

NÁRAY ISTVÁN

Sokféleség

■ KORTÁRS DRÁMAFESZTIVÁL ■

A kritikai élet három prominens képviselője – mint a Kortárs Drámafesztivál programjának válogatója – az impozáns műsorfüzetben egymástól függetlenül azt fejteti, hogy a rendezvény nevét alkotó szö szerkezet két tagját milyen nehéz értelmezni, hisz egyre bizonytalanabb, mit nevezhetünk ma drámának, és miben áll a korszerűség. Hála istennek, e gondolatmenet nem befolyásolta döntésüket, s olyan műsort állítottak össze, amelyben elsősorban az előadások művészi színvonala a döntő, s csak emellett adtak alkalmat arra, hogy a felvetett esztétikai kérdésekről is elmélkedjünk.

A fesztivál azzal a céllal jött létre, hogy összekötő kapocs legyen a különböző országok drámaírói és színházai között, tehát a szervezők számos magyar darabot és előadást mutatnak meg külföldieknek, ugyanakkor több idegen nyelvű szöveget,

illetve produkciót ismertetnek meg hazai szakemberekkel. Aki végig tudja ülni a teljes programot, az többé-kevésbé átfogó képet kaphat arról, hogy milyen tendenciák, próbálkozások fedezhetők fel Európa-szerte, s lehetősége van arra, hogy a különböző drámai és színházi formák közötti egyezéseket és különbségeket analizálja.

Minden eseményen persze nem lehetünk jelen, hiszen a hivatalos és az off-programban tizenhat előadás szerepelt, emellett nyolc darabot felolvasó színházi formában adtak elő, és számos kísérő rendezvény (viták, dramaturgiai tanácskozások), valamint

Irma Schultz Keller (Nő), Ingvar Haggren (Férfi) és Björn Bengtsson (Idegen) a Valaki jönni fog című Fosse-darabban



Jelenet A kisfiú című előadásból
(Oskaras Korsunovas Színház)

Koncz Zsuzsa felvételei



a Forgách András vezette drámafördítói szeminárium tette valóban zsúfolttá az április végi kilenc napot. Jómagam kettő kivételével (Petr Zelenka: *Hétköznapú örökleték történetei* – prágai Dejvické Divadlo és Gesine Danckwart: *BulibameNők* – Női Vonal) minden előadást láttam, így megkockáztatom, hogy benyomásaimat összegezzem.

Hat-hat magyar és külföldi előadás alkotta a találkozói főműsorát, ezt egészítette ki az a négy hazai produkció, amelyet valamilyen (nem tudtam megfejteni, milyen) megfontolásból a szervezők az off-programba soroltak. A Krétakör *Hazámházámja* pedig technikai okokból elmaradt. Az itthoni előadások közül háromnál – Sarah Kane: *Phaedra szerelme*, Marius von Mayenburg: *A hideg gyermek* és a *BulibameNők* – elsősorban az volt az érdekes, hogy kortárs külföldi szerzők drámáit miként interpretáljuk mi, magyarok.

A magyar nyelvű előadásokról – *Kórház, Bakony* (Szkéné Színház), *Bűn és bűnhődés a rácsok mögött* (Budapesti Kamaraszínház), *Attack* (Magma Társaság), *A negyedik kapu* (Radnóti Színház), *A Gézagyerek* (Debrecen), *Pác* (Újvidék), *Nem fáj!* (Szabadka), *A hideg gyermek* (Krétakör Színház), *Phaedra szerelme* (Pont Műhely) – e folyóirat korábban már beszámolt, tehát önálló méltatásukat mellőzöm.

Ha a bemutatósorozatot egyetlen szóval kéne jellemezni, akkor a sokféleséget említeném. Ez a művek tematikájára, dramaturgiai felépítésére, stílusára, megjelenítésük módjára, a színészi jelenlétre és technikára egyaránt vonatkozik. Par excellence drámát éppúgy találunk a kínálatban, mint regényadaptációt vagy kollektív alkotást; lineáris történetmesélés mellett zenei-asszociációs dramaturgiájú, a tér- és időstruktúrákat szabadon kezelő műveket; a lélektani-realista ábrázolás mellett expresszionista, groteszk stílusú játékok vagy a végletekig leegyszerűsített színpadi létezmódokat. Az előadások arról győzik meg a nézőt, hogy az első látásra színpadidegennek tűnő szöveg is megszólaltatható, de ehhez szakítani kell a bevált színházi gondolkodásmóddal, a rutinmegoldásokkal, s meg kell találni a megfelelő színpadi kifejezést, de főleg: színészi stílust. Minderre a külföldi produkciók igen érzékletes példákat szolgáltattak.

A londoni The Bush Theatre & The Red Room produkciójában a darab és az előadás összhangja alig született meg. A rendező, Anthony Nielson saját darabját vitte színre. Az *Öltés* alighanem témájának köszönheti azt a sok díjat, amit Anglián belül és kívül kapott, ugyanis egy terhesség kapcsán a férfi-nő kapcsolat szélsőségeit mutatja be hol riasztó naturalizmussal, hol kimódolt formai kunsztok segítségével. Aligha tekinthető azonban forradalmian új dramaturgiai megoldásnak, ha egy párkapcsolat története időben visszafelé perog, de az sem, ha ezt az időkezelést időnként összezavarják. Márpedig ez történik az *Öltésben*: kezdetben egy, a gyerek halála utáni szakítás jelenete zajlik, majd szeretteik és viharos veszekedések epizódjait látjuk – ezek csúcspontja az az abszurditásig elvitt szituáció, amelyben a férfi a kváziszüzesség állapotának létrehozása céljából a nőt vaginájának összevarrására kényszeríti –, s végül azt az epizódot, amelyben két egymást szerető fiatal úgy dönt, hogy gyereket vállal. Lényegében üres térben folyik a rövid szekenciákra szabadtal, fizikailag és pszichésen is rendkívül megerőltető játék, s a két színész – Selina Boyack és Phil McKee – intenzív jelenlétével, fölényes technikai tudásával már-már feledtetni tudja a darab és a rendezés modorosságait.

Szintén kváziüres térben játszódik a svéd Riksteatern Jon Fosse-előadása, de mekkora a különbség a két produkció szellemiségében, színészi-rendezői megvalósításában! A kamrabeli *Őszi álmom* után az itt látott *Valaki jönni fog* is igazolja, hogy Jon

Fosse napjaink egyik meghatározó drámaírója. Pedig darabjaiban a külső cselekvés szintjén alig történik valami. Ebben a műben is csak annyi, hogy a világ zaja elől megbújni szándékozó házaspár frissen vásárolt, magányosan álló házával ismerkedik, s találkozik az ingatlan régi tulajdonosával. A dráma természetesen a felszín mögött zajlik, a zenei motívumokként szüntelenül ismétlődő mondatokban, a félszavakból álló dialógustöredékekben, az érintésekben, a pillantásokban. Félelem hatja át a kapcsolatokat. Nem tudni pontosan, mi történhetett velük, de a pár szinte menekül az azilumot jelentő új házba, ugyanakkor attól tart, hogy nyugalma nem lesz zavartalan, hogy a külvilág ide is betör, mint ahogy ez meg is történik a harmadik megjelenésekor, akit a Nő szívesen, a Férfi féltékenyen fogad. A két ember az utolsó képben ugyanúgy ül a ház előtt, mint az első jelenetben, de hogy ez idő alatt mi játszódott le bennük, s ezután mi vár rájuk, csak sejtethető.

Egy semleges fal a háttérben, előtte néhány szék – ennyi a díszlet, a berendezés. Hogy a szereplők mikor vannak a ház előtt vagy a házban, az ebédlőben vagy a konyhában, az csak a szövegből és a játékból derül ki. Amikor az idegen megérkezik, zaccból harapnivalót, zsebéből meg üveget és kis poharakat vesz elő, egy székre mint asztalra lepakol, s leül a Nővel szemben, ugyanúgy megteremtődik az a szituáció, amely a szöveg szerint a konyhaasztal mellett lezajló vacsorán és beszélgetésen alapulna, de ebben az esetben a helyzet egyszerre intimmé és piknikhangulatúvá válik, a Nő és az idegen között parányi cinkosság születik. Kottázható Irma Schultz Keller és Ingvar Haggren csendes szavú, szünetekkel szaggatott, melodikus játéka, amelyet Björn Bengtsson dinamikusabb, staccatósabb stílusa ellenpontoz az idegen szerepében.

Egészen más színészi állapotot és stílust követel a barcelonai Sala Beckett előadása. A *Niederungen* című darabot a román Herta Müller prózai írásaiból az együttes közreműködésével Anabel Moreno és a rendező, Ricard Gázquez írta. Főszereplője egy fiatal lány, Käthe, aki felidéli gyerekkorát, családját, újra átéli félelmeit, felnőtté válásának ellentmondásos stációit. Látjuk, amint alkoholista apja egy szolgálólánnyal elszökik, ahogy a háromgenerációs család nőtagjai élnek civakodással teli hétköznapjaikat, és az elhunyt nagyapa emlékével viaskodnak, ahogy a tékozló apa halálos betegen visszatér, s ahogy a nők gondoskodnak végtisztességéről. Itt nincs pszichologizálás, csend és finomság. Kevés a szöveg, annál erősebb és karakteresebb a mozgás. A színészek mellett a díszlet is főszereplő: nemcsak a masszív megépített falusi ház ajtajain, ablakain keresztül lehet közlekedni, hanem különböző réseken, nyílásokon keresztül ugranak, csúsznak, bukkannak elő a színészek. Az idő múlásának egyik képi jelzése: a díszlet fokozatosan elbontják, s végül Sara Rosa a csupasz térben fejezi be monológját, finoman érzékeltetve, hogy mikor mutatja Käthe felnőtté s mikor gyerek, illetve kamasz énjét. Vas-kos tréfák és groteszk bábozás, fájdalmas líra és abszurd fantaszitikum jól megfér egymás mellett ebben a leginkább népi szürrealista komédiának tetsző előadásban.

A svéd és a katalán előadásban ismétlésen alapuló dialógus-technika dominál, azaz ugyanazokat a mondatokat más-más szereplők egymástól átvéve folytonosan citálják. A *Valaki jönni fog* című mondatát a házaspár legalább százszor ismétli el. A stuttgarti Schauspiel Staatstheater előadásában nemcsak a mondatok, hanem a történetek is állandóan visszatérnek. Roland Schimmelpfennig *Az arab éjszaka* című darabja egy forró nyári éjszakán játszódik egy lakótelepi ház különböző lakásaiban, s az egyetlen, ami a lakókat összeköti, az elromlott lift. Mindegyikük életébe valamilyen módon beleszól az, hogy nem működik a fel-

vonó, emiatt kerülnek el egymást azok, akiknek feltétlenül találkoznuk kellene, idegen lakásokba téved az, akit egészen máshol várnak, váratlan ismeretségek köttetnek, szerelmek születnek és hálnak el, s ebben a káoszban egyvalaki közlekedik szabadon: a házmester.

Tulajdonképpen öt párhuzamos monológ hangzik el a színpadon, amelynek közepén óriási kanapé az egyetlen bútordarab; ez egyszerre konkrét tárgy és az egyes lakások, sőt minden lakás, azaz a ház metaforikus jele. Ezen zsúfolódnak össze a lakók, itt élik monoton hétköznapijaikat, amelybe a kivételes esemény erotikusan túlfutott, modern *Ezeregyéjszaka*-hangulatot varázsol. A monológok egymásba folynak, így az ismétlődő mondatok dialógussá válnak, illetve a párbeszédnek egyetlen végtelenné tetsző magánbeszédbe simulnak. A különböző epizódokat a megakadt liftezés mint közös élmény szakítja meg, de természetesen a színpadon nincs lift, nem játsszák el a liftbe szorulás, a pánik, a rosszullet stádiumait, csupán monoton hangon sorolják az emeletek számát. Abszurditásig fokozzák a képtelenebbnél képtelenebb szituációkat, amelyek közül a legfrappánsabb: az egyik szereplő konyakosüvegbe szorul, amelyet végül az erkély korlátjáról levernek. Magától értetődő, hogy a színész nem mászik bele egy óriási üvegbe, tehát a jelenetet nem realista módon játsszák el, hanem mozgással, gesztussal, hanggal érzékeltetik a bizarr helyzetet. Samuel Weiss rendezése a színészekről kreatív ötletességet, improvizációs készséget, a képzelet működtetését kívánja meg, de a nézőtől is elvárja, hogy nyitottan, a fantáziáját szabadjára engedve legyen partner az együttjátszásban.

A nézői nyitottságra és a beleérző képességre a vilniusi Oskaras Korsunovas Színház kétnyelvű előadásán is szükség van. Marius Ivaškevičius darabja, *A kisfiú* oroszokról és litvánokról, a különböző kultúrájú, hagyományú, történelmü nemzetek és emberek együttéléséről szól, illetve azokról a nehézségekről, amelyek egy soknemzetiségű országban törvényszerűen bekövetkeznek. Ezt az alapvető drámai helyzetet fejezi ki az, hogy egyes szereplők oroszul, mások litvánul beszélnek. Természetesen ez a színház székhelyén nem okoz megértési problémát, ám Litvánián kívül megnehezíti a befogadást, különösen, ha a szinkrontolmácsolás félrefordításoktól hemzseg, ahogy ez a budapesti vendégjátékon megtörtént.

A főszereplő litván férfit a második világháború idején Szibériába deportálják, ahol találkozik egy orosz asszonnyal, aki egyedül neveli a fiát. Miután a fiút behívják katonának, a front nyugatra toródásával elkérül Litvániába, ahol összeismerkedik a férfi egyedül maradt lányával. Félreértésekkel, féltékenységgel terhes kettős szerelmi szituáció alakul ki: a fiatalok nem tudnak kijönni egymással, a fiú féltékeny az anyjára, a lány az apjára, így a szülők között sem születik harmónia. A történet banális, ugyanakkor húsba vágóan aktuális. Az előadás azonban mégsem csak a tematikája miatt jelentős, hanem mindenképp a stílusa és formavilága teszi azzá. A játék két, szimmetrikus térrészen zajlik: mindkettő beugrókkal, reliefekkel, polcocskákkal tagolt fehér fala előtt egy íróasztal áll. A bal oldali rész a szibériai, a jobb a litvániai helyszínéke. A díszlet és a tér akkor válik metaforikussá, amikor párhuzamos cselekvés zajlik bennük. Amikor itt és ott, a szülőknél és a gyerekeknél egy pillanatra megszületik az idill, a nők ugyanazokkal a mozdulatokkal terítenek, rakják fel a csészéket, emelnek le a fal egyik zugolyából egy almát – de a szibériai csak nyeszlett kis gyümölcs, míg a litván szép, nagy piros példány. Ilyen idilli pillanattal van dolgunk akkor is, amikor a két nő óriási abroszt vesz elő, amit egy mozdulattal a levegőben szétlibbent, és leteríti vele az összetolt asztalokat, amelyhez mind a négyen odaülnek ünnepelni, hisz vége a hábo-

rúnak, új élet köszönt rájuk. Ez a kép hallatlanul erősen fejezi ki a lelki összetartozást, holott a szereplőket a valóságban sok ezer kilométer és egy világ választja el egymástól. A darabot maga a szerző vitte színre, s rendezésének – a metaforikus ábrázolás mellett – nagy érdeme, hogy a fájó és tragikus témát a szentimentális túlzásokat kerülve, sok-sok derűvel, humorral tette emlékezetessé.

Az előadást a kisfiú gyerekkori élményének felidézése keretezi: az ötéves gyereknek házat kellene rajzolnia, de akárhányszor lát neki a feladatnak, ház helyett mindig kerítés sikeredik neki. A színpad előterében kuporgó, korcsolyájával a földet „kapáló” kisfiút (Algirdas Dainavičius) a többiek (Arvydas Dapsys, Tatjana Ljutajeva, Gabriele Kuodyte) mint a külvilág képviselői körbeállják, kézi reflektorral arcába világítanak, és sziszegve, kántálva, kiabálva egzecírozgatják. A litván előadás mindenképp hallatlanul erős képekkel, intenzív színészi jelenléttel, didaxis nélkül beszél térségünk legdrámaibb kérdéseiről, elkerülve a mostanság divatos sokkoló eszközöket és nihilista megközelítéseket, komédiázva, egyszersmind kicsit meghatóan is.

A külföldi drámát és színházat tehát különböző típusú előadások reprezentálták a fesztiválon, de néhány közös vonás rokonítja is a társulatokat, a rendezéseket. Mindenképp az, hogy ezek az együttesek, illetve azok a színházak, amelyekhez szorosabban vagy lazábban kötődnek, mind elkötelezettjei a kortárs drámának, azok színrevitelének. A londoni Bush Theatreben például évente ezeröttszáz kéziratot olvasnak el, s harminc év alatt több mint háromszázötven kortárs szerző művét mutatták be, melyek harmada díjat kapott különböző fesztiválokon és megmérettetésekben; a stuttgarti színház az évek során fiatal drámaírók és rendezők nevelőiskolájává és kísérleti terepévé vált; a Riksteatern az egész országot átfogó, kétszáznegyven színházi szervezetre épülő hálózatot épített ki, s az intézmény keretében működő Riks Drama több drámaíró-nemzedéket indított útjára.

Mindez nem jöhetne létre csupán színházvezetők, drámaírók és rendezők összefogásával, olyan színészek is kellene hozzá, akik kellően nyitottak az új hangú drámai fogalmazásmódra, s kellően felkészültek ahhoz, hogy a legkülönbözőbb stílusokhoz és módszerekhez alkotó partnerként tudjanak alkalmazkodni. A fesztiválon a legnagyobb élményt a színészi egyszerűség, természetesség, a lélektani klišéktől való mentesség, a szakmai tudás magas színvonala jelentette.

Ahhoz, hogy a kortárs dráma és színház létezzen, egy harmadik tényezőre, értő és a kortársias hangvételt igénylő, nyitott és befogadó közönségre is szükség van. Az előadásokat követő szakmai beszélgetéseken szerzett benyomásaim alapján kijelenthetem, hogy e tekintetben a zömmel magyar ajkú résztvevők körében különösen sok hiányosság, megrögzöttség, merevség volt tapasztalható, vagy épp ellenkezőleg: a feltétlen és kritikátlan elfogadás jelei mutatkoztak.

Ha visszatekintek a fesztivál programjára, jólesően állapíthatom meg: a magyar és a külföldi, a hazai és a határon túli színházak produkciói között művészi és szemléletbeli kérdésekben nincs lényeges különbség. A magyar nyelvű előadások legalább annyira újszerűek, formabontóak és hagyományt megkérdőjelezőek, mint a látott külföldiek. Csak amikor az évadban elszórtan, egyenként látjuk őket, kevésbé figyelünk fel arra, ami bennük esztétikailag-dramaturgiaiilag előrevisz, és valamiféle trendbe illesztené őket, mint ilyenkor, amikor egymás közelségében, illetve a fesztivál közegében hatásuk felerősödik. Többek között ezért is érdemes két évente kortárs drámafesztivált tartani.