

is the message. Azt beszéljük el, amik vagyunk. Ameddig a színházak a régi elitek rendjét hordozzák magukban, ezekről fognak szólni, és csak ezeknek játszanak. Csakhogy ezek az elitek öregszenek, és egyre veszítenek hatalmukból. Mi pedig, akár egy magányos gimnáziumi tanár, olyan világot oktatunk, amely már rég elfelejtett bennünket.

Mert hiszen fontos minden elemzés a városok és a munka, a nyilvánosság és a kultúra, no meg a közönség átalakulásáról, amelyet az elmúlt évtizedekben megvitattunk: a mi polgári és nemzeti értékek által meghatározott német kultúránk változóban van. Pillanatnyilag arról vitázunk, hogy nézzenek ki a jövőben a városaink és a társadalmunk, ki élhet bennük, hogyan szervezzék meg és finanszírozzák őket, hogyan osszák el az információkat és a tudást, egyáltalán mit jelent a műveltség, és milyen struktúrákban segíthetjük elő a demokratikus alkotást. Szociális koordinátáink alapvető paraméterei új meghatározásra szorulnak, és keressük, mi lehet a jövőben a közös közügy. Ennek során pedig kíváncsian figyeljük, mi-

lyen művészeti formák alakulnak ki, és miféle kultúrára van szükségük az embereknek.

Ezeket a változásokat kellene másokkal karöltve aktívan elősegítenünk, mert ebben rejlik a színház nagyszabású minősége. Egyetlen más médium sem kötődik olyan szorosan a nyilvánosság struktúráihoz, mint a színház, lévén hogy ezeket a struktúrákat és tereket éppen a színház teremti meg. Ahogyan valamikor megteremtett egy polgári világot, úgy alakíthatja ma ki a jövő kultúráját és nyilvánosságát. Hozzájárulhat az új elbeszélések és az új terek megszületéséhez, nem mint gimnáziumi műveltségterjesztő médium, hanem kölcsönös rezonancia révén. A nyilvános struktúráknak be kell hatolniuk a színház formájába, mert a színház csak így adhat nekik formát, és így tarthatja nyitva saját terét csakúgy, mint a művészetét. Olyan út ez, amelyet közösen járhat város és színház.

Megjelent: www.nachtkritik.de

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Néder Panni

Shakespeare-t szójaszósszal

FORCED ENTERTAINMENT: SHAKESPEARE ÖSSZES, ASZTAL MELLETT

A harmincegy éve működő Forced Entertainment társulat a berlini Foreign Affairs fesztivál kiemelt vendégeként különleges kihívásra vállalkozott. Ennek paraméterei: kilenc nap, Shakespeare, egy asztal, egy előadó, valamint hétköznapi használati tárgyak.

A fesztivál főépületében elkülönített, barátságos atmoszférájú, alig pár négyzetméteres tér két szélén puritán, fémállványos, osztott polcsorok foglalnak helyet, mintha csak a kamrába kukkantana be az ember. Ezeket harminchat, egymástól lazán elkülönített, kézírásos cetlikkel – rajtuk Shakespeare összes drámájának címei – megjelölt rekesz. Az apró fahobban egyszerű, tulajdonképpen bármelyik háztartásban fellelhető eszközök zsúfolódnak össze – olajos-, sörös- és borosüvegek, konyhai szivacsok, szószok, evőeszközök, körömlakkok, cukorkák, tisztítószer. A darabok szereplői.

Középen konyhai asztal, mögötte egy szék, kétoldalt apró komódok a kellékeknek.

A csak és kizárólag a színházi találkozóra kreált, a színészek által megírt, ám a társulatvezető, Tim Etchells által végső formába öntött előadás-sorozat fő játékszabálya: mesélj el saját ízlésed szerint egy drámát maxi-

mum ötven percben, a fent felsorolt eszközök használatával. Bár a napi négy, egymást követő, tárgyakkal megtűzdelt monodrámát természetesen négy teljes értékű előadásnak minősül, egészében nézve mégis illeszkedik a fesztivál egyik ideji célkitűzése, a „*durational performance*” kategóriába, amit fordíthatunk kitarító, hosszan tartó, állóképességet követelő előadásnak, hiszen a társulat színészei megszakításokkal és vetésforgóban, de kilenc napon keresztül játszottak.

A harminchatból összesen hat előadást láttam, ezek közül három közvetlenül egymás után, a hétből négy színész interpretálásában. Ez utóbbi információ a produkciók színvonalának hullámváltozása okán mérvadó; a második előadás után vált egyértelművé, milyen mértékben befolyásolja a játész személye (aki egyben önmaga dramaturgja) a nézői élményt, valamint hogy Etchells rendezőként a közlés mikéntjét nem határozta meg.

A látottak elemzése előtt érdemes körüljárni a nézői elvárásrendszer, valamint a Shakespeare-klasszikusokhoz fűződő viszony sarkalatos pontjait. Természetesen a szerző populáris darabjaira keltek el leghamarabb a jegyek, igazolva a biztonságának te-



Vlatka Horvat felvétele

Egy Shakespeare-darab konyhai eszközökkel

kinthető játszmat: a közönség egyértelműen kíváncsibb az anyatejjel magába szívott *Romeo és Júlia* vagy az *Othello* (újra)értelmezésére, mint a *VI. Henrik* harmadik részére. Az ismert drámákon alapuló döntési rendszer azonban hamar felborul, a mérleg műfaji és tartalmi serpenyőjéből a színészekre tevődik át a súly. Másodlagos kérdéssé redukálódik, hogy az izgalomfaktort a néző által jól ismert történet interpretálásának módja, a karakterekhez társított apró gesztusok és „belső” poénok jelentik-e, vagy az ismeretlenbe való belemerülés lehetősége.

A sheffieldi bázisú Forced Entertainment Shakespeare-hez kapcsolódó kulturális referenciapontja az elvárások mértékét tekintve szintén kikerülhetetlen. Bár a szerző több évszázados népszerűsége okán nyilvánvalóan közügy, egy brit társulat megközelítési módja, szöveghez való viszonya óhatatlanul nagyobb hangsúlyt kap. A csapat – ahogyan ezt a „ját szó” tárgyak hétköznapiasága és a minimalista szcenika megelőlegezi – a közérthetőségre és hétköznapiaságra törekszik, sutba dobva, pontosabban a mába ültetve Shakespeare költészetét. A szövegeértelmezés esetleges nehézségeit kikerülve a közönséggel kialakított intim kapcsolat, a történetek zsigeri megosztása, a fantázia felébresztése és passzív receptorok aktiválása a cél. A rövid előadások egyetlen közös pontja a teatralitástól mentes, ám mégis szertartásos kezdés: a színész bejön, üdvözlí a közönséget, leszedi az adott polcra a kellékeit, gyorsan elrendezi őket az asztal melletti komódokon, majd leül. Kezdetét veheti a mese. Mese, mely a könyvolvasás fantáziaélményét és a gyermekkori játékok intenzív emlékét idézi (ha esetleg elveszett az olvasó sajátja, biztosan látott már gyerekeket három kavicsos órákon át bábszínházat játszani). A szövegeket csupán nagy vonalakban rögzítették, inkább az eszközhasználat koreográfiájára, kidolgozottságára kerül a hangsúly, hiszen a játszóknak egy-egy tömegjelenet ábrázolásánál pontosan tudniuk kell, mely komódról emelik le a vert hadakat jelképező hús darab gyűszűt, illetve melyik oldalra „távozott” a Gonerilt megtestesítő ecetesüveg – angolul *vinegar*, kedves szóferdítés; az effajta tárgyhasználatra még számos példa akad. Az eszközök kiválasztásánál bizonyosfajta hierarchia figyelhető meg, a fő-

szereplők meghatározása után nyer értelmet a többi tárgy: például Lear óriási, ám átlátszó, üres üveg, hozzá képest mindenki kisebb, de stabilabb és telítet-tebb. A férfiak gyakran bontatlan sörösüvegek, egy tétlen király(né) lehet körömlakk, gyermeke ugyanaz, csak kisebb kiadásban, és így tovább. A fő rendszer meghatározása után következik a mellékszereplők kategorizálása; a tárgyak önmagukban hordozott, kollektív tudás alapú klisékre és szabad asszociációkra alapozott jelentése és másokhoz való viszonya egyaránt hangsúlyos, épp úgy, mint egy klasszikus előadás szereplőgárdájánál és jelmeztáblájánál.

A színész tehát leül és mesélni kezd. Saját dramaturgiai szempontrendszerét követve sűríti szűk egy órába az adott történetet, annak szereplőit a fent említett tárgyakkal megjelenítve. Nem bábozik, nem nyitja ki a dobozokat és az olykor teli, olykor bontott-használt üvegcséket, az eszközök sértetlenek maradnak. A tárgyak pozícióival, be- és kijövetelével, egymáshoz való „színpadi” távolságukkal játszik, a halálozások – és ebből, ugye, szép számmal akad – általában szimpla eldőléssel ábrázolhatnák. Mivel az elmesélt jelenetek alatt zömében statikus helyzetekkel, a tárgyakba lehelt szereplők pusztá jelenlétével találkozunk, tág tér nyílik a fantáziának: az olykor lenyűgözően elbeszél, más-kor csak a szüzsé összefoglalására szorítókozó történetek mentén a néző belső mozija fut párhuzamosan, mivel a szokásosnál kevesebb érzékszervét foglalják le. A *Lear király* példájánál maradván – ez volt a legelső a hatból, amelyet láttam –, bár izgalmas a koncepció, Robin Arthur a történet summázására fekteti a hangsúlyt. Elbeszélése színvonalas, kronologikus, pontos, megbízható, ám mentes a dinamikától és a személyességtől, afféle precíz irodalomóra. Cathy Naden *Othello*ja ehhez hasonló pedáns összegzésként jelenik meg, a más színészekre jellemző humor és érzékenység hiátusával, korrekt vonalvezetéssel.

Ezek után, Claire Marshall és Richard Lowdon – utóbbi az előadás látványát is jegyzi – interpretációit átélve válik teljesen irrelevánssá a korábbi szempontrendszer, azaz a „mely dráma kerül színre”. Az elsődleges kérdés: melyik kerül *általuk* színre? A tárgyakkal való együttlétezés és irántuk mutatott, finomra munkált, gondoskodó viszony (ahogy Marshallnál hátat tud fordítani szegényében *A velencei kalmár* Jessicája!), a karakterek sokrétű megjelenítése és a számottevő dialógushasználat másodpercről másodpercre generál feszültséget, elmélyedést vagy épp kirobbanó nevetést. Mesterien váltanak elbeszélőből játszóba, egyidejűleg megtartva a mesélő magasabb perspektívából szemlélő pozícióját a karaktereken való ironizálás által, ugyanakkor a fontosabb pillanatokban színészként átélve egy-egy szereplő élményeit. Bölcsesség, szeretet, a nézőkkel való kapcsolódás vágya hatja át minden pillanatukat, humor és mélység profeszszionális elegye jelenik meg előadásaikban. Így válik a Lowdon által játszott *VI. Henrik*-trilógia befejező része a Forced Entertainment-maraton egyik csúcspontjává, és emiatt látja e sorok írója azóta az ázsiai éttermek asztalán található szójaszószban a szegény, fiatal III. Richárdot, akit mielőtt elkapott a gonoszság gépszíja, körberöhögött a családja, „mert olyan hülyén néz ki”.

Az előadás-sorozat záró darabja – egyben Shakespeare utolsó műve – a szintén Lowdon-féle

Vihar, egy valódi, amorf, kibelezett padlizsán Calibannal és kristályüvegcsé szellemkarral. A varázslat hétköznapisága, Prospero megkapó ábrázolása, Ariel áttetsző cikázása és az ostoba, aljas hercegi kíséret ragyogó kifigurázása telített előadássá kerekedik, méltó befe-

jezést adva a kilenc napon átívelő, addiktív szériának. A társulat színészei együtt hajolnak meg Prospero epilógusát követően, megérdemelten besöpörve a tapsvihart, amely Shakespeare újraírásáért, a kihívás teljesítéséért és a nem fakuló, inspiráló színházi élményért jár.

Néder Panni

Állóképesség(ünk)

JAN FABRE: OLYMPUS HEGY, AVAGY A TRAGÉDIA KULTUSZÁNAK DICSŐÍTÉSE

Jan Fabre gigászi, egyéves intenzív próbafolyamatot felölelő, sokszoros (német–belga–argentin–holland–olasz) koprodukcióban létrejött, huszonnégy órás előadása nyitja a berlini Foreign Affairs fesztivált. A belga koreográfus-rendező – akinek egyéb művészeti ágazatokban folytatott tevékenységeit legalább olyan hosszú volna felsorolni, mint az előadást támogatók listáját – monumentális ősbemutatója a görög dráma- és mondavilágon átívelő történeteivel teszi próbára mind a szereplők, mind a közönség erejét.

Az ezerkétszáz néző előtt, egy teljes nap leforgása alatt zajló produkció az ókori tragédiákba való belekapásokon túl sűrített, majd elnyúló és ismétlődő, önmagukba visszacsavarodó akciókra – evés-ivás, alvás, szex, orgiák, erőszak, szertartások, gyűlölködés, tánc – helyezi a hangsúlyt.

Öt náción, négy nyelv, három generáció, harminc színész/táncos, több száz, tógaként funkcionáló lepedő, mázsányi szőlő és nyers hús, sok liter bor, művér, festék és testnedv – hogy az előadás adatait számszerűsítsük. Harminc játész: harminc test. Huszonhét túlidealizáltan esztétikus, kettő mértéktelenül elhízott, egy átlagos.

Stílusát tekintve tulajdonképpen permanens, a végletekig nyújtott idő már szinte érzékelhetetlen túllépése által a tűrőképességet próbára tevő, fizikai kihívásokban kicsúcsosodó, egyes pontokon verbális jelenetekkel vagy alvással megszakított bacchanáliák burjánzanak a színpadon. Az óriási, üres teret többnyire a színészek rendezik be jelzésszerű fehér asztalokkal, növényekkel vagy heverőkkel. Háttul monumentális vetítívászon ad helyet a néha felbukkanó, fejezeteket tagolni hivatott állóképeknek. A legfőbb látványelem a végül majd' minden esetben csupássá váló test.

A maratoni előadást nyitó harmincöt perces, teljes fizikai (és szexuális) energiabedobással végrehajtott intenzív koreográfia huszonhárom és fél órával később újrakezdődik, hogy önnön farkába harapó kígyóként zárja le a nappalon és éjszakán átívelő szuperprodukciót. A bő félórás twerk-jelenet – amennyiben a tisztelt olvasó szótárából véletlenül kimaradt az amerikai popkultúrán keresztül Európát is meghódító, 2013 legirritálóbb igéjének választott „twerking”, megragadnám az alkalmat a nélkülözhetetlen szókinccsnyarapításra: a műfaj a segg-

rázás speciális formája, terpeszben előrehajolva, a feneket kitolva, majd elképesztő tempóban riszálva sajátíthatja el a XXI. század haladó embere ezen fontos mozdulatot – határozottan adja meg az előadás alaphangját: az elfolyó hasú, vidor Dionüszosz által vezényelt, archaikus látványköntösbe csomagolt modern buli kétséget sem hagy afelől, hogy a játészok minden rejtett, utolsón túli erőtartalékára szükség lesz, ha teljesíteni kívánják Fabre utasításait. A mámor bánygú tekintetű, fejhargon sipítózó félmeztelen istene leginkább egy Budapestre vetődött turista legénybúcsúcsapat figurájára hajaz, a szakadatlan dárídokényszer és látványos élvhajhászat lepedőbe burkolt, modern megtestesítőjeként.

Hans-Thies Lehmann – a SZÍNHÁZ 2006. júniusi hasábjain is leközlött – tíz évvel ezelőtti esszéjének nyitó sorai foglalják össze a legpontosabban az *Olympus hegyre* is érvényes színházesztétikát: „Jan Fabre színháza a jelenben gyökerezik, és mégis messziről jön. Ezért tűnik úgy, hogy munkái egyszerre fogantak az időben és azon kívül; színháza archaikus és szélsőségesen modern – egy kissé úgy, ahogy Giacometti figurái, amelyek nem fog az idő.”

Az előadás vetített és zenei formanyelvét leszámítva (melyben a dübörgő, elektronikus betétek és a klaszszikus operaáriák is megférnek egymás mellett) Fabre időtlen szimbólumokhoz nyúl, a szállás testekre dobált, később üvegtálcákban lecsutakolt véres, nyers hússok és a korbácsként, majd ugrókötelként használt fémláncok akár egy több ezer évvel ezelőtti kultúra eszköztárából is kikerülhettek volna.

Az első harmad egyik csúcspontja ez utóbbi jelenet, melynek hosszát a harmincfős csoport fizikai tűrő- és állóképessége határozza meg. Katonai alakzatban elhelyezkedve, ugrálva üvöltik végig a citátumok formájában csak helyenként, alapritmusában viszont végig Stanley Kubrick *Acéllövédékek* című filmjének indulójára reflektáló rigmust, bizonyos sorok után mellkasukra csapva a vastag láncsal. Az etűd folyamán sorra dőlnek ki a vörös hurkákkal tarkított résztvevők (negyedóra után már csak abban reménykedhet a szemlélő, hogy legalább rendkívül jól vannak megfizetve a remegő lábú, egy idő után ájultan összeeső nők és férfiak). A ve-