

KUTSZEGI CSABA

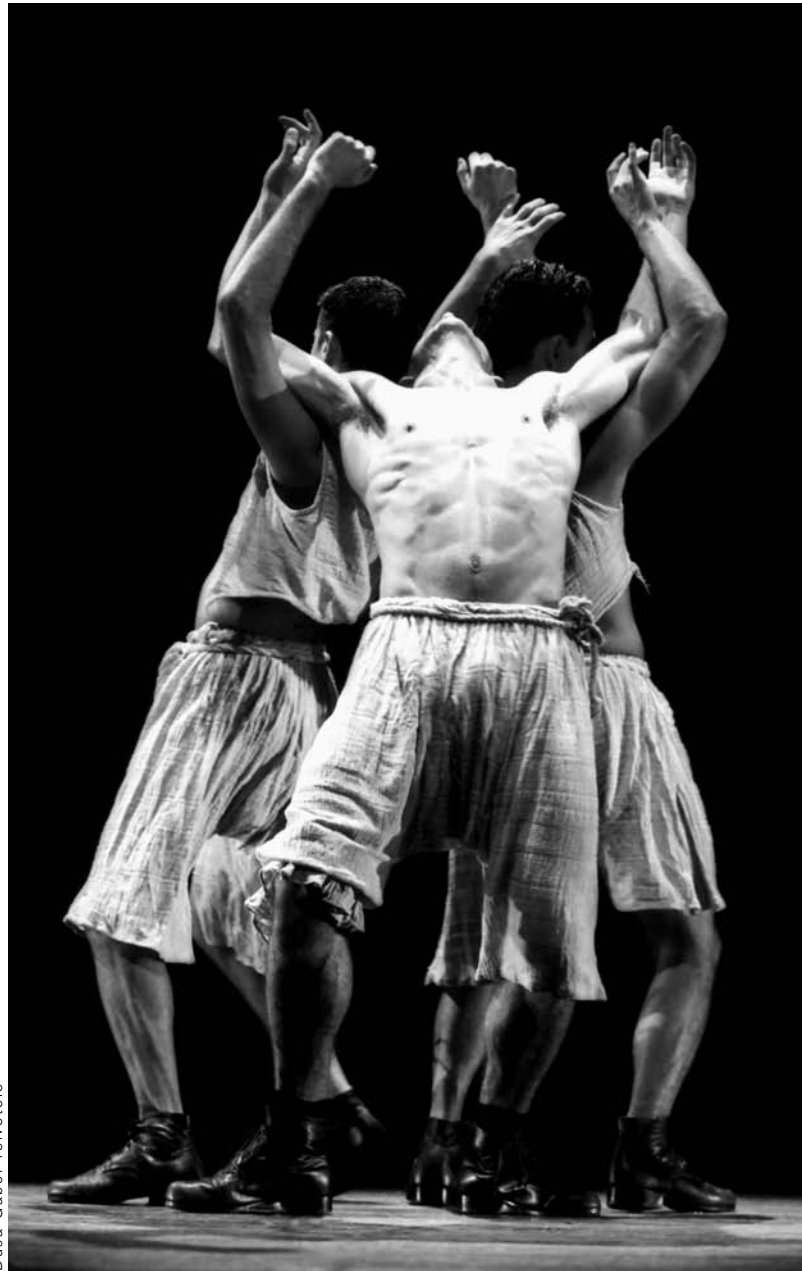
Tárgyasult színház

■ DRAKULA – A SÁTÁN GYERMEKE ■

Az első felvonásban behúznak a színpadra egy jókora ketrecszeret (ilyesmiben szállíthatták a középkorban a vesztőhelyre a kivégzendőket, az égetendőket és a kerékbe törendőket), egyesek rámásznak, majd leugrálnak róla, aztán a drakulaságot megtestesítő izmos főhős egyenként mindenkit bezár a mozgó kóterba, és rakományával együtt néhányszor körbevonolja a színpadon a rabomobilt. Később a drakulaságot megtestesítő főhős megjelenik egy elhajlott végű hosszú lándzsával, amiről kiderül, hogy egy hatalmas (legalább két méter átmérőjű) kerék tengelye, és azért van elhajlítva (körülbelül száz-húsz fokos szögben) a hegye, hogy az a színpad közepén, a talajon rögzíthető legyen, és ezáltal a lándzsából lett féltengely végén ferdén álló óriási kerék az egész színpadot berajzolva szabályos köröket tudjon róni. Ha a keréknek aljas szándékból, lökéssel kezdősebességet adnak, akkor az elindul a pályáján, elüt, gázol, tengelyével tarol, és közben még fel is lehet kapaszkodni képzeletbeli küllői helyére, amit többen meg is tesznek.

Ha Krámer György színházának nevet kellene adnom, nem táncszínháznak, hanem eszközzimbolika-színháznak nevezném. Ez nem jelenti azt, hogy a *Drakula – A sátán gyermeke*ben nincsen értékelhető tánc, vagy jelentéktelen, gyenge lenne a koreográfia. Ebben a darabban az alkotói mondandót nem a mozgásnyelv értelmezésén keresztül, hanem az állandóan szerepeltetett szimbolikus jelentésű eszközök mibenlétén gondolkodva lehet megfejteni. Ez önmagában nem értékítélet, eszközzimbolika-színházban is születhetnek nagyszerű előadások, de sokan – köztük magam is – nem a különböző tárgyi eszközök felvonultatása és variálása miatt szeretjük a (tánc)színházat.

A *Drakula* mozgásnyelve egységes, jóllehet a szórólap és a koreográfus-rendező szóbeli megerősítése is arról tájékoztat, hogy a mű koreográfiája közös munka eredménye. Látszik is, hogy a „KET-es” táncosok megkereshették a stílusukhoz, egyéniségükhöz jól idomuló mozdulatokat. Az ilyen műhelymunka általában feldobja a táncos produkciót, mert az előadók természetesen olyan megoldásokat választanak, amelyeket technikailag bravúrosan uralnak, és előnyösen tudnak bemutatni. A Pannon Várszínház és a Közép-Európa Táncszínház koprodukciója mégsem tudja lehengerlő mozdulatatraktivitással meglepni a közönséget. Ennek két oka is lehet. Feltételezhető, hogy a koreográfus-rendező és a librettista eleve nem a technikás, látványos táncra akart hangsúlyt helyezni, hanem a már emlegetett eszközzimbolikára, másrészt pedig – a látottak alapján – gyanítható, hogy a közös koreografálás ebben az esetben nem működött hatékonyan. Sokan állítják, hogy a koreografálásához nélkülözhetetlen készségek és tulajdonságok rangsorában a kíméletlen erőszakosság előkelő, dobogós helyen áll. Főleg manapság, amikor – minden stílusban – olyanok a tánctechnikai követelmények, hogy figyelemre méltó teljesítményt csak kegyetlen önsanyargatás vagy sanyargattatás révén lehet elérni. A darabot nézve az volt a benyomásom, hogy a koreográfus előadóművész munkatársaival szeretetteljes közösséget alkotott, amelyben dicsérettel jutalmaz(hat)ta a közreműködők egyéni kreativitását, és nem erőszakolta rá mindenáron a táncosok testére a saját mozdulatelképzé-



Dusa Gábor felvétele

Jelenet a Drakulából

léseit. Másképpen fogalmazva: ha a mozdulatanyag egységes következetességén nem is, de a táncok helyenkénti visszafogottságán és a mozdulatöletek kiaknázatlanságán meglátszott a kiértelmezett koncepciót határozottan végigvívó koreográfus hiánya.

A Nemzeti Táncszínház másik, repertoáron tartott *Drakula*-előadása, a tavasszal a Budapest Táncegyüttes által bemutatott *Dracula* e tekintetben is nagyon eltér a Pannon Várszínház *Dra-*

kulájától. A két mű annyira különböző felfogásban fogant, hogy nem is érdemes őket egymással összehasonlítani. Annyi azonban megjegyzendő, hogy a *Draculában* látható lehengerlő (nép)táncos attraktivitás a táncszínházi előadásokban mindenképpen erénnyé tud válni. Nem kell attól félni, hogy a látványos táncból üresen csillogó hollywoodi revüvé válik a táncszínház. Ezt az alkotói szándék és ügyesség könnyen meg tudja akadályozni.

Az eszközszimbolikában az a jó, hogy gondolkodásra késztet. A *Drakula – A sátán gyermeke* persze az érzelmekre is hat, de – főleg az első felvonás némelyik részében – táncszínházi előadás helyett inkább képzőművészeti performance-re emlékeztet. Elképzeltem, hogyan működnének a darab szimbolikus tárgyai, ha az alkotók – a manapság divatos módon – a befogadókat *in concreto* beléptetnék a műalkotás világába. Mert sem a szekérketrec, sem az óriási kerék látványa – önmagában – nem vált ki erőteljes hatást. Érdekes az lenne, ha engem (a nézőt) is kettrebe zárnának. Vagy ha óriáskerékbe törnének. Meglehet, az alkotók a hétköznapiaságra utaló mozgásnyelvvél éppen azt akarták elérni, hogy a nézőtérben ülők könnyebben tudják magukat a színpadi szituációba beleképzelni. Mivel a darabnak konkrét cselekmény helyett csak szimbolikus eseménysora van, a történések érzelmi követésének egyetlen módja, ha a néző a látott helyzetekbe beleképze magát. Ezzel viszont az a probléma, hogy ha a színpadon látottak valamiért nem keltik fel bennem például a hideg vas képzetét, akkor konkrétan a bőrömön kellene éreznem azt, hogy hatni tudjon rám. Ilyen hatást eredményező megoldásokat azonban (tánc)színházban nem alkalmaznak, vagy ha alkalmaznak, azt a műfajt nem színháznak nevezik.

A darab második felvonása közelebb áll a modern táncszínház elfogadott vagy ismert fogalmához: a tárgy valamivel kevesebb, a tánc valamivel több benne. Ebben is látható szerzetes körbehúzta hintó, ülésén mozdulatlan, tetszhalott cilindres úrral, szerepel benne jól manőverezhető, tologatható kórházi ágy, valamint az első felvonásból ismert háromlábú szakrális emelvény és a tüvé-gével földbe állítható fakereszt. A befogadó saját szándéka, vérmérséklete és tudása szerint – feltehetően – képes értelmezni az alkotói mondanót (hogy tudniillik minden korban az egyénben és tőle függetlenül is létezik-létezett a gonosz), ebben segíti is a szimbolikus eszköz-használat, amely szabad asszociációk tárházát nyitja meg képzeletében. Aki szereti az ilyen színházat, és az előadáson követi a színpadi történéseket, az jól érzi magát az esten, és intellektuálisan is gyarapodik. Én a második felvonás közepe felé éreztem a legjobban magamat, amikor a hintón magába roskadt cilindres úr (*Drakula – Vida Gábor*) végre felébredt, és néhány bemelegítő mozdulat után egy kiválasztott lánnyal (*Szent-Iványi Kinga*) táncos kettőst lejtett el. Eszközök, berendezési tárgyak igénybevétele nélkül, helyenként attraktívan.

DRAKULA – A SÁTÁN GYERMEKE (Pannon Várszínház, Nemzeti Táncszínház)

ZENE: Rossa László. LIBRETTÓ: Vándorfi László. JELMEZ: Kovács Yvette. A DÍSZLETEK Khell Csörsz díszletelemeinek felhasználásával készültek. TÁNCOLJÁK: Szent-Iványi Kinga, Vida Gábor és a Közép-Európa Táncszínház művészei. KOREOGRÁFIA: az együttes. KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ: Krámer György.

TÓTH ÁGNES VERONIKA

Szellemes horror

■ POGÁNY MULATSÁG & POKOLI FÉLELEM ■

A svájci Compagnie Drift neve nem ismeretlen hazánkban, hiszen a társulat több alkalommal is járt már nálunk. Trafóbeli előadásuk megosztotta a nézők taborát, az olykor kegyetlenségbe hajló, egymásra hajigált abszurd ötleteket nem mindenkinek vette be a gyomra: kit a dramaturgiai fésületlenség, kit a látvány kíméletlensége zavart. A közönség egy része azonban egészségesen elhárította magától a borzalmakat, és nagyokat kacagott a groteszk vérfürdő láttán. Az 1998-ban létrejött táncszínház kis túlzással viláगतutazónak nevezhető, hiszen az USA-tól Pakisztánig, Tunéziától Romániáig a világ számos pontján játszott. Minimális költségvetésből dolgoznak, tagjai gyakran többfunkciós szerepkört látnak el: rendezőjük, Peter Schelling jelen esetben előadó és díszlettervező is, François Gendre egyaránt felelős a fénytervért és a zenéért, az egyik szereplő, Massimo Bertinelli pedig hozzájárult a zeneszerzéshez.

A *Pogány mulatság & pokoli félelem* címről nyilván sokaknak beugrott a középkor baljós „memento mori”-intése. Biztosan volt, akinek Bosch képei jutottak eszébe, de nem hiszem, hogy akadt, aki a B kategóriás horrorfilmekre asszociált volna. Pedig az

előadás pontosan velük van rokonságban, még ha az alkotói szándék – tévesen – a metafizikai horror témaköréhez tartozónak definiálja is. A látványvilág és a végkifejlet – bukott angyalok harcolnak ártatlan lelkekért, sőt, a végére meg is kaparintanak egyet, és magukkal viszik a sötétség birodalmába, a pokolba – egyaránt arra enged következtetni, hogy az alkotók talán metafizikus tanmesére készültek, de valahol, útközben mindannyiunk szerencséjére kicsit félrecsúsztak. Elkárhozástörténetnek ugyanis nem nevezhető a darab, szorongást, rettegést nem kelt, súlya nincs, rémálmokba nem hajszol, elmét nem kuszál. Populáris, könnyed, akasztófahumorról átítatott, részleteiben kifejezetten igényes előadás született, melynek legjobb pillanatai abszurdba fordulnak. S mindez feketében van tartva.

Alacsony, fekete zakos punk nyitja a játékot két hatalmas rézsiopot fújva, a tépett rojtok csapzott fekete szárnyként lógnak a ruháján, ő a „rémese” előhírnöke, s ő az, aki az előadás végére – megismételve bevonulását – kirakja majd a pontot. A keretes szerkezethez tartozik még egy örült nő, aki tetőtől talpig szürkében egy falnál ülve érthetetlen jelbeszéddel, kvázi-narrátorként tolmácsolja a történetet a gomolygó ködben.

Peter Schelling díszlete egyetlen, körülbelül két és fél méter magas, hat méter hosszú falból áll, melyet lépcső oszt ketté, a lépcső feletti szakasz pedig esetenként elmozdul, biztosítva az átjárást a másik világba. A fal mint halálszimbólum meglehetősen közhelyes, de didaktikussága ellenére sem érdekten ez a díszlet. Az előadás ugyanis nem egyszerűen a fallal kettéválasztott evilág-másvilág frontokon játszódik, hanem jobbra éppen a határvidéken, magán a falon tehát. Az csak apró részlet, hogy a fal egy része elmozdítható, sokkal fontosabb ennél, hogy a fal tetején milyen események játszódnak le, vagy hogy a testek éppenséggel át is zuhanhatnak egyik oldalról a másikra. A hét szereplő – Massimo Bertinelli, Budlana Baldanova, Fiona Hirzel, Béatrice Jaccard, Michael Rüegg, Peter Schelling és Viacheslav Zubkov – mozgása gyakran férgékere emlékeztet, siklással, csúszva-mászva mozognak a falon. Hirtelen felbukkanó és eltűnő testrészeik hallucinációs képzetekre