

Ady Mária

Nyitott színház

TEMESVÁR:

TESZT-FESZTIVÁL

A Temesvári Eurorégiós Színházi Fesztivál, azaz a TESZT valóban ünnep: egy nappal is, késő éjjel is nyitott, nyelvi és szellemileg sokszínű színházmodell családiás kivitelű ünneplése: a tíz nap eseményeiből a színház közösségi térként való meghatározása rajzolódik ki, az előadások esztétikai értéke és eszmei tartalma beszélgetésekkel, főzőversennyel és színházbejárással egészül ki.

A válogatás mögül már nem sejlik fel olyan határozott koncepció, mint amilyen a fesztivál arculatát meghatározza. Fellelhetőek ugyan előadócsoportokat alakító esztétikai célkitűzések és tematikai motívumok, a hívószavak közötti átjárhatóság pedig hálózatos szerkezetet eredményez, de erre sem fűzhető fel a teljes műsor. Nyilvánvaló a mozgásra építő tánc- és fizikai színház iránti elkötelezettség, de a válogatás egésze mégsem ennek a jegyében történt. Jó néhány darabot maga köré szervez az utazás-motívum, amely az *ittthon* és az *otthon*, a *saját* és az *idegen*, illetve az *én* és a *másik* közötti viszonyokat kirajzolva kapcsolódik a „találd meg önmagad”, illetve „légy önmagad” frázisokra rákérdező előadások identitáskereséséhez; némelyek közülük játékosan, míg mások filozofikusan-komolyan teszik fel egzisztenciális kérdéseiket. Utóbbiakhoz csatlakozik a „gyerek” mint hívószó, akár a jövő zálogaként, akár a szüntelen rácsodálkozás, kérdés és nyitottság metaforájaként vagy a természetlenséget szimbolizáló fájo hiányként.

A Háy János megrajzolta Gézagyerek Bérczes László rendezésében mintegy a világ tengelyére ül fel, és onnan kérdezi: miért forgatja, hogyan képes cél nélkül hajtani ki-ki a maga mókuskerekét. A *Fur-nitur* című Vinnai-darab főhőse már régen elfelejtett kérdezni, ami nem jelenti azt, hogy megérett volna egy gyerek kér-



A Peer Gynt Horváth Csaba rendezésében

déseinek megválaszolására – mint azzal egy különleges bútoráru-

ház alkalmazottai készségesen szembesítik. Heiner Müller *Kvartett*-jének cinikus élvhajásza nem vellejükig romlottak, inkább végzetesen kiábrándultak: tragédiájuk éppen az életük középpontjába állított, eszmeiségtől megfosztott „test” fantáziátlansága, a variabilitás végessége, az élvezet leplében is visszalopódzó egzisztenciális szorongás és az ennek megfelelő természetlenség. Biológiai és szellemi értelemben egyaránt örökös nélkül marad Thomas Bernhard Kantja is, aki a felderengő végtől szorongva egy papagáj betanításának szenteli munkaidejét, abba a csalóka ábrándba ringatva magát, hogy a megjegyzett és visszamondott gondolatok így archiválódnak – holott valójában kiüresednek, mechanikussá, értelem-

mentessé és így terméketlené válnak.

A felnőttléttel járó döntéskényszer és felelősséget háritaná a végtelenségig Peer Gynt, ha az idő nem telne olyan kérlelhetetlenül, végesre szabva az útkeresést. Éppúgy hiába menekül fantázia-világába, ahogyan Ingmar Bergman Vidovszky György rendezésében felnőttként megjelenő Alexanderének gyermekkori traumái sem tűnnek el, hanem inkább megsokszorozódva és kísértetiesre torzulva térnek vissza látálmáiban, amelyek egyre inkább vele maradnak nappal is. Akárcsak a lehetőségek között csapongó Peer, a várakozó Vladimir és Estragon is képtelen önmaga számára irányt és célt szabni – Godottól remélnék útbaigazítást, míg ez a köztes állomás, átmeneti cél át nem veszi az értelemadó végcél szerepét, és Godot hiányként megnyugtatóbbá nem válik, mint ha valóban megérkezne. Alibit szolgáltat, akárcsak Harold Pinter

A gondnokának főhőse számára a cipőtlenység, ami megakadályozza, hogy útra kelve szembenézzen azzal, honnan indult, és hova, meddig nem jutott. Az énkeresés lehetetlen és mégsem feladható feladatáról szól játékosan-ironikusan a Tünet Együttes *Alibije* is, ahol táncosok és színészek kergetik körbe-körbe önmagukat a nagy igyekezetben, hogy egyszer végre megpillanthassák, és lehetőleg jól megszemlélhessék énjüket, ha már úgyis folyton az az ember érzése, hogy elvéve önmagát nem esik egybe azzal, amit a sajátjának hisz. Persze a megragadás lehetetlen, az önmagunkról tett állítás a kijelentés pillanatában már nem aktuális, minthogy egy múltbéli állapotot rögzít, de a jelenről képtelen érvényes megállapítást tenni. Ennek elfogadhatatlansága és a keresés kikerülhetlensége teszi Vladimir és Estragon várakozását telítetté, Godot-t hiányként is létezővé, Kantot minden kétélye ellenére is alkotóvá, a fogyatékos Gézagyereket az élet értelmének kutatójává, Peert halogatásaiban is élővé és aktívvá, ellenben a cinizmusuk bástyája mögé menekült, a kérdéseket és a küzdelmet feladó mülleri Merteuilt és Valmont-t élőhalottá.

A lét értelmének firtatásához Horváth Csaba *Godot-ra várva*-rendezése adja meg a feszítvonalat az alaphangot. Vladimir (Kádas József) és Estragon (Krisztik Csaba) két izzig-vérig mai figura egy elhagyatott országút sívár betonján: stopposok dizájnos sportfelszerelésben, labdával – egyikük cipőjének sárgája valósággal ríkit, akárcsak az út narancsszín záróvonala. Várnak egy autóra, de sehol semmi, nincs náluk tábla a célállomással, nem tudni, hova tartanak. „Elvannak” ebben az átmenetiségben, ebben a hangsúlyos köztességben, amelyet a Godot-nak nevezett hiány tölt ki, minthogy sokkal kézzelfoghatóbban van jelen, mint ők,



Bíró Márton felvételei

Alexandru Colpacci rendezése: Kant

akik önmagukat valami távol lévőhöz képest határozzák meg. Az „itthon” mindaddig „otthon” marad, míg Godot el nem jön – egy sofőr, aki nemcsak felveszi őket az autójába, de meg is mondja, hova mennek.

A hangsúly az előadásban nem a mozgáson vagy a szövegen, a vizualitáson vagy a hangzón, hanem ezeknek az elemeknek a diszharmonikus egymásra vonatkozásán van, amely termékeny, folyamatos reflexióra készítő feszültséget teremt. Látunk például egy kötelet, amiről a színházba lépéssel konvencionálisan jóváhagyott, íratlan szerződés értelmében elfogadjuk, hogy „fa”, ugyanakkor nem tudjuk nem látni annak, ami: kötélnek, amit Vladimir és Estragon olyanmódon hiányolnak. Így lesz a rendezői gesztus színházi önreflexió, ahogy a szöveg is egyszerre dallamos-ritmikus aláfestése a táncnak, és mégis jelentésteli textus, ami interakcióba lép az őt alátámasztással vagy ellenpontozással árnyaló mozgással. Nem egyszerűen a kettő, hanem a kettő viszonya lép színre és elevenedik meg: a néző ellenállás és görcsös érteni akarás nélkül engedi át magán a szavakat és a látottakat, hogy kölcsönhatásuk megszülethessen benne. Az egymásnak labdát adogató, várakozó két alak pedig nem *unatkozik*, csak épp értelem, cél, Godot híján egyszerűen nincs otthon, nem érkezett meg. Godot hiányként *van*, ahogy a labdát is kitölti az üresség. A játék, a színház, a művészet – a létezés ok-okozati tartományán, a fennmaradás törvényein kívüli jelenségek, annak a tátongó hiánynak a megtestesüléseiként, amelyek vonatkozásában az ember önmagát, még ha csak mint be nem teljesültet is, de meghatározni képes.

Vladimir és Estragon sportos figuráit nem az út hozza tartja vissza attól, hogy várakozás helyett elinduljanak. A nyakukba akasztott táblát hiányolják, hogy leolvashassák róla az úti célt.

Horváth Csaba másik rendezésének főhőse, Peer Gynt (Balázs Attila) Beckett figuráihoz hasonlóan életvitelszerűen mulatja az időt, csak mindezt valahogy hektikusabban, türelmetlenebbül teszi. Ő nem elégszik meg egyetlen labdával-játszótarssal: virtuális játszmák és szellemlények sokaságát teremti maga köré, hogy azokban találja meg a kulcsot életéhez és önmagához. A színpadon színről színre felbukkanó újabb és újabb útjelző táblák mindaddig nem jelölnek ki utat, míg az úti célt meg nem határozza Peer. Csakhogy ő éppen a lehetőségek nyitottságát szomjazza, és esze ágában sincs beülni Godot mellé az anyósülésre. Az eldöntetlenségben érzi magát biztonságban, ezért a mesék birodalmába menekül. Ahol ugyan nem kerülheti el a zsákutcákat, amelyeket döntésképtelensége, szorongása és a valóságos, kiszámíthatatlan, idegenségével ismeretlen utat nyitó „másik” hiánya természetszerűleg képez le pszichéjében, de ahol bármikor új irányt választhat, odahagyva a régit. Peer csak lassan tanulja meg, hogy ez mégsem ilyen egyszerű, és a fantáziavilág kitaposott ösvényei éppoly eltörölhetetlen, elfojtva is kísértő nyomok, mint a valós élményekkel kapcsolatos benyomások – gondolataiért is felelősséggel tartozik. Ezért keserítik meg nehezen megtalált boldogságát agyrémeinek torzszülöttei, bizonyítva ugyanakkor, hogy a mese-, fantázia- és gondolatvilág nem kevésbé része a valóságnak, mint az érzékek közvetítette empiria: az érzékeket mindig gondolatok orientálják. Ezért olyan eltalált az előadás díszlete, amelynek központi eleme a legkülönbözőbb módon játékba hozott vetített, a valóság és a virtualitás közötti határt elmosó háttér, melyen hol absztrakt expresszionista festmények, hol mívés rajzfilmek, hol modern animációk stílusában vetített álló- és mozgóképek váltakoznak, folyamatos dialektikában a színpadon zajló eseményekkel. Az eszmei összekötést technikai is erősíti, hiszen időről időre térelemmé válik a vászon: mögüle hátulról megvilágított, osonó árnyak lépnek színre, és válnak hús-vér alakká, vagy két-dimenziós sivatagba masírozó tevekaraván hagy maga mögött háromdimenziós, hatalmas cigarettásdobozt. Sziluettként érkezik Görbe (Vati Tamás) is, hiszen ő valóban árnyék: Peer rosszabbik énje, kikerülhetetlen kitérője, életútjának állandó vargabetűje, amely a választak csomópontjában csatlakozik azokhoz, akik oda újra és újra visszatérnek, hogy elkerüljék választásuk meglesett következményeit, elhalaszták sorsukat, és kitérjenek a felelősség elől. De az időt nem lehet kicselezni, a visszafordulás folytán kétszer megjárt utat múlásával archiválja: a Gomböntő ítélete az önmagát kereső ember számvetése a neki adatott idővel. Ami Peer esetében a számára *axis mundiként* álló anyától (Zarnóczai Gizella) vezet az újabb lehorgonyzás lehetőségét megteremtő Solvejgig (Simkó Katalin). Ha a keretekre rátalál, akkor az oda vezető út zsákutcai, kitérői és halogatásai értelemmel

telnek meg, az útvészítő pedig a világra kínlódott gondolatok, fantazmagóriák, bűnök és bűnbánatok, könyvek és hiányok (Görbe megannyi arca) kijelölte értelmes életúttá egyenesedik. Ennek megrajzolásához talán kevesebb epizód is elég lett volna, hiszen a plasztikusan kiemelkedő jelenetek (a haldokló anyát székben ringató vagy a Gomböntővel alkudozó, megkettőzött Peer, az otthonalapító Solvejg éneke vagy a Görbe tánca) ívét megtöri és szétszabdálja a csak együttesen, kitérőkként szerveződő történet-szálak sokasága. Az elsősorban fizikailag, mozgással ábrázolt epizódokat aláfestésként kíséri az ibseni szöveg-folyam, ami igazán csak az előadásban dinamikai váltást jelentő lelassulások alkalmával nyer jelentést, mert ezek a ritmikai „kiállások” alkotják az előadás interpretációs és szerkezeti ívét.

Különös ritmikával teremti meg Thomas Bernhard *Immanuel Kant*jának furcsa, elvont, idegenszerű atmoszféráját Alexandru Colpacci. Maga a dráma meglehetősen bonyolult, és nemcsak a mélyrétegekhez, de az alapszituációhoz is nehéz előzetes tudás nélkül hozzáférni. A sajátos hangvétel megértéséhez néhány elhangzó információ kínál mégis kulcsot a távolságtartó, azonosulásra nem, fanyar mosolyokra annál inkább alkalmat adó előadáson belül. A szinte teljesen megvakult Kant Amerika felé tart feleségével és papagájával, hogy egy szemműtétért cserébe márkanév-ként aprópénzre váltsa munkásságát – remélve, hogy visszakapja szeme világát, és tovább alkothat. Bernhard renitens Kantját cseppet sem zavarja, hogy történelmi modellje ki sem tette lábát Königsbergből, és feleség helyett is csak könyvei voltak. De ez a „meghamisítás” az egyetlen rebellis dolog, amivel a darab-béli aszexualis, korlátolt és nyárspolgári Kant büszkélkedhet, miközben megszűnik „a” Kant lenni, és az emberi alkotás eszmei értékének szimbólumává válik. Ez az érték eladva-számszerűsítve megszűnik érték lenni, névvé és műveltségi hívószóvá silányul, ami mögött éppúgy nincs gondolat, mint a papagáj szajkózása mögött. Ugyanakkor ahogy eladhatatlan, úgy kérdéses, hogy átadható-e egyáltalán: megosztható-e a gondolat, és mi marad az önálló életre kelő betűkben Kantból, és mi Kant örökségéből a lexikonok pársorosaiban. A darab keserű humorát a lassú-dallamos, stilizált mozgásvilág és szövegmondás emeli az előadás fő motívumává, de az ehhez szükséges abszurd karakterlétben nem minden színész mozog otthonosan – így lesz Kant asszony (Tar Mónika) alakja sokkal jellegzetesebb, mint maga a címszereplő.

Persze értjük Kantot: útra kelni, engedve a Másik felől, az idegenből, az újból sugárzó erotikának, kilépni az ismert és biztonságos, csak olykor szűkös keretek közül nem könnyű feladat. Lehet hát csábító az aszexualitás is, épp csak szükségképpen terméketlen marad. Ezért ünnep a TESZT, és ezért bizonyul elegendő koncepciónak az, amit ünnepel, még ha a válogatás szövete felfeslik is itt-ott. Mert a nyitott színház modellje tágabb kontextusban hirdeti a színház műfajában immanensen kódolt felismerést, hogy „hiába fűrösztöd önmagadban, csak másban moshatod meg arcodat”.