

Sz. Deme László

Régióink nyomában

IV. BÁRKA FESZTIVÁL

Rendre elhangzik fesztiválok kapcsán, és a Bárka igazgatójától, Seress Zoltántól is hallhattuk a megnyitón, hogy a program összeállításánál a következő szempontok merültek fel: miből és mit lehet meghívni. Általános a jelenség Európának ezen a szegegyebbik felén, mégis szerencsétlen a sorrend. Bár Seress minden bizonnyal arra célzott, hogy ha lenne *elég pénz*, akkor fantasztikusan progresszív külföldi előadásokat tárnának az érdeklődők elé (s ez az előzetes mentetetőzés utólag, a látottak hullámzó színvonala-
 lának ismeretében jogosnak tűnhet, de felesleges, hiszen mégis ezeket a produkcioakat hívták meg), de ezen túl némi rosszindulattal arra a jellegzetesen téves beidgazdósra is gondolhatnánk, miszerint először legyen pénz, utána lesz megfelelő program is. Mert valójában fordítva kell(ene) működni: ilyen fesztivált akarunk, és ennek a kidolgozott koncepciójához igénylünk megfelelő összeget a közpénzek színházra jutó részéből, hiszen a pénzosztóknak sem mindegy, mire adnak ki több millió adóforintot, amivel el kell számolniuk. Valószínűleg így is indult, és közben kevés lett a pénz – jellegzetesen hazai történet, amit Bérczes László művészeti vezető is megpendít a műsorfüzet bevezetőjében, „félíg tele” címmel. De ez valójában nem is baj, mert a hiány is érdekes keresztmetszetet vázolt fel: a pénzinség erősítette a IV. Bárka Fesztivál – Nemzetközi Színházi Találkozó karakterét. 2006 óta ugyanis a Bárkán hajózó külföldi előadások zöme a hozzánk hasonlatos történelmi és társadalmi csapáson haladó közép-kelet-európai térség színházi műhelyeiből került ki. A Bárka fesztiválja így számolt le a maga módján azzal a rendszerváltozást követő áhítattal, hogy mindenben, így a színházban is csak Nyugatra érdemes vetni „vigyázó szemünket”, és kezdte újra építgetni a kommunizmus rossz emlékei miatt megtépázott és az EU-hoz való tartozás eufóriájában elhanyagolt művészeti kapcsolatokat. Így pedig lehetőség nyílik arra, hogy a fesztivál-előadásokat tágabb kontextusból értelmezzük, hiszen olyan nyomokra bukkanhatunk, amelyek a régió útját rajzolják elénk. Vajon merre tart Közép-Kelet-Európa és színháza húsz évvel a rendszerváltozások után? Milyen hangulati jegyeket és milyen kérdéseket fogalmaznak meg – akár előadói szándékukon túl, öntudatlanul is – az ebben a közegben született előadások?



Noro Knap felvétele

A válogatás az alternatív szférához közelítő produktumokat ítélte bemutatásra érdemesnek. Ezek szerint van miből méríteni: a jobb híján alternatívának nevezett független csoportok mára nemcsak Magyarországon szaporodtak el, hanem a régió többi országában is. Az általam látott előadások túlnyomó része vagy kőszínházi struktúráján kívül létrejött társulatok (ElleDanse, Teatr Montownia és az Oskaras Korsunovas Társulattól születő Vilniusi Városi Színház), vagy kőszínházban is



Koncz Zsuzsa felvétele

dolgozó művész független csapatának (Gergye Krisztián Társulata a Bárkával közösen és Ladányi Andrea Társulata) munkái voltak, és még az egyetlen kőszínházból (temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház) érkezett produkció is alternatívákat keresve lépett túl a hagyományosnak tekinthető ábrázoláson.

A pozsonyi ElleDanse színeiben Šárka Ondrišová improvizációkból kialakított koreográfiája, a *Canto Hondo* olyan történetet mesél el, amelyben több szál, idő és színházi műfaj kapcsolódik össze. Kortárs és klasszikusbalett-elemekből rajzolódik ki egy falusi ház néptelen szobájába érkező, háromtagú család viszonyai. Beköltözésükkor láthatatlan hegedűsök és egy idősebb

Szintén szöveg és mozgás összevegyítésére vállalkozik a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház *Prométheusz*a. Katona Gábor koreográfus-rendező előadásában több Prométheusz is feltűnik, de maga a „prométheuszság”, a titáni küzdelem és dac nem az előadásból, hanem az előadás kapcsán merül fel igazán. Egy hideg és rideg, fagyott, de olvadó, fémes és éles miliőben, metáltól úzve kelnek életre a mítosz figurái, s a fizikai színház kompozícióiban beszélnek el Prométheusz kultúrtörténeti szövegekből összeollózott történetét. De míg a koreográfia a felduzzasztott és kissé aránytalanul rendbe szedett anyagot próbálja formában tartani, addig a prózai színészek erejét a mozdulatok végrehajtása emészti fel. Tapintható a küzdelem és a megújulás szándéka, de csak részletekben sikerül megvalósítani. Pompás Tokai Andrea nemtelen és sok humorral megformált figurája Zeusként, Hermészként, illetve Prométheuszként is. Izgalmas a zöldes túllibe öltöztetett saskeselyű-páros szétbontása: Baczó Tünde táncban fejezi ki, amit Szilágyi Ágota fájdalmas és riadt arccal, szederjesre festett ajkakkal elmond az istenekkel dacoló keselyűkről, „akiknek” a büntetése lesz egyszersmind Prométheusz büntetése is, a májszaggasztás. De az igazi fegyvertény magának az előadásnak a létrejötté. Egy kőszínházról számol be, amely a kor kihívásaihoz igazodna, helyét és hangját keresi, ehhez hív alkotót segítségül, és vállal kockázatot repertoárkényszerben, ráadásul a határon túl, fogyatkozó anyanyelvi közönség előtt. Úgy tűnik, nemcsak idehaza gyakorlatozik a kőszínházbéli paradigmaváltás, máshol is „vajúdnak a hegyek”.

A *gastroBaLet* előrébb tart. Ladányi Andrea koreográfiája már egy paradigmaváltáson átesett világ tombolásának kellős közepében villantja fel azokat a kulturális vészjeleket, amelyek a művész elhagyatottságára és vergődésére utalnak a jelen káoszában. Elviselhetetlen zaj-erdőben

1. Canto Hondo (Elle Danse, Pozsony)
2. Borlai Gergő és Ladányi Andrea a gastroBaLetben
3. Érzelmes darab négy színészre (Teatr Montownia, Varsó)
4. Az Oskaras Koršunovas rendezte Hamlet

pár elevenedik meg, s idézi a jelen mellé azt a korszakot, mikor a falu nem a hosszú hétvégékre való hazatérés, hanem a mindennapi élet tere volt. A múlt és a ma közti feszültség mellett egyre élesednek a családban pulzáló ellentétek is. Az Anya azonban nemcsak férjével és lányával áll konfliktusban, hanem átlép egy más idősíkba, és vibráló kapcsolatba kerül a múlt kísérteties szereplőivel is, akikről kiderül, hogy a szülei. Az Apját játszó Kassai Csongor harmonikusan a táncos részekbe illesztett prózaszínház-epizódjaiban eleveníti fel, hogyan hagyta el őket, szüleit és szülőföldjét, a lányuk. Hiába tette, derül ki az előadásból, nem sikerül új életet kezdenie: férje és lánya elhagyja, ő pedig egyedül marad a kísértet szülőkkel. Kiteljesedik a lírai (és egyébként sok részében meglehetősen halovány) előadás központi hangulata, valamiféle szlovák, de egyben közép-kelet-európai melankólia, amelyben a meg nem értés generációról generációra öröklődik, és amely a múlt örökségül hagyott, rossz beidegződéseivel tartogva.



zajlik minden, a hangorgiát Borlai Gergő dobos szolgáltatja a fantasztikus ütős felszereléséből összeállított ligetecske közepén, melyben Ladányi és Vida Gábor groteszk és eksztatikus táncsal fedezik fel a fenyegető vagy éppen infantilis mocorgású tárgyak és kütyük rengetegét. Az előadás nem kínál fogódzót az értelmezéshez, csak felhelyezi egymás mellé a maga gyilkos hangulatú és agresszív etűdjeit. Például a szereplők egymásra vadászva járnak körbe, mint egy virtuális erőszakkal kecsegtető számítógépes játékban, vagy éppen rizsporos parókák diszkójában mulatnak: könnyedén váltják egymást az ezerféle asszociációt kiváltó történetek, amelyekből tetszés szerint lehet lakmározni, lévén a darab *Az érzékek vacsorája* alcímet viseli. Annyi jelzést azonban kapunk, hogy a könyörtelen káosz egy-egy pillanatra ellenpontozódik: például Haydn melódiai kontráznak a hardcore elektropunkra, természetesen sikertelenül. Haydn nem kerülhet nyertes helyzetbe, magára hagyott, mozdulatlan szoborféként árválkodik az erdőben, míg a záró képben Ladányi vergődik és ráng végig a hátul emelkedő, olajjal felloccsolt kifutón: kiábrándító látélet a művészet jelenlegi pozíciójáról.

Bár a varsói Teatr Montownia előadását is a zene szervezi, de Piotr Cieplak felszabadult világot visz színre. Az *Érzelmes darab négy színészre* egy papírvilágból hajtogatott felnőttmese, amelyben elnagyolt férfitípusok jelennek meg burleszkyszerűen kidolgozott, virtuóz játékkal, s az ehhez illeszkedő akusztikus hátteret érzékeny és önreflexív módon szolgáltatja két csodálatos zenész. Színpadi varázslatok sora zajlik előttünk: emlékeztetes az eső epizódja, mikor az egyik játszó papírguriga mögül csodálja a lapon végighaladó, kivágott esőcseppmintákat, és jeleníti meg a tavaszi záporban való gyermeki élvezkedést. Ez az ártatlan derű a negatív alakokat (bordélyba járó hivatalnok, négy fal közé zárkózott antiszociális figura) is áthatja, mintha Assisi Szent Ferenc szemével látnánk mindent. Azért is jut ez eszembe, mert Cieplak nemcsak a vígjátékhoz, hanem a szakralitáshoz is vonzódik, izgatja a keresztény értékek modern színpadi megjelenítése, aminek társadalmi háttere valószínűleg a hagyományosan erős lengyel katolicizmushoz köthető. Mindazonáltal kár lenne ezt túlmagyarázni, hiszen jogos az előadás utáni beszélgetésen felmerült kérdés: mi fedezhető fel ebben az előadásban a lengyel színházi hagyományokból? Semmi; de vajon mi Ladányi *gastroBaLetjében* a magyar? Általános tendenciaként jelentkezik régióinkban is az a színházművészeti folyamat, ahogy a hagyományok egyrésztől feloldódnak, eltűnnek, és helyüket átveszi valamiféle európai globalizmus, másrészt viszont a mához igazodva íródnak újra.

Az újrafogalmazás legjobb példáját Gergye Krisztián koreográfus két rendezése mutatja, melyek új olvasattal és sajátos dekonstrukciós technikával frissítik fel Nádas Péternek még a szocializmus derekán írt két darabját. A *Temetés* és a *Találkozás* színházi kánonunk részévé vált, mint, mondjuk, a *Bánk bán*, sőt, hasonló fejtörések és kihívások elé is állítják időről időre a beléjük vágó alkotókat. Gergye a *Temetést* kiemeli prózai színházunk (Nádas szövegét rendre ledobó) közegéből, pontosabban szétbontja egy szövegmondáson és helyzetek létre-

hozásán alapuló, valamint egy stilizáltabb, táncba-mozgásba kódolt színházi formára. De a kettőt szimultán helyezi elénk, megvalósítva a szöveg sajátosan vibráló duettjének intencióját: Virág Melinda és Gergye fehérre mázolt teste a színpadon kottázza le azt a partitúrát, amelyet a Bárka színészei feketébe öltözve és a színpadon kívül, statikusan elhelyezkedve adnak elő. A *Találkozásban* a formai mellett hangsúlyossá válik a tartalmi olvasat is. A darabban feltűnő történelmi tapasztalat feszültségénél fontosabbá válik a generációk közti ellentét. Nem a Fiatalembert látjuk, aki Máriához jött, hogy megtudjon valamit a múlttól, hanem Fiatalemberek kerülnek kapcsolatba Máriákkal, hogy feltárjanak valamit az Apákról. De nem az a bizonyos múlt lesz a viszonyváltozások tárgya, hanem a múlt, és az ezzel való el- és leszámolás, azaz a Fiatalembert felnőtte válása, illetve Mária gyónási kényszere. Mindennek pedig a zavara, töredékes és áttételes mivolta is megjelenik, hiszen nem mindig az a Mária és az a Fiatalembert kommunikál egymással, amelyik egymással éppen akcióba is kerül, máskor pedig Máriát és Fiatalembert cserélnek a Máriák és Fiatalemberek, mintha a szereplők egy egész társadalomra lennének megsokszorozva.

Oskaras Koršunovas is sokszoroz a *Hamletben*. Szerepeket von össze, hogy komplexebbé tegyen egy-egy személyiséget, és monológokat dupláz, hogy többféle aspektusokat tárja fel. Claudius nemcsak gyilkosa Hamlet atyjának, hanem Szelleme is; Rosencrantz és Guildenstern a sírásók is egyben; az udvar pedig maga a színésztrupp, amely eljátssza magának az egérfogójelenetet, melyet a történet realitásának előzményében már végrehajtottak. Mindez roppant érdekes „színész a színészben” helyzetet teremt. Az előadás kezdetekor valamennyi játékos a maga sminktükörbeli képétől kérdegeti: Ki vagy? Addig faggatják magukat, míg a színész szereppé nem válik, azaz megtörténhet a színjáték, amelynek a végén nem holttestek hevernek el a színpadon, hanem a színészek mossák le magukról a festéket, ismét a(z) egyébként végig használatban lévő tükrök előtt. De a kérdést érdemes tovább is gondolni, hiszen lényeges lehet az identitás keresése abban a Litvániában, amely a középkortól kezdődően vagy a lengyelekkel volt perszónálunióban, vagy a német kereszties lovagok, később pedig a nácik igyekeztek befolyásuk alá vonni egyik oldalról, míg a másiktól a Kijevi Nagyfejedelemség, majd az Orosz Birodalom, végül a Szovjetunió érkezett Fortinbrasként. Koršunovast a rendszerváltozás körül, munkássága kezdetén még foglalkoztatták a szociológiai jelenségek is, és mi másnak akarna ma is „tükröt tartani”, mint annak a közegnek, amelyben él. Ha pedig a volt szocialista tömb demokratikus kapitalizmusba merülésének morális visszásságain végigtekintünk, látható az a muníció is, amely ennek a középkorú litván Hamletnek a kiábrándultságát táplálhatja: Dariusz Meškauskas második monológjában inkább a „nem lenni” állapotát választja abban az identitását kereső Helsingörben, ahol korábban láttuk és hallhattuk Dainius Gavenonis trónbitorló Claudiusának Janus-arcú, önmagának és az udvarnak egészen mást felmondó monológját.