

erősít, ha az adott közösség az anyanyelv őrzőhelyének tekintí a színházat. A konzervek nem nyitnak egymás felé. Az előzmények nélküli koprodukciónak nem segíti elő a minden réteg kiszolgálását előíró repertoár-színházi kötelezettség. Adott esetben a színház arculatát meghatározó alkotók művészsínházi ambíciója is kizárja az agoraszerű színházcsinálást. A román-magyar együttműködés az erdélyi színházakban a jó nevű román rendezők meghívását jelenti, ritkább esetben egy-egy magyar színész vendégszereplését román produkciókban, román nyelven.⁶ Ebben a kontextusban a vásárhelyi Nemzeti diszkrétan évek óta foglalkozik két társulata közelítésével (a két társulat együtt játssza a *Carmina Burana* című táncelőadást), illetve a többség-kisebbség kérdésével (Berekméri Katalin magyar feleséget alakít a Liviu Rebreanu Társulat *Hármaspont* című előadásában). Mint ilyen a *Double Bind* akkor is tapsot érdemelne, ha unalmas volna. De nem az.

Mert mindegyik alkotónak nagyon erős személyes köze van a körüljárt kérdéshez, és saját viszonyulásukat arcpirító őszinteséggel vállalják fel. Civil öltözékben lépnek elénk, civil nevükön mutatkoznak be, és a játékkonvenció megőrzi az előadást előkészítő workshop kötetlen munkahangulatát. Megrendítőek a hozott történetek: a külföldi pékségben dolgozó erdélyi magyar lányról, aki hezitál, hogy mit válaszoljon a „honnan jöttél?” kérdésre; a kivándorolt, hazalátogató magyarról, akit román taxis visz végig a központon, mindig elvétve az utcát, mert mintha két külön városban járnának, ugyanannál a saroknál más utcanevet mond az utas, és mást a GPS; a román szülőkről, akik az 1940-ben kis híján felkoncolt nagymama emlékét adják át gyermeküknek, és az az (egyébként jól csokolózó) magyar iskolatárs lányon bosszulja ezt meg. Az egyéni igazságok párhuzamos érvényessége egyértelmű és persze szívfájdító, ám ha a nézőtér sötétjében önsajnálta meg önfelmentésbe burkolóznánk, az előadás félidejénél a paródiára hangolt talk-show-jelenet kíméletlenül megakadályoz ebben: a tévéműsorban az autonómia koncán marakodó román

és magyar politikusok spontán összezárják soraikat, amint egyéb másságok kerülnek szóba, és kedélyesen élcelődve leszögezik, hogy nőknek és homoszexuálisoknak nincs helyük a politikában.

Az előadás legjobb jeleneteit a közös munkáról szóló történetek adják. Hiszen ez a munka nemcsak színházi emberekként, hanem magyarokként és románokként is együttműködésre bírta az alkotókat, és ez az együttműködés kísértetiesen ugyanolyan természetűnek bizonyult számukra, mint a két nemzet viszonya általában. „Arról beszélek, hogy mi történik köztünk a színpadon. Elegem van abból, hogy folyton hátra kell lépnem, nehogy megsértsem valamelyiküket. [...] Hogy ha önmagam vagyok, a magam energiája visz, akkor ők megfélemlítve érzik magukat. Ha én nem vagyok én, önmagam árurom el” fogalmazza meg az előadás címét adó *double bind* (kettős kötés) szociálpszichológiai jelenségét az egyik jelenetben Andrei Chiran. Erre a reménytelen együttállásra, bizonyos értelemben a közös projekt kudarcának beismerésére fut ki Alina Nelega és Kincses Réka (Purea és Berekméri által előadott) vitája: te csak a tiedről írsz, te meg azt hiszed, tudod, mi van a mi fejünkben, pedig nem. Maradjon akkor ki-ki a maga előadásával. A maga nemzetével. A maga Vásárhelyével. A másik valódi elfogadása? „Majd ha már csak néhány székel marad egy rezervátumban, népviseletben, népdalokat énekelve-táncolva a fotózó kínai turistáknak.”

To be continued.

⁶ Üdítő kivétel a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színház tavaly bemutatott *A szentgyörgyi szent* című előadása. Peca Ștefan és Ana Mărgineanu *Romániáról csak jót* című projektsorozatának negyedik darabja a városból inspirálódik, a megkérdezett városlakók egybehangzó kívánsága alapján foglalkozik a magyar román cigány együttéléssel és az ezen kapcsolatokban megnyilvánuló nagylelkűséggel. A kétnyelvű előadásban a román társulat tagjai mellett szabadúszó magyar színészek lépnek fel. *A szentgyörgyi szent* ritkán kerül műsorra, mert a színháznak jelenleg nincs saját, kizárólagos használatban lévő terme, a Tamási Áron Színház épületében játszanak. Íme, egy példa arra, hogy a kényszerű együttlétezés hogyan áthatja alá a vágyat a tényleges együttműködésre.

Thomas Irmer

Ébredés a rémálmokból

MINI-PORTRÉ ANDRIY ZHOLDAKRÓL

A legjelentősebb ukrán rendező közel tíz év óta él Németországban. Andriy Zholdak¹ most éppen Oberhausenban mutatta meg ismét, ki ő – és hogy a hazájában mekkora szükség volna rá.

A faépítményekkel tagolt színpad közepén asztal áll, rajta mikrofonok. Kafka *Átváltozásának* ebben a feldolgozásában a színészek először maguk is nyílt színi átváltozáson mennek keresztül: orrot, szakállt

ragasztanak, és polgári megjelenésüket XX. század eleji jelmezekkel torzítják el. Ezen átalakulásoktól csak a fiatal Moritz Peschke menekül meg, akiben hamarosan csodálatos Gregor Samsát ismerhetünk meg. Tiszta, nyugodt hangon kezdi olvasni: „Amikor Gregor

¹ Az átírásban megőriztük a Nyugat-Európában rögzült formát. (A Szerk.)



Átváltozás. Klaus Zwick, Henry Meyer és Moritz Peschke

Samsa egy reggel felébredt nyugtalan álmaiból...”

A felolvasott „átváltozás” végül a többi színészre is áterjed, és Gregor családja körvonalakat nyer: Michael Witte mint hasát döltyösen kidüllesztő apa, Anna Polke mint riadt anya és Anja Schweitzer mint Grete, Gregor nővére, akinek a rendező még egy egészen különleges átváltozást is tartogat. Kezdetben azonban bosszantó, hogy a kiválóan előadott karkai prózán kívül jóformán semmit sem értünk. A családtag-figurák rőfögnek, és félelmetes fogsoron át szuszognak bele sertésorrukba – igazán sajátos látvány. Eszünkbe jut, hogy Kafkánál a Gregor késését vizsgáló cégvezető Gregor hangját „állathangként” érzékeli. Itt tehát fordított a helyzet. Gregor – és vele a közönség – a többieket csak mint állathangokat hallja, amelyeket részben a mikrofonos asztalon állítanak élőben elő a mindenkori cselekvő személy számára. Ezzel az alapvetéssel jön létre a perspektíva a történetre, abban a formájában, ahogy Zholdak a színpadon elmeséli. A külvilág Gregor által átélte deformálódásáról van szó – így értelmezik a karkai elbeszélést. Ennek megvan az az előnye is, hogy a rovat nem kell megmutatni – és közben annak belső perspektívája mégis megmarad. A lídercnyomásos játékot szuggesztív *soundok* és Szergej Patramanszkij vonatott zenéje töltik fel – az atmoszféráról a Sigur Rós izlandi poszt-rock banda és Vegard Vinge²², a skandináv depresszionizmus mesterei gondoskodnak. Amikor Peschke újra meg újra bekeveredik az elbeszélésbe, az is kiderül, hogyan mosódik el a kísérteties groteszk légkörében a történet időbeli lefolyása, amelyet Kafka oly pontosan rögzít.

Aki Zholdak régebbi munkáit ismeri, úgy érzi, az oberhauseni színház nagy színpadán látható előadás valójában kamarajáték. Korábban, amikor klasszikusokat ültetett át a jelenbe, minden bombasztikusabb és csikorgóbb volt, és közben csupa erő, csupa zűrzavar. 2002-ben rendezett meg a moszkvai Nemzetek Színházában egy *Sirályt* Csehov után, amely egy le-

pusztult gyárban játszódott, ahol sirályhúst töltöttek konzervdobozokba. Ez a posztszovjet szomorúságra utalt, és egyszersemind arra is, hogy az emberek mind e szomorúság ellenére a színházban még mindig kényelemben akarják érezni magukat Csehovval. A közönség soraiban található csehovi teaivóknak a hajuk is az égnek állt. Az akkori orosz és ukrán színház kontextusában Zholdak robbanékony gesztussal mutatott rá, hogy ha a színház a nosztalgia innenső oldalán el akarja érni az emberek életérzését, akkor a hagyomány ápolta kultusza nem illik a politikai zűrzavar és a viharos kulturális változások

korába. Zholdak a Szovjetunió felbomlása előtti években Anatolij Vasziljevnel tanult Moszkvában, és bizonyára már ezekben a peresztrojka években megtapasztalta, hogy a társadalmi változások közepette a színház mélybe hatoló erejének új területeket kell feltárnia, amelyek távol esnek a szovjet közép- és előtér közérthető önfelvilágosításától. Azt mondhatnánk, a birodalom széthullása után a színházban még elemibb dolgokról volt szó, talán azért is, mert a visszatekintésen túl nem létezett többé semmiféle iránymutatás. Zholdak ezután végigrendezte az egész ukrán vidéket, egészen Kijevig, ami persze mindig nagy színházakat és népes társulatokat jelentett. Formátuma a látványos színház lett, amely éppoly találékony, mint valamilyen nagyszabású, kereskedelmi célú show, miközben egyszersemind a hagyomány és a jelen vonatkozásában felforgató és zavarba ejtő. A közép-ukrajnai Cserkasszi színházában ma mindenki büszke a legendára, miszerint Zholdak ott kezdte pályáját.

2002-ben Zholdak átveszi a harkivi Sevcsenko Színház igazgatását. Ez nemcsak építészeti szempontból egyike az ország legnagyobb színházainak, hanem ebben az időben – nem sokkal a narancsos forradalom előtt – az egyik legfontosabb is. Kezdetnek előadja az *Ivan Gyenyiszovics egy napját* Alekszandr Szolzsenyicin Gulag-kisregénye nyomán, valamint Ivan Turgenyev *Egy hónap falun* című drámájának egy változatát. A jó öreg szamovár-idillek állományából a turgenyevi klasszikust szürreálissá alakítja, számos állatszoborral, amelyek feloldják a társalgási darabot, és emlékeztetnek rá, hogy ennek világát csak a régmúlt színházában lehetett megálmódni. A lágerdarab előadásában másfajta tapasztalatot tartogat a közönségnek: a nézőknek félhomályban kell elmenniük ugató ju-

²² Vegard Vinge norvég rendező, 2008 óta Ida Müller német rendezővel közös előadásokat készít a berlini Volksbühnén, 2011-es *John Gabriel Borkman* jukat játszották a Theatertreffenen. (A szerk.)

hászoktatás mellett, mielőtt a klausztrófóbiás térben szemtanúi lehetnek a bizonyos fokig eseménytelen lágeréletnek. 2005-ben Zholdak már a Berliini Ünnepi Játékokkal együttműködve rendezte meg Harkivban, óriási társulattal, a *Romeo és Júliát*, azzal a céllal, hogy az előadást az ukrainai bemutató után, egy kis Zholdak-szemle nyitányaként, a Volksbühnében mutassák be, az „Európa-szezon” keretében. Ukrajna Kelet és Nyugat közötti hányódását, amelyről itt akkoriban csak kevesen tudtak, Zholdak az egymással szemben ellenséges Capulet és Montague családokhoz szóló prologussal tematizálja, amelyet egy sokhangú, Schleefet idéző kórus ad elő: derékgig meztelen férfiak, akiket a harcosok elszántsága hevít, és akik talán mindjárt megfordulnak, hogy rárontsanak az őket körbeülő nézőkre. A tulajdonképpeni cselekmény szegényes uszodában játszódik, mintha a mai Ukrajna Romeónak és Júliának ennél nem sokkal többet tudna nyújtani. Zholdaknak saját színházán belül is voltak ellenfelei. Titokban filmre vett próbákat úgy mutattak be a város elöljáróinak, mint a színházi hagyomány megcsúfolását, amely tisztázatlanul, de bizonyára kényelmetlenül érinti Harkiv és Ukrajna közvetlen jelenét. Zholdak lemondása afféle alku volt, hogy távozása mégse egészen tűnjön kirúgásnak, holott persze valójában mégis az volt, még akkor is, ha a *Romeo és Júliát* még sikerült Berlinben az eredeti szereplőgárdával bemutatni.

Annyi bizonyos, hogy Zholdak a maga műhelyszemléjével Berlinben rekedt, további felkészülés és nyelvtudás nélkül, habár volt egy, a csatlakozás előzményének szánt meghívása a Volksbühnébe, a *Médeia* színrevitelére. Miután menet közben több színész kilépett az előadásból, az a német színházban való debütálás helyett katasztrófával ért fel, és egyszersem kemény leszámolást hozott magával a rendező hazájával, azzal az országgal, amely eladja a fiatal nőket, hagyja lezúlni az értelmiséget, és ahol – az előadásban – az állam ünnepi lakoma közben megy csődbe. A végén Médeia gyermekeit nem ölik

meg, hanem – egy e célra filmre vett képsorban – a Lichtenbergi pályaudvaron felrakják őket a Kijevbe tartó vonatra. Zholdak szakítását Ukrajnával – avagy Ukrajna szakítását a rendezővel – brutálisabban meg sem lehetett volna mutatni.

Mit jelent ez ma, majdnem tíz évvel később, a mai sorsfordulatok közepette? A medve alkatú rendező kialakította a viszonyát mindehhez. Az európai színházban már huzamosabb ideje nemzetközi rendezőnek számít, aki rendszeresen dolgozik Skandináviában, és utoljára egy gazdag kiállítású *Elektrát* vitt színre Macedóniában. Számos munkája rögtön fesztiválokra kerül, legutoljára még Brazíliába is eljutott. Ám ő azt mondja: a gyökerek Ukrajnából erednek, beleértve a még annak idején Harkivban keresett csatlakozást a húszas évek modernista ukrán színházának rövid időszakához.

2013/2014 telén, egy újévi rokonlátogatás alkalmából, a Majdant is felkereste. Azt, ami ezután történt, túlságosan áttekinthetetlennek tartja ahhoz, hogy helyállón értelmezni lehessen. Jevhen Nyiscsuk színész, az átmeneti kormány kulturális minisztere (aki már nincs hivatalban), legszívesebben azonnal visszahívta volna, legalább egy, nagyobb szabású munka erejéig. Ez fontos gesztus lett volna, de Nyiscsuk egyszersem aggódott is, hátha egy botránnyá felfújta előadás egyszerűen nem lenne ebben az időszakban helyénvaló. Ötlete, mondja Zholdak, lett volna elég, hiszen Ukrajna a színházban is a végletek országa.

Ezúttal Peter Carp, az oberhauseni intendáns hozta vissza Zholdakot a német színházba, először egy Dosztojevskij-adaptációval, most pedig ezzel a Kafka-változattal. Ebben, a perspektívák felcserélése révén, könnyen találhatóunk rá az Ukrajna körüli viták megannyi felcserélt perspektívájának párhuzamára – egészen addig, hogy kiderül: a világok átváltozásai egymás számára immár nem érthetőek. Zholdak az előadás végén meglepő tablóval ábrázolja ezt, amely nem a tények, hanem az asszociációk alapján kapcsolódik Kafka családjának életrajzához. Grete, aki vérfertőző vonzalommal kötődik Gregorhoz, Gregor halála után egyszer csak menyasszonyként áll egy Gestapo-köpenyt és horogkeresztes karszalagot viselő fiatalember mellett – Pascal Nöldner kontratenor megejtő szépséggel adja elő Händel *Xerxészének* kezdő áriáját, az „*Ombra mai fu*”-t (Soha nem volt az árnyék...). Erőszaknak és szépségnek ezzel az álomszerű egymás mellé helyezésével vagy inkább egymásba játszatásával Zholdak gyakran a káosz fokozta rendezéseit. Ezúttal a német színházba való második megérkezése valóban sikerült.



Klaus Fröhlich felvételei

Anja Schweitzer, Michael Witte, Anna Polke és Moritz Peschke

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT