

ban vallának, ahol ugyan másként, de mindketten a komikumig vitték a belső zavarodottságot. Segítette a feloldást az összekötő zene is, amely ha nem is vidám, de kellemes és nyugtató hatású volt. Az utolsó képet is ez a dallam festette alá, miközben gyerekek és felnőttek, mint valami boldog család, vidáman heverték a vörös fényben. Pedig a szöveg éppen ahhoz a ponthoz érkezett, ahol a halál már a közelben ólálkodik, s csak arra vár, hogy rájuk vesse magát.

Jóval alacsonyabb hőfokon, de az új élmény szintjén hatott a fesztivál záró előadása is. A lengyel katolikus csoport, a Teatr A *Exultet* című produkciója beavatási rítust idézett, a tűz és a víz alkalmazásával próbálta illusztrálni a megasztulás folyamatát. Az előadás szabad ég alatt zajlott, a Széchenyi tér sétányának bekerített részén, ahol vaskelyhekből csaptak fel a lángok, és tűzgombócok repültek. A szereplők pózna hosszúságú fáklákkal járták kü-

lönös körtáncukat, máskor rőzsetüzeket lobbantottak fel. Egy fehér ruhás férfi révületben táncolt az ide-oda sújtó tüzek között, majd nők jöttek, és lemosták a testét, hogy a Kálváriát idéző végső képben krisztusi pózba illeszkedhessen. A megasztulás azonban nem teljesedett ki, nem történt igazi beavatás, hiszen a produkció látványvilága mindent háttérbe szorított. A szemlélő egyetlen erős jelrendszer, a tűz és a víz szimbolikája mentén saját megfejtését kényszerült kialakítani. Bibliai motívumok vagy a keresés misztériuma merültek fel, de nem hatoltak a mélyükre, így elképzelhető, hogy a hivatalból kirendelt tűzoltókban egészen másféle asszociációk ébredtek. Finálénak azonban frappáns volt: a másféle színházzal kísérletező fesztivál végét demonstrálta, miközben az ezzel való újabb és nagyobb szabású találkozást is felkínálta az utcai járókelőknek.

FORGÁCH ANDRÁS

Ivo Dimcsev-pszichózis

■ SARAH KANE: 4.48 PSZICHÓZIS ■

Ha valaki Sarah Kane *4.48 pszichózis* című darabjával Szege-den ismerkedett meg, a bolgár Legal Art Center előadásában, akkor egyrészt nem ismerkedett meg a darabbal, másrészt egy olyan jelentős olvasatot kapott, amely nélkül ez a posztumusz darab többé nem értelmezhető. Sarah Kane ars poeticájának vagy inkább pályaválasztásának egyik meglepő eleme az, hogy eredetileg színésznőnek készült, majd rájött, hogy inkább rendező lesz, mert úgy gondolta, ily módon nagyobb hatással lehet a születő előadás formájára, végül pedig azért döntött úgy, hogy mégis inkább drámát ír, mert annak révén már valóban kikerülhetetlennek érezte jelenlétét és hatását az előadásra. Nem tartozik tehát azokhoz a kortárs drámaírókhoz, akik úgy érzik, egy előadás tönkretelheti vagy félreértelmezheti műveiket. Nem kell botrányt csapnia, mint Genet-nek Londonban egy Zadek-féle *Balkon*-bemutató alatt. És valóban: Sarah Kane olyan típusú szövegeket írt, amelyeknek a bemutatói – a kezdeti éles elutasítás után meglepően hamar kanonizálódva, és még az egyes előadások közötti természetes különbségeket is figyelembe véve – nagyon hasonlítanak egymásra. Ezeknek a színházi szövegeknek olyan erős belső költészetük van, hogy a színészek és a rendezők – rugaszkodjon el bár képzeletük akár mennyire is egy előadás létrehozása során – foglyai válnak egy beszédmódnak, egy attitűdnek és egy képi világnak. Az újabb szerzők közül talán csak Brecht és Csehov rendelkezik ilyen erejű kisugárással az előadások formáját tekintve, Csehov esetében még a megdöcönő kezdet és a diadalmas folytatás is hasonló elem. Idesorolhatnám még Beckettet is, de Beckett hallatlanul szigorú előírásai és előjegyzései nem nagyon tesznek lehetővé komoly elrugaszkodást a partitúrától, ráadásul tudnivaló, hogy milyen komolyan vette őket. Harold Pinter esetében is valami hasonlóról van szó: a *pinteresque* mint nyelvi-esztétikai kategória jelzi, hogy van egy lényeges, talán az előírt csöndek körül keletkező játéktípus, valamint azok a brutális, köznyelvi, jól felismerhető típusokhoz köthető, mégis költőien szürreális dialógusok, amelyek könyörtelenül szervezik a Pinterdarabok előadásait. Sarah Kane szövegei azonban első blikkre

nem tartalmaznak ilyen erős előjegyzéseket, voltaképpen csak szövegek, mondatok, nagyon jól mondható mondatok különben, de alig van bennük instrukció, a szereplőket gyakran csak kezdőbetűik jelölik, nem mondhatnánk, hogy típusok, inkább csak személyek árnyai, de van olyan is, mint ennél az utolsó utáni darabnál, hogy szereplő névvel nincs is megjelölve, csak a szöveg van. És Sarah Kane mégis elérte azt, ami sok színházi szerző álma – minél beljebb hatolnak a szövegbe a vele foglalkozók, annál inkább a szöveg hatása alá kerülnek: nem *kifejeznek* vele valamit, hanem, mondhatni, *celebrálják* azt. Meglepő ez, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy a szövegek olyan kulturális és nyelvi törmelékeket görgetnek maguk előtt, amiket akár eklektikusnak is nevezhetnénk, azaz nem feltétlenül homogének. A betegség, a szellem mérhetetlen gyötrelme, az idegállapot, a tudathasadás kapcsolódik össze ezekben a színdarabokban egy nagyon jelentős, rejtetten vallásos költészettel, amely azonban a XX. századi angol dráma vaskosan valódi, tárgyias – és hadd használjam ezt a szót, bár angolul kissé mást jelent – *konkrét* nyelvén szólal meg. De sohasem érzések és gondolatok, hanem mindig állapotok és léthelyzetek jelennek meg a Sarah Kane-i nyelvi alakzatokban. Aki kicsit is közelebb került már hozzá, és átengedte magát mondatzenéjének, az azonnal átérzi azt a sugárzó fájdalmat is, amelynek ezek a mondatok testté (hanggá, hangsorokká) válásai. Hozzá tartozik még a féktelen brutalitás is, ami – akár Webster *Amalfi hercegnőjében* vagy a *Titus Andronicusban* – szinte öncélú, a megerőszkolás, a megcsönkítés, a drog, a háború, továbbá a szavak tárgyaság egyszerűségén keresztül az érzelmeknek már-már autisztikus leválása a gondolatról, és végül a személyes élettörténetnek keresztrefeszítéshez, példázathoz hasonló megélése és anatómiája, az erotikus kiszolgáltatottság, a totális reményvesztettség, ugyanakkor valamilyen ariélien könnyed felszabadultság, igazi öntörvényűség, felnőtt autonómia.

Sarah Kane-t színházra vinni olyan feladvány, amely a színházzal kapcsolatos filozófiai állításokat tesz szükségessé. Denisz-



Sznezsina Petrova

lava Spatova, a Legal Art Center egyik szellemi vezetője és rendezője a műsorfüzet tanúsága szerint „egzisztenciális kabarét” rendezett, azaz a tőle megszokott teljes elfogulatlansággal nyúlt a szöveghez – igaz, volt hozzá egy olyan színész, mint Ivo Dimcsev, aki talán már nem is színész, hanem valami más. Ő egy Ivo Dimcsev-művész. Tehát adott volt Sarah Kane, adott volt a rendezői koncepció: *kabaré* mint nevetésre ingerlő jelenetek laza füzére (itt most az *egzisztenciális* egyszerűen vegyük filozófiaiának), és adott volt, *last but not least*, egy Ivo Dimcsev nevű csillag, kozmikus plazma, a beszédnek és a testi létezésnek egyedülálló konstellációja. Dimcsev és Sznezsina Petrova – aki a jelenetek zömében partnere, nagyszerű színész, és nemegyszer ugyanazon a szinten létezik, mint Dimcsev, de ehhez Dimcsev kell, az ottlétevel, hogy ezt az aurát és orientációt megteremtse – két széken ülnek az előadás első felében, a nézőkkel szemben, a nézőkhöz közel, fejük felett, szinte az arcukba lóg két meztelen villanykörte, amelyeknek felgyulladásá és kioltódása kis elcsúszással követi váltakozó megszólalásaikat. Ennek a kigyúló és elalvó villanykörtefenynek a finom aritmiája oldalakat betöltő külön elemzés tárgya lehetne. Ezek a kigyúló, elalvó villanykörtek részben a megszólaló színészek lelkei, mikrofonjai, nagyításai, talán a lélegzetük, talán a gondolatuk gyűjtja fel és oltja ki a villanykörtekben a szénszálat, de ezek a villanykörtek, azonkívül, hogy *mondanak* valamit a – különben elég rafinált – színpadi világításról is (aki beszél, arra hull a fény, de nem mindig, és nem rögtön), valamilyen szociális nyomorúság, kiszolgáltatottság költészetét is magukban hordozzák, megjelenésükkel és funkcionalitásukkal, de van abban valami improvizatív és kiszámíthatatlan, ahogyan zeneileg

belekapcsolódnak a Sarah Kane-szöveg formálásába, szinte a színészekkel egyenrangúan. És ezáltal is zenévé változtatják a szöveget. Mert a kiszámíthatatlanság az egyik legfontosabb eleme az előadásnak: az előadók kiszámíthatatlansága, a szöveg eloszlása közöttük (bolgáruul folyt az előadás, és szerencsére felirat nélkül), a két szereplő között számomra érthetetlen logika mentén történik. Mindkettő lehet beteg is és orvos is, ápoló vagy ápoló: ők ugyanannak a fájdalomnak, a fájdalom kiüvöltésének két tüköroldala. Lehetnének házaspár is. Később két gyermek is megjelenik az előadásban, egy lány és egy fiú, és bizonyos beállítások ezt az interpretációt erősítik. Mindenesetre a tükröződés is tovább folytatódik a gyerekszereplőkben. A kiszámíthatatlansághoz tartozik a tempó, éspedig örületes tempó, ahogyan ezek a szövegek a színészek szájából, minden egyes hangra lebontva, nagyon pontosan artikulált szövegekként kibuknak, kibuggyanak, előperegnek, mint a gyöngyszemek, hangokra bontva, és a hangokból egy új rendszerré összeállva, mint pusztá szavak vagy mondatok. A szavak és mondatok középebe ékelődve új szavak és új mondatok keletkeznek. Ezek a kiszámíthatatlan, szinte dzsesszesen improvizatív villanykörtek, amelyek hol Dimcsev, hol Petrova feje fölött gyulladnak ki – a két szereplőn nagyon hasonló szabadidőruha van a darab elején, egy intézet bentlakói is lehetnek ettől, később átöltöznek konferansziévé és dizőzé –, gyönyörű kísérezenei annak a testi állapotnak, amely elsősorban Dimcsev mágikus jelenlétéből sugárzik. A koncentráció olyan szintjén létezik ez az ember, hogy testének minden porcikája minden pillanatban a rendelkezésére áll, készen arra, hogy vágatató képzeletének váltója állandóan új és új vágányokra terelje: a *váltás*, a színész művészetének ez az olyan fontos és oly titokzatos eleme Dimcsev számára – aki, mint egy trapézon, a semmiben, a fejük fölött lengő akrobata, állandóan elrugaszzkodásra

Ivo Dimcsev



készül, el is rugaszkodik, megpördül a levegőben, elkapja a saját kezét, majd viszszalendül a közben mögötte üresen himbálózó trapézra – az egyik legfontosabb eszköz: a beszéd iszonyatos gyorsasága, a vinnyogás, nevetés, sírás, ária, süvöltés, a dalszerű, zokogó megszólalás és a hangon túli testi létezés, amelyből a bohócsmink a fehérre festett fejét és meztelenre borotvált koponyáját kiemeli ugyan, de inkább csak részévé teszi, a csillogó szem és folyton hadaró száj révén, a testének: mint egy kifeszített húr, olyan a teste, és közben laza, ernyedt, mindkettő egyszerre, ugyanabban a pillanatban. Petrova egészen másfajta színész, kevésbé atletikus, kevésbé akrobatikus, kevésbé artisztikus, mint Dimcsev, de gyönyörűen tudja továbbgombolyítani a Dimcsev által elgurított gombolyagot, és vannak pillanatai, különösen az előadás harmadik részében, amikor *dizőzként* fel tudja mutatni azt a szabadságot és spontaneitást is, amely minden jelentős színész sajátja, de mégiscsak a dimcsevi létezés *társcsillaga* inkább: ehhez az előadáshoz kell ez a csodabogár, ez a bohóc és gumiember, és szemérmetlenségében és kitarulkozásában is katartikusan tiszta – a lét hangszerén, saját testén kozmikus erővel játszó – valaki vagy *valami*, amit Ivo Dimcsevnek neveznek.

Dimcsev az utolsó vesszőig, az utolsó nyílt szövegig és mondatvégig érteni lát-szik Sarah Kane szövegét. Nincs olyan szó, ami ne valamilyen totális értelmezés részeként bukna ki a szájából. A szöveg testi létezése számára evidencia, kiindulópont. De így van ezzel a rendező is. Amikor a laza „kabaré” szóval illeti ezt az előadást (és okkal), azt főleg azért teszi, mert ahhoz, hogy ki tudja fordítani a Sarah Kane-i univerzumot, ahhoz ki is kellett lépnie belőle, mert ahhoz, hogy bele tudjon lépni, ahhoz előbb ki kellett lépnie belőle. Ez paradoxonnak látszik, de valójában minden alkalommal valami olyasmiről van szó, ha igazán eredeti egy mű megközelítése. Csakhogy Sarah Kane más. Sarah Kane nem enged. Sarah Kane darabjaiban a legkülönbözőbb nációk színészeinek hasonló lesz az arcuk, hasonló lesz a mozdulatuk, a dikciójuk. A Sarah Kane-színészek vitustáncot járnak. Itt most, többek között a szövegnek mint egy magnetofonfelvételnak a felgyorsításával, a sebesség tárgyiasításával a Legal Art Center művészei egy könnyednek látszó, de nem könnyen utánozható új olvasatot hoztak létre. Ehhez viszont kellett egy ilyen *köztes* lény, az emberinek és a démoninak olyan fénylő szintézise, mint amilyen ez a Dimcsev. Sarah Kane ezen a nyáron Dimcsevet játszott a Hungáriában. Remélhetőleg jövőre Zsámbékon is látható lesz az előadás.

HALÁSZ TAMÁS

Szélsőségek

■ SZIGET FESZTIVÁL ■

A Sziget Fesztivál megannyi művészeti ág, eszme, ideológia országosan s Európa-szerte páratlan lehetőségeket nyújtó kirakatává vált az elmúlt évek dübörgésében. A szervezők részéről mind anyagilag, mind érzelmileg különös figyelemmel övezett Színház- és Táncsátor az elmúlt években hazai alkotók sokaságának kínált megmutakozási lehetőséget egy páratlan, a színpadi művészetektől túlnyomórészt érintetlen, mindinkább nemzetközi publikum előtt. Ha a fesztiválprogram egészével vetjük össze: szimpatikusan ellenállva a kommersznek.

Nem túlzás: ha itt valaki összeüt két kavicsot, pillanatok alatt már tömeg gyűlik köré. A fogékonyság, befogadókedv, érdeklődés e csúcra járásában pont a választás kötetlensége, szabadsága játssza a fő szerepet. Napjainkra már alig láthatunk táncelőadásról értetlenkedve kiforduló vagy módosult tudatállapotban, botránykeltési szándékkal beforduló látogatókat. A figyelem differenciáltabbá vált, amint a Sziget kínálata is. Territóriumok, zónák jöttek létre, melyek különböző korosztályú, vérmérsékletű látogatók igényeit elégítik ki. A hangsúlyosabb helyszínek tekintetében az enyhén a *mainstream* felé forduló programszerkesztés azonban a kisebb helyszínek gazdagságát ugyanúgy garantálja – táncot például a standard helyszínen túl még legalább három pódiumon láthatott a nagyrdemű.

Sugárzó város (Ballet National de Marseille)

