

Hizsnyan Géza

## Színházi körkép Európa közepéről

*(Lengyel, német, cseh előadások)*

Sokat és sokan írtak és beszéltek közép-európaiságról, közép-európai kultúráról, és sokan vonják kétségbe, hogy a közép-európai kultúra mint fogalom egyáltalán definiálható-e, létezik-e ilyen kulturális entitás. A terminológiai vitába semmiképpen nem szeretnék alámerülni. Tény azonban, hogy Közép-Európa földrajzi értelemben létezik, s aligha vitatható, hogy a közös múlt, a közelség, a kulturális kölcsönhatások következtében az itt élő népek és kultúrák sokmindenben jobban értik egymást, a művészetben több a rokonítható vonás, mint pl. az ún. nyugat-európai, vagy keleti kultúrákkal. „Színházjárásaim” során az utóbbi időben néhány olyan előadást láthattam, melyek jelentős művészi-esztétikai értéket képviselnek, ezen felül azonban érzek bennük valami közöset, egyfajta gondolati rokonságot, amit (lehet, hogy önkényesen) közép-európai szellemiségnek is nevezhetnék. Így van-e, és ha igen, átadható, megfogalmazható-e ez szavakban, nem tudom, de abban biztos vagyok, hogy ezekkel a művészi-szellemi értékekkel érdemes találkozni, megismerkedni, vagy legalább információt szerezni róluk. Cseh, német és lengyel színházak produkcióiról van szó, melyek, sajnos, igen ritkán jutnak el a magyar nézőkhöz, pedig sokszor nem csupán a másfajta stílus, de sokszor a gondolati közlendő is értékes lehetne számukra (is).

**(Cseh világ/vég/színház)** A cseh színházi életben folyik jelenleg talán a legerőteljesebb megújulási folyamat, itt kerültek leginkább előtérbe a fiatal rendezők, de itt dúl a legnagyobb vita is. Talán a változás gyorsaságának köszönhető, hogy hiányzik a higgadt reflexió, az egyes rendezőknek a kritikusok között is „szurkoló-” és „ellentábor” van, ezért alig van elfogulatlan, átgondolt, elemző kritika, amire pedig nagy szükség lenne. Ennek hiányában fordulhat elő, hogy egy kevésbé „sztárolt” rendező, egyértelműen magas színvonalú munkájának kisebb a visszhangja, mint egy-egy vitatható, de a figyelem középpontjába állított produkciónak. A külföldön talán kevésbé ismert, de a cseh színházi életben nagy viharokat

kavaró, az utóbbi években „berobbanó” fiatalok (*Peter Lébl, Vladimír Morávek, Jan Antonín Pitínský*) mellett talán kevesebb figyelem jut *Jan Nebeský*nek, aki most egy kitűnő *Beckett* rendezéssel igazolta, hogy jelenleg ő a cseh színház talán legkiforrottabb, leghatározottabb rendezőegyénisége. Nebeský, aki Hradec Králové és a prágai S.K. Neumann Színház mellett megjárta a nevezetes *Činoherní klub*-ot is, jelenleg a prágai *Komedia Színház* (Divadlo Komédie) rendezője. Itt vitte színre *Beckett A játszma vége* c. egyfelvonásosát, ami az évad egyik kiemelkedő eseményévé vált. Clov és Hamm még a becketti instrukciónál is nyilvánvalóbban súlyosan károsodott, „végüket járó” alakok, akikről szinte foszlik le a hús, az az érzésünk: már csak a kezükre-lábukra tekert kötszer „tartja össze” őket. Clov szaggatott, nehézkes mozgása nem csupán az alak „mozgássérült” voltát, de pillanatnyi állapotváltozásait, érzéseit is kifejezi. Másként jár amikor egykedvűen teljesíti Hamm utasításait, másként, amikor éppen torkig van vele, megint másként, amikor - kihasználva Hamm vakságát - „elblicceli” azok teljesítését. *David Prachař* járása szinte tökéletes mozgástanulmány. Nem véletlen, hogy Prachař (1994-ben az évad legjobb alakításáért járó díjat kapta *Nebeský Hamlet* - rendezésében nyújtott alakításáért) egy interjújában arra a kérdésre: *Mi nélkülözhetetlen egy színésznél?* azt a választ adta, hogy „a testtel való alkotás képessége”. A színész valóban árnyalt kifejezőeszközként használja a testét, mozgással, ritmussal, gesztussal jellemez, fejez ki érzéseket, hangulatokat, gazdag, sokoldalú, izgalmas, non-verbális színházat teremtve. Ez persze nem azt jelenti, hogy az előadásban a szó szerepe a háttérbe szorul. Nem csupán azért, mert Hammnak gyakorlatilag csupán a szó, a hang marad, hanem azért is, mert Prachař a teste mellett a hangjával is virtuóz módon játszik. A Hammot alakító *Milos Mejzlik* a tolokocsiban ülve, teljes mozdulatlanságra kárhoztatva is méltó partnere tud lenne Prachařnak. A két színész nagyon széles skálán játssza a két ember kapcsolatát, a kilátástalanságot, a gyűlölet és ragaszkodás ambivalenciáját, a vég óhajtását és a még az emberhez méltatlan élet iránt is föl-föl lobbanó vágyat. Nell és Nagg múltba révedő rezonőrök, akik érdekes módon fizikailag jobb állapotban vannak a főszereplőknél. A rendező nem is kukába, hanem egy kiemelhető padlóreszszel lezárt, a játéktér alatt elhelyezett üregbe teszi őket. A helyzet azonban annál kilátástalanebb, hiszen Clov és Hamm a fizikai megsemmisülés határán vannak, gyógyulásra, javulásra semmi reményük, Nell és Nagg viszont reménytelenül el vannak zárva, esélyük nekik sincs.

A cseh színházban az 1989-es rendszer- és a jelenleg zajló rendezői nemzedékváltás a szellemi arculat alapvető megváltozását eredményezte. Szinte teljesen eltűnt az 1989 előtt domináns politizáló színház, már a stíluskeresés, egy újfajta teatralitásra törekvés került a középpontba. Ezzel szemben Németországban minden társadalmi-politikai változás ellenére tematikailag nem történt igazán jelentős változás. A cseh színháznak a fennálló hatalommal szembeni politizálásával ellentétben ugyanis itt a politikai színház fő témái (legalább is az egykori NSZK-ban) a történelmi traumák, a fasiszta múlt okozta komplexusok voltak.

**(Pszichiátria és politika, avagy a diktatúrák és a nemzeti komplexusok)** *Frank Castorf*, számos nagy visszhangot, olykor botrányt is kiváltó előadás rendezője, a berlini *Volksbühne* igazgatója ezúttal is érzékeny témához, a német-orosz viszonyhoz szólt hozzá, szokásához híven erőteljes, mondhatnám provokatív hangnemben. *Vladimír Szorokin* drámája,

a *Nászút* tematikájából és szélsőséges alapötletéből következően önmagában is megosztaná közönségét. A német-országi Hassliebe, a gyűlölt szeretés kérdését konkretizálja a szerző Mása Rubinstein, a moszkvai zsidó emigráns lány és Gunther von Nebelsdorf házasságában. Mása apjával Izraelbe emigrál, majd „átszeretkezi magát” csaknem egész Európán, hogy Németországban rátaláljon a gazdag Güntherre. Kapcsolatuk azonban szexuálisan nem tud kiteljesedni, Günther ugyanis szeretkezés helyett veretni akarja magát Másával. Günther végül megvallja, hogy büntudata van a zsidókkal szemben. apja ugyanis SS Oberführerként hírhedt zsidóüldöző volt. Másáról kiderül, hogy az ő anyja viszont a sztálinizmusnak volt nem kevésbé hírhedt alakja mint az NKDV vizsgálóbírója. Mása a Németországban élő volt orosz pszichiáterhez, Markhoz fordul, akiről kiderül, hogy itt nem tudja folytatni praxisát. Tőle kapunk egyfajta pszichopatológiai nemzetkarakterisztikát: „Az orosz skizofrének után a német neurotikusok, olyan ez, mint borscs után az osztriga.” „Sztálintól nem szabadulhatunk meg anélkül, hogy legalább esztétikailag ne ismételjük őt” - mondja ugyancsak a volt pszichiáter. Ennek jegyében kényszeríti Mása Günthert, hogy beöltözzön apja SS egyenruhájába, ő pedig anyja uniformisát veszi fel. Ezután végigutazzák egész Németországot északról dél felé, hogy Berchtesgadenben, ahol egykor Hitler nyári rezidenciája volt, végre szexuálisan is egymásra találjanak. Castorf szokásához híven most is alapos átalakítást végez a drámán. Szorokin eredetileg „antik dráma imitációt” írt kórusokkal, „sorsokkal”, melyet Castorf őt szereplős kamaradarabbá redukált. A hűzás azonban minden bizonnyal jót tett a műnek. Így sikerült létrehoznia egy sűrített, extatikus előadást, melyben már szó sincs sorsokról. Itt nemzeti komplexusok vannak, sokszor szélsőséges általánosítások, esztétikai, etikai és politikai provokáció. Az előadás a nézőteret körbevevő dobozzal megbontásával kezdődik (az előadás végére az egész falat lebontják). Mása, az említett skizofrénia színpadi ábrázolásaként, kettős alakban van jelen (Jeanette Spassowa és Carolin Mylord), Günther nylon harisnyanadrágban és egy rövid ballonkabátban jelenik meg. A közönséggel szemben egy jól ismert szocialista kultúrházi széksor áll, a végén ide ülnek majd ki a színészek, mintegy dialógusra. Kétoldalt az SS Oberführer és az NKDV bírónő hatalmas képe látható. A játéktér közepén álló heverőt építkezési blokkokból emelt fal veszi körül, itt történnek a szeretkezési kísérletek, Günther megverése, s a fal itt is leomlik, hogy Mása már a jól látható heverőn szeretkezhessen a pocakos Markkal. Ez a gusztustalan (unesztétikus) jelenet csakúgy a provokáció része, mint Günthernek az érzékenyebb nézői gyomrokat felbolydító halzabálása és vodkavedelése, vagy éppen a közönség megszólítása pl. a „*Fasiszta ön?*” jellegű kérdésekkel. Az előadás expresszív, extatikus, helyenként a színészek és nézők testi épségét is veszélyeztető. A hatás erőteljes, a nézőket erősen megosztja érzelmi, politikai és esztétikai szempontból egyaránt: közömbös talán senki nem marad. A múlttal, a történelemmel, az elkövetett bűnökkel nem könnyű szembenézni, azok kihatnak a jelenre és jövőre, az egyén lelki egészségére éppúgy mint a társadalom kollektív tudatára. Szorokin drámája aligha remekmű, a Volksbühne előadása azonban újabb jelentős produktuma a német történelmi-társadalmi komplexusokkal foglalkozó politikai színháznak.

**(A filozófus magányossága)** Lengyelországban az utóbbi évek legkiemelkedőbb rendezőgyénisége a krakkói *Krystian Lupa*. Ezúttal a *Teatr Polski* ideiglenes játszóhelyén, egy volt állomáson rendezte meg *Bernhard Immanuel Kant* c. - a szerző megjelölése szerint -

komédiáját. Lupa tehát hosszú idő után visszatért a drámához, előtte ugyanis már jó ideje prózai művek színpadi adaptációit vitte színpadra (Musil *A tulajdonságok nélküli emberéből*, Rilke prózai írásából, Bernhard *Kalkwerkjéből*, Broch *Az Alvajárókjának Esch, vagy az anarchia* c. részéből készültek legutóbbi előadásai). A drámától való elfordulását egyik nyilatkozatában azzal indokolta, hogy korunk fragmentálódó, értékvesztő, dadogó világában a próza sokoldalúbban ábrázolja az életet, a ma drámai konfliktusai nem a klasszikus dramaturgia által (el)ismert konfliktusok. Ebből a szempontból közelítve Lupa darabválasztását világos, hogy ezúttal is következetes önmagához. Bernhard műve ugyanis korántsem hagyományos dramaturgia szerint készült, nem hagyományos drámai mű. Különösen csalóka az író által megadott „komédia” műfaji megjelölés. Bernhard teljesen szabadon bánik az idővel csakúgy, mint a történelmi tényekkel. Immanuel Kantot a nagy filozófust Amerikába utaztatja, ráadásul a XX. század Amerikájába. A mű a hajón játszódik, Kant pedig egy környezetét terrorizáló emberroncs (a szó pszichikai és fizikai értelmében egyaránt). vagyis a dolog azért nem ennyire egyértelmű: csupán az a nyilvánvaló, hogy környezetével már képtelen az érdemi kommunikációra. Környezetének legtalányosabb alakja a felesége, akiről nem nagyon lehet tudni, kicsoda is valójában, s milyen kötelékek fűtétek és tartották össze ezt a két embert. Az egyetlen élőlény, akit Kant komolyan vesz, akiért aggódik, s akit egyenrangú partnerként kezel: Friedrich, a papagáj. A többiek kisszerű, szürke, legfőljebb föltűnni vágyó alakok, Bernhard Kantjáról tehát nem tudni, szellemileg leépült-e, vagy egyszerűen föladata a környezetével történő értelmes kommunikáció reményét is. Bernhardnál mindenesetre a kikötőben a New York-i elmegyógyintézet orvosai és ápolói várják. Lupa a történeteket egy teljesen zárt térbe helyezi: a színpad és a nézőtér között átlátszó, túllszerű anyag feszül. Az előadás a Lupára jellemző lassú tempóban hömpölyög, minuciózus pontossággal kidolgozott, mikorealista jelenetek követik egymást, „emelkednek el” a realitástól, s állnak össze metafizikus egésszé. A rendezőre jellemző „látomások”, az irreális, transzcendens világ ezúttal a háttérben időnként elvonuló szoborcsoportokban jelenik meg. Ezeken keresztül történik meg az elvonatkoztatás, ez a realitástól történő elszakadás legerőteljesebb, legnyilvánvalóbb színpadi jele. Mindez azonban benne van a színészi játékban, az alakok sorsában, jelenlétében, viselkedésében. Mindenekelőtt a Kantot alakító *Wojciech Ziemiński* egyszínű briliánsan örület és normalitás, pszichózis és a meg nem értett, világgyűlölő zseni szándékosan provokatív, tudatos „környezetpukkasztása” között. *Krzyszława Dubielówna* (Kantné) alakítása is a kettősségre, a figura rejtélyességére épül. Mindvégig bizonytalanságban maradunk afelől, hogy itt egy, a híres férjet megadó beletörődéssel kíséző, annak „faxnijait” odaadóan teljesítő, egyszerű asszonyról, a férjét örületében is vállaló odaadó feleségről, vagy a filozófust a maga módján megértő, s őt a környező világgal szembeni „elutasító játékában” tudatosan támogató asszonyról van-e szó. Velük szemben a környezetet alkotó többi alak az üresség, a szellemi nincstelenség legkülönbözőbb változatait képviseli. A Steward szervilitásától a Milliomosnő „szófosó” mindenbebelepopofázásán át a Kapitány és az Admirális egymással alig észrevehetően, de állandóan rivalizáló „egyenruhás öntudatáig”. Sonneschein műgyűjtőt már a jelmeze tökéletesen jellemzi: fehér szmokingja alatt fehér gyöngysor hivalkodik, ing azonban nincs rajta. Lupa, a rendező és színészei pontosan „hozzák” a Bernhard által annyira gyűlölt, üres polgári világot, a darabhoz képest azonban a

főszereplőt két jelenetben is végsőkéig hevülő, „robbanó” alaknak ábrázolják. A darab közepén zajló jelenetben, amikor, nem tudni, milyen indítástól Kant egyszer csak úgy dönt, hogy ő most előadást tart, nem csupán az ominózus mondat hangzik el az értelemről való beszéd lehetetlenségéről a nyílt tengeren („Kizárt dolog a nyílt tengeren az észről beszélni!”), hanem Kant szinte az örjögéig fajuló nagy kitörésének és összeomlásának is tanúi lehetünk, az előadás végén pedig nem az elmegyógyintézeti alkalmazottak érkeznek meg, hanem Kant újabb örjögő kitörése zajlik, s ez merevedik állóképpé: íme, kedves néző, itt a rejtvény, fejtsd tovább, gondolkodj (ha tudsz)! Egyetlen megbotránkozató szó, provokatív szöveg és jelenetek nélkül Lupa mégis (Brenhardhoz méltón) provokál. Egyértelműnek látszó helyzetek árnyalásával, felületes szemlélő számára evidenciának tűnő dolgok megkérdőjelezésével gondolkodásra kényszerít, megkísérel kiközösíteni mindenbe beletörődő hétköznapi egykedvűségünkben.

**(A nemzetiségi lét, a multikulturalitás előnyeiről – a Klimsza-jelenség)** Színházi körutazásunk végén visszatérünk Csehországba, ill. a cseh-lengyel határon maradunk. A határ által kettéosztott városban, melynek 2/3-a a lengyel Czeszryn, 1/3-a pedig Český Těšín, 1990 óta egy fesztivál is zajlik *Színház a határon* néven, mely a szomszédos (cseh-szlovák-lengyel) színházkultúrák találkozásának fóruma. A Český Těšín-i Színház önmagában is a kultúrák találkozóhelye, hiszen két társulattal (cseh és lengyel) működik. Itt található az egyetlen, Lengyelország határain kívül működő hivatásos lengyel színház. A régió ráadásul multikulturális, mert a lengyelen és csehen kívül jelentős hatása volt itt a sziléziai német és zsidó kultúrának is. Ebből a multikulturális közegből merít a tesini lengyel társulat rendezője *Janusz Klimsza*, akinek neve nem csak Szlovákiában, de a cseh és lengyel színházi életben is elsősorban a fesztivál révén vált ismertté. Klimsza valóban a multikulturális létből, szintézis útján teremtette meg sajátos rendezői poetikáját. Munkája sokszor tematikusan is kötődik szűkebb régiójához: az 1994-es fesztivál nagydíját *Gustav Morcinek* sziléziai lengyel író önéletrajzi ihletésű prózájának a *Czarna Julka*-nak (Fekete Julka) színpadi adaptációja nyerte, melyet ő maga alkalmazott színpadra és rendezett. A Monarchia korát felidéző „látomásos” előadásában négy nyelven is beszéltek a színpadon (cseh, lengyel, német, jiddis). Tavaly amatőr társulattal vitt színre egy újabb prózai művet, az ugyancsak „multikulturális” területről (a lengyel, ukrán, litván határvidékről) származó, méltatlanul kevésbé ismert, kitűnő író, *Bruno Schulz Meteor* c. elbeszélésének színpadi adaptációját. Mint említettem, Klimsza a fesztivál révén ismert rendező lett. Az idén éppen ezért már a Bialska Biala-i színházban vendégként vihette színre *Kundera Jakab és gazdája* c. darabját. Az előadás sajátos értelmezését adta a műnek. Klimsza nem fogadta el a hagyományt, mely szerint Kundera vígjátéknak írta volna át *Diderot Jacques a fatalista* c. művét. Minden eddigi általam látott interpretációval ellentétben Klimsza színpadán a mű mint az ember szerepekbe zártságának drámája jelenik meg, mely a szerepek felcserélhetőségének vizsgálata során eljut a szerepekből történő „kilépés” lehetetlenségének felismeréséhez. Ez azért nem jelenti azt, hogy az előadás nélkülözne a humort. A humor azonban az iróniára épül, Klimsza az ironikus, groteszk és a mikrorealista játékot ötvözi.

Az előadás sokszor az emberi érzelmek, a lelki folyamatok metafizikai dimenzióinak és a köznapi apróságok földhözragadt banalitásának kontrasztjára épít. Ilyen jelenet pl. amikor a két férfi a költészetről vitatkozva, átszellemült ábrázattal réved a végtelenbe, majd egyszerre

mindketten szaglászni kezdenek, látványosan visszazökkennek a földi lét realitásába, ahol a szolgálólány egy étvágygerjesztően szervírozott sült kacsával érkezik. A parányi térbe helyezett játék (a közönség a színpadon, szinte a játék terében ül, a szereplők a szó szoros értelmében karnyújtásnyira vannak - a kacsasültből pl. meg is kínálják a közelben ülőket) legfőbb erőssége az intenzív színpadi jelenlét. Klimsza négyre csökkentette a szereplők számát, a lényeg számára az úr-szolga ill. az úrnő-szolgáló viszony vizsgálata. Így a háttérbe szorul a Kunderánál fontos szerepet játszó, „sokszereplős” erotika, a hangsúly a szerepcserék mellett az emberi reakciókra kerül. A színpadon szinte állandóan jelenlévő két nő folyamatosan „reagál” az eseményekre, amikor nem vesznek részt a cselekményben, „non-verbális kommentárokat” fűznek hozzá. Ebben elsősorban a szerepe szerint jóval passzívabb Agata (Magdalena Niec) jeleskedik. Az erotika természetesen megkerülhetetlen, s Klimsza nem is akarja megkerülni, az erotikus jelenetek azonban nagyon visszafogottak, a nyíltszíni szeretkezés jelenete például ízléses - mindezzel jelzi: számára ez, mint az emberi kapcsolatok egyik viszonylata fontos, része annak az emberi kapcsolat és viszonyrendszernek, melyet vizsgálni kíván, s melyen belül őt az emberi szerepek meghatározottsága érdekli elsősorban. Jakab és gazdája szerepcseréi mindig a felcserélhetőség lehetetlenségének felismeréséhez jutnak, s a szerepből kilépni igyekvő Jakab életével fizet kísérleteiért. Ehhez persze alaposan át kellett alakítani a darab befejezését. A rendező Justynát a halál szerepében lépteti fel: a zárójelenetben fekete ruhás, keménykalapos, fekete parókás becketti figura jelenik meg, aki a mindvégig a színen lévő hurkot Jakab nyakára teszi, s a kötél elvonszolja őt a proscéniumig, a közönség háta mögé. „Ez nem Kundera” mondták sokan, különösen cseh barátaim, akik megszokták a hazai, vígjátéki előadásokat. Ez valóban nem Kundera, ez elsősorban Klimsza. Azon, miért kellett a rendezőnek Kundera szövegét választani, lehet vitatkozni, az azonban aligha vonható kétségbe, hogy Bielska Bialaban gondolatgazdag, az emberi kapcsolatok mélyére ásó, a realizmust a groteszkkal ötvöző sajátos stílusú, a nonverbális kommunikációt helyenként a szóbeli közlések fölé helyező, szuggesztív légkörű előadás született, melyben külön ki kell emelni a kitűnő színészi teljesítményeket (Jakab - Jerzy Dziedzic, A gazdája - Grzegorz Sikora, Justyna - Barbara Gruzińska). Meggyőződésem, hogy Klimsza nevét érdemes megjegyezni. Sajátos stílusa jelentősen gazdagíthatja úgy a cseh mint a lengyel színházat.

Kis közép-európai körképemben igyekeztem hírt adni az utóbbi időszak néhány olyan színházi előadásáról, eseményéről, melyek magas művészi színvonaluk mellett hordoznak valami jellemzőt az adott kultúra, térség szellemiségéből. Olyan produkcióknak tartom ezeket, melyek megismerésre érdemesek, melyeket egy jobb korban, egy működő „kulturális csererendszer” esetén a magyar közönségnek is látnia kellene, amint látnia kellene a külföldnek (s nem csupán egy-egy fesztivál szűk körű és válogatott közönségének) az arra érdemes magyar produkciókat. Az ilyen megismerések közelíthetnek egymáshoz a térség népeit, ezek járulhatnak hozzá a szellemileg, kulturálisan változatos, de megértő és toleráns közös (Közép) Európa kialakulásához.