

SÁNDOR L. ISTVÁN

Egy mítosz megvalósulásai

■ HÁROM NŐVÉR-ELŐADÁSOK ■

A bemutatók mennyiségét tekintve kijelenthetjük, hogy Három nővér-évad volt az idén. A Bárka Színház még műsoron tartotta az előző szezonban bemutatott előadását. A zsámbéki nyári évad reprezentatív eseményeként megrendezett Csehov-fesztiválon két Három nővért is láthattunk: a sepsiszentgyörgyi román színház vendégjátéka mellett a beregszásziak bemutatóját, Vidnyánszky Attila szuverén szemléletű rendezését. Két vidéki színház is műsorára tűzte a darabot, a pécsiek februárban, az egriek áprilisban tartották bemutatójukat. (A két előadást összekapcsolja, hogy Morcsányi Géza új fordításában játszották a művet.) Ráadásul az egriek fesztivált szerveztek a bemutató köré: az április végi rendezvényen két külföldi társulat és egy határon túli színészhallgatókat is szerepeltető magyar mozgásszínház játszotta el a maga Három nővér-változatát. (A fesztivált szakmai konferencia egészítette ki. Ennek sikerét – mivel a program szervezője voltam – nem tisztem megítélni. A konferencia-előadások, kerekasztal-beszélgetések anyagából az Ellenfény ősszel különszámot jelentet meg.)



Borisz Jaksov (Rode), Horváth Sándor, Fillár István (Versinyin), Simon Andrea (Olga), Németh János (Kuligin), Mészáros Sára (Mása), Széll Horváth Lajos (Szoljonij) és Bánky Gábor (Csebutikin) a pécsi előadásban

Továbbra is különleges helyet foglal el tehát a magyar színjátszásban a *Három nővér*. A mítosz egyik forrása nyilvánvalóan Ascher Tamás 1985-ös rendezése, amely egyfajta etalon. A Katona József Színház akkori legjobb erőivel készített előadás nagy szériát ért meg, nemzetközi sikert is aratott, nemcsak a rendező életművében, hanem a nyolcvanas évek magyar színjátszásában is reprezentatív alkotásnak számít.

Mítoszokkal nehéz versenyre kelni. Bizonyára ezért nem született az elmúlt húsz évben Budapesten igazán emlékezetes *Három nővér*. De vidékről több produkció is említhető: például Verebes István 1994-es nyíregyházi előadása, mely groteszk szemléletű Csehov-sorozatának egyik emlékezetes darabja volt (kár, hogy en-

nek a produkciónak lemásolásával próbálkozott a rendező 2002-ben a Radnóti Színházban), vagy Telihay Péter 1998-as szegedi, a realizmustól eltávolodó, expresszív rendezése.

Mivel a Csehov-darabok a magyar színházi repertoár egyik alappilléret alkotják, nincs szükség különösebb indokra ahhoz, hogy valamely színház a *Három nővért* műsorra tűzze. (A vidéki bemutatók ráadásul speciális funkciót teljesítenek: a helyi közönséghez próbálják közelíteni az élő színházi mítoszt.) De néhány feltételnek teljesülnie kell ahhoz, hogy sikeres lehessen a vállalkozás: leginkább annak, hogy egységes erőket felvonultató társulat álljon rendelkezésre, ahol a nyolc-kilenc egyenrangú főszerep megfelelően kiosztható. És természetesen szükség



Simon Andrea, Mészáros Sára és Sztankay Orsolya (Irina)

van olyan rendezőre is, akinek új mondanivalója van a darabról.

Pécsett évek óta változatlan a társulat magja. Egységesen teljesítő csapat, amelynek nincsenek „sztárjai”. A színház vezetése valószínűleg az össz munka sikerében bízhatott, amikor műsorra tűzte a darabot. Egerben viszont egy újonnan formálódó együttes találkozott a művel. Nyilván a máshol már szerzett színészek, a főiskolát frissen elvégzett fiatalok, illetve a régebben Egerben dolgozó társulati tagok munkájának összehangolását is célozta a *Három nővér* színrevitele, amely a formálódó új együttes erejének próbatétele. Ehhez neves külföldi vendégrendezőt hívtak Radoslav Milenković személyében. Pécsett a társulat vezető rendezője, Hargitai Iván irányította a munkát.

Bizonyára Pécsett és Egerben is úgy gondolták, hogy egy új fordítás sokat segítene a darab új színeinek előhívásában. Kosztolányi fordítása maga is a színházi mítosz része, bár részben okolható azért, hogy a magyar *Három nővér*-előadások a bennük megfogalmazódó korszerű élettapasztalatok ellenére kissé a költőiség irányába stilizálódnak. Morcsányi Géza új fordítása hangsúlyozottan mai köznyelvet használ, a szöveg költőisége is a köznapiság szintjén marad, s nem emelkedik lírává, így még nyilvánvalóbbá válnak a dialógusok abszurdításai. Ugyanakkor a metaforák pontosításával Morcsányi sokat segít a darab értelmezésében. Kosztolányinál például ezt mondja a moszkvai emlékeit felidéző Versinyin: „Útközben van egy komor híd, és a híd alatt zúg a víz. Ha az ember egyedül bandukol itt, elszomorodik.” Az új fordítás viszont egyértelműbben fogalmaz: „A magányos embernek elszorul tőle a szíve.” Más példák is ugyanezt erősítik meg: a darabban eredendően magányos emberek szerepelnek, akikben a történet végére még kinzőbbá válik ez az érzés. A magányosság mint meghatározó emberi állapot mindkét rendezésben hangsúlyosan jelenik meg.

A pécsi előadást nézve sokszor volt az az érzésem, hogy monológokat hallgatok. Még a párbeszédés részek is gyakran szétváltak különálló szövegekre. Ennek valószínűleg két oka lehet. Úgy érzem, hogy egyrészt a próbafolyamatban nagyobb hangsúly került az egyéni szerepformálásokra, mint az össz munka kidolgozására. (Pedig Csehov utánozhatatlan polifóniája csak az együttes játékban valósítható meg.) Másrészt a pécsi előadás tere is inkább elválasztja egymástól a szereplőket, s alig teszi lehetővé a találkozások helyzetének megszületését.

Horesnyi Balázs díszlete (amelyet a Kamaraszínházban két oldalról vesznek közre a nézők) Prozorovék szalonját ábrázolja. Meghatározó eleme a díszes kőkorlátal körbevett lépcső, amely a mélybe vezet. (Prozorovék, ahogy erre a szöveg is utal, az emeleten laknak, a földszinti részt pedig Csebutikin bérlé.) A lépcsősor teljes egészében elfoglalja a játéktér középső negyedét, körülötte csak szűk sávokban folyhat a játék, így gyakran előfordul, hogy az így létrejövő távolságból beszélnek egymáshoz a szereplők. Ráadásul a színpad berendezése is tovább szűkíti a teret. A lépcsőkorlát egyik hosszanti tengelye mellett helyezkedik el a nagy ebédlőasztal, amely mindvégig a színpadon marad. A másik oldalon pamlagok, székek kis szigetei láthatók, amelyek azonban mégsem válhatnak az intimitás pillanatainak helyszíneivé, hisz' nem engedik igazán közel magukhoz a nézőket. (A túldolali nézőtérrel túl messze vannak, a szereplők egy része valamelyik oldalnak mindegyik háttal fordít.)

Csehov színleírásaival ellentétben Hargitai egyetlen térben játssza az előadást. Ez több problémát is felvet. Egyrészt átértelmeződnek a harmadik felvonás vallomáshelyzetei, ha nem intim térben (a lányok közös hálószobájában) hangzanak el, hanem a szalonban. Mit keresnek itt hálórúháknak a nővérek? Ha kijöttek is a szalonba, a tűzvész ellenére bizonyára magukra vettek valamit. A negyedik felvonásra is változatlan helyszín azt sem teszi érzékelhetővé, hogy Natasa teljesen kiszorította Prozorovékát a házból, talpalatnyi helyet sem hagyott nekik.

A lépcsősorra merőleges két paszellszínű oldalfalat hatalmas méretű ablakok és ajtók tagolják (az utóbbiakhoz újabb lépcsők vezetnek fel). Ennek az elrajzolságnak (a túlméretezett épületben kialakuló groteszk állapotnak) azonban nyoma sincs az előadás játéktípusában, ez ugyanis alapvetően lélektani megközelítésre támaszkodik, s a szereplők érzelmi folyamatait, hangulati állapotait hangsúlyozza. Csak egy-két rendezői effekt igyekszik szimbolikussá tenni a jelenetek reális tartalmait. Ilyen például az előadást indító vonatzakatolás zaja, amelyre a negyedik felvonásban a lépcsőkorlátan fekvő játék vonat utal vissza; végül Natasa sodorja le, végérvényessé téve, hogy a nővérek elvágyódása ellenére egyikük sem fog már Moszkvába utazni. Vagy ilyen az asztalon megpörgetett bűgőcsiga sípoló hangja, amely a sorszerűség feszélyező fenyegetéseként többször is felhangzik a jelenetekben.



Jelenet az egri Három nővérből

Feltűnően fiatal a pécsi szereposztás. Még az öregembernek beállított Csebutikin (Bánky Gábor) is legfeljebb ötvenévesnek látszik. Húszas éveikben járnak a nővérek. Sztankay Orsolya Irináját így valóban a kamasz lányok érzelmi hullámváza jellemzi. De Mészáros Sára Másája sem érett, a házasság kiábrándító tapasztalatain megedződött asszony. Simon Andrea Olgája még fiatalabbnak is látszik darabbeli koránál, csak a tekintetében bujkáló szomorúság utal a vénkisasszonysors kilátástalanságára. Oly korban járnak még a lányok, amikor könnyen jön a sírás és a nevetés. Ezért válik az előadás egyik legszebb pillanatává a negyedik felvonásnak az a jelenete, amikor a búcsúzás fájdalmában egymásnak támaszt nyújtó, egy kupacban sírdogáló nővérek együtt kezdenek nevetni az iskolában elkobzott álszakállt magára öltő Kuligin (Németh János) tréfáján. Sírással küszködő mosoly ez, a fájdalomba bármely pillanatban visszahulló nevetés. Kár, hogy ilyen összetett hangulatokat teremtő helyzet viszonylag kevés van az előadásban.

Fillár István higgadt Versinyinje a búcsúzás pillanatában is nyugodtnak látszik, így valójában csak Mása összeomlása plasztikus, az kevésbé, hogy mit veszít a férfi. Nehéz belelátni Vidákovics Szláven Tuzenbachjába is, sem a viszonzatlan szerelemhez való tragikus ragaszkodása, sem a halálba indultában is kávét rendelő komikus gesztusa nem válik nyilvánvalóvá. Urbán Tibor boldogtalanságra predestinált Andrejének esélye sincs álmai megvalósulására: professzor éppúgy nem lehet belőle sosem, mint elégedett férj.

Végiggondolt darabértelmezés, korrekt színészi munka jellemzi a pécsi előadást, amely azonban egyik összetevőjében sem olyan karakteres, hogy versenyre kelhetne a *Három nővér*-legendákkal. Hasonlóképp hiányérzetet kelt az egri bemutató, de itt épp ellenkező előjelű a csalódás: a különleges pillanatok, sajátos ízű egyéni megoldásokat tartalmazó rendezés nem kerekedett részleteiben is pontosan kidolgozott, karakteres előadásá.

Egerben szintén a díszlet az egyik meghatározó hatáselem. A színpad teljes magasságát betöltő boltíves ajtón a teraszra látni. Az első felvonásban verőfény árad be innen, a másodikban a hőesést figyelhetjük. (A harmadik felvonás szűkebb terének kisebb ablakán az eső csorog alá.) Különféle játékok kapcsolódnak ehhez az embertelenül magas ajtóhoz. Az előadás folyamán egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy csak Natasa bánik könnyedén vele. Versi-

nyin például majdnem kiszorul a hatalmas ajtó miatt Prozorovék életéből. A többiek ugyanis eléje mennek, hogy fogadják, de ő a terasz felől érkezik, és sehogy sem tud bejutni a szobába. Furcsálkodva les be az üres házba, majdnem dolgavégezetlenül távozik.

Az egri előadásnak csak az első két felvonása zajlik ugyanabban a térben, a harmadik a díszlet variációjával kialakított intimebb közegbe kerül. Igazi meglepetés a negyedik felvonásra várja a három szünettel előadott produkció nézőit: eltűnnek a reális helyszíneket jelző színes tapétás falak, illetve nyílászárók. A lecsupaszított, körfüggönyökkel határolt színpad kerti tavat ábrázol, amelyet különböző irányú vékony fapallók tagolnak. A hullámvíz-fodrozódó víz a világos háttérfüggönyön tükröződik. Jobboldalt lépcső vezet a házba, de emelvényként is használják a szerkezetet, például akkor, amikor a búcsúfotó készül a szétszéledő társaságról. Esztétikailag is szép, játéklehetségeiben is izgalmas ez a tér. Csúpan az okoz problémát, hogy gyökeresen más szemléletű scenikai gondolkodásra utal, mint amelyet a korábbi felvonásokban látunk. Másrészt a váltást nem készíti elő, nem indokolja semmi, sem a színpadi fogalmazásmód, sem a színészi játék átalakulása.

Az előadást Milenković markáns rendezői ötletei és következetes alakformálások jellemzik, mégis nehéz meghatározni a játéktílust. Az emlékezetes ötletek egyértelműen a groteszk irányába mutatnak. Sok ilyen pillanat van: például ahogy az első felvonásban az ostoba paradoxonát bizonygató Szoljonij ölében marad egy hatalmas utazóláda, sokáig üldögél vele, láthatóan nem tud szabadulni az egyre komikusabb helyzetből. Vagy ilyen a harmadik felvonás terében álló szekrénnel való játékok sorozata: előbb Kuligin bújjik bele zavarában, majd kissé félrehúzza intim sarok keletkezése mögöttes, ahol Versinyin már akkor megjelenik, amikor a többiek még nem tudnak róla, így Mása többször összeölelkezhet vele, miközben a minderről mit sem sejtő Kuligin zavartalanul szónokol a szoba másik felében. Hasonlóan groteszk pillanatok teremtnek a negyedik felvonás „vízben tocsogó” ötletei is, Andrej szerencsétlenkedése a babakocsival, vagy Mása és Versinyin búcsúzkodása, amely fájdalmas összeölelkezésből a vízben való tehetetlen vergődéssé alakul.

Ilyen elrajzoltág a színészi játékban is érzékelhető, de inkább csak a játékötletekhez kapcsolódóan, s nem az alakításoknak for-

mát szabó stíluselemként. Az embernek az a benyomása, mintha nem lett volna elég idő a rendezői és a színészi gondolkodásmód teljes összehangolására. Az alakításokból az derül ki, hogy a színészek hittek a szerb vendégművésszel való közös munkában, láthatóan megérintette őket a nálunk szokatlan színházi gondolkodásmód, de a rendező nem formálta meg elég markánsan az előadás minden egyes jelenetét, így sokszor nem teremtett biztos támpontot munkájukhoz. A kevésbé pontosan körvonalazott részletekben a játsszók valószínűleg iskolázottságukra, korábbi tapasztalataikra, rutinjukra hagyatkoztak, így néhányan visszafordultak a hagyományosabb lélektani építkezéshez, mások pedig a groteszk színeket igyekeztek tovább fokozni. Valószínűleg ebből fakad az előadás kevert – egyes alakításokon belül is keveredő – játéktípusa. Mindez azért jelent problémát, mert az eltérő színészi közelítésmódok hiányérzetet keltenek egymás összefüggésében: az elrajzolt karakterekből azért hiányoljuk a lélektani motivációt, mert más alakítások éppen ezt teszik láthatóvá, azokban azonban disszonáns hatást keltenek a furcsa gesztusok, amelyek egy bizarrabb jelzésekre épülő előadásban fel sem tűnnének.

Furcsálkodunk például Kovács Patrícia Natasájának szemmel látható részegségén a negyedik felvonásában. Azért érezzük ezt kissé erőltetett rendezői ötletnek, mert a színésznő korábban finomabb színekkel igyekezett jelezni egy ember fokozatos mértékvesztését. Természetesnek hat viszont, hogy Bozó Andrea Másája már az első felvonás elején égnek vetett lábakkal fekszik a pamlagon, hisz' ez a jelzés kulcsot ad egy nyughatatlan, érzelmileg is izgága személyiséghez, aki ha teheti, provokálja a világot; ha kell, azzal, hogy beleszeret az első arra tévedő ütegparancsnokba, ha kell, azzal, hogy a szerelméről a testvéreinek tett vallomása előtt lehúzza a bugyiját. Nádasy Erika Olgájához viszont nem kapcsolódnak ilyen markáns jelzések, az alakításban egyre inkább csak a mások boldogságában reménykedő sors borús színei rakódnak egymásra. Jordán Adél Irinája hirtelen hangulatváltozásokból építkezik: az eksztázis vágyából és a csalódások kényszeréből.

Markáns figuraként lép elénk Széles László Versinyinje: kissé elveszette a téblábol a világban, de amikor a figyelem középpontjába kerül, szeretne jó benyomást kelteni, sokszor bizonyára lódit is, ártatlanul szélhámoskodik, máskor meg az üres fecsegést stilizálja filozófiává. Végeredményben azonban kiismerhetetlen ma-

rad a figura, nem tudni, mennyi mélységet rejtenek maszkjai. Anger Zsolt esetlen Andreje egyre komikusabbnak hat, miközben ő éli át a legszívszorítóbban azt a társas magányt, azt a családi-szerelmi kapcsolatokban felerősödő kilátástalanságot, amely a többi szereplőt is jellemzi. Emlékezetes Csendes László Csebutikinje, aki bölcs iróniáját kényszerű cinizmussal vegyítve szemléli önmaga és környezete komikus kiúttalanságát.

Részértékekben gazdag előadás született Egerben, amely számos biztató jelét mutatja egy erős társulat kialakulásának. Miközben az is ambiciózus törekvéseket jelez, hogy az egri színházvezetés tematikus fesztivált szervezett a bemutató köré.

A külföldi vendégjátékok közül a brnói jellegtelen előadás volt. Annál emlékezetesebbé vált viszont a nyitrai színház eredeti megoldásokban gazdag, különös világot teremtő produkciója, amely nem hagyományos színházi környezetben játszódik. (Az eredetileg múzeumban zajló előadást ezúttal a városházán mutatták be.) Az alapötlet szerint az özvegyen maradt Natasa kalauzol bennünket az egykori, kiállítótermékké alakított Prozorov-házban. A bevezetés így eltávolítja a nézőket a hagyományos színházi elvárásoktól, a múltidéző múzeumi túra eleve asszociatívabb fogalmazásmodot enged meg. Ezért hatnak természetesnek a rendezés groteszk ötletei. Például az, hogy az első felvonásban magunk is Irina születésnapjára névnapjára csöppenünk (bennünket is megkínálnak pogácsával és pezsgővel), ahol természetesen folynak át a dialógusok különféle dalokba, a társaság tagjainak közös éneklésébe. Az sem meglepő, hogy itt három öreg Anfiszta van, akiket a belépő Versinyin először összetéveszt a Prozorov lányokkal. Így múltna az idő? – kérdezzük a parancsnokkal együtt, hisz' a befejező részben ennek a komikus játékötletnek valódi mélységei támadnak: a három Anfiszta a Prozorov lányok öregkori alteregójaként jelenik meg a színen, az élet tragikus időtörvényeire figyelmeztetve. Amikor Irina az Andrejtől kapott képerrettel dicsekszik, mindenki előveszi a maga hasonlóképp szerzett ráámját. De amikor Kuligin újra ugyanazt a könyvet akarja a sógornőjének ajándékozni, amit már húsvétkor is megkapott, a többiek felmutatják piros borítójú ajándék könyveiket, és valamennyien Versinyin kezébe nyomják.

A második részben nemcsak a tér változik, hanem némileg a játéktípus is, kevesebb a humoros ötlet, több az asszociatív színpadi

Nagy András (Tuzenbach) és Jordán Adél (Irina) az egri előadásban



kép. Erős hatásokban gazdag előadás a nyitrai, de mégsem épül egységes folyamattá. Ehhez túlságosan eklektikus megoldásokat választ a rendező. Az erős részletek időnként kioltják egymást, máskor meg hatásvadásznak tűnik egy-egy teátrális megoldás; az egységesnek elgondolt előadásban betöltött funkciója nem igazolja vissza szerepeltetését.

Láthattuk az egri fesztiválon a *Három nővér* mozgószínházi feldolgozását is *Szép fehérség* címmel. A Panboro Színház előadása (mely harmadéves kolozsvári színinövendékek közreműködésével készült) nem akarta elmesélni a darab történetét. Inkább csak a figurákat kölcsönözte belőle, különféle helyzeteket nyújtotta ki. Szabadon kezelt variációkat mutatott be azokra a viszonyokra, amelyekből a mű bonyolult kapcsolathálózata szövődik. Sok mindent plasztikussá tett így, amit a darab verbális rétege eltakar. Például a kilátástalan reményeket keltő háromszöghelyzeteket, a boldogság páros küzdelmekbe, magányos vergődésekbe burkolózó áhítását. Azt, hogy ami megtörténik bennünk, arról a csend többlet mond el a legőszintébb vallomásnál. Nagy bátorságra vall, hogy az előadás szinte végig néma csendben zajlik, csak egy-két pillanatban szólal meg zenei effekt.

Az előadás rendezője, Uray Péter merészen továbblépett mindazon, amit pályáján eddig csinált. Most nem a nagy biztonsággal kezelt tánctechnikákra építette produkcióját (amit remek pedagógusként diákszínjátszókkal éppoly könnyedén sajátított el, mint színinövendékekkel). A *Szép fehérség*ben a lecsupaszított gesztusok kifejezőerejét kereste, a végső egyszerűség sokértelműségét kutatta. Azért szakadt el merészen a történettől, mert a leg súlyosabb emberi pillanatok valószínűleg csak a lecsupaszított létezésben alkothatók meg. Amikor újra kell teremteni a mozdulatokat, újra kell formálni a szavakat. Ezért olyan szépek azok a részletek, amelyekben a szereplők alig artikulált hangokon, egy épp most születő nyelven kezdenek beszélni. Ez már nem a *Három nővér* világa, inkább az, ami az elevenen élő színházi mítosz ihlésére újjászületik belőle.

CSEHOV: HÁROM NŐVÉR (Pécsi Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. JELMEZ: Kovalcsik Anikó. DÍSZLET: Horesnyi Balázs. DRAMATURG: Duró Győző. ZENE: Weber Kristóf. RENDEZŐ: Hargitai Iván.

SZEREPLŐK: Urbán Tibor, Simon Andrea, Mészáros Sára, Sztankay Orsolya, Németh János, Bánky Gábor, Széll Horváth Lajos, Vidákovics Sziláves, Herczeg Adrienne, Fillár István, Bódis Irén, Kovács Dénes, Domonyai András, Borisz Jaksov.

CSEHOV: HÁROM NŐVÉR (Gárdonyi Géza Színház, Eger)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. DÍSZLET: Juraj Fabry. JELMEZ: Szűcs Edit. DRAMATURG: Spiró György. ZENE: Márkos Albert. MOZGÁS: András Imre. FÉNYTECHNIKA: Bányai Tamás. RENDEZŐ: Radoslav Milenković.

SZEREPLŐK: Anger Zsolt, Kovács Patrícia, Nádasy Erika, Bozó Andrea, Jordán Adél, Venczel Valentin, Széles László, Nagy András, Kaszás Gergő, Csendes László, Mészáros Máté, Vajda Milán, Sata Árpád, Bessenyei Zsófia.

SZÉP FEHÉRSÉG (Panboro Színház, Kolozsvári Babeş-Bolyai Egyetem Színművészeti Tanszéke)

Csehov *Három nővér*ének mozgószínházi újragondolása

TÉR: Uray Péter. JELMEZ: Motyka Brigitte, Raluca Bumbac. DRAMATURGIAI MUNKATÁRS: Sebestyén Rita. RENDEZŐ: Uray Péter.

SZEREPLŐK: Dávid Attila Péter, Skovrán Tünde, Víg Ágnes, Györgyjakab Enikő, Both Eszter, Szekrényes László, Sinkó Ferenc, Nagy Attila, Fehérvári Péter.

STUBER ANDREA

A vágy itt az úr

■ ÁBRAHÁM PÁL: BÁL A SAVOYBAN ■

*M*ég öt perce sem ül az ember a Bál a Savoyban előadásán, máris látja, hogy egy csillogó tehetségű, fantáziadús, leleményes, szertelen és ambiciózus rendezővel van dolga, aki el akar térni a hazai operettjátás standardjától. Az idő múlásával még sok mindent gondol ugyanaz az ember – mert változatos, fordulatos kalandtúra ez az este –, de a fenti alapérzése mindvégig megmarad. Az első percekben egyébként az Adriai-tenger elevenedik meg a színen, méghozzá belülről. Nagy, színes halak úszkálnak és képeznek kórust a Velence-számhoz, a két nászutas főszereplő pedig bűvárfelszerelésben lebeg színre, kezében bedekkerrel. A mellbevágóan jó kezdés mindjárt egy kellemetlen meglepetéssel is szolgál: az énekeseket alig hallani, egyetlen szavukat sem érteni, így módfelett indokoltnak látszik az az amúgy szokatlan eljárás, hogy a továbbiakban kihangsúlyják őket.

Eszenyi Enikő látványos, erotikus és problematikus produkciót hozott létre Ábrahám Pál művéből a Budapesti Operettszínházban. Első lépésként mindenesztül újrarendezte (németből) a darabot Toepler Zoltánnal, illetve a dalszövegeket Zöldi Gergellyel. Ennek következtében a szöveg – a nota benékkal együtt – mai lett. Vagyis nyelvezetében és bemondásaiban az előadás korához illeszkedik, ami rendjén is van. Amikor 1965-ben mutatta be az Operettszínház a darabot, akkor Tyereskova emlegetése volt poén, 2004-ben pedig a lebukott brókeré meg Hakan Süküré (tekintettel a Musztafa képviselte török vonalra). Az új dalszövegek ahhoz a rendezői elképzeléshez látszanak igazodni, amely szerint a darab fiatal, egészséges emberekről szól, akiknek zúg a vérük, dolgoznak a hormonjaik, és virul a libidójuk. Például a *Toujours l'amour* című számban az „egy hölgy és egy úr”, illetve „a szívem kigyúl” szöveg helyett a címbeili megállapítás szerepel, ami sokkal markánsabb kijelölése a tárgynak. Tangolita művésznő szintén célratorőbben fogalmaz, mint korábban, amikor azt énekli: „ha forró éjjel az ágyad, hűtsd le a vágyad ma velem.” A bájosan ódivatú „kicsike, vigyázzon, egyszer nagymama lesz...” és „legyen esze, mérsékelje magát, ez a buta vérmérséklet megárt” típusú dalos intések pedig valóságos verbális kicsapongássá váltak: „amikor este végre szabad a csók...” és: „ilyenkor felcsillan a remény, remélem, épp ma lesz az enyém.” (Hanem hogy *karnevál* helyett miért jobb azt énekelni, hogy *kenguru*, arra nincs tippem.)

A színrevitelnek két sarkalatos pontja van. Az egyik a vizualitás. Pintér Réka díszletei és Benedek Mari jelmezei a hatvanas évek divatos színeit, formáit, mintáit, fényeit és fazonjait idézik igen mutatósan. A másik a színházi gondolkodás. Az a fajta *teatrealitás* – ezt a szót most találtam ki, és alighanem a színházszerűség és az életszerűség vegyítését értem rajta –, amelynek jegyében a rendező a színpadi helyzetekben az igazságokat, a hiteles emberi megnyilvánulásokat keresi, és igyekszik ábrázoltatni a szereplőkkel. Vegyük például azt az egyszerű darabindító helyzetet, hogy az ifjú házaspár egy év nászút után hazaérkeznek Nizzába, s ez alkalomból egész kis csapat várja őket az otthonukban. (A vendégek dolga,