

Tompá Andrea

Panem és főleg circenses

Nem hinném, hogy a Budapesti Tavasz Fesztivál nemzetközi színházi programja mögött koncepciót, eszmei-esztétikai vezérfonalat, határozott ízlést vagy gondolatot lehetne keresni. Azt sem, hogy a válogató minden produkciót látott, mert a színvonal meglehetősen hullámszó. A fesztiválmeghívás ismert nevekre, társulatokra épült (Lev Dogyin, Rimini Protokoll, Andrej Mogucsij, Silviu Purcărete), az új, Európában most fontos fiatal lengyel „név”, Michal Zadara volt az egyetlen valódi újdonság. Meg egy orosz bohóctréfa, hogy ne csak a szakma kapja meg a magáét, szellemi *panem* formájában, hanem legyen testi *circenses* is: tiszta szórakozás. Ez persze így is messze több, mint ami eddig történt, hiszen a Tavasz Fesztiválon korábban alig voltak prózai előadások, azonban ugyanennyi pénzből ennél átgondoltabb, koncepciózusabb programot is lehetett volna nyújtani.

MARX ÉS A CIVILEK

Minden adott lett volna hozzá, hogy ne tesszen ez a produkció idehaza – a Tartalom: Marx és *A tőke*, és a Forma: a dokumentarista színház meg a civilek a színpadon. Egyikkel sem vagyunk jóban, sem társadalmi, sem színházi értelemben. Mégis kedélyesen indul, oldott nevetéssel – a nézőtérben ott ül az egyetlen magyar marxista filozófus, TGM is –, „jópofa”, hallani aztán többektől, bár a „marxos” részek unalmasak, teszik hozzá. Amikor az előadás Bukarestben vendégszerepelt, alig voltak a teremben, egy orosz fesztiválválogató pedig legyint, amikor szóba kerül a hazájába meghívandó produkció: „Á, senkit nem érdekel nálunk Marx.” Ennél azért mi jobban állunk: a produkció eljött, a Nemzeti kétszer meg is telt rá. De azt azért aligha sikerült elérni, hogy néhány – az előadás által fontosnak vélt – Marx-mondatra odafigyeljünk, elgondoljunk rajtuk, ne adj isten, igazukat és érvényességüket keressük; ez úgyben magunkra vessünk.

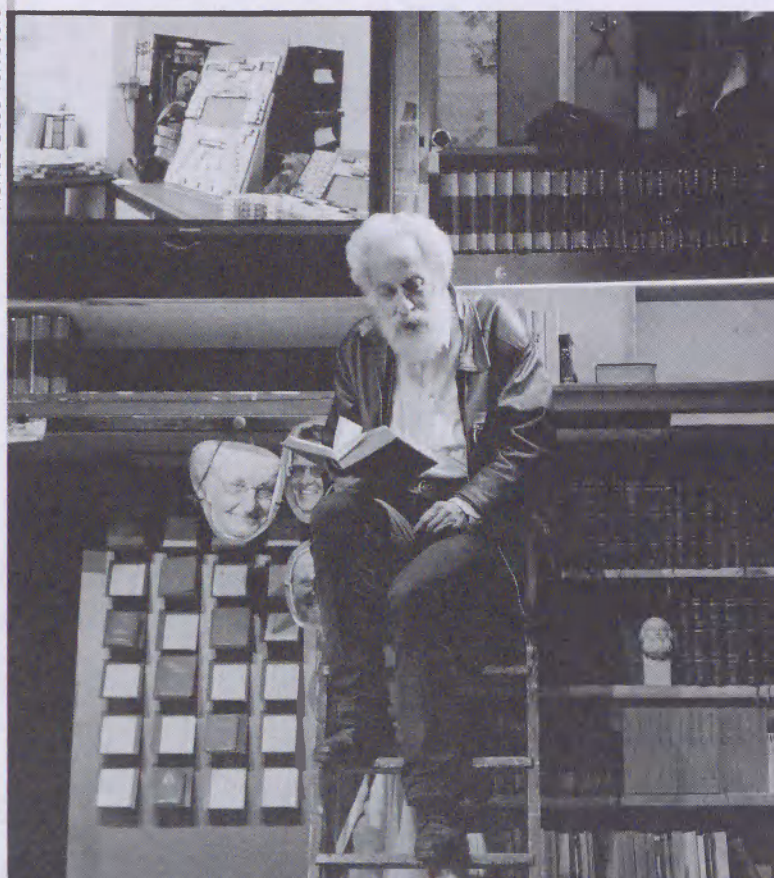
A dokumentarista forma – azaz az autentikus szereplők, úgynevezett civilek színpadra vitele – a hiteles emberrel, emberi történettel való találkozás lehetőségét nyújtja. Magyar színház úgynevezett „civilt” szinte sohasem önmagáért szólaltat meg, inkább szerepbe kényszeríti (jól, mint Mundruczó *Frankenstein*-tervében, vagy kevésbé jól, amikor csak az érdes-durva nyersségükért, szinte kínos civilségükért „használják” őket). A Rimini Protokoll, amely másodszor jár Magyarországon, az utóbbi európai évtized legradikálisabb színházi gondolkodója, és tudatosan nem *esztétikáról* beszélünk, hanem színházi és társadalmi gondolatról. A civilség színre szólítása elsősorban egy, a néző számára új valóság megismerésére ad lehetőséget: saját

önéletrajukért, saját valóságukért, egyediségükért, egyszeri emberi mivoltukért hívják őket ezekbe a produkciókba. A Rimini Protokoll dolgozott már bolgár teherautósofőrökkel (*Sofia Cargo*), vasútmodell-gyűjtőkkel (*Mnemopark*), szívtranszplantáción átesett emberekkel (*Blaiberg and sweetheart19*), indiai call-centerdolgözőkkel (*Call Cutta*), utazó gyerekekkel (*Airport kids*), a rigai fővárosi önkormányzat dolgozóival (*Cameriga*), a csődbe ment SABENA légitársaság hajótöröttjeivel (*Sabonation*) és munka nélküli egyiptomi műezzeinekkel (*Radio Muezzin*). Most marxistákkal és antimarxistákkal, és „semmi közöm Marxhoz” típusú figurákkal. Abból kiindulva, hogy Marxhoz a világ e térfelén mindenkinek köze van, annak is, akinek nincs.

Emberekkel, életrajzokkal, élettörténetekkel találkozunk. Van itt fiatal vak fiú, aki *A tőke* Braille-írástól példányából olvas fel, amúgy szenvedélyes bakelitgyűjtő. Van idős „NDK”-s gazdaságtörténész, egyetemi tanár, kiváló Marx-szakértő, akinek „mindenről az jut az eszébe”, s aki az egyesítés után munkanélkülivé vált. Van háború alatt született lett filmrendező, akinek megható története Marx árucserelméletére rímel: a gyermekével menekülő anyja a legnyomorúságosabb pillanatban *sem* cseréli el élelemre a kicsit. Van fiatal kommunista, van szerencsejáték-szenvedélybeteg,

Marx: *A tőke* I. kötet (Rimini Protokoll –
Düsseldorfer Schauspielhaus)

Marius Besu felvétele



meg világhírű sikkasztó életrajzírója, és van tolmácsnő – ő tolmácsol az oroszul beszélő lett férfinak –, aki arra a kérdésre, hogy mit fog csinálni 2012-ben, azt válaszolja: „Akkor sem fogom elolvasni *A tőkét*.”

A tőkéhez, nemcsak a Marxéhoz, de a pénzhez, áruhoz, munkához, kenyérhez, mindenkinek köze van, állítja az előadás. Bárki lehetne az előadás szereplője. Mi magunk is, mind, akik a nézőtérre ülünk. Ez (is) felszabadító. Ez a tekintélyelv-mentesség, az átlagember és a mindennapiság demokratikus színpadra emelése.

Ők nyolcan – különböző életkorok, világnézetek, nemek, nyelvek stb. képviselői – nem próbálják „lekepezni” a társadalmat, nem szociológiailag gondosan válogatott „teljes spektrum” (lehetetlen is lenne), a *random-casting*, az esetlegesség mögött persze gondolat van és szerkesztettség: életutak, választások, lehetőségek, gyarlóságok, sorsok. Úgy ülnek a hatalmas, színes könyvtár-díszletben, mintha maguk is könyvek, netán könyvtárosok lennének.

A Rimini Protokoll – a német színház önelemző, reflektáló hagyományát követve – azt is vizsgálja, hogy ez a meghatározó marxi biblia hol van, „kikben” lakozik ma, milyen emberek számára fontos. De azt is – és az előadásnak ez a rétege a legsérülékenyebb elem ebben a társadalmi reflexióktól mentes magyar közegben –, hogy van-e az egykori fétiskönyvnek ma valami használható tanítása. Az „óriási áruújtemény” a kapitalizmusban vagy „A tőke elhalt munka, amely vámpír módjára...” kezdetű mondatok mégis eljuthatnának hozzánk, ha előzetesen nem zárnánk el Marx elől befogadócsatornáinkat. Mint az új német dokumentarizmus általában, a Rimini előadása sem tartalmaz ideológiát, nem „sajátítja ki” az értelmezést, ez a feladat a nézőre vár. Ha tetszik, olvasható ez az előadás kapitalizmuskritikának, ha erre vevők vagyunk.

A produkció azzal nyit, hogy szórakoztatón felvázolja a vállalkozás lehetetlenségét: Marx *A tőkéjének* 1. kötete a német kiadásban 751 oldal (az 1955-ös magyarban 825); ennek színrevitele képtelenség, állítják. Aztán bebizonyítják az ellenkezőjét.

DOGYIN LEARJE

Harmadszor járt Magyarországon másfél évtized alatt. Először forradalmárt láttunk benne, amikor a *Gaudeamus*-t hozta, aztán a *Platonov*-nál egy mesterembert, most pedig egy fáradt, hanyatlóban lévő művészt.

Lev Dogyin, ha leegyszerűsítjük, életműve csúcsait nem darabokkal, drámai szövegekkel érte el, hanem egyrészt úgynevezett prózai színházával. A (magyarnál) keményebb diktatúrákban sokkal inkább a prózai textusok kínálták az amúgy elveszett nyilvánosság vitájának lehetőségét, mint a lekerekített, teátrálisan strukturáltabb darabok (a nyolcvanas években a román színház is gyakran fordult nagyregények felé).

Dogyin kiemelkedő munkái a színpadra vitt Abramov-regények (*Fivérek és nővérek*, *A ház*) – ezek nem regényadaptációk formájában, dramatisztan, hanem egyfajta színpadi szövegfolyamként, nagy, hömpölygő narratív anyagként születtek. Dogyin módszere itt: a szöveg *egészének* (dialógus, narráció, leírás stb.) színrevitele, ami végtelen hosszú próbafolyamatot, improvi-

zációs gyakorlatok sorát, ehhez pedig folyamatos rendezői szerkesztést követelt. Mindez Frank Castorf eljárására emlékeztet; azzal a lényeges különbséggel, hogy Castorf színházában a próza eleve káosz és anarchia. Dogyin ezekhez az előadásokhoz terepmunkát (a messzi arhangelszki vidéken való táborozást) is bevetett. A módszer további sajátosságaként a teljes könyvet számtalanszor hangosan felolvasták egymásnak a színészek vagy maga a rendező, így „tanulva meg” a regényt. Ugyanilyen nagy vállalkozása volt Dogyinnak Dosztojevszkij *Ördögökje*, amelyből előbb húsz-, majd tízórás anyag készült, végül „csak” nyolcórás előadás lett. Ennek a prózai színháznak további módszere, hogy a színészek valamennyi szerepet kipróbálják: a Sztavrogint játszó Pjotr Szemak csak egy év munka után „próbálta ki” a főszerepet.

A *Fivérek és nővérek*ben Dogyin radikálisan szembeállít egymással különböző nézőpontokat: a (szovjet rendszer által is kultivált) ideális paraszti világot és a háború utáni szegénységét, kiszolgáltatottságát, reménytelenségét, megalázottságát; így egy folyamatosan hullámzó, együtt létező érzelmi „hideg-meleg”, egy hittel teli, de teljesen demoralizált világ képe alakul ki, amelyben valami archaikus (sokszor zenében, polifon énekekben megszólaló) tisztaság és „kortársi” reményvesztettség találkozik.

A Dogyin-pálya másik csúcsai a *Gaudeamus*, illetve a formanyelvileg hasonló *Klausztofóbia* – mindkettőt prózai szövegek ihlették ugyan, mégis szabad, improvizáció alapú, a szöveget a mozgással és a zenével azonos szinten kezelő, ma úgy neveznék: posztdramatikus színház született. (Egyébként a prózai és ez utóbbi típusú színház ugyanabba a posztdramatikus paradigmába tartozik.) Dogyin ebben a nyolcvanas évek közepén megindult folyamatban (a Gorbacsov-érában) eközben létrehozta, kinevelte az egyik legjelentősebb európai társulatot, abban a Malij Tyeatrbán,



amelyet a pétervári blokád után, 1944-ben építettek, éppen Lev Dogyin születésének évében.

Platonovja, ahogy a Dogyin pályájáról könyvet író brit elemző, Maria Shevtsova fogalmazza, inkább a prózai színház nyomait viseli magán, mint a drámáét. A rendező úgy közeledett a *Platonovhoz* – amelynek, mint

ismeretes, nincs kanonikus szövegváltozata –, mint a regényekhez: a *teljes* szöveget kísérelte meg színpadra vinni, különböző témákat „próbálva ki” benne. Próbafolyamata ezért is tartott oly híresen sokáig (hét évig).

Dogyin akademizálódása, kihülése a drámákkal kezdődött: a *Sirály*, a pár éve bemutatott *Ványa bácsi*



Addams family
oroszmódra
(Licegyeji Színház)



Koncz Zsuzsa felvételei

BALRA: Dogyin Lear király-rendezése (Malij Tyeatr)

egyre hidegebb vagy szikárabb, formalista, konzervatív rendező képét kezdte mutatni.

Bármilyen meglepő, a mostani *Lear király* a hatvanöt éves Dogyin első Shakespeare-rendezése (két fiatalkori, előadásnak nem is tekinthető kísérlet-ről tudunk csupán, amit a Dogyin-szakirodalom sem tart számon). Ezt a *Leart* három évig próbálta. Társulata sem játszott még Shakespeare-t, Declan Donnellan *Téli regéjéről* eltekintve. Radikális döntés a művet egy ilyen végtelenül egyszerű és lecsupaszított nyelven megszólaltatni: Dogyin, elvetve Borisz Paszternak fordítását, feleségével, Gyina Dogyinával új szövegekötvet készítet, amelyben szinte kicsontozza, meghúzza, megfosztja díszeitől a textust, és kevéssé költői esszenciát párol belőle. Ez az első veszteség. A textus politikai vetületét pedig teljesen kihagyja a drámából.

Ugyanennek a minimalizmusnak a jegyében vázlatos szcenikai világot teremt, egy szinte üres teret, valami félkész épületet asszociálva – és nem a Tudor kori épületek szerkezetére utalva, mint talán eredetileg szándékozott. Egy fekete-fehér világban játszódik ez a *Lear*, a nyelvi leegyszerűsítéshez híven a látás-vakság paradigmájára fókuszálva. Ez az idő és tér feletti *Lear* néhány nagyszerű pillanata, szép képe, rendezői megoldása ellenére irány nélkül görög, monoton, gyakran végtelenül teátrális és patetikus felhangok közepette. (A *Glostert* játszó Szergej Kurisev, az egykori Platonov, teljesen

iránytévésztettnek tűnik most, lassú tirádái üresek, sok falsot fog.) Nem politikai dráma, nem is az öreg-ségé, de nem is a fiatalokon van a hangsúly.

Az előadás csak azokban a pillanatokban szikrázik fel, amikor a tragédia a groteszk hangján szólal meg – e világ reménytelen kiúttalanságában, amikor Shakespeare Beckett-tel találkozik. A Bolond és Lear figurájának egymásra másolása, fizikai hasonlósága – „A király jön”, jelentik, és belép a bohóc, hosszan zongorázik, teljesen megtévésztve a nézői várakozást, majd megérkezik az „igazi” király is –: ezek az előadás legértékesebb momentumai, hiszen a kortárs tragédia egyik lehetséges hangja a groteszké. Maga az egész azonban egyébként tét nélküli, játékmódja gyakran hamis, az érzelmekre nagyon is apelláló, furcsamód mégis hideg, a szövegmondás inkább pátoszba, olykor elviselhetetlen hamisságba fordul, nem érint meg. Van egy nagyszerű pillanat, amely képre, gesztusra tudja fordítani a szöveget: Lear utolsó látomása, amelyben megjelenik mindhárom – már halott – lánya, együttléttük könnyű, boldog. Mintha még utoljára, a lét utolsó tiszta szikrája fényénél megláthatnánk, hogy mi lett volna, ha... Ebben a fényben mi ugyanazt látjuk: egy pillanatra egy mester művét.

SZEMIANYUKI, AZAZ ADDAMS FAMILY

Amikor a pétervári Licegyeji Színház bohóctréfájában magától megszólal a zongora, összenézünk: tegnap ugyanezt láttuk a Dogyin-előadásban. Ott a leghatásosabb elem volt ez a gépzongora: a lét groteszk és tragikus öntörvényűségét jelezte. Az *Addams family orosz módra* című bohócszínház szavak nélkül adja elő remek gegparádéját, a mindenórás, krónikusan terhes anyuka, a gyermekei és az alkoholista apuka széthulló és hamvaiból folyamatosan föltámadó családjának paródiáját. Az alkoholizmus az egyetlen, hogy úgy mondjam, orosz citátum, minden egyéb internacionális. A mamát alakító Olga Jeliszejeva elképesztő humorral, keménységgel, hihetetlenül gyors váltásokkal dolgozik, játéka a legjobb cirkuszi hagyományokat idézi. Az előadás pedig pereg, mint egy felkurblizott bohócéria. Bár nehezemre esik egy nemzetközi fesztivál ernyője alatt elfogadni egy efféle könnyű játékot, mint-hogy komoly elvárásokkal viseltetem a nemzetköziség iránt, égisze alatt gondolatilag-esztétikailag súlyos, színházmegújító produciókat várnék, nehezen, de eldobom sznobériám, és feloldódom az általános circensésben.

Tasnádi István

Keleti minta

KÁR, HOGY NEM HAMLET

Érdekes test. Úgy mondjuk mostanában: korpusz. Kopasz, csontsovány férfi öltönyben, a pulpitusra hajolva citál valami áltudományos szöveget arról, hogy a kis testű rágcsálók vastagbelének hossza miként aránylik a nagy testű rágcsálók vékonybelének hosszához. Eközben a vélt szellemi fölényt arrogáns motyogással deklaráló „akadémikus” lázasan vakarja a seggét, lenyalja a szemüvege lencséit, túrja az orrát. Szellemes bohóctréfa lenne, ha két percig tartana, és nem tízszer addig. Persze ez is a gesztus része, a kibírhatatlan elnyújtás, hogy itt most ez lesz, ha tetszik, ha nem, formabontás van, szabad szerzői inszINUÁCIÓ.

Az orosz színjátszás egyik ügyeletes fenegyerek rendezője, Andrej Mogucsij egy másik ügyeletes fenegyerek, Vlagyimir Szorokin szövege nyomán készítette dolgozatát *Nem Hamlet* címmel, ennek feszenghettük végig végtelenített prologusát. Mogucsij a szentpétervári független színházi szcénából tagozódott be az illusztris állami színházba, ám lázadó attitűdjét itt sem adta fel, még ha ez most jobbra ki is merül a nézők rutinszerű inzultálásában. Nem történetmesélést láttunk, hanem happeningszerű akciót, egyetlen elnyújtott, teátrális provokációt. Csak az nem világos, hogy ki

