

Az Emergency Entrance (Vészbejárat) nevű fesztivál, amelynek a Schauspielhaus Graz adott otthont ez év januárjának végén, az Európai Színházi Unió kezdeményezéséből született projekt végállomása. A kortárs migráció jelenségét színházi szempontból közelítő projekt hat nemzeti és városi színház részvételével zajlott, amelynek célja nem pusztán az egyes előadások létrehozása volt, de – a téma jellegéből fakadóan – a munkafolyamat műhelyszerűvé tétele is, hiszen az előkészítés fázisában a társulatok közös workshopok keretén belül oszthatták meg tapasztalataikat. Ez az elv – a színház társadalmi-politikai szerepére sokféle szempontból kérdező gyakorlat – érvényesült a háromnapos fesztivál kialakításában is, amely elsősorban a közös beszéd terepeként tekintett magára. A hat előadás és a workshopokból született három performansz mellett a program magában foglalta az előadások utáni közönségtalálkozókat, valamint egy szimpóziumbeszélgetést is, amelyen különböző szakmák meghívottjai – köztük a Die Zeit politológus-újságírója, Andrea Böhm valamint a német dokumentarista színház egyik legmeghatározóbb képviselője, Hans-Werner Kroesinger – fejtették ki véleményüket az európai migrációs politikáról az etika, a művészeti felelősségvállalás, a gazdasági válság vagy a média nyelvhasználatának vonatkozásában. Talán mellékesnek tűnik, de néző-résztevéként fontos, ahogyan a „közösségi tér” koncepciója a fesztivál arculatát is meghatározta: a grazi színház előterében kialakított fesztiválközpont egyszerű módon otthonos; kávé, gyümölcs, tea mellett kínált lehetőséget pihenésre, beszélgetésre, ebédelésre, esténként koncertekre – az infopult mellett felállított, facebookosan kódolt beszélgető-paneleken pedig kommentelni is lehetett.

A fesztivál témája rendkívül izgalmas. Nem kell sok áttételezett ugrani, hogy olyan problémákat érintsen, amelyekkel Európában napi szinten szembesülünk: vagyis mennyiben használhatók örökölt identitásmintáink a jelen gazdasági, szociális és politikai viszonyai által meghatározott globális közegben? A fesztivál előadásai nyilván nem szociológiai tanulmányokat állítottak színpadra, hanem szabadon, saját kulturális tapasztalatok felől közelítettek a témához: a Prágai Nemzeti Színház előadása a csehországi romák helyzetét, a grazi Schauspielhaus a Lampedusa szigetére érkező afrikai menekültek problémáját, a palermói Garibaldi Színház a házi alkalmazotként dolgozó román vendégmunkások helyzetét, a Habima Nemzeti Színház az izraelbe érkező menekültek történeteit vitték színre, míg a Görög Nemzeti Színház a kényszerprostitúció, a Kolozsvári Állami Magyar Színház pedig a korrupció témájával foglalkozott.

A tematika mellett a fesztivál a dokumentarista színház műfaji keretét is felkínálta az előadások értelmezésére, hiszen mind a hat előadást egyfajta kutatómunka előzte meg, pár esetben a dokumentumok pedig nemcsak inspirációs forrásul szolgáltak, de a színházi anyagba is változatos módon és céllal kerültek bele. Egy másik, erőteljesen a műfajból eredő kontextus a színház és politika viszonyát helyezi előtérbe. De miként definiálható a politikus színház vagy a színház politikus karaktere? Szükséges-e egyáltalán külön kitérni erre, amikor a legáltalánosabb definíció szerint a színház médiuma eleve politikus? Elég-e egy társadalmi problémát színre vinni, hogy politikus fórummá váljon a színház? Vagy a színház performatív eszközei hordozzák azt a szubverzív potenciált, ami egyáltalán lehetővé teszi az előadások felvetéseihez való kapcsolódást; hiszen mindannyiunkat érintő téma az emberi kiszolgáltatottság, de mi – vagy inkább miként lesz – közünk hozzá?

A fesztivál előadásai eltérő stratégiákban látják a művészi provokáció lehetőségét – mindez színházi hagyományok kérdéseként is mutatkozik. Egyes előadások a klasszikus színházi ábrázolás eszközeit használják: inkább a zárt történetre, a koherens szerepformálásra, a hatáskeltés szempontjából a nézői beleélésre alapozó lélektani-realista játékokra vagy az interaktivitás bevett formáira építenek. Mások a reflektált szerepjátékot, a jelzett színháziasságot, a performansz-közeli nyelv intenzitását és a személyesség felvállalását – valamint a mindezekből származó dinamikus fókuszot – találják termékenyebbnek. A két stratégia közti különbség nem feltétlenül minőségi, bár a hat előadás vonatkozásában inkább az utóbbiakat (főként a grazi és a prágai előadásokat) gondolom komplex, involváló előadásoknak.

A görög előadás, az Invisible Olga (Láthatatlan Olga – r.: Yiorgos Paloumpis), dramaturgiai és színészi tekintetben is hibátlanul kidolgozott módon jeleníti meg egy kelet-európai, prostitúcióra kényszerített lány (Lena Papaligoura) történetét. Pontosabban épp a személyes történetet vonja vissza tőle, hiszen a színpadi cselekmény és a szereplők (futtató-lány-kliensek) közti viszonyrendszer a finom ok-okozati mechanizmusokat ábrázolja: hogyan alakul ki a félelem, függés, érzelmi beszűkülés, lemondás ahhoz, hogy végül funkcionális géppé váljon egy emberi lény, s hogy a szabadulás kapujában ne merje átlépni a küszöböt. A színpadon azt a stációt látjuk a személytelenedés folyamatából, amikor már a név sem számít: Olga hol Nora, hol Natasa vagy Irina (egyik rövidke monológjából kiderül, ezek volt barát-sorstársnők nevei). A lány hátizsákjából előkerülő keveske tárgy (fülhallgató, egy ruhadarab, otromba holdjáró-cipő, egy üveg whisky) szintén nem árul el semmit. Üres a színpadi tér – az örökké zárt ablakú, sötét, levegőtlen szobából, melynek közepén csak egy ágy található, tilos kimozdulni. Jönnek-mennek a kliensek, egyik perverz, a másik picit szerelmes lesz belé, egy rendőr a hatósági tisztaságért cserébe ellenszolgáltatást kér, megverik, kihasználják, egyetlen értékét is elveszik, egy hamis gyöngysort. Nyomasztó történetet látunk, amelynek végén a futtató továbbadja a lányt, s neki a végtelenné növesztett vételárat ugyanígy kell majd „ledolgoznia” (eközben a futtató a félretett pénzből megveszi a szemközi pizzázót). Mindez nagyon érzékenyen van eljátszva. Mégis, az előadás csak odáig merészkedik, ahol valamilyen módon sértve lennénk: akár a (ki)használt test felmutatása által – ezzel szemben szemérmesen takarva van a test, nem annyira ruhával, mint illusztratív szereppel; akár a voyeuriségünk színházi kihasználásával. A kivülmaradás, az előadás végén felolvasott hírrel, amely egy hasonló helyzetbe került, „tisztességes családapák becsületét megkérdőjelező” nő pervesztéséről szól, egyetlen lehetőséget biztosít, a felháborodott, őszinte moralizálását („ilyen a világ”).

A palermói Who's afraid of a Maidservant? (Ki fél egy cselédlánytól?) Jean Genet parafrázisként színházilag játékosabb, reflektáltabb előadásban mutatja be két román vendégmunkás sorsát. A szerepjáték itt travesztíával bonyolódik, mivel a mozgásszerűlt úrnőnek dolgozó cselédek-lányok voltaképp férfiak. A viszonyok hatalmiak: a hierarchia tetején Olga (Simona Malato) áll, utána következik Emilio (Emiliano Briochi), aki ha kettesben marad Georgeval (Massimiliano Loizzi) sem akar románul beszélni már, hiszen szeretne beilleszkedni, és inkább szabadulna a román múlttól. Alatta áll George, aki nem tud olaszul, ezért folyton megalázzák. Neki minden vágya, hogy a spórolt pénzből üzletet nyisson odahaza. Az identitás törlése akadályba ütközik Emilio számára: a ház unatkozó asszonya folyton magánszínházi produkcióra kényszeríti őket, amelyben saját kivándorlási (menekülési) történetüket játsszák újra, Eminescut szavalnak románul, népdalt énekelnek és táncolnak. Massa rendezése a nemcsereből származó humort, a szerepjátékot

hasznosítja leginkább, miközben figyel arra, hogy a karakterek ne váljanak bohócszerűvé. De az illúzió-tükrözés nincs színháziilag átgondolva, részletezően kidolgozva, valamint a kispresztízsű („román”) nemzeti származással összekötött alacsony társadalmi és nemi státus nem provokatívan hat, hanem bohókás, mulattató, helyenként megható karakter-játékot eredményez. Ezért nem működik a nézők bevonása; amikor Olga magánszínházat játszana, és közénk kerekézve tapsra buzdít, a nézői reakció inkább kellemesen udvarias, mint lelkes. Ez a lépés nincs előkészítve az anyagban, nem is billentheti ki a nézőpontunkat.

A kolozsvári színház Drakulatúrája a nemzeti sztereotípiák és a korrupció témáját ötvözi: hogyan lehet (anyagi és „szellemi”) hasznot húzni Drakula mítoszából, és ez a vállalkozás miként bukik el az egyéni érdekeken. Lakatos Róbertnek, aki ismert dokumentumfilm-rendező, ez az első színházi munkája. Lakatos filmjei tipikusan balkáni sorsokat, figurákat dokumentálnak, ennek ellenére nagyon érzékeny, összetett történeteket láthatunk tőle. Nem véletlen, hogy a sztereotípiák problémájából indult ki itt is. Sajnos, a színház médiumában egyelőre nem talált rafinált eszközöket ahhoz, hogy a tipikusakat ne sematikusabban ábrázolja: a levetített, egyébként jó film vizionárius szereplőinek ihletéséből létrejövő színpadi történet karakterei egyjelzősek, és egyszerű, kitett motívációk hozzák viszonyba őket (a kitettségnél lehet színházi potenciálja, de ehhez nem autentikus az elrajzoltság). A balfék igazgató (Dimény Áron) szeretne megnyerni az úniós pályázatot a Drakula-élműművéhez, a megyei tanácsos (Köllő Csongor) leszedni a pályázati sápot valamint elcsábítani az igazgató feleségét (Laczó Júlia), aki maga is szeretne elcsábulni; az igazgató apósa (Levente Molnár) iddogálni szeretne, anyja (Panek Kati) megmenteni a fia becsületét – az Olaszországban élő Anita halálhírét hozó olasz ügyvéd (Farkas Lóránd) pedig egyszerűen csak pénzt. Magyarán a színészek nincsenek valódi játékhelyzetbe hozva, alibizésre kényszeríti őket a sztori: beteszik-kiveszik, elindítják-megállítják a DVD-t; ez nem elég gazdag összekapcsolása a filmnek a színházzal. Komikus elemek nyilván vannak az előadásban, a maszkok például nagyon jók (a grazi közönség lelkesedett a kezdeti vámpír-táncért), a karakterekhez tartozó gesztusok is, csak gyorsan kifúj a hatásuk.

A grazi, a prágai és az izraeli előadások intenzív, dilemmatikus szövegeket hoznak létre. A Boat People (Csónakos emberek – r.: Christine Eder) az EU-t érintő afrikai migráció kapcsán voltaképp rólunk értekeznek, a tolerancia határait megszábozó többségről. Az előadás három részből áll: az első egy menekülési történet vázlata valamint egy abszurd kvízzjáték; a második rész felolvasás; a harmadik rész egy filmvetítés a csapat Lampedusán tett kirándulásáról. Az első rész viccesen-sokkolóan foglalja össze az idegenről alkotott legprimérből előítéleteinket egy vázlatos, rajzfilmes ábrázolásban. Mintegy a tudat alatti félelmeinket látjuk színpadra vetülni: a sarokban ülő színészek a The Lion Sleeps Tonight slágert mormolják-éneklik, majd majmokként ugrálva körbe-körbe egyre lelkesebben skandálják: „Megyünk az EU-ba!” A fekete hullaszakokkal borított játéktér közepén csónakot tákolnak (gumibelsőre tett kartonlap). Közéledik Európa felé a fenyegetés: nekik nincs veszténivalójuk, sem félelmeik, gyorsan szaporodnak, és muszlimok. A nőnek (Marion Reiser) nagyra párnázott feneké van, rendületlenül ontja a játékgerekeket, a három férfi (Franz Solar, Jan Thümer, Bernhard Dechant) közül egyik a tengerbe esik, megfullad. Partközelve érenek, a fehér, kadhafis viseletre hajazó egyenruhás EU-s határőr – ő maga az EU – türelemre inti a kimerült könyörgőket: viselkedjenek ember módjára. És így folytatódik a show, nagyobb gazdasági összefüggéseket is cselekményesítve (pl. a védővámok hiánya miként lehetetleníti el az ottani termelést). Majd a színészek arra kérnek minket, kapcsoljuk be a telefonokat, fordítsuk a nézőtér felé, hogy csillagos eget alkotva segítsük tájékozódni a tengeren hajózókat. Az akció játéka fordul, akinek először sikerül megcsöngetnie a színészek telefonját, nyer 100 eurót. A szerencsés egy fiatal lány, neki azonban egy kvízzjáték során kell megküzdnie a nyereményért, amely szellemes, szójátékos kérdésekből áll (Pl. „Az EU azért nem tudja befogadni az összes menekültet, mert: A) a csónak tele van, B) mindannyian egy csónakban evezünk, C) léket kapott a csónak, D) mert már kitesztelték minket a csónakból”). Nincs rossz válasz, a pénzt mégsem a lány kapja, hanem egy találomra kiválasztott másik néző („Gondolj az újraelosztásra!”, mondja a lánynak Thümer; a néző a pénzt nem sokkal később, nyilván, visszaadja; mintha adakozna az afrikaiaknak: Reiser épp TV-híradókat közvetít). A második részben átfogó kép rakódik ki a szövegmozaikból: a vallomások mögött különböző partokon álló emberek állnak, akiknek gyermekei haltak meg az utazás során; határőrök, akik a szabályok miatt nem engedélyezhették a kikötést, jöllehet éhező, szomjazó emberek voltak a hajón; halászok beszámolóit; a határátlépésre vonatkozó jogi paragrafusok. A vetített filmet csak pár színészi kommentár kíséri, a szikár, tárgyilagos képeken van a hangsúly: egy lampedusai partraszállást láthatunk, hajótemetőt, partra sodort cipőket, a menekülttáborba látogató helyeket, akik játékokat visznek a gyerekeknek. A film (mint a „valóság” beszűremlése) bénítóan hat: mindegyik hogy lehetne jó választ adni. Embereket látunk ugyanis, ez nagyon más. A Boat People három része egyébként – okosan, lényegien provokálva – a kétségekkel, indulatokkal telítődött tehetetlenség-érzést fokozza. Aztán teret nyit neki; az előadások utáni beszélgetések szerves részei az előadásnak.

A prágai My Neighbour, My Enemy (Szomszédom az ellenségem – r.: Viktorie Cermáková) a cseh-roma együttélés konfliktusaival foglalkozik. Nem hagyományos színházi elaborációt látunk, hanem egy performanszt, aminek az alapvetése (és az állítása is) igen erős: a két cseh színész mellett roma aktivisták játszanak. Az első jelenet egy roma-ügyben tartott konferencia-helyzetre épül. A kiskosztümös Daniela Vorácková Monika Šimunková emberjogi kormánybiztos verbatim beszámolóját adja elő, finomkodó fontoskodással a semmit. A színpadi prezentáció, amely az integrációs törekvések (és ez itt milyen rosszul hangzik!) neveléses eredményeit sorjázza, a politikai cselekvést ironizálják, amely jobbára szövegekben történik meg, a valóságtól messze-távol. Az asztalnál halálos az unalom, egy képviselő (Ladislav Goral) Vorácková beszéde közben kulcscsomóval játszadozik, rendre leejt (legalább hatszor), majd amikor az egyik roma képviselő kimegy a teremből telefonálni, bezárja az ajtót, és a dörömbölésre sem nyitja ki. A másik, idősebb roma egy idő után átül a színpad bal szélén lévő kocsmába. Ez a performansz meghatározó mozdulata a romák részéről: az elhatárolódás, a lemondás, a kivonulás (elhangzik egy roma képviselő lemondó levele is). A többség részéről pedig direktan rasszista vagy cinikusan diplomatikus kirekesztés: gyűlölködő internetes kommenteket látunk kivetítve, és hiába illegeti magát a TV-képernyő elé az emberjogi kormánybiztos eltakarni az indecens valót, onnan is az folyik. Cermáková rendezése iszonyú dühöt, feszültséget visz színre (intenzív kép- és fülsértő hanghatások segítségével), aminek fő reprezentánsa a fiatal roma: rappel, az idős roma lemondó levele közben nővé alakul, arcát lisztel fehéríti ki, a kormánybiztos nemzeti sörrel gyúrt nemzeti kenyérét szétszabdálja, melltartójába gyömöszöli, majd az előadás végén kézen fogja társát, és kilép a színház teréből. Nyílik az órási díszletre méretezett kapu, és miközben árad befelé a hideg, száll a pára, ők eltűnnek a ködben.

Az izraeli The Promised Land (Az ígéret földje), amely a grazi előadáshoz hasonlóan az afrikai menekült-problémával foglalkozik – ám egy nagyon személyes szemszögből –, szintén erős politikai állításra épül: az örökké kirekesztettek nem fogadják be a rászorulókat. Az afrikai menekültek legközelebbi, kedvelt célpontja ugyanis Izrael. Rengetegen jönnek, mondja az egyik színész az előadás utáni beszélgetésen, tele van velük a város, de senki nem akar tudni a problémájukról, ignorálják őket, szellemi lényekként léteznek. Shay Pitowsky rendezése ezeket a történeteket akarja láthatóvá tenni. A színpadi cselekmény több szálon fut, rövid jelenetekre bontva: a lírai előadás dinamikája ebből a montázsból és a koncentrált színészi játékból származik. Egyetlen díszletem a kerítés, aminek más jelentése van a holokausztot idéző jelenetekben, és más a migránsok jeleneteiben – Izrael nagy összegeket költ az egyiptomi határkerítés megerősítésére. (Gyakori mondat ez, „Nem fogadhatunk be mindenkit”, mondja egy színész is a beszélgetésen, „Izrael kicsi ország”). Dramatizált jeleneteket látunk, de a naplószerűeket is feszes koreográfia szituálja: amikor egy kislány meséli el az

útját – még nincs 12 éves, és többet költözött, mint tíz európai egy élet alatt –, a széken ülő színészek újabb és újabb alakzatba rendeződnek. A történetekben inkább a háttér, a „honnan” jelenik meg, egy élhetetlen, mézárításokkal, agresszióval teli világ. Kevesebb jelenet fókuszál arra, mi van a megérkezőkkel. De ezek a példák szívszorítók: egy izraeli börtönben fogva tartott menekültnek a vallatások során megrövidítik a nevét (sokadjára már így mondja az adatrögzítőnek), megkerestetik vele a szülőfaluját a térképen (sajnos nincs rajta), elénekeltetik a nemzeti himnuszt (nem hiszik el, hogy az), majd visszaküldik a börtönbe. Amikor eljön a szabadulás napja, hivatalos engedélyt kap, megkérdezi, vállalhat-e vele munkát. Azt nem, felelik, de dolgozni dolgozhat. Pitowskyt lírikus hajlama olykor a melodramatikus közelébe sodorja, provokálni pedig jobban lehet kiélezett helyzetekkel, de az előadás így is erősen hat.

Thomas Imer a fesztiválújságban olvasható rövid esszéjében arról ír, a kortárs dokumentarista színház az ismeretlen jelenünket kutatja. Bár úgy vélem, ez nem műfaji privilégium, valamint nem mindegyik előadás tudott relevánsabb „kutatási eredményt” felmutatni akár az életszerű tapasztalatnál, a fesztivál mint kezdeményezés nagyon fontos. Ugyanis láthatóan erős fórumot tudott teremteni a téma köré, a közönség pedig érintve érezte magát.

Kategória: Nézőtér

Denumire autor: Varga Anikó

Látó Szépirodalmi Folyóirat