

Színházi nyelvek interferenciája

[2011. március]

Az Interferenciák második kiadása még az elsónél is színesebbre sikerült. A világ különböző pontjairól érkező előadások mellett jazzkoncert, kiállítás, előadáselemzés-workshop és könyvbemutatók egész sora interferálódott egymással. De a fesztivál nem csak ezért viseli jogosan a nevét. A szervezők az előadások kiválasztásában a különböző színházi nyelvek interferenciáját próbálták szem előtt tartani. Igyekeztek eredménye felemás lett – sok gyengélkedő, újszerűnek semmiképp sem nevezhető produkció is becsúszott a programba. De az vitathatatlan, hogy láthattunk olyan előadásokat is, amelyek másként, néha bámulatosan üdén beszéltek a színház nyelvét.

Szavak nélkül

Elsősorban Nagy József Társulatának Woyzeckjét (koreográfia: Nagy József), a fesztivál legjellegzetesebb ízű csemegéjét kell kiemelnünk. Ez az előadás, amelyet 1994 márciusában mutattak be Rennes-ben (és tizenhat éve folyamatosan játsszák), igazi színházi csoda. Büchner darabjának hihetetlen mélységeibe képes eljutni. Szavak nélkül képes a Woyzeck lényegi gondolatait és érzéseit megjeleníteni, ráadásul olyan tisztasággal és őszinteséggel, amilyent fényévenként egyszer láthatunk színpadon. Nagy József előadása Büchner darabjából indul ki, de azt úgy ülteti át a színpadra, hogy egészen más nyelven szólal meg, mint az irodalmi mű. És épp ezért tud igazzá válni.

Nagy József elhagyja a Woyzeck szövegét és lineáris történetvezetését. Az egyébként is töredékes dramaturgiájú mű bizonyos mozzanatait emeli ki, amelyeket képekbe, mozgásba és táncba ültet át. A történetet pedig majdnem a végén kezdi. Az előadás közvetlenül a gyilkosság után indul, és ennek súlya alatt járja végig Woyzeck (Nagy József) örületének útját, amely elvezette őt Marie (Henrieta Varga) és saját maga megöléséhez. Ezt az utat azonban Nagy József nem a történeten keresztül közelíti meg és mutatja be. Sokkal fontosabb számára az, hogy a látványban, az anyagokban és a mozgásban szülessen meg és rajzolódjon ki az örület, a féltékenység, a kilátástalanság érzete.

A zárt, tákolt kunyhóra emlékeztető játéktér domináns színe a barna – a föld, az ösztön, a vezeklés színe –, amely Woyzeck gyötrődését és tettét közelivé, érthetővé, érezhetővé teszi. Ez a tér ugyanakkor minden négyzetcentiméterében magában hordozza a port, a homokot, ami az előadás legfontosabb, legerőteljesebben jelenlévő anyaga. Mindenhol ott van: a szereplők arcán és ruháján, a földön, az asztalon, az agyagfigurában. Magában hordozza az életet és a halált is, a „porból lettünk, porrá leszünk” gondolatot. Az előadás egyik gyönyörű képében a homok a halál általi megtisztulás jelévé válik: Woyzeck, miután öngyilkos lett, két bábuvá tömködött társával együtt egy-egy tölcsér alá áll, amelyből homok hull az arcukra. A halál tehát elmosza az örültséget, a bűnt, a kilátástalanságot.

Nagy József előadásában Woyzeck öngyilkossága szükségszerűvé válik. A bűntudat és a reménytelenség, amit Marie megölése hagyott maga után, a kibírhatalanságig fajul. Woyzeck kétségbeesetten próbálja visszahozni az asztalon holtan fekvő Marie-t. Magához öleli a nő élettelen testét, karjait újra és újra saját nyaka köré próbálja kulcsolni. De Marie teste mindannyiszor holtan csuklik össze Woyzeck egyre elcsigázottabbá váló, ölelni vágyó karjai között. Elveszik tőle Marie holttestét. Ő már csak annyit szeretne, hogy megsimogathassa a nő fejét, de nem engedik. Ahányszor közelít a keze Marie-hoz, vadul ellökik tőle. És Woyzeck megint próbálkozik. És megint. Kézmozdulatában olyan erős a gyötrődés és a bűntudat, hogy összeszorul a gyomruk, és bennünk is megszületik a fájdalom érzete.

Épp ebben rejlik Nagy József Woyzeckjének zsenialitása és ereje: egyszerű, de őszinte cselekedetekkel és mozdulatokkal képes úgy előhívni a fájdalmat, az örületet a színpadon, hogy azt mi is a saját bőrünkön érezzük. Közben pedig mosolygunk, mert a színészek arcáról és mozgásából a humor sem hiányzik. Erős, eleven hatások ezek, amelyekért igazán hálásnak kell lennünk.

A Woyzeckhez hasonlóan a San Diego-i Ruins True (alkotók: Liam Clancy, Mary Reich, Yolande Snaith

és Tompa Gábor) is hátat fordít a szavaknak, az irodalmi művet csupán kiindulópontnak tekinti, és képekben, mozgásban beszél érvényesen Becketttről. A Sushi Center for Urban Arts kollektív táncszínházi előadásának kiindulópontja Beckett Lessness című prózai műve. Az alkotók kísérlete merész, hiszen a Lessness szavak permutációjából épül fel. Tehát erőteljesen szóközpontú. Összesen százhusz mondatot tartalmaz, amelyek mindegyike pontosan kétszer fordul elő – egyszer a szöveg első részében, egyszer pedig a másodikban. A mondatok egymásutánisága véletlenszerű. Beckett felírta a hatvan mondatot egy-egy papírfecniire, összekeverte, majd taláalomra egymás mellé rakosgatta őket. Ezt a műveletet még egyszer megismételte, és el is készült a Lessness szövege, amely a hiány, a menekülés fogalmát járja körül. Alapkérdése, hogy mi történik egy aprócska testtel, amely a végtelen szürke térben áll egy menedék romjai között. A választ is megfogalmazza: védtelenné válik, összeomlik és megreked a vég nélküli pusztulás állapotában.

A Ruins True azért érvényes adaptáció, mert a szavakat táncra cserélve pontosan ennek a létállapotnak ad életet a színpadon. Az előadás szürke padlója és kopott szürke vászonlepedőkkel betakart díszletfalai a Lessness végtelen szürke terét jelenítik meg. A szürke üresség monotonitóját csupán néhány tárgy töri meg. Beckett világának nélkülözhetetlen elemei ezek: egy keménykalap, egy pár bakancs, egy létra és egy kerekesszék. Ezekhez társul három ember: a földön fekvő nő, a létrán lógó férfi és a kerekesszékben ülő, lepedővel letakart, Hammet idéző harmadik. A három figura táncának dramaturgiáját a Lessness kaotikussága jellemzi. Nem cselekednek összefüggően. Nincs saját vagy közös történetük. Egyszerűen csak létezni próbálnak a végtelen térben és az időtlenségben.

Először, egymásról tudomást sem véve, próbálják megismerni környezetüket és a körülöttük lévő tárgyakat. Majd egyszer csak egymással is találkoznak. Egymás megismerése sokszínű: a kezdeti óvatos közeledéstől hamar eljutnak egymás gyors, vad mozgásban megnyilvánuló üldözéséig. Majd mindhárman visszamenekülnek magányukba. Táncukat nem lehet konkrét fogalmakra fordítani, mozgásuk, a tárgyakkal és egymással kialakuló, majd újra megszűnő viszonyuk mégis Beckett műveinek visszatérő motívumait juttatja eszünkbe: a magányt, a változatlanságot, a bezártságot, a semmi közepén való létezést, a körköröséget.

Az előadás utolsó jelenete furcsa módon egyszerre felerősíti és megszünteti a vég nélküliséget. A szürke falak vetítés által zöld színű, tapétázott falakká változnak. A térbe belép egy kosztümös kisfiú, odamegy a jobb szélen lévő dobozhoz, és egy zseblámpával bevilágítja. A doboz egy makett – az előadás zöld szobává változott terének aprócska változata. Benne három miniatűr bábuval. A vég nélküliség érzékletes megjelenítése ez: a makettben biztosan van még egy aprócska makett, abban még egy, és abban még egy. A játéktér falait azonban hirtelen „lángok borítják be”. A tűz az előadásban megjelenő létállapot végét jelenti. A halállal véget ér a körköröség. Ez pedig olyan, mintha Estragon és Vladimir fogná magát, továbbállna, és többé nem várna Godot-ra.

Átértelmezve

Köztudott, hogy Beckett viszolygott műveinek sajátos színpadi adaptációitól. A rendezőktől elvárta, hogy mindent pontosan úgy ültessenek át a színpadra, ahogyan az meg van írva. Ezért többször is előfordult, hogy az általa rossznak ítélt előadásokat betiltatta. Napjainkban azonban egyre több olyan előadás születik, amely sajátosan értelmezi Beckettet. A Teatro de La Abadía A játszma végéje (rendező: Krystian Lupa) is ezek közé tartozik. Félig-meddig. A rendező ugyanis bizonyos vonásokat élesen átértelmez, másokat viszont Beckett-módra alkalmaz színpadra. Ez pedig néha zsákutcákhoz vezet.

Az előadás tere is ezt a kettősséget viseli magán. Zártságában, ürességében, kopott zöldes-szürke falaiban, aprócska pinceablakaiban Beckett kéznyomát látjuk. De sok eleme eltér a darab szerzői utasításaitól. Clov (Susi Sánchez) konyhájából homok ömlik be a térbe. Ez ugyan felerősíti a bezártságot, de ennél több funkciót nem tölt be. A kerekesszékben ülő Hamm (José Luis Gómez) háta mögött, jobb és bal oldalon, egy-egy emelvény található. Nem tudni, miért. Megtörik a tér monoton dramaturgiáját, de mindvégig kihasználhatatlanul ücsörögnek, ezért fölöslegesnek érezzük őket. Hiányzik viszont a két kuka. A rendező Nagget (Ramón Pons) és Nellit (Lola Cordon) a bal oldali falból kihúzható, hullaházi fiókokban tárolja. Ez a megoldás ugyanazt a gondolatot nyomatékosítja, amelyet Beckett kukái: a két öreg még csak félúton jár a halál felé, de Hamm máris holtakként tekint rájuk. Kidobja őket, akár egy pár elhasznált, lyukas zoknit. A játszma vége ehhez hasonló kegyetlenségeinek súlyát mégsem érezzük, mert Krystian Lupa eltávolít a történettől, és folyton eszünkbe juttatja, hogy csak játék, amit látunk. Ezt a gondolatot sok apró jel által

viszi végig az előadáson. A legszembetűnőbb a dobozszerű, zárt játéktér piros kerete, amely élesen elhatárolja a történetet és szereplőit a valós tértől és a nézőktől. A tűzpiros keretről egy pillanatig sem tudunk megfeledkezni, így az előadást végig A játszma vége játszmájaként nézzük. Hamm és Clov sajátos értelmezése is ezt a nézői álláspontot hívja elő belőlünk. A Teatro de La Abadía előadásában ugyanis Hamm nem vak és nem béna, Clov pedig nem férfi, hanem nő. Hamm fekete napszemüveget visel, ezért nem tűnik gyanúsak. Egyszer azonban leveszi napszemüvegét, és célirányosan néz. Sőt, ki is szól a nézőkhöz. Ami pedig mozgásképtelenségét illeti: lábfejei kilógnak a takaró alól, így többször is láthatjuk, hogy bizony mozognak. Tehát nem Hamm, akit látunk, hanem egy férfi, aki eljátssza Beckett Hammjét. Épp így Clov sem Clov, hanem egy nő, aki férfiruhát véve magára, eljátssza őt. Az előadás végén azonban leleplezi nőiségét, és zöld színű kisestélyiben jelenik meg.

A rendező játék a játékban koncepciója viszont Nagg és Nell esetében nem áll meg a lábán. A két öreg egyetlen szava vagy gesztusa sem árulkodik arról, hogy ők csak eljátsszák Beckett figuráit. Ramón Pons Naggje és Lola Cordon Nellje igencsak közel férközik Beckett elképzeléséhez. Minden porcikájuk az összezsuzottságról, a mozgásképtelenségről, a bezártságról árulkodik. Játékuknak hihetetlen ereje néhány pillanatra elhitei velünk, hogy élet és halál között rekedt embereket látunk, akik vég nélkül kóvályognak holtvágányra jutott létállapotukban.

Beckett szövegeinek zsenialitása elsősorban abban rejlik, hogy ehhez hasonló statikus, egy helyben toporgó történeteket változatos, pontosan kiszámított ritmusban képes megjeleníteni. Krystian Lupa azonban mintha figyelmen kívül hagyta volna A játszma vége ritmusra vonatkozó szerzői utasításait. Felrúgta a beckett csendek és szünetek rendszerét, ezért előadása lassú ritmusban, nehézkesen vonszolja magát. A lagymatag ritmus pedig rányomja bélyegét a színészek játékára és a rendező sajátos értelmezésének erejére is. Krystian Lupa előadása azonban, erősségeivel és gyengéivel együtt, izgalmas választ ad a kérdésre, hogy mi történik, ha Beckett szavait és utasításait nem kezeljük szentírásként.

A Sziléziai Wyspianski Színház Yvonne, burgundi hercegnője (rendező: Keresztes Attila) hasonló kérdést tesz fel Gombrowicz kapcsán. A rendező visszajára fordítja az Yvonne-t. A burgundi hercegnő nem csúnya, nem torzszülött, nem gnóm. Agnieszka Radzikowska Yvonne-ja hamvasan szép, arca kedves, tekintete együgyű, de tiszta. Ezzel szemben az udvar az elemi rossz tömeges megtestesítője. Gonoszságuk rúttá, embertelenné, otrombává teszi őket. Keresztes Attila kiindulópontja: Yvonne ártatlansága és tisztasága olyannyira furesa és kibírhatatlan az alantas udvar számára, hogy már a lány pusztja jelenlététől is hidegrázást kapnak. Ezért úgy döntenek, megölik.

A gyilkosság az előadás előtörténetéhez tartozik. Sőt. Keresztes előadásában mindenki halott. A királyi udvar fekete varjai már omlásnak indult hullákként jelennek meg a színpadon. Arcuk fehér, szemük, szájuk hullaszínekben, kékben, zöldben, lilában pompázik. Az Yvonne meggyilkolásához vezető út visszajátzását egy másik dimenzióból, mondjuk úgy, a túlvilágról láthatjuk. Ennek megfelelően az udvar és Yvonne már előre eldöntött játszmája egy evilági tartalmaktól mentes, steril, patyolatfehér, neonfényekkel megvilágított visszhangzó térben zajlik.

A játszmat Yvonne pillanatok alatt önkéntelenül elveszti. Ahogy bekerül az udvar ragadozó karmai közé, azok rögtön el is kezdik szétszedni. Nem kell nekik különösebb ok a zsenge Yvonne elpusztítására.

Tisztasága, ártatlansága épp elég ahhoz, hogy bántsák, csúfot üzzenek belőle, és gúnyosan vigyorogva megöljék őt. Yvonne pedig csak áll, és védtelenül várja, hogy sorsa beteljesüljön. Együgyűségéből és gyermeki tisztaságából kifolyólag túl gyenge ahhoz, hogy megkíséreljen szembeszállni a ravasz és alattomos cselszövőkkel. Ők így könnyedén összetörik a lányt, mint egy aprócska porcelánbabát. Tettükért azonban elkárhoznak. Ezt jelzi az előadás látványos záróképe is, amely az ordító vörös fénybe beleolvadó fekete királyi udvart láttatja. Keresztes Attila tehát úgy értelmezi át Gombrowicz darabját, úgy tér el az eredeti műtől, hogy közben mindvégig annak lényegéről, az ártatlanság és a gonosz szembenállásáról beszél.

Az Interferenciák még egy sajátosan és kreatívan átértelmezett klasszikussal ajándékozott meg minket: az Odeon Színház Szentivánéji álmával (rendező: Alexandru Dabija). Ami valójában nem is Szentivánéji álom, csak annak egy töredéke. A rendező kiemeli Shakespeare művéből a mesteremberek jelenetét, és négy különböző verzióban mutatja be nekünk. A négy változat a kortárs román színháziás különböző trendjeit és problémáit helyezi górcső alá, de úgy, hogy folynak a könnyeink a kacagástól. Dabija előadása viszont nem csak jóízű paródia. Valós problémákat vet fel, amikre a megoldás maga az előadás.

Az első verzióban kizárólag nők játsszák a mesterembereket. Alig jönnek be a színpadra, máris olyan ricsajt csapnak, hogy belefájdul a néző füle. Hisztériáznak, irigykednek, versengenek a jobb szerepekért.

Kárálnak, mint a tyúkok. A homoszexuális királyi pár elégedetlenkedése folytán azonban hirtelen lecsendesednek. De csak pillanatok kérdése, és újramezlik a hajcihót. A nőnemű mesteremberek és a hímnemű királyok, királynék jelenete két gyakran tapasztalható színházi tendenciát parodizál: az ok nélküli nemcsere és a homoszexualitás gyakori, sokszor indokolatlan megjelenését a színpadon. Azokról a félresikerült előadásokról beszél a rendező, amelyekben a nemcsere vagy a homoszexualitás használata főleg, trendhajhász. Dabija felvetése jogos, hiszen az utóbbi években gyakran láthattunk olyan előadásokat, amelyek ezekben a zsákutcákban bolyongtak.

A második verzió az elméleteket zengő rendezőt hozza össze a lelkes kezdőszínesekkel. A színháztudományi szövegekben beszélő rendező legfontosabb elve, hogy a színház feladata nem a szórakoztatás. Színészeit olyan színházelméleti ódákkal instruálja, amelyek között egyetlen épkezláb gondolatot, utasítást sem lehet találni. Így a színészek hiába lelkesek, hiába akarnak mindenáron jó színházat csinálni, képtelenek kikecmeregni a lila ködből. Dabija előadása nevet ezeken a rendezőkön, és bebizonyítja, hogy egyszerű eszközökkel, jó színészekkel bizony lehet igényes szórakoztató előadást létrehozni.

A harmadik változatban egy magyar színész sok moldvaival együtt szeretné eljátszani Pyramus és Thisbe történetét. Mintha egy falusi amatőr társulat próbáján lennének. A magyar lelkesedése és igyekezete nem ismer határokat. A moldvaiak viszont unottan figyelik őt, mivel egy mukkot sem értenek a szavaiból. A magyar színész kézzel-lábbal magyaráz, de mintha gesztusai is magyarul beszélnének, a moldvaiak továbbra sem fognak fel semmit. A jelenet komikuma elsősorban a nyelvi korlátok áthidalhatatlanságából fakad. Pedig tudjuk, hogy a színházban valóban legyőzhetők ezek a korlátok. Romániában különösen, hiszen itt szerencsére gyakran előfordul, hogy magyar rendező dolgozik román társulattal, és fordítva. Dabija előadásának legnagyobb meglepetése a negyedik verzió, amelyben a rendező az Odeon Színház technikaival játszatja el a mesteremberek jelenetét. Az Odeon háttéremberei lelkesen, hibátlanul szavalják el Shakespeare szövegét. Egyesek olykor még játszani is próbálnak. Ez a változat már nem a paródiáról szól, hanem az igaz színházról. Arról, hogy ha az alkotás mozgatórugója a színház őszinte szeretete, akkor a színpadról minden olyan igaztalan elem leperreg, amely az előadás első három verziójának tárgyát képezte. Ilyen színház a Dabijáé is: őszinte, nevetető, sallangmentes.

Közösség

A fesztivál záróelőadása, a holland Mothers (rendező: Alize Zandwijk), kellemes, ínycsiklandó meglepetések sorát tartogatta számunkra. Az előadásra a kolozsvári Szépművészeti Múzeum udvarán felállított óriássátorban került sor. A sátorba való belépés egy energiabombaként ható közösségi rituálé részeseivé tett minket. Az előadás díszletét egy hatalmas álomkonyha képezte: tele friss zöldségekkel, gyümölcsökkel, fűszerekkel, szárított növényekkel és gőzölgő edényekkel. A konyha pultja mögött különböző etnikumú nők sűrögtek-forogtak: irániak, afrikaiak, indiaiak és hollandok. Főzőcskésük közben mosolyogva figyelték arcunkat, meglepettségünket. Kíváncsian és máris fülig érő szájjal ültünk le az asztalokhoz, ahol forró mentatea várt minket.

Az előadás három különböző réteg egymásba fonódásából épült fel: főzésből, mesélésből és táncból. A nők saját történeteiket osztották meg velünk. Őszintén, legtöbbször nevetve, néha pedig zokogva beszéltek az anyákról, a menstruációról, a szüzesség elvesztéséről, a szülésről, az anyaságról, az életörömről, a szeretetről és a halálról. Nyíltan, szeretettel és könnyedséggel meséltek, ezért a történetek minden pillanatát élményként éltük meg mi is. Érzéseik intenzitása hihetetlen energiával töltötte meg a sátor. A mesélést és a főzést néha tánc szakította meg, amelyet szintén az őszinteség, a természetesség és a felszabadultság jellemzett. Nem előre kigondolt táncot láttunk, hanem olyat, amely épp akkor, épp az adott zenére kikívánczolt belőlük.

A nők történetei észrevétlenül közösséggé kovácsolták az asztaloknál ülőket. Pedig az igazi közösségi élmény csak az előadás végén következett. A történetek befejezése után megvacsoráztattak minket. Minden előadás alkalmával különböző a menü. Kolozsváron épp tőkehalat és rizset főztek, amelyet friss zöldséggel és fűszeres, tejszínes öntettel tálaltak. Mint kiderült, a nők nemcsak jó színészek (noha amatőrök), hanem zseniális szakácsok is. Ennyi üdén és felszabadultan mosolygó nézőt ritkán látni

színházban. De az is lehet, hogy szinte soha. A Mothers színésznőinek azonban annyi energiát és életkedvet sikerült átragasztaniuk a jelenlévőkre, hogy kis ideig minden másról megfeledkeztünk, és igazán jól éreztük magunkat így együtt. Megtapasztalhattuk a színház közösségkovácsoló erejét – a lehető legtisztább formában.

Ennél szebben talán nem is lehet befejezni egy fesztivált.

Kategória: Nézőtér

Denumire autor: Márton Imola

Látó Szépirodalmi Folyóirat