

NÁRAY FANNI

Társadalmilag elkötelezettek

■ TORUŃ, NITRA, VILNIUS ■

PROVOKÁCIÓ ÉS TOLERANCIA (TORUŃ)

„Idén a Kontakt megfiatalodik” – ígérte a XV. ToruŃi Nemzetközi Fesztivál szlogenje, s a válogatás fő szempontja valóban a fiatal rendezők bemutatása volt, ami ugyanakkor nem zárta ki, hogy idősebb „mesterek” is felbukkanjanak a programban (Rimas Tuminas a vilniusi Mažasis Teatras *Madagaszkár* című előadásával, Gothár Péter a Katona *Fekete tejével*, Kama Ginkas Moszkvából a *Rothschild hegedűjével*, avagy Vladimír Morávek a brnói színház *Idiótájával*). S bár számomra a fesztivál két legérdekesebb előadása Tuminas *Madagaszkárja*, valamint a Metzger/Zimmermann/dePerrot trió *Janei* című produkciója volt, mégsem ezekről szólnék részletesebben. Tuminas visszafogott humorral, önironiával, invenciózus színpadi megoldásokkal vitte színre a Marius Ivaškevičius által kifejezetten a Mažasis Teatras számára írt, a litván közelmúlt történelméből merítő drámát, a svájci mozgásszínház pedig (akárcsak korábban a Kontakton vendégeskedő produkcióiban, a *Gopf*-ban és a *Hoi*-ban) újabb térformával kísérletezett. A fesztivált „megfiatalító” alkotók rendezéseit viszont másfajta szemlélet, nagyobb társadalmi tudatosság, saját korosztályuk és koruk problémái iránti érzékenység, valamint mindezek újszerű színpadi megjelenítése jellemezte. Ivan Viripajev és Viktor Rizjakov a verbatim (vagyis valóságos személyek valóságos szövegeit felhasználó) technika segítségével próbálja meg körüljárni az ember szellemi-lelki útkeresésének témáját, a lengyel rendezők legfiatalabb generációja klasszikusok radikális feldolgozásán keresztül közelíti meg korunkat, a genti Victoria előadása pedig a színház társadalmi szerepét, küldetését kívánja bizonyítani.

Ivan Viripajev és állandó rendezője, Viktor Rizjakov két igencsak különböző produkcióval volt jelen a fesztiválon. Viripajev verbatim technikával íródott szövegei minden esetben más-más színpadi formát öltenek, más megközelítést követelnek, s az előadások végül a szerző és rendező közös munkájának eredményei. Rizjakov vitte színre korábban az *Oxigén*-t, amellyel Viripajev és a moszkvai Teatr.doc ismertté vált, majd az idén ToruŃban szereplő két előadást: az *Ént* és a *Kettes számú létet*.



Ivan Viripajev *Én* című darabja (Teatr Wilama Horzycy)

A Teatr.doc és a stuttgarti Theater der Welt közös produkciója, a *Kettes számú lét* egy skizofrén nő feljegyzéseire támaszkodik, Viripajev az ő szövegeiből alkotta meg darabját. S – akárcsak az *Oxigén*-ben, ahol a tízparancsolat köre építette fel egy falusi asszony meggyilkolásának történetét – a mai, valóságos személy életéből vett epizódok vallásos témával keverednek. A skizofrén nő a darabban egyszersmind Lót sóbálvánnyá vált feleségként, a pszichiáter pedig Istenként jelenik meg. A nő nemegyszer „ikonikus” pózokat vesz fel: égre emelt karja vagy áldásosztó kéztartása biblikus témájú festményeket idéz. Az előadás két szekvenciából épül fel: az ápolat és az ápoló létről, emlékeztetről, bűnről folytatott beszélgetését időnként megszakítják a Viripajev által előadott rendhagyó kuplék. A szerző nem énekl e – saját szövegeiből született, az előadás fő szálával nem szorosan összekapcsolódó – kuplékat, hanem tangóharmonika-kísérettel „recitálja” őket. Az *Oxigén*-hez hasonlóan (ahol egy dj által élőben kevert zene ritmusára rappeltek a szereplők) rendkívül fontos a szöveg ritmusa, amelyet egyrészt a szóval egyenrangú zene, másrészt a vallási szövegekre jellemző repetitívitas határoz meg.

Az *Oxigén* terének és színpadi eszközeinek minimalizáltságához képest a *Kettes számú lét*-ben gazdagabb lehetőségekkel él a rendező. A színpad ez esetben is üres, rajta szimmetrikus elrendezésben négy szék áll, a nézőkhöz közelebb foglal helyet Viripajev és a tangóharmonikás, a színpad közepén pedig a másik két szereplő. A színpad mélyén sóval teli alumíniumvödrök sorakoznak, amelyek tartalmával az előadás végén a szereplők egyenletesen felszórják a színpadot. További kellékek is felbukkannak, mindenekelőtt egy rézla-
váor, amelynek peremén a nő úgy köröz ujjával, mintha jósolna. Míg az *Oxigén*-ben a két szereplő játéka, interakciója arra korlátozódott, amit a rappelés műfaja, mozdulatai megengednek, itt kifejezőbbé, „színpadiasabbá” válik a cselekvés, s a két szereplő párbeszéde is kevésbé formalizált.

Az *Én* több szempontból is különbözik a korábbi két produkciótól. Ugyancsak valóságos szövegen alapul a darab, ez esetben magának Viripajevnek szülővárosáról, Irkutzktról vezetett naplója nyújtja a mű kiindulópontját. A szöveg személyességéből is fakadhat, hogy (eltérően az eddiektől) a szerző nem szerepel az ősbemutatón. A darabot nem is orosz előadók, hanem a toruŃi Teatr Wilama Horzycy fiatal színészei szólaltatták meg, s ez Rizjakovtól is más megközelítést követelt. A darab szerkezete is eltér a korábbi Viripa-

jev-szövegektől: az *Oxigén* és a *Kettes számú lét* zenei felépítésével szemben az *Ént* „színházi fantáziaként” határozzák meg az alkotók, hiszen – ahogy a rendező fogalmazott – e szövegbe nincs belekódolva a forma, ezért több teret enged az improvizációnak, a kísérletezésnek, a képzeteknek.

Az általam látott három Rizjakov-rendezés közül az *Én* a leginkább „színházias”. Mindenekelőtt van díszlet: egy sor régi ajtó, amelyek mind különbözőek, s így saját „karakterrel” bírnak. Az öt szereplő mindegyikének megvan (nak) a saját ajtaja(i) – vagyis saját otthona a színpadra varázsolt Irkutszkban. Az ajtók nagy része üvegezett, s a színészek az előadás egész ideje alatt ujjukkal rajzolnak a „párás” ablaküvegre – álmaikat, vágyaikat, úrhajót, nyíllal átlőtt szívet, nagy mellű nőt. Ugyanakkor az elmesélt történeteket is rajzokkal illusztrálják: az ajtó lapjára elefánt, a földre pedig egy ortodox templom színes krétarajza kerül.

Az előadás tulajdonképpen a városról szóló mesészerű történetek füzére, amelyek egy főszál köré épülnek fel: két angyal látogat Irkutszkba (akik vajmi kevésbé angyali, folyton civakodó szerelmespár képében jelennek meg), s kitartóan keresik az „ellenpontot”, amelynek megtalálásától azt várják, hogy a szibériai városka kizökkenjen tespedtségéből. Az *Én* jelentősen eltér az *Oxigén* és a *Kettes számú lét* szövegközpontúságától, ugyanis az elmesélt történeteket a szereplők el is játsszák, sőt az előadást szöveg nélküli epizódok is színesítik, amelyek főként a városka atmoszféráját hivatottak felidézni (például az egyikük rendszeresen egy tálka tejet tesz ki egy egérlyuk elé, ám amint becsukódik mögötte az ajtó, a szomszédja issza meg a tejet). A vallás az irkutszkiak hétköznapjait ugyanúgy áthatja, mint a korábbi két darab hőseinek életét, s a valláshoz való viszonyuk is ugyanolyan közvetlen: a templomajtóban nem a pap, hanem maga Isten jelenik meg, hogy boldogságot (tejet) és bánatot (szomorú trombitadallamot) osszon a város lakóinak.

A fesztivál programjában két olyan lengyel előadás is szerepelt, amelyben fiatal rendezők a lengyel realitásokba ültettek át klasszikusokat. Jan Klata ..., *Fizdejko lánya* című előadása Stanisław Ignacy Witkiewicz drámáját vette alapul, hogy relativizálja a mára kiüresedett nagy nemzeti jelképeket és mítoszokat, Maja Kleczewska pedig Shakespeare *Macbeth*-jén keresztül láttatta a mai lengyel társadalmat. Egy harmadik fiatal lengyel rendező, Grażyna Kania *Woyzeck*-rendezésében viszont aktualizálás helyett éppen a valóságtól való eltávolítás eszközével élt – Büchner művét steril térben, mechanikusan ismétlődő mozzulatokra épülő groteszk (időnként erőltetetten groteszk) játékmóddal vitte színre.

A wálbrzychi Teatr Dramatyczny előadásának vázát nyújtó Witkacy-mű eredeti címe: *Janulka, Fizdejko lánya*, s a rendező értelmezése szerint az előadás kipontozott címébe „Lengyelország” helyettesítendő be. Witkacy 1923-as abszurd történetében az újkeresztesek megalapítják a „legmagasabb kultúra új államát”, Klata pedig Lengyelországnak az Európai Unióhoz való csatlakozása történetét meséli el a – jelentősen átdolgozott s mintegy negyedére meghúzott – drámán keresztül. Az újkereszteseket nála egy német beruházó testesíti meg, aki egy lengyel iparvárosban kíván gyárat nyitni (az előadást az alsó-sziléziai Wálbrzychban mutatták be, ahol rendkívül magas a munkanélküliség, ugyanakkor a háború előtt zömében németek lakta város volt).

A rendezőnek sikerült elkerülnie az általa felvázolt alaphelyzetből könnyedén fakadó banalitások csapdáját, s (nemzeti) öniróniával tekint Witkacy drámájára és az ország jelen helyzetére. A színpad hátterében a „leglengyelebb” festmény, Jan Matejko *Grünwaldi csatája* látható (amely a keresztetek felett aratott lengyel győzelmet örökíti meg), a színpadon – mintegy a festmény meghosszabbításaként – testek hevernek. Ám nem a csatában elesetteké, hanem a német beruházó által rendezett mulatozásban lerészegedetteké. A statiszták wálbrzychi munkanélküliek (e választással azonban Klata nem szociális érzékenységét, hanem a városhoz való kötődését kívánta bizonyítani), akik rendkívüli fegyelmekkel és pontossággal mozognak a színpadon, vagy állnak be élőképekbe. Az egyik jelenetben Fizdejko a teljes lengyel történelmet „végigpantomimezi”, s ebben a földről egy pillanatra felpattanó, a megfelelő pózba merevedő, majd társaik közé újra lerokkadó statiszták precíz közreműködése segíti.

Az előadást mindvégig egyfajta abszurd realizmus jellemzi: a német menedzserek mechanikusan ismétlődő mozgássorozatban nézik az órájukat, emelik fel és teszik le bőröndjüket, a zárójelenet a wálbrzychi repülőtér ultramodern várótermében játszódik (Wálbrzychban természetesen nincs repülőtér), amikor pedig a külföldi cég képviselői felhúzzák az Európai Unió zászlaját, az irreális magasságba kúszik.

Ez a távolságtartás és (ön)irónia hiányzik némiképp az opolei Teatr Kochanowskiego erősen aktualizált *Macbeth*-előadásából, ahol Maja Kleczewska elképzelése szerint Macbeth, Duncan, Macduff, Banquo a (lengyel) maffia emberei, a boszorká-

White Star (Victoria társulat, Gent)



Wojtek Szabalski felvételei

nyok transzvesztiták, a helyszín pedig egy fényűző, úgazdag lakás, valamint különböző éjszakai bárók. Az előadás inkább realiztikusnak nevezhető (féktelen, dekadens mulatozás Macbethnél, Macduff családjának kiirtása), ugyanakkor folyamatos játék a konvenciókkal és a popkultúrából vett idézetekkel (Mickey Mouse-árcos bérgyilkosok végzik ki Macduff családját, a *Kill Bill* fő zenei motívuma szólal meg a gyilkosságok alatt). A szöveg is aktualizált – a mai gengszterzsargonból vett kiszólásokkal tűzdelt a shakespeare-i nyelvet.

Végül a genti Victoria társulat *White Star* című előadásáról ejtenék szót, amely a színház társadalmi jelentőségét hangsúlyozza (akárcsak a bukaresti Asociati Persona *Stop the tempo* című produkciója, amelyben négy fiatal alkotó rendkívül egyszerű színházi eszközökkel próbál lázadni az országban uralkodó viszonyok, valamint saját életük kilátástalansága ellen). A *White Star* – amely a toruńi fesztiválon mind a legjobb előadás címét, mind az újságírók díját elnyerte – a másság elfogadását, a toleranciát helyezi középpontba. Ez azonnal szembeötlő a nyelvhasználatban: minden szereplő a saját anyanyelvén beszél. A konferan-szié francia bevezetője után színre lépők flamandul szólnak meg, ám a konferan-szié következetesen franciául válaszol nekik, ugyanakkor a két spanyol táncos angolul, valamint anyanyelvén beszél hozzájuk. Hiszen – ahogy az alkotók elmondták – az előadásban nem a közös nyelv megtalálását tartották fontosnak, hanem sokkal inkább a (nem csupán nyelvi) különbözőségek közötti relációk vizsgálatát. Nagyobb hangsúlyt kapott tehát a testnyelv: a szereplők folyamatos fizikai kapcsolatban, interakcióban állnak, kerülgetik egymást, egymáshoz érnek. Ugyancsak a másság központi szerepét determinálja az a tény, hogy Vanessa van Durme története szolgált kiindulópontként: egy nemet változtató férfi, aki egyébként az előadásban is szerepel. E téma köré épült fel a társulati improvizációból kibontakozó előadás.

A díszlet egyszerre emlékeztet templomra (hatalmas, rudakból álló kereszt magasodik a színpad háttérében, oldalt pedig kisebb oltár, térdeplővel) és kávézóra (elszörva asztalok állnak, egy zsúrkocsin italok), ugyanakkor középen egy korláttal körülvett esztrádszínpad található, ahol időről időre táncra perdül, énekelni kezd egy-egy szereplő vagy akár az egész társulat, az előadás zárójelentében pedig a kis színpad korcsolyapályává változik. Az alkotók elmondták, hogy „rekreációs templomnak” nevezték el a teret, s az ötlet tulajdonképpen az improvizáció első szakaszából származik, amikor még egy rítus formájában gondolkodtak. Ugyanakkor a vallásra utaló szimbólumok relativizálódnak (hiszen „nem csak egy vallás van” – ahogy az alkotók a szakmai beszélgetésen reagáltak arra a kérdésre, nem félték-e elhözni előadásukat a katolikus Lengyelországba): az egyik táncos felmászik a keresztre, s amikor a többiek utána kiabálnak, hogy „nem vagy Jézus”, lélegzetelállító ügyességgel, ugyanakkor a tiszteletlenség határát súroló humorral akrobatikus magánszámot mutat be a kereszténység legfőbb jelképén.

E rekreációs templomba lépnek be sorban a szereplők. Mozgásérültek, akikről később kiderül, hogy rendkívül ügyes táncosok vagy akrobaták, egy eltorzult arcú lány, akiről azonban a konferan-szié letépi a maszkot, s végül két transzvesztita. Az ötletgazda Vanessa mellett az egyetlen valóban „más” szereplő egy Down-kóros fiatal fiú, aki a rekreációs templom papját alakítja, ám ő tulajdonképpen nem is játszik, hanem szolgál, szolgálatot teljesít. Felsőpör, rendet rak, italt hoz, mindvégig szinte láthatatlanul segíti az előadást.

A HIPHOP-KÖLTÉSZETTŐL A TÜNDERMESÉIG (NYITRA)

Az 1990-es évek elején indult közép-európai nemzetközi színházi fesztiválok – mint a wrocławai Dialog, a toruńi Kontakt, a plzeňi Divadlo vagy a Divadelná Nitra – között több szempontból is „rokonság” fedezhető fel. Az adott történelmi és kulturális hely-

zetben céljuk az addig nehezen elérhető nyugat-európai színházi fesztiválokhoz való találkozás, konfrontáció lehetővé tétele volt, s működésük több mint tíz éve alatt naprakészen követték az európai színház változásait. Nem meglepő, hogy e fesztiválok az idén is rendkívül hasonló programmal rukkoltak elő: mindenekelőtt politikailag-társadalmilag elkötelezett előadásokat, e tematikára fogékony fiatal rendezőket hívtak meg. Míg a toruńi fesztivál „A Kontakt megfiatalodik”, a wrocławai Dialog pedig a „Létezik-e európai lelkiismeret?” mottóval határozta meg idejé válogatását, addig a Divadelná Nitra a „Közelebb az igazsághoz” szlogenben foglalta össze a 2005-ös fesztivál tematikáját.

„Mintha a mai szerzők szükségét éreznék annak, hogy közelebb kerüljenek a problémákhoz, lerövidítsék az utat személyes megszólalásuk és annak befogadója között. A történetek alapját médiatársadalmi hírek, újságcikkek, interjúk, közéleti személyiségek beszédei és egyéb autentikus dokumentumok alkotják [...], amelyek arra készítik a nézőt, hogy elgondolkodjon országa helyzetén, a múlt örökségén. Önmagunkat kérdezzük. Pontosabban a produkciók alkotói kérdeznak minket. Nem véletlen, hogy ezek az alkotók főleg fiatalok, akik a szerzői színház mellett kötelezték el magukat – a produkció rendezője egyszerűen a szöveg (történet, forgatókönyv) szerzője is” – fogalmazta meg Darina Karová, a fesztivál igazgatója az idejé válogatást vezérlő gondolatot.

Valóban: a nyitrai fesztivál tizenegy előadása közül csupán öt támaszkodott kész drámára – s ezek közül is három (Przemysław Wojcieszek: *Made in Poland*, Igor Bauersima: *norway.today*, Albert Ostermeier: *A vírus hordozó*) az elmúlt néhány évben íródott. A többi előadás szöveggönyvé a rendező állította össze, illetve társulati improvizáció vagy a rendező és egy szerző szoros együttműködésének eredményeként született.

A politikai-társadalmi tematika alapvetően kétféleképpen közelíthető meg: halálos komolysággal vagy ironikus távolságtartással. Az első esetben felettebb látványos felelősségteljeség és bizonyos fajta egyértelműsítés jellemzi, a második megközelítés viszont az ironiának, a groteszknek, a humornak köszönhetően sokkal éleesebb és gyakran fájdalmasabb képet mutathat egy adott problémáról. A nyitrai fesztiválon a komoly megközelítésre szolgáltató példát a belga Vzw Avec Jan Jib Co. *KnowHow* című produkciója, amelyben három előadó hittérítői megszállottsággal bizonygatta a hidrogénenergia előnyeit és a környezetvédelem fontosságát. A fesztivál-előadások többsége viszont, bármily sötét képet festett is az adott politikai és társadalmi közegről, azt némi ironikus távolságtartással tette. Ide sorolható a nyitrai Divadlo Andreja Bagara *norway.today*, a brnói HaDivadlo *Renata Kalinská* és a legnicai Teatr *Modrzejewskiej Made in Poland* című előadása, valamint a Krétakör *Feketeországa*. A legérzékletesebb példát e megközelítésre a brit Aisle16 *Powerpoint* című előadása szolgáltatja, amely párhuzamba, pontosabban ellentétbe állítható az említett belga produkcióval. A három fiatal angol előadó (eredetileg költő) ugyanis a vállalati „hittérítés” műfaját karikírozza: felváltva elszavalt verseik közé „speech”-eket szúrnak be, amelyekben a meggyőző kommunikáció verbális és nem verbális kliséivel zsonglórkodnak. Verseik (amelyeket az előadás szabályainak megfelelően prezentációnak titulálnak) időnként a rap vagy a hip-hop műfajához közelítenek; iróniával és öniróniával bírálják a féktelen fogyasztást, a trendek hódítását, a hírességek magánéletén csámcsogó médiát. Előadásukat mindvégig Powerpoint-slide-okkal illusztrálják, amelyeket hihetetlen pontossággal vetítenek saját szavaik alá, s így az abszurd humor újabb rétegeivel gazdagítják a produkciót.

A fesztivál programjából három előadást emelnék ki. A pozsonyi Divadlo Aréna *Tisóját* a szlovák színházi szakma és közönség politikai-társadalmi szempontból az elmúlt évek legjelentősebb rendezésének tartja, a brnói HaDivadlo *Renata Kalinská* és a legnicai Teatr *Modrzejewskiej Made in Poland* esetében pedig a rendezőknek sikerült a már említett elkötelezettség és távolságtartás kifejezéséhez sajátos egyéni színpadi eszközöket találniuk.



A Tiso című előadás

„Akkor, amikor a »színház« szó szinonimája leginkább a szórákoztatás vagy a kikapcsolódás, a lakonikus *Tiso* címet viselő előadás valamiféle nyugtalanságot kelthet” – idéz egy kritikából a fesztivál műsorfűzete. Jozef Tiso („a szlovák történelem legellentmondásosabb alakja”, katolikus pap, majd a második világháború alatt az ország miniszterelnöke, aki náci kollaboránsként hetvenkétezer szlovákiai zsidó deportálásában működött közre) személye mostanáig tabunak számított a szlovák közelmúltról folytatott diskurzusban. A hallgatás hatvan éve alatt Tiso alakja egyrészt démonizálódott, másrészt legendává vált – ezt a hallgatást szerette volna megtörni, illetve a végletes kettősséget kívánta relativizálni az előadás. A szövegkönyvet a rendező, Rastislav Ballek állította össze Tiso beszédeiből és más dokumentumokból. Az előadás – ahogy várható volt – nagy vihart kavart Szlovákiában: mind a zsidó, mind a katolikus szervezetek tiltakoztak Tiso személyének „előrángatása” ellen. A történészek pedig azt nehezményezték, hogy bár a felhasznált szövegek autentikusak, válogatásuk és elrendezésük bizonyos szemléletet, ítéletet sugallt. Az előadás tulajdonképpen hosszú monológ – nem tudom megállni, hogy megjegyezzem: ehhez a rendkívül erősen szövegcentrikus és a szlovák történelem kontextusába ágyazott előadáshoz semmiféle fordítást nem kapott a külföldi néző, s bár hiszek a színészi kifejezés erejében, és úgy gondolom, hogy egy előadás érthető és élvezhető lehet a nyelv ismerete nélkül is, a *Tiso*-ról ez nem mondható el. A főszerepet alakító Marián Labuda játékból inkább egy jovialis nagypapa, mint egy „ellentmondásos személyiség” figurája bontakozott ki, s így csupán az apró, ám legtöbb esetben túlságosan is könnyen értelmezhető, egyértelmű jeleken, szimbólumokon keresztül (többszöri kézmosás, fokozatos átöltözés a papi ruhából hosszú bőrkabátba, a színpad mélyén felbukkanó kórus egy adott pillanatban megfordul, s hátul egyforma maszkot és Dávid-csillagot viselnek) jutott el hozzám a politikus metamorfózisának története.

A brnói HaDivadlo *Renata Kalenskája* szintén szigorúan egy adott kontextusban működő előadás: a címszereplő a prágai Lidové Noviny napilap fiatal sztárújságírója, aki kötetlen és provokatív hangvételű, egész oldalas interjúban szólaltatja meg a cseh politika és közélet szereplőit. Az előadás nagyrészt Kalenská interjúnak dramatizált szövegéből épült fel, amelyeket a rendező, Jan Antonín Pitínský gyűrt össze groteszk történetté. Az újságíró ellátogat a Villa Vallila elmegyógyintézetbe, hogy ott interjút készítsen Milan Knížák képzőművésszel, aki azt követően került az

intézménybe, hogy jogtalanul elmozdították a prágai Nemzeti Galéria éléről. A történet eddig igaz, ezután következik a Pitínský és a társulat improvizációiból született fikció: Renata az elmegyógyintézetben különböző cseh közéleti személyiségekkel találkozik, s kapva kap az alkalmon, hogy őket is sorban meginterjúvolja, ám fokozatosan ő is a Villa ápoltyjává válik.

Annak ellenére, hogy a *Renata Kalenskában* a mai cseh közélet alakjai bukkannak fel (és itt sem könnyítette meg fordítás a dolgunkat), az előadás teljes mértékben érthető és élvezhető volt. Nem elsősorban azért, mert részletes ismertetőt kaptunk a szereplőkről, hanem sokkal inkább a produkció erős vizualitásának, valamint annak köszönhetően, hogy a rendező az elmegyógyintézet konkrét lakóinak bemutatásán keresztül (színész, disszidens, képzőművész, író, költő, volt állambiztonsági tiszt, tévészár, focista s nem utolsósorban maga az újságíró) a mai közép-európai közélet általános figuráit, prototípusait vonultatta fel.

Ugyanakkor Pitínský egy szakmai beszélgetésen elmondta, hogy őt nem Kalinská interjúnak politikai tartalma, hanem dramaturgiai logikájuk, formájuk érdekelte. „Ha az interjúk halászokkal készültek volna, akkor előadásom most halászokról szólna” – tette hozzá. A rendező eredetileg az első részben a politikát, a másodikban pedig a groteszket szerette volna hangsúlyosabbá tenni, ám végül ez utóbbi vált a produkció egészének szervezőelvé.

A díszlet párnázott falú szoba, jól látható helyen Václav Klaus és Václav Havel fényképe lóg, az ápoltak belemerülnek tevékenységükbe, amelyeket hol a mindvégig némán, szinte észrevétlenül, mégis fenyegetően jelen lévő ápoló szab ki nekik (például barkácsolás), hol pedig maguk találják ki, s amelyek valamiféle összefüggésben állnak „kinti” életükkel. Renata csinosan öltözve érkezik, és eleinte diktafonra veszi fel interjúalanyai válaszait, idővel azonban egyre zílaltabb, s bár mindvégig kirtartóan kérdez, a válaszokat már nincs mire (és nincs miért) rögzítenie. Végül saját tálcát, bögrét és tányért kap az ápolótól, s ahogy elindul a többi beteg után, megjelenik mögötte a valódi Kalenská. Az előadást az ő valódi, élő interjúja zárja (a nyitrai fesztiválon történetesen Csehország szlovákiai nagyköveteivel).

Míg a brnói társulat előadása a valóság és a fikció keveredésével, a színpadi groteszkekkel érte el azt, hogy a mai cseh társadalomról és politikáról a lehető legaktuálisabban szóljon, anélkül hogy banális egyértelműsítésekbe, közhelyekbe süllyedne, addig a *Made in Poland*-nak egész más módon sikerült elkerülnie e csapdát.



Ctibor Bachrat felvételei

Made in Poland (Teatr Modrzejewskiej, Legnica)

A második világháborúig zömében németek lakta, majd 1945-től szovjet laktanyának otthont adó, „meghasonlott” Legnica – más alsó-sziléziai városokhoz hasonlóan – fokozatosan lerombolta német múltját, azonban semmit nem tudott szembeállítani vele. Glomb, a színház igazgatója legfőbb hivatásának azt érzi, hogy „visszaadja a várost” lakóinak: az előadások (amelyek helyszínei a város különböző, nem színházi objektumai) főleg Legnicáról szóló történeteket mesélnek el. A *Made in Poland* is e „valódi elbeszélések valódi helyszíneken”-programba illeszkedik, hiszen eredetileg egy lakótelepen álló elhagyott áruházépület földszintje ad neki otthont. Ez egyrészt lehetővé teszi, hogy az előadás egyes részei az épület előtt játszódjanak, amit a nézők csupán a kirakatüvegen keresztül látnak, másrészt pedig a járókelők is bekukucskálhatnak a „színházba”. Nyitrán szintén a külvárosba buszoztunk ki az előadásra, amely már az épület előtt elkezdődött: a főhős felgyújt egy utcai szemetest, kiabálva káromkodik, majd a biztonsági őrök elől menekülve befut az épületbe.

Az alapszituáció „cool” drámát sejtet: a húszéves főhős, Boguś egy lakótelepi lakásban él az öt egyedül felnevelő anyjával, lázad az egész világ ellen, az utcán kukákat rüg fel, és autótakat ver szét, homlokára pedig a „*Fuck off*” feliratot tetováltatja. E lázadással persze semmit nem old meg, sőt újabb bajt idéz elő, hiszen többek között a helyi „nehéz fiúk” autóját is szétveri, akik ezért pénzt követelnek tőle. Am e társadalmi drámának a szerző és rendező Przemysław Wojcieszek egy romantikus mese szerkezetét kölcsönzi. Egyik oldalon állnak a rosszak (a „gengszterek”), másik oldalon pedig a jók: a lakótelepi templom papja, aki végül a templom renoválására szánt pénzt adja oda Boguś zsarolóinak; a jószágos anyja; a csupa szív alkoholista irodalomtanár; a kerekés székes parkolóőr és annak szépséges húga, akibe Boguś természetesen beleszeret. Végül minden jóra fordul, s az előadás feloldása tulajdonképpen olyan, mint a Boguś anyja által húsz éve imádott, de a gengszterek által is tisztelt Krzysztof Krawczyk (a lengyel Karel Gott) dalainak refrénje. Egy „valódi” társadalmi dráma elvileg csak a hős bukásával vagy jó útra térésével végződhet, ám e mesészerű vég valójában nem kínál egyértelmű befejezést, annak eldöntését a nézőre bízta.

LITVÁN MOZAIK (VILNIUS)

A Vilniusban másodszor megrendezett Sirenos Nemzetközi Színházi Fesztivál tulajdonképpen két, egymástól többé-kevésbé független esemény. Míg a nemzetközi programba a szervezők olyan nevesebb rendezőket hívtak meg, mint Luk Perceval, Rodrigo Garcia vagy Schilling Árpád, addig a litván *showcase* a hazai színjátszás lehető legszélesebb palettáját kívánta bemutatni – a főiskolás vizsgaelőadástól Eimuntas Nekrošius legújabb rendezéséig. S bár a fesztiválra meghívott produkciókat a „Társadalmi színház” cím köré csoportosították a szervezők, e törekvés csupán a külföldi előadások válogatásában mutatkozott meg, a hazai produkciókból ellenben egy rendkívül érdekes összkép bontakozott ki.

A litván színház minden kétséget kizáróan erőteljesen rendezői színház, s jelenleg három rendezőgenerációról beszélhetünk. Az idősebbeket Jonas Vaitkus, Eimuntas Nekrošius és Rimas Tuminas képviseli, akik pályájukat a hetvenes évek közepén kezdték, majd a kilencvenes évek változásai után is érvényesen tudtak szólni a közönséghez. Oskaras Koršunovas és Gintaras Varnas viszont éppen 1990-ben jelentkeztek első rendezéseikkel, s így az első pillanattól kezdve szabadabban kísérletezhettek a színpadon, mint idősebb kollégáik. Az eddig említett rendezők vagy állami színházban dolgoznak (Vaitkus a Litván Állami Színházban, Varnas pedig a Kaunasi Állami Színházban), vagy saját, de államilag is dotált színházat alapítottak (Nekrošius a Meno Fortast, Tuminas a Vilnisi Kis Színházat, Koršunovas pedig az Oskaro Koršunovo Teatrast), az elmúlt években felbukkant fiatalabb rendezőgeneráció tagjai azonban kisebb, alternatív csoportokban, alapítványok által támogatott társulatokban működnek. Többek között a New Drama Action, valamint az Audronis Liuga Production karol fel fiatal alkotókat – ez utóbbi vállalkozás két előadással is bemutatkozott a fesztiválon (Natacha de Pontcharra: *Les Rats*, rendezte Agnius Jankevičius; Martin Crimp: *Attempts on her life*, rendezte Cezaris Grauzinis), mindkét esetben az „elődöktől” határozottan eltérő, új hangvételű produkciókkal. A fesztiválon szereplő rendezők mind sajátos színpadi látásmódot képviselnek, előadásaik határozottan magukon viselik rendezőjük kézjegyet, ugyanakkor elmondhatjuk, hogy mindegyikükre jellemző egyfajta erős plaszticitás, teatralitás, metaforikusság.

Nekrošius a XVIII. századi litván idill, Kristijonas Donelaitis *Évszakok* című műve után ismét egy ősi szöveghez nyúlt – forrása ez esetben az ószövetségi *Énekek éneke*. S a korábbi Shakespeare-trilógia „nagy hősei”, nagy tragédiái után előadásának főszereplője ismét a közösség, amelyből kiválik egy-egy „hétköznapi hős” – az *Évszakok* esetében a falusi tanító, aki a helyieket helyes életvitellel és illemre okítja, az *Énekek éneke*ben pedig a szerelmesek: Salamon és Sulamit. Mellettük azonban a falusi közösség ugyanazon névtelen figurái bukannak fel, mint az *Évszakok*ban: a falu bölcse, az asszonyok stb. Az ószövetségi szavak mintha valójában egy litván falu közegében hangoznának el, ugyanakkor a színpadi elemek nagy része a bibliai környezetre utal. Maga a szín templomra emlékeztet: kétoldalt, valamint a színpad mélyén rézből készült, töltényhüvelyre emlékeztető, embermagasságú tárgyak állnak, középen pedig egy eleinte letakart, majd felfedett üllő idézi az oltárt. Ám az csupán elhelyezésében és némiképp formájában utal a templom legszentebb pontjára, ugyanis a szereplők igencsak

profán módon használják: ráállnak, ráülnek, sőt megpróbálják kiemelni a helyéről. Az üllő a színpadi világ tengelye, az *axis mundi*, amely Nekrošius korábbi előadásai-
 ban is a cselekmény elmaradhatatlan szervezőelve volt (gondoljunk akár a *Hamlet* vastárcsájára, akár az *Évszakok* póznájára). Ugyanakkor mind az üllő, mind a „töltények” egyszersmind hangforrásként is szolgálnak, a szereplők azokon ujjjaikkal vagy kalapáccsal kopogtatva a harangozás hangját csalják elő belőlük. Ugyancsak az Ószövetséget idézik a fehér papírtekercsek, amelyek többször, több funkcióban is felbukkannak az előadás során. Az első jelenetben a falusi menyecskékre emlékeztető „Izrael lányai” komolykodva (hajukat álluk alatt összefogva és orrukra szemüveget biggyesztve zsidó tanítókká válnak) olvassák fel e tekercsekből az *Énekek éneke* kezdő sorait. Később egy hatalmas tekercsbe kiabálva visszhangzanak a kedvesét hívogató Sulamit szavai, sőt e tekercsekkel hajtja facsónakját, amikor szerelme keresésére indul. A záróképben pedig úgy állnak az üllő körül a papírtekercsek, akár a vastag templomi gyertyák. Szintén a Bibliára utal a magasból lógó alma, amit a falusiak minden találékonyságukat latba vetve próbálnak meg leszedni: bottal ütögetik, egymás hátára és különböző színpadi tárgyakra állnak fel, míg végül a falu bolondja be nem sétál a színre egy másik almát harapdálva. Az almban pedig egy méretes kukacot talál – a paradicsomi kigyó ironikus visszképét.

Az *Énekek éneke* Eimuntais Nekrošius rendezésében



A fizikai, tárgyi világ és a metaforák síkjának egymáshoz közelítése, a metaforák szó szerinti értelmezése szintén Nekrošius korábbi előadásáiból köszön vissza. A rendező az *Énekek éneke* vallási oldalról való megközelítését zsákutcának érezte volna, ezért azon keresztül magáról a szerelemről beszél. (Ennek legszebb példája, amikor Salamon elmuto-
 gatja a Biblia általában metaforikusan értelmezett szavait: „A te köldököd, mint a kerekded csésze, / nem szűkölködik nedvesség nélkül; / a te hasad mint a gabonaasztag, / lilomokkal körül kerítve. / A te két emlőd, mint két őzike, a vadkecskének kettős fiai.”) Akár-
 csak korábbi rendezéseiben, Nekrošius az adott szöveg egy-egy metaforájából bontja ki az egész előadáson végigvonuló motívumokat, a szereplők állandó kellékeit. „Mint karma-
 zsin cérna, a te ajkaid” – írja az *Énekek éneke*, s Sulamit vörös fonálból „épít” magának házat, amelynek négy sarkát négy társa tartja, a tetejét pedig az üllőnek támasztott bot feszíti ki. E házban várja kedvesét, s mikor az megérkezik, ugyancsak piros cérnával láncolja őt magához.

Az előadást intenzív fizikalitás jellemzi. Egyrészt – az *Évszakok*hoz hasonlóan – a közösség tagjai folyamatosan (nem találok rá jobb szót) nyüzsögnek, tesznek-vesznek a színpadon, másrészt a szerelmesek egymásra találása mindig nagyon erős testi kapcsolatokon keresztül jelenik meg: kerülgetik egymást, majd a lány teljes erőből nekifut, és úgy veti magát a fiú karjaiba, vagy csókolja meg futtában. Amikor pedig a többiek megpróbálják őket szétválasztani, meg kell birkóznuk mind a fiúval, mind a lánnyal.

Rimas Tuminas rendezői kézjegye szintén határozottan felismerhető előadásain. Rendezései egyszerre realisták és groteszkbe hajlóan teátrálisak, ugyanakkor mindig bennük rejlik az invenciózusság és a humor. A Vilniusban látott *Három nővér* díszlete valóság-hű elemekből, régi, ódon bútorokból áll, ám a játéktér közepén egy dobogó magasodik, amely megtöri a realista díszlet érzetét. Hiszen a dobogón csupán egy kerevet áll, a többi díszletem a dobogó körül egymás hegyén-hátán, akár egy raktárban. A „háziak” mindig hátulról, a kerevet támlája mögül bukkanak fel, a „kintiek” (katonák, városiak) viszont oldalról, a bútorokat kerülgetve jönnek be.

Tuminasnál a szereplők sorsuk fölötti kesergése Csehovnál is csehovibb, teatralitásuk a groteszk határát súrolja. Ugyanakkor a rendező megtalálja e kesergés ellenpontját is: míg a nővérek és Csebutikin groteszkségük ellenére is tragikus szereplők maradnak, addig Andrej ügyefogyottsága (ahogy cipője mögé rejtőzik a szekrény tetején) vagy Natasa közönségsége komikumot visz az előadásba. Tuminas mestere annak, hogy időnként „fel-függeszse” a történetet: például a *Három nővér*ben is, amikor Tuzenbach bejelenti, hogy „Mindenki arra kér, hogy hangversenyt rendezzek a tűzkárosultak javára”, s a szereplők szinte észrevétlenül kórusná állnak össze, és énekelni kezdenek. E kórusba kiabál bele később Fedotyik, hogy „Leégtem! Teljesen leégtem!”, s e kiáltással zökkenünk vissza a cselekménybe.

A Prozorov lányok elkeseredettségét a rendező igen erős képekkel közvetíti: amikor Irina kétségbeesetten kifakad sorsa ellen, nővérei a vigasztaló szavakat úgy mondják el, hogy közben erőteljes, szinte neurotikus mozdulatokkal ágneműt ráznak ki, s így a vigasztalás fogcsikorgató erőfeszítésé válik. Ez a fogcsikorgató kétségbeesés tér vissza a záróképben, amikor a nővérek gépies, monoton, elkeseredett táncba kezdenek – egy lépés jobbra, egy lépés balra –, s közben azt ismételtetik halálos elszántsággal, hogy „Csak tudnánk, miért, csak tudnánk, miért!”. Az, hogy az öreg orvos ezalatt leül a dobogó elé, és teázni kezd, nemhogy feloldaná, hanem elmélyíti a jelenet tragikumát.

A fesztiválon Oskaras Koršunovas rendezését, a Presznyakov fivérek *Áldozatot játszani* című drámájának előadását *work in progress* stádiumában láthattuk (a *Három nővér* szintén még bemutató előtt állt). Koršunovas felváltva állít színre modern és klasszikus műveket, mivel azt vallja, hogy a kortárs drámákat kizárólag a klasszikusokon keresztül, a klasszikusokat pedig csakis modern szemmel tudja látni és láttatni. Az *Áldozatot játszani* című darabban eleve adott e kettős látásmód, hiszen a Presznyakovok mai antihőse vitathatatlanul párhuzamban állítható Shakespeare Hamletjével: Ványa halott apja rendszere-
 sen megjelenik fia előtt, akinek a munkája pedig (rendőrségi helyszínelések során ő imi-
 tálja az áldozatot, hogy így lelepleződjön a bűnös) tulajdonképpen újra és újra ismétlődő egérfogó-jelenet. E kettősség a színrevitelben is megmutatkozik: az előadásnak egyrészt van egy klasszikus (bár nem shakespeare-i, inkább a tradicionális japán színházat idéző), valamint egy kortárs – abból is az „olcsó” esztétikával és poénokkal operáló modern – oldala. Míg az első játékmód kifejezetten a családi jelenetekben, a halott apával való találkozások, valamint az anyával és a mostohaapával való konfliktusok epizódjaiban jelenik meg, addig az utóbbi Ványa munkájának, a rendőrségi nyomozásoknak keretét adja. A fekete-fehér díszlet némiképp a nó vagy a kabuki színpadára emlékeztet: fehér paraván, rajta a japán festészet jellegzetes motívumával, az átcsapó hullámmal, a paraván egész hosszában pedig fehér palló fut. A kezdő jelenetben a főhős félmeztelenül, kezében két pálcikát tartva, lassan, szertartásosan mozog a japán zene hangjaira, míg a halott apa szó szerint birokra nem kel vele. A két japán motívum – a hullám és a pálcika – az előadás során többször is visszatér, hiszen a helyszínelések közül az egyik strandon, a másik pedig japán vendéglőben zajlik. Ugyanakkor az apa tengerészruhában jelenik meg, a pálcika



A Három nővér Rimas Tuminas rendezésében

Dmitrij Matvejev felvételei

pedig az anyával és a mostohaapával való konfliktusban tér vissza (az anyával való vitában Ványa apróra tör, amikor pedig mostohaapjával ebédel, az rászól, hogy miért nem tud rendesen, villával enni). A jelmezekben – az anya és a strand kabinosnője magasított talpú cipőiben, kimonószerű köntöseiben – szintén visszaköszön a japán motívum.

A rendőrségi nyomozások jeleneteiben a rendező pár olcsónak tekinthető poént is megenged magának: a gyanúsítottak komikus kinézete, a rendőrbutaság és a szőkenő-butaság sztereotípiái, a *playback*ről énekelt népszerű dallamok mind a japán színházat idéző szertartásosságot ellenpontozzák. Ugyanakkor az abszurd humor sem hiányzik az előadásból: a strandjelenet alatt a parván fölött labdák, gumidelfinek röpködnek, egy adott pillanatban pedig a *South Park* figurái kukucskálnak ki a fal mögül.

A litván előadásokban mindvégig érzett színpadiasság, teatralitás számomra Gintaras Varnas és Jonas Vaitkus rendezéseiben tetőzött. Varnas két előadással is szerepelt a fesztivál programjában, s mind a *Merlin, avagy a puszta ország* (Tankred Dorst darabja), mind a *Világítótorony* esetében a színpadi jelek, szimból(e)umok tobzódása volt a legszembeütőbb: a *Merlin*ben a sakkfigurák és az üveggömbök (amelyekből Merlin és Arthur közösen rakják ki a kerekasztalt szinte fájdalmas egyértelműséggel jelképező kört), régi térképmintás szőnyeg (amely alatt összebújnak a szerelmesek), a *Világítótorony*ben pedig a meggyújtott gyufa, amely a dobozba dugva és onnan kihúzva a világítótorony fényét hivatott jelezni. Ugyanakkor Varnas mindkét előadásában a színészi alakí-

tást „kiegészítő” játékmódokat is használ: a *Merlin*ben óriásbáb segítségével láttatja a szülés és a szexuális együttlét jeleneteit, s árnyjátékkal az erő, az erőszak képeit (az Excalibur megszerzése, a kapuőr legvilkolása), a *Világítótorony*ben pedig a főszereplő mindvégig lerajzolja gondolatait, érzelmeit – a falra szénrel, a földre krétával –, amelyek azonban letörölhetőek, ergo megsemmisíthetőek. A túl egyértelmű szimbólumok és a színészi játékot kiegészítő játékmódok magukban rejtik a veszélyt, hogy háttérbe szorul a színészi kifejezés, a színpadi jelenlét.

Vaitkus *Ördögökjében* a konvencionális, a modern és a szimbolikus színjátszás keveredik (a jelmezek, a díszlet és a színészi játékmód a lehető leghagyományosabb, ugyanakkor élőben felvett vetítés mutatja, mi történik a takarásban, s mindemellett különböző szimbolikus alakok bukkannak fel a színpadon), ám végül ezek ötvezete helyett inkább valamiféle elegy születik.

Végül megemlítenék egy tanulságos szakmai beszélgetést. A fesztivál nemzetközi programjában szerepelt a három német rendező, Helgard Haug, Stefan Kaegi és Daniel Wetzel által létrehozott Rimini Protokoll, amely *Sabonation* című előadásához a tönkrement belga Sabena légitársaság volt dolgozói közül keresett szereplőket. A produkció a dokumentum-, avagy tévésínház műfajában, autentikus szereplők előadásában beszél tizenkétezer dolgozó állás nélkül maradásáról, akiktől a vezetők a következő szavakkal váltak el: „menjen haza, és kövesse a híreket” (ez az előadás alcíme is). A *Sabonation* elkerüli a személyes tragédiák könnyes színrevitelét, helyette hol tényszerűen, hol finom humorral beszél

a témáról. Az előadásban sokkal inkább a színpadi megoldások, mintsem az autentikus szereplők verbális vallomásai megindítóak. Ahogy az expilóta, az exstewardess, az ex-biztonságiőr és az ex-földiirányító eljuttassa egy gép felszállását, ahogy hirtelen a magasból több ezer pingponglabda zúdul a színpadra, ahogy a szereplők némán figyelik egy repülőmodell körözését a nézőtér felett – számomra mindez maximális színházi élményt nyújtott. Ugyanakkor az előadást követő szakmai beszélgetésen a közönség (s furcsamód főleg a fiatal nézők) egyszerűen kikérték maguknak, hogy a Rimini Protokoll produkciója színházi előadás lenne. (A Ri-

mini Protokollról lásd októberi számunkat. A Szerk.) A Sirenos Fesztivál előadásait végignézve jöttem rá e felháborodás okára. A litván színház rendkívül mélyen gyökerezik a teatralitás, a szimbólumok, a metaforák hagyományában, amelyből leggyakrabban gyönyörű képi világú, invenciózus, sajátos poétikájú előadások, ritkábban pedig közhelyekbe torkolló produkciók születnek, ám tagadhatatlan, hogy a dokumentumszínház autenticitásra törekvése, a valóság és a színház határainak elmosódása igen távol áll e tradíciótól.

CSÁKI JUDIT

Nem mese ez

■ B I T E F ■

A 39. BITEF remek plakátján egy darab országút látható, középen a fehér szaggatott vonal, mellette egy béka, rajta keréknym, kicsit arrébb pedig a béka koronája. A 2005-ös belgrádi nemzetközi színházi fesztivál címe: „A mese felé és vissza”. Bizonyos magyarázatok alapján a fordítás inkább így hangoznék: „a mese és az »antimese« útján” – s a program alapján ez utóbbi látszik indokoltabbnak. A rendezvény szlogenjének apropóját Hans Christian Andersen születésének kétszázadik évfordulója adta – innen a mese.

A program legfőbb jellegzetessége alighanem az új színházi formák keresése – legalábbis ezt hangsúlyozza Jovan Čirilov, a BITEF művészeti igazgatója; persze ő is hozzáfűzi, hogy „ugyan melyik fesztivál nem erről szól, illetve nem szól erről”, hiszen maga az egyetemes színházművészet keresi rettenetes erővel az új (vagy annak hitt) formákat.

A Janei című svájci előadás

Az alább kiemelt produkciók mellett Alvis Hermanis itthon nemrégiben látott rigai *A hosszú élet* című előadása keltett előzetesen nagy várakozást és – egy izraeli táncsoport fellépésével együtt – utólagosan óriási sikert.

Az előadások többsége mozgásszínházi produkció – vagy az is. Aligha a nyelvi nehézségek motiválják elsősorban ezt az ambíciót – bár a nemzetközi porondon kétségtelenül növeli az eladhatóságot a verbalitás mellőzése –, sokkal inkább egyéb tényezők, köztük a dráma (szöveg) és a színház, valamint a tradicionális színházi alkotóelemek viszonyának változása. És – amint ezt a szakmai nézők is pedzegették különféle (többnyire informális) beszélgetéseken –: a XXI. század elejének globális „közérzeti trendje” (önmagában is bonyolult és alighanem meghatározhatatlan fogalom) nem a nyelvben, nem a szavakban-mondatokban találja meg adekvát kifejezési formáit.

Hanem például a látványban, esetleg a technikában vagy a hagyományosan „oda nem illő” elemek színháziasításában. Olykor a kifejezett bravúrban – olyan képesség-halmaz megmutatásában, amely önmagában is ritkaságértékű, tehát már csak ezért is közönség elé való, akár a kétfejű borjú.

JANEI

A svájci produkció „kollektív alkotás” – a kollektíva pedig az a három ember, aki a színpadon látható: Gregor Metzger, Martin



Mario del Curto felvétele