

# Széles Anna játékszínpad

A lexikonok szerint negyvenhárom éves művész, „irodalmi játékszínpadával” valósággal szembeszáll a nem egy kollégájára pályaképe emlékeztető színpadi sorsával, s ezzel a nem is egészen végig gondolt vállalkozással lényegében rokonszenves bátorsággal próbál tiltakozni végzetes beskatulyázottsága és a szereposztásokból való sorozatos kimaradása ellen. Persze, mindennek objektív okai is voltak: filmzés, szülés, baleset; de mégis, mégis, hányan vannak azok a „lányok”, akik a főiskolán, a pályájuk elején nemcsak csillagokká, hanem már-már csillagok is, művészi és női életük delére azonban társulatuknak — a reflektorok fénycsóvája által elkerült — megkeseredett figuránsaivá válnak. Ebből a sorsból nem kér Széles Anna, ebből próbál kitörni és ez az, amihez mindenki gratulálhat, amit valaha rabul ejtett e művésznőnek a tiszta szív varázsát, az örök gyermekséget hirdető — és kissé mégis szomorúságos, a családost, sőt a tragikumot is sejtető — tekintete.

Mindaz, ami ennek a Széles Annának, ennek a feledhetetlen színpadi jelenségnek a belső tartalma, új szerepkörökbe is átmenthető lelki habitusára emlékeztet. A színésznő címet viselő mostani „irodalmi játékszínpadon” — például a londoni virágáruslány dialógusa ama nyelvészkedő professzorral (Ille Ferenc volt itt a méltó partner) — megérdemelten visszhangzott nemcsak a bemutató nézőterén, hanem napok múltával, ma is visszhangzik — remélem, nemcsak bennem, hanem — minden nézőben. És őszintén örvendtem annak, amit a nemrég még balesetnek következményeivel küszködő

művész, a koreográfus Pin-tér Jenő „tánciskolájában” tanult, vagy tanult meg újra; különösen a groteszk számoknak. A *Sirály* egyik, amúgy is érzéletesen jelenített zárójeletének a szentimentális újratáncoltatása viszont... kínos pillanata a műsornak. Szép a díszlet. Valovits László tág teret nyitott a táncnak, játéknak és távlatot, nagy távlatot Széles Anna egész kitérés kísérletének. Egy felfüggesztett, átlátszó kötélfallal, néhány fényhatással és egy szárnyaló sirály felnagyított, stilizált képével, valósággal semmiből teremtettem meg azt a lelki „kalickát”, amelyből a művész szabadulni szeretne, de az alkotásnak azt a táguló világát is, amelyre az egész műsor előremutat. És dicserhetjük Wittlinger Margit jelmezét; a nagy sikerben Széles Annát és ügyét jól szolgálták kollégái, Ille Ferenc, Nagy Dezső és Sata Árpád; az egész előadást pedig kulturált keretbe fogta, jól hangolta, izlésesen találta Szabó Agnes, aki rendezőként jegyezte a show-t. Mindez azonban az előadás tanulságának egyik oldala csak. A másik oldallal kapcsolatban viszont már nemcsak Széles Annáról és „irodalmi játékszínpadáról” lesz szó, hanem ebben az összefüggésben a sétatéri színház egyik döntő problémájáról is.

Induljunk ki — ezen a másik oldalon — abból, amire az előző kolozsvári bemutató után is utaltunk, hogy tudniillik vannak kitűnő színművészek, akik minden szerepben elsősorban önmagukat adják, s vannak társaik, akik viszont minden szerepükben más-más bőrébe bújnak; valósággal eldönthetetlen azonban, melyik színésztípust becsüljük többre

— elméletileg. Hiszen mindkét „kategóriában” találkozunk már óriásokkal. No hát, Széles Anna az előbbieket tartozik, és ezzel semmit se vonunk le értékéből, nem skatulyázzuk be, nem kárhozzátjuk eleve téltenségre. Csak azt szeretném hangsúlyozni, hogy Széles Anna színészpályáját nem gazdagítja senki, aki például hollywoodi szexbombák — drogok rombolta — lelkivilágának az átélésére, kivételére biztatja társulatunk örök bakfiját (mások szerint: naivának beskatulyázott tragikáját), mert ez bizony járhatatlan út számára... Ezért nem győzők tehát meg bennünket Széles Anna, „irodalmi játékszínpadának” egyik jelenetében Marilyn Monroeszkodásával, mert e bomlott külsőségeket és szövegeket Annácska, Kisanna, Kisó nem támaszthatja alá jelentésében lelki tartalommal. Azaz: senki sem szabad mereven bebizni egy-egy szerep körbe, de senki se alkalmas élete bármely pillanatában a világirodalom bármelyik szerepének megoldására, bármelyik szerepkörének vállalására. Aki pedig mégis ilyesmivel hiteget egy színművészt, az... árt neki.

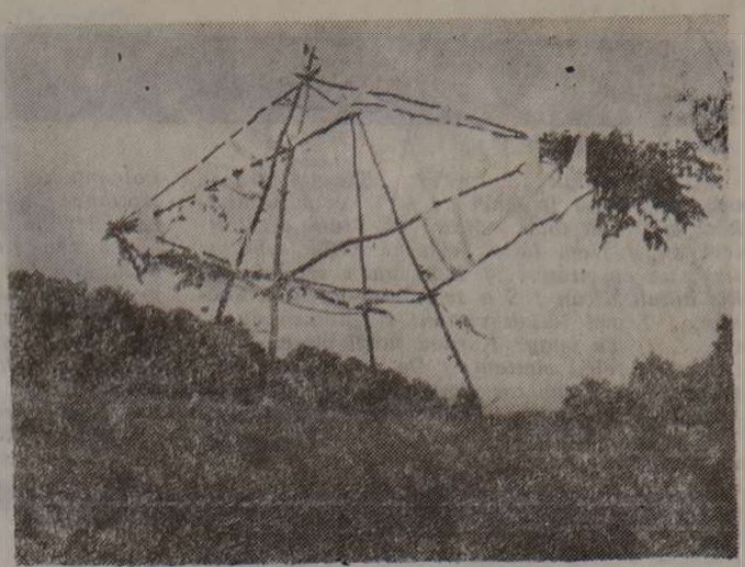
Itt viszont már elkerülhetetlen a kérdés: ki is állította össze ezt a műsrot, ki valogatta az előadott szövegeket? És ki írta az összekötő szöveget? „Irodalmi játékszínpadot” ígér a plakát, de az összekötő szöveg egyszerűen irodalom aluli, giccseszen szentimentális. Ha tehát van előadójá, rendezője, koreográfusa, díszlet- és kosztümtervezője ennek az előadásnak, miért nincsen szerzője is? Ami pedig meg-meglepőbb: nincsenek plakáton vagy színlapon feltüntetett szerzői sem a show-ban látható drámarészleteknek! Találja ki nevüket a néző; tippeljen rájuk s akiknek legtöbb találatja van, azt

részéssé jutalomba a színésznő. Tulajdonképpen névtelenségbe burkolják tehát a színésznő előadásain a színirodalom rég meghalt klaszikusait éppen úgy, mint hazai színirodalmunk mai szerzőit. De hát mit szólnánk valamelyik virtuóznak ahhoz a műsorához, amelyen valósággal elitkolnak az egyes zeneművek alkotóit? Koncerttermeinkben elképzelhetetlen lenne ilyesmi; hogyan vált mégis lehetségessé egy „irodalmi játékszínpadon”?

Ezzel azonban elérkeztünk a kérdés lényegéhez. Vannak, akik szerint a színház bátran illesztheti bérleti műsorába is az ilyen egyéni vállalkozást. Egyetértünk ezzel, de csak abban az esetben, ha az „irodalmi játékszínpad” nyolc vagy tíz, egész estét betöltő, klaszikus vagy mai vétetésű tragédia, komédia, színmű melletti vagy esetleg után kerül a bérlet élé. Hogyan lehet azonban egy évadot (mint az ideit) négy vagy öt bemutatóval kihúzni, úgy, hogy abból is az egyik egyetlen művész rokonszenves, bár több szempontból gondozatlan kísérletének az eredménye? A néző ugyanis mindegyik teljes színirodalmi alkotások, kiteljesedő sorsdrámák, mindig újdonságként, páratlan eseményként ható történet vagy gondolatmenet átéléséért ment és megy a színházba (még a moziba is), s egyáltalában nem szabadna figyelembe nem venni ezt az igényt, amelyre nemzedékek hozzászól (színházi) tapasztalatai nyomán nevelődött rá társadalmunk.

Végül soron tehát csak az irodalmilag és színpadilag igényes bemutatók számának a megkészszerzése válaszolhat Széles Annának és társainak a legelmebb igényére is. Hogy tudniillik: játszani akarnak. Alakítani, alkotni, magukat mutogatni, minket magukkal ragadni. Aztán továbbra is lesznek remek előadások és éppen csak elfogadhatóak meg nyilvánvaló bukások. Mindig voltak és lesznek sikerek és sikertelenségek. És lesznek emlékeztető egyéni teljesítmények „irodalmi játékszínpadon” is. De ezek sohasem helyettesíthetik magát az évadot, az irodalmi értékű játékrendet, a művészre rendezők produkciót (de még a kevésbé művész rendezőket sem). Art a szakadatlan társasjátékot, az állandó színpad véget nem érő kollektív teljesítményt, amely minden színész művészetének a tulajdonképpeni melegegy. És amelyet nem pótolhat, csak kiegészíthet bármilyen „irodalmi játékszínpad”, show, kísérleti stúdió, irodalmi kabaré, a színháznak bármiféle mellékgazdasága vagy laboratóriuma.

MAROSI PÉTER



## A madár megállt Sepsiszentgyörgyön

1. Emlékszem egy tér-munkára (box-ra\*): vitrinben gipszből készült és élethűre festett lány alakja derékig, karok helyett szárnyak, körülötte, farost falakon madárral kapcsolatos festmények, rajzok és egy igazi szárny. Volt az egészben valami naiv és groteszk, ám alapjában véve megindító-megható vonás (kétségbeesés utáni megisztulás?). Es ott volt a „kiállítás a kiállításban”, a sürítés, a szintézis a maga erőteljes közvetlenségében.

Öt és fél év választja el a fenti box-munkát az idén június elején Sepsiszentgyörgyön, a város határában készült másik tér-munkától, tárgytól (objekt-tól) — a folyamatosság alapja lehet egy általános életérzés, egy meglévő és más-más természetű befolyásnak vagy választási lehetőségnek kitett szellemi-érzelmi struktúra önkifejezési készségének-képességének az állapota, sajátos életérzésnek plusz vagy minusz előjelű dinamikája. Szükségszerű, hogy az említett szellemi-érzelmi szerkezet — amely nyílen érdeke a kulturális fennmaradása — számontartása, messzemenően és alkotó módon tudatosítsa, továbbfejlesztesse megőrizze sajátos értékrendszerét, tartalmakat kifejező jeleit, ábráit és idomait.

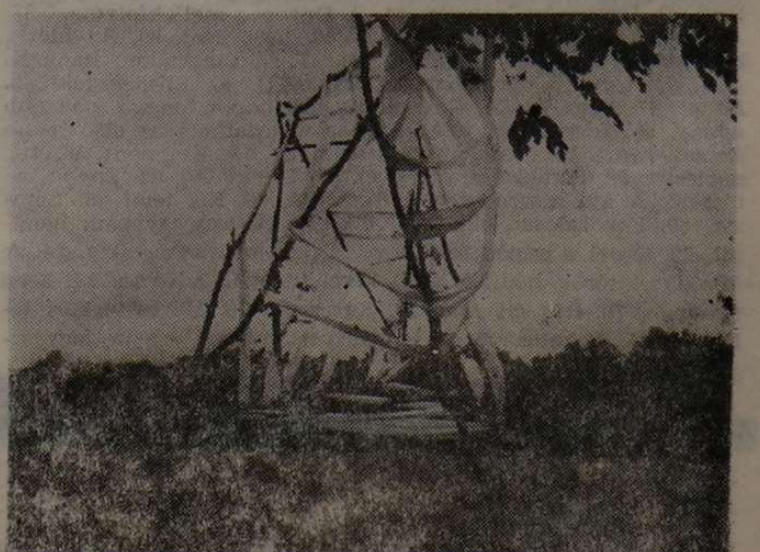
A sepsiszentgyörgyi objekt-készítés egyben történet (happening) is volt; képzőművészek — harmincasok és negyvenesek körülbelül fele-fele arányban — találkoztak a helyi sportszarnok előtt és elindultak az akció színhelyére. Ki-ki magával hozott kézfeszét, drótot, madzagot, vásznat, szegyet, uszonnát, fényképezőgépet (a tevékenységet dokumentálni kell) és családtagot. Az akció eredménye: három-négyméteres, karnyi vastag fából összeállított madártörzs, fehér vászonzalaggal átlenyegítve; nincsenek szárnyai, mert így (vesd össze például Bráncusi mester madaraival) közelebb kerül önnön lényegéhez, fogalmához. Az így létrejött tárgymunka (szabadság- és békeüzenete által) áttételesen emberi léptékű alkotás, szerencsére és magától értetődően mellőzi a totemisztikus töltetet. Egyébként ebben a vállalkozásban felismerni véltem a kortörténelmi kisközösségek bensőségességét és a kortárs

\* Szigeti Pálma: Ikarosz, avagy minden eladó. MEDIUM '81. Sepsiszentgyörgy.

DOMOKOS PÉTER

Madár-objekt

Domokos Péter felvételei



DEMÉNY ATTILA



Kántor László felvétele

Széles Anna és Ille Ferenc

## Tannhäuser

Elképzelhetetlen az a zongorista, akinek ne lenne mindennapi kenyeré Bach, Mozart és Beethoven szonátái, és természetesen a Chopin-étűdök is, ha az a zongorista éppen aktív előadó. Ez a mindennapi táplálék küönbözteti meg a mesterembert, az iparost a muzsikustól. Mint saját valóságából tudjuk, egy Glenn Gould kaliberű művésznek — aki zömmel egész életében Bachot játszotta — sem volt mindennapi kenyeré csupán Bach. Szakosodni lehet, sőt kell, ám gyakran egy Puccini-énekessel vagy egy hegedűvirtuóznál a hiány nem az oly jól ismert indiszponáltságban, hanem zenészségében keresendő.

Egy valamirevaló operaháznak a mindennapi kenyeré, állandó repertoárja Mozart—Wagner—Verdi és, ha bírja, a 20. század operái lenne. Ez az európai kultúrán nyugvó alap, mely bővíthető és bővíthető Gluck és a korai barokk, illetve Puccini és a verista operák irányába. És eddig a közönségnevelő, didaktikus szempont a művészivel jól megfér. De jól tudjuk, hogy a kolozsvári napocai Állami Magyar Opera a kolozsvári magyar operettjátszást is jelenti. A megosztottság, mely némelyeknél hamis büszkeséggel társul, nyilván súlyos adminisztratív problémákba ütökzik, melyek jegyében a művészt a piacerszűvel kellene összehátrálni. Ez az értékszemlélet és műsorpolitika egy olyan szurkolótábor idomított magához, amelynek mindenkori operaképzete a vég nélküli ismételtetés legitimitása:

az egyszeri és megismételhetetlen helyett a kötelezően megismételendőnek ujjong: Stázi megint ugyanott jött be, ugyanazt és ugyanúgy énekelte, ergo jól szórakoztunk.

Ilyen művészeti közállapotokban a zenén nevelkedett operarajongó természetesen lelkesedik egy Mozart- vagy Wagner-műért, de jól gyanítja, hogy az egyébként nagyon is méltányolando egyéni (hang)teljesítményeken kívül valódi operaelményben nem lehet része.

Igy örülhetünk annak a Tannhäuser felújításnak, amelyen a kolozsvári napocai Állami Magyar Opera a már említett, de részben magaterrámette korlátok között próbálta felülmúlni önmagát. Bebizonyosodott, hogy az annyiszor csepült operazenekar, a kórus és a szóloénekeseik igencsak képesek lennének a wagneri, sokat emlegetett technikai nehézségeken túllépni. Ami miatt mégsem tehették, ezért őket semmilyen vád nem érheti. Az ok e művészi irányítás hiánya.

Wagner mint művészi képesség csaknem páratlan, valószínűleg az egész művésztörténet legnagyobb tehetsége volt. Ugyan hol találunk meg egy példát nagyság és raffinement, értelem és finom romlottság, népszerűség és ördögi virtuozitás ilyen összefoglalására. (Thomas Mann: Wagner és korunk.) Ez a tehetség az a hatalmas erő, mely a különböző művészeteket eszmei és drámai egységbe tömöríti. Az egység a jól ismert wagneri Gesamtwerk. A Gesamtwerk sokat vitatott művészi jogosultsága Wagner művészetét soha nem kisebbítette, ellenkezőleg, mindannyiszor lenyűgöző szel-

lemi viadalok keresztüztébe állította. Thomas Mann böles humanizmust árasztó hatalmas Wagner-esszéje (Wagner szenvedése és nagysága) vagy Adorno kitűnő kritikái élő tanulmánya (Wagner) jelzi, hogy Wagnerhez lehet pro vagy kontra viszonyulni, de mellőzni nem. Wagner törekvésein talán századának legtekintélyesebb kifejezője, szellemi környezete Schopenhauer, Nietzsche, Liszt, vagy éppen II. Lajos bajor király.

Művészi kiteljesedése a divatos nagyoperai hagyományoktól a zenedrámaig (Szerelemi titalom — Parsifal) a mítoszhoz és szerelemhez való sajátos viszonyában ragadható meg. Ennek a viszonynak egyik, de egész életművét kísérő alapélménye az érzékségnek és az asketikus eszménynek az összebékítése — a halál nevében. Nemiség és megváltó szerelem sűrűsödik drámává a Tannhäuserben, — Tannhäuser, Vénusz és Erzsébet allegorikus viszonyában.

Nos, ezt a zenedrámat — melynek problematikája Schopenhauer-től Freudig vagy Thomas Mann-tól Adornóig foglalkoztatja a szellemi életet — a kolozsvári napocai Állami Magyar Opera nem rendezte meg, hanem felújította, Kunovits Schrantz Edit kiváló díszletei alkalmazva. A zenekart Hary Béla vezényelte. Az ilyenformán nagyrészt oratóriumnak álcázott produkció több-kevesebb változatosságot egyenetlenséget nyújtott, melynek intenzitása a második és a harmadik felvonásban fokozódott. Az első felvonás banchánálája nem valószínű, hogy a Fleurs du mal költőjének tetszését elnyerte volna (Baudelaire megszállott

Wagner-rajongó volt). Igaz ugyan, hogy aleatorikák bizonyos belső rend szerint működhetnek és így működnek jól, így viszont a balettbetét funkcióját veszítette azáltal, hogy megszervezett spontaneitásában az unott mértani forma dominált. Tannhäuser (Szilágyi Ferenc) Vénuszt dícsőítő dalának tempója sajnos oly gyors, hogy a méltóság-terjes, de izzó érzéket csupán sietős nyüzgészel pótolhatta. A második felvonás még nem zenedráma, hanem bevált nagyoperai rutin, mely a maga szimmetrikus pompájában kedvező benyomást keltett. Kriza Agnes (Erzsébet) titka: kulturált zenészsége. Csarnokáriája tiszta, nemesen egyszerű, és a Tannhäuser — Erzsébet kettős is zeneileg meggyőző. Mint ahogy az egész Tannhäuser, a harmadik felvonás sem mutat stíláris egységet: már nem hagyományos opera, de még nem Trisztán-szerű zenedráma. A drámai cselekmény Tannhäuser római elbeszélésével mozdul el a holtpontról, nem dal ez, sem ária, hanem sodró énekbeszéd. Szilágyi Ferenc ezáltal belső intenzitással közvetítette a drámai történetet. A hatalmas zöld rúd megjeleése a színpadon — a pusztá cselekményt értelmezendő (?) — olyan meddő magyarázkodás, stíláris törés, mellyel nem érthetünk egyet.

Ez a Tannhäuser felújítás őszinte örömet szerez és elszomorít. Talán sokan megbékélnének szörényebb hangteljesítményekkel és izgalmas szellemi-művészi élménnyel. Talán az énekesek is színpadon érezhetnék magukat.