

2002. MÁJUS

XXXV. évfolyam 5. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Pirandello:

*Hat szereplő
szerzőt keres*



AZ EMBER TRAGÉDIÁJA



MENNYEI HÍD



TÓTH ILDIKÓ

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSAKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ NÁNYAI 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@axelero.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: LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK)
Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknel és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofigetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknel.
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.
XXXV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXV. évfolyam 5. szám ■ 2002. május

ZENE ÉS DRÁMA

- Fodor Géza: KESERŰ POHÁR 2
Erkel Ferenc: Bánk bán
- Csont András: EGY POGÁNY VALLOMÁSA 7
Mozart és Salieri/Requiem
- Molnár Szabolcs: SZIGET-FEELING 10
Händel: Alcina
- J. Győri László: STUTTGARTI OPERA 12
Beszélgetés Klaus Zeheleinnel

TÁNC

- Fuchs Livia: MOZDULATOK MIRIÁDJÁ 15
A Nederlands Dans Theater vendégjátéka
- Kutszegi Csaba: A CSATORNA VÁLTJA A TÉVÉNÉZŐT 18
XY

KRITIKAI TÜKÖR

- Tarján Tamás: A VÍZ AZ ÚR 20
Madách Imre: Az ember tragédiája
- Koltai Tamás: A SIKOLY A VALÓSÁG 24
Pirandello: Hat szereplő szerzőt keres
- Tompa Andrea: GOGOL TÜKRE 27
A revizor; A köpönyeg; Háztűznéző

RÖVIDEN

- Szűcs Mónika: AZ ÜSTFOLTOZÓ ÁLMA 32
Shakespeare: A makrancos hölgy
- Tarján Tamás: DIE SEIFENOPER 32
Johann Wolfgang Goethe: Stella
- Stuber Andrea: AJÁNLOTT LEVÉL 34
Sultz Sándor: Utazás Bozenba
- Zappe László: AZ ALKOHOL NEMESÍT 34
Ács János: Menyrei híd
- Szántó Judit: IONESCO ÖSE 36
Feydeau: A balek

INTERJÚ

- Török Tamara: „MINDENEM A SZÍNHÁZ, DE NEM MINDENÁRON” 37
Beszélgetés Tóth Ildikóval

VILÁGSZÍNHÁZ

- Jákfalvi Magdolna: WILSON BILIJÉ 43
Woyzeck
- Gyukics Gábor: ROBERT WILSON SVÉDÜL ÁLMODIK 46
August Strindberg: Álomjáték

DRÁMAMELLÉKLET

Hamvai Kornél: KITTY FLYNN

A CÍMLAPON: Szabó Márta, Spolarics Andrea és Pándi Fanni a Bárka Színház *Hat szereplő szerzőt keres* című előadásában

Köncz Zsuzsa felvétele

FODOR GÉZA

Keserű pohár

■ ERKEL FERENC: BÁNK BÁN ■

Legfőbb ideje volna, hogy a szakemberek után a közönség előtt is teljes súlyosságában jelenjen meg a tény: az az opera, melyet 1940 óta színpadról, rádióból, hanglemezekről Bánk bán címen ismereni lehet, nem azonos Erkel Ferenc Bánk bánjával. Miként a Hunyadi László 1935-ben, úgy a Bánk bán is 1939-ben radikális átdolgozáson esett át – Rékai Nándor, Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv új darabot szabott ki Erkel és Egressy Béni operájának anyagából, s e művelet során a zenének hozzávetőleg egyötöde hulladékként veszendőbe ment. Ma már – tekintve, hogy az Alpha Line Stúdió 1993-ban elkészítette, majd három CD-n közreadta a zeneileg eredeti, teljes operát – elvileg ismerni lehet a hiteles művet, de ez a lemezfelvétel nem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy fordulatot hozzon a darab megszokás által gátolt színpadi interpretációtörténetében. Mivel itt mély beidegződések állnak szemben a művészi érzékenységgel és nyitottsággal, engedtessek meg felidézni a magam útját a Bánk bánhoz.

Kilencéves koromban, 1952-ben az *Erkel* című film jegyzett el az opera műfajával. Az első opera, melyet láttam, a *Hunyadi László* volt az Erkel Színházban, 1954-ben, tizenegy éves koromban. Még ugyanabban az évben eljutottam az Operaházba, a *Bánk bánra*. Az akkor klasszikus szereposztással láttam: II. Endre – Jámor László, Gertrúd – Palánkay Klára, Bánk bán – Simándy József, Melinda – Osváth Júlia, Tiborc – Radnai György, Petur bán – Fodor János, Biberach – Melis György, Ottó alakítójára nem emlékszem, az előadást Komor Vilmos vezényelte. Nagy egyéniségek nagy együttese volt ez; akkor még nem tudhattam, hogy későbbi korokban az Opera soha többé nem fog tudni kiállítani ezzel felérő *Bánk bán*-szereposztást. Az előadás óriási hatást tett rám, néhány mozzanatára ma is élesen emlékezni vélek. De aztán megismertem az operairodalom akkor nálunk játszott szeptetét, s Mozart, Verdi és Wagner darabjaiba beleszeretve eltávolodtam Erkelétől, szimplának és triviálisnak éreztem őket. Egyetlen *Bánk bán*-részlet égett belém: 1956-ban, az október 23-át követő napokban, amikor feszülten vártuk a rádióból a híreket, az *Egmont-nyitány* mellett a Bánk–Petur–Biberach-jelenet felvételét játszották naphosszat újra meg újra. Ma is félelmetes emlékem. Legközelebb 1959-ben láttam a *Bánk bánt*, azon az ünnepi héten, amellyel az Operaház fennállásának hetvenötödik évfordulóját ünnepelte, de akkor már ironikus távolságból, kicsit le is nézve követtem az előadást. Utána huszonöt évig nem láttam a darabot. Persze a kapcsolatomban nem szakadt meg velem; megvettem és tanulmányoztam az 1958-ban megjelent zongorakivonatot, olvastam Vámosi Nagy István és Várnai Péter kis könyvecskéjét, az átdolgozás akkor meggyőzőnek tűnő apológiáját (*Bánk bán az operaszínpadon*. Zeneműkiadó, 1960), majd nyolc évvel később Erkel tömör elemzését a műről, amiből kiderül, hogy szerzője a kor operai ábrázolásművészeinek tökéletes ismeretében és nagyon tudatosan komponált (*Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*. Írások



Gulyás Dénes (Ottó) és Kertesi Ingrid (Melinda)

Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól. Szerkesztette Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, 1968). És különben is: a *Bánk bán* zenéje a levegőben van, körülengi az embert – szóval szisztematikus foglalkozás nélkül is tudtam a darabot. Amikor 1982-ben a Muzsika operakritikusa lettem, nemcsak a bemutatókat recenzáltam, hanem figyeltem a repertoár-előadásokat is, így többször is láttam a *Hunyadi Lászlót* és a *Bánk bánt*. Akkor tudatosodott bennem, hogy mi is a bajom ezekkel a darabokkal. A *Hunyadi* szinte egészében azt a benyomást keltette, hogy nem komplett opera, inkább úgy hatott, mint egy operavázlat, mégpedig ígéretes vázlat egy olyan operához, amely igen jó lehetne, ha rendesen ki volna dolgozva, és végig volna komponálva. Jobbnál jobb zenei gondolatok követik egymást, de valahogy semmi sincs kifejtve, semmi sem futja ki a formáját, semmi sem épül ki egészé, aminek van eleje, közepe és vége, minden félbemarad, kurtán-furcsán intéződik el, beteljesületlenül hagyva az önmaga keltette várakozást. S ugyanezt éreztem a *Bánk bán* első felvonásában, a második felvonásbeli Bánk–Tiborc-kettős utolsó, *allegro energico* szakaszánál és a harmadik felvonás második képében is. S akkor, 1985-ben a Hungaroton egyszer csak kiadta a *Hunyadi László* új felvételét, az 1935-ös átdolgozás után – zeneileg – visszatérve Erkel eredeti kompozíciójához. Azonnal kiderült, hogy a primitív-séért az átdolgozás a felelős; a felvételtől egy igen jó, formailag tökéletesen korrekt és legfőként komplett operát lehetett hallani, egyszerre minden elnyerte a maga természetes formáját

és dimenzióját, a számok a maguk egyensúlytörvényei szerint épültek ki, arányosan és architektonikájukat megmutatva. Ráébredhattunk a méret, a terjedelem jelentőségére; a zenei gondolatok, megszabadulva a rövidítés által rájuk kényszerített mesterséges korlátoktól, kifejtették lehetőségeiket; most mindennek volt eleje, közepe és vége, általában minden szám kifutotta a formáját, s így kiadta a tartalmát – beteljesítette az önmaga által keltett várakozást. Egyszersmind azt is felismerni és megérteni véltem, hogy mi motiválta az Erkel-operák átdolgozásait. Ezek a művek a XIX. század első fele olasz és francia operájának idiomatikus formáit és hangvételeit egyesítik a magyar-magyaros zene akkori formáival és stílusával. A XX. század első felének és közepének operai ízlését a verizmus révén áttöréshez segített realizmus határozta meg. Mind a bel canto-, mind a francia opera kikerült az érdeklődés köréből. Ha a korszak olaszopera-felvételeit hallgatjuk, azt tapasztaljuk, hogy brutálisan megcsonkították Rossini, Bellini és Donizetti, sőt Verdi műveit is, a realista dráma jegyében kiirtva belőlük a zenei „formalizmust”. Magyarországon az ízlésnek ehhez a korlátozottsághoz egy további motívum is hozzájárulhatott. A magyar operakultúrában *A kékszakállú herceg várától* kezdve a *Háry János*ig és a *Székelly fonó*ig jelentős kísérletsorozat bontakozott ki a nemzeti zenedráma nem internacionális minták szerinti, hanem népi alapokon való megteremtésére. Radnai Miklós igazgató támogatta ezt a törekvést, 1933-ban pedig, háromévi rendezőgyakornokság, majd Kodálynál folytatott zeneszerzés-tanulmányok után visszatért az Operaházba Nádasdy Kálmán, az ügy szenvedélyes elkötelezettje. A törekvés szinte természetes módon talált szövetségesre a XIX. századi orosz népi zenedrámban, elsősorban persze Muszorgszkijban. Figyeljük csak meg az Operaház műsorát: Radnai 1930-ban felújítja a *Borisz Godunov*ot, 1936-ban bemutatják Nádasdy fordításában a *Hovanscsinát*, 1938-ban ugyancsak Nádasdy fordításában az *Igor herceget*. S közben sor kerül 1935-ben a *Hunyadi László*, majd 1939-ben a *Bánk bán* radikális átdolgozására. Talán nem irreális a feltevés: az Operaház haladó szellemű „vezérkara” mélyen átlátta és átélte, hogy a magyar operairodalomból éppen az hiányzik fájdalmasan, ami az oroszban megvan, s amit a három bemutatott orosz opera képvisel a legmagasabb fokon, és úgy vélték, hogy Erkel legjobb

operáiban benne rejlenek egy hasonló operatípus kezdeményei, s ezeket ki lehetne szabadítani a XIX. századi olasz és francia opera formai konvencióiból, és – bartóki kifejezéssel – „szigorú foglatban” koncentrálni lehetne, miáltal a lehető legnagyobb tisztasággal, erővel és hatékonysággal mutatkozna meg mindaz, ami ezekben az operákban lehetőség szerint a legértékesebb. Magyarán: mintha Nádasdyék – a szövegek könyvek átköltőjeként álljon itt az ő neve a „stáb” szimbólumául – megpróbálták volna a *Hunyadi László*t és a *Bánk bánt* a nyugat-európai operatípusoktól eltávolítani és az orosz népi zenedráma lapidáris, robusztus, felrázóan primitív stílusához közelíteni. Csakhogy Erkel operazeneje teljesen másképp koncipiált, egészen más az anyaga, mint az orosz népi zenedrámaé. Témái nem olyan magvasak, inkább kantábilisan kibomlók, nem olyan teherbírók formailag, hanem biztos formai keretet kívánnak mozgásterükül. Az átdolgozás, főleg a húzások következtében a *Hunyadi* zenei gondolatai nem lapidárisak lettek, hanem csökevényesek, nem erőteljesebbek, hanem gyengébbek, az operák pedig nem kompaktabbakká, hanem vázlatosabbakká váltak, nem magasabb rendűekké lettek, hanem primitívekké, s nem az őszerejű, csak a szimpla megnyilatkozás értelmében.

A *Hunyadi László* felvételének tapasztalatai alapján tervbe vettem a *Bánk bán* eredetijének megismerését, ez azonban egyéb munkáim miatt egyre halasztódott. 1986-ban az Opera dramaturgia lettem, s ebben a minőségemben ért az élmény: Pál Tamás zongora mellett az első felvonás példáján demonstrálta az Opera művészeti vezetése számára, hogy Erkel eredeti *Bánk bán*ja mennyivel teljesebb, logikusabb, egyszerűbb: jobb a játszott átdolgozásnál, s lelkesen képviselte azt az álláspontot, hogy ideje volna visszatérni az eredeti műhöz. Könnyen meggyőződtem, mert igazolta sejtéseimet. De tekintve, hogy a két műsoron levő Erkel-opera közül a *Hunyadi* előadása volt a kopottabb, előbb azt kellett felújítani. Akkor már az eredeti *Hunyadi László* elkötelezett híve voltam, és dramaturgként részem volt az elhatározásban, hogy ne az 1935-ös átdolgozás, hanem Erkel eredeti, hiteles kompozíciója legyen felújítva az Erkel Színházban, s ez 1989-ben meg is történt. A kísérletnek azonban nem lett folytatása, mert az Operát 1990-től irányító új vezetés a *Bánk bánt* 1993-ban ismét átdolgo-

Miller Lajos (Tiborc) és Molnár András (Bánk)



zott formájában újította fel. Addigi tapasztalataim alapján már biztos voltam benne, hogy rossz döntés született, de a felújítás készületlenül ért, még nem ismertem eléggé az eredetit, így hát amikor újra kritikusként írtam a produkcióról, nem feszegettem a változatok problémáját, hanem más kérdésekkel foglalkoztam. 1993-ban volt Erkel halálának századik évfordulója, s a jubileum és a felújítás alkalmából Tallián Tibor nagy tanulmányt írt a Muzsikába (*Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért.* Muzsika, 1993/7; 8), melynek első része a lapnak ugyanabban a



Massányi Viktor (Petúr) és Keszei Borbála (Melinda)

számában jelent meg, mint az én előadás-kritikám, s egyszerre szégyenítette meg az Opera szellemi restségét és az én felkészületlenségemet. Tallián pontról pontra kikezdzhetetlen érveléssel bizonyította be, hogy az 1939-es átdolgozás, ha a tetszetős felszín mögé hatolunk, eszmeileg és dramaturgiai zavaros, olykor egyenesen abszurd, zeneileg primitív, művészetikailag elfogadhatatlan, míg Egressy és Erkel hiteles műve – néhány kétségtelen fogyatékosága ellenére – eredeti szellemi kontextusába visszahelyezve nagyon is ép, koncepciózus, emelkedett szellemű és meggyőző alkotás.

Az átdolgozás zavarosságára, sőt abszurdítására álljon itt egyetlen példa. Tudni való, hogy az eredeti operában Petur bán

szerepe a bortal körüli jelenetre korlátozódik, ezzel szemben Biberachnak jelentős intrikusi – jagói – szerep jut. Az átdolgozók, akiket az előbb feltételezett készületesen túl az is motivált, hogy az operát Katona József drámájához is közelebb vigyék, meg akarták fordítani a két szerep arányát. Tallián nagyon pontosan írja le, hogy valójában mi történt: „Biberach és Bánk párbeszédéből szabták ki Bánk és Petur új kettősének anyagát, amelyet (Katona-ra hivatkozva) az opera elejére illesztettek, hogy Petur alakját jobban kiemeljék, s hogy Bánkot megmutassák államférfiúi nagyságában. Mi is történik itt? A Biberachtól elorzott nagyszabású, de »rossz« indulattól fűtött zenével az átdolgozók egyfelől felpamacsolnak a drámai vászonra egy intrikusból lett lázadót (ez lenne Petur rehabilitációja). Másfelől a kétségbeesés és lázadás zenéjét, amit Bánk a Biberach-duettben intonál, az átdolgozás lojális, a nemzet lázongó természetét feddő, Peturt térdre kényszerítő szószathoz illeszti – az eredeti jelentést kimondottan az ellenkezőjére fordítva. Az eredeti (Bánk a királynéról): »Meglopva a család szent tűzhelyét! Az nem lehet – s ha mégis? – oh igen!... Ő vett reá sikamlós nyelvvel, hogy nőmet udvarába hozzam el.« Az átdolgozás (Bánk a lázadásról, a dráma második felvonását balog módon összesűrítve): »Földülni nemzetünk szent tűzhelyét... Ti lázadók, mi szörnyű döreség! Ha vétkezett is, szent a trón nekem, Megsérteni királyném nem engedem!« A kontrafaktúrának sikerül a nemzetet becsempésznie, de annál rosszabb a nemzetre nézve: míg az eredetiben a királyné a tűzhelygyalázó, az átdolgozásban a lázadók. Hogy ezzel a nemzeti önazonosság tudata mit nyert?» Az átdolgozók bizonyára nem voltak tudatában, hogy amikor a dallamhoz annak eredeti karakterével ellentétes szöveget illesztnek, voltaképpen Erkel elemi operaszerzői kompetenciáját vonják kétségbe, mint ahogy annak sem, hogy éppen ők nem hallják a zene jelentését.

Tallián tanulmánya nyilvánvalóvá tette számomra, hogy nem halogathatom tovább a *Bánk bán*-problémával való szembenézést. Szerencsére a Zenei Antikváriumban éppen elcsíptem az 1902-es, Rózsavölgyi által kiadott, ritkán felbukkanó zongorakivonatot, melynek textusa mindaddig a mű minimálisan hiteles korpuszának számít, amíg egy majdani kritikai kiadás nem módosítja ismereteinket. És szerencsére 1994-ben megjelent az eredeti kézirat alapján készült hangfelvétel. Amikor meghallgattam, két és fél óra alatt az evidencia erejével eldőlt számomra a kérdés: a kultúrtörténeti alapon ugyan érthető 1939-es átdolgozás eljátszotta történelmi szerepét, mára érvénytelenné vált, s csak Erkel eredeti zenei kompozíciója tekinthető nemcsak történetileg érdekes dokumentumnak, hanem ma érvényes műalkotásnak is. Az alapélményt pontosan fogalmazta meg Tallián a lemezeiről írott recenziójában: „Hallgatva az előadást így, hogy minden szereplő akkor lép fel, amikor fel kell lépnie, mindegyik mindent elénekel, amit a szerző a szájába ad, és akkor énekel el, amikor el kell énekelnie; így, hogy külön-külön minden jelenet azt tartalmazza, amit szerzőik beléjük írtak, s az eredeti jelenetek az eredeti sorrendben, az eredeti felvonásokká összeállva követik egymást, nem kétséges többé: a *Bánk bán* mindvégig egészséges, igen sok helyen felvillanyozó, kivételes pillanatokban pedig felemelő koncepcióját valósítja meg a jelentékeny XIX. század közepi operadramaturgnak, Erkel Ferencnek” (Holmi, 1994/7).

Magam ilyen hosszú úton jutottam el Erkel eredeti művéhez, s azért bátorkodtam felidézni ezt a személyes történetet, hogy érzékeltessem: a mély beidegződésnek, a megszokásnak micsoda inerciája van. De ha képesek vagyunk tisztességesen átadni magunkat a tényeknek, eljön az igazság pillanata, elválik egymástól a hiteles és az érvénytelen. E hosszú út végén a *Bánk bán* 1939-es átdolgozását ma már elfogadhatatlannak tartom.

Egyébként a jelenkori operajátszás világtrendje is az eredeti műnek kedvez. Az operajátszásban tudniillik a hatvanas évek

végétől látszólag ellentétes folyamat zajlott le, mint a színházban. Míg a színház mindinkább elszakadt a „Literaturtheater”-től, s autonóm művészetként nem a dráma interpretálásának tekintette magát, hanem a szövegeket nyersanyagként kezelve, tetszés szerint módosítva a produkciót mint önálló értelmű színházi műalkotást fejlesztette ki, addig az operajátzásban a partitúrához, az autentikus műalakhoz való hűség erősebb követelmény lett, mint bármely megelőző korban, sőt lassan a historikus megszólaltatás igénye is társult hozzá. Ez a folyamat azonban csak egy másik folyamattal együtt kapja meg az értelmét: a repertoár hatalmas kibővülésével. A hatvanas évekig az operajátzás számára az operairodalom lényegében Mozarttal kezdődött, s a továbbiakban is a realista módon interpretálható művekre korlátozódott. A hatvanas évektől azonban a repertoár kinyílt Monteverditől Händelig a barokk, majd a bel canto- és a francia operák felé. Ez a történeti fogékonyság és kitágulás csak látszólag ellentétes a modernitással és a színház történetben lezajló folyamattal. Mindezeknek az új felfedezéseknek az az értelme, hogy meghaladják az addig az operajátzásban is uralkodó pszichológiai realizmust, illúziószínházat, és egy sokkal metaforikusabb, képszerűbb, a zene stilizációs szintjére emelkedő új operai teatralitást fejlesszenek ki. Az utóbbi évtizedekben a világ operajátzásában ismét elevenné és egy szabadabb teatrális nyelv ihletőjévé vált az a zenei-dramaturgiai kontextus, amelybe az eredeti *Bánk bán* is illeszkedik. Véltethetnénk: a szellemi eredmények felhalmozódása, esetünkben a zenetudomány állásfoglalása az eredeti *Bánk bán* mellett, egy hangfelvétel bizonyító ereje, továbbá a világ operajátzásának megújuló orientációja nem marad hatástalan a budapesti operajátzásra. Tévedés – az marad. Az Operaház 2002-ben is kitart Erkel ellenében az 1939-es átdolgozás mellett.

Kétségtelen: az eredeti *Bánk bán* nem lehet minden további nélkül előadni. Az opera szövege zömében tarthatatlan. Egyrészt prozódiailag: Egressy szövege és Erkel énekszólama úgyszólván koordinálatlan, s a természetellenes hangsúlyozás túl van historikus tűrőképességünk határain. Másrészt Egressy nem volt olyan mestere a nyelvnek, mint korának jobb magyar költői vagy jobb külföldi librettista kortársai, hogy szövegének archaikusságai patinát kaptak volna az idővel, – nem, fogalmazásmódja túlnyomóan ügyetlen, mai füllel kifejezetten kínos vagy nevetséges. Az eredeti *Bánk bán* bármilyen előadása a szöveg alapos átdolgozását, szinte újraköltését követeli meg. Az 1993-as felvétel szövegváltozata még nem tekinthető végső megoldásnak. A feladat nagyon sok és csak hosszasan elvégezhető munkát igényel, melynek során az eredeti szöveg minden fordulatát gondosan kell mérlegelni, mi az, ami megtartható, mi az, ami helyettesítendő, de a változatnak is meg kell őriznie az eredeti értelmet. Óriási és bonyolult munka ez, nagy kultúrát, biztos ízlést és költői invenciót igényel – aligha tudja egyetlen ember elvégezni, zene- és irodalomtudós, operadramaturg és muzikális költő egymás ötleteit folytonosan bíráló együttműködésére volna szükség hozzá. Az eredeti *Bánk bán* előadásának tehát alapos és kitartó műhelymunka a szükséges – de nem elégséges –, minimális feltétele.

■

S mindannak ellenére, amit eddig elmondtam, szerencse, hogy az Operaház most nem az eredeti *Bánk bán*t mutatta be. A hatvan éve sikeres átdolgozást is majdnem hatástalanította, az ismeretlen eredetit úgy megbuktatta volna, hogy soha többé fel sem merülne a rehabilitáció gondolata. A produkcióban átfogó rendezői koncepciónak nincsen nyoma. Szórványos ötletek tűnnek fel – rendre rosszak. Az első Gertrúd beállítása. A rendezés sugallata szerint a királyné olyan mélységig részes a Melinda becsülete elleni merényletben, hogy a bájital is mintegy

az ő közvetítésével jut el Bánk hitveséhez. (Ehhez persze eliminálni kellett azt a fontos motívumot, hogy a királyné altatóport kap a kritikus éjszakára.) Arany János a maga zseniális *Bánk bán*-tanulmányaiban nagyon pontosan elemezte Gertrúd jellemét, s megállapítása nemcsak a dráma, hanem az opera figurájára is áll: „tisztán érthető, mennyire vétkes a királyné Melinda irányában. Vétke először a *laza erkölcsi* fogalom, mely szabadosnak, udvari hanghoz tartozó játéknak veszi az erény behálózását. Innen indulva ki, elősegíti öccse bűnös vágyait, amennyire azt egy aszszony, egy királyné teheti. De Ottónak férfiatlan gyávasága által, (mert ügyes csábításnak ellenállható női erényben Gertrúd nem hisz,) oly helyzetbe szorúl, hogy ami előbb játék vala, most *kényszerűség*: Ottó félúton meg nem állhat, hogy magával őt is el ne rántsa. S így midőn ezt a győzelemre képtelennek ismeri föl, nem látván menedéket, dühös átokban tör ki. De bár mennyire óhajtsa Melinda bukását: ennél tovább nem mehet. Képtelenség volna Ottónak *erőszakra* segédkezet nyújtania, vagy ezt tudva csak meg is engednie. Hisz miért szeretné Melindát megejteni? hogy hallgasson, hogy férje előtt *vádól*ul ne lépjen fel. A vétkes Melinda hallgatna is, de a csábász s így *erőszak* által tönkre tett Melinda nem fogna hallgatni, sőt ezerszer súlyosbá tenné a vádat, melynek következményeitől mostan retteg.” A rendezői átértelmezés, mely „elmélyíteni” hivatott Gertrúd figuráját s a szerzők által ábrázoltnál is tovább élezni a merániak és a magyarok konfliktusát, a megírt-megkomponált figura karaktere iránti érzéketlenség, a szimpla és durva dramaturgiai gondolkodás példája. Az ötlet folytatásaként Melindában az ital hatására azonnal olyan szexuális gerjedelem támad, hogy simogatni kezdi a békétleneket megjelenítő férfikar tagjait. Erkel világában páratlanul ízléstelen megoldás, és kiáltó ellentétben áll Melinda szólamával: „Édes Bánkom végy karodba, Vigy magaddal várakodba...”. Az első felvonásban több érdemleges rendezői elgondolást nem találtam. A második felvonás mindkét képére jut egy-egy. Az első a „Hazám, hazám” ária prezentálása. Megjegyzendő: az ária szervességét az operában már az átdolgozás meglazítja. Az új szövegből kimarad a központi gondolat: „Hazám, hazám, te mindenem! Rajtad előbb kell segítenem.” Ennek következtében az ária kiszakad a hős konkrét szituációjából, és merőben reflexív betétté válik. A rendezés ezt a hibát súlyosbítja. Bánk bán bejön, letérdel, keresztet vet, s az áriát mint imát kezdi el. Később azonban a rendező megfélemedezik az általa kreált imahelyzetről, és felállítja a tenoristát, hogy áldásra emelt karokkal énekeltesse vele: „Magyar hazám, megáldalak...” A kiindulás és a kifejtés összeférhetetlen. Mert az imádkozó áldást legfeljebb kérhet és fogadhat, de nem adhat. Két egészen különböző pozícióról van szó, amelyek nem egyesíthetők az árián belül. (A második szereposztásban Molnár András nem is követi el ezt a sületlenséget, ő más szövegváltozatot énekel – „Magyar hazám, megáldalak” helyett: „Tied hazám ez áldozat” –, és megtartja az imapozíciót.) A második képbeli ötletéről nem lehet tudni, hogy a rendező-e vagy a tervező: a színen látható trónszék támlájának csúcsán kereszt áll. Amikor Bánk a királyné hazáját sérti, Gertrúd kirántja a helyéről a keresztet, melyről kiderül, hogy tör, s ezzel támad Bánkra. Ez jellegzetesen olyan ötlet, mely nagyon mély értelműnek szeretne látszani, de csak lapos. Netán szimbolikusan értendő? Gertrúd udvarában valójában a kereszt is tör, a szent dolgok is csak az aljasság álcázásai? Ha volna a produkciónak végigvitt szimbolikája-metaforikája, ilyesmit jelenthetne, elszigetelt effektusként azonban zavaróan szájbárogós és primitív. Végül a záróképből a király és gyermekei odatérdenek Melindáék hordágyához, s gyászolják Bánk hitvesét és gyermekét – megfélemedezvén a ravatalon fekvő királynéről, hitvesről és anyáról, akit mégiscsak Bánk ölt meg. Hamis, hamis, hamis! S ezzel kész is a leltár, több eredeti rendezői elgondolást nem találtam a produkcióban.



Kiss B. Attila (Bánk) és Wiedemann Bernadett (Gertrúd)

Mezey Béla felvételei

Persze megvolna az minden eredetiség nélkül is, csak hagyományosan, de korrektül lebonyolítva. Az igazán megdöbbentő az, hogy korrekt lebonyolításról sem beszélhetünk. Ezt már a díszlet sem igen teszi lehetővé. A zárt gótikus folyosó, mely az első két felvonás minden képében más szögben helyezkedik el, s további elemekkel (lépcsőkkel, befüggesztett oszlopokkal és ívekkel) egészül ki, majd minden képben zavaros, a háttérben kaotikusan örvénylő, az előtérben pedig diffúz teret hoz létre, melyben úgyszólván minden színre lépés és távozás csak jellegtelenül, ügyetlenül, hatástalanul valósulhat meg. Érthetetlen, hogy Csikós Attila, aki mégiscsak profi, és az Opera számára immár másodszor tervezett díszletet a *Bánk bán*hoz, tehát tisztában kellene lennie a darab szcenikai követelményeivel, hogyan teremthetett ilyen alkatlanul tervi-szonyokat. „Ki! A tető mindjárt rám szakad...” – kiáltja Bánk a második felvonás végén, de nem tud az indulatnak megfelelően kimenekülni a színről, mert a díszlet kerülő útra kényszeríti, megtöri a lendületét. Melindának a Tiszába kellene rohannia, de a díszlet erre nem ad teret, csak egy lépcsőn lépegethet le óvatosan a túl előrehozott háttérvá-szon felé. A Tisza-parti kép különben is erős törés: míg a többi az Opera hetvenes évek-beli stilizációs szintjén mozog, addig ennél a színnél egyszer csak Spannraft Ágoston 1884-es vagy Oláh Gusztáv 1940-es díszletének romantikus-naturalista világában találjuk magunkat. Persze a darabnak szcenikailag kritikus pontja ez a kép, mert többi részének épített környezete közepette itt betör a natúra, s ezt a két világot nehéz stí-lustörés nélkül összehozni. Nehéz, de nem lehetetlen. Éppen ez a probléma jelzi, hogy bátrabban el kell szakadni az illúziószínház konvencióitól, és új alapokról kell kezdeni a szcenikai gondolkodást. A törést éppen az egész műre kiterjedő erősebb stilizáció, a metaforikusabb képesség tüntethetné el. A díszlet további problémája, hogy tönkreteszi az első felvonás dramaturgiáját. Ha van az 1939-es átdolgozásnak valamilyen *viszonyla-gos* színpadi értéke, úgy az, hogy ebben a felvonásban rövid jelenetek filmszerű pergését teszi lehetővé. Mind Oláh Gusztáv, mind Forray Gábor, mind Csikós (előző) díszlete biztosította, hogy a jelenetek egyetlen színpadképben vagy annak töretlen, nyílt színi változásában folyamatosan, lendületesen játszódjanak le. A mostani díszlet és rendezés azonban két színváltozást is követel zárt függöny mögött, s ezzel megtöri a cselekmény dinamikáját. Ez a második és harmadik kép váltásakor különösen ügyetlen, mert Biberach végszavát nem követi markáns lezárás; zeneileg nyitva maradó jelenetre megy össze a függöny, és következik kínos szünet. A rendezés egyébként az alkatlanul tereket is a lehető legalkalmatlanabbul használja ki, az énekeseket gyakran helyezi a díszlet olyan pontjára, ahol a színpadtér elnyeli a hangot, amely így nem tudja átvinni a zenekart, és nem jut el a nézőtérre. S mennyi ide-oda téblábolás a színpadon, jobbról balra, balról jobbra, előről hátra, hátulról előre, szinte mindig motiválatlanul, értel-metlenül, szétzilálva a jeleneteket és az énekszólamok hangzását! Az új *Bánk bán*-pro-dukció tehát mind a szcenika, mind a rendezés tekintetében határozott visszalépés Kerényi Imre és Csikós Attila 1993-as, valamint Vámos László és Forray Gábor 1980-as eredményei mögé.

Ismeretes, hogy Petur bordalának szövege Vörösmarty *Keserű pohár* című verséből való. Ha színházi szemmel nézzük a produkciót, nekünk is keserű poharat kell

kiüríteniünk. Az Operaháznak egy dilet-táns rendezéssel sikerült a háború utáni legrosszabb *Bánk bán*-produkciót előállí-tania. Ha valami az egyes előadásokat mégis megmenti, az az Opera muzsikusa-inak helyállása, tehetsége, művészete, szerepük iránti odaadása. Pál Tamásé (akinek első élményemet köszönhetem az *autentikus* Erkel-műről), akinek mindig is egyik legjobb darabja volt ez az opera, aki az első szereposztás premierjén még gör-csös feszültséggel dirigált ugyan, de a má-sodik szereposztás premierjén már fölé-nyesen, és minden színét kihozva e haba-rék s maradék partitúrának. És az éneke-seké! Kiss B. Attilának megvan a hangja a címszerep szolamához, s bár néhány kri-tikus ponton nem lehet tudni, hogy még nem elég biztos-e a technikája, vagy már a túlterhelés jelei mutatkoznak, de a hang többnyire fényesen, diadalmasan szól, s ezért a közönség szívesen megelégedik arról, hogy a figurának nincs karaktere, személyisége és személyessége, reprezen-tatív fénye. A második szereposztásban viszont színre lépett korunk igazi Bánk bánja: Molnár András. Ő 1993 óta alakítja a szerepet, az eredeti mű lemezfelvételén is ő énekelt; alakítása az idővel tökélete-sen megérett, felnőtt Simándyéhoz – s az én generációom értékrendjében ennél töb-bet nem lehet mondani. Molnár Bánkja introvertált személyiség, befelé éli meg sorsproblémáit, de ez a belső élet nemcsak hogy végtelenül bonyolult, mély és kifino-mult, hanem képes olyan lelki energiává alakulni, amely fényenergiaként sugárzik ki a személyiségből. A figura állandó belső vívódásának plasztikus megjelenése jóvoltából Erkel hőse mögött mindvégig ott érezhető Katonáé is. Molnár András Bánk bánja a mai magyar operajátzás egyik leg-nagyobb értéke. Kertesi Ingrid Melindáját a legtisztább és törekeny zeneiség emeli a tragédia sférájába; átszellemült lényét az első pillanattól sérülékenynek és veszé-lyeztetettné érezzük, és féltünk kell a világ, az élet sötét erőitől. A fiatal Keszei Borbála mindvégig tehetséges és rokon-szenves e szerepben, méltánytalanság vol-na elvárni tőle Kertesi zenei érettségét, de alakítása máris a legszebb reményekre jogosít. Gertrúd Wiedemann Bernadett megformálásában a pompás orgánus és a nemes vokális formálás jóvoltából válik jelentőssé, Kovács Annamária korlátozo-tabb hangját és vokalitását a fellépés ereje kompenzálja. Tiborc szerepében Miller Lajos egyik legszebb, legletisztultabb ala-kítását nyújtja, egy szimbolikus sors meg-jelenítésében a drámai indulat példaszerű zenei plaszticitással párosul. Busa Tamás ugyanebben a szerepben nívósan helytáll, de az általa teremtett figura fiatalosabb

annál, semhogy egy nehéz élet egész terhe érezhetővé válnék a hangjából. Petur bánt Sóllyom-Nagy Sándor – legalábbis a premieren – dühösen pattogó vénemberré tette, ráadásul intonációja többnyire kívül esett a megkomponált énekszólamon. Massányi Viktornak mind intonációja, mind emberábrázolása jóval pontosabb volt. Gulyás Dénes hangja ma már túl vastag és súlyos Ottó karcsú és hajlékony énekszólamához, de személyiségének erős jelenléte elvitathatatlan. Berkes János orgánuma közelebb áll a szerep karakteréhez, s játéka is megfelel neki. II. Endre bariton szerepében méltatlan volt egy olyan jelentős művészt, mint Kovács Kolos, abba a helyzetbe hozni, hogy basszusa ne vigye át a zenekart; Berczelly István vágósabb hangja jobban érvényesül. Biberachnak az átdolgozás által eljelenítélt szerepét a szereposztás nem próbálta megerősíteni, mint ez még Oláh Gusztáv idejében történt. Persze a két szereposztás csak

alkalmi kiindulópont, a későbbiekben keveredni fognak az énekesek, sőt nyilván majd mások is beállnak a produkcióba. Mindenesetre a mostani szereplők – kisebb-nagyobb egyenetlenségeikkel együtt – bármilyen konfigurációban sikerre tudják vinni e szerencsétlen produkció egyes előadásait.

Kár volt a *Bánk bánt*, ezt a kivételesen fontos operát egy átmeneti évadban sebtében felújítani. Ez a produkció megint legalább egy évtizedre félrevezeti a közönséget a mű mibenlétét illetően, és elodázza, hogy az Opera teljes mélységében szembenézzen a *Bánk bán*-problémával, újraértékelje az eredetihez, illetve az átdolgozáshoz való viszonyát. Pedig lehet-e szebb feladata és gesztusa a megújuló budapesti Operának, mint hogy végre eredeti, hiteles, ép, hamisítatlan formájában és minden szempontból méltó interpretációban visszaadja a nemzetnek egyik nagy kultúrkincsét: Erkel Ferenc *Bánk bánját*?

ERKEL FERENC: BÁNK BÁN (Magyar Állami Operaház)

Szövegét Katona József drámája nyomán Egressy Béni írta. A művet Nádasdy Kálmán, Oláh Gusztáv, Rékai Nándor és Kenessey Jenő dolgozta át. **DÍSZLET:** Csikós Attila. **JELMEZ:** Velich Rita m. v. **RENDEZŐ:** Káel Csaba m. v. **SZÍNPADI MOZGÁS:** Bán Teodóra. **KOREOGRÁFUS:** Farkas Zoltán. **KARIGAZGATÓ:** Katona Anikó. **VEZÉNYEL:** Pál Tamás.

SZEREPLŐK: Kovács Kolos/Berczelly István, Wiedemann Bernadett/Kovács Annamária, Gulyás Dénes/Berkes János, Kiss B. Attila/Molnár András, Kertesi Ingrid/Keszei Borbála, Miller Lajos/Busa Tamás, Sóllyom-Nagy Sándor/Massányi Viktor, Réti Attila/Cserhalmi Ferenc, Asztalos Bence/Klucsik Géza.

A Nemzeti Színházban rendezett előadás után két dolog vált világossá Recenzens előtt. Az egyik, hogy az orosz nyelv valóban a legszebbek, mondhatni, a legmegragzóbbak egyike. A másik, hogy a Nemzeti belseje még annál is förtelmesebb, miként azt a vele nem szövetséges sajtó állítja.

És egy harmadik is, ami persze fontosabb az előzőeknél, hogy az összes művészeti ág közül a színház képes a legszibbasztóbb, a legsűrűbb unalom előállítására. Olyan unalom ez, amely halálosan záródó zsákként burkolja be egész valónkat; félünk, szorongunk, kiút nem mutatkozik. A színházat ugyanis nem lehet letenni, akár egy könyvet. Rec.-nek akaratlanul is eszébe jutott Thomas Mann *Trisztán* című novellájából az a jelenet, amikor Spinell zongorán eljátssza szerelmének Wagner *Trisztán és Izoldáját*. A szerencsétlenségére ugyancsak jelen lévő Spatzné szenvedéseit (Kosztolányi fordításában) ekként írja le a jeles német: „Spatzné ez alatt elért az unalomnak arra a fokára, melynél arcunk eltorzul, szemünk majdhogy kiugrik fejünkből, és egész testünk hullaszerűvé és ijesztővé válik. Ez a zene különben is hatott gyomoridegeire, rosszul emésztő szervezetét rettegés fogta el, úgy-hogy görcsöktől tartott.” A *Mozart és Salieri/Requiem* című előadás közepén előadott, Philipp Glass utánzataként ható Vlagyimir Martinov-*Requiemet* ilyen zeneként élte át Rec., és csak mindig a mellényzsebében tartott humorérzéke óvta meg attól, hogy ájultan szállítsák el a nézőtérre. Belegondolt, maga Glass is rettenetes, milyen legyen akkor epigonja.

CSONT ANDRÁS

Egy pogány vallomása

■ MOZART ÉS SALIERI/REQUIEM ■

De fordítsuk komolyra a szót. Próbáljuk először meghatározni a látott előadás műfaját. Vagy legalább azt, mit láttunk egyáltalán, mit kell értelmeznünk, ami talán legelső feladata a recenzió műfajának. Az alapanyag, legalábbis szövegszerűen, kurtácska; Puskin *Mozart és Salieri* című, rímtelen jambusokban írt darabja – a költő a „Kis tragédiák” rövid jelenetei közé sorolta –, alig több nyolc lapnál az Európa 1964-es kiadásában, Gáspár Endre rossz, tökéletesen elavult fordításában. Azt a közismert és mára ezerszeresen megcáfolt pletykát beszéli el – mely persze a romantikus Puskin korában még fölöttébb hihető volt –, hogy Salieri, Mozart pályatársa Bécsben meggyilkolta kollégáját, mivel elirigyelte annak zsenijét. Salieri azonban semmiképpen sem irigyelhette Mozartot, egyszerűen nem volt rá oka, mivel sokkal sikeresebben alakult karrierje, na de az ilyen apróságokról nem vesz tudomást egy romantikus lélek. A darab szellemi summája valahol azokban a szavakban rejlik, amelyeket Mozart mond olasz pályatársának: „a gonoszított és a gényusz – e két sajátság össze sohse fért.” Ami igencsak szíven üti Salierit, hiszen zseninek tartja magát, amire minden oka megvan, hiszen korábban maga Mozart is annak nevezte őt. Így aztán amikor megmérgezi Mozartot, mintegy megcáfolja e vélekedést. Ám ha Mozartnak van igaza, akkor ő, Salieri nem lehet zseni, hiszen mégis elkövette a gonosztettet. Nem túl magasztos filozófia, és a dramolette feltehetően nem tartozik Puskin zsenijének legilatosabb virágai közé. Mindamellert kiderül, hogy Salieri egész egyszerűen nem érti Mozartot. Amikor az osztrák zeneszerző a darab elején behív egy vak hegedűst, és a saját muzsikáját húzatja magának, akkor az olasz megjegyzi: „Mozart, te nem – nem vagy méltó magadhoz!” Salieri fel nem foghatja, hogy a másik tökéletesen elfogulatlanul közeledik a

saját művészetéhez, Mozart nem hatódik meg a saját zsenijétől, ő teremti, ám közben nem élvezi halál komolyan önmagát. Mozartnak játék a művészet; bár művészet a zeneszerzés, de azért játék. Ez nagy, mélyreható különbség kettejük között. Schiller agyoncsépelt kategóriáival élve a naiv és a szentimentális művész közti különbség ez. Mozart naiv, azaz maga a természet; Salieri reflektált, ezért szentimentális alkotó. Vasziljev nincs elájulva a művész alakjától, nem, ő a művésztől ájul el.

Ha a fenti eszmefuttatás igaz, az előadás szempontjából akkor is érdektelen. Vasziljev ugyanis nem valamiféle lélektani drámat rendezett, nem olyat, amelyben bármi szerepe lenne az emberközi kapcsolatoknak. Őt nemigen érdekli Mozart vagy Salieri személye, pszichológiája. Nem érdekli sorsuk, nem foglalkozik emberi mivoltukkal. De hogy mit rendezett, hogy voltaképpen mi is érdekli a rendezőt, az Rec. számára hétepcsés titok maradt. Persze lehet, hogy éppen ez volt a cél. Ám akkor át kell adnunk a beavatottnak a terepet. Ami természetesen legitim művészi lehetőség, létezik olyan művészet, amelynek áldásaiban, üzeneteiben csak a hívók részesülhetnek. Rec. azt gyanítja, Vasziljev éppen ilyen művészetre tör, akinek nincs avatott füle erre a hallásra, az

Igor és Alekszandr Jacko a Mozart és Salieriben



hallhatja, ezért nem veheti be. Vallás ez, amelyet nem képes átélni az, aki lélekben gyaur maradt. Rec. ilyen gyaurként ülte végig az előadást. Hogy honi tájra jussunk, kicsit hasonló a helyzet, mint Nádas Péter (és korábban Pilinszky János) dráma művészetével. Amikor a Salierit játszó színész, ez a hórihorgas, roppant karakteres arcú férfi megjelenik a színen, leül a nézőkkel szemben, nem szól egy vak hangot sem, hanem kívár, akkor óhatatlanul is eszünkbe jut Nádas egyik régi színiutasítása: addig kell várni, amíg a csend elviselhetetlenné fokozódik. Ám Rec. már azt is metafizikus giccsnek tartotta, és nem jutott másra Vasziljev művészetével sem.

Ám előreugrottunk. Az előadásban a *Mozart és Salieri* című darabka azon a ponton szakad félbe, amikor Mozart kiissza a méreggel telt poharat. Ekkor egy fekete függöny zuhan alá, és egy másik Puskin-szöveg előadása kezdődik. A függöny előtt megjeleni három, állig feketébe öltözött alak, kezükben hosszú botra függesztett lámpás, fel-alá járkálnak, és lámpájukkal megvilágítják az első sorok nézőit. Eközben magnókkal megerősítve Puskin *A költő és a tömeg* című versét deklamálják (melyet elfelejtettek közzétenni a kis műsorfüzetben, jóllehet Szabó Lőrinc fordításában hozzáférhető, például az említett Európa-kötetben is). Most akkor próbáljuk megfejteni, hogyan és miért került ez ide (noha prózaibb lelkek arra gondolhatnának, azért, hogy legyen közben idő, és a függöny mögötti színpadot elfoglalhassa a Martinov-unalmat előadó kórus). Maga a vers arról a talán nem örök, mindenesetre a romantika korában roppant fontos problémáról szól, hogy miféle kapcsolatban állhat a magasröptű költő a bárdolatlan izlésű tömeggel. A tömeg tanítást, útmutatást vár a poétától, aki viszont szárnyalni akar. Most arra gondolhatnánk, Mozart és Salieri mint művész rokona a versben fellépő poétaléleknek. De ezt semmi sem támasztja alá. Puskin és Vasziljev a legkevésbé sem foglalkozik a két zeneköltő és a tömegek kapcsolatával. Talán magának Puskinnak a jellemzését, ábrázolását orronthatjuk a vers elővezetésében. És erre lehet is okunk, hiszen korábban a két, egyébként zseniális színész, Igor Jacko és Alekszandr Jacko (hogy melyikük játssza Mozartot, melyikük Salierit ez a színlapról nem derül ki, és mivel Rec. életében először látta őket, nem derithette föl ő sem) felolvas valamit egy könyvből. Feltehetőleg az *Anyegin*ből, mivel az Olga név többször is elhangzik. De hogy e szövegrésznek mi köze lehet *A költő és a tömeg* című vershez, azt nyilván csak egy oroszul remekül tudó személy lenne képes megállapítani, ám Rec. sajna nem tartozik ebben az irigyelt táborba. És ezért – szükségképpen – az sem világított ki, hogy a Puskin-dráma Mozart és Salieri névre hallgató hősei miért olvasnak föl egy Puskin-kötetből bármit is. Annyi bizonyos, hogy jól érzik magukat fölolvadás közben, jókat kacagnak, a hangulat remek: nincs semmiféle ellentét Mozart és Salieri között.

De ne adjuk fel ily korán az értelmezési vágyat. Ha Puskin lényge, költői alakja, netán magánszemélye lényegi része az előadásnak, akkor Rec. kötelessége, hogy erejéhez mérten utána eredjen e problémának. Orosztudás híján azonban csak találgathat. Azt feltételezi, hogy ebben az előadásban nemcsak Mozartért (és persze Salieriért), hanem Puskinért is szól a rekviem. Mivel tudjuk, hogy a költő ugyancsak erőszakos halált halt, elgondolható, hogy a meggyilkolt művészek fölött mondott gyászmisét Vasziljev. Hogy ez lenne az előadás merituma vagy egyik lehetséges jelentése.

Miután előadták a Puskin-verset, a három fekete ruhás, lámpahordozó férfi eltűnik, fölmege ismét a függöny, és – mi tagadás – gyönyörű színpadkép fogadja a nézőket. A lépcsőn aranyos ruhákban fenn áll a kórus, az előtérben szétszórva a zenészek, hátul, a kocsmaszobát jelentő átlátszó, üvegszerű kalickában Mozart és Salieri foglalnak egymással szemben helyet. Ekkor kezdődik az előadás alig elviselhető része, a zenészek és a kórus előadják a Martinov által írt gyászmisét. Martinov nem elégedett meg a szö-



Requiem

Sándor Katalin felvételei

veg egy részének megzenésítésével (mint korábban a vele művészi súlyban összemérhetetlen Ligeti György), nem, ő az egész latin textust megírta, ami azért vakmerő magabiztosságra vall. Így legalább félórányi iszonytató, a legegyszerűbb funkciós lépéseket ismételtető, a domináns-szubdomináns-tonika váltásokra korlátozódó muzsikát kell végigülnünk, miközben gyakorlatilag nem történik semmi. A kórus és a zenekar pedig egyszerűen rémes, szinte mindvégig disztónálnak, zenélésük teljesen kifejezéstelen, nélkülöz mindenféle plaszticitást, külső és belső ritmikát, a „Szirin” egyházzenei kórus lélektelen, és persze hamis. (Már az első zene-számnál – „La ci darem la mano” a *Don Giovanni*ből – kiderül, hogy milyen furcsán szól a nagynevű Tatjana Grindenko által vezetett „Opus Posth” kamarazenekar, de Rec. ekkor szándékos elhangoltságra, magyarán paródiára gyanakodott.) Aztán a két színész még eljártssza a Puskin-darabból hátralévő nyolc-tíz sort is, Mozart a halálba megy, miközben megdicsőül, Salieri pedig egyedül marad kétségeivel: összeférhet-e zsenialitás és gonoszság?

Mármint valamiféle operára gyanakodhat a néző. A színészek túlzott, éneklésszerű intonációja is erre utal. Nem mondják, nem is szavalják, hanem mintegy *Sprechgesang*-ban deklamálják a verssorokat. E tekintetben Vasziljev éles különbséget tesz közöttük. Salieri nyugodtabb, kimértebb, lassúbb, töprengőbb, Mozart hisztérikusabb, csapongóbb, több magas hangot fogó, koloratúrásabb. (Nyilván az sem véletlen, hogy Salieri tiszta fehér, míg „ellenfele” tiszta fekete ruhában lép fel.) Arcjátéka is színesebb, mint olasz pályatársáé. E zene nélküli opera kétszer válik valóban zenéssé, a már említett vak hegedős-jelenetben és a gyászmise előadásakor. Csakhogy a szövegben szereplő egyetlen nyirettyűs helyett most egy egész vonózenekar lép a színpadra, hogy előadjon a *Don Giovanni* egyik részletét. Ez is az opera felé viszi az előadást. A rekviem viszont a misét hozza be a képbe. Maga Vasziljev misztériumot emleget.

Nem lettünk okosabbak. Vasziljev amolyan totális színházat hozott létre, zenével, tánccal, prózával, egyebekkel. Kétségtelen, hogy ennek a színháznak van stílusa, és ez a stílus meglehetősen egységes. Rec. azonban továbbra sem tudja, mit is látott voltaképpen. A rendező nem győzte meg, hogy miért éppen Puskin darabját választotta előadásához. Nem győzte meg, hogy egy hangverseny és egy színházi előadás összekeverhető. Nem győzte meg, hogy olyan beavatási szertartásban vett részt, amelynek végén ő is beállhat a hívők közé. Nem, Rec. mindvégig pogány maradt. Vasziljev – Hegel szavával – nyilvánvalóan valamiféle művészetvallás híve. Ennek a vallásnak pedig igen sok köze van a „szent orosz irodalomhoz”, hogy ismét Thomas Mann-t idézzük. Rec. bevallja, nincs kulcsa ehhez a mélyen vallásos művészethez. Vasziljev révülete inkább ellenérzéseket ébresztett benne, noha fejet kell hajtania az előadók megszállottsága előtt. És unalmat, amelyet nem enyhíthetett semmiféle szellemi tömjén.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

Előfizethető a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799-00000000, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2., tel.: 214-3770) személyesen, valamint telefonon vagy átutalással (10402166-21624669-00000000)

MOLNÁR SZABOLCS

Sziget-feeling

■ HÄNDEL: ALCINA ■

Nem tudom, mikor mutattak be utoljára barokk operát az Andrassy úti palotában, valószínűleg elég régen, ha sokan a Harnoncourt-koncert csábításával dacolva a Stuttgarti Állami Operaház vendégjátékát választották a Tavaszi Fesztivál aznapi kínálatából. Aki hallott már valamit a stuttgarti társulat közelmúltjáról és jelenéről, az annyit mindenképpen előre tudhatott, hogy ez az együttes Németország egyik legkreatívabb színházi műhelye. (Didaktikus hangsúly a színházi jelzőn!) Aki március 25-én este Händel Alcínája mellett döntött, láthatta, hogyan költözött bő három órára az épület falai közé Thália.

Azzal, hogy Thália átmeneti szállásadói egy barokk opera *seriával* kívánták a múzsa számára otthonosabbá tenni a színházat, valószínűleg a nehezebb utat választották. Legalábbis én ezzel a – mint utóbb kiderült, teljesen hibás – beidegződéssel ültem be a nézőterre. A stuttgarti *Alcina* alkotói ugyanis abból indultak ki (s éppen ezért azt a tautologikus eredményt kapták), hogy a barokk opera *seria* a színházról alkotott mai felfogásunk szerint is színpadképes, valódi drámai műfaj, vagyis az opera Händel utáni fejlődésének tudomásulvételével és integrálásával együtt is valódi szcenírozásra ad lehetőséget.

Magam nem tudom megítélni, hogy az előadás reveláló hatása létrejött volna-e a darab előzetes ismerete nélkül, hogy a rendezés ráépül-e egy standardnak tartott *Alcina*-képre, előhívja-e azt, vagy konfrontálódik vele? Tartok tőle, hogy még a nagy operakultúrájú közönség esetében is illúzió az *Alcinát* – bár népszerűnek mondott Händel-darabról van szó – közismert műként kezelni. Azt azonban biztosan meg tudom ítélni, hogy a történetileg megismerhető *Alcina* nem mond ellent az eredeti közegéből kiemelt, „kvázi-modernizált” stuttgarti rendezésnek. Sőt: ez az előadás nem az eredeti alak értelmezésének rafinériái-

Alice Coote (Ruggiero) és Catherine Naglestad (Alcina)



val mulattatja az időt, képes arra, hogy az eredetit láttassa újszerűnek. Ritkán sikerül ez ilyen meggyőzően. Például Peter Sellers híres-hírhedt Händel-rendezésében (*Julius Caesar Egyiptomban*) a történetet napjaink Közel-Keletjére helyezi: Caesar az Egyesült Államok elnökeként béketárgyalásra érkezik a térségbe. Az ötlet az első felvonás végére lefeszik az eredeti librettóról és Händel zenéjéről. A Stuttgarti Opera előadása is modernizál. A történet nem Alcina varázsszigetén játszódik, s nem is a mitikus múltban. Egy szebb napokat megélt, lepusztult és kirabolt vidéki kúria szobáját látjuk a színpadon. Oldalról egy ajtó nyílik ebbe a térbe, ezen keresztül jön be és távozik mindenki. A szereplők buñueli figurák, az elszigetelt (lám-lám, mégiscsak van sziget!), a világtól elkülönülő helyszín pedig a Ferreri-parabolák környezetére emlékeztet. Jossi Wieler és Sergio Morabito pedig – az előadás rendező–dramaturg alkotópárosa – Alain Resnais *Tavalý Marienbadban* című filmjének inspiráló hatására hívta fel a figyelmet.

Ezen a „mégiscsak szigeten” tobzódik a logikai inkonzisztencia – a szereplők többsége éppen ezért jött ide –, a figurákat csapongó érzelmeik irányítják. Igen hamar világossá válik, hogy ezek a szereplők mit hagytak maguk mögött, mi elől menekültek. Zavarba ejtően gyorsan kiderül, hogy Alcina otthonában miről szól az élet. Az első jelenetek hihetetlen tömörségben és tempóban peregnek le: Morgana, Alcina leánytestvére, se szó, se beszéd lerohanja a férfinak álcázott Bradamantét, valósággal rámászik, és a néző utólag csak azon lepődik meg, hogy Morganának Oronte személyében jegyese van. Az opera „hivatalos” argumentójában Morgana csak flörtöl az idegennel, aki igencsak megtetszik neki. Az álruhas idegen egykori jegyesét jött kiszabadítani, akit Alcina szerelmi varázslata tart fogva.

A kinti szabályok szerint logikátlanul pergő események zenei megvalósítása is meglepetéssel szolgált, egy pillanatra az volt az érzésem, hogy ebből az előadásból szinte minden recitativót kihúztak, és a drámai cselekmény dinamikáját a recitativókról áthelyezték az áriákra. Mivel a darabot a szereplő érzelmi motivációja mozgatja, kézenfekvőnek látszott megkísérelni, hogy az áriákat, melyek funkciójukat tekintve magukról az érzelmeikről tudósítanak, bevonják a színpadi játékba. Az opera *seriával* kapcsolatban a legtöbb rendezés tudomásul veszi azt, amit a zenetörténet állít róla: merev a struktúrája, benne az áriák és recitativók mechanikusan elkülönülnek, s a zenének és a drámának ez a kettéhasítottága alkalmatlanná teszi a modern színjátékra. Wieler és Morabito éppen az ellenkezőjét bizonyítja be. (Igaz: az *Alcina* alkalmas terep az erődemonstrá-

cióra, az *opera seria* műfajában írt darabok többsége valószínűleg kifogna kreativitásukon.)

Az első, minden részletében kidolgozott „akcióária” Oronte magánszáma. Oronte féltékenységében elhatározza, hogy Morgana újdonsült imádottját, Bradamantét bemártja Ruggiero (Bradamante egykori jegyese, jelenleg Alcina szeretője) előtt, és azt hazudja neki, hogy Alcina szemet vetett Bradamantéra, és mint eddig mindenki, ő is a megunt kedvesek sorsára jut: Alcina sziklává, vadállattá vagy fává varázsolja. Oronte azt reméli, hogy Ruggiero ezek után segít neki Bradamante eltávolításában. Oronte meglepő eszközhöz nyúl. Áriája közben „udvarol” Ruggierónak, homoerotikus sztriptízt ad elő, ruháit fokozatosan leveti. Első pillantásra erőltetettnek tűnhet ezt a furcsa viselkedést az áriával összekötni, ám a megoldás több szempontból is logikus. Oronte, mint mindenki más a szigeten, valamilyen érzelmi kötődés foglya. Identitása összeomlik, ha elszakítja Morganától, így félelme érthető. A harcias (azonnal párbajra hívja a csábítónak hitt Bradamantét) férfiként megismert Oronte identitásának összeomlását jól szimbolizálja, hogy önmagából kivetkezve, homoszexuálisként látjuk viszont. A kivetkezés, mely ebben az esetben levetkezés is, szintén találó szimbólum, hiszen a ruha a legfontosabb identifikálóelem a darabban. Általa lesz valaki férfi, illetve nő. A jelmezzel való játék (vetkőztetés, átöltözés) a színpadi akciók egyik meghatározó eleme. Oronte érthetetlen viselkedése a színházi illúzió megteremtésének is fontos eszköze. Ruggiero szerepét eredetileg kasztrált énekesnek írta Händel, a stuttgarti előadásban énekesnő (Alice Coote) alakítja. A nemi szerepek szempontjából amúgy is bonyolult képletű darabban világossá kellett tenni, hogy Ruggiero férfi, és a rendezők lemondanak minden olyan játéklehetőségről, mely azt használná ki, hogy szerepét nő éneklí. Talán furcsa, de nagyon is logikus megoldás, ha Ruggieróhoz egy férfi, még ha csak átmenetileg is, homoszexuálisként közeledik. Ezáltal férfi mivolta egyértelművé válik.

A rendezés legmegragadóbb vonása mindenképpen az, hogy a történet átértelmezésének, a hangsúlyok eltolásának indokai nehezen vitathatók, ha tisztán zenéi érveket sorakoztatunk fel. Az áriák pontos képet adnak a szereplők lelkiállapotáról, általuk plasztikusan kirajzolódhatnak valódi lehetőségeik, vágyaik, tetteik mozgatórugói. Händel zenéje kizárja a történet sematikus elmesélését, mely szerint Ruggierónak felnyílik a szeme: világossá válik számára, hogy Alcina varázslatának áldozata, és ezek után visszatér a korábbi jegyeséhez; a gonosz Alcina pedig megbűnhődik. Händel zenéje nem ezt a szü-



Catherine Naglestad

zsét szolgálja. Ruggiero továbbra is kétségek, illetve két nő között ingadozik. A *Così fan tutte* szereplőéhez hasonló a helyzete, semmi sem olyan már többé, mint korábban volt. A katonai bakancsot kényszeredetten hordja. Melisso erőszakkal döbbsenti rá helyzetére: egyrészt ujja erőlteti a tisztánlátást szolgáló gyűrűt, másrészt szimbolikusan lerombolja a színpadképet uraló hatalmas képkeretet (a díszlet- és jelmezterv, Anna Viebrock munkája, önálló értekezést érdemelne) – azt a tárgyat, mely hol óriási tükörként, hol pedig távolba látó varázsüvegként lép be a történetbe. Lerombolja azáltal, hogy átlép rajta, miközben kihasználja mágikus erejét, hiszen a varázsüveg segítségével mindenki másnak mutatkozik. Alcínáról is nehéz elhinni, hogy vén boszorkány, aki azonossá vált varázstrükkjeivel, éppen ellenkezőleg: szabadulni akar mágikus, éppen ezért nem emberi vonzerejétől. A Ruggiero iránt érzett szerelem ugyanúgy létkérdés számára, mint mindenki másnak. Valódi tragikává akkor nemesedik, amikor lemondva a bosszúról őszintén aggódik Bradamante és Ruggiero szerelméért, de senki sem hisz neki.

A zene által sugallt pszichológiai elmélyítés következménye, hogy a stuttgarti rendezés világosan meg akarta mutatni, mi van (mi lehet) a szigeten kívül, mi indokolja a szereplők menekülését. Miért lett a hűtlen Ruggieróból katonaszökevény, dezertőr? Sejtetni kellett a nézővel, hogy odakint háború dúl, hogy Ruggiero távozása a biztonságos szigetről egyben a halálát is jeleneti. Bradamante küzdelme így hiábavaló. Miután elfogadtam a rendezés alapvető irányát, számomra a színpadi helyzet racionalizálására tett kísérlet vált az előadás egyetlen gyenge pontjává.

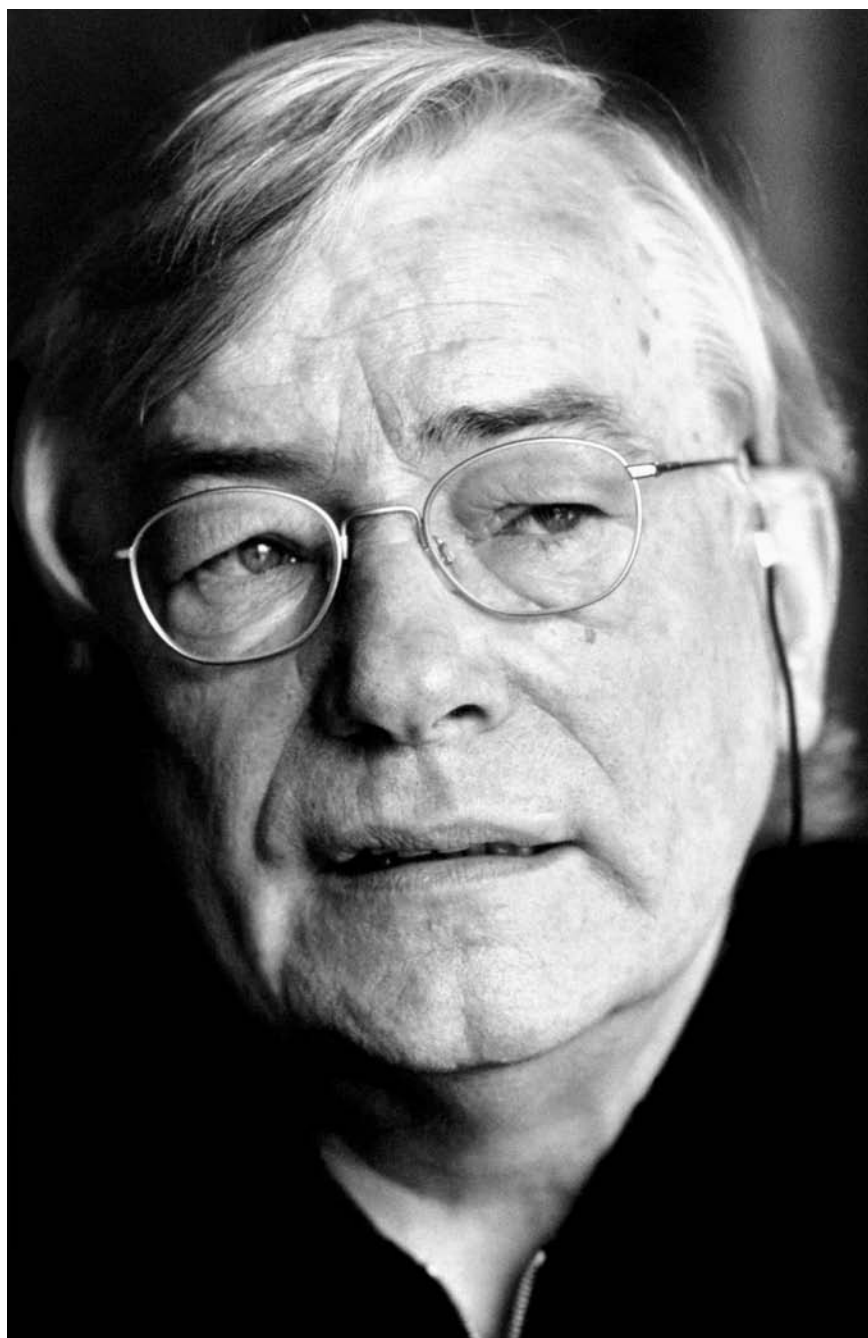
Az énekes-színészi teljesítmények egytől egyig lenyűgözőek voltak. Catherine Naglestad Alcina szerepében egyszerre volt érzékeny buja és választékosan elegáns. Az erotikus vágy tárgya és érinthetetlen királynő. Áriáit úgy formálta meg, hogy azok a rendezői elvnek megfelelően valóban fejlődést, pszichológiai ívet rajzoltak meg. A *da capo* elvű számokban a visszatérések átértelmeződtek, s nem a forma mechanikusságára hívták fel a figyelmet. Persze ez elsősorban Händel zsenijének köszönhető, melyet a rendezés ügyesen ki is használt. Alice Coote olyan hitelesen alakította Ruggierót, a karikalábú kamaszt, hogy nemi hovatartozása felől súlyos kétségek gyötörték. Fiús mezzője telitalálat. Helene Schneiderman (Bradamante) árnyalt megformálásában két tényező tűnt fontosnak. Ügyesen játszotta el, hogy rosszul alakítja a férfiszerepet (hamar meg is akar szabadulni álruhájától, de ebben Melisso rendre megakadályozza), valamint azt, hogy megjelenése kevésbé vonzó, mint Alcínáé, amit a néző számára a késleltetett átöltözés kompenzált. Catriona Smith elvette az intrikuszerepekhez tapadó kliséket, komikus színt hozott a játékba Morgana hisztérikus szerelemvágyának ábrázolásával.

A rendezés lemondott a kórus szerepeltetéséről – egy helyütt a szereplők együttesével pótolta –, balett helyett pedig pantomimet láttunk, mely megmutatta, hogy milyenek a szereplők, illetve hogy mi vár rájuk akkor, amikor már nem az ösztöneiknek engedelmeskednek. Az eredetileg háromfelvonásos darabot értelmes helyen vágta ketté, így két felvonásban láthattuk.

A zenekar igen színvonalasan muzsikált. Egységes és célszerű, a historikus előadói praxisból jó ízléssel építkező összteljesítményt hallottunk. A zenekari játék diszkréciója (de nem szürkesége) minden figyelmünket a színpadra irányította. Roy Goodman vezénylése nem volt olyan olyan rugalmas, poentírozott, sziporkákra vadászó, mint néhány historikus karmesteré, de személyében olyan operadirigenst ismerhettünk meg, akiben az énekesek vakon megbízhatnak. Tekintetükkel szinte soha nem keresték a karmester mozdulatait, rábízták magukat a biztos alapra és arra, hogy Goodman minden rezdülésüket figyelemmel követi.

Stuttgarteri opera

■ BESZÉLGETÉS KLAUS ZEHELEINNEL ■



*M*űvészeti gimnáziumban végzett, majd filozófiát és germanisztikát tanult, Kielben kezdte színházi pályafutását, Oldenburgban lett fődramaturg, majd Frankfurtban Michael Gielennel közösen igazgatta az operaházat. 1991 óta a Stuttgarteri Állami Operaház intendánsa. Az irányítása alatt álló operaháznak harmadszor ítelték oda a német kritikusok „Az év operaháza” címet.

– Egyesek rendezői terrortól, mások rendezői színházról beszélnek, de a személyes tapasztalatom az, hogy a német operaházakban mára szinte fehér hollóvá vált az a régimódi, konvencionális rendezés, amely például Olaszországban máig hódít. A német közönségnek szemlátomást nincsenek ellenére a mérész kísérletek, sőt örömet leli bennük. Ön szerint miért éppen a német zenés színházakban alakulhatott ki és válhatott széles körben elfogadottá ez a sajátos modern világ?

– Nem hiszem, hogy ez a fajta operajátékszáz Németországon kívül másutt ne volna lehetséges. Ahogy azt sem gondolom, hogy helyes rendezői színháznak nevezni. Mi a lehető legkomolyabban ragaszkodunk a partitúrához és a szöveghez, mintegy korrespondenciát teremtünk a partitúrákkal. Ami pedig a németeknek a modern színházi kísérletekhez fűződő viszonyát illeti, azt hiszem, ha valami nagyon jellemző a németekre, akkor az, hogy megszűnt az intézményekbe vetett korábbi erős hitünk. A XX. század nagy katasztrófája, a náciizmus és a háború, illetve a nemzetiszocializmus alóli felszabadulásunk alapvetően megrendítette korábbi feltétlen hitünket egy sor olyasmiben, ami addig Németországban megkérdőjelezhetetlennek számított. Ebből az alapállásból fakadhat az az igényünk is, hogy színházi emberként minden darabot újraolvasunk, újraértelmezzünk. Azon vagyunk, hogy a partitúrát és a librettót egy adott kor kifejeződéseként értelmezzük, amely kor talán távol áll tőlünk, ám bizonyos mozzanataival megszólít bennünket. Miért érezzük Mozartot olyan közel magunkhoz? Azért, mert minden alkalommal újraolvassuk, amit írt.

– Őszintén szólva soha nem jutott volna eszembe összefüggést keresni a nemzetiszocializmus bukása, a német habitus változása és az operajátékszáz stílusa között.

– Jó, ezt én sem zárnám ilyen rövidre. De gondoljon bele, mit jelent az életünkben az intézményekbe vetett hit, a kötődés egy intézményhez. Szerencsésnek, felszabadító érzésnek tartom, hogy ez mind kevésbé jellemző Németországra. Ez adja a dinamikánkat.

– Ennek köszönhető, hogy a német operaházakban, Lipszétől Hamburgig, Münchentől Stuttgartig olyan stílus alakult ki, amelyet bi-

Schiller Kata felvétele

zonyos közös vonások miatt németnek tarthatunk?

– Nehéz lenne nemzeti karakterről beszélni éppen az operában, ebben a meglehetősen nemzetközi műfajban. De az közös bennünk, hogy gondolkodásunkat befolyásolja a hermeneutika megjelenése, Gadamer, Heidegger és egy sor más gondolkodó. Ez magától értetődő módon kifejeződik az operajátszásban is. Franciaországban például csak húsz éve kezdődött meg Heidegger és Gadamer recepciója. Kezdetben a franciák szörnyen idegenkedtek tőlük, időközben befogadták őket. Azt hiszem, az operajátszás változásai összefüggnek a gondolkodás váltoásaival.

– Mi az, ami az önök előadásaiban közös? Miről ismerszik meg egy stuttgarti operaprodukció?

– Önálló stuttgarti stílusról nem beszélnek, de a munkamódszerünk nagyon specifikus. Hosszú ideig dolgozunk egy-egy előadáson, erősségünk a dramaturgia. Ez nem jelenti azt, hogy folyvást mindent intellektualizálni akarunk, de nálunk szüntelenül „munkában vannak” a darabok. A bemutató előkészületei legalább egy évvel az első próba előtt megkezdődnek. Ebben az előkészületi fázisban már részt vesz a karmester, a rendező, a dramaturg, valamint a díszlet- és a jelmeztervező. Nálunk nem fordulhat elő, hogy a produkciót „kiadjuk” valakinek. A zürichi operaház egyszer csak leszerződtette Ruth Berghaust, Bob Wilsont és néhány más nemzetközi híró rendezőt. Rengeteget tűnődtem ezen: mi közük van ezeknek az embereknek a Zürichben folyó munkához? Vajon felcserélhetők-e? Amit létrehoznak, nem lehetne ugyanúgy létrehozni egy másik operaházban is? Miért éppen Zürichben történik az, ami történik? Cinikusnak találok, ha a művek és az emberek felcserélhetők. Ha azt mondják, Herr Ezésez éneklí az első négy előadást, aztán jön a cover vagy a második szereposztás. Ez egyszerű cinizmus. Mozart-operáknál éppúgy, mint kortárs műveknél elfogadhatatlan az a magatartás, amely arra épít, hogy minden és mindenki pótolható, ki- és felcserélhető.

– Ilyen a világ. Mit lehet ez ellen tenni?

– Úszni kell az ár ellen. Ensemble-t kell építeni. Ne értse félre, mi is rendszeresen dolgozunk a nemzetközi operaélet ismert személyiségeivel. De feltételeket támasztunk: végig kell dolgozniuk a teljes próbaidőszakot, és utána végig kell énekelniük a teljes szériát, illetve az egész évet. Nem látom be, miért kellene elfogadnunk, hogy a munka nem jár kötelezettségekkel, hogy hiányzik az alkotáshoz szükséges légkör, amelyet a színháznak kell sugároznia. Problematikusnak tartom azt a gya-

korlatot, hogy a színházvezetők kimennek a piacra, és bevásárolnak. Rendezőket vesznek, azt mondják, itt van ennyi és ennyi pénz, ezért kérik megrendezni az *Aidát* vagy a *Figaro házasságát*. Hol az azonosulás a házzal, a produkcióval? Gondolom, szörnyen német dolognak tűnik, hogy folyton a munkáról papolok. De ez nagyon szórakoztató munka. Látszik az előadásokon. Ön látta Schreker *Die Gezeichneten* című operáját. Ehhez foghatóan nehéz feladat elé egyetlen opera sem állítja a kórust. Mégis minden kórustag rettentően élvezi, mert mindenkinek megadja az önkifejezés lehetőségét. A mi színházunk előadásait ez jellemzi. Ez látszik is, és ezért játszottunk állandóan telt házak előtt.



Helene Schneiderman (Bradamante) és Catriona Smith (Morgana) az *Alcinában*

– Minek köszönhető, hogy az önök közönsége ennyire nyitott? A Schreker-opera második előadását láttam, és megdöbbentett, hogy az emberek ilyen lelkesen fogadták egy korábban sosem hallott mű előadását. Olvastam, hogy Luigi Nono operáját huszonkilenc telt házas előadáson játszották. És mindezt egy Stuttgart méretű városban...

– Csak egy apró korrekció: Nono két operáját is ilyen sikerrel játszottuk. Ami a közönséget illeti: olyan, hogy közönség, nincs. Egyedek vannak. Ami pedig a velük való foglalkozást illeti, egyedül a következetesség vezet eredményre. Nem tehetjük meg, hogy egyszer ilyen, egyszer meg olyan előadásokat hozunk létre. Aki a művészettel konfrontálódik, aki meg akarja tapasztalni a művészetet, és szereti, ha a műalkotások hatnak rá, az nem szereti, ha félrevezetik. Ha olyan előadások után, amilyen a Schreker-mű vagy Händel *Alcinája*, valaki egy slampos *Pillangókisasszonyt* rendez. Szándékosan nem használom itt a „konvencionális” jelzőt. Vannak ugyanis szerencsés konvenciók, de azt nem mondanám ilyennek, ha valamit csak azért csinálunk az adott módon, mert megszoktuk, hogy mindig mindenki úgy csinálta. Miért ne kereshetnénk új válaszokat? És egyáltalán nem szükséges megkönnyíteni magunknak a keresést. A közönség megérzi, ha átejtik, és nem örül neki. Az emberek azt szeretik, ha komolyan veszik őket. A mi nézőink tudják, mit várhatnak tőlünk, és mire vagyunk képesek.

– Egy tartományi székhelyen működő állami operaháznak vannak bizonyos kötelezettségei. Nyilván hozzáférhetővé kell tennie, műsoron kell tartania az operairodalom számos remekművét. Ez – gondolom – nem teszi lehetővé azt, amit feltehetően amúgy sem tennének, tudniillik hogy X vagy Y világsztár kedvéért műsorra tűzzenek egy olyan darabot, amelyben az illetőnek hálás szerep jut. Néhány hónap műsorát tanulmányozva úgy látom, gondosan ügyelnek a régi és az új művek arányára, valamint arra, hogy a törzsrepertoárba tartozó operák is meg-
szólaljanak.

– A lényegét megfogalmazta. Egy magunkfajta állami operaháznak műsoron kell tartania rengeteg művet a műfaj kialakulásától, Monteverditől a kortárs operáig. Repertoárunk súlypontja Verdi és Wagner, meg természetesen Mozart, aztán a XX. századi és a kortárs zene; egy sor ősbemutató helyszíne volt Stuttgart. Egyébként ezek az ősbemutatók is igen látogatottak. Hatvan-hetven művet tartunk a repertoárunkon, de mindössze huszonegy-huszonkét produkciót játszunk egy évadban.

– Blokkrendszerben?

– Félig. Amikor Stuttgartba szerződtem, egy szezomban harmincnegyet darabot játszottak. Szerintem ez lehetetlenség. Mi ugyanis munkánk hatvan-hetven százalékát a repertoár karbantartására fordítjuk. Rengeteget próbáljuk a műsoron lévő darabokat. Az az *Alcina*, amit a budapestiek látnak, semmivel sem rosszabb, mint amilyen a bemutatón volt. Mi minden áldott este a tőlünk telhető legjobbat nyújtjuk. Ami nem jelenti azt, hogy mindig minden sikerül, de nagy bukásaink nincsenek. Offenbach *Párizsi élet* című darabját például eredetileg másképpen képzeltük, de általában szerencsénk van. Egyébként a kevésbé sikerült előadásokra sem legyintünk, hogy hát istenem, majd legközelebb. A színházi bukás ugyanis nem a természeti törvények elkerülhetetlenségével következik be. Minden héten igazgatósági megbeszélésen tárgyaljuk meg az előadásainkat. Ez része a ház kultúrájának. Ahogy az is, hogy egy felújítást négy és fél hétig próbálunk. Máshol a bemutatóra próbálnak ennyit.

– Rossz nyelvek szerint ezt a németek meg is tehetik, hiszen a színházi támogatási rendszerük olyan, hogy bátran kísérletezhetnek, a pénz nem gond, a szubvencióból futja mindenre. Én magam körülbelül negyvenedmagammal ültem egy vezető német operaház nézőterén, miközben a színpadon ennél sokkal többen voltak. Tudom, ez egy kicsit változott az utóbbi évtizedben, megnyirbálták a támogatásokat, az egykori NDK felzárkóztatása sokba került, és pénzt vontak el a kultúrától is, de – összehasonlítva kevésbé szerencsés sorsú államokkal – Németországban még így is rengeteg jut tartományi és szövetségi pénzekből a kultúra támogatására. Ennyi pénzből könnyen lehetnek merészek. Önök mennyiből merészek?

– Bevételeinknek körülbelül húsz százaléka származik jegyeladásból, ami német viszonylatban elég szép. Nyolcvan százalék közpénzekből folyik be. Körülbelül évi hetvenmillióból gazdálkodunk. Ebből sok mindenre telik, és sok mindenre nem. A nagyobb német operaházak között mi a szegényebbek közé tartozunk. De folyvást mindenki a pénzről beszél, és panaszkodik, hogy már megint csak ő járt rosszul. Ennek semmi értelme, mert ettől nem lesz több a pénz, de a sírás-rívás rontja a hangulatot, pesszimizmust gerjeszt, és megbénítja az embereket. Ha a politikusok csökkenteni akarják a költségvetést, az ellen persze az intendánsnak tiltakoznia kell, siránkoznia és alkudoznia. Mi a működőképességünk határán vagyunk. Ha az évenkénti bértarifátárgyalásokon a felek kétszázalékos béremelésben állapodnak meg, akkor a színháznak meg kell kapnia az ehhez szükséges többletpénzt, hiszen mindenképpen ki kell fizetnie alkalmazottainak a megállapodás szerinti járandóságukat. Ráadásul a művészek szerződése is ehhez az alkuhoz igazodik. Ugyanakkor az intendánsnak nincsenek eszközei arra, hogy fizetésre kényszerítse a kormányzatot.

– Mit kell teljesíteniük a támogatásért?

– A szubvenció fejében évi százhetven opera-előadást, negyven ifjúsági és gyermekelőadást, valamint nyolcvan balettelőadást játszunk, és különféle koncerteket rendezünk.

– A stuttgarti művészek közös vonása a színház melletti elkötelezettség. Többségüket már önök szerződtették. Kollégáitól tudom, milyen tudatos ensemble-építés folyik Stuttgartban.

– Pamela Rosenberggel közösen kezdtük el az ensemble-építést. Ő azelőtt Amszterdamban dolgozott, majd társigazgató lett mellettem. Most San Franciscóban tevékenykedik. Egy ensemble sosincs készen. Tizenhét-húsz fős együttest vettünk át, most harminchét énekesünk van. Rengeteg fiatal művészt szerződtetünk. Természetesen a fejünkben kialakult, hogy mire tudjuk őket használni, de nem konkrét szerepekre hívtuk őket. Jól tagolt, jól felépített együttest akartunk, amelyben minden szerepkörre van elég ember, a könnyű koloratűrsoprántól a kormos basszusig, hiszen a darabokat saját erőnkől kell kiállítanunk. Munkamódszerünk előnye, hogy művészeink jól ismerik egymást, hisz a lehető legkülönbözőbb feladatokban kell együttműködniük. Egyik-másik művészünk Münchenben vagy a Salzburgi Ünnepi Játékokon egyetlen este keres annyit, mint amennyi egyhavi gázsija.

– Ehhez azért már igazán azonosulni kell a színházzal. Egy mind anyagiasabbá váló világban ez szinte hihetetlennek tűnik.

– A színház is azonosul a művészekkel. Azzal is segítjük pályájukat, hogy korrepetitorainkkal olyan szerepeket is megtanulhatnak, amelyeket másutt énekelnek. Érzik a bizalmat és a támogatást, és ez erősíti az ensemble-szellemet.

– Mennyire számít ma elszigetelt jelenségnek a stuttgarti operaház?

– Korábban sokkal inkább az volt. Ma már egy sor német zenés színház hasonló szellemben működik. Essenben például figyelemre méltó dolgok történnek. Hamburgban nemkülönben. Münchenben is egyre érdekesebb rendezéseket látni, kiváltképpen a barokk operák színrevitele során, bár nekem ez a stílus egy kicsit túl angolos, de figyelemre méltó irányt vett a fejlődés.

– Láthatólag egyre több színházban térnek vissza a saját erőből kiállított produkciókhoz, a saját együtteshez, a műhelymunkához. Ez azért van, mert megszömöröltek a megfizethetetlenül drága, repkedő világsztároktól, vagy mert már nincs pénzük rájuk?

– Nem, Münchenben és Hamburgban például még bírnák anyagilag. Ott énekelnek is sztárok, illetve olyan híres emberek, akik nagyon sok pénzért lépnek fel. De az ok egészen más. Németországban az opera újra olyan műfajnak számít, amelyet nem a múlt határoz meg, hanem a jövő. És az emberek örömeiket lelik abban, ha valami új kezdődik. Egyre több színházi rendező szeretne operát színre állítani, mert vonzza a kifejezési eszközöknek ez a sokfélesége. Korábban mindig úgy gondoltuk, az operának múltja van, most meg úgy látszik, jövője lett.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: J. GYÓRI LÁSZLÓ

ellenfény
Kortárs tánc és színházművészet

2002/4

Kortárs alkotók

• Tavaszi vendégjárás •

Béjart Balett, Nederlands Dans Theater, Josef Nadj és Anatolij Vasziljev társulata

• Carmen-fesztivál

• Bodor Johanna, Egerházi Attila, Frenák Pál, Ladányi Andrea előadásai • Kortárs drámaírók

• Elemzés a kortárs magyar dráma és a színház kapcsolatáról. Kritikák Darvasi László, Garaczi László, Szilágyi Andor, Egressy Zoltán darabjainak új előadásairól

FUCHS LÍVIA

Mozdulatok miriádja

■ A NEDERLANDS DANS THEATER VENDÉGJÁTÉKA ■

Sokat tapasztalt zsűrorként, a „leg”-ek viszonylagosságának ismeretében egyáltalán nem tartom fontosnak a mégoly rangos díjakat sem. És mégis, 2000 decemberében a monte-carlói Grimaldi Fórum reprezentatív nézőterén ülve úgy éreztem, a lehető legjobb kezekbe került az első ízben kiosztott Nizsinszkij-díj, mert a koreográfusok közül Jiří Kylián kapta. Az egyre nagyobb zavarban lévő s világnagysághoz méltóan szerény cseh – holland koreográfus géniust ráadásul háromszor szőlították színpadra, mert a lehetséges öt kategóriából háromban ő vehette át a világ legjobbjának megítélt elismerést.



Falling Angels

Azóta sem tudom – bár a döntéssel tökéletesen egyetértettem –, mi lehetett e nemzetközi konszenzus alapja. Hiszen a Nizsinszkij-díj előkészületeiben harmincnyolc ország – köztük Kuba, Kína és Norvégia, Közép-Afrika, az USA és Izrael – összesen 146 szakmai újságírója vett részt, óhatatlanul is sajátos nemzeti és kulturális szempontokat, táncfelfogást és ízlést képviselve. S aztán ugyanennyi ország további 87 elismert szakembere szállt be a munkába, s döntött a harminc jelölt között. Soha ilyen széles körű

nemzetközi egyetértés nem volt tehát táncdíjak odaítélésében, ezért is megkerülhetetlen a kérdés: miért Kylián, s nem a többi nominált, William Forsythe, Mats Ek vagy Pina Bausch? S miért az ugyancsak Kylián nevéhez kötődő együttes, a Holland Táncszínház kapta az öt esélyes közül a legnagyobb sikerűnek járó kitüntető elismerést? S végül harmadikként: az ugyancsak öt legjelentősebbnek tartott új koreográfia közül miért az egész estés, ünnepi megrendelésre készült, tehát „alkalmi” balett, a *One of a Kind* söpörte



Bella Figura

be a világ legjobb koreográfiájának járó díjat is?

Miértjemre talán most, a Holland Táncszínház második budapesti vendégjátékát követően megfogalmazható egyféle válasz, amihez persze az is hozzásegít, hogy ha nem is folyamatosan, de rendszeresen láthattam Kylián életművének formálódását a korai *Elsüllyedt katedrális*tól és *Stamping Ground*tól a *Katonamisé*n át a *Zsoltárszimfóniá*ig és a *Svadebká*ig. E korábbi, de érett művekben elsősorban Kylián rendkívüli muzikalitása nyűgözött le, az úgynevezett vizualizációnak az a módja, ahogyan nem csupán láthatóvá tudta tenni a zene struktúráját, hanem életre keltette a választott muzsika szellemi és érzelmi régióit. Sodró lendületű táncainak hihetetlen gördülékenység, sebessége és változatossága éppúgy első pillanattól kezdve jellemezte munkáit, mint az invenció és a humor. Koreográfiai stílusa már a nyolcvanas évek közepére „készen” volt, kialakult sajátos, klasszikus alapokon nyugvó szókincse, mely magába építette a modern táncból a törzs mozgásának gazdag lehetőségeit, valamint a néptáncok kínálta dinamikát és lendületet. Kylián azonban táncnyelvi újításai ellenére sem távolodott el a tradíciótól: történet nélküli egyfelvonásosaiiban alapvető emberi érzelmekről, örömről és bánatról, boldogságról és félelmekről, vágyódásról és fájdalomról szóló nagy kifejezőerővel, de hagyományos, lezárt formákban.

Kylián életműve természetesen nem zárult le a nyolcvanas évek közepére – hiszen

még akkoriban is csak a negyvenes éveiben járt –, de összetéveszthetetlen stílusa nemcsak kikristályosodott addigra, hanem világszerte ismertté és elismertté tette a nevét s együttesét, a műveit ragyogóan interpretáló Holland Táncszínházat. És ekkor – miközben Hága városa a tánc igényeit figyelembe véve önálló színházépülettel tisztelte meg az együttest és koreográfusát – Kylián új művészi utakra indult: narratív baletteket kezdett komponálni, s közeledett a tőle addig ugyancsak idegen teatralitás felé. A holland kritika válságként írta le ezt a periódusát, bár közben azért nagy lendülettel és a balett történetében elsőként olyan új együttest alapított – az NDT 3-at –, amilyenre korábban senki sem mert volna vállalkozni: az ifjúsági (NDT 2) és az „igazi” társulat (NDT 1) mellé létrehozta a seniorok, a negyvenen felüli, tehát hagyományosan „kiöregedett” táncosok csoportját.

Aztán az alkotói válság után, a kilencvenes évekre megtörtént az, amire alig tudok más példát – hacsak Jancsó Miklósét nem –: hogy Jiri Kylián, túllépve saját művészi eredményein, s lehántva magáról a megmerevítő nemzetközi sikerek béklyóját, tökéletesen megújította önmagát.

Az azóta komponált új művekben alig ismerni rá a „régit” Kyliánra! Mert tudott újra kezdeni, s merte meglátni, amit kevesen: hogy a balettben visszavonhatatlanul véget ért a XX. század, s alig vannak, akik átvihetik majd a XXI.-be. A nagyok – elsősorban Balanchine és Robbins – mind elmentek, akik még maradtak, vagy nem

dolgoznak többé – mint Seregi László –, vagy saját lezárult múltjuk törmelékeit raskosgatják új rendbe, mint az épp egy hónapja Budapesten is látott Maurice Béjart. Igaz, a modern tánc, a nagy rivális is lassan fél évszázada csak muzeális különlegesség, a posztmodern irányzat pedig – bár inspiráló atyja, Merce Cunningham még láthatja saját szellemi „unokáit” – rég körbejárta összes lehetséges válaszát akár a leg-radikálisabb kérdéseire is. Egyetlen „menekülési út” tűnt még járhatónak a nyolcvanas évektől, ez pedig a színház felé vezető, de erre egy Kylián – vagy Forsythe – formátumú, a tánc belső, önálló erejében és hatalmában megszállottan bízó koreográfus nem igazán léphetett.

Kylián eközben – Forsythe-tal ellentétben – sosem kérdőjelezte meg a balett-tradíció érvényességét, hanem épp ellenkezőleg, a lehető legtávolabbra tolta a határait, és eközben még gazdagította is eszköztárát. S egyszerre csak ez a hagyományos felfogású koreográfus ugyanazt a kérdést tette fel, mint a kísérletezők: *mi is hát a tánc?* Válasza természetesen eltért a posztmodernektől, akik azt hirdették, hogy a tánc egyenlő a mozdulattal, mégpedig bármilyen mozdulattal. Ezzel szemben Kylián – miközben azóta is magát a mozdulatot analizálja és faggatja – egyetlen pillanatra sem hiszi, hogy a test vagy a tér, a mozdulatok hordozója és kontextusa jelentés és stilizáció nélküli lehetne. Makacsul állítja, hogy „a koreográfus feladata a lélek eldugott zugából fényre hozni mindazt, ami a sötétben rejtőzik”. Fényre hozni,

de nem kimondani, hanem hagyni a test költészetének enigmatikus birodalmában felfényleni a megélt, de soha ki nem mondott léttapasztalatokat.

Kyliánból igazi táncpoéta lett, akinek költeményeit nem a tudat, nem a ráció szintjén fogja fel a néző. A vígszínházi este-ken például – de három éve Párizsban is, amikor a már említett lenyűgöző, háromfelvonásnyi táncáradatot, a *One of a Kind* próbáltam felinni a szememmel – azon kaptam magam, hogy lélegzet-visszatartva figyelem a színpadot, hogy le ne maradjak egyetlen mozdulatról sem. Hogy szinte testi élményként élhessem meg, hogyan gördül át a mozgás az egyik érintéstől a másik testre, vagy a közvetlenül érintkező testeket elhagyva hogyan folytatódik a tér másik pontján, újabb testeken. Hogy elmerülhessek a sokféleség gyönyörűségében, a sosem gondolt és tapasztalt mozdulatok miriádjaiban. Kylián mozgásinvenciója ki-meríthetetlen, bár táncosai nyilván alkotótársai, hiszen ki tudna többet a test és a súly, a lendület és a *balance* végeláthatatlan titka-iról, mint ezek a kreatív légkörben élő csodálatos művészek, akik sosem bújnak meg a szerepek mögött, hanem mindig a saját személyiségüket viselik a színpadon is.

A budapesti vendégjátékon – a Kylián művészi nyomvonalán önmagát kereső fia-

tal Paul Lightfoot egyetlen műve mellett – az együttes Kylián legutóbbi alkotói periódusából mutatott be három alkotást. Mindhárom az úgynevezett fekete-fehér sorozatából való, s témájában, táncnyelvében és kompozíciós módszerében egyaránt a megújult Kyliánt mutatja. Akinél a színek hiányát a fények térképző, díszleteket helyettesítő döbbenetes ereje pótolja. Akinél az érzelmekkel telített zenék helyén a matematikai rend gyönyörűségét feltáró hideg szerkezetek kopognak, vagy a még e rendet is eltorzító hangeffektusok visítanak. Akinél eltűnt a mozdulatok jóleső és biztonságos, andalító folyondárja, s a lekerekített, végességében átélhető szépséget a vonalak és ívek töredezettsége, sarkossága, a testet a legapróbb porcikájáig szétbontó fragmentálás váltotta fel.

A három balett bemutatási sorrendje nem követte keletkezésük időrendjét, mert így alkothattak ívet, a körköröség, a ciklikusság, a minden új létezett már, s minden, ami volt, újból ismétlődik gondolatát sugallva. Mert így utólag rekonstruálva a látottakat mintha a monotóniát változatossággal, a mechanikusságot játékos-sággal kiegyenlítő *Falling Angels* (1989) záró pillanataiban földre hulló „angyalok” a *Bella Figura* terébe zuhantak volna. Amott nők, itt egyetlen férfitest, mégis a végtelen-

ség határtalanságában és időtlenségében, Kylián univerzumában összetartoznak. Mint ahogy ugyanerre a világba és létbe vetettségére rímelt a csak férfiakra komponált *Sarabande* (1990) félelmetes kezdő képe is, amelyben a monumentálisra nagyított női rokoko ruhából szinte kiszakadtak a védtelenné vált, sebezhető férfitestek, hogy aztán együtt és egyenként is végigpróbálják a férfiszerep kínálta sokféle lehetőséget. És ha visszaidézzük az egész estét indító *Bella Figura* (1995) kezdő pillanatait: ott is mintha a kozmosz vajúdna, s lökné ki magából a fényre s a földre az embert. Aki aztán – a lassúságukban is változatos tételek magányos és kollektív stációit bejárva – álomszerű, mert linearitástól és kauzalitástól mentes, költői utazást tesz a képzeletben. Vagy talán mégsem?

Mert Kylián művei, bár feszültséggel és kifejezéssel telítettek, mégiscsak arra döbbenetnek rá, mily szánandóan keveset is tudnak befogni a szavak. A tánc Kyliánnál tiszta költészet, a koreográfus animálta testek olyan szellemi tartományokba törnek be, ahol a verbalitás soha nem járt, s talán sosem járhat. S épp ez a titkuk, e sajátos – morális és spirituális – mélység kelti fel az újránézés vágyát, s talán valahol erre felé a válasz az eredeti kérdésre: miért is ő ma a világ legjobb koreográfusa.

Bella Figura

Koncz Zsuzsa felvételei



A csatorna váltja a tévénézőt

■ XY ■

A Duda Éva–Király Attila szerzőpáros idei bemutatójával látszólag nem akarta megrezegtetni a lécet. A vacsora és az Előzetes tavalyi népes társaságaival ellentétben az XY-ban két ember viszonyában vizsgálják a kapcsolatok alakulásának törvényszerűségeit. Ez csak látszólag könnyebb feladat. A kevés szereplős koreográfiákban ugyanis le kell mondani például a hatásos csoporttáncokról. A mondanivaló tartalmi elemeit is általában könnyebb több szereplő mozgatásával megjeleníteni. És felmerül a jogosnak tetsző kérdés: lehet-e még egyáltalán táncszínházban valami újat mondani két ember kapcsolatáról? Merőben újat nagyon nehéz, de talán szükségtelen is minden alkalommal. A koreográfussá válás folyamatából viszont bizonyára nem hiányozhat az a szakasz, amelyben a szerzők e táncszínpadra igen illő témát saját látószögükből szemlélve boncolgatják. Az XY alkotói is ezt teszik. Merőben újat nem tudnak közölni, de igazán élvezetes generációjuk életérzését kifejező koreográfiájuk.

Már a darab elején *déjà vu*-érzés jelentkezik. Alacsony dohányzóasztalka két oldalán lábatlan-karfátlan puha fotelülőkék, amelyekben otthoni ruhás fiatal (házas)pár ül, és felénk mered. Tekintük és a hanganyag rögtön egyértelműsíti: tévét néznek. Először Spiró György *Esti műsora* jut eszembe, de hamar megnyugodhatok: a két mai fiatal sorsa láthatóan nem olyan kilátástalanul szürke, mint a nyolcvanas évek elejének két negyvenes lakótelepi házaspárjáé volt. A tévében – hallhatjuk – jó a műsor. Természetfilm megy, témája a tengeri élővilág, a későbbiekben zsákmányszerző csalánosok, polipok, medúzák szexuális életéről is híreket kapunk. A berendezés dizájnya egy kicsit emlékeztet a hetvenes–nyolcvanas évekbeli lakótelepi nappalikra, de a két fiatal külseje (arcuk, hajuk, ruházatuk) relatív jóléről tanúskodik. A relatív jólét, a külsőségek és még valami rögtön nem megfogalmazható hangulati elem a hatvanas évek olasz filmjeire utal. A fiatalok rágszálnivaló után nyúlnak az asztalon, rágyújtanak, így-úgy, ide-oda fészkelődve keresgélnek a legkényelmesebb testhelyzetet a tévé-nézéshez. A képernyőre meredve unatkoznak. A relatív jólét (hiszen ezeknek a fiataloknak van lakásuk, távirányítós tévéjük) XXI. század eleji magyarországi unalma ugyanaz, mint Alberto Moravia jó negyven évvel korábbi, XX. századi olasz unalma. Talán ez a rögtön nem megfogalmazható olaszos íz: Moravia *Az unalom-ból* és *A megvetésből* ismert világa.

Moravia precízen leírta az unalmat. Szerinte az „nem egyéb, mint alkalmatlanná válás a kommunikációra, s képtelenség arra, hogy az alkalmatlanságtól megszabaduljak”. Egy másik helyen ezt írja: „Az unalom az én szememben pontosan a valóság elsorvadásának, megfigyeltetésének vagy beszűkülésének következménye. (...) Unalmamat a tárgyak egyfajta betegségének is nevezném, amelynek az a lényege, hogy életerejük szinte egyik percről a másikra elsorvad vagy elvész.” A tárgyak életerejének elsorvadását azt jelenti, hogy egy adott tárgy esetenként olyan idegen dolognak vagy egyenesen képtelenségnek tűnik, amihez használójának lassan semmi köze nincs. Amikor Duda Éva tekintete a képzeletbeli képernyőre tapad, és keze gépiesen elindul az öngyújtóért, hogy megszokott mozdulattal rágyújtson, majd a tűzcsiholó eszközt visszahelyezi az asztalra, akkor arra kell gondolnom, hogy ennek a lánynak, úgy lehet, fogalma sincs arról, hogy rágyújtott, adott tudatállapotában azzal sincs tisztában, van-e öngyújtója, és ez nem a figyelmét lekötő érdekes műsor miatt van így, mivel az sem érdekli igazán, hanem azért van így, mert unatkozik. A tévé is ugyanolyan tárgy az életében, mint az öngyújtó: mindkettő olykor olyan idegen, mintha nem is létezne. Ugyanígy nyúl Király Attila a rágszálandó apró sósért: észre sem veszi, hogy odanyúl, és később azt sem, hogy eszik.

Láthattuk: az unalom Moraviánál nem a hétköznapi értelemben vett unatkozást jelenti, hanem az alkalmatlanságot a kommuniká-

Földesi Anita és Fosztó András



cióra. Ebben a felfogásban közeli rokona a tartalmatlanságnak. A kommunikációs alkalmasság elvesztése a tárgyakhoz fűződő viszonyban is tetten érhető, de az XY főtémája az emberek közötti információáramlás kortüneteszerű válsága. A tárgyak nemcsak a hozzájuk fűződő emberi kapcsolatok miatt főszereplői e jelenségnek, hanem azért is, mert az elektronikus hírközlés és a mobilfónia korszakában egyre több olyan tárgy válik mindennapos használatúvá, amely az emberek közötti kommunikációs viszony létrejöttét és fenntartását szolgálja. A közös tévézés is kommunikációs kapcsolat, amelyben a két egyén egymásnak is számtalan, nem csak verbális információt küld. Amikor Duda Éva átnyúl az asztalon, vagy elhagyja a fotelt, és közel kerül Király Attilához, a fiú mindig reagál a hirtelen intimmé váló testközelségre – de változatlanul a képernyőre szegeződő tekintettel, és ugyanolyan megszokott mozdulattal, mint ahogy a tárgyakhoz nyúl. Az ő számára a lány az esti tévézés viszonylatrendszerének egyik jól ismert eleme, amely – ha életerejé elsorvad, mint a tárgyké az unalomban – teljesen idegenné válhat. Ez már az emberi kapcsolatokat tönkretévő unalom. Moravia az unalom jelenségének rövid történeti áttekintését adja, amikor regényének főhősét ifjúkoráról beszéli: „ezt a társadalmi unalmat növelte az eltompultságában is követelőző szexuális ösztön okozta unalom, jómagam ugyanis, mint a legtöbb fiatalember, nem tudtam igazi közvetlen kapcsolatba lépni azokkal a nőkkel, akikről azt hittem, hogy kielégítik vágyamat.” Király Attila erotikus reagálásait az eltompultságában is követelőző szexuális ösztön váltja ki.

Különös világ tárul fel a darab első perceiben: tévé előtt unatkozó, már-már kapcsolatát vesztő fiatal pár, a filmnarrációból hírek a zsákmányszerző csalánosok, polipok és medúzák szexuális szokásairól, és a háttérben egy másik fiatal pár a darab kezdete óta szintén jelen van.

A háttérpár nem e világi. Megjelenésük transzcendens: fehér, köntösszerű felsőrészből és a hozzá való kényelmes bő nadrágból álló öltözetük dzsúdószerelésre emlékeztet, de van valamilyen szakrális jellege is. Az előtér mai fiataljai hosszú percekig tánc nélkül, civilen (de megkomponáltan) mozognak, a hátsók rögtön elvont, konkrét cselekményre nem utaló modern táncnyelven fogalmaznak. Ez a kettősség megmarad a darab végéig. A befejezés előtt az előtérbe vonult hátsó pár a sajátjukhoz hasonló kosztümbe öltözteti a mai fiatalokat, akik a ruhával együtt a mozdulatnyelvet is átveszik, és lassan „betáncolnak” a transzcendens pár kezdőpozíciójába, miközben a még mindig transzcendensek (ruha, mozgás náluk változatlan maradt) elfoglalják az e világiak helyét a fotelokban.

E befejezésre sokféle magyarázat adható, de valószínűleg egy sincs olyan, amelyet több néző egymástól függetlenül azonosan fogalmazna meg. A darab végéig a „nem akarom a nézőnek előírni, mit gondoljon, mindenki azt érez ki belőle, amit akar” kategóriájába tartozik. A transzcendens pár ötlete amúgy kitűnő, és jól működik a darab végéig. Az e világi pár, a tévéből hallható információk (később zene) és a hátsó pár a mű felépítésének három jól elkülöníthető, de gondolatilag és hangulatilag összeillő eleme. A hátsó pár beprogramozottan, kódolt törvényszerűségek alapján folyamatosan „működik”, mozgásával csak lassan és visszafogottan követi az első pár két tagja között kialakuló hangulatváltozásokat. E két sejtelmes lény világa koordinált és megmászható, mint a tengerben uralkodó biológiai törvényszerűségek működése. Olyan a kapcsolatuk az első párral, mint az ideák világának a földi léttel.

Az XY-nak az első tétele a legjobb, amely akkor ér véget, amikor a fiú először vált át másik csatornára, ahonnan unaloműző gyors ritmusok törnek elő. Az ezután következő részek is élvezhetőek, de a kezdet jól megfogott különleges hangulata többé nem tér vissza. A hangulati és tartalmi váltásokat a mindig más csatornára való kapcsolás idézi elő. A szerzők feltehetően ezzel azt (is) akarták mondani, hogy személyes, intim szféránkat a média irányítja. Ez



Király Attila, Duda Éva és Fosztó András

azért is valószínűsíthető, mert jellemfejlődés vagy érzelmileg determináló tényezők nem indukálják a változásokat. A lány alaposan féltékennyé teszi a fiút azzal, hogy egy telefonálással kéjesen „cseveg”. A féltékenységnek nemcsak a vonalvégi ismeretlen az okozója, hanem az a pusztán tény is, hogy a lány kilépett a közös unalomból, és azzal, hogy képes valamihez vagy valakihez kapcsolódni, a kommunikáció új alternatíváját mutatja meg. A telefonáló lányt fénykör védi, a fiú, bármennyire agresszív, nem képes a lány körébe hatolni. Király tánctechnikai megoldásai ebben a jelenetben igen hatásosak, és mind a négy szereplő egész teljesítménye ugyan- csak dicséretre méltó. A féltékenységi jelenet után lírai részek, összekeveredések következnek, amelyek között szerepel egy, a fiú, a lány és az asztal előadta pas de trois is. A jelenet olyan értelmezési kísérlete, amely túlmutatna a szokatlanságra törekvő táncszínházi eszközhasználat divatján, belemagyarázásnak minősülne.

Az XY fontos állomás a szerzőpáros koreográfusi pályáján, néhány részlete azonban nem több izléses stílusgyakorlatnál. Talán ezúttal a szükségesnél óvatosabbak voltak az alkotók. Vagy egy kicsivel magasabbra kellett volna helyezniük a léceket: ebben a műfajban nem baj, ha a léce néha megrezeg. A befejezés helycseréjére is ráfért volna egy-két csalafinta, de határozottabb jelentéstartalmat kölcsönző csavar. Ezek híján csak találgathatunk: lehet, hogy a fiatal pár számára a transzcendens pár (tévénélküli) világa volt az idilli, és végig oda akartak eljutni? A hátsó pár világa valóban szép rendben működött, de az örök, konfliktus nélküli boldogságnak van egy kellemetlen kísérőjelensége: az unalom... Amit az előadás-son a nézőnek egy percig sem kellett átélnie.

XY (Strike Táncszínház – MU Színház)

ZENE: montázs. TECHNIKA: Payer Ferenc. DÍSZLET-JELMEZ: Papp Janó.

KOREOGRÁFIA: Duda Éva, Király Attila.

ELŐADJA: Földesi Anita, Fosztó András, Duda Éva, Király Attila.

TARJÁN TAMÁS

A víz az Úr

■ MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA ■



Egy színháznyitó előadás elsődleges funkciója a színháznyitás: pusztán ünnepi aktusként a színház megnyitottságának – tényleges társadalmi-művészeti eseményként a színház nyitottságának deklarálása. A magyar színháznyitások és (rekonstrukció utáni) -újranitások története nem bővelkedik jelentékeny művészi produktumot az utókorra örökítő alkalmakban. Máig jogfolytonos színházaink közül a XIX. században a Pesti Magyar Színház és a Vígszínház, a XX. század közepén a Madách Színház megnyitása, később például a Győri Nemzeti (akkor még: Kisfaludy) Színház újonnan emelt épületének átadása historikusan megörökitett, de érdektelen vagy bukott előadásokkal történt, s ez ismétlődött sok újjáépített színház avatásakor is. Részleges kivételként talán a Huszonötödik Színház indulása, a közelmúltból esetleg az önmaga létének igényét nulladik előadásával bejelentő Bárka Színház szabálytalan genezise említhető. Egy-egy ténylegesen vagy formálisan új

színház legitimálása, a művészeti élet és a közgondolkodás egészébe való beiktatása rengeteg olyan ideológiai és ceremonális kötelemmel jár, amely – a mozzanat és a folyamat viszonyának tisztázatlansága, összetevése miatt is – súlyosan béklyózza a nyitó produkciót, sőt: szinte lehetlenné teszi annak tárgyilagos megítélését. Meglehet, ezek az anomáliák a magyar színháztörténetben még sosem sűrűsödtek úgy fel – még a Pesti Magyar Színház 1837-es kapunyitásakor sem –, mint a rosszmájúak szerint a ferencvárosi prérin, hivatalos címe szerint a Bajor Gizi park 1. szám alatt álló (új) Nemzeti Színház esetében. Érdem tehát, hogy az utolsó próbanapokban még a hirtelen kötelezővé lett élő televíziós közvetítés kényszerétől is meghurkolt Az ember tragédiája, a Szikora János rendezte színháznyitó előadás tisztességes szakmai színvonalon megnyitotta – ha a szó sokszólamú, konszenzusteremtő értelmében nyitottá nem is tette, nem is tehetett – a Nemzeti Színházat.

◀ Pap Vera (Éva), Alföldi Róbert (Lucifer) és Szarvas József (Ádám)

A legfrissebb Madách-interpretáció szembeszökő vonása az eklektikusság. A néha üdítő, néha letaglózó elegység nem vezethető le közvetlenül a sokat vitatott építmény arctalan és kortalan architektúráis összevisszaságából, de nem is függetleníthető tőle. Szikora – bár munkája során, a feladat elvállalásának pillanatától kezdve rendre ráébredt a megrendelők kimondott és kimondatlan kívánalmainak helyességére (például a kezdeti megütközés után „rendkívül demokratikus és természetes gondolatnak” találta a tévésugárzást) – állta a szavát, és nem politikai irányultságú, hanem „a művészethez tartozó” portékát hozott létre alkotótársaival. Elképzeléseiben – s különösen a látványtervező Milorad Krstić elképzeléseiben – éppenséggel fontos szerep jutott a legutóbbi harminc év művészeti tendenciái által amúgy is preferált eklektikuságnak. A Nemzeti Tragédiájának nem az vethető ellene, hogy „nem oldotta meg” a Madách-mű az egyszerű cselekményszinttől a műfaji problémán át a bölcséleti szintig rétegzett rejtélyeit és ellentmondásait (ezt még senki nem tette meg – talán nem is fogja megtenni senki, s ez talán jó is; és talán e drámai költemény akaratlanul is úgy van kódolva, hogy „megoldott” kérdései helyén új kérdéseket képezzen): fő buktatói nem a szöveghez való viszonyulásában, hanem a saját magához mint színházi műegészhez való viszonyulásában keresendők. Pazar ötletek végig nem vitt intencióit, a színek összehangolatlanságát, a logikátlan elkönyvitések és átugrások garmadáját kell számon kérnünk ezen az organikussá válni képtelen előadáson.

Fel kell tételeznünk, hogy a rendező szabadon választotta meg színészeit a koncepciójához. Ez a szabadság nem hozott meggyőző teljesítményeket, a színészgárda egésze a magyar színészadalom előnytelen reprezentációja. Természetesen méltányolható, hogy ebben az együttesben helyet kaptak „a régi Nemzeti” (a volt Népszínház) színpadán majdnem negyven esztendeje felhangzott utolsó előadás, a *Lear király* ma is aktív résztvevői (például Berek Kati), a „nemzeti színházi gondolat” megszakíthatatlanságát szuggereáló nagy nevek (például a protestálásba bele nem fáradó Raksányi Gellért vagy a hajdani Lear alakító Básti Lajos nagyszerű művészek tudott leánya, Básti Juli – aki valószínűleg majd a Nemzeti feminizált *Learjének* egyik főszereplője lesz), a sziszüphoszi követ a nemzet első színházától messze görgető markáns egyéniségek (például Bodrogi Gyula), a mai színészi közép-nemzedék fiatalabb és érett generációjának a fővárosi és a vidéki társulatok tömege nevében megszólaló képviselői (például Hirtling István, Székelyi József), a határainkon túli magyar színtársaság tekintélyei (például Demeter András), a nemzet színész napszámosai (például Högye Zsuzsanna), a nagy magányosok (például – netán egyedül? – Kovács Lajos), a színházi alternatívással is kapcsolatot tartó legfiatalabbak (például Gryllus Ábris), Schwajda György volt szolnoki csapatának (csapatainak) hírnemzői (például Sztárek Andrea) – és sokan mások. Egyik-másik színész akár három-négy kategóriába is beleillik; s ez a színészpanoráma ebben a formában lehet délibábos is. Az általános benyomás azonban az – hiába látogattak el a művészek ráhangolódásként még az alsósztrégovai Madách-kastélyba is –, hogy (s a három főszereplőről egyelőre ne beszéljünk) ez a trupp szinte bármiféle játékmódbeli kontaktusra képtelen. Az alig megszólaló Högye Zsuzsanna (Ibolyaárus) és Kovács Lajos (Eszkimó) színpadteltető jelenlétén kívül csak Raksányi Gellért, Bitskey Tibor és Bodrogi Gyula arkangyali hármását őrzi az emlékezet – bár ez utóbbiak is csak alkalmanként s nem figuráról figurára vándorolva tudják, mit miért cselekszenek. Székelyi József helyett a Pátriárka-szerepben a jelmez újjából kikandikáló fegyver játszik (a sok remek színpadi geg egyike), Tudósként végezve falansz-

teri szökdécselése feszélyező pótcselekvés; Kiss Jenő mint bizánci a maskokhoz torzítja hozzá a saját, álarctalan, a féltelen ordítástól csempült fizimiskáját; Gubik Ági (Cluvia, Kéjhölgy) egyelőre nem képes kihatárolni magának saját szuverén színpadi teret. Sokatmondó, hogy a római színnek – mely a színpadi gépezet tartóerejének köszönhetően látszólag egy sereg rabszolgá vállán elevenedik meg – tisztán a tancos, a kaszkadőr és a statiszták közreműködőkben, illetve a végül megbillenő s – érthetetlen módon – Luciferestől mindenkit sírba döntő (Ijubimovi...?) raklapban van az esztétikai ereje, s nem a neves színészekben. A Szegedi Kortárs Balett, a Budapesti Énekes Iskola és a Magyar Kaszkadőr Szövetség Oroszlán Különítménye – ki-ki a maga csapatával – mindvégig fegyelmezetten vesz részt az előadásban. Szikora sosem kezeli őket statisztériaként, s legtöbbször ők fedik fel, hogy a színpadtechnikailag Európa topjának mondott színház szerencsére túl nem csigázott masinái mi mindenre képesek.

Az eklektikus előadás eklektikus díszlete vonzóan egységes és letisztult, ha a giccsszelence külsejű, halászbástya belsejű (a megnyitásra még Magyarország összes sárga virágával felcíomázott) épületben végre el akar nyugodni a szem. Milorad Krstić bevallotta a plazaérdekességet akarta színre vinni. Bár tette volna következetesebben! A két prágai szín csillagvizsgálóját ósdisága miatt már egy 1930 körüli előadás rendezője is visszadobta volna; a falanszterkép dögunalmát bármely internetes kávézó tüzetesebb meg szemlélése eloszlathatta volna. Persze nem csupa volna adja ki az előadás részsikereihez sokban hozzájáruló Krstić ténykedésének leltárát. Az egyiptomi színben óriási kötömbök függőleges síkjából kinyúló karok és lábak expresszív rovarvégtag-vonaglása hajtja a piramisépítkezést – Prágában a zöld sövényből a szerelmeskedők türemkednek ki ugyanígy. Van még hasonló szép díszletim. Van két jelenet közti kitűnő díszletvágás – Párizsba vissza Prágába: Ádám feje előbb a nyaktól alatt, villanás múlva már a kijózanító vizű vödör fölött –, van újdonságérvénnyel alkalmazott toposz – a Jégvidék mint technicizált szeméttelp – van tervezői tétovaság – a levegő, a légtér éppúgy nem mozgatta meg Krstić fantáziáját, ahogy (Szikorával együtt) a Föld mélyét is Tresz Zsuzsanna jelmezkreátorra, Berek Kati (A Föld szelleme) csimbókos sötét cafrangjaira hagyta –, s van (akárci találta is) a hatalmas buborék, a műanyag gömbök, a Bosch képeiről „lenézett” rémületes-szép sejt, Ádám és Éva óvó-átlátszó ösfészke, melynek méhéből a Fényhozó kicsalogatja az első emberpárt.

Elsőt? Az egyik paradicsomi „fa” almáját egy emberi csontváz tartja. A másikat egy hűvös, dekolált szépség. Szikora – valamint a szöveget bátran, okosan, féltőn húzó dramaturg, Telihay Péter – megoldása feladja a leckét. Kétségtelenül létezik – ebben a mozzanatban is – valamiféle akart kontextus (a nőalakot még látjuk újra, megint szimbolikus funkcióban), ám az intellektuális-érzéki revü különféle széttartó elemeinek magyarázatai kioltják egymást: kioltják nemegyszer magukat az elemeket. Önmagában micsoda pazar ötlet például, hogy az Úr itt sem személyként, sem hangként nem materializálódik! A képernyőkultúra korában az Úr szava a nagy vetítővászon pulzáló betűk (*Írás*) formájában tűnik fel (Márta István hatásos zenei kaleidoszkópot forgat e szent olvasmány színesztéziájába). A szárnyas tábornoki ruhába bújtatott agg arkangyalok oda se pillantva tudják, miféle dicséretet kell zengeniük. Lucifer s főleg Ádám azonban nem tudhatja „kivülről” az Úr dörgő igéjét. Ha feltételezhetnénk, hogy bár a közönség „képernyőn” találkozik az Úrral (kissé mint az opera-előadások vetített szövegfordításaival), ám a betűisten, az isteni betű mindenhova – égbe, légbé, zsinórpadlásra, zsöllyére – „oda van írva” (Isten mindenütt jelen van), akkor remekül működne az értés konvenciója. De nem: Ádám, Éva és Lucifer a vászonnak fordulva böngészni kezdi az el nem hangzót. Oda a varázs (részben a négy óra múltán elkövetkező befejezés varázsa is).

Raksányi, Bitskey és Bodrogi további szerepeikben (Kriszposz – Ékszerárus – Michelangelo stb.) általában cipelik jelmezzárnyaikat (hármás jelenlétük nem egészen arányos és következetes). Lehet ezt másként értelmezni, mint hogy az Úr militáns szolgálát kémként a luciferi társasutazás nyomába küldi? – hogy a három, brechtiesen pilledt isten a Lucifer Tours összes Szecsuánjában keresi a jó (az urat el nem hagyó) embert? Bizonyára lehet. Csak a három erőteljes szimbolikájú alakot, a *Tragédia* tucatnál több szerepének roskatag hordozóját nem lehet(ne) úgy elhagyni, amiként a rendezés teszi. Egyébként a turisztikai motívum Szikora egyik legszervetlenebb *trouvaillé*-a: az athéni színbe gördített repülőgép még csak-csak, az egyik rekvizitum londoni visszalopása viszont már kényszeresség. A motívumismétlés mechanikus sodrása teszi mind unalmasabbá a Roczkov Stúdió színeket összekötő-elválasztó (a gyorsítottések idejét biztosító) animációs etűdjeit is. A csatornahálózatban történő előrerobogás brutális jelképisége nem vitatható – és a kiüresedő emberi kapcsolatokat híven elemző és láttató metrófelvételekre is rájátszik –, ám a már látott és a majd megjelenő előadás-összetevők halmaza elnehezíti e klipeket. Amelyik szegmens – így a Walt Disney and Co. Felix Saltentől elkobzott Bambija – önállósítani tudja magát (a televíziózó eszkimónak ez az érzélgős állatfabula tárja fel az árvaság élményét), az megindokolja repetitív létét; amelyik nem, az nem.

hatékonyabban. London a legmozgalmasabb, valóban jelen idejűvé plazásított jelenet. Ádámot és Lucifert a Mikulás-jelmez tökéletesen figuralizálja; Lovel fiának gyilkosaként Ádámot végeztetni ki – úgy, hogy párja, a plazacsaj Éva észre sem veszi: már nem a srácának dumál – jelenet-átvilágító gondolat. Csak hát a „tátongó sír” már Rómában elnyelhetette martalékat; a „búcsúszimfónia” komponálása itt ügyetlen.

A három főszereplő igyekszik szolidárisan játszani, sok szoborcsoporthoz állnak modellt. A bukott angyal médiumainak grabancát megragadva szállaszt álmod az átmeneti kabátjából bábuként kilógó, tehetetlenül fintorgó Ádámra és Évára, akik lényegében el sem alszanak – s majd



Alföldi Róbert és Szarvas József az athéni színben

A magyar teatrográfiai gyakorlatban elég ritka a konzekvens, részletező és elemző előadás-leírás. Talán a színház építésénél megtakarított (már eddig is sok célra kért és szánt) milliárdból ki lehetne kanyarítani egy töredéket a nyitó produkciót aprólékosan megörökítő, dokumentáló kötet, CD-ROM költségűl. Különben aligha lesz olyan bíráló, mely Szikora tudatosan enciklopedizáló rendezésének egészét regisztrálhatja és értelmezheti, egyszerre pazarló és szűkmarkú voltát szakszerűen rögzítheti. Lendületes vonás, ahogy Szikora János a kivételes alkalom szülte előadásba antologizálóan belevitte nem egy saját korábbi munkájának emlékeit és reflexióit (és citátumokat, intarziákat, hommage-okat abból, amit a világszínházban becsül). Londont „az ember fordított tragédiájának” is nevezett Déry Tibor-preabszurdából, *Az óriáscsecsemőből* fogalmazta elő, az utolsó, tizenötödik színt a Franz Kafka-adaptációból, *A perből* (mindkettő jelentős pécsi rendezése volt), s más (ön)idézések is érződnek.

A játékörök, az anakronizmusok, az időjátékok, a modernizálások és aktualizálások eszes provokációi az egyiptomi színben (akár a kispöletár Fáraó sörözgetésekor), a párizsi színben (a lefejezett emberbabák kíváncsian vidám csukladozásaival, billegésével), a londoni színben (a szimultaneista technika és a publicisztikus médiafertőzés bevitelével), valamint az eszkimóképben (a röpke epizód koherenciája folytán) működnek a leg-

egészen más alakban, sárembereként „ébrednek fel” (ez az ugyancsak ismételt agyagfigura-képzet is fityeg az értelmezésen). Termékeny ironia sodorja össze hármukat a konstantinápolyi színben, beckett látomás a Jégvidéken. A rokonszenves, de egyenetlen alakítások interferenciái a nagy egészben kiegyenlítődnek. Alföldi Róbert a legszuggesztívebb: Lucifer nagyjából homogén egójába az intellektuális voyeurködéstől a művész fölényes modellmozgatásáig sok narratív, az alakot jótékonyan diszpergáló gesztust is beágyaz. Lehangol viszont, ha túlartikulálja szövegét: a papíron színes filctollal bejelölt sorokat, hangsúlyokat gyanítunk. A szerep forszírozott pillanatait sosem nyúlnak



Köncz Zsuzsa felvételei

Az Eszkimó (Kovács Lajos) döglött foka mellett nézi a Bambit

hosszúra, a svung jó (de mennyivel konzervatívabb a színész Alföldi, mint a rendező Alföldi!). Szarvas József Ádámól mint egzisztenciából csak az alkatot és a kedélyt hozza, amolyan konyhakerti kisember, aki ha megkapálgatja szürke agysejtjeinek háztájiját, máris azt hiszi: elme rengett. A textus gyakori rossz beosztására, az értelmi nyomatók önkényes elcsúsztatására nincs indok. Pap Vera meri és tudja leginkább szétszedni szerepét, megfelel Éva női, asszonyi forgandóságának, bár – örömdetesen – nem az ősrégi szerepsémákban, nem a szűz és a céda, az anyóka és a kislány regiszterein. Az ábrázolt egyéniség formátuma azonban nála is kérdéses. Mintha Ádám és Éva „kicsinysége”: átlag- vagy tucatembersége nem rendezői elvszerűségből, csak az előadás-kavalkádnak a főszereplőket eltörpítő jellegéből adódna. Pap és Szarvas szótlan filmszínészként mélyebben formálja ezt a hétköznapiiságot, mint színészként: az egyik bejátszás a metró mozgólépcsőjén, a tömeg elgyötört tagjaiként láttatja őket – majd a felvétel a lépcsőfokok rácszatára vált: az emberek helyén a végeérhetetlen körforgás vonalkódja jelenik meg.

Az új *Tragédia* impulzív hullámmozgása az előadás első percétől az utolsóig tart. Az elsőben egy lángoló emberalak zuhan a mennyből a pokolba. Kicsoda? Talán Lucifer? (S ezért fog pompázó uniformisú angyalokollégáitól eltérően kormos-állatias

öltözkében „a földből” előmászni?) De hát őt az Úr csak azután taszítja el vagy le, hogy kérdőre vonta („hallgatsz, önhittén állsz”); ő a drámakezdetkor még a negyedik főangyal. Ádám természetesen nem lehet. Valami más szimbólumnak – mondjuk, az almatartó csontváz „előzményének” – túl sok, túl erőltetett, túl alkalmi az effektus. A befejezéskor feltörő vízsugár tartalmasabb, fenségesebb, spirituálisabb. Szikora *A perből* emeli ide. Egykoron úgy magyarázta a megölt Josef K. teteme, illetve a gyilkosok helyén kirobbanó gejzirt – utalva a fenyők karéjából álló, szürrealisztikus díszletre is –, hogy a hibátlan ítélő- és életerejű természet mindig kimossa magából a szennyet: az emberi tényezőt. Most a sár-Ádám, a sár-Éva e fénylő szökőkút zuhanyában infantilis mosolyogva (gyermekük születését tudva) bemosakodja magát a világtörténelembe, beletisztálkodik a halandóságba. Gyönyörű. Valóban az. S mert a híres befejező sor, a „Mondottam ember: küzdj’ és bízza bízzál!” szükségképp nem hangzik el, azaz nem íratik ki (hogyan is lehetne ekkor már bármit is olvastatni Ádámval, Évával – s a nézőkkel!), a közönség vélhetően legalább hetven-nyolcvan százaléka magában mondja ki a nemzeti szállóigét. A tündöklő oszlop: a víz az Úr. Akkor, hogy megszólaltatja azt, akinek nincs szava.

A Nemzeti Színház körött a préri majd beépül mindenféle intézményekkel és központokkal. Ez a rendje. A színháznyitás – nem a színháznyitó előadás – vihara elül, el *A viharé* is (hogy volt-e premier, nem-e, mikor és miként volt, ha lett). A Nemzetit úsztató kőkeret-bárkát, az intézményeket és a központokat majd szépen hátára veszi és a történelem következő színébe mossa a környék ura, *nemzeti folyónk*, a Duna – de addig még sok víznek kell lefolynia a Dunán.

MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (Nemzeti Színház)

LÁTVÁNY: Milorad Krstić. **JELMEZ:** Tresz Zsuzsanna. **ANIMÁCIÓ:** Roczkov Stúdió. **ZENE:** Márta István. **DRAMATURG:** Telihay Péter. **KOREOGRÁFUS:** Juronics Tamás. **AKCIÓRENDEZŐ:** Pintér Tamás. **RENDEZŐ:** Szikora János.

SZEREPLŐK: Szarvas József, Pap Vera, Alföldi Róbert, Raksányi Gellért, Bodrogi Gyula, Bitskey Tibor, Berek Kati, Hirtling István, Kőszegi Ákos, Demeter András, Székelyi József, Varga József, Kiss Jenő, Kovács Lajos, Mészáros Tamás, Kristán Attila, Barabás Botond, Básti Juli, Gubik Ági, Sztárek Andrea, Hőgye Zsuzsanna, Czeglédi Eszter, Orosz Barbara, Gryllus Ábris; a Szegedi Kortárs Balett, a Budapesti Énekes Iskola tanulói – művészeti vezető: Bubnó Tamás –, a Magyar Kaszkadőr Szövetség Oroszlán Különítménye.

KOLTAI TAMÁS

A sikoly a valóság

■ PIRANDELLO: HAT SZEREPLŐ SZERZŐT KERES ■

Az egykor merészen reformer, mára klasszicizálódott (ásatag?) pirandellói dramaturgia nem évült el. Mi a viszony látszat és valóság, fikció és realitás, színház és élet között? Erre válaszol minden előadás, még akkor is, ha létrehozói elmulasztják föltenni a kérdéseket, vagy a tükrözésmélet esküdt ellenségeiként hallani sem akarnak róluk. *A Hat szereplő szerzőt keres* – a félrefordított, nyelvtanilag hibás korábbi címet remélhetően eltemethetjük – nem kevesebbre, mint a színház esztétikájának és etikájának tisztázására vállalkozik. Mi történik, ha a színházi rutinmunkába betör a nyers, szerkesztetlen valóság, az „élet”? – kérdezi Pirandello. A hat, „megíratlan” szereplő a sorsát hozza magával, és az önkifejezés formáját keresi; a színház színészeinek adva van a forma, de féltő, hogy kiüresedett: hiányzik a tartalom, amit ki kellene fejezni. A pirandellói laboratórium a két csoport összeolvasztására tesz kísérletet, azt kutatva, létrehozható-e egy speciális *színházi valóság*, s ha igen, hogyan lesz hiteles. Ha egyedül a *szereplők* hívatottak arra, hogy előadják a sorsukat, mi dolguk a *színészeknek*? Ha a színészeknek kell eljátszaniuk olyasmit, amit mások éltek meg, honnan merítik az inspirációt? S ha a helyzet sugallatát követjük, vagyis azt, hogy át kell hatniuk egymást, a valódi valóságból kell megteremteni a színházi valóságot – az egyszeri, megváltoztathatatlan sorsból kell kiszűrni az újrajátszható, általános érvényű igazságot –, ezen a teoretikus eredményen túl kapunk-e gyakorlati útmutatót a színházcsinálás mikéntjére?

Amikor a színház kanavászból, rögtönzésből vagy a próbákön születő szövegből indul ki – ami gyakran megesik –, olyankor a pirandellói problematikával küzd. Elégedetlen a drámai klisékkel. A készen szabott szerzői anyaggal. Átír, beleír, újraír. Megpróbálja kikerülni a közvetítői szerepet játszó drámaíró és közvetlenül behozni – ahogy az Apa mondja a darabban: „művészi formába önteni” – az életet. Mintegy átszűrve a valóság impulzusait az előadás résztvevőinek személyiségén. A Bárkában, ahol most Pirandello

színművét bemutatták, lényegében hasonló történet nemrég, amikor *A vészmadár* című darabot író Mohácsi testvérek a színlapon kiemelt társszerzővé avatták a *társulatot*, jelezve, hogy a színészek a szokásos mértéken túl önmagukból építkeztek: személyes élményeiket textuálisan is beemelték az előadásba. Ahogy Pirandello *szereplői* teszik, azzal a különbséggel, hogy azok virtuális *natúr* szereplők, akik a színészek *helyett* szeretnék eljátszani *saját* drámájukat.

A Hat szereplő szerzőt keres paradoxona, hogy a „szereplők” éppúgy Pirandello *megírt* alakjai, mint a „színészek”, ami egyfelől esztétikai evidencia (a drámai műnem kritériumának megfelelő műalkotásról van szó), másfelől gyöngíti a munkahipotézist, mely szerint a színháznak megíratlan valóságanyagot kellene színpadra vinnie (ami szó szerinti értelmezésben csak úgy képzelhető el, ha civilek vagy „amatőrök” improvizálnak saját életanyagukból, ezzel viszont improvizációra kényszerítenék a „színészeket” is, miáltal fölbomlana a konstruált dráma). Pirandello egyrészt úgy oldja föl a paradoxont, hogy stilizált drámai formát teremt, mely éppenséggel nem leplezi, hanem kiemeli a dramaturgiai konstrukciót, másrészt az Igazgató figurájába (aki tulajdonképpen a Rendező) becsempészi önmagát, a Szerzőt is (aki majd lejegyzí a „szereplők” *natúr* szövegét), s ezzel az „összevont” karakterrel szembeállítja a *színházi alkotó* konfliktusát: a küzdelmet a szerkesztetlen valóság behatolásával. A megoldás ellentmondása, hogy a színházi ábrázolás reformjáról szóló ideáit kénytelen a „szereplők”, a legkevésbé teoretikus indíttatású, színházon kívüli figurák (közülük is elsősorban az Apa) szájába adni, mivel ő maga, a színházi ember – a rutinszerű, konvencionális színházzal szembeállított Igazgató alakjában – ott van „a másik oldalon”.

Cătălina Buzoianu, aki hét évvel ezelőtt a bukaresti Bulandra Színházban már megrendezte a darabot, s most a Bárka-bemutatót is jegyzi, úgy oldja föl a dilemmát, hogy föllépteti Pirandellót. A színpad

Gaszó György (Apa), Tausz Péter (Kisfiú) és Spolarics Andrea (Any)



hátsó, emelt részén, önnön kinagyított portréja előtt fekete felöltőben, keménykalapban – sziluettként – megjelenő „szerző” pantomimikus koreográfiában „viaszkodik” saját teremtményeivel, a szereplőkkel. Ez a vissza-visszatérő mozzanat – az adaptátor-rendező a színpadi változathoz fölhasználta Pirandello és Adolf Lantz filmforgatókönyvét –, ha kissé didaktikusnak rémlik is, tisztázza a darab szellemi alapállását és dramaturgiai viszonyait. Világossá teszi, hogy a konfliktus a szerző –

rendezővé lett szerző eszközei a valóság befogására; maga az előadás pedig e kettős én küzdelme a rutintól és kliséktől megszabadított színházért.

Buzoianu mesterrendező; a Bárka előadása a legjobbak és legfontosabbak egyike az évadban.

Az évtizedekkel ezelőtti De Lullo-társulat vendéjátékán kívül nem láttam olyan produkciót, amely akár csak megközelítette volna a darab esztétikai árnyalatait. Az alapprobléma, hogy a színházat, melyben a *Hat szereplő szerzőt keres* játszódik, a rendezők skrupulus nélkül azonosítják azzal a színházzal, ahol a darabot játsszák. Ez látszólag magából a műből következik, melyben a színészek éppen *A szerepek játéka* (*Il giuoco delle parti*) című Pirandello-darabot próbálják. A saját korában a kortársi egyidejűség természetes volt; nyolcvan évvel később nem az. A múzeumi rekonstrukció aligha lenne helyénvaló; ha a teljes művet stiláris idézőjelek közé tennénk, éppen a jelenidejűsége



Igazgató: Garas Dezső

Pirandello – fejében fogant; az ő problémája, hogy a színház hámba tudja-e fogni a valóságot. Ő azonos egyrészt a szerzővel, akit a „szereplők” keresnek, hogy megírja őket, másrészt azzal a színházi emberrel, az Igazgatóval, aki „művészi formába” öntheti a drámájukat. Ezek után természetes, hogy a mimes Pirandellót ugyanaz a színész, Garas Dezső játssza, aki az Igazgatót, és ugyancsak az ő hangján halljuk az Apa néhány, tipikusan a megíratlan „szereplők” esztétikai mibenlétére vonatkozó mondatát, mégpedig pár másodperccel azelőtt, hogy az Apa kimondaná őket.

Bonyolultnak látszik, pedig egyszerű és kézenfekvő: a „szereplők” a szerző belső hangjainak megtestesítői, a színészek a

veszne el, ami bármely színház (de különösen a színházról szóló színház) halálát jelentené. Minden gondolat oda vezet, hogy a megoldás a darabban *szereplő* és a darabot *előadó* színház azonosítása. De rossz megoldás. Eltekintve attól, hogy a színészek imádják túljátszani a színházi atelier-t, ami az esetek többségében olcsó paródiához vezet – ennek erős rendezői kézzel még elejét lehet venni –, Pirandello többről beszél, mint az elsekélyesedett színjátszás etikai megrendszabályozásáról. Magáról a színházi ábrázolás reformjáról beszél, és ha túl nagy hangsúlyt kap a befogadó színház bennfentes aurája – a színészek saját nevükön szerepelnek, megnevezik a repertoáron lévő előadásokat, valamelyik műsordarab díszletében próbálnak, napi színházi aktualitásokat emlegetnek stb. –, akkor később már nehéz kimászni a kellemes kommerszából: a dráma tétje szórakoztató játékká degradálódik.

Buzoianu bravúrja, hogy stilizációs szintek bevitelével érzékelteti a távolságot Pirandello és a jelen, más szóval a pirandellói színház és a Bárka között. Az előadás „egy színházban”, nem a Bárkában játszódik (noha történetesen a Bárka ad neki otthont), a műszaki személyzet, az Ügylő (Scherer Péter), a Díszítő (Csuja Imre), a Súlyó (Mészáros Tibor) egy csepűragógó társulat bohócaira emlékeztet, a színészek egyszerre hozzák szerepük fix típusait (tragika, komika, díva, hősszerelmes) és „önmagukat”, s mihelyt próbálni kezdik „Pirandellót”, egy commedia dell’arte típusú bohózat rögzített gesztusait



Csujai Imre (Díszítő), Garas Dezső, Cseh Tamás (Madame Pace) és Scherer Péter (Ügyelő)

Koncz Zsuzsa felvételei

használgák. (Velica Panduru alaptrikói is ehhez alkalmazkodó próbaddresszek.) Amikor valamelyikük a *Hazatérés* című, a Bárka műsorán lévő Pinter-darabról olvas az újságban, vagy átmegy a színen Csányi János színigazgató, esetleg a Vígszínházat emlegetik, az itt ugyanolyan furcsa, különös, „idegen”, mint amikor később „Pirandello korából” lépnek be a húszas évek ruha- és hajviseletét, gesztikus és figurális stilizációit követő szereplők. A rendezői stilizálás, az idősíkok egymásba montírozása, a koreografikus mozgás (tervezője Málna Andrei), a fény és a zene finoman konstruált artisztikuma (a szereplők föllépését és későbbi jeleneteit Dorina Crișan Rusu könnyed, varietéhangulatú zongorajátéka kíséri, mintha régi tánciskolák kurzusát festené alá) kiemeli az előadást a lapos naturalizmusból, és formateremtő játékosággal ruhazza föl.

Különleges, ritka élmény olyan rendezőt látni, akinek legfontosabb kifejezőeszköze a színész, és általa *sajtolja* ki belőle a legtöbbet, hogy szabadjára engedés helyett az előadás egésze által meghatározott koordináták közé helyezi. A Bárka állandó és vendégszínészei, ha nem is ugyanazon a minőségi szinten, de egységesen, azonos ihletből és azonos gondolatból teljesítenek. Tudják, mit kell csinálniuk, és meg is csinálják, ami kevés produkcióról mondható el manapság.

A színészek egyszerre önmaguk és önmaguk párlata. Bejön Lázár Kati mint Tragika, behozza magával a Nagy Színészről minden fenségét, gögjét, emelkedettségét – és az erről szóló ironikus véleményét is. Görögöt szaval, és learatja a hatást, amit mindjárt demonstrál is, némán, brechti módon. Kitölti és elidegeníti a színészszerpet. Czintos József Első színészenek mackós kényelmessége alól kibújik a karakterpoentírozó, Kardos Róbert Hősszerelmeséből a szoknyavadász, Szilágyi Enikő Divájából a distancírozott rátartiság, Kakuts Ágnes Komikájából a színházi tyúkanyó, Varga Gabriella Naivájából az igyekezet. Szerepük szerint mindannyian a színészlet ambivalenciáját játsszák el, a ragaszkodást a rutinhoz és az ellene való egyidejű lázadást. Az előb-

bit a próbakísék komikus alkalmazásával, az utóbbit az új feladat megoldására irányuló meghatározó ambícióval. Ahogy Czintos leutánozza az Apa „előjátszott” jelenetét – Scherer Péter, a szolgálatkész Ügyelő mindent körülrajzol krétakörökkel, hogy „rögzítse” a helyzetet –, az természetesen a színházi rutin karikatúrája. Másfelől viszont a színészekben mindvégig ott a jó szándék, hogy valami mást csináljanak. Egymást és a „szereplőket” illető kaján tekintetükben vagy megjegyzéseikben – különösen Lázár él együtt a játékkal, minden pillanatban teljes személyiséggel reagálja le a történeteket – jelen van a gunyoros fölny, de az ösztön is működik bennük, hogy kipróbálják az új helyzetet. Buzoianu finom érzékeléssel állítja rá a „színészeket” a szerepkörüknek megfelelő „szereplőre”; figyelemmel lehet követni, ahogy ráéreznek a karakterre, fizikailag is közel kerülnek hozzájuk, árnyékká válnak, utánogni kezdik mozdulataikat. Amikor megkapják az új feladatnak megfelelő jelmezt – fekete kabátka, köpeny vagy mellény a munkatrikóra –, hirtelen a szerepek hatalmába kerülnek: ahogy beléjük akarnak bújni, meg kell küzdeniük az önálló életre kelt ruhadarabokkal. Mintegy megszállja őket a szerep, ahogy korábban a szereplők is megszállták a színpadot – a „megszállás” szó kettős jelentése a fordításban érzékletesen fejezi ki a színháziasság agresszív hatalmát.

A „színészek” kissé megemelt realizmusához képest a „szereplők” stilizálása magasabb fokot képvisel. Belőlük természetsszerűleg hiányzik minden megjátszottság vagy színésziesség; az ő teatralitásuk idegenségükben, méltóságukban és „görögös” szenvedélyességükben rejlik, amely lehet lefojtott, mint az Anya és kitörő, mint a Mostohalány esetében, de egyformán monumentális és részletrajzok nélküli. Spolarics Andrea maga a fájdalmas Anya, a szó biblikus és tragikus értelmében, szoborszerű némasága, előre jelzett – és az előadást záró tablóban emblematikusan megismételt – sikolya mélyről jövő kétségbeesés és fátumszerű jel egyszerre; nyugalma egy kitörni készülő vulkán feszültségét árasztja. A hozzá hajló két gyerek – a Kisfiút játszó Tausz Péter némán is lázas, rémülettel telített tekintete és a Kislány szerepében Pándi

Fanni mint ártatlanság képe – egy bánatos családi fotó szereplője. Az Anyával ellentétben Szabó Márta Mostohalánya az örök kitörés állapotában van, az indulatok lávaként ömlenek belőle, erupatív, kihívó exhibicionizmusa, diabolikus tánca az önkínzó és megalkuvástól mentes igazságkeresés szenvedélyét árasztja; a színpadi alak megszállottsága a kivételes formátummá érő színésznő gazdag belső tartalmainak bázisából táplálkozik. Szikszai Rémusz a magára hagyott Fiú megbántott különállását hangsúlyozza. Gazsó György bámulatos egyszerűséggel teremt összetett alakot: a lelkiismeret-furdalás terhét viselő Apa mély, belső konfliktusát egyensúlyba hozza a „szereplők” drámai helyzetének a szerző által ráhárított teoretikus megfogalmazásával. Valószínűtlen jelenség Cseh Tamás Madame Pacéja: ha nem is a ruhaszalon kellékeiből összeállított kalaposnő-kerítőnő-jelenés, de a nőimitátor-sémát elkerülő, finom, rebbenékeny, olasz–spanyol keveréknnyelven is tökéletesen disztíngált félvilági úriasszony.

A szólamokat és a csoportokat Garas Dezső köti össze az Igazgató (és a Szerző) szerepében. Garas kiemelkedő formában van (mint mindig, amikor rendezővel találkozik), a csepürágót és a művészt, a hiú hóhányót és a gondolkodó embert, a rutiniét és a reformert, a bohócot és az intellektuelt, a konformistát és az útkeresőt össze tudja sűríteni egyetlen alakba. Dörzsölt és szkeptikus színházi rókaként érkezik, kisse tán cinikus is, fáradtan lát munkához, rezignáltan nyugtázza a torzsalkodásokat, a kiszolgáltatottságot a helyzetnek, a rutinnak (és a szponzornak). Aztán amikor hangokat hall (a saját szerzői hangját), kezd odafigyelni, elkapja a kihívó játékszenvedély, belemegy az improvizációba, előjátsszik (persze spilázó mesterszínészi pózzal), válaszol a kihívásra. Mindezt komédiás ösztönnel s nem teoretikus szárazsággal. Garas könnyedén köti össze a rendező által kijelölt síkokat, a pantomimból átlebeg a komédiába és viszont, jelentős része van

az előadás elegáns, laza, színészcentrikus látványosságának koncentrációjában. Ez szó szerint értendő: a produkcióban a színész a látvány, a játékot a gesztusok természetesen stilizált arabeszkjeinek rajzolata uralja, Velica Panduru csak néhány szimpla díszlet-elemmel és a felső színpad pantomimjelenéseinek keretszerű, vetítésre is alkalmas ácsolatával zárja le a teret.

Látszat és valóság színházesztétikai problémájára Pirandello óta sincs megoldás. Az előadás nem is kínál. A „szereplők” sorába kódolt végzet beteljesedik, akiknek meg kell halniuk, meghalnak (noha csak egyszer, a darabban mégis másodszor és ekkor véglegesen, ez az ellentmondás elkerülte Pirandello figyelmét), a színház pedig megy tovább. A színházban többször is meg lehet halni, akár minden este – ez a különbség. Mégis minden színházi este egyedi, egy előadást – mondja Brook – tulajdonképpen csak egyszer lehet eljátszani. Ez a paradoxon. Buzoianu színpadán a „szereplőket” (és a nézőket) kitessékelik, Garas pedig elővárazsolja a cilinderből a „Reinhardt-féle” befejezést, majd a színház saját verzióját. Lehet hazamenni.

De az Anya sikolya mint (színházi) valóság velünk marad.

LUIGI PIRANDELLO: HAT SZEREPLŐ SZERZŐT KERES (Bárka Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: Velica Panduru m. v. ZENE: Dorina Crişan Rusu m. v. KOREOGRÁFUS: Mălina Andrei m. v. MUNKATÁRS: Tompa Andrea. RENDEZŐ: Cătălina Buzoianu m. v.

SZEREPLŐK: Garas Dezső m. v., Czintos József, Lázár Kati m. v., Kakuts Ágnes m. v., Szilágyi Enikő m. v., Kardos Róbert, Varga Gabriella, Scherer Péter, Csujá Imre, Mészáros Tibor, Gazsó György, Spolarics Andrea, Szabó Márta, Szikszai Rémusz, Tausz Péter, Pándi Fanni/Piros Evelin, Cseh Tamás/Lucskay Róbert m. v.

TOMPA ANDREA

Gogol tükre

■ A REVIZOR; A KÖPÖNYEG; HÁZTÚZNÉZŐ ■

Nincs még egy olyan orosz színdarab, amelyet annyiszor újrarendelt volna, mint *A revizor*. Rendjén van: ez a legkézből orosz színdarab, amelyet játszottunk, és nyelvileg jóval bonyolultabb a többinél. De hogy az utóbbi évtizedekben szinte minden bemutatóhoz új *A revizor*-fordítás született – a „hivatalos” Mészáros Dezső-féle, majd Szilágyi Ákosé és Bodolay Gézaé –, azt súgja, hogy a darabot a változó időnek/színpadnak megfelelően időről időre újra kell fordítani, nyelvileg újra kell gondolni; egyben azt is jelzi, hogy nincs egy: Gogolnak nem volt szerencséje Arany János-i formátumú fordítóval találkozni, aki létrehozhatott volna egy kanonikus szöveget; igaz, egyetlen orosz darabnak sincs ilyen értelemben kanonikus fordítása, a nyugatosok Csehov-fordításait is ideértve.

Most megint itt *A revizor*, két színházban is. Zsámbéki Gábor híres '87-es *A revizorja* – a magyar színháztörténet korszakalkotó előadása – méltán elbizonytalaníthatta volna a magyar színjátszást. Nem így történt. Gogol színen maradt, jobb-rosszabb előadásokban, de új korszakot nem alkotva. A nyolcvanas években több jelentős *A revizor* is született (a Gothár Péteré '82-ben, a Paál

Istváné '86-ban, végül a Zsámbékié), a '90-es években azonban sem nagy rendezők, sem jelentős színházak nem nyúltak a darabhoz. Valahogy nem tekintették időszzerűnek. Ezek szerint most, 2002-ben *A revizor* ismét időszzerűvé vált? Remélem, nem kell sokat várni arra sem, hogy valaki ezt a mostani évadot a politikai és/vagy a társadalmilag érzékeny – legalább is az elmúlt évekhez képest sokkal érzékenyebb – színház szempontjából megvizsgálja.

A két mostani előadás – bár alig mérhető össze – abban az erőfeszítésben mindenképp hasonlít egymásra, hogy *A revizor* szövegének megújítására törekszik. Egyikük sem elégszik meg a jól bejáratott, de kopottas Mészáros-fordítással (ezt játszották három évtizedig), hanem új, friss szöveget akar.

Hogy miben különböznek egymástól ezek a Gogol-fordítások, és miért kell újat készíteni, azt hadd példázza a híres mottó. „A tükörre ne haragudjál, ha arczod a torz” – írja 1875-ben az úttörő, Szentkirályi Albert, aki „Gógoly Vasziljevics Miklós *Revizor*” című darabját először magyarította. Az övét követi Hevesi Sándoré (1931), aki a mottót egyszerűen elhagyta (legalábbis a birtokomban levő kiadásban) – talán mert túlságosan durvának találta?

Mészöly Dezső szerint a közmondás magyarul így hangzik: „Ne a tükröt okold, ha a képed ferde”; Szilágyi Ákos (1984) szerint: „Ne a tükröt cseplő, ha a pofád ferde”; Bodolay szerint meg így (publikálatlan, 1995-ben készült fordítás): „Ne a tükröt átkozd, ha a pofád ferde.” A „népi mondás” tehát nagy utat járt be, míg arcból pofa, haragból átok lett. A mostani pécsi előadás Bodolay Géza fordításának felhasználásával készült, míg Egerben Szilágyi Ákos másfél évtizede publikált, de színpadon eddig nem játszott munkáját állították színpadra.

ÁTÉPÍTÉS ALATT

A pécsi előadás – számos erénye mellett – a nyelvi megújulás terén hoz áttörést. Bodolay Géza egy saját, '95-ös előadása számára fordította újra a darabot, Bagossy László ennek felhasználásával készítette el a maga változatát. Azaz nemcsak a játékban enged színészi szabadságot, de a szövegmondásban is. Bagossynak az a fontos, hogy színészei megtalálják önmagukat és a számukra ismerős világot ebben *A revizor*-ban, s ha ez improvizáció révén történik, a szöveg feldíszítésével és kicsipkésével – és nem feltétlenül az átírásával –, ám legyen. (Bagossy ugyanis nem végzett dramaturgiai beavatkozást.) Az új szöveg maga az előadás. A megújulás azt jelenti, hogy a szöveg határozottan mainak hangzik: tele van mai szlenggel, szófordulattal, poénnal, trágársággal, káromkodással és főként reáliákkal. A revizor egy „vörös hajú pöcs”, jobb esetben „vörös hajú szarjancsi” – a Polgármester szerint, akinek kedvenc szófordulata: „a pocsába”. A híreket, a revizor érkezésének hírére is, „megbízható alvilági forrásból” szerzik. Bagossy képes nagyon pontosan, sőt konkrétan bemutatni azt a világot, ahol a darab szerint játszódik. Az élvezetes előadás látvány, rendezés és színészi munka harmóniájára épül, egyik a másikat erősíti. Antal Csaba remek díszletet tervezett. A pécsi Kamarszínház közönsége kétoldalt ülve láthatja ezt a különös, bátran továbbasszociálható építményt. A színpad egyik oldalán egy családi ház külső része látható (ablakkal, bejárati ajtóval), a másikon valószínűleg egy másik „ház”. A színpadkép pedig e két ház összekötéséből áll, azt sugallva, hogy a tulajdonos e kettőt építi egybe, nagyobbitja, tákolja amorf villává. Antal Csaba pontos képpé fogalmazza azt az ismerős világot, amelyben a hirtelen meggazdagodó hivatalnok „átépíti” a házát, azaz addig toldozza-foldozza, nagyobbitja-szaunázza-medencésíti, amíg igazi építészeti szörnyszülött válik belőle. Gogol–Bagossy–Antal Csaba hősei ebben az örök átépítésben lévő világban laknak, ahol évekig az udvaron hever a betonkerverő, fólia he-



Bezerédi Zoltán (Polgármester), Széles László (Hlesztakov) és Füst Molnár Éva (Polgármesterné) *A revizor* pécsi előadásában

lyettesíti a tetőt, a lépcső soha el nem készül, de közben az egész város tudja, hogy a Polgármester úrnak szaunája és jakuzzija van. Bagossy előadásának első jelenetében a helyi hatalmasságok azért gyűlnek össze a Polgármester udvarán, mert az épülő ház bokrétaünnepét tartják, s ki demizsonból borozik, ki üvegből nyakalja a sört, ki pedig pálinkázik. A bejelentésre, hogy revizor érkezik, egy kósza pezsgősdugó is eldurran.

A rendező pontosan kijelöli a játék helyét és idejét: itt és most. Valahol errefelé, akár a mai Magyarországon is lehetnének, még ha egy huncut rendőr „Україна” – Gogol szülőhazájának neve – feliratot visel is a karján. Nemcsak a nyelv mai, hanem a díszlet, a jelmezek és a kellékek is (görgös koffert húz maga után az álrevizor), maiak a korrupt figurák, akik összetévesztik saját háztartásukat az államháztartással, és törlik magukat a házukért, illetve a hazáért. A szereplők, akiket Földi Andrea oly egyszerűen és sokatmondóan öltöztetett fel, mindennapi suhogó felsőt és bebújós cipőt viselnek, mint a Polgármester, vagy helyi eleganciában, divatos, álló galléros öltönyben és vastag talpú cipőben páváskodnak, mint Hlesztakov. Az előadás tovább erősíti ezt a látványvilágot; a térbe életet lehelnek a ház tulajdonosa, a Polgármester és a város fontos személyiségei.

Bezerédi Zoltán Polgármester-alakítása az előadás kivételes színészi értéke. Bezerédi gazdaságosan játszik: a figurához mozgástípust (zsebre dugott kézzel, rövid, sietős léptekkel köröz, belakja az egész teret, elvégre ő itt az úr), magatartásformát (befeled fordul, alig vesz tudomást a körülötte lebzselőkről) és szófordulatokat (félhangon elsziszegett káromkodást) talál. Bezerédi az a Polgármester, aki pontosan tudja, mit akar, és ezért nincs ideje trécselni, önfeledten iddogálni, fürdőzni, nem vesz részt udvartartása mindennapos semmittevéseiben. Ő csak a fontosat hallja meg a körülötte folyó vitákból. Ez a Polgármester örökké elfoglalt, valóban feláldozza magát a családjáért, nekik építkezik, értékül él; örökké feszült, állandóan lázban tartja a munkája.

A Bezerédit körülvevő színészgárda viszont egyenetlen teljesítményt nyújt. Krum Ádám alakítása a járásbíró, illetve Stenczer Béláé a postamester szerepében pontos; ám a Bobcsinszkij–Dobcsinszkij párost (Bánky Gábor, Lipics Zsolt) elsősorban rendezői okokból nem sikerül humorra fogni. Simon Andreát a nagyon mai, nagyon nyegle, nyávogó polgármesterlány látványos szerepében gyakran egyáltalán nem érteni.

Széles Lászlóhoz viszont remekül illik az a revizorfelfogás, amelyet Bagossy látni szeretne. Az ő revizorja életet habzsoló, lusta, önfeledt, pökhendi, gyakran alpári és otromba szépfü. Játéka könnyed, finom, humoros, figurája habkönnyű, kedves és szeretetre méltó. Bűnei bocsánatosak.

Pécsen *A revizor* elsősorban a kisszerűségre, a kicsinységre, az emberi hülyeség megmutatására épít. A Polgármester és az őt körülvevő figurák nem hatalmasak, démonikusak vagy ördögiek – amilyenek Tovsztonogov 1973-as nemzeti színházi előadásában voltak –,

inkább komikusak, nevetségesek, humorosak, buták –, ezért az ő bűneik is bocsánatosak. Az előadás inkább a játék, a humor, a komikum felé mozdul el a drámai helyzetek, vészterhes revizoreljövelek helyett, s talán túl könnyen siklik el a gogoli mélységek fölött. Dráma helyett megbocsátható tévedéseket látunk, amelyekben majdnem minden helyrehozható – egyetlen dolgot kivéve. Mert az eddig türelmes birkának mutatkozó Polgármester lassan leveti maszkját, és megváltoztatja módszereit. Az álrevizornál panaszt tevő polgárt félholtra veri, utolsó monológja pedig – melyet Bezerédi remekül ad elő – sötét árnyékként borul a kétórás viharászásra. Bezerédi igazi gyűlölettel köpködi szét a nevetéssé válástól való félelmét, farkasszemet nézve mindazokkal, akik tanúi voltak felszarvazásának, és netán meg akarnák írni történetét. (E váratlan polgármesteri vulkánkitöréskor az első sorban jegyzetelgetek, s hirtelen megáll a toll a kezemben: a színész a játéktér szélén állva fröcsög, s én félek, nehogy akaratlanul beemelődjek abba a játékba, amelynek tárgya vagyok.) Az érkező igazi revizor, aki a sértett Polgármester felizzó gyűlölete után merészkedik a színpadra – egyébként aktatáskás, fontoskodó hétköznapi figura –, a Polgármester kezében lévő, mintegy „véletlenül”, hirtelen felindulásból eldörrenő vadászpuska áldozata lesz. Ezután már csak a betonkeverőt kell bekapcsolni – Bezerédi a gyakorlati ember tárgyilagosságával ad utasítást a beindítására –, hogy itt jártának nyomait végképp eltüntessék.

Bagossy értelmezése szerint senki sincs immár, aki számon kérhetné e romlott világon bűneit: a módszerek és erőviszonyok megváltoztak, már nincs miért rettegni a revizoroktól. Most a revizorok rettegethetnek attól, hogy mikor rádiózzák le őket a színről. Ez az értelmezés, mely szerint „a revizorokat is lelővik, ugye?”, Zsámbéki *A revizorjának* továbbgondolása. Az utolsó jelenetek drámai erejét a rendező teljességgel Bezerédire építi. Ezzel az értelmezéssel együtt az előadás nem válik saját realista kereteit meghaladó vízióvá, apokaliptikus látomássá (úgy, mint egykor Zsámbékinál); Bagossy célja nem az, hogy nyomasztó, fenyegető, felkavaró drámát mutasson; a történetet ő továbbra is valami lokális, szűk és szigorúan realista mederben terelgeti. A revizor szó szerinti ledarálásával záruló történet egy olyan világban megy végbe, amellyel – Bagossy szándékainak megfelelően – a néző nem azonosul.

A GYERMEK REVIZOR

Az egri előadáson, melyet Szegvári Menyhért rendezett, húzásokkal, de szöveghűen játsszák el a művet. Szilágyi Ákos kevésbé karakteres, színpadi szempontból szürke szövege nem segíti a színészeket és a rendezőt a magukra találásban, még ha Szegvári Menyhért mai reáliákkal tarkítja is előadását: Puskint kihúzza a műből, s helyette Hlesztakov azt hazudja, hogy ő írta a *Furcsa pár* és *A miniszter félrelép* című örökbecsű műveket, s a szereplőket is mai ruhába öltöztetik. A *jelen időhöz* ez azonban kevés, a szöveghűség pedig színpadon nem feltétlenül erény.



Venczel Valentin (Járásbíró), Sata Árpád (Tanfelügyelő), Rábl Róbert (Járási orvos), Pálfi Zoltán (Gondnok), Ujlaki Dénes (Polgármester) és Bregyán Péter (Postamester) az egri előadásban

Csik György elvontabb, drámaibb, sötétebb – és kedvem lenne azt írni, hogy operaibb – díszletet hozott létre a pécseinél. A hosszú, perspektivikusan szűkülő teret kétoldalt öt-öt ajtó tagolja, a leghátsó kijáráshoz számos lépcső vezet. A padlót fekete-fehér csempe borítja, a színpad szélén, a rivaldánál padlóba süllyesztett, vízzel teli fürdőmedence van. Az esztétikus látványt szépen világítják, a víz izgalmasan tükröződik a falon. Ehhez a sötét, zárt, börtönszerű díszlethez (Antal Csabáé Pécsett ellentéte ennek: teljesen nyitott és világos) vészterhes asszociációk társulnak.

Ám az előadás nem igazolja a díszlet absztrakt teatralitását, sem drámaiságát. Az elvont teret Szegvári Menyhért végtelenül realistán és ezért zavarba ejtően használja. A város előjárói öltönyben diszkurálnak, miközben a Polgármester lánya a szemünk láttára fürdözik a medencében koktéllal a kezében, s egy felvonással később a másnapos Hlesztakov is alámerül a vízben, hogy végül maga a Polgármester kergesse be alattvalóit a fürdőbe. A tíz ajtó (a leghátsót leszámítva) nincs igazán kihasználva; funkciótlan és következetlen ki-bejárás folyik rajtuk. Azok a lehetőségek, amelyek ebben a látványvilágban rejlenek – például a cselekmény több síkban való lebonyolítása, amit a tér megengedne, vagy az ajtókon való bujkálás, vagy a díszlet drámai atmoszférája – kihasználatlanok maradnak.

Érdekes azonban: mindkét előadás úgy oldja meg Hlesztakov első jelenetét (amikor a revizor a városi fogadó szobájában szolgálja, Oszippal zsörtölődik), hogy az a „nagy” díszleten belül legyen, díszletváltást alig igényeljen. Ám e tekintetben sem Antal Csaba, sem Csik György nem remekel. Az előbbi a polgármesteri „udvar” megemelésével hoz létre egy térszerű Hlesztakov számára, az utóbbi felfüggesztett kis szobát teremt a nagy teremdíszletben. Antal Csabának nem sikerül saját teret kialakítania a szereplőnek, nem tudunk ugyanis elvonatkoztatni a polgármesteri udvartól, s az elképzelés kényszermegoldásnak tűnik. Az egri előadás szobája pedig technikailag is bizonytalan (a díszlet kiszámíthatatlanul himbálódzik, hisz a semmiben függ), és ha mulatságos is, ötletszerű és értelmezhetetlen.

Valójában azonban az egri előadásnak a színészvezetése és a helyzetteremtése a legvitathatóbb. A városi előjárók szerepében nem születnek sem rendezőileg, sem színészilag megtrámasztott figurák, mert igazi helyzetek sincsenek; jobb híján szinte minden színész külsődleges és előre gyártott klisékből építkezik. Kivételt elsősorban Ujlaki Dénes Polgármester-alakítása képez. Mindössze ő tud súlyos lenni ebben a súlytalan közegben, azonban a rendezőileg agyaglábakon álló helyzetekben neki sincs mit tennie. Görög László Hlesztakovja pu-

Gál Gábor felvétele



Soós Tamás (Basmacskin) A köpönyegben

hány, léha semmirekellő, akinek egyre inkább kedvére való, hogy *valakinek* nézik őt, de a figura sem színészileg, sem rendezőileg nincs értelmezve. A rendezőileg megkívánt „jelentéktelenség” ábrázolásához a színész nem kap eszközöket. Szegvári Menyhért előadásának nincs határozott, pontosan megfogalmazott világa, iránya, sem a Bagossyéhoz hasonló realista helye, ideje. Talán az előadás utolsó három (!) percében rajzolódik ki valamilyen elképzelés, értelmezési dimenzió – de ennek bevezetése megért volna egy hosszabb körmondatot.

Az egri előadás – finoman szólva – legfurcsább résztvevői a nézők. A hétfő délutáni előadáson nyolc–tizenhárom éves gyerekek ülnek. Úgy vélem, *A revizor*t lehetetlen ennek a korosztálynak eljátszani. A gyerekek semmit sem fognak fel az egészről, csupán a pajzán jeleneteken nevetgélnek, amelyekből van itt bőven, főként Hlesztakov és a polgármesterlány fürdőjeleneteire gondolok. A darab tehát „erkölcsi” szempontból biztosan nem ilyen korú nézőknek készült. Ujlaki Dénes utolsó jelenetében, amikor minden színészi erejét és jelenlétét mozgósítva kétségbe esik annak hallatán, hogy akit ő fogadott, nem is volt igazi revizor, hangjának crescendóját elnyomja a gyerekek harsány nevetése – tönkretéve e drámai pillanat színészi erőfeszítéseit... Amikor viszont ahhoz a mondathoz ér, hogy „mit röhögtök? magatokon röhögtök”, a gyerekközönség harsányan vihog – a szituáció ugyan „igazi”, csak éppen semmi köze Gogolhoz. A színészek pedig rezzenéstelen arccal tűrik az abszurd színház- és műsorpolitikai tréfát: az előadás gyermeknevetésbe fulladását. Ám az újabb meglepetés, az igazi revizor eljövetele, még hátravan. A színpad legmélyén lévő ajtó drámaian feltárul, és teljes ellenfényben ott áll... egy gyerek. Lehet, hogy Szegvári Menyhért egész más irányba szeretne volna terelni előadását, s a gyerek revizorral új értelmezési irányt akart adni a darabnak. De egyrészt ezt semmivel sem készítette elő, másrészt – legalábbis aznap délután – hetven százalékban gyerekek ültek a nézőtéren, akik persze nem ismertek magukra, mert ez az egész nem róluk szól. Csak gurultak a nevetéstől. Lehet a revizor gyerek, de *A revizor* gyerekdarab – aligha. A gyerek néző egyszerűen felfalta az előadást.

MONODRÁMA ÉS MONOLÓG

A Gogol-fordításokból továbbra is hiányzik valami, és lehet, hogy ez örökre így marad. Hacsak nem jön egyszer egy elég bátor fordító, aki egyszer s mindenkorra lemond a filológiai pontosságról a színpadi humor javára, és lefordítja a gogoli beszélő neveket. Helyesebb itt nem is fordításról beszélni, hanem arról, hogy valaki végre kezd valamit ezekkel a magyar színpadon végtelenül idegenül és főleg humortalanul hangzó nevekkal, mint

Ljapkin-Tyapkin, Gyerzsimorda, Basmacskin és a többi.

Basmacskin, *A köpönyeg* hőse hosszasan fejtegeti magyar fül számára érthetetlen nevét az R. S. 9. előadásában, miközben a nézőnek sejtelve sem lehet arról, hogy a *basmak* oroszul cipőt jelent. A monodrámává komponált előadás (Balkay Géza rendezése) azon a tévedésen alapszik, hogy ezt az egyszemélyes műfajt létre lehet hozni pusztán figurából. Az előadó Soós Tamás ön maga narrátoraként és hőseként szorgalmasan próbálja életre kelteni a figurát. A monodrámához viszont ez kevés: a színész önmagában nem tud semmivel sem relációba kerülni, s a Soós Tamás létrehozta gyengéske karakter legfeljebb egy gogoli kórusban állna meg, egyedül semmiképpen. Nemcsak a megszólalás személyessége hiányzik, hanem a műfaj miatt kötelező megszólíttatás (nézői, a gyengébbek kedvéért) személyessége is. A monodrámá – mint azt már Jevreinov is kifejtette 1909-es esszéjében – a legszemélyesebb színházi műfaj, amely csak a nézővel folytatott párbeszéd során jöhet létre, hiszen csak így tud a másik drámája saját drámává válni. Ez a személyes megszólalás pedig nem a figura szűk regiszteréből, hanem csakis a színészi személyiség megnyilatkozásából származhat. Ezért lehet a monodrámá mifelénk oly félreértelmezett műfaj. Mert a mindenáron való figurateremtés, s az ehhez használt külsődleges „színházi” eszközök egyre messzebb visznek a színész személyes megnyilatkozásaitól, amelyek ezt az egyszemélyes műfajt igazi dialógussá tehetnék. Soós Tamás ráadásul nemcsak Akakij Akakijevics Basmacskin eljátszására vállalkozik, hanem a narrátoréra, sőt a szabóéra is, egyre árnyalatlanabb és hiteltelenebb játékaival már csak a ritkán csattanó szöveghumort tudja kézben tartani, a játék elveszti ízét és kedvét. A rettenetesen rosszul világított bemutató előadáson pedig, fájdalom, máris fél ház van.

A szolnoki *Háztűznéző*t szintén figurából és karakterekből építi fel Telihay Péter. A főhőst, Podkoljoszint, a nőslüni vonakodó agglégényt Mucsi Zoltán alakítja. Ő a leggogolibb magyar színész: egyszerre tud kisembert és sziporkázó-szarkasztikus humorával ördögi-fausti dimenziókat megmutatni. Már az első jelenetben, amikor ágya szélén ül, hosszú percekig Mucsi arcokat vág. Az ember azt hinné, hogy most csak felpróbálja az álarcokat, és aztán majd kilép a játékból, s egyszer csak meglátjuk „ő magát”. Merthogy ezek külsődleges maszkok, karikatúrák, amelyek mögött, belül, támasztékul nem születik meg emberi lény. Mucsi sokáig dolgozik kívülről, mert hogy ez a vénasszonyos, zsörtölődő, riadt agglégény belülről nem akar létrejönni. Csak az előadás második felében, jöven-

Rózsa Zsuzsanna felvétele

dőbeli kedvesével együtt maradva, majd a házassági kötelesség elől megfutamodva – utolsó és egyetlen nagymonológijában – jut el saját színészi eszközeinek mozgósításához. Csak ekkor, a *férjje lenni vagy nem lenni*-dilemma közepén látjuk azt a hiteles, parányi, félénk embert, aki benne lakozik. Akin végre nemcsak nevetni tudunk, hanem együtt akarunk vele érezni.

Ezzel szemben az öt házasságkötésre sarkalló Kocskarjov szerepében Mertz Tibor kevésbé külsődleges eszközökkel és figuraklisékkal dolgozik, inkább belülről próbálja felépíteni az amúgy démoni figurát. Ám ő is és a házasságszerző Fjokla Ivanovna (Tímár Éva) is olyan, következetesen visszafogott, mindennapi figurák lettek, akik ugyan teljesen hitelesek ebben a „kisrealista” hangnemben, csak éppen „gogolilag” nem működnek. Mertz Tibor jóra való falusi emberként szaladgál bőrdszekijében, autóstáskájával, a lelkét kilihegi Podkoljoszin házasságáért, csak éppen azt nem érteni, hogy miért olyan fontos neki ez a házasság. Ha elvész belőle minden ördögi-démoni indíték, amellyel Podkoljoszin életének tönkretételén fáradozik, alig érthető jótékony baráti nyüzsgése.

Az előadás legproblematisabb részei a kérők jelenetei. Telihay elveszti a kontrollt színészei felett, mivel nem teremti meg azokat a figurákat, akiknek láttán a néző fetrenghetne a nevetéstől – a kérők kis magánszámokba fognak. A három színész – főleg a Galuskát játszó Tóth József – jobb-rosszabb öncélú játékot folytat: van itt zöldhagymarágcsalás, parfümlöcsölés, bicskanyitogató idélenkedés, óráig tartó kesztyűlehúzás, valamint mindig elmaradó pálinkaívás (ez a jobbak közül való), amelyet hol félbeszakítanak, hol valami sebet kell vele kezelni. Mindez azonban nem a jól kidolgozott figurák továbbbszínezése, hanem merő öncélúság. Különösen Tóth József képtelen abbahagyni a játékait, ám magát a vicces nevű kövér kérőt, akit csak jövődöbelije anyagi helyzete érdekel, felületes eszközökkel, elnagyoltan vázolja fel. És a rendező hagyja. A kérők ábrázolása groteszkbe-abszurdba hajolhatna, Gogol ebben megengedi a legszélsőségesebb játéklehetőséget is. Telihay figurái viszont – a szépelgő-széplelkű Anucskintól a földbunkó tengerésztszig – oly halványak, hogy színészei joggal menekültek magánprodukciókba.

Izgalmas alakítás viszont Söptei Andrea halk szavú, túlkoros menyasszonya. Bár ő sem lép ki a visszafogott kisrealista játéksztílusból, mégis képes egy-két groteszk árnyalatot csempészni alakításába, s ez javára válik. Színészi szempontból hibátlan Tímár Éva Fjoklája, életből ellesett alak, amely ugyanebben a hangnemben született: gyönyörű dauerolt haja, falusias szí-



Csaba István felvétele

Mertz Tibor (Kocskarjov), Mucsi Zoltán (Podkoljoszin), Mihályfi Balázs (Anucskín), Tóth Tibor (Csocsalov) és Tóth József (Galuska) a Háztűznézőben

nes-kötött-turkált jelmeze. Mulatságos, hogy Fjokla a házasságszerzés mellett fogpasztával is házal, a szatyrában levő jó öreg Kolynosszal. De a házasságkötő-figura ebben a talpig kisrealista értelmezésben elveszti minden ízét-zamatát. Ebben a kisrealista *Háztűznéző*-ben az eredeti mű élei lekopnak, kisimulnak az ukrán fordulatokkal és rossz idegen szavakkal lefetyelő Fjokla nyelvi torzszüleményei, a rossz grammatikát, a képzavart, a tekervényes gondolatokat és agyszüleményeket kijavítják. Morcsányi Géza fordításának nyelvi találmányai furcsán hangzanak e leegyszerűsített figura szájából; mintha a nyelv nem is tartozna a kelléktárhoz, hanem valami buta kolonc lenne rajta. E szereplők értelmezése rendezőileg és nem színészeileg bicsaklik meg.

A kevésbé invenciózus díszlet (Zeke Edit munkája) legföljebb arra jó, hogy az óriási színpadot elkerítse, intimebbé tegye. A színpad megemelése kifejezetten rossz ötlet egy olyan színházban, ahol eleve jó magasan van. Kis karéjszerű meghosszabbítása a nézőtér felé arra „rendeltetett”, hogy ott hangozzanak el a monológok, amelyekkel a szereplők a nézőt megszólítják. Ám a rendező igencsak következetlenül használja ezt a meghosszabbított teret, amelynek így aligha van értelme. Zeke Edit jelmezei jól illeszkednek a rendező által teremtett kisrealista világhoz: realitán jellegtelenek. Csakhogy ebben az előadásban megszürkül és elvész Gogol humora, cinizmusa, kegyetlensége, s drámája a realizmus foglyaként nyomasztó látomás helyett könnyed bohózáttá hígul.

GOGOL: A REVIZOR (Pécsi Nemzeti Színház)

FORDÍTÁS: Bodolay Géza nyomán. **DÍSZLET:** Antal Csaba. **JELMEZ-RENDEZÉS:** Bagossy László. **SZEREPLŐK:** Bezerédi Zoltán, Füstí Molnár Éva, Simon Andrea, N. Szabó Sándor, Krum Ádám, Rázga Miklós, Stenczer Béla, Bánky Gábor, Lipics Zsolt, Széles László, Urbán Tibor.

GOGOL: A REVIZOR (Gárdonyi Géza Színház, Eger)

DÍSZLET-JELMEZ: Csík György. **RENDEZŐ:** Szegvári Menyhért. **SZEREPLŐK:** Ujlaki Dénes, Saárossy Kinga, Varga Livia, Sata Árpád, Venczel Valentin, Pálfi Zoltán, Bregyán Péter, Vókó János, Tunyogi Péter, Görög László, Balogh András.

GOGOL: A KÖPÖNYEG (R. S. 9.)

RENDEZŐ: Balkay Géza. **SZEREPLŐ:** Soós Tamás.

GOGOL: HÁZTŰZNÉZŐ (Szigligeti Színház, Szolnok)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. **DÍSZLET-JELMEZ:** Zeke Edit. **RENDEZŐ:** Telihay Péter. **SZEREPLŐK:** Söptei Andrea, Császár Gyöngyi, Tímár Éva, Mucsi Zoltán, Mertz Tibor, Tóth József, Mihályfi Balázs, Tóth Tibor, Szamosi Zsófi, Cibulás Péter, Molnár László.

SZÜCS MÓNIKA

Az üstfoltozó álma

■ SHAKESPEARE: A MAKRANCOS HÖLGY ■



Karalyos Gábor (Hortensio), Hévér Gábor (Petruchio) és Kovács Vanda (Katalin)

A makrancos hölgy *Miskolcon* nem gondolatlan vagy léha előadás. Mind a rendezés, mind a díszlet és a jelmez számos, határozott darabértelmezésre utaló jelzéssel él, ám ezeknek nincsen olyan erejük (és rendszerük), hogy érzékileg is képesek lennének megjeleníteni (és így meggyőzővé tenni) a koncepciót.

Furcsán felemás módon tartja meg a rendező, Benedek Miklós a darab keretjatekát. Az üstfoltozót megtréfáló Lordnak csupán a hangját halljuk a hangszórókból, miközben egy toprongyos alak (akit később Petruchióként látunk viszont) zavartan tapogatja a nagyszínpad összezárt báronyfüggönyét. Majd szétnyílik a függöny, és miközben a szoborcsoporthoz tartó merevedett szereplők kiemelkednek a süllyesztőből, a fickó hátul bizonytalanul kioldalog. Az előadás végén is csak néhány gyors mondat utal a keretjatekra – a hazatérő üstfoltozó a saját felesége megszelídítésére készül –; ez sejteti ugyan, hogy a történetet afféle álmoként látjuk, s egyúttal felvilantja azt is, hogy az előadásban a szerepcserék és átváltozások, a megtevesztő látványok világával találkozunk, de ezt a gondolatot a rendező nem építi tovább, nem bontja ki igazán.

Eder Vera felvétele

A német irodalom óriása napjainkra a legjobban húzható drámaszerzők egyikévé érett. Színpadi szövegeinek kurtíthatósága nagy érdem az anyagszaporítással készülő darabok korában. Goethénél van miből húzni. Egyébként a Katona József Színház Kamrájának előadása számára az 1775-ben, fiatalon kezdett, majd később át-átírt *Stellát* olyan nagyon nem is kellett nyesegetni: Eörsi István dramaturg és Lukás Andor rendező készen kapta – Görgy Gábor eredetileg aligha ironikus hangfekvésű fordításában – a történetet, a mondatzenét, a struktúrát, a szereplőállományt. Még a műfajt is, mely bévül ugyan szomorújáték (lenne, ha az utólagosan hozzátoldott öngyilkosságot is eljátszanák), kívül azonban „színjáték szerelmeseknek”. A(z elhagyott) feleségét és a(z ugyancsak elhagyott) szeretőjét egyszerre megtaláló Fernando dilemmája a konszolidált többnejűség, a minimum háromfős csoportsex óvatos irodalmi preferálására és legitimálására nyújtott alkalmat az önismeret érényt nem nélkülöző írónak – Lukás Andornak és színészeinek viszont arra, hogy e megoldás képtelenségét, tágabban pedig az egész kérdéskört, a valójában csak kompromisszumos vagy rossz választásokat engedő hűségproblémát a tragikomikus közelítés, a bizarr kacaj célpontjává tegyék.

Khell Csörsz felénk kissé lejtős zsákutca-díszletében nem a *Stella*, hanem an-

nak paródiája jelenik meg, felerősítve az alapszöveg romantikájában való stílusos és játékmódbeli jártasság nélkülözhetetlen komolykodásaival. A teret csupán néhány vékonyka cső tagolja: lehetnének fák, oszlopok. Megannyi biztonságos támasz a végképp elbizonytalanodónak, tengely a táncolva körbeforgónak. Gyűrűvel megkoccantva, mással megpendítve még muzsikálnak is (tehetnék akár gyakrabban). Az oldalfalakat rugalmas szalagokból képezték ki, bárhol hasítható rés, ki- és bejárás. Ez a könnyen átüthető felület elfektetett paravánként is viselkedik, benyúló kezek, bekukkantó fejek bábozhatnak jobbról-balról, hátul eleven ember pózolhat festményként, nagy lehet a teret szelő, szeletelő jövés-menés. A produkció kellemes eklektikájához járulnak a visongó műkedvelés beékelt jelenetei, a képregények kliséire emlékeztető beállítások, s főképp a televíziós szappanoperákon edződött szemtornáztatása. A Kamrában a szünet nélküli nyolcvanöt perc – *ein Teil* – is elég, hogy a

holtomiglan-holtodiglan végeérhetetlen, a halálos időkijelölés ellenére valóban befeljezhetetlen példázatát elmondja. Az este hemzseg az elidegenítő eszközöktől, melyek egyikét-másikat lehet brechtinek is nevezni – így a Postamesternőként elsőrangú Illés Györgyinek a saját arcából készített tragikus görög maszkját –; többségét inkább nem.

Velich Rita az átlátható teret finom, jellemző jelmezszínek nagy foltjaival töltötte meg, a ruhák mozgalmasságát, beszédességét a saját minták, rátétek régi (és mai) divatlapokból vett ötleteivel érve el. Az emlékezések idősíkjait, a nagy viszonyváltásokat nyers nyomatékka kiemelő fényváltások glóriájában néha a ruha teszi az embert: az öltözék játszik Goethét, a színész Lukásot.

A Kamra *Stellájának* az üde, tempós formajáték mögött nincs különösebb tétje, a figurák bizonyos érzületek kifigurázására koncentrálnak. Ezt töményen, sok atmoszférateremtő kis akció kieszelésével te-

TARJÁN TAMÁS

Die Seifenoper

■ JOHANN WOLFGANG GOETHE: STELLA ■

Ugyanakkor a kezdő kép valamiféle stílizált játékmódot is ígér. Ez ugyan nem jellemző az előadás egészére, de egy-egy jelenetben elvétve fel-felbukkannak a stilizáció különböző formái: olykor szórakoztató zenés-táncos közjátékok szakítják meg a dialógusokat (mint az operettben), a legformásabb közülük Lucentio (Kasvinszki Attila) és Tranio (Szantter Dávid) átöltözészáma; máskor egy-egy pillanat válik hangsúlyossá azért, hogy a szereplők mozgása erősen lelassul vagy szaggatottá válik, esetleg kimerevedik. Egy másik jelenetben Tranio és Biondello (Chajnóczki Balázs) a mantovai iskolamestert riogatva halálmaszkot ölt. Ám ezek a játékok is inkább díszítésnek tűnnek, mintsem jelentéshordozó eszközöknek.

A rendező és a tervezők hangsúlyozottan XX. századi, de azon belül meglehetősen eklektikus környezetbe helyezték makrancos Kata történetét. A jelmezek az egyes szereplők státusát jelzik – több-kevesebb eredetiséggel. (Tervező Federits Zsófia.) A sötét nadrágos, kabátos, emancipált (?) Kata (Kovács Vanda), illetve a habos miniszoknyás, butuska Bianca (Borombovits Ágnes) szembeállításuk elég közhelyes és kellemetlenül didaktikus. A kosztüm első

pillantásra elárulja: ez a Kata nem holmi ördögi hárpia, inkább csak kissé nekikeresedett fiatal nő, akinek egy picit jobb az ízlése, de kevesebb az udvarlója, mint a húgának. Ezért elég meglepő (és kissé korai) fordulat, hogy Kata az esküvője tiszteletére önként a lehető legkommerszebb buggyosmasnis menyasszonyi ruhába bújik, és művirágos túllfátyolt ölt: igazán érthetetlen, miért is kell tovább szelídíteni, hiszen már most olyan, mint amilyennek a környezete elvárja. Mulatságos ugyanakkor Petruchio (Hevér Gábor) nászi kosztümje: pöttyös alsónadrágban, lyukacsos atlétatrikóban és strandpapucsban érkezik nőszülni.

Két – korlátozott környezetéhez képest – öntörvényű fiatal egymásra találásáról szólna tehát az előadás, azonban ezt a történetet Kovács Vanda és Hevér Gábor nem tudja meggyőzően ábrázolni. Mindkettőjükből hiányzik az az erő, amely markánsan kiemelné alakjukat a többiek közül. Kata a Petruchióval való első feszes dialógust kivéve gyengének és gyámoltalannak tűnik akkor is, amikor elkeseredetten, összeszorított szájjal néz maga elé. Petruchio inkább hetyke, mint félelmetes, még egy kicsit ijedt is, mikor Baptista házában a Katával való első találkozásra készül.

Ezáltal azonban úgy tűnik, minden további zabolázási trükkje csupán a Nőtől való félelmének túllkompenzálása. Az utolsó nagy játszma (miközben Bianca esküvőjére utaznak) már tét nélkül zajlik: Kata engedelmesen szajkózza a nyilvánvaló képtelenségeket az önelégült Petruchio után. A szituációban rejlő szikár kegyetlenséget elmossa a lassan előkúszó édeskés idill: Kata és Petruchio békésen ringatóznak a színpad fölött köteleken lógó színházi zsöllyékben.

SHAKESPEARE: A MAKRANCOS HÖLGY (Miskolci Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Nádasdy Ádám. DÍSZLET: Zeke Edit. JELMEZ: Federits Zsófia. DRAMATURG: Hársing Hilda. KOREOGRÁFUS: Kozma Attila. RENDEZŐ: Benedek Miklós.

SZEREPLŐK: Földi László, Kovács Vanda, Hevér Gábor, Fandl Ferenc, Kiss László, Borombovits Ágnes e. h., Bösze György, Karalyos Gábor e. h., Kasvinszki Attila e. h., Szantter Dávid e. h., Chajnóczki Balázs, Kulcsár Imre, Csapó János, Tari Teri, Horváth László, Lukács Gábor, Kriston Szabolcs, Latabár Árpád, Sztás Barbara.



Schiller Kata felvétele

Varga Zoltán ((Fernando) és Ónodi Eszter (Stella)

szik, attraktív fesztávú dialogizáló duókat, érzelemrengető szoborcsoporthozatokat képezve. Nagy Ervin (Postakocsis) csak pár másodpercet, Tóth Attila (Karl) csak néhány percet tölt a színpadon; ennyi is elég, hogy az előbbinek a hangossága, utóbbinak a nesztelensége elárulja – Fernando tépelődésének aláfestésére –: dugni jó, ha van kit. Elek Ferenc színházi szerepkettőző leleménnyel Stella inasaként és Fernando inasaként is fellép, belezöldülve a méregbe, amiért mások általában dugnak. Tóth Zoltán

Tisztartójának a családi tűzhely és a hűség eszméje melletti prédikálás jut („egy tömbből faragott szálfa”), Tóth Anitának (Annchen) a kapcsolati bonyodalmakban tanúsított gyermeki vakság, melyet örökösen lehuny szemé világatlanságával – elromlott alvóbabá – és folyondárszerű, rágató kapaszkodásaival groteszkül fejez ki. Rezes Judit (Lucie) nem naiva, inkább rezonőr, talán azért is, mert az éteri Fernando őt is megdugná, ha ki nem derülne, hogy Lucie a lánya.

Csákányi Eszter (Cäcilie) tévedhetetlen kultúrájú főnővéri karakterizálással, Ónodi Eszter (Stella) a zilált hajú teleregényes téboly kontinuitásával készíti elő, hogy a női keblekre megtérő nagybetűs Férfi bennük – a feleségben, illetve a szeretőben – anyja helyett anyát és gyermeke helyett gyermeket találjon. Az előadás „csillaga” szükségképp Varga Zoltán (Fernando). Szárazsámpontól őszbe csavarodva verklizi a „Stella! Én Stellám!” megszólításokat (Goethénél az adott helyen ez csak egyszer hangzik el, tehát nem is húzni, hanem toldani kellett őt), áriázza a „Hadd igyam a te édes leheletedet, mely nélkül az ég minden levegője üres volt”-szerű tirádákat, variálja teljes beleéléssel azt a két és fél mesterségbeli fogást, amellyel ő és színésztársai a redukált világ méltányolható és élvezhető, az ürességgel telített szolid teljességet létrehozzák.

JOHANN WOLFGANG GOETHE: STELLA (Katona József Színház, Kamra)

FORDÍTOTTA: Görgey Gábor. DÍSZLET: Khell Csörsz m. v. JELMEZ: Velich Rita m. v. DRAMATURG: Eörsi István m. v. ZENE: Sárosi László. RENDEZŐ: Lukács Andor.

SZEREPLŐK: Ónodi Eszter, Csákányi Eszter, Varga Zoltán, Rezes Judit, Illés Györgyi m. v., Tóth Zoltán, Tóth Anita, Elek Ferenc, Nagy Ervin, Tóth Attila e. h.

STUBER ANDREA

Ajánlott levél

■ SULTZ SÁNDOR: UTAZÁS BOZENBA ■

Sultz Sándornak nagyjából egy tucat színdarabjával lehetett találkozni az elmúlt tizenöt évben. A most negyvenhét éves írónak volt ősbemutatója Pesten és Budán, Szolnokon és Egerben, Pécsen, Nyíregyházán, Veszprémben, Békéscsabán. (Második premierig eddig még nem jutottak el a művei.) Én történetesen mindegyik Sultz-darabot láttam színpadon. Egyikre sem emlékszem. Kínos felismerés ez nekem. Meg is próbálom a felelősséget áthárítani a szerzőre, akit a korábbi kritikák általában ügyesnek és jó tollúnak, ámde semmitmondónak minősítettek. (Nem tudom, sikerült-e a háritás.)

Valószínűleg az *Utazás Bozenba* című Sultz-munka is be fog sorolni a megnézett és meg nem ragadt művek közé. De evvel egyáltalán nem azt akarom mondani, hogy nem érdemes elmenni rá a Merlinbe, sőt. Aki jegyet vált e kis színház még kisebb színházába (Kamaraterem), az egy rövid, kellemes estét tölthet el ott Jordán Tamás társaságában. Az apropó Gozsdu Elek és Weisz Anna levelezése, mely alapját képezi emez irodalmi dokumentumjátékokának. Itt jegyzem meg – mert most persze büntudatosan belevettem magam az életműbe –, hogy Sultz eleinte abszurdoidokat

írt (például *A hatyú halála* vagy az *Öljük meg Józsit!*), majd rendszerváltási svunggal papírra vetett, tragikomédiának nevezett realistaszerű drámákkal állt elő (például *És a hősök hazatérnek* vagy a *Romantika*), az utóbbi években viszont amolyan „félönálló”, leginkább irodalmi művek vagy irodalomtörténeti adalékok által ihletett darabok kerülnek ki a keze alól (például a Molière *Don Juanját* folytató *Mindörökké minék?*, a *Három nővérnek* utána lövő *A medve* vagy most a Gozsdu-sztori, illetve a szintén levelezésalapú, Szendrey Júliát megidéző *Az aranyvirág* – ezek közül most először kerül színre az egyik.)

Gozsdu Elek királyi ügyész és erdélyi író ötvenhét éves korában séta közben látott meg egy huszonegy éves fiatalasszonyt, akihez odament és bemutatkozott. Ezután nyilván sürgősen távozott, hogy mielőbb elkezdhesse leveleket írni neki. Kilenc év alatt ötszázötvenkét alkalommal mozgósították a postát ők ketten. Lehet mondani, hogy Weisz Anna nyert: négyszer annyi irományt kapott ugyanis, mint amennyit küldött. Sultz műve az írásos búcsú után három évvel s halála előtt egy évvel állítja elének Gozsdut, hogy megfogalmazza a nem létező ötszázötvenharmadik levelet. Ebben az idős, beteg író egyrészt visszakéri az Annának kölcsönadott könyveit, másrészt emlékezik, bölcselkedik, ítélkezik, nyafog és önsajnál.

Pirosas színben játszó, belakott szoba táru elénk a Merlin Kamaratermében. A tájkép a falon pont ott lóg, ahová akasztani kell: a felső keret a szekrény tetejének vonalához igazodik. A családi fotó lejjebb került, nyilván mert Gozsduné gondoskodott arról, hogy tőle elhidegült férje az ágyban fekvé jól rálásson a képre. Az ágynak helyet adó dobogó szélén keskeny faoszlop magasodik, az

ZAPPE LÁSZLÓ

Az alkohol nemesít

■ ÁCS JÁNOS: MENNYEI HÍD ■

A közhiedelemmel és a közmondással ellentétben az derül ki a győri Kísfaludy Teremben (a színház negyedik emeleti próbatermében), hogy az alkohol jót tesz a jellemnek. Rendszeres, alapos fogyasztása éppen hogy nem szétrombolja a személyiséget, hanem a legjobbat hozza ki belőle.

Ács Jánosnak persze a *Mennyei híd* megírásával és megrendezésével aligha ez volt a szándéka, amikor Thornton Wilder regényét, a *Szent Lajos király hídját* színpadra állította. Drámai sorsok a műfaji megjelölés, és csak részben az átirat hibája (vagy éppen érdeme), hogy az előadásban igazából egyetlen drámai sors jelenik meg: az alkoholista márkinéé, aki Mme de Sévigné-től kölcsönzött leveleket ír Limából Madridban élő lányának. Az átirat és a színpadra állítás célja az lehetett, hogy felmutassa az összefonódó sorsoknak és pusztulásuknak költői értelmetlenségét.

Gyöngyössy Katalin (Montemayor márkiné)
és Balsai Mónika (Pepita)

Benda Iván felvétele





Pezzetta Umberto felvétele

Egri Márta (Gozsduné) és Jordán Tamás (Gozsdu Elek)

oszlopfő tulipánfaragása a falikárpit virágmintáját nagyítja ki. Az oszlop derekán zsinór tekeredik, melynek az előadásban funkciója nincs, de titka és története bizonyára van. Hiszen ez a helyiség láthatólag-hihetőleg otthona a Jordán Tamás-forma Gozsdu Eleknek, és ő nyilván tudja, milyen emlék miatt őrzi azt a csinos spárgát. Néma ottlétünk ideje alatt ketten járogatnak be az írőhoz: a Koleszár Bazil Péter által kedvesen böszmére vett szolgálta és az Egri Márta alakításában kellően kiszáradtnak és megsavanyodottnak látszó áldozatos feleség. Zömmel azonban magára marad Jordán a gondolataival és a hangosan írt levelével. Elzsémbel nekünk ez a kócos hajú, borostás képű ember, akinek arcán a férfidurc a férfibájjal keveredik. A szeme olyan, mintha lumpolt volna, a száját pedig alig nyitogatja, úgy dől belőle a szó egy bő órán át. Felpanaszolja Anna érdemtelenységét, a viszony viszontagságait, a szerelemérzés viszonzhatatlanságát és ezt az egész, elhibázott, férfi+nő alapú konstrukciót.

Nekem úgy tetszik, hogy az előttünk megmutatkozó Gozsdu Elek nem igazán szeretni való alak. Ezért is kell olyan nagyon szeretni való színésznek játszania, mint amilyen Jordán Tamás.

SULTZ SÁNDOR: UTAZÁS BOZENBA (Merlin Színház)

DRAMATURG: Radnóti Zsuzsa. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Huszthy Edit. **A RENDEZÉS AZ ALKOTÓK KÖZÖS MUNKÁJA.**

SZEREPLŐK: Jordán Tamás, Egri Márta, Koleszár Bazil Péter.

Hogy nem valósul meg igazán az a költői polifónia, az a komplikált összhangzat, amit a szerző-rendező vélhetően megcélzott, az döntően a két főszereplőn múlik, de bizonyára magán az átiraton is. Valójában ugyanis két drámai sors köré szerveződnek az események, a többiek, függetlenül attól, hogy áldozatul esnek-e a híd összeomlásának, vagy sem, csak mellékszereplők. Az epizódokból szövődő történet középpontjában az ünnepezt színésznő és a márkiné áll, igazi drámai összecsapás is csak közöttük jön létre. A cselekmény szerint a szeszélyes komédiásasszony sorsa lehetne az érdekesebb. Ünnepezt díva, akinek a lábánál hever az alkirálytól a színházban segédkező, saját titkos nyelvét beszélő kamasz testvérpárig mindenki, beleértve természetesen a városi tömeget is. Némi okkal valóságos politikai tényezőnek is képzelheti magát. Gyermek van az alkirálytól, s miközben mindenféle kegyet csikar ki tőle, éppen egy torreáddal flörtöl, de a két kamasztól sem idegenkedik éppen. Veszélyes játékokat űz, talán éppen azért, hogy folyamatosan gerjessze, fönntartsa maga körül a feszültséget. Malek Andreának sikerül ázott verébbé koptatnia ezt a színes egyéniséget. Bizonyára próbálja kerülni a Carmen-kliséket, az évszázados manírokat, amelyek ezt a szeszélyes-szenvedélyes nőtipust kísérik. Mindössze addig jut azonban, hogy a manírokat letompítva állítja elő, helyettük más megoldásokat, az asszony érzelmi világába, a jellem vállalásának tragikus mélységeibe világító eszközöket nem talál.

A márkiné története viszont annyiból áll, hogy bánatában-magányában folyamatosan iszik, kivéve azt az egy hetet félévente, amikor lányának a maga aprólékos beszámolóit írja. Szeretné, ha szeretnék, ezért kér egy lányt a zárdából. S a színésznőnek, amikor az egy félreérthetetlen kupléval megsérti, megbocsát. Vagy olyan részeg volt, hogy észre sem vette a sértést? Gyöngyössy Katalin nagyon komplikált, titokzatos jellemet, gazdag érzelmi vilá-

got ábrázol. A márkinével ugyan a szó köznapi értelmében szinte semmi nem történik, csak éppen egyvégtében egyensúlyoz bölcsesség és öntudatlanság, szellemi-lelki gazdagság és tökéletes üresség, lét és nemlét határán. Minden szava és minden mozdulata hatalmas harc önmagával, a szó fizikai értelmében is, hogy egyáltalán talpon maradjon (ami különben a díszlet komplikált lépcsőzetén néha már-már akrobatikus teljesítményt igényel), és hogy legyőzze rosszabbik énjét, amely elől a lánya egy másik föld-részre menekült. A hidomlás áldozatainak sorsa közül így valójában az övé az igazán tragikus. Akkor éri a halál, amikor úgy érezheti, sikerült megszerettetnie magát az intézetből hozzá rendelt lánnyal.

Az előadás egyéb részletszépségeiben is bővelkedik. Szép egyik-másik ülőalkalmatosság, és szépek a ruhák, amelyek Gyarmathy Ágnes tervei szerint idézik fel a dél-amerikai barokk világot. Meggyőző néhány színész is: Baranyai Ibolya a különös, mert hivatását komolyan vevő apácafőnöknő, Áts Gyula a nyelvészetért rajongó érsek, Tóth Tahi Máté az elhivatott színész-pedagógus, Maszlay István a kissé kényszeredetten uralkodó alkirály, Balsai Mónika a márkinének kikölcöszölt novícia szerepében.

ÁCS JÁNOS: MENNYEI HÍD (Győri Nemzeti Színház)

Mérimée, Offenbach, Mme de Sévigné és Thornton Wilder műveiből vett motívumok alapján.

DÍSZLET: Csanádi Judit. **JELMEZ:** Gyarmathy Ágnes. **ZENE:** Kamondy Ágnes. **RENDEZŐ:** Ács János.

SZEREPLŐK: Gyöngyössy Katalin, Malek Andrea m. v., Maszlay István, Baranyai Ibolya, Tóth Tahi Máté, Balsai Mónika, Fésűs Tamás, Áts Gyula, Katona Imre m. v., Szabó Gergely m. v., Bede Fazekas Máté.

SZÁNTÓ JUDIT

Ionesco őse

■ FEYDEAU: A BALEK ■

Amióta az utóbbi évtizedekben Magyarországon Feydeau ismét divatba jött, azóta vártam azt az előadást, amely majd rehabilitálja a kritikákban bulvárszerzőként lekezelt író, és bebizonyítja, miért tartják a franciák nemzeti klasszikusnak és ezen belül az abszurd színház előfutárának. A honi kritikusok lehetnek volna élesebb szeműek is, de mentségükre szolgáljon az a lélektani realizmussal alábélelt, langyos, általános vigjátéki stíl, amelybe színházaink a szerzőt öltöztették. Rendezők és színészek beidegzett módon jellemekben és szituációkban gondolkodtak, soha nem mozgásban és ritmusban, és nem akarták és/vagy nem tudták észrevenni azt az eszelős, mániákus, minden racionalitást megcsúfoló, egymás mellett a levegőbe beszélő, önmagán kívül a világból mit sem érzékelő, mechanikusan rángó-handabandázó tenyészetet, amely Feydeau műveiben a káoszba, a semmibe, a megindokolhatatlanba – egyszerűen az abszurditásba vágatják.



Greifenstein János (Vatelin) és Kis Bernadett (Maggý)

Az elmúlt évben aztán megkaptam álmaim Feydeau-ját – mégpedig az Új Színház Vidnyánszky Attila rendezte *Bolha a fülbe*-előadásában, amelyet operai kísérezzenekhez igazítva valóban a mesterien megszervezett démoni káosz jellemzett; az ensemble-jelenetek, amelyekre ez a darab módot ad, a maguk nemében tökéletesek voltak. Kár, hogy szereplői cserbenhagyták a rendezőt; az egy Trill Zsolt, – úgy is mint „outsider” – kivételével nehézkes pöszmötölésükkel, humortalanságukkal, rossz értelmű rutinjukkal megakasztották a kerek bolondító forgását. (Igaz, egy ilyen előadásba beilleszkedni kivételes mesterségbeli tudást és nagyon erős, cifrá-

zásra, árnyalásra nem szoruló jelenléte igényel.) Ritkán érvényesült ilyen képlet-szerű tisztasággal a Kritikus-díj két kategóriája: a legjobb rendezés és a legjobb előadás közti különbség.

Jordán Tamás merlinbeli Feydeau-rendezése, *A balek* a hagyomány és a „Vidnyánszky-kánon” között áll, bár nem félúton – az utóbbihoz feltétlenül közelebb van. (Emlékeim szerint hasonló pozíciót foglalt el annak idején a kaposvári, *Tökfilkó* címen szervírozott előadás is.) Vagyis bomlott karusszal helyett tisztességes bohózat (és nem generálszósszal semlegesített vigjáték): jó ritmusú, friss, szellemes, jókedvű és lelkiismeretesen komoly-

talan. Jordán – a koreográfiát alkotó és betanító Horgas Ádámmal együttműködve – mozgásba transzponálja a helyzeteket, de a darab zártabb szerkezetének megfelelően (egyébként Feydeau egyik legvirtuózabban felépített művéről van szó) ensemble-kompozíciók helyett – ilyenre csak a második felvonás végén adódik alkalom – inkább remek *pas de deux*-ket és *pas de trois*-kat dolgoz ki, amelyek nagyrészt a jellemábrázolás feladatát is átveszik; a rendezés még a mimikára is többet bíz, mint a dialógusok átélt tolmácsolására.

Ebben a stílusban minden elmegy (persze a „minden” a művészi fegyelemnek és tudatosságnak van alávetve) – a szobalány átpakolás címén lehúzhatja a szoba lakójáról a ruhát, az ezredorvos süket, ámde nem vak hitvese jelenlétében teperheti az ágyra a szobacucst, a londoni vendég hölgy, amikor ágyában idegen urat talál, felmászhat az ágy mennyezetére, s az ifjú szerelmes szíve hölgyéhez rohanva diszkrétan beleshet alsónadrágjába. Szellemesek Horgas Péter díszletei is: felvonásonként minden vagy fehér, vagy piros, vagy kék (kék még a cigaretta, a *Le Monde*, a tálban lévő gyümölcs s az inas bevásárlókosara is) – jó francia avagy jó abszurd modorban.

A fiatal színészeknek nincs terhükre az érett s ezért minden rutinnal megkent személyiség; mozgékonyak, elevenek, frissek, kedvesek, s olyik még kikerekít egy olyan *tipo* fissót is, amelyik az első perctől elhitei magát, s aztán jellemábrázolással már nem kell bajlódnia. (Az eddigiekből talán kitetszett, hogy ezt adott esetben dicsegetnek gondolom.) Ilyen Bognár Anna (Lucienne), Helyes Annamária (Pinchard-né), Schmied Zoltán (Pontagnac) és főleg Orosz Róbert (Rédillon); Mike Kelly (Soldignac) pedig első jelenésekor egészen pompás mimikai bohóctréfát ad elő. Az általam látott előadáson Vatin szerezébe Greifenstein János helyett Jordán Tamás ugrott be; természetesen hibátlan anyagismerettel és lezser eleganciával skálázott fiatal alumnusai között.

GEORGES FEYDEAU: A BALEK (Merlin Színház Atlantis Társulata)

FORDÍTOTTA: Czímer József. ZENE: Horgas Ádám. DÍSZLET: Horgas Péter. JELMEZ: Huszti Edit. KOREOGRÁFIA: Horgas Ádám. RENDEZŐ: Jordán Tamás.

SZEREPLŐK: Schmied Zoltán, Greifenstein János, Orosz Róbert, Mike Kelly, Horváth Ákos, Koleszár Bazil Péter, Vass Szilárd, Inotay Ákos, Bognár Anna, Sebesi Janka, Kis Bernadett, Helyes Annamária, Berki Mónika, Horváth Veronika.

„Mindennem a színház, de nem mindenáron”

■ BESZÉLGETÉS TÓTH ILDIKÓVAL ■

– Láttam a *Filmszemlén* Dettre Gábor *Felhő a Gangesz felett* című filmjét. A filmbeli lány meséje a gyerekkoráról, Kaposvárról, a katonatiszt papáról akár a te történeted is lehetne.

– Részben tényleg az. Sokat beszélgettünk Gáborral, mielőtt elkezdtünk forgatni – arról is, hogy honnan jöttem. Nyilván nem véletlenül választott engem és TERNYÁK ZOLIT a két főszerepre, és fontosnak tartotta, hogy minél több kapaszkodó legyen a szerepünkhöz az életből – végül is a színésznek a legjobb anyaga mégiscsak ön maga. Az apukám valóban katonatiszt volt. Ide-oda helyezgették, úgyhogy egymást követően három helyen laktunk: Hatvanban, Székesfehérváron és Marcaliban.

– Nem viselt meg a sok költözés, utazgatás?

– Nem az volt a baj, hogy sokszor, hanem hogy nem mindig a legjobbkor költöztünk. Például amikor Fehérvárról Marcaliba mentünk, nyolcéves voltam, tehát két éve kezdtem általános iskolába járni – ezt a kemény váltást meg is sínylettem. Nyilván ennek az életformának is köszönhető, hogy egy kicsit befelé forduló ember lettem, abból a szempontból viszont, hogy merre fordult az életem, minden költözés meghatározó és fontos élményem. Ha Hatvanban vagy Fehérváron maradtunk volna, nem biztos, hogy most színész lennék.

1980 és 84 között jártam gimnáziumba, Marcaliban, és minden évben bérletünk volt a kaposvári színházba, ami azt jelenti, hogy négy év alatt húsz előadást láttam. Ez éppen az az időszak, amit kaposvári legendaként emlegetünk – a kaposvári színház fénykora. Már akkor is színész akartam lenni, amikor elkezdtünk Kaposvárra járni, de attól, hogy ott jó színházat, jó előadásokat láttam, még erősebb lett bennem a vágy, hogy én is ezt csináljam. Mivel más színházat nem láttam, nem volt összehasonlítási alapom, úgyhogy nem is tudtam, hogy amit látok, az mennyire jó, csak azt tudtam, hogy iszonyúan tetszik – elsősorban a miatt az érzés miatt, amit az



előadások kiváltottak belőlem. Sokszor azzal a biztos tudattal jöttem ki a színházból, hogy ahogy eddig éltem, az rossz, és holnaptól mindent másképp csinállok. Ez tartott egy hétig, kettőig, és biztos, hogy valamit mindig megváltoztatott bennem, minden előadás felforgatta a kis belső éle-

temet, átformálta a gondolkodásomat. Ma is azt gondolom, hogy a színház egyik alapvető, leglényegesebb „feladata”, hogy így hasson a nézőre. Lehet, hogy ez rettentő romantikusnak hangzik a mai világban – mindegy: én ennek az okozója akartam lenni.



– És mikor derült ki, hogy...

– ...hogy képeséges vagyok rá? Nem tudom. Harmadszorra vettek fel a Főiskolára. Fogalmam sincs, mi táplálta bennem ezt a vak hitet, hogy biztosan ezt kell csinálnom. Nem tudom megmagyarázni. Talán mindazt, ami gyerekkoromban hiányzott belőlem, így tudom kifejezni, a vágyaimat így tudom megélni. Talán felül akartam kerekedni a gyávaságomon, le akartam győzni a félelmeimet. Ha nem színész lennék, biztos, hogy bizonyos dolgok akkor is nagyon erősen foglalkoztatnának, sok mindenre rákérdeznék, de színészként ezeket a kérdéseket mindennap fel kell tennem, újra kell válaszolnom, újra kell fogalmaznom, újra kell értelmezniem.

Végérvényesen egyébként sohasem derült ki a számomra, hogy alkalmas vagyok-e erre a pályára. Azt hiszem, sosem kezdtem még úgy darabot próbálni, hogy ne gondoltam volna komolyan és mélyen, hogy kész, itt most vége. Ez olyankor van, amikor egy szál új gondolat sem jut eszembe, semmi, ami inspirálna. Persze ez elmúlik, és amikor elkezdek dolgozni, már egyáltalán nem gondolkozom ilyesmin – akkor már csak a megoldandó feladat fontos, és olyan nincs, hogy nem lehet. Jól vagy rosszul, de meg kell csinálnom.

– Olyan nem fordult elő, hogy egy szerepet nem tudtál „megcsinálni”?

– De előfordult. A *Don Juan* Elvirája például nem nagyon sikerült. Megoldatlan, örök probléma marad a számomra, még most is görcsbe rándul a gyomrom, ha eszembe jut.

– A te hibád, hogy nem sikerült?

– Csakis az enyém, és az, hogy nem lett belőle nagyobb baj, annak köszönhető, hogy Székely Gábor elképesztő toleranciával, türelemmel kezelte, és a többiek is vigyáztak rám. Éreztem, hogy tudják: valami nincs rendben velem. Ennek semmi „külső” oka nem volt, nem történtek családi tragédiák, nem voltam magánéleti válságban, egyszerűen csak az a jófajta, kreatív állapot hiányzott belőlem, ami elengedhetetlenül szükséges a színház-csináláshoz. Nem voltam elég nyitott ahhoz, hogy bármit is befogadjak, túlságosan hamar lezártam az utakat. Teljesen normális, ha a próbafolyamaton belül vannak ilyen napok, esetleg periódusok, az viszont nem, ha az egész próbaidőszakon keresztül nem tudok kimozdulni ebből az állapotból. Mindenben elbizonytalanodtam. Akkor gondolkodtam a legkomolyabban azon, hogy nem kéne a színészetet tovább csinálnom, de azt hiszem, nagyon megbántam volna, ha feladom. Az sokkal nagyobb kudarc lett volna.

– Az *Ivanovban* már jobban dolgoztatok együtt Székely Gáborral?

– Igen, de ahhoz, hogy termékenyebb munkakapcsolatba tudjunk kerülni egymással, több évnek kellett volna eltelnie – ettől viszont meg lettünk fosztva. Amit ő tud, és amit ebből közölni képes, az valami egészen kivételes és fantasztikus. Az is elképesztő, amit követel. És ha az ember éppen nincs nyitottabb és jobb állapotban, nem biztos, hogy meg tud felelni az elvárásainak, és biztos, hogy nem tud vele haladni. Az *Ivanovban* már tudtam: akkor már aktívabban próbáltam, kibújtam a csigaházamból. De azt

gondolom, hogy fontosak ezek a kisebb-nagyobb belső állomások. A mélyrepülések is. Kell egy-egy gödör, hogy az ember ki tudjon belőle repülni, és el tudjon kezdeni egy új korszakot. Azt is tudom, hogy lesz még ilyen – ez szinte törvényszerű.

– *Mennyiben különbözik a Don Juan utáni korszakod az előzőtől?*

– Talán tisztábban, letisztultabban, egyszerűbb eszközökkel játszom azóta. Sokkal jobban bízom abban, hogy mindenféle hókuszpókusz és attrakció nélkül is lehet valamit következetesen képviselni a színpadon. Viszont végképp eltűnt belőlem a kezdeti bátorság, a – tudatlanságból is fakadó – pofátlan magabiztosság. Sokkal tapogatózóbb lettem, gyámoltalanabb, szemérmesebb – gyávább, ha úgy tetszik.

– *Meglep, amit mondasz, mert úgy hallottam, hogy mindig hatalmas erőbedobással, „százszázalékosan” próbálsz, míg mások gyakran a főpróbáig sem hajlandók magukból kihozni a maximumot.*

– Már tíz évvel ezelőtt, a Radnóti is mondták, hogy teljes gözzel próbálok, de én ezt belülről egészen másként élem meg: úgy érzem, hogy eleinte csak keveset tudok mutatni, hosszú ideig tapogatózom. Lehet, hogy ez kívülről nem látszik, mert persze mindig le akarom győzni a határozatlanságomat. Pedig gyakran megesik, hogy valamit már pontosan érzek, de még nincs elég bátorságom megmutatni. Az igaz viszont, hogy egyre magabiztosabban képviselek egy-egy gondolatot – ha eljutok odáig, hogy merjem képviselni. Viszont elképzelhetetlen, hogy ne próbáljam meg maximálisan kifejezni azt, amit már tudok. Másképp szerintem nem érdemes próbálni, mert enélkül nagyon nehéz előrelépni: ha a partnereimnek nincs mire reagálniuk, elvesz egy csomó lehetőség, ötlet.

– *És ha a partnereid nem veszik ennyire komolyan a próbákat?*

– Épp a gyávaságom és szemérmességem miatt végtelen tolerancia van bennem a kollégáim iránt, és tényleg csak a végső kétségbeesés pillanatában jut eszembe bárkin is számon kérni, hogy miért nem próbál jól, miért nem próbál „rendesen”. Ha a rosszul próbálás kedvtelenséget takar, akkor – azt gondolom – „szakmailag kötelező” kedvet csinálni magunknak. Ez a munkánk. Ugyanúgy, ahogy a postán lebélyegzünk és feladunk tíz levelet. Szerencsére eddig mindig olyan ideális helyzetben próbáltam, hogy azok, akikkel dolgoztam, valóban kíváncsiak voltak rám, én is kíváncsi voltam rájuk, és nagyon szeretjük a darabot. Kivételes pillanatokat is kaptam a partnereimtől – olyan ritka, isteni pillanatokat, amikor valami fantasztikus dolog történik velem vagy velem, vagy mindkettőnkkel. Pontosan felismerjük ezeket a pillanatokat, de nem szoktunk róluk beszélni, nem is kell. Ezek a mi kis magántitkaink. Természetesen a próbán eszünkbe juthatnak valamiről egymásnak teljesen ellentmondó dolgok is, másfajta igazságok, de ez nem baj, csak az a fontos, hogy ne rossz kompromisszum, hanem szilárd közmegegyezés szülessen abban, hogy mi az az egymondatnyi gondolat, amelyet az előadással mindannyian ki akarunk fejezni, amelyet teljes egészében képviselni tudunk.

– *Emiatt fontos, hogy bízzál a rendeződben?*

– Fontos, hogy az ízléskülönbségeket, a különböző igazságokat valaki összeszervezze. Szerencsére sosem kerültem még olyan helyzetbe, hogy meg kellett volna erőszakolnom a saját gondolataimat, érzéseimet egy szereppel, gesztussal, bármivel kapcsolatban. De a rendezővel való együttgondolkodás akkor is nagyon fontos, amikor a szégyenlősségünk vagy egyszerűen csak a butaságunk miatt elbizonytalanodunk – szükségünk van arra, hogy kívülről valaki megmondja: márpedig ez jó vagy nem jó.

– *És ha nem kapsz ilyenfajta segítséget?*

– Valló Péter mondta, hogy a színésznek „önrendeznie” is tudni kell.

– *És ha azért kapsz teljes szabadságot, mert a rendező mindentől elájul, amit csinálsz?*

– Ilyen helyzetben sem voltam még, de az is rossz lenne. Állandó tömjénezésben nem lehet élni. Olyan előfordult már, hogy kevesebb instrukciót kaptam a próbákon, de ez csak annak a jele volt, hogy jó úton haladok, és nincs baj azzal, amit csinálok.

– *Novák Eszterrel dolgozol a legtöbbet, az utóbbi években rendezett előadásai közül szinte mindegyikben benne voltál.*

– Csak a miskolci *Kasimir és Karoliné*-ban és a marosvásárhelyi előadásaiban nem. Nagyon tetszik az, ahogy a világban meg a színházban működik – azt gondolom, komoly színvonalat képvisel az előadásaival. Fontosnak tartom mindazt, amiről az előadásaiban gondolkodik, amit a világból kiválaszt, és azt is, hogy miért tartja ezeket érdekesnek, miért gondolja, hogy kell róluk beszélni. Ebben és sok másban is megegyezik az ízlésünk, az érdeklődésünk. Éppen azért, mert ennyire egyformán gondolkozunk, fontos a számomra, hogy vele dolgozzam, és talán neki is fontos, hogy én is benne legyek az előadásaiban. Csodálatos barátságba keveredtünk egymással, és azt hiszem, a történetünkben elsősorban ez a meghatározó. Még a közös munkánál is sokkal fontosabb. De persze elválaszthatatlan egymástól a kettő. A *Csongor és Tündével* kezdődött (itt nemcsak az Eszterrel, hanem a Csomós Marival való találkozást is nagy ajándékként éltem meg), aztán jött a *Patika*, a *Várnász*, a *Tréfa*, *satíra...* című Grabbedarab, aztán a *Tótféri* és a *Világvevő* a Bárkán, most pedig a *Nick Carter* Tatabányán.

– *Honnan ismert Székely Gábor? Hogyhogy meghívott az Új Színházba?*

– Nem tudom, hogy miben látott. A Főiskolán Szinetár Miklós osztályába jártam, amely párhuzamos osztály volt a Székely–Zsámbéki-félével. Én persze ismertem Székelyt – mint a szó legpozitívabb értelmében vett „főmogult”; láttam rendezéseit a Katonában, amelyek ugyanazt az élményt jelentették, mint annak idején a kaposvári előadások. Nagyszerű dolognak éreztem, hogy eszébe jutottam, és egyáltalán nem volt kérdés, hogy átszereződjem-e a színházába.

– *Pedig a Radnótiban is jó helyzetben voltál, szinte csak főszerepeket játszottál.*

– Ott a *Képzelt beteg* Angelikájával debütáltam 1990-ben, és attól kezdve valóban minden évben megkínáltak néhány nagyszerű feladattal. A Főiskola harmadik és negyedik évével együtt hat évet töltöttem ott. Ketten szerződünk oda az osztályunkból: Széles Laci meg én; nem sokkal előttünk László Zsolt, Görög Laci, Kerekes Éva, egy kicsit később Nagy-Kálóczy Eszter és Csankó Zoli, és azt hiszem, egyikünknek sem volt oka panaszra. Mindenki játszott főszerepeket is, senkit sem hanyagoltak el; minden kerek és szép volt, de egyszer csak úgy éreztük, megáll körülöttünk a levegő. Nem történt semmi váratlan, semmi botrányos, csak megszokottá vált, hogy minden szép és jó – nem csinálunk forradalmat az előadásainkkal, de szépen, magas színvonalon teljesítünk – az értékelésekből legalábbis így tűnt –, kiváló és az adott pillanatban fontos darabokat játszunk, mégis... nekem ez kevés lett. Inkább ne legyen minden ilyen tökéletes, de történjen valami. Lehesse megint harcolni, küzdeni valamiért, forradalmat csinálni, megváltani a világot... Amikor Székely Gábor felhívott, már egy éve azon gondolkodtam, hogy el kellene mennem a Radnótiból, hogy tovább tudjak lépni.

– *Az Új Színházban még inkább „főszínesz” lettél...*

– Nem tudom, hogy főszínesz lettem-e – az biztos, hogy számítottak rám, de az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a harmadik évad végén úgy éreztem, kevésbé foglalkoztatnak, mint ahogy szeretném. Akkor összel mutattuk be a *Hamletet*, amelyben Opheliát játszottam, és csak az évad legvégén kezdtük el próbálni a *Tréfa*, *satíráját* Novák Eszterrel. Az is megfordult a fejemben, hogy elmegyek a színházról, ha ennyire nincs rám szükség – úgy éreztem, légüres térbe kerültem. Ma már látom, túlságosan türel-



metlenül reagáltam a helyzetre, ráadásul a türelmetlenségem csak elmélyítette bennem azt az érzést, hogy megrekedtem, és nem tudok továbblépni a saját utamon. Ez persze nagyon fájt volna, mert – bár lehet, hogy a szerződés csak egy évre szól – volt egy titkos közmegegyezés a társulatban, hogy hosszabb távra tervezzük az „együttélést”, a közös munkát. Egyébként nyilván nem véletlenül alakult így számomra az az évad. Egy huszonöt fős társulatban elég nehéz minden színész igényeit kielégíteni, de tudom, hogy az Új Színházban erre törekedtek. Székely Gábor, Novák Eszer, Hargitai Iván és Ács János számára is fontos szempont volt, hogy minden színész kapjon olyan feladatot is, aminek örül. Csak – gondolom – érezték, hogy én éppen hullámvölgyben vagyok, és nem szerencsés, ha olyan feladatokat adnak, amilyenekkel a jobb periódusaimban nyugodtan „megterhelhetnek”. Aztán a negyedik évad elején jött az *Az üvegcsipő* – azt megcáfolandó, hogy nincs rám szükség. Kaptam volna egy másik szép feladatot is, de ebből nem lett semmi, mert Székely Gábort menesztették.

– Azért nem szerződöttél más társulathoz, mert nem hívtak?

– Egyszerűen így alakult... Az Új Színházban semmiképpen sem akartam maradni, hiszen én Székely Gáborhoz és az ő csapatához szerződtem. Felkérés máshonnan nem érkezett, bár talán nem tudták, hogy szabad lettem, mert egyáltalán nem híreszteltem, hogy eljöttem az Új Színházból. Nem jelentkeztem sehova. Nagyon dilettáns módon hagytam, hadd történjen, amit az élet hoz. Így lettem szabadúszó.

– Ha most hívnának, mennél?

– Biztosan attól is függ, hogy hova hívnának, mindenesetre rettenetesen vágyom társulat után. A negyedik évadot töltöttem szabadúszóként. Az első egy-két évet még izgalmas kalandként éltem meg – akkor is, amikor úgy kezdtem az évadot, hogy egyetlen felkérést sem kaptam. Kicsit vártam, és szeptemberben érkezett egy színházi felkérés, aztán megcsináltuk az évek óta húzódó Dettre-filmet. Ez az évad például nagyon sok felkéréssel indult. Akkor jó szabadúszónak lenni, ha kedvedre való feladat talál meg: el tudod vállalni, szívvel-lélekkel tudod csinálni. Csakhogy az is előfordul, hogy jön egy felkérés, amit szívesen csinálsz, de két hét múlva jön egy másik, amit még szívesebben csinálnál, mert azt valami miatt fontosabbnak tartod – de már nem visszakozhatsz. A szabadúszás másik hátránya, hogy a feladatok nem épülnek egymásra. Legalább ekkora probléma az is, hogy alig találkozom azokkal, akikkel játszom – *A feleségem története* például egyszer-kétszer megy havonta Tatabányán. A társulati létezésben nem baj, ha ritkábban megy egy előadás, mert a próbák és az előadások láthatatlan fonala összeköti az embereket, de ha a produkció úgy jön létre, hogy mindenki szabadúszó, az összetartó erő hiányzik. Nagyon nehéz így... Bármennyire is pontos és átgondolt *A feleségem története*-előadás, ezt azért megsínyli.

– A feleségem története úgy hatott rám, mint rád annak idején a kaposvári előadások.

– Maga a Füst Milán-regény is útmutató az elhibázott dolgokra és történetekre az életünkből, függetlenül attól, hogy a mi előadásunk hogy sikerült. Nekem nagyon kedves könyvem, rengetegszer elolvastam, és újra meg újra beleolvastam, mielőtt a színpadi változattal találkoztam volna. Olyan teljesnek tartom, mint, mondjuk, a Bibliát. Az a titok izgat benne a legjobban, hogy amikor már tíz vagy húsz éve együtt élsz egy emberrel, illetve a barátja vagy valakinek, és azt gondolod, hogy már mindent tudsz róla, mindent értesz belőle, s akkor egyszer csak történik valami, ami rádöbrent, hogy mennyire nem ismered. Ez egy végtelen út; két ember küzdelmének soha nincs vége, csak akkor, amikor meghalunk. Vagy még akkor sem. A pró-

bákon az izgatott, hogy mi az, amit ebből konkrétan meg lehet mutatni, meg lehet fogalmazni.

– Ez a fajta „teljesség” és a megromlott házasság-téma a Jadviga párnáját juttatja eszembe.

– Eleve mind a kettő regénytörténet, tehát az irodalmi alapanyag mindkettőnél hatalmas „bányászlehetőség”. Lizzy is, Jadviga is olyan nőalak, akiről sok mindent tudhatunk és tudunk is, de a lényegüket, a milyenségüket nehéz megfajteni. Ezt inkább csak érezzük, hiszen az őket jellemző konkrétumokból igen széles spektrumú nőkép áll össze. Egy kulimász. Ráadásul az életüknek sem csak egy kicsi szegletét látjuk, hiszen mindkét történet időben hosszú, számos év együttélésének a harcait, küzdelmeit öleli fel... Mivel rengeteg a „vadhajtás”, mindkettőbe sok minden belefért. Ha játszod őket, nincs leszűkítve az utad, mint például egy Csehov-nőalak esetében; sokkal többet kell bátran és merészen megmutatnod önmagadból is – nem mintha más szerepeknél nem kellene, csak ott több minden mögé el lehet bújni. Ezeknél az általánosabb, teljesebb, megfoghatatlanabb nőalakoknál jóval kevesebb konkrétumba tudok belekapaszkodni, azaz erősebben számít az én személyiségem.

– Mi van akkor, amikor a saját személyiségedből csak minimálisat tudsz hozzátenni a szerephez? A Szentek fecsegésében például elég szűk ösvényen kellett járnod. Ebben mi az izgalmas?

– Például maga a helyzet. Az, hogy egyedül vagyok a színpadon, egy széken ülök végig, és nincs semmiféle konkrét cselekvésem ahhoz, hogy megmutassak egy állapotot. Másrészt igen konkrét, igen erős az anyag, szinte szájbarágósan kerek a történet, ezért különösen fontosá válik az, hogy a verbalitáson kívül érzelmileg mennyit szabad, mennyit kell közölni abból, amit ez a lány megélt. Túl van a gyerekkorán, a kamaszévein, a tanárával való szerelmén, és odáig jutott, hogy megölte a saját fiát. Mennyire önmagáért beszélő ez a történet? Margitai Ágival kihallgatásként értelmeztük a helyzetet, és azt próbáltuk megtalálni, hogy a lány vajon mennyire akar megnyilvánulni a kihallgatói előtt, mi az, amit elmond, és mi az, amit nem akar megmutatni magából. Csak lassan jöttünk rá, hogy a szöveg önmagában is hat, és jobb, ha az elhallgatásokból derül ki, hogy itt milyen nagy baj van. Hogy ez a szerelem végérvényesen deformálta az alakot. Megölte a gyermekét, amire az egyetlen mentsége az lenne, ha a szerelem még mindig nem zárult volna le benne, de erről nem akar beszélni, sőt az ellenkezőjét bizonygatja. Éppen ezért nem mutathatom

meg, hogy hogyan hatott rám a történet – mint Tóth Ildikóra és mint darabbeli szereplőre.

– Játszottál más olyan szerepet is, ahol ennyire hiányoztak a közös pontok a saját személyiséged és a szereplőd személyisége között?

– Azt gondolom, hogy az ember az minden. Univerzális. Nyilván a lelki alkatától meg attól, amit az élete során felszed, megél, megtapasztal, alakulnak ki az uralkodó vonásai, amitől őt ilyennek vagy olyannak látjuk. Így aztán talán azt lehetne mondani, hogy nincs is olyan szerep, ami ne lenne meg bennem – csak esetleg mások a domináns vonásaim. Ez olyan kapocs, amelynek nyomán el lehet indulni a szerepformálásban, bármennyire is másnak tűnik a szereplő, mint én. Játszottam ilyeneket, persze. Füst Milán *Az árvák* című darabjában Máriát például, még a Radnótiban, amit pontosan azért szerettem annyira, mert egy kicsit „ellenben” lett osztva. Ez az energiával és szabadságvágygal tele fiatal lány – miután a mama meghal, a papa pedig beleszeret a cseléd lányba – szabadulni szeretne a leláncoltságából, a szülői ház örületéből. Szerelmes lesz, férjhez megy, gyereket szül, meghal a gyereke... Sok mindent megél, sok rossz történik vele, ő pedig minden sikertelenségéért az apját és a nővérét teszi felelőssé, akik zsarnokoskodnak fölötte, keresztbe tesznek neki, megfojtják. Eszébe sem jut, hogy saját tapasztalatlanságában és hebrencségében keresse a magyarázatot a kudarcaira. Aztán ugyanez a lány – immár sokkal több élettapasztalattal – visszatér a szülői házba, és megpróbálja összevakarni a nővérét, aki közben öngyilkos akart lenni.



A portrékat Kócz Zsuzsa készítette

Még jobb példa – szintén a Radnótiról – a *Bertha és Axel* című Strindberg-darabról Bertha: egy karrierista állat, aki érzelmeken, szereteten, szerelmen, barátságokon gázol át azért, hogy előbbre jusson, bekerüljön a művészelitbe. Fölfalja a saját életét, és túl későn dőbbsen rá, hogy amit csinált, az nem normális. Addigra már mindenki elhagyta, egyedül maradt. Ez volt az a szerep, ami után mindenki azzal jött oda hozzám, hogy „Nahát! Igazán nem néztük volna ki belőled, hogy ilyen gonosz, ilyen szemét is tudsz lenni!”... Persze, mert egy humánus, helyes, édes, szelíd kislány benyomását keltem...

– *Eljátszottál egy csomó feleség szerepet – és közben férjhez mentél.*

– A történet sztori-részét szívesen elmesélem. Ott kezdődött, hogy Novák Eszter elvállalt egy munkát Marosvásárhelyen, és az olvasópróba előtt egy nappal, egy őszi napon kétségbeesetten felhívott, hogy az öccse, aki kivitte volna őt Vásárhelyre, eltörte a lábát. Másnap olvasópróba – most mi lesz? Éppen nem volt dolgom, úgyhogy elvittem én. Megtartotta az olvasópróbát, a délutánt pedig azzal töltöttük, hogy kitakarítottuk az ottani lakását, aztán pedig mindenféle rokonoktól és ismerősöktől igyekeztünk paplanokat, párnákat, lepedőket szerezni. Igen ám, de ketten nem tudtunk mindent átcipelni, úgyhogy Eszter megkért két fiút a színészei közül, hogy jöjjenek és segítsenek. És akkor az éjszaka kellős közepén, a telihold fényénél elindultunk, négyesben átvittük a paplanokat, aztán hajnalig beszélgettünk. Az egyikük egy Domo-kos László nevű fiú volt, aki azóta a férjem lett – nyáron volt az esküvőnk Erdélyben. Beleszerettem, meg Erdélybe is – az életemnek most ez a legfontosabb része.

– *Mi hat rád? A hangulat? Az emberek?*

– Erdély csodálatos – biztosan a magánéletem boldogsága miatt is látom ennyire rózsaszínben a világot, ha ott vagyok. Egyszerűen szerelmes lettem a tájba. Az emberek pedig... Ott talán kevesebb a köntörfalazás, a machináció, a konspiráció, mint itt. Sokkal egyszerűbben, egyenesebben ki lehet mondani mindent, nem kell százszor meggondolnod, hogy milyen köntösben tálald – úgy, hogy ne szerezz vele ellenséget. Ilyen szempontból tisztább Erdélyben az élet, de úgy látszik, törvényszerű, hogy a gazdasági-egzisztenciális válság mindenhol – ott is – morális zuhanást idézzen elő.

– *Ez az, ami az életben a leginkább felháborít? A morális csőd?*

– A becsapások, a simlikedések, az árusítások, a nagy igazságtalanságok – az, amikor a morális csőd elkerülhető lett volna, ha valaki más értékek szerint hozza a döntéseit. Ez azért elég sűrűn előfordul a színházi életben is. Soha nem tudtam megérteni, hogy ha valaki szétcincálja, szétfúrja a másikat, hogyan tud öt perc múlva ugyanezzel az emberrel együtt ülni a büfében, beszélgetni, jópofáskodni... Én ezt sem tizenkilenc-húsz éves koromban a Nemzeti Színház stúdiójában, sem a Főiskolán, sem később nem értettem, és éreztem, hogy én nem akarok megtanulni ebben a közegben mozogni. De azóta megtanultam – csak éppen úgy próbálok közlekedni, hogy másnap bele tudjak nézni a tükörbe. A düheim sem látványos formában nyilvánulnak meg, nem vagyok harcias típus. Szép csendesen végzem a dolgom, nem mondom a *Tragédia* Évájára...

– *Miért mondtál nemet?*

– Színházon kívüli okok miatt, sajnos. Már egy évvel korábban is látszott, amikor Szikora János felkért a szerepre, hogy a Nemzeti Színház felépítése és megnyitása túlmegy egy színházi, szakmai történet keretein. Bekebelezte a politika. És azt gondoltam, hogy egy magát demokratikusnak mondó országban nem történhet meg, hogy a politika beleszól valamibe, amihez semmi köze. Lehetetlennek éreztem, hogy egy színház átadása és nyitó előadása kampányfogássá válhasson – „ezt is mi csináltuk, támogatjuk a kultúrát” s a többi –, és azt is, hogy szerepekkel művészeket meg lehessen vásárolni. Persze mérlegeltem, de nem

sokáig: egyértelmű volt számomra, hogy én ebben a történetben nem akarok részt venni. Akkor sem, ha esetleg most egy jó darabig lekerülök a porondról... Olyan bonyolult ez az egész. Gondolj arra, ami négy éve az Új Színházban történt, vagy most a Bárkában, Veszprémben és Szegeden, vagy akár arra, ami a Művész Színházban annak idején – erre a sorozatra tette fel a koronát most a Nemzeti. Óriási baj van az országban szerintem. Morális katasztrófa. Úgy éreztem, ha elvállalom ezt a szerepet, szép csendesen olyan dolog mellé állok, ami nekem rettentő módon nem tetszik. Így tiltakoztam, így nyilvánítottam véleményt. Azt is tudtam, hogy a szerződés aláírása után már nem lettem volna irányítója semminek. Azt pedig végképp etikátlannak tartanám, hogy közben – mivel a lelkiismeretem valószínűleg mégiscsak azt gondolná, hogy baj van – esetleg arról nyilatkozzatnék, vagy akár csak magánemberként arról beszélgetnék, hogy milyen szörnyű ez az egész. Meg akartam menteni magam ettől.

– *Ennyire nem fontos a „karriered”?*

– De fontos, csak nem mindenáron. Mindenem a színház, de bármikor „el tudom engedni”; nem hagyom eluralkodni magamon azt az érzést, hogy más élet nem létezik. De azt hiszem, éppen ettől a könnyedségtől tudom nagyon komolyan venni a színházat – bármennyire ellentmondásosnak tűnik is ez a két dolog. Nagyon fontosak a visszajelzések, a díjak is, amiket kaptam, de az embernek visszajelzések nélkül is tudnia kell, hogy hova helyezze magát – se túl magasra, se túl mélyre. Ez nehéz, de azt hiszem, elég jól működik az önkontrollom, legalábbis igyekszem jó úton haladni ebben a labirintusban.

A Dettre-film forgatásakor eltöltöttem tíz napot Indiában. Elképesztően sokan élnek ott iszonyatos nyomorban. A külföldiek hozzászoknak a látványához, mert úton-útfélen belebotlanak. Számomra mégis az volt a legdöbbentesebb, hogy mennyire összhangban van az életfilozófiájuk és a vallásuk az életvitelükkel. A hinduizmus a kasztrendszerrel. Hisznek a reinkarnációban, abban, hogy a földi élet a hosszú-hosszú örök életnek csak egyik megjelenési formája; a vallás és a filozófia azt hirdeti, hogy nagyon sok jót kell cselekednie az embernek ahhoz, hogy ha majd újra megszületik, egy magasabb kasztba kerüljön. Azoknak, akik nyomorognak, azt sugallja ez a tanítás, hogy bizonyára sok rosszat tettek az előző életükben, ha ebbe a kasztba, ilyen szegénységbe születtek. És mivel el akarnak jutni a Nirvánába, nem csak dumálnak róla, hogy jót kell tenni – hiszen nem az számít, hogy van-e autód, van-e ilyen vagy olyan házad, mert úgyis meghalsz, és ezeknél sokkal fontosabb értékekre kell figyelni az életben. Közben persze nyilván ők is vágyanak arra, hogy legyen autójuk meg házuk, de csak ezzel a szemlélettel tudják elviselni a nyomort, sokuknak csak ez ad erőt. Nem véletlen, hogy a XXI. század elején is ennyire masszívan tartja magát ez a rendszer. A kasztrendszer ugyan lazult egy kicsit, nem mindig tartják már be például azt a törvényt, hogy csak a kasztból lehet nőszülni, de a vallás alaptételei mind a mai napig igen szilárdak. Ettől aztán olyan alázattal és – legalábbis látszólag – olyan könnyedséggel, olyan lazán viselik a nyomort, hogy amikor ezt európaiaként látod, nem tudsz nem gondolni arra, hogy így is lehet. Hogy talán vissza kellene térnünk a régi értékekhez. És az embernek legyen ereje hinni abban, hogy például a barátság vagy a szerelem lehet fontosabb az olyan munkánál, amiért sok pénzt kapsz. És legyen is bátorságunk így élni, ne csak beszéljünk róla. Ne az „én” legyen a legfontosabb. Engem érzékenyen érintett mindaz, amit Indiában tapasztaltam – még biztosabb lettem abban, hogy mennyire fontos ez a szemlélet, és arra is ráláttam, hogy mi az, amit nem így csinállok, hol kallódtam el. Nem tudom, hogy sikerül-e, de próbálok ezek szerint az értékek szerint élni. Nekem így jó, így érzem jól magam a világban.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA

JÁKFA LVI MAGDOLNA

Wilson bilije

■ WOYZECK ■

Robert Wilson színpadi munkái legendásan nem adnak teret az értelmező-azonosulást kereső befogadói magatartásnak. A Woyzeck, a Waits-operasorozat negyedik, lezáró eleme megszokott és ismertnek vélt Wilson-kreáció. Ha Aragonnal akarunk foglalmazni: a boldogság maga.

Wilson azért nyúlt Büchner darabjához, mert „a Woyzeck erősen zenei építkezésű – nagy építészeti és szerkezeti elemekből áll, amelyekhez szinte bármit hozzákeverhetünk. Semmi pszichológia nincs benne, ettől direkt lesz, s ugyanakkor az élet rejtélyeiről szól.” (Peter Laugesen interjúja. Theatre Betty Nansen, 2000.) Ez a nyilatkozat mintha azt a wilsoni legendát erősítené, mely nem az azonosulás nyújtotta-segítette katartikus önfelismerésben, hanem a nézői értelmezői aktivitás felkeltésében lel örömet. Ez a wilsoni alkotás – talán éppen a határozottan kidolgozott formanyelv ismeretében, talán Büchner kultúrtörténeti háttérrel – mégis kicsit más, agresszívebben értelmet kínálva előadást eredményez.

A Wilson, Brennan & Waits szerzőtríász nagyléptékű átalakításokat végzett a szövegen. Operalibrettót írtak, s ezért nemcsak egyszerű vezetésű történeti linearitást, hanem egyszerű és minimális dikciójú korpuszt metszettek ki Büchner szövegtörzséből.

Wilson Woyzeckjeinek a képei

A szöveg dramaturgiai egységeinek megváltoztatott sorrendje Woyzeck történetét mintha egyetlen biológiai napba formázná, akárha egy napját kísérnénk végig reggeltől éjszakáig. A szekvenciák illetően egyszerűsített, lineáris időszervezetűvé tett története mintha szubsztanciává emelné, mitikussá tenné az időt, amelynek haladására vagy fogalmára legfőképp a mitikus visszatérés elvárható toposza utal.

A szerzők az operatríológia Waits-technikáját használják Büchner nyersanyagára is, s nagymértékben Büchner képekből álló, s most még inkább képekké tört történetének köszönhető, hogy ez az opera leginkább a Brecht–Weill páros közös produktumait idézi fel. Wilsonról Heiner Müller is úgy vélekedett, hogy a Brecht megálmodta színházat hozza létre, amikor „a tér, a mozgás, a fény és a hang megszabadul a szöveg dominanciájától” (Holger Teschke interjúja magyarul. *Theatron*, 1998. tél, 69. o.). Ez az állítás bármennyire igaz is lehet Heiner Müller és Wilson közös munkáira (főként a *the Civil warS* német változatára), mégis elmondható, hogy a 2000. évi Büchner-bemutató azért a megszokottnál nagyobb dimenziót nyit a szövegre.

A tetralógiát lezáró Woyzeck képvilága az eddigi tendenciák összegzése: azon belül, hogy Wilsonnál leginkább a színpadkép válik domináns játékelemmé, ezúttal is a méretek viszonylagossá-



gának megkeverése a látványvilág alapja. Az 1990-es *The Black Rider* című nyitó darabban Wilson kijelöli a teret, s ez a koncepció végigvonul a Waits-operák előadásán. Wilson igen régen látott konstruktivisták képdíszletet tervezett. A tekintet vezető vonalak a húszas évek színházának erőteljes geometriai diktátumával a diszharmonikus szerkesztést, a megtörő vonalakat, a kibillenő formákat helyezik elének téralkotóként, s itt az ember antropológiai léte kiszolgáltatottként, sérülékenyként jelenik meg. A *Woyzeck* nyitó képe a függöny-vetítövásznon teljes felületére az egyéni tipográfiával tervezett, disszonáns, szag-gatott Woyzeck szó betűit vetíti. Előtte aprócska babák-bábuk, házak, lovak sorakoznak; az előadás későbbi szereplői kertitörpe-dimenzióban. A prológuzene kezdő ütemére minden kisiklik, hogy aztán óriásira növe térjen vissza: óriáskerék, óriás ló, és óriás a kikiáltó is, aki Tom Waits hangján megafonos rekedtséggel üvölti kifelé a párizsi Odéon nézőterére, hogy „Misery’s the River of the World”. Erős brechti kezdés ez, de az idézet durva szociális agresszivitását elemeli a háttérben két dimenzióban kavargó óriáskerék gyönyörű narancs-piros felülete, és így a közösségi helyzetekben mindig igaznak gondolt nyomor tényleges bemutatása helyett csak gigantikus papírmásé szónokok demagóg szlogenjei ismétlődnek.



Már ekkor nyilvánvaló azért, hogy ez a *Woyzeck* nem lesz a kiszolgáltatott társadalmi rétegek megnyomorított szegénylegénye; Wilson éppen a brechti színház állásfoglalást kikényszerítő közösségi befogadási mechanizmusaitól tartja távol a nézőket. A játék nagyobb globális rendszerei a lehető leghamarabb eltávolítják a szerepeket a valóságmintákkal azonosítható helyzetektől. A Kikiáltó éneke alatt a nyitó kép aprócska bábait felidézve s azok nyomán *parade*-szerűen elvonulnak előttünk a szereplők. Ez a Jens Jørn Spottag alakította Woyzeck a helyben futást használja jellegzetes színpadi mozgásformaként. Wilsontól megszoktuk, hogy a lassú koreográfiájú mozgulatsorokat a többiekre itt is jellemző hangsúlyos kéz- és testtartásokkal ellensúlyozza, ez a *Woyzeck* azonban rohan, de helyben, s ezzel megszünteti a döntéstől a tettig, az érzéstől a megvilágosodásig egyébként elvezető értelmezési sort.

Woyzeck fehér nadrágban, haskötővel fut, arca, néha egész bőrfelülete zöld (a borsótól). A Kapitány (Ole Thestrup) potrohos-bajszos, egyenruhájának fáradt kék-lilasága arcfestésén és a doktorok felöltésén ismétlődik. A doktorok karjuknál összeöltöztetett számai ikrek (Wilson éppen a büchneri szöveg kettős természetét kéri számon rajtuk), egy nemtelenre formált férfi, illetve női színész (Morten Eisner és Hanne Uldal). Az Ezreddobos (Tom Jensen) piros bika, előtte páviánbábu masíroz, tőle nem elválasztható képi közegként. Christian Woyzeck kicsiben, s a nők, Marie (Kaya Brüel) és Margret (Ann-Mari Max Hansen) szorosan lesimitott fekete hajjal García Lorca heroináiként piroslnak.

Az alakokat ez esetben is egyéni, lassú és darabos-szögletes mozgássoruk jellemzi: akárcsak a *The Black Rider*-ben, a változó színű háttérvásznon elé belógatott torz, egymásnak ellentmondó álperspektívákat sugalló geometriai síkidomok bizonytalanra teszik a

térérzékelés koordinátáit; a színpad síkjának dőlésszöge ugyan nem, de színe jelenetként változik, s ez mélységérzékelésünket zavarja, rajta az alakok mesterséges, irreális mozgássora csak a nézői érzékelő tapasztalatnak köszönhetően őrzi a nehézkedés és a járás felismerhető hagyományát. Wilsonnál a mozgás sem lehet reális, a legkisebb helyváltoztatás sem a valóságnak megfeleltethető, az azonosságot és a ráismerést elősegítő elem.

Ebben a konstruktivisták vonalvezetésű és mozgáskompozíciójú térben jellegzetesen wilsoni, ahogy az idő szükségszerűen feloldódik; az egymásutániságok, az okozatok már ezért sem lehetnek értelmi indítatásúak vagy magyarázatúak, csakis a mítosz, a sors, a fátum antropológiai közös helyeire kerülhet jelzés.

Woyzecket a *parade*-prológu után rögtön a Kapitánynál látjuk borotválás közben. A padló fekete, a háttérvásznon kék, előtte gigantikus paralelepipedon katonai-kapitányi kék-lilában, Woyzeck zöld, mellette akasztófára emlékeztető elem emelkedik (ferdén). Ez a morál nyitó jelenete: „Kapitány úr, az erény, az nálam még hibázik. (...) mi mindenképpen nyomorultak vagyunk, akár itt, akár a másvilágon. Ha följutunk a mennyországba, biztos, hogy nekünk kell segítenünk mennydörögni.” (Thurzó Gábor fordításából.) Már itt biztos, hogy Wilson nemcsak a lassan konszenzussá érő, kanonikusnak tekintett kiadástörténet Bornscheuer-féle változatát és jelenetsorrendjét hagyja figyelmen kívül, hanem Büchner minimálszövegéből is húz. Sokat. Wilson operát írt Waitsszel, s így nem mellékes, hanem műfajspecifikus tény, hogy a verbálisan hangsúlyos elemek a zenei betétekbe kerültek, s mindkettő összekötő és átkapcsoló eleme a wilsoni csönd.

Wilson színházát A *süket pillantása* óta a csönd metaforáival értelmezi a szakma, s zeneileg érdekes az az áthallás, ahogy a wilsoni csönd fogalma Waits operáiba lassan Philip Glass motívumait úsztatja, sőt még a mester, Cage, a csöndzene megteremtője is felsejlik. A második, a vesszővágási jelenetben, mely a csend színévé válik: Andreas és Woyzeck fehér gallyak mellett ül (bár nem lehet ülnének nevezni azt a testtartást, mely csak jelzi az ülést, a pihe-nést, a nyugalmat). A gallyak festett fehérek, a lassú, apró mozgások sem utánozzák a favágás vagy vesszőgyűjtés mozgulatait; koccintanak a faágakkal, és kristálypohár csendül össze, Woyzeck megrázza a fejét, és csilingelően harangoznak.

A kép és a hang különbözőzése, a látvány és az értelmezés elcsúszása az érzéki befogadás mechanizmusait hívja elő, főként, hogy a dalok beszélői pozíciói vagy a dramaturgiai helyzetben megszólaló alak ér-

zelmi állapotát formázzák, vagy (brechtiesen) a prózai szövegrészek betétdalai a másról szóló beszéd anekdota- és tanmese-hagyományát felhasználva egy másik történetet mesélnek el. Az összekapcsolás a néző választható lehetősége. Andreas és Woyzeck vesszővágás közben előadott duettje (*Diamond in your Mind*) – akárcsak Kurt Weill songjai – Zerlalda Samuels megkínzásáról szól, s mivel a történeti, térbeli, időbeli és kultúrabeli távolság egyáltalán nem vagy csak nehézkesen kötheti össze a büchneri szálat az amerikai legendával (a *The Black Rider*rel inkább), tudatosan vállalt döntés lesz Büchner és az egész *Woyzeck*-értelmezési kör félretétele. Büchner olyan kulturális konnotációsemleges nyersanyaggá válik a két amerikai kezében, mint John Gay volt Brechtben.

A fenti sémára épül, amikor Woyzeck a Doktor rendelőjében fut egy helyben, s filozófiai gondolatait kommentálva a Doktor elénekli a *God's away on business* című dalt. „The sun went down; the moon wept blood / A bloody jack of Diamonds, a plague, and a flood”, s a refrénnel, mely azt firtatja, ki felelős mindezért, „Who are the ones left in charge? / Killers, thieves and whores” – megadja a választ Woyzeck sorsára. Itt tehát megint az előrevetítés, az avantgárd színházi megoldásokra olyannyira emlékeztető wilsoni dramaturgiai jóslás irányítja közösségi tudatalattiként a nézői gondolatokat.

Kezdetben úgy tűnt, hogy ez a wilsoni rendezés a többenél erőteljesebben és egyértelműbben kinyilatkoztatva fogalmaz, előrehaladva a zene és a kép-fény-dramaturgia menetében biztosnak látszik, hogy ez nem csak a brechti szerkesztés dominanciájának köszönhető. Egyrészt fontos, hogy az opera áriái, dalai többnyire akkor hangzanak el, amikor Büchner a drámájában népdalbetéteket használ, vagyis az általa kiválasztott dramaturgiai helyzetekben; csakhogy a német népdalok rekonstruálása helyett most Kathleen Brennan és Tom Waits dalai hangzanak el, s ezek a büchneri utólagos helyzetelemző és -festő karakter helyett legtöbbször ez előbb emlegetett előrevetítő, onnipotens jóslás funkcióját ragadják magukhoz. Például Marie a harmadik jelenetben kisfiának altatót énekel, s ez nem magáról szól: „No, te lány, mi lesz veled? / Nincs urad, csak gyereked! / Ej, majd csak lesz valahogy! / Egész éjjel danolok...” (Rónay György fordítása), hanem a gyerekről: „Nothing's ever yours to keep / Close your eyes, go to sleep / If I die before you wake / Don't you cry, don't you weep.” Nem a múlttól, hanem a jövőről van tehát szó.

Ez a Marie érettebb, asszonyibb és anyaiabb, leginkább Wilson *Orlando*-jának figu-

ratív összetettségét idézi. Wilson egész *Woyzeck*-koncepciójából Woyzeck és Marie viszonya tűnik a legfontosabbnak ebben az érthetetlen, mesterséges világban. Wilson azt is elmondta, hogy szerinte éppen furcsasága miatt érdekes ez a szerelmi történet, mert végtelesen megható, hogy ezek a „csak a maguk útját járó” emberek miként tartozhatnak ennyire össze. „Nagyon megható szerelmi történetet” akart.

Szembetűnő, hogy az előadás tagolási pontjait kettőjük találkozásának ritmusa adja. Az altatódal után Woyzeck a konstruktivista síkháló jelezte szoba ajtajában áll, nem lép be Marie-hoz; a következő jelenet végén, miután a doktorok a természeti kényszerrel szemben működtethető szabad akaratról zagváltak, Woyzeck elénekli a *Coney Island Babyt*, vágyakozó szerelmes dalát, mintha kitarításának és türesének egyetlen forrása és oka a lány lenne. Marie a szerelmes dal alatt a színpadra lép. Képi elem itt, nem több: a vágy képe.

S ugyanígy csak a vágy képe, hogy amikor a kapitányi és orvosi együttes tortúrát után Woyzeck Marie-ről, asszonyáról álmodik, akkor az belép, átölelve tartják egymást, s a kórus az áhított megnyugvás teltet kíséretével a „Let's pretend we can bring back the old days again / And all the world is green” dalát énekli. Ez az a kép, amelyben Wilson idilli zöldre fényezi (Woyzeck eddig beteges borsózöldje itt vált át áhított természeté) a színpad közepén hangsúlyosan rendes perspektívába állított, egymást ölelő párt. S ez az a dal, amelyet Waits Marie és Woyzeck utolsó találkozásakor duetté alakít.

Marie és Woyzeck kettőse persze jórészt az operahagyomány strukturális olvasati kényszerében válik értelmezési origóvá; minden rajtuk kívül eső zene- vagy képdramaturgiai elem környezetté olvad, legyen mégoly determinánsan brechti agresszióval dolgozó, mint a nyitó és záró, basszus dominanciájú, monoton uniszónó *Misery's the river of the World*.

Wilson a jövő időt, a bekövetkező időt nem csak a dalok konnotálta tanulságokkal vetíti előre; nem csak Waits rendre visszatérő tiszta kvintes motívumai, staccatós ütemkapcsolatai, free jazzbe forduló basszusfutamai állítanak párhuzamot a songok és a címszereplő története között. Wilson megint leginkább a fény, a megvilágítás ritmusával, a látás dramaturgiájával fogalmaz előre sejtéseket, megérzéseket.

A *Woyzeck* fény- és díszletstruktúrája a húszas évek nagy színházi kísérleteit, a Bauhaus fényexperimentációs eredményeit vetíti elénk, s nem véletlenül. Wilson a magyar avantgárd színház mesterének, az itthon alig alkotó Moholy-Nagy László második feleségének, Sybilnek volt építészönvendéke Brooklynban. Az a technika, a fény és a mozgás viszonya, a képi ritmus, melyről Moholy-Nagy tanulmányok sorában értekezett (*Látás mozgásban*. Balassi, 2000), Wilson színházában lett világhírű. Az az elméleti fogalmazott gyakorlat, melyet Moholy-Nagy Molnár Farkassal geometriai formákon kísérletezett ki, például ebben az előadásban ötvöződik történeté. Nem hiába éltette Aragon (s ezt Wilson kapcsán 1971 óta szinte kötelező leírni) ebben a színházban a szürrealisták sosem volt, de vágyott játékát halott barátjához, André Bretonhoz írt levelében (*Lettres Françaises*, 1971. 06. 02.).

Már a *Woyzeck* *parade*-ja alatt egyértelmű, hogy a színek megint wilsonos dominanciával, néha akár egyszerű allegorikus színrenddel jellemeznek egy alakot; ez persze egészen addig igaz, míg a mindent térbe alkotó és térré nyitó fény (s ez ismét Wilson-copyrighthos színpadi kreáció) nem változtatja meg magukat a színösszetevő komponenseket is, s nem vetít az alakra, és csakis arra, más komponensű sugarat. Így lehet Woyzeck fehér vagy zöld, vagy ezüst, vagy fekete; Marie piros vagy halálában fekete. Így válik a színpad sík zöld pázsittá, ferdének látszó feketévé, izzó vörös gömbfelületté.

Az előadás fénydramaturgiája is jellegzetes értelmező-jósló beállításokat használ: Woyzeck kezét, jobb kézfejét, mely majd egy óra múlva a kést tartja Marie nyakához, fehér fény festi a kezdetektől: fogja akár a borotvát, akár a gallyat, vagy ölelje Marie-t. A harmadik felvonás első jelenetétől, amikor Woyzeck Andreának arról beszél, „mintha kés villanna a szememben...” (Thurzó Gábor fordítása), ez a kéz piros fényt kap. Woyzeck arcára általában zöld fény vetül, bármerre fordul, s néha csak a vakító, maszkká vagy halottá sápító fehér fény mutatja vonásait. Ez az arc csupasz; egyedül ezen az arcon nincs az eredeti vonásokat elrajzoló karaktersmink; beteges, fáradt, karikás szemű, minimális mimikával dolgozó arc ez. Igaz, diszsonáns is lenne a mimika abban a képi közegben, amely például a kaszánya fekete öröronysablonját megfordítja, és lefelé mutató fénygetető nyilat formál belőle, s amely a színpadi tárgyak konstruktivista (Mejerhold, Kulesov, Cocteau vagy számunkra Mácsa munkáiból ismert) multifunkcionalitását fizikai helyi értékűtől megfosztott síkidomként állítja elénk.

Wilson jóslásra szerkesztett dramaturgiai menetének az utolsó (előtti) jelenetben képi, zenei és értelmezői lezárás ígéretét kell hordoznia. Késő este van, fekete a színpad, a háttérvaszon alkonyati égővörös, s óriási fekete fénykorong ereszkedik alá rajta, mely feketébe vonja Woyzecket is. Csak a keze, a kést tartó keze ér a függőleges fehér fénykörbe, mely a földön fekvő Marie-ra vetül. A kés derékszögű háromszög alakú tükröző lap, fényként áll a lány torka felett tarthatatlanul hosszú ideig képpé merevedve.

Ez a kép lenyűgöző, méretei gigantikusak, hatása frenetikus színpadi installáció. Az eddigi konstruktivista szögletek, éles fény- és színhatárok váratlanul harmóniává oldódnak, Woyzeck kése olyan színpadi műalkotássá lesz, mint Einstein széke az *Einstein on the Beach*-ben vagy Orlando ágya az *Orlando*-ban, s művészi tárgy erejével installációvá formálja a színházi pillanatot. Csönd van, bevégeztetett, úgy és ahogyan Woyzeck előre látta, s Wilson ellentétek disszonanciájára épülő nyolcvanperces menete itt megnyugvást talál.

A lezárást ígérő zenei és képi kádencia ugyanakkor egy másik párt állít elénk: Marie szobájában a Bolond és Margret altatja a kicsi Christiant. A Bolond fehér nadrágban és ingben (mint Woyzeck), Margret piros ruhában és cipőben (mint Marie), Marie lágy moll pentachordos altatódalát éneklik, mely az első ismétlés után átvált mesélésbe: „Once upon a time there was a poor child / with no father and no mother / everything was dead and no one was / left in the whole world”, s ezzel a történetet, bizony a Woyzeckét úgy emelik a legendák világába, hogy közben a legendává válás mechanizmusának mindennapos rutinjával ruházzák fel az összes túlélőt. Ebben a záróképben értelmeződhet, de itt aztán értelmeződnie is kell annak, hogy Margret egyforma Marie-val, s hogy a Bolond hasonlít Woyzeckre; s itt, mikor a Marie státusába lépő Margret záróstrófaaként újra a *Misery's the river of the World* refrént énekli a kicsi, fehér nadrágos, haskötős, pucér felsőtestű, Woyzeckké növő fiúcskának, akkor ennek a nyomornak a képe a nagy brechti társadalmi igazságtalanságok hagyományozódásán kívül az egyéni életek öröklődő továbbvitelének nyomorúságát is magában foglalja. Margret és a Bolond dalának gyermeke „wanted to go back down to earth / the earth was an overturned piss pot”. Kiborult bili a Föld.

Sheryl Sutton azt mondta Wilson színházáról, hogy „az újonnan belépett színészt csak akkor veszed észre, amikor már percek óta a színen van” (Pilinszky János: *Beszélgések S. S.-nal*, negyedik fejezet). A színészek jelenléte Wilsonnál fegyvermezt és pre-

cíz folyamat. Nem a bonyolult és változatos *trouvaile*-ok kínálják fel a nézőnek az átélés megtisztító lehetőségét, hanem a színészi, az élő játékot képpé formáló mozgás.

Aragon a kultúrtörténet újabb szenilis fordulatával a szürrealisták felemlegetésénél elfeledkezett az egyetlen megszálott színházcsinálóról, Artaud-ról, akit a halott barát, Breton már 1927-ben úgyis kiutált a körből. Pedig ha a kortárs színház elemzésre méltó produktumainak színháztörténeti filiáléit keressük, akkor Moholy-Nagy és a Bauhaus avantgárd tendenciái mellett vagy után fel kell ismerni azt a színházi elképzelést, amelyet Artaud nem tudott megvalósítani, de amelyre Wilson leginkább az 1972-es *K4 MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* egy hétig tartó előadása óta törekszik. Wilson életet teremt a színpadon, nyelvi, vizuális és akusztikus kommunikációt, s előadásai évtizedek óta már nem kísérletek, hanem működő, ráadásul boldog életformák.

GYUKICS GÁBOR

Robert Wilson svédül álmodik

■ AUGUST STRINDBERG: ÁLOMJÁTÉK ■

August Strindberg *Álomjáték* című, ritkán előadott darabjával kezdett játszani a telexasi születésű Robert Wilson. A születési hely kiemelését azért tartom fontosnak, mert eddig sem svéd, sem más európai rendezők nem voltak képesek érdemlegesen megrendezni a strindbergi látomást. A darabot színpadra adaptálta többek között Antonin Artaud, Max Reinhardt, sőt, a svédek legjelentősebbnek tartott rendezője, Ingmar Bergman is. Bergman 1953-ban a svéd televízióhoz készített adaptációját azonban a kritikusok katasztrofálisnak minősítették, mivel csak verbális drámává szűkítve, a díszlet látványától megfosztva tudta a darabot elfogadhatóvá tenni.

Úgy látszik azonban, hogy hosszú várakozás után ez a makacsul színpadra alkalmatlannak ítélt darab Robert Wilson személyében végre emberére talált.

Az amerikai rendező, díszlet- és látványtervező, aki egyszer már Magyarországon is letette névjegyét, 1998-ban a stockholmi Városi Színházban svéd színészekkel állította színpadra az elhíresült darabot. Nehéz elképzelni nála megfelelőbb színházi személyiséget ehhez a komoly kihívást jelentő munkához. Robert Wilson immár harminc éve hoz létre olyan fantasztikusnál fantasztikusabb álmképeket, melyek térben és időben minden konvenciónak és hagyománynak ellentmondanak. Megjegyzésre érdemes az a tény is, hogy a világ legkülönbözőbb művészegyéniségeivel, mint például Philip Glass (*Einstein on the Beach – Einstein a tengerparton*) és Tom Waits (*The Black Rider – Fekete lovas*)

dolgozik együtt, és az sem mellékes, hogy legtöbbször európai városok társulatainál talál otthonra ötleteivel. Brooklynban utoljára 1998-ban a frankfurti színházzal járt a *Time Machine (Időgép)* című produkcióval, amely csakúgy, mint az *Álomjáték*, hatalmas sikert aratott.

Itt kell megjegyezni, hogy a Brooklyn Academy of Music az egyik legrugalmasabb, legigényesebb és legnyitottabb színháznak számít Amerikában. Színvonalát szinte egyetlen más amerikai színház sem képes megközelíteni. Csak olyan darabot és társulatot fogad be, amely még a legigényesebb nézőt és kritikust is maradéktalanul kielégíti. Előadások előtt néző-alkotó találkozókat szervez. Repertoárján megtalálható balett, modern tánc, komolyzene, klasszikus színház és az előadó-művésze-

tek minden olyan formája, amely a világ legkülönbözőbb tájairól színpadra állítható. 1998-ban nagy sikerű magyar komolyzenei hétvégét is rendeztek: ekkor a Brooklyni Filharmonikusok közreműködésével Kurtág, Ligeti, Bartók és Kodály szerzeményeit interpretálták.

Robert Wilson visszajár ebbe a színházba. Nem véletlenül, és nem akármilyen produkciókkal. 2000 novemberében hat előadás erejéig repítette át az óceánon Svédországból Strindberg *Álomjátékát*, ami nem volt akármilyen feladat. A három kamionnyi díszletet és technikai felszerelést ötven díszletező cipelte színpadra, és építette fel a svéd színpadmester, fővilágosító és a helyi műszaki személyzet segítségével. A bemutató előtti munkálatok két hétig tartottak. A díszlettervező Robert Wilson híres bonyolult és meglepő színpadképeiről, melyeknek színpadra állítása még a legprofibb színháznak is komoly kihívást jelent.

A ritkán játszott mű a wilsoni adaptációban Indra lányának misztikus utazását mutatja be, amint megszemléli, miként folyik az élet a Földön. Robert Wilson Strindberg radikális eszméit a digitális korba helyezi. Az idő, a tér és a narráció monumentális átrendezése és az elképesztő technikai megoldások egyértelműen Wilson színházi szürrealizmusát demonstrálják. Strindberg az 1900-as évek körül érkezett el a szürrealizmus központi kérdéséhez: a földi álmok és a tárgyiasság (a tudományosan megmagyarázható valóság) különbözőségeinek érzelmi összeolvasztásához. Az *Álomjáték* egyik szereplője felteszi a kérdést: mi a költészet?, és ugyanő ezt vá-



Két kép az *Álomjáték*hoz

laszolja: nem valóság, több annál. Nem álom, hanem ébren álmodás. Itt azt is érdemes megjegyezni, hogy a darab születése előtt egy évvel jelent meg Freud *Álomfejtés* című műve. Ehhez szorosan kapcsolódik, hogy Robert Wilson régóta hisz abban, hogy mindent két külön szinten hallunk és látunk: egy külső képernyőn – amely összekapcsolja a kívülről érzékelt információkat – és egy belső képernyőn – amelyen az álmok, emlékek és elképzelt történetek vetítődnek ki. Wilson ennek következtében olyan világot teremt a színpadon, melyben ezek az önmagukba mélyedt belső világok tárgyilagosan érzékelhetők. A rendezéseiben állandóan jelen levő ismétlődés, az auditív és vizuális élmények állandó szétválasztása és a látvány teszi lehetővé, hogy a néző periodikusan egy bizonyos pontra, képre koncentrálhasson.

Úgy érzem, Strindberg is ezeket a képeket hozza össze, mondja Robert Wilson. Egy pillanatra becsukod a szemed, és mit látsz? Nem tudod, de a csukott szem is a látás része. Negatív kép. Lehet, hogy egy pillanatra álomba zuhantál. Nem tudom. Csak az biztos, hogy a belső és a külső dolgok egész idő alatt jelen voltak. És ezeket alapul véve lehetünk a színházban plasztikusak.

Robert Wilson változatában néha mintha egyetlen testből áradna a különböző hangok többszólomásága. Máskor pedig mintha több szereplő egymástól hatalmas távolságokra ugyanazt a monológot adná elő. A darabban és ebben a háromórás előadásban is kiemelt hely jut az időbeli hosszúságnak és az ismétlésnek. Az egyik szereplő egész felnőtt életét várakozással tölti, ami önmagában még nem lenne érdekes, de itt ez a bizonyos várakozás a színpadi ajtón kívül történik. Egy másik fantasztikus jelenetben a szobalány olyan módon zár be egy házaspárt egy szobába, hogy könyörtelenül leragaszt minden ajtót és ablakot, és/vagy betöri a falat, a padlót és a mennyezetet. A következő jelenetben a kilincs csikorgó hangja hat egy másik szereplőre úgy, mintha szívének huzaljait csavargatná. Ez a fajta jellegzetes látás és hallás nagyon fontos Robert Wilson színházi világában. Sokszor hívja fel a közönség figyelmét arra, hogy figyeljék (hallják) a képeket, a látványt. Miért sírnak az emberek, amikor szomorúak – kérdezi a vak –, mert néha a tisztánlátás érdekében szükséges lemosni szemünk ablakát. Ez a párbeszéd is arra utal, hogy nem véletlenül választotta Robert Wilson Strindberg *Álomjátékát*.

A díszlet hatalmas le-fel, ki-be mozgatható vásznakból áll, a rájuk festett hátterek jelzik a jelenetek színhelyét. A teret és az időt egyes jelenetekben egy kékre festett fakerítés hasítja ketté. A mozdulatlan, de mozgatható téhén- és lóalakok, a természetellenesen hatalmas ágyú beszélő képeket alkotnak. Időnként egy fából épült svéd villát vetítenek a háttérre. (A brooklyni színház óriási tere szinte mindenre lehetőséget ad, amit rendező vagy díszlettervező valaha is elképzelt.)

A jelenetek sokszor tablóval kezdődnek. A szereplők a rettentő mélyen érezhető némaságból lépnek elénk. Szinte alig mozognak, akkor is lassan, automatikusan. A beszéd mód is teljesen redukált. Puritán színjáték digitális időben, térben. Egy XIX. századi álom bizzar XXI. századi transzformációja. Mindazonáltal egyértelműen érezhető és látható a skandináv dramaturgia: hideg, letisztított, csillogó jégsczobor az éjféli napsütésben.



Stephanie Berger felvételei

Summary

The first section of this issue is dedicated to opera. Géza Fodor is author of an essay devoted to the recent revival of a national classic: Ferenc Erkel's *Banus Bánk* (State Opera House); András Csont saw the Budapest guest-performance of Anatoli Vassiliev's Moscow theatre: Pushkin's *Mozart and Salieri* and composer Vladimir Martinov's *Requiem*; Szabolcs Molnár saw another important event of the Budapest Spring Festival: Händel's *Alcina* in the guest-performance of the Stuttgart Opera House, while László J. Györi talked to Klaus Zehelein, managing director of this institution.

In our column on modern dancing Livia Fuchs reviews the guest-performance of the Nederlands Dans Theater (Budapest Spring Festival) and Csaba Kutszegi introduces *XY*, a new production by the Strike Dance Theatre.

The column dedicated to new theatre productions begins with Tamás Tarján's review of Madách's *The Tragedy of Man*, opening performance of the new National Theatre. Other critics of the month are Tamás Koltai and Andrea Tompa who saw respectively Pirandello's *Six Characters in Search of an Author* (The Ark) and three works – *The Government Inspector* (Pécs and Eger), *The Cloak* (R. S. 9) and *The Marriage Proposal* – by Nicolai Gogol.

Short reviews by Mónika Szűcs, Tamás Tarján, Andrea Stuber, László Zappe and Judit Szántó concerned resp. with Shakespeare's *The Taming of the Shrew* (Miskolc), Johann Wolfgang Goethe's *Stella* (The Chamber) Sándor Sult's *A Trip to Bozen* (Merlin Theatre), János Ács's *Celestial Bridge* (an adaptation of a novel by Thornton Wilder, Győr) and Feydeau's *Le Dindon* (Merlin Theatre).

We publish Tamara Török's conversation with Ildikó Tóth, one of our leading young theatre and movie actresses.

Magdolna Jákfalvi contributes to our column on world theatre with an analysis of Büchner's *Woyzeck* as seen by Robert Wilson, while at the Brooklyn Academy of Music Gábor Gyukics met another stage work by the great American artist: *Dream Play* by August Strindberg.

Playtext of the month is *Kitty Flynn*, a new work by author Kornél Hamvai.

HELYREIGAZÍTÁS

Előző számunk címlapképét Tamásky Andrea fotózta, a Nemzeti Színház enteriőrjét bemutató képösszeállítást pedig Koncz Zsuzsa készítette.



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: 7400 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

Saját **SÚGÓ**

Egy éven keresztül otthonába küldjük a SÚGÓ-t és különszámait!

Egy évre 2400 Ft

Minden új előfizetőnknek – és olvasóinknak, akik meghosszabbítják előfizetésüket – egy CD-t adunk ajándékba.

Minden hónapban új ajándék CD

Ráadás Milánóban!

És hogy ne maradjon el a ráadás sem, előfizetőink sorsoláson vesznek részt, ahol egy milánói utazást (4 nap, 3 éjszaka, repülővel) nyerhetnek. A ráadás ráadása pedig két darab színházi belépő az észak-italiai város egyik neves teátrumába! Sorsolás: 2002. június 13-án.

*a 2001. december 20-a után befizetett előfizetésekre érvényes

Saját **SÚGÓ**

Név: _____

Foglalkozás: _____

Levélcím: _____

Címünk: 1535 Budapest, Pf. 914
Kérem, felbélyegzett, megcímezett válaszborítékomban küldjenek csekket!