

SZÍNHÁZI BULDÓZER

Német nyelvű színházak online a járvány idején



Három nővér, r.: Susanne Kennedy, Münchner Kammerspiele. Fotó: Judith Buss

„A német színház egész Európát ledózeroló uralma után most már végre valami másnak kellene jönni” – mondta 2020. augusztus 13-án Vidnyánszky Attila a Kossuth Rádióban. Lássunk pár szubjektíve kiragadott példát, mit hagyott maga után ez a buldózer az online térben a korona-stream idején!

Rimini Protokoll: *Chinchilla Arschloch, waswas*, 2019 (Hebbel am Ufer)

A dokumentarista színház klasszikusává vált kollektívából Helgard Haug jegyzi ezt a könnyed előadást, amely a Tourette-szindróma tematizálásával a társadalmi, művészi és politikai kontroll kérdését érinti. A három „szakértő” – az idősgondozó Benjamin, a média designer Christian és Bijan, a német szo-

ciáldemokrata párt (SPD) politikusa – egyéni élettörténetük néhány elemét osztja meg a nézőkkel, miközben természetesen performálja magát a szindrómát. Benjamin három hanghatást – macskanyávogás-szerű, éles fejhangozt, nyelvcsettintést és madárfüttyöt – variál az egész előadás alatt, amelyekkel a saját és a többiek szövegének is visszatérően alázenél. Christian a szindróma legismertebb verziójával, a trágár és zavarba ejtő kifejezések kényszeres bemondásával tarkítja a szövege-

ket, a „seggfejtől” a „Heil Hitler!”-ig. Bijan Kaffenberger intenzív tikkeléssel (akaratlan, ismétlődő mozgásokkal) kíséri a darabban (és a hesseni parlamentben) előadott beszédét. A szindróma tünetei személyiségjegyekké válnak, amelyeknek teátrális értékük van, ráadásul végig fenntartják a dokumentarista előadások egyik hasznos komponensét: a spontaneitás érzetét. A Rimini Protokolltól (vagy az általuk is inspirált Milo Rautól) már megszokott módon a kiválasztott téma a színház műfajának metaforájává válik, amennyiben a valóság kontrollálásának igényére, illetve ennek lehetetlenségére irányítja a figyelmet. Benjamin az előadás első harmadában beszél egy kínos színházi élményéről (amikor a közönség rosszallása miatt el kellett hagynia a nézőteret) és általában a színházzal való viszonyáról: „Próbálok kerülni a színházba járást. Az egész túl feszélyezett, túl sok a szabály, a szokás és elvárás. Az egyik oldalnak a sötétben kell ülnie, és csendben figyelni, ahogy a másik oldal élete legjobb alakítását próbálja nyújtani.” A szövegben a konvencionális színház mint a szabályok helye jelenik meg, de a Tourette témája és a megosztott személyes élmények a hasonlatot a társadalom szintjére is emelik, amely szintén bizonyos szabályok alapján jelöli ki a normalitást. A téma politikai keretét Kaffenberg szerepeltetése mellett az a gondolat adja, amely az AfD-t a társadalom Tourette-tünetének tekinti: egy elfojthatatlanul kikíváncozó obszcén és nem túl értelmes kitérésnek.

Klaus Michael Grüber: *Bakkhánsnők*, 1974
(Schaubühne am Halleschen Ufer)

A 74-es *Bakkhánsnők* színháztörténeti jelentőségű előadás. A Schaubühnét vezető Peter Stein invitálta Klaus Michael Grüber (aki Giorgio Strehler asszisztenseként tanult rendezést a milánói Piccolóban) egy közös antikprojekt létrehozására, amelyhez egy kiállítási csarnok terét alakították át színházi események befogadására. Stein intellektuális-politikus színháza (*Gyakorlatok színészek számára*) mellé Grüber képekre, kórusokra és a testre koncentráló, elementáris, négyórás *Bakkhánsnőjke* került – a korszak vezető színészeivel (Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe, Otto Sander, Michael König, Angela Winkler) – a posztdramatikus performatív fordulat egyik első németországi előadásaként. A steril, fehér, klinikai térben zajló hideg, de megkapó esztétikájú, finomra koreografált előadás a tudat és az ösztön összezapásaként olvasta a drámát és a színházi eseményt is. Messzire tolta magát a realizmus paradigmáját, és olyan erős színházi hatásokat tudott koherens nyelvbe foglalni, mint a maszkok, a bábszerűség, a meztelenség vagy az élő állatok (két ló és két kutya) és gépek (orvosi eszközök, utcatakarító gép) szerepeltetése. A szétszabdalt és intertextusokkal dúsított szöveg sokszor nem kapcsolódott össze a színpadi akciókkal, amelyek enigmatikus, önreferenciális képek (kompozíciók) rituális sorozatát hozták létre. Fischer-Lichte elemzésében a drámai szöveg ilyen lebontása valósította meg az áldozati szparagmoszt (széttépetést), amely szükséges ahhoz, hogy a performatív előadás megszülessen.¹ Talán ez is közrejátszik abban, hogy míg Stein előadásaiban 2020-ból kevéssé érhető tetten a színházi újítás, addig Grüber *Bakkhánsnőjke* friss és radikális, és nem nehéz felfedezni benne Jan Fabre vagy Romeo Castellucci színházának előképét.

Johan Simons: *Hamlet*, 2019
(Schauspielhaus Bochum)

Sandra Hüller a *Toni Erdmann* rezignált, érzelmeit elfojtó üzletasszonyaként lehet ismerős, most eljátszotta Hamletet Johan Simons rendezésében Bochumban. Hüller Asta Nielsen, Sarah Bernhardt vagy épp Angela Winkler, a női Hamletek létező színházi tradíciójának folytatója, de Simons a virtuális Theatertreffenbe válogatott rendezése nem emiatt izgalmas. Bár Hüller alakítása kimagasló, összetett, mély, okos és érzelmes – amilyenek egy Hamlet-alkításnak lennie kell –, nem uralja el a koncepciót. A bochumi előadásban korábbi jelentős *Hamlet*-verziók is ott kísértének, például német nyelvtérületen már-már kötelező módon Heiner Müller *Hamletgépe*, de a multikulturális szereposztás miatt Brook *Hamletje* is. Ez utóbbi óta húsz év telt el, és szépen látszik, hogy ami Brook rendezésében még erős állítás, itt már alapvetés: senki nem lepődik meg azon, hogy Gertrúdot egy nigériai színésznő, Fortinbrast egy franciául megszólaló marokkói-belga színész játssza. Az előadás igazán radikális gesztusa a szerepek képlékenynek mutatása – és itt nem egyszerűen a „mindenki szerepet játszik” gondolat megvalósításáról van szó, hanem a szerephatárok elmosásáról. S nemcsak a drámai szerepek mosódnak el, hanem minden olyan preconcepció, amit egy színész neméből, testalkatából, bőrszínéből, beszédmódjából stb. olvashatnánk ki. Másodlagossá válik Hamlet mint szerep, mert Hüller mint színész és mint ember alakváltozása lesz érdekes az előadásban. Ophélia mint szerep rendhagyó módon felértékelődik, Gina Haller Hamlet/Hüller teljes jogú partnerévé válik, bizonyos mondatokat és attribútumokat is átvesz tőle, és felszámolja a hagyományos mellékszereplői pozíciót. Az ő halála az előadás igazi végpontja (ezt kevés feldolgozás tudta ilyen erősen megformálni), a véres finálé már csak a különös, másvilágba révedő sírásó szövegében történik meg. Simons *Hamlet*-rendezése egy képzőművészeti inspirált minimalista színpadtérben váratlan és egyedi stílusban szólaltatja meg a jelen Nyugat-Európájának esztétikai vonulatait.

Christoph Marthaler: *Goethe Faustja*, √1+2, 1993
(Deutsches Schauspielhaus Hamburg)

Marthaler gyököt von a *Faustból* – egy másik kultelőadás. A svájci rendező második németországi produkciója a német irodalom legsúlyosabb klasszikusának apóropóján jött létre, de rendezői stílusához híven a dráma szerkezete és szövege helyett különböző „műsorszámok” egymásutánjából áll. Marthaler „zenei-lírai struktúrákat visz színre”,² szereplőit kórusként mozgatja, (amelyből kiválhatnak szólók, duettek stb.) 93-as *Faustjában*, amely most újra látható volt, öt Mefisztó és négy Margit szerepel. (A Berliner Ensemble-nál Wilson rendezésében *Faustból* volt négy, Margitból három.) „Marthaler előadásai tele vannak »drámaellenes« motívumokkal: a kispolgár hétköznapi viselkedésmódjával, következmények nélküli féltékenykedéssel, kielégületlen szexuális vágyakkal, időszakosan visszatérő agressziókitörésekkel, könnyes kiengesztelődésekkel. Az átlagosság kozmosza ez [...]”² És valóban, Faust itt nem zseniális feltaláló, nem is komor gondolkodó, hanem egy vérszegény, álmatag kis szobatudós. A megötszörözött Mefisztó sem ördögi figura, hanem köpenyes, aktatáskás alakok, psi-

1 Erika FISCHER-LICHTE, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre* (London: Routledge, 2005), 234.

2 Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa, SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi, 2009), 155.

chiáterek, tudósok, hivatalnokok és futóbolondok csapata, akik időnként jól elverik egymást. A négy Margit, lehetne négy iker-testvér egy német falunap lánykórusából. „A szöveg síkján alig találunk dramatikus szövegeket, inkább dalokat, beszédeket és expozékat. [...] A dalok közti jelenetek viszont tele vannak kis gonoszságokkal, kisebb-nagyobb kegyetlenségekkel, félelmekkel és kérkedéssel. Az előszeretettel használt népdalokban azután elsimulnak a feszültségek, és a kórusének még a törések ellenére is nyilvánvalóvá teszi szépségüket. Így a kórus révén a jelenetek egyfajta zenei »megvilágosodássá« és következetes ideológiakritikává válnak.»³

Philippe Quesne: Caspar Western Friedrich, 2016
(Münchner Kammerspiele)

A Vivarium Studio több előadásával megfordult már a Trafóban, érezhető hatást gyakoroltak elsősorban a kortárs tánc magyar alkotóira.⁴ Philippe Quesne előadásait mindig egy landscape-szerű tér szervezi, amelyben apró ceremóniák zajlanak, a szöveg minimális, jellemzően egy különös csoport tagjai folytatják sokszor abszurdba hajló hétköznapi tevékenységüket. (*A sárkányok melankóliájában* kiöregedett rockerek, *a Swamp Clubban* egy mocsárban álló építészközpont vendégei, *a Másnapban* táncoló, zenélő szuperhős gyerekek.) A *Caspar Western Friedrich*nél ez a csoport műkedvelő cowboyokból áll, akik tábortűz mellett gitározva és verseket szavalva kezdik el felépíteni és szó szerint megfesteni a német romantika melankolikus tájképét, összerosva az amerikai popkultúra magányos cowboy alakját Caspar David Friedrich világával. Bár az előadás létrehoz egy sajátos atmoszférát, nem történik meg az

3 Uo.

4 Uo.

a dramaturgiai összesűrűsödés, ami *A sárkányok melankóliájában* vagy a *Swamp Clubban* ritka felszabadító nézői élményt okozott: amikor úgy történik velünk valami, hogy nem bombáznak színházi hatásokkal, egyszerűen csak szemlélődünk.

Susanne Kennedy: Három nővér, 2019
(Münchner Kammerspiele)

2014-ben meghívták Kennedy *Ingolstadti tisztítóúz*-rendezését a Theatertreffenre. Az előadás elsősorban formalista radikalizmusával tűnt ki, a színészek bábokká maszkolva, minimális koreografált mozgással „playbackeltek” egy előre rögzített hanganyagra. Kennedynak ez az előadás nem kitérő volt, hanem rendezői útjának talán legortodoxabb állomása. A 2017-es *Öngyilkos szüzek* – Sophia Coppola azonos című filmje alapján – már erős multimediális hatásokkal dolgozott (animációval, vetítéssel és három japán lánybabává alakított férfi színésszel), félúton volt az élő installáció és a színházi előadás között. A *Három nővérnél* ez az arány még inkább a multimediális installáció irányába tolódott: a maszkos színészek egy pár négyzetméteres dobozban lebegnek a színpad fölött, körülöttük vetítőfelület tölti ki a színpadot, így a dobozban látottak is egyértelműen képernyőn észlelt tartalomra kereteződnek. A három férfi és három női színészbáb a Csehov-darab első felvonásának egyik jelenetében rekedt, ennek a helyzettöredéknek látjuk különböző vizuális variációit másfél órán keresztül. Kennedy rendezői stílusjegyei szélsőségesek, zavarba ejtően feszegetik az „élő művészetnek” tartott színház kereteit, következetesek – és kellemetlenek. A digitális felzabálja az élt, „ez a szimuláció szimulációjának a szimulációja” – jelenik meg futó feliratként a doboz körül az előadás egy pontján, és akkor a streamelésről még szó sem volt.

Philippe Quesne: Caspar Western Friedrich. Fotó: Martin Argyroglo

