

Tomba Andrea

A tigrislábú düh

A WROCLAWI DIALOG FESZTIVÁL 2009

(1. RÉSZ)

A RÓMAI TRAGÉDIÁK ÉS A SZÍNHÁZ VÉGE

A XX. század elején egy orosz festményt, Ilja Repin *Rettegett Iván és fia 1581. november 16-án* című munkáját egy „lelkileg felzaklatott” látogató három készúrással brutálisan felhasította a Tretyakov Képtárban. Ez a bizonyos Balasov nevű polgár, óhitű ikonfestő, ezzel a kiáltással „kommentálta” tettét: „Elég a vérontásból!” A kép elkészülte után (1885-től) az addig a képzőművészetre nem alkalmazott cenzúrát is életre hívta: az alkotást jószerevével kitiltották a fővárosi kiállításokról, III. Sándor cár maga is megtekintette, és kifejezte nemtetszését; a festmény a nagyközönség számára sokáig láthatatlan maradt. Az 1913-as képprombolást Repin és a költő-művészetkritikus Makszimilian Volosin művészet és valóság határaitól szóló elméleti vitája követte. Volosin szerint a rombolás gesztusát a *naturalisztikus kép* hívta elő, amely az iszonyatot ábrázolja – maga a képprombolás *gesztusa* pedig a naturalizmus végét és egy új művészeti korszak beköszöntét jelzi.

Minden művészeti korszak alapkérdése ez: mit nevezünk természetesnek, mit érzékelünk valóságosnak, és ebből következően mit attól elrugaszkodottnak; egyszerűbben: mi a realizmus az adott történelmi pillanat érzékelése szerint, és melyek az ábrázolás szabályai, normái, konvenciói. Repin képe *ma* biztosan nem váltana ki ilyen közvetlen hatást, mert nem az érzékelés változott meg, hanem az ábrázolás konvenciói.

A *Római tragédiák* egy új valóság kezdete a színházban. Ahogy egy kritikus a fesztiválon jellemezte: XXII. századi színház. A holland Toneelgroep előadásában ez a mű az ábrázolás tökéletes realizmusával ugyanazt az egyidejűséget teremti meg színház és néző között, mint ami a Repin-kép és kétségbeesett nézője közt létrejött. Azonos idősíkokba kerülünk, sőt, a két valóság, a színpadi és nézői is (meglehetősen bonyolult módon) össze is olvad. Ez az egyidejűség, egyfajta sajátos és végtelenül tág *real time* hat igazán drámai erővel, bár nem vált ki agressziót, csak ábrázolja azt; szenttelenebb korban élünk, az előadáshoz való viszonyunk is higgadtabb, mint a képprombolóé.





A valóság

Két valóság adott: az elsődleges, a saját valóságunk és a másodlagos, teremtett, színpadi dimenziók, amelyeket azonban megfigyelőként vagy akár résztvevőként is egynek érzékelünk a sajátunkkal, mert jogunk van ebbe a másodlagos valóságba belemenni, szereplőjévé válni.

Ugyanakkor az előadás mégsem lép át a konkrét (elsődleges) valóságba (mint a dokumentarista alkotások), így aztán nem is a valóságra csodálkozunk rá, az nem válik közvetlen tapasztalattá, megmarad esztétikainak. Olyan teremtett világ, művileg előállított másodlagos jelrendszer ez, amely tökéletesen naturalista és tökéletes konstrukció is egyszerre. És mint konstrukció mentes is a dokumentumban mindig meglévő „zsurnalizmustól”, a tényfeltáró újságírás kalandjától.

A *Római tragédiák* előadása felszámol mindent, ami a színházban az úgynevezett színház. Ugyanakkor mégis rettentő hagyományosnak is tűnik, hiszen ízig-vérig *Sprechtheater*. Minden a régi, és semmi sem a régi.

Ezután nincs több színház, szögezhetnénk le, mert nincs vonzóbb, mint valaminek a végéről beszélni. Az ember ugyanolyan kétségbeesetten áll a *Római tragédiák* előtt vagy talán inkább benne, magában a műben (s mivel a testünket is „igényli” ez az előadás, még jobban haragszunk rá), mint a Repin-festmény egykori nézője a *Rettegett Iván* előtt: a látott műalkotás elviselhetetlen valóságától egyszerre lenyűgözve és dühösen is. Mint a produkció leendő recenzense tisztában vagyunk vele, hogy szavakkal felépíteni – visszaépíteni, megidézni – a látottat és tapasztaltat nem fogjuk tudni, minden eddig fellelt elemzői eszközt újra kell kovácsolni. Ez az alkotás arra is példa, hogy a kri-



tikai attitűdnek, leírásnak és értékelésnek, ha élő kapcsolatban akar maradni a kortárs művekkel, szembenézve az általuk megtestesített provokációkkal, újra és újra felül kell írnia önmagát, és mindez bizonytalan kísérlet csupán. Ebben az előadással való farkaszemét nézésben máris vesztesnek érezzük magunkat.

Ivo van Hove a rendező, ugyanaz, aki tavasszal a nagyszerű *Premiert* hozta a Nemzeti Színházba. A Shakespeare római tragédiáiból (*Coriolanus*, *Julius Caesar*, *Antonius és Kleopátra*) összefűzött előadása hajszálpontosan hat óra, szünet nélkül.

A tér

A nagyszerűség a lépték, a méretek nagyszerűsége is. 22 méter széles és 13 méter mély teret tölt ki a díszlet (saját otthonában kicsit szűkebb helyen játsszák), középen sokféle formában, leginkább geometrikusan elrendezett szögletes diványok, asztalok, karosszékek, zsúfoltan, unalmas szürkében tartva. Talán egy hatalmas szálloda halljára emlékeztet ez a köztér, melyet egy-egy lélektelen pálma tagol. Egy grandiózus teremtett tér (melynek építése több mint négy munkanap). Kétoldalt, akárcsak a *Premierben*, hosszú, mélységbe nyúló pult, ahol sminkes, fodrász, nézőtéri büfé, pihenőasztal, mintha egy forgatás közege volna. Legalább egy tucat tévé a diványok, asztalok között, és természetesen, mint a rendező más előadásaiban is, most is élő kamerázás folyik. Elöl két hatalmas dob-felszerelés, két teljes dobsziget, rengeteg eszközzel.

A *Római tragédiák* a nagypolitika drámái: három vezető, Coriolanus, Caesar és végül Antonius uralkodása a tétje. A nagypolitikához, a hozzá tartozó birodalmi léptékhez nagy tér szükségeltetik. Kis gondolat, kis (művészi) tett elveszne itt. A tér és idő léptéke az egyik, ami maga alá gyűri a nézőt ezen az estén: saját szememmel még sohasem láthattam ilyen grandiózus arányokat, holott láttam ennél jóval hosszabb előadásokat is, de ilyen igazi nagyra törést, ilyen nem hiú ambíciót még nem: ez az előadás ugyanúgy *nagyra vágyik*, mint Brutus szerint Caesar. Ugyanakkor akkora teret egyetlen más Shakespeare-dráma sem fog át, mint az *Antonius*: Rómától Egyiptomig az egész antik világot.

Ennek a nagyságnak azonban az a titka – a *titok* szó eleve nem illik ehhez a produkcióhoz, mert éppen ellenkezőleg: folyton felfedi, direkt megmutatja saját működését, azt, hogy az egész végtelenül egyszerű „gépezet” –, nos, a titok tehát az, hogy az előadás saját (királyi) nagyságából nem rekeszti ki a nézőt. Nem *gotikus* nagyszerűségről van szó, amely az ember kicsinységét hivatott hangsúlyozni, nem nyomorítja meg a térbe belépő alakot.

A néző tehát behatolhat a színpadra, felmegy, lejön, vagy ott marad, büfézik, és *néppé* válik, akaratlanul is,



pedig nem mondta neki senki, hogy ezt tegye, mégis ő a darabbeli tökéletes plebs. Olyan, mintha a tér és a játék része lennénk. A publikum a színpadi három büfében fogyaszt, akár az alatt, míg folyik az előadás, vagy a rövid átrendezések alatt (ezek lennének a pihenők, a szünetek, az óra feszülten ketyeg közben), egyszer sem lépünk ki a színpad uralta tér egészéből, bár szabadok vagyunk, megtehetnénk. A közönség leülhet a „játészó” diványok valamelyikére, és a színpadon elhelyezett tucatnyi képernyő egyikén követheti tovább az előadást. Caesar vagy Kleopátra ott ülhet-állhat mellette-mögötte, a szendvicsét-sörét fogyasztó néző pedig bámulhatja őt, de leginkább képernyős mását.

A nép dramaturgiája

Ivo van Hove a drámák színrevitelénél nyilván számos dramaturgiai döntést hozott, hogy két-két órába sűrítse mindegyik darabot. A leglényegesebb döntése azonban az, hogy valamennyi tömegjelenetet kihúzta. „Tömegnek” ott lesz neki a néző, mondhatnánk. De ennél bonyolultabb a darabok értelmezése. A „politikuskok” – mindannyian egyenszürke vagy



pohár a kézben, és tévézik. A maga természetes módján létezik: bámulja az esti híradót, amelyben most Coriolanus és a volszok öszszecsapásairól lát élő képeket, vagy meghallgatja a parlamenti politikai csatározásokat Brutus, Casca, Coriolanus és a többiek között.

A csalás tehát csupán ennyi: nem manipulálja senki a nézőt, miközben mégis tökéletesen irányítja. A játzókkal látszólag közös játéktérben vagyunk, mondjuk, egy közös Európában vagy nemzeti államban, és látszólag demokratikus szabályok is vannak, hiszen „mindent szabad”, bármikor beleszólhatnánk. Mégis tökéletesen a „fejünk fölött” zajlik minden. Elvileg mindenki beleszólhat a világ folyásába, hiszen mindenki hallathatja a hangját, ugyanakkor az



Bartłomiej Sowa felvételei

sötétkéék öltönyt, kosztümöt viselnek – elvileg ott járnak közöttünk. Elvileg úgy is néznek ki, mint bármelyikünk. Elvileg akár mi is lehetnénk. Nincs tehát semmi olyan megkülönböztető tulajdonságuk, amely elválasztaná őket az amúgy láthatatlan, de az előadásban nagyon is jelenvaló, színpadot benépesítő tömegtől, azaz tőlünk (sokan persze a „hagyományos” nézőteret választjuk továbbra is, ahol kezdetben ültünk). Mégis: egyrészt náluk van a szó, őket halljuk, nem magunkat. Övék a cselekvés joga/lehetősége is: „mi” nézők vagyunk, passzívak, nem avatkozunk bele. Mintha a nagytörténelem nélkülünk zajlana. Senki nem „rendezte meg”, nem instruálta ezt a „népet”: ül a díványon, mint otthon, munka után, sörös-

átlagember tökéletesen ki van rekesztve a döntésekből, a politikai elit világából, s hogy semmi átjárás nincs köztük – ez pontos és kortárs politikai modell. Szabadság és tehetetlenség fogságában van a néző: már nem „fegyelmezik” testileg, nem ültetik sehová, nem is figyelik meg (ebből a szempontból mintha az előadás egy poszt-foucault-i korszakot képviselne), teljes szabadságot kap, amivel mégsem tud mit kezdeni. Megtehetné, de nem teszi – évezredek konvenciók foglya. (Az előadás utáni közönségtalálkozón meg is kérdezik a rendezőtől: vajon tönkre tudnák-e tenni a nézők az előadást, hiszen folyton a játzók közt vannak? Természetesen nem: a néző nem *tudhat* rosszul viselkedni. Hacsak nem őrült, mint Repin



szemléelője.) Ugyanakkor a politika is mindentől elidegenedett már: az általa vezetett néptől, az általa okozott háborúktól, mindennel csak közvetett, nem fizikai kapcsolata van.

Első alkalommal a néző a *Coriolanus* első órája után mehet fel a játszóközé, enni-inni, ott maradni, addig hagyományos frontális színházat nézünk. Éppen Coriolanus az a vezető, aki legkevésbé áll szóba a néppel, akinek gőgje nem engedi, hogy leereszkedjék hozzá (a nagyszerű Fedja van Huêt alakítja). Csak amikor menekülnie kell, akkor léphetünk be a „színház” terébe, és a következő néhány órára akár ott is maradhatunk. Hiszen Coriolanust a „nép” űzi el elviselhetetlen felsőbbrendűségéért. Caesar éppen ellenkezőleg: a túlságosan is népszerű vezér. Végül Antonius és Kleopátra azok a vezetők, akik semmivel – néppel sem – törődve élik maguknak az életet. Az utolsó „órára”, a szerelmesek intimitásának megteremtésére, a „magánélet védelmében” ismét kiüritik a színpadot, leküldik a nézőket. Egyetlen hely marad érintetlen a közönség által: a színpad közepén, magas üvegfallal körülvett szimbolikus ravatalozó (ez persze csak egy térkonvenció), ahol minden egyes halottat – és sokan lesznek – kiterítenek.

Az első *Coriolanus*-óra eleve a nagyságot példázza: amikor Coriolanus kemény, tisztjéből kiiregedett, Margaret Thatcher-szerű anyja megfogalmazza elvárásait fiával szemben, máris tudjuk, hogy társadalmilag „fent” vagyunk. De nem a külsőségekből tudjuk meg, hanem a léptékből: a tér, az idő, a játékmód, a hangosítás minőségéből.

Az előadásnak nincs egy fókuszpontja (mint a hagyományos, dramatikus színháznak), de nem is csak szimultán, egymás mellé helyezett csomópontokból áll (mint a posztdramatikus színház, bár ebből a modellből átvesszi, hogy a színészek végig bent vannak a térben). Ez az előadás NÉZŐPONTOKAT kínál fel, többet egyszerre: nézhetjük az „élő” drámai színházat, ennek különböző méretű – egész mozivásznon nagyságú vagy tévéképernyő kicsinységű – változatait, közeliket, sőt, megkísérelhetjük mindezt egyetlen keretben látni, és mivel megválaszthatjuk helyünket is, a nézőtéren vagy a színpadon, a színészekhez képest változó közelségben, mindennek végtelen kombinációját kapjuk. Egy biztos: nem létezik az EGÉSZET befogható látószög. Folyamatosan nézőpontválasztásra kényszerülünk, ez aktívá tesz. Mivel bármikor változtathatjuk a fókuszunkat, ez nagy nézői szabadságot, a játék folyamatos telítettségét is nyújtja, ugyanakkor el kell fogadnunk, hogy állandóan elvesztünk valamit, kimaradunk valamiből, s ez szomorúsággal tölt el. A *Római tragédiák* egy olyan színházmodell, amely mintha magába olvasztotta volna a színház legkortársabb tanulságait, és határozottan visszatért a dramatikus színházhoz, a szöveghez, a történethez, a személyiséghez, a drámai szituációhoz.

A képernyő, a kamera, amely az elmúlt húsz év színházi kultúrájában forradalmi utat járt be, ma már nehezen megújítható, kivonulóban levő eszköz. Két élő kamera a színpad fölötti vetítőkre viszi a premierplánokat (akárcsak a *Premier*ben és megannyi német előadásban): a hatalmas vásznon látjuk az arcokat,

mint egy moziban. Ezt láthatják a színpadon ülő nézők is a számtalan tévéképernyőn. Az újdonság nem is ez: hanem hogy ez az előadás képes megmutatni a képernyőhöz való viszonyunkat is, ugyanis gyakran inkább a (tévé)képernyőt választjuk a valóság, a hűvös színház helyett. Ezt „szemből”, letről, a hagyományos nézőtérről figyelni megdöbbentő. A nagypolitika persze a kamerák fókuszában van, minden mediatiszt, ám ez a média-közeg természetesen, magától értetődően simul az előadás egészébe.

Az idő

Titok nincs tehát a színpadon: a színpad fölötti feliratozás rendszeren figyelmeztet arra, hogy ki hány óra múlva hal meg: Coriolanus 80 perc múlva, Caesar 140, Antonius 370, Kleopátra 380 perc múlva. (Elképesztő időtávlat egy színházban, amivel még szembe-sítenek is.) Meghal a Shakespeare-dráma hőse, és meghal a „politikus” is; ebben a körforgásban, darálóban mindenki eltűnik a színről, sőt, halála utána rövid felirat tudósít a (hosszabb-rövidebb) élettartamáról. Ugyanakkor az idő illetően manipulálása feszültséget is teremt, és folyamatosan emlékeztet saját kiterjedésére. Ez a hat óra – a színház amúgy szűk és egyre szűkülő keretei között, amikor egyre kockázatosabb hosszabb időre figyelmet „kérni” a nézőtől – olyan létező élményét nyújtja, oly *real time* (ami persze tökéletesen él a sűrítés eszközével), amelyet csak az igazán nagy és nem véletlenül hosszú formák tudnak, a Nagy Epikus Narráció, mint Dogyin kilencórás *Ördögökje*, Krystian Lupa maratoni előadásai, vagy Nekrosius ötórás *Félkegyelműje* ugyanezen a fesztiválon (erről egy következő cikkben). Ugyanez a felirat tudósít a rengeteg háborúról, ütközetről, csatáról, ami a három darabban történik.

A háborúkat három „csatorna” közvetíti: a dobzaj, a tévé mint hírműsor és a feliratszövegek. Nem közvetlenül. Ahogy ma tévéből nézzük a háborúkat, nincs már róluk tapasztalatunk, ettől a valóságtól is elszakadtunk.

A játék

Ivo van Hove hét éve dolgozik ezzel a homogén csapattal – az együttlét, a társulati lét nagyszerűségük egyik záloga. A kivételes együttes talán Európa egyik legjelentősebb csapata. Dramaturgiai kérdés a szereplők életkora: Caesar kivételével mindenki a középnemzedékhez tartozik, negyvenöt-ötven közötti, az életkori diszkrimináció tehát nem téma. Olyan karrierpolitikusok vannak a színen, akik mögött már tizenöt-húsz évnyi alulról felfelé építkező munka van.

A színészek a „ne csinálj semmit” játéktípust „művelik”, amelyet az elmúlt húsz évben láttunk „fel nőni” különböző rendezők keze alatt (Castorf, Marthaler, Perceval, Krystian Lupa stb., ketten közülük az idén is megfordultak Wrocławban, de legutóbb Peter Sellars *Othellójában* is ezt figyelhettük meg). Az említett rendezők színészei mind-mind különbözőképpen *nem csinálnak semmit*, és ez a „semmi” teremt a stílust, a játék esztétikáját. Ez az esztétika a magyar szín-



házban Zsótér rendezéseire, az egykori Krétakör színészeire, újabban a Nemzeti fiatal társulatára jellemző olykor, de talán kevésbé programszerű.

A holland nem-játszás (bár szinte alig leírható, hogy milyen): mindenféle úgynevezett szép játék eldobása, helyette marad a közvetlen, nyers természetesség, amelyben nincsenek részletek. Úgy látszik, a részletező, realiztikus színészet mára szinte eltűnt a (meghatározó) nyugat-európai színpadokról. A játék olyanra vált, mint a kifeszített íj: célirányosan halad, küzd, rohan. Mint a „tigrislábú düh”, ahogyan Petőfi fordítja Shakespeare „a tiger-footed rage”-ét a *Coriolanus*-ban: még ha nyugodtan lépked is, bármikor kész áldozatára vetődni. Érzelmi és tudati egyszerre: fejben is van, de szívben és főleg testben is. Ez a játék: NAGY. A kis(szerű) részletek, a fölösleges és személyes indítékok, maszek célok kihullottak az ábrázolásból. „Nincs idő magánharagra”, kiáltják az *Antonius*-ban (Vas István fordításában). Nincs magánharag, és nem hálószerében vagy szalonban vagyunk, hanem abban a térben, ami MINDEN: sminkszoba, büfé, franciaágy, ENSZ-tárgyalóterem, tévéstúdió és parlament, ahogy csak egy élet van, és nem életek, szerepek külön-külön tartva, részletek, magánszféra és politikusi megosztottság, hanem minden EGY, mindenki egy. Az ember végtelen tragikuma is ebből a játéktípusból születik: ha az ember „mindig egy”, akkor ez az *egy lénye* folyamatosan ki van szolgáltatva a megfigyelésnek, ellenőrzésnek, kommentárnak, nincs saját élete, saját vágya, csak közösségi ügyei lehetnek.

Ez adja a játék nagyságát: „az ember” – mert végső soron a *Római tragédiák* az ember története – nem aprózódik el tengernyi feladatai sűrűjében, szándékai összevisszaságában, viszonyai zűrzavarában, hanem egyetlen lendülettel, akarással, dühvel száguld. Ez sokkal inkább tudatállapot kérdése, mint színészi technika. Lehet, hogy máshogy nem is lehetne tragédiát játszani. Ez a színház nem tűr semmi megjátszást, olyan-minthát, kitalálást, *artefactot*, ezért is kelti ezt a végtelen naturalis hatást, nem a naturalizmus mint „történelmi stílus” értelmében, hanem mint pontos valóság, nyers és közvetlen *natura*. A jelenlét feszített és – bármennyire kiüresített szó ez: – végtelenül őszinte, igaz. A színésznek nincs lehetősége, ideje el- és megjátszania magát: az, ami. A nézőnek az a bizarr érzése támad, hogy csupa IGAZ EMBER mozog a színpadon, s hogy aztán ezek az igazságok valahogy egymásba gabalyodnak, és egymásra törnek.

A hang és a szó

A hangosítás szerepe – ez a mostani Dialog Fesztivál a hangosítás fesztiválja, de erről majd egy következő cikkben – rendkívül fontos: a mikroport teszi lehetővé, hogy mindenki középhangon, a legkevésbé teátrális hangszínen és erőfeszítés nélkül szólaljon meg, a versmondás pedig még hollandul is élvezetes. A hangosítás emeli ki a dühöt, a dadogást, a haragot, a szerelmes gügyögést, surrogást, szuszogást, lihegést.

Ez a közvetlen hang – hiszen a hangosításnak köszönhetően „közel jön” – ugyanakkor csapda is, mert éppen az ellenkezője igaz: ezt a hangot, a döntőkö-

két, a politikusokét, a hatalomét ma csak közvetetten hallhatjuk, tévéből, médiumokból, üléseken kihangsúlyva. Elidegenedett, eltávolított diskurzus ez. A hatalom hangja ember–ember közötti közvetlen relációban már nem szólal meg. A mikrofon pedig a hatalom szinonimája: egyedül a hatalom képes a hangját hallatni, a „nép” néma. Számos jelenet rá is játszik a mikrofon szerepére: a *Coriolanus* jól fésültnek, politikai udvariaskodásnak induló egyeztető tárgyalása sűrű mikrofonba beszélésbe, mikrofon mögötti egyeztető suttogásba, majd dühös ki- és elrohanásokba, végül verekedésbe torkollik. Az előadás auditív sávja olyan gazdag, intelligens, sokféle, amelyet nemcsak ritkán hallunk, de szinte észre sem vesszük; képtelenek vagyunk felfogni, reflektálni a folyamatos fehér zajokat, az ezerféle hanghatást. Úgy hallgatjuk, mint egy nagy szimfonikus művet, egy operát. A hang itt tökéletes kompozíció.

Nők

A *Coriolanus*, a *Julius Caesar* és az *Antonius* is férfi-darabok lennének, a szereplők nagyjából öthatoda férfi. Férfiak vezetnek mindent. Mégis, az előadás egy nő hangjával nyit – Coriolanus anyja egy olyan egykori vezető benyomását kelti, aki járatos a hatalom ügyeiben –, és egy tiszta „női” darabban zár: az *Antonius és Kleopátrában* a nők dominálnak, ez a darab már egy olyan történelmi térben játszódik, ahol nők (is) uralkodnak: Kleopátra, az egyiptomi uralkodónő mellett megjelenik Octavius Caesar, aki itt szintén nő. A *Coriolanustól Antoniusig* ívelő „mese” nem arról szól, hogy a nők átvennék a hatalmat, hiszen a *Coriolanusban* Cascát már nő játssza, hanem egyszerűen arról a tarthatatlan gyakorlatról, amely a hatalmat a darab szerint a férfiaknak tulajdonítja. Ivo van Hove rendezése – mint a *Premier* című előadása után is sejthettük (lásd SZÍNHÁZ 2009. július) – nem egy feminista szempontú mű, amely a nőket militánsan beemelné a közügyek vezetésébe, hanem eleve azt feltételezi, hogy jelen vannak benne: a viták már nem a hatalom és a nem kérdéseiről, hanem pusztán identitáskérdésekről szólnak. Így ez az előadás a legtermészetesebb posztfeminista kérdésfeltevés, amely a diskurzust a *gender*-kérdésekről elmozdítja a magánélet és közélet közötti választások, a társadalmi nyilvánosság csapdái és az identitások problémája felé.

Kleopátra egész udvartartása csupa nőből áll: az előadás ragyogó, könnyű, felhőtlen pillanatai ezek, ahogy a nők a maguk közvetlen, játékos és hatalmi vitáktól mentes módján, televényszerűen, testileg is együtt léteznek, röhögnek, incselkednek, verekednek. Ahogy ott a négy nő, Kleopátra, az „udvarhölgyei” és a hírnök(nő) kitárgyalja Antonius új feleségét, ahogy röhögnek rajta, ironizálnak, nyerítenek, fetrengenek a díványokon féktelen jókedvükben, hogy a versenytárs minimum csúnyább, butább, szerencsétlenebb és szegényebb, mint Ő, a választott – ilyen féktelen együttlétet soha nem ad a férfiaknak ez az előadás: a férfiak együttléteit mindig megmérgezi a hierarchia, a versengés és a rejtőzködés.



Kleopátra ötvenkilenc évesen halt meg, mégis mindig meglehetősen fiatalnak játsszák, mintha egy középkorú nő szerelme elképzeltetetlen volna (Elisabeth Taylor filmen 31 évesen, Eszenyi Enikő színpadon 42 évesen játszotta); nyilván ez is a társadalmi elnyomás egy formája. Különös Kleopátrát választ ez az előadás (Chris Nietvelt): egy nem fiatal, inkább középkorú, egy inas, de még mindig szép testű, lenyűgöző személyiségű nőt, aki nem is szépségével ragad meg, hanem éppen szabálytalanságával, szertelenségével, szabadságával, ahogy a testét használja, dobálja, mutatja – egyedül az ő testét látjuk ebben az előadásban. Annyi érzelmet, amennyit Kleopátra megmutat, Antonius (Hans Kesting) csak Caesar teteje mellett tudott megjeleníteni, amikor a mikrofont félretolva, a pulpitus elé a földre ülve, könnyekkel a szemében, megrendülten és dühtől feszülve búcsúztatta szeretett barátját. Kleopátra dühe, ahogy a hírnök(nő)re támad, amikor az a hazájába visszatérő Antonius meg-nősüléséről tudósítja, ugyanaz a düh, mint amivel a férfiak kitornek és egymásra rontanak – közügyekben. A nők jelenléte ebben a színházi eposzban, amely a szigorú közügyektől a magánélet lehetőségeinek kereséséig ível, a szabadság különös szelét hozza.

Antonius és Kleopátra szerelme két felnőtt, érett ember gyönyörű összetartozása, nincs benne semmi rendkívüli, semmi aszimmetrikus, hacsak nem maga a tény, hogy ilyen még lehetséges. Némi boldog, felhőtlen együttlét csak a szerelmeseknek adatik meg – Octavius Caesar és csapata távolról és közönyösen nézi ezt a boldog magánéletet, amiben nekik nincs részük. Nem lehetséges boldogság magánélet nélkül, emlékeztet az előadás. Hajlamosak vagyunk elfelejteni. Mintha mégiscsak volna idő és szükség magánharagra, hiszen Antonius végül mást sem kér Octavius Caesartól, mint „Hadd lélegezzen ég és föld között, Mint magánember Athénban: csak ennyit”. Az előadás végi búcsú, halál, zokogás olyan érzelmi robbanás, amelyet bő öt és fél órányi kordában tartott vagy csak közügyben elszabadított érzelem alapozott meg: minden kétségbeesés, veszteség itt kulminál. Kettejük halálával visszaáll a középhangú szürkeség.

Ivo van Hove állítása szerint előbb az *Antonius* akarta színpadra vinni, aztán mivel nem boldogult vele, az előzmények, a többi római tragédia felé fordult. A (királyi) magánélet drámájához az előadás nagy kerülő úton jutott el.

A *Római tragédiák*: folytathatatlan és egyszerű, mint minden remekmű. A színház vége. Ami oly vonzó kijelentés, hogy nem lehet neki ellenállni. Persze hogy tudjuk: nem igaz, minden kezdődhet előlről, vagy folytatódik ott, ahol saját belső életében tart. Az *én* (véges, nyilván korlátok közé szorított) tudomásom szerint nincs ma jobb előadás Európában. Nem tudom levenni a szemem az igazságáról.

Eppen húsz éve, 1989 őszén jártam először Hágában az akkor még épp csak második évadjánál tartó Holland Táncfesztiválon. Nyilván annak a különös évnek a politikai földmozgásai hitették el velem, hogy hamarosan itthon is lesznek majd olyan koncepciózus, színvonalas és nemzetközi kitekintést nyújtó táncfesztiválok, amelyek rendszeresen bemutatják a világ legújabb – balett és kortárs – táncirodalmát az érdeklődőknek. Írjam le, hogy nem így lett? Hogy sem a győri, sem a veszprémi, sem pedig a pécsi táncfesztivál nem formált ki magának felismerhető arculatot, megbízható minőséget és nemzetközileg is értékelhető kínálatot?

A hollandok bezzeg... Az elmúlt huszonnégy évben felépítettek egy közel háromhetes olyan eseménysorozatot, amely átszövi az egész várost: a táncolni vágyók több mint hetvenféle (!) workshop közül válogathatnak. Akit érdekelnek az amatőr mozgalmak, az többeszes utcai táncparádében gyönyörködhet, akit pedig a test képzésének és formálásának egészségügyi és tudományos kérdései foglalkoztatnak, az részt vehet a hagyományosan a fesztiválhoz időzített IADMS (Nemzetközi Táncorvosok Tudományos Szövetsége) konferencián. Ha pedig valaki „csupán” a friss előadásokra kíváncsi, bátran ingázhat a Hága legújabb kulturális központjában, egy kipofozott gyáróriásban vagy épp egy korábban átalakított uszodában, valamint több hagyományos színház kis- és nagytermében zajló előadások között.

A fesztivál első igazgatója, Marc Jonkers a fellépők kiválogatásánál elsősorban a nemzetközi táncvilág bemutatását, a klasszikus és kortárs tendenciák ütköztetését tartotta szem előtt. (A programadó első fesztiválra ezért hívta meg a Wuppertali Táncszínházat, a José Limón Társulatot és a Frankfurter Balettet.) Az őt 1995-ben felváltó Samuel Wuersten viszont tematikus fesztiválokban gondolkodik: a két évente ismétlődő seregszemlék ezért fókuszáltak már zene és tánc viszonyára, az előadóművész személyére, az idő aspektusaira, a legkülönösebb kísérletekre vagy épp a már elfogadott irányzatokra, sőt, a tánc lehetséges helyszíneinek kérdései köré is szerveződtek, ám középpontjukban mégis mindig maga a tánc állt. A jellegzetes holland táncszemlélet ugyanis – és ezt a svájci Wuersten is magáévá tette – elsősorban a mozgás élményét, s nem a koncepciót, a filozófiát vagy az üzenetet keresi egy-egy táncelőadásban.

2009 témáját a nemzeti táncműlt kínálta fel, hiszen éppen fél évszázados a hollandok egyetlen nemzetközi rangú társulata, a Holland Táncszínház (Nederlands Dans Theater). Így ezúttal a fesztivál mind a húsz produkciója e társulat ünnepléséhez kapcsolódott, ami nem azt jelenti, hogy elvesztette volna nemzetköziségét, hiszen az NDT soha nem zárkózott el sem a külföldi táncosok, sem az alkotók elől, volt tehát kit visszahívni a világban szerteszét szóródott korábbi tagok közül. A fellépők gondos kiválogatása nem csupán felrajzolta azt a sokágú családfát, amelyre méltán büszke ez a fél évszázados együttes, hanem egyben átfogta a múltat és a jövőt is.

Az NDT régmúltjához mindenekelőtt az a radikális fordulat tartozik, amely magát a társulat megszületését eredményezte: a fiatal táncosok lázadása az épp csak megis-