



Thomas Aurin felvétele

FENT:
A Rajna kincse
(Staatsschauspiel
Dresden)

BALRA:
Castorf rendezése:
A játékos

A Wiener Festwochenről mint fesztiválról nehéz áttekintést adni. Ahhoz mindenesetre öt hétig Bécsben kellene tartózkodni, ami nem lehetetlen, de nem is lehetséges. A napok eltelnének, mert nemcsak esti előadások vannak, hanem nappaliak is, utcai gyűldék, karneválok, koncertek, kiállítások, vetítések, helyspecifikus produkciók raktárakban, külvárosi helyszíneken (busz szállítja a központból a nézőket), egyszemélyes bódében és többezres köztereken, a glóbusz különböző pontjairól érkezett egy- és sokszemélyes társulatokkal. Nincsenek műfaji határok, opera, tánc, hagyományos színmű és a három keveréke éppúgy előfordul, mint fikciós klasszikus és dokumentarista vagy verbatim dráma, multimédiás performansz. Névtelen csoportok és nagy nevek váltják egymást, itt van Sellars, Bondy, Chéreau, Castorf, Marthaler, LePage és sokan mások. Rengeteg a direkt politikai vagy demonstratív színház, az osztrák parlament elé roma művészek installációit állították ki a hivatalos programban, kíváncsi lennék, meg lehetne-e csinálni ugyanezt nálunk. Bécsben persze kiegészítő programok is vannak hozzá, filmvetítés, eszmezsere az európai migrációról, a rasszizmusról. Hogy mást ne mondjak, Peter Sellars elkészítette két éve itt bemutatott *Othellójának* folytatását, a „Desdemona-projektet”, melyben a nevezett hölgy a síron túli afrikai neve-

Koltai Tamás

A klisé és a helynélküliség

BÉCSI ÜNNEPI HETEK

lőnjével beszélget az évszázados kolonializmusról és egy másfajta jövő reményéről, közben pedig kicserélik egymással a dalaikat.

Más aura ez, tőlünk kétszáznegyven kilométerre, még csak nem is hasonlít a miénkre.

Európa. S benne a világ.

Próbálok szortírozni a lehetőségeimet, koncentrálni valamire, ami jelenségként értékelhető. Frank Castorfot például régóta igyekszem megérteni, és most itt van ő is, meg a tanítványa is, Márton Dávid, akit Magyarországon alig valaki ismer, Berlinton Bécsig viszont jó neve van, sokat rendez, és díjakat zsebel be. A harmincöt éves fiatalember zongoristának tanult Pesten, Berlinben folytatta a Hanns Eisler Zenei Főiskolán, le is telepedett a német fővárosban, onnan járja be Európát. Színházi rendező, aki operákat rendez, mondanám egy szuszra. De ez egyrészt nem igaz, mert hiába *Lulu*, hiába *Wozzeck*, nem Berg zenekara szól, nem operisták énekelnek, ahogy Wagner sem az „eredeti” Wagner *A Rajna kincse*ben, amit Bécsben



David Baltzer felvétele

hasson, ellenkezőleg, a kerti medencéről kiderül, hogy az is függöny, ha „belemenek”, leszakad. Egy másik, ugyancsak kamerázott jelenetben a szereplőket talpas papírfigurák helyettesítik, az elbeszélő-narrátor Alekszej Ivanovicsnak negyed-óráig csak az ember méretű hüvelykujját látjuk, ahogy megragadja és tologatja a bábokat. A klisészerűség áthatja a játékot, a nagymamát alakító fiatal színésznő pár percig vénasszonyosan rikácsol-sipákol, aztán „elfeledkezik” róla, ettől kezdve normálisan, azaz hangosan, modulálatlanul, nyersen és pszichológiamentesen beszél – mint a többiek. A klisé az orosz arisztokrácia antikapitalista kritikája, a kaszinó, a „rulettváros” silány peszudoközegében, de persze nem lehetünk meggyőződve

látok Márton rendezésében, van benne próza, dzsessz, egy zongora és egy akusztikus cselló, meg csupa drámai színész, aki dúdol és énekel. Másrészt dehogyan Wagner, a Drezdai Állami Színház (Staatschauspiel Dresden), ahol a bemutatót tartották, nem változtatta meg a *Das Rheingold* címet, mondjuk, arra, hogy „Ein Rheingold” (*Mein Gold, Dein Gold, Kein Gold*, írta címként messzemenően elismerő bírálata fölé egy kritikus), azzal meg végképp nem törődik senki, hogy akkor ez most opera vagy színház, az csak nálunk vette be magát az elmékbe, hogy az opera nem színház, arrafelé nem foglalkoznak álproblémákkal. És akkor micsoda a Burgtheaterben a *Harmonia caelestis*, amit Márton ugyancsak „zenedramaként” vitt színre? Viszont a *Wüstenbuch*, Beat Furrer 2009-ben írt operája opera, jóllehet nem hasonlít semmire, amit Wagnertól Bergig, sőt Ligetiig operának szoktunk nevezni, annak ellenére, hogy van benne tizenkilenc tagú zenekar, szoprán és bariton, meg sok drámai színész, aki költői prózát mond vagy énekel. Christoph Marthaler rendezte. Márton Dávid színháza jobban hasonlít Marthalerére, mint az eredeti Wagner az eredeti Beat Furrerre (aki persze, hogy eredeti, őt nem lehet dekonstruálni, mint *A Rajna kincsét*).

Próbálom megérteni a jelenséget.

Castorf, Marthaler és Márton nem általunk lélektani realistának nevezett valóságmásolatokat gyártanak, de ezt kijelenteni nem elég, ezzel legfeljebb átragasztottunk egy címkét, amivel még semmit sem magyarítottunk meg. Castorf *A játékos* című Dosztojevskij-regényből készített a szünettel együtt ötórás előadást, ami nem azért ilyen hosszú, mert aprólékos hűséggel dramatizálta a prózát. Castorf forgószínpadán „ott van” klisészerűen az egész regény, klisé a díszlet, lécből, rongyból, vászonzóból, zsinórfüggönyből, deszkából összetákolta, szedett-vedett ácsolat, amely mindenféle helyszín *utánzására* képes – olyan az egész, mintha a próbászínpadot hagyták volna meg a futó előadásokra is –, és szinte ordít, hogy díszlet, azaz nem valódi. Az enteriőr egy-két bútorát állították csak be, a további berendezést a szándékosan gyűrött, lelógó, le is szaggatott falfüggönyre festették. Remegnek az ajtókeretek, ahogy becsapják az ajtót. Az egyik jelenet filmbejátszás, de nem azért, hogy valódinak

róla, hogy ez az orosz arisztokrácia az az orosz arisztokrácia, a Dosztojevskij korabeli, az orosz nyilvánvalóan a mai orosz vadkapitalista is – noha direkt módon ez sincs még csak jelezve sem –, az Európára szabadult félázsiai, a habzsoló, a törekvő, a bunkó, a fölényes, a hódító. Ahogy a német is a „mai német”, ő is kíméletlenül szatirizálva van, ahogy lenyeli őt a krokodil, azaz bebújik egy belül üres krokodilba, mert ki kell tölteni a *horror vacuit*. (A motívum a *Krokodil* című, befejezetlen Dosztojevskij-kisregényből származik.)

Minden éles, karikatúrisztikus, elrajzolt, olyan, *mintha nem adnának magukra*, sem a rendező, aki nem rendez „rendesen” – nem épít fel helyzeteket, nem operál effektekkal, szünetekkel, atmoszférával –, sem a színészek, akiken többnyire lóg a ruha, nincsenek „öltöztetve”, nincsenek egyéni gesztusaik, nem teremtenek „figurát”, nem „formálnak”, vagyis nincs előadásív, tempó-ritmus, felvonásvég, minden lekerekítetlen, szálkás, harsány, triviális, öt órán át tart, de tarthatna háromig vagy nyolcig is. Kaján, intellektuális, szatirikus, fáradhatatlan – és fárasztó – színház. Aki cselekményhez, életimitáláshoz, színházi formátáláshoz szokott, meg ahhoz, hogy együtt érezzen valamelyik „hőssel”, ne menjen Castorf színházába. Hazabeszélek. (Nem mintha volna olyan veszély, hogy mehetne.)

Márton is toldoz-foldoz, mint Castorf, nála emeletes lakáskeresztszmet a díszlet, abban laknak az ember méretű mitológiai szereplők, törpe (Alberich), óriás (Fafner és Fasolt), isten (Wotan & Co.) egyformára van szabva, miránk, átlag lakosokra, rajnai aranyunk az akváriumba esett strassz, Walhallánk az emeleti hálószoba, diadalmas bevonulásunk a zongora alatti kuporgás, puha kórusként halkan elzümögve a zengzetes wagneri fanfárt. A mítosztalanítás célja nyilván a kortársi szemlélet, de nem arról van szó, mint a *Regietheater*, a rendezői színház esetében, hogy áthúzzuk az eredeti szerzői instrukciókat, változtatlanul meghagyva minden mást, elsősorban a zenei partitúrát, hanem totális revízió alá vesszük és újrateremtjük a teljes műegészt. Itt is szándékos a klisészerűség, a karmesterklisé – Wagner-sapkában – egy stúdiószerű fülkében ül, onnan vezényel, irányít, ismételtet, javított, vezérmotívumokat kér, elő- és utó-



énekel (civilben oratórium-tenor), és piros telefonon rendeli meg a zongoristától a következő részletet. A dekonstruált Wagner megszabadul a nagyszabástól, de nem veszi el egyéb erőit, iróniáját, játékoságát és „világszerúségét”, sőt. Ugyanarról szól, amiről az eredeti: a kortársi világ hanyatlásának kezdetéről. Az összetartó és széthúzó isteni klán egy családi vircsaft keretein belül játszik a hatalommal, a szerelemmel és az arannyal. A fele próza – librettó és vendégszövegek –, a fele zene, az utóbbi nem paródia, csak emberi hangra van transzponálva, és meglehetősen kaján. Ha az aranycsengés eredeti instrumentális effektjét a vacsoraasztalhoz ült társaság állítja elő bravúros hangzással, tányérok, poharak, kések és villák – Sárly László szokott ilyet csinálni a Katona színe-szeivel –, akkor az nemcsak vicces, hanem a történés emberi akusztikáját teremti meg. A wagneri ösztömvészet új értelmet nyer attól, hogy az egészet tizenketten hozzák létre, mindannyian színészek és zenészek egyszerre. Márton is a civilség látszatát kelti, nincs stílusegység, a jelmezek az „otthoni ruhatárból” valók, rosszul állnak a szereplők némelyikén, Wotan például egyáltalán nem ad a külsejére, félig öltözötten és elhanyagoltan járkal a lakásban. Az előadást nálunk az alternatívok (függetlenek) túrt kategóriájába sorolnák. Az nem meglepő, hogy német közegben állami szinten akceptálják és díjazzák, az már inkább, hogy a konzervatív osztrák kritika is felsőfokon méltatja. A Festwochen-közönség lelkesedése viszont törvényszerű, hiszen évről évre javul az ízlése attól a különleges szerencsétől, amelyben a világszínház hatalmas bécsi választéka részesíti.

A Castorfnál (és Mártonnál) spirituálisabb Marthaler két Festwochen-előadása közül a *Wüstenbuchot* szerzője, Beat Furrer maga jelöli műfajilag *Musiktheaternek*, zenés színháznak, de tulajdonképpen operáról van szó. A 2009-ben írt, eredetileg a bázeli színházban bemutatott darabot szerintem a nyelvismeret és a kortárs zenei nyelv ismerete sem teszi könnyen befogadhatóvá még azok számára sem, akik mindkettő birtokában vannak. Ami az előbbit illeti, azért, mert a produkció prózában is, zenében is többnyelvű (közülük az egyik a latin), a felhasznált szövegek – Apuleius, Lucretius, Machado, Valente, Ingeborg Bachmann,

Händi Klaus, valamint óegyiptomi papiruszok – elvontak, költőiek, szurreálisak, és megértésük olvasva is erőfeszítést igényel, nemhogy énekelve –, ami pedig az utóbbit, azért, mert a tizenkilenc tagú zenekar és az énekesek által előadott mű zeneesztétikai megítélése minden bizonnyal a szakemberek



Judith Schloesser felvétele



Pascal Victor/ArtcomArt felvétele



FENT: Sivatagi könyv (Bázel)

BALRA: Őszi álom

JOBBRA: Én vagyok a szél

Ebben az értelemben a sivatag annak a szimbóluma, *ami nincs*. Az a pont, ahol a létező eltűnik, átkerül a „túloldalra”. A sivatag nem egy bizonyos hely, hanem éppen *a hely nemlétét* jelöli. „A szomszéd az az idegen, aki melletted lakik – mondja Furrer. – De az idegen, mint egy másik tér lakója, többé nem létezik. A sivatag ennek a struktúrájának a felbomlása: a helynélküliség.” Furrer szerint a hely fogalmát megszüntette az állandó utazás, és így a sivatag a helynélküliség, a szociális struktúrák széttörésének a metaforája. Szerinte ezt realizálták az óegyiptomiak a „túloldalon”, a Nílus másik partján. Mi pedig a szociális struktúrák és a társadalmi felelősség állandó felejtésében élünk, megpróbálunk ugyan emlékezni, a sivatagunkban időnként megjelennek az elmúlt stabil kultúrák darabkái, és ezeket a darabkákat próbáljuk megfejteni. Valamit, ami többé már nem felfogható.

Marthaler is „félbevágott” házat tesz a színpadára, felül három különböző, de tipikus és konvencionális szállodai szoba, alul pillérekkel tagolt, de egybefüggő teret képező alagsor. A realista tér maga az elvont „sivatag”. A szereplők állandó mozgásban vannak, a szállodai szobákba folyton egy-egy vendég érkezik bőrönddel – mindig nők –, mindig ugyanaz az „alkalmazott” vezeti be őket, és ugyanazokkal a karmozdulatokkal mutatja meg a szobát, majd a nők rövid, banális ott-tartózkodás – magányra ítéltséget



Simon Annand felvétele

körén belül is kifejezetten a *hochspecialisták* elitklubjára korlátozódik.

A címet *Sivatagi könyv*nek fordíthatjuk, a zeneszerző alapélménye Ingeborg Bachmann hasonló című munkája, amely az író-énekesnő 1964-es, beteg, megalázottan, csaknem bénán és az összeomlás küszöbén kezdett egyiptomi utazását írja le, Max Frisch svájci íróval való szakítását követően. A „sivatag” nem egy az egyben az egyiptomi tájat jelenti, hanem azt az „utazást”, amelynek során az óegyiptomiak „a Nílus másik oldalára” temetkeztek. Valójában a „túloldallal”, az ürességgel, a semmivel, a halállal való találkozásról van szó. Bachmann a halál formáival foglalkozó *Todesarten* (Halálnemek)-ciklusában a kapcsolataiban izolált, hallgatásra kényszerített nőt írja le, és a *Wüstenbuch*nak – beleértve a Marthaler rendezte Furrer-operát is – az elszigeteltség, az idegenség, tágabb, metaforikus értelemben a nemlét a témája.

jelző kényszergerjesztusok – után távoznak, máshol tűnnek föl, állandóan cserélődnek és ismétlődnek. Az alagsorban is konkrét „hely nélküli” elszigeteltségben léteznek a szereplők, idioszinkráziás izolációban, értelmetlen repetitív mozdulatok sorát produkálva, például gépeik lencséjét a falhoz tapasztva villanófényvel „fényképeznek”. Az „utazás” – mint az idegen, a kultúra eredete és a múlt kísérteties figuráival való találkozás *keresése* – tizenkét „stációban” zajlik. A figurák – karakterek és fantomok – zeneileg az énekelt és a beszélt hang közti terepet járják be. Prózai szöveg, szóló és kóruséneklés kombinációi töltik ki a másfél órás játékidőt. A tizenkilenc tagú zenekar az instrumentális kíséret és az önálló kifejezés funkcióját is betölti. Zeneesztétikai megítélésére kompetencia hiányában nem vállalkozom. Annyi biztos, hogy borzongató és spirituális hatást kelt, ijesztő, deprimáló, sokkoló és megrendítő egyszerre. Hagyományos nézői elvárással nehéz „kibírni”. Az előadással egyenértékű volt a magasodó tribünön ülő körülbelül öt-hatszáz néző produkciója. A lélegzet-visszafojtott figyelem és empátia, amely – az ideologikusan megcélzott „remény színházának” magyarországi jövevényét elképesztve – tapinthatóan lenyűgözte a közönséget.

Az élet- és halálmetafora a témája Jon Fosse két drámájának, az egyik a nálunk is ismert *Őszi álom*, a másik az *Én vagyok a szél*. Mindkettőt színházi nemzedékem óriása, személyes idoljaim egyike, Patrice Chéreau rendezte. Az előbbit többszörös – a párizsi Louvre múzeummal is közös – koprodukcióban franciául, az utóbbit a londoni Young Vic társulatával angolul.

A temetőben játszódó *Őszi álom* Chéreau eredetileg a Louvre-ban vitte színre (lásd erről Sipos Gyula írását a *SZÍNHÁZ* 2011. júliusi számában), majd az utaztatott előadásokhoz a zseniális Richard Peduzzi felépítette az egymásba nyíló Louvre-termek hiperrealista mását, az előterem magasában két hatalmas festménnyel, a háttérből nyíló két másikban kisebb vásznakkal. Fosse stilizált, költői, redundáns szövegeiben – a szerzőt ha nem is korunk Beckettjének, de az élő drámairodalom legjobbjának tartom – finom szövötté szövődik reális és elvont. Ebben a darabjában a temető a folyamatos és egyszersmind megállított („kizökkentett”), *halálon túli* életidő metaforája, melyben különböző generációk tagjai vannak jelen és „mennek el” (halnak meg), s a kitágított pillanatban találkozás, válások, kataklizmák, csődök és újrakezdések játszódnak le. Az *Őszi álomban* nincs idő, és végtelen az idő, egybefolynak a történések, relativizálódnak a hol és a mikor, a múlt és a jelen, a valóság és az emlék. A képtár is az emlékek tere, nemcsak a temető. Egyszerre reális és virtuális valóság, megfagyott mozdulatok lengik be, a szereplők a szemmagasságban eltávolított festmények táblácskáit olvassák mint sírfeliratot, s egyszerre jelennek meg önmagukként és saját emlékképeikként. Chéreau költőien fölfokozza az időtlenséget, nála a halottak is élők (és az élők is halottak), a nagymama, akinek a temetésére érkeznek az elején, és a fiú, akiről csak beszélnek, s a játékidő közben meghal, néma szereplőként ugyanúgy jelen van, mint a többiek, ugyanúgy keringenek-kóvályognak a térben. Az élők kapcsolata az élőkkel lényegében nem különbözik az élők kapcsolatától halottaikkal, ugyanazok a félbemaradt, félbetört, félig koreografált gesztusok. Az „élettér” és a „holt tér” ugyanaz, a Férfi az elején úgy vackol magának hálóhelyet, mintha otthon lenne, a játék folyamán láthatóan megöregszik, és a hátára fekve, lábait lassuló „biciklizéssé” emelve úgy hal meg, mint a felfordított bogár. Egymásra rezonál a szerelem és a halál melankóliája – „l’amour” és „la mort” a franciában –, a nyers szexuális gesztusokban és az összes szereplő állandó jelenlététől fölfokozott magányban líra, részvét és fájdalom sűrűsödik. Mindenki többször távozik (hal meg), és sosem tud örökre eltávozni, kitörölhetetlenül ott maradnak egymás életében. Gitárral kísért spanyol dal és transzcendens bűgő hang festi alá a játékot. „Itt az idő”, mondja a végén az először megszólaló halott

nagymama, elorozva az utolsó mondatot, a három életben maradt nő lassan kivonul, a halottak a padlón fekszenek, elsötétül a szín, kivilágosodnak a festmények. Csodás előadás.

Az *Én vagyok a szél* is virtuális térben játszódik, noha Fosse ezúttal is konkrét helyszínt ír elő. Két fiatal férfi egy csónakban, a tengeren. Az Egyik és a Másik. Kieveznek a nyílt vízre, kikötnek egy sziget öblében, esznek egy falatot, isznak egy kortyot. Tiszta ég, hullámok, csönd, szigetek, sziklák. És valami megfoghatatlan félelem. Fenyegetés. Az Egyik kérdéseket tesz föl (magának?), a Másik megpróbálja megérteni. „Mi történik most?” Jó lenne itt maradni, elmene-külni a valóságtól, a zajtól, az emberektől – az élettől. Itt jó, de vissza kell menni. Az Egyiket húzza valami lefelé, úgy érzi, elnehezül, egy betonfal van belül, ő maga egy betonfal, amely széttörik. A Másik segíteni akar, de csak szavakkal tud, és a dolgokat, úgy, ahogy *valójában* vannak, a szavak nem tudják leírni, a dolgok már mások, ha szavakba foglalják őket. A szavak nem jelentenek semmit. Valójában nem lehet megmondani, mi az, ami van. Visszaindulnak, felhők tornyosulnak, sötétedik az ég, szél kerekedik, vihar tör ki. De nem a külső vihar pusztít. „A szél bennem van”, mondja az Egyik. És a végén: „Én vagyok a szél.” Nem lehet elejét venni az önpusztításnak. Vagy a *virtuális* önpusztításnak? Nem tudni. A vége, a „visszatérés” szinte olyan, mint az eleje volt. Mi az, ami megtörtént? Mi a külső és mi a belső valóság? Mi a különbség köztük? Nincs válasz.

Itt is a szeretet (szerelem?) és a halál áll a középpontban. Mint az *Őszi álomban*. A szembenézés a semmivel. Mint Furre operájában, a *Wüstenbuchban*. Az izolált magány. A helynélküliség. Chéreau és Peduzzi nyitott, vizenyősnek látszó kicsiny, sík terepet s mögé egy háttérvásznat épít díszletnek. A síkon észrevétlenül megemelkedik a víz, talán térdmagasságig, alulról egy lapos deszka nyúlik ki, ez a csónak, mértani középpontjában egy rúd tartja, ezen hintázik, billeg, hánykolódik minden irányban, föl-le, úgy, hogy néha előnti a víz. A kormány különálló rúd, kötelet dobznak, ha kikötnek, a Másik a kikötéshez „beleveti magát” a sekély vízbe. A valóság stilizált imitálása a hangok és a fények szintén nem realista, zenei-világítási effektjeinek segítségével történik, úgy, hogy a szándékos *művi* elképesztően atmoszferikus hatást kelt. És hozzá a színészi játék: Tom Brooke (Egyik) és Jack Laskey (Másik) poétikus, tökéletes tempó-ritmusban proporcionált, az elvont ideát egyénítetten *megtestesítő* alakítása. Inkább létezése. A nem történés sűrű tartalmakkal és emóciókkal van telítve. A redukált kifejezési forma – Fossénál a szöveg, Chéreau-nál a színpad – belső világokat tár fel. Szavakból és csöndeből épül fel a színház, amelyet fölfoghatunk és megfejthetünk. Ha már a valóságot nem tudjuk.