



sággal nem tudni, hol ér véget valóság és szerep, hol találkozunk a túli és az itteni világ.

Az *Isten mint páciens* kavargó, váratlan örvényeket produkáló, a valamikori realitás filmen is rögzített síkját a mostani színházi illúzióval összeolvasztó világában mégis akad egy viszonyítási pont, amelyhez képest a világ megváltozik: a süllyedő, megdőlt színpad roskatag árboacának elmozdulásakor (a csavargót alakító André Wilms billenti a közönség felé, mint egy váltókart). E pillanattól elcsendesedni látszanak a képzelet tajtékzó, szürrealista vizei, melyek a kísértet-hajó látomásában érnek össze – e látomás mögött pedig felsejlik az Isten (és az ember) örök magányossága.

Az Isten és az ember magányossága mellett a kutyáké is megjelenítődik a fesztivál színpadán, Juan Mayorga *Az örök béke* című negatív utópiája által (a spanyol Teatro de la Abadía előadásában). A José Luis Gómez által színpadra alkalmazott darabban három kutya: Odín, John-John és Emmanuel (José Luis Alcobendas, Julio Cortázar, Israel Elejalde) verseng egy nyakörvért, amely a legmagasabb szintű antiterrorista kiképzés szimbóluma. Ahogy ezt már napjaink tévévetélkedőiből megszokhattuk: csak egyikük kerülhet ki győztesen, de csak akkor, ha a béke érdekében egy, talán ártatlan emberre támad.

Ez az előadás központi kérdése, amelyre visszafogottan, mégis bátran épül rá a produkció. A színészek finoman, cizelláltan jelenítik meg a kutyákat: nem merevednek porcelándísszé, de nem is formálnak kutyakomédiát az előadásból. A humánus állatok és az elállatiasult emberiség nagy kérdésére az

előadás nem ad választ, mégis reagálásra, a világra való fokozott odafigyelésre készítet.

A számos nagyszabású rendezői vízió és nagyszerű színészi teljesítmény után az utolsó, a Bulandra által játszott előadás méltó módon zárja le a fesztivált Heiner Müller *Bonctan Titus Róma bukása* című darabjával (Alexandru Darie rendezésében), amely a legvéresebb jelenetekben is valami fensőbbeséges derűt áraszt magából. Átütő erejű színház-metaphora, hiszen a modern stúdiótérben, a görög színházat idéző játékelületen a test és a vér színházát látjuk, ahol a szellem (Titus Andronicus – Cornel Scripcaru) és az anyag (Aaron – Claudiu Stănescu) összezsugorítását a Narrátor – mondhatnánk: az eseményeket figyelő és értelmező néző – vezeti le. Az előadás két hatalmas fizikai jelenléttel bíró szereplőjét a soványabb testalkatú, színészkirályi teljesítményt nyújtó Narrátor (Radu Amzulescu) irányítja, messziről, néha távolságtartó iróniával, olykor humorral. Személyében, aki nem csupán a narrátor, de a halál szerepét is játssza, a lehető legsűrítettebb formában nyilvánul meg az a rendezői világlátás, amely az egész előadásban átsugárzik. Mintha Darie úgy gondolná: minden szörnyűség, gyilkosság, halál csak átmeneti állapot a klasszikus görög színpadot idéző játéktérben, a valóság pedig nem más, mint a mindent magába foglaló, a színpadon többször is megjelenő „világkönyv”, vagy a borzalmakat (a véres jeleneteket és a tündéri fényjátékokat) is lassúdan magába húzó homályos űr, amely beszippant, miközben a fesztivál lassan elenged magától.

Trencsényi Katalin

Kánon kilenc hangra

LEPAGE-MARATON

A kik a *Lipsynch* (Szájra írt szinkron) című kilencórás maraton előadás egy ültő helyben végignézése mellett döntöttek (az óvatosabbak inkább az egymást követő esteken játszott háromrészes verziót választották), sportteljesítménynek beillő fizikai és szellemi munkára vállalkoztak. Ehhez nyilván egyfajta megszállottság szükségeltetett – talán ezért is volt, hogy a Barbican ezres nézőterét többnyire (enni, innivalóval felszerelkezett) szakmabeliek töltötték meg.

Mindez egyfajta furcsa happeningjellegű kölcsönzött a napnak, amely az antik görög dráma-versenyeket idézte, amikor is a közönség létfenntartási funkciói szervesen beépültek a színházi élmény egészébe.

Ezt a benyomást erősítette, hogy az előadás vége felé már tényleg csak a szatírijátékokra emlékeztető vas-kos humorra vagy erőteljes érzelmekre maradt befogadói kapacitásunk.

Hogyan lehet egy kilencórás darabot végigjátszani? Fogalmam sincs.

Górecki *Harmadik szimfóniájából* a fiát elvesztő anya siratójával kezdődik az előadás. Ada, az operaezenekesnő (Rebecca Blankenship) mély átéléssel énekl. Mögötte – színház a színházban – hosszúkás fémkonténerek keretében lógó bordó bársonyfűgöny. Az ária végén a függönyt gondos kezek felhúzzák, és a konténer-színház váratlanul egy hosszú-

ban félbeszelt repülőgép belsejévé alakul át. Az imitáció tökéletes: előttünk az utastér unalomig ismert, lélektelen, funkcionális, szürke műanyag és fémfelületei. Hideg, fehéres neonfények világítanak.

Ada is helyet foglal a gépen. Az utaskísérő zsúrkosiját tolvaitok szolgálat fel, de nem halljuk a dialógusokat. Mint valami fehér zaj, a repülő motorjának zúgása és egy csecsemő sírása felülír mindent, így az előadás összes epizódját érintő kulcsjelenet – egy utas (Lupe), karjában a kisbabájával, meghal egy Kanadába tartó gépen – némajátékként perog előttünk. Az ezt követő nyolc és fél óra az anyját elvesztő fiú, Jeremy identitáskeresésének története.

Ütközben hét másik ember (operaénekesnő, neurológus, prostituált, nyomozó, szinkronszínész, hangmérnök, ideggondozót megjáró nő) életének egy-egy szegmensébe pillantunk bele. Mint valami leporelló, kezdődik újabb és újabb, az előzőtől teljesen különböző fejezet, amely aztán a csúcsponton abba-



marad, hogy egy másiknak adjon helyet. Végül, sokszoros kerülő utakon át, eljutunk Jeremy vér szerinti anyja, Lupe, a gyerekprostituált gyalázatos históriájához, azaz vissza a darab elejére.

A québeci születésű rendező, Robert Lepage a kísérleti színház mágusai közé tartozik, aki munkáival újradefiniálja a kortárs színházat. Jelenlegi társulatával, az 1994-ben alapított *Ex Machina*val kollektív munkával, improvizációkból hozzák létre lélegzetelállítóan látványos, monumentális, élvezetesen kaotikus produkcióikat. Előadásaikban egészen különös témákat, motívumokat olvasztanak össze virtuóz módon. A *Seven Streams of River Ota* (Az Ota folyó hét ága) a hirosimai tragédiáról és a termékenységről szól. Az 1999-es *The Geometry of Miracles* (A csodák geometriája) az orosz misztikus, G. I. Gurdjieff és az amerikai építész, Frank Lloyd Wright életét vetette össze. A 2001-es *The Far Side of the Moon* (A Hold túlsó oldala) a szovjet űrprogramot párosította két fivér anyjuk halálát követő gyász munkájával – hogy csak néhányat ragadjunk ki a rendkívül termékeny rendező számos színházi munkája közül.

„Semmi varázslat nincs abban, amit csinálok – állítja Lepage. – Ezek a kapcsolatok mind ott vannak valahol a tudatalattiban vagy a kollektív tudattalanban.

Ha hagyom, hogy az alkotóelemek egymással párbeszédet kezdjenek, akkor ezek a véletlen egybeesések létre fognak jönni. És létre is jönnek. Mindig.”

Valószínűleg Lepage kétnyelvű származása is lökést adott, hogy olyan egyetemes színházi kifejezőmódot keressen, amely nyelvileg nem elszigetelt. Így a francia és az angol mellett előadásiban a látvány és a mozgás szinte harmadik nyelvként szolgál. Nem egyetlen médiummal dolgozik: időről időre filmet is forgat, rendezett operát, dolgozott Peter Gabriellel, és ő jegyzi a *Cirque du Soleil KÁ* című előadását is.

A *Lipsynch* a hangról, a beszédről és a nyelvről, illetve e három, hangsúlyozottan különböző entitás szerepéről szól megnyilvánulásában: a csecsemő-sírástól az operáig, a „beszélő gépektől” a filmek szinkronjáig. A kilenc főszereplő története hetven éven és hat országon (Nicaragua, Németország, Kanada, Ausztria, Anglia, Spanyolország) keresztül szövődik, és négy nyelven játszódik (a nézőket segítő feliratokkal).

Mindegyik fejezet az adott főszereplő nevét viseli. E kilenc, különböző országbéli ember életét több dolog is összeköti: egyfelől a színpadon megjelenített életpizódok olykor véletlenszerűen, máskor jóval szorosabb módon érintkeznek egymással, másfelől mindegyikük története valamilyen formában a hangokról, ezen keresztül pedig az identitásról szól.

Az ideggondozót megjáró kanadai nő kísértő hangokat hall múltjából: egy kislányét és egy papét.

A manchesteri prostituált a bátyját keresi, aki szakított terhes múltjával, nevet, akcentust változtatott, hogy rádió-hírolvasóként új életet kezdhesen.

A spanyol hangmérnök apjától egy magnótekerccset örököl, amelyen az morbid vicceket mesél – ezt hallgatja a gyászoló falu a ravatalozóban,

A valóféltben lévő idős londoni nyomozó autójában Brigitte Bardot hangján irányítja a műholdas navigációs készülék – óhatatlanul fehérmájú francia feleségét juttatva eszébe.

A német neurológus agytumort távolít el, de szikéje csak olyan mélyre metszhet, amíg az ébren lévő és hozzá beszélő páciens hangja és beszéde egységben van.



Érick Labbé felvételei

A szinkronszínész apja elveszett emlékét keresi, ezért a családi filmfelvételein a hangját akarja szinkronizáltatni. A kísérlet csak akkor sikerül, amikor a nő saját hangját mélyítik le digitálisan. A színész így dőben rá, hogy apja hangja „benne van”.

Lepage azzal, hogy az előadás kiindulópontjaként a hangot és annak az emberi érintkezésben betöltött szerepét vette alapul, szokatlanul személyes és érzelmes teritóriumra lépett. A zajokon, zenéken, gép-, ének- és beszédhangokon, üzenettrögzítőre vett szövegeken, fonikus

költészetten, rádión, filmen és szinkronon át kanyargó felfedezőút óhatatlanul önnön lényegünkhöz vezet el.

A barokkosan tekervényes szerkezetű előadás vizuálisan három részre tagolható. Az első „hagyományos” színház, amely eleinte a három „konténer” által kijelölt különböző terekben (repülő, vonat, padlásszoba, metró) játszódó, leszűkített, mondhatni, intim terű játék. Később ez a tér kitágul, monumentálisabb lesz, vagy több perspektívából mutatja ugyanazt a helyszínt, eseményt (rádióstúdió belülről, majd kívülről, bungaló belülről, majd kívülről).

Az első rész talán legszebb képe, amikor a repülőgépet kívülről látjuk, élethű nagyságban, keresztben a színpadon. A gép végében ülő Jeremy, aki úgy döntött, szakít nevelőanyjával és az előtte álló énekesi pályával, és inkább Amerikába repül, hogy filmrendező legyen, operaduetten énekel a gép oldalának támaszkodó Adával. A kettős során az anya lassan elsétál a gép előtt, és eltűnik a színpad jobb szélén. Innen érkezik Lupe (Jeremy vér szerinti, de már halott anyja), felmászik a gép tetejére, végigsétál rajta, az ellenkező irányból közeledve Jeremy felé. A jelenet záróképe a hatalmas szürke repülő tetején álló filigrán gyerek-lány anyja, aki két kezét nyújtja a gépben ülő fia felé.

De nemcsak a fantáziaképeket és az álmokat vizualizálja Lepage, hanem távolítja is a színházat és a filmet mint médiumot, és hangsúlyozza illúziókeltő voltukat. Ez jellemzi az előadás második harmadát.

A teljesen lecsupaszított színpadra egy kamerát hoznak, s az általa vett képet a színpad hátuljára vetítik ki. A díszítők néhány különös formájú fadarabot helyeznek el a színpad meghatározott pontjain. Ezek a tárgyak és egymáshoz való térbeli viszonyuk a kamera által vett képen asztallá, székké, bázongorává – a jelenetek helyszíneinek jellegzetes bútordarabjaivá – alakul át. A színpadon játszó színészek tehát virtuális térben mozognak – az „igazi” jelenet mögöttük, a filmvásznon látható. Mindazonáltal ez a látványelem nem illeszkedett szervesen az előadás egészébe, megmaradt inkább furcsa látványosságnak.

A film mint médium főszereplővé válik a következő órában, amikor az éppen első filmjét forgató

Jeremy történetét látjuk. Az epizód témája maga a forgatás, de látunk részleteket a készülő filmből is, amely vér szerinti anyja és apja szerelméről szól – már ahogyan azt Jeremy elképzeli! A jelenetek közötti átállást egy nagyhangú technikus irányítja – most már ez is az előadás része. A filmre vett jelenetet aztán több nézőpontból látjuk-halljuk: próba közben, később, amikor a stáb nézi vissza (ekkor csak az ő reakcióikat látjuk, a filmet csak halljuk), aztán a szinkronstúdióban, amikor zörejeket vesznek fel hozzá, és végül, amikor a női szereplő francia szinkronja készül.

A forgatás története (és melodráma) összecseng Jeremy filmjének jeleneteivel. Itt különösen egy komikus epizód emlékezetes.

A nap utolsó jeleneténél tartanak, de a spanyol filmszínész nő korábban rekedtre hisztériázta magát, és elment a hangja. A stáb megnyugtatta: majd utószinkronizálják. Háborús jelenetet vesznek fel, a nő szeretője a karjaiban hal meg. A férfi nevét kéne sikítania: „Fraaaank!” A rekedt torokból azonban csak valami káromgásszerű hang jön ki. A tragikusnak szánt felkiáltás komikus lesz. A jelenetet háromszor kell újraforgatni, mert a repedtfazék hangon elhörgött „Fraaaank!” után valaki a stábból nem bírja a hangos röhögést visszafojtani. Mondanom sem kell, hogy a közönség sem!

Az előadás harmadik részében visszatérnek az első rész díszletéből ismert „konténerek”, ám ezúttal üvegfallal. Az üvegkalickaszerű, intim atmoszférájú díszlet egy kanadai könyvesboltot ábrázol, benne a vevőkkel, digitális hóesésben – az egész gyerekkorom hógömbjeire emlékeztetett, amelyeket megrázva hóesést lehetett kavarni a bennük lévő pici, téli tájban.

A könyvesbolt-szín álomszerűségét az is fokozza, hogy egymás után kétszer, kétfajta realitás felől zajlik le ugyanaz a jelenet. Először némán, kintről, az utcáról nézvést, miközben a skizofrén könyvárus nő fejében megjelenő alakokat látjuk, és az ő hangjukat, valamint az utca zaját halljuk, másodszor pedig belülről, a könyvesboltból, amikor a tulajdonképpeni reális jelenet szövege hangzik el. A kétfajta realitás végül a nő által írt, a boltban rendezett költői esten felolvasott versben oldódik békésen eggyé.

Anyja igaz történetét Jeremy végül egy videokazettán leli meg: Lupe, a gyereklány-prostituált egy dokumentumfilmes rendezőnek meséli el az életét. (Innen kitorve próbált volna új életet kezdeni Kanadában.) Az előadás záróképe Jeremy és Lupe fordított pietája, ahol az anyját „megtaláló” fiú tartja karjában kedves halottját. Eközben a mellettük álló Ada újra elénekli Górecki lamentjét.

Mindazt, ami hanggal, beszéddel, nyelvvel, külön-külön és együtt kifejezhető, és mindazt, amit ez ró-lunk elárul – kimerítően és tanulságosan kiaknázza a *Lipsynch*. Ez, valamint a burjánzó dramaturgia, a látvány, és az egész produkción végigvonuló intellektualitás és humor (a szofisztikálttól a burleszkig) az előadás erőssége. Gyengéje, hogy a technika és a trükközés olykor öncélú, és hogy végül mégis az érzelmek kerekednek felül, mondhatni, a szentimentális felé billentve a mű összetetten szép egyensúlyát.