

UNGVÁRI TAMÁS

Nosztalgia és expresszionizmus

Nyugatnémet színházokról

E sorok szerzőjének az a lehetőség jutott, hogy alig két hét alatt csaknem tíz nyugatnémet város színházi együttesének termékeit nézhette meg; egy fesztivál hozta össze a legjobb „németajkú színházakat”, hogy mérlelje az esztendő eredményeit. Rendkívüli élményt kínált ez az áttekintés, hiszen a nyugat-németországi színházak szerkezete épp azért vizsgálható oly nehezen, mert egy főváros nélküli országról van szó, amely centralizálásban, történelmi fejlődése okán, már a század első évtizedeiben is elmaradt. A második világháború utáni kettészakítottság pedig Nyugat-Németországot avatta középpont nélküli országgá. Egy falucskányi diplomataszék-helyből, Bonnból irányítják.

Az angol színház még mindig Londont jelenti, a francia - Planchon kísérletei ellenére is, az avignoni fesztivál beszámításával is - Párizst. Nyugat-Németország viszont nyílt versenyt ajánl Hamburg, Köln, Frankfurt, München, Bochum városainak. Az egykori városállamok tradícióit voltaképp a színházak őrzik, elkülönültségükkel, sajátos hagyományokkal. A városi tanácsurak persze annak a színháznak nyújtanak több szubvenciót, melyet nemcsak a helyi lap, hanem a nemzeti vagy azon túl a nemzetközi közvélemény fogad elismeréssel: érthető tehát, hogy a színházak mérkőzése, akár egy siénai lovasverseny, a körzeti érdekek egyetemes diadaláért folyik.

Brecht öröksége

A német színház - a keleti és nyugati oldalon egyaránt - azzal az áldással és átokkal indul a versenyben, hogy a XX. század egyik egyetemes színpadi lángelméje Bertolt Brecht volt. Mint minden örökség, az övé is sokféleképpen értelmezhető. Az NDK fővárosa, Berlin, Brecht eredeti színházának épületét őrzi s benne az ő rendezéseinek szellemét. Nyilvánvaló, hogy a szellemből nem annyira a kísérletezőkedvet, mint inkább az érett eredményeket rögzítik: a Berliner Ensemble aligha a tandrámák vagy a korai expresszionista korszak feltámasztására igyekszik - inkább a kiteljesedett műve-

ket, a *Coriolanust*, a *Galileit*, a *Szecsuáni jóembert* játssza.

A nyugatnémet színház a fiatal Brecht felé fordul. Aki még nem volt kommunista, csak mélyen elkötelezett baloldali író. Aki a színház új anyanyelvét kísérletezte ki, Piscator árnyékában és az expresszionizmus ölében. Nem véletlen, hogy a nyugatnémet színházak műsorán korántsem annyira az ő művei szerepelnek, mint inkább mindaz, amihez ihletése elérte. A sláger egy klasszikus, bár ma is élő szerző, Marieluise Fleisser. Darabjának címe, melyet eddig öt nyugatnémet színház tűzött műsorára: *Fegefauer in Ingolstadt*, azaz *Ingolstadti tisztítótűz*. Még a bemutatók szövege sem volt azonos, Wuppertalban, Ingolstadtban, Zürichben és Frankfurtban. A nyugat-berlini Schaubühne nem fogadta el azokat a változtatásokat, amelyeket az 1926. április 25-i bemutató óta, idestova 45 esztendő elteltével maga a szerző hajtott végre a wuppertali színház számára. Visszanyúltak a Brecht formázta szöveghez, aki egy akkori 26 esztendő leány darabját átírta, vagy pontosabban a bemutató számára radikálisan meghúzta. Mint Marieluise Fleisser feljegyzéseiben olvasható, Brecht tanácsa az volt, hogy minden „atmoszferikus elemet” mellőzni kell a tartalom javára.

De hát mi ez a tartalom? Egy kisváros hisztériáját tükrözi a darab. Hőse, Roelle úr, lelkében megnyomorodott fiatalember, aki átéli a kisvárosban uralkodó vallásosságot. Gyerekként próféta maszkiájában jelentkezik, és túri-hagyjakívánja, hogy jelenéseit e városka lakóinak kiprédikálhassa. Mindeközben neveltségessé válik. Megretten az ellenséges légkörtől, és megretten egy Olga nevű lány csáberejétől. Hisztérikus lesz, megalázott és megtiport - a sorsa keresztülvezérli egy tragikomédia minden stációján.

Mi történik vele végül? Majdnem halálra kövezik, majd - mivel víziszonya van - Olgáék lakásán jegesvízben fürösztik, s a darab végén annak a bibliának a lapjait kénytelen „megenni”, amelynek betűire hivatkozva prédikál.

Tisztítótűz? Inkább pokolra szállás, a kisvárosi fiatalság lelki elnyomorodásának tükröje - hiszen ez az ifjúság a züllés két útjára is csábulhat -, egyfelől a vallásos klisék és kifejezőeszközök zsákutcájába, másfelől a kiábrándult cinizmusba.

A darabban a korai expresszionizmus minden szépsége és szándékolt primitívsége fel-feltűnik. A jelenetek személyek



Ulrich Wildgruber Lanzelot szerepében
A velencei kalmárban (a bochumi színház előadása)

köré szőtt életképek sorából állanak - Olga családja, gonosz nővére, egykori udvarlója, aki teherbe ejtette, de már egy másik lánnyal jár, a kávéházban üldögélő apa, akit lassú mozgással, kitömött ruhában, szinte bábként játszik a színész. A jelenetek érzéki kidolgozottsága, a korai mozgóképre emlékeztető szaggatottsága fel-felidézi a húszas évek világát, s mintegy kettős jelentéssel tölti meg a színeket. Az elmaradottság bírálata mintegy az expresszionizmus tegnapi anyanyelvén szólal meg. A rendező, Peter Stein mintegy egy emlékezet tükrében állította színpadra a művet - akár egy álomjátékban, oly kísérteties realitással rendelkezik itt minden. A színpad körbedeszkázott palánkokat jelez, középtűt egy gyóntatószékkel, ez a cselekményben nem játszik, csak jelképként uralkodik rajta, míg a deszkákat műanyag borítású rücskös szőnyeg takarja, melyen a prófétát kísérgető két ministránsgyerek vad kerékpárhajrában karikázik körbe. A döbbenetes kidolgozottságú rendezés az állókép és a dinamika ellentétesnek látszó hatásait váltogatja, és végül mind e művészi eszközök Fleisser mondanivalóját próbálják sejtetni: a nemes indulat éppúgy, mint a lázadás zavarodottsága képtelen valóságos kifejezésre találni a fiataloknál - ellentmondó lelki impulzusaik megszólaltatására hiányzik a jelzőrendszerük, az a nyelv, amely elválasztja a konvencionális megszokottat az ismeretlenül felbuzgótól. Fleisser - miként a fiatal Brecht - egy tisztítótűz szükségességére mutat rá, amikor elidegeníti az embert akár egy példázatban, amikor életképekben bírál - mindig abból a meggyőződésből, hogy a a körülmények hatalma nem engedi a megváltó szó kimondását, a megváltó tett felfedezését.

Elgondolkodtam e hibátlanra csiszolt előadás közben - mely a különben kritikusközönségnél egyöntetű tetszést nyert -, vajon hazatalálna-e Marieluise Fleisser mondandója és formája magyar színpadon? Hosszabb tétovázás után azt kell mondanom, amit a most folyó szín-házi vitában Mihályi Gábor jelentett ki: honi tradícióinkból a világ drámatörténetének teljes fejezete maradt ki. Éppenséggel az egykori avantgarde törekvés, jelesül pedig az expresszionizmusé. Fleisser darabja Németországban az irodalmi kapcsolatok egész rendjét idézi fel. Tollert és Brechtet, és Piscator, vagy ama „Junge Bühne” csoportot, mely ismeretlen fiatal szerzőket mutatott be a különben nyugtalan, rettegő menedzser, Moritz Seeler vezetésével. Igaz, kevesen emlékezhetnek a 45 esztendővel ezelőtti Fleisser-bemutató botrányára, a 25 éves fiatal zárkövető darabjai körüli riadalomra, arra, hogy Feuchtwanger vette pártfogásába Fleissert, s miként dicsérte, csaknem fenntartás nélkül Alfred Kerr és Herbert Ihering, az akkori kritika két jelentős mestere. Félő mégis, hogy Marieluise Fleisser számunkra továbbra is csupán irodalomtörténeti érdekesség. Ugyanakkor bizonyos, hogy ha bármely német színház vendéjátékban hozná, elgondolkoznánk e sajátos nyelv értékén és értelmén.

Hamburg

Egyetlen alkalomra emlékszik a nyugatnémet színházi közvélemény, amikor a Schaubühne am Halleschen Ufer három esztendője alakult társulata színészt adott kölcsön másikk színháznak. A nyári szünetben történt. Legjobb fiatal művészüket, Bruno Ganzot engedték játszani a Salzburgi Ünnepi Játékok botrányt kavará színdarabjában, a *Der Ignorant und der Wahnsinnige*ben (*A tudatlan és az eszelős*). A darab szerzője az osztrák Thomas Bernhard (1931. Hollandia), akinek emelkedő csillaga nyilvánvalóan azt sürgette, hogy a Salzburgi ünnepet őt hívják meg a nagy premier szerzőjének.

Bernhard 1957-ben Artaud és Brecht összehasonlító vizsgálatából doktorált. 1965 óta Felső-Ausztria egy kis falujában él; de pályája nagyon erősen köti Salzburghoz. Hegedülni és énekelni tanult az ottani Mozarteumban, míg a költőnek és regényírónak is feltűnést keltő Bernhardot egy hosszabb betegség a hegyekbe száműzte. Színdarabjai közül az *Ein Fest für Boris* (*Egy ünnepség Borisznak*) járta be a világot, jelezve, hogy szerzőjének

egyetlen témája a betegség, az elnyomódottság. Boris teljesen béna, és a felesége rendez számára születésnapot, ez a cselekmény ritmikus prózában a költő elkeseredettségét s nyugtalanságát fejezi ki. A Salzburgnak írott *A tudatlan és az eszelős* ugyanakkor csupán egyetlen előadást ért meg Bernhard kedvenc városában, mert - mily nevetséges indok - a városi tűzoltóság nem járult hozzá egy szerzői utasításhoz, melyhez az alkotó és rendezője, Claus Peymann ragaszkodott. A darab végén a nézőtér és a színpad egyaránt teljes sötétségbe borul, még a vészkijáratok lámpái is kikapcsolandók, ezzel jelezve a mai művészi irányzatok tökéletes lélekidegenségét, kegyetlenségét.

A tudatlan és az eszelős ugyanis erről szól. A hamburgi előadásban - mely csaknem hű változata a Salzburginak - egy világhírű koloratúrénekesnő öltöztetője tárul fel a színpadon. Vakítóan fehér fal, rajta két bejárat, középpont öltözőtűkőr, melyben az első sorok nézőinek elképedt arca látható - s az ijesztő fehérségben egy fehérruhás vak ember (a mai nyugati színházban oly divatos kitömöttségben). A vak ember mellett földig meghosszított frakkban, simára nyalt hajjal a nyugatnémet színpad talán legjelentősebb férfiszínésze, Bruno Ganz a koloratúrénekesnő barátja, az orvos személyében. A vak ember különben az énekesnő atyja, aki mindenhová kíséri őt, világjáró turnéin.

A darab nem véletlenül készült a Salzburgi fesztiválkombinát ünnepére, ugyane fesztivál csillagainak bírálataként. Az énekesnő, aki fellépéseiről egyre késik, a modern kultúr szolgáltság hibátlan eredménye. Baba, gépezet, ének komputer, aki már csaknem kétszázszor énekelte a világ minden operaszínpadán a zeneirodalom egyik legnehezebb áriáját, az Éj királynőjét Mozart *Varázsfuvolájából*. Az első felvonás feszült várakozásban telik el: az apa és az orvos a hisztérikus énekesnőre várakozik. A koloratúrgép egy cseppet késik, miközben az orvos teljes részletességgel, az emberi test anatómiáját magyarázza a részeges apának, aki csak egy-egy böffenésszerű közbeszólással szakítja meg a láthatóan tébolyult férfi monológját. A művészet gépiességével szemben az emberi test gépies szemlélete; a lélek mechanizmusával szemben a testé, ezt a parabolát sugallja Thomas Bernhard, egy rendkívül szélsőséges s provokatív drámaépítésben, a virtuozitás magas szintjén.

A második felvonás: egy káprázatos

éteremben, a *Varázsfuvola* előadása után. A kimélyített színpadot körbe vörös drapéria szegélyezi Karl-Ernst Hermann díszletében. Az előtérben barokk asztal körül vacsoráznak hárman: a koloratúrgép, a tébolyult orvos és a tudatlan apa. S hogy miről beszélgetnek? A vérfagyasztó hangulatban a koloratúrgép szabadságra vágyik, be-behívogatja a pincért, hogy a dán és a svéd operának azonnal küldjön táviratot: torokgyulladás miatt lemondja az előadást. A démoni orvos egyre jobban belemelegsik az emberi test boncolásának részleteibe, hogy rádöbben arra: akad élő ember, aki pusztán biológiai mechanizmussá változott.

És a végén a teljes sötét - ami persze nem volt olyan teljes, mert Hamburgban már nem volt elérhető a vészki-járat lámpáinak leoltása. Ez a sötétség - a kultúrparé, a művész elgépiesítésé, a kilátástalanságé. Thomas Bernhard, ahogy a nyugatnémet kritika nevezi: „kultúrpeszsimista”. A konzumtársadalomban a művészi produkció sorsa kilátástalan. Ez a mondanivaló megnyerő és rokonszenves lenne, ha nem árnyékolná be Thomas Bernhard látható „idioszinkráziája”, legyűrhetetlen vonzalma a beteges, a dekadens, a kiégett, az elnyomorodott iránt. Az elidegenedés bírálat az elidegenítettségnek olyan fokán szólal meg, hogy az összbenyomás mindössze a ideg virtuozitásé. A koloratúrgépet bíráló Thomas Bernhard áriákat ír mániákus szereplői számára. S itt bizonyos üresség kísért, a színpad eszközeinek csupán formális használata, egy hideg vízió, melyet csupán a kétségbeesés színez, de sohasem a bizalom.

Az előadás, Claus Peymann rendezésében a precizitás, az artisztikum csillogását kínálja, Bruno Ganz-cal pedig egy lenyűgöző teljesítmény minden szépségét. Durvább kritikuskok azt mondanák: nincs darab, csak előadás. A finomabbak megállapíthatják, hogy Thomas Bernhard a divat áramlataiban ígér mélységet, de a saját szintjét nem teljesíti. S ez a divat itt is, miként a többi nyugatnémet előadásban, a korai expresszionizmusé. Valamely döbbenetes nosztalgia támad fel a húszas évek iránt - a jelmezek sugallják, a színészek lassított mozgása, az artikuláció fémes precizitása, az érvelés, a logika, az intellektualizmus térhódítása. A különbség annyi, hogy a húszas évek valóságos forradalmi indulatot szolgáltatt meg. Írói korántsem menekültek az öncélú kultúrpeszsimizmus ködvilágába.

A klasszikusok

Günther Rühle, a Frankfurter Allgemeine Zeitung meglehetősen konzervatív színikritikusa tényként állapította meg, hogy a hatvanas évek derekának színműírói fellendülése megtorpant a német nyelvű színpadokon. Dürrenmatt bukást bukásra halmoz, Max Frisch feladta a színműírást, Peter Weiss tévelyeg, az új tehetségek pedig még csak a kísérleti színház szintjére jutottak. Közép-ponti kérdéssé a klasszikusok újraértelmezése növekedett. S nemcsak a német szerzőké, hanem a világirodalom szín-padról jól ismert alkotásaié. A müncheni Kammerspiele legjobb előadása a *Ványa bácsi*, Frankfurté a *Nóra*, Bochumé a *velencei kalmár*, Kölné Hebbel *Maria Magdalénája*, míg a bécsi fesztiválra a német nyelvterületről a Schaubühne *Prinz Friedrich von Homburgját* hívták meg.

A klasszikusok újraértelmezésében két tendencia küzd a nyugatnémet és a svájci színpadokon. Modernizálás vagy a hagyományhű értelmezés.

Mindkettőre láttam olyan tanulságos példát, melynek sorsát felidézni Magyarországon nem teljesen érdektelen.

Kezdjük a modernizálással. Peter Zadek, a rendező ugyancsak Brecht tanítványai közé számítja magát; s a nyilvánvalóan nagy örökségből két elemet próbál hasznosítani. Az egyik a tegnapi szövegeinek szuverén kezelése, a másik az elnyomhatatlan vágy a botrányt okozó felfogásra. Állapítsuk meg előljáróban, hogy az utóbbi jobban sikerült. Zadek először is a klasszikus Schlegel-Tieckféle szöveget vetette el, és dramaturgjával, Karsten Schaelikével olyan fordítást készített *A velencei kalmárról*, melyben nem ritka a beírás. Elsősorban Schylock szolgája, Lanzelot köré íratott önálló kis interludiumokat - az ugyancsak kitömött Lanzelot sváb dialektusban, tréfák sorával köti össze a darab egyes jeleneteit, mely függöny nélküli változások sorából építkezik.

Másodjára a színpadkép (René Allio munkája) egy olyan mozgásteret készít, mely egybemossa a darab két színhelyét, a kereskedők Velencéjét, és Belmontot, a csodálatos parkot, ahol a fiatalok vígjátéka játszódik. Ez a színpad különben Zadek rendezésének legnagyobb találmánya. Egészen a tűzfalig nyitja ki hátul, s még a tizedik sor felett is Velence köveinek utánzatából épít hidat - óriási kiterjedés, emelt deszkázaton, melyek a girbegurba lagúnákat egy különleges rajzminta ábráival jelzik. Semmilyen

építmény nem kerülhet erre a geometriai ábrára, a házak éppúgy e lagúnafolyosók alatt képzelgetnek el, miként a Velencét körülölelő víz.

A további változtatás a kérék alakjára összpontosít. Marokkó hercege tökéletes fehér szmokingban jelenik meg, Porzia kérékeként, majd amikor a ládikák közül választania kell, hirtelen levetkőzik, és egy fügefalevél méretű törülközőben áll ott ősi isteneihez imádkozva. Még meglepőbb Aragónia hercegének jelmeze. Don Quijote-ként jelenik meg, vén agastyánként, Sancho Pansa kíséretében. Lovát a magasított cipőjének orrán elhelyezett lófej jelzi, lándzsa és páncél a fegyverzete. S hatalmas derűtség, ami-kor trappolva érkezik Porzia elé. Sancho természetesen gitárt penget.

E komikus környezetben feltűnő Shylock alakja. Őt a naturalista hitelesség idézi ide, Hans Mahnke alakításában. Egy piszkos kaftán, szöszögös, zsidós beszéd, kézdörzsölés, az elmaradhatatlan púp. Zadek vígjátéknak fogja fel *A velencei kalmárt*, s keveset mutat be Shylock tragédiájából, az ördöggötésből, amit ellenfele fél font húsáért tett. E reális-naturális Shylock körül maga a tárgyalás ismét csak paródia. Porzia, a bíróként egy nagyvilági hölgy hisztériáiát játssza, s azzal téveszti meg Velence urait, hogy oly előkelően fitymál, rátart, hideg és idegen.

Zadek céltudatosan tűzte műsorára *A velencei kalmárt*. Harminc esztendővel Auschwitz után, úgy érzi, nincs „Shylock-kérdés”, vagyis a nemzeti büntudat nem akadályozhatja meg a színházat abban, hogy mellözze a világirodalom olyan alkotásait, ahol a „gonosz másvallású” feltűnik. Törekvésével persze egyetérthetünk, a világirodalom dráma-termésének nincs „Shylock-gettója az eredmény azonban bizonyos mértékig kétséges marad. Épp azért, mert Shylock naturális jelenség a stilizált-átírt darabban, költői igazának tragikomédiája te-hát nem bontakozhat ki. A kísérlet mindenetre érdekes : az anyag szuverén kezelésében, botrányokozó merészségével. Tanúja voltam egy vitának, ahol a felháborodott közönség antiszemitizmust vetett Zadek szemére; egy másik hang azt kiabálta be, hogy Shakespeare is az volt, egy harmadik, hogy az egész szín-ház náci. Indulatokat tehát a művészi izgalmon túl is kevert Zadek rendezése. *A velencei kalmár* azonban izgató problémája a világ színműirodalmának. Egy tragikus mag köré épített vígjáték még

az olyan alkotón is kifogott az elmúlt időkben, mint Laurence Olivier.

Nóra és Maria Magdaléna

A frankfurti színház *Nórája* Hans Neuenfels rendezésében ugyancsak vitát kavart. Elsősorban a színpadtér és ezzel a társadalmi háttér átalakításával. Neuenfelsnél *a Nóra* nem játszódik a kispolgár fülldet babaotthonában. Nagypolgári miliőt tükröz Klaus Gelhaar díszlete és jelmeze. Helmer hibátlan eleganciája nem a nyomorgó ügyvédet, hanem már egy bank igazgatását átvevő világfit ábrázol. A lakás berendezése mintha nem is utalna arra, hogy Nóra uzsorakölcsönből vihette a tüdőbaját gyógyíttató Helmert Olaszországba. Az egész darab fölé valamely skandináv hidegség nyugtalanító légkörét vetítette Neuenfels. A nézőközönséggel szemben az északi fény vilódzását áteresztő szárnyas ablak, alatta a cselekményben oly kulcsfontosságú szerepet játszó levélszekrényrel tüstént sejteti, hogy ebből a zárt szobából, a babaotthonból út nyílik a szabadságba.

De ugyanez az áthangolás a játékmódban is tetten érhető. Egy különleges merevség, szinte koturnusos játék-módr; de korántsem lassan vagy csupán a merevség és szertartásosság lefokozottságát használva. A szertartásosság itt határozott dinamikát ad a darabnak. Felfelerősíti a fenyegetettség állandó érzését. Öntudatra ébredő Nóra ? Öntudatos már a darab kezdeténél. Legfeljebb a szerelem vakítja, vagy a kötelességérzet, vagy a megszokottság. Eleve jelentékenyebb egyéniség az uránál, aki ugyan egy-egy szemvillanásával a helyére parancsolja, képes felépíteni körülötte a fojtogató babaotthont, de megvan benne minden a kegyetlen rabtartók törpeségéből. Ez a Nóra még természetben is magasabb a különben nagyszerű Peter Roggischnál, akinél ugyan beszédesebb tekintetű és arcú színész keveset ismerek. De kénytelen is játszani az arcával, mert a férfiak itt egyforma parókat hordanak, legfeljebb a szakállmintájuk különbözik; a rendező ezzel is jelzi, hogy a kor típusai ők, egyéniségük nem térhet el egymástól, csak a költői és beteges dr. Rank hord furcsa és excentrikus ruhadarabokat.

A ruhadarabok beszédesek. Kürtő-kalap, köpeny, frakk, a színpadra dobát-nak, s ott megint csak a tárgyak önálló életének, fenyegetésének érzését keltik fel. Ha itt-ott formalisztikusnak éreztük Neuenfels rendezését, úgy épp e ruhák furcsa, eltúlzott, tárgyiasított és végered-

ményben roppant személyes kijátszása miatt.

A klasszikusok átértelmezésének Nyugat-Németországban ismert útját mutatja a Nóra-előadás. Nem a szöveg, hanem a gesztus és jelrendszer alakul át. Előbb a környezetet jelző díszletből kiindulva, aztán a kosztümökön át a magatartásformáig, amit a színészi együttes jelenít meg. A tragikumból a félelem és rettegés érzéseinek költészetét szólaltatják meg. Egy olyan világ ellen küzdenek, mely simaságával, nyugodtságával, lecsiszolt felületeivel álcázza magát támadhatatlannak. Ibsen, a skandináv államok gyors kapitalizálásának költője, érthető fegyvertársnak ígérkezik ebben a színházi, de ihletését a színházon kívülről nyerő harcban.

Ugyanilyen alapokról indul el a németek egyik klasszikus szomorújátékának, Hebbel *Maria Magdalena*jának kölni előadása. A rendező, Hansgünther Heyme esztendők óta foglalkozik a szerzővel. Eredetileg Nibelung-trilógiáját akarta színpadra állítani, de szereposztási okokból ez egyelőre nem sikerült. „A polgárság alkonyán” érdemes egy pillantást vetni a kezdetekre, a hajnalra. Miből alakult ki a polgári morál, melynek ellentmondásai korunkra váltak végzetesen antagonisztikussá és feloldhatatlanná?

A *Maria Magdalena* Hebbel külföldi utazása során készült. Az 1840-es évek elején ösztöndíjat nyert VIII. Keresztély dán királytól, s így Koppenhága lehetett a *Maria Magdalena* kezdetének tanúja, míg Párizs a befejezésé. Am a tragédia alig árulja el, hogy Hebbel tovább látott volna a német városállamok, sőt épp a polgári otthon határain. Ambíciója is az volt, hogy az *Ármány és szerelem*mel, Schiller tragédiájával szemben, ahol a konfliktus a nemesség és a polgárság erői között izzik fel, most egy leszűkített körben, a polgárságon belül éreztesse a tragikum erejét. A *Maria Magdalena* (1844) „azzal a célzattal íródott, hogy megújítsa a polgári szomorújátékot, megmutassa, hogy még a legszűkebb körben is lehetséges szívszakasztó tragédia” - vallotta Friedrich Hebbel.

Ezt a zárt tragédiát azonban Heyme és díszlettervezője - a legjobbak egyike Nyugat-Németországban, Bert Kistner - egy nyitott kísértetszínpadon képzelte el. Az emelvényt és a falakat fehér lepel borítja, talán abból a meggondolásból, amiből a főszereplő Klára édesanyját az egész második felvonásban felravatolozva tartják a színen. Ez a fehér: a halotti lepel

fehérje, a szemfedőké. Úgy rémlik, a díszlet már eleve eldöntötte a darabot: a polgári becsületkódex azokat ítéli halálra elsősorban, akik váltig hisznek benne. Anton asztalos leányát, Klárát. Mert milyen ember az a férfi, akihez az életét kötné, aki amint a családdal valami baj történik, hirtelen eltűnik - s milyen az a környezet, ahol a gyermekkori szerelem nem valósulhat meg, mert közben a fiú egy fokkal feljebb lépett a polgári világban is oly merev ranglétrán?

Heyme, nem kétséges, a társadalom elnyomó gépezetének fétisét akarta bírálni, de egy oly eltűzöttan artisztikus stílusban, mely elszakította minden kapcsolatát a történelmi valósággal. Klára magas, éneklő hangszínya, az asztalos rogyant mozgása, halottsápadt maszkja típus helyett már inkább karikatúrát kínál. A túlzott stilizálás valamely végletes naturalizmusba csapott át, s ezzel megfosztotta a polgári szomorújátékot eredeti stílusjegyeitől, attól, ami Hebbel számára oly lényeges volt, hogy egy új osztály belső ellentmondásainak költészetét is megszólaltassa.

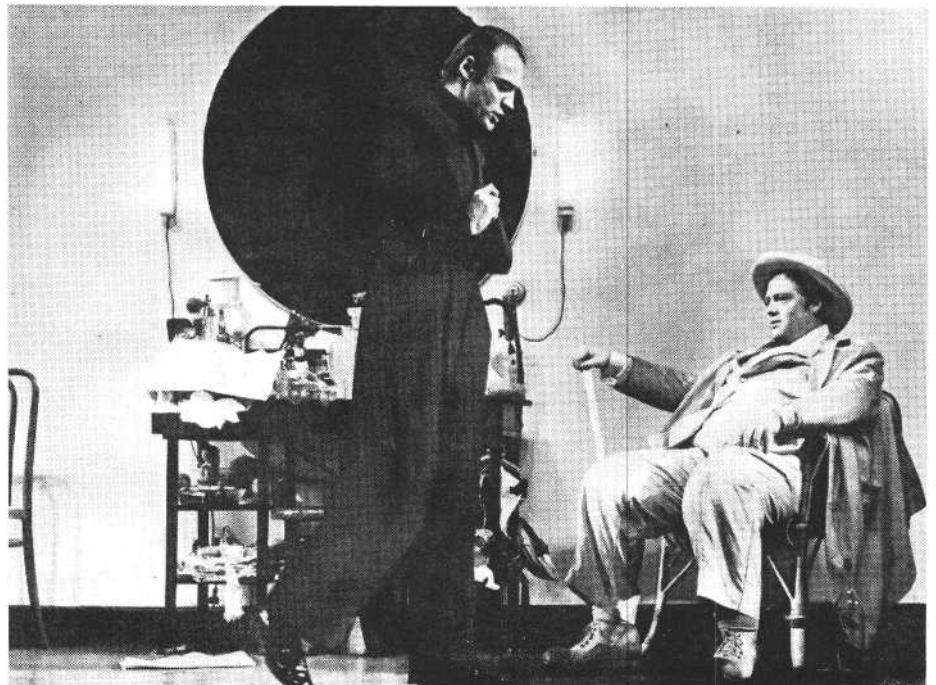
Heyme és Neuenfels alighanem ugyanazon az úton járnak a klasszikusok felélesztésének kísérleteiben. Csak épp a *Nóra* megáll a stilizáltság egy bizonyos fokán, míg a *Maria Magdalena* már el

túlazza azt. A megközelítés nagyon rokonszenves. Nincs élő klasszikus addig, amíg elébb nem tekintjük halottnak, feltámasztása várónak. A *Nóra* vagy a *Maria Magdalena* önmagában, pusztán eredeti szövegével vagy e szöveg kottájának akármily hű lejátszásával, nemigen szólhat közvetlen vagy felkorbácsoló erővel a kor nézőjéhez. Új szemszög, szempont, új stílus, megközelítés, határozott szemléleti átrendezés, olykor szövegbeírás szükséges ahhoz, hogy a halott klasszikus életre támadjon. Zadek, Neuenfels, Heyme ezt próbálgatja. Természetesen váltakozó eredménnyel.

A kortárs

A mai nyugatnémet színházban senki sem futott be magasabbra ívelő karriert, mint a 27 esztendő Franz Xaver Kroetz. 1946-ban született Münchenben. Előbb a bajor színiakadémiát, majd a bécsi Max Reinhard szemináriumot látogatta: húszéves sincs, amikor Fassbinder müncheni „antiszínházhoz” kerül, és megismerkedik e másik fiatal szerző neonaturalista iskolájával és színházi stílusával. Három év alatt tíz darabját mutatták be; már sikeres szerző volt, amikor még mindig alkalmi foglalkozásokkal kereste kenyerét - ápoló az örültekházában, banán-hámozó egy konzervgyárban -, azzal az

Thomas Bernhard: A tudatlan és az eszelős (Deutsches Schauspielhaus, Hamburg). Bruno Ganz és Ulrich Wildgruber





Friedrich Hebbel: Maria Magdalena (Bühnen der Stadt, Köln). Volker Roos és Hans Schulze

eltökélt szándékkal, hogy szembeszáll azzal a társadalommal, amely tehetségét egyre inkább felfedezte, de amelynek berendezésével és rendszerével elvileg szemben áll. Kroetz a Német Kommunista Párt tagja.

Drámaírói stílusában új felfedezésre tör. Népszínművet akar írni, egybefogni a naturalizmus és a realizmus hagyományát. Életképeket ad, az egyszerű emberek életéből, látszatra minden simítás, formázás nélkül. A formázás - szerinte a tányér, amelyből eszünk, de az első kérdés az, hogy mi van ennivaló? Darabjainak laza képei azonban rendkívül erőteljes sokkhatásokkal próbálnak ráébreszteni a valóságra, így az a műve is, *A parasztudvar*, melyet a hamburgi szín-ház előadásában láthattam. Kroetz művei rendszerint botrányba fulladó premiereként érik el sikerüket. A rövid, kegyetlen dialektusban elmondott mondatok nem szükkölködnek durvaságban vagy akár disznólkodásban. A *parasztudvar* (Stallerhof) egy újsághír nyomán megírt történetet bontakoztat ki. Seppi, a jobbágy-sorban élő szolga egy vidéki parasztházban, megerőszkolja a gazda 14 éves, félkegyelmű és félvak leányát. Mindezt a legnaturalisabban, csaknem a színen látjuk. Seppi letolja rossz gatyáját, felhajtja a leány szoknyáját: sőt, van egy jelenet, amikor a leány anyaszült meztelenül, egyetlen ruhadarab nélkül mutatkozik

előttünk. A 22 színben amúgy is a látvány vagy a csend dominál. A szereplők alig beszélnek. Némán cselekszenek, vagy némán bámulnak, úgy élik át torz tragédiájukat. Kroetz kérdése az, felébredhet-e az emberi együttérzés, a szerzésre beállított kispolgári, vallásos parasztban, ha döntenie kell, hogy egy elaggott és elűzött béres gyermekét megtartsák. Végül e megkeményedett, szikár, kiégett emberben győz valamifajta emberi részvét a saját lányuk és a saját unokájuk iránt.

Kroetz fiatal szerző: választott útja izgalmas, problematikus, ellentmondásos - egyelőre nem hiszem, hogy Magyarországon eljátszható lenne darabja, nemcsak azért, mert röghöztapadt naturalizmusa visszatetszést szülne, hanem azért is, mert problémalátása olykor rendkívül primitív. Olyan szerzőre emlékeztet, aki éppen tegnap olvasta el Marx fiatalkori műveit Kautzky tolmácsolásában. De mindenesetre feltűnő, hogy a legsikeresebb német szerző „népi darabok” írására adja a fejét, hogy nem is Brechthez, hanem Hauptmannhoz nyúl vissza, hogy másik müncheni társával, Martin Sperrrel (akinek *Landshuter Erzählungen* című művét filmen láthattuk, *Vadásztörténetek Alsó-Bajorországban* címen) - a tájszólás szépségeit, a hétköznapi elnyomorodottságát és költészetét próbálja előcsalogatni.

Néhány megfontolás

Merre tart a nyugatnémet szín-ház? Kár lenne elhamarkodott ítéletet mondanunk. Ehhez még azoknak a kritikusoknak az ítélete sem elegendő, akik esztendőnként 200-300 előadást néznek végig, Hamburg, Köln, Frankfurt, Bochum vagy Düsseldorf színpadain.

A kortársi drámaírásban a neonaturalizmus kísért. A klasszikusoknál: az átértelmezés. És ezért két játéktípus jön létre - az egyik a végletes stilizálásé, a másik a lassú léptű, szinte fényképeszeti természetűségé. Azt hiszem, hogy a két stílus csak látszatra ellentétes. Valójában ugyanegy töről fakadó stilisztikai irányzatokról, sőt ugyanegy gondolat formai megjelenéséről van szó. A naturalizmus tanulmányozását a marxista kritika talán elhanyagolta, annak következtében, hogy egykoron a realizmus elismertetéséért vívott küzdelemben szembe kellett fordulni azokkal az irányzatokkal, melyek a tükrözés hűségét a fénykép hűségével keverték össze. De ismerünk jelentős kísérleteket - például Martin Esslin

tanulmányát a naturalizmusról -, s ez világosan bizonyítja, hogy a társadalombíráló indulat, mely abból a meggyőződésből indul ki, hogy a felszín közvetlenül tükrözi a mélyt, természetsszerűleg rászorul arra, hogy e felszínt valamilyen poézissal elvonatkoztassa. A stilizálás eszközeihez nyúl tehát. Artisztikusan és kívülről lopja bele azt a költészetet, amely magából a „natúrából” hiányzik.

A nyugatnémet szín-ház, úgy tetszik, Brechtet folytatja. Valójában azonban hátrébb lép az időben - mert amíg Brecht, ha a naturalizmus örökségéhez nyúl, ha a társadalom felszínén látható kiáltó ellentmondásokat ragadta meg, akkor az ábrázolást mindig megtoldotta, tovább bővítette a parabola, a példázat irányában, addig a mai nyugatnémet szín-ház legfeljebb az expresszionista stilizálás elveit fedezi fel. Igaz, olykor rendkívül félelmes precizitással, nagy művészi elmélyüléssel - de igazából csak egyetlen színházat láttam, ahol Brecht öröke valójában él: a nyugat-berlini Schaubühne am Halleschen Ufer volt.

„A parabolát a magam részéről nem tekintem művészetnek” - nyilatkozta a SZÍNHÁZ című lap legutóbbi számában egy fiatal kritikus. Az ilyen kijelentéseknek semmi értelme. Nem azért, mert ki mondja, hanem azért, mert a mondat megalapozatlan ítélet, formájában éppoly visszatetsző, mint tartalmában. A parabola éppúgy művészet, mint ahogy a naturalizmus továbbfejlesztéséből kialakult számos forma is művészi mondandót hordozhat. Kár, hogy épp erről a vívmányról mondanak le Nyugat-Németország jelentős színházi szakemberei, ha nem is azzal a hamari és nyegle mozdulattal, mint amivel egy magyar kritikus számúzi mindazt, amit Brecht századunknak kínál.

