Nánay Fanni

Zene és elkötelezettség

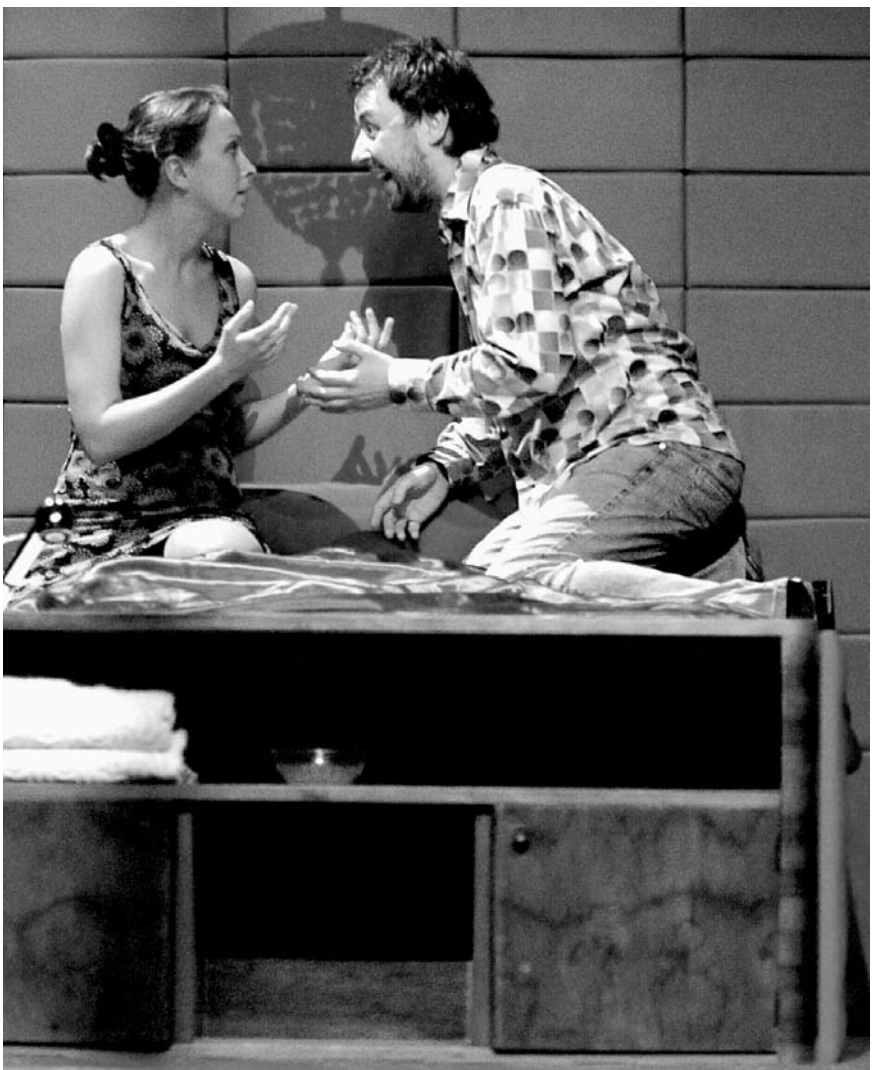
■ TORUŃI FESZTIVÁL ■

Az idei Kontakt Fesztivál programjában (a korábbi évekéhez képest) meglepően sok zenés darab szerepelt. A fesztivál szervezői a válogatás fő szempontjaként a „XXI. századi egzisztencializmus" bemutatását határozták meg, s a Toruńban látott produkciók alapján úgy tűnt, hogy a mai egzisztencializmus a zenén, a táncon, a mozgáson, a multimediális eszközök használatán, a látványosságon, sőt akár a – rendszerint az irónia idézőjelébe tett – giccsen keresztül fejeződik ki.

A fesztivál előadásainak zeneiségéről szólva nem a produkciók alaphangulatát meghatározó zenei háttérre gondolok (e szempontból mindenképpen Rimas Tuminas *Három nővér*ének dallamvilágát érdemes megemlíteni), hanem az előadásokba beékelődő, azokat újra és újra megszakító, tagoló, kiegészítő, kommentáló, élőben vagy playbackről felcsendülő dalbetétekre, amelyek többé-kevésbé a produkciók integráns részét alkotják.

A litván Oskaras Koršunovas rendezése, a (végül a legjobb zenei összeállítás díját is elnyerő) *Áldozat-játék* napjaink zenei világából merít, populáris, kemény rockos hangzású dalbetétek szakítják meg a finom szimbolikával, ugyanakkor a sztereotípiák kavalkádjával átszőtt előadást, ahol a playbackről szóló zene és a színészek mozgása a koncertek vizuális közhelyeit idézi. A krakkói Teatr Łaźnia Nowa *From Poland with love* című előadását szintén dalbetétek tagolják, ám itt nem az egyes szereplők fakadnak dalra, ki sem lépve szerepükből (mint a litván előadás esetében), hanem egy kéttagú „kar" kommentálja a színpadi eseményeket. A zsebes nadrágba és kapucnis pulóverbe öltözött fiatal pár (amely időről időre, a cselekménytől teljesen függetlenül bukkan fel a színen) szintén a ma divatos zenei világot idéző dalbetéteket ad elő: hol rappelnek, hol édeskés romantikus dallamokra váltanak. A tallinni Észt Drámai Színház *Júlia* című előadásában szinte mindvégig színen vannak a Leningrad nevű orosz zenekar tagjai, akikhez időnként csatlakozik egy-egy színész, hogy doboljon, énekeljen, gitározzon egy szám erejéig. A zene így az érzelmek kifejezésének egy módja lesz, ugyanakkor az előadás vége felé közeledve egyre inkább kiemeli annak fokozódó abszurditását. A barcelonai Teatre Lliure *A vágóhidak Szent Johannája*-adaptációja szintén élő zenét használ, és itt is maguk a szereplők fogják kezükbe a hangszereket, valamint egy dj-vel egészül ki a szereplőgárda – e protest-előadás kifejezetten a tiltakozás hangsúlyozásának eszközeként használja a zenét. S persze nem szabad kifelejteni a felsorolásból a Kamra *Ledarálnakeltűntem*-előadásának revüszámait sem.

Katarzyna Misiewicz és Sebastian Oberc a From Poland with love című előadásban (Teatr Łaźnia Nowa)



Az erős zeneiség gyakran multimediális eszközök használatával kapcsolódik össze: a *Júliá*ban a főhősnő „civil" szobájában történő eseményeket, a *From Poland with love*-ban pedig az egyik szereplő élőben rögzített vallomását, valamint a Krakkó érdes negyedének számító Nowa Huta lakótelepein készült klipeket látjuk kivetítve egy vásznon. A Jan Fabre által rendezett és koreografált *A Halál angyalá*ban a földön, párnákon ülő nézők gyűrűjében egy kis színpadon mozog a táncos Ivana Jozić, a terem négy falára pedig egy anatómiai múzeum tárlói között vezető folyosó képét vetítik. E (megnégyszerezett) folyosón bukkan fel, táncol és tűnik el a táncosnő virtuális partnere, William Forsythe. A katalánok Brecht-adaptációjában pedig a dj-hez hasonlóan egy *vj* is ül a színpadon, aki élőben vetíti a képeket (vágóhidak, felrobbantott lakóházak, egymást felfaló cápák).

A lengyel fesztiválközönség némi ellenérzéssel fogadta Gothár Péter toruńi rendezését, aki a hazai drámairodalom egyik „szent tehenének" számító művet, Tadeusz Różewicz *Kelepcé*jét állította színre a vendéglátó színház művészeivel. Różewicz darabja Franz Kafka életrajzán alapul, s min-

Matylda Podfilipska és Filip Frątczak a Kelepcében (Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń)

denekelőtt az öregedő testbe zárt szárnyaló gondolkodás csapdájáról beszél. Gothár viszont a család, a társadalom kelepcéjét mutatja meg rendezésében, ugyanakkor Kafka és Różewicz alakján keresztül a holokauszttal szembeni társadalmi lelkiismeret kérdését is feszegeti. Az előadás kritikusainak többsége a drámához való hűség hiányát veti a rendezés szemére, pedig a külföldi alkotóval végzett munka legfőbb értéke éppen a külső szemlélet, az objektív rápillantás lehetőségében rejlik. Ugyanakkor a főszereplővel elégedetlen kritikusok többször is feltették a kérdést, hogyan játszható el a *Kelepce* Franz nélkül – s itt érdemes megjegyezni, hogy a lengyelek szemében Franz nem pusztán Różewicz drámájának főhőse, hanem egyszersmind a Mickiewicz óta kialakult színházi mitológia alapfigurájának egyik megtestesülése. Gothár nem veszi figyelembe ezt az irodalmi hagyományt (véleményem szerint nem is kell figyelembe vennie), s a rendezés hangsúlya más szereplőkre kerül: Franzot az apja, a felesége, az őt lenyűgöző nők folyamatosan hatalmukban tartják, s e szerepek a toruńi előadásban rendkívül erőteljesek. Külön érdemes kiemelni az apa alakját, aki Gothár rendezésében valójában főszereplővé válik. Állandó terror alatt tartja gyerekeit, ugyanakkor feleségével szemben nyersessége alól is elővillan gyengédsége, végül pedig szenilis, összetört öregemberként látjuk viszont, aki üldözői elől bebújik a szekrénybe, ám előtte annak kilincsére akasztja saját portréját.

Az előadásban áthatja egymást a realizmus és a költőiség. Amikor a családi étkezőasztalnál az apa kikotorja a répát a levesből, kezét az abroszba törli, vagy fogait piszkálja, amikor a szülők lefekvéshez készülődve segítenek egymásnak felhúzni a zoknit, vagy megmasszírozzák egymás hátát, amikor a borbély borotválás közben megvágja Franz arcát, mert megtudja, hogy kitört a háború – mind a költőiséggel átszőtt realista ábrázolás példái. Ugyanakkor e két stílus ötvözete az előadás kontextusában gyakran vészjóslóvá válik, vagy segít abban, hogy egy későbbi részlet megvilágítson egy korábbi utalást. A leánykérés realista ízű jelenete után Franz lassan elindul felfelé a cipészműhely hosszú lépcsőjén, mellette viszont gyors, ütemes léptekkel katonák vonulnak el. Franz egyik monológja alatt a háttérben virágzó gyümölcsfa körül fiatalok szembekötősdit játszanak, majd sorban levetkőznek, és elhagyják a színt. E „boldog vetkőzéssel" alkot éles kontrasztot az előadás zárójelenete, amikor egy átlátszó plexifal mögött élettelen, görcsbe rándult, meztelen testek sorakoznak – félreérthetetlen utalásként a holokausztra.

E költői-realista világban különösen fontos szerepet kapnak a mély, hátrafelé keskenyedő színpadi térben mozgatható bútorok. A hosszú ebédlőasztal ferdén áll a színpadon, s így az apa fizikáli-

Taavi Teplenkovi és Mirtel Pohla a tallinni Észt Drámai Színház Júlia-előadásában

san is a családja fölé magasodik. Az előadás első jeleneteinek egyikében Franz és menyasszonya egy bútorboltban kiválasztja azt a több méter magas, fiókokkal, ajtókkal teli szekrényt, amelybe később az apa elrejtőzik, valamint azt a franciaágyat, amelyből Franz aztán igen nehezen bír kikelni, s amelyben megcsalja feleségét, ugyanakkor más jelenetekben a szülők fekhelyéül is szolgál (Różewicz drámáiban eleve fontos szimbolikával bírnak a bútorok, gondoljunk csak a *Kartotéká*ra, amelynek főszereplője – Franz alteregója – mindvégig ágyban fekszik). Az előadás zárójelenetében pedig a rendező megfordítja a hatalmas, elvileg rejtekhelyül szolgáló szekrényt, s hátulról meglátjuk a már említett holttesteket.

A fiatal észt rendező, Tiit Ojasoo a hősnő történetére kihegyezve és a „színház a színházban" eszközét felhasználva dolgozta át Shakespeare *Romeo és Júliá*ját. „Júlia szerelmén kívül nincs semmi" – mondta a rendező az előadást követő szakmai beszélgetésen. Ennek megfelelően a Montague család szálát elhagyta, sem Romeo szülei, sem a veronai herceg nem jelenik meg, a főhőst csupán barátai veszik körül. A rendező alaposan meghúzta félrerántja a színpad mélyén lelepleződő „szoba" elől a függönyt, és kirohan a színre. A férj Romeo azonban csak az utolsó jelenetben lép ki onnan a színpadra, hogy megvívjon a színész Romeóval.

Az első felvonásban a „színház a színházban" szál a hangsúlyosabb, valójában próbát látunk, a színészek civilben játszanak. A szünet után viszont egy abszurdabb világba csöppenünk: a szereplők Shakespeare kori öltözetekre emlékeztető eltúlzott ruhákban jelennek meg, az első rész látszólagos fesztelenségét stilizált mozgás váltja fel. Tehát míg az első részben Júlia egy próba viszonylagos biztonságában marad (ahol az egyetlen „veszélyt" a színész Romeo heves udvarlása jelenti), addig a másodikban a színházi fikció és a színházi valóság összemosódásának agyréme vár rá.

Egyfajta stilizáltság azonban már az első részben is megfigyelhető. A fiatal veronai nemeseket játszó színészek tollat, öngyújtót kapnak elő öltönyük belső zsebéből, s azzal kezdenek el vívni – csupán Tybalt alakítója fut be a színre egy vívótőrrel hadonászva. A báljelenet mondatai egy tangókoreográfia gyakorlásába épülnek

Fotók: Wojtek Szabelski / Freepress. Pl.

Arūnas Sakalauskas, Elžbieta Latėnaitė, Valda Bičkutė és Vaide Būtytė a vilniusi Mažasis Teatras Három nővérében

Shakespeare művét, viszont a dráma egyes mondatai, monológjai, párbeszédei újra és újra visszatérnek, így nagyobb hangsúlyt kap például a szerelmesek búcsúzása. Ugyanakkor Ojasoo idegen szövegeket is beemel az előadásba: Tybalt (akit Shakespeare-nél is furcsa kapcsolat fűz Júliához) szégyenlősen hadarja el a lánynak Sarah Cane *Sóvárgás*ának híres szerelmi vallomását, a groteszk esküvői jelenetben pedig az *Énekek énekével* fogad egymásnak örök hűséget az ifjú pár.

Júlia pályakezdő színésznő, aki a Shakespeare-mű próbái során egyre jobban belezavarodik abba, hol is húzódik a határ színház és valóság között. Ojasoo rendezésében két Romeo szerepel: a színésznő férje, valamint előadásbeli partnere, aki megpróbálja elcsábítani a lányt. Júlia „otthoni" életét az előadás első kétharmadában csak egy vetítővásznon követhetjük, sőt abban sem lehetünk biztosak, hogy a jeleneteket élőben veszik fel, vagy már korábban rögzítették őket. Egy veszekedés után azonban Júlia bele, majd e mozdulatsor többször is visszatér: Romeo és Júlia szerepként és színészként is e tánc közben talál egymásra, a párbajban elesett Mercutio és Tybalt e – bizonyos elemeiben valóban haláltáncra emlékeztető – koreográfiával hagyja el a színpadot. Maga a vívás a stilizált és realista ábrázolásmódot ötvözi: Tybalt két tőrt forgat mesterien maga körül, Mercutio kezében azonban nincs fegyver, s valójában a két ellenfél csupán szavakkal vív meg egymással. A haldokló Mercutio mellkasából viszont valódi (mű)vér buggyan elő, s ezt követően Romeo és Tybalt párbaja realista, szépen megkomponált vívásjelenet. Leszámítva azt, hogy Tybalt egyszer csak kimenekül a színről, s a színfalak mögött kapja a halálos döfést Romeótól.

A második részben a stilizáció egyre abszurdabbá válik, s Júlia immár egyszerre tiltakozik a rákényszerített házasság és az őt beszippantó színpadi világ ellen. „Otthoni" szobájából hálóingben menekül ki a színre, s a többi szereplő adja rá fodros, túlmérete-

zett ruháját. Később a lehető legváltozatosabb módokon próbálja meg engedelmességét bizonyítani apjának – az énekléstől kezdve a modern táncon keresztül a fekvőtámaszig –, ám e próbálkozások kivétel nélkül a színpadi művészetek különböző formáira utalnak. Miután Júlia megissza az altatót, a színpad egy része, amelyen az ágya is áll, felemelkedik, s alatta egy újabb színpadrészlet bukkan fel: kétoldalt a (korábban már említett) zenekar tagjai, középen pedig a színész Romeo és a vele mindvégig flörtölő, Júlia anyját és a Dajkát egy személyben alakító színésznő abszurd házassági ceremóniája zajlik. Júlia az altató hatása alól úgy ébred fel, mint egy rémálomból, és hisztérikusan tépi le magáról jelmezét. Ekkor jelenik meg először a színpadon a férj Romeo, hogy megnyugtassa feleségét. Amikor felbukkan a másik Romeo is, társa eltűnik a színfal mögött, s jelmezben, hatalmas pallosokkal tér vissza. E pallosokkal, lassított mozgással vívnak meg egymással, és a párbajban mindketten életüket vesztik. Júlia zavarodottan indul el a szín mélye felé, ám váratlanul elnyeli a süllyesztő. Vagyis végérvényesen elnyeli a színpad világa.

A flamand Jan Fabre *A Halál angyala* című rendezése számomra a fesztivál csalódását jelentette. Az előadás formai tökélyének és rendkívüli pontosságának nem sikerült ellenpontoznia a banalitás és öncélúság érzését, amit a produkció keltett bennem.

Az előadás egy rendkívül szűk, sötét teremben zajlik, ahol a nézők a földön, párnákon ülve veszik körül az alig egy négyzetméteres, élesen megvilágított alacsony pódiumot, a négy falra pedig egy anatómiai múzeum már említett képeit vetítik ki. A „színpadon" fekszik Ivana Jozić horvát táncosnő, lassan megmozdítja tagjait, nehézkesen felemelkedik, majd feláll. Mozgását lihegő, fújtató, szörcsögő, csikorgó hangok kísérik, amelyeket maga a táncosnő ad ki, ám amelyek mikroportjának köszönhetően az egész teret betöltik. Ő a Sátáni riporter, majd nemsokára (a kivetítőn) felbukkan partnere, a Halál angyala is, s ettől kezdve az a kérdés, melyikük szerzi meg a dominanciát a másik felett. A (túl) egyértelműen a sötét és világos erők harcaként értelmezhető küzdelem egyenlőtlen, hiszen a hús-vér táncosnő – akit egy négyzetméternyi területre zár be a nézők tömege, s akinek mozdulatai görcsösek, mondatai kapkodóak – óhatatlanul alulmarad a négy falon látható tágas, világos múzeumfolyosókon vagy az egyik képernyőről a másikba átsétáló, mondatait határozott magabiztossággal ejtő s könnyed mozdulatokkal táncoló William Forsythe-tal szemben. Jozić időről időre megpróbálja e mozdulatokat utánozni, ám kudarcot vall, és újra görcsbe rándul a teste, s mivel virtuális partnere mindig más falon bukkan fel, folyamatos feszültségben kapkodja a fejét a négy kivetítő között. Az előadás tagadhatatlan előnye az a pontosság, amelynek köszönhetően szinte elhisszük, hogy a két szereplő között valódi párbeszéd, interakció zajlik. Pedig a filmet két évvel *A Halál angyala* keletkezése előtt vették fel, és eredetileg önálló installációként mutatták be. A filmet és az élőben előadott táncot Fabre 1996-ban írt szövege foglalja keretbe, amely – számomra – nem volt más, mint filozófiai banalitások és kulturális közhelyek kvázi-dramatizált gyűjteménye.

Jan Fabre a következőt nyilatkozta egy toruńi lapnak az előadás kapcsán: „Mindig nyílt támadást intézek a közönség ellen. Erőszakkal ragadom el őket egy utazásra. Színházam megtisztulási rítus." Nem tapasztaltam sem nyílt támadást, sem erőszakot (a párnán ülést nem éreztem annak, ahogy a formalinban úszó embriók, tárlókban sorakozó koponyák kivetítőn megjelenő látványát sem), s a megtisztulás érzése helyett csupán az előadás narcizmusa által kiváltott enyhe irritáltság kerített hatalmába.

A fesztivál egyik legszebb, legérdekesebb produkciójának Rimas Tuminas *Három nővér*-rendezését éreztem, amelyet már volt alkalmam látni a vilniusi Tiranos fesztiválon – még a munkabemutató fázisában (lásd SZÍNHÁZ, 2005. december). Az előadás rendkívül egységes és konzekvens – aminek okát egyrészt a Tuminasra (s általában a litván színházra) jellemző következetes szimbólumhasználatban, másrészt pedig a koncentrált, ugyanakkor szárnyaló színészi játékban látom.

Tuminas *Három nővér*ében a munkabemutatóhoz képest a szimbolika finomodása mellett a (szimbólumoknak keretet adó) tér használata is letisztult. A színpad közepét egy pódium foglalja el; eltűntek körülötte a Vilniusban látott szedett-vedett bútorok, határozottabban az emelvényre koncentrálódik a játék. E pódiumot viszont az első jelenetekben – a viszonylagos otthoni nyugalom képeiben – perzsaszőnyegek borítják; azokat a második felvonásra fehér lepel váltja fel. A katonák e fehér szőnyegen párnákkal vívnak csatát, majd feszes vigyázzba vágják magukat egy tábornoki sapkás hóember előtt. Másа és Versenyin e „havas tájban" talál egymásra, ám szenvedélyes csókjukra egy párnán keresztül kerül sor. Az utolsó felvonásban a pódiumot immár fekete szőnyeg borítja, a – Tuminas értelmezésében valóban – tragikus befejezés hátteréként.

A munkabemutató óta nyerte el végső formáját Natasa és Andrej házasságának jelenete is, ahol a sűrítés módszerével Tuminas felfüggeszti az előadás „reális idejét". Amint Andrej megkéri Natasa kezét, máris felcsendül egy ortodox dallam, s a pár úgy halad végig a többi szereplő között, mint a templomba bevonuló házasulandók. A csoport összezárul mögöttük, s amikor egy villanásra újra szétnyílik, Natasa már terhes. A szereplők ismét eltakarják előlünk az ifjú párt, s amikor újra megpillantjuk őket, a nő immár a harmadik felvonás hisztérikájaként jelenik meg.

FÁBRI PÉTER

Állj meg, pillanat!

■ A FAUST MÁSODIK RÉSZE A DEUTSCHES THEATERBEN ■

Amikor tavaly megnéztem Thalheimer Faust*jának első részét (SZÍNHÁZ, 2005/10. szám), amelyet nem hívtak meg a Berliner Theatertreffenre, már sejtettem, hogy az akkor még nem, csak 2005 őszén bemutatott másodikat is feltétlenül látnom kell majd, amelyet szintén nem hívtak meg a tt-re. Most legalább tudom, miért kellett eljönnöm Berlinbe. Ezért az egy előadásért könnyű szívvel odaadnám mind a hatot, amelyet a Theatertreffen keretében végignéztem.*

Magyar színészek, ha tudni akarjátok, mi az a koncentráció, gyertek el a Deutsches Theaterbe. Magyar színészek, ha tudni akarjátok, hogyan kell úgy beszélni, hogy az betöltse egy egész nagy színház teljes terét (a második emeleten ülve is minden szót értettem), gyertek el a Deutsches Theaterbe. Magyar színészek, ha tudni akarjátok, hogyan kell verset mondani, mai akcentussal, mégis tökéletesen érzékeltetve a költő által megalkotott formát, gyertek el a Deutsches Theaterbe. Magyar színészek, ha tudni akarjátok, hogyan kell kinéznie egy színésznek a színpadon harminc-, negyven-, ötven- vagy akár nyolcvanéves korában (a varázslatos Inge Kellerre gondolok), gyertek el a Deutsches Theaterbe. Német kollégáitok tudnak beszélni, tudnak verset mondani, és egy német színésznek, ahogyan Illyés Gyula írta egyszer más összefüggésben, „jó alakja az eleganciája".

Magyar rendezők, ha tudni akarjátok, mit jelent az, egy filozofikus színpadi művet filozófiai mélységgel és alapossággal megvalósítani, gyertek el Thalheimert nézni a Deutsches Theaterbe. Magyar rendezők, ha tudni akarjátok, hogyan kell bánni a térrel, gyertek el, és nézzétek meg Thalheimer rendezéseit (az *Emilia Galotti*t, a két *Faust*-produkciót) a Deutsches Theaterben. Magyar rendezők, ha tudni akarjátok, hogyan kell egy határás művet a szöveg lényeges sérelme nélkül és különösen a verses forma sérelme nélkül kétórásra húzni,