

Nánay Fanni

Toruíni történetek

A XVII. KONTAKT FESZTIVÁL

A Toruíni KONTAKT Nemzetközi Színházi Fesztivál 2007-ben „feltámadt”, sikerült ki-mozdulnia az előző évek holtpontjáról, s ismét az európai színház legfontosabb alkotóit, előadásait, tendenciáit vonultatja fel. Idei programjában – a korábbiakkal ellentétben – a társadalmi problémákat feszegető előadások helyett az emberi történeteket elmesélő produkciók kerültek túlsúlyba. A nagy, individuális hősök történetei mellett (Meno Fortas: *Faust*, Teatr Dejvické: *Theremin*, Teatr im. Kochanowskiego: *Baal*) helyet kapott a kisember tragédiája (Schaubühne: *Az ügynök halála*, Rigai Új Színház: *Szonya; Lett elbeszélések*) és a kollektív hősök történetei (Kazancev Dramaturgiai és Rendezői Központ: *Aluljáró*, Les Ballets C. de la B.: *vsprs*). Másfelől az előadások többsége érintette a színpadi valóság és fikció között húzódó határ relativitásának témáját – akár a valós elemek színpadi beemelésével (a XX. század első felében élt feltaláló sorsát feldolgozó *Theremin* szereplői élőben játszottak a saját korukban rendkívüli találmányt jelentő s az előadás kedvéért rekonstruált teremvoxokon, a Schaubühne előadásában pedig több méter magas valódi növények „őserdején” kellett átvágniuk magukat a szereplőknek), akár autentikus élettörténetek színrevitelével (mint a Rigai Új Színház *Lett elbeszélések* című produkciója vagy Alain Platel skizofrén betegek valomásain alapuló táncelőadása, a *vsprs*).

A vilniusi Meno Fortas *Faustját*, Eimuntas Nekrošius korábbi előadásaihoz hasonlóan, egyszerre érezzük realistának és szimbolikusnak. Benne újra felvetődnek a Shakespeare-trilógia, valamint a két ősi szövegen (Kristijonas Donelaitis: *Évszakok* és az ószövegségi *Énekek éneke*) alapuló produkció által felvetett fontosabb kérdések, ugyanakkor összegződik azok esztétikája, színpadi nyelvezete.

A Shakespeare-feldolgozásokat idézi, hogy a rendező ismét a „nagy hős” tragédiája felé fordul, az *Évszakokra* és az *Énekek énekére* utal viszont a közösség, a sok névtelen figura s a közülük kiváló egy-egy „hétköznapi hős”. Bár az előadás középpontjában kétségtelenül Faust és Mefisztó küzdelme áll, a klasszikus mű szavai valójában egy litván falu közegében hangzanak el, miközben a színpadi elemek nagy része (stilizált középkori jelmezek, vastag, poros könyvek) a mű eredeti környezetére utal. Ugyan-

akkor a közösség teremti meg (a hol elhalkuló, hol felerősödő zene mellett) az előadás hangvilágát, jellegzetes atmoszféráját: rézcsöveken kolompolnak, farudakat ütögetnek egymáshoz, füttyülve-susogva utánozzák az időjárás hangjait.

A színpadkép legfontosabb elemei a kétoldalt karéjban elhelyezkedő mintegy két méter magas rézkúpok, amelyek egyszerre emlékeztetnek falusi kunyhókra és templomi harangokra. Itt is meghatározható a színpadi világ fizikális, ugyanakkor metafizikai középpontja: az *axis mundi*t az első felvonásban a közepén bakra helyezett vastag fagerenda, később pedig a színpad fölött lógó hatalmas, szinte szürreális csont jelenti, amit később leengednek a földre. Szimbólummá emelése a Nekrošius korábbi előadásaihoz jól ismert módon a műben szereplő metaforák szó szerinti értelmezését, a fizikai, tárgyi világ és a metaforák síkjának egymáshoz közelítését tükrözi. Míg Goethénél Mefisztó kutya alakjában jelenik meg, Nekrošiusnál Mefisztót az egész előadáson végigkíséri kutyaszerű „árnyéka”. E néma szereplő fürge, akrobatikus mozgásával mindenhol ott terem, ahová a nagydarab, alapvetően kényelemszerető Mefisztó nem hajlandó odafáradni. Végtelenül cinikus, s bár látszik rajta, hogy feszül benne az erő, csak ritkán nyilvánítja ki. Mindvégig jellegzetesen alázatoskodó tartásban áll speciális lábbelijében, amelyben – akár egy letört sarkú körömcipőben – csak lábujjhegyen lehet járni; nesztelenül bukkan fel a legváratlanabb pillanatokban. Faustot a korábban Hamlet atyjaként és Othellóként látott, ugyancsak rendkívüli fizika erőnléttel bíró Vladas Bagdonas alakítja. A négyórás előadást intenzíven végigmozogja, s időnként leplezetlenül törli le kopasz fejről az izzadságot. Faustjáról valóban elhisszük, hogy súlyos küzdelmet vív Mefisztó hatalma ellen, illetve Margit szerelméért.

Nekrošius *Faust-feldolgozása* azonban nem csupán a főhős történetét mutatja be, hanem az Úr és Mefisztó harcát is. Az előadás Goethe *Égi epilógusával* kezdődik: az Úr (sovány, inas színész játssza, az egykori Polonius, illetve az *Évszakokban* a falusi tanító) az *axis mundi*t jelentő vastag fagerendát forgatja körbe-körbe („Meffoghatatlan gyorsasággal / forog-gördül a Föld-remek”)¹. Falusi földműves alakját

¹ Jékely Zoltán fordítása



Vladas Bagdonas (elől) Nekrošius Faustjának címszerepében

öltve, hétrét görnyedve, rendkívüli erőfeszítéssel tartja mozgásban a világot, ugyanakkor Mefisztó,

amikor fogadást ajánl az Úrnak, könnyedén kapja ki kezéből a gerenda végét, és hihetetlen energiával forgatja.

Faust első megjelenésekor alvajáróként lép színre, csukott szemmel, előretartott kézzel keres valamit, míg hatalmas puffanással le nem esik mellé egy súlyos vasszék, melynek lábai és támlája előrefelé dőlnek, mintegy a főhős asztal mellett tanulással, kutatással eltöltött éveire utalva, később pedig Faust teljes erejéből húzza-vonja maga után.

Nekrošius tehát a *Faustban* is rendkívül fontos szerepet szán a színpadi tárgyknak, amelyek egyfelől fizikális jelképpé alakítanak szövegbeli mozzanatokot, megtörve azok metaforikus jelentését, másfelől viszont színpadi eseményeket rendező elemekké válnak. Ilyen (a már említett csonton és széken túl) a rézkád, amelyben a pudli Mefisztóvá változik, vagy a színpadot beborító lebegő lapú nyitott könyvek, amelyek között óvatosan lépked Mefisztó, saját könyvét hosszú könyvjelzőjénél húzva maga után. Az előadás végigvonul a „bűvös kör” szimbóluma. A kutya,

akárcsak Goethénél, „csigakörben forogván / jó mind közelébb s közelébb”, később a nyitott könyvek jelölik ki azt a kitüntetett területet, amelynek közepén Mefisztó testet ölthet. Margit egy fémkarikával játszik, majd leteszi a földre, s az így alkotott bűvös körbe vonja be Faustot.

Mivel Nekrošius rendezéseiben következetesen kerül a vér színpadi megjelenítését, Mefisztó vastag, vérvörös kötelet köt csomóra, s Faustnak a nagy bogot kell aláírnia egy vörös pálcával. Mefisztó és Faust végső küzdelme szimbolikus: Faust egy szélgép által dagasztott inggel harcol hosszan, amelyben egyszer csak benne terem Mefisztó, s egyetlen szóval vet véget Faust életének: „Elvégeztetett.” Végül az Úr és Mefisztó eldöntetlen küzdelme zárja az előadást: akik felváltva kapják karjukba Margitot, és ismételtetik a (Goethénél csak egyszer elhangzó) „Elkárhozott!”, illetve „Megváltatott!” ítéletet.

Az opolei Teatr im. Kochanowski *Baalja* ugyancsak egy „nagy” hős történetén alapul, ám a rendező, Marek Fiedor *A baali világézés hat aspektusa* alcímet adta előadásának, s a hat jelenetet kortárs környezetbe helyezve azt mutatta meg, hogy a mai ember életében hogyan jelenhet meg Baal drámája. A hat különböző korú színésszel játszatott hős élettörténete a magát nagynak, kivételesnek gondoló kisember(ek) történetévé változik.

Az opolei színház és Fiedor előadásainak szépségét az összehangolt társulati munka, a mellékszerepek zseniális megformálása, valamint a folyton változó tér ötletes kihasználása adja (ebben a rendező állandó segítője a díszlettervező Jan Kozikowski).

A közönség a kétszintű játéktér három oldalán foglal helyet, amely egy dróthálóval körülvett „ketrec-



ből” és egy megemelt dobogóból áll. A dobogó hátsó részét átlátszó, széthúzható plexifal választja el, mögötte az adott jelenetben nem szereplő színészek hol néma figyelemmel kísérik az eseményeket, hol pedig különböző hanghatásokkal teremtik meg a jelenet atmoszféráját: füttyüléssel, szárnycsapkodás hangjának utánzásával erdőt, vallásos énekkel templomot idéznek az egyszerű színpadra. A játéktér alsó szintjén csupán pár szék és asztal, valamint egy kisebb dobogó kap helyet, egyszer olcsó lebujsz berendezését, máskor fényűző bankett háttérét alkotva; a dobogó lefektetve lehet ágy vagy ravatal, oldalára állítva pedig oltár. A teret körülvevő drótháló viszont óhatatlanul állatkert, cirkuszi állatprodukció képzetét kelti, akár fehér terítés vacsoraasztal, akár börtönpriccsek kerülnek e térbe. Baal ebben a ketrecben „tombol”, s végül itt marad magára haldoklásában.

Brecht húszévesen írt darabjának középpontjában a lázadás, az individualizmus áll, s valójában igen alkalmas banális erkölcsi tanulságok hangoztatására. Fiedor mindenekelőtt előadása töredezettségével, a főhős alakjának meghatszorozásával kerüli el az olcsó moralizálás csapdáját, hiszen így nem egy ember történetét mutatja be, hanem a minden emberben benne rejlő baali aspektusokat. „Minden pillanatban megéljük az értékek elleni lázadást, kísért minket a tökéletes ellenállás álma, mindannyian arra vágyunk, hogy kiszabaduljunk a mókuserékből. A *Baal* a lelki krízis témáját veti fel, és sajátos metafizikát rejt magában” – mondja Fiedor az előadásról.

A rendezést sajátos ironia jellemzi, amely a legapróbb részletekre is kiterjedő realista színészi játék és a meghökkentő vizuális hatások ötvözetéből bontakozik ki. A kezdő jelenetben Baal rock sztár képében rappeli el Brecht művének első dalát, a zenei kíséret

azonban hajszáritó, forrasztópáka és írógép szolgáltatja. A költő tiszteletére rendezett banketten a fehér terítés asztalokon szinte szemet bántóan színes zselatintömbök vannak feltálva. Amikor pedig Baal költészetét egy revüben mutatja be, fellépését nem látjuk, csupán hangjai szűrődnek be a színpad mögött készülődő többi szereplőhöz – itt különösen erős a mellékszerepek (igazgató, transzvesztita, tiroli zenész) megformálásának finom és találó humora.

Az ironikus részeket megindítóan szép jelenetek ellenpontosozzák: ami-

Baal (Teatr im. Kochanowski, Opole)

kor Baal megöli terhes szeretőjét, csak a hátulról megvilágított plexifal előtt kirajzolódó árnyékukat látjuk, ahogy egyszerre brutális és lírai „táncban” hol egymáshoz simulnak, hol a férfi a hajánál fogva rángatja, ellöki a nőt, aki végül már nem kel fel a földről. A haldokló, magára hagyott, a sírásók által lekötött Baal utolsó szavai olyan líraisággal hangzanak el, hogy (szinte) feledtetik a korábbi „baali aspektusok” kegyetlenségét.



Wojtek Szabelski felvételei

Alvis Hermanis és a Rigai Új Színház (a Budapesten is járt Szonya mellett) *Lett elbeszélések* című előadását mutat-

Alvis Hermanis
Lett elbeszélések
című előadása

ta be a fesztiválon – pontosabban egy huszonkilenc monodramatikus és kétszereplős jelenetből álló előadásfolyam hat epizódját. A történetek, forgatókönyvek autentikus élettörténeteken alapulnak, az interjúalanyokat a szereplők választották ki, s egy-egy jelenetet is ők dolgoztak ki Hermanis segítségével. „Az egyes emberek élete sokkal erőteljesebb drámát hordoz magában, mint Shakespeare összes darabja együttvéve. Az emberi lét drámája sokkal inkább szolgálhat egy színházi előadás témájaként, mint bármilyen irodalmi fikció” – mondja Hermanis. A rendező már korábbi – akár irodalmi szövegen alapuló (*A revizor*, az *Éjjeli menedékhelyet* „feldolgozó” *Gorkij nyomán* vagy a *Szonya*), akár társulati alkotásként született (*Hosszú élet*) – előadásaiban hétköznapi jeleneteket, apró örömeket, bánatokat, banalitásokat igyekezett színpadra vinni.



A *Lett elbeszélések* Toruńban bemutatott hat jelene között szerepelt egy nyugalomba vonult halász visszaemlékezése feleségére, egy óvónő párkeresési kísérletei, egy sztriptíz táncosnő vallomása munkájáról, illetve egy Irakba induló katona kiképzésének története. Két jelenet azonban kiemelkedett a többi közül autentikusságával: a társulat két árvaházban felnőtt tagja saját gyermekkori élményeit mesélte el, a legszélsőségesebb reakciókat pedig egy taxisofőr özvegyének története váltotta ki, aki férje halála után nem sokkal látott egy esküvői videót, amelyen megörökítették azt is, ahogy a lakodalmon meghal az örömapa. A történetet mesélő színésznő elindítja a(z autentikus) videofelvételt, majd egy idő után magukra hagyja a nézőket, akik még mintegy húsz percig nézik a filmet. A rendező szavai szerint „a nézők egyre közömbösebbé válnak az abszurd módon terjedő, színpadi vértől vöröslő erőszakkal szemben, ezért arra törekedtünk, hogy érzékletessé tegyük a közönség számára, hogyan néz ki valójában a halál”. Hermanis korábban is feszegette valóság és színház határait (a *Várost* például a főszereplő lakásán adták elő), érdekelték a *reality show*-k (*Gorkij nyomán* egyenesen egy valóság-show közegébe helyezi az *Ejjeli menedékhely* cselekményét), s előadásaiban a valóságnak tűnő „jól szervezett illúziót” igyekezett meg-

valósítani. Ezúttal a *Lett elbeszélések*ben sikerül beemlennie a valóságot a színházba.

Rendkívül egyszerű színpadi eszközöket alkalmaz. A szereplők „csupán” mesélnek, időnként demonstrálják, eljátsszák azt, amiről beszélnek. A nyugalomba vonult halász (a Szonyát játsszó színész alakítja) jelenetének első felében csupán szó nélkül tesz-vesz – teát főz, halat aprít a macskájának, akkurátusan rágyújt –, s nem véletlen, hogy a díszlet is itt a „leggazdagabb”: egy elhanyagolt konyhabelső, merülőforralóval, kicsorbult bögrékkel, szarvasagancssal a falon. Az árvaházi „gyerekek” egy-egy széken ülve mesélnek, egymástól veszik át a szót, figyelmesen hallgatják a másikat, s már szinte előre nevetnek a történet csattanóján. Csak a jelenet legvégén állnak fel, és öltöznek be nyuszinak és medvének, hogy illusztrálják a kisebb gyerekeknek rendezett karácsonyi színelőadást. A sztriptíz táncosnő eltúlzott egzaltáltsággal járkál fel-alá színpadon, és demonstrálja a vetkőzés művészetének fortélyait, az Irakba vezényelt katona pedig részletesen bemutatja a reggeli tábori készülődés kapkodását. E „mozgalmas” jelenetek ellenpontja, ahogy az óvónő egy színes ágynevel megvetett gyerekágy szélén, a taxisofőr özvegye pedig egy autóban ülve, halkán és visszafogottan mesél életéről.

Karsai György

Ki nevet a végén?

RACINE ANDROMAKHÉJA LILLE-BEN

Országhalász szerelmes Hermionéba, Helené és Menelaosz lányába, s mindenre hajlandó szerelme elnyeréséért; csak hogy Hermioné halálosan szerelmes Pürrhoszba, Akhilleusz fiába – akinek ismeretebb neve egyébként Neoptolemosz, így szerepel például Szophoklész *Philoktétészében*, s vagy azért, mert vörös hajkoronával áldotta meg a sors, vagy mert állítólag igen könnyen elpirult minden, jelenlétében kijuttat csúnya szóra, mítoszai több változatában is (például Plutarkhosznál) e ragadványnévvel büszkélkedhet (*pürrhosz* = égővörös, *tűzpiros*), de az is lehet, hogy Pürrhosz Neoptolemosz fia; ezek a görögök olykor mindent összekevernek. Esetünkben mindebből csak

az a fontos, hogy Pürrhosz sajnos nem tudja viszontszeretni Hermionét, mivel olthatatlan vággyal ég rabnőjéért, a legnagyobb trójai hős, Hektór özvegyéért, Andromakhéért. Ez utóbbi azonban örökre őrzi szívében Akhilleusz által meggyilkolt férje iránti szerelmét, s kizárólag a fiukért, a kis Asztüanaxért való aggodás tartja még életben.

Könnyen átlátható, kristálytisza történet, talán nem véletlen, hogy először Euripidésznek jutott eszébe tragédiát írni belőle (i. e. 424 körül). Bár nála mintha még egy árnyalattal egyszerűbb lenne a konfliktus felépítése: Neoptolemosz (Racine-nál: Pürrhosz!) a sajnos meddő Hermioné férje, míg Neoptolemosz rab-