

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. Hátról monumentális vetítésvászon 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 bárgyú 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-



Jelenet az Olympus hegyből

zényszavakat harsogó Eteoklész – Gustav Koenig lenyűgöző állóképességén túl is a produkció legerősebb szereplője, a többiekkel ellentétben fizikai és színészi kvalitásai egyaránt kiemelkedőek – magányos, legalább tízperces szólójával ér véget a tortúra-jelenet, a többiek izzadságától csatagos fekete balettszőnyegen ugrál, rendíthetetlenül. A földön lihegő társak közt hústító jégkrémet osztanak ki, Koenig futamának végéhez már csak egyetlen, fagyaltos pálcikáját bambán szopogató, orális szexet imitáló színésznő asszisztál.

Ideékelem az etűd végét dokumentáló hivatkozást: [www.vimeo.com/136905564](http://www.vimeo.com/136905564) – írásban nehezen adható át a feszült közönségből kiszakadó öröm, miután a színész eldobja a láncot, majd a lehengerlő, rövid lihegést követő utolsó utáni erőtartalek, amellyel Koenig prózai szövegbe vált át.

Fontos megvizsgálunk Fabre rendezésében az idő szerepét, az elnyújtásokhoz való viszonyulást. Az Eteoklész-etűd kiváló példa a fizikai kihívások adta síkra, melyek során az idő múlása egyértelműen a testi tűrőhatár fesztetéséhez kapcsolódva jelenik meg. Más perspektívából szemlélve már az *Olympus hegy* kezdete előtt körvonalazódik a néző idő-fogalomrendszerének átalakulása: egy huszonnégy órás előadásra egyszerűen másképp ül be az ember, mint egy ötórás, „jaj de hosszú, ugye lesz szünet, és hogy bírom ki” típusú produkcióra. A szabadság, melyet élvez bármikor el lehet hagyni a nézőteret, annyira felszabadító, hogy nagyjából négy óra telik el, mire megszületik erre az igény. A fesztiválház épülete a hétvégére egyébként is görög feliratokkal díszített, alvópárnákkal, takarókkal, szőlőcukorral és tisztálkodószerekkel felszerelt, laza kempinggé alakul át. Az előadás előtt kézhez kapott kuponfüzetben a vacsorabónus túl delphoi jósdaszelvény is található – a maratonra szervezett önkéntesek szórakoztató lehetőségeket kreálnak a színház egész területén; ezek kedves, ám javarészt vázlatos próbálkozások szintjén rekednek meg, mégis biztosítanak egyfajta hangulatot a belső térből hirtelen kiszakadó embereknek.

Az idő rendszerére visszatérve, Fabre az intenzív erőpróbákon túl számos alkalommal él a lassú, lírai, elnyújtott jelenetek alkalmazásával, melyek túllépve a ponton, ahol unalomba fulladnának, éppen a túllépés, az idő mérésének feladása által generálnak szuggesztív hatást. Az időtlenséghez társuló alkalmazkodás által fordulhat elő, hogy

a szemlélőnek már fogalma sincs, mióta tart az adott etűd.

Nem véletlen, hogy a csoportjelenetek hagynak markáns nyomot – kikerülhetetlen, hogy szó essék az óriásira duzzasztott, csodálatosan mocskos humorral átítatott orgiáról, melynek során a szereplők tujákkal próbálnak mindenféle lehetséges módon szexuális aktust létesíteni, természetesen minimum félórán keresztül; vagy a szirtakiról, melynek fő koreográfiai elemét a férfikar ritmusosan ide-oda csapódó himvesszői jelentik.

Nem véletlen, az egyéni, drámai cselekményszálak (jelen esetben a görög tragédiák esszenciájára utalok) ugyanis időnként megjelennek, ám tartalom és viszonyítási pontok nélkül, felskiccelve lógnak a levegőben. Az orgiák közt felsejlő Elektrák, Alkésztiszek és Oidipuszok verbalitása és drámai mondanivalója hamar elvész. Médeia és Iaszón erős kettősét leszámítva (kitartóan áll a színpad szélén egy néma büszkeségbe burkolózott nő, miközben a gyermekgyilkosságot követően férje véget nem érő, sajnálni való és viszolyogtató öklendezőrohamban botladozik körülötte – itt is a fizikai erőfeszítés színpadi nyelvre fordított akciója vált ki elemi hatást) a többi konkrét karakter hamar semmivé foszlik. Fabre remekül fogja meg a testnedvekkel, húslével, szexualitással, olykor költészettel átítatott tömegjeleneteket, ám a huszonnégy óra egészét tekintve vitathatatlanul kibújik az ókori görög drámavilágot megalapozó és átszövő, családok és generációk történetén átívelő tragikus mélység boncolgatásának felelőssége alól.

Ennek kapcsán óhatatlanul felmerül a kérdés: amennyiben nem egy monumentális, kereksege és kihívásai okán jól promotálható fesztiválprodukcióról lenne szó, mennyi lenne az előadás reális játékidéje? A tizenhárom óra bizony sutábban hangzana, mint a huszonnégy, amely a programfüzetekben, kellő filozófiai körítéssel esztétikus mondanivalót tudhat a magáénak, pedig vélhetően jobban fedné a valóságot.

A több száz ember, aki vasárnap délutánig kitartott, a nézőtérre felpattanva – a játékosok mellett saját szívósságát ünnepeelve – csatlakozik a visszaidézett, fenékrázós bulijelenethez. A közösségi élmény természetesen méltó és helyénvaló befejezése a berlini maratonnak, kritikai szempontból viszont megkérdőjelezhető, valóban az-e egy hosszú előadás legfőbb célja, hogy megünnepelhessük magunkat, amiért kibírtuk.

Az *Olympus hegy*, gigászi vállalatát és emlékezetes, sűrű óráit tekintve maradandó előadás, ám színházi mélységét és hatásait vizsgálva nem kikerülhetetlen.