2002. ÁPRILIS

XXXV. évfolyam 4. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Molnár évforduló

Koncz Zsuzsa felvétele

HEDDA GABLER

Walter Péter felvétele

A KIRÁLY MEZTELEN

Schiller Kata felvétele

DADAISTÁK

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) ▪ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ▪ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK) Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio
Nyomás készült: Multiszoló Bt., Vác
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.
Megjelenik havonta.
XXXV. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXV. évfolyam 4. szám ▪ 2002. április

MOLNÁR FERENC

▪ Csáki Judit: A STÍL ÉS HIÁNYA 3
Előadások országszerte
▪ Gajdó Tamás: ANEKDOTÁK HELYETT – IRODALOMTÖRTÉNET 7
Györgyey Klára és Nagy György könyvei
▪ Christian Heppinstall: MOLNÁR, DARVAS ÉS A MANHATTAN 9

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Koltai Tamás: A GONDOLKODÁS HEDONISTÁJA 12
Bertolt Brecht: Galilei élete
▪ Szántó Judit: LEHET MÉG JOBB IS 15
Ibsen: Hedda Gabler
▪ Sándor L. István: ABSZURDITÁSSÁ TORZULT IDŐ 17
Mohácsi István–Mohácsi János–A társulat: A vészmadár
▪ Kovács Dezső: TÖRTÉNELMI PÁRBESZÉDEK 20
Spiró György: Elsötétítés
▪ Szűcs Katalin: IGAZGATÓ KONTRA RENDEZŐ – À LA BODOLAY 22
Jevgenyij Svarc: A király meztelen

NEMZETI SZÍNHÁZ

▪ Ordasi Zsuzsa: „ISMÉT ÉS UTOLJÁRA EL VAN HIBÁZVA” 24
Enteriőr és belsőépítészet

ZENÉS SZÍNHÁZ

▪ Csont András: FANTOM-FALSTAFF 26
Egy Verdi-opera felújítása
▪ Márok Tamás: A LEGENDA ODA 29
Verdi: Don Carlos
▪ Péteri Lóránt: IDÉZETEK ÉS DIMENZIÓK 32
Lőrinczy Attila–Melis László: A csoda alkonya

TÁNCSZÍNHÁZ

▪ Jákfalvi Magdolna: A KLASSZIKUS DADAFÜTYI 35
Dadaisták
▪ Kutszegi Csaba: A HUSZADIK SZÁZAD BALETTJE 39
Béjart-est
▪ Nánay István: JELENLÉT ÉS UNALOM
Pilinszky János: „Urbi et orbi” – A testi szenvedésről 43

MECENATÚRA

▪ Cs. J.: MENNYI A MÉRHETETLEN? 46
A Siemens kultúratámogatása

IN MEMORIAM

Lukács Margit (1914–2002) 47
Both Béla (1910–2002)

DRÁMAMELLÉKLET

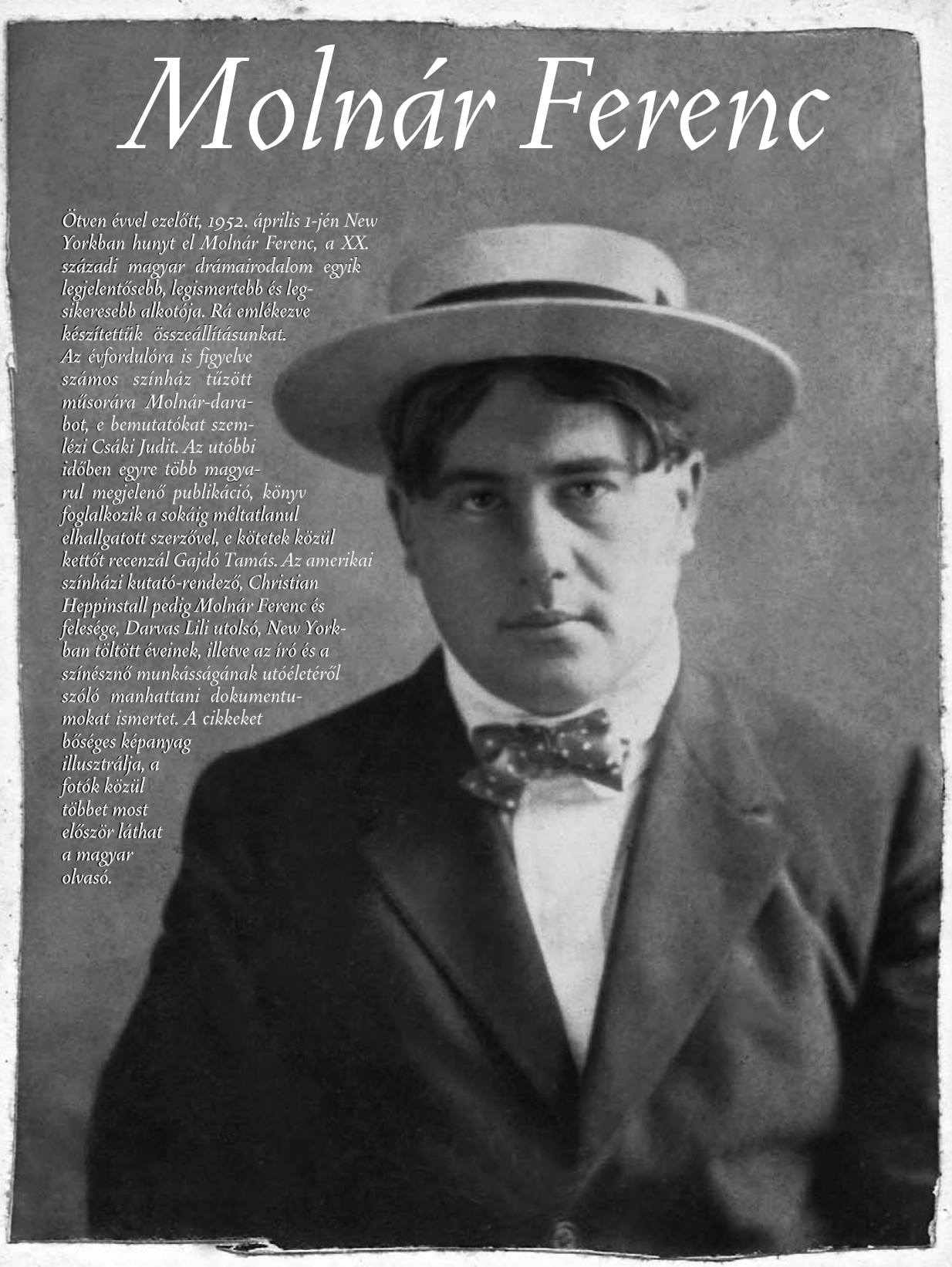
Lőrinczy Attila: A CSODA ALKONYA AVAGY
EGY TÜNDÖKLETES TORZSZÜLÖTT KALANDOS ÉLETE

A CÍMLAPON: Kerekes Éva és Mácsai Pál A testőrben (Madách Kamara)

Koncz Zsuzsa felvétele

Molnár Ferenc

Ötven évvel ezelőtt, 1952. április 1-jén New Yorkban hunyt el Molnár Ferenc, a XX. századi magyar drámairodalom egyik legjelentősebb, legismertebb és legsikeresebb alkotója. Rá emlékezve készítettük összeállításunkat. Az évfordulóra is figyelve számos színház tűzött műsorára Molnár-darabot, e bemutatókat szemlézi Csáki Judit. Az utóbbi időben egyre több magyarul megjelenő publikáció, könyv foglalkozik a sokáig méltatlanul elhallgatott szerzővel, e kötetek közül kettőt recenzál Gajdó Tamás. Az amerikai színházi kutató-rendező, Christian Heppinstall pedig Molnár Ferenc és felesége, Darvas Lili utolsó, New Yorkban töltött éveinek, illetve az író és a színésznő munkásságának utóéletéről szóló manhattani dokumentumokat ismertet. A cikkeket bőséges képanyag illusztrálja, a fotók közül többet most először láthat a magyar olvasó.



CSÁKI JUDIT

A stíl és hiánya

■ ELŐADÁSOK ORSZÁGSZERTE ■

Emlékeim mélyére kell ásnom a válaszért: mit is „eszem" én Molnár Ferencen? A profizmust? A könnyed, elegáns stílust? A szabatos, mérnöki pedantériával szerkesztett dramaturgiát? A humort és iróniát? A bármily szerteágazó, mégiscsak koherens világot? Egyelőre csak a drámáiban ábrázolt nagypolgári, itt-ott arisztokratikus miliő iránti nosztalgiát merem kizárni egészen biztosan, ámbátor, noha...

A közelmúltban volt szerencsém láthatni néhány előadást. Az *Egy, kettő, három* és az *Ibolya* című egyfelvonásosokat a Madách Színházban; előbbit – önmagában – a veszprémi Petőfi Színházban is; *Az ördög*öt az egri Gárdonyi Géza Színház előadásában a Millenáris Színházban, *A farkas*t a József Attila Színház Aluljárójában, a *Játék a kastélyban*-t Debrecenben, a Csokonai Színházban; és *A testőr*t a Madách Kamarában. *Az ördög, A farkas, A testőr* korai darabok, a *Játék a kastélyban,* az *Ibolya* és az *Egy, kettő, három* késeiek – bár e megállapításnak meglehetősen abszurd színezetet ad a tény, hogy Molnár az 1929-ben keletkezett *Egy, kettő, három* után még huszonhárom évig élt. Írt is közben rengeteget, egész amerikai életútja és életműve feldolgozásra vár; mi több, a felsorolt drámák közt legelső *Az ördög* és a már említett utolsó közt csak huszonkét év telt el.

De Molnár Ferenc hatalmas drámai életművét mégiscsak viszonylag egyszerű belső határ alapján szokás tagolni: a *Liliom* előtti és utáni korszakra. (Hozzáteszem, szigorú filologizálás alapján *A testőr* tán egy parányival későbbi, legalábbis ami az első bemutatót illeti: a *Liliom*nak ugyanis volt egy csúfos bukása 1909-ben, amelyet viszonylag gyorsan, már 1910-ben követett *A testőr* sikere, s minthogy a két időpont közt a szerző hosszan betegeskedett, meglehetősen valószínű, hogy az utóbbi darab már készen volt az előbbi bemutatója idején.) És bár bizonyos markáns stílusjegyek és dramaturgiai jellegzetességek kétségtelenül adhatnak okot és alapot bizonyos korszakolásokra, a fenti tagolás mégis egy külső – mondhatni: hermeneutikai – szempont alapján született: a siker, sőt világsiker stabilizálódása mentén.

ÖSSZEMENT VILÁG

Minthogy – Molnár-évforduló (a legelső darabot, *A doktor ur*at éppen száz éve, 1902-ben mutatták be a Vígszínházban) ide vagy oda – tisztem a mostani Molnár-*boom* előadásairól írni (nem lehetett a Molnár-előadásokra valami központi pénzt kapni mostanság, mint nemrégiben *Az ember tragédiájá*ra...?), úri kedvem szerint annyit mégiscsak idorángatok a három korábbi darab tartalmi és stiláris hasonlóságai közül, amennyi azt látszik igazolni, hogy sok minden egyéb, színházi szempontból a „levegőben lévő" jelenség mellett az is vonzónak tűnik manapság, ha egy színdarab lehetőséget nyújt a fősodortól elkülönböző előadásra. Adott esetben a saját „fősodrától" is eltérhet – mint erre a Madách Kamarában játszott *A testőr* szolgálhat példaként.

A farkas esetében például nincs is fősodor. Játszották ugyan néhányszor, de legutóbb is annyira régen, hogy a József Attila Színház Aluljárójában látható előadás közönsége bízvást „újszülöttnek" mondható, akinek ez a vicc is új. (E sorok írója egyetlen emléket bír előkotorni; a Horváth Ádám [Molnár unoka!] által rendezett tévéjátékot, tán a hetvenes évek közepéről.) Van oka ennek; nem is elsősorban az, hogy a dráma nem annyira jó, mint azok, amelyeket Molnár remekműveinek szoktunk tartani, hanem inkább az, hogy a korabeli lélektani divatjelenségek, a teljes felvonáson át húzódó álomszekvencia valahai merészségei gyöngéd esti mesévé szelídültek, a szöveg mitikus retorikája pedig itt-ott önmaga paródiájába fordul – ez persze része a darabnak is, csak mainapság már „duplán" működik, és a szokásosan happy endingre záródó mese a féltékenység ördögéről, pontosabban farkasáról nemigen látszik felnőttebbnek, mint a darab keretét képező „igazi" farkasmese. Naszlady Éva rendezésében ott az igyekezet, hogy a darab középső, álombeli részét még inkább elrajzolva „üzenjen" valamit a valódi érzelmek, vágyak és ambíciók – mindközönségesen: igazi énünk – elfojtásának rémes és káros következményeiről, de ennek az üzenetnek az eljuttatásában túl sok minden gátolta őt, mint arról alább lesz szó.

Az ördög volt Molnár Ferenc első nagy itthoni sikere – és egyúttal a későbbi világkarrier első állomása. Mindjárt a vígszínházbeli bemutató után játszották Torinóban, onnan indult aztán amerikai, majd angliai hódító útjára. Nemcsak látszólag emlékeztet a Faust-legendára – Molnár valóban Mefisztó szexuálpszichológiai változatát formálta meg a címszereplőben. Aki a voltaképpen azóta sem sokat változó korerkölcsnek megfelelően a szerelem és a szexualitás jogait helyezi a házastársi hűség, valamint a kanonizált erkölcsiség fölé, ezért aztán egymás karjába tereli a hajdani szeretőket, noha férj és társadalmi státuskülönbségek állnak az összeborulás útjában. Ma már kevésbé a darab lázadó karaktere, mint inkább Molnár *bon mot*-sorozata hat – de ez utóbbi megvilágító erővel mutatja fel, milyen keveset változott a közmegegyezéses, hazudós-csúsztatós kommunikáció bizonyos tárgykörökben. E nemben a darab eleven komédia. Még akkor is, ha a rendező – ez esetben Csiszár Imre – oly mértékben kuszálta össze az eredetileg kristálytiszta történetet és a múltbéli előzményt, hogy, mint ez saját, a szünetben rögtönzött közvélemény-kutatásomból kiderült, a szerelmesek (így a darab) előtörténete a közönség jó része előtt rejtve maradt. Nem úgy Gregor Bernadett gyönyörű keblei.

Molnár Ferenc igen sok darabjában a féltékenység démonát tette meg a cselekmény középponti szereplőjének, többnyire elrajzoltan, már-már az abszurditásig túlozva erejét, egyszersmind tömény (ön)iróniával fűszerezve, nehogy elcsússzék az Othello-féle egzisztenciális tragikum felé.

Pedig egzisztenciálisnak egzisztenciális a motívum; példa rá *A testőr*, amelyben a betegesen féltékeny férj a feleségéhez fűződő szerelménél is nagyobb kincsét, szakmai mindentudását, színészi tehetségét teszi kockára. Ebben a darabban látható legjobban, hogy Molnár dramaturgiai képességében bízva egészen a kényes és billenékeny határig tolja a cselekményt, odáig, ahol valóban egyetlen hajszál választja el attól, hogy működésképtelenné váljék – igaz, mindig a határon innen marad. *A testőr*ben például a férj

Tamássy Andrea felvétele

Mácsai Pál (A színész) és Végvári Tamás (A kritikus) A testőrben (Madách Kamaraszínház)

egy másik alakban, egy testőr szerepében készül újra meghódítani (és önmagától elcsábítani) a feleségét, mintegy borítékolva, hogy számára csak rosszul végződhet a történet. Ha sikerül a manőver, akkor a szerelmében, ha nem, akkor színészi talentumában kell csalódnia. Harmadik lehetőség a papírforma szerint nincsen, de Molnár szerint természetesen van. A Madách Kamarában Kolos István rendezésében, de főleg Mácsai Pál alakításában kortársi „stichet" kapott a darab; az előadás vezérmotívuma ilyenformán a rezignáció és a szkepszis lett, melynek révén sikeresen kanyarodik vissza a Molnáréval egybehangzó végső tanulsághoz: nem tudunk semmit, de mindegy is.

A testőr atelier-darab, akárcsak a *Játék a kastélyban*; a látszatok, illúziók, manipulációk megmutatásához ezek legigazibb közegét, a színházat használja az író. Ha túl komolyan venné darabjai tárgyát, azt mondhatnánk: egyszerre két világról rántja le a leplet. De Molnár alighanem magát a szakmát, a drámaírást vette nagyon komolyan: a *Játék a kastélyban* című darabban meg is mutatja, mennyire. A mesterség fortélyairól és saját briliáns technikájáról legalább annyira szól ez a mű (és persze *A testőr* is), mint a szerelmi harmónia össze-, pontosabban visszatákolásáról.

Ráadásul egy elég jó előadáshoz már annyi elég, ha ezt a kottát – a szerepekkel együtt – rendesen eljátsszák. Így gondolkodhatott Meczner János is, a debreceni *Játék a kastélyban* rendezője, aki ügyelt arra, hogy a szöveg éljen, a ritmus peregjen, a felvonások, illetve a jelenetek belső aránya, szerkezete pedig tisztán mutassa magát. Vallai Péter Turaijával éppen annyi kockázatot vállalt, amennyiről tudta, nem fogja megbillenteni az előadást – Vallai ismerős, kissé borús „mai értelmiségi" karaktere illeszkedik majd az egészhez. Gált Miske László játszotta – ez viszont olyan súlyos szereposztási tévedésnek bizonyult, hogy mégiscsak megbillent a produkció. Miközben – akár a mostani széria legtöbb előadásában – fényesen igazolta, hogy Molnár esetében a szereposztás a rendezői koncepció túlnyomó része.

Gregor Bernadett (Jolán), Nemcsák Károly (Az ördög) és Bregyán Péter (János) Az ördögben (Eger)

Gál Gábor felvétele

Szirtes Tamás ezt tudja, és tudását passzította egy – voltaképpen színházon kívüli – jelenséghez; nevezetesen Gálvölgyi János fokozhatatlan média-népszerűségéhez. Őt tette meg hát az *Egy, kettő, három* és az *Ibolya* főszereplőjének, ezen a ponton azonban abbahagyta a rendezést. És noha Gálvölgyi hozza a formáját – amely ugyan nem fedi teljesen Norrison bankár figuráját (az *Ibolya* Igazgatójáét sokkal inkább) –, a végeredmény mégiscsak az, hogy a jelenünkben rendkívül erősen hangzó hamis látszatépítés, a semmiből a valaminek látszó semmi forszírozott föltupírozása helyett egy színészi bravúrszámot látunk, melynek sikerén és sikerességén Gálvölgyi képességeit ismerve nincs is miért meglepődni, legfeljebb sajnálkozni lehet az elmaradt lehetőség miatt.

Igaz viszont, hogy Szirtes Tamás a szereposztás súlyának ismeretét csak az egyik főszereplő esetében érvényesítette. Fusz Antal taxisofőrt Szerednyey Bélára osztotta, aki – egyéb erényeit elismerve – erre a szerepre már csak azért is teljesen alkalmatlan, mert nincs az a bűvészet, nincs annyi szmoking és finom fehérnemű, valamint nincs az a jókezű borbély, aki-ami – nem egy óra, de – akár egy örökkévalóság leforgása alatt is előkelő származású, szépreményű bankfiút varázsolhatna belőle. Lehet, hogy valamit sejtett ebből a rendező, ezért Szerednyey átalakulását mélyebbről indította: taxisofőr helyett hajléktalanra maszkírozta. Ugyanezt a tévedést megismételte az *Ibolyá*ban is, ezúttal nagyobb horderővel: a főszereplő színre lépését megelőző epizódokban igazán meggyőző Kerekes Viktória és Götz Anna után Ilonkát Pikali Gerda játssza, egyszerre harsányan és ritmustalanul, affektálva és unalmasan.

Veszprémben viszont a Madáchénál lényegesen jobb előadás született az *Egy, kettő, három*ból, és nem véletlenül. Ács János ugyanis egyrészt sokkal jobban osztott szerepet, másrészt megrendezte az előadást. Szilágyi Tibor Norrison bankárja distanciával szemléli saját „mágiáját", miközben a színész modora szerencsésen találkozik a bankár modorával. Szilágyi nem a segítőkész és – na jó, egyben önmagát is

mentő – kedves, megértő „pótnagybácsit" játssza, hanem a reflektált, ironikus és kissé cinikus bankvezért, aki óriási íróasztala mögött szemfényvesztő színházat csinál, tudván, hogy „színház az egész világ". Tóth Loon is alkalmasabb alany a varázslásra, Pap Lívia pedig kifejezetten üde Lydia szerepében. Ács ezenfelül pontos ritmust diktál, és kordában tartja a jókora mellékszereplő-gárdát – ezek közül egyik sem mondható el Szirtes Tamásról.

ÖSSZEMENT TEREK

*A farkas*t stúdiószínházban, *Az ördög*öt és *A testőr*t kamaraméretűben adják. Molnár összement. (S ha nagyszínpadra teszik, akkor lötyögős, túlontúl levegős a díszlet – kivétel a Horesnyi Balázsé a Madách Kamara közepes méretű terében.) Van ennek egy egyszerű és egy kevésbé egyszerű oka – legkönnyebb ezt a József Attila Színház produkcióján szemléltetni.

Az egyszerű ok a pénz. Az igazi Molnár-díszlet drága: itt például mindjárt az elején kell egy pazar, elegáns étterem; mondjuk, vörös szőnyeg, kristálycsillár, szép porcelán, stílusos bútorok. Így azonban, összemenve, elég három asztal – olyan a tér, mint egy lerobbant vasúti resti, a darab elején iszogató félrészeg katonák sokkal inkább illenek ide, mint a konszolidált, elegáns házaspár. A második felvonásban palotában vagyunk, ahol bál van éppen; no jó, nem a bálteremben játszódnak a jelenetek, de annak közelében, egy reprezentatív helyiségben. Itt azonban – a hely adottságaiból következően – egy szuterénlépcső és ajtók szabdalta közlekedőjében zajlik a nagyszabású álom, egészen pici szabásban. Paseczky Zsolt díszlettervező kevéssé tehet erről.

Horesnyi Balázs *A testőr* első és harmadik felvonásához csupa üveg, csupa szín, csupa ív és ciráda díszletet tervezett, amely ráadásul forog is, így jelenlétét olykor túlméretezettnek érezzük. Mégis szinte átláthatatlan kuszaságával, forgásával, a járások bonyolultságával sokkal jobban igazodik az előadás rezignált hangvételéhez, elsősorban is Mácsai Pál slampos színészéhez, mint a szintén általa tervezett lötyögős tér a „nagy" Madáchban az *Egy, kettő, három*hoz vagy a rendetlenséget rendetlenséggel megjelenítő igazgatói szoba (melyen ráadásul „átüt" az előző darab) az *Ibolyá*hoz.

Nem bútor és nem kellék hiányzik a veszprémi *Egy, kettő, három*ból sem, hanem az atmoszféra. Menczel Róbert díszlete korrekt, de hideg, nem elegáns, nem nagyvonalú, hanem félkész. Ugyanő tervezte a debreceni *Játék a kastélyban* díszletét, amelyen a színházi szegénység látható elsősorban, noha technikailag megfelel a darab követelményeinek. De sem nem szép, sem nem pazar, sem nem szellemes. Sivár. Nem Molnár.

A díszlet az egri előadásban a legjobb, különösen sikerült az első és a harmadik felvonásban a festő lakása. Szlávik István betűhíven a színpadra tette Molnár listáját – rajta semmi sem múlott, amiként Szakács Györgyi jelmezein sem, különösen azon az ominózus belépőn, mely alatt a játék szerint Jolán vagy mezítelen, vagy nem. És noha Gregor Bernadett végtelenül civil színpadi ténykedése nemigen hagyott kétséget afelől, hogy a köpeny alatt tán semmi nincs, ezúttal mégis kilógott a ruha széle.

Kanyó Béla felvétele

Pikali Gerda (Ilonka) és Szerednyey Béla (Zeneszerző) az Ibolyában (Madách Színház)

A föntebb említett okok közül a kevésbé egyszerű már nemcsak a teret, hanem a stílust, a Molnár-játszás egészét érinti. A lélektani realizmuson felnőtt színésznemzedékek figurateremtési szótárából ma már egyre feltűnőbben hiányoznak azok az alakok, akiket a színészek semmikor és sehol nem láthattak készen, ezért a saját imitatív technikájukkal utánozni sem tudnak. (Más ez, mint – teszem azt – antik hősöket vagy Shakespeare királyait játszani, merthogy ott épp a stílus, mármint a színészi fogalmazás stílusa kötetlen – legalábbis ebben az értelemben.) Molnár műveinek döntő többsége azonban képtelen érvényesülni a színpadon akkor, ha hibádzik a *stíl* (és egyelőre az egyszerűség kedvéért ez ne jelentsen többet, mint bizonyos színpadi tevékenységek, úgymint: mozgás, beszéd és mimika kontextushoz igazított, stílushű szaktudását). Márpedig a stíl majdnem mindig és mindenütt hibádzik. Végigmenni estélyi ruhában öt métert a színpadon, frakkban leülni,

Ilovszky Béla felvétele

Tóth Loon (Antal) és Szilágyi Tibor (Norrison) a veszprémi Egy, kettő, háromban

inasnak meghajolni, szobalánynak pukedlizni, érthetően és értőn szöveget mondani, poént előkészíteni, majd „megcsinálni", rágyújtani, inni, enni, hölgynek ajtót nyitni, felöltőt le- és fölvenni – ez, tisztelet a nagyon kevés kivételnek, a mai Molnár-színpadokon nem és nem megy. Itt a halat késsel eszik, a bankárné a mellét mutogatja, az inas kopogtatás nélkül benyit a szobába, a zokni fehér, a hölgy kabátját nem segíti föl senki.

Varga Klári a Madáchban Lydia szerepéhez annyit talált ki magának, hogy túljátssza az akcentust. Lőte Attila gróf Dubois-Schottenburg, a lecsúszott gróf szerepében éppúgy gátlástalan és közönséges ripacsériával szórakoztatja az ő kedves közönségét, mint Galbenisz Tomasz Divatárusként vagy Bognár Zsolt Főszabászként. Elmondható, hogy mindösszesen Csűrös Karola Kuno kisasszonya tudta, miről szól és hogyan viselkedik egy hűséges „régi bútordarab" Molnár Ferencnél.

Az *Ibolyá*ról Pikali Gerda túlnyomó jelenlétét leszámítva annyi mondható, hogy a végére be lett lopva egy úgynevezett rendezői ötlet: Gálvölgyi meghatott és megpörkölt szívű igazgatója kinyitja a lány ottfelejtett esernyőjét, melyen jókora lyukak virítanak. A modernség üzenetét nyilván jó étvágyú molyok (?) hozzák.

*A testőr*ben Almási Éva a pótanya-házvezetőnő-mindenes szerepében igyekszik pótolni azt a lendületet, mely szerinte hiányzott a főszereplők játékából. Mácsai Pál fanyarrá, egyszersmind ismerőssé közelített színésze mellett Kerekes Éva mint feleség átveszi ezt a kissé érdes, sprőd, szkeptikus hangnemet. Legfeljebb azon kell a kelleténél egy kicsit tovább tűnődnünk, vajon miért takarja el a színésznő szerepének legfőbb rejtélyét, nevezetesen azt, hogy felismerte-e a testőrben a férjet, vagy csak jól rögtönöz a végén. Ez a rejtély amúgy originális, azaz molnári – csak éppen nem előttünk, hanem a férj, illetve a testőr előtt titok.

A *Játék a kastélyban* debreceni előadásában minden egy kicsit halovány, kivéve Miske Lászlót, aki igen erőteljesen rossz. A poénoknak alájátszik – vagy észre sem veszi őket, mint például a harmadik felvonásban, amikor Turai – Vallai Péter – levezényli azt a bizonyos, hamarjában összetákolt „francia" színművet. Miske Gálja ekkor együtt lelkendezik és örvendezik az ifjú zeneszerzővel, mint aki nem jött rá a kegyes csalásra. Az idősödő, nevetségessé tett Almádyt Csíkos Sándor játssza illő mértékletességgel – mennyivel jobb lehetett volna fordítva...

*A farkas*ban Tordai Teri kegyelmes grófnéja maga az anakronizmus ott lenn, a pincében. Debreczeny Csaba kevéske eszközzel próbálja megúszni az álomfelvonás gyakori váltásait, míg Fehér Anna sokkal több eszközzel igyekszik újra és újra hinni neki.

A globális színészeti mélypont az egri előadás. Nemcsak azért, mert a fentebb már többször említett Gregor Bernadett egyszer sem fordul partnerei felé, ellenben mindig előrenéz, kis terpeszben megáll, és rettenetesen elnyújtott hangon beszél, hanem azért is, mert – tán ezt ellensúlyozandó – az ördögöt két kis szarvacska alakú hajtinccsel játszó Nemcsák Károly kifejezetten túlbalettozza és túlintonálja minden pillanatát, és ebből nem egyensúly keletkezik, hanem két rémesen kényelmetlen véglet. A szegény Bregyán Péter – ő játssza Jánost, a festőt – szinte nincs is jelen. Csiszár Imre monumentális melléfogása van jelen.

És ha már Molnár, akkor ott van még a *Liliom*, kétszer is. Egyik jobb, mint a másik – de erről korábbi számainkban már volt szó.

Miske László (Gál), Ruszina Szabolcs (Ádám) és Vallai Péter (Turai) a Játék a kastélyban debreceni előadásában

Máthé András felvétele

GAJDÓ TAMÁS

Anekdoták helyett – irodalomtörténet

■ GYÖRGYEY KLÁRA ÉS NAGY GYÖRGY KÖNYVEI ■

Molnár Ferenc változatlan népszerűségét a könyvkiadók is igyekeznek kihasználni; az elmúlt néhány évben Molnárnak jóval több kötete látott napvilágot, mint a megelőző fél évszázadban. S végre nem csak színművei és publicisztikai írásai váltak hozzáférhetővé. Ott találjuk köteteit a Millenniumi Könyvtár sorozatában (Az aruvimi erdő titka, Egy gazdátlan csónak története, Keserű mesék a szívről)*, ismét megjelent az* Útitárs a száműzetésben *című emlékirata, s a kiadó az* Egy haditudósító emlékei *című riportkönyvének közreadásában is látott fantáziát. Mégsem lehetünk elégedettek, hiszen a Molnár-életmű teljes kiadását ezek az ötletszerűen kihozott kötetek végleg megakadályozhatják. S nem lehetünk elégedettek azért sem, mert Molnár Ferenc irodalomtörténeti értékelése egyre késik. A kiadásokhoz készült kommentárok ismét pontatlanságokat és tévedéseket örökítenek az utókorra, az interneten tájékozódó vásárlókat pedig az egyik legnagyobb terjesztőhálózat honlapján olyan életrajz fogadja, melynek szinte valamennyi mondata javításra szorul. E szelíd kritikára persze minden érdekelt széttárja majd a karját: „nincs használható Molnár-monográfiánk." Igaz, hogy Molnár-monográfiánk nincs, de két kitűnő munkával gazdagodott a magyar nyelvű Molnár-irodalom. A Tinta Kiadó lefordíttatta, s egyúttal bombasztikus címmel –* Molnár Ferenc a világsiker útján *– megtoldotta Nagy György kiváló munkáját, mely a magyar író németországi, ausztriai és svájci fogadtatását foglalja össze. Nem sokkal később látott magyar nyelven is napvilágot Györgyey Klára legendás Molnár-kismonográfiája a Magvető Kiadó gondozásában. Meg kell azonban jegyezni, hogy mindkét mű két évtizeddel ezelőtt született, s egyiket sem a magyar olvasóközönségnek szánták.*

Molnár Ferenc élete, melyet lángoló szerelmek, pokoli együttélések, csúfos válóperek tarkítottak, önmagában is megörökítésre érdemes. Különösen Györgyey Klárát ragadja meg ez a színes élet, s hajlik arra, hogy Molnár valamennyi művét életrajzi motívumok felhasználásával értelmezze. Györgyey még az író személyiségjegyeit is vallatóra fogta, hogy megértse, megértesse angol nyelvű olvasóival azt a különös irodalmi életművet, melyet Molnár teremtett. Nagy György e fényesen ívelő karrier állomásait inkább a nemzetközi sikerek tükrében vizsgálta. Szerencsére mindketten elkerülték a legnagyobb veszélyt – írásuk nem vált anekdotagyűjteménnyé, s a Molnár-legendáriumból csak azokat a történeteket veszik elő, melyeket a műelemzéshez közvetlenül felhasználnak. Györgyey Klára közli például a *Játék a kastélyban* egyik anekdotájának születését: „Feleségemmel (Darvas Lilivel) a bécsi Hotel Imperialban laktunk. Lili éppen akkor tanult németül: egész nap klasszikus német darabokat kellett felolvasnia. Egyik délután benézett hozzám egy jó barátom, és ahogy leültünk beszélgetni, egyszer csak látom, hogy izgatottan talpra ugrik. Meghallotta, hogy Lili a szomszéd szobában épp azt mondja dallamos németséggel és nagy beleéléssel: »Szeretlek! Szeretlek! Meghalok érted!« Csoda, hogy felfigyelt? Én is talpra ugrottam nyomban. Az ajtóhoz rohantunk, feltéptük, és azt láttuk, hogy Lili éppen némettanárának, dr. Hocknak szavalja ezt a forró szerelmi vallomást. Teljesen ártatlan helyzet – mégis, mennyire gyanúsnak hangzott! Ez a jelenet adta az ötletet, de ugyanígy azt is mondhatnám, hogy a *Hamlet*ből vettem" (178. oldal). Sajnos az idézet itt félbeszakad. Még mielőtt valaki összehasonlító dolgozatot írna Shakespeare-ről és Molnárról, elárulom, hogy a *Játék a kastélyban* szerzőjét Hamletnek az a kérdése ragadta meg, melyet az Első Színészhez intéz, s Arany János fordításában így szól: „Szükség esetére ugye meg tudnál tanulni egy tíz-húsz sorból álló mondókát, amit én csinálnék s beleszúrnék? nemde?" (második felvonás, második szín), „Ezek a sorok az én könyvemben meg vannak kékceruzázva, s ahányszor a *Hamlet*et olvasom, mindig arra gondoltam, hogy erre a két sorra fel lehetne építeni egy egészen könnyű, modern komédiát" – nyilatkozta a Nobel-díj jelöltje a Színházi Életnek. (1926. 25. sz.)

De nem csak szemléletében hoz újat Nagy György és Györgyey Klára munkája. Elismerést érdemel az az alaposság is, mellyel felkutattak és feldolgoztak minden olyan kéziratot, emlékezést, fordítást, kritikát, cikket, melyek Molnár Ferenccel, műveinek fogadtatásával és a korabeli irodalmi és színházi viszonyokkal foglalkoznak. Ez a két monográfia tudósítja Molnár óhazáját arról, hogy mi történt az íróval a tengerentúlon. S részben ez a két könyv alapozta meg Sárközi Mátyás *Színház az egész világ* címmel 1995-ben megjelent művét. Különösen Nagy György adatokkal megtámogatott, kritikákkal színesített Molnár-kalauza mellett törpülnek el a hazai eredmények. A fáradhatatlan kutató, mielőtt a németországi és ausztriai Molnár Ferenc-bemutatók rendszerezésébe fogott volna, megkísérelte rekonstruálni a magyarországi színpadi pályafutás főbb állomásait. Ezt a törekvését azonban – források hiányában – nem kísérhette teljes siker.

A színháztörténeti háttér megrajzolásával Györgyey Klára is adós maradt. Igaz, hogy nem volt (s a teljes korszakról még ma sincs) használható összefoglaló. Azt is az Amerikában élő Molnár Rajec Erzsébet kétkötetes Molnár-bibliográfiájának (Wien–Köln–Graz, 1986) köszönhetjük, hogy legalább az alapkutatásokat nem a nulláról kell kezdeni.

Színháztörténeti irodalmunk e hiányossága súlyos következményekkel járt. Györgyey Klára a *Farsang*ról például úgy emlékezett meg, hogy „vegyes kritikákat kapott". Ez akkor Budapesten ötven előadást jelentett, s a Vígszínház 1916–1917-es évadának meghatározó sikerét. De az sem felel meg a valóságnak, hogy Fedák Sári ennek a darabnak köszönhetően vált híres színésznővé. Györgyey Klára azt sem tudhatta, hogy a dráma idejét csak a próbák során helyezték át az abszolutizmus korába.

Mivel Györgyey Klára nem követte nyomon a Molnár-premierek magyarországi sorsát, így a drámák előadás-története sem befolyásolta ítéletét – Molnár Ferenc művei a XX. század végének interpretációjában, lecsupaszítva állnak előttünk. Keserű ez a szembesülés, és nem is mindig igazságos. Az a gyanúnk, hogy Györgyey Klára az angol fordításokat olvasva alkotott ítéletet, s nem akarta angol olvasóit a művek mikrofilológiai változataival terhelni. Eljárása érthető – ám a magyar kiadás esetében nem bizonyulhat helyesnek. A magyar befogadó (néző vagy olvasó) ugyanis nem ismeri *Az üvegcipő* angol átiratát, csak azt veszi észre, hogy Györgyey Klára másképpen meséli a cselekményt. Az *Ibolya* című egyfelvonásost sem lehet így jellemezni a magyar olvasóknak készült kiadásban: „A helyzet mesterkélt, a megoldás hiteltelen, és a jellemrajz sem meggyőző. A szellemes fordulatok és vicces párbeszédek sem mentik meg a darabot a középszerűségtől" (156. oldal). A helyzetet és a megoldást illetően azonban Györgyeynek igaza lehet, bár azt hiszem, a Népszín-

Joghallgató diák Genfben, 1896

házba jelentkező kóristanők „szerepéhségét" ma már elképzelni sem tudjuk; a középszerűség vádját azonban mindenképpen vissza kell utasítani. Nincs az a színésznő, aki középszerű darabot sikerre tudna vinni. Ehhez még Gaál Franciska és Domján Edit tehetsége sem lett volna elegendő.

Nagy György nem készített olyan mintaszerű elemzéseket, mint Györgyey Klára, akinek *Liliom*-értelmezése a könyv egyik legnagyobb értéke – mégsem az ismert és ismételt közhelyek felhasználásával helyezte el Molnárt az európai drámatörténetben. Kár, hogy Kisfaludy Károlyt Molnár előfutárának tartja. (Ezt a tételt aztán Györgyey is átveszi.) Sajnos egyiküknek sem állt módjában megismerni Péterfy Jenőnek a Budapesti Szemlében (1907. 131. kötet) *Az ördög* bemutatása kapcsán közzétett megállapítását, mely szerint Molnár nem kapcsolódik a magyar vígjátéki hagyományhoz.

Nagy György – annak ellenére, hogy részletesebben csupán Molnár Ferenc világképével és drámairói technikájával foglalkozott – új szempontokkal segítette a további kutatást.

Talán felesleges hangsúlyozni a kiadók felelősségét e két mű közreadásában. Egyre több recenzióban olvasni, hogy egy-egy kiadott könyv nélkülözi a szerkesztő áldásos munkáját. A magyar könyvkiadás addig nem fogja régi fényét visszanyerni, amíg a könyvek gyors megjelentetése és gyors eladása háttérbe szorítja a minőségi elvet. Le kell írni, hogy világos legyen: ezt a két munkát olyan hazai szakembereknek kellett volna gondozniuk – mindegy, hogy lektorként vagy szerkesztőként –, akik legalább olyan alaposan ismerik Molnár Ferenc életművét, mint Györgyey Klára és Nagy György.

Györgyey Klára az előszóban köszönetet mond Szabó T. Annának, aki munkáját magyarra fordította. A szerző, aki maga is fordító, nyilván jóváhagyta a magyar változatot. Nyelvérzéke azonban néha a fordítót is cserbenhagyta. Magyarul ugyanis nem lehet híven visszaadni a *Leben und leben lassen!* mondást – melyet Szép Ernő az első világháborúban a kardjára vésetett –, különösen nem így: „Élj és engedj élni!" (73. oldal) Nem szerencsés Ignotus fiát, Ignotus Pált vezetéknevén emlegetni, mert a magyar irodalomtörténetben ebben a formában foglalt ez a név (30. oldal). A névmutató összeállítóját is sikerült megtéveszteni. Bárdos Artúr Renaissance Színházának nevét sem lehet Reneszánsz Színházra lefordítani (174. oldal). (Bár a színháznyitási engedélyben kötelezték az intézmény vezetőit, hogy adjanak színházuknak magyar nevet, de az csődbe ment, még a határidő letelte előtt be kellett zárni.) S természetesen nincs Bécsben Josefstadt Theater – Theater in der Josefstadt vagy Josefstädter Theater néven emlegetik (174. oldal). Abból, hogy Pirandello *Hat szereplő*je, nem mindenki jön rá, melyik drámára is gondol a könyv szerzője (180. oldal). Ezek az apróságok csak azért szembetűnőek, mert Szabó T. Anna máskülönben valóban „szép magyarosan hangzóra" varázsolta a szöveget...

Nagy György művében is található néhány bosszantó fordítási, szerkesztési hiba, melyet ki lehetett volna gyomlálni. A *Liliom* természetesen nem „elővárosi", hanem külvárosi legenda (69. oldal). A magyar kiadásban – nem feltétlenül nacionalizmusból, inkább a további kutatás érdekében – illett volna tisztázni, hogy ki is volt magyar az osztrák és a német színházi világban. Csak néhány találomra kiválasztott példa: Georg Marton (Marton György), Franz Bard & Bruder (Bárd Ferenc és testvére), Eugen Robert (Róbert Jenő).

Az *Olympia* egyik német változatában Kovács huszárkapitányt Barnának hívják. A műről szóló elemzés első felében Nagy György Kovácsként emlegeti a főszereplőt, majd minden magyarázat nélkül Barna lesz belőle (114–115. oldal).

Szóvá kell tenni még egy súlyos tévedést. Aknay Vilma nem volt Vajda Ernő felesége; csupán azt állította, hogy Vajda házassági ígérettel csábította el, s neki fogalma sem volt arról, hogy Vajda nős. Aknay elégtételért – Fedák Sári kalauzolásával – Amerikába utazott. Ott azonban letartóztatták őket a hatóság szándékos félrevezetése miatt (95. oldal).

A kiadóknak azonban nem csak a gondos szerkesztés és a pontos fordítás felelősségét kell vállalniuk. A széles olvasóközönséget sem irodalomtörténeti, sem színháztörténeti témában nem illik két évtizedes művekkel tájékoztatni. (Nyilván nem csak a Molnár-gourmand-oknak akartak ebben a rosszkedvű világban kedveskedni...) Bár a szóban forgó két évtized alatt nem született meg a

Heltai Jenővel 1900-ban

A galíciai lövészárokban, 1915-ben

hazai Molnár-monográfia, a kutatások és szövegkiadások hoztak némi eredményt. Például 1990 szeptemberében megjelent *A császár* című dráma a SZÍNHÁZ mellékleteként, sőt Szikora János televíziójátékot készített belőle. Erről be kellett volna számolni az elő- vagy az utószóban, esetleg egy teljességre törekvő bibliográfiai fejezetben. Nagy György felsorolt néhány internetes oldalt, de ezt inkább lelkiismeret-furdalásból tette. Helyesebb lett volna felkérni őt a fejezetek kiegészítésére, hiszen Molnár Ferenc Ausztriában és Németországban napjainkban is népszerű. Emellett a halhatatlan író színpadi életműve jó néhány hazai ősbemutatóval is bővült. A mai tudományos könyvkiadás azonban képtelen arra, hogy kiadói tervét évekre előre elkészítse, s a kutatók tevékenységét megismerve és elismerve rangos műveknek adjon megjelenési lehetőséget.

Nagy György:
Molnár Ferenc a világsiker útján.
Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2001.
Györgyey Klára: Molnár Ferenc.
Magvető, Budapest, 2001.

CHRISTIAN HEPPINSTALL

Molnár, Darvas és a Manhattan

Ma, január 12-én van Molnár születésnapja. Erre csak tegnap este jöttem rá, amikor az ágyban az *Útitárs a száműzetésben*-t olvasgattam. Ezért, a nagy mester emlékének tiszteletére, elhatároztam, hogy belenézek a New York Public Libraryben található írásaiba.

Amikor először látogatok el az 5. sugárúton lévő híres könyvtárba, átirányítanak a Nyugati 43. utcába, ahol a fióképületük van. Itt először *A király szolgálóleányát* kértem ki, ezt a mindeddig kiadatlan színművet, amely soha nem jutott el a Broadwayre. Molnár – aki 1940. január 12-én, törvényes körülmények között lépett az Egyesült Államok területére – hosszan írt erről az *Útitárs*ban, úgyhogy a szöveg természetes kiindulópontnak ígérkezett. Tekintélyes kötet, szabványos könyvtári kemény kötésben. A dedikálás Bartha Vandának szól, aki 1947. augusztus 28-án hunyt el. A copyright dátuma 1941.

Néhány órával később már értem, miért bukott meg a darab a baltimore-i próbaelőadásokon: a Broadway megkérgesedett cinizmusát soha nem élhette volna túl. Csalódottan ballagok el, és azon töprengek, hogyan bukkanhatok rá New York hatalmas könyvtáraiban a soron következő anyagokra.

A Molnár-emlékiratok funkcióját betöltő *Útitárs a száműzetésben*, bár olvasmánynak nem mindig élvezetes, hasznos segítség a kutatónak: elárulja, hol vannak Molnár irományai, hol élt, hol szeretett bolyongani, és miként vélekedett későbbi műveiről, például éppen *A király szolgálóleányá*ról.

Meg aztán itt a különös *ménage à trois* Molnár, felesége, Darvas Lili és tizenöt éven át volt „irodalmi konzultánsa", Bartha Vanda között.

Évekkel ezelőtt az egyetemen az eredeti Boni és Liverwright-kiadáshoz tartozó, régi, poros kötetekből ismertem meg Molnárt. Tanulmányaimból tudtam meg, hogy Molnár Ferenc az elmúlt század legkiemelkedőbb magyar drámaírója. Amikor 1996-ban a Karinthy Színházban megrendeztem a *Delilá*t, ismét kapcsolatba kerültem Molnárral és Darvassal; az 1938-as budapesti ősbemutatón, a Pesti Színházban az utóbbi volt az előadás sztárja.

Miután megmásztam a New York Public Library 5. sugárúti és 42. utcai márványlépcsőit, egy újabb látogatás alkalmából rátaláltam két közepes méretű, szürke dobozra: bennük tárolják Molnárnak azokat az írásait, amelyeket nem semmisített meg, hanem Plaza hotelbeli lakosztályában őrzött. Molnár 1947. október 5-én adományozta őket a könyvtárnak, úgy tüntetve fel, mintha ez volna Amerikában keletkezett írásainak legnagyobb gyűjteménye. Ez azonban – mint később kellemes körülmények között felfedeztem – nem felel meg az igazságnak.

Az egyik dobozban rátaláltam egy levelére, amely Edmond Paukernak (sok évig első számú ügynökének) íródott, mégpedig 1941.

Ben Blumenthal, Molnár Ferenc és Darvas Lili

augusztus 28-án. A kézírás tiszta, erőteljes, az aláírás egyszerűen csak „Molnár". Más esetekben az aláírás így hangzik: „Szeretettel üdvözli igaz híve".

Egy másik dossziéban érdekes kábeltáviratok rejtőznek. Darvas és Pauker 1939. augusztus 25-én a Western Union kábeltáviratszolgáltatásán keresztül így írt Molnárnak: „Tekintettel általános világhelyzetre javasoljuk azonnali ideutazását." Egy postai táviratban, amelyet Darvas 1939. augusztus 30-án küldött a genfi Grandhotel Beau Rivage-ban tartózkodó Molnárnak, ez áll: „Tudomásom szerint kanadai hajókon még vannak helyek. Kérlek, próbálkozz minden elérhető lehetőséggel. Lili."

Ugyanezen a napon Molnár ügynöke, Edmond Pauker is táviratozott, tudatva, hogy a Metro Goldwyn Mayer filmstúdió ötezer dollár előleget folyósított Molnárnak egy forgatókönyvért, és az elfogadás függvényében húszezertől huszonötezerig terjedő összeget helyezett kilátásba egy William Wyler és Merle Oberon számára alkalmas filmért. Pauker és Darvas bizonyára abban reménykedett, hogy ez a pénz majd rábírja Molnárt a felbomlóban lévő Európa elhagyására.

Egy, a Grandhotel Beau Rivage-ban íródott, 1939. szeptember 25-ről keltezett levélben Molnár kijelentette: „Egyelőre az a szándékom, hogy ittmaradjak Genfben, ebben a szállodában. További terveim még nincsenek. Számos honfitársam és barátom tartózkodik Genfben, és itt biztonságban érezzük magunkat. Azt kérem, hogy amíg a háború tart, ne írjanak nekem a Párizs/Marton címre, hanem küldjék leveleiket közvetlenül a jelenlegi címemre: François Molnar, H. B. R. Lenne oly szíves, és közölné mindezt Darvas Lilivel is? Szívélyes üdvözlettel őszinte híve, Molnár."

Molnár Ferenc és Darvas Lili, 1925, Bécs

Nem telt bele sok év, és Molnár élete alaposan megváltozott. A RKO filmstúdió egy 1945. december 6-án kelt, Molnárhoz írott levele egy régi Molnár-darabbal, a *The Lawyer*rel foglalkozik (ez az 1902-ben keletkezett *Doktor úr* angol címe), amelynek szerzői jogait Molnár nem tudta érvényesíteni, mivel budapesti ügynökei vagy meghaltak, vagy koncentrációs táborba kerültek, és Zsigmond király útja 20. alatti lakása minden holmijával és nevezetes könyvtárával együtt elpusztult. Milyen megalázó élmény lehetett ez a színdarab szerzőjének! Egykor az egész színházi világ ünnepelte Molnárt ezért az Európát meghódító darabért, és negyvenhárom évvel később nem tudta bebizonyítani, hogy ő írta!

Február 18-án, mialatt a tizenkettedik számú dobozra várok, felkeresem a könyvtár 5. sugárúti épületében lévő Lenox Könyvtári Gyűjteményt, és döbbenten lelek rá Munkácsy Mihály 1874-es festményére, amelynek címe: *Milton Aveugle dictant Le Paradis perdu à ses filles* (A vak Milton az *Elveszett paradicsom*ot mondja tollba leányainak). Ez az a híres kép, amely az 1878-as párizsi világkiállításon aranyérmet nyert, és amerikai körútján szenzációt keltett; a világkiállításon vásárolta meg az egyik Lenox. Így hát Molnár e nagyszerű könyvtáron belül jó társaságba került.

Nem akárki hagyhatja irományait erre a magasztos intézményre. Különös elnézni azokat a tárgyakat és papírokat, amelyek Molnár vagy mások döntése nyomán megőrződtek. Itt a monoklija (ez a 43. utcai melléképületben található, a T-kabinet negyedik fiókjában), meg aztán néhány műsorfüzet és feljegyzés – és megannyi más, szerződésekkel, adókkal és pénztári bevételekkel kapcsolatos tétel.

E gyűjtemény jóformán semmit sem árul el az író igazi természetéről; nem tárul fel belőle a teljes Molnár, az, aki a háború előtti Európa egyik leghíresebb, legszellemesebb mesélője volt.

Több hónappal később felkeresem a New York Public Librarynak a nagynevű Lincoln Centerben lévő előadó-művészeti gyűjteményét, ahol Mary Ellen Rogan főlevéltárossal van találkozóm. Egy héttel korábban, amikor jelentkeztem nála, figyelmeztetett, hogy a Molnár-iratok nincsenek katalogizálva, és most is azokban a dobozokban találhatók, amelyekben eredetileg ideszállították őket; Darvas Lili volt a kötelességtudó adományozó, még 1964-ben.

Kutatóasztalomra tizenhat szürke dobozt halmoztak fel, hogy beléjük tekinthessek. Minden egyes doboz kincseket tartogatott: kéziratokat, leveleket, feljegyzéseket és így tovább. Minden dosszziét dokumentáltam, és kiigazítottam a munkatársak néhány tévedését: mivel nem beszélnek magyarul, ilyen tévedésekre eleve számítani lehetett.

Egy későbbi látogatásom alkalmával Mary Ellen közölte, hogy újabb Molnár-gyűjteményre bukkant: ez a Yale Egyetem Beinecke könyvtárában található, Edmond Pauker iratai között. Kiemelkedő felfedezés volt, mert ekként rendelkezésemre állt jóformán minden, ami Molnár amerikai írásaiból megmaradt. Furcsa módon Molnár egyik könyvtár katalógusában sem szerepel a saját nevén; a katalógusok ügynökének, Edmond Paukernek a neve alatt tüntetik fel hagyatékát.

Nagy várakozásokkal eltelve kerestem fel a Yale-t. A Beinecke-féle Könyvritkaságok és Kéziratok Gyűjteménye elegáns, tudós keretet nyújt Molnár írásainak; biztosra veszem, hogy ezt ő is büszkén nyugtázná. Átvizsgáltam mind a tizennégy dobozt, amely írásait őrzi, és mutatót is készítettem róluk. A Yale gyűjteményének Molnár-anyaga egyértelműen értékesebb, mint a New York Public Library előadó-művészeti gyűjteményéé. A tartalom hasonló, de az eredeti példányok a Yale-en találhatók.

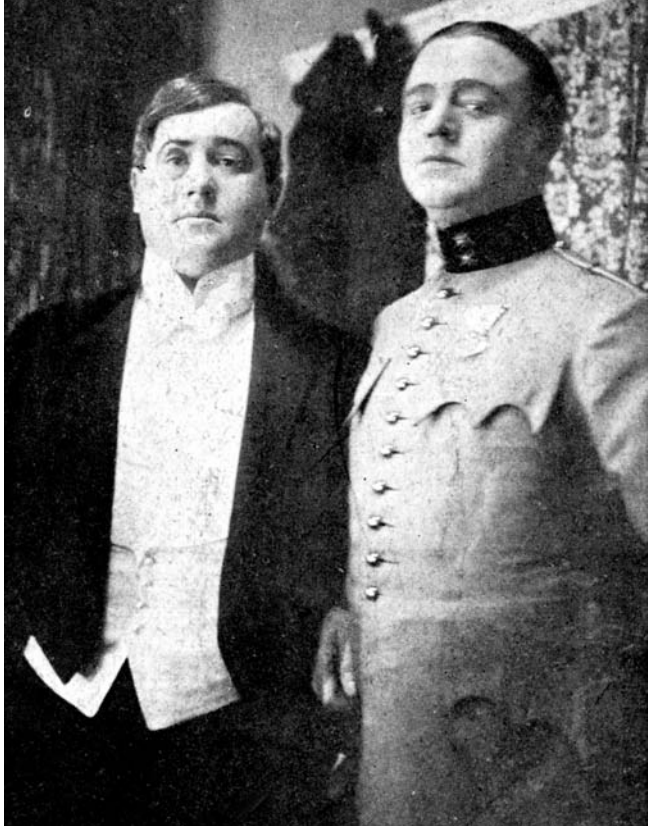
New Yorkba visszatérve Mary Ellen újabb nagy meglepetést tartogatott részemre: az alagsorban megtalálta a Darvas Lili-gyűjteményt. Odalenn tárolták, barna kartondobozokban, amióta csak – negyedszázaddal ezelőtt – beérkezett; és ugyancsak nem volt

feldolgozva. Mialatt átrágtam magam ezeken a dobozokon, megtudtam Liliről egyet-mást. Számos csodálatos kosztümös fényképet találtam róla, amelyek budapesti pályakezdéséhez kötődnek. Lili nyilvánvalóan büszke volt Makk Károly *Szerelem* című filmjében nyújtott alakítására, mert számos olyan cikket őrzött meg, amely erről a nagyszerű filmről szól. Csodás felfedezéseim közé tartozott a Molnárhoz fűződő botrányos szerelmi viszonya, amely akkor kezdődött, amikor Molnár még Fedák Sári énekesnővel *(sic!)* élt házasságban. A mellékelt újság két középső oldalán a nagy port felvert ügy három főszereplőjének jókora fényképei láthatók; az újság pedig nem más, mint az azóta megszűnt *New York American* 1925. augusztus 30-i száma.

Fogalmam sem volt róla, hogy Darvast mint színésznőt Amerikában ennyire elismerték; elmondható, hogy sikeresen vette a nagy ugrást az Óvilágból az Újvilágba. *Játék a kastélyban* című művében Molnár vígjátéki modorban dokumentálja későbbi felesége színésznői karrierjének kezdetét. A darabban van egy jelenet, amelyben a drámaíró (azaz Molnár) felesége (azaz Darvas) új nyelven, vagyis angolul tanulja a szövegét.* Ez a jelenet valóban lezajlott, mégpedig egy bécsi szállodai szobában, ahol Molnár egyik látogatója félreértette a szövegkönyvből felolvasó Darvas szenvedélyes szerelmi vallomását, és azt hitte, az ajtó túloldalán valódi szerelmi jelenet zajlik.

Azt, hogy hogyan élt Molnár és Darvas manhattani emigrációjában a háború vége felé, Edna Ferber és George S. Kaufman mutatta be *Bravo!* című, 1948-ban íródott bájos színjátékában. A darab két közép-európai színházi hírességről szól, akik New Yorkban vetődtek partra. A férfi híres drámaíró, a felesége vezető színésznő; a háború előtt mindkettőjüket a kontinens általános hódolata övezte. New Yorkba érve a könyörtelen amerikai környezetben egyszerre kell megbirkózniuk dicsőséges múltjukkal és újonnan megélt jelentéktelenségükkel; végül azonban mindketten kiharcolják maguknak a sikert. Ez volt Darvas első nagy szerepe a Broadwayn; nagyon szívesen játszotta, a közönség pedig lelkesen tapsolt. Így hát végül kifizetődtek az angol nyelvleckék, amelyeket egy bécsi szállodai szobában, abban a rég letűnt világban vett.

1965-ben Darvas visszatért Budapestre, hogy vendég sztárként fellépjen a Madách Színházban, Molnár *Olympiá*jában. Látogatásáról levélben számolt be barátjának, Ben Hallnak. El volt ragadtatva élményeitől. Bár az ő Budapestje már rég elenyészett, mégis élvezte a viszontlátást.



Molnár Ferenc és Csortos Gyula

1925-ben

Darvas hagyatékában két kitüntetés is található – különbözőbbek nem is lehetnének. Az 1971–72-es broadwayi évadban a *Les Blancs*-ban nyújtott alakításáért ő kapta a legjobb női epizódszereplőnek járó Tony-díjat.

A másik elismerést – a Filmkritikusok Díját – a *Szerelem* című filmben játszott szerepéért kapta, a Magyar Újságírók Szövetségének kritikusaitól. A kitűzőn az áll: „A szocialista kultúráért."

Napsütéses, de hűvöskés tavaszi időben kerestem fel Queensben a Linden Hill temetőt. Itt tulajdonképpen két temető helyezkedik el egymás mellett: a keresztény és a zsidó. Bartha Vanda a keresztény részben nyugszik, a térkép I-C szekciójában, a huszonnyolcadik parcella tizenkilencedik sorában.

Molnár Ferenc sírját véletlenül fedeztem fel, mert csak egy nagyon egyszerű sírkő jelzi; rajta egyetlen szó: Molnár. A kő olyan dísztelen, hogy nem is illik a hajdani látványos egyéniségű világfihoz és életművészhez. Darvas Lili a zsidó temetőben nyugszik. A sírok és mauzóleumok valamennyire emlékeztetnek a budapesti zsidó temetőre. Darvas egyszerű, rózsaszín tónusú sírköve a két temetőt egymástól elválasztó drótkerítésnek támaszkodik. Rátettem egy követ, aztán elmentem. Felszabadító érzés volt, hogy mindhármukat megtaláltam, és igazi öröm, hogy leróhattam előttük tiszteletemet.

Molnár Ferenc Budapestje és New Yorkja egyaránt halott. De megmaradt és virul Molnár fő rezidenciája, a Plaza Hotel, amelynek nyolcszázharmincötös szobája életének és halálának tanúja volt, bár az ember nehezen hiszi el, hogy itt, ebben az aranyozott palotában otthonosan érezhette magát. S a Keleti 78. utca 240. száma alatti ház, amelynek 6/A számú lakásában Darvas Lili élt, ugyancsak megmaradt, és kifogástalan állapotnak örvend.

Végül szükségesnek tartom, hogy rámutassak egy fontos problémára: Molnárnak 1940 és 1952 között Amerikában keletkezett írásai hazájában magyar honfitársai számára hozzáférhetetlenek. Magyarország egyik legnagyobb drámaírójának műveit Budapesten kellene őrizni, hogy a tudósok, a diákok és a színházi szakemberek tanulmányozhassák őket.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

**Az utalás nyilvánvalóan a darab angol változatában gyökerezik. – A ford.*

Koltai Tamás

A gondolkodás hedonistája

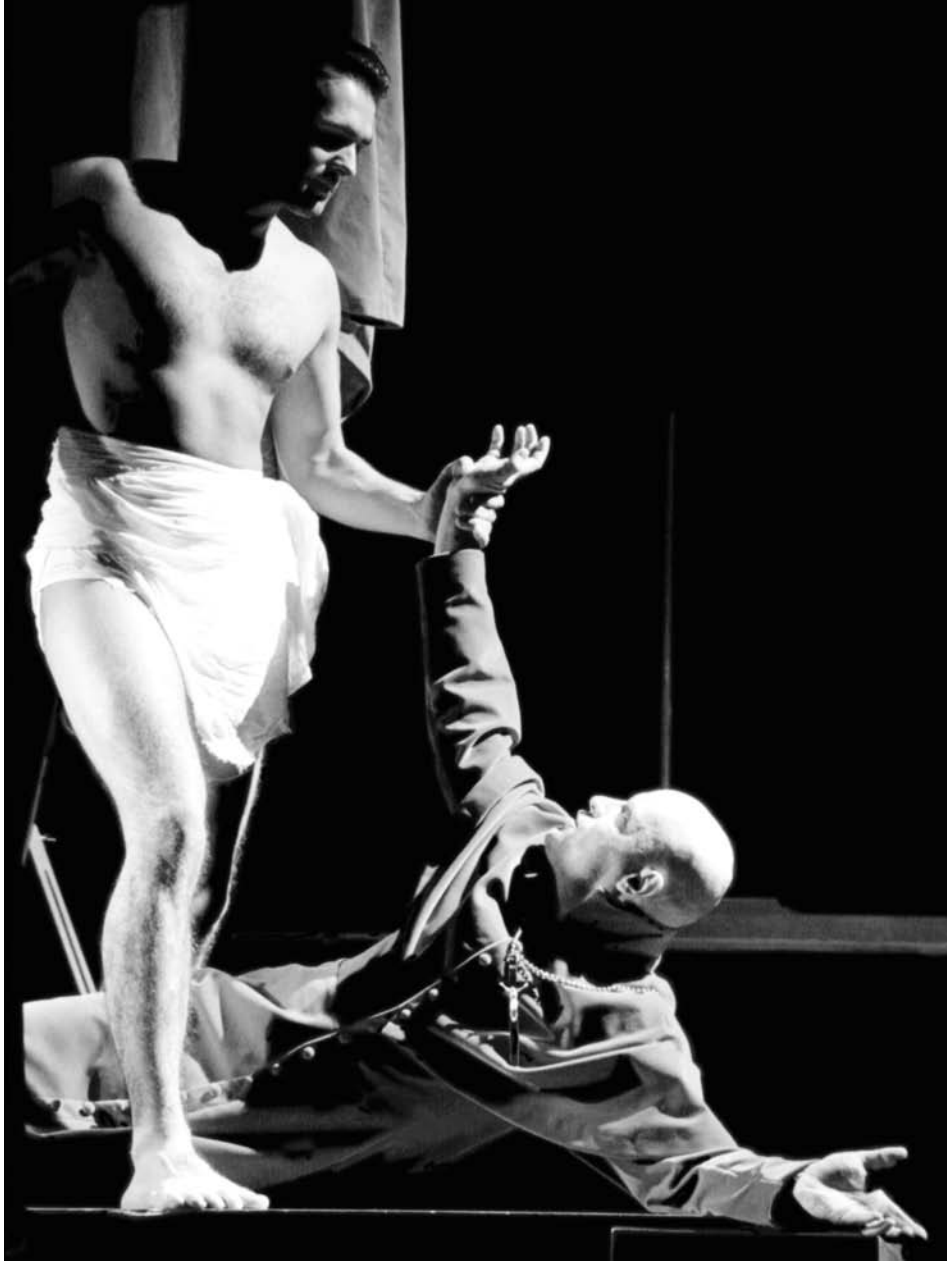
■ BERTOLT BRECHT: GALILEI ÉLETE ■

Könnyebb deklarálni – mivel szabad szemmel látható –, hogy Zsótér Sándor előadásról előadásra megszabadítja a kliséktől a magyar színjátszást, mint értelmezni e meg- és fölszabadító kísérlet lényegét. „Kísérlet", írja Zsótér is műfaji megjelölésként szegedi Brecht-rendezése, a Galilei élete *címe alá, elsődlegesen nyilván a tudós csillagász kedvelt foglalatosságára, a világ tapasztalati úton való kutatására utalva. Brecht Galileije – inkognitóban maga a szerző – szintén a világértelmezéssel kísérletezik. És mi más volna a rendező dolga? Valószínűtlen, hogy Zsótér odaszól a színészeinek: „Ugyan már, dobjátok el azt a klisét!" Vagy: „Ne építkezzetek panelból!" A* kísérlet *tárgya a személyes válasz a létező jelenségek kihívására. A színjátszás megújítása ehhez csak eszköz. Nem mindegy, hogy a színész saját bevált kliséit ismétli, vagy töri magát, hogy kibújjék a kényelmes megszokásból? Csak akkor nem, ha mondanivalója van. Ha a végére akar járni valamilyen, színházzal kifejezhető igazságnak. Ha csak sikert akar, nem érdemes strapálnia magát; ahhoz éppen a klisék kellenek. Nem véletlen, hogy az üzleti színház rühelli a* kísérlet *szót. A kísérlet kockázat. Netán azzal az eredménnyel jár, hogy a dolgok másképp vannak, mint gondoltuk. És akkor megrendül a (színházi) világrend. Oda a beetetett állampolgár (néző), oda a siker. Kezdhetjük elölről az egészet.*

Kevés alkalmasabb mű létezik annak a racionális és szenzuális élvezetnek a fölkeltésére, amellyel a világ *színházi* megismerése jár, mint a *Galilei élete*, ez a Brecht-életműben is kivételes remek. A címszereplő a gondolkodás hedonistája, akinek természetes stratégiája a kételkedés. Egyrészt a hirdetett dolgok föltétlen érvényességében, másrészt az új, még nem tapasztalt dolgok föltétlen elfogadásában. Csak egy kiút van: magunknak kell meggyőződnünk az igazságról, vagyis a saját szemünkkel kell látnunk a dolgokat. A metafora aligha tárgyiasulhat jobban, mint a *távcsőben*, amelynek segítségével Galilei tapasztalati ténnyé teszi a kopernikuszi (heliocentrikus) világrendszer posztulátumát. Ettől kezdve csak bele kell néznünk a távcsőbe, hogy a dolgokról alkotott véleményünk megváltozzék. Ez egyszerűen hangzik. Viszont akik a dolgokat irányítják, nem akarják, hogy lássunk; azt akarják elhitetni velünk, hogy ők helyettünk is látnak, sőt, *jobban* látnak, és úgy járunk jól, ha elhisszük, hogy a javunkra válik, amit *nekünk* látnak. Minden hatalmi ideológia érzi annak a veszélyét, ha az emberek megtanulnak látni, ezért a vakhitet előbbre helyezi a tapasztalásnál. (Molière zseniális hitparódiája, amikor a Tartuffe gazemberségét vakon tagadó Pernelle-né következetesen elengedi a füle mellett Orgon ismételt, egyre kétségbeesettebb „láttamjait".) Brecht szerint az értelmiségi feladata látni tanítani az embereket, és erre Galileinek jó esélye volt, mert az ő idejében „az asztronómia lehatolt a piacterekre". Álláspontját így fogalmazza meg: „Aki nem ismeri az igazságot, az csak tökfej. De aki ismeri, és hazugságnak nevezi, az bűnöző." (Ungár Júlia fordítása.) A dráma kérdése, hogy miképpen ítéljük meg a megfélemlített Galileit, aki visszavonja tanait, viszont házi őrizetben megírja összefoglaló művét, a *Discorsi*t. A kérdés időszerűségéhez nem fér kétség. „Az értelem győzelme" ma ugyanolyan kétséges, mint Galilei – és mint Brecht – korában, mivel a hatalom ideológusainak ma ugyanúgy érdekük, hogy az emberek ne tanuljanak meg gondolkodni. „Látom isteni türelmüket, de hol marad az isteni harag?" – kérdezhetné egy mai Galilei is, mielőtt eljutna a saját dilemmájához: „Ki kell kiabálnom, amit tudok. Mint egy szerelmes, mint egy részeg, mint egy áruló. Ez tisztára bűn, és szerencsétlenségbe dönt. Meddig bírom, hogy csak a kéménybe kiabálhatom bele – ez a kérdés." Meg az, hogy mit csinál, ha megmutatják neki a kínzóeszközöket. Nem feltétlenül spanyolcsizmát vagy nyakszorítót; lehet, hogy csak egy APEH-revíziót.

Akkor legyünk mindjárt túl ezen. Ungár Júlia fordításában végrehajtó helyett APEH, a pestisjárványt ellenőrző orvosi fakultás helyett ÁNTSZ, kocsi helyett taxi, kocsma helyett presszó, szerszám (távcső) helyett cucc, manufaktúra helyett üzletág szerepel, Galilei „a pokolba" helyett azt mondja, hogy „a picsába", Andrea „ostobák" helyett azt, hogy „hülye faszok", Barberini bíboros pedig nem átallja azt kérdezni Galileitől, hogy „mit baszogatja Istent". Később majd kiderül, hogy ez megfelel az előadás *egyik,* nagyvonalúan és meglehetősen pontatlanul maiként aposztrofálható idősíkjának, és csupán a kortársi *filing* érdekében tett minimális korrekció azon a brechti nyelvezeten, amely mind fogalmilag, mind nyelvtanilag adekvát volt a mű születésének idejével (az Ungvári Tamás fordításában szereplő „nemi szempontok" sem kifejezetten barokkos kitétel), de úgy tűnik, nem felelt meg a lakonikusság rendezői követelményének. Ugyanis a fordításnak – ha tetszik: az előadás dramaturgiájának – nem az egyébként ritka (épp ezért föltűnő) nyelvi anakronizmus az egyik érdekessége – nem ez benne a *trouvaille* –, hanem a radikális húzás. Mondhatni, ez az igazi drasztikum. Brecht szikrázóan racionális, áttetsző, ámde esszészerűen kiterjedt dialógusaiban kíméletlen rendet vágott a metszőolló: szinte megtizedelte a szöveget. Mintha a darab csontozatát kínálná. És míg egyfelől sajnálom a kristálytiszta érvelés architektúrájának lebontását (amely úgy épült, mint egy katedrális boltozata), másfelől az így kapott miniatúra-szerkezet tökéletesen működik. Egyetlen lényeges gondolat sem hiányzik, és az előadás szünettel együtt belefér két órába.

A produkciónak csak egyik összetevője a szövegkezelés. A másik a képben manifesztált idődramaturgia. A darab egy panellakás panelbútorai között játszódik, hozzávetőleg „néhány évtizeddel ezelőtt" – olcsó áruházi garnitúra, NDK-fényképnagyító (Meolux?), Gagarin-fotó a polcon –, egy televízió-képernyő színpadi keretébe, bizonyos értelemben elidegenítő távolságába állítva. A tudós intellektuel, a saját német utókorába helyezett posztbrechtiánus Galilei (Brecht 1956-ban meghalt) az űrkorszak hajnalán, amikor már a heliocentrikus világképnek is befellegzett (a mennybolt végképp „ugrott"), tehát egy ideologikusan szintén szűkagyú, retrográd-hierarchikus panelkorban, panelfalak közé zárva igyekszik betölteni értelmiségi hivatását. Ennek a neonnal világított panelvilágnak testileg tohonya, szellemileg mozgékony középpontja – időben is – Király Levente Galileije (ahogy a düsseldorfi színház uniófesztiválra hozott előadásán az volt a sugarakkal kijelölt kör közepén ülő Volker Spengler); de egyidejűleg megjelenik a „megfagyott" Caravaggio-vásznakba, Bach-muzsikába burkolt, historizáló múlt, illetve a *Csillagok háborúja* zenéjével, farsangi E. T.-jelmezeivel a kozmosztémát kommercializáló, futurisztikus jelen. A díszlettervező Ambrus Mária és a jelmeztervező Benedek Mari képileg egymásba csúsztatja a korokat. A lakótelepi panelba egyfelől besétál a velencei Signoria és a vatikáni kutatóintézet mint kék-vörös drapériás, festőien beállított, filmszerűen világított barokk



Sarádi Zsolt (Barberini) és Janik László (Bíboros inkvizítor)

drámai élőkép, másfelől a tudományos kutatás eredménye mint hétköznapi szintre süllyesztett, szórakoztató science fiction mozidarab. A kettő közötti „teleregény" a Galilei és környezete megélhetési, illetve családi konfliktusairól szóló társalgási szappanopera, melynek folytatásait amatőr női bemondóhang harangozza be.

Mindez nem nélkülözi az intellektuális iróniát. A korok, tárgyak és viselkedésformák vegyülése különleges szellemi élvezetet nyújt. (Egyébként a nyelvi rétegeké is. Taxi van és presszó, de scudóval fizetnek.) Galilei az elavult ptolemaioszi (geocentrikus) rendszert valami csicsás szobadísszel demonstrálja. Elég kézbe venni a csillogó, kocsányos kütyüt, hogy fölöslegessé váljon a héjakról és gömbökről – a kristályszférákról és a csillagokról – szóló magyarázat. (Jogos a szöveghúzás.) Ludovico, a Galilei lány, Virginia vőlegénye XVII. századi buggyos polgári viseletben (annak olcsósított, „televíziós" változatában) érintkezik a panelviszonyokkal; ő mentalitását tekintve ahhoz a világhoz tartozik, de skrupulusok nélkül beilleszkedik az NDK-konfekcióba, amíg reménybeli apósa végképp nem kompromittálja nonkonform nézeteivel. A konzervatív tudós társaságok és a legfelső politikai körök tagjai (velencei dózse, toscanai nagyherceg stb.) általában festői Caravaggio-csoportozat kelméiben és beállításaiban kommunikálnak a pantallós-szvetteres Galileivel; de a firenzei hercegi audiencia hivatalnoka a mai közintézményekből jól ismert szürke kiskosztümös titkárnő. A pestiskaranténná vált lakótelepen holdjáró szkafanderbe bújt fertőtlenítőosztag tevékenykedik. Lucastól vagy Spielbergtől ismert, karneváli ufójelmezbe öltözött földönkívüliek hulahoppkarikákkal gúnyolják a Föld forgását; az űrkorszak kommersz üzleti vulgarizmusának szemszögéből demonstrált akció jelzi, miként értelmezzük, hogy az asztronómia ma újra „lehatol a piacterekre".

Ezekről az egymásba csúsztatott korokról Galilei most már négyszáz évet átfogó érvénnyel mondhatja ki a szentenciát: „Rohadt egy világ." Az életkora és korpulenciája előrehaladtával nagy színésszé érett Király Levente alig mozdulva, szinte helyváltoztatás nélkül ábrázolja a korlátok közé zárt szellem mozgékonyságát. Gubbaszt a pamlagon, körülötte sivár berendezés, se könyvek, se asztronómiai eszközök, körző, szögmérő, ilyesmi, mindezek nem szükségesek ahhoz, hogy tudós értelmiségi vagy munkában elmerült csillagász benyomását keltse; de azért magától értetődik, hogy a *Discorsi* titokban készült „másodpéldányát" flopin adja oda a művet a határon átcsempészni készülő Andreának. (Furcsa dolog a jó színház esztétikája: nem jut eszünkbe töprengeni, hogyan lehet az inkvizíció korában és házi őrizetben elrejteni a számítógépet; de a Katona *Hedda Gabler*ében földühít, hogy ha Lövborg netán *elmenti* a könyvét, nem következik be a tragédia.) Állványra szerelt távcső áll az ablaknál, föltehetően a szemben lévő szalagház fölé irányítva, egyszerű darab, papundekli, még csak kihúzni se lehet, Király időnként föltérdel a pamlagra, hanyagul, fél fordulattal, belenéz a csőbe, konstatálja a látványt, másokat is biztat a tapasztalásra. Bölcs, egykedvű, tárgyilagos. Tétlenségbe ritkán szorul ennyi szuggesztivitás. Markában tartja a szabadesést demonstráló kavicsot, a „bizonyító követ", bal kezében rázogatja, várakozó türelmetlenségében az ujjait dörzsöli. Fölélénkül, mihelyt munkához lát, „réztükröt és ernyőt" hozat – csinosan kasírozott parabolaernyő, sztaniollal kibélelve –, ilyenkor meghal körülötte a világ. Ledől a pamlagra, amikor a szituáció szerint nincs jelen – az inkvizíció előtt áll, a többiek arra várnak, lesz-e visszavonás –, mozdulatlan hasa föltornyosul, nem látni az arcát, nem is kell, ez a „dolog" a világnak történik, nem vele, ő kívül van, kilép önmagából, nem vesz részt benne. Élvezeteit, a gondolkodást és a gasztronómiát befelé, a szakállába mosolyogva gyakorolja. Lakonikus, tömör, magasrendű színjátszás ez, ajnározott piknikusok, körülliegett, parlagi basszus-buffók között ő az igazi Falstaff; a tartalmi telítettség nem mutatványokban, önmutogatásban, koordinálatlan gesztikulációban nyilvánul meg, hanem a lefojtott, felszín alatti feszültségben. Hosszú, kitartott moccanatlanságban ritkán rejlik nagyobb dinamika, mint amikor a Sarti asszonyt játszó Farkas Andreával végtelennek tűnő ideig némán egymásra szögezik pillantásukat: a pestis elől való menekülés kérdése dől el a szemek és a tartás párbajában. Az utolsó jelenetben a lelassult, szaggatott beszéd jelzi a fizikum hanyatlását, a megöregedést. A szellemi és a kulináris élvezet még egyszer fölélénkíti; a liba elfogyasztása közben teljesen önmagába fordul, de éberen visszautasítja Andrea nagylelkű, „megbocsátással" elegy elismerését. Sűrített, „paneltalanított" pillanat: nincs kéznyújtás, a tanítvány keze lassan araszolva elindul az étkezéssel elfoglalt, villát tartó kéz felé, amíg a tárgyilagos elutasító mondat meg nem állítja.

Révész Róbert felvételei

Király Levente (Galilei) és Herceg Zsolt (Agg bíboros)

Király Levente Galileijében fikarcnyi önmeghatódás, önsajnálat, mártírérzelem, rejtett pátosz sem található; kommentár nélkül számol el magával és a világgal.

A részletezéstől megóvott színészi játék emblematikus egyszerűségét Zsótér a festői beállítások lassan mozduló, barokkos-ironikus stilizációjával nyomatékosítja. A Galilei-recepció XVII. századi társadalmi eseményei – távcsőbemutató, tudományos konzílium, kihallgatás – pittoreszk előképekké szerveződnek. A színek, a formák, az ikonográfia a Galilei-kortárs Caravaggiót idézik. Drapéria, világítás, föltáruló emberi test; például Herceg Zsolt félmeztelenül elhanyatló agg bíborosa egy csoportozat közepén. A Brecht által „Egy beszélgetés" címmel föliratozott jelenetben a „kis barátot" játszó Marton Róbert angyalszárnyakat tartó állvány előtt áll az asztalon (olyan, mintha neki volnának szárnyai), jobb lábát magasan hátra, az ablakpárkányra helyezi, karját előrehajolva kinyújtja az előtte ülő, kezével az övét csaknem megérintő Galilei felé. Az eszmecsere a parasztemberek tudományos és szociális érdekeiről folyik; a kép Caravaggio *Szent Máté és az angyal* című festménye második változatának parafrázisa. Caravaggiónál a fél térddel egy padra támaszkodó szakállas szent kissé kicsavarodva a fentről érkező angyalra tekint; arra készül, hogy lejegyezze szavait az asztalon fekvő könyvbe. Zsótérnál az érdeklődés kölcsönös: a szintén fentről „leereszkedő", az érkezés pózát megtestesítő „angyali" barát és a szakállas tudós kicserélik nézeteiket a társadalmi különbségekről, valamint a teológia és az asztronómia összeegyeztetésének lehetőségéről. A „fönt" és a „lent" transzcendentális és szociális értelmezése ezáltal ambivalens módon gazdagodik, miközben a megérzékített gondolatok test-test között szabadon áramolnak, csaknem szikrát vetve az egymást nem érintő ujjak között.

Egy másik „enteriőr" mintha Caravaggio *Szent Máté elhivatása* című vásznára utalna. Itt is, ott is ablak alatt, kártyaasztalnál ülnek a szereplők, az árnyékokat kiemelő „színházi" oldalfénnyel megvilágítva. Caravaggiónál az adószedő, a későbbi apostol, akit Jézus magához int, a szakrális témát tekintve szokatlan – egyrészt anakronisztikus, másrészt kocsmai – környezetben található; a résztvevők „modern" ruhában vannak: a festő kortársai. Zsótérnál a historizáló ruhák anakronisztikusak a panellakásban és a szvetteres Galilei társaságában. Mindkét „kép" a csend feszültségétől nyeri el drámaiságát. A barokk festmény – ahogy mondani szokták – csaknem megmozdul, „életre kel"; az előadás „előképe" alig mozdul, a kártyaasztal társasága beszéd közben megemeli karját, elfordítja törzsét, majd visszatér az alaphelyzetbe, mint egy lassított filmen.

A pápává választott Barberini bíboros és a Bíboros Inkvizitor beszélgetése is Caravaggio-stílusban fogant, még ha nem találunk is hozzá mintát (bár a *Szent Máté mártíromságá*nak gyilkosfigurája gyanús). A két ágyékkötős alak – Sarádi Zsolt és Janik László – mint két kimerevített gladiátor fizikálisan is leképezi a köztük lévő szellemi párbajt, amely Galileiről dönt. A beszélgetés közben megváltozik egymáshoz viszonyított pozíciójuk, a végén egy leereszkedő fregoliról (!) érkező ruha, amelybe belebújva a magánemberből egyházfő lesz, megpecsételi Galilei sorsát.

A képi fogalmazás eszköze a plánozás is. Néhány jelenet (az előadás második részében) szimultán zajlik bal hátul és jobb elöl. Az említett kártyaasztalkép közben például Virginia és Sarti asszony beszélget az előtérben (két kezüket kimerevítve tartják kötögetéspózban). Zsótér néhányszor összebeszélteti a párhuzamos jeleneteket, majd külön is megismételteti őket; az a benyomásom támadt, hogy ezzel a naturalista színjátszáson ironizál. Az irónia az egész előadást áthatja; kaleidoszkópszerű, színesen forgó fények jelennek meg időnként a földforgás (kommersz) illusztrálására, hogy azután egyetlenegyszer, a jobb felső sarokból éles reflektor vakítson a néző szemébe, amikor Galilei visszavonja fölfedezését.

A színészek több szerepet játszanak; ezek nem pszichológiai portrék, hanem festői nyomatok. Feladatuk markáns benyomást kelteni, ami messze üdítőbb, mint a szokásos színészi szöszölés. Pataki Ferenc gördeszkás-kapucnis Andrea Sartiként kezdi tizenegy évesen, anélkül, hogy játszaná a gyereket; az utolsó jelenetben nyeglén hátraveti magát a pamlagon, és utálata jeléül elgurul Galileitől, hogy a *Discorsi*t átvéve – kezét érintve – megpróbáljon újra közel kerülni hozzá. Farkas Andrea brokát „nagyestélyiben" szigorúságba oltott empátiától áthatott Sarti asszony; egérszürke kiskosztümben hivatali cerberus. Bognár Gyöngyvér libuska Virginiája eszelősen igyekszik kiimádkozni apja megalkuvását, s a történet nyárspolgári veszteseként a végére görbe tartású vénlánnyá aszalódik. Marton Róbert mint „a kis barát" maga az előadás angyali emblémája (nem véletlen, hogy másik szerepe nincs is). Herceg Zsolt a sokat megélt, aggódó szellem és a hanyatló test különböző fokozatait játssza el. Galkó Bence a neoncsővel közlekedő hivatalnok-arkangyalt, küldöttet, potentátot, állami embert. Gömöri Krisztián a buffó kamasz nagyherceget. Janik László és Sarádi Zsolt „bíborosok egymás közt" gladiátorkettőse gimnasztikai és képi illusztráció egyszerre, mely a fölkenéssel egyidejű személyiségvesztést ábrázolja. Borovics Tamás langaléta tisztviselője maga a személytelen fenyegetés.

A stílus szemléletessége Zsótér esetében a gondolat tisztaságának szolgája. A lényeg – vulgárisan: az igazság – kimondása, akárcsak Brechtnél, nála is esztétikai kérdés. Galilei példálózik a darabban azzal, hogy Horatius nem engedte volna nyolcadik szatírájában a sámli szót kicserélni asztalra. „Szépérzékemet sérti, ha világképemben a Vénusznak nincsenek fázisai – folytatja a tudós. – A háromszög szögeinek összege nem változtatható meg a Curia szükségletei szerint." Erre rímel az előadás utolsó narrátor-mondata, amely emblematikusan összefoglalja az űrkorszak hajnalát, a kora posztbrechtiánus időt, melyben a darab a Szegedi Nemzeti Színház Tantusz kamaraszínpadán játszódik: „1961. Jurij Gagarin, a Szovjetunió hőse elsőként feljut a világűrbe."

Ez a hírszerű mondat 2002-ben Magyarországon maga a provokáció, és ugyanúgy tilos lecserélni, mint a sámlit.

BERTOLT BRECHT: GALILEI ÉLETE
(Szegedi Nemzeti Színház Kamara)

FORDÍTÓ-DRAMATURG: Ungár Júlia. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Almási Gyöngyi. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Király Levente, Bognár Gyöngyvér, Farkas Andrea, Pataki Ferenc, Sarádi Zsolt, Marton Róbert, Herceg Zsolt, Janik László, Gömöri Krisztián, Borovics Tamás, Galkó Bence.

SZÁNTÓ JUDIT

Lehet még jobb is

■ IBSEN: HEDDA GABLER ■

Ibsen e sokak által leghidegebbnek, legkegyetlenebbnek és legobjektívebbnek mondott műve, amely furcsa (bár hálásan elemezhető) módon egy boldog és napsugaras szerelmi idill után íródott, egyben az egyik legdrámaibb, legfeszültebb alkotás is az oeuvre-ben. Nem csak a két, már az első felvonás végén exponált pisztoly fenyeget azzal, hogy előbb-utóbb el kell sülniük; úgyszólván minden mondat járulékos jelentésekkel, a későbbiekre utaló tartalmakkal terhes, kezdve Juliane Tesman kisasszony és Berte, a cselédlány darabnyitó, látszólag ártalmatlan és banális dialógusán; a drámaíró- vagy dramaturgtanfolyamok növendékei bármely jelenet bármely dialógusán edzhetnék elemzőkészségüket. Külön tanulmányozást érdemelnek a mesteri felvonásvégek: a pisztolyok exponálása az elsőben, a két asszony – két vetélytársnő, sőt halálos ellenség – összezárása a végzetesnek ígérkező éjszaka előtt a másodikban, a pótolhatatlannak hitt kézirat elégetése a harmadikban, majd a címszereplő öngyilkossága a negyedikben – megannyi előzményektől és következményektől súlyos drámai csomópont. Mindez persze ma éppen nem számít divatosnak (bár a közönség változatlanul kedveli), mint ahogy már Kenneth Tynan, a nagyszerű kritikus, az Angol Nemzeti Színház első fődramaturgja (pontosabban *literary manager*je) megjegyezte: Ibsen Sardou-tól vette át a nyers húst, csak a romantikát vonta ki belőle. Tynannél néhány évtizeddel később élve ma már azt is mondhatnánk, hogy éppen a sardou-i melodráma hatása tűnik az ibseni drámákban romantikusnak; mindenesetre a színre vivőknek nem árt figyelemmel lenniük erre a veszélyre, mint ahogy a szimbólumok funkciójának törékenységére, avíttságára is. A *Hedda Gabler*ben mellesleg ilyen szimbólumok csak halvány nyomokban fordulnak elő; szimbolista ízű például a Gabler tábornoktól örökölt, életfilozófiát jelképező két pisztoly, a házban elhelyezett, Hedda szerint halálszagú virágok motívuma avagy Hedda víziója a mulatságból szőlőlevéllel koszorúzva megtérő, tehát mintegy dionüszoszi istenségre emlékeztető Lövborgról – a rendező Gothár Péter, ha a pisztolyok megkerülhetetlen funkcióját megőrizte is, a virágokkal igen takarékosan élt, a szőlőlevelek pedig a szövegből is kimaradtak (glória és koszorú áll helyettük sokkal semlegesebben).

A Katona József Színházban minden – miliő, társulat, közönség és, cseppet sem mellékesen, Kúnos László bravúrosan természetes és drámai mai magyar Ibsenje – ideálisan adott volt egy tökéletes *Hedda Gabler*-előadáshoz. Míg a legtöbb magyarországi színházban a mellékszerepek jószerével kioszthatatlanok (s olyikban még a főszerepeknek is nehéz gazdát találni), a Katonában szerencsére a második vonalban is sokoldalúan tehetséges, gyakran főszerepekre is érett színészek állnak rendelkezésre, ez pedig különösen fontos a *Hedda Gabler*ben, ahol bármilyen abszolút is a címszereplő helye a hierarchiában, lényét, tehát drámáját, tehát *a* drámát egytől egyig minden mellékszereplő árnyalja, motiválja, sőt részben meg is határozza. Egy újszerűen, izgalmasan megoldott Thea- (az előadásban: Thora), Lövborg- vagy Tesman-figura alapvetően fontos és emlékezetes jellemzője lehet minden *Hedda Gabler*-előadásnak, mint ahogy a műről közzétett könyvtárnyi elemzés is a Hedda-jellemportrék mellett kimerítően foglalkozik a többi szereplő jellemével és dramaturgiai funkciójával, vagyis a jó *Hedda Gabler*-előadás az ensemble-játék magasiskolája is kell hogy legyen.

Haumann Péter (Brack) és Fekete Ernő (Lövborg)

Máté Gábor (Tesman) és Básti Juli (Hedda)

Koncz Zsuzsa felvételei

Hasonlóképpen elsőrendű dramaturgiai tényező a díszlet és a jelmez is (az utóbbiból elsősorban a hősnő kosztümjei). Gothár mint önmaga tervezője szemmel láthatóan nem akart túlságosan szép előadást; puritán, funkcionális színpadképe nem támasztja alá, hogy a berendezők túl bőkezűen nyúltak volna Tesman zsebébe, sem azt, hogy az elkényeztetett, finnyás szépérzékű, arisztokrata külsőségek között felnőtt Gabler lánynak akartak volna kedvében járni; az enteriőr inkább börtönszerű, aminek szintén megvan a mondanivalója, ám ezt inkább a mellékszereplőknek kellene kifejezniük. A díszlet legsokatmondóbb eleme a kanapé, amelyen még ketten is csak kényelmetlenül férnek el, hárman pedig már elszívják egymás elől a levegőt. Kovács Andrea jelmezei közül a Básti Julira tervezettek nem valami előnyösek (mintha Ibsennek abból a kósza alkalmi megjegyzéséből merítettek volna ihletet, miszerint Hedda már a hatodik hónapban van); Thea-Thora (Kiss Eszter) botrányosan, sőt komikusan ízléstelen öltözékei viszont nyilvánvalóan rendezői ihletésűek.

Gothár gondos, sok tartalmas pillanatban gazdag rendezése annyiban eredeti, hogy sikeresen kerüli el a Kenneth Tynan jelezte csapdát: az előadásban semmi melodramatikus, semmi olcsó poentírozottság. Komolyan veszi a színpadon nyüzsgő gyülekezetet: végzetes össze nem illésükből, találkozásaikból, konfrontációikból akarja levezetni a lehetségesnél sokkal intimebbre és bensőségesebbre hangolt drámát. Ebben a lefojtottabb atmoszférában frappánsabban, kontrasztosabban hatnak a ritka kitörések: Tesman másnapos röhincsélő viháncolása, a kerevetre őrjöngve felugró Lövborg, a végén sebzett vadként felüvöltő Brack; de említhetném az erőteljesen kidolgozott felvonásvégeket is, a Hedda által brutalizált Thora rémült sikolyától a padlón is lángtócsát képező kéziratig. (Mellékesen hadd utaljak itt még a két-két, szünet nélkül játszott felvonás nagyon finom, az időmúlást indirekt eszközökkel érzékeltető átkötéseire.)

Kár, hogy ez a szándékosan diszkrét alaphang valamit szegényített a figurák interpretációján; az egy Haumann Pétert mint szerencsés kivételt leszámítva – igaz, neki a dráma legegyértelműbb, jószerével hátország nélküli figurája jutott – minden színész többet is ki tudott volna hozni szerepéből. Még Olsavszky Éva is lehetett volna Berte, a szolgáló szerepében idegesítőbben, nyomasztóbban szervilis, esetleg ugyanakkor leselkedőbb is; elvégre az ő állandó, megkerülhetetlen jelenléte is egyike azoknak a tényezőknek, amelyek Hedda számára elviselhetetlenné teszik a Falk-villában lemorzsolandó jövő perspektíváját. (Jól fejezi ezt ki az a mozzanat, amikor lefejti a szolgálóról a szépérzékét sértő mintás köténytt.)

Básti Juli alkatilag ideális Hedda; kár, hogy nem tíz évvel korábban találkozott a szereppel. (Igaz, hogy Heddát sokszor bízták érettebb színésznőkre; bár Ibsen huszonkilenc évben határozza meg életkorát, személyisége nem igazán fiatalos.) Hedda Gabler számtalanszor kimutatott domináns jellemvonásainak csak összeírásához is egy bő oldal kellene, olyannyira, hogy így leírva nem is drámai figurának, inkább egy komplett pszichiátriai kórkép illusztrációjának illene be; természetesen a színésznő dolga nem az, hogy az egyes vonásokról mennyiségileg pontos leltárt készítsen, hanem az, hogy a maga izgalmas színpadi jelenlétével hitelesítve ellentmondásaiban is koherens emberi portrévá forrassza ezeket a vonásokat. Básti Juli remekel mindabban, ami tőle várható volt. Csehovon edzett eszközökkel tárja fel a hősnőn eluralkodó kétségbeesett unalmat; gesztusokban, mimikában, szövegejtésben egyaránt sok színe van az undor, az irigység, a féltékenység, a vadmacskaszerűen kéjes és alattomos bosszúvágy jelzésére (kár talán, hogy Gothár lényegesen tompította a szimbólumgyanús haj-motívumot, vagyis a Thora dús haja kiváltotta női féltékenységet); kevésbé érzékelteti viszont a frigiditás és a tűzzel játszadozó kacérság sajátos ellentmondását, azt a szexuális vonzerőt, amely Hedda alakjából frigiditása ellenére is árad, és azt a kockáról kockára épülő folyamatot, amellyel az öngyilkosság felé halad.

Máté Gábor kivételesen sokszínű palettáján Jörgen Tesman alakja is nagyszerűen elfér, bár ezúttal főleg az alak nevetséges és nyárspolgárian visszás jellemvonásaira kerül a hangsúly, sok derűs

percet szerezve a közönségnek; az, hogy Tesman őszintén, sőt megigézetten szereti Heddát, háttérbe szorul, hogy középszerű, de szolid művelője szakmájának, nem derül ki, mint ahogy az alakítás nem szól hozzá ahhoz az érdekes kérdéshez sem, hogy Tesman titokban, passzívan, de többé-kevésbé szándékosan maga is közreműködik Lövborg kéziratának elvesztésében; a színpadon úgy tűnik, ezúttal is csak felesége sokkal markánsabb és határozottabb akaratának enged.

Thora Elvsted alakjának a groteszk és a komikum felé való – már jelzett – eltolása végeredményben ízlés kérdése; mellette is, ellene is felhozhatók érvek, mint ahogy egyaránt támadható és védhető az a nyíltság, amellyel Gothár a Lövborghoz fűződő testi kapcsolatát egyértelműsíti. Ibsennek valószínűleg jobb véleménye volt az alakról; nórai lépését – férje, nevelt gyermekei brutális elhagyását – mindenesetre megbocsátja neki, és odaadóbb asszonyiságában alighanem az egocentrikus Heddával akarta kontrasztba állítani. Kiss Eszter játéka azonban – és végső soron ez a lényeg – hitelesíti Gothár beállítását; ez is egy lehetséges Thora, sőt, ha jellemét a Tesmanhoz való, kibontakozófélben lévő affinitás szemszögéből nézzük, az előadás koordinátarendszerében ez az ábrázolás még logikusnak is mondható: a két groteszk figura illik egymáshoz.

Persze Thorának ez a felfogása Ejlert Lövborgra is rossz fényt vet, ez azonban nem idegen Gothár szándékától: ő Fekete Ernővel egy hisztérikus, fegyelmezetlen, széllelbélelt alakot játszat el, akinek mind Thorához, mind Heddához való viszonya bizonytalan és komolytalan, s akiről nem tudni, vajon valóban zseni-e, vagy csak kisszerű környezete látja annak.

Máthé Erzsi Juliane Tesmanjáról nem szívesen szólok, mivel a művésznő a bemutató estéjén annyira elfogódottan és kényszeredetten mozgott szerepében, hogy voltaképpen nem tudni, miféle funkciót szánt neki a rendező előadása struktúrájában. Viszont – ahogy már utaltam rá – hibátlan eleganciával töltötte ki alakjának körvonalait Haumann Péter Brack bíró, az intelligens és egy bizonyos pontig pszichológusnak sem akármilyen zsaroló szerepében.

A premier estjének némely vonásai – például a bakizó kellékek – arra utalnak, hogy az előadás még nem készült el teljesen; azt hiszem, ez a *Hedda Gabler* azon produkciók közül való, amelyek menet közben még sokat nyerhetnek magabiztosságban és árnyaltságban; úgy érzem, egy későbbi időpontban érdemes lenne visszatérni rá.

IBSEN: HEDDA GABLER (Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Kúnos László. **DÍSZLET:** Gothár Péter. **JELMEZ:** Kovács Andrea m. v. **ZENE:** Orbán György m. v. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza m. v. **RENDEZŐ:** Gothár Péter.
SZEREPLŐK: Básti Juli, Máté Gábor, Máthé Erzsi, Kiss Eszter, Haumann Péter, Fekete Ernő, Olsavszky Éva.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Abszurditássá torzult idő

■ MOHÁCSI ISTVÁN—MOHÁCSI JÁNOS—A TÁRSULAT: A VÉSZMADÁR ■

Eredeti darabbal jelentkeztek a Mohácsi testvérek. Bár Mohácsi János rendezései eddig is szuverén színházi szövegeket teremtettek a kiindulópontként választott drámákból (alkotótársként többnyire a testvérét is megjelölve), most fordul elő először, hogy nem hivatkoznak semmiféle irodalmi előképre. A minták azonban jól kitapinthatók. A vészmadár *története egyrészt úgy indul, mint egy Feydeau-bohózaté (mondjuk, az* Osztrigás Micié*): egy átmulatott, részeg éjszaka után senki nem emlékszik semmire, legfőképpen arra nem, hogy mi is történt a főszereplő és a mellette ébredő kétes státusú hölgy között. Ez a feydeau-i szál később is megmarad, mert az események egyik legfőbb mozgatója az, hogy ki kivel és hogyan csalja meg a férjét, feleségét, szeretőjét. Mindez kiegészül azonban egy másik bohózati klisével: előkerül egy hulla is – akárcsak* A miniszter félrelépben *–, akiről ugyan senki nem tudja, hogy kicsoda valójában, és hogy halt meg, de minden érintett pontosan tudja, hogy mindent el kell követni az eltüntetésére, mert végképp katasztrofálissá tenné az amúgy is kompromittáló helyzetet, ha a gyilkosság gyanúja is felmerülne.*

*A vészmadár*ban azonban az egymásra torlódó félreértések nem a puszta szórakoztatást szolgálják: a bohózati dramaturgia egy jelenkori politikai szatíra körvonalait is kirajzolja. Ez a szándék azonban mai viszonyaink között csak paradox módon teljesülhet. A politikai szatírának ugyanis csak akkor van értelme, ha képes a látszatok mögött rejtőző elképesztő galádságokat, gyarlóságokat, tisztességtelenségeket felfedni. Ha olyan nézőpontot képes teremteni, amelyben lelepleződnek a korrupt hatalmi mechanizmusok, illetve az ezeket kihasználó önző egyéni érdekek. De miféle politikai szatírát lehet írni egy olyan korban, amikor nap nap után a legelképesztőbb visszaélésekről jelennek meg hírek, anélkül azonban, hogy a különféle leleplező információnak bármiféle következménye is lenne? Mi értelme még a műfajnak, amikor a politika már a látszatát sem őrzi a tisztességnek?

Botrányos közállapotok közepette semmiféle megdöbbentő ténynek nem lehet leleplező ereje – még ha a szatíra szabályai szerint némileg eltúlzott formában jelennek is meg a darabban. Miért lenne érdekes az, hogy Bácskay András (Gazsó György) „tárcamentes" államtitkár hatmilliárd forintot kap egy vállalkozótól egy tender elnyeréséért? És miért lenne különös, hogy az összeget – „használt ötezer dollárosokban, dupla vízhatlan nejlonszatyorban" – épp a Rudas-gőzben akarják átadni? Az sem kelt megütközést, hogy Zala képviselő (Róbert Gábor) azt vágja frakciótársa fejéhez, hogy „huszonöt rongyért vette a nyelvvizsgáját". Nem különösebben vicces, hogy Osváth, a vállalkozó (Gados Béla) szorult helyzetében eladatja az összes cégét egy hajléktalannak. Nem hangzik furcsán, hogy Csordás (Scherer Péter) elküldi „az Andrást egy hétre Új-Zélandra tárgyalni" a semmiről. *A vészmadár* nem ezeknek a napi hírekből unásig ismert képtelenségeknek a felidézése miatt válik szatirikussá.

Az alkotóknak épp ezt a csapdát kellett kikerülniük: ha felidézik azokat a tényeket, amelyek visszássá teszik a közállapotokat, sokszor bohózati jellegűvé a közélet eseményeit, akkor nem elképedt nevetést, hanem inkább közönyt, érdektelenséget váltanak ki, mégis utalni kell rájuk (mint meghatározó jellegzetességekre), sőt valamilyen formában minősíteni is kell őket, hisz az, hogy a közvélekedés egyre inkább közhelyesnek tartja (és közömbösen fogadja) az efféle fordulatokat, valamiféle semleges megítélésre utal. Mai viszonyaink így önmaguk szatíráját rajzolják ki: magától értetődő módon élünk együtt olyan tényekkel, amelyeket minden józan értékítélet alapján abnormálisnak, sőt abszurdnak kellene bélyegeznünk.

A vészmadár épp ennek érzékeltetésére képes: miközben egymásra halmozza a mindennapjainkból ismerős közhelyeket, egyre elképesztőbbnek láttatja őket. Ezt az alkotók azzal érik el, hogy a történetről a darab verbális rétegére helyezik át a hangsúlyt, s így az unalomig ismert tények egyre abszurdabbá váló nyelvi közegbe ágyazódnak, amely a maga eszement fordulataival, illogikus formuláival merő képtelenségnek minősíti azt a világot, amelyről szól.

Mohácsinál – mint annyiszor – most is a nyelvi réteg a legerősebb. Ennek kialakításában ezúttal is valódi alkotótársakká váltak a színészek, hisz mindenki természetes módon beszéli a darab furcsa, kitekert formulákkal, kizökkentett panelekkel, szófordulatokkal teli nyelvét. Ez csak akkor képzelhető el, ha a szereplők a szövegkönyv abszurd humorát a maguk kifejezésmódjához igazították, a saját szójátékaikkal, nyelvi leleményeikkel is kiegészítették. Ez a „poénvadászat" azonban most sem öncélú tobzódás a humorban, hisz a verbális ötletek egyértelmű funkciót kapnak az ábrázolt világ értelmezésében.

Nagyon érdekes ugyanis a darab (következetesen használt) poéntechnikája: a nyelvi réteg pontosan kirajzolja azt az utat, amelynek során az egyszerű elhallásokból, véletlen elszólásokból bizarr állítások épülnek fel, amelyek egyszer csak számon kérhető tényekként kezdenek el funkcionálni. Miközben Bácskay államtitkár és a barátja, Olasz „államképviselő" (Kardos Róbert) el szeretné tüntetni a szekrényben talált halott lányt, váratlanul beállít Bácskay szeretője, Judit (Szabó Márta). „Megmondanád, mi a neve?" – kérdezi gyanakodva. „Meg" – vágja rá Olasz. Judit azonban az igekötőt keresztnévnek érti: „Amerikai? – kérdez rá, mire Olasz zavarában rávágja: „Bolgár." Bácskay, hogy magát mentse, hozzáteszi: „Az Imi barátnője." Mindehhez a félreértésekre alkalmat adó újabb helyzetek újabb és újabb elemeket raknak hozzá. Így alakul ki a bolgár Meg személyisége, aki zárkózott, hűvös, távolságtartó, egy szót sem szól, a szekrényben szeret lakni; Olasz barátnője, de Bácskayval is viszonya van. Végül még azt is „megsúgja" Debreczeni képviselőnek (Felhőfi-Kiss László), hogy nem Osváth nyeri a tendert; ez aztán valahogy Bácskay fülébe is eljut mint titkos csatornákon terjedő új információ, amihez maga is kénytelen hozzáigazítani a végeredményt. Mintha ma így működne a világ: elég kimondani valamit, néhányszor elismételni, és az egy idő után valóban elkezd tényként létezni, még ha merő képtelenségről van is szó. (Természetesen a hulla feltámad a darab végén, de a többieket feldühíti, hogy nem akarja megismerni Imit, a barátját, letagadja, hogy Megnek hívják, és hogy tudna bolgárul. „Büdös ribanc" – átkozódnak a többiek – „Hazudtál a hallgatásoddal" –, és hogy elégtételt vegyenek rajta, betuszkolják „a nyereg alatt porítóba", ebbe az ősmagyar szerkezetbe, amely gyorsan porrá őrli őt. Mintha azt mondaná ez a végső leszámolás: aki hulla, az maradjon csak hulla!)

*A vészmadár*ban azonban nemcsak egy nyelvi kreációk által működtetett abszurd valóság rajzolódik ki, hanem egy következmények nélküli világ képe is. Bárkiről bármi kiderülhet, a botrány nem változtat meg semmit. Nemcsak annak nincs következménye a darabban, hogy sorra kiderül mindenkiről, kit kivel csalt meg, hanem annak se, hogy egyre világosabbá válik, miféle korrupt érdek-összefonódások irányítják a politikai döntéseket. Egyszerű dramaturgiai ötletek jelzik, hogy miképp vesztik el a tettek a következményeiket. Nem sokkal azután, hogy megjelenik Osváth Károly vállalkozó is a maga ötmilliárdjával abban a szobában, ahol Bácskayék ébredtek a részeg éjszaka után, dörömbölnek az ajtón: „Rendőrség! – kiabálják kintről. – Letartóztatási parancsunk van Bácskay államtitkár úr ellen", majd sorolják tovább a bent tartózkodók nevét. Bácskayék igencsak megrémülnek. Ekkor még úgy tűnik, hogy van mitől tartaniuk: a korrupció leleplezhető és büntetendő. De hamarosan kiderül, hogy csak a barátaik tréfálnak, és így a főszereplők tetteinek megsejtett következményei ostoba játszadozássá oldódnak. Később megjelenik a lakásban egy valódi rendőr is, Attila (Mészáros Tibor), aki többször vissza-visszatér, és véletlenül mindig újabb és újabb kompromittáló dolgokat hall meg Bácskayékról. Sokáig nem tudjuk eldönteni, hogy egy naiv fiatalemberről van-e szó, aki semmit fel nem fog abból, amit lát, vagy egy ravasz rejtőzködőről, aki az ostobácska közrendőr álcája mögül gyűjt egyre több információt a korrupt politikusokról. Az aprólékosan felépített történet-

Gazsó György (Bácskay), Kovács Olga (Fiatal nő), Mészáros Tibor (Rendőr) és Kardos Róbert (Olasz)

Gados Béla (Osváth) és Csoma Judit (Angéla) Koncz Zsuzsa felvételei

szálat azonban váratlanul elvágják az alkotók, a második részben nyoma sincs a szereplőnek, így a megsejtetett lelepleződéssel mint veszélyforrással valójában nem kell Bácskayéknak számolniuk. Ezért magától értetődő, hogy nekik szinte mindent lehet. A darab végén például kétszer bontanak tendert, ellenkező eredménnyel. Senki nem lepődik meg a jelenlévők közül azon, hogy valójában minden másképp van: az eddigi nyerteseket egy átlátszó színjáték hirtelen vesztesekké minősíti, hogy azok győzzenek, akik korábban veszítettek. (Kassai, az első nyertes elvből nem akar a gőzbe menni, és nem kíván semmit „leadni", mert úgy érzi, hogy éppen a versenysúlyánál van.) Csak az érintett háborog. „Forduljon a független magyar bírósághoz!" – vágja oda neki Bácskay.

A darab nyelvileg megteremtett abszurditását remek ötletekkel építi tovább az előadás. Már a történet két helyszíne is merő képtelenség (díszlettervező: Khell Zsolt). Az első rész tigriscsíkos süppeteg szobában játszódik, ahol a padlótól a plafonig csupa szőr minden. A falból székek állnak ki, a padlóban megmagyarázhatatlan mélyedések tátonganak, a hűtőszekrényben éppúgy laknak (Olasz innen kerül elő), mint a szekrényben. A második rész helyszíne egy múzeum, ahol a modern művészet különös alkotásai teremtenek különös atmoszférát: a falakon furcsa képek, az egyik keretének merész kivágása mögül a fal is hiányzik, balra szobor ábrázolja a könnyező Szent Jeromost, aki után kétóránként fel kell törölni a padlót, nehogy a sós lé felmarja, középen Kharón ladikja, amely imitált evezőcsapások hatására váratlanul megindul Osváthtal és egykori óvodástársával, Angélával (Csoma Judit).

Ebben a különös térben bizarr játékötletek fokozzák a hangulatot. Mónika (Vasvári Emese), aki együtt ébredt Bácskayékkal, egy homárt hoz ki a borotváját kereső férfinak. Később egy összetört sílécet néz borotvának. („Tetted volna magasabbra a lécet" – mondja Olasz Bácskaynak, aki azon kesereg, hogy mi lett a törhetetlen sporteszközzel.) Aztán – amikor végre kiengedik a fürdőszobából – egy egész lavór vekkerórát kezd el Bácskayhoz vagdosni. („Hány óra van még hátra?" – kérdezi a rémült férfi.) Később Olasz – hogy elterelje figyelmét a hulláról – Osváth kezébe adja a sílécet, úgy, hogy a végére állítja az egyik, földről felkapott vekkert. Az elképedt vállalkozó egy darabig mereven tartja a lécet, s meredten bámulja rajta az időmérő szerkezetet. Ugyanez a geg a második részben megismétlődik, csak ekkor Olasz az evező végére állít egy vekkert. Az órák most az egyik kiállítási tárgyról, a Párkák fonala címűről hullanak alá, amikor Bácskay megrántja a zsinórt. A legképtelenebb helyzetekben előkerülő vekkerekből pontosan végigvezetett humoros motívumsor épül fel, egy olyan kor képzetét keltve, amelyben nemcsak kizökkent az idő, hanem teljes abszurditásba is fordult.

Ebben a bohózati elemek jelenléte miatt könnyednek ható előadásban egyik szereplő sem a könnyű sikert keresi. Nincsenek magánviccek, egyéni hatások. Koncentrált csapatmunka zajlik a színpadon, ahol az egymásra figyelő színészek pontosan kidolgozott összjátékkal teremtik meg a hatást. Mohácsi egy formálódó együttesben is társulatteremtő rendezőnek bizonyult. (Feladatát némileg megkönnyítette, hogy többnyire olyan színészekkel dolgozott, akiket már ismert Nyíregyházáról: a Gazsó György, Csoma Judit, Szabó Márta alkotta trió mellett – akik *A mandátum* főszereplői voltak – ebből a társulatból érkezett Gados Béla, Róbert Gábor és Felhőfi-Kiss László is. Ebbe a csapatba jól illeszkedtek bele a régi bárkások, Spolarics Andrea és Scherer Péter, illetve az új tag, Kardos Róbert is.) Összhatásában olyan az előadás, mint egy teniszmérkőzés: egymásnak adják fel a labdákat a szereplők, hogy épp az üsse le a ziccereket, aki a legjobb helyzetben van.

A remek színészi alakításoknak – elsősorban Gazsó György, Spolarics Andrea, Csoma Judit, Szabó Márta, Scherer Péter, Vasvári Emese és Kardos Róbert játéka magával ragadó – csupán az szab némileg határt, hogy a darab figuráinak ezúttal nincs mélységük. De ez is a szatíra tárgyául választott jelenkor jellegzetességeiből adódik: belülről hitelesített személyiségek helyett imázsrajzolatok, látszatalakok töltik ki a birtokba vehető pozíciókat. A szatíra élét csorbította volna, ha Mohácsi és csapata a *Krétakör* és *A mandátum* szereplőihez hasonló teljes alakokat teremt. Ők ugyanis a történelmi idő teljességében éltek (még ha ezt a darabok maró iróniával ábrázolták is), *A vészmadár* figurái azonban csupán a merő abszurditássá torzult jelenkorban.

MOHÁCSI ISTVÁN–MOHÁCSI JÁNOS–A TÁRSULAT: A VÉSZMADÁR (Bárka Színház)

DÍSZLET: Khell Zsolt m. v. **JELMEZ:** Szűcs Edit m. v. **ZENE:** Faragó Béla. **RENDEZŐ:** Mohácsi János m. v.

SZEREPLŐK: Gazsó György, Spolarics Andrea, Scherer Péter, Vasvári Emese, Kardos Róbert, Csoma Judit, Szabó Márta, Gados Béla m. v., Felhőfi-Kiss László m. v., Róbert Gábor m. v., Varga Gabriella, Mészáros Tibor, Horváth Kristóf, Kovács Olga, Tausz Péter, Kerekes Miklós.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

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

Kovács Dezső

Történelmi párbeszédek

■ SPIRÓ GYÖRGY: ELSÖTÉTÍTÉS ■

Provokatív, feszesen megírt és roppant fegyelmezetten megszerkesztett darab Spiró György Elsötétítése. *A provokáció ezúttal nem polgárpukkasztást, még csak nem is esztétikai végletességet jelent, hanem a szerzőtől megszokott gondolkodói radikalizmust, a következetes szembenézést a fölvetett problémákkal. A történelmi léthelyzet, amelyet Spiró elénk állít, telis-tele van napjainkig ható aktuális áthallásokkal. Pontosabban napjaink régmúltból fölélesztett történelmi atavizmusai transzponálják igazán drámaivá a múltbeli történetet. Kísért a múlt, a zsákutcás történelem, még annyi év után is hajlamosak vagyunk szőnyeg alá söpörni nemzedékek történelmi szennyesét. Semmi nincs kibeszélve, vajmi kevés van földolgozva a közelmúlt történelmi traumáiból. És semmi vagy csak igen kevés jelenik meg a kor igazi drámáiból a masszív kihívások elől rendre elsasszézó magyar színpadokon – véli Spiró, a radikális drámaszerző. Emlékezhetünk rá: a* Dobardan, *a* Kvartett, *a* Vircsaft *vagy a* Szappanopera *éppúgy a jelenbe indázó közeli vagy távolabbi múlt kényes kérdéseit tette színpadi vizsgálódás tárgyává, mint egykoron, nem is olyan rég a legendás* Csirkefej. *Spiró drámáinak „fejlődéstörténete" ugyanakkor mindig is a zárt forma keresését, a szerzőnek egyfajta klasszicizáló drámaeszményhez való vonzódását mutatta. Az ontológiai vagy történetfilozófiai kérdésfölvetések gyakran – a témaválasztás, a drámai szerkesztésmód vagy a nyelvhasználat okán – együtt jelentkeznek e művekben a jelenkort ostorozó publicisztikai hevülettel, rendre megtévesztve ezzel a bírálók egy részét. Holott a drámai életmű logikája arról tanúskodik, hogy Spiró érdeklődését, gondolkodásmódját egyre inkább áthatja ama szarkasztikus iróniába ágyazott történetfilozófiai és ontologikus szemlélet, amely nemegyszer nagy erejű történelmi víziókban ölt testet, s amelynek révén a jelenkor történéseinek szinkron metszetei könnyedén történetfilozófiai léptékű látomássá emelhetők.*

Hegyi Barbara (Nő), Lukács Sándor (Férfi) és Hegedűs D. Géza (Barát)

Az *Elsötétítés* első látásra sterilnek tetsző képletté redukálja drámai történetét. A harmadik zsidótörvény kihirdetésének napján vagyunk, 1941-ben, amikor is egy jómódú fiatal fővárosi házaspár azzal kényszerül szembesülni, hogy egyetlen lányuk az érvényes törvények értelmében félzsidónak minősül. A Férfi döntő tettre szánja el magát: válni készül, és feleségének meg gyermekének „makulátlan előéletű" stróman-családfőt akar szerezni. Megkéri hát a család barátját, vállalná helyette a férj- és apaszerepet pusztán üzleti alapon, cserében ráhagyná vagyont érő villáját. A szerelmes fiatal nőt valósággal sokkolja férje lépése, egyszeriben kirobban

Hegyi Barbara és Lukács Sándor Schiller Kata felvételei

belőle a féltékeny hitves és a keresztény úri középosztály illúzióit gondosan ápolgató úriasszony összes lefojtott indulata, a női becsvágy, amely ha kell, átlép gyermeken, szerelmen, kényelmesen kipárnázott életformán.

Érdekes és igen precízen kidolgozott drámaszerkezetet hoz létre Spiró. Művét három, karakterében, szerkesztésmódjában is jól elkülönülő részre tagolja. Az első részben látszólag semmi nem történik: Férfi és Nő fotelban ülve beszélget. Eszmét cserélnek a kialakult helyzetről, közben persze föltárulkoznak egymás és a néző előtt, megmutatkozik lényük valódi természete, igazi valójuk – mert a végletes történelmi helyzet színvallásra készteti őket. Az első részben tehát csak beszélnek az esetleg bekövetkező drámáról, a történelmi végzetről, amely beárnyékolja boldog és idillinek látszó hétköznapjaikat. A kerekre zárt színpadi szituáció az antik sorsdrámák szerkesztésmódját követi: a drámai vétség már megtörtént, amikor hőseink még csak latolgatták, miféle döntési alternatíváik vannak. Egyáltalán: el kell jutniuk a fölismerésig, hogy még döntési helyzetben vannak, megadatott nekik „a döntés luxusa". A racionális Férfi minden zsigerében érzi s tudja, hogy az időleges és tünékeny társadalmi béke rövidesen elborzasztó végkifejletbe torkollhat. Ezért aztán gyorsan cselekszik, ami valósággal feldúlja felesége könnyedebb és felelőtlenebb lényét. A Nő ugyanis érzéki ösztönlényként a jelennek él, nem is akar tudni semmiféle jövőbeli fenyegetettségről, sem egyetlen lányuk majdani kiszolgáltatottságáról. „Nekem elég, ha a maga illatát szagolhatom az ágyban" – mondja, még mielőtt rájönne, hogy csalódott a Férfiban, aki – úgymond – kiárusítja őt. Az egyoldalúan elhatározott és váratlanul bejelentett családfői lépés életre hívja rejtett, frivol és kevéssé fennkölt lényét: a női önérzetében megsértett, megalázott asszony bosszút forral, és kijelenti, hogy a férj által választott partnerbe bele fog szeretni.

Két nagyszabású jellemdráma bontakozik ki a szemünk előtt az első részben: a történelmi helyzet indukálta szituáció végletes érzéseket hív elő a szereplőkből. Kérdés, melyik bizonyul erősebbnek, az atavisztikus illúziókat tápláló keresztény úri középosztálybeli asszony becsvágya és tradícióba ágyazott büszkesége vagy a történelmi szituáció által összezavart, egyébként ép erkölcsi érzékű Nő hisztériája. A kérdésre leginkább az előadás válaszolhatna. (Nem válaszol, de erről majd később.)

Az első rész zárt gondolati építménye filozófiai ihletettségű sorstragédiát takar: az apának, ha meg akarja menteni lánya életét, fel kell áldoznia magát és családi boldogságát. Az ateista Férfi azzal kényszerül szembenézni az *Elsötétítés*ben, hogy négyéves lánya a vak végzet áldozata lehet, ha ő nem gondoskodik a sorsa felől. Mint ahogy magának is azzal kell szembesülnie, hogy hiába keresztelkedett ki, a világban tomboló erőszak a pusztulásra ítélt zsidók közé sorolja. A jól ismert magyar történelmi trauma ismétlődik immár sokadszor: bizonyos történelmi időpillanatokban az embereken eluralkodik a téboly, s a felheccelt csőcselék mindig minden aljasság kivitelezésére felhasználható. A latens antiszemitizmus igen finom mikroelemzését adja Spiró: a Férfi és a Nő előbb laza, konszolidált párbeszéde lassan, de határozottan a lappangó antiszemitizmus kórképévé válik.

A második rész a tényleges konfliktus kibontakozását hozza: megjelenik a család vendégül hívott barátja, aki előbb gondosan mérlegeli a fölkínált lehetőséget, majd férfiúi árfolyamát kellőképpen felsrófolva, a feleség kőkemény ultimátumától sem visszariadva rááll az alkura, s beleegyezik a tervezett, színlelt frigybe.

A harmadik rész évekkel későbbi jelenetsora letaglózó történelmi konklúziókat tudatosít a szereplőkben (és a nézőkben): a háború után vagyunk, s az egykor fényűző villa szétlőtt romjai közt botorkálva a viharvert Férfi családi fényképek után kutat, s immár vadonatúj illúziók csapdájában várja az új világ kiteljesedését, míg Apa és Fiú, a leendő győztes osztály lumpen képviselői más és más téveszmék foglyaként lázad egykori „elnyomói" ellen. Kitűnően megírt, pompás és életszerű figurákat felvonultató, realisztikus jelenetsort látunk, amelyben valóban érzéki formában ölt testet Spiró történelemfilozófiája. A hosszú, filozofikus felvezetés és az ironikus-szarkasztikus mozzanatokban is bővelkedő második jelenetblokk után azért olyan hatásos e rövidre zárt kóda, mert élesen és drámaian mutatja meg, hogy a hosszadalmas történelmi esélylatolgatás, a gondolati síkon végigvitt és sokáig elodázott döntésképtelenség, illetve a naiv illúziók rabságában való veszteglés miként vezethetett az elborzasztó történelmi végkifejlethez. A történelem egykedvűen és kegyetlenül zajlik, a föl nem ismert pillanat, az elmulasztott döntés, a politikai kényszerek működése rendre „felülírja" az emberi szenvedélyeket és gyarlóságokat. Többek között erről is tudósítanak az *Elsötétítés* végtelenül kiélezett emberi határhelyzetei, sűrű drámaiságú figurái.

Hogy mi látható mindebből a Pesti Színház előadásában? Sajnálatos módon vajmi kevés. Bár Marton László rendezése korrekt, szabatos és fegyelmezett, s nem feledhető érdeme, hogy színpadra segítette Spiró új drámáját, a látott eredmény – úgy hiszem – elmarad a darab kínálta lehetőségektől. Talán túlságosan is ragaszkodott a rendező a szerző rigorózus instrukcióihoz, ám ez lenne a kisebb baj. Problematikusabbnak látom a szereposztás erős kompromisszumát: három kulcsszereplő közül kettő is alulmarad a szerep kívánalmaival szemben. Nem arról van szó, természete-

sen, hogy a Férfit játszó Lukács Sándor vagy a Nőt megformáló Hegyi Barbara játékkultúrája, színészi odaadása vagy szereptudása rontaná le a dráma hatásmechanizmusát. Nem; itt és most a mai magyar színjátszás egyik alapdilemmájával szembesülünk. Spiró darabja nagyobbrészt precízen kimunkált, retorikailag fölépített, tagolt színpadi beszédre épül. A szerző valóban nem sok mozgásteret hagy szereplőinek, amikor csak a fotelben való üldögélést, az időnkénti fölkelést és leülést engedélyezi számukra. A drámának a beszédben és a beszédből kellene fölszikráznia, s a játékosoknak hangjuk ezernyi színével, mimikájuk gazdagságával, finom gesztusaikkal kellene elénk varázsolniuk a lélekben zajló történéseket. Spiró ugyan eltanácsolta színészeit az „álcselekvésektől", ám attól semmiképpen, hogy a megkomponált s némiképp stilizált beszédmódba kódoltan megmutassák a rejtőzködő, lopakodó tragédiát.

Ehhez képest Lukács Sándor és részben Hegyi Barbara is szinte végig fakón, tompán és egyszínűen mondja szerepét. „Felmondják" a Férfit és a Nőt, mintha társalgási színjátékot adnának elő. Lukács mindössze egyszer emeli föl a hangját, s vált át higgadt érvelőből szenvedélyes férfivá, ám ekkor sem igazán meggyőző. A szép és intelligens Hegyi Barbara pedig a női pálfordulás villódzó színeivel, a szenvedélyes szerető vad érzékiségével, az érlelődő bosszú pszichológiai fejlődésrajzával és a fejét vesztett szédült nő csapongó érzelemhullámzásaival marad adós. Annál is inkább láthatóvá válik küzdelmük a szereppel, mert a Barát hasonlóképpen modulált s nagyrészt szintén kizárólag beszédre alapozott figuráját Hegedűs D. Géza kitűnően oldja meg. Rafinált, kifinomult önreflexióval, az önirónia, a fanyar humor önleplező fordulataival pompásan jellemzi a „pesti link" dzsentri önmagát is megvető, de azért kellőképpen dörzsölt alakját. Hegedűs D. negédesen mosolygó házibarátja többek között szünetekkel, kitartott csöndekkel operál: „igen", mondja hangosan töprengve, „igen", biccent mintegy önmagának, s látjuk az arcán, amint a várható nyereséget és a felmerülő kockázatot mérlegeli. Úriemberi tapintata, baráti részvéte mögött a számító, lezüllött férfi nyers mohósága és egy egész léha életforma csődje munkál. A harmadik rész zárójelenetében Rajhona Ádám és Lázár Balázs perfektül és szabatosan adja a lumpenprolik keménységét, cinikus elszántságát. Rajhona behízelgő modorú, törleszkedő Apája épp akkor árul el legtöbbet antiszemitizmusáról, mikor az ellenkezőjéről akarja meggyőzni a szétbombázott otthonba visszatért Férfit. Az osztályharcos Fiú a majdani rezsimváltás egy bizonyos lélektani fázisát megtestesítve sokat elárul a csőcselékké züllesztett tömeg manipulálhatóságáról, robbanékony indulatairól.

Jánoskuti Márta világos pasztellszínű öltönyökbe öltöztette a férfiakat, s krémszínű, hosszan omló ruhát adott a Nőre. Az Apa ócska kabátja alól kitüremkedik a hanyagul nadrágba gyűrt ing, a Fiú merev viharkabátban hintáztatja magát a vörös bársony fotelben. A díszlettervező, Khell Csörsz hűségesen követte a szerző utasításait: mindössze három fotelből, csupasz dohányzóasztalból, állólámpából meg fekete körfüggönyből áll a díszlet.

Az előadás – megoldatlanságai, olykori monotóniája és vontatottsága ellenére is – szellemi izgalmat s gondolati kalandot kínál a mai s még inkább a leendő nézőnek. A szembenézés, a történelmi önszembesülés kalandját, hiszen azt tudatosítja, hogy sem a jelenben, sem az úgynevezett történelemben semmit sem lehet büntetlenül megúszni.

SPIRÓ GYÖRGY: ELSÖTÉTÍTÉS (Pesti Színház)

DÍSZLET: Khell Csörsz. **JELMEZ:** Jánoskuti Márta. **RENDEZŐ:** Marton László.

SZEREPLŐK: Lukács Sándor, Hegyi Barbara, Hegedűs D. Géza, Rajhona Ádám, Lázár Balázs.

Úgy tűnik, Bodolay Géza rendező a direktor Bodolay által állított csapdában vergődik. A kecskeméti Katona József Színháznak ugyanis jelenleg nincs ütőképes társulata, s az igazgató Bodolay a jelek szerint nem is nagyon igyekszik változtatni ezen a helyzeten, a rendező Bodolay pedig próbál alkalmazkodni – több-kevesebb sikerrel – az adottságokhoz. Szereplők természetesen minden előadásban vannak szép számmal a színen, csak képzett színész, mi több, színészszemélyiség akad kevés. Megoldás gyanánt jeles vendégeket – Básti Juli, Andorai Péter, Jordán Tamás, Kaszás Attila – hívnak főszerepekre, társulatépítés helyett. Hogy ennek mi lehet az oka, messzire vezetne az adott előadás recenzeálásától. Tény, hogy a hároméves igazgatói mandátum kevés egy művészi koncepciónak nemhogy a megvalósításához, de a megalapozásához is, ám az is ténynek látszik, hogy a direktor Bodolay meg sem kísérel produk-ciók létrehozásán kívül művészi közösséget is kialakítani. (Ütőképes színészeken kívül meggyőző rendezői kara sincs a színháznak.)

A rendező Bodolay abból gazdálkodik, ami van. Van mindenekelőtt határozott világképe – nem sok alkotó munkáin érzékelhető ez manapság a minden gondolattalanságot legitimáló posztmodern korszakában –, továbbá nem csekély provokatív hajlammal bír, amihez humor és széles körű irodalmi tájékozottság, valamint gazdag külföldi színházi tapasztalatok társulnak. És adott a társulat, amelynek tagjait – képességeikkel feltehetően tisztában lévén – jobbára helyi értékként használja. Van, hogy ez működik, van, hogy nem. *Az ember tragédiája* koncepcionálisan rendkívül érdekes előadása már-már megbocsáthatóvá tette, hogy Epres Attila kitűnő Luciferén, Sirkó László Pedellusán, Vitéz László alakításán az osztályfőnök vagy iskolaigazgató képében megjelenő Úrként s Őze Áron erőtlenre, halványra sikeredett Ádámján kívül értékelhető színészi megnyilatkozás nemigen akadt; a tömeg arctalansága s az abból ki-kivillanó megszólalók jellegtelensége adott esetben akár jelként is értelmezhető. A Svarc-darab, *A király meztelen* azonban nem rejt olyan értelmezési lehetőségeket, amelyeknek kibontása elfedhetné a színészi kondíciók gyengeségeit. A szerzőnek a műsorfüzetben is olvasható, sokat idézett megjegyzése – „Ne keressenek a mesében rejtett tartalmat, mesét nem azért mondunk, hogy eltakarjuk, hanem hogy kitárjuk a benne rejlő gondolatokat" – fonák módon itt visszájára fordul, erény helyett hátránynak mutatkozik. *A király meztelen* ugyanis, mint minden Svarc-mű, világos beszéd. Nem sok megfejtenivalót kínál. „Csupán" a pillanatot kell jól érzékelni, amikor képes erőteljesen megszólalni, de új felismerésekre nem, csak ráismerésre ösztönöz. Az abszurdokkal – Ionesco, Mrożek drámáival, amelyeknek egyes motívumait Svarc mintegy megelőlegezte – általában az a baj, hogy nincs rétegzett, összetett, gazdag jelentéstartományuk. Hogy „egyszer használatosak", illetve az ismétlést mindig csak egymáshoz hasonló történelmi szituációk igazolhatják, ám éppen a hasonlóságban meglévő különbözőség érzékeltetésére, az árnyalásra nem alkalmasak. Színrevitelük funkciója inkább a kimondás, semmint a felmutatott jelenség értelmezése-értése, bizonyos összefüggések feltárása. A kimondásnak pedig jelenleg nincs különösebb tétje, súlya; pillanatnyilag létező lehetőség a sajtóban vagy bárhol másutt. (Korlátai persze vannak, s ezek okairól, például rendszerspecifikus természetükről érdemes volna elgondolkodni – természetesen nem a Svarc-mű által.) Mindama bornírtságot, alkalmazkodókészséget, megalkuvást, meghunyászkodást, hazugságot elősorolva, amely más-más technikákkal, de minden eddig általunk kipróbált társadalmi struktúrában ellenállhatatlanul működik, a Bodolay rendezte előadás egyetlen – e sorok írójának kétségtelenül rokonszenves – jelentése mindezek elutasítása. Az érdeklődés háromórányi fenntartásához azonban, különösen az előadás tónusában elővezetve, ez kevés. A választott stílus feltehetően a már említett színészi kondíciókból, a felismert szükségszerűségből ered. Reálszituációkban

SZŰCS KATALIN

Igazgató kontra rendező – à la Bodolay

■ JEVGENYIJ SVARC: A KIRÁLY MEZTELEN ■

Horváth Erika (Királylány), Sirkó László (Apakirály) és Epres Attila (Király) Walter Péter felvétele

tán hatásosabban érvényesülne a görbetükör-, a karikatúrajelleg, a groteszk hangvétel azonban jótékonyan elfedi a jellemábrázolási készség szintjének különbözőségét . Pedig a kiskanászt játszó Mészáros Tamás, a Királyt adó Epres Attila, az Apakirály Sirkó László vagy Érzelemügyi miniszterként Rubold Ödön tudnák beszélni a groteszknek ezt a realitásban fogant nyelvét.

„A fantasztikum realitása s a realitások fantasztikuma adja azt a fénytörést, melyből Svarc mesés igazságai és igaz meséi születtek." – írja Nemes G. Zsuzsa a Svarc-kötetet zárótanulmányában. A realitásnak ez a stilárisan is meghatározó szerepe hiányzik az előadásból, holott ez minden abszurd mű színrevitelének éltető eleme – igaz, az alkotók ezt ritkán veszik tudomásul.

Az is lehet persze, hogy csak én nem látom az elénk tárt kelme szépségét, gazdagságát.

JEVGENYIJ SVARC:
A KIRÁLY MEZTELEN
(Katona József Színház, Kecskemét)

Gerencsér Zsigmond fordításának felhasználásával. **DRAMATURG:** Gyergyádesz László. **DÍSZLET:** Mira János. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **KOREOGÁFUS:** Juronics Tamás. **RENDEZTE:** Bodolay Géza.
SZEREPLŐK: Mészáros Tamás, Makranczi Zalán, Epres Attila, Horváth Erika, Sirkó László, Kéner Gabriella, Veress Dóra, Andrádi Zsanett, Kertész Kata, Kiss Jenő, Rubold Ödön, Kertész Richárd, Széplaky Géza, Reiter Zoltán, Fazakas Géza, Magyar Éva, Szívós Győző, Szokolai Péter, Hegedűs Zoltán, Szarvas Attila, Petőcz András, Bori Tamás, Jablonkay Mária, Báhner Péter.

Március 15-én megnyílt az új Nemzeti Színház. Külsejéről már Déry Attila írt az előző számban, most a belsőépítészeti megoldásokra szeretném felhívni a figyelmet. Előtte azonban szót kell ejteni az elhelyezés problémájáról, illetve az épület és a helyszín kapcsolatáról. Számos véleménnyel ellentétben jó választásnak tartom, hogy a színházat a pesti rakpart déli perifériájára helyezték. Természetesen szólnak érvek az Erzsébet tér mellett is: az utóbbi impozáns, központi hely, amely emelte volna a Nemzeti Színház súlyát és fényét, de a teret körülvevő építészeti struktúrák urbanisztikai szempontból olyannyira sokszínűek (megtalálható a XIX–XX. század szinte minden jelentős stílusa), hogy ehelyett egy másik, neutralizáló tér kialakítása még szerencsésnek is mondható.

A helyszín mellett a történeti hagyományokkal is lehet érvelni. Az első Pesti Magyar Színház (1837, 1840–1908-ig Nemzeti Színház) a mai Astoriával szemben lévő telken, a pesti városfalon kívül volt, majd a Népszínházban (1875) ideiglenesen működő Nemzeti Színház (1908–1964) ugyancsak a város szélén állt, a Nagykörút mentén. A Vígszínház (1896) szintén a Belvároson kívül épült, és körülötte alakult ki új városrész. Most megvalósul végre Széchenyi álma, aki a Duna partjára képzelte a Nemzeti Színházat. Mivel a város szerkezete folyamatosan változóban van, remélhetőleg a színház köré is épül majd egy új, modern városrész, s akkor az épület már nem áll magányosan a kaotikus periférián.

Míg a telek kiválasztása történelmileg is indokolható, az épület elhelyezése a telken már ellenérzéseket válthat ki. Az építész számára ritka és rendkívüli lehetőség, ha óriási szabad terület áll a rendelkezésére, s ebben az esetben a tervezés során mint urbanisztikai elemhez csupán a Dunához kellett volna igazodni. Ez nem történt meg, s ha már nem sikerült az épületet dialógusba hozni a Dunával, csinálnak vizet a Dunán kívül: létrehoznak az épület előtt egy hajóorrot formáló alakzatot, amelyet majd víz vesz körül. A dologgal kapcsolatban két probléma merül fel: 1. nem vagyunk hajós nép, miért kell erőltetni a hajómotívumot (szimbolikus, hogy a hajó észak felé indul, azaz árral szemben?); 2. a hajó körüli feszített víztükörben felsejlik a színház homlokzata, amely nosztalgikusan és önkényesen idézi föl a korábbi, egyébként nem Nemzeti Színháznak készült épületek közül a Blaha Lujza téri homlokzatát. Ez a döntés azért is értelmezhetetlen, mert olyan fővárosi épület, amely eredetileg is Nemzeti Színháznak épült volna, nincs; a Siklósi Mária és Schwajda György által épített az első.

Az épület belsejét csak a külsővel együtt lehet tárgyalni; a kettő nem függetleníthető egymástól. A belső tagolás érzékeltetése a külsőn az építészet története során sok korban az elvek közé tartozott. Ezt az elvet Siklós Mária is ismeri, több ízben igazodott hozzá. Az épület délkeleti sarkán emelkedő, a nagy tömegtől erőteljesen elváló, önálló épületnek ható saroképítmény nagy ablakaival a dísztermet foglalja magában, amely minden bizonnyal a kiválasztottak számára készült, hiszen a közönségforgalmi helyekről egyáltalán nem közelíthető meg, csupán a hátsó lépcsőn vagy liften. A terem szép, világos alaprajza egyszerű, négyzetes, s az alkalomnak megfelelően lehet berendezni. Nyilván fogadásokat, díjátadó ünnepségeket tartanak majd itt. Ez a színházlátogatót nem érinti.

A néző a főbejáraton lép be a színházba, és rögtön a külső forma megismétlődésébe botlik. Csakhogy ez az ismétlődés korántsem olyan szerencsés, mint az előbbi, mert míg a külsőn a római Colosseumot idéző elem elmegy valahogy a nagy-nagy formai zűrzavarban (este rózsaszín fényben pompázik!), addig a belső teret olyan tagolttá teszi, hogy az ember mindenütt csak korlátba, mellvédbe ütközik. A Colosseum-motívumnak kifejezetten térlezáró funkciója van, belső alkalmazása csak zavart okoz. Persze a posztmodern építészetben minden lehetséges, de az ellentétes értelmezések irracionális megoldáshoz vezetnek. Ahelyett, hogy kellemes térélményünk alakulna ki, az építészeti formák zsúfolt tárházába ütközünk, tekintsünk akár vízszintes, akár függőleges irányba. Minimális térélményünk akkor keletkezik, ha a földszintről jobbra vagy balra, a hangsúlyos indítás nélkül az emeletre vivő lépcsőn feljutunk – a hagyományokhoz híven – az első emeleten kialakított foyer-ba. Ott is csak akkor, ha a bejárati traktust teljes magasságában átfogó üvegfalon kitekintünk a városra, a Dunára, vagy inkább kimegyünk a – szintén a hagyományokat idéző, de itt indokolatlan, a földszinti bejárat fölött második előtetőként értelmezhető – márványborítású erkélyre, mert akkor teljesen a hátunk mögött hagyjuk az épületet. A földszinti előcsarnokból azonban nemcsak felfelé, hanem lefelé is indulnak lépcsők, mivel a stúdiószínházat a nagyszínház nézőtere alatt helyezték el. Ez egy hagyományos „fekete doboz" százötven mobil nézőhellyel, mozgatható pódiumos platóval, megfelelő technikai felszereltséggel.

A szerző művészettörténész, a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének színházépítészet-történeti tanára

Visszatérve a bejárati traktusba, akár a földszinten, akár az első emeleten az ember keresi, hol talál alkalmas helyet spontán felolvasásra, zenei előadásra vagy képzőművészeti kiállításokra. De ilyen hely nincs, és nemcsak azért, mert nincs rá elegendő tér a tobzódó építészeti formák között, hanem mert a kevéske homogénebb terület is zsúfolásig tele van pakolva bútorokkal. A berendezés külön tárgyalást igényel. A közönségforgalmi helyek padozata háromféle anyagból van, amelyeknek összehangolására senki sem törekedett: elegáns hatású márvány (ezt el is várja az ember egy színházban), parkett és nagy virágmotívumokkal ékes, süppedős padlószőnyeg, helyenként futószőnyeg, más motívumokkal (ezek a szőnyegek kevésbé illenek színházba). Bár kimondottan ide tervezték őket, a designereknek nyilván az volt a céljuk, hogy egy lakás nappalijának vagy egy szállodai hallnak az érzetét keltsék. A kék szőnyegek színe és mintázata olyannyira meghatározó, hogy bármilyen bútorzatot túlharsognának. Pedig a bútorzat is külön ide készült, csak annyira vegyes stílust, formát, ízlést mutat, hogy az ember berendezésitárgy-bemutatón érzi magát: a szőnyeg kékjétől elütő kék, mintás kárpitozású, egyébként kényelmes fotelek, a lapjukon a Nemzeti Színház virágra emlékeztető stilizált betűjelét formáló intarziás asztalok, a helyenként márvánnyal burkolt fal mentén márvány kandallómotívumok, rajtuk drótvázas, alufóliával bevont burájú és fogazatos törzsű borzalmas állólámpa. Emellett márványból és üvegből kombinált kagyló formájú falilámpák, sőt más, igen változatos formájú és anyagú világítótestek arzenálja található: például a bejárat két oldalán lévő recepciópultoknál látható kovácsoltvas talapzatú állólámpák, falilámpák és a mennyezetbe süllyesztett vagy az előcsarnok, illetve a művészek büfé-társalgójának mennyezetén elhelyezett, csillagos eget utánzó apró fénypontok. A bútorzathoz tartozik a lépcsőfordulókban magányosan álló, kacskaringós formákkal megtűzdelt, kovácsoltvas és indás oszlopok kombinációjával készült üveglapos asztal. El kell ismerni, hogy az építészeti formák és anyagok tobzódása a berendezés esetében megismétlődik, tehát ebből a szempontból a tervezők teljes mértékben koherensek voltak.

E hosszú készülődés után végre lépjünk be a valóságos színháztérbe, ahol az előadás zajlik, elvégre ez a tényleges ok, amiért egy színház megépül. A kétszintes, aréna formájú nézőtér 619 nézőt tud befogadni, akik az előcsarnok első-második-harmadik emeletéről közelíthetik meg az ülőhelyeket. Az alsó szint hármas osztású caveáját az antik színházak mintájára félköríves párkányzatos tagolóelem választja ketté, s a hátsó traktus fölött emelkedik a szintén hármas osztású karzat. Kakasülő vagy galéria nincs, páholy viszont három-három az oldalfalakon, de van a második emeleti bejárati szint nézőterének hátfala mögött is három páholy, amelyek közül a középső a díszpáholy. (Franciaországban a köztársaság idején épült színházakban már nincs díszpáholy [!], s a XX. századi színházakra sem jellemző!) Az ezekben a páholyokban elhelyezett, a szélső páholyokban íves, a díszpáholyban szögletes formájú, egyedileg tervezett királykék karosszékek háttámlájának kárpitján körformában szerveződve (korona?, glória?) ismétlődik a Nemzeti Színház íriszt idéző, „aranyszínű" stilizált betűjele; a körformába szerveződő betűjel a lengőajtók védőlemezén is feltűnik. Ennyi a megbízók kívánta rejtett, finom, elgondolkodtató szimbolika.

A nézőtérnek bevallottan csak a hetven százalékáról látható a színpad, s az akusztika is kívánnivalót hagy maga után. Pedig a bayreuthi Wagner-színháznak a nézőtérbe benyúló oszlopsorára emlékeztető, de itt a nézőtér oldalfalaira applikált márványlizéna formák nyilvánvalóan a jó akusztikát volnának hivatva biztosítani. A nézőtéren kék, óarany és sötétbronz szín uralkodik, ami egyrészről fenséges összhatást, másrészről sötét tónust eredményez, sőt, a néző úgy érzi, kis sötét térbe van beszorítva. A nézőtér legszebb eleme a hegyikristályból készült hatalmas mennyezeti Swarovski-csillár, amely kékre színezett elliptikus álmennyezet közepén függ.

A hagyományos dobozszínpad ívét arany kalászmotívumok díszítik, közepén pedig a magyar címer helyezkedik el. A 12 méter széles és 6–7,87 méter magasságú színpadkeret fölötti kék falsík és a proszcénium fölötti famennyezet meglehetősen disszonáns, de a színházépítészet talán legnehezebb feladata a teljességgel különböző alakzatú játéktér és nézőtér összekapcsolása. Ez persze nem menti fel a mai színháztervezőt, mert bőven találhatók a világban ennél sikerültebb megoldások. A 24 x 17,9 méteres főszínpadhoz íves előszínpad, hátsó színpad és bal oldali oldalszínpad csatlakozik. A tájékoztató szerint a játéktér „hetvenkét ponton emelhető és süllyeszthető technikájával egyedülálló Európában". A színpadtechnika tehát korszerű, korunk minden igényét kielégítő, komputeres vezérlésű szupermodern szerkezet. Mindez arra enged következtetni, hogy a rendezők korlátlanul megvalósíthatják álmaikat, s a színészek jól fogják érezni magukat a színpadon.

A színpad mögött az üzemi részek következnek. Ebbe a környezetbe a néző nem jut be, nem látja a racionálisan kialakított öltözőket, a logikusan szervezett irodák, próbatermek, műhelyek, technikai helyiségek sorát, nem ismerkedik meg az anyaghasználatban megmutatkozó pazarlás és spórolás kettősségével (egyedi tervezésű bútorok és márvány fürdőszobafal az öltözőkben egyfelől, illetve a legolcsóbb, a Mol-benzinkutak WC-jében látható járólap a lépcsőházban másfelől), valamint a design zavaró ingadozásával akár egy-egy tárgyon belül is (egyedi tervezésű, kék bársonybevonatú alumíniumvázas szék). A hab a tortán a művészek büfétársalgója: L alakú helyiség az épület hatodik emeletén, a délnyugati sarkon kiváló panorámával a Dunára és a színházat majdan körülvevő agyonzsúfolt parkra. A büfé-társalgó szín- és formakavalkádja minden képzeletet felülmúl: egyedi tervezésű, kék pöttyös szőnyeg, rajta kockás, csíkos és sakktábla mintájú kárpitozott ülőbútorok, szállodai presszókból ismerős bárpult, oszlopok, rendkívül tagolt, itt is csillagos eget formázó mennyezetvilágítás és más világítótestek, a mennyezeten jól láthatók a légkondicionálás, a levegőelszívás és a hangosbemondó fedőlapjai; az oldalfalon lapradiátorok, a sima falfelületen helyenként faburkolat – az olcsó posztmodern teljes repertoárja.

Ki hogy érzi magát benne, majd elválik. De a minőség nem egyéni, szubjektív megítélés kérdése. Mint ahogy az sem, hogy egy ma épülő színház bizonyos elvárásoknak meg tud-e felelni vagy sem. Ezek részben technikai kritériumok (orvosi szoba, jegypénztár, tűzvédelmi, biztonsági feltételek – persze, lehet, hogy mindez megvan, csak a sajtóbejárás során nem láthattuk), részben kulturális jellegű elvárások. 2002-ben a színházhoz organikusan szerveződő multikulturális központot kell kialakítani (könyvtárral, archívummal, kiállítóterekkel, múzeummal, vetítésekre alkalmas helyiségekkel, kávézóval, társalgókkal), mint ahogy elengedhetetlen a magas esztétikai minőség is. A tervezők ezt a három kritériumot egyáltalán nem vették figyelembe, s míg az első kettő utólag még korrigálható valahogy, a harmadik hibán nem lehet változtatni. Sikerült a bevásárlóközpontok és a középkategóriájú szállodák világát behozni egy olyan épületbe, amelyet Thália nemzeti templomának szántak. Lehet, hogy az a közönség, amelyre elsősorban számítanak, otthonosan fogja érezni magát benne, hiszen hétköznapi, megszokott épített környezete és a színház nyújtotta miliő között nem talál különbséget. A mai magyar építészet azonban nem csak ebből áll; korunkkal lépést tartó kiváló épületek is készülnek.

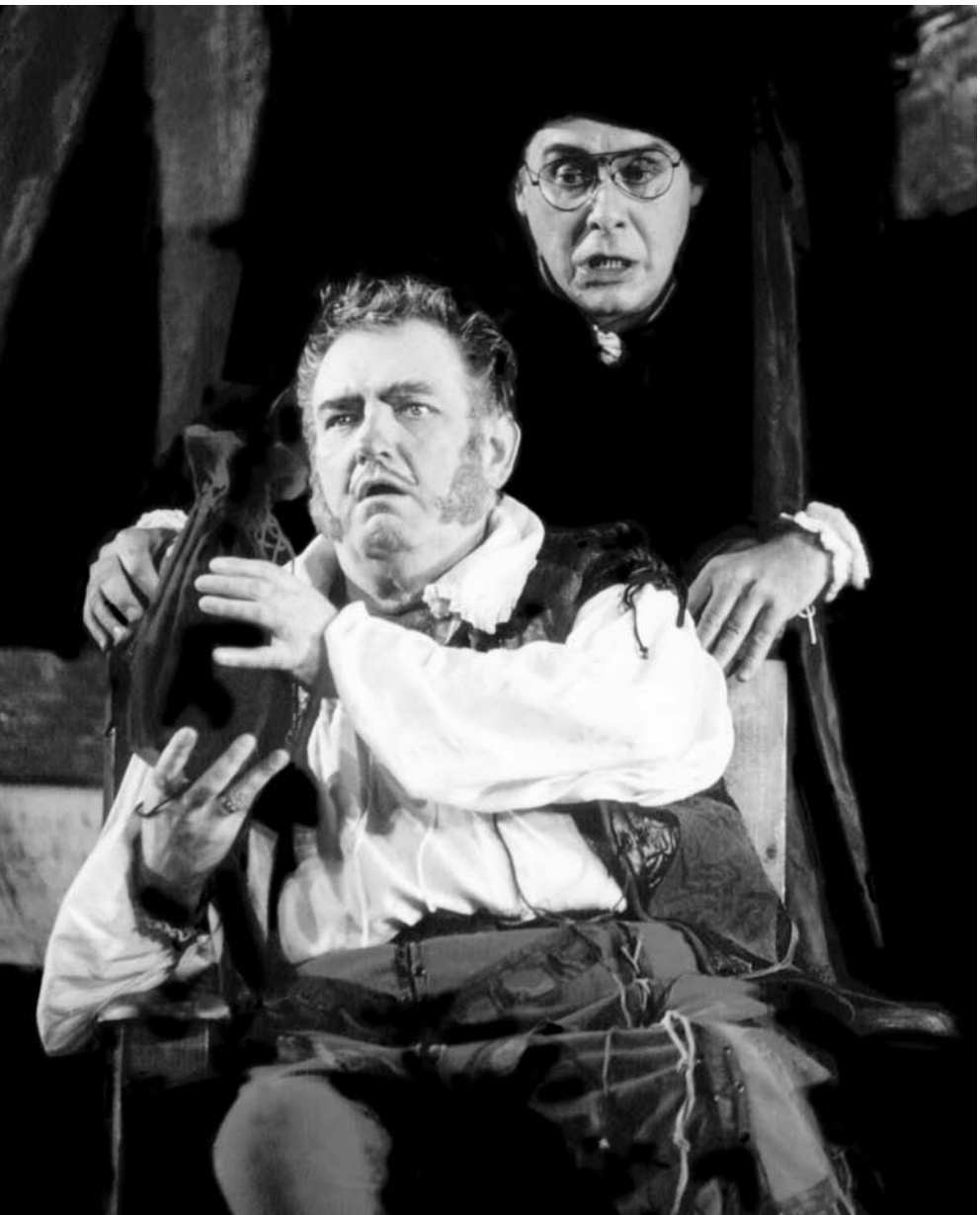
Nem szép dolog olyasmit számon kérni, aminek a megvalósítása nem állt a tervezők szándékában. Csakhogy itt nem akármilyen feladattal kellett szembenézni, hanem egy „nemzetivé" gerjesztett üggyel, amelynek célja „egy nemzet identitásának" kifejezése lett volna. Dacból, fogcsikorgatva és rohammunkával felépült egy színház, amelyet Nemzeti Színháznak hívunk, s amelynek története megdöbbentő párhuzamot mutat az 1837-ben eredetileg Pesti Magyar Színháznak épült, 1840-től Nemzeti Színháznak keresztelt teátrum viszontagságos építéstörténetével. Akkor Széchenyi a következőt írta erről a naplójába: „Ismét és utoljára el van hibázva." Nem válik javunkra, hogy a most épült Nemzeti Színházra is ugyanezt mondhatjuk.

Csont András

Fantom-Falstaff

■ EGY VERDI-OPERA FELÚJÍTÁSA ■

Legutóbb, az Operettszínház egyik produkciójáról írva Recenzens azon dühöngött, hogy egy előadást nyolcan jegyeztek „rendezőként". Most talán még súlyosabb a helyzet. Mert az előbbi esetben legalább mindenki jelen volt a produkció előkészítésénél; ám az Erkelben látható Falstaff *„rendezői" közül ketten csak mintegy kísértet képében látogatták a dalszínházat: az elhunyt Vámos László filmje alapján Gianfranco de Bosio állította színpadra a darabot állítólag valahol Olaszhonban, e fantomduót egy „életes" játékmester, Fehér András egészítette ki trióvá. Három éve már játszották e szörnyszülöttet, most felújították, ki tudja, miféle meggondolásból. Az akkori premierről Tallián Tibor írt (Muzsika, 1997. 12.) megsemmisítően epés sorokat, Rec. most szomorúan idézi fel a nagy kritikus sziporkázását. „Mindenki máshol van: ezt nevezik pestiesen alibi-rendezésnek (alibi = másutt!). Az Operaház nem restellt meglehetős hírverést csapni legújabb vígjátéka, talán már végjátéka körül: tíz szerep keres egy rendezőt. Bizakodom, a többség proszcéniumon innen és túl nem hagyta magát a kegyeleti húrokat pengető sajtófellengzéstől megtéveszteni, s kihallotta belőle, amit én: a végső irányvesztés hangját." Ez bizony nem túl hízelgő, és ami a legborzasztóbb, öt év múltán is tökéletesen igaz. Az Operaház új vezetése és a vele szövetséges kulturális miniszter továbbra is csak a sajtóban nyomul, az előadásokon nyoma sincs új pénznek, új koncepciónak. De várjuk ki a végét.*



Rec. helyzetét sajnos nagyban megkönnyíti e fantomelőadás: nincs szükség a rendezői elképzelés elemzésére, hiszen ilyen elképzelés egyszerűen soha nem is létezett, vagy ha mégis, köddé vált valahol a bábák kezében. Ami azért mégiscsak fölháborító, itt ugyanis az operatörténet egyik legbonyolultabb komédiáját hagyták alaposan helyben a Ház vezetői. Nem lehet elégszer ismételni: a magyar operajátszás legnagyobb problémája pillanatnyilag, hogy nincsenek megfelelő rendezők a dalszínházban. Mert énekesek, karmesterek, zenészek még csak lennének. Persze lennének rendezők is, csak le kellene szerződtetni őket. De ez az új vezetés szerint aggályos, hátha valaki még egy vastraverzet akarna építtetni a színpad közepére.

Rendezés hiányában azonban improvizálnak a szereplők, és ez – finoman szólva – felemás eredményeket hozhat, mi több, végső soron megítélhetetlenné teszi az előadást. Február 2-án Pistola (Szvétek László) egyszerűen leköpte a reklamáló, földre taszított dr. Cajust, és mivel januárban Hantos Balázs nem tette meg ugyanezt, Rec. tökéletesen tanácstalan: Szvétek amúgy magánszorgalomból csulázott, avagy Hantos felejtette el az utasítást (netán nem értett vele egyet, és egyszerűen elhagyta)? Februárban a híres „dalle due alle tre" mondatnál Kovács Annamária ujjaival bemutatta a számokat, Mészöly Katalin januárban viszont nem, a kérdés azonos az előbbivel. E különbségek gyakorlatilag az egész előadásra kiterjednek (megjegyzendő: a februári előadás egészéről elmondható, hogy benne sokkal oldottabban, ami most azt jelenti: fegyelmezetlenebbül mozogtak a szereplők, a szó jó és rossz értelmében egyaránt sokkal többet engedtek meg maguknak, mint januári kollégáik), és ki tudja, mit láthat majd a néző márciusban? Hát nem mindegy? – tehetné fel a kérdést egy rezignált, némiképp cinikus magyar operalátogató, amiben az a legfájdalmasabb, hogy a válasz – ilyen körülmények között – csak ez lehet: igen, mindegy. Ám ha egy *Falstaff*-előadáson bármi is mindegy lehet, akkor a magyar operajátszás végképp kiszenvedett.

Busa Tamás (Ford) és Gregor József (Falstaff)

Ami szörnyű, hiszen minden alkalommal tapasztalható, hogy énekesek, zenészek még csak lennének. Ezt bizonyította a *Falstaff* is a Rec. által látott előadásokon, január 27-én, illetve február 3-án. Verdi utolsó operájának színpadi bonyolultságát ugyanaz okozza, mint a zeneit: az ensemble-játék ugyanis. Pontosabban a főszereplő és az együttesek, valamint a szólisták és az együttesek viszonya. Hogy mit követel a *Falstaff*, azt Tóth Aladár jellemezte halhatatlanul 1939-ben: „Verdi színpadi muzsikájának hattyúdala még a leghatalmasabb remekművek sorában is a legnagyobb igényűek, a legnehezebben előadhatóak közé tartozik. Librettója a színjáték legfinomabb, legkörmönfontabb mesterfogásaiban jártas rendezőt követel, partitúrája zseniális muzsikust, aki fölényes virtuóza és egyúttal mély poétája is a dirigálás művészetének. Énekszólamai az operaénekestől a muzikális és vokális kultúra tökéletes csiszoltságát és páratlan gazdagságát kívánják, hiszen ebben a hihetetlenül koncentrált vígoperastílusban gyakran egész kis felületekre sűrűsödik össze az olasz recitatívónak és ariosónak minden pompája és gazdagsága, minden dallamos édessége és éles, szigorú plasztikája. De bármennyit is kíván ez a remekmű az egyes operaénekesektől, még annál is többet kíván az énekesek összességétől. Csak a legalaposabb, pallérozott zenei összjáték kultúrája boldogulhat a *Falstaff*-muzsika kamarazeneszerűen leszűrt, kikristályosult, kicsipkézett duettjeivel, tercettjeivel, együtteseivel, nem is szólva a grandiózus zárófúgának kis ezüstkacajok csillogó szálaiból egybeszőtt homéri hahotájáról."

Mindeme hatalmas követelményeknek a mostani előadás muzsikusai természetesen csak részben feleltek meg, de becsülettel megtették mindazt, ami tőlük telik e pillanatban. Itt az arányérzéken meg a pontosságon múlik minden, és persze a zenélés minőségén: ha nincs rendező, akkor a karmesternek kell magához ragadnia a gyeplőt, zenei irányítása ugyanis nagyban szavatolja a színpadi történések minőségét is. (Toscanini felvételén, persze többek között, éppen az a fantasztikus, hogy szinte látjuk az előadást, noha a lemez csupán egy koncertszerű produkciót rögzít.) Az első este dirigense, Piergiorgio Morandi ha nem is *maestro*, de azért képzett, tapasztalt, megbízható muzsikus, akinek valóban anyanyelve az olasz muzsika. Tempói mindig jók, elevenek; mondhatni, életszerűek. Nagy súlyt helyezett a színek kidolgozására, az apró vihogó pizzicatók, a koboldszerű vonós-surranások, fafúvós rezdülések plasztikus megjelenítésére. Ugyanakkor nem képes igazi nagy pillanatok megteremtésére. De legyünk tárgyilagosabbak: az Erkel zenekara nincs abban a helyzetben, hogy maradandót alkosson. Ám egészében pontosan és odaadóan muzsikáltak, nem unták, nem kenték le a darabot, és ez– manapság – figyelemre és elismerésre méltó.

Morandi együtt élt az énekesekkel, mindig mindent beintett, és elsősorban föltehetően ennek köszönhető, hogy a hajmeresztően nehéz együttesek szinte hibátlanul csicseregtek elő az énekesek torkából, a mindent eldöntő befejező fúga pedig majdnem kirobbanó volt. Mindez elmondható Medveczky Ádám vezényléséről is, de neki nem volt szerencséje február 3-án. A már említett nagyobb színpadi szabadosság zeneileg visszaütött, az énekesek már-már elhitték, hogy kirázzák a kisujjukból ezt a muzsikát. Ám ez – mi sem természetesebb! – élénk tévedésnek bizonyult, az első felvonás végén a nők rossz belépése miatt egy időre szétesett a finálé, ettől Medveczkynek érezhetően elment a kedve, a továbbiakban már csak fél gőzzel vezényelt; a záróképben Nannetta tündérdalánál nem lehetett eldönteni: a énekesnő ritmustalan, vagy Medveczky siet; ám valószínű tény, hogy a csodás dal hatástalanul szólt; kissé gyors volt, ugyanakkor mégis vontatottnak tűnt – ez az ellentmondás egyike a zenei előadó-művészet nagy, megfejthetetlen titkainak.

A két szereposztást hallva Rec. arra gondolt, egy harmadikat összegyúrva belőlük egész pofás kis gárdát lehetne kiállítani. A két Ford, Káldi Kiss András és Busa Tamás voltaképpen egyenértékű; mindkettőjüknek akadnak jeles pillanataik, legkivált persze a nagymonológban. Káldi Kiss fiatalabb, és talán ezért esendőbb, mint a tapasztaltabb Busa. Monológjában kevesebb volt a tragikus szín, inkább olyasvalakit jelenített meg, akinek világa kifordult sarkaiból, de egyelőre képtelen feldolgozni ezt a tapasztalatot. Egy naiv ember élete futott itt zátonyra. Busa érettebb és így önmarcangolóbb Fordot mutatott; ő már hallott megcsalt férjekről, csak eddig nem hitte el, hogy vele is megtörténhet. Látomásos előadása megint egyszer nyilvánvalóvá tette, hogy Verdi némiképp a saját Otelloját is parodizálta e döbbenetes jelenetben.

Ford feleségeként a „második szereposztás" (ha már itt tartunk, az Opera új vezetésének nem kellene végleg lomtárba tenni ezt az idétlen szokást?!) Rálik Szilviája hozta a minden értelemben szebbik lehetőséget. Az első beosztásban Bazsinka Zsuzsanna inkább csak sikoltozott, noha muzikalitásához nem férhetett kétség. Ám a szerep egyik legtüneményesebb pillanatát egyiküknek sem sikerült tökéletesen megoldaniuk, azt, amikor Falstaff szerelmes leveléből kell felidézniük a hangzatos zárósorokat: „E il viso mio su lui risplenderá / Come una stella sull'immensitá" (Lányi Viktor régi, ügyes, de nagyon pontatlan fordításában: „Bűbájos arcom majd úgy ragyog le rád, / Mint égi csillag holdas éjszakán"). Itt az E-dúr dallam csodálatos, hatalmas ívben, mintegy másfél oktáv terjedelemben bontakozik ki – gondoljuk csak meg, ez az egész darab legnagyobb dallama!, és szinte minden benne van, ami Verdi remekművét jellemzi. Legkivált a kétarcúság, az inkognitós formálás: e melódia egyrészt gyönyörű és hatalmas, másrészt – pusztán már a cselekmény szintjén – mégis csupán idézet, ergo parodisztikus jellegű. Ám ezt csak a rákövetkező női kacajok („hahahaha") teszik nyilvánvalóvá. Az énekesnőnek e kettősséget kell érzékeltetnie, ami pokoli kihívás, hiszen *cantabile* és *dolce* kell énekelni, ám a dallamot záró vad trillában egyidejűleg eltúlozni, azaz kigúnyolni ezt az intonációt – *con caricatura*, mint Verdi írja a vezérkönyvben. Magyarán: Falstaff szövege pöffeszkedő és túlzottan retorikus, „elavult", ám Alice Fordnak – noha pillanatokra csupán – mégis tetszik, női hiúságában képtelen ellenállni ennek a roppant ívű udvarlásnak. Alice és a nők megijednek a lehetőségtől, hogy fölülnek a pocakos lovagnak, ezért jön a levelet kigúnyoló trilla, majd kacaj – itt életigazság az elidegenítés. Általában azt mondják, hogy a *Falstaff* a lovagkor letűntéről szól a lassan és egyre határozottabban kibontakozó polgári, prózai világ közepette. Igaz. E pillanat is ezt az értelmezést igazolhatja: a régi, díszes, fioritúrás kurizálás még mindig hat, noha már nevetség tárgya, ha belegondolnak e prózai, ínycsiklandó libák. De olykor nem szívesen gondolnak bele. Hisz másként kiveszne az életből a költészet. Ennyiben is igazak tehát Falstaff zárszavai: „Az én, az én, az én szellemem éltet, / Az én tüzemtől lobog fel csak a tiétek!"

E bonyolult, roppant mód reflektív problematika ábrázolása persze megint csak rendezőt követel. Mindamellett Rálik Szilvia egyszerűen a nagy dallam kibontása mellett döntött, szép pillanattal ajándékozva meg a közönséget. Jobban sikerült mindkettőjüknek a harmadik felvonás ama pillanata, amikor Alice elmeséli a Herne tölgyének legendáját: „Éjfél ha jő, s a titokzatos csöndet..." Itt megint inkognitós a formálás, hiszen a roppant kromatikus, szinte hangnem nélküli szakasz nem Alice és a windsori nők hangja, ők csupán Falstaff világának érzületét, a letűnt mitologikus világállapot intonációját veszik át. És mielőtt végleg elsötétedne a zene, és a polgári világot létében fenyegető mitikus árnyak életre kelnének (Nannetta: „Jaj, szinte félek!"), visszatérünk a fényes D-dúrba, és Alice egy csinos koloratúrával helyrezökkenti a próza világát. Ez a rész mindkét előadásban megfelelően misztikus volt.

Az inkognitós formálás egyik legbonyolultabb esete Nannetta drámai szende alakja. Ő – mint Karinthy írta Jókai-paródiájában – egészen kis gyermek még; kialakulatlan kamasz, a darab konklúziójában mégis ő kapja a tündérkirálynő inkognitós-mesés, fűszeres-romantikus szerepét. Nannettát egyszerűen a szerelem ereje teszi alkalmassá e szerepre. A régi, babonás

mondavilág számára már csak emlék, de olyan emlék, mely átlelkesül a kivirágzó szerelem hatalmas ereje révén: ezért képes a kislány meggyőzően alakítani a királynőt. És persze ez egyben az utolsó lehetőség is számára, hogy föllépjen az élet poézisének mesés deszkáin, az abszolút jelentéktelen Fentonnal kötött házassága bornírt biztonságából aligha léphet ki a jövőben – legalábbis legálisan – a tarkább kalandok mezejére. A két előadás egyikében sem született teljesen megnyugtató alakítás. Péter Cecília hangilag jobb, magassága biztosabb, mint a februárban fellépő Herczenik Annáé. Az utóbbi mintha ügyesebb lenne

Mezey Béla felvételei

Rálik Szilvia (Alice) és Kovács Annamária (Mrs. Quickly)

a naiv kismacska szerepében, ügyesen miaukol, bukfencezik az első két felvonásban, szédíti a kislány bájaitól alvajáró Fentont. Viszont tündérkirálynőként meglehetősen súlytalan, inkább farsangoló kiscsoportos, mint izgalmas szűz. De még mindketten éretlenek a roppant bonyolult átváltozási technikát igénylő szerepben.

Fenton jelentéktelen alakját meggyőzően hozta Kovácsházi István; Kiss Péter ebben odáig ment, hogy Rec. először nem tudta eldönteni, a megformált szerep vagy a művész ennyire jelentéktelen-e, aztán az előbbi lehetőségre szavazott, hisz köztudott: az érdektelenséget sosem érdektelenséggel kell ábrázolni. Persze Fenton szerepe is inkognitós, olyan kereskedősegéd őkelme, aki lírai énje szívömlenyeivel árasztja el a legkülönfélébb emlékkönyveket, almanachokat. Egyetlen fontos megszólalása természetesen idézet, mégpedig *Falstaff* világából: „Bocca baciata non perde ventura" („Szerelmes ajkunk ki nem fogy a csókból"), ám a szonettet csak a mondavilágot idéző éjféli parkban sikerül teljes terjedelmében végigdalolnia. Puszi várja jutalmul. És a házasság, amelyben nyilván a papucsot kell majd hordania a ravaszdi Nannetta mellett, és még csak pisszennie sem lehet, hisz korábban látta, mit kapott Ford alaptalan féltékenységéért. De hát mindig alaptalan lesz féltékenysége? Ezt nem fogja tudni eldönteni – nota bene: a megleckéztetett Ford sem ! – a jövőben.

Rec. azt reméli, talán sikerült némiképp érzékeltetnie, mennyire többrétegű akár a legkisebb szerep is e remekműben. Falstaff alakjának és színpadi megjelenítésének jellemzésére megint mai szekundánsához, Tóth Aladárhoz folyamodik. „És mindennek tetejébe, túl az énekesek, zenészek, kóristák szólisztikus és ensemble-kultúráján, ez az opera követel még valamit: egy hatalmas, igéző erejű zenedrámai művészegyéniséget a címszerepbe, egy szereplőtársai fölé fejjel kimagasló nagy énekes-színészt, aki be tudja tölteni egymaga is a színpadot, és meg tudja tölteni meggyőző költői élettel Falstaff alakjának megrendítő romantikus pátoszát és mély emberségét."

Aligha tagadható, hogy Gregor József egy fejjel kimagaslik a látott előadások szereplői közül (Sólyom-Nagy Sándor alakításáról – betegsége miatt – nem készülhetett beszámoló). De tudjuk, hogy majdnem minden relatív, és ez az aktuális szellemi-zenei túlsúly még nem elegendő egy komoly Falstaff-alakításhoz. Most másoljuk ide teljes egészében Falstaff korábban már idézett önjellemzését, mely egyben hű tükre annak is, milyen viszonyban gondolja el önmagát az uralkodó banalitás világával: „Ez a köznapi törpe lelkű népség kigúnyol, / S nagyra van véle, / Hej pedig hát be sótlan lenne éltük, / Hogyha én nem adnék bele egy kis fűszert! / Az én, az én, az én szellemem éltet! / Az én tüzemtől lobog fel csak a tiétek!"

A rettentő pocakost adó énekesnek mintegy testté vált evidenciaként kell hordoznia ezen igazságot. Gregor alakításában ezt csak nyomaiban észlelte Rec. Az első felvonásban szinte teljesen csődöt mondott. (Februárban hangilag is; bár az Alice szájába adott képzelt mondatot – „Imádlak, Sir John Falstaff" – januárban sem sikerült falzettben kiénekelnie). Nem világos, mit mutat, mit ábrázol Gregor. (De rendezés híján miért is lenne világos?!) Egy pitiáner szarházit, egy vidéki szélhámost, egy tökéletesen lezüllött földzsentrit Krúdy vagy Mikszáth modorában? Olyasvalakit, akinek végső lecsúszottságában méltó társa a két szörnyszülött borissza, Pistol és Bardolph? De ha jól rémlik, Falstaff sosem lehet közönséges, szétivott vonásait mindig összerendezi valami nemesebb alapérzület, amit úgy nevezhetünk: méltóság. Vagy legalább a méltóság emléke. A mindig érzékelhető dignitás mellett megkapóan reflektív is e pocakkirály; ellentétben a többiekkel neki van önismerete, van belső élete, és nem is egészen szegényes e bensőség. Legkivált ez emeli a banalitás robotosai fölé. Az első felvonásban Verdi és Boito – mint vérbeli színházi emberek – lerakják e személyiség alapjait. Két nagy pillanatot kínálnak a szerepet alakító énekesnek; az egyiket Falstaff önapoteózisának nevezhetnénk: „Ha, isten ments, lefogynék, / Mi lenne, mondd? / Mit érne Falstaff? / Hasamnak hírét milliók nyelve zengi, / Dicsérik délceg testem!" Amire a két szolga – a két lator? – hatalmas hangon, roppant fúvós alátámasztással zengi az F-dúr adorációt: „Falstaff, az óriás! Hatalmas Falstaff!" Itt Falstaff alakja – noha csak néhány ütemre – átlép a mitologikus, a transzcendens birodalmába; persze ugyanakkor megmarad a kocsmai szájhős szerepkörében – az inkognitós ábrázolás újabb nagy példája ez. Sajnos Gregor szinte semmit nem mutatott a szerepnek e – mondhatni – nem euklideszi dimenzióiból. Ugyanilyen megoldatlan maradt a „becsületmonológ", Falstaff egyik ars poeticája. Mennyi emberismereti színből, mennyi árnyalatból, mennyi önáltatásból, mennyi bölcsességből, mennyi körmönfont önigazolásból van összerakva ez az önvallomás! Gregor nem talált kulcsot – ceterum censeo: rendezés híján hogyan is találhatott volna – e személyiségbeli kincseskamra megnyitásához. Ráadásul magassága erősen problematikus volt mindkét előadásban, a magánbeszédet záró Esz az öltözőben maradt. Mindamel-

lett föltűnő volt, hogy Gregor mennyire nem zavartatja magát; vérprofiként – NB. olasz kiejtése szinte tökéletes – megdöbbentő *nonchalance*-szal tette túl magát a kisebb bakikon, tévesztéseken. Úgy döntött, hogy megcsinálja magának e figurát, ezt az előadást. Ami persze súlyos aránytévesztésekhez vezet. De – viszonylag! – számára még mindig ez kínálta a legtöbb lehetőséget.

A második felvonásra némileg feljavult, sokértelműen hozta a „reverenza"-jelenetet, ebben Kovács Annamária bizonyult megfelelőbb partnerének – közös játékukban olykor erotikus hőhullámok támadtak –, mintegy magától értetődően. Az ifjúkori emléket, az egykori karcsú apródot felidéző canzonetta elfogadható volt, noha kissé jelentéktelen; a féltékeny Forddal folytatott párbeszéde olykor mély bepillantást engedett e lélekbe, abba, amelyik már nyeregben érzi magát a szukáért folytatott vetélkedésben. Ám valódi, a nemes operajátszást idéző mozzanatokkal csak a harmadik felvonás első képében ajándékozta meg a hallgatóságot. Itt mintha az egész előadásról szóló, föltehetően roppant lesújtó véleménye fogalmazódott volna meg: semmi sem sikerül, de csinálni kell, menni kell az úton, nincs más lehetőség... A „Va, vecchio John, va, va per la tua via!" („Menj, menj, vén John, Menj! Menj! Utadat járjad!") amolyan keserű, már-már halálközeli bordalnak hatott, ez a „változatos korhely" (Krúdy) végtelen szomorúsággal biztatja magát újabb és újabb reménytelen csatákra: az első felvonásbeli indulóból itt haláltánc lett. Gregor meggyőzően pocskondiázta a „rút világot", mély rezignációja hiteles volt. És ebből az őszies, kora téli rezignációból tökéletesen meggyőzően született meg a „tutto nel mondo è burla" summája. Falstaff kikacagja a világot és vele önmagát is. Hogy képes e bonyolult, reflektív játékba – ha csak egy kitüntetett fúga-pillanatra is – bevonni a palaszürke banalitás alakjait: szellemi értelemben ez Falstaff legnagyobb tette. És túl hasakon, húsokon, libákon, palackokon ez valódi apoteózisa egyben.

VERDI: FALSTAFF
(Erkel Színház)

SZÖVEGÉT ÍRTA: Arrigo Boito. **DÍSZLET:** Csikós Attila. **JELMEZ:** Nica Magnani. **RENDEZTE:** Gianfranco de Bosio (Vámos László filmje nyomán). **JÁTÉKMESTER:** Fehér András. **KARIGAZGATÓ:** Katona Anikó. **KARMESTER:** Piergiorgio Morandi/Medveczky Ádám.
SZEREPLŐK: Gregor József, Káldi Kiss András/Busa Tamás, Kovácsházi István/Kiss Péter, Bazsinka Zsuzsanna/Rálik Szilvia, Péter Cecília/Herczenik Anna, Mészöly Katalin/Kovács Annamária, Meláth Andrea/Révész Rita, Szvétek László/Hantos Balázs.

MÁROK TAMÁS

A legenda oda

■ VERDI: DON CARLOS ■

Hagyományainak ápolásával indokolja a Magyar Állami Operaház Verdi Don Carlos*ának furcsa fölújítását, amellyel egyszerre két tradíciót is megkísért. Először is az 1969-es bemutatót, amelyet Mikó András rendezett, Forray Gábor díszleteivel, Márk Tivadar jelmezeivel. Ezt a mára legendává vált előadást Gianandrea Gavazzeni vezényelte; szereplői közül Begányi Ferenc (Fülöp) és Simándy József (Carlos) már nincs köztünk, Szőnyi Olga (Eboli) visszavonult, egyedül Melis György (Posa) énekel még néhanapján pár speciális szerepet. És egy másik legendára is visszautal az előadás: a nyolcvanas évek elejének fölújítására. Ebben az időszak nagy magyar énekesgárdája vett részt; az a gárda, amelynek tagjai sorra ajándékoztak meg bennünket kitűnő produkciókkal. A mostani repríz első szereposztását belőlük próbálta összeállítani a színház új vezetése.*

A mű világa mindvégig fojtogatóan zárt. Forray Gábor pontosan érzett rá erre. A színpadot kétfelől árkádsor zárja le, amely apró kiegészítésekkel változik kertté, főtérré vagy szobabelsővé. A konstrukció előnye, hogy gyors színváltásokat tesz lehetővé. Hátránya ugyanez: az aktuális helyszínt csak úgy tudja definiálni, ha beépíti a színpad közepét, de ezzel több jelenetet is statikussá bénít. A legjobban az *autodafé* működik. Szerencsétlen viszont Fülöp szobájának megoldása: közepét hatalmas asztal foglalja el, amelyet mindenkinek kerülgetnie kell, s ez ellehetetleníti a játékot. Persze lehet, hogy a teret nem is játékra tervezték.

Nézzük meg közelebbről azt az énekeshagyományt, amelyet ma megpróbálnak újjáéleszteni. Mit tudott egykor és mit tud ma a nyolcvanas évek énekesgárdája? Nos, mindannyian olaszos iskolázottságúak. Ebben a periódusban Lamberto Gardelli és Giuseppe Patanè hagyta rajta keze nyomát a magyar operakultúrán, énekeseink előadásmódján, akiket főképp magas fokú zeneiségük, biztos stílusismeretük, szabatos frazírozásuk miatt szerettünk. Ami azonban tehetségüket feledhetetlenné tette, az a drámai előadásmód. Ennek a generációnak még evidencia volt az, ami manapság szinte álomnak tűnik: nevezetesen, hogy emberi érzelmeket fejezzenek ki, hangulati változásokat ábrázoljanak. Hogy egy szép legatónál, leheletnyi pianónál, frappáns magas hangnál sokkal fontosabb az érzelem, amelyből mindez megszületik, s a technika, mellyel az effektus előállítható.

Az ötvenes évek nagy generációja merőben más volt. Ha például Székely Mihály és Fodor János csapott össze a Fülöp–Főinkvizítor-kettősben, akkor a két elsöprő erejű személyiség és a két fenomenális hang evidenssé tette a szituációt. A nyolcvanas években Kováts Kolos és Begányi Ferenc inkább előadásmódjának kifinomultságával hatott. Addigra már kihaltak az operabölények, de helyüket méltón foglalták el a színpadi éneklés arisztokratái. Erre Miller Lajos a legjobb példa, aki szép színű, bár nem varázsos és elég világos baritonnal ért el világkarriert. Mert mindig drámát énekelt, szituációt elevenített meg, s erős indulattal szolgálta a szerzőt. Sajnos immár hatvankettedik évében jár, s ez hallatszik a hangján is. Nincs egyetlen megszólalása sem, mely ne ébresztene tiszteletet, de olyan sincs, mely maradéktalan élvezetet nyújtana. Posa szólamában egykor páratlanul sugározta e hős nemességét, büszke gyötrődését, s ez az elegáns bariton úgy feszült ki a dallamívekben, mint az Escorial kora barokk ablakívei. Ma már csak arra képes, hogy időnként fölcsillantsa egykori fényes alakítását. Bár meglehet, ezt a fényt csak azok látják, akik egykor is hallották őt. A bemutatón rutinja segítségével végig tudta énekelni a szólamot, a második előadáson azonban már nem: a második felvonásra egyszerűen elfogyott a hangja. Tokody Ilona szopránja pályája csúcsán még éppen képes volt az Erzsébet-szerű drámai szólamok eléneklésére. Ma már képtelen rá. Bensőséges a szólamformálása, előadásának zeneisége megkapó, éneklése átélt – de csak a mezzoforte alatt. Az énekesnő meglepő leleménnyel tünteti föl jellemábrázolási eszköznek hangi hiányosságait, ám az

eredmény inkább bűvészi, semmint művészi produkció.

Kelen Péternek és Polgár Lászlónak viszont sikerült megőriznie hangjának épségét. Kelenhez mindig is közelebb álltak a Carlos-szerű ellentmondásos figurák, mint a hősök. A hangja fényes és koncentrált, bár csak közepes volumenű. Fizikuma és mozgáskultúrája elesettséget, gyengeséget és határozatlanságot sugall. Mindig komoly problémákat vet föl, ha Carlost Domingo-szerű, magas, erőteljes férfi alakítja, és hősies, sötét tenor hang szólaltatja meg. A darab egyik fő kérdése Fülöp királynak fiához, Carloshoz való viszonya. Ők ketten duettet nem énekelnek, a darab folyamán alig találkoznak, csak az *autodafé*-jelenetben csapnak össze, de zenei értelemben akkor sem nagyon kerülnek közeli viszonyba, szólamaikat nehéz egymásra vonatkoztatni. Kapcsolatukra tulajdonságaikból tudunk következtetni: a két énekes fizikai és hangi valójából, énekléséből, mozgásából. (Nota bene: miközben Verdi érett alkotásai szinte hemzsegnek az apa–lánya-kettősöktől, egyetlen apa–fiúduett sincs bennük! A *Traviatá*ban például a komponista hosszú és sokrétű duettet szentel Violetta és Germont találkozásának, míg Alfrédnak csak apja prédikációja jut, s néhány szavas recitativ párbeszéd.) A Párizsi Opera nem túl régi bemutatóján Roberto Alagna és Jose van Dam alkotta a párost – mindketten alacsony emberek. Hát persze, bólintott a néző, ez egy ilyen család: kicsik, akaratosak, uralkodni vágyók – és teli vannak kétségekkel. Különösen, hogy Posát a hórihorgas Thomas Hampson, a Főinkvizitort pedig az óriási Matti Salminen adta: hisz ők ketten a darab erős emberei, akik pontosan tudják, mit akarnak. Mindez azért jutott eszembe, mert Kelen és Polgár között „emeletnyi" a különbség. Polgár László Fülöpje töprengő, szinte merengő férfi. Inkább kortalan, semmint öreg. Komoly kétségek teszik szomorúvá, de nem gyötrik nagy indulatok. A kontrasztok hiányoznak belőle. Erről a férfiról nehéz akkora hatalmi gőgöt feltételezni, amellyel fiát képes volna vérpadra küldeni; az a *libidó* pedig végképp hiányzik belőle, ami Eboli karjaiba hajtaná. Nemesség árad belőle, de erő kevés. Fia esetleges megöletése mintha nem a legszemélyesebb problémája volna. Harmadik személyben beszél róla, mint holmi filozófus némely erkölcsi dilemmáról. A hang mindvégig kiegyenlített, a szólamformálás nemes, de megnyugtató, nem fölzaklató. Az alak lényege, a köz- és a magánélet iszonyú konfliktusai csak valahol hátul, a kisagyban motoznak – gesztus, hangsúly alig lesz belőlük.

Komlósi Ildikó Ebolija a legegyértelműbb és legoperaibb alakítás. Ő életkora miatt kilóg a szereposztásból. Kiválasztása abból adódik, hogy a nyolcvanas éveknek nem volt olyan meghatározó mezzójuk, akit ma fölléptethettek volna a szerepben. Szép hang, perfekt technika, imponáló színpadi megjelenés, de egyénisége mintha sokkal kevésbé lenne csapongó, szenvedélyes, titokzatos, esendő.

A darabot V. Károly jelenete indítja és zárja le. Mégis a legritkább esetben keresnek erre a szerepre megfelelő súlyú énekest. Airizer Csaba a személyiség ereje és művészi adottságok tekintetében megfelelne, de sajnos a hangja mára kifáradt, lebeg. Pedig néhány éve még nagyszerű Fülöp volt, az említett párizsi előadásban pedig kiváló V. Károly. Persze nehéz egy színházban három egyforma kvalitású basszust találni a *Don Carlos*hoz. Ezért gyakran folyamodnak ahhoz a megoldáshoz, hogy a Főinkvizítort basszbaritonra bízzák. Az Operaházban többek között Losonczy György, Fodor János és Faragó András követte ezt a hagyományt, amelyet most Berczelly István, a legjelentősebb mai Wagner-bariton és Egri Sándor próbál folytatni. Berczelly nehézkes és modoros, bár hangereje imponáló. Egri száraz, éles matériája inkább csak ellenpontozza Rácz István nagy, puha basszusát.

Ezzel el is érkeztünk a második szereposztáshoz, melyet többségében az Opera ma csúcsra érő ifjabb gárdája alakít. Mindez talán leginkább Rácz Istvánra és Busa Tamásra érvényes. Érdekes, hogy mindketten a Fülöp–Posa-kettősben a legjobbak. Rácz jól él gyönyörű tónusával, de

Kelen Péter (Carlos) és Polgár László (Fülöp király)

Tokody Ilona (Erzsébet) és Miller Lajos (Posa) Mezey Béla felvételei

soha nem él vissza vele. A hangszépség és a technika mindvégig feledteti, hogy az alaknak még csak a körvonalai rajzolódnak ki. Busa személyiségéből éppen az a közvetlenség, hit, jóindulat árad, ami Posa legfőbb sajátossága. Szemében igazi szabadságvágy ragyog. Amikor az *autodafé*-jelenetben Carlos az apjára támad, egyetlen ember akad az egész udvarban, aki elkéri tőle kardját: Posa, a legjobb barátja. Ezt a forte mondatot Busa végtelen szomorúsággal szólaltatja meg. Az efféle apróságok mindig a figura mély megértéséről tanúskodnak. A címszerepre a színház vezetői egy megbízható, ám nem különösebben jelentékeny külhoni vendéget találtak, Gianluca Zampierit. Erzsébetnek viszont a korszak legjelentősebb magyar szopránját, Lukács Györgyit sikerült megnyerniük. Aránylag ritkán fordul elő, hogy egy magyar világsztár pályája csúcsán rendszeresen énekel itthon. Márpedig Lukács Györgyinél mindkét állítás helytálló. Szépséges, színgazdag, hajlékony szopránjának ábrázolóerejét nem győzzük csodálni, s minduntalan boldog mosollyal nyugtázzuk, hogy erőben, terjedelemben milyen jelentős tartalékokkal énekel. Királynői jelenség – királynői színvonal. A Ház tagjai közül ma alighanem Pánczél Éva a legjobb Eboli. Magas, karcsú, fekete, féktelen.

Lukács Ervin pontosan szólaltatja meg a mű alaphangját. Megnyugtatóan kézben tartja a zenei folyamatokat, a partitúra kottahíven szólal meg. Csak épp a változatosság hiányzik a zenélésből: dinamikák, tempók és karakterek olyan éles szembeállítása, amely a *Don Carlos* drámaiságát szavatolja. Pedig egyes énekesekben benne rejlik a nagyobb szabású, fölzaklatóbb előadás lehetősége.

Persze ehhez valószínűleg igazi rendezés kellene. Mikó András színpadra állításának fölújítása ugyanis maga a csőd. Még az amúgy kitűnő színész Polgárból is a leghagyományosabb operai manírokat hozza elő. A második felvonás tercettjében Eboli, Carlos és Posa tompaszögű háromszögben ágál egymás felé, miközben a szöveg és a zene szerint páratlanul érdekes és változatos párbeszédet kellene folytatniuk. Különösen azért föltűnő ez az ellentmondás, mert a magyar nyelvű feliratokon pontosan nyomon követhetjük a dráma lefolyását. Hasonlóképpen statikus a darab egyik legérdekesebb jelenete, Fülöp és Posa kettőse. Mindaz, amit látunk, egy korábbi korszak viszonyaira épült, amikor egy Székely Mihály, egy Palló Imre vagy egy Osváth Júlia a puszta jelenlétével, személyiségével és orgánumával képes volt hitelesíteni a figuráját. De ennek a korszaknak rég vége. Az a korszak is elmúlt, amikor a Simándyk, Melisek, Radnayk, Házyk, Ilosfalvyk kifinomult énektechnikájukkal, játékkultúrájukkal megtöltötték tartalommal a fölvázolt szituációkat. Persze ma is vannak nagy tehetségű énekesek, csak épp tehetségük jellege másféle. Alaposabb irányítást, részletekbe menő eligazítást igényelnének.

A magyar operakultúra Mikóék után számos tehetséges rendezőt hozott a felszínre. Az Operaház új vezetése mintha most el akarna feledkezni Kerényi Miklós Gáborról, Galgóczy Judittól vagy Kovalik Balázsról. Nemrég például Kerényi rendezett egy igen figyelemreméltó *Don Carlos*t, amelyen most elegánsan túlléptek. Ebben a szezonban Gulyás Dénes régi *Romeó*jának fölfrissítése után a *Don Carlos*szal is visszanéztek a múltba, januárban pedig a *Falstaff*-fal folytatódott a sor, a címszerepben két kitűnő, ám hatvan feletti művészünkkel, akik közül február végéig csak az egyik énekelte a szerepet. „Rendezte Gianfranco de Bosio Vámos László tévéfilmje alapján, színpadra állította Fehér András." A *Romeo* eredeti díszlete használhatatlannak bizonyult, ezért végül Szegedről kérték kölcsön a Shakespeare-dráma kulisszáit, a *Falstaff* pedig a *Mesterdalnok*ok helyett került színre, mert avval – úgymond – „technikai nehézségek" adódtak.

A Ház új főnökei, Győriványi-Ráth György főzeneigazgató és Locsmándi Miklós főigazgató egyaránt zenészember, főrendezőt eleddig nem neveztek ki. Színházi értelemben a koncepciótlanság és a múltba révedés jellemzi ma az Operaházat. Nagy kár, mert jelenleg az opera a színház legprogresszívebb műfaja, és itthon is rendelkezésre állnak azok az erők, melyekkel a világ élvonalában lehetnénk. Mint a *Don Carlos* bizonyítja, *az a* múlt csak igen korlátozott mértékben eleveníthető fel. A legenda oda. Az értelmes hagyománytiszteletet az jelentené, ha 2002 legtehetségesebb operaművészeinek, karmestereinek, rendezőinek, tervezőinek, énekeseinek lehetőséget biztosítanának, hogy megalkossák a maguk – saját képükre, tehetségükre, korukra és közönségükre formált – Verdi-hagyományát. A tradíciónak pedig a lényegi, szemléleti elemeit próbálnánk tovább éltetni, és nem olyan előadásokkal töltenénk meg a színpadot, amelyen vastagon ragyog a *por*.

VERDI: DON CARLOS
(Magyar Állami Operaház)

KARMESTER: Lukács Ervin. **KARIGAZGATÓ:** Katona Anikó. **DÍSZLET:** Forray Gábor. **JELMEZ:** Márk Tivadar. **RENDEZŐ:** Mikó András. **A DÍSZLETET CSIKÓS ATTILA REKONSTRUÁLTA. JELMEZKIVITELEZŐ:** Beda Judit. **SZÍNPADRA ÁLLÍTOTTA:** Boschán Daisy. **A MAGYAR NYELVŰ FELIRATOKAT** Romhányi Ágnes készítette.

SZEREPLŐK: Polgár László/Rácz István, Tokody Ilona/Lukács Gyöngyi, Kelen Péter/Gianluca Zampieri, Miller Lajos/Busa Tamás, Komlósi Ildikó/Pánczél Éva, Berczelly István/Egri Sándor, Airizer Csaba/Valter Ferenc, Gerdesits Ferenc/Pataki Antal, Murár Gyöngyi/Váradi Zita, Mitilineou Cleo/Gonzalez Mónika.

PÉTERI LÓRÁNT

Idézetek és dimenziók

■ LŐRINCZY ATTILA—MELIS LÁSZLÓ: A CSODA ALKONYA AVAGY EGY TÜNDÖKLETES TORZSZÜLÖTT KALANDOS ÉLETE ■

A szerzők (Lőrinczy Attila drámaíró; Melis László zeneszerző) azon közlése, miszerint A csoda alkonya *E. T. A. Hoffmann* Kis Zaches, más néven Cinóber úr *című elbeszélése alapján íródott, szigorúan véve olyan megállapítás, amely nem a műhöz, hanem annak értelmezéséhez tartozik. Amikor tehát jelen beszámoló szerzője mégis a Hoffmann-írásból kiindulva közelít az Új Színház Réthly Attila rendezte produkciójához, azt annak tudatában teszi, hogy eljárása csupán egyike a végtelen számú lehetséges megközelítéseknek. Világos számára: esetleges indignálódottságát korántsem indokolhatja pusztán azzal, hogy* A csoda alkonyában *alkalmasint hiába keresi Hoffmann opusának bizonyos erényeit.* A csoda alkonyának *természetesen joga van ahhoz, hogy a* Kis Zachestől *abszolút független erényei és gyengéi legyenek. Minthogy azonban különösebb filológiai lelemény nélkül rekonstruálhatók a zenés színpadi játék szerzőpárosának azon döntései (válogatás, átalakítás, hozzáadás), amelyek révén az elbeszélésből kialakították a maguk darabját, szubjektíve talán mégis indokolt lehet elámulni az eredményen. Ha az alkotói döntések mögött felfedezhetnénk valamilyen koncepciót, úgy magukkal a döntésekkel talán nem is kellene sokat törődnünk – annál többet viszont a koncepcióval. Ilyen kitapintható idea hiányában azonban mégsem kerülhetjük el, hogy* A csoda alkonyát *a Hoffmann-mű hanyatlástörténeteként beszéljük el, s az Új Színház előadásának részleteivel ezt a történetet dokumentáljuk.*

Balla Eszter (Rosebelverde) és Vass György (Cinóber)

Aligha kell *eleve* kudarcra ítélt vállalkozásnak tekintenünk Hoffmann elbeszélésének zenés színpadra vitelét. Az persze igaz, hogy ennek során valószínűleg óhatatlanul eltűnnek a műnek olyan megoldásai, amelyek nem kis mértékben járultak hozzá ama benyomásunkhoz, miszerint egy szertelenül zseniális szövegről van szó. Mindenekelőtt az elbeszélői pozíció fölöttébb szórakoztató módosulásaira gondolok: arra, ahogy a történetmondás folyamatában mintegy feloldódó mindentudó narrátor váratlanul figyelmeztet minket a maga reflexív jelenlétére, s hol saját emlékezetének kiszolgáltatott memoáríróvá, hol pedig egy nagyon is fiktív elbeszélést szemünk láttára összeeszkábáló, némileg cinikus demiurgosszá változik. És talán éppen az elbeszélői helyzet ironikus tudatosítása teszi lehetővé, hogy Hoffmann oly bámulatos könnyedséggel terítse rá a mű szellemének lepkehálóját a nyíltan

Cinóber és a városlakók Schiller Kata felvételei

példázatos társadalomkritika és a transzcendens líraiság szélsőségei között oszcilláló szövegtípusokra, az epizodikusan föltűnő szereplőkre és az anekdotikus-asszociatív kitérőkre. Mondom: ha erről a gazdag reflektáltságról a színpadi változatnak alighanem le kell is mondania, s ha ez a lemondás talán magában hordozza annak veszélyét is, hogy az elbeszélés elemeinek heterogeneitása a színjátékban már széteséssel fenyegessen, mindez még mindig nem jelenti azt, hogy a *Kis Zaches*ből készült színházi produkció gondolata eredendően reménytelen volna. Egyfelől a szöveg önreflexív természete kimondottan színházi eszközök segítségével bizonyos mértékig átmenthető volna a színműbe; a korán sem szófukar meséből pedig valószínűleg kiemelhetők volnának azok a modellszerű emberi viszonylatok, amelyek a reménybeli színmű alapanyagául szolgálhatnának.

A hoffmanni történetben egy kissé slampos állam vezetői rendpárti kurzusváltást hajtanak végre egy különösebb teoretikus igény nélkül kidolgozott üdvözítő eszme nevében. Évekkel később feltűnik itt egy gnóm, aki hipnotikus képességei révén különös hatalomra tesz szert, s végül bűbáját még erotikus vonzerőként is kamatoztatja. Már esküvőjére készül, amikor utoléri a lelepleződés, majd a csúfos halál. Igen – Hoffmann 1818-ban írt elbeszélése bizonyos tekintetben a *Mario és a varázsló*ra emlékeztetheti az embert. A Hoffmann-történet helyszíne mindenesetre gyanúsan utal valamely XVIII. század végi kis német fejedelemségre; az egyedül üdvözítőnek vélt eszme pedig – *horribile dictu* – a felvilágosodás. A hipnotikus képességeket e helyütt senki sem nevezi hipnotikusaknak: inkább ördögi praktikákat emlegetnek. A kis Zaches valóban csodalénytől, nevezetesen egy tündértől nyerte el azt a különös képességét, hogy környezete neki tulajdonítson olyan teljesítményeket, amelyek az ő jelenlétében, de mások igyekezetéből valósultak meg, illetve olyan érdemekkel ruházza fel, amelyekkel jog szerint szintén nem ő, hanem környezetében valaki más dicsekedhetne. Rosebelverde kisasszony, aki jó szándékától vezérelve elkövette ezt a turpisságot a képmutató társadalommal szemben, egyike azon kevés tündérnek, aki a felvilágosodás rendeleti bevezetését kísérő nagy tisztogatást átvészelte, s az országban maradhatott. Hogy a gyanús elemektől való megszabaduláson túl a felvilágosodás bevezetése mit is jelentett, arra nézve a lakáj-miniszter, Andres cselekvési programját érdemes idéznünk. Eszerint a dolog lényege, hogy „kivágatjuk az erdőket, hajózhatóvá tesszük a folyókat, burgonyát ültetünk, megjavítjuk a falusi iskolákat, akácokat és nyárfákat plántálunk, reggel és este két szólamban énekeltetjük az ifjúságot, utakat építünk, és mindenkit beoltunk himlő ellen".

A gunyoros, aufklérszkeptikus társadalomrajz, a „tündöklése és bukása" narratíva no meg a háttér tündérjátéka láthatóan felveti egy Nestroy-féle komédia lehetőségét. A történet másik dimenziója eközben a kései Mozart *Bildungsroman*-cselekménytípusához közelíthetné a színpadi alkalmazást. Ugyanis a Cinóbernek nevezett Zaches felemelkedésével és zuhanásával párhuzamosan egy ifjú, ábrándozó és kissé gátlásos költő bejárja a maga ellentétes irányú beavatási útját. Boldizsár, miután elmenekül a Cinóber hatalmába került városból, a rejtélyes Prosper Alpanus doktor házában megtudja, hogy miként törheti meg a gnóm varázserejét. Miután ez megtörténik, a sikeres beavatás és a profán létbe való eredményes visszatérés nyugtázásaként a poéta elnyeri hölgye, Candida kezét is. Cinóber és Boldizsár vetélkedésének hátterében Prosper Alpanus és Rosebelverde kisasszony rivalizálása áll: a varázserejét kissé szeszélyesen használó hölgy és a Cinóber társadalmi veszélyességét bölcsen felmérő mágikus hatalmú férfiú konfliktusa, amely megnyugtatóan az utóbbi győzelmével végződik, éppenséggel ismerős lehet *A varázsfuvolá*ból.

Hoffmann iróniája tündéreire éppúgy kiterjed, mint halandóira. Metafizikus értéktételezését az átszellemített természet, a sugallatos hangokat hordozó, misztikus zenével áthatott erdő képébe burkolja. Az erdő mint immanens főszereplő – valami ilyesmiről van szó *A bűvös vadász*ban is, amelyet 1821-ben mutattak be.

Az eddigiekben csupán azért igyekeztünk Hoffmann elbeszélését beszorítani a Mozart–Nestroy–Weber háromszögbe, hogy érzékeltessük: a mű színpadra vitelekor milyen kézenfekvő modellek jöhettek volna szóba. Hogy a szerzőknek legalábbis szándékukban állt ebben a hagyományban elhelyezni darabjukat, arra egyebek mellett az utal, hogy Melis *Singspiel*ként határozza meg *A csoda alkonya* műfaját. Mozart és Weber nyílt zenei idézetekben is megjelenik: a darab *A bűvös vadász* golyóöntési jelenetének egy részletét közzeneként parafrazeálja; a *Don Giovanni* kővendégének orákulum-szózatát pedig Prosper Alpanus számára kölcsönzi, amikor az kimondja a halálos ítéletet Zaches felett. Korhű hangzó díszletként egy kis Paganinit is hallhatunk; megfelelő drámai pontokon a *Borisz* harangozási és haldoklási jelenetének emblematikus akkordpárja hangzik fel, illetve a purcelli *Dido* zárójelenetére hajazó barokk lamento szólal meg. Az idézeteket fel lehet ismerni, megjelenésük színpadi összefüggéseit ki lehet találni, de nem teljesen világos, hogy mit is kellene velük kezdenie a nézőnek. Rejtett

funkciójuk talán az, hogy fényt és erőt kölcsönözzenek a zenei közegnek, amely felszínre veti őket. De az eredmény mintha éppen az ellenkezője volna. A maguk idézetszerűségét sajátos esztétikai funkcióval meg nem töltő, kompozíciós értelemben pedig reflektálatlan citátumok kölcsönzött díszletnek tűnnek, és devalválják a színpadi szituációkat, megkérdőjelezik azok jelenvalóságát. A nyílt idézetek az őket körülvevő zenei világ szűkös perspektíváin éppúgy nem segítenek, mint ahogy a rendkívül takarékos zeneszerzői eszközökkel épphogy csak jelzett műfaji allúziók sem válnak meggyőzővé. Melis korábban meglehetősen invenciózus, fölényes stílusismeretre alapozó historizálása *A csoda alkonyá*ban menthetetlenül belesüpped egy kevéssé stimuláló színházi használati zene közhelyeibe. Néhány betétdalra bizonyosan futná a hol zerkovitzos, hol Kurt Weill-es, hol neogiccses harmonizálású, hangnemi, formai és tematikus szempontból reménytelenül zárt, minden kontrasztelemet nélkülöző énekszámok zeneiségéből. De betétdalokból nem lehet és főként nem illendő a mennyiségi változás minőségibe való átcsapásában bízva *Singspiel*t konstruálni. Különösképpen akkor nem működik ez, ha a duettek csupán duettkezdemények maradnak; ha a kórusok nem kórusként vannak kezelve; ha a finálék meg sem célozzák azt, hogy egy bizonyos zenei komplexitás elérésével drámai feszültségeket összegezzenek; ha a „vezérmotívumok" visszatérései felismerés helyett rezignációt váltanak ki a hallgatóból, hiszen csak azt nem lehet tudni: hol is az a zenedrámai környezet, amelyben ezek a visszatérések értelmet nyerhetnének. Amíg a darabot bevezető hatásos rekviemzene élménye elevenen él a hallgatóban, addig még reménykedik, hogy megszólal majd valami tulajdonképpeni. Aztán bele kell törődnie abba, hogy egyszerűen unatkozni fog. (Az előadás összefogottan játszó zenekarát Vajda Gergely vezényelte.)

Melis zenéje ilyen körülmények között magától értődőn nem válik drámai személyiségek és szituációk hordozójává. Eme funkció betöltésére azonban az előadás prózai szakaszai sem alkalmasak: többek között azért nem, mert nincs rá idő. El kell ugyanis mesélni egy elég hosszú, számos epizóddal tarkított történetet. Fel sem merülhet, hogy a szereplők valamiképpen személyiségük kontinuitását demonstrálják, vagy hogy emberi lényegüket kellőképpen részletezett szituációkban – mondjuk, egy kézmozdulat, egy pillantás, egy elsietett vagy soká késleltetett megszólalás révén – megcsillanthassák. Az, hogy időnként kiszaladnak a nézőtér közepén végigvezető pallóra, és hogy a színpadon időről időre végiggördül egy lépcsősor, nem kárpótol ezért. Ha nincsenek helyzetek, helyzetkomikum sincs – s akkor biztos, hogy nem lesz a darabból vígjáték, mondjuk, Nestroy *A talizmán*jának modorában. De talán lehetne még belőle látványos-elbűvölő tündérjáték. Ám Rosebelverde tündér és a varázsló, Prosper Alpanus alakját a rendezés, illetve a színpadi adaptáció lényegében agyonüti azzal, hogy lényük tipikusan hoffmanni kettősségét egyszerűen felszámolja. A dolog szimbolikus értelmébe még csak bele sem kell gondolnunk ahhoz, hogy észrevegyük: Hoffmann művészetének egyszerűen a létmódjához tartoznak azok a csodalények, akik „civilben" valamely tisztes polgári egzisztencia maszkját viselik. Ha az átváltozás misztériumát színpadi jelenlétükből kiiktatjuk – lényegüket veszítik el. Furcsállni lehet azt is, hogy a színpadi kivitelezés általában szembetűnő dekorativitása éppen ott érvényesül a legkevésbé, ahol a mese szerint erre a leginkább szükség volna: a varázsló, Prosper Alpanus házában. (Díszlet: Khell Zsolt; jelmez: Horváth Judit.) A mágus megjelenéséhez Hoffmann éppúgy primeren zenei asszociációkat fűz, mint az egész titokzatosan lebegő természeti-tündéri csodavilághoz – az előadás zenéje minderre vajmi kevéssé rezonál.

Balla Eszter lehetőségeit Rosebelverde kisasszonyként nagymértékben behatárolja a Melis zenéje által kijelölt egydimenziós, altruista karakter: ezt mindenesetre harmonikus színpadi fellépéssel és képzett énekhanggal képviseli. Kőrösi András mint erőteljes voce és mint tekintélyes megjelenésű férfiú áll előttünk Prosper Alpanus szerepében – ennél többet az adott körülmények között kétségkívül nem is tehet. Ráckevei Anna (Zaches anyja) naturalista színekkel sokkol; Vass György ugyancsak naturalista Zachesének van néhány jó pillanata. Botos Éva alkalmasint még túl is tesz Hoffmann Candidájának lányos egyszerűségén. Talán ez a magyarázat arra, hogy a darab végén Boldizsár (Almási Sándor) végül nem vonul el Candida oldalán a fantazmagóriák boldogságába, hanem ehelyett (ha jól értjük) diáktársa, kísérője barátságát választja. A barátot, az elbeszélés Fábiánját a színpadon Fabienne-nek hívják (Kecskés Karina): lányos fiú ő vagy fiús lány – esetleg lánnyá változó fiú? A kérdés még érdekes is lehetne, ha korábban választ kaptunk volna rá: egyáltalán ki is az a Boldizsár, és ki is az a Fabienne.

LŐRINCZY ATTILA–MELIS LÁSZLÓ: A CSODA ALKONYA AVAGY EGY TÜNDÖKLETES TORZSZÜLÖTT KALANDOS ÉLETE (Új Színház)

DÍSZLET: Khell Zsolt. **JELMEZ:** Horváth Judit. **VEZÉNYELT:** Vajda Gergely/Márta István. **RENDEZTE:** Réthly Attila.

SZEREPLŐK: Vass György, Pápai Erika m. v., Balla Eszter m. v., Kőrösi András m. v., Sás Péter e. h., Derzsi János, Nagy Zoltán, Botos Éva, Almási Sándor, Kecskés Karina, Ráckevei Anna, Dengyel Iván, Boldizsár Tünde, Polgár Csaba, Váradi Patrik/Schramek Andrea, Solecki Janka, Bánfalvi Eszter, Berczy Tamás, Fülöp József, Mátyássy Bence, Sipos Vera, Martinovics Dorina, Szilágyi Katalin, Takács Nóra Diána, Németh Orsolya, Kovács Vera, Szirmai Melinda, Kovács Péter, Gáspár Anna, Török Tivadar, Nagy Gyula.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

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

Előfizetési díj egy évre: 7400 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

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

Név:.....

Cím:.....

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

ellenfény
kortárs tánc- és színházművészet
2002/3.

• A legenda továbbél?

• A Pécsi Balett egykor és most
(Eck Imre műhelye;
Új bemutatók: Első pozícióban, Támad a szél)

• A revizor Tovsztonogov (Nemzeti, 1973),
Gothár Péter (Kaposvár, 1982),
Zsámbéki Gábor (Katona, 1987) és
Bagossy László (Pécs, 2002) rendezésében

• Kritikák új bemutatókról
(Háztűznéző – Szolnok, A kripli – Radnóti Színház,
A csoda alkonya – Új Színház)

• Táncelőadások New Yorkban

Előfizetés: Tel./fax: 33-78-398
e-mail: eseli@axelero.hu
www.ellenfeny.hu

JÁKFALVI MAGDOLNA

A klasszikus dadafütyi

■ DADAISTÁK ■

Bozsik Yvette és társulata a Katona József Színházzal közösen DADAisták *címen mutat be egy darabot. A cím oly erős, és konnotációs köre oly messzire terjed, hogy elsőként arra kell rákérdezni: mi a* dada *ebben a produkcióban, és vajon mit akar kezdeni Bozsik Yvette a századelő legarrogánsabb művészeti mozgalmának megidézésével.*

A jelenkori művészeti gondolkodást a dadaprodukciók és dadatermékek egyre gyakrabban motiválják, mert – noha a mozgalom annak idején akkora lendülettel mozdította el az alkotás és a befogadás viszonyrendjét, hogy csak botrányként kerülhetett be a művészet történetébe – mára emészthető inspirációmorzsák szakadnak ki a dada határátlépésekkel kísérletező gyakorlatából. A dada normasértő volt – ezért vált botránnyá; leginkább csak ennyit tudunk erről a művészeti törekvésről, amely deklarálta, hogy radikálisan akar a művészet státusrendjében helyet foglalni.

A döntő kérdés az, hogy vajon egy 2001-es produkció ürügyén a dadatörténetet vagy éppen a dadafenomént használják-e fel. Autentikus rekonstrukció vagy autentikus botrány, tárgy vagy alany lesz-e belőle?

A Kamra előterében század eleji polgári ruhás emberek sétálnak, egy majom-maszk (Tóth Anita) kucorog a földön. A kikiáltó több ízben rezignáltan (és tapasztalataink szerint megbízhatóan) figyelmezteti a nézőket, hogy az előadás hosszú, unalmas, és tele van obszcenitással. A táncosok italt szolgálnak fel. A falakon Hugo Ball dadadefiníciója, a büfé tévéjében ismeretterjesztő film pereg a mozgalomról, oldalt Lenin Tzarával sakkozik, de mindeközben a színészek civil módon köszöntik bennfentes ismerőseiket. Múzeumban vagyunk vagy kabaréban? Keveredik az autentikus történetfelelevenítés és az inspirált, önálló mű lehetősége, bár ha a büfé asztalai között maradna az előadás, s innen, a labirintus-pincefalak közül indulna a játék, akkor az 1916-os Cabaret Voltaire körülményei teremtődnének meg. Persze akkor a nézők nem látnának sokat a pénzükért, tehát az előadás beköltözik a nagyterembe, ahol végre mindenki tisztában van a helyével. A színész játszik a színpadon, a néző ül a megemelt széken, nem mozog, nem iszik, és csendben marad.

A nyitó képben felvonul a társulat a zürichi Cabaret Voltaire 1916-os híressé vált előadásainak jelmezében. Itt van Hugo Ball palástban, csúcsos fejfedővel, Tzara (aki következetlen ikonográfiával nem visel monoklit), Lenin a sapkájával plusz az ob-

Multifunkcionális háttér előtt

Vati Tamás

ligát szakállal-bajusszal, Emmy Hennings tudatos kis komolyságával – és bemutatkoznak. Felvonul a dada nők sora Suzanne Duchamp-tól Gabrielle Buffet-ig (bár Hannah Höch hiányzik közülük). S a bemutatkozástól kezdve – elvégre színházban vagyunk, és nem a Cabaret-ban – maguk a szereplők is a színházi tradíciókat működtetik. Vati Tamásban innentől csak Hugo Ballt lehet(ne) látni, akár rajta van az 1916-os zürichi konstruktivista tárgyjelmez, akár nincs. Csakhogy Hugo Ball más *is* lesz, Vati Tamás szintén, a szerepek keverednek és eltűnnek, de soha többé nem használják a megnevezés aktusát. Az egyik leglényegesebb dada mozzanatot közelíti meg ekkor az előadás: mintha imitálná a későbbiekben happeningek terepéül kínálkozó dadaista játékkonvenciót, mely már 1917-ben kinyilvánította, hogy a színész feladata a *persona* helyett a *gestalt* megalkotása. Ez az előadás mégis erősebben kötődik ahhoz a *persona*-alkotási gyakorlathoz, mely a prózai színházi tradíció folyományaként az alakítás, a megformálás és az átélés fikcióját közvetíti a nézőnek.

Az előadás itt-ott töredékesen a történeti dada mozgalom Ball, Tzara és Huelsenbeck által dokumentált estjeit rekonstruálja, de szükségét érzi, hogy a jelenetek sorozatában (nem halmazában) – éppen mert hisz a logosz színházi szükségességében – találjon egy motívumot, melyre felfűzheti a képeket; ezáltal továbbvigye az előadást, és értelmezői egységet kínáljon a szertehulló képekhez. Bozsik Yvette a (meglehetősen szürrealista) utazás toposzt találja alkalmasnak a történetmesélésre, s innentől kezdve mintha Disney *Micimack*ót olvasnánk Milnéé helyett.

Khell Zsolt színpadán egy vasúti kocsi enteriőrje tágul rá a Kamra falára: oldalt járások, balra elöl a vezető(irányító)pult, hátul vasúti padok, kapaszkodók és a színpad mélyén vasúti ablak. Fontos elem ez az ablak: egyszerre transzparens és homályos, olykor árnyjáték hátteréként, olykor felső színpadként funkcionál, máskor vetítővászonként, amelyen megjelenik a vasút mellett elfutó táj. Invenciózus kutató- és alkotómunka egyszerre az, amit a videósok, Novák Erik és Juhász Ottó végeztek: a színpadi tánc és mozgás mögé külsőket kreáltak korabeli felvételekből – s így játszanak a dimenziók és a korok összecsengetésével. A táncosok játékfeladata egy ilyen multifunkcionális háttér előtt nem kevés: saját (a színházban eleve kettős) testi jelenlétük mellett folyamatosan megjelenítik dada alakjukat (van, akinek a könnyebb felismerhetőség végett saját bábuja is van, Kantor-, Nagy József-reminiszcenciaként is akár), ki-be mászkálnak hordott és idézett identitásuk között, s ráadásul a jelen lévő és a vetített test fizikai jellegbeli különbségeit is egybe kell terelniük. Ez a széteső, megsokszorozott karakterrend lenne az előadás legizgalmasabb kihívása. A dada fragmentumban való önmegértése és önkifejezése ezekben a megoldásokban kaphatna színpadi formát; így dolgozott Tzara a *Gázszív*ben (Goda Gábor Artusának legendás reprízét érdemes nézni!), a mozgalmakhoz nem csatlakozó Cocteau *Az Eiffel-torony násznépé*ben, Yvan Goll a *Halhatatlanok*ban (Les Immortels), Ribemont-Dessaignes *A dada fütyije* (Le Zizi de Dada) című darabjában, s a példák még halmozhatók. Előttünk van a fragmentumokból összeálló test és karakter, de Vati Tamáson és talán Szirtes Ágin kívül kevesen érik el a játék dada technikáját.

A dada színházát nem utolsósorban az izgatta, miként lehet épület nélkül, szöveg nélkül, szerep nélkül színházat játszani, s hogy akkor még színház-e az egész. Ha a Bozsik-előadás dada akar lenni – hiszen annak nevezi magát, akár történeti, akár fenomén-karakterológiában –, akkor a dada testkoncepciót múzeumi tárgyként fel kellett volna mutatni, vagy pedig a deklarált botrány vállalásával túl kellett volna rajta lépni. Az előbbi esetben az előadáson belül hangsúlyt kapott volna a testek geometrikus formákká alakított, vagyis erősen takart megjelenése. 2001 végén a dadát nem azért látjuk szemérmesnek, mert lassan kilencven év telt el a Cabaret Voltaire óta, hanem mert a dadaistákat a test tényleges működése és határainak műalkotássá tágítása még nem foglalkoztatta. Az élő esteken mind a test, mind a vegetáció a hagyomány kínálta közösségi normakontroll keretében maradt.

Az utóbbi esetben viszont a Bozsik-előadásnak nem kellett volna megállnia a sivár kis műanyag vagy textil dadafütyiknél (ennél már az antik szatírjátékok is sokkal-sokkal továbbmentek), hanem a meghökkentés szándékát nagy erőfeszítéssel, erős gondolati háttérrel a klasszikus dada 1916-os közege helyett a kortárs művészeti gondolkodás edzettebb normáihoz kellett volna emelni. A mű-dadafütyi leginkább vicces, de semmit nem árul el a testhasználat mikéntjéről és sajnos a humorról sem. A Szacsvay László testtrikójára illesztett műszerszám fityegése a színész karakterábrázoló aurájából fakadóan mulatságos, de nem nyer értelmet a testtrikós táncosok ruhára festett fanszőre felett. (E megjelenés – persze fütyi nélkül – a szürrealista Paul Delvaux giccsgyanús képeire emlékeztet.)

Nem illik tehát elfelejteni, hogy a dada a valós test körvonalait geometriai tárggyá terjesztette ki, s amikor Bozsik Yvette ezeket Ball és Taeuber jelmezében megjeleníti, akkor – végső soron autentikus módon – az előadás múzeumszárnyába kalauzol bennünket. Amikor azonban a testek orgiajeleneteket alkotnak, akkor átérünk a történet szürrealista vonulatába, s inkább Bretont, sőt Dalít, Bellmert kellene emlegetnünk. Az előadásnak nem csak a testkoncepciója hagyja el a dadát. A testtárgyak mellett itt van még Meret Oppenheim szőrös bögréje, Victor Brauner farkasasztala zsúrkocsivá alakítva, s itt vannak a kalitkás, cipős fejű próbabábuk a Nemzetközi Szürrealista Kiállításról. Mindez a történeti referenciák középpontját 1938-ba helyezi, abba az időbe, amikor a dadáról legalább tizenöt éve már senki sem beszélt. A megmozduló, életre keltett múlt felidéző funkcióval bír, de inkább az elkészítés közben érzett alkotói örömöt juttatja el a nézőhöz, mint az előadás vizuális világát lényegében definiáló elemet. A színházban a képzőművészeti technikák erőteljes hatást tudnak kifejteni, feltéve, ha szem előtt tartják, hogy ezeknek működési normái eltérnek a színházi befogadói gyakorlattól. Oppenheim szőrös csészéje itt bizony gegtárgy lesz, s közegéből kiemelve, a saját jelentésén túl csak zavart okoz. Sajnos nem dada méretűt.

De vajon sikerül-e valamivel megidézni a dadafenomént? Az előadás múzeumtermeiről a szürreális orgiajelenetek térítik el a tekintetet. Van látványos *szado-mazo Rocky Horror Picture Show*-stílusban, van *gangbang* Sade márkival, s van feketemise. Zavaros ugyan, hogy miért éppen a mélyen katolikus Hugo Ballt öntik le samanisztikus szósszal, de ha ezen túllépünk, a jelenet képisége és mozgásrendje leginkább paródiának mutatja magát. A feketemise csúcspontján óriási levegőbefúvásos lufi készülődik alakot ölteni; s míg egy pillanatig egyszerre várjuk a Váci utcai diszkóreklámot és Mick Jagger koncertjének tízméteres fallosz kellékét, melyen lovagolva az énekes a hetvenes években botránykodott, addig itt egy kereszt fúvódik fel. Imitált, helyesebben a sejtetésig stilizált orális és genitális aktusok mechanikus mozgássora következik a kereszt tövében. Szép női szájakból kiömlő vér, vonaglás, szemek forgatása, nyelvek (de semmi más) kidugása. Kelthet-e botrányt ilyesmi egy olyan városban, amely, nehezen bár, de Hermann Nitsch jelenlétét is elviselte?

Határozottabb alkotói akarat és tisztább szándék segített volna túllendülni a paródia-utóérzeten.

Itt, ezen a feketemisén mondja el Vajdai Vilmos Hugo Ball *Gadji beri bimba* című versét, rendes színészi ujjgyakorlatként prezentálva a jelentésnélküliség etalonjává vált szöveget. Persze a szó eredetileg minden bizonnyal *gadzsi*nak hangzott, és jobb lett volna, ha nem a magyar kiejtési szabályokat követik: így óhatatlanul gagyi lesz belőle.

Az orgiák sokaságából és a maszkos-kosztümös betétek sorozatából mindenesetre úgy tűnik: Bozsik Yvette-nek fontos mondanivalója lenne a test, az érzelmek és az érzékek viszonyrendszeréről, de sem az orgiaképeknek, sem a fekete mágiának, sem a szado-mazo-jelenetnek még csak a kukkolás és a peep zavarba ejtő, a happeningekben egyébként oly gyakran felhasznált effektjét sem sikerül kiváltani. Ezekben a képekben egymástól igen különböző gondolati rendszerek keverednek, melyek túl erősek ahhoz, hogy egymás mellé kerüljön a szürrealisták kedvenc Sade márkija hármas szendvics-pózban közösülve és a nyakig begombolt Tzara.

Gondolati bátorság és provokáció helyett megmarad minden a klasszikus balett steril testfelmutatásánál. A klasszikus balett egyébként erőteljesebben jelenik meg az előadásban, mint a dada koncepciójú tánc. Nem éppen tematikájában, csak az est szerkesztettségében, a mozgások komponálásában, a táncosok domináns hierarchiájában és legfőképpen az említett sterilségben. A történeti dadaestek *ad hoc*-szerkezetűek, jól tudjuk akár Ball naplójából. A jelenetek sorrendje éppúgy önkényes, mint a recitált szövegek kiválasztása, s azt a célt szolgálja, hogy a befogadó kizökkenjen automatizmusaiból, ne kövesse az értelemalkotás tanult, készen kapott sémáit. Bozsik jelenetei a *Hattyúk tava* koreográfiáját is követhetik akár: a kar mindig deklaratívan a nézők között húzódó járáson (nem oldalt) vonul ki a színről, hogy teret adjon a prímabalerina következő magányos entrée-jának. Kar ki, Bozsik be. Szólók következnek, esetleg egy támasztáncossal. Ha nem dada volna az egész – és persze ha leküzdhető volna a balerina és a tolókocsi találkozásának képi sematizmusa –, még mondhatna is valamit a balerina és az őt kerekeken forgató tán-

Schiller Kata felvételei

Bozsik Yvette

cos duettje. De mire ehhez a jelenethez érünk, már annyira megterhelték az előadást a közhelyszériákba forduló, nagyot akaró képek, hogy csak az tűnik fel: menynyire Bozsik bohóc világra csodálkozó tekintetére épít ez a mozgássor is.

Ez a nézés és ez a megszokott rövid, fekete frufrus paróka felkínálja az utóbbi Bozsik-estek összekapcsolását, de sosem a gondolati egészről, hanem a koreográfus rejtőzve előtérbe kerülő személyiségéről árulkodik.

Azonban nemcsak a koreográfia alapszerkesztettsége nevezhető klasszikusnak, hanem a térbejátszás is szinte mindig az. A Kamra tere megtartja statikusságát az ablak-vetítő-ernyő hármas ötletes térnövelő funkciója mellett is. Egymással szemben helyezkednek el a színészek és a nézők. A vertikális bontásban rejlő izgalmakat is csak egy jobb hátsó kajütablak bejátszatása jelenti, de a dada plaszticitása, hangsúlyozott háromdimenziós kifejezési rendje bizony konstruktivista síkba fordul, s ez nemcsak a történeti azonosság vagy megfelelés pontatlanságait jelzi (ezekkel egyébként nem is lenne érdemes foglalkoznunk, hiszen nem a történeti hűség érdekel bennünket), hanem a tér kínos zsúfoltságát.

Valószínűleg egy kétrészes, kétórás (a történeti dada fogalmai szerint monstre) előadás alakulásakor nem lehet nem szembesülni a már általunk is feltett kérdéssel: meg kell-e jelennie a konvencionális befogadást segítő értelmező mozzanatnak a játékban? Bozsik Yvette a saját, már ismert (ezúttal eléggé klasszicizáló) táncosdramaturgiáját használta vezérfonalnak. A jelenetek füzérét mindenképpen saját megjelenésének ritmusa tagolja. Először természetesen a már leírt, kiürített színpadi térbe lép be két kis táskával, az egyiken papírtábla: Sophie Taeuber, angolos írással (nem Täuber, és valamiért hibásan: „sculpter"). Később, amikor megszólal, maga is angolul beszél, pedig ha már idézés, akkor a német szebb lett volna. Ebből a képből nyilvánvalónak tűnik, hogy az egész dadaest legmarkánsabb alkotói döntése Sophie Taeuber és Bozsik Yvette szerep-összeolvadása.

Sophie Taeuber maszkjai, bábjai, festményei, esztergált szobrai a dada legfinomabb, legérzékenyebb, anyaghasználatukban a leginvenciózusabb, mégis a klasszikus, talán egyetemes formák és technikák biztos ismeretére épülő műalkotásai. Sophie Taeuber táncához marionetteket, fabábokat készített. A fiatal női test harmonikus mozgása a fabáb tetszőleges esetlenségével kombinálva hozhatta létre azt a színpadi feszültséget, mely a dada képzőművészeti montázsait jellemezte. Taeuber a színpadi mozgás montázseffektjeivel kísérletezett akkoriban, amikor Moholy-Nagy és a Bauhaus a szabályos testek színpadi mozgásával, Mejerhold pedig a konstruktivista közegben a mozgássorok szögletességével.

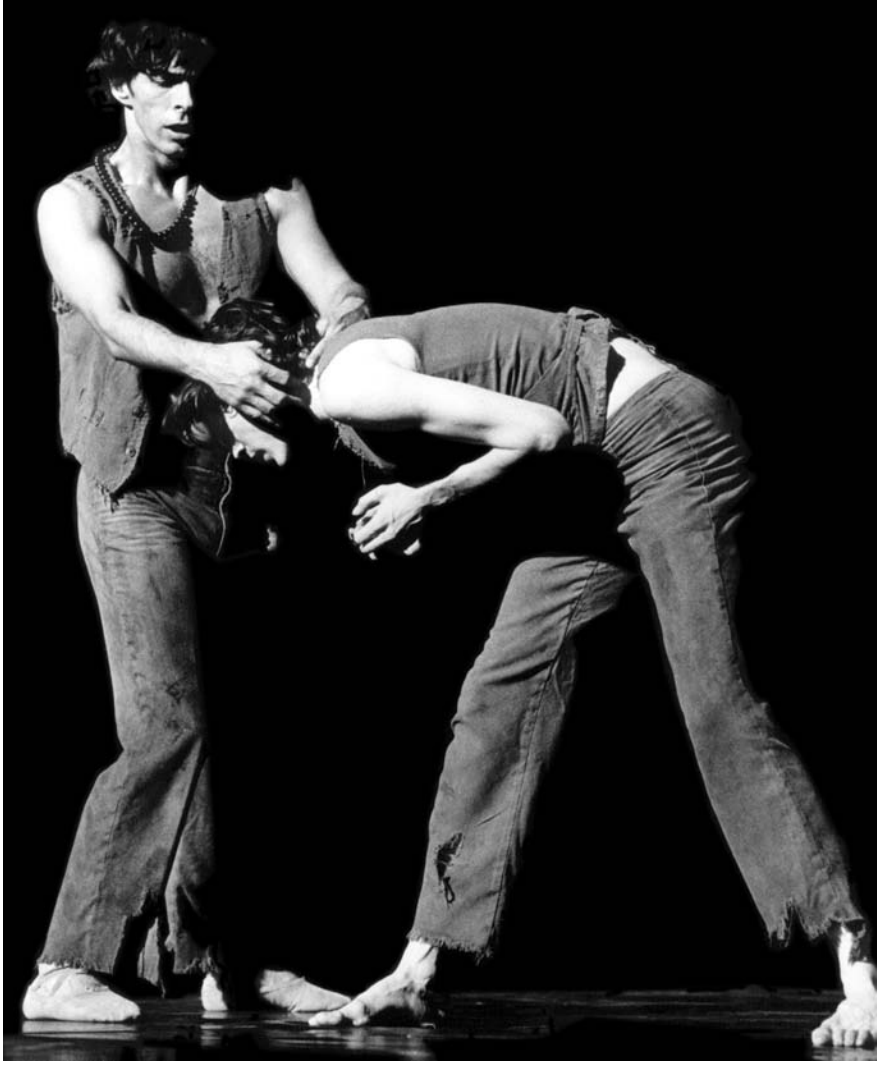
Bozsik Yvette tehát bejön az üres színpadra Taeuberként, az egyik táskából elővesszi kis famarionettjeit, a másikból maszkot húz elő, és a fejére teszi, majd mozog a babákkal egy kicsit. Nem táncol, pedig a dadával induló fantasztikus asszonyok táncoltak: Taeuberen kívül Hanna Höch, Isadora Duncan vagy akár Mary Wigman s a dadával egyidejűleg Zürichben működő Labanschule növendékei. Bozsik lemozog egy szituációt, nagy, nagy ürességet hagyva táncoselvárásaink mezején. A marionettek (amelyek Taeuber-bábok gondos rekonstrukciójának tűnnek) csak lógnak élettelenül. Bozsik maszkját és ruháját inkább Sonia Delauney színei és mintái, lila és piros kerek vonalak díszítik; a maszk maga (Nagy Fruzsina és Sosa) viszont önálló alkotás: édes kislányarc, copfokkal. Ez persze inkább Bozsik-, mint Sophie Taeuber-önkép, az a tágra nyílt szemű, rácsodálkozós-kislányos Bozsik-copyrightos (Giulietta Masináéra emlékeztető) arc, mely néha ellentételezi, néha kiegészíti, néha zavarja a dívás színésznőstátust. Mégis ebben a pár percben sikerül Bozsik Yvette-nek úgy ott lennie a színpadon, hogy megint csak saját energiáival, kezének apró és testének finoman áthelyezett mozdulataival jelezze tehetségét a színpadi jelenlét megteremtésére. S mindez igen jól működik a magányos képekben.

A jeleneteket történetté kerekítő tagolástechnika második fázisában Bozsik balettcipőben, de járókerettel jön be a megint kiürített térbe, hogy testével mozgás és mozgásképtelenség kettősét fejezze ki. Nehéz jelenet ez, amennyiben a megmozdulás legelső és legvégső fázisainak megmutatásáról szól; Bozsik nem is tudja elkerülni a sémák gonosz felbukkanását. Sophie Taeuber balesetben halt meg ötvennégy évesen, ezért is meglehetősen ízléstelen, inkább már fájó ez a nagyon erőtlen mozgássor a járókeretes balerináról. S mikor harmadjára jön Bozsik immár tolószékben, akkor az önmagába záródó történet végképp banalitásba fullad.

Van mégis pár erős jelenet, mely a dada történeti és karakterológiai kritériumainak egyaránt jól megfelel. Ilyen például a kártyázás: a szimultán versek színpadi megformálása főiskolai helyzetgyakorlat is lehetne az értelem nélküli verbalitás helyzetfüggővé alakítására. 1997-ben a Színház- és Filmművészeti Főiskola végzős osztálya tartott egy dada estet Révész Ágota rendezésében a Merlinben, ahol iskolapéldákat kínáltak a tér bejátszásához, a szöveg értelmezhetetlenségét képpel és ritmussal feloldó dada színház működéséhez. Bozsik Yvette és színészei-táncosai pár jelenetben kilazulnak a szimbólumokban való gondolkodás szoros kötelékeiből, és az Otto Dix szörnyű hadirokkantfestményét idéző kártyajelenetben az *Admirális kiadó házat keres* pár sorával, valamint Kurt Schwitters *Ursonátá*jának töredékeivel a bravúros közös és egyenrangú játék örömét mutatják.

Az orgiákkal és szólókkal tagolt utazás végpontja a halál. Megszemélyesítve persze, s jól előkészítve, mivel Vajdai korábban már Nosferatuként is rémisztgetett minket (végre egy nem anakronisztikus referencia), most pedig Georg Groszt idézve sétál halálmaszkban, nagykabátban és sétapálcával, s elvisz mindenkit. Szép, a romantikus balettet követő hierarchikus táncrendben búcsúzunk a táncosoktól, egyesével (párosával). Hogy emlékezetünkben maradjanak, a halál mielőtt elviszi, lefényképezi őket. Persze ezúttal is a díva marad a végére. Az utazás vége a halál – rendes romantikus toposz. Ez volna a tanulság, amit a fogékony néző hazavihet? Hogy ezek a dadaisták minden ellen lázadtak, de aztán őket is levágta a kaszás? Ha valaminek, hát ennek nincs köze a dadához. A dadaizmus, amelyet túlnyomórészt huszonévesek hoztak létre, néhány év alatt kilőtte az összes lőszerét, felélte az energiáit, és megszűnt, de egy megváltozott világot hagyott maga után. Dicsőséges forradalom volt. Forradalmárai közül senkiből sem lett öreg megélhetési dadaista.

Az előadásban a cím felhívására a dadatörténetet és -fenomént keressük. A történet pontatlanságát és hiányait, az elszalasztott lehetőségeket kár volna felsorolni, hiszen a művészi szelekció önkényéért kárpótolhat a más, a mai megközelítés. Érdekesebb megnézni, mi maradhat az előadás felfogásában a dadából mára. A műsorlap szomorúan bárgyú ismertetője ellenére („a dadaizmustól nemcsak a formát kölcsönzi, hanem a tartalmat is, mert mindaz ma is különösen aktuális: az erkölcs, a közízlés, a hatalom, a politika és a háború ellen való lázadás") az előadás nem lázad semmi ellen, legalábbis a kortársi jelen normarendjében nem. A vallás, a hit, a test tabuinak megfogalmazása lehetne ma is normasértő, így gondolatébresztő – ahogy sok feminista, posztkolonialista vagy fogyatékosok által készített előadás ténylegesen is az –, de ez az előadás nem tudja, hogy pontosan mit akar, vagy nem meri azt tenni, amit akar. A lázadás sosem a hit vagy a szemérem ellen irányul, hanem helyzetek ellen, mondjuk, választójogért, törvény előtti egyenlőségért, a testhez, így az élethez való jogért – nőként, cigányként, értelmi fogyatékosként, mozgássérültként. Nincs arról szó, hogy a színházat néző oldal mentes lett a megsérteni való normáktól. A művészi kifejezés és a befogadás egyáltalán nincs mindenen túl. S ezt néha Bozsik Yvette is tudja.



Juan y Teresa

KUTSZEGI CSABA

A huszadik század balettje

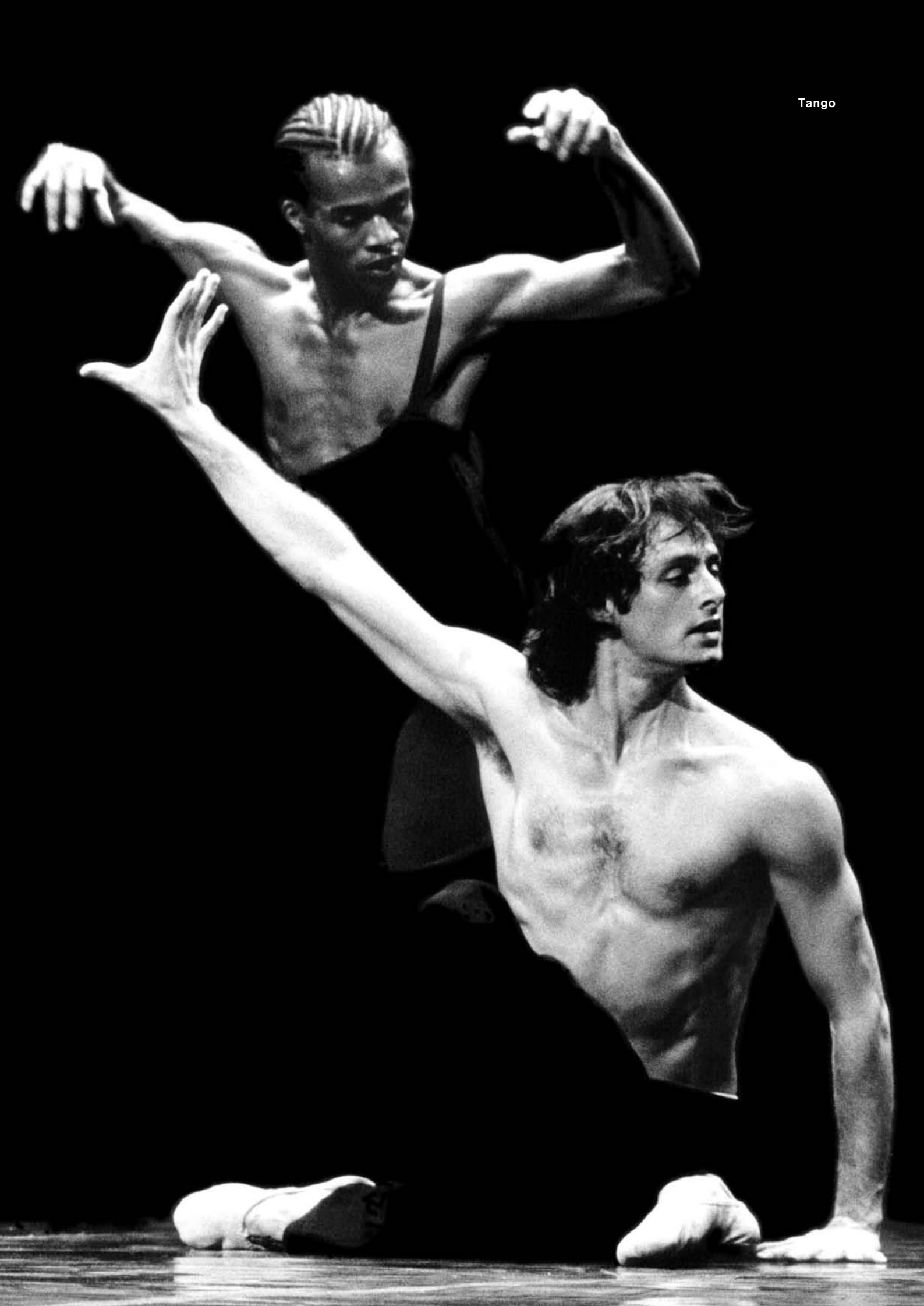
■ BÉJART-EST ■

A struktúra nem elemek halmaza, és nem is az elemekből felépülő egész, hanem viszonyok rendszere. Az elemek egyszerű leírásán túl kell haladni: a működési törvényeket kell megfigyelni. Amikor Ferdinand de Saussure svájci nyelvész 1916-ban megjelent Bevezetés az általános nyelvészetbe *című tanulmányában e gondolatokat fejtegette, nem sejthette, hogy még ötven évvel később is ádáz viták dúlnak majd párizsi kávéházak teraszain a strukturalizmusról, amelynek szellemi atyjává őt fogják kikiáltani, függetlenül attól, hogy soha nem írta le e szót. Arra pedig feltehetően végképp nem gondolhatott a tudós férfiú, hogy az általa útjára indított szemlélet- és gondolkodásmód olyan hatással lesz a XX. századi művészetekre, mint az élő struktúra megfelelő helyére beültetett parányi gének a szervezet működésére. Amikor Maurice Béjart a század ötvenes, hatvanas és hetvenes éveiben megalkotta korszakalkotó balettjeit, nemigen törődött Saussure-rel, és az is kevéssé valószínű, hogy Lévi-Strauss, Foucault vagy Derrida tételei kavarogtak volna a fejében. És mégis Béjart volt az, aki műveiben először és megdöbbentő erejű hatással elérte, hogy az ábrázolt embert – az őt körülvevő végtelen számú különböző elem alkotta halmazból kiragadva – megtisztítsa, és túlhaladva az egyszerű leíráson, viszonyrendszerekben mutassa meg működési törvényeit. Csoportban, párkapcsolatban vagy magányban.*

Nézem a hetvenöt éves élő legendát a Vígszínház színpadán. Meglep, hogy rögtön az első darabban kijön a táncosai közé, és szerepe szerint beszél, mozog, gesztikulál. Azt várom, hogy akkora élményben lesz részem, mint a hetvenes években volt, amikor először láttam művét. Hamar, már az első szám első perceiben megértem: butaság ezt várni. Béjart ugyanaz most is, mint ami feltűnése óta mindig is volt: minden idők legmodernebbike, aki már nem akar modernebb lenni, és olyan felülmúlhatatlan, aki – logikusan – önmagát nem akarja felülmúlni. Mintha erről muzsikálna az első szám tangóegyvelege. Nem vérpezsdítően, inkább édesbúsan, nosztalgikusan. A korabeli kritikus jut eszembe, aki Puccini hattyúdala, a *Turandot* bemutatója után azt írta, hogy Kalaf áriájával a zeneszerző elsiratta a megmásíthatatlanul, végleg letűnt XIX. századot. Nézem a Béjart-balettet, és iszonyatos erővel hasít belém a gondolat: Béjart múlt századi. És tényleg. A XXI. századból nézve szinte szentimentálisan emberi; a tér, a látvány, a tempó nála követhető, és a bonyolultnak látszó is könnyen megfejthető, átérezhető. Ehhez képest a hetvenes években mennyi értelmezési kísérlet született, és mennyi sületlenség hangzott el művészetéről... Miért kell a művészetnek folyton fejlődnie? Miért nem jó olyannak, amilyen – a XX. századi Béjart a XXI. században? És ha így van, nem lehetne még maradni egy kicsit a XX.-ban?

A magányos férfi szimfóniája című, 1955-ben készült balettet tartja Béjart zászlóbontó művének a szakirodalom. A mű óriási hatással volt az európai balettművészet fejlődésére. A Pierre Schaeffer és Pierre Henry jegyezte zenei montázs, amely zörejeket, emberi hangokat és utcazajt is tartalmazott, meglepően újszerű hangalapot nyújtott a mozgásnyelvében szintúgy meglepően újszerű koreográfiához. A darabot – filmvászonról – viszonylag hamar, már 1960-ban megismerhette a budapesti közönség: a mozik műsorán szereplő *Párizsi balett* című filmben ugyanis látható volt – három másik Béjart-koreográfia mellett – az életbe vetetten önmagát kereső, emberi kapcsolatait elvesztő férfi története.

A vígszínházi esten is bemutatott *Le Teck*-koreográfia egy évvel később, az 1956-os marseilles-i Avantgárd Fesztiválra készült, és egy Le Corbusier tervezte híres lakóház tetején adták elő. Szokásbontó és beszédes a helyszín. A svájci születésű francia építész-író-festőt egész életében a világban fellelhető különböző elemek törvényszerű működésének összehangolása izgatta. Épületeinek külsejét és statikai megoldásait a belső térhasználat igényei szerint alakította ki; a belsőépítészet és a lakberendezés nála sohasem vált el az épület külső formájától, és a belső terekbe már tervezéskor belehelyezte az embert úgy, hogy igyekezett az épület arányait és az emberi tevékenység térigényét – speciális számításokkal: az általa megalkotott modular-mértékrendszer segítségével – összhangba hozni. A településeket tevékenységi zónákra osztotta fel, amelyeknek épí-



Tango

tészeti megoldásai – kívül-belül – a benne élő ember tevékenységét szolgálták. Béjart Le Corbusier házának tetején bemutatott balettjében még ennél is messzebb tekintett: két ember kapcsolatának törvényszerűségeit ábrázolta, valamint viszonyukat a tárgyi világhoz. A tárgyi világot Marta Pan mozgatható, variálható avantgárd szobra képviselte, amelyből az emberpár női tagja a darab elején előbújt, és amelynek – a párkapcsolat hegy-völgyeinek bebarangolása után – végül a fogságába esett.

Persze ahhoz, hogy ez megtörténhessen, meg kell születni, az út végén pedig – tetszik, nem tetszik – vissza kell térni a nagy ismeretlenbe. A nemrég Budapesten járt világhírű angol filmrendező, Peter Greenaway ezt nyilatkozta: „Úgy vélem, hogy kultúránknak összesen két tárgya van: a szexualitás és a halál." Béjart életművében igyekezett e kettőhöz fűződő viszonyunkat alaposan körüljárni. A Magyar Állami Operaházban 1973-ban bemutatott *Le Sacre du printemps* ősbemutatója 1959-ben volt Brüsszelben. Sztravinszkij balettzenéje az eredeti, 1913-as párizsi bemutatón (Nyizsinszkij koreográfiájával) botrányt keltett, de megalapozta a komponista világhírét, és kijelölte zenetörténeti helyét. A Sztravinszkij–Nyizsinszkij-balett alcíme *(Néhány kép a pogány Oroszországból)* megjelölte a helyszínt és a témát, s a koreográfia híven követte a zeneszerző készítette szövegkönyvet. A műben megjelenített ősi pogány tavaszi szertartásban az újjászületésért, az élet folytatásáért emberáldozatot mutattak be. Béjart szintén a születésről, a termékennyé válás rítusáról „beszél, gondolkodik és filozofál", de a jelenséget minden korhoz, helyszínhez és folklorisztikus motívumhoz kapcsolódó elemtől alaposan megtisztítva – objektív szemlélet látszatát keltve – kortól, tértől független metafizikai dimenziókba helyezte. Ugyanezt szolgálta a szereplők lecsupaszított, balett-trikós megjelenése és a mozgásvilág előzményekhez alig köthető egyéni jellege, amelyen egyértelműen látszott a klasszikus balett ihletése, ám legfőbb jellemzője a mondanivaló érdekében eltorzított, de ennek ellenére atavisztikus rendet sugalló formák túlsúlya volt. A Béjart-műben emberáldozatot nem mutatnak be, ő messzebb megy vissza az időben, jóval a pogány kor elé, a kezdetekig. Színpadán hímhorda, majd nősténycsapat készülődik, a hímek a nőstényekre vetik magukat, és egyesülésükkel beteljesedik az élet misztikus parancsa. A *Le Teck*ben két egyed egymáshoz és a tárgyi világhoz fűződő kapcsolata volt terítéken, a *Sacre*-ban strukturált embercsoportok (kiválasztottakkal, alvezérekkel) viszonyulási és működési törvényszerűségei láthatók, amelyeknek mikéntjei a különböző civilizációk egymásutániságában némileg módosulhatnak, de alapvető jellegük – a nagy cél, az élet fenntartása érdekében – mindig azonos.

Béjart filozófus is, ezért a gondolatai csak életműben értelmezhetők. A halálról az 1971-ben Richard Strauss *Négy utolsó dal* című kompozíciójára készített *Ez lenne a halál?* című balettban (amelynek budapesti bemutatója 1975-ben volt) mondja el mindazt, ami művészi eszközökkel elmondható. Alapképletét, amely itt is kristálytiszta és minimalizált, a korabeli műsorfüzetben szavakkal is megfogalmazta: „A halál küszöbén egy férfi viszontlát négy asszonyt, akiket annak idején szeretett. Hárman közülük megosztották vele életének egy-egy korszakát; a negyedikkel – talányos lény – csak futólag találkozott. Mégis ennek a nőnek a képe kíséri el a halálba..."

Persze születés és halál között történik még egy s más, mint ahogy Béjart életművében is fellelhető számos jelentős alkotás a *Sacre* és az *Ez lenne a halál?* keletkezési évszámai között. Például a Vígszínházban is látott 1961-es *Boléro*, amelynek tárgya – lám, hihetünk Greenawaynek – a szexualitás és a halál. De ebben a több változatban többször újjászülető balettban megfigyelhető a szerző egy, a későbbi műveiben is rendszeresen megjelenő nagy XX. századi élménye: a viszonylagosság. Einstein relativitáselmélete nem volt vitatéma a párizsi kávéházak teraszain, de egyszerű halandók számára jórészt érthetetlen felfedezése mégis legalább akkora világértelmezési felfordulást okozott a század közgondolkodásában, mint a kepleri világkép a XVI. századában. Természetesen Béjart *Boléró*ját ugyanúgy nem Einstein relativitáselmélete ihlette, mint ahogy a *Le Teck*et sem a strukturalizmus. De a viszonylagosság az emberi életben is átérezhető, az emberi egyedek működési mechanizmusaiban is megragadható, mi több, művészileg ábrázolható, sőt értékként felmutatható, amennyiben az érték egy magasabb rendűnek vallott érték alárendeltjeként jelenik meg a struktúrában. Béjart-nál a legfőbb (?) érték – műveinek első észlelési szinten történő befogadásakor némileg ellentmondónak tetsző módon – az absztrakt vagy kozmikus Szeretet abszurd fogalma. E Szeretet megnyilvánulási alosztályaiban másodlagos kérdés a nemi irányultság, a külön- vagy azonosneműség. A *Boléro* 1961-es, brüsszeli változatában a középső emelvényen nő táncolta az erotikus szólót, körülötte feszült férfiak gerjedtek. 1979-ben született két új változat: az egyikben férfi táncolta a szólót, és körben hölgyek figyelték felfokozott állapotban, a másikban ugyanaz a férfi (a legendás Jorge Donn) táncolta a szólót, de férfiak vették körül. (A matematikailag lehetséges, szintén érdekesnek elképzelhető negyedik variáns sajnos nem készült el.) A budapesti közönség először 1981-ben az Erkel Színházban láthatta a művet (Donn-nal a főszerepben) férfikörítéssel, a mostani három vígszínházi esten a kart szintén férfiak adták, a szólót pedig kétszer hölgy (Elisabet Ros), egyszer férfi (Octavio Stanley) táncolta. Megemlítendő, hogy a szerepnevek finom elvonatkoztatással differenciálják a mondanivalót, illetve kompenzálják a mozgás helyenként direkten túlhangsúlyozott erotikus jellegét: a szólista mindig a Dallam, a kar mindig a Ritmus.

A Béjart-együttes vendégszereplése mellett 2002 februárjának másik kiemelkedő budapesti kulturális eseménye Andres Serrano retrospektív fotókiállítása volt, amelyen a művész 1985 és 2001 között készült képeit állították ki. Amennyiben Béjart-ra igaz, hogy nagy XX. századi összefoglaló, ugyanez Serranóról is elmondható. Képi világuk eltérő, de látás- és gondolkodásmódjuk több szempontból hasonló. Serrano is az emberi lét különböző elemeit mutatja be a parányi biológiai-fizikaitól a sajátosan emberi, nagy ívű lelkiig, a létezés ezen alkotóelemeit szétszórja a kiállítótermekben, és a halmaz – szerencsés esetben – a látogató gondolataiban struktúrává áll össze. Látható vér, vizelet, fagyasztott sperma (ha nem lenne odaírva, nem lenne tudható, mi az), asztalra kitett szív, plexidobozba zárt agy (valódiakról készült fényképeken), meg nem született gyerek (megdöbbentő felvételen), hullaházban fekvő fiatal AIDS-es halott leány, „A szexualitás története" több képben fiatal és öreg testekkel, klasszikus portrésor olyan emberekről, akiknek arcára kiül a lelkük, megvert, megkínzott áldozatok hullaházi premier plánja – minden, amihez a XX. századi embernek köze lehetett. A Szépség is. És a kozmikus Szeretet absztrakt és e világi megjelenése is. Ez utóbbira példa az egyik szépségével és lelkiségével felkavaró kép. Gyönyörű testű meztelen fiatal pár látható rajta, a fiú szőke, szép és feminin, a lány, aki szintén szőke, szintén szép és feminin, hátulról simul a fiúhoz, és derekára szíjazott műfalloszával gyöngéden érinti szeretőjét. A nemi szerepek fogalma a struktúrában a szeretet alárendeltje. Béjart-nak a szexualitásról alkotott felfogását műveinél és e képnél pontosabban szó ki nem fejezheti.

Ha Béjart művei közül csak a *Boléró*ban volna tetten érhető a tudatos viszonylagosságjáték, spekulációnak minősülhetne a fentebbi gondolatmenet. Szerencsére a vígszínházi kínálatban szerepelt az *Elton–Berg* című darab, amely más nézőpontból, más közegben játszódón szólt ugyanerről. Hogy Béjart valóban mennyire nem akarja felülmúlni önmagát, és mennyire nem zavarja a viszonylagos időmúlás – bizonyíték erre ez a 2000-ben készült mű. Kiállítása, magas táncos-koreografikus szakmai színvonala, mozgásvilága olyan, hogy az ötvenes évek közepe óta bármikor készülhetett volna – akkor is modern lett volna, most is az. A szerző nem is rejti véka alá, hogy nem áll szándékában bizonyos jól bevált dolgokon változtatni. A műsorfüzetben ezt írja róla: újszerű kísérlet

Koncz Zsuzsa felvételei

A Boléro próbáján

jól ismert hangzás- és látványvilággal. A kísérletről pedig a következőket: „A tánckoreográfiák mindig a zene és a tánc szoros kapcsolatában gyökereznek. A zene a ritmusra épül, s érzelmes, álomszerű közeget teremt. Miután elkészítettem három Alban Berg-előadást, feltettem a három táncosnak a kérdést: mi volna, ha újragondolnánk a darabot? Ugyanaz a koreográfia, ugyanazok a mozdulatok, ám a zene más – Elton John." Alban Berg és Elton John: tűz és víz, ég és föld. Berg – Schönberg és Webern mellett – az „új bécsi iskola" jelentős alakja, XX. század eleji modern expresszív zenét írt, hozzá képest Elton John maga a szentimentális rockromantika. A kísérlet, amelyet nyilván átgondolt hipotézis figyelmes felállítása előzött meg, tökéletesen sikerült. A bergi tételek közben teljesen más világ képe bontakozik ki a színpadon, mint a johni szakaszban, annak ellenére, hogy a koreográfia legparányibb részletei, a tempók, valamint a színpadkép, a világítás és minden egyéb elem a két részben tökéletesen azonosak voltak. Az előadásmódban piciny váltás történt: az Elton John-tételben a táncosok arcán visszafogott, játékos mosoly adta tudtul, hogy játékról, az élet kínálta játéklehetőségekről van szó, amelyek különböző „játszótereken", különböző világokban (struktúrákban?), változó szereplőkkel adódnak, mégis ugyanazok örök időktől fogva. Itt az embert körülvevő világ és a benne zajló történetek kapcsolatának viszonylagossága a mű alapélménye, de a szereplők emberi viszonyai is Béjart-ra jellemző módon fejlődnek, alakulnak: az egymással folytonos kapcsolatot tartó két férfi és egy nő a hármas együttlét minden lehetséges variációját kipróbálja, míg negyedik (férfi) társuk egy (kép)keret fogságában magányosan táncol.

Az *Elton–Berg*nek nemcsak időben, hanem gondolatilag is közeli elődje az 1997-ben koreografált *Juan y Teresa*. A kétszereplős párkapcsolatos darab szintén kísérlet, csak benne nem az ember körüli világot változtatja a szerző, hanem az emberen belülit. Két, sorsát nem lemondóan, nihilben tengető csavargó játékból, Keresztes Szent János és Avilai Szent Teréz bőrébe bújik. Teljesen mindegy, hogy akinek képzeletben a bőrébe bújunk, karmelita szerzetes-e vagy sarutlan apáca, az élet bizonyos kérdéseihez és a társunkhoz fűződő viszonyunk mindig élményazonos. A *Juan y Teresa* a Béjart-balettek jól körülhatárolható csoportjának archetípusa. Két ember viszonyulásainak vizsgálata – a szerző visszavisszatérő témája. A darabok közötti különbséget néhány változó másmilyensége és a gondolati apropó adja.

A budapesti Operaházban az 1973-as Béjart-premieren (a *Tűzmadár*ral és a *Sacre du printemps*-mal egy esten) bemutatott *Opus 5.* szintén a párkapcsolatról szól, és a szerző akkori nyilatkozata szerint úgy született, hogy koreográfusként kíváncsi volt arra, mit lehet kihozni egy klasszikus „effacé attitude-ből". (A francia kifejezés egy balettpózt jelöl.) A darab a modern balettművészet jelentős alkotása lett, nálunk is több mint tíz évig szerepelt folyamatosan műsoron. Nem mindegy, ki próbál meg kihozni valamit a végtelen anyag egyik kicsinyke eleméből.

Béjart-nál a közvetlenül megmunkálandó koreografikus alapanyag a klasszikus balett, amelyet saját igényei szerint átformál. Mozgásnyelve ennek ellenére sem eklektikus, ellenkezőleg: sajátos, csak rá jellemző törvényszerűségekkel bír. Nála nem válik el a tánc a tartalom értelmezését elősegítő gesztikától vagy más egyéb, művészinek szánt szimbólumfelmutatástól. A megalkotott testnyelv homogén matériát képez. Ennek ellenére (vagy éppen ezért) érthető, mert történeteket, eseményeket ábrázol, viszonylatok alakulását fogalmazza meg a néző számára követhetően. Minden művének főszereplője az izgalmas ember. Béjart nagy emberábrázoló: mindig lényeges, hogy kik táncolják a darabját; a művei stabilak, alkotói szándék nélkül nem alakulnak át, de bennük az egyéni interpretációk adekvát művészi variánsokként újabb és újabb színárnyalatokat hoznak létre. Kizárólag kitűnő táncosokkal dolgozik, vagy keze alatt a táncosok szárnyakat kapnak, és felnőnek a feladathoz.

Mostani együttese, a Béjart Ballet Lausanne is világszínvonalú, de fénykorának együttese, a brüsszeli „A XX. század balettje" nagyobb hírrel és hatással bírt. Ennek ellenére a vígszínházi előadásokon színpadra lépő táncos-előadóművészek teljesítményét csak elismerő szavakkal lehet méltatni. Kiemelni leginkább a *Juan y Teresa* (Gil Roman, aki az együttes igazgatóhelyettese és Elisabet Ros) és a *Le Teck* (Catherine Zuasnabar és Julien Favreau) kettőseit, valamint az *Elton–Berg* szereplőit (Elisabet Ros, Thierry Deballe, Martin Vedel és Sthan Kabar-Louet) lehet.

Az est végén a hetvenöt éves élő legenda – ováció közepette – újra kijött a színpadra. Mögöttem egy hang odasúgta zsöllyetársának: fantasztikus, hogy még ennyi idősen is így tud örülni a sikernek. Igen. Maurice Béjart a XXI. században is hisz a művészetben, és folyamatosan reméli, hogy (meg)értik.

MAURICE BÉJART: TANGO; JUAN Y TERESA; LE TECK; ELTON–BERG; BOLÉRO (Vígszínház)

ZENE: argentin tangók *(Tango)*; tradicionális spanyol zene *(Juan y Teresa)*; Jerry Mulligan, Tito Puente *(Le Teck)*; Alban Berg, Elton John *(Elton–Berg)*; Maurice Ravel *(Boléro)*. **VILÁGÍTÁSTERV:** Cathy Seney Aguet. **JELMEZ:** Henri Davila. **BALETTMESTER:** Katryn Bradney. **KOREOGRÁFIA:** Maurice Béjart.

SZEREPLŐK: Juichi Kobayashi, Igor Piovano, Julien Favreau, Martin Vedel, Thierry Deballe, Denis Vasquez, Stéphane Bourhis, Keisuke Nasuno, Ivana Baresic, Octavio Stanley, Roger Cunningham, Gil Roman, Elisabet Ros, Catherine Zuasnabar, Sthan Kabar-Louet, Domenico Levré, Allan Fallieri, Giuseppe Barsalona, Guillaume Pruneau, Pasquale Albericco, Nicolaj Eitel, Baptiste Gahon.

NÁNAY ISTVÁN

Jelenlét és unalom

■ PILINSZKY JÁNOS: „URBI ET ORBI" – A TESTI SZENVEDÉSRŐL ■

Már a szórólap kézbevételekor megbizonyosodhatunk arról, hogy Vándorfi László ezúttal is – akárcsak az Élőképek*nél 1980-ban és egy szűk évtizeddel később – továbbírja Pilinszky drámáját a színpadon. Az* Urbi et orbi *szereplistáján ugyanis olyan nevek tűnnek fel, amelyek az eredeti drámában nem szerepelnek, illetve hiányoznak olyanok, amelyek Pilinszky szövegében benne vannak. Felismerésünket megerősíti a színpadkép. A szerző puritán térleírása egyszerre konkrét és elvont helyszínt körvonalaz* (A Vatikánnak a Szent Péter térre nyíló ablaka. A befüggönyözött ablak mögött oldalvást, szemközt egymással két pápai trón. Az egyik fekete, benne fehér ruhában az agonizáló pápa, szemközt vele, a fehér trónban, fekete ruhába öltözve a következő, eljövendő pápa ül)*, ezzel szemben Stefanovits Péter semleges térbe szimultán helyszíneket tervezett: bal elöl, kis emelvényen asztalosműhely, vele szemben konyha. Középen két irreálisan magas, hajlított vasvázas fekete és fehér ülőalkalmatosság, mögötte zongora áll.*

Az előadás során az is kiderül, hogy a pár oldalas dráma Pilinszky egyéb dramatikus műveinek részleteivel, motívumaival egészül ki s válik testesebbé. Mielőtt bárki felszisszenne, leszögezem: a rendező eljárása nem szentségtörő, sőt érzékenyen, alázatos empátiával szőtte össze a különböző motívumokat. E lépést azért is bátran megtehette, mert Pilinszky drámái nemcsak tematikájuk és gondolatviláguk révén alkotnak szoros egységet, hanem dramaturgiájuk révén is, jó pár szereplő például itt is, ott is felbukkan. Az Apáca az *Élőképek*nek éppen úgy kulcsfigurája, mint az *Urbi et orbi*nak, de Vándorfi verziójába az előbbi darabnak, illetve e mű már említett előadásainak más szereplői is átvándorolnak (Asztalosmester, táncospár, zongorista nő). Kitüntetett szerepük van a gyerekeknek, akiket szintén az *Élőképek*ből, de még inkább a *Gyerekek és katonák* című drámából vett át Vándorfi.

Pilinszky művének teljes címe: *„Urbi et orbi" – A testi szenvedésről*, a mű tehát – a

Szakály György (Fehér pápa) és Lakatos Anita (Anya)

fogalom teológiai és műfajelméleti értelmében egyaránt – példázat. A haldokló Fehér pápa testi kínok árán, halandó emberként jut el a megbékéléshez, ahhoz az élményhez, amelyet így fejez ki: „Először érzem, hogy van szeretet." Isteni megvilágosodás ad erőt a felépüléséhez, az újrakezdéshez, ahhoz, hogy az előadás végén, jóízű étkezését félbeszakítva felkiáltson: „Úgy szeretnék már szembetalálkozni Istennel." Eközben a Fekete pápa – aki alig leplezetten siettetné riválisa és elődje halálát – kínok között huny el.

Vándorfi abban a szellemben gondolta tovább a drámát, amelyről Pilinszky dramaturgiáját elemezve Pályi András szól: „Nála cselekvés helyett passió, hősök helyett rezonőrök, cselekménysor helyett állóképek, dialógusok helyett reflexív monológok vannak." A veszprémi Pannon Várszínház és a Pécsi Harmadik Színház közös előadása e gondolatsor értelmében passiójáték, amelyben a Fehér pápa szenvedéstörténetének stációi jelennek meg, mellettük a Fekete pápa egyrészt az Antikrisztusra, másrészt a latrokra utal. Ebben az összefüggésben az asztalosműhely a szent család lakhelye – s a térben kiterített misztériumszínpad kezdőpontja –, illetve átellenben e színpad végpontja a konyha, amelyben az Apáca megfőzi és feltálalja a Fehér pápa „utolsó vacsoráját".

A gyerek Jézus-Pápa Vándorfi verziójának új és kulcsfontosságú alakja, hiszen ő veszi át a darabban narratív-lebonyolító funkciót betöltő Kardinális szerepét is, ezáltal a Fehér pápa kálváriáját egyszerre éli meg és mutatja be, azaz látja-láttatja kívülről és belülről. Kiterjesztődik tehát a reflexivitás, mert nemcsak a dialógusok helyett álló reflexív monológok jellemzik a történet megelevenítését, hanem az előadás egészére érvényes az önreflexió: a Fehér pápa folyamatosan szembesül gyerekkori énjével, mintha nemcsak Isten, de őelőtte is el kellene számolnia életével, sőt, a „Különböző hangok a tömegből" megnyilvánulásai („Jól beszéltél, Fehér pápa..."; „Nem jól beszéltél, Fehér pápa...") szintén gyerekek szájából hangzanak el, tehát a pápaválasztásra várók helyett gyerekkori közössége ítéli meg a szenvedő tetteit és szavait.

Pilinszky dramaturgiájának idézett jellegzetességei közül a legfeltűnőbb – s a befogadást leginkább nehezíti – a cselekménysor hiánya, az állóképszerűség. Az *Urbi et orbi* eredeti formájában sem mutat koherens cselekményvezetést, de ezt a struktúrát tovább lazítja az előadás „élőkép"-szerűsége. Vándorfi egy az egyben átveszi az *Élőképek* betétjeleneteit, azaz az asztalosműhelyt, a zongoristanő és a parókás férfi kettősét, valamint a táncolókat. Ezek vagy meghosszabbítják, vagy ellenpontozzák a passiójeleneteket. Ugyanilyen szerepük van a zenéknek és a bejátszásoknak is: többek között elhangzik, és egymás mellé kerül felvételről Bach- és Kurtág-művek részlete, a zongoristanő előadásában Chopin-keringő és a költő hangján Pilinszky-vers – tovább szélesítve az előadás polifóniáját.

A veszprémi és pécsi koprodukciót végül is olyan látványszínházi előadásnak értelmezhetjük, amelyben Pilinszky János színházideálja ötvöződik Vándorfi Lászlónak Ruszt József szertartásszínházi formáit is továbbépítő, szuverén világot képviselő színpadi rituáléjával. Vándorfi előadásainak meghatározója a képi-zenei kompozíció, a színészeknek többnyire ebbe kell beleilleszkedniük, ez a forma nem tűri a szólókat, a látványos „alakításokat". Ugyanakkor az alázatos együtteslétben is elengedhetetlen a színpadi egyéniség megnyilvánulása.

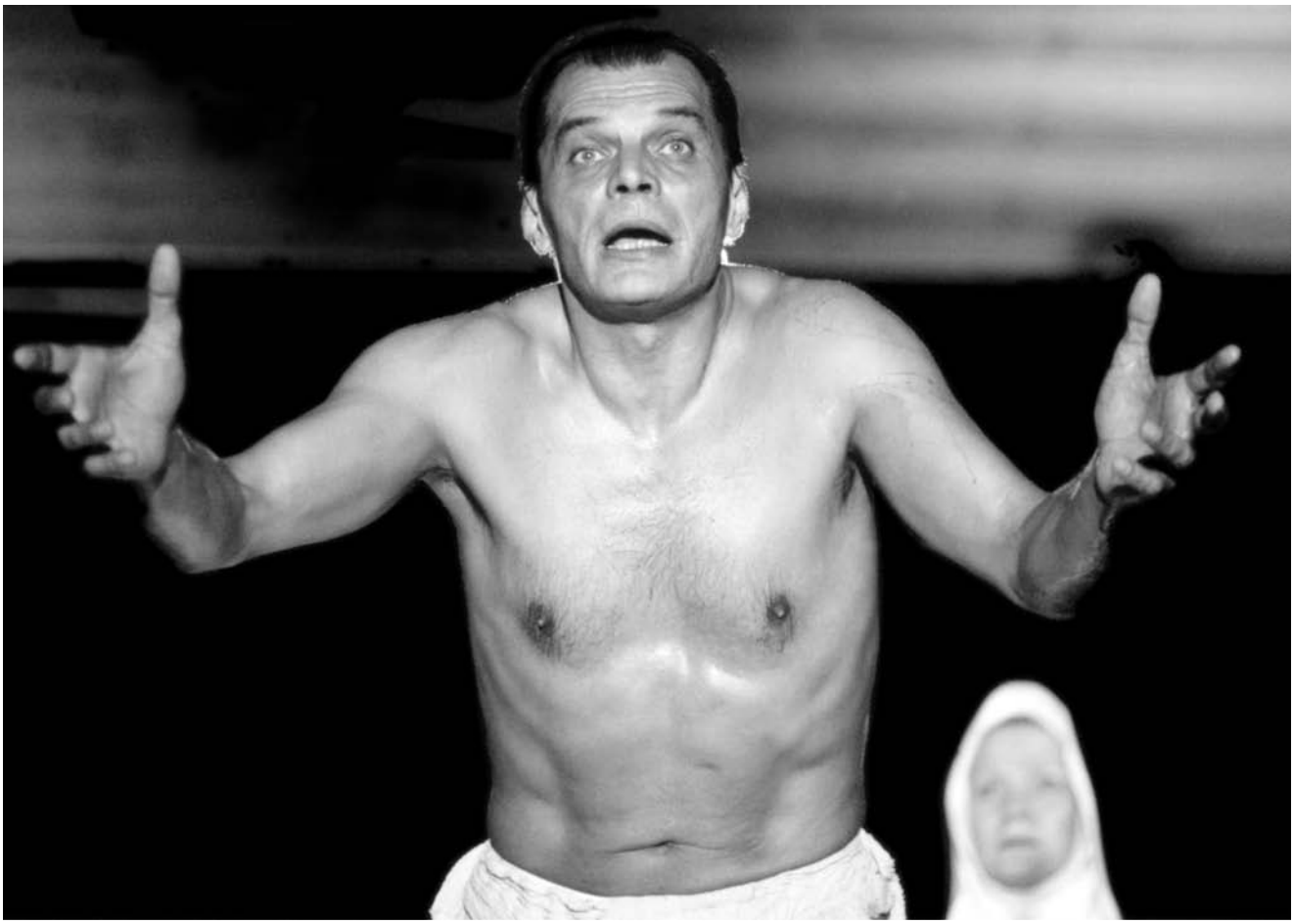
Ez a látszólagos ellentmondás nemcsak Vándorfi színházára jellemző, hanem – ahogy Pilinszky János is megállapította – az egész modern színjátszásra. „Két alapvető kifogásom volt mindig is a »modern« színház ellen. Az egyik, hogy lényegében nem oldotta meg a konvencionális színház jelenlétproblémáját, s a másik, hogy nem elég unalmas – írta 1971-ben az ÉS-ben. – Unalmas. De úgy, mint a tenger vagy Csehov színházának tündökletes jövés-menése. Ahogy a nagy szertartások... Csendes, mint az égbolt, mint az álom. Az álomban minden együtt és egyben van. Kint és bent, ember és táj, anyag és forma, érzék és értelem. És lassú..." A lassúságot mint előadás-szervező elemet – ahogy ez köztudott – Robert Wilson színházában tapasztalta meg, amelyről így írt: „A szokottnál háromszor-négyszerte lassabban mozognak. Amit érzékelünk, mégse mozgásuk lassúsága, hanem a közeg sűrűsége, amiben mozognak."

Mindezt azért idéztem, mert az *Urbi és orbi* előadása különös kettősséget mutat: egyfelől olyan képzőművészeti szintű, igényes képek sorát, amelyek külön-külön és a folyamat egészében is asszociációk sokaságát indítják el a nézőben, másfelől azt a hiányosságot, amelyről Pilinszky írt: a személyes jelenlétet és az unalmat. Amikor Pilinszky e két fogalommal kifejezhető élményéről beszél, nemcsak a Wilson-előadásban átéltekre utal, hanem a keleti művészet lényegére is, amelyről Hamvas Béla többek között azt állította: „Keleten tudták, hogy a szemlélődés a cselekvésnek nem ellentéte, hanem szükségszerű előzménye és kiegészítése." E gondolatot Pályi András Pilinszkyt elemezve továbbszőtte: „A reflexív monológhoz aktív szemlélődésre és szemlélődő aktivitásra van szükség, olyan színészi befelé fordulásra, elmélyülésre, »lelki gyakorlatra«, ami – bármennyire paradoxonként hangzik is – a színpadon felfokozott expresszivitásként jelenik meg."

Vándorfi rendezésében alapvetően kétféle színészi megközelítést látunk: a háttérszereplők alázatosan simulnak bele egy közösségi játékstílusba, a két főszereplő pedig felfokozott, expresszív alakítást nyújt. De sem a háttérben, sem az előtérben zajló események nem eléggé intenzívek, zsigereket kavarók. Hűvös szemlélődők maradunk, s ennek legfőbb oka az, hogy az „aktív szemlélődés és a szemlélődő aktivitás" együttese nem születik meg. A rendező minden kép mögé jelentések sokaságát sorakoztatja fel, de nem hagy időt arra, hogy a néző ezeket felfogja, megfejtse, összerakja, hiszen a képek és a hatáseffektusok szinte szünet nélkül követik egymást. A színész sem tud eljutni ahhoz a belső intenzitáshoz, amely elengedhetetlen lenne, ugyanis őt is „hajtja" az előadás mechanizmusa. Természetesen nem arról van szó, hogy az előadás rövid lenne, vagy elkapkodnák a jeleneteket, azaz nem az idő köznapi értelmezéséről, hanem egy nehezen megfogható belső időkezelésről beszélek. Persze az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy nem sok színész képes a Pilinszky-darabok előadásához nélkülözhetetlen belső állapot elérésére. Ha ez az állapot hiányzik a produkcióból, vagy nem kellő mértékű, a rendező értelemszerűen más eszközökkel hozza létre a kívánt hatást, s ilyenkor előfordul, hogy a színészi és a szcenikai-zenei s egyéb oldalak közötti ideális arányok elbillennek – mondjuk, a képiség dominanciája felé.

Vándorfi a pápák szerepére Szakály Györgyöt és Sashalmi Józsefet kérte fel. Mivel Sashalmival a rendező évtizedek óta együtt dolgozik, tudta, hogy színésze tökéletesen képes megjeleníteni a Fekete pápa groteszk figuráját. A Fehér pápa a darab abszolút főszereplője, tehát bizonyos fokig eldönti az előadás értelmezését, vagy legalábbis nagyban befolyásolja, hogy ki játssza. Szakály György kiválasztása eleve eldöntötte, hogy ezúttal nem virtuális vitadrámának leszünk tanúi, hiszen a balett-táncos színész magától értetődően egész testével, lényével tudja képileg is dekódolhatóvá tenni a szenvedéstörténetet.

Kettejük játéka a várakozásokat sokban beteljesíti, de nem mindenben. Beégett emlékezetembe, ahogy Szakály pápája félig ülve, félig lógva, szinte magatehetetlenül szenved a magas fekete széken, s teste egyszerre képes az elernyedést és a testi kínok okozta megfeszüléseket érzékeltetni. Mint ahogy az is döbbenetes, ahogy az elmúlással harcoló test lecsúszik a magasból a földre. Az igazi megrendítő pillanatok azonban azok, amelyekben megszületik a belső csend: az asztalosműhelyben fejét az Anya



Szakály György és Oravecz Edit (Apáca)

Orosz Péter felvételei

ölébe hajtja, s ezzel egyszerre idéződik fel a gyerekkor és a pietà; s amikor eljut a testi kínok végére, s eléri a lelki megbékülést, halandó emberként s nem főpapként fogyasztja el szerény ételét. E pillérek között azonban nem születik folyamat. Tudjuk, hogy maga Pilinszky tiltakozott az ellen, hogy darabjaiban összefüggő történetet keressenek, de belső folyamat mégis működik bennük. Amikor Szakály Györgynek beszélnie kell, akkor kettéhasad a figura: mást mond a test és mást a szó. Szövege természetesen értelmezett és érthető, tehát nem azt nehezményezem, hogy a táncosnak olyan kifejezőeszközzel kell élnie, amely technikai értelemben nem teljesen sajátja, hanem azt észrevételezem, hogy szinte kizárólag azokban a helyzetekben születik meg a színész és a szerep belső összhangja, amelyekben egyáltalán nincs, vagy alig hangzik el szó. A két szempont persze egymástól mégsem elválasztható.

Sashalmi Józsefnél más a nem szerencsés diszharmónia oka: ő élesen elkülöníti s váltogatja a figura magatartását kifejező eszközöket. Az egyik pillanatban látványosan megmutatja a Fekete pápa féltékenységét, a másikban ugyanilyen látványosan azt reprezentálja, hogy miként fojtja el e féltékenységet. Ez a színészi technika mindaddig hatásos, míg a Fekete pápa rosszul nem lesz, ugyanis ettől kezdve más ábrázolásmódra van szükség, ám ennek mindaddig hiányzik az előzménye, így színész és rendező újabb technikát vezet be, ezzel az alak koherenciája végképp illúzió marad. Ez nem egyszerűen stílus kérdése, hanem mindenekelőtt a két szereplő közötti belső erőviszonyok változására hat károsan, ugyanis ebben a felfogásban a Fehér és a Fekete pápa kapcsolata eleve felemás, a Fekete nem lehet ellenpontja a Fehérnek, s ez gyengíti a drámát mozgató feszültség egyik fő komponensét.

Az előzőekben háttérfiguráknak nevezett szereplők egyikének, Orevecz Editnek az alakítása viszont azt mutatja, hogy nem az előadás koncepciójában, hanem a megvalósításában történt némi leegyszerűsítés. Oravecz Apácája az előadás nagy részében jelen van: vagy a konyhában tesz-vesz, vagy feltűnik a háttérben, átmegy a színen. Csak a végén jut szóhoz: „Egyék, Szent Atyám. *(Szünet)* Vagy sírjon a tálba. *(Szünet)* Vagy sírjon és egyen egyszerre. Szóval éljen, ha egyszer életben maradt" – mondja, majd később megjegyzi: „Milyen kár, hogy nem haltál meg. Olyan szép volt, amikor azt mondottad: »Édesanyám, adja az ágyamba a húsvéti bárányt...«" A sokat látottak és tudók nyugalmával, kiegyensúlyozottságával és erejével teszi dolgát, és beszél a pápával. A szünet ez esetben nem a szerzői vagy rendezői instrukció végrehajtása, hanem a reflexív monológ néma folytatása. Nem taktikázik, mint a Fekete pápa, amit csinál, és amit mond, az egyszerű és természetes, ugyanakkor metaforikus értelmű. Oravecz Edit alakítását a csenddel lehetne jellemezni. A színésznőnek jelenléte van és unalmas. Mint a tenger.

Az *Urbi et orbi* nyitott nézőt feltételez, hiszen e mozgás- és látványszínház minden szokásos befogadói attitűdnek ellenáll. Erre az előadásra mélységesen igaz a belgrádi BITEF egy 1978-as produkciójának közönségfogadó felirata: „Felkérjük a nézőket, hogy racionális szemléletüket hagyják a ruhatárban!"

PILINSZKY JÁNOS:
„URBI ET ORBI" – A TESTI SZENVEDÉSRŐL
(Pannon Várszínház és Pécsi Harmadik Színház)

DÍSZLET: Stefanovits Péter. **JELMEZ:** Justin Júlia. **RENDEZTE:** Vándorfi László.

SZEREPLŐK: Szakály György, Sashalmi József, Oravecz Edit, Lakatos Anita, Fátrai János, Ihász Irén, Tasner Levente, Nyirkó Krisztína, Nagy Bendegúz.

CSÁKI JUDIT

Mennyi a mérhetetlen?

■ A SIEMENS KULTÚRATÁMOGATÁSA ■

A Siemens Nemzeti Vállalat nevét és logóját rengeteg művészeti és kulturális eseményen lehet látni: színházban, koncerten, de utcákon, tereken is. A Siemens a nagy mecénások közé tartozik. Mire és miért ad pénzt? – kérdeztem dr. Beke-Martos Gábortól, az igazgatóság tagjától, gazdasági és pénzügyi igazgatótól.

– 1997-ben hosszú távra meghatároztuk a támogatás elveit és céljait. Örömmel – s talán némi büszkeséggel – mondhatom, hogy ma is ezek alapján döntünk. A támogatás elvei a Siemens tradicionális értékeihez és innovatív szelleméhez kapcsolódnak, a célok pedig abban segítenek, hogy olyan más, fejlődő vállalkozásokat segítsünk, amelyek a mi újító szellemünket is demonstrálják. Meggyőződésünk, hogy innováció nélkül egy helyben topogna a világ.

– A megtérülés a kulturális mecenatúrában nyilván nem mérhető forintban, ezért ez aligha szempont...

– Valószínűleg igaza van, bár ellenpéldát is lehetne mondani. Úgy, ahogy például az eladásösztönzésben szokás, mi sem mérjük ezt a megtérülést. A százötven évesnél is régebbi vállalati kultúrával rendelkező Siemensnél a szociális érzékenység nem divat, hanem hagyomány. Ez az úgynevezett „good corporate citizenship", azaz a vállalatként gyakorolt elkötelezett állampolgáriság, más szóval azok a döntések, amelyek a társadalmi problémák iránti érzékenységre épülő elkötelezettségből fakadnak. S ebbe nemcsak a kulturális mecenatúra tartozik, hanem az oktatási, a tudományos, de még a környezetvédelmi területen való aktivitás is. „Zöldtetős" programunk természetesen pénzbe kerül, és az így keletkezett többletoxigént senki nem fizeti meg nekünk, de azért a gyerekeink mégis ezt fogják belélegezni. Tehát ilyenkor nem a közvetlen megtérülésben gondolkodunk.

– Azt hinné az ember, hogy az állam – amely a kultúrából egyre inkább kivonulni látszik – ösztönzi a nagyvállalatokat a mecénási szerepvállalásra. Ha például a Siemens – hogy egy konkrét példát mondjak – a Madách Kamara új vezetését és programját támogatja, „megköszöni-e" valamilyen formában – például adócsökkentéssel – az állam, hogy átvállaltak valamit a feladataiból?

– Az oktatás terén működik a Szakképzési Alap, a kulturális-művészeti területen egyelőre kevésbé. Ám nemcsak köszönetet nem várunk, de voltaképpen állami feladat átvállalásáról sincs szó. A Madách Kamara esetében egy változatlan formában, változatlan tartalommal működő színházat biztosan nem támogattunk volna. Egy tehetséges művész új, jó eséllyel sikeres programja mögé álltunk – saját újító szellemiségünkhöz híven vállaltuk ennek a programnak bizonyos többletköltségeit. Természetesen ismerjük az elképzeléseket, tudjuk, milyen darabokat, kikkel és kiknek tervez Mácsai Pál. S vannak „direkt" mércéink is: a partnereinknek, máskor a dolgozóinknak és az egyetemi, főiskolai diákság számára kínált előadásainkon első kézből jön a visszajelzés.

– A még éppen zajló Tavaszi Fesztiválnak is a Siemens az egyik fő szponzora. Itt nem egyes eseményeket, műsorokat támogatnak, hanem a fesztivál egészét. Milyen szempontok alapján?

– Ha az üzleti nyelvezetet is segítségül hívhatom, elsőként azt mondanám: mindketten piacvezetők vagyunk a saját területünkön – ez alap lehet az együttműködéshez. A fesztivál előnye az is, hogy nemcsak budapesti esemény, hanem szinte az egész országban jelen van. Fontosnak tartom, hogy sokféle művészeti ágban kínál programokat, és azokon belül is nagy a „sávszélesség". Gondoljon csak a táncra, ahol az idén a *Carmen*-bemutatóktól a táncszínházon át a néptáncig terjed a kínálat, de ugyanez a bőség minden területre jellemző. Célunk – s ebben a szervezőkkel meg is állapodtunk – nem a rendezvény létrejöttének, hanem a kiemelkedő színvonalnak a biztosítása. Mi ehhez szeretnénk hozzájárulni, véleményünk szerint ugyanis az „alapellátás" nem a mi feladatunk. Fontos, hogy rangos művészeti eseménysorozat szülessék abból a kezdeményezésből, amelyet politikai és egyéb hovatartozásra való tekintet nélkül ilyen széles kör támogat. Ezen belül azért konkrétan is részünk van egy-egy kivételes rendezvény létrejöttében, például Zuckermann két évvel ezelőtti meghívásában vagy a tavalyi Rosztropovics-koncertben. Egyébként a támogatás közvetve sokfelé ágazik el: így a kultúrán és művészeteken kívül a turizmus felé is.

– A Siemens „főhadiszállásának" folyosóit elsőrangú fotóművészek képei díszítik. Ezeket nyilván megvásárolták, és ezen túlmenően is kiemelkedően támogatják a Mai Manó Házat, a Magyar Fotográfusok Házát.

– Igen, méghozzá a kezdetektől, azaz a Ház létrejöttétől. A magyar fotóművészet ugyanis a zenéhez hasonlóan igen sok jelentős művészt adott a világnak, de a zenétől eltérően még itthon sem ismerik őket. Emellett a fotóművészet fontos szerepet játszhat a vizuális kultúra alakításában. Ez is szép és vonzó kihívás! Ezért támogatunk ottani kiállításokat, munkatársaink között rendszeresen pályázatokat írunk ki, és bemutatjuk munkáikat; jelenleg is megtekinthető egyikük kiállítása. Máskor meghívott művészek alkotásait állítjuk ki. Díjat alapítottunk végzős hallgatóknak, akiknek anyagai a Mai Manóban láthatók. A közönség szavazatait is figyelembe vevő szakmai zsűri dönt. És talán az is érdekes, hogy dolgozóink a munkahelyi belépőjükkel ingyen látogathatják a Mai Manó Házat.

– Biztosan tudja, hogy mindazon művészeti vagy kulturális vállalkozások, amelyeknek pénzre van szükségük – és melyiknek ne lenne? –, nagy becsben tartanak egy-egy olyan listát, amely a szponzorálásra hajlandó cégek hozzáférhetőségét teszi közzé. Nyilván önöket is sokan keresik. Kik döntenek, és hogyan mérlegelik a kéréseket?

– A Siemensnél az ilyen ügyekről – éppúgy, mint a vállalat stratégiai kérdéseiről – a magyarországi legfelsőbb grémium dönt. De van egy ezzel foglalkozó csapat, amely olyan szakemberekből áll, akiknek adunk a véleményére, és akik meg tudnak kérdezni más hozzáértőket. Így lehet érvényesíteni azt, hogy a sokszínűségen és a rétegzett kommunikáción túl minden ilyen döntés ugyanazt a hitvallást, ugyanazt az egész vállalatot jellemző szemléletet tükrözze: egy több mint százötven éves, globális vállalkozás értékrendjét és annak a partnereket, az ügyfeleket, a környezetünket megbecsülő magatartását.

Lukács Margit (1914–2002)

2002. február 4-én, nyolcvannyolc éves korában elhunyt Lukács Margit, Kossuth-díjas, érdemes és kiváló művész, a nemzet színésze, aki 1936-tól folyamatosan a Nemzeti Színház tagja, majd örökös tagja volt. Fejedelmi megjelenése, gyönyörű hangja klasszikus nemzeti színházi hősnővé avatta. Színháztörténetünkben ő játszotta a legtöbbször *Az ember tragédiája* Éváját és a *Csongor és Tündé*ben az Éj is évtizedeken át az ő szerepe volt. Ezek mellett emlékezetes alakítást nyújtott a *Bánk bán* Gertrudisaként, az *Ármány és szerelem* Lady Milfordjaként, a *Don Carlos* Ebolijaként, a *Figaro házassága* Grófnéjaként és a *Ványa bácsi* Jelena Andrejevnájaként. Versmondó művészete a rádióban is kiválóan érvényesült.

Both Béla (1910–2002)

Rendezőként, színigazgatóként és – különleges alkalmakkor – színészként Both Bélának hosszú, gazdag élete volt. Amikor kilencvenedik születésnapján köszöntöttük (SZÍNHÁZ, 2000/11.), azt írtuk többek között, hogy életműve a színházcsinálás. Igazgatása alatt, a hatvanas évek elején a Madách Színház az ország legjobbja volt. Ez alatt az idő alatt színháztörténeti értékű előadások születtek itt (*Tanner John házassága, Hamlet, A vágy villamosa, Elveszett paradicsom* stb.). Rendezései között vannak magyar klasszikusok – az első *Tragédia* a felszabadulás után, egy pátosztól megtisztított *Bánk bán* stb. –, klasszikus modernek (Brecht: *Puntila úr*, Thorton Wilder: *Hosszú út)* és sikerdarabok (Tabi László: *Különleges világnap*). Bölcs humora folytán valószínűleg nem sértődne meg azon a kitételen, hogy Both csinálta színész volt: Bacsó Péter *A tanú* című filmjéhez és a *Szomszédok*-szappanoperához erős személyisége kellett. Sok sztárolt „legendánál" mélyebb és fontosabb nyomot hagyott a magyar színházban.

Summary

Fifty years have passed since the death in New York of the brilliant Hungarian playwright Ferenc Molnár. In a commemorative block of writings Judit Csáki reviews some recent performances of his plays: *One Two Three and Violet* (Madách Theatre), *The Guardsman* (Studio of the Madách Theatre), *The Wolf* (József Attila Theatre), *The Devil* (Eger) and *The Play is the Thing* (Debrecen); Tamás Gajdó surveys two books by Klára Györgyey, resp. György Nagy on the author); while Christian Heppinstall writes about the American sojourn of Molnár and his actress wife Lili Darvas.

Reviews of this month are by Tamás Koltai, Judit Szántó, István Sándor L., Dezső Kovács, Katalin Szűcs who saw for us Brecht's *The Life of Galilei* (Szeged), Ibsen's *Hedda Gabler* (Katona József Theatre), István Mohácsi's and János Mohácsi's *Bird of Ill Omen* (The Ark), György Spiró's *Black-Out* (Pest Theatre), Yevgeni Shvartz's *The King is Naked* (Kecskemét).

We publish another account of the new building of the National Theatre: this time Zsuzsa Ordasi examines the inner architecture of the house, from the stage and auditorium to the stairs, lamps and carpets.

In a column devoted to musical theatre, András Csont reviews the revival of Verdi's *Falstaff* at the Erkel Theatre, Tamás Márok Verdi's *Don Carlos* at the State Opera House, while Lóránt Péteri saw for us a musical play: *The Twilight of a Miracle* adapted by Attila Lőrinczy from *Little Zaches*, a short story by E.T. A. Hoffmann, with a music by László Melis (New Theatre).

Our column on dance theatre starts with Magdolna Jákfalvi's analysis of *The Dadaists*, a production by choreographer Yvette Bozsik at the Chamber; Csaba Kutszegi reviews the five offerings of a guest-performance by Maurice Béjart's world-famous company at the Comedy Theatre, and István Nánay evokes *„Urbi et orbi" – About Physical Suffering* by the great modern poet János Pilinszky, a joint production by the Veszprém Castle Theatre and the Third Stage of Pécs.

We also publish a conversation between our collaborator Judit Csáki and dr. Gábor Beke-Martos, economical and financial manager of the Siemens Enterprises in Hungary, on the subject of cultural sponsorship.

Playtext of the month is *The Twilight of a Miracle* by Attila Lőrinczy, a work reviewed in this issue.

A SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

drámapedagógia szakdiplomát adó, négy féléves továbbképzést indít pedagógusdiplomával rendelkezők számára.

- A produkciós gyakorlatot és színházelméleti ismereteket hangsúlyozó, elsősorban művészeti iskolák tanárainak szóló, ötszáz kontakt órás (hatvan kredit értékű) kurzus félévenkénti díja 85 ezer Ft.
- **Jelentkezni 2002. április 30-ig** lehet az alapdiploma fénymásolatát, önéletrajzot és fölbélyegzett válaszborítékot tartalmazó levélben.
- **Cím:** SZFE, Bp., Vas u. 2/c, 1088.
- **Felvételi beszélgetés** május végén vagy júniusban lesz.
- A képzés havi egyszer három teljes napot (péntek-szombat-vasárnap) és egy nyári intenzív szakaszt foglal magában. Drámapedagógiai szigorlatot a második, színházi nevelési szigorlatot a harmadik félév végén kell tenni. A képzés szakdolgozat megvédésével zárul.
- A képzés az oktatási miniszter 8/1998. (XII.1.) OM-rendeletén alapszik, s nem számít második szaknak, illetve második diplomának, az itt megszerezhető diploma szakdiploma. A képzést sikeresen befejezők számára lehetőség nyílik egy két féléves, száznyolcvan órás kiegészítő kurzus elvégzésére, melynek záródokumentuma pedagógus szakvizsga értékkel bír, s ebben az esetben biztosított a magasabb kategória elérése.

IV. SZÍNÉSZEK VILÁGJÁTÉKA
2002. június 21–23.
Budapest, Margitsziget

Színész kollégáink az elmúlt évben tizenhárom sportágban, négy korosztályban mérték össze erejüket a Színészek Világjátékán. Az idén íjászattal és lábtenisszel bővül a verseny. A sportrendezvényhez kulturális program kapcsolódik, a Rivalda Fesztivál. Ennek keretében a gyerekeknek külön játszóparkot alakítunk ki, ahol egész napos program várja őket. Naponta több színházi produkció, koncert szórakoztatja a nagyérdemű közönséget.

Minden évben kiállítást rendezünk színész kollégáink festményeiből, grafikáiból, szobraiból. Fővárosunk legszebb részén, a Margitszigeten kerül sor a sportversenyekre. A nap izgalmait esténként zártkörű fogadásokon vezethetik le versenyzőink, támogatóink.

2040 Budaörs, Rezeda u. 74.
Tel./fax: 23/424 266.
Mobil: 30/9 323 647, 30/9 498 245
E-mail: szemiramisz@axelero.hu;
www.actorwg.hu

A szervezőbizottság: Bubik István, Hunyadkürti István, Nagy-Kálózy Eszter, Rátóti Zoltán, Rudolf Péter és Pintér Tamás