VEREB TAMÁS

Dzsellaba a színpadon

■ TÁRSADALOMKRITIKA ÉS REFLEXIÓ ■

Amszterdam színházi élete (a tradicionális színjátszást művelő kommersz színházról, illetve a leginkább angol, amerikai musicaleket és komédiákat nagy sikerrel játszó utazó társulatokról most nem szólva) a bel- és világpolitikai események következtében erősen átpolitizálódott. A nyíltnak és elfogadónak mondott társadalom nem minden tagját tölti el örömmel a majd százötven nemzetiség Amszterdamban, és bár a nyílt faji-vallási megkülönböztetés ritka a holland utcákon, a tizenhatmilliós országban élő majd egymillió konzervatív muszlim és a haladó európai szellemiségű holland többség közötti társadalmi-kulturális és világnézeti különbségek egyre feszültebb légkört teremtenek. A hollandok kultúrájukat féltik, a muszlimok az oktatási rendszert okolják a főbb különbségek miatt.

2004. november másodika óta Hollandiában a muszlimokkal kapcsolatos bármilyen megnyilatkozás lángra lobbanthatja a feszültséggel teli levegőt. Ekkor gyilkolta meg a marokkói születésű iszlám fanatikus, Mohammed Bouyeri Theo Van Gogh holland filmrendezőt (akit a magyar közönség leginkább *Interjú* és *Cool!* című filmjei alapján ismerhet). Az iszlám társadalmi rend visszásnak és erőszakosnak vélt aspektusait taglaló provokatív filmjeivel Van Gogh hamar kivívta a hollandiai muszlim kisebbség ellenszenvét. A 2002-es parlamenti választások előtt tíz nappal Pim Fortuyn rotterdami szociológust, a populista, nyíltan iszlámellenes PFL-párt vezetőjét lőtték le. A sors megdöbbentő játéka, hogy meggyilkolásakor Van Gogh épp barátjáról, Fortuynról szóló filmjén dolgozott.

A színház a maga eszközeivel mindig is reflektál a társadalmi problémákra. Nem csoda, hogy társadalomkritikai reflexióként a kortárs holland színházi előadások nagy részében a vázolt feszültségeket próbálják a színház nyelvére fordítani. A maga módján véleményt mond az improvizációs komédiákat játszó Boom Chicago éppúgy, mint az Európaszerte híres 't Barre Land, de mindkettőnél fokozottabban és szókimondóbban politizál a fiatalokból álló De Nieuw Amsterdam színházi csoport, s bár csak vendégségben járt Amszterdamban, mégis valami egészen hasonlóról szól Heddy Mallem társulatának táncszínháza is.

HEINEKEN LATE NITE, BOOM CHICAGO

A Boom Chicago az alapítása óta eltelt tizenhárom évben Amszterdam fiataljainak és turistáinak egyik fő találkozóhelyévé nőtte ki magát. A Jon Rosenfeld művészeti igazgatásával működő, angol nyelven játszó társulat *play-back* színházi és számos improvizációs technikán alapuló *stand-up comedy* jellegű showinak leginkább igényes kocsmára emlékeztető nézőterén az előadás alatt az ember kedvére ehet-ihat, a sorok között sürgölődő pincérek nem restellenek a poénok között rendelést felvenni és teljesíteni.

A kétrészes, több mint kétórás *Heineken Late Nite Show*-ban a ritka kevésbé ütős poénok kivételével nincs üresjárat, szusszanásnyi időt sem hagynak a nézőnek – a tízfős társulat lehetővé teszi, hogy megállás nélkül kövessék egymást a jelenetek. A közönségtől hol csak egy-egy helyszínt, témát, karaktert kérnek, hol saját nevüket, munkájukat szedik ki a nézőből, beleépítve azt egy-egy poénba: egyszer a sörözgető amerikai lány apjának pénztárcájában turkál a funky-dalt éneklő színész, másszor a média szakos egyetemista megszerzendő tudását kérdőjelezi meg ironikusan az egyik énekes. Szabadszájúak és fesztelenek mind a játszók, mind a közönség.

A produkciónak van persze megírt forgatókönyve, vannak rögzített kliséi, sokadszor játszott jelenetei, melyekbe „könnyedén" belefűzhetők a kikérdezett nézők személyes adatai, az ember mégis meglepődik egy-egy sebtiben költött rap- vagy sanzonszöveg tökéletes rímein és prozódiáján. A show valamennyi résztvevője magabiztosan és szempillantásnyi idő alatt improvizál, veszi a lapot. Ha belegondolunk, heti három-négy kétórás show ki is neveli az igazán tehetséges csapatot. Név szerint ki kell emelni Hilary Baumant, Tarik Davist, Lauren Flanst és a műsorvezető szerepében lubickoló Dan Ostert. Az est másik két sztárja a zenész- és a technikai csapat. Ritkán látott-hallott pontossággal és magának tizedmásodpercnyi késéseket sem engedő váltásokkal igencsak kitesz magáért a hang- és fénystáb.

Heineken Late Nite Show (Boom Chicago)

Jost Brugman felvétele

Az elnök ('t Barre Land)

Fran van der Hoeven felvétele

A produkció bizonyos pontjain a közönségben szép számban helyet foglaló amerikai turisták – akik egyébként kevés angol nyelvű előadást találnak Amszterdamban – furán, olykor kínosan érezhetik magukat. Egy alkalommal a konferanszié arra kéri a közönséget, említsenek a világ égető problémái közül néhányat, amit a társulat majd jól kiveséz. Mindenkit túlharsogva szól egy hang a sarokból: Bush! Ennél már csak egy másik úriember megszólalása kínosabb – ő a homoszexualitást említi fő problémaként. Nem marad ki a poénok sorából a nagy vihart kavart (és már emberáldozatokat is követelő) dán karikatúra-ügy sem, sőt, egy interjú-játékban az egyik muszlim vezetőt kérdezi a riporter. Nyíltan nem borzolja a kedélyeket, ugyanakkor állást sem foglal a társulat (az ember mégis érez némi Amerika-ellenességet a levegőben), show-jában a Boom Chicago mégis sok – indokolatlanul sok – poént enged meg magának a jelenlegi világpolitikai állapotokról.

THE PRESIDENT, 'T BARRE LAND (Helyszín: Brakke Grond)

Az 1990-ben alapított 't Barre Land színészekből, dramaturgokból és vizuális művészekből álló társulatának van ugyan székhelye Utrechtben, a szezon nagy részében mégis Hollandia és Belgium nagyobb városainak színházaiban játssza előadásait. Legnagyobb sikereit Goethe *Faust*jából, kevésbé ismert Csehov-drámákból, illetve Elias Canetti, Dosztojevszkij, Marguerite Duras prózai szövegeiből készült előadásaival, valamint Beckett- és Brecht-feldolgozásokkal aratta (2004-ben a magyar Krétakörrel is dolgoztak együtt).

Tavaly novemberben mutatták be Thomas Bernhard ritkán játszott, 1975-ben íródott darabját, *Az elnök*öt. A cím alapján a mű ismerete nélkül is politikai háttérre gondol az ember, a társulat azonban explicite nem aktualizál.

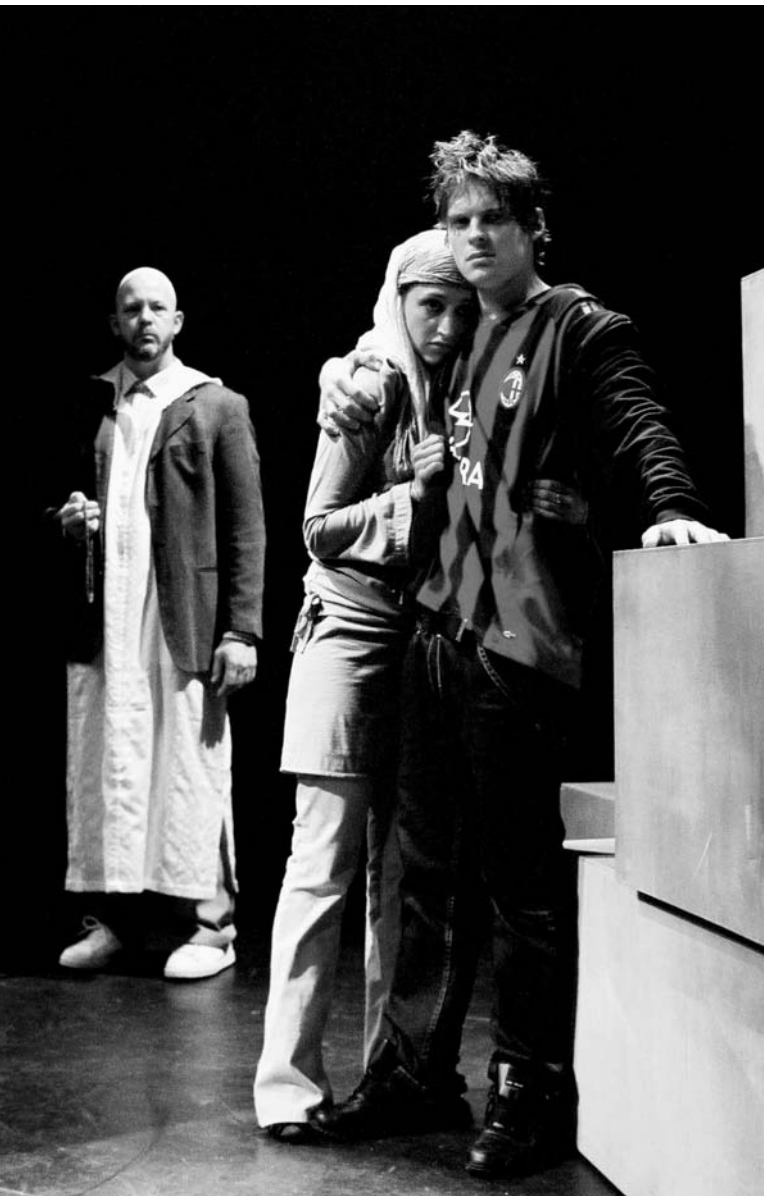
„Leginkább a szöveg zeneiségébe szeretett bele a társulat" – mondja Sanneke van Hassel, a társulat tagja. A szöveg kétségtelenül muzikális, ezt a holland nyelvnek a magyartól eltérő hangsúlyozása és hangképzése csak erősíti. Az előadás kezdete előtt kísérőm összefoglalja a társulat ars poeticáját: a 't Barre Land alkotói módszere értő és gondolkodó közreműködőket kíván. Ritkán van rendezője az előadásnak, leginkább közös műhelymunkában dolgoznak a szövegen, melyet maguk a színészek fordítanak hollandra (ki-ki a maga szerepét). Kérdésemre – nem okoz-e ez néha kaotikus állapotokat – megnyugtató választ kapok: a csapat intelligensen és kreatívan produktív. Egy helyütt azt olvasom a 't Barre Landról: „a színész nem bújhat a karakter mögé – a karakter a szöveg vagy egy idea »hordozója« inkább."

Thomas Bernhard darabjának alapját az Engelbert Dollfuss osztrák kancellár elleni halálos merénylet adja (1934-ben anarchisták végeztek a nácik útjában álló államférfival), és az sem mellékes, hogy 1975-ben kezdődött a Rote Armee Fraktion terrorcsoport híres

stammheimi pere. Ezek azonban csak mint kiinduló motívum. A két és fél órás előadás első részében az elnök felesége monologizál félelmeiről, a politikai hatalom megrendüléséről: az elnök ellen az anarchisták merényletet követtek el, s az ugyan megmenekült, de egy magas rangú katonatiszt életét vesztette. Még az ő halálánál is jobban kiborítja azonban a madame-ot kedvenc kutyájának halála, „aki" a lövéstől szívrohamot kapott. A hatalmon lévők már sehol nem lehetnek biztonságban, az elnöki pár nem hihet még a közvetlen környezetének sem: fiuk is az anarchisták közé állt.

Margijn Bosch erőteljes és expresszív játékában az elnökné félelemmel teli, őrület felé tartó, kicsinyes életét ismerjük meg. Monológját néha a szomszéd szobában masszőrével (Martijn Nieuwerf) együtt meztelenül fürdőkádban ülő elnök (Vincent van den Berg) nevetése szakítja meg – ennél több szerepe nem is igen van a két férfinak a szünet előtt. (Valamennyi szereplő megszabadul rövidebb-hosszabb ideig ruháitól, a feleség és komornája átöltözés közben, Peter Kolpa végül női ruhát ölt, a leginkább súgóként funkcionáló Czeslaw de Wijs pedig „véletlenül" esik a fürdőkádba, így ő is kénytelen pucérkodni kicsit.)

A második rész kevésbé mozgalmas, az önkéntes száműzetésbe vonult elnök folyamatos monológját csak néhány alkalommal szakítja meg szeretőjének komikus játéka (akit az első felvonás masszőrét is alakító Martijn Nieuwerf tesz kacéran ironikus és emlékezetes figurává).



Az elnök közönyösen, inkább a szöveg banalitását, mint szomorúságát kiemelve tart előadást a bölcsesség veszélyéről, a társadalomban általánosságban jelen lévő ostobaságról szeretőjének (aki leginkább buta, ám kedves mosolyával hallgatja). A politikát tartja a legmagasabb fokú művészetnek, hatalma elvesztését megnyugvással veszi tudomásul. Thomas Bernhard szövege, mely egyébként Hitler életrajzi adataiból is merít a monológhoz, a hatalom „alsónadrágos" oldalát és dekadenciáját tárja elénk, önmagáért való létezésének értelmét kérdőjelezi meg, helytől, időtől és társadalmi háttértől függetlenül. Rövid, központozás nélküli mondataival valóban zenei élményt szerez hallgatóságának.

VUUR, DE NIEUW AMSTERDAM

1986-os alapításával Hollandia legrégebbi multikulturális társulatai közé tartozik a 2000 óta Aram Adriaanse művészeti vezetésével működő De Nieuw Amsterdam (DNA). Tagjai közt a hollandok mellett találunk surinami, török, marokkói színészeket is. Ahogy Adriaanse rámutat: a más-más kulturális háttér adta különbözőség termékeny és inspiratív lehet az alkotó munkában. A leginkább napjaink gyorsan változó világának problémáival foglalkozó színháznak színészképzője is van, ez amolyan felkészítő a holland színiakadémiákra.

A Van Gogh-gyilkosság ihlette Justus van Oelt a *VUUR* szövegkönyvének megírására. Karim Triadia algériai születésű rendező profi és amatőr színészek koprodukciójaként állította színre a művet. A körülbelül egyórás előadásban többször is nyakhoz szegezett kést, fejhez fogott pisztolyt, fekete bőrű és különböző kultúrákból származó utcagyerekeket és az ő sorsukat „egyengető" rendőröket látunk. Nincs elemelés, nincs stilizálás, nincs „mintha". Díszlet se sok van, a jelmezeket akármelyik amszterdami butikban megveheti bárki.

A marokkói születésű Anuar (Karim el Guennoni) és testvére, Yassoul (Egbert-Jan Weeber) az amszterdami muszlim kisebbség két eltérő típusát jeleníti meg: előbbi rendőrként „beépült" a holland társadalomba, utóbbi pedig utcagyerekként egy olyan fiatal sztereotípiáját testesíti meg, akitől az agresszivitás, a bűnözés sem áll távol. Ám egy napon megölik Theo Van Goghot – és a testvérek különböző felfogása, életvitele összeütközésbe kerül. A holland államot szolgáló rendőr belső konfliktusát nem csak holland felesége és a jogrendszer iránti lojalitás okozza; leginkább önmagával kell megvívnia szellemi csatáját (belső monológjait az utcagyerekek tanyájaként funkcionáló sematikus díszletre vetíti ki nagy képernyős projektor). Identitásválságából azzal a konklúzióval kerül ki, hogy senki más „igazsága" szerint nem élhet az ember, csakis saját meggyőződése alapján.

A színészek tisztességesen dolgoznak – a néző nem gondolja magát színháztörténeti fontosságú előadás részesének, de valami erőt mégis érez: ez a maroknyi fiatal itt, Amszterdam közepén valamit mondani akar a körülöttük és bennük zajló eseményekről, az erőszak értelmetlenségéről. Kiemelném a Yassoult nagy átéléssel játszó Weebert és a vetélytársát, Micket ugyancsak energikusan adó Teun Kuilboert (északon mindketten jól ismert színészek).

A rendező a kvázi-rezonőrként fellépő muszlim Imam szerepét amatőr színészre, Jack Druppersre osztja, aki színészi nagyságáról nem győz meg, a Theater Engelbak kicsiny színpadán mégis egész más (és mennyivel erősebb!) jelentése van az Imam által viselt dzsellabának, mint például a Boom Chicago komédia-showjában.

VUUR (De Nieuw Amsterdam)

Jean van Lingen felvétele

LE SACRE DU PRINTEMPS, COMPOAGNIE HEDDY MAALEM

Ha terveztek volna csillárt a kevésbé impozáns, inkább funkcionális Het Muziektheaterbe, azon is lógott volna az amszterdami közönség az algériai születésű francia koreográfus kizárólag fekete bőrű (Maliból, Beninből, Nigériából, Szenegálból és Guadeloupeból származó) táncosokból álló társulatának három előadásán. A Sztravinszkij zenéjére komponált 2004-es produkcióról Maalem jegyzi meg a műsorfüzetben: az előadás „nem csupán a ritmusról szól, hanem egy impulzív struktúráról, a növekvő erőszakról, az el nem fogadásról", azaz ugyancsak a jelen világ eseményeire reflektál, még ha örök témák jelennek is meg az óriási színpadon (férfi-nő viszony, csábítás-elhagyás, falkatörvények, hatalom stb.). A produkció követi a zene diktálta tételes központozást – a főbb tételek között Sztravinszkij zenéjét hangeffektnek, sőt zörejnek nevezhető néhány perces hangsorok szakítják meg. Ezek alatt az épp színen lévő táncosok (szólók és három-négy táncos együttesei váltakoznak) a mozdulatlanságig lecsupaszított jelenlétükkel erősítik fel az óriás kivetítőn látható színes bőrű kisfiú képének elementáris hatását (fotók: Benoît Dervaux), vagy a tablóból való el-elmozdulásokkal követik a fekete kétkezi munkás egy munkafázisát véget nem érően ismétlő képsorozatát. Szép és kidolgozott számok ezek. Mintha az előadók léte forogna kockán – a teljesíteni akarás arckifejezésével valóban megszületik a bámulatos energiákat felemésztő produkció.

Bármennyire európaiként szocializálódott is az ember, ha tizenöt színes bőrű táncost lát a színpadon (akik között éppúgy talál pocakos-kopasz negyvenes táncművészt, mint kecsesen vonzó fiatal balerinát), akaratlanul is részben az egykori kizsákmányolásra s a kultúrák közötti, áthatolhatatlannak érzett különbségek okozta újkori feszültségekre asszociál. A kivetítőn megjelenő megrázóan egyszerű képek, illetve a világ innen nézve *másik* feléről származó táncosok expresszív és minden falat leromboló biztos tudása és energikus mozgása a hollandokat (és mindenkit) újra csak arra figyelmeztethet: kulturális különbségek ide vagy oda, az ember – élni akar.

Rádai Andrea

Brutálshakespeare

■ DOOD PAARD: SHAKESPEARE STOCK ■

Álmomban sem gondoltam volna, hogy színházkedvelő, komoly felnőttek többsége nagyot nevet a színpadon megjelenő férfi nemi szerv látványától. A Dood Paard Zomernachtliefde (Szentiványéji álom) *című előadásán azonban ez történt, s magam is a kacagók között voltam. Ám ez nem a nézőtéren feszengő középiskolai osztály „meztelen a bácsi"-kuncogása volt: maga a Szerelem váltotta ki, ez a ronda betegség, mely a társulat értelmezésében olyan brutális, mint a csupasz hímvessző látványa a színpadon.*

Az 1993-as alapítású amszterdami Dood Paard, mely mindössze négy állandó tagot számlál (Kuno Bakker, Manja Topper, Oscar van Woensel és Gillis Biesheuvel), a nevében („döglött ló") hordozza azt a kíméletlen leleplezőkészséget, amellyel az emberi gyengeségek felé fordul. Előadásaik láttán a nézőnek az a benyomása támad, hogy az élet valójában a halál előtti hosszú pillanat, „mindennapossá vált abnormalitás". Ebben a szellemben alakította ki a társulat a *Shakespeare STOCK* című előadás-sorozatot, melyet a 2005/2006-os évadban játszik Hollandia-szerte. E csokorban *(STOCK)* a *Szentiványéji álmo*n (2005) kívül a vérontással terhes római tragédiák, a *Titus Andronicus* (*Titus,* 1997), a *Julius Caesar* (*J. C.,* 1991) és a *Coriolanus* (2001) láthatók.

A válogatás tükrözi a társulat pesszimizmussal és végletekig fokozott cinizmussal jellemezhető attitűdjét, mely az előadásokban a csúf és a groteszk esztétikai kategóriáinak uralkodásával valósul meg. A *Zomernachtliefde* például megkettőzi a kézművesek burleszki esetlenségét azzal, hogy Kalét („kopasz"), azaz Zubolyt szimultán játssza a két színész, Kuno Bakker és Rutger Kroon – így persze Pyramusból is kettő van. Emiatt a jelenet nemcsak önmagában, hanem duplán komikus: Thisbe a két Pyramus közé szorulva – praktikusan – el tudja játszani a Fal és a Lyuk (!) szerepét is, majd Pyramus szörnyűséges haláltusáját szó szerint sztereóban élvezhetjük. S mintha nem lenne kellőképpen ocsmány és kínos az eredeti szöveg szerint a Zuboly nyakára kerülő szamárfej, a kézműves(ek) csúf testi elváltozását itt a nadrágjukból kikandikáló hímvessző(jük) jelzi. Ám az obszcenitást még ezen a ponton is lehet fokozni. Titánia és Kale szerelmi jelenete alatt teljes sötétség van a színpadon, és a tündérkirálynő – a szamárfülek simogatása helyett – a kézműves(ek) testére erősített hatalmas szamár-hímtago(ka)t keni be foszforeszkáló anyaggal. A szerelem tehát – hiszen Titánia szerelmesnek hiszi magát – obszcén és brutális.

A *Titus* a shakespeare-i (vagy nem shakespeare-i) zsenge egyik lehetséges mai olvasatát kínálja. Az olykor motiválatlan gyilkosságok és a halottak aránya az életben maradt szereplők számához képest már önmagában abszurd; a társulat ehhez még jó adag groteszkséget is hozzátesz. Az embert primer ösztönei vezérlik, mintha *alapvetően* rossz lenne, az előadás ugyanis még a gyermeki tisztaságot is elvitatja. A szereplők úgy öldösik egymást, ahogy az óvodások az akciófilmeket utánozzák, feltartott kézzel és *tyútyú-tyú*-hangokat kiadva lövöldöznek. Áron és Tamora fattya az előadásban sötétbarna játék mackó. Chiron és Demetrius igazi hülyegyerekek, Lavinia meggyalázásához hatalmas, fekete parókát vesznek fel, és Beavis és Buttheadként nyerítenek. A *J. C.*-ben ezt a gyerekességet az összeesküvők képviselik, amikor Brutus házánál vérfarkas-, medve-, rémpofa-álarcokban bukkannak elő az