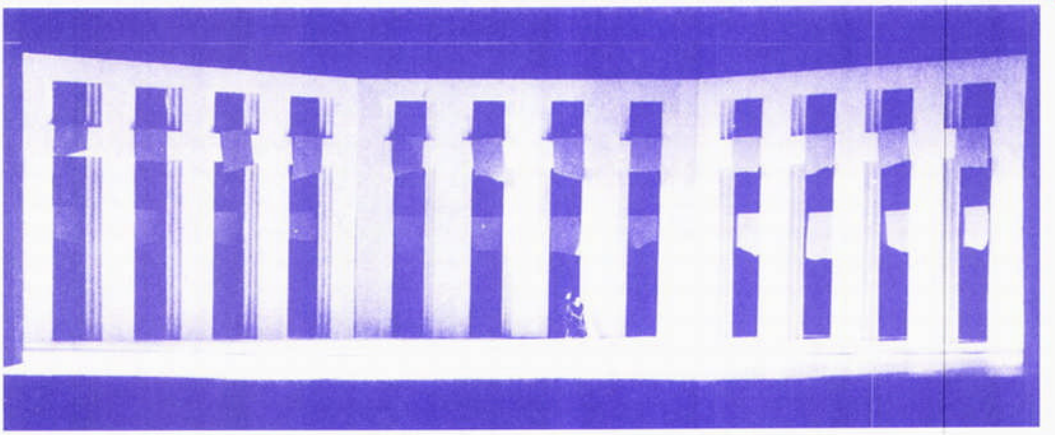
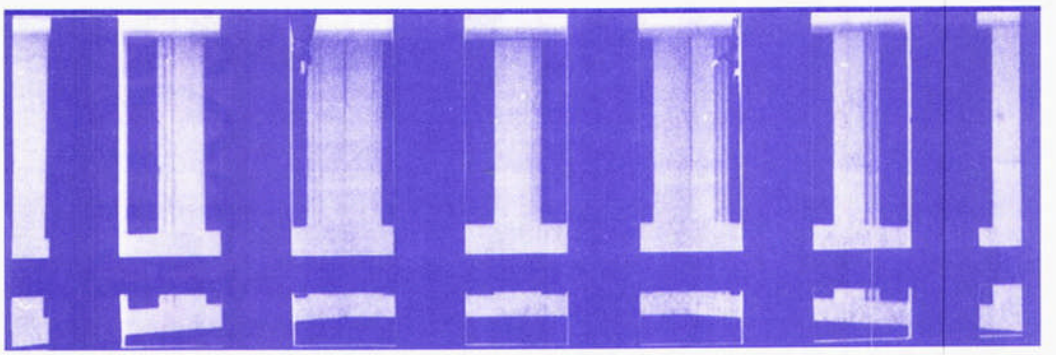
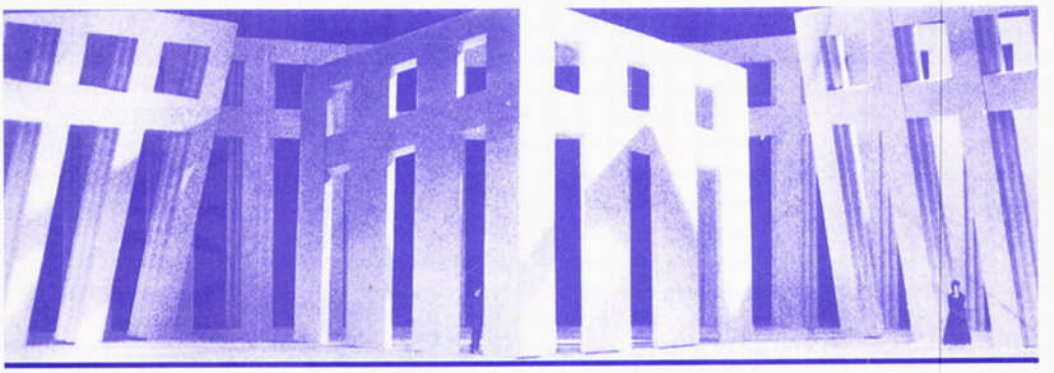
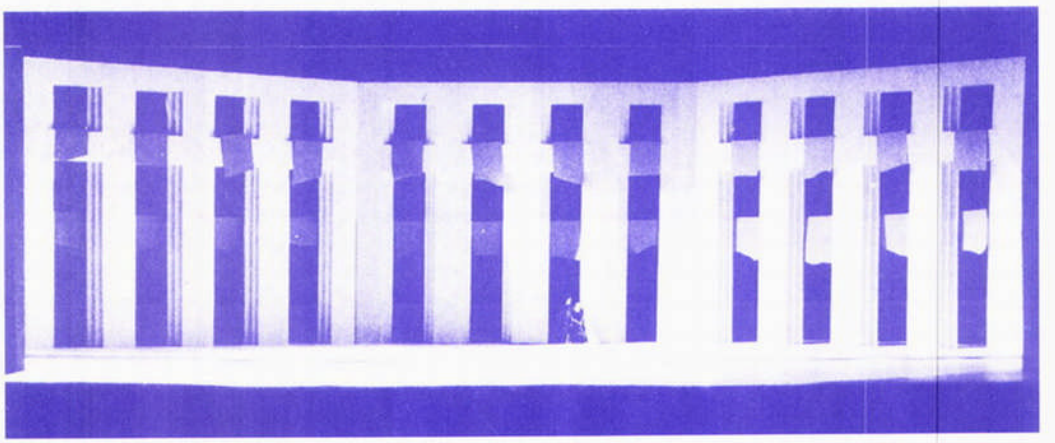
SZÍNHÁZ

XXXI. ÉVF. 12. SZÁM 1998. DECEMBER









DON CARLOS

SALZBURG 1998

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Koltai Tamás:
VISSZAVONÁSIG ÉRVÉNYES 1

INTERJÚ
Bérczes László:
MOST MÁR - MOST MÉG 2
(Beszélgetés Lázár Katival)

BAAL
Koltai Gábor: „MI KOMORAN VÉTKEZÜNK MINDIG..." 8
(Baal-vázlat)

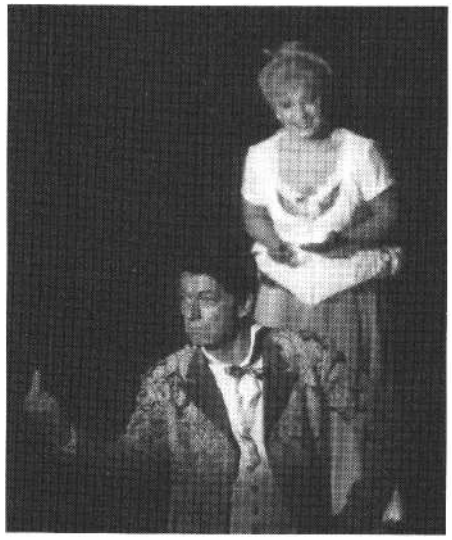
BRECHT
Lajos Sándor: BAALI SZEZON 11
(Baal)
Csáki Judit: BIG MAC 19
(Koldusopera)
Schuller Gabriella: FÜGGÖNYÖK 21
(A kivétel és a szabály)
Sándor L. István:
POSZTSZOVJET KÁOSZ 23
(Krétakör)

SZABADPOLC
Volker Klotz:
AZ ÖNMAGÁT ELÁRULÓ SZÍNHÁZ 26
(Második rész)

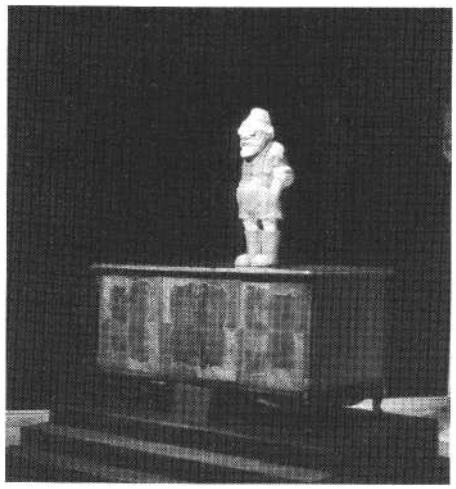
OPERÁK
Wilheim András:
MŰFAJTÖRTÉNETI PANOPTIKUM 31
(Ligeti György: Le Grand Macabre)
Koltai Tamás: A SZÍNÉSZKIRÁLY 32
(Verdi: Az álarcosbál)
Márok Tamás:
A TISZTA ESZME UNALMA 34
(Két Mozart Szikorától)
Sediánszky Nóra:
FIGARO ITT, FIGARO OTT 37
(Mozart operája)
Zala Szilárd Zoltán:
CSELÉDLÉPCSŐ A WALHALLÁBA 38
(Wagner: Ring-tetralógia)
Koltai Tamás:
A SZÍNÉSZ ÉNEKEL 42
(Opera-előadások Salzburgban)

KIÁLLÍTÁS
Kovács Dezső:
ELVARÁZSOLT KASTÉLY 45
(Avagy tervezők labirintusában)

A Baal Gyulán és Zsámbékon (11. oldal)



Szikora János Mozart-rendezései (34. oldal)



Látványkiállítás (45. oldal)

XXXI. ÉVFOLYAM 12. SZÁM
1998. DECEMBER

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 331-6308
Telefon: 311-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 331-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési é Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamin átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelző-számra.
Előfizetési díj egy évre: 1920 Ft
Egy példány ára: 192 Ft
Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011 Szilágyi Dezső tér 6. T/F: 201-8891
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Tom Stoppard: TRAVESZTIÁK
(Fordította: Vajda Miklós)

A címlapon: Herbert Wernicke díszlete a salzburgi Don Carloshoz
A hátsó borítón: Olivier Messiaen: Assisi Szent Ferenc (Salzburg)
A borítókat Kemény György tervezte

VISSZAVONÁSIG ÉRVÉNYES

Úgy tetszik, tévedtem, amikor ez évi januári számunkban beismertem tévedésemet, kijelentvén, hogy korábbi tamáskodásom-ra rácáfolva mégiscsak felépül az új Nemzeti Színház az Erzsébet téren. Korai volt a szkepszis elfojtása. Szertelen képzeletem irracionális, transzcendens magasságokba ragadott, holott megtanulhattam volna, legalább százhatvan év negatív tapasztalatából, hogy kár előre inni a medve bőrére, ha a Nemzeti Színházról van szó.

Nálunk a Nemzeti Színház nem szokott fölépülni.

Az időnként szárba szökkenő, borzongatóan szép gondolat - végleges és méltó hajlékot emelni a nemzet színházának - visszavonásig érvényes.

Ezt a cikket október 30-án írom, egy nappal azután, hogy az Orbán-kormány úgy döntött, nem építi föl az Erzsébet téren a Nemzeti Színházat.

A döntés következményeiről vannak bizonyos sejtéseim (az okairól is, sőt ezek többek, mint sejtések), néhány fejleményt illetően hosszabbrövidebb távra szóló prognózisokba mernék bocsátkozni, de ezek egy része a cikk megjelenésének idejére elavulna. Nekünk amúgy is az egy hónappal korábbi múlttal kell elszámolnunk.

Lapunk október 4-én, a Színikritikusok Díjának átadásán jelentette be, hogy saját alapítványának elkülönített számláján közadakozást kezdeményez az Erzsébet téri Nemzeti Színház fölépítésére. A felhíváshoz két hét alatt több mint kétszázan csatlakoztak aláírásukkal és pénzbefizetésekkel, legnagyobbrészt színházi emberek. A csatlakozók névsorát a befizetési csekkek elkészültéig és szétküldéséig tettük közzé a napilapokban; úgy gondoltuk, hogy a nyilvánosság első hullámára addig van szükség, amíg a folyamat beindul, és bizonyos értelemben önműködővé válik. Regisztrálni kezdtük azokat a mű-vészektől származó ötleteket, amelyek a további gyűjtőakciókra - külön előadások, föllépések, gálaműsorok szervezésére vonatkoztak. Körvonalazódni látszott, hogy az adakozásból három év alatt jelentős - akár milliárdos - összegek gyűlhetnek össze, annál inkább, mert egyes cégek, vállalatok, gazdasági társaságok jelezték, hogy *a kormány pozitív döntése után* hajlandók lesznek komoly adakozásra. Minden tekintetben úgy látszott: sikerülhet mozgósítani a társadalmat a Nemzeti érdekében, és ezzel az erkölcsi támogatáson túl anyagi segítséget is fölajánlani az építkezés folytatásának egyetlen akadályaként a forráshiányt megjelölő kormánynak.

Nem szívesen említem, hogyan fogadta jó szándékú gesztusunkat a magas hivatal. Az olyan kijelentések, hogy „a színikritikusokat felvonultató kezdeményezés teljes ellentétben áll a meghirdetett költségtakarékosság elvével", önmagukat minősítik.

Magyarázatot kíván viszont, hogy miért egy szakmai folyóirat vállalkozott az össznépi adakozó kedv fölszításának Gobbi Hilda-i szerepére, amely nem tartozik a „profiljába". Ennek két oka van. Az egyik éppen a szakmai lelkiismeret élesztése. A színházi érdekképviseleti szervezetek jól működnek ugyan, de nem tudják vagy nem akarják megjeleníteni - kénytelen vagyok dagályosnak tűnő kifejezést használni - a színház ethoszát. A Nemzeti Színházzal kapcsolatban kiderült, hogy miközben bedugultak a korábban mindenhatónak tartott informális csatornák (megdőlt az illúzió, hogy az egyetlen személyben egyesülő ész, erő és oly szent akarat hatni tud a legmakacsabb, szintén egyszemélyes ellenállásra), továbbá hogy a minisztérium az általa meghívott és kinevezett színházi tanács tanácsára sem hallgat, ezalatt a színházi szakma változatlanul nem tudta érvényesen artikulálni a nemzeti színházi eszmét és az ebből következő, az épületre vonatkozó követelményrendszert.

Hogyan tudhatta volna akkor a magáénak érezni a Nemzeti Színház ügyét a szélesebb közvélemény? Ez a másik ok, amiért megindítottuk a közadakozást: hogy magunk mellé - a színházművészet távlati érdekei mellé - állítsuk a társadalom közömbös, vagy ami még keservesebb, ellenséges részét. (Az utóbbiak táborát növeli, hogy általában azok az információk áradnak a médiából - társulatmegszűnések, igazgatókinevezési torzsalkodások, anyagi gondok -, amelyek minta színház „viselt dolgai" rossz bizonyítványt állítanak ki a szakmáról.)

Még ebben a vesztett helyzetben sem késő összefoglalni azokat a föltételeket, amelyek elengedhetetlenek ahhoz, hogy a Nemzeti Színház, ez az európai színjátszásban tradicionális intézmény a jövő évezredben képes legyen megfelelni mind nemzeti jellegéből, mind színházszakmai feladataiból következő küldetésének.

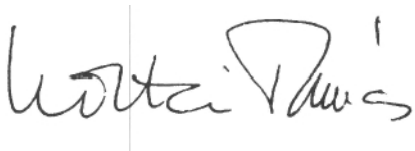
A Nemzeti Színház az európai nemzetállamok kialakulása óta a nemzeti nyelv, a nemzeti dráma és a nemzeti színjátszás reprezentatív gyűjtőhelye. Ezt a szerepét megőrzendő mindenekelőtt inspirálnia kell új művek születését, és alkalmassá kell válnia ezek előadására, függetlenül attól, hogy műfaji, stiláris és színpadtechnikai szempontból milyen követelményeket támasztanak. Ápolnia kell a klasszikus drámahagyományt, gondoskodnia kell a külföldi klasszikusok rendszeres újrafordíttatásáról. Nyitottnak kell lennie a színházművészetet megújító törekvések előtt. Képessé kell válnia a legkülönbözőbb - hagyományos és modern - színházművészeti eszközöket és színpadtechnikákat felhasználó előadások létrehozására és befogadására, nemzeti és nemzetközi fesztiválok lebonyolítására, műhelymunkák és szakmai kurzusok szervezésére, valamint működésének nyomtatott formában és videotechnikával történő dokumentálására.

Az előbbiekből következően a Nemzeti Színház a nemzeti kultúra kiemelt intézménye, amely a színházművészet legkiválóbb művelőinek közreműködésével politikai, ideológiai szándékoktól és a piaci viszonyoktól függetlenül működik. Tevékenységét kizárólag a művészi minőség határozhatja meg, ezért birtokában kell lennie az ehhez szükséges kiemelt anyagi és technikai feltételeknek. Legalább két játszóhellyel kell rendelkeznie: egy változtatható szerkezetű nagyobb térrel, amely alkalmas különböző típusú térformák kialakítására (rivaldaszínpad, arénaszínpad, térszínpad stb.), valamint egy műhelymunkához, az új színpadi nyelv kiművelésére és a társulat teljes foglalkoztatásához elengedhetetlen stúdióval. A Nemzeti Színház mindenkori vezetésének maximális autonómiával kell rendelkeznie a társulat, a repertoár és a művészi működés kialakítását illetően. A vezetés felelőssége, hogy megnyerje a nyelvére, kultúrájára, hagyományaira és európaiságára jogosan büszke országos közvélemény támogatását. Ehhez széles körű és rendszeres tájékoztatásra, valamint a legteljesebb nyilvánosságra van szükség. Tarthatatlan állapot, hogy a százhatvan éve fölépülni képtelen Nemzeti Színház folyamatos civódások, huzavonák és viccelődések tárgya. Amíg a nemzeti színházi eszme nem foglalja el a köztudatban az őt megillető helyet, nem várható el, hogy szűkmarkú és a művészet iránt érzéketlen pénzügyi kormányzatok indíttatva érezzék magukat egy jövőnket szellemi-kulturális értelemben meghatározó, de gazdaságilag „haszontalan" beruházás skrupulusok és megszorítások nélküli finanszírozására.

Nem árt ezeket az alapelveket egyszer végre leszögezni, akár most is, amikor visszazökkentünk a „normális" kerékvágásba, és a Nemzeti Színház fölépítése ugyanolyan illuzórikus távolságba került, minta legutóbbi egyetlen esztendőt kivéve az elmúlt százhatvan évben bármikor.

A tájékoztatás tisztessége megkívánja, hogy közöljük: mivel a Színház Alapítvány közadakozásra való fölhívása a szakmai próbát kiállt, a jövő század színházeszményét megvalósító Erzsébet téri épületre vonatkozott, az Alapítvány számlájára érkezett befizetéseket visszautaljuk az adakozóknak. Ezúton is köszönjük támogatásukat, valamint Társadalmi Ellenőrző Bizottságunk Kossuth-díjasainak - Kállai Ferencnek, Molnár Piroskának, Petrovics Emilnek, Szabó Istvánnak és Székely Gábornak-, hogy első szóra, habozás nélkül és lelkesen mellénk álltak.

Vörösmartyval vigasztalhatjuk őket is, magunkat is: „Lesz még egyszer ünnep a világon..."



BÉRCZES LÁSZLÓ

MOST MÁR MOST MÉG

BESZÉLGETÉS LÁZÁR KATIVAL

Telefonon abban egyezünk meg, hogy inkább ő jön hozzám. Hogy nála rumli van, hogy nem lehet nyugodtan beszélgetni, hogy nálam biztosan rend van, és lehet dumálni. Hát jó, rendet rakok, mielőtt jönnek. Legalább ez is megvan. Együtt érkeznek Zsuzsával (Koncz), elfelejtem kérdez-ni, a kapuban találkoztak-e össze. „Micsoda jó kis erkélyed van, és nincsen macskád! Ez bűn. Bűn nem tartani macskát egy ilyen kertre néző erkélyen." Ez Lázár Kati első mondata, miután belép. „Húha, itt nem lehet dohányozni?" Persze hogy lehet dohányozni, hozom a hamutartót, aztán a kávéval matatok a konyhában. „Annak idején Jordánnal már szépen leszoktunk a cigiről - hallom odakint -, aztán a Bernardával kimentünk Sitgesbe, egy színházi fesztiválra, és visszaszoktunk. Es tudod, miért, Zsuzsa?! Mert nem tudtunk angolul. Sikerünk volt, népszerűek voltunk, jöttek gratulálni, körülzsongtak bennünket, kérdeztek, beszéltek hozzánk- mi meg se tudtunk szólalni. Es zavarunkban egyik cigarettáról gyújtottunk a másikra. Aztán leszoktam, visszaszoktam, leszoktam, most éppen megint visszaszoktam." Hozom a kávét. Tej, cukor, kiskanál, kavargatás, szöszölés, zavaros körmondatok. Kati belekezd.

- Figyelj. Ha nekilátunk, én mondok mindent. Mindent. Amit gondolok. Utána majd kitaláljuk, mi maradjon abban, ami megjelenik. De most mindent mondok, ami eszembe jut. Jó?

- Az eleje könnyű lesz. Találtam egy interjút, amelyet még a hetvenes évek közepén készítettek veled, nem sokkal a főiskola után. Idézek két kérdést és a válaszaidat. Az első: „Hobbid?" „Hároméves, harmincöt kilós, zsemleszínű bokszer. " Egy bokszer a hetvenes évekből.

- ... Ő volta Balázs kutyám...

Itt most még sok három pont. Ijedten, de a szemérmetlen és pofátlan interjúkészítő alkalmi elégedettségével is, hisz neki semmi sem drága, nem az ő bőrére megy itt semmi, nyugtázhatom: az interjúalany sír. Ezt pedig tényleg könnyű kezdésnek szántam, hogy valahogy ráhangolódjunk, könnyű kis fecsegéssel, lassan, észrevétlen belecsússzunk a közepébe. Benne vagyunk.

- ... Miatta nem jártam az órákra. Kurvára szerettem. A főiskoláról felhívták anyámat, hogy „tessék beszélni a Katikával, mert baj lesz". Kutyás galerikhez csapódtam, és csatangoltunk a természetben. Hatalmasakat gyalogoltunk, oldalunknál a kutyák, vonultunk, „Ül! Fekszik! Áll!", dobáltuk összeszorított fogak mögül a vezényszavakat. Néha barlangokban aludtunk, együtt voltunk, összetartoztunk. Ezt az összetartozást a főiskolán nem éreztem. Persze szerelmes is lettem, mindig a fiúmmal, szóval Jordánnal akartam lenni, és akkor bizony nem törődtem a kutyámmal se... Na, tíz évig élt, rákos lett - merthogy nem hordtam le rendesen -, kihívtunk egy állatorvost, hogy altassa el. Ő valamit félreérthetett, mert „hosszúölőt" adott neki. Végig kellett néznem, ahogy... ez volt a bokszer a hetvenes évekből.

– Ne felejtsük el az egykori interjút, szóval jön a második kérdés.

- De ne ríkassál meg még egyszer. Különben mindegy, a cikkből legfeljebb kihúzzuk a sírásokat.

– Tehát a kérdés: „Mire vágyol?" A válasz: *„Egy motorbiciklire és egy jó musical főszerepére"*

- ... Én egy motorbiciklire?! Sose ültem motoron. Biztos a galeri. Az hülyített meg, de a motorra nem emlékszem. A musical stimmel. Később aztán játszottam is a Chicagóban, de másban nem. Mindig imádtam énekelni. Most is. Szeretem, ahogy megszólal a zene, arra aztán ráül az ember, kijön belőle az ének. Merő repülés az egész. De a musical, az már régen nem érdekel.

– Úgy tudom, van ilyen terved: egy est az ötvenes-hatvanas évek dalaiból.

– Igen, volt erről szó, Akkoriban, úgy egy éve lehetett, éppen jó ideje nem dohányoztam. Összeültünk Réti Jancsival. aki dzsesszzongorista és hangmérnök, és elkezdtünk készülni. Én elkezdtem dohányozni, ő közölte, hogy hamis vagyok, nekem elment a kedvem, kész. Különben is jöttek a filmek a hatvanas évek dalaival, szezonja lett a nosztalgiának.

– Csinibaba.

– Az. Legnagyobb sikeremet, úgy értem, közönségsikeremet, annak köszönhetem. Nem is értem. Nem baj, jól jött a siker. Jól jött a közértben, a patikában, mindenütt.

- Miket énekeltél volna?

– Kamaszkoromban volt egy füzetem, abba írtam a szövegeket, magnó ugye nem volt, a füzetből tanultam. Bringáztam a gáton, Váradon, ott éltünk, tudod, Nagyváradon, tekertem a bringát, és üvöltöttem, „Vagy mindent, vagy semmit - szerelmes voltam persze -, én így akarom, legyen a döntő szó tiéd, s én elfogadom..." Kaposváron állandóan versenyeztünk, ki tud olyan slágert, amit mások nem. Koltai Robi volt mindig a győztes, de Molnár Piroskával én is az élen voltam.

– Váradon a Kossuth rádiót hallgattad?

– Persze! Boros Éva, a barátnőm a földszinten lakott, én a magasföldszinten, jött a műsor, kiabáltunk egymásnak, és már kapcsoltuk is be a rádiót, zengett az egész ház. Szólt a táncdal, mindenki hallgatta - mint egy régi magyar filmben, olyan volt az életünk. Szép. Azokat a dalokat énekelném, amelyekhez emlékek kötnek. De mondani... mondani nem akarnék velük semmit. Legfeljebb annyit, hogy ezek a dalok voltak nekem. Ott Váradon, a gáton meg a házban, a magasföldszinten. Adél, a lányom rengeteg dalt tanult a nagyanyjától, az én anyámtól, és énekli, szereti ezeket. Közös emlékezetté váltak. De én nem tukmálok senkire semmit - a dalokat se. A színészi pályámmal is így vagyok. Ezért jött jól a csípőbetegségem. Elvette tőlem azt a mérhetetlen vágyat, hogy „látva lássanak". Akkor lépek színpadra, amikor van mit mondanom: emlékekről, tévedésekről, rögeszmékről... De csak azért, hogy sokan halljanak, lássanak, azért miért?

– „Vagy mindent, vagy semmit...", énekeled, és kapaszkodsz a személyes élménybe, a váradi gáton bicikliző kamasz lányba. De mitől lesz

személyes Kurázsi mama vagy Gruse a Kaukázusiból, *García Lorca Yermája vagy púpos Martiriója?*

– Attól, hogy minden megvan bennünk. Érted? Minden!

– *- Ha én most felolvasom neked a* Hamlet *szereposztását, akkor te mindegyik szerepre rábólintasz? Hamletre, Horatióra, Opheliára...*

- *...és* Guildensternre, és akármelyikre. Így van. Mindegyikről van tudásunk, régről. Ez nem jelenti azt, hogy bármelyik szerepet el is játszhatnám.

– *Első rendezésedben,* a Bernarda Alba házában *férfi játszotta a női főszerepet.*

– Mert én Bernardát gyenge férfinak képzelem. A terror mindig gyenge, nem? Adott eset-ben szerintem nem az a döntő, férfiról vagy nőről van-e szó. Két dolog alapvető: jellem és érdek. Ez határoz meg minden figurát. Lehet, hogy ezzel semmi újat nem mondtam, de örülök, hogy ezt most magamnak meg tudtam fogalmazni. Visszatérve az eredeti kérdésedhez: bármit csinálok, addig rossz vagyok a színpadon, amíg meg nem találom magamban azt az embert, akit játszom. Kurázsi is megvan és Martirio is. Arra persze semmi garancia, hogy meg is találom őket. A rendezői instrukció nem elég. Mondhat-nak nekem bármit, a világ legjobb instrukcióját, és mondhatja azt akár Brook is, én ott állok tehetetlenül, görcsölök, és másokat is begörcsöltetek, körülvesz a tehetségtelenség burája, és csak motyogom magamban: „miért? miért? miért?, mit akarok én itt?!", aztán vagy megvilágosodik valami, vagy nem. Vagy rájövök magamtól, vagy hiába volt az egész erőfeszítés, és akkor úgy temetjük el a darabot, hogy eljátszottam, teljesítettem, letudtam valamit, de az a személyesség, amire a kérdésed vonatkozott, hiányzik. Ha kátyúba kerülök, csak én húzhatom ki magamat onnan. De ha megtalálom a kulcsot, én, csakis én!, akkor már bármi történhet: kimehet a partner, összedőlhet a díszlet, nyert ügyem van.

– *Én! Én!, mondod ezt te, aki igazi csapatjátékos vagy.*

– Más egy szerep, és más egy előadás. Életem legjobb munkakezdése volt tavaly a *Ritter, Dene, Voss* Bagossy Lacival, Udvaros Dorottyával és Kovács Lajossal. Elolvastam a Bernhard-darabot, egy büdös szót nem értettem belőle. Itt ez a szöveg, ez a lila fakszni meg Bagossy, ez az ifjú szőke művész... jól van, csináljuk: én aztán nem fogok keresztbe tenni az alternatív művészetnek. Csak hát egy kumma szót nem értettem. Ültünk négyen, és dumáltunk. Es olyan légkör alakult ki, amelyben bármit, a legszélsőségesebb gondolataimat is elmondhattam, és így voltak ezzel a többiek is. Nem megfelelni akartunk, nem azzal törődtünk, milyenek leszünk majd a szerepben, hanem azzal, hogy minden szónak, minden gondolatnak elmenjünk a végső, lehetséges értelmé-ig. Mondanom sem kell, megértettem minden mondatot. Legszívesebben ezt csináltam volna a bemutató napjáig... Te, Laci, válaszolok én egyáltalán a kérdéseidre?

- *Az még nem derült ki, hogyan húzod ki magad, te, egyedül!, a kátyúból.*

– Mert arra nincs módszer. Es különben sem mondtam azt, hogy mindig kihúzom magam. Néha igen, néha nem.

– *Mégis, mit csinálsz, ha bajban vagy?*

– Először is nagyon megtanulom a szöveget. Amikor fiatal és buta voltam, azt gondoltam, ez nem olyan fontos. „Majd ott, abban az állapotban úgyis jön." Egy frászt. Nem jön, miért jönne? Szóval nagyon megtanulom a szöveget, és elindulok a kutyámmal, ki a zöldbe. Mondom a szöveget, a partnereimét is, és rábízom magam a természetre. Régebben, amikor még busszal jártam - már nem járok, a franc egye meg azt a tetves kocsit! -, ültem a helyemen, és morzsolgattam a szöveget. Ereztem, hogy néznek, de az nekem jólesett. Csak mondtam-mondtam az egész jelenetet, amíg az össze nem állt. Mint... mint az üvegek, amelyek nincsenek a helyükön, és egyszer csak bezuttyannak oda, ahova kell. s ha bezuttyant, akkor már jó.

– *Tudsz említeni olyan próbahelyzetet, amikor egy kívülről jövő instrukció, jel idézte elő ezt a „bezuttyanást"?*

– Biztosan akadt ilyen, nem is kevés, de az mindig olyan rafinált volt, hogy én akkor is azt hittem, én fedeztem fel a megoldást. Mondjuk, te nézel engem a próbán, majd azt mondod, hogy ezt meg ezt hangosabban-intenzívebben csináljam. Rendben van, abban a pillanatban megoldom - és közben elmegy a kedvem tőled, magamtól, az egésztől. Vagy pedig elkezdődi< az, amit fiatal koromban csináltam: „Miért?!" Kínzom magamat, még inkább a rendezőt. Nagyon sok rendezőt megríkattam. Jaj, hátén borzalmas voltam! Most már csendben vagyok. Bólogatok, esetleg dúdolok, hogy ne halljam, amit mond. Gyávaságból, kishitűségből, gőgből.

– *Ha jól értelek, azt mondod: a jó rendező rafináltan manipuláljon téged.*

- Igen.

– *Tehát amikor rendezel, te is rafináltan manipulálod a színészeidet.*

– A, nem. Én az általam legjobban elítélt rendezők közé tartoztam. Mindent kicsikartam a magam akarata szerint. Igy volt. De hát már rég rendeztem.

– *Lázár Kival, a színésszel nem boldogulnál.*

– Ha ismerném jól, akkor őt hagynám játszani.

– *Ahhoz, hogy megismerd, két alapvető* szem-*pontot kell figyelembe venned: a jellemét és az érdekeit. Te mondtad az imént.*

– Na persze. Csakhogy a szerepet könnyebb nem felmenteni,. Magamat felmentem. Nem vallom be a bűneimet, dehogyis! Szépítgetem őket. A szerep éppen abban segít, hogy általuk mégiscsak magamról is beszéljek. Őszinte lehetek, hiszen szerepet játszom.

– *Igy csúszik össze szerep és valóság, gondolom. Nem vagy Médeia, és nem áldozod fel a gyermekedet, de az anya és feleség szenvedélyét és vágyát magadból hozod fel.*

– Mondok erre egy példát: sehogyan sem tudtam elindítani Médeia első megjelenését. Jajgat és kétségbeesik, mielőtt a színpadon vele bármi történt volna. Nem tudtam, mit csináljak. Csapkodtam, haraptam magam hátul a takarásban, míg elöl, kinn ment a jelenet, hiába. Nem tudtam felvenni a fájdalmát. De az utolsó előadáson történt valami: megtudtam, hogy Jordán Tamás, a rendező az előadás után felmegy Pestre, nem marad ott ünnepelni, együtt örülni, búcsúztatni a produkciót. Szétvetett a düh, hogy neki ez csak ennyi, hogy csak úgy otthagyja azt, amin együtt dolgoztunk- miközben nyilván dolga volt, de hát ez engem nem érdekelt. A kicsi-nyes hiúságom és féltékenységem beépült a szerepbe, nem volt gond az indítás. Úgy bömböltem, hogy nem bírtam abbahagyni. Es végre megcsináltam a szerepet, miközben saját jellememet és érdekeimet érvényesítettem.

– *Visszatekintve az elmúlt fél évszázadra...*

Na, csak beleszaladtam, nem sikerült kikerülni. A beszélgetésre készülve fedeztem fel, hogy Kati 1998 végén éppen ötvenéves lesz, és ezt akár egy születésnapi, „ünnepi interjúnak" is gondolhatja, miközben eszemben sincs csupán a forma kedvéért találkozni vele. Sokszor tudatosítottam magamban, hogy szóba sem hozom - hát persze hogy beleszaladtam. Most már mindegy, elkezdtem a mondatot.

- *...visszatekintve az elmúlt fél évszázadra, saját sorsod alakításában mennyire tudtad érvényesíteni a jellemedet és az érdekeidet?*

– Pozitív a mérleg. Akár az életre, akár a színházra gondolok. Te különben melyikre kérdeztél?

- *Nem mindegy?*

– Nem. Mindig azt akartam, hogy a színház legyen a fontosabb. Az élet elől a színházba menekültem. Tudod, ...én az úgynevezett életben nem voltam boldog. Vagyis alig. Boldog voltam a kutyás galeriben, a természetben, az állatok között, a gyerekemmel, amikor őt úszni tanítottam... mentünk úszni a Desedába, az egy tó Kaposvár mellett, aztán sétáltunk nagyokat, megmásztunk mindent, amit lehetett, egy üregben döglött kutyát találtunk... ilyenek. És jó volt a színpadon. Tudtam, hogy a természetből hazamenni főzni: gyűlöletes, hazamenni rendet rakni: gyűlöletes, de aztán jön majd az este, a színház, és az jó.

– *Szépen hangzik, túl szépen.*

– Akkor is így van. Az életemet megoldotta a színház. Megoldotta! A hathetes próbafolyamat felmentett az élet alól, az esti előadások úgyszintén - és én ezért nagyon hálás vagyok a színháznak. Amikor nem dolgoztam, megbolondultam. Mindez inkább a múltra érvényes. Mára okosabb lettem. Meg persze fáradtabb.

– *Le tudom fordítani a saját életemre azt, amiről beszélsz. Lázas tevékenységgel töltöm ki a napot: újságcsinálás, ügyintézés, írás, dramaturgoskodás, néha még rendezés is... elfoglalom, lekötöm magam - felmentem magam az élet alól. De akkora legképtelenebb kérdést kell feltennem: mi lenne az, amit életnek nevezünk?*

– Figyelj ide. Én negyvenéves... nem, negyvenöt éves koromig rettegtem az egye... a szembesüléstől. Valami hamis az életemben, valami nem az, ami - gyerekkorom óta ezt éreztem. A könyvek segítettek. De hát tudod, hogy van az: elheveredek az ágyon, tagok egy könyvet, és kiolvasom. Aztán ugyanott vagyok, ott van velem szemben az a valami. Gyorsan elkapom a tekintetemet, és fogok egy másik könyvet, vagy elrohanok egy moziba, felhívok valakit... Csak múlatom az időt, és nem jó az élet, ezt éreztem, na. Amikor sütött a nap, és én kimentem a szabadba, akkor azt gondoltam, az nem élet, hanem időlopás. Rosszul gondoltam, mert éppen fordítva van. Most már tudom. *Most már.* Az maga az élet, amikor nem csinálok semmit. Csak ücsörgök egy fa alatt. Sétálok a kutyámmal, leheveredünk, és süt a nap. Az *életebb* nekem most már, mint egy aktív, cselekvő, de legalábbis résztvevő, közös munkálkodás. Nem mondhatom, hogy rossz volt az emberek között, de az igaz, hogy mindig a megmérettetés görcsében léteztem köztük.

– *Könyv, film, színpad - más bőrébe, más történetébe bújva nem saját életeddel szembesülsz.*

– Így van. Illetve így volt. Most már elfogadom magamat. Szeretek egyedül lenni. Derű és nyugalom van bennem.

– *Pályád elején - téged idézlek egy régi interjúból - „ügyeletes tűzrőlpattant" voltál. Elfáradtál?*

– Az ember elfárad. De én most nem a fáradtságról beszélek. A „tűzrőlpattantság" alig elviselhető feszültséget leplezett: az egyik oldalon önbizalomhiányból fakadó folytonos méricskélés, a másikon mértéktelen önbizalom, rejtett gőg és félelem, hogy nem fog kiderülni, tehetséges vagyok. Ugyanez a magánéletemben: „Milyen szép lány voltál!" - mondta ez is, az is - utólag. „Hát miért nem mondtad?!", kérdeztem. Mindenben bizonytalan voltam, és ez nyomorult állapot. Mindez megváltozott, és erre nem találok más magyarázatot, mint hogy belépett az életembe ez a csípőbetegség, a csípőkopás. Nem tudtam úgy rohangálni, nem tudtam együtt futni másokkal, le kellett ülnöm. Hálás vagyok a sorsnak. Egyszer csak leültem. Lelkileg is leültem.

Ingoványos terepre érkezünk. Ingoványos, mert miközben Kati történeteket mesél depresszióról („öt évvel ezelőtt csak vonszoltam az életemet, akár a belemet, »dögölnék már meg«, gondoltam magamban"), természetgyógyászatról, agykontrollról és egy orvosról („fölbicegek hozzá az emeletre, kinyitom az ajtót, manzárdszoba, szemben egy masszőrkülsejű, bazi nagy, kövér ember, és a háta mögött süt a nap..."), és mesél egy jósról, akinek jövendölései beigazolódtak („visszahívom azon a számon, amin először, és köz-lik, ott ilyen nevű személy nem lakik, nem is lakott... - na ezt kapd ki!"), szóval e mesék közben ágaskodik bennem a szkepszis, a hideg ráció és a hitetlen, cinikus távolságtartás. A megfogható tényekre hivatkoznék, de hát az is tény, hogy szemben velem egy nyugodt, harmonikus személy ül. Akkor is. „Ezek önmentésre kitalált, múló mániák", gondolom magamban, és ezt ki s mondom.

– *Ezek önmentésre kitalált, múló mániák.*

– Es ha azok? Fogyókúrás kínlódás nélkül lefogytam harminc kilót, a csípőm nem fáj úgy, mint régen, és jól érzem magam a bőrömben. Szerintem ez nem mánia. Kezdek valami mást, többet megérteni ebből az egész hóbelevancból. Olyan kevés az, amiben vagyunk, és olyan sok minden van a világban, amiről nem tudunk. De én nem térítek, jaj, dehogy! Ha a lányomnak elkezdek ilyesmiről beszélni, azonnal leállít: „Anyukám, ne! Hagyjál engem ezzel a sok lila izével!" Én meg hagyom. Élje csak a maga életét.

– *Úgy tudom, azt is hagyod, hogy színházzal foglalkozzon.*

– Miért ne? Ha egyszer ez érdekli.

– *Színházi gyerek, ahogyan már te is az voltál, hiszen édesanyád súgó volt. Emlékszem, egy*-szer *Csíky Bandival...*

- ... Jaj, Csíky Bandi! Elbújtam a kapu mögé, ha jött az utcán. Én olyan szerelmes voltam belé, a híres színészbe! Hároméves voltam, de emlékszem: a kapura, az utcára, Csíky Bandira, az érzésre.

- *...utaztam a kolozsvári tájbuszon, és ő végtelen történeteket mesélt Harag György híres nagybányai társulatáról, és mesélt egy „kicsi leánykáról", aki állandóan ott sündörgött a színészek között, és akit sokszor lovagoltatott a térdén.*

– Igen, az anyu is, az apu is azt akarta, hogy színész legyek. Nemrég megkaptam a Kiváló művész-díjat, ... hűha, most sírni fogok... Igen, tehát: már egyikük sem élt, én álltam ott a díjjal, a rengeteg virággal. Tökmindegy volt. Kész. Mit kezdjek velük?! Nekik kellett volna megmutatnom. Mindig jöttek hozzám a premierek, a forgatások után, „Isteni, anyukám! Te voltál a legjobb!", harsogott lelkesen az anyám. Az apu csak állt, én ránéztem, és vagy csillogott a szeme - az jót jelentett -, vagy csak úgy hümmögött. Es akkor tudhattam, hogy valamit nem csináltam elég jól. Egyszer a *Bástyasétány* 77-hez csináltunk próbafelvételt. A jelenet arról szólt, hogy loptam, aztán lebuktam. Ragályi Elemér közelített a kamerával, én a lebukást jelezve megszeppent képet vágtam - Ragályi hümmögött egyet, én meg gyorsan visszakoztam. A szerepet nem kaptam meg, de valami fontosat megértettem a filmezésből. Nem szabad hazudni. Ezt jelezte az apu is, ahogy ott állt, és nem szólt, csak hümmögött. Azóta Ragályiról mindig az apám jut eszembe. Csendes, finom embervolt, és én gyerekként, kamaszként rengeteg fájdalmat okoztam neki. Rossz voltam, bűnrossz! Az apu infarktust kapott, amikor bevallottam a bűneimet. A szívéhez kapott, mint egy rossz regényben, úgy vitték el a kórházba. Ez még Nagyváradon volt. Nem bírtak velem. Mindig robbantam. Anyám is, mint egy tigris - imádtuk egymást, de őrjöngve üvöltöztünk is egymással, apám meg csendesen szenvedett. Második gimnazista voltam, amikor átjöttünk Magyarországra. Az egyik pillanatban még dr. Lazarovits Andor lányaként vonultam egy kisváros főutcáján, a következő pillanatban pedig egy táskarádióval bolyongtam tökegyedül Pesten, a Körúton. El az Emkéig, és vissza a Baross térig, ahol laktunk. Ez volta programom egy évig. Szerettem volna csinos lenni, szerettem volna fiúkkal körülvenni magamat, de hát én, hülye, eldöntöttem, hogy egy snassz erdélyi vagyok. Hülye voltam, boldogtalan.

– *Lazarovits. Ez milyen név?*

– Szerb. Apám különben Csucsáról származott.

– *Hogyan lett ebből Lázár?*

Én akartam. Nem tetszett, hosszú volt: La-za-ro-vits- Ka-ta-lin. Jobb így: Lázár Kati.

– *Mi jelenti neked Váradot?*

- A régi ház, a gát és a cukrászda, ahol mindig suhajdát ettem.

- *A z mi?*

– Olyan formája van, mint a süteményespapíroknak, mintha abba töltenék ki, picit keményebb máz a csokija, belül pedig csokikrém van, rengeteg tejszínhabbal. Négy évvel ezelőtt voltunk kinn a merlines gyerekekkel, volt két óránk Váradon, és én elmentem a régi házba. Beléptem, ott volt az akácfa, a csirkeketrec, ott állt Kacsó néni, akit nem ismertem meg. Öreg, töpörödött asszonyka -- akkor fiatal, harmincéves nő volt -, bizonytalanul nézett engem, én őt. Megszólalt: „Kati?" Na, elbőgtem magam...

A múlt. „Van még benne", jut eszembe, minta függöny mögött tapsra várakozó színésznek. Lehetne még erről kérdezni, a nosztalgiázásból még számtalan szép történet születhetne; és közben felépülhetne a színésznő érzékeny portréja De a „bőgésről" más jut eszembe. Hagyom hát Váradot, a gyerekkort, a múlt fátyolos emlékeit, és szóba hozom azt, ami máskor is, mindig eszembe jut, amikor Kati ott ül a nézőtéren. Márpedig sokszor ül ott, mért azon kevesek közé tartozik, akiket mintha tényleg őszintén érdekelne, mit csinálnak a kollégák. Nem irigy, hanem kíváncsi. Pillanatok alatt ráhangolódik az előadásra, zokog, kacag, jelen van, és örül mások sikerének. Számomra ő az ideális néző.

- ... Imádom, ha kapok! Az igazira soha nem voltam féltékeny. Akkor vagyok dühös, amikor valami szánalmasan kevés, és mégis hatalmas sikerrel megy. Olyankor sanda vagyok, gyűlölködő, rossz. De ha az előadás hat rám, akkor átengedem magam neki. Letérdepelek előtte, megyek díszíteni, csinálok bármit, csak ott lehessek. A hetvenes évek közepén jártam egy fiúval, és együtt láttuk Tovsztonogov színházától *a Kispolgárokat*. Emlékszem, Popova csapkodta a molyokat az előadás végén, én meg odavoltam. Kijöttünk, azt hittem, meg fogok halni, igen, most halok meg... és akkor ez a fiú elkezdett fütyülni. Én meg eldöntöttem, hogy nem járok vele tovább. Nem is jártam. Másnap pedig már ott kujtorogtam az orosz színészek öltözője körül. Nem mertem megszólítani őket, de ott sertepertéltem, csak hogy a közelükben lehessek. Én egy rajongó vagyok.

– *Vagyis kiszolgáltatott: nézel egy szép előadást, és már csorognak is a könnyeid. Hogy lehet az, hogy a színpadon nem leszel a szerep foglya, mondjuk, Kurázsi mamaként nem hatódsz meg magadtól, és nem gyengülsz el akkor, amikor a nézőtéren ülő Lázár Kati már rég az egereket itatja?*

– Sőt! Sokáig nem is tudtam sírni a színpadon, akkor sem, amikor kellett volna. Most már tudok, mert már átment az úthenger, és a szerepem tudja sajnálni magát. Belülről feladatok halmaza áll előttem, azokat próbálom teljesíteni. Sokszor csúszok ipari vágányra, s azonnal megjegyzem: ide még egyszer nem megyek.

- *Ezt már az adott pillanatban rögzíted?*

– Igen. Azonnal érzékelem, hogy valami működik-e vagy nem. Ha nem, akkor elő kell rántani a mintha-megoldásokat, hisz tovább kell menni. Na, annál borzasztóbb nincs. Mintha-színház, szörnyű. Húzom a belemet, és szegény nézőt is erre kényszerítem. Az is csoszog velem ide-oda, mint a strandon, amikor csúszkál a víz-ben a medence előtt. Nézőként, ha jót látok, elengedhetem magam, hálás lehetek. Ha látom, hogy az illető benne van a figurában, és körülötte is minden rendben, akkor én boldog vagyok. Zokogok, röhögök, amit kell. De nehogy azt hidd, hogy ez olyan gyakori. A Ku*rázsi mamát* harminchatszor játszottuk. Pontos voltam, igyekeztem, feladatokat tűztem ki magam elé, amelyeket teljesítettem, de kétszer voltam jó. Kétszer szállt el az angyal, amikor bármi történhet. Ezt a nézőtérről is így ítéltem volna meg. Kétszer a harminchatból, nem sok. Mondok egy másik példát: két nappal ezelőtt láttam egy előadást, teljesen elcsüggedtem, elkeseredtem.

Nem írom ide a címet, később úgyis kihúznánk. Hiszen ez csak egy példa, és Kati „szíve minden melegével", drukkerként ült be, és drukkol nekik legközelebb is. Szóra sem érdemes az egész, mondhatnám, de elhangzik néhány dolog, ami talán nem csak erre az egy előadásra érvényes.

- ... Tudod, azt éreztem, át lettem verve. Nem azért, mert az eredeti mű csak apropó. Jó, legyen apropó. Nézzük, mit kapok helyette. Most valami olyat kaptam, amiből engem kihagytak. Mondtam az imént, minden bennem van: jó is, rossz is, gonosz, rút, szép, minden. Mindenkibe belebújhatok - ha hagyják. De ha csak az a dolgom, hogy nézzek egy klipet, az nekem kevés. Tévéirány, így nevezem. Tudom, a világ most ilyen. Minden működik, de sehol egy esendő, emberi gesztus, amitől az én gyermeki lelkem kinyílna, és enyém lenne az az öröm, amelyet csak a színház nyújthat.

- *Azok a rendezők, akikkel sokszor és jól dolgoztál, nem az örömszerzés gesztusairól híresek: Major* Tamás, *Horváth Jenő, Csiszár Imre, Babarczy László, Gothár Péter, Ascher Tamás, Székely Gábor... Az ő próbáikra nem a könnyedség, a derű és a harmónia, hanem a kepesztés, a küszködés, a szenvedés jellemző inkább.*

- „Átkozottul rossz, Katika!", mondták, de hányszor! „Nem igaz, dögölj meg!", csikorogtam befelé. Hálás vagyok az Istennek, hogy velük dolgozhattam. Ez azén óriási szerencsém. Többnyire olyan rendezőkkel hozott össze a sors, akik valamit mindenáron meg akartak fogni-fogalmazni a világból, és nem tűrték, hogy a színész ennél kevesebbet akarjon. Hálás vagyok érte. Ha egyszer ide, a színházba menekülök, akkor legalább itt vegyek mindent komolyan, és ne játsszam az eszem - ha már egyszer úgyis játszom az eszem, hiszen csak színház az egész. Nem ilyen egyszerű ez, hiszen az életemet menekítem a színpadra... Magamat menekítettem a *Petra von* Kantba, a Kar*neválvégi éjszakába* és azokba a szerepekbe is, amelyeket magam sem tudom, miért kaptam. Különben ritkán kaptam úgynevezett nagy szerepet. Mindig a „vezérkarban" voltam, de a biztonsági poszton. Hú, nagyon tiltakoztam ez ellen. Cím- és főszereplő akartam lenni.

– *Kaptál is egy csomó ,Legjobb epizódszereplő díjat".*

– Tudod, mindig bekerültem egy kész társulatba, ahol már megvoltak a főszínészek. Én is szerettem volna „főszínész" lenni, folytattam is érte bizonyos aknamunkákat, de hiába. Milyen furcsa: akkoriban ebbe belehaltam, ma pedig nem is érdekel.

Milyen nehéz egy szöveg rögzítésekor érzékeltetni a hangsúlyokat! Vajon kiderül-e a fogalmazásból az az elnéző bölcsesség, amellyel Kati a kezdeti időszak hevességében mindent markolni akaró, egykori énjéről beszél? Az a feladatokért nem ácsingózó, nem kapkodó, de azokat csendes derűvel elfogadó passzív készenlét, amellyel a színpadra lépést várja? Talán ez, a türelmes kíváncsiság és a bármire kész nyitottság segíti Lázár Katit ahhoz a szerencséhez, hogy a legutóbbi idők-ben csupa tehetséges fiatallal dolgozott-dolgozik. Sorolom a neveket:

– *Novák Eszter, Hargitai Iván, Bagossy László, Schilling Árpád.*

– Boldog vagyok, hogy ezek a gyerekek rám találnak, mert jó velük dolgozni. Sokszor persze unom, amikor evidenciákkal mú-

latjuk az időt. Ugye nem hangzik ez nagyképűen? De hát mit csináljak, én már rég tudom, hogy a „szar büdös", menjünk tovább... Van ilyen. De nem ez a lényeg. Máshogy néznek a dolgokra, így én is mást látok meg, és ez nagyon jó. Mostanában, hogy számomra vége az Új Színháznak, érzem, mennyire hiányzik például Novák Eszter. Amikor dolgoztunk, mondanom sem kell, pokollá tettem az életét. Vitatkoztam, sértődtem, őrjöngtem. De két dolog miatt nagyon jó volt vele: sokszor mintha a mamám lett volna, annyi-ra türelmes és bölcs volt. A munka megvalósítását illetően pedig jóféleképpen önző volt. Nem tudtam legyőzni. Tudod, mit szeretek velük? Ha jól próbálok, akkor érzem a hatását. Ez az én önzésem. Az idősebbek - Ascher és a többiek - örülnek, ha sikerül valami, de nem „ájulnak el". A fiatalok „elájulnak". Es ez jót tesz az önbizalmamnak.

Most, hogy belekerültünk a pozitív irányba, gondolkodni kellene egy jófajta lezárást ígérő, utolsó körön. De egy ideje, főleg, hogy a fiatalokról kezdtünk beszélni, nem hagy nyugton egy mindeddig nem érintett kérdés, ami, tartok tőle, a kudarcok felé viszi a beszélgetést. Elkezdeném kerülgetni, körbetáncolni, Kati besegít.

- *... Személyes kudarcként élted meg...*

– A Merlint?

- *Hát igen...*

– Most már túl vagyok rajta. Igen, személyes kudarcként. A szándékom jó volt, de rosszul csináltam. A kaposvári „iskolára" épült az ötlet-ezért is bántam ugyanúgy a merlines gyerekekkel, ahogyan a kaposváriakkal. Az utóbbiak szerepre-munkára kiéhezve haraptak-rúgtak-akartak. Az utcáról felvett merlinesek egy része viszont kegyeskedett - már amikor kegyeskedett - tanulni. Rá kellett jönnöm, rossz pedagógus vagyok. A szakmát, azt hiszem, nem tanítom rosszul, de a többihez nem értek. Vagy majomszeretettel pátyolgatom és óvom őket széltől, mindentől - vagy megsértődök. Ugyanígy neveltem a lányomat is. Most már mindegy, felnőtt ember... Igen, a Merlin számomra kudarc. Eljöttem, elkotródtam onnan, elrohantam az Új Színházba. Másfél évig verejtékben ébredtem, bűntudatban, vitatkoztam mindenkivel... ez mára elmúlt.

– *Általában múlt időben fogalmazol.*

– Igen, mert egy ideje azt érzem, valaminek a ... a küszöbén vagyok. De ezt nem tudom megfogalmazni. Minden szó hamis. „Perfid", ahogy Szomorynál mondják... Nem olyan fontos az, amiért annyit nyüzsögtem. Mind nem olyan fontos. Ha le tudom állítani az „elmém forszírozását", ha majd igazán le tudok csitulni -tulajdonképpen a meditációról beszélek -, akkor valami olyasmit kapok, ami milliószor többet ér bármilyen történésnél, sikernél. Természet, egyedüllét, nyugalom.

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

- *Hol van ebben a színház?*

– Jó lenne egyszer majd ebből a lecsitult, bölcs állapotból megrendezni egy darabot. Félre ne értsd, nem az Istenről, nem a természetről meg ilyesmiről akarok én abban beszélni. Egy-szerűen az általam elérhető teljességből szeretnék fogalmazni. De az se baj, ha nem sikerül. Nem olyan fontos. Es van még valami: tengernél szeretnék élni. Melegben, mezítláb caplatni a parton, kicsit fúj a szél a víz felől... így képzelem. Ja, és lenne egy mobil telefonom, hogy elérjenek, ha szükség van rám egy szerephez, és ha tetszik, akkor elvállalom.

– *Mi nem „olyan fontos ": hogy van, létezik az ember?*

– Aha. Neki fontos. Egész életében bizonyítani akarja, hogy fontos. Ezért aztán sokat szenved, persze. Nekem is fontosak még az elvarratlan szálak. A lányom, a macskáim, de már kíváncsian várom a végét. Milyen lesz, hogyan lesz?

– *Gyászos vég egy beszélgetéshez.*

- Jól előrezaladtam, mi? De úgy beleéltem magam. Közben meg most az érdekel igazából, milyen lesz a munka Mohácsival Kaposváron. A *Mágnás Miskában* játszom egy szerepet. Epizód.

Kiürítem a hamutartót, fecsegünk még, felidézzük a beszélgetés elején említett egykori interjút. „Hobbid? Vágyaid?" Nevetünk. „Hobbi. Gyűlölöm ezt a szót. Olyan, mint a tªmagocsi. *A zsemleszínű bokszer, a Balázs nem hobbi volt. A motorbiciklit viszont nem értem. Mi a francnak kellett nekem a motorbicikli?! *A tenger, az igen. Majd meghívlak. Szereted a tengert?" „Utálok napozni "„Majd októberben jössz." Ebben maradunk, aztán elköszönünk.

*A beszélgetés óta változott a helyzet, Lázár Kati a *Leenane szépe* című darabot próbálja Kaposvárott. Főszerep.

KOLTAI GÁBOR

„MI KOMORAN VÉTKEZÜNK MINDIG..."

BAAL-VÁZLAT

„Ekart: Mind mélyebbre süllyedsz
Baal: Túl súlyos vagyok."

1.

Brecht köztudottan paródiának, perszíflázsnak szánta a Baalt. Később mégis képtelen volt tőle szabadulni, röviddel halála előtt még újabb és újabb változatokat készített a témára. Igy hát történetéből végül nemcsak a lezártság érzete hiányzik (ez önmagában véve akár boldogsággal tölthetné el a modern dramaturgiát), hanem biztonságé, vajon a sokadik változat után komolyodtak-e a szerző szándékai (ami viszont még modern dramaturgiát is kényelmetlen érzéssel tölti el). A *Baal* sokszori olvasására sem lehel eldönteni, blöff-e egyik-másik kedvenc mondatunk, vagy ellenkezőleg, amikor puszta szerzői tréfát vélünk felfedezni, nem Baal lényegét vétjük-e el éppen. S még ha kezd is valamit mindezzel a dramaturgia, talán képtelenség színpadon kimondani egy-egy mondatot, pontos szituációba ágyazni, eljuttatni nézőhöz - nem a jelentését: a puszta *okát* annak, miért ezt és miért így mondta az imént szereplő. Es ha a társulat mesterségesen szituációt konstruál a mondatok mögé (például „Májuséj fák alatt"-jelenet esetében) - vajon nem magát a darabot írják-e meg a szerző helyett, amikor eldöntik, mi húzódik meg egy, a lila ég előtt falra szegezett női testekről folytatott dialógus mögött?

Mindez azt a (téves vagy igaz) képzetet kelt az olvasóban, hogy a *Baal* mondatai és viszonya - különösen a Baal-Ekart-viszony - olyanok mint egy kifestőkönyv, az adott kontúrokon belül tulajdonképpen mindegy, milyen színnel töltjük ki.

Az alábbi vázlatos gondolatmenet egyfajta láncra próbálja felfűzni ezeket a mondatokat é viszonyokat. Ez a lánca *Baal* és a Faustelső része közti (vélhetően szándékos) párhuzam.

2.

Baal első látásra megfoghatatlannak tűnik. Röviddel azután, hogy mellbe szúrja barátját, öregasszonyoknak segít rőzsét cipelni. Az őt üldöz két rendőr azon tűnődik, vajon gyilkost, varietéénekest, költőt, körhinta-tulajdonost vagy favágót keresnek-e, esetleg egy milliomosnő szeretőjét. Sophie szerint hatalmas, idomtalan, és orangutánra emlékeztet. Brecht viszont a szereplőlistán kajánul lírikusként tünteti fel, és hamar megtudjuk azt is, hogy egyetlen nő sem szabadulhat tőle (Sophie sem). Többször gyermekhez hasonlítják; a *Baal-korál* szerint azért zúzza szét, amit „összetör/ Mert kíváncsi, milyen az belől". Viszont mérhetetlen nyomorúsággal kínlódik az elkövetett bűnök után.

A Baal nem puszta variáció Goethe *Faustjá*ra, hanem határozott értelmezése annak. Két szimbolikus név: a mindenségnek nekifeszülő kárhozatos ember és a vad termékenységisten. Amikor Goethe írni kezdett, Faust nem puszta név volt, hanem az arról többé le nem fejthető mitológia. (Több száz év előzményei után Puskin is kénytelen volt Don Juanjába foglalni a „Don Juan-izmust".) Brecht bizonyos értelemben hasonlóan választott beszélő nevet. Baal nem volt kultúrtörténeti hérosz, neve egyszerűen csak önmagában felidéz egy képzetet, a kordába nem szorítható természet tombolását.

Brecht átvette a *Faust I.* jelenetbeosztási technikáját és címszerkezetét, képeinek egy részét, sok-sok mondatot és gyakorlatilag minden szereplőt.

Az alaptörténet nem változott. A kivételes tehetségű ember (Faust/Baal) felismeri, hogy a valódi beteljesülés - ha úgy tetszik, kielégülés - nem lehetséges az *ember* kategóriából való kitörés nélkül. Hogy áttörhesse önnön korlátait, s az isteni lét közelébe jutva legalább egyetlen percre feloldódjék a tökéletes gyönyörben (tudásban, tapasztalásban), kéjre kéjt és bűnre bűnt kell halmoznia. A teherként ránehezedő élethabzsolás talán meghozza a kielégülés, a Természettel való egyesülés, a feloldódás pillanatát. A megannyi kínlódással járó kereséshez titkozatos, túlvilági segítő szegődik hozzá (Mefisztó/Ekart), aki olykor a „gonosz" nevében tovább-löki, néha azonban a „jó" jegyében visszatartja társát, maga is el-elcsodálkozva azon, amit lát. A jógonosz kettőssége, az örökké „rosszra törő, jóra váló" erő a Sátán sajátja (mint Bulgakov változatában, *A Mester és* Margaritában). Ennek az erőnek a segítségével mehet végig Faust/Baal az önmaga számára kijelölt úton - abban reménykedve, hogy keresésére a halállal egyet jelentő *nyugalom* tehet majd pontot. Az utat a kényszerű Bűn (két tönkretett asszony: Margit és variációi, Johanna, illetve Sophie Barger), a reménytelenül utánzó Csodálat (Wagner, Johannes, Lupu) szegélyezi, egyszóval mindaz, ami a középkori *moralitásforma* egyéni drámává oldódásával jár.

A történetek befejezése eltérő. Faust a munkában lel nyugalmat és megbocsáttatást, Baalnak viszont teste is, lelke is elrothad az egyre kiürültebb, céltalanabb keresés során. Faust „kölcsönkapott" halhatatlansága Baalnál a „meghalni nem tudás" gyötrelme; Baal nem ölheti meg, legfeljebb fokozatosan a pusztulásig roncsolhatja magát. Még az utolsó pillanatokban is kínlódva *vonszolja magát a* halál felé (a zárójeleneten túl erről szól egyik dala, a „Halál az erdőn").

3.

Faust néhány mondata körüljárja célját. „Ha egyszer így szólnék a perchez, / oly szép vagy, ó maradj, ne menj! / [...] akkor pusztulnék szívesen!" „Boldog, [...] kit táncos tobzódás után érhet utól egy lány ölében [a Halál]. / Oh, hogy a roppant szellem ereje alatt én el nem rogyhatnék ott!" A két idézet Baal lényegét is kifejezi: a nem *el-,* hanem *belepusztulás,* a kéj pillanatában való feloldódás utáni vágyat.

Faust máskor álomszerű képekben fejezi ki ezt a sóvárgást..... örök fényét habzsolni hogy' rohannék, / előttem a Nap, mögöttem az éj, / felettem a menny, alattam a tenger - / szép álom, s közben minden fény kihal." Egy másik idézetben az egyéni történet visszaválta (a)moralitássá, ahogy egy ponton túl a Baalban is: ,,...s így az emberiség énjét énemmel élve, / hulljak végül bele a semmiségbe."

Az előbbi idézet befejezése egyébként a kielégülés egy kevésbé kozmikus szintjére utal: „Mefisztó *(bizonyos mozdulat kíséretében): [...] s* végül a nagy szent intuíciót/ - nem mondhatom, mint - befejezni." Ami nem degradálja az alap-képletet: a Faust történetét voltaképpen össze is lehet foglalni abban, hogy főhőse mindkét rész-ben egy-egy szeretkezést próbál megszervezni Mefisztó segítségével (mint egy Bunuelben); Baalnak viszont már bonyolult listája van a gyönyörökről, ezt ő már föl sem vezetné rá.

Neki mintha egy skálája lenne, egy élvezeteket és bűnöket nagyság szerinti sorrendben tartalmazó lajstroma, amelynek Ekart áll a végén (a vele való viszony és meggyilkolása). Ezután már csak a halál következik, s ez Baal hedonizmusának egyik oka. Az önpusztító életbe bele kell zsúfolni mindent, hogy teljes legyen, mielőtt még kifutna, Baal pedig tudja, hogy ez mikor esedékes. Es akkor talán megtudja a választ - előbb-utóbb *csak elér egy végső pontot,* amelyen nem léphet túl. Ekart tehát több Mefisztó-típusú kommentátornál; először is partnerként vesz részt az élvezetekben (mint Goethe és Kari August herceg, akik a legenda szerint ifjú korukban két hétig a legpironkodtatóbb gyönyörökben lubickoltak, majd pedig elváltak, és attól fogva magázták egymást). Másfelől viszont nemritkán elálmélkodik azon, meddig merészkedik barátja. De az esetenkénti undor ellenére sem képes tőle elszakadni. A már-már megingatott Mefisztó hozzá is fűzi: „Nincs ocsmányabb látvány a föld színén, / mint egy ördög, ha meghasonlott."

Ekart az első találkozástól kezdve (ahol is *eljön Baalért,* szinte úgy jelenik meg, mint egy másik dimenzió követe) halotti misét komponál. Ha ennek a célzásnak Brecht jelentést szánt, talán Baal rekviemjét írja. Tehát pontosan tudja, akárcsak Mefisztó Faustról, hogy harca nem végződhet győzelemmel. Baal útja nem más,

Bertolt Brecht

mint az áhított halál felé vezető út, Ekart pedig a Kísértő mefisztói figuráján túl a másik világ révésze is. Talán ezért szegődött Baal mellé. És hiába gyilkolja őt meg, talán épp ez jelenti Baal számára az utolsó stációt. Az utolsó pillanatokra, mint mondja, „ismét egyedül lehet a bőrében". A gyermeki kíváncsiságból kényszeredetten vétkező gyilkos fölött csupán egy hasonló kívülálló, egy másik démoni lélek mondhat ítéletet. A Don Juan-mítosz szerint egyetlen ember ragadhatja magával a bűnöst. Az, akit megölt.

Mefisztó szerint Faust „[...] az ég minden csillagját követelve, / a föld minden kéjére áhítoz. [...] Oly lelket adott neki a sorsa, / mely mind előbbre tör zablátlanul, a földi örömöket át-ugorja vad törtetésében vakul. [...] s örökös szomjuságait / étel s ital ajkánál csak fokozza; / lelkének enyhet nem talál soha; / s ha ördögnek magát el nem is adta volna, / mégis el kéne buknia!" Ahol a pillanatnyi beteljesülés csupán a még nagyobb kéjre való vágyat szüli, ott elkerülhetetlen a pusztulás. Baal esetében ez a testi-lelki szétrothadás. Faust nem jut el idáig. Goethe és Brecht is lírában fogalmaz, mindkettő megbocsát hősének, de Brecht kínosabb pontossággal gondolkodik. Racionálisan halad következményről következményre, így nála ezt a célkitűzést az ember legfeljebb isteni beavatkozással élheti túl. De a Baal világában nincs Isten (helyesebben „a nemi szerv és a húgycső összekapcsolásával mindörökre leírta magát"). És a *Baal* világának pokla (sajátos módon az Auerbach-pince párjelenete), ellentétben a Faustot fenyegető kénköves lángokkal, már *e világi* inferno - alkoholtól, nemi betegségektől kimart véglények lakta pokoltornáca. Ekart és Baal vándorlásainak utolsó előtti állomása - talán újabb játék a moralitások stációtechnikájával.

4.

Brecht így ír hőséről a Baal-korálban (amelyet a darabon kívülre helyezett, nem adván támpontot, ki mondja el, kinek van rálátása és joga a *kommentáláshoz):* „E siralomvölgyben zordon csillagok / Alatt Baal mezőket csámcsog, lelegel. / S dalolva döcög, ha füvük elfogyott, /Örök erdejébe, mély álomra, el. / S hogyha Baalt lehúzza a fekete öl: / A világ mi néki? Jóllakott. / Szemhéjában annyi ég feszül, /Épp elég lesz néki, ha halott."

Ez az idézet arról árulkodik, hogy Baal keresése jóval állatiasabb és *automatikusabb,* mini Fausté. De ennek nem a kettejük között lévő szinte mellékes alkati különbség az oka, hanem az, hogy a lezárt mitológiákat vagy még inkább metaforikussá kell tenni, felnagyítani - vagy ellenkezőleg, profánná degradálni. Baal keresése kilátástalanabb Fausténál. Viszont, mint afféle modern szupersztárnak, neki népes rajongótábora van, akik nemcsak műveit magyarázzák, hanem az életét is.

Közös vonásuk az önszeretet (Baalé valósággal kozmikus). Megbocsáthatatlan bűneik után „szépelegni" kezdenek: „Mint az örökmécses, amely ott lobog s kicsillan a sekrestye ablakából, / majd elhalón oldalt világol, / s felé sötétség sompolyog: / a lelkem is ily éjbe-bomló." Faust soha, egyetlen ponton sem mond ennyire narcisztikus és szépelgő szöveget, mint ezt itt, rögtön Margit elhagyása után. Baal pedig vélhetőleg minden meggyalázott asszony után felnéz a csillagokra, hogy szépségükön ámuljon, vagy azon tépelődjék, mely finom változásokat idézett elő tulajdon lelkében az elkövetett bűn.

„De a szabad gyönyörök mámora / emberszívet derűs bűnökre indít; / mi komoran fogunk vétkezni mindig." Baalnál: „Minden vétek holmi jóra szolgál, / Csak az nem, ki elköveti, szól Baal. / Puhány- s lustaságod elfeledd, / Mert a kéjnél semmi sem keservesebb." Faust még azt is kimondja egyszer: „Most már maga a bűn vagyok."

Aki ezt az utat járja, annak el kell felednie a morált és a masszából kiemelkedő egyes arcokat (Baal megkérdezi a nők nevét, hogy aztán felszólítsa őket, felejtsék el). És nem azért, mert így kellemes. Ebben a két darabban a *kéj* szóhoz a kényszerűség, a feladat, a nyugtalanság és a halál érzete kapcsolódik.

5.

Így fogalmazódik meg a Faustban a vereség érzete: „Az istenekhez én, jaj, nem hasonlítok! / Csak féreghez, mely porban vánszorog..." "Emberfeletti ember, / miért vacogsz tehát?... / Hol a kebel, amely egész világokat / teremtett, hordott, s azzal kérkedett el, / hogy egyenrangú velünk, a szellemekkel?" „Akármilyen ruhát is öltenék, / érzem kínját e szűk emberi létnek." „Végtére is - az vagy, ami vagy. / Vendéghajat, ezer bodor fürttel csináltass, / csatolj magadra hosszú gólyalábat, / maradsz örökre, ami vagy." Brechtnél senki sem beszél Baal vereségéről és pusztulásáról. Végig kell nézni. Amikor utoljára látjuk Baalt, könyörög, ne hagyják egyedül meghalni. Aztán tovább kínlódik egy rés felé, ahol még kiláthat az égre. Brechtnél az ég mint elérhetetlen, kísértő, skarlátszínű boltozat és min! ránk nehezedő, fekete szemfedő, a drámametafora alapja. *A Baalon* kívül Moliére *Don* Juanja az egyetlen dráma, amelyben ennyit szerepel ez a szó.

Az ég alatt pedig ott a föld. „Heverni harmatos hegy éji hűsén, / eget-földet vonaglón átölelni, / magadban kéjesen megistenülni, / a föld öléig ős vággyal hatolni." Mefisztó sejteti, hogy a megistenülés egyetlen módon érhető el. Baal, aki legszívesebben „éjjel a fűben he-ver, elnyújtózva, csontjaival észlelve, hogy a Föld golyó" (Brecht egyszerűen átvette az iménti képet), szintén félreérthetetlenül fogalmaz: „Ha a szűzies csípőket átöleled, teremtmény-voltod rettegése és boldogsága közben Istenné leszel."

Baal és Faust az orgazmusban (az erre való folytonos utalgatásban Goethe szemérmetlenebb, mint Brecht) a „szűk emberi létből" való kitörés lehetőségét látja. Es kielégületlenül marad minden aktus után, mert az emberbőrt nem lehet levetni. A próbálkozások céltalanok, unottak, szikkadtak lesznek.

„Nékem világunk még mit adhat?" - mondja Faust, és Ekarttal ellentétben Mefisztó továbblöki őt ezen az úton. „Unalmassá még most se vált a lét? / Mi örömet lelsz benne váltig? / Próbáltad, jó, de már elég; / fogam valami újra vásik." Ekart Mefisztóhoz képest valamiféle szelíd kísérő, aki mintha réges-régen számtalanszor megjárta volna ezt az utat, s inkább óvja, mintsem továbbküldi Baalt. „Neked nincs arcod" - mondja Ekartnak Baal. „Nekem nem lesznek történeteim" - mondja magáról Ekart. Mintha valami személytelen elbúcsúztatóként tüntetné fel magát, aki végigkíséri a Baalhoz hasonlók utolsó stációit-s ebben a keretben még a gyilkosság is több módon értelmezhető.

Az iménti Faust-idézetekben látszólag dacról és unalomról van szó. Valójában ennek a céltalanságnak és szikkadtságnak a beismeréséről. Baal minden nőt és férfit megkapott már (egyébről nem is beszélve). A világmindenséget pedig nem lehet megbaszni. (Két költői, másfelől viszont *metafizikusan* trágárdarabról van szó. A *Baal-korál* ötödik versszaka amúgy egyetlen hatalmas női nemi szervként említi a világot.)

A keresés mögött időről időre felsejlik a nyugalom iránti vágy. Faust mára darab első jelenetében az öngyilkosságra gondol: „A végtelen tengerre vinne vágyam, / fénylő tükör felett feszül a lábam, / s egy új Nap új partokra hívogat." Baal az áhított s el nem ért békéről a maga romantikusabb módján énekel: „Azonban ő még az ab-szint-tengerekben, / Ha már az anyja elfeledte rég, / Sírván vagy mindent átkozván veszetten, / Kutatja csak a hont, hol boldogabb a lét. / Kergetve poklokon és édeneken által, / Csendes-vigyorgón, arcán pusztulás, /Álmában olykor ő kies mezőkre szárnyai, / Fölötte csak a kék ég, semmi más."

Adott hát egy mérhetetlenül boldogtalan ember, akinek élete nem több egyetlen nyomorúságos hajszánál a *nyugalom* után, amelyet álmaiban egy zöld domb és a fölé boruló kék ég jelent. A valóságos ég azonban nem kék, hanem egyre inkább haragvó ibolyaszínű, s boltozatán fehér testek sziluettjei kísértenek, amelyektől nem lehet szabadulni. Békét és nyugvópontot csak az értelem meglelése adhat, az értelem pedig Faust és Baal számára egyaránt az élet teljes megélésében, a természettel való vad és örökkévaló egyesülésben rejlik. Csakhogy az élet teljes valójában nem élhető át a másokon való átgázolás és az önroncsolás nélkül - talán még azzal sem. A valamikori kérdés már eltompult Baalban, a hajdani cél valamiféle belső paranccsá homályosult: *élni!* Baal agyában valami ilyesféle zakatol, ahogy mind fáradtabban hajszolja magát egyik kéjből a másikba.

Megragadni csak a percet lehet. *Minden percet. (Faust* „Azzal vagy egy, kit megragadsz..." - „Csak mit a perc teremt, kecsegtet élvezéssel.") S Baal unott érdeklődése nyomán, amellyel az emberi reakciók parazsát piszkálgatja (ezek is érdekesek lehetnek néha, mint az asszonyi combok), egyre-másra pusztulnak el azok, akik érintkeznek vele. „Nem jobb nékem karjában, mint a mennyben?" - ezt Faust kérdezi, ő életben is marad. Szeretkezni, ha unalmas is, mégis jobb, mint elpusztulni.

De Baal pusztulása közelebb áll a győzelemhez, mint Faust üdvözülése. Lényegtelenné válik a kérdés, mocsokba fúl-e vagy megdicsőül, ha (a soraiban uralkodó pokol és sár ellenére) megérezzük az utolsó jelenetből áradó nyugalmat, azt a fajta nyugalmat, amit az eddigi jelenetek hajszája mindvégig nélkülözött. Baal ugyanis, miután valahogy kiküzdötte magát a színpadról, feküdt, és *hallgatta az esőt* - ahogy a favágók beszámolnak róla. Megváltották; ha úgy tetszik, levették válláról a feladat terhét, vagy beletörődött az értelmetlenségébe. Ez mindegy is. És mi már nem látjuk.

6.

Brecht is átveszi Margit látomásszerű visszatérését *(Faust:* „Magában áll amott egy szép halvány leányka, / lépése lassu, vontatott, / mint hogyha a lába össze volna zárva, / Oly sápadt és bánatos, / hogy Margithoz hasonlatos"), amikor a kocsma egyik pincérnőjén Sophie Barger vonásait jelzi egy szerzői instrukcióban. Sophie addigra feltehetőleg halott. Baal nem ismeri fel a pincérnőt. Az instrukció a mítoszvariáns *jelzése.* Hasonló átvétel a lakóhelyként szolgáló „gótikus szoba" *(Faust),* illetve „padlásszoba" *(Baal)* örökösen barlangként, odú ként való feltüntetése. Az emberi bilincs metaforájává váló hajlék megnyomorítja a szellemet, s minduntalan beteljesülést ígérő kísértetekkel népesül be: „Jaj, ebben az elátkozott/ odúban meddig kuksolok? [...] füstös papírlapok fedik / falát a mennyezetig." (Fa*ust)* „Már harmadnapja mázolgatom tele a papírt a vörös nyárral... és harcolok a pálinkásüveggel. Nagy vereségek estek itt, de a testek kezdenek a falak homályába, az egyiptomi sötétségbe visszamenekülni." *(Baal)* Akárcsak Faust, ő is kétségbeesetten próbál megszabadulni kísérteteitől.

A sor folytatható. A két dráma összeszikráztatása nyomán szakadék nyílik. Nem két őrült történetéről van szó ugyanis, vagy az önkéntelen, rögeszmés bűnösöknek állított emlékműről, hanem két olyan drámai meséről, amely „szűk deszkáin átéli a Teremtés minden diadalát, s óvatosan loholva vonul az égből földön által a pokolba" - ahogy a *Faust* Színházigazgatója mondja. Ez a Színház Brechtnél is, Goethénél is *a Teatrum Mundi,* és nem az égi-földi keretek, hanem a kivédhetetlen kérdésfeltevés miatt. Ami megkerülhetetlen, de felvetése önmagában egyenlő a kárhozattal. Elindulhatunk-e az után az élet után, ami talán az emberi teljességet rejti magában? Hol a határ? Es utána mi marad?

**A Faust*- és a Baal-idézetek egyaránt Jékely Zoltán fordításai, amelyet néhány helyen a tartalmi pontosság kedvéért a német eredetihez igazítottam. K. G.

LAJOS SÁNDOR

BAALI SZEZON

BAAL

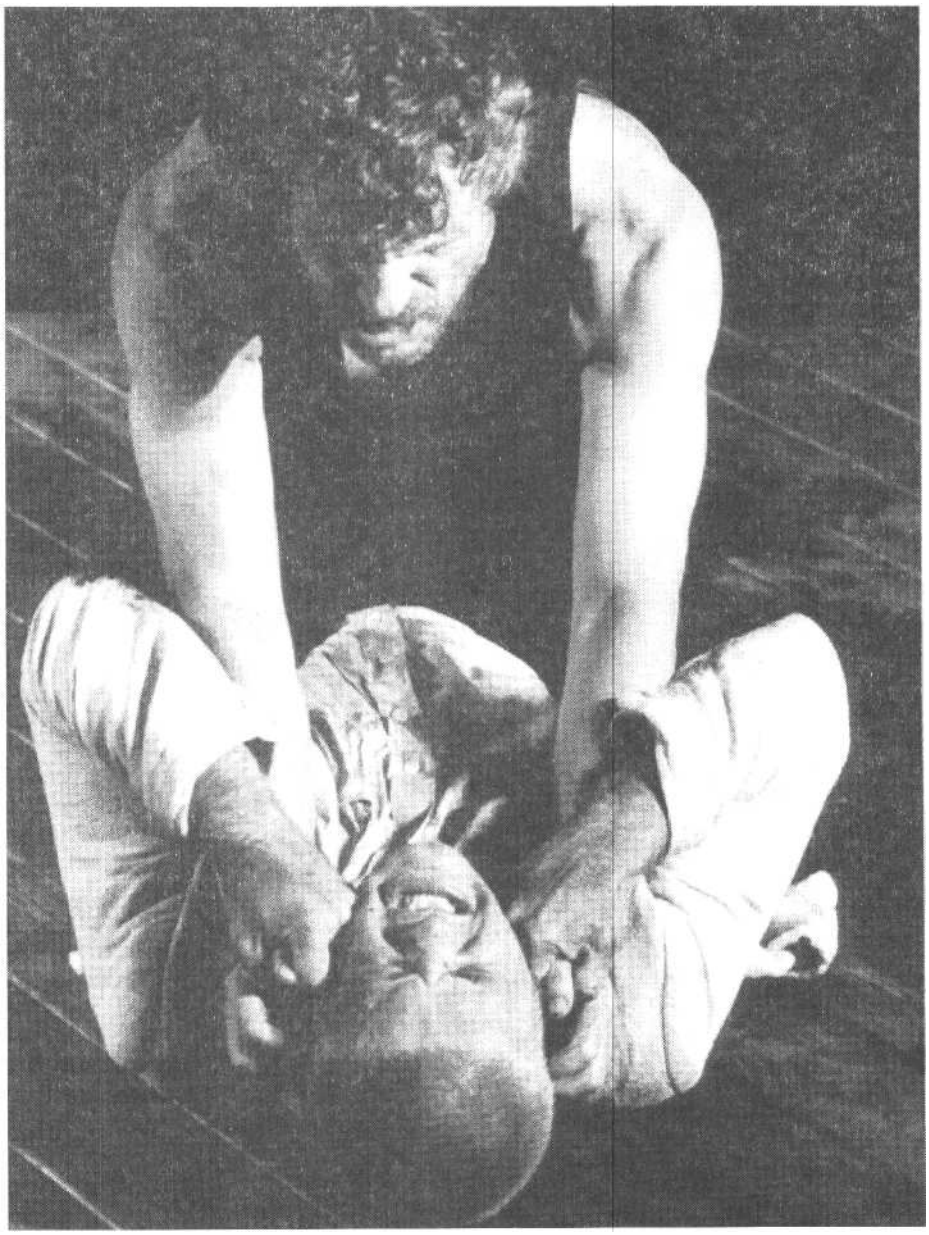
Szezonja volt idén Brecht darabjának. Míg a báli szezon télen van, addig a baali szezon, úgy látszik, nyáron. Nyári darab *a Baal,* hiszen a belőle áradó panteizmus szabad-téri előadást kíván magának. Vagy más, de szintén sok természetes tényezőből építkező teret, mint erről szó lesz. Persze az sem közömbös, hogy Isten szabad ege alatt merrefelé kerül szín-re a *Baal.* hiszen Zsámbékot és Gyulát nemcsak az köti össze, hogy ugyanolyan bizarr narancs-sárga üléseken kell helyet foglalni mindkét ját-szóhelyen, hanem ez a két város van jelenleg mifelénk, ahol a könnyű nyári előadások mellett hangsúlyt kap a fajsúly is. És ez nyilvánvalóan kihat arra is, hogy mely rendezők hívódnak nyári munkára erre a két helyre. Szász János és Schilling Árpád éppen ugyanannak a darabnak veselkedett neki, közel egy időben, egymástól vagy kétszázötven kilométerre. Illetve nem teljesen egy időben, mert a két Baalnak van egy közös szereplője, Csányi Sándor, aki színészként és gitárosként is használ mindkét előadásban, de arra azért ő sem lehet képes, hogy két helyen legyen egyszerre. Es hogy pontosak legyünk, nem is két Baalról van szó, hanem háromról, legalábbis két és félről, bár igazából még több-ről, ha nem is teljes Baalokról. Mondom: baali szezon.

Ilyen kicsi országban két rendező nem véletlenül szokta ugyanazt a darabot választani. Kezdő detektívek rögtön előhoznák, hogy a Brecht-centenárium évében vagyunk, és mindkét rendező korábbi munkáiból kiviláglik, hogy fokozottan érdeklődnek a szenvedélyek iránt, ugyan mit is választanának a száz éve született mester protokollból kínálkozó életművéből? Az előadásokból kitűnik, hogy nagyon testhezálló feladat volt nekik ez a darab, de a szálak mégis Székely Gáborhoz vezetnek. Az ő rendezőosztálya kapta vizsga-feladatul a *Baal* jeleneteit. Schilling Árpád pedig úgy gondolta, hogy szeretné előadássá kiteljesíteni, amit rendező szakos hallgatóként elkezdett, így került baalozni Zsámbékra, hogy onnan Zsámbéki Gábor meghívja az előadást a Kamra első őszi premierjének, aminek következtében keletkezett egy „teremfoci"-változat, az új körülmények minden előnyétől és hátrányától befolyásolva. Szász Jánost viszont külső okok eltérítették a gyulai felkérés kapcsán eredetileg kiszemelt darabtól, és eszébe jutott, milyen érdekes alapanyagból dolgoztak egy általa látott főiskolai vizsgán. Schilling ezzel szemben a gyulai Szász-Baalt látta akkor, amikor még javában próbált Zsámbékon.

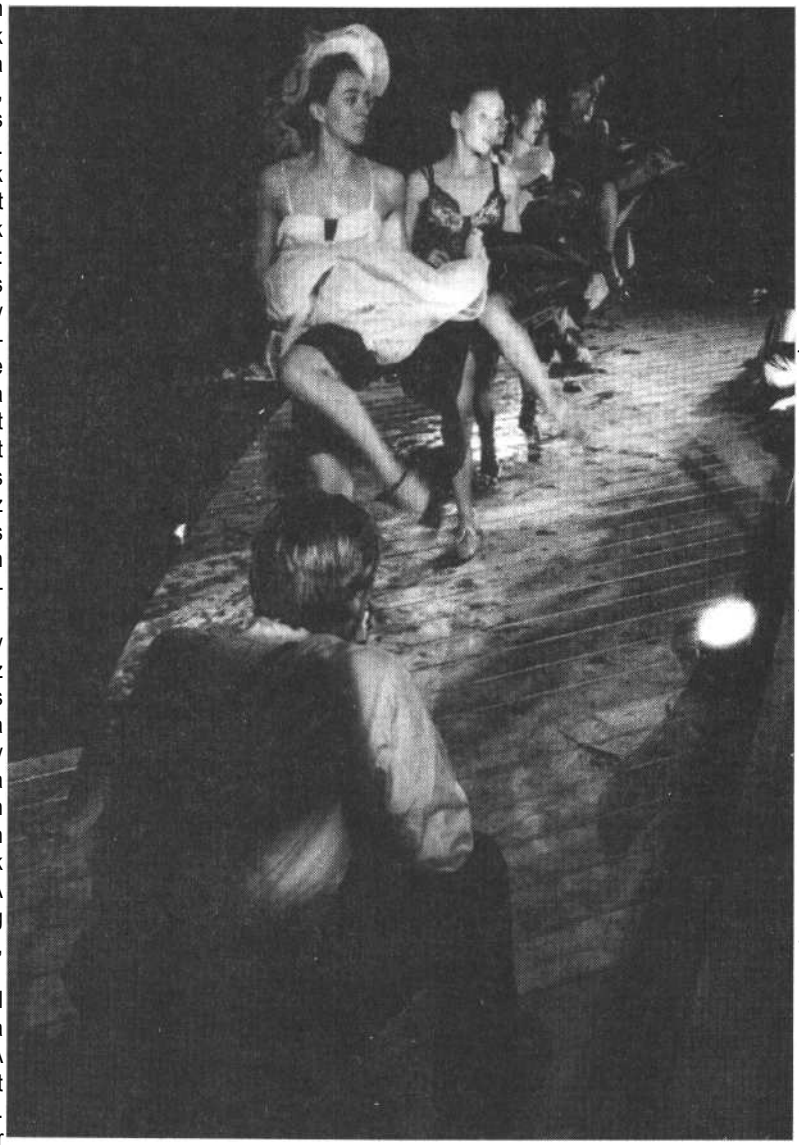
Nos, kedves Watson, akkor vegyük sorra, milyen bizonyítékokat találunk minderre a két előadásban, de azt fogjuk találni, hogy nincsenek áthallások, kölcsönzések, pedig ugye mindkét irányban lehetnének. Két autonóm művész önálló előadásairól van szó, olyan markáns stílussal, olyan egyedi világgal, amelybe nemis lenne hova belesuvasztani a lopottakat. Akkor viszont miért érdekeljen bárkit, aki a három nézőtéren ült vagy ülni fog (lévén a Kamra-Baal repertoáron, és igazán érdekes lenne a jövő nyáron a másik kettőt is felújítani), a szövevényes „történeti" háttér, hogyan kerülgette egymást a két *Baal-elő*adás? Nos, mert a két előadás között nem pletykaszintű, hanem sokkal éteribb és minőségibb összefüggések: párhuzamok és ellentétek vannak. Ezzel ugyan még nem mondtunk sokat, hiszen kiválaszthatjuk a valóság tetszőleges két sonlóságokat és különbségeket találni. Esetünkben azonban a két rendező személyiségéből és a darab természetéből eredeztethető párhuzamok és ellentétek kifejezetten tanulságosak, nem csupán a felszíni viszonyok taglalásának olcsó örömét adják, hanem tűnődésre, bölcselkedésre inspirálják az embert.

Baal, a különc

Különös mű ez, hiszen Brecht első, húszévesen írt drámája, amelyen élete végéig dolgozott, és számos változta maradt fenn. Darabként tulajdonképpen soha nem is készült el, csak egy mitikus figura, a nevét pogány istenségtől örö-



Derzsi János (Baal) és Szabó Győző (Johannes) Gyulán



Jelenet a gyulai előadásból

költ extrém és extra jellem életéből vett jelenetek sorjáznak sajátos műfajtalanságban. Ha akarom, eposz, ha akarom, megannyi kabarétréfa: irónia és pátosz bonyolult összefonódása. Dicsőül a barom, de azért csak baromi marad. A *Baal* tehát maga a befejezetlenség, annak minden előnyével és hátrányával: bizonytalan mű-faj, töredékes szerkezet, többféle verzió. Hogy a magyar nyelvű Brecht-kötetekben szereplő Jékely Zoltán-féle fordítás miért éppen ezt a huszonnégy jelenetet és miért éppen így tartalmazza, azt homály fedi, de ennek nincs különösebb jelentősége, mert ez a huszonnégy jelenet amúgy is sok egy elő-adásban: minden rendező-nek létre kell húzniafoldoznia a maga Baal-darabját.

Nincs tehát darab, csak egy szimbolikus személyiség és az áradó líra. Hiszen miért is szerepeltetne valaki egy költőt a darabjában, ha nem azért, hogy raktáron lé-vő saját verseit a szájába ad-ja? A *Baal* egyetlen versnek is tekinthető, amelyben bonyolult motívumrendszerek gabalyodnak egymásba. A nedvesség mint alapminőség jelenik meg: alkohol, testnedvek, folyóvíz, eső, és ehhez kapcsolódóan makacsul visszatérő képzet a rothadás, a szerves bomlás felidézése. A mocskos mállás ellenpontjaként pedig a tisztaság, a fehérség. Fehér ingek, fehér felhők, fehér térdek, fehérágy. Számtalan összefüggésben bukkan fel a halál a szövegben, Baal mintha az egész darabban a halálára készülne (végül is mi mást jelent élni?). Hosszan elemezhető ugyan a darab lírai motívumrendszere, de ez szerkezetnek még kevés. Ha van szerkezet, akkor azt a bűnök elő-számlálása adja. Nincs olyan a kisebb és nagyobb bűnök közül, amit Baal el ne követne. Különösen a paráznaságot, azon belül a különféle fíliákat részesíti előnyben. Ez a mozzanat mutat rá a darab sebezhetőségére. A pornó mint műfaj azért unalmas, mert nagyon szűk a mozgástere, nem egyéb sablonkatalógusnál. Elölről vagy hátulról. A pornó természetéből következően személytelen, és ettől igen hamar érdektelenné válik. A Baalban is ott kísért, hogy az önmagukért való bűnök egymásra halmozódásával egyfajta kozmikus pornóvá és ezáltal érdektelenné váljon. Ami ettől megmenti, az az egyes jelenetekben ábrázolt pontos helyzet. Minden töredékben éles és egyértelmű konfliktus rajzolódik ki, ezért is megfelelő vizsgaanyag ez a Brecht-darab. Külön minden szilánkja jól megcsinálható, de magában a darabban nincs kódolva, miként állnak ezek össze.

A Baal legalább annyira rossz darab, mint amennyire jó. Esetében egy ponton túl talán már nem is érdemes a szerző érdemeiről vagy hibáiról beszélni. A *Baal* mint darab túl van azon, hogy rossz vagy jó legyen. A *Baal* van. Az általam babonásan tisztelt Shakespeare némely művéről időnként leírom, hogy rossz darab, emiatt többen fel szoktak hördülni. Pedig korántsem céltalan lázongásról, a kultúrhagyomány megkérdőjelezéséről van szó, hanem éppen elfogadásáról. Úgy is dráma-számba veszem a Shakespeare-művet, hogy néző-pontomból rossz darabnak látszik: vagy azért, mert tér-ben, időben távoli színházi kultúrában született, vagy azért, mert helyenként szimplán rossz, nincs jól megírva. Shakespeare darabjainak zöme azonban nem csorbul attól, ha ki-mondjuk róluk: bizonyos tekintetben csapnivalóak, mert túl vannak már azon, hogy jó vagy rossz darabok legyenek. Felhasználhatóak, el lehet játszani velük a szerző szándékaitól és egyéni sikereitől függetlenül. Shakespeare nem rossz vagy jó, Shakespeare használható és játszható. Shakespeare van.

Ide jutott el Brecht is ezzel az első darabjával, illetve az eljutás rossz szó, mert ilyesmire nem lehet törekedni. Az általánosérvényűség keletkezik. Lehet tudni, ki volt az eredeti mintája a figurának, Brecht kicsit magát is beleírta Baalba, illetve azt, ami szeretett volna lenni, ráadásul mindannyian ismerünk Baalokat magunk körül, de végső soron Baal mi magunk vagyunk. Baal az egyetemes emberi megismerés szimbóluma lett. Amit kipróbálok és megismerek, azt birtokba veszem és megszeretem, ezért gyönyörködtetni fog. *A Baal* annak bemutatása, hogyan fekteti két vállra az esztétikum a morált. Mindegyikünkben ott van minden perverzió lehetősége, aztán vagy kibújik belőlünk, vagy nem. Ki kell csalogatni az állatot, mondja Baal, de az embert érti rajta. Az ember-állatot. Nem valami ultrafreudi hipotézisről van szó, *a Baal* poézisével túllép a bécsi álomfejtő száraz elméletein. Baal mindent lerombol, mindent szétszed, mert arra kíváncsi, mi van belül. A darab metafizikai kalandként olvasható, ahol megismerés és hit összetett viszonya kerül boncolásra. Nem teológia, hanem metafizika, ugyanis technikai kérdés, hogy miben hisz, aki hisz. Baal a híres próbáratevők, a hit és megismerés határait tapogatók (Faustus, Don Juan vagy ép-

pen Néró és Caligula) sorába tartozik, és talán ő a legkevésbé intellektuális ebből a panteonból. Gyerekesen naiv és alkoholista, ráadásul sem heroikus megismerni vágyása nem magasztalódik fel, sem alkoholizmusa nem mitizálódik az irodalomban szokásos módon, hanem csak gusztustalan szokás marad. Akárhogy is olvassuk a darabot, ez a Baal mégiscsak egy féreg.

Persze a keletkező legenda nem az író találmánya-kreálmánya. Moliére a tradíciókba illeszkedve komédiának írta meg *a Don Juant,* érzékeny íróként tette ezt, de nem Moliére szándékából fakad, hogy mára darabját metafizikai kalandként értelmezzük. Hasonlóképpen van ez Brechttel is: írt egy hevenyészett darabot, amelyben örök figura teremtődött meg. Baal kilóg minden lehetséges sorból, magányos és idegen (a darabban soha senki sem érti igazán, hogy miről beszél), taszító alak, de „van benne valami, amitől mindig magára gondol az ember". Vagyis viszonyára a mindenséggel, hiszen az ember nem önálló identitás, hanem viszonyai határozzák meg. Ezért metafizikai és ezért kaland a Baallal foglalkozni, amely kaján viszonylagosságában minimális fogódzót sem ad önnön színreviteléhez. Nem darab, hanem egy darab lehetősége.

Baal, a kéjenc

A gyulai fürdőben egy cigány temetés képe fogadja a közönséget, elsiratják és eltemetik Baalt. Baal nem cigány, az túlságosan szimpla megoldás lenne, hogy Baal azért olyan, amilyen, mert cigány. A cigány dalok, a furcsa életérzés csak aláfestik az előadást, néha talán méltatlanul el is felejtődik ez a vonulat, pedig érdekes felvetés a mának élés, a szabadosság nomád szubkultúráját behozni a képbe. A cigányok iránti fajgyűlölet gyökereinél ott lehet találni azt is, hogy ez a magát ősi legendáiban fékezhetetlen nomádnak identifikálni szerető, ámde mégiscsak letelepedett magyar nép féltékeny a közéje vegyült valódi nomádokra. Belül mindannyian Baal vagyunk egy kicsit, vagy legalábbis azok szeretnénk lenni. Belül mindannyian cigányok vagyunk egy kicsit, vagy legalábbis azok szeretnénk lenni.

Antal Csaba díszlettervező és Szász János rendező igen jól kihasználták, hogy a gyulai strand egyik fedett medencéje állt rendelkezésükre, de ugyanakkor több szempontból csapdába is kerültek. A mesterséges és természetes elemeket rafináltan kombináló, artisztikusan tagolt térben igen nehéz dolguk van a színészeknek. A medencében derékig érő, sötét víz, a sásfalak és deszkaépítmények valószínűtlen felbukkanásokat tesznek lehetővé. Középen deszkából ácsolt, „földdel töltött" sziget, ebbe temetik el az elején a halott Baalt. A díszlet igazából az előadás második felének természetben játszódó jeleneteihez adekvát, és bizony kicsit erőltetett például a kabaré színpadának jelzése egy ideiglenes vörös függönnyel. A falakat fekete fólia borítja, fullasztó a hőség a nyári éjszakában, talán ezen hivatott enyhíteni a háttérben időnként beinduló filmgyári szélgép, amely óriási robajt csap, bár a színészek szavát amúgy sem nagyon érteni a pocsék akusztikájú nem színházi térben. A játék szempontjából ez a kisebbik baj, nagyobb probléma ennél, hogy a néhány szereplős jeleneteknek (tulajdonképpen magának a darabnak) az eljátszására a nagy léptékű díszlet nem hagy teret, mindössze néhány négyzetméternyi dobogó szolgál arra az előtérben, hogy játszhasson a színész, aki a tágas háttérben már csak vizuális elemként funkcionál.

Az előadás legemlékezetesebb pillanatai a monumentális vonulások: csoportozatok vonulnak szigorú koreográfia szerint mint gyászmenet, úri társaság, körmenet vagy koldushad. Mindig más szerepben ugyanazok az arcok, több mint két tucatnyian. Es micsoda luxus-szerep-osztás áll elő: egy főiskolás osztályon kívül itt van Szász János nagy sikerű nyíregyházi rendezései-nek gárdája: Csoma Judit, Szabó Márta, Gazsó György, Kerekes László, Horváth László Attila, ezenfelül Létay Dóra, Anger Zsolt, Szabó Győző, és mindenki csak néhány mondatos szerepre kap lehetőséget. Sok izgalmas arc, és alighogy megjelennek, már el is tűnnek szem elől. Talán Andorai Péternek jutna kicsit több tér, de ezúttal fáradt, mackós Ekartot alakít, nem túl sok meggyőződés érzik abból, ahogy barátjához dörmög. Derzsi János mint rettenthetetlen matador küzdi végig az előadást, sodró energiával dolgozik, csak azt nem érteni nála, honnan jönnek ebből a Baalból a versek. A tér, a rendező és a színész együttesen felelős azért, hogy a brechti líra nem szólal meg kellő hőfokon, Derzsi János jobbára ugyanazon a hangon hörgi végig a verseket. Nem lehet mondani, hogy nem lehet figyelni a főszereplőre, de csak szavai a dúvad, és másik fele, a költő nem jelenik meg. Ha sarkítani akarok, akkor azt is mondhatom, hogy Derzsi János végigmegy a csinosabbnál csinosabb főiskolás lányokon, igen változatos pozíciókban egyaránt keményen helytállva, elölről vagy hátulról, de ebből pornó-külsődlegességű gimnasztika lesz csupán, mert azáltal, hogy a gyulai Baal minden kétely és habozás (értsd: árnyalatok) nélkül követi el a válogatott bűnöket, nemhogy rémisztőbb, hanem furcsamód súlytalanabb lesz minden. Túl gyakorlott kéjencnek tűnik Derzsi, nem marad idő arra, hogy lássuk a rutin mögött a megismerés makacs megszállottjának pillanatait.

A Baal-előadásokban mindig fontos a szexualitás ábrázolása, és Szász János (az ellenpontozatlan brutalitásból kifolyólag) talán kicsit mechanikusan, de egyáltalán nem ízlés nélkül kezeli ezt. Nem az illemtanra, hanem a művészi ízlésre gondolok, vagyis éppen hogy a rafinált gyönyörök okozására. Egyedül Szabó Győző mint Johannes vetkőzik meztelenre, ő is csak azért, hogy sárral kenhesse be magát. Amúgy a szereplők diszkrét, testszínű ruhákban buknak föl és alá a zavaros vízből/vízbe, és az átázott ruha sokkal érdekesebb a meztelenségnél. Az előadás fő attrakciója *a* medence, és a rendező ennek összes lehetőségét kihasználja. Aztán amikor már fokozhatatlannak tűnik annak ragozása, hogy mi minden történhetik a vízzel kapcsolatban, akkor szemrevaló vízi hullák egész armadája lavírozik lassú ringással a medencében, majd élőhalott lelkiismeretkánt vizes testek tömege temeti maga alá Baalt.

Sötét és robusztus előadás ez, feltartóztathatatlan lánctalpakon gördül előre, ami egyrészt egész egyszerűen lenyűgöző, másrészt sajnálatos, hogy meg nem állna egy pillanatra se. Mint nézőnek nemcsak egy-egy színésszel nincs időm „megismerkedni", de az adott jelenetbe se fészkelhetem bele magam, mert zakatol tovább a játék. Igen komoly tudás kell egy ilyen csűrdöngölős előadás, színre vezényléséhez, de bátrabban kéne bánni az idővel. Nyár van, és szélgép ide vagy oda, elviselhetetlen a forróság, de ha már így összegyűltünk, hogy bugyrait kutassuk a léleknek, akkor izzadjuk végig. Adjuk meg az időnek, ami az időé. Szász János az eredeti huszonnégyből csaknem valamennyi jelenetet vállalja, aztán igyekszik minél hamarabb túl lenni rajtuk. Zanzásított eposz, amit látunk. Mintha megijedne az izgalmas alkalmi tértől és a nehéz darabtól a rendező, időnként manírokba menekül. Nagyon érdekesen mesterkélt vízpart a díszlet, és igazából az egyszerűbb reálkellékek élnek ebben az elemelt térben, mégis sok művi fogás (nő pórázon, kiöntött alkohol lángján zöldpaprikasütés, etűdök egy műhallal) töri meg az előadás tömbszerűségét. Nem értem, mi szükség ezekre a trükkökre, ha megvan egy tér, amelyben szél-víz-föld hármasának jegyében születik a játék, és ráadásul Szász János irigylésre méltó helyzetben van amiatt, hogy játékerő dolgában igen jól álló gárda gyűlt köréje, és nem kímélik magukat színészei. A *Hamlet* sírásójelenetének köszönhetően földdel, sírgödörrel megcselekedték már, ami színpadilag lehetséges, hihetné a cinikus színházbajáró, és akkor Gyulán lélegzetvisszafojtva nézzük végig, ahogy Baalt az elején egészen eltemetik, utána kikel a sírból, a végén pedig visszatér bele, de eszeveszetten kaparja a földet: ki akarok jutni. Ahhoz, hogy ez ilyen hatásosan megtörténjék, a színes, széles vásznú komponáláson kívül elengedhetetlen Derzsi János elemi erejű kétségbeesése.

Szász János újfent bebizonyította, hogy fölényes magabiztossággal tud színpadi látványt

komponálni, és az előadás időbeli kiterjedésében is elegáns, tiszta szerkezetet hoz létre. Ennek a szerkezetnek belső ismétlődései, tükröződései időnként kellemes melegséggel töltik el az ember szívét, olyan megnyugtatóan masszív az egész. Máskor azonban hiányérzetet hagy a szerkesztés: ritmusbeli döccenés, egy kis kócosság kéne, mert szájbarágássá fajul az arisztokratikus áttetszőség, és legfeljebb csak a formalizmusba belevakult elemzők örülhetnek a könnyű prédának. Pedig Szász János nem cinikus formalista, kétségtelenül a szenvedélyek jelentik a szakterületét. Csáth Gézára emlékeztető kérlelhetetlen alapossággal igyekszik feltárni, de ugyanakkor nem lefordítani a racionalitás nyelvére, hogy mi mozgatja az emberek érzelmeit, mi az a rejtélyes energia, amitől zubogva, surrogva tolul előre a vér az erekben. Ehhez a szakszerű önmarcangoláshoz Szász János a *Baal* esetében is társakra talált, de talán kicsit túl nyárira sikerült a gyulai előadás. Hideg maradt a forró éjszakában egy-egy jelenet, mert több volt benne a megkérdőjelezhető pancsolás, minta megkérdőjelezhetetlen szemvillanás. Nem a színészeken múlott, akiket az előadás előrehaladtával egyre inkább elborított a víz és a föld találkozásából keletkező sár. Besározódtak egymással is a végére: ott állnak fáradtan és elszántan, lucskosan-mocskosan egymás mellett, belenyilall az emberbe a cigány népdal, és úgy érzi, hogy ezek az emberek itt a medencében most képesek lennének elvinni a vállukon az egész épületet. Ok is így érzik, tavasszal Szász János, együtt tartva csapatát, Dosztojevszkij-alapanyagon kezd dolgozni, tehát újabb könyörtelen előadás várható, amelyet egy stúdiótérben nem tudnak majd félrevinni az alkalmi-furcsa helyszínből adódó ötletek, ez a gyulai produkció pedig fontos állomás marad ugyan, de valahol mégiscsak egy kirándulás, főszerep-ben a medencével.

A gyulai Baal: Derzsi János

Baal, az újonc

Nem biztos, hogy ildomos „történetileg" viszonyulni egy-egy rendezéshez, de ez esetben nem tudom (és nem is akarom) függetleníteni magam az előző munkáktól. Nem elhanyagolandó, hogy a Szász-Baal a tűhegyes és pengeéles nyíregyházi *Ványa* bácsihoz képest tűnik lomhának. Es örvendetes emitt Schilling Árpád legutóbb látott rendezésének, a Kicsi...-nek a meghaladása egy nagyon fontos szempontból. A Kicsi...-ben az apparát (burjánzó történet, megbonyolított díszlet) bizony elnyomta a színészeket, de most a *Baalban* újra tapasztalható a rendező kivételes képessége, hogy személyesen érintetté tegye a színészt az előadásban, és egész meglepő színeket hoz ki mindenkiből, szinte önmaguk fölé nőnek a vele dolgozó főiskolások. Mintha önként mennének bele a meredek akciókba. Örömre méltó fiatal embereket látok a legnyomorultabb helyzetekben szenvedni. Tiszta erőből, lelkesen, dinamikusan, becsületesen. Az elképesztő mennyiségű befektetett energiából azonban igen sok kiszökik a szerkezet likacsain. Ebben az esetben viszont lelkiismeret-furdalás nélkül vonatkoztatok el „történeti ismereteimtől", hogy a három stáció (főiskolai vizsga-Zsámbék-Kamra) esetében mikor szorított nagyon az idő, és milyen külső tényezők befolyásolták a munkát. Ezeken nincs mit tolerálni, hiszen az már zavaró, ha egy repertoár-előadásban megmarad a vizsgadrukk: nagyon megmutatni, sokat mutatni. „Túl sok a hangjegy." Ötlettúltengés. Dicséretes, ha egy diáknak sok ötlete van, önálló rendezőnél viszont az erény, ha sok meg nem valósított ötlete van, csak érződik, volt miből válogatnia. Persze még mindig jobb, ha nem bír magával valaki, mintha nem jut eszébe semmi. Sőt, a nehéz helyzet inspirálja módfelett. Szükségből erényt, mindenki a maga szerencséjének.

A zsámbéki romnál zajlanak ugyan a nyári előadások, de az omló rom csak díszlet lehet, megközelíteni életveszélyes lenne, az előadásokra tulajdonképpen a kerítésnél, illetve az úgynevezett kőtár reménytelenül hosszú és keskeny, pinceszerű helyiségében kerül sor. Megérkezik egy felfüggesztett franciaágyra komponált jeleneteivel a terepre a főiskoláscsapat, és mihez tud most kezdeni? Schilling Árpád az egyetlen lehetséges megoldással élve betett egy hosszú dobogót, pontosabban kettőt, köztük egy számtalanféleképpen játékba hozható réssel, és hallatlanul érdekes jelenetek születtek meg. Aztán télire a

Kamrába húzódva visszajött az ágy, de ugyanakkor megmaradtak (vagyis inkább kísérlet történt a megmentésükre) a kőtári megoldások, nem is beszélve az előadás szabadtéri részeinek, a kőtár tetején és környékén játszódó jeleneteknek a „cipőkanalas" adaptációjáról. A nyári szép emlékek iránti nosztalgiával igyekszik a rendező menteni a menthetetlent, ahelyett, hogy az új térbe szabott új ötletekkel állna elő. Emiatt nekem itt viszont nem megy az elvonatkoztatás a „történeti háttértől", nem tudom önálló változatnak tekinteni a Kamra előadását, folyton felrémlik bennem a zsámbéki mozzanat, hogy milyen volt „virágában" az, ami a belvárosi pincében nem fér el, nem lehet lendülete, vagy egyszerűen nem látszik. Nem vitatom, hogy azoknak, akik először a Kamra-Baallal találkoznak, ez a változat teljes élményt jelenthet, annál is inkább, mert a két bemutató közötti egy hónapban jelentősen fejlődtek és mélyültek a színészi alakítások, mert lehet, hogy a mostoha körülmények sarkantyúzzák a színészt, de a semlegesebb tér meg „hagyja" játszani, árnyalni. Talán éppen a színészek miatt nem lehetett feje tetejére állítani az egész előadást, az ő biztonságérzetük megőrzése érdekében kellett „feláldozni" bizonyos teátrális effekteket. Nem lehetett „kivenni alóluk" ezeket és tér-adekvátabbra cserélni.

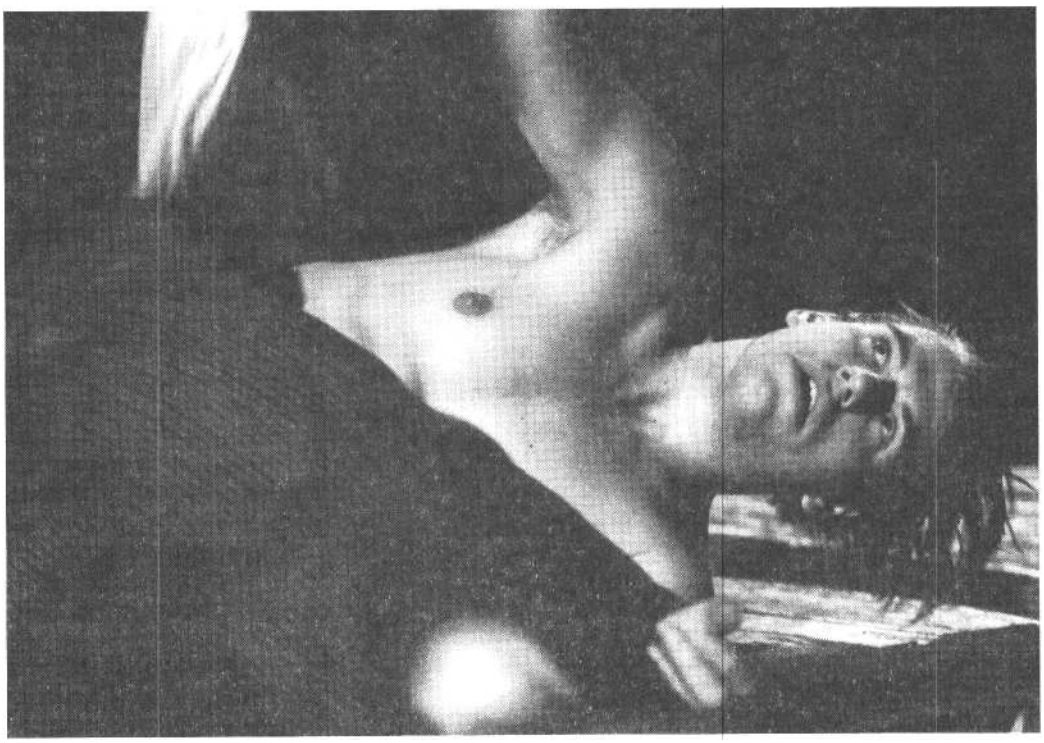
Persze a színház nem tőzsde, hogy arról lehetne beszélni, mi éri meg jobban. Arról nem is beszélve, hogy már egyetlen előadásról is lehetetlen pontos képet adni, nemhogy összevetni két rendezést, sőt egy rendezést és egy másik rendezés két változatát. Vibrálni kezdenek a viszonyítási pontok. Most majdnem beletévedtem abba, hogy kijátsszam egymás ellen a színészi jelenlétet és a teátrális ötletet, pedig ennyi erővel a tyúk-tojás problémáról is írhatnék értekezést. Ha viszont „fogást keresek" Schilling Baalján, mégiscsak segíthet szétválasztanom az egyéb-ként szétválaszthatatlant, és szólnom a hatáselemek, illetve a színészi jelenlét szerepéről ebben a rendezésben.

A Schilling-féle *Baal* hatásos fizikai akciók füzére, minden részegységébe jut egy petárda. Ebben érezhető az iskolás kényszer: legyen mindig valami trouvaille, látsszon, hogy dolgoztunk vele. Aztán az egyes ötletek vagy szervülnek, vagy sem. Nehéz kérdés, hogy ez min múlik. Olykor kínosan lóg valami a levegőben, máskor meg apró kis csápok nyúl-nak ki egymás felé a különálló effektekből, és ne kerteljünk: színpadi költészet születik. Vajon min múlik? A kamrabeli előadás után egy közeli borozóba húzódunk négyen, és igen hamar sikerül elsorolnunk, hogy melyik hatáselemet milyen korábbi előadásokban láttuk már. Ez azonban közömbös az előadás minősége szempontjából. Semmi sem új a Nap alatt, soha nem is volt az. Bonyolult összefüggések hálójában ugyanaz az elem lehet lapos, unásig ismételt sablon, és lehet bizsergető újdonság. Nincs recept, és Schilling nem is próbál találni ilyesmit. Csak azt tudja, hogy mit nem akar: a rendkívül vegyes „színházi nyelvet" az eredményezi, hogy határozottan kerülni igyekszik bizonyos dolgokat. Aztán előfordul, hogy ebből az óvakodásból sutaság kerekedik ki, máskor meg kevésbé szigorú a közhelykerülés, és a végeredmény mégsem lehangoló, sőt.

Színpadon bizony sokat isznak, ez elkoptatott klisé. Ismétlődését úgy igyekszik elkerülni Schilling, hogy „behelyettesíti" az üveget és az italt, például francia pezsgő helyett kék löttyöt tartalmazó ötliteres befőttesüveget hoznak, vagy pálinka helyett füst van az üvegben. Az iváshoz hasonlóan bosszantó színpadi klisé a terhesség a hasra kötözött kispárnával, ehelyett a másállapotot egyetlen falevéllel jelzi az előadás, amelynek folyományaképpen a zárójelenetben lombos ág kerül a pólyába. Ezeknek a megoldásoknak van valami spekulatív mellékízük, ki vannak agyalva, és nem a színházi közeg hívja őket élet-re. Ugyanakkor Schillingnek gyönyörű megoldásokkal sikerül kikerülni a színpadi szex kliséit. A színészek nyilván nem fognak élesben szeretkezni a színházban, azt live show-nak hívják, és egy másfajta intézmény műsorát színesíti. Az meg nagyon lehangoló tud lenni, mikor közvetlen közelről nézhetjük, hogy kényelmetlen testhelyzetekben céltalanul böködik egymást a színészek, olykor ezt még művi sóhajok-hörgések is súlyosbítják. Schilling Árpád rendezésében nincsenek leábrázolt szeretkezések, hanem mindig azt igyekszik keresni, hogy mi az adott aktusnak az a lényegi mozdulata, amelynek teátrális minősége valamely nem imitáló, hanem autonóm szín-padi akcióval reprodukálható. Mikor hárman erőszakolnak meg egy nőt, akkor testnyílásai utalásszerűen sem kerülnek játékba, hanem négykézláb, állat módjára lopakodva közelítik meg a férfiak, és akkurátus kéjjel szaggatják apró darabokra nejlonharisnyáját. A lejelzett orális aktus műbalhéja helyett azt látjuk, hogy a szűzlány ügyetlenül nyalogatja Baal meztelen hasát, sehogyan se fér hozzá, aztán Baal jó bő nyállal arcon köpi. Ez a gesztus ezerszer hatásosabb, mint bármiféle rafinált beállítás, hogy takarva legyen a szemünk elől az, ami meg se történik.

Helyenként aztán enyhül Schilling közhelyfélelme, és ahelyett, hogy kerülné, telibe használ kliséket, amiből szintén vegyes eredménnyel születnek pillanatok. Sötétben felgyulladó gyufa, a jelenet színészi megoldása helyett egy kis kötélen függeszkedés: ezek ugyanolyan erőtlenek, mint általában a színházi előadásokban szoktak lenni. Ugyanakkor itt van a torta mint agyonhasznált effekt. Ahogy annak a bizonyos puskának el

A zsámbéki Baal: Bodó Viktor



kell sülni előbb-utóbb, úgy a torta is valaki arcába kerül. Es itt a csavar: hogy nem utóbb, hanem előbb. Disznólkodó előadásokban mindig úgy van szervezve a rendbontás, hogy legyen idő és alkalom takarítani, mosakodni, miegymás. Rögtön az első jelenetben Baal korrektül magára keni a csokitortát, és a kaján rutin azt várná, hogy most majd jön egy kis betét, a színész meg gyorsan kiszalad tisztálkodni, de nem: hajában a csokitortával játssza végig az előadást. Sőt, Zsámbékon bőségesebb lévén a terített asztal, amin meghempergőzött, a zakóján és a haján sajátos elegy állt elő görögdinnyéből és csokitortából, ami teljesen olyan, mint a hányadék. Ebben a gusztusos jelmezben láthattuk Baalt jó darabig, és ez sokat kifejezett egy-egy szituációban a viszonyulásokból, valóban szerves részévé vált az előadásnak. Ha lehet, még a tortánál is nagyobb közhely a toll, a kirepedő dunyhából szálló fehér pihe. Mégis kivételes képet sikerül komponálni abból, ahogyan a homályba távozó Baal léptei nyomán finoman felrebbennek a tollpihék a Kamra előcsarnokában, amelyet időnként egybenyitnak a játéktérrel. A tollhullás egyike a néhány szerencsés „kamrás fejlesztésnek", de többnyire a stúdióváltozat sterilebb, s a szabálytalan szabadtér bizonyul termékenyebbnek, ott többször történt meg, hogy a különálló effektekből kinyúltak egymás felé azok a bizonyos kis csápok, a poézis nyúlványai.

Vegyük példának a természetbe való kiszabadulás megjelenítését: a kőtár tetején medence, fáklyákkal, kijövünk a pincehűvösből a nyáréjszakába, és meztelenül látunk két fiút és egy lányt felszabadultan pancsolni, viháncolni. Kevés felszabadítóbb dolog van a világon az éjszakai meztelen fürdőzésnél, az önfeledt szereplők egymás ruháit veszik fel azon vizesen. A két fiú a lány öltözékén osztozik, a lány pedig a maradékot kapja magára. A Kamrában nyilván technikai okokból se fáklya, se medence, azt látom, hogy a színészek vetőznek, majd ruhát cserélnek, mert a rendező ezt találta ki. Kétségkívül most is megkapó látvány az izmos Ekart bugyiban és melltartóban, de mesterkélt fogás inkább, csak mert hiányzik belőle a „mindent szabad" költői lendülete attól, hogy elveszett mögüle a szituáció, amiből kisarjadt.

Akad azért példa az ellenkezőjére is, amikor a második változatban érett be valami. Van egy jelenet a darabban, amely arról tudósít, hogy Baalt padlásszobájában többek között gyereklányok is látogatják; sikamlós úgy általában véve ez a kis pedofilbetét, de meglehetősen illusztratív. Gyulán például fel se tűnik az egész, mert az egyébként is prédául szolgáló főiskolások alakítanak kislányokat. Schilling Árpád viszont remek ötlettel adott jelentőséget a jelenetnek. A nővér a hátán lopja ki otthonról mozgássérült és értelmi fogyatékos húgát, akinek valószínűleg egyetlen örömét jelentik az életben a hármasban űzött szexuális játékok, amelyekbe a nővér csak húga kedvéért megy bele, undorát legyűrve. Erre a mély drámára halvány utalás sincs a szövegben, a Kamrában azonban sikerül pusztán színészi eszközökkel markánsan megvalósítani. Jellemző, hogy a zsámbéki mórikálós seggre pacsival kombinált pszeudohatvankilencet itt már bizarr, de nagyon kifejező gesztus váltotta fel: a nővér mintha mesterséges lélegeztetést végezne, többször belefúj a húgán fekvő Baal fenekébe. Nevetne az idétlen, irracionális cselekvésen az ember, de színészileg olyan mély tragikummal van megcsinálva, hogy bennakad a röhögés.

Ezzel el is érkeztünk a Schilling-féle színházi munkában a hatáselemek halmozása melletti másik kulcsfontosságú vonatkozáshoz: a színészi jelenlét kiteljesítéséhez. Elképesztő erővel van jelen minden szereplő ebben az előadásban. Vannak különbségek technikai tudásban, de önmaga felkészültségéhez képest mindenki a legjobbat nyújtja. Egész egyszerűen önmaguk fölé emelkednek a színészek, és most már álljanak itt a nevek is, mert ennek a Baalnak a végére személyes ismerősünkké válnak valamennyien.

Az érkező nézőket gondosan beállított kezdőkép fogadja. Mindenki a színen van, valami jellegzetes dolgot művel. Rusznyák Gábor fehér ingben áll, bal kezével átnyúlva a háta mögött megmarkolja a jobb karját könyökhajlatnál, és ütemesen lóbálja a jobb alkarját. Számomra ő volta jelenet főszereplője, de csak a szeszélyemnek tudtam ezt be, aztán meglepődtem, hogy mások is így látták. Nehezen tudnám megmondani, hogy miért olyan fontos ez a lóbálás: talán mert direkt civilséggel jeleníti meg a kezdésre váró színész idegességét. Rusznyák Gábor nem színész, alkatilag sem, és egyébként is rendező szakos hallgató (valamint az előadás zeneszerzője), de színpadi jelenlétének civilségét felszívja az előadás Johannesének civilsége. Nagy Zsolt is hatásosan kerül elénk: meztelen Ekartként pottyan a játékba, és nem is öltözik fel igazán soha (az előadás szereplői ruhaként viselik a meztelenséget, természetesen tudnak így is játszani). Neander-völgyi őserővel jár-kel, közben egyre lágyabb szeretettel csügg barátján, hogy aztán szinte cseppfolyós legyen, mikor az új élményeket kereső Baal szájon csókolja egy pókháló-finomságú erotikával átszőtt jelenetben. A mellékszereplőket alakító trió (Vass György, Kocsis Gergely, Csányi Sándor) is csupa erő, csupa szögletesség. Ugyanazokat a karaktereket tartják végig, bárhova vetődjön is Baal, ugyanazok veszik mindig körül.

Figyelemre méltó, ahogy a három „nevesített" szeretőt játszó fiatal színésznőnek arca lesz egy-egy jelenetben, finoman összetett folyamatok zajlanak le, alig szemrezdülésekkel, éppen hogy csak izomrándulásokkal, mégis tisztán és világosan. Látom Sophie (Láng Annamária) arcát igézően suta kacérkodás és kutyahűségszerű meghunyászkodás közben is. Látom Emilie (Pelsőczy Réka) arcán a tehetetlen rettenetet, amikor Baal szájból szájba pumpált pálinkával leitatja. Látom Johanna (Kecskés Karina) arcán a buja öröm, a szemérem, a kíváncsiság és a tanácstalanság keverékét, ahogy arcán a nyálcsomóval térdel. Es miközben a vékonyka húg (Balla Eszter) és Baal bugyborékoló gügyögéssel kedélyesen „társalog" a háttérben, az előteret betölti a nővér (Ónodi Eszter) arca: most dönti el, hogy húgáért megmerítkezik-e újra a mocsokban, és kiül arcára a döntés súlya, minden kétség és minden elszántság, hogy egy rendkívül sűrű pillanat után lemondóan elfoglalja helyét a rafinált figurában. Mikor pedig Baal anyja rajtakapja őket, sírva bújik össze a két testvér, majd a két színésznő nagyon pontosan és összehangoltan csinálja meg, amit kisgyerekeknél lehet tapasztalni: minden átmenet nélkül átváltanak sírásból nevetésbe, mikor kiderül, hogy nem őket, hanem csábítójukat büntetik meg.

Az anya szerepében Lázár Kati dolgozik együtt a főiskolásokkal, a többiekhez hasonló elemi lendülettel. Nála nem olyan nagy újdonság, de azért mindig jó látni, ahogy az érzelmi hullámok végigfutnak az arcán. Dühös a fiára, megenyhül iránta, aztán megint fölmérged, mikor észreveszi, hogy az színlel. Lázár Kati játssza azt az embert is, aki a haldokló Baallal utoljára beszél, mintha anyja szelleme lenne a haldokló mellett, akár a kisgyerek betegágyánál, meleg szeretettel csitítja. Lázár Kati fehér ingben van, kibontott hajjal: megszépül, kisimul, és valószerűtlenül áttetszővé válik a lénye. De ez nem csoda, hanem mesterségbeli tudás, mert Zsámbékon és a Kamrában ugyan-úgy képes rá.

Baal meztelenre vetkőzik, hogy anyját bosszantsa, és élvezettel fogadja, hogy az vizes ruhával csépeli. Lázár Kati nem teketóriázik sokat, szaporodnak a vörös csíkok Bodó Viktor testén, és kacag, kacag, kacag, és látom rajta, hogy élvezi. Bodó Viktor észleli, felfedezi, megismeri, megszereti és élvezi a fájdalmat. És végig lehet látni rajta, ahogy ez megtörténik. Van egy artikulálatlan áriája később: felismeri a végtelent és a végességet, az időtlenséget és a mulandóságot, ez mind végigfut rajta, és én erről értesülök azáltal, hogy makog, vinnyog, hörög, és egyetlen értelmes szót sem ejt ki. Zsámbékon végül felrohan a kőtár tetejére, onnét üvölt, és egy ravaszul elhelyezett reflektornak köszönhetően hatalmas árnyéka a templom falára vetül. Kozmikus. Bodó Viktor elsőéves volt a főiskolán, és megtalálta a Baal, megtalálták filmszerepek. Sokan féltik, intő példákat sorolva, de Bodó Viktor nincs erre rászorulva. Színész. Pattanásig feszült idegszálakkal dolgozik a színpadon, kíváncsian megy bele helyzetekbe, megízleli, kitapasztalja, amin a da-

rab végigvezeti. Szertelen kölyök Baal ő, ingerszomjas, szeretetre méltó dúvad. Ám a songok nagyon nem mennek, és a szöveg teljes egésze sincs birtokba véve. Sokat szavai, na ja, ha van egy ilyen orgánum, kézenfekvő elbújni mögé. Bizonytalanok a jelenetkezdések, hosszú nekifutásokkal dolgozik. Azonban minden sutaság, minden elvétés is szervülni tud a szerepbe, az erő ünneplése Bodó Viktor játéka. Akármi is lehet még belőle.

Úgy húz mindenki az előadásban, mint egy aranyérmes kutyaszánban, ez csak úgy véletlenül nem szokott létrejönni, ezt Schilling Árpád éri el valamivel. Persze nincsen titkos varázsige, amelyet a színész fülé-be súgnak, és akkor megtáltosodik. Szeretni kell a színészt. Es egy kicsit gyűlölni is. De talán mégis inkább szeretni. Szeretni és helyzetet teremteni, hogy játszhasson. Talán furcsa, hogy miért rójuk fel Schillingnek a komponálás hiányát, amikor precízen értelmez, rengeteg játéklehetőséggel kényezteti a színészt. Igen alapos munkát végzett bizonyos szempontból a Brecht-művel, itt van például a technika, ahogy meghagyja az írott szöveget, de megcáfolja a színpadi történéssel. Nem hal-lom a zenét, mondja Baal, és nem szól semmilyen zene. Egy snapszot a hölgynek, hangzik el, de nem kap semmit. Kellett a szobámba vala-mi fehér, mondja Baal, és ott áll Sophie fekete ruhában. Tele apró feszültségekkel, „viszonyulnivalókkal" az egész előadás. Tóth Attila mint bizonytalankodó őrangyal női hálóingben ténfereg, pincérnőt játszik, ha kell, zenél, kézbe adja a kellékeket, de csak nem találja a helyét, egyszerre van belül és kívül a játékon. Aztán ha Schilling úgy látja jónak, mesterien oldja fel a feszültséget az angyallal vagy egy-egy gyönyörűen elénekelt klasszikus dal beiktatásával. Üdv rád és házad népére, te jó szántóvető. Dúdolná legszívesebben maga a néző is, és békesség szállja meg a lelkét. Es ott van a zárás: nem durva favágók vannak a haldokló Baal körül, hanem a meggyalázott nők jönnek angyali fehérben, és nézik Baal halálát csendes elégtétellel. Johannától sebtében visszakapja a köpést, de nincs ha-rag. A végére került át a példázat Jézusról, aki a

Pelsőczy Réka, Vass György és Kocsis Gergely a zsámbéki előadásban

foszladozó kutyatetemben is meglátta a szépet: a fehér fogsorát. Bodó-Baal Viktor utolsó erejével, utánozhatatlan mozdulatokkal igyekszik megnézni a saját fogait. Úgy marad, és felhangzik a kórus dala: ironikus apoteózis. Még hogy nem tud Schilling Árpád komponálni?

A sok nagyszerű trükk mellett azonban alapvető hibák is vannak. Nincsenek sarokpontok az előadásban, amelyekhez képest hanyagolni lehetne ezt vagy azt. Mindent akar Schilling, és azonnal. Ezzel megnehezíti a saját dolgát, nem gondolkodik előre, és nem tud hova fokozni egy idő után, önmagát hajszolja bele egy kivitelezhetetlen és befogadhatatlan intenzitásba. Es bizony van, hogy félreviszik az ötletei. Mellékes szempontok miatt cipel magával súlyos koloncokat az előadás.

Nyilvánvaló, hogy azért a pillanatért kell például a hosszadalmas favágójelenet, mikor a kibontott zsákban Johannát találja a delíriumos Baal a favágó hullája helyett, csakhogy ebből a költőien szép invencióból nem lehet az egész jelenetet kibontani. A zsámbéki kőtár tetejére széles lépcső vezet fel, hogy ennek felhasználásával játszód-hasson a bárjelenet, Schilling felborítja a sorrendet, és ez nem i a logika szempontjából zavaró, hanem érzelmileg: hosszas vívódás után Baal rászánta magát, hogy kimenjen Ekarttal a városból a természetbe, és ennek fizikai megvalósulásaként kijövünk mi is a kőtárból, akkor hogy jön most megint egy városi részlet (mellesleg a szereplőkből kiválóan megszólaló kávéházi szalonzenekar áll össze), aztán megint az erdő? Es érthetetlen módon, annak ellenére, hogy a Kamrában már nem áll fönn a „lépcső-kényszer", a rendező mégsem állította vissza az eredeti, szervesebb jelenetsorrendet. Ugyanakkor nagyszerű szövegáthelyezések vannak, meg nem nagyszerűek is vannak. De a legfontosabb az erő, friss erő. Újoncok tanulják ebben az előadásban a színházi i hadviselést, nem sajnálják a töltényt, sokat lőnek mellé, de tartják a frontot. Állják a sarat. Kitesznek magukért. Mi szépet mondjak még? Távol álljon tőlem a vállveregetés, hiszen mégiscsak a Kamra egyik felnőtt mezőnyben is helytálló előadásáról van szó, amely minden bizonnyal szép szériának néz elébe.

Baal, a küldönc

Vannak cselekvők és nem cselekvők. Voltak, akik tették, amit kelii, és ezért nem értek rá észrevenni azt, amit a rakodópart alsó kövén ülő. Es van ugyanez fordítva is: Baal helyettünk fetreng a mocsokban. Nemcsak bakája, de küldönce is van a mindenségnek: Baal, a hírhozó. A tapasztalás híreit hozza. Bölcsességre, legalábbis bölcselkedésre indít ez a darab, ezek az előadások. Már

csak ezt az egyre hosszabbra nyúló cikket figyelve is: kijelentést teszek, aztán egy kicsit mindig visszavonom. Igaz minden és a fordítottja is - ez nem bölcsesség, ez skizofrénia, elmebaj. Mindennek van színe és fonákja, és a fonákjával is van valami. Ez ügyetlenebb szöveg, de igazabb. Baalról nem derül ki, kicsoda. Nem létezik helyes megfejtés. Baal az ember. Ő a legártatlanabb gyilkos, olyan aljas gonosztevő, akire képtelenség haragudni. Egyértelművé szintetizálódik benne minden ellentét, de sohasem egyensúlyozódik ki. Mert onnantól már nem volna érdekes. Keletkezett egy ember, nagy adag magánnyal. Egyedüli példány, sárkányfogvetemény. Nagy mozdulat: szarból legenda. Nincs helyes megfejtés. Ezeknek az előadásoknak minden percében (minden jól sikerült percében) felül kell bírálnom addigi véleményemet. Önmegismerhetetlenség. Baal ott van bennünk. A Baalom én vagyok. Tehet-e minderről Brecht, tehet-e a két rendező? Igen is - nem is. Teszik a dolgukat, ez több mint elég. Közben titokzatos módon tárulnak fel az érzékelés ajtói, de ez nem jelenti azt, hogy nem lehet nagyon is jól látni a keze nyomát Brechtnek, Szásznak, Schillingnek is. A taktikát, a fogásokat. Látom mindet, de ez nem akadályoz benne, hogy mégis módfelett csodálkozzak megannyi rezdülésen. Elcsodálkozzak, rám csodálkozzak, ámuljak pillanatról pillanat-ra, miközben látom a készítő kezet, milyen erővonalak mentén mozog, és látom azt is, ha elvéti a mozdulatot.

Nem véletlenül keletkezett két Baal-előadás ezen a nyáron, tudtak egymásról, és mégis függetlenek. Két autonóm alkotó a forró nyári éjszakában tűzzel-vízzel-sárral, önmagukból is kivetkőző meztelen emberekkel színre vitték ugyanazt a darabot, és a két előadás legalább annyira hasonló, mint amennyire különböző. Mindent viszonylagossá tévő, elmélkedésre indító előadások. Két ötletparádé, agresszív színi hatáselemeket halmozó, túlpörgetett teátrális megmozdulás. Szenvedélyes megnyilvánulások a szenvedélyekről. A sztorit követni egyikben sem lehet (az eredeti darabban minden töredékesség ellenére még igen), túlléptek a történeten, költői képekben gondolkodnak. Ugyanakkor a gyulai *Baal* vizualitása, kompozíciója erősebb, míg a zsámbéki Baalban az interperszonális kapcsolatok. A gyulai Baal arisztokratikus, ami egyszerre jelenti, hogy profibb, és hogy modorosabb. A zsámbéki *Baal* olyan, mint amikor a kölyökkutya széttépi a lábtörlőt: játékos, de kíméletlenül pusztít - könyörtelen, de játékos.

Milyen könnyű is ilyen felszínes kijelentéseket tenni: párhuzamok, szembeállítások. Kiválaszthatjuk a valóság tetszőleges két elemét, és egészen biztosan fogunk köztük hasonlóságokat és különbségeket találni. Többször kiemeltem, hogy két önálló műalkotásról van szó, mire jó mégis együtt emlegetni őket, még jobban megnehezítve a színházról való dadogó beszédet? Mire jó a két Baalról beszélni? Talán hasznos lehet, hogy (véletlen választás vagy sem) egymás mellé sodródott ennek a két rendezőnek a neve. Éppen ez a két név és éppen ennek a darabnak a kapcsán sodródott egymás mellé. Annak ellenére, hogy az érzékiségben való dagonyázás önfeledt örömről szól, a Baallal való foglalkozás mindig alapos önvizsgálatra késztet, és egyben mások elébe is állít. Diagnosztikus darab, a Baalt megcsinálni élveboncolás: a legutóbbi vígszínházi előadás is pontosan megmutatta a rendező és a főszereplő erényeit és korlátait. Most is itta feladott labda, csak le kéne csapni. Mit mutat a brechti varázsgömb Szász és Schilling rendező urakról? Na mit mutasson? Amit akarunk, azt fogja mutatni.

Furcsa hisztéria uralkodik rajtunk, kényszeresen vonzódunk ahhoz, hogy korszakokról, áramlatokról, vonulatokról, trendekről beszéljünk. Anélkül, hogy rálátásunk lehetne saját korunkra, hamiskodással igyekszünk megnyugtatni magunkat: tudjuk, mi történik velünk. Ennek az önáltatásnak a kapcsán nagy valószínűséggel felvetődik ez a két név is. Most, hogy a *Baal* egymás mellé sodorta őket, olyan könnyen rááll a retorikus húzásokra hajlamos kéz, hogy leírja: Szász János a vizualitásban, a szerkesztésben, az „ív-lésben" jobb, míg Schilling Árpádnak a színészekkel való munka és a humor az erőssége. Nagy lépték kontra aprómunka. Micsoda igazságtalanság lenne ilyet leírni, semmibe venni Szász János színészvezetési módszereit vagy éppen Schilling Árpádnak a jelenetek átkötésére használt fogásait. Most, hogy a *Baal* egymás mellé sodorta őket, azt is könnyű kézzel ki tudnám mutatni, hogy ők tulajdonképpen egy stílus-irányzat. De nem felszínes hasonlóságok miatt érzem őket rokonnak, stílusok fölött áll az ő kapcsolódásuk. Mert minden eddigi gondolat csak spekuláció ahhoz az elemi élményhez képest, hogy ülök a kőtárban vagy a fürdőben, és tőlem karnyújtásnyira tömény indiszkréció történik, de ez nekem olyan jó, és akkora nyugalommal tölt el. Emberek illetlen és fájdalmas dolgokat követnek el magukon, és én megnyugszom tőle. Gyönyörű szenvedés. Szász és Schilling, akik ráveszik erre a gyönyörű szenvedésre a színészeket. Rendezők. A lélek mérnökei. Lehet hasonlítgatni, hogy milyen elvek szerint húzzák meg a szöveget, hogyan világítanak, de nem ettől hasonlítanak. Szász és Schilling, akik nem blöffölnek, ők a nemkóklerek akkor, amikor torát üli a színi simli, és hamis próféták járnak közöttünk. Persze akarva-akaratlanul ők is munkálkodnak saját imázsukon, legendaképződésre hajlamos jelenségek. Alig néhány rendezés van mögöttük, de a múlt évad legjobb előadását és legjobb alternatív előadását ők hozták létre a színikritikusok testülete szerint. Szász Jánost az misztifikálja, ahogy éretten bukkan fel hirtelen, filmben és színházban egyaránt nagyot dobva. Schilling Árpád meg éppen hogy a szemünk előtt nő fel, kicsit úgy vagyunk vele is, mint némely most regnáló politikussal: az egész utca figyeli Pistikét, ahogy első nap megy iskolába, hogy szépen vigye azt a nagy táskát, a mi gyerekünk. Még diplomája sincs, és máris többfelé rendez. Egyébként meg nincs, aki ezen a valószínűtlen osztrák pénznéven szólítaná, ő mindenkinek csak Süsü, az egyfejű selejtsárkány mesehőstől örökölt névvel. Ha zsurnalisztikus túlzással élek, azt mondhatom: Szász János rangrejtve nőtt rendezővé, míg Süsü fejlődési folyamata publikus történés. Mindketten erősen sztárolva vannak, ez jó is, és rossz is. Ilyen kevés rendezés után nem lehet megmondani, hogy merre tartanak (amiről én beszéltem, a művészi becsületesség, az öt percből is látszik), de ki fog hamarost derülni, ebben az évadban is két-három rendezés várható mindegyiküktől. Jó ez így, hogy lehetőségük bőven akad, mert valamennyi munkájukban ott az esélye egy komoly értéket képviselő előadás létrejöttének, másrészt nem elhanyagolható az elsekélyesedés veszélye sem, ami alattomos, észrevétlen folyamat. Talán érdemes lenne az évad végén írni egy elemzést: a szakmányban rendezők munkáit összevetve annak a határait kutatni, hogy egyszerűen hányat lehet rendezni évadonta, hol az a határ, ahonnan már nem lehet komolyan venni egyik-másik rendezőt.

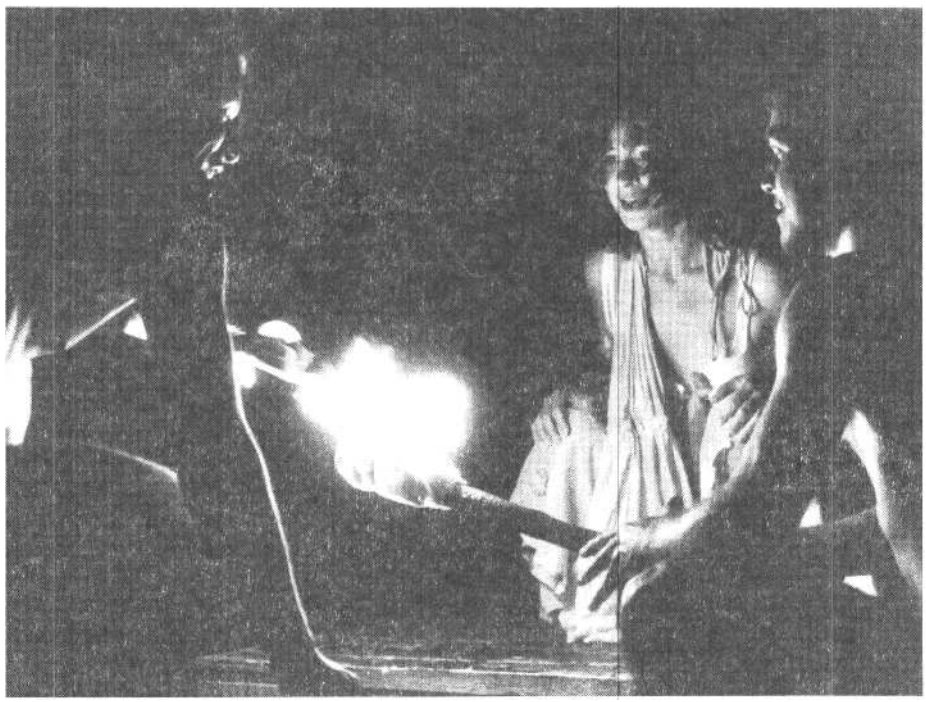
Szóval eszem ágában sincs általános távlatokat fürkészve mérleget vonni a két Baalról, már sokan megtették, és még sokan meg fogják tenni ezután is, mert lesz rá alkalom. Talán lesznek még jövő nyáron felújítások, jó lenne, ha nem illanna el az egynyári dicsőség: ha nem említettem volna, zsúfolt „házakkal" ment mindkét előadás. Es azért is jó lenne visszatérni a tett helyszínére (közben a Kamra-Baah esetleg más irányban fejleszteni tovább), mert minden bizonnyal javulnának még az előadások. Kiemelkedő csapatmunkákat láttam, de nem hibátlan előadásokat, sőt, mint a fentiekben kiderülhetett, sok bajom volt mindkettővel. De olyan problémák, amelyekről érdemes és öröm is beszélni. Van róla bőven mit mondani, nem csak csalódottan legyinteni. Félek a nagy szavaktól, de azt mondom: hitet adó előadások voltak. Mondják, hogy nem drámai a kor, meg hogy a szín-ház elavult dolog. Ezt nem hiszem, szerintem a színház antropológiai jelenség. Minden kor-nak van színháza, és olyan a színháza, amilyen a kor. Ha nem érezzük koradekvátnak a magunk színházát, akkor még nem dolgoztunk rajta eleget, még nem csiszoltuk hozzá ahhoz, amiben vagyunk. Ebben a hitemben erősített meg ez a két előadás.

Baal, a dühönc

És hogy annyira patetikus ne legyen a zárás, megjegyeznék még egy dolgot, amin eltűnődnöm éppen a három Baal-előadás késztetett. Mostanra lett elegem. Sakkot adott magának szerintem a kortárs színház, amely sutba dobott függönyt, páholyt, miegymást, és extrém hely-színekre vagy lecsupaszított stúdiókba vonult, ahol sokkal intenzívebb előadások jöhetnek létre. Éppen csak azzal nem törődik senki, hogy a néző hogyan érzi magát. A három *Baal* előtt elég durván mentem keresztül ugyanazon, amin minden stúdiószínházban: rendszerint bő negyedórás ácsorgás valami szűkös előtérben, mindenki igyekszik minél kedvezőbb rajtkockát elfoglalni. Idegen testek nyomódnak hozzám, a nyakamba szuszognak. Aztán ajtónyitás, tülekedés, átgázolnak rajtam, és én is átgázolok másokon. Ha ezt méltatlannak érzem, akkor csak olyan hely jut (ha jut egyáltalán), ahonnét nem lehet látni. Ha azzal nyugtatva magamat, hogy mint a sajtó képviselője nem puszta önzésből, de mintegy mások számára is akarok látni (teljesen látni), és militáns módon lépek fel, akkor sem tudok mit kezdeni azokkal, akik ártatlan mosollyal jelentik ki egész széksorokról, hogy foglalt. Főleg stúdiókba járok, mostanában ott terem a kedvemre való előadás, de az átlag húsz-huszonöt perces hely-foglalási tortúra után gyakran érzem úgy, hogy már nincs is annyira kedvem az előadáshoz.

Nem akarok nyafogni, ha érdemes erre az előadás (hivatkozom a fentebb tárgyalt *Baalok*ra), akkor egy kisebb beduin törzset is felpofozok a bejáratnál, és legközelebb székestül rúgom fel azt, aki azzal a semmihez sem hasonlítható, direkt ilyen alkalmakra kifejlesztett incselkedő-csodálkozó mosollyal nyilvánít egyszerre tíz széket is foglaltnak. Bírom én a gyűrődést, csak méltatlannak érzem az előadásokhoz, hogy egy-re állatibb módon zajlik a kezdést megelőző rituálé. Láttam a fentebb tárgyalt három Baal-előadást, úgyhogy egészen biztos vagyok benne, az emberek megváltozni nem fognak, ezért a színházaknak kellene valami kedves és praktikus megoldást találniuk az egyre barátságtalanabbá váló pankráció kiküszöbölésére. Ismétlem: nem méltó a színházhoz.

A színpadon felőlem történhet akármi, ha az artisztikus. A Baalokban számos durva részt kifejezetten élveztem. Támogatója vagyok a közönség bevonásának, aktivizálásának is, de talán valamivel artisztikusabb formában, mint hogy sok kis aljas-dühös zseb-Baallal tapossuk egy-más lábát. Biztos hülyén érezném magam, ahogy imbolyog velem egy gyaloghintó, és nem vágyom páholyba sem, megelégszem a stúdiók lócáival, de mivel a fentebb tárgyalt Baal-előadásoktól kifejezetten optimista hangulatba kerül tem, gyakorta szeretném stúdiószínházakban tiszteletemet tenni. Tiszteletemet, és nem várok íliszonttiszteletet (a kényelmetlenségek nem fognak eltéríteni nézői szándékomtól), csak szeretném, ha szeretnének. Hogy látva lássak. Üljek és lássak, és érezzem, hogy engem, nézőt szeret egy kicsit a színház. És cserébe én nagyon fogom szeretni a színházat. Köszönöm.



Jelenet Schilling Árpád rendezéséből (Koncz Zsuzsa felvételei)

Bertolt Brecht: Baal (Gyulai Várszínház)
Díszlet: *Antal Csaba. *Jelmez: Szűcs* Edit. *Zene:* Szilvásy Gipsy Folk Band. *Rendező:* Szász János. *Szereplők:* Derzsi János, Andorai Péter, Gazsó György, Szabó Győző, Szabó Márta, Kerekes László, Létay Dóra, Bognár Gyöngyvér, Csoma Judit, Horváth László Attila, Avass Attila, Egyed Attila.

Bertolt Brecht: Baal (Zsámbéki Nyári Színház)
Díszlet: Bartos András. *Jelmez:* Varga Klára. *Zene:* Rusznyák Gábor. *Színpadra alkalmazta és rendezte:* Schilling Árpád.
Szereplők: Bodó Viktor, Nagy Zsolt, Lázár Kati, Láng Annamária, Kecskés Karina, Pelsőczy Réka, Ónodi Eszter, Balla Eszter, Rusznyák Gábor, Vass György, Kocsis Gergely, Csányi Sándor. Tóth *Attila.

CSÁKI JUDIT

BIG MAC

BRECHT-WEILL: KOLDUSOPERA

Ljubimov Koldusoperájában volt egy autó-busz. Szikoráéban egy kívül-domb-belülturkáló. Novák Észter rendezésében föntről lógtak mindenfélék, s még egy futósza lagszerű építmény is zakatolt.

Ezeket a domináns díszletelemeket körül kellett játszani. Önmagukban keveset jelentettek, s a Szikoráé kivételével még kevesebbet árultak el első látásra abból: vajon mit gondol a rendező a Koldusoperáról. Azután ahogy a színészek „bejátszották" őket, szépen megteltek tartalommal.

Lehet-e túl jó egy díszlet? Vagy ha túl jó, akkor már rossz? Vagy lehet, hogy egyszerűen csak jobb, mint az előadás? Vagy már akkor is rossz? Mert külön életet él? Ez az ő hibája? Vagy a rendezőé?

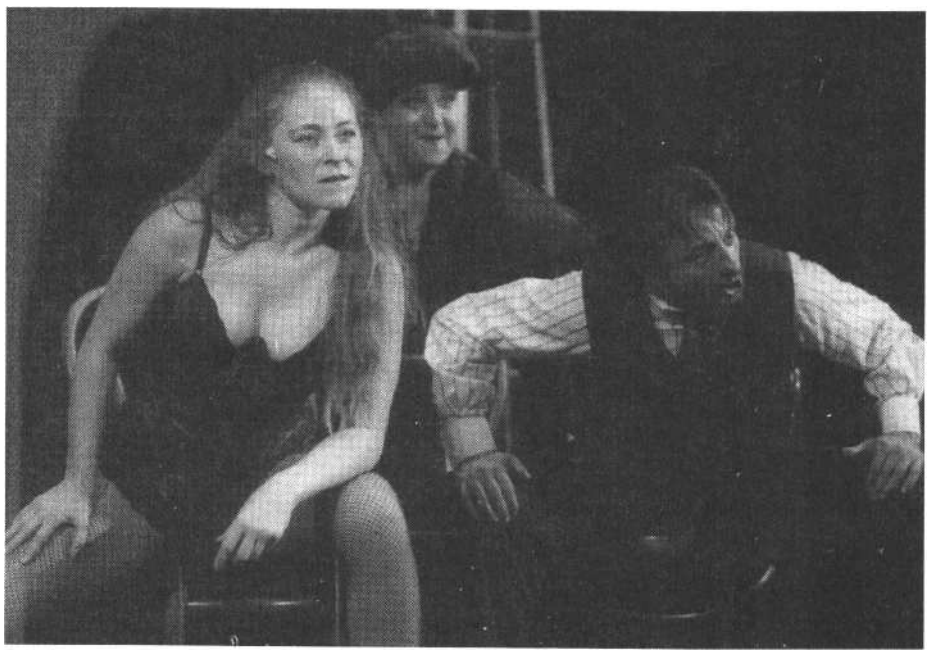
Az emlékeztembe beégett zseniális díszletek közül a Jeles András előadásában szereplő kicsinyített páholykör és a fűdomb éppen azáltal bi-

zonyult zseniálisnak, hogy tökéletes tere volt a belerendezett előadásnak. Vagy a Székely Gábor rendezte A *mizantróp* egyre hátrébb húzódó üvegajtó-sora azért maradt ennyire eleven, mert csak megtámasztotta, és nem elmondta, mit gondolnak az alkotók az előadás teréről, egyben szellemi atmoszférájáról. *Túl jó* tehát egyik sem volt - éppen *elég jó,* az igen.

Ebből a hevenyészett problémafelvetésből is világos, hogy önmagában egyik díszlet sem értékelhető, csakis az előadás kontextusában, ahhoz való viszonyában. (Egyébként ugyanezt illusztrálja, csak éppen más nézőpontból - abból, amely szerint a díszlet kerül átmenetileg előtérbe - , a Műcsarnokban nemrégiben megrendezett Látványkiállítás; ott is valóságos vagy virtuális akciók révén keltek igazán életre a terek.) És ezen a ponton eljutottam egy olyan közhelyhez, amely - bártagadhatatlanul közhely, mégis - a mindennapok színházában fájdalmasan nélkülözi a kialakulásához vezető út stációinak tapasztalatait. Tudni tudjuk, de hogy honnan tudjuk...?

Amikor elkezdődött Veszprémben a Vándorfi László rendezte *Koldusopera,* az első öt perc után haza lehetett volna menni mindazoknak, akik valaha, valahol, olvasva vagy látva találkoztak már Brecht művével. Ezt a helyzetet pedig maga a rendező idézte elő azáltal, hogy mindaz, ami a centenáriumi Brecht művéről eszébe jutott, belefért a díszletbe, illetve egyetlen szereplő és egyetlen jelenet színrevitelébe.

Módri Györgyi (Polly), Dobos Judit (Peacockné) és Bakai László (Peacock) (Ilovszky Béla felvétele)



Khell Csörsz díszlete cirkuszt formáz. A csíkos függöny, a két bicikli által hajtható karos fémszerkezet, amely kijelöli a színpadon imitált manézst, ezt és csak ezt juttatja eszünkbe. Az előadásra pedig azt a kényszert rója, hogy a bicikliket hajtani, a fémkarokat pedig forgatni kell. A szó legszorosabb értelmében gördülékenyen.

És van egy igazi cirkuszi bohóc; mindjárt az elején, az énekes-narrátorral jön be, és beszáll a Cápadalba. Amely ettől - ugye - mutatványnyá, produkcióvá (is) válik. S ha így van, súlyos idézőjelet biggyeszt ahhoz, ami majd következik. S ha így van, akkor vicc az egész, legfeljebb nem elég vidám. A hagyományosan hangsúlyos Cápadalt egyébként ez a szereplő ebben az előadásban nem zavarja túlságosan, hiszen az amúgy is cirkuszi nyitánynak vagy operettfinálénak mutatkozik (később kiderül: inkább finálé, hiszen a „rendes" helyén megismétlődik), felvonul a teljes szereplőgárda, artisták, táncosok, kerekes járművek tömkelege. Operettkoreográfia van, meg operettkórus. És az összes szereplő cirkuszi jelmezt visel - az majd csak később derül ki, hogy Rátkai Erzsébet ezekben a ruhákban sikeresebb, mint a történethez kitalált jelmezekben.

Van azután egy kis fekete bőrönd, rajta a felirat: Koldusopera. A narrátor és a bohóc cipelik felváltva; lehet, hogy ebből varázsolódik elő a produkció. Az is lehet, hogy ez maga a brechti V-effekt.

Amit eddig leírtam, az első öt perc látványa-eseménye. És az előadás előtt már csak két, kiszámítható út van. Az egyik: egy (vándor?)cirkuszi trupp vezeti elő Brecht-Weill *Koldusoperáját*; elővarázsolják egy kis fekete bőröndből. A másik: Brechték művét értelmezik cirkuszi produkciónak az alkotók, ebben az esetben a színház egyik hagyományos fogalmazásmódjáról van szó: „cirkusz az egész világ".

Mindkettővel az a probléma, hogy kicsit agyonhasznált. De azért mindkettőbe bele lehet képzelni *a Koldusoperát,* különösen a lágyabb, Blum Tamás féle fordításban. Ez a mű mindent kibírt már a legkülönfélébb színpadokon, volt operett, de tragédia is.

Ez tehát cirkusz. Keresem benne Bicska Maxi helyét - tán a porondmester lehetne, ha ugyan így hívják -, de nincsen neki. Nyirkó István alakításában a nagyszabású csirkefogó nem nagyszabású, nem csirkefogó. Nem elegáns, nem formátumos. Poénjai nem ülnek, gesztusai nem élnek, csak az ismétlés veteti észre őket. Ha stílust keresek, hát nyugdíj előtt álló fáradt fizetőpincér egy külvárosi étteremben, gyenge hétfő esti forgalomban, anakronisztikusan szépen vasalt világos öltönyben. Semmiképp sem bandavezér - igaz, amilyen ez a veszprémi „banda"... Amikor elkerülhetetlenül énekelnie kell, akkor viszont Nyirkó formába lendül: operettformába.

Módri Györgyi Pollyja végül is éppen ebben a fizetőpincér-viszonylatban érthető: a sértődött pultos. Mindössze egy tartás: a felvetett fej, égbe szögezett áll. Mintha büszke is lenne, csak nem tudni, mire. A hangja szép, de erőtlen.

A „banda" mintha lestrapált díszítőkből verbuvált statisztéria volna. Az álkolduscsapat szintén. A bordélyház lányai jobbak, de legalábbis mutatósabbak. A rendező nemcsak a főszereplőkről, de a környezetről, a történet közegéről sem mond semmit. Az sem nagyszabású, de nem is kisstílű. Nem félelmetes és nem ellenséges. Nincsen.

Nem állítom, hogy Vándorfi László eleve jelentéktelennek gondolta a *Koldusopera* szereplőit - annak ellenére, hogy Bicska Maxi és Polly mellett Tigris Brown (Ferenczy Csongor), Lucy (Kovács Kata), Kocsma Jenny (Dominek Anna), de még Peacock (Bakai László) is igencsak „alulfogalmazott". A színészek nem figurákat formálnak meg, még kevésbé egy-brechti, nem brechti - üzenet jegyében, hanem az erőteljes díszlet-ben sorra megoldják-letudják soron következő színrelépésüket. Cirkusz ide vagy oda, a harsány gesztusokat majd' mindenki kerülni igyekszik, ettől aztán olyan tétova, hogy alig is látszik. Ebből a visszafogott mezőnyből tűnik ki a Peacocknét játszó Dobos Judit, aki, miután elfelejti a kezdetben mesterkélten túlhajtott iszogatást, karakteres, mi több, domináns alakot formál.

És róla az is kiderül, hogy megbirkózik a songgal is, ha kell - ebben, de csak ebben társa a jó és erőteljes hangú Dominek Anna, hogy az összes jól éneklőt felemlítsem.

Vándorfi Lászlónak a díszlethez nemigen volt hozzátennivalója. A szöveget viszont nem találta elég viccesnek, ezért feldúsította kortársi poénokkal - egyetlen jó sincsen köztük. Az Old Bai-

leyben Bicska Maxit szerinte Baileyszel várják, amikor valaki Nérót emlegeti, egy riposztban el kell hangoznia a „frankó"-nak (vagy Francónak?); „Ó, Mac, Big Mac", sóhajtja Polly, de van „Ó, Maxi, mea Maxi" is.

Meg Brecht-centenárium. És *Koldusopera-vi*lág. Odakint.

Bertolt Brecht-Kurt Weill: Koldusopera (veszprémi Petőfi Színház).
Fordította: Blum Tamás. *Díszlettervező:* Khell Csörsz.
Jelmeztervező: Rátkai Erzsébet.
Koreográfus: Krámer György. *Zenei vezető:* Rossa László. *Korrepetitor:* Völgyesi Gyöngyi. *Rendezte:* Vándorfi László.
Szereplők: Bakai László, Dobos Judit, Nyirkó István, Módri Györgyi, Ferenczy Csongor, Kovács Kata, Dominek Anna, Koscsisák András, Kiss László, Szabó Judit, Máté P. Gábor, Keresztes János, Ye Jinsen, Tóth Loon, Soltis Lajos, Németh Norbert, Barta Judit, Jenei Zoltán, Langer Soma, Viczián Julianna, Udvari Emese, Lakatos Krisztina, Magyar Kinga, Salló Dorottya, Taskovics Judit, Szakál *Attila, Kis Katalin, Kis Beáta, Bagi Péter, Sümegi Petra, Vastag Csaba, Madár K. Zoltán, Erben Viktor.

SCHULLER GABRIELLA

FÜGGÖNYÖK

A KIVÉTEL ÉS A SZABÁLY

A debreceni stúdiószínház Brecht-előadásának terébe lépve elsőként a függöny ragadja meg figyelmünket. Nem csupán azért, mert stúdiószínházakban meglehetősen ritkán jelölik függönnyel a színpad és nézőtér áthág(h)at(at)lan „Maginot-vonalát", hanem azért is, mert ez a függöny a legkevésbé sem hasonlít a *színházakban* megszokott függönyökre. Ez utóbbiak - legyenek bársonyból, selyemből, csipkéből, s színezzék őket feketére vagy éppen bíborvörösre - többnyire átlátszatlanok, s felhúzzák-félrevonják őket az előadás kezdetekor. Debrecenben viszont - az első darab folyamán *mindvégig* - áttetsző muszlinanyagok fogják közre a színpadot jelölő rombusz alakú teret; a nézők a (tőlük karnyújtásnyira lévő) „függönyön" át jól láthatják mindazt, ami a színpadon (és a túloldalon ülő nézőkkel) történik. E fátyol-szerű anyagok *áttetszőek, s* nem *átlátszóak* - provokatív „jelenlétük" interpretációra csábít; arra, hogy mindannyian elmondjunk egy (egyéni vérmérsékletünk és ismereteink szerint különböző) történetet arról, miként is értelmezzük e muszlinfüggönyök (szó szerint) *szembeötlő* használatát.

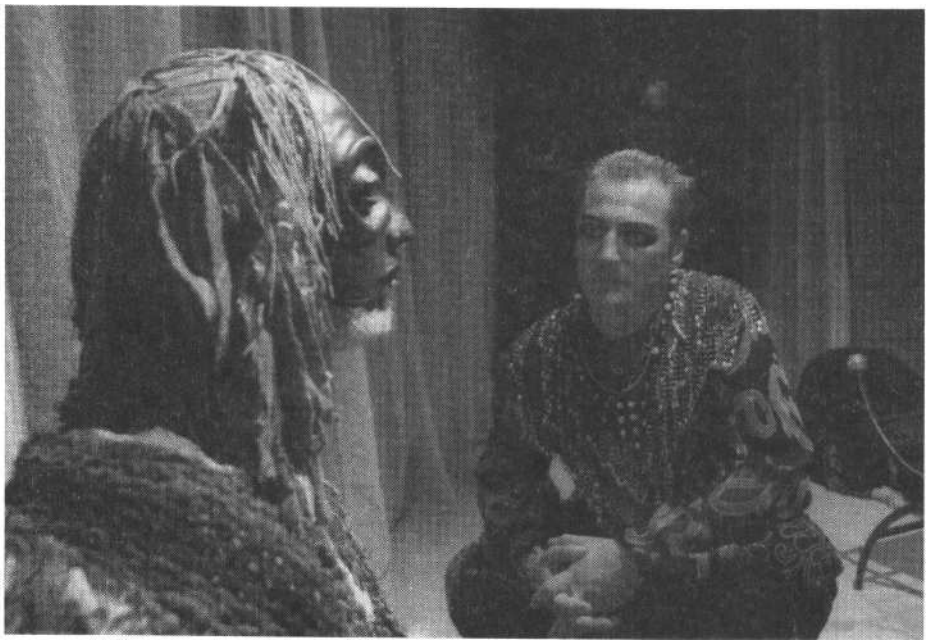
A debreceni előadás három Brecht-egyfelvonásost állít egymás mellé. Színrevitelük nem teremt kapcsolatot a darabok között, sem a szcenika, sem a szövegértelmezés tekintetében. Úgy tűnik, e három darab kiválasztásának és összefűzésének, sőt előadásának egyetlen oka a *szerzői név.* (A műsorfüzet és a plakát szintén a szerzőre hivatkozik: a szerző születésének századik évfordulóját jelöli meg a színpadra állítás apropójául. Ráadásként „A szerző születésének 100. évfordulója alkalmából!" mondat mindkét helyen közvetlenül a cím alatt szerepel, így szinte annak részeként is olvasható: *A kivétel és a szabály. Három Brecht-egyfelvonásos a szerző születésének 100. évfordulója alkalmából.)* Az elő-adás nem kísérel meg választ keresni arra a kérdésre, hogy a brechti örökség mely elemei és milyen összefüggésekben lehetnek fontosak számunkra; így fel sem merül annak lehetősége, „hogy a néma szöveget kérdéseinkkel mi magunk ismét megszólaltassuk" (Jauss). Mindezek figyelembevételével a fent említett függönyök akár az *egész* előadáshoz (azaz mind a három darabhoz) való nézői viszonyulás képi megfogalmazásának is tekinthetők, még akkor is, ha az első darabot követően „lehullanak a leplek" (sőt, végleg eltűnnek az egyik színfal mögött). Az előadás - elhanyagolva e szövegek saját létünkre vonatkoztathatóságának vizsgálatát - minden humora és bája ellenére (el)zárt, *néma* marad számunkra.

A Brecht-triptichon első darabja *A koldus, avagy a halott kutya* című dráma alapján készült. Aki a fent említett függönyök kapcsán a brechti „félhosszú, könnyed lebegésű függönyre" asszociált, azt részleges csalódás-meglepetés éri. A játék ugyanis mindenféle látványos előkészület nélkül veszi kezdetét: elsötétül a terem, s közben a Koldust játszó színész a sötét színpadra surran. A Császár ceremoniális érkezésén és távozásán kívül kevés mozgás van a csupasz, díszlet nélküli térben, ezért a Császár és a Koldus dialógusai dominálnak. Az előadás során sajátos ellentmondás alakul ki a hangzó szöveg (csengettyűszóval) kiemelt részei és a maszkok használatával sugallt személyiségkoncepció között.

A császári maszk világoskék színű, arcvonásai ijesztőek, a haja kenderkócra emlékeztet; a Koldus szelíd és együgyű vonású barnásfekete maszkot visel, haja szürke színű puha fonalakból áll. Amikor a Császár úgy dönt, beszélgetni fog a Koldussal, palástjával együtt a maszkot is leveszi, a beszélgetés után pedig ismét magára ölti hatalmi jelyényeit, majd kíséretével együtt távozik a színpadról. Ekkor a Koldus egyedül marad, s miközben kutyáját „siratja.", leveszi maszkját - az addig gúnyosan cserfelő figura megtörten, magába roskadtan ül, arca fáradt és szomorú. A maszk levétele mindkét esetben arra utal, hogy a maszk alatt az igazi-őszinte-hamisítatlan arc rejtőzik, amellyel azonban csak bizonyos szituációkban szembesülhetünk - a Császárnál a találkozás, a Koldusnál pedig az elválás, a magány váltja ki „a lélek lecsupaszodását". (Garay Nagy Tamás mozgása és gesztusai megváltoztatásával érzékelteti a Császár két énjének különbségét: a be- és kivonulás szertartásos merevséggel zajlik, a Császár ünnepélyes, lassú mozdulatokkal veszi le maszkját és palástját. Díszeitől megfosztva az uralkodó előbb tétován járkálva faggatja a Koldust, majd tűnődő arccal hallgatja őt, és bizonytalan, rebbenő kézmozdulatokkal reagál a csúfondáros megjegyzésekre. A Koldus esetében a váltást a maszk és a Koldust játszó Csendes László arckifejezése közti különbség jelzi.) Az elhangzó szövegből viszont Jámbor József rendezése a Koldus azon mondatait teszi hangsúlyossá,' amelyek tagadják bármiféle szubsztancia, „igaz lényeg" létét: „Nincsen történelem, csak történetek." „Nincs császár. Csak a nép hiszi, hogy van, és egyetlenegy ember gondolja, hogy ő az. Ha aztán túl sok harci szekeret gyártottak, és eleget gyakoroltak a dobosok, háború van, és elllenséget keresnek."

A fenti ellentmondás mellett finom feszültség van a szereplők mozgása és - Gyarmathy Ágnes készítette - jelmezei között. A mozgássorok (főként a Császárnak és kíséretének szertartásos bevonulása és távozása) a rituális külsőségekkel való kacérkodásra utalnak; a ruhák és maszkok anyaga, színe, formája révén azonban a rituálé, ceremónia, ünnepélyesség érzete önmaga paródiájába fordul. A császári álarc vicsorát foghíjas vigyorrá enyhíti a papírmasé; a palást rikító színösszeállítása révén leginkább futurisztikus házikabátra emlékeztet; a kísérők ruháinak anyaga pedig (például fekete alapon lila tigrismintákkal átszőtt műselyem) egy kelet-európai méteráru-bolt szezonvégi kiárusítását idézi a hetvenes évekből. A mozgásokat és gesztusokat tehát folyamatosan „elvitatják", idézőjelbe teszik a jelmezek, és viszont. Talán a jelrendszerek e sajátos, összetett voltának köszönhető, hogy a három Brecht-darab közül (legalábbis akkor, amikor én láttam az előadást) *A koldus, avagy a halott kutya* aratta a legszerényebb sikert.

Az- előadás második részeként a *Lux in tenebris (Fény a sötétségben, avagy a földi po-*



Csendes László (Koldus) és Garay Nagy Tamás (Császár) A koldus, avagy a halott kutya című egyfelvonásosban (Máthé András felvétele)

kol) című művet láthatjuk. A színpadot-a fejüket kapkodó nézőktől sűrűn elnézést kérve - Paduk és a Segéd rendezi be néhány villámgyors mozdulattal, majd tucatnyian tódulnak a színpadra, hogy jegyet váltsanak a rémisztő panoptikumba. E harsány felütés éles váltásként hat az előző rész mozdulatlan képei és lassú ritmusa után, s ez a különbség nem csupán a kezdőképre érvényes: az előadás három darabja közül *a* Lux in *tenebris* mindvégig a legmozgalmasabb és legharsányabb. Az elrajzolt gesztusok és karikaturisztikus mimika, valamint az izgatott jövés-menések bohózati hangulatot teremtenek, s ezt a közönség felszabadult nevetéssel fogadja (a legnépszerűbbek Paduk [Bakota Árpád] és Frau Hogge [Dóka Andrea] duettjei). Az első rész rideg, merev, jégbe fagyott világa után most pezseg és élettel telik meg a tér minden szeglete: Paduk úr magánjeleneteiben egzaltáltan rohangál pultja és a bordély bejárata között; Frau Hoggéval folytatott alkudozásai közben a földön csúszik, ágyékán a kuplerájosnővel; a legényegyletnek tartott „szentbeszéd" utolsó mondatait a többiek feje felett, a pulton ácsorogva mondja el. Jellemző, hogy a szereplők karikírozó játéka mellett-helyett gyakran a precízen kidolgozott koreográfia nevetteti meg a nézőket. Az egyik „tömegjelenetben" például az összes szereplő részvételével zajló imitált gruppenszexet láthatunk - tízszeres lassításban, a Kék Duna keringő dallamára. Nem kevésbé mulatságos, amikor Frau Hogge biztatására Paduk megtekinti a bordély kibővített kínálatát. A három új „lány" (egyikük a transzvesztita tévériporter, aki egy korábbi jelenetben - még férfinak öltözve - Padukot faggatta) bemutatkozó műsora a bordély három kicsinyített színpadán tekinthető meg, és egy távirányító segítségével lehet váltogatni az egyes színpadok (és zenék, fények, táncok) között. Paduk előbb sorban belekukkant az egyes kirakatok „kínálatába", majd izgatott kapcsolgatásba kezd. A „lányok" a kaotikusan villogó lámpák fényében mind gyorsabb váltásokra kényszerülnek, táncuk végül szaggatott mozdulatokból és nyakatekert pózokból álló mulatságos baletté válik.

Az előadás harmadik, címadó darabjának, A *kivétel és a* szabálynak *a* színrevitele a szerző színházi írásaiból ismert elidegenítő effektusok valóságos tárháza. Mintha egy Brecht-relikviákkal telihordott élő múzeumban lépegetnénk, vagy az epikus színház iskolai szemléltető ábrájának megelevenedését látnánk - az előadást értelmezhetjük akár a „tandráma" alcím műfaji megjelölésére adott sajátos válaszként is (tanelőadás a tandrámáról, avagy az elidegenítő effektusok lenyűgöző humorának demonstrálása). Az előző két darabot követő rövid szünet után a visszatérő nézők táblácskákat látnak mindenfelé az egyes helyszínek nevével; a falakat pasztellszínű függönyök takarják, „Jahi-sivatag" felirattal. A cselekmény „alfejezetekre" bomlik, az egyes részeket (stációkat?) rövid szünet, illetve a következő részhez tartozó alcím elhangzása választja el egymástól (például „A vezető elbocsátása Hán állomáson", „A megosztott víz" stb. E tömör, tipikusan brechti összefoglalókat - amelyek egyébként a drámaszövegben is szerepel-nek - derűs női hang olvassa fel). Az előadás szaggatottá válik, és ezt a szaggatottságot a kimerevített gesztusok és lassított mozgássorok, illetve a világítás is erősítik. Több jelenetben a teljesen sötét színpad egy kisebb szeletét fény világítja meg; a fénysugárban álló szereplő néhány szót szól (annyit körülbelül, amennyi a képregényfigurák szájából előtörő buborékokban is kényelmesen elférne), majd teátrális pózba merevedik; néhány másodperc múlva aztán ismét elsötétül a színpad. A világítás (pontosabban a sötétség) „bekeretez" egyes jeleneteket, és e bekeretezés által a ritmus széttöredezettsége a vizuális dimenzióra is kiterjed, az előadás látványvilága pedig a képregényekéhez válik hasonlóvá. Az előadás groteszk komikumát erősíti a „szinkronizálások" rendezői leleménye: az előadás halk vagy éppen hiányzó, nem is létező akusztikus jeleit (így például a víz csorgása mellett a lábnyomok elsöprését vagy a cigaretta füstjét) a terem sarkába telepített miniatűr zenekar hangszereivel pótolja.

A darab kezdetekor és végén narrátor foglalja össze a cselekményt. A narrátor (Csendes László) szavait mindkét alkalommal megismétli a kórus, melynek tagjai körbeülik a színpad és a nézőtér határvonalát, arccal a nézők felé. (Fizikai közelségük, a közszemlére tett arcok mintha Kantor szavait illusztrálnák: „A színész az ember közszemlére állított pőre képmása, arca rugalmas, mint a gumi...") A narrátor eközben a nézők tekintetét keresi, miként a Kereskedő (Garay Nagy Tamás) is - félbeszakítva a Vezetővel (Hajdú Péter) való kötekedést és a holtfáradt Kuli (Maday Gábor) hajszolását - olykor a néző-tér egy-egy tagjával farkasszemet nézve ismerteti zsarnokságának és kegyetlenkedéseinek indokait. A kórustagok viszont nem néznek ránk: lesütött szemmel soronként éneklik-mormolják a narrátor mondatait. E szertartásos merevség, a litániaszerű ismétlés szinte hipnotikus erővel hat; talán ezek az előadás legemlékezetesebb jelenetei. Az olyan részek ismételgetésével, mint például a „Figyeljétek meg jól magatartásukat: / Idegenkedve nézzétek, ha nem is idegen (...) Vizsgáljátok: szükségszerű-e / (...) az, ami megszokott!" vagy a „kérünk titeket: / Idegenkedve nézzétek, mi nem idegen! / Lássátok érthetetlennek a szokásosat! / Csodálkozzatok a megszokotton. / A szabályban ismerjétek fel a visszaélést (...)" mondatok, az előadás megnyílni látszik egyfajta kortárs értelmezői horizont számára. (A kortárs Brecht-recepció egy része ugyanis - különösen *a gender studies* és feminista kritika orientáltságú tanulmányok - a brechti elmélet egyik legfontosabb hozadékának a „természetes", eleve adottnak tételezett kategóriák és intézmények idegenségének, azaz *történelmi és ideológiai konstrukció* voltának bemutatását tartja.)

Amikor azonban az utolsó mondatnál („Te-remtsetek kiutat!") a kórus tagjai kinyitják sze-

müket, és felszegett fejjel, reménykedve néznek a távolba, az előadás a brechti tandrámák legkínosabb, mára leginkább vállalhatatlannak és folytathatatlannak bizonyult „tanítása", a humanista lelkesültség és az emberiség egyetemes felemelkedése-felszabadítása mellett tesz hitet. A múzeumi kövületté záródás pillanatai ezek, s Heiner Müller szavait juttatják eszünkbe: „Úgy gondolom, búcsút kell vennünk a tandrámától a következő földrengésig. A *Rendszabály* keresztény végjátéka a múlté, a történelem az utcára napolta el a pert (...) Ami marad: történelemre váró, magányos szövegek." (Heiner Müller: *Búcsú a tandrámától)*

Bertolt Brecht: Á kivétel és a szabály. Három Brecht-egyfelvonásos. (debreceni Horváth Árpád Stúdiószínház)
Fordította: Lázár Magdolna-Hajnal Gábor. *Díszlet-jelmez:* Gyarmathy Ágnes. *Koreográfus:* Nagy György. *Rendező:* Jámbor József.
Szereplők: A koldus, avagy a halott kutya: Csendes László, Garay Nagy Tamás. *Lux in tenebris (Fény a sötétségben, avagy a földi pokol):* Bakota Árpád, Dóka Andrea, Gibárti Viktor, Hajdú Péter, Maday Gábor/Karl József, Diószeghy Iván, Szoták Andrea, Földeáki Nóra, Révész Béla, Boros György. *A kivétel és a szabály:* Garay Nagy Tamás, Csendes László, Hajdú Péter, Maday Gábor, Földeáki Nóra, Diószeghy Iván, Révész Béla, Boros György/ Barcsik Róbert.

SÁNDOR L. ISTVÁN

POSZTSZOVJET KÁOSZ

FARAGÓ BÉLA-MOHÁCSI ISTVÁN-MOHÁCSI JÁNOS: KRÉTAKÖR

Brecht nélküli Brecht-előadást mutattak be Nyíregyházán. *A Krétakör* alkotói ugyan-úgy jártak el, ahogy maga Brecht is dolgozott például *a Koldusopera, Az anya,* az *Antigoné, A házitanító, a Turandot* eseté-ben: bár nyilvánvalóak az eredeti mű inspirációi, az újraírás, a színpadi feldolgozás során egyértelműen az átdolgozók szemléletét tükröző alkotás jött létre (amely - akárcsak Brecht életművében - kis jóindulattal szuverén színpadi műnek tekinthető). Mohácsi János ugyanazt a munkamódszert alkalmazta most is, amelyet korábbi rendezései, például a *Tévedések vígjátéka, a Milton, A kávéház, az Istenítélet* vagy a *Tom Paine* esetében. Az eredeti darab szerzőjének neve (a jogdíjproblémákon túl) talán azért hiányzik a *Krétakör* színlapjáról, mert az előadás szövege (az említett példákkal ellentétben) teljesen új, pusztán két-három olyan részlete van, amely emlékeztet Brechtére.

Mohácsi komolyan vette *A kaukázusi krétakör* előadásaiból oly gyakran kihagyott keretjátékot. A nyíregyházi előadás kulcsát a két kolhoz második világháború utáni vetélkedésének jelenetei adják. Nemcsak a színpadi szituációt teremtik meg, amelyben a krétakör ősi, sokféleképpen feldolgozott története afféle „színház a színpadon" játékkal felidéződik, hanem egyszersmind jelzik azt a sajátos groteszk hangulatot, amely a furcsa játékötleteket, á történet sajátos értelmezését is hitelesíti.

A rendező és színészei határozott, groteszk színekkel rajzolják meg a szovjet szituációt. Az esendő, jó szándékú, tétova kisemberek közé megérkezik a hatalom határozott fellépésű küldötte. Az Újjáépítési Bizottság magabiztos, képzavarokban fogalmazó Szakértője (Csoma Judit) azonban azt sem tudja, hol van. (Előbb a Bulganyin tárna mélyben rekedt bányászairól kezd el beszélni, majd amikor figyelmeztetik, hogy mindez ezer kilométerrel arrébb történt, egyperces tiltakozó csöndet kér a leendő áldozatok emlékének, hogy aztán áttérjen a második napirendi pontra, a völgy birtoklásának kérdésére.) A kecskepásztorok által bemutatott tárgyi bizonyítékra, a sajtra a vitázó felek kiéhezett had-ként vetik rá magukat, így a fővárosi elvtársnő számára alig marad valami ízlelnivaló. Döntését elősegítendő, rábeszélik, hogy a füvet vegye a szájába, ítélje meg, mennyire élvezhetetlen egy kecske számára.

Végül mindkét fél a tervezett előadásban bízik mint végső érvben. Zaharij Akidze (Mészáros Árpád), a fejből huszonnégyezer verssort idéző népművész elvtárs néhány ügyes kétértelműséggel csapdát állít a Szakértő elvtársnő számára: a küldött nem térhet ki az elől, hogy végignézze a parasztok előadását, pedig sürgősen tovább kellene repülnie. (Néhány önironikus replika a Mohácsi-előadások szokásos három és fél-négy órás hosszára is utal. *A Krétakör is* negyed tizenkettőig tartott.)

A Szakértő elvtársnő végül kényszeredetten a páholyba vonul, aztán a WC-t keresve átcsörtet a szerelmi jeleneten, később leállít egy énekszámot, majd álomba zuhan. A szünetben rácsodálkozik a főszerep alakítójára: nicsak, az elvtársnő is játszik a darabban? A végén szarkasztikusan dicsér. („Nagyszerű előadás volt, már a maga középszerűségében; és ha nyilvánvaló gyengeségeit nem tekintjük, megérdemelné akár a tapsot is.") Aztán gátlástalanul a saját nézőpontja szerint értelmezi a látottakat. („Akkor nehogy a fürdő gyerekkel együtt kiöntsük a vizet is, jegyzőkönyvbe vehetjük, hogy lemondanak a földről.")

Ez az a pont, amikor a Mohácsi-előadás sajátos új értelmet ad a brechti keretjátéknak. A *Krétakör* példázatát nem is ellenpéldázattá, hanem példázatellenességgé fordítja át. *A kaukázusi krétakörben* az énekes még levonhatja a játék tanulságát („Ti azonban, kik hallottátok a krétakör történetét„ / Véssétek eszetekbe a régiek tanácsát: I Hogy minden azoké legyen itt, akik bánni tudnak v é l e , ! A gyermek az anya-szívűeké, hogy felnevelődjön... / S a völgy azoké, akik öntözik, hogy gyümölcsöt teremjen"), Mohácsinál ezzel szemben nem dönthető el az igazság, mindkét fél csakis a maga igazát érzi megjelenni a történetben. (Az egyiknek Akidze azt mondja, hogy a gyerek azé, aki felneveli, a másiknak azt, hogy a vér szerinti anyáé.) Egyszersmind azonban többről van szó, mint hogy minden viszonylagos, s egyik állításnak sem nagyobb az igazságtartalma, mindaz ellenkezőjének. Arról is szó van, hogy az igazságra szorulók ki vannak szolgáltatva az ítélethozóknak; a hatalmi érdekek nincsenek tekintettel semmiféle érzékenységre, és könnyedén függetlenítik magukat az igazságosság követelményétől. Erre utal a nyíregyházi előadás zárlata is: vörös bőrkabátos néma „hírnök" jő, és átnyújtja a Szakértőnek a felsőbb szervek döntését. ,,Akidze elvtárs formalista darabján, amelyet kötelességünk jelenteni, átsütött az önök remek előadása - mondja a Szakértő, átfutva az iratot -, mert nem földhözragadt üzenettel jön, hogy a föld ezé vagy azé a kolhozé. Ellenkezőleg, pontosan ábrázolta az alapigazságot, hogy a föld termelési eszköz, és mint ilyen, mindannyiunké." Ebben a szellemben születik a végső döntés: a terület egyik kolhozt sem illeti meg, mert a vitatott helyen egy KCR 301A típusú, nyomottvizes, négyblokkos atomerőmű épül, a parasztokat meg átköltöztetik az OSZSZK Urálon túli észak-keleti részére azaz Szibériába, ahol az időjárás és a föld sem kecsketenyésztést, sem gyümölcstermesztést nem tesz lehetővé, de a kolhozok évszázados hozzáértése nyilván legyőz majd minden akadályt. Ekkor helikopterek hangját hallani; a magasból fehér ruhás deszantosok ereszkednek alá, és mindenkit beterelnek egy fentről leeresztett konténerbe. Az evakuálás gyorsan és szakszerűen történik.

Mohácsi mintha a *Rettegett Iván Vaszilje*viccsel elkezdett ciklusát folytatná: most is a groteszkül ábrázolt, zsúfolt, zajos tömegszállásként megjelenő szovjet viszonyokból indul ki, amelyek azonban az előadás egészében valami-

féle időutazás idézőjelei közé kerülnek. Míg a Bulgakov-adaptáció a történelmi múltba röpíti vissza a „szovjet mentalitást", addig *a Krétakör a* jelen felé nyit. A keretjáték pontosan datálható helyzetével szemben a megjelenített mese időkoordinátái bizonytalanok. Bár a történet ősi (kínai, bibliai) eredetű, Brecht adaptációja a grúz legendák homályos világába illeszkedik, a Mohácsi-előadás anakronisztikus jelzései viszont inkább mai történetet sejtetnek; mintha az ötvenes évek kolhozparasztjai a nyolcvanas-kilencvenes évek tapasztalatait tükröző játékot adnának elő, illetve mintha a *Tom Paine* szarkasztikus, idősíkokat átugró történelemértelmezésének folytatását látnánk, amely - a *Rettegett Iván Vasziljevicsre* is visszautalva-azt sugallja, hogy napjaink ideológiai, morális és érzelmi zűrzavara a posztszovjet állapotok természetes következménye.

Még egy fontos következménye van annak, hogy Mohácsi ironikus csavarokkal erősíti meg a keretjátékot. Ezáltal távolodhat el a *Krétakör a* Brecht-darab ideologikus kérdésfeltevéseitől. A nyíregyházi előadás tétova, kedvesen szűk látókörű, jó szándékúan buta kolhozfigurái új árnyalatokat adnak a történeten átsütő kisemberi nézőpontnak, s az előadásban a humánum általános, elvont értékei helyett a mindennapok keserűbb tapasztalatai jelenhetnek meg: az érdekek szövevényén az esetlen jó szándékok is fönnakadhatnak, a történelem zűrzavara a fehér és a fekete árnyalatokat egyformán elszürkíti. A hősök és az antihősök megkülönböztethetetlenek. Egyformán áldozatai egy átláthatatlan mechanizmusnak, amelynek megnevezhető mozgatórugói merő ostobaságok. (Kacbeki herceg - Gados Béla -az államcsínyt azzal indokolja, hogy nem nézhette tovább, ami az országban zajlott: a homárt édes fehérborral szolgálták fel az udvarban.)

Mohácsi valóban együgyű emberek által megjelenített mesének tekinti a krétakör történetét; a kalandos és az érzelmes részleteket egyaránt ironizálja. Filmparódiaként hat, ahogy a Kormányzót (Kerekes László) üldözik a fegyveresek. Gruse - nyíregyházi nevén Fruzse (Pregitzer Fruzsina) - nemcsak a gyermeket üldöző katonák parancsnokát üti le, hanem egy egész szakasszal bánik el a lassítva eljátszott verekedési jelenetben. Üldözői elől menekülve nemcsak arról van szó, hogy halált megvető bá-torsággal átkel a kétezer láb mélység fölött lebegő foszladozó kötélhídon, hanem csoda történik: Fruzse a levegőbe emelkedik, és átrepül a szakadék fölött. (Ezért aztán, amikor végül elfogják, egy hatalmas követ raknak a lábára, nehogy megint elszálljon.)

Gados Béla (Kacbeki herceg) és Varjú Olga (Nagyhercegnő)

Ezek a színpadi ötletek azt jelzik, hogy mesét látunk, amelyet Mohácsi narrátora tovább mesél, mint Brecht énekese, azért, hogy a történetet a valósággal konfrontálja. A kolhozparasztok játékának végén epilógust hallunk: Fruzse szerelme, Zomka Rivocse (Mezei Zoltán) sosem tudta megszeretni a nekik ítélt fiút, talán azért, mert Fruzse Csubadzénak nem szüle-tett gyermeke. Aztán tizenegy év múlva meghalt a kurcsai ütközetben, „hetvenezer más katonával együtt, akikre szintén nem emlékszik senki". A megmentett gyermek, Marko Boridze „tizenhat éves korában a fővárosba szökött, ahol egy egyszerű DNS-vizsgálat után elfoglalta az őt jogosan megillető kormányzói széket, és Grúzia gyengekezű, könnyen felejthető ura lett. Tizenegy és fél év múlva okkal fojtották bele a nagy grúz parasztlázadásban a kormányzói palota aranyhalas medencéjébe."

Mohácsi Krétakörének említett példázatellenességét jelzi, hogy klisék sokaságával dúsítja fel a darabot, mintha mindenféle tanmese, példázat egyetemes paródiáját állítaná színpadra. Az államcsínyben a Hamlet királygyilkosságának motívumaira ismerni: Kacbeki herceg azért öleti meg a bátyját, a Kormányzót, mert szerelemre lobbant a Kormányzóné, Crehazia Boridze iránt. Amikor puccs közben az Őrmester elszólja magát („elnézést, uram, hát nem arról volt szó, hogy előbb a Kormányzó, aztán a gyerek?"), kiderül minden. Crehazia hisztizni kezd: „Szucó, csalódtam benned, ez csúnya volt", majd könnyes-bús vallomással bocsánatot kér a férjétől, aki keserűen csak magát hibáztatja a történtekért, amiért az uralkodás gondjai miatt elhanyagolta drága feleségét. Miközben a férfit életére törő fegyveresek veszik körül, ők ketten könnyes szemmel biztosítják egymást, hogy ezentúl másképp lesz minden, jobban fognak figyelni egymásra. A Kormányzó örökösét szem elől tévesztő Kacbeki végül a betlehemi gyerekgyilkossághoz hasonló vérengzésre ad utasítást. Mivel egy féléves csecsemőt úgysem lehet felismerni, öljenek meg minden egyévesnél fiatalabb gyereket. Na jó, egy-két kétéves is beleeshet a szórásba. Acdak (Gazsó György) ügyes retorikai fogással fordítja a maga javára a bíróválasztást: „Ne gondoljatok most arra, hogy a jelöltek egyike palotában nőtt fel, és talán most beszél először életében hozzátok hasonló együgyű polgárral, míg a másik, ez én vagyok, a ti kenyereteket ettem, ha ettem egyáltalán... De föl kell hívnom a figyelmeteket, hogy nemes ellenfelem, Sokonya Prelidze, és erről tudnotok kell, mielőtt döntenétek, bajuszt visel, ráadásul az arcán. Hogy egyszerűen csak elfelejtette pont erről informálni választóit, vagy szántszándékkal titkolta el előttetek, nem az én tisztem eldönteni." A stigmatizáció, a bűnbakkeltés ravasz demagógiájával Acdak néhány pillanat múlva nemzeti sorskérdéseket vet fel: „Grúzia jövője van a kezetekben: tiszta, bajusztalan nemzet vagy sötét, bajszos szakadék az alagút végén?" Miközben a fajgyűlölet szításának modellhelyzetét látjuk, olyan eget verő butaságokat hallunk, amelyek abszurdnak minősítenek minden hasonló szituációt.

Mohácsi jelenet-összevonásokkal, kidolgozottabb motivációkkal zártabbá teszi a brechti jelenetezést követő történetet, egyszersmind je-

Avass *Attila (Katona) és Gazsó György (Acdak)*

lentését nyitottabbá, többértelművé változtatja. A kevesebb szereplő céltudatosabban mozog. Itt a puccsot megakadályozni akaró Hírnök egy személyben Fruzse szerelme is, aki az ismételt hatalomváltás hírével épp jókor érkezik a házhoz, ahol a katonák végre megtalálták a keresett gyereket. Itt a tejet hatalmas felárral áruló idős házaspár befogadja az elcsigázott Fruzsét, aki korábban a küszöbükre rakta a csecsemőt, de aztán meggondolja magát, és ragaszkodik hozzá. De hogy a rend helyreálljon - és talán a gyereket is megszerezzék-, maguk írnak feljelentést, amiről később valahogy megfeledkeznek. Úgyhogy ők maguk lesznek Acdak első perének főszereplői, egyszerre két szerepben: vádlóként és vádlottként is. Itt a Fruzsét fogadó falusi sokadalomban egy öregasszony maga ajánlja fel a lány bátyjának, hogy hozzáadhatnák a nagybeteg fiához Fruzsét. Aztán a „vőlegény" az igen fejében maga csikarja ki a pénzt az anyja számára.

Fontos dramaturgiai beavatkozás az is, hogy az előadás nem válik két részre, egy Fruzse- és egy Acdak-történetre. A két szál eseményei - lineáris időrend szerint - egymást váltva, párhuzamosan zajlanak. Némi zavart kelt, hogy az öregek házánál, illetve a szakadéknál zajló Fruzse-jelenetek között a katonák - miközben értelemszerűen a lányt üldözik - megjelennek a bíróválasztás komikus procedúrájában. Vagy tudatos hibával állunk szemben, amely a színházi illúzió maradékát hivatott megtörni, hogy még inkább nyilvánvaló legyen a játék elemi teátrális jellege? Acdak perei még nyomokban sem emlékeztetnek a Brecht-jelenetekre. Ezekben azonban azt éreztem, hogy - a remek színészi alakítások ellenére is - némileg öncélúvá vált a játék. Különösen érvényes ez a „macskaperre", ahol a szomszéd macskájának ügye tulajdonképpen csak apropó a kiváló ötlethez, hogy a bíró és segédje, Files (Avass Attila) egyszerre több szerepet is betöltsön: ők a bírák és az ügyvédek is. (A fair play szabályai szerint félidőben ügyfeleket cserélnek.)

A jeleneteket Mohácsinál sokféle ötlet szervezi, amelyek gyakran helyi értékűek, nem illeszkednek egységes láncolatba, így jelentésük is alkalmi jellegű. Gyakoriak a parodisztikus betétek. (Ilyen például a leszakadt kötélhídhoz kivonuló hibaelhárító brigád burleszkje. Acdak átmeneti rangfosztásakor a katonák halászlét akarnak főzni a bíró igazságtevő csodacsukájából, majd amikor a Nagyherceg visszahelyezi hivatalába Acdakot, mesterséges légzést alkalmazva, a kórházsorozatok újraélesztési procedúráját idéző játékkal támasztják fel a halat.) A másik végponton a megrendülés lehetőségével kacérkodó jelenetek állnak. Ilyen például az első gyermekgyilkosságok jelenete. A folyóparton mosó nőkhöz érkeznek a katonák. Az Őrmester beszélgetni kezd az egyik anyával a gyerekéről. Fényképet is mutat a sajátfiáról. Háromévesmondja-, szerencsére. Aztán elkéri a csecsemőt. Az anya nehezen adja, de megnyugszik, amikor látja, milyen gyengéden bánik a gyerekkel a férfi. Még büszkén körbe is tekint, látják-e a többiek. Aztán az Őr-mester elfordul, és előbb óvatosan, majd határozottabban magához szorítja a csecsemőt, míg ki nem fogy belőle a levegő. Az anya sokáig nem érti, mi történt, aztán egyszerre kap észbe mindenki, s egy pillanat alatt eluralkodik a hisztérikus fájdalom. Másképp megrendítő az a jelenet, ami-kor az Őrmester a két öreg házában elfogott Fruzsét mustrálgatja. A helyzet kihívóan durva, a mondatok költőiek. Miközben a katona pisztolycsövével simogatja a lány testének intim tájait, arról beszél, hogy mennyi szenvedést kellett kiállnia a gyermekkel menekülő Fruzsénak. („Iszonyú sokat szenvedett vele, ezt meg ezek a ráncok rebegik itta száj körül..." Furcsa, hogy a Brecht-darab lírájának nyomai egyedül épp ebben a brutális helyzetben jelennek meg.)

Mohácsi újraírásában Brecht darabja sajátos fénytörést kap. A kauzális dramaurgiai mintát követő *Krétakör* maga cáfolja az okszerűséget. Bármi megeshet következmények nélkül, semmiféle okból nem folyik szükségszerű okozat. Ezt az előadás számos részlete mellett leginkább Acdak végső döntésének indoklása jelzi: „A bíróság, maga sem tudja, miért, Fruzsénak ítéli a gyermeket." Amikor a tárgyaláson személyesen is jelen lévő Nagyherceg (Tóth Károly) rákérdez, hogy a figyelmeztetés ellenére miért döntött rosszul, Acdak ezt válaszolja: „Magam is ezen gondolkodom."

Érdekes, bár némileg egyenetlen produkció született Nyíregyházán. A határozottan értelmezett, karakteresen megjelenített keretjátékhoz képest maga a történet sok esetlegességet tartalmaz; inkább csak alkalmat teremt arra, hogy különféle színpadi ötletek, sajátos játékok bontakozhassanak ki belőle. A nyíregyházi társulat - miután nem először dolgozik a rendezővel - könnyedén beszéli a Mohácsi-féle színpadi nyelvet. A művészek önironikusan megjelenített színpadi karaktereket játszanak, amelyek - a többszörös áttételek, az állandó kiszólások ellenére is - személyes hitelességgel bírnak. Mint Mohácsi-nál mindig, most is a csapatjáték a legerősebb. De külön is emlékezetes marad Gazsó György, Avass Attila, Pregitzer Fruzsina, Varjú Olga, Kerekes László, Csoma Judit, Szabó Márta, Gados Béla alakítása.

Egyetlen komoly hiányérzetem van az előadással kapcsolatban: nem igazán karakteresek Faragó Béla dalai, nem győztek meg arról, hogy a téma valóban zenés feldolgozást kíván. Mindez összefügg azzal is, hogy az alkotók elvetették a brechti songok lírai önértelmező, narratív jellegét, de nem sikerült felismerhetővé tenniük, hogy mi az az új szerepkör, amelyet nekik szántak.

Faragó Béla-Mohácsi István-Mohácsi János: Krétakör (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
Díszlet: Khell Zsolt m. v. *Jelmez: Szűcs* Edit m. v. *Zene.* Faragó Béla m, v. *Zenei vezető:* Kazár Pál. *Rendező-asszisztens:* Fülöp Angéla. *Rendező:* Mohácsi János. *Szereplők:* Avass Attila, Csoma Judit. Gados Béla, Gazsó György. Hetey László, Horváth Réka, Kerekes László, Kocsis Antal, Mezei Zoltán, Mészáros Árpád, Petneházy Attila, Pregitzer Fruzsina, Róbert Gábor, Szabó Márta, Szabó Tünde, Szalma Tamás, Tóth Károly, Varjú Olga. Bednai Natália, Buda Mónika, Dóka Judit, Gyuris Tibor, Kameniczky László, Kováts István, Pálos Cs. Zoltán, P. Szabó Péter, Varga Ildikó.

VOLKER KLOTZ

AZ ÖNMAGÁT ELÁRULÓ SZÍNHÁZ

MÁSODIK RÉSZ

Mennyiben más az opera?

Eddig csak a prózai színházról volt szó, az opera műfaja kimaradt, merthogy a helyzet ott némileg másként fest. Az operák mint zenés színházi alkotások alkatilag különböznek a prózai drámától. Amit kimondanak, másként mondják, és ennek megfelelően mind a színreállítóknak, mind a közönségnek másfajta következtetésekre kell jutniuk.

Igaz, alapvetően az opera esetében is ugyanabból a háromszögviszonyból indulhatunk ki, mint a színdarabnál, tehát a (leírt vagy lekottázott) szövegből, a színpadból és a közönségből; és éppígy érvényes itt is a tétel, hogy a végtermék, azaz az opera-előadás akkor fogadható el, ha mindhárom tényezővel szemben megfelelően magas követelményeket támaszt, pontosabban ha az, ami a színpadon látható és hallható - bármily szokatlannak tűnjék vagy hangozzék is -, maradéktalanul kibontakoztatja a mindenkor egyszeri mű potenciális színpadi energiáját, legyen bár szó akár a *Figaro* házasságáról, akár a *Luluról.* Hogy ez sikerült-e, az, mint a prózai színdarabok esetében, itt is a háromszög tényezőinek viszonyából állapítható meg, jóllehet nagyobb nehézségek árán. Az operák zongorakivonatát vagy éppen zsebpartitúráját ugyanis nem olyan könnyű beszerezni, minta drámaszövegeket, és eligazodni sem olyan egyszerű rajtuk, tehát mind a színházi emberek, mind a közönség számára körülményesebb hozzájutni ahhoz az ellenőrizhető forráshoz, amelynek alapján a mindenkori mű potenciális színpadi energiája feltárható.

Az „ámbár-t azonmód követi a „csakhogy". Ámbár tény, hogy az opera is, akár a dráma, csak eleven előadásban talál magára; ámbár tény, hogy a mű, a színpad és a közönség háromszögviszonya ez esetben is fennáll - csakhogy a partnerek egyike, tudniillik a mű, alkatilag más, mint a színdarab, és ezt a másságát óhatatlanul kiterjeszti a másik két partnerre is. A színpadi történés itt nem a mérvadó és szavakban pontosan rögzített drámai szövegből fejlődik ki, amelyet beszéddel kell megjeleníteni, méghozzá úgy, hogy írott, irodalmi státusa maradéktalanul kitörlődjön.

Az operában a színpadi történés a partitúra mérvadó hangjegyképéből fejlődik ki, amelyet énekkel kell megjeleníteni, méghozzá úgy, hogy zenei státusa úgy, ahogy a hangzásban kibontakozik, maradéktalanul felismerhető legyen. Azoknak, akik a színpadon akár egyedül, akár egymással és egymás ellen énekelnek, a zene írja elő, mit kell tenniük annak érdekében, hogy a szerepekből drámai személyiségek váljanak. Nélkülözhetetlen funkciója van azonban a zenekarnak is, amely a nyitányban kijelöli az életre kel-

[redacted]

tendő folyamat irányát, a közjátékokban időleges drámai mérlegeket von, és a szereplőket énekben kifejezett fogadkozásaik közben vagy éltetően megtámogatja, vagy kétkedésével hátba támadja. Ekként a zenekar a maga testetlenségében is aktívan együtt játszik a színészekkel.

Az operazene a prózai drámák dialógusánál nyomatékosabban utal a színpadi cselekményre. Egyből közli, hogy most ez és ez történik a szereplők között, avagy hogy ez a férfi most belép, a nő pedig kimegy, és mindkét mozzanatnak megvan a maga jelentőségteljes, bár esetleg szöveg nélküli utójátéka is. Az operazene meghatározza azt a félreismerhetetlen színpadi gesztust - a lázadását, a kétségbeesését, az ujjongását -, amely valamelyik szereplőre vagy a szereplők egy csoportjára az adott pillanatban jellemző. Felvázolja azokat a markáns szituációkat - a meglepetését, a félreértését, a ziháló mozdulatlanságát -, amelyek a drámai folyamatot váratlanul más irányba terelhetik.

Továbbá: az operazene az első taktustól az utolsóig meghatározza az elénekelt történés és az egyes szakaszok teljes időbeli lefolyását. Hol tömörítve, hol tágítva, hol siettetve, hol fékezve, de minden esemény időmértékét megszabja. A *Rigoletto* drámai eseménysorát a maga teljességében éppúgy ütemekre tagolja, mint a hirtelen ráeszmélések sűrített pillanatait, ezt például: a holttest, amely utasításomra itt hever ebben a zsákban, nem a lányom kéjsóvár csábítójáé - maga a lányom az. Ugyanígy határozza meg az operazene a legapróbb árnyalatokig, hogy a külső érzelemnyilvánítások és belső rezdülések tempója folyamatos vagy szaggatott legyen-e. Ez a szigorúan zenei, a hétköznapi időszámításon túli időmérték mindent behatárol és ritmizál: a gyilkosságot csakúgy, minta szerelmi ekszt ázist, a bitorló hatalomátvételét csakúgy, mint az elhagyatottak kétségbeesését. Igen, az operazene minderre képes. Es még az a bűvöletesen paradox adottsága is megvan, hogy nyelvtől független közléseivel előkészíti a talajt a következő, már énekben kifejezett, tehát nyelvileg is artikulált részlet számára. És mindehhez nemcsak a maga elemi paramétereit veti be - a dallamot, kölcsönhatásban a harmóniával, a ritmust, kölcsönhatásban a hangzással és a dinamikával -, hanem a nagyobb egységek felépítésének sajátos formai elveit is.

Ekként teljesedik ki a prózai drámával szembeni különbség, amely a mai színpadokon is törvényszerűen érvényesül, hol ilyen, hol olyan formában, attól függően, hogy a színházi emberek egyáltalán komolyan veszik-e, és hogy miként tudnak megbirkózni vele. Mert ez a különbség kettős és felemás. Egyfelől az opera kifejezőereje eleve sokkalta nagyobb a prózai drámáénál, másfelől viszont eleve sokkal szigorúbban viselkedik, mint a prózai dráma. Zenéje legké sőbb Mozart óta úgyszólván totalitárius módon határozza meg a drámai és színpadi történések menetét.

Az egyik aspektus, a kifejezésbeli gazdagságé, kétségkívül fölöttébb csábító, nemcsak a közönség, hanem a színházi emberek számára is. Minden bizonnyal ez is hozzájárult ahhoz, hogy az elmúlt évtizedek során egyre több prózai rendező fordult az opera felé, azaz akárhogy is vesszük, olyan művészettel jegyezték el magukat, amelyet a hangadó színházi körök nemrég még elavultnak tartottak. Hogy ezek a renegát rendezők mindenkor tisztában vannak-e vele, mire is adták a fejüket, az persze kétséges. Hiszen az opera csábító kifejezésbeli gazdagságának megvan a maga sajátos nehézségi ereje. A legkevésbé sem kínál holmi olcsó alkalmat a kincseivel való gátlástalan színpadi garázdálkodásra; éppen ellenkezőleg: ez a kifejezésbeli gazdagság meglehetősen terhes, mert pontosan kimért és szigorúan célirányos hozománynak bizonyul. Mint már utaltunk rá: pontosan megszabja, mi történjen a színpadon, és parancsait nem kerülheti meg egyetlen rendező sem, akinek van rá füle, hogy megértse: mit jelent az operazene általában és az adott opera esetében különösen - hacsak nem mond le eleve arról, hogy a szóban forgó mű potenciális színpadi energiáját az előadásban érvényre juttassa, és helyette beéri valamilyen általános látványossággal, amely csak címében viseli *a Norma* nevet, és csak műfaji meghatározása szerint számít operának. Azt a nagyvonalú, bőkezűen mért mozgásteret, amelyet céltudatos rendezők, ha Szophoklész vagy Shakespeare, Moliére vagy García Lorca drámáihoz nyúlnak, oly érzékletesen teremtenek meg maguknak, az opera nem teszi lehetővé; ott ezt a mozgásteret a zene eleve körülhatárolta, és kemény vonásokkal kijelölte.

A kifejezés gazdagsága egyfelől, a minden irányú determináltság másfelől. Ez a termékeny felemásság azonban, amely az opera lényegének meghatározó sajátossága, a mai színpadokon gyakran terem üres fattyúprodukciókat. Az ilyen előadások, ha nem is mindig, de legtöbb esetben prózai rendezők nevéhez fűződnek, és sutaságuk még inkább szemet szúr, ha zeneileg képzett és korántsem konvencionális operarendezők munkáihoz mérjük őket. A skála - életkortól merőben függetlenül - Felsensteintől Rennertig és Dicksig, Herztől Kupferig és Horresig, Wernickétől Mielitzig és Loyig terjed; a drasztikus különbségnek tehát semmi köze nemzedéki stílusokhoz - sokkal inkább ahhoz, hogy a rendező milyen mértékben látja át, mi az, amit az opera és csakis az opera tud és igényel. (Azt a tényt, hogy természetesen zeneileg képzett színházi emberek is elkövethetnek görcsös balfogásokat, Ruth Berghaus példája bizonyítja. Még némely okosan átgondolt, ötletgazdag rendezésében is hajla-

mos a túlzottan monstruózus és jelentéstartalmukat hamar felélő színpadi konstrukciókra, amelyek fizikailag is, jelképesen is szűkítik a színészek mozgásterét, hiszen a nyomasztó súlyú építményt végül nekik kell értelmetlenül hosszadalmas és fárasztó munkával amortizálni, amint ez például a brüsszeli *Luluban* és a stuttgarti *Macbethben* történt.)

Operaidegen rendezők ficamai

„Nem bocsátlak el téged, míg meg nem áldasz engemet"- így szólta bibliai Jákob az angyalhoz, akivel addig tusakodott, amíg az ki nem ficamította a csípőcsontját, de a vágyott áldást végül mégis kivívta, mert tudta, ki áll előtte, és milyen üdvözítő kegyelemmel járhat ez a találkozás. Érzésem szerint hasonló tusát vív sok mai rendező az operával, csak ez a tusa többnyire nem végződik ilyen áldásosan, mégpedig éppen azért, mert a rendezők, Jákobtól eltérően, nem ismerik eléggé az ellenfelet, így hát azt sem tudják, hogy a legjobb esetben mit kaphatnának tőle. És ha aztán, ami szinte törvényszerű, erőszakos ficamokra kerül sor, azokat sajna nem a rendező teste, hanem a színpadi produktum sínyli meg.

E helyütt csak néhány különlegesen szimptomatikus ficamot jellemezhetek. Mindenesetre e téren is megmutatkozik az az általános tendencia, amelyre a prózai színházi rendezésekkel kapcsolatban már részletesen kitértem. Aggályos módon az egész mai színházon, legyen bár prózai vagy zenés, ugyanaz a magatartás vonul végig (és ezt bízvást értékelhetjük vészjelzésnek is): a színházi művészetek minden önbecsülésből kivetkőzött hajbókolása az elektronikus szórakoztatóipar előtt. Ilyen hajbókolásnak lehetünk itt-ott tanúi az operaszínpadon is, nemritkán abba a büszke babonába csomagolva, hogy az alkotók igenis kritikusan veszik birtokba a művükbe tömködött filmes, tévés, videós esztétikát, és igenis képesek alárendelni azt a maguk szín-padi szuverenitásának.

E helyütt, inkább csak mellékesen, egy további kérdést is elintézhetünk, mert olyan tünetet érint, amelyik ugyancsak az egész színházi szférában, tehát nem csak a zenésben, elharapózott. Az öltözködés, a külsőségek, a mozdulatok bizonyos divatos, azaz dehogyis: régebben divatos sztereotípiáira gondolok. Az effajta színpadi limlomot az alkotók éppoly gépiesen dobálják szét, mint ahogy a közönség is gépies közönnyel vagy olykor morogva fogadja el. Végiggondolatlan reflexei ezek a kiveszőfélben lévő rendezői színháznak, amely valaha idő- és térbeli transzponálásaival új színpadi felismeréseknek tört utat. Mára ezek a transzponálások értelmetlen rángásokká fajultak, s legföljebb a jól ismert jelenségek sorozatos visszatérésének élménye által válthatják ki az otthonosság örömét. Egész listám van az ide sorolható klisékről, amelyekkel főként az elmúlt század opera-előadásai éltek; e helyütt csupán néhány tételt pipálok ki a listáról:

napszemüvegek;
napozókrémmel való bekenekedés;
bőr utazótáska, lehetőleg barna és kopott;
kerek, sötét férfikalapok á la Magritte, a hetvenes évek óta egyfolytában;
széles vállú férfifelöltők, lehetőleg hátulról, előszeretettel sziluettként;
nők harisnyatartóval;
férfiak nadrágtartóval;
meztelen férfimellek, alsóinggel vagy anélkül;
tarka, vásári hangulatú lámpafüzérek;
kötéltáncosi egyensúlyozás padlón vagy gerendán, illetve ugrálás fél lábon, ahogy a gyerekek csinálják, ha ugróiskolát játszanak.

Ennyi elég is talán. A listát minden megrögzött színházbajáró kedve szerint kiegészítheti, és talán osztozik velem az elégtételben, amiért az ötvenes évekből való hűtőszekrények és a huzattal bevont bútorok jóformán teljesen eltűntek. A dolog summázataként hadd alakítsam át Brechtnek a vízikerékről szóló dalát: „Világos, ugye, hogy nem másfajta klisékre van szükségünk; semmilyen klisék nem kellenek!"

„Már látni se bírom ezeket a hűtőszekrényeket! "- Maria Ewing a Kisvárosi Lady Macbethben (MET)

És most térjünk rá az operaidegen operarendezés tulajdonképpeni ficamaira. Sok van belőlük, és igazán sokrétűek; oly változatosnak tűnnek, hogy az ember először azon töpreng, lehet-e itt egyáltalán valamilyen közös általános tendenciáról beszélni. Pedig van ilyen. Ezek a ficamok mind levezethetőek abból az eleve téves értékelésből, amellyel számos operaidegen operarendező, akár megfontoltan, akár önkéntelenül, munkához lát. Az operazene kifejezőképessége az, amit tévesen értékelnek. Egyesek szerint ez a zene túl sokat, mások szerint túl keveset fejez ki, és vannak olyanok is, akik szerint egy művön belül fejez ki hol túl sokat, hol túl keveset.

Jöjjön már a vizuális segély!

Számos tünet igazolja, hogy mindezt nem az ujjamból szopom -tudniillik azoka feltűnő ellenintézkedések, amelyekhez a szóban forgó rende-

zők folyamodnak, hogy a látszólag túl közlékeny vagy éppen túlságosan közlésszegény operazene okozta látszólagos hátrányokat orvosolják. Mielőtt e rendszabályokra kitérnék, először még fel kell tenni a kérdést: egyáltalán mi az oka az eredendően téves értékelésnek? És ha ezt vizsgáljuk - *voilá! -,* ismét csak beleütközünk az elektronikus szórakoztató médiumokba. Feltételezésem szerint a téves értékelés, ha nem is kizárólag, de elsősorban onnan ered, hogy amikor operaidegen rendezők dramaturgiai és rendezési szempontból foglalkozni kezdenek az operával, látásuk és hallásuk eleve a filmre és a televízióra, a videóra és a popkoncertre van bejáratva. Ami egyáltalán nem meglepő, hiszen ezek a médiumok, amelyekben ugyancsak képek keverednek zenével és beszéddel, bizonyos tekintetben valóban hasonlítanak az operához, és a hasonlóságnak ez a látszata, amely szinesztéziásan lebilincseli az érzékeket, elhomályosíthat-ja az alapvető különbséget, kivált olyanok szemében, akik színházat eddig csak a prózai drámák viszonylag szűkösebb anyagából csináltak.

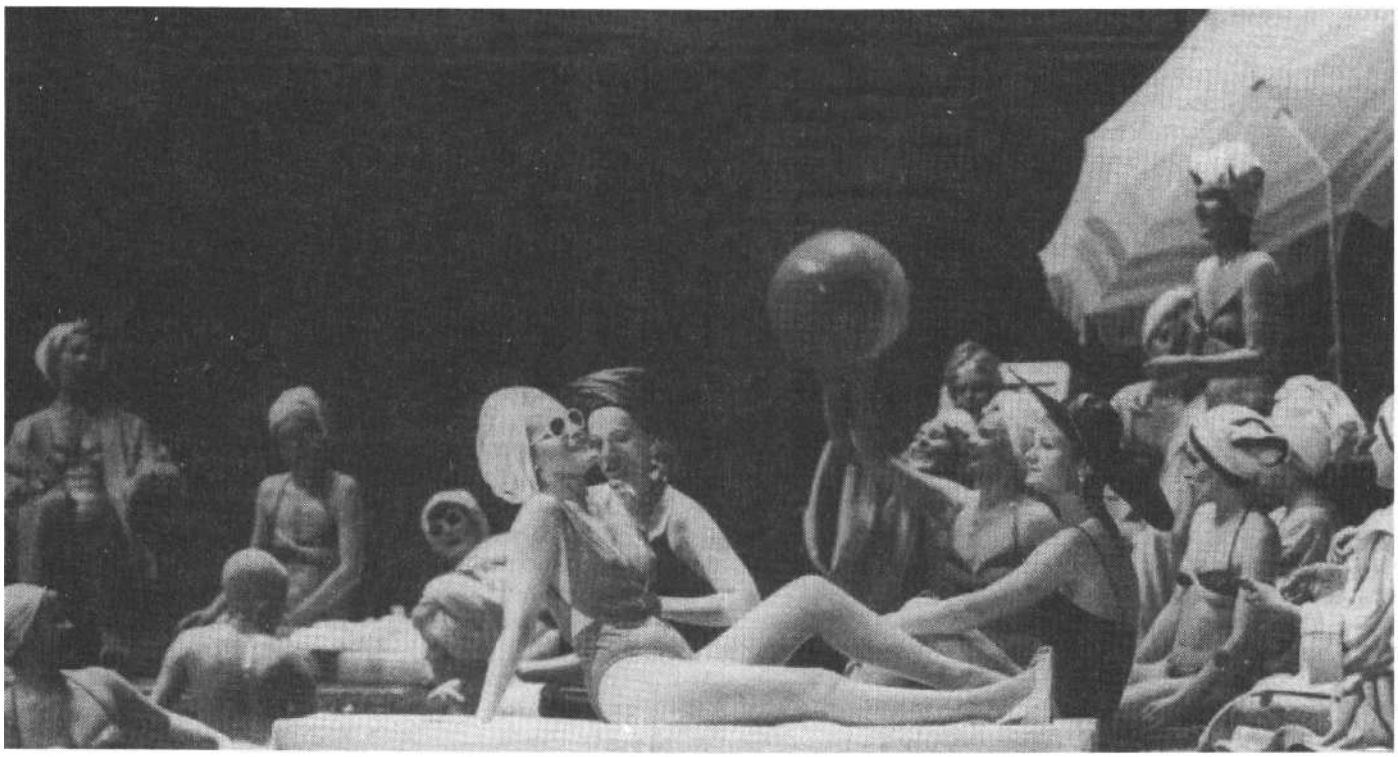
Aki azonban tudja, hogyan szokták a popkoncertek és a videoklipek összekötni a zenei eseményt a vizuális élménnyel, abban egy további, az esztétikai evidencia érvényét öltő benyomás is kialakul. Ez a benyomás, a szükségből erényt kovácsolva, azt szuggerálja: az a zene, amelyet csak hallani lehet, félmegoldás csupán; ahhoz, hogy teljes élvezetet keltsen, vizuális toldalékokra szorul. Ez a magát tapasztalatnak feltüntető korábbi szuggesztió utólag is tovább hathat ak kor, amikor már zenei és vizuális események egészen más jellegű kapcsolatairól van szó, tehát az opera nevű, énekben elbeszélt színpadi dráma esetében is, amelyben a színpadi történés a fülön át és a szemünk láttára a zenéből születik, annak elengedhetetlen és különválaszthatatlan részeként. Innen, a popzenétől és a videótól átitatott érzékekből adódhat talán némi magyarázat az említett téves értékelésekre. Az ilyen hangoltságú rendezők hajlamosak lehetnek rá, hogy egyaránt félreismerjék az operazene két alapvető jellegzetességét: a kifejezésbeli gazdagságot és a teljes körű determináltságot, és mindkettőt összetévesszék a kifejezésbeli szükséghelyzettel, amely ahelyett hogy a célnak megfelelően drámai éneklésre törekedne, kétségbeesetten kiált vizuális kiegészítésekért.

A segélykiáltásokra a tehetetlen rendezők segélyintézkedésekkel válaszolnak. Jótékony célú rendszabályaik először a szemet célozzák meg, hiszen ha már saját muzikális fülüknek sem hisznek, óhatatlanul erre a szervre kell felesküdniük. Igy hát az operaidegen rendezők segélyintézkedéseik során főként kedvenc segítőtársaikat: a díszlet- és újabban még inkább a jelmeztervezést veszik igénybe. A szemnek tálalt csemegék a közönséget, amely azért jött el, hogy zenében kifejezett drámát élhessen meg, egy kevésbé drámai kérdéssel lakatják jól: ki mit visel odafenn a színpadon és miért?

Első számú segélyintézkedés: az operacselekmény mába öltöztetése

Ha tehát a rendezés nem tulajdonít az adott zenének érdemleges színpadi erőt, és tetejébe az operacselekmény drámai felépítésében még kevésbé bízik, mint a prózai színdarabában, akkor kézenfekvő a kishitű rövidre zárás: a mai közönséget nyilván akkor a legkönnyebb megnyerni, ha a *Figaro házassága, A bűvös vadász* vagy a *Lammermoori Lucia* cselekményét szembeszökő módon közelítik a jelenhez. A színrevivők azt hiszik: ha csökken a többkorszaknyi távolság a játékbeli hajdan és az életbeli most között, akkor aktuális visszhangot lehet ébreszteni. Ezért a *Figaro, A bűvös vadász, a Lammermoori Lucia* drámai történését a XVIII. századi feudális spanyol birtok, a harmincéves háború utáni német erdészlak, a késő reneszánsz skót kastély világából a mához közelítve öltöztetik és bútorozzák át, mondjuk, a századfordulós szecesszió, a formásan fésült harmincas évek, a vese alakú bútorvonalakat kedvelő ötvenes évek avagy jelenlegi kilencvenes éveink kánonja szerint, attól függően, hogy a felkapott művészeti, filmes és divatfolyó-

Napszemüveg és napfürdőzés, a divatsztereotípiák listavezetői. Jelenet Meyerbeer A hugenották című művéből (berlini Deutsche Oper)



iratok éppen mit kiáltottak ki az aktuális évi nosztalgia jelszavává.

Ennek az eljárásnak vajmi kevés köze van a produktív kísérlethez, amely azt célozza, hogy a három korszak (a cselekmény fiktív ideje - a mű keletkezési ideje - a jelen) közötti disszonancia kijátszásával az előadás új esztétikai és történelmi felismerésekre jusson, azaz adott esetben még pregnánsabban bontsa ki *a Figaro* vagy a *Lammermoori Lucia* egyszeri potenciális energiáját. Ilyen esetekben a három érintett korszak történeti sajátosságai drámailag észre sem vehetőek, egymással való disszonáns kölcsönhatásuk pedig végképp elsikkad. Mindhárom korszak elsüllyed a zenedrámára kívülről rábiggyesztett dekorativitásban.

Utcai ruhában. Jelenet a Szöktetés a szerájból című Mozart-operából (Magyar Állami Operaház) (Kallus György felvétele)

Második számú segélyintézkedés: a másság bekebelezése

Ez esetben is végbemegy a ma irányába mutató öltöztetés, de másfajta hatást céloznak meg vele. A jelmezekben, valamint az enteriőrökben és a külső helyszínekben nem az egyes korszakok színpompás változatosságát idézik fel, hanem a ma egyszerűségét. Igy fejeződik ki az alkotók idegenkedése az operának nevezett elfajzott művészi képződménnyel szemben, amelyben az egyik szereplő, mielőtt a másikat leszúrná, hagyja, hogy az végigénekelje a magáét, és amelyben bizonyos tüdőbajos hősnőkből sehogy sem akar kifogyni a belcanto szuflája. Az operaidegen rendezők nyilvánvalóan az operabarát közönségről is hasonló idegenkedést feltételeznek; ezért teszik ki a lelküket, hogy ezt az elfajzott művészi képződményt minden tekintetben domesztikálják, magyarán: megszelídítsék, háziasítsák, ami az ő szemükben annyit tesz, hogy betagolják abba az elképzelésbe, amelyet a mai hétköznapi életről kialakítottak maguknak. Ezért bújtatják mai ruhába a Poppeákat és Dorabellákat, ezért látják el őket sofőrrel, villanytűzhellyel és szaunapad-dal, ha ugyan nem a reformkonyha gabonaőrlőivel.

Ám nem csupán a szóban forgó énekelt kalandok operai Rómája, Itáliája, Egyiptoma vagy mesebeli világa esik át ilyen münchenizáláson vagy hamburgizáláson (ami egyszersmind hamburgerizálást is jelent), hanem az operának az a kérlelhetetlenül hétköznapidegen zenei dramaturgiája is, amelyről fentebb szóltam, nevezetesen az az öntörvényű idő, amelyet taktusról taktusra megszab és kikövetel magának. Az operaidegen rendezők számára szemmel láthatóan elviselhetetlen, milyen sokáig tartanak és - látszólag - milyen eseményszegények az áriák, a duettek, kiváltképpen pedig a finálék szerteindázó ensemble-jai. És ami végképp kibírhatatlan: ezekben az időszakokban a Poppeák meg a Dorabellák az éneklésen kívül az égvilágon semmit sem csinálnak!

Legalábbis így látják ezt azok a színházi emberek, akik sem az énekszólamokra, sem a zenekarra nem figyelnek, és ezért elhatározzák: muszáj valami foglalatossággal ellátniuk ezeket a tétlen dalnokokat- ne hevertessék már parlagon a kezüket meg a lábukat. Mi másért volna az ember szakavatott rendező? És mert ezeket a Poppeákat és Radameseket a lehető legmaibb módon szeretnék hozzánk, amúgy is nehéz felfogású operalátogatókhoz közel hozni, hát olyan akciókat találnak ki számukra, amilyeneket te meg én a magunk életében is rendszeresen végzünk. Példákban még a fogorvosnál és a fodrásznál fellelhető, az elfajzott művészeti ágak iránti rokonszenvvel igazán nem vádolható magazinok sem szűkölködnek: reszeljük és fényesítjük a körmünket, cigarettára gyújtunk, és tüzet adunk egymásnak, repülőgépből szállunk ki, biliárdozunk és golfozunk, kötünk, hímzünk és borsót tisztítunk, netán hattyúkat etetünk. Rendületlenül. Mialatt azonban Poppea a körmét reszeli, Radames pedig kiszáll a repülőgépből, végbemegy éppen az, amit ezekkel a műveletekkel oly buzgón szerettek volna elkendőzni. Kínosan vonszolódik a szívós időtartam-kínosan, mert megfosztották zenei és zenedrámai meghatározottságától. Az idő itt egy másik állapotban, egy művészetellenes aggregátum állapotában jelenik meg, tudniillik abban a mértékben, ahogyan a színpadot nyilvánvalóan és szemmelláthatóan fölösleges tevékenységekkel töltik fel, arra kényszeríti a nézőket, hogy a hozzájuk oly görcsösen közel hozott éneklő drámai szereplőket a mindennapi élet szokványos időbeli üteméhez viszonyítsa. Es ekkor aztán óhatatlanul kitör az az unalom, amelyet az operaidegen rendezők mindenáron száműzni akartak.

Természetesen az említetteken kívül is léteznek még efféle segélyintézkedések és ellenrendszabályok, amelyekkel egy állítólag merev, mozdulatlanságba, dermedt művészetet fel akarnak rázni; valamennyit leírni értelmetlen volna. Csupán még kettőre utalnék e helyütt néhány gyors vezérszóval. Itt van egyrészt az a törekvés, hogy az adott opera történését és színhelyét allegorikusan átemeljék egy minél könnyebben érthető jelképi síkra, oly módon, hogy az eredetileg pontosan megjelölt helyszínek, időpontok és események feloldódjanak egy mély értelemtől majd' kidurranó gondolati ábra nagy egészében - például a világ mint kávéház, a világ mint kórház, a világ mint rendező pályaudvar nagyszabású szimbolikájában. Másfelől dívik az opera cselekményének kvázi-átpolitizálása is, amelyből soha nem születik igazán megvilágosító erejű analógia az eredeti és az újonnan föléjük csúsztatott hatalmi viszonyok között; az ötlet ehelyett legtöbbször felvonuló páncélosok, égnek meredő hajóágyúk és hosszú szárú csizmában végződő (lehetőleg fasiszta és dél-amerikai diktátorokon feszülő) uniformisok pompájában és harcias sürgés-forgásában merül ki. Az esztétikai ficam ezekben a seglélyintézkedésekben is éppoly nyilvánvaló, mint az előzőleg felsoroltakban.

Természetesen az ilyen előadások mellett és ellenükben a mai operaházakban is látni érvényes és éppen ezért lenyűgöző előadásokat. És érvényességen nem a műhöz való hűség ominó-

zus fogalmát értem, amely az operában éppoly kevéssé valósítható meg, mint a prózai drámában. Én két másik kategóriában gondolkodom: utalok egyfelől a műfajhoz való hűségre, amely kész tiszteletben tartani az opera művészi önállóságát, másfelől a médiumhoz való hűségre, amely tekintettel van a színház művészi önállóságára. Ismét nyomatékosan hangsúlyozom, hogy ilyen értelemben igenis számos sikerült előadás létezik, részletezésükbe azonban nem bocsátkozom, mert jelen írás kizárólagos célja, hogy érvelve taglaljon egy sokszorosan megfigyelt és kárhozatos tendenciát: miként igyekszik megcsonkítani magát a mai színház, a prózai műfajban csakúgy, mint az operában.

Egy intő példa: profit és elektronika násza a musicalben

Az előző részekben emlékeztetni kívántam rá, hogy elvben mi is és mire is képes az élő színház, a prózai műfajban és az operában egyaránt. Aki látszólag időszerűbb s mégoly szórakoztató ellenművészetek kedvéért könnyelműen elárulja, az egy pótolhatatlanul ősi és egyszersmind felülmúlhatatlanul eleven művészet sorsát teszi kockára. Fölösleges lenne, ha ezt az emlékeztetőt Az *operaház fantomja*- és a *Miss Saigon-szerű* musicalek kiadóinak és forgalmazóinak adresszálnám, és éppily kevés értelme lenne, ha bizonyos szerzőkre - mondjuk, Moliére-re, Raimundra, Ibsenre - név szerint hivatkoznék. Az a többes számú entitás tudniillik, amely egy efféle musical elkészítésére összefog, nem törekszik másra, mint hogy a hírneves gyártót és gyártmányát összetéveszthetetlenül egyedinek tüntesse fel. Az egyetlen cél, hogy sikerüljön kimunkálni egy bizonyos márkavédjegyet, amilyen például az Opelt a Fordtól megkülönbözteti. Mert nem szabad, hogy a fogyasztók egy percig is azt képzeljék: attól, hogy már látták *Az operaházfantomját,* a *Miss Saigont* megspórolhatják maguknak. A bennünket most foglalkozató problémakör szempontjából azonban a legfontosabb az alapvető különbség a prózai és a zenés színház sok évszázados történetének valamennyi eredeti művéhez képest - az tudniillik, hogy az ilyen típusú musicalben a mű és az előadás formája szétválaszthatatlan egységet alkot. Itt nem lehet azon vitázni, hogy vajon egy adott előadás kiaknázza-e, s ha igen, mennyiben, a bemutatott szín-darab vagy opera színpadi potenciálját, mint ahogy a műhöz való, amúgy igen kétes értékű hűséget sem lehet sem bosszúsan hiányolni, sem örömtelin nyugtázni. A musical esetében ugyanis az előtt és azon túl, ami a színpadon látható és hallható, nem létezik önálló alkotás. Maga a produkció a produktum, a produktum pedig önmaga produkciója.

Szem és fül McDonald'sai

A befektetés és a hozam viszonya csak akkor kifizetődő, ha *Az operaház fantomja* mint látvány- és mint hangzásélmény mindenütt épp annyira egyforma, mint ahogy a vevő abban is biztos lehet, hogy Budapesten hajszálra olyan Opelt vehet magának, mint Hannoverben. Kezeskednek erről azok a szórakoztatóipari vállalkozók, akik számára annyi elkábított városi vezetés készíti elő a kedvező talajt, kiváltképpen Németországban: jaj, csak állítsák fel náluk is a maguk látványáru házát, szorosan összefonódva a hozzá tartozó szállodaiparral és közönségfuvarozással. A szemnek és a fülnek ezek a McDonald'sai, amelyek a világ minden pontján garantálják az áru tökéletesen azonos aromáját, nem tartoznak a színház kategóriájába, sőt: a maguk csábító, készre kiszerelt, uniformizált kínálatával éppenséggel a színházművészet eleven sokrétűségét és kiszámíthatatlanságát próbálják kiszorítani. Semmilyen zenekari vagy énekhang nem juthat el a fülhöz a keverőpult szűrője nélkül. Minden fénysugár és minden vállrándítás átmegy a számítógépes vezérlés tisztítóberendezésén. Ilyenfajta show-t állít elő az abszolút szemléletellenesség jegyében egyesült profit és elektronika nagy hatalmú párosa.

Maga a show szó is callgirlszerűen mindenkire rámosolygó szakkifejezése egy callgirlszerűen mindenkire rámosolygó üzleti vállalkozásnak, amely nem csak a fogalomszámba menő *Macskák, Az operaház fantomja, Miss Saigon* és társaik óta gyakorolja a színház nevű szakma szöges ellentétét; a Broadwayről kiindulva legkésőbb már az első világháború óta nyomul előre egyre szélesebb csapásokon. Egyre több médiumot és földrészt rohant le, és egyidejűleg mind messzebbre távolodott attól, ami a notórius színházlátogatókat Arisztophanész szabadtéri arénájába és Shakespeare londoni Globe-jába, Lope de Vega madridi corraljaiba és Goldoni velencei színházaiba, és így tovább, Reinhardt és Mejerhold, Brecht és Vilar, Mnouchkine, Zadek és Fo játékhelyeire vonzotta és vonzza. A show ugyanis mint fogalom és mint tárgyiasult jelenség időközben megosztotta a színházi vis-á-vis viszonyt. A show nincs érdekelve a kölcsönhatásban, a tekintetek állandó cseréjében az ott és az itt között. *Ott* vannak a filmvászon, a képernyő, az ellaposított musicalszínpad sajátos rezdülései, *itt* a közönség sajátos rezdülései. Összeomlik a vis-á-vis viszony, ha az *ott* már csak technikailag ritmizált, hangosított, vibráltatott rezdülései a közönség minden rezdülését felszívják és lenyelik. A magas fordulatszámú képsor csak kivételes esetekben teszi lehetővé, hogy akár a mozgékony érzékű és szellemű néző is figyelmesen követhesse képeit.

Ekként a show mint fogalom és mint tárgyiasult jelenség nem csupán az olvasható irodalmat veszi vissza a kvázi legszentebb szövegektől a kvázi legkevésbé szentekig, hanem mint fogalom és mint tárgyiasult jelenség mindenekelőtt a „Schauspiel" mindkét részét érvényteleníti. (A német kifejezés a „nézni" - „schauen" - és a „játék" - „spielen" - szavakat kapcsolja egymáshoz, a nyilván tükörfordításként született, mára archaikussá vált, de ez esetben sokkal találóbb „nézőjáték"-hoz hasonlóan - Sz. J.) „Schau" és „spiel" kioltja egymást és kioltódik egymásban. A közönség elesik a mozgékony, tevékeny nézés lehetőségétől, mivel a show nem engedi, hogy a színpadon mozgékony, tevékeny játék jöjjön létre; ehelyett a színpad csak reprodukálja azt, ami már régóta legyártva készen áll. Mekkora showtúladagolást dolgozhattak már fel magukban a lezser kulturális újságírók, sőt némely komoly és produktív színházi emberek is, ha ekkora veszteséget és értékcsökkenést mintaképként és haladás-ként ünnepelnek?! Merthogy a hanyatlás tébolyító. Mindjárt két vagy három nemzedék zuhan évezredekkel vissza, részben közönyösen, részben felajzva. És hogy hová? Egy világméretekben kiskorúsított közösség művileg előállított gagyogó fázisába.

A show-nak mint intő jelnek a felmutatása és az emlékeztetés arra, hogy elvben mit jelent és mire képes a színház, szól mindazokhoz a szakemberekhez, akik mesterségüknél fogva a színpadon előadnak nekünk valamit. De szól azokhoz a politikusokhoz is, akik a mi megbízásunkból, tehát a közösség -egy város vagy egy szövetségi állam - megbízásából nyilvános színházakat üzemeltetnek. Olyan színházakat, amelyek arra hivatottak, hogy nekünk játsszanak, ahelyett, hogy néhány üzletember javára működjenek. És végül szól mind az intő példa, mind az emlékeztetés nekünk, nézőknek is, annak érdekében, hogy művészeti igényeinknek szabjunk magasabb, tehát megalapozottabb és megalapozhatóbb mércéket.

Az az ember, akiben perszonálunióban egyesül a telhetetlen pudingevő és a fáradhatatlan vízisportoló, és ennek következtében az úszómedencét is pudinggal tölteti fel, hogy mintegy belemártózva magába szívja, az lakmározni is, úszni is rég elfelejtett. Tanulság: olyan színházra van szükség, amely nem téveszti össze magát egyéb élvezetekkel, és nem elegyedik velük. Magának való színházra. Persze nem önimádóan öncélúra, hanem olyanra, amely úgy való magának, hogy nekünk való - vállalja kielégületlen művészi igényeinket és beteljesületlen társadalmi boldogságképzeteinket.

Fordította: Szántó Judit

WILHEIM ANDRÁS

MŰFAJTÖRTÉNETI PANOPTIKUM

LIGETI GYÖRGY: LE GRAND MACABRE

Ligeti György operájának budapesti előadása kivételes eseménynek számít akkor is, ha első meglepetésének öröme csitulván, a recenzens töprengése közben a megvalósítás mind több kétes vonását fedezi fel. Húsz évnek kellett elmúlnia ahhoz, hogy ez az 1974 és 1977 között (Michel de Ghelderode darabja nyomán) írott mű (átdolgozott új formájában) a magyar közönség elé kerülhessen - s persze aligha cenzurális okok hátráltatták ez idáig a bemutatót. A vállalkozás sikerébe vetett bizalom hiányzott elsősorban, az a merész elhatározás, hogy a darab hazai gárdával is előadható, s hogy a közönség érdeklődni fog iránta. Kétségtelen, hogy az előadásnak vannak gyenge pontjai (olyannyira vannak, hogy az ember némi megértő malíciával gondol arra: bizony aligha jobb ez a produkció, mint azok, amelyeket a szerző látványos demonstrációkkal botrányosaknak tüntetett föl...), ami nem utolsósorban abból fakad, hogy ez az előadógárda nem edződött hasonló feladatokon (az előadást nem magyar karmester dirigálta); s persze az is jellemző, hogy az előadásnak nem az Operaház adott otthont, hanem bele kellett préselődnie a zenei produkciók céljára teljességgel alkalmatlan Thália legjobb indulattal is kamaraszínházi keretei közé, s hogy mindössze két előadást reszkírozott meg belőle az intézmény, valószínűleg nem kis mértékben a Budapesti Őszi Fesztivál erkölcsi s bizonyosan anyagi presszójára.

Ám nem tévedünk, ha kijelentjük: alighanem ez az előadás (volt) a mai magyarországi zenés színjátszás legkiegyensúlyozottabb, legjobb produkciója. Nem kis részben éppen a feladat szokatlansága miatt; itt nem volt helye évtizedek megfáradt rutinjának, beidegződéseinek, itt olyan új helyzetekkel kellett szembenézniük az előadóknak, amelyekhez énjük legjobb forrásait kellett mozgósítaniuk. Kiemelkedőek az énekesteljesítmények, végre színészi játék van a színpadon, az előadás példásan fegyelmezett. Nyilván egyszerűbb lett volna a feladat akkor, ha az előadás építhet azokra a tapasztalatokra, amelyeket az új zene rendszeres előadása jelent: gazdagabb repertoárismeret, a kortárs opera világában való jártasság, de akár csupán a XX. század legfontosabb darabjainak (s nem szükségszerűen csak az operáknak) gyakorlati ismerete, stílusoknak, technikai követelményeknek, előadói praxisnak korábban már elsajátított és hatékony tudása. Ezzel a tudással azonban az együttes nem rendelkezett; nem is igen rendelkezhetett, hiszen Magyarországon a zenészek számára nem követelmény a kortárs művészet de akár a közelmúlt művészetének) ismerete; nem csupán az Operaház nem tűzi műsorára a század klasszikusait (vagy ha kampányszerűen tűzi is, az hamarosan elfelejtődik), nem bővelkedik ilyenekben a zenekari repertoár sem, és zeneakadémiai tanulmányait ki-ki elvégezheti úgy, hogy e századi művel csak elvétve találkozott. Azt a fajta természetességet, amely a Ligetiéhez hasonló igényű mű előadásához megkívántatik, csak a szűken mért próbaidőszak alatt lehet valamennyire kialakítani, inkább valamely konkrétan megoldandó nehézséghez kötve, mintsem valóban megszerezve. Ligeti műve pedig épít ezekre az ismeretekre, számítana rájuk, hiszen számtalan olyan fordulat bukkan elő a zenei szövetből, amelynek ha utalás-jellegét az előadó maga nem ismeri fel, miként kívánhatnánk meg a közönségtől?

A mű stílusa ugyanis az operahagyomány sajátos újraértelmezéséről tanúskodik. A szereplők megtestesítik a hangfajokhoz tradicionálisan tapadó zenei karaktereket, gyakorta persziflázs-szerű hivatkozásokkal az operatörténet megszokott fordulataira. Ugyanígy, a zenei szövetben is jól fölismerhetők a mintaképek, az első kép előjátékának Monteverdi-parafrázisától és Beethoven-, Couperin-, Strauss-, sőt Webern-idézettől a különböző technikai megoldásokig (passacaglia, kettőskánon-, ostinato-szerkezetek), a formai elgondolás pedig nem kisebb példaképeket tűzött ki maga elé, mint a *Poppea, A sevillai borbély* és a *Falstaff.* A többszörösen „elidegenített", de felismerhető közismert zenei idézetek az irónia, a persziflázs, a paródia eszközei az opera zenéjében. Mindezt természetesen összefogja Ligeti saját (jellemzően csak erre az operára érvényesen kialakított) stiláris világa, amelyben egyesíti a legkülönfélébb korok és területek zenéjéről szerzett tapasztalatait is (a klasszikus vokálpolifóniától az egyidejűleg alkalmazott különböző sebességrétegekig). Az opera így végül egyfajta sajátos *collage sonore is,* de az egymáshoz sodródó elemek nem véletlenszerűek benne,' hanem mindig egy kép egészét jellemző zenei logika rendezi el őket.

Különös gondot jelent az előadásban a nem hagyományos összetételű és arányú zenekar. Nem is annyira a különleges hangszerek, illetve hangszerként használt zajkeltő eszközök beépítése az együttesbe, hanem éppen a szokásos hangszerek speciális összetétele: ehhez a fajta hangzáshoz idomulnia kell az előadónak, tájékozódnia kell tudni benne. Ha ilyen irányú gyakorlata nincs, aligha támaszkodhat másra, mint a karmester koordináló szerepére - a budapesti előadáson Jonathan Nott kitűnően irányította az együttest.

A színpadra állítás nem segítette igazán a zenei megvalósítást. Nyilván jó adag kényszerhelyzet szülte kompromisszum volt amögött, hogy az együttes nem a zenekari árokban foglalt helyet, hanem mintegy az előadás látványelemének részévé válva, betöltötte a színpad jókora hányadát. Ez mindenekelőtt hangzásproblémákat okozott: a Thália amúgy is hálátlan akusztikája sem működött közre jótékonyan abban, hogy valamiféle egységes hangzáskép jöhessen létre. Mindaz, amit a zenekari árok a maga sajátos eszközével „homogenizált" volna, azt a sajátos térbeli elrendezés itt irányokra, távolságokra, fedettebb és nyitottabb helyzetű hangzásokra hasította szét. Az előadás egészét érintő kérdés a zenész mint látvány. Amennyire hozzátartozik egy hangversenyhez annak sajátos szcenikája, a zenélő ember látványa, annyira idegenül hat ez az opera közegében. A színpadon látható - tevékenykedő vagy éppen semmittevő- muzsikus funkciójában nem hasonlítható a bunraku figurákat mozgató, szinte jelen nem levő játékosaihoz; a zenész látványa itt inkább zavar. Mindenképpen csökkenti ugyanis a szereplők játékára, a színi látványra forduló figyelmet, akaratlanul is valamiféle oratorikus jelle-

Fried Péter (Astradamos) és Gulyás Dénes (Piet von Fass) (Kallus György felvétele)

get kölcsönöz a produkciónak, olyan hátteret ad, amelyhez képest a valódi színpad csupán előtér, ahelyett, hogy maga lehetne az egész világ. A mostani produkcióban a bajokat tetézte, hogy a színpad amúgy is meglehetősen kicsi; ez a produkció egészen egyszerűen nem fért el rajta. Beszűkült a mozgástér, elvesztették erejüket a díszletelemek (ha a timpani korpusza és egy fürdőkád hasonló jellegű látványelem, aligha tudunk különbséget tenni aközött, hogy mi a jelölő és mi a jelölt). Összbenyomásunk a zsúfoltság; nem volt elég tér ahhoz, hogy egy tárgy vagy a színpad egy kitüntetett helye élni kezdjen - mintha egy nagy léptékű előadás kivonatát láttuk volna, olyasféleképpen idézve föl az eredeti víziót, mint ahogyan a zongorakivonat közvetíti a teljes művet.

Kovalik Balázs tehát nem vállalkozott könnyű feladatra: alkalmatlan helyszínen, a feladat összetettségéhez csak kevéssé felvértezett - bár tudásuk és odaadásuk maximumán teljesítő - előadógárdával s valószínűleg igen szerényre szabott büdzséből kellett elénk állítani s persze egyben komikusan megkérdőjelezni a világvégét. Rendezése természetesen interpretációja a szerzői instrukcióknak; talán nem tévedünk nagyot, ha azt állítjuk, hogy csak kevéssé vette figyelembe azt a kötöttséget, amelyet a Ligeti-opera eredetileg intencionált színpadi stílusa jelentett volna. Igaz, ez a szerzői instrukciókban megfogalmazott színházi-színpadi stílus erősen kötődik a mű megírásának idejéhez, vagyis a hetvenes évek közepéhez. A színpadról vallott felfogás, úgy látszik, gyorsabban változik, mint hinnénk; nagyon ritka az olyan színházi előadás, amelynek pontos rekonstrukciója évek múltával is megél a színpadon. Ligeti operájának eredeti koncepcióját - a premier egybehangzó vélemények szerint kongeniális rendezését - ma már aligha lehetne változatlan formában előadni. Kovalik Balázs is másfajta stilizációt választott, részint aktualizálta, részint időtlenné tette a cselekményt. A szerzői elképzelés „pop-artos" sokfélesége helyébe azonban ezáltal a nem minden ízében érthető és követhető „posztmodern" eklektika lépett. A közelmúlt történelmére utaló szimbólumok alkalmazása mellett egyes instrukciókat megőriz az eredeti koncepcióból, némely kellék szinte realisztikus, míg mások jelzésszerűek. Működhetnének is akár ezek a színpadi jelek, ha a rendezés vállaltan nagyobb dimenzióban mozogna. A színpadi tér szűkösségéről mondottak azonban a játékstílusra is igazak: ebben a koncepcióban mintha csak a fekete komédiának, a paródiának maradna hely.

Pedig a zenei dramaturgia egyértelmű. Ligeti az operatörténet közismert toposzait sűrítette művébe, a szituációkkal, a szituációk egymásra következésével, a zenei idézetekkel jól eligazítva a (műfaj)történeti panoptikumban. A kétfelvonáson, négy képen át megszakítatlanul zajló zenei cselekmény azonban, zseniális kompozíciós leleménnyel, folyvást váltani képes komikum és tragikum között (külön zenei elemzés tárgya lehetne, hogy miként teszi ezt egy olyan zenei stílusban, amelyben a hagyományos zenei karakterek elveszítették már egyértelműen megfogalmazható jelentésüket); de hiába sorjáznak a komikus jelenetek, hiába ismerjük fel a szereplőknek kölcsönzött jellemekben az operatörténet nagy komikus alakjainak vonásait, a világvége azért ebben a darabban sem tréfa. (Ennek a jelenetnek a zenei megformálása sem tudta közvetíteni a partitúra gazdagságát, összetettségét, erejét.) Ha nem hinnők el, hogy valóban elpusztul a világ, az egészet nem kellene komolyan vennünk - s ha nem vennők komolyan, a darab végkicsengését sem lehetne elhinni. A két szerelmes figurájának igazi jelentést az álomban megjelenő Vénusz adhatna - ám itt még a látomás is a *farce* világát hivatott erősíteni.

A koncepció azonban korántsem esetleges; választott stílusvilága mellett ugyanis rendre kitart a rendezés, e parodisztikus felfogás érvényesülésének szolgálatába állítva a magyarfordítást is. Azt hiszem, a librettó eredeti szövegezése jelentésben, nyelvileg és formailag jóval gazdagabb, mint magyarítása (néhány esetben valóban döntő jelentőségű mondatok tűnnek el általa a szövegből; különösen sajnálatos a rímes szerkezetek elvesztése; kínos ízlés- és értelmezési ficamnak tartom a Gepopo/Ávónő behelyettesítést). Lehet, hogy kicsit fegyelmezettebb szöveggel dolgozva a rendezés többet mutathatott volna fel a Ligeti-opera legarchaikusabb rétegéből is: a misztériumjátékból, *a sacre rappresentazionéból*.

Az előadás stílusának két legemlékezetesebb eleme két olyan színi megoldás, amely nem szerepel az eredeti librettóban. Az egyik a szerényen „mozgáscsoportnak" nevezett szereplőgárda, amelynek virtuóz és látványos mozgatása, siketnémabeszéddel is stilizált jelrendszere egyfajta koherenciát ad a cselekménynek; a másika darab végén megjelenő táncospár „argentin tangója" - ez hivatott azt az ellenpólust képviselni, amelyet magában a zenei elképzelésben a szerelmespár jelenít meg. Lehet, hogy ennek a cselekményt kettőző, reflektív színpadi rétegnek a következetesebb használata jobban összefoghatta volna a játék stílusát; itt sejtem azt a lehetséges stiláris koncepciót, amely a Ligeti-féle „pop-art"-gondolat helyébe léphetett volna, semlegesítve kissé a realisztikus eszközökkel operáló színészi játék és a szimbólummá vált ledöntött szobor fejétől szappanbuborékig és Kába-kő-allúzióig összegyűjtött posztmodern staffázs kissé ingoványos szimbolikáját.

Mégis, az értelmezést szálazó újabb értelmezési kísérlet kritikai megjegyzései ellenére is, fontos volt ez az előadás. Ha valakinek azaz igénye, hogy jelzőkövekkel különböztesse meg egy út különböző pontjait, Ligeti György operájának mostani budapesti előadását bizonyára érdemesítené arra, hogy cöveket verjen mellé. Bárcsak valóban gondolhatnánk úgy, hogy a magyarországi operajátszásnak van valamiféle linearitása, bárha hihetnénk abban, hogy egyik előadás tapasztalatai átvihetők a másikra, föltételezhetnénk, hogy egy mű elfogadható színvonalú megszólalása és közönségsikere valamiféle tanulsággal és további bemutatókban is testet öltő következménnyel jár, és a magyar operaszínpadon legalább az igényesség precedensét teremti meg - gondolatilag, színpadilag és zeneileg egyaránt. A *Grand Macabre* hazai premierje mindenestre alapot teremtett e reményeinkhez - igazi funkcióját azonban akkor töltené be, ha e két fesztivál-elő-adás után színpadi élete tovább folytatódnék.

KOLTAI TAMÁS

A SZÍNÉSZKIRÁLY

VERDI: AZ ÁLARCOSBÁL

Pontosabb lenne a cím, ha azt írnám: Egy király, aki színházi ember. *Un re di teatro.* Ahelyett, hogy *Un ballo in maschera -Az álarcosbál.* Persze csak ha Kelen Péter lép föl III. Gusztávként. Különben a fene megette az egészet.

Az Operaház Verdi-fölújítását Kelen Péterért érdemes megnézni. Nem, ez így túlzás, az Operaház Verdi-fölújítását *mindenképpen* érdemes megnézni, tisztes és tisztességes munka, sok tehetség lakozik benne, legföljebb Kelen az, akiért érdemes operába járni, mi több, a műfajt fönntartani.

Legyünk túl a nehezén. A karmester, Rico Saccani az Operaház nyeresége, dinamikus egyéniség, igazi talján hatásvadász, keze alatt

Lukács Gyöngyi (Amelia) és Kelen Péter (III. Gusztáv) (Kallus György felvétele)

maximálisan fényesen szól a zenekar, minden tiszta és világos, mit ne mondjak, problémamentes (tartalmilag). *Az* álarcosbálban kevésbé transzparens, mint a Turandotban volt, de még így is megjárja. Saccani szereti, ha az énekesek torkuk szakadtából bömbölnek, ebben leginkább Anatolij Fokanovra számíthat, akinél az „Alla vita" lírai odaadása ugyanazt a forszírozott erőszakot jelenti, mint az „Erri tu" érzelmi hullámzása boszszúvágy és fájdalmas csalódás között. Fokanov akkor mutatna a legjobban, ha a rivaldához szegezve, a középtávfutók startállásában (ez a kedvenc figurája) énekelné végig az operát. Ehhez képest - átmenetileg muszáj előreszaladnom a történetben - a rendező Kerényi Miklós Gábor különféle akciókra kényszeríti, például gerendához kell kötöznie a feleségét, iratokat szór szét, köpenyeket hajít el, s ami még ennél is rosszabb, ária közben bort tölt kristálypohárba, festményre loccsintja, majd összeszorított markában széttöri a poharat. Kész katasztrófa, mivel Fokanov a színpadi jelenlét minimumával sem rendelkezik, a járása is civil, ha valakire rá kell néznie, az maga a hazugság, minden rákényszerített cselekvést egy gép hiteltelenségével bonyolít le (kinyújtott karjával kiparancsolja nejét a színről, mielőtt az még ránézne), legjobb lenne megkérni, hogy az istenért, ne csináljon semmit, csak énekeljen - ha lehet, egy kicsit árnyaltabban, netán úgy, mintha érzések születnének benne.

Lukács Gyöngyivel is maradéktalanul elégedett lehet Saccani mester, ő valódi hangnagybirtokos, volumenét és minőségét tekintve világelsők között a helye, jelenleg ott is tartózkodik, bár érdekes, hogy salzburgi Erzsébete *a Don* Carlosban, a Grosses Festspielhaus hodályában is mennyivel finomabb hangilag (ott Maazel vezényel). Lukács tud egyszerre szenvedélyesen és átszellemülten énekelni, bár ez a szenvedély és átszellemültség egyelőre az énekesnőé és nem a polgári erényekkel ékes Ameliáé, aki unalmas hivatalnok férje mellett rémülten - és megperzselten - próbál védekezni a művészlelkű király őszinte, ám számára idegenül teátrális ostroma ellen. Wiedemann Bernadett mint Ulrika jósnő is egyelőre inkább hang, mint személyiség, de ahogyan Amelia fülébe sziszegi az akasztófadombon található gyógyfű kezelési utasítását (sajnos nem tér ki az adagolás és mellékhatások tekintetére), abban van valami hivatásához illő kaján előrelátás. Ami pedig Oscar apródot illeti, az ő csöngettyűs trilláiból Csonka Zsuzsánál kevésbé derül ki, Miklósa Erikánál annál inkább, hogy a koloratur nadrágszerep nem valami kotnyeles kisinast, hanem egy személyes szolgálatra beosztott gyakornokot (bocsánat!), még inkább ambiciózus rendezőhallgatót rejt.

Tudniillik a svéd Királyi Operát III. Gusztáv alapította.

Ideje a lényegre térni. Az Operaház az utóbbi idők divatja szerint *Az álarcosbál* eredeti - betiltott - változatát játssza, amelynek színhelye nem egy amerikai angol gyarmati kormányzóság (mint az átírt verzióban), hanem a svéd királyi udvar. A cselekmény történeti előzménye a tényleges királygyilkosság, következésképp a darabban előforduló összeesküvési szál nagyobb politikai hangsúlyt kap. A rendező Kerényi ezt a szálat sodorja vastagabbra, rácsomózva a politikába belefáradt király hatalomundorát az egyik végén, a másikon pedig a színházkedvelő uralkodó játékos bohémiájának megnyilvánulásait, az álarcosbálra készülődéstől a jósdába való álruhás kiruccanásig. Mára szcenírozott nyitányban megjelennek a gáláns maszkák egyfelől. az uralkodó aláírta halálos ítélet utáni kivégzés látványa az akasztófával másfelől-ez mintegy III. Gusztáv dilemmájának lapidáris összefoglalása. A király mintha a cselekmény kezdetének pillanatában döntene úgy, hogy a politikától a szerelembe és a játékba menekül, ennek első jele, hogy gyors elhatározással fölfüggeszti a parlament ülését (az előadás első jelenete ezt ábrázolja), és farsangi menetet szervez a jósnőhöz, az előre készen-létbe helyezett halászjelmezekkel. Kerényi minden lehetséges helyen előhozza a színházi kellékeket, hogy aztán a harmadik felvonás álarcos-bálján komplett commedia dell'arte színházat játszasson - szerzője tán maga a király? -, amely-nek végén Colombinát és Gusztávot ugyanabban a pillanatban szúrják le. A váteszi jelenet súlyát növeli, hogy - a díszlettervező Csikós Attila és a jelmeztervező Vágó Nelly segédletével - a maszkabálnak kezdettől fogva haláltáncjellege van, az álarcok mintha, halotti maszkok volnának, a sötét, nehéz kosztümök a végzetszerűség és a manierista dekadencia árnyát terítik a színpad fölé, a finálában megénekelt „borzalom éjszakájához" illően.

Az elképzelés megvalósulásának, miként már megszokhattuk, időnként gátat vet a kivitelezés. Mindjárt az első kép statikus tablóval zárul, noha a fölkerekedő, indulni készülő társasággal együtt éppenséggel megbolydul, mozgalmasságot érzékeltet a zene. Csakhogy kicsi a rendelkezésre álló hely, mivel a palotabelsőket a tervező a zsinórpadlásról aláereszkedő állandó díszletelemekkel keskeny előtérré szűkíti. A következetesség arra készteti a rendezőt, hogy ettől kezdve minden képet festményszerű tablóval fejezzen be, ami néha erőltetettnek hat, különösen a második felvonási finálájában, amikor az „éjszakai randevúról" hazainduló, megszégyenített Anckarström házaspárt a hirtelen fölszaladó szuffiták mögött gyertyával a kezükben hálósipkás polgárok látványa állítja meg. (Vajon kicsodák? Fölriasztott városlakók vagy a hazatérőket fogadó hajnali cselédség? Esetleg a megbotránkozó nyárspolgáriság jelképes képviselői?)

Ám mindeni skrupulus eltűr, amikor Kelen Péter a színpadon van. Kelen Gusztávja laza fiatalember. Haját néha könnyedén hátrasimítja, kidobolja a ritmust a szószéken, tapsol, játékosan csettint az ujjával. Amikor Amelia nevét fölfedezi a bálra hívottak listáján, átszellemül, keresztbe fonja a karját, mintha szerelmesét ölelné. Az államügyek lehervasztják, feszélyezi Renato hűségnyilatkozata, és leplezetlenül bosszús, amikor a főbíró piszlicsár följelentésével kell foglalkoznia. A jósnőnél kibukik belőle a játékos, kíváncsian a varázsgömb alá néz, kicsit gúnyosan, rátartian, de bántó él nélkül jósoltat magának, a tengerészdalban lírai bódulatba ringatja magát,

és a végén pózolva ugrik egyet a szökkenő zené-re. Kihívás nélkül, csöndesen jegyzi meg, hogy kész harcban elesni; egyáltalán, a „félréket" bensőségesen, hangsúlyok nélkül mondja, számára az éneklés itt is (és mindenütt) természetes közlés, nem fölpumpált fizikai teljesítmény, mint Fokanovnál és másoknál. A jósdajelenet finálójában kelletlen protokolláris jólneveltséggel (de azért némi narcisztikusan kielégült hiúsággal) fogadja a tömeg ünneplését, a hosszas ceremónia elől kimenekül, így a hódoló nép, az opera-játszás történetében valószínűleg páratlanul, az üres szék előtt térdepel.

A szerelmi jelenetben Kelen révült kisfiú, reszketve várja a viszontvallomást, bódultan a sziklának dől, karját széttárja a falon, a kettős végén mindketten a földre omlanak a sötétben - átmeneti nyugvópont az egész nyugtalan operában. Amikor Renato fölfedezi légyottjukat, Kelen elveszett gyermekké válik, noha nem rémül meg, nem kapkod, nem borul ki, megőrzi méltóságát - de belülről összeomlik. Tudja, hogy ebből a helyzetből többé nem lesz képes kimenekülni, mert kénytelen cserbenhagyni szerelmét. Itt válik az uralkodásba belefáradt, művészlelkű, bohém király sápadt, boldogtalan lélekké.

A többi már csak végjáték. A búcsúlevélben Kelen hangja (amiről senki sem állítja, hogy a sima, folyékony, behízelgő olasz belcanto makulátlan megtestesítője, ellenben emberi sorsot, állapotot, drámát, érzelmi hullámzást kifejező, személyiséggel átitatott hang) már mintha egy másik, nem e világi dimenzióban szólna, az üzenet az örökkévalóságnak küldetett el, bármi lesz is a földi folytatás. Kecsesen, mondhatni, esztétikusan hal meg, sebesülten kissé színpadiasan ül a karosszékben, szíve fölé, a fehér ingre applikált vérfolt mintha nem is volna igazi, kellék az is, csak játék az egész, színházi halál, elegáns, artisztikus eltávozás, így kell ezt csinálni, hölgyeim és uraim, vége az előadásnak, lehet tapsolni.

MÁROK TAMÁS

A TISZTA ESZME UNALMA

KÉT MOZART SZIKORÁTÓL

Wolfgang Amadeus Mozart élete folyamán öt zseniális színpadi művet alkotott. Két jót és három rosszat. *A Szöktetés a szerájból,*

varázsfuvola és a *Cosi fan tutte* rossz

A opera. Lekiismeret-furdalásos zeneesztéták a bugyuta történettel szemben kötelességszerűen hivatkoznak a zenei ábrázolás magasrendűségére. A magam részéről ezt az érvelést tévesnek tartom. Az opera műfajában ugyanis az értelmes történet, a szigorú dramaturgia, a világosan definiált alakok, egyszóval mindaz, ami egy jó drámához kell, nem valamiféle kellék, nem kalapdísz a zenén, hanem az alkotás alapeleme. Rossz darabból nem lehet jó operát írni. Egy rosszul fölépített szituációt sem lehet a zene által mintegy „kijavítani", kibogozhatatlan jellemű alakokat a muzsika nem tud megmenteni.

A Szöktetés és a *Cosi* alapja rossz darab, *A varázsfuvoláé* meg egyenesen fércmű. A legnagyobb probléma, hogy nincs bennük komolyan vehető konfliktus. *A* Szöktetésben az egyik oldalon négy életteli fiatal áll, a másikon pedig egy kövér, iszákos öregember. Szelim basa, akinek igazi hatalma van, nem énekel, ezért semmilyen zenei súlyt nem képvisel. A Cosíban már az elején tudható, hogy játék az egész, a hűséggel kapcsolatos emberkísérlet pedig nem elég átütő egy kétfelvonásos darabhoz.

A varázsfuvolával kicsit más a helyzet. Abban jó néhány érdekes drámai szituáció, izgalmas alak van, ám a darab kisvárosi csepűrágók tuti sikerére van fölépítve. Van benne nemes lelkű pap, van őszinte szerelem, kacifántos bosszúária, és van néhány *jajcicás* operettsláger. Szép arányosan elosztva, ám a legkevésbé sem darabbá építve. A gonosz Sarastróról kiderül, hogy jó ember. Akkor meg ki a fenétől kellene megmenteni Paminát? Az Ej királynőjét utolsó támadása alkalmával megölik, de nem siratja és nem is ad hálát haláláért senki, mintha a birodalom sokezredik alattvalója lehelte volna ki a lelkét nyolcvanévesen végelgyengülésben. Paminának nincs egyetlen könnycseppje sem édesanyjáért. Mintha mindegy volna. Egy operai szereplő jelentéktelenségének biztos jele, ha zenei nyom nélkül képes kihalni a darabból. Akkor az Ej királynője jelentéktelen volna? Tamino kiáll minden próbát, Papageno nem áll ki egyetlen próbát sem, mégis mindketten ugyanoda jutnak: alkalmas feleséget kapnak. Annak, hogy a herceg bejutott a kiválasztottak közé, a darab semmilyen értelmet nem ad, ilyenformán a megpróbáltatások végtelen sora fölöslegesnek hat. Végül még egy példa, kedvenc pojácaságom. A próbajelenetek után, amikor már mindenki megnyert mindenkit, a gonoszok elhullottak, a jók diadalmaskodtak, s csak egy taktusra lennénk a dicsőséges finálétól, hirtelen megszakad a jelenet, és következik Papageno hosszas öngyilkossági kísérlete a megmenekülésével, majd egy hadaróduett Papagenával. A jó Schikaneder a befejezés előtt még beírt magának egy bombasikerű ripacsériát.

A varázsfuvola nem jó mű. De izgalmas lehetőség, érdekes előadást lehet belőle csinálni. Minthogy szinte értelmetlen, igen tág teret enged az értelmezésnek. Tehát egy Zauberflöte-előadás annál jobb, minél kevésbé próbál alázatos lenni. Merthogy nemigen van mi iránt. Mozart megírt néhány jó zenét, de kész darabot nem írt. Alap-

Rost Andrea (Pamina) és Massányi Viktor (Papageno) (Kallus György felvétele)

Rácz István (Kormányzó), Udvarhelyi Boglárka (Donna Anna) és Timothy Bentch (Don Ottavio) (Veréb Simon felvétele)

anyagot hagyott ránk: „Itt van, tessék, csináljatok belőle valamit!"

Aki tehát *A varázsfuvolát* nem veszi túl komolyan, az nagyon jól közelít hozzá. Ha pár titkot megfejt, de néhányat azért meghagy, hogy legyen min törni a fejünket, nagy jót cselekszik velünk. Épp ezért tartottam az elmúlt időszak kiemelkedő előadásának Kovalik Balázs szegedi rendezését: az anyagszerű megközelítés miatt. A tételes elemzés igénye nélkül, illusztrációként idekívánkozik néhány megoldása. A káprázatos három dáma például géppisztolyokkal fölfegyverkezve jelenik meg. Papageno popkoncertszerűen, számtalan rajongótól kísérve adja elő híres dalát („Egy tűzről pattant lányka"). Monostatos pedig zöld hajú punk: az előadás nagyon indokoltan és komolyan vette időnként hülyére a figurát.

Szikora Jánosnak különös szívügye Mozart, darabot is írt róla, melyet néhány éve maga rendezett meg Szolnokon. *A Legenda A varázsfuvoláról* épp azért volt érdekes, mert megmutatta, milyen esetlegességek és napi érdekek alakították ki a darabot. Maga a zeneszerző nem jelent meg a darabban, csak a legutolsó pillanatban rángattak színre egy síró Szikora-alteregót. Ebből az ambivalens viszonyból most a tisztelet kerekedett fölül. Szikora a Thália Színházban komolyan vette a darabot. Keretes szerkezetet épített: a darab Tamino palotájában kezdődik, és ott is zárul. Libor Katalin félkör alakú építménye egy nyári palota hátsó traktusát idézi. Bízvást lehetne Csehovot játszani benne. A herceg komplett szabadkőműves beavatási szertertáson esik át, s egy ceremónia mindig tartást ad a cselekménynek.

Szikora Varázsfuvolájáról mint olyanról nehéz beszélni. Ha ugyanis valaki erősen értelmezni akarja a darabot, ennek alapvető irányt ad és egyszersmind határokat szab a szereposztás. A bemutató idején Sarastrót Kováts Kolos, Paminát Rost Andrea, Taminót Gulyás Dénes énekel-te, az általam látott szeptember 18-i előadáson pedig Polgár László, Hamvasi Szilvia és Kovácsházi István lépett fel a három szerepben. A szembetűnő alkati és művészi különbségek kockázatossá teszik, hogy egy-egy figura erős kontúrokat kapjon, mert ha egy másik énekes veszi át a szerepet, ezek a kontúrok esetleg bosszantó árnyékokat vetnek.

Legjobb talán, ha a végével kezdem. Amikor Sarastro leplezetlen populizmussal bejelenti, hogy az erény legyőzte a bűnt (fölépítettük a kommunizmust), a teljes színpadot borító fekete drapéria eltűnik, és megint Tamino fehér palotájában vagyunk. (Hatásos effektus, bár a térformák miatt még a megvalósulás előtt *lelepleződik.)* Sarastro kihátrál az üvegajtón, de képben marad. Tamino őszen, öregen íróasztala mellett dolgozik, igazgatja a beavatottak birodalmát. Oldalról Papageno és Papagena rohan be nagy vidáman, számtalan gyermekük kíséretében. Taminóéknak nincs gyerekük. Pamina egy elnéző puszit nyom férje homlokára, majd az ajtóhoz megy, és vágyakozva néz Sarastro után, még a kezét is az üvegablakra teszi. A mozdulat azt mondja: tévedtem, Sarastrót kellett volna választanom, nem Taminót!

Ez az előadás legjobb és legbeszédesebb jelenete. A tiszta, erényes stb. szerelem terméketlen, gyermekáldás nem kíséri, s unalmas, magányos öregség a vége. Ha szigorúan zenei értelemben vesszük, Pamina kései fölismerése is csak illúzió, hiszen Sarastro szólamában semmi nem utal rá, hogy izgalmasabb férfi volna Taminónál. Ráadásul kettejük zenéjében sincs kifejezett utalás a vonzalomra. De a taszításra sincs, és hát valamit mindenképpen tenni kell a darab mentéséért. Számomra Szikora mentőötlete szimpatikus.

Az elméletet, mely szerint Sarastro nem jóságos bácsi, hanem számító uralkodó, és Paminát egyszerűen a maga számára rabolta el, Kovalik is alkalmazta a szegedi előadásban. Persze Gregor József Sarastrója esetében ez a vonzalom egészen más dimenziót kap.

Bosszantó, hány Varázsfuvola-előadás követi el azt a hibát, hogy az Öreg papot ugyanaz a basszista énekli, aki később majd második papként kísérgeti Taminót a próbák során. Persze tudom, milyen hasznos megspórolni egy szólistát! Ám a megoldás teljesen ellentétes a szerzői szándékkal, amely ezt a figurát ki akarja emelni. A szereplőt nem is papnak, hanem Sprechernek, azaz beszélőnek hívja, és nem idegenvezetőnek. Ha Szegeden Gregor alakítja Sarastrót, akkor ő, azaz Sarastro jelenik meg Sprecherként is. Széles, lelógó karimájú kalapot visel enyhe álarc gyanánt, s még a palotába való belépés előtt „leteszteli" a jövevényt. A fölmérés eredménye lemondás lesz;: az okos főpap már az elején belátja, hogy szerelmi vetélytársként Taminóval szemben nincs esélye. Ez a szerepösszevonás érdekes és logikus (a herceg nem ismeri Sarastrót), a belőle következő lemondás pedig az alaknak szép melankóliát ad. És micsoda végtelen pillantásokkal fürkészi Gregor Taminót! A bölcselkedő szavak mögött irdatlan belső küzdelmet sejtet arcának rezdülése, kezének tétova mozdulata. A szegedi Varázsfuvolának és Gregor Sarastrójának legnagyobb pillanata ez a párbeszéd. Szikora Pamina öregkora szemszögéből magyarázza a darabot, Kovalik és Gregor Sarastro öregedése felől.

Ha Pesten Polgár László énekli Sarastrót (ebben a rendezésben épp az általam látott estén debütált), akkor a vetélkedésnek értelmet adnak a fizikai tények, az, hogy Polgár magas, karcsú, elegáns idősödő férfi. A mostani előadásban sajnos kicsit túlságosan idősödőre sikeredett: túl fekete és papos volt a ruhája, túl fehér a haja. Nem lehet eldönteni, hogy „Sarastro kései szerelme" valódi ötlete volt-e az előadásnak, avagy csak Polgár beállásával merült föl e lehetőség. Ha a koncepció része volna, akkor nem ártana a darab folyamán többször utalni rá. Erre most csak két halvány kísérlet történt. Amikor Tamino meglátta Paminát, Sarastro ugyanazzal a széles kézmozdulattal fordult a lány felé, minta herceg, az E-dúr áriában pedig a főpap köpenyével kö-

rülölelte a lányt, amit jó képzelőerővel akár erotikus gesztusnak is fölfoghatunk.

Csak a három Benetton-gyermeket tudnám feledni, akiket valahonnan a kupolából szinkronizáltak eltökélt énekesnők! Az éneklő kisfiúk problémájára soha rosszabb megoldást nem láttam. Polgár hangjával is magasan kiemelkedett a mezőnyből, nemes tónussal, biztos technikával énekelte Sarastrót. De a többieknek sincs szégyenkeznivalójuk. Hamvasi Szilvia tehetséges szopránnak mutatkozott, Kovácsházi István ma, Gulyást leszámítva, a legjobb megoldás Taminóként. Pánti Anna épp azon a határon van, hogy még el tudja énekelni az Ej királynőjének kényes koloratúráit. De ha valaki azt állítaná, hogy már túl van rajta, nehéz lenne vitázni vele. Massányi Viktor par excellence olasz lírai bariton, de hangszépsége és kedélye Papagenóra is alkalmassá teszi. Mondhatnánk: jó énekesgárda. Csakhogy amikor Sólyom-Nagy Sándor Öreg papként a színre lép, olyan művészi formátum és hangminőség jelenik meg, amely hovatovább már a hetvenes éveket is nosztalgikus aranykorrá hímporozza. Pedig amit ők Polgárral fölidéznek, az ötvenes évekhez mérten már az is csak bronz volt.

Aki azokban az években jó *Don* Giovanni-előadásra vágyott, azt Budapestre irányították. Klemperer dirigálta a darabot, a címszerepet Losonczy György és Svéd Sándor énekelte, Leporellót Székely Mihály, Donna Annát Osváth Júlia, Donna Elvirát Orosz Júlia és Takács Paula, Zerlinát Gyurkovics Mária. Valóságos héroszok, és egy egész csapatra való.

Ma egy *Don* Giovanni-előadáshoz nem nehéz fizikailag alkalmas csapatot találni. Héroszokat lehetetlen. Utoljára a nyolcvanas évek elején sikerült, amikor a címszerepet Melis György, Leporellót Polgár László alakította, Don Ottavio pedig az ifjú Gulyás Dénes volt. No és Fischer Iván dirigált, a rendezőt pedig Ljubimovnak hívták. Ma ilyen csillagállásról álmodni se lehet.

Az adott föltételek mellett Szegeden egészen jó *Don Giovannit* sikerült összehozni: érdekes színpadi megoldást, megfelelő szereposztást, magas szintű zenei megvalósítást.

Szikora János Antal Csaba díszlettervezővel kettős tükörrendszert eszelt ki. A rivalda felé erősen lejtő padló és a mennyezet egyaránt tükörlapokból áll. Hátul és oldalt különböző függönyök határolják a teret, amelyek a színválasztás és a megvilágítás által sokféle térhatást képesek előidézni. Az előadás következetesen nem hoz be a színre egyetlen díszletelemet sem. Don Giovanni vacsoraasztala a rendezői bal szélen, az első finálé színpadi zenekara pedig baloldalt helyezkedik el, a partvonalon kívül. Csak az a baj, hogy a partvonal elég meredek, ezért a nézőtér azonos oldaláról nem látszik belőle semmi.

A tükrös díszlet régi ötlet, de a kettős tükör újnak tűnik. Az alkalmazást előrehaladott kísérleti stádiumnak nevezhetjük. Meglepő, hogy Szikora eltekint a legkézenfekvőbb asszociációtól, nevezetesen attól, hogy Don Giovanni szembenézzen önmagával. Ugyanakkor elképesztő és elbűvölő alakzatok jönnek létre. Don Ottavio például a hatalmas, csupasz tükörtér közepén trillázza végig B-dúr áriáját. A tükröződések miatt végtelenné tágult közegben az alak szinte elvész, s a gyönyörűséges koloratúrák visszhangtalansága, azaz a figura elszigeteltsége szinte gyötrővé válik. Donna Elvira, Donna Anna és Ottavio hármas jelenetében pedig egy oldalfüggöny tükröződésével sikerül Donna Elvirát teljesen az amúgy üres térben elkülöníteni. A legjobb díszlet maga az ember - mondja Szikora, s jelmeztervezője is a kezére játszik. Papp János, aki amúgy is vonzódik a csillogó anyagokhoz, most valósággal tobzódott a fényes kelmékben. Nem a díszletet kell minden pillanatban mozgatni, a lényeg, hogy a díszlet mozgassa meg a nézők fantáziáját. A látvány természetes nemességet sugároz, és bár elismerem, meg is unhatja valaki, számomra mindvégig tartogat izgalmat. Az efféle kapitális ötletek legfőbb veszélye, ha az alkotók azt hiszik, az ötlet egyúttal megoldás is a darab minden problémájára. Szikora nem hiszi ezt. Korrektül vezeti végig a cselekményt, ám énekeseinek játékában hidegség és távolságtartás uralkodik. A falanszterszerű környezet átragad a játékmódra. A műben oly fontos játékosság csak korlátozottan jelenik meg.

A második felvonásban, Leporello lelepleződésének szextettjében a tükörrendszer hatásmechanizmusa következetesen, végiggondoltan érvényesül. A mennyezet és a padló fényvisszaverési rendszere viszont nincs kihasználva. A rendezés néha „ráül" arra, hogyha semmit nem talál ki, a képmások által akkor is létrejön valamilyen hatás. A darab egyik nagy pillanata, a Pezsgőária például nem kap méltó effektust.

Ilyen erős látványvilág esetén a mű csúcspontjainak az alapötletből kell következniük. Szikora és Antal a drámai forrponton, a vacsorajelenetben képtelen fokozni a hatást, s a két nagy szcenikai problémát, a kőszobor megjelenését és Don Giovanni pokolra süllyedését idegen, következetlen eszközökkel ábrázolja. Pedig Papp János ígéretes lehetőséget adott a kezükbe: a Kormányzó kísértetét apró tükörkockákba öltöztette. Szikora ezt lézernyalábokkal lövi meg, csigavonalat rajzol az énekes hasára. A fénycsíkok a tükörlapokon összevissza cikáznak, bőven jut belőlük a publikum szemébe is. A könnyezés azonban nem érzelmi, hanem fizikai alapon jön létre. A pokolra süllyedést ezek után egy fölcsapó láng hivatott félelmetessé tenni, melynek kíséretében a címszerepet alakító énekes lebukik egy hátsó takarás alá.

Annál beszédesebb a záró hatos. Ezzel a pótfináléval nem tud mit kezdeni a hagyományos operatörténet, hisz jól nevelt színpadi darabot a címszereplő halálával illik befejezni. Szegeden Don Giovanni elkárhozása után az életben maradottak fekete leplet húznak a színre. Ami történik, épp ellentettje a pesti Varázsfuvola zárójelenetében látott effektusnak. Megvan a konkrét kultúrtörténeti értelme is: a keresztény vallás tanítása szerint ha a házban halott volt, le kellett takarni a tükröket, nehogy az elhunyt lelke a túlvilágról visszajárjon kísérteni. Itt azonban van a motívumnak egy sokkal érzékibb jelentése is: vége a csillogás, a többértelműség világának, eljött a fekete tükör korszaka. Soha erőteljesebben nem éreztem még a zárójelenet üzenetét. Ebben a korban Don Ottavio kezdi a dallamot, ez a színtelen, pipogya alak, aki két felvonás alatt képtelen volt arra, amit a Kormányzó az első másodpercben megtett: hogy párbajra hívja ki a bűnöst. Egyik tanulmányában Gyenge Zoltán mutatott rá, hogy Ottavio, ugyanúgy, mint Tamino, komikus alak. (A cikk a Vajda Mihály hatvanadik születésnapjára kiadott *Majdnem nem lehet másként* című Cserépfalvi-kötetben olvasható.) Ugyanakkor az értelmetlen konvenciók erejét mutatja, hogy egyetlen előadást sem láttam még, amely Ottavio szélesen is értelmezett impotenciáját végiggondolta és következetesen ábrázolta volna.

Az efféle nagyszabású, látványos koncepciók hajlamosak fölébe kerekedni az énekeseknek. Most a látvány nem tűnik tolakodónak. Az arányok másként billennek ki.

Réti Attila hosszú, sötét haja, fekete szakálla, köldökig kigombolt ingéből elővillanó szőrös mellkasa olyan pontosan idézik a főhős démoni alakját, hogy az szinte egy festménytől is túlzás volna. Kár, hogy szép hangszínébe nem vegyül semmi ördögi behízelgés, hogy a szerep magaslatairól letekintve nem fogja el a mélység szédítő, hívogató mámora. A szabatosan megformált figurából nem sugárzik földöntúli erő, hiányzik belőle az igazi formátum. S itt be is fejezhetjük az énekes-színészi alakítások tételes elemzését, hisz a vokális adottságok eltérései mellett szóról szóra ez igaz másfél szereposztás tizennégy szólistájára. Nincs melléfogás, nincs bosszantó meg nem felelés, gyakran szép zenei élmény van - ám sehol egy sorsszerű hang, sehol egy katartikus alakítás, sehol egy megrázó erejű mű-vész. Pedig a zenei feltételek igazán kitűnőek voltak, hisz Pál Tamás olyan magátólértődően, olyan természetes arányérzékkel építette föl a művet, s olyan tévedhetetlenül „tette oda" a nagy pillanatokat, hogy az a nagy korszak dirigenseit idézte elénk.

A világ Don Giovanni nélkül sivár, kietlen, unalmas - üzente a zárójelenettel Szikora. Csakhogy ezúttal *vele,* általa sem bizonyult elég érdekesnek. Az előadás élvezetes. Csak épp a darab végső dimenzióit nem érinti.

SEDIÁNSZKY NÓRA

FIGARO ITT, FIGARO OTT

MOZART OPERÁJA

Galgóczy Judit csaknem valamennyi opera-rendezése a műfaj megújítására, korszerűsítésére tett, figyelmet keltő és érdemlő kísérlet, izgalmas munka; az ő nevével fémjelzett előadások szinte kivétel nélkül abba a vonulatba sorolhatók, amely szakítani kíván az operák évszázados, mára meglehetősen elavult hagyományokat követő, *muzeális* jellegű előadásmódjával. Galgóczy az opera-előadást elsősorban *színházként* értelmezi, melynek igen fontos - de nem egyedülálló - alkotóeleme a zene, s ilyen értelemben korszerű, a jelenre alkalmazva is érvényes élményt szándékozik nyújtani közönségének. Néhány éve Szegeden rendezett egy sajátos szellemiségű, nagy vihart kavart *Carment,* mely a mítosz időtlenségét hangsúlyozta, s a *szenvedélytörténet* végső lecsupaszítására vállalkozott, nemrég pedig a budapesti Operában vitte színre a korábbi megmerevedett felfogásoktól eltérő, érdekesen és elgondolkodtatóan újra-fogalmazott *Parasztbecsületet* és Bajazzókat. *A* Figaróval sem ez a rendezőnő első találkozása: a Szegedi Nemzeti Színházban már színre vitte Mozart különleges erőpróbát és kihívást jelentő remekművét. *A* klasszikust kortársunkká tevő, a mozarti modernséget kibontó és felerősítő előadás a 1992-93-as évad egyik kiemelkedő sikere volt.

A fentiek alapján nagy várakozással ültem be *a Figaro házassága* operaházi előadására: nem az emlékezetes szegedi előadás reprízére, egyszerű „áthelyezésére" számítottam természetesen, de azt gondoltam, az előzőhöz hasonlóan izgalmas, az eredeti mű szellemének megfelelően intellektuális töltésű, hol gyengéden, hol csúfondárosan ironikus hangvételű produkciót fogok látni. Ehhez képest, be kell vallanom, az előadás végén csalódást éreztem: mintha sok korábbi Figaro-előadás jobbára stílusos, elegáns, alapjában véve mégis meglehetősen jellegtelen lenyomatát láttam volna - azaz éppen a Galgóczy-rendezésekre olyannyira jellemző *érdekesség, egyediség* hiányzott a produkcióból. Megpróbáltam hát eldönteni, mi is lehet az oka annak, hogy minden idők egyik legizgalmasabb, legösszetettebb (és tegyük hozzá, az egyik legszínvonalasabb librettójú) operájából ezúttal csupán ilyen jól megcsinált, korrekt, a személyes mondanivalót azonban nélkülöző munka született.

A Figaro rendezője több értelmezés közül is választhat. Tekintheti anyagát forradalmian merész, egyéni hangvételű műnek az emberek közt fennálló viszonyokról, társasági és emberi struktúrákban egyaránt; vérbeli intrikakomédiának; avagy fanyar-érzelmes, gyöngéd-ironikus vallomásnak és látleletnek a szerelemről, valamint más, bennünk és körülöttünk bujkáló érzelmi betegségekről. *A Figaro* szereplőinek viszonyai éppolyan bonyolult struktúrát alkotnak, mint a park labirintus-ösvényei, egymásba futó sétányai, alléi. Ennek a szövevényes, egyszerre le-nyűgöző és rémítő, életveszélyes struktúrának a kibontása és megmutatása, *a maga korába ágyazva, de a mi korunknak (bármely kornak) tükröt* tartva - ez lehet a *Figarót* színpadra állító rendező számára az egyik legfontosabb kihívás. Mert a produkció érzékelhető fáradtsága, enerváltsága nem a *korhűség* (Csikós Attilának a rokokó aprólékosságát, kifinomultságát idéző belső és külső terei, Vágó Nelly pompásan egyénített ruhaköltményei) számlájára írandó. Galgóczy Judit pontosan fogalmazott, amikor egy interjúban arról beszélt, hogy a Carmennel, ezzel a valódi őstörténettel ellentétben, amelyet toposzjellege, végzetszerűsége az antik mítoszok időtlenségével rokonít, *a Figaro házassága* elvá laszthatatlan attól a közegtől, amelyben született és játszódik, másképpen szólva: *a Figaro* mint történet így, ebben a formában sohasem jöhetett volna létre a XVIII. század nélkül. Igaz, a szegedi előadásban Juhász Katalin kicsit lepusztult, elhagyatott kastélyt formáló, kevéssé specifizált és erősen stilizált díszlete inkább csak távolról idézte az adott kort - de mégis *megidézte,* legalább egyfajta plasztikus háttérként, amely előtt eljátszhatják játékaikat a már-már abszurdba hajlóan túlcicomázott, túlöltöztetett szereplők. Nem, a különbséget *akkor* és *most* között leginkább abban vélem felfedezni, hogy a szegedi előadás valóban újrafogalmazás, újragondolás volt a javából, amely a *„folle journée"* életmetaforává való tágítására„ a viszonyok napjainkban oly-annyira ismerős abszurditására helyezte a hang-súlyt. Igen, míg a szegedi *Figaro* abszurd, szellemes, egyszerre frivol és érzékeny komédia volt a javából, amelyben a humor, a sziporkázó ötletek (mint például a végig jelen lévő, a magasból lassan aláereszkedő fák) belső szervezőelvet jelentettek, addig a budapesti előadás decens csordogálását, 'kulturált kivitelezését csupán élénkítik a képi poénok (az áriája végén az ablakban a hátsó felét mutató, elérzékenyült Grófné) és a különböző egyéb sziporkák. Érdekes módon itt valahogy több a túlzott harsányság is az ötletek kivitelezésében (lásd Almaviva és Figaro kényszeredett bratyizása); mintha így próbálnák pótolni az ezúttal hiányzó lendületet és következetességet.

Busa Tamás (Figaro), Gémes Szilvia (Susanna) és Ötvös Csaba (Almaviva) (MTI-foto - Földi Imre felvétele)

Összességében véve kára produkcióért, mert a szituációk megkomponálása, a szereplők bravúros térbeli mozgatása, a karakterek árnyalt és szellemes kidolgozása még így is egy mindig, minden körülmények között *színházban* gondolkozó rendező szakmai tudásáról és igényességé-ről tanúskodik. A felhozott kifogások ugyanis elsősorban Galgóczy Judit korábbi munkáinak és saját korábbi Figaro-rendezésének fényében értelmezhetők igazán. Mint operaházi produkció *a Figaro házassága* valóban stílusos, kulturált, elegáns és színvonalas, s csupán attól a rendezőtől tűnik kevésnek, aki gyakran vitára és mindig gondolkodásra készteti előadásai nézőjét.

A szereplők is többnyire a helyükön vannak: rokonszenves megoldás, hogy az énekesek nagy része fiatal, hiszen Mozart zenéje különösen igényli a természetes, friss, üde hangokat - feltéve, ha azok megfelelő virtuozitással és professzionális tudással párosulnak. Sárkány Kázmér és Busa Tamás hangban és színészileg is hozzák a figurát, különösen Sárkány Kázmér a helyzet valódi „spiritus rectora"; agyafúrt cselszövő, mesteri irányító, ugyanakkor esendő, sebezhető szerelmes is. Almaviva grófként Ötvös Csabát volt alkalmam látni-hallani: az övé is stílusosan megoldott alakítás, hiányzik azonban belőle az a formátum, amely a szoknyavadász grófot valóban nehezen kivédhető és nehezen felejthető csábítóvá, Figaro méltó ellenfelévé teszi. (Az átdolgozás során Mozart és Da Ponte egyik legfontosabb „fegyverténye" volt a gróf karakterének elmélyítése, megnövelése.) A grófné szerepében Felber Gabriella méltósággal van jelen, de igazából mind alkata, mind hanganyaga inkább Wagner-hősnők, súlyos drámai szoprán szerepek megformálására predesztinálja, semmint a szomorkás bájú, síró-nevető, graciőz ladyére. Gémes Szilvia Susannája ideális megtestesülése volt annyi intrika és zűrzavar elragadó okozójának: üde, kellemes hangja, muzikalitása az est egyik kellemes meglepetése. Az előadás legmaradandóbb élményét színészi-énekesi szempontból egyaránt Gémes Katalin nyújtotta Cherubin szerepében. Mesterien ábrázolta a kamaszkor, az első érzelmi-érzéki élmények frusztrációit, a mindenkibe és senkibe sem szerelmes apród belső kuszaságát, esetlenségét és épp a kamaszság tétovaságából fakadó varázsát; két áriája pedig megmutatja, hogy az énekesnő tökéletesen birtokában van a már említett hangbeli frissességnek, tisztaságnak és természetességnek éppúgy, mint a szerephez nélkülözhetetlen virtuozitásnak és technikai felkészültségnek. A kisebb szerepekben Sudlik Mária (Marcellina), Rácz István (Bartolo), Rozsos István (Basilio) és Péter Anikó (Fanchette) kidolgozott, pontos karaktereket szólaltattak meg, hangilag korrektül, szellemesen, egyéni ízzel.

Az Operaház Figarója tehát élvezhető, nézhető, fogyasztható, kellemes produkció. Csak az a kár, hogy nem lett ennél kicsivel több, hisz elvileg minden adottság meg lett volna hozzá.

ZALA SZILÁRD ZOLTÁN

CSELÉDLÉPCSŐ A WALHALLÁBA

WAGNER: RING-TETRALÓGIA

Valamikor régen, az aranykorban - így szoktuk mondani - volt olyan személy a színházban, az Operánál s főleg a Királyi, Állami, Nemzeti Operaháznál, aki felelősséget vállalt az előadásokért, sőt a színre kerülő produkciók minden eleméért. A rendező - ha a szájhagyomány nem hazudik - akkoriban alkalmazott volt, egy összművészeti-össztársadalmi termék készítője, kivitelezője: szakmunkás maga is, mesterségének tudója, tapasztalatokban gazdag színházi ember, aki tudta, mert megtanulta, mit és miért kell neki a színpadon, mondjuk így: elrendeznie. Ha valóban megtanulta a mesterségét, ment minden, minta karikacsapás. Ha nem - ma legalábbis így képzeljük, mert igen kevés dokumentum maradt ránk ezekről a valójában jelentéktelen momentumokról -, belépett a folyamatba a főrendező, és helyretette azt, ami nem működött, vagy nem úgy működött, ahogyan az intézmény elvárta volna. Ezenfelül ott volt a direktor, az intendáns... tényleges hatalommal rendelkező, potens személy. A cenzúra is működött - mint mondják-, s finomabb vagy durvább utakon érvényesült a mindenkori politikai elvárás is.

A kollektív emlékezet szerint javarészt jó, a nézői elvárásoknak megfelelő előadások jöttek létre anno. Az egymást követő generációk pedig - szerencsés esetben - újra meg újra találkoztak a nagy és megfejtésre váró remekművekkel. Az emberek tudták, milyen operákat írt Wagner, legalábbis azok, aki egyáltalán eljártak operába. S tudni lehetett, melyik darab miről szól. A néző, mivel akkoriban nem volt divat a szájbarágás, maga alakíthatta ki saját olvasatát: rendben volt a világ.

Valahogy így képzeljük el az aranykort, de tudjuk, egymást követték ilyen-olyan, ma már aranykornak minősülő korszakok. És nem is mindegyikük kedvezett Wagnernak. A Tóth Aladár-Nádasdy Kálmán-Márk Tivadar-triász nevével fémjelzett éra idején, például, történelmi okokra hivatkozva egyáltalán nem vagy alig játszották szerzőnk műveit.

Az aranykor egyébként szüleim, nagyszüleim emlékei szerint tökéletes volt. S az volt szavahihető tanáraim szerint is. Nádasdyék mindent tudtak a színházról s az opera műfajról, és csodálatos előadásokat csináltak. Az én gyermekkoromból rémisztő ivótülkök, vadbőrökben feszítő testes énekesek, tehénszarvak rémlenek fel, és a színpad szent szörnyetegei: Delly Rózsi, Eszenyi Irma, Joviczky, Fodor, Faragó.

Az ezüstkor ezzel szemben hanyatlást jelentett, mivel rendezőként nagyrészt epigonokat juttatott szóhoz. A látványosságot egy-két, hatalmas erőfeszítéssel színpadra állított orosz-szovjet darab képviselte. A repertoár egyenetlen volt, nagy énekesek szerepeltek közepes előadásokban. A korszakot Wagner Ringjének felújítása ezüstözte meg, amelyet hosszú várakozás, böjtjellegű éheztetés után mutattak be Békés András akkor modernnek számító, emlékeim szerint pszichologizáló és stilizált rendezésében. Emlékszem a lelkesedésre: végre volt mit hallgatniuk a Wagner-rajongóknak, volt miről beszélni, vitatkozni.

Aztán jött egy időszak, nevezzük a rend kedvéért „vaskornak", amikor a fontosabb előadásokat főleg prózai színházakból hívott vendégrendezők állították színpadra a Népköztársaság útján. Ascher Tamás és Ljubimov Mozartot rendezett. Ács Jánostól kaptuk *A bolygó holland/t,* Ruszt Józseftől a *Trisztán* új olvasatát, a Ferencsik-búcsúztató Parsifalt pedig nem Mikó András miatt szerettük. De már ez is a múlt.

A kilencvenes években kezdett ismét időszerűvé válni egy új *Ring,* ám ez már az Operaház történetének legújabb, rekonstrukció utáni korszakához tartozik. Ez utóbbit magamban bakelitkornak szoktam nevezni, holott minden bizonnyal van szakszerűbb és komolykodóbb terminus is, hiszen hozzánk is elért a posztmodern operajátszás divatja s vele együtt az új, divatos terminológia.

Az utóbbi évek budapesti opera-előadásait rendezői generációváltás jellemzi. Az aranykorból ittmaradt egyetlen múzeumi s éppen ezért kellemes zamatú *Bohémélet* mellett magukat túl-élt ezüstkori maradványok alkotják a repertoár

gerincét, a Mikó-életmű különböző korszakaiból származó rendezések. A frissítés nehéz volt, hiszen évtizedeken át szünetelt a speciális, zenés színházra felkészítő rendezőképzés. Szinetár és Vámos tanár urak-néhány sikeres munkájuk ma is műsoron van - prózai színészeket tanítottak. A Háznak akkoriban - esztendőkön keresztül - nem is volt ötvenévesnél fiatalabb rendezője.

Amikor a helyzet tarthatatlanná vált, a posztmodern gárda két tagja kapott lehetőséget a bizonyításra. Az általuk képviselt két irányzat gyökeresen szemben áll egymással, ám egy repertoárszínházban békésen megfér egymás mellett Kerényi Miklós Gábor intellektuálisan túlburjánzó és Nagy Viktor antiintellektuális megközelítési módja. Ami Wagnert illeti, az előbbi nemrégiben egy jól sikerült Hollandival örvendeztette meg a közönséget, Nagy Viktor pedig, aki rövid ideig az intézmény főrendezője volt, a Wagner-tetralógiát kapta-választotta feladatul. *Az istenek alkonya,* a ciklus záródarabja hosszú, ötesztendős munka eredményeként idén tavasszal került közönség elé. 1998 tehát jó év: ismét van teljes *Ring a* budapesti Operában.

A kritikusnak is szembe kell néznie a ténnyel: minden operaháznak, amely vállalja a nagy kihívást, és bemutatja a tetralógiát, egyszerre kell megfelelnie különböző elvárásoknak. Látványos, különálló darabokként is élvezhető operai estéket kell nyújtania a szórakozni vágyó nagyközönségnek, és meg kell felelnie Wagner és a wagneriánusok elvárásainak is.

Nagy a próbatétel, hiszen *A Nibelung gyűrűje* monumentális ciklus, három estét és egy előestét, tehát négy napot betöltő - és kitöltő - program. A zenedrámák sorozata nem puccos polgári kivonulás, nem szórakoztató kultúrprogram, hanem világértelmező-létértelmező műalkotás, színháztól, zenésztől, nézőtől egyaránt szellemi koncentrációt és erőfeszítést követelő összművészeti produktum.

Töredelmesen be kell vallanom, eddig még nem jutottam hozzá, hogy egymást követő estéken, sorban végignézzem-végighallgassam a tetralógiának ezt a mostani. új rendezését, s csupán az egyes darabok külön élményéből rakosgatom össze a magam mozaikját.

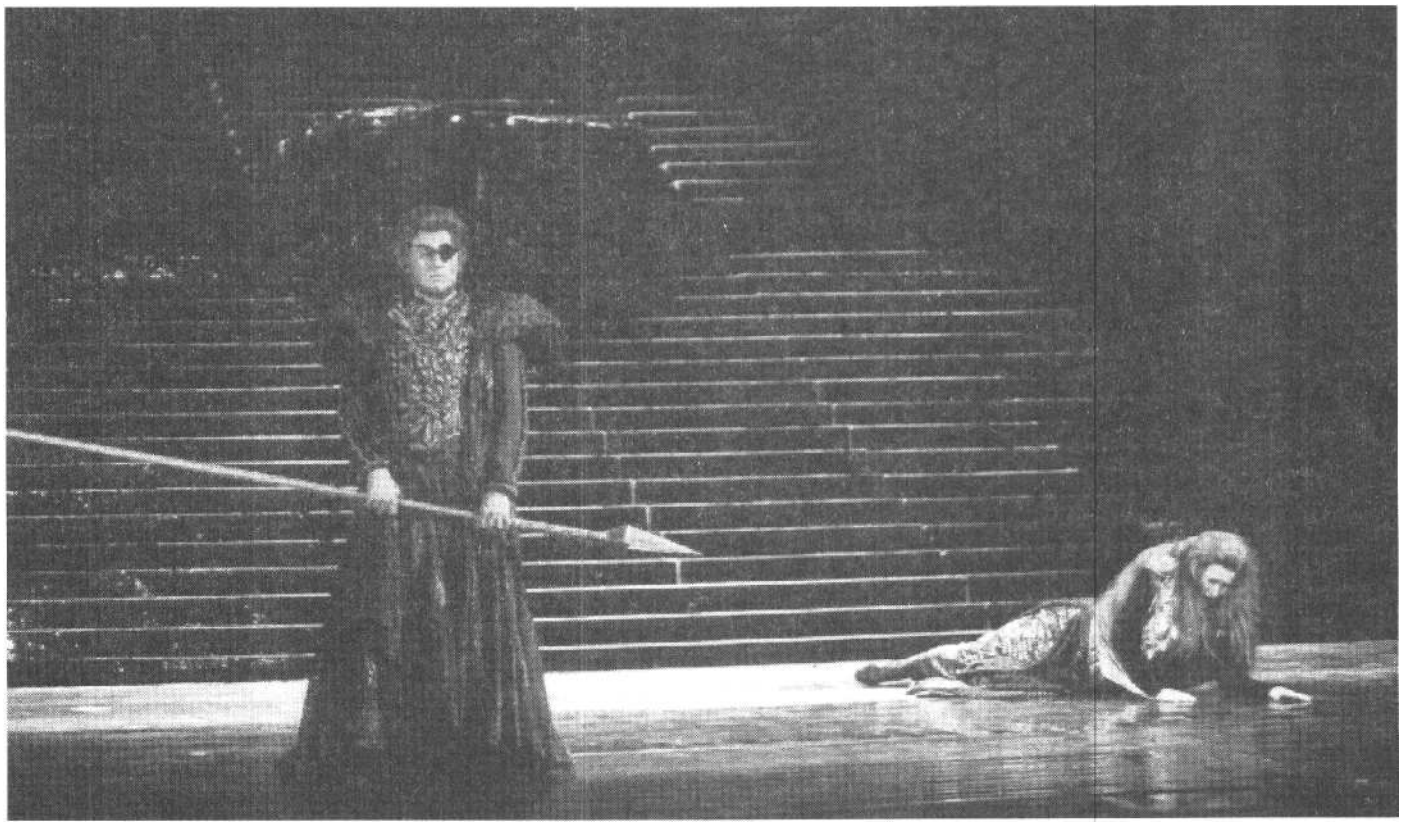
Most, az utolsó epizód után megbocsátóbb vagyok, mint korábban. Rájöttem, hibát követtem el, amikor a nagy és átfogó rendezői koncepciót igyekeztem Nagy Viktor munkájában megragadni. Posztmodern műalkotásnál ez lehetetlen. Amikor megpróbáltam egymásra vonatkoztatni az egyes részletek „üzeneteit", s az egyes meg-oldások hibáit-fogyatékosságait méricskéltem, a hagyományos, konzervatív, szívesen mondanám: aranykori mércét alkalmaztam.

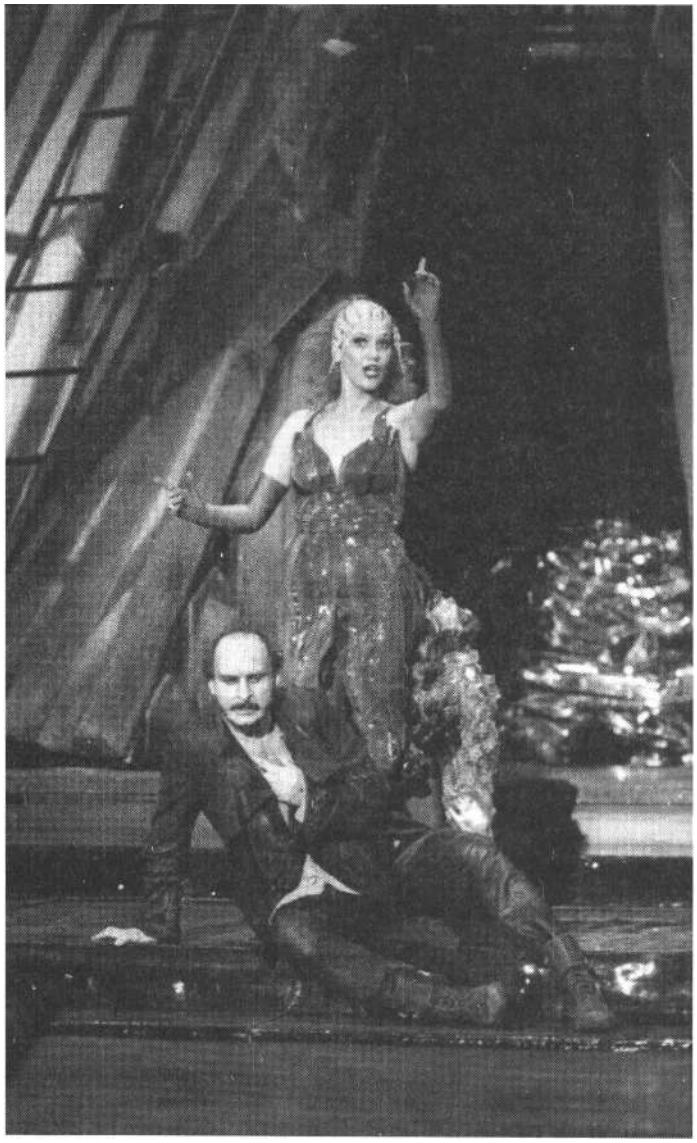
Most az utolsó este utolsó negyedórája miatt hajlamos vagyok átértékelni eddigi negatív véleményemet. A világvégének ez a monumentális, lézeres víziója végre teljes összhangban van a zenével. A tűz és a víz, a szenny és a megtisztulás szélsőségei között hányódva hatalmas kérdőjelként áll ez az előadás a ciklus végén. Rendezői gesztus, mely végső soron, visszamenőleg, mégiscsak értelmezi az addig látottakat. Az elénk táruló hatalma természeti képet azért tartom fontosnak, mert a korábbi darabokban éppen Wagner természetzenéihez nem sikerült adekvát látványpárhuzamot találnia a rendezőnek. Ma hajlamos vagyok ezt a tagolást úgy érteni, hogy a rendezői olvasatban addig elhanyagolódott a központozás, talán éppen azért, hogy a végső *jel* (írásjel) annál hangsúlyosabb legyen.

Ezzel együtt sem tudom azonban másképp szemlélni Nagy Viktor munkáját, mint egy olyan színészét, aki először olvas egy szöveget, s az azonnali produkció kényszerében kiszínezi és eljátssza az egyes szavakat, anélkül, hogy törődne azok szerepével a mondatban.

Nehezíti a dolgot - nézőét, hallgatóét, kritikusét egyaránt - hogy igen hosszú, négyestés darabról, a szokásosnál sokkal bonyolultabb körmondatról van szó. Hiba volna viszont egy posztmodern rendezésen számon kérni olyas-

Berczelly István (Wotan) és Kasza Katalin (Brünnhilde) A walkürben





Tóth János (Alberich) és Csavlek Etelka (Woglinde) A Rajna kincsében (Szoboszlai Gábor felvétele)

Temesi Mária (Brünnhilde) és Molnár András (Siegfried) a Siegfriedben

mit, amit az deklaratíve nem vállal fel, bár eddig bármely megelőző korszakban alapvető színházi normának, konvenciónak számított. Minek értelmet és értelmezést keresni ott, ahol képek vannak, sőt-talált tárgyakként-, más előadásokból ismert képtöredékek.

Végignézve ugyanis a tetralógiát, nem mondhatjuk, hogy Nagy Viktor ne ismerné, amit a *Ring* újabb interpretálói létrehoztak. Nyilván érti is azokat a bayreuthi, New York-i, berlini vagy müncheni előadásokat, amelyekből - az idézőjeleket gondosan kirakva - rövidebben-hosszabban idéz. Ám ő mindent akar, csak interpretálni nem.

Érdekes „színházi felületeket" teremt, elsősorban a vizualitás szintjén, hogy elszórakoztassa nézőjét. Á magamfajta kritikust pedig, aki rendszert keres ott, ahol nincs, ezzel jobbára felbosszantja.

Nézői rossz érzésem fokozza, hogy az élvezetesnek szánt, ám többé-kevésbé inkább jellegtelenre sikerült „felületek" összekötése, összedolgozása is ügyetlen. „Szándékos fércelés, elidegenítő effektus" - szól a képzelt magyarázat, ám zenehallgatás közben egy-egy értelemzavaró rendezői kisiklás, tartsuk egyszerű sajtóhibának vagy bosszantó helyesírási bakinak, igencsak zavaró, főleg ha a következő „mondat", a folytatás csak jóval később jön, talán csak egy vagy két év múlva. Az ilyesmi a megközelítés teljes elutasításával járhat, befogadási stoppot vált ki nézőnél, kritikusnál egyaránt. Ám az éhség, a Wagner iránti vágy mindig újra és újra visszaterel bennünket a nézőtérre. Es minden jó, ha a vége jó.

Emlékszem, milyen döbbenten figyeltem pár évvel ezelőtt, hogy *A Rajna kincsének* sellői nagyestélyiben és szecessziós mozgáskultúrával táncolnak egy vasszerkezetét nyíltan felmutató hídon. Most meg, az idén, *Az istenek alkonyának* Rajnája sziklák között csordogáló füstpatak, ahol ugyanazok (???) a lányok romantikus német népdalok képeit idézve csábítgatják Siegfriedet. Tudós elmék nyilván azt hangsúlyoznák most, hogy a két kép zenei megvalósítása is különböző, hiszen tudjuk, hány év, évtized választotta el a két részlet kompozíciós munkáit. Ám engem, egész egyszerűen fogalmazva, bosszant valami: még

nem sikerült átállítanom magam posztmodern befogadásra.

Ugyancsak zavar Erda kétféle megjelenése. A jelenetek megoldásában egyetlen közös vonás van: mindkettő önmagában szemlélve is ügyetlen. Akár a süllyesztőből emelkedik ki a mezzo, furcsa, elidegenítő fénybe borítva (ám túl közel a körülálló istenekhez, belekerülve mintegy az ő terükbe), akár, mint a *Siegfried* harmadik felvonásában, hátulról kell előrejönnie. Gyalogol szegény sok-sok métert, mondatait elnyeli a távolság, közben lelép meg fellép a különböző dobogókra, félméteres szintkülönbségeket „old meg" éneklés közben, s úgy kell tennie, mintha mi sem történt volna. A nézőnek meg közben az az érzése támad, hogy valaki „hegyet mászik" a színpadon, ahelyett, hogy „feltűnne" mint látomás.

A Rajna kincsének cselekménye (nagyrészt) díszes oszlopok között zajlik, holott a dialógus végig arról szól, hogy nincs méltó lakhelyük az isteneknek, elkészült ugyan a csarnok, a Walhalla, ám még nem költöztek be. Rendezői „bénaság" vagy díszlettervezői „ötlet", ki tudja?

Jóindulatú feltételezés, hogy a színpadon nem a helyzet realitása jelenik meg, hanem jelzés a néző számára: akik itt énekelnek - istenek. Á jelzés illusztrálása lenne a díszes portál? Ugyanakkor ebből kifolyólag nem születik meg, és sajnos a következőkben, a négy este egyikén sem, egyetlenegyszer sem a tél-alapvető élménye, a felismerés, hogy hol is vagyunk, *kint-e* vagy *bent.*

Idegesítő és szándékos provokációnak hat, minden előítéletet félretéve is, A walkür második felvonásának térszervezése. Jobb hátul lehet feljönni a színpadra egy keskeny korláttal hangsúlyozott szűk cselédlépcsőn. Á megszokás azt diktálná, hogy a „rivalgó", Ho-yo-to-hooót ének-lő Brünnhildének is meg a csodálatos fogaton érkező főistennőnek, Frickának is primadonnajáráson kellene bejönnie, s még inkább távoznia. Gyaloglás, fordulás, lemászás, lassú és az előszínpadon zajló cselekményt zavaró eltűnés - mind olyan ordas hibák, amilyet egyetlen, hagyományos színházon felnőtt rendező, főrendező, igazgató sem hagyna benne az előadásban. Olyan jelentést hordozó konvenciók ezek, amelyektől eltérni lehetséges ugyan, de minden döntésnek fontos színházi következményei vannak. És pontosan ezeket a konzekvenciákat nem érzem: bármi történik a színpadon, nincs következménye, logikus folytatása. Az eseményeket nem értelmezi, nem teszi helyre az előadás egésze, sőt, a négy este nagyobb összefüggése sem!

Sorolhatnám tovább a hasonló buktatókat, Beckmesserként ütögetve kalapácsommal minden apró hibánál, de nem teszem. A negyedik estéhez érkezvén immár kénytelen vagyok szándékos polgárpukkasztásra gyanakodni. A színpadi műalkotás más törvényeknek engedelmeskedik, mint azén, aranykorból örökölt befogadói szokásaim. Az előadásban nincs erre semmi magyarázat, elméletben viszont ott a mindenre érvényes varázsszó, a dekompozíció. Ám amit látunk, küllemében-hatásában kísértetiesen hasonlít ahhoz a slamposséghoz, amelyet Mahler Gusztáv, a Háznak a század legelején néhány pillanatra volt főzeneigazgatója vetett az akkor még „királyi" Operaház zenészeinek szemére.

Nincs rend a színpadon, nincs rendezés a szó hagyományos értelmében. Dezorientált és zavarba hozott nézők néznek kínban lévő, feszengő énekeseket, színészeket. Akik persze menekülnek- percekre, a szerencsésebbek negyedórákra - a más előadásokból, rutinból, emlékekből előhozott ismert helyzetekbe, „talált tárgy jellegű" jelenetekbe, az évekkel korábban beállított monológok biztonságába.

Gondolom, szégyellik is magukat, de hát teszik, amit kell, hiszen a rendező az úr a háznál. S vajon mit gondolnak ezekről az egyéni produkciókról a felelősök? A direktor, a főzeneigazgató? Mit szólhat a karmester, nagy nevű, külföldi vendég, akinek, gondolom én, mégiscsak van koncepciója a darabbal kapcsolatosan? Valamiféle elképzelése, amelyet szeretne eljuttatni a kíváncsi, érdeklődő, fogékony és felfokozott várakozással érkező, mindennap megújuló közönségnek.

Persze látszólag minden rendben van, a részletmegoldások szintjén mindenki profi és támadhatatlan, hisz' ismeri a szakmáját. És úgy tűnik, az olyasfajta fránya és idejétmúlt fogalmakkal, mint a felelősségvállalás, csak a magamfajta csökött nézők, kritikusok, zenehallgatók dobálóznak, hogy megnehezítsék a színházcsinálók dolgát. Ahelyett, hogy együtt örülnénk: van *Ring* Budapesten, van mit szidni, s lehet reménykedni, hogy a következő generációnak majd jobb jut ennél a mostaninál.

Molnár András (Siegfried), Berczelly István (Hagen) és* Miller *Lajos (Gunther) Az istenek alkonyában (Korniss Péter felvételei)

KOLTAI TAMÁS

A SZÍNÉSZ ÉNEKEL

OPERA-ELŐADÁSOK SALZBURGBAN

A modern operajátszás nagy kérdése, hogy mit kezd az énekessel. Jobb helyeken eljutottak az ágáló stílus teljes levetkőzéséig. Igényes előadásokban az énekes lazán le-eresztett karral énekel, nem gesztikulál többet, mint egy drámai színész (igényes előadásokban). Vagyis alig. Bármilyen nehéz el-képzelni, a német nyelvű operaházakban, kivált az előretolt bástyákban (Bayreuth, Salzburg) egy hangtartományától megfosztott opera-előadás látványa semmiben sem különbözik egy drámai színházétól. (Érdemes kipróbálni videofelvételen: levenni a hangot. Ellenpróba egy hazai felvétel: az eredmény pantomim.)

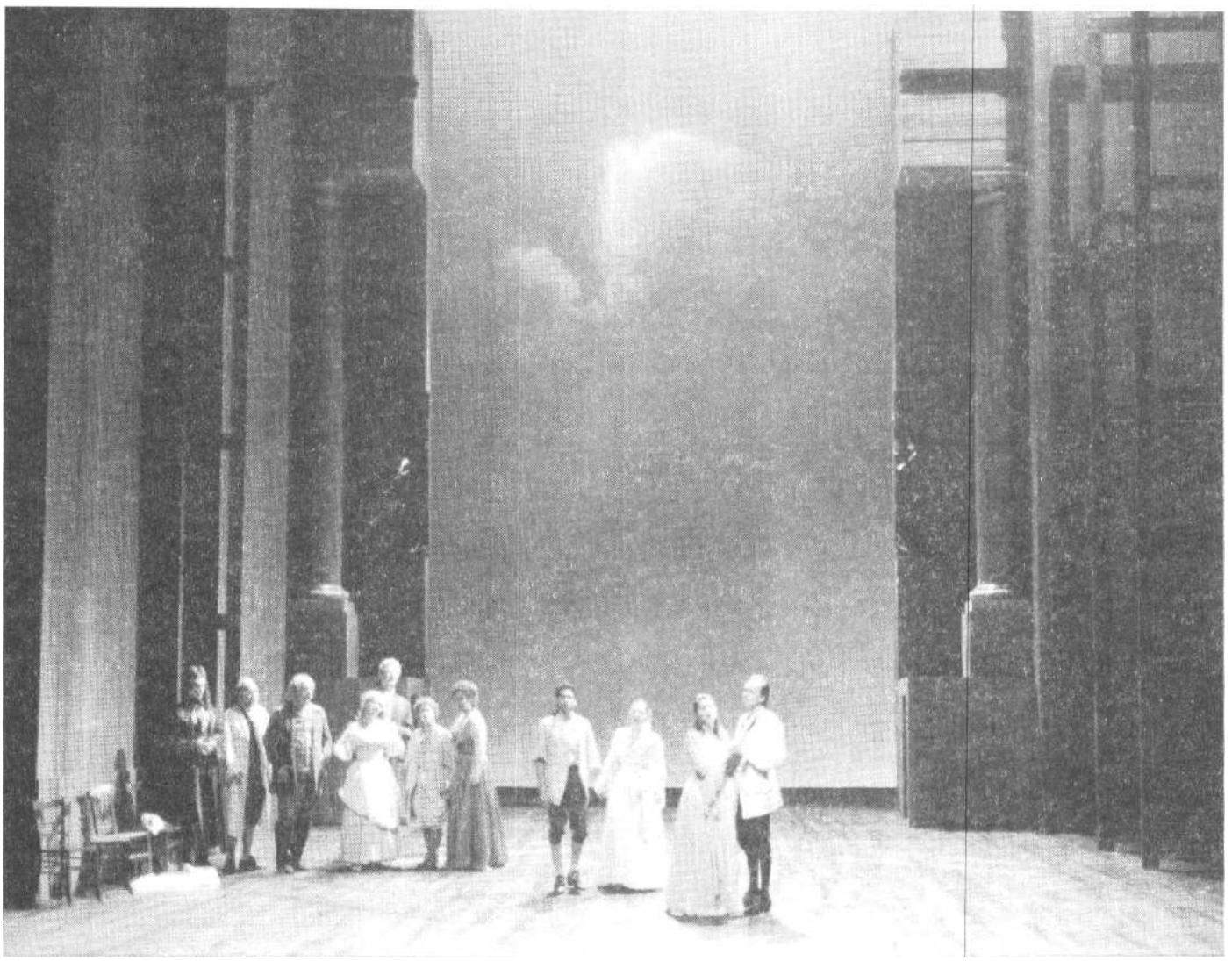
A túlzott gesztusok megspórolásával az operajátszás korszerűsége még nincs megoldva. A gesztus nélküli színész nem föltétlenül modern színész, csak unalmas színész. Az énekes-színésznek éppúgy a jelenléte, az intenzitása, a kifejezőereje kölcsönöz hitelességet, minta prózai színésznek. Az operajátszás nagy rendező-megújítói - Felsenstein, Ponnelle, Kupfer - ezt még hibátlanul tudták. Á mai közepesek könnyen feledik. Különösen a posztmodernnek nevezett látványhalandzsázók fütyülnek a színészre önimádatuk ájulatában, és gyakran okos teoretikus elemzők is bedőlnek nekik. Nagy baj, ha a színházi kritika úgynevezett tudós elmék kezébe kerül, akik színházidegen elméleteik igájába fogják az előadásokat, s „csak" az eleven embert vonják ki belőle, aki a produkciót létrehozza.

Alfred Kirchner bayreuthi „dizájner *Ringjét"* korszakalkotóként üdvözölni nem lehet anélkül, hogy konstatálnánk: ez maga a Peter Brook-féle Holt Színház. Hiába a látványban megmutatkozó képzőművészeti indíttatás (a tervező Rosalie egy kunsthallei kiállítás berendezőjeként még dicsérhető is), amely a wagneri kozmosz ironikus dekonstrukcióját célozná, ha az egyetlen Siegfried Jerusalem kivételével éneklő robotok mozognak benne, minimális életjel nélkül. Kirchner, aki ráadásul színészből lett operarendező (gondolom, sikertelen színészből, ez nemcsak a színészet iránti érzéketlenségét, hanem kompenzációs kényszerét is magyarázná), a legkisebb erőfeszítést sem teszi, hogy életmegnyilvánulásokra, kapcsolatteremtésre, belső hitelességre késztesse az énekeseket. Enélkül az előadásban *semmi sem történik meg;* csupán tudós aggyal lehet egy absztrakt teoretikus „koncepcióból" leszűrni a pusztán elméleti következtetéseket. Akinek a színház (az opera) változatlanul érzéki élmény, nemcsak a Chéreau-féle „évszázad *Ringjét"* emlegeti nosztalgiával, hanem Peter Hall bumfordi-ironikus gyermekmese-Ringjét és Kupfer zseniális Csernobil-Ringjét is, amelyek nem logarléccel és íróasztal-szemlélettel készültek, hanem zsigerből, belső látomásból s főleg az énekes partnerek teljes személyiségének mozgósításából.

Az „emberi tényező" kifelejtése a repertoár-opera minőségére leselkedő legnagyobb veszély. A jelek szerint ez még Salzburgban is előfordul. A Luc Bondy rendezte *Figaro házassága* három évvel ezelőtt nem volt csúcsteljesítmény, de kudarc sem. Az idén Harnoncourt helyét a pulpituson Mackerras vette át, Bondy rendezését pedig Joel Lauwers újította föl. Persze a szereplők is változtak. A Cherubino szerepét átvevő, dundi Maria Bayo például idétlen kis görcsöt csinál a szerelem áhítatában reszkető apródból, következésképp a figura elveszti lírai hevületét, költőiségét. Bondy nemhiába küldte - maga helyett - aggodalmait Salzburgba, a mechanikus szerepcserék tönkretették az előadás lelkét. Sikerült Mozartot tökéletesen csinosan problémamentessé tenni, a zenekari szólamtól kezdve az alakok közti bonyolult viszonyok leegyszerűsítéséig. Á grófné és a gróf kapcsolata például mindvégig felhőtlen, a második felvonás csiki-csuki féltékenységi rohama épp csak érzel-mi fodrozódás, utána megkönnyebbülten össze-ölelkeznek. A rendezés amúgy is kiemeli őket a szerelmi intrikák hálójából - teljesen indokolatlanul -, a negyedik felvonás finálájában, a sok-szoros tévedés kibonyolódása után csak ketten maradnak a színpadon, a többieket benyeli a tér, pontosabban Richard Peduzzi hátul összezáródó díszlete. Egyébként a díszlet, amilyen szép, olyan problematikus is; a tervezőre jellemző architekturális keret gyönyörűen világítható (leginkább a bágyadt délutáni súrlófényekkel derített második felvonásban), de számomra értelmezhetetlen az első felvonás enteriőrjébe épített szabályos kubista doboz, amely önműködően nyíló-záródó falaival, a belé helyezett, kitüntetett szerephez jutó, ominózus fotellal az egész előadáshoz képest más gondolati dimenziót sugall. Hasonlóan eklektikus megoldás, amikor a grófné harmadik felvonásbeli intim áriájára félig leereszkedik a függöny (ráadásul egy zenei hangsúlyra ő maga tágítja ki újra határozott karmozdulattal).

Könnyebb helyzetben van Herbert Wernicke, az Ünnepi Játékok intendánsának és művészeti vezetőjének, Gerard Mortier-nak operarendező kedvence, aki ezúttal - föltehetően kompromisszumok nélkül - új bemutatóként Verdi *Don Carlosát* állította színre. Wernicke általam látott eddigi munkái alapján az egyensúly embere; egyenlő távolságra a megkövesedett hagyománytól és a provokatív újításoktól. A középutasság veszélye a középszerűség, s a föltételezés ezúttal beválik: a mindenkori jó tanuló minden tekintetben átlagos invenciójával találkozunk. Az átlagosság mindazonáltal szerves és homogén, minthogy a rendező díszlet- és jelmeztervezőként is jegyzi előadásait. A *Don Carlos* szín-padképére ugyanúgy az elnagyolt térformák jellemzőek, mint korábbi munkáira. Sima, fehér, szögletes nyílásokkal áttört falakból álló csarnokstilizáció. Á roppant falak néha megdőlnek, a tér mintha összeroppantaná a közéjük szorult apró halandókat. Időnként fenyegető lassúsággal hegyes végű, aranyozott, hengeres karók úsznak be a térbe horizontálisan vagy vertikálisan, alkalomadtán hegyükkel összeérnek, mint gigantikus ceruzák. A díszlet építészetileg metaforikusan elmondani készül a darab tartalmát. Szerencse a bajban, hogy a csarnokimitáció (zsarnokstilizáció?) bújócskára alkalmas, így az intrika szereplői kényelmesen kihallgathatják és kileshetik egymást. Mindjárt az elején a császári díszéből kivetkőző V. Károly (Robert Lloyd) kísértő szerzetesként bujkál a takarások között, hogy aztán a legvégén, ahogy Verdi kívánta, újra teljes uralkodói pompájában jelenjék meg a sekrestyében, sőt a végén kilépjen a műalkotás zárt dimenziójából, és a leereszkedő függöny előtt végigsétálva a rivalda vonalán, az utolsó hangokkal egy időben tűnjön el a takarásban. Á rendező ezzel nyilván a hatalomproblematika metafizikai mivoltára utal.

Wernicke általában hajlamos a vulgáris aktualizálásra. Ahogy az ugyancsak salzburgi *Borisz* Godunovban, itt is modern értelemben vett utcai demonstrációvá minősíti a tömegjelenetet, jele-sül az autodafét. A rendőrök által távol tartott gyülekezet a „többszintes" ablakok mögé visszahúzódva figyeli a vörös szőnyegen keresztülvonuló körmenetet, amelyet megállít a Carlos vezette flandriai elégedetlenségi mozgalom kalapos-felöltős küldöttsége. Vagyis egy hangsúlyozottan civil-polgári politikai erő szegül szembe a modern értelemben vett vallási ideológia képviselte hatalommal. Á megváltó „égi hang" ezúttal nem a mártír eretnekek transzcendens föloldozása, hanem a körmenetben vitt Mária-szobor



Jelenet a Figaro házasságából

kérlelhetetlen alázatra intő parancsa, amely térdre kényszeríti a jelenlevőket.

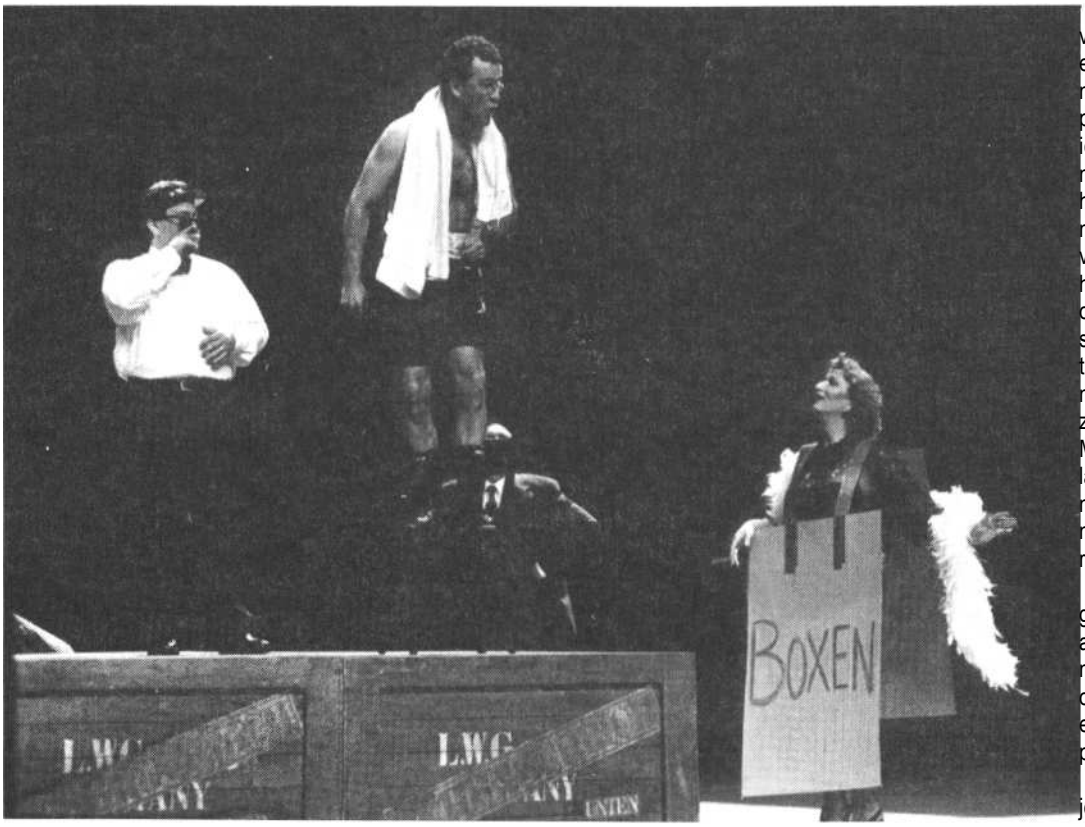
A probléma ugyanott kezdődik, ahol az esetek többségében: a rendező „lelke színpadán" megrendezi ugyan a darabot, de koncepciójának végigvitelében sajnálatosan akadályozzák az énekesek, akikhez képtelen utat találni. Az ideológia hatalmát csak egy súlyos Főinkvizítor hitelesíthetné, akinek árnya rátelepszik a cselekményre. Ehhez képest Paul Plishka kövér, köpcös emberke, aki valahogy beténfereg a színre kihízott fekete Mao-öltönyben, és képtelen ellenpontot teremteni René Pape Fülöp királyával szemben. A karizmatikus Posát alakító Carlos Alvarezbe nem sok szorult az aufklérista politikushól, annál több *a Carmen* torrero Escamillójából, különösen ahogy kalapját elegáns mozdulattal odaveti a király lába elé. Ez a kalapelvetés Wernicke kedvence, Carlos (Szergej Larin) ugyanígy a földhöz csapja az autodaféjelenetben, sőt a két barát már a darab elején hasonló módon, egyszerre hajítja el fövegét a viszontlátás örömére; a földön rö-

pülő kalpagok valamiféle civil kurázsi rituális jelei lehetnek a központi diktatúrával szemben. Beszédesnek szánt szimbólum, hogy a király előbb önmagával, majd Posával sakkozik, miközben Erzsébet és Carlos dolgát beszélik meg; csakhogy ők is sakkfigurák az inkvizíció kezében. Nem látjuk azonban azt a mindezt átlátó Posát, aki csak úgy tud lázadni, hogy megrendezi a saját halálát.

Á szereplők messzire kerülnek egymástól a széles színpadon, Erzsébet (Lukács Gyöngyi) és Carlos a köztük lévő távolság érzékeltetésére a két oldalsó portálnál éneklik búcsúkettősüket; de a távolságok és lehetetlenségek mélyebb érzékeltetéséhez sem a rendező, sem az opera négyfelvonásos, olasz változatát (kis kiegészí

téssel) vezénylő Lorin Maazel nem tudott a segítségükre lenni.

Nem venném a bátorságot zeneileg vagy zenedramaturgiailag megítélni Olivier Messiaen *Assisi Szent Ferenc* című művét, amely „inkább misztériumjáték, mint opera" (a műsorfüzet szíves közlése). Az először 1983-ban Párizsban bemutatott s azóta színpadon alig játszott, az előadásához kívánt hangszermennyiséget és nézői-hallgatói türelmet tekintve egyaránt rendkívül igényes darab (interpretációs terjedelme nettó négy és fél óra) salzburgi rendezője Peter Sellars, ami a magamfajta laikus számára eseménnyé tette a produkciót. Itt ugyanis megkaptam, amit addig nem: a személyesség és átéltség színházi élményét. Nehezen fejthető föl, minek köszönhetően. Messiaen műve meglehetősen statikus, mondhatni, a cselekményesség hagyományos követelménye szerint vajmi kevés történik benne. Mindazonáltal nem állítanám, hogy adott esetben nem elégítene ki a puszta hallgatása (mint akármilyen hagyományos operáé is),



Jelenet Kurt Weill Mahagonnyjából

noha az a körülbelül ötvenperces részlet, amelyben a címszereplő kvázi ornitológiai leckét ad szerzetestársának, s a zenekarban megszólal a nagy Brehm - gondolom -teljes madártani fejezete, bizonyos értelemben empatikus hangulatot kíván. Sellars azonban láthatóvá teszi a zenét, ami kétségkívül többlet, s ehhez a legkevésbé sem használ realista-naturalista eszközöket. A leprást például külsőleg semmi sem különbözteti meg a nem leprástól, csodás gyógyulása is merő gesztikus jelzés. Ez sokak számára meglepetést okozhat, annál inkább, mert Messiaen - a színházban járatlan szerzők jó részéhez hasonlóan - aprólékos képzőművészeti fogódzókat kínál az előadás vizualitásának kialakításához, Matthias Grünewald isenheimi oltárától kezdve Giotto freskóin át Fra Angelico Angyali üdvözletéig.

Sellars nem törődik az instrukciókkal, minthogy azon kevés rendezők egyike, aki képes személyes viszonyba kerülni az előadandó darabbal. Meztelen, ferde deszkadobogóra képzeli a művet. Á kórus az építkezésekhez használatos faállványokon foglal helyet. A látvány centrumába egy tömbszerűen kiképzett neoncsőerdő és számtalan földön álló, illetve felfüggesztett televíziós képernyő kerül. Az előbbi fényorgonasze rűen működik, a hangok zsongásának megfelelően gyulladnak ki külön-külön vagy együttesen a színes fénycsövek, hol keresztet formázva, hol egyszerűen fényorgiává alakítva át a hangok montázsát és dinamikáját. Á képernyőkön természeti képek sorjáznak, növények s persze a legnagyobb számban madarak, de a szándékosan billegő kézikameráknak hála, nem a dokumentarista kisfilmekből megszokott módon, hanem mozgékony-szabálytalan stilizációval.

Mindez kevés volna az üdvösséghez az énekes-színészek odaadó személyessége nélkül. José van Dani, a címszerep „örökös" tulajdonosa a szelíd bensőségesség mestere; hétköznapian emberi és éterikus egyszerre, átszellemültségében van valami természetesen groteszk báj. Az angyalt játszó Dawn Upshaw mezítlábasan, darócban, hátitáskájával csakugyan olyan buzgó és eminens, mint egy vidéki amerikai iskolás lány. Nem az énekes és a rendező *ábrázolja,* hanem a néző *érzi* olyannak, s ez nagy különbség a tehetséges alkotók javára.

Meglepő módon a személyesség hiányzik Peter Zadek valamint Kurt Weill és Bertolt Brecht - salzburgi debütálásából. *A Mahagonny város tündöklése és bukása,* amely a Brecht-év-ben (a szerző századik születésnapján) itt nem annyira kötelező penzum, sokkal inkább művészi és talán morális kihívás, a hagyományos operaelőadásokéhoz hasonló közönségsikert aratott. Kérdés persze, hogy egy - legalábbis német nyelvterületen - félklasszikussá vált mű, amely a maga idejében egyszerre provokálta az opera műfajt és a pénz hatalmára épülő polgári kapitalista társadalmat, az idő múltával egyáltalán megőrizhette-e provokatív hatását. Igy föltéve a kérdés merőben elméleti, tehát megválaszolhatatlan. Tény viszont, hogy az estélyi ruhás, elegáns osztrák közönség a több ezer schillinges helyeken lelkesen tapsol a Mahagonnynak, amely mégiscsak arról szól, hogy pénzért minden megszerezhető, és Mahagonnyban - a szabad világban - az egyetlen bűn, amely nem maradhat büntetlenül, ha nincs pénzed. Ez legalábbis paradox.

Mármost amennyiben ez a gondolat valamilyen formában, akár áttételesen, ironikusan vagy metaforikusan nem üt át a Weill-opera kortársi előadásán, azzal az előadással baj van. Állításom pontosan azt jelenti, amit grammatikailag jelent; hogy a mű alapgondolata nem üt át Zadek rendezésén, vagyis nem azt, hogy nincs jelen benne. Zadek természetesen tudja, hogy mit rendez, a Grosses Festspielhaus széles vásznú színpadán monumentális látvány bontakozik ki, Richard Peduzzi amerikai városlátomása a történelem előtti gigantikus építészetre hajaz (mintha egyenesen mezopotámiai beütése volna ennek a *Mahagonnynak*), oszlopok és katafalkok, a szexorgia szimbólumai egyiptomi szfinxekként talapzatra állított meztelen nők élő szobrai (rendőrök vigyáznak rá, hogy az utcanép ne érintse őket), a hurrikán előszele elsöpri a fél színpadot - egyszóval működik a Nagy (színpadi) Mechanizmus. Kiváló a szereposztás, élén a Bigbeck asszonyt éneklő Dame Gwyneth Jonesszal és a Jennyt alakító Catherine Malfitanóval, színes kavalkád kavarog a színpadon, de az egész kifejezetten szokványos, és számomra, aki Brecht- és Weill-rajongó vagyok, mondhatni, unalmas. Zadeket, úgy tetszik, hidegen hagyta a *Mahagonny-opera* aktualitása; túl van már rajta, vagy túl cinikus hozzá, hogy komolyan vegye. Akár Weillt, aki szerint ez a XX. század moralitásjátéka, akár Adornót, aki az első szürrealista operának nevezte.

Valószínűleg el kellett volna kis időt töltenie nálunk, hogy érzékelje, a szép új világban, a boldogságos magyar újkapitalizmusban menynyire forró és érzéki tapasztalatok sora nyílhat egy hiteles interpretáció előtt.

KOVÁCS DEZSŐ

ELVARÁZSOLT KASTÉLY

AVAGY TERVEZŐK LABIRINTUSÁBAN

A Látvány című pompás műcsarnoki kiállításról először a miskolci *Peer Gynt* szinpadképe jutott az eszembe, az a mély és öblös tér, amely fénylett és csillogott, amelyen fénypászmák siklottak, amelynek levegője, atmoszférája volt, hideg és mégis bensőséges, s amelyben olyan magától értetődő természetességgel szökellt Blaskó Péter, mert az üres, hatalmas teret be kellett tölteni Peerként, s mert meg kellett vívnia harcát az elemekkel meg a rá leselkedő veszélyekkel anno, valamikor az átkosban, a nyolcvanas évek elején. Az előadást Csiszár Imre rendezte, a színpadteret pedig Szlávik István tervezte.

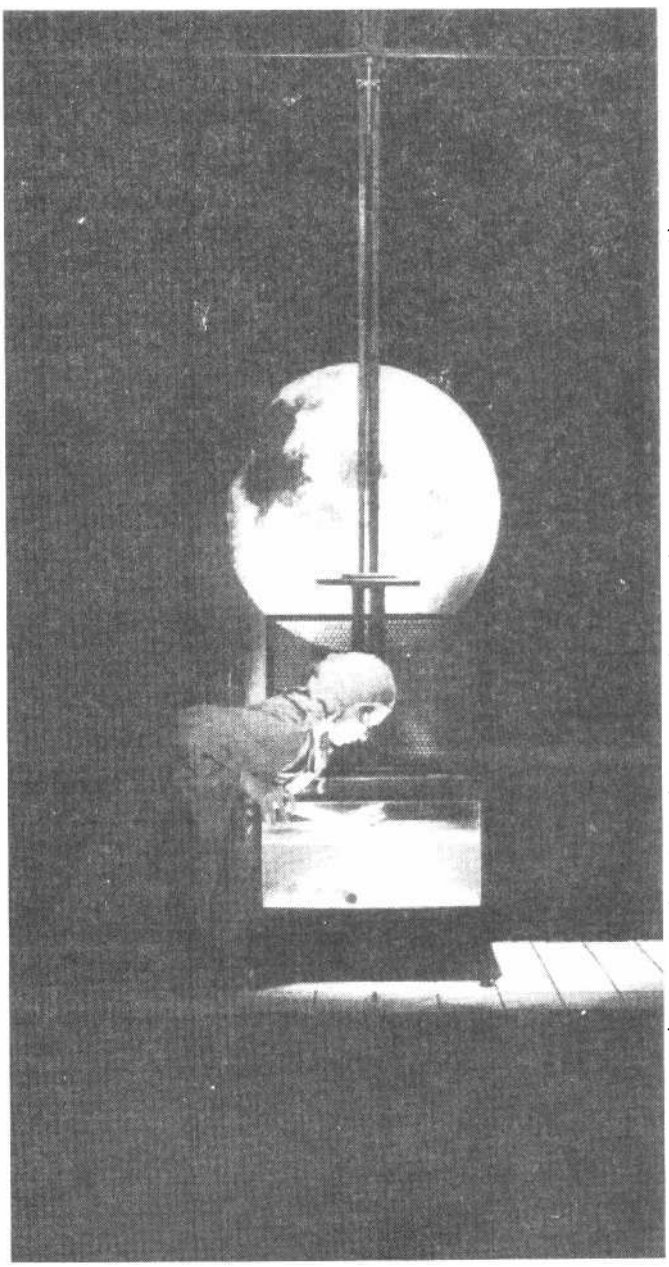
A műcsarnoki kiállítás termeiben bolyongva hamar déjá vu-érzésem támadt, felrémlett bennem egy hajdani egri előadás víziója is, a Szikora János rendezte *Csongor és Tündéé,* amelyben Eszenyi hatalmas angyalszárnyakkal verdesett az erdőben Tündeként, meg is tépdesték tollait a dévaj ördögfiókák, meg nehéz is volt az a súlyos angyalszárny, időnként lerakta pihenni a karját az angyalka, s akkor látni lehetett az ormótlan szerkezetet, amely öszefogta a tollazatot. Es hát az erdő, az volt csak igazán varázslatos! Ahogy felment a függöny, az ember csak bámult, mert titokzatosan derengő bozótos tárult a szeme elé, a köd színesen, álmosan szálldogált, párállott, fáradt, halovány rózsaszínből úszott át hajnali kékbe és alkonyati szürkébe, az erdőben minden valódinak látszott, de láss csodát, minden valódi is volt, a gazos, girbegurba domboldal, a csonka fák, az elvadult bokrok, egy porba roskadt zongora. Jovánovics György szuggesztív színpadképét hosszasan elnézegettem volna, de hamar megérkeztek a bocskort és egymást hajkurászó ördögfiókák, néhány év múlva földhányások, földkupacok borították el a magyar színpadokat, valódi fák és bokrok serkentek a Csehov-ligetek-ben s az ardennes-i erdőkben.

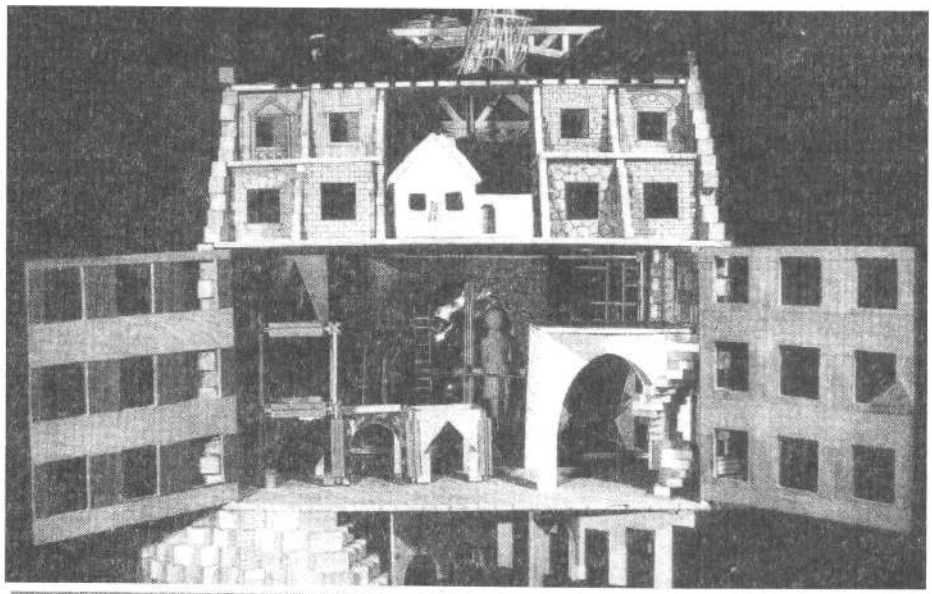
Sokszor látni magyar színpadokon olyan elementáris erejű szín-padképeket, amelyek időállóbbnak bizonyulnak rendezői koncepció-nál, előadásnál és színészi alakformálásnál. Vannak esetek, amikor a látvány ötlete és megvalósítása markánsabb, mint az előadás egésze, avagy a látvány pontosabban kifejezi a rendezői koncepciót, mint a megvalósult produkció. Láttam előadásokat, amelyekben a látvány maga volt a rendezői koncepció. Szikora miskolci *Romeo és* ‚Júliájának színpadképében galambok turbékoltak a reneszánsz balusztrádokon és erkélyeken, a Bárka Színház nemrégi Thomas Bernhard-előadásában, *a Ritter, Dene,* Vossban koromfekete nagypolgári lakásbelsőben pasztellszínű, világos ruhákban játszottak a szereplők, s a falon függő portrék dramaturgiailag hangsúlyos helyen és pillanatban „kiszínesedtek". Giorgio Strehler A *szecsuáni* jólélek-rendezésében kínai árnyjátékok koreográfiáját idézően mozogtak a szereplők vakítóan fehér hátterek előtt. De sorolhatnám a közelebbi-távolabbi évadok példáit a kaposvári piszkosszürke és börtönszürke színpadképektől a Katona sötét háttérből felragyogtatott, vakítóan fehér színi vízióiig, amelyek önmagukban is artisztikusak és jelentést hordozóak voltak, miközben az előadásokat szolgálták.

A Műcsarnok termeiben olyan látvány- és díszlettervezők vonultatták föl munkáikat, akik valamiképpen jellegzetes és markáns lenyomatát adják a magyar tervezőművészetnek, térformálásnak és színpadi vizualitásnak - „a színház és a film között", ahogy a kiállítás címe is hirdette. „Amikor először) gondoltunk arra, hogy 1988-ban megrendezzük a *Látványt,* elsősorban az a szándék vezetett, hogy a Műcsarnokban remélhetőleg tradícióvá váló » helyzetkép« kiállításként bemutatjuk a magyar látványtervezők munkásságának keresztmetszetét. A látványtervezés azonban nem egyszerűen »színpadkép«, nem is a díszlet és a jelmez összege, hanem magában hordja a fentebb vázlatosan jelzett, történetileg kialakult szemléleti vonásokat is, továbbá azt, hogy a mai művészek és tervezők meglehetősen sajátos környezeten élnek, melyre hatnak a különböző médiumok, az új képzőművészeti, színházi és építészeti stílusok (mindenekelőtt a performance és az installáció, a posztmodern és a dekonstrukció, illetve a ma tevékenységük csúcspontját közelítő mozgás- és táncszínházak is)" - írja bevezetőjében, a kiállítás műsorfüzetben Beke László.

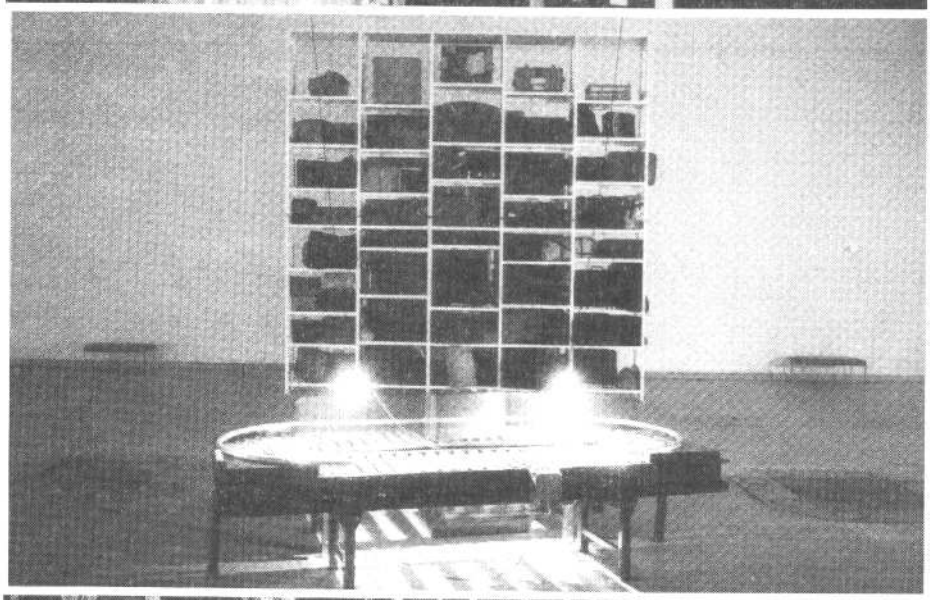
Hogy művészeti ágak és műfajok határterületein mozognak ezek a speciális művészeti alkotások, s hogy valamiképpen a hely, a tér, az idő és az alkalom koordináta-rendszerében született, installációhoz vagy performance-hoz is közelítő művek születtek, azt a kiállított alkotások többsége bizonyította. Szinte minden egyes látványterv-nek megvolt a maga domináns térszervező, vizuálisan is meghatározó alapötlete vagy vezérmotívuma, ugyanakkor-tág asszociációs mezőt nyitva - számos mű használt akusztikus vagy audiovizuális elemeket, a tömegkultúra vagy a média jelrendszerét, mozgó instrumentumokat, objekteket, s ezen sokféle alkotóelemek egymásra hatásából hozta létre a maga szuverén

Horgas Péter: Holdudvar

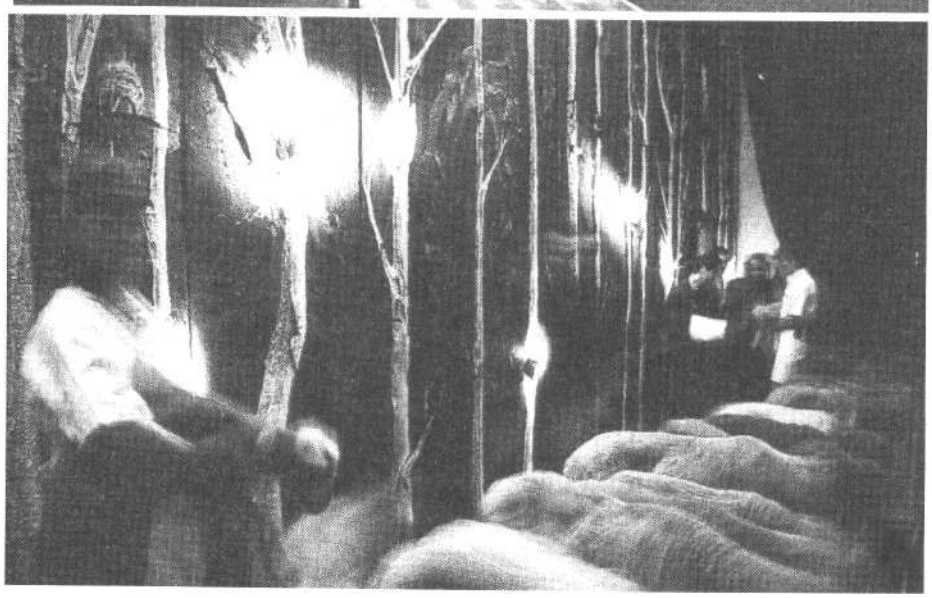




Ambrus Mária: Baba/láz-terv



Szirtes János: Kint ás bent



Antal Csaba: Rahmanyinov-fordítások

világképét. Természetesen és hangsúlyozottan nem ,.alkalmazott" művészeti produktumokat, filmes látványterveket vagy színielőadásokhoz készült díszletterveket láttunk - még ha egyikmásik mű emlékeztetett is korábbi, már megvalósult és bemutatott produkciók egynémely motívumára -, hanem autonóm műalkotásokat, amelyeknek saját koordináta-rendszerükben kel-lett a maguk hatását kiváltaniuk.

A kiállítás látogatóját az ajtón belépve egy poggyászraktár fogadta, sötét teremben, magas polcokra egymás fölé málházott kofferekkel, kisebb-nagyobb bőröndökkel és utazótáskákkal, amelyeket óvatosan megkerülve hatalmas csarnokba jutottunk, ahol is egy reptéri csomagkiadó futószalagját idéző, végtelenül körbe-körbe forgó szerkezet zakatolt, csattogott komótosan, egy ottfelejtett (?) bőrönddel. Szirtes János munkájában *(2000),* a falon mozgóképen kivetítve e bőrönd átvilágított röntgenképe volt látható, s egy alak, maga a rendező, aki halkonzervet igyekszik befalni rendületlenül. Hangzatos monotónia és üresség, a megszerkesztett világ szenvtelen gépi működése, otthonos idegenség, virtuális lét és a létezés rémületes imitációja sugárzott ebből a mozgó térkompozícióból.

Ha beljebb haladunk a termek labirintusában, akár valami elvarázsolt kastélyban, újabb és újabb meghökkentő, félelmetes vagy groteszk látvány tárul szemünk elé. Árvai György hófehér, monumentális Tribünjének lépcsőin felkaptatva a semmibe érkezünk, hisz ez a szédítően magasba vivő, grandiózus győzelmi emlékművet és operettlépcsőt magába ötvöző installáció olyan térélményt ad a rajta lépdelőnek, mintha elvezet-ne valahová, valami megcélzott magaslatra, s csak a tér legmagasabb pontján derül ki, hogy a lépcsőjárás önmagáért való attrakció volt.

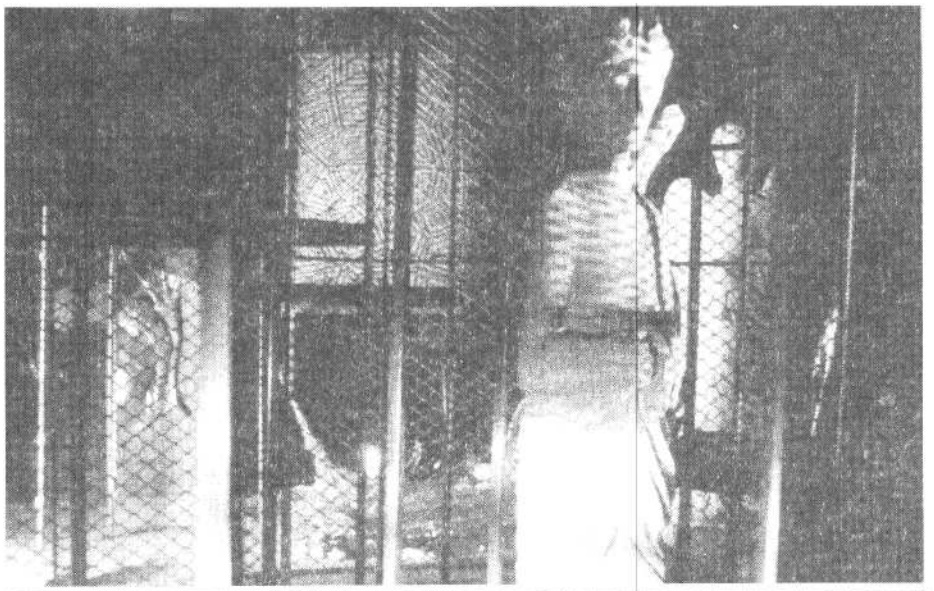
Hasonlóan groteszk szemléletű vizuális tartományt ölel át s tár a néző elé Najmányi László A *Béke Palotája* című műve vagy Ambrus Mária *Kultúrháza.* Előbbiben megint csak egy hangsúlyosan üres, félsötét terem sarkában, felülről élesen megvilágítva, lépcsőzetes emelvényre helyezett, nemesen intarziás, tekintélyes íróasztalon piros sipkás, jókora méretű, zsebre vágott kezű műanyag (?) törpe áll. Kertitörpe-féleség, de groteszkül elrajzolt pszeudonaturalista arányokkal. Ambrus Kultúrházában pedig egy látszólag összevissza dobált tárgyakkal telezsúfolt tér mintáz jellegzetesen a szocialista érából itt

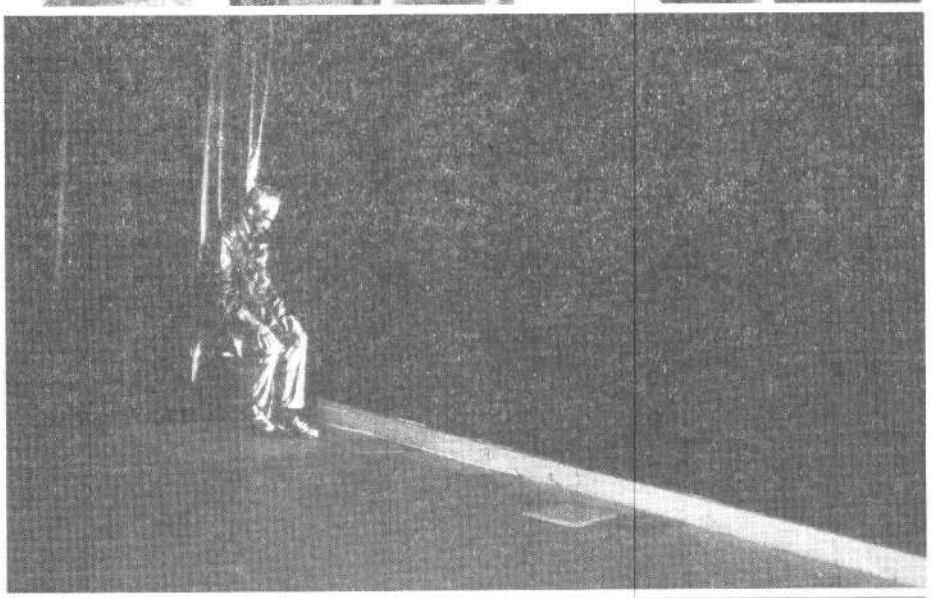
Csanádi Judit: Úton - labirintus

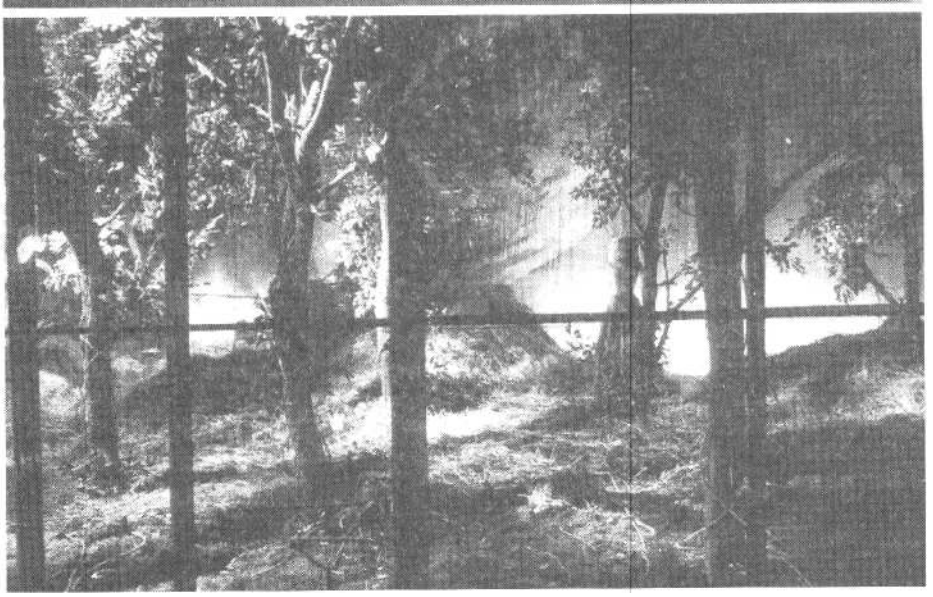
Pauer Gyula: A teremőr csendje

maradt művelődési házat valamely kultúrműsor hátrahagyott díszletével, amelyet aztán láthatóan újabb és újabb funkciókra kezdtek használni. Minden olyan, mintha valóságos lenne, az ócska zongora, a paraván, az asztalon hagyott üres üdítősüvegek, ám valahogy az egész mégis valószerűtlen, amit legjobban a padozaton szétszórt rengeteg műanyag flakon tudatosít. Az aljzat átlátszó és eldobható műanyag palackjai hulladékot, vizet, hullámzó tengert vagy bármit szimbolizálhatnak, ami nem valóságos, hanem a lehangoló valóság imitált mása.

Ha a gyanútlan néző mindez ideig nem hagyta volna meggyőzni magát afelől, hogy ezeken a sajátos téralakzatokon vagy szoborimitációkon valóság és illúzió, imitáció és pszeudovalóság furcsa, groteszk és félelmetes kevercsét látja, bizonyára elámul, de legalábbis meglepődik Pauer Gyula A *teremőr csendje* címet viselő, roppant egyszerű téralakzatú, ám annál rafináltabb hatásmechanizmusú, a nézőt művészetfilozófiai vetületeivel is rabul ejtő alkotásán. A látogató a majdnem teljesen sötét terembe lépve hunyorogva próbálja fölmérni, hogy hova is került tulajdonképpen. A terem első pillantásra tökéletesen üresnek tűnik, azazhogy a sarokban meggörnyedt férfialak sziluettje rajzolódik ki egy széken, előrebiccent fejjel; ütemes szuszogás, halk hortyogás hallatszik abból az irányból, ahol a figura helyet foglal, s mintha valamiféle szélfuvallat is megcsapná a betérőt. Az illúzió tökéletes, már-már fordulhatnánk is kifelé, rossz terembe tévedtünk, itt nem látható semmi, ráadásul ott bóbiskol valami gyanús alak... Félelmetes, blaszfemikus és döbbenetes a mű hatásmechanizmusa: az üres tér, a múzeumi környezet kiüresedett, csúfondáros rituáléja és koreográfiája, a riasztó magány- és halálvízió, a végletesen kiürült és elidegenedett kultúraképzetek, ahogy a féktelen kiszolgáltatottság és fenyegetettség ősi biológiai érzeteire rávetülnek, egészen különlegessé emelik Pauer művét. A kultúra csődje, amely egyben a civilizáció csődje is, s amelyre rátelepült egy tökéletesen elidegenedett intézményrendszer, mindez megspékelve a szocializmus évtizedeinek bornírt ideológiájával, ami az ezredvég fogyasztói kultúrájának rémületes kiúttalanságába torkollik. Hosszú bekezdéseket igényelne leírni a mű gazdag filozófiai és művészetfilozófiai vetületeit, asszociációs mezejét, s akkor még szó sem esett volna a pszeudonaturalizmus hatásmechanizmusának mikéntjéről.







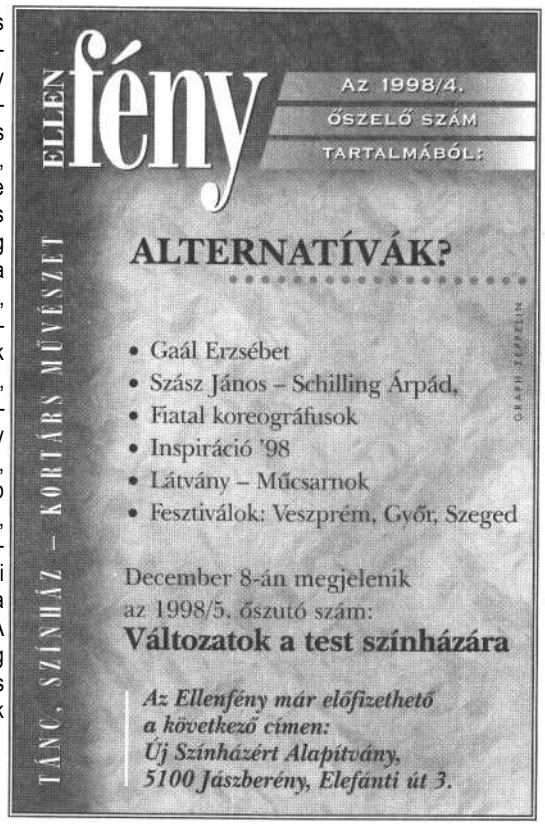
Kentaur: Arden

SUMMARY

Kentaurék kényelmes, vörös bársony színházi zsöllyéjében útközben megpihenhetünk picit. Komplett színházba érkeztünk, elandalodhatunk az édes zeneken, miközben az áttetsző plexifalon át kivilágosodik a shakespeare-i erdő harsányzöld, fénylő lombokkal, mohazöld domboldallal s egy távolba révedő, élénk bíborba öltözött nőalakkal. Lila, bíborvörös és aranyló fények világítják meg a kimerevített jelenetet, de mire minden megvilágosodik, ki is hunynak a fények, elsötétül a szín, csak a hullámos és áttetsző plexifal kezd fényesen és fémesen tükröződni: magunkat látjuk a görbe tükrök fénytöréseiben, amint ülünk a zsöllyében, és bámuljuk az artisztikusan posztmodern paródiát.

De máris érkeznek az újabb csoportok, mehetünk tovább, egy másik színházi térbe, Antal Csabáéba, amely az egyik legösszetettebb és leggazdagabb térélményt nyújtja a kiállításon. A terembe érve először is azt kellene rögzíteni, hogy van-e autentikus nézőpontja a látványnak, vagy mozogni kell a térben, mászkálni a térelemek között keresztül-kasul, elhaladni a nyíregyházi *Ványa* bácsiból ismerős, nyírfalenyomatokkal szegélyezett áttetsző oldalfal előtt, vagy beljebb kell hatolni, ahol is a földön egymásra dobált, barna rongycsomók hevernek, ruhák, falevelek vagy egykor volt élőlények mozdulatlan tetemei, a háttérben fekete zongora áll, s felül, a mennyezeten futó sínen hófehér, lengő tüllfüggönyt kocsiztat körbe-körbe nyikorogva-csattogva valami elektomos szerkezet. Az oldalfalak némelyikét hideg neoncsövekkel világítják meg, másokra filmet vetítenek-az éppen zajló akciót-, közben zajok, zörejek hallatszanak, valahonnan zongorafutamok, énekhangok foszlányai hangzanak föl, birkabőgés, versssorok. Antal Csaba a *Rahmanyinov-fordítások* címet adta művének, amely egyszerre élő színház és vizuális térjáték, olyan nagy erejű vízió és világ-kép térbeli, plasztikai és akusztikai kivetítése, amely egyszerre statikus és dinamikus - autonóm módon képes megjeleníteni benső tudattartalmakat, illetve azoknak a külvilágra vonatkozó ironikus reflexióit. A pazar látvány minden egyes elemét meg sem kísérelem leírni, csak a vizuális és térbeli elemek hangsúlyosan groteszk kontrasztját rögzíthetem, a látványban testet öltő disszonáns harmóniát, különnemű alkotóelemek összhangzattanát mint formaalkotó elvet, meg talán azt, hogy milyen különös ezeket a vizuálisan is szuggesztív térbeli tárgyakat önmagukban, egy hajdani műalkotástól függetlenedve látni. Mert hisz itt van, egyazon térben, az elementáris erejű *Ványa bácsi* ereszcsatornája, amelyben Nyíregyházán víz zubogott, a nyírfasor stilizált képe, amely egyáltalán nem hangulatfestő elemként szolgált, s persze odaképzelhetem a térbeli barnás-vörös rongycsomók mögé a szétzüllő csehovi udvarház brutálisan naturális kellékeit, a bezsákolt, szét-szórt gabonát s az összeizzadt, földre terített ágyat, amelyben vad és gyilkos szenvedélytől remegő aktusok estek meg egy túlfűtött elő-adásban.

De hát itt és most, a műcsarnoki termekben maradjunk csak a látványnál, mert a látvány maga is színház, a tervezői lelemény, a tér és a kellékek, és a vízió összhangzattana. Autonóm művészet, melyet szinte mindig alkalmazotti szerepkörben látunk.



Tolnay Klári (1914-1998)
Ikládi László fotóján az Alkonyi dal című előadásban láthatjuk a művésznőt, akinek haláláról lapzárta után értesültünk.
Tolnay Klári pályájának méltatására későbbi számunkban visszatérünk.

In his leading article editor-in-chief Tamás Koltai deplores the fact that the government shut off the construction works of the new National Theatre and explains Hungary's urgent need of a worthy home for such an institution - a need that has been voiced for 160 years without ever being satisfied.

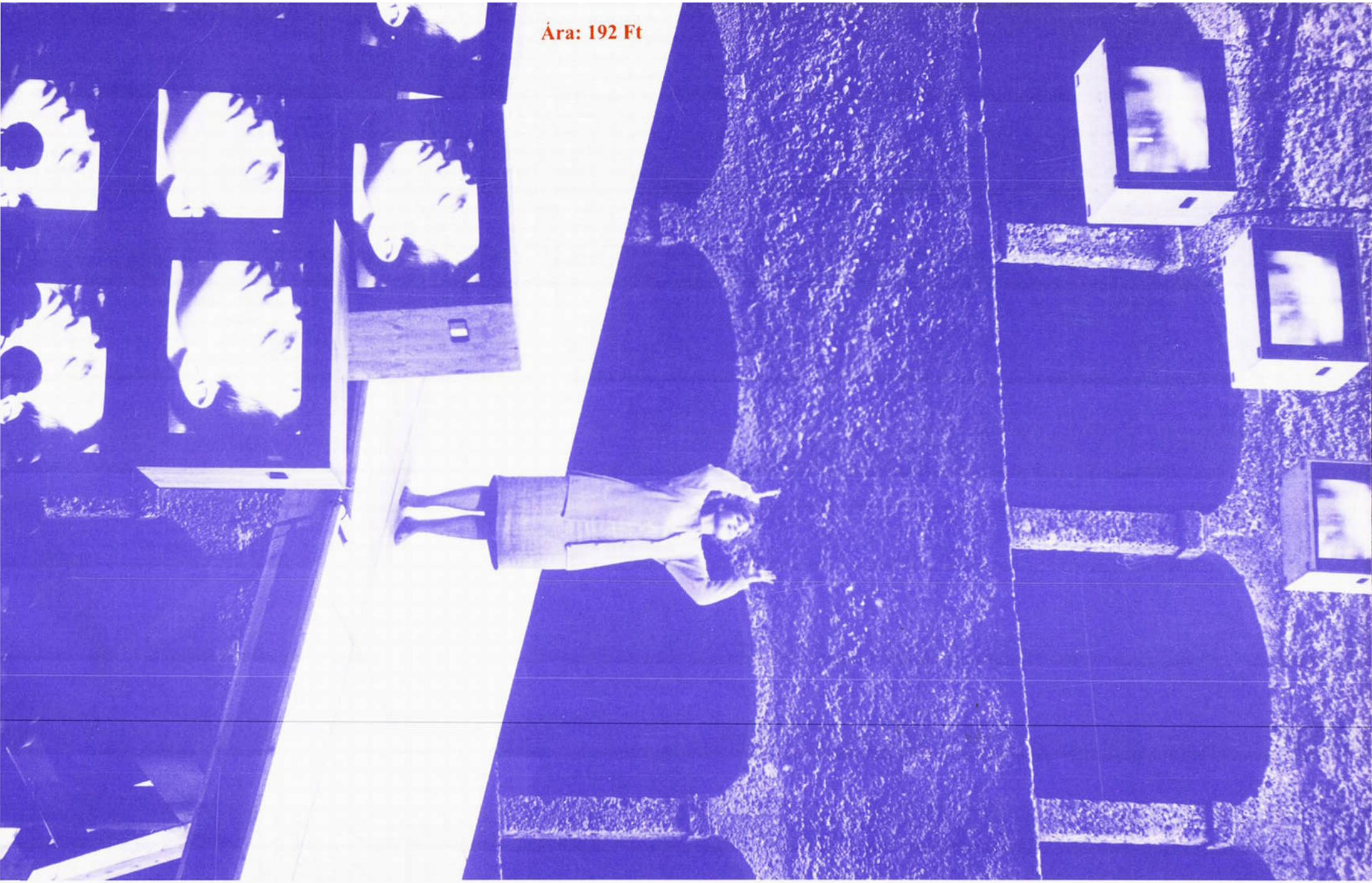
An extensive interview follows: our collaborator László Bérczes talked to Kati Lázár, one of the most interesting personalities among our more mature actresses.

The following contributions are organized around two topics: the person of Bertolt Brecht, enjoying an extra popularity because of the centenary of his birth and contemporary tendencies in opera playing. The first section opens with an essay by Gábor Koltai on the aesthetic peculiarities of Brecht's early play, *Baal,* while Sándor Lajos saw two summer productions of this work, one in front of Zsámbék's medieval church ruins, another in Gyula's Castle Theatre. Three further reviews, written by Judit Csáki, Gabriella Schuller and István Sándor L., are concerned with, respectively, the author's *Threepenny Opera* (Veszprém), three of his one-act plays: *The Exception and the Rule, The Beggar or the Dead Dog* and *Lux in tenebris* (Debrecen) and a new version, freely adapted by director János Mohácsi of *The Caucasian Chalk Circle* (Nyíregyháza).

The opera section opens with the second part of Volker Klotz's essay (belonging, as it is, to Géza Fodor's column on theatre research) upon „theatre betraying itself", directly concerned with some typical anomalies of contemporary opera acting. The following reviews, by András Wilheim, Tamás Koltai, Tamás Márok, Nóra Sediánszky, Szilárd Zoltán Zala and by Tamás Koltai once more, analyze new productions of György Ligeti's *Le Grand Macabre* (Budapest State Opera at the Thália Theatre), Verdi's *Un ballo di maschera,* as replaced in its original Swedish setting (Budapest State Opera), two revivals of Mozart's *Die Zauberflöte,* both directed by János Szikora at Budapest (as a guest production of the Opera House at the Thália Theatre) and at Szeged, Mozart's *Figaros Hochzeit* (Budapest State Opera), the new *Ring* cycle by Wagner (Budapest State Opera) as well as several Salzburg summer performances (another *Figaro,* directed by Luc Bondy, Verdi's *Don Carlos* - director: Herbert Wemicke -, Olivier Messiaen's „musical mystery play", *St. Francis of Assisi*- director: Peter Sellars -, and *Mahagonny* by Brecht and Weill, directed by Peter Zadek).

The issue closes with Dezső Kovács's enthusiastic report on *Spectacle,* an exhibition of environments and sets by Hungarian designers at Budapest's Art Hall.

Playtext of the month is *Travesties* by Tom Stoppard, in the translation of Miklós Vajda.



Ára: 192 Ft

ASSISI SZENT FERENC

SALZBURG 1998