



Markó Róbert

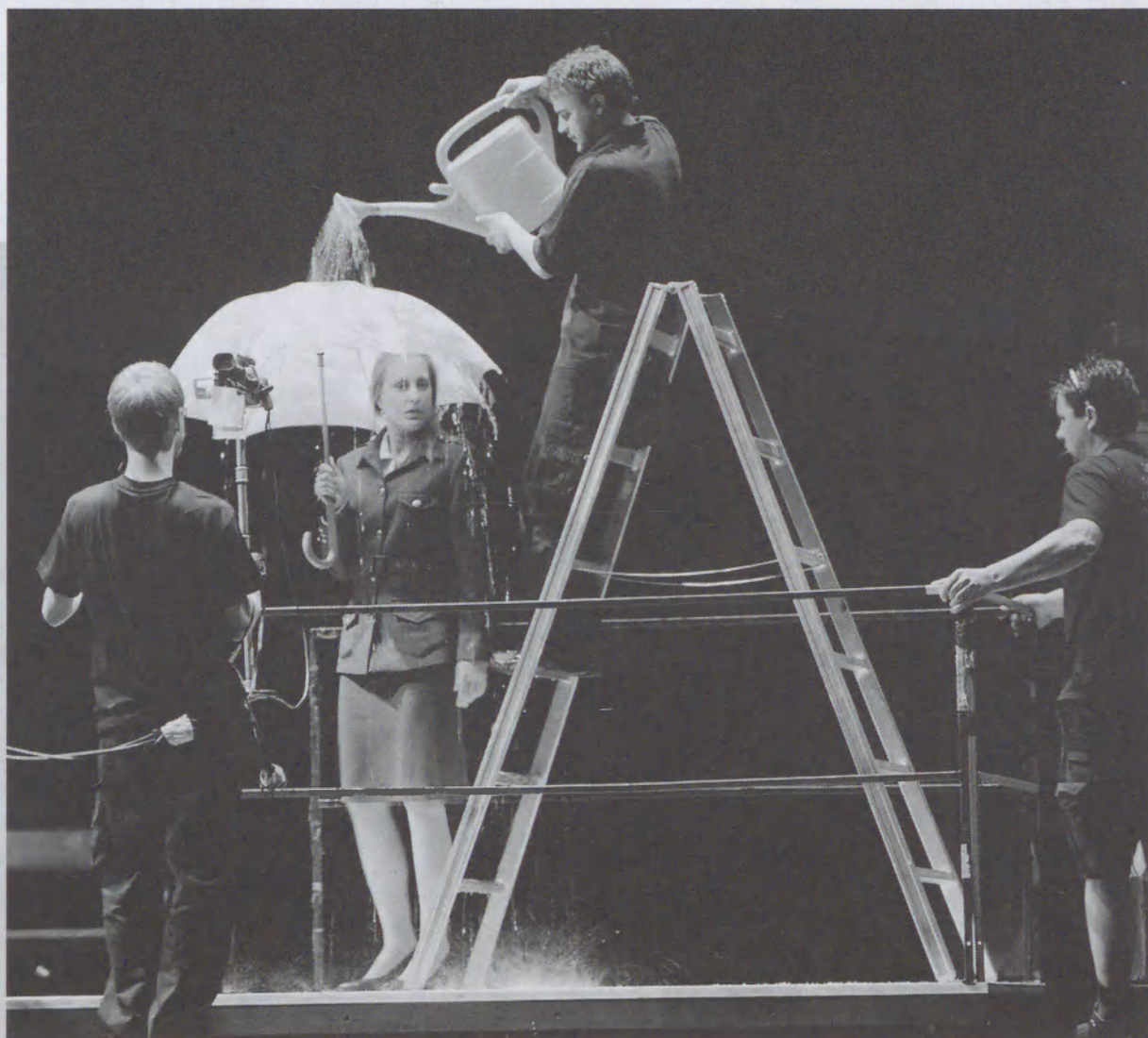
Bontsd le és építsd föl

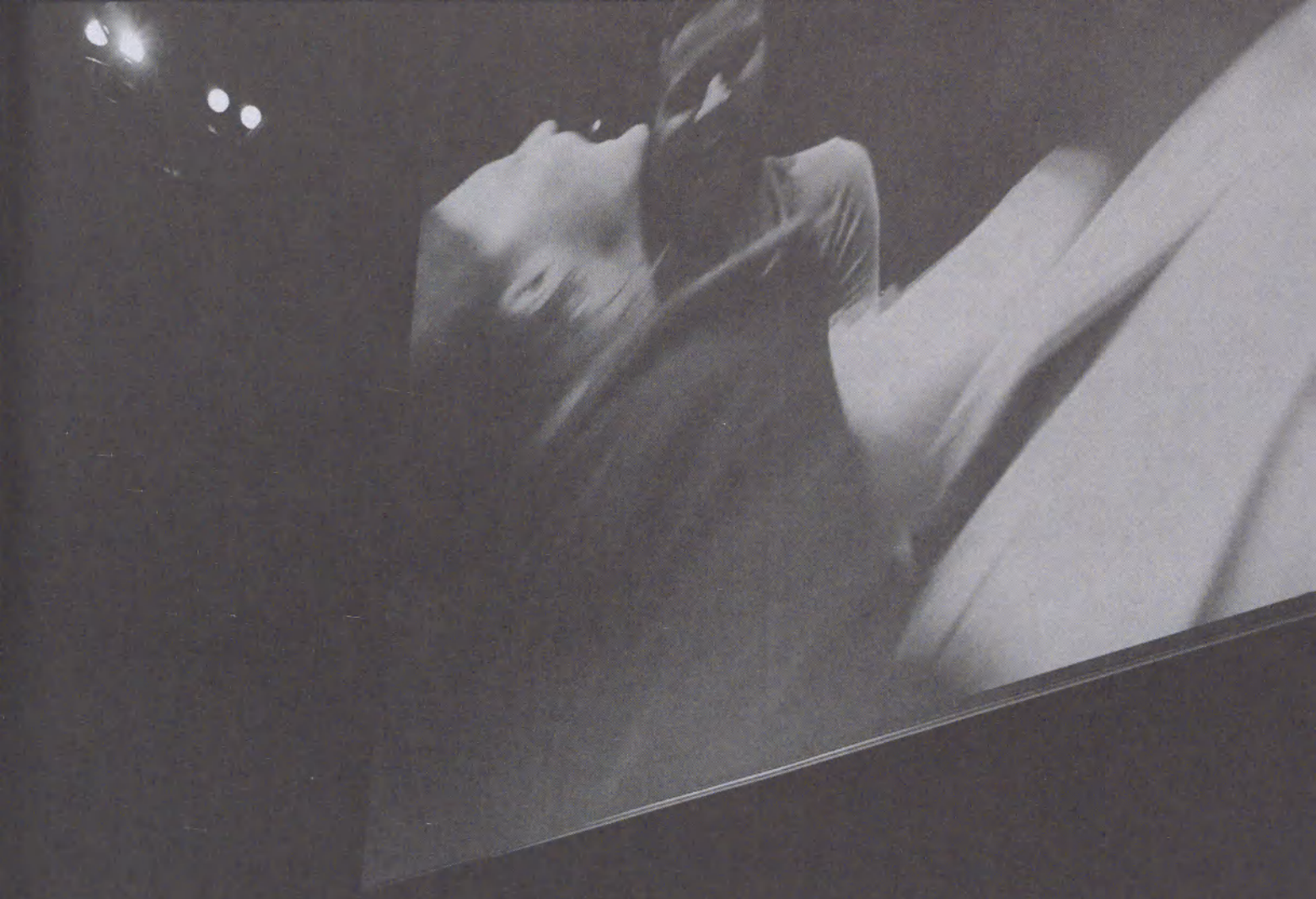
BODÓ VIKTOR KÉT RENDEZÉSE GRAZBAN

A grazi színházat a 2006/2007-es szezon óta vezető Anna Badora intendánsi regnálásának egyik legjobb döntését hozta azzal, hogy 2007-ben a stájer tartományi székhely társulatához magyar vendégrendezőt hívott: bizonyos Bodó Viktort. Bodó az elmúlt három évadban négy előadást állított színpadra Grazban. Legelőször Kafka *A kastély* című regényét álmotdta a deszkákra, s már ezt a produkciót pozitívan fogadta az osztrák és a német kritika, az igazi áttörést mégis második ausztriai rendezése, a Lewis Carroll műve alapján készült *Alice* jelentette – az előadás többek között Münchenbe (a Radikal Jung Fesztiválra) és

Salzburgba (az Ünnepi Játékokra) kapott meghívást, s több kategóriában jelölték Nestroy-díjra, a legrangosabb osztrák színházi kitüntetésre. A Nestroy-díj különös jelentőségét komoly szakmai háttere adja: a színikritikusokból álló előzsűri kategóriánként három-három előadást vagy alkotót nominál, s közülük a több mint háromszáz színészből, rendezőből, dramaturgból, színházi szakemberből álló úgynevezett Akadémia választja ki a kitüntetettet. 2008-ban az *Alice* című előadás látványtervéért Bodó Viktor kapta az elismerést (mások mellett Martin Zehetgruber nyomdokaiba lépve, Rolf Langenfasst „megelőzve”).

Jelenetek
Az óra,
amikor
semmit sem
tudtunk
egymásról
előadásából







A tavalyi évad Bodó-rendezése – sorrendben a harmadik grazi munka – sem maradt visszhangtalan Ausztriában: *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* című előadásért Bodó a legjobb rendező kategóriájában kapott Nestroy-jelölést (a díjat végül Martin Kušej kapta); ám ami még fontosabb, a produkciót a berlini Theatertreffen főprogramjában láthatjuk viszont. Túl azon, hogy az esemény mindeddig példa nélküli a grazi színház történetében, Bodó Viktor neve olyan társaké mellé kerül, mint Christoph Marthaler, Roland Schimmelpfennig, Luk Perceval, Karin Beier vagy Andreas Kriegenburg.

A 2010. évi Theatertreffen mottója: „New Horizons” (új horizontok), s hogy Bodó előadását éppen ebbe a tematikába illesztették a válogató német nyelvű kritikuskok, mindjárt közelebb is visz a grazi *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* értelmezéséhez. Mert a fenti tény arra mutat rá, hogy Bodó Viktor olyan színházi alkotó, aki gyakran és bátran nyúl klasszikus szerzők klasszikus műveire, ám e kanonizált munkák többnyire ürügyként szolgálnak egy másféle (ilyen értelemben alternatív), a hagyományostól gyökeresen eltérő színházi és értelmezési horizontot megnyitó előadáshoz. (Lásd Bodó Katona József színházi munkái közül *A per* című Kafka-regényt kiforgató *Ledarálnakeltűntem*

Thomas Frank (Wolf Beifeld), Sophie Hottinger (Mari) és Pető Kata (Juli) a *Liliomban*

Peter Manninger felvételei

vagy a Molière *Don Juan*jából kiinduló *A nagy Sganarelle és tsa* című produkciókat, szputnyikos rendezései közül a *Szentivánéji álmot* vagy a *Holt lelkeket*.) *Az óra...* esetében hasonló, mégis teljesen más a helyzet. Peter Handke 1992-ben írt darabja talán a világnak nem minden részén számít modern klasszikusnak – nálunk például ismereteim szerint kizárólag a Katona játszotta, 2001-ben, Máté Gábor rendezésében –, Ausztriában azonban feltétlenül jelentős, paradigmaváltó szöveg (fontosságát mi sem jelzi jobban, mint hogy ősbemutatóját Claus Peymann rendezte a Burgtheaterban), melyet mind irodalom-, mind színház- (és/vagy dráma-) elméleti szempontból a hagyománynak nevezett konglomerátum destruktívához szokás kötni. Vagyis Handkéé a Bodóéhoz megszólalásig hasonló destruktív-konstruktív alapállás (az alapmű destrúálásával konstruál új műalkotást), az áttétel tehát a grazi előadás kapcsán kettős-kétszeres: egy eleve formabontó szöveg esik a magyar rendező és alkotótársai (dramaturg:



Andreas Karlaganis és Veress Anna) formabontásának áldozatául.

És éppen ez az oka annak, hogy Bodó módszere ezúttal csak részben azonos a fent említett előadásokéval: Handke pusztá szerzői utasításokból felépülő némajátéka nemcsak tematikai apropója lesz a megszülető grazi produkciónak, de a darab eredeti szerkezete, dramaturgiája is áttemelődik az előadásba. A szerkezeti-dramaturgiai alapötlet pedig a következő: egy város néhány lakójának egymásét lépten-nyomon metsző történeteit látjuk szilánkos-mozaikos – de szigorúan strukturált – elrendezésben, ciklikusan visszatérő cselekvésekkel és cselekvőkkel. Amit Bodó mindehhez alapvetően hozzáad, az egy, a színház, a zene és a film sajátos vegyülékéből összeálló formanyelv, amely kétféle illúziót (színházit és filmeset) épít fel és bont le egyidejűleg. Az előadásbeli városban (amely történetesen, de nem szükségszerűen Graz) mindennapi, mégsem prototipikus figurák (turista, üzletember és üzletasszony, teremőr, szennyvízcsatorna-javító, pincérnő, hajléktalan, satöbbi) működnek klasszikus értelemben semmiképpen sem drámai szituációkban (randevúk, összeveszések, kibékülések, utazások, sport, satöbbi). Már ez, valamint a nyelv mint kommunikációs forma totális kiiktatása elég volna ahhoz, hogy világossá váljon Handke darabjának ellendráma- (de mindenestül színházi) jellege, Bodó azonban mindezt megsegíti azzal, hogy a háttérfalra a színpadon zajló események folyamatos, élő videoképet vetíti. Másrészről a videoképet előállító stáb is mindvégig színen van (vezető operatőr: Christian Schütz), ha kell, létrával, szélgéppel, öntözőkannával, így tehát az előadás mint színházi és filmes mű egyfolytában reflektálja saját magát, végső soron pedig az alkotás folyamatát.

Éppen az ellenkező oldalról közelít a hagyományhoz Bodó negyedik grazi rendezése, a 2010 márciusában bemutatott *Liliom*. Az előadás ugyanis jóféle klasszikus, sőt egyes elemeiben népszínházi megvalósításnak álcázza magát, de nem (csak) ilyenként jelentős teljesítmény, hanem mint a Molnár-klasszikust számos ponton új fénytörésbe állító vállalkozás.

Már a szereposztás is látványosan a koncepció része: Juli szerepét magyar színésznőre, Pető Katára bízta Bodó. A színésznő folyékonyan, pontatlanságok nélkül, de kihallható akcentussal beszéli a német nyelvet (Alfred Polgar magyar fülnek pergő, az osztrák kritikák szerint nagyszerű fordításában), és így már az előadás első pillanatától világos, hogy Juli Zeller (ejtsd: celler) másképpen idegen a darab és az előadás szövetében, mint azt korábbi *Liliom*-előadásokból megszoktuk, sőt ez esetben Julié legalább akkora főszerep, mint Liliomé.

A Molnárénál karcsúbb, realiztikusabb szövegkönyv (dramaturg megint: Andreas Karlaganis és Veress Anna) következetesen végig is vezeti ezt a magyarság-, helyesebben idegenség-szálat a beszélt nyelvben. Juli olykor-olykor, rendszerint a drámai tetőpontokon tisztán, magyarul szólal meg – „Énnekem gyerekem lesz” –; helyen-

ként az itt német anyanyelvű Liliom is magyarra vált, a közte és Juli közti egyenlőséget jelzendő; legvégül Lujza (itt: Luise) is szól néhány szót magyarul, de immár vaskos német akcentussal, egyszerre megérezkítve a folytonosságot és a folytathatlanságot.

Más oldalról az, hogy az előadás szövegkönyve németesen karcsú, nem jelenti a molnári-ligeti sejtelmes nyomor- és mesevilág okvetlen elsikkadását. Sőt: a grazi *Liliom* úgy veszít szöveget, hogy színpadi cselekvést nyer helyette-belőle, szép együttműködésben Pascal Raich díszletével. Az eredeti, Molnár Ferenc-féle jelentsorrendben előadott hét kép három helyszínen – Liget, Hollunder-lakás, égi bíróság – játszódik, melyek közül az első, a Liget szinte vegytisztán leválik a többitől, mert a játszódó-kóstoló ifjúság olyan boldogságát képezi meg, ami nem tér vissza többé a történetben. Bodó és Raich nagy leleménye, hogy e ligeti kép valamiféle orfeumi kabaréjelenethez hasonlít – *Liliom* a karzaton jelenik meg először, maga irányítja a fényeket (a remek fényterv a remek Bányai Tamást dicséri), Juli és Mari (Sophie Hottinger) klasszikus bohózati karaktereket formálnak, s e túlhajtott bohózatiság még inkább visszaköszön Muskátné (Steffi Krautz) megformálásában. Hogy azután a Hollunder család műterme (ha az, mert a fényképező-szálat a produkció teljesen negligálja) viszonylagos realizmusból építkezzen teljesen művi-irreális, így mondanám: bodós elemekkel megtűzdelve; s hogy utána a mennybéli szcena viszonylagos irrealitásból építkezzen, egynéhány realiztikus elemmel megtűzdelve. És nemcsak a díszlet, maga az előadás is igen finoman és érzékletesen csúsztatja egybe a földet a mennyel. A Hollunder-szoba jobb oldalán például méretes teherlift kapcsolja össze a két dimenziót, de egybefűz a Hollunder lánnyá fordított Hollunder fiú is, aki idelent *nem e világi* katantont játszik, hogy odafönt *másvilági* tisztviselőként lássuk viszont, az égi ítélőszék előtt pedig *Liliomot* megelőzve Ficsúr jelenik meg mint gondatlan apa, s irtóztatóan hamis magánszámmal jut be az Úr örömébe.

Pető Kata karakterében hordozza ezt a tiszta, megtörhetetlen Julikát a maga tágas, ismerős idegenségével. Akkor is jelen van, amikor nincsen jelen, többnyire jelenlétének maradandó súlyával, de sokszor fizikailag is: amikor *Liliom* és Ficsúr immár a töltésen állva tervezik Linzmann meggyilkolását, akkor Juli a színpad legmélyén mosakodik – például ebből a szimultán bűnbetés-megtisztulás-képből is látszik, milyen jó rendező Bodó. Jan Thümer a magyar játékhagyományokhoz még csak nem is hasonlító, ösztövé, kamaszos *Lilioma* szemmel láthatóan örömjáték. Alakításában éppen nem a ligeti kikiáltó, végtére is nem az egykori vagy a mindenkori szépművész különlegessége-különcsége, hanem a figura emberi dimenziója hangsúlyozódik. Plasztikus jellemtanulmány Sebastian Reiss Ficsúrja: a színész kihasználja a lehetőséget, hogy karaktere a mennyben visszatér, így alakítása nem pillanatképnek, hanem íves, formátumos munkának hat. Méltónak az előadás formátumához.