelemmel?

– Hiszen Judit visszatérően azt mondja: „Kékszakállú... Szeress engem."

– Pontosan.

– Két szereposztása van az előadásnak. Mennyiben változtatja meg ez a viszonyokat?

– A két pár nagyon eltérő, mások a konstellációk is. Az első szereposztásban két hasonló típusú ember áll egymással szemben, a másodikban meg két, szinte teljesen különböző. Kovács Annamáriát és Rácz Istvánt szoros kötelék fűzi össze – beleértve habitusukat, privát barátságukat –, ők szinte végig szorítják egymás lelki kezét az előadásban, azonos hullámhosszon rezdülnek, emocionális síkon vannak összekötve egymással. Az eltérő személyiségű Fried Péter és Meláth Andrea viszont inkább intellektuális síkon kapcsolódik egymáshoz. Hihetetlenül értik egymás szimbolikus nyelvét, ugyanakkor a habitusukat, temperamentumukat tekintve nagyon is ellentétesek.

– A Kékszakállú *díszlete nem valóságos színteret ábrázol, nincs várkastély, mohos falak, csigalépcső. Metaforikus térben vagyunk, amelyben nagyon erős látványelemek jelzik a kapuk feltárulását. Ezek a képek sokféleképpen értelmezhetőek, sokszor egyidejűleg egymással ellentétes asszociációkat váltanak ki. Hogyan alakult ki ez a látványvilág?*

– Megmondom őszintén, nem tudom elmesélni. Nagyképűen talán azt lehet művészetnek nevezni, amikor az emberben egyszer csak megjelenik egy kép. Gondolkodik a darabon, aztán hirtelen odamegy a festővászonhoz, és fest rá nyolc piros pöttyöt meg három keresztet. Nem tudja, miért, de ezt festette.

– Mivel a színlapon a díszlettervező neve nincs feltüntetve, arra lehet következtetni, hogy a díszletet te találtad ki.

– Így van, de ezt nem tekintem díszletnek. Ez inkább látvány, metaforikus tér. A lényege, hogy tág asszociációra nyújt lehetőséget. Nyilván vannak bennem indíttatások, amiért nálam virágszirom helyett hó hullik, ami pedig hidegséget, fagyottságot jelent. Ugyanakkor a tél hidegében a hónak oldó hatása is van, hiszen ha elkezd esni a hó, akkor az ember valahogy feloldódik. A hó fogalmához tisztaság, becsületesség is tapad, amit szintén fontosnak tartok. Vagy a tűzijáték lényege benne van magában a szóban: tűz is meg játék is. Emellett a három kép – a tűzijáték, a buborékeső és a hóhullás – kicsit komolytalan, vásári jellegű.

– Ami giccs is lehet, meg játék is.

– Igen, mindkettő, de legyen inkább giccs. Mert giccs is: ezek trouvaille-ok, a Kékszakállú trouvaille-kodik, el akarja kedvesét kápráztatni, mintha kis tükrös szívecskét hozna neki a vásárból. Úgy érzem, hogy ez a zenében, a zenedramaturgiában is benne van. Számomra a kapuk, illetve a hozzájuk kapcsolódó jelenetek nem úgy tagolódnak, ahogy a zenetörténészek föl szokták osztani: az első két kapu negatív, a harmadik, negyedik, ötödik pozitív, majd a hatodik, hetedik megint negatív – így születik meg a hídszerkezet. Nekem a második, harmadik, negyedik tartozik össze: én ezt a hármat zeneileg kicsit gicscses trouvaille-kodásnak érzem, ezek nagyon karakterizáló, színes, kápráztató részek.

– A fényhídnál, az ötödik kapunál gondoltál Balázs Béla fénnyel kapcsolatos „tündöklő fényözön" megjegyzésére?

– Nem. Az én ötletem abból fakadt, hogy a C-dúrt tekintik a legfényesebb hangnemnek. Azt gondoltam, hogy itt direkt fizikai hatásra van szükség. A tűzijáték, a buborék és a hó mind mulandó, nevetséges hatás. A fény viszont nem a szereplőknek szól – a perspektíva változik meg.

– Általa új, transzcendens dimenzió jelenik meg. Ráadásul ezzel a színpadi tér még inkább kitágul, maga a közönség is belekerül.

– Az irányok rendkívül fontosak. Ezért áll a fénykapu éppen átellenben. A színpadi fény és sötétség nem a szereplőknek, nem a belső játéknak szól, ez az a fény és sötétség, amit a néző belül érez. Azt gondolom, hogy az ötödik kapu kiszakad a darabból. Hiába épül rá mint csúcspont az első, második, harmadik, negyedik kapura: elemelt, kategorikusan más szférát jelenít meg. És ebben a legfontosabb a fizikai hatás megélése, amit ezúttal a fénnyel és a sötétséggel lehet leginkább érzékeltetni. Ez a fényeffektus – amely hirtelen elvakít, vagy vaksötétbe borít – bizonyos dolgokat megmozgat az emberben. A buborék nem.

– A könnyek tava mind a két szereplőt körbefolyja, benne állnak. Tehát szó sincs arról, hogy ez a volt asszonyok könnye lenne.

– A könnyek tava újabb fázis, újabb kapu, amely szorosan semelyik másikhoz sem tartozik. Ez akkor válik nyilvánvalóvá, amikor ismét erős fizikai hatás következik be, azaz bekerül a térbe egy olyan anyag, amely jellegében gyökeresen eltér az eddigiektől. A tűztől a szereplő hermetikusan el van zárva, a buborék elpukkan, a hó elolvad, de egyszer csak ott van a víz, megkerülhetetlenül. És ott is marad. Nem szivattyúzzuk le a jelenet végén. Hiszen ez ebben a megközelítésben nem a szép csöndes könnyek tava, amit a régi asszonyok potyogtattak. A műsorfüzetben azt írtam: a Kékszakállú könnyeinek tavában áll. Valaki erre azt mondta: ez tévedés. Miért ne lehetnének az ő könnyei? Azért, mert Judit azt hiszi, hogy a régi asszonyokéi? Ezt a darabban semmi sem bizonyítja. Hol mondja a Kékszakállú, hogy: „Igen, Judit, igazad van, ezek a régi asszonyok könnyei"!? Bosszant, hogy sokan felületesen olvasnak, mert a felületes olvasatokból csak felületes következtetések és elvárások születhetnek. Így értelmét veszti az, amiért egyáltalán színházba, operába érdemes járni. Felháborító, hogy a XXI. században egyesek, ha a szövegkönyvben azt olvassák: piros alma, de zöld almát látnak, számon kérik a pirosat.

Én vettem magamnak a fáradságot, és elolvastam *A kékszakállú herceg várát*. Miért nem feltételezik rólam, hogy tudok szövegkönyvet olvasni, és én is látom, ha az van oda írva: „Milyen néma, mozdulatlan." Miért nem gondolnak arra, hogy ha én ekkor szennyvizet eresztek a színpadra, az szándékosan történik, s értelme van? Ismét Picassóra meg a hegedűjére szeretnék utalni: Picasso nem volt vak, és higgyék el, én sem vagyok az.

Persze nem akarom előírni a nézőnek, hogy itt és itt tessék erre meg erre gondolni. De azon azért érdemes eltűnődni, hogy a könnyek tavába mint magzatvízbe – amelyben két ember tocsog, amelybe belemossa a lábát, és ami tulajdonképpen szennyvízhez hasonlít – belefekszik a Kékszakállú. Ha a magzatvíz eleve szennyvíz, milyen magzat születhet abból? Milyen világ az, ahol az emberek gátlástalanul bele tudják mosni lábukat mások könnyeibe, ahol a könnyek egyszer csak beáramlanak a térbe, és örökké ott maradnak? Ez csak néhány támpont ahhoz, hogy érzékeltessem: nem csak kinyitottuk a vízcsapot.

– Szóljunk még az utolsó szobáról és a rendezésen végighúzódó tükör-motívumról. Ebben a hatalmas tükörben nemcsak Judit, hanem a Kékszakállú is tükröződik – akárcsak a könnyek tavának szennyvizében –, és egyáltalán nem mellékesen a közönség is.

– Pontosan. Bár én ennél is jóval nagyobb tükröt szerettem volna, sajnos technikailag és anyagilag nem volt kivitelezhető. De mint szimbólum, azt gondolom, így is működik, s az érzékenyebb emberek számára egyértelmű, hogy ez a tükör – melyben mindenki megláthatja saját képmását – végül koporsófedélként borul rá mindenre.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TÓTH ÁGNES VERONIKA

Albérlőként az Operában

■ BESZÉLGETÉSEK
A MAGYAR NEMZETI BALETTRŐL ■

HARANGOZÓ GYULA az Operaház balettigazgatójaként immár a hatodik évadját tudhatja maga mögött. Vezetése alatt a balettegyüttes a sokszor kifejezetten kedvezőtlen gazdasági körülmények ellenére is hírnevéhez méltó sikereket ért el itthon és külföldön. Bár számokkal nem lehet a művészi színvonalat jellemezni, figyelemre méltó, hogy az elmúlt hat évad operaházi krónikájában tizennyolc balettpremier és tíz felújítás szerepel. Az Operaházban a közelmúltban rendszeresen megfordultak neves külföldi koreográfusok és vendégművészek: a budapesti balett a nemzetközi táncvilágban újból jelentős tényezővé kezdett válni. Bár Harangozó igazgatása kezdetétől harcot indított a balettegyüttes viszonylagos gazdasági önállóságáért, az elmúlt hat év a kiegyensúlyozott művészi színvonal alapján az operaházi balettművészet sikeres korszakának nevezhető. Ennek ellenére a balettigazgató szerint az Operaház strukturális átalakításának egyik vesztese lehet a balett.

– Az elmúlt évben a sajtó kulturális rovataiban sokat foglalkoztak a budapesti színházak élén zajló igazgatócserékkel. Ehhez képest alig jelent meg hír arról, hogy az 1999–2000-es évad végén az Operaház balettigazgatójának szerződése is lejárt. Olyan egyszerűen és teljes egyetértés közepette történt újbóli kinevezése, hogy nem volt hírértéke?

– A lapokat – sajnos – mindig a negatív szenzációk teszik jól eladhatóvá, úgyhogy azt gondolom, kifejezetten jó volt, hogy – ellentétben az elmúlt hetekkel, hónapokkal – a sajtónak akkor nem kellett foglalkoznia velem. De a helyzet is bizonyos szempontból biztató volt. 2000 tavaszán Seregi Lászlót, Lőcsei Jenőt, ifj. Nagy Zoltánt és engem fogadott Rockenbauer Zoltán miniszter úr. Ez jóval az új főigazgatói pályázat kiírása előtt történt. Kértük a miniszter urat, hogy a balettegyüttes Operaházon belüli, számunkra méltatlan helyzetét a pályázat kiírásával egyidejűleg rendezze. Ezen azt értettük, hogy a színház struktúrájában a balett számára viszonylagos autonómiát biztosítson. Javasoltuk, ez jelenjen meg a főigazgatói pályázatban is, azért, hogy a későbbi vitákat elkerüljük, és ne kelljen olyan lehetetlen szituációkat átélnünk, amilyenekben az elmúlt öt évben – mondhatnék akár ötven évet is – gyakran részünk volt. Szerintem a pályázat kiírásával a minisztérium már akkor késésben volt, mert minden jelentős operaházban az új igazgató két évvel a hivatalba lépése előtt együttműködhet a régivel, de mi – ahogy ez később bebizonyosult – nem voltunk késésben. Párbeszédre törekedtünk, igyekeztünk a problémák elé menni. Érveinkre nagyon biztató választ kaptunk. A miniszter úr egyetértett velünk, azt mondta: nem is érti, miért nem olyan struktúrában működünk, amilyet mi felvázoltunk, megígérte, intézkedni fog, hogy az új főigazgatói pályázat az általunk megfogalmazott igényeknek megfelelően kerüljön kiírásra, és a balettegyüttes kapja meg a szükséges autonómiát.

– Mi volt az első jel, amelyből kiolvashatóvá vált, hogy a jövő mégsem ad bizakodásra okot?

– Mindannyiunkat meglepett a főzeneigazgatói pályázat kiírása. A kulturális kormányzatnak jogában áll betöltetni ezt a valamikor működött pozíciót, de a megjelent szövegből megdöbbenve értesültünk arról, hogy a balettigazgató eddig meglevő összes kompetenciáit is a főzeneigazgatóra akarják átruházni.

– Ez homlokegyenest különbözik attól, amit a kulturális miniszter alig több mint fél évvel korábban megígért. Nincs az Operaház és a felsőbb felügyeleti szerv között olyan formális vagy informális kapcsolat, amely lehetővé tette volna, hogy a balettigazgató a döntésről előzetesen értesüljön, esetleg a véleményét is kifejthesse?

– Sajnos nincs. Tavaly nyáron Győrben, az országos táncfesztiválon alkalmam nyílt Devich János minisztériumi főosztályvezetővel beszélgetni. Neki is elmondtam a problémáinkat, és kértem, mielőtt kiírják a főigazgatói pályázatot, konzultáljanak velem, kérdezzenek meg, milyen formában tudnánk a legjobban működni, és – amennyiben lehetséges – ennek értelmében írják ki a pályázatot. Ennek ellenére nem kaptam tájékoztatást a főzeneigazgatói poszt betöltésének tervéről sem, a közlönyből értesültem a pályázatról. A pályázati kiírás megjelenése óta folyamatosan próbálom elérni, hogy Rockenbauer miniszter úr fogadjon, de a megkereséseimet válaszra sem méltatja.

– Milyen balettet érintő kérdésekről lett jogosult a főzeneigazgató dönteni?

– Minden lényegesről. A balettegyüttes munkájáról, a szólisták foglalkoztatásáról, a premiertervekről, a koreográfusok és vendégművészek szerződtetéséről. A minisztériumban azzal nyugtatgattak, hogy úgyis minden marad a régiben, a főzeneigazgató le fog mondani ezekről a jogokról a javamra. Tekintettel arra, hogy az Operaház egyszemélyi vezetésű költségvetési intézmény, mindenért a főigazgató a felelős. Ha a minisztérium úgy döntött, hogy ebbe a struktúrába beiktat egy főzeneigazgatót, aki megkapja a főigazgató művészeti kérdések-

re, sőt még a műhelyek irányítására vonatkozó döntési jogait, akkor – azt gondolom – jogosan várjuk el, hogy a balettnak is olyan kompetenciákkal bíró vezetője legyen, aki dönthet a balettet érintő művészeti kérdésekről. A helyzet most rosszabb, mint volt. Ahelyett, hogy átruházták volna a főigazgató balettra vonatkozó jogait a balettigazgatóra, közbeiktattak egy főzeneigazgatót, és neki adták át a balett felett való rendelkezés jogát. Ezzel a balettigazgató még hátrább került a hierarchiában, még több gazdája lett a balettegyüttesnek. A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy eggyel több aláírást kell begyűjtenem, ha tenni akarok valamit, vagy dönteni akarok valamiről.

– Hogyan osztották el a jogokat és kötelességeket az Operaház vezetőségében a főzeneigazgató megjelenése előtt?

– 1995-ben miniszteri kinevezettként lettem balettigazgató, úgy, mint most a főzeneigazgató. Akkor a főigazgató és a balettigazgató a minisztérium alkalmazottja volt, nekem a főigazgató volt a munkáltatóm. Később – a tudtom nélkül – a balettigazgató kinevezési jogát a minisztérium átadta a főigazgatónak. Ezt akkor is sérelmeztem, de mivel másfél éve voltam igazgató, épphogy elkezdett munkával, tele tervekkel, folyamatban levő szerződésekkel, nem csináltam az ügyből problémát. Arra gondoltam, hogy a következő alkalommal, amikor struktúra- vagy főigazgató-váltás lesz, módomban áll majd a kulturális miniszterrel értékelni a helyzetet, és megfelelő megoldást találunk. Az előző főigazgató, Szinetár Miklós úgy oldotta meg a problémát, hogy belső igazgatói utasításban a balettigazgatóra ruházta a balettel kapcsolatos döntési jogot, a döntéseimért a felelősséget „felfelé" pedig ő vállalta. A mostani struktúrában is a főigazgató vállalja mindenért a felelősséget, csak az én döntéseimet előbb a főzeneigazgatónak ratifikálnia kell. Hogy ennek mi az értelme, számomra megfejthetetlen.

– Ön és az új főzeneigazgató, Győriványi Ráth György között történt-e már egyeztetés arról, hogy hogyan képzelik el a döntések mechanizmusát?

– Feltétlenül el kell mondanom, hogy Győriványi Ráth György személyével egyetértek, benne voltam a pályázatát elbíráló kuratóriumban, és rá szavaztam, annak ellenére, hogy végig hangsúlyoztam: a szisztémával nem értek egyet, az új struktúrát a balett számára megalázónak érzem. Győriványival személy szerint jól megértjük egymást, semmi probléma nincs közöttünk, de azzal nem tudok egyetérteni, hogy két ember személyes kapcsolatára alapozódjanak egy művészeti ág lehetőségei. A főzeneigazgató úr garantálta, hogy minden eddigi jogomat gyakorolhatom, minden úgy lesz, ahogy eddig volt, elmondta, hogy

Harangozó Gyula portréit Schiller Kata készítette

nem akar a balettel foglalkozni, nem is ért hozzá. Ez a hozzáállás egyrészről akár megnyugtató is lehetne, másrészről viszont a minisztérium részéről felelőtlenségnek tartom, hogy az idejében érkezett kérés és figyelmeztetés ellenére olyan struktúrát hozott létre, amely két ember személyes viszonyára építi a balettművészet jövőjét. Ha Győriványi úr bármi miatt itthagyja az Operát, vagy ne adj' isten valami történik vele, és jön egy olyan ember, aki nem szereti a balettet, akkor jaj nekünk. Ezt a kiszolgáltatottságot nagyon sérelmezem. A magyar balettművészet az elmúlt több mint ötven évben itthon és külföldön is hatalmas sikereket ért el. Mi igazán sokat tettünk és teszünk hazánk imázsáért, az elmúlt szezonban is Törökországban és Mexikóban tízezrek előtt arattunk tomboló sikert, nagy sajtóvisszhangot keltve. Ez a művészeti ág és ez az együttes itt van kéznél, még horribilis összegeket sem kell belepumpálni, csak méltányos elismerésre van szüksége, és annyi autonómiára, hogy nyugodtan tudjon tovább dolgozni.

– A következő évad műsorterve elkészült. Okoz-e már látható, gyakorlati nehézségeket az új struktúra, vagy zökkenőmentes lesz az átmenet?

– A strukturális változások június elsejével léptek életbe, azóta nincs kompetenciám arra, hogy a jövő évad két balettpremierjének még nyitott kérdéseit a külföldi koreográfusokkal, Jiří Kyliannal és John Crankóval megtárgyaljam. Kértem Győriványi urat, hogy vállaljon hivatalosan garanciát arra, hogy a két premier az általam kötött megállapodásoknak megfelelően fog létrejönni. Ő – teljesen érthetően – kitért ez elől, mondván: a kérdés anyagi vonatkozásai miatt meg kell várni a főigazgató kinevezését – amit a hónap közepére ígértek. Ma már tudjuk, hogy szeptember előtt nem lesz új főigazgató, Kylian asszisztense pedig már szeptember 3-án kezdené a betanítást. Jiri Kylian ma a világ egyik legkeresettebb koreográfusa, négyévi munkámba került, hogy szerezzek tőle az Operaházba darabot. Most az az érzésem, ez a premier már elúszott. A legnagyobb kár a nézőt és a balettművészetet éri, de a szavahihetőségem is csorbát szenvedett. Külföldi partnereimet értesítenem kellett arról, hogy az Operaházban történt strukturális változások miatt nem tárgyalhatok felelősséggel. A főzeneigazgató úrnak felajánlottam, hogy egészítse ki a deklarációmat az állásfoglalásával, és együtt küldjük el a leveleket. Ő ezt megtette, levelében biztosította a külföldi feleket, hogy minden, amit letárgyaltam, érvényes, csak a véglegesítéssel egy kicsit várni kell. Hogy ők mennyit akarnak várni, azt nem tudom. Talán ha a miniszter úr január óta alkalmat talált volna arra, hogy beszéljen velem a balettegyüttes helyzetéről a főzeneigazgatói pályázat tükrében, több esélyünk lett volna a folyamatosság fenntartására. Ugyanezzel a bizonytalansággal kell szembenéznem a következő évadban fellépő vendégművészek szerződtetésével kapcsolatban.

– A hattyúk tava *májusi bemutatója után nem sokkal munkaértekezleten tájékoztatta az Operaház balettművészeit a kialakult helyzetről. Elmondta azt is, ha a minisztérium belátható időn belül nem biztosít a színházon belül a balett számára autonómiát és az operaműfajéhoz hasonló jogokat, akkor – nem látván a felelős vezetés lehetőségét – lemond. Ezt követte egy balettigazgatói nyílt levél a próbatáblán, majd a bejelentés és a levél részletei megjelentek a sajtóban is. Melyek azok a feltételek, amelyeknek megvalósulása esetén folytathatónak ítéli az igazgatói munkát?*

– Az Operaházban két különböző művészeti ág képviselői dolgoznak együtt. Az egyik a másiknak ki van szolgáltatva. Én azt szeretném, ha a felső vezetés elismerné, hogy két

egyenrangú művészeti ágról van szó, és egyik sem alárendeltje a másiknak. Abban a pillanatban, amikor ez az Operaház alapító okiratában megfogalmazódik, már csak tárgyalás kérdése, hogy a szervezési és működési szabályokat hogyan lehet úgy kidolgozni, hogy az mind a két fél számára megfelelő legyen. Akkor lehet ésszerűen megosztani a jogokat és a büdzsét, akkor lehet tárgyalni premierekről, próbabeosztásról és műhelykapacitásról. Az Operaház azért van, hogy teljesítse évi, körülbelül háromszázötven előadását. Ha ennek durván az egyharmada a baletté, akkor a bemutatókra és a vendégművészek szerződtetésére rendelkezésre álló összeg harmadát is neki kell megkapnia. Évadonként két premierlehetőséget kell biztosítani a balettegyüttes számára, az egyiket az Operaházban, a másikat az Erkel Színházban vagy akár külső helyszínen. A premierekhez pedig színpadipróba-lehetőségek kellenek és műhelykapacitás. Ahhoz hogy ez korrekten és békésen működhessen, alapító okiratban kell rögzíteni, hogy az Operaház kéttagozatú dal- és balettszínház, és a struktúrát úgy kell kialakítani, hogy a főigazgató alatt – egyenrangú partnerekként – egymás mellett működjön főzeneigazgató és balettigazgató. Az Operában, amíg nincs új főigazgató, mindezekről nem tudok kivel tárgyalni, a kulturális miniszter pedig – ahogy már említettem – nem fogad.

– Mekkora az esélye most annak, hogy belátható időn belül a balett igényeinek megfelelően változzon a helyzet?

– Ha az érintettek nem csinálnak hiúsági kérdést az ügyből, akkor igen rövid idő alatt létre lehet hozni a jogi és szervezeti módosításokat. Ennek az új főigazgató kinevezésével párhuzamosan kellene megtörténnie, mert ha most nem történik meg, miért történne meg később.

– Járható az az út, hogy a balettigazgató az új főigazgatóval és főzeneigazgatóval együtt megfelelő megoldást talál, és annak megvalósítását közösen indítványozza a kulturális minisztérium illetékeseinek?

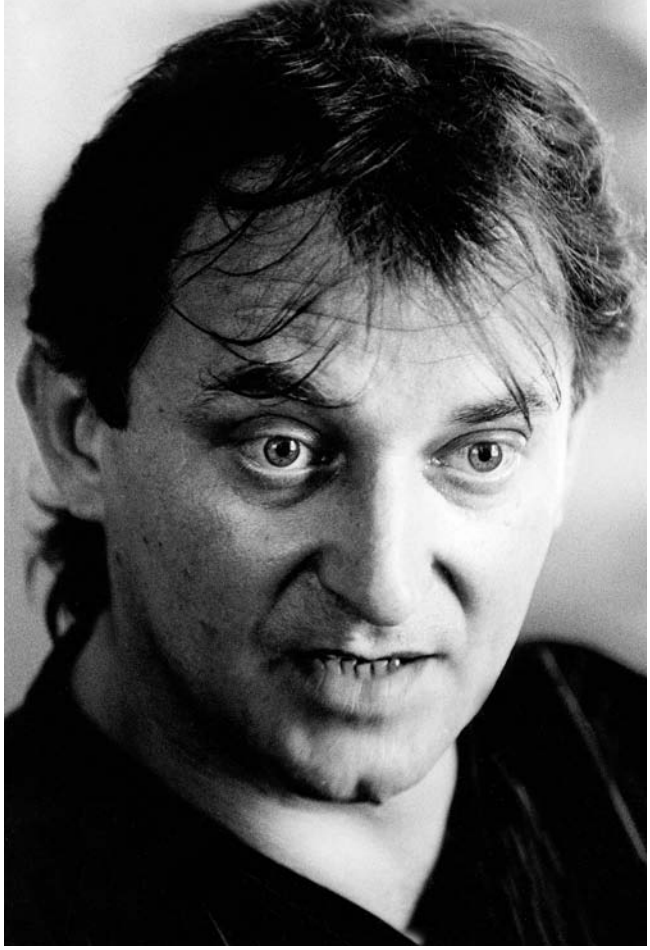
– Nem hiszek ebben. A főzeneigazgató úr – amellett, hogy szereti a balettet – már kifejtette nekem, hogy nem tartja működőképesnek azt a modellt, amely szerint az Operaház kéttagozatú színház lenne, ahol a balett közös főigazgató alatt az operáéhoz hasonló jogokat élvez. Az sem logikus, hogy a leendő főigazgató nyertes pályázata után a kiírásban foglalt feltételeket kritizálva meg akarná változtatni azt a struktúrát, amelynek működtetésére pályázott. Csak abban bízom, hogy a minisztériumban belátják: nem presztízskérdés számomra, hogy igazam legyen, hanem azt szeretném elérni, hogy két művészeti ág békében és gyümölcsözően éljen egymás mellett.

■

A Harangozó Gyulával folytatott beszélgetés után néhány nappal Várhegyi Attila, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának politikai államtitkára – a Magyar Táncművészek Szövetsége elnökének kérésére – fogadta Novák Ferencet és Kiss Jánost. Eszmecseréjük témája a Nemzeti Balett Operaházon belüli helyzete volt.

KISS JÁNOS balettművész, a Győri Balett igazgatója, a Magyar Táncművészek Szövetségének elnöke:

„Az elmúlt tíz évben, mióta a Győri Balett igazgatója vagyok, mindig szem előtt tudtam tartani az egyik legfontosabb alaptételemet, amely röviden így hangzik: a művészetnek a politika felett kell állnia. Ettől függetlenül – ezt tudomásul kell venni – az élet rendje az, hogy a művészek bizonyos szempontból ki vannak szolgáltatva a politikának. Ez így volt évszázadokkal ezelőtt is: születtek remekművek úgy, hogy létrejöttüket uralkodók támogatták, és mindig előfordult, hogy támogatás híján meghiúsultak alkotások. Mint táncművészt elkeserít az a helyzet, hogy jelen pillanatban nincs megfelelő válasz arra, hogyan tud a Nemzeti Balett a jövőben működni. De bízom abban, hogy a minisztériumi tisztségviselőkben meglesz az a bölcsesség, amellyel belátják: a balettegyüttes törekvése az önállóságra azt a célt szolgálja, hogy az operaházi balettművészek megfelelő körülmények között, rögzített jogokkal, biztos büdzsével tudjanak dolgozni. Létkérdés, hogy a Magyar Nemzeti Balett végre rangjához méltó helyre kerüljön. Ha bárhol, bármelyik színház élére kineveznek egy prózai színházi rendezőt, akkor – művészi beállítottsága révén – a prózai társulatot fogja erősíteni. Ha a színház többtagozatú, a pénz a prózai részleghez fog áramlani, a többi tagozat hátrányba kerül, mert az igazgató szívéhez az a műfaj áll közelebb. Nagyon jó lenne, ha az Operaház balettegyüttese részleges függetlenséget kapna, ha a mindenkori balettigazgató tudná, hogy azt az egy forintot, ami az övé, nem vehetik el tőle, és ha tud, ehhez még szerezhet, és azt ő költheti el. Senkinek az érdekét nem sértené, ha a Magyar Nemzeti Balett tiszta viszonyok között működne.



Nekünk Győrben a nyolcvanas évek elején sikerült elérnünk a Győri Balett függetlenségét. A Győri Nemzeti Színházban két önálló intézmény működik, és ez ideális. Ez több munkát, több felelősséget jelent, de nagyobb művészi biztonságot és minimális kiszolgáltatottságot is. Nekem a színház igazgatójával természetesen folyamatosan egyeztetnem kell, de kijelenthetem: kitűnő az együttműködésünk. Közös célunk és érdekünk, hogy az egész intézmény sikeres legyen. Győr városa a színház rendelkezésére bocsátja a ház fenntartási költségeit, a balett pedig külön kapja meg a működéséhez szükséges összeget. A premierek és a műsor tervezésénél a balett ugyanolyan jogokkal rendelkezik, mint a színház bármelyik részlege.

Az Operaház működését csak nagy vonalakban ismerem. A Várhegyi államtitkár úrral folytatott beszélgetéskor az volt a benyomásom, hogy az államtitkár úr is törekszik arra, hogy a balettegyüttes mindig jusson hozzá ahhoz a biztos pénzösszeghez, amellyel az évadonkénti két premierjét létre tudja hozni, és hogy az Operaház vezetősége vállaljon felelősséget azért, hogy a balett az igényelt műhelykapacitást pontosan megkapja. Maximálisan támogatják a balettigazgató teljes művészi szabadságát is. Nagyon jónak tartanám, ha a kulturális miniszter az Operaház balettigazgatói posztjának rangját azzal erősítené, hogy maga nevezi ki a személyt a pozícióba. Ez összefügg a jogok és felelősségek színházon belüli elosztásával, és működési kérdés, nem politikai. Az államtitkár úr álláspontja szerint mindenképpen meg kell várni az új

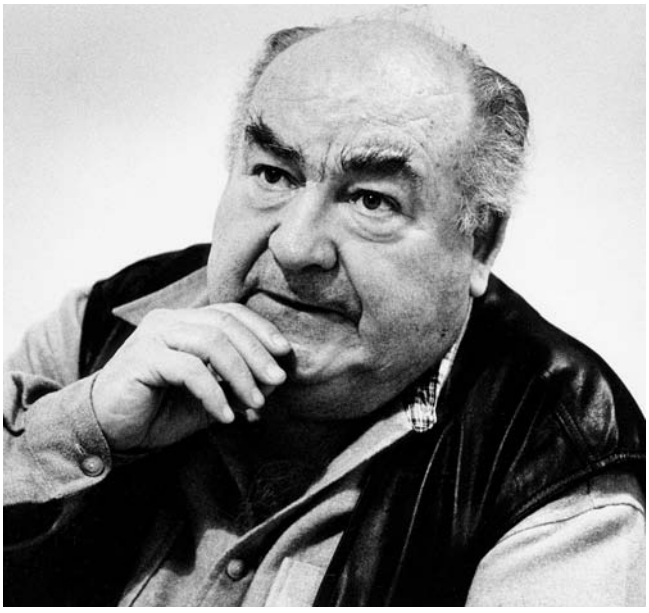
főigazgató kinevezését, és a teljes vezetőség tudja majd ezeket a kérdéseket megvitatni.

Megértem, hogy Harangozó Gyula elkeseredésében a nyilvánosság elé vitte a balettegyüttes ügyét, de a botrány nem használ a társulatnak. Az Operaház balettegyüttese mindig a sikereiről volt híres, nem a botrányairól. Optimista vagyok, bízom abban, hogy a szükséges párbeszéd kialakul, és a balettegyüttes jogait az Operaház szervezeti és működési szabályzatában mindkét fél számára megfelelő módon sikerül rögzíteni."

■

NOVÁK FERENC koreográfus-rendező, a Honvéd Együttes művészeti igazgatója, a Magyar Táncművészek Szövetségének társelnöke:

„Az Operaházba kineveztek egy főzeneigazgatót, akinek a szerződésében az áll, hogy a színház egész művészeti életének irányítása az ő dolga. Az első sikertelen pályázat után most újabb pályázatot írtak ki a főigazgatói poszt betöltésére. A Várhegyi Attila államtitkár úrral folytatott beszélgetésből kiderült, hogy ebbe a pozícióba nem művészembert, hanem menedzser típusú vezetőt keresnek. Az anyagi és minden egyéb lényeges kérdésben majd a főigazgató dönt, ennyit lehet tudni, de az új struktúrának megfelelő szervezeti és működési szabályzat még nem alakult ki. A minisztérium nehezményezi, hogy még nincs új főigazgató, az Operaház vezetői még nem ülhettek le egymással egyeztetni, de a balettegyüttes helyzetével kapcsolatban már elkezdődött egy nyilatkozatsorozat, nemzetközi levelek indultak útjukra. De meg kell érteni Harangozó Gyulát is. Az elmúlt három-négy évben olyan sérelmek érték elsősorban az Operaház gazdasági vezetősége részéről, amelyek rémmesébe illenek. Példa erre a Bécsi Operaháztól fillérekért megvásárolt *Sylvia*-díszletek esete, amikor a szerződés ellenére a már leszállított díszleteket nem voltak hajlandók kifizetni egészen addig, amíg a bécsiek perrel nem fenyegetőztek. Mivel



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

végig Harangozó Gyula tárgyalt, ezzel a Bécsi Opera vezetői előtt lehetetlen helyzetbe hozták. Ugyanilyen helyzetbe került akkor is, amikor világhírű koreográfusokkal állapodott meg arról, hogy idehozzák a darabjukat, de nincs, aki aláírja a szerződést, mert ő erre nem jogosult.

Kiss Jánossal voltunk Győriványi Ráth Györgynél is. Ő korrekt úriember, de szerintem ekkora apparátushoz nincsenek megfelelő vezetői tapasztalatai. Bár kisebb szervezetnek – öt részlegnek és kétszáz embernek – vagyok másfél évtizede a vezetője, de vannak tapasztalataim. Ő nem nagyon tudja, hogyan kell koordinálni, azt gondolja, mindennel foglalkoznia kell. Ha így lesz, hamar meg fog bolondulni. Ahogyan én is megbolondulnék, ha nálam nem lenne önálló a műszaki vezető, a tánckarvezető és a zeneigazgató.

Az Operaházban van egy balettegyüttes, amely – megítélésem szerint – Harangozó hatéves vezetése alatt ismét világszínvonalúvá érett. Erre az egész országnak büszkének kellene lennie. A minisztérium hibázott azzal, hogy Harangozót bizonytalanságban hagyta, nem beszélték meg vele előre az elképzeléseiket. Az évadzáró társulati ülésen a kulturális miniszter egyetlen szóval sem említette, hogy a házban van balett is, pedig ez jelenleg az Operaház egyetlen világszínvonalú részlege, ezt Győriványi főzeneigazgató úr is elismerte, sőt többször hangsúlyozta. A régi sérelmek és az újdonsült udvariatlanságok késztették Harangozót arra, hogy kiélezze a helyzetet. Én mint öreg, tapasztalt vezető ilyen helyzetben megvárom a főigazgatót, és azt mondom, üljünk le tárgyalni.

Az államtitkár úrral megállapodtunk abban, hogy hárman, Harangozó Gyula, Kiss János és én készítünk egy javaslatot arra, hogy mi mindennek kellene benne lennie a szervezeti és működési szabályzatban ahhoz, hogy a balettegyüttes viszonylagos önállósága biztosítva legyen. Az eldöntött tény, hogy a balettigazgató nem lesz újból miniszteri kinevezett, de az államtitkár úr megígérte, hogy az általunk benyújtott javaslatban leírtakat figyelembe fogják venni. Szerintem a mindenkori balettigazgatónak meg kell adni a szerződtetés és a műsorpolitika kialakításának a jogát, és meg kell határozni minden évadban előre azt az összeget, amelyet új balettek bemutatására lehet fordítani. Az, hogy egy gazdasági igazgató, aki általában nem ért a művészethez, úgy packázzon a kifizetésekkel, ahogy kedve tartja, megengedhetetlen. Tehát meg kell határozni, hogy miben legyen önálló a balettigazgató, és utána Harangozó Gyula döntse el, hogy olyan feltételekkel akarja-e vállalni. A minisztériumban a balettet külön intézményként nem tudják elképzelni, de például az államtitkár úr a maga részéről egyáltalán nem zárkózik el attól, hogy a balettegyüttes bizonyos autonómiára szert tegyen. De az erről való tárgyaláshoz meg kell várni az új főigazgató kinevezését. Enélkül lehetetlen dűlőre jutni. Úgy tudom, ehhez Rockenbauer miniszter úr is ragaszkodik. Harangozó Gyula részéről nem célszerű régi sérelmek miatt az új struktúrára megelőlegezett bizalmatlansággal tekinteni. Szerintem itt nem politikai konfliktusról van szó, de ha Harangozó lemond, tülekedés kezdődik a balettigazgatói székért, és lehet, akkor már a politika is közbe fog lépni. Harangozónak nagy felelősséggel kell meghoznia döntését."

■

Rockenbauer Zoltán kulturális miniszter június 29-re hivatalába kérette Harangozó Gyulát, ahol a balettigazgató Ferencz I. Szabolcs kabinetfőnökkel az Operaház balettegyüttesének aktuális problémáiról tárgyalt. A megbeszélés után Harangozó Gyula az alábbi kiegészítő nyilatkozatot tette:

„A közel egyórás eszmecsere után sem tudok átütő eredményről beszámolni. A minisztériumban nem értik, vagy nem akarják megérteni, hogy az Operaházban két különböző művészeti ág képviselői dolgoznak. A színház irányítására vonatkozó koncepcióval kapcsolatban elmondták, hogy elméletben elképzelhető háromszemélyes vezetőség is (főigazgató, főzeneigazgató, balettigazgató), de ők a kétszemélyest (főigazgató, főzeneigazgató) tartják jobbnak. Ha az új főigazgató mégis a háromszemélyes felelős vezetést igényelné, készek újból tárgyalni a témáról. Én arra az esetre, ha nem ismerik el a balettművészet egyenrangúságát, és nem állhatok felelős vezetőként a balettegyüttes élén, megerősítettem lemondási szándékomat."

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE: KUTSZEGI CSABA

Koltai Tamás

Muzikális hibrid

■ MISKOLCI OPERAFESZTIVÁL ■

Rigoletto: Jurij Nyecsajev, a herceg: Giuliano de Filippo

Az éppen válaszúton levő magyar operajátszás szempontjából komoly tanulságokkal szolgálhat az először megrendezett Miskolci Operafesztivál. A válaszút drámai. Vagy végképp a periféria, vagy lassú fölzárkózás. Az opera ma nem szerepel a megjelenítő (teátrális) művészetek hazai térképén, mértékadó kulturális körök nem jegyzik a szellemi-érzéki értékek piacán. Az elmúlt színházi évad kiemelkedő produkciója, a Szentivánéji álom *című Britten-opera a Szegedi Nemzeti Színház előadásában jellemző módon csak nagy nehézségek árán kerülhetett a szezon legjobbjait fölvonultató Pécsi Országos Színházi Találkozó válogatásába. Bartók* Kékszakállúja, *amely Kovalik Balázs rendezésében hozzáértő szakemberek egyöntetű véleménye szerint története során először kapott a zenedrámai tartalommal egyenértékű színpadi megjelenési formát, magukat hivatásosaknak tartó nyeglék körében* süket szemekre *talált. (Remélem, világos a képzavar jelentése.)*

Az opera nálunk alig több, mint a Felsenstein emlegette jelmezes koncert. A zenei és a színházi átlagszínvonal országszerte közepes. Nincsenek jelentős karmester-egyéniségek és rendezők – főként a hivatásukat kizárólag e műfajnak szentelők között –, az énekesállomány kiöregedett vagy képzetlen, az ízlés múlt előtti századi, a közönségigény nulla. Ha a mai színház jórészt szolgáltatóipar, a mai opera szatócsbolt. Szellemileg olcsó árut kínál, a legkönnyebben eladható (kommersz) fajtából. A biztonságra törekvés kiöli a minimális ambíciót. A karmesterek idült rendezőellenessége, a rendezők alacsony művészi kalibere az elsőségért folytatott kisszerű küzdelmek színterévé teszi az operaszínpadot. Némi reményt ad, hogy a közelmúltban föllépett néhány fiatal művész: karmesterek (Oberfrank Péter, Kesselyák Gergely), rendezők (Kovalik Balázs, Zsótér Sándor) és énekesek, akik az operát nem múzeumi tárgynak vagy jelmezes koncertnek képzelik el, hanem ambiciózus összművészetnek, keresetlenebb kifejezéssel: zenés drámának. Csakhogy a dolgok mai állása szerint a fülemüle nem nekik fütyül. Ha a közeljövőben hibernált előadásokat fognak kiolvasztani markáns rendezői karakterek helyett szerződtetett asszisztensek, és teoretikus szintre emelkedik az a sületlenség, hogy ez vagy az a színpadi eszköz „nem illik" ehhez vagy ahhoz a zenéhez, mert a zeneszerző „nem így képzelte el" (a drámai színházban már sikerült túljutni ezen az őskövületen), akkor a magyar operajátszás végképp a margón túlra szorul. Függetlenül attól, hogy zenei ínyenceknek készült elitoperáról, populáris használatra szánt népoperáról vagy ezoterikus modern operáról van szó. (Mely idült kategóriák legföljebb munkahipotézisnek jók.)

A Miskolci Operafesztivál kitekintést adott Kelet-Európa (no jó: Közép-Kelet-Európa) egy szegmensére. Fogjuk föl regionális találkozónak, s tüstént felejtsük el a Salzburg- és

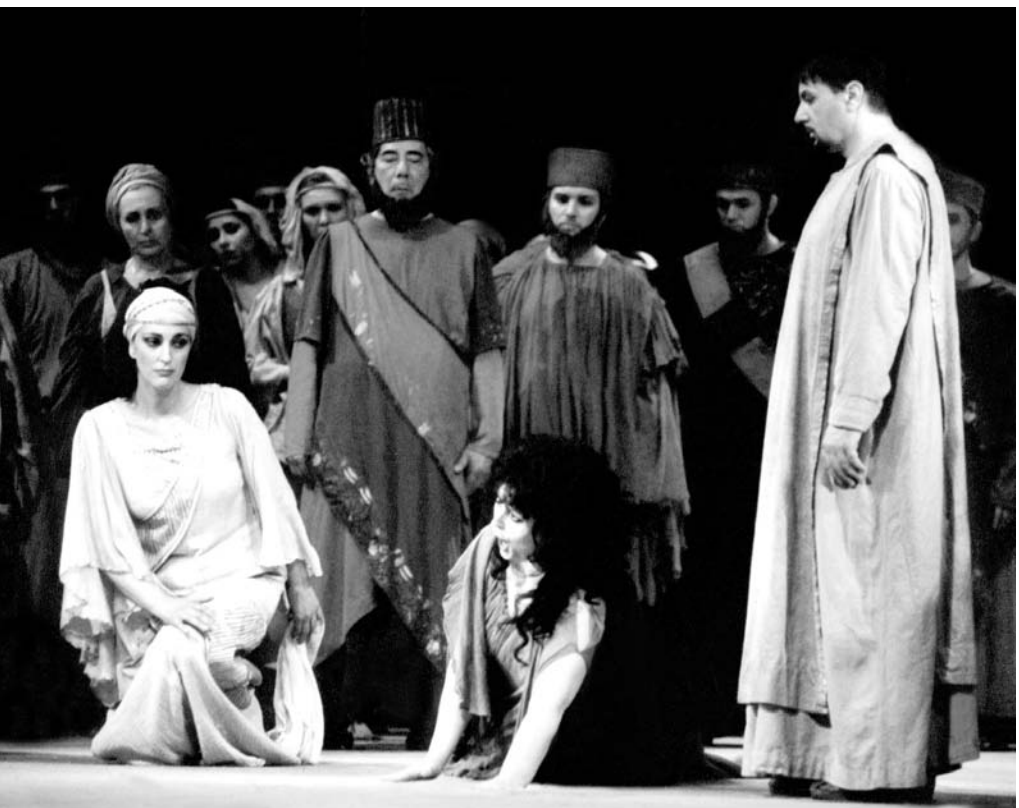
Bayreuth-párhuzamot. Emeljük magasra a mércét, legyen továbbra is fanfárszignál a toronyban, nincs ezzel semmi baj, de ne a sznob pazarlást, a gazdagságot, a nagypolgári hivalkodást próbáljuk utánozni (úgysem fog sikerülni), hanem a következetes szellemi arculatot. Ha tetszik, a szemléletet (koncepciót), amely inkább megtámadja, mintsem kiszolgálja a konvenciókat. Ez Salzburg és Bayreuth legnagyobb erénye (Salzburgé a leköszönő Mortier-érával talán az idén utoljára, Bayreuthé is, meglehet, csak addig, amíg él az öreg Wolfgang Wagner). Miskolc kizárólag akkor lehet a jövőben *valamilyen*, ha kérlelhetetlen lesz egy szuverén nézet kialakításában. Ha olyan produkciókat hoz létre vagy hív meg, amelyek megfelelnek ennek az adott esetben széles skálán, mégis meghatározott szemléleti és ízlésvilágon belül mozgó (tehát semmiképp sem doktriner módon „egyforma") előadástípusnak. Az idei, első találkozó – bocsánatos – bűne, hogy nem működött semmiféle rendező elv, szellemi-művészi irány a műsor összeállításában. Olyan előadások jöttek, amelyeket – úgy tűnik – idefújt a szél. Nyilván szervezési és gazdasági okok is közrejátszottak az esetlegességben, ami első alkalommal még elfogadható, de jövőre már nem lesz az.

Valószínűleg egyik produkció sem volt reprezentatív abban az értelemben, hogy karakterisztikusan jellemezné a régiót, amelyben született. Más szóval *A trubadúr* archaikus kijevi előadásából nem vonhatunk le általános következtetéseket az ukrán–orosz operajátszás egészére (tudjuk, hogy számos kisebb avantgárd társulat működik mindkét országban), és az is valószínűtlen, hogy a teljes mértékben hazai erőkből álló zágrábi *Nabucco* minőségi fölénye a nemzetközi gárdával kiállított prágai *Aidá*val szemben – egyébként a rendezőjük ugyanaz – a cseh és a horvát opera teljes spektrumára nézve iránymutató volna. A kínálat szélsőségei önmagukban is elég tanulságosak ahhoz, hogy példával szolgáljanak a zenei-teátrális fölfogások széles skálájára.

A Verdi-év tematizálta az idei fesztivált, így a legnépszerűbb XIX. századi klasszikus értelmezésének variációit kaphattuk meg a XXI. század elején. *A trubadúr* említett kijevi előadása – a társulat hivatalos neve: Ukrán Nemzeti Tarasz Sevcsenko Opera- és Balettszínház – bájos archaikusságával überolta még ifjúkorom, az ötvenes évek egynémely feledhetetlen élményét is. Valószínűleg akkor – és éppen *A trubadúr*ban – láttam utoljára tűz gyanánt vidáman lobogni ventilátor fútta papírcsíkokat, amelyeket rejtett lámpa világított meg alulról vörös fénnyel. Valentyina Reka rendezésében – és ez túltett legszebb emlékeimen – még a lámpa zsinórját is végig lehetett követni a színpad széléig, a takarásig. Az égő fáklyának kiképzett láng alakú lámpák is ismerősek voltak (valaha tűzrendészetileg tiltották színpadon a nyílt lángot), akárcsak a vászonra festett zárdafalak, amelyek enyhén fodrozódtak a színpadon esett lépésektől. Ha parodizálni akarták volna az évszázados operai manírokat, aligha sikerült volna olyan jól, mint így, hogy láthatóan komolyan vették a *stílust*. Manrico például talpig páncélban, lehúzott sisakrostéllyal jelent meg a második képben, s bemutatkozván az utóbbit föltolta homlokán („Manrico io son!"), ami ha meggondoljuk, éppen így természetes, mert csak annak kell fölfednie magát ismerősei előtt, akinek eddig nem látták az arcát, noha egy ideje már ott volt közvetlenül előttük. Kétségkívül jelentett némi izgalmat, hogy milyen arcot rejt a bádog mögül éneklő páncélos vitéz – egy pillanatra fölrémlett előttem Danny Kaye a *Kopogd le a fán!* című egykori filmparódiából –, aztán kiderült, hogy az előzetesen ígért szereposztástól eltérően Olakszandr Vorstrjakovot rejti, aki a házi információ szerint maga a színház igazgatója. Ez csak addig volt meglepetés, amíg világra nem jött, hogy mind az öt főszereplő, Ferrandót, az öreg harcost is beleértve – plusz a karmester – más, mint aki a műsorfüzetben szerepelt (nem mintha a csalódás moraja hullámzott volna végig a nézőtéren az ismeretlen arcok láttán, a nézők föltehetően nem voltak abban a helyzetben, hogy pregnánsan megítéljék a különbséget), és ez némi találgatásra adott alkalmat. Az előzetes szereposztás talán csalétek volt, és utóbb a zsíros nyugati útra a színházi vezetők – szakszervezeti bizalmi stb. – vették át a szólamokat. De nem piszkoskodom, mert *A trubadúr* el volt énekelve; bár *mindig* legalább így lenne elénekelve nálunk is. Ami az említett direktor-Manricót illeti, robusztus ötvenes, egészséges, erős, Pertile-kemény hang, és állta a sarat. Bevallom, én még a Strettát nem hallottam így senkitől. Először is a Strettánál minden tenor – Simándyt kivéve – be van szarva. (Elnézést, ezt nem lehet másképp mondani.) Nem csoda, hogy ha utána kirohannak a várból, azonnal elfogják őket. Vorstrjakov meg úgy énekelte, mint aki száz Luna-sereget legyőz. (El is mentem a felvonás végeztével a színházból, féltem, hogy új befejezése lesz az operának.) Nem beszélve az ária végső kórusrészéről, ami alatt a szerencsétlen, beszart tenorok rendszerint hátat fordítanak a közönségnek, nyelnek, köpnek, krákognak, köszörülik a torkukat, bágyadtan emelgetik a kardjukat, de egy hangot sem énekelnek a partiturából, mert spórolnak, hogy valahogy kijöjjön belőlük az utolsó, de csak a legutolsó „Allarmi!" magas céje. Nem így a kijevi igazgató. Ő a kórus alatt is háborítatlanul énekelte a maga szólamát, megvolt a „madre infelice", minden, a három „Allarmi" és a harmadik végén a magas cé. És még maradt benne szusz.

Egyáltalán, az összes énekes elszámolt az összes hanggal. Nem szeretném, ha bárki azt hinné, ironizálok, az előadás zeneileg több mint korrekt, jó a zenekar, az énekkar kiváló, tömören szól minden szólam (főként a férfikar), más kérdés, hogy kissé dalárdásan, külsőleg is olyan az egész, mint egy jelmezt öltött szakszervezeti kórus, ha dologtalanok a színpadon, leülnek a lépcsőre, és édesdeden nézik a közönséget. (De volt egy kedvencem, úgy vettem észre, többen kinéztük magunknak, hetvenes bácsi, többnyire a jobb szélen, a tenorszólamban, olyan elánnal, mimikával és

Diana Hilje (Fenena), Neli Manuilenko (Abigél) és Hrid Matić (Izmael) a Nabuccóban



Francesco Petrozzi (Radames), Jordanka Derilova (Aida), Ales Hendrych (Amonasro) és az etióp divatrevü az Aidában

intenzitással énekelt, mintha ő volna a címszereplő.) Persze, hogy mi ez a muzikális hibrid, amit operának nevezünk, és amit színpadon játszanak jelmezes színészek, ám énekelnek benne (ráadásul gyakran egyszerre), ahelyett, hogy beszélnének – nos, erről az apróságról a kijeviek nem tudósítottak. Abszolváltak egy munkát, amelyben totálisan elsikkadt a kifejezés személyessége, sőt maga a kifejezés is (ha ezen az emberi hang és a hangszerek együttese révén összehangzó tartalmat, profánabb szóval mondanivalót értünk).

A kijevihez hasonló „nemzeti opera" jellegű (hazai erőkre épülő) produkció kettő volt még Miskolcon: a Kolozsvári Magyar Opera *Simon Boccanegrá*ja és a Zágrábi Opera *Nabucco*ja. Az egykor híres, mára kissé kivérzett kolozsvári együttesnek a *Simon Boccanegra* nem tartozik a legjobbjai közé; mindenesetre kissé túlkoros (emiatt kevés színházi illúziót kelt), és zeneileg is egyenetlen. Aligha exportra született (az egyetlen Verdi-előadás volt a fesztiválon, amelyet nem olaszul énekeltek), és úgy is hatott, mint ami több évtizede a raktárban porosodik, s erre az alkalomra megpróbálták regenerálni. Mindenesetre kínos ma már éltes és testes énekeseket ifjú szerelmesekként színpadra vinni, még akkor is, ha Kirkósa Júlia hangja igen szépen kinyílik a magasságokban. A díszlettervező Székely László és a rendező Kürthy András megpróbálja jelezni, hogy az elmúlt negyven évben azért történt némi változás az operaszínpadon; előbbi a megvilágításra alkalmas díszlet-architektúrával, utóbbi a szereplő csoportok megmozgatásával, például amikor a prológusban összefogózott festői csoportok oldalaznak oda-vissza a színpadon éneklés közben (mintha a Horatiusok és Curiatiusok vászna ihlette volna meg a rendezőt). A patríciusok és plebejusok „parlamenti" elrendezése érzékletes tabló, és szép a Békedalban fokozatosan visszahúzódó fény – a végén csak Albiani (Hercz Péter) és Boccanegra (Bancsov Károly) marad megvilágítva –, de ugyanez „odafelé", tükörszerűen is szép lenne, a crescendóra kivilágosodó színpaddal. Ebben az előadásban azért volt egy igazi személyiség: Airizer Csaba Fiescója. (Bár a vokális teljesítmény már nem a régi.)

Annál nagyobb – és kellemes – meglepetést szerzett a zágrábi *Nabucco*. Ez is „von Haus aus" produkció, muzikálisan perfekt karmesterrel (Veseljko Baresić), és csupa hazai énekessel, akik jó hangminőséggel, kiművelt technikával, megfelelő stílusérzékkel rendelkeznek, ráadásul még illúziókeltőek is. A nyitány első hangjaitól, amelyeket az ereszcsatorna csörgedezése se tudott megzavarni – az előadást a Csarnokhoz csatolt Nyári Színházban játszották, amely fedett lévén véd az esőtől, színpadtechnikailag tudja a legszükségesebbet, és mint szellős félszabadtér a nagyszínházzal egyenértékű alternatív játszóhelyet kínál –, világosnak látszott, hogy profikkal van dolgunk. Semmi sem volt különösebben eredeti, csak éppen *szólt és látszott az egész*. Baresić, a karmester nagy tömbökből építkezett, tökéletes birtokában volt a zenei formáknak. Spontán módon áradt a zene, egységes falanxként, tömören zengett a hatalmas kórus. Egészséges hangok jöttek össze, Ivica Cikes fiatal, kormos basszusa Zakariás főpapként, Neli Manuilenko kiegyenlített drámai szopránja Abigélként, Vitomir Marof hajlékony mélybaritonja a címszerepben (nyakatlan kockaemberként bravúrosan hozta a nyakas uralkodót), Hrid Matić érces, ha nem is korlátlan vivőerejű tenorja Izmaelként, és egy magas, nádszálkarcsú, csupa ideg ifjú énekesnő, Diana Hilje Fenena szerepében (megjelenése, kissé hisztérikus szögletessége önmagában annyira extrém volt, hogy nem kellett eldönteni, szerepfölfogásnak vagy egyszerű tanácstalanságnak vagyunk tanúi).

Ahogy a nemzetközileg ismert rendező, Petar Selem sem adott mást, mint ami kézenfekvő volt: babiloni és zsidó jelképeket,

tablókat, erős és élénk színeket, hirtelen világításváltásokat, izgékony, gyors kórusmozgásokat. A manírok modern gesztusnyelvét, ami hozzátartozik e korai Verdimű statikus szerepeihez, a karakterek dinamikájához, belső emocionális háztartásuk drámai erejéhez – nem az üres operai hadonászásáról beszélek –, a szereplők, úgy tűnik, maguktól hozták, anyanyelvi szinten. Ahogy az olaszt is. Soha rosszabbat. Ha nálunk, az Andrássy úton tudnák ezt, nem lenne gondunk egy szál se.

A geometrikus dekorativitás, ami Selem *Nabuccó*ját élvezhetővé tette, nem állt jól *Aida*-rendezésének a Prágai Állami Opera előadásában. A többnyire háttérfüggönyökre kasírozott egyiptomi szimbólumok nélkülözték a monumentalitást, a grandiózus diadalmű ünnepélyességét. Ez még nem lett volna baj; kifejezetten érdekelne egy emberléptékű *Aida* az üres Egyiptomimázs helyett. (Nem kifejezetten tetszik, hogy az ügyben – neve után ítélve – autentikusnak látszó díszlettervező, Abdel Hafíz Farghali a Nílus-parti jelenetet valamely múzeum egyiptomi kiállításra készülő, még alig berendezett termében játszatja.) Az igazi probléma, hogy a dekorált színpadon unott és nyegle játék folyik, ellentétben a *Nabuccó*éval, amely mindvégig fehérizzásban volt. Gyanítom – és nem hiszem, hogy tévednék, noha a tényen az sem változtatna –, hogy az eleven színház és a rutinos repertoárdarab különbségével van dolgunk. A prágai *Aida* fáradt, kihűlt, sokadik előadás (vagy annak látszik), a zágrábi *Nabucco* friss élmény (vagy elhiteti, hogy az).

Pedig hát az *Aida* nemzetközi produkció – az ismert típusból, amelyben nem a hírességek a legjobbak. Maga az olasz karmester, Giorgio Croci, azonkívül, hogy a keze alatt néhányszor szétesett a zenekar és az énekkar, néhány látványos lassítással hívta föl magára a figyelmet, miután megelőzően rendkívül gyors tempókat diktált. Legalább hamar befejeződött az előadás. (Viccen kívül: az *Aidá*t egy szünettel, két részben játszották, a mai nemzetközi szabvány szerint. Hamarabb volt vége, mint a szünetekkel lehetetlenül elhúzott *Nabuccó*nak, ami a két mű nettó hosszát tekintve mégiscsak abszurd. Nota bene: ennél csak a Magyar Állami Operaház egynémely előadása abszurdabb, amelyekben, hála a „korszerűsített" színpadtechnikának, néha hosszabbak a szünetek, mint a felvonások.)

A további híresebb nevek közül az Amnerist éneklő, szafaládéra fűzött Bruna Baglioni hangja az alsó regiszterben már meglehetősen megkopott, „elfásult", és bár a magasságokban még jól szólt, a kettő közti átmenet megoldhatatlan problémának bizonyult a hanyatló ágban ledező művésznő számára. Az viszont nem volt kétséges ebben az előadásban, hogy Radames miért az etióp rabszolgalányt választja a fáraó lánya és a trón helyett. A bolgár Jordanka Derilova az előadás kimagasló szereplője: fiatal, karcsú, csinos, iskolázott, szép színű szopránja van, ismeri a jelenlét és a kifejezés művészetét: elsajátította a szerephez koreografált ama gimnasztikát, mely a jó Aidák karmozdulataihoz egy művészitorna-szalaggyakorlatból veszi a mintát. Francesco Petrozzi Radameséhez hasonlót viszont még életemben nem láttam. Viszonylag fiatal és jóképű, s mondhatni, aránylag hibátlanul kiénekel minden hangot, még a nehezebbeket is. Csakhogy tökéletesen kifejezéstelenül. És közben mosolyog. Mindvégig mosolyog. Egy intellektuális, elidegenedett Radames, inkább hadügyminiszter, mint hadvezér, nem érinti meg semmi, legkevésbé Aida szerelme, noha azt állítja, hogy szereti, és igaz, ami igaz: meg

Éder Vera felvételei

Gáspár István (Leó pápa) és Kovács István (Attila) az Attilában

is hal érte. Ugyanolyan sztoikus, az objektív valóságot elfogadó, érzelemtelen-indulattalan mosollyal, ahogy élt. Haza? Szerelem? Árulás? Börtönsír? Minden csak hívság. Átmenet a közömbös elmúlásig. „Tutta è finita sulla terra per noi." *Számunkra bevégeztetett a földön.* Petrozzi már a legelején, a „Celeste Aida" helyett elmondhatná az utolsó kép sírversét. Megjegyzem, a „Celeste Aidá"-t is úgy énekli mint sírverset. Nem tudtam eldönteni, micsoda Petrozzi: montaigne-i filozófus vagy színpadképtelen énekes. (Talán az utóbbi.)

Az a baj ezzel a nyilvánvalóan igényesnek szánt, nemzetközi *Aidá*val, hogy teljesen koncepciótlan. Enigmáinak egyike, amikor az etióp hadifoglyok az utolsó törzsi divat szerinti díszes ruhaköltményekben jelennek meg (a tervező Josef Jelínek). A csatatérről egyenesen egy Versace-divatbemutatóra. A fogolyátadás a kifutón exkluzív esemény. Zenei aláfestés: Giuseppe Verdi.

A magyar produkciók önmagukban is széles skálán játszottak. A Miskolci Nemzeti Színház felújította egy régebbi *Traviatá*ját, két fiatal vendéggel, akik részt vesznek a nemzetközi forgalomban. Az örmény Marine Déinyan és a koreai Alfred Kim az új operanemzedék csereszabatos képviselői, kiművelt hanggal és a színpadi kapcsolatteremtés képességével. Körülöttük minden konvencionális, a karmester Medveczky Ádámot és a rendező Majoros Istvánt is beleértve, de semmi sem különösebben zavaró. Bájos motívum a kórus megmozgatása. A „Brindisi" alatt váratlanul hármat lépnek előre, aztán ugyanannyit hátra, majd az egészet megismétlik.

A konvenciók megtörésére szolgált az a többnapos nyilvános próbamunka (workshop), amelynek során fiatal énekesek, az Auris társulat és a társművészetek képviselői Verdi *Attilá*ját dolgozták föl Selmeczi György vezetésével, és az eredményt a fesztivál végén bemutatták a Csarnokban. A dolog jelentősége egy banalitások nélküli operai szemlélet elsajátítása a tanulási folyamatban. Az elkészült keresztmetszet profán, friss és szemtelen. Nem kísért a historizálás szelleme, az antik szimbólumokat projektor vetíti a háttérre (Silló Sándor készítette a filmes montázst), az előtérben intellektuálisan ironizált modern médiasztárok mozognak. A ruhák itt csakugyan divatkreációk (Náray Tamástól), amelyek olykor ironikus viszonyba kerülnek viselőik „történelmi" öntudatával vagy az infantilis kórus amatőr lelkesedésével. A kis létszámú, jelképes zenekart Philip de Chalender vezényelte, Kovács István formátumos ifjú Attila volt, Kolonits Klára reprezentatív Odabella, Sólyom-Nagy Máté markáns Ezio, s mivel a szereplők neve nem soroltatott föl a műsor-

füzetben, és – elég helytelenül – a produkció helyszínén sem hangzott el, méltányos Drucker Péter, Gáspár István és Böröcz László nevét is megemlíteni.

A fesztivál legizgalmasabb előadása a miskolci repertoáron szereplő *Rigoletto* volt, amelyhez erre az alkalomra a Gildát éneklő Bazsinka Zsuzsanna és a Sparafucilénak meghívott Rácz István mellé külföldi vendég főszereplőket szerződtettek. S miután mindannyian el tudták énekelni szólamukat, méghozzá elég színvonalasan, zavartalanul kibontakozhatott a karmester-rendező Kesselyák Gergely elképzelése. A két funkció összevonása egy kézbe – ha szükséghelyzet hozta is – szellempezsdítő eredménnyel járt. Kesselyák alaposan átfésülte a partitúrát és a librettót – mindkettőben új színeket fedezett föl. Megszabadult a konvencióktól, az ezerszer látott *Rigoletto*-rutintól, a szolgálatos bohóc és melegházban nevelt leánykájának melodrámai giccsgyanújától. A képmutató világ és a családi otthon ellentétére építette az előadást, apa és lánya reménytelen közeledési kísérleteiből, belső elszigeteltségükből, víziókba menekülésükből szólaltatta meg a drámát. (Zsótér Sándor kísérletezett évekkel ezelőtt hasonlóval, amikor prózai színpadon kontaminálta Victor Hugo eredeti drámáját és a Verdi-operát. Másrészről *A bolygó hollandi* emlékezetes előadásában Harry Kupfer ugyancsak az elsődleges valósággá előléptetett víziókban fogalmazta meg Senta idegenségét apjától és a nyárspolgári környezettől.)

Kesselyák fölfogásában emberibb, közvetlenebb a dráma, s persze ironikusabb, kegyetlenebb is. Többet látunk lapos történetnél. Látjuk a rejtett hátteret, a belső vágyakat, sóvárgásokat, az immorális világ képmutató agresszivitását – és az erről szóló kommentárokat. Megszűnik az anekdotikus kisrealizmus, átveszi a helyét a képi stilizáció, a zenedrámai formálás polifóniája. A herceg gőzfürdőben mulatozik, lenge lányok hegedülnek körülötte, csicsás kisegyüttes szolgáltatja a zenét, köztük egy harmonika (Verdi nem jelölte meg a partitúrában a tánczene hangszereit). Az udvaroncok torzpofákként viselik magukon a maszkot, karlendítő római sorfalat állnak a kifürdetett, babérral koszorúzott, liliomtiprásra trenírozó herceg előtt. A pázsiton tüllruhás balett-barátnék vizionált körtáncba vonják Gildát, akit fölravatalozott anyjának emléke kísért. Rigoletto szarkofágból vagy régi sírkőből kilépő keresztes lovagnak látja Sparafucilét, a bosszúálló eszközként felhasznált kocsmárost. A harmadik felvonásban árnyalakok mint lomha rongybabák szanaszét görögnek, ők kísértenek a vihar alatt fekete kámzsában és fehér kesztyűben, és ők ragadják meg az önfeláldozó Gildát, hogy faltörő kosként betuszkolják a gyilkosság színhelyére.

A zenei és a szcenikai formálás szoros egységet alkot, Kesselyák nem rendez Kesselyák ellen, viszont Kesselyák sem kontrakarírozza vezénylésével Kesselyák elképzeléseit. Jól megvannak egymással. Monterone átkait visszhangosítás öblösíti, négy hatalmas reflektor fényfüggönye fordul rá hirtelen a magasból Ljubimov-módra, a bosszúkettős hatalmas dinamikai és tempófokozását vörös fényeffekt nyomatékosítja. „Hatásvadászat", ami belefér a Verdi-melodrámába. A végzetet mindvégig valami titokzatosan pulzáló vörös embléma, varázsszem vagy kultikus tárgy jelzi a színpadfeneken. A végén aztán, amikor a címszereplő halott lányát siratja – valóban élettelen testet tart a kezében, Gilda mint hófehér vízió búcsúzik a magasban, miáltal a szegény megkéselt énekesnő megmenekül a haldoklás pianissimóitól –, kicsap a zenekarból a pokol lángnyelve.

Az énekesek bírják a strapát. Giuliano di Filippo tar fejű, gátlástalanul cinikus herceg, fekvőtámasz közben is énekel, mint a parancsolat – csak lusta és tehetségtelen énekesek ódkodnak mozgás és hangkibocsájtás egyidejűségétől. Az orosz Jurij Nyecsajev nem sugárzó egyéniség, de jó hang, és tudja, mit csinál. Bazsinka Zsuzsa finom, átélt, elanyátlanodott Gilda, az üvegházi nevelés áldozata, a vokális kifejezés tökéletes birtokában, különösen a felső regiszterben. Rácz István mint Sparafucile egy bosszúálló lovag és egy kocsmáros-bérgyilkos kettős életét éli, könnyedén sétálgatva a két figura között. Silvia Pasini Maddalenája meggyőző debella, telt hanggal és keblekkel. Kincses Károly szinte egy Monterone-szobor túlvilági harsonáját hozza.

Stiláris eszközeit tekintve persze hogy eklektikus Kesselyák *Rigolettó*ja (azt, hogy posztmodern, leírni még csak leírom, de ki nem ejteném a számon, mivel nem mondanék általa semmit). Van véleménye és víziója a műről; hallgatni is lehet, nézni is, leginkább pedig a kettőt együtt.

Mi lesz Kesselyák, Kovalik, Zsótér operájából?

Vagy vannak – vagy újra semmi ködbe vesznek?

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

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

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Január elsejétől egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ. Ezért olvasóink tizenkét számot, valamint egy különszámot kapnak, vagyis körülbelül tíz szám áráért tizenhárom számhoz jutnak hozzá.

Előfizetés bármely hírlapkézbesítő hivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) 1900 Bp., Orczy tér 1. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással az
LHI 11991102–02102799–00000000
pénzforgalmi jelzőszámra, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében
(1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2., tel.: 214–3770)
személyesen, valamint telefonon vagy átutalással
(10402166–21624669–00000000)

Nánay István

Fesztiválról fesztiválra

Aki megfordult már néhány színházi (vagy egyéb) találkozón, messziről felismeri azokat, akiknek életformájuk a fesztiválosdi. Júniusban én is csaknem olyanná váltam, mint ők, ugyanis bő három hét alatt három fesztiválon vettem részt. A látott félszáz produkció alapján igen tanulságos kép rajzolódott ki a magyar színház pillanatnyi állapotáról.

Természetesen e lenyomat meglehetősen szubjektív, hiszen az évad mintegy hatszáz produkciójából – bármily jó merítés is – csak egy csöppnyi mintát tud megmutatni. S persze az én elfogultságaim is torzít(hat)ják a képet.

Kisvárda és Pécs

Tizenharmadszor gyűltek össze a határon túli magyar színházak Kisvárdán. Huszonhat társulat volt jelen, beleértve a bábszínházakat és a magyarországi fellépőket is (Várszínház, Szegedi Nemzeti Színház, IBS). Rutinos stáb, gördülékeny lebonyolítás, telt házas előadások a várban és a művelődési házban egyaránt. Tehát minden rendben van. Látszólag. Ugyanis a fesztivál attól (is) fesztivál, hogy a részvevők fellépésüket nem kiszállásnak tekintik, hanem valóban egy közös esemény részeseivé válnak. Erre azonban egyre kevesebb a lehetőség, s nem a szervezők hibájából. A társulatok rohanva érkeznek, előadásukat lóhalálában lejátsszák, s utána sietve távoznak, hogy másutt is eleget tegyenek kötelezettségeiknek. Az idei szakmai beszélgetéseken jó párszor vagy egyáltalán nem esett szó egy-egy produkcióról, vagy csupán a kitartó fesztiválvendégek kedvéért beszéltek róla, mivel a leginkább érintettek távol maradtak. Kisvárdán még soha nem fordult elő, hogy a záróünnepségen a díjak csaknem háromnegyedét vagy nem lehetett átadni, vagy nem az vette át, aki kapta!

Kínálkozik az összehasonlítás a Pécsi Országos Színházi Találkozóval (POSZT), hiszen annak deklarált célja, hogy egy hétre összegyűjtse a szakmát, lehetőséget teremtve az előadások megtekintése mellett magára a találkozásra. Pécsett sem ment minden zökkenőmentesen, ott is előfordult, hogy egyes társulatok előadásuk éjszakáján hazabuszoztak, de még ezekből a színházakból is maradtak néhányan – kíváncsiságból, szakmai érdeklődésből, vagy csak azért, mert jól érezték magukat.

Kisvárdán és Pécsett egyaránt sokan voltak, ám a határon túli színházak találkozóján évről évre több a hazai szakember is, ezzel szemben az idei országos találkozón a korábbinál jóval kevesebb erdélyi, felvidéki, vajdasági színészt lehetett látni, inkább irodalmi titkárok, igazgatók képviselték e régió színházait. (Kérdés, hogy ez mennyiben a hazai miniszteriális finanszírozás problémája, és mennyiben következik a helyi gondokból, például abból, hogy még nem ért véget az évad.)

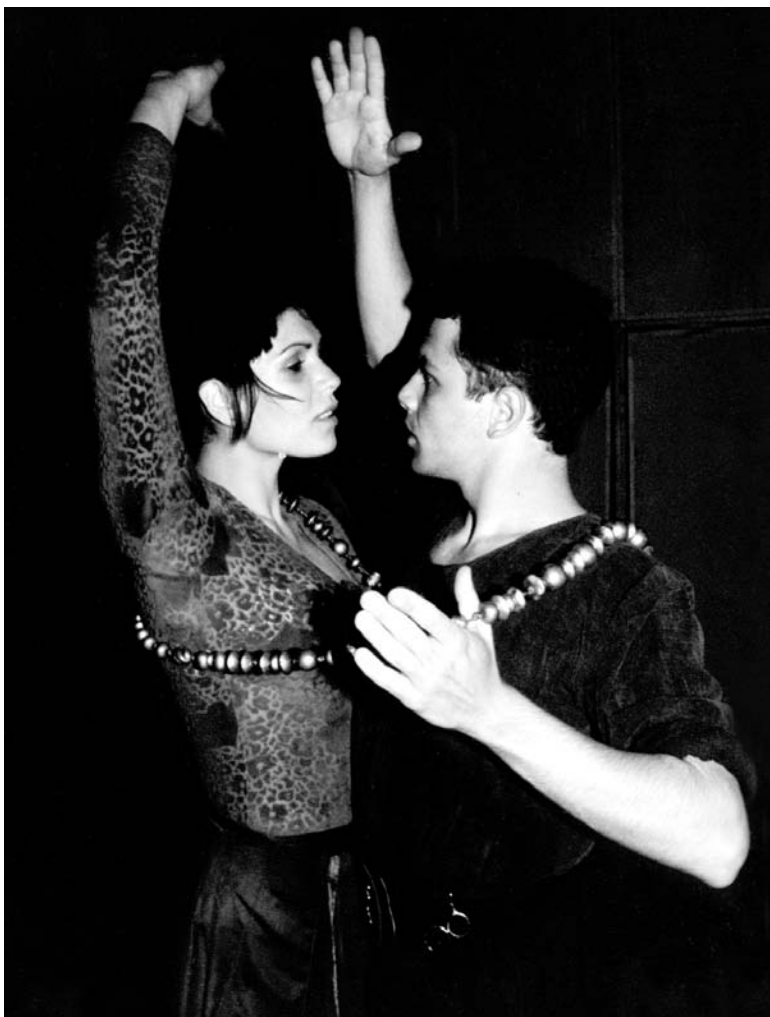
Szakmai beszélgetések

Kisvárdán egy évtizede bejáratott formája van az előadásokat értékelő beszélgetéseknek. Neves szakemberek, igen gyakran a zsűri – vagy ahogy újabban nevezik: művészeti tanács – tagjai orákulumként kinyilatkoztatták véleményüket, az érintettek indulataikat visszafojtva hallgattak, az érdeklődők – mint egy színházi előadáson – élvezték a kiélezett helyzet drámaiságát. Kezdetben a társulatok maguk tartottak igényt a kemény, de segítőkész, elfogulatlan bírálatra, amely évek, évtizedek óta hiányzott nekik. Ez a helyzet már rég a múlté, s a beszélgetések kialakult rendje is megmerevedett. Ideje volt tehát a változtatásnak. Ebben az évben egy-egy kritikus vállalta a vitavezetést, szigorúan azzal a feladattal, hogy beszélgetést kezdeményez. S láss csodát: ha nem is minden előadásról, de többnyire jó hangulatú, személyeskedéstől mentes, őszinte, s ha nem is igazi mélységekig hatoló, de mindenképpen szakmai kérdéseket boncolgató beszélgetések alakultak ki, amelyekben az alkotók és más társulatok tagjai ugyanúgy megnyilatkoztak, mint hazai és határon túli kritikusok, dramaturgok, teatrológusok. Az idén ugyanis egy csapat fiatal erdélyi teatrológushallgató meg néhány már végzett újvidéki, kolozsvári, komáromi dramaturg is aktív résztvevője volt a fesztivál eseményeinek, vitáinak. Ha lassan és kicsit bátortalanul is, de kezd egy új szakember-generáció bekapcsolódni a kisvárdai munkába.

Pécsett kicsit furára sikeredett a szakmai beszélgetés. Az az elképzelés, hogy Forgách András, a program válogatója minden előadás kapcsán megindokolja döntését, majd két felkért szak-

Szabó Enikő és Kosztándi Zsolt a Csíki Játékszín Vérkötelék című előadásában

Darvai Béláné felvétele



Gavrilo Grujić felvétele

Mezei Kinga és Nagypál Gábor az Újvidéki Színház Szelídítések című előadásában

ember (kritikus és rendező, vagy tervező, vagy dramaturg) értékeli a látottakat – mindezt öt-öt percben –, nem nagyon működött. Az igazi problémák felvetéséig sem igen lehetett e szisztémában eljutni, nem hogy a kifejtésükig. Ráadásul régi jó szokás szerint az alkotók a legritkább esetben jelentek meg a beszélgetéseken, mintha nem is az ő munkájukról lenne szó. Ennyire gőgös ez a szakma? Ennyire ne volna közös témánk, amelyről egy-egy előadás apropóján beszélni lehetne, sőt kellene? Amikor az ember éjszakánként poharazgatás közben szóba elegyedett rendezőkkel, színészekkel, komoly szakmai eszmecserékre került sor. Nyilvánosan miért nem vállaljuk nézeteink ütköztetését?

Szentgyörgy és Temesvár

Kazincbarcikán az a jó, hogy a társulatok munkáját folyamatában figyelheti meg az ember. Hét évvel ezelőtt például a gyergyószentmiklósi alternatív színház, a Figura Stúdió éppen fúzióra lépett a sepsiszentgyörgyi hivatásos társulattal, s ennek a közös munkának első gyümölcse volt Ödön von Horváth *Kasimir és Karolin*éja. Ezt az előadást most felújították, és ismét elhozták a fesztiválra. Hét év alatt – sok-sok belső vihar közepette – összeért a két társulat, számos kitűnő produkció született, de az igazi változást most lehetett lemérni. A szereposztás egy-két kivételtől eltekintve azonos volt, de mintha egy másik előadást láttunk volna: a színészek érettebbek, elmélyültebbek lettek, alakításukon nyomot hagyott mindaz, amit átéltek, keserűbb lett a mű komikuma, groteszkebb a tragikuma.

Egy szomorú példa: a kilencvenes évek elején Románia legfiatalabb igazgatójaként Demeter András vette át a temesvári színház vezetését, s rendkívül agilisan, körültekintően és eredményesen reformálta meg az igencsak leépülőben lévő színházat, kibővítette a társulatot, igényes műsort alakított ki, több jelentős produkciót mutatott be (például az *Éjjeli menedékhely*et vagy a *Lorenzacció*t). Mindez azonban a múlté. Egy éve ugyanazzal a két egyfelvonásos monodrámával járják a fesztiválokat, amelyet Victor Ioan Frunza rendezett (s két év alatt a romániai viszonyokat ismerve nem kis fizetésért mindössze ezt vitte színre), és az igazgató, valamint a rendező számos munkájának főszereplője, Balázs Attila ad elő. Jó ez az előadás, de valami még sincs rendben a színház körül. Ma a társulat papíron tizenhárom fős, a valóságban azonban csak három-négy színész tekinthető aktívnak, a többiek vagy tartós betegállományban vannak, vagy más posztra lettek átsorolva, vagy végzettség nélküliek. A kimutatás szerint hét bemutatót tartottak, de azok szinte mindegyike stúdióprodukció vagy gyerekelőadás volt.

Fiatalok

Kisvárdán is, Pécsett is (az élő színházasok és a bábosok körében egyaránt) határozott generációváltás tanúi lehettünk. A határon túli színházak találkozóján az eseményszámba menő produkciókat szinte kivétel nélkül fiatalok jegyezték. A vajdaságiak lenyűgöző közösségi munkáját évek óta ismerjük, mégis újra meg újra fel kell őket fedezni. Már sok fesztiválon aratott elsöprő sikert a Szíveri János munkáiból készült *Szelídítések*; Kisvárdán is díjat kapott a költészetnek, a humornak, a táncnak, a zenének, a bohócériának s a látványnak ez a varázslatos elegye, amely a kiegyensúlyozottan jó színészi teljesítmények mellett mindenekelőtt Gyarmati Kata dramaturgi és Mezei Kinga rendezői munkáját dicséri.

A fiatal vajdasági színészeket jellemző intenzív színpadi jelenlét és közösségi munka tette a találkozó egyik legmagávalragadóbb produkciójává az amúgy rendezőileg nem túl igényes *Hair*t. Balázs Áron és Csernik Árpád az oly sokszor és egyre fantáziátlanabb előadásokban színre kerülő *Emigránsok*at is átlelkesítette; azzal, hogy a szituációkat saját életük viszontagságaival hitelesítették, új dimenzióval ruházták fel a sokéves művet.

A szabadkaiak *Holdbeli csónakos*át is fiatalok viszik sikerre, mindenekelőtt az all round színész Szloboda Tibor, aki rendezőként is bemutatkozott: a Kosztolányi Dezső Színház égisze alatt *Macbeth*-víziót állított színpadra. A jócskán megkurtított szövegű előadás a manipulációról szól, főszerepben a végig színen lévő s a többi figura életébe állandóan beavatkozó három boszorkánnyal. Hatásos képek, nyers indulatok s némi agresszivitás (távolról sem olyan mértékű, mint amilyet e társulat előző évekbeli előadásaiban tapasztaltunk) jellemzik Szloboda rendezését.

A fesztivál felfedezettje Czajlik József, aki – mint erről már beszámoltunk – lehengerlő lendülettel, túláradó ötletzuhataggal és biztos formakultúrával vitte színre Komáromban az *Amadeus*t. (Milyen izgalmas lett volna, ha Pécsett Szikora János szolnoki *Amadeus*a mellett ezt is bemutatják!)

A nemrég alakult Csíki Játékszín különleges produkcióval mutatkozott be: Ramón del Valle-Inclán *Vérkötelék* című drámáját flamenco alapú táncjátékként vitte színre Béres László rendező és András Lóránt koreográfus. Az előadás akár ősbemutatónak is tekinthető, hiszen ebben a felfogásban, a helyi Guadalquivir együttes zenéjével tulajdonképpen új mű született, amelynek hatásához Dobre-Kóthay Judit nemcsak a határon túli színházak körében, de Magyarországon is ritka igényesnek számító, koncepciózus látványvilága éppen úgy hozzájárult, mint a hat fiatal színész (Szabó Enikő, Kosztándi Zsolt, Bartalis Gabriella, Márdirosz Ágnes, Ciugulitu Csaba, Moldován Orsolya) fegyelmezett, kimunkált, szép alakítása.

A fiatalokról szólva nem hagyható figyelmen kívül az a társulatépítési munka, amely Beregszászon Vidnyánszky Attila vezetésével folyik, hiszen ott a már évek óta magas színvonalon dolgozó „öregek" mellett egy induló osztály kap egyre nehezebb feladatokat.

Forgách András jóvoltából Pécsett is felfigyelhettünk a fiatalok előretörésére, mindenekelőtt az alternatívok (az Atlantisz Színház *Romeo és Júliá*ja, valamint a Picaro Társulat munkája, *A sehova kapuja*), illetve egy főiskolás osztály két produkciója *(Liliom* és *Alkésztisz)* jóvoltából, s ne felejtkezzünk meg a Krétakör Színház *Liliom*áról sem. Az itt látható produkciók azonban távolról sem mutatják fel azt a szemléletbeli különbséget, amely a határon túli fiatalok esetében olyannyira nyilvánvaló. Talán emiatt is éreztem a pécsivel szemben a kisvárdai találkozót ha művészileg nem is mindig, de szellemileg izgalmasabbnak.

Lengyel Tamás és Mertz Tibor a Nyílt Fórum Rob és Top pont még nevet egyet előadásában

FŐISKOLÁSOK

Kisvárdán több-kevesebb rendszerességgel a határon túl működő főiskolák is megmutatkoznak. Az idén a két erdélyi színészképző egy-egy végzős osztálya kapott fellépési lehetőséget. A látottak alapján a kolozsváriak felkészültsége alig ítélhető meg, mert egyik előadásuk sem hozta a hallgatókat olyan helyzetbe, hogy valódi tehetségüket megmutathassák. Feltehetően a képzés módszerével, intenzitásával, komolyságával is problémák lehetnek. A marosvásárhelyiek előadása viszont meggyőző volt. Rusznyák Gábor Kaposvár után ott is megrendezte a *Platonov*ot, de az előadás dramaturgiáját és jellegét a színészhallgatókhoz igazította. Az előadás maradéktalanul érvényesnek mondható, még akkor is, ha a két generáció közötti viszony értelemszerűen hiányzik belőle, hiszen az idősebb szerepeket a rendező kihúzta. Így egyetlen generáció életérzéséről kapunk igen érzékeny lenyomatot. Rusznyák meghívása jó döntésnek bizonyult, mert ez alkalommal nem ő, a rendező akart bizonyítani (ahogy ez a vizsgaprodukciók többségénél előfordul), hanem a színészeit hozta helyzetbe.

Jó döntést hozott a POSZT-ot megelőző egyetemi színjátszó fesztivál zsűrije is, amikor a pozsonyi színművészeti főiskola végzős osztályának vizsgaprodukcióját díjazta; a díj az volt, hogy előadásukat az országos fesztiválon is bemutathatják. Nem csak számomra jelentette a találkozó egyik legnagyobb élményét *A hozománynélküli menyasszony* című Osztrovszkij-drámából készült produkció, amelynek rendezője Czajlik József. Czajlik csak nőkkel játszatja a darabot, tehát a férfiakat is lányok alakítják, akik még véletlenül sem illusztrálják az ellenkező neműek külső jegyeit. Csupán az öltöny jelzi, hogy valaki férfit játszik, a végzősök mégis képesek a férfikarakter egy-egy lényeges vonását megjeleníteni. Különösen lenyűgöző Lucia Gažiová Paratov-alakítása. Az osztály tagjai hallatlanul felkészültek, az egyik pillanatban akrobatamutatványt végeznek, bohóctréfát mutatnak be, részegséget karikíroznak, a másikban intim szerelmi jelenetet vagy végletekig feszített drámai szituációt élnek át. Szlovákul és magyarul váltogatják a dialógusokat, s aki nem ismeri Osztrovszkij művét, az is pontosan tudja követni a cselekményt. Játékos és tragikus pillanatok váltakoznak az előadásban, amelyet nézve az embernek ugyanaz az érzése, mint a vásárhelyiek *Platonov*jánál: milyen katartikus is tud lenni, ha ígéretes színészek egy rájuk figyelő kortárs rendezővel találkozhatnak – s milyen szomorú, hogy e találkozások csak időlegesek, s nem születnek belőlük új társulatok, új színházak.

S most egy kis kitérőt szeretnék tenni. Egyik fesztiválon sem szerepelt, mégis ide kívánkozik egy másik vizsgaelőadás, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem opera tanszakos hallgatóié, akik Poulenc *Tiresias keblei* című szürrealista operáját adták elő. Ezúttal is egy invenciózus fiatal rendező, Kovalik Balázs találkozott a végzősökkel. Kovalik eddigi munkáival már bebizonyította, hogy szuverén módon közelít a librettóhoz és a zenéhez, de itt különösen elemében volt. Amit a rendező visszatérően hangsúlyozni szokott – hogy tudniillik az operaénekes is színész –, most teljes mértékben beigazolódik. A hét operista (Wierdl Eszter, Sólyom-Nagy Máté, Asztalos Bence, Hábetler András, Kóbor Tamás, Széles Kinga, Simon Krisztina) nemcsak kiválóan elénekli – angol nyelven – az Apollinaire költeményére írott szólamokat, hanem bravúrosan játszik is. A történet a női mivoltával szakító főszereplőről (aki kebleit az égnek ereszti) és női szerepbe kényszerülő férjéről (aki benépesíti gyerekeivel a világot) tele van abszurditással, s ez a játékban is kifejeződik. A szereplők hol névvel jelölt figurákat alakítanak, hol kórusként narrálnak, tánckarban lépnek fel, vagy kellékeznek. Mindenki mindent játszik, a kék-fehérpiros drapéria-díszlet mögött gyorsöltözések tucatja zajlik. A játékosok Bodor Johanna koreográfiáját éppoly magától értetődően teljesítik, mint a cirkuszi bemutatkozás mutatványait vagy a közönséggel való közvetlen kommunikálást. Az előadás zenei lelke „a zongoristaként egyszemélyes zenekart" képviselő Bartinai Gábor, aki mint színész is részt vesz a produkcióban.

Amekkora öröm látni, hogy az opera tanszakon ilyen vizsgaprodukció születhet, olyannyira elgondolkodtató ezeknek az énekeseknek a sorsa (pár év múlva a hazai operaüzemben vajon hova tűnik majd el a mostani játékkedv és tudás?), de felmerül az a kérdés is, hogy a színművészetin miért nem jön létre ehhez hasonló szellemiségű produkció.

Mindez pedig mégiscsak összefügg Péccsel, hiszen Jordán Tamás és stábja az offprogramban már az idén is feltűnően nagy teret engedett a pályakezdők bemutatkozásának, jövőre pedig meghatározó szerepet szánnak a fiataloknak. S akkor talán még több különleges előadás lesz látható.

Nyílt Fórum

A pécsi fesztivál hivatalos programját rendkívül sok újdonság színesítette. Mindenki találhatott magának való szórakozást, bár sokan meg sem próbálkoztak azzal, hogy a nagyszínházi előadásokra bejussanak (nemegyszer valóságos tömegverekedés folyt a helyekért), inkább a kiegészítő programokat választották, mondván: azok sokkal érdekesebbnek ígérkeznek. S ez többnyire így is volt.

A nagyközönség számára vonzónak szánt események mellett olyan rendezvény is helyet talált magának, mint a hosszú éveken át Zalaegerszegen megtartott Nyílt Fórum. A tervek szerint a fiatal drámaírók műhelyét mostantól kora tél helyett nyárelőn Pécsett, a fesztivál keretében rendezik majd meg.

Az idei fórumon négy művet vitattak meg dramaturgok, kritikusok, drámaírók, rendezők, sőt színészek és helybeli érdeklődők: Filó Vera *Rob és Top pont még nevet egyet* című képregény-darabját, Toepler Zoltán *A Michelangelo-rejtély*ét, Péterfy Gergely drámáját, *A vadászgörény*t és Kamondy Ágnes operalibrettóját, a *Johanna nőpápá*t.

A Nyílt Fórum legjelentősebb újítása az volt, hogy az előző évek gyakorlatától eltérően – amikor is a megtárgyalt drámák közül egyet vagy kettőt zalaegerszegi színészek közreműködésével a helyszínen kezdtek el próbálni, hogy munka közben derüljenek ki a drámai szövegek buktatói – most egyetlen darab már kész előadását mutattak be. Filó Vera munkáját a Budapesti Kamaraszínház produkciójaként Almási Tóth András rendezésében bábosok és színészek adták elő. A darab és az előadás egyaránt indulatokkal terhes vitát váltott ki: egyesek tagadták, hogy e szövegben az írói kvalitásnak akár a nyomai fellelhetők volnának, mások a jövő éppenséggel kizárólagos írói megnyilvánulását látták benne.

Kovács Géza az Akárki a Purgateatriumban című előadásban

Simarafotó

Kevesebb probléma merült fel a másik három darabbal kapcsolatban, amelyek közül Toepler Zoltáné kapta meg a hagyományos (Sékszpír)Vilmos(körte)-díjat.

Bábosok

Alig fejeződött be a POSZT, néhány nappal később máris újabb fesztivál kezdődött Pécsett: a kétévente rendezett, immár tizenkettedik nemzetközi *felnőtt* bábtalálkozó. Kétszer aláhúzandó, hogy felnőtt. A három nap alatt látott csaknem húsz előadás ismét bizonyította, hogy a bábozás nem csupán gyerekszínházi műfaj.

A kétszemélyes Márkusszínház (Pilári Gábor és Vajda Zsuzsa) a sétatéri sokadalomban játszotta el *A helység kalapács*át. Igazi vásári játékot mutattak be, amelyben természetes anyagokból (fa, nemez, gyapjú) maguk készítette bábok és tárgyak segítségével elevenítették meg Fejenagy, szemérmetes Erzsók s a többiek históriáját. Bravúros, ahogy a két színész – különösen Pilári – megmegszakítva a mese fonalát, a közönséggel játszik, majd könnyedén visszakapcsol a történethez. Produkciójukban együtt jár vaskosság és ízlés, s az sem mellékes, milyen ízesen szólaltatják meg Petőfi csodálatos gazdagságú vígeposzát.

A Titiri Színház kis paravánnal és a hozzá illő apró bábokkal dolgozik. A *Mi a manó?!* című történetük két karakteres kis alak kapcsolatáról, barátságáról szól, ha úgy tetszik, naivan, de inkább azt mondom: egyszerűen, finoman, fájdalmasan és derűsen. Dialógus nincs, a zenei kíséret az, ami szavak helyett és nélkül szinte beszél. Az epizodikus szerkezetű előadás lelke, ötletadója, tervezője, rendezője és egyik játszója Bartal Kiss Rita.

A Maskarás Báb-komédiás Céh egyik tagja, Kovács Géza adja elő egyszemélyes vásári moralitását, az *Akárki a Purgateatrium-ban*-t. Hatalmas figura képezi a színházat: ha a színész belebújik, akkor paraván lesz, ha alul felnyitják a köpenyét, újabb helyszín bukkan elő – akár többszintes játékra is lehetőséget kínál a bumfordian kedves alkotmány. A főszereplő kísértetiesen hasonlít a legendás Vitéz Lászlóra, vele történnek meg a moralitás stációi. Ezúttal sincs dialógus, a színész úgy beszélteti figuráit, ahogyan a közismert Menő Manó rajzfilmben hallható. Kovács Ildikó rendezésében derűs és komor pillanatok váltakoznak, a halál elől menekülő kisembert egyszerre kell sajnálnunk és megmosolyognunk. Bravúros Kovács Géza bábmozgatása és figuraalakítása, s pompásak a főszereplő körül felbukkanó további bábok.

Lénárt Andrásról csak a szakmabeliek tudják, hogy ha felállítja kis asztalkáját, beindítja magnóját, s megmozdítja parányi bábjait – mindenütt csodájára járnak. Többnyire etűdműsoraival járja a nagyvilágot; ezúttal húszperces minidrámát mutatott be. Két gyertya szolgáltatja a fényt; a művész hosszú pálcán tartja és mozgatja a történet főszereplőjét, egy groteszk, állat- és embervonásokat egyaránt mutató lényt. Történelem utáni állapotok jelennek meg, mintha egy ismerősen ismeretlen Beckett-drámát látnánk. Homokkupacból tápászkodik fel a főszereplő, s a homok alól különböző tárgyakat bányász elő. Végül mint régész a felbecsülhetetlen értékű leletet, olyan óvatosan és gyengéden kapar ki egy még kisebb emberpárt az egyre laposabban szétterülő bucka alól. A férfit és nőt életre kelti, de azok ebben a sivár pusztaságban ismét elpusztulnak. Teremtés és megsemmisülés, születés és halál, s minden, ami e két szélsőség között lejátszódhat, megtörténik néhány perc alatt. Sejtelmes a fény, a látvány, a zene, kimért a tempó, s magával ragadó az a koncentráció, ahogyan a bábjátékos együtt él figuráival.

A kecskeméti Ciróka Bábszínház Rumi László rendezésében *Leporelló első könyve* címmel egy öregecske súgónő történetét játssza el, aki képzeletével híres mese- és drámafigurákat elevenít meg, s e virtuális színházával járja a világot. Képzelet és valóság, mesék és hétköznapok eseményei keveredtek a történetben,

Wierdl Eszter (Feleség) és Sólyom-Nagy Máté (Férj) a Tiresias kebleiben Ilovszky Béla felvétele

amelyek a kinyílásuk pillanatában háromdimenzióssá váló könyvlapok technikájával válnak színpadi valósággá. A rendező különböző bábtechnikákat alkalmaz; a két színésznő (Badacsonyi Angéla és Majoros Ágnes) hol élőben jelenik meg, hol hátulról mozgatja a bábokat, hol felvállaltan megmutatja bábozó mivoltát; színpadi létezésük minden szereplehetőségben magától értetődően természetes. Esetükben fel sem merül a bábosok körében vissza-visszatérő dilemma, hogy a bábmozgatót láthatóvá tegyék-e vagy sem, hogy a látható színész nem vonja-e el a figyelmet a bábról. Akárcsak Lénártnál, a báb és az ember együttese náluk is többletjelentést nyer. Egészen különös és fantasztikusan szép a két fiatal tervező, Mátravölgyi Ákos és Grosschmid Erik látványvilága.

A fesztivál azt a felismerést erősíti, mely szerint az újat, az érdekeset, a technikailag és gondolatilag előremutatót a bábművészetben is az úgynevezett alternatívok mutatják be. Az intézményes bábszínházakat az üzemszerű működés láthatóan annyira gúzsba köti, hogy kísérletezésre, műhelymunkára nem sok lehetőségük nyílik.

Ünnepek és hétköznapok

A feszített programú bábtalálkozó ritka szabad perceiben a Kossuth utcán sétálva hiányzott a pár nappal korábbi hatalmas nyüzsgés, a felhajtás. Erre a fesztiválra csak a műfaj elkötelezettjei jöttek el. Milyen jó lenne, ha a nagy fesztivál vérkeringésébe be lehetne vonni a bábosokat is, hogy sokkal többen megbizonyosodhassanak arról: a jó bábszínház – színház.

Akárcsak a nívós opera, mint amilyen a szegedi *Szentivánéji álom* volt. Sokan megkérdőjelezték a civil zsűri tevékenységét. Én a döntésükkel majdnem mindenben egyetértettem. Azzal azonban nem, hogy a két extrémnek tartott produkció, a nyíregyházi mozgásszínházi *Nero, szerelmem* és a *Szentivánéji álom* nem kapott díjat.

Ha most eljátszanék azzal a lehetőséggel, hogy a három fesztiválon látott előadásokból összehozzam a magam fesztiválmezőnyét, akkor fantasztikusan erős válogatással tudnék előállni. Hiszen Kisvárdán, a pécsi mezőnyben és a bábosoknál egyaránt volt öt-öt egészen magas színvonalú produkció. Ez tulajdonképpen önmagában sem rossz arány az így-úgy válogatott műsorhoz képest, de nyilvánvaló: a fesztiválokon bemutatott tízhúsz „legjobb" mögött ott sorakozik több száz tucattermék. Az ünnepek mellett ott vannak a hétköznapok. A fesztivál természetesen mindig egy kicsit ünnep, de akkor lenne igazán jó egy-egy ilyen találkozó, ha az együttlét öröme nem fedné el a hétköznapok gondjait. Kisvárdán már nem beszélünk a gondokról, a POSZT eleve az ünnepi hangulat erősítésének jegyében szerveződik, a bábosok pedig inkább csak bemutatnak, mint elemeznek (itt szakmai beszélgetésekre egyáltalán nem került sor).

Hírlik: jövőre mindenütt minden jobb lesz. Még jobb.

STUBER ANDREA

Víg esztendő

A százöt éves Vígszínház történetében „új" korszak kezdődött az elmúlt évad végén, még ha ez a „régi" is. Marton László vezetői megbízatásának lejártával a fenntartó Fővárosi Önkormányzat pályázatot írt ki, melynek eredményeként a társulat eddigi irányítója nyerte el az igazgatói állást újabb négy évre. (Egy oktondi és veszélyes feltétellel, miszerint 2001. június 30-ig vizsgálja meg a direktor a Pesti Színház „leválasztásának" lehetőségét. Ez a lehetőség a Vígszínház számára természetesen egyáltalán nem csábító, sőt, csöppet sem kívánatos.)

Marton Lászlón kívül ezúttal senki nem szállt versenybe. A színházigazgatói pályázatok környékén fel-felbukkanó emberek – reményteljes, ambiciózus fiatalok, megbízható profik, nehéz természetű öntörvényűek, megélhetési kényszer mozgatta szabadúszó rendezők – most nem próbálkoztak. A jelentkezők távolmaradását akár a színházi szakma elismeréseként – vagy legalábbis beismeréseként – értékelhetjük. („Biztos úgy érezték, hogy nem tudnának jobban boldogulni a feladattal, mint Marton" – mondja a társulat egyik idős, sokat látott tagja. Kell is nagy bátorság ahhoz, hogy valaki egy vígszínháznyi monstrum irányítására vállalkozzon – tenném hozzá.)

A NÉZETTSÉG

A Szent István körúti teátrum a legnagyobb prózai színházunk. S mint ilyen, már-már heroikus küzdelmet folytat azért, hogy méretei ellenére megmaradhasson prózainak e mostani időszakban, amikor a közhiedelem szerint csak zenés művekkel, illetve bulvárdarabokkal lehet tartósan megtölteni a (nagyon) nagyszínházak nézőterét. Természetesen a Vígszínház is figyelembe veszi a könnyebb műfajú előadások iránti közönségigényt. Évekig folytatta például azt a gyakorlatot, hogy az évadot zenés produkcióval zárta. Mostanra azonban – mondhatni – „bekeményített" Marton László, s a 2000–2001-es évadban (mindössze) három vígszínházi bemutatót tartott, egyetlen bulvárdarab, operett vagy musical nélkül. Itt jegyzendő meg, hogy az eredetileg kifundált műsorterv meglehetősen esetlegesnek bizonyult. Az

Kamarás Iván (Raszkolnyikov) és Hámori Gabriella (Szonya) a Bűn és bűnhődésben

1999–2000-es évad végén még a *Lóvá tett lovagok*at, a *Nórá*t, *A kertész kutyáját* és a *Micimackó*t tervezték színre vinni, de csak az első kettő valósult meg. A Pestiben jobb arányban realizálták az elképzeléseket, ott a *Tóték*, a *Képzelt beteg* és a *Bölcs Náthán* megszületett, csupán az ígéretes *Három nővér* maradt el amiatt, hogy Szász János rövid és csekély eredményű vígszínházi működés után elhagyta a társulatot. A Házi Színpadra tervezett négy új produkció közül három egyáltalán nem jött létre – egy átcsúszott a következő szezonra –, a negyedik pedig *(Cselédek)* a Pesti Színházba került, s ott a jelenlegi repertoár legszerényebb nézettségű darabja. Az idei házi színpadi újdonság hiánya, meglehet, a színészek szempontjából a legsajnálatosabb, akik elestek attól a lehetőségtől, hogy stúdiószínpadi körülmények között kockázatosabb szerzőkkel, alkotókkal és játékmódokkal kísérletezzenek. Már ha van bennük igény ilyesmire.

A Vígszínház 2000–2001-es évada elképesztően és döbbenetesen, és boldogítóan sikeres volt. Persze erről is vélekedhetünk különbözőképpen. („Nem tudtam meg az előadásainkból, hogy miért ezeket a darabokat mutattuk be" – mondja egy vígszínházi színész. „Senki nem hitte volna, hogy ekkorát durran a *Nóra*, és még azonkívül is minden bejön nekünk az idén" – fogalmaz egy nem színész. Azért igazgató az igazgató, hogy tudja, mit kell játszani – vélem én.) Ami tény: ebben a szezonban négyszázhatezer-háromszázhuszonegy néző látta az előadásokat, s ez minden várakozást és korábbi rekordot felülmúl. Míg a hasonló méretű európai színházak látogatottsága legfeljebb hetven-nyolcvan százalékos, addig a Szent István körúti épület ezerhuszonegy eladható helye átlagosan közel kilencvenöt százalékban kelt el az évadban. Ezenközben az ötszázharmincnégy férőhelyes Pesti Színház és a hetvenszemélyes Házi Színpad látogatottsága száz százalék fölötti volt, ami azt jelenti, hogy a pótszékek mindkét helyen megszokott és állandó bútordarabbá váltak. (A jövő évadra nézve is igen kedvező előjel, hogy tizenhétezer-kilencszázhetvenöt bérlet fogyott el, ami szintén jelentősen több a korábban eladott mennyiségnél.) Enyhe zavarra és tanácstalanságra legfeljebb az adhat okot, hogy nemcsak azon előadások vonzottak telt házakat, amelyeknek számos érdeme van, hanem azok is, amelyeknek szinte semmi.

A BEMUTATÓK

A Szent István körúton az ifjú Shakespeare vígjátéka, a *Lóvá tett lovagok* volt az első őszi premier október 14-én. Az igazgató Keszég Lászlót hívta vendégnek, hogy a fiatal rendező a társulat fiataljaival – Hujber, Gyuriska, Kolovratnik, Csöre –, illetve a Börcsök–Balázsovits, Búza–Majsai párossal – dolgozhasson. A közös munka a kritikusok és a kritikusoknál gyakran sokkal kritikusabb résztvevők véleménye szerint nem sikerült jól. („Nem akart semmit a rendező" – állítja az egyik szereplő. „Elromlott valamikor a próbaidőszakban, együtt rontottuk el" – szögezi le egy másik színész. „Nem lett olyan, de azért az előadás igyekszik, helyezkedik, kölcsönhatásban a nézőkkel, akik szeretik" – mondja a harmadik. Akadt valami fülét bántó a fiatalokban – jómagam így emlékszem. – Micsoda megkönnyebbülés volt, amikor bejött és megszólalt Lukács Sándor!) A *Lóvá tett lovagok* mindenesetre harminchét telt házas előadást mondhatott magáénak az évadban, ami kedvező nézői fogadtatást jelez.

Börcsök Enikő a Cselédekben

Schiller Kata felvételei

Jelenet a Lóvátett lovagokból

Bartos Bernadett felvétele

Ugyancsak pályakezdő rendezők mutatkoztak be – nem különösebben átütő teljesítménnyel – a Pesti Színházban, ahol a megelőző évadokban kissé tán ásatag darabokkal állt elő a színház. Ősszel először Réthly Attila jelentkezett a *Tóték* színrevitelével, szeptember 24-én. („Azt hittem, abból majd valami izgalmas jön ki, hogy fiatalok nyúlnak a darabhoz, de nem adtak újat vagy érdekeset" – sajnálkozik a színház egyik dramaturgja. Humorba fulladt az előadás, egyedül a Tótnét játszó Börcsök Enikő menekült meg, és úszott partra – summáznám.)

Az Örkény-premier után a Vígbe tavaly szerződött Rusznyák Gábor következett a *Képzelt beteg* megrendezésével, a mindenre képes Reviczky Gáborral a címszerepben az október 8-i bemutatón. („A könnyebb ellenállás irányába indult el az előadás, arra terelgetik a nézők is" – véli az egyik szereplő. De ha Reviczkyt visszafogják, akkor meg nem marad semmi – értetlenkedtem én.)

Még egy újonc rendezővel ismerkedhetett meg a társulat Forgács Péter személyében, akit – klasszikus színigazgatói módi szerint – produkcióstul vett meg Marton László. Forgács jeles munkát végzett tavaly Nyíregyházán három színésznővel Genet *Cselédek* című darabja kapcsán, s ezt következően igent mondott a felkérésre, hogy rendezze meg a darabot Börcsök Enikővel, Pap Verával és Igó Évával. A Pesti színpadán január 13-án megszületett produkció eklatáns példája annak a sajátos jelenségnek, amelyet már több alkalommal megfigyelhettünk e színházban. Arról van szó, hogy a Víg igazgatója – becsületére legyen mondva – előszeretettel hív meg olyan rendezőket, akik produkáltak valami figyelemre méltót valahol. Marton László szívesen fogadja a frissen felfedezetteket, az ígéreteseket, az éppen divatba jötteket, akik aztán a Szent István körúti színházban általában alulmúlják valamennyiünk várakozását. Mintha rontás ülne rajtuk. Mintha azt igazolnák, hogy a tehetség nem vész el, csak átalakul. De néha úgy, mint a kámfor. Ennek okait ki-ki másként látja. („A Vígszínházban nem lehet úgy dolgozni, ahogy vidéken. A próbák után szaladnak ezerfelé a színészek. A bemutatót követően már egy megbeszélésre sem tudom összehívni őket, de ha véletlenül mégis, akkor az ott elhangzottakra végképp fittyet hánynak" – panaszolja egy vendégrendező. „Valahogy beijednek itt a meghívottak. Nem merik határozottan képviselni az elképzelésüket [ha van], és nem tudnak jól kommunikálni a színészekkel" – vélekedik egy vígszínházi színész. Hát ezt nem tudom... – hárítom a kérdést.)

A négy fiatal rendező munkája minden esetre arra enged következtetni, hogy Marton valószínűleg most sem akadt olyan alkotókra, akik közül bármelyiket is hosszú távra a színházhoz köthetné, hogy rendezőként vagy afféle művészeti vezetői titkostársként meghatározó egyénisége legyen a további munkának. (Zsótér Sándor van még ott – a színészek őszinte örömére –, aki házi színpadi és pestibeli vegyes fogadtatású rendezései után ősszel a nagyszínpadot próbálja ki *A szecsuani jólélek*kel. Marton kétségkívül kockázatot vállal Zsótérral, akivel a színészek mind boldogan dolgoznak, csak a nézők nem mind boldogok a végeredmény láttán.) A direktor láthatóan folytatja a keresgélést. Most Tompa Gábort szerződtette Kolozsvárról a Szent István körútra, aki a következő évadra bizonyára rányomja majd bélyegét a *Lear király*, illetve *A félreértés* című Camus-darab színrevitelével.

A 2000–2001-es évad második felében rutinosabb, bejáratottabb, otthonosabb rendezők munkájára alapozott a Vígszínház. Január 7-én került színre a nagyszín-

padon Marton László rendezésében a *Nóra*, mely előadás kiemelkedő eseménye lett a főváros színházi életének. Eszenyi Enikő, Hegedűs D. Géza, Benedek Miklós, Kiss Mari és Gálffi László (két hazai játékos plusz három vendég) ellenállhatatlanul vonzónak bizonyult a nézők számára, akik szívesen lógnak akár félkezes tartásban is a csilláron, hogy láthassák az elhíresült sikert. A produkció megítélése szakmai körökben nem egyöntetűen pozitív, de azt a bírálók is elismerik, hogy az előadás szokatlanul erősen hat, s nagy biztonsággal ragadja magával a közönséget. („Egyetlen őszinte pillanata sincs. Zseniális nő" – mondja mellettem egy színigazgató Eszenyire a tapsnál Pécsett, a színházi találkozón, ahol a *Nóráé* lett a legjobb női alakítás díja. A vígszínházi előadásból kiderül, hogy Ibsen darabja jó – én ebben jelölném meg e bemutató legfőbb érdemét.) A *Nóra* a januári premier óta harmincnyolc estén szerepelt műsoron, s valamennyi alkalommal dugig telt nézőtér előtt játszották.

Hasonlóan nagy érdeklődés kíséri az április 20-án bemutatott *Bűn és bűnhődés*t. A Dosztojevszkij-adaptáció színrevitelével Tordy Géza megidézte korábbi, győri *Bűn és bűnhődés*-rendezését, mellyel megidézte Jurij Ljubimov huszonhárom évvel ezelőtti vígszínházi *Bűn és bűnhődés*-rendezését. Annak idején, mint ismeretes, Tordy játszotta Porfirijt, kinek szerepében most Kern András lép fel, aki annak idején Raszkolnyikovot formálta meg. (Egy nagy múltú színház már csak ilyen. Gazdagon burjánzó természet: elágazó gyökérzet, kúszónövény, búvópatak.) A produkció nem működik olyan meggyőzően, mint a *Nóra*. („Nagy baj lehet abban a színházban, ahol ilyen üres, hazug, hiteltelen dolgot közönség elé engednek" – mondja egy rendező.) De úgy látszik, így is elegendő csáberővel bír, talán a Raszkolnyikovot játszó Kamarás Iván személye miatt. Mindenesetre meglepve konstatáltam, hogy a hatodik előadáson, május 23-án (a Bajnokok Ligája döntőjének estéjén!) fölöttébb nehéz volt bejutni a nézőtérre, mert már az utolsó sámlik is beugrottak pótszéknek.

Április 19-én került közönség elé Mészáros Tamás feldolgozásában és rendezésében Lessing *Bölcs Náthán*ja, Avar István vendégszereplésével a Pesti Színházban. A megjelent kritikák udvariasak, de nem lelkesek. Magam az előadást egyelőre nem láttam, ami a saját elbambulásomon kívül avval indokolható, hogy az új bemutatók legfeljebb háromszor-négyszer tudnak műsoron lenni havonta.

A repertoár

A Vígszínházban jelenleg tizenhat darab, a Pestiben pedig tíz szerepel repertoáron. Havonta két előadás minden produkciónak kijár, de ennek az az ára, hogy a legfrissebb színreviteleket nem lehet alaposabban „bejáratni". Az újdonság szívesen menne zsinórban hat-nyolc estén, viszont a régiség is szeretné elkerülni, hogy gyilkos módon alig kerüljön színre. A Szent István körúton a *Játszd újra, Sam!* a legidősebb előadás, amely ősszel eléri a nagykorúságot: tizennyolc éves lesz. A tizenegy évvel ezelőtt műsorra tűzött *Fekete Péter* most is pótszékes házakkal megy, *A padlás* pedig négyszázhetvenhét előadásig jutott 1988 óta. (Egy érdekes adat: a Vígszínház első negyven évében tizennégy Molnár Ferenc-színdarabot mutatott be, ezek zöme száz előadás fölötti sikerszériát ért el, összesen kilencszázharminckilenc estén boldogítva a publikumot. A zeneszerző Presser Gábor többnél tart, ráadásul van egy évtized fórja.) A Pestiben az 1991-ben született *Ahogy tetszik* a rangidős, *A dzsungel könyve* a háromszázötvenkettedik alkalmon van túl, a *Sógornők* előadásszáma ősszel lesz háromjegyű.

Blaskó Péter (Tót) és Gyuriska János (Őrnagy) az Örkény-drámában

Koncz Zsuzsa felvételei

Hegedűs D. Géza (Helmer) és Eszenyi Enikő (Nóra) az Ibsen-előadásban

A hosszú szériának van előnye, de nem feltétlenül üdvözítő hatású a produkció résztvevői és publikuma számára. Egyfelől természetes igénye a szerető nézőnek, hogy, mondjuk, *A padlás*t megnézhesse a gyerekével, aztán később az unokájával, és a két időpont között bármikor máskor, amikor olyan a kedve. Ugyanakkor pusztító hatású tud lenni az egyre gyengébb másod-harmad szereposztású vagy az eredeti felállásában megfáradt, kiöregedett, szétesett produkció. Hogy milyen lehet a maga valójában egy kétszáztizenharmadik vagy háromszázhuszonhatodik előadás, azt csak a Jóisten, a szereplők meg az aznap esti nézők tudhatják. („Kétszáz előadáson túl már inkább favágás a színészi munka, mint játék" – mondja egy színész. „Gazdasági kényszer is, hogy legyenek hosszú szériák: keljenek el a jegyek a régi előadásokra, mert újakat kiállítani sok pénzbe kerül, márpedig a színház anyagi lehetőségei korlátozottak, mozgástere ezért szűkös" – magyarázza az igazgató. De dermesztő volt látni az elmúlt szezonban a tízéves, lepusztult *Ahogy tetszik*et, amelybe ráadásul [tragikus haláleset miatt] éppen beugrott egy *kaszkadőr*, s negyvenöt lényeges shakespeare-i sort kellett meghallgatni az ő botrányosan civil interpretálásában.)

A repertoár egyébként némiképp szűkült az idén: *A Karamazov-testvérek*et és a *Kurázsi mamá*t levették műsorról, holott csak tavaly mutatták be. *A vihar* pedig legfeljebb csak a Shakespeare-bérlet kedvéért fog még visszatérni talán. A Szikora János készítette Dosztojevszkij-darabot állítólag az egyik szereplő nem akarta tovább játszani. A *Kurázsi mama* ugyancsak nem tette boldoggá a résztvevőket, akik a színész iránt nem érdeklődőnek ítélték Szász János rendezését. Az Alföldi Róbert nevével fémjelzett Shakespeare-drámáért sem különösebben fáj a főszereplők szíve. S nyilván a nézettségi adatok is közrejátszottak abban, hogy épp ezektől a produkcióktól vett búcsút a színház.

A TÁRSULAT

A Vígszínház kezdettől fogva bírt valamiféle sajátos megtartó erővel, amely színészeit ragaszkodóvá tette. Aki az újlipótvárosi színipalotába egyszer beteszi a lábát, az szívesen ott is marad, hacsak nagyon jó oka nincs a távozásra. („Hét éve vagyok itt, megszerettem ezeket az embereket, kíváncsi lettem rájuk, és még mindig nem játszottam közülük mindenkivel" – mondja a Víg fiatal kitűnősége. „A társulat akolmelegétől elálmosodhat és ellustulhat az ember" – figyelmeztet egy másik színész, aki nemrégiben elment a Vígből.) Ahogy a legelső, 1896-ban létrejött társulat zöme évtizedekre lehorgonyzott a Vígszínházban, úgy ma is sokan hosszú ideje tartoznak ide. Az intézmény teljes emberállományát tekintve egyáltalán nem ritka a hetven- vagy nyolcvanéves dolgozó, a harminc-, negyven-, ötvenéves vígszínházi tagság. (Itt jegyezném meg, hogy a Vígszínház első húsz-, negyven-, ötvenéves történetéről születtek emlékiratok. Lassan itt lenne az ideje, hogy az ötvenéves tagsággal büszkélkedhető Tábori Nóra–Szatmári Liza–Pándy Lajos–Farkas Antal négyes valamelyike – esetleg más, Szent István körúti veterán – írásba foglalja visszaemlékezéseit a színház históriájának második fél évszázadáról.)

Az utóbbi időkre nemcsak a tradicionális maradás volt jellemző, hanem – talán figyelmeztetőn – az elmenés is. (Plusz még a nem jövés. Mert az szintén jelezhet valamit, hogy Marton László idén végzett, igen tehetséges színésznövendékei közül egy sem lesz ősztől a Vígszínház tagja.) A harmincas–negyvenes korosztályhoz tartozó színészek közül olyan jelentős személyiségek hagyták el a társulatot az elmúlt években, mint Gálffi László, Rudolf Péter, Kaszás Attila, Alföldi Róbert vagy Szarvas József. Nyilván különböző okokból távoztak – van, aki a helyzetével volt elégedetlen, mást a szakmai kíváncsiság vitt újabb utakra –, de szinte valamennyiüknek megmaradt a kötődése a Vígszínházhoz. Amiből leszűrhetjük, hogy Marton igazgató valószínűleg tud szépen búcsúzni, lehet tőle békésen válni. Gálffit például vendégként hívták meg a *Nóra* Krogstadt-szerepére, a Kaposvárt elhagyó Szarvas Józsefre számítanak a Szent István körúton (a jövő évad bemutatóinak szereposztása szerint), de még a szerződést nem hosszabbító fiatal Hujber Ferencnek is több feladat jut jövőre, mint amennyit „kötelékben" kapott.

A JÖVŐ

A színház, a társulat feltehetőleg jó néhány problémával – szakmaival, emberivel – küzd, amelyre „kinnfentesként" nehéz rálátni. De kívülről is érzékelhető az a nagyszabású kétfrontos harc, amely egyfelől a nézőkért, másfelől a művészszínházi (jó: félművészszínházi) arculat fenntartásáért folyik. Egy hatalmas színházgyár igyekszik a futószalagos termelés mellett/közben kisipari remekeket létrehozni. A Vígszínházat igazán nem kényezteti el az állami költségvetés. Itt egy nézőre egy alkalommal ezerötvenhat forint központi támogatás jut, ennek többszörösével dotálják a büdzséből az Új Színház, a Radnóti, a Katona színházjegyét, nem is beszélve a Pesti Magyar Színházéról. (Még a színházi dolgozók idei keresetrendezése során is – a létszámokat összehasonlítva – arányaiban kevesebb jutott a Szent István körútiaknak, mint más fővárosi teátrumoknak.) A következő évadban a Vígben *A szecsuani jólélek*, a *Lear király* és Gorkij *Nyaralók*ja színrevitelére készülnek. A Pestiben Marie Jones *Kövekkel a zsebében* című kétszemélyese, valamint az *Antonius és Kleopatra* látszik biztos bemutatónak. Vagyis Marton László folytatja az eddigi ügyes egyensúlyozást. A Vígszínház megpróbál tovább haladni azon a keskeny, nehezen felfedezhető, de talán mégis járható ösvényen, amelyiken mendegél már jó ideje. Viszi a hátán a maga zűrös, súlyos nagyüzemét, s cipekedés közben igyekszik vigyázni arra, hogy ne veszítsen se nézőt, se igényességet (vagy legalább az igényesség iránti igényt).

Tud ma ennél jobbat valaki?

Urbán Balázs

A lét elviselhetetlen mindennapisága

■ ÖRKÉNY ISTVÁN: MACSKAJÁTÉK; A. P.CSEHOV: IVANOV ■

Peter Lébl utolsó rendezései közül kettőt hozott el a Divadlo Na zábradlí áprilisban a Bárka Színházba. A vendégjáték diplomáciai jelentősége már a színház kávézójában érezhetővé vált: a színházi plakátok kiállítását a kulturális miniszter nyitotta meg, az első sorokon VIP-feliratú táblák virítottak, a bemutatók után fogadásokat rendeztek. Kulturális eseménnyé azonban az előadások színvonala avatta a vendégjátékot.

Erősen rendezői színház a fiatalon, tragikus körülmények közt elhunyt Léblé, de nem radikálisan az. Markáns, sajátos színházi nyelven szólal meg mindkét előadás, de mindkettő „közérthető", azaz jól követhető, átélhető a kevésbé vájt fülű nézők számára is. Finom, de következetes stilizálás, metaforikus építkezés jellemzi, de nem veti el a pszichológiai realizmus hagyományait sem. A *Macskajáték* ütöttkopott pesti bérház udvarán játszódik. A Jan Marek által tervezett tér alsó szintje a kapualjat, a szürkés postaládákat és az udvart foglalja magában, a felső szinten a körfolyosó egy szelete és az onnan nyíló lakások (köztük Orbánnéé) ajtaja látható. Ide sétál be Erzsike a játék kezdetén, itt kezdi mesélni a reggel a piacon történteket, s az udvar üresen hagyott tere tárgyakkal, kellékekkel népesül be. Itt játszódik azután minden: az egyes helyszíneket, tereket a színre gördülő tárgyak jelzik (az eszpresszót például néhány szék és egy zongora). Hasonlóképp az egyes helyszínekre utalnak a kisebb epizódszereplők szerepváltásai is (a tejárust például házmesternéként láthatjuk viszont, a pincért Egérkével barátkozó fiatalemberként). Ebben a világban minden Orbánné körül forog, minden az ő életterében jelenik meg,

Zuzana Bydžovská (Egérke) és Iva Janžurová

Koncz Zsuzsa felvételei

Bohumil Klepl (Ivanov) és Theodora Remundová (Szása)

még Giza is, aki tolókocsijával hol az alsó, hol a felső szintre gördül be. A távol élő testvérek levélváltása vagy telefonbeszélgetése így élő fizikai kontaktusként történhet meg. De valós, a helyszínhez kapcsolódó tárgyak is feltűnnek a térben: Egérke például lármás, pöfékelő robogón érkezik, az Operába siető Orbánnéért és Pauláért valószínűtlenül lerobbant fekete taxi jön, s hasonló járművel (de azt nem vezetve) lép színre Cs. Bruckner Adelaida is.

Apró ötletek, játékok, gesztusok teszik színessé csaknem valamennyi jelenetet. Kateřina Štefkova a figurákat szellemesen jellemző ruháinak több kiegészítő eleme is a játék, a humor forrása, például Orbánné, Egérke és Giza különböző színű bohókás „macskasapkái", melyek a vendégjáték végén piros-fehér-zöld alakzatba rendeződnek.

A tempó szintén pontosan ki van dolgozva: az egyes jelenetek precízen áttűnnek egymásba, szereplőik már az előző kép végén belépnek a térbe. (Más kérdés, hogy Lébl és dramaturgja, Ivana Slámová alig húztak a szövegen, sőt, néhány mondatot átemeltek a kisregényből, ami az átlagosnál hosszabb előadást eredményez ugyan, de a ritmus soha nem akad el, nem törik meg.) S ugyanez igaz az előadás belső tempójára: a szellemes-kellemes részeket fontos pontokon tragikumközeli fájdalom váltja fel, a hullámzó derű után néha pillanatokra megáll a levegő.

Ami természetesen nagyban a színészek érdeme is. Míg az egyes helyzetek, szituációk finoman elemeltek, stilizáltak, addig a színészi játék legfeljebb enyhén karikíroz, de többnyire a pszichológiai realizmus keretein belül marad. A színészgárda feltűnően megbízhatóan működik; még az apró, csaknem néma szerepeket játszó Libor Prakesch, Aleš Šturm és Natasa Marková is színes, karakteres. Tomáš Mecháček lassú felfogású, elbambult papucsférjnek mutatja Józsit, Miroslava Malecká (Adelaida) éppúgy érzékelteti az egykori díva anakronizmussá vált, nagyzolásba fulladó nagyságát, mint az öregedő fián még mindig majomszeretettel csüggő anya zavarodottságát. Theodora Remundová feltűnően fiatal Ilusa nem a szokott érzéketlen, ostoba nő, hanem anyja felé szeretettel forduló, de vele már szót nem értő lány, egy energikusan karrierista új generáció reprezentánsa. Az időskori egoizmusra mutat variációkat Jorga Kotrbová gömbölyded, mézesmázos, ravasz férfifogási manővereit könnyed természetességgel megvalósító Paulája és Leoš Suchařípa gyámoltalanságot imitáló, narcisztikus, néha nagyra nőtt csecsemőhöz hasonlító, Csermlényiről Molnárra keresztelt Viktora. Zuzana Bydžovská Egérkéje groteszk jelenség: nehezen meghatározható korú, nagyra nőtt, cérnavékony nő, vastag keretű szemüveggel, energikus, de hasonlíthatatlanul esetlen mozgással, aki túláradó szeretettel fordul a világ felé, s ebből természetszerűleg vajmi keveset kap vissza. Ritkán látni az alkati szerencsétlenség és a belső gazdagság kontrasztjának ilyen pontos, helyenként ellenállhatatlanul mulatságos, helyenként egészen szívszorító megvalósítását. Eva Holubová fegyelmezetten, koncentráltan játssza Gizát. Szinte eszköztelen alakítása rendkívül gazdag; mozdulatlanul, kevés mimikával, minimális gesztussal mutatja testvéréhez fűződő kapcsolatának ellentmondásosságát, az ezen átszűrődő szeretetét és saját, félresiklottnak érzett élete feletti rezignáltságát.

Az előadás abszolút középpontja természetesen Orbánné. Iva Janžurová energikusan, szuggesztíven, óriási lendülettel

játssza a szerepet, a plasztikusan megrajzolt alak számtalan árnyalatát bontva ki. Erzsikéje mindenki felé szeretettel fordul; talán még soha nem láttam olyan *Macskajáték*-előadást, ahol mind Viktorhoz, mind Paulához fűződő érzelmeinek ennyire erős hitele lett volna. De a tőle telhető módon próbálja normalizálni Ilussal való kapcsolatát is; az előadás egyik legszebb képe, mikor kevéssel az öngyilkossági kísérlet előtt lányát ölébe fektetve beszélgetnek el rövid ideig – ám a pillanatokra megtalált harmónia gyorsan felbomlik. Orbánnét épp ez a szeretet teszi védtelenné, s dühkitörései természetes reakciók a többiek árulásaira. Janžurová alakítása mégis az Erzsike személyiségéből áradó végtelen derűre, belső gazdagságra helyezi a hangsúlyt, az egyes szituációkon túli, sugárzó erőt, tartást kölcsönözve ezzel a figurának.

A két előadás közül a *Macskajáték* a szívhez szólóbb, s az egyenletesebb színvonalú, a Lébl által alkalmazott színházi nyelv erejét, gazdagságát a maga teljességében mégis inkább az *Ivanov* mutatja. Az *Ivanov* jóval keserűbb, kiábrándultabb előadás, amely azonban nyelvében, a stilizálás finomságában nem különbözik a *Macskajáték*tól. A teret ezúttal maga Lébl tervezte: a Csehov-mű első felvonása végig egy szűk sávban, a függöny előtt játszódik, a színre a függöny mögül (azt megemelve vagy megkerülve) lehet belépni, s így lehet távozni is. A második felvonásra a függönyt felhúzzák, de a szereplők élettere alig tágul. Lebegyevék háza egy relatíve kicsi, három oldalán fallal lezárt négyszögletű viskó, melybe jó néhány ember zsúfolódik. Az előtte levő jókora üres térbe huzamosabb ideig csak Ivanov és Szása lép ki. A következő két felvonásban ez a – most már Ivanov otthonává váló – viskó elfordul néhány fokkal.

A bezártság, zsúfoltság mellett a másik vizuálisan is közvetített alapélmény a feleslegesség. Kateřina Štefková jelmezei duplán anakronisztikusak; részint aligha korhű századfordulós viseletek, részint a metaforikus jelentésükhöz való kötődés teljesen kiürült, formálissá vált. A Lebegyev-ház asszonyai a maguk groteszk népviseletében leginkább Matrjoska babákra emlékeztetnek, Lvov doktor arisztokratikus díszítésű, de feltűrt ujjú inge kitűnően passzol a figura Lermontov-paródiát idéző pózaihoz. A tárgyhasználat elmélyíti a feleslegesség érzését. Maga Csehov látta el szereplőit metaforikus értelmű pótcselekvések sorával (gondoljunk csak a világból pusztán a kártyalapokat látó Koszihra), s Lébl ezt variálja tovább. A Lebegyev-ház vendégei közt van például egy rendíthetetlenül kötögető asszonyka, valamint két, könyvébe bambán mélyedő fiatalember. (Amikor az általános tespedtség miatt feldühödő Szása kicseréli a két könyvet, a fiúk, mintha mi sem történt volna, felpillantás vagy lapozás nélkül olvasnak tovább.) A legjellemzőbb azonban Anna Petrovna csellója, melyet mindenhová magával cipel, de soha nem szólaltat meg.

A színészi játék valamivel erősebben karikíroz, mint a *Macskajáték*nál, de sem az erősebb stilizálás, sem a harsányabb komédiázás irányába nem megy el. Az alaptónus azonban egyértelműen komédiai, hiszen a jelentéktelen, tehetetlen, életükkel mit kezdeni nem tudó emberek világában nincsenek veszendő értékek. Így a két halál, Anna Petrovna lassú elsorvadása és Ivanov öngyilkossága sem lehet tragikus. Lébl értelmezésében Ivanov nem kivételes formátumú ember, különállása nem felsőbbrendűségéből vagy különcségéből adódik, hanem egyszerűen abból, hogy a többiektől eltérően tisztában van létének feleslegességével. Ezért határolja el magát a többiek mind infantilisabbá váló pózaitól. A külsőre is átlagos Bohumil Klepl egyszerű, sallangmentes természetességgel játszik, nem hősnek vagy antihősnek, hanem az átlagtól csupán picit különböző embernek mutatva Ivanovot. Ez a játékmód finom, de egyértelmű kontrasztot képez a többiek enyhén stilizáló, karikírozó játékával, utalva egyúttal a főszereplő és a többiek közti kapcsolatok erős korlátaira. Ez utóbbi igaz a két, máskor vészes komolysággal játszott nőalakra is. Eva Holubová groteszk, levegőben kapkodó mozdulatokkal, kissé elrajzolt mimikával játssza a helyét sehol nem találó, igazából senkihez nem tartozó, élettel, halállal szembenézni egyaránt képtelen, helyenként túlkoros csecsemőre hasonlító Anna Petrovnát. Theodora Remundová pedig akaratos, elkényeztetett, hisztériára hajlamos, kitörni vágyó, de a kitörés irányát nem találó örök bakfisnak mutatja Szását.

A körülöttük nyüzsgő figurák mintha ismerős, hétköznapi panoptikumból léptek volna ki. Ladislav Klepal kártyamámorban élő, egy helyben futkosó Koszihja, Petr Čtvrtnčiek kilúgozott agyú, még a szélhámosságra is lusta Borkinja, az eredeti komikus vénájú Vladimír Marek végletesen önző és teljesen magányos Sabelszkije, Leoš Suchařípa a világ elől az alkoholhoz menekülő, cselekvésre képtelen Lebegyeve finom és változatos eszközökkel rajzolt példája az észrevétlenül kiüresedő, értelmetlenné váló emberi életnek. Egészen kitűnő alakítás a Lvov doktort játszó Karel Dobrýé: egyszerre tudja nevetségessé és félelmetessé tenni a kérlelhetetlen erkölcsbíró pózában tetszelgő, komplexusokkal küszködő, alighanem a többieknél is szerencsétlenebb orvos alakját.

Komikus minden, ami a színen történik, s ugyanakkor egyre torokszorítóbb, felkavaróbb. A szereplők hangsúlyozott hétköznapisága, a játékmód egyszerűsége, a találó metaforák kifinomult alkalmazása óhatatlanul kitágítja a történet metafizikai kereteit, s a maga finom, pasztelles módján kérlelhetetlen határozottsággal, ritka szuggesztív módon szól a lét tökéletes értelmetlenségéről. A színpadon az történik, hogy nem történik semmi; ami viszont bármikor, bárkivel (velünk is) megtörténhet. Csehovi „üzenet", halkan, szinte egyetlen hangos szó nélkül, természetesen és következetesen célba juttatva. A kivételesen erőssé váló atmoszféra azonban nem fedi el az ezt létrehozó színházi nyelvet, illetve az alkotók kivételes szaktudását. Ez utóbbi hozza közös nevezőre, a két, hangulatában, mondandójában, végkicsengésében teljes mértékben különböző előadást, s talán ez az, ami a vendégjátékokat megtekintő budapesti nézőnek legtovább emlékezetében marad. Hogy melyik „végkicsengés" állt közelebb a rendezőhöz, felesleges lenne találgatni. Mindenesetre '99 karácsonya előtt Peter Lébl maga vetett véget életének.

ÖRKÉNY ISTVÁN: MACSKAJÁTÉK

FORDÍTOTTA: František Stier és Ida de Vries. **DRAMATURG:** Ivana Slámová. **DÍSZLET:** Jan Marek, **JELMEZ:** Kateřina Štefková. **RENDEZTE:** Petr Lébl.

SZEREPLŐK: Iva Janžurová, Eva Holubová, Theodora Remundová, Tomáš Mecháček, Jorga Kotrbová, Zuzana Bydžovská, Leoš Suchařípa, Miroslava Malecká, Libor Prakesch, Aleš Šturm, Nataša Marková.

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: IVANOV

FORDÍTOTTA: Leoš Suchařípa. **DRAMATURG:** Ivana Slámová. **DÍSZLET:** W. N. (Petr Lébl). **JELMEZ:** Kateřina Štefková. **RENDEZTE:** Petr Lébl.

SZEREPLŐK: Bohumil Klepl, Eva Holubová, Vladimír Marek, Leoš Suchařípa, Libuše Geprtová, Theodora Remundová, Karel Dobrý, Zdena Hadrbolcová, Ladislav Klepal, Petr Čtvrtnčiek, Valerie Kaplanová, Libor Prakesch, Helena Trojanová, Edita Zákravská, Jan Franta, Pavel Raindl.

KAREL KRÁL

Egy rendező emlékére

■ PETR LÉBL ■

A prágai Divadlo Na zábradlí bárka színházbeli vendégjátéka után a Macskajáték *és az* Ivanov *szereplői, cseh és magyar színházi szakemberek szervezett körülmények között, de kötetlenül beszélgettek az előadásokról, a cseh és a magyar színházi életben tapasztalható tendenciákról, a két színházi kultúra közötti hasonlóságokról és különbségekről. A beszélgetést Karel Král kritikusnak, a Svět a Divadlo című folyóirat főszerkesztőjének a tragikusan korán elhunyt Petr Léblről, a vendégjátékon látott két előadás rendezőjéről tartott s alább olvasható előadása vezette be.*

Nataša Marková (Tejkihordó), Eva Holubová (Giza) és Iva Janžurová (Orbánné) a Macskajátékban

Minden országnak megvan a történelme. A színháztörténet pedig a maga módján az adott ország történelme. Anélkül, hogy ezt bővebben kifejteném, megpróbálom felvázolni, mi az, ami a cseh színháztörténetben különleges.

Csehországban a nagy-, vagy ha úgy tetszik, a kőszínház mellett már a század elején megjelent a kicsiny, stúdiójellegű kísérleti színház is, amely többnyire tagadta a mindenkori uralkodó esztétikai és/vagy politikai irányzatokat, és gyakran a művészeti és polgári élet szabadságának kis szigetévé vált. Az ötvenes években létrejött Divadlo Na zábradlí is ilyen színház volt.

Ezeket a színházakat legtöbbször nem hivatásos színházi emberek hozták létre; néhányan közülük valódi amatőrök voltak, akik a szó legszorosabb értelmében szeretetből csináltak színházat. A XX. században szellemileg szabad színházat gyakran nem is lehetett más alapállásból létrehozni. Gondoljunk például az úgynevezett szocializmus korának utolsó szakaszára. Nem véletlen, hogy a nyolcvanas évek kiváló amatőrjei közül került ki a századvég két legmarkánsabb rendezői személyisége: Petr Lébl és Jan Antonín Pitinský.

Miért is említem mindezt? Azért, mert számomra úgy tűnik: Magyarországon a hivatalos és nem hivatalos kultúra soha nem polarizálódott olyan mértékben, mint nálunk, Csehországban, a hivatásos és amatőr színház pedig még kevésbé. Ezért úgy érzem, ahhoz, hogy a Petr Lébl-jelenség érthető legyen, ezeket a körülményeket ismertetnem kellett.

Petr Lébl színházi tevékenységének felében amatőr volt. Nemcsak a politikai helyzet diktálta ezt az állapotot, ő döntött az amatőrlétezés mellett. Az amatőr színház volt az ő felnevelő iskolája. Megjegyzem: kiváló iskolája. Ez az iskola arra is felkészítette, hogy mit tegyen, ha bekövetkezik a társadalom felszabadulása. Lébl lelkileg fel volt készülve arra, ami a rendezők többségét meglepte: a szabad-

Koncz Zsuzsa felvételei

Petr Čtvrtnčiek (Borkin), Karel Dobrý (Lvov), Leoš Suchařípa (Lebegyev) és Vladimír Marek (Sabelszkij) az Ivanovban

ságra. S arra, hogy ebben az új helyzetben miről kell szólnia a színháznak.

Petr Lébl számára a színház nem megélhetést biztosító munkahely volt, hanem otthon, amelynek kialakításához nagyon sok akaraterőre és szeretetre volt szükség. Erős egyéniségét átsugározta a színházba. Hogyan függ ez össze a színház szabadságával és egyszersmind tanácstalanságával? A társadalomra köszöntő szabadság elvben lehetővé tette, hogy az igazságot nyíltan kimondjuk és megmutassuk. Az igazságokból azonban hirtelen olyan sok lett, és ráadásul annyira ellentétes igazságok fogalmazódtak meg, hogy maga a fogalom vált bizonytalanná. Ebben a szituációban – a Coca-Cola-hirdetés szavaival élve – az a színház az igazi, amelyben a személyes érintettség és hitelesség megjelenik. Lehet, hogy mindez csak annak – minek is? – a tükrözése, amit a régi szótárak a társadalmi tudat kifejezéssel jelöltek. E „társadalmi tudat" mai megfelelőjének értelmében a színház már nem kiáltványokban fogalmazza meg a maga programját, nem kötődik pártokhoz, s nem pártesztétikai, még kevésbé politikai szinten foglal állást, hanem azoknak az embereknek a nevében szól, akik létrehozzák. Ez az elkötelezett és odaadó művészi magatartás kockázatos és fárasztó: azt jelenti ugyanis, hogy teljesen ki kell nyílnunk, és fel kell vállalnunk emberi törékenységünket és a tévedés lehetőségét is. A színház tulajdonképpen szerződést köt a színésszel és a nézővel, s a közönségnek el kell fogadnia, hogy részt vegyen ebben a nagyon törékeny szerződésben. A színészeknek személyiségük erejével kell megszólítaniuk a nézőket, akiknek viszont egész lényükkel kell egy estére vagy többre a színház partnerévé válniuk.

Az emberek fogódzókat keresnek, hogy segítségükkel kategorizálhassák a világ dolgait. Nincs ez másként a művészetben sem. A legújabb és legdivatosabb kategória a posztmodernizmus, amely azonban – már csak a fogalom bizonytalansága miatt is – sem a művészeknek, sem a befogadóknak nem nyújt értékelhető eligazítást. Elég azt mondani valamiről, hogy posztmodern, s már nem is kell több érv a kritikához, hiszen így minden felmentést kap, az infantilis játékosság éppen úgy, mint a túltengő és öncélú ötletek halmaza. Petr Léblt kritikusai előszeretettel illették e jelzővel, hiszen a rendező munkáiban gyakran élt a látszólag egymáshoz nem illő eszközök, hatások vegyítésével, a váratlanság, a meghökkentés módszerével. Lébl alig tudott e leegyszerűsítő beskatulyázás ellen védekezni.

Mit kell egy amatőrnek tudnia? Kézügyességgel mindenesetre rendelkeznie kell, hiszen gyakran előfordul, hogy saját magának kell valamit elkészítenie. Legyen tehát építész is meg zeneszerző is, hogy a darabnak képes legyen stílust és formát adni. És legyen érzéke mások tehetsége iránt. Fel tudja fedezni a nem színészekben is a színészt. De úgy is fogalmazhatok: legyen benne annyi szeretet, hogy abból akár másoknak is osztogathasson.

Petr Léblben megvoltak mindezek a tulajdonságok. Végzettségére nézve képzőművész volt. Ebben a minőségében több díszletet is tervezett, például az *Ivanov*ét. Mint képzőművészt remek kézügyesség jellemezte: magam előtt látom például, ahogy akváriumot készít első professzionális munkájához, a *Vojcev*hez. Bosszantotta, hogy a műhely rosszul dolgozik, beállt hát munkásnak, hogy díszlettervezőjének elképzelései megvalósuljanak. A Divadlo Na zábradlíban is sok mindent maga készített. Többek között ő alakította át a foyer-t szobává, vagyis a lakás olyan részévé, ahol ő is, más is otthon érezheti magát.

Rendezéseit leginkább a képiség jellemezte. Ez a megállapítás alighanem magyarázatot kíván. Petr Lébl figyelmes olvasó volt. Amikor darabot olvasott, képek láncolatát látta maga előtt. Azok a látomások, melyek Lébl asszociációs játékai során születtek, nem egyszerűen és nemcsak megfejtendő metaforák voltak, hanem olyan képek, amelyek a nézőkből további asszociációkat váltottak ki. Ahhoz, hogy Léblben egy kép körvonalazódjon, gyakran elegendő volt egy ellenszó is. A *Ványa bácsi*ban például említik a szalont; nos, ez a szó indította el képzeletét, s így jutott el ahhoz az ötlethez, hogy a darabot westernstílusban vigye színre. A színpadon igazi vadnyugati „saloont" rendeztek be, az urak széles karimájú kalapot viseltek, és cowboy-gesztusokat használtak. Lehet, hogy ez az első pillanatban értelmetlenségnek tűnik, valójában olyan asszociáci-

ós játékról van szó, melyet a részletek inspirálnak. Hogy mi köze ennek Csehovhoz? Például az, hogy Ványa bácsi revolverhős. Egy igazi hős lelőné Szerebrjakovot. Ő azonban – és ez benne a mulatságos (vagy talán a tragikus?) – ügyetlen revolverhős. Ha tágítjuk az értelmezés körét, akkor rájövünk, hogy olyan korban élünk, amelyben a vadnyugatnak leáldozik, de éledezik a vadkelet. Az amerikanizált Kelet lakosai vagyunk. De mi keresnivalója van ebben a vad világban egy olyan ügyetlen hősnek, mint Ványa?

Csehovot persze általában orosz nemesi környezetben illik megjeleníteni: fehérben és nyírfaligetben. Lébl rikítóbb színekben és groteszk fénytörésben látja ugyanezt a világot. A *Sirály*ban például ez a világ egyenesen az amerikai film stílusában jelenik meg. Zarecsnaja úgy néz ki, mint... De nem, Zarecsnaját Mary Pickford játssza, Medvegyenkót pedig maga Chaplin. Lébl groteszkje azonban mégsem paródia, inkább nagyítóként működik. Lehetővé teszi éles kontrasztok kialakítását. Amikor például a darabban mindenki színésszé szeretne válni, valami olyan, nagyon nevetséges, infantilis dolgot akarnak művelni, mint amilyen maga a színház; ugyanakkor arra törekednek, hogy a játékot halálosan komolyan vegyék, sőt játékból akár meghalni is készek, mint Trepljov. Játék ez, csak éppen paradox játék, a színház és az élet, a groteszk és a tragédia között.

Petr Lébl nemcsak építész volt, hanem lelke legmélyén s valójában elsősorban zenész. Kár, hogy csupán egyetlen opera rendezésére jutott ideje. Rendezéseinek zenei felépítésük – dallamuk, ritmusuk, dinamikájuk – is volt. Meggyőződésem, hogy előadásai épp szilárd felépítésüknek köszönhetően játszhatók halála után is. Véleményemet a *Ványa bácsi* példáján szeretném megvilágítani: ebben az előadásban igen tág tere nyílik a színészi improvizációnak, a viccelődésnek, de ezek a lazább pillanatok sem tudják megbontani a produkció szilárd és zeneileg konstruált szerkezetét.

Nem szeretném, ha ezt a megjegyzésemet a színészek közül bárki is kritikának fogná fel; csupán arról a természetességről beszélek, amely akár meg is bonthatná az előadás egységét, ugyanakkor éppen ez tartja életben. Petr Lébl ezt a színészi természetességet és annak hatását igen fontosnak tartotta. Ő maga is színész volt. Amatőr korában minden rendezésében (először Vonnegut *Groteszk*jében, utoljára *A behajtó* címszerepében) színpadra lépett, gyakran öltötte fel magára a fehér bohóc jelmezét és maszkját. Színészeivel igen szoros kapcsolatot alakított ki, érzékenyen reagált minden rezdülésükre, ugyanakkor szigorúan és következetesen számon kérte rajtuk elképzeléseinek megvalósítását. A színészek, akik vele dolgoztak, minden értelemben felnőtté váltak mellette.

Biztos vagyok abban, hogy Lébl rendezői munkásságát a cseh színháztörténet jelentős korszakaként fogják számon tartani, mint ahogy tevékenysége a színészvezetés, a színésznevelés szempontjából is korszakosnak tekinthető. Nehéz lesz megbékélni azzal a ténnyel, hogy a Lébl nevéhez köthető korszaknak immár vége.

Egy 1994-ben folytatott beszélgetésünket a következő kijelentéssel fejezte be: „A színészek miatt maradok a cseh színház szolgálatában, mert nagyon hiányoznának azok az egészséges, tehetséges, hősies és gyönyörű emberek, akiket örökké csodálni fogok. Ők azok, akik folyamatosan megmentik az életemet."

Ezek a mondatok ma egy kicsit másként hangzanak...

FORDÍTOTTA: MAGYAR GYÖRGY

NÁNAY ISTVÁN

Ideje a békességnek

■ IZRAELI KIBUC EGYÜTTES: AIDE MEMOIRE ■

Harmadszor járt Magyarországon az izraeli Kibbutz Contemporary Dance Company. 1988-ban és 90-ben etűdfüzéreket láthatott a közönség (Odalenn, északon; Michaél; Zenei kalauz fiataloknak; A tartalékos katona naplója; Terrakotta asszonyok)*; most önálló táncdrámát mutatott be az együttes.*

Az *Aide Memoire (Emlékeztető)* témája a holokauszt, de a táncosok nem a borzalmak és az események naturalisztikus felidézésére törekszenek, hanem e sokak sorsát meghatározó élmény mai hatásának, lélektani következményeinek ábrázolására tesznek kísérletet.

Az együttes alapítója, Jehudi Arnon maga is megjárta Auschwitzot, s ottani kínzatásai közben határozta el: ha túléli a megpróbáltatásokat, életét a táncnak szenteli. 1970-ben az észak-izraeli Gaaton kibucban amatőr csoportot szervezett, amelyből az évek során világhírű kortárs táncszínház született. A sikerekben nagy szerepe volt Rami Be'ernek, aki húsz éve az együttes koreográfusa és stílusának kialakítója.

Be'er szintén olyan családból származik, amelyben többen túlélték a holokausztot, épp ezért foglalkoztatja a kérdés, hogy a XX. század e kataklizmája miként befolyásolja a legfiatalabbak sorsát is. Hogyan hat az egyéni és kollektív emlékezet? Miként öröklődik nemzedékről nemzedékre – szinte genetikusan és kitörölhetetlenül – a megaláztatás és a borzalom emléke?

Az *Aide Memoire*-ban egyetlen utalás sem fedezhető fel, amely a holokausztra közvetlenül vonatkozna. Elvont közegben elevenedik meg egy közösség s néhány tagjának sorsa. Ha hétköznapi cselekvésekre akarnánk lefordítani e közösségben zajló történéseket, akkor persze felfedezhető a külső kényszernek engedelmeskedő amorf tömeg viselkedése, az egyének közötti konfliktusok sora, az egyedekből szervezetté válás folyamata, a szolidaritás vállalása – természetesen a tánc absztrakt és stilizált kifejezésmódján átszűrve.

Az üres színpadteret hátul kilenc barna fatábla zárja le. Az 1 x 3 méteres elemeket félméteres rések választják el egymástól. Az előadás nagy része ezen a palánksoron s környékén zajlik. A táblák látható és mögöttes felületén ülőkék, kiálló „tüskék" alakíthatók ki, s a táncosok ezek segítségével tűnnek el és bújnak elő a résekben, kúsznak-másznak, függeszkednek a függőleges felületeken. Ez a palánksor az emberek létezési tere. Az az érzésünk, mintha a szereplők kétdimenzióssá válnának, hiszen alig tudnak leszakadni e falakról. De felfoghatjuk a képet úgy is, mint egy tábor fölülnézeti ábrázolását; ez esetben a deszkapalánkok egy-egy priccsnek felelnek meg, amelyek a szereplők privát szféráját képviselik. Mivel azonban a kép meg van döntve, a látvány természetellenessé válik, miközben a gravitációval való küzdelem tökéletesen kifejezi a létért folytatott egyéni és kollektív harcot.

Ez a fal minden mozgássor kiinduló és viszonyítási pontja. Nem csak a táblákon és közeikben zajlik a táncos „cselekmény". A táncosok igyekeznek elszakadni a faltól, de mindig visszapattannak a deszkákhoz – ez a visszatérő gesztussor egyben a darabot is szakaszolja. Amikor elszakadásuk sikerül, az egész teret birtokukba veszik; mozgásukat ilyenkor Be'er többnyire a nézőtérre merőlegesen komponálja. Míg a falon a testtechnika érvényesül, a táncokban a balettalap és a Graham-iskola kombinációja jelenik meg, s bennük az álmok, a vágyak öltenek testet. Ilyenkor a szereplők a maguk háromdimenziós mivoltában szabadon létezhetnek. A fatáblákon is összekapaszkodnak párok, de a térben költészettel telítődnek a kettősök. Euforikus öröm fejeződik ki abban, ahogy a táncosok egész testükkel a talajt érintik, hogy aztán ismét visszarohanjanak a falhoz, s folytassák a maguk függőleges életét.

A falon zajló történéseket a térben időnként megjelenő szereplők ellenpontozzák. A meztelen felsőtestű, fehér pantallós férfiak és a szintén fehér hosszúnadrágot, valamint a derekukat szabadon hagyó fehér blúzt viselő nők látványa igen erős kontrasztban van azon táncosokéval és táncosnőkével, akik klasszikus jelmezre emlékeztető ruhát viselnek, és klasszikus-balett-alapú számokat adnak elő. E kontrasztban – ha akarom – a szabad és a zárt világ ellentéte is megfogalmazódik, de úgy, hogy mindaz, ami a falon történik, sokkal erősebb, mint az, amit a talajon látunk. A kép – akárcsak az előadás egésze – tág asszociációs körben értelmezhető, s nem kizárólag a szorosan vett holokausztta áll kapcsolatban.

Az előadás a Bibliából, A prédikátor Salamon könyve harmadik fejezetéből vett idézettel kezdődik: „Mindennek rendelt ideje van, és ideje van az ég alatt minden akaratnak; ideje van a sírásnak, és ideje a nevetésnek; ideje a jajgatásnak, és ideje a táncnak..." Ez az angolul elhangzó szöveg melodikusan is illeszkedik a produkció zenei szövetéhez (Dowland, Laibach, Stockhausen és Kronos Quartet), és ismétlődése összeköti, mintegy keretbe fogja az epizodikusan építkező, mégis egységes előadást.

„Ideje a hallgatásnak, és ideje a szólásnak."

Rami Be'er vezetésével tizennyolc igen különböző (jó néhány esetben cseppet sem a hagyományos táncosszabványnak megfelelő) alkatú, de egységesen magas színvonalon táncoló művész a maga módján, választott műfaja formavilágában szólt arról, amiről sokáig csak hallgatni lehetett, és sok helyen ma is hallgatni kell.

Hogy legyen „ideje a békességnek".

A falon és a fal előtt

Schiller Zsuzsa felvétele

Farkas Boglárka

Robbanás

■ EMIO GRECO–PIETER C. SCHOLTEN: DOUBLE POINTS ■

Robbanásszerű táncelőadás az Amszterdamban élő olasz táncművész, Emio Greco és Pieter C. Scholten két részből álló, Double Points *című estje.* One*, avagy szóló Ravel* Bolerójára *és* Two*, vagyis duett Bertha Bermudez Pascual társaságában: két egybesimuló, egymást tökéletesen kiegészítő táncdarab. Ekképpen érvényesül a művészetben is a már régen felismert és alkalmazott marketingtörvény, miszerint egy plusz egy egyenlő hárommal.*

Koncz Zsuzsa felvétele

A széksor úgy megrázkódott, hogy meg kellett kapaszkodnom a karfákban... a nézőtér szinte kiugrott a bőréből a még sötétben felhangzó egyetlen és rövid, sokkszerű zenei robbanásra. Néhányan mintha kiáltottak volna, majd a rákövetkező pillanatban, látván, székszomszédjaik a helyükön maradtak, egy sóhajtásban fel is oldódtak. A darab iszonyatos detonációval kezdődik, amelyet hosszú néma csend követ. Megérkezés a Földnek nevezett „kietlen, csendes, lény nem lakta" színre.

Két vékony, élesen fehérlő szig'szalagcsík által határolt kifutó-leszállópálya végén felsejlik egy alak, aki a színlap előrejelzése szerint „eltáncolja" nekünk a *Bolerót*. Hosszú percekig mint langy őszi eső hullámzik végig a kifutón a fény, s amint a végéhez ér, újrakezdi a rivalda felől. Az első percek felsejlő és elenyésző fényeiben Greco többször is eltűnik a fényfelvillanásokat követő sötétben/éjben. A táncos ott hátul mintegy ébredezik. Ízről ízre megszületik a szemünk láttára, nyakát, fejét, karjait próbálgatva finoman, mégis határozottan és energikusan. Az ujjgyakorlatok alatt diszkréten és elegánsan felhangzik a (túl) jól ismert zene, előbb csak a messze távolból, majd egyre közeledve, erőteljesebbé válva, végül a teret betöltően dübörögve szól a *Bolero*. Greco átadja magát a sodrásának, egyszersmind visszafogja magát az egyre intenzívebb ritmusban való feloldódástól. Nagy kérdés, hogy társa, jó szelleme, segítője vagy könyörtelen parancsolója-e Ravel opusa. Mert Greco táncban elbeszélhetné a *Marseillaise*-t is vagy akár az *Internacionálé*t, vagy Victor Hugo nyomorultjainak menetelését a barikádokra. Az elnyomás, a szenvedés vagy az önfelszabadítás, önmegvalósítás stációit látjuk? Nehéz eldönteni, mindegyik lehet, sőt magyar asszociációk is támadhatnak bennünk. A Hollandiában élő „görög" nevű olasz koreográfus és táncos olykor mintha a tereinken egykor felállított, a Tanácsköztársaságnak emléket állító szoboralak pozitúráját idézné fel bennünk. Mindez igaz lehet, ha a *Bolero* szuggesztív metafizikájából a földre szállunk, pontosabban Európába. Amikor Greco az első stáció vége felé hátat fordít nekünk, és ruhájának finom redőzetét bőrébe tapadni látjuk, akkor már tudjuk, hogy nem történelmi alak, hanem hús-vér ember, vagyis önmaga. Táncából newtonok és wattok ezrei cikáznak mindenfelé a térben, miközben mintegy riadtan előrehátra fut teljesen magára hagyatottan.

A koreográfia kristálytiszta és egyszerű, minden sallangtól mentes. Nem káprázatot

Bertha Bermudez Pascual és Emio Greco

felesleges elemekkel, a táncos önmagából, saját testéből építkezik. Ihletett művészet ünnepi megjelenítése egyszerű fehér (áldozati) ruhában. Miközben a szemünk láttára folyamatos harcot vív a túlélésért és az időért, nekünk sok időt hagy az apró részletekben való elmerülésre, saját (nem színházi) asszociációkra. Térben kijelölt szűk, a színpad mélye, illetve a közönség felé vezető, egyenes útján halad rendületlenül. A zene és a táncos egymást erősítik, egyazon úton járnak, mégis másképp, de teljes összhangban. Greco tiszta helyváltoztatásai, apró rezdülései, ahogy a talajon vagy a térben halad, kezének és ujjainak minden kis mozdulata egy-egy ötlet, egy-egy hirtelen felmerülő gondolat vagy benyomás eredője. „A helyzet fokozódik" – mintegy „au bout de souffle" –, az erős, szűrők nélküli fényben szikráznak a test gyöngyei, a verejéktől átnedvesedett ruhaszövet gyűrődvevonagolva üzen a táncos testsejtjeinek minden rezdüléséről. Itt van az a nem várt pont, ahol a táncos elhagyja a kijelölt utat, és a koreográfia szerint egyetlen pillanatra kizuhan a megadott keretek közül, és megpihen.

Majd rögtön újra csak tánc, magával ragadó, rituális teremtés, amely nem ér véget a zene utolsó taktusával, hanem a maga törvényei szerint a nézőtér visszafojtott csendjében és a meggyötört-felmagasztosult test zihálásában a fénnyel együtt elenyészik az időn- és térenkívüliségben. Taps nincs, ilyenkor, az interpretáció által kiváltott, az előadóéhoz hasonló oxigénhiányos helyzetünkben ez nem is lehetséges. A két darab közötti átállás pár perce alatt magunkhoz tértünk, kisimítottuk elgyűrődött tagjainkat, amelyekről ez idáig elfelejtkeztünk. A félhomályban előkerült a színlap, némelyeknél a *Súgó* aktuális száma – halk moraj. Éppen csak, hiszen rögtön következett a beavatás második etapja.

A szünet után rövid közjáték következik. Az emberi lét kezdetét és lehetséges (jórossz?) végét már igen hosszan láttuk, de hol marad ilyen sokáig a nő? Greco ravaszul elnyújtotta az expozíciót, hogy annál hatásosabb legyen a folytatás. És akkor váratlanul, nesztelenül megjelenik a félhomályban egy gazella. Sokáig csak a hátát látjuk. Alig mozdul. A férfi les, fürkész, a tekintetét keresi, de egyelőre nem találja. A nő sokáig szoborszerű, csak karját, majd lábát nyújtja ki finoman, lassú mozdulatai alig észlelhető fizikai vibrációvá sűrűsödnek. Mintha tudná, hogy keveset kell mutatni ahhoz, hogy a képzelet munkába lendüljön. Nincs erotikusabb egy kivillanó kézfejnél vagy bokánál. Ha így van, elképzelhető, hogy milyen érzéki hatásúak a Grecónál majd' egy fejjel magasabb táncosnő hosszú combjai.

Bertha Bermudez Pascual spanyol táncosnő csatlakozik Grecóhoz. Újra testet ölt az egy plusz egy egyenlő három törvénye, megkezdődik a földi történelem páros története. Nem szokványos duót látunk, inkább két, bizonyos pontokon találkozó és együtt haladó vagy egymással versengő szólót, melyben viszont akárha a térben távol, más ritmusban, más belső időben és mozgásrendszerben, mégis együtt utaznak a táncosok uniszex fehér pendelyben, ketten egyedül. Szembenállás, együttállás, együttműködés lehetőségeit és határait kutatja a koreográfia pillanatnyi benyomások és reakciók, illetve harmónia és diszharmónia váltakoztatásának eszközével.

Az első rész történelmi és metafizikai magaslatokba emelkedése után a már-már küldetéstudatos hím emberré formálásának, betörésének, domesztikálásának történetét láthatjuk. A nő az előzmények után lehetne akár korbácsos kéjnő is, akiben nincs semmi irgalom, hiszen a majdnem önmaga szobrává vált férfi kiválthatna belőle agresszivitást is. Ehelyett az önmagát társnak kínáló nő kezdeményezően tanít, és tanul a társsá vált férfitól. Egymást űzve, hajtva, egymás mozdulataiból tanulva eljátsszák az élet konfliktusos és boldog perceit, bemutatják egymáshoz csiszolódásuk történetét. A távolodásokból és ütközésekből kialakuló együttműködés egyik utolsó képe a férfi és a nő távolodó kettőse: mindkettejük izzadt hátán egyformán tapad apró, mindent kifejezőn lüktető ráncokban a ruha. Antik szobrok lehetnek ilyen szépek. Számkivetettségükben otthonra találtak. Vörösmartyval szólva: „Jöjj, kedves, örülni az éjbe velem, / Ébren maga van csak az egy szerelem." Az ősrobbanást egy időre zárójelbe tették. A második rész tehát ugyanazt az intimitást hordozza, amely egy időben a dolgok-történések analízisének kendőzetlen felmutatása.

A „vérprofi" táncosok tökéletes urai testüknek, és folytonos, kontrollált reflexiókkal dolgoznak a táncban megtestesült lelkükkel-szellemükkel. Szárnyaló szimmetriát hoznak létre intenzív és pulzáló energiájuk segítségével. Állandó, primer szinten alig, csak mélyebb rétegeiben megfogható párbeszédet folytatnak saját testükkel és egymással. Az éles fényekkel metszett rideg tér megtelik az ember természeti, tehát természetes világának hangjaival. Az első rész tere mintha mindkét irányban széthúzva funkcionálna, az egyszerű, mégis rafinált fény- és hangváltások (a békabrekegéstől és a madarak énekétől a klasszikus zenéig, és vissza a tűzijátékhangokig és különböző effektekig) mintegy improvizációs atmoszférát teremtenek. Nem maguknak, hanem a nézők számára, hiszen a táncosok a pontosság és koreografikusság magasiskoláját mutatják be, olykor spontaneitásnak tűnő kiszámítottsággal, improvizációnak tűnő szigorú rögzítettséggel, meditatívnek tűnő koncentráltsággal. Mégis itt az a fontos, ahogyan a néző improvizál a táncosok inspirálta ad hoc világmindenségben. Szituációk, élet- és térhelyzetek váltják egymást, kitartott tökéletes mozdulatok, zsigeri indíttatású kimunkált és akkurátusan előadott kombinációk. A hang, a fény, a látvány mind-mind különálló elem a darabban, értékük összeadódik, és összeért egészként hat. A hangfelvételekkel illusztrált-inspirált részeket hosszabb-rövidebb csendek szakították meg, emezeket pedig három különböző csengőhangon bejelentkező mobiltelefon, illetve egy hívatlan fotós „mindig a legrosszabbkor" elhangzó kattintgatása, mindezzel elvéve a táncosoktól és a nézőktől a csendre táncolás önfeledt varázsát, tökéletes művészetét és műélvezetét.

Amit láttunk, testet öltött színház volt, felesleges allűrök, mellébeszélés és túlérzékenység nélkül. Az előadás túlfűtött atmoszférája ennek ellenére sem volt tolakodó, ellenkezőleg; meghagyta a nézőknek a teljes autonómiát és szabadságot. Gazdagsága ellenére is egyszerű tudott maradni, a letisztult koreográfia giccs és mindennemű túlzott érzelmesség nélkül hatott. A néző elrugaszkodhatott az előadástól, akár elkalandozhatott saját gondolataiban, volt hová visszaérkeznie, megkapaszkodhatott a mozdulatokban. A táncosok hallatlanul erős és intenzív jelenlétében az előadás egysége töretlen maradt.

Az előadók az utolsó pillanatig kitartottak-kiálltak mellettünk, látszólagos erőfölösleggel a kimerültség határán is teljes önmagukat adták táncukban, amelyet saját testük inspirált. Az a hihetetlen energia, amellyel a széksorokat bombázták, átköltözött a nézőkbe, és még a rendületlen, kitartó, hosszú taps és ováció sem csapolta le a kapott többletet. Nem tudtuk kitapsolni magunkból azt az erőt, amelyet csak úgy spontán és személyesen, a színházban ma már oly kevésszer tapasztalható módon adtak át nekünk. Élménnyel, élvezettel, vitalitással, bizonyságokkal, heves érzelmekkel és indulatokkal telve nem fértünk a bőrünkbe a Trafó előterébe tódulva, és a villamosmegállóban többen táncra perdültek.

DOUBLE POINTS: ONE & TWO
(Trafó–Kortárs Művészetek Háza)

KOREOGRÁFIA, RENDEZÉS, FÉNY, ZENE, DÍSZLETTERV: Emio Greco és Pieter C. Scholten. **JELMEZ:** Clifford Portier.
TÁNCOL: Emio Greco, Bertha Bermudez Pascual.

KOLTAI TAMÁS

Hang és kép

■ TAORMINAI VILLANÁSOK ■

A címben igyekeztem tömören összefoglalni a Taorminában átadott idei Európa Díjakhoz kapcsolódó előadások színházi élményét. Michel Piccoli, amint végeérhetetlenül motyog a pazar cataniai operaház, a Teatro Massimo Vincenzo Bellini bársonyfüggönye és az attrakcióra összesereglett haute volée *tekintélyes tömege előtt. André Wilms egy iskolai természetrajzi szertárnak látszó helyiség kísérletező professzoraként hangokat és fényeket csal elő különböző instrumentumokból a zenész Heiner Goebbels produkciójában. Egy csapat táncosnak Alain Platel Bach-muzsikára életképeket koreografál térzenekioszk előtt. Megannyi villanás. Fény, láng, mozgás. Részletek. Effektusok mozaikja.* Sight and Sound.

PICCOLI–PIRANDELLO

Vegyük az előbbi bekezdést *headline*-nak. Ez a téma. Most részleteznem kellene, ahogy Roxane kérésére Christiannak a szerelmi vallomást a *Cyranó*ban. De épp ez az, amit nem tudok. Nem vagyok szerelmes ezekbe az előadásokba, mérsékelten érintettek meg, még azok is, amelyeket amúgy szerettem, mert jó volt őket nézni (Goebbels és Platel).

Tulajdonképpen Piccoli *köré* is jó volt nézni. Látni a Teatro Bellini monumentumát. Ez az anakronisztikus operaház újra megértette velem az özönvíz előtti masztodon, az opera borzongató paradoxonát. Azt, hogy kihalása után száz évvel is él és virul. Ha egyszer láthatnám itt a *Normá*t vagy *A puritánok*at! S ha szabadna kérnem, egy Ronconi grandiózusan statikus képeivel! A bel canto válogatott szörnyetegeivel és az áriák után üvöltöző közönséggel. Aki látta Werner Herzog *Fitzcarraldó*ját (nemrég újra élveztem a Duna tévében), a megszállott Klaus Kinskit, amint a gőzös fedélzetén euforikusan szivarozva *A puritánok* kvartettjét hallgatja az „operaian" gesztikuláló énekesek avíttas stílusában, talán megért valamit az operamánia dicsőséges elhatalmasodásából. Cataniában maga az épület beszél erről, a milánói építész, Carlo Sada zsúfolt díszeivel együtt is puritán kolosszusa, négyemeletnyi páholysorával, galériájával, a párizsi Operát utánzó előcsarnokával, manierista, barokk és empire eklektikájával. (Nem sokkal az 1890-es megnyitó után Sada fölépítette a hírneves Buenos Aires-i Teatro Colónt.)

Mármost hogy jön ide Michel Piccoli *A hegyek óriásai* című – ugyancsak monumentális – Pirandello-torzóból készült monológjával? Hacsak úgy nem, hogy Pirandello is szicíliai volt. Piccoli – a kilencedik alkalommal kiosztott Európa Díj idei nyertese – egy három évvel ezelőtti, Klaus Michael Grüberrel és párizsi színinövendékekkel közös *Hegyek óriásai*-workshop utórezgéseként, direkt a díjkiosztás tiszteletére alkotta ezt a Pirandello-zsugorítmányt (zanzát). A (talán) egyórás, de ötször annyinak ható előadást önmagán kívül Emmanuelle Lafont és néhány (alkalmasint az utcáról behívott) szicíliai gyerek abszolválta. A „mágus" Cotrone szövegeiből rövidített montázst Piccoli a színházi varázslat paradigmájának szenteli. A képzelet bennünk élő, valóságon túli szellemeinek a szemünk előtt kellene megszületnie a szavakból. A gyerekek húzta kordéból, amelyet nehézkesen beügyetlenkednek a nézőtér szélén, a páholyok alatt, Thália ekhós szekerévé, a spirituális élmény hordozójává kellene válnia. A függöny mögötti jelmeztárnak a fantáziánk működése nélkül holt bábukat kellene életre keltenie. De semmi nem történik. Olyan ez, mint amikor a varázslat nem sikerül. A bűvész nekikészül a mutatványnak – és a csoda elmarad. A gyerekek tanácstalan amatőrök, a függöny mögötti díszlet egy művelődési ház műkedvelő ruhatára, a mágus vedlett uraság.

Alain Platel táncszínháza

Piccoli nagy színész, vagy inkább jelentős személyiség – ehhez nem fér kétség. Filmszerepei ezt hitelesen tanúsítják (hivatkoztak is rá a díjat neki ítélők mint olyan művészre, aki túllép a műfajhatárokon). Színpadon is remek tud lenni, láttam Gajevként Brook *Cseresznyéskert*jében és egy Chéreau rendezte Marivaux-ban. Borkmanként Ibsen drámájában üres attrakciót produkált (Pesten is), ami Luc Bondy számlájára írható. A színészek – a legnagyobbak is – ritkán színházcsinálók; önmaguk kreatúráiként érdekesek. Az Európa Díjat eddig rendezők kapták, közülük is (általában) azok, akik unikális színházat hoztak létre, mint Mnouchkine, Strehler, Brook, Wilson, Vasziljev, Nekrošius. Valószínűleg fogyóban e típus. Piccoli nehezen élvezhető szeánszát zokszó nélkül ülte végig az előkelő közönség, és utána „melegen ünnepelte a művészt". Ez a Nagy Név kétes sikere. Ha egy ismeretlen csinálná... A mondat folytathatatlan. Nem csinálhatná. Még csak a botrányig sem juthatna el. Korunk művészi értékválságának egyik tünete a behódolás a Nagy Névnek. Akkor is, ha a név tulajdonosa a legcsekélyebb erőfeszítést sem teszi alkotóenergiáinak fölpezsdítésére. Michel Piccoli intim magánbeszélye közben, mely egy stúdiónyi térben talán bensőségessé válhatott volna, a Teatro Bellini félhomályba vesző freskóit bámultam, és eszembe jutott e szomorú tanulság számos hazai vonatkozása.

GOEBBELS ÉS A LÁNG

Heiner Goebbels (49), aki az Új Színházi Realitások elnevezésű díjat kapta Taorminában, zeneszerző, zenei szerkesztő,

rendező és drámaíró egy személyben. Korábban, a nyolcvanas években zenét komponált Hans Neuenfels, Claus Peymann, Matthias Langhoff, Christof Nel, Ruth Berghaus és a Frankfurti Balett előadásaihoz. Első önálló kompozícióit többnyire Heiner Müller szövegeire írta. Ezekért különböző díjakat kapott. Szerzett számos zenekari művet. A kilencvenes évektől kezdődően születnek színpadi zenés darabjai, amelyeket szólóhangszeres zenészek, színészek és énekesek adnak elő. Természetükről sokat elárul, hogy Robbe-Grillet, Kierkegaard és Prince szövegeit használta föl, és többek között részt vett a kasseli Documenta X kiállításon.

Eredeti élmények híján kényszerűen, de tartózkodóan idézem művészek alkotómunkásságának tartalomjegyzékét. Az untató adatbázis alig visz közelebb a művekhez. Az olyan megállapításokkal sem tudok mit kezdeni, hogy „Goebbels láthatóvá teszi a zenét". Holott a *Max Black* című előadáson kétségtelenül valami ilyesmi történik. Van egy színész, André Wilms. Inkább zenész, mint színész. Játszik, de nem szerepet. Lejátszik. Hangokat, amelyeket korábban fölvettek, és hangokat, amelyeket maga hoz létre. Zenei hangokat és zörejeket. Egy klaviatúrán dolgozik. Erősít. Visszhangosít. Láncokat, csörlőket mozgat. Egy fölfordított bicikli küllőit ütögeti. Maga is mozog. Vizet forral. A kanna sípol, és gőz csap föl belőle.

Mindez egy szertár-lomtárban történik. Fölfüggesztett terráriumok, mint a múzeumban vagy a szertárban, bennük tojás. Kitömött madár. Vasrács. Huzalok. Fények. Fénycsövek és a padlón időnként kivilágosodó négyzetrácsos csíkok. A színész állandó mozgásban van, beszél. Kísérleteket végez. Nem tudni, minek a tudósa: matematikus, kémikus, fizikus, szemiotikus vagy nyelvész? Képleteket, axiómákat, fizikai törvényeket sorol, Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein és Max Black szövegeit idézi. Elektromos kisüléseket hoz létre. Rövidzárlatot. Láncreakciókat. Lángok futnak át a huzalokon. Szikrák keletkeznek. A tűz és az előadás francia pirotechnikusa – Pierre-Alain Hubert – a főszereplő. Tüzek, fények és hang szoros kompozícióban. Gramofonon régi dallam szól. Lángok lobbannak, szikrák pattannak, a fémtestek összeütközéséből, a zenei fölvételek visszhangosításából és a színész által „élőben" játszott hangokból pontosan, ritmikailag megszerkesztett hangzásvilág, illetve látvány jön létre.

Az előadás mottója egy Lichtenberg-idézet, amely szerint minden fizikai kísérlet értékesebb, ha hangot ad, mintha néma; ezért imádkozni kell, hogy ha az ég elég kegyes, és enged valamit fölfedezni, az olyasvalami legyen, ami szól.

Max Black (André Wilms)

Kétségkívül lebeg valami spirituális szellem az előadás fölött, addig az utolsó pillanatig, amíg Wilms egy tárgyakon végigsistergő lángocska elől, mely legvégül az asztalra is fölugrik, menedéket keres az asztal alatt.

Platel táncszínháza

Az Új Színházi Realitások idei másik díjazottja, a Gentben született holland Alain Platel (42) sajátos kevereke a társadalmi munkásnak és a táncművésznek. Noha gyerekkorában már pantomimet tanult, éveket töltött az Egyesült Államokban egy hátrányos helyzetű gyerekekkel foglalkozó tanárnő asszisztenseként. Itt a szegénységet és az erőszakot megtapasztalva tett szert szociális érzékenységére, amely máig meghatározó jellemzője művészi szemléletének. Amerikából hazatérve különféle mozgásművészeti stúdiumokban vett részt, majd önálló munkába fogott, amelynek sajátossága, hogy igyekszik eltörölni a határt zene, tánc, színház és cirkusz között. Különböző előképzettségű színészekkel (zenészekkel, táncosokkal) dolgozik, olykor képzetlenekkel is. A nyolcvanas évek közepétől az általa alapított Les Ballets C. de la B. égisze alatt számos produkciót hozott létre, ezek mindegyikét erős szociális elkötelezettség jellemzi.

Ennyit a kötelező lexikális ismeretekből. A Taorminába hozott Platel-opus címe *Iets op Bach*, ami körülbelül annyit tesz, hogy *Semmiségek Bachra*. Bachot kilenctagú zenekar játssza, három énekes énekli – másfél év telt el csak Bach-zenék hallgatásával –, és kilencen táncolják. A zenészek és az énekesek magasított teraszon ülnek vagy állnak, előttük kerek presszóasztalka, ha valamelyiküknek épp nincs dolga, kötöget, vagy újságot olvas. A terasz előtti tér akár kiszélesedő utcarészlet is lehet, amelyen járókelők forgalma zajlik, a háttérben lévő kéményszerű építmények és antennák viszont háztető benyomását keltik. A tér mindenesetre az élet része, naturális elemekkel – nyugágy, fölfújható medence –, állandó forgalommal, realista módon is fölfogható emberi konfliktusokkal, találkozásokkal, veszekedésekkel és verekedésekkel. Az összkép azonban csöppet sem naturális, nincs cselekmény, elmondható történet, minden narratíva mozaikos, fragmentális. És földönjáró. Ennek a Bachnak semmi köze a matematikához és a transzcendenciához.

A szereplők – férfiak és nők, fiatalok és gyerekek, feketék és fehérek – az élet derűs és tragikus, szorongásos és fölszabadult, groteszk és játékos konfliktusait fordítják a tánc nyelvére. Látszik, hogy a „drámai anyag" saját élményükből fakad, ötleteiket maguk hozták, és szabadságot kaptak az improvizációra. Ami még ennél is szembetűnőbb: személyiségek. Nem koreográfiát végrehajtó tánccsoport, nem táncoló színészek, hanem ezek is, azok is, és többek is ennél. Remek prózai etűdöket tudnak csinálni – például a nők eljátszanak egy utcai demonstrációt. De a lényeg mégsem a technikai sokoldalúság; ha valami távol van tőlük, az az amerikai szórakoztatóipar énekre-zenére-prózára idomított musical-egyenszínészete. Az üzleti panel nem szerepel az eszközeik között.

Platel olyasmit csinál, ami egyrészt művészi absztrakció, másrészt nagyon közel áll az egyszerű emberekhez. Nem kell „megérteni" vagy dekódolni. De azért senki se gondolja, hogy holmi sekélyes, könnyen emészthető papedliről van szó. Egy gondtalanul táncoló lány fehér ruháján egyszer csak belülről terjedni kezd egy vérfolt. Platel képes a mennyből lerántani a pokolba, de a mozdulat mellé azonnal társítja az együttérzés gesztusát. Ebben véletlenül sincs leereszkedés vagy sajnálat. Platelről azt mondják, nem játssza meg a teremtő istent, hagyja, hogy a színészei teremtsenek – s ezt el is hiszem róla.

Rajk László

A megismételhető csoda

■ VAYER TAMÁS EMLÉKÉRE ■

Miért kezd el egy filmekben kiemelkedően sikeres látványtervező színpadi díszlettel foglalkozni?

Nem, nem azért, mert a kettő ugyanaz. Éppen ellenkezőleg. Azért, mert alapvetően különböznek.

A különbségek valóságosak és sokfélék. Legtöbbjük mégsem igazi, mert maga a két műfaj is átjárható. Láttunk már színházszerűen forgatott filmeket és a film sajátszerűségét felhasználó színpadi rendezéseket. Ez hol a látványtervező kezdeményezésén alapul, hol pedig a rendező elképzeléseihez igazodik.

Koncz Zsuzsa felvétele

A látvány absztrakciójának szintje, szimbolikusságának dominanciája azonban már valami olyasmi, amit joggal tekinthetünk tipikus különbségnek a film-, illetve színpadi díszletek összevetésénél. Az absztrakció egyrészről merőben technikai: a tervező a vászonra festett márványt igazinak akarja-e elfogadtatni, vagy megelégszik a közönség és közte estéről estére létrejövő, „közmegegyezésen" alapuló színházi márványkoncepcióval, sőt összekacsint, „kibeszél" a közönséghez, s együtt teremtik meg a márványt. E merőben technikai probléma körén kívül kezdődik az a fajta kreatív absztrakció, amely már igazából próbára teszi a színpadra tévedő díszlettervezőt. Az, hogy hogyan jelenít meg szigetet, vihart vagy barlangot a színpadon. A kreatív absztrakció azonban az invenciózus tervező számára nem jelent megoldhatatlan feladatot. Ugyan a film és a színpad esetében az ilyen szimbolizmus más és más, mégis nyugodtan megállapíthatjuk, hogy itt válik ketté a két műfajban tevékenykedő tervező munkája.

A látványtervezőtől a fent említett kreativitáson kívül sok mindent elvárnak: a kényes egyensúly megteremtését az önmegvalósítás és a hasznos teammunka között, a gazdaságosságot, az empátiát, a frissességet, az improvizációt. De mindenekelőtt, hogy valami csodát teremtsen.

A csoda megteremtésében rejlik az igazi különbség a film és a színpad között. A filmbéli csoda egyszeri és megismételhetetlen. Sok-sok ember megfeszített, összehangolt, hosszú-hosszú előkészítéssel megvalósított, egyetlen pillanatra összpontosuló alkotása. A csoda beteljesülésének pillanata az, amikor a kamera gombját megnyomják. Nem is szándék, hogy ez a pillanat még egyszer ugyanúgy létrejöjjön. (A forgatásokon az igazi, „speciális effekteket" csak egyszer szokták felvenni.) A filmbéli mirákulum sokkal inkább hasonlít az igazi csodára, hiszen – mint mondtuk – megismételhetetlen.

A színpadon merőben más a feladat. A lehetetlent úgy kell megvalósítani, hogy estéről estére ismételhető legyen, minden egyes alkalommal elérje hatását, és nem lehet hibázni. A színpadi tervező közeli rokonságban áll a legősibb szemfényvesztő műfajjal, a cirkusszal. Az akrobata teljes kivilágításban, a közönség által körülállva megugorja a szaltó mortálét. Nem kiáltja, hogy „vigyázat, csalok", vagy hogy „csak a kezemet tessék figyelni". Nem csal, hanem tervez. Kiszámítja a röppályát a kupolában; a lengési időt; vakon rábízza magát kollégájára, aki elkapja; megmondja a zenekar karmesterének, hogy mikor és mennyi ideig kell a dobpergés. Aztán ugrik... estéről estére.

A színpadi csodát megteremtő tervező nem csal, hanem tervez. Megtervezi, hogy adott színpadon ahhoz, hogy az harminc másodpercen belül feketéről fehérre változzon, mennyi és milyen fekete valami kell, hány darabban és milyen szabásminta alapján; hány ember kell ahhoz, hogy láthatatlanná válva a feladatot végrehajtsa, hogyan maradhat mindeközben a színész a helyén. Nem számíthat a közönség és a kritika jóindulatára, de vakon megbízik a színpadmesterben, a díszítőkben, a karmesterben. És aztán jön a premier, majd estéről estére megismétlődik a csoda.

Az ismételhető csoda megteremtése már igazi kihívás, ezért már igazán érdemes a színházi manézsba lépni. A végén könnyedén, mosolyogva, szó nélkül, enyhén meghajolni.

Na jó, az még belefér, hogy nem lehet tudni: az a furcsa csillanás csak a szemüvegre eső csalóka fény, vagy a szem szarkasztikus villanása.

VISKY ANDRÁS

A bölcsesség színháza

■ PÁRBESZÉD VLAD MUGURRAL ■

Vlad Mugur román rendező nagyon sok szállal kötődött az erdélyi és az egyetemes magyar színházhoz.

Egészen fiatalon már tanított a bukaresti főiskolán, művészeti vezetője volt a craiovai, majd a kolozsvári Nemzeti Színháznak. 1970-ben a Három nővért *rendezte a kolozsvári Állami Magyar Színházban. 1971-től Németországban élt, s számos európai városban dolgozott. 1990-ben visszatért Romániába, s egy évadon át igazgatta a bukaresti Odeon Színházat. Később több román társulat állandó vendégrendezőnek hívta meg.*

Különösen szoros kapcsolata alakult ki a kolozsvári Állami Magyar Színházzal. (Felesége, Stief Magda színésznő 1971 előtt e társulat tagja volt.) Kolozsvári előadásai közül a magyarországi közönség egy-egy Ionesco-, Labiche- és Goldoni-darabot (A székek, A Lourcine utcai gyilkosság, A velencei ikrek) *láthatott, illetve a* Cseresznyéskertet *a televízió közvetítette.*

Budapesten is dolgozott: Törőcsik Mari meghívására a Művész Színházban rendezte meg a Vízkeresztet *és* A hazugot. *A Bárka Színházban Dario Fo két monológját állította színre 1999-ben.*

Vlad Mugur hetvennégy éves korában Münchenben elhunyt.

A kiváló rendezőre Visky Andrásnak, a kolozsvári színház dramaturgjának A velencei ikrek *előadása elé készült írásával emlékezünk.*

Koncz Zsuzsa felvétele

Ha venné valaki a bátorságot, és megkérdezné Vlad Mugurt, ugyan mit kell tudni ahhoz, hogy az ember fia a nézőtér szintjén megállva, a színpad előtt, színésztől és nézőtől egyenlő távolságban (értsd: közelségben) rendezni próbáljon, akkor minden kétséget kizáróan azt az elbizonytalanító, majdhogynem semmitmondó választ kapná: „Nos, mindent."

„Lehet mindent tudni?" – kérdezhetne tovább a bátor érdeklődő, amire, úgy lehet, Mugur azt mondaná: „Nem, nem tudom, dehogy."

Ámde igen nagy valószínűséggel megtörténhetnék az is, hogy kérdésünkre, ismételjük csak el: ugyan mit kell tudni ahhoz, hogy az ember fia egyenlő távolságot tartva színész és néző között színházat alkosson, a Mester mindössze ennyit válaszolna: „Semmit, hiszen tudja." Amire jöhetne az újabb, kétségbeesett vagy diadalmas, kétségbeesett és diadalmas nekirugaszkodás: „De hát lehet-e a semmit tudni?" És az elkerülhetetlen válasz: „Nem, nem tudhatom. Dehogy."

Minden egyes hangsúly – vigyázat! – csapdát rejteget magában; bármelyik szálon indulnánk el az értelmezés szándékával, hamar visszajutnánk a kiindulási pontig, a kérdésig, csakhogy ez a körút magát a kérdezőt járná körül. Nem juthatunk semmire, színházban különösen nem, ha önmagunkat megkerüljük, ha másról beszélünk, ha vakmerően arra vetemednénk, hogy megoldásokat kínáljunk úgy, hogy amit javasoltunk, ne önmagunkra legyen mindenekelőtt érvényes.

Azután, sok próbaidő elteltével, előbb vagy utóbb a Mester tudomására hozza annak, aki kitartott a küzdelemben vele és mellette: „A színházban, tudja, bármit szabad." A színház ugyanis a szabadság terepe, olyan elkülönített tér, amelyben szabadnak lehet lenni, a szó legigazibb értelmében, hiszen a színházban a szabadság sohasem az egyén szabadsága a másik egyén megvont szabadsága árán, hanem közösen megélt és megsokszorozott szabadságunk helye.

A színház – mondja a Mester – egy másik lehetséges élet, amelynek nem kell szükségszerűen hasonlítania a valóhoz. Hiszen hogy mi a való, és mi a virtuális, azt esetenként nem áll módunkban eldönteni. Sem a színházban, sem pedig rajta kívül.

Vlad Mugur színháza: a bölcsesség színháza.

A bölcsesség Vlad Mugur számára nem fennkölt komolykodást, kinyilatkoztató fölényt, száraz tárgyszerűséget jelent, hanem a Játék időtlen lényegét. Sophiáról, a Bölcsességről azt olvassuk a *Példabeszédek könyvé*ben, hogy „mikor [a Teremtő] felveté a tengernek határait [...] mellette valék mint kézmíves, és gyönyörűsége valék minden nap, játszva ő előtte minden időben". A bölcsesség nem a hétköznapok dolgai fölötti glória, hanem mindenekelőtt kézművesség. Apró részletek iránti szeretet. „A színház: mesterség." Ezt a kijelentést is gyakran hallani Vlad Mugurtól próba alatt. A részletek nem alábbvalóak a célul kitűzött Nagy Egésznél: a mesterember finom, türelmes és felelős bíbelődése a tárggyal – leginkább talán ehhez hasonlítható Vlad Mugur alkotói magatartása.

Elmélyülten figyelem, benne levés, feszült várakozás. Ebben persze, ha a kívülvaló pozíciójából szemléljük, fölfedezhetni egyfajta kizárólagosságot is, láthatni, az egész ember figyel, nem csupán a latolgató értelem vagy a vizslató szem, amiért is, hogy tehesse, minden nem oda való szigorú elbánásban részesül. Az a színház, írja Ionesco egyik feljegyzésében, amely egy önnön lényegén kívüli célra tekint, az emberi létezés felszínét érintheti csak. Amint kiderül a külső ideológiai megfontolás hiábavalósága, mondja a francia mester, vele foszlik semmivé a színház is. Magával rántja az, aminek a szolgálatába szegődött.

Színházban mindent szabad – hallhatni gyakran a próbák alatt –, de jobb, ha ez a mondat inkább riadalmat kelt bennünk, semmint megnyugvást. Iszamos terep az alkotói szabadságé, hiszen – a színházban látszik ez igazán – sohasem kéznél levő minőség, egykönnyen föltárulkozó út, hanem a hosszas, önkorlátozó keresésé. És amikor a Mester ezt mondja, fölmegy a színpadra, szempillantás alatt színésszé lesz, és egész lényével engedelmeskedik a színpadi szituációnak.

A színész helyére áll, hogy értse a színészt.

Majd pedig visszatér a nézőtérre, hogy értse a nézőt.

A színházban, ha Színház, a néző is színész.

Neki, a rendezőnek minduntalan mássá kell lennie, hogy önmaga lehessen. Közben meg szikrázó szellemességgel, csak úgy véletlenül és mindig váratlanul, odavet valamit a hozzá éppen közel állóhoz a színházi térről, a színpadi képalkotás módozatairól, Goldoniról és Ionescóról, az abszurd önmagához való kérlelhetetlenségéről, a kortárs német drámáról, a magyar színházról Budapesten és Kolozsvárott, a bukaresti színjátszás nagy korszakáról, belesző egy-egy passzust a szóban forgó darabból olaszul vagy németül, vagy franciául, vagy románul, és közben azt figyeli, vajon a nyelv zenéjéből kihallod-e a szöveg intencióit, magát a jelentést, ami végtére is létrehozta és életet adott neki, szöveggé tette mindannyiunk számára.

Aki tudja, milyen viszonyban van egymással a színházi tér és a szöveg, az mindent tud a színházról, hangoztatjuk gyakran. „Nos, milyen viszonyban van?" – sietünk megkérdezni, amint alkalom nyílik rá, tanítványi lelkesedéssel. És ő, mielőtt még belépne a térbe, amely felé éppen halad, hogy próbára tegye magát, hamiskásan visszaszól: „De hát ez nem filozófia." És amikor belép, *onnan* azt mondja: „És mégis az."

A Mester annak mondja, írtuk fentebb, aki közel áll hozzá. Ez a közelség feltétel. Közel lenni egymáshoz: áldozatokkal jár. Belépni a jelentések körébe önkorlátozás – írtuk.

Aki kívül marad, úgy látja, túl nagy áldozatot kíván a tanítványi mivolt.

Aki pedig belép a körbe, már nem is emlékezik arra, vajon mit is veszített.

Aki kívül marad, a színházból rekesztette ki magát.

Aki belép: együtt örül az örülővel, és együtt sír a síróval.

Színházban van.

Summary

The first group of writings in this issue is devoted to problems of present-day opera in Hungary. László J. Győri questions György Győrivánvi Ráth, the newly-appointed chief musical director of the Budapest Opera House about his plans and his artistic conception. Géza Fodor returns to the new production by Balázs Kovalik of Béla Bartók's *Bluebeard's Castle*, analyzing the reasons of its outstanding success, while Ágnes Veronika Tóth talks to director Kovalik about his work on Bartók's opera. Finally Csaba Kutszegi interviews Gyula Harangozó, director of the Opera's ballet company.

Two accounts on Hungarian summer festivals follow. Tamás Koltai examines the first opera festival organized at Miskolc, while István Nánay was successively present at the 13th Encounter of Hungarian Theatres of the Neighbouring Countries at Kisvárda, at the National Theatre Encounter at Pécs and at the 12th Encounter of Puppet Theatre for Adults, which also took place at Pécs.

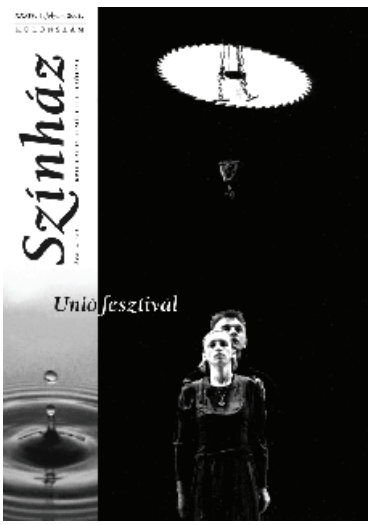
In our series on the past season of Budapest theatres, this time Andrea Stuber draws the balance of the season at the Comedy Theatre.

The next column, entitled World Theatre opens with Balázs Urbán's review of two guest performances by Prague's Divadlo Na zábradlí: István Örkény's *Catsplay* and Chekhov's *Ivanov* were both seen at the Budapest Ark. Czech expert Karel Král introduces Petr Lébl, the excellent and prematurely deceased director of both plays. Tamás Koltai evokes some highlights of this year's Taormina Festival; István Nánay reviews the guest peformance *Aide Memoire* of the Israeli Kibbutz Dance Company; and Boglárka Farkas analyzes a double-bill called *One and Two* by choreographer-directors Emio Greco and Pieter C. Scholten.

The issue closes with two obituaries. Architect-designer László Rajk celebrates the memory of deceased designer Tamás Vayer, while András Visky, literary manager of the Hungarian State Theatre of Kolozsvár/Cluj, evokes the personality of Vlad Mugur, an outstanding Rumanian director who entertained close ties with theatres in Hungary.

Playtext of the month is an English classic: *Elmerick or Justice Triumphant* by George Lillo, a play treating the subject matter of our own national classic, József Katona's *Banus Bánk.*

A HÁTSÓ BORÍTÓN: 1986 óta tizenkét alkalommal Gödöllőn rendezték meg az Országos Stúdió- és Alternatív Színházi Találkozót. A fesztivál az idén a Bárka Színházba költözik. A 2001. szeptember 13. és 23. között tartandó Magyar Stúdiószínházi Műhelyek XIII. Fesztiváljának programjában továbbra is láthatók vidéki és határon kívüli produkciók. Mostantól mozgásszínházi és diákelőadásokkal bővül a repertoár. Az előadásokat a zsűri (Ács János, Koltai Tamás, Nánay István, Marian Popescu, Vidnyánszky Attila) vezetésével minden este szakmai beszélgetések követik. A fesztiválklub programjai: kiállítások, koncertek, Hajónapló-különkiadások, videovetítések...



2001-ES KÜLÖNSZÁMUNK KAPHATÓ EGYES SZÍNHÁZAKBAN ÉS KÖNYVESBOLTOKBAN, VALAMINT A SZERKESZTŐSÉGBEN.