geti szinte fölhívja operájának interpretálóit az ironizáló; groteszk szemtelenkedésre. Dies irae és a Halál szerepében fellépő asztrológus eljövetelét hirdető átható trombitajel; Monteverdi-toccata paródiájaként megírt előjáték tizenkét autó-dudával; hat kapucsengetés szigorúan zárt zenei közjátékba komponálva; kísérteties, láthatatlan kórus, amely megjósolja a végórát- néhány önkényes példa a polgárpukkasztó zeneszerzői jókedvre. Még a hangfajok megválasztása is pofon a konvencionális ízlésnek, az érzelgősségnek és a hétköznapi realizmusnak. A cselekményt keretező ifjú szerelmesek egyike „nadrágszerep". A párocska bárhova - még egy kriptába is - elbújik szerelmeskedni a zűrzavarban, akár a *Falstaff* Fentonja és Annuskája. Talán éppen a minta édeskésségétől akarta magát Ligeti „elhatárolni", amikor mindkét szerepet női hangra, szopránra és mezzóra írta. A gyermekes Go-Go herceg fiúszoprán vagy magas kontratenor. Az örökösen suttogó Rendőrfőnök fantasztikus trillákban megnyilvánuló koloratúrszoprán. Csupa ki-hívó extremitás, ami adekvát megoldásokra ösztönzi a rendezőt.

Sellars vitathatatlanul kitett magáért. Hogy szándéka felől ne legyen kétségünk, külön lapra biggyesztett személyes szinopszist mellékel a műsorfüzethez, kiegészítendő az ott közölt, Ligetihez igazodó tartalmi ismertetést. Eszerint: „A világ épphogy megsemmisült, és épphogy újra megszületett. A szereplők egy különös purgatóriumi zónában találják magukat, ahol el kell számolniuk múltbeli tetteikkel. Eközben a következő nemzedék első, tétovai lépéseit teszi az új bolygón." A díszlettervező George Toypin mindent elkövet, hogy megfeleljen a szinopszis kívánalmainak. A színpadon vajszínű környezetben roppant „object"-ek, akár egy modern tárlat kiállított tárgyai: kötömbökbe, márványfoglalatokba zárt villanyégő és neoncső. Nem lehet pontosan tudni, hogy egy ezredvégi laboratóriumreaktor vagy egy Csernobil-katasztrófa mintadarabjai -- leginkább azok is, ezek is. Krémszínű egyenruháik viselő laboránsok sürgölődnek, a megfelelő pillanatban ők tolják: be szertartásos lassúsággal az apokalipszis összekuszált lovasait: egy lókoponyából, patákból és az utolsó ítéletre hívó harsonákból „szobort" hatalmas kompozíciót.

A játék: jópofáskodás. A farmernadrágjuktól megszabadult (női) szerelmesek fehérneműben párzanak. Az asztrológus házaspár illetlenkedve veszekszik egy könnyű sátor leple alatt. Az álom-kép meztelen Vénusza a katasztrófa első áldozataként mint Rendőrfőnök is fellép, illetve össze-égett testtel koloratúrázik a kórházi ágyon. A közönség jól szórakozik, miközben megosztja figyelmét a színpad és az énekelve, deklamálva vagy prózában elmondott, legtöbbször érthetetlen angol szöveg kétnyelvű feliratai között. Hogy *a Le Grand* Macabre mint zenei élmény kire hogyan hat-erre a kérdésre nem tudok válaszol-ni. Mindenesetre: unatkozni nem lehet, annyi a történés. Például a pusztulás által fenyegetett, kékbe öltözött nép gyakran körbejárja a néző-teret. Színesek: a szereplők is, köztük. Go-Go herceg szerepében az itthonról is ismert fekete kontratenor, Derek Lee Ragin.

Az előadás végén a purgatóriumba került áldozatok bekötött szemmel, szorongva várják ítéletüket, a szabadon császkáló, kedves kis borissza kivételével. (Úgy látszik, ő kap egyedül fölmentést.) Az ríj nemzedék „első, tétova lépései" táncikáló mozdulatok fehér hálóingecskében. A záró *tutti*- az ez alkalomra meghosszabbított passacaglia - örömében, a Grosses Festspielhaus közös légterébe összezárva, virtuálisan osztozik az emberiség jelenlevő reprezentatív min-tája: Ligeti György Dicsőszentmártonból, a kar-mester Esa-Pekka Salonen Helsinkiből, Peter Sellars Pittsburghból, valamint a nemzetközi szereposztás a színpadról és a nemzetközi közönség az auditóriumból.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

AZ ÉRZÉKELÉS ÜNNEPE

BÉCSI ÜNNEPI HETEK

A rendszerint matus elejétől június közepéig tartó Bécsi Ünnepi Hetek kiemelkedő eseményei közé tartoznak azok a színházi előadások, melyekkel neves európai és amerikai rendezők vagy társulatok mutatkoznak be az osztrák főváros közönségének. Az utóbbi években - többek között - Ariane Mnouchkine, Silviu Purcarete és Robert Wilson, az idén pedig Luc Bondy, Peter Zadek és a Wooster Group produkcióját előzte meg nem mindennapi várakozás, és - egy kivételével - nem is okoztak csalódást. A művészi színvonal egyébként igen magas: még a kevésbé ismert művészek által jegyzett előadások is különleges élményt jelentenek. A fesztivál programján egyaránt szerepelnek operák, prózai darabok, táncszínházi produkciók, kabarék, performance-ok és szólóestek. A gondosan megtervezett mű-sor azt a benyomást kelti, hogy a különféle műfajt és stílust képviselő előadások közül is a legjobbak láthatók a Wiener Festwochen alkalmával.

Játék a tűzzel

A fesztivál egyik nyitó előadása Strindberg - magyarra eddig még le nem fordított - *Játék a tűzzel* című darabja volta Théâtre Vidy-Lausanne vendégjátékaként. Rendezője az a svájci születésű, de többnyire Berlinben és Párizsban dolgozó Luc Bondy, akinek Ibsen-rendezése *(John Gabriel Borkman)* Michel Piccolival a címszerepben néhány éve mind a Bécsi Ünnepi Heteken, mind pedig az Európai Színházi Unió budapesti fesztiválján hatalmas sikert aratott; főszereplője pedig az ismert francia színésznő, Emanuelle Béart, akit legutóbb *az Egy francia nő* című filmben láthattak a magyar mozilátogatók. Bondy úgy vitte színpadra Strindberg ritkán játszott egyfelvonásosát, hogy abból ugyanaz a végtelen hidegség árad, mint nevezetes Botho Strauß-rendezéseiből *(Kálldewey, farce; Az idegenvezetőnő; Az idő és a szoba; Zárókórus),* hiszen az előadás inkább hipernaturalista kortárs festményre, mintsem a századvég kispolgári világára emlékeztet. A képek élessége a szépen megvilágított impozáns díszlet hideg színeiből és a színészek térbeli helyzetének megkomponáltságából fakad. A színpadon ugyanis minden architekturálisan elrendezett: a toronyra emlékeztető fehér faház előtt átlósan húzódó fedett terasz szögletes formáit az egyenletes világítás metszi ki a világoskék háttérből, a szereplők mozgásának koreográfiáját pedig az egymáshoz való közeledések és távolodások precíz összjátéka adja.

Az előadás elsősorban a színészi játékra épít, mivel az képes leginkább kifejezni a (meglehetősen sovány) történet összetett hátterét. A hatszereplős komédiát az „érzelmek zűrzavara" mozgatja: Kerstin szerelmes a férje (Knut) barátjába (Axelbe), aki viszonozza is az érzéseit, ám a házaspár látszólég Knut unokahúgával, Adéle-lel kívánja összehozni Axelt. Közben ráadásul Knut és az apja is folyamatosan udvarol Adéle-nek, aki nem áll ellen egyiküknek sem, és Axel kedvességét is a vonzalom jeleként értelmezi. A helyzetet ezen túl még az anya jelenléte is bonyolítja, így a latens feszültséggel teli jelenetek egy idő után

szükségszerűen vezetnek el a konfliktus(ok) végső kirobbanásához. Miután Kerstin és Axel szerelmet vallanak egymásnak, sőt Knuttal is közlik az érzelmeikkel szembeni tehetetlenségüket, Axel a megoldhatatlannak tűnő helyzet okát Kerstinnel kölcsönösen egymásra hárító vita közben váratlanul elrohan. (Strindberg egyébként 1892-ben, vagyis *Az apa* és a *Damaszkusz felé* születése között eltelt időszak felezőjén írta ezt a darabját, mely a „Haßliebe" által mozgatott figurák és szituációk pszichológiailag komplex motiválásának egyik jó példája.)

Emanuelle Béart Kerstinje kezdetben csupa tétova vágyakozás: a helyét nem találva, szinte lebegve jár-kel a teraszon, és folyamatosan Axel emeleti szobájának ablaka felé tekinget. Feltűnően untatja a férjével, anyósával és apósával való beszélgetés, inkább a lábkörmét festi, vagy az asztalra felkuporodva újságot lapozgat. Az Axel felébredésére történő várakozás egyre idegesebbé teszi, még az éppen virágot öntöző Adéle kezéből is kikapja az üveget, és a vizet a megrémült lány fejére önti. Axel megjelenésével egzaltáltsága csak fokozódik; a lány iránti közömbösséget magára erőltető férfit nyíltan provokálja azzal, hogy kijelenti: akkor érzi, hogy igazán szeretni tudná, amikor Adéle-lel beszélget, majd gyengéden a combjába rúg, és eltolja magától. Kétségbeesett elszántságát jelzi jelme zének változó színe is: az előadás elején viselt barackszínű ruháját időközben élénk pirosra cseréli. Hadonászó gesztusai elfojtott szenvedélyről árulkodnak, csakúgy, mint (gyakori földre kuporodásaikor) a térde előtt szorosan összefont kezei és arcába hulló csapzott haja. Axel távozása után némán a megterített asztalhoz ül, és a család ebédhez készülődése közben is mereven a semmibe bámul. Majd félig még kataton állapotban, félig már abból felébredve nyúl anyósa intésére kisfia tányérjáért, miközben lassan sötétbe vált a színpadkép.

A Béart-éhoz hasonló szép ívvel mutatja meg (az Axelt játszó) Thierry Fortineau és (a Knutot megformáló) Laurent Grevill is a bennük lejátszódó változást. Fortineau Axelje kezdetben szenvtelenül nyugodt, később a Kerstin által kierőszakolt vallomás alatt idegesen mászkál, megpróbálva visszafojtani a sírást. A nőhöz fűződő érzéseiről azonban már csendes szenvedéllyel beszél, miközben a ház sarkánál, a fal felé fordulva áll. Kerstin ezalatt háttal az ajtófélfának dőlve egyszerre nevet és sír az örömtől. Azután szerelmük kilátástalanságára döbbenve szó nélkül, arcukat kezük közé temetve ülnek a padon, majd Axel erőt vesz magán, és váratlanul a távozás mellett dönt. A helyzet iróniáját az adja, hogy a család tud a Kerstin és Axel között lejátszódó drámáról: az após (az egyik hangosabb szóváltás közben) fejét csóválva ki is néz az ablakon, az anyós pedig már eleve hat személynek terít az ebédhez (mivel Knut és Kerstin kisfiával együtt ennyien vannak a családban). Laurent Grevill Knutján látszik, hogy tisztában van a felesége és a barátja közötti érzelemmel, ám ő az, aki mégis játszik a tűzzel: folyamatosan utal a viszony lehetőségére, és ezáltal szinte felkínálja Kerstinnek a házasságtörést. Amikor azonban a délelőtti tengeri fürdésből visszatér, és hirtelen szembesülni kényszerül a bevallott szerelem tényével, akkor tehetetlenül öltözködik: nem kiabál, nem von senkit felelősségre, hiszen kezdettől fogva számított arra, ami bekövetkezett. Megdöbbenése viszont hamar elmúlik, és Axel határozatlanságát látva már biztos abban, hogy a felesége vele marad. Nem véletlen, hogy az utolsó jelenetben frivolan évődik unokahúgával, és tudomást sem vesz Kerstin fájdalmáról.

Luc Bondy rendezésének különlegessége egyébként abban rejlik, hogy a színpadi figurák egymással vagy saját érzelmeikkel vívott összecsapásait nem „játszatja ki" teljesen a színészeivel. Azaz a dráma mindenféle kiabálás vagy hangoskodás nélkül történik meg, ami lehetőséget

Jelenet a Játék a tűzzel című Strindberg-előadásból

ad a nézőknek arra, hogy ők maguk építsék fel a belső történéseket, vagyis az egyes cselekedetek motivációs hátterét a szereplők mimikus, gesztikus és proxemikus jeleiből ne pusztán dedukálják, hanem induktív módszerrel létrehozzák. Ritka példája ez annak a recepció folyamatára is építő színjátszásnak, amely a kortárs magyar színházban csak elvétve valósul meg. A realista színház tradicionálisan zárt előadásai felől tekintve akár a lehetetlen megkísértéseként is aposztrofálhatnánk Bondy vállalkozását, aki persze nyíltan vállalja a pszichologizáló játékstílussal történő kísérletezés merészségét. „A színházban minden jó rendező a lehetetlent keresi. Ha már többé nem adódik semmi lehetetlen, akkor abba kell hagyni" - vallja *Das Fest des Augenblickes* (A pillanat ünnepe) címmel az idén megjelent könyvében Bondy, aki 1998-tól a Wiener Festwochen főrendezői tisztjét fogja betölteni.

Alice Csodaországban - Peter Zadek rendezése

Alice Csodaországban

A hagyományos („szószínházinak" nevezhető) előadások közül kitüntetett figyelem kísérte Peter Zadek két rendezésének bécsi premierjét: a Münchner Kammerspiele társulatával előadott *Alice Csodaországban-t* és a *III. Richárdot. Az* idén hetvenegy éves Zadek a német színpadok első számú provokátorából két évtized alatt (a Standard című napilap meghatározásával élve) „a színházművészet szeretett keresztapjává" vált. Előadásait ma már nem kísérik botrányok, ám azok mindegyike eseményszámba megy: a bécsi Akademietheaterben kedves színészeivel (Angela Winkler, Eva Mattes, Ulrich Wildgruber, Hermann Lause) tavaly bemutatott *Cseresznyés*kertre még mindig alig lehet bejutni. A hatvanas-hetvenes évek felforgató erejű (egyes drámákat radikálisan újraértelmező, a pszichológiai realizmust pedig extrém színpadi formákkal elegyítő) Zadek-rendezései a kilencvenes évekre megszelídülni látszanak. A sokszor önkényesnek (hatásvadásznak) titulált ötletek helyét egyre inkább átveszi a drámaszöveg precíz tisztelete, a harmonikus színpadképre orientáló szolid stilizálás és a színészi játék finomságait kidomborító lassított tempó. Mindez jól megfigyelhető a Bécsi Ünnepi Heteken vendégszereplő két előadásban is.

Az *Alice* elsősorban azzal a pazar látványvilággal kívánja lenyűgözni a (felnőtt és gyerek) nézőt, amely egy jóformán üres, hófehér tér-ben jön létre a legördülő háttérfüggönyök, a vetített képek, a színes jelmezek és az invenciózus kellékek által. Az előadás az illúziókeltés lehetőségeivel kísérletezik, amikor polgári illúziószínház előtti színpadformában (függöny nélküli tér, kulisszák és háttérfüggöny) próbálja a meseregény irreális történéseinek reális világát impozáns (és el nem leplezett) eszköztárral megjeleníteni. Minden jelenet egy-egy hatalmas, életre kelt festmény (a díszletet és jelmezt egyébként a festő Johannes Grützke tervezte), amely egyaránt valószerűen hiteles és megmosolyogtató módon színházszerű. Folyamatosan létrejön bennük az illúzió, ugyanakkor idézőjelbe is kerül, hiszen a színészek néha kiszólnak a nézőknek; nem beszélve arról, hogy Alice és a Mesélő kapcsolatot tart a közönséggel. Az egyik jelenetben például az éppen összement Alice egy kutyával találkozik, amely háromméteres plüssállat formájában mászik elő az óriási pipacsokkal és fűszálakkal díszített háttérvászon mögül. A látvány lenyűgöző és mulatságos egyszerre: még a jobb oldali takarásban muzsikáló zenészek is előjönnek megnézni a (színes labdákat potyogtató) kutyát, aki aztán visszakergeti őket a helyükre.

Az előadás megelevenedett mese- (vagy képes)könyv benyomását kelti, ami a látványon túl nagyrészt a (neves német író, Tankred Dorst által „játszott") Mesélő állandó jelenlétének és kommentárjainak köszönhető. Ő az, aki az előadás elején csendben bejön, helyet foglal a színpad előtt található csónakban, felüti a könyvet, és mesélni kezdi a történetet. Ezután elevenedik meg Lewis Carroll (1861-ben megjelent) regényének jóformán összes dialógusa és jelenete, a hirtelen nagyra nőtt és a Nyuszi házába beszorult Alice (szcenikailag valószínűleg kivitelezhetetlen) negyedik fejezetbeli epizódjának kivételével, és megtoldva Alice Humpty-Dumptyval, vala-mint a Fehér Lovaggal történő találkozásaival (A *tükrön átlépve...* című 1872-es regényből). Szép és ötletes képek váltják egymást: Alice a kétméteres gombán pipázó, zöldre festett hajú („punk") Hernyóval beszélget; a megnyúlt Alice felsőteste a hosszú nyakat ábrázoló háttérfüggönybe vész, amelynek tetején kibukkan a kis-lányt játszó Deborah Kaufmann feje; a királyi krokettpályán a (szendvicsemberre emlékeztető) színes kártyalapok ütőnek használt flamingókkal (narancssárga ruhás balerinák) és labdaként használt sündisznókkal (barna ruhás kisgyerekek) játszanak; a zöld arcú Griffmadár a narancssárga arcú Álteknőccel a homár-humort („Lobster-Quadrille") énekli és táncolja a hullámzó, mélykék tengert ábrázoló háttérvászon előtt. A Münchner Kammerspiele (sokféle állatot bravúros módon megjelenítő) színészeinek játéka roppant kifejező: főleg mozgással és gesztikus jelek-kel próbálnak karaktereket teremteni (a magyar gyerekelőadásokon megszokott) mindenféle harsányság és túlzás nélkül. Különösen emlékezetes az Alice-t a relativitás elméletébe bevezető Hernyó, a látszat és valóság problémájáról filozofáló Grinsekatze (Kosztolányi fordításában Fakutya), az abszurd dolgokat hihetetlen józansággal ecsetelő Kalapos, a nagyszájú és finomkodó Humpty-Dumpty és a minden fejet levágatni akaró Királynő figurája. Zadek *Alice*-rendezésében tehát a varázslatos látványvilág és a mesteri színészi játék a mesés történet illuzionisztikus megformálását, illetve ennek humoros módon történő állandó tudatosítását célozza, aminek eredményeképpen a néző nem mindennapi értelemben vett *színházi* este résztvevő lehet.

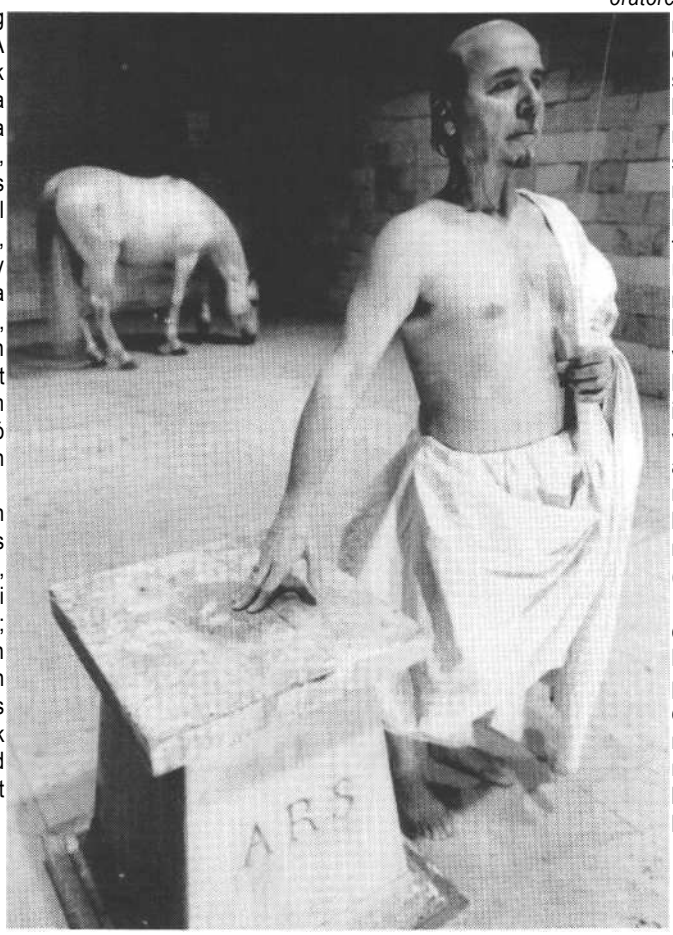
III. Richárd

Az Alice sikerével szemben Zadek *III. Richárd*-rendezése jelentette a bécsi publikum számára a Wiener Festwochen egyetlen igazi csalódását. Ennek oka abban keresendő, hogy ezen előadás esetében a tapasztalat és az elvárások egyáltalán nem estek egybe. Megkockáztatható ugyanis az az állítás, hogy Zadek olyan eddigi Shakespeare-rendezései, minta *Szeget szeggel* (1967), *A velencei kalmár* (1972), *a Lear király* (1974), az *Othello* (1976), *a* Hamlet (1977) vagy a *Téli rege* (1978) kisebb fordulóponto(ka)t jelentettek a német színház háború utáni történetében. A bennük felhalmozott szokatlan és sokkoló játékötletek nemcsak az említett drámák újraértésének adekvát kifejezésformáivá váltak, hanem azon stílus provokatív megkérdőjelezésévé is, ahogyan addig Shakespeare-t játszották. (Hasonló jelenség figyelhető meg ez idő tájt Peter Brook rendezéseiben is.) Ezzel szemben Zadek legújabb Shakespeare-rendezése a „színházi konzervativizmus" jegyeit viseli magán, és végletesen eltávolítja a nézőt a színpadi történésektől.

A III. Richárd gyalult deszkákkal borított színpadon játszódik, amely egy középen álló deszkaépítményt leszámítva teljesen üres.
Függöny nincs, és a négyórás elő-adás alatt a színpadot és a nézőteret végig egyenletes fehér fény világítja meg. A jelmezek valószerűtlenül élénk színűek (például Gloster a zöld, Erzsébet a sárga, Margit a piros, Clarence pedig a világoskék árnyalataiban jelenik meg), továbbá majd-nem mindenki kalapot és harisnyát visel, illetve cipő nélkül játszik. A látvány tablószerűen hat, hiszen a színészek többnyire egy helyben állva mondják el beszédeiket, a nagyszámú statisztéria (katonák, őrök, polgárok stb.) pedig jóformán rezzenéstelen arccal, egyetlen mozdulat nélkül ücsörög a színpadon (nem számítva, mi-kor az egyik ajtónálló eltakarja a száját, hogy ne ásítson közvetlenül a közönségre).

A Zadek-féle *III. Richárdot* legjobban az jellemzi, hogy „nincs" kezdete és vége: váratlanul bebiceg egy alacsony, méregzöld ruhás figura, és el-kezdi mondani Gloster híres monológját; Richmond zárszava után pedig minden szereplő elhagyja a színpadot, aztán becsukják a deszkabódé ajtaját. Nincs zene, csak akkor csendül fel halk reneszánsz muzsika, ami-kor Richmond a zászlóhoz imádkozik, majd Richárdot felkeresik az általa megöl(etet)t emberek szellemei. Az előadás olyannyira nélkülöz bármiféle invenciót, hogy még a legbanálisabb mozzanatok is feltűnővé válnak: a Második Gyilkos zsebéből kipottyan egy alma; York herceg egy kezében fickándozó halat ad Erzsébetnek; a nép kivonulásakor egy úr pénzdarabot dob a csuklyás barát fémtálcájára. Egyetlen valamirevaló ötlet található csak az előadásban: a frissen királlyá koronázott Richárd magához húzza feleségét, Lady Annát, aki becsukott szemmel (csókra várva) közelít a férfi arca felé. Richárd hirtelen a szemébe köp, majd szó nélkül leveszi a koronát Anna fejéről, így állva bosszút azért, hogy a nő apósa holtteste fölött leköpte őt. Ettől eltekintve azonban hiányoznak a hangsúlyos részek, így a rövid húzásokkal lejátszott jelenetek egybemosódnak: az előadásnak nincs íve, sem feszültsége. A színészi jelenlét sem elég átütő erejű ahhoz, hogy pótolni tudja az előadás dinamikájának teljes hiányát. Jóformán csak Paulus Manker (Gloster) és a négy

Dalmazio Masini mint Antonius a cesenai Julius Caesarban



királyi nő, Sibylle Canonica (Erzsébet), Christa Berndl (Margit), Doris Schade (York hercegné) és Deborah Kaufmann (Lady Anna) játéka olyan erőteljes, hogy a színpadra tudja vonzani a néző figyelmét.

Zadek *III.* Richárd-rendezésében látszólag arra törekszik, amit *Shakespeare -t* című 1977-es írásában úgy fogalmazott meg, hogy „pontos egyensúlyt találni az emberi pszichológia és a nagy formátumú terek között", ám itt ebből nem született „élő" kérdések révén megszólaltatható előadás.

Julius Caesar

A Cesenában működő Societas Raffaello Sanzio tevékenységét akár képzőművészeti színháznak is nevezhetnénk, hiszen elsősorban a víziószerűség révén kívánják felfokozni a színház vizuális és auditív kifejezőerejét, sőt újra hatásossá (nem pedig jelentésessé) tenni az elhangzott szavakat és magát a nyelvet. Az SRS *Oreszteia* című előadása tavaly a Műcsarnok őszi fesztiválján volt látható.

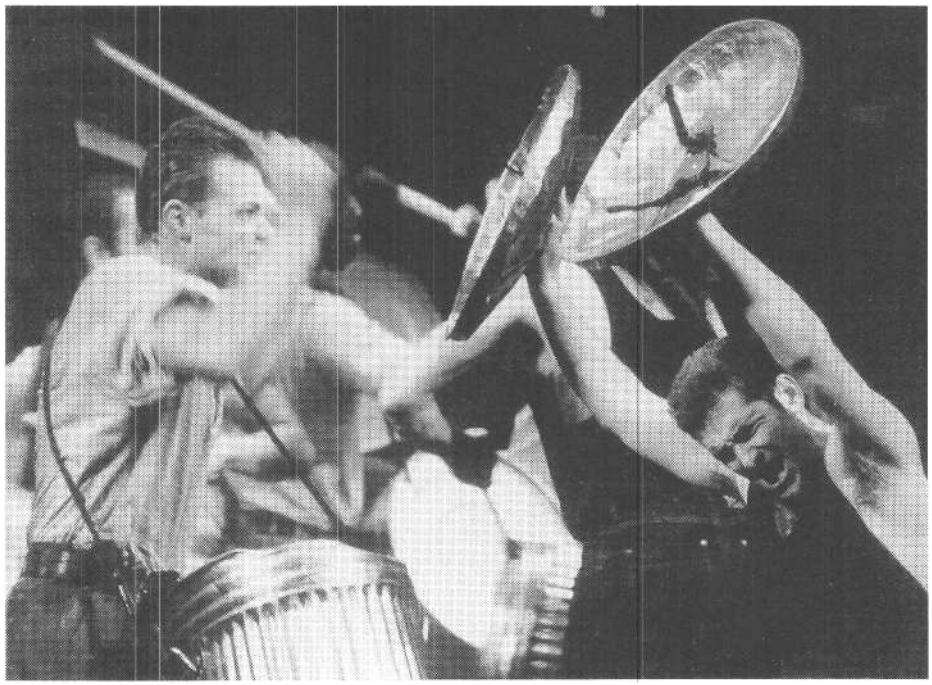
A Julius Caesar - melyet Romeo Castellucci Shakespeare drámája és Cicero De *oratore* című írása alapján rendezett - a retorika erejét kívánja megmutat-ni, ezért az előadás (egyik) leghangsúlyosabb mozzanata: Antonius gyászbeszéde. Claudia Castelluccinak a műsorfüzetben olvasható elgondolása szerint a retorika nem más, mint a szó ruhája, azaz a tartalom erejének méltó kifejezése a mindenféle kegyelet nélkül történő fonetikus emisszió révén. Ugyanakkor a retorika a szín-ház megnövelt hatásfokát, a képek és hangok - csak részben reflexió alá vonható - áradását is jelenti. Ebből következik, hogy az előadás laza, ám igen erőteljes asszociációk halmazává válik, és a néző feladata nem az inkább archetipikusnak, semmint konkrétnak mondható szituációk azonosítása lesz, hanem a teatralitásra történő ráhagyatkozás, valamint a reflexió általi (szubjektív és részleges) rendteremtés.

A két felvonás külön-külön az „Onan" és „Psiche" címet viseli: ők ketten képviselik a monológok lelkét, pontosabban a beszédben - a szerel-mi eksztázishoz hasonlóan - megnyilvánuló önhergelő és ejakulatív mechanizmus szellemét. A legelső jelenetet akár a retorika ezen (masztur-bációs) jellegének kifejezéseként is ér-

telmezhetjük, hiszen az előtérben térdelő szereplő (...vskij) egy apró lámpaizzót szopogat, majd fülébe, orrába és szájába dugja. Az égőben azonban beépített kamera van, így a nézők a háttérfüggönyre vetítve nyomon követhetik, hogy mi történik a színész bizonyos testnyílásaiban. Mielőtt beszélni kezd, az izzót leengedi a torkán, és tisztán láthatóvá válik a beszéd ritmusára- női nemi szervre emlékeztető módon - pulzáló gégemozgás. (Castellucci szerint egyébként a hang a szexualitás másodlagos közege.) A szereplő egyedül (és angolul) recitálja Flavius, Marullus és a polgárok párbeszédének szövegét, így nem is annyira Onant, mint inkább a fecsegő népet képviseli. Előtte ugyanis egy halom cipő található, és a (monológként előadott) dialógusból kiderül, hogy a Második Polgár foglalkozása: cipész. A jelenet komplexitását tehát az adja, hogy a színész nem meghatározott szerep(ek)et játszik, hanem olyan, a hangok és a látvány által teremtett asszociációs háló részeként funkcionál, amely nem kínál egyértelmű jelentést a néző számára.

Az első felvonás egyébként felidézi Caesar meggyilkolását, valamint Brutus és Antonius nevezetes gyászbeszédét. A zsírosan kövér Cicerónak a szónok beszéde által keltett hatásról szóló (és olaszul elhangzó) monológja közben bevezetnek egy fekete lovat, majd a sokatmondó „Mene tekel peres" feliratot mázolják rá fehér festékkel. Ezt követően Brutus leveszi Caesar vörös palástját, és megmossa a vénember összeaszalódott testét. A gyilkosság rituáléját azonban már nem ő folytatja: bűntudattal áthatott beszédét a játéktér bal oldalán mondja németül, miközben jobbra egy performer a földre kötözi a meztelen Caesart, és Cassius konfettit szór rá. Mindez, mint tudjuk, Pompeius színházában történik, és így jelentéstelivé válik az is, hogy a második felvonás egy kiégett színházteremre emlékeztető térben játszódik. (A látványt itt talán a szétrobbantott hirosimai színház - műsorfüzetben látható-képe inspirálta.) Mindent hamu borít, a tönkrement, szénfekete széksorok között Brutus 2 és Cassius 2 bolyong, akiket két csontsovány, „elszenesedett testű" lány játszik. A színtér persze a Sardes és Philippi közelében megvívott csatára is utal, hiszen itt hangzik el a két gyilkos egymást vádoló dialógusa, és itt történik meg stilizált haláluk: melléjük áll az első felvonásban Brutust és Cassiust játszó két performer, majd megfojtja, illetve lelövi őket. Pontosabban, Brutust 2-t nem tudja Brutus megölni, mire bejön ...vskij, és saját magán mutatja be, hogy is kell az (ön)gyilkosságot végrehajtani. „So macht man das" - mondja, csakúgy, mint az első felvonásban, amikor az öreg Caesarral végezni képtelen Brutustól átvette a feladatot.

Az előadás felerősített teátrális dimenziójához tartozik a megmutatás aktusa, amely - a halál megjelenítéséhez hasonlóan - rituális keretek között zajlik. A (szerintem) torkába szerelt mikrofonon keresztül beszélő Antonius gyászbeszéde közben lejön arról a szobortalapzatról, amelyen addig állt, és megmutatja. a rajta lévő „ARS" feliratot a nézőknek. (Persze roppant ironikus, hogy -- az August Wilhelm Schlegel-fordítás szerint - utána azt mondja: „Ich habe weder Witz noch Wort noch Gaben, noch Kunst des Vortrags, noch die Macht der Rede, der Menschen Blut zu reizen" - azaz Vörösmarty Mihály fordításában: Sem szám, sem elmém, sem tekintetem; / Sem a beszéd hatalmát nem bírom, / Hogy vért keverjek.) Ugyanilyen iróniával játszik rá a megmutatás gesztusára az a jelenet is, amikor Cassius egy olyan, felülről leeresztett táblával takarja be a halott Cassius 2 testét, amin (Magritte után szabadon) a „Geci n"est pas un acteur" („Ez a valami nem színész") felirat olvasható. Majd amikor Brutus 2 a fájdalomtól őrjöngve hajol a holttest fölé, és azt kiabálja, hogy „No", akkor újabb tábla ereszkedik le „Ja" felirattal. A megnevezés mágiája így az elidegenítő színházi effektusok önreflexiójává válik: a nézőt a halál birodalmában teendő barangolásra csábító felhívás a performance-on való kívül maradás szükségszerű (elkerülhetetlen) voltára is figyelmeztet. Az előadás - gyakran undort keltő eszközeivel - eltaszít magától, ugyanakkor receptív részvételre hív, ahogy a már halott Cassius 2 is az éppen haldokló Brutus 2-t: „Komm', komm' auch du. Es ist wunderschön!" („Gyere, gyere te is; oly csodaszép!")



Jelenet a STOMP együttes produkciójából

STOMP

Ha a *Julius* Caesart elsősorban az emberi beszéd és hang extrém kifejezési lehetőségeinek kereséseként lehet meghatározni, akkor a Wiener Festwochen abszolút sikerprodukcióját jelentő STOMP előadását pedig a test és a különféle tárgyak találkozásának felfed(ez)éseként. A tizenkét tagú csapat nyolc táncosának (?) vagy zenészének (?) káprázatos tehetségéből a magyar nézők a Friderikusz-show egyik április végi adásában kaphattak ízelítőt, ám teljesítményüket csak másfél órás műsoruk alapján lehet igazán megítélni. Csak így bontakozik ki ugyanis az az összjáték, amely a performerek és a kezükbe vett dolgok között történik. A három fekete lány, az egy fekete és öt fehér fiú jószerével szavak és megállás nélkül mozogja végig az előadást, attól kezdve, hogy az egyik lány egy partvissal söprögetve színpadra lép. Ezt követően egymás után megjelenik a többi hét szereplő, és mindenki felveszi a saját ritmusát azzal, ahogy partvisával a színpadot megérinti (ütögeti). A tempó persze egyre gyorsul, míg végül fergeteges kavalkádba, (mondhatni) a takarítók össztáncába torkollik. Ezután sorra előkerülnek a hétköznapi élet legváltozatosabb tárgyai, és a tagok mindegyikkel sajátos ritmusú koreográfiát mutatnak be. Hangszalagra felvett zenét egyáltalán nem használnak, hiszen az előadás zenei (vagy inkább zörej)anyagát voltaképp a lábak földhöz csapódása, illetve a tenyerek és az egyes tárgyak összecsapása jelenti. A zene egy bizonyos ritmus felvételéből születik: ennek létrehozására pedig éppúgy alkal-

mas lehet egy partvis, mint egy öngyújtó, nejlonzacskó, bádoghordó, kóláspohár, konyhai mosogató, szemétkosár, sperhakni, újság vagy éppen vízpumpa. A tárgyak így megfosztatnak eredeti funkciójuktól, és fokozatosan hangszerré alakulnak.

A STOMP feltűnő sikere nemcsak abban keresendő, hogy a világ bármely táján képesek egy mindenki által „érthető" zenei nyelv létrehozására, hanem abban is, hogy különlegesen „intim" kapcsolatba lépnek a közönséggel. A csoportos táncjelenetek ugyanis szólókkal váltakoznak, melyekben a performerek egyéni ritmust próbálnak felvétetni a nézőkkel. Hol az ujjukkal csettintenek, hol változó ritmusban tapsolnak, és ezt a közönségnek utánoznia kell. Rövid mozgás után a színész jelt ad, és a nézőtéren ülők reprodukálják a betanult ritmust. Az előadás alatt a STOMP tagjai ilyeténképpen többször felveszik a nézőkkel a kontaktust, és a feszült figyelemnek (a percepció megnövekedett finomságának) bizonyítéka, hogy a közönség azonnal képes reagálni a színészek jelzéseire. A siker második záloga a humor, amely majdnem minden „szituációban" megjelenik. A táncosok egyéni karakteréből a komikum számtalan lehetősége adódik: van, aki (persze szándékosan) mindig elvéti a ritmust, más nem tud leállni, vagy éppen csetlik-botlik a kezébe kerülő tárggyal. A figyelem intenzitása és az azt feloldó folyamatos nevetés így igazi eufórikus állapotot teremt a nézőtéren. A közönség tapsol, fütyül és a lábával dobol az egyik osztrák kritikus által az „utcai járókelők balettjeként" aposztrofált produkció láttán. Nem csoda, hogy előadás után a Museumsquartier épületéből távozó nézők közül jó néhányan a megfigyelt „sztepplépéseket", kéz- és tapsolási trükköket utánozzák a bécsi utcákon, hiszen a STOMP produkciója - talált tárgyaival és mindennapi gesztusokból stilizált mozgásformáival - végső soron a korunkat átható „trash culture" szimfóniája.

A bosszúálló tragédiája

Erre a nemcsak környezeti, hanem lelki és nyelvi romlottságra játszik rá a fiatal német rendezők egyik „shooting star"-jának kikiáltott Stefan Bachmann előadása: A *bosszúálló tragédiája.* Cyril Tourneur darabja a nyílt színi atrocitásokat már-már szadista módon halmozó Jakab-kori angol horrortragédia eklatáns példájaként vált hírhedtté, Bachmann pedig a drámaszövegeket erkölcsi skrupulus nélkül átíró és -értelmező posztmodern inszcenírozás egyik legtehetségesebb képviselőjeként híressé. (Bachmann egyébként Luc Bondy segédrendezője volt Botho Strauß *Az idő* és a szoba című drámájának berlini ősbemutatójánál, majd 1992-ben négy társával együtt megalapította a Theater Affektet. Jelentős szakmai sikernek számít, hogy már két rendezése szerepelt a Berlini Színházi Találkozón: a Goethe regénye, illetve a Corneille drámája alapján készült *Vonzások és választások,* illetve *L'Illúsion comique,* melyeket a 3sat tévécsatorna Starke Stücke-sorozatában a magyar nézők is láthattak.) A bécsi Schauspielhaus előadása olyan (intermediális) palimpszeszt érzését kelti, amelyen Tourneur drámáját ráírták a *Ponyvare*-génycímű film kockáira. Ezáltal olyan intertextus jött létre, amely az erőszak által mozgatott világ „vidám apátiával" történő tudomásulvételeként értelmezhető, hiszen - ahogy maga Bachmann fogalmaz - „az ámokfutók az igazi hősök, a jó gyilkosság motiváció nélküli, a kiloccsant agyvelő mulatságos, a tömeggyilkos pedig szexis is lehet".

Az előadás díszlete a kispolgári és arisztokrata világ éles elkülönülésére utal azáltal, hogy Vindice (a bosszúálló) családjának kis szobája mögött és fölött egy (a színpadot teljes hosszában átszelő) körülbelül másfél méter széles pallón helyezkednek el a hercegi család tagjai. Az „udvar" csupa kiélt és megfáradt emberből áll: a Herceg monoton módon játszik szintetizátorán; az öt fiú üveges szemekkel mered a semmibe; a Hercegnő pedig néha átmegy Spurióhoz (a Herceg fattyához), és lassan a fülébe, majd szájába dugja sárga kesztyűs ujját, miközben a fiú onanizál. Hasonló mozdulatlanságba dermedt a lenti társaság is, ahol néha Hippolito (Vindice bátyja) taglalja szörnyülködő anyjának és húgának azokat a pletykákat, amelyeket a hercegi család kéjjel teli életéről hallott. Az anya időnként feláll, és magot szóra galamboknak, amelyek persze nem láthatók, bár Spurio egyszer ledob a padlóra egy halott fekete madarat. Az ismétlődő gesztusok keltette egyhangúságot csak Vindice bosszú hadjáratának egyes történései törik meg; a fiú egyébként úgy készülődik, mintha egy (rosszabb) akciófilm hőse volna: homokkal keni be meztelen felsőtestét, majd véres bundát vesz magára. A hirtelen meglóduló cselekmény persze fokozatosan lelassul, és hosszú szünetekbe torkollik: egyszer például az összes szereplő eldúdolja, azután pedig lassan elénekli a „Yesterday"-t. Ez az erősen ironikus jelenet akár a „szép tegnap" utáni üres nosztalgia cselekvésképtelenségének leleplezéseként is interpretálható.

Stefan Bachmann rendezése nem Tourneur drámájának cselekményére helyezi a fő hangsúlyt. Ezt bizonyítja az is, hogy jóformán a darab harmadik felvonása után véget ér az előadás. Az erőteljes dramaturgiai beavatkozások (Bachmann és Matthias Günther munkája) feszes szerkezetbe rendezik a történéseket; ezen belül a ritmus, illetve a ritmusváltások, továbbá a jelenetek egymást reflektáló volta és a színpadi fel állások megalkotottsága játsszák a főszerepet. Ez a feszes szerkezet oldódik fel az előadást záró „haláltáncban": a naturalizmus stilizáltságba fordul át, mivel a durvaság már nemigen fokozható tovább; a szereplők egyszerre elmondott szövege után mindenki elterül a földön, és „meghal." Az előadás persze kezdettől fogva erős teátrális elemekkel él, amiből az következik, hogy a - sztereotípiákra és a kortárs tömegfilmek ismerős kliséire redukált - helyzetek voltaképpeni cselekménytelensége kiemeli a megformáltságot. Am *A bosszúálló tragédiája* nem a színházi hatásketltés olcsó mechanizmusaival, sokkal inkább egy sajátos modalitás hatóerejének érvényesíthetőségével kísérletezik. Nem kelt undort vagy iszonyatot, hanem a hangsúlyozott lassítás által létrehozza az „apátia esztétikáját", amelyet fokozatosan vidámságba old. Így történhet meg, hogy az (alig több mint másfél órás) előadás második felében a nézők - ha nem is felszabadultan, de - jóízűen nevetnek a rémtetteken. Ami pedig ezáltal létrejön, az nem az erőszak kultúrájának tragizáló reflexiója, hanem annak néhol bohózatként történő megmutatása: „az élet perspektívaoptikájának" (Nietzsche) a manapság megszokottól eltérő fókuszra való állítása.

Fehéren, feketén

A Wiener Festwochen experimentális színházi előadásai közé sorolható a frankfurti Ensemble Modern *Schwarz auf Weiß* (Fehéren, feketén) című produkciója, melynek zeneszerzője és egyben rendezője az a Heiner Goebbels, aki színházi és filmzenéiről éppoly nevezetes, mint hangjátékairól és „operáiról". *A Julius* Caesarhoz hasonlóan, *a Fehéren, feketén* is a halál motívuma köré szerveződik, hiszen rekviem a tavalyi év elején elhunyt Heiner Müllerért, akivel Goebbels meglehetősen sokat dolgozott együtt. Műfajilag persze meghatározhatatlan az, amit látunk és hallunk, mert nemcsak másfél órás gyászmisének, de operának vagy performance-nak is nevezhetnénk ezt a laza szerkezetű, a hangi és képi asszociációknak szabad teret engedő előadást. Annyi azonban bizonyos, hogy a zenés színház (Musiktheater) konvencióira és a színházszerűség megkövült határaira történő rákérdezés mozgatja a rendezést, amikor főszereplőnek teszi meg a zenekart, és a hatalmas üres tér közepére egy színpadi portált (keretet) állít, anélkül, hogy volna egyáltalán színpad.

Az előadás csupasz fekete falakkal és reflektorokkal határolt térben zajlik, és az „első rész" hátteréül a portálra vertikálisan kifeszített fehér papírcsíkok szolgának. Elöl háromszor tíz sor lóca található, amelyek a keret mögött még tíz-tíz sorban folytatódnak, ám ez csak akkor válik lát-

hatóvá, amikor a papírcsíkok (amelyekre fekete-fehér utcaképeket vetítenek) leereszkednek a földre. Ezeken a lócákon ül, áll vagy éppen mászkál az a tizenhét zenész, aki egyben performer is, és nem elrejtve (a zenekari árokban) helyezkedik el, hiszen általuk jön létre az előadás hanganyaga, amely annyira domináns, hogy a vizuális jelekhez is viszonyítási alapul szolgál. A zene pedig egyrészt a legkülönfélébb hangszerek (a spinéttől a basszusgitárig) „rendeltetésszerű" használata révén keletkezik (jóllehet a zenészek virtuozitását bizonyító, szélsőségesen mély és magas hangok uralkodnak), másrészt a színpadi mozgás is hangsúlyos zörejeket teremt. A nyitányként is felfogható „zenekari összjáték" után (amelyet az egyik zenész vezényel) például felerősítve halljuk, ahogy két zenész pingpongozik, négy kockajátékot játszik, a többi pedig hol egyedül, hol kis csoportokban zenél, miközben teniszlabdákat dobál egy bádoglaphoz és egy nagydobhoz. A dzsessz, a pop-rock vagy a klasszikus zenére emlékeztető (néha egészen dallamos) részek így ugyanolyan fontos szerepet töltenek be ebben a „hangkulisszában", mintegy földhöz vágott dobütő vagy a papírcsörgés hangja. Az improvizatív elemeket sem nélkülöző zenébe felvételről bejátszott zajok vegyülnek, sőt a spontánul keletkező zörejekre is gyakran építenek a zenészek: ékes példája ennek a gőzölgő és fütyülő teáskanna hangmagasságából kiinduló piccoloszóló.

A halál gondolata teremt asszociációs hálót, amely teljesen átitatja az előadás során felolvasott (Edgar Allan Poe-tól és Maurice Blanchot-tól származó) angol és francia nyelvű szövegeket, valamint a magnóról bejátszott és Heiner Müller által recitált szöveget. Az árnyak országába való „hazatérés" gondolata konkrét képben is testet ölt a produkcióban, amikor az összes zenész hátravonul, és csak árnyalakjuk látszik azon a fehér papíron, amely aztán lassan leereszkedik. Az életből ugyanúgy lépünk át a halál birodalmába, ahogy a „valóságból" a színházba, és ez a folyamat fordítva is lezajlik: a határok feloldódnak, az árnyakból hús-vér emberek lesznek, a hegedűk ropogtatásának zajára pedig hirtelen földre zuhan a színpadi keret, és a sötétet vakító fehér fény váltja fel. A produkció „Bob Wilsonos" záró pillanata ezáltal radikálisan rákérdez mindarra, amit általában zenének és színháznak nevezünk vagy éppen érzékelünk, hiszen *a Fehéren, feketén* átdimenzionálja a befogadási folyamatot is: „a szemünkkel hallunk és a fülünkkel látunk" -ahogy a Frankfurter Allgemeine Zeitung kritikusa az előadás kapcsán írja.

Ez okból egyébként az idei Wiener Festwochent az érzékelés ünnepének is nevezhetnénk, ugyanis mind a hagyományos, mind a „kísérleti jellegű" előadások esetében kiemelt szerephez jut a látás és hallás. Azaz a néző feladata a színházi előadásnak mint „optikus zenének" (Robert Wilson szép kifejezése) a komplex érzékelése, és ahogy a zene referencialitása megkérdőjelezhető, úgy a színházban látott és hallott dolgok már eleve jelentéses volta is kétségbe vonható. Mindaz, amit érzékelünk, nem jelentést hordoz, hanem energiát *(nota bene:* Lyotard a posztmodern színházat az energiák színházaként aposztrofálja), és létét, amely voltaképpen hatásával egyenlő, csak a nézői figyelem garantálja. A színházi előadás létformája ugyanis a folyamatos eltűnés, és átmenetiségének ideiglenes „megőrzője" az a befogadói emlékezet, amely a felfokozott érzékelés révén teremt „rendet" (ha csak saját maga számára is) az érzékelt dolgok káoszából. S a Wiener Festwochen '97 fent elemzett előadásai pregnánsan rávilágítanak arra a - csupán első látásra megdöbbentő „tényre", hogy a színházi előadásban nincs *semmiféle* jelentés, amely független volna az egyes befogadó(k) érzékelési folyamatától

Fehéren, feketén - Heiner Goebbels zenés produkciója

PÁLYI ANDRÁS

AZ ELTŰNT GOMBROWICZ

NEMZETKÖZ TALÁLKOZÓ RADOMBAN

Az idei, a harmadik nemzetközin Gombrowicz-fesztivál volta „legmagyarabb" a három közül. Igaz, az első fesztiválon is egy magyar előadás, az R.S. 9. StúdiószínházOperetkája volt a bomba (máig emlegetik);
az idén viszont a lengyel után mindjárt a magyar volt az előadások leggyakoribb nyelve. Egy magyar előadás Kolozsvárról *(Operett),* egy Budapestről (Mrožektől *a Szerelem a Krímben),* ráadásul a házigazdák, a radomi Teatr Powszechny Gombrowicz-adaptációjában, *a Honfy ügyvéd úr* táncosában a címszereplő ügyvéd feleségével beül a *Csárdáskirálynő* előadására, ahol magyarul Csendült föl „A lányok angyalok" (mi tagadás, erőteljes lengyel akcentussal). „A legmagyarabb" Gombrowicz-fesztivál azonban korántsem a legsikeresebb, noha e két körülmény közt nem kell feltétlen összefüggést lát-