

2004. FEBRUÁR

XXXVII. évfolyam 2. szám

# Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



## *Teomachia*

*Novák Eszter-interjú,  
Don Giovanni, Don Carlos,  
Az öreg hölgy látogatása, Az orr,  
Giselle-előadások*

*Bordos Annamária: Próbadráma  
Schein Gábor: A herceg álma  
(Két egyfelvonásos)*

# Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA  
XXXVII. évfolyam 2. szám ■ 2004. február

## INTERJÚ

- Nánay István: CSAK EGY ÜRES HELY KELLI ..... 2  
*Beszélgetés Novák Eszterrel*

## DON GIOVANNI

- Csont András: TÚLRENDEZETT VISZONYOK ..... 8  
*A Magyar Állami Operaház előadása*
- Török Tamara: A KOZMOSZ LAKÓJA ..... 12  
*Beszélgetés Kesselyák Gergelyvel*

## OPERA

- Péteri Lóránt: KÜSZÖB ÉS KAPU ..... 15  
*Vincenzo Bellini: Norma*
- Márók Tamás: MINIMÁLRENDEZÉS ..... 17  
*Giuseppe Verdi: Don Carlos*
- Kérchy Vera: HASONMÁSOK ..... 20  
*Lendvay Kamilló: A tisztességtudó utcalány*

## KRITIKAI TÜKÖR

- Nagy András: ISTENI KÜZDELEM ..... 22  
*Weöres Sándor: Theomachia*
- Urbán Balázs: GYILKOSSÁG, KÍSÉRTET, UNALOM ..... 27  
*Ödön von Horváth: A végítélet napja*
- Tarján Tamás: VÁGÁNYZÁR BRUNNHÜBELBEN ..... 29  
*Friedrich Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása*
- Zappe László: FÉLREÉRTÉSEK HALMAZA ..... 31  
*Luigi Pirandello: IV. Henrik; Hat szereplő szerzót keres*
- Szántó Judit: A PATYOLAT KEVÉS ..... 34  
*Oscar Wilde: Az ideális férj*
- Kovács Dezső: A MOCSÁR ÉNEKE ..... 35  
*Mikszáth Kálmán–Závada Pál: Különös házasság*
- Koltai Tamás: GOGORR ..... 37  
*Nyikolaj Gogol: Az orr*
- Nánay István: SAMSÁÉK ÉS A PUSKA ..... 40  
*Vörös István: Švejk, a fégeregirtó*

## TÁNC

- Kutszegi Csaba: VILLIÖRÖM, VILLIBÁNAT ..... 42  
*GisL-2; Giselle@csabai.mpeg.hu*
- A 2003-AS ÉV TARTALOMJEGYZÉKE ..... 46

## DRÁMAMELLÉKLET

Bordos Annamária: PRÓBADRÁMA  
Schein Gábor: A HERCEG ÁLMA

A CÍMLAPON: Béres Ilona (Kronos) és Spolarics Andrea (Rhea)  
a *Theomachiában* (Bárka Színház)

Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Giselle@csabai.mpeg.hu  
(Csabai Attila Társulatának előadása)

Koncz Zsuzsa felvétele

Révész Róbert felvétele



DON CARLOS

Koncz Zsuzsa felvétele



AZ IDEÁLIS FÉRJ

Illoszky Béla felvétele



ŠVEJK, A FÉREGIRTÓ

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSAKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ KUTSZEGI CSABA (tánc) ■ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ■ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon/fax: 214-3770; 214-5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon: 214-3770; 214-5937; www.lap.szinhaz.hu.

Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK)

Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi

ügyszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában

(HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest,

e-mail: hirapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799

Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio

Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,  
a Nemzeti Kulturális Alapprogram,  
Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.



Megjelenik havonta.  
XXXVII. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

Az alábbi interjúval látszólag kitérőt teszünk a hónapok óta közölt sorozathoz képest. Abban ugyanis a finanszírozás problémáiról volt szó – ez pedig egy úgynevezett portréinterjú, rendezői pályakép. Ugyanakkor a finanszírozás gyűjtőfogalom alatt számos olyan jelenségről esett szó – a színházi struktúra felszíni mozdulatlanságáról, illetve lassú, de mégiscsak folyamatos változásáról, a „köszínházak” és alternatív csoportok lehetőségeiről és működési nehézségeiről –, amelyek meglehetősen közvetlenül befolyásolják egy-egy művész pályáját. Ilyenformán a kettő evidensen összekapcsolódik – mi mégsem szívesen kevernénk össze. A következő számban ismét szorosabban kapcsolódunk a „materiális” kérdésekhez: ezúttal a nem létező, de sokak szerint kívánatos színházi törvény előkészületeinek járunk utána.

Sorozatunk eddigi darabjaiban – kerekasztal az NKA-ról és az elosztásról, interjú Harsányi Lászlóval és Megyeri Lászlóval (2003. szeptember), Körmeny Ferencsel, Szabó Istvánnal, Baán Lászlóval és Szabó Györggyel (2003. november), Goda Gáborral (2003. december), Vincze Jánossal (2004. január) – egyrészt a fenntartó, másrészt a „fenntartott” szemszögéből tekintettük át a finanszírozás ellentmondásait, s ha a minisztérium tavaly év végi konkrét intézkedését – az alternatív színházaknak juttatott plusz kétszázötvenmillió forintot – nézzük, ezúttal nem volt egészen hiábavaló az erőfeszítés. Ennek reményében folytatjuk.

NÁRAY ISTVÁN

# Csak egy üres hely kell!

■ BESZÉLGETÉS NOVÁK ESZTERREL ■

– Hónapok óta készülődünk e beszélgetésre. Nehéz riportalannak számítás, olyannak, mint például Székely Gábor, Ascher vagy Zsámbéki, akik nagyon aprólékosan ügyelnek arra, hogy miként közvetítik mindazt, amit mondanak. Nemcsak a magamfajta kérdezők, de kollégáid is tartanak tőled.

– Rendezők?

– Ők is. Meg a főiskolán.

– Miért?

– Néha bántásnak érződik, ahogy véleményed mondasz.

– Szenvedélyes vagyok. Fiatalabb koromban valóban nagyfajfajú voltam, de azt hiszem, szándékosan már sok éve nem bántok meg senkit. Zavar az igazságtalanság és a maszatolás, s amit gondolok, bizonyos helyzetekben elmondom. Am egyre kevesebb ilyen helyzet van. Azoknak, akik nem ismernek, lehet, hogy még ellenszenves is vagyok. Ennek ellenére azt gondolom, nem olyan rossz velem megismerkedni. Én is sok dologtól félek és szorongok, de el vagyok kényeztetve, mert csodálatos barátaim vannak. Sokan. Félelmeimet közejük tudom menekíteni. Az is fél, aki valamilyen módon biztos talajon áll, világnézete, erkölcsi rendje van, csak úgy tud viselkedni, mintha nem félné.

– Szakmai berkekben elterjedt a hír, hogy megpályázod az Új Színházat. E vélekedés logikusnak tűnik, hiszen ha végiggondoljuk, hogy ki az, aki e patinás intézmény igazgatójaként érdemben számba jöhet, szűk a kör, s te csapatoddal igencsak előkelő helyen szerepelnél e listán.

– Néhány napja találkoztam valakivel, aki ahhoz gratulált, hogy a nyíregyházi színház igazgatója leszek. Hát ennyire komoly az Új Színház megpályázásáról szóló

híresztelés. Igaz, magunk között szoktunk viccelődni: mi lenne, ha... – de azt se tudtam, hogy pályázatot írtak ki. Akik e hírt terjesztik, talán úgy érzik: eljött az idő, hogy velünk meg persze az Új Színházzal történjék valami. Vagy félnek.

– A Vidéki Színházak Találkozóján két előadással szerepeltél. A Színművészetin osztályod van, másokat is tanítasz. Sikeres embernek tűnsz...

– Ez elég vicces, nem?

– A valóság másik oldala, hogy a két előadás mögött nincs intézményes, társulati háttér. Akkor sincs, ha sok szállal kötődsz a Honvéd Színházhoz.

– Akkor tisztázunk valamit: Honvéd Színház nincs. A Honvéd Együttesnek sok évtizede létezik egy színészkarja, amelynek munkaköri köteleessége, hogy ünnepi műsorokat, operett-keresztmetszeteket, kabarét játsszon kaszárnyákban, nyugdíjasklubokban. Évi kétszázötven előadást teljesítenek. E műsorok színvonala többnyire nem volt kielégítő.

Két évvel ezelőtt, amikor a marosvásárhelyi színházban több fiatal színésznek megingott a helyzete, mások pedig magánéleti okokból Magyarországra jöttek, azt gondoltam, hogy a Honvéd Együttes jól járna ezekkel a fiatal színészekkel, mert e kötelezettségeket ők megfelelő szakmai felügyelet mellett magas szinten teljesítenék, nekik pedig ez a lehetőség átmeneti időre életmentő lenne, hiszen havi fizetésért a szakmában maradhatnak. Minden rosszat elmondtunk nekik a kínáló szituációról, s nem ígértük, hogy e formációból bármikor önálló színház lehet. Azt azonban igen, hogy ha a körülmények engednek, néhány előadást létrehozunk.

Az első évadukban derekasan dolgoztak, rendezett náluk Simon Balázs, Józsa István meg én. És játszottak a Csiksomlyón bemutatott *István, a király*ban, amit háromszázötvenezer ember nézett meg. Ez az évaduk tehát sokkal jobban sikerült, mint amire számítottam, s a Honvéd Együttes erőn felül támogatta az előadások létrejöttét. Ebben a szezonban is volt már bemutatójuk: a Rusznyák Gábor rendezte *Bozgorok*, az *Ahogy tetszik* sajátos verziója, amely nagyon személyes hangon beszél az erdélyi magyarság menni-maradni problémájáról. Abban reménykedem, hogy fogunk még előadásokat létrehozni, illetve mások is felfedezik őket, máshol is szükség lesz rájuk. Tehát a félreértések elkerülése végett: apukám nem létesített nekem színházat.

– Ez a színház tehát nem színház, de a vendégrendezésekben sem tudod az igazi formát hozni, ami nem az előadások színvonalára értendő, hanem arra, hogy lételemed a társulat.

– Persze, de a színháznak is a társulat a lételeme. Társulatban dolgozni jó, ez a véleményem nem változik. Ugyanakkor voltak évek, amikor tudásban és tapasztalatban gyarapodtam attól, hogy nem zárt közösséggel dolgoztam, hanem új helyzettekkel és ismeretsegekkel kellett megbirkóznom.

– Gyökeresen más azonban, ha társulati háttérrel vállalsz valahol munkát, mint ha a vendégrendezés az életformád.

– Igen. Nyilván azért szerepelt két előadásom a találkozón, mert a színházak ezeket tartották érdemesnek arra, hogy megmutatkozzanak általuk, s ez azért van, mert ha bármelyik színházba elmegyek,



akkor azokkal, akik velem dolgoznak, bizonyos színvonalat biztosan elérünk, tehát a produktumaink ott a jobbak közé tartoznak. Ha valaki vállalja azt a kockázatot, hogy meghív engem, akkor nem vesz zsákbamacskát, mert az előadás el fog készülni, lesz eleje, közepe, vége, legfeljebb felforgatja kicsit az ottani kedélyeket, de a produkciót a szakma egy része el fogja ismerni. Ennek ellenére, ha a helyzetemet definiálni kellene: a színházi szakma periferiájában libegek. Nemcsak társulat nincs körülöttem, de a telefonom sem csörög, nem kérdezik, hogy akarok-e rendezni.

– Ha te periferián vagy, akkor a társaidd is ott vannak.

– Persze.

– S mintha az utánatok végzetek is margón volnának.

– Székely következő osztályából Schillingnek, Forgácsnak és Rusznyáknak jó a helyzete. Az első két évében Réthlynek is jól ment. Bodnár Zoli mindig tévelygő volt, Dézsy Szilárd meg Székelyudvarhelyen

dolgozik. Ők három éve diplomáztak, s olyan helyzetben vannak, mint mi három év után. Ha valaki jól végzi el az iskolát, akkor két-három évig nincs problémája, a gondok később kezdődnek. Valakit mindig kiugratnak a többiek közül, most Béres Attila és Balázs Zoltán a toplistás. A pécsi fesztivál különben Székely sikerének is tekinthető, hisz négy tanítványa szerepelt a műsorban. Igaz, ez abból is adódott, hogy Németh Ákos válogatott, aki a mi generációnk írója, több darabját rendeztük, s aki – helyesen – vállalta is nemzedéki elfogultságát.

– Miért csak Süsü (Schilling Árpád – a szerk.) tud végigharcolni egy többmenetes színházteremtő csatát?

– Tisztelem Süsüt, mint ahogy Csányiban is azt becsültem – ez persze nem jelentti azt, hogy a két embert bármi más téren össze lehetne hasonlítani –, hogy buldogtermészettel és kitartással képesek megteremteni maguknak a körülményeket. Ha sorrendet kellene felállítanom, akkor

azt mondanám, hogy először Süsünek adjanak épületet, mert neki már van társulata, és vannak előadásai, amelyek igazolják a létezésüket. Aztán persze mi is kaphatnánk egy helyet, ahol színházat csinálhatunk.

– Egy erős osztály egyik legerősebb egyénisége vagy, akiről azt lehetett feltételezni, hogy társaival végre tudja hajtani azt a fordulatot, amelyet sok-sok évvel ezelőtt a jelenlegi vezető posztokat elfoglaló korosztály hajtott végre.

– Azok közül, akikre gondolsz, néhányan méltán vannak a helyükön, többen meg nem, és sokan maguktól beláthatnák, hogy át kéne adniuk a helyüket a fiatalabbaknak, vagy legalábbis több teret kellene engedniük nekik. Az őrsváltás lassan így is, úgy is meg fog történni. A miénk szerencsétlen generáció, mert korán jöttünk, nem tudtunk leváltani senkit, mi leszünk azok, akiket még az így-úgy megszerzett posztunkról is levált az utánunk jövő nemzedék. Ezért nincs sok okunk az optimizmusra, mert ha két-három éven belül nem jutunk egy helyhez, ahol néhányan dolgozni tudnánk, akkor jobb, ha magunktól átadjuk a terepet, mert fogy az emberből az erő, a kitartás. Rengeteg évet kihagyunk, ezért nem egymásra épülő folyamat szerint változunk, hanem váratlanul, egy esetleges éles helyzetben kell majd megfelelnünk az új, nemcsak és nem elsősorban külső, hanem a magunkkal szemben támasztott igényeknek. Ahhoz még fiatalok vagyunk, hogy lemondjunk mindenről, ahhoz viszont kezdünk kicsit rozsdássá válni, hogy igazi erőket mozgósítsunk magunk körül.

Valamilyen okból azonban sok színész nem mond le rólunk. Ha megszólaltatnánk egy kis hívó csengőt, az ország minden részéből huszonöt-harminc színész követne bennünket. De ez is könnyen elmúlhat. Néhányukkal ugyan sikerült folyamatosan együtt dolgozni, de többséget olyan szoros szerződés köt, hogy nem könnyen mozdíthatók, még vendégnek is alig hívhatók. Legjobban az ő hitüket és bizalmukat csodálom. Sokan öt-hét év múltával is várják azt a pillanatot – mint ahogy én is várom –, hogy újra együtt dolgozhassunk.

Félek, hogy lassan megkeseredünk. Az utóbbi időben azt veszem észre, hogy irigy vagyok, vagy magamban embereket, helyzeteket pocskondiázok. A magunk helyzetét méltatlannak, mások előmenetelét megalapozatlannak tartom. Pedig ezzel egyáltalán nem kellene foglalkozni, mert mindenki boldoguljon, ahogy tud, és tegye a dolgát, ahogy tudja. De ha valóságos helyzet lenne körülöttünk, akkor nem kezdene így rohadni a lelkünk. Néhány éve ezeket a tulajdonságaimat nem ismertem. Próbálok is tenni azért, hogy ezeket az érzéseket elfojtsam magamban, mert ez az állapot nagyon terméketlen.



– Ezt csak te érzed így, vagy a volt évfolyamtársaid is?

– Ugyanezekről ugyanígy Bagossy Laci-val vagy Simon Balázssal is beszélhetnél. Hargitai Ivánnak épp most jobb a pozíciója, mert abban a színházban főrendező, amelynek igazgatója a Nemzeti Színház az igazgatója. Pár éve ő volt rosszabb helyzetben, mint mi.

– Ha helyzetben van, miért nem épít a társaira, mint ahogy Harsányi Sulyom László Tatabányán megteszi?

– Amit abban a városban abból a színházból ki lehet csikarni, azt Harsányi megteszi, s nekünk szerencsénk van, hogy a barátság és a hosszú kapcsolat meg valamilyen szakmai bizalom okán nem hagy magunkra. Pedig megtehetné, hiszen Tatabányán csak négy-öt bérlő van, tehát kényelmesebb és olcsóbb lenne, ha sikeres előadásokat vásárolna. De ő nem kevés munkával évente kihajt belőlünk egy-egy rendezést. Dühös vagyok magunkra, mert valamennyire mi is okai vagyunk annak, hogy ilyen a helyzetünk. Talán túl szigorúak és finnyások vagyunk, gőgösek arra a tudásra vagy izlésre, amit összeszedtünk. Pedig valamit mi is tehetünk volna azért, hogy helyzetbe kerüljünk. Az első és utolsó próbálkozásunknak a veszprémi pályázat tekinthető, amely koncepcióját tekintve jól sikerült, de már az első mondat leírásakor nyilvánvaló volt, hogy ezzel akkor és ott nem lehet nyerni. Azóta semmit sem tettünk.

– Nem is akartok tenni?

– Tavaly még felmerült a terv, hogy a miskolci színházat megpályázzuk. Két telefonbeszélgetés után azonban kiderült, hogy nem érdemes próbálkozni. Megtudtam, hogy Müller Péter Sziámi kezében van a döntés, ő mondja meg, kivel hajlandó az operafesztivált szervezni, s az önkormányzat azt fogja megválasztani, akire ő rábólint. Amikor felhívtam, közölte, hogy Halasi Imre lesz az igazgató, s csodák csodája, ő lett. Ezt akkor is megengedhetetlennek tartanám, ha Müller Péter Sziámi bennünket választott volna. Nem éreztem hát azt a harci kedvet magamban, amit Veszprém esetében, hogy elveszíthetjük ugyan a csatát, de három hétig együtt ülhetek a barátaimmal és kollégáimmal, s végiggondolhatom, mit kéne csinálnunk, ha színházunk lenne.

– Feladtátok?

– Korántsem. Továbbra is pályázni kellene. De csak olyan színházat szabadna megpályáznunk, amelynek társulatát ismerjük, vagy ahol a színészek többségével el tudjuk képzelni a hosszú távú munkát. Ilyen színház nem sok van, mert a legtöbb helyen esetlegesen és áttekinthetetlen szempontok szerint verbuválódnak a színészek, sem közös izlés, sem közös gondolat nem formálja őket együttessé. Azt hiszem, nekünk leginkább egy hely kellene. Egy üres hely, ahol nyugton dolgozhatunk azokkal, akikkel szeretnénk.

Legalább öt-tíz évig különben sincs esélyünk. Akkor fogunk pályázatot nyerni, amikor már rég az utánunk jövő generációknak kellene színházat kapniuk. Budapesten semmiképpen nem adnának nekünk színházat, mert a körünkbe tartozó rendezők, dramaturgok, tervezők és jeles színészek között nincs médiasztár, nem ismerjük azokat a politikusokat, akiket ismerni kellene, nem írnak rólunk a bulvárlapok, nincs kiállításunk, nem vagyunk polihisztor autószerelők, tehát nincs bennünk semmi különleges, amivel ezt az amúgy is zaklatott világot tovább izgatnánk. Más okokból, de vidéken sem rúghatunk labdába.

– Vidéken sem?

– Ott sem. Hogy generációból s a nálunk fiatalabbakéból miért dolgoznak oly kevesen vidéken, annak többek között az a jelenség is oka, amelyet magamban a kontraszelektió kontraszelektiójának nevezek. Az országban kialakult feudális rend alapján az önkormányzatok döntenek arról, hogy ki legyen színházigazgató. Szempontjaik között két dolog fontos: az egyik, hogy semmi esetre sem kívánják a szakma véleményét figyelembe venni, ugyanakkor a szakmaiságot sem tudják képviselni, mert nem értenek hozzá. Igyekeznek tehát elhatárolódni a szakmai befolyástól, hogy autoriter döntési helyzetüket védjék. Másfelől nem kívánnak olyan igazgatókat és teameket, akik, illetve amelyek sok vizet

zavarnak, s nem mennek alá – elsősorban gazdasági – elképzeléseiknek. Márpedig tisztességgel nem lehet olyan pályázatot írni, amely ne arról szólna, hogy pénzre van szükség, hisz a színház nagyon költséges mulatság. Ha végignézzük a vidéki színházak igazgatóinak listáját, meghökentető az aláírók és simulékonyak száma, a kontraszelekció mértéke.

Azok, akik sem vezetőként, sem rendezőként nem igazán erősek, úgy építenek társulatot, hogy további kontraszelekciót végeznek. Nem szívesen hívnak olyan rendezőt, aki náluk jobban ért a dolgához, mert ez felhívna a figyelmet a hiányosságaira, és konfliktust teremt a társulaton belül. Ami még tragikusabb: nem szerződtek fiatal végzős színészt. Már most szorongok amiatt, hogy a jelenlegi elsőseimmel mi lesz négy év múlva. A színházak többségében közepszerű, de ambiciózus fiatalok vannak, akik hálásak azért, hogy ott lehetnek, elfogadják, hogy nem kapnak próbapénzt, s minimális a fellépti díjuk. Ilyen olcsó és hálás munkaerőt valóban nem lehet diplomás színészek köréből szerezni. Természetesen nem az erős műhelyekben felnőtt, igazán tehetséges színészekről beszélek, tehát nem arról, hogy diploma nélkül nem lehet valaki színész.

– Ez nemcsak a színészekre, hanem a rendezőkre is igaz, nem?

– Elég sokan vagyunk végzett vagy diplomával nem rendelkező, de tehetséges, huszonhat és negyven év közötti rendezők; legalább tizenötöt lehetne felsorolni, akiket a vidéki és pesti színházvezetők cserélgetnek. Egyik színházból a másikba megyünk, egyikünket a másikunkkal váltanak le, mert nem létezik hosszú távú bizalom. A színházvezetőket az nem érdekli, hogy a rendező és a társulat hogyan tud egymásra találni, hogyan kezd közösen dolgozni, gondolkodni, s nem ad arra három-négy évet, hogy valahonnan valahová együtt jussanak el. A szabadúszó rendezőknek azzal a tudattal kell dolgozniuk, hogy ha nem sikerül azt teljesíteniük, amit elvárnak tőlük (például a tuti sikert), akkor elbuktak.

– Talán túl sokan vagytok?

– Minden szakmában, így a rendezők között is igen sok az önjelölt. Ez nem feltétlenül rossz, hiszen rengeteg tehetséges ember létezik, s megnyilatkozásaiktól színesebb lehet a paletta. Azaz valamiféle szabadság megnyilvánulásának lehetünk tanúi, de a szakmai minimumnak mindenkinek meg kéne felelnie. Igaz, nincs semmiféle mérce vagy értékrend, amely ezt a minimumot egzakt módon meghatározhatná, de ha végiglapozod a Pesti Műsort, az az érzésem, hogy Magyarországon több rendező van, mint vízvezeték-szerelő. A szabadság sokszor parttalanság, blöff és linkség van mögötte, az eseményeket kifürkészhetetlen érdekek vagy értékítéletek mozgatják. Azok

kat sem értem, akik évente hatot rendeznek, hiszen nem lehet hatszor egymás után lényeges és fontos dolgokat mondani. Nem véletlen, hogy Mohácsi János másfél évente rendez egy előadást, s mindig olyan témákról, amelyek érdeklik, amelyeket fontosnak talál, amelyekről úgy érzi: nem beszélni róluk szégyen. Hosszú évek óta ilyen előadásokat készít. Nekem ő nagyon fontos. Nem lenne ekkora rendezői túltengés, ha a rendezésre vállalkozók minden esetben tudnák: mi végre csinálnak színházat.

– Ennek a borús helyzetképnek ellentmond, hogy sikeres előadásaitok születtek, amelyeket a szakma és a kritika visszaigazol.

– Ez kevés. Életkorunk, mondandónk s eddigi előadásaink alapján sokkal többet kéne dolgoznunk. És máshol kellene tartanunk. Ezt magamról biztosan állíthatom. Hosszan tudnám elemezni, hogy az Új Színház négy éve alatt mi minden történt velem, gondolkodásmódom hogyan s merre tartott, miket kerestem. Ez még a miskolci *Kazimir és Karolinéval* folytatódott, de oda magammal tudtam vinni néhány olyan embert, akivel már előtte is jól dolgoztam, s aki fontos volt számomra. Aztán valamit újra kezdtem Marosvásárhelyen, ami szakmai szempontból jelentett nagyon sokat, vértettségét adott, mert a szakmának olyan részét is gyakorolnom kellett, amelyre az Új Színház kivételes és nagy formátumú színészekből álló társulatánál nem volt szükség. Vásárhelyen elkezdtem felépíteni valamit. Aztán ebbe az érába beekelődött a Bárkában vállalt főrendezőségem katasztrófális fél éve, ami után felmondólevéllel távoztam.

– Te mondtál fel, vagy neked mondtak fel?

– Én mondtam fel, hogy ne tudjanak nekem felmondani. Tudtam, hogy Csányi erre készül, s ha ez megtörténik, szolidaritásból Bagossy, Kárpáti Péter és Simon Balázs is felállt volna. Igaz, abban is reménykedtem, hogy felmondólevelem felhorgasztja a társulatot, s ráébreszti arra, hogy a helyzet tarthatatlan. Erre háromnegyed éves késéssel került sor. Sajnáltam, hogy így történt, mert részt vettem a Bárka alapításában, kezdettől benne voltam a kuratóriumában. Évekig ellenálltam a társulati csábításnak, hiszen világos volt számomra, hogy Csányival nem tudunk együtt dolgozni. A jelek szerint még sokan jutottak erre a következtetésre. Közben Vásárhelyen összeelmont az a program, amelyet én is képviseltem, a Honvéd pedig semmiképp nem tekinthető a folytatásának. Ervényesebb és fontosabb előadások születtek – nem sok –, mint amilyeneket én rendezek, s előadásaimmal rögtön a második sorban toporgok. De toporgok. Nem különösebben lényeges, amit csinállok.

– Goldoni-előadásaid szinte demonstrálják a kényszerű stagnálás állapotát. A chioggiai csetepaté Vásárhelyen emlékezetes színházi

esemény volt. Ezt a rendezéset felvállaltan pedagógiai céllal megismételted a pesti egyetemen, ez tehát rendezőileg nem tekinthető előrelépésnek. A virgonc hölgyek a vásárhelyi produkció számos erényét felvillantja, de ebben – persze a darab is hígabb A chioggiaínál – elsősorban résztételek születtek. Vásárhelyen társulatot építettél, itt mint adottságot elfogadod a kvázitársulat létét.

– A vendégrendezői, illetve a produkciós megbízás a magyarországi hat-, maximum nyolchetes próbakörülmények mellett mindenre alkalmatlan. Nem lehet például eltérő szakmai múlttal rendelkező színészek játékmódját összezsírozni. Nem is teszek rá kísérletet, mert ha ezzel foglalkoznék, nem jönne létre az előadás. Tehát megpróbálom mindenkinek a maga létezési módját úgy hangolni, hogy a különbözőségek egymás mellett tudjanak létezni. Ez – s az új ismeretségek és találkozások iránti kíváncsiság, amit például Margitai Ágival megéltem – minden figyelmet és energiát leköt, arról nem beszélve, hogy az idő kilencven százalékát a szervezés viszi el, ahelyett, hogy lényegi és művészi kérdéseken gondolkodhatnánk. Pánikhelyzetek ezek, s nem alkalmasak valódi mondanivalók megfogalmazására: a sok ijedség, keserűség és szorongás közepette csak a helyzetek megnyerésére szolgáló, rövid időre felcsillanó energiák kavarnak az emberben. Arról nem beszélve, hogy az így létrejött előadásokat legtöbbször ritkán játszhatjuk, nem tudnak beérni, és nagyon nehéz karbantartani őket. Mire igazán jók lehetnének, már nincsenek is. Az Új Színház óta előadásaim nagy része tíznél többet nem ért meg.

– Azt azonban nem lehet elvitatni, hogy előadásaidban, mint például a nyíregyházi Vízkeresztben, a színészekből olyan színeket varázsolsz elő, amilyeneket eddig nem tapasztaltam náluk.

– Talán ez az erényem nem egyszerűen megmaradt, erősödött is. Amióta színházzal foglalkozom, egyetlen dologban nem változtam: bármilyen közhelyesnek hangzik is, engem az emberek, az emberi természet érdekelnék. Mindenki hihetetlen titkokat és váratlanságokat tartogat. Ha, mondjuk, egy próbán megérezem valakin, hogy van benne valami, amit érdemes lenne kibányászni, nem nyugszom, amíg szelíden vagy ostorral ki nem jön belőle. Ehhez minden eszközt bevetek. Ennek természetesen a kölcsönös szeretet és a bizalom az alapja.

– Előadásaid talán épp azért olyan hosszúak – vagy legalábbis azért tűnnek annak –, mert a formákat nem fejszével alakítod, hanem mindenkinek megadod a lehetőséget, hogy megmutassa magát s azt, ahova a próbák során közösen eljutottatok. Szabad teret engedsz a személyes megmutatkozásnak, ha úgy tetszik, a szólózásnak. A Goldonik persze erre alkalmasak is.

– Lehet, hogy így van. De az előadásaim összefogottabbak lennének, ha tovább tudnék dolgozni rajtuk. Ez is összefügg a próbahelyzettel, mert ha hét hetem van, az arra elég, hogy mindenkit megfuttassak. Kellene még három hét, hogy össze legyen rakva, s el is tudjam venni a fölösleget, és ők velem együtt ébredjenek rá: a kevesebb több lenne. A főpróbahéten már általában látom, mit kellene még elvégezni, de az egész csorbulna, ha a javító munkát kapkodva, egy háromórás próbán hajtánám végre. A mérlegelések többnyire úgy döntök – s lehet, hogy ez szabadosság –: maradjon minden úgy, ahogy kialakult. Különben is a főpróbahéten a rendezőnek a részletek finomítása mellett főként az a dolga, hogy biztonságot adjon. Engedje begyakorolni az előadást. Az Új Színházban Csomós Mari barátnőm a *Vérnász* egyik összpróbája után – mire az Anya szerepe az első pillanattól az utolsóig megszületett benne –, a megbeszélésen rám nézett, s azt mondta: Úristen, de ezt még be kell gyakorolni! S ez így van. Amúgy is sokat tanulok a színészekről, de ezt a mondatot különösen gyakran idézem.

– *Ez idő alatt azért számos jó előadásod született. A nyíregyházi Vízkerecszet pedig az egyik legjelentősebb teljesítményednek tartom.*

– Én is így érzem. E periódus munkái közül Kárpáti Péter három darabját – *Világvevő*, *Tótféri* és *Nick Carter* – tartom még különösen fontosnak, s szerintem az *Ibusár* sem volt rossz. Az azt is példázza, hogy lám, vendéghelyzetben, nyűgös próbaidőszakokban is létrejöhetnek olyan találkozások, mint Udvaros Dorottya-val, akivel az Új Színházban nem dolgoztunk együtt, aztán a Bárkán, ahol ismét egy társulatba kerültünk, hiába kerestem neki való darabot, hisz onnan, ugye, eljöttem. Aztán évekkal később mégis összejöttünk.

– *Azt mondtad, hogy sokszor gőgösek, finnyások vagytok. Ízlésedeket, értékrendedeket, alkotói etikátokat nagymértékben mesteretek, Székely Gábor alakította, aki ugyan sok tekintetben nagyon is realista, alapvetően mégis idealista. Lehet-e ezzel az idealizmussal ebben a kutya világban élni, szakmailag életben maradni?*

– Ez az önsorsrontó magatartás érvényes helyzetekben nagyon sokat tud változtatni a világ állásán. S ez általában igaz. Tudom, gyakran mondják, hogy sokan örököltük Székely idealizmusát, de ez nem örökletes, ugyanakkor biztos, hogy az ő konoksága, szakmai kíméletlensége, tartása hat az emberre. Mondhatnám: bélyeg ez, amit azonban jó viselni. Semmiért sem tartom felelősnek, mindenki magamagáért felelős.

Székely nemcsak szakmát, hanem emberséget és magatartást is tanított. Ez emberre akkor tud hatni egy mester, ha mindketten hasonló alapokon állnak. Ha ez bekövetkezik, akkor az oktatás egy idő után párbeszéddé alakul. Amikor elkezdjük az egyetemet, legtöbben már huszonöt-harminc év körüli felnőttek voltunk, kialakult világnézettel, amely persze változott, de nem véletlenül felvételiztünk épp abba az iskolába, és Székely sem véletlenül választott bennünket az osztályába.

Gábor munkájában, tanításában, életében számomra a legerősebb, a legpéldaadóbb a kivételes humánuma. Abból származik idealizmusa, naivitása, a mások tisztelete, ahogy ő a világot látja. Ez akkor is érvényesül, ha kemény, ha konfrontálódik, vitatkozik vagy harcol. A morál, a tisztesség, a keménység nem érvényes e humánumnélkül. S ha ebből valamit örököltünk, átvettünk vagy utánoztunk, akkor ez jól van így.

Ha valakit bizonyos személyiségjegyei alapján a világ elérhetetlennek tart, könnyen gyártanak róla elméleteket. Ebben van valami misztifikáció. Amikor például a *Csongort* rendeztem, sokszor hallottam azt a részvételt vagy empátiával átítatott véleményt, hogy Székely milyen felelőtlenül dobott a mély vízbe, ahelyett hogy ő vagy Ács jegyezte volna a nyitó előadást. Pont a fordítottját éltem meg: elképesztő bizalomnak tartottam, s a munka alatt csak az járt a fejemben, hogy ez az ember milyen kivételes helyzetet teremtettem nekem. Ezek a folyamatok tehát sokkal egyszerűbbek és

természetesebbek. Mint ahogy az is misztifikáció, hogy Székelynek nincs humora. Lehet, hogy előadásaiban kevésbé lehet észrevenni, de a magánéletben és a tanításban igen: ő hallatlanul jó humorú ember. S milyen jó megnevetetni őt az előadásainkkal!

– *Most milyen viszonyban vagytok vele?*

– Ki milyenben. Van, aki tartja vele a kapcsolatot, van, aki nem. Én négy évet dolgoztam vele az Új Színházban, tanársegédje voltam, s részben vagyok. Amikor nem dolgoztunk együtt, akkor is beszélgettünk. Kapcsolatunk talán már barátság. Gyakran beszélünk, de legtöbbször napi ügyekről, s mindig le vagyunk maradva. Az utóbbi időben a legjobb beszélgetésünk az volt, amikor nem jutott eszembe, hogy mi volt az ő megfejtése a *Boldogtalanoknak* arra a jelenetére, amelyben Huber ruhát ad a nővéreinek. A szövegből ugyanis nem derül ki, hogy neki vásárolta-e, vagy valaki másnak, s csak abban a pillanatban dönti el: Rózsának adja.

– *Nem hiszem, hogy minden tanítványának ilyen felhőtlen viszonya lenne vele.*

– Tanítványai között biztosan akad, akinek az ő személyisége és hatása terhes, de ott valószínűleg nem történt meg a találkozás. Persze nemcsak a rendezőnövendékek, hanem a színészek között is azonnal fel lehet ismerni azokat, akik tőle vagy Zsámbékitól, Horvaitól – s persze másokat is említhetnék – tanultak. Ebben az általános színvonaltalanságban és felületes munkamorálban százezer közül kiválasztod azokat, akik másként mozognak, másként gondolkodnak a színpadon. Ezeknek nyilván volt mesterük, s annak is volt mestere. Hányszor hallok Székelytől a Major Tamás kezdetű mondatot, másoktól meg Nadasdy vagy Ádám Ottó nevét emlegetni. Nem szabad megtagadni a mestereket s eltaszítani magunktól a tanítványokat; ha jó a mester-diák viszony, egy életen át meg kell tartani a párbeszédet. Az igazi mester maga is tanítvány lesz, mert azt várja, hogy tanítványa a kritikussá váljon, s ha ez sikerül, az élet folytonos. Az értékeket nem lehet kidobálni az ablakon, s ez nem azt jelenti, hogy az ember elveszti autonómiáját vagy önálló gondolkodását.

– *Ez már rég nem Székelyről szól.*

– Róla is meg másokról is, meg rólam, mert én szintén tanítok. Ascherrel együtt négy évre kaptam egy feladatot – nem véletlen, hogy Székely Gábortól –, s most ott ül velünk szemben tizenhárom ember. Rajtunk múlik, hogy mi mindent fognak megtanulni. Szeretném, ha a szakmából és a humánumból annyit tudnék átadni, hogy tíz év múlva egy színpad hátsó takarásában állva is eszükbe jusson egy fél mondat Aschertől vagy tőlem, ami segít nekik abban, hogy tudják: mi végre vannak a világon, mi dolguk a színpadon. A tanítás borúlátó hangulatomban is biztos alapot ad, tudatosítja, hogy fontos dolgom van. Ezért sem jut eszembe mostanában a pályázat. Ha a rendezés nagy része felelősségvállalás, akkor a tanításnak az egésze az. Sokkal többet izgulok és szorongok tanítás közben, mint rendezéskor. Tizenhárom rettenetesen érdekes ember ül körülöttünk – nem győzünk Ascherrel rájuk csodálkozni –, akik egy formálódó osztályközösség tagjai, de önálló emberek is. Hogyan lehet összehangolva, mégis külön-külön megszólítva valamilyen eredményig juttatni őket, ez patikamérleg billegő, kicsike lépésekből összeálló folyamat.

– *Igen különböző alkatú rendezők vagytok. Hogy tudtok egymásra hangolódni?*

– Magunk sem értjük, de meghökkentően hasonlítunk egymásra, és közősek azok a szellemi alapok, amelyek mindkettőnk gondolkodásmódját meghatározzák. Sokszor egymás gondolatait folytatjuk, vagy hangosan beszélgetünk, miként lehetne pontosabb vagy jobb az, amit látunk. Nagyon jó, hogy munka közben megismerkedhetek vele, figyelhetem, ahogy gondolkodik, ahogy kérdez. Mindig lenyűgözött gyermeki és mohó kíváncsisága, izgága szellemiségéből fakadó érdeklődése. Megerősít abban, hogy életkortól függetlenül lehet és kell kíváncsinak maradni. Nyilván én vagyok a tizennegyedik tanítványa.



– *Füst Milán-kötet fekszik az ágyad mellett. Foglalkoztatnak a darabjai?*

– Nagyon sok dolog foglalkoztat. Füst Milánt is Székelytől kaptuk. Mielőtt a főiskolára kerültem, más munkáit már ismertem, de darabjait alig. Füst Milán a legjobb tananyag azoknak, akik elemzést tanulnak, akik írással és olvasással foglalkoznak. A szüksézszerűsége, rejtett dimenziói és a mögöttük meghúzódó titkok miatt alig tudok jobb anyagot ajánlani a *Boldogtalanok*nál. Ezt kezdtem elemezni Orsós László Jakab filmforgatókönyv-író osztályával.

– *Nemrég a Margit kisasszonyt látva tapasztaltam, hogy a Füst Milán-i mondatoktól, egy hétköznapi től eltérő szövegtől a sablonos szituációk is telítődnek, különös fénytörést kapnak.*

– Teljesen így van. Érdekes az ellentétjét is kipróbálni: olyan mondatokat, amelyeket jónak tartasz, ronts el, hogy kiderüljön: mitől lesz ritmusuk, hogyan változnak a hangsúlyai. Kárpátival minden szövegen hangosan dolgozunk. Felolvasom a mondatokat, amelyeket közösen csiszolunk, farigcsálunk. Ilyenkor azt is halljuk, hogy a színészeknek melyik mondat áll jól, mit kell változtatnunk. Ezért utólag, a próbák során alig kell a szöveghez nyúlnunk.

– *Nem először találkozol a Boldogtalanokkal.*

– Harmadéves koromban már megcsináltam az első felvonás három jelenetét meg az utolsó felvonást Naszlady Évával, Szalay Mariannával, Mihályfi Balázssal és Schneider Zolival. Szép munka volt, s emlékeim szerint erős, sőt, vad vizsgának számított. Érdekes újraolvasni a szöveget. Most sokkal keményebbnek érzem a darabot. Valószínűleg azért is, mert keményebbné válik a világ, a híradásokból olyan családi drámákról értesülünk, amelyeket már nem lehet ésszel követni. Egyre aktuálisabbnak tartom tehát a darabot. Eddig „mélyen megértettem” a történet szereplőit – hisz ez a dologom –, mostanában jó értelemben vett düh fogalmazódik meg bennem: a jó istenit, így nem lehet élni!

S az is foglalkoztat, hogy a negyedik felvonás korántsem olyan erős, mint az első három. Füst Milán büszkén írja, hogy kínzó fogfájása ellenére egy éjszaka alatt befejezte a darabot. Szerintem viszont az író nem egészen szerencsés stílári váltást követ el: a mű

krimivé egyszerűsödik. Már tíz évvel ezelőtt is sokat foglalkoztam azzal, hogyan lehet e két stílári réteget egymáshoz közelíteni és kiegyensúlyozni. Tettem rá kísérletet, hogy sors- vagy véletlenszerűbb legyen a gyilkosságnak induló, de öngyilkosságba forduló vég. Most még erősebb verzióm van rá. Tehát már nem meghatortan olvasom e szöveget, s nagyon szeretném megrendezni. De nem csak ezt, több más tervem is van.

– *Keresed is a helyet, ahol e tervek megvalósulhatnak?*

– Ha bírok, egyelőre olvasok, és gondolkodom. De előbb-utóbb biztosan megrendezem őket.

– *Hallgatóiddal az egyetemen vagy vendégszituációban?*

– Nem az egyetemen, de hogy hol...? Elgondolkodtam azon, hogy engem határozottan hátráltat a vendégszituáció, de például Zsótért miért nem? Ő ebben a helyzetben is egyre csodálatosabb és érdekesebb előadásokat hoz létre. Ez valószínűleg összefügg az ember munkamódszerével is. Sanyinak erősebbek a képei, mint nekem. Nemcsak a darab értelmét, gondolatát tudja közvetíteni, hanem igen erős formai víziója is van. Én túl sokat bízok a próbaidőszakra és a színészek kreatív részvételére, s az ehhez szükséges körülmények vendéghelyzetben nehezebben teremthetők meg. Ezzel nem értékrendbeli különbségre utalok, csak arra, hogy másként dolgozunk.

– *Zsótér sem boldog maradéktalanul az állandó vendégeskedésben.*

– Bizonyára nem. De ő ezt a helyzetet termékenységre fordítja, ezért is dolgozik annyit. Egyetlen gondolatra és a közegre szűkít, s olyan fokú összpontosításra szeretné kényszeríteni színészeit és nézőit, amely nem jellemző a jelenlegi felületes színházra. Én ennél sokkal szétszórtabb, szabadosabb, rakoncátlanabb és fegyelmezetlenebb vagyok.

– *Vándorol a színházak között, s mindenütt ugyanazt csinálja, ami egyre unalmasabb – állítják róla sokan.*

– Butaság. Ez is tanítás. Sanyi a rendezéseivel következetesen tanít. Hívtuk is az osztályba. A *kaukázusi krétakőr* szövegét elemzik. Hetenként három órán keresztül ülnek, és ponttal, vesszővel, gondolattal, szórenddel, hangsúllyal, mondatformálással bíbelődnek. Ennek ellenére rajonganak érte a diákok.

– *Te is tanítasz rendezés közben.*

– Minden jó rendező ezt teszi. Ha nem rendező lettem volna, tanár lennék. A bölcsészkaron már tudtam, hogy ehhez van érzékem. Fiatal emberekkel együtt lenni, gondolkodásmódjukkal találkozni nagyon fontos. Nem híradókból és újságokból, leginkább rajtuk keresztül érzékelem a világot. A tanítás akár ki is tölthetné az életemet, csak az a baj, hogy egyelőre színházrendezőnek is tartom magamat. Sokat gondolkodtam azon, vajon Székely Gábor hogy bírja ki rendezés nélkül. Nagyon nehéz lehet, mert ez nemcsak mánia, hivatás és szakma, hanem valami rászorultsági viszonyban van vele az ember, tehát életmentő funkciója is van. Ez az a terep, ahol a szelepek kiengedhetők, ahol azok a dolgok, amelyek az embert izgatják, amelyekről kérdései vannak, felszínre kerülhetnek, megfogalmazhatókká válnak. Belső szükséglet.

– *Székely rektorsága előtt sem rendezett évente egynél többet.*

– A rendezőnek pályája elején, az első nyolc-tíz évben az a feladata, hogy minél többet dolgozzon, tanuljon, tapasztaljon, és mindenféle gondolatokat megfogalmazzon, formákat kipróbáljon. Szolnoki éveiben Székely is sokat rendezett.

Ahogy múlik az élet, szűkül az ember mondandója, s nem sok mindenről akar szólni, hanem egyre inkább hasonló dolgokról szeretne egyre mélyebben és részletesebben beszélni. Ezért sem szeretnék már kalandozni, mert miközben új ismeretségeket kötök, ami nagyszerű dolog, azt érzem, hogy anélkül szaladnak az évek, hogy még mélyebben tudnám megismerni azokat, akikről már tudom: személyiségük olyan feneketlen kút, amelyben a következő tíz-tizenöt évben is kincseket találhatnék. Egy embernek öt év után is újat mondani s vele új dolgokat felfedezni, azt tartom igazán értéknek. S ez az, amit mostanában nem tudunk gyakorolni.

CSONT ANDRÁS

# Túlrendezett viszonyok

■ A MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ ELŐADÁSA ■

**H**a egy dalszínház – ráadásul kettős szereposztásban! – az „operák operájának” előadására vállalkozik, bizonyára ereje teljében érzi magát. Kérdés persze, honnan ez a roppant magabiztosság a Magyar Állami Operaházban. Hiszen az eddigi produkciók nem adtak erre semmiféle okot. A végeredmény ezúttal is fiaskó, de termékeny kudarc, és ez persze nem kevés.

A *Don Giovanni* mostani előadása alighanem az Operaház legambiciózusabb vállalkozása az elmúlt években. A rendezés belead apait-anyait, kínál is szép megoldásokat, miközben persze folyvást ott a kérdés: minek ez az egész, ha a zenei megvalósítás csak másodlagos frissességű lehet? Ha a legnagyobb szerepekre nincs énekes-színész, ha a zenekar differenciált hangzása (Kovács János igen érzékeny, roppant finom irányítása alatt) mellé nem képesek felnőni a szólisták. Már régen vége annak a korszaknak, melynek színházi lényegét Antonio Salieri kisoperájának címe oly megvesztegető naivitással foglalta össze: *Prima la musica e poi le parole*. Ma már nem hisszük, hogy a zene lenne az elsődleges; sőt, mindent egyenértékűnek vélünk egy dalszínházi estén, és leginkább ösztönözni szeretjük látni az operaelőadásokat. És mivel a friss rendezés színházi ötletei olykor átsegítik az előadást a zeneileg kínosabb pontokon, megváltozott igényeinknek megfelelően hajlamosak vagyunk elnézni az énekesek gyarlóságait. De ez csak egy ideig lehetséges. Az utcára kilépve már hidegebb fejjel ítélünk, és nem csak a jeges téli szél miatt. Rosszkedvűen kérdezzük: ha nincsenek megfelelő énekesek, ha nincs Don Giovanni, ha nincs Leporello, ha nincs igazi Donna Elvira, ha az egész zeneileg csak jelzészzerű, akkor minek előadni a zenetörténet egyik legnagyobb alkotását?

Pedig Kesselyák Gergely rendezése valóban becsvágyó, és becsületére legyen mondva, hogy rendelkezik átfogó koncepcióval. Egyes – főként marxizáló – elemzők világdramának nevezik Mozart *Don Giovanni*-ját, és úgy tűnik, Kesselyák Gergely is ennek megfelelően tervezte a darabot; az ellipszis alakú, nézőtér felé lejtő díszlet mintegy a kozmoszt ábrázolja, benne a Nappal, a fénylő, centrális csillaggal, melyet Don Giovanni magánlakása –



Bátori Éva (Elvira), González Mónica (Anna) és Kovácsházi István (Ottavio)

ez a nem tudni, miféle anyagokból, nem túl fényes ízléssel összetakolt, folyvást összedőlőni akaró kutrica – hivatott megjeleníteni. Korántsem véletlen, hanem a rendezői elgondolás szerves része, hogy ekörül kering Donna Elvira a Regiszterária alatt. (Más kérdés – egyszerűen szcenikai ügytelenség –, hogy nem tisztázottak a járások, nem világos, ki mikor léphet be ide, és általában is elmondható: a színpadon közlekedési káosz uralkodik. Az viszont már súlyos és átgondolatlan, noha önmagában szellemes húzás, hogy Donna Anna és Don Ottavio ide helyezi, mintegy asztali nippként, a Kormányzó kicsinyke szobrát. Ez az emlékmű ugyanis semmiképpen nem állhat Don Giovanni asztalán, még parodisztikus formájában sem, hiszen ez ellentmond a rendező által konstruált koncepciónak, a világok háborújának. És az is lehetetlen, hogy a buja Don és szolgálja a szobácska ajtaján át meneküljön, miután a Kormányzó elesett.) Két világ áll szemben egymással, mégpedig Don Giovannié és a többieké. Ennek hangsúlyos ábrázolása az első felvonás fináléja, melyben a Don Giovanni már-már foglyul ejtő alakok végül mégis kapitulációra kényszerülnek, a színpad kettéválik, Don Giovanni és Leporello mintegy a túlpartról, egy másik világ földnyelvéről integet üldözőinek. (Fodor Géza megjegyzése szerint ebben a fináléban két lehetőség van: Don Giovanni valami csellel kivágja magát, vagy csoda történik. Kesselyák az utóbbira szavazott, és ez sokértelmű megoldás.)

És ennek a kettéválásnak megvannak a konzekvenciái ebben az egyébként oly sok inkonzekvenciát tartalmazó rendezésben. A szünet után egy másik világba kerülünk, és ez már a legelső jelenetben nagyjából világos. Az eredeti előírás helyett – mely az utóóra teszi a színteret – megint Don Giovanni kis szobáskájában vagyunk, Leporello éppen beadja felmondását, de persze, mint Pomócsi a régi kabaréjelenetben, marad. Lomtalanítás zajlik, a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt, Don Giovanni kéjkamrájából az utóóra, a színpad jobb sarkán púpozódó roncstelepre kerül minden rekvizitum; véget ért egy világ. Hogy ezzel Kesselyák azt akarja-e mondani, hogy a jeles kéjenc anakronisztikussá vált, és immár a történelem szemétdombján a helye, vagy egyszerűen csak annyit, hogy a világ alapjaiban rendült meg a báljelenet óta, de a buja Don mit sem változott, a gyökereken átalakult viszonyok közt is érvényes nagyvad, ez nem egyértelmű, noha az utóbbi a valószínűbb értelmezés. De Kesselyák elgondolásában az is kétségtelen, hogy az új világ már beköszöntött. Ennek pregnáns jele, hogy Masetto és társai immár nem (mű)paraszto, hanem valamiféle overallszerű egyenruhát hordó munkásemberek, akik boroshordók helyett olajoshordókat görgetnek, lámpás helyett elemlámpával világítanak, és egyáltalán: szerfelett proliszerűek. És ekkor nem csoda az sem, hogy Don Ottavio írógéppel készíti feljelentését.

A második felvonás zárójelenetében azonban kiderül, hogy a történelmi mellett még további két, mondjuk, szellemi világ szembeállításával kell számolnunk: Don Giovanni és a Kormányzó, vagyis a föld és az ég vagy az érzéki és a transzcendentális oppozíciójával, mely végleges ugyan, de ők, princípiumok lévén, valamiként mégis összetartoznak (és melléjük kapcsolódik Leporello, aki nem véletlenül visel ugyanolyan ruhát, mint két partnere), és együtt is süllyednek el, a visszamaradt, prózai világ ismét elkülönül tőlük. A zárójelenet megoldása az előadás díszjele: a pokolraszállási jelenet közben a zenekar a sülyesztő segítségével fokozatosan felemelkedik az árokból, aztán Don Giovanni elnyeli a gyehenna, a függöny lehullik, előtte egyedül marad Leporello, úgy érezzük, a függöny az egész operai világra hullik rá, ettől kezdve már nem színházban vagyunk, pontosabban nem a Mozart korában bemutatott opera világában – a függöny a régmúltba helyezi az eddig látottakat. Az előadás tehát bizonyos értelemben véget ér: Don Giovanni és a Kormányzó kijönnek, meghajolnak, taps – a tájékozottabb nézők arra gondolnak (és ennek megfelelően el is indulnak a ruhatárba), hogy a rendező az úgynevezett „bécsi verziót” (bemutató: 1788. május 7.) vette elő, melyből valószínűleg hiányzott a kibékítő szextett, a megmaradtak örömjongása és a morális tanulság prezentálása. Némi hezitáló tapsolás után kiderül, nem erről van szó; a függöny mögül előjönnek a többiek (Zerlina, Masetto, Donna Anna, Don Ottavio és Donna Elvira), ám fellépőruhában, nagyestélyiben, szmokingban, és akár egy koncertszerű előadáson, Leporellóval karöltve mégis eléneklik a vidám zárószextettet. De még mindig nincs végük az átgondolt ötleteknek. Amikor a morális tanulság levonása kerül szőnyegre („Questo è il fin...”), ismét fölmege a függöny, ezúttal kottával a kézben valamiféle oratóriumhoz öltözött kórust látunk, mely a szólistákkal unisono dörögi a végső konzekvenciát (zeneileg persze fölöttébb vitatható megoldás ez, hiszen Mozart partitúrája nem tartalmaz itt kórust). Jöhet az újabb, immár végleges taps, az előadás visszavonhatatlanul befejeződik. A *lieto fine*, modernebb szóval a *happy ending* elkülönítése az elkárhozási jelenettől régi dal az újabb rendezői gyakorlatban (például Achim Freyer szeniális schwetzingeni rendezésében láthattunk hasonlót, ahol a záróhatást könyvből olvasva adták elő), de ez nem különösebben érdekes; ma már nehéz eredetinek lenni, meg aztán oly vad erővel minek is?! Kesselyák megoldása szép, sokatmondó, átgondolt és látványos, a pokolból lassan felszálló zenekar képe felejthetetlen.

Ám előtte sok minden történik a színpadon, túl sok minden, mondhatni. A rendezés tipikus túrendezés, mindig minden meg van jelenítve, minden hangsúlyt kap, minden

megformált, az ötletek egymás nyakára hágnak, és ez végül lehangoló és fárasztó. Az összkép rossz eklektika. Vegyük például a kezdőjelenet, a partitúrában az *Introduzione* névvel ellátott komplexum megformálását. Amikor a nyitány után fölmege a függöny, Leporellót látjuk, telihold van, szítál a hó, ő pedig egy hőember répaorrát lopja le, hogy csillapítsa csillapíthatatlan éhségét. Ám a répa rossz, nyilván fagyott, a szolgálta dühében agyonboksolja a hőembert, mely „elolvad”, vagyis kimegy belőle a levegő, hisz lufi volt. Elcsodálkozhatunk, hogy egy spanyol városban hull a hó, de elfogadnánk ezt is, ha, miként a nagy hasú holdnak, bármiféle színpadi, netán dramaturgiai következménye lenne. Ám nincs, a továbbiakban eltűnik a hó és a telihold. Minek voltak egyáltalán? És jelentettek-e bármit is?

De a bevezetés folytatódik: Don Giovanni és Donna Anna lép fel. A jelenetben üldözésről van szó, viszont az erősen lejtő, lépcsőkkel gazdagon ellátott színpadon ezt lehetetlen megjeleníteni. A két szegény énekes alig képes lebotladozni a színpad előteréig. Ez az ügyetlenkedés, továbbá Donna Anna szerencsétlenkedése a karddal kiöli a helyzetből a feszültséget, mely nem éppen köznapi. Arról nem szólva, hogy apját, a Kormányzót meglátva Donna Anna alig bír kimenekülni a színpadról, örül, ha nem botlik meg hosszú szoknyájában. (Jegyezzük ide a díszlettervező nevét: Valcz Gábor.)

A Kormányzó szivarozva jelenik meg. Ugyan már! Eltekintve attól, hogy az operaszínpadon, már pusztán gyakorlati okokból is, hajmeresztően abszurd a dohányzás, ennek semmiféle jelentősége a továbbiakban. Olyan lezser lenne a Kormányzó, hogy kedélyesen pőfékelve akar szembeszállni lánya éjszakai támadójával? Vagy egyszerűen súlyos nikotinista? Ötletek, ötletek, bármiféle következmény nélkül. És ez még csak a nyitó jelenet.

Ötletek, ötletek, végül is ők eszik fel ezt a korántsem érdektelen előadást. Olykor az az érzésünk, Kesselyák minden jelenetet külön rendezett meg. Klasszikus esete ennek a Regiszterária színpadra állítása. Leporello most magánszámot ad elő, ami részben jogos, de Stefan Kunze magisztrális kötetében (*Mozarts Opern*. Stuttgart, Reclam, 1996) okosan jegyzi meg, hogy a *Don Giovanni* összes áriája erősen *ensemble* irányú. Nincs ez másként itt sem, hiszen Leporello egyrészt önmagának henege gazdája koituszaival, akárha ő hálta volna el az összes viszonyt, másrészt Elvira figyelmére is roppantul számít; egyébként itt kötődik meg az a végzetes szál, melynek végpontján a szolgálta gazdája köntösében feleségévé teszi az agyonalázott nőt. Kesselyák azonban egyedül hagyja Leporellót, aki a színpad egy félreeső deszkája alól – ki tudja, miért

éppen onnan? – előrántja a híres regisztert. Aztán pedig visszahelyezi oda. Miért? Megtalálja majd legközelebb is? Mi ez? Rejtekhely? Jelent valamit egyáltalán? Nincsenek válaszok. Megint egy olyan megoldást látunk, melynek semmiféle viszonya nincs a rákövetkező jelenetekkel.

Nézzük tovább. A második felvonásban, amikor Leporello gazdája ruhájában lép le Donna Elvirával, egy ponton a nő felemeli a férfi kalapját, és sokatmondóan a szemébe néz. Valami olyasmire gondolhatunk, hogy noha Elvira látja a szolgál arcát, nem akarja felismerni. Vagy képtelen erre, nem hajlandó szembesülni az igazsággal, vagy minden férfiban Don Giovannit látja. Rendben van; de akkor mit kezdjük a hamarosan felhangzó szextettel, melyben ő is elcsodálkozik a ruhacserén? Zerlina csodálatos vigasztaló áriája („Batti, batti, o bell’ Masetto”) alatt az újsütetű paraszt férj alszik; súlyos részegségében bóbiskolt el, csak az áriája második, hatnyolcados részében („Pace, pace o vita mia”) ébred fel, hogy aztán macskajajos dermedtségben vigyorogjon ennivalóan daloló párjára. Ez megrágalmazza Masettót; közönyösnek, brutálisan érzéketlennek mutatja, ami ellentmond az opera egészében betöltött szerepének és még Kesselyák saját elgondolásának is. Egyébként felőlem akár piás is lehet Masetto, de akkor aztán tényleg igya végig az estét.

Hasonló ráfogás, hogy a nagy buli előtti jelenetben Don Giovanni újságot olvas. Sokféle módon lehet őt elképzelni, de a politikai rovatot vagy az apróhirdetéseket böngészve semmiképpen. Don Giovanni a szó magasabb értelmében egyáltalán nem is tud olvasni.

Ha a rendezés csúcspontja a második finálé, az elsőt az előadás legnagyobb fiaskójának nevezhetjük. Úgynevezett orgiát látunk a libertinus főúr kéjlakában, a libériás lakájok vad kicsapongást hordoznak körül tálcákon, egyesek orális szexet űznek, mások *a tergo* hágnak párjukkal, megint mások egyéb módon disznólkodnak – mindezt a Pilinszky által leírt „mintha”-színház jegyében. A „Viva la libertà!” felkiáltás alatt Don Giovanni több lépcsőn átívelő vörös püspöki palástba burkolódik, jobbában füstölőt lenget, mintegy fekete misét celebrál. De Sade márki idekapcsolása túlságosan direkt (ráadásul teljesen alaptalan) utalás, és csak a keresztretjérvény-műveltségű nézőket lelkesítheti. Ám mindez nem elég, még a csilláron is szemérmetlen kicsapongók lógnak: trapézművészek produkálják magukat élő lángnyelvekként – ez lenne a vad erotikus tűz. Melytől inkább lehülünk. Hogy aztán a három színpadi zenekart foglalkoztató botrány, a három párhuzamosan bonyolódó tánc megrendezése túl nagy falatnak bizonyult, azon nincs mit csodálkozni – tapasztaltabb rendezők is elbuktak már ezen. (Egyébként is: ha háromnál többen vannak a színpadon, Kesselyák zavarba jön.)

Az első felvonásban Don Giovanni és szolgálja célba lönek. Ez szép és működő ötlet, mivel a két férfi szájából váltakozva felhangzó „Bravó!” kétértelmű lesz, nemcsak egymás praktikáira, hanem a sikerült vagy sikerületlen célzásokra is vonatkozhat. Aztán ezeket a céltáblákat mutogatja Leporello öltözetében Don Giovanni, amikor tévútra küldi Masetto csapatát. Itt látni némi konzekvenciát, azt a törekvést, hogy a legszéttartóbb motívumok valamilyen módon összekapcsolódjanak. Ám ez édeskevés, az előadás, a létező egységes koncepció ellenére, néha tetszetős, de mindig túlrendezett jelenetekre esik szét.

#### Massányi Viktor (Masetto) és Herczenik Anna (Zerlina)



Ám van egy motívum, melynek segítségével Kesselyák megpróbálta egységbe rendezni olykor vitathatatlanul szellemes kaleidoszkópját. Az Idő motívuma ez. A rendező sajnos komolyan vette a librettó sugalmazását, miszerint az egész cselekmény egyetlen nap alatt játszódik. Mozart kortársai is ezt hitték, ennek következményeként a bécsi premieren Elvira érkezését már nem éjszakára („notte”), hanem világos hajnalra („alba chiara”) változtatták a szövegkönyvben. Ez voltaképpen nem is lehetetlen, csak a Kormányzó rapid eltemetése és szobrának fénysebességű felállítására mond ellent a dolognak, de a teljesen szürrealista gondolkodású operarajongók képesek ennél sokkal abszurdabb békák lenyelésére is. Mindamelllett Kesselyák igazolni próbálja az igazolásra nem szoruló, odarak egy egészkor folyvást ellenszenvesen ütő órát a színpadra, mely a függöny felnyitásokor nyolcat, végső leengedésekor kettőt mutat. Köztudott, hogy a szövegkönyvben egyetlenegyszer esik szó konkrét időpontról, Don Giovanni jegyzi meg a temető kertjében: „Még nincs (éjjel) kettő.” Ebből aztán levezethető, hogy a Donna Anna elleni merénylet nyolckor kezdődik, a nagy szexparti meg – mi sem természetesebb! – éjfélkor. De ez kicsinyesség, ráadásul az opera műfajának Carl Dahlhaus által feltárt egyik legalapvetőbb formai sajátosságát negligálja, azt ugyanis, hogy az ábrázolt idő és az ábrázolás ideje korántsem esik egybe. (Persze vannak kivételek, legkivált a betétek; a *Don Giovanni*-ban a *canzonetta* ilyen, hiszen nyilvánvaló, hogy egy szerenád éppen annyi ideig tart, amíg elhangzik.) És Kesselyák itt megint önellentmondásba keveredik, legkivált rendezése szimbolikájával. Olykor elidegenítő effektusaival tüntet, az óra számlapja a maga sültrealizmusával kikökkentő hatású. Egy világdramában nem stopperrel méri az időt.

Már esett szó Kovács János szépen irányító pálcájáról, de csodát ő sem tehetett, a nyitány az általam látott mindkét előadás (december 6., illetve 17.) kissé fádul, mondhatni, unalmasan szólt, noha mindvégig pontosan, pregnánsan, kidolgozott vonós szólásokkal. Látszott a munka, de nem mutatkozott meg az ihletettség; mindkét előadás csúcspontok nélkül pergett le, pedig ebben a darabban egymást érik a magaslati pontok. A zenekar mindvégig hőiesen támogatta az énekeseket; soha nem szólt túl hangosan, soha nem nyomott el egyetlen színpadi hangot sem. Summa: Kovács igen tapintatos vezényelt, míg a recitativókat maga kísérte egy sajnos brutális hangú zongorán.

És az énekesek mindegyike ugyancsak sokat dolgozott. Ez Kesselyák roppant érdeme, szemmel láthatóan sikerült rávennie a csapatot, hogy higgyen a sokak számára nyilván idegen és szokatlan rendezői kon-



Tóth János (Leporello), Jevgenyij Nyesztyerenko (Kormányzó) és Kálmándi Mihály (Don Giovanni)

cepcióban. Így azt láthattuk, hogy mindkét Ottavio nagy kedvvel verte az írógépet („Il mio tesoro...”), Timothy Bentch ráadásul pontosan is „lépett be”, s egészen virtuóz futamokat pergetett ki a klaviatúrán, ami talán mégis túlzás. Noha mindkettőn szépen, stílusosan énekeltek, szerepformálása alapján Kovácsházi István volt a meggyőzőbb Ottavio, végig blazírt, végig jovialis, végig megértő, már-már idegesítően az – egy tehetetlen szenvelgő, egy besavanyodott Werther. Mindamellert a rendező nem sokat foglalkozott figurájukkal, értelmezése e téren közhelyeszerű maradt.

Annál többet foglalkozott Leporellóval. (Olyannyira, hogy mint Don Giovanninak, neki is fülbevalót rakatott az egyik cimpájába.) Ebben az esetben is az első szereposztás látszott erősebbnek: Ionel Pantea tenyérbe mászóan önelégült, bujálkodni vágyó, ugyanakkor patkányszerűen gyáva és alattomos férget jelenített meg, hangban nem annyira meggyőzően – a Regiszterária egysíkúan szólt –, ám színészilag izgalmasan. Tóth János egyszerűen túlbohóckodta szerepét, és kötve hiszem, hogy Kesselyák ilyesmire biztatta volna; ám a mára kimondottan reszelős hangú basszista régi operai motorosként nem zavartatta magát, csípőből lökte levitézett kabarékliséit. Olykor – például a Regiszteráriában – a padlót kellett néznünk mindezek elviseléséhez.

A két Don Giovanni közül nehéz választani, Kálmándi Mihály a lírai részekben mutatkozott árnyaltabbnak, érzelmegzagabbnak, a *canzonetta* kimondottan szépen sikerült, miként Zerlina elcsábítása is („La ci darem la mano...”). Az ő Don

Giovannija amolyan öregedő *beau*, aki már elveszítette arsláni karmait, bár az ezzel járó frusztráltságot kevésbé sikerült megmutatnia, inkább a rezignáció lovagját jelenített meg. Busa Tamás viszont mindent rápakolt, hogy Don Giovanni erőlködését megmutassa, és ez olykor sajnos az ő énekesi erőlködésének (is) bizonyult. Busa mintha egy impotens szexmasinát játszott volna, akinek állandóan kell a vörösbor viagrája, hogy fedezőállásba léphessen. Érvényes értelmezést adott mindkét énekes, nem vitás (nota bene: Busa jobb kettőst alkotott Leporellójával, mint Kálmándi, de persze ehhez akadt is partnere), ám Don Giovanni mégis nagyszabású valaki, és a nagyvad jelleg mindkét alakításból hiányzott. A szerep nagyságához egyikük sem ért fel.

Massányi Viktor volt mindkét szereposztás Masettója. Szerencsétlen, kimondottan operettjobbágyot, később buta munkást adott elő (az elemlámpával sem képes banni), meglehetősen klisészerűen, hangilag korrekten, de érdektelenül.

A hölgyek csapata messze jobban tetszett az első szereposztásban. González Mónika (Donna Anna) visszafogottsága komoly kétségbeesésbe fordult a darab végére, hangja mindvégig szépen szólt, megbízható magasságokkal, makulátlan koloratúrákkal, míg a párhuzamos szereposztásban Kolonits Klára többnyire visítózással pótolta a tragikai erőt. Herczenik Anna üde Zerlina volt, telten szólt mindvégig, finom kis erotikus cicáskodással, puha léptű érzékiséggel, míg Mitilineou Cleo tenyeres-talpasságát hozta játékba, cserfeskedett, forgatta a szemét, és Massányi jobb partnernek bizonyult ehhez, mint Herczenik finomságaihoz. Bátor Éva nagy hangú, tragikus Elvirát hozott, de az erős hang olykor bedurvult; Fülöp Zsuzsanna még nem érett meg erre a szerepre.

Jevgenyij Nyesztyerenkót (Kormányzó) mindig öröm látni, ő még a régi gárda egyik oszlopa; a hang persze megkopott, de a nagy orosz még most is félelmetes energiákat mozgat – óriási jelenség. Kovács Kolos mintha nem bízott volna rendezőjében, szép, nemes hangon, ámde félszegen hurcolta pokolra a nagy bűnöst.

Összes problémájával együtt érdekes, egyszer pedig (a zárójelenetben) maradandó élményt adó előadást sikerült kiállítani. Énekeseink lassan megtanulják, mit jelent manapság dolgozni az operaszínpadon. Most a jövő előszobájában toporgunk. Hátha beljebb is kerülünk egyszer.

#### WOLFGANG AMADEUS MOZART: DON GIOVANNI (Magyar Állami Operaház)

**DÍSZLET:** Valcz Gábor. **JELMEZ:** Zeke Edit. **KOREOGRÁFUS:** Rogács László. **KARIGAZGATÓ:** Szabó Sipos Máté. **VILÁGÍTÁSTERVEZŐ:** Bányai Tamás. **KARMESTER:** Kovács János és Kesselyák Gergely. **RENDEZŐ:** Kesselyák Gergely.

**SZEREPLŐK:** Kálmándi Mihály/Busa Tamás, Jevgenyij Nyesztyerenko/ Kovács Kolos, Kolonits Klára/González Mónika, Kovácsházi István/ Timothy Bentch, Bátor Éva/Fülöp Zsuzsanna, Tóth János/Ionel Pantea, Massányi Viktor/Hábetler András, Herczenik Anna/Mitilineou Cleo.

# A kozmosz lakója

■ BESZÉLGETÉS KESSELYÁK GERGELLYEL ■

– Igazi sikertörténet már az eddigi pályád is. Karmesterverseny-helyezések és külföldi vendégszereplések sora mellett végigvezényelted az ország zenés színházait, megalapítottad és igazgattad a miskolci színház operatagozatát és a miskolci operafesztivált, aztán az Operaházhoz szerződöttél, ahol most rendezőként a Don Giovannival debütáltál. „Hivatatosan” mi vagy az Operában? Karmester? Rendező?

– Karmester és főzeneigazgató-asszisztens. Ha újra születnék, akkor sem választanék mást, mint a vezénylést, az operadirigálást, és semmiképp nem szeretném felcserélni a pálcámat a rendezői székkel. A rendezés akkor érdekel, ha olyasmit állíthatok színpadra, amihez kedvem van. Egyébként a karmesteri pályám is profitál a rendezésben szerzett tapasztalataimból: fantasztikus kirándulás. Egészen máshogy nézek föl a színpadra a zenekari árokból. Szerintem jobb operakarmester lettem attól, hogy rendeztem.

– Értsem ezt úgy, hogy tudatos választásod volt a rendezés?

– Nem. Egyetlen vágyam volt, hogy az első operát, amit életemben dirigáltam, a *Rigolettót*, öreg karmesterként egyszer majd megrendezzem. Amikor Kovalik Balázs nem tudta elvállalni a *Rigoletto* színre állítását Miskolcon, én ugrottam be helyette. Az előadás sikerén felbuzdulva a színház igazgatója felkért, hogy a következő évadban is rendezzek, akkor már én választhattam a darabot. A *Szerelmi bájital* mellett döntöttem, mert épp az érdekelt. A *kékszakállú herceg várát*, ami szintén foglalkoztatott, nyáron, az operafesztiválon rendeztem meg. A *Don Giovanniról* nagyon erős élményeim voltak: a Kovalik- és a Selmeczi-féle rendezést is dirigáltam, sőt, egy harmadik előadás létrejöttét is figyelemmel kísértem; ezután kezdtem – az íróasztalfiók számára – megrendezni a saját verziómat. Gondoltam, majd ha kész lesz, leviszem valamelyik vidéki színházba. Amikor Szinetár Miklós először beszélt velem arról, hogy szeretné, ha rendeznék is az Operában, megkérdezte, milyen darabok érdekelnének. A *Don Giovannit* említeni sem

mertem – nyilván nem akarja, hogy pont ezzel az operával debütáljak... A három másik cím viszont nem tetszett neki. Aztán szóba került, hogy épp a *Don Giovannival* foglalkozom, behozta velem a terveimet, és hamarosan felkért a rendezésre.

– Meglepődöttél? Győriványi-Ráth Györggyel együtt akár el is küldhetett volna a színháztól...

– Engem nem Győriványi hozott az Operába – bár a nagy repertoárral kapcsolatos munkára, az évad negyven előadásának dirigálására valóban ő kötött ide. Ő szerette volna azt is, hogy az Erkel Színház zeneigazgatója legyek, amire aztán nem került sor. De már Szinetár előző igazgatósága alatt is dirigáltam az Operában, hat-nyolc előadást egy-egy évadban. Győriványi után Kovács János lett a megbízott főzeneigazgató. Közalkalmazotti szerződést, azaz operaházi tagságot ajánlott. Leszerződtem.

– Ha Szinetár olyan opera színre állítását bizza rád, ami nem tetszik, nem érdekel, lehet, hogy nemet mondasz?

– Nem vállaltam volna, mert a karmesteri tevékenységem elől elég sok időt elrabol. Az utolsó fél év például teljes egészében a *Don Giovanni* jegyében telt. Persze a rendezésben is zenélek, sőt, mivel nem tanultam rendezni, épp a „zenei szálra” igyekszem felfűzni az előadást.

– Vagyis az operák zenei anyaga jelenti számodra a fő vonzerőt a darabválasztásban? Mi adja az alapötletet az előadásaidhoz?

– A *Szerelmi bájital* kapcsolatban például mindig is az volt az érzésem, hogy egy musical. A saját korának musicalje, hisz az állandó ritmusközpontúság, ami jellemzi, leginkább egy musical sajátja. És amellet, hogy musical, egy kicsit mese is. És commedia dell'arte: a szereplők csak arra az estére fontosak nekünk. Az, hogy ki mit csinált előtte, és mi lesz vele ezután, hogyan él majd Nemorino és Adina, nem érdekes. Ezért aztán mindenki a szürkéből jön, a színpadon kap egy színes ruhát (ki-ki a saját színét), eljuttassa a szerepét, aztán visszamegy szürkébe, beáll a tömegbe.

A rendezéseimnek egyébként sokszor egy kép a kiindulópontja. Például amikor néhány éve Berlinben láttam egy jégstorbor-kiállítást, rögtön arra gondoltam, hogy itt kéne megcsinálni a *Kékszakállút*. Judit fel akarja melegíteni a várat, napsütést szeretne, melengeti a falakat; közben meg akarja fejteni a *Kékszakállú* titkait, csakhogy megfejtett titok nincs. A megfejtés éppúgy megöli a titkot, ahogy a felmelegítés megöli a jeget.

Volt egy gimnáziumi füzetem, amelynek a hátsó lapjára mindig rajzolgattam, amikor unatkoztam, és négy év alatt fantasztikus, színpompás, romantikus képpé nőtt az első tollfirka. Minden van rajta: medence, kockás padló, lejtő, lépcső, fa, vízesés... A *Rigoletto* ezt a képet juttatta az eszembe. Lementem a pincébe, előkerestem a füzetet, és negyedóra alatt megrajzoltam a díszletet. Aztán feltettem a fülhallgatót, és hajnali fél négykor becsuktam a zongorakivonatot: elkészült a rendezés váza.

Érdekes, hogy egészen más volt a viszonyom az általam rendezett összes szerzőhöz, és másképp ösztökéltek partitúráik komolyan vételére is. Donizetti például írt egy nagyon játékos operát, és hagyta, hogy játszsam ezzel az anyaggal. Ő sokkal „lazább”, mint Verdi vagy Mozart: behoz egy szereplőt, aztán elfelejti kivinni a színpadról, vagy be se hozza, de az egyszer csak elkezd énekelni. A színpadi instrukciókat pedig valószínűleg maga Donizetti sem vette komolyan: „a hajamat tudnám mérgebemben kitépni” szöveghez például azt az utasítást írta, hogy „tépji a haját”. Ezzel szemben Verdinél és Mozartnál mindent nagyon komolyan kell venni. De köztük is tudok sorrendet felállítani: ha Mozartnál úgy érzem, hogy minden tizenhatodhoz hűnek kell lennem, akkor Verdinél, mondjuk, elég minden negyedhez. Verdi – legálábbis a *Rigolettóban* – elsőprő emóciókat vált ki a befogadóból. A szívre hat, és a zsigerekbe vési a rendezést. Mozarthoz sokkal inkább „aggval” közelítettem, a *Don Giovanni* csodálatos megszerkesztettsége nyugtázott le. Mozartnál jobban senki sem értett a zenedramaturgiához. Mindent belekódolt a partitúrába. Az, hogy mi mit jelent nála dramaturgiailag, világos és megmásíthatatlan. Olyan fantasztikus zsenialitással ír, hogy az már nem is lehet tudatos. A *Don Giovanniban* tulajdonképpen Mozart kozmikus sugalmazásra írt zenéje izgatott, és Don Giovanni mint a kozmosz lakója.

– „Leleplezhető” ez a megszerkesztettség?

– Don Giovanni, Leporello és a Kormányzó két tercettjében például összefolyik és kavarog a három gyönyörű, mély férfihang. Nem tudjuk, hogy ki melyik szólámot, melyik mondatot énekl. Kizárt, hogy Mozart ne számolt volna azzal, hogy a három hang össze fog keveredni. Ha nem



így akarta volna, másképp válogatta volna össze a hangfajokat. És biztos, hogy nem a vacsorajelenet megírásakor derült ki számára, hogy elrontotta az egészet. A darab elején, amikor Don Giovanni leszúrja a kormányzót, Leporello megkérdezi: „Chi è morto? Voi o il vecchio?” (Ki halt meg? Ön vagy az öreg?) Szerintem ez is több egyszerű *opera buffa*-poénál.

– *Don Giovanni halála előtt a három énekes előrejön a riváldához, és lehetetlen, hogy ne vegyük észre: a három férfi egyforma ruhában van.*

– A három mély férfihang összekeveredésében végig ott érzem a skizofréniát. Mintha egyvalaki beszélne, önmagával...

– *Az egész előadás értelmezése szempontjából is kulcsjelenet Don Giovanni halála és mindaz, ami utána jön.*

– Ha a Don Giovanni-figurát allegóriaként, vágyaink megtestesítőjeként értelmezzük, nyilván a halála is többet jelent

önmagánál: kiirtottuk magunk közül a Don Giovanni-izmust, letűnt az a világ, amelyet ő képvisel. Ennek fényében az, hogy Don Giovanni hogyan hal meg (elég, elnyeli a föld, szarvacskás krampuszok magukkal ragadják a mélybe, szívinfarktust kap, vagy összeroppantja a kezét a Kormányzó, esetleg rádől a kőszobor, és összenyomja), jobb, ha titok marad. Egyvalami viszont nem maradhat titok: Don Giovanni „dimenziót vált”. Elkészön tőlünk; felkerül a kozmoszba, az éterbe, az emlékezetünkbe, a kollektív tudatunkba, és az élet inntől kezdve egészen más mederben folyik tovább. Elementáris dimenzióváltás ez, aminek muszáj „megtörténnie” a színpadon, de színpadi eszközzel ezt ma már nem lehet megvalósítani. Akkor hogyan? Don Giovanni halálával megszűnik a dráma, megszűnik a színpad – tehát ha eddig lent volt a zenekar, most jöjjön fel a nézőtér és a színpad szintjére. Az addigi

tevékenységünknek is meg kellene szűnie: a színházi nézőket átminősítem koncerthallgatókká, a szereplőket pedig koncerténekesekké. És ez az átmenet nem az utózenével kezdődik, hanem abban a pillanatban, amikor Don Giovanni a kezét nyújtja a Kormányzónak.

A darab végi szextettet a hat túlélő éneke el. Nekem ez arról szól, hogy a régi romjain megszületik az új világrend. Ami később még jó is lehet. Az új világrend képviselői meg fognak sokszorozódni, lesznek kis Zerlinák, kis Masettók, kis Annák és kis Ottaviók, és ez a szemlélet, amelyet most ők hordoznak, egyszer majd társadalmi vagy akár világméretűvé nőhet. Mozart egyházi zenéire, miséire is hasonlít ez a zene. Természetesen nem azt mondja Mozart, hogy klerikális világ jön, de az mindenesetre biztos, hogy az új világban lesz valamiféle uniformizálódás, akár „mozgalmizálódás” is. A végső tanulság levonását éppen ezért kórustól szerettem volna hallani, ami – azt hiszem – egyáltalán nem ellenkezik Mozart szellemével és a mozarti dramaturgiával. És különben is: nem húztam egyetlen sort még a recitativókból sem, szinte hangról hangra lefordítottam a zenét egy sajátos színpadi nyelvre – ennyi hűtlenséget, huncutságot hadd engedjek meg magamnak. A romantika korában egyébként nem is játszották a zárószextettet, mert a romantikus szemlélet szerint Don Giovanni halálával vége a művészetnek, vége az élet értelmének, utána már csak sivárság és szürkesség jön, és ez nem érdekelt senkit. Mozart viszont odakomponálta. A prágai verzióban eljátszották, a bécsi-ben nem. Nálunk lemegy a függöny, tapsolunk, a zenekar föláll, azt hisszük, hogy vége az előadásnak, de nincs vége, hanem koncertszerű előadásként folytatódik tovább – el is játszunk a végét, meg nem is.

– *Szép kontraszt ez az első felvonás nagyon színpadi utolsó képéhez képest is.*

– Minden előadásban szeretem a „felrevivő” rosszalkodásokat; jó, ha valami nem úgy történik a színpadon, ahogy én azt nézőként kiszámítom. Az első felvonás végén azt hisszük, hogy a Don Giovannit elnyelő pokol majd még nagyobb, még látványosabb lesz. Nem olyan lesz. Nyilván az első képben szereplő hóemberről is azt hisszük, hogy majd köze lesz a kőszoborhoz, netán ő lesz a kőszobor – de nem...

– *Ezért van ott a hóember Leporello első áriája alatt? Rendezői „huncutságból”?*

– Persze, abból is. A hóember olyan légkört, olyan előadást ígér, amilyen aztán nem lesz. De a zene is olyan operát ígér, amilyen aztán nem lesz. Buffójelenettel kezdődik az opera; a „Notte, giorno...” ária hallatán vígoperát várnánk. Oriási váltás, amikor Donna Anna és Don Giovanni megjelenésével az *opera buffa* lassan átfordul *opera seria*-ba, sőt, a Kormányzó halá-

lával a tragédiáig is eljutunk. A hóember azt is jelzi, hogy mennyire nem lényegi része a darab dramaturgiai szövevényének ez az ária: „löttyög” az egészen, hiszen a darab dramaturgiailag csak Donna Anna és Don Giovanni bejövételével kezdődik. Don Giovanni hatalma itt szenved először csorbát: egy nő nemet mond neki. Miért van akkor mégis ott a Leporello-ária? Mert Mozart egy régi és bevált módszert alkalmaz: beexponál egy szereplőt. Később nem lesz ideje azzal törődni, hogy milyen Leporello személyisége, így viszont rögtön látjuk, hogy Leporello az a típus, aki felfelé hízeleg, lefelé rúg. Irigylit a gazdáját, de nem mer vele szembeállni, és dühös amiatt, hogy nem mer kitörni a helyzetéből. Kín tölti ki a haragját? Egy hőemberen, aki nem tud visszaütni. Végre kirobbanhat belőle minden – addig lefojtott – agresszivitás és düh. Ráadásul egy játékos, kreatív dolgot tesz tönkre.

A darabban szereplő három princípiumot, a három mély férfigang megfelelőjét úgy különítettem el, hogy a materialista Leporello egész végig zabál, az érzéki-intellektuális Giovanni vörösborot iszik, a spirituális kormányzó pedig szivarozik. Ez tehát a negyedik érvem a hóember mellett: Leporello rögtön megeheti a hóember répa orrát. A hóember a telt is beexponálja, ami azért lényeges, mert az első felvonásban nagyon fontos az évszakok körforgása; van hősés, tavaszi vagy nyári zápor és szüret is. Ennyi minden indokolja a hóember jelenlétét.

– *Hogy tapasztalod, mennyire érti a közönség a rendezői szándékaidat, az utalásokat, az asszociációkat?*

– Az előadás szándékosan lavíroz az érthetőség és az utalás határmezsgyéjén. Ebben a partitúrában végtelennek tűnő asszociációláncot indít el Mozart. Az, aki először találkozik az operával, az asszociációláncból, a sokszintű világdramából szinte semmit sem ért. Én azt szerettem volna, hogy az előadás indítson el bennünk érzéseket, legyen érthető belőle a történet, de egyáltalán nem várom el a nézőtől, hogy azt a rengeteg asszociációt, amit igyekeztem belevinni az előadásba, maradéktalanul fel tudja gongyolítani. Viszont szerettem volna, ha megérzi, hogy milyen sok asszociációs irány indul el. Ott van például a díszlet-ellipszisrendszeren egy gömb, egy „kalitka”. Nem kell „egy az egyben” megérteni, hogy mit jelent, nem is lehet, hiszen annyi mindenre utalhat: gömb alakú a fejünk, a koponyánk, a bolygók; akár egy rokokó páróka rajzolatát is beleláthatjuk, de a gömb a teljességet is jelképezheti. Egyszerre nyitott és zárt, egyszerre szép és

csúnya – miért szép, amikor szép, és miért csúnya, amikor csúnya? Sok mindent ki lehet találni... Bár azt hiszem, ez a fajta gondolkodásmód az operalátogatóktól néha még nagyon távol áll.

– *Minden előadásodban ennyire fontos és meghatározó a díszlet?*

– Nagyon erősen vizuálisan látom a darabok megvalósítását, és sokszor – a díszlettervező számára gyakran kellemetlen



A portrékat Schiller Kata készítette

módon – egészen konkrétan meghatározom, hogy mit szeretnék látni.

– *Nem érezted úgy, hogy a díszlet bonyolultsága és kivitelezésének tökéletlensége sokat rontott az előadás minőségén?*

– Ahhoz, hogy az előbb említett asszociációlánc működni tudjon, valóban nagy szükség lett volna a precizitásra. Az első színpadi próbáig magabiztosan elkészültünk az előadással – próbateremben. Mindent centire pontosan felrajzoltunk, tele volt szigetelőszalagokkal a vízszintes padló, megtanultuk, hogy melyik énekesnek melyik lábával hányadik lépcsőfokon kell majd állnia, de sajnos az előadás díszlete olyan, hogy nélküle a próba nem sokat ér. Viszont mindössze öt színpadi rendezőpróbát tarthattunk. Donna Anna és Don Giovanni első jelenetében például a nő a férfi nyakába csimpaszkodott volna, amikor lejönnek a lépcsőn, de ez kimaradt, mert egyszerűen nem tudtuk kipróbálni a díszletben: csak az összpőbákra lett kész a lépcső, amin lejönnek, de az összpőbák már nem lehet leállni. És mivel a *Don Giovanni* hosszú darab, arra sem volt esélyünk, hogy a próbák után esetleg megnézzük ezt a húsz másodperces jelenetrészt,

mert kettőkor lemegy a vasfüggöny, és kiviszik a díszletet. Többször áriákat is ki kellett hagynunk, hogy délután kettőig az opera végére érjünk. Volt, amit a premieren próbáltunk ki először. Azt hiszem, túlságosan bíztam a színház teljesítőképességében; sokkal egyszerűbb, sík színpadon is lejelezhető díszletekre van berendezkedve az Opera. Viszont ezt a meglehetősen gyomorgörccsös színpadi ámokfutást egy gyönyörű, napsugaras, boldog házi-színpadi időszak előzte meg. Belementünk az énekesekkel a darab mélyébe, elemeztük; komoly munka folyt, és nagyon jól tudtunk együtt dolgozni, még akkor is, ha sokaknak nyilván idegen volt az a részletesség, amellyel én a színpadi mozgásokat, cselekedeteket beállítom.

– *Az is a te érdemed, hogy jól énekelnek?*

– A mai világban úgy működnek az operaházak, hogy a darabok „lelkét” leginkább a rendező tudja megfogni; ez régen – mondjuk, Toscanini vagy Vaszy Viktor idejében – a nagy karmester-egyénségek feladata volt. Gregor Józseftől hallottam, hogy Vaszy Viktor hetvenkét zongorás próbát tartott *A végzet hatalmából*, amelyek nyilván nemcsak arról szóltak, hogy milyen legyen a zene tempója, hanem ott – gondolom – valóban a darab lelkét, drámáját keresték. Aztán jött a rendező, aki díszletet és jelmezparkot terveztetett, és lebonyolította az egészet, beállította a színpadi mozgásokat, de az előadás – mai értelemben vett – rendezője, „lelki rendezője” Vaszy Viktor volt. Mi, karmesterek, sajnos kiengedtük a kezünkől az operadirigálásnak ezt a legfontosabb feladatát; ma az énekesekkel a rendező próbát, a karmester csak két-három próbát tart a premier előtt, vagy megérkezik egy bőrdönddel, levezényli az előadást, és elmegy. Amikor rendezni kezdtem, ezt a valaha volt karmesteri feladatot szerettem volna visszaragadni magamhoz. A *Don Giovanni* dirigáló Kovács János szerencsére nem bőrdöndös vendégkarmester; ő próbált a zenekarral, maximálisan igazodott a színpadi elképzeléseimhez, kívánságaimhoz, és az énekesekkel való munkában is nagy segítségemre volt. Persze az előadásaimat egy kicsit mindig a magam számára – mint karmester számára – rendezem: annak a hangzásképpnek próbálok megágyazni, amelyet majd hallani szeretnék. Most úgy érzem, hogy a próbák alatt lett annyi közös szellemi tartalékunk, hogy abból, amit rendezőként „vetettem”, valóban lesz mit „leartanom” karmesterként.

A INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
TÖRÖK TAMARA

PÉTERI LÓRÁNT

# Küszöb és kapu

■ VINCENZO BELLINI: NORMA ■

Vehetnénk egy nagy levegőt, és ez egyszer sutba dobhatnánk tanult német idealizmusunkat. Miért is kellene műfaji hagyományok, drámai típusok, rituális előképek és korhoz kötött utalások egyenesít szorgalmasan huzigálva mindenáron meghatározni azt a mágikus, sugárzó pontot, melyből – vélhetnénk – a Norma szelleme születésének pillanatától fogva kiárad? Érdekes-e feltétlenül azon iparkodni, hogy a rendezésről mint közvetítő szellemi entitásról beszélhessünk, mely kapcsolatot teremt a mű kiterjedés nélküli origója és az időben-térben-anyagban megvalósuló előadás között? Bölcs dolog-e ezáltal a rendezés sugallta szerkezet tükröződését keresnünk a holt anyagban (díszlet), hogy végül az imígyen körülrajzolt térben helyezhessük el az eleveneket is? Szükségünk lesz-e a dialektikára ahhoz, hogy emlékeztessük magunkat: a mű szellemével való közvetlen, primer érintkezés végül mégis éppen a legutóbb említett, igen sebezhető, képlékeny és mulandó közegen keresztül válik lehetővé? S lesz-e értelme erőltetnünk, hogy a duális operauniverzum alvilági istenét, a karmestert a mű szellemi áradása konkurens fókuszpontjának láttassuk?

Aligha. Az Erkel Színházban októberben bemutatott Norma ugyanis oly mértékben tesz a német idealizmusra, hogy a szembeállítás terméketlennek tűnne. Az előadás persze nem egyszerűen a német idealizmus iránt mutat csekély hajlandóságot (e tekintetben vélhetőleg nem is áll messze Belli-

nitől), hanem főként ama felfogással szemben tűnik érzéketlennek, amely az operajátszást komplex, zárt színházi-zenei aktusként értelmezné. Rezisztens mindazal szemben, aminek lényegét pár hónapja egy interjúban igen plasztikusan fogalmazta meg a karmester Oberfrank Péter:

„az egész operai munkában az a legérdekesebb, hogy a rendező gondolatai miként »válnak zenévé«. Tehát az előadást együtt kell megszűlnünk. [...] Ha rossz a rendező, mert például a zenét figyelmen kívül hagyva csak a szöveggel foglalkozik, akkor ez persze nem működik. Olyan rendezőknél azonban – mint Kovalik, Zsótér –, akik a szöveget a kottával együtt elemzik, igenis előfordul, hogy meglátásaik nyomán a zenei előadást, egy-egy tempót, zenei karaktert újra kell gondolnom. Az operajátszásban még nem természetes az, ami a színházban már igen: hogy tudniillik nem a szöveget, hanem annak mögöttes tartalmát kell eljátszani. Mivel azonban az operában ezt a mögöttes tartalmat a zene már elmondja, az igazán jó rendező nem is ezt játszatja el még egyszer, hanem valami mást. Így azután fantasztikus gazdagság halmozódik fel, s a karmester is kétszer, háromszor fedezheti föl magának a darabot.” (Muzsika, 2003. november)

Kétségtelen tény, hogy az operajátszás és -befogadás több évszázados történetében nem mindig és nem mindenütt érvényesült ez a szellem. Péterfy Jenő 1870–80-as évekbeli operakritikáiban például sosem vesztegetett sok szót a színrevitelre vagy a „rendezésre” (mely éppen ekkortájt fejlődött önálló munkaterületté); a karmesterre is csak akkor, amikor Mahler Gusztáv úr feltűnt a zenekari árokban. Péterfy legfeljebb arról nyilatkozott, hogy tet-

Színpadkép



szett-e neki a díszlet vagy sem. Az operakritikák tárgya ugyanis alapvetően más volt. A gyakran feltűnő új művek bemutatóján a műről kellett írni; amúgy pedig szinte kizárólag a vendégénekesről, akinek fellépése az előadást eseménnyé, megörökítendő tárggyá avarta. Éppenséggel gondolhatnánk azt is, hogy ha valami, hát éppen a Bellini-zene és a XIX. század eleji olasz *bel canto*-opera az, amellyel kapcsolatban még ma is érvényesnek tekinthető ez a befogadói magatartás, s akár helyeselhetnénk is az ezt kiszolgáló színrevívői stratégiát. Úgy vélhetnénk, hogy a szép és bravúros énekléshez elegendő körítésként biano színházat csinálni. Am ez a vélekedés hamis feltevéseken alapul.

Ugyanis gyökeresen megváltozott az a kontextus, amelyben ezek a művek ma elhangzanak – nemcsak bemutatásuk idejéhez, de a régi századfordulóhoz képest is. Szép, sőt még szebb hangokat ma már köztudomásúlag otthon is korlátlan mennyiségben és zavarba ejtően jó minőségben tudunk hallgatni. A szükségből született rendezéseknél pedig – *horribile dictu* – régóta jobb megoldásnak érezzük az operák koncertszerű előadását. Am mindennél talán fontosabb, hogy a Rossini-, Donizetti- és Bellini-művek ékítményes stílusához kapcsolódó énektechnika már jó száz éve háttérbe szorult, ha ugyan nem merült egyenesen feledésbe – következményeként a merőben más követelményeket állító nagyoperai, posztwagneri és verista ének előretörésének. Nem véletlen, hogy a *Norma* 1900 körül fokozatosan kiszorult a Magyar Királyi Operaház repertoárjából, és hogy olykori előadásait egyre gyérülő közönség látogatta. A darab feltámasztásáért folyó későbbi kísérletek – idehaza és másutt – önmagukban sosem tekinthetők maguktól értetődő tetteknek,



Mezey Béla felvételei

#### Ulbrich Andrea (Adalgisa) és Lukács Gyöngyi (Norma)

és csak akkor váltak valódi reneszánszszá, ha legalább a címszerepre sikerült megnyerni egy speciálisan *más* kultúrájú vagy „csupán” fenomenális hangot. Hiszen az úgynevezett autentikusság kérdése itt már nem is egyszerűen a stílust érinti, hanem a – lehetőleg maradandó énekesi károsodás nélküli – elénekelhetőséget is.

Mindebből következik, hogy még egy kevésbé idealista, sőt kimondottan pragmatikus közép-európai *Norma*-produkciónak is *legalább* úgy kellene tekintenie a színpadi megvalósításra, illetve a színpadi-zenei összkompozícióra, mint a szükséges kompenzáció terepére, ahol sikerülhet a hangszállakon részben elsikkadó megjelenítésből valamit visszakapni. (Hogy a műben *amúgy* is komoly drámai potenciál lakozik – amelyet kétségkívül más eszközökkel lehet munkára kényszeríteni, mint, mondjuk, egy végigkomponált század eleji társalgási darabot, egy barokk *opera seriát* vagy egy mozarti *Singspiel* –, azt most feleslegesnek tűnik hangsúlyozni.) Merő félreértés tehát azt gondolni, hogy a XXI. század eleji Budapesten a *Norma* érvényes formája a konvencionális alibirendezés – vagyis valami olyasmi, ami Péterfy Jenőnél nem érte el az említésre méltó dolgok küszöbét.

Normát Lukács Gyöngyi alakítja. Fülünk hallatára, szemünk láttára veszi birtokba a féltelmes szólamot; és fülünk hallatára, szemünk láttára veszi birtokba őt és hangját a gyilkolva felemelő szólam. Kiforgatva Kafka példázatát *A perből*, azt mondhatnánk: az énekesnő van olyan vakmerő, hogy belépjen azon a bizonyos kapun, amelyet egyedül neki

nyitottak ki. Am odabent nem a beteljesedés, hanem énekeszemélyisége határainak heroikus és végletes megtapasztalása várja. Lukács Gyöngyit ezelőtt jó egy évvel láttam Verdi *Macbeth*-jének Ladyjeként. Lehengerlő, győzedelmes, erőteljes és fényes, bár némileg differenciálatlanul használt hangjával akkor fölényes, de nem igazán árnyalt alakítást nyújtott. Az a Lady a boldog és önhitt beavatatlanság állapotában leledzett, s nélkülözte a tragikus nagyságot. A mostani Norma fájdalmasabb-bonyolultabb képlet: az interpretáció részletezőbb, gesztikusabb, finomabb ellentétekben gondolkodó, választékosabb dinamikájú volt a korábinál. És torokszorító – nekünk is, de neki is. Félreérthetetlenül nem Norma, hanem Lukács Gyöngyi volt az, aki az előadás során kezével újra és újra a torkához kapott. Kár, hogy ismét egy gyenge rendezésben kellett látnunk – méltó játékvezető partner számára izgalmas feladat lehetne őt igazán szuverén színpadi alakításhoz segíteni.

A *seconda donnáról*, az Adalgisát játszó Ulbrich Andreáról nekem kedvezőbbek voltak a benyomásaim, mint a nyári operafesztivál után megjelent tudósítások írónak. Néhány, énekesi szempontból különösen barátságtalan pillanatot leszámítva úgy tűnt, hogy Ulbrich hangja be tudja lakni a szólamot. E hang minden kétséget kizáróan rendelkezik bájjal; Adalgisa dallamai jóleső megformáltsággal, telítetten és lekerekítetten szólaltak meg. Kováts Kolos önnön nemes basszusának méltóságteljes orákulumaként lép fel a színpadon. Kiss B. Attila Pollionéja haloványabb figura a két nőnél. Éneklése kiegyensúlyozott és rokonszenves, de vokálisan ennél mégiscsak többet kellene mutatnia: azt a valószínűleg öntudatlanul gyakorolt varázst, amelynek hatására a két druida nő feladja identitását, és végzetébe rohan.

Rico Saccani operai dirigálásai közül legszívesebben az 1997-es *Turandottra* emlékszem vissza. Elementáris hatások iránti hajlandósága akkor nagyon szerencsésen egyesült a széles formafelületek összefogásával és a felvonásokon keresztül érlelődő nagy fokozások gazdaságos kibontakoztatásával. Tavalyi *Macbeth*-vezényletében, akárcsak a mostani *Normában*, olykor provinciálisan hatottak a bombasztikus, dühös effektek. De a zenekar kétségkívül megbízhatóan játszik, amikor ő dirigál.

A néző hálás lehet, hogy a nyitány alatt nem történik semmi, s így zavartalanul elmerülhet a láthatatlan forrásból felbuzgó eleven hangok varázsában. Nem is kérdés, hogy a tradicionális operajátszás egyik legmágikusabb eleme a függöny felvonását megelőző várakozás szélsőséges felfokozása. De annál nagyobb baj, ha ezt a jól előkészített pillanatot drasztikus antiklimax követi. A nyitó képbe, melynek hátte-

rében fehér ruhás nők haladnak srégen lefelé egy ösvényen, szívesen belelátnánk valami preraffaelita titokzatosságot (vagy talán a lothlórieni tündék varázsát *A Gyűrű szövetségéből*). Várakozással lesünk tehát be a varázsdobozba, de ha már így alakult, körül is nézünk: mivel is keltik fel itt a mi druida-illúzióinkat? A titokzatosság és az illuzionizmus sajnos néhány pillanat alatt szertefoszlik. Kiderül ugyanis, hogy a druida erdő fái rettentő rondák (vajon miért kell ennek így lennie?). Ám ami még riasztóbb: ismerősökre bukkanunk. A békétlen hadfiak, akik kardjukat ki-kirántva *A vajda tornyában* a besenyők, a *Hunyadi Lászlóban* meg az idegenek ellen gondoltak merészet, ezúttal Róma ellen hőzöngenek.

Aztán elkezdődik a játék, melynek kötőanyagai a rutin, a klisék, a rossz értelemben vett rögtönzések és a kínos sutaságok. Visszaemlékezve arra a pontosságra,

fantáziára és elementaritásra, amivel Kovalik annak idején megjelenítette és játékba-színpadkébe építette a *Turandot* első felvonásának két középponti szimbólumtányérját – a holdat és a gongot –, különösképpen siralmasnak tűnik az a körülményeskedő és funkcióltan teszotoszizás, ami ugyanezekkel a tárgyakkal *Normán*ban végezhetsznek.

Mindig különösen élményítő, ha kisgyerekek ártatlanságával élnek vissza hazug cél érdekében. Vajon annak, aki a „de édesek” néma szerepkörében alkalmazza őket a színpadon (mint Norma és Pollione gyermekeit), nem visszhangoznak-e a fülében a szavak, amelyeket a címszereplő fiú mormol apja temetésén Bergman *Fanny és Alexander*ében? Mindenesetre a kedves szülők nyílt színi máglyahalála alkalmából, a lobogó lángok nagystíliú színpadi megjelenítések érdemes lenne idejében felkapcsolni a vörös reflektort. Különbben a néző még elkezd gondolkodni azon: vajon milyen szimbolikus tartalmuk lehet a gép fújta fehér törülközőknek, amelyek a halálraítéltek előtt lebegnek?

## VINCENZO BELLINI: NORMA (Erkel Színház)

**SZÖVEGKÖNYV:** Felice Romani. **MAGYAR FELIRATOK:** Romhányi Ágnes. **DÍSZLET:** Csikós Attila. **JELMEZ:** Velich Rita. **KARMESTER:** Rico Sacconi/Török Géza. **KARIGAZGATÓ:** Szabó Sipos Máté. **RENDEZŐ:** Szikora János.

**SZEREPLŐK:** Kiss B. Atilla/Fekete Attila, Kovács Kolos/Valter Ferenc, Lukács Gyöngyi/Rálik Szilvia, Pánczél Éva/Ulbrich Andrea, Várhelyi Éva/Létai Kiss Gabriella, Kiss Péter/Ocsoy János.

„*A*h, hol vagyok?” – kérdezi Fülöp király karszékében íróasztala mellett ülve Gregor József Don Carlosában, Szegeden. Világjáró basszistánk életének hatvanharmadik, énekesi pályájának negyvenedik évében rendezőként debütált. Gregor páratlan színpadi ösztönével és csalthatatlansággal társadalompszichológiai érzékével már hetekkel a bemutatás előtt kibérelte magának a címlapokat, amikor közölte, hogy a munkát egy forintért vállalta. A Szegedi Nemzeti Színház siralmas és Gregor – gondolom – megnyugtató anyagi helyzete egyaránt indokolja egyfelől a spórolást, másfelől a nagylelkűséget. A minihonorpiárötletként is fényesen bevált. Ugyan milyen más csellel (vagy mennyi pénzzel?) lehetett volna elérni, hogy egy operabemutató a műfaj iránt nem érdeklődő emberek körében is közbeszéd tárgya legyen?

Az „Aholvagyok?”-jelenet fenti beállítása nekem viszont lélektanilag aggályosnak tűnik. Az eredeti szerzői elképzelés szerint az uralkodó álmatlanul bolyong éjnek idején a palotában. 1650-ben vagyunk, villanyvilágítás sehol, itt-ott fáklyák lobognak, gyertyák pislákolnak (erre a szöveg is utal: „A gyertyák csonkig égtek le”, éneklék Szegeden – hommage à Márai –, s a gondolataiba mélyedt férfitől hiteles az elveszettség mondata). Ám a saját székében, a tulajdon íróasztala fölött aligha érez ilyesmit az ember. Más rendező esetében, a szerepet énekelve alighanem Gregor is tiltakozna e megoldás ellen. De hát ő most nem énekes, csak rendező.

Egy előzetes sajtótájékoztatón a művész a *Volt egyszer egy Vadnyugatot* emlegette, s a világhírű western példáján fölbuzdulva a mozdulatlan érejtére építette Verdi-rendezését. Ha jól emlékszem, a film azzal kezdődik, hogy egy férfi (Jack Elam játssza –

MÁROK TAMÁS

# Minimálrendezés

■ VERDI: DON CARLOS ■

A szerk.) merev arcát látjuk jó hosszan, s körülötte egy légy röpköd. Hogy az V. Károlyt éneklő Altorjay Tamás körül zümmögött-e légy, azt nem tudom, de nem is fontos, mert a bemutatót a harmadik emeletről néztem. De egy későbbi előadáson ellenőriztem: ez már a tizedik sorból sem látszana. Sőt, az énekes arca is alig. Egy ilyen nagy színházban, ahol a látótávolságot zenekari árok is növeli, bajos a közeli plánokra építeni, hisz jobbára nagytalban látjuk az eseményeket. Talán ezért is alakult úgy, hogy ez a műnem a cselekvésre épít. (Angolul színész annyi, mint „actor”, azaz cselekvő.) De mozdulatlanra építeni a *Don Carlos* egyébként is kockázatos. Hogy megértsük, miért, vegyünk egy kis Verdi-történeti kanyart!

A zenetörténészek szívesen és hosszan értekeznek arról, miért nem igazán sikeres mű Verdi *Macbeth*je. Pontosabban: miért kevésbé sikeres, mint amilyen lehetne. Ennek okát rendre a mű túlzott sötétségében lelik meg. E korai opera hangulata mindvégig túl komor, nyomasztó, kevés benne a kontraszt, mondják. Az érett Verdi mindig figyelmet fordított arra, hogy a sötét mellé odategye a világot, a tragédia mellé a komédiát, a sírás mellé a mosolyt. (A *Falstaff*ban pedig fordítva.) A *Rigoletto* utolsó felvonása a híres *Az asszony ingtag-áriával* kezdődik, majd pajkos udvarlással folytatódik. Az *álarcosbál*ban a bosszút lihegő férfiak szólama alatt ott csicsereg Oscar apród, aki Ameliának teszi a szépet. De még *A végzet hatalmában* is lépten-nyomon föltűnik Melitone, hogy izgága karakterbetétekkel akassza meg a véres dráma előrehaladását. Ebben a tekintetben Verdi Shakespeare-től tanulta a legtöbbet, bár első találkozásuk, a *Macbeth* ezt még kevésbé igazolja.

A *Don Carlos* Verdi utolsó és legnagyobb történelmi operája. A sztori számos ponton történelmietlen. De nem azért, mert semmi köze a valósághoz, sokkal inkább, mert a figurák nem korabeli rangjuknak és pozíciójuknak megfelelően viselkednek.

Vajon elképzelhető-e a középkori spanyol udvarban, hogy egy márkicska felelősségre vonja a királyt? Aligha. Ugyanezen márkiszájából elhangozhat-e körülbelül ez a mondat a király kiborulása után: Felség, ön, aki a Föld kétharmadán uralkodik vaskézzel, hogy-hogy nem tud uralkodni magán? Nehezen. Lehetséges-e, hogy a királyné rövid időn belül kétszer is hosszan kettesben maradjon szerelmes mostohafiával, miközben az őt saját lakosztályában egyedül hagyó udvarhölgyet nyomban száműzik? Nem lehetséges. Valószínű-e, hogy egy udvarhölgy fölláztassa az uralkodó ellen a népet? Valószínűtlen.

Persze Schiller és Verdi nem történelemkönyvet akart írni, hanem színpadi művet. Az emberi kapcsolatok fontosabbak voltak számukra a történelmi viszonyoknál. A *Don Carlos* alapproblémája az, hogy a kor, a történelmi szituáció miként korlátozza az ember döntéseit, cselekvési szabadságát. A darab egyetlen figurája sem fogadja el kötöttségeit, mindegyik nagyobb szabadságot, tágabb teret szeretne magának.

A *Don Carlos*ban sincs vidámság. Csak Eboli első felvonásbeli fátoldalának oldottabb a zenéje. A darab komorabb, sötétebb, kegyetlenebb még a *Macbeth*nél is. Mégis nagyon népszerű. Vajon miért?

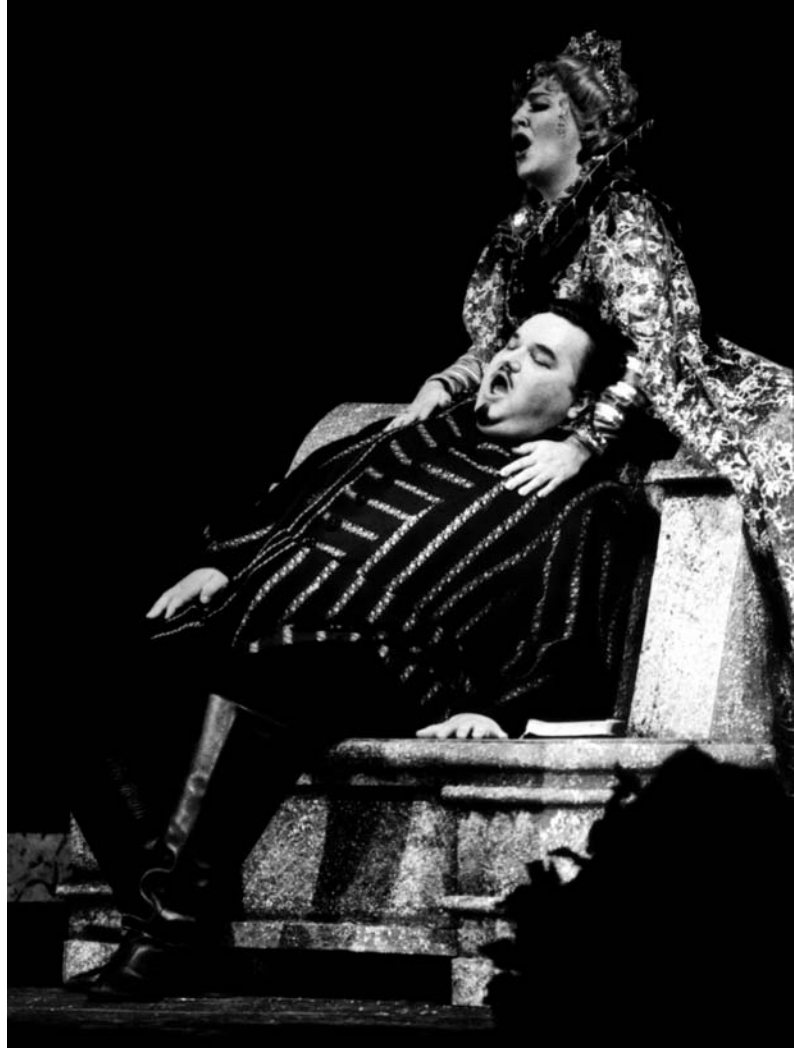
Azért, mert világos szín ugyan nincs benne, ám kontraszt azért van. Ezt pedig a zenei karakterek váltakozása adja. Eboli hercegnő nagyáriájának elején indulatosan elátkozza saját szépségét. Utána egy lassú, dallamos részben a királynét sajnálja, végül egy elsőprő fortéval elrohan, hogy fölláztassa a népet. Fülöp monológja halk, töprengő énekbeszéddel kezdődik, az önsajnálát fájdalmas, lassú dallamával folytatódik, a szóló közepén azonban a zene fölgyorsul, és a király szenvedélyes szavakkal követeli magának az emberek megértésének képességét. Ez az újfajta változatosság azonban nemcsak a *Carlos*nak sajátossága, hanem Verdi legérettebb tragikus operáinak: az *Aidán*ak, a *Boccanegra* végső változatának és az *Otellón*ak is. E művek színrevitelében ez jelenti a legfőbb interpretációs kihívást.

Úgy vélem, hogy a hangulatváltások-kontrasztok megjelenítése a *Don Carlos*-produkció legfőbb feladata. Fülöp király bevezetőben idézett nagymonológjában legalább négy éles váltás van – ezzel szemben a szegedi előadásban a szerep alakítója egy ültő helyében énekli végig összes lelki háborúságát. A jelenetek lelki-zenei változatosságával az énekesek passzivitása áll szemben. S ha mozdulnak, akkor se mindig jól. A Fülöp–Posa-kettősben a király arra kéri a márkít, hogy őszintén mondja el, mi a helyzet Flandriában. Majd amikor az belefog a beszámolóba, egy bibliát kezd olvasgatni, mintha nem is érdekelné a dolog. Posa egyik hevesebb tirádájára fölpattan, és földhöz vágja a szent könyvet. Ez inkább egy hisztis nő gesztusa, semmint a katolikus világbirodalom uráé. (Az ember most sem tud szabadulni a rendező erős színpadi lényétől. Gregor sokszor elmondta, hogy nem akar Wagnert énekelni, mert számára például elképzelhetetlen, hogy egy ember, aki rajtakapja a feleségét egy másik férfival – mint Marke király Izoldát Trisztánnal –, ahelyett, hogy lekeverne egy pofont, tíz percig szónokol a barátságáról. Gregor lelkileg közel áll a mindennapi gyarló emberekhez, de nehezen tud azonosulni önuralomra és képmutatásra nevelt uralkodókkal.) Az persze már beszédes, ahogy a király unottan int Posának: vegye föl a könyvet, s a márkít teljesíti is a megalázó feladatot. Mintha a rendezőnek lenne egy jó ötlete (a biblia fölemelgetése), de nem tudná, hogyan jusson el odáig. Furcsa gesztus az is, amikor az előző jelenet végén a király elkapja a távozó Eboli hercegnő kezét, egy pillanatra visszatartja, és sokatmondó pillantással néz rá. Nem beszélve arról, hogy az efféle érintés a spanyol udvarban valószínűleg tabu volt, köznapi ésszel is nehéz megérteni, miért árulja el annyi ember előtt azt, amit mélyen titkolnia kellene.

Fülöp szobájában *csak egyetlen* szék van, amelyet az érkező Főinkvizitor magától értődő természetességgel foglal el, *a király helyét!* Pompás ötlet! Tapsolna máris az ember – csakhogy aztán nem látja a termékeny következményt, hogy tudniillik a királyt zavarná, feszélyezné a fura helyzet.

Hátul időnként fehér csuklyás alakok sompolyognak be s ki. Inkább a műsorfüzetből és a sajtónyilatkozatokból, semmint viselkedésükből derül ki, hogy ők egyházi besúgók volnának.

Lévén évtizedes színpadi rutinja, azt is jól tudja Gregor, hogy az előadás legelején és a legvégén kell igazán emlékeztetést alkotni. Darabnyitó ötlete világos és megvilágító. Nem „egy szerzetes” énekel, hanem V. Károly áll előttünk, és teljes királyi pompájában búcsúzik a világi hívságoktól. Átadja egy-egy papnak a jogart és az



Albert Tamás (*Don Carlos*) és Vajda Juli (*Erzsébet*)

országalmát, leveti a koronát, a palástot (alatta szerzetesi csuha van), s bevonul a kolostorba. A színpad előterében Don Carlos ül (velünk szemben, az eseményeknek háttal), Fülöp és Erzsébet áll (a távozó császárra nézve, nekünk háttal), hogy aztán a jobb oldali kápolnába vonuljanak a koronázásra. Carlos nem megy velük. A jelenet szabatosan megmagyarázza a darab indító szituációját, természetesen lép színre az infáns, és nyilvánvalóvá válik az is, hogyan kerül a *Szabadságkettős* kellős közepébe Fülöp és Erzsébet.

A darabzárást nehezebb minősíteni. A *Don Carlos*nak Verdi is kétféle befejezést szánt. Az egyikben az infáns öngyilkos lesz, a másik szerint V. Károly magával viszi a kolostorba. Gregor változatában görögtűz lobban, füstköd támad, kilépünk a reális téréből. Posa jelenik meg, s elviszi Carlost a fénylő füstbe. Hogy ezt hogyan kell értelmezni (azon túl, hogy Carlos meghal), abban nem vagyok biztos, de a jelenet kétségkívül látványos. Sőt még a zenéhez is illik. A *Don Carlos* ugyanis egyedülálló módon fehér izzással fejeződik be. Fülöp az egész szerep legmagasabb hangját itt énekli (fiszt), Erzsébet magas h-t tart, a zenekar őrzöng. Verdi érett munkái rendre a halál megnyugvásával érnek véget. A szerző utoljára *A trubadúrban* és *Rigolettóban* lázadt föl a sors ellen. Itt azonban ugyanez a lelkiállapot tér vissza. Nem véletlenül. A darabban szinte mindenki elbukik. Fülöpöt a felesége sohasem szerette, de most jóindulatát is végleg elvesztette. Posa meghalt, a király és Carlos (amennyiben őt életben hagyjuk) igaz barátját meggyilkolták. Ebolit száműzték, egyaránt elveszítette titkolt szerelmét (Carlost) és titkos szeretőjét (Fülöpöt). Erzsébet további életébe Carlos szerelme, Posa barátsága nélkül, a végképp meggyűlölt Fülöp mellett jobb nem belegendolni. Az egyedüli győztes a Főinkvizitor, a papság feje, amely papságot Verdi egész életében ki nem állhatta. Csoda-e, ha valamennyi zenei eszközzel tiltakozik a helyzet ellen?

Zenei értelemben a *Don Carlos* nagyopera. Nagy zenekar, hatalmas kórus, valamint öt kitűnő énekes, öt fajsúlyos művész kellene

az előadásához. Egy mai magyar vidéki társulatnál a bemutató sikerre erőforrás-oldalról nézve eleve kétséges. Ebben a tekintetben a színház zenekara teljesített a legjobban, élén Molnár Lászlóval. A zeneigazgató jól kézben tartotta az előadást, a muzsika arányosan, időnként drámai erővel szólalt meg. Az énekkarral már adódtak nehézségek, az erőfeszítések ellenére. Amikor az autodaféjelet elején a mindent uraló papság hat kórustag személyében jelenik meg, a néző-hallgató elnézően mosolyog a vállalkozás heroizmusán.

Gregor énekesbarát rendezést akart csinálni, ám inkább az ellenkezőjét érte el. Énekesei háromféleképpen viszonyulnak a minimálrendezéshez. A Galgóczy–Kovalikon sokszorosan iskolázott Vajda Juli és Szonda Éva a rendezéstől függetlenül megteremti és eljátszsa Erzsébet, illetve Eboli figuráját. Gábor Géza megkísérel maradéktalanul megvalósítani a hírneves szolamtárs elképzelését – s néha bizony lehetetlen helyzetekbe kerül. Albert Tamás és Réti Attila viszont teljesen tanácstalanul bolyong a darabban.

A Szegedi Nemzeti Színház operatársulatának ma nincs királynéja; ezért aztán nagy tehetségű szobalányokat vagy közepes szubretteket léptet föl királynéi szerepben. Vajda Juli művészi intelligenciájával és muzikalitásával átélhető emberi sorsot állít elénk, pedig a hangja messze áll ettől a karaktértől. Merényi Nicolette túlfeszítetten, hamisan éneklé le a szólamot, nála az alak ethosza teljesen elvész. Ugyanakkor mutatós színpadi jelenség, s van benne érzékiség is. Amikor az első duettben hátulról az ájult Carlos mellére csúsztatja a kezét, a mozdulat finom erotikája egy csapásra világgossá teszi, hogy ezt a gátlásos, személyiségzavaros fiút ez az aszszony tette férfivá, ezért a szerelem számára nem érzelmi, hanem létkérdés. Eboliként Tóth Judit biztos dallamformálással, érett nőiséggel formálja meg első főszerepét. Szonda Éva Eboliját a lelki kielégületlensége teszi izgalmassá, ahogy képtelen harmóniát teremteni önmagában, és szüntelenül azt keresi, hogyan élhetné ki vonzalmait. Mezzója a második ária csúcshangjain szól a legszebben. Tóth Judit alacsony hangszíneben anyáskodás bújkál. Mintha Fülöp és Carlos nem elsősorban a szerelmi szenvedélyt, hanem a

gondoskodás, a védelmezés ösztönét ébresztené föl benne. Szonda önnön elveszettségét állítja elénk, Tóth a körülötte lévő férfiakét hangsúlyozza.

Az első tervek szerint Gregor Fülöpöt is énekelte volna, de aztán elállt ettől a tervtől. Valószínűleg menet közben ébredt rá, hogy a rendezés minden energiáját leköti, vagy arra a következtetésre jutott, hogy a szerep másik tulajdonosával teljesen különböző testi és hangkaraktert képviselnek, ezért nehéz volna egyazon figurát eljátszaniuk. Az így egyedül maradt Gábor Géza mindent tud, amit egy ifjú basszistának tudnia illik, és semmi olyan hibát nem követ el, ami ebben a korban megkísérli az énekest. Elsősorban tisztán és karakteresen elénekli a szólamot. A hang a teljes, több mint két oktávon természetesen szól, a tónus nem behízselgő, inkább markáns, illik a figura ridegségéhez. Tartása főúri, gesztusai takarékosak. Nem igyekszik öregíteni magát, de nem is hat fiatalosnak. Amit látunk-hallunk, egy jelentős Fülöp-alakításnak több mint vázlata. Ha az évek múlása megérleli a hangszínt, és néhány keserű csalódás a lelket, akkor bizonyára megrázóbb, szívbe markolóbb lesz a figura. Jó lenne majd azt is látni.

Albert Tamás váltótársának balesete miatt egyedül énekelte végig az első széria előadásait. Cím szerepet énekelte, de nem vált címszereplővé. Az összes többi énekes külsőleg is nagymértékben megfelelt az általa alakított figurának. Ő azonban mára túlságosan elhízott ahhoz, hogy ezt egy jó jelmezzel leplezni lehessen. Ráadásul hozzá nem volt kegyes a jelmeztervező Papp Janó, hisz miniszoknyácskában végződő kabátot és magas spanyol csizmát adott rá, s ez csak rontott a megjelenésén. Persze nem mindig áll rendelkezésre daliás termetű tenor, de azért itt mégiscsak minden nő Carlosba szerelmes, ezért muszáj vonzónak lennie. Minden megszólal nála, de a szín nazális, szorított, sem a hang, sem a személyiség nem kelt rokonszenvet. A jelmezkollekció többi darabja a tervezőtől megszokott szín-, forma- és anyaggazdagságot mutatja. Különösen Fülöp és Erzsébet ünnepi burgundi vörös palástja lenyűgöző.

Tóth Judit (Eboli)

Révész Róbert felvételei



Réti Attila éneklése épp azt a lelki nemességet nem tudja közvetíteni, ami Posát, a márkicskát az uralkodók mellé emeli. Hiába képes valaki a haláljelenet két-három frázisát egy levegővel elénekelni, ha közben az intonáció bizonytalan, a dallamok íve nem feszül ki. A Gregor elrendelte passzivitást épp ő, a darab legaktívabb figurája s legöntudatlanabb színésze viselte a legrosszabbul. Élét veszti ugyanis Réti alakításainak meghatározó jellemzője: ön-maga megmutatásának mindennek fölött való igénye. Kelemen Zoltán megbízhatóan elénekelte Posájából a föllépés öntudata hiányzik leginkább: az elegancia, a lehangoló modor, a szexepil. Posa lelővése egyébként olyan mókásra sikerült, hogy sem realiztikusan, sem szimbolikusan nem lehet értelmezni. Énekhanghoz kockázatos erkölcsi értéket kapcsolni, ám Altorjay Tamás basszbaritonja kifejezetten jószágos; ezért aztán V. Károlyhoz nagyon illik, a Főinkvizítorhoz egyáltalán nem. (Nem koncepció, hanem szükségmegoldás, hogy egyedül adja a két szerepet.) Viszont a kiegyenlített tónus, a muzikalitás és az erőteljes magasság a Fülöppel énekelte duettben meghozta a kívánt eredményt. (Nota bene, ha Gregor Fülöpre nem is vállalkozott, stílusos gesztus lett volna, ha legalább V. Károlyt éneklé, és személyesen adja át a koronát nagy tehetőségű utódjelöltjének.)

Langmár András a minimálrendezéshez mimimáldíszletet tervezett: kétoldalt pár gótikus ajtó, hátul néhány fából ácsolt boltív, a színpad közepén kétlépcsős emelvény. A kiemelésnek ez az eszköze azonban egyben le is szűkíti a játék terét.

Szegeden csak erős kompromisszumokkal osztható ki ma a *Don Carlos*. Kevés megfelelő hanganyagú énekes áll rendelkezésre. Az úgynevezett rendezői operajátás nem véletlenül kezdődött kis és közepes színházakban. A mozdulatlanság csak akkor hatásos, ha kivételes erő áll mögötte: erős hang és erős személyiség. Mintha Gregor ezzel nem számolt volna. Kiváló énekes-színészünk első operarendezése semmi igazán lényeges dolgot nem bizonyított. Igaz, nem is cáfolt.

#### GIUSEPPE VERDI: DON CARLOS (Szegedi Nemzeti Színház)

**DÍSZLET:** Langmár András. **JELMEZ:** Papp Janó. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Toronykői Attila. **KARIGAZGATÓ:** Kocka Ferenc. **VEZÉNYEL:** Molnár László/Kardos Gábor. **RENDEZŐ:** Gregor József.

**SZEREPLŐK:** Gábor Géza, Vajda Juli/Merényi Nicolette, Szonda Éva/ Tóth Judit, Albert Tamás/Győrfi József, Réti Attila/Kelemen Zoltán/Vághelyi Gábor, Altorjay Tamás, Simon Krisztina/Papdi Erika, Piskolti László, Dér Krisztina.

KÉRCHY VERA

# Hasonmások

■ LENDVAY KAMILLÓ:

A TISZTESSÉGTUDÓ UTCALÁNY ■

**O**lyat már láttunk, hogy operaénekest jóképű, tátogó színész helyettesít egy tévéfilm erejéig, vagy hogy egy-egy történetet pantomimfigurák illusztrálnak a háttérben megduplázva a jelenetet. A Budapesti Őszi Fesztivál alkalmából operarendezővé avasított filmes, Mundruczó Kornél azonban mindkét megoldást alkalmazza egyszerre. A Lendvay Kamilló által „átoperált” Sartre-dramájának, A tisztességtudó utcalánynak az Átrium moziban színre vitt előadásában az operisták saját testükkel, arcukkal legalább olyan erősen vannak jelen, mint a Mundruczó-filmekből ismert, karakteres vonású, szinte már ikonná vált színészek.

Hogy nem csak szükség szülte megkettőződésről van szó, arra a díszlet, a tér elrendezése enged következtetni. A földszintre és emeletre kettéosztott teret tovább tagolja az alsó szint virtuális kettészelése a levegőbe emelt kanapéval. Az énekesek lent, a színészek fent játszanak, párhuzamos történetmondásra, két külön világsík kibontakozására adva lehetőséget. Az alsó szint szereplői – mivel hanggal, beszéddel, nyelvel rendelkeznek – úgy is értelmezhetőek, mint a külvilág felé megmutakozó, a társadalmilag rendezett világban biztosan mozgó énünk megjelenítői. Ennek megfelelően az emelet figurái a néma, szóhoz sosem jutó, feltárulkozni képtelen tudattalanunk metaforikus kivetülései. A tér horizontális kettészelése így (az én felosztására vonatkozó freudi téries retorikát követve) a földön biztos lábakon járó, öntudatos embert és a lebegő, a megmutakozáshoz talajt nem találó ösztönét ábrázolja.

Ugyanakkor a szinteket összekötő építkezési állványon föl-le rohangálva, illetve a lebegő ülőalkalmatosság köztes helyzetét elfoglalva a (néma) próza, illetve az opera szintjének szereplői folyamatosan keresztezik egymás útját, behatolnak egymás terébe, minek következtében a két világ nincs mereven szétválasztva. Bár tudattalanunk, artikulatlan félelmeink és vágyaink elfojtva megbújnak a külvilág elől, hátulról észrevétlenül mégis befolyásolják, alattomban irányítják lépteinket. Az Átrium mozi előcsarnokának tükrös oszlopai és mennyezete, valamint a zenekarra irányított kamera kivetített felvételei széttördelik a valószínűségi koordinátákat, tovább bonyolítva az egyszerű kettéválasztást. Ezzel a kubista ábrázolással feltárulkoznak a felszínes érzékelés három dimenzióján túli, közvetlenül nem látható belső síkok is; a rendezés a tudattalan logikus nyelvet szétbombázó struktúráját, az álom térköltészetét beszéli el. Lendvay Kamilló diszharmonikus zenéje ugyancsak ellenében hat a mindennek koherens értelmet tulajdonító olvasási mechanizmusnak.

A darab kezdetekor még zene nélkül, némán vonulnak föl az énekes-színész szereplőpárok: Valter Ferenc és Rába Roland (Néger) farkasszemet néz, Gulyás Dénes és Kasvinsky Attila (Fred), mint két jó cimbor, egymás vállát átölelve merengőn pillant a nézőtér felé. Az emelővel a levegőben tartott kanapén Lizzie nyújtózik kecsesen: Tóth Orsolya hullámzó fekete domborulatokba olvadva fekszik az oldalán, a nézőtér felé fordulva. A kompozíció hirtelen megbomlik, a szőke nő sötét párnáiból női csipő, váll bontakozik ki: az énekes Lizzie, Fodor Gabriella emelkedik fel szereptársa mellé. Az együttes megmutakozás után az énekesek színészpárjai, mint falon osonó árnyékok kúsznak föl a homályba vezető állványzaton. Ezek után mindaz, ami lent az opera és a történet illemszabályai szerint megy végbe, a fenti tátogó árnyvilágban mindig egy fokkal vadabban, gúnnyal, ironizálón van ábrázolva. A valóság e nyersebb bugyrának folyamatos szem előtt lebegése egyfajta kettős enged a nézőnek. Az élénk tartott képen megcsúszva mindig egy kicsit mélyebbre hatol a tekintet, hogy az impresszionista festmény vonalai között felfedezze ugyanazon kép expresszionista variánsát.

Sartre drámája a bűn, az egyénileg vállalható lelkiismeret kérdése körül forog. Lizzie-t megszarolják, hogy tanúskodjon egy ártatlan néger ellen. A hatalmasok és gazdagok világot tisztára mosandó kell a gyilkosságot (egy másik néger megölését) áthárítani egy kiszolgáltatott szerencsétlenre. Az erkölcsös utcalány nehezen török be, boldogságosztó ágyában minden férfi egyenlő. A szenátor csúszó-mászó közeledése („maga nagyon rokonszenvesnek látszik!”) az emeletiek játékában visszataszítón lecsupaszított. Az alsó szinten Jekl László behízelt nyomulása megmarad a jó modor szabályain belül: a kanapén ülve, tisztos távolságból, pusztán szavakkal győzködi az úrnőként viselkedő Lizzie-t.

Míg az operaénekes szenátor hétköznapi ruhába öltözve (mellény, baseball-sapka) próbál elvegyülni a kisemberek világában, az emeleten Somody Kálmán hatalmának minden szimbolikus jelölőjét kihangsúlyozva, zsinóros díszegyenruhában rohamozza meg a vád leendő tanúját. Tóth Orsolya köntösét letépve az említett mondatot a lány elé tárva, annak meztelen mellébe lihegi. Amikor pedig a tisztességtudóbb szenátor a lány kezéért nyúl, hogy egy kézfogással pecsételje meg a paktumot, alteregója a megragadott lánykezet a nadrágjába erőltetve Lizzie abszolút alárendeltségének (szexrabszolgaságának) hangsúlyozásával nyomatékosítja az ígért megszeghetetlenségét.

Egyszerre látjuk az embert tisztos, szocializált, fékekkel terhes mindennapi valójában és háborgó bensőjének letagadott, megtagadott árnyaként. Az ének képzelte biztos víz, amit magunkra erőltetünk, sosem képes teljesen hátrahagyni hűtlenséggel sújtott, idegen, félelmetes önmagát. A szereplők összekeverednek. Hol egy valóságost látunk valósággal beszélgetni (hasonmást hasonmással), hol pedig valóságos tárgyal hasonmással. Az egyik legszebb jelenetben Lizzie az ablakon kitekintve a kellemes időben gyönyörködik, Fodor Gabriella a nem létező üvegre támasztja kezét, amely valójában Tóth Orsolya kezével találkozik, és így néz egymás szemébe a merengő lány és annak az ablaküvegről visszatükröződő képmása. Hasonlóan hatnak az olyan sóhajok, mint a „de egyedül

### Kétszintes jelenet



Felvétele Andrea felvétele

vagyok!”, ha két tátogó női szájból hangzanak el.

Így történik aztán, hogy a Négert a tanúk manipulálásába beleunt hatalmasoknak kétszer kell megölniük: egyszer valódi önmagával, egyszer pedig hasonmásával végeznek. A „néma” Négert sötét sikátorok mélyén rugdossák halálra; alteregóját, az énekest pedig Lizzie lakásán lövi le énekes Fred, aki a gyilkosság után idegességében egy rezzenésre hirtelen felriad, és Lizzie-hez rohan, ahol két nő simogatja, vigasztalja. Valódi és árnykezek tapogatják, hűsítik izzadt homlokát. A gyilkosságtól felkavart lélek elveszíti korlátait, zaklatottságában őszintén megnyílik szerelme előtt. És amikor a meggyötört férfi meggyónja, hogy „öt öltem, de téged láttalak ringani”, a két nő – mint akik már ismerik azt a működést, amely a rendezés szerkezetét előhívta – összesomolyog a magát egy(séges)nek hívó férfi feje fölött. Ez a mosolyváltás a nő különbözőségét jelzi: ő inkább tisztában van árny voltunk állandó jelenvalóságával, mint a renden, egységességen uralkodni vágyó férfi; a nő eszerint mindig közelebb áll az ösztönök, a megragadhatatlan vágyak rendezetlen világához, és így adott esetben azt is tudja, hol kell keresnie a megtört Fred valódi, elkendőzött énjét, és megkettőzöttségében egyszerre fordul hátra, oda, ahol a kontrollt vesztett férfi meztelen valója feltárulkozik. Azé a férfié, akinek minden tettét, így a gyilkolást is szexuális vágyai, nemi gerjedelme mozgatják. Kasvinszky Attila csupasz teste diadalmasan boltozódik az összeesett, pityergő férfimaradvány fölé. A nő pedig heterogenitásának harmonikus nyugalmban mosolyogva nyugtázza a tudatcentrikus férfi-világkép egységillúziójának felfelcsúszását.

Zene, szöveg, színészi alakítás, rendezői szövegjáték egyszerre, egymás mellett van jelen az előadásban. Egyik sem rendelődik alá a másiknak, hogy magyarázója legyen egy nála fontosabb szövegszintnek. Mundruczó egy kanonizált műfajt gondol újra; a műfaj lehetőségeivel való izgalmas játék az élvezetek sokféleségének, összerendezettségének tárháza.

### LENDVAY KAMILLÓ: A TISZTESSÉGTUDÓ UTCALÁNY (Átrium mozi)

A szöveggönyvet Sartre drámája nyomán Benedek András fordításának felhasználásával írta: Lendvai Kamilló. **DRAMATURG:** Petrányi Viktória. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Brekl János. **FÉNY:** Nagy András. **VEZÉNYEL:** Oberfrank Péter. **RENDEZŐ:** Mundruczó Kornél. **SZEREPLŐK:** Gulyás Dénes, Kasvinszky Attila, Fodor Gabriella, Tóth Orsolya, Valter Ferenc, Rába Roland, Jekl László, Somody Kálmán, Ambrus Imre, Oláh Géza, Bakó Antal, Oláh Gergely.

NAGY ANDRÁS

# Isteni küzdelem

■ WEÖRES SÁNDOR: THEOMACHIA ■

**M**indig van egyvalaki, aki makacsul megtöri a konszenzust. Nem hajlandó dicsérni a teremtést, kiátkozik az isteni rendből, tüzet lop az embereknek, vagy éppen a vízen jár – az addig abszolút hatalmat döntésével relatívvá változtatja, így aki korábban „istenek és démonok / És minden szellem fölött” uralkodott, egyszerre észreveheti: „Egyet kivéve”. Égi hatalma már nem totális – ahogy Weöres Sándor idézett a maga fordította Shelley-versből, amelyet azután ifjúkori remeke, a Theomachia mottójául választott. Mert a világ feltehetően így mozog, történelem előtti ósidóktól kezdődően, efféle merészen felmondott, majd erővel újateremtett konszenzusokkal – és persze mindazzal, ami ebből adódik: küzdelemmel, diadallal, bukással és az ezekben alakuló, a győzteseket igazoló emlékezettel, melyben azért jut hely a veszteseknek is.

A mitológiában megszentelt emlékezet az idő sodrában majd művekben formálódik meg, amelyek sokszor – szinte szükségszerűen – felmondják a mindaddig kötelező erejű szabályokat, hogy ne lehessen egykönnyen elválasztani a megszólalás alkalmát annak módjától, alanyt a tárgytól – s a konszenzus megtörése mindjárt felzaklató élmény lehessen, ne pusztán az emlékezés alkalma vagy történelmi illusztráció. És így az eleven emlékezet más alakban is a mitikus memória segítségére siet, mégpedig jelen idejűvé változtatva a megidézett fordulópontot rituálisan megismételt, többnyire szakrális térbe helyezett cselekvéssorral: a *szertartással*, melynek az emlékező közösségben sem kezdete, sem kimenetele nem kétséges, minden mozzanatát szabályok írják elő, mégis *tétje van*, komoly és meghatározó: megtörténik-e a kívánt, elengedhetetlen – és „provokált” – átlénygülés? Ez soha nem lehet bizonyos, nem válhat rutinná, legalábbis a hívők számára nem. Ha pedig mégis kiüresedett, az a mögötte sejtett hit és hatalom érvényességét kérdőjelezi meg – olyan korokban, amikor ez még alakíthatónak tűnik. Történelmi – és életkorokban.

Szikszai Rémusz (Okeanos),  
Béres Ilona (Kronos) és  
Horváth Kristóf (Fiú)



Mert van valami *életkori*, valami zabolátlanul fiatal abban, hogy a huszonéves Weöres idézi meg az ifjú Zeus<sup>1</sup> hatalomátvétele – mindezt pedig a fiatal Balázs Zoltán formálja meg a Bárka Színház Vivótermében. Fiatalok találhatnak itt egymásra: öntudat, erő, cselekvéskészség és vakmerőség szinte szinonim, a világ nemcsak átrendezhető, de átrendező éppenséggel – s nekik itt dolguk van, a készítés erős, csaknem hormonális. Talán ezért nem tűnik pusztán hányaveti poénnak, hogy a rendező az ifjú és ígéretes színházcsinálókat illető „Üstökös”-díjat „Kistökösnek” nevezi egy interjújában<sup>2</sup> – azonosítva mindjárt kométát és forrongó, ifjú férfiaságot. Ezt itt éppenséggel az is indokolhatja, hogy a rendezésében megteremtett archaikus égbolton csakugyan közlekedtek nemi szerek – Kronosé mindjárt –, mert mintha éppen ebben a megkezdődő korszakban, mely ideje és témája az előadásnak, dramaturgiai – tehát sorsdöntő – szerep jut a mindenható *tesztoszteron*nak.

Mindennek érzékeléséhez azonban jelen idejűen kell megidézni a monoteizmus előtti transzcendens hagyományt rendkívül tagoltan és mégis költőien őrző archaikus, görög ősidőket, a titántörténetekkel kezdődő isteni létharcot, melynek legkomolyabb tétje éppen az, hogy létezik-e hatalmasabb törvény az isteninél. Közöttük ugyanis – hosszú küzdelmeikben – inkább csak az erő teremt rendet, melynek alkalmazása során incesztus, gyerekgyilkosság s a kegyetlenségek válogatott formái azokra a még „törvény alá nem rendelt”,<sup>3</sup> vad égi istenekre utalnak – Kerényi Károly szép szavaival –, akik küzdelmeik során sejtik meg, ám nem fogadják el, hogy hatalmuk mégsem lehet korlátlan. Kronos jelentős kalandja pedig azért emelkedik ki ebből a véres és tarka égi genealógiából, mert ő ugyan – anyja tanácsára – letaszítja trónjáról Uranust (Kerényi Károly egyébként Hésiódos nyomán úgy tudja, hogy apja férfiaságát ő metszi le – s veti a tengerbe azután, melyből közismerten Aphrodité kel ki, elgondolkodtató ironiával minősítve már keletkezéstörténetében a szerelmi vágyat), ám jó despota módjára a bitorló istenfi már úgy gondolná, hogy vele a történelem céljához is érkezett, újabb generációk ne lépjenek hát helyébe, s ha a jóslat ennek ellentmondana, akkor ő majd elejét veszi a jóslatnak.

Weöres drámai érzékét remekül jelzi, hogy a *Theomachiát* ihlető isteni ellenszegülésben pontosan fedi egymást a hatalom mámoros öntudata, továbbá az ebből eredő „lelki igény” arra, hogy véget vessen a rettenetes családi mézárulásnak (isten beltenyészetről van szó, mi másról: titánok incesztusából születik Rhea és férje, Kronos is, akárcsak Helios, Apollón, Okeanos vagy Selené), és az elementáris vágy, hogy megtorpantsa a telni kívánó időt – amire, tegyük hozzá, Kronosnak még „veleszületett” joga lehetett, ha elegendő ereje már nem volt is. És éppen ezzel válik tragikusan nyilvánvalóvá, hogy a sors erősebb, mint az isten. A Moirák erején kicsorbul minden törekvése, s ami ezután következik a nyers és véres vágyban, isteni kannibalizmusban, félelemben, rettenetben, viadalokban és pusztításban – a drámában –, az nem más, mint a rajta is uralkodó végzet feltétlen érvényesülése, melynek eszközéül ott vannak az *istenverte* fiatalok.

Weöres színházi fogékonyságát jellemzi továbbá, hogy ennek elmondására nem valamiféle klasszikus-koturnusos tragédiaformát választ – noha az irodalomtörténet számos efféle mintát kínált fel számára, közöttük remekművek sokaságát –, hanem „oratórium-drámát”, mint műve alcímében meghatározta: vagyis a korszak (ez tehát a XX. század első fele) színházi kísérleteinek egyik legambiciózusabbikát. A történet számára nem a színpadi „mimézis” vagy a lélektanai imitáció konvencióit választotta, hanem éppenséggel az *oratio* teremtette drámáit, amelyhez természetesen – és Weöresnél ennek a természetességnek nagyon is határozott jelentése van – hozzátartozik a szavak teremtette mű káprázatos muzikalitása, a kórusok és szólók kompozíciója, mondókák és alexandrinusok egymásba szövése – játék és rítus, mágia és nyelvbölcselet, hogy mindez majd a görögöség őstörténete kapcsán szóljon mélytudatról és politikai felvilágról, esendőségről és sorszerűségről. Egyebek mellett.

Balázs Zoltán – saját meghatározása szerint – „oratorikus szertartásjátékot” formált Weöres szövegéből, nagyon is tudatosan, és a hazai színpadokon uralkodó konvenciókkal merészen szembeszegülve. Nem csak a Weöres ifjúkora óta kevéssé változó színházi „mimézist” tette zárójelbe, azt tehát, hogy és ahogyan ma mindenki „Sztanyiból nyomja” – mint interjújában fogalmazott a rendező, aki színészként persze maga is fegyelmezett alattvaló Sztanyiszlavszkij birodalmában. De Balázs azzal a Weöres-értelmezési hagyománnyal is szembeszegült, amely pedig jelentős előadásokat teremtett az elmúlt évtizedekben – legyen szó akár *A kétfejű fenevad* vagy a *Holdbeli csónakos* korábbi bemutatóiról, de akár a közelmúlt nagyszerű *Szent György és a Sárkány*-előadásáról.

És éppen ez a konszenzustörés lesz rendkívüli jelentőségű: hiszen Weöres tehetsége, szelleme, érzékenysége és zseniális színműírói merészsége a maga naiv öntudatával tette zárójelbe – mert érvénytelennek vélte – mindazt, ami ezekre a deszkákra igazán érdemes

és alkalmas volna. Tehetség és intézmény találkozása akkor nem jöhetett létre. Most – úgy tűnik – igen.

Ehhez persze kellett a Bárka. És talán az a hét évad is kellett a maga kríziseivel, küzdelmeivel, sikereivel és csalódásaival, amelyeket „vízre bocsátásakor” még nem lehetett sejtetni – talán csak babonásan tartani lehetett tőle, amikor nem tört szét a pezsgőspalack az épület falán, pedig Göncz Árpád is nekicsapta, meg Udvaros Dorottyia is, de még mindig nem. Az eltelt esztendő azonban közismert „mágikus” hebesükben emberi kapcsolatokat éppúgy próbára tesznek, mint ahogy a szervezet is kicseréli ennyi idő alatt minden sejtjét: változásában marad azonos – és hét évvel megnyitása után mégiscsak létrehozta a Bárka Színház ezt az előadást.

Amelyhez legfőképpen persze Balázs Zoltán kellett, a maga művészi öntudatával és alázatával, mely nemcsak szokatlan, de szinte megbotránkozató – de hát ő saját tapasztalatai és szemlélete révén nem tud másként gondolkodni a színházról, csak így, s nem törődik a konszenzus teremtőivel és szolgálóival, Bárkán innen és túl. „Sztartásjátékában” a Weöres-szöveget librettóként kezelte, ezáltal pedig sokkal gazdagabb, tagoltabb – végső soron drámaibb – akusztikus térbe „terítette”, semmint pusztán egy opera szövegekönnyvét lehetne. Megbontotta tehát az *oratio* tagolását és ezzel konvencióit is, Weörestől bizonyonnyal nem idegenül – többek között a Robert Wilson által kialakított tradíciók nyomába indulva: az egyes hangoknak, szóbeli konszonanciáknak és diszszonanciáknak hangzásuk által is autonóm jelentést biztosítva. És ebben nagyszerű alkotótársra talált Sárly Lászlóban, aki talán a legotthonosabb a színházi útkeresés akusztikus lehetőségei között. A szöveg tehát nemcsak verbális jelentésében lesz alapja a „sztartásjátéknak”, de ezt kiegészítve és ellenpontozva hangzásában és hangzásvariációiban is: a gyerekmondókáktól az archaikus költészet hangeffektusain át a rítusok eksztázisáig hangot adva a *verbalitáson túl*nak. Mindez pedig nemcsak ismerős, de elválaszthatatlan része egy másféleképpen befogadható világ „megszóllaltatásának”, elemeire bontva és újrateemtve a nagyon is tág értelmű kontextust. Az előadás nemcsak a hazai színpadokon ismert megszólalásmódtól oldja el Weöres drámáját – a lelki indítékoknak megfelelő tagolástól – erre épülő értelmezésétől –, de megmutatja benne a tagolatlanul archaikusat és a koncertszerűen felcsendülő modernet. Néha recitáltan halljuk a szöveget, máskor egyes hangzócsoportok nyomatókos vagy repetitív kiemelése hiúsítja meg az egyszerű „értést”, míg dalok, mondókák és liturgikusnak tűnő szövegek egészen különös jelentést bontanak ki előttünk azokból

1 A görög nevek átírásában Weöres Sándort és Kerényi Károlyt követem.

2 *Kaktuszejt.* Bérczes László interjúja Balázs Zoltánnal. Hajónapló, 2003/5–6.

3 Kerényi Károly: *Görög mitológia.* Gondolat, Bp., 1977., 22.



Soltész Erzsébet (Typhon), Horváth Kristóf és Béres Ilona

a szavakból és mondatokból, amelyek értelmével – de csak az értelmével – eddig, úgy tűnik, tisztában voltunk. Itt azonban egy új, teljesebb értelem sejlik fel.

A zene tehát nem válik kíséretté egy pillanatra sem, s ennek nyomán a gazdag akusztikus térben nincs olyan zaj, zörej, hangzás, amely ne bővíthetné jelentését az előadásban: lépcsőn dobogó lábak, sustorgó zajjal lehulló drapériák, mechanikus súrlódással elforduló gépezetek és a megtett drámai útról felhallatszó egyéb „léptek” hangnyomai vesznek részt ebben a teremtésben. És ahogy a muzsikuskban is (ütőhangszerek: Mogyoró Kornél, ének: Gavodi Zoltán) elválaszthatatlan szereplő és kulissza – úgy mutatkozik meg az egész megidézett világ eleven, hangzó egészként. Lény.

És éppen a térnek ez az élményszerű, akusztikus elevensége teszi lehetővé, hogy a statikus moccanatlan és a nyüzsgő forrongás ellenpontjaival komponáljon a rendező a látvány univerzumában is – Gombár Judit nagyszerű közreműködésével. Nemrég ég és föld itt még nászra lépett, a csillagok individuumok voltak, s a mélység és a magasság evidensen személyes. A Vívóterem csakugyan „kozmiassá” tágult, a közönség ebbe lép be, s keresi helyét a homályban – a mesterien komponált fények (fény: Lendvai Károly) és főként: árnyak között érzi, mint lesz végtelenné s a bekövetkező tragédia tanúsága szerint mégis nagyon is szűkössé ez a tér. A mennyezet égi magasából ereszkednek alá a világot tagoló vörös csíkok, melyek máskor a magasba húzódnak vissza, vagy az éppen bekövetkező fordulópontra nyomán eloldozódnak mindaddig szilárdnak vélt eredetüktől. Feltárnak a sötétségbe vezető utak, lépcsők, járások, s a végtelen távlatokat sejtetve majd az Orczy-kert súlyos káoszára nyílnak drámaian az ablakok.

Ennek az univerzumnak a középpontjában Kronos áll (Béres Ilona) – moccanatlanul és hatalmasan, fekete-fehérben a megbonthatatlan teljességet – vagy az időn *innen* világot – sejtető korong előtt, mely hatalmának totalitását sugallva megannyi önmagába visszatérő kört foglal magába, koncentrikusan és sötétben. Az errefelé nem érvényesülő gravitáció híján a csillagközi lebegésre hatalmas hálók adnak alkalmat – Kronossal szemben vagy éppen oldalt mutatkozik meg így a tér, hogy abban jelenhessenek meg a hatalmában tartott lények: felesége, Rhea (Spolarics Andrea) a szülés fájdalmaiban vergődve, majd hamis szerelmi vágyakozásának kárpadjára vonva, később anyja, Gaia (Varga Gabriella), aki földmélyi rabságából a hálón át lép rabtartója – fia – elé. Az egyébként ismerős Vívóterem itt nemcsak rejtélyesen, szinte misztikusan válik elevenné, de dimenziói is megváltoznak: ezen az estén magába tudja fogadni a drámaian változó világegyetemet.

Amelynek története fordulóponthoz érkezik: a szüleit korábban legyőző és riválisoknak vélt utódait bekebelező Kronos öntudattal hívja ki maga ellen a megtörni nem tudott sorsot, hogy választ kapjon a kérdésre: „Ki e világon úr? A végzet-e vagy én?” Amikor pedig Okeanos (Szikszi Rémusz) azt feleli, hogy „Te vagy, míg végzetet kívánja, hogy legyél”, feltárulkozik a kérdés üres és dühödt retorikája azzal, hogy a kérdező példásan megbüntetné a kedve ellenére felelőt. Nem válaszra vágyott, hanem a megrendíthetetlen hatalom tudatára – végzete éppen ezért készíti elő maradéktalan büntetését. Rhea, a gyermekeit mindaddig engedelmesen feltárló felesége ugyanis ezt az egyet, az imént világra hozott legkisebbet már nem adná, anya szeretne lenni végre, s ennek a vágyának engedne, nem férjének. Ellenállásának eszköze pedig férje vágya lesz, érzéki odaadásával elcsábítja Kronost, hogy addig a gyermeket titkon a Kúrészek vehessék gondjaikba – ők pedig hangoskodásukkal elnyomják a csöppség sírását, akinek gyenge teste helyett sziklatömböt pólyál be, s etet meg mámoros urával az engedetlen asszony.

Az előbb vajudásában vergődő, később szerelmi vágyában vonagló Rhea vörös hajával, vonzást és titkokat egyaránt sejtető rémületes maszkjával egyetlen percre sem

próbálja „eljátszani” mindazt, amit a dráma eseménymenete órá osztana. Hogy voltaképpen mi történik, azt a recitált dialógusok, monológok, kórusfragmentumok mondják el, részben pedig a helyzetet feltáró, kommentáló vagy a mindezt ellenpontoszó mozgás sugallja. És így „emancipálódik” maga a szó is tetté – nem különül el többé az, ami elhangzik, attól, ami történik. A szerelmi együttlét szavakban „valósul meg”, akárcsak Kronos és Okeanos párviadala. Ez a színházi felismerés azért lesz rendkívüli jelentőségű, mert éppen színpadon ismeretlen – míg persze nagyon is kínálkozó – a *beszéddaktusok* efféle használata, felmutatása, érvényesülése, rendkívüli hatása. Hiszen hol lehetne még ugyanennyire evidensen *testté az ige*, ha nem éppen ezeken a deszkákon? Így lesz a szó teremtő erejű – s hogy az esztétikai *logosz* mire is képes, az a Vívóteremben káprázatosan megmutatkozik.

Az élet előrehaladásának ciklikus rendjét – vagyis a generációk váltakozását – akadályozni igyekvő főisten szavaival ezután anyját idézi meg, hogy számot adjon arról a sorsról, amit egykor ő juttatott neki, s ami szorongató sejtelmei szerint órá is várakozik már. A fehér hajú, filigrán Gaia szavain túl gyöngéd és erőteljes táncával mondja el mindazt, amit beszédével nem tud: hogy rettenetes a mélyben, de a tűrés nagy tanítómester, s a fájdalmak idővel istenekben is csillapulnak. Majd a szorongó Kronos kérdésére nagyanyai büszkeséggel biztosítja fiát arról, hogy „kisunokám vidáman él, erősödik” – és ez mindjárt meg is pecsételi Kronos sorsát, akit persze aligha vigasztal, hogy majd őt is meghittten befogadja a mélység. A felismert és elkerülhetetlen sors, a hatalomvesztés káprázatos monológja ezután nemcsak a végzetével szemben alulmaradt lázadó kétségbeeséstől súlyos, de a világ megsejtett, új korszaka szerint is baljós: a telni kezdő idővel ugyanis az „aranykor” ér véget – halandóság, létharc, munka, fájdalom, veszedelem következik ezután. Még az a katasztrófa sem veheti elejét mindennek, mely az isteni hatyúdal formája lesz: vízözön a teremtmények elpusztítására, sárrá taposott föld és kiirtott nemzetségek – hátha velük pusztul a Fiú (Horváth Kristóf): Zeus is.

Nem pusztul. És akkor Typhont (Soltész Erzsébet) küldi fia szétmarcangolására az apa, s a sárkánykígyó gigászok archaikus viadalában méri össze erejét az új istennel – akit azonban nemcsak a Kúrészek védelmeznek, hanem Eros is, így a találékony és engedelmes szörnyeteg borzalmas tusa után, de végül alulmarad. És vele Kronos is: „A kéz, mellyel a mozdulatlan Három–Egy, a Moira evilágba nyúl: ez én vagyok” – mutatkozik be a győztes Eros – „A változás, a létnek kulcsa én vagyok”. A diadal sorszerűsége tehát a végzet megjelenésformá-

jában tárul elénk: ez a csaknem metafizikai súlyú *pánerotizmus* itt pedig alakot ölt mint minden mozgás indítéka és energiája.

Kronos bukásával az ősi egység végleg megbomlik: a teljesség korongja kettéhasad, s lassú mozgással nyílik meg – hasadással feltáruló sima felülete azonban lakhatóvá válik, s majd rá is telepednek a győztesek. A vereségbe rokkánó istenről lassan lebomlik sötét burka – esendő létét kínálja a győztesnek, leoldja hatalmas köpenyét, csomónként tépi ki sűrű haját, összeroskad azok előtt, akik a két fél cikké nyílt korong magasában szilárd hierarchiába rendeződnek – középen a Fiúval, aki kezében a mindenség kezdetét s az újjá születés enigmáját őrzi, jókora tojasként. Az arányos, fiatal férfitest (akinek a magasságból való alábocsátásával kezdődött az előadás) a Fiúban nyilván a mindenkori fiú istenre utal, a pusztulásból újraéledő megváltóra tehát, míg a kezében tartott szimbólum távolabbi mitológiák metafizikus petesejtjét sejteti.

A mellé telepedő győztesek azonban – akárcsak a viadalkorábbi résztvevői – a távolkeleti színházak sokjelentésű ruháiban és mitikus attribútumokat őrző alakjukban mint-ha ennek a történetnek egyetemes szinonimitását sugallnák. Ami Weöres Sándortól nem idegen – különösképpen ettől a korszakától nem, melyben *Theomachiáját* is Várkonyi Nándor lapjában publikálja –, s nem a művelt szerkesztő az egyetlen, aki az archaikus hagyományok átfogó analógiáira kérdez. Ami pedig tudományosan kétséges volna – az azért



Béres Ilona Kronos szerepében

művészileg koherens, meggyőző, tehát hiteles lehet. A teremtmények és isteni küzdelmek tradíciókon átnyúló analógiái itt ugyanis nem a hipotézis elemei volnának, hanem megrendítő erejű, drámai látványvá válnak.

Az előadás szándékosan és merészen él ennek a különös „szinkretizmusnak” megannyi – és eminensen színházi – kellékével: a főhősök japános öltözete erőteljesen elválnak a Kúrészek vörös, tógaszerű ruhájától, a Kronos trónját az előadás hosszán őrző lény (a Fiú) egyiptomi kutyaistent – talán Anubist – sejtet, míg Gaia „botoló” tánca inkább az archaikus magyar hagyományból ismerős, ám a sárkánykígyó káprázatos mozgása a meztelen testre illesztett indonéz motívumokkal már távolabbi vidékeket és világmagyarzatokat villant fel, míg maszkja kínai konvenciók hősére utal, és így tovább – színháztörténész legyen a talpán, aki pontos leltárát adja ennek a termékenyen leleményes eklektikának. Amely összehatásában teszi elevenné azokat a színházi hagyományokat – és a Távol-Keleten a színház még közelebb van rítushoz, mítoszhoz és mágiához, mint mifelénk –, amelyeket nem érintett meg sem „Sztanyi”, sem az európai konvenciók egyéb, sokféle kényszerű. Ezért, hogy mind az időről, mind a szereplők viszonyairól abban a színházi térben másként tudnak fogalmazni, mint ahogy azt ismert és „beszélt” színházi nyelvek európai színpadokon többnyire megkísérelték (azokat a jelentős kísérleteket leszámítva természetesen, amelyek közül Vasziljev, Wilson vagy Nagy József a rendező közvetlen ihletforrásának bizonyult). Mindez azért teheti igazán hatásossá az előadást, mert a színek szinte



## Jelenet a Theomachiából

Koncz Zsuzsa felvételei

„átvilágítják” ezt az eklektikát: a fehér, a fekete, a vörös (illetve a fel-fellobbanó tűz) hatása és jelentése erősebb lesz, mint a konkrét tárgy vagy a jelmezé, s ahogy az akusztikus teret is komplexen rendezi el a hangzások komponált sokfélesége, úgy válik a sok – különféle eredetű – tárgy, ruha, kellék is maradéktalanul alkalmassá az egyetemesebb *színi* impulzusok számára.

A fémek azután markánsan ellenpontozzák ezt az uralkodó színhármasságot: a kaszák és sarlók, melyek sokszor fenyegetően – és Kronos végzetét sejtetve – villognak a magasban, vagy éppen különös szarvakká állnak össze az őrkutya fején. Ugyanakkor a hatalom erejét és esendőségét villantja fel majd az aranyló ornamentika, amelyben Typhon táncol: fenyegetve, pusztítva – végül pedig átadva magát saját pusztulásának.

A táncsal elbeszél küzdelem, az istenek között zajló viadal az előadás döbbenetes erejű fordulópontja: a könnyedségében is súlyos, „sárkánykigyói” testét virtuózan mozgó Soltész Erzsébet (a Maladype *Bolondok iskolájának* nagyszerű varázslómestere) itt rendkívüli tehetséggel táncol, egyszerre akrobatikus és drámai, asszonyi és ragadozó, esendő és csábító. A megaranyozott meztelenség a zseniális szörny jelmeze és végzete is – semmi nem tartóztathatja fel a közönyös sorsot: a Moirákra nem hat sem a tánc, sem a varázslat, sem a harc, sem a kétségbeesés. Súlyos markukban mindez csak kellék.

És talán ezért, hogy a bukott főistenből elővillan majd az asszony. Ez itt bizony az ő történetük: a jelentős matriarchátusé – hiszen Gaia és Rhea és Typhon mögött a mindenható Moirák is nők. Béres Ilona pedig rendkívüli Kronos: hatalmas, érzelmi és érzéketlen, hatalomféltő és hiú, pragmatikusan kegyetlen és hedonistán élveteg. Lemélyített altájával, szokatlan intonációjával, hangsúlyokat átrendező modalitásával vérfagyasztóan sejteti ennek az isteni sorsnak minden vonzását és förtelmét; szenvedélyében ott az erő, de ott van a megbicsaklás is – s ennek nyomán a közeledő végzet sejtelve. Amelynek felismerésekor visszajára fordul számára a világ – és mert az eddig nyelvileg létezett elsősorban, hát szavaival

fordulnak meg a valóságról alkotott képzetek. Visszafelé mond ettől fogva mindent. Mint a gyerekek, mint a mágusok, mint a tükörben olvasott sorok. Minden látszólag változatlan: hangja, moccanatlanságának súlya, a hatalomhoz való ragaszkodása – csak éppen a világ fordult visszajára ezalatt. Béres rezzenéstelenül szemléli és szemlélteti mindezt, s amikor meglátja, hogy sorsa megpecsételődött, lelép a piederasztárról, s önmagát is szinte „lebontva” távozik.

És itt ismét valami rettenetesen fontos történik a szerepben – és a szerep által is. Hiszen Béres a sikeres és – nemzedékek számára – káprázatos nőiséget jelenítette meg, annak csaknem színonimája lett – és itt ugyanaz a művész szinte kifordítja személyiségét, káprázatosan mutatja meg a „fonákját”, hogy ezzel szolgálata állítsa egy konvenciókat megtörő, új utakat kereső, korábbi pályája meghatározó szemléletétől alapvetően eltérő színházi gondolkodásmódnak. És nem először: Zsótér Sándor *Görögjéti* Kovalik Balázs *Borisz Godunovján* át Zsótér újabb rendezéseii ismétlődően és megújuló erővel van jelen, mégpedig olyan odaadással és tehetséggel, amelyre – mint itt is – egy egész előadás épülhet. Béres bizvást megmaradhatott volna ünnepeltnek és elégedettnek – de neki volt ereje merészen és kockázatot vállalva a formabontás mellett dönteni, és ez a döntés megsokszorozta művészi erejét. És még abban is van valami bölcsen ironikus gesztus, hogy éppen a rettenetes férfi isten, Kronos lett ez az asszony, aki rengetegféle vágyakozás tárgyaként nyilván – akarva-akaratlan – sokat tudhatott ezeknek a vágyaknak a sajátosságairól és tulajdonosaikról. Ezt a tudását most úgy osztja meg velünk, hogy azért ne nélkülözzön mindez némi fájdalmas szépséget és méltóságjeljes megbékélést. Nem villámcsapkodás és egymással megütköző égitestek kozmikus katasztrófái követik a hatalomvesztést – hanem az alak tragikus, feltartóztathatatlan metamorfózisa: lehámló attribútumai és az alóluk kihátráló lény.

Hogy Kronos férfiúi megcsönkítése így nemigen elgondolható, az talán mélyebb – bár nehezebben követhető – művészi intenci-

ókat takar. Akárcsak annak következtelensége, hogy a falánk istennek mégiscsak egy csecsemőt sütnek meg, majd a gondosan grillezett babát ezüsttálcára helyezik – lakjon jól vele. A Kúrészek friss kenyert vetnek az istenőrző kutyának, s a kenyér nagyon is konkrét és morzsolódó, az efféle kellékektől egyébként következetesen viszolygó előadásban. Máskor a jelmezek túlstilizáltsága okozhat befogadói zavart – a győztes félistenek asztronautákat sejtetnek, de legalábbis divatos *disc-jockey*kat, s a tradicionális motívumok közé sokszor ékelődik zavaróan egy-egy modernebb kellék.

Az előadásból azonban fájdalmasan hiányzik Eros – a szerepét átvevő Okeanos éppen azt nem teheti meg, amit a mindenkin uralkodó ősisenség megtehet: hogy a hatalma elől való kitérés is hatalma megerősítését szolgálja. A talán dramaturgiai indítékú szerepösszevonás itt mintha a dráma lényegével szemben érvényesülne. A rendező által pontosan tagolt kozmikus *háromság* két szintje itt – éppen itt – sajnálatosan összezuhant.

Mindezek az előadás sűrűn szótt szövegéből kivillanó következtelenségek csak annyira zavaróak, mint az edzőcipők a Kúrészeken. Mert maga a produkció éppen átgondolt és pontos kompozíciójában lett rendkívüli: eloldozódva az uralkodó tradícióktól, s érvényesnek mutatta meg ezt az oratorikus és drámai hagyományt

– Weöres műve ennek talán legjobb példája –, amelynek hiánya súlyos következményekkel járt a modern színház sorsát illetően. Itt végre egy új színházi nyelv és gondolkodásmód formálódik, könnyedén, merészen és meggyőzően, amely a Maladype jelentős előadásai után ezt a teret is saját hasonlatosságára formálta. Az elhomályosuló színházi égbolton a *Theomachia* csakugyan úgy világlik fel, mint egy üstökös.

Vagy csakugyan másféle hasonlatot kellene keresni – lévén, hogy az üstökösök fellobbanásuk után rendre kihunynak? És akkor a díjazott rendező önmeghatározása szerint maradjunk mégis inkább a *tesztoszteronnal*? Hiszen az végül is hormonokat, folyamatosságot, előrehaladást jelent?

És talán az előadás sem szól másról?

#### WEÖRES SÁNDOR: THEOMACHIA (Bárka Színház)

DÍSZLET ÉS JELMEZ: Gombár Judit. ZENE: Sály László. DRAMATURG: Góczán Judit. RENDEZŐ: Balázs Zoltán.

SZEREPLŐK: Béres Ilona m. v., Horváth Kristóf, Szikszai Rémusz, Spolarics Andrea, Varga Gabriella, Soltész Erzsébet m. v., Kardos Róbert/Bakos Éva, Egyed Attila, Lucskay Róbert, Ollé Erik, Dévai Balázs m. v., Mogyoró Kornél m. v., Gavodi Zoltán m. v.

URBÁN BALÁZS

# Gyilkosság, kísértet, unalom

■ ÖDÖN VON HORVÁTH: A VÉGÍTÉLET NAPJA ■

**N**oha Ödön von Horváthot kétműves szerzőnek tartják, színházaink megpróbálnak néha kevéssé ismert Horváth-drámákat is felfedezni. A próbálkozások általában azon buknak meg, hogy a színpadra vitt daraboknak csak egy-egy érdekesebb részletük, erőteljesebb jelenetük, kidolgozottabb karakterük van, de minőségük messze elmarad a reprezentáns műveiktől. A főművek színvonalát ugyan a Sopronban most bemutatott *A végítélet napja* sem éri el, de mégis összetettebb, érdekesebb, kidolgozottabb a korábban játszott „ismeretlen” Horváth-drámáknál – nem zárom ki, hogy ha egyszer megtalálja rendezőjét, bővítheti a Horváth-repertoárt.

A mű főszereplője, Thomas Hudetz állomásfőnök zárkózott ember. Felesége jóval idősebb nála, sógorát, a drogériatulajdonos Alfonzot mindenki különcnek tartja, a család így szüntelen szóbeszéd tárgya. Hudetz a munkájának él, büszke arra, hogy azt kifogástalanul látja el. Mígnem egy napon annyira belefeledkezik a fogadós lányával, a szép Annával folytatott beszélgetésbe, hogy későn állítja át a szemafort. A hiba tömegszerencsétlenséghez vezet. A városka népe kiáll az állomásfőnök mellett, akinek idegállapotáért feltékeny, kiállhatatlan feleségét hibáztatják. A lelkiifurdalással küszködő és Hudetzhez erősen vonzó Anna hajlandó tanúsítani, hogy az állomásfőnök idejében állította át a szemafort, de a kettejük párbeszédét az ablakból végighallgató feleség terhelő vallomást tesz. A bíróság a gyereklány szavának hisz, Hudetzet felmentik. A városka hősként köszönti, hatalmas ünnepséget rendez a tiszteletére, és családját kiközösíti. Ám a férfit a börtönben töltött idő és a lelkiifurdalás kezdi összeroppantani – hiába is próbálja magában Annára hárítani a felelősséget. A tudatosnak tűnő, de belül összezavarodott lány a helyzetet kihasználva közeledni próbál Hudetzhez. Találkát kér tőle a viadukt alatt. Szavait a férfi

zsarolásként értelmezi, és megfojtja a lányt. Anna eltűnése nem hagyja nyugodni a városka lakóit, s a közhangulat fokozatosan az állomásfőnök ellen fordul, aki a holttest megtalálása után menekülni kénytelen: a rendőrök mellett Anna apja és vőlegénye is vadászik rá. Az üzött vadként bolyongó férfi szemei előtt megjelennek áldozatai: Anna szelleme öngyilkosságra akarja rábírní, a szerencsétlenségben meghalt masinisztáké viszont arra, hogy világi bíróság elé álljon. Hudetz végül az utóbbiakra hallgat: feladja magát, és végre vállalja a felelősséget tetteiért.

Hasonlóan Horváth más darabjaihoz, *A végítélet napjának* sincsenek környezetükből kiemelkedő, formátumos hősei és anti-hősei. Nem ártatlan áldozatok és szörnyeteg bűnösök, hanem a morális züllésnek, az általános emberi ostobaságnak és az ebből fakadóan folyton változó közhangulatnak kiszolgáltatott emberek vergődnek a színen. Tragikus vagy tragikomikus figurák azokból lesznek, akik nem találják helyüket ebben a világban, de kitörni sem tudnak belőle. Az író kiábrándító képet fest az amorális, ostoba, közönyös társadalomról, de be nem illeszkedő szereplőit sem ábrázolja idealizálva. Hudetz más emberi minőséget képvisel ugyan, mint a városka lakóinak többsége, ám azzal, hogy elhárítja magától a felelősséget a tömegszerencsétlenségért, akaratlanul is elfogadja a látszatra, előítéletekre, hazugságokra épülő világ működését. Meghasonlottsága pedig szükségszerűen vezet gyilkossághoz. Az irónia a többi, tömegeből kiváló szereplővel kapcsolatban is érzékelhető. Hudetznének igaza van ugyan minden konkrétumban, ám abban, hogy az emberek gyűlölik, alighanem maga is vétkes: képtelen szeretetet adni férjének. Az igazságot pedig nem a felelősségérzet, hanem a sértett hiúság és a bosszúvágy mondatja ki vele. Alfonz pedig – akár jóhiszeműségből, akár a közhangulatnak engedelmességedve – éppen akkor áll sógora part-



Pluzsik Tamás felvétele

Dóczy Péter (Alfonz) és Tímár Éva (Hudetzné)

jára (elárulva testvérét), amikor az valóban bünt követ el. S a közhangulat ismételt változásakor elárulja Hudetz is. Annában ugyan megvan az áldozatok naivitása, de viselkedésének amoralitása ijesztő: hogy hazugságaiban és pálfordulásaiban milyen szerepet játszanak Hudetzhez fűződő érzelmei, a „reflektorfény” csábítása és környezetének befolyása, az már a befogadói értelmezésen (következésképpen a rendezői döntésen) múlik. A többi szereplő a társadalmi környezetet testesíti meg, együttesként hatásosan, ám a *Mesél a Bécsi erdőhöz* vagy a *Kasimir és Karoliné*hoz képest kevésbé egyénítetten és variatívan. Miként hiányzik a műből az a *trouvaillé* is, amit a másik kettőben az álnépszínmű-milió jelent. Az emelést itt a halottak megjelenése jelenti, ami kissé didaktikus megoldás, hatásos színi megjelenítése pedig komoly rendezői fantáziát igényel.

Csiszár Imre soproni rendezése voltaképpen nem követ el súlyos hibát: nem érti-értelmezi félre, nem „erőszakolja” meg a szöveget, nem teszi didaktikusabbá a megírtnál, nem aktualizálja durván. Csak éppen nem tudja hatásosan és tartalmasan működtetni az előadást. Az értelmezést, döntést kívánó szituációk rendre eldöntetlenek maradnak. A halottak például részben fehérre meszelt, részben eltakart arccal vánszorognak a színpadra (legalábbis az átlagosnál lassabban mozognak), majd hol természetesen, hol természetellenesen beszélnek. A letakart arcú halottat ráadásul egy korábban élő (és életben maradó) figurát játszó színész alakítja, s ez még akkor is zavaró, ha sejteni lehet: nem koncepcióról van szó, csak a színészekkel való „spórolásról”. Lehet persze azt mondani, hogy óvakodni kell a didaxistól, s jobb meghagyni a különböző lehetőségek (túlvilági jelenés, lázalom, lelkifurdalás kivételése) ambivalenciáját, de azt, hogy egy jelenet élesen emelt, enyhén stilizált vagy teljesen realiztikus legyen, mégiscsak el kellene döntenie. De nem csak ebben határozatlan a rendezés: a kocsmajelenetekben mintha a horváthi álnépszínmű környezetét próbálná megteremteni; Hudetz és Anna találkozására a viaduktnál thrillerre (vagy thrillerparódiára) emlékeztet. Székely László impozáns, de jól működtethető, realiztikus vonásokkal bíró díszletébe néha – derűtséget fakasztó – makettvonat pöfög be. Mintha a rendező azt remélte volna, hogy a hatás- és stíluslemek eklektikája majd stílust és karaktert ad a játéknak; ezek azonban kioltják egymást, s csak nehezen értelmezhető zűrzavart keltenek.

Hasonlóan eklektikusak a színészi alakítások is. Ráadásul a fellépők közt nemcsak a játékstílusban, hanem színvonalban is megengedhetetlen különbségek mutatkoznak. Kevés az olyan színházunk persze, ahol a legkisebb szerepet is megnyugtató módon ki lehet osztani; muszáj tehát kompromisszumokat kötni, de a kontrollálatlan dilettantizmust azért nem volna szabad színre engedni. Az olyan „alakítás”, amelyet a fogadó alkalmi vendégét játszó, a színlapra ki sem írt „színész” bemutat, komolyan veszélyezteti az alkotók szakmai hitelét. (Nem igaz, hogy ezt csak a Thália színházi vendégjátékon szinte egy emberként felzisszenő közönség látja.) Ellenkező végletként említhető a közhangulatot leginkább közvetítő, folyton áskálódó Leimgruberné sablonszerepének is egyéni ízt és intenzív színpadi létezését biztosító Molnár Piroska (akinek az első jelenetben Gyürki István igen jó partnere).

A kisebb alakításokra a néhány amatőr-izű megoldás mellett az általános szintelenség jellemző; a különböző funkciókat ellátó szereplőket alig lehet megkülönböztetni egymástól, a tömegjelenetek feltűnően esetlenek. A fontosabb szerepek alakítói közül talán Dóczy Péter Alfonza a legérdekesebb: az a határozatlanság, erőtlenség, mely a többiek szereformálására is jellemző, nála a játszott karakter részévé, jellemzőjévé válik. A fogadós és a pincérnő szerepében Bálint Péter, illetve Németh Borbála korrekt, precíz alakítást nyújt; a figurák egyénítéséhez, elmélyítéséhez valószínűleg hathatósabb rendezői segítségre lenne szükségük. Incze József viszont úgy próbál segíteni magán, hogy túlkarikirozza a vőlegény alakját. Annaként Gubás Gabi kifogástalanul elhitheti ugyan a lány férfiakra gyakorolt hatásának bénító erejét, a gyereklány érzelmi zavarodottságának, romlatlan naivításának és romlottságra utaló perspektívavágyának kivetítésével azonban adós marad. Tímár Éva súlyt ad a plasztikusan ellenszenvesre formált Hudetznének, ahhoz azonban, hogy komplexebben tudja ábrázolni az asszony érzelmi dilemmáját, partnerre lenne szüksége. Merthogy Bregyán Péter feltűnően nem találja Hudetz szerepét. Leginkább az állomásfőnökre modorként rákövült tartást játssza el, ám a maszk mögötti embert nem mutatja meg. Mivel eszközei alig módosulnak a játék során, a pózokból építkező alakítás maga is bosszantóan modorossá válik.

Esetlegesség, ötletszerűség érződik az előadás egészén. Váltakoznak a jobbrosszabb színészi pillanatok, a sehova nem vezető ötletek. Unalom telepszik a kezdetben többet ígérő játékra, a szereplők sorsa hidegen hagy bennünket, a szakmai bizonytalanságok csaknem az előadás szételéséhez vezetnek. Pedig *A végítélet napja* nem érdektelen, nem rossz darab, de hatásos színreviteléhez a látottnál jóval színvonalasabb és fantáziadúsabb alkotómunka szükségeseltetik.

### ÖDÖN VON HORVÁTH: A VÉGÍTÉLET NAPJA (Soproni Petőfi Színház)

**FORDÍTOTTA:** Thurzó Gábor. **DÍSZLET:** Székely László. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **ASSZISZTENS:** Dákai Gabriella. **RENDEZTE:** Csiszár Imre. **SZEREPLŐK:** Bregyán Péter, Tímár Éva, Dóczy Péter, Bálint Péter, Gubás Gabi, Incze József, Németh Borbála, Molnár Piroska, Gyürki István, Varga Gábor, Sövegjártó Áron, Makay Sándor, Tándor Lajos, Sárdy Zoltán, Nagy Gábor, Zsolnay András.

A kritika a soproni színház  
2003. december 3-i, Thália színházi  
vendégjátéka alapján készült.



TARJÁN TAMÁS

# Vágányzár Brunnhübelben

■ FRIEDRICH DÜRRENMATT: AZ ÖREG HÖLGY LÁTOGATÁSA ■

A zalaegerszegi Claire, Egri Kati rendületlenül mosolygó operettprimadonnaként érkezik, hogy csodáló (és mindenre kapható) alattvalókat tudva a lábainál, tökéletes sikerre vigye élete nagy alakítását. A miskolci előadás Klarája, Hernádi Judit a halhatatlan tragikák jelmezeit viseli: még egyszer, az utolsó nagy drámai szerepben úrrá akar lenni vonzó, megfáradtságán. Ha az előbbi egy főtörzsön keresi a negyvenöt esztendővel ezelőtt szerelmi tanúságul belevészt szívet, a magasba néz, hiszen majdnem fél évszázad alatt jócskán megnyúlt a konradsweleri erdő. A másik Klári a háromnegyedig leeresztett vasfüggönyről lengedező lécet tekinti fának, pillantásával szemmagasságban jelezve a farigcsált ábrát. A címszereplők beállítása és az őket körülvevő „valóság” kezelésének módozata az alapvető tendenciákat árulja el Bereményi Géza, illetve Tordy Géza Dürrenmatt-rendezéséről, melyeknek csak annyi közük van egymáshoz, hogy nagyjából egyszerre kerültek színré az ország két sarkában (és a budapesti közönségnek is lehetősége volt mindkét produkcióval megismerkedni).

További párhuzam: a zalaegerszegi és a miskolci színrevitel is sikertelen.

Bereményi az első jelenetekben óvatos duhajként közelített a tragikus komédiához, melynek Güllenbe hazatérő multimilliomosnője egymilliárdért vásárolja meg a tönkrement, nyomorgó helybeliektől hajdani szerelme, az egykor szívtelenül és hazugul viselkedő Ill halálát. A rendező a színjátszás mikrofilológiáját fogadja el a gülleni alakítótól. Ebben természetesen a koncentráltan aprózó (hosszú ős varkocsát svájcisapkával fedő) Balogh Tamás (Első polgár) üti le az alaphangot, majd a meglehetősen vegyes színvonalon teljesítő kórusból a bohózati elemeknek is engedő, elég tág térben fickándozó Farkas Ignác (Polgármester) csatlakozik hozzá. Az interpretáció mintha megállapodna a darab keletkezési idejének közegében (az 1950-es évek közepe), és követné azt a játékos, parodisztikus dramaturgiát, mely tíz-tizenöt esztendőre egy kis forradalmat vitt a drámai-színházi gondolkodásba. Azzal ugyan Bereményi is leszámol, hogy például a gülleni lakosok teste és ironikus önkomentárja hozza létre a konradsweleri erdőt (egyikük nyakában egy kartonból kivágott és A, K – Alfred, Klara – betűkkel ékített szív lógna), ám Ill és Zachanassianné asszony újbóli találkozásának már ekkor sem fesztelen miliójéhez a leskelődő (és az ajándék milliók megkaparintásában érdekelt) polgárok a régi kedves hangok utánzásával hozzáadják a hozzáadhatót. Az abszurdul kacérokodó, alapvetően a színpaddal, a színészek részleges eszközemberi jelenlétével szövetkező dürrenmatti testdramaturgia, redukált helyzetjáték mutatkozik abban is, hogy – többek között – az Ill boltjába tartó vásárlók az üres térben az épített térnek megfelelő kerülőket tesznek, s ha belépnek a semmin, azt a szegénység idején kolompszó, a felkapaszkodás napjaiban a manapság ismerős elektronikus giling-galang tudatja. Az író-ének megfelelően rendezői logika legjobb teljesítménye az immár biztos halála (kivégzése) tudatában a fia – júdaspénzből vett, vagyis hitelezett – autóján kocscikázni induló Ill körüti a szinte soha el nem hagyott városkában és környékén: amint vége ennek az egy helyben száguldó életbúcsúnak, az üléseire, kormányára, reflektoraira könnyeden szétszedhető járgányt mint holt kelléket viszik ki a díszletezők. Ez olyan

Egri Kati (Claire) a zalaegerszegi előadásban





Eder Vera felvétele

### Hernádi Judit (Claire) és Szegedi Dezső (Ill) a miskolci előadásban

– 1956-os – Dürrenmatt-poén, amelyet Bereményi talált ki és írt át – 2003-ba.

E kocsikázás vetített háttérfilmje nem túl tolokodóan fotografált zalaegerszegi utcarészleteket jár be. Az egyébként is kézenfekvő (és rögvest lefokozó, mert partikuláris) Güllen–Egerszeg összejátszatás térben, a pénzköltéshez kedvet csináló plakátok (a jelen) időben határolják be – napjainkba – *Az öreg hölgy látogatását*, holott stílusosan nem ezt ígérte az előadás. A Fáy Árpád fordítását át-átdolgozó, modernizáló, rövidítő dramaturgiai ténykedés (Falussy Lilla elképzelése) ellenére az este csak szöveggglomerátumot használ: Claire laptopon üzletel, a valamilyen okból talán Froschként denevérkedő Zalányi Gyula Rendőre mobiltelefonnal kérkedik, Ill koporsója helikopteren indul útnak a Capri szigetén emeltetett mauzóleum felé – s e (meg sem szólaló) technikai újdonságok, valamint a szövegfrissítések mellett mégis a pasztörizált tej a kivételes (és drága) élelmiszeripari csúcstermék a szatócs Ill üzletében.

Bereményi rendezése igencsak lassú tempójában és sok gyengécske alakításával mintha a különös végkifejletet célozná meg. Dürrenmatt a médiát zavaróan késve vonja be a darabba (ilyen horderejű eseményekről így még a legtunyább újságírók sem maradhatnak le); a jelenetet az egerszegiek sokszor látott televíziós karikatúrára teszik át. Bodnár Enikő díszlete ekkor fallal zárja ki a gülleni beltenyészetet, s a milliomosnó pénzéért cserébe mondvasinált és jogszerű ürügyekkel Ill sorsáról döntő „koalíciós pártok” ülésének (a színen: állásának) nyilvánosságává mi magunk, a teremben helyet foglaló nézők válunk. Bűnrészessé tehát. Ezt a nagy hatású képet a tér illogikus használata lefokozza, Szakács László (Tanár) túlzó és darabos játéka szétcincálja – s erre még (a gylkosság után) jön az a befejezés, amely egy musical fináléjában hosszan összegzi a látottakat. Indokolatlan ricsaj, üresjárat.

A produkció szerveslenségei, tévesztései, hibái közepette Egri Kati egy szabadságát töltő diva alig hamiskodó jókedvével, az abszolút fölény derűjével nyit utat a pénzszafttól megvaduló gülleni-eknek. Amint elmondta, mit ad és mit kér, passzivitás lesz az osztályrésze. Ez nem az ő drámája, hanem a szülővárosa lakóié. Laczó

Henriette jelmeztervező ügyesen eltalálta Claire pirosait, vöröseit, a szürke Güllen letarolását, majd provinciális kifényesítését a kolerával. Eperjes Károly súlyos egyéniségű Ill, a bűnt elkövető, felejtő, hordó és megértő kisember. Az összeszedettség, a befelé nézésre való készség néha tanácstalanságba vált, s egyik-másik replikán kimódoltan sok a melizma, a hehezet. A színész alkalmankénti mesterkéltége az elemzési és kivitelezési problémáitól mesterkéltéssel szabaduló zalaegerszegi bemutató következménye is lehet.

Ahogy Egerszegen Eperjes személyére, úgy Miskolcon is a vendégül hívott művészre koncentrált a rendező. Hernádi Juditra. A Tordy Géza rendezte *Az öreg hölgy...* az öreg hölgyért került színre, s egy „furcsa, nagy szerelem” színművéként. Ez is a lehetséges darabközelítések egyike, noha Claire-t inkább az elsikkasztott, letiport fiataltság motiválja, kevésbé a régi szerelem. Hernádi kilenc férjet elfogyasztó Zachanassian asszonyának nincs kétsége arról, hogy élete lejáró, egyre lassabban forgó lemez, melyről utolsó hangokként az Ill feletti ítéletet kell előhívni. A színésznő technikai értelemben (is) jól mozgatja a szöveg szerint protézisekből álló testet (fel is szereli magára a múltat, műkezet, egy – jobbára – jelzesebb interpretációban). Tervének beteljesítéséhez közeledve egyre fogy belőle is az életerő. Ha Illnek vége, neki is vége. A váratlan kirohanások, vad kiabálások nem passzolnak a figurához. De aki legfőképp nem passzol hozzá – s leginkább ezen bukik a miskolci előadás –, az az Illnek választott Szegedi Dezső. Hiába óriási mára a különbség egy női krózus és egy elszegényedett szatóc között, ama hajdan volt nagy szerelemhez egymáshoz való, egy szívbe faragható személyiségekre lenne szükség, s bár Szegedi kulturáltan mozog Ill jelenében, semmit nem sejtet meg a múltjából. Se jót, se rosszat. A főszereplők *eljárásnak* egymás mellett.

Tordy törekvése, hogy egy nagy térben tartsa a darabot. Menczel Róbert – a pályaudvari indítás alapján – sorompókkal választ le helyszíneket, vagy csekély, elvont jelzéssel keres és alakít tereket. Harsogó – és harsogóan miskolci – óriásplakátjai csak ártnak annak az asszociativitásnak, amely *Az öreg hölgy* kevésbé szövegta- padó, parabolikusabb értelmezéséből fakadhatna. Kevésbé szö-

vegtapadó? A kulisszák bizonyos absztrahálása, a Zeke Edit tervezte jelmezek artisztikussága révén igen, a szöveg birtokbavétele, manipulálása miatt nem. A pályaudvari klozetról (mely nyomakszik a díszlet középpontja felé, de szimbolizálódni nem tud) azt mondatni a hősnővel, hogy „ezt még apám fröccsöntötte”... – ritka értelmetlenség, hiszen a cselekmény nem a jövőben játszódik. A színészek tehercipelő hangyákként rohagásznak a jelenelek szövegsúlya alatt, pedig a lemerülő Claire és a tompa Ill társaságában aligha lehet úgy kiszaladgálni a Polgármestert, amiként Bősze György teszi, vagy Hunyadkúrti István a Rendőrt vademberkedi. Kulcsár Imre (Pap) és Somló István (Tanár) lehetőleg kivonják magukat a forgalomból, csak hát nincs másik, ésszerűbb közlekedési rend a színpadon, amely kormányozhatná őket.

Hernádi Judit egyik nyilatkozata szerint Dürrenmatt hősnője – ellentétben néhány más feladatával – „nem rizikós” szerep. Nehéz értelmezni a kijelentést. Moglehet, a Tordyval éveken át folytatott tervezgetés mintha a várható sikert borítékolta volna. Ám az Eleonora Dusé-s megjelenés, egy-egy őszinte és egy-egy maníros megoldás ismételtetése nem hozott sok eredményt a szétszórt rendezésben. Az viszont igaz, hogy sem a zalaegerszegi, sem a miskolci premier „nem rizikós”, mert sztárszínészek jutalomjátékában bízott túlságosan is, és túl közvetlenül olvasta rá Dürrenmatt textusát a mai magyarországi szegénység és gazdagság, erkölcs és erkölcstelenség, ítélkezés és elhazudás, meghunyászkodás és erőszak viszonylataira. A tragikomédia mindkét helyen sokszor a viccek, gegek áldozata lett; a félmúltba került dramaturgia kifogott az alkotókon. Az elaggott fekete párduc (Fekete Párduc volt Ill szerelmi beceneve – Claire-nek most van egy nagymacska, s azt le kell lőni), ez a fölösleges motívum éppen úgy nem sejlett fel a két színpadon, ahogy a „mindenki sárga cipőt vesz” (a még meg sem kapott nagy pénzeseményekből) sem oldódott meg azzal, hogy az egyik helyen ragasztkodtak a sárga lábbelikhez, a másikon a sárgát átszínezték mindenfelére. A férjcsereégetéstől a herélték duruzsolásáig, az életkori kapcsolódásoktól (Alfred negyvenöt éve taszí-

totta a vakvilágba várandós kedvesét) a jelképes időzónáig rengeteg vonatkozás maradt üres, kitöltetlen, előnytelenül talányos. Itt is, ott is. Claire Zachanassian, az öreg milliomosnő, aki az „Örjögő Lóránt” expresszt a vészfék meghúzásával kényszeríti megállásra Gullenben, a látszat szerint hazatalált két magyar Gullenbe – mégis az a benyomásunk, hogy útja során elakadt valamelyik személyvonati stációnál, Lokenben, Brunnhübelben vagy Beisenbachban.

#### FRIEDRICH DÜRRENMATT: AZ ÖREG HÖLGY LÁTOGATÁSA (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

Fáy Árpád fordítása alapján. **DÍSZLET:** Bodnár Enikő m. v. **JELMEZ:** Laczó Henriette. **DRAMATURG:** Falussy Lilla. **RENDEZŐ:** Bereményi Géza.

**SZEREPLŐK:** Egri Kati, Hertelendy Attila, György János, Torontáli Tibor, Varga Attila, Andics Tibor, Köves Dóra, Niklai Judit, Eperjes Károly m. v., Ecsedi Erzsébet, Horváth Nóra, Derecskei Zsolt, Farkas Ignác, Mester Edit, Ilyés Róbert, Szakály Aurél, Szakács László, Zalányi Gyula, Balogh Tamás, Rimóczi István, Mihály Péter.

A kritika a zalaegerszegi színház 2003. november 26-i, Thália színházi vendéjátéka alapján készült.



#### (Miskolci Nemzeti Színház)

**FORDITOTTA:** Fáy Árpád. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Zeke Edit. **ZENE:** Horváth Károly. **MOZGÁS:** Majoros István. **RENDEZŐ:** Tordy Géza m. v. **SZEREPLŐK:** Hernádi Judit m. v., Lukács Gábor, Kincses Károly, Papp Zoltán, Marosvölgyi Jenő, Márton András, Osváth Tibor, Szegedi Dezső, Kerekes Vali, Ferenczi Anett, Kriston Szabolcs, Bősze György, Kulcsár Imre, Csapó János, Somló István, Hunyadkúrti István, Áron László, Homonai István, M. Szilágyi Lajos, Merényi Ákos, Varga Andrea, Sztás Barbara, Keresztesi László, Irlanda Gergely, Paszternák Viktor.

ZAPPE LÁSZLÓ

# Félreértések halmaza

■ LUIGI PIRANDELLO: IV. HENRIK; HAT SZEREPLŐ SZERZŐT KERES ■

**A**lighanem sokszoros félreértés áldozatai voltunk mindannyian, akik a „megyejárásnak” becézett idéetlenkedés keretében a Nemzeti Színházban jelen voltunk a Pécsről érkezett IV. Henrik előadásán. Nemcsak a nézők, de a játszó is. A félreértések e halmazát nehéz logikus sorba rendezni: ugyanis nyilvánvalóan mindenki mindent félreértett. A rendező és a játszó félreértették a darabot, de bizonyára a pécsi direktor is tévedett, amikor Nagy Viktorra bízta Pirandello művét, aki egyrészt prózában csekély gyakorlattal bír, de arra sem emlékszem, hogy zenésben valaha is komoly művészi eredményt ért volna el. Holott Pirandello drámájának színrevitele az egyik legnehezebb színházi feladat. Mert beszélni-írni könnyű az olasz szerző darabjainak rejtelmességéről, titokzatosságáról, a személyiség fel- és megbomlásáról, az igazi és a színlelt örület komplikált, groteszk és költői keveredéséről, a természetes és a jelképes elemeltség összefonódásáról, de mindezt érzékletesen, elfogadhatóan megvalósítani a színpadon csak nagy művészi tehetséggel, kérelhetetlen gondolkodói elszántsággal és rutinos színpadismerettel lehet. Nagy Viktor már sokat rendezett, de még sohasem bizonyította, hogy akár ez utóbbival is rendelkezne.

Márpedig ennél a darabnál folyamatosan kellene kétértelmű helyzeteket teremteni, mégpedig úgy, ahogyan az egymással szemben álló tükrök teszik: a végeredmény a végtelen sokértelműség legyen. A pécsi előadás viszont egyszerűen értelmetlen. A játszó hősileg üvöltönek, amikor ironizálni lehetne, társaságilag csevegnek, amikor mélységeket lehetne sejtetni, suttognak, amikor a történetet kellene megértetniük. Leginkább egyetlen dolgot sikerül plasztikusán megjeleníteniük: maguk sem tudják, éppen hol vannak, mi a helyzet, mi az igazság, mi a céljuk. A szöveghez tapadnak egy olyan darabban, ahol minden szó csapdát rejteget, semmi sem azonos az első jelentésével, de a másodikkal is célszerű óvatosan bänni.

Horesnyi Balázs díszlete stilizáltságával s főképp a szín közepére belógatott képkeretekkel éppen annyira rugaszkodik el a valóságtól, amennyire manapság szokásos. Azaz semmit sem mond arról az összetett viszonyról, amely a magát középkori királynak képzelő-hazudó XX. századi arisztokratát a valósághoz fűzi. Ez éppen az a darab, amelyben a szokványos elidőtlenítés,



Tóth László felvétele

Lipics Zsolt (Landolf), Rázga Miklós (IV. Henrik) és Stenczer Béla (Dionisio Genoni)

a cselekmény idejétől meg a jelentől való szabványos eltávolodás még semmitmondóbb, mint a legtöbb előadás esetében. Ezúttal ugyanis jelentősége lenne annak, hogy a magát örültnek tettető, de épelméjű, illetve az örült, de magát épelméjűnek képzelő hős valóságos díszletek közt, illetve diszletszerű valóságban éljen. A jártékér szokványos színházszerűsége éppen azért nem működik, mert ezúttal mindenki színházat játszik mindenkinek. A szolgák és a látogatók a királynak, a király meg nekik. Ehhez a történethez sohasem volt absztrakció helyett évszázadokat átfogó érzékletesség illenék.

S ugyancsak évszázadokat kellene átfogniuk a jellemeknek is. Nemcsak a fizetett szolgáknak, illetve titkos tanácsosoknak, akik eljuttassák a beteg számára a múltat, hanem a jelenben élő rokonoknak is. Ez egy régi család. Tagjaiban azért ütközhet meg jelentős múlt és pitiáner jelen, illetve idétnen múlt és racionális jelen, mert benne él a tradíció. Ezért is játszanak jelmezes múltidézt. Ehhez képest Lipics Zsolt, Tóth András Ernő, Urbán Tibor szolgálhármasa csak a kényszerű szerepjátás kínját jeleníti meg, holott ez igazából csak a hirtelenjében felfogadott negyediket játszó Domonyai Andrásnak járna ki. Kovács Dénes valószínűleg kísérteties inas lenne egy másik előadásban. Für Anikó elevebb, Sztankay Orsolya fakóbb tár-

sasági hölgyet játszik, akiknek nemcsak közük nincs a főhős tragédiájához, de nem is értenek belőle semmit, Fillár István pedig mintha kizárólag azzal lenne elfoglalva, hogy békésen tűrje a Belcredire szórt sértéseket. Stenczer Béla orvosa egyszerűen fontoskodik, és marhaságokat beszél. Csak éppen a tudományos halandzsza formátuma hiányzik játékaiból. A címszerepben Rázga Miklós mindaddig bolondot alakít, amíg úgy kell tudnunk a szöveg szerint, hogy a király elmebeteg, és épelméjűt, amikor bevallja, hogy már rég kigyógyult, csak jobbnak látta folytatni a játékot. Ennél azért a dolog kicsit bonyolultabban lehetne értelmes és hatásos. Talán mondanom sem kell, hogy Pilinyi Márta jelmezei is szó szerint vesznek mindent. Ebben a darabban ugyanis ez a félreértések legbiztosabb útja.

S ezen az úton járva érthették félre dolgukat a megyejárás szervezői is, amikor látatlanban a fővárosba hívták vagy küldték a még el sem készült előadást. Bár feltehetőleg ez a pécsi direktió bűne, hiszen nyilván ők jelölték a Nemzetibe legújabb bemutatójukat, ami legalábbis felelőtlenség még önmagukkal, saját színházukkal szemben is. Hiszen egy ilyen vendégjáték nemcsak költséges és elszalasztott lehetőség, de kompromittálja is a benne résztvevőket. Rosszabb hírét költi a színháznak, mint amilyen az valójában. Ennél az

előadásnál még a különben kevésbé sikerült pécsi *Rómeó és Júlia* is jobb. A fentiekből pedig az következik, hogy mi, nézők is félreértettük a megyejárás értelmét, ha azt gondoltuk, hogy ilyenkor egy-egy megyeszékhelyi műhely a legszebb arcát kívánja megmutatni.

Hasonló félreértéshalmazról tanúskodik egy másik Pirandello-előadás is. Ugyanott, a Nemzeti nagyszínpadán láthattuk, de más keretek közt, a *Hat szereplő szerzöt keres* című darabot. Bár ezúttal arról beszélni, hogy a rendező félreértette a szerzöt, hatalmas eufemizmus volna. Azt sem állíthatjuk, hogy nem értette meg. Valószínűbb, hogy egyszerűen nem érdekelte a darab, amitől persze még születhetett volna pompás, eredeti előadás. Egy klasszikus szöveg feléből-harmadából is készülhet vadonatúj, eredeti produkció. A szegedi előadás bizonyára valami ilyesmire tör. Csak hát az eredmény nem egyéb, mint az eredeti remekmű romjai. Helyükön vagy belőlük azonban szinte semmi sem épül. Ezúttal nem a darabot, hanem a színházi előadást, az interpretációt, egyáltalán magának a színháznak a feladatát értették félre. Amit változtattak, amit húztak, illetve amit a húzások helyett beleraktak a darabba – egy másik Pirandello-mű részletét meg néhány jeles songot innen-onnan –, az nem gazdagítja, hanem szegényíti a végeredményt. Talán sürgősen föl sorolni, mi mindent lehet elveszíteni, hány réteget lehet elporlasztani egy ilyen darab egysíkú, egyértelműsített előadásával. Itt is érvényes mindaz, amit a pécsi *IV. Henrik* kapcsán már megpróbáltam előszámolni, hiszen mindkét darab a végtelen belső bonyolultság, tehát a végtelen gazdagság nehézségeivel állítja szembe az előadókat és nézőket. A feneketlen mélységű köznapi tragédia és e tragédia megfoghatatlanságának, megfogalmazhatatlanságának, színházi tükrözhetetlenségének tragédiája helyett természetesen szólhatna az előadás a lét és a színház hatalmas kettős idiotizmusáról is. A szegedi produkcióból azonban nemigen érzékelhető több vagy más, mint a legvérszegényebb kabarétrefálkozás a konvenciókba dermedt, együgyű színházcsinálás fölötte. Igaz, ez is benne lehet a darabban. De ha nem lenne benne több, nem jöhetett volna létre a darab. Ha ennyiről lenne szó, az igazgató egyszerűen szóba se állna a való életből érkező szereplőkkel, meg se érintené őt és professzionista társait a civilek tragédiája. Hogy mindehhez hogyan jön *A hegyek óriásaiból* vett részlet, amelyet az előjátékban próbálni kezdenek, az végképp rejtély, s talán még ennél is rejtélyesebb, hogy egy-egy szereplő miért fakad dalra, miért ad elő jelenet előtt, után, közben egy-egy songot, s hozzá még nem is

azok közül, akik a színészeket játsszák, hanem akik a kívülről jötteket.

Ebben az ellaposított, primitivizált felfogásban egyrészt elsikkad, ami talán értékes lehetne, például Rác Tibor reménytelen igyekezete arra, hogy az apát többnek mutassa rossz lelkiismerettől gyötört, szerencsétlenkedő polgárnál. Másrészt ami önmagában hatásos, az minél jobb, annál rosszabb az egészre nézve, például Szerémi Zoltán ostoba fontoskodóra vett rendezője – amin a Nemzetiben okkal mulatnak remekül az előadást néző színészek, mintegy

kiröhögve magukból életük minden keserves megaláztatását – vagy Hógye Zsuzsanna szakszerűen karikírozott Madám Pacéja. Rajtuk kívül a számtalan jellegtelen alakítás közül Csomor Ágnes véteti észre magát azzal, hogy a mostohalányt utcai repedt-sarkúvá fokozza le, valamint Megyeri Zoltán, aki a vezető színészt gyomorforgató ripacsériával ruhazza föl. Ha belülről jön, kétségbeejtő, ha tudatos alakítás, akkor viszont még ebből a mindent lefokozó produkcióból is kirí. Balla Margit díszelete nem ront és nem javít a dolgokon, lényege egy

magas fémépítmény, belsejében csigalépcsővel, mely az előadás fikciója szerint bizonyára *A hegyek óriásai*hoz készült, és a lapos humorizálás egyik forrása az lenne, hogy miképpen próbálják hozzáidomítani az új cselekményt, például azzal, hogy a kislány itt nem vízbe fullad, hanem a tetőről esik le. Molnár Zsuzsa ruhái többnyire esetlegesek, de például az a borzalom, amelyet Megyeri Zoltán vezető színészként visel, tökéletes összhangban van az alakítással – ez a stílusegység adott esetben persze ugyancsak a minél jobb, annál rosszabb kategóriában érvényes.

Ez a Pirandello-karikatúra vagy inkább ellen-Pirandello a Vidéki Színházak Találkozója keretében került a fővárosba, a Nemzeti Színházba. S ebben a vonatkozásban is egy óriási félreértésről tanúskodik, mellesleg szinte az egész fesztiválhoz hasonlóan. Félreértés azt hinni, hogy a színházak vezetőinek van önismeretük, pláne önkritikájuk. Tudniillik a fővárosi bemutatásra alkalmas darabok kiválasztását csak abban az esetben lenne értelme rájuk bízni, ha föl lehetne tételteni róluk, hogy valamelyest tisztában vannak önmagukkal. A fesztivál azonban – és hangsúlyoznom kell, nemcsak ez a két előadás, amelyről itt szó volt, hanem a produkciók többsége – arról tanúskodik, hogy a legtöbb vidéki színházban a vezetőknél mostanában fogalmuk sincs arról, mit művelnek a színházukban, mikor terem érték a házuk táján, és mikor követnek el merényletet a színházművészet ellen.

**LUIGI PIRANDELLO:  
IV. HENRIK  
(Pécsi Nemzeti Színház)**

**FORDÍTOTTA:** Füsi József. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Pilyinyi Márta. **RENDEZTE:** Nagy Viktor.

**SZEREPLŐK:** Rázga Miklós, Für Anikó, Sztankay Orsolya, Fillár István, Stenczer Béla, Vidákovics Szlávén, Lipics Zsolt, Tóth András Ernő, Urbán Tibor, Domonyai András, Kovács Dénes.

**LUIGI PIRANDELLO:  
HAT SZEREPLŐ  
SZERZŐT KERES  
(Szegedi Nemzeti Színház)**

**FORDÍTOTTA:** Török Tamara. **SZÖVEGKÖNYV:** Almási-Tóth András. **DÍSZLET:** Balla Margit. **JELMEZ:** Molnár Zsuzsa. **RENDEZTE:** Almási-Tóth András.

**SZEREPLŐK:** Rác Tibor, Fekete Gizi, Csomor Ágnes, Pataki Ferenc, Hógye Zsuzsa, Szerémi Zoltán, Cseh Zsuzsanna, Megyeri Zoltán, Főző Ditta, Dobos Katalin, Posta Lajos, Janik László, Somló Gábor, Kiszely Zoltán, Balogh Cecília.

**Stefanik Kata (A kislány), Nagy Jenő (A kisfiú), Fekete Gizi (Az anya) és Csomor Ágnes (A mostohalány) a Hat szereplő szerzöt keres című előadásban**



Veréb Simon felvétele

SZÁNTÓ JUDIT

# A Patyolat kevése

■ OSCAR WILDE: AZ IDEÁLIS FÉRJ ■

Valló Péter nagy áldozatot hozott. Lemondott a mű – Wilde alighanem legjobb darabja – jellegzetes, szecessziós-viktoriánus miliórajzáról (ami természetesen előadása külsőségeit, a díszletet, a jelmezeket is meghatározza), lemondott, ha nem is következetesen, de a megszólításokban mindig, a brit arisztokrácia meglehetősen lényeges társadalmi-társasági kategóriájáról, lemondott a szereplők szituálásáról, lemondott a tökéletes angol inasokról, lemondott – nem mellesleg – még a magyar színházi tudatban megrögzült címről, Az eszményi férjről is (holott a négy szótagos jelző és az egy szótagos jelzett szó együttese még ritmusában is nehezkesebb a három szótagos variánsnál) – tulajdonképpen majdnem mindenről lemondott, ami a darabot és azon túl magát a szerzőt is egyszeri jelenségévé teszi.

Kováts Adél (Mrs. Cheveley) és Lengyel Tamás (Arthur Goring)



Kováts Zsuzsa felvétele

Ezt persze megteheti minden rendező (az alternatívok bizonyára még brutálisabban bánnának [el?] a művel), ha olyan víziója van a szóban forgó textusról, amely a jelzett áldozatot nemcsak kifizetődóvé teszi, hanem mai aspektusból nézve többet is tár fel a dráma lényegéből. (Elképzelhető sokkal formalizáltabb, stilizáltabb, akár bábjátékszerű vagy a brechti *Songbeachtung*hoz hasonlóan „paradoxonmegvilágítást” alkalmazó változatok is.) Feltehető – bár Valló Péter eddigi életműve ennél összetettebb hipotézisekre jogosítaná fel a bírálót –, hogy ez a plusz a darab alapkonfliktusa lehetett. A korrupció s még inkább a mai közbeszédben megbízható Patyolatként funkcionáló parlamentarizmus gyakori, természetesen negatív kontextusba ágyazott emlegetése megannyi biztos nézőtéri hívószerű (sűrű, jóízű kuncogás tanúsodik a számítás eredményességéről), és ez a töltet el is viszi a jól megcsinált dramaturgia receptje szerint megszerkesztett, cselvígjátékra hajazó cselekményvázat; csakhogy némileg konzervatív felfogásom szerint ugyanez a mondanivaló akkor is átjön a rivaldán, ha a rendező hajlandó lett volna megidézni Wilde szellemét (ami persze a stílusművész Valló Péternek semmi nehézséget nem okozott volna).

Maradtak tehát – mint már mondtam – a lecsupaszított intrika, valamint a paradoxonok, amelyek javára elmondható, hogy sok esetben beépülnek a szituációba (a darabot újraolvasva meglepett, mennyire igyekeznek már maga Wilde is tompítani betétszerűségüket: „Ó, ne mondj ilyet, Arthur! Ne beszélj így!”, „Ez paradoxon volt, uram. Gyűlölöm a paradoxonokat. [...] Elbizakodott kis öleb!”, „Ön, uram, ma este nagyon ésszerűtlenül beszél” stb., stb. – mondatja szabályos drámai replikaként [Lord] Goring környezetének tagjaival, mintha lord Para Dox – ahogy regénybeli pandanját Karinthy elnevezte – nem öncélúan, kontextuson kívül sütné el sziporkáit\*). Az előadás dramaturgiája más sikereket is felmutathat. Szellemes, az ironikus hatást fokozó ötlet volt, különösen az erősen túllírt első, expozíciós felvonásban, a szöveget *blackout*okkal tagolt villámjelenetekre feltrancsírozni, célszerű és semmi veszteséget nem okozó ökonómia olvasztotta egyé Lady (itt persze csak Mrs.) Markbyt Basildon grófnéval, mint ahogy a francia diplomáciát képviselő Nanjac vikomtért sem kár.

Mind e pozitívumok ellenére azonban a koncepció eléggé vérszegény, s az aktualitás hozadéka kevés ahhoz, hogy megváltsa; a többszörös verekedési, illetve szerelmes hempergetősdi jelenetek, amelyek ugyan-

\* Az idézetek fordítását – elnézést érte! – magam rögtönöztem a kezem ügyébe eső angol eredeti alapján. Sz. J.

csak a kortársi aha-élményt hivatottak szolgálni, esetenül mondanak ellent a szövegnek. Valló következetesen megjártott egy számára fontossá vált változatot, de alighanem melléfogott. Immár csak a rendező színészvezetői képességében és a színészek teljesítményében lehetne bízni annak, aki az előadástól élményt vár (mint ahogy elvben várhatott is: a Radnóti, Wilde, Valló és a szereposztás némely neve így együtt minden reményre feljogosító kombinációnak látszott). A szereplők közül azonban csak a Mrs. Cheveleyt (ő végre valóban csak Mrs.) alakító Kováts Adél szikráztatja fel maga körül a levegőt. Gyönyörű, elegáns (a jelmezeket tervező Benedek Mari egyedül vele bánt hízelgően), szofisztikált, játékos, eszes, titokzatos, gyilkos indulatú – furcsa mód olyan, mintha a Wilde által megírt Mrs. Cheveleyt játszaná, még hozzá modern eszközökkel.

Máskülönben – eltekintve talán még Martin Márta ízes Mrs. (Lady) Markham-jétől – halovány, karakter nélküli színészetet láthatunk; egyszer-egyszer eszembe is jutott, miként hathatna ez az előadás egy olyan külföldi nézőre, aki nem vetítené a látottak mögé mindazt, amit mi, beavatottak a színházról, a rendezőről, egyes színé-

szekről tudunk, s csak a jelen élmény alapján alkotna véleményt. A kritikus minimális szakmai vértetéhez tartozik, hogy soha ne szenvedjen jelzőszűkében, ám adott esetben csak a „jellegtelen”, „szegényes”, „szürke” jelzők szinonimáin törhetném a fejem – le is mondok róla. Itt is visszatér a korrigálási szindróma: Valló olyan céltudatosan mellőzte a Wilde által (Sir) Robert Chilternről, (Lady) Gertrude Chilternről, Mabel Chilternről adott, olvasmánynak is kellemes jellemzéseket, hogy elfelejtett más csemegékről gondoskodni. Külön jelzők járnak Szávai Viktóriának (Gertrude Chiltern) a darabos, helyenként görcsös játékért, ám ő és kollégái legalább a cselekménnyel összefüggésben jelzik szerepalakjuk főbb tulajdonságait; Lengyel Tamásról – (Lord) Goring – azonban még ez sem mondható el. Akinek lord Para Doxról, erről az önarckép jellegű és a konfliktusban meg-nemesedő dekadens-arisztokratikus dendiről netán volt valamelyes képe, elbúcsúzhat tőle: a tehetséges fiatal színész megelőző szerepeinek suta, gátlásos, bumfordi kamaszát variálja; nemcsak Mrs. Cheveley, de még a nála jóval fiatalabb Mabel Chiltern is az ujsa köré csavarja. (Különbem nem értem a scenográfia koncepcióját: a szokványos-érdektelen s még csak nem is esztétikus üvegkocka falaktól eltérően miért éppen [Lord] Goring helyszínéhez jár realiztikus könyvtárfal?)

Fél mondatot még a színészekhez: Kocsó Gábornak (Phipps, inas) még egy 2003-as budapesti elitmilióban sem kéne leülnie gazdájára jelenlétében.

A főrendi címeket nem poénkodó modorosságból biggyesztettem a nevek elé. Ha már az angol milió és az angol nevek megmaradtak, a közönség számára ezek a címek is ismerősen csengtek volna; a szereplők lényéhez pedig éppúgy hozzátartoznak, mint királyé, királynéé, királyfié egy másik szigetországi színműben.

#### OSCAR WILDE: AZ IDEÁLIS FÉRJ (Radnóti Színház)

FORDÍTOTTA: Nádasy Ádám. DÍSZLET: Szlávik István. JELMEZ: Benedek Mari. DRAMATURG: Morcsányi Géza. MOZGÁS: Gyöngyösi Tamás. ASSZISZTENS: Óri Rózsa. RENDEZŐ: Valló Péter.

SZEREPLŐK: Szombathy Gyula, Lengyel Tamás, Hirtling István, Szávai Viktória, Bartsch Kata e. h., Kováts Adél, Martin Márta, Borbás Gabi, Karalyos Gábor, Kocsó Gábor.

KOVÁCS DEZSŐ

# A mocsár éneke

■ MIKSZÁTH KÁLMÁN-ZÁVADA PÁL: KÜLÖNÖS HÁZASSÁG ■

Járom az utam, dudorászom a Váci útra menet, pedig taknyom-nyálam összefolyik, jóllehet csak egy kis meghülés, októberi influenza; prüszkölök, de a kollégák is. A nézőtér csöndes. Nincs krákogás, harákolás, mocorgás, meg se pisszen a nagyerdemű a maga ezerkilencszáz forintjéért.

Akkor is vidáman dudorászom, amikor, még a 2003-as év legelején, hosszú idő után (talán Spiró *Vircsaftja* óta először) odavezérelt a jó vagy rossz sorsom a József Attilába, és megdöbbenem, milyen áhitattal és gyönyörűséggel követi a nézőtér ama színészi brilirozást, amit, mondjuk, a *Balfácánt vacsorára* című réges-régi bohóság szereplői produkáltak egy bizonyos előadáson. Aztán később, amikor alkalmam volt megnézni Fejes *Vonó Ignácát*, kezdtem magam gyanakvoan vizsgálgatni: vajon nem az én készülékemben van-e a hiba. A színpadon ugyanis olyan szakmai pro-

fizmust láttam megjelenni (mondjuk, Pogány Judit, Fehér Anna és Koltai Róbert játékában), amelyet bármelyik honi teátrum megirigyelhetne. (A „királyi tévé” közvetítése, sajna, szinte semmit nem adott vissza ebből.) Szóval oda akarnék kilyukadni, hogy az embernél olykor erősebbek az előítéletei.

A náthából kifele jövet meg Mikszáth kapcsán suhant át mindez az agyamon, hisz ő mondotta: csak egészség legyen, meg egy kis túrhető kártyajárás. (És milyen igaza volt.)

Kutykurutty, rikoltja, bömböli, öblögeti Döry báró sokadszor Závada Pál Mikszáth-átiratában a József Attilában. Igen. Valami békákról valóban szó van Mikszáthnál. Mintha azt *kuruttyolnák*: urrak a papok, urrak a papok. Hát ez most *expressis verbis* elég problémás textus, és tényleg semmi ok rá, hogy bárki antiklerikális propagandára próbálja használni a nemzeti klasszikust, mint tették azt az ötvenes években. (Keleti Márton készített propagandafilmet az opusból 1954-ben.) De vissza a tárgyhoz. Állam és egyház különválasztva, peres ügyekben független polgári bíróság ítélkezik Magyarhonban, s olyan skandalum, amelyet a jó palóc leír a *Különös házasságban*, nemigen eshet meg manapság. Anakronisztikus is lenne, mi tagadás. Ám Závada színpadi variánsa napvilágra hoz egy elfeledett réteget a kötelező olvasmánnyá degradált műből: a közéletben dúló elvadult viszonyokat, a nyers brutalitást, amint megjelenik éppen. Tudjuk, Mikszáthnál is erőszakkal esketik össze a szépséges Döry Máriát Buttler János gróffal. Ám itt, a József Attila színházi variánsban valóságos erőszaktétel történik, akciófilm nemzeti konzervatív díszletek között: Buttler pisztollyal kényszerítik a frigyre, mintha csak hollywoodi scénaát látnánk, de nem a múlt század elejéről-derekáról, hanem a mából. S egyáltalán, olyan ismerős ez az egész:



Szkárosy Zsuzsa felvétele

Timkó Eszter (Dőry Mária), Galambos Erzsébet (Madame Palipau), Mihályi Győző (Szucsinka) és Vándor Éva (Izsépy kontesz)

minden és mindenki megvéve, a független (akkor – hja, változnak az idők – egyházi) bíróság, az ügyvédek, az ügyészek; lefizetve a megyei kúria vagy mi, urambátyám alapon előre levajazva az ítélet, s az elítéltet még szembe is röhögik cinikus bitangok. Itt ér össze a mai magyar közélet züllöttsége és amoralitása Mikszáth múlt századi víziójával; az embernek olyan érzése van, hogy az EU-ba rugdosott vánszorgó-csúszkáló kompország állampépét az intézményesített korrupció tartja össze, s az állami élet rémületos fertője *kismiska* a XIX. század végletes és végtelen cinizmusához képest. Vagyis semmi nem változott. Sőt. Derűsebbek és kellemesebbek lettek a viszonyok.

Závada átiratában áll az idő. Minden mozdulatlan a kastélyban. Az úgynevezett közélet az udvarházban zajlik. Itt dőlnek el a dolgok, kérném tisztelettel. A díszlet is ezt tudatosítja: a kastély hatalmas sziluettje némán és mozdíthatatlanul magasodik a szereplők fölé, a kastélyszárny félköríve mozdíthatatlanul öleli körül a játékosokat, meghatározza sorsukat, mozgásterüket. Kívül vagyunk, belül vagyunk. Kívül vannak, belül vagyunk.

Az egyszerű aktuális és időtlen játékot igen jó érzéssel bevállaló direktor, Léner Péter rendezése a nemzeti romantika felé viszi el az előadást – már ami a kulcsint illeti. Cigánybanda húzza Dőry ömeltősága duhajkodásához a talpalávalót, csattogó-villódzó villamlások, süvítő szélvihar jelzik az indulatok fölkorbácsolódását. Amúgy persze roppant vonatott a produkció; epikus tartalmakat, tudjuk, elég nehéz izgalmasan színre vinni. Küzdenek is a játékosok becsülettel, hogy előbányásszák a meseszöveg indái alól a drámai magot.

Különmű színészi alakítások élnek egymás mellett a színpadon, egyúttal azt is jelezve, hogy nemcsak a korábbi szórakoztató profil, hanem a társulat is *átépítés* alatt van a József Attilában. A legjobb Györfly András viharzó Dőryje és a debreceni Háy János-remekből, *A Gézagyekből* jött Maday Gábor feszes-fegyelmezett Buttler grófja. Györfly Dőryjének telt, zengő orgánuma, habzó szenvedélye, duhaj virtusa pompás figurát ad ki, bár inkább móriczi karakterrel, mint mikszáthival (mondjuk, az *Úri muriból*). Maday aprólékosan rakja össze az ifjú gróf alakját: acélos keménységét, a jellem átlátható gerinccességét (jé, egy jellemes ember a színpadon) s az ostoba, belül dúló, néma drámát, ami után végül halálba hajszolódik. Azazhogy halljuk-tudjuk, hogy Buttler hullája eltűnt, üres koporsót temettek el fabábuval, s a kommentátor (Besenczi Árpád) cinkosan összekacsint a nézővel: ugye tudjuk mi egymás közt, hogyan is esnek ezek a dolgok. Ejh, csak egészség legyen... Bírálták is eleget Mikszáthot megengedő adomázása miatt, nekem meg most hirtelen az a vad ötletem támadt, hogy ama meg-

engedő összekacsintás az emberekkel egy egész rezsimit legitimált elég hosszú időre. Kérdés: vajon van-e átjárás Mikszáth adomás realizmusa, a harmincas évek úri Magyarországa, Kádár ország-lása és a mai igazán konfúzus világállapot között? De ez már igazán nem tartozik a színírálat illetékességi körébe.

Závada kitűnő figurákat faragott a ráérős mikszáthi epikából, mondhatni, vérszemet kapott, amikor korunk hőseinek galériáját álmodta színre. Az álszent, ám végtelenül cinikus és gyilkosan kőkemény Szucsinka tiszteletest (Mihályi Győző lenyalt hajú, pompás Tartuffe-plébánosa valóban bicskanyitogató figura), a csak percekre elővillanó Medve doktort (Andorai Péter egy Csehov-dramából sétál át Mikszáthba, elegánsan, stílusosan, a kurta percek alatt többet elmondva erről a világról, mint más szereplők a hosszú tirádák alatt). Dőry Máriát Timkó Eszter játssza, eleven szenvedéllyel; az ítélkező egyházi bíróság nagy hatalmú főnökét Bánffy György adja, szabatosan, szakszerűen, némi maliciát is megengedve magának. Igen, így kell ezt csinálni: előbb elmeszeljük a delikvenst, majd jovialisan vállon veregetjük.

Hanem az előadás egésze meglehetősen statikus, vonatott, a hosszú percek alatt, míg elmesélik a cselekményt, vagy lejátsszák a retorikus rituálékát, leül a produkció, és nem is akarózik nagyon talpra állnia. A grandiózus és monumentális díszlet (tervezője: Horesnyi Balázs) ugyan esztétikus és funkcionális, ám igencsak beszűkíti a színészek mozgásterét. (A színpad előterében ide-oda úztatott papírhajócskákat inkább elfeledném.)

Meglehetősen ellentmondásosra sikerült tehát az új Mikszáth-adaptáció – lehet, hogy később sikeres szériadarab lesz belőle. Az efféle konzervatív színházban engem többnyire a nyelv ragad magával, a mikszáthi mondatok, amelyeket hibátlan dramaturgiai érzéssel bocsátott színpadra Závada Pál. Györfly András vendégszereplése a produkción túlmutató élmény. A múlt századi közállapotok ábrázolása némi vigaszt nyújthat mai finnyáslelkűeknek.

## MIKSZÁTH KÁLMÁN: KÜLÖNÖS HÁZASSÁG (József Attila Színház)

**SZÍNPADRA ÍRTA:** Závada Pál. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Vágó Nelly. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **RENDEZŐ:** Léner Péter.

**SZEREPLŐK:** Maday Gábor, Györfly András m. v., Timkó Eszter, Lévey Viktória, Ujréti László, Dányi Krisztián, Sztankay István, Szabó Éva, Mihályi Győző, Andorai Péter, Besenczi Árpád, Háy János, Ferencz Valentin, Galambos Erzsébet, Vándor Éva, Kocsis Judit, Józsa Imre, Bánffy György, Juhász György, Láng József, Miskovics Róbert, Gábor Zoltán.

KOLTAI TAMÁS

## Gogor

■ NYIKOLAJ GOGOL: AZ ORR ■

Az orosz formalista Borisz Eichenbaumnak A köpönyeg című Gogol-elbeszélésről írt tanulmányában található a következő mondat: „Csak a bábszínház ábrázolhatná a vándorútra kelő orrot és a tisztviselőt, aki orr nélkül rója Pétervár utcáit.” Eichenbaum szerint Gogol írói nyelve olyan nyelv, „amelyen a marionettek beszélgetnek”, míg a műveiben „játszó személyek kővé dermedt pózok”. Közismert, hogy az író édesapja, Vaszilij Panaszovics a vaskos humorú ukrán bábszínház-tradíciót követő mókás bohózatok szerzőjeként maga is játszott színházat jobbágyainak fölléptetésével. Nem nehéz tehát föltárni a gogoli ábrázolás eredetét. Aligha légből kapott az az állítás, amely Gogolt a „mechanikus” humorral, automatikus gesztusokkal dolgozó groteszk előfutárának tekinti. Jan Kott szerint ez majd a Marx testvérek, Buster Keaton és Chaplin némafilmjeiben teljesedik ki. „Gogol elbeszéléseiben és a Holt lelkekben is – írja a lengyel esztéta A revizorról szóló pompás esszéjében – csak úgy nyüzsögnek a groteszk torzképek és pofák, és a hagyomány szerint maga Gogol is ijesztő grimaszokat vágott, miközben műveit fölolvasta.” A Gogol-novellák világa panoptikumvilág. Megannyi karikatúra Daumier modorában. „Tiszta karikatúra!”, kiált föl Kovaljov törvényszéki ülnök, Az orr című elbeszélés központi alakja, amikor szaglószeretlen mivoltában megszemléli magát a tükörben. Az orr nélküli hivatalnok: megmerevedett torzkép. Akik rápillantanak, azoknak az arcára merevedik a grimasz. Az elbeszélés olvasása közben többször eszünkbe jut A revizor befejező tablója a megkövült szereplőkkel.

Az önállósodott orr, „aki” udvari tanácsosnak adja ki magát, a Nyevszkij proszpekten kocskázik, betér imádkozni a templomba, és útlelvi birtokában postakocsin Riga felé veszi az útját, maga a Gogol idejében még föl nem talált szürrealizmus. Mejerhold már ennek a jegyében rendezte meg A revizort. Georgij Tovsztonogov megelégedett a fantasztikus realizmus kifejezéssel, talán hogy elfogadhatóbbá tegye az izmusokkal hadilábon álló kultúrútsinovyikizmus számára. E tekintetben is Kott a legpontosabb, amikor magára Gogolra, illetve az általa használt *besztoľkovscsina* kifejezésre hivatkozik. Ez a lefordíthatatlan orosz szó egyszerre jelent zűrzavart, zagyva beszédet és értelmetlenséget. A Nyevszkij proszpekten parádézó orr: *besztoľkovscsina*. Lidérecs álom. Félelmetes és nevetséges. A részegség és a rémület szülötte. Egy hierarchiára, hajbókolásra, korrupcióra berendezkedett város – Pétervár – víziója. „Ez a Pétervár – mondja Kott A revizor cselekményének színhelyéről –, a minden gyönyörök városa, akárcsak Gogol egyéb írásaiban, a Nyevszkij proszpektben, A köpönyegben és Az orrban, egyszerre hátborzongató és csodálatos, szinte karkai és mintegy szürreálisán képszerű.” Magát Gogolt idézi: „Ne higgyetek a Nyevszkij proszpektnek.” A valóságparadoxona, hogy fantomok születnek, és realitássá válik a lehetetlen. Kott így összegzi a lényegét: „Az orrban, A köpönyegben és A revizorban már az abszurd félelmetes és groteszk nevetségessége rejlik, amelyről azt hittük, csak az ötvenes évek színháza, Beckett és Ionesco fedezte fel.”

A marionette és a „szürreálisan képszerűre” hivatkozó elemzők kijelölik Az orr lehetséges színpadi adaptációjának irányát. Vidnyánszky Attila, aki egyaránt járatos az antinaturalista eljárásokban és az orosz színházi kultúrában, a leghivatottabb arra, hogy optimális gyakorlati megoldásokat találjon. Az alapkérdés az orr megjelenítése vagy, mondjuk így, perszónifikációja. Az orrát vesztett ülnököt, Kovaljov „örnagyot” Szakácsi Sándor alakítja, míg „Az orr” nevű szereplő mellé Bede Fazekas Szabolcs neve van kiírva. Az ugyanis nem állítható, hogy az orrot Bede Fazekas játssza, az ő szerepe ennél összetettebb, de hogy pontosan mi, azt nem könnyű meghatározni. Könnyebb végezni Szakácsival. Ő egy nem túl fiatal, kissé már kiszáradott köz-

tisztviselő – Gogolnál Kovaljov harmincas éveinek vége felé jár –, akiről annyit tudunk meg, hogy eltűnt az orra. Ezt háromféleképpen érzékeljük. Vagy úgy, hogy Szakácsi eltakarja a kezével (gesztikusan nem túl gyümölcsöző jel), vagy úgy, hogy egy fehér csik van ráfestve (legalábbis így láttam az erkélyről nézve), vagy úgy, hogy elé van kötve egy fekete kendő (mint a félszeműek fekete monoklija). Ahhoz képest, hogy az orrhiány a darab mozgatója, nincs valami eredetien kitalálva, zavarja is Szakácsit, nem tudja eljátszani, vagy ha úgy vesszük, semmi mást nem tud eljátszani, mint egy orrát kereső embert, ami csak egy realista vígjáték szintjén oldja meg a karaktert (mintha, mondjuk, a szemüvegét keresné).

Bede Fazekas alapfigurája egy feketébe öltözött fiatal krakéler, aki felhajtott gallérú korabeli elegáns kabátot öltve (jelmeztervező: Balla Ildikó) csakugyan „Az orr” szerepében beszél vissza az „öt” fölismerő Kovaljov-Szakácsinak. Néha kényelmesen elterpeszkedve kocskázik, néha a kocsihajtó inast helyettesíti, néha (kabátját levetve) valamilyen irányító-komentáló narrátorrá vedlik, akiről lassanként az derül ki, hogy maga az ördög, talán ő csempészte be Kovaljov orrát az ominózus cipóba, hogy Ivan Jakovlevics borbély (miként Gogolnál is) megtalálja benne. Ez a némileg bulgakovizált sátán mintha azért érkezne Pétervárra (miként amaz Moszkvába), hogy zavart keltsen, de kollégájával ellentétben nem abból a célból, hogy kimenekítse a jókat – ellenkezőleg: hogy fölkelte az emberekben lévő rosszat. Talán a kenyér mint Krisztus testének szimbóluma ébresztette föl Vidnyánszky ez irányú érdeklődését, erre vall legalábbis, hogy föllépteti az ördög ellenpárját is, egy papi (nő)személyi képében, aki a főnti párhuzamot szövegszerűen alátámasztó prédikátori hitvallásokkal és bibliai idézetekkel hirdeti az örök emberi üdvtant (Csernus Mariann játssza szigorú-szép kálvinista tisztasággal).

Az eredeti művet ismerő néző ekkorra már beleélte magát abba, hogy Vidnyánszky – az említetten kívül is – számos szerzői motívummal továbbírta az elbeszélést (szerzői motívumon elsősorban Gogol-kölcsönzéseket értve). Az orrtól szűz nézőt ez egyáltalán nem érinti, s nem is kell hogy érintse, mivel a novella az novella, a színház meg színház. Így is van mit föl-

dolgoznia. Bede Fazekas ugyanis azonkívül, hogy Orr-Ördög, önmagát is reprezentálja mint színészt. Ő indítja az előadást, néhány beténfergő kollégájával együtt, akik közül Iglódi Istvánnal rövid dialógust vált, olyasmit, hogy „Kezdjük?”, „Persze, azért jöttünk, nem?”, és miután ebben egyetértenek, tényleg elkezdik, vagyis demonstrálják, hogy színházban vagyunk. Úgy kezdik el, hogy kártyáznak, ez a parti majd az előadás végén visszatér, mintha az, amit egész este látunk – maga az előadás –, valamilyen módon ennek a játszmának volna a tétje. Azaz Bede Fazekasnak nemcsak Csernus Mariann az ellenpontja, hanem az Iglódi alakította Művész is (így, nagybetűvel írva, további ellentétet képezve az összes többi, Filiszter típusú szereplővel). Iglódi montmartre-i festőnek van öltözve, festőállvánnyal közlekedik, és művészi hitvallásának lényege, mint ez egy baba-ballerinával (Ausz Éva) való, bűvópatakszerű kettőséből kiviláglik, a krisztusi megbocsátás.

Az *orr* című elbeszélés tehát egyrészt színházi keretbe kerül, másrészt erkölcsi példázattá válik. Mindkettő helyénvaló tulajdonképpen. Amúgy is színházban vagyunk, s amikor a játék szereplői két alkalommal – egyszer a lehúzott függöny előtt – kilépnek a szerepükből, s hitetlenkedve viszonyulnak az általuk előadott történethez („ilyen nincs”, „ilyesmi nem létezik”, „ez mese, semmi más”), akkor az eredeti mű végére biggyesztett írói „elhatárolódást” jelenítik meg. Gogol itt saját elbeszélésének helytelenítő kommentátorává válik („hogyan választhatnak egyes szerzők ilyen témákat... teljességgel megfoghatatlan”), miközben ironikusan tagadja is, vállalja is a történet valósághi-

telét. Az, hogy Vidnyánszky és a Magyar Színház „színre viszi”, nem más, mint a történet szereplőinek „rosszindulatú” kifigurázása, abban az értelemben, ahogy *A revizor* Polgármestere emlegeti a az álrevizor botrányát („majd akad egy nyavalyás firkász, aki komédiát fabrikál belőle”). Jan Kott mondja erről, hogy a komédia szerzője tulajdonképp Hlesztakov, aki a történetet levélben megírja barátjának, Trjapicskinnak; vagyis Gogol átveszi Hlesztakov szerepét, a szerző is fenn van a színpadon, a szereplők pedig, akikről a történet szól, természetesen lenn ülnek a nézőtérben – nézik egymást a rafinált tükörrendszerben. Eszerint a mi esetünkben sem nehéz föltételezni, hogy az adaptációba iktatott Művész, aki *Az orr* előadásának színpadán a játék végén kimenekíti az Orr-Ördög által a pokolra küldött szereplőket, és betereleli őket a mennyországba – maga a rendező. Ő az erkölcsi rendteremtő, általa válik az emberi gyarlóságokat szürreális parabolaként bemutató történet morális példázattá. Vagyis a „hihetetlen”, „képtelen” mesét a lényegét illetően, éppen ellenkezőleg, igaznak kell tekinteni. A tagadás ez esetben állítást jelent. Gondoljunk arra a félelmetes gesztusra, amellyel a meghasonlott Gogol 1846-ban beleírja önmagát mint szerzőt *A revizor* új változatába: „Nézzétek meg magatoknak a darabban szereplő várost. Mindnyájan tudjuk, hogy ilyen város egész Oroszországban nem található.”

Az eddigiekből kitetszik, hogy Vidnyánszky nem elégedett meg a Gogol-elbeszélésben rejlő „szürreálisan képszerű” kibontásával, hanem gondolatilag is, teátrálisan is továbbírta. Ez radikálisan új előadás-dramaturgiát követelt, olyan szerkezetet,

Szakácsi Sándor (Kovaljov) és Bede Fazekas Szabolcs (*Az orr*)





Kubik Anna (Praszkovja Oszipovna) és Sipos Imre (Ivan Jakovlevics)

Schiller Kata felvételei

melyben az eredeti orrtörténet csak a cselekmény magja, és a kapcsolt részek mintegy burokként veszik körül. Egy efféle szerkezet is lehet zárt, koherens, kompakt. A Magyar Színház előadása azonban nem az, hanem mozaikos, epizódyszerű. A központi szál továbbra is az orrtörténet, melyet Vidnyánszky apró változtatással mesél el – Kovaljov orra csak a végén kerül elő, sőt rengeteg orr kerül elő az ezerrubeles jutalomnak köszönhetően –, ezáltal fokozva a satirikus hatást. Ehhez a szálhoz tartozik a hirdetési epizód a hivatalnokkal (Szélyes Imre), valamint a borbély (Sipos Imre) és a felesége (Kubik Anna), akik az eredetitől eltérően végig képtelenek megszabadulni a talált orrtól – ezt egy kendő hányattatása jelzi, melybe bele kell képzelnünk a keresett testrészt –, például sikertelenül próbálják átadni a rendőrnek (ifj. Jászai László). Ezáltal hosszadalmas jelenetek keletkeznek (közülük is a leghosszabb a borbélyházaspár dunsztosüveg-játéka), melyekből többnyire hiányzik a színészi fedezet. Az alapsztori része az előadásban manifeszt okkultistának ábrázolt törzstisztne (Hámori Ildikó) és házasságra kiszemelt lánya (Fazekas Andrea), valamint a tanácsosné (Császár Angéla), akik nem többek zsánerfiguráknál. A Művész és a Lány párosa az elvont morális szféra tartozéka, azt pedig el sem tudom képzelni, hogy az orvos (Rancsó Dezső) és a hozzá tartozó hölgy (Dániel Vali) nehezen értelmezhető gitárjelenetnek mi keresnivalója van az egészben. Az utóbb említettek reflexív iróniával, színészként kommentálják dialógusukat, Iglódi mai szobahangon társalog, ifj. Jászai Csiky Gergelyben csikorog, Szakácsi átlép burleszkbe, amikor a szürreális fantasztikumot mélyen leszállítva cérnával hozzavarja az orrát a matrachoz, Bede Fazekas a groteszk és a démoni közötti senki földjén toporog. A zavart fokozza, hogy a szereplők időnként a történet narrátorává válnak; ennyi réteget nehéz egymásba simítani. És még

hátravannak az *orr* szóból alkotott szójátékok, melyekkel az *orr*-mányon és a *kormányon* keresztül eljutnak a Viktorig, az Orbánig, a Torgyánig és a Hornig, ami Vidnyánszkytól eléggé meglepő, és ha – a legjobb esetben – az volt a célja vele, hogy látványosan napjainkig vezesse a viszonyok örült zűrzavarát, a *modern besztolkovcsinát*, az az érzésem, hogy ezt a célt nem sikerült elérnie.

Ezúttal a játékszervezés, a tömegmozgatás, a koreográfia (Horváth Csaba), a zene sem működik úgy, ahogy szokott. Az előadás esetleges, ötletszerű, épp az hiányzik, ami Vidnyánszky erőssége: a szigorú komponálás. Mintha elhagyta volna az arányérzéke, a produkció ritmustalan, és szétesik. Néhány vizionárius részlet – például egy álomszerű, groteszk tabló Alekszandr Belozub díszlettervező közepre állított kapujában – sejteti, hogy az alaptörténetre koncentrálna létrejöhett volna a lidérces álom mint szürreális valóság, vagy ha jobban tetszik, a realitás abszurduma: egy gogoli, tehát időtlen látomás. Körülbelül fele ennyi időintervallumban. A most látott állapotban szokta Vidnyánszky a saját társulatával félretenni az előadást, hogy hónapokkal később újra elővegye, és elkezdjen rajta dolgozni.

#### NYIKOLAJ GOGOL: AZ ORR (Magyar Színház)

**DRAMATURG:** Márai Enikő, Víz Éva. **DÍSZLET:** Alekszandr Belozub. **JELMEZ:** Balla Ildikó. **KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba. **SEGÉDRENDEZŐ:** Trimmel Ákos. **RENDEZŐ:** Vidnyánszky Attila.

**SZEREPLŐK:** Sipos Imre, Kubik Anna, Szakácsi Sándor, Bede Fazekas Szabolcs, Iglódi István, Császár Angéla, Fazekas Andrea, Hámori Ildikó, Csernus Mariann, Auksz Éva, Szélyes Imre, ifj. Jászai László, Rancsó Dezső, Dániel Vali, Sztármári Attila.

NÁRAY ISTVÁN

# Samsáék és a puska

■ VÖRÖS ISTVÁN: ŠVEJK, A FÉREGIRTÓ ■

**A**z alapötlet remek: Kafka és Hašek találkozás a Stúdió „K” színpadán. A rendező közvetítője Vörös István József Attila-díjas költő, prózaíró és esszéista, a cseh irodalom jeles ismerője, aki ezúttal drámaírással próbálkozott.

Jaroslav Hašek regényéből, a Švejkől számos dramatizálás született, újabb változat elkészítése láthatóan nem érdekelte a szerzőt. Annál inkább felgyújtotta fantáziáját Franz Kafka archetípussá vált hőse, Gregor Samsa, akiből egy szép napon bogár lett. Hatalmas szakirodalma van az Átváltozás című novella értelmezésének, a művet leginkább az elidegenedettség emblematikus ábrázolásának, az abszurd irodalom előfutárának szokás tartani. Vörös István nem párbeszédbe foglalt drámai esszében szól hozzá a sok évtizedes irodalomkritikai és -elméleti polémiahoz; a novellát alapanyagának tekinti egy szuverén drámához.

E darabnak Samsáék mellett Švejk is főszereplője lett, aki azonban nem az a link kutyapecér, akit a magyar olvasó ismer, vagy akit a mű első magyar színpadi feldolgozásában – számomra máig emlékezetesen – Peti Sándor testesített meg, tehát nem a prágai Kehely söröző kedélyes törzsvendége, aki viccelődéssel ússza meg az első világháborút. Vörös István azt a Švejket lépteti fel, akit a csehek egyáltalán nem zártak szívükbe, ugyanis szerintük Hašek regényhőse valójában környezetét átverő, gátlástalan, csaló szájhős, aki minden rizikós ügyből kihúzza magát, s ha érdekei úgy kívánják, társait, barátait is elárulja, bajba rántja.

Mit keres Švejk Samsáéknál? Mint Örkeny István *Kulcskeresők*jében a Bolyongó, ő is ki-be jár a lakásban. Hol kutya fedezet, hol papként szónokol, hol Annát, a cselédlányt környékezi, s végül ő az, aki Gregor-bogarat elpusztítja. Nélkülözhetetlen betolakodó. Mintha Edek reinkarnációja volna Mrožek *Tangó*jából.

A két darab között további párhuzam vonható, hiszen Vörös István művében is egy atomjaira hullt család szerepel, amelyet a fiú, a kereskedelmi ügynök Gregor próbál összetartani. S amikor ő kilép e közösségből, illetve csupán bogárként vegetál közöttük, két férfi lép a helyére: a nálánál is pi-



Illoszky Béla felvétele

**Horváth Zsuzsa (Pani Samsová), Kakasy Dóra (Markéta Samsa) és Tamási Zoltán (Herr Samsa)**

pogyább František cégvezető, aki hűgát, Markétát szeretné elvenni, illetve Švejk, aki viszont a szeretőjét, Anna cselédlányt igyekszik elhódítani. Többszörös parafrázissal van tehát dolgunk.

A „békebeli komédiának” harmadik rétege is van, amelyet a szerző megnevezése szerint két, „színpadon kívüli világból való” alak, az idős Puska és Cigaretta képvisel. Funkciójuk meglehetősen körvonalazatlan. Amolyan felsőbb lények, ha akarom, teremtk, a jó és rossz sors megtestesítői, akik egymással és néhány szereplővel – mindenekelőtt Švejkkal – szóba elegyednek. Néha úgy tűnik, mintha Švejk az ő intenciójukat követné, máskor, épp ellenkezőleg, szembeszáll velük. Puska teszi a színpadra a puskát, amely nem süll el. Időnként a nézőtérrel kommentálják az eseményeket, nagy ritkán belépnek a játéktérbe is. Ezáltal az amúgy is távolságtartó játékmódot még inkább elidegenítik, illetve a színház színház voltát hangsúlyozzák – nem túl sok sikerrel.

A fenti két figura dramaturgiai szerepe az eredeti drámában is bizonytalan, de az előadásszöveg Szeredás András gondozása nyomán sem lett tisztább, illetve motiváltabb. A szerző több helyen igyekszik a szöveg egyértelműségét fellazítani – például Gregor állapotának jövőbeli változásairól gyakran úgy beszélnek, mintha azok már következtek volna –, ezt a szándékot a dramaturg és Fodor Tamás rendező próbálta elmélyíteni. A darabból azonban így is hiányzik a Kafka-mű konkrétságának és irracionális musáinak hátrborzongató kettőssége, illetve a Hašek-regény egyszerre morbid és ravaszul finom humora. Gregor Samsa átváltozásának és leépülésének, valamint a címszereplő elhatalmasodásának folyamata egyaránt csak jelzett, míg például Gregor, illetve Švejk papi szerepjátéka terjedős, visszatérő és a drámát megakasztó motívum.

Végső soron nem született olyan új drámai minőség, amely feledtetné a két megidézett irodalmi őst.

Bár a darab redukált volta megszbja az előadás korlátait, a produkció magas mester-ségbeli szinten szólal meg, és nagyon szórakoztató. Minden együttes életében szükségszerű, hogy két-három súlyos előadás után könnyedebb, ujjgyakorlatnak beillő, lazító mű szülessék. *A Szűz, a Hulló, a Püspök és a Kések*, illetve *A görény dala* után ilyennek tartom a *Svejket*.

A parányi színházteremben egymással szembe forduló nézőtérfelek között pástként húzódik a színpad, amelynek egyik szélén hatalmas szekrény áll, a másikon ablak és tükör látható. Szegő György tehát nem lakásbelsőt tervezett, hanem a Samsa család életterének minimális jelzését teremti meg. Értelemszerűen e tér leghangsúlyosabb pontja a szekrény, amely mögött Gregor és állati alteregója lapul. Németh Ilona hatalmas, fekete, kemény hátú bogara elsősorban tárgy, de báb is, és Nádasi László animálásának köszönhetően mindenekelőtt „élő” lény. Pedig ez a bogár nem könnyen kelthető életre: a színész maga előtt tartja-tolja, jelezve, hogy hozzá is tartozik, meg nem is, azaz Gregor egy vele, mégis kétlényegű.

Fodor Tamás rendezésében kedélyes előadás születik. A felütés jelzi: a fehér szörmekutyust fedező valódi állapot „aktusa” és az eseményt körülálló, bámuló és kommentáló szereplők tablója alapján biztosak lehetünk abban, hogy ezúttal mély és komor egzisztencialista drámára nem kell számítanunk, inkább enyhén karikatúrisztikus stíljátékot kapunk. E felismerésünkben nem is csalatkozunk. Az előadás felszabadult játékossága csaknem feledteti a dramaturgiai kifogásokat és hiányérzetet. Nem arra figyelünk, hogy mikor, miért és honnan jelennek meg a szereplők, vagy mi célból s hogyan távoznak, hanem azt élvezzük, amit s ahogyan tesznek, amikor épp a színpadon vannak.

Tamási Zoltán Herr Samsaként sokadik totyogós, szerencsétlenkedő figuráját is színéssé tudja tenni, s főleg Horváth Zsuzsával közös jeleneteiben hoz új hangokat. Horváth Zsuzsa nagy nyeresége az előadásnak. Kiváló karakterizálóképességének köszönhetően Pani Samsová központi alakká válik, ugyanakkor a társulat tagjaitól részben eltérő színészi gyakorlata jótékonyan hat a többiek játékára. Homonnai Katalin a cselédlány szerepében tőle eddig ritkán látott szélsőséges megoldásokkal él, mer és tud közönséges és titkos, gátlástalan és visszautasító, kacér és szende lenni.

Kakasy Dórának és Baksa Imrének ezúttal hálátlanabb feladat jut: Markéta és František alig megírt figurájába kell életet lehelniük, ezt az adott lehetőségeken belül megteszik. Ugyanez mondható el Cigaretta és Puska alakítóiról, Nyakó Juliról és Mezei Lajosról.

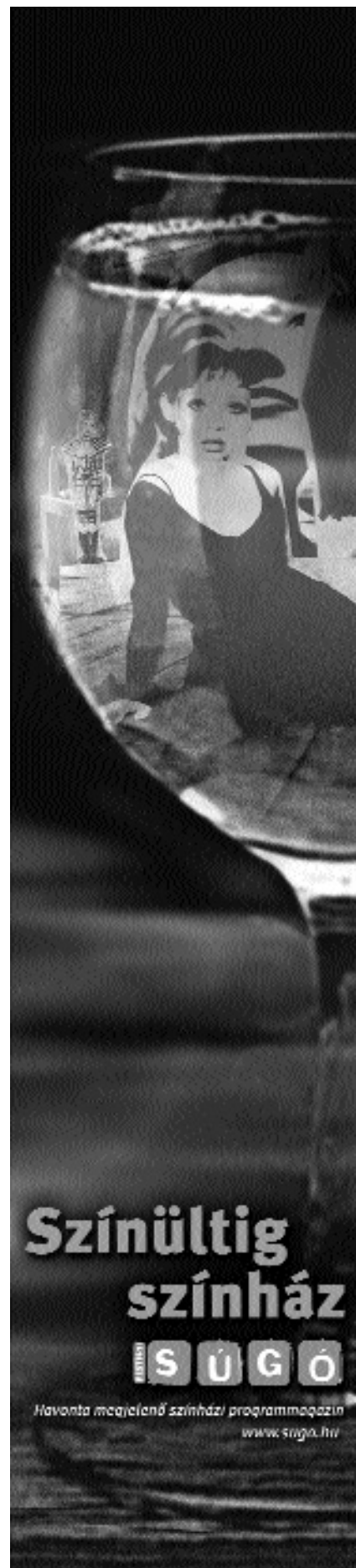
A produkció két kulcsembere Nádasi László és Hannus Zoltán. Alkatuk predesztinálja őket Gregor és Švejk szerepére. Nem először kapnak „testhez álló” feladatot, s ilyenkor épp az a legnehezebb, hogy miként lehet a színpadi alakot az alkatból építkezve, mégis annak ellenében létrehozni. Mindketten remek komédiások, konzekvens és karakteres figurát formálnak, alakításuk azonban kissé pasztell marad. Nádasi Gregort a más szerepeiben időnként tapasztalható túlzó eszközeit visszafogva fogalmazza meg. Nem vagy csak kismértékben rajta múlik, hogy a kereskedelmi utazó megváltozásának fázisait s az ezzel járó érzelmi, hangulati átalakulásokat kevéssé érzékelteti. Hannus Švejkje inkább az a joviális alak, akit a regény magyar színreviteleiből ismerünk, s a minden eluralkodó, a mások magánszféráját is elfoglaló, a rosszat sugárzó és megcselekvő betolakodót gyakran külsődleges eszközökkel mutatja meg. Mivel a darab viszonylag kevés lehetőséget nyújt Gregor és Švejk viszonyának mélyebb ábrázolására, e két erős színész között alig jöhet létre igazi összecsapás, valós és jól motivált drámai szituáció.

A *Svejk, a feregirtó* ősbemutató, egy kortárs szerző színházi belépője. Hajlamosak vagyunk magától értetődőnek tekinteni azt, ami a hazai színházi közéletben egyáltalán nem az: a Stúdió „K” a mai magyar drámák bemutató műhelye, amely programjában konokul és következesen épít a kortárs írókra. Produkciói az együttes és a szerzők közös munkájából születnek, stílusát nagymértékben a felfedezőhajlam, az új írói hangra kihelyezett kíváncsiság, a gondolati és formai kihívásokra felelni kész alkotói szándék határozza meg. Többek között ezért fontos „a zöld lámpás ház” minden premierje, így Vörös István bemutatkozása is, amelynek tanulságai elősegíthetik egy esetleges drámaírói pálya kibontakozását.

### VÖRÖS ISTVÁN: ŠVEJK, A FÉREGIRTÓ, AVAGY A PUSKA NEM SÜL EL (Stúdió „K”)

**DRAMATURG:** Szeredás András. **DÍSZLET:** Szegő György. **JELMEZ, BÁB:** Németh Ilona. **FÉNY, HANG:** Fodor Gergely. **RENDEZTE:** Fodor Tamás.

**SZEREPLŐK:** Nádasi László, Kakasy Dóra, Tamási Zoltán, Horváth Zsuzsa m. v., Hannus Zoltán, Baksa Imre, Homonnai Katalin, Mezei Lajos m. v., Nyakó Júlia.



# Villiöröm, villibánat

■ GISL-2; GISELLE@CSABAI.MPEG.HU ■

A több mint százhatvan éves színházi pletyka szerint Théophile Gautier, a *Giselle* szövegkönyvírója szerelmes volt Carlotta Grisi-be, Párizs ünnepelt primabalerinájába, és azért helyezte a balett második felvonásának helyszínét villiktől hemzsegő éjjeli temetőkertbe, mert az imádott hölgy szépségében az akkori divattrendhez igazodó, csodálatos holdfényes éjszakában akart gyönyörködni. Akár így volt, akár nem, a híres költő a villiötletével kora és a jövő századok több száz koreográfusát és balettmesterét megihlette.

Az 1841-es ősbemutatót Jules Perrot, a párizsi opera balettmestere koreografálta, akinek az említett csillag, Carlotta Grisi tanítványa, műzsája és szerető hitvese volt. A premiéren Grisi és Perrot táncolta a két főszerepet, Gautier a nézőtérrel gyönyörködött a látványban. A misztikus, tündérszerű lények színpadi megjelenése Párizsban valóságos divatőrületet robbantott ki. A villiket nem Gautier találta ki, csupán felfedezésük a költő érdeme, akinek Heinrich Heine személyében kitűnő ötletadója is volt. A német romantikus poéta párizsi tartózkodása alatt mesélt költőtársának a villikről, akikre szlovák eredetű osztrák balladákban talált. Villik régóta léteznek az európai kultúrtörténetben; e lények kesei leszármazottjai a Homérosz megénekelte sziréneknek, rokonai minden lidérces, koboldos, tündéres és boszorkányos történet misztikus szereplőinek, a balettszínpadokon leginkább driádokként, szilfidek-ként és elvarázsolt hatványlányokként jelennek meg még ma is, az irodalomban pedig olyan híres egyedi példányuk vált halhatatlanná, mint Heine Loreleye. Shakespeare is – a maga módján – megéneklé őket CXXXV. szonettjében: „Villik rajzanak körül, száz lidérc, / villik, szélelyek, vágy, kéj, ezer álom.” (Szabó Lőrinc fordítása)

Gautier balettszínpadra írt történetének villije fiatal lányok, akik meghaltak az esküvőjük előtt, és nyugodni nem tudó lélek-ként sírjukból éjjelente kikelve eljárják mennyasszonytáncukat. Az arra tévedt férfiakat elfogják, és halálra táncoltatják. Kis híján így jár az álrühában parasztlányokat hódítgató Albert gróf is, akibe az első felvonásban a törékeny Giselle beleszeret. A férfit lelkiismeretlenség hajítja az éjjel veszélyes temetőbe, hiszen könnyelmű szeszélye okozta a tiszta szívű lány halálát. A lány, akinek elpusztíthatatlan szerelme a síron túl is él, kedvese védelmére kel. Albertnek különleges erőt kölcsönöz a lány megható szerelme, hajnalhasadtáig győzi a táncot, a gonosz villiknek vissza kell térniük sírhelyükre, és a gróf megmenekül.

A történet az elmúlt másfél évszázadban számos táncalkotót a darab felújítására vagy újraértelmezésére készítetett. Persze nemcsak a (ma már nem is) izgalmas eseménysor, hanem a klasszikus Giselle-jelenség varázsa is inspiráló tényező. A pályáján balerinaként indult, mára a modern táncszínház kiemelkedő alkotójaként világhírűvé vált Pina Bausch többször nyilatkozta, hogy soha nem lett volna modern koreográfus, ha alkalmas a klasszikus *Giselle* címszerepének eltáncolására. Nyilatkozata korrekt és sokatmondó. Van, akit a szerep nyűgöz le, van, akit a villik, és van olyan koreográfus is, aki a történettől elvonatkoztatva az érzésvilágot igyekszik korszerűsíteni, a kor igényelte színpadi környezetben megjeleníteni. A Nemzeti Táncszínházban bemutatott két, egymástól eltérő felfogású GISELLE-változatban a három indítéknak az alkotókra jellemző, egyéni keveredése figyelhető meg.

A Budapest Táncszínház *GisL-2*-jének főszereplői mai villik. Fital balerinák, akik már többször „meghaltak” (a színpadon és a próbákön) az esküvőjük előtt. Menyasszonytáncra talán sohasem lesz alkalmuk, mert életüket hivatásuknak szentelték. Elmulasztott menyegzői táncukat nap nap után eljárák az előadásokon és a próbateremben. Balettegyüttesben ezerszeres nagyításban élhető át megannyi villiöröm és villibánat. Az izraeli Amir Kolben koreografálta egyfelvonásos balett mindkettőből bőséges ízletőt nyújt. A darabban különböző hangulatú képek keverednek, a humorost gyakran követi tragikus, több jelenetben tánc és próza felesel egymással, a privát élet önfeledt, játékos pillanatai sokszor átmenet nélkül csúsznak át az önsanyargató gyakorlatok és fegyelmezett összpontosítást követelő előadások drámai perceibe. Többször nem tudható pontosan, hogy magánéleti konfliktusok keltette indulatok gerjednek-e a kulisszák mögött, vagy már a világot jelentő deszkán zajlik az előadás. Az alkotó ezzel valószínűleg azt akarja bemutatni, hogy a táncosok életében a két közeg hermetikusan nem választható el. Az értelmezésben segítséget nyújtanak a táncnyelv váltások és a kellékhasználat. Nyilvánvaló, hogy a hordozható balettrudak keretezte térben játszódó események a tréning történései, míg a tapsolós, mondókázós, doboló babás játékok színtere az öltöző vagy a magánélet más (játészó)tere. Ennek ellenére a *GisL-2*-ben ábrázolt események helyszíneinek meghatározása és mechanikus szétválasztása a koreográfus feltételezett szándékával ellenkező, téves felfogást eredményezne. Ugyanis nemcsak a táncosokra jellemző, hanem általában is igaz, hogy a színpadi történetek az egyes emberben a hétköznapokban megélt saját élettényekkel párhuzamba rendeződhetnek, keveredhetnek. Balettegyüttes esetében ez látványosan bemutatható.

A koreográfus használta táncnyelv a gyakorlatokon és az „előadásokon” egyaránt a klasszikus balett elemeiből épül fel. Az egyéb helyszíneken használt mozgásnyelvbe különböző stílusok vegyülnek, előfordul, hogy dzsesszbalett keveredik folklórelemekkel. Néhány jelenetben a mozgás mellett a verbalitás is főszerepet kap. A színházterembe belépő nézőt nyitott függöny fogadja. A színpadra táncosok érkeznek, melegítenek, időnként egy-egy kiválik közülük, és a színpad elején elhelyezett padra leülve megszólal. Elkezdődött? Rossz helyre jöttem? Lekéstem? – kérdezzetik, elindítva ezzel az előadás–privát élet kettőssége körül folyó játékot. Az összképet látványtechnikai eszköz színesíti: a színpadtér mennyezetén függő, előre megdöntött digitális jelfogó lemezen videovetítés követhető. Az est egyik megható pillanatát ez az eszköz közvetíti. A lányok a színpad szélén egy gyertyához mennek, és lángjukban fényképeket gyújtanak meg. A videokamera közéről veszi a fellángoló, majd elhamvadó képeket, látványuk fönt kivétíve rögtön megjelenik. A villik múltjuk egy-egy darabját égetik el, magukról készült felvételeket, van köztük gyermekkori is. A villiállapot előfeltétele a szakítás a múlttal. Gautier-nál ez egyszerűen az elhalálozás. Kolben balettjében a villivé vált lányok azért kényszerülnek a szakításra, mert a táncospályát választották.

A történet néhány fejezete szimbolikus helyen játszódik. Ilyen a színpad hátsó részén elhelyezett akváriumszerű dobozkeret, amelyben kiemelkedő színvonalú, különleges táncok látható.

Az egyedüli férfi szereplőként színre lépő táncos a kiválasztódott lánnyal akrobatikus elemekkel dúsitott viaskodó *pas de deux*-t mutat be, amelynek hatását az expresszív, dobokkal szagatott énekzene megsokszorozza. Nehéz megmondani, ki ez a férfi. Lehetséges, hogy a minden idők balettvillijei által vágyott Albert gróf, például a balettigazgató, a koreográfus vagy a balettmester. Érkezése feldúlja a villikompánia életét. Távozta után intenzív balett-tréning kezdődik (talán az „előadás” kezdete közeleg), a gyakorlat erőteljes mozdulatokból felépített ösztánccá szélesül, amelyben a villik transzba esett boszorkánnyokká változnak (ügylehet, ez már az „előadás” maga: a villik misztikus menyasszonytánca). A felfokozott hangulat két villi párviadalához vezet, amelyben az egyik meghal, de hamar feltámasztják. Talán ez már az „előadás” után

A középpontban Giselle szenvedéstörténete áll, noha rideg, abszurd környezetben játszódik, katartikus élményt nyújtva jeleníti meg a tragikum szépségét. Ennek sikerét segíti az átgondolt dramaturgiai szerkesztés, amely összefüggő láncolatrá fűzi a történeteket, és értelmezhető egészzé kerekíti az alkotást. Ez közel sem jelenti azt, hogy Csabai ezúttal hagyományos, cselekményes balettet koreografált. A lélek belső gyötrődéseit nem konkrét helyszíneken zajló reális cselekedetekben, hanem szimbolikus terekben, szürreális asszociációk szülte, különös tárgyak között, jelképes tettekkel mutatja be. A darab egymást követő képei nem statikusan tárják fel a lélekállapot egy-egy megragadott pillanatát, hanem a főhős érzés- és gondolatváltozásainak folyamatát teszik láthatóvá. Ez az előadás is bizonyítja, hogy a tánc nyelvén, konkrét



#### A Budapest Táncszínház GisL-2 című előadása

Kanyó Béla felvétele

történet. Nem lehet ugyanis pontosan tudni, hol húzódik a valóság és a művi világ közötti határ. A tetőpont után a villilányok közös, megbékélő táncba rendeződnek, amelyet egy férfi meghitt közelségből érkező énekhangja kísér. Az *Óz, a csodák csodájának* híres, vihar utáni szivárványról szóló betétdalát énekli.

A *GisL-2* értékes, figyelemre méltó táncszínházi alkotás. A Földi Béla vezette Budapest Táncszínház társulata (amelynek tagjai folyamatosan cserélődnek) Raza Hammadi *Európaija* után ismét látványosan bizonyította, hogy színvonalasan tudja tolmácsolni az európai modern tánc élvonalába tartozó alkotók műveit.

A Csabai Attila Társulata (KOMPMÁNIA Ex) saját forrásból merít. A *GISELLE@CSABALMPEG.HU* című *Giselle*-változat koreográfusa és főszereplője maga az együttesvezető, Csabai Attila, aki modern színpadi környezetben Gautier történetétől elvonatkoztatott, korszerű érzésvilágot igyekszik bemutatni. Csabait láthatóan a szerep, a Giselle-alakítás lehetősége is lenyűgözi. A darab – ellentétben a *GisL-2*-vel – könnyed, játékos humort nem tartalmaz.

történetmesélés nélkül is lehet pszichés folyamatokat dramaturgikusan ábrázolni.

Az első felvonás egy könyvtári olvasóteremre emlékeztető helyiségben játszódik. Hét egyszerű íróasztal és szék félkörében, középen áll a nyolcadik (ugyanolyan) bútoregyes, amely mellett jókora fürdőkád hivalkodik, irreálissá változtatva a berendezést. Csabai Attila Giselle-ként a kád szélén ül, és ollójával papírlapot vagdos, majd nyakláncát, amelyhez érzelmileg erősen kötődik, a szétvágott levéldarabkák után, a vízbe hajtja. Már az első pillanatokban kiderül, hogy nem jár jól az a néző, aki – önmagában – a darab minden történéséhez konkrét magyarázatot akar fűzni. A produkció sokrétű, egyéni értelmezésre kínál lehetőséget, úgy, hogy meghatározható kiindulópontot és végig kézben tartható Ariadne-fonalat is mellékel hozzá. Hamar kiderül az is, hogy az alkotó a modernség ígézetében nem lerombolni és eltüntetni akarja a XIX. századi Giselle-előzményt, hanem szabadon és egyénien újraértelmezi azt. Szándéka nemcsak hogy megengedett, hanem



Giselle@csabai.mpeg.hu

Koncz Zsuzsa felvétele

kívánatos és elvart is, különösen ha értékes alkotás születik, és ha a nézőt úgy vezeti végig a műszelzés folyamatának labirintusán, hogy közben – a korrektség jegyében – mindenki számára megteremti-megengedi az értelmezés szabadságát. Az úgyszólván titok marad, hogy az alkotó mikor mire gondolt, mit érzett (ha ez verbálisan megfogalmazható volna, úgy érzéseit nyilván nem megkoreografálni akarná), de a műélvezet aktusa akkor is végbemegy, ha az alkotás észlelete a befogadóban szabad, csak saját maga által értelmezhető asszociációkat hív életre.

A címhez képest némileg ellentmondó, de igazán nem zavaró, hogy az e-mailezés korában a bonyodalom Puskin *Anyeginjére* emlékeztetően hagyományos levélben érkező információk körül bontakozik ki. Nemcsak Giselle élete kötődik szorosan az újonnan érkező és a megőrzött régi levelekhez, hanem az olvasóterem többi furcsa lakójának is lételeme az olvasás. E lények Chaplinéhez hasonló (férfi)frakkba felöltöttetett álarcos lányok, viselkedésük alapján már első felvonásbeli megjelenésükkor is villiknek gondolhatják őket az ember. Annál is inkább, mert két pribékvilli is folyamatosan jelen van, akik egyértelműen emlékeztetnek az eredeti szövegek két (női) villijére, annak ellenére, hogy Csabainál férfiruhába öltöztetett férfiak szerepelnek, akik – Gautier koncepciójával ellentétben – már az első felvonásban is láthatók. Giselle-t életében (az első felvonásban) és halála után is (a második felvonásban) villik veszik körül. A létezés abszurd, de reális és a halál utáni lét irreális színtere között az ő szempontjából nincs lényeges különbség. Mindkét helyen magányos, szenved, és szeretetre vá-

gyik. Amikor a második felvonásban egy fehér ajtón át a fehér villik uralta másvilágba lép, a fehér frakkot viselő pribékvillikkel próbál kapcsolatot teremteni. Magányát is oldaná, de a két férfi társaságát elsősorban azért keresi, mert a múltjára emlékeztetik. Gisellenek fontos a múlt, amely – az első felvonás alatt – szétvágott, elvesztett vagy erőszakkal elvett levelekben és a papírról leázó sorokban semmisült meg. Ebben a múltban bujkál valahol Csabai Attila Giselle-jének rejtélyes Albert grófja. Ez az álruhás gróf azonban nem konkrét valaki, az is lehet, hogy nem egy, hanem több személy, lehet, hogy nő vagy női ruhába öltözött férfi. Bárki az, lényege, hogy Giselle-hez tartozik, csakis az övé, olyan valóságos ember vagy érzelmi-gondolati teremtmény, amelyet minden ember szeretne magának, amilyenre Giselle is vágyik. Lehet ez az el nem múltó szerelem, a hű vagy hűtlen társ, a meghalt kedves emléke vagy a megfogalmazhatatlan, örök emberi vágy.

Csabai Giselle-jének villikörnyezete mindkét felvonásban idegen és ellenséges. Az olvasótermi álarcos lények látszólag Giselle-hez hasonlóan élnek, de lelketlenek, gonoszak és buták. Ők is örülnek, ha levelet kapnak, olvassák, rejtegetik, de Giselle mélyebb érzéseit képtelenek megérteni. Leülnek zsupagzni a két pribéktől kapott kártya(levél)lapokkal, miközben Giselle a fürdőkád vizében csapkodva, kétségbeesetten keresi szétvágott levele papírfecnijeit, széthulló múltjának eltűnő darabkáit. A villik fokozatosan ellenségessé válnak. Eleinte a Giselle-lel közösen bemutatott ösztáncaik arra engednek következtetni, hogy mindannyian egy ismeretlen erők által irányított világ azonos sorsú alattvalói. Később kivetik

maguk közül az egyéniségét (identitását?) őrző, elszürkülni nem akaró Giselle-t. Az alapkonfliktusra a jelzésértékű kosztümök látványa mellett (Csabai hosszú parókát és romantikus női ruhát visel) a koreográfia világít rá. A hatásos, expresszív ösztáncokban Giselle és a hét villi egyszerre, pontosan ugyanazt a koreográfiát táncolja, a közös táncok után viszont élesen eltér egymástól a főszereplő és a kar mozgásanyaga. Csabai szólóiban különösen szépen mozgatja a karját, finom gesztusokat alkalmaz, karvezetési érzékenyen váltanak át a dinamikusból a puhába. Vele ellentétben a frakkos villik néha trampli manócskákra vagy esetlen pingvinekre emlékeztetnek. A felvonás végén tettekben is megnyilvánul az ellenségeskedés: a villik agresszív asszisztálása mellett a két pribék földre gyűri a tébolyultan őrjöngő, levelét védelmező Giselle-t.

A második felvonás fehérsége a túlvilág vagy mennyország mellett a romantikus balettek híres „fehér képeire” is utal: ezekben mutatják be hagyományosan divertissement-szerű táncukat a fehérbe öltöztetett misztikus lények. Csabai második felvonása is misztikus hangulatban kezdődik, de hamar bizarrá változik. A színpad hátsó részét uraló diagonális kifutóra hosszú fehér kabátot viselő manókenszerű villik érkeznek. Kabátjuk alatt véres (egy szál) kötényt hordanak, amikor leveszik a felső ruhát, testük hátsó része csupasz. Groteszk balettparódiát adnak elő, közben késes öngyilkolás gesztusait mímelik. A magányosan érkező Giselle nem sokat törődik új környezetével, igaz, számára – egészen a felvonás végéig – nem sokban különbözik az előzőtől. A villilenség radikalizálódásához hasonlóan fejlődik Giselle jellege is: az első felvonásban még csak tételődő, elkülönülésre hajlamos egyéniség, a másodikban feltárja exhibicionista jellemvonásait is. Többször a jelmez és viselője eltérő nemiségét élesen hangsúlyozó, de nem ízléstelen ruhakölteményben jelenik meg csak azért, hogy lassan végigvonulhasson benne a színpadon. Zavarba ejtő lenne a látvány, ha ezek a lassított átsuhanások nem emlékeztetnének Gautier–Perrot–Grisi villi Giselle-jének színpadi átvillanásaira. A villikar következő, immár operakórúst paródiázó énekes jelenete viszont a parttalan ötletszerűség látszatát kelti. A felvonás második felében néhány percre úgy tetszik, mintha fogyóban lenne az élményanyagból táplálkozó művészi invenció és a darabot a kritikus pontokon is összetartó alkotói következetesség. Az előadás azonban nem hullik szét, hanem szerencsésen eljut a rövid függönyleeresztéssel elválasztott utolsó képig, amelynek gazdag gondolatisága és megkapó líraisága feledteti a felvonás rövid dőccenőit.

Giselle a végén megtalálja nyughelyét. Fehér szobabelsőben látható, amelynek tetején ferde léckereszt utal a XIX. századi *Giselle* temetőkertjének sírkeresztjére. Csabai Attila kétfelvonásos lírai önvallomása végén Giselle-ként háttal a nézőternek, a legszebb jelmezében, harmóniát és megnyugvást árasztó könnyedséggel, poétikusan, szinte lebegve mozog. Lehajol, felegyenesedik, leguggol, feláll: falról hulló ollókat szedeget fel és rak helyre. A túlvilági büntetés hozta meg számára a megnyugvást. A céltalan tevékenységben megtalálta létezése értelmét. A leggyilkosabb szerszámot rendezgeti: a vágóeszközt, amellyel megsemmisítette a múltját. Ám ugyanakkor az olló az egyetlen olyan tárgy is, amely ébren tartja emlékezését, mindenkori tudatállapotát összeköti énje megtalált és az örökkévalóságban már vállalható-örizhető titokdarabjával. A titok nem más, mint minden villi saját Albert grófja. Aki lehet konkrét személy, hűtlen kedves, valamilyen élőlény, tárgy vagy fogalom. Lehet akár az önismeret bátorsága és a vágyakozás képességének öröme is.

A titokzatos Albert grófok és villilények között William Shakespeare idézett szonettje végén végre felfedezhető egy konkrét, de mégoly titokzatos villiszemélyiség: „A tenger, csupa víz, beveszi drága / kincseihez a harmatot s esőt: / fogadj be, villik, tündérek világa, / fogadd be a megkésve érzéket! / Kedveseidet kínozni nem illik: / fogd mindet egybe, átölelve Willyd.”

**GISL-2**  
(Budapest Táncszínház, Nemzeti Táncszínház)

**ZENE:** Ein Stuerzende Neu Bauten, J. S. Bach. **MŰVÉSZETI VEZETŐ:** Földi Béla. **KOREOGRÁFUS:** Amir Kolben. **ELŐADJÁK:** az együttes művészei.

**GISELLE@CSABAI.MPEG.HU**  
(Csabai Attila Társulata [KOMPÁNIA Ex], Nemzeti Táncszínház)

**DRAMATURG:** Lökös Ildikó. **LÁTVÁNY:** Csabai Attila. **DÍSZLET:** Bedőcs Imre. **KOSZTÜM:** Xabay team, Völgyes Vali. **GISELLE-KOSZTÜMÖK:** Fehér Erika. **HANGUTÓMUNKA:** Stúdió mixed (B) „seventy three”. **HAJ, SMINK:** Lime Stúdió. **KOREOGRÁFIA, ÖTLET:** Csabai Attila. **ELŐADJA:** Báder Nikolett, Csabai Attila, Domokos Flóra, Duda Éva, Gresó Nikoletta, Miriam Friedrich, Szabó Csongor, Szenczi Fruzsina, Scheer Magda, Szász Dániel, Petyi János, Pintér Gábor.



Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzõink, 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: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az **ÉS**-t .....pld.-ban .....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre: 1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

**ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS**

**Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.**

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

# A 2003-as év (XXXVI. évfolyam) tartalomjegyzéke

A Színkritikusok Díja 2002/2003 10/2

## CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ

■ CSABAI ATTILA	
A kritika szabadsága és felelőssége	4/34
<i>Reflexió Kutszegi Csaba kritikájára</i>	
■ CSÁKI JUDIT	
A kritika sine qua nonja	2/38
<i>Hozzászólás Sándor L. István cikkéhez</i>	
Zárszó	8/47
<i>A kritikavita végére</i>	
Money, money, money	9/2
<i>Bevezető a finanszírozásvitához</i>	
■ FODOR GÉZA	
Puskin a Madách Kamarában	1/2
<i>Egy irigykedő dramaturg benyomásai</i>	
■ FUCHS LÍVIA	
Hova tovább?	9/25
<i>Az MNBA Stúdió</i>	
■ HEGEDŰS SÁNDOR	
Polémia a kritikáról	7/47
■ JÁKFAI MAGDOLNA	
Zsötér in és off	10/29
<i>Rendezőportré</i>	
■ KOLTAI TAMÁS	
Vicinális	6/47
<i>A kritikavítához</i>	
Régi és új	10/36
<i>Miskolc: Bartók + Mozart</i>	
Az én Kaposvárom	11/2
<i>Harminc évad, s ami utána jön</i>	
■ KUTSZEGI CSABA	
Reflexiók a reflexióra	4/39
<i>Válasz Csabai Attilának</i>	
■ LENGYEL GYÖRGY	
Négy Tragédia-rendezés története – kitérőkkel	12/43
I. rész	
<i>A Barcsay utcai csata</i>	
■ MÁROK TAMÁS	
Mire kellene a világsztároknak?	10/40
<i>Don Giovanni a Miskolci Operafesztiválon</i>	
■ MESTYÁN ÁDÁM	
Mi a tánckritika?	3/43
<i>Hozzászólás a kritikavítához</i>	
■ NÁRAY ISTVÁN	
Cédulák Szkipérol	3/30
<i>Nagy József és társulata Kanizsán</i>	
Együttlét	8/41
<i>Összművészeti fesztivál Veszprémben</i>	
Jobb, mint itthon	10/43
<i>A Határon Túli Magyar Színházak Fesztiválja Kisvárdán</i>	
■ SÁNDOR L. ISTVÁN	
Az erőszak esztétikája	1/30
<i>Kritikai szemle Horváth Csaba Barbárok című előadásáról</i>	
Nem kell a tükör	6/8
<i>A POSZT-válogatásról</i>	
Egy elmaradt vita végére	8/47
<i>Hozzászólás a kritikavítához</i>	

Száz év múlva 10/20

<i>Csehov-fesztivál Zsámbékon</i>	
■ STUBER ANDREA	
Pécsi menetnapló	9/33
<i>Évadtükrök</i>	
■ TOMPA ANDREA	
De gustibus...	6/7
<i>A POSZT-válogatásról</i>	
Új kabát kell	9/2
<i>Kerekasztal-beszélgetés az NKA-ról és az elosztásról</i>	
■ URBÁN BALÁZS	
Mezőnyról, mércékről	5/37
<i>Hozzászólás a kritikavítához</i>	
■ ZAPPE LÁSZLÓ	
A válogatás csapdái	6/5
<i>A POSZT műsoráról</i>	

## KRITIKA

■ BODÓ A. OTTÓ	
Gyilkosok szerelme	3/6
<i>Tamási Áron: A csoda, Sepsiszentgyörgy</i>	
■ CSÁKI JUDIT	
Spiró és Pécs	1/15
<i>Az imposztor; Elsőtétítés</i>	
A gesztus értéke	3/15
<i>Kertész Imre: Sorstalanság, József Attila Színház</i>	
Iskola, színház, raktár	5/18
<i>Masteroff–Kander–Ebb: Kabaré, Ódry Színpad; Kaposvár; Budapesti Operettszínház</i>	
A barna virzsinia	7/16
<i>Kosztolányi Dezső–Forgách András: Aranyársarkány, Sopron</i>	
„Szeretlek is, meg nem is”	12/18
<i>Michelangelo Antonioni–Kiss Csaba: A szakítás, Budapesti Kamaraszínház</i>	
■ CSONT ANDRÁS	
Kisdéd	2/8
<i>Vajda Gergely–Déry Tibor: Az óriáscecsemő, Budapest Bábszínház</i>	
Halálos bizalom	5/2
<i>Heinrich von Kleist: A bosszú (A Schroffenstein család), Katona József Színház</i>	
Pokoli torony	6/13
<i>Dohnányi Ernő: A vajda tornya, Erkel Színház</i>	
Zseni a falvédőről	7/18
<i>Sylvester Levay–Michael Kunze: Mozart, Budapesti Operettszínház</i>	
Jó lapjárás az Operaházban	9/16
<i>Csajkovszkij: Pikk dáma</i>	
Rendezői duende	12/2
<i>Szokolay Sándor: Várnász, Magyar Állami Operaház</i>	
■ FORGÁCH ANDRÁS	
(B)analízis brutalitás	1/12
<i>Mark Ravenhill: Shopping and Fucking, Thália Színház</i>	
Video-Popriscsin	6/16
<i>Gogol: Egy örült naplója, Budapesti Kamaraszínház; Tatatóbánya</i>	
■ HALÁSZ TAMÁS	
Szerlem és elmúlás	1/46
<i>ErosThanatos; Halál és a lányka, Nemzeti Táncszínház</i>	
Két női arckép	6/40
<i>Pallos, Ladjászki Márta; Idomított pilóta, Gold Bea</i>	
Tényszerűen	8/33
<i>Wolfgang AMADEUS Mozart, Magyar Állami Operaház</i>	
■ HEGYI RÉKA	
Apocalipsa Balcanica	5/22
<i>Goldoni: Komédiászszínház, Kolozsvár</i>	
■ JÁKFAI MAGDOLNA	
Panem et circenses	3/26
<i>Tasnádi–Schilling: Hazámházam, Krétakör Színház</i>	
■ KÉRCZY VERA	
Zsötér esztétikája, Kane erkölcsé	5/14
<i>Sarah Kane: Phaedra szerelme, Pont Műhely–MU Színház</i>	
■ KOLTAI TAMÁS	
Harminc év után, ugyanott	1/19
<i>Szabó Magda: Kiáltás, város! Debrecen</i>	
Nem hiszem el	2/10
<i>Peter Shaffer: Amadeus, Kaposvár</i>	
A szeretet ára	3/13
<i>Harold Pinter: Holdfény, Bárka Színház</i>	
Értelmiségi irónia	4/7
<i>Bodolay–Taviani–Morricone: Előre hát, fiúk!, Kecskemét</i>	
Szent magyar állatok	5/9
<i>Móricz Zsigmond: Úri muri, Zalaegerszeg</i>	
Farost forest	6/34
<i>Shakespeare: Ahogy tetszik, Eger</i>	
Szezoncikk	7/14
<i>Goldoni: Nyaralás, Kaposvár</i>	
Cigányút	12/10
<i>Kovács Márton–Mohácsi István–Mohácsi János: Csak egy szög, Kaposvár</i>	
■ KOVÁCS DEZSŐ	
A ló kérdez	2/19
<i>Tolsztoj–Rozovszkij: Legenda a lóról, Vígszínház</i>	
Játék a szerelemmel s a halállal	5/11
<i>Shakespeare: Romeo és Júlia, Sepsiszentgyörgy</i>	
Akik jövőbe látnak	6/30
<i>Háy János: A Herber Ferike faterja, Pécsi Harmadik Színház</i>	
■ KUTSZEGI CSABA	
Fehérek közt európai	1/42
<i>A Budapesti Táncszínház bemutatói</i>	
Ember a csavarban	2/22
<i>Verziók, KompMánia</i>	
Sok-sok fura szerzet	5/26
<i>Néptáncszínházi előadások</i>	
Szelidítési kísérletek	8/36
<i>Bolygó, Merlin Színház</i>	
Tárgyasult színház	12/30
<i>Drakula – A sátán gyermeke, Pannon Várszínház</i>	
■ LÓRINC KATALIN	
Hommage à Dohnányi	1/45
<i>A Magyar Nemzeti Balett előadása</i>	
Csapatmunka	4/18
<i>Boszik Yvette: Csoportherápia, Trafó</i>	
Tavaszi karácsony	5/32
<i>Csajkovszkij: Diótörő, Pécs</i>	

A képművész	6/43	Kétszer Galambos	2/13	■ ZAPPE LÁSZLÓ	
<i>Blue Spring, Frenák Pál Társulat</i>		<i>Szép Ernő: Adámcsutka, Új Színház;</i>		Csapdák a nézőnek	2/15
■ MÁROK TAMÁS		<i>Molnár Ferenc: Az üvegcipő, Tatabánya</i>		<i>Hamvai Kornél: Kitty Flynn, Pesti Színház</i>	
Alföldi operál	4/22	Proszit, prosztata!	2/20	Steril térben hatástalanítva	3/19
<i>Gounod: Faust, Szeged</i>		<i>Theresia Walsler: King Kong lányai, Kamra–Eger</i>		<i>Shakespeare: Hamlet, Pécs</i>	
■ MESTYÁN ÁDÁM		Örökzöldek prózai színpadon	3/23	Vezeklés	5/12
A lantos visszazénz	8/31	<i>Eisemann: Egy csók és más semmi, Vígszínház;</i>		<i>Shakespeare: Rómeó és Júlia, Pécs</i>	
<i>Orfeusz, Közép-Európa Táncszínház</i>		<i>Bátyasétány 77, Radnóti Színház</i>		Haláltánc a realizmus körül	5/24
■ MOLNÁR SZABOLCS		A láthatatlan hős	4/14	<i>Goldoni: A komédiászínház, Madách Kamara; Veszprém</i>	
Mulatság	2/6	<i>Csehov: Ivanov, Szolnok</i>		Kétszer 4 x 100	12/21
<i>Darvas Benedek–Pintér Béla: Parasztopera, Széké Színház</i>		Hazajáró háziszellem	5/16	<i>Egry Zoltán: Egressy Zoltán színműve Székesfehérváron és a Merlinben</i>	
■ NAGY ANDRÁS		<i>Jevgenyij Svarc: A Sárkány, Madách Kamara</i>			
Lovak, hormonok, orgona	3/2	Mozgolódás Racine körül	7/11		
<i>Hans Henny Jahnn: Medea, Radnóti Színház</i>		<i>Racine: Phaedra, Piccolo Színház; Bereniké, Budapesti Kamaraszínház</i>			
Normabontók	6/23	Egy díjnyertes mystery	7/25		
<i>Bolondok iskolája, Maladype</i>		<i>David Auburn: Proof; Egy bizonyítás körvonalai, Merlin Színház</i>			
Beckett – múlt időben	7/8	Lektűr, tupírozva	9/31		
<i>Samuel Beckett: Godot-ra várva, Pesti Színház; Játék, Thália Színház</i>		<i>Samuel Benchetrit: A párizsi gyors, Budapesti Kamaraszínház</i>			
■ NÁNAY ISTVÁN		Tupír	12/28		
Közélet-látélet	6/37	<i>Görgy Gábor: Rokokó háború, Thália Színház</i>			
<i>Wedekind: A tavasz ébredése, Zalaegerszeg; Shakespeare: Othello, Tatabánya</i>		■ TARJÁN TAMÁS			
Költészet és valóság Gyulán	10/16	A hullá marad	1/10	■ BARÁTHY GYÖRGY	
<i>Juhász Ferenc: A szarvassá változott fiú; Shakespeare: Titus Andronicus</i>		<i>Forgách András: A görény dala, Stúdió „K”</i>		Közvetítők vagyunk	11/32
Video-net úti comedy	10/26	Olyan... huzatos	3/17	<i>Beszélgés Szabó Györggyel</i>	
<i>Filó Vera: Szobalányoknak Londonban, Zsámbék</i>		<i>Marius von Mayenburg: A hideg gyermek, Kretakör Színház</i>		■ BARI KÁROLY	
■ PERÉNYI BALÁZS		Fémkamra	4/10	A feladat felnöveszti az embert	6/20
Fél kegyelem	4/2	<i>Németh Ákos: Haszonvágy, Budapesti Kamaraszínház</i>		<i>Beszélgés Bertók Lajossal</i>	
<i>Dosztojevszkij: Az idióta, Katona József Színház</i>		A tér vétója	5/7	■ CSÁKI JUDIT	
Nyitott kapu	6/26	<i>Bartis Attila: Anyám, Kleopátra, Nemzeti Színház</i>		„Szép lehetsz, de okos nem”	6/2
<i>Kárpáti Péter: A negyedik kapu, Radnóti Színház</i>		Hajadonnak zamovárt	7/2	<i>Beszélgés Németh Ákossal</i>	
Jourdain, a hőszerelemes	7/21	<i>Csehov: Három nővér, Bárka Színház</i>		A rendszer lomha és túlbürokratizált	9/6
<i>Molière: Úrhatnám polgár, Új Színház</i>		Bő lé	11/19	<i>Beszélgés Harsányi Lászlóval</i>	
■ PÉTER KINGA FRUZZSINA		<i>Shakespeare: Rómeó és Júlia, Bárka Színház</i>		Thália multiplex	9/13
Árnyéklétben	12/23	Szélzszak – szél nélkül	12/14	<i>Beszélgés Megyeri Lászlóval</i>	
<i>Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco, Új Színház</i>		■ KARINTHY FRIGYES: Holnap reggel, Nemzeti Színház		Változtatni muszáj	11/28
■ PÉTER LÓRÁNT		■ TOMPA ANDREA		<i>Beszélgés Szabó Istvánnal</i>	
Az inkvizitor hátat fordít	2/2	Utazunk máris, London, Párizs!	1/22	Korlát	11/31
<i>Fekete Gyula–Eörsi István: A megmentett város, Magyar Állami Operaház</i>		<i>Mosonyi Aliz–Szöke Szabolcs: Csipkerózsika, Stúdió „K”</i>		<i>Beszélgés Baán Lászlóval</i>	
Plüssmaci visszavág	4/19	Színházi archeológia	3/37	■ KÖREN ZSOLT	
<i>Rossini: A sevillai borbély, Erkel Színház</i>		<i>Osiris tudósítások, Artus Színház</i>		Struktúrából ki s be	11/26
Két egyfelvonós	6/10	K., a kis farkú és világhírű író	4/12	<i>Beszélgés Körmendy Ferencsel</i>	
<i>Alexander Zemlinsky: A törpe; Arnold Schönberg: Várakozás, Magyar Állami Operaház</i>		<i>Alan Bennett: Kafka farka, Magyar Színház</i>		Természetesen örültek vagyunk	12/38
Lakásproblémák	9/18	A nemzet revüje	5/30	<i>Beszélgés Goda Gáborral</i>	
<i>Madarász Iván: Utolsó keringő, Magyar Állami Operaház</i>		<i>Revas, ExperiDance–Nemzeti Színház</i>		■ NÁNAY ISTVÁN	
Erik, a fantom	11/16	■ TÓTH ÁGNES VERONIKA		A képzelőerő tréningje	2/26
<i>Webber–Stilgoe: Az operaház fantomja, Madách Színház</i>		Fekete négyzet	2/24	<i>Beszélgés M. Kecskés Andrásal</i>	
Alumúlthatatlan?	12/6	<i>Sziklarajzok, TranzDance</i>		■ STUBER ANDREA	
<i>Erkel Ferenc: Hunyadi László, Erkel Színház</i>		Taposs, taposs!	9/28	Annak kell lenni	11/22
■ SÁNDOR L. ISTVÁN		<i>Baráthy György: Algebra, Artéria Színházi Társaság</i>		<i>Beszélgés Schell Judittal</i>	
A játék öniróniája	6/32	■ URBÁN BALÁZS		■ TOMPA ANDREA	
<i>Shakespeare: Vízkereszt, Nyíregyháza</i>		Bűgöcsigák, szerepek	1/24	A határok átjárása	7/5
Torzó	12/16	<i>Csehov: Három nővér, Radnóti Színház</i>		<i>Cátalina Buzoianu beszél</i>	
<i>Vinnai András–Bodó Viktor: Motel, Katona József Színház</i>		Tévutakon	2/17	■ TÖRÖK TAMARA	
■ STUBER ANDREA		<i>Németh Ákos: Autótolvajok, Nyíregyháza</i>		A létező világok legjobbika	4/24
1075	1/17	Üdvözítő keresztút	3/11	<i>Beszélgés Lukács Andorral</i>	
<i>Horváth Péter: Kilencen, mint a gonoszok, József Attila Színház</i>		<i>Tadeusz Slobodzianek: Ilja proféta, Bárka Színház</i>		„A Bezerédinél ezt nem lehet”	7/30
Szö, fon, nem takács	3/8	Kezdetek és végek	4/16	<i>Beszélgés Bezerédi Zoltánnal</i>	
<i>Katona József: Bánk bán, Nemzeti Színház</i>		<i>García Márquez–Schwajda: Száz év magány, Eger</i>		„Pont így volt jó”	12/34
Claudius, avagy a Hamletet már megírták	3/21	Üres Illyria	7/28	<i>Beszélgés Gyabronka Józseffel</i>	
<i>Kiss Csaba: Hazatérés Dániába, Veszprém</i>		<i>Shakespeare: Vízkereszt, Magyar Színház</i>		■ VERESS ANNA	
Bobby Watson, avagy Kirándulásra konzervet	12/26	Noé, vurstli, kés	10/23	A színház csatatér	5/39
<i>Eugène Ionesco: A különóra; A kopasz énekesnő, Madách Kamara</i>		<i>Pulcinella közlegény, Zsámbék</i>		<i>Beszélgés Marius von Mayenburggal</i>	
■ SZÁNTÓ JUDIT		■ VESZTL ZSÓFIA		■ VESZTL ZSÓFIA	
Megmaradni a felszínen	1/20	Túlélők	1/26	Gyökerek	1/27
<i>A Pesti Szín, Nemzeti Színház</i>		<i>Dalton Trumbo: Johnny háborúja; Martin Sherman: Rose, Budapesti Kamaraszínház</i>		<i>Beszélgés Ilan és Ruth Eldaddal, valamint Martin Shermannel</i>	
		■ ZALA SZILÁRD ZOLTÁN			
		Mestermunka	9/22		
		<i>Richard Wagner: Lohengrin, Debrecen</i>			

INTERJÚ

■ BARÁTHY GYÖRGY	
Közvetítők vagyunk	11/32
<i>Beszélgés Szabó Györggyel</i>	
■ BARI KÁROLY	
A feladat felnöveszti az embert	6/20
<i>Beszélgés Bertók Lajossal</i>	
■ CSÁKI JUDIT	
„Szép lehetsz, de okos nem”	6/2
<i>Beszélgés Németh Ákossal</i>	
A rendszer lomha és túlbürokratizált	9/6
<i>Beszélgés Harsányi Lászlóval</i>	
Thália multiplex	9/13
<i>Beszélgés Megyeri Lászlóval</i>	
Változtatni muszáj	11/28
<i>Beszélgés Szabó Istvánnal</i>	
Korlát	11/31
<i>Beszélgés Baán Lászlóval</i>	
■ KÖREN ZSOLT	
Struktúrából ki s be	11/26
<i>Beszélgés Körmendy Ferencsel</i>	
Természetesen örültek vagyunk	12/38
<i>Beszélgés Goda Gáborral</i>	
■ NÁNAY ISTVÁN	
A képzelőerő tréningje	2/26
<i>Beszélgés M. Kecskés Andrásal</i>	
■ STUBER ANDREA	
Annak kell lenni	11/22
<i>Beszélgés Schell Judittal</i>	
■ TOMPA ANDREA	
A határok átjárása	7/5
<i>Cátalina Buzoianu beszél</i>	
■ TÖRÖK TAMARA	
A létező világok legjobbika	4/24
<i>Beszélgés Lukács Andorral</i>	
„A Bezerédinél ezt nem lehet”	7/30
<i>Beszélgés Bezerédi Zoltánnal</i>	
„Pont így volt jó”	12/34
<i>Beszélgés Gyabronka Józseffel</i>	
■ VERESS ANNA	
A színház csatatér	5/39
<i>Beszélgés Marius von Mayenburggal</i>	
■ VESZTL ZSÓFIA	
Gyökerek	1/27
<i>Beszélgés Ilan és Ruth Eldaddal, valamint Martin Shermannel</i>	

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

■ BÁLINT ISTVÁN	
Búcsú Ternyák Zolitol	9/48
■ CSISZÁR MIRELLA–GAJDÓ TAMÁS	
„Nincs más haza, csak az élet”	8/17
<i>Németh Antal és Márai Sándor levelezéséből</i>	
■ DURÓ GYÖZŐ	
Az életmű csúcsai	8/6
<i>Paál István négy rendezése</i>	

■ GAJDÓ TAMÁS	
A színgazgató levelesládájából	5/34
<i>Száz éve született Németh Antal</i>	
■ KOLTAI TAMÁS	
A Tragédia szerelmese	8/14
<i>A százéves Németh Antaltól</i>	
■ MOLNÁR GÁL PÉTER	
Sallai Kornélia	7/45
1919–2003	
■ NÁNAY ISTVÁN	
István bácsi	2/43
<i>Ferenczy István (1937–2002)</i>	
Ali	2/44
<i>Ács Alajos (1930–2002)</i>	
Partizánattitűd	8/2
<i>Paál István és kora</i>	
Bohóc-sámán	10/48
<i>B. Angi Gabriella (1961–2003)</i>	
Némethy Ferenc	7/46
1926–2003	
■ SÁNDOR IVÁN	
A tradíció szubverzív fordulata	8/11
<i>Paál István Tragédia-rendezése</i>	
A sötétséget megvilágító árnyék	12/41
<i>Pártos Géza (1917–2003)</i>	
Schütz Ila	2/37
1944–2002	
■ STUBER ANDREA	
Jó éjt, királyfi	9/47
<i>Ternyák Zoltán (1964–2003)</i>	
■ SZÁNTÓ JUDIT	
Mádi Szabó Gábor	5/41
1922–2003	

## VILÁGSZÍNHÁZ

■ FUCHS LÍVIA	
Táncimpulzusok Bécsből	11/42
<i>ImPulsTanz Fesztivál</i>	
■ HALÁSZ TAMÁS	
Válaszok és választások	4/42
<i>Lublíni konfrontációk</i>	
Varázslat, cirkusz, gagyi	5/46
<i>Derevo Társulat: Egyszer volt...</i>	
Tisztelgés Joséphine Baker előtt	7/42
<i>Embody-fesztivál Bécsben</i>	
Verona a porondon	9/43
<i>Cirkus Cirkör–Dramaten: Romeo &amp; Júlia</i>	
Fémhideg	12/33
<i>Vakits el!, Kenneth Kvarnström Társulata</i>	
■ KARSAI GYÖRGY	
Benno Besson mesél	4/47
<i>Victor Hugo: A varázstoll, Párizs</i>	
Szélrózsa-fesztivál	11/46
<i>Külföldi színházi műhelyek Franciaországban</i>	
■ KOLTAI TAMÁS	
A hűség paradoxona	11/36
<i>Salzburg, Bayreuth</i>	
■ KÖRTVÉLYES GÉZA	
Mr. B.	8/39
<i>Emlékezés George Balanchine-ra</i>	
■ KUTSZEGI CSABA	
Duende, az ihlető démon	7/39
<i>Furia, Nuevo Ballet Español; Nostradamus, Astra Roma Ballet</i>	
■ V. E. MEJERHOLD	
A Borisz Godunov próbajegyzőkönyve	1/7
<i>Részletek</i>	

■ MESTYÁN ÁDÁM	
A dísziményjelentése	7/35
<i>Pekingi Opera; Kinai Állami Bábszínház</i>	
■ NAGY ANDRÁS	
Számolatlan évszakok	5/42
<i>A kezdetek; a Meno Fortas vendégjátéka</i>	
■ NÁNAY ISTVÁN	
Sokféleség	9/39
<i>Kortárs Drámafesztivál</i>	
■ SEBESTYÉN RITA	
Gyurma	2/40
<i>Egy orosz darab a Nyitrai Fesztiválon</i>	
■ TÓTH ÁGNES VERONIKA	
Szellemes horror	12/31
<i>Pogány mulatság &amp; pokoli félelem, Compagnie Drift</i>	
■ WYMAN, NAX	
Kinek a hangja hal el a szélben?	6/45
<i>A kritikáról</i>	

## SZEMLE

■ Csillogó színházi pillanatok	1/38
<i>Zsámbéki Gábor Kis Eyolf-rendezésének norvég kritikai visszhangja</i>	
■ Hódít a Krétakör	2/32
<i>Schilling-előadások Berlinben és Párizsban</i>	
■ Elszakítva a hagyománytól	3/45
<i>Marton László amerikai Csehov-előadásai</i>	
■ Nevetetés vagy reveláció	4/30
<i>Ascher Tamás bécsi Erdő-rendezése</i>	

## DRÁMAMELLÉKLET

■ BARÁTHY GYÖRGY	
Algebra	IX.
■ BENKŐ ATTILA	
Téli esték	XI.
■ BODOLAY–TAVIANI–MORRICONE	
Előre hát, fiúk!	IV.
■ EGRESSY ZOLTÁN	
4 x 100	XII.
■ FILÓ VERA	
Szobalánynak Londonban	X.
■ FORGÁCH ANDRÁS	
A görény dala	I.
■ KISS CSABA	
Hazatérés Dániába	III.
■ NÉMETH ÁKOS	
Autótolvajok	II.
■ PUSKIN, ALEKSZANDR	
Borisz Godunov	VI.
<i>Fordította: Radnai Annamária és Térey János</i>	
■ RACINE	
Bereniké	VII.
<i>Fordította: Rozgonyi Iván</i>	
■ SHAKESPEARE, WILLIAM	
Rómeó és Júlia	V.
<i>Fordította: Nádasdy Ádám</i>	
■ SOPSITS ÁRPÁD	
Bűn és bűnhődés a rácsok mögött	VIII.

## DRÁMABEVEZETŐ

■ HETÉNYI ÁGNES	
Egy műfordítás születése	VII.

## Summary

In the opening contribution to our present issue István Nánay talked to director Eszter Novák about her own artistic problems and the situation of her generation of directors in present-day Hungarian theatre.

Two contributions are centred on the fresh revival of Mozart's *Don Giovanni* at the Opera House. András Csont is the author of the review, while Tamara Török talked to director-conductor Gergely Keselyák who staged the present production.

Three further opera productions are also highlighted. Lóránt Péteri, Tamás Márok and Vera Kérchy saw for us, respectively, Bellini's *Norma* (Erkel Theatre), Verdi's *Don Carlos* (Szeged) and a Hungarian work, Kamilló Lendvay's opera adapted from J.-P. Sartre's *La Putain respectueuse*.

Critics of the month are András Nagy, Balázs Urbán, Tamás Tarján, László Zappe, Judit Szántó, Dezső Kovács, Tamás Kolta, and István Nánay who inform the reader on *Theomachia* by Sándor Weöres (The Ark), Ödön von Horváth's *The Day of the Last Judgement* (Sopron), Friedrich Dürrenmatt's *The Visit* (Miskolc and Zalaegerszeg), two plays by Pirandello (*Henry IV.* at Pécs and *Six Characters in Search of an Author* at Szeged), Oscar Wilde's *The Ideal Husband* (Radnóti Theatre), Kálmán Mikszáth's *A Curious Marriage*, adapted by Pál Závada (József Attila Theatre), Nikolai Gogol's *The Nose*, adapted by Attila Vidnyánszky (Hungarian Theatre), and István Vörös's *Švejk, the Exterminator* (Stúdió „K”).

In our column on modern dance Csaba Kutszegi examines a new version of Adam's *Giselle* as offered by the Attila Csabai Company at the National Dance Theatre.

Joined to this issue the reader will find the Index of our 2003 issues.

This time we publish the text of two new Hungarian plays: *Tryout Drama* by Annamária Bordo and *The Prince's Dream* by Gábor Schein.