

CSÁKI JUDIT

# Színház – nyugaton, keleten

**M**ásfél hónapig tartott a Wiener Festwochen, a bécsi monstre művészeti fesztivál, kiemelkedő színházi programmal. Luc Bondy intendáns és csapata szervezésében húsz helyszínen (köztük metróállomáson, magánlakásban, múzeumokban, koncerttermekben és persze sok színházban) több mint száz program pörgött (a legtöbbje többször is). A színházi produkciók között látható volt például a Bűn és bűnhődés a rácsok mögött Sopsits Árpád rendezésében, Ibsen Nórája Thomas Ostermeiertől a berlini Schaubühne am Lehniner Platz előadásában, spanyol és kanadai színház, Szophoklész-dráma Luc Bondy rendezésében, az angol Forced Entertainment csapata, továbbá akikről alább szó lesz.

Jurij Ljubimov magyarországi pályafutása néhány éve szünetelni látszik. Ezért aztán nagy szerencsémnek tartottam, hogy a moszkvai magyar kulturális évad előkészületei során eljuthattam a Tagankába is.

## PEER GYNT

Peter Zadek *Peer Gyntje* a Grieg-zenével kezdődik, világosan. Ekkor még nem tudjuk, hogy végig nem oltják le majd a villanyt – és hát ez sem véletlen, mert a véletlennek egy csöpp tere sincsen ebben az előadásban.

A tér üres, a padló világos, majdnem fehér. A fiatal, energikus Aase lendületesen végigtrappol átlóban a színen, és már pöröl is a szakadt és piszkos Peer Gynttel. Aki ilyenformán eléggé messziről indít a lódítással, Aase jó ideig rá se hederít, majd lopva oda-odafigyel, hallgatni kezdi, aztán már fülel, álmélkodik, szurkol a fiá-

nak, és annak is, hogy higgyen neki – Peer megnyerte az első csatát. A szín mintegy észrevétlenül megy át az esküvői jelenetbe – mire Peer hátul fölülteti Aasét a magasba (a „malomtetőre”), elől már ott a menyasszony, és nagy a készülődés. Mármost a menyasszonyt leszámítva, aki csak ül bávatagon a széken, miközben megtörtént már az első összepillantás Peer és a fehér zoknis-kék ruhás Solvejg között. Aztán kitor a botrány: a pipogya vőlegény nem jut a menyasszony közelébe, Peer viszont a széken áthajolva „benyúl” neki – így kéri táncra amúgy Solvejget –, a lány ráveti magát Peerre, ő fölnyalabolja, kiviszi, a vőlegény sírva bámul maga elé: neki aztán végképp elvették a játékát. Mindenki el, csak két fél-

Jelenet Peter Zadek *Peer Gyntjéből*



puccs ember, a menyasszony és Peer marad a színpadon. A gyors csábítás után gyors cserbenhagyás következik: Peer is eltűnik – hiába keresi Aase, Solvejg és a szülők, már messze jár.

A színpadon pillanatok alatt dombot emelnek – akár a Föld, olyan, pedig a Ronde-hegy. A pásztorlányok gyors jelenete után máris jön a lobogó vörös hajú királylány, Dovre király lánya. Szörnyek, nagy fejű lények özönlik el a színpadot, óriási disznó riszálja be magát, hatalmas kígyó farkát tisztítják fogkefével, ezernyi apró részlet villózik Zadek rendezésének legszínompásabb jelenetében, miközben Peerre is farkat aggatnak. Uwe Bohm játékának egyik parádésan (nép)mesés pillanata, amikor Peer rájön, hogy őt itt bizony fogva tartanák, és lázasan, túlmozgásosan, hadonászva menekülni igyekszik. A színpad bal oldalán a Zöldruhás nőtől épp kirángatják a gyereket, Peert szinte fölfalják a pásztorlányok. És hirtelen jön a váltás, a szinte üres színpad, csak Solvejg dalát halljuk erősen. Helga jön a kosárral, Peer zsebre gyűri Dovre-farkát, enni kezd. Majd „benépesíti” a földhalmot, székeket tornyoz egymásra, óvatosan kiegyensúlyozza őket: épít.

A Solvejg–Aase–Zöldruhás nő hármasság, a Peer körüli asszonyok mesészerű hullámzásban léteznek együtt a színpadon. Aase zoknit stoppol, Peer Solvejgnek épít házat, de az a Zöldruhás nő pusztán fölbukkanásától összeomlik, a baltanyél is meghajlik, a valószínűtlen kavargásban csak annyi biztos, hogy Solvejgnek ismét a várakozás jut, mert világos már, hogy ő a „visszaút” Peer számára. A *Peer Gynt*-előadások egyik erős hagyománya, hogy Solvejg nem változik (sokszor nem is öregszik). Szinte mindig melankolikusra komponált várakozása ebben az előadásban csöppet sem szomorú, legföljebb rezignált: Solvejg szikár, de teljes életet él, hiszen Peer dinamizmusa az ő statikus várakozásához képest, azzal szüntelen korrelációban teljesedik ki. Kiáltóan éles pillanat egyetlen van csak az egész előadásban – erről kicsit alább. Zadek tehát „menni hagyja” az időt, nemcsak Solvejg felett – Anett Renneberg, aki amúgy majmot is, arab táncosnőt is játszik, nem légies tüneményre, hanem földhözragadtan valóságosra veszi a várakozó asszonyt –, hanem a környezetében is: a hegyi faluból kisváros lesz az ötödik, utolsó felvonásban, jókora lakótelepi házzal. Ekkor, a harmadikban még csak azt tudjuk, hogy a Zöldruhás nő nem győz Peer felett, és hogy Aase és Peer még egyszer, utoljára egymásra talál. Csodás jelenet Aase halála – Angela Winkler kivételes szakmai repertoárral maga mögött rendkívül erős színpadi jelenléttel bír. Előbb a sírás – hisz mindketten tudják, mi a dolguk: egyiknek a meghalás, másiknak a segítés –, aztán az ölekezés, végül a mese: Peer lefektetett anyja mögé ül, felsőtestét föltámasztja, tartja és mesél. Hirtelen úgy érezzük: csodás és teljes élete lehetett ennek az asszonynak, és a végén még a Soria-Moria várba is elröptette a fia, aki – mintegy bocsánatkérés helyett – magának az Úristennek is odavágja, hogy „Én annyit összehazudoztam, mint az ördög, amikor prédikált; szidtam anyám, tyúknak csúfoltam, mert folyton csak káralt meg prézsmítált... De őt becsüljétek meg, és bánjatok vele jól, mert mondhatom, nála külön kevés jön fel ide a faluból”...\* Aztán Peer a Kari által behozott takarót gyengéden az anyja fejére húzza.

A második rész eleje ismét látványos – eddigre már szinte tapintható Zadek rendezésének belső ritmusa: a vizuálisan telített, „sűrű” jeleneteket a kopár, szinte üres színpadon „löttyögő” súlyos részek váltják. Ilyenkor a szöveg játszik; Ibsen darabjának szinte kanonizált filozofikus jelentése csupa teatralitás. Egy ember vágat végig az életén – és Peter Zadek mintha kifordítaná a szokásos értelmezést: nem arról van szó, hogy közben elmúlik-elszalad az élet, hanem arról, hogy miközben múlik, ki (vagy meg) is telik: élménnyel, tapasztalattal, érzellemmel. Ezek a hagymahéjak: az

\* Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa fordítása.

egyes rétegek nemcsak a (végül nem létező) lényeket, magot takarják, hanem egyszersmind az élet szeleteit.

Peernek tehát – miközben egyfolytában Solvejg felé igyekszik, tőle távolodik, és hozzá tér meg egy-egy pillanatra – gazdag, változatos, kalandos élet jut, melyet Zadek (Karl Kneidl díszlettervező minden találékonyságát kihasználva) igen gondosan komponált látványelemekkel pakol teli. A negyedik felvonás marokkói történetében a háttérfüggönyön ott a tenger, rajta (egy kivágott részen, de ezt tényleg alig látni) ringatózik egy hajó. Igen, az a bizonyos jacht, amely csúnya véget ér majd az epizód végén: fölrobban, és darabjai szerteszét röpködnek a színpadon. De előtte még a



Gisela Scheidler felvételei

#### Uwe Bohm (Peer) és Anett Renneberg (Solvejg)

három elegáns, öltönyös férfi kempingszékben üldögélve – mögöttük asztal, rajta a négy zászló (német, angol, francia, norvég), valamint kinek-kinek egy telefon – végighallgatja-végigjegyzeteli a szivarozó Peer sikertörténetét; frissen szerzett tapasztalatait a hajójával mennek majd füstbe.

És ahogy a „kottában” áll, fantasztikus ensemble-játék folyik; a Berliner Ensemble színészei szinte percenként váltanak alakot, de közben ők rendezik át a teret is, és minden mozdulat, minden

gesztus alázatosan összhangba simul. Így könnyű kiválniuk a főszereplőknek is: szilárd társulat játszik „untermann”. Újabb peeri álmodozás után a viaskodás következik a majmokkal, majd jönnek a bennszülött nők, köztük Anitra és az ő tánca. Peer belemerül a prófétaágba, aztán a piramis lábánál áll, útikönyvvel a kezében; a piramis artistákból épül, majd furfangosan szfinxszé alakul. Az artisták olykor bepislognak az útikönyvbe, hogy tudják, mi a „dolguk”. Zadék nemcsak a darab meglehetősen rejtett belső humorát bontja ki, hanem látványelemekkel rá is erősít. Ezért lehet, hogy a következő jelenetben a hajó orra hatalmas könyv, azzal hasítja a hullámokat...

Ez már az ötödik felvonás. A baljós hajóút után Peer megérkezik „Neu Hagstadba”. Épp idejében ahhoz, hogy egy sírbeszéd alatt – mintha őt temetnék – végiggondolja egész életét: még mindig van egy álma. A színpad mélyén ott a domb, előtte függönyre vetül a ház képe; esteledik, villanyok gyúlnak, a lift világos kockája kúszik fölfelé – egy férfi fölszedett egy nőt, és most hazaviszi. Látjuk Solvejget is, fehér ruhában, térdzoknijában. Elöl egy árusbódi; Peer innen bukkan föl a hagymával. A híres monológ csöppet sem melanholikus: Peer energikusan és reménykedve, kifejezetten gyerekes kíváncsisággal hántja le az újabb és újabb rétegeket, abban a biztos tudatban, hogy van közepe. Ez az a bizonyos éles megvilágosodás; falja-marcangolja a hagymát, tömi a szájába, majd kiköpi, de egészen a semmiig kell elérnie ahhoz, hogy rájöjjön: útja végére ért. A „semmi” valójában a hely, ahol áll, a kiinduló- és a végpont.

A Gombóntó ismét felbukkan, csöndes szigorúsággal mutatja a papírt, Peer alkudozik, dolga van még, nem érkezett igazán haza; a háttérből Solvejg énekét halljuk. A városias környezet láttán Peer kétségbeesik, és miközben kavalkádszerűen fölbukkannak a régi és új figurák – Dovre papa, a manókirály, fején fekete baseballsapka, kezében szatyornyi újság, a koldus, a kutya –, engedi, hogy a Gombóntó könyökénél fogva gyengéden kivezesse a forgatagból, leül egy székre, bámul maga elé, és némán beteljesíti a „légy önmagad” utolsó parancsát: megöregszik. Uwe Bohm semmilyen látványos külsőséggel nem él, talán csak másképp beszél kicsit, a tartása ereszkedik meg csöppet – de lehet, csak mi látjuk úgy, hogy mire hazaért, Peer megöregedett. Az epikus, sőt pikareszk vándorút végén minden élmény egymásba épül, voltaképpen készen áll a „hagyma”.

A Gombóntó kevésbé baljós és fenyegető. Szükségszerű folytatás inkább, az utolsó epizód ceremóniamestere. A temetőjelenet végén élesen villan föl a fény az egyik ablakban – „ott lakom”, mondja Peer, Solvejg énekel a világos ablak mögül, majd előrejön. Peer leülteti, megcsókolja, fejét az ölébe hajtja – és ekkor, egyetlen pillanatra, sötétbe borul a Theater an der Wien színpada és nézőtere.

#### SOLNESS ÉPÍTŐMESTER

Ibsenből jó volt a „felhozatal” a bécsi fesztiválon; a *Peer Gynt* mellett a *Nórát* és a *Solness építőmestert* is láthatta a közönség, utóbbi kettőt Thomas Ostermeier rendezésében. A *Solness* (amely egyébként a Burgtheater és a Wiener Festwochen koprodukciójában jött létre, és a Burgtheater kamaraszínházában, az Akademietheraterben játsszák) színpadi szempontból önmagában is nehéz ügy, a ritkábban játszott Ibsen-darabok közé tartozik, tán azért is, mert a (kissé leegyszerűsítve) nemzedéki konfliktusból demont kreáló Solness lélektani gyorstalpalója és kiszámítható – mondhatni: tanulságoktól és szimbólumoktól sem mentes – halála könnyen fordul melodramába. Előre kínálta hát a kérdést a bemutató: vajon a fiatal német igazgató-rendezőt mi fogta meg ebben a darabban?

És az előadást szemlélve eléggé sokáig úgy nézett ki: semmi, legalábbis semmi különös. Tán a színészek: a címszerepben Gert

Voss, Aline Solness szerepében pedig Kirsten Dene. (Igen: Thomas Bernhard szindarabjának [Ritter, Dene, Voss] modelljei vagy célszemélyei, bár Ilse Ritter ezúttal távollétével tüntetett...) Tán annak demonstrálása, hogy a darab közegének teljes aktualizálása révén a középponti konfliktus is mintegy automatikusan mai lesz: ha Solness irodájában komputereken dolgozik a Brovik család, rögvest a jelen tartalmaival frissül és bővül a nemzedéki ellentét s az idő múlása felett érzett düh is.

Még az előadás kezdete előtt a vetítívászszerű függönyre gusztusos, jobbára épülőfélben lévő családi házak képe vetül: finom kertvárosi negyedben vagyunk, ahol izléses otthonok készülnek, és biztosan izléses emberek költöznek majd beléjük. Aztán amikor a függöny fölmeleg, az egyik ilyen „izléses” házat látjuk belülről, meg oldalt egy kicsit a kertet is: ez már Solness birodalma, a három részre tagolt forgón a nappali, az iroda és a kert. Szigorú, geometrikus formák, összetartó, perspektivikus egyenesek, a válaszfalak tagolnak, de nem takarnak, és fehér vagy tejüveg minden, szikrázóan világos van. Még üres a tér, amikor Hilde Wangel átleg a játéktér fölt, akár egy tünemény. Még lehet bámulni a csövázás, merev, formatervezett bútorokat, meg azt is, ahogy a legelső jelenetben az idősebb Brovik – Branko Samarovski – feltűnően egy sprayvel könnyíti nehéz légzését.

Aztán hátulról bejön Gert Voss mint Halvard Solness, kalapban, bőrkabátban – és ettől kezdve nemigen lehet bámulni mást, csak őt, ezt az energikus, erős ötvenes férfit, aki alaposan árajzolja a didaktikus Ibsenről, illetve a „passzé” Solnessről szóló esetleges kliséinket. Solness – akinek persze fáj, hogy beosztottjával ellentétben ő maga nem építész, „csak” építőmester – mesterségbeli tudásánál csak akarása nagyobb; igaz, ez az akarás már csöppet sem mesterségbeli, hanem a fennmaradásról, a csúcson maradásról szól. Voss játékában elválaszthatatlan ez a „mindenáron” egy másik „mindenáron”-tól: a félelemtől. Szép lassan köddé válik az a szimbólum, amely a tornyokat építő Solness tériszonyából épül föl a darabban: itt egy férfit látunk, aki fél az utána jövő nemzedéktől, pontosabban attól, hogy az letaszítja majd – amúgy megérdemelt – trónjáról. Tehát szinte automatikusan adott az a férfi is, aki fél az öregedéstől – amely pedig ugyancsak középkorú felesége és tragikus gyerektelensége következtében eléggé jelenvaló.

Ostermeier – akit az egyik kritika minimalista rendezőnek nevez – a Jan Pappelbaum által tervezett díszletet és Anja Maier teljesen mai, karakterisztikus jelmezeit leszámítva valóban apró mozdulatokkal taszigálja-terelgeti a darabot egy, a szokásostól szinte észrevétlenül, de egyre markánsabban elütő értelmezés felé. (A díszletet és a jelmezt persze nem kell, nem is lehet leszámítani, csak hogy ezek egyáltalán nem sorolhatók a minimalista rendezői eszköztárba, sőt: nagyon is nagy léptékűek.)

Amikor betoppan Hilde Wangel – a lányon bakancs, sárga nadrág, piros pulóver, drapp kötött mellény, hátán jókora hátizsák –, még az ajtóban nagyokat kortyol kulacsából, olykor köp is egyet: maga az anakronizmus a jól fésült, *hightech* Solness-házban. Dorothee Hartinger kissé „manósrá” veszi a figurát, és bár a nő csáberő sem hiányzik belőle, Solnesset mégsem ezzel, hanem a fiatalágával kavarja föl; azzal az illúzióval, hogy a közelében tán ő is fiatalabb lehet még, közelebb egykori álmiaihoz.

A másik póluson Kirsten Dene Alineja mintha beletörődött volna a sorsába, pontosabban a korába: ő már csak békét, nyugalmat akar. Amúgy egyáltalán nem a bágyadt „ibseni” figurák közül való: szarkasztikus, éles eszű, önironikus és temperamentumos. Nem elsősorban megtiport és meggyötört, hanem olykor flegma és blazírt; sokszínű alak, remek alakítás... És Aline nemcsak Solness felesége, hanem megtestesült büntudata is – amit persze nem hagy kihasználatlanul. Olykor kifejezetten strindbergi karaktere van egy-egy dialógusnak – például amikor az elegáns nappaliban

ülve arról beszélgetnek, hogy az asszony szerint mennyire reménytelen még az új házba való költözésük is.

A cselekmény rendre lepereg. Hilde szép lassan birtokba veszi a házat – a díszletet még vertikálisan is: fölmászik a plafongerendára, onnan alkudozik az építőmesterrel, mintegy semmibe véve és kigúnyolva annak tériszonyát –, majd valósággal beleszuggerralja-belemanipulálja a végső, nyaktörő mutatványba: Solness maga vigye föl a koszorút a templom tetejére.

Az átjárható díszlet lehetőséget ad még egy fontos vonulatra: Kaja, a könyvelőlány „végigleselkedik” Solness és Hilde bontakozó kapcsolatát, annak minden manipulatív fordulatát. Kaja – aki-

dik, el is esik a megrendüléstől, megszedül a pusztta földön, másképp vetül rá a fény.

És a végén, hogy a sorsot is segítségül hívja sorsproblémájának megoldásához, Solness tényleg fölmászik a toronyba. Lent viszonylag kis csoport bámulja a mutatványt: a Brovik fiú szkeptikusan, a doktor érdeklődve, Kaja dermedten, Aline a vég biztos tudatában, kétségbeesetten – és Hilde büszkén. Amikor Aline nagyot kiált, hátulról éles reflektorfény hasít a nézőterre, és hirtelen sötét lesz. Az Ibsen-darab véget ért.

De nem Ostermeier rendezése. Ismét kivilágosodik a szín, forog a színpad, majd végül megáll: a nappalit látjuk, egy fotelben Sol-



Arno Declair felvétele

**Gert Voss (Halvard Solness), Dorothee Hartinger (Hilde Wangel) és Kirsten Dene (Aline Solness) az Ibsen-színházban**

ben Sabine Haupt nemcsak a tüchtig titkárnőt, de a lefojtott szenvedélyekkel vibráló asszonyt is elrejt – a Brovik fiú menyasszonya ugyan, de teljes szívvel Solnessbe szerelmes, és leselkedése-hallgatózása nemcsak a féltékeny vetélytársé, hanem a mi, kissé elidegenített nézőpontunk is.

Kaja hallja férj és feleség súlyos beszélgetését is: Aline sűrű szemrehányásai heves sírásba, majd hangos hüppögésbe torkollnak, mire a tehetetlen férj valóságos vitustáncot jár a fölerősített zenére, miközben Aline pofákat vág, a nyelvét nyújtogatja, cirksuz az egész.

És hallja Hilde és Solness „robusztus” jelenetét is; amikor *in concreto* ugyan arról van szó, hogy Solness néhány elismerő szót írjon a Brovik fiú tervére, ez azonban valójában rábólintás arra, hogy kinyílt az ajtó a következő nemzedék előtt, még ha az előző nem szándékozik is rögvést kimenni rajta. Solness meg is tántoro-

ness ül, feje hátrahajtvá, orrából vér folyik. Aline a kanapén közönyösen és fásultan magazint lapozgat. Amikor Solness fölemeli a fejét, letörli a vért, a felesége elmeséli neki, hogy megszedült és elesett. Álmodott csak egy nagyot. Se Hilde Wangel, se torony, se megrendülés. És ez kétségkívül megrendítő.

#### ANYEGIN

Miközben a moszkvai Tagankán szolid ünneppsorozat zajlik mostanában a színház negyvenedik születésnapjának tiszteletére, a Jurij Ljubimov rendezte *Anyegin* szintén tiszteletgész: a költő, Puskin születése százötödik évfordulója alkalmából. De mielőtt arról számolnék be, hogy remekül szórakoztam, mi több: sokat nevettem ezen az *Anyegin*en, elmondanám, hogy a nem túl nagy – és az évfordulóra szépen kidíszített-kifestett – színháznak pa-

rádés és hatalmas repertoárja van, még hozzá több évtizedes előadásokból. Múson van még a '64-ben bemutatott (jó: 1999-ben, a színház harmincötödik születésnapjára átosztott és felújított) *A szecsuanai jólélek*, a '68-as *Tartuffe*, a '77-es *A Mester és Mar-garita*, a '93-as *Doktor Zsivago*, a '95-ös *Médeia*, a '97-es *A Karamazov testvérek*, a '98-as *Marat/Sade*, a 2002-es *Faust*.

Ljubimov mit sem változott: a lépcsőn ülve elmaradhatatlan zseblámpájával most is végigvezényli az előadást. Nem törődik azzal, hogy mindez jól látható –

egyik. Merthogy több Tatjana van, szépen rámutatva: Tatjana bárki lehet, akár mi is. Anyeginből is több van, de köztük van egy első számú: Dmitrij Muljar. Ő az a semmirekellő, az a súlyos, mégis felelőtlen fráter, akinek pusztá szeszélye Lenszkij halálát okozza.

Az előadás nem igazán alkalmas morális következtetések levonására a címszeplő jelleméről, de még arra sem, hogy akár Puskin ilyenét ítéletét véljük kihallani a műből. Igaz, egyik sem célja. Cirkuszi keretbe foglal egy nem túl bonyolult sze-

**E**z év április–májusában negyedszer rendezte meg a *Rose des Vents* színház nemzetközi fesztiválját. Az idén már nemcsak Európa, de Dél-Amerika és Afrika is képviseltette magát; a brazil Marcela Levi szobaszínházi szólótánc-előadása ugyan vegyes visszhangot keltett az egyre igényesebb-kényesebb közönség körében, de a mindössze félórás, nagy átéléssel előadott vallomás vitathatatlanul igen hatásos volt; jó értelemben vett élményt adott, nem utolsósorban pedig felviláglantotta a kortárs dél-amerikai mozgásszínház egy irányzatát. A táncosnő az apró térben – legfeljebb ha harminc nézőnek szorítottak helyet a színházépület egy szobájában – a magányról, kényszerűen öntestébe zárt érzelmeiről „beszélt”-vallott, minden porcikája, testének legapróbb része is egy elgyötört lélek reménytelen helyzetét sugározta nézőjének. Az egyszerű, kopott szürke és fekete vászonnadrág és póló csak a színre lépés pillanataiban fedte a táncosnő alakját, hogy azután a ruhadarabok rabságából kibukkanó meztelen test annál élesebben tárja elénk a szépség és a védtelenség, a vadság és a kiszolgáltatottság örök-ké váltakozó hullámzását.

Ugyanazon az estén táncolta Lisbeth Gruwetz a belga Jan Fabre immár világsikerű koreográfiáját: *Quando l'uomo principale e una donna*. Az alkotók azt vallják, hogy a táncos a „szépség harcosa”, így minden előadás háború, csata, amelynek során a pusztá testek csapnak össze, s a tét nem kevesebb, mint a világ meghódítása. Volt, amiben a két szólóest hasonlított – elsősorban is a meztelenségben, bár ez ma már általános, mondhatni, mindenfajta színházi előadás nemzeteken és kultúrkörökön átívelő univerzális trendje, legyen szó akár prózai, akár mozgásszínházi közegekről. Vallomás Jan Fabre és Lisbeth Gruwetz műve is, de jóval változatosabb, gazdagabb, „történetmeselősebb” formában. A hatalmas, szélességében és mélységében teljesen kinyitott nagyszínpad felett whiskyüvegek erdeje függ kuszán szótt drótokról. A fekete falak között elegáns fekete férfiföltönyben lép fel a Nő. Férfitoposokkal indít: látványosan rágyújt, peckesen sétál, meghúz egy üveget, majd megszire dobja kalapját, keresztbe vetett lábbal leül. Sok ironia van ebben a kezdésben, s ez a „hangnem” mindvégig megmarad a különlegesen felpörgő előadásban. A Nő egyenként szabadul meg ruhadarabjaitól – férfiattribútumaitól –, miközben eltáncolja egy férfi-nő kapcsolat minden állomását. Végül ott áll előttünk meztelenül, de erősen-vidáman, a férfivilág felett aratott győzelem (?) mámorában; egyenként, sorra nyitja az üvegeket, amelyekből hol lassan, hol gyorsabban csordogál a nedű a padlóra. Az olajos-csillogóvá szépülő tala-



Jelenet Ljubimov Anyeginjéből (Taganka Színház)

olykor kifejezetten zavaró, ahogy belevillog a félsötétbe –, mert önmagát evidensen a produkció részének tekinti, villogtatását úgyszintén. Jurij Ljubimov előadásai tehát lecsurognak a színpadról, és befogják a színház egészét. Ezúttal ráadásul a színpadon is van elemilámpa, ott is játszanak vele; továbbá Ljubimov tempóinstrukciójára az Anyegin játszó egyik színész „kireagál” – és mindez belefér.

Mert ez az *Anyegin* leginkább egy Puskin jegyében szervezett happeningre emlékeztet; nemcsak azért, mert a szerző óriás fejszobrai és képei kacsintanak le ránk, és olyik szereplő „*I love Puskin*”, egy másik meg „az én Puskinom” feliratú trikóban domborít, hanem azért is, mert a cirkuszi milió a spontaneitás hangulatát kelti.

Kazettás a színpad; egymás fölött, két szinten kis fülkék sorakoznak, függönyök takarják őket, de ezek már játszanak is: öltöztetnek, ritmusra lebbenek, mikor mit. A színpad bal oldalán kanyargós falépcső vezet egy fülkéhez – ebben néha Tatjana áll, de nem mindig, és akkor is csak az

relmi történetet, gesztus az egész, igazi teátrális gesztus.

Teli gyönyörűséges és bravúros részletekkel. Ilyen például, amikor Tatjana férje egy széles szalagra ül, amelynek másik végébe Anyegin szép lassan beletekeredik – ez sincs jelentés nélkül. A kazettászerű fülkéken kívül képkeretek is csoportosítják a szereplőket: Tatjana és Anyegin két külön keretbe való, de Tatjana és a férje egybe. A párbaj a két fiú szimpla felállása egymással szemben, majd megindulása egymás felé; virágokat lövöldöznek bele a padlóba – alig is vesszük észre, amikor egyszer csak egy kés is beleáll. Van medve is – ma már leginkább Csehov *Három nővére* jut róla eszünkbe. Remek a zene is, találékony és rugalmas, akár a produkció egésze.

Viszont kétségtelen: a legmélyebb dolog ezen az estén maga a színpad volt. Amilyen Puskin *Anyeginje* ürügyként szolgált ahhoz, hogy ez a jelentős rendező remekül trenírozott, megújulni képes, fiatal csapatával remek kis színházat mutasson nekünk.