

kai jelenetet jelző fekete körfüggöny felemelkedésén túl már ne történjen díszletváltás. Hogy az üres tér milyen helyszínt ábrázol, nem derül ki.

Pfaff rendezése szomorú példája annak, milyen silány eredményre vezet az, amikor egy nagy hatású művész (ezúttal Thalheimer) eszközeit utánzóit tartalmatlanul alkalmazzák.

De azért a nézők hálásak voltak. Azt gondolom, nemcsak a színészeknek. Hanem annak a színháznak, amelyik újra és újra eljátssza nekik az ő Goethéjük és Lessingjük meg a többiek darabjait. Feltételezem, az előttem lévő sorban ülő és lelkesen tapsoló Rolf Hochhuth darabjait is. (A hetvenes évei közepén járó Hoch-

huth egy alapítvány elnökeként a kilencvenes években majdnem tulajdonosa lett a Berliner Ensemble-nak. Azután, talán az ekörül kevert botrány hatására, lemondott, az alapítvány pedig 2012-ig bérbe adta Berlinnek a színházat. Ennek persze semmi köze a Deutsches Theaterhez. De jól mutatja, mi minden lehetséges Németországban, amit mi itthon talán elképzelni sem tudunk. Például az, hogy egy világhírű drámaíró majdnem tulajdonosa lesz egy nagy színháznak. Az én szememben ez a történet ugyanazt szimbolizálja, amit a Deutsches Theater működése is: hogy a német színházkultúrában színház és dráma nemhogy nem vált el egymástól, de erősebb szimbiózisban él, mint valaha.)

DERES PÉTER

A tanzániai színész kérdései

■ SVÉD SZÍNHÁZI BIENNÁLE ■

Az idén május 4–18. között rendezték meg a hetedik Svéd Színházi Biennálét, az északi ország legfontosabb szakmai találkozóját. A fesztiválnak minden évben más helység ad otthont – most két Västerbotten megyei városra, Umeåra és Skellefteåra esett a választás.

Legfeljebb kétszázötven kilométerre vagyunk az északi sarkkörtől, Norrland végeláthatatlan nyír- és fenyőerdeinek birodalmában. Sosem hallottunk a városokat átszelő folyókról, az Umeälvről, a Skellefteälvről, pedig mind a kettő akkora – ha nem szélesebb –, mint a mi Tiszánk. Västerbotten megye furcsa színfoltja Svédországnak. Itt és Lappföldön még a kimért, visszafogott svédek is elcsodálkoznak: ez a harmónia (mások talán lassúságnak mondanák) szokatlan egy stockholmi vagy göteborgi számára. Az itt élőkhöz képest nemcsak mi, de a dánok is már-már mediterránnak tűnnek.

Irigylésre méltó helyzetben vagyunk, mégis irigyeljük a kimondhatatlan nevű tanzániai színészt, akinek ezer kérdése van a Göteborgi Városi Színház *Nóra*-előadásáról. Rácsodálkozik az aktualizáló rendezésre, a jelzészzerű díszletre, arra, hogy Európában is használnak maszkokat egy-egy előadásban... Nekem jóval kevesebb kérdésem van. Ismert patronokat látok rendszer nélkül, pontosabban egy olyan rendszerben (az ibseni szövegében), amely egy határon túl általában leveti magáról ezeket a ráaggatott díszítményeket. Helmer mai topmenedzser, Nóra pedig butácska „szóke nő”, aki könnyen, védekezés nélkül (szinte öntudatlanul) esik áldozatul egy erőszakos világnak. Félő, hogy egy szót sem értett meg a körülötte zajló, tőle függő eseményekből. Véleményem szerint az előadás túlságosan polarizált. Az egynemű, dilemmáktól mentes, könyörtelen Krogstad mellett Nórának nem lehetnek érvei – de még ha volnának is, sem a leszűkített karakter, sem a mai utalásokra koncentrált színpadi szituációk nem teremtik meg számára a kimondás, az ellenállás, egyáltalán: önmaga megmutatásának lehetőségét. Ellene vethetnénk: ez a tartalmi szikárság koncepcionális – azt példázza, milyen egyszerű, szigorú (és az egyéniséget semmibe vevő, embertelen) képletekre épül a fogyasztói társadalom. Vagyis az előadást felfoghatnánk úgy is, mint nyílt, direkt célzást mai világunkra. Csakhogy a göteborgiak *Nórája* egyszerre idézőjelbe is teszi ezt a gondolatot – például a commedia dell’artét

idéző, szervesen keretjétékkel, amelyben a maszkos színészek vídámán közlik a publikummal: csak színházat fogunk látni. Maszkjaik majd csak az előadás végén kerülnek elő újra, hogy kötelességtudóan lezárják azt a keretet, amelyben nem volt kép, vagy legalábbis túl világos és közérthető volt. Az előadás utáni beszélgetésen gyáván magamban tartom a kérdésemet: miért a világ látható részét akarja megmutatni ez az előadás, illetve miért épp egy nulla-nullás szemüvegen keresztül? Hiszen a „babaszoba” „*opaque*”, átlátszatlan: függönye megszűri a külső fényt, s csak azt engedi be, ami fontos, amit érdemes észrevenni – jelen esetben a nőt, aki hol a fénysugár közepén áll, hol árnyékban marad.

Talán érthető, hogy miért időztem ilyen sokáig a fesztivál (szerintem gyengébben sikerült) nyitó előadásánál: Terje Maerli rendezése (akarva? inkább akaratlanul) a színház funkciójának, céljának és igazi értékének a kérdését vetette fel.

Ahogy teltek a napok, a tanzániai színész tekintete egyre zavartabb lett. Két újabb klasszikust látott (Csehov, Strindberg), de míg a *Nórá*nál először találkozott az európai színházzal, s annak – egy igencsak leegyszerűsített – jelrendszerét kezdhette memorizálni, addig a *Cseresznyés kert* és a *Damaszkusz felé* előadásán mindjárt meg kellett tapasztalnia ezeknek a jeleknek a gazdagságát, határtalanságát, lerombolható és újra felépíthető természetét is. Véleményem szerint ezek voltak a fesztivál kiemelkedő produkciói.

A Stockholmi Városi Színház *Csehov-cseresznyés kertje* (sic!) el is nyerte a biennále nagydíját. Birgitta Egerbladh koreográfus-rendezőnő a Birgit Cullberg, Mats Ek (Cullberg fia), Margaretha Åsberg, Per Jonsson nevével fémjelvezhető s az ötvenes évek elején Cullberg *Júlia kisasszonyával* megszületett svéd táncszínház kiemelkedő alakja. Egyszerre hatott rá a pantomim, Pina Bausch Wuppertali Táncszínháza, a japán butó és a tradicionális skandináv néptánc.

A fesztiválon látott produkció egyes Csehov-darabok legismeretesebb jeleneteinek, „szállóigéinek” táncos-szöveges montázsa, ahol a cím tulajdonképpen önkényes, hiszen a *Cseresznyés kert* „csak” annyival hangsúlyosabb a *Sirálynál* vagy a *Három nővérnél*, hogy az ezt idéző jelenet került a monumentális produkció legvégére, melankolikusra hangolva az előző jelenetek hol komikus (s mint ilyen: reménykeltő, a jövőbe utaló), hol tragikus (s mint ilyen: le-



Medea gyermekei

Petra Hellberg felvétele

közélművészet, az álomszerűségének, az álom valóságosságának kérdésköre, ráadásul nem érezzük erőltetettnek, mert „bárári” olcsóságánál fogva a „good old” Strindberg-olvasat ironizálásként is értelmezhető. (És nem mellékesen: a szó szoros értelmében fogja fel a „vándor-dráma” szókapcsolatát.) Egyszerre rántja le a leplet a felszínes Strindberg-kultuszról, és vezet vissza a drámaíró kései műveinek (a drámák közül leginkább a *Kisértetszonáta*, a prózaművek közül a folyamatosan születő *Vallomások* és az *Inferno*) magjához, ami – tetszik, nem tetszik – nem más, mint a Swedenborggal átítatott spiritualizmus. Hogy minden látvány és tapasztalat (egyebek közt önmagunk létező emberként való megélmése is) relatív, azt a színészek elsődlegesen a „vándorlásukkal” bizonyítják. Ki-be járnak a színpadi szerep és a civil állapot között, másrészt színpadi szerepükön belül is mozognak: jelenetről jelenetre más alakot öltenek, egyszer kortalan szellemlények, máskor tipikus svéd honpolgárok, akik hétvégeként tömegesen tódulnak ki nyaralókba, a legközelebbi tengerszem mellé, hogy néhány rekesz sör meg grillezett kolbász mellett röhögjék ki a vendégmunkásokat, vagy dicsérik a királyi családokat. Hab a tortán, hogy a játszó (Pontus Stenshäll, Lotta Östlin Stenshäll, Joakim Stenshäll, Therese Stenshäll) az életben is rokonok, és ezeket a kapcsolatokat (hol „adminisztratív” pontosan, hol özszekeverve) ugyancsak beleszővik a történetbe.

Hogy Csehov figuráin, történeteiben józúen (!) lehet nevetni, nem újdonság. Ezt számomra Schilling Árpád *Sirája* után másodikként a svéd *Cseresznyés kert* bizonyította be. De hogy Strindberg misztikus „vándorai” komikusak volnának!? Ez a moment:teater előadásáig blaszfémia hangzott. A tanzániai színész nem is érti, min csodálkozom ennyire.

zárt, végleges, a jövőt kizáró) hangulatát. Ez az apró ötlet véleményem szerint finom dramaturgiai megoldás: a tragikus és a komikus egyértelműbb (sőt, internacionálisabb) érzeteihez képest a melankólia éteri, az előbbi szóval élve: *opaque*, időt és teret felfüggesztő hangulat, s így talán közelebb van ahhoz a „be nem avatottak” számára titokzatos, egyszerre antropológiai, földrajzi, kulturális stb. minőséghez, amelyet *szlávnak* szokás nevezni. Tulajdonképpen kézenfekvő a tánc nyelvén megszólítani Csehovot. Egy céltudatos színházi rendezőnek mindenképpen, hiszen gyors és látványos sikert ígér, ha mozdulatokkal „fokozzuk” drámáinak hangulatát. Persze kérdés, hogy az elhangzó csehovi szöveghez képest tud-e *valóban* újat közölni a tánc nyelven. Filozófiailag, pszichológiailag aligha, de könnyen lehet, hogy atmoszféricusan sem. Vajon nem visszafelé sül el a fegyver? A kített, kinagyított hangulat megőrzi-e saját mögöttesét, a hangulatot kiváltó, azt tápláló emberi konfliktusokat? Nem önkényes, formai játék-e mindez, pláne úgy, hogy a rendező hosszú passzusokat csempész vissza az eredeti szövegből a táncjelenetek közé? Akárhogy is, mindenki (a kritikus is) felszabadult (horribile dictu megisztulva) érzi magát a stockholmiak előadása után. A tanzániai színész is, amit az bizonyít a legjobban, hogy a szakmai ankéton egyetlen szót sem szól. Nekem annyit mond: hasonlít az ő színházukhoz, mert „very ancient”. Csak ennyit. Kicsit rossz angolsággal, de meggyőzően.

A fesztivál utolsó klasszikusa, a moment:teater *Damaszkusz felé a szellemvasúton* című előadása (rendező: Andreas Boonstra) sikeresen valósítja meg azt, amit a göteborgiak *Nórája* elhibázott. Úgy írja át Strindberg darabját, hogy közben megőrzi annak legfőbb erényét, az álomjáték dramaturgiáját és filozófiáját. A valóság és a fikció közötti átjárhatóságot pimaszul naturális trükkkel mutatja meg: a színpad egyik oldalán felépített terepasztalon a színészek minden jelenet után továbbtolnak egy szellemvasút-modellt, majd visszaállnak a játéktérbe, és – mintha mi sem történt volna – elkezdik a következő jelenetet. A kisvonatra rögzített kamera felvesz minden helyszínt, amerre a vonat jár, és a képeket kivetíti a színészek játéktére fölé. Ezzel az egyszerű ötlettel több irányból is meg-

A hetedik Svéd Színházi Biennále ismét bebizonyította, hogy az északi ország ifjúsági színháza: világszínvonalú. A tizenhat beválogatott előadás közül (amelyek nagyrészt már lekerültek az anyaszínház műsoráról, hiszen Svédországban nincs repertoárrendszer) négy tartozott ebbe a „műfajba”. (Közülük egy, Suzanne van Lohuizen *A három nagybácsi, aki nem akar meghalni* című darabja a Göteborgi Népszínházról ráadásul gyermekopera!) Svédországban számos szerző kifejezetten ifjúsági színpadra dolgozik, de több „felnőtt színházi” íróként befutott művész is kipróbálta magát ebben a műfajban, például Staffan Göthe, akit Lars Norénnal, Per Olov Enquisttel emlegetnek egy szinten, de a hetvenes években született „gyerektragédiái” (*Egy februári éjszaka, A szörnyű bumm* stb.) legalább olyan sikeresek voltak, mint „komoly” darabjai. Tájékoztatásul álljon itt még néhány ifjúsági drámaíró neve egy-két darabcímmel együtt: Börje Lindström (*Nyolc év*), Magnus Nilsson (*Az én nagy, kövér faterom*), Mia Törnqvist (*Nora Seherezáde megálmított élete*), Per Lysander és Suzanne Osten (*Medea gyermekei*), Stefan Lindberg (*Pilóta; Igen és nem, avagy Az elfelejtett színdarab; Lavv; Fejfájás E-vel*), Isa Schöier (*Csillagjú*) vagy Lisa Langseth, akinek (csak hiányosan fordítható) *Figyelj rám* című darabja kétszer is szerepelt a fesztiválon: a Riksteatern Unga Riks nevű ifjúsági színpadának előadásában, illetve a fordítói szeminárium fő témájaként.

A biennálén először Stefan Lindberg *Lavv* (vö. az angol „love” szóval) című darabját láthattuk a linköpingi Ung Scen/Öst előadásában, Måns Lagerlöf rendezésében. A *Lavv* is álomjáték, mégpedig a legjobb svéd hagyományoknak megfelelően – csak ez tizenöt évesek között játszódik. Egyszerre kamaszosan szókimondó és kamaszosan lírai, célzottan ironikus és céltalanul abszurd: pont annyira kaotikus és változékony, mint az a bizonyos címadó szó. A hat fiatal szereplő valóságos és álomjeleneteit (amelyek szólhatnak akár egy hipermodern traktorról, az iskola legmenőbb srácáról, a Neander-völgyi ősemberről vagy a maratonfutásról) egyetlen felnőtt követi végig, de ő sem irányítja, kontrollálja



Lavv (linköpingi Ung Scen/Öst)

ezeket, ellenkezőleg: megfiatalodva maga is igyekszik részt venni a „szentimentális” vagy „borzalmas” eseményekben. Hittérítés és onanizálás, élsportolás és az első hajnali részegség, plátói szerelem és az első együtt töltött éjszaka megtörtént vagy csupán elképzelt pillanatai keverednek össze egy tökéletesen steril, ingerszegény (!), padlótól plafonig csempézett szobában. S miközben ebben a térben látszólag mindent szabad, egyetlen makarencói célzás nélkül kihallható az a „pedagógiai üzenet” is, amely segít átvészelni a kamaszkort. A svéd ifjúsági daraboknak éppen ez a különleges jellemzőjük, hogy szóra-koztatva, a dolgok minden oldalát akár szélsőségesen is megmutatva beszélnek le a fiatalokat a rosszról.

A fiatal Lisa Langseth *Figyelj rám* (vagy: „Jelölj meg engem”, esetleg: „Bélyegezz meg”) című ifjúsági darabja kisebb élményt jelentett. A tündéri alaphelyzet (a vadonatúj Nike cipő sírni kezd) nemsokára a globális igazságtalanság elleni kiáltványba vált át (azért sír a Nike cipő, mert indonéz gyerekek éhbéért gyártják, miközben a multinacionális cégek igazgatói tollasodnak). Fájó és dühítően aktuális téma, de nem tudom, mennyit fog fel belőle a gyerekközönség. A rendező, Richard Turpin jól tudja, hogy ezt az átpolitizált („agitprop-darab” – írja még az ajánló is) témát valamiképpen fogyaszthatóvá kell tenni a fiatalok számára, ezért a tragikus történetet mesészerű formában és figurákkal próbálja eljátszani. Érdekes rendezői ötlet lehet, hogy a főszereplő barátainak „Moira-szerű” karát férfiak játsszák, vagy hogy a talpig vörösbe öltöztetett miniszterelnök mindenrovára magával viszi nyakára akasztható pulpitusát, de azt hiszem, a gyerekpublikum – magától értetődő módon – csak ezeket a (formai) játékokat jegyzi meg, csak ezek hatnak rá (ezek is inkább csak érdekes látványokkal), míg a darab morális üzenete – ugyancsak magától értetődő módon – nem megy át. Tartok tőle, hogy a *Figyelj rám* témája egyszerre túlságosan konkrét és túlságosan elvont a fiatalok számára.

A kortárs svéd „komoly” drámairodalmat Inger Alfvén *Testvérszerepek* (Göteborgi Színművészeti Főiskola), Klas Abrahamsson *Malmöiek* (Malmöi Drámai Színház) és Lars Norén *Hideg* című drámája képviselte, illetve Eyvind Andersen adaptációja az egyik leghíresebb mai svéd prózaíró, Torgny Lindgren *Bürü* (igen szabad fordításban!) című regé-

nyéből. Aki jól ismeri Lindgren prózáját (szerencsére több novelláskötetét, regényét is lefordították magyarra: *Az ötujjú krumpli*, *Dongóméz*, *Bethsabé*, *Mint kígyó útja a kősziklán*), az talán egyetért azzal, hogy a zseniális író szövegei (amelyeknek egyik erénye a még Skandináviában is szokatlanul érzékeny tájleírás) a legkevésbé sem színpadszerűek. A skellefteåi Västerbottensteatern nem is tud mit kezdeni a dús, metaforákban gazdag, lassú folyású, epikus szöveggel. „Kibeszélős” pódium-előadást tartanak, amely ugyan megajándékoz a hideg táj szívmengető anekdotáival, a szavak friss fenyőillatával, de színházi szempontból kérdéses, még akkor is, ha a kritikus igyekszik menteni az előadást – merthogy Svédországban igen gazdag hagyományai vannak a családtörténeteknek, a genealogikus meséknek, illetve a vándorló históriásoknak.

Annál inkább színház, mégpedig mellbevágó, Lars Norén *Hideg* című darabja a Riksteatern előadásában (amelynek egyébként ő a művészeti vezetője).

Európa egyik legsikeresebb drámaírója egy ideje maga rendezi a darabjait, így a *Hideget* is. Norén az utóbbi évtizedben fel-

hagyott a svéd értelmiség elmekörtáni analízisével, és naprakészebb, „híradósabb” témákhoz nyúl. A legutóbbi Kortárs Drámafesztiválon *Háború* című, kegyetlenül pontos (Norén fő erényének tartják!) „dél-szláv *Oidipusz királyát*” olvasták fel, Umeåba egy rasszizmusról szóló darabbal érkezett. A magyar média csak a jéghegy csúcsát mutatja meg: Svédországban valóban napi probléma a külföldiek elleni erőszak. Norén az előadásban sem beszél mellé: a három neonáci fiú fejenként úgy tíz-tizenöt sör után „szórakozásból” majdnem szétveri a színpadot, míg végül egy koreai fiún próbálják ki az erejüket. Persze, a témát finoman is lehetne ábrázolni – művészi távolságból, ellenpontozó, inverz technikával, mint a nálunk is vetített, kiváló *Tic-tac* című filmben, ahol az arab fiú maga kér meg két rasszista fiatait, hogy verjék félholtra. De Norén döbbenetes látletében nincs semmi simaság, kompromisszum: egy vasfal a háttérben meg néhány műanyag szék – ennyi a színpad, zenének, világításnak semmi jelentősége, a szöveg az első szótól az utolsóig gyakorlatilag ugyanabban a tempóban és tónusban hangzik... A rendező egy az egyben kiteszi elének (vagy inkább az arcunkba vágja), amit valahogy senki se akar bevallani magának: hogy nagyon nagy baj van. A textus nem az olykor talán túlbeszél, minden oldalán megrágott noréni szövegmassza, hanem egyszerű, célratoró, durva és hiteles: néhány szó a kedvenc focicsapatról, egy-két mondat a lányokról, „akik csak

Figyelj rám



Dan Forsberg felvétele



Markus Gärdér felvétele

Elfriede Jelinek: Hercegnő-drámák (Teater Galeasen)

arra jók”, olykor egy náci köszöntés – semmi több. Pusztas ország. Norén tavaly elmúlt hatvanéves...

A végére maradt a tavalyi Nobel-díjas Elfriede Jelinek *Hercegnő-drámák* című előadása (Teater Galeasen) – nem véletlenül. Ez a produkció nyújtotta a fesztivál legkiválóbb színészi alakításait. Elsősorban az író nő alteregóját játszó Ingela Olsson, de két partnere (Monica Stenbeck, Anna Wolander) is női szerepek kimeríthetetlen gazdagságát mutatta be – a törekeny, öntudatlan, sőt kissé bárgyú Hófehérkétől a kielégítetlen, frusztrált háziasszonyon át Jackie Kennedy Onassis *up-to-date*, de a kameráktól megcsömörlött First Ladyjéig, Antigonétól Élektérán át Sylvia Plathig. A *Hercegnő-drámák* tulajdonképpen öt szöveg kompilációja: I. *Hófehérke*, II. *A hercegnő*, III. *Rosamund*, IV. *Jackie*, V. *A fal* – s a női önkifejezés lehetőségeiről, illetve, végül is, lehetetlenségéről szól misztikus, rituális stílusban és dramaturgiával. A szöveg és az előadás tere egyszerre gigantikus, extenzív, szétterülő, illetve intenzív, de klausztrófó. Ebben a térben foglal helyet az alkotó nő, aki időről időre feléleszti, megszüli elméjének és testének furcsa „élősködőit”, a női szerepeket. Egyszer uralni tudja őket, máskor azok uralkodnak fölötte. Átláthatatlan, „opaque” személyiség, megismerhetetlen – mondanánk –, mégis áldozatul esik egy férfiközpontú társadalomnak, mert végérvényesen elárulja gyöngességét, amikor eltéved az örökölt, felvett vagy ráaggatott szerepek között.

A *Hercegnő-drámák* kétségtelenül a halálról szól. A *személyiség* haláláról. Ahogy (közvetve vagy közvetlenül) a hetedik Svéd Színházi Biennále több előadása is (*Damaszkusz felé a szellemvasúton*, *Hideg, Lavv*, *Testvérszerepek*, *Frankenstein*). Furcsa tapasztalat ez, bár az irodalomelmélet nyilván könnyen megmagyarázná – a személyiség, az egyéniség úgy épül fel, akár egy szöveg: képlékeny, jelei szétszórhatók, elpusztíthatók és tetszőlegesen reinkarnálhatók. A tanzániai színész jó pillanatban találkozott az európai színházzal: az umeåi fesztivál abszolút naprakész, mezőnye a jelenre koncentrált. „*In fact, what's the matter with you, here in Europe?*” – kérdezi tőlem. Pontosan az, amiről a svéd előadások szóltak.