

Natalja Jakubova

# Hat szerző Odüsszeuszt keres

## A SZIRÉNÉNEK MÜLHEIMBEN

A Szirénéneket Nádás Péter az *Európai Odüsszeia* projekt keretében írta, és ennek keretében vitte színre Roberto Ciulli. A program szervezői – hat Ruhr-vidéki városi színház – 2007-ben felkértek hat, különböző országból (angol, lengyel, német, magyar, osztrák, török) származó szerzőt, hogy írjon színpadi művet Homérosz eposzának témája vagy legalább hősei nyomán, de a maga szabad képzeletére építve. A Ruhr-vidék 2010-ben Európa egyik Kulturális Fővárosa volt, ezért joggal feltételezték, hogy a kétnapos – hat előadásból álló – esemény, a kultúr-turizmus e legújabb formája (hogy a nézők az *Odüsszeia* keretében-űrügén utaznak a régió egyik városából a másikba) lázba hozza a közönséget; s valóban, a publikum többsége direkt azért látogatott ide (Németország más régióiból vagy esetleg külföldről), hogy részt vegyen ezen a színházi maratonon.

A szerzők sem menet közben, sem a bemutatók előtt nem ismerhették meg egymás munkáit, így az előadások sem stilisztikailag, sem tematikusan nem kötődnek egy-



Mindez korántsem jelenti, hogy a projekt szellemében született előadások csupán a kultúr-turizmus ürügyeül szolgálnának. Nem egy közülük önállóan is beépült az adott színház repertoárjába. A felkért alkotók közül nemcsak Nádás Péter számíthat hírességnek; a szerzők között találjuk például Ronald Schimmelpfenniget is; a nyitó – esseni – előadást pedig a lengyel színház egyik sztárja, Grzegorz Jarzyna rendezte saját szöveggönyve alapján. Kemény produkciót láttunk a moersi színházban is, ahol Emine Sevgi Özdamar *Perikizi* című darabját Ulrich Greb vitte színre, kigyomlálva minden szentimentalizmust az eredeti szövegből, amely egy török lány kiábrándulásokkal teli európai vándorútját írta le (mintegy Odüsszeusz kalandozásai helyett).

Jellemző módon egyik szerző sem reflektált az eseménysorozat színhelyére, így nem derült ki, mi volt a régióspecifikus ebben az *Odüsszeiában*, mit akartak az utazás során feltárni előttünk a szervezők. Az egyetlen igazi specialitásnak éppen a mühlheimi Theater an der Ruhr nevezhető, ahol Nádás darabját vitték színre. Ez a színház már több mint húsz éve teljesíti azt a küldetést, amelyre a *Ruhr.2010* címen futó EKF-rendezvény-sorozat fel akarta hívni a figyelmet: hogy a vidék ipari régióból kultúrregió lett. Természetesen a Theater an der Ruhr nem valami előre kidolgozott kultúrpolitikai terv gyanánt vállalta ezt a missziót, hanem „egyszerűen” azért, mert annak idején épp Mülheimet



máshoz és gyakran az eredeti *Odüsszeiához* sem. A nézők az első (esseni) színházban, mint egy repülőtéri *check in* pultnál a beszállókártyát (úgy tűnt, még a sorban állást is élvezték), megkapták az útvonalat és a jelüket; ennek alapján a nyitó előadás után megkeresték a színház előtt várakozó tömegben azt a Ruhr-vidéki családot, amely a szünetekben megmutatta a helyi látnivalókat (például az elképesztő posztindusztriális tájat), este-éjszakára pedig vendégül látta otthonában.



választotta remeteségének helyszínéül korunk egyik legcsodálatosabb rendezője, Roberto Ciulli. A *Sziráénék* megint egyszer megmutatta, milyen eredmények születhetnek, ha egy rendező éveken keresztül saját társulattal dolgozhat.

## AZ ÁRNYÉKOK TESTET KERESNEK

Ciulli határozottan megrövidítette Nádas darabját; mondhatni, költői szövegéből saját montázst hozott létre, és újraértelmezte, hogy kik is e darab szereplői. Sok mindent átfestett, új „jelmezbe” öltöztetett, egyfajta folytatásaként a Nádas által indított mitologikus-történelmi álarcosbálnak. Számos mozzanatot viszont gestusba, tekintetbe, *mise-en-scène*-be konvertált. Nádas gyakran végtelen litániáit, amelyekben mitológiát, történelmet és a mai napot, az irodalmat és a hétköznapit vegyíti, Ciulli radikálisan csökkentette; viszont amelyek elhangzanak, értelmesen hangzanak el. A mitológia és a jelen keverékét pedig csupán színházi eszközökkel valósítja meg.

A keverék arányai nyilván mások, mint Nádasnál. Lehet, hogy tévedek, de szerintem Nádasnál a történelmi réteg – főleg a második világháborúra vonatkozó része, hisz ott keresendők Odisszeuszának a nyomai – az író minden szarkazmusa ellenére igen komoly. Akkor is, ha végtelen jelmezcserebe építi be, amiben mintha minden elveszítené értelmét. Csak azért csinálja, mert nem hiszi el, hogy a második világháború már nem élő emlék, tanulságai nyom nélkül tűntek el. Mintha ironizálna önmagán, hogy számára az értelem, a tapasztalat,

a tanulság nem tud elveszni, s ezért szereplői nem válhatnak igazán „kortárs”, „maivá”. „Időtlenek”, ahogy „időtlen” a darab formája is, amely leginkább Heiner Müllerre emlékeztet.

Ciulli előadásában viszont a szereplők kétségtelenül mai fiatalok, akik számára a történelmi események eleven értelme tényleg elveszett, illetve inkább egyfajta virtuális realitássá, szerepjáték anyagává vált. Felöltik például a „Hadfiak” beszéd-jelmezét, hogy kötözködjenek egy – esetleg valóban hadirokkant – utcai járókelővel, megalázzák, és végül megsemmisítsék. („Beszéd-jelmezen” itt főleg az „új brutalizmus”-féle túlzott, a testi sebezhetőség képeivel teli retorika értendő.)

Nádas többször utal arra, hogy drámája azon szereplői, akik – a „mitológiaiakkal” ellentétben – „földieknek” nevezhetők, nem emberek, hanem inkább árnyékok, akik egyfajta történelmen túli pokolban vándorolnak. Tehát a testiség lázas képei, amelyek megjelennek beszédükben, tulajdonképpen a testiség *emlékezete*, az elveszett test fantomfájdalmai. Épp ezért olyan élénkek.

Ciulli színpadát játékautomaták uralják. (Díszlettervező: Graf-Edzard Habben.) Nekik adja a rendező azt a szöveget, amelyet Nádas a Néreisek kórusának írt. Ez a kórus a különböző ének sokaságát/közösségét testesíti meg. Korántsem a „tisza ész” transzformációi; épp ellenkezőleg: beszédük tele van a testiség képeivel; a létezésük csupa érzéklet és előérzet – gyilkosság vagy szerelemé –, bár azt mondják magukról, hogy képtelenek a testük közvetlen átélésére, idegennek érzik. Valószínűtlen, hogy Nádas bármilyen automatáknak (főleg játékgépeknek) képzelte volna el Néreiseit. Inkább



A. Köhrin felvételei



a szerzői „lírai ént” képviselik, egy olyan „lírai ént”, amely tucatnyi hangra osztódott szét. A játékautomaták viszont mindenekelőtt termékek, emberi kéz művei; nem mondható róluk, hogy valakinek az énjét, véleményét, esetleg közvéleményt közvetítenének – inkább a tömegkultúra fantomjait. Ciulli egyfajta antropomorf automatákként is megjeleníthette volna a Néreiseket, hisz a színpadi gépek korántsem „gépiesen” beszélnek; azt is képzelhetjük, hogy a hangmontázst egy *talk-show*-n vették fel, amelynek résztvevői játékból kemény kijelentésekkel dobálóznak („Ölni jó, jó bizony. Nagy kár lenne az ölést betiltani”), illetve valamiféle kusza (pszeudo)filozófiával kérkednek... De a rendező lemondott az antropomorf jellegű megszólaltatásról, s az automaták végül is nem tudni, honnan származó, kontextusból kiszakított, virtuálisan generált szövegeket továbbítanak, amelyek mintha teljesen spontánul és ok nélkül merülnének fel a hangtérben, olyasformán, mint amikor ötletszerűen szörfölünk a televízió csatornái között.

Az első jelenetben a szereplőket egyfajta játékteremben találjuk (amely talán egy aluljáróban helyezkedik el – erre utal a fehér csemege és a boltívek, ami talán a Nádas-féle „félíg homokba temetett” gótikus templom ironikus transzformációja). Mindegyik szereplő a „saját” nyerőgépét bámulja, amely időnként szól hozzá. Néha viszont a gépek egyenesen a mellettük elhaladóknak nyilatkoztatják ki a „nyerő” szentenciákat, mint ahogy egy későbbi jelenetben ugyanilyen hirtelenül és ok nélkül bocsátják ki a pénznyereményt is – a párhuzam világos. A nyerőgépek által közvetítve a tömegkommunikáció virtuális alakjai egyfajta szellemek csödületeként jelennek meg, akik megtestesülésre vágyanak, s ezért saját énjüket és saját test utáni vágyukat ráerőszakolják a „játékosokra”. „Miért gondolom, amit mindenki más” – ezt egy „játékos” mondja, a gépétől elfordulva. De aztán visszafordul.

## POKOLI ALULJÁRÓ

Ciulli az előadás kezdetén a *Szirénének* első jelenetében megjelenő „tébolygó lelkek” szavait adja a „játékosok” szájába, de összekeverve azzal a későbbi (a kritikában gyakran idézett) jelenettel, amely – ugyan brutalitásokkal teli, ám – „szerelmetes sugdosódásra ajánlott obligát mondatok” hosszú listáját tartalmazza. Az innen származó „válogatott szentenciákat” viszont a nyerőgépek adják elő.

Ahogy az első jelenetben Nádasnál, a színpadon itt is jelen van Persephoné. Hófehér apácájelmez visel – jelmeztervező: Heinke Stork –, amelyen egy, az aluljáró mélyén eltűnő vérpiros kötél vezet át – ott bizonyára Hádés tartja a végét. Később alkalmunk lesz meg is látnunk őt: mint egy *grand guignol*-ból kölcsönzött hóhér. Így az aluljáró maga a pokol. Persephoné először egy (körhintáról?) leesett fehér lovon fekszik, később majd egy nőgyógyászati széken is, így a vérpiros kötél egyértelműen köldökzsínorra utal. Ez a kép fontos szerepet játszik az előadás képi világában, ahol a férfi–nő kapcsolat a fiak–anyák dichotómiájában értelmeződik. Elképzelhető, hogy mindez tulajdonképpen Persephoné álma, vagy egy bolond látomása, aki Persephonének képzeletét. És hogy e látomásban mindent lefordít

a férfi–női elemek közti örök küzdelmek nyelvére, amely egyszerre gyökerezik a mitológiában, a történelemben és a hétköznapokban.

A „játékosok” nem veszik észre Persephoné jelenlétét, és ő sem avatkozik bele a körülötte zajló történesekbe, csak szkeptikusan, néha szarkasztikusan, dühösen kommentálja őket. Nádasnál, az általa elképzelt időszámításon kívüli mitologikus pokolban Persephoné inkább a szereplők különös ontológiai státusát próbálja megmagyarázni: „Hímnemű és nőnemű névelőkhöz kötözött éji lelkek ők. [...] Talán távolabbi bolygón élők küldöttei, színes árnyképei.” A Ciulli-féle Persephonétól ez inkább úgy hangzik, mint egyfajta morális ítélet a csupán virtuális világban élő „játékosok” felett. Persze az is lehet, hogy ez a Persephoné maga is egy virtuális világ teremtménye.

Mindenesetre ebben a közönséges aluljárónak álcázott pokolban a mai fiatalokat látjuk. Ők viszont csak olyan értelemben lehetnek „árnyképek”, mint azok a fiatalok, akiknek már nincs saját életük, mert a körülvevő világot és saját magukat is csupán egy számítógépes játéknak képzelik el.

Maga a rendező azonban nyilván nem azonosítja magát ezzel a Persephonéval, ezzel a dühös bolonddal. Távol tartja magát mindenféle moralizálástól. Előadásának három főszereplője, akik főleg a Nádas-féle Télemakhos, Télegonos és Hyakinthos szövegeihez kötődnek, inkább szimpatikus fiatal fiúk; hirtelen megnyilvánuló kegyetlenségük azonban megmagyarázhatatlan marad. Úgy ölnek, mintha csupán mechanikusan a virtuális kultúra végakarátát teljesítenék. Mintha csupán egy fölöslegessé vált szereplőtől szabadulnának meg. Mintha a világukban megjelenő bárkivel való találkozás csak az illető megölésével végződhetne. E gyilkosságokból azonban csak az elsőt hajlandó tálalni a rendező egy virtuális álmoként. Ez az „anyás jelenet” Nádasnál.

A darabban az „Anyák” kórusa (amely név szerint Pénelopéból, Kirkéből és Kalypsóból áll) párbeszédet folytat a „Fiakkal”. Az előadásban szintén három női alak jelenik meg – felnőtt, megállapodott asszonyok, akik ránézésre is idegeneknek tűnnek ezen a csupán agglégnyes, örökké kamaszos játszóterén. Ahol nincs is normális szék (csupán egy nőgyógyászati). Ahogy magas sarkakon sétálgatnak az ápolatlan, simán a padlón alvó fiak között, egyfajta megvetés vagy kihívás sugárzik belőlük. Pokolra szállásnak számít az ilyen kamasz-pincék látogatása. Az anyák nehezen megtartott szépsége és fiatalága szembeesül a fiak önregítő elhanyagoltságával. Az anyák számára így még jobban kitűnik belőlük (eltűnt) apjuk nem túl vonzó emléke. Az előadásban párbeszéd csak Pénelopé (Petra von Beek) és Télemakhos (Fabio Menendes) között folyik. Hihetetlenül sűrített, utalásokban és metamorfózisokban gazdag. A Iokaszté–Oidipusz-, Oresztész–Klütaimnésztratóriákat soha nem írják meg kimerítően; ami e párok közt történik, csakis ilyen színházi pillanatokból érthetjük meg: gesztusokból, tekintetekből. Amikor nem lehet megmondani, mikor ér véget a fiúi szeretet, és kezdődik a férfiszerelem. Amikor azt sem lehet megmondani, mikor ér véget a szerelem, és hol kezdődik a bosszú, a gyilkosság. És újra visszatér a szeretet, és letagadja a megtörtént gyilkosságot, mint egy rossz álmot.

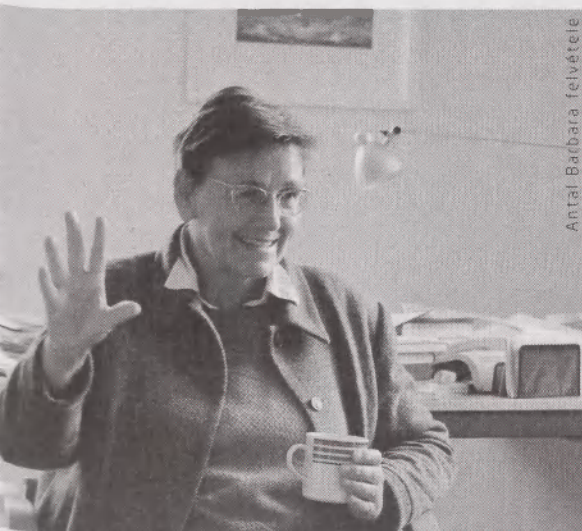


Az anya-gyerek viszony e megújulási képessége, amely a legrosszabbon is átsegít, hiányzik a Fiak odisszeájának következő állomásain. A második találkozásuk akkor jön létre, amikor a Nádas-féle Hadfiak szövegük segítségével hátborzongató víziókban lubickolnak a már ismerős játéktérben. Közben megjelenik egy hajléktalan, aki magának követeli a jogot, hogy a háborúról beszéljen, mert ő tényleg keresztülment rajta. Ez elég ahhoz, hogy a fiatalok kivégezzék.

A harmadik találkozó a Szirénekkal megy végbe. Fájdalmas iróniával hangzik el a Nádas-darab címe. Nem férfiak kötik itt magukat az árbochoz, hogy a női kísértést elkerüljék... Télemakhos és bajtársai a Szirénekekkel megtartott metafizikus lakoma után hagyják, hogy a nők hozzásimuljanak a testükhöz. De a csókra várakozó ajkakra feketé ragasztószalagot tesznek. Ciullinál a Szirének inkább bolondos vénlányok, akik még mindig az ideális szerelem illúziójában élnek.

A három bajtárs pedig a férfitársaság mellett dönt. Az illúziókat a hordozóikkal együtt ölik meg. Letépiék régimódi ruhájukat, és ahelyett, hogy az ajakrúzt egy szenvedélyes csókban kennék szét, hagyják, hogy a vér fesse be meztelen testüket. Egy törött üveggel vonulnak az oszlopok mögé, ahonnan a Szirének csak kúszva tudnak majd visszatérni – néma csoportot képeznek a kicsempézett „oltár” előtt az aluljáró mélyén, ahol az erőszak vérét a férfiak slaggal mossák le róluk, mintha nem áldozatokról, hanem csupán hisztériázó nőkről lenne szó. A néma kiáltás megáll a levegőben. Ez a „szirénének”...

A Theater an der Ruhrban a magyar költő újszülött teremtménye egy különös nyelven szólalt meg – amelyen ezen a helyen több mint húsz éve beszélnek. Még mindig léteznek. És ugyanannyira csodálatosan, fájdalmasan szép, mint valaha.



Antal Barbara felvétele

# „Anything goes? – Semmiképp!”

BESZÉLGETÉS

ERIKA FISCHER-LICHTÉVEL

A modern színháztudomány „nagy generációjának” egyik legmeghatározóbb alakja pályája során mindig úgy érvelt a teatrológia önállósága mellett, hogy közben gyorsan és érzékenyen reagált a kortárs színház legújabb jelenségeire.<sup>1</sup> Életművének azonban szerves része az a tudományszervezői tevékenység is, amelyet a mainzi színháztudományi tanszék megalapítása, a berlini intézet újraszervezése, a tizenkét éven át támogatott performativitás-projekt és egy prominens kutatókat fogadó, illetve összefogó nemzetközi központ létrehozása fémjelez.<sup>2</sup> Czirák Ádám és Kiss Gabriella nemcsak a neves teoretikus és színháztörténész válasszaira, hanem a tapasztalt tanszékvezetőre és a német „tudományipar” két legolajozottabban működő multivállalatának alapítójára is kíváncsi volt.

– *Hogyan foglalná össze azokat az alapvető színházméleti és -történeti kérdéseket, amelyek kezdettől fogva foglalkoztatták?*

– Azt, hogy gondolkodni kezdtem a színházról, egyetlen személynek, Gustaf Gründgensnek köszönhetem: mind a mai napig azok a problémák izgatnak, amelyekkel tizenkilenc éves koromban őt nézve szembesültem.

A híres színész ugyanis rendezőként a szöveg szolgájának tartotta magát, s ez a kijelentése mindig is irritált. Ebből a szempontból volt különös szerencse, hogy asszisztensként részt vehettem a *Don Carlos* (1962) próbáin. Teljesen egyértelmű volt ugyanis, hogy a Fülöpöt alakító Gründgens esetében a darab legfeljebb az inspiráció forrása, s amikor ténylegesen kezdenie kell vala-

<sup>1</sup> A jelentéstani különbség. *Nagyvilág*, 1988/7. 1060–1068. Ford. Illés László; A színház nyelve. *PRO PHI* *Losophia*, 1995/1. 25–45. Ford. Kiss Gabriella; Klasszikus művek recepciójának problémája – Goethe *Iphigeniája*. In Vitéz Ildikó (szerk.): *Goethe: Iphigenia Tauriszban. Tanulmányok*. Pécs, JPTE, 1996, 95–117. Ford. Sándorfi Edina; A színház mint kulturális modell. *Theatron*, 1999/3. 67–80. Ford. Meszlényi Gyöngyi; Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához. *Theatron*, 1999/4. 57–66. Ford. Kiss Gabriella; Átkelés az árnyékok birodalmába. Robert Wilson frankfurti *Lear király*-rendezése. *Theatron*, 2000/2. 125–137. Ford. Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella; *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. Ford. Kiss Gabriella; A test megdicsőülése: A médiakor színháza. *Vulgo*, 2003/3. 20–30. Ford. Molnár Klára; Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé. *Magyar Műhely*, 2003/4–5. 25–40. Ford. Kricsfalusi Beatrix; *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi, 2009. Ford. Kiss Gabriella.

<sup>2</sup> <http://www.theaterwissenschaft.uni-mainz.de>; <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/weo7>; <http://www.sfb-performativ.de>; <http://www.interweaving-performance-cultures.com>.