



Koltai Tamás

Sziporkamozások

HÁRMAN A BÉCSI ÜNNEPI HETEKEN

A Wiener Festwochen mintegy harminc színházi programja (és kétszáz előadása) az idén a dél-amerikai kontinens kataklizmáira fókuszált. Ez a számunkra itthon elképzelhetetlen elkötelezettség a gyarmatosítást, fizikai atrocitást, általában az emberiségellenes tevékenység nyílt vagy rejtett szörnyűségeit feldolgozó színház iránt átfonta a csaknem öthetes fesztivált. Egy másik projekt a városiak közvetlen életébe „beavatkozó”, Bécs kerületi lakosaival kommunikáló ad hoc találkozásokra épült. Egy harmadik a világszínház extrái – nemzetközi híró rendezők, színészek, társulatok előadásai – közül válogatott. Ebből a harmadik kategóriából láttam hármat.

A nő mint sziget

Sydneyből érkezett az az ausztrál színház, amely korábban Ascher Tamás rendezésében mutatta be a *Ványa bácsit*. Bécsbe Botho Strauss 1978-ban írt *Kicsi és nagy* című színművét hozták. A produkciót eredetileg Luc Bondy, a Festwochen művészeti vezetője rendezte volna, de betegsége miatt végül Benedict Andrews vállalta magára. Főszereplője a kivételes – filmekről jól ismert – Cate Blanchett, aki Aschernál Jelenát játszotta. Kiemelése nemcsak ismertsége miatt indokolt, hanem azért is, mert több mint főszereplő, a bizonyos értelemben egyetlen nagy monológnak tekinthető darab az általa alakított Lottéra épül. (Előadásával korábban nálunk is kísérletezett egy félig-meddig mozgásszínházi feldolgozás.)

A hetvenes években divatos elidegenedéskultusz jegyében írt, első olvasásra erősen szövegcentrikus színmű magán viseli a szerző drámaírói kvalitásait, de nem tűnik „közönségbarátnak” (hogy ezt a színházesztétikai lealjasodást jelző fogalmat használjam). Mozaikos, epizodikus, szaggatott. Nincs cselekménye, csatangolási pikareszk, utazás az eltűnt kommunikáció nyomában. Lotte – harmincas éveinek közepén járó elvált nő – kapcsolatokat kutat, viszonyulási pontot, fogódzót a létezéshez. Többször visszatér elvált férjéhez, kihallgatja idegenek beszélgetését, benyit egy panzió szobáiba, elutazik egykori osztálytársnőjéhez, útközben buszmegállóban, alkalmi kapcsolatainak munkahelyén, orvosi rendelőben keres „megállót”. Olykor még a rokonai között is. Hiába. Nincs kontaktus. Nincs megértés. Nincs nyugópont.

A történetmesélés hiányát a hívei közül sokan hajlamosak a posztdramatikus színház javára írni (függetlenül attól, hogy Botho Strauss idején még nem volt föltalálva). Ámde mit ír Racine a *Bérénice* előszavában: „A sok cselekmény csak azoknak a költőknek a menedéke, akik nem érznek géniuszukban sem elegendő bőséget, sem elegendő erőt ahhoz, hogy öt felvonáson keresztül lekössék nézőiket egy egyszerű cselekménnyel, amelyet a szenvedélyek heve, az érzelmek szépsége és a kifejezés eleganciája támogat.” Straussnál a hozzáadott érték a melankólia humora és a tehetetlenség groteszkje. A kifejezés eleganciája marad.

Az előadás háromórás, egy szünettel. Gyakorlatilag üres a színpad. A rivaldánál fehér fémkeret, amely mintha kihásítana egy darabot a fekete térből, mögötte könnyedén siklik ki-be néhány, többnyire szintén fehér térelem (vagy a díszletezők segítik beállítani), bútorok, tárgyak, enteriőrreszletek, amelyek „kilógnak” a keretből. Az egyik jelenetben egy lakóház kivilágított bejárata, valójában kapualj kaputelefonnal, ezen keresztül próbál Lotte kapcsolatba lépni a barátnőjével, akinek csak a lánynevet tudja, s miközben a találmásra felhívott lakók így-úgy reagálnak, a megtalált barátnő pedig fásult közönnyel veszi a lapot, Lotte a háztömb körül sétáló házaspár – részeg török vendégmunkás és német felesége – vitájába is bekapcsolódik.

Csupa jelentéktelenül jellemző apróság, amelyből összeáll a mozaik. Lotte a panzióban keresi volt férjét, aki durván kiutasítja. Egy heroinfüggő lány – hústorony fiatal nő rengő combokkal, nálunk szétröhögnék a groteszk pillanatot –, Lotte megpróbálja „eltakarni” őt az illetéktelen szemek elől, a bécsi közönség tapintható empátiával, csöndben figyeli a küzdelmet. Egy kislány, aki sátorban lakik a szoba közepén, mert a szülei elutaztak, és magára hagyták, csak a felállított sátrat látjuk, ahogy Lotte jöttére ide-oda mozog. Egy alkalmi partner, aki mellett titkárként dolgozik valami irodában: bürokratikus apparátus és bizarr marionettmozgás.

Blanchett bámulatos színész. Félelmetes komika, szarkasztikus mély hangokkal, nedvdús humorral, szélsőséges kedéllyel és dinamikus gesztusokkal. Lottéja híján van az önsajnáltnak, semmi szenvedés és szenvedés, csillogó szemmel, odaadón közlekedik a világban, lelkesülten veti magát bele minden virtuális kapcsolatba, és optimistán esik pofára minden alkalmal. „Amaaaaaazing!”, kurjantja percenként, miközben kihallgatja két férfi fecsegését egy marokkói

társasutazáson, csak foszlányokat ért, a beszélgetők elmosódott sziluettek a háttérben, s az *elképesztő* dolog, amiről beszélnek, érezhetően banalitás. Kis piros, antennás tévét (hetvenes évek!) és mappát visz mindenhová magával, ez a málhája, a birtoka, a „hozománya”. (Régi idők-

Lotte a végén egy pszichiáter várószobájában üldögél az előjegyzett és egyenként behívott páciensek között. Apró foglalatosságokba merülő magányos szigetek. Lassan elfogynak mellőle. Kijön az orvos, kiderül, hogy Lotténak nincs időpontja. És semmi



Lisa Tomasetti felvételről

FENT: Robert Menzies, Cate Blanchett és Lynette Curran a Kicsi és nagyban

JOBBRA: Cate Blanchett

ben vagyunk ugyan, a sakkozó Polugajevszkiyt, Korcsnojt és Fischert emlegetik, de márka helyett eurót mondanak.) Időnként felhördül, és vad vitustáncot jár. Persze a depresszió is ilyen, alighanem erről van szó, de a következetes ellenjátéktól éppen hogy közelebb kerülünk a karakterhez, ahelyett hogy távolságtartó, *idegen* együttérzéses figyelnénk.

A szövegből – a német színházról alkotott beidegződés szerint tévesen – kiolvasható *mész nő* helyett ugyanaz kerül elének a visszajáról: a túltengő életerő reménytelen fickándozása. Mint a partra vetett halé, ami egyfelől vitustánc, másfelől haláltusa, attól függ, minek akarjuk látni.

Mindez Strauss szorosán vett instrukcióinak betartásával történik. Blanchett akkor veszi le a parókáját és a műszempilláját, amikor a szerző előírja. A rendező csak apró képi kommentárokat helyez el. Amikor csalódottan eljön az osztálytársnőjétől, egy pillanatra belülről hozzátapad a kivilágított kapualj üvegajtájához. Ikonikus akváriumi szituáció, éppúgy, mint a semmibe állított telefonfülkében elhangzó beszélgetés-monológ.

Minimálszínház maximális hatással – ha még nem rontott el bennünket teljesen a szemfényvesztő színpadtechnika és a „minden percben történjen valami üres effekt” körúti ízlése. Blanchett zsenialitásán kívül finom, pasztellszínekkel, egyszerű, bensőséges eszközökkel dolgozó, a klisé-stilizálást mesterfokon birtokló és azt étellel megtöltő színészekre van szükség hozzá. Alkotókra, akik a tömegszórakoztatás helyett a színházban hisznek. Nézőkre, akik még nem hülyültek el teljesen a sziporkának álcázott gagyitól és a kommersz semmitmondástól.



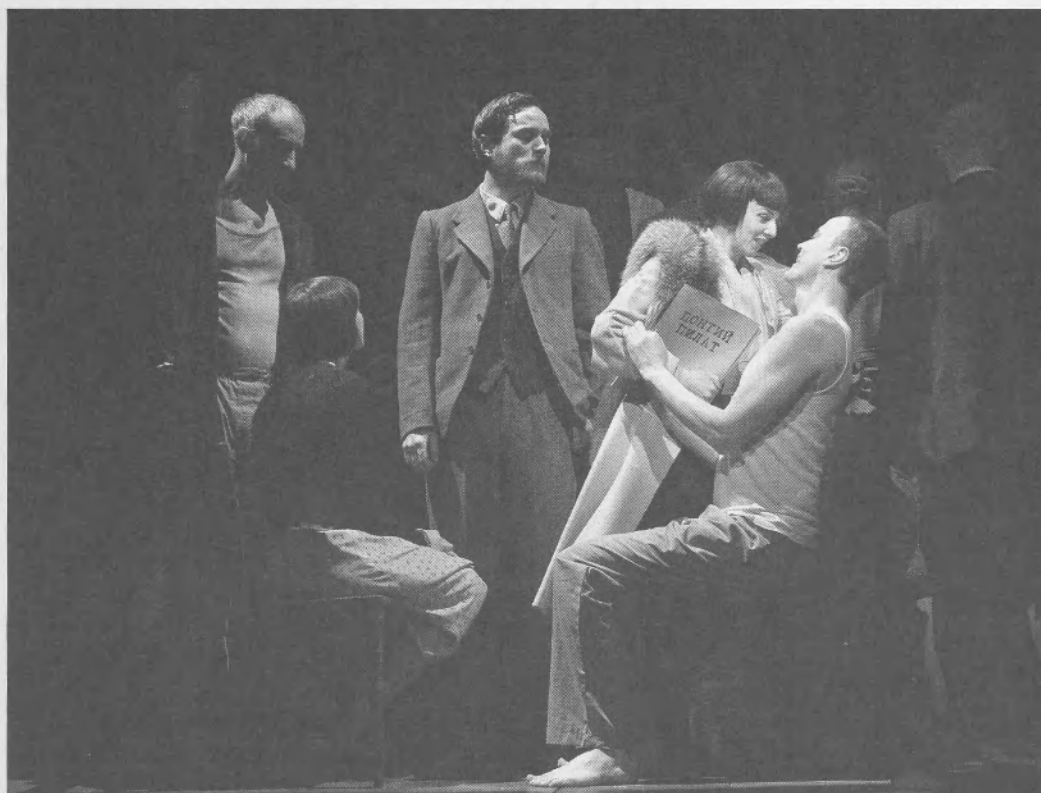
baja sincs, mondja ő maga. Akkor minek van itt? Menjen el! Blanchett megfordul, és lassan elindul a feketén ásitó fenékszínpad felé. Pajkosan vidám zene kíséri, mint végig, az egész előadásban.

Az ördög varázslata

Bizonyos tekintetben az előző ellentéte a londoni Complicite Simon McBurney rendezte *A Mester és Margarita*-előadása. Elsőként a színpadi működés virtuozitása ragad meg. Szívesebben nevezném technikai, mint fizikai színháznak, mert nem annyira a színészi, inkább a szcenikai sokoldalúság dominál benne. Káprázatos képi varázslatok nyűgözik le a nézőt, nézőpont kérdése, hogy képzeletserkentők vagy képzeletpótlók. Mindenesetre igen gazdag az effektvilág, az egyszerű vetítéstől és világítástól a 3D animációig és a zoomoló Google-térképig, amellyel fölülről megközelítjük a regény ismert moszkvai helyszíneit.

A vizuális trükkök könnyedek és elegánsak, nem tartanak tovább néhány másodpercnél, már jön a következő. Előállításukban tevélegesen vesz részt mind a tizenhat színész, aki az előadásban játszik. Hirtelen népesítik be és ürítik ki a színpadot, amelyet rézsút fények világítanak meg, a szereplők mozgása koreografált, szinte balettszerű, tonettszékeikkel különös stilizációkra képesek, például lovak vágatását imitálják. Semmi sem naturális, minden költőien jelzett. Egy üvegkalitka hol utcai büfé, hol a Berlioz fejét levágó villamos. A levágott fej az utcán vagy a varieté bűvésztrükkjeként a fekete színház eszköztárából származik, sötét drapériával és fénytelenességgel állítják elő a színpad két oldalán a sötétségből kihaló fejet és törzset. Behemót ember nagyságú, szálkás plüssből készült bábu, villogó piros lámpaszemekkel, többen mozgatják. Margarita a földön hasalva „evez”, de a kamerák által kivetített Google-térképen olyan, mintha repülne. Az üres színpad háttérében téglafal – lakóház tömbje – magasodik, ez is vetítés, vakablakai mögött animált árnyak (egyszer-egyszer „megélednek”, ilyenkor a színész fizikai valóságában is az ablakba kerül), Woland mágiája menet közben megrepeszt, és a végén összeomlasztja a virtuális tömböt, hogy a csillagos ég ragyogjon föl a helyén.

Mindez elsősorban a regény mágikus világát idézi fel, és másodsorban a harmincas évek Moszkvájának *couleur locale*-ját. Nincs egészen eldöntve, mikor vagyunk. Íróportrék között óriási (vetített) Sztálin-arcmás, szatirikusan megjelenik a szovjet bürokrácia topográfiája, a végén még Bulgakov sorsát is elnarrálják *homage*-ként, ami itt nem egészen stílusos. Közben természetesen azt sem lehet elfelejteni, hogy minden színházi cselekmény itt és most történik. Woland az adott közönséget szólítja meg (a varietésház jelenetében néhány másodpercre kötelességszerűen fölkapcsolódnak a nézőtéri fények, a fe-



A Mester és Margarita



Robbie Jack felvételei

nékfal tükrében mi jelenünk meg), de nem a korabeli közönséghez beszél, amikor a moszkvai változásokat jellemzi, hiszen iPhone-t és iPadet emleget. Kicsit elmosódott ez a „hozzánk szólás”, hiszen itt és most nincs szovjethatalom, a kulturális terror sem (mindeniütt) működik, vagy nem úgy, ahogy a kommunizmusban. Sokkal inkább a fantázia és a valóság összeütközésének univerzális lehetőségéről van szó. A Mester zaklatott elméjében a környezetére vonatkoztatott Krisztus-történet általánosabb morális tartalommal telítődik. Amikor például a Jesua (Ha-Nocri) és Bar-Rabban közti választás dilemmájáról van szó, az utóbbi fölmentését egyértelműsítő tömeghisztéria illusztrációja a náci tömeget felvillantó bejátszás.

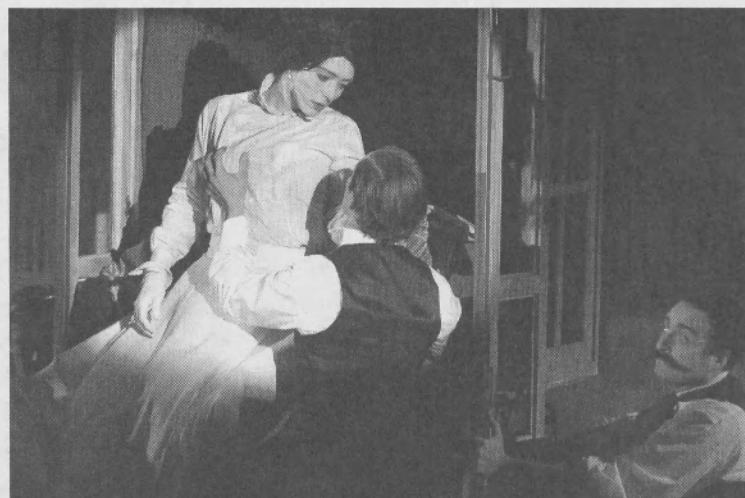
A szereposztás koncepcionális eleme, hogy Wolandot és a Mestert ugyanaz a színész, Paul Rhys játssza. Számomra ez csak az utolsó pillanatokban derült ki. A professzor-mágus magas, sovány, feketébe öltöztetett, kissé „sifírozott” figuráját tovább semlegesíti egy fekete szemüveg. A vége felé ágyékkötőre vetkőzik, Mesterként átkarolva Poncius Pilátust (Tim McMullan) gyengéden kivezeti a színpadról, mintegy fölmentve őt a bűn alól. Ebben a jelenetben ikonikusan a Jézus-figurával (César Saeachou) is azonosítható. Az író egyégy forrasztása teremtményeivel szép gondolat. Utóvégre az egész történet a Mester (értsd: Bulgakov) fejében játszódik le. Ezt a többszörös áttélt a rendező McBurney azzal is tudatosítja, hogy – díszlet nem lévén – könnyedén fonja egybe a regény (dráma) idősíkjaikat. Nincsenek külön valóságos és virtuális szférák, az epizódok egymásba mosódnak, a technika segítségével Jeruzsálem és Moszkva, a keresztre feszítés és a kórház, az Írók Háza és a sátán bálja lazán váltja egymást, az előző „helyszín” szereplői még ott vannak, amikor a következő már „játsszának”. És nincsenek sem ideológiai, sem vallási ikonográfiák, a megfeszítésnél sem látható kereszt, Krisztus egy talapzaton áll emblemikus tartásban, vékony „nyilakkal” mint egész alakra kiterjedő töviskoronával körbezárt testtel, szoborszerűen.

Eros színészet jellemző a produkcióra, de az előadás karakteréből következően az alakítások nem a pszichoanalízisre, nem a finom részletekre, nem az intimitásra koncentrálnak. Mikroporttal fölhangosított, nagy érzelmi amplitúdóval megszólaló beszédaktusok részesei vagyunk, nem a bensőséges építkezés, hanem a gesztikuság, a csoportszínházi pontosság nyűgöz le mindenekelőtt. Valaki vízszintes rudat tart a magasba, másvalaki lehúzza derékmagasságig: ez az ablaknyitás. Az „ajtók” is így működnek, például összehordott székeket kikerülve használható a „bejárat”. Egy-egy életszerű pillanatot – zsúfoltságot a vilamoson vagy utcai jelenetet – elegáns koreográfiával állítanak elő. Ha valaki, akkor Sinéad Matthew Margaritája – apró termetű, rekedtes hangú, belső meggyőződését energikusan közvetítő személyiség – emelhető ki.

De az egész az, ami hat. A hömpölygően romantikus kísérőzene, a színpadi mechanizmus költői metaforája és a lakonikus, fégyelmezett színészet együtt.

A remény színháza

Számomra a szintézis Ariane Mnouchkine előadása, a *Les Naufragés du Fol Espoir*. Hozzávetőleges magyar fordításban: *Az Őrült Remény hajótöröttei*. A Fol Espoir egy párizsi „guingette” (zöldvendéglő) neve, amelynek tulajdonosa kiadja a padlásteret egy csapat megszállott filmesnek (korábban a nemzeti filmipar alkalmazottai), akik amatőr szereplőkkel némafilmet forgatnak. A játék alapideje: 1914, az első világháború kitörése. A készülő film egy Verne-regényen alapul, témája az 1860-as évek emigrációs hulláma, az aranyláz, a gyarmatosítás, az indiánok üldözése, helyszíne egy tengerjáró hajó, szereplői az utasok, akik a Hornoknál hajótörést szenvednek. A baloldali szellemű



Az Őrült Remény hajótöröttei

filmesek az emberiség XX. századi utópiáját (őrült reményét?) próbálják fölrajzolni, mozijuk cselekménye a liberális, sőt forradalmi szabadgondolkodó, Európa felszabadításáról álmodozó Rudolf trónörökös és Vetsera Mária halálával (1889) kezdődik, amelyet politikai gyilkossággként mutatnak be. A továbbiakban kalandos jelenetekben ábrázolnak, illetve fikciónak történeket, találkozásokat, eszmei összecsapásokat, például az indiánokat gyilkoló kolonialistákra vadászó „apáca-kommandó” akcióit, a dél-amerikai gyarmatosításról tárgyaló Viktória királynő és Charles Darwin diskurzusát és egy sor – olykor tettelegességig fajuló – vitát a marxizmusról, a pacifizmusról, a női választójogról, a politikai merényletekről, és így tovább. A filmforgatás szüneteiben hír érkezik az odakinti eseményekről, a szarajevói merényletről, a szocialista politikus Jean Jaurès meggyilkolásáról, és mindarról, ami *életszerűen* belejátszik művészi munkájukba.

Mnouchkine elkötelezetten baloldali Napszínháza a maga – tőlünk nézve – elképzelhetetlen munkamódszerével (ezt az előadást csaknem egy évig próbálták naponta reggel fél kilenctől estig) nosztalgikusan és bánatosan tekint a szocialista mozgalmak megghiúsult reményeire. Elkötelezettsége mellett van benne egy adag fájdalmas ironia. Képzeljék el, hogy egy jelképes menekülthajó utasai – szicíliai emigránsok, romantikus szerelmesek, aranylázban égő férfiak, affektáltan bágyatag művésznők, agitátorok, anarchisták és nő-emancipátorok – együtt éneklik a hajóorrban az *Internacionálét*. És a bécsi közönség megtapsolja.

Fantasztikus képi világban és színészballetban van részünk. A Mnouchkine-nál mindig helyspecifikus (nem hagyományos színházba kontemplált) tér, a párizsi Cartoucherie-t helyettesítő jókora pavilon – Bécsben a vásár egyik csarnoka – csodák színhelyévé válik, amelyeket a negyventagú „stáb” állít elő a szemünk láttára. A legfőbb attrakció a filmforgatás. Nem az egyetlen kurbli masina, hanem az imitált technika. A jeleneteket „némában” forgatják, mintha a kész filmet látnánk, a színészek tátognak, arckifejezésük, szemforgatásuk, gesztusaik hihetetlenül hitelesen idézik a régi mozikból ismert képeket, szövegeket pedig



a szokásos némafilmfeliratként jelenik meg. Mivel nem a „kész filmet” látjuk, látómezőnk messze túlterjed a képzeletbeli vásznon, tanúi vagyunk a stáb működésének, a díszlet- és jelenetváltásoknak, az effektusok előállításának. Csodásan összehangolt tevékenység folyik, mintha koreografált baletet néznénk, könnyedén, puhán, elegánsan zajlik minden. A „műszak” trégerekkel, húzó- és kötélrendszerekkel cseréli a díszletpaneleket, emeli a ketrecbe állított operatort, a szereplő színészek mögé bújva egész hadsereg dolgozik, ventilátorok kavargatják a szelet, madarakat röptetnek rudakon, lekuporodott segédedők mozgatják a kabátszárnyakra zsinegelt spárgát, lobog a színészek haja, lobognak a szélfúttá ruhadarabok. Mindez a játékos stilizáltság magas fokán. Pasztell krémszínben

de bármelyik pillanatban követjük bármelyik epizodistát, mindegyikük teljes életet él, mindenki része az egésznek, az is, aki csak oldalt a reflektorokat kezeli, vagy a szélfújást intézi. Lenyűgöző a szellemi és szakmai elkötelezettség emelkedettsége és profizmusa.

A dolog természeténél fogva minden mű és minden igazi. Ahogy szőnyegekéből és panelekből létrehozzák a befagyott hajó körüli jégmezőt, ahogy menetelnek az orkánban, ahogy menekülnek, megsebesülnek és meghalnak, az virtuóz *pastiche* és tapintatos emlékezés egyszerre. Néhányan felróják, hogy nincs „darab”, nincs mélyebb tartalom, csak stílus van és (re)produkció. Engem elbűvölt és meghatott az előadás ethosza és virtuozitása. Négy teljes órára belefeledkeztem a páratlan *teljesítménybe*. A gondolat és a

Sœur Magnanime :
Oui, les colons argentins, ces chasseurs d'indiens
descendent de plus en plus au sud.



Michele Laurent felvételei

hangolódnak egymáshoz a finom ízléssel tervezett ruhák, a hajviseletek, bajuszok, szakállak kísértetiesen pontosan idézik a korabeli stílust, óraműszerűen végzi mindenki a dolgát, hatalmas munkát fektetnek bele, mintha csak pehelysúlyokat emelgetnének.

Elképesztően hitelesek a korabeli típusok és manírok. Külön közjáték az amatőr színészek – pincérek, szakácsok, vendéglői alkalmazottak – kiválasztása, a velük való próba, a leállások, ismétlések, komikus küszködések visszatérő motívuma. Apró súrlódások árnyalják a munkát, a forгатás „lelke”, a kamerát kezelő hölgy például beugrik egy férfi szerepbe, és fölbosszantja, hogy a rendező-barát ilyenkor is a női néven szólítja. Senki sem lehet elmélyült karakter, nincs rá idő, csak étellel telített klisék előállítása lehetséges,

mesterség együttes szárnyalásának élményével ajándékozott meg. Az előadás keretjátékában ketten a kortársaink közül feljönnek a poros padlásra, hogy fölmenőik hagyatékában megtalálják az elkallódott filmtekerceket. Ez a gesztus köti össze a „régiek moziját” és a mai színházat. Adózás az utópisták emlékének, akik hittek a mozijukban és az emberiség jövőjében. Ilyen patetikus és ilyen egyszerű. Szól a némafilmek alatt a szívszorító vagy a hömpölygő zene, a *Traviata* előjátéka és a *Wagner-Ring*. Hamiskásan melodramai múltidézés és alig titkolt pátosszal aláfestett odaadás egy csoport bohém bolond elkötelezett művészei iránt.

Aki szkeptikusan úgy véli, hogy *őrült remény* hinni a világ megjavulásában és a színházban, az zarándokoljon el megnézni ezt az előadást. Akár a világ végére is.