

NÁRAY ISTVÁN

# Harmincasok fesztiválja

■ DIVADELNÁ NITRA ■

**R**endszeresen jelen lévő vendégként kísérhettem végig azt a tízéves folyamatot, amelynek során az egykori Csehszlovákia színházainak – néhány külföldi együttes fellépésével színesített – találkozásából Közép-Európa egyik legrangosabb nemzetközi fesztiválja lett.

1992-ben tizenöt szlovák és négy cseh társulat mellett egy-egy magyar, szlovén és jugoszláv együttes lépett fel a Divadelná Nitran; 2001-ben viszont hat szlovák, két cseh, illetve egy-egy bolgár, brit, francia, lengyel, magyar, orosz és USA-beli színház mutatkozott be. Ha figyelembe vesszük, hogy ez a rendezvény a szlovák országos színházi találkozóból nőtt ki (azaz a cseh előadásokat is külföldinek tekinthetjük, amit persze ott érzelmi okokból nem tesznek), akkor tíz évvel ezelőtt még a produkciók hatvannyolc százaléka volt hazai, legutóbb viszont már csak negyven. 1992-ben négy, most nyolc országból érkeztek külföldi résztvevők. A Divadelná Nitra szervezői tehát igyekeznek egyensúlyban tartani a hazai és a vendégprodukciók arányát, azaz a bel- és külföldi szakmának egyszerűen szeretnék bemutatni a szlovák színház értékeit és az európai trendek képviselőit.

A fesztivál programjában – ahogy ez többnyire más találkozókra is tapasztalható – zömmel klasszikus drámák interpretációi láthatók. Darina Kárová igazgatónő és tanácsadói mindig olyan előadásokat igyekeznek meghívni, amelyek elsősorban formai, képi, zenei fogalmazásmódjukkal hatnak bizonyos közönségrétegekre. Előnyben részesítik a kilencvenes évek divatirányzatait, és ezen belül többnyire jól kitapintható értékszempontokat érvényesítenek a válogatásban.

A Nyitrai Fesztivál – e válogatási szempontoknak is köszönhetően – a város és a szlovák színházi szakma nagy eseménye. Az óriási színház hatalmas nézőtere minden előadáson megtelik, s a kisebb produkciók, a kísérő rendezvények is nagyon sok érdeklődőt vonzanak. Egyetlen program azonban zártkörű: ez a Kritikusok Díjának *Dosky* (azaz deszka) című átadó ünnepsége, amelyre mindig a fesztivál első estjén kerül sor.

Ez az ünnepség nem(csak) protokolláris esemény, hanem valódi színházi produkció. A teátrális kísérő vagy keretműsornak rendezője, szerkesztője, tervezője van, fellépőit valamelyik – a fesztiválon különben is részt vevő – társulattól választják ki, a díjátadás pedig oldott, derűs, meglepetésekkel teli, vidám ceremónia. A kategóriánként legtöbb voksot kapott három jelölt nevét nyilvánosságra hozzák. A nomináltak mindannyian jelen vannak az ünnepségen, s csak ott derül ki, hogy közülük ki kapta a legtöbb szavazatot a harmincöt kritikustól. Az oklevél mellé – plakett helyett – nemes fából gyönyörűen gyalult deszkát kap a legjobbnak ítélt produkció, rendező, színész és színésznő, látványtervező, zeneszerző és pályakezdő. A 2001-es ünnepségen az előző évi első méltatták pályatársaik, s adták át nekik a díjat. Miközben az ünnepségen és az azt követő fogadáson egyformán boldognak láttam a díjazottakat és a díjátadókat, a második-harmadik helyen jelöltek és a „csupán” érdeklődő kollégákat, eltűnődtem: lehetne-e nálunk ilyen ünnepet rendezni?

A tizedik találkozó jubileumi jellegét elsősorban a kísérő rendezvények demonstrálták: tanácskozások és kiadványok foglalkoztak a fesztivál történetével, esélyeivel, általános esztétikai, szociológiai, finanszírozási és szervezési problémáival. A program a korábbiakhoz hasonlóan színvonalas volt, de feltűnt, hogy az előző évekhez képest több, a kínálat nagyobbik felét kitevő kortárs dráma vagy színpadi szöveg feldolgozását láthattuk.

Ezek közül a jó nevű pozsonyi Astorka Korzo '90 Heiner Müller-előadása, a *Kvartett* csalódást okozott, mert ugyan a kritikusok több kategóriában is díjra jelölték az alkotó-

kat, a produkció laposnak, szellemtelennek, unalmasnak s színészilag igencsak közepes színvonalúnak bizonyult. A pozsonyi Nemzeti Színház színre állításában a *Kés a tyúkban* pasztell színvilágban tartott, lírai hangulatú életképnek hatott. A szintén pozsonyi GUnaGU a kevés alternatív színházak egyike Szlovákiában, alighanem ez (s szerintem csak ez) magyarázza, hogy csaknem minden évben fellép Nyitrán. Ezúttal *Az angol könnyű, Csaba halott* című nonszensz leginkább sablonos, igen olcsó komikummal élő kabaréra emlékeztetett. A brnói HaDivadlo az egyik legprogresszívebb cseh kisszínháznak számít, ezt részben igazolták Mark Ravenhill *Faust halott* című darabjával, amely két homoszexuális fiú kapcsolatának „antik” női kórusal, videóval, szabad időkezeléssel kissé túlbonyolított története. A pétervári Formalnij Tyeatr és a Balti Ház számos fesztiváldíjjal jutalmazott koprodukciója, a *Bolondok iskolája* az ötvenes évek Szovjetuniójának hétköznapijait mutatja be, amelyekben a megkettőzött énű kamasz hős csetlik-botlik, s keresi a körülötte levő zavaros világban az igazságot. Andrej Mogucsij rendezése mindenekelőtt képi-ségével és zeneiségével teremt igen erős atmoszférát. A műfaji változatosságot biztosítani hivatott két táncos produkció, a londoni Frantic Assembly *Underworldje* és a New York-i David Parker & the Bang Group *Beatification* című előadása nem tartozik e műfaj jelesei közé; az előbbi négy lány kapcsolatát ábrázolja zavarosan, közhelyesen, minimális színészi és mozgástechnikai igénnyel, az utóbbi egyértelműen szórakoztatóipari varietétermék.

Ascher Tamás Thália színházbeli *A vágy*-rendezése megosztotta a szakmai közönséget; egyesek avított, konzervatív, realista-naturalista pepecselésnek tartották, mások a jelenlegi divatirányzatok ellenében úgy emlegették, mint a tiszta és igazi színház példáját. Egyértelműbb visszhangot keltett a komáromi Jókai Színház Magyarországon is játszott *Amadeusa*. Czajlik József rendezésével először szerepelt szlovákiai magyar előadás a Nyitrai Fesztiválon – és megérdemelt sikert aratott.

A fesztivál karakterét azonban nem ez a műsorréteg szabta meg, hanem a klasszikusok át- vagy újraértelmezett előadásai: a nyitrai *Hamlet és Alomjáték*, valamint a caeni *Sirály*, a wroclawi *Cseresznyés kert*, illetve a Hradec Králové-i és a szófiai *Három nővér*.

A fesztivál nyitó előadását Alföldi Róbert rendezte; az ő *Hamletje* generációs és politikai dráma. A nyitó képben, hatalmas tömör falak határolta szűk térben egy csuklyás pulóveres, tornacipős fiatalembert látunk, amint az egyetlen bútordarab-

nál ül: számítógépezik. (Díszlet: Kentaur; jelmez: Bartha Andrea.) A feje fölött, a magasban, óriási kivetítőn is megjelennek a monitorjain cikázó képek. Szórfózik a Shakespeare, *Hamlet*, színház, szerepnevek, a nyitrai Divadlo Andreja Bagara s más nevek között. Ezután anélkül, hogy bármire ráklikkelne, az ernyőn egy negyven-ötven év körüli férfi képe jelenik meg, s megszólal Hamlet atya. Mindebből kiderül, hogy az ifjú a világot csak az internet, a média közvetítésével ismeri, a feltehetően önkéntes bezárkózás és a számítógépes valóság hatására neurotizálódik, amit csak súlyosbit apja virtuális megjelenése. Egyetlen ember bejáratos hozzá: a köpcös, kesehajú, kopaszodó Horatio, aki társaival szeretné kicsalni odújából Hamletet. Próbálkozásuk a Szellem megjelenése után sikerrel jár.

A színváltás során csupán a falak tolnak el, a tér kitágul, középen hatalmas kapu nyílik, fölötte fedett átjárófolyosó jön létre. Éppen fogadásra készülődnek, fotósok, rádiósok, tévések várakoznak a királybeiktatási ceremóniára. A háttérből előtolnak egy több méter magas, közel-múltunkból oly jól ismert, szocreál stílusú köztéri szobrot. Az idős Hamlet jobb lábával előre, kis terpeszben áll, bal kezét zsebre dugja, fejét felveti. E szobor előtt hangzik el az új uralkodó esküje, majd a szobrot hátratulják, hogy helyet adjanak a hatalmas büféasztalnak. A vendégek csaknem mindent felzabálnak, s miután kizavarják őket, jöhet a királyi pár és legszűkebb kabinetje – természetesen az étel- és italkészletet felfrissítik, de változatlanok az eldobható műanyag táányrok és poharak. Hamlet a maradékokkal teli asztalra ugorva támad anyjára és Claudiusra, szavait a műanyag holmik ropogása, pattogása kíséri. A szituáció kettős hatású: félelmetes és komikus egyszerre. Ez az ambivalencia az előadásban szinte végig érvényesül.

A meghökkenítő megoldások folytatódhatnak: Polonius molett, koszorúba font, rítkító szóke hajú, retikült és nyakába akasztott szemüveget hordó nő. A rendezői döntést nemcsak a figura locsifecsisége és gyerekei iránti – időnként ugyan furcsán megnyilvánuló – szeretete hitelesíti, hanem az is, hogy a királyhűségnek járulékos személyes motivációja lesz: a korosodó női kamarás a fiatal király csodálója.

Ophelia apró, tömzsi lányka, aki szerelmelemmel csüng Hamleten, s a vonzódás sokáig kölcsönös. Mindaddig, míg Hamlet bizonyosságot nem szerez arról, hogy a lány is részese a bűnszövetkezetnek. Hogy önként vagy kényszerből? Azt már nem vizsgálja. A döntő fordulat a *Lenni vagy nem lenni*-monológ után következik be. Hamlet bejön az üres színpadra, s a kapu

egyik oldalán krétával felírja a falra: „lenni vagy”, majd a másik oldalára: „nem lenni”. Ophelia is ott van, a fiatalember mintegy neki mondja el gondolatait. A lány menekülni próbál agresszívan ágáló társa elöl, s úgy irányítja futását, hogy elkerülje azt a helyet, ahol a király és a kamarásnő megbújt. Ezt a cselezést veszi észre Hamlet, emiatt küldi kólostorba Opheliát – miközben a falhoz támasztva megerőszkolja. Poloniusban ekkor a hivatalnokot legyőzi az anya, odarohanna lányához, de Claudius visszaparancsolja. Ilyen apró drámai pillanatok sokasága születik meg az előadásban.

Az egérfogó-jelenetben tizenöt-húsz fős színészcsapat jelenik meg, csupa fiatal, gyanús alak. Nem tudni, mit keresnek ott, hiszen dolguk alig akad. A „Gonzago megöletése” című jelenetben aztán végképp csak szemlélődők vagy legfeljebb zenészek lesznek, ugyanis Hamlet Claudius is bevonja a játékba: ő játssza az epizód gyilkosát. A király, hogy elkerülje a botrányt, belemegy a játékba, de aztán természetesen szétrobbantja a helyzetet. Alföldi a királyi ima, illetve Gertrud és Hamlet jelenetét térben összevonja. Hatalmas ágyon próbál szeretkezni az uralkodópár, s miután az aktus sikertelennek bizonyul, fordulna Istenhez a férfi. Felesége előimádkozik, de szavaik csak nem formálódnak fohásszá. Polonius az ágy alá bújjik (megint egy komikus fordulat!), s Hamlet a matracon keresztül géppisztollyal lövi szitává.



Alföldi Róbert Hamlet-rendezése

A clownok – mondanom sem kell – ezúttal nem sírásók, hanem boncmesterek, s Hamlet és Laertes végső párbaja komputeranimációval van összekötve. A záróképben ugyanazok a fiatalok jelennek meg, akiket már színészként megismertünk. Fortinbrast szoros védőgyűrűbe fogva lépdelnek előre. Ledobják köpenyüket, s ott állnak fekete csizmában, nadrágban és ingben. Rajvonalba fejlődnek, és dübörgő zenére kimerően megindulnak a nézőtér fel. Amikor elérik a színpad szélét, leugranak az első sor elé. Sötét.

Alföldi most is, mint általában, nagyon erős hatáselemekkel dolgozik. Képi-zenei kompozíciói sokértelműek, s kifejezik egy generáció tehetetlenségét, kiszolgáltatottságát, de hatalmi harcait, gátlástalanságát és gerinctelenségét is. Polonius és Gertrud kivételével ugyanis minden szereplő a harmincasok korosztályába sorolható. Az előadás mégsem dicsérhető maradéktalanul, ugyanis bármilyen hatásos a rendezői kompozíció, csak akkor lenne teljes értékű, ha minden szerep megformálása elérné a képek intenzitását. Az alakítások zöme azonban kifejezetten halvány.

A nyitrai *Hamlet* megosztotta a közönséget és a szakmát. Ebben gyaníthatóan elsősorban nem esztétikai szempontok játszották a főszerepet. Mint ahogy abban sem, hogy a produkció budapesti vendégjátékához az ottani kulturális kormányzat nem járult hozzá, mondván: ez a *Hamlet* nem képviselné méltóképpen a szlovák színházművészetet.

Strindberg *Álomjátéka* a kilencvenes évek különböző színházi irányzatainak emblematikus darabja lehetne, hiszen képviselői többek között épp azt a fajta asszociatív dramaturgiát tekintik meghatározónak, amely a strindbergi álomtechnika lényege. Igen ám, de az *Álomjáték* és a kései Strindberg-trilógia többi darabja is tömény s igen bonyolult filozó-



Ctibor Bachratý felvételei

## Álomjáték (Divadlo Andreja Bagara)

folyamként mutatták be őket. Ez a megoldás egyrészt gyorsabb játéktempót feltételez, másrészt bizonyos mértékű szövegkurtítással jár. A húzások azonban a lényegét, a művészt többnyire nem torzították, ugyanis ami nem hangzott el a szövegben, megjelent képben, játékban, gesztusban. Gyakorlatilag mindegyik előadásban felfedezhettünk divatos megoldásokat: idézést, kontaminációt, szétszabdalást, de ezek – furcsa módon – nem voltak zavaróak.

A francia *Sirály* az üres színpad közepén, körülbelül tízszer tíz méteres parkettanegyzetben játszódik, amelyen kezdetben rendetlen összevisszaságban tíz tonettszék látható. Meztlábás, félmeztelen fiatalember sétál fel-alá, majd a székeket a négyzet bal oldali éle mentén, a színpadsíkra merőlegesen, sorba állítja. Jobbról egymás után bejönnek a szereplők, szembefordulnak a nézőkkel, és mintegy bemutatkozásul, sorban elmondják szerepük egy-egy jellegzetes mondatát, majd helyet foglalnak a székeken, s várják Trepljov produkcióját. Mindenki szeme láttára a tér jobb oldalán zajlik le a két fiatal előadás előtti találkozás, amely mindkét téréfelen zavart okoz: a várakozók feszélyezetten próbálják nem tudomásul venni Trepljov és Nyina szóváltását, akik viszont igyekeznek jól neveltek és közömbösek maradni, de indulataik állandóan szétfeszítik a társasági viselkedés konvencióit. A kísérleti előadás ezúttal tánc, amely közben Nyináról lekerül a ruhafelső, s ő is félmeztelenné válik, akárcsak Trepljov. Az előadásban nemcsak a tánc van szigorúan megkoreografálva, hanem mindenkinek minden mozdulata. Mintha különleges, modern balettel látnánk: a zene a gyönyörűen elmondott szöveg, a szereplők elhelyezése, gesztusai, mozgása pedig e szövegzenéből eredő, ehhez illeszkedő kompozíciókat alkotnak. A szöveggel egyenértékű tartalmakat hordoz az, ahogy Nyina megérinti Trigorint, vagy ahogy a férfi a lány után kap, de az is, ahogy a negyedik felvonást a rendező Eric Lacascade (egyben Trigorin alakítója) beállítja. Bal elöl ül Trepljov, s azon kesereg, hogy Trigorin még csak fel sem vágta a folyóiratot, amelyben az ő elbeszélése megjelent, azaz nem volt kíváncsi az írására. Mögötte áll az a két szereplő, aki kezdetől fogva bízott a fiúban: Dorn és Szorin. Jobb hátul, mintha fotózáshoz pózolna a család: Paulina és Mása ül, mögöttük áll a két férj, Samrajev és Medvegyenko. Az átlós kompozíció középpontjában összefogódzva Arkagyina és Trigorin. Mind a három csoportozat szólanul, az átló mentén, egy irányba néz. A hosszú beállítást a színpad mélyén, ellenfényben megjelenő Nyina látványa rob-

fiai költészet, márpedig mi sem áll távolabb, mondjuk, a posztmodernről, mint a líraiság és a filozófia.

A Divadlo Andreja Bagara előadását litván vendégrendező, Gintaras Varnas vitte színre. Az előjáték – amelyben Indra isten elmagyarázza lányának, hogy milyen szörnyű a földi élet, majd elküldi őt, hogy maga tapasztalja meg mindezt – fordított térbeli helyzetben zajlik, azaz a közönség a színpadról nézte, amint a nézőtér széksorainak fehér védőtakaróját leszedő fiatalember mint Indra okítja a székek között fel-alá libbenő lányt. A helycsere után kezdődik a tulajdonképpeni darab, amely leginkább a *Faust* emlékeztető, nehezen követhető vándorút. A teljes színpad képezi a játékerteret, amelyet többnyire néhány pad tagol, ezek elhelyezésével lehet érzékeltetni a különböző helyszíneket. A padokat a szereplők húzzák-tolják ide-oda, üldögélnek rajtuk, mielőtt egy-egy szituációba belépnének, s maguk is a látvány részét képezik. A főszereplőkön kívül a dráma felsorolhatatlanul sok szerepét mindössze néhány színész alakítja, azaz (jó esetben) csak a színpadi helyzet árulja el, hogy kicsodák. Gyönyörűséges képzőművészeti kompozíciók váltakoznak borzalmas, kegyetlen jelenetekkel, fenséges és populáris zene keveredik, a színészcsapat tagjai elképesztő fegyelemmel tűnnek fel hol itt, hol ott. Ebben a konstrukcióban nem vehető észre az, ami a *Hamlet*-nél bántó volt: a színészi kvalitás hiánya.

Bár a fesztivál műsorfüzetén, a plakátjain és emblémáján Shakespeare képe látható, a program középpontjába Csehov került. Mind a négy Csehov-előadás közös vonása, hogy radikálisan szakít a hagyományosnak vélt Csehov játszási hagyományokkal. Ez a felvonásbeosztásban éppen úgy megnyilvánult, mint a helyzetek, a figurák értelmezésében, a látványalakításban és az atmoszférateremtésben. Nem az volt a kérdés, hogy négy felvonásban vagy két részben játsszák-e a darabokat, mert szünetek nélkül, egyetlen

bantja szét. A Trepljov–Nyina jelenetben széttépnek egy dunyhát, amelyből hihetetlen mennyiségű fehér toll ömlik ki. A színpad közepén sűrűsödő tolltengerben tűnik el Nyina. Az előadás végéig lebegnek a pihék a levegőben, kiszállnak a közönség fölé is, összekötve színpadot és nézőteret. A fájdalmasan szép előadást sokan – akik a korszerű színháztól látványos nagy gesztusokat várnak – unalmasnak tartották.

A lengyel *Cseresznyés kert*ben viszont igencsak akadt meglepő fordulat. Ez a fesztivál egyetlen olyan Csehov-előadása, amelynek látszólag miliődíszlete volt: mívesen megépített kúriabelső, hátul terasz és kert. A második felvonás szabadtéri helyszínének díszletezésével nem bíbelődtek; míg a többi felvonás nagyobb része a falakon belül játszódott, ez inkább a teraszon és a kertben bonyolódott; a kint és bent közötti határon tehát könnyedén át lehetett járni. A cselekményt három kimerített pillanat fogta keretbe. A félhomályos színpadra csupán néhány fénynyaláb süt be az ablakokon és ajtókon, amikor a zugolyokból előlép Ranyevszkaja, Gajev és Firsz, s elmondják a negyedik felvonásból a cseresznyéstől búcsúzó mondataikat, majd újból eltűnnek a sötétségben. Ezután kezdődik csak a darab, amelynek első jeleneteit elhagyják, s azt a pillanatot exponálják, amikor Ranyevszkaják belépnek a házba. A harmadik felvonásban, mielőtt Lopahin és Gajev visszaérkezik az árverésről, szintén abbamarad a falusi kocsmába illő mulatozásnak ható bál, és ugyanez a három szereplő – a szituációtól függetlenül – elismétli az említett mondatokat. Végül a negyedik felvonásban, eredeti szövegkörnyezetében hangzik fel harmadszor a búcsú. Pawel Miskiewicz rendezésében a megállított idő megjelenítése ellenpontoszza a felpörgetett tempójú, sodró lendületű, egyértelműen komédiának játszott előadást, amelyben nem találni egyetlen rokonszenves szereplőt sem. A színészek típusokat ábrázolnak, a rendező nem bíbelődik a lélektani realista alakábrázolás aprómunkájával. Nem enged a darab kínálta szentimentalizmus csábításának, éppen ezért alkalmazza a leginkább érzékenyülésre, együttérzésre, sajnálatra lehetőséget adó búcsúzásoknál is az elidegenítést. A hideg, kiszámított előadást az intenzív színészi alakítások tették emlékezetessé.

A *Három nővér* két nagyon különböző, néhány ponton – mindenekelőtt a harmadik felvonás értelmezésében – mégis rokon szemléletű előadása került egymás mellé. Vladimir Moravek, az egyik legértékesebb cseh rendező – akit a korán elhunyt Petr Léblhez szoktak hasonlítani – a kísérletező kedvéről ismert Hradec Králové-i Klipcerovo divadlóban vitte színre Csehov darabját. A látvány állandó eleme

a hátul, a színpad teljes szélességében végighúzó, nyírfa lábakon álló pallósor, amely vagy dekoratív háttérrel képez, vagy meghosszabbított járásul szolgál, a harmadik felvonásban pedig híd, amelyen az emberek vödörben, lavórokban, dézsákban hordják a vizet a tűzoltáshoz. A másik hangsúlyos scenikai elem a színpad közepén álló néhány négyzetméteres kis dobogó, amelyen az első felvonásban asztal s néhány szék van – ez a Prozorov-ház ebédlője, ide zsúfolódnak a nővérek és a vendégek –, a második felvonásban falak kerülnek a dobogó köré, és az amúgy is kis terület két szobára osztódik – bennük tükörszerűen szimmetrikus berendezés. Amikor az egyikben Andrej próbál olvasni, a másikban Mása és Versinyin enyeleg. Irina és Tuzenbach megérkezése után már négyen szoronganak az egyik parányi kamrában, míg a másikban Andrej Csebutikinnek önti ki szívét. Innen oda, majd vissza gyüremkedik át a sok ember, hol az egyik, hol a másik szobácska telik meg, képben fogalmazva meg az együttlét lehetetlenségét, ugyanakkor lehetőséget adva a szimultán cselekményszervezésre. A harmadik felvonásban – amely a szerzői leírás alapján a négy helyszín közül a legszűkebb, a legnyomasztóbb – a játéktér kitágul. A színpad elejére matracokat, kempingágyakat, egyéb ideiglenes fekvőalkalmatosságokat cipelnek be, a nők lepedőt, pokrócot hoznak, s a felvonás első felében lezajló beszélgetések alatt a szereplők – mintegy mellékesen – ágyaznak. Eközben



A wroctawi *Cseresznyés kert*

zokogja el kétségbeesett kifakadását Tuzenbachról Irina, vallja be szerelmét Mása. Időnként be-betéved egy-egy elfáradt ember, ledől valamelyik matraccra, s elalszik. Vagy csak nyitott szemmel pihen. Ebben a társas nyilvánosságban hangzanak el a dráma legőszintébb és legtragikusabb vallomásai. A rendező áthelyezi Csebutikinnek Natasa és Protapopov viszonyát kitergető monológját, azaz nem a részegségi jelenet végén mondatja el, hanem akkor hozza vissza a szereplőt, mielőtt Andrej a feleségéhez fűződő érzelmeiről kezdene beszélni, ezzel motiválja a férfi témaváltását. A tűzkárt szenvedettek között megjelenik Versinyin családja is, de Protapopov szintén a társaság aktív tagja lesz. Sőt a negyedik felvonásban a Protapopovot játszó színész parteditliben, gumibugyiban mint Natasa kisleány járkal négykézláb, vagy fekszik abban a gyerekkocsiban, amelyet Andrej tologat fel-alá. Az előadás kezdetén, illetve a felvonásokat átkötő közjátékok alatt egy dízóz kinezetű, különös nő két zenész kíséretével – à la Brecht – songokat énekel. Bemutatkozásakor Sarlotta Ivanovna életrajzát mondja fel a *Cseresznyés kert*ből, de feltűnik a cselekmény szereplői között is.

A fentiekben az előadás groteszk vonulatát érzékeltető rendezői megoldásokat emeltem ki, de a dráma minden részletével a maga teljességében megszületik. A produkciót éppen ez a kettősség avatta a fesztivál egyik legjobb előadásává.

A szófiai *Három nővér* ment talán legmesszebbre a Csehov-átértelmezésben. Sztjoan Kambarev 1998-as rendezése vasúti váróteremben játszódik, amelyet azonban a szereplők úgy használnak, mintha az polgári lakás lenne. A színpadot a nézőterre merőlegesen két terelőkorlát osztja ketté, amely azonban nem pénztárhoz vezet, hanem egy forgójátóhoz. A falak mentén várótermekből ismerős, mozdíthatatlan padok, felettük olyan



A Három nővér Hradec Královében...

Bohdan Holomíček felvétele

csomagtartók láthatók, amelyeket régi fapados vagonokból ismerünk. Állandó a nyüzsgés, a szereplők ki-be járkálnak, fel-alá sétálnak, hol ide, hol oda ülnek le egy-egy pillanatra. A vacsora alatt a korlátot büféasztalnak használják, máskor mint a tornászok a gerendán, úgy egyensúlyoznak rajta. A második felvonáshoz a hátsó fal eltolásával kitágul a tér, a harmadikra teljesen kinyílik, és további korlátok alkotnak valóságos labirintust, amelyben bolyongva mondja el a maga vallomásmonológját Irina, Mása, Olga és Andrej. A negyedik felvonásra természetesen visszaáll az első díszlete.

Ez a tér eleve lehetetlenné teszi a finom, érzelmes megszólalásokat. A szereplők civilek, tehát a dráma egyik dramaturgiai meghatározója – az, hogy a Prozorov testvérek életébe reményt hozó emberek ideiglenesen a városban állomásozó katonák – az eredeti formában nem működik. A helyszínválasztással s azzal, hogy kivétel nélkül mindenki valamilyen formában várakozó állapotban van, az átmenetiség érzete mégis felerősödik. Az az érzésünk, mintha Csehovba oltott Beckettet látnánk, mintha a szereplők cselekvését vagy nem cselekvését nem a Moszkva utáni vágyakozás, hanem valami ismeretlen eljövételére való várakozás határozná meg.

Az előadást nézve állandóan vitázott bennem az elfogadó és elutasító énem. Az első pillanatokban a szinte agresszív színészi jelenlét és játékmód, a meglepő ötletek taszítottak, de végül is elfogadtatták magukat, s be kellett látnom, hogy ez az igencsak rendhagyónak számító interpretáció a dráma lényegéhez mégsem lett hűtlen.

A két nagy „öreg” – Ascher Tamást és Sztoján Kambarevet – leszámítva, a fesztivál-előadások rendezőinek zöme a harmincévesek generációját képviselte, átlagéletkoruk harmincöt év volt. A Divadelná Nitra évek óta e korosztály munkáiból válogat, s ezzel nemcsak a közép-európai régió színházi törekvéseiről, hanem egy markáns korosztály művészi gondolkodásmódjáról is érzékletes képet igyekszik festeni.

...és Szófiában



**H**a majd írok erről a fesztiválról, akkor elsősorban a térről, a látványról fogok írni – gondolom magamban a fesztivál vége felé, mielőtt elutaznék Pétervárról. Az is lehet (a baj), hogy egy angol nyelvű szemináriumon – melyet a nemzetközi kritikuscéh szervezett – minden délelőtt négy órán keresztül beszélgetünk az előző nap látottakról – és mivel a többiek nem tudnak oroszul, hozzájuk hasonlóan én is inkább látom az előadásokat, mint hallom –, díszletről, térről több szó esik, mint a drámákról, adaptációkról, nyelvről.

Amúgy meg mi magunk is egy épülő térben vagyunk. Szentpétervár 2003-ban ünnepli megalapításának háromszázadik évfordulóját, és a város minden erejével az ünnepségre készül. Egy taxis azt mondja, hogy mintegy száz utca van lezárva a városban, a közlekedés maga a végeérhetetlen dugó és a kiszámíthatatlan kaosz. Minden jelentősebb épületet felújítanak (a legjobbak is gyalázatos állapotban vannak), elsősorban az utca felőli homlokzatokat – a kirakatelvnek megfelelően; a Péter-Pál erődtől kezdve az Admirális egét átszűrő tornyaiig minden fel van állványozva, a város összes építészeti szimbólumát az októberi eleji fagy dacára restaurálják. A város kedvenc utcája, büszkesége és irodalmi fétise, a Nyevszkij gyalog és föld feletti közlekedési eszközzel a nap bármely szakában egyszerűen járhatatlan – igaz, ez szinte már hagyományörzés az orosz kultúrában: Oroszország útjai mindig is járhatatlanok voltak. A város és Péter 2003-ig türelmesen vár.

A Balti Ház regionális nemzetközi fesztivál: a Balti térség, Észak színházainak találkozója ez, melyre tizenegyedszere kerül sor Péterváron, a ma Balti Ház nevet viselő, hatalmas, szovjetszűnyű, de többtermes színházban. E térség pedig színházilag valóban egyedülálló, legalábbis mostanában. Litvánok, lettek, észtek, oroszok és karéliei finnek jöttek el (utóbbiak az idén először); Nekrošius, Koršunovas (Tuminas előadása végül elmaradt), Hermanis, Nūganen, Ginkasz és mások produkcióit hívták meg. A fesztivál a „Tanár és tanítvány” szlogent választotta ezúttal – szándékosan nem mondanak egyik nyelven sem mestert –, s így egy napon lehetett látni tanár és tanítvány előadását; jelen van Pjotr Fomenko – saját előadás nélkül, ám annál több tanítvánnyal – és Nekrošius két előadással, de tanítvány nélkül (ám „iskolával”: a most általa vezetett nemzetközi – olasz, francia, spanyol – csapat az École des Maîtres nevet viseli).

NB.: Dogyin. Az északi családja egy-egy ága itt-ott nem hoz friss hajtásokat úgy, ahogy a fesztiválszervezők szeretnék, sőt a kép meglehetősen hiányos is. Éppen egy pétervári fesztiválon nem látható sem Lev Dogyinnak, sem szép számú tanítványai-