

RECKLINGHAUSENI JEGYZETEK

Egy

A J Á T É K Ö R Ö M E

A legenda szerint hamburgi színészek és rendezők a második világháború alatt Recklinghausenbe mentek színi előadásokat kérni a színház számára. Mivel fizetni nem tudtak, előadásokkal egyenlítették ki a számlát. A barterből a háború után fesztivál lett: a Ruhrfestspiele. Fesztiválpalota is épült, két színházteremmel. Nyaranként egyre több és több német színház vendégszerepelt a bányászvároskában. Tíz éve Hansgünther Heyme, a nálunk kevésbé ismert, hazájában azonban előkelő helyen jegyzett színházrendező vette át a fesztivál irányítását. A Ruhrfestspiele Európai Színházi Fesztivállá bővült, amelyre az elmúlt tíz évben a legjelentősebb alkotók előadásait hívták meg: Mnouchkine-től Wilsonon, Bondyn, Bessonon át Brookig, társulatokat Lausanne-tól Taskentig, Párizstól Kairóig. Jövőre Magyarország felé is „nyitni” szeremének a szervezők; valószínűleg hallunk még Recklinghausenről.

A jubileumi fesztivált az idén május elseje és június 25-e között rendezték meg. Ez idő alatt tizenhét színház előadásait láthatta a közönség; koncertek és kiállítások színesítették a programot. En az utolsó hetet töltöttem ott, amikor a legfontosabb fesztiválprodukciók kerültek színre.

Peter Brook a dél-afrikai Can Themba Az öltöny című novellájának színpadi változatát rendezte meg, a johannesburgi Township Theatre jórészt kezdő színészeivel. A történet anekdotaszerű szerelmi háromszög. A feleséget tetten éri házastársa, a szerető alsónadrágban menekül az ablakon át, ott marad az öltönye. A férj úgy áll bosszút, hogy az öltönyt befogadja a „családba”: feleségét arra kényszeríti, hogy asztalhoz ültesse, etesse, ágyba fektesse, sétálni vigye a „harmadikat”. Aztán összejevetelen nyilvánosan is bemutatja az öltönyt mint neje házibaratját. Az asszony végül belehal a megaláztatásba.

A történet érdekes, de igazán nem „szól” semmiről. Az előadás sem, legalábbis a szó klasszikus értelmében. Színpadi anekdota. Es valami sokkal több: egy előadás, amelynek a játék a lényege. A banális történet rafinált színészi munkával elevenedik meg, jelzésszerű térben, jelzéskellékekkel. Középen ágy, asztal, három szék, két guruló ruhaállvány, amelyet majd ablaknak és buszmegállónak használnak a színészek; egyszerű világítás, civil hatású, „szesinu” jelmezek. Csak az alapszö-

nyeg és az ágytakaró jelez valami riktó egzotikumot. Brook minden effektusról lemond. Az öltöny valójában nem színházi előadás, leginkább egy főiskolás helyzetgyakorlatvizsgára emlékeztet. Es mégis lenyűgöző. A színészekből magával ragadó játékkedv árad. Az egyszerűség itt a végcél: a letisztult, könnyed, felszabadult játék hosszú próbaidőszak eredménye. Brook megint a színház alapjaihoz tér vissza. A színészek velünk és nem csupán nekünk játszanak, beavatottak vagyunk, szemünk láttára születik a színészi alakítás. Bejön egy férfi, egy Philemon nevű férfiról mesél, majd odalép az ágy mellé, és ő maga lesz Philemon, Mesterien változtatják az elbeszélést a megjelenítéssel: lelepleznek egy színházi titkot. A színészek boldogok, mert játszanak. A nézők is boldogok, mert együtt játszhatnak velük. Bölcsészokoskodásnak tűnhet, mégis idefom: Brook előadása valójában „szakrális aktus”, „beavatás”, amely megérett velünk valamit a „színház szentségéből”.

A B Á B S Z A B A D S Á G A

Brooknál a színész hitelesíti a ruhaállványt mint buszmegállót. A néző mindent elfogad, ha megérti a játékszabályt. Erre csak a szín-



Fourie Nyamande, Tau Qwelane, Louis Seboko és Rajesh Gopie a Csimpánz-projektben (Ruphin Coudyzer felvétele)

ház képes: tudattágító hatása van, felszabadítja a képzeletet.

A bábszínház reneszánszát éli a világban. Nálunk egyelőre - a nagy hagyományok ellenére - a köztudatban a bábművészet a *Furinká utcaig* tart. A honi színházi emberek kedves, enyhén lenéző mosollyal reagálnak rá, ha egyáltalán reagálnak. Máshol, mások rájöttek, hogy a bábszínház végtelen lehetőségeket kínál a kifejezés számára: segítségével olyan történetek jeleníthetők meg, olyan valóságok teremthetők meg, melyek „élő” színházban sosem. A virtualitás korában a bábszínház versenyképes lett.

A Handspring Puppet Company Afrika legismertebb színházi csoportja, amely klasszikus művek (*Faust*, *Übü király*) báb-előadásaisal vált világhírűvé. Recklinghausenben most legújabb darabjukat, a *Csimpánz-projektet* hozták el. A mű megszületése azért érdekes, mert az alkotók „a gombhoz kerestek inget”: olyan előadást szerettek volna, amely a majmokról szól. Rezervátumokat látogattak, csimpánzkolóniákkal éltek együtt, aztán létrejött valami, amely bizony gyenge lábakon áll, de nem ez a lényeg, hanem a báb és az ember, aki mozgatja. Az előadás megmutatja, hogyan lesz kettejük viszonyából színház. A sztori csak ürügy.

Sonja, a kutató egy csimpánzt nevel, akit kifinomult kommunikációra is megtanított, süketnéma-jelbeszéd segítségével. A majomlány felnőtt, eljött az idő, hogy megkezdje kolóniabeli életét a majomrezervátumban. A rezervátum vezetője, Mori Tadaszi megtetszik a nőnek, de sajnos a nő majmának is. A férfit lenyűgözi a nő, de sajnos a nő majma is. Az intelligens csimpánz végül is rabul ejti a férfi szívét, közös gyermekük születik (!), valamiféle ember-majom, és boldogan élnek a rezervátumban.

Elég rémes kis sztori, így, elmondva is. Színpadon még rosszabb, mivel ráadásképpen megspékeltek egy flash-back technikájú melodramatikus keretjátékkal, és ezen az egész dramaturgiai kátyvaszon még az sem segít, hogy magyarázatképpen néha animációs háttérvetítést alkalmaznak. A bejátszó árnyjátékra emlékeztetnek, ám merőben feleslegesek. Az egészből egetverően rossz előadás is születhetett volna. Hogy nem ez történt, az egyrészt a majombáboknak köszönhető (tervező: Adrian Kohler, aki egyben a rendező is), másrészt a nyolc színésznek, akik a bábokat mozgatják. A majomfigurák szerencsésen elkerülik a naturalizmus csapdáját, a bordázott testeket papírszerű, áttetsző hártya borítja. A bunraku típusú bábok képzőművészeti remeklések. Egyszerre ketten, hárman mozgatják őket, a színészek összmunkája, fegyelme, koncentrációja lebilincsel. Ahogy több színész feloldódik egy bábszemélyiségben, az maga a csoda. Ahogy figyelnek egymásra és a bábra, ahogy koordinálják mozdulataikat, olyan élményt nyújt, mint amikor a kisgyereket a színpad mögé viszik, és ő rácsodálkozik a színpad titkaira. Ez a nyolc civil ruhás színész gyermekké tesz bennünket; elámulva figyeljük, hogyan jön létre a játék. Ezen a ponton lényegtelennek tűnik a szedett-vedett szövegválogatás, a dramaturgiai dilettantizmus.

A rezervátumban majomlázadás tör ki, amelynek egy csimpánzkölyök áldozatul esik. Halálakor a bábú mozgó színész kihúzza

kezét a fekvő bábból, majd a „holttestre” meredve kihátrál. Elbűsűzik. Kicsit meghal ő is. Katartikus pillanat. Igazi színház.

EGYRAVASZ OPERA-ELŐADÁS

A sztárrendező, Luca Ronconi a firenzei Maggio Musicale nevű fesztivál számára rendezte meg a *Poppea megkoronázását*, Monteverdi „ösoperáját”, az angol Ivor Bolton zenei irányításával. Bolton '97-ben Münchenben már színréte a művet, az híres előadás lett, lemezfelvétel is készült belőle. Tizenkét fős, eredeti hangszereken játszó zenekarral, nagy erejű drámai értelmezésben szólaltatta meg a néha kissé unalmasnak tűnő zenét, „leporolta” a művet. A mostani előadásban sincs ez másképp: historikusan zeneszerszámokkal modern hangzásvilág jön létre. Két kor találkozik Bolton *Poppea-értelmezésében* csakúgy, mint Ronconi rendezésében. Egymás mellett létezik a ma és a történelem, s bár a rendező nyilatkozataiban hangsúlyozza az akkori és a mai Róma politikai viszonyainak hasonlóságát, ravaszabb annál, semhogy ezt direkt módon színpadra is tegye. A két kor párhuzama idézőjelbe teszi a történetet, és ezzel felszabadítja a befogadót, a nézőt. Nem „valóságot”, hanem „operát” látunk a színpadon.

Ez az operajátszás paradoxona: művilágot kell teremteni ahhoz, hogy igaznak tűnjék. Az opera nem tűri a realizmust. Ronconi azonban nem stilizál, mert az is csapda. Variációs formákkal játszik egy történeten belül. Es a néző együtt játszik vele. Es a színpaddal. Mert itt a színpad maga is játszik. Sőt, már az előfüggöny is, mely az előadás összetettségének jelképe lehetne: egy három részből álló táblára klasszikus operai függöny bordó redőzete van felfestve. Az előadás kezdetekor ez jobbra csúszik, aztán a felvonások végén játszani kezd: vagy ráhúzza az egyik szereplőt a még éneklő másikra, vagy maga előtt tolja ki az áriázó énekest. Színházi fricska: a függöny, ami nem az, aminek látszik. Játszó személy.

Az előadásban filmforgatáson vagyunk: filmgyári borszerzők csűrhe lézeng a színpadon. Betámolyog egy koldusasszony (Virtus), vitába keveredik egy magas homlokú dívával (Fortuna): melyikük hatalma nagyobb. A huzavonára a kameraman székében fölérjük emelkedő Ámor tesz pontot. Innentől kezdve „Ámor filmjét” nézzük, a filmdíszletet között meglevenedik Poppea és Nero szerelmének története, Ámor hatalmát bizonyítandó. A szereplők egyfajta romantikusan stilizált római modorban vannak felöltöztetve (jelmez: Vera Marzot), és nem vesznek tudomást arról, hogy filmszereplők csupán. Magyarán nincs elidegenítés, a történet - figyelem, modernkedő rendezőistökösök! - el van mesélve annak rendje és módja szerint. Annyi csak a furcsaság, hogy a szereplők fahrt-kocsikon érkeznek színpadra, hogy a grandiózus oszlopokból álló díszlet (tervező: Margherita Palli) folyamatos mozgásban van, ám ebben az elvont (legalábbis elvonatkoztatott) térben az énekesek bensőséges természetességgel léteznek. A fő történetbe dramaturgiailag nem igazán illeszkedő apród-epizód megmarad „maiban”, a motorbiciklis filmgyáriak körében, hiszen ennek az epi

zódznak igazán semmi köze Ámor diadalához. Aztán a végén összekerül a két kor, autók lepik el a színpadot, és a „szakadtak” végignézik Poppea megkoronázását. Arnalta valahogy közéjük keveredik, imbolyog a kocsik tetején.

Ottavia búcsúáriája rendezői lelemény: hajón érkezik bal oldalról, lassan siklik a kocsik mögött, nagy operai kép, aztán egyszer csak „véget ér” a hajó, hiszen díszlet ez is. Váz és kerek. Az operai illúzió lelepleződik. A díszlethajó és a kocsik valóságossága éles kontrasztot eredményez.

Ronconi azzal győz, hogy sokfelől közelít a teatralitás kérdéséhez. Színházban vagyunk, ahol eljátszanak egy filmforgatást, amelyen egy Ámor nevű rendező leforgatja a *Poppea megkoronázása* című filmet. Kevésbé fifikás rendezőnél a stáb mindvégig jelen lenne. Itt nincs, csak néha, egy-egy jelenet erejéig. Nincs kamera, hiszen mi magunk „kamerázunk”. Ámor néha kikacsint ránk, mert játszik velünk is. Időnként megkettőződik. Ott van a színpadi filmjelenetben, és oldalt kinéz ránk a színházteremben. Most mi az igazság? Semmi és minden, hiszen ez egy opera-előadás. Tele idézőjelekkel, duplán és triplán, mégsem erőltetett, mégsem modernkedő. Mert az idézőjeleken belül minden halálisan komoly. A jelenetek nem önmaguk vannak idézőjelben, hanem az egyik jelenet a másikat teszi idézőjelbe. A különböző mozaikok egymáshoz való viszonyulásából jön létre ez a bonyolult rendszer.

Rendezői mutatvány, művészetfilozófia, esztétikai kérdésfelvetés - Ronconi előadása nagyon „dús”, csak egy baja van: nem lehet szeretni. Túlgondolt. Túlterhelt. Túl profi. Itt nem születik meg a színház, itt már rég készen van. Es működik. Szeretnék egyszer egy olyan opera-előadást látni, melyben a szereplők örömmel játszanak, szeretik egymást és a nézőket. Eddig nem sikerült. Ebben a műfajban itthon is, külföldön is rendező és énekes, mindenki önmagát szereti és szereteti. De azért Ronconi opera-előadása klasszisokkal a mi operajátszásunk fölött áll. Elég annyit szeretni, hogy az énekesek nem a színpadi magányukat osztják meg velünk, hanem szituációkban léteznek. Ez volna mindennek az alapja, itthon azonban még nem láttam megvalósulni egyetlen opera-előadásban sem.

Ronconi szereplőgárdájából kiemelkedik a kiváló ének- és mozgáskultúrával rendelkező Ámor: Stefania Donzell, a nagy drámai erejű Seneca: Giorgio Surian, az abszurd játékmód felé hajló Arnalta: Maria José Trullu, és természetesen a színpadot uraló Poppea: Veronica Cangemi. A negatív pólust egyetlen énekes képviseli: a híres kontratenor, Michael Chance, Ottone-alakításában leginkább egy elhízott óriássecsemőre emlékeztet, és nem a drámai sorsú szerelmesre. Hiába, még a nagy Ronconinak is beletörök a bicscája egy-egy színpadi jelenetbe.

MASZKOK

A fesztivál fő eseménye az *Imera* (görög szó, jelentése: A nap) összefoglaló címmel játszott három Euripidész-dráma volt, Hansgünther Heyme rendezésében. Egy szénbánya csarnokának két oldalán építették fel a két színpadot: a taskenti Ilkhom Színház színészeinek *Médeia*- és a lausanne-i Théâtre

Vidy Alkésztisz-előadása azonos díszletben, félórás szünettel követte egymást, majd másfél óra vacsoraszünet után (amikor is a kinti sátorban stílusosan „antik tálat” szolgáltak fel a publikumnak) a *Jón* más díszletben játszódtott. Az összesen ötórás esemény a görög dráma-versenyek hangulatát idézte.

A *Médeiát* a taskentiek egyszerű térben játsszák (mindhárom előadás tervezője a ren-

- szinte nincs is jelen az előadásban; ez a mérőben politikai értelmezés alapvetően megújítja a darabot.

A három Euripidész-előadás közül a *Médeia* a legmerészebb, és nem csak azért, mert Aigeusz egész szerepe kimarad belőle: Médeia az idegenséggel válik feleslegessé, szó sincs megunt szerelemről, kihunyt lángról. Iaszón a „megszokottat” választja az „ide-



Marina Matthias (Apollón) az *Alkésztiszben* (Mario del Curto felvétele)

dező): a háttérben függönyökkel takart emelvény, a „ház” jelzése, az előtér majdnem üres, csak hat szék látható, melyek színes függönyökkel és a talajt borító szőnyeggel együtt a darab végén a kórus lebontja: alatta minden hófehér, ez lesz a *Alkésztisz* díszlete. A *Médeia* jelmezvilága Jan Saudek képeit idézi: a szereplők erőteljes sminkmaszkot hordanak, kivéve Médeiát, aki egyszerű, fekete ruhában, maszk nélkül lép színre. Heyme értelmezésében Iaszón világa bohócvilág, színes és rikító, Kreón véres fehér kesztyűjével vakarja az ágyékát; brutális művilágban vagyunk, ahol Médeia nem erotikus démon, nem örvendő fúria, egyszerűen idegen. Az erotika - Kreón említett gesztusát leszámítva

gen” helyett. A hat nőből álló kórus arca félig van kifejtve: skizofrén helyzetben vannak a csiricsáré arcú Iaszón és a festetlen Médeia világa között. Médeia szörnyű tette elkövetése előtt az egyik kórustag rejtiküljéből rúzszt vesz elő, és bemázolja az arcát. Hasonul Kreón világához. A tüzszekéren (amely a színpad fölötti erkély) már színes „ikonként” jelenik meg gyermekei jelmezeivel (!) kezében. Nem diadalmaskodik, hiszen elveszítette önmagát. Érthetetlenül motyog. Éppúgy, mint a darab elején a cekkereivel matató dajka: ez a „matatás” mindvégig jelen van: Médeia a gyermekei csokipapírjait tépdesi bosszúterve kiagyalásakor. A „kisrealizmus” és a „stilizáció” kettőssége különös feszültséggel ruhazza fel a iátéket.

Az *Alkésztisz* ugyanebben az időközben kifehéredett díszletben játszódik: a halál vidékén, álomszerű világban járunk. Az arckat teljes maszk borítja (tervező: Werner Strub). A maszkok itt is, a *Jónban* is kivételes szépségűek, és feltűnően könnyen viselhetők, a színészek arcává válnak. Az *Alkésztisz* három színész játssza végig kifinomult mozgáskultúrával (hiszen legfőbb eszközüik, az arcuk takarva van). Megkomponált gesztusvilág ez, amelyet a svájci színészek természetes nyelvként alkalmaznak. Euripidész ezen eldönthetetlen műfajú darabjának egész rajongótáborra van, jómagam nem tartozom közéjük. Heyme rendezése kiemeli a darab disszonanciáit, felerősíti, és nem próbálja elrejteni őket valamilyen álmegoldással. Apollón fiúruhás nő (Alkésztisz játssza majd), aki cigarettára gyújt idegességében, a Halál női ruhás férfi (Admétoszt játssza majd), aki nem karddal, hanem legyezővel csapkod. A két gyermek szüleinek kicsinyített másolata; Héraklész mindvégig egy tövestül kitépott fát cipel magával, aztán megront egy kórustagot, aki „bosszúból” felfedi neki Alkésztisz halálának történetét. A gyászmenet után felgyullad a nézőtéri fény: itt vége lenne a darabnak, ha tragédia lenne. De belép (a fácskával kezében) Héraklész, és jön a happy end. Az előadás éppolyan furcsa elemekből építkezik, mint maga a darab. Am mivel az sem áll túl közel hozzám, az előadás is hidegen hagyott.

Aztán a *Jón* magával ragad. Ez a mű egysegesebb, jobb is, mint az előző, noha ténylegesen kevesebb rajongója van. A díszlet itt teljesen más: fényes, vörösréz lejtő, belőle kimagasodó rézlap oszlopokkal: a templom tere, szent tér. (Míg az előző kettő csupán „otthon” volt.) A szereplők jórészt ugyanazok, mint az *Alkésztiszben*. (Egyébként is több elem köti össze a három előadást; külön tanulmányt érdemelne, milyen motívum hol, miért jelenik meg.) Giovanna Marini hatszólamú kardalái, a kék ruhás, lopakodó-voyeurkodó kórustagok jelenléte, a Iónt alakító Marina Matthias minden nadrágszerrep-közhelyet elkerülő, kimunkált alakítása (ő volt Alkésztisz, illetve Apollón és Phérész az előző előadásban), a törtfehér és kék árnyalataiban tartott jelmezek, a fémfelületek tükrözései mind-mind hozzájárulnak a „delikát” színházi élményhez. A *Jónban* a kifinomult, esztétizáló hajlamú nyugat-európai színház diadalát láthatjuk. Minden a helyén, kristálytisza forma, mesteri kivitelezés. Természetesen mindez együtt jár némi „hüvösséggel”, ez azonban a *Jónnak* jót tesz: az előadás leginkább egy „szent aktushoz” hasonlít, van benne valami az ősi rítusokból, mintha az államalapítást megidéző misztériumot látnánk. Es a színészek mindezt olyan könnyed eleganciával, olyan színészi tudás birtokában, olyan természetes egyszerűséggel (!) jelenítik meg, hogy csak az juthat a hazánkfia eszébe, mennyire hiányos a honi színészoktatás.

Persze a *Médeia* taskenti színészeinek közüik sincs a svájciak játéktílusához. Ok realista iskolán nevelkedtek, nem tudnak másból dolgozni, legfeljebb megpróbálnak máshogy dolgozni. Ez némi hitet adhat nekünk. Csak annyit kellene elérnünk, hogy ugyanezt