

Herczog Noémi

Nem orosz

AZ ARANY MASZK FESZTIVÁL POLITIKAI ELŐADÁSAI

Létezik-e orosz politikai színház?

Lehet-e szép egy tüntetés, járta körül egyszer a problémát egy kerekasztal-beszélgetésen Rényi András néhány hazai példa kapcsán. Számunkra most az a kérdés, hogy szép volt-e ebben az értelemben a téli hatalmas Putyin-ellenes demonstráció Moszkvában. És lehet-e ezzel a tüntető tömeggel kezdeni az orosz politikai színházról való esztétikai gondolkodást? Ha visszagondolunk az *esztétika* szó eredeti jelentésére, a görög 'aiszthészisz' észlelést, érzékelést jelent; a tüntetés pedig merőben érzéki vágyunkat elégíti ki. Annak belső szükségét, hogy a valami mellett vagy valami ellen közösen gondolkodó tömeg testileg is átérezhesse egységét, és ezáltal nagy és közös testté forrjon össze. Ebben az értelemben tehát minden jó tüntetés szép is. Ráadásul eredendően teátrális műfaj, vagyis a téli Moszkva utcai eseményei elindíthatják az orosz politikai színházról való gondolkodást.

Utca és színházépület élesen szemben áll a mai Oroszországban – és most értsük a politikai színház eredendően gyanús, meglehetősen heterogén fogalmán egyszerűen a közös ügyekre érzékeny, tehát az utca eseményeit sem figyelmen kívül hagyó, valóságpárti színházakat. Mindenütt, ahol ilyen éles szakadék alakul ki a színházépületen belül és kívül zajló események között, kérdésessé válik a művészet voltaképpeni értelme. Ennek megfelelően Moszkva nyolcvannyolc állami fenntartású kőszínháza tökéletesen ártalmatlan. Az orosz színházigazgatót a hatalom önkényesen nevezi ki, ki sem kérve a szakmai szervezetek véleményét, pályázatát sincsen, mondja Jelena Kovalszkaja (*SZÍNHÁZ*, 2012. január). Őszinte szót hallani az utcán vagy elfoglalt házak szélfúttá termeiben, pincéiben lehet.

Egyébként nemcsak a téli Moszkva utcai eseményeit, hanem napjaink egyik legrokonszenvesebb társadalmi mozgalmát is hajlamos vagyok a fesztiválon bemutatott előadások előzményének tekinteni. A nemzetközi Occupy Wall Street küzdelme a „demokratikus ébredésért” mindvégig érzékelhető az Arany Maszk radikális előadásaiban. Elnézve a moszkvai színházjegyárakat, amelyek valahol tizenhatezer forintnál kezdődnek, és negyvenötezerig is felmehetnek, nem nehéz orosz kontextusban értelmezni az Occupy-gondolatot. A társadalmi és gazdasági javakból való egyenlőtlen, aránytalan s ennyiben antidemokratikus részesedés, valamint egy igazságosabb elosztás követelése az úgynevezett „99%” nevében értelmet nyer Strindberg *Julie kisasszony* című

dramájának Thomas Ostermeier-rendezésében. A kőszínházaktól távolodva alapvetőek az Occupy előzményeinek tekinthető diáklázadások, hippi-, anarchista és punk-mozgalmak is.

Nem tudok szabadulni a gondolatától, hogy napjaink politikai színházának egyik legerősebb új műfaja mégis a modern kori tüntetés egyik mellékága: a *flash mob* és a *smart mob*.¹ Korábban a Putyin újráválasztását követően joggal apatikus Moszkvában is rendeztek *smart mob*okat; az egyik katedrálisban szervezett megmozdulás résztvevői hét évet kaptak, istenkáromlás ürügyén.

Vagy street, vagy art

A giccs történetének kezdetét Walter Benjamin a polgári enteriőrben látja. A biztonságos szoba ablakán kitekintő magánembert környezete *tokként fogadja magába*, becsomagolja és megvédelmezi. Elsősorban a valóságtól. Mindattól, ami a szobán kívül történik: politikai, társadalmi problémáktól, a nyílt utca brutalitásától. Az enteriőrrel szólva a magyar filmművészetben, Szilágyi Ákos alaposan körül is járja a szoba filozófiájának kérdéskörét: „A századforduló polgára azt kívánta, hogy a valóság is »olyan szép« (és olyan biztonságos) legyen, mint a szoba. Minél inkább szobaszerűvé válik a külvilág, annál kevésbé érheti bajt azt, aki kibújik a szobájából.” Nem szívesen játszom ki a könnyen adódó párhuzamot Moszkva nyolcvannyolc, sokszor grandiózus, máskor különleges tervezésű állami fenntartású színházépülete és a szoba filozófiája közt. Mégsem tagadható az összefüggés: ezek az államtól bérelt biztonságos „szobácskák” a bérleti díjért cserébe lojalitással is tartoznak. A mai orosz államtól pedig természetesen távol áll, hogy helyszínt biztosítson fékeknek és ellensúlyoknak, teret adjon a szabad kritikának, a mindenkit érintő kérdéseknek, az pedig végképp, hogy ő maga követeljen magának szabadgondolkodó udvari bolondot, aki szemébe mondja, ha meztelen.

„Dolgoznál iskolában?” – kérdezték egy tehetséges orosz színésztől a fesztiválszervezők elbeszélése szerint az újságírók. „Dehogy. Művész vagyok, nem szociális

¹ A *flash mob* (villámcsődület) emberek előre szervezett összeverődését jelenti, amikor a tömeg valami szokatlant csinál, majd ugyanolyan váratlanul, ahogy összegyűlt, szét is oszlik. Viszonylag fiatal műfaj: az első *flash mob*ot 2003-ban rendezték, New Yorkban. Célja a figyelem felkeltése adott cél érdekében. Politikai szándékú, társadalmi protestálás értelmében szervezett csődületre a szó nem használatos, ilyenkor *smart mob*ról beszélünk.

munkás.” A színész tevékenysége, ahogy a színházé is, Oroszországban hagyományosan *művészet*. Talán csak a kiépülő diktatúra miatt éleződik ki erősebben, mennyi minden előtt zárja be szemét, fogja be fülét, honnan menekül színesen berendezett szobácskába az ilyen színház. Nem létezik átjárás az utca és a színházépület között. Politikai művészet talán ott kezdődik, ha a világ szobává alakításának folyamata megfordul. Ugyancsak Benjamin mondja más helyütt a politikai érzületről: „amikor »privát« és »nyilvános« nem állnak szemben egymással, mint a hálószoba és a rendelő egy orvoslakásban, hanem egymásba épülnek.” Tapasztalataink szerint a terek ilyen egymásba nyitásával a lakás mintha csak megőrizné a válaszfalak lerombolásának emlékezetét, mindig szenvedélyes művek születnek.

Az új dráma vége

„Unrussian” (nem orosz) – ezzel a szóval jellemzi az egyik fesztiválszervező a Moszkvában pár éve elindult jelenséget: azokat a kisebb társulatokat, amelyek nem feltétlenül művészetként tekintenek a színházra, és amelyek egyelőre mindössze akkora nézősereggel rendelkeznek, amire Putyin legfeljebb legyint egyet. Vendéglátóm az ellenkultúra egyik ilyen bástyájának, egy eldugott pincehelyiségnek, a Teatr.docnak a közönségét véli – talán kissé szentimentális túlzással – felfedezni a téli tüntetéseknek a doc közönségénél azért népelesebb részvevői közt. A dokumentarista társulat egyik előadása járt már nálunk a Trafóban, a magyar ellenkultúra és a tágabban értelmezett színházfogalom hazai bázisán is. A három független színházi előadás egyaránt maga mögött hagyta az új orosz drámát, textusaik egyszeri alkalomra írt színpadi szövegek.

Ketten az otthonodban

A *Ketten az otthonodban* belarusz történetet dolgoz fel, és nem nehéz az orosz események felől értelmezni. A valós történetet interjúk alapján a rendező, Mihail Ugarov és Talgat Betalov írta fikcióvá. A szoba biztonsága, a *betokozódott* polgár védelme kérdőjeleződik meg az előadásban. A fehérorosz választásokon induló Vladimir Nyekaljaevet mint ellenzéki aktivistát és politikust letartóztatták, majd kiengedése után házi őrizetben tartották. A házi őrizet egyik sajátos, belarusz formája, amikor két fogdmeg él együtt a büntetett elnökjelölttel és nejevel azok otthonában, valahogy úgy, mint a *Tóté*k Őrnagya, lassan és félelmetesen mérgezte meg a pár privát életét. Az alapszituáció abszurditását az adja, hogy a letartóztatás nem külső helyszínen megy végbe, hanem az otthon válik idegen téré. Tökéletesen megfogalmazódik, milyen az, amikor a privát szoba és a nyilvános terek orvosi rendelője a valóságban sem válik szét, s nem az előadás talál közöttük mesterséges összefüggést. A politikus mű nem feltétlenül azt jelenti, hogy az előadás az egyén problémája helyett elvont kérdésekről filozofál, hanem hogy – mint jelen esetben is – a magánember élete többé nem választható el a nyilvánosságtól, a katonai őrizetben töltött mindennapok a parányi lakást börtönné változtatják, leképezve ezzel az egész ország életérzését.

A háttérben alaprajz, amelyből kiderül, hogy itt alig van élettér. A feleség azon vitatkozik őrzőivel, mit néznek a tévében, és persze kiharcolja a lehetőséget, hogy éppen a legizgalmasabb meccsek alatt éljen műsorválasztási előjogával, és nézzen számára is tökéletesen érdektelen szappanoperát. A kölcsönös bosszantások, egymás életének megmérgezése ebben az előadás-



Ketten az otthonodban

Huligánok



ban inkább a humor, semmint a hideg távolságtartás nyelvén fogalmazódik meg, kissé talán meg is szelídítve ezáltal a privát szféra agresszív felszámolásának folyamatát. Egyetlenegy jelenetben mutatkozik meg igazából az elnökjelölt feleségének, a darab tényleges főszereplőjének sérülékenysége: amikor elkezd kedves porcelántányérjait őrzői lába elé hajigálni. Akik mellesleg magányukban arról beszélgetnek, hogy ők is Vladimir Nyekaljaevre szavaztak a választásokon. Többet azonban nem tudunk meg a skizofrén szituációról, ehhez a két ór nem elég reflektált. Az utolsó jelenet pedig egy musical hepiendjével fedi el a mélyben rejlő ellentéteket, amikor a fogdmegek szexi tánckoreográfiával raknak rendet az általuk szétműlt lakásban, miután a bíróság felmentette Nyekaljaevet.

Huligánok és Diszkó-diktatúra

A szoba után két utcai előadás következik, melyeknek bár semmi közük egymáshoz, egyaránt kizárólagos és minimalista díszleteleme az utcai kordon. A diáklázadások életérzése ebben a két előadásban a legerősebb. A *Huligánok* (Zahar Prilepin és Kirill Szerbrennyikov) színtere az utca és annak „söpredéke”: a rendőri brutalitásnak kitett fiatal mozgalmárok szabad ég alatt zajló élete. A *Vinzavod*, a Kirill Szerbrennyikov által vezetett művészeti központ egy egykori gyárépület Moszkva külvárosában, sokáig kell utazni busszal, a tér hatalmas, a színen számos kordon. A mozgalmárok techno zenére ugrálnak át rajtuk, forradalmi jelszavakat kiáltozva. Majd finom hang hallatszik: egy lány énekel. Elmondja, hogy zenét tanul a moszkvai konzervatóriumban, de

ugyanaz a lány jelszavakat is kiabál az utcán. Miután ezt mestere megtudja, kijelenti, hogy az éneklés és a forradalom nem fér össze. A lány kényszerű választása művészet és utca között kissé talán didaktikusan van fogalmazva, de autentikus napi politikai orosz kérdéskör. Ma Oroszországban, úgy tűnik, mindkettőt nem lehet egyszerre csinálni. Semmiféle univerzális erő nem tartja össze ezt az országot, állítja az előadás, csak a hatalom. Nem e világi tematika, az orosz transzcendencia is megjelenik a darabban: a főhős egy erdő közepén marad apja koporsójával, különböző halottak szólítják meg, így végül szerelme, az egyik akció után meggyilkolt, egyetlen éjszakára övé lett a mozgalmárlány is. Haláláról mindössze annyit mond a kevéssé hihető jelentés: „Kátya Saronova szívrohamban meghalt a börtönben”. Máshonnan tudjuk meg, hogy előzőleg félholtra verték. Ma bárkit megverhetnek Oroszországban, állítja az előadás, és hogy alkotóit mégsem verik meg, az – bizonyos értelemben – a kormány kultúrára való tökéletes érzéketlenségének fokmérője.

A másik utcai előadást be sem válogatták az Arany Maszk orosz *showcase*-ébe. A munkabemutatót, amelyet véletlenül és fordítás nélkül megnézhetünk, a huszonöt éves Donatasz Grudovics (a nagy Kama Ginkasz fia) rendezte. A Fabrika szintén messze fekszik a belvárostól, és a *Vinzavod*hoz hasonló, de kisebb gyárépület. Maga a társulat életével is igazolja a szobák elhagyásának ideológiáját. Kvázi az utcán, mindenesetre egy nyilvános térben, a Partizán Színház nevű, általuk elfoglalt házban élnek. Ezt a műemlék épületet az orosz kormány minden bizonnyal lebontaná, ha nem foglalta volna el a társulat.

Maga az előadás a társadalom olyan rétegéről beszél, amelyre a hatalom nem tud nyomást gyakorolni. A *Diszkó-diktatúra – Az endorfinért élünk, névtelen anonimitásban* voltaképpen egy technomusical, számos szimbolikus képpel (Putyin és Medvegyev maszkot cserél, akár egy nemrég feltűnt orosz karikatúrán, ahol a birodalmi kétfejű sas viseli a két vezető arcát), forradalmi hevülettel, a diáklázadások, apák és fiúk ellentétének nyílt utalásrendszerével.

Az előadást nem „nézőként” kell megtekinteni, csak a jelentkező önkéntesek vesznek részt benne adekvát módon, gondolom magamban, miközben terroristának beöltözve, fekete anorákban és lyukas harisnyával a fejemen igyekszem fitneszgyakorlatokat utánózni egy maszkos terrorista utasítására. A hosszú jelenet kívülről meglehetősen unalmas lehet, belülről pedig több, mint amit önkéntesként eredetileg vállalni akartam. Arra gondolok, hogy a fizető néző közönséggyalázása ma már nevenséges. De egyrészt nem fizetem, másrészt mint minden nézővel, velem is aláírtak egy nyilatkozatot, hogy mindent vállalok, ami csak történhet az előadás során. (Természetesen én sem valódi néven írtam alá a cirill betűs szöveget.) Kordonokon ugrálok át többedmagam-

mal, és kordonok alatt mászom át gurulva. Közben körülöttem is zajlanak események, valakit megvernek, látom fél szemmel, de valójában nem tudok rá figyelni. Ennél sokkal inkább leköt a színészek agresszív dirigálása. Ha más nem, annyi mindenképpen megfogalmazódik bennem, hogy ennél jobban feltehetőleg az életben sem tudnék figyelni az áldozatokra. Életökönómiai okokból válik számunkra láthatatlanná Magyarországon is a koldus, ha már aznap adtunk alamizsnát. Az észrevétlenek világa ebben az előadásban sem kap tőlünk több figyelmet, de magát a jelenséget önmagunkkal való szembesítésként is megtapasztaljuk.

Julie kisasszony

Ha Oroszországban a színház legfőképpen művészet, akkor szimbolikus jelentőségű, hogy az Arany Maszk egyik legerősebb előadását rendezőként a német Thomas Ostermeier jegyzi. A Nemzetek Színháza államilag támogatott orosz kőszínház, ahová százötven euró egy jegy. A *Julie kisasszonyt* két nagyszerű, az Arany Maszkon látott talán két legcsodálatosabb színész – egyébként valódi sztárok –, Csulpan Hamatova és Jevgenyij Mironov játssza. A mű hideg és letisztult, egy konyhában vagyunk mindvégig, melynek munkasztala a feltrancsírozott húsdarabokkal egy hatalmas kivetítőn is látható. Így nagytotálban követhető, miképpen tépi egymást férfi és nő, gazdag és szegény, alá- és fölrendelt. Persze Strindberg drámájában az erőviszonyok folyamatosan változnak, hol az előkelő Julie, hol a nincstelen inas – ebben az előadásban sofőr – kerekedik a másik fölé.

A darabot Mihail Durnyenko orosz drámaíró újrírta, s bár fordítás nem áll rendelkezésemre, úgy tudom, napi fordulatokkal frissítette a XIX. századi szöveget. Elnézve férfi és nő harcát a konyhában, a hagyományos női szerep eme terepén, érezhető, hogy ez a helyszín sem az előkelő, feltehetőleg főzni sem tudó Julie kisasszony, sem hagyományos férfifoglalkozást űző sofőr szeretője számára nem tud otthonos térként működni. A konyha inkább belső vad indulataik, egymás iránt érzett idegenségük és vonzalmuk kavargásának képi kivetülése, otthonuk egy ismeretlen szeglete, vörös hússal és éles szerszámokkal a konyhaasztalon, amelyek olykor bergmani képeket, az ő egymást gyötrő párjait juttatják eszünkbe.

A punk-lázadás motívuma nem csak az eldugott tereken létrejött előadásokban, de ezen a rendezésen is végighúzódik. A *Julie kisasszony* nem Szent Iván éjjelén „esik meg”, hanem egy bulin, ahol a mulatozó nép azt skandalja: „alkohol, drogok, forradalom, szexi partiarok”. És feltűnik egy transzparens is, rajta az Occupy-mozgalom logója, az uralkodója ellen merényletet tervező Guy Fawkes arca. Hogy ma, amikor Occupy-zsargonnal szólva a kilencvenkilenc százalék nem részesül a megtermelt javakból, miképpen értelmezhető Guy Fawkes képének felbukkanása egy szociális és nemi erőkülönbségek harcát ábrázoló drámában, arra nem kell több szót vesztegetni. Ez az előadás jól mutatja, hogy a politikai színház megjelenése szükségszerűen összefügg az autokrácia kiépülésével, ahogyan azt a politikai költészetről szólva László Emese fogalmazta meg vitáiratóban. (A politikai költészet Janus-arca. *ÉS*, 2012/10., március 9.) Ostermeier rendezése nem foglalkozik a kiépülő diktatúrával, hanem belső, emberek közötti hatalmi viszonyokon keresztül mutatja be a társadalmi helyzetből fakadó, bőrünkön is érezhető különbségeket. A külső tér, az utca és a társadalom mind belefér ebbe a konyhába. Asztalán egy brutális, nem csak házi célokra használható konyhakéssel.

Csulpan Hamatova és Jevgenyij Mironov a Julie kisasszonyban

