

OANA STOICA

EGYÜTT, NE CSAK EGYMÁS MELLETT

Magyar színházak Bukarestben

A Magyar Színházi Szövetség (MASZIN), azaz öt romániai magyar színház egyesülete a BukFeszt idei, első kiadásán felnőtteknek és gyerekeknek szóló saját produkciók bemutatását tűzte ki céljává. A temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, a nagyváradi Szigligeti Színház, a szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata, a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, valamint a Csíki Játékszín hat előadást mutatott be a bukaresti Odeon Színházban és a Nemzeti Operában. Fontos kezdeményezésnek tartom ezt annak érdekében, hogy legalább részben kilépjünk abból a buborékból, amelyben (nem csak) a színház területén élünk és működünk.

A vidék és a főváros, az etnikai kisebbségek (bár az „együtt lakó nemzetiségek” kifejezést jobb szeretem, mert az „együtt” előtag egyenlőséget tesz a domináns és a többi nép közé, szemben a „kisebbség” szóval, amely a többség és a többiek közötti hatalmi viszonyt feltételezi) és a bukaresti szakma/közönség között kapcsolatot teremteni azért szükséges, hogy ki-ki önállóságával megelégedve, a másikat figyelmen kívül hagyva ne vesszen el a saját elszigetelt univerzumában. A fenti öt intézmény ugyanis nem igazán látható Bukarestből, ahol

a magyar társulatok közül általában a nagyobb, mainstream színházak fordulnak meg, amelyek román közönséget is kiépítettek maguknak, és olyan képet alakítottak ki a magyar nyelvű színházi produkciókról, ami egy ponton túl a sztereotípiák kockázatával is jár. A romániai magyar színjátszás bizonyára nem korlátozódik csak bizonyos, esetleg nagyszabású előadásformákra, sem csupán néhány művészre. A BukFeszt a bemutatkozás lehetőségét teremtette meg azoknak a Bukarestben kevésbé ismert társulatoknak, amelyek szervesen, csapatként működnek, ugyanakkor kiemelkedő színészegyenlőségekkel is rendelkeznek. Előadásaikat műfaji sokszínűség jellemzi, amely nemcsak a prózai színházra korlátozódik, de magában foglal táncszínházi, posztmodern formákat és kortárs hangvételt is; újragondolt klasszikus szövegeket is; olyan perspektívákat és témákat, amelyek (talán egy kicsit) eltérnek azokról, amelyek a nagyvárosi mindennapjainkat övezik. A fesztivál lényegében némi rálátást biztosított a világ azon részére, amelyről itt, a fővárosban nem tudunk (mert nem akarunk tudni?) túl sokat.

Az *Antigoné*-ban, amelyet Györfi Csaba rendező-koreográfus – aki Kreón királyt is alakítja – vitt színre a nagyváradi



III. Richárd, r.: Vladimir Anton, Csíki Játékszín. Fotó: Volker Vornehm



Budzisa Evelyn és Rappert-Vencz Gábor a *Rasputyin*ban, r.: Sardar Tagirovsky, Harag György Társulat – Szatmárnémeti Északi Színház. Fotó: Tibor Jäger

Szigligeti Színház Nagyvárad Táncegyüttesével, a tánc narratívaként működik. Antigone története itt nemcsak filozófiai, etikai és vallási szempontból bontakozik ki (konkrétan az istenség és az emberiség viszonya, illetve a két világot irányító jogi paradigma), hanem az elbeszélés síkján is, ami kihívást jelent, mivel nonverbális előadásról van szó. Antigone (Törteli Nadin) és Kreon szembenállása – hogy mi irányítja a világot: az isteni vagy az emberi törvények – új, talán nem is szándékos többletjelentést kap, mivel azt az előadás a valósággal, pontosabban az ukrain háborúval állítja párhuzamba. Az erkölcsi vita egy zord háború után játszódik, amelyben egy család tagjai a konfliktus két oldalára kerülnek. Antigone testvérei, akik elesnek a csatában, más-más térfélen harcoltak, ezért Kreon király úgy dönt, hogy csak Eteoklészt temeti el, aki Thébáért adta az életét, a megszálló seregben küzdő Polüneikészt nem. Mindezek az események időben megelőzték a színpadi cselekményt, de ott lebegnek az előadás fölött, különösen a végén: Antigone nem egyedül megy a halálba – véres testének képe az ukrain Buca áldozataira utal –, pusztulása az ítéletet meghozó Kreon fiának, Haimónnak (Barabás Hunor) a halálát is előidézi. Ez a többszörösen testvérgyilkos háború ma merőben más hangsúlyt kap, mint az eredeti fikcióban.

Az előadás másik jellemzője, hogy a mozgásszínházi forma alárendelődik a narratívának és az expresszivitásnak, így

többnyire tét nélküli. Sőt, a testeknek élettelen avatárjai is vannak – Antigone két testvérét két próbababa „játssza”. Merevségük plasztikus kifejezőeszköz, például amikor Polüneikész a magasban lóg a karók között a háttérben – mint egy hullaházban, egy futurisztikus, vertikális temetőben vagy krematóriumban fekvő holttest (ez is a kép lényege, mivel a jelenetben Antigone Kreon tiltása ellenére „eltemeti” testvérét). Az előadás szisztematikusan halad előre Szophoklész történetével Cári Tibor folytonos hanguniverzumában (dzsesszes és elektronikus beütésekkel tarkított átdolgozások és saját szerzemények), valamint a fakockákból álló díszletben (Szóke Zsuzsi), amelynek (mint egy mászófal) vízszintesen kiálló rúdjai között sorsok „navigálnak”, és testeket „feszítenek keresztre”. A látnok Teiresziasz (Barkóczy Réka) arcát fehér maszk takarja, amely egyrészt megkülönbözteti őt a többi szereplőtől, másrészt személytelenné teszi a végzet (hangtalan) testi megjelenését. Antigone és Haimon, akiket tömlőcben (egy-egy kockában) öltek meg, sebesült, véres testként jelennek meg – a szenvedés, az irgalom és a politikai hatalom által eltiport idealizmus szimbólumaiként.

Nem kevésbé politikus előadás a Sardar Tagirovsky rendezte *Rasputyin* a szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának előadásában. A darab a Romanov-kor híres személyiségének életrajzát és imázsát felhasználva elemzi a 20. századot az első világháború kezdetétől a kommunista

diktatúráig. Szócs Géza szövegében a történelmi figura látók, aki megpróbálja megakadályozni a nagy borzalmakat, amelyeket az új évszázadban elkövetnek majd. Fiatal még az idő, de sok vér fog folyni.

A valós figura életrajzának fiktív feldolgozásában az az igazán érdekes, hogyan „látja meg” Raszputyin (akit Rappert-Vencz Gábor játékosan, de cseppet sem ripacskodva alakít) az összefüggéseket a 20. század nagy eseményei között, azaz hogyan azonosítja a gonosz forrását, és játszik el a gondolatokkal, hogy mindezt meg lehetett volna előzni (az ukrajnai háború rémképe itt is felmerül), sőt, hogy egyetlen esemény megváltoztatása az egész történelem menetét is megváltoztathatja (van ebben egy kis ezotéria és okkultizmus, ami Raszputyin kapcsán teljesen normális). De még a sötét oldalától nagyrészt „megtisztított” gonosz szerzetes a fikción átszűrt történelmi spekulációjánál is izgalmasabb a színpadi mechanizmus. És itt elsősorban nem a közönséggel való interakcióra gondolok, hogy a történelmet vacsora közben, kávéval, vodkával, vörös rózsával tálalják a nézőknek – ez a forma az Odeon Színház (ahol most a *Raszputyint* is bemutatták) a kilencvenes évek elejének híres ...*És megbilincseltek a virágokat és Cigánylányok* című előadásaira emlékeztet, amelyek hasonlóképpen dekonstruálták a színpadi konvenciókat, és próbálták lebontani a negyedik falat –, hanem arra, ahogyan a szöveg kontextualizálódik. Szócs Géza darabja bővelkedik szereplőkben, eseményekben, történelmi adatokban, amelyekhez a háttérre kivetítve folyamatosan adalékokat kapunk, magyarázatokat, történészek, írók és filozófusok gondolatait. Csupa fontos információt, viszonyításai pontokat, amelyek részben magából a szövegből következnek, részben a rendezőtől származnak. Ily módon a két oldal, az aktív (az előadók) és a passzív (a befogadók) azonos szintre kerül a téma (az előadás) megértésében. Egy tömény, történelmi tárgyú szöveg esetében nagy a kockázata annak, hogy kellő háttérinformáció hiányában a közönség elveszíti a fonalat. Ezért ezt a megközelítést nemcsak ügyes dramaturgiai fogásnak tekintettem, hanem a gondoskodás gesztusának is értelmeztem. Ez utóbbi az alkotók érdeke is, gyakorlati haszna van a közönség nevelésében, egyben lehetőséget ad a nézőknek arra, hogy valóban partnerré váljanak az előadás során. És nem azért, mert megisznak közben egy csésze kávé, hanem mert értik az utalásokat, az összefüggéseket, értik, mi történik előttük a színpadon.

A *III. Richárd*dal, amelyet Vladimir Anton rendezett a Csíki Játékszínen, a közéleti politika terepére lépünk – igen, ismét az ukrajnai háború rémképe tolul fel, amelynek média-komponensei szép számmal jelen vannak a teremben. Richárd (Kozma Attila) politikus, aki a technológia (okostelefon és kamerák) és a közösségi média eszközeivel módszeresen rombolja a közvéleményben róla kialakult képet (unokaöccse ugyanezt teszi a TikTokon). Folyamatosan filmezi és filmezti magát, kütyükön keresztül kommunikál akkor is, amikor a beszélgetőpartnerrel (látszólag) egy térben van, mivel a közvetítés lehetővé teszi a manipulációt. Richárd itt már érett, kiforrott személyiségként jelenik meg, dinamikus ember, és fegyelmzett (tehát nem zsigeri bolond, hanem következetes és okos cselszövő); folyamatosan úgy szól a közönséghez, mint a *Kártyavárban* Frank Underwood (Kozma Attila még hasonlít is egy kicsit Kevin Spacey-re). (Underwood karaktere shakespeare-i struktúrára épül, a sorozat egyik epizódja kifejezetten a *Macbeth* parafrázisa, más epizódok jeleneteit pedig a *III. Richárd*ról mintázták.) Az a tény, hogy Richárd

gyóntatójának és bűntársának tekinti a közönséget, szintén beépül a karakterábrázolásba. A színpad közepén lévő aréna (Eranio Petruska díszlete), amely valójában csak félkör, még világosabban teremti meg Gloucester fejlődésének kereteit, a játékos kitettséget és a láthatóságot, a figyelem iránti vágyat. Természetesen Richárd megszállottsága a filmezés és a live-stream iránt segít a játéktér megsokszorozásában: a színpadok mögött, a fülkéknél és az előcsarnokban is kameráznak, a képeket élőben vetítik a színpadon lévő képernyőre, így a félamfiteátrum csak egy szín a sok közül. Richárd zajosan, nyugtalanul mozog (Bene Zoltán rockos beütésű zenéje élőben szól), de nagyrészt (önként) elkülönülve a többiektől – a jelentős pillanatokban is, amikor minden szereplő színen van, ő mindvégig magányos. Persze, hiszen megvetett ember, de mintha nem is a többieket kerülné, hanem inkább vágya az elszigeteltségre, mert így képes másokat megfigyelni, és a halálos csapdák pókhálóját szőni. Még egy dolgot érdemes megjegyezni ezzel a Richárddal kapcsolatban: a testi fogyatékoság hiányát. Nem a teste, hanem az erkölce az ok a megbélyegzésre. Ez a Richárd gyakorlatilag nem tekinthető áldozatnak, kezdettől fogva felelősséget vállal saját tetteiért. Gonoszsága nem a testi adottságai okozta bullying aljas következménye, nem egy fogyatékos ember frusztrációja, amiért nem fogadják be a közösségbe (jelen esetben a királyi udvarba), amiért a saját szülei elutasítják, hanem tudatos elhatározás. Nem a sors bánik vele könyörtelenül, ez a Richárd saját maga dönt a végzetéről.

A *Száll a kakukk fészkére*, amelyet a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színházban szintén Vladimir Anton rendezett, a szó szoros értelmében vett örület terét teremti meg: a fehér, szinte lüktető falak (utalás a kórházi pszichiátriai osztályok párnázott celláira – díszlettervező: Romulus Boicu), amelyek mintha beszélne és inognának, a betegek perspektíváját érzékeltetik. Ennek megfelelően az elbeszélés módja is kórosan szubjektív, és a cselekmény egészen örült fordulatokat is vehet. Nem tudjuk, valójában milyenek a szereplők, hiszen amit a színpadon látunk, a személyes, beteges, örülettől eltorzult ábrázolás szintjén mozog. A tér ijesztő, aminek szilárdnak kellene lennie, szétmállik, a teljes fehérség, beleértve a jelmezeket is, nyomasztó – a környezet csak súlyosbítja az örületet. A képbe ketten nem illeszkednek – McMurphy (Barabás Árpád) és Dr. Spivey (Wagner Áron), egyedül ők ketten viselnek színes öltönyt –, egyben ők azok, akik a valóságról objektív szemlélettel rendelkeznek, másképp is pozicionálják magukat. Míg a doktor puhány és egyáltalán nem kezdeményező, addig McMurphy elszabadult lázadó. E két véglet között a betegek olyanok, mint a zsinórjukat vesztett marionettfigurák. Ezt leszámítva az előadás kiszámíthatóan követi Ken Kesey és Dale Wasserman szövegét, és halad előre a rendező által meghatározott paradigmán belül.

Valójában a BukFeszt programjában látható valamennyi előadás többé-kevésbé megfelelt a román színházi standardnak, amelyet művészi higgadság, a kényelmetlen és kortárs témák kezelésétől való tartózkodás és jobbára konformista szemlélet határoz meg. Bevallom, szívesebben láttam volna olyan előadásokat, amelyek problémákat tárnak fel és helyi közösségeket mutatnak be, mint általános filozófiákat elvásott klasszikus szövegekről. De így is jó volt, legalább egy kicsit megismertük egymást.

Az írás a Színház folyóirat felkérésére készült, fordította Kelemen Roland.