

Nánay Fanni

# Csend, odamondogatások, veszekedések

## XVIII. KONTAKT NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI FESZTIVÁL

A toruni Kontakt szervezői – az elmúlt évek gyakorlatától eltérően – 2008-ban nem határozták meg a fesztivál tematikáját, viszont több nemzetközi koprodukción készült előadást is meghívtak: a programban szereplő tizenötből négy született ilyen jellegű együttműködés keretében. A fesztivál legerősebb és valóban figyelemfelkeltő előadásai viszont – legalábbis számomra – többnyire azok voltak, amelyek a társulat és a rendező összeszokott, közös munkájából jöttek létre.

Ennek ellenére mégis egy nemzetközi koproduciót említenék elsőként: a belga Victoria színházi csoport és Tim Etchells, a Forced Entertainment vezetőjének közös alkotását, *Az éjszaka után jön a nappal* – hiszen a brit rendező saját társulatával kidolgozott színpadi eszköztárát „vetette be” más színészekkel, meghozzá gyerekszereplőkkel készült előadásában.

Etchells nyolc–tizenéves gyerekekkel folytatott beszélgetésekből állította össze a szöveggönyvet, amit később ők is adtak elő. Az előadás alap gondolata a gyerekekre kényszerített felnőtt-gondolkodásmód, felépítése viszont összetéveszthetetlenül „etchellses”: a produkciót a Forced Entertainment előadásaiából ismert dialektika, a kompozíció és dekompozíció váltakozásának ritmusa határozza meg.

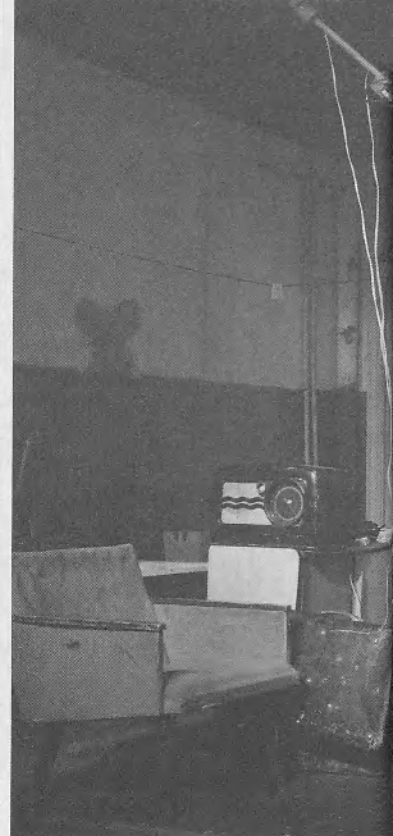
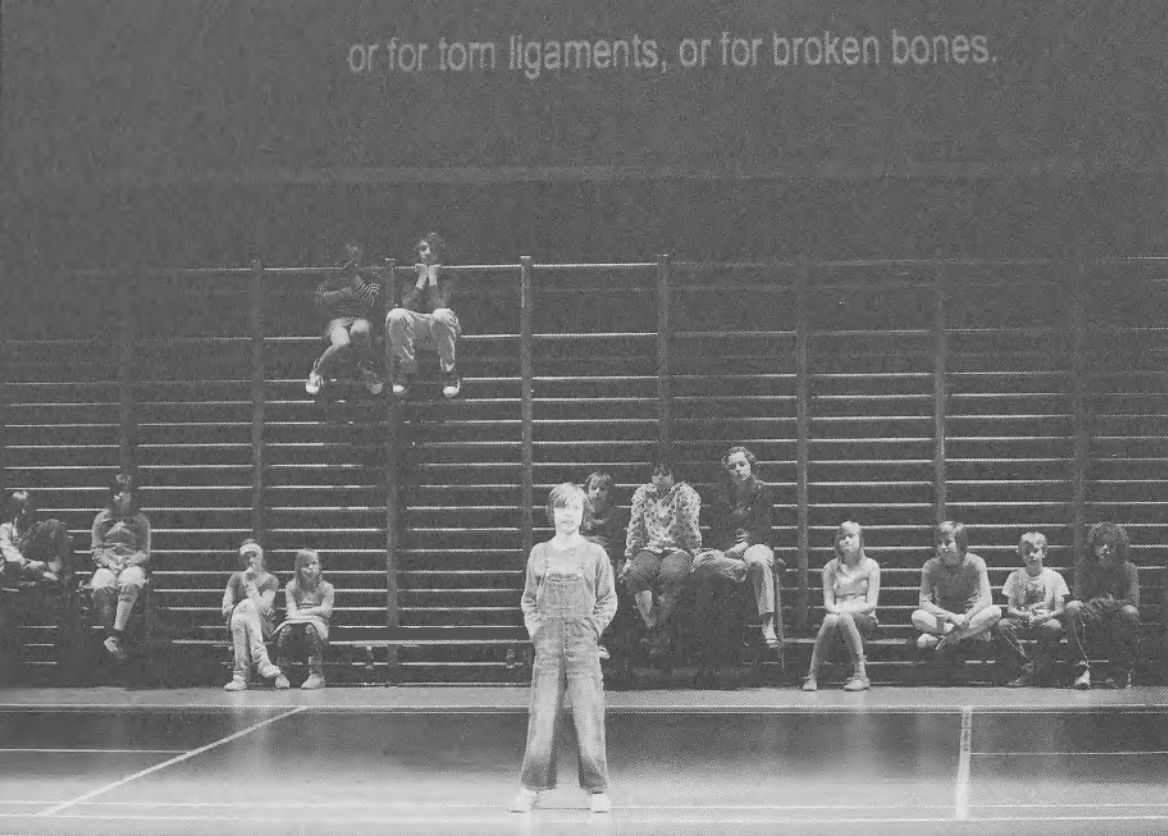
A díszlet iskolai tornatermet idéz, pár tucat műanyag székkal, hátul bordásfallal. A gyerekek hétköznapi ruhát és sportcipőt viselnek. Felsorakoznak a színpad elején, némán szembenéznek a nézőkkel. Etchells gyakran felsorakoztatja a színészeket – ezek azok a pillanatok, amikor a szereplők megpróbálják megtalálni vagy helyreállítani a rendet, a struktúrát a színpadon, hogy az a következő percben ismét darabokra essen szét. Ahogy Etchells korábbi rendezéseinek (megkonstruált és dekonstruált) keretét adja például a revü (*First Night*) vagy a színházi próba (*Bloody Mess*) formája, úgy *Az éjszaka után jön a nappal* esetében az iskolai élet (sorakozó, felelés) kínál egyfajta strukturális vázat az előadásnak. Am ahogy az előbbiek esetében sem látunk „valódi” revüszámot vagy színházi jelenetet, úgy ez esetben is csupán asszociációs keretként funkcionál az iskolai háttér.

A gyerekek az egész előadás folyamán mondatokat skandálnak arról, hogy mit tesznek velük a felnőttek – nekik is címezve. „Megetettek minket. Megfürdettek minket. Dalokat énekeltek nekünk. Vigyáztok ránk, amikor alszunk. Mindenfélet ígérték nekünk, remény-

kedve abban, hogy később majd elfelejtjük. Történeteket meséltek nekünk, amik jól végződnek. Elmagyarázzatok nekünk, hogy mi a szerelem. Elmagyarázzatok nekünk a betegségek és a háborúk okait. Elmagyarázzatok nekünk, hogy az éjszaka után jön a nappal.” Az előadás „cselekménye” valójában e megszólalások dinamikájában rejlik. A gyerekek kezdetben együtt, kórusban, később egyenként, felváltva mondják el mondataikat, hol halkán, hol kiabálva, hol komolyan, hol viccelődve, hol dühösen, hol cinkosan. A kezdetben egységes csoport később kettéválik „kicsikre” és „nagyokra”, az előbbiek megállapításai „gyerekesebbek”, az utóbbiakéi pedig „felnőttesebbek”. A szereplők nem kerülnek közvetlen interakcióba egymással (leszámítva egy rövid és némiképp erőltetett fogócskázást), viszont mondataik tartalmukban folyamatosan reflektálnak egymásra, ugyanakkor a megszólalások ritmusa, dinamikája is közvetett interakció eredményez a szereplők között.

Az előadásban kevés a mozgás, s a helyváltoztatás mindig a struktúra felbomlásával, átrendeződésével jár együtt. A Forced Entertainment előadásaiából köszön vissza az, amikor az egyik szereplő annyira belemerül saját – általában szándékosan érdektelen – monológjába (ez esetben a szorzótábla felmondásába), hogy a többiek megunják, „feladják”, és lassanként szétszélednek a színpadon, leülnek, egymással kezdenek beszélgetni.

Etchells ez esetben nem „kísérletezik” a szereplők és/vagy a nézők tőrés határának feszegetésével, a (lát-szólagos) színpadi összevisszaság helyett a produkció egyszerű és letisztult. A záróképben a gyerekek ugyanúgy némán farkasszemet néznek a közönséggel, mint az első jelenetben, s hiába ér véget az előadás, azt érezzük, hogy akár folytathatnák is, vagy újra előlről kezdhetnék kifogyhatatlannak tűnő megállapításait.



Az éjszaka után jön a nappal (Victoria színházi csoport)

A Schaubühne am Lehniner Platz Ibsen *Kísértetek* című drámáját mutatta be Torunban Sebastian Nübling rendezésében. Nübling, aki a Stuttgarti Állami Színházban és a Stuttgarti Állami Operában, valamint több bázeli színházban alakította ki sajátos mozgásvilágon és rendkívül erős atmoszférateremtésen alapuló alkotói stílusát, első alkalommal dolgozott a berlini színház társulatával.

A *Kísértetek* hatalmas színpadán egy nagy, retro stílusú, kerek asztal áll, hozzá illő fotelekkel. A nyolcvanas éveket idéző berendezés azonban nem csupán külsőség, hiszen Ibsen drámájának (mába helyezett) szereplői múltbéli bűnöket, titkokat fednek fel és elemeznek. A gigantikus méretű tárgyalóasztal a halott Alving „birodalmának” jelképe – alóla bukkan elő és alatta tűnik el az Alving-vagyonból részesedni vágyó s ezért az özvegy Helene Alving körül legyeskedő

A GEP (Tüzes Ész Fiúk) című tallinni előadás



Manders tiszteletes és Engstrand asztalos (időnként még egy lift megérkezésének hangját is halljuk). Az asztalt körülülő étkezők között hatalmas távolság feszül, viszont amikor a szereplők felmáznak az asztalra, s a korábról ott maradt ételmaradékok között ülnek vagy hevernek, éppen az ellenkezője történik: össze lesznek zárva az asztallap pereme által behatárolt „ringben”.

Alvingné hazahívja fiát, akit hétéves korában küldtek el a háztól, hogy a vagyon gyarapítására fordítsák minden energiájukat. Oswald azonban betegen tér vissza, ráadásul feleségül akarja venni a cselédet, Reginát, akiről kiderült, hogy Alving törvénytelen lánya, tehát Oswald féltestvére. A titkok leleplezése, a múlt fájdalmas felidézése szintén elidegenített (és némiképp szürreális) módon történik: Alvingné hangja egy rádiókészülékből szól, ám közben a hatalmas vászon háttérfal egy kis hasadékán kimászik, hogy lássa, hogyan reagál Oswald a „vallomásra”.

Annak ellenére, hogy az előadás erőteljesen szöveg-alapú (hiszen a cselekmény valójában elbeszélésekből bontakozik ki), a mozgás és a látvány határozottan ellenpontozza a monológokat és a párbeszédet. Özvegy Alvingné görnyedt öregasszonyként lép a színre, ám a fiával való találkozás és a múlt felidézésének jeleneteiben örökmozgó fiatal nővé változik, aki szinte nyaktörő módon közlekedik az asztal, a fotelek és a padló között. Mozgása a hosszú, szűk ruhában kígyószerű. Regina kezével-lábával átkarolva mindenkire rácsimpaszkodik, a tiszteletes és az asztalos megállás nélkül ideges túlmozgással hajbókol. Egyedül Oswald tesped szívesebben a körasztaltól távolabbi fotelban, mintegy megpróbálva magát távol tartani a házban történő eseményektől.

A kezdetben tiszta, „steril” színpadon az előadás folyamán egyre nagyobb rendetlenség uralkodik el: az étkezés közben replikázó szereplők szétszórják-szétköpködi a salátaleveleket (mást nem is kapnak a tányérjukra), Alvingné darabokra tépi a virágcsokrot, amit Engstrand hoz neki, Oswald több üveg pezsgőt locsol



Wojtek Szabelski: felvétel

Alvis Hermanis rendezése: A csend hangjai (Rigai Új Színház)

szét az asztalon. Amikor pedig Alvingné és haldokló fia egyedül marad a házban, Oswald lisztet szór magára és anyjára. Arcuk és hajuk egyre fehérebbé válik, a nő ismét görnyedt öregasszonnyá változik, mintegy a szemünk láttára öregednek meg. Oswald megkéri anyját, hogy ölje meg morfiummal, mielőtt még az agylégzés teljesen elhatalmasodna rajta. Az anya ujjai között tartott injekciós tűk félelmetes karmokként merevednek – ő, aki egész életében a múlt kísérteteivel küzdött, az előadás végére maga válik rémisztő, mégis szánalmat ébresztő kísértetté.

A tallinni Teatr NO99 előadásai társulati alkotások, amelyeket végül minden esetben Tiit Ojasoo rendezése fog egységbe. A 2006-os Kontakt Fesztiválon *Romeo és Júlia*-adaptációjukkal mutatkoztak be, 2008-ban viszont két, társadalmi érzékenységről és elkötelezettségükről tanúszkodó, ám más-más színpadi formát, kifejezőeszköz-készletet használó, mindkét esetben humorral átítatott produkcióval érkeztek. Az *Olaj!* kifejezetten a társulat számára írt szövegekből és jelenelekből épül fel, a *GEP (Tüzes Ész Fiúk)* pedig a próbák során rögzített improvizációkból született. Ugyanakkor az elkötelezett színház csupán a NO99 egyik „arca”, a társulat továbbra is egyaránt színre visz klaszszikus és kortárs műveket.

Az *Olaj!* abszurd revüműsornak indul, amelyet a csillogó, flitteres ruhákban, parókában éneklő-táncoló szereplők (négy férfi és egy nő) időről időre megszákítanak, hogy népszerű-tudományos előadás(fosztlány)okat tartsanak arról, mennyire kiszolgáltatott az emberiség a kőolaj kitermelésének és kereskedelmének. Filmfelvételtől megszólal az észt miniszterelnök és pár politikus is, a gondolatmeneteket azonban az újabb és újabb jelmezekben megjelenő színészek revüszámokkal és relaxációs gyakorlatokkal szakítják félbe. Az előadás második felében egy újabb kliséhez, a televíziós

„kiesős” vetélkedő formájához fordulnak, amelynek feladatai szintén az olajjal és annak felhasználásával függenek össze. E klisé lehetőséget teremt a színészi sokoldalúság felvillantására (hiszen ugyanaz az öt szereplő bújik bele a számtalan nyerni vágyó karakter bőrébe), valamint a különböző észt (de akár magyar vagy lengyel) embertípusok karikírozott ábrázolására is.

Az *Olaj!* játékterének közepén húzódó hosszú eszt-rádszínpadával, színes kaszáló fényeivel, hangos zenéjével szemben a *GEP* díszletét nyersszínű lakkozott falécekből álló, fabútorokkal berendezett, bensőséges hangulatú házbelső alkotja, az észt népviseletbe öltözött szereplők pedig időről időre észt népzene dallamára perdülnek táncra. A *GEP* alaptémája a következő: mivel egyre kevesebb gyerek születik Észtországban, a Tüzes Észt Fiúk nevű önkéntes szervezet tagjai minél több észt nővel igyekeznek gyermeket nemzeni. Az egymáshoz lazán kapcsolódó jelenetekben – amelyek során a Fiúk igyekeznek meggyőzni a nőket, valamint nagyobb nyilvánosság előtt is népszerűsíteni missziójukat (ezért még egy reklámügynökséget is felkeresnek), továbbá összevesznek és kibékülnek egymással és barátnőikkel – több oldalról is megvilágítják a valós társadalmi problémát, ám egy pillanatra sem feledkeznek meg az abszurd színházi szituációról.

Az *Olaj!* című előadás (Teatr NO99, Tallinn)





A két előadás nem hibátlan, mégis magával ragadó és elgondolkodtató. Legnagyobb értékük abban rejlik, hogy – mind művészileg, mind gondolkodásmódjukban – fiatalos frissességgel közelítenek különböző társadalmi kérdésekhez.

A fesztivál főbb díjait (a legjobb előadásért és a legjobb rendezésért járót, valamint az újságírók díját) mind a rigai Új Színház *A csend hangjai* című produkciója nyerte el. (*Budapest is látható volt a novemberi Bárka Fesztiválon – A szerk.*) Alvis Hermanis előadása Simon & Garfunkel 1968-as tervezett rigai koncertjéből indul ki – amelyre végül soha nem került sor –, s az alkotók szüleinek generációjáról, az ő hatvanas–hetvenes évekbeli fiatalságukról szól. Ugyanakkor mintegy Hermanis korábbi rendezésének, *A hosszú életnek* folytatása, egyszerismind előképe: az ott megismert, társbérletben élő nyugdíjasokat itt negyven évvel fiatalabban látjuk viszont. *A csend hangjai* a huszonévesek életének fontos pillanatait követi végig a párkereséstől kezdve a házasságon és a terhességen keresztül a gyerekek megszületéséig – míg *A hosszú életben* az öregek „csupán” egyetlen, hosszú napjának leszünk tanúi. A két produkciót ugyanabban a díszletben játsszák, ám míg Hermanis ott a szobákat, a konyhát és a fürdőszobát idősebb emberek emlékeivel, „kacatjaival” zsúfolta tele, addig itt a fenti helyszíneket a hatvanas évek idegenül ismerős tárgyaival rendezte be, s míg *A hosszú életben* a huszon-harmincéves színészek hetvenes évekkel játszottak (zseniálisan), addig *A csend hangjaiban* saját koruknak megfelelő szerepeket alakítanak, a szüleik fiatalkori fényképeiről „ellessent” ruhákban és frizurákkal.

Egyik előadásban sem hangzik el egy árva szó sem. Ám míg az előbbiben kizárólag az öregek matatását, csörömpölését halljuk, addig az utóbbit – természetesen – végigkísérik Simon és Garfunkel dalai, sőt a zene válik az előadás konstrukciós elvévé. Az egyes – egymáshoz lazán kapcsolódó – jelenetek és az azokat aláfestő számok mind hangulatukban, mind tartalmukban illeszkednek egymáshoz. A szereplők ugyanis fél éven keresztül Simon & Garfunkel ismertebb dalai alapján improvizáltak, s Hermanis az így született kétszáz jelenetből válogatva állította össze *A csend hangjai* forgatókönyvét.

A megvalósulatlan rigai koncert az amerikai szerzőpáros zenéjét a szabadság szimbólumává emelte. Az előadás hősei olyan fiatalok, akiket erősen megérintett a hippikultúra – együtt laknak, együtt élnek, közösen olvasnak és hallgatják a zenét, közösen nézik a Super 8-as filmeket egy hatvanas évekbeli rigai képzőművészcsoporthoz tartozó kommunaszertű életéről. Ugyanakkor minimális utalás történik arra, hogy szüleik generációjának fiatalsága egyszerismind a kommunizmus „sűrűjének” időszaka volt. A kor jellegzetességeit érzékeltetik olyan jelenetek, mint amikor a szülők ünnepelesen átadják a nászajándékot, egy beépített rádiókkal is felszerelt, kinyitható hálószoba-nappali bútorsort az ifjú párnak, vagy amikor a szereplők az antennák elkeseredett állítgatásával próbálnak meg egy (nyilván nyugati) rádióadót befogni.

A zene, szinte természetfeletti jelenségként, bárhol és bármikor megszólalhat az előadásban. A kezdő jelenetben két lány lopakodik be az üres, sötét lakásba, zseblámpáik fényénél minden helyiségben találnak rádiót vagy lemezjátszót, amelyek mindegyikén Simon & Garfunkel *The Sound of Silence* című száma csendül fel. Az ő zenéjük „folyik ki” az üres befőttesüvegekből, szűrődik ki a szobákat elborító könyvek lapjai közül, a falakból, a telefonkagylóból. S végül a záró jelenetben ismét csak az amerikai zenészeket hallja az, aki belemeríti fejét egy vízzel teli lavórba – mígnem egyikük olyannyira nem bír elszakadni a zenétől, hogy belefut abba.

Az előadás hőseinek életében a zenén kívül egy rejtélyes fehér folyadék is fontos szerepet tölt be. A tejszínű italt egyszer befőttesüvegekben melegítik, és gumicsövön keresztül isszák, máskor a fűtőcsövek hosszas kopogtatása után találnak rá annak forrására, és a csövet megcsapolva jutnak hozzá. Az italnak kétségtelenül tudatmódosító hatása van, ám inkább oly módon, mint a kólának a *Megáll az idő* háziulijában. Hermanis az előadást követő szakmai beszélgetésen az ital hallucinogén hatásának okát firtató kérdésre csupán annyit válaszolt: „Én csak tejet láttam a színpadon.”

## Summary

In the person of aesthete, critic, dramaturgist and professor Géza Fodor (1943–2008) the profession lost one of its undisputed authorities. In a deeply felt obituary editor Tamás Koltai evokes the importance of the deceased and nine of his students at the Theatre University try to explain what he meant to them.

In a column devoted to the Budapest Autumn Festival, Andrea Tompa gives an overall impression of the manifestation, while László Sz. Deme sums up a two day long conference connected to the festival which concerned itself with the initiation of young people to the art of theatre.

Critics of the present issue: György Karsai, László Sz. Deme, László Kolozsi, Andrea Stuber, László Zappe, István Nánay, Andrea Rádai, Tamás Koltai, István Ugrai and Balázs Zsedényi as co-authors, Balázs Urbán, Tamás Tarján, Judit Szántó, Róbert Markó, Glória Halász and Dezső Kovács saw for us, respectively, Sorokin's *The Ice* and Tchekhov's *Uncle Vania* at the National (the latter as a guest performance by the Kolozsvár/Cluj Hungarian Theatre), Shakespeare's *The Merchant of Venice* (Eger and the recently rebaptized Central Theatre, former Gaiety Stage), Molière's *The Man-Hater* (Örkény Theatre), Arthur Miller's *The Crucible* (Pécs), Machiavelli's *Mandragola* (Szeged), Tibor Zalán's *The Terrible Greek Hero* (Stúdió „K”), Shakespeare's *Measure for Measure* (Miskolc), Roland Schimmelpfennig's *The Empire of the Animals* (Kecskemét), Juha Siltanen's *Piaf, Piaf* (the Ark), Jenő Heltai's *The Tündérlaki Sisters* (Comedy Theatre), Ferenc Molnár's *Liliom* (the Budaörs Stage), Katherine Kressmann Taylor's *Addressed Unknown* (Spinoza House), Ödön von Horváth's *Youth Without God* (the Ark), *The Ball of the Vampires* by Jim Steinman and Michael Kunze (Hungarian Theatre) and Sándor Hunyady's *A Night in July* (New Theatre).

Following the previous review, we publish the conversation Noémi Marik had with Cornelius Baltus, Dutch director of the musical in question.

Our dance critics, Ákos Török, Krisztián Faluhelyi and Csaba Kutszegi respectively discuss *Entracte*, a world premiere of József Nagy's (i.e. Joseph Nadj) new work (Trafó), a version of *La Traviata* by dancer-choreographer Yvette Bozsik (National Dance Theatre) and three choreographies on Samuel Beckett's plays by Vava Ștefănescu, as performed by the Gyergyószentmiklós Figura Stúdió (Romania).

A discussion is proposed by Katalin Ágnes Szűcs who contradicts some of Andrea Tompa's statements concerning the Kisvárdai festival of ethnic Hungarian companies.

Three critics contribute to our column on world theatre. Ildikó Lőkös saw several interesting Berlin performances, Katalin Trencsényi and Melinda Sőregi review a play cycle by Mark Ravenhill – *Shout / Get Treasure / Repeat*, as performed at the London National, and Fanny Nánay sums up experiences gathered in Poland, at Toruń's XVIIIth Contact International Festival.

Playtext of the month is *The Mandrake* by János Háy, based on Niccolò Machiavelli's play.