XXXIII. évfolyam VI. szám 2000. június Ára: 192 Ft

SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

FESZTIVÁLOK

HÁROM NŐVÉR
Eötvös Péter operája
itthon és külföldön

SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Itthon és külföldön

- Bán Zoltán András:
  HÁROM NŐVÉR .- NÉGY TESTVÉR 2
  (Eötvös Péter operája Budapesten)
- Juhász Melinda: BUGÓCSIGA 8
  (A Három nővér Amszterdamban)
- „HOLLAND OPERA" 11
  (Juhász Melinda interjúja Eötvös Péterrel)

Fesztiválelőzetes

- TALÁLKOZÓ KISVÁRDÁN, BUDAPESTEN ÉS MISKOLCON 13
- MAGYAR SZÍNHÁZAK FESZTIVÁLJA 2000 ... 13
  (Róna Katalin interjúja Hegyi Árpád Jutocsával)

Kritikai tükör

- Sándor L. István: ÉS A CSODA MEGTÖRTÉNIK 18
  (Kárpáti Péter: Tótferi -- Világvevő)
- Szántó Judit:: TURAI ES A HATTYÚ 22
  (Molnár Ferenc: Játék a kastélyban)
- Csáki Judit:: SZIVAR ES KATAFALK 24
  (Eörsi István: His Master's Voice)
- Koltai Tamás: AZ EMBERI KEDÉLY MÉHE 25
  (A Heilbronni Katica Kaposváron és Düsseldorfban)
- Urbán Balázs: MEGFÁRADTAN 29
  (Bulgakov-Nagy András: A Mester és Margarita)
- Jákfalvi Magdolna: AZ IDEGEN SZÉP 30
  (Caryl Churchill: Az Iglic)
- Kovács Dezső: GALOPP BRITT MEZŐN 32
  (Chapman-Cleese Idle: Gyalog galopp)
- Tarján Tamás: ÖRÖKABSZURD 34
  (Két rendezővizsga)
- Tompa Andrea: NEM CSAK SZÓ 3
  (Sztravinszkij-Ramuz: A katona története)

Táncszínház

- Fuchs Lívia: TEATRALITÁS ÉS LÁTVÁNYOSSÁG 3
  (Szegedi Sztraviniszkij-est)
- Halász Tamás: KORUNK HŐSE:. CARMEN? .....
  (Magyar Fesztivál Balett: A bosszú)

Interjú

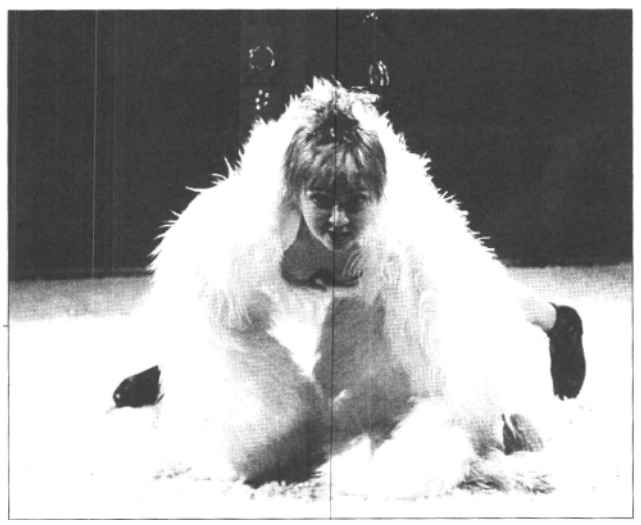
- Bóta Gábor: SOKARCÚ TRAFÓ 42
  (Beszélgetés Szabó Györggyel)

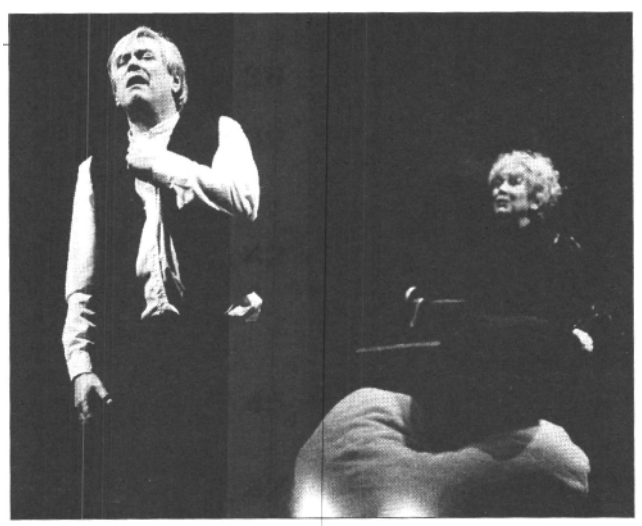
Disputa

- Szabó István:
  AZ IGAZGATÓVÁLTÁSTÓL A STRUKTÚRAVÁLTÁSIG 45

Színházépítészet - ma

- A TEATRO GARIBALDI REKONSTRUKCIÓJA 4





A CÍMLAPON: ***Ónodi Eszter (Annie) és Stohl András (Almádi) a Kamra*** *Játék* ***a kastélyban*** *című* ***előadásában***
A BELSŐ BORÍTÓN: Lázár Kati (Szögén asszon) a Bárka Tótferi-jében (Koncz Zsuzsa felvételei)

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő)
NÁNÁY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) • SZÁNTÓ JUDIT
Szerkesztőség: Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126. Telefon/fax: 214-37-70; 214-59-37

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126. Telefon: 214-37-70; 214-59-37 www.lap.szinhaz.hu • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS
Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891

Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft., 1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940
Nyomás készült: PRINT INVEST nyomda, Budapest

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül
A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM
Megjelenik havonta

EÖTVÖS PÉTER OPERÁJÁRÓL

HÁROM NŐVÉR NÉGY TESTVÉR

Recenzióm két, bár egymástól nem teljesen elkülönülő részből 411; e látszólag csupán formai döntés már magában foglalja értelmezésem végeredményét is. Az első részben Eötvös Péter *Trois soeurs - Drei Schwestern - Three Sisters* című művét kísérlem meg interpretálni, pontosabban azt az anyagot, amely a lyoni ősbemutató (1998. március 13.) előadását tartalmazza a Deutsche Grammophonnál megjelent két CD-n. A második, jóval kurtább részben aztán *a Három nővér* című, Szabó István által rendezett magyar előadást igyekszem nyomon követni. Ezzel az elválasztással és terjedelmi különbséggel nyomatékossá kívánom tenni, hogy a két produkciót egymással kevés rokonságban és nagymértékben ellentétes viszonyban álló műnek gondolom, és míg az egyiket, a lyonit, abszolút remekműnek, az operaírást és játszást radikálisan megújító, ám mégis egyszeri és valószínűleg folytathatatlan vállalkozásnak érzékelem, a magyar verziót sajnálatos kompromisszumok következtében létrejött, a darabot lényegében félreértő és a közönséget félrevezető kudarcnak tekintem. Es e fiaskót furcsán árnyalja, hogy a jelek szerint - hiszen beleegyezett a művét alaposan meghamisító bemutatóba, mi több, fontos, elsősorban prozódiai változtatásokkal elő is segítette azt - részben, két estére maga a szerző is félreértette - pontosabban egy kísérlet kedvéért engedte, hogy félreértse - önmagát. Elöljáróban mindössze annyit, hogy a magyar változat tökéletesen megsemmisíti az eredeti darab radikalizmusát, neutralizálja a legapróbb mozzanatokig átgondolt formai-zenedrámai látomását, bizonyos fokig értelmetlenné, a néző számára alig követhetővé és nagyjából értelmezhetetlenné változtatja-torzítja a szövegkönyv és a zene egyszeri és átgondolt csodáját, hogy végül - Peter Brook közismert kifejezésével élve - „holt színházzá" merevítse a rendkívüli mértékben eleven eredeti intenciót. Ez többek közt azért is fájdalmas, mivel jól tudjuk, hogy a magyar színházi *avant-garde* két kimagasló képviselőjét, Jeles Andrást és Halász Pétert milyen bensőséges kapcsolat fűzi Csehovnak éppen ehhez a művéhez. Itt elmaradt egy lehetséges nagy találkozás, amelyből mindkét félnek, az immár „világemberré" vált Eötvös Péternek és a hazaibb vízzel főző kollégáinak is beláthatatlanul sok művészi haszna lehetett volna, nem is szólva persze a közönségről.

Csehov színpadi műveiből operát írni bizonyára nem tartozik az evidenciák körébe, éppen ellenkezőleg. Mégis, felmérve a dolog kényes voltát, és átgondolva az elméleti problémákat, egy 1982-es tanulmányában Carl Dahlhaus rendkívüli teoretikus éleslátással mintegy megjósolja Eötvös Péter másfél évtizeddel később keletkezett művét. Az úgynevezett *Literaturoper* jelenségét taglalva Csehov zenés színházi esélyeit így értékeli: „Hogy az emberek, akiknek létére a melankólia vet árnyékot, akik az emlékezésben vagy utópiákban élnek: az emlékek világában, amelyet beárnyékol a rezignáció, utópiákban, amelyeket átjár a reménytelenség - mindez, úgy tűnik, mereven ellentétes az opera műfajával, amely a muzikális-szcenikus jelenlétből és annak érzelmi konfliktusaiból indul ki. Másrészt az emlékezés túlzott hatalmát vezérmotívumok révén mégis hozzáférhetővé kellene tenni a zenei ábrázolásban, így aztán a magányosság drámája, ha nem is operaként, de zenedrámaként elgondolható lenne, és a zenei ensemble-technika, amely a széttartó mondatok vagy mondattöredékek egyidejűsége révén érzékelhetővé teszi az emberek kapcsolatnélküliségét, egyenesen hangzó leképezése a csehovi dialógusnak vagy áldialógusnak, amely a szereplőket, noha látszólag egymással beszélgetnek, mégis belesüllyeszti a monológba, amelyben mindenki önmagával társalog." Am mindeddig nem sokan vállalkoztak Csehov-opera írására, a Deutsche Grammophon műsorfüzete mindössze ötöt említ. Ha Dahlhaus megfontolásai mellé odatesszük a fiatal Lukács megfigyelését, miszerint Csehov művei a leghalkabb drámák a modern irodalomban, talán már meg is adhatjuk a zeneszerzők vonakodásának egyik fő okát. E csendesség mindenekelőtt akciótlanságot jelent, azt, hogy a cselekvés belül, mondhatni, a szereplők lelkében zajlik, és ami kívül megjelenik, az a történés szempontjából majdhogynem érdektelen, ráadásul főként a banalitás világába tartozó esemény. E banalitás adekvát drámai közege pedig a fecsegés, nem pedig a cselekményt előrevivő dialógus. Es amikor a szereplők kilépnek a banalitásból, és felfüggesztik parttalan locsogásukat, akkor többnyire belesüppednek a maguk monológjába, amely persze mindenre alkalmas, csak arra nem, hogy bármilyen irányba előrevigye-vonszolja a cselekményt.

Minden többé-kevésbe hagyományos dráma teleologikus, vagyis az első jelenetekben a szellemi értelemben kilőtt golyó tart valahová, ám a csehovi dramaturgia csak az elgondolható legkorlátozottabb értelemben célelvű, mert noha a negyedik felvonás végén Tuzenbach párbajhalála (az immár „valóságosan" is kilőtt golyó) mintha a darab valódi végcélja lenne, ám ez csak látszat, hiszen már a duellum előtt régen eldőlt minden, és Irina rezignált megállapítása („tudtam, tudtam...") akár a néző szájából is elhangozhatna. Ha ez lenne a dráma télosza, akkor akár Olga igazgatónői kinevezését is annak tekinthetnénk.

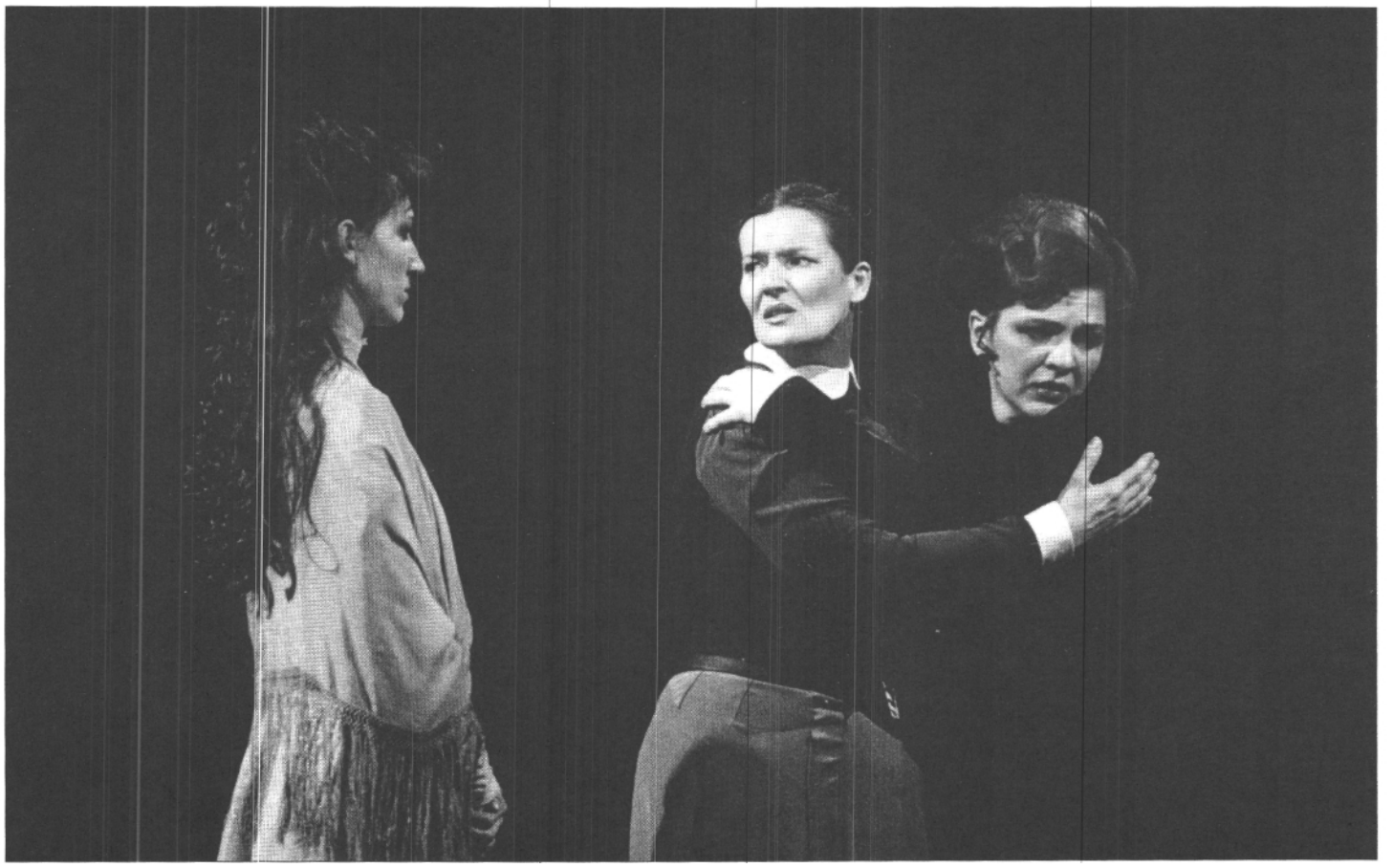
Állóvíz a csehovi színpad, időtlen tér. Időkezelésére mélyen jellemző, hogy az első és a negyedik felvonás között évek telnek el, ám Andrej lezüllésén kívül alig történik valami néven nevezhető változás. Csehov már az első felvonásban lerakja a moccanatlan helyzet alapjait: a nővérek Moszkvába vágynak, Tuzenbach Irinának, Versinyin Másának udvarol, Natasa Protapopov szeretője, vagy legalábbis úton van afelé, Csebutikin folyvást részeg, és újságot olvas. Bár a szereplők életkora természetesen változik, sőt, két gyerek is születik a négy felvonás által befogott időtartamban, ennek nemigen van jelentősége; ezen a színpadon az alakok mitologikussá, balladássá válnak, és köztudott, hogy a mítosz és a ballada (mintegy a másodfokú mítosz) figuráin nem fog az idő. (Es Eötvösék számítanak a mitologikusság egy köznapibb jelentésére is, a nézők előzetes tudására ugyanis, akiknek körében a csehovi dráma figurái az idők során éppoly közismertté lettek, akár, mondjuk, a görög mitológia alakjai.) A *Három nővér* ideje csúcspontok nélküli epikus idő, drámaidő helyett már-már regényidő, az alakokat nem a régebbi drámában oly kitüntetett szerepet játszó Sors, hanem pusztán az Idő könyörtelen előrehaladása, puszta „telése", a bergsoni *durée* gyűri maga alá, amely persze van oly kérlelhetetlen, mint a Végzet. Szekvenciális időmúlás ez, ismétlődések sorozata: Kuligin minden évben a tanintézete történetéről szóló könyvecskével fogja megajándékozni Irinát, Csebutikin minden évben szamovárt ad a lány névnapján, Versinyin felesége periodikusan követi el az öngyilkosságait - minden csak ismétlés. Es a szereplők sem rendelkeznek semmiféle időérzékkel, csak úgy röpködnek a szájukból a húsz, harminc, száz, mi több, millió évek (lásd például Tuzenbach és Versinyin beszélgetését a jövőről a második felvonásban: Versinyin még megelégszik háromszáz évvel, ám a romantikus báró már túllendül: „nemcsak kétszáz vagy háromszáz, hanem egymillió év múlva is ugyanolyan marad az élet..." - Csehov szövegét Kosztolányi fordításában idézem). Gondolkodásuk egyrészt a múltra, másrészt a jövőre irányul, ám mindkét idő csak absztrakt idő, a végtelenül banális vágyak vagy hasonlóan hétköznapi emlékek elvont ideje. A legvégén aztán formailag is nyilvánvalóvá lesz ez az időérzékelés, a cselekmény vagy álcselekmény teljes felfüggesztésével ekkor voltaképpen formálisan is megszűnik az idő. A három nővér közös monológja (amely olyannyira homogén,

olyannyira nem egyénített, vagyis voltaképpen drámaellenes, hogy végső fokon érdektelenné válik, melyik mondat éppen kinek a szájából hangzik el) már nem a dráma fiktív színpadáról, hanem e téren és időn kívülről, mintegy a túlvilágról szól, a nézőpont ismét a jövőben rögzített („a mi szenvedésünk öröm-re változik azokban, akik utánunk következnek"), a szöveg a felfoghatatlan jelenből a jövőre irányul, és a jövőt mintegy zálognak te-kinti a jelenkori szenvedések megvárására.

lógus prológussá változik, a morál a mű elejére kerül, mindaz, ami utána következik, csak illusztráció tehát, a prológban lefestett létérzékelés képekbe rendezett megjelenítése. Ez ismét a teleologikus kifejlés ellen ható formai megoldás, hiszen az Operában mar a legelején eldőlt minden. A Prológus (No. 1.) ekkor mintegy emlékkép, a később történendők felidézése, újra átélése. Ez zeneileg is teljesen nyilvánvaló. Az opera legvégén (No. 26.) Irina szájából felhangzó, az egyvonalas

büszke szándék mögött ásító állati tunyaságot.

A Prológus egyben persze megadja a *Trois soeurs* alaphangnemét is, a C, illetve Cisz tonikát (a darab énekszólama c-vel indul, a végső cisz hangot a basszusklarinét nyögi), amelyhez viszonyítva a Fisz tritonus, illetve az F tiszta kvint mint antitonika (domináns) kapcsolódik (és persze nem véletlen, bogy az első szekvencia éppen az f-h tritonus lépéssel zár). Es ne feledjük: a tritonus, a három egészhanglépés - a darab egyik alap-



Sinka Krisztina (Irina), Lukin Márta (Olga) és Meláth Andrea (Mása)

A dráma rezüméje ez, mondhatni, tanulsága; a nővérek kilépnek a színpadról, állóképpé merevednek, kilépnek a saját életükből, már távolról tekintenek vissza rá, a színpad transzcendálódik. Es természetes, hogy ekkor a szöveg végtelenül stilizálttá, szinte verssé válik, legyőzi az addigi fecsegő próza gravitációs erejét, nem prózai monológokká, hanem szólamokká áll össze, polifon áriákba, trióba csap át, muzikológiai kifejezéssel élve *kontemplatív ensemble* lesz belőle, eljut a zene - az opera - küszöbére. Hiszen ebben a közös monológban - szemben a megszokott drámai időkezeléssel - az ábrázolás ideje és az ábrázolt idő nem esik egybe, és Dahlhaus tanulmányai után ma mar szinte közhelynek számít, hogy éppen az ilyesfajta, a regényéhez rendkívül hasonló időszemlélet alkotja az opera műfajának egyik alapját.

Es ez az a küszöb, amelyet átlépve immár Eötvös Péter művében vagyunk. Zseniális és a csehovi intencióval mélyen egybecsengő ötlettől vezérelve e lezáró hármas monológot a szövegírók. a „zenedráma" legelejére tették, és elnevezték Prológusnak. Ekkor megfordul az időirány, pontosabban érzéki-színpadi jelenlétté válik a körben járó idő, a csehovi epi

c-ről induló és glissandóval a nagyszeptim h-ig fellendülő kiáltás-sóhaj moj" - Romhányi Agnes fordításában: „Ó, Istenem!") ugyanis hangról hangra megegyezik a Prológus Olga által énekelt kezdetével, a zenekarban ekkor felhangzó tiszta kvinteket, illetve nagyterceket (tritonussal váltogatva) a Prológban Mása és Irina intonálja, és az „oroszos" hangzású, elektromosan felerősített akkordeon-dallam (az opera egyik vezérmotívuma, másrészt a Csajkovszkij-idézet mellett talán az egyetlen *co lleur locale* elem a darabban) ugyancsak a zárókép egyik zenei emléke. Es e finálában ott bujkál persze, ám ezúttal a brácsa húrjain, a Prológus egyik jellegzetes, az akkordeonon felhangzó tritonus fordulata. Ami előbb van, az később volt: az idő körkörösen telik, vagyis áll. Mi sem jellemzőbb e világlátásra, hogy amikor a Doktor azt tanácsolja Andrejnek (No. 19.), vegye a kalapját, és hagyja minél messzebb maga mögött a várost (Eötvös azt nyilatkozta, hogy ez az egyetlen értelmes kijelentés a darabban...), akkor az énekszólam mintegy körben forog, megpróbál elrugaszkodni az egyvonalas d-től, de képtelen rá, folyton csak ezen a repetált hangon topog; a, zene

mozdulata - az egyetlen hangköz, amely megfordításban is önmaga marad (ebben az értelemben persze nem is nevezhető megfordításnak), talán ezért is nevezték a középkorban ördögi hangköznek; egyszóval a saját maga farkába harapó tritonus megint csak a körkörösen telő, vagyis álló időt szimbolizál-hatja. E Prológus továbbá arra hivatott, hogy megakadályozza a néző szentimentális belegyönyörödését a szenvedésbe, amely - sok hasonló színházrendezői igyekezet ellenére

-

mindmáig egyike a Csehovval kapcsolatos leggyakoribb hamis befogadói közhelyeknek. (Es mi sem természetesebb, mint hogy Szabó István visszatér hozzá.) Ha a tanulság a darab elején levonható, akkor az nem is tanulság többé, akkor nincs immár tét, a dráma kezdete előtt már minden megtörtént. Nincs végkifejlet, a sors lehetősége visszavonatik. Eötvös műve ebben az értelemben jóval kegyetlenebb, mint a Csehové. Csehov műve megrázóan, „szépen" ér véget: a lehulló függöny romokban heverő életeket temet maga alá. Eötvös meggátol bármiféle kicsengést. Nála nem a függöny hullik le, hanem a fény

egy elalél. Kiszenved.

Am hogy valóban megvalósuljon a zenedráma, hogy megkezdődhessen a komponálás, ahhoz előbb a csehovi darabot gyökeresen át kellett alakítani.

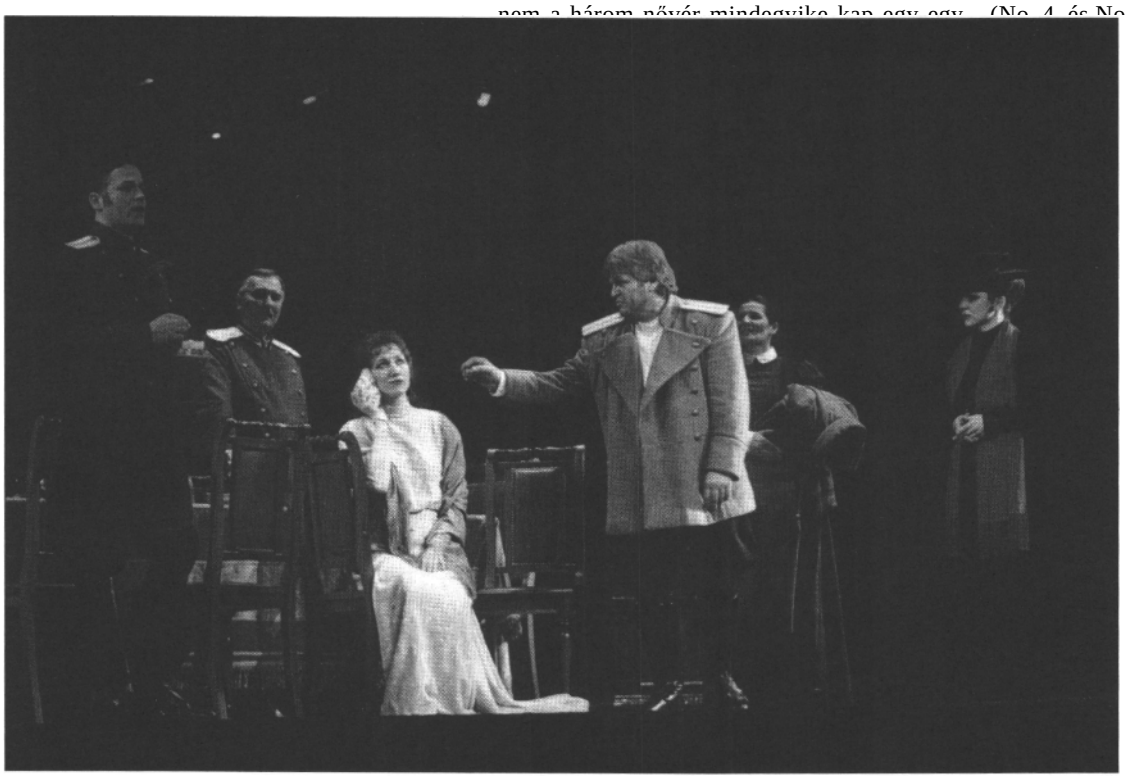
Eötvös Péter és a dramaturg, Claus H. Henneberg radikális munkát végzett. Csehov *Három nővér* című drámájából szinte irodalmi értelemben is új művet írtak; nem zenés színpadra alkalmaztak egy prózai darabot, hanem olyan operai, azaz zenedrámai librettót teremtettek, amely, noha tökéletesen egybevág az eredeti csehovi intencióval, mégis alapjaiban, de mélyen a zene szellemében forgatja fel a darabot.

Láttuk, hogy már Csehovnál is alig érzékelhető a dráma teleológiája. Am Eötvösék eltörölnek mindenféle célelvű előrehaladást. Feltételezésem szerint a Prológus megoldása - többek közt - ezt célozza. Eötvösnek és librettistájának módszerére mélyen jellemző, hogy az egyetlen teleologikusnak appercipiálható mozzanatot, Tuzenbach párbaját az első felvonásba helyezik, ezzel végképp megszüntetve a célelvűség esélyét. És ezzel törlik, vagy pontosabban más síkra helyezik a beleélő jellegű befogadás lehetőségét. Eötvösék librettójában a dráma nem Tuzenbach és Irina akár tragikusnak is nevezhető sorsával, hanem Mása groteszk fütyülésével zárul. A fülsértő hegedűglissandókkal ábrázolt fütyülésben mintha T. S. Eliot Az *üresek* című versének végpanasza nyöszörögne: „A világ így ér véget / A világ így ér véget / A világ így ér véget / Nem bumm-mal, csak nyüszítéssel" (Vas István fordítása). Érdekes, hogy ennek a látszólag apró motívumnak maga Csehov is nagy jelentőséget tulajdonított. Feleségének, Olga Knyippernek, Mása első alakítójának írt egyik levelében megjegyzi, hogy az ember akkor fütyörészik így, ha már oly régóta viseli meg a reménytelenség, hogy hozzászokott; ezért arckifejezése nem szomorú, legfeljebb tűnődő.

E fütyülés tehát nem cinikus, hanem inkább groteszk-tragikomikus, a fájdalom artikulálatlan hangja. Es az opera egyik intonációs alaphangja is, refrénje, amely végigkíséri Mása alakjának zenei megformálását, és elidegenítő effektusával jelentős mértékben akadályozza a darab oly sokszor látott pityergős-szentimentális befogadását.

Felvonásokról beszéltem, de azonnal pontosítanom kell. Hiszen az eredeti librettóban a szerzők nem felvonásokra, hanem szekvenciákra osztották a darabot (ezért is olyan bántó, hogy a magyar verzió visszatér a felvonás elnevezéshez), így hatalmas hang-súlyt kap Csehov időszemléletének egyik alapvonása, a periodicitás, az örök ismétlődés.

E szekvenciák egy-egy testvérhez kapcsolódnak; nem folyamatosan, nem lineárisan, nem teleologikusan, hanem az egyes szereplők szemszögéből mondják el újból és újból a darabot. Itt célszerű, ha átadom a szót a zeneszerzőnek: „Az opera megírásánál a célom nem *a Három nővér* csehovi drámájának zenei adaptációja volt, hanem annak kulcsjeleneteit megismételve, Irina, Andrej és Mása alakjának középpontba állításával az eseményeket más-más nézőpontból dolgoztam fel. Ezért az opera nem tradicionális felvonásokból, hanem három szekvenciából áll. Ennek megfelelően a történések más és más súlypontot kapnak a három szereplő számára jelentős, általuk megélt érzelmi töltések szerint." Am Eötvösék még itt is radikálisan jártak el. Ugyanis - mint azt gyalog ésszel el-várnánk - nem a három nővér mindegyike kap egy-egy-ten, Irina és Mása kerülnek ilyen kitüntetett helyzetbe, hozzájuk harmadikként nem Olga, hanem a színházi nézők (és rendezők) által olyannyira elhanyagolt fiútestvér, Andrej kapcsolódik. Ekkor más síkra kerül a darab, és szellemi értelemben immár a „Négy testvér" címet viseli. (Eötvös egy interjújában azt mondta, hogy Olgának nincs tragédiája, ezért az ő nézőpontja nem került bele az operába. Es valóban, a zeneműben Olga inkább csak rezonőr, az általánosabb vélemény, mondhatni, a közvélemény szócsöve; igen fontos mozzanat, hogy a Prológusban, vagyis a rezümében az ő szólama a vezető, két nővére csak mintegy kíséri dallamát.) Am a szekvenciák szerkezete ugyancsak szekvenciális, az egyes részeket ismétlődő kis egységek, refrének kötik össze, teremtik meg belső összefüggéseiket - tehát a Dahlhaus által úgyszólván megjövendölt zenei *Leitmotiv*-technikát a szövegkönyv vezérmotívumos rendezői elve készíti elő, persze a két elv, a zenei és a librettós a lehető legszorosabban összefügg. Ilyen visszatérő kis mozzanat az a pillanat, amikor Natasa gyertyával a kezében, „bolgár ritmusban" kétszer is (az első és a második szekvenciában, No. 3., illetve No. 14.) átmegy a szobán, amire aztán mindkét alkalommal a várost félig elemésztő tűz képe következik. Es Mása indulatosan mindkétszer megjegyzi: „Úgy megy, mintha ő csinálta volna a tüzet", vagyis mintha ő gyújtotta volna fel a várost. Es a tűz - ezúttal csak a zenei ábrázolásban, rejtett módon utalva magára a cselekményre - feltűnik a harmadik szekvenciában, Mása „felvonásában" is, megint csak Natasa egyik közönséges, Andrej szavaival „vulgáris" kitörése után (No. 24.). Ez-után vallja be Mása nővéreinek Versinyin iránti szerelmét, ami Csehovnál ténylegesen a tűz éjszakáján történik. Ugyanilyen visszatérő pillanat, amikor Csebutikin kétszer is összetöri az órát (No. 4. és No. 17.). E mozzanatra rá



Káldi Kiss András (Tuzenbach), Németh Gábor (Versinyin), Sinka Krisztina, Gulyás Dénes (Doktor), Lukin Márta és Meláth Andrea (Mezei Béla felvételei)

harmadik szekvencia bevezetőjének egy pillanata, amikor a Doktor a szalonbeli teázás elején leejt egy csészét. (Es persze a teáskanalak, csészék csörömpölő tánca, akár a földre zuhanó óra csörömpölő hangja, zeneivé válik, bele van komponálva a partitúrába.) Nem tisztán refrén, de mindenképpen szekvenciális jellegű Irina kezdő monológjának egy már említett, vezérmotívumszerű töredéke („Istenem, hová tűnt minden"), amely aztán többször is visszatér, leghangsúlyosabban természetesen a végső jelenetben.

A refréneken kívül, ismét a szekvenciális időszemléletet megerősítendő, párhuzamok tagolják a drámát, az opera párhuzamokban bontakozik ki, pontosabban szólva rendeződik össze, hiszen Csehov darabját mintegy felrobbant és aztán lassan értelmes ábrákban leülepedő képződményként fogta fel Eötvös. Ekkor az opera értelmezhető búcsú (a katonák elköszönése és Tuzenbach búcsúja Irinától - mindkettő az első szekvenciában; valamint Versinyin búcsúja Másától a harmadik szekvenciában) tagolja a drámát. A búcsú az opera alapérzülete - a Prológus szintén felfogható egyfajta megelőlegezett

búcsúnak -, nemcsak a „cselekmény" szintjén, hanem mélyebb értelemben is; a Prológusban a szerzők búcsút vesznek Csehov művétől, és megnyitják a teret a saját Csehov-variációjuk számára. Am ezek a búcsúk soha nem szipogósan édes-búsak, sokkal inkább tárgyilagosak vagy groteszkek. A búcsúk tagolják az operát, teremtik meg a csúcspontokat, pontosabban ők adják meg a kiszenvedések lehetőségét. Csehovnál az Összes búcsú a darab legvégére összpontosul, a negyedik felvonás jelenetsorrendje: Feelatyik és Rode búcsúja; Tuzenbach búcsúja Irinától; Andrej nagymonológja, mely ugyancsak búcsú, elköszönés a hajdani reményektől; ezután következik Versinyin és Mása búcsúvétele. Eötvösék szétdobják a búcsúkat: az első kettőt, Fedotyik és Rode tercelő, groteszk búcsúdalát, valamint Tuzenbach és Irina elválását az első szekvenciába (felvonásba) helyezik; Andrej monológja, búcsúja a reményektől (No. 20.) a második szekvencia végkicsengése; míg Versinyin és Mása búcsúja (No. 26.) a harmadik szekvenciát zárja. Ez a megoldás ismét a teleologikusság felszámolását célozza, minden szekvencia külön-külön is önmagába zárul, mintegy külön dráma mindegyik, amelyek mindegyikének megvan a maga b1 búcsúja. Ugyanakkor - *ad absurdum* - elképzelhető az is, hogy a Versinyin búcsúját követő végső trió után, mikor a zenekarban - ám ezúttal nem a harmonikán, hanem a brácsa üveghangján - ismét felhangzik a darab legelején hallható „oroszos" melódia, amikor ismét felhangzik Irina kétségbeesett szeptim-sóhaja („Istenem, hová tűnt minden?"), újrakezdődjön az előadás, és még számtalanszor megtegye a maga három szekvenciából álló körét: ugyanannak örök ismétlődése.

A búcsúk mellett a szerelmi vallomások lesznek az opera kitüntetett pillanatai. Itt ismét hihetetlenül végiggondolt sűrítési, valamint kontrasztálási technikát láthatunk. Az első szekvenciában Tuzenbach már-már trisztánosan fülledt, kissé nőiesen csipkés, az énekes számára rengeteg falzetthangot előíró szerelmi vallomása után (No. 6.) szinte közvetlenül Szoljonij hátborzongató, a Wagner-hősöknél maradva, Fafner ősvilági alakját idéző, üstdobglissandókkal kísért adorációja következik (No. 7.) - az eredeti darabban e szövegeket nem kevesebb, mint egy felvonás választja el egymástól. A roppant mód komprimált operában így nagyjából öt perc leforgása alatt teljesen világossá válik, hogyan vergődik a tapasztalatlan Irina a kisasszonyosan ábrándos, kiváltképp a német romantikában otthonos, az alakjához: hozzárendelt két kürt zengésébe, illetve az Irinát képviselő angolkürt dolcéjébe burkolózó báró és a ragadozó kedvű erotikát szinte tagolatlanul, dallamtalanul képviselő, ütőhangszerek élén fellépő Szoljonij között. Az sem lehet kérdés továbbá, hogy az üstdobpergés „konkrét zenéje" szinte ellenállás nélkül zúzza majd szét Tuzenbach *fin de siécle* érzeményű, füstös impresszionizmusát.

Kicsit bonyolultabb viszonyban áll Kuligin és Versinyin szerelmi vallomása. A harmadik szekvenciában it. szinte egymás nyakába hág a két konfesszió (No. 23., illetve 24.); és a megdöbbentő az, hogy Versinyin dallamának kezdő motívuma szó szerint megegyezik Kuligin dallamával.. De míg Mása az elsőt undorral utasítja el, a másodikat gyönyörrel issza magába. Több magyarázat is lehetséges, a legvalószínűbb, hogy Versinyin akaratlanul is „megtanulja" Kuligin hangvételét, amelyet Mása elutasít ugyan, ám annyit elér a férj, hogy vallomásával lecsillapítja, megnyugtat a feleségét. Es Versinyinnek, akit búcsújuk legvégén szemmel láthatóan idegesít a nő hisztérikus kapaszkodása, éppen ez a nyugodt, beletörődő Mása kell vagy kellene. Inn. oz hasonlóan, Mása is két férfi hívogató k. ja közt vergődik, de őt nem ellentétük, h. em hasonlóságuk tölti el riadalommal. veszélyes kijelentések ezek, hiszen velük a pszichológia talajára téved az értelmező, és ha nem csalódom, Eötvös művének egy' nagy érdeme éppen az, hogy megszünteti agy legalábbis felfüggeszti a kisrealista pszichológiát. Nem marad itt semmiféle realizmus vagy pszichologizálás. Eötvös művében minden mitologikussá, balladaszerűvé és monumentálissá válik. Ami nem csoda, kisze egy darabban, amelyben az eredeti intenció szerint az összes női szerepet férfiak éneklik, bizonyára nem sok tér marad a földönjáró realizmusnak vagy a vulgárpszichológiának.

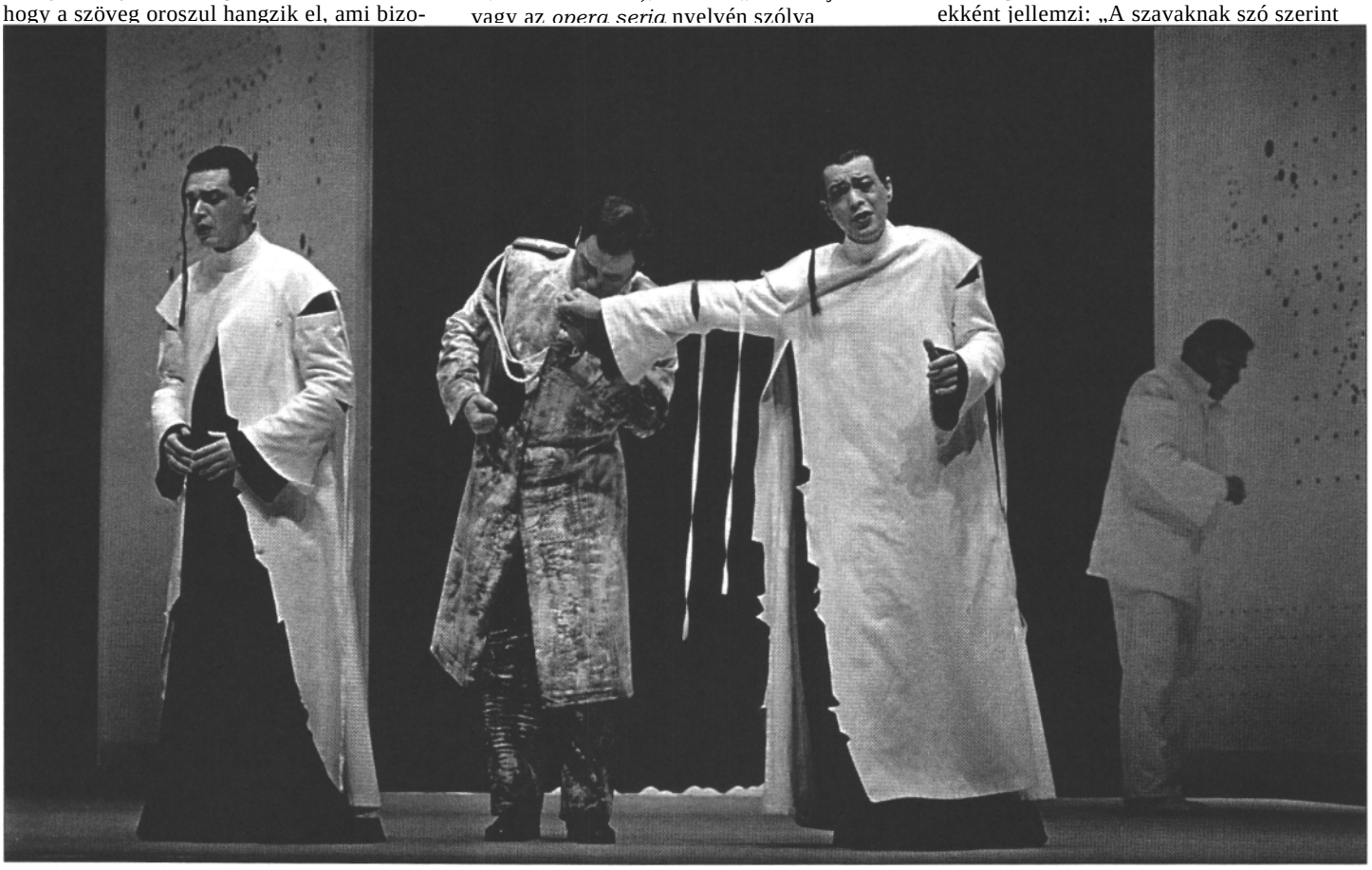
Annál több a groteszknek. a komikusnak, olykor szatirikusnak. *A Három nővér,* noha Csehov elnevezése szerint nem komédia, mint *a Cseresznyéskert,* még s igen sok karikaturisztikus elemet tartalmaz. Eötvös egyik nagy érdeme, hogy nyilvánvalóvá és zeneivé tette a darab félig rejtett, kisé kínos humorát. Láttuk, milyen jelentősége van a zárlatokban a gyötrelmes humornak. Hogy a három nővért és Natasát kontratenorok éneklik, annak a magas fokú stilizált ágon nővér lelke vagyunk" - jegyezte meg igen mélyértelműen Alain Aubin, a lyoni premier Olgája), továbbá az elidegenítő, a néző problémamentes beleélését gátoló művészi gesztuson túl némi komikus jelentése is van, ami persze megint csak a stilizálás és az elidegenítés felé mutat. A groteszk, sőt kabarészerű komikum természetesen mindenekelőtt Natasára vonatkozik, akinek a zenekarban ütőhangszerekkel és szopránszaxofonnal, jéghideg ostinatókkal megformált figurája mármár automatává, mozgó és pusztító géppé válik a darabban. Eötvös felfogásában Natasa amolyan végtelenül közönséges Ej királynője. Hihetetlenül nehéz, óriási ambitusú szólama a rikoltozástól és *a* Sprechgesangtól egészen a zene nélküli élőbeszédig terjed. Igen, Natasa sokszor „férfi", és ezt csak a zenei koncepció teszi lehetővé, amelyben a nőt éneklő férfiak olykor férfihangon szólalhatnak meg. Ugyanez elmondható Anfisza basszus által megformált alakjáról is - fontos mozzanat, hogy az énekes az eredeti partitúra utasítása szerint mikroporttal van felszerelve, ez persze fokozza az elidegenítő komikumot -, akinek kétszeres „Protapopov"-bejelentése egyike az opera legnevetségesebb pillanatainak, arról nem is szólva, amikor öreges rángással ismételgeti a számára nyilván csupán értelmetlen betűhalmaznak tetsző „unyiverszityet" szót. Es rettenetesen, bár olykor szívszoritóan komikus Csebutikin, a doktor is. Jelszava: „tararabumsztié", ami persze csupán az érzések és az igazság elrejtésére szolgáló nyelvi maszk. Am Eötvös megint kegyetlenebb Csehovnál, az ő zenei megformálásában az orvos nagy kitörése komolyan aligha vehető vénasszonyos fecsegés („Csort, csort, csort..." No. 17.); a fejhangon elüvöltött koloratúrák éppúgy a kétségbeesés, mint az öntetszelgő-önsajnáló szerepjátszás hangjai. A szalonban folytatott üres fecsegésből kiemelkedő monológ ez, ami aztán persze kisvártatva megint visszasüllyed az egyetemes locsogásba: a szólóra következő kilencszólamú (!) óriási

Lyon: Oleg Riabets (trim). Viacseszlav Kagan-Palev (Mása) és Alain Aubin (Olga)

(No. 18.) - amely jelenet, őszintén bevallom, az újabb kori opera történetének általam ismert legfantasztikusabb pillanatai közé tartozik - Csebutikin immár csupán az egyik, persze némiképp kitüntetett szólamot kántáló szószátyár. „Az irónia és a vicc elősegíti számunkra, hogy tisztán lássuk a dolgokat" - nyilatkozza Eötvös a CD-hez mellékelt műsorfüzetben. Az irónia itt most leleplezi a szereplők összes öncsalását.

Mindezek után feltehető a kényes kérdés, voltaképpen mi a műfaja Eötvös Péter alkotásának. A válasz aligha egyszerű, hiszen talán az eddigi igen vázlatos megjegyzésekből is kitűnhet, hogy minden további nélkül nem nevezhető operának a darab, bár az egyszerűség kedvéért mindeddig így hívtam e cikkben. A rendkívüli mértékű stilizálás - amelyhez nyilván még az is hozzátartozik, hogy a szöveg oroszul hangzik el, ami bizonyos fokig minden európai néző számára távoli, mondhatni, egzotikus nyelv -; a szöveg mozaikossága, az időkezelés diszkontinuitása; a teleológia, a pszichológia, a realizmus, a cselekmény szinte teljes hiánya; az elidegenítő effektusok; a rengeteg prózai vagy melodramatikus megoldás; a Bach-oratóriumokból ismerős „turbák" használata (lásd a kétszer ismétlődő tűzvészjelenetet, illetve a már említett kilencszólamú turbát, netán madrigált), és még sorolhatnánk - mindez inkább az oratórium vagy netán a profán ritus műfaja felé sodorja a darabot (Eötvös, mint olvasható, előszeretettel nevezi darab-ját tizenhárom szólamú madrigálnak!), amelyben a három nővér prológusát (alleluja) a miserendben előírt három szekvencia követi. És feltűnő a lyoni ősbemutató rítus-szerű elemeinek sokasága. Ugyanakkor megdöbbentően sok, a lehető leghagyományosabb XIX. századi opera (vezérmotívumos zenedráma?) felé mutató elem is megtalálható a műben. Interpretálható lenne mindez úgy is, mint egy kissé „avant-garde", de azért a zárt számos operaszerkezetet nagyjából mindvégig megtartó, végigkomponált forma. Ebben a felfogásban a prózában vagy Sprechgesangban előadott részek *a secco,* illetve *az accompagnato recitativo* szerepét töltenék be, amelyek megszokott módon zárt számokat vesznek közre. Ilyen zárt szám lehetne a kezdő prológus, amely nem más, mint egy trió. És ez az elemzés megtalálni vélné az áriákat, a tradicionális dramaturgiai kulcspontokat is az operában: Andrej monológja (No. 20.), a Doktor „áriája" (No. 17.), Szoljonij vallomása, Tuzenbach „áriája" (No. 6., illetve No. 7.), Natasa „őrülési jelenete" vagy az *opera seria* nyelvén szólva bosszúáriája (No. 16.); illetve a „szerelmi" kettősöket: Irina és Tuzenbach jelenete, Versinyin és Mása duettje (No. 6. és No. 24.). Fontos hangsúlyozni, hogy Eötvös nem ironikus-parodisztikusan kezeli a hagyomány elemeit, az irónia, olykor az epés gúny sosem a formákra, hanem csakis a szereplőkre, a figurákra vonatkozik. Valóban komolyan veszi az áriaformát vagy a szerelmi kettőst, mindössze megkísérli őket megújítani, vagy legalábbis újra átgondolni lehetőségeiket. Maradéktalanul nyilván sem az oratórium, sem a profán ritus, sem a madrigál, sem az opera vagy a zenedráma elnevezés nem fedi a mű lényegét. Ha figyelembe vesszük, hogy az opus bizonyos értelemben egy ab-szolút minden elemében meghatározott és konkrét előadásra, nevezetesen a kizárólag férfiak által előadott, Ushio Amagatsu által koreografált, Lyonban bemutatott előadásra készült, akkor talán nevezhetnénk egy performance rögzített, véglegesített forgatókönyvének is. Am ezzel csak kevéssé közelítjük meg univerzális jelentését.

A magam részéről a színpadi ballada műfaji megjelölést kínálom itt most fel megfontolás tárgyává. A színpadi ballada értelmezéséhez ismét a fiatal Lukácshoz fordulok: „A ballada a drámához legközelebb 6116 költemény, de mégis és mélyen, erősen drámaiatlan len-ne a legdrámaibb ballada is, ha drámai formába tennők át. A fő különbség talán ez: a ballada csak esetet ad, és nem világot, csak sorshelyzetet és nem sorsviszonyt; a ballada tárgya nem szükségképpen küzdelem [...]; a ballada emberei nem érintkeznek egymással, nincsen kölcsönhatás közöttük." Es az ebből a világlátásból következő stíluskérdéseket ekként jellemzi: „A szavaknak szó szerint véve egyáltalán nincsen értelmük, vagy legalábbis nem fontos, hogy mi az értelmük. A szavak csak jelek lelki megtörténések kifejezésére: csak muzikális jelentésük van: tempójuk, ritmusuk, szüneteik inkább kifejezik azt, amit tudnunk kell, mint tartalmuk. A szünetek a legkifejezőbbek ebben a dialógusban, a szünetek, amikor két lélek aggódva keresi egymást, vagy ujjongva ölelkezik egy önfeledt pillanatban...; [...] Ebben a halk, hangsúlytalan világban egyetlenegy dolog van metsző élességgel hangsúlyozva: az ember magányossága és egymást nem értése. Ridegen, keményen beszélnek el az emberek egymás mellett, nüanszok nélkül; egyszerűen az egyik nem figyel arra, amit a másik mond, csak folytatja a maga gondola-tát, és hosszú dialógusok állnak ilyen egy-másba fűződő monológokból."



Vjacseszlav Kagan-Paley, Wojtek Drabovicz (Versinyin), Alain Aubin és Nyikita Sztorojev (Kuligin) a ***lyoni előadásban*** *(Gerard Amsellem* ***felvételei)***

Aligha lehetne jobban lefesteni Eötvös operai balladájának dialógustechnikáját, szituációérzékelését. Versinyin és Mása jelene-te (No. 24.) iskolapéldája lehetne a formaelvnek. Maga a jelenet - Dosztojevszkij szavaival élve - nem más, mint „vergődés a szalonban", amelynek persze megvannak az előképei a darabban: mindenekelőtt a kilencszólamú fecsegőmadrigál (No. 18.) és a teázásjelenet (No. 22.). Versinyin kezdi a párbeszédet: „csaju hocsetszja" (a magyar változatban a mondat sajnos rettentően megnőtt: „csak egy csésze teát adjanak"), amire csak Anfisza durva *Sprechgesang* basszusa felel torz visszhangként: „csaju hocsetszja"; a jelenetet az elektromos zongora (Mása) és az Anfiszát reprezentáló bőgő kíséri néhány gesztusszerű felvillanással. Aztán Versinyin és Anfisza szólama groteszk unisonóban olvad össze: a dada kimegy, hogy beadja a teát. Ekkor Mása ragadja magához a szót, mintegy évődő társalgást kezdeményez, miközben valamiféle képzeletbeli hangszeren „klimpírozik": az elektromos zongora vad, tépett, amolyan el-torzított szalonzenét imitáló, motollaszerű, önmagukba visszaforduló fuatamokat pörget mondatai alá: „nem értem, nem értem, miért van, hogy nálunk, a városban igazából a legértékesebb, fmom, jóravaló emberek azok a tiszt urak..." Amire Versinyin, oda sem figyelve az asszonyra, csak ennyit képes felel-ni: „da, da, da, da, csaju hocsetszja!" Ekkor Mása a saját házasságát hozza szóba, mire a férfi minden további nélkül áttér a maga házasságának gondjaira. De még mindig nagyon távol vannak egymástól. A szerelmi vallomás és kettős lehetőségét egy semmit-mondó körülmény teremti meg, kint fütyül a szél a kéményben, és Versinyin kérdésére Mása bevallja, hogy babonás. Ekkor fog bele a férfi áradó vallomásába, amely, láttuk már, voltaképpen Mása férjének, Kuligin intonációjának egy variációja. A jelenet végre felizzik, a Versinyint megjelenítő hangszer, a szárnykürt zengeni kezd, a zenekar akkordjai túlhömpölygik az idegesítő szalonhangon locsogó elektromos zongorát, most mintha megtörténhetne két ember közt a találkozás, ám a csúcspont előtt ismét megjelenik a félig kataton Anfisza, szervírozza a nemrég még olyannyira áhított teát, egyben levelet kézbesít Versinyin lányától, amelyből kiderül, hogy az ezredes felesége megint öngyilkos lett. Az ekként menthetetlenül groteszkbe forduló jelenet zárlatában, a kielégületlen Mása a nyomorult és ártatlan Anfiszán tölti ki dühét, már-már Natasa intitonációjába csap át, amikor valóban megjelenik Natasa, hogy furioso hangjával ismét előkorbácsolja a zenekarból a tűzvész kromatikus futamait. Az emberek közti elidegenedés, párbeszéd-képtelenség abszolút zenei-dramatikus koncepció; a „vergődés a szalonban" típusú jelenetekben (és voltaképpen az egész darabban, hiszen minden szereplőt egy-egy hangszer reprezentál: Irinát a fuvola, Mását a klarinét, Olgát az oboa, illetve az angolkürt, Natasát a szopránszaxofon etc.) a hangszerek vokalizálódnak, míg ezzel egyidejűleg instrumentalizálódnak az énekszólamok. Egyszóval Eötvös darabja valahol az oratórium, a profán ritus, a zenedráma és a melodráma közti sávban helyezhető el. Úgy érzem, a század legnagyobb balladás operája, *a Kékszakállú* mellé most egy másik magyar zeneszerző is elhelyezte a műfaj remekét. ötvös nem „talált ki semmit", hiszen a mű. n valószínűleg egyetlen olyan elem nincs, . amelyet ne láttunk-hallottunk volna már valahol; darabjában nem az ötletek eredetisége, hanem az egész átgondoltsága, a mikrostruktúrák és a makroszerkezet tökéletes egy - forrottsága, a formaelvek következetes végi vitele és a hagyománnyal teremtett rend ü1 eleven viszony a mű nagyságának záloga. Végre egyszer megint azt láthatjuk, hog valaki világot teremt, hogy művében ma l ától értetődő mozdulattal nyúl az egyetemesség irányába. Ebben az értelemben klasszikus, ám egyetlen pillanatra sem klasszicizáló műalkotás a *Trois soeurs;* klasszikus darab egy látszólag minden klasszikának ellenáll. és azzal ironikusan szembehelyezkedő korszakban. Eötvös Péter ezzel a darabbal bekerült a század nagy színpadi szerzői közé.

Még a pesti verzió premierje előtt a Deutsche Grammophon CD- ét recenzeálva Wilheim András komoly kételyeket fogalmazott meg *a Gramofon* márciusi hasábjain: „Az elkövetkező előadások után lehet majd csak választ adni arra a kérdésre, hogy Eötvös Péter *Három nővér* puszta zenei anyagára redukálva s praktikus átiratban« is az marade, amit ez a lemezfelvétel dokumentál; a hagyományos csehovos operajátszáshoz közelített inszcenálás, a ki tudja, mi-ért feladott orosz nyelv s az >előadhatóság« praktikus szempontja miatt n . i hangokra kiosztott szereposztás révén nem éppen az vész-e el belőle, ami olyan felvillanyzóan nagyszerűnek tűnt." Sajnos :április 2. és 11. óta már tudjuk, hogy a kritikus aggodalmai megalapozottak voltak. Egész röviden: az eredeti darab hihetetlen stilizáltságának megszüntetése alapjaiban rázta meg az egész koncepciót. Budapesten egy „realista" előadást láttunk, amely a nyomokban azért mégis megmaradó (hisz eltörölhetetlen) eredeti zenedrámai koncepcióval oly tragikus módon ütközött, hogy mindkettő súlyos, jóváthetetlen károkat szenvedett: . stilizálásból, a szövegkönyv mozaikos, több nézőpontot egyszerre érvényesítő formájából valamiféle hagymázas, a tájékozatlan n é z ő számára követhetetlen „avantgárd" zagyvalék lett, miközben az előadás magát a sült kisrealizmust is jól helybenhagyta, hisz . unalomig is-mert, „oroszos" Csehov-klisék kínos paródiának hatottak a nagy orosz ír' drámáját csupán kiindulópontnak tekintő opera-balladában. Vagyis még a realizmuson belül is szellemtelennek, érdektelennek ötlettelennek, ritmustalannak, súlytalannak és átgondolatlannak bizonyult az inszcenáció. Elemi szinten, még a színpadi járások szintjén is megoldatlan ez az előadás, ami nem. csoda, hiszen Eötvös művében minden v. , kivéve a hatásos-hangsúlyos abgangokat Most csupán egyetlen mozzanat kiemelésre szorítkozom. Andrej monológja alatt a rendező kiviszi a nézőtérre a negyedik testvért egyébként szépen, muzikálisan, remek szövegkiejtéssel éneklő Sárkány Kázmért; kihajtja Andrejt „közénk", hogy a jobb sorsra érdemes bariton mintegy a szánkba é -kelje a darab „mondanivalóját", bogy ugyanis nincs közöttünk egyetlen hős, tudós, művész sem. Ráadásul Eötvös eredeti partitúrájában a tépelődő, önvizsgáló monológ utolsó szavai után (Romhányi Agnes fordításában:,,majd egyszer talán megszabadulunk a tunya tétlenségtől") ez az utasítás áll: *laut lachend gesprochen,* vagyis az énekesnek hangosan nevetve kell elmondani szövegét. Tipikus Eötvös: az utolsó pillanatban mintegy visszaveszi Andrej önvizsgálatát, e röhögéssel megkérdőjelezi annak komolyságát, és rámutat a figura köldöknéző ürességére (a CD-n a csodálatosan éneklő Albert Schagidullin nagyjából akkorát kacag, mint Verdi Jagója szokott a Credo után). Eötvös szerint nincs beleélés, minden szituációnak legalább két nézőpontja van, ám a magyar rendezés folyamatosan e formaelv ellen dolgozik.

A zene jóval kevésbé. Mindkét estén szépen, színgazdagon muzsikált az UMZE Kamaraegyüttes és az Operaház zenekara, a kegyetlenül nehéz ritmikájú, szinte minden ütemben új ütemezést követelő partitúrát sikerült elhanyagolhatóan kevés hibával megszólaltatni. Külön említést érdemel a szárnykürtszólamot játszó művész: Versinyin búcsúja alatt (különösen a második előadáson) gyönyörűen, de nem édes-búsan szólt a hangszere. Ha nem csalódom, az első előadás ritmikailag feszesebb volt (az árokban ülő zenekart maga a szerző, míg a színpadit Tihanyi László vezényelte), viszont a másodikat színekben gazdagabbnak hallottam (ekkor Eötvös helyét Vajda Gergely vette át).

Az énekesek láthatóan igen nagy odaadással alakították pokolian bonyolult és helyen-ként a hagyományos operai és színházi értelemben igen hálátlan szerepüket. Ilyen szerep mindenekelőtt Kuliginé, Szécsi Máténak nem is sikerült megbirkóznia vele, ráadásul nem tudni, miért, a rendező egy pipát rakatott a szájába; pipát egy énekesnek... Németh Gábor Versinyinként erőtlen, hangilag igen bizonytalan, nem *Sprechgesangot* csinál, hanem prózában beszél (ez szinte az összes szereplőről elmondható, rávilágítva a magyar énekesképzés egyik gyengéjére); az ezredes alakja amolyan békés, olykor zsörtölődő bácsika volt a két áprilisi estén. Fried Péter mint Szoljonij inkább nyalka, krakéler szolgabíró, mint ősvilági jelenség; hangja a mélységekben nem elég gazdag zengésű. Káldi Kiss András jó megjelenésű Tuzenbach, de a szólamban oly fontos, „holdbélien romantikus" falzetthangokkal csak félig-meddig tud megbirkózni. Általában is el-mondható: a szereplők színészi teljesítményével, egyáltalán alakformálásával akkor kezdődnek a bajok, amikor elkezdenek játszani. (Ez főleg a második előadásra vonatkozik, amikor is, ki tudja, miért, talán mert oldódott a premier görcse, néhányan fölöttébb elengedték magukat.) Mivel az Eötvös-féle zenedrámai koncepciónak abszolút módon ellentmond ez a tradicionálisan operai, szemforgató, kéztördelő, folyvást a fejhez kapkodó játékmodor, ezért minél jobban domborít a művész, annál inkább nevetséges ellentétbe kerül szólamával, magával az egész zenével. Persze a fő felelősség e tekintetben is a rendezőt terheli. Olga tökéletesen félresiklott alakítása (Lukin Márta) szinte teljes mértékben ennek tulajdonító, hogy most ne is szóljak szólama előadásának súlyos intonációs problémáiról. Ugyan-ez áll Sánta Jolánra (Natasa), aki pillanatnyilag nem

Gulyás Dénes általában igen meggyőző a Doktor szerepében. Jól bírja a nehéz koloratúrákat, szövegmondása szinte tökéletes. A „ripppppitttyára" és a „tararabumsztié" megszólalás hatásos és hiteles volt, Gulyás tudja, hogy Csebutikin mindenekelőtt komikus alak. Végig azt éreztem, hogy sokkal többet is tudna, persze egy valóban átgondolt rendezésben. Sinka Krisztina finom jelenség, szép hang, minden mondata érthető volt, igazi Irina lenne - egy másik, a képzeletben, mondjuk, Massenet által írt Csehov-operában. Meláth Andrea megérezte, hogy szimpla női szerepként nem énekelheti-játszhatja a kontratenorra írt Mását. Mozgása, tekintete, „fütyülése", jelentőségteljes kívülállása, valódi *Sprechgesangja*, igen kimunkált szólamvezetése, erotikája igen érdekes volt, különösen az első előadásban. Megtette, amit tehetett, de a helyzet ellentmondásosságával egy nála tapasztaltabb művész sem tudott volna mit kezdeni. És ha ebbe belegondolunk.

A CD-hez mellékelt interjúban Eötvös Péter a következő kérdést kapja Pierre Moulinier-től: „Néhányan azt írták, hogy *a Trois soeurs* csak a lyoni változatban képzelhető el. Mi a véleménye erről?" A zeneszerző kitérő választ ad: izgatottan várja, mi sül ki az eredetitől eltérő német, illetve magyar változatból. Budapesten immár nincs miért szorongania.

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

Eötvös Péter: Három nővér
(Magyar Állami Operaház)
A szövegkönyvet A. P. Csehov azonos című műve alapján Claus H. Henneberg és Eötvös Péter írta. Fordította: Romhányi Agnes. Díszlet: Csikós Attila. Jelmez: Szakács György. Közreműködik: az UMZE Kamaraegyüttes. Vezényel: Vajda Gergely, Tihanyi László. Rendező: Szabó István.
Szereplők: Sinka Krisztina, Meláth Andrea, Lukin Márta, Sánta Jolán, Káldi Kiss András, Németh Gábor, Sárkány Kázmér, Szécsi Máté, Gulyás Dénes, Fried Péter, Gyapjas Tibor, Ocsovay János f. h., Derecskei Zsolt

A HÁROM NŐVÉR AMSZTERDAMBAN

BÚGÓCSIGA

„A távolban egyszerre csak megpendül valami hang, amely mintha az égből jönne, s olyan, mint valami elpattant húr hangja, elhaló, szomorú zengés. - *Mi volt az?"*
(Csehov: *Cseresznyéskert* II. *f.*
Fordította: Tóth Árpád)

Az amszterdami Stadsschouwburgban az előadások általában este negyed kilenckor kezdődnek. Amikor az Eötvös Péter által komponált *Három nővér* előadására érkezünk, a színpad előtt, a zenekari árokból egy fémlábon álló, nagy, kerek számlapú óra magaslik ki. Nyolc óra tíz perc... *valós idő.*

Az előadás lassan elkezdődik; a színpad feletti táblán kiírás, fekete alapon fehér betűkkel: IRINA. A három fehérbe öltözött fér-fi, azaz a három nővér a színpad legelején áll, egy helyben, kifelé néz, s énekel. Aztán Irina egyedül marad *a színpad peremén.* Valóban fehér ruhában áll *az ablaknál* - ahogy Csehov írja -, csakhogy mindvégig. Legalábbis abban a felvonásban, amelynek az ő neve a címe, amely őróla *szól.*

Az idő *múlik, s* Irina csak néz kifelé egyetlen arckifejezéssel. Ez a maszkszerű, nagyjából változatlan tekintet minden szereplőre jellemző. Irina arca ártatlan, ijedtnaiv tekintetbe dermed; csak ezen belül reagál a történésekre. „Maszkban" fogad és kezdeményez közeledéseket, szinte sosem fordul a mögötte *szerepet játszó* alak felé. Ez ugyan-is az ő szemszöge. Sőt, több ennél: ez az ő előadása. A többi szereplő csak Irina *történetén belül* mozog. A szerepjátszást tehát szó szerint kell érteni, hiszen az egész produkció az előadásra alapozódik, s ebben a színházi létformában értelmeződik. Az előadás nem produktumként, hanem folyamatban lévő történésként értelmezendő.

A színpad peremén, a valós színházi közeg és a színpadi világ törésvonalán, az ősi és ókori színházi mintákat elhagyva az ember kialakított egy ablakot, amelyet hosszú évtizedek óta ostromolnak a színházi hullámok. A színház, ez a reprezentációra determinált intézmény folytonosan a valóságkeresés és valóságba hatolás vágyától hajtva hozza Létre saját paradoxonát, amely élteti, amely a létformája, ahogyan azt a posztmodern filozófia (rövid időre) felfedezte. Stanislas Nordey hollandiai rendezése a reprezentáció folyamatát nagyon finom, lassan ható effektusokkal teszi felfoghatóvá a néző számára. Míg a „reprezentáció színháza" gyakran brutális eszközökkel, harsány effektekkel, rikító külsőségekkel él, addig Nordey színháza higgadtan veszi tudomásul a prezentáció képtelenségét úgy, hogy emellett érvényes emberi tartalmakat közvetít. Nem kizárólag *a színház* önnön valójára utal mai rendezői fogásokat ismételgetve, hanem megpróbál kézzelfogható anyagot teremteni a néző számára, valamit, ami még átadható, és át is vehető. Nem mutat rá konkrétan a színházi önreflexió tényére: elvontabb és apróbb mozzanatokkal tudatja, hogy hatványra emelte a színházat, mint néhány kortárs magyar rendezés, melyeket csak az expresszivitás különös szeretete különböztet meg ettől. Nordey színháza mindenben halk, lassú és visszafogott. Noha kezdettől fogva kapunk róla jelzéseket, mégis lassan derül ki, hogy Irina maga is előadásként idézi fel saját történetét. Három nővér, egy báty, egy feleség és néhány további szereplő egy felülről, alulról, valahonnan rájuk kényszerített történet előadására, illetve elmesélésére ítéltetve folytonosan és időtlenül végigjátssza ugyanazt, maga is tudatában lévén a reprezentálásnak, de erről konszenzus alapján mit sem szólva.

A zeneszerző és a dramaturg (Claus Henneberg) történetfelosztása tökéletesen a ciklikusság, jobban mondva a végtelenül (?) visszatérő egységek, etapok láttatását szolgálja más-más szemszögből, hiszen nagyjából ugyanazt a történetet látjuk háromszor. (A színházi első felvonás Irina szekvenciája, a második pedig Andrejé, majd Másáé.) Ez a dramaturgia azt eredményezi, hogy egymásra rakódott, egymásba nyíló és egymásba nyúló események ismétlése zajlik; kiszabadulni nem lehet (?): a fehér színpadon kell maradni, amihez egy látható háttérzenekar húzza a nótát, bent kell keringeni, s azt játszani, amit még számtalanszor át kell élni. Persze bennünk, akik 1999. december 18-án ott ülünk a nézőtéren, mégiscsak lezajlik, egyszer csak megpendül valami, majd pár óra múlva elhal a zengés. Ez a színházi reprezentáció pár órája. A konnotált, előadott magot igazából nem lehet elérni, s a szereplők tulajdonképpen csak ezt mutatják be nekünk.

Irina (Reiner Beinghaus) a színpad peremére áll, az ablakhoz, „felveszi maszkját", s megkezdi előadását. Képletesen szólva csak egy fokozattal valóságosabb a mögötte mozgó bábocskáknál. Mögötte, hosszú dobogón felsorakozik minden szereplő. Székeken ülnek, s jelenésükkor lejönnek, hogy reakcióba lépjenek a mesélővel. A dobogó, vagyis a színpad minden szekvenciában jelen van. A háromszor változó színpadképben ez a séma megmarad. A díszlet (Emmanuel Clolus munkája) teljesen egyszerű, csupasz és fehér. Semmi más, csak tér. Benne egy színjátszásra kijelölt hely: színházcsontváz. A fehérrel borított, tagolt talajon és falakon kívül csak néhány apró rekvizitummal (gyertya Natasa kezében; egy piros könyv, Kuligin ajándéka; az ominózus „porcelánóra"; teáskészlet; egy

Martin Conev (Versinyin). Dario Süss (Kuligin). Lawrence Zazzo (Mása), ***Tom Haenen (Anfisza) is Julius*** *Best (Doktor)*

nagy fehér csiga) és geometrikusan elhelyezett székekkel. Az első felvonásban a színpaddal párhuzamosan végigfutó dobogón a szereplők ültükben olykor az egyes alakokra jellemző tipikus viselkedést veszik fel, s amikor lejönnek, erősen stilizált játékmóddal, pantomimikus gesztusokkal, bábfiguraszerű mozdulatokkal *játszanak*. Ivan Romanics (Julius Best) például újságolvasás helyett ideoda csoszogva-futva ráncol, s igen hamar leveri az órát. (Az idő mutatója eltörik, de darabjait sem a Prozorov-ház tagjai, sem a nézők nem találják, mivel eltűnik. *A valós* színházi közeg és a színpadi *világ* között elhelyezkedő résbe csúszik.) Szoljonij (Bart Driessen) lassan Irinához lépdel, a színpad elejére, és mély hangon hosszan elnyújtva számtalanszor belebúgja az éterbe: „Szeretem magát!" Ez alatt a pár perc alatt alig mozdul, csak két kezével erősen fogja Irina karját.

A jelenet nagyszerűsége nem csupán abban áll, hogy a sokszor látott drasztikus, heves, néhol egyszerűen csak a kiszabadult ösztönét megfékezni képtelei vallomástevő szerelmi közeledését váltja fel egy lehetséges hiteles változattal, hanem abban is, hogy a rendezés filmtechnikai (kép)torzítások sorát nyitja meg az előadásban. Nordey a poszt-modern színházra is jellemző filmes eszközök alkalmazásával él, azaz átveszi a nézőtől a kamerát. Felnagyít, előbbre hoz bizonyos képeket, leállít, illetve lelassít egyes jeleneteket, premier plánba állít néhány szereplőt, rákközelít egy-egy kép kicsiny részletére, vagy egyszerűen csak kivágja a hangcsíkot, esetleg eltünteti a színeket. Szoljonij jelenete - az első ilyen az előadásban - mind zeneileg, mind képileg le van lassítva . A férfi hangja mély és vontatott, kezei lassan emelkednek Irinához, tekintete sokáig egyetlen ponton nyugszik. Irina *történetében* ez a vágyva vágyott szerelmi vallomás, amely különbözik Tuzenbachétól (a lelkében élő ideális szerelem kezdőpontja lehetne), majd a lehetséges társ elvesztése (az örökké tartó szerelem-nek ez lenne a végpontja) az a két mozzanat, amelynél mesélés közben elidőz, ahol minden körben lelassít, mert ez *megemészthetetlen* számára. Ahogy tehát Nordey a néző szeme helyett bizonyos színpadi méret-, szín-, időtartam-, fénytorzításokat használ, úgy Irina a maga történetén belül szintén fokuszál. Tuzenbach búcsúzásakor pulzáló ellenpontként hatnak a zeneileg nagyon pontosan meghatározott „tara bumtié " közbeszólások, melyek a folyton gyerekeskedő orvos torkából törnek elő, s a közönséget az este folyamán először bátortalan nevetésre bírják. Az orvos ilyenkor valóban olyan, mint a dróton rángatott bábu: kinyújtott nyakkal felpattan székéről. A szekvencia végén maga Irina is búcsúzik: befejezte *történetét*.

A szünet után a nézőtérre visszatérve láthatjuk: az óra ismét az árokban áll. Nyolc óra tíz percet mutat. *Ismét?* V agy még mindig? Ez az egyetlen választási lehetőségünk? Kizökkent az idő? Vagy egyszerűen csak áll, és képtelen bármiféle kizökkenésre? At kell értelmeznünk azt a kezdeti - logikus - következtetést, hogy az óra *a valós* időt mutatja. Színházban vagyunk. A színház véletlennek látszó egybeesés a valóval.

Andrej „felvonásában" is jelen van a „színházcsonk": a színpad közepén négyzet alakú, ferdén megemelt dobogó, melynek centrumában legtöbbször ő áll, s három szélén háttal gubbasztanak a többiek. A mechanizmus szintén a bábok akcióba lépése. Am Andrej (Mark Holland) néha hátat fordít a színpadnak, és egyszer átadja helyét Natasának, ahogy az uralkodást is a házasságban.

Amikor Natasa megjelenik, a bal színpadi kulissza mögül piros fény sugárzik elő - itt is ő a gyújtogató. Natasa több tekintetben kivétel a játékszabályok alól. Először is nincs „maszkja", arca képlékenyebb, változóbb, akárcsak hangja, melyet a zeneszerző a mondatok tartalmának és az egymás közti viszonyoknak megfelelően egyszer mély, egyszer magas szólamra komponált. (Összes hangszínét felvonultatja a rikácsolástól a dörmögésig.) Sokkal behatároltabb viszont a mozgása: szinte mindig négyzet alakban közlekedik, azaz nem képes kanyarodni; útvonala szögletes, viszonyokon átgázoló, mindent keresztülhúzó. Alakjában talán mégis az a legszembetűnőbb és legkomikusabb, hogy az irodalomtörténet által Csehov egyetlen negatív nőalakjának elkönyvelt figura fekete. Értsd: egy sötét bőrű férfi (Gary Boyce) játssza.

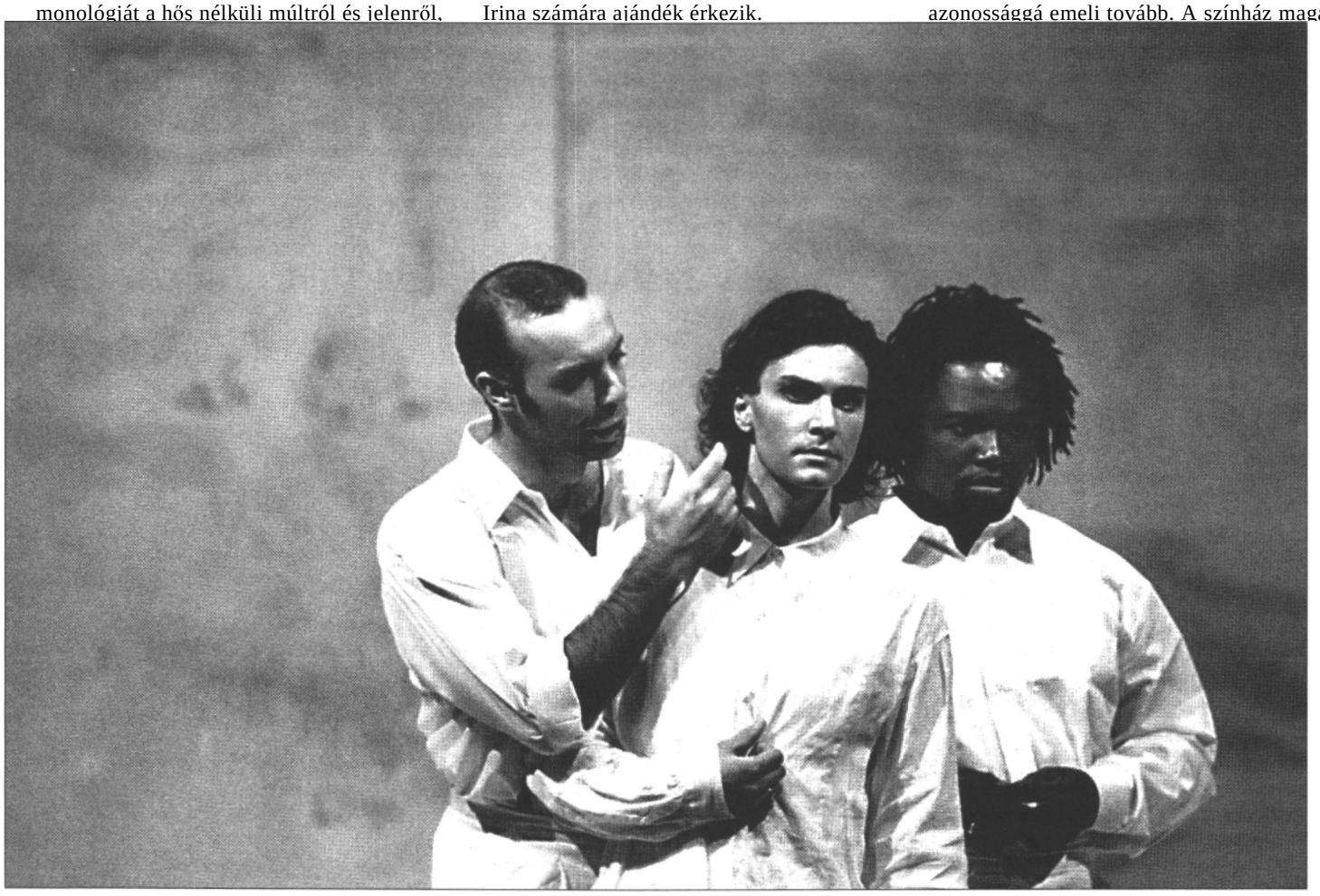
Andrej „felvonásában" tudatosulhat először egyértelműen a zenei polifóniában rejlő lehetőség a csehovi dialógtechnika visszaadására. Különösen kifejező ez akkor, amikor Andrej és felesége egyszerre énekel, hangzás- és ritmus-beli különbségekkel. Míg prózai előadáson valaki egy cserepes virág leveleit tépkedi némán a háttérben, ebben az operában elég, ha elénekel egy egyszerű, szöveg nélküli dallamívet a színpad „koreografikus" pontján. Csehovnál a tűz

gyobb a fejetlenség, s mivel ennek nagy része Andrej szekvenciájába esik, itt érhetjük leginkább tetten zeneileg is, hogy „mindenki csak mondja a magáét". Csebutikin például - ezúttal a szövegnek megfelelően - *ismét* leveri az órát, miközben tombol. „...talán nem is törtem össze, csak úgy látszik, hogy összetörtem. Talán az is csak úgy látszik, hogy élünk, és tulajdonképpen nem is vagyunk... Mit néztek úgy?" - kérdezi tőlünk nemcsak ő, hanem az előadás egésze is. (Az idézet Kosztolányi Dezső fordításából való.) Kuligin (Dario Süss) a régi: megállás nélkül fontoskodik és heherészik - Andrej sokáig háttal ül.

Aztán kiemel egy jelenetet a maga *történetéből.* Az ő lelassított jelenete az orvossal folytatott nyúlfarknyi párbeszéd, mielőtt kártyázni szökik. Ez a jelenet azzal vált ki filmes hatást, hogy zeneileg és időben is elnyújtott, s hangzásban visszaadja a két férfi suttogását; nagyon csendes és - úgymond - „közeli" a kép. Andrej számára mindaz *megemészthetetlen,* amit ő maga rontott el, tehát a saját színpadán sokat szerepel, ugyanis folyamatos lelkiismeret-furdalás gyötri. Végül előadja nagymonológját a hős nélküli múltról és jelenről, addig leeresztett fehér háttérfal hirtelen felemelkedik. Mögötte egy színpadot látunk. Mása színpada foglalt. A tengerparton álló tölgyfa is állhatna rajta aranylánccal a derekán, ám itt szinte megelevenedik a csehovi instrukció: „Kívül katonabanda szól." A színpadon ötventagú valódi zenekar játszik. A rendezésnek ez az egyetlen disszonáns eleme a három mesélő három különböző színpadkezelésével magyarázható - vagyis azzal, ahogyan a dobogókat használják -, valamint felfogható az előadás során lassan-lassan kibontakozó koncepciót igazoló, utolsó feltáró effektként. (Hiszen a színházi és a valós közti különbségtétel lehetetlenségét pecsételi meg.) Mása (Lawrence Zazzo) nem áll a színpad meghatározott pontjára, hogy mesél-jen nekünk, hanem a színpadon statikus pontokként elhelyezkedő szereplők között kering, fel-alá járkál. (Csak akkor áll meg a színpad elején, amikor vallomást tesz testvéreinek; ekkor árnyéka ellentétes irányba mutató csóva.) A színpad közepén Versinyin (Quirijn de Lange) áll fel székére, kimagasodva a többiek közül. Egészen addig, amíg Irina számára ajándék érkezik.

tecskéjében szokás a búgócsiga pörgésének hosszú másodpercei alatt. Abban a pillanatnyi szünetben, amelyet minden egyes napon átél az ember, amikor a szívébe néz: minden hangot kikapcsol; meghallgat két dobbanás közti szünetet - észleli az űrt -, és aztán gyorsan mindent tovább folytat.

A tengeri csiga búg és zúg: a messzi, határtalan, fenséges és szabad tenger hangja morajlik benne. Az opera-előadásban a „Moszkva-motívum" hangzik fel, amikor Irina füléhez emeli a csontházat. Nagyon könnyű az elvágyódás tárgyára asszociálni, ez a metonimikus tárgy azonban sokkal többet sejtet. A csiga - a „köztudattal" ellentétben - a fizikai törvények szerint hallgatójának érverését, vérének zuhogását veri vissza. Tulajdonképpen minden színházi előadás így funkcionál. Visszaver. Önreflexióról akkor beszélünk, ha a színház a maga teátrális eszközeit mutatja fel, s a nézőben mindvégig fenntartja *a szín-házi* folyamat érzetét és tudatát. Nordey zúgó csigája az emberi szív és az égő csiga közötti metaforikus azonosságot az előadás és az égő csiga közti metonimikus azonossággá emeli tovább. A színház maga is



Bart Driessen (Szoljonij), ***Oleg Riabets*** *(Irina) és* ***Gary Boyce*** *(Natasa)* ***(Herman Bans*** *felvételei)*

de mire a jövőhöz ér, már nevet. Kinevet.

Az este humoros pillanata: a színpadon, mint egy négyzetháló pontjai, fehér teáscsészékkel kezükben a szereplők. A humor az abszurd drámák humorához hasonlítható: mindenki egyszerre kavargatja italát, kocogtatja kanalát, az opera hangjaival, a zene ritmusával összhangban, s a színpad másodperceken belül Mása terepévé válik.

A MÁSA-kiírás fehér alapon fekete, és az

Irina az orvostól szamovárt, később Fedotyiktól búgócsigát kap ajándékul a drámaszöveg szerint. Itt, Mása „felvonásában" a kettő egymásra montírozódik, és metonimikus utalással egészül ki. Irinának ugyanis az orvos tenyérnyi, fehér tengeri csigát hoz be, melynek közepében láng vagy izzó piroslik. A csigát mindenki körbeállja és bámulja, ugyanúgy, ahogy az itthoni és a külföldi *Három* nővér-rendezések toposszá rögzült jelene

ri csiga, amelynek élményét (hallgatását) képzeletünk és vágyaink tartalmának tituláljuk, de igazából csak saját szívünk pumpálását halljuk viszont. Az előadás a maga fehér egyszerűségében és halkságában szintén lángot hordoz, egy világosan látható *nyomot,* akkor is, ha nem tudjuk, hogyan került oda. (Fehérségét piros effektek sora töri meg. A tűz-jég, nyár-tél ellentéte azonban egyenlőtlen, s Mása a drámában gyakran hangoztatja

is a tél szűnni nem akaró hosszúságát.)

Az opera-előadást tehát nemcsak a reprezentáció tényének leleplezése emeli ki az esetleges, ezredvégi, néhány új ötlettel megtűzdelt Csehov-interpretációk sorából, hanem az az elementáris színházi higiénia és pontosság, az a higgadt bánásmód is, amely nem riad vissza a csehovi konkrétumok radikális szelekciójától; amely megengedi, hogy Andrej végre negyedik testvérré lépjen elő; amely felfedezi Csehov sorai között az instrukciót: „uralkodik magán", „halkan sír", s nem kényszeríti Irinát arra, hogy toporzékoljon, amiért mindent elfelejtett és lesoványodott; amely az orvosból folyton intrikus mosolygást hoz elő; s amely kihasználja a zene íveit, és ugyanúgy mer a mint a drámaszövegre; s végül amely mélyen a szívünkbe és emlékezetünkbe vési azt a néhány törésvonalat, amely mentén az egész mű belsejébe lehet pillantani , s látni a kibújó fényekből a belső tüzet.

Természetesen elsősorban a zene, Eötvös Péter óriási műgonddal és . analitikus figyelemmel komponált munkája járul hozzá a történetlen létezés érzetéhez. Beszámolóm arról is hosszan tudósíthatna, mennyire hasonló a csehovi dráma hangulatához a zene kiváltotta hatás és hangulat, de erről csak metaforikus elburjánzással adhatnék számot. A zené-ről, zeneelméleti tudás nélkül, mindössze annyi fogalmazható meg - s már ez is metaforikus kilengés -, hogy éppolyan fehér, lassú és folyó, mint minden ezen a színházi estén.

Ahogy Csehov drámái: nem szól, csak hangzik. Az avatatlan fülnek gyakran disszonánsan, a nagyon is összerendezett mozgásrendszer ellenpontjaként; gyakran a szereplők lelki beszámolóit illusztrálva; gyakran megelőzve a drámát, s arra kényszeritve, hogy a szöveg kövesse őt; gyakran pedig olyan eszközöket idézve, melyeket a laikus így ismer föl: fogfúrás hangja, szirénahang, vízcsobogás, orosz szájharmonika, csikorgás, sikoly. De a búcsúzásra épülő dramaturgia a zenében is egy megpendülő hanggal indul, s szomorú, elhaló zengéssel ér véget. Mialatt a szín-pad elsötétül, nem marad más, csak búgás. Amíg a búgócsiga forog, amíg a szív

JUHÁSZ MELINDA

BESZÉLGETÉS EÖTVÖS PÉTERREL

„HOLLAND OPERA"

Igazából nem holland. Alkotója magyar, nyelve orosz, első rendezője japán, „anyaszínháza" pedig francia. Eötvös Péter Csehov Három nővéréből *készült operája Lyonban (1998), Düsseldorfban (1999), majd pár hónappal később,* 1999 *decemberében holland nagyvárosokban került bemutatásra. A holland Nationale Reisopera zseniális, kompakt verziója megérdemli a magyar közönség figyelmét; rendezője, a francia Stanislas Nordey nemcsak o operához méltó színházi alkotást hozott létre, hanem az egyetemes színházi világban is kitörölhetetlen nyomot hagyott a szí' háztörténet „Csehov-fejezetének" lapjain A zeneszerzővel ennek apropóján beszélgettünk.*

- Az első mondat, amelyet az előadást nézve jegyzetfüzetembe leírtam, ez volt: „Elpattant húr, fájdalom." Az opera legelső hangjai Csehov legtitokzatosabb instrukcióját juttatták eszembe, a Cseresznyéskert *drótkötélnek, kócsagnak vagy bagolynak titulált hangját, amely - legkonkrétabban -- a „semmivel sem azonosíthatóság" hangja... Tudatosan vagy tudat alatt ott bujkált-e önben ez a szerzői effektus, illetve mely csehovi hatások szervezték a zenét ilyenné? Ii ten fájdalmassá?*

- A fájdalom részben Csehovtól származik, mert nagyon sokat dolgoztam színház-ban, ezért a többi Csehov-mű emléke is belejátszik élményembe. Nagyon közeli, erős hatás volt, hogy 1994-ben meghalt a fiam, ez az egész operámra rányomta a bélyegét. *A Három nővér* éppen nem erről szól, de *a Sirály*-ban vagy *a Cseresznyéskertben* visszatér a motívum. A témát, tehát a *Három* nővért korábban éppen a fiammal beszéltük meg, így aztán valamiféle emlék is lett belőle. A darabban két kulcstéma jelenik meg, az egyik a szerelmi vallomásoké, a másik pedig titkos, és összefügg az előbbivel az állandó búcsúk sorozata. Nálam - a darab struktúráját tekintve - minden szekvencia, azaz felvonás búcsúval végződik. Valaki búcsúzik, ez számomra *a Három nővér* alapmondata: „Elmennek, és itthagynak minket."

– Lehet, hogy észlelésemet a rengeteg magas vagy elektronikusnak tűnő hang alapozta meg...

– Semmi elektronikus ne volt benne, két zenekar játszik, elöl, illetve hátul. Legfeljebb annyi erősítésre van szükség, amennyit a hátsó színpad elvesz a hangzásból. A magas hang feszültséget kelt. Két feszültségkeltő elem van: a nagyon magas é. a nagyon mély. Mindenre, ami középen történik, a normális hangfrekvenciában, arra az - ember természetesen reagál, a két szélsőség pedig a veszély regisztere. A veszély, a dübörgés is megjelenik, amikor például Szoljonij elkezd veszekedni, mély dobok kísérik minden szavát - itt nem énekel, csak beszél. szerelmi vallomásánál szintén a mély hang adja a vallomás hallatlan veszélyének érzeté , mert alatta egy timpani tremolo van, s ez ö tudatlanul hat a nézőre, hallgatóra. Ahogy. a moziban ülve sokszor több információt k ;punk a hangokból, mint az éppen futó képsorból. (Nagyon sok filmzenét komponáltam ismerem a technikáját, hogy hogyan lehet a hallgatót vezetni az akció előtt.) A timpani amely a Szoljonij-vallomásban két hangot üt szívdohogásszerűen, már három-négy perccel korábban megszólal, csak nem vesszük észre. *Az ilyen* mély hangokat az ember a zsigereiben érzi, nem kell kimondottan hallani. Amikor aztán csend lesz, és meghalljuk ezt a két hangot, akkor jövünk rá, hogy már Iég6ta szólnak.

– Az opera zenéjében a csehovi humor is megjelenik. A közönség eleinte félénk nevetéseit sokszor nem a teátrális történések váltják ki. Hogyan lehet ne vígoperai, hanem zenei Csehov-humort formálni?

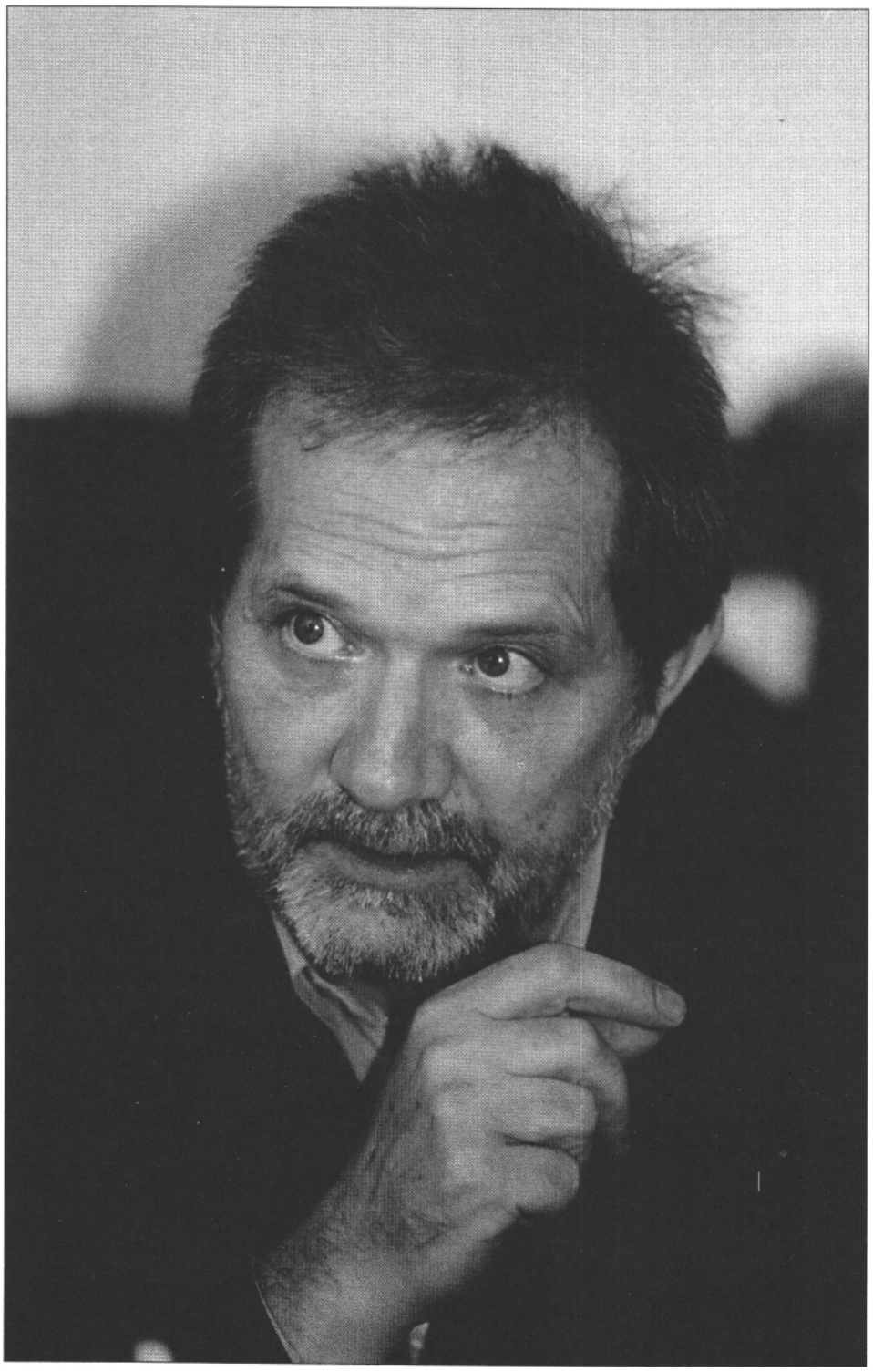
– Tragédia csak ott van, ahol nevetni is lehet. A csak siránkozó előadásnak nincsen skálája. A komédiát, a cirkuszt, a kabarét nagyon szeretem. Viszont a kabarénak a tragédiával való egyesítése mag. az élet - én ebben az irányban dolgozom. A csehovi vagy néhol az orosz humor pedig kifejezetten benne van a zenében. Kuligin gyakori nevetése mindenhol pontosan meg van komponálva, a teázási jelenetben pedig a csészék és a kiskanalak zenélnek (ezt a közönség nagyon szereti). Rejtetten megtalálható a humor Natasa alakjában is. Nála a mély és magas éneklés hirtelen váltakozása a humor forrása, egy-két jelenete pedig kimondottan kabarézene, a csasztuskák hangulata és játéka, zeneileg torzítva és dúsítva.

– Az eddigi rendezések közül melyik áll legközelebb önhöz?

- A düsseldorfi a legkevésbé, a lyoni és a holland pedig majdnem azonos szinten, talán már nem is tennék köztük különbséget, annyira tetszettek! Amikor a Nordey-féle rendezés próbáit néztem, el sem tudtam képzelni, mi lesz majd az előadásból, mert nagyon statikusnak éreztem. A színészek csak ülnek és állnak, alig mozognak, minden olyan egyszerű. Es aztán kiderült, hogy fantasztikusan életszerű az egész. A lyoni előadásban az esztétikum játszott erős szerepet, s érdekes módon az is tiszta fehérben ment, mint a hollandiai. Az utóbbi előadás tudatosan egy utazó, mozgatható, Déryné Színházszerű felállásból indult ki. Kiderült, hogy ennek a megoldásnak csak pozitívuma van: valamit ilyen egyszerűen, teljesen lapos színpadra képzelni, piszkosfehérrel, úgy, hogy minden pillanata izzik, hogy minden, a szereplők közötti kapcsolat tökéletesen működik, ebben rejlik a nagyszerűsége.

– A statikusság és csupaszság amellett, hogy érvényre juttatta a darab idő által kikezdhetetlen lényegét, egyben bátor vállalkozásnak bizonyult, mert a nézők tűrőképességét és fegyelmezettségét tesztelte. Úgy gondolom, ez az előadás nem élvezhető, sokkal inkább szellemileg emészthető.

- Emészthető, pontosan így van! Az első bemutató elementárisan hatott a lyoni közönségre, s terveink szerint ezt a változatot visszük majd újra el Párizsba és Brüsszelbe. A



A portrét Felvégi Andrea készítette

nézők elvarázsolva nézték a nagy fehér forgópaneleket, azok méreteit, lassúságát, áttetszőségét és térváltoztatását. A lyoni produkciót tudatosan koreográfus-rendezővel terveztem. Láttam egy előadást Amszterdamban, ahol a szólótáncos csinált mindent: történetet, fényt, színpadot és táncot. Azt mondtam magamban: na, ez olyan ember, aki *szín-házat* csinál! Bármit, de szeretnék vele dolgozni! Akkor hívtam meg Amagatsut. Még nem tudtam konkrétan, hogy milyen darabot adunk elő, de ez a színházcsináló ember, ez kellett nekem. Választásom egyre boldogabbá tett, mert úgy gondoltam, hogy zenés Csehovot bemutatni olyasvalakivel, aki prózai színházból jön, veszélyes, mert biztosan rá akarja majd erőltetni az előadásra minden, Csehovot rendezővel dolgozni megint csak hallatlanul veszélyes, mert fogalma sincs róla, hogyan kell Csehovhoz nyúlni, ezért ő meg minden operai sablont akar majd ráakasztani a produkcióra. A koreográfusról viszont azt gondoltam, hogy mivel alapállapota az, hogy teret képez, ő kell Csehovhoz. Itt tizenhárom ember majdnem egészen végig együtt van a színpadon. Olyan jó színpadi térképzést még sosem láttam, mint Amagatsunál. Az operaszínpadok általában sablonosan helyezik el a szereplőket, úgyhogy számomra az volt az egyik alapfeltétel, hogy a térkezelés tökéletes legyen. Megkérdeztem Amagatsut, hogy olvasta-e vagy látta-e *a Három* nővért. „Nem, mi az?" - „Csehov." - „Csehov? Mi az?" Na, ez az én emberem! Mert teljesen tiszta lappal indult, azt nézte, amiről a darab szól - mindenféle előítélettől, rögzült sémától mentesen.

– A Három nővér *színpadi tradíciója pedig igencsak masszív.*

– Amagatsu még csak nem is hallott róluk! Hozzá kell tennem, hogy ez szerencsére pozitívan sült el, de vezethetett volna katasztrófához is.

– A dramaturgiai változtatás az előadás egyik legérdekesebb aspektusa. Hogyan alakult ki ez a három részre osztott, egy-egy szereplőre koncentráló forma?

– A kölni opera dramaturgjához, Henneberghez fordultam librettóért. O elkészített egy szövegkönyvet, az eredeti mű redukcióját, kronologikus sorrendbe állított eseményekkel. Mivel én ezzel semmit sem tudtam kezdeni, két évig hevert a fiókomban, hozzá sem nyúltam. Aztán egyszer, amikor találkoztam Henneberggel, azt mondta: „Nézd, ha nem tudsz belőle dolgozni, azt csinálhatsz vele, amit csak akarsz." - „Igen? Jó, akkor máris hozzákezdek." Ekkor próbáltam meg kialakítani az egy szereplőre - először Irinára, aztán Andrejre, majd Mására - koncentráló dramaturgiát, mert annak az égvilágon semmi teteje nincs, hogy Csehovot eljátsszuk megzenésítve. A dramaturgia valóban erőssége a darabnak

– De ez önön múlt, ezek szerint?

- Igen. En nem akartam „elmesélni" a történetet. Úgy formáltam a szöveget, hogy engem csak annak a száz évvel ezelőtti kornak a mai analóg utalásai érdekeltek. Minden kor egy-egy lelkiállapot. Nemcsak események történnek egy korszakban, hanem a történések létrehoznak lelkiállapotokat, amelyekben az emberek élnek, s azok a bizonyos lelkiállapotok előidéznek történéseket. (Most különösen érezhető a politikában, hogy mennyire egy új generáció életérzése irányítja.) Ez az alapja annak, hogy én a zenét kommunikációs eszköznek tekintem, amellyel létre tudok hozni olyan szituációkat, amelyekben az ember „úgy érzi magát, mint...". Különösebben nem érdekelnek a történetek, sose tudok elmesélni egyet se; ha kijövök a moziból, nem tudom, miről szólt a film, de marad bennem egy benyomás, egy szag, egy vízió, egy érzet, amelyet viszont évtizedekig magammal hordok. Szavakra, pillanatokra és képekre egészen pontosan emlékszem, de a történetet elveszítem. Amikor operai kísérőszövegeket olvasok, mindig megdöbbenek. „Mit bánom én, hogy miről szól! Az érdekel, hogyan szól! Mi van benne?"

– Évtizedekig vitatták, hogy van-e Csehov-nál történet, jobban mondva dráma, drámai akció, amelyet az opera (és egy esetleges táncfeldolgozás) gyönyörűen meg tud(na) valósítani; létrejöhet-e az a bizonyos „fel-szín alatti áramlás", melyet az egymás mellett, alatt és között futó dialógusok érzékeltethetnek. Mindez a zenében lehetséges.

– Igen, természetesen zenei polifónia többször előfordul az operámban, vagyis hogy a szereplők egyszerre éneklik a szövegüket, például a két nővér vallomása után, a tűzjelenet-ben. *A Három* nővérben

JUHÁSZ MELINDA

TALÁLKOZÓ KISVÁRDÁN, BUDAPESTEN ÉS MISKOLCON

Egy hónap alatt három nagy színházi fesztiválra kerül sor az országban. Kisvárdán a határon túli magyar színházak immár tizenketted-szer gyűlnek össze, hogy egy évad munkájából válogatást adjanak; az Országos Színházi Találkozó helyszíne ezúttal Budapest; míg Miskolcon hosszú idő után ismét országos seregszemlét rendeznek: Magyar Színházak Fesztiválja. 2000 címmel június második felében két héten át az utóbbi évek legjelentősebbnek ítélt produkciói láthatók a Miskolci Nemzeti Színház öt helyszínén.

Mindent összevetve a három fesztiválon mintegy nyolcvan produkciót mutatnak be. Nyilván kevesen lesznek, akik mindenhová eljutnak, s valóban átfogó képet kaphatnak arról, hogy hol tart a magyar színjátszás a millennium évében. De akik csak az egyik vagy a másik városban nézhetik meg az előadásokat, azok is észlelhetik a magyar szín-házat ez idő szerint jellemző változásokat, tendenciákat.

Mi más lehet a színházi találkozók célja és feladata, ha nem az összegzés, a mérlegkészítés?! Ezt aligha szolgálta még ilyen bőséges kínálatot nyújtó rendezvénysorozat.

Kiemelt jelentőséget tulajdonítunk e három fesztiválnak, amit nemcsak azzal szeretnénk kifejezni, hogy tájékoztatóul közöljük mindegyik találkozó előzetes programját, hanem azzal is, hogy következő számainkban igyekszünk részletesen beszámolni a tanulságokról, a kikristályosodni látszó folyamatokról és irányokról.

Magyar Színházak Fesztiválja 2000

„Emlékezetes és élvezetes seregszemlék jönnek létre és vonzzák a legszélesebb közönséget a világ kitüntetett pontjain. A fesztiválok felpezsdítik városok kulturális, társadalmi és gazdasági életét. Fesztiválközpontok és fesztiválvárosok születnek. A modern kultúra nagy zarándokhelyei a nagy találkozók, nagy fesztiválok. A legnagyobb fesztiválok, amelyek a legnagyobb közönséget csábítják, és a közvéleményt a legjobban izgatják, a színházi fesztiválok. A színházak ugyanis elszigetelt kultúrhelyként működ-nek az egymástól távoli városokban. Egy színházi találkozó azonban mozgósítja a lokális előadásokat, és egy nagy találkozó-helyre gyűjti össze őket,.. Ilyen találkozó-hely lesz két hétig Miskolc" - ezekkel a fesztiválmappára nyomtatott mondatokkal s persze további lelkesült szavakkal, elképzelésekkel indította útjára a megálmodott színházi fesztivált Hegyi Árpád Jutocsa. A Miskolci Nemzeti Színház és a Miskolcon június 15-30. között megrendezendő Magyar Színházak Fesztiválja 2000 igazgatóját az előkészületekről kérdezem.

- *Valószínűleg egy nagyszabású találkozó álma csillant föl képzeletében, amikor az elmúlt évben hozzákezdett egy olyan színházi seregszemle szervezéséhez, amely akár főpróbája lehet a 2001-re meghirdetett miskolci operafesztiválnak.*

- Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy Miskolcon létrejött egy nagy fesztiválközpont. Amikor annak idején elkezdődött - még valamikor Grósz Károly működése alatt - a színház rekonstrukciója, túlságosan is nagyszabású tervet valósítottak meg: ezt az öt helyszínű színházi együttest est, a maga történelmi nagyszínházával. Azt hiszem, érdemes egy pillantást vetni a közelmúltba, hiszen nagyméretű színházunk posztmodern terű kamarájával alakítható, továbbá itt a „fabrique étage" eszményének megfelelő csarnok, amely a szezonban stúdió, de nyáron a lefedhető nézőterű szabadtér színpada is egyben, és a játékszínnel egyszerre jelent áldást és tehertételt. Ugyanis nagyon fontos, hogy valamennyi játszóhelyet kilasználjuk, s valamennyiben előadásokat tartunk, természetesen mindegyikben a színtér adta lehetőségeknek megfelelőt. Ez viszont rengeteg munkát jelent a társulat számára, amelynek létszáma nem nőtt a rekonstrukcióval párhuzamosan. De az már a kezdet kezdetén látszott, hogy itt fesztiválokat kellene rendezni. Nehéz volt azonban elfogadtatni a város vezetésével, hogy ez a legolcsóbb és leghatékonyabb kitörési lehetőség Miskolc számára, ha az acélvárosi arculatot kultúrvárosi arculattá kívánja változtatni.

- *Kitörés a szürkeségből, az állóvízből, a szellemi tunyaságból - gondolhatjuk ekként is. Igy született meg az operafesztivál ötlete, amelynek meghirdetett időpontja 2001 nyara.*

- Az operafesztivál neve Bartók + ... Miskolci Operafesztivál lesz. Az első évben Bartók + Verdi, a másodikban talán Bartók + Mozart szerepel a címben, utalva a fesztiválok tartalmára. Miskolc városa már megalapította a Fesztiváliroda Kht.-t. Ha minden a tervek szerint halad, egy évről évre bővülő repertoárú operafesztivál jöhet létre ebben az eurorégióban, amely Szlovákiától Olaszországig és Németországig válogat Európa operaprodukcióiból és a magyar termésből. Persze az ország legfiatalabb operatagozata, a miskolci is fellép majd. Az első évben hét-tíz napos lenne a fesztivál, később tíz-tizenöt napos. A legizgalmasabb európai Bartók-produkciók mindig jelen lesznek a fesztivál programjában.

– *Ehhez persze tudomásul kell venni azt is, hogy a világ nagy operafesztiváljai idejében terveznek, akár több évvel előre tudják pontos programjukat. De térjünk vissza a jelenre: mit jelent a Magyar Színházak Fesztiválja 2000 elnevezés?*

– A cím a millennium jegyében született. Elképzelésünk szerint ez a színházi találkozó arra hivatott, hogy megmutassa és fölmérje, hol tart ma a magyar színház határon innen és túl.

– *Ez miként rímel a hagyományos Országos Színházi Találkozóra, vagy éppen miben mond ellent, hiszen az időpontja igen közel van a Magyar Színházak Fesztiváljához?*

– Semmiféle tendencia nem rejtőzik szándékainkban egyetlen magyar fesztivállal szemben vagy mellett sem. Egyszerűen kaptunk egy lehetőséget a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumától, hogy a millennium jegyében rendezzünk fesztivált, ha már úgyis fesztiválközpont-szerű színházunk van. Bennünk meg fölcsillant a képe egy másik színházi fesztiválnak, amely Miskolc és a

szakma örömére létrejöhet, tiszteletben tartva az Országos Színházi Találkozót. Hát nem kellene még több fesztivál az országban? En úgy hiszem, a kettő egyáltalán nem zárja ki, nem zavarja egymást.

– Mielőtt Miskolcra indultam, a televízióban két „boldog színigazgatót" - így mondta Lakat T. Károly, a riporter - láttam. Balikó Tamás és Jordán Tamás arról beszélt, hogy szeretnék, ha a jövő esztendőtől kezdve Pécs adna otthont az Országos Színházi Találkozónak, s ehhez, úgy tűnik, megnyerték a városi önkormányzatot is.

- Miért lenne az baj, hogy több helyen is rendeznek színházi találkozót? A közönség ma nem tud egyik városból a másikba vándorolni egy-egy előadás kedvéért. En nagyon fontosnak tartom, hogy miként a világ számos országában, nálunk is sokszínű legyen a fesztiválélet, itt is láthatók legyenek vendégelőadások meg amott is, itt is ismert lehessen a művész meg másutt is. Ez jó a színháznak, jó a szakmának, s jó a közönségnek is. Lehet, hogy naivitás, de bennünket ez az eszmény vezérel. A mi fesztiválunk egyébként egyszeri, hiszen a jövő év már az operafesztivál. Másrészt az országos találkozó kizárólag az éppen befejeződő szezon legjobb teljesítményeiből válogat, mi pedig elgondolásunk szerint minden olyan produkciót megpróbáltunk figyelembe venni, amely még műsoron van, függetlenül a premier időpontjától. Azokra az előadásokra is gondoltunk, amelyek valahol már bizonyítottak, tehát esetleg szerepeltek már fesztiválon, elismerést kaptak, és még nem kerültek le a színház repertoárjáról. Ezenkívül szeretnénk, ha valamennyi színházi műfaj képviseltetné magát. Jelen lesznek hagyományos és alternatív színházi produkciók, nagyszínházi, stúdió- és kamaradarabok, gyerekszínházi és bábelőadások, valamint opera-, operett-, musical-, táncprodukciók. Nem véletlenül választottuk a fesztivál emblémájául a nyitott legyezőt, amelynek minden szárnyában más és más műfajú jelenet, más és más műfajban játszó színész látható. Ez jelzi a sokműfajúság igényét és vágyát.

- Két hét a fesztivál tartama. Hány előadást terveznek ezekre a napokra?

– Az elképzelések szerint napi két-három előadást tartunk négy helyszínen. Keresünk más színhelyeket is, például a beregszásziak *Gyilkosság a székesegyházban* című produkcióját templomban szeretnénk eljátszatni; lesznek utcaszínházi produkciók, gyerekeknek szánt játékok, emellett óriásbábuk és gólyalábasok járják majd a várost.

- Ha jól értem, húsz-huszonöt produkciót láthat majd a közönség. Hány előadásból válogattak, kik és milyen elgondolás alapján?

– Egy hattagú előválogató zsűri adott ajánlatot: Garaczi László, Gáspár Tibor, Meczner János, Müller Péter Sziámi, Novák János és Szikora János. Kiindulópontként egy-egy átfogó terület jutott mindegyikükre - például Garaczié volt a kortárs színház, Müller az alternatív előadásokat figyelte. Ezenkívül mindegyikükre jutott két-három fővároson kívüli színház határon innen és túl, s mindannyian néztek budapesti előadásokat.

- Ki választotta ki a zsűritagokat?

– Szakmai konszenzus alapján állítottuk össze a névsort, s figyelembe vettük a zsűri összeállításánál a fesztivál fő támogatójának, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának elképzeléseit is.

– Még mielőtt a támogatási rendszerről beszélnénk, nézzük meg a válogatás módját.

– Az említett szempontokon kívül szeretnénk, ha legendás előadásokat is láthatna az itteni közönség. Azt kértük a zsűritől, hogy lényegesen több előadást ajánljon, mint amennyit a fesztiválon be tudunk mutatni, hiszen számítanunk kellett technikai nehézségekre is. Amelyek be is következtek, hiszen nem egy produkcióról kiderült, hogy nem „fér be" a miskolci színpadra, felmerültek egyeztetési problémák is, más darabok köz-ben lekerültek a műsorról, és szétszedték a díszletüket. Efféle nehézségekkel most, a program végső összeállításának idején naponta találkozunk.

– Mégis hány előadást ajánlott a zsűri?

– Minden helyszínre tíz-tizenkét előadást.

– Látható ez a lista?

– Mivel a szervezés alatt egyeztetési és technikai okokból többször változtak a címek, autentikus listát nem tudok mutatni.

– Nem lehetett volna eleve úgy válogatni, hogy végül a zsűri csak olyan produkciókat ajánljon, amelyeknek miskolci bemutatkozása nem ütközik technikai akadályba?

– Mindenki megkapta a színpad méreteit, az alaprajzokat, de minden műszaki paramétert nem lehetett egyeztetni.

– Csak nem inkognitóban nézték a produkciókat? Bejelentkeztek egy színházba, és nem mondták meg, miért vannak ott, vagyis úgy tettek, mintha puszta szakmai vagy uram bocsá' magánérdeklődésből néznék az előadást?

- Nem. Inkább arról van szó, hogy nem tudott mindenki minden előadást megnézni vagy újranézni. Az szinte elképzelhetetlen lett volna, hogy a zsűritagok teljes repertoárokat tanulmányozzanak. Nemcsak előadásokat néztek meg, hanem videofelvételeket is, belátásuk szerint beszélgettek egy-egy terület szakemberével, dramaturgokkal, kritikusokkal, esetleg figyelembe vehettek ötleteket.

- Ki finanszírozza a fesztivált?

– Miskolc városa, szponzorok és nagy részben a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, tekintettel a millenniumi esztendőre. A város főleg szolgáltatásokkal támogatja a találkozót, infrastrukturális segítséget ad, fesztiválbuszokat biztosít. A Miskolci Egyetem Marketing Tanszékének a vezetője pedig mint a fesztivál marketingmenedzsere a szponzorálási kérdésekkel foglalkozik.

– Kinek szól a fesztivál: a helybelieknek, a vendégeknek - gondolok itt arra, hogy egy efféle fesztiválnak idegenforgalmi vonzata is lehet, persze csak ha jó előre megszervezik -, netán a szakmának, a színháziaknak?

– Természetesen a szakmának szól, de legalább ennyire a miskolci közönségnek is.

– Gondolom, ehhez az is hozzájárul, hogy Miskolcon szeretik és elismerik a szín-házat.

– A színház elismertsége, elfogadottsága, látogatottsága Miskolcon magas. Ebben a városban százhetvenöt éves a színházépület, és sokan, akik itt ma bérletet váltanak, ugyanazon a széken, ugyanabban a páholyban ülnek, ahol egykoron dédapjuk, nagyapjuk ült. Nekik és persze az újabb színházba járóknak akarjuk megmutatni, mit kínál a magyar színjátszás. S persze szeretnénk azt is bizonyítani, hogy van létjogosultsága és értelme a fesztiválnak, hogy a város és a környék szempontjából egyaránt fontos egy efféle program. De ugyanennyire a szakmának is szól a fesztivál. Minden színházból meghívunk két vendéget, s szeretnénk, ha végig itt lennének.

– Névre vagy színháznak szóló invitálást küldenek? Elképzelhető, hogy valaki két hetet Miskolcon tölt?

– A meghívás a színházaknak szól, rájuk bízzuk, kiket delegálnak, igazgatót, rendezőt, dramaturgot vagy tervezőt, színészt. S persze úgy képzeljük, hogy akár váltsák egymást, de mindig legyen itt legalább két kolléga minden színházból, aki nézi az előadásokat, aki találkozik a többi színház képviselőjével, aki részt vesz a beszélgetéseken.

– Napközben, esetleg az előadások után bizonyára lesznek a fesztiválhoz csatlakozó másfajta programok is. Sor kerül tanácskozásokra, vitákra, szakmai beszélgetésekre?

– Az első napon üres paravánok fogadják azokat, akik bepillantanak a leendő fotókiállítás színhelyére, hogy azután lassan majd képek borítsák a fehér vásznakat. Ugyanis a *Percről percre, napról napra fesztivál* című tárlat követi majd az eseményeket. *Szétszórt csillagok* lesz a címe annak a kiállításnak, amelyik az emigráció magyar nyelvű színjátszásának dokumentumait mutatja be. Invitáló leveleket küldtünk a földgolyó sok országába és városába, ahol még létezik emigrációs magyar színház, színjátszás. A Világkávéházba azokat az alkotókat várjuk, akik az Egyesült Államokból, Kanadából, Izraelből jelezték, hogy szívesen mesélnek Miskolcon a maguk színházáról. Kétnapos tanácskozást szervezünk az európai integráció színházi vonatkozásairól. De szó esik majd a kultúra finanszírozásáról, jogdíjkérdésekről s általában a színházak helyzetéről, működéséről. Ez a konferencia nyilvánvalóan a szakmának szól.

– Mit szól a szakma az új fesztiválhoz?

– Elhangzottak olyan kérdések, hogy vajon miért kell még egy fesztivál, miért kell még egy színházi találkozó, de a többség megérti: nem versengésről van szó, nem arról, hogy egymás elől akarunk valamit elvenni, inkább arról, hogy minden új lehetőséget meg kell ragadni. Ez a fesztivál találkozási lehetőség a szakmának, ismerkedési lehetőség a közönségnek, és megmutatkozási lehetőség a városnak. Úgy gondolom, hogy a miskolci fesztivál egy lépés lehet afelé, hogy - mint más országokban - egyre több színházi találkozó színesítse színházi életünket. Nem egymás ellen, hanem a színház érdekében. Ez a közös érdekünk, ettől lesz népszerűbb és jelentőségteljesebb a

Az interjút készítette: RÓNA KATALIN

FSZTIVÁLELŐZETES

MAGYAR SZÍNHÁZAK FESZTIVÁLJA
Miskolc 2000. június 15-30.

15. csütörtök

18.30 óra (Nagyszínház)
BÁNK BÁN
Miskolci Nemzeti Színház

19.30 óra (Kamaraszínház)
MESTERKURZUS
Vígszínház

20 óra (Csarnok)
EGY NŐ Vígszínház

16. péntek

19 óra (Nagyszínház) **HEGEDŰS A HÁZTETŐN**
Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg

19 óra (Kamaraszínház)
ROKONOK Radnóti Színház

17. szombat

19 óra (Nagyszínház)
LORENZACCIO
Temesvári Színház

20 *óra (Játékszín)*
A KÖPÖNYEG
Thália Színház

21 óra (Csarnok) **BALTA A FÜLBEN**
Kaposvári Csiky Gergely Színház

18. vasárnap

16 óra (Csarnok)
A VARÁZSFUVOLA
Budapest Bábszínház

19 óra (Nagyszínház)
GYALOG GALOPP
Szegedi Nemzeti Színház

19 óra (Kamaraszínház)
HAT SZEREP KERES EGY SZERZŐT
Újvidéki Színház

19. hétfő

18 óra (Csarnok)
KÉK RÓKA
Madách Színház

19 óra (Nagyszínház)
KÉS A TYÚKBAN
Katona József Színház

20.30 óra (Kamaraszínház) **MÁRTON PARTJELZŐ FÁZIK** Merlin Színház

20. kedd

19 óra (Kamaraszínház)
MACSKAJÁTÉK
Kassai Thália Színház

19 *óra (Csarnok)*
A VAK MEGLÁTTA, HOGY KIUGROTT
Atlantisz Színház

21. szerda

18 óra (Nagyszínház)
KRÉTAKÖR
Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

19 óra (Kamaraszínház)
STÍLUSGYAKORLAT
Komédium

22. csütörtök

16 óra (Játékszín)
A CSÁSZÁR ÚJ RUHÁJA
Stúdió K.

19 óra (Nyári Színház)
A Miskolci Szimfonikus Zenekar hangversenye

21 óra (Kamaraszínház)
DE MI LETT A NŐVEL'
Kis Csaba Társulat

23. **péntek**

16 óra (Kamaraszínház)
KENDZSEBÁJ MENYEGZŐJE
Vojtina Bábszínház, Debrecen

19 óra (Nagyszínház)
OTHELLO Új Színház

24. szombat

De. 11 drat, du 14 óra (Játékszín)
KUKACMATYI Kolibri Színház

15 óra (Nagyszínház)
BORS NÉNI
Kolibri Színház

16 óra (Kamaraszínház)
SZOMORÚ VASÁRNAP
Vidám Színpad

19 óra (Nyári Színház)
A Kijevi Szimfonikus Zenekar hangversenye

25. vasárnap

19 óra (Nagyszínház)
BALFÁCÁN VACSORÁRA
József Attila Színház

19 óra (Kamaraszínház)
A **LOURCINE UTCAI GYILKOSSÁG**
Kolozsvári Állami Magyar Színház

16. hétfő

19 óra (Nagyszínház)
Magyar színészek a nagyvilágból

19 óra (Nyári Színház)
A Kassai SZimfonikus Zenekar Hangversenye

27. kedd

19 óra (Nagyszínház)
MENYEGZŐ és A CSODÁLATOS MANDARIN
Szegedi Kortárs Balett

19 óra (Kamaraszínház)
ISTEN HOZOTT SZELLŐ!
Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

28. szerda

19 óra (Nagyszínház) A **VÍG ÖZVEGY** Budapesti Operettszínház

20 *óra (Játékszín)*
VÉREMBEN TÜZEK, VIRÁGOK
M. Szabó Ildikó estje

29. csütörtök

19 óra (Kamaraszínház) AZ ÜVEGCIPŐ Miskolci Nemzeti Színház

19 óra (Csarnok)
A **NAGY HŰHA**
Sámán Színház

30. péntek

19 óra (Nagyszínház) **ELISABETH**
Miskolci Nemzeti Színház

Országos Színházi Találkozó

Budapest, 2000. június 4-11.

Június 4.

16 óra *(HáziSzínpad, Vígszínház)*

AZ IGLIC
Vígszínház

19 óra (Tivoli Színház)

A VÁGY VILLAMOSA
Budapesti Kamaraszínház

19 óra (Katona József Színház, Kamra)

KÉS A TYÚKBAN
Katona József Színház

23 óra (Szkéné Színház)
KÓRHÁZ, BAKONY
Szkéné Színház

Június 5. *19 óra (Thália Színház)*

GYALOG GALOPP
Szegedi Nemzeti Színház

2130 óra (Thália Színház, Régi Stúdió)

SZAPPANOPERA Pécsi
Harmadik Színház

Június 6. *19 óra (Thália Színház)*

A VISZONTLÁTÁS TRILÓGIÁJA
Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

Június 7. *19 óra (Katona József Színház, Kamra)*

KÖZELLENSÉG
Katona József Színház

22 óra (Stúdió K.)

A **SZŰZ, A HULLA,** A **PÜSPÖK** ÉS **A** KÉSEK
Stúdió K.

Június 8. *19 óra (Katona József Színház)*

BUTLEY
Pécsi Nemzeti Színház

22.30 óra (Thália Színház, Új Stúdió)

TÓTFERI
Csokonai Színház, Debrecen

Június 9. *19 óra (Thália Színház)*

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA
Katona József Színház, Kecskemét

Június 10. *19 óra (Thália Színház)*

Világjobbítók
Csiky Gergely Színház, Kaposvár

2230 óra (Thália Színház, Régi Stúdió)

A VÁGY Thália
Színház

Június 11. *11 óra (Merlin Színház)*

GRIMM-MESÉK
Atlantisz Színház

15 óra (Thália Színház)

HEGEDŰS A HÁZTETŐN
Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg

19 óra (Vígszínház)

SWEENEY TODD
Csiky Gergely Színház, Kaposvár

2230 óra (Radnóti Színház)

LÁNGARC
Radnóti Színház

Kezdetben úgy nézett ki, hogy ennél rosszabb már nem lehet. Duruzsolták, hogy az idén nem is lesz Országos Színházi Találkozó; többek között azért, mert se pénz, amiből, se pénzes város, ahol megtarthatnák. De magunk is duruzsoljuk évek óta, hogy a fesztivállal gondok vannak, hogy „újra kell gombolni a kabátot", hogy rémes előadások sorát voltunk kénytelenek mint az évi legjobbakat végignézni, és hogy ebből elég.

Na, a kabát egyelőre nem lett újragombolva, de legalább le lett véve - és most egy amolyan átmeneti találkozónak nézünk elébe. Megszervezése előtt nem született megannyi grémium megannyi elaborátumának vitáját követő konszenzus, hanem egy igen kézenfekvő válogatási elv alapján felállt csapat egyszerűen kiválasztotta a (szerinte) legjobb előadásokat az elmúlt évadból. Nem volt idő - tán szándék sem - arra, hogy hosszú távra gondosan kimunkált szempontrendszer zavarja meg a józan észt és a hétköznapi éleslátást, hiszen egyetlen szempontot tűztek maguk elé a válogatók: a minőséget.

Ha belegondolunk, ez a kényszer szülte egyszerűség voltaképpen az egyetlen járható út. Ha bármilyen más szempont vagy mérlegelés kerül mellé - már megszünteti ezt az egyetlent, amely szükségképpen csak akkor képes érvényre jutni, ha önmagában áll. Hogy miért kell ennek az alapigazságnak a belátásához nálunk „vészhelyzet", az rejtély.

Es akkor jöttek a Színházi Társaság öt szakmai szervezetének delegáltjai - Bal József, Csizmadia Tibor, Felföldi Anikó, Kézdy György, Khell Zsolt, Lökös Ildikó, Sándor L. István, Solténszky Tibor, Szűcs Katalin, Tímár Eva, Zeke Edit -, üléseztek néha, megbeszélték, ki mit látott, ki mit ajánl megnézésre a többieknek, aztán vitatkoztak néhányat, és megállapodtak a mellékelt programban. Két rendező, három színész, két dramaturg, két tervező, két kritikus „szavazta be" az előadásokat - és első ránézésre el lehet mondani, hogy az elmúlt évad mezőnyéhez képest eléggé jól. Ez persze nem jelenti azt, hogy *minden* legjobb szerepel majd a budapesti találkozón; meg azt sem, hogy ami szerepel, az mind *legjobb* - hiszen végső soron tizenkét egyéni ízlés szavazott, de nagyjában-egészében elég jó a mezőny: lesz miből válogatni a zsűrinek: Csengery Adrienne-nek, Grunwalsky

Meg a közönségnek is: tizenhét előadásból, amelyek közül kilenc vidéki (nyolc színházból egyébként, mert Kaposvárról kettő jön). De ha már számolgatni kezdünk, érdemes megjegyezni, hogy a fővárosi nagyszínházak a válogatók szerint nem állítottak ki versenyképes produkciót a nagyszínpadon; hogy a produkciók több mint fele kamara-, de inkább stúdióméretű; hogy van köztük négy új magyar dráma, és legalább még egy-szer ennyi kortárs külföldi.

Válogathat a szakma is: a tervek szerint a fesztivál klubjában, a Merlinben több szakmai tanácskozás lesz. Az egyik valószínűleg azokról a legendás alakításokról fog szólni, amelyek mai előadások alakításairól is mindunatlan eszünkbe jutnak; egy másik a színész alkotói közreműködéséről, pontosabban a színészi kreativitás mindig vitatott mértékéről; egy harmadik az úgynevezett „levegőben lógó" darabokról (amikor három-négy *Vízkereszt* vagy ugyanennyi *Ványa bácsi*, esetleg *A vágy villamosa* „söpör végig" az országon); egy pedig arról a talán megválaszolható kérdésről, hogy ugyan mitől és miért van-nak tele a teli színházak...

Kisvárdai Fesztivál

Május 26-án az Újvidéki Színház *Hat szereplő szerzőt keres* című Pirandello-előadásával kezdődik a Határon Túli Magyar Színházak XII. Fesztiválja. A június 4-ig tartó rendezvényen huszonhárom határon túli és három hazai együttes harmincöt produkciója látható. A számok azt mutatják, hogy évről évre nő azoknak a színházaknak, együtteseknek és formációknak a száma., amelyek a kisebbségi helyzetben lévő magyaroknak játszanak. E társulatok közé nemcsak hivatásos kőszínházak művészei tartoznak. hanem a két erdélyi főiskola végzősei éppen úgy, mint a mostoha körülmények között dolgozó, de szívósan kitartó bábszínházak, amelyeknek száma szintén örvendetesen emelkedik. Sőt, idén magánszínház is megjelenik a találkozón.

A fesztivál ebben az évben elsősorban a találkozójelleget igyekszik erősíteni, annak ellenére, hogy a határon túli é^s hazai szakemberekből és közéleti személyiségekből álló művészeti tanács rangos díj. at is odaítél.

A rendezvényen minden színház azzal a produkcióval vesz részt, amelyikkel nevezett, tehát ezen a fesztiválon nincs előzsűrizés, szakmai válogatás.

Az előzetes programból és a már Budapesten, a Fővárosi Önkormányzat és a Thália Színház vendégjáték-sorozatának keretében látottakból arra lehet következtetni, hogy több társulat is egy hosszú folyamat érdekes szakaszáról tudósíthat. A ha áron túli színházak néhány saját rendezőjének munkáján kívül éveken át elsősorban : magyarországi vendégrendezők produkció t láthattuk. Ebben az évben több olyan előadás is műsorra kerül, amelyet román rendező állított színpadra. S ez nem csak erdélyi színházakban fordul elő egyre nagyobb számban: három román rendező jegyzi például az újvidéki produkciót is. Ezek az előadások két színházi stílus egészséges keveredéséről, egymást megtermékenyítő hatásáról adhatnak számot.

Többéves hagyomány, hogy a fesztivál ideje alatt egy-egy hazai társulat is fellép Kisvárdán. Ez egyrészt a magyarországi és a határon túli színházak közötti szorosabb kapcsolat kiépülését segíti, másrészt tanulságos referencia lehet a fesztivál helyi és szakmai közönsége számára. Most három „vendég" érkezik: a nyíregyházi színház és a Komédium egy-egy produkciója mellett az Új Színház előadása, A *chioggiai csetepaté* lesz látható. Ezzel zárul a találkozó.

HATÁRON TÚLI MAGYAR SZÍNHÁZAK XII. FESZTIVÁLJA

Kisvárda, 2000. május 26 - június 4.

Május 26. (péntek)

9 és 10.4 (Kocsmaszínház)
A RÚT KISKACSA
Matyi Műhely Magánbábszínház, Nagyvárad
20 óra (Várszínpad)
MEGNYITÓÜNNEPSÉG
HAT SZEREPLŐ SZERZŐT KERES
Újvidéki Színház

Május 27. (szombat)

10 óra (Művészetek Háza)
HÁROM NŐVÉR
A kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetem Színházművészeti Tanszéke hallgatóinak előadása
20 óra (Művészetek Há^a)
HÁZTŰZNÉZŐ
Kolozsvári Állami Magyar Színház

Május 28. vasárnap)

10 óra (Művészetek Háza)
PISTI A **VÉRZIVATARBAN**
Újvidéki Színház
18 óra (Művészek Háza) **KÖZELLENSÉG**
A Kosztolányi Színház és a Népszínház közös produkciója. Szabadka
21 óra (Várszínpad)
KÉT ÚR SZOLGÁJA
Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely
24 óra (Kocsmaszínház)
PÁRATLAN PÁROS
Tanyaszínház; Újvidék

Május 29. (hétfő)

8.30, 9.45 és 11 óra (Kocsmaszínház)
BOHÓCOSBARANGOLáSOK
Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós
13 óra (Művészetek Háza)
ZÁCH KLÁRA
Népszínház, Szabadka
11 óra (Művészetek Háza)
MACSKAJÁTÉK
Thália Színház, Kassa

Május 30. (kedd)

9 30 és 11 óra (Kocsmaszínház)
A KECSKE ÉS A **HÁROM** GIDÓ
Árkádia Ifjúsági és Gyermekszínház, Nagyvárad
15.00 óra (Művészetek Háza)
AZ EMBER, **AZ ÁLLAT S AZ** ERÉNY
Színművészeti Egyetem, Marosvásárhely
22 óra (Művészetek háza)
EGY **SZERELEM** HÁROM ÉJSZAKÁJA
Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós
24 óra (Kocsmaszínház)
Szabó Tibor **nosztalgiaeste**

Május 31. (szerda)

930 és 11 óra (Kocsmaszínház
CSIZMÁS KANDÚR
Jókai Színház, Komárom
10 óra (Művészetek Háza)
A **CSÚNYALÁNY**
Thália Színház, Kassa
18 óra (Művészetek Háza)
JÓ ESTÉT, NYÁR, JÓ ESTÉT, **SZERELEM!**
Jókai Színház, Komárom
21 óra (Várszínpad)
A **FALU ROSSZA**
Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza
24 óra (Kocsmaszínház)
EGY **ÁLLÁSTALAN** SZÍ ÉSZ
Csiky Gergely Színház, Temesvár

Június 1. (csütörtök)

9 és 10.30 óra (Kocsmaszínház MAJOLENKA
HERCEGKI**SASSZONY** Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház, Marosvásárhely
10 óra (Művészetek Háza)
LUDAS MATYI CSÍKORSZÁGBAN
Tomcsa Sándor Színház, Csíkszereda
18 óra (Művészetek Háza)
MACSKAJÁTÉK
Nagyváradi Állami Színház
21 óra (Várszínpad)
SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
Marosvásárhelyi Nemzeti Színház
24 óra (Kocsmaszínház)
ORFEUM
Nagyváradi Állami Színház

Június 2. (péntek)

830 és 10 óra (Kocsmaszínház)
VILÁGSZÉP NÁDSZÁLKISASSZONY
Puck Bábszínház, Kolozsvár
11 óra (Művészetek Háza)
A TAVASZ ÉBREDÉSE
Marosvásárhelyi Nemzeti Színház
1730 óra (Művészetek Háza)
A MAKRANCOS HÖLGY **MEGSZELÍDÍTÉSE**
Szatmárnémeti Északi Színház
22 óra (A Városi Tornacsarnok előtti téren)
GYEREKESSÉGEK
SONKASTRATÉGIA
Csiky Gergely Színház, Temesvár
24 óra (Művészetek *Háza)*
SHAKESPEARE ÖSSZES **RÖVIDÍTVE**
Gáspár Andras, Kálid Artúr és Kálloy Molnár Péter előadás^a

Június 3. (szombat)

10.30 óra (Kocsmaszínház)
CINI SAMU **KALANDJAI**
Brighella Báb(- és Gyermekszínház, Szatmárnémeti
17.30 óra (Művészetek Háza)
PEER GYNT
Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy
22 30 óra
DOROTTYA
Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, Beregszász
24 óra (Kocsmaszínház)
MI **LESZ** HOLNAP ?
Marosvásárhelyi Nemzeti Színház

Június 4. (vasárnap)

20 óra (Várszínpad) -ZÁRÓÜNNEPSÉG A
CHIOGGAI CSETEPATÉ Új Színház

KÁRPÁTI PÉTER:

TÓTFERI - VILÁGVEVŐ

És csoda megtörténik

Spolarics Andrea ***(Ilka) és*** *Mucsi* ***Zoltán (Jani)*** *a* ***Világvevőben***

Kárpáti Péter két „misztériumjátékát" mutatta be a Bárka, illetve a debreceni Csokonai Színház. Az archaikus műfajmegjelölés elsősorban nem a darabok témájára, inkább világképére és szerkezetére utal. A több változatban (és több címmel) létező *Világvevő* a Dráva menti életképjeleneteket egy rádiós koncertközvetítés (illetve az azt bevezető interjú) részleteivel kapcsolja össze. A mélyben élők és a hírességek világának kontrasztja valójában a világszintek találkozásának és áttűnésének lehetőségét teremti meg. De ez csak úgy következhet be, ha a darab a realitásból az irrealitás világba fordul át: a pecázó Janit megszólítja a horgára akadt nagy hal, s „jótett helyébe jót" ígér, ha elengedi. Es a csoda megtörténik: Jani egyszer csak az eddig táskarádióból követett Végh Annamária-koncerten találja magát, ahol azonnal és feltartóztathatatlanul egymásba szeret a művésznő és a cigányember. Ennek a „mesei" fordulatnak a fénytörésében láthatóvá válnak a mű mélyszerkezetét meghatározó mitikus elemek, amelyek afféle furcsa stációtörténetnek mutatják az utat, amelyen a főhős eljut a folyóhoz, a létezés határhelyzetéhez, élet és halál találkozási pontjához, és azokat a döntéseket, amelyekkel a szereplők önmaguk, társaik és gyerekeik sorsát alakítják. Ezekben az artikulálatlan, észrevétlen választásokban - akárcsak a hal kifogásában vagy eleresztésében - önkéntelenül is a pusztulás és újjászületés erőit testesítik meg.

Kárpáti legújabb darabja, az Ámi Lajos meséi nyomán készült *Tótferi* többféle mitikus szerkezetet is magába sűrít. Egyrészt felismerhető benne a „jó ember kerestetik" archetipikus helyzete: az istenek (ebben az esetben „Atyám Teremtőm" és „Szempétör") a világot járják, hogy ráakadnak-e még olyan jó emberekre, akik miatt megmenthetőnek ítélik a világot. *A Tótferiben* egy „Szögén asszonnal" találkoznak, aki nekik adja utolsó „efforintját", ráadásul be is fogadja őket a házába. Az istenek hálából mindenféle csodákat tesznek vele, még gyermekáldással is megjutalmazzák. Ez utóbbi motívum a Megváltó, a „világhőse" születésének mitológiáját idézi. Egyrészt azért, mert Atyám Terem-tőmnek az asszony vajúdása közben elhangzó mondatai a világ pusztulásának lehetőségét jelzik. („Meg van mondva, Pétör: Mikor a világ el akar veszni, hét esztendeig nem születik, nem hal. Nincs halál, nincs születés... Nem megmontam? Ezer évet megadok az embörnek, másik ezret nem adok az embörnek. Mindönki tuggya, beszélli a nép. Úgy láccik, röktön letellik az a másik ezer, vagy má letellett?") Másrészt látjuk is, ahogy Tótferi a világ egészét átszelő utazása köz-ben legyőzi Béngát, az „Ancikrisztust", aki Atyám Teremtőm jóslatának megfelelően be akarja gyújtani a ténpört, azaz az óceánt, hogy az égre-földre átterjedő tűz által elveszejtse a világot.

Kárpáti darabjai azonban „posztmodern" misztériumjátékok: a jó és a rossz többnyire zárt jelentekben elmesélt küzdelme folyamatosan ironikus idézőjelek közé kerül, s a szerző a mitikus utalásokat is a viszonylagosság, az eldönthetetlenség játékos közegébe helyezi. *Tótferi* világot megváltó hőstette például még a születése előtt zajlik, akkor, amikor a „Doktert" akarja magával cipelni vajúdó édesanyjához. De sajnos későn érkeznek: a „világhőse" helyett már megszületett Julika. *A Világvevőben* is eldönthetetlen a csoda valódisága, a darab utolsó képeiben, a történések viszonylagosságát hangsúlyozva, többszörösen áttűnnek egymásba a színterek: eldönthetetlen, hogy valóba[megtörténnek-e a váratlan, hihetetlen fordulatok, avagy csak a folyóba, halálba zuhanó jani utolsó víziói-ként látjuk-e őket.

SZÍNHÁZI JÁTÉKOK

Novák Eszter bárkabeli Világvevő-rendezéséből hiányzik ez az eldönthetetlenség. Nála valóban megtörténnek a csodák, amelyek azonban inkább egy show-műsor hatáselemei, s nem a valóság ismeretlen dimenzióit feltáró, metafizikai értelmű történések. Nemcsak azt látjuk, hogy a horgászáshoz öltözött Jani (Mucsi Zoltán) megjelenik a rádióműsor helyszínén, ahol azonnal szerelembe esik a csillogó, flitterdíszes balruhába öltözött Végh Annamáriával (Prókai Annamária), ha-nem azt is, hogy a közös paplan alá bújt falusiak együtt hallgatják a Jani boldogságáról szóló élő rádióközvetítést. Még Keszeg is felkel a halottas ágyáról, és odatelepszik a többiek közé. Miközben lika (Spolarics Andrea) buktával kínálja szomszédait, színes ruhákba öltözött cigányok jelennek meg, s ön-feledten zenélni, énekelné, táncolni kezdenek, mintha máris elkezdődött volna Janiék romalakodalma.

Jani átlépése a rádióműsor világába azért nem hat hihetetlennek, mert ezt a darabban mindvégig „éteri" szintként jelen lévő világot a Bárka előadása az első pillanattól valóságosnak mutatja. Az előadás kezdetén Novák Péter a nézőket *a Világvevő* című rádiós talk-show közönségeként köszönti. Az adás kezdete előtt begyakoroltatja velünk a sustorgást, a kis és a nagy tapsot, hogy az asszisztens jelzéseit követve „spontán" módon reagálhassanak a műsor fordulataira. Aztán Novák kipenderít a teremből egy lányt, aki elfelejtette kikapcsolni a rádiótelefonját, s máris megszólal a szignál, kezdődhet a nyilvános show-műsor, a dalokkal fűszerezett beszélgetés. A talk-show dalai, beszélgetésfoszlányai később is fel-felbukkannak: néha a főszereplő rádiójából szólalnak meg, máskor jeleneteket átkötő betétek. Ez a felütés azonban megfordítja az eredeti viszonyokat: amíg a darabban a Dráva menti életkép jelenti a viszonyítási pontot, amelyhez képest a rádió-műsor világa kevésbé valóságosnak tűnik, ezzel szemben az előadásban a hangsúlyozottan a Bárka Színházban zajló talk-showhoz képest hat váratlan színházi csodának, amikor eltűnik a rádióműsor díszlete, s a hát-térből előregördül egy lejtős dobogó, amelyen falusi kert van berendezve, valódi földdel, fűvel, kerítéssel, koszlott sparhelttal, ütött-kopott bútorokkal. Íme a naturalista díszlet, amely meseszerűn hat, a valóságot ábrázoló színház, amely mélységes iróniával viszonyul önmagához. (Ez az irónia jelen van Khell Zsolt díszletében is: a szereplők a szekrények ajtaján át közlekednek.)

Az ironikusan kezelt színházi közeg megszabja az előadás stílusát: az életképjelenetekben lényegében re. ista játékot látunk, amelyet nem a valóság ábrázolásaként (utánzásaként), legfeljebb . vele való játékként értelmezhetünk. Fontosak (és pontosan meghatározottak) azok a mikrohelyzetek, amelyekben a szereplők megjelennek (ahogy például Jani a kukac áram al való szedéséhez készülődik, ahogy Jutka - Tóth Ildikó - halott férje ruháit válogatja ahogy Ignácz - Bíró József - a csecsemővel vesződik stb.). Viselkedésüket azonban ne apró gesztusaikból, a szituációhoz való iszonyukból érthetjük meg, mert abból, am t csinálnak, nem sokat tudhatunk meg személyiségük és sorsuk lényegéről. Már csak azért sem, mert Kárpáti hősei önmagukról it sem tudó figurák, akik nem artikulálják érzelmeiket, szándékaikat, elsősorban tehát nem a szavaik és a hozzájuk kapcsolódó gesztusaik jellemzik őket. A színészi játékban sem erre kerül a hangsúly, hanem azokra az emberi állapotokra és folyamatokra, amelyek betekintést engednek a szereplők közti játszmák mögé. A színészek nem a figurák leleplezésére (átláthatóvá tételére) törekszenek, hanem önáltató játékaik pontos követésére.

A Tóth Ildikó által megformált Jutka például azt játssza, hogy nem rendítette meg a férje halála. Közömbösen válogatja a ruháit, nem tűri a sírást, panaszkodást maga körül, biztos benne, hogy fog ő találni Keszegnél jobbat is. De abból, ahogyan ellágyul, amikor Jani a régi emlékeket eleveníti fel, kiderül, hogy mindez csak álca. Még egyértelműbb ez abból, ahogyan Jutka kiborul, amikor kiderül, hogy Keszeg nem öngyilkos lett, hanem baleset okozta halálát. (Jani tanította meg villannyal kukacot fogni, és agyonütötte az áram.) Az érzelmi reakcióknak ez a késleltetése egyrészt azt érzékelteti, hogy Jutka erőtlennek érzi magát a fájdalom elviselésére

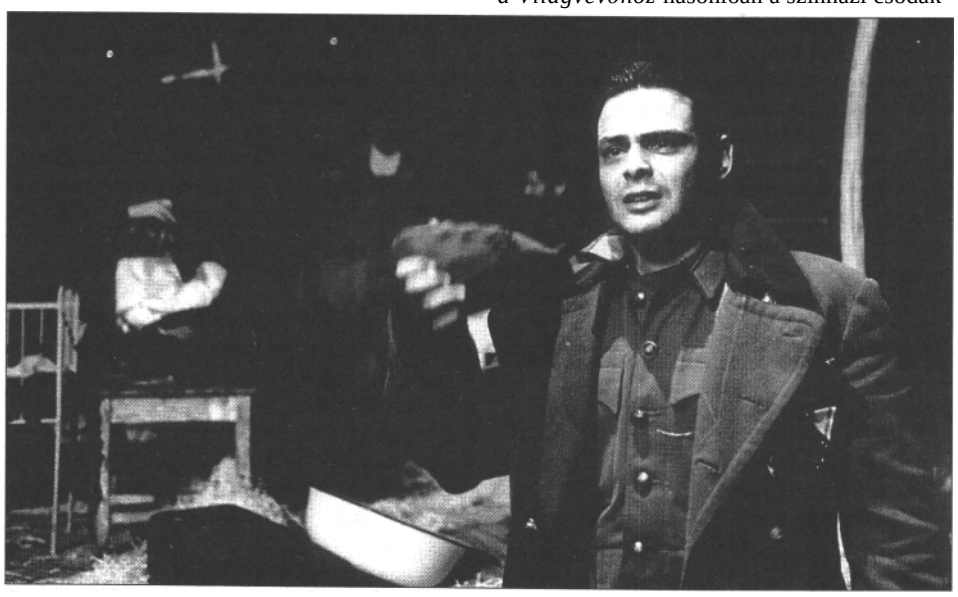
Gyabronka József (Szempétör) és Tóth Ildikó (Szögén asszon) a Bárka Tótferijében

(ezért keres menedéket magának a közömbösségben), ugyanakkor jelzi azt is, hogy képtelen feldolgozni, miként kopott az egykori nagy szerelem boldogtalan házassággá. (Jutka akkor mutatja ki őszintébben az érzéseit, amikor kiderül, hogy férje halála nem a köztük állandóan zajló gyilkos játszmák végső fordulata volt, tehát a halotthoz való viszonyában neki sem kell ezt a játszmát folytatnia.)

Bíró József Ignácza düh és kétségbeesés közt hányódik, agresszívnak tűnik, pedig csak a tehetetlensége nyilvánul meg viselkedésében. Szeretetéhsége szerencsétlenség: a felesége fűvel-fával megcsalja, de ő nem tud nélküle létezni. A pofon, amelyet az éjszaka alkalmi szeretőt fogott asszony kap, azonnal átfordul ölelésbe, simogatásba. A balta, amelyet az asszonyra emel, kihullik a kezéből, de az ágyból előkerülve azonnal megtöri a kezdődő szeretkezés illúzióját. Ignácz hiába akarja megregulázni Rózsit (Varga Gabriella), folytonos fenyegetőzése csupán önáltató erőfitogtatás: sem otthagyni nem tudja az asszonyt, sem elzavarni. Gyanítja, hogy talán nem is ő a gyerekük apja, mégis ragaszkodik hozzá, mint a sajátjához. (Külön bohózati számmá alakul, ahogy megeteti, megcumiztatja a síró csecsemőt. A gesztusban ott az elkódorgott asszonynak szóló feddés is: lám, lám, azt is nekem kell csinálni, ami a te kötelességed lenne.)

Bizonyára a valóságábrázolás színházszerűségének, játékjellegének hangsúlyozását szolgálja az is, hogy Novák Eszter többször a színészi alkattal ellentétesen oszt szerepet. (Tóth Ildikó inkább tűnik úrilánynak, mint cigányasszonynak, Bíró József inkább kedves kópé, mint szélsőséges érzelmek közt hánykódó roma férfi.) Így van ez a főszereplő esetében is, akinek - a többiekkel ellentétben - nem egyetlen jelenetben, hanem jelenetek sorozatán át kell megmutatnia a figura játékai mögött rejlő lényeget. A magas, középkorú Mucsi Zoltán játssza az alacsony, huszonéves Janit. A színész alkata inkább az indulatos vagy a végletesen ironikus figurák megjelenítésének kedvez, holott a *Világvevő* főszereplőjét inkább a rendíthetetlen nyugalom és a hallgatagságba rejtett őszinteség jellemzi. Színész és szerep kontrasztja izgalmas feszültséggel telíti az előadást, de egyúttal segíti a figura értelmezését is: Jani közönye csak az érzékenységét leplezi, mániái csupán tántoríthatatlanságának adnak formát.

Bár az eredeti tervektől eltérően a Bárka két külön estén játssza *a Világvevőt* és a *Tótferit*, mégis sok minden összekapcsolja a két előadást: részben azonosak a színészek (bár szerepeik nem utalnak egymásra), ugyanazon a mozgatható, lejtős dobogón helyezkedik el a díszlet (bár a *Világvevő* ironikus naturalizmusával szemben *a Tótferi* hangsúlyozottabban stilizált térben játszódik), és mindkét előadásban mobilnak bizonyul a tér (nemcsak a díszletben, hanem az előtte kialakuló üres térben is zajlik a játék). Ugyanakkor összekapcsolja a két előadást az is, ahogy a rendező a szövegeket kezeli: Novák Eszter nem a misztériumjátékok archaikusságát, mitikus jellegét hangsúlyozza, hanem a darabok posztmodern játékosságát bontja ki. Lényegében ez történik *a Tótferi* esetében is, amely *a Világvevőhöz* hasonlóan a színházi csodákra helyezi a hangsúlyt. De ezek a „színházi csodák" egyértelműen játékok.



Tótferi: Szikszai ***Rémusz (Koncz Zsuzsa felvételei)***

Itt süvít a szél, és hó hull az égből az első jelenet aláfestéseként, itt valóban kifut a lábasból a bőséges tészta az „istenek" vendégül látásakor, itt lángok gyúlnak, amikor az Ancikrisztus be akarja gyújtani a „ténpört", itt jégkockák potyognak föntről, amikor Béngáék alatt szétdurran a jéghegy, és virágszirmok hullanak, amikor Tótferiék elérik Flumandriját. Es itt valóban átváltozik a Szögén asszon fiatallá: a kezdetben Lázár Kati által megformált figurát Tóth Ildikó játssza tovább. De amikor nincsenek színpadi csodák, felerősödnek a színházi játékok: a szoba fölötti karzatról, a padlásról a megpörzsölt disznók kórusa lesi az eseményeket, időn-ként pedig dalra is fakadnak. Külön iróniája a dolognak, hogy a disznókórus tagjai között a Bárka íróit, dramaturgjait ismerjük föl: a cowboynak öltözött Tasnádi Istvánt, a hippi-nek öltözött Bérczes Lászlót, a négernek maszkírozott Kárpáti Pétert. (Bogdány - Mucsi Zoltán - a bőrszínére utalva meg is jegyzi róla: „téged jól megpörzsöltek.")

Ez a felszabadított játékosság hat a színházi formákra is; különösen Tótferi kalandjainak elbeszélésében jelenik meg többféle közamelyben a „disznókórus" jelzi azt a közeget, ahol az események zajlanak. Máskor „színpadi gépezetek" lépnek működésbe, egy többféle funkcióban használt forgatható ágy és egy többszörösen megmozgatott, többszintes világosítási emelvény. Máskor meg bábjáték vagy árnyjáték jeleníti meg a mese fordulatait.

Egységesebb stílusú, bár hasonlóképp ötletközpontú a Szögén asszon történetét elmesélő rész. A disznók pörzsölésekor például kis lángocskák gyúlnak a díszlet hátsó falán kitárt ablakokban. A megpörzsölt állatokat először csak húsbolti táblák jelzik, amelyek a feldarabolt sertés különböző részeit szemléltetik. A Szögén asszon ötven év múltán gödörből kihúzott urát, Bogdányt eleinte nem engedi a feleségéhez Szempétör (Gyabronka József): egy kötélen tartja, úgy, hogy a férfi furcsán elferdülve, majdnem eldőlve áll. Atyám Teremtőm a csecsemő születésére várakozva kötni kezd, búcsúzáskor át is nyújtja a Szögén asszonnak a kis kék ruhácskát. További ehhez hasonló játékötletek is a darab groteszk, kissé abszurd hangütését hivatottak alátámasztani.

A mesei jellegnek megfelelően a szereplők nem igazán összetettek, többnyire egy-két tulajdonsággal jellemezhetők. Bíró József Atyám Teremtőmje valóban szorong attól, hogy hamarosan itt a világ vége. Gyabronka József kópéságra örökké hajlamos Szempétöre egyszerűbb lélek, ezért lehet aktívabb irányítója az eseményeknek. Mucsi Zoltán Bogdánya kótyagos duhajnak látszik. Szikszai Rémusz Tótferi hősi lendületét, majd elképedt csalódottságát játssza el. Tóth Ildikó elsősorban a vajúdó fiatal asszony kínjait érzékelteti. Lázár Kati árnyaltan, sokszínűen ábrázolja az asszony szerencsétlenségét és a baiban is megőrzött eredendő jóságát.

ROMLATLAN JÁTÉKOK

Amíg a Bárka előadásait jó színvonalú, érdekes produkcióknak érzem, addig a debreceni *Tótferit* az évad egyik legemlékezetesebb előadásának tartom. Darab, rendező és színészcsapat ritka szerencsés találkozásának köszönhetően valami olyasmi született, ami kivételes a mai magyar színházban: naiv, örömteli, hatalmas életkedvet árasztó játék, amely nélkülöz minden körmönfontságot, kifundáltságot. Olyan előadás, amely maradéktalanul képes közvetíteni a darab (és az alapjául szolgáló mesék) groteszk szemléletét, egyszersmind romlatlan, természetes báját.

A debreceni színészek magától értetődően használják Kárpáti Péter tájnyelvi artikulációs módból és népetimológiásan kezelt angol kifejezésekből stilizált nyelvét, amely egyszer-re idézi a népnyelvet és a mai argó játékos, pajzán szemléletét. Derűt fakaszt, ahogyan a szereplők beszélnek, egyúttal mégis van benne valami archaikus, ezért nemcsak bája, hanem mélysége is van ennek a közlésmód-nak. (A Bárka előadásával kapcsolatban az egyik legnagyobb hiányérzetem az volt, hogy a színészek aligalig sugallták a darab nyelvi virtuozitását.)

Rusznyák Gábor debreceni rendezésének kiindulópontja a darab jellegének megfelelő színházi forma pontos megválasztása: az előadás a népszórakoztató műfajokat, elsősor

ban a vásári bohózatot veszi alapul, de hajaz a tradicionális népszokásokkban megjelenő játékmódokra is. Horváth Judit díszlete ugyancsak erre utal. Mintha egyszerű vásári emelvényen zajlana a játék, amelyre néhány léckeretet állítottak, egy ház kontúrjainak jelzésére. Ugyanakkor néhány egyszerű ötlet változatosan használhatóvá teszi a teret, nemcsak azáltal, hogy az emelvény előtt is zajlik a játék (sőt a színészek néha a nézők közé is belépnek), hanem olyan megoldásokkal, amelyek a képmutogató vásári játékok stílusát idézik. Így „játsszák cl" az ajtókat, ami-kor Bogdány végignézi a Hatalmasra növekedett házat, így jelzik a szekrényeket, ahol a csinos ruhák lógnak, amelyekről a felesége mit sem tud, *így* festi fel a papírból készült hátsó falra Szempétör (Ruszina Szabolcs) a zenészeket. Az előadás teréül szolgáló egy-szerű emelvény valójában háromszintes misztériumszínpad. Van egy „égi szintje", hiszen a ház padlásáról - mint afféle angyalkák - a meg nem született Julika (Páris Noémi) és Tótferi (Sebestyén Aba) figyeli a len-ti eseményeket. (Az a naiv kíváncsiság, őszinte, szeretetteli figyelem, ahogy a Tótfent játszó Sebestyén Aba követi a ház történéseit, nagymértékben meghatározza a nézőknek az előadással kialakuló kapcsolatát.) Időnként ‚havat" hu latnak, megszólal-tatnak kis csengettyűket is. Ugyanakkor van egy alsó szintje is a díszletnek: az emelvényen különféle csapóajtók nyílnak, s az így keletkező mélyedésekben zajlanak Tótferi vándorlása közben az alvilági jelenetek.

Rusznyák Gábor rendezése azonban nem a naiv és populáris színházi formák rekonstrukciójára törekszik, hanem ezek elemeiből állít össze egy mai hangoltságú stílusjátékot, amelynek kétségtelenül a kedves, romlatlan humor az egyik legfontosabb hatáseleme. Az előadás apró bohózati gegekből, mulatságos játékötletekből építkezik, úgy, hogy egy percre sem érezzük azt, hogy a túlzások csupán hatáskeltésre szolgálnának. Már az megejtően mulatságos, ahogy a „kéregető bácsikák" csendesen, szépen énekelgetve fogadják a nézőket: Szempétör egy műanyag vödörre kifeszített madzagon játszik, Atyám Teremtőm meg hamutálcákból összeállított hangszeren csilingel. Kedvesen bumfordi, ahogy a megsértett Szögén asszony rátámad Szempétörre, aki nem akarja elfogadni az „efforintot". Az asszony annyira dühös lesz, hogy a dobogó alá rugdossa ellenfelét, Atyám Teremtőm meg csalafinta, mosollyal figyeli kísérője megleckéztetését. Mulatságos, ahogy később a két égi vendég az egyetlen ülőkén, majd a rövid dunyhán huzakodik. Mindig mosolyt fakaszt az is, ahogy az asszony szüntelenül elsírja magát. Kedvesen esetlen, ahogy ötven év után előkerül Bogdány (Korcsmáros Gábor): a két öreg ölelésre tárt karokkal, mulatságosan tipeg egymás felé. Diákos humor és felszabadult játékkedv jellemzi Tótferi és a Dokter utazását. A felpörgetett játék azonban néha. eltereli a figyelmet a szövegről, így annak, aki nem olvasta a darabot, nem válik nyilvánvalóvá, hogy itt lényegében a világ megmentéséről van szó. Ez sajnos az egyébként remek játékötletekből sem derül ki.

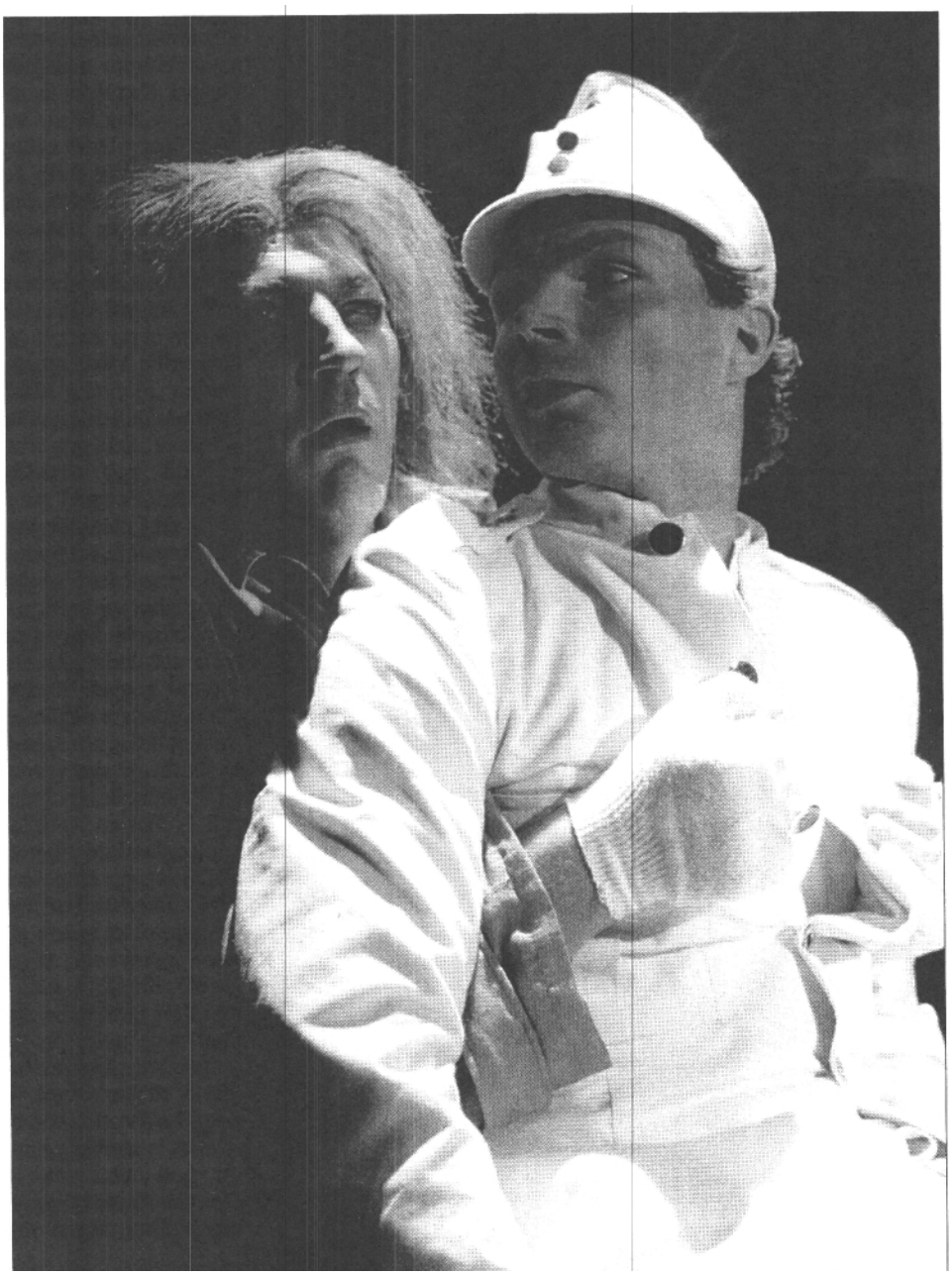
A debreceni előadás sikeréhez nagyban hozzájárulnak a kiváló színészi alakítások. Remek Sebestyén Aba gyermeki tisztaságot és sértődékenységet egyesítő Tótferije, nagyon jó Mészáros Sára eredendő jóságot sejtető Szögén asszona, jó Mis e László mindenen elnézően mosolygó, nyugodt Atyám Teremtőmje, emlékezetes Ruszina Szabolcs sértődékenységét lelkes segítőkészséggel palástoló Szempétöre, jó Gara Nagy Tamás jó szándékú, sokat szerencsétlenkedő Doktere.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Kárpáti Péter: Tótferi
(Horváth Árpád Stúdiószínház, Debrecen)
Díszlet jelmez: Horváth Judit. *Dramaturg: Töreki Attila. Világítás: Lezó András. Játékmester: Porcsin László. Rendező: Rusznyák Gábor f. h.*
Szereplők: Miske László, Ruszina Szabolcs, Mészáros Sára, Korcsmáros Gábor, Sebestyén Aba, Garay Nagy Tamás, Hajdu Péter, Juhász Árpád, Páris Noémi, Földeáki Nóra, Boros György, Jéger Attila

Kárpáti Péter: Tótferi (Bárka)
Díszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Zeke Edit. Kórusok: Kenéz Tamás. Rendező: Novák Eszter. Szereplők: Bíró József m. v., Gyabronka József, Lázár Kati m. v., Tóth Ildikó m. v., Mucsi Zoltán, Szikszai Rémusz, Scherer Péter, Novák Péter m. v., Vasvári Emese, Kerekes Miklós, Gribovszki Pál, Kovács Krisztián, Pokorny Lia, Prókai Annamária m. v., Novák Péter m. v„ Bérczes László, Kárpáti Péter, Matuz János, Tasnádi István.

Kárpáti Péter: Világvevő (Bárka)
Zenék, zajok, dalszövegek: Cserhalmi György, Novák Péter, Kenéz Tamás. Díszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Zeke Edit. Film: Kalmár András. Rendező: Novák Eszter.
Szereplők: Mucsi Zoltán, Szikszai Rémusz, Spolarics Andrea, Vasvári Emese, Tóth Ildikó m. v., Csányi János, Varga Gabriella, Bíró József m. v., Prókai Annamária m. v. / Pokorny Lia, Novák Péter m. v., Dömötör Tamás, Gribovszki Pál, Kubik Ildikó, Bódi



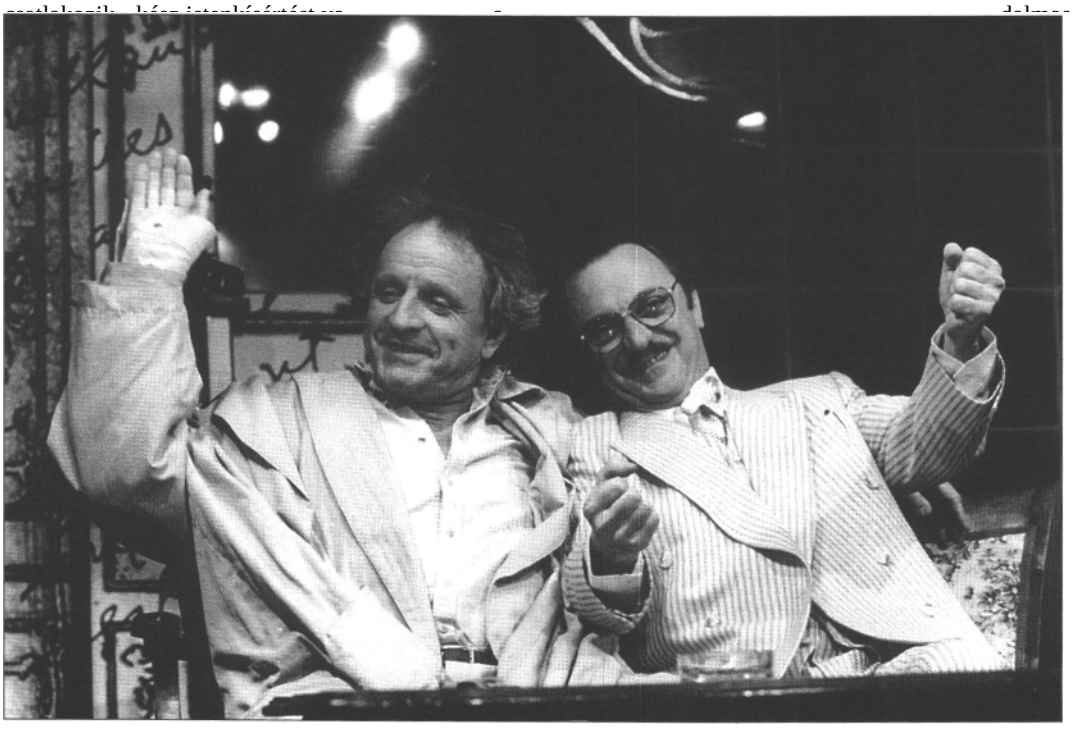
Garay Nagy Tamás (Dokter) és Sebestyén Aba (Tótferi) a debreceni előadásban (Máthé András felvétele)

MOLNÁR FERENC: JÁTÉK A KASTÉLYBAN

TURAI ÉS A HATTYÚ

Töredelmesen bevallom, hogy erős prekoncepcióval indultam a színházba. A Katona még soha nem játszott, Máté Gábor tudtommal soha nem rendezett Molnárt, én meg azon tűnődtem, megelőlegezve a darab teljes szétszerelését és valami mássá való átépítését, hogy érdemes-e Molnárt és ezt az egyik legvirtuózabb művét egyáltalán ennek a folyamatnak alávetni.

Tévedésemről már Horgas Péter díszlete is meggyőzött, amely lényegében hagyományos luxusszállodabeli enteriőr, két részlettől eltekintve: a folyosóra vezető kijáratok ajtó nélküliek, nyitottak, tehát minden bizalmasabb, fel-tétlen intimitást követelő jelenet - az az Turai és Annie reggeli párbeszéde, amelyhez aztán Almády is csatlakozik, kézzel istenkísértést ír



Lukáts Andor (Turai) és Szacsvay László (Gál)

lósítana meg; továbbá nagy és igen szellemes játék zajlik az ablak-pannóval, amely először a tengeri fürdőhely éjszakai látképét ábrázolja, hogy aztán napszakváltáskor ezt a képet egyszerűen lefejtsék az ablakról, s mögüle újabb pannó: a nappali fényben pompázó part menti házsor kerüljön elő. Megjegyzendő: mindkét kép realisztikusan van megfestve.

Csakhogy a realisztikus nappali képnek van egy bökkenője: a hátterében egy hattyú lebeg a víz felszínén, és ez a hattyú óriássá van nagyítva; nagyobb még a házsor legközelebbi házainál is. Ezzel a hattyúval teszi le névjegyét az előadás, amely egy végső soron realisztikus hangnemet valamelyest megbolondít.

A megbolondítás már a szereposztással kezdődött, amikor Máté Gábor Lukáts Andorra bízta, hogy saját alakítása körül hullámokat verjen az amúgy nyugodalmas és szöveghű előadásban. Lukáts személyébe a Katonát és a Kamrát látogató közönség eleve más, karcosabb, furább, groteszkebb dimenziót lát bele, mint amely Turai elegáns, makulátlan öltözékű, pallérozott modorú szerepalakjából adódna - ő az előadás hattyúja, amely eleve felforgatja a cselekmény arányait. Ez a Turai nem jótékony apafigura, Annie és Ádám kapcsolatának megmentője - ez a jótétemény benne van ugyan a pakliban, de Turai fő célja mégsem ez.

A darab - és az eddig általam látott előadások - szerint Turai nagy mutatványa kettős indulatból fakad: meg akarja menteni a fiatalok szerelmét és persze a Turai-Gál szerzőpár új operettjének előadását, továbbá a

színház megszállottjaként demonstrálni akarja választott művemének mindenható voltát. Most a színpadon ez utóbbi ambíció tágul ki. Lukáts Turaijának szemszögéből a színház és a szemfényvesztés - csodás angol kifejezéssel: *a make believe* - elsőrendű céllá válik; ez a Turai, a fiatalokkal kevésbé törődve, az új operettet akarja megmenteni, s ennek kapcsán mintegy filozófiai szinten bebizonyítani, hogy a való élet bajai a színházzal - vagy mondjuk úgy: a játékkal - orvosolhatók, és ezért fütyül rá, hogy mentőakciójával Ádámot, az ifjú zeneszerzőt boldog vőlegénnyé teszi ugyan, de talán egy egész életre szólóan becsapja; Annie jól teszi, ha elkövetkező kalandjainál olykor majd Turaihoz fordul gyorssegélyért (mellesleg a látott előadásban ott, a vékony elválasztó falon túl

sokkal konkrétabb zajok és hangsúlyok tudatják, hogy Annie és Almády között igenis történik valami) - ha Turainak valamilyen készülő színielőadásban érdekeltsége van, akkor a csapodár Annie bizton számíthat rá: Turai majd kitalál valamit. Lukáts Turaija éltesebb Puck, született pragmatikus intrikus, akiben, mint Puckban, van valami démoni kajánság. A szerep megbolondítása Füzér Anni jelmezein is látszik, adott esetben a Turai viselte ruhadarab eldönthetetlenül ingázik a háziköntös és a ballonkabát között. És ezután jön maga az alakítás, amelyben Lukáts ide-oda nyargal-száguldozik a színpadon, úgy, hogy úszik utána a köntös-felöltő, farkas-nevetésében semmi jóindulat, inkább lenéző káröröm. Legjellemzőbb póza az a diadalmas gyorsaság, amellyel felpattan a párkányra, s onnan lógatja a lábát, mint egy mindentudó kobold, akinek sikerült bebizonyítania, hogy az élet csak gyarló mása a színpadnak.

Lukáts alakításából hiányzik az a kis adag együttérzés is, amelyet Molnár az inassal való párjelenetekben kétségkívül belevitt a szerepbe. Lukáts Turaija mindenkinél többre tartja magát, mert ő az egyetlen, aki a színházzal, tehát valami művivel sorsokat tud meghatározni, anélkül, hogy a sorsok hordozóihoz empátiával viszonyulna. Ujlaki Dénes megtört, majd a ráeső átmeneti fénytől átmenetileg kiviruló lakája (Molnár legjobb szándékú személyzetfigurái, még Julika és Irma is, bizonyos úri magaslatról, nem titkolt lenézéssel és iróniával vannak ábrázolva) Turainak csak arra való, hogy saját, egyszerre lekezelő és érdeklődő viselkedésével elhitesse (megint *a make believe):* őt valóban érdekli Dvornicsek János lénye és élettapasztalata, holott valójában csak adatokat gyűjt, amelyek további játékaiban hasznosak lehetnek, és önértéke Turai szemében éppúgy nincs, mint a játék valamennyi további szereplőjének. Az előadás műfaji meghatározása: „anekdota három felvonásban" is erről szól. Próbáljuk csak el-mondani a tartalmat ilyen anekdotaformában: Turai, a drámaíró egy nem létező szín-műből állít elő egy jelenetet, hogy operettje zeneszerzőjét meggyőzze: színésznő meny-asszonyának kihallgatott szerelmi kettőse csak színpadi próba volt. Valóban hálás, remekül eljátszható színi anekdota.

Mindezzel Turai - sokkal hangsúlyosabban, mint Molnárnál - elüt a többi szereplőtől, akik (Gált, a szerzőtársat is beleértve) primeren reagálják végig valamennyi színpadi jelenetüket. Füzér Anni gondoskodott róla,

hogy makulátlan és néha szándékosan ízléstelen toalettekbe öltöztesse őket (lásd Annie disszonáns színekből szerkesztett grófnéjelmezét), hogy ezzel is kontrasztot állítsanak a hanyag, rendetlen öltözékű Turaival szemben. Máskülönben a maguk ellentmondásos, jobbra-balra hajló lényével is különböznek a monolitikus Puck-inkarnációtól. Az egy Annie (Ónodi Eszter) a maga örökös színjátszásával, primadonnai hamisságával kissé Turai empirikus *pandanja,* anélkül, hogy pillanatnyi érdekén kívül más, bölcseleti indítékok is serkentenék: amilyen epedő gerlehangon búgott a fal mögötti jelenetben Almádyval, ugyanolyan túljátszott, sikongó lelkesedéssel omlik később Ádám karjába; gyenge morális tartását jól mutatja, hogy egyetlen őszinte, vagyis bűnbánó és halálra rémült jelenete után nyomban megnyugszik, és magabiztos lesz, amikor Turai felkínálja a megoldást. Innentől kezdve már *csak* színésznő, aki még élvezi is a megmentő álfrancia álvígjáték előkészületeit, és Ónodi Eszter kitűnően zongorázza végig ezeket az árnyalatokat.,

Turai többek között két alkotótársát is becsapja: Gált és természetesen Ádámot nem avatja be a játékba. Gál csak a megmentő dramolett próbáján értesül a bravúros tervről, és a maga panaszos, kissé sértődött modorával nyugszik bele, hogy szerzőtársa ismét elragadta tőle a rivaldafényt, holott e derék, komplikálatlan lelkű figura alighanem képtelen lett volna Turaival tartani; ő Turaival ellentétben valóban apai felelősséget érez a „fiúért", és Turaival ellentétben van egy, a színpadtól független civil arculata. Számára a színpad mesterség, amelynek semmi köze az élethez. Szacsvay László oldja meg szeretetre méltó tehetetlenséggel, de a poénokat azért jól kicsengetve ezt a szerepet.

Almády szerepére Máté a még valós koránál is sokkal fiatalosabb Stohl Andrást választotta; szerintem jobb ötlete is lehetett volna. Almádynak Annie-hoz való ragaszkodásába ugyanis belejátszik a régóta házas, nagyságába belemerevedő, új impulzusokat kergető komédiás; a kapcsolat egyik fő rugója lehet, hogy a még kezdő Annie-nak nagyon imponál az érett, pályafutása csúcsán álló férfi, aki még foglalkozott is az ő színpadra nevelésével. Ettől az alapbibitől eltekintve Stohl majdnem hibátlanul, bár kissé halványan és szaggatottan játssza el a gaz csábítót, Annie ártatlan naivája ellenében. Más szóval: Turai után még két szereplő., aki a valós életben is szerepet játszik, és hajlandó legalább átmenetileg hinni a játéknak az élettel szembeni fölényében. A könnyen becsapható, naiv, esetleg ostobácska Ádám Nagy Ervin ábrázolásában fakóbb a lehetségesnél; elsősorban mozgása, menekülési kísérletei, majd végső megvilágosodása az alakítás pillérei; érthető, ha Turainak csak az operettpartitúra kell belőle, amúgy őt sem tartja magával egyenjogúnak. Elek Ferenc (titkár) kevesebb invenciót visz a játékba, mint lehetne; hiányzik az az egyetlen ötlet, amely rövid színpadi jelenlétét feldúsíthatná.

Figyeltem a nézők reagálását: honorálták Lukáts Andor rendhagyó Turaiját, s az ablakpannók cseréjénél is hálásan nevettek, de a legfőbb sikert Molnár Ferenc, azaz a darab aratta, melynek verbális poénjait Máté Gábor és a színészek precízen megszólaltatták. Elképzelem az átlagnézőt, aki társaival együtt

Ónodi Eszter (Annie) és Lukáts Andor (Koncz Zsuzsa

bizonyára úgy távozik a színházból, hogy látott egy nagyon jópofa Molnár-vígjátékot, és remekül mulatott.

Az átlagnéző reagálásának - lelkesedésének csakúgy, mint idegenkedésének - alapvetően mindig megvan a maga értékelhető jogosultsága. Mindaz, ami az előadást a komolyan vett társalgási stílustól eltéríti: Lukáts központi alakítása, a díszlet mókái és néhány további ötlet - így Turai citrom-focija vagy az Almády által a helyiség számos pontján kifüggesztett, memóriát serkentő francia nyelvű szövegek -, egy megemelt, a játékot játékossággal telítő stílust varázsol a színpadra, és remélhetően a premierközönséget követő átlagnézőt is meggyőzi (bár a Kamra átlagnézője természetesen nem azonos a Madách vagy a Józef Attila közönségével). Egy jó Molnár-előadás, hogy úgy mondjam, nem semmi; d ha már Máté eb-ben a rendezői feladatban is felismerte a többlet lehetőségét, talán egy kicsit merészebb is lehetett volna a megbolondításban; a remek rendezői ötletek felébresztik a vágyat, hogy többet lássunk belőlük; a darab és a választott stílus kibírta volna. Így a végső mérlegem nagyjából így hangzik: az előadás ingázik egy hagyományos és egy amúgy katonásan fűszerezett *Játék a kastélyban* között, amelyen belül azonban a produkció többékevésbé mindkét szinten megállja a helyét.

SZÁNTÓ JUDIT

Molnár Ferenc: Játék a kastélyban (Kamra)
Díszlet: Horgas Péter m. v. Jelmez: Füzér Anni m. v. Rendező: Máté Gábor.
Szereplők: Lukáts Andor, Szacsvay László, Nagy Ervin, Ónodi Eszter, Stohl András, Elek Ferenc/Rába Roland, Újlaki Dénes.

EÖRSI ISTVÁN: HIS MASTER'S VOICE

SZIVAR ÉS KATAFALK

Két ember beszélget Eörsi István *His Master's Voice* című darabjában - Bécsben, a Theater m.b.H (korlátolt felelősségű társaság) nevű pinceszínház pincéjében. A ráadás előadáson; lement ugyanis a tisztes széria, de a valóban valódi érdeklődésre tekintettel, ugye... Szóval a ráadás előadáson, telt ház előtt, beszélget két férfi.

Lukács György és Eörsi István. Es most már mindenki tudja, hogy *Az interjú* című drámáról van szó, amelyet jó néhány évvel ezelőtt, sokkal erősebben teátralizált formában játszottak itthon is, a Játékszínben. Gábor Miklós játszotta Lukács szerepét, emlékszem, lenyűgözve néztem, amint a színészóriás a nagy gondolkodó életének és munkásságának kanyarjait lajstromozza, és egy pillanatig sem volt számomra kérdés, hogy itt a lehető leghagyományosabb értelemben vett szerepjátékról van szó: egy nagy színész egy nagy filozófus szerepét játssza.

Bécsben kissé másképpen volt: már a plakátról maga Lukács György „szivarozott le" ránk. Alexander Waechter ugyanis annyira, de annyira hasonlít a figurára, hogy az ember hajlamos azt hinni: ezért kapta a szerepet. Márpedig ez, mint tudjuk, a non-fiction alapú színház legnagyobb csapdája - lásd a Marilyn-külsejű marilyneket meg a Piaf-külsejű piafokat. Es nemcsak azért csapda ez, mert a külső hasonlóság - Lukács esetében pláne - csak azok számára jelentéses elem, akik, legalább képről, ismerték a filozófust, tehát egy-re kevesebb embernek és egyre kevésbé, ha-nem azért is, mert a személyiség újrafogalmazása helyett egy burok, a test mimetikus megérzékítésére csábítja a színészt. A vonások hasonlóságának megmutatása mellé a gesztusok, a mozgás, a mimika utánzására. A nézőt pedig arra ingerli, hogy a valódit, az alak eredetijét fürkéssze a színészben.

Akkor pedig - lett légyen szó bármilyen „drámai" alakról - a drámának „lőttek": a mutatvány lép a helyére. A valóságos alakról szóló drámában - éppen ezért - szerintem kifejezetten ellenjavallt a hasonlító színész, de legalábbis óriási hendikep az előadás esélyeit illetően. Ilyenformán alighanem az lenne a legjobb, ha Lukácsot egy színdarabban, mondjuk, egy köpcös szőke színész játszaná, de legalább valaki olyan, aki amúgy, mondjuk, Marxra hasonlít.

Alexander Waechtemek tehát igen nehéz a dolga.

Eörsi Istváné viszont sokkal könnyebb. Nem a szerepé - pláne nem a szerepet játszó színészé -, hanem az íróé. A Lukács-darab ugyanis jobban látszik otthon lenni Bécsben, mint itthon. Talán mert a szellemi kontextus semleges - tehát kiegyensúlyozottabb, nem neurotikus, még kevésbé hiszterizált: Lukács neve, munkássága nem „posztó"; sem nem vörös, sem nem másmilyen. Lukács György még csak nem is a kommunizmussal cicázó, olykor „csúnya" dolgokat művelő és minduntalan ki-kiegyező szellemi nagyvad, a kommunizmus vadászprédája, hanem egy jó sokat élt gondolkodó, aki e legfőbb tevékenységét, a gondolkodást egyetlen másodpercre sem függesztette föl, tehát változott a változó időben. Ilyenformán - változásaiban - alkalmas színpadi hősnek látszik.

Alkalmas szituációnak bizonyul az interjúhelyzet is. Emlékszem, a budapesti előadásban mindenféle színpadi „flikk-flakk" és trükk volt; kísérletek arra, hogy megmozduljon az alapvetően statikus drámai helyzet - Bécsben Johanna Tomek rendező (egy kezdeti „brechtes" songtól eltekintve) nyugodtan mellőzi a színpadi hatás hagyományos kellékeit; az pedig már a nyugalomnál is több, egyenesen bátorság, ahogy a legfőbb hatáselemmé a szöveget emeli.

Elmesélik tehát azt, ami ebben a darabban

***Alexander Waechter** (Lukács) és **Ronald Kuste (Eörsi) (Gabriella Brandenstein** felvétele)*

drámai: a lukácsi gondolkodás stációit, a történelmi fordulatok generálta változásokat, kanyarokat. *Felelevenítenek* egy életutat, ráadásul nem a történtek, hanem *a gondoltak* mentén. Ehhez nem kell sok nő (mint itthon); elég egy: maga a rendező, Johanna Tomek játssza Jelena Grabenkót és Bortstieber Gertrúdot is. Bonyolult díszlet sem kell: a legfontosabb elem az a többfunkciós koporsó, mely szükség esetén íróasztal, máskor katafalk. Lukács bemászik, rámászik, kimászik, mögé mászik - ezek a mozgássorok voltaképpen a szövegben rejlő irónia jelzései; dramaturgiai értelemben új jelenetet indítanak, miközben a megfelelő nézőpontot mutatván, az értelmezés elemeiként működnek.

Kellék sem sok kell: szivar, persze; szaporodó kávéscsészék az ódivatú magnetofon mellett. A játéktér egyetlen ‚játékos" eleme a létrára kapaszkodó Lukács helye: a mennyország; ateista fogalmazásban a felhők fölötti tér. A terep tehát döntően a szövegé, melynek játékossága ilyenformán majdnem akadálytalanul érvényesül, és mondhatom: lefejezetten szórakoztató. Tán mert németül a magyar nézőtől kissé elidegenedett, tán mert a közönség előjel nélkül derül, tán mert a két színész színdarabot játszik, nem pedig valóságot idéz.

Es akkor visszakanyarodom ehhez a Lukács-imázshoz, Alexander Waechterhez, aki szellemesen és mellékesen használja ugyan a közismert gesztusokat, és szivarozik is rendületlenül, de elsősorban is belebújik egy színes és izgalmas gondolatvilágba, és kedvtelve, játékosan, önnön eredetijével kicsit összekacsintva megosztja partnerével egy élet szellemi kalandjait. Az pedig színészi remeklés, ahogyan előttünk öregszik; öregszik, de nem tompul. A test hanyatlásának és a szellem fürgeségének szinkronja, groteszk harmóniája ez.

Ronald Kuste, aki Eörsi játssza (de másra hasonlít), nem a valódi interjú valódi kérdezőjének vélt érdeklődését és alázatos tiszteletét imitálja, hanem a darab dramaturgiai ellenpontját adja. Ha partnere - szövegében - nehézkes és lassú, ő gyors és könnyed; ha Lukács „poénhoz" ér, ő „alájátszik": darabként működteti a darabot.

Ez a Theater m.b.H. olyasmi hely lehet, mint nálunk az újabban Ericssonnak nevezett „Asbóth". Itt kellett ráadást játszani Eörsi darabjából, mert annyian voltak kíváncsiak

CSÁKI JUDIT

István Eörsi: His Master's Voice
(Theater m.b.H., Bécs)
Díszlet: Werner Schönolt. Jelmez: Eszter Kovásznay. Zene: Paul Winter. Rendezte: Johanna Tomek.
Szereplők: Alexander Waechter, Ronald Kuste, Johanna Tomek.

A HEILBRONNI KATICA KAPOSVÁRON ÉS DÜSSELDORFBAN

Az emberi kedély méhe

A felemás magyarországi Kleist-reneszánszban *a Heilbronni Katica avagy a Tűzpróba* közepes kedveltségnek örvend; az elmúlt száz évben kétszer játszották, előbb Kecskeméten (1974), utóbb a Vígszínház-sátorban (1994). Kettővel többször, mint a *Pentheszileiát* vagy *a Hermann csatáját,* és sokkal kevesebbszer, mint Az *eltört korsót* vagy *az Amphitryont.* Az ok kézenfekvőnek látszik: utóbbiaknál kevésbé illeszthető a hazai konvenciókba. Csakhogy előír-e valamilyen konvenciót ez a prózát verssel, vadromantikát mesével, lélektani rejtélyt irracionalizmussal ötvöző lovagdráma? (Ha *a Heilbronni Katica* egyáltalán annak nevezhető.) Es előír-e *bármilyen* konvenciót a klasszikusokra - egyáltalán: *bármire* - nézve maga a korlátaitól megszabadult színház?

Kleist egy 1811-ben. Marie von Kleisthez írt levelében megjegyzi, hogy a darab „színpadképessé" tétele olyan „balfogásokra" késztette, amelyeket azóta megbánt. Valószínűleg a darab utolsó harmadát érintő és a mese néhány kacskaringóját lenyesegető változtatásról van szó, amelyet a szerző jobb meg-győződése ellenére, „az emberek ítéletének" rabjaként hajtott végre. A mai színházi ember inkább technikai kompromisszumokra gondol, ha „színpadképessé" kell tenni egy dara-bot, különösen egy olyan művet, amely föld alatti barlangban, vízesésben, égő várban, gótikus sziklafürdőben és lovakon vonuló keresztes lovagok körében játszódik. Ezek naturális, mondhatni, filmszerű megjelenítésére nyilván nem volt igény sem a XIX. században, sem a XX. század első felében; azóta annál inkább van. A rendezők fejében felötlik, képesek-e megfelelni Kleist vizuális fantáziájának. Így

sti imperatívuszt, miszerint a mű szabadon szülessék meg „az emberi kedély méhéből", *a színpadi* mű, az előadás létrejöttének folyamatában is érvényesnek gondolom.

Már csak az a kérdés. milyen rendezői szabadság fakad „az emberi kedély méhéből" Kleist *Heilbronni* Katicájának olvastán.

KAPOSVÁR: FRESKÓ ÉS EFFEKTUS ___

Kaposváron a főiskolás Réthly Attila a keresztény középkoriság-élményt teszi meg az előadás kiindulópontjának. Ágh Márton színpada épülő (vagy restaurálás alatt álló) székesegyházat ábrázol, étoldalt létralép-csős faállványzattal, a magasban keresztbe futó híddal, a falakon freskókkal, amelyekből egy alkalommal ijesztő pofák domborműveit emeli ki a zöldes megvilágítás. Annak érdekében, hogy ne gondoljunk holmi valósághű történeti archaizálásra, a díszlet túllép a rivaldán, a színházterem is a templomi tér részévé válik, a első jelenet vész-bíróságának triásza föld alatti barlang helyett a karzaton foglal helyet, onnan beszél át az előszínpadon álló vádlottakhoz. A színpadfenéken, a ráccsal elválasztott „oltár" helyén zenekar ül - játékuknak kitüntetett szerep jut majd az eladás során -, tagjai templomi zenészek jelmezét viselik. Vagyis a dráma „világszerűségét" maga a színház képviseli, az összes lehetséges hely-színt a fölállványozott színpad jeleníti meg. Ha a szereplők netán e y kunyhóból vagy palotából jönnek elő, esetleg oda távoznak, egyszerűen a zenekar melletti járást használják. S hogy a színpad önreprezentáló funkcióját vegyük is észre - nehogy már tévedésben legyünk -, egyszer, de tényleg szigorúan egyetlen alkalommal bejön a színpadmester és csapata, s „húzd ki azt az éket" fölszólítással részint odébb tolják az állványzatot, részint megadják a posztmodernnek, ami a posztmoderné.

A színpad „színpadszerű" viselkedést kíván: Katica, a fegyverkovács lánya és Vihar Frigyes, Sugár grófja, akik egymástól függetlenül egymást álmodták meg jövendőbelijüknek ugyanazon a szilveszteri éjszakán, a romantikus érzelmek síkján találkoznak. Heves indulatokkal telített a játék, a szenvedély a motorikusságban és a hangerőben is megnyilvánul, nagy szaladgálások, nagy kiabálások és nagy verekedések esnek, magas hőfokon terjed a futótűz az odakészített gyertyák együttes föllobbanásával, a füstfelhőbe burkolt Katica szinte lebeg egy függőhídon, és láthatatlan angyalszárnyon vitorlázva landol. Az életét óvó Kerubot két énekes - Balla Eszter és Kőrösi András - helyettesíti, akik általában hevederbe kötve közlekednek a színpad teljes vertikumában, és Melis László barokkos hangzású duettjeit éneklik. Hogy pontosan mit, az lényegtelen, mert egyetlen szót sem érteni belőle - de a hatás szép. Szép az egész előadás, Réthly irigylés-re méltó manuális készséggel kezeli az apparátust, legyen szó effektusokról vagy színészekről. Impozáns a villámokkal ékes vihar (a villám a Kleist-ikonográfia része), ügyes a színpadi előtér használata, a kissé be-süllyesztett „vádlottak padjával" vagy küzdőtérrel és az álombeli (szomnambul) beszélgetéshez kiemelkedő dobogóval, egyál-

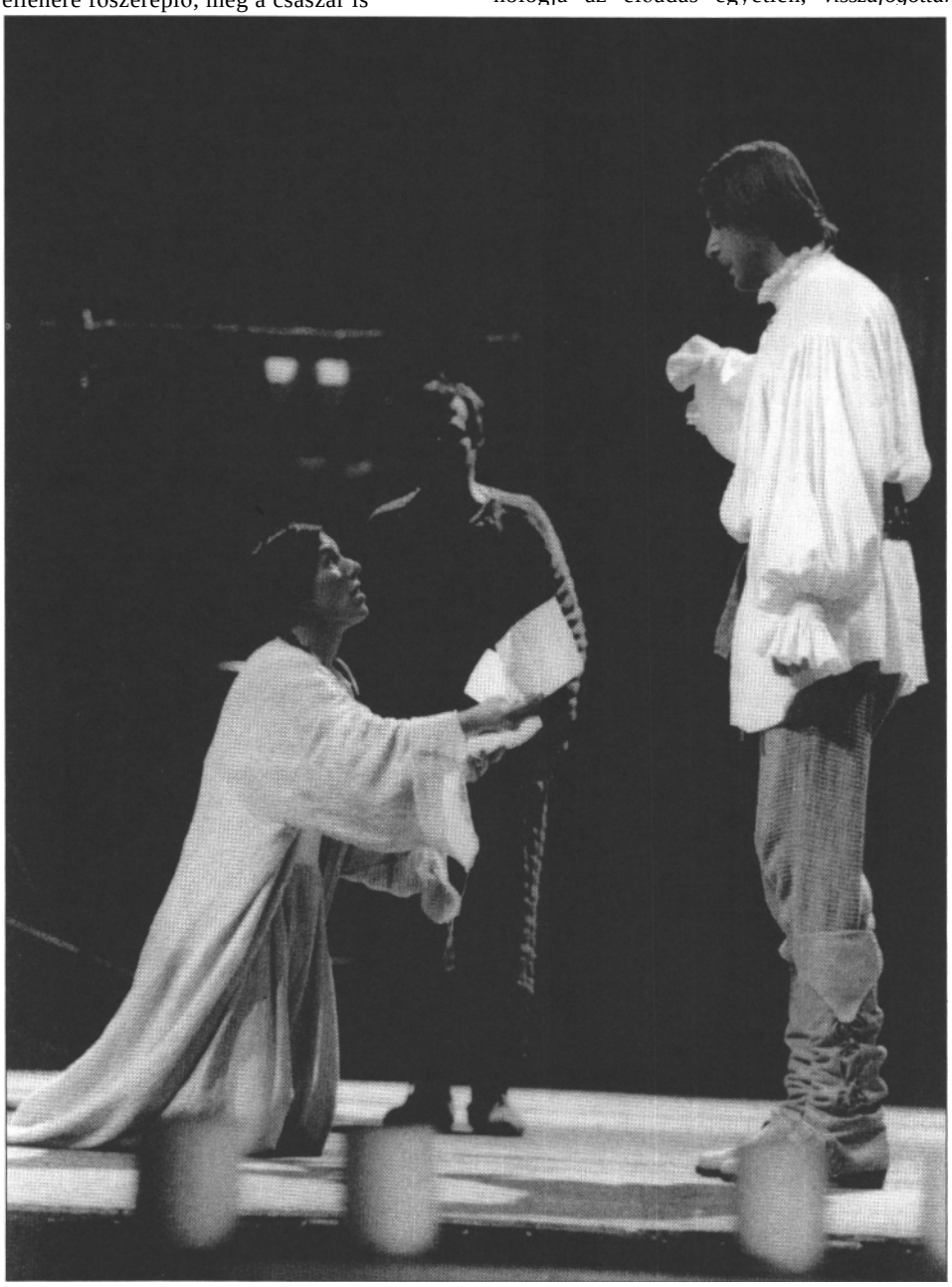
talán: a játékszervezés. Jók a színészek, elsősorban a makacs és sokszor megalázott szerelmében kitartó Katicát játszó Varga Zsuzsa, Sugár grófjaként a nemesi gőgjét bizonyos általános humanitással kompenzáló Kocsis Pál és Bezerédi Zoltán a lányáért plebejus vehemenciával küzdő Frideborn Tibold fegyverkovács szerepében. S persze a többiek is, hiszen ez Kaposvár, ahol a fő- és mellékszereplők egyaránt prof]. szinten, személyiségük teljes intenzitásával teljesítenek, s a színpadi gépezet a rendezői fantáziának megfelelően olajozottan működik.

Csak közelebb lépve, a színpadi „freskó" részleteibe merülve fogalmazódik meg a hiányérzet. Mindenekelőtt amit hangulatban nyer az előadás a barokk kantilénával, a trapézokon szálldosó templomi énekesek jelenetátkötő kommentárjaival, azt elveszti a „Kerub-funkció" lefokozásával muzikális emberi zengzetté. Nemcsak arról van szó, hogy hiányzik a Kerub naiv-áhítatos megjelenése eredeti alakjában, hanem arról is, hogy ezáltal elsikkad a történet egy fontos motívuma. Ne feledjük, a Kerub egyetlen röpke megjelenése ellenére főszereplő, még a császár is megemlíti, hogy ő „szerzett" Katicának férjet; az előadás viszont beolvasztja egy multi-funkcionálissá tett narrátor párosba, amely-nek tagjai hol transzcendens kórusként, hol egyénített szereplőként viselkednek (Kőrösi András például egy alkalommal mint templomi freskófestő restaurál egy létra tetején).

Más szerepkettőzésekben is meggondolatlanságot érzek, Lázár Kati például gyorsöltözéssel jön be egymás után előbb Brigitta házvezetőnőként, majd Vihar Frigyes anyjaként, azt a tévhitet keltve, hogy vagy ugyanarról az alakról van szó, vagy rejtett összefüggés keresendő a két szerep között. Hasonló gyanúba keveredik Znamenák István is, aki a vesztörvényszék bírájaként mintha inkognitóban maga volna a később színre lépő Császár; ezt a gyanút az is táplálja, hogy az előadás-indító törvényszéki jelenet a hiányosan megjelent, látszatszavazó bíróságggal, a nézőtér légterén átsüvöltött ítélettel veszít komolyságából, alátámasztva, hogy csak a Császár balkézről fogant gyermekének fölbukkanását leplezi. Znamenák császári monológja az előadás egyetlen, *visszafogottan* Gottschalk szolgát „köszönöm, hogy bátyádnak szólítottál" modorban játszó Csernák Árpád váratlan kitörését, amellyel a „cudar" Kunigundát váratlanul lekurvázza. Ez is csak Kleist ismeretében váratlan, mivel Gryllus Dorka szerepfölfogása leginkább e klasszikus névjegynek felel meg: vörös haj-koronához haragoszöld ruha - a főiskolás Horváth Judit jelmezei más esetben is kitűnően rekonstruálják a klasszikus ízlést. Ami Kunigunda „montázs"-figuráját (a fordító Petra Szabó Gizellánál: „mozaik") illeti, erre a rendező nem fordít figyelmet, az alkatrészei összerakásakor rajtakapott „tikombakom" (az előadásban: „ákombákom") tákolmány megjelenítését barokkos boszorkány-szombat-előképpel helyettesíti.

Az előadás impozáns freskóját közelről szemlélve kitűnik, hogy Réthly megkerüli a kleisti részleteket, nem meséli el a történetet (csak tónust ad, stiláris összbenyomást, effekt-rendszert), ami végeredményben a korábban *általánosan* dicsért színészi játékon mérhető le. Csakugyan van itt valami a Kaposváron szokatlan általános színjátszásból, abból tudniillik, hogy a szereplők nem mennek el lehetőségeik határáig, megelégszenek azzal, amit már korábban előállítottak; egyedül Tóth Géza ölt új arcokat (hátha még meg-őrizhetné Pech Jakab két bugyuta replikáját). Varga Zsuzsa például *ahhoz képest*, hogy többször zsigeri őszinteséggel játszott agyon-gyötört és meghasonlott figurákat, nem jut el Katica lelkének legmélyéig, kissé nyersebben kimondva: nem elég megrendítő. Talán mert egysíkúan látjuk, konok-szenvedő, groteszk-átszellemült arccal, ám akkor nem, amikor például a folyón átgázolva szégyenlősen visszautasítja, hogy fölcsippentse a szoknyáját.

A freskó tetszetős, noha a részletrajzok lemaradnak; a tehetséges Réthly Attila inkább „a Kleistet" rendezte meg, mint *a Heilbronni Katicát.*



Varga Zsuzsa (Katica), Csernák Árpád (Gottschalk) és Kocsis Pál (Vihar Frigyes) (Simarafotó)

DÜSSELDORF:

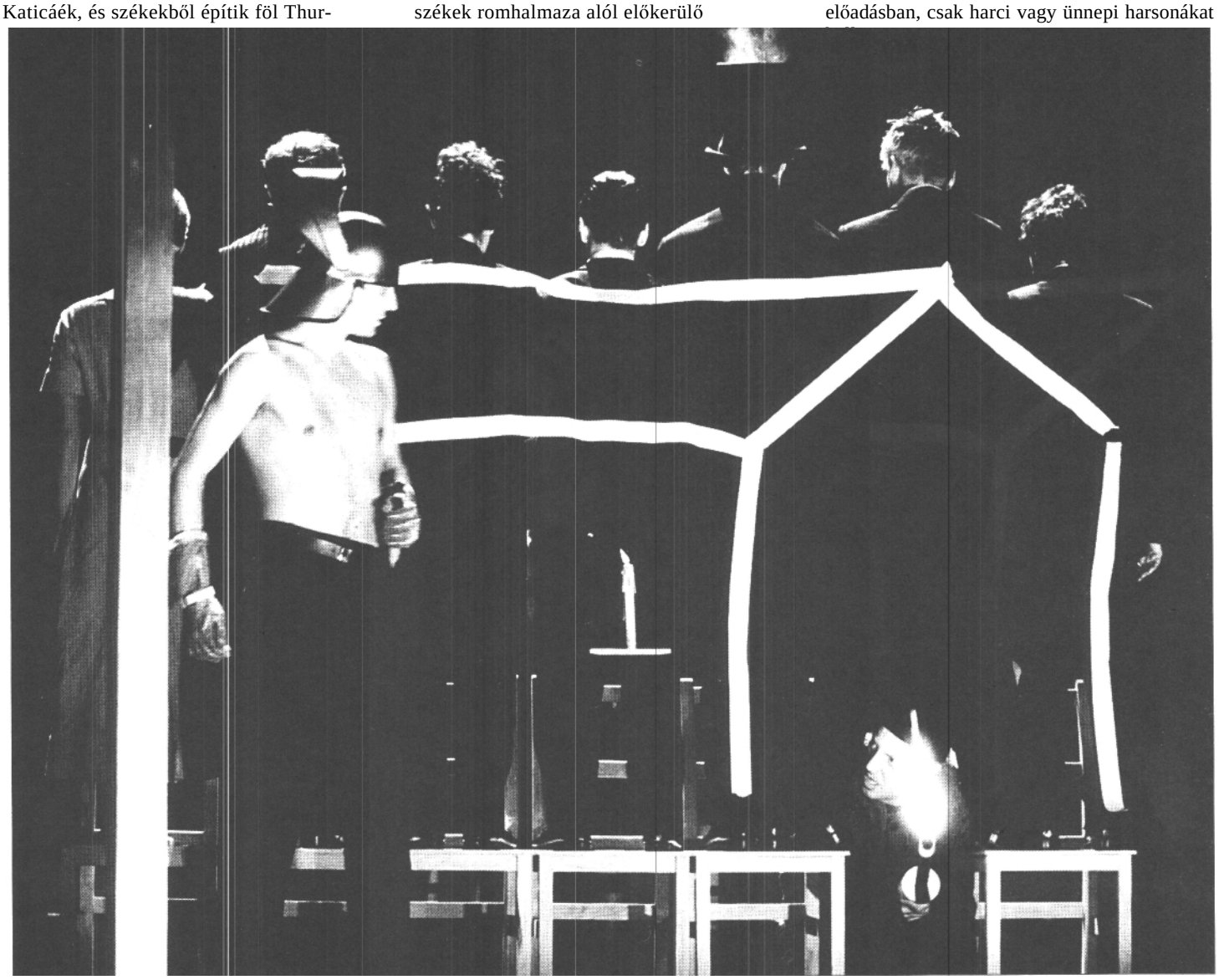
JÁTÉK ÉS SZÍNÉSZ

A Düsseldorfer Schauspielhaus nyitott, üres színpadát látva nehezen tudtam elképzelni rajta a Kleist-színjátékot. Amúgy nem kedvelem a német színházak egy részében dívó *deesztétizálást*, a szándékosan csúnya díszleteket, a gyakran száraz, ideologikus darabértelmezést, az arrafelé fölszabadítóan természetes, de épp ezért nemegyszer semmitmondó divattá degradált puritán mai jelmezesdit.

Johannes Schütz díszlete az előszínpad közelébe helyezett téglalap alaprajzú váz - mintha egy sátortetős fészer vagy csűr puszta ácsolata volna -, amely fölülről megemelhető, hogy alatta a forgószínpad el tudjon forogni. Az ácsolat „mennyezetéről" függő nagybúrás égő szolgáltatja a jelenetek közti munkavilágítást. A hátsó (jókora) félszínpad üres, csak a fenékhorizont előtt sorakoznak ruhaállványok a szereplőknek odakészített kellékekkel. A tizenhét színész - a Katicát játszó Maria Simon kivételével - fekete öltönyt vagy nadrágkosztümöt visel, fehér, többnyire fölgombolt inggel vagy blúzzal. (A ruhákat is Johannes Schütz tervezte.) Tizenhét szék „játszik" még, ezeket a

játék során különféle rendben vagy rendetlenségben helyezik el: az első jelenet vészbíróságához például a közönség felé nyitott patkó alakban (a színészek fején vívómaszkszerű szitakámzsa). máskor hosszú átlóként fölsorakoztatva. Libasorba rakott székeken mint hegyi ösvényen bukdácsol-nak Katicáék, és székekből építik föl Thurkotják, a házformát ragasztószalaggal tapasztják a hátukra, egyikük szétvetett lába az ajtó, másikuk cilindere kéményként füstöl. A megteremtett távolság ironikus, de nem karikaturisztikus, még kevésbé pamfletszerű. Játékos inkább: a romantika meg-szelídítése az ártatlanság bájával, például amikor a székek romhalmaza alól előkerülő old le Katicának, és Kleist előírása szerint tűzszínű Kunigunda barlangi ruhája („fürdőruhája", hiszen fürdőbe megy benne).

Különös, hogy a viharjelzésen kívül minden effektet nélkülöző, szikár puritanizmus milyen elegánsan közvetíti a darab romantikáját. Hihetetlen, hogy egyáltalán nincs zene az előadásban, csak harci vagy ünnepi harsonákat



Maik Solbach (Gottfried) és Peter Siegenthaler (Szénégető) a „kunyhó" előtt

neck várát is, a tetejébe kis zászlót tűznek, gyufával meggyújtják a tűzvésznél, a deszkapadló alól füstöt szivárogtatnak, ami később beborítja a székek „romhalmazát".

Meglepő, hogy a rendező Jürgen Gosch a stilizációval milyen egyszerűen hajtja végre a darab szélsőségesen romantikus előírásait. Az arctalanul zord, csontgolyókkal szavazó bíróság barlangi elhelyezkedését mindössze az jelzi, hogy az előállított Katica a zsinórpadlás felől ereszkedik le egy végtelen hosszú létrán, mezítlábasan, végtelen hosszú feszültséget keltve. A következő jelenetben, amikor Sugár grófja elhagyja a barlangot, és a barlang előtti térre ér, a szerepet játszó Devid Striesow „ugyanezen" a létrán érkezik, amely most valahonnan alulról indul, és a színpadszinten bukkan elő. Az egyszerű megoldások: kétségkívül bizonyos távolságot teremtenek. A szénégetők kunyhóját a székekre állított szereplők alKatica mögött teljes pompájában ott lépked a nézőtéren fodrozódó mosolyt keltő szárnyas Kerub.

Ahol kell, a rendező nem kerüli el a vadságot: a kleisti villámok itt is cikáznak, a szőnyegbe csavart Kunigunda ki-be lopása a dörgedelmes éjszakán, a gyerekkorunk klaffogó „lovacskázásával" száguldozó lovagok koreográfiai eleganciája könnyed bár, még-is drámaian sűrű. Az alternatív csoportszín-ház hatása, hogy az öltönyös-kosztümös színészek több szerepet játszanak, és ehhez csak néhány kellékre van szükségük, a lovagi arzenál darabjaira: lánckesztyűre, hatalmas vívópallosokra, sisakra, koronára. A középkoriság természetes kiegészítőként, hivalkodó anakronizmus nélkül öltözteti a civil szereplőket. A mai fekete-fehér és a lovagi ezüst mellett egyetlen szín jelenik meg: a vörös. Mindössze kétszer: vörös Sugár gróf selyemkendője, amelyet a derekáról nak kétszer vagy háromszor - természetesen maguk a csoportból kivált szereplők. A csoport egyrészt zárt, szerves egységként viselkedik, „tűzkórust" alkot, halkan zsolozsmázik, tömeget képez rohamnál, tűzoltásnál, vagy szétszórt staffázst székeken ülve (esetleg a földön fekve, hengergőzve) a „misztikus" jeleneteknél, például a barlangfürdő-ben; másrészt azonnal személyiségekre bomlik, ha erre van szükség. A plasztikus, könnyed, laza, gyors ritmusú szövegmondásnak köszönhetően az előadásba a teljes darab „belefér", nem kell levágni a kacskaringókat, nem kell nekikészülni a különleges akciók-nak, Pech Jakab „abszurd" dialógusa Stein grófjával, utóbbi komikus gegként előadott levélelcserélési „lazzója", Gottschalk huzakodása *off stage* lovának makacskodó kan-társzárával természetesen simul a homogenizált, a darab színeit mégsem elszürkítő játék-stílusba.

Horst Mendroch (Theobald Frideborn) és Maria Simon (Katica) (Sonja ***Rothweiler felvételei)***

A kulcsszó: a színész. A német színész látszólag színtelenebb, mint a magyar (a magyarnál a világon nincs színesebb, beleértve az érzelmi tolulásaiban sokkal gazdagabb oroszt is), de ez a hűvösnek, száraznak, szövegfölmondónak mondott színészet technikával és személyiséggel párosulva az árnyalatok sokaságára és a szerep teljes föltárására képes. Példának okáért Helmut Mooshammer átható öniróniája a Császár szerepében a fölkent felséget egy kutyaszorítóba került politikushoz közelíti. (Persze hogy itt is ő játssza Flühe grófját, a legfőbb vészbírót, csakhogy ez a csoportszínházi összefüggésben természetes.)

Olvasókíméletből csak a főbb figurákat említve, mindenekelőtt alkati találat a Kunigundát játszó Anke Schubert. Magas, drabálisan nőies, kissé lófejű, vállas és szögletes. Haja rövidre nyírva, erőteljes, vezető típusú üzletasszonyra hasonlít. Van benne valami eleve „konstruált", és amikor „szétszerelve", fekete lepelbe csavarva csuklik-nyeklik, csakugyan hasonlít az öregasszony Szibillához (akit Düsseldorfban nem hagytak ki az előadásból). Devid Striesow mint Vihar Frigyes, Sugár grófja fekete pantallós, fehér inges, szőke *yuppie*, az arisztokratikusan hányaveti fajtából, hogy elhiggyük a vágyott Katicával köthető *mésalliance* képtelenségét. S végül Maria Simon Katicája igazi kislány, kicsit húsos ajkú, duzzadt arcú tini, tanulatlan és faragatlan ösztönlény, aki annyira érzékeny, hogy még akkor is elpityeredik, amikor Kunigunda magas termetét említik előtte. Ez a Katica rettenetesen tud szenvedni, minden megaláztatását mélyen át-éli, ami nem rettenti vissza attól, hogy járja a maga álomban kijelölt útját.

Kivételesen *pontos*, a mai köznapi konvenciónak és Kleist legrejtettebb instrukcióinak egyaránt megfelelő előadás. Szünettel együtt két és háromnegyed óráig tart. Utolsó szava, ahogyan Kleist megírta: „Méregkeverő!" Sugár grófja kiáltja oda Kunigundának abban a kimerevített pillanatban, amikor a két, teljesen egyforma esküvői csoport - két fölgerjedt, fehér menyasszony a karjukat le-fogó fekete ünneplősökkel körül-véve - egymásnak feszül. Majd mindenki egy sorban ül a székén, s beforog velük a színpad, miközben „Viharsugár gróf" halkan

KOLTAI TAMÁS

Heinrich von Kleist:
Heilbronni Katica, avagy a Tűzpróba
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)
Fordította: Petra Szabó Gizella. Díszlet: Ágh Márton. Dramaturg: Eörsi István és Ruttkay Zsófia f. h. Jelmez: Horváth Judit f. h. Zene: Melis László. Segédrendező: Várady Szabolcs. Rendező: Réthly Attila f. h.
Szereplők: Znamenák István, Kocsis Pál, Lázár Katalin, Ébl Helga, Sarkadi Kiss János, Csernák Árpád, Gryllus Dorka, Tóth Géza, Bezerédi Zoltán, Varga Zsuzsa, Végh Zsolt, Nyári Oszkár, Lecső Péter, Gyuricza István, Tóth Géza, Karácsony Tamás, Tóth Richárd, Serf Egyed, Balla Eszter, Kőrösi András.

Heinrich von Kleist:
Das Käthchen von Heilbronn
(Düsseldorfer Schauspielhaus) *Díszlet-jelmez: Johannes Schütz. Világítás: Ulrich Eh. Dramaturg: Michael Eberth. Rendező: Jürgen Gosch.*
Szereplők: Helmut Mooshammer, Devid Striesow, Veronika Bayer, Daniela Kiefer, Christoph Luser, Markus Danzeisen, Dorothea Walter-Delarue, Anke Schubert, Steffi Krautz, Horst Mendroch, Maria Simon, Stefan Schuster, Maik Solbach, Jochen Klüssendorf, Peter Siegenthaler, Peter Harting, Andreas Ebbert-Scholl.

M. A. BULGAKOV-NAGY ANDRÁS: A MESTER ÉS MARGARITA

MEGFÁRADTAN

Alighanem csak Dosztojevszkij vetélkedhet Bulgakovval: csak az ő regényeiből születhetett annyi színpadi adaptáció, mint *A Mester és Margaritából*. Ezúttal Nagy András készített a győri színház számára egy adaptációnál mindenképpen önállóbb érvényű szövegváltozatot - hogy aztán Korcsmáros György ne ezt, hanem egy ennek alapján összemontírozott verziót rendezzen meg. A Nagy Andrásféle darabváltozat lényege ugyanis a rövid jelenetekre feldarabolt regénysíkok folyamatos párhuzamba állítása, melyet Korcsmáros egyes jelenetek összevonásával, szövegrészek átcsoportosításával csaknem egészében megszüntetett. Bevallom, van némi kételyem azt illetően, hogy a Nagy által kitalált szerkezet a színpadon megvalósítható-e (úgy érzem, sokkal inkább az olvasói, mint a néző befogadás folyamatához illeszkedik), ám erről majd akkor lehet érdemben vitatkozni, ha egy előadás vállalja ezt az elképzelést, s nem egy alapjában korrekt, rutinos, bár egyes pontjain vitatható adaptációt mutat be A *Mester és Margarita* Nagy-féle változata helyett, ám a szerző neve alatt.

A bemutatott változat sokkal lineárisabb a Nagyénál, mivel a rendező - miközben felhagy a különböző síkok egymásra vetítésével - a moszkvai történések Nagy által megteremtett linearitásán nem változtat. Így a Mester már a történet legelején megjelenik, gyorsan az elmegyógyintézetbe kerül, s csak ezután térünk vissza a regény elejéhez: Berlioz és Hontalan Iván beszélgetéséhez, illetve Wolandék megjelenéséhez. Nem csak szerkezeti változtatás ez: hiszen azt a feszültséget, amelyet a főszereplő késleltetett felléptetése jelent, természetszerűleg kioltja, ugyanakkor mást nem tudunk meg a Mesterről és szerelméről, mint amit a visszaemlékezésekből is megtudnánk. Ami. aligha véletlen; a szövegváltozat s még inkább az előadás mintha azt sugallná: a Mester és Margarita nem rendkívüli emberek, csupán érzékeny,, szeretetteljes, sérülékeny, vívódó értelmiségiek, **akik** sorsszerűen válnak a diktatúra áldozataivá. A szakrális sík elhalványul, a misztikus-szimbolikus elemek megfogyatkoznak, illetve zárójelbe tétetnek. (Woland szerepe játékmesterként hangsúlyosabb, kísérőiei megfosztatnak szimbolikus je lentésüktől [Korovjov és Azazello eggyé is olvad], a bálon Frida nem jelenik meg, és egyébként sem történik semmi különös stb.) Így a szövegváltozat és az előadás inkább az alaptörténet szatirikus, társadalomkritikai aspektusára koncentrál, azt Ütközteti helyenként a Pilátus-történettel (bár a Mester-Jesua párhuzamot inkább csak sejteti, mint kibontja).

Ez a megközelítés elvben megokolt lehet, hiszen a hatalomnak kiszolgáltatott alkotó tragédiája valószínűleg át átélhetőbb, drámaibb, mint a szimbolikus, filozofikus összefüggések feldolgozása, s lehetőséget teremt egy, a szokottnál kevésbé látványcentrikus, inkább színészközpontú Bulgakov-előadásra. A győri bemutató azonban kevéssé igazolja ezt a várakozást. Annyiban igen, hogy a látvány a szokottnál kevésbé megragadó. A győri színpad méreteinél fogva egészen különleges látványelemeknek is teret adhatna, ám ezzel sem a rendező, se a díszlettervező nem kíván élni. Menczel Róbert többnyire leszűkíti a teret: a szín hátsó része csak a Pilátus-jelenetekben válik láthatóvá (akkor is teljesen üres), a moszkvai színeket (utcát, elmegyógyintézetet, a Mester, Margarita vagy Berlioz lakását, illetve a revüszínházat) a színpad elejére begördülő, realisztikusan kiépített díszletelemek hozzák létre, a Tömegírhez kapcsolódó jelenetek pedig még előrébb, a süllyesztővel ellátott zenekari árokban játszódnak. Az első részben ez nem kelt hiányérzetet, ám a második felvonásban, Margarita repülésekor és a bálon annál inkább. Ezeknek a részeknek - koncepciótól függetlenül - látványosaknak, érzékieknek, hatásosaknak kellene lenniük. Margarita repülése azonban meglehetősen sután van megoldva: az asszony egy leginkább modern felvonókabinra emlékeztető szerkezetbe száll bele, s ez himbálózik a színpad felett, a bálon pedig annyi történik, hogy a szereplők a félhomályban fel-le járkálnak. (Igaz, ez a szín legalább alkalmat ad Hruby Máriának arra, hogy végre néhány extravagánsan eredeti ruhadarabot adhasson a mellékszereplőkre.) A látványt leginkább néhány pirotechnikai effektus jelenti - ami picit kevés, s nem pusztán azért, mert a szem kielégítetlenül marad, hanem mert az árnyék birodalmának ereje, hatalma sem válik így érzékletessé, átélhetővé.

Ám e néhány jelenet fantáziátlansága is megbocsátható lenne, ha cserébe a többiben alaposan kielemzett szituációkban szuggesztív, magával ragadó, a látvány hiányosságait ellensúlyozó játékot láthatnánk. De Korcsmáros a moszkvai jelenetekben is többnyire a legkézenfekvőbb megoldásokat alkalmazza: az alakok karikírozására, a poénok kiaknázására törekszik. Ami a néhány percig, pár jelenetben fellépő figuráknál még előny is (örvendetesen sok az életteli, a szűkös lehetőségeket jól kiaknázó epizódalakítás: ilyen Simon Géza Sztravinszkij professzora, Maszlay István Berlioza, Csudai Csaba Zsolt Latunszkija, Janisch Eva Lapsonnyikovája, Jachinek Rudolf Rimszkije, Sipka László Varenuhája, Hosszú Judit Natasája, Kszel Attila Bengalszkija), a hosszabb jelenetíveket viszont megtöri, az egyes szituációk értelmét megkérdőjelezi. Hontalan Iván (Pozsonyi Takács László) például az elmegyógyintézetben

Ács János (Mester) és Pozsonyi Takács** László **(Hontalan Iván)
(Benda Iván felvétele)

úgy viselkedik, mintha tényleg bolond lenne, ami ugyan lehetőséget ad néhány hálás poénra, de kikezdi a történet hitelét, a figurát követhetetlenné, a Mesterrel kialakuló barátságát megokolatlanná teszi. Még zavaróbb, amikor Korcsmáros mondatokat fordít le (álló)képekre, ráadásul azokat is ügyetlenül. Gáti Oszkár például kénytelen a Pilátus-jeleneteket a háttérben végigácsorogni, mivel Woland azt mondja, hogy inkognitóban jelen volt Jesua elítélésekor - hogy miért inkognitó az, hogy az alakját nem váltó Woland az eseményektől pár méterrel távolabb áll, nem tudom. (Az ókori szín nagy rejtélye egyébként, hogy miért marad ki belőle csaknem egészében Lévi Máté alakja. Ő csak a legelején [a történet ugyanis a végén, Jesua keresztre feszítésével kezdődik] van jelen, elmarad [nemcsak Korcsmárosnál, hanem Nagynál is] a helytartóval való szembesülés fontos jelenete. Kíváncsi lennék, hogy amikor az égi kérés tolmácsolójaként Wolandnál megjelenik, a regényt nem ismerő nézők közül hányan tudják beazonosítania figurát.) Árulkodó, hogy egyes hatásosnak szánt jelenetek mennyire felemásnak tűnnek. A revüszínházi jelenet működhet akkor is, ha a színpadi kereteken belül marad, s akkor is, ha Woland nevezetes kérdése (az emberek benső megváltozásáról) hangsúlyozottan nekünk, a nézőknek szól, ám úgy biztosan nem, ha a Sátán egyértelműen a színpadon ülőkhöz beszél, de azért alkalmanként felemeli tekintetét, és kikacsint ránk.

Woland kompániája (a szimbolikus-misztikus hátteret elvesztve) inkább duhaj tréfacsináló, játékmester-asszisztensként van jelen. E vonatkozásban kétségkívül Behemóté a leghálásabb szerep, s Ungvári István változatos színekkel keveri ki a macska-archetípus nagyon is emberi vonásait. Szilágyi István ideális Korovjov lenne; nem ő tehet róla, hogy - a nemcsak a regényben, de az adaptációban is fontosabb, hangsúlyosabb - Azazellót is vele játszatják. Miként Agócs Juditnak sem róható fel, hogy Hellának ebben az előadásban a puszta dekorativitáson túl nemigen van funkciója.

A főszereplők kiválasztása a már vázolt alapkoncepciót erősíti. A Mester szerepére meghívott Acs Jánostól (akit öröm ismét színészként látni) aligha várható, hogy különös, titokzatos, szuggesztív figurát próbáljon életre hívni, az annál inkább, hogy személyességével, intellektuális erejével hitelesítse a tehetsége ellenére körön kívülre kerülő, vívódó-gyötrődő, kompromisszumokra képtelen értelmiségi alakját. Akit tényleg csak egy vele egyívású nő szerethet; s Korcsmáros (a szokottól eltérően) nem az átváltozás felől osztotta ki Margarita szerepét (vagyis nem egy boszorkányos szépségű, egzaltált fiatal nőt látunk már az elejétől). Dósa Zsuzsa Margaritája valóban harminc feletti, némileg megfáradt, törődött, de rendíthetetlenül hűséges, kitartó asszony, a Mesterrel való kapcsolata magától értetődően (köznapian) is hiteles. A főszereplők fáradt rezignációja valamiképp a többi fontos figurán is tükröződik. Gáti Oszkár formátumos Wolandja életuntságot, spleent áraszt magából, asszisztenseivel ellentétben még az intrikát sem élvezi igazán. Tordy Géza esendő Pilátusának is alapvonása az ember- és világgyűlölet, a lelki bajoktól el nem választható fizikai szenvedés. Miként Horváth Lajos Ottó is a meggyötört Jesua szenvedéseinek plasztikus ábrázolására helyezi a hangsúlyt. Furcsa helyzet áll elő: külön-külön valamennyiük alakítása meggyőző, ám az egyes szerepek - a közvetített élet-érzés azonossága folytán - túlságosan is hasonlítanak egymásra, s a játék a kelleténél sokkal egyneműbbé, egysíkúbbá, gyakran egyszerűen unalmassá válik.

Az előadás összességében nem igazolja az alapkoncepciót: a látványt nem pótolja intenzitás, a képek helyébe nem lép eredeti gondolat, s a produkció egyes - főként a színészi alakításokban megnyilvánuló - részértékei ellenére is feleíthetőnek érződik.

URBÁN BALÁZS

Mihail Bulgakov-Nagy András:
A Mester és Margarita
(Győri Nemzeti Színház)
A mű Szöllősy Klára fordításának ismeretében készült. Dramaturg: Böhm György. Díszlet: Menczel Róbert. Jelmez: Hruby Mária. Rendezőasszisztens: Horváth Márta. Rendező: Korcsmáros György.
Szereplők: Ács János, Dósa Zsuzsa, Gáti Oszkár, Tordy Géza, Horváth Lajos Ottó, Áts Gyula, Szilágyi István, Ungvári István, Agócs Judit, Hosszú Judit, Pozsonyi Takács László, Nádházy Péter, Janisch Eva, Mézes Violetta, Simon Géza, Benkő Géza, Maszlay István, Jachinek Rudolf, Koppány Zoltán, Kszel Attila, Csudai Csaba Zsolt, Ragó Iván, Fésűs Tamás, Sipka László, Szikra József, Nagy Balázs, Lenner Karolina, Szűcs István, Török András, Mohácsi Attila, Vándor Attila, Bárd Noémi Polli, Soltész Hajnalka, Perédy László, Gerbert Judit, Bognár Gyula, Wolf Ildikó, Rugovics Andrea.

CARYL CHURCHILL: AZ IGLIC

AZ IDEGEN SZÉP

Börcsök öregasszony, tündér, gyerek, érett nő, férfi, boszorkány, maga az Iglic. Mesék sztárja, aki egyetlen akaratvillanással kiléphet iglicségéből, hogy más bőrébe bújjon. Az előadás nagy részében főként a más bőre látható, az iglicség a másság, az ismeretlen, az idegen szép mesei metaforája párszor beemel minket saját világába.

Iglic az idegen, *az alien*. Fehér, perinatális ingereket idéző, hosszú, műszőrös, kámzsás köpenyt visel, de alóla fekete, magas szárú cipő kalimpál ki (pataként?). Idegen, szavait nem értjük, bár mintha mégis. „Vagyok a tündér ez meg a váltott gyerekecske combocska pont pont vesződség készen van a fejlövés." „Lándzsa a szívedbe bandzsa a szemedbe halandzsa a szádra, nyim nyám nyomodban a nyamnyam. Aki bújt aki nem éjfélkor koponya szemem az éhségtől, addig is aludj jól, álmodj rémeket."

A verbalitás szintjén értelmezhető szöveg a szintaxisban zavarossá, túlértelmezetté és követhetetlenné válik, mégis egy ilyen tíz-

Balázsovits Edit (Josie), Börcsök Enikő (Iglic) és Majsai-Nyilas Tünde *(Lily)*

perces monológgal kezd Börcsök-Iglic. Egyedül egy hinta-trapézon. A színészi munka itt nem épülhet az átélésre, nem támaszkodhat a szöveg megértésére, nem használ-ható semmi a konvencionális játékkészletből. Caryl Churchill-Hamvai Kornél szövege az olvasói értés csemegéje lenne, de Börcsök először is megtanulta a megtanulhatatlan lát-szathalandzsát, majd drámai prológusként összefogta a kuszálódó mondatokat, hogy a néző i értés is annak vegye, ami: történetmesélésnek. Börcsök - mint Latinovits Weöres-halandzsáival - értelmezi az értelmetlent, hogy a felfoghatatlan töredékhalmazból ne elutasítás, hanem elfogadás jöjjön létre. Csak kivételes színészi jelenlét termelheti ki ezt a színpadi erőt.

A beszéd és a beszéd halandzsája, az elfogadás és a megértés vágya éppúgy hagyományosan női princípium, ahogyan az átalakulás is. A test biológiai, vagyis kontrollálhatatlan megváltozása olyan fájdalomhoz szoktatja viselőjét, amellyel női létének egyetlen fiziológiai másságából, a reprodukció képességéből tudja megélni és felmutatni a metamorfózis hétköznapi természetét. Minden más átalakulás mesterséges, művi, s a színházi műviség erre építi művészetét. A színháztörténet a ruhaváltó, nemváltó szerepek garmadáját ismeri, s a racionális XVII-XVIII. századig maga a színész teste is a nemváltás konvencionális felmutatására edződött.)[1], női szerepeket is férfiak játszották, s ezt ugyan a történelmi etika szociális hierarchiájával szokás magyarázni, pedig a színház transzvesztita státusához jobban illeszthető. A színház mű-jellege lesz élőbbé, valóssá, természetesebbé, iróniamentesebbé, amikor az átváltozás női testeket és szerepeket talál magának.

Börcsök ideggyógyintézeti női ápoltként lép a térbe, először más bőrébe bújva. Lábán papucsként kórházi kacsa: csíkos pizsamafelső szorítja össze pliszéfodros mese-tündérruháját. Vállait felhúzva, fejét lehajtva hangosan csoszog a játéktérjelölő szőnyegig. Később Tébolyodott Nő, csak begörbített ujjaival és csíkszeme ráncfintoraival öregszik meg, koordinálatlan ritmusú dülöngő lépéseivel sejteti paranoiás tüneteit. következő képben már negyvenes., spicces amerikai asszony az ujjatlan tündérruhában, fején rózsaszín turbán, kezében szívószál, s beszédének tónusa, hangsúlya az értetlen, a magányos idegen amerikai agresszivitásával itatódik át. Börcsök kisimult (vagy felvarrt) címlaparccal, széles ölelő gesztusokkal, nyílt és egyenes *real american* tekintettel fűzi áldozatát.

Majd gyerek is lesz. Kisfiús lány. Karjával oldalához szorítja feltűrt tündérruháját, ujjával csigázza haját, durcás, meg nem értett kiskamasz a mimikája, s hiperaktív mozgássorral uralja a teret. Erőszakos, de gyerek, s Börcsök ebben a jelenetben is párhuzamosan formálja a gyerek iránt érzett konvencionális szeretetet és az éppen e gyermeki bátorsággal és tudatlansággal felrúgott konvencióból eredeztethető rettegést.

S persze Börcsök férfi is lesz. Fekete öltöny, fehér ing, kalap. Ül a lánnyal szemben, a szőnyegen, ujjai maszkulin domináns erotikával cirógatják a lány haját, karját, majd táncolnak. Börcsök jobb karjával férfitestéhez rántja, emeli és szorítja a lánytestet, s fülébe sugdos. A jelenet a nadrágszerepek dominasuffragette tendenciájú hagyománya el-

*Iglic: Börcsök Enikő (Schiller **Kata** felvételei)*

lenében a férfi nemi vágy épét, s nem csak a róla szóló szöveget állítja elénk. Sarah Bernhardt lehetett így Hamlet.

Börcsök alakjainak azt is el kell mutatniuk, hogy a félelem és a szeretet, vágy és az undor végletesnek és ellentétesnek 1 gondolt fogalmai önmagukban értelmezhetetlen és eljátszhatatlan érzelmek, hogy a jó és a rossz viszonylagossága döntés és ítélet kérdése. Börcsök szánalmas és félelmes Iglic, vonzódik és retteg tőle az a két lány lény akit már és még nem kapott meg. Josie (Balázsovits Edit) és Lily (Majnai-Nyilas Tünde) kettőse a már meg-tapasztalt és a még megtapasztalatlan fázis különbségeit játssza. Josie már megszülte gyermekét, és mivel az váltott gyermek volt, meg is ölte. Lily éppen terhes. női metamorfózis állapotának színpadi képe nem egyszerű dramaturgiai szükségszerű ég okán uralja az előadás első felét. Segít Börcsöknek, hogy az Iglic gyerek len nem létét, feltűnő történetenkívüliségét egyszerre lebegtesse előttünk.

Az átalakulás bravúrhalmaza mellett Börcsök játékának legizgalmasabb vetülete, hogy egyszerre játszik az őt értőnek, Josienak, és az őt nem értőnek, Lilynek. Játszik az értésről és a nem értésről - szép, akár az előadás egészét is interpretáló jelenet, amikor amerikai nőként arra kéri Lilyt, magyarázza el neki a tévé működését -, s így az átalakulás, a szerepből ki-be lépés számtalan variációja kerül elő, hiszen az egyik oldalon az állandó kritikus, a már mindent látott és megtapasztalt Josie ül. A metamorfózis folyamata ekként válik a szerepek közötti viszonyban is játékká. Színház a színházban.

A beszélői pozíció ilyen egybecsengetésére jó példa, ahogy Börcsök a köznyelvi beszéd fordulataként a mindennapos *enni való gyermek* szókapcsolat változatait tucatnyi módon eljátssza. A boszorkánynak a csecse-

művacsora létenergiát jelent, orális-anális élvezetek és kínok éltetik. A gyermek az anyjának az önreprodukció bizonyítéka, test a testéből, lélek a lelkéből. A váltott gyermek mesemitológiájának feltételezett alapja a női test metamorfózisa közbeni őrület, a nagy klasszikus pszichológiai irodalommal bíró szülés utáni női paranoia. S e paranoia eljátszó elfogadásával a Börcsök uralta színpadi jelenlét összekeverheti a mese és a dramatikus valóság elemeit.

A Börcsök játékából induló mániasor, mely Majsai-Nyilas Tündében és Balázsovits Editben hullámzik tovább, a vágy legkülönbözőbb alakjait ölti. Vágy az ölelésre, vágy a csókra, vágy a másikban levésre, hogy a metamorfózis folyamata az uterus reprodukált csendjében és békéjében játszódhasson le. Börcsök pontosan mutatja, hogy nem elsődlegesen és nem tisztán erotikus ez a vágy, s ha mégis, csak a mindennapos vegetáció szintjén, hiszen túl gyakran jelenik meg az anya és a magzat archetípusos képe (akár a hússzínű szőrös szőnyegméhben a hintaköldökzsinóron lógó Igliccel). Josie, a már beavatott, magzati oldalfekvésben „süllyed" a lenti világba (a rózsaszín meseszőnyeg emelkedik körülötte).

A női hisztéria hagyományos olvasata is lehetne Josie és Lily első jelenete, mikor az ideggyógyintézeten kívülről érkezett, racionális Lily Josie csecsemőgyilkosságát egyszerű, talán szintetikus szerekkel kicsit megsegített elmezavarral magyarázza. (S itt nagyon szép Majsai-Nyilas karakteres határozottsága Balázsovits átható nőisége mellett.) De a hisztéria, a női őrület koordinátáit Börcsök átváltozásai a valóságba emelik: hitelessé és hihetővé tesznek mesei alakokat, értelmen és érzékelésen túli világokat.

Segíti ebben elsődlegesen a tér. Lába alatt gyönyörű rózsaszín-lilás kockás, szőrös szőnyeg, három oldalról nézők ülnek körülötte, a szőnyeg játékteret neonrúdsor keretezi, fekete stúdióháttér, középen hinta-trapéz lóg. A szőnyeg körül fekete járás, s a fal melletti oldalon két táncos (Zarnóczai Gizella és Vati Tamás) tucatnyi mesealakot, Vizilulut, Kiszőce Bubust, Kőmorzsolót, Zöldruhás Hölgyet... formál párhuzamosan a többiekkel. Börcsök folyamatosan játszik a táncosok alakította mesealvilág felé is, hiszen azt csak ő látja. A megjelenített terek és világok mindegyike megfelel a színházi konvenció elvárásrendszerének, így az őrület nem lesz más, csak a valóság másik dimenziója.

S hogy valós lehet minden képzelt világ, azt a fizikai fájdalom játékba emelése is sugallja. Lily összegörnyed a fájdalomtól, amikor az Iglic pénzt beszélő lánnyá változtatja. Josie szintén nagy kínokat 61 át, amikor szavak helyett férgek hullanak szájából. S magának az Iglicnek is fáj, amikor gyerek képében Lily megüti őt. Ez az előadás egyik félelmetes jelenete. Itt, az ütéssel ér véget a Színésznő-Iglic-Gyerek szerephármas alakításrendje. Az ütésváltás és a tényleges fájdalom az átalakulás megnevezett kiváltója. A gyerek Iglic ugyanazzal fenyegetne, amivel a játszóteri gyerekek szoktak, vagyis a bátyjukkal, de Börcsök - mint Aladdin szelleme a csodalámpából - óriásira nő, hogy rekedtes, mély férfi- (vagy inkább Deus-)hangon a verbális üzenet helyett a vizuálissal rémisszen.

S óriásira is kell nőnie, hiszen az észlelésnek az a szintje, amit valósnak fogadunk el, a továbbiakban egészen picire zsugorodik. Lily megszüli gyermekét, arasznyi baba lesz, arasznyi piros babakocsival, körülötte hasonló méretű, vagyis arányaikban rettenetes szőrös játékállatok. Lily lakásában a játék tűzhely is arasznyi, Josie ide éppen be tudja tenni az arasznyi gyereket, hogy megsüsse.

A méret- és arányváltások a dramatikus szerkesztés e pontján ismét csak a történet irrealitását teszik hihetővé. Az alvilág, ahova az Iglic magával cipeli Josie-t, óriási lebegő, csillogó lufi-tárgyak múzeuma, s az emberi(?) lények hozzájuk viszonyítva aprók, földhözragadtak, csúszómászók csupán. Az előadás képi rendszerén végigvitt mérethierarchia erős vizuális-sokkoló hatással éri el, hogy különleges felemelő és megvilágosító erővel bírjon, amikor az ősöreg tündér felülemelkedve az aprócska emberkéken repülni kezd. A felülemelkedés, a kilépés, a távozás elegáns megoldása a harmadik dimenzió akrobatikus bejátszása. Ajándékkép, az évad legszebb képe, ahogy Börcsök Enikő fehér szőrös lepelben UV-fényben körberepüli a Vígszínház stúdióját.

Dream. A little dream of me.

JÁKFALVI MAGDOLNA

Caryl Churchill: *Az* ***Iglic***
(Vígszínház, Házi Színpad)
Fordította: Hamvai Kornél. Díszlet: Ambrus Mária. Jelmez: Benedek Mari. Tánc: Zarnóczai Gizella. Rendezte: Zsótér Sándor. Szereplők: Börcsök Enikő, Balázsovits Edit, Majsai-Nyilas Tünde, Vati Tamás, Zarnóczai Gizella.

GARAHAM CHAPMAN-JOHN CLEESE-ERIC IDLE: GYALOG GALOPP

GALOPP BRIT MEZŐN

Könyörgöm, égessük meg, rikoltozza a kordétoló, közben a loncsos képű boszorkára mutogat, akit egy ócska kordén cipelnek rácsos kalodába zárva, s akit meg akarnának égetni, a felhevült csapat lassított élőfilmként úszik át a színen, visongva, kurjongatva, dáridózva, a loncsosképű időnként kinyújtja rőt nyakát a kalodából, tiltakozni próbál, de hamar lehurrogják,

könyörgöm, égessük meg, kéri, követeli szelíden, toporzékolva, majd egyre ingerültebben a kordétoló, de az égetés valahogy nem akar összejönni, sebaj, összejön valami más, példának okáért egy másik kordén abszolvált hullatolás, ami prima üzlet errefelé, nyilván az egyedüli fix megélhetés tépett gúnyájú földi halandóknak, akik nem az angolok nagy királyának sleppjével ügetnek kör-be-körbe, hogy megtalálják a szent kelyhet,

könyörgöm, égessük meg, gyűri a tisztes ipart a kordétoló, s a mámoros csapat vihánkoló bakugrásokkal húz át a színen, élőfilm, lásd mint fent, megint kismillió dolog történik, Arthur király és kísérete kocog, kocog rendre, mindegyik lovag valóságos tanulmány, leghátul a legkisebb szolga tempózik, kaffogó fahasábokat ütöget össze, lópatacsattogást szolgáltat, neki ez a dolga, nem úgy, mint az átszellemülten délceg, gügye királynak, aki jobb híján villogó szemű akciófilm-óriással párbajozik, miniatűr tőrével előbb t^{ő}ből lesuhintja a szörnyella egyik kezét, majd a másikat, végül a lábát is lekaszabolja, szegény lézerszörny már csak ugrálni tud, mint a holdra szállt asztronauták, később még néhányszor előbiceg, egyezzünk ki döntetlenben, lihegi Arthurnak, akin bosszút akarna állni,

könyörgöm, égessük meg, sikkantja a kordétoló, de már hiába, a kutya sem figyel rá, pedig ő azt szeretné, közben megint száguldoznak a jelenetek, pörög a blődli, bejön egy pasas, és műanyag csirkével ütlegeli a soros szereplőt, mint a Tom és Jerryben a macska az egeret, és pompás szóviccek hangzanak el, és visong a nézőtér a gyönyörűségtől,

könyörgöm, égessük meg, súgja mögöttem egy decens hölgy, ha még egyszer elsütik ezt a poént, de hiába, a poén az poén, azt sokszor el kell sütni, ha már börleszket játszunk, vagyis játszik a színház.

Bár kedvelem az angol abszurd humort, ez a vad színházi blődli nem az esetem. Mit tesz isten, még a vonatkozó filmet se láttam (vagy csak a sorozatból rémlik valami távolian), lehet, hogy ez megbocsáthatatlan bűn, mi több, hiba. Igy aztán be kell vallanom, legjobban azok az epizódok tetszettek a Pesti

Gyalog galopp (Schiller Kata felvétele)

Színház előadásából, amelyek „színházilag" is meg voltak csinálva, példának okáért az a jelenetsor, amelyben az ütődött király egy rózsalugasos erkélyen szüntelenül dalolni akaró fiacskáját akarja megvédetni az őrrel. S a lökött hadfi az istennek sem bírja felfogni, kit kellene őriznie, a királyt, a királyfit, önmagát vagy valaki mást. Késleltetések, félbeszakítások, ismétlések, kitartások, elharapott nyelvi gegek után végre kiszakad a dallam, s el-ömlik a színpadon Gianni Morandi nevezetes slágere, hajdanán minden siheder ezt fújta rendületlenül. Megdolgozott, kitartott burleszk ez a javából, halálra röcögteti a rekesz-izmokat, a pszichológusok élőben tanulmányozhatják a nevetés lélektanát és szociálpszichológiáját az előadáson. Egy-egy poén után beindul a nézőtér, egy gyöngyöző kacajú, élesen műélvező hölgy igencsak jeleskedik, rázendít, mondhatni, része lesz az elő-adásnak. Egy idő után már nemcsak az előkacarászó szerepkört abszolválja rendületlenül, hanem a többiek is azon pukkadoznak, hogy a gyöngyöző kacajú végképp nem bírja türtőztetni magát.

Méhes László, a viharos, zaklatott dramaturgiájú angol burleszk ügyes színpadi levezénylője úgy hagyta ott névjegyét az előadáson, mint a reneszánsz mesterek szokták, vagy ahogy Alfred Hitchcock örökítette meg magát halhatatlan krimijei valamely eldugott szegletében: inasként pókerarccal, némán átoson a színen, ezüsttálcán poharat egyensúlyozva, hatalmas ovációt kiváltva.

Ez igazi börleszk, mértéktartó és mégis elegáns. Az előadás nem egészen ilyen, az előadás csúszkál a szellemes, ironikus humor és az alpári szórakoztatás határán. Van itt minden, mi szem-szájnak i ingere, mondjuk, bejön Fesztbaum Béla mindjárt az elején, és ironikusan kommentálni kezdi az épphogy kezdődő produkciót, kommentárja közben szüneteket tart, s a hatásszünetekre is reflektál, roppant mulatságosan. Előadás közben végig harsog a fülsiketítő zene, többször is tűzijátékot vetnek be a nagyérdemű elkápráztatására, fiziológiás gegek garmadáját sütik el újra meg újra, hatalmas műanyag falloszt eresztenek alá a zsinórpadlásról, az egyik lovag rituális, ám kellőképpen naturálisan hangsúlyozott szellentéseitől annak rendje és módja szerint ájuldozik a mögötte csattogó fegyverhordozó, van itt színpadra ejtett műanyag tehén (tan csak nem a vígszínházi *Sok hűhóból*?), gyilkosan ragadozó nyulak, tombol az altesti humor, s végül, de nem utolsósorban, összejön a gatyaletolás is, igaz, csak egy kicsit, és akkor is csak értékkel.

A rekeszizmokat tornáztat', röhögtető produkció minden szellemesség , dévaj és frivol humora ellenére is, úgy vélem, profimód kivitelezett kommersz színház amely ironikus társadalombírálatnak álcázz. önmagát.

Csak az arányokon kell ég picit változtatni: ha majd még több lesz a tűzijáték, a harsogó agresszivitás, s még több időt töltenek ki a szereplők egymást püfölő játékai, s még vaskosabban altestiek lesznek a legfontosabb poénok, s a színház megtalálja ehhez az adekvát darabokat, akkor a nagyérdemű még inkább zabálni fogja a szórakoztató célzatú blődlit, növekszik a nézettség, meg lehet emelni a helyárakat, a büféárakat, a ruhatári árakat. Tan még a színészek gázsiját is. Akkor az majd tisztán kereskedelmi produkció lesz, s nem imitálja magát semmi másnak, és az akkori fővárosi frakciók kurátorai nyugodtan dekázgathatnak a bulvárnak megítélt közpénzek százalékaival.

A Pesti Színház sikeres előadása tünetértékűen mutatja föl a mai színjátszás kényszeres útkeresését kommersz és igényes szórakoztatás határmezsgyéjén. A társulat persze minden elismerést megérdemel, hiszen remekül komédiázik, bravúrosan hajtja végre a nyakatekert mutatványokat. De hát az ördög, mint mindig, most is a részletekben lakozik, s *elgaloppírozni* igazán könnyű.

KOVÁCS DEZSŐ

Graham Chapman-John Cleese-Eric Idle: Gyalog galopp
(Pesti Színház)

Díszlet: Rózsa István. Jelmez: Horváth Kata. Zenei vezető: Bátonyi György. Zenei munkatárs: Ditzmann Tamás, Horváth András. Árnytechnika: Ruszin Szabolcs, Vranyecz Artur. Dramaturg: Korognai Károly. A rendező munkatársa: Putnoki Ilona. Koreográfus: Horgas Ádám. Rendező: Méhes László. Szereplők: Gyuriska János, Oberfrank Pál, Hujber Ferenc, Csőre Gábor, Fesztbaum Béla, Kolovratnik Krisztián, Hajdu István, Hullan Zsuzsa, Menszátor Héresz Attila, valamint az Atlantis Színház társulata.

BERGMAN-JÁTÉK

GEORG BÜCHNER: LEONCE ÉS LÉNA

ÖRÖKABSZURD

A Színház- és Filmművészeti Főiskolán egy (hosszú) előadásban megtekinthető két rendezővizsga ne csábítsa összehasonlításra a kritikust. A pályakezdésnek nem tesz jót - talán a pályának se -, ha az önértékek helyett a párhuzamok dominálnak. Réczei Tamás és Szákás Tóth Péter munkája között valójában csak annyi az összefüggés, hogy mindkettejük osztályvezető tanára Babarczy László, a tanársegéd pedig Almási-Tóth András. S tagadhatatlan: a frissiben keletkezett *Bergman-játék*, valamint a jó másfél évszázada íródott Büchner-komédia, *a Leonce és Léna* (mely kedvelt vizsgadarab, Babarczy is ezzel diplomázott 1964-ben) szemlélhető közös aspektusból - Franz Kafka szorongató víziói, illetve az abszurd irodalom felől. Leegyszerűsítve: az Odry Színpad mindkét rendezőnövendéke a boldogtalanságot és a szabad akarat csődjét emelte az ábrázolás középpontjába.

A Kúnos László fordításainak felhasználásával épített *Bergman játék* tautologikusan, a filmrendező-író műveinek címeiből font mondattal írja körül önmagát: a legjobb szándékkal készült Nap vége ez, amelyben Suttognak és sikoltanak a Vasárnapi gyerekek, ha eljön a Farkasok órája... Réczei jó dramaturgiai érzékre valló, ám erősen epikus kompilációval lepte meg saját magát. Lehetséges, hogy a benne érlelődő képvilághoz, formanyelvhez akarta megteremteni a legalkalmasabb alapanyagot. Ingmar Bergman filmművészi zsenialitása, kopár, izzó vizuális kompozíciói nem csábították arra, hogy e ridegen szépséges bölcseleti, morális és érzéki szuggesztivitásnak engedve mindenáron filmszerű jeleneteket pergessen. A dialógusok kerete inkább fotografikus, mintsem mozgóképi. Számos sokrétegű, sokértelmű szimbólum szolgálja a produkciót, főleg a nagyszabású emlékezés- vagy álomepizódban. A jelképeket és a jelképes beállításokat alapos megfigyelésre, viszonylag hosszas értelmezésre engedi át a közönségnek Réczei - így az attribútumokat (a lelkész fiának papi ruhával kedveskedő édesanya varrógépe stb.), az öltözékeket (a Bohóc-Edit kacagtató-ordenáré *meztelen* jelmeze stb.), a mozgássorokat (a halála előtt - szinte a halálpillanatot előlegezve - a múltjába visszahulló öreg Henrik szembesülése és viaskodása családjának mitikussá lényegült tagjaival stb.). Ehhez a koncepcióhoz ápoltabb szcenikai és képzőművészeti kivitelre lenne szükség, mint amilyet a Főiskola egy (noha repertoáron tartott) vizsgaelőadáshoz nyújtani tud. A Kovács Yvette tervezte ruhák megjárják, viszont Simon Gabriella díszlete jelzéssé szegényül. A hevenyészetten kárpitozott karszék, a valamelyik irodából kiselejtezett szekrény, a silány

Végvári Tamás (Henrik), *Pálfai Péter (Dag) és* ***Margitai*** *Ági* ***(Nagymama/Anya)*** *a* ***Bergman játékban***

Nagy Ervin (Leonce) és Széles Zita (Léna) a Büchner-darabban (Schiller Kata

függönyök, a testetlenségében csöppet sem fenyegető - s oly elkoptatott - mutató nélküli nagyóra kevéssé segít az abszurdoid látomás átélésében. Az életéjszaka megidézése jobbára a hozzáértőn kezelt reflektorok dolga, de a zöldes mélyet, mely egyszerre az el-múlt és az eljövendő idő verme, nem áshatják meg csak a fények.

Mivel a szuverén és tartózkodó rajzolat mégiscsak Bergman vásznára vetül - s alcíme szerint is vállalja a részletekre bomló, ám folyamszerű nagytörténet hátterét -, nem gond a kínzó, szégyenteli lélektani viszonylatok megértése. A fiú, Johan harminc éve nem tudja elfeledni, feldolgozni az apa nevelési módszerei folytán elszenvedett sérelmeket. Az apa, Henrik - Isten szolgája és igehirdetője - maga is csupán továbbörökítette a nagyatyai önkényt. Döntő szereposztási tényező, tiszta beszéd, hogy a (színházi rendező) fiút és a nagyapát is Seress Zoltán alakít-ja. Az előbbit az apától sokszor messzire húzódva, a színpadi fesztávot, a nézőtérig is pattintva; az utóbbit az apa fölé magasodva, szobortalapzaton (óriási, a talapzat mellett a földig leérő bottal). Az apa-traumában tehát az (egyik) okozó és az (egyik) elszenvedő ugyanaz a személy. Seress - a figura hivatására apellálva - a fiút, Johant elsősorban élénken fürkésző, Strindberg-színreviteléhez portréelemeket gyűjtő értelmiséginek játssza, a nagyapát meg mint monumentális - és irrealitásában nevetséges - színészt, pojácát ka rikírozza. E kéténű-egy apa- ni-jelenség mellett jól megfér az élők és holtak karában a Margitai Ági által simogat' szavak és erőszakos mosolyok szemeiből horgolt Nagymama (Anya), a Söptei Andrea groteszkül pörgő-terpeszelő megjelenítésében felsötétlő halálangyala, ez az erotizált ancilla (Edit), a szeretetté lett szeretetlenség, a hűséggé lett hűtlenség légies festményalakjaként Ráckevei Anna (Anna), s az infantilizmus és a tolókocsis, halálra ítélt nyomorékság hörgő képviseletében Pálfai Péter (Dag). Kétséges, hogy a beállítások zömében alkalmazott kórusos kíséret, az abszurd dráma clownjait sejtető kis sereglet hozzáad-e valamit az élőhalottság, a félálom fantáziakéséhez.

A tényleges centrális szereplő - nemzedékileg is ő helyezkedik el középen: fia egy apának, apja egy fiúnak - Henrik, a halálos beteg öreg lelkész, Végvári Tamás megformálásában. Végvárit féltenünk kell egyre szaporodó aggastyánszerepiitől. Nem mint-ha nem elsőrangú technika megoldásokkal és pszichikai empátiával venné birtokba a figurát. Egykor rettegett, ma szánt apaként egyaránt hiteles. Fiatalos lényéből, koboldos fizimiskájából, karctalan fényű orgánumából azonban nem csap, nem csaphat ki az iszonyatos isteni-atyai tűz. Ezen a takarékos színpadon annyi mítoszi von s sincs benne, amennyi feltétlenül szükséges a darabot (a Bergman-életművet) átjáró transzcendens fenyegetettség (másfelől a reménytelen fiúi lázadás) felkeltéséhez.

Réczei fokozó értelmet, jelentéstelien változó határokat adott a színtérnek azzal, hogy az első jelenetet az összehúzott függöny előtt, „kivetve" bonyolította, a másodikat már a játéktér öblében, torkában, a harmadikat viszont úgy, hogy szintetizálja az első kettőnek a helykezelését. Mindvégig jók a Strindberg-rájátszásai is, akár a szöveg utalásait, akár a szituációk rezonanciáját nézzük. Célját, *az álomjáték-haláltánc* fölfestését elérte. Közönsége és tanárai számára világos, mit hozhatna ki ebből az anyagból vizsgadrukk és vizsgakörülmények nélkül.

Szákás Tóth Péter derűsen képtelen játékteret és cirkuszias motivikájú jelmezeket kért és kapott Kiss Miklóstól a Thurzó Gábor és Rónay György fordította *Leonce és Lénához,* hogy a vígjátékból a tragiabszurdot hívja elő. A királyi palota előkelőségét megfricskázó, kettős szárnyas ajtó hatalmas dobozként hasra esve ággyá változik, az ágy üreggé, mederré, búvóhellyé. A jelmezek gúnyt űznek a mesei historikumból, ám mert a gúnyákat mintha a mai kora huszonévesek fekhelye és feneke alól kapkodták volna elő, Büchner ontológiai és történelmi szkepszise nevetséges ezredvégi világfájdalomként és riasztó kortársi céltalanságként bukik ki. E vizsgamű, ahol csak lehet, hasznosítja az iskoladráma rögtönzéshagyományát és a diákszínházi tradíciókat, mindezt alaposan beoltva az alternatív műhelyek természetesen

tus laboratóriumokra valló szérumaival. Ezen a pályán új tartalmat kaphat az atyailag ráerőszakolt házasság elől menekvő - és szabad akaratából ugyanezen házasság karjaiba omló - Leonce herceg vesszőfutása.

A rendező legfontosabb eszközei az időbeliség lényegeként kijátszatott anakronizmus és a lét, a világ arányainak félelmetesen mulatságos átstrukturálása. Nagy Ervin „lézengő hős" Leonce-a fején fülhallgatóval zárja ki a környezeti ártalmakat: a neszeket, a jajokat, a parancsokat. Lehet „sakkozni" - és eljutni a pattig - azzal: mikor mit hall vagy nem hall a házasulandó sarj, azaz mikor mit mond *némán* vagy hangosan a füleit ostromló barát vagy ellenség. A neve szerint is egészséges Valerio - a színen Shakespeare nagy bohóc- és bolondszerepeinek ígéretével áramló Bertók Lajos - vagy ötkilós kenyérből készült szendvicset majszol; a kilógó salátaleveleken egy nyúlketrec is elélne. A bagett mint Leonce fején szétvert buzogány végzi: az intellektuális paprikajancsi röhögtető kellékéből szimbolikus tárgy válik, melynek szétrongyolódása az alakok és a világ morzsákra hullására is asszociáltat.

Az óriáslétra támfalú hitvány trónszék, az elszórt könyvek árválkodása, a bujkálás, hentergés, szaladgálás bőven enged szellemi rugékonyságot eredményező artistamutatványokat. Bertók és Nagy kettőse még a hatásvadász stikliket is a maga s a darab javára fordítja. Egyedül az a hirtelen beütő privatizálás funkciótlan, amellyel persze a rendező igencsak kedvében jár az egyívású publikumnak. A két ifjú a színészképzésről kezd társalogni (alma materüket Erőművészeti Főiskolának nevezik), cincálja, parodizálja, élvezi a ripacsériát. Élet és mesterség mint csepűrágás? Lehet. A komédiában - amelyben Popónak bíviják a Fesztbaum Béla remeklé séből kikelő örök kiskorú és médiaéretlen királyt - ez is benne van. S ha nincs? Szákás Tóth ebben a féktelen, de nem rendjevesztett játékban olyan lapokat is szívesen kihúzgál a pakliból, melyek soha nem voltak ott. Míg - s ennyi összevetést csak-csak megengedhetünk a homogénabb, de konformabb Berg-man- és a széttartó, viszont eredetibb Büchner-játék között - Réczei a szimbolikus zárványokat és az értelmezés általában szabályozott, kódolt formatereit kereste, Szákás Tóth a komplex színpadi képek jelentésgazdag esetlegességeitől és tisztázatlanságaitól sem riadt vissza. Ilyen bravúrja például Valerio tükörjárása: a harlekin-famulus fejjel lefelé, kezében kofferral, mégis a lábán teszi meg ugyanazt az „alvilági" utat, melyet Leonce ró a színpadot vízszintesen, középen át-szelő út („híd") felvilági buckáin. Egy sín, egy akasztóhorog trükkje - s körbeéri a glóbuszt.

A sok toposzt halmozó *Leonce és Léna* aligha úszható meg archetipikus figurák és gegtoposzok nélkül. Ebben a mezőben abszurdizálja az Udvarmester és a Szertartásmester bohóckettősét Dolmány Attila és Sipos Imre. Horváth Zsuzsa is megmarad a Nevelőnő-sémánál, de azért újragondolja a szerepet (s akárcsak játszótársai a két vizsgán, a színészi jelenlétet és sikert visszafogja a rendezői erőfeszítések láttatásának javára). Széles Zita termetháromszorozó abroncsszoknyában (a házas jövőt jobban láttató kilátótoronyban) is megjelenő Lénája, Kiss Eszter szexpirosba bujtatott szerető-Rosettája: változatok a mai fiatal nőre, aki a tanácstalanság és a hisztéria között leginkább a vakvéletlennek adhatja oda magát. Valamennyi közreműködő és valamennyi jelenet kitűnik színházias ságával: az „Építsünk színházat?" darabbeli kérdésének igenlő megválaszolása, a „tejfehér esztétikai cickányok hussanásának" élvezete teatralizálja az amúgy is színházmámorú vígjátékot.

Az Odry Színpad kettős bemutatójának végeztével a mérleget készítő néző eltöprenghet, mi jobb: rémképektől gyötört, lelkiismeret-furdalásos öregnek - vagy a nemszeretem közeljövő hallucinációiban élő, önazonosság-hiányos fiatalnak lenni?

Egy, kettő, egy kettő. 1; 2. X nincs - vagy minden csupa X.

TARJÁN TAMÁS

Bergman játék
(Színház- és Filmművészeti Főiskola, Odry Színpad)
Kúnos László fordításainak felhasználásával. Díszlet: Simon Gabriella. Jelmez: Kovács Yvette. Dramaturg: Nagy András. Rendező: Réczei Tamás f. h. Osztályvezető tanár: Babarczy László. Tanársegéd: Almási-Tóth András. Szereplők: Végvári Tamás m. v., Seress Zoltán m. v., Ráckevei Anna m. v., Pálfai Péter m. v., Margitai Ági m. v., Söptei Andrea m. v., Csáki Csilla, Béres Attila, Harangi Mária, Romvári Gergely, Szabó Máté.

Georg Büchner: Leonce** és **Léna
Fordította: Thurzó Gábor. A versbetéteket fordította: Rónay György. Díszlet, jelmez: Kiss Miklós. Zene: Gryllus Samu. Rendező: Szákős Tóth Péter f. h. Osztályvezető tanár: Babarczy László. Tanársegéd: Almási-Tóth András.
Szereplők: Fesztbaum Béla m. v., Nagy Ervin m. v., Széles Zita, Bertók Lajos m. v., Horváth Zsuzsa m. v., Kiss Eszter m. v., Dolmány Attila, Sipos Imre m. v.

SZTRAVINSZKIJ-RAMUZ:
A KATONA TÖRTÉNETE

NEM CSAK SZÓ

A színház nem akkor kezdődik, amikor egy öltönyös ember beszélni kezd, hanem amikor a karmester pálcája magasba lendül, és a kis zenekar rázendít az első tételre, *A katona indulójára*. Sztravinszkij: *A katona története*. Egy fehér öltönyös ember, később a Narrátor (Varga Zoltán), közönséghez intézett szavakkal vezeti be „századunk legizgalmasabb zeneművét", melyben, mint mondja, szürrealista, expresszionista és barokk hatások érvényesülnek. Ez a narrátori bevezető nem színházi mozzanat, arról nem is szólva, hogy ő csupán Sztravinszkij zenéjéről beszél, de Ramuz verses szövegéről nem. Máris zenére vagyunk kondicionálva, Sztravinszkij és Ramuz, zene és szöveg kényes (kétes) egyensúlya máris felborul. A következő percben már Sáry László karmester pálcáját nézzük, s azokat a szabályos, geometrikus mozdulatokat, melyek az indulót irányítják. Az indulóba mintegy belebeszél a Narrátor, és bejelenti a hazatérő Katonát, aki a háttérben egy helyben menetelve meg is jelenik. A katona (Csuja Imre) így menetel az induló alatt végig, bakancsban, elnyűtt katonaruhában, arcán a mosoly percekig mozdulatlan. Aztán a zene lassan véget ér, elhal az induló, s a karmester elfordul a hat zenésztől, és a menetelő Katona lábának kezd vezényelni, mely ugyanúgy engedelmeskedik a pálcának, mint a hangszerek.

Lukáts Andor rendező megkísérli rekonstruálni *A katona történetét* az eredeti partitúra szerint - partitúrán itt nemcsak a zene, hanem zene, szöveg és tánc együttese értendő. A kérdés nem az, hogy hogyan valósítható meg a zene, szöveg és tánc különkülön, hanem hogy együtt, egymásra figyelve, együttműködve és együtt működve, egymásba kapaszkodva létrejön-e a Színház. Zene és szó reménytelenül birkóznak: Sztravinszkij zenéje nemcsak jobb, gazdagabb, de teátrálisabb is, mint Ramuz verses, erősen rímelt és ritmusos szövege. Egy 1962-es felvételen Jean Cocteau a Narrátor szövegét igencsak deklamálva, szótagolva, versként, egyetlen hang-színben mondja - így kezd el hasonlítani a vers a zenéhez; a szöveg ritmusa a zenei induló ritmusába kapaszkodik. Ugyanebben a feldolgozásban Peter Usztyinov a Katona szerepét már prózaként mondja, a párbeszédek szószínháziak - igaz, a Katona szerepe esetében a szó megelőzi, illetve

A Katona: Csuja Imre (Koncz Zsuzsa felvétele)

követi a zenét, de párhuzamosan, együtt nem halad vele.

A Merlin színházi előadás más utakon jár. A teatralitást nem a szövegmondás különböző változataival pótolja (talán ehhez a magyarra fordított szöveg verstani erényei kevesek is lennének), hanem elsősorban arcjátékkal, játékstílussal és koreográfiával (és kevésbé jelmezzel). A Katona és az Ördög (Kardos Róbert) mimikája és játékstílusa egyaránt stilizált: kimerevített-kitartott, de nem árnyalt arckifejezések, az Ördög gyakran a nézők felé fordított ravasz, „ördögi" arca, a csak jelzett gesztusok (a Katona egy hegedűvel csak jelzi, hogy hegedül, felemeli a vonót, de már nem húzza végig a húrokon - mögötte viszont megszólal a hegedű). Ez a játékstílus az expresszionista filmek naturalizmus- és pszichológiairealizmus-ellenes színészi alakításait idézi, elsősorban Friedrich Wilhelm Murnau 126-ban készült Faustját, mellyel nemcsak a játék stílusában, hanem tematikájában is rokon. A *katona tör*ténetében, ebben az orosz népmesei eredetű történetben a Katona nem lelkét, hanem a hegedűjét adja el az ördögnek, ami ugyanaz, nemcsak a történet szerint, hanem zeneileg is: „A katona hegedűje" című tétel a zenemű alapmotívuma, a szólóhegedű e kis, „szegény zenekar" („théâtre ambulant", mint Sztravinszkij mondja) legfontosabb hangszere.

Ez a játékstílus összhangban van a zenei művel, amelynek expresszionizmusa is indokolttá teszi ezt a játékmódot, azaz a kevés hangszer nem tud létrehozni nagyzenekari árnyalatokat, és ez a pár rasztosan van összeállítva (a hegedű a Katona, a dob az Ördög hangszere). Mindkét nyel-vezet sarkít, redukál. Ez a stílusbeli egyneműség zene és színészi játék között teszi egységessé *A katona története* című előadást. A tánc - két táncbetét van: az egyik a Királylányé (Magusin Anna), a másik az Ördögé - közvetítő szerepet játszik zene és szöveg között: egyrészt erős benne a narratív elem, a katona dalára táncolni kezdő Királylány fokozatosan kerül a katona bűvkörébe, másrészt a három zenei tétel, a tangó, a valcer és a ragtime az Ördög táncában a táncok paródiájaként jelenik meg. A Királylány tánca a végletek kontrasztjára épít: a test kifejezte líra (báj, kecs, kellem) és az arc groteszk kifejezése (együgyűség) a zene építkezési módjához hasonlít (a koreográfus Bozsik Yvette).

Csak a Narrátor reked kívül ezen a játékstíluson: mivel ő nem karakterfigura, szerepe mindössze az események előremozdításában van. Azonban ez a fausti történet túl gyorsan lepleződik le ahhoz, hogy a történet elmesélésében szükség lenne rá. Sem funkciójában, sem játékstílusában nem tud jelen lenni, és egyik nyelvben sem akar megkapaszkodni (mint ahogy Cocteau a Narrátor szövegét zenévé tette).

A kezdetben megelőlegezett intenzív kapcsolat zenész, színész és táncos között nem folyamatos, bár a zenész (karmester) ugyan odafordul a színészhez, hogy neki is diktálja a ritmust, még a táncos Királylány is betekint a kottába, amikor már elveszíti a (zenei) fonalat a táncban, sőt a zenészek is odagyűlnek a kártyázó Katona és Ördög vérre menő partiját megnézni. A nyelvek azonban kevéssé átjárhatóak. A zene kétségtelenül elnyomja a szót. A szó, a színész szava nem kap elég támogatást, az előadás nem ragad meg elég eszközt arra, hogy a prózát képes legyen a zenével versenyeztetni - miközben nem is prózáról, hanem versről van szó, amelyben máris ott van a zenei mozzanat -, jóformán csak a színészi játékra, stílusra bízza a zene ellentételezését, amelynek készlete pontosan a választott (leegyszerűsítő, sarkító) stílus miatt gyorsan kimerül. A hasonló játékstílusú expresszionista film sem szövegközpontú, hanem *szöveg előtti* - azaz némafilm. A szöveg nemcsak alulmarad, de feleslegessé is válik: minden elmesélendőt elmesél a zene, a színészi játék és a tánc. A szöveg nem tud újat mondani. S hogy mennyire felesleges olykor, bizonyíték erre a Királylány, aki beletáncolja magát a Katona karjaiba, majd valami kelta nyelven kifaggatja őt. A Narrátor-tolmács teszi a dolgát: tolmácsol. Mi meg

TOMPA ANDREA

Sztravinszkij Ramuz: A katona története (Merlin Színház)
Fordította: Szilágyi Mihály. Díszlet: Molnár Bea. Jelmez: Varga Klára. Koreográfus: Bozsik Yvette.
A Mercato Ensamble-t vezényli: Sáry László.
Rendezte: Lukáts Andor.
Szereplők: Varga Zoltán, Csuja Imra, Kardos Róbert, Magusin Anna.

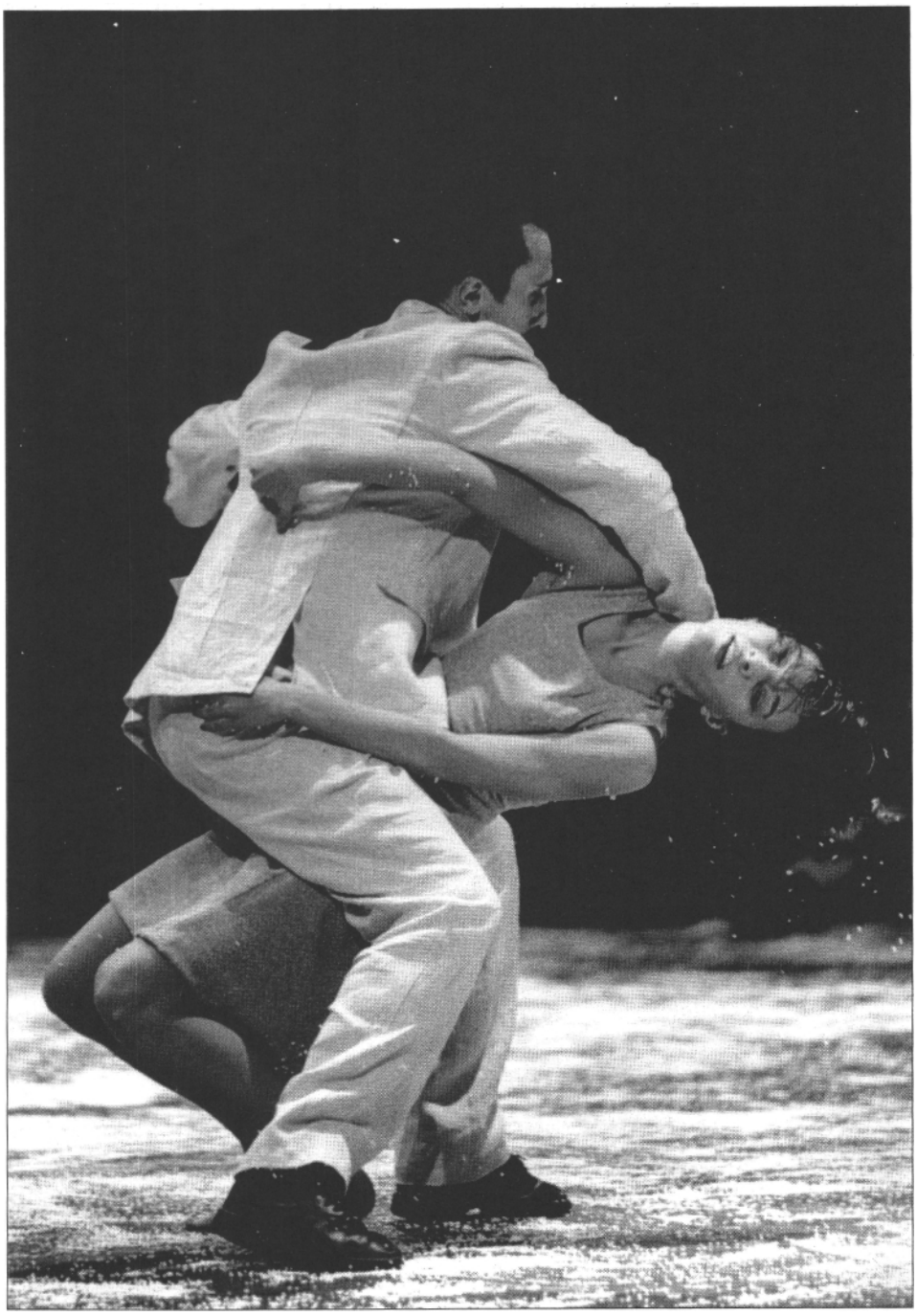
SZEGEDI SZTRAVINSZKIJ-EST

Teatralitás és

A tánckritikusnak lételeme, hogy kortársa lehessen rendkívüli táncosoknak és koreográfusoknak. Ha ugyanis nem szemtanúja e jelentős művészek pályájának, csak a bizonytalan múltban kutathat a tánc semmi máshoz nem hasonlítható tünékenysége, korhoz tapadtsága és szüntelen metamorfózisa miatt - ami viszont már történészt kíván. A tánc anyagát adó test elképesztő technikai fejlődése felgyorsult, s a táncművészetnek megmutatkozási keretet kínáló színházművészet főbb irányzatai is olyan sebességgel változnak, hogy csakis kortársként kaphatunk valódi élményeket egy-egy táncműről és/vagy előadóról, amit aztán egyáltalán kritika tárgyává tehetünk. Ez a „tudatos néző", aki aztán szavakkal próbálja közvetíteni az elsőrendűen érzéki élményt, soha nem csupán egyetlen alkotást lát, hanem egy folyamat pillanatnyi állomását az alkotó vagy az előadó pályáján. Talán ezért vagyok én is egyre csalódottabb a Szegedi Kortárs Balett utóbbi előadásait látván, miközben - és ez nem ellentmondás - örömmel észlelem a zajos sikert, s látom, hogy egyre nő a társulat rajongóinak tábora. Ilyenkor azt remélem - bár nálunk a vacakságokat is dörgő taps jutalmazza -, lassacskán talán kialakul a minőségre valóban fogékony nézői réteg, hiszen a szegedi társulat a saját „műfajában" mégis-csak a legszínvonalasabb hazai együttes. Mindez azonban nem érvényteleníti azt a tapasztalatomat, hogy a társulat ma jóval uniformizáltabb, mint nem is olyan régen volt. Az erőteljesebb karakterű táncosnők eltávoztak - a férfikar szinte változatlan -, s Nemes Zsófia kivételével lassacskán a nők még a szólószerepekben is összemosódnak, annyira nem az egyéniségükre készülnek a darabok.

Hasonlóan csalódást kelt a koreográfus Juronics Tamás is - nem a táncos, bár ahogyan végig markírozza Naisy Orfeuszát, az méltatlan, kevésbé a darabhoz, inkább saját magához -, ha a mérce az egyszerre személyes és hiteles, a kisebb formákban kimunkált koreográfiai-színházi tudást egyetlen nagy lélegzetvétellel összegző *Sáremberben* és az önálló koreográfiai gondolkodásmódot és formaérzéket enigmatikus művé szervező *Érintések*.

Hogy miért ezekhez viszonyítom a többi Juronics opust? Mert Juronics amolyan nagy ígéretnek számított, hiszen már a pályakezdése is fergeteges volt, amint egy ironikus etűdben búcsúztatta el néptáncos múltját. (Máig nem értem, miért vágta el magát tudatosan és véglegesen ettől a fantasztikusan mély „kúttól".) Ettől kezdve minden próbálkozása figyelmet keltett, még ha nagyon hamar ki is derült, hogy kontrollálatlanul és gátlástalanul ömleszti magába a legkülönfélébb hatásokat a Bausch képviselte német tanztheatertól a show-műfajokig. Ez azonban egy pályakezdőnél törvényszerű, hiszen csak amit birtokol - táncnyelvben, testi és színházi tapasztalatban -, abból tud majd építkezni, illetve azt tudja akár örökre maga mögött hagyni. S miután Juronicsnak a többi szegedi táncoshoz hasonlóan éppen itt, az együttesben nyílt csak módja (hála Imre Zoltán bölcs irányításának) megismerni a közelmúlt és a jelen különféle tánctechnikáit és táncfelfogásait, hamarosan ő is ebből kezdte kiformálni saját szókincsét, amely azóta is gondtalanul illeszkedik a nemzetközi „kortárs" trendbe. Ez a formakincs - párosulva Juronics kiváló színházi érzékével - nem is egy nagyszerű művet hozott létre, melyek közül valószínűleg az említett kettő a leginkább maradandó. Juronics táncnyelve azonban - ez a saját arányaiból és lazaságából is eredő, főként a spirális vonalán összeomló, majd újra épülő testekre és a kockázatosan akrobatikus partneri viszonyokra építő mozdulatkészlet - egyre jobban megmutatja korlátait. Elsősorban azért, mert a koreográfus újabban olyan zenékhez fordul - főként a XX. század első harmadának legnagyobb „tánc"-muzsikáihoz -, amelyeknek dramaturgiája a tánctól is végigkomponáltságot és koherenciát követel.



Markovics Ágnes és Kocsis László a Tavaszi áldozatban (Révész Róbert felvétele)

Juronics jellegzetes szekvenciái azonban alig néhány „mondatnyiak", ezért például a két Sztravinszkij-muzsikára született koreográfiája - az átdolgozott *Tavaszi áldozat* és a friss *Menyegző* - óhatatlanul a zene és a tánc mérhetetlen távolságának érzését kelti.

Korábban mindez nem volt ilyen feltűnő, bár az mindig is nyilvánvaló volt, hogy Juronics vállaltan „táncszínházi" alkotó, aki ugyan kerüli a narrációt, de leginkább mégis érzelmi viszonylatokban és szituációkban gondolkodik, és nem a választott zene táncszínpadi értelmezése érdekli elsősorban. Juronics szinte minduntalan egyetlen témát jár körül újra meg újra: férfi és nő legkülönfélébb hevességű, de mindig robbanásokkal telített párviadalát. (Ironikus, választott tárgyát szinte kívülről vagy a fonákjáról szemlélő darabjainak sora egyelőre nem folytatódik, pedig a szellemes *Porond* agy még az érzelmességgel és a kommersszel is sikeresen kacérkodó *Homo Ludens* igazán ragyogó egyfelvonásos volt.) Ezekben a „komolyabb" hangvételű műveiben már az első stúdiókorszakától kezdve tetten érhető az az attitűd, amely teatralitáson elsősorban a szcenikai elemek burjánzását érti. (Amihez korábban néha szöveg, újabban film is járul.) Szinte darabról darabra nyomon követhető az is, éppen ki hatott - Eduard Lockétól Jiri Kylianig és Angelin Preljocajig - a rendkívül nyitott alkotóra, ami önmagában mit sem számítana, ha ezek a táncnyelvi és szcenikai megoldások és eszközök az új műegészben jól funkcionálnának. (Volt erre is példa: a már említett két jelentős művén kívül *a* Szilánkokban, ahol a leomló fal vagy a vertikális sík „talajkénti" használata magától értetődően szolgálta az egymást ádázan tépő nők és férfiak „normálisból" kifordult világát.)

A két Sztravinszkij-balettben azonban túltengenek az effektek - mintegy a zene és a tánc diszkrepanciáját hidalják át -, a teatralitást felváltja a látványosság. Holott nyilvánvaló, hogy mindkét zene kínálta téma régóta foglalkoztatja a koreográfus , hiszen *a Menyegző* előképe - az esküvőhöz és a temetéshez kapcsolódó rítusok egymásra játszása - már megjelent a Torban. Sztravinszkij szabálytalan metrumaira, éles szinkópáira és félelmetes ostinatóira azonban Juronics most (is) lágyan elomló táncokat komponál, a nyers, szinte barbár zenéhez majdhogynem szépelgő történetet illeszt egy időtlenül vénséges anyókáról, aki de szép is volt fiatalon, még a lakodalma előtt... A koreográfia szebbnél szebb képeiből - mint a nászágy felett lebegő, lassan átúszó szerető-vőlegény, a barokkos ünneplőből ki- s bebújó asszonyok, a monumentális esküvői asztalra hanyatló menyasszonyok - hiányzik a két individuumtól egy párrá át-lényegülés szakralitása, am ott dübörög a zenében az utolsó, felfénylő áró hangokig.

A Tavaszi áldozat újabb s ínpadra állításánál a koreográfust a librettó alapgondolata ragadta meg. Juronics azonban dezarchaizál, nála a helyszín és az idő a lepusztult jelen, a szereplők pedig kortársaink. E „ténfergők" csoportja nem válik közösséggé, a közülük kiválasztott is inkább kitaszított, mintsem bármiért is halálra szánt áldozat. Pusztulása ezért önfeladás, szakralitástól mentes tett. vüli dimenziókban lebeg. A nézőt viszont ismét magával ragadhatja az effektek látványos halmozása: a „hókupacokat" szerterúgó, kamikaze szólók, a fénykúpokban felsejlő, dramaturgiailag sehová nem vezető, bár nagyon szépen formált pas de trois-k vagy a mindent el-borító, fröccsenő víz, a zuhanócsúszkáló testek, s végül a tűzvörös virágeső. Szépek. Es hatásosak. Csak éppen nincs közük Sztravinszkij elementáris tapasztalatokat szigorú rendbe szervező muzsikájának egyszerre archaikus és kortársi

FUCHS LÍVIA

Sztravinszkij-est (Szegedi Nemzeti Színház)
Díszlet-jelmez: Molnár Zsuzsa

Menyegző
Koreográfia: Juronics Tamás

Orfeusz
Koreográfia: Myriam Naisy

Tavaszi áldozat
Koreográfia: Juronics Tamás

Az est szereplői: Kovács Dóra, Juronics Tamás, Markovics Agnes, Farkas Zsuzsa, Kolozsi Viktória, Kopeczny Katalin, Nemes Zsófia, Spala Korinna, Tonhaizer Tünde, Aczél Gergő, Kalmár Attila, Kocsis László, Mészáros Máté, Sárközi Attila, Topolánszky Tamás.

MAGYAR FESZTIVÁL BALETT: A BOSSZÚ

KORUNK HŐSE: CARMEN?

A Magyar Fesztivál Balett új bemutatójának hetében a sejtettnél és lehetségesnél kisebb botrányt kiváltva razziák zajlottak két budapesti úri kuplerájban. A diszkréten elegáns budai utcákban megbújó, még diszkrétebb műintézetek egyikéből - a híradások szerint - diszkréten ki kellett lopni a hátsó ajtót használva egy „jelentős személyiséget". A gazdasági és a politikai elit által látogatott luxusbordélyok leleplezése utólag érdekes hátteret ad a legújabb Markó-koreográfia által nyújtott élményanyaghoz.

A máról árulkodó tény és a mából keltezett, aktualizáltnak mondott örökbecsű fikció áll szemben egymással. „A színpadon a vérforraló argentin tangó zenéjére egy napjainkban játszódó Carmen-történet elevenedik meg" - így a színlap. Bizet operájának 1875-ös párizsi, Opéra Comique-beli előadását a kritika és a közönség gadta. „Nagyon igaz, és nagyon visszataszító" - szólt a közvélekedés. A *Carment a* szülőföld közönsége évtizednyi hosszú európai diadalút után szerette meg - de akkor nagyon. Ezt a véleményváltozást a bukástól elkeseredett zeneszerző azonban - ahogy ez lenni szokott - már nem ér ette meg.

A Bizet-Mérimée-féle Carmen feslett, bukott nő. Szabad ember, „csak" csapongó érzelmeinek rabja. Markó Vörösruhás Nője fogoly szajha, érző lelkű, manifeszt prostituált, a prostitúció rendszerének része. A Magyar Fesztivál Balett előadásában a Carmen-sztori kiélezettebb, kegyetlenebb az alapműnél, és történetszövése okán eggyel több benne a gyilkosság: szám szerint kettő.

A háromórás, négyfelvonásos operaszüzsé itt és most két felvonásban, legfeljebb egyórás futamidőben jeleni meg. A táncmű meghökkentően rövid és kivonatolt. Cselek ménye a végletekig absztrahált, így alakjainak megformálásánál ésszerűen nem volt szükség a bonyolult jellemábrázolásokkal való bíbelődésre. Karakterei (festészeti hasonlattal élve) „tubusszínűek": emblematikus, alig-alig árnyalt személyek - egy szikár-rá és szófukarrá tett örök embermese szemet gyönyörködtetően táncoló és a rejtelmesség, az összetettség leghalványabb gyanújától is távol tartott előadói.

Markó Iván csaknem kétszáz évet ugorva a mába helyezte az 1820-as években DéI-Spanyolországban játszódó Mérimée-novellát. Gengszterizálta, alvilágivá alakította történetét: ám aZ időeltolás művelete útközben megakadt. A miliő minden porcikájában az 1920-as éveket idézi. Valóban, különös kísérletnek számított volna napjainkra adaptálni ezt az átigazított Carmen-librettót. Természetes, hogy a tortatalpú, hirtelen-hidrogén-

***Bóka Beáta (Vörösruhás Nő) és Nyári Gábor (Fiatal** férfi)*

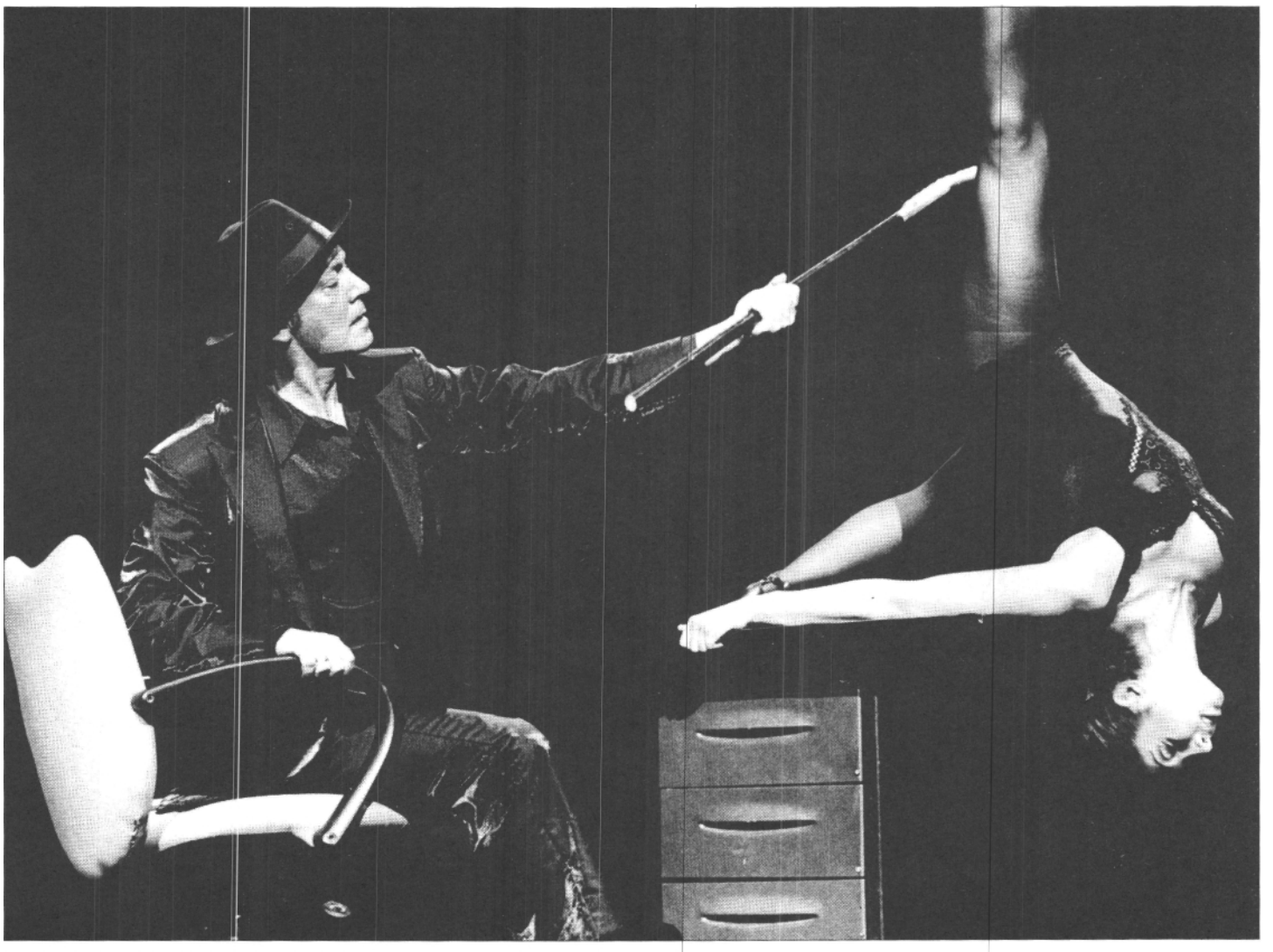
szőke Barbie-klónok és a tar fejű, ortopéd sumóstricik színrevitele egy balett-társulat számára óriási kihívást jelentene. De ha ez a történet valóban „napjainkban játszódik", akkor ezzel számolnunk kell. Ahogyan az eredeti operát is nagyon igaznak és nagyon visszataszítónak nevezte a kritika, bár ezt akkor nem dicséretnek szánták.

A Magyar Fesztivál Balett előadása Cotton Club hangulatú, operett-alvilági környezetben zajlik: Berzsenyi Krisztina szép jelmezei *ilyenek*, és a táncosok így hordják őket. Markó a napjaink felé irányuló mozgást megakasztotta az utolsó aranykornál, amikor még illett tudni tisztességesen felöltözni. Archaizálása, konzervatív és látványos jelenábrázolata hasonlatos a latin szappanoperákéhoz, amelyekben a valódi jelen (elnagyolt vagy túlszínezett módon) csak egy-egy deviánsnak szánt szereplő imágójában jelenik meg. A szappanoperák lebegő áljelenének része a megszépült múlt tárgyi, viselet- és viselkedéskultúrájának aktív felhasználása. *A bosszú* látványvilága ugyanúgy klisékből épül fel, mint szereplőinek jelleme: a gengszterek (Az éjszaka urai) kalapos, fényes fekete-fehérbe (túl)öltözött, összetéveszthetetlen alakok, a feszülő ruhás, retikülös prostituáltak szintúgy. A napjaink-koncepció nyolcvan évvel ezelőtti csomagolásban jelenik meg.

A neo-Carmen díszletei (tervező: Vayer Tamás) logikusak és könnyen áttekinthetőek. A színpad szintjén V alakban elrendezett öt fekete, embermagasságú takarás jobbára gyakorlati célokat szolgál. Az „emelet" a vívódásoké. A két szélen, galériaként elhelyezett felső régió a két főszereplő szobája. Csigalépcsőn megközelíthető, szeparált játéktér (a világhírű svájci Alias táncegyüttes *Contrecoup* című darabjának budapesti vendégjátékán láthattunk hasonló megoldást), a nyomorúságos ágy-asztal-szék létminimummal.

A bosszúhoz bealkonyul a színházban: a felcsendülő Astor Piazzolla-zenevarázshoz úgy alszanak ki a fények, mintha lemenne a nap. A címszereplő (aki maradt címszereplő, hiszen a markói Carmen maga a Bosszú), a vamp bestiához gyakorta túl szelídnek bizonyuló Bóka Beáta áll a színpadon - az előadás plakátjának megfelelően - paravánok mögül kinyúló férfikezek ág-bogában. A koreográfia nyitó perceiben a miliő mutatkozik meg: parádézik az alvilág. Vörösben, narancsban, rozsdaszínben kelletik magukat a könnyű nők. Szarvasbikaként viaskodnak egymással feketébe és fényes fehérbe öltözött alstricik: a kétes elemeket harlemi sikátorok köde öleli körül. Markó az éjszaka legfőbb uraként egy sötétben lezajló átállással kerül a színre. Pöffeszkedő íróasztala mögött, modern, kényelmes „főnök"-székben ül. Ez a forgó ülés az egyetlen modernebb tárgy a színen: olyan mérhetetlenül nem illik az asztalhoz, hogy az szinte fáj. Ennyiben viszont a két tárgy viszonya maibb, mint a darab egésze: lehetne korunk pöffeszkedő, jóízlés-immunis (és kétes eredetű) gazdagságának megidézése is.

A szereplők arcát figyeli a néző szem: ezeken az arcokon néha olyan fokon észlelhető a túljátszottság, hogy szinte megbicsaklik a tekintet. Markó visszafogott mimikája mellett komikus a két alvezér „tessék barátságtalan arcot vágni" maszkja, akárcsak a fiatal Markóra dermesztően emlékeztető Nyári



***Markó Iván** (Az éjszaka ura) és Bóka Beáta (Koncz Zsuzsa felvételei)*

Gábor (Fiatal férfi, vö.: Don José) folyamatosan elszántságot kifejező vonásai. A remek táncos túlzó arcjátéka néha már-már mosolyogtató. A színe elé vonszolt Carment ezüstvégű botjával magához tereli a főgengszter feketében pompázó *boss,* aki időnként hanyag mozdulattal a kézfejéhez érintve az orrát kokainszippantást imitál. Az alsóneműre vetkőztetett, pénzétől megfosztott lányt a gengszter öle elé térdepeltetik: forrásaim szerint ez a meglepően naturálisan ábrázolt (nemi) aktus az örömlányi beavatásnak, a strici hatalma elismerésének szimbóluma.

A második felvonás grandiózus képpel nyit: a magasból hatalmas, kéken világított ketrec ereszkedik a Carmen-Don José párosra: a lány a rácsok közt reked. A lelkiismerete tárgyiasult börtönében vergődő, szerelmes utcalány és a fiatalember jelenete szép elemekben gazdag: a táncospár magasra mászik, majd leereszkedik a fogásokkal tagolt fémpálcákon. Némileg zavaró, hogy a ketrec rúdjai közötti hézagok akkorák, hogy azokon kényelmesen ki-be tudnak közlekedni, de ha koncepció, akkor koncepció. A be- és átjárt, birtokba vett rács a magasba emelkedik, hogy foglya megszabaduljon. A szerelmesek romantikus kettősben egyesülnek: vöröslő fények pászmájában, ködben, cigarettafüstben izzik fel szenvedélyük.

A színre kíséretével érkező főgengszter, a köntösbe-törölközőbe öltözött Markó oldalán Carmenje, aki egy, a nézőtérrel szembeállított asztalon hosszúra nyúló erotikus maszszázsban részesíti urát. Középen, egy sekély medencében a hárem kibontott hajú díszei Az idős asszony (Király M Melinda balettmester) vezetésével kaleidoszkópszerű fények-ben hódolnak a víz örömeinek.

A masszírozóasztalon, fejjel felénk fekszik úr és szolgálónője: M kó hanyatt, a nézőtér felé feszíti a fejét. V vonásai higgadtak, arcán óvatosan bánik a kéj érzetével. Lábai a lány mögött fegyelmezetté kényes, nem éppen gengszteri spiccben feszülnek. Partner-nője gyakorlott és szorgos mozdulatokkal dolgozik az ágyékkötős testen. A jelenet nem túl ízléses, de nem is annak szánták. A szolgáltatást követően a nagy ember a medencében hajladozó széplányokhoz csatlakozik, nyomában Carmennel, aki z ezüstnyelű botot szorongatja, majd hirtelen mozdulattal megrántja a markolatát. A botszár hosszú fémpálcát rejt: nem túl ügyes gyilkolási jelenetben éri el végzete a gonoszt. A vörös fényben magányosan heverő halott test látványában van valami nagyon megindító. A személyes, civil tragédia érzete átdereng a professzionális pátoszon, a darabon. Ott és akkor nem csak a szerepe szerint megölt gengszterfőnököt látjuk mozdulatlanul. A táncmester testének csendje ez.

A lány riadtan menekül a vezéreveszett banda elől, de rátalálnak. A kedvese kétes mesterségével szembesülő fiatal férfi egy sok mindennek, de késnek se miképp sem nézhető tárggyal halálra sebzi zsarnokától frissen megszabadult szerelmét, úgy, ahogyan az eredeti librettó végén történik.

A markói *Carmen* zsúfolt és sebesen pörgő, mégis gyakran felszínesnek ható munka. Korszerűnek éppen tempója miatt érezhető. Jelenetei klipszerűek, megmozgatott élőképek, hatásos szcenikával, képzett táncosok előadásában. A darab kétszer - alig több, mint - huszonöt perce meglepően rövid: különösképpen azért is hat annak, mert a sűrítő szándék végül nem ér célt. Mindent láthatunk, a cselekmény követhető, de nem érint meg. Nem vált ki indulatot, nem hat igazán az érzelmekre. Látjuk és halljuk a profi gépezet működtette előadást, tisztelettel adózunk a tapsrend remek dramaturgiával megalkotott rendszerének, és hazavisszük jó pillanatok emlékét. De az előadás nem hozza közelebb a mához, a mai nézőhöz a tragikus véget ért Carmen százhetven éves történetét.

HALÁSZ TAMÁS

A bosszú
(Magyar Fesztivál Balett, Thália Színház)
Díszlet: Vayer Tamás. Jelmez: Berzsenyi Krisztina. Balettmester: Király Melinda. Koreográfus-rendező, művészeti vezető: Markó Iván.
Szereplők: Bóka Beáta, Markó Iván, Issovits István, Vincze Balázs, Nyári Gábor, Szilvási Rita, Király Melinda.

BESZÉLGETÉS SZABÓ GYÖRGGYEL

SOKARCÚ TRAFÓ

Másfél éve működik a Trafó, a Kortárs Művészetek Háza, de még mindig identitászavarral küzd. Leginkább színház, bár sokan közművelődési intézménynek tekintik. Szabó György, az intézmény igazgatója úgy gondolja, hogy a kortárs művészetek Magyarországon gettóban vannak, amelyből nehezen tudnak kitörni.

- A Trafó viták keresztttüzében jött létre. Megszüntették miatta a Fiatal Művészek Klubját az Andrássy úton. Azt vállaltátok, hogy átveszitek annak a funkcióját, és emellett a kortárs művészet magyarországi központjává váltok. A klub azonban meglehetősen csökevényesen működik...

– En is érzékelem, hogy a klubjelleget nem sikerült megteremtenünk. Bár az is igaz, hogy az utolsó években az FMK-ban sem folyt valódi klubélet. Szerintem már korábban átvette funkcióinak zömét a Tilos az A, amely döntően hozzájárult a leépüléséhez. Ott is összejöhettek a művészek és a hozzájuk csapódó emberek, ott is működött konyha éjszaka is.

– De az FMK-ban talán inkább készültek produkciók.

– Mind kevesebb olyan produkció született, amelyre tényleg oda kellett figyelni. Sőt, egy időre újjáéledt az Egyetemi Színpad a Szerb utcában, amely szintén átvett az FMK funkcióiból. Most pedig a Tütü Tangó képes olyan szubkulturális környezetet teremteni, amelyre a Trafó csak részben alkalmas. A Tütü Tangó kis előadótermében fellépnek azok a zenekarok, amelyek korábban az FMK-ban kaptak volna lehetőséget.

– A Petőfi Csarnok miért nem felelt meg a modern művészetek számára? Hiszen te magad is ott dolgoztál, és oda hívtál olyan előadásokat, amelyek most a Trafóba jönnek. Nem lehetett volna inkább a Petőfi Csarnokot korszerűsíteni, és nem egy új helyet létrehozni?

- A város politikusai ezt másképpen képzelték el.

– A Trafót nem te találtad ki, hanem a város vezetői?

– Sokan nem tudják, hogy az FMK átvilágítása után - mindentől függetlenül - kimondták: a múltja fontos, de meg kellene újítani az intézményt. Azt hiszem, '92-ben folyt ez a vizsgálat. Emellett többen, például Szirtes János, Mész András és én is új intézmény létrehozása mellett kardoskodtunk. A fővárosi önkormányzat fogta magát, és összekötötte az FMK megújítását az új intézmény létre-hozásával.

– Neked akár a PeCsa is megfelelt volna?

– Pályáztam rá, de nem kaptam meg. A PeCsa továbbra is a rockvilág egyik terepe maradt. Hogy miért döntött így a kulturális bizottság, azt a mai napig nem tudom.

- De a Trafó épületét te nézted ki, jártam is itt veled egykor, amikor az épület még szerelőcsarnok volt.

– Eredetileg csak próbahelyiséget kerestem. A Petőfi Csarnokban ugyanis az volt a fő gondom, hogy a magyar fellépőket ki kel-lett úznöm onnan, mert nem tudtunk elég időt és helyet biztosítani a próbáikhoz. Ha valaki pincéhez szokott, és nagyobb léptékű térben kell fellépnie, felmerülnek olyan problémák, amelyek kisebb helyen fel sem tűntek volna. Hogy továbbra se legyenek feltűnőek, ahhoz a szereplőknek szokniuk kell a sokkal nagyobb teret.

– Tehát azt szeretted volna, hogy legyen olyan próbahelyiség, ahol a PeCsában föllépők fölkészülhetnek?

– Azt szerettem volna, ha nagyobb profizmusra tehetnek szert. Egy nap próbalehetőséggel az esetek jelentős részében sem a díszlet, sem a világítás, sem a tér használata nem lehet megfelelő. „Összezuhantak" a produkciók.

– De most a Trafóban nem pontosan ugyanez a helyzet? Itt sem elég tágasak a próbahelyiségek.

– Ezt egyre inkább látjuk. Eredetileg ez az épület nem olyannak készült, ahogy most kinéz. Az építkezésnek lett volna egy második üteme. Az eredeti elképzelés szerint itt több próbahelyiség lenne, sőt, lenne olyan is, amelyben kisebb térigényű előadásokat tarthatnánk. A cél az lett volna, hogy egy-egy produkció kaphasson nálunk két-három hetet, hogy összeérjen.

– Nem arról volt szó, hogy a Trafó nem csupán befogadó színház lesz, hanem műhely is, ahol létrejönnek produkciók?

- Erről volt szó. Csak beruházás közben „lenyesték" az épület elejét.

– Ha jól emlékszem, az építkezés elkezdését többször is elhalasztották. Amikor végre munkához láttak, nem kényszerültetek túl sok kompromisszumra?

– Annak érdekében, hogy egyáltalán létrejöjjön a Trafó, sok kompromisszumot kellett kötnünk. Elmaradt a tervezett két próbaterem megépítése.

– Az egyik próbaterem akkora lett volna, mint az előadások tere?

– Az egyik terv szerint meg lehetett volna oldani, de a szűkös hely miatt ez az építészeti megoldás nekem sem tetszett.

- A modern színházakban akkora a próbaterem, mint a színpad, hogy a produkciót a próbaidőszak után minden nehézség nélkül át lehessen telepíteni az előadás terébe.

– Igen, ez így van. Végül is a Trafó kivitelezésére hat különböző tervező hat tervet készített. Úgy látszott, megfelelő módon nem lehet megoldani, hogy a próbaterem azonos méretű legyen az előadóteremmel.

– Ebben az esetben nem kellett volna má sik épületet választani? Nem lehet, hogy egyszerűen beleszerettél ebbe a romosan impozáns épületbe?

– Nem. Az biztos, hogy a főváros önálló épületet nem húzott volna föl a részünkre. Tehát mindenképpen egy régit kellett keresnünk.

– De esetleg találhattatok volna olyan régi házat, amelyben elfér a megfelelő méretű próbaterem.

– Szóba jött egy megfelelőbb, a Tölgyfa Galéria mögött álló épület, de azt háromszázmillió forintért adták volna el a fővárosnak.

– Így azonban megint fölépült valami, amiről már a tervezés stádiumában sejteni lehetett, hogy nem felel meg teljesen annak a célnak, amelyre készült.

– Nézd, nagyon sok olyan intézmény van külföldön, amely hasonlóképpen működik, mint mi. De ott a produkciók utolsó stádiumában általában elég négy-öt napos próbaidőszak.

– Nálunk miért nem elég ennyi?

– Azért, mert nagyon hiányos az infrastruktúra. Nincsenek önálló próbahelyek, amelyek modellezni tudnák azokat a színpadokat, amelyeken a létrejövő produkciók bemutatásra kerülnek.

– Tehát szükség volna önálló, bérelhető próbahelyekre, ahonnan kész produkciók érkeznének?

- Így van.

– Es ez miért jobb, mintha a Trafónak magának van egy megfelelő próbaterme?

– Mert ennek fenntartása is külön költség. Az egykori Bethlen moziban kialakítottak egy próbatermet, de ezt a Közép-Európa Táncszínház megszerezte magának stúdiószínházként. Azt is meg kell érteni: azáltal, hogy a volt FMK-t összekötötték velünk, nekünk is jó néhány kompromisszumot kellett kötnünk. Ugyanis az FMK-ban addig honos műfajok nálunk is megkövetelték a magukét. Es a mai napig a saját arculatukra szeretnék formálni a Trafót.

– Te leginkább csak kortárs táncot, táncszínházat látnál itt szívesen?

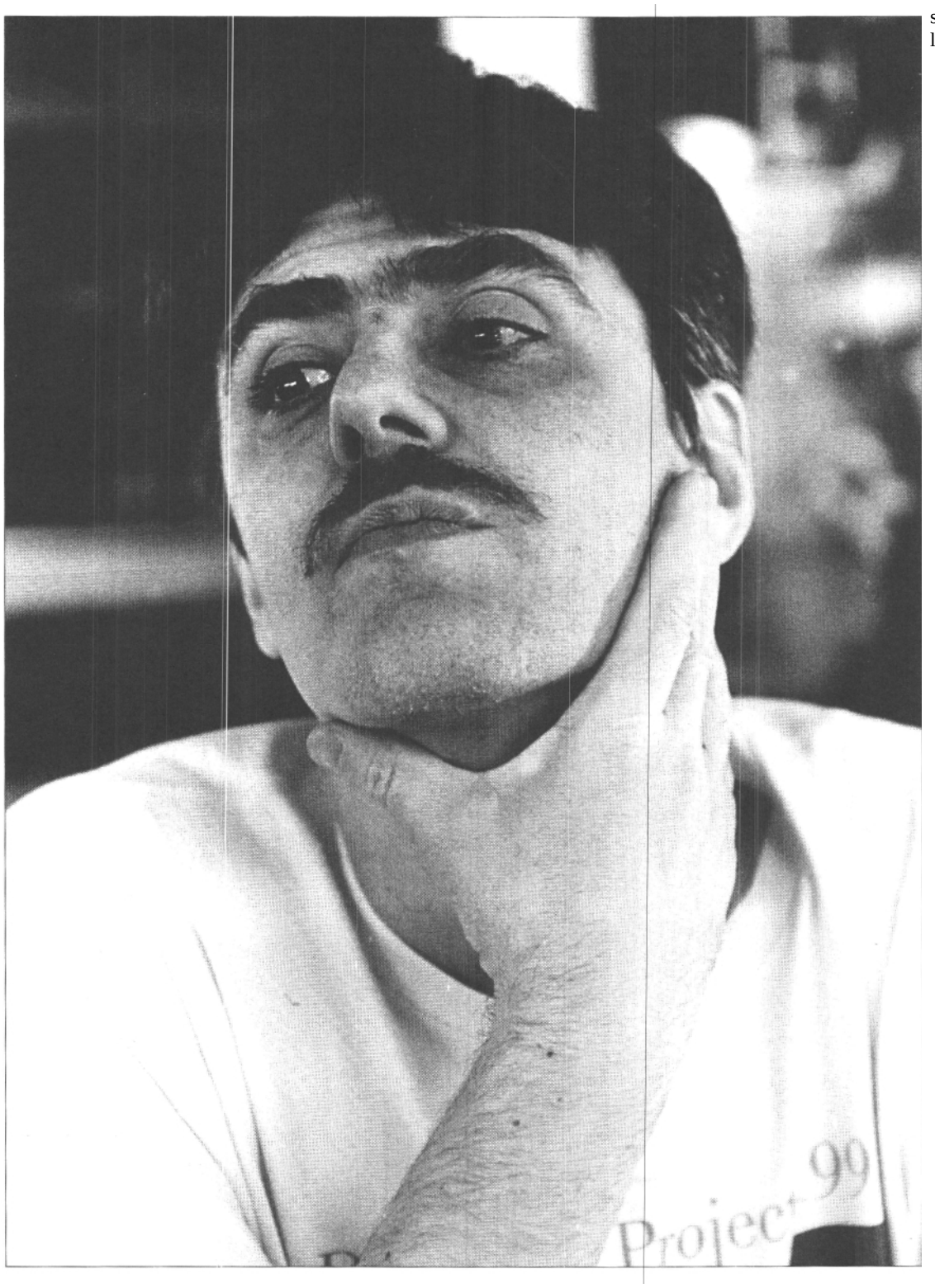
– Nem, én továbbra is sokarcú, sokprofilú intézményt szeretnék. De jó néhányan nem produkciókat, hanem egy „bulis" helyszínt akarnának. Jobban szeretnék, ha nem várnánk el tőlük komoly teljesítményt, ha ide bárki bejöhetne, és akár ötletszerűen fölléphetne, mint egy klubban.

– És ez nívós produkciók mellett miért nem képzelhető el?

– Mert esetleg sok nívótlan estével járna, amelytől az egész ház elveszítené a presztízsét. Nem vennék komolyan az intézményt.

– A színvonalas nagyszínpadi produkciók után miért lenne tragikus, ha a klubban improvizatív jelleggel akárki fölléphetne?

– Próbálkoztunk ezzel, de a klubélet nálunk nehezen indul be.



Nem azért, mert a klub levegőtlen pincehelyiség?

– Ezért lenne jó folytatni a beruházást.

– Ugyanazt nevezzük ma kortárs művészetnek, mint, mondjuk, húsz évvel ezelőtt?

– Eléggé negatív tapasztalat, hogy azok, akiket ma kortárs művészeknek hívunk, általában a nyolcvanas években tűntek fel. Akkor tanulták meg a mesterséget, akkor alakították ki a stílusukat, és sok tekintetben akkor szereztek nevet. Akik a kilencvenes években kezdtek, sokkal nehezebb helyzetben vannak. Több közöttük az olyan, akinek a tevékenysége vitatható. Számunkra nagy kérdés, hogyan tudjuk a fiatalokat ösztönözni.

– Aki már befutott, az esetleg nem is számít igazán kortárs művésznek?

– Attól, hogy valaki befutott, még lehet kortárs. A mi esetünkben a kortárs inkább esztétikai kategória. Jeles András például befutott ember, de mégsem illik bele a hagyományos struktúrába. Attól, hogy valaki befutott, nálunk még fölléphet, számomra ez nem kizáró ok.

– A műfaj meghatározásaként kevésnek tűnik, hogy valaki nem a hagyományos struktúrában dolgozik.

– Valóban nem ez az egyetlen ismérv, sőt, például Bozsik Yvette szerintem a hagyományos struktúrán belül van, mégis kortárs művészetnek tartom, amit csinál. Lehet, hogy nem tudok jó meghatározást, inkább csak példákat. Halász Péter ugyanúgy fellépési lehetőséget kapott nálunk, mint ahogy valószínűleg Kovalik Balázs operarendező is kap majd; vele most tárgyalunk. Zsótér Sándorról sokan mondják, hogy ide való lenne.

– Ti a struktúrán belül vagy kívül vagytok?

– Kívül.

– Kaptok önkormányzati támogatást.

– Ez még nem jelenti azt, hogy a struktúrán belül vagyunk.

– Miért nem?

– Erre is csak példát tudok hozni. A Népszabadságban a mi eseményeinket a Budapest rovatban jelentetik meg, nem a kulturális oldalon. Ez egyértelmű jelzése annak, hogy hova tartozunk.

– Azaz?

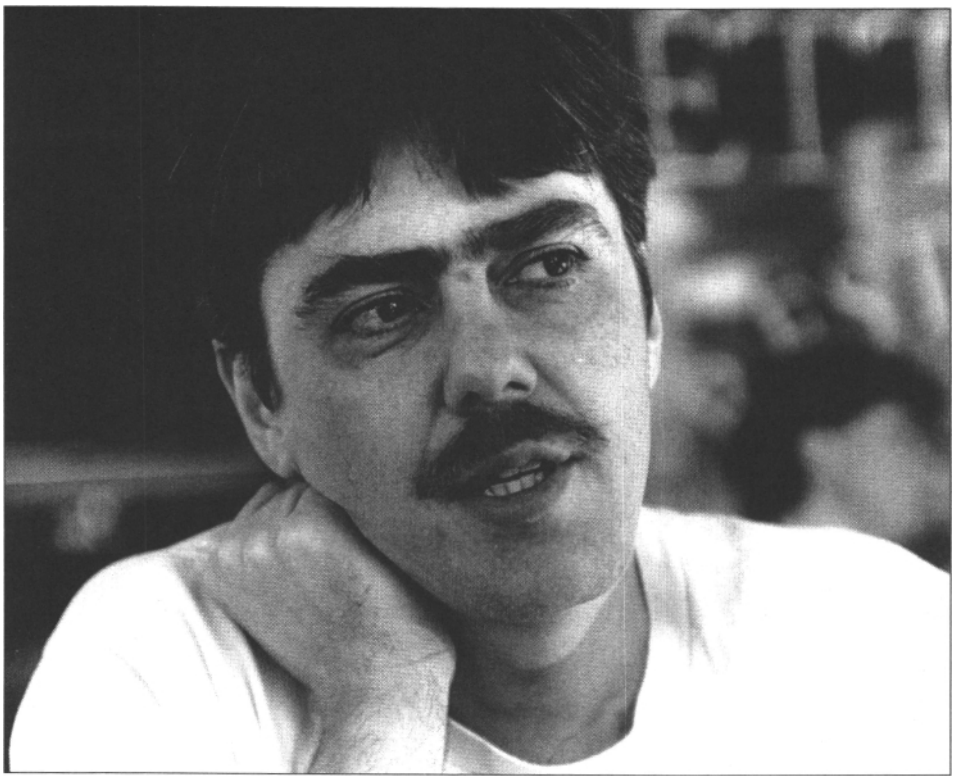
– Minket nem számítanak a kultúra fővonalába, *a kor-társ* szót gyakran úgy használják, mintha gettó lenne. Aki belekerül a kortárs mű-vészek gettójába, annak igen nehéz onnan kikerülnie.

- Ennek mi az oka?

– Ez így alakult ki az emberek tudatában. Elmentünk középiskolákba, és megkérdeztük a diákokat, mire gondolnak akkor, ha azt hallják: Trafó, ha azt hallják: Kortárs Művészetek Háza. Azt felelték, bogy ott lila, érthetetlen dolgok láthatók. Ez mind sztereotípia, ami mélyen be-leépült a közgondolkodásba. Miközben nálunk gyakran olyanok lépnek föl, akik kül-földön igencsak beletartoznak a kultúra főáramába. De Magyarországon nem kapunk elég segítséget a sajtótól. Általában hiába küldjük az információs anyagokat.

– Lehet, hogy nem megfelelőek a sajtókapcsolataitok? A Petőfi Csarnokban gyakran minden propaganda nélkül is sikerült telt házat csinálni. De ez ma már ritkán megy. Nem küldtök szót *való az az együttes, amelyet meghívtatok, de amelynek a neve itthon esetleg ismeretlenül cseng.*

- Tény, hogy ilyen tekintetben vannak hiányosságaink. Állást hirdettünk piár-munkára, százötvenen jelentkeztek, többségükben kezdők. Egyre fontosabbnak tartom a piár-tevékenységet, mert másfél év elteltével megszűnt a Trafó újdonságjellege, ami jó néhány érdeklődőt behozott ide. Ez annak ellenére így van, bogy sokan igen magas színvonalúnak tartják az itt megjelenő produkciók zömét. Ennek azonban önmagában nincs megtartó ereje. Tehát reklámra állandóan szükségünk van. Fontos, hogy az újságírók jobban megismerjék, mi történik nálunk, és lényeges az iskolákkal való szorosabb kapcsolat is. De az osztályfőnökök nem ugrálnak örömükben, ha a tanítványaikat meg akarjuk



A portrékat Schiller Kata késtette

hívni egy olyan helyre, ahol sokszor történnek extrém dolgok, gyakran előfordul meztelenség. Pedig megtesszük, hogy fél áron adunk iskolák számára jegyet. Megállapodtunk a Pesti Súgóval: félévenként csinálunk egy különkiadást, hogy jobban megismertessük magunkat. Ez azonban pénzbe kerül. Nem tudom megfizetni azokat a munkatársakat sem, akik napi tíz-tizenkét órát dolgoznak rendszeresen, hogy egyáltalán működni tudjunk. Gondolkozunk sok mindenen. Még az is fölmerült bennünk, hogy elhagyjuk a nevünkből a Kortárs Művészetek Házát, mert ez egyeseket talán riaszt. De aztán meggondoltuk magunkat; mégiscsak az lenne célszerűbb, ha sikerülne megváltoztatnunk az elő-ítéleteket.

– *Mennyi pénz jut a programokra?*

– A minisztériumtól mindössze huszonnyolcmillió forintot kapunk a programokra. Idejött például egy külföldi kolléga, és azt mondta: az a fő bajunk, hogy nagyon kevés a pénzünk, és az is agyon van „pántlikázva". Költségnemenként meghatározzák, hogy mire fordíthatjuk a „kincstártól" vagy a pályázatokból származó támogatást. Itt csak az léphet föl, aki számlát tud adni. Csak dologi kiadás létezik, honorárium nincs. Kevés a manőverezési lehetőségünk. Ennek ellenére külföldön az intézménynek igen jó a híre. És amikor elmondom, mennyi pénzből dolgozunk, mindig azt hiszik, hogy lefelejtettem egy nullát.

– *Ennek ellenére hogyan éred el, hogy nívós produkciókat is tudsz hozni külföldről? Regős János például a Szkénében nagyon sok mindent „családi" alapon, személyes kapcsolatok útján old meg. Minimális költségtérítés mellett meg tud hívni művészeket, előadásokat, szinte a „két szép szeméért". Ez a ti esetetekben is működik?*

– Tavaly lényegesen megváltozott a helyzet. Amióta szárnyal nálunk a GDP, azóta fonyük, hogy Magyarországon majdnem ugyanannyit kell fizetni egy produkcióért, mint bárhol másutt a világban. Egyre inkább megszűnik az a boldog állapot - szerintem 1988-tól 94-ig tartott -, amikor lényegében mindenki azért versenyzett, hogy ebben a régióban felléphessen. Rengeteg pályázatot írtak ki Nyugat-Európában és Amerikában is, komoly összegekhez lehetett jutni, ha a művészek Kelet-Európában vendégszerepeltek. Vagyis lényegében a külföld fizette ki helyettünk a gázsit. Most viszont nekünk kell mind több és több pénzt szereznünk. Vagyis egyre inkább bevételcentrikussá kell válnunk, ami a Kortárs Művészetek Háza esetében paradoxon. Nekünk nem biztosra kellene

teret kellene adnunk a kísérletezésnek. Új utakat kellene keresnünk. Kulturális innovációs parkká kellene válnunk. Ehhez hiányzik a próbaterem, hiányzik a pénz, és hiányzik az a klub, amely eredetileg a földszinten és nem a pincében lett volna. De végül is nyolc évbe telt, mire felépült a Trafó, talán ugyanennyi idő múlva mindaz, amire szükség lenne, rendelkezésre áll majd. Egyelőre nem működhetünk kísérleti műhelyként, csak lényegében kész produkciókat tudunk bemutatni. Az a baj, hogy egyre kevesebb a kortárs előadó, mert a fiatalok kilátástalannak látják a helyzetet. Úgy érzem, velünk együtt a MU Színház és a Szkéné is gettóba szorult, nálunk ezek az intézmények a fellépők számára - ellentétben a külföldi gyakorlattal - nem nyitnak utat az előrelépéshez, hanem mellékvágányt jelentenek. A Trafót egyre inkább színháznak tekintik, amivel tulajdonképpen befurakodtunk a színházi világba, bennünket pedig közművelődési intézménynek gondolnak. Tulajdonképpen identitászavarunk van. A táncműfajhoz is erősen kapcsolnak bennünket; amikor például meghívtunk egy amerikai színházat, akkor több újságban is automatikusan táncszínháznak titulálták a produkciót, pedig ebben az esetben erről szó sem volt. Egyszerűen csak erősnek bizonyultak a prekoncepciók. Mindezek ellenére a művészek egyre többet várnak tőlünk, egyre inkább azt kérdezik, ki segít rajtuk, ha a Trafó nem. Minden gondot a mi nyakunkba varrnak. Mind a MU-ban, mind a Szkénében, mind nálunk naponta új produkciók jelennek meg. Hihetetlen nyomás az intézmények számára, hogy rendszeresen közönséget szerezzenek ismeretlen művészeknek. De minél kisebb egy intézmény, annál kevesebb nyilvánosságot képes biztosítani a fellépőknek, akik pedig meg vannak győződve arról, hogy világszínvonalat produkálnak. A végeredmény az, hogy ezen a területen mindenki felőrlődik.

– *Igaz, hogy ti inkább befutott művészeket fogadtok, míg a MU valóban „fölhajtja" az új tehetségeket?*

– A MU Színház vezetői ezt úgy élik meg, hogy a jobb társulatokat ellopjuk tőlük.

– *Nem feltétlenül jobbaknak tartják őket, inkább „befutottaknak".*

– Ebben az esetben is létezik művészi ranglétra. Természetes, hogy valaki a MU-ban kezd, a Szkénében folytatja, és aztán föllép nálunk.

– *Tehát a három intézmény közötti rivalizálás, olykor ellenségeskedés helyett létrejöhetne az egészséges munkamegosztás?*

– Szerintem ez idővel létre is jön majd. Régebben csak a Szkéné létezett a kortárs művészek számára. Előrelépés, hogy ma már több intézmény van, de ahhoz, hogy áttörhessük a kortárs művészetet elválasztó falakat, ezeknek átlátható rendszerbe kell illeszked-

BÓTA GÁBOR

ELLENFÉNY
TÁNC, SZÍNHÁZ – KORTÁRS MŰVÉSZET
2000 / 3–4. tavasz
Fókuszban korunk hőse:
Beszélgetések, írások Kárpáti Péter, Spiró György, Tasnádi István, Hamvai Kornél darabjairól
Változatok a színészi jelenlétre:
írások Gazsó György, Kovács Zsolt, Dióssi Gábor játékáról
Reflektorfényben táncos-koreográfusok:
írások Horváth Csaba, Frenák Pál, Csabai Attila előadásairól
Kritikák a Nemzeti Balett, Fekete Hedvig, Rui Horta, Sankai Juku, a Station House Opera előadásairól
A személyiség hitele

AZ IGAZGATOVÁLTÁSTÓL A STRUKTÚRAVÁLTÁSIG

A színházi struktúra kérdése mindmáig egyik legkedvesebb gumicsontunk, amin - azonkívül, hogy alkalmanként mások elé vetjük -- mindannyian szívesen el-elrágódunk. Most is, amikor a 2001-ben esedékes „tömeges"' igazgatóváltás apropóján mindenkin elhatalmasodni látszik a világvégevárást felidéző slusszpánik, jól jön ez a bevált vitatéma. Nem kell a megnyilatkozáshoz semmilyen különleges képesség, felkészültség, hiszen ebbe a fogalomba minden egyéni és közösségi érdek belesűríthető. Alkalmas például vád- és védőbeszédek megtartására, a figyelem eltereléséré, a tehetetlenség leplezésére... Nagy kár, hogy éppen az értelmes együttgondolkodásra nem látszik alkalmasnak.

Néhány éve az akkor mindenki által szorgalmazott, de senki által pontosan nem definiált struktúraváltás érdekében - az éppen esedékes döntések elnapolását szorgalmazva - a szakma egyidejű igazgatói pályáztatást javasolt. Ez az ötlet jól jött az önkormányzati hivatalnak is, talán mert a későbbi együttes szembenézés és átalakítás kényszerét vélte felfedezni benne. Most azonban, amikor közeleg az igazság pillanata, az események mintha más irányt követnének. A színházi szakma rezzenéstelen arccal menekül az ígéret számonkérése elől, mintha semmi köze sem lenne az előállt helyzethez. Ugyanakkor az önkormányzat borzasztóan szeretne vala-mi nagyszabású, progresszív változást, de végigtekintve a mezőnyön, nem lát valódi mozgásteret, és főleg sem égen, sem földön nem találja a remélt partnert az ígéretek beváltásához. A lelke mélyén érzi, hogy nem tud a - saját maga keltette -- várakozásoknak megfelelni, de azért az utolsó percig nem vallja ezt be. Inkább, mondjuk úgy: „lebegteti a kérdést." Ezen a ponton muszáj jóhiszeműen azt feltételeznünk, hogy elsősorban segítőkészség és felelősségérzet vezérli. Nem igaz ugyanis, hogy a hivatalnok, a politikus szobrot, emlékművet akar magának állítani, sőt - a tapasztalatok alapján láthatóan - sokkal inkább abban érdekelt, hogy feleslegesen ne kockáztasson semmit, vagyis egy működő rendszer haszonélvezője legyen. (Ez még akkor is igaz, ha a politikában átlagon felüli számban találunk kényszereségben és üldözési mániában szenvedő egyedeket. Biztos, hogy arányát tekintve jóval többet, mint a színigazgatók között?)

Még néhány hónap, és megjelennek a sajtóban a pályázati felhívások. A csodavárás által megszabott kényszerpályáról kellene most letérni. A pályáztatás közelsége miatt ugyan *már* elkéstünk azzal, ami a további teendők meghatározásához elengedhetetlen, vagyis hogy néhány alapkérdést feltegyünk. Tudnunk kellene először is, mi a struktúra. Illetve még inkább azt, hogy melyek azon - véges számú! - elemei, amelyeket először kellene megváltoztatni ahhoz hogy elmozduljunk a holtpontról. Mindennek tudatában, a tények és körülmények körültekintő mérlegelése után még mindig lehet e úgy dönteni, hogy nem kell vagy nem lehet semmit sem tenni.

A jelenlegi tehetetlenség ezzel szemben megint a szokásos módon ál t elő. Nem is merül fel komolyan, hogy valami történhetne, hiszen a szakma legbefolyásosabb -- és egyben potenciálisan érintet -- képviselői nem akarnak semmilyen lényegi változást. Az egyetlen szakmai lepelbe burkolt blöff pillanatok alatt kipukkadt, és ássuk be, hogy a Radnóti-Új Színház-Thália hármas csere semmilyen lényeges változást nem hozott volna. Az érzékelhető idegességet ellensúlyozandó ekkortájt az is gyorsan kimondatott, hogy a színházaknak v. közönségük, azaz erről az oldalról sem jelentkezik olyan erő, amely kikényszeríthetné beavatkozást.

A közönséget kár mindebbe belekeverni. A nézőket természetesen egyáltalán nem érdekli a struktúra, mert ilyen nevű színészt nem látnak a színpadon, me ' nem olvashatnak róla színes magazinokban, mert még a szakmánál is kevesebb fogalmuk van arról, amiről beszélünk. Az is igaz viszont, hogy a tömeges jelenlét a nézőtereken -- önmagában - nem értékmérő. A színház társadalmi fontosságát bizonygathatjuk ugyan látogatottsági adatokkal, azonban mine en hivatkozás mögött valamilyen érdek húzódik meg. A színházakat a modern korban éppen azért támogatja a közösség, konkrétan az állam és az önkormányzat, bogy társadalmi szerepüket be tudják tölteni, hogy a közönség minél nagyobb létszámban látogathassa az előadásokat. Igaza van Brechtnek, a özönséget nem lehet leváltani; ugyanakkor azt sem árt kimondani, hogy korszerű eszközökkel manipulált érdeklődését, széles körben tapasztalható igénytelenségét nem s szerencsés ünnepelni. A közönség elsősorban akkor hagyja ott a színházat, ha nem tudja már megfizetni a belépőjegy árát. Másodsor ian akkor, ami-kor nap nap után totálisan unalmas, érdektelen, szellemi vonatkozásban s olcsó előadásokba botlik. Jelenleg úgy tűnik, inkább az utóbbi veszély fenyeget.

A hivatalban és szakmai berkekben egyaránt csend honol. Az elkészült vizsgálatok óvatosságra intenek, mivel ellenzik a hebehurgya változtatásokat, s látszólag teljesen apologetikusak. Leegyszerűsítve e sorok írójának a színházi kínálatról szóló elemzését (SZÍNHÁZ, 1999. 6., 7. és szám) is így szokták interpretálni, pedig a dolog sokkal bonyolultabb. Naponta szembesülök a valósággal, nem mondhatom tehát azt, hogy nem kell változtatni, de a változásokat tágabb dimenzióban képzelem el, m t amilyen az igazgatóváltás. Ezért gondolom azt, hogy jobb, ha nem változik semmi, mintha minden változtatás ront a helyzeten. Ugyanakkor az utolsó pillanatig dédelgetek bizonyos reményeket. Talán három-négy, az egészre kisugárzó változás bekövetkezhetne, ha a csillagok állása szerencsés fordulatot venne. Ezekről azonban - babonából - nem szívesen beszélek, mert ha a szándék idő előtt nyilvánosságot kap, minden változtatás ellen megszerveződik az ellenállás. Néhány, a szakmában közismert elképzelést azonban megemlítek, amelyeket nem kellene elhallgatni. Biztos vagyok benne ugyanis, hogy ezeknek az ötleteknek a megvalósulási esélyeit nem a széles nyilvánosság rontja, hiszen korábbi, szűkebb körű megvitatásuk már „elintézte" őket.

Mindenekelőtt szeretnék néhány tisztázó szándékú gondolattal hozzászólni a struktúraváltás kérdéséhez. A struktúra, véleményem szerint, az intézményi forma, a finanszírozás és a profil hármasában ragadható meg. Jó esetben mind a háromról, jelenleg inkább csak az első kettőről a tulajdonos dönt. Amikor a fenntartó arról beszél, hogy a struktúra folyamatosan változik, és a változás elsősorban a színházakon múlik, akkor csak a színházi profilokra gondolhat. Hát igen, profilok vitathatatlanul vannak, és ezek valóban alakulhatnak lassú átváltozással is, ha például a színházak egy része a támogatás csökkenése miatti kényszerből avagy az új igazgató szándékától vezérelve szabadon szórakoztató színházzá válik. Példákat hozhatnánk erre a lépésről lépésre történő átalakulásra, fontosabb azonban azt látni, hogy innen visszafelé, illetve általában a másik irányba sokkal göröngyösebb út vezet. Új művészszínház csak radikális fenntartói beavatkozás révén jöhet létre, mint ahogy az a Művész és az Új Színház esetében is történt, és hosszú távon csak komoly finanszírozási erőfeszítés jelent védelmet számára. Éppen az említett példák mutatják, hogy milyen nehéz ezt a védelmet megkapni.

A struktúra elhanyagolt másik két eleméről kellene inkább szólni. Előbb azonban egy igen komoly szemléleti problémát szeretnék tisztázni. Mi is elmélkedésünk tárgya: a budapesti színházi élet általában vagy csak a fővárosi önkormányzat intézményei, esetleg az önkormányzat lehetőségei és eszközei, netalántán egyetemleges vagy részleges felelőssége? Tény, hogy az önkormányzat nem rendelkezik az összes fővárosi intézmény fölött, sőt az állam jelenleg többet költ közvetlenül, saját intézményei révén színházra Budapesten, mint a főváros. Tény az is, hogy a közönség negyven százaléka nem az önkormányzat által fenntartott színházakba jár. Az előadások iránt érdeklődő laikusok, illetve a színházi szakemberek számára azonban csak egyet-len színházi élet létezik Budapesten. Lehet-e azt állítani, hogy az érték vagy a siker csak az

egyik szférát tünteti ki? Nyilvánvalóan nem. Ahogy a mennyiség összeadódik, úgy a minőség is szektorsemleges. A fővárosi közönség egyszerűen haszonélvezője annak, hogy a központi állami színházak is itt vannak, s hogy a színházi vállalkozások egyedül Budapesten tudtak úgy-ahogy talpra állni. Ha a színházi életet a közönség és a szakma egységes egésznek tekinti, akkor vajon elvárhatunk-e erre az egészre vonatkozó koncepciót a fővárostól mint résztulajdonostól? Nyilvánvalóan nem. Saját gondjai annyira lekötik, hogy sem ideje, sem energiája más bajaival foglalkozni. Egységes színházirányításról álmodoztunk még néhány éve is, de ehhez egy cseppet sem kerültünk közelebb. Az állam és a főváros például a kilencvenes évek eleje óta, lassan tíz éve, nem tud megegyezni két színház átvételéről, pedig ezekkel kapcsolatban többször sikerült konszenzusra jutni. A helyzet azonban mára megváltozott. Az egységesítő felfogás helyett lehet, hogy azt kell mondanunk: minél színesebb, változatosabb a kép, minél tarkább a mezőny, annál jobb. Lehet, hogy immár azt kell kívánnunk: legyen jelen több kerületi fenntartású színház. Akár a Bárkához hasonlóan alapítva, akár az államtól - esetleg a fővárosi önkormányzattól - átvéve, sőt ad absurdum: valamelyik jól működő magánszínházat „államosítva". Budapest nagyváros, de nem állam az államban. Az önkormányzatnak a jövőben már nem-csak azzal kell elszámolnia, hogyan sáfárkodik saját intézményeivel, hanem arról is el kell gondolkodnia, hogy meg tudja-e szólítani a többi színházat, egyáltalán eszébe jut-e ezekkel valamilyen viszonyt kialakítani. Nem elég erre a kérdésre azt válaszolni, hogy az önkormányzat a Színházi Alapból eddig is támogatta a magánszínházakat.

Fejtegetésünk során eljutottunk a finanszírozás kérdéséhez, érdemes tehát innen folytatni. Az igazgatóváltásig már nem lehet lényeges változtatást keresztülvinni, de a változtatás irányát mégis érdemes lenne végig-gondolni. Mivel, véleményem szerint, jövő tavasszal ugyanez az igazgatói gárda regnál majd, őket - mint tapasztalt, rutinos vezetőket - jó partnernek gondolom egy új finanszírozási rendszer bevezetéséhez. Ennek lényegét három elvben tudom megfogalmazni:

- Saját intézményeit illetően a tulajdonos önkormányzatnak formális különbséget kell tennie a művész-, illetve a szórakoztató színházak finanszírozásában, még akkor is, ha először mindkét szféra ugyanannyi támogatást kap, mint eddig.
- Jelentősen meg kell növelni a pályázati úton való pénzfolyósítás arányát az egészen belül, és azonos kategóriába tartozó műhelyeket, intézményeket kell egymással versenyeztetni.
- Bizonyos kérdésekben - intézményi formától, hovatartozástól függetlenül, szektorsemlegesen - minden Budapesten ját-szó színházat meg kell szólítani. Például ilyen lehet a gyermekeknek szóló előadások támogatása.

A finanszírozási rendszer átalakításakor tekintettel kell lenni az állami finanszírozás várható változásaira, például arra, hogy a kormányzati szándék szerint minden fővárosi színháznak juttatott működési támogatás nyilvános lesz. Ez csökkenti, az előbb javasolt pályáztatás pedig növeli az önkormány zat mozgásterét. Az átállás két lépcsőben történhet majd, a 2001. évi költségvetésben várhatóan még nem jelenhet meg teljes vertikumában az új rendszer, annál is kevésbe, mivel az intézményi formát a kategorizálásnak megfelelően meg kell változtatni. A szórakoztató színházak között meg kellene jelenniük az önkormányzati tulajdonú közhasznú társaságoknak éppúgy, mint a vegyes tulajdonúaknak, sőt, bizonyos esetekben még az is szorgalmazható lehetne, hogy teljesen magántulajdonban lévő vállalkozások (elsősorban közhasznú társaságok) is kapjanak működési lehetőséget az állam vagy az önkormányzat birtokában lévő épületben. Ezért erősíteni kellene, nem pedig figyelmen kívül hagyni, a szórakoztató színházakban korábban tapasztalható szándékot tevékenységük privatizálására.

A szórakoztató és művészszínház megkülönböztetéséhez a profilokat meg kell vizsgálni, és bizonyos tisztelettel kell tekinteni azokra a karakterjegyekre, amelyek az évtizedek során kialakultak, vagy éppen most artikulálódnak. Ne legyen félreértés: nem azt mondom, hogy mindennek örökre változatlanul kell maradnia, hogy minden így van jól. Azokkal ellentétben azonban, akiknek semmi sem drága, mégis ki merem jelenteni, hogy ami már létrejött, az mindenképp élvezzen némi előnyt ahhoz képest, ami egyszer majd talán megvalósulhat.

A mozgástér meglehetősen szűk. Ígéretemhez híven megpróbálom megfogalmazni azt a néhány lehetőséget, amely a későbbi, valóságos struktúraváltáshoz vezető út kiépítését elősegítené. Pontosabban feltennék néhány olyan kérdést, amelyre bár vannak válaszaim, annak tudatában nem felelek, hogy rájuk - mivel kérdésben a felelet - bárki válaszolhat.

- Szabad-e elgondolkodni azon, hogy az ország legjobb színigazgatója, aki immár több mint húsz éve töretlenül bizonyítja képességeit Kaposváron, kaphatna-e méltó feladatot Budapesten; olyat, amellyel saját életművét kiteljesítő lehetőséghez jutna, miközben megtermékenyítő jelenlé-te a fővárosi színházi életben progresszív mozgásokat indukálna?
- Szabad-e úgy befolyásolni az eseményeket, hogy - mondjuk - az igazgatóváltás kapcsán működési teret kapjon az az eredetiségét többszörösen bizonyított alternatív színház, amelynek kiváló tehetségű vezetőjét és menedzsmentjét ekként megmentenék attól, hogy betagozódni kényszerüljön abba a struktúrába, amely tehetségét szükségszerűen korlátozott hatásfokkal hasznosítja?
- Mérlegeli-e valaki azt a kiadások jelentéktelen növekedésével szemben álló mérhetetlenül nagy hozadékot, amely abban rejlik, hogy a főváros szinte ingyen juthatna bejáratott, folyamatosan működő színházi terekhez, amelyekben a művészszínházi vonulatot erősíthetné?

Kérdéseinkben sorrendben Babarczy Lászlót, a Madách Színházat, Schilling Árpádot és együttesét, valamint a Komédiumot és a Tivoli Színházat aposztrofáltuk. Az érintettektől utólag elnézést kérek. Arra pedig tényleg már csak utalni szeretnék, hogy a példák száma szaporítható lenne, ha a főváros és a minisztérium a színházak cseréjéről meg tud-na egyezni, ha egyszer a főváros komolyan szembe merne nézni az ifjúsági és gyermekszínházi ellátottság problémáival, ha az esedékes színházi rekonstrukciók során az ön-kormányzat tulajdonosként tudna viselkedni, ha az igazgatói pályázatok kiírásakor meghívásokkal is bátorkodna

SZABÓ ISTVÁN

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között.

Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

Megrendelem az ÉS-t.....pld.-ban.....időtartamra
Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....
Cím:.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303–9211, Fax: 303–9241

A TEATRO GARIBALDI REKONSTRUKCIÓJA

„A palermói Garibaldi Színház olyan, mint egy kísértetszínház - foghíjasak a páholysorok, és a mennyezeti freskó helyén nem látszik más, csak az ég..." (P. Giacché). A közelmúltban újra megnyitották. Carlo Cecchi társulata vette birtokba; a színház romos állapota miatt részben kényszerből, részben szándékosan olyan előadásokat hoznak létre, amelyekben igyekeznek kihasználni a színházi tér megnagyobbításának lehetőségeit - amelyek a színpad mélységéből, illetve a nézőtér és a színpad egymáshoz viszonyított szokatlan helyzetéből adódnak. A tető több helyen beomlott, így a természetes fényben játszás is az előadások szerves részévé vált. Az egész tér olyan, mint egy régészeti ásatás - eleve adott tehát a diszlet, amely ráadásul látványosabb az „igazinál".

A Garibaldi Színház épületének története a XV. század végére nyúlik vissza. Matteo Carnilivari tervei szerint, 1490 és 1494 között épült egy híres palermói palota, a Palazzo Ajutamicristo a Nagy Kert (Viridario Magno) területén. Minden jel arra utal, hogy a nyilvános, mindenki számára megközelíthető parkból már a kezdet kezdetén leválasztottak egy fallal körülvett kisebb kertet a család számára, kizárólag magánhasználatra.

1827-ben, az akkori tulajdonos, Giovanni Luigi Moncada halála után a magánkert pusztulásnak indult, elvitték és eladták az itt található dísz- és egyéb tárgyat. A területet felparcellázták, és a régi palota helyén az idők folyamán számos épületet emeltek, de közülük csak egy volt igazán jelentős: a Garibaldi Színház, amelynek bejárata magában foglalta a magánkert bejáratának négy pilaszterét. A színház magánkezdeményezésre és magánpénzekből épült 1861-ben, az olasz típusú színházmodell alapján, Pietro Cutera mester tervei szerint. Ebben az időszakban egyébként az egész ország területén sok hasonló, kisméretű színházat épült, azzal a fő céllal, hogy emléket állítsanak Garibaldi hősi küzdelmeinek és az olasz egység létrejöttének. Nem meglepő, hogy a palermói színházat is Garibaldiról nevezték el. Egyébként Garibaldi 1862-ben itt, e ben a színházban, a tízes számú páholyból mondta el Róma elfoglalására buzdító, „Vagy Róma, vagy a halál!" felkiáltással végződő híres beszédét.

Az 1860 májusáriak eseményeit megörökítő díszfüggönyt, Giuseppe Bagnasco festő alkotását 1863. szeptember 1 -én, *a Garibaldi a Volturno folyónál* című dráma bemutatójának estéjén láthatta először a közönség.

1906-ban a Carini család kezdeményezésére megkezdték az épület általános, a modern

1951-ben harmadosztályú mozi lett a házból. Szomorú „évadok" következtek - még bokszmeccseket is rendeztek az épület falai között.

1966. február 1-jén aztán újból színházként nyitotta meg kapuit. Magánpénzekből tartották fenn. Később, amikor az épületet tűzvédelmi szempontból életveszélyesnek nyilvánították, megemelték a folyosók mennyezetét, és kijavították a páholyokhoz vezető csigalépcsőket. Az 1968-as földrengés újabb károkat okozott. Ekkor döntött úgy a Műemlékvédelmi Bizottság, hogy az épületet hely-re kell állítani, méghozzá az eredeti, XIX. századi terveknek megfelelően. Visszahelyezték eredeti pompájába a nézőteret, és felújították a színpadtechnikai berendezéseket.

1970-ben az épület tartományi tulajdonba került, majd 1981-ben Palermo város önkormányzata vette meg. 1968 és 1994 között zárva volt, és teljesen elhanyagolták - ennek is nagy szerepe van az épület mostani állapotának létrejöttében. A víz, a por és a szél egyre rongálta a páholyok faszerkezetét, a részben hiányos tetőt és a falakat. Tovább súlyosbították a helyzetet a sorozatos fosztogatások - minden mozdíthatót elvittek a színházból. 1994-től kezdve kisebb felújítási munkálatokat végeztek az épületen, és hamarosan - igaz, nem teljes egészében - újra megnyitották.

A mostani felújítási tervek szerint az előcsarnok fölött lebontják a tető téglából és cementből készült részét, egészen az eredeti fa tetőszerkezet magasságáig. Szabadon marad egy - az utcáról nyíló, szabadtéri foyer-ként használandó, lávakő lapos padlózatú - bejárati udvar; innen lehet majd eljutni a pénztárba, a sajtóirodába és a fedett foyer-ba. A fedett foyer-ból két kis előcsarnok nyílik: a jobb oldaliban ruhatár és egy - újonnan épített, kicsi irodába vezető -lépcső; a bal oldali csarnokból az első emeleti páholysorhoz vezető, eredeti, ezután helyreállítandó, egyelőre még márványburkolat nélküli lépcső indul. A földszinti széksorokhoz vezető ajtó a bejárat tengelyében helyezkedik el.

A mindenkori előadás kívánatinainak megfelelően változtatható nagyságú és bárhol összeszerelhető, körülbelül százötven férőhelyes vas nézőteret terveznek létrehozni. (A karzat ötven férőhelyével együtt ez a színházban összesen körülbelül kétszáz nézőt jelent.)

A patkó alakú páholysor az épület legroszszabb állapotban lévő, leginkább megrongálódott része. A fedél nélküli falrészből a beszivárgó víz kimosta a kötőanyagot, így meggyengültek a falszerkezet mechanikai tartóelemei.

A jelenlegi állapot megtartásának elve határozza meg a helyreállítási munkálatok jellegét: a cél a „történeti" állapot konzerválása, megőrző felújítása; ahol lehet, az eredeti építőanyag megszilárdítása, de mindenképpen az eredeti épületéhez hasonló építőanyagok és építési technikák használata, illetve ahol szükséges, az eredeti épületelemek

építése. A páholytetők hiányzó részeit újjáépítik, meglévő részeit kijavítják, megerősítik, a megrongálódott fagerendákat ugyanolyan állagú és az eredetinek megfelelő keresztmetszetű fagerendákra cserélik ki, a még használható eredeti részeket igyekeznek beilleszteni a szerkezetbe. Fontos része még a tervnek a második emeleti páholysor időközben teljesen beomlott folyosójának újjáépítése, de tervezik a teljes páholyrendszer újjáépítését is, kivéve a nézőtér hossztengelye mentén szimmetrikusan elhelyezkedő két szektorét, amely - hátsó falak híján - beengedi majd az üvegtetőn át érkező természetes fényt.

A faszínpad és az enyhe dőlésszögű nézőtér között a választóvonal ma gyakorlatilag meghatározhatatlan. A padlózat anyaga a kettő között alig változik, és alig vehető észre a függöny nélküli proszcéniumív is, így a nézőtér és a színpad tulajdonképpen összefüggő teret alkot, ami a közönséggel való játék gazdag és bonyolult változatait kínálja. A tervek szerint ez az egységes színházi tér mindenképpen megmaradna (a hasonló terek talán leghíresebb példája a párizsi Bouffes du Nord, Peter Brook színháza) - nem helyezik vissza a függönyt, és megtartják a színpad jelenlegi magasságát. A színpad és a hátsó színpad között sem lesz éles határvonal, így a színpad nagysága mindig az adott előadás függvényében változhat majd.

A színház tájékoztató kiadványából
fordította: TÖRÖK TAMARA

ITI-HÍREK

• A Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központjának honlapcíme: www.itihun.hu A honlap folyamatosan frissített információkat tartalmaz a világ színházi eseményeiről.

• Megjelent az ITILAPU második száma, harmadik számát június végén kaphatják meg irodánkban az érdeklődők.

FESZTIVÁLOK

• Avignoni Fesztivál. A július 6-30. között megrendezendő fesztivál idén három fő blokkból áll. A főprogramban a francia nyelvű produkciók vannak túlsúlyban. Pina Bausch *Le Laveur de Vitres* (Az üvegmosó) című rendezésével szerepel, Jacques Lassalle Euripidész *Médeiáját* állította színpadra, mellettük a kanadai Denis Marleau és a belga Main Platel-Arne Sierens rendezőpáros egy-egy munkája lesz látható. A főprogramban a hazai társulatok mellett Romeo Castellucci képviseli Olaszországot, Jurij Ljubimov pedig Kelet-Európát: Peter Weiss *Marat/Sade*-ját a Cloitre des Célestins-ben mutatják be a hónap közepén. A második blokk *A Baltikumtól a Balkánig* címet viseli. Itt Bulgária és Lengyelország éppúgy képviselteti magát, mint Litvánia, Oskaras Korsunovas A *Mester és Margaritája* révén. Cseh-olasz, román-angol koprodukciók mellett egy főleg kelet-európai művészek által létrehozott előadás is színpadra kerül *Hotel Europa* címmel, Chris Torch irányításával. A magyar színházművészetet Hudi László, a Mozgó Ház Társulás vezetője képviseli, aki a helyszínen rendezi meg Madách művét, Az *ember tragédiáját*, amely július 20-23. között lesz látható Avignonban. A harmadik részben Moliére- és Csehov-drámák szerepelnek, de helyet kap itt Franz Kafka *A per* című regényének színházi adaptációja is, Main Timar rendezésében.

• Festival Theaterformen 2000 címen fesztivált rendeznek Braunschweigben és Hannoverben június 7-től július 9-ig, az expo eseménysorozatának keretében. Az előadások között Peter Brook, Peter Zadek, Pina Bausch, Jan Fabre rendezését és számos más kiemelkedő produkciót láthatnak a résztvevők. www.theaterformen.de

OKTATÁS

• Babylon. A német ITI-központ európai drámaírók és fordítók részére műhelygyakorlatot és szimpóziumot rendez 2000. június 12-től július 5-ig, a Bonni Biennáléval együtt. Jelentkezőket-résztvevőket várnak itigermany @aol.com címen. Június 22-től július 2-ig ITI-találkozót is szervez a német köz-pont a Bonni Biennáléval közösen. Információ: ITT German Centre;
E-mail: itigermany@aol.com

• Shakespeare-workshop. A magyar származású Hules Endre intenzív Shakespeareworkshopot tart Esztergomban július 3-23. között. A kurzus Shakespeare-szövegeken, valamint Sztanyiszlavszkij-, Mejerhold- és Grotowski-féle technikákon alapul. Információ:
www.nexus.hu/sj52/swshop.htm

• Antik görögök Cipruson. A ciprusi ITI-központ ezen a nyáron, illetve ősszel rendezi meg az antik görög drámáról tartandó, VI. szimpóziumát, ugyanakkor jelentkezőket vár nyári tanfolyamára, valamint a színakadémisták fesztiváljára. Műhelymunkát terveznek Euripidész *Trójai nők* című darabjával, valamint megrendezik az antik görög dráma fesztiválját július 20-tól szeptember 5-ig.
www.geocities.com/cyiti

• Istropolitana 2000. A színiiskolák nemzet-közi találkozóját tartják Pozsonyban június 26. és július 2. között, immár tizenharmadik alkalommal. A fesztivált műhelymunkái, előadásai, vitái a régió egyik legjelentősebb színházi eseményévé avatják.

• Fulbright-ösztöndíjak az Egyesült Államokba. A Fulbright Magyar-Amerikai Oktatási Csereprogram Bizottság meghirdette a 2001-2002-es tanévre szóló ösztöndíjait. Azok a felsőfokú végzettséggel rendelkező magyar állampolgárok pályázhatnak, akik megfelelő szinten tudnak angolul, és az Egyesült Államokban szeretnének oktatni, kutatni vagy továbbtanulni. Pályázni bármely tudományterületen és művészeti ágban lehet. A pályázatokat a szükséges mellékletekkel együtt 2000. július 17-ig három példányban, angol nyelven kell a bizottsághoz eljuttatni. Telefon: 462-8047, 462-8040. Internet: www.fulbright.hu.
E-mail: info@fulbright.huninet.hu

SUMMARY

After the world premiere in Lyon and a production in the Netherlands, the Budapest State Opera House also presented *The Three Sisters*, a new work by the Hungarian composer Péter Eötvös. In our first group of writings Zoltán András Bán discusses the Budapest production, while Melinda Juhász tells us about the performance at Amsterdam's Stadsschouwburg and also talks to the composer about his work and his views on the performance.

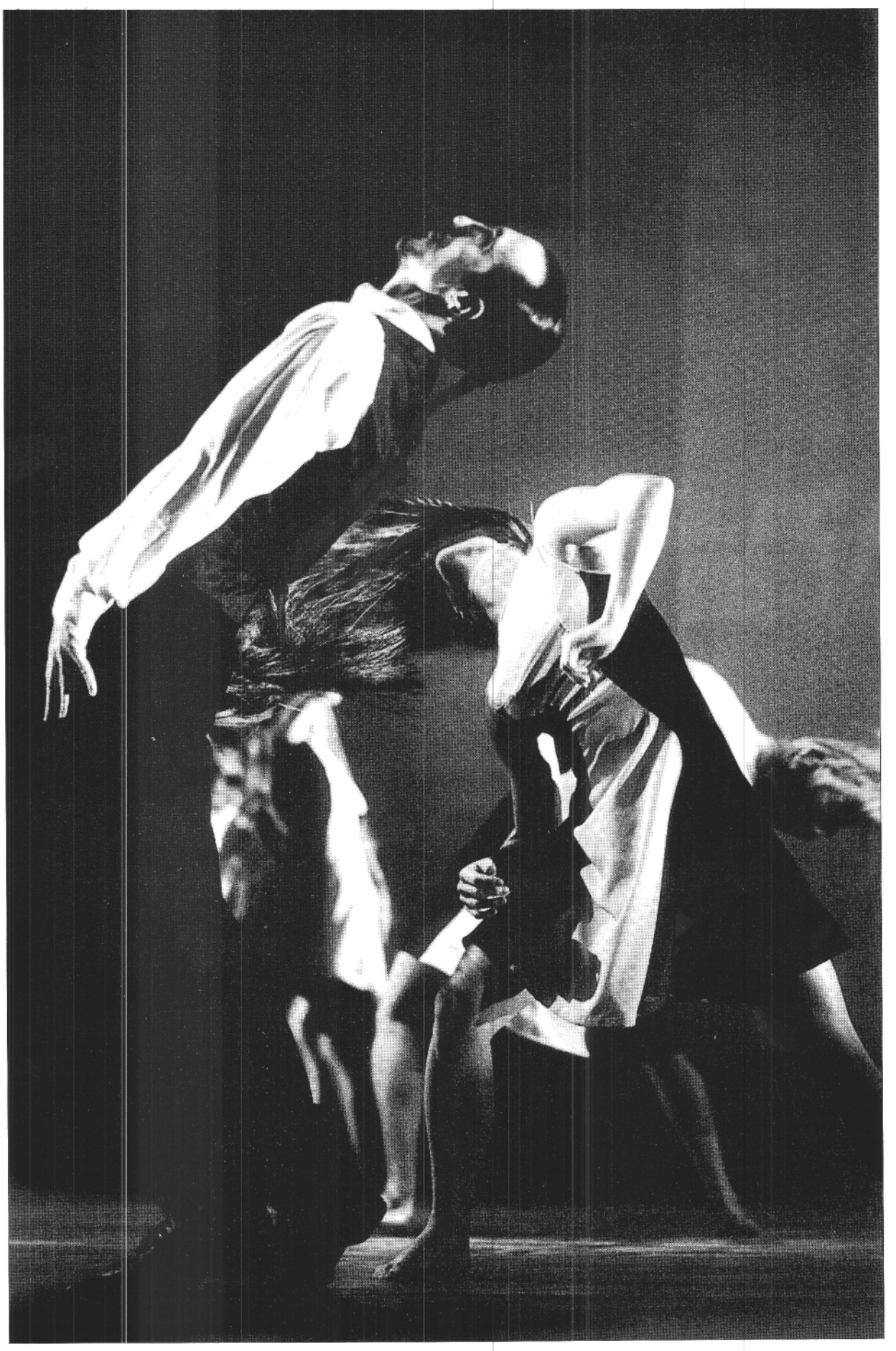
In another group of contributions we publish an introduction to this year's main festivals: at Kisvárda there will be another festival of the ethnic Hungarian theatres in the neighbouring countries, this year's National Theatre Encounter will be held at Budapest and a new manifestation, called Festival of Hungarian Theatres 2000 will be organized at Miskolc. Katalin Róna talked to the initiator of the latter, managing director Árpád Jutocsa Hegyi.

Inour column of reviews István Sándor L., Judit Szántó, Judit Csáki, Tamás Koltai, Balázs Urbán, Magdolna Jákfalvi, Dezső Kovács, Tamás Tarján, Andrea Tompa, Lí-via Fuchs and Tamás Halász write on, respectively, two plays: *Tótferi* and *All Wave Receiver* by Péter Kárpáti (The Ark and for *All-Wave Receiver* Debrecen too), Ferenc Molnár's *The Play is the Thing* (The Chamber), István Eörsi's *His Master's Voice* (Vienna, Theater m.b.H.), Kleist's *Kaetchen von Heilbronn* (at Kaposvár and at the Düsseldorf Schauspielhaus), Bulgakov's *The Master and Margarita*, adapted by András Nagy (Győr), Caryl Churchill's *The Skivver* (Home Stage of the Comedy Theatre), Monty Python's *Holy Gral* by Graham Chap-man, John Cleese and Eric Idle (Pest Theatre), two productions at the High School of Dramatic Arts, staged by students of directing Tamás Réczei and Péter Szákás Tóth: a compilation of Ingmar Bergman's different works and Georg Büchner's *Leonce and Lena*, *The Story of the Soldier* by Stravinsky and Ramuz (Merlin), Contemporary Ballet's performance at Szeged of three works by Stravinsky and Hungarian Festival Ballet's version of *Carmen* at the Thália Theatre with Iván Markó as choreographer.

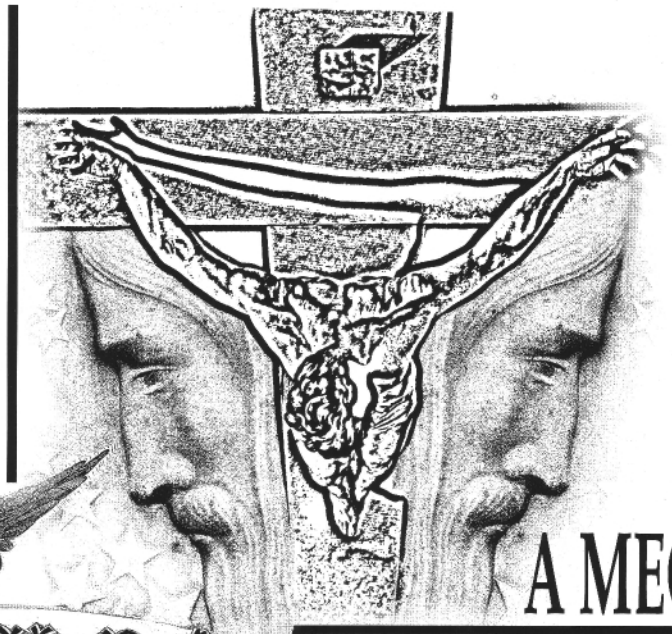
We also publish Gábor Bóta's interview with György Szabó, manager of a new venue, The Trafó (short for Transformer Station), István Szabó's new survey on urgent problems of our theatre network and a description of the reconstruction of Italy's Garibaldi Theatre, originally built in 1861.

Playtext of the month is András Forgách's *The Virgin, the Corpse, the Bishop and the Knives*, adapted from a novel by Gabriel García Márquez.

FOTÓGALÉRIA:
Révész Róbert: Menyegző
A Szegedi Kortárs Balett legújabb bemutatója Igor Sztravinszkij három művére készült. Ezek egyike a Menyegző, amelyet Juronics Tamás koreografált.

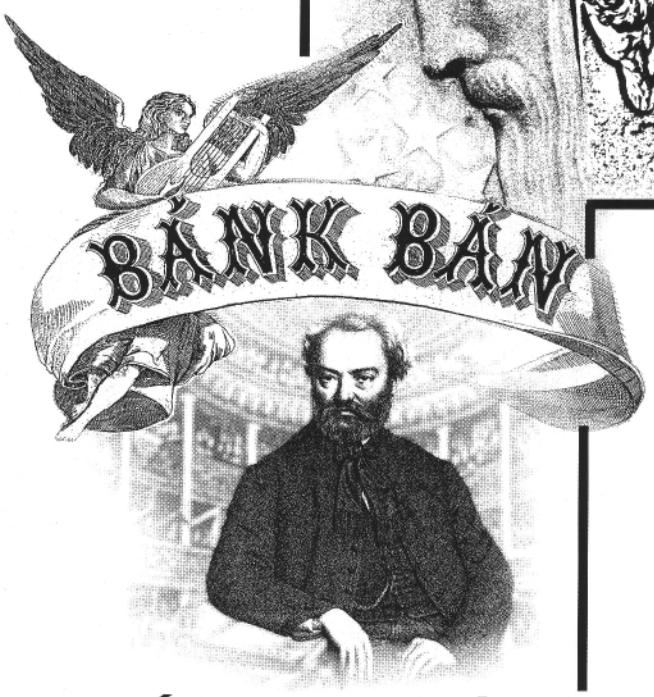


SZABAD TÉR SZÍNHÁZ
2000



Augusztus 4, 5.

A MEGFESZÍTETT



MARGITSZIGETI SZABADTÉRI SZÍNPAD

Július 13, 14, 16.

HOTEL MENTHOL

BÁNK BÁN

Augusztus 18, 19.

MINDHALÁLIG BEATLES

Június 30.
Július 1, 7, 8, 9.
Augusztus 11, 12, 13, 18, 19.

VÁROSMAJORI SZABADTÉRI SZÍNPAD