



Thomas Irmer

# A szerzői színház típusai

## BERLINI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

„Itt és most” – így hangzott az idei mottó, amelynek, elődeihez hasonlóan, az a dolga, hogy az idő-szerűség mantrájaként hasson, egyszersmind kerülve az egyértelmű fogalmazást. Kiáltjuk ki újra a politikai színházat? Vagy, a szintiszta színészszínház nevében, a színészek művészetét játsszuk ki a rendezők találmányai (a német specialitásnak nevezhető rendezői színház) ellen? Beszélhetünk-e a fiatalok lázadásáról az öregek ellen (a demarkációs vonal körülbelül negyven évnél húzódik)? Lépést tud-e tartani a vidék a metropoliszokkal (Berlin, Hamburg, München, Zürich és persze Bécs) szemben? Netán így hangzik-e a harci kérdés: új narrációs módok vagy visszatérés a régiekhez? Általában e kategóriák szerint vitatja meg a héttagú zsűri által kiválasztott tíz „figyelemre méltó” (ez tudniillik az egyetlen hivatalos kritérium) előadást a többi kritikus, hogy kiolvasson belőlük valamiféle tendenciát. Egy biztos: egyetlen tendencia nincs, és hál’ istennek nem is lehet. Akik mintegy kétszáz előadásból tizet kiválasztanak (a rostán utoljára fennmaradt negyven listáját aztán a vitához nyilvánosságra hozzák), mindig azon lesznek, hogy stílusok és témák bizonyos választékát hozzák létre, és közben a színpad vezető személyiségeire is sandítanak. Legjobb esetben tehát tíz nagyon is eltérő munka kerül színre, amelyek aztán persze további vitákat váltanak ki: mi az, ami hiányzik – és miért? A válogatás körüli vita úgy hozzátartozik a Színházi Találkozóhoz, mint a napsütés a májushoz.

A felütés Christoph Schlingensiefel *A bennem lévő idegentől való félelem temploma* című munkájával először elnémította a Színházi Találkozókon szokásos számígtatásokat. A rákbeteg rendező ugyanis saját betegségét tette egy katolikus istentisztelet formáját öltő „fluxus-oratórium” témájává, amihez a Berlini Ünnepi Játékok házában külön felépítették a duisburgi templomi teret. Ott, az oltár előtt adtak elő élvonalbeli színészek – például Angela Winkler és Margit Carstensen – részleteket Schlingensiefel ráknaplójából, körmenetek és evangéliumi kórusok keretében, és elsősorban néhány videós áttűnéssel megtűzdelve, amelyek feléleszthetik a multimédiás *Gesamtkunstwerk* fogalmának időszzerűségét. Schlingensiefel mindig is önéletrajzi jelleggel ruházta fel a maga kollázsait, melyek többek közt példaképéről, Joseph Beuysról és a beuysi „szociális plasztikán” belül a politikai és a privát elemek összemosódásáról szóltak, illetve hosszú asszociációs láncokat mutattak be képzőnőkből és kábító zenékből. *A bennem lévő ide-*

*gentől való félelem* eredetileg *Church of Fear* címen a xenofób bensőség elleni stratégiaként öltött formát, most azonban a művészt a rákos sejtek fenyegetik közvetlenül, és Schlingensiefel számos eszközt bevet, hogy ezek metaforikus töltést kapjanak: „Aki megmutatja sebeit, meggyógyul, aki elrejtje őket, nem gyógyul meg” – hirdeti mesterét, Beuyst idézve színházi liturgiájában Schlingensiefel. Mindez együtt sajátos álmokként hat, amely sok mindenre utal, de alig old meg valamit. Egy példa talán érzékeltetheti, miféle áttűnéseket hoz létre a művész. Amikor 2004-ben Bayreuthban rendezte Wagner *Parsifalját*, extrém felgyorsításban mutatta be egy belülről felbomló, fekete kelésekre széteső nyúl filmjét; a rákról készült tomográfvevételek hasonlítanak az akkori filmkockákhoz. A felbomló nyúl azonban nemcsak Schlingensiefel művészi életrajzának és kórtörténetének része (ezt a kórtörténetet ugyanis éppen ettől a vitatott bayreuthi munkától keltezi), hanem Beuys egy híres performanszából is ismerős, amelyben a művész képeket akart megértetni egy döglött nyúlal. Nem utolsósorban pedig a nyúl Albrecht Dürer révén is mérföldkő a német művészi ikonográfiában – és aki egymásra vetíti ezt a sok síkot, aligha vonhatja ki magát sodrásukból. Schlingensiefel egyszersmind eggyé szervezte alkotásának különböző fázisait is – filmet, színházat, zenés színházat – a Színházi Találkozók történetének e legdrágább produkciójában (eredetileg, a Ruhr-Triennale fesztiválján több mint hetven szereplőt vonultatott fel). Ezzel újra bizonyosságot tett róla, milyen kivételes művész, de ki akarná ezt vitatni egy halálos beteggel szemben, aki a maga betegségét ilyen offenzíven és egyszersmind megindítóan kezeli?

Ez a kényes kérdés Jürgen Goschsal és *Sirályával* kapcsolatban némileg másképpen vetődik fel. A hatvanöt éves rendező, akit, mint azt időközben minden színházbarát megtudta, ugyancsak megjelölt a rák, nem kezeli betegségét ilyen offenzív önéletrajzi alapon. Gosch utóbbi rendezéseiben, különösen a Csehov-előadásokban olyan alkotó von kijózanodott, ám egyszersmind lenyűgöző mérleget, aki meghatározóan hatott a német rendezői színház feljutására, mára azonban egyes-egyedül a színészt állítja a központba. 1978-ban Goscht egy feltűnően szemtelen *Leonce és Léna*-rendezésért úzték el az NDK-ból, de az NSZK-ban is gyakran keltett megbotránkozást mint „konceptiós rendező”, hogy aztán a kilencvenes években még mindig a keresés stádiu-



David Baltzer felvétele

mában legyen. A *Sirály* kezdetén valamennyi színész megjelenik a színpadon – aki éppen nem játszik, az ülve, nézőként vesz részt a játékban –, és Gosch állandó tervezője, Johannes Schütz szürke fala előtt kezdik el a darabot, amely a fiatal és a kiöregedett művészet szembenállásáról szól. Sok Gosch-rendezésben emeli ki ily módon a színészt egy majdnem minden díszletnek híján lévő, egyszínű színpadkép, amelyet a nézőtér felől óriási reflektor világít meg, s ahol a száj sarkának legparányibb rezdülése is közelképként jelenik meg. A színész mint végletesen megvilágított relief, a néző a legmélyebb koncentráció állapotában, a színdarab úgyszólván anatómiailag feltárva – nos, természetesen ez is koncepció, csak éppen olyan, amely előzetesen minden más koncepcióval szigorúan szakít, és az ideologikus értelmezésektől éppúgy tartózkodik, mint a hamis szájrángásoktól. Ennyiben a *Sirály* Gosch önálló színműve a színházi igazságról, hamisságról és átlátszóságról, és nemzetközi viszonylatban is a Deutsches Theater abszolút „figyelemre méltó” előadásának nevezhető. (Jürgen Gosch a cikk megírása óta elhunyt. – A Szerk.)

Pusztán technikai szempontból Franz Xaver Kroetz *Kívánsághangverseny* című néma monológja Katie Mitchell rendezésében (és a Schauspiel Köln vendégjátékában) ugyanebbe a kategóriába tartozik, mivel újításai elsősorban impozáns technikai kiállításában mutatkoznak meg, amely Angliában, a rendezőnő honi kultúrájában nem jöhetne létre, és az 1971-ben született darab újszerű feldolgozásaként ott valószínűleg sikert sem aratna. Kroetz a túl hosszúra nyúlt szerzői utasításban egy kis irodai tisztviselőnőnek az öngyilkosságra való felkészülését írja le – társadalmi realizmus és Beckett egyfajta elegyét, tanulmányt egy bukásról, amelyet egyfelől a figura egyedisége, másfelől szociális és kulturális normák szerinti függősége határoz meg, mi-

közben magányosan hallgatja a címadó „kívánsághangversenyt”, egy családi és baráti üdvözlétekkel megszépelt rádióadást. Mitchell felboncolja a folyamatot, filmre veszi Rasch kisasszonyt (akit Julia Wieninger alakít bámulatós minimalizmussal), miközben egyes mozzanatok, például a kézmosást, töredékes videofelvételekben látunk, egy másik színésznő előadásában, a hangeffektusokat pedig részben a nyílt színen látható zajkeltő szereplők, részben a kívánsághangversenyen fellépő vonósnégyes adja. Nagyszabású, szemlátomást kollektíven létrehozott kiállítás, amely koncepcionálisan dolgozza fel a témát: egy magányos, kétségbeesett emberi lénynek a színházban számos együttműködőre van szüksége, hogy helyzetét kibonthassa. Közben olyan valóságmorzsák tűnnek fel, mint a hetvenes évek egy rég elfeledett cigarettamárkája vagy az öngyilkosságot megverselő amerikai költőnő, Anne Sexton egyes sorai (amelyeknek vajmi kevés közük van a kroetzi „tényálláshoz”). Mindez magas fokú műviséggel van lehatárolva, és technikailag tökéletes – ám Goschhoz és Schlingensiefhez képest még német viszonylatban is hideg, sőt, ki kell mondanom, jóformán üres munka, figyelemfelkeltő kiállításban. Mindazonáltal Mitchell mégis elismerésre méltó továbbfejlesztője az új színházi technikáknak. Míg Gosch a színészt emeli ki, ahogy belép és ahogy játszik, Mitchell egy közvetítő médium-apparátust mutat be, amely kétségkívül hozzátartozik kulturális észlelési mechanizmusunkhoz, a színházban azonban különlegességgént jeleníthető meg.

A fejlett technikától Andreas Kriegenburg sem retten vissza. Az 1963-ban született művész már évek óta a középnemzedék egyik legjelentősebb rendezője, akit többször is meghívtak a Színházi Találkozókra, főleg a müncheni Kammerspielében és a hamburgi Thaliában készített előadásokkal. Kriegenburg, aki hajdan, a kilenc-

venes évek elején Castorf Volksbühnéjében debütált meglehetősen bolondos munkákkal, mára egészen sajátos optikájú, melankolikus-filozofikus előadások mesterevé vált. Figurái riktóra sminkelt arccal, csendes szövegmondással bolyonganak megannyi alvajáróként a világirodalom nagyszabású anyagaiban, avagy Dea Loher legújabb darabjában. Kriegenburg expresszionista álomszínházában hangosan szól a halk, és félelmetessé lesz a riktó. Kafka *A peré*hez, melyet saját átdolgozásában vitt színre a Kammerspielében, ő tervezte a díszletet is: egy hatalmas szemet, amelynek forgószínpadként meghajlított pupillája, benne Josef K. szobájával, mögötte üres szürkeséggel, hézagtalanul megvalósítja a színház mint pszichoanalízis fogalmát. Nem kevesebb mint nyolc Josef K. lép fel a darabban, hogy további figurákkal karöltve mondják el K. történetét, artistikusan kapaszkodnak a pupillában lévő szoba asztalába vagy ágyába, s a végén megnyomorodva mozognak fel-le egy Jacques Lacan analíziseit idéző, önarcképszerű forgó korongon, akár egy óriáskeréken. Mint irodalmi feldolgozásból színészi feldolgozással született színpadi fantázia Kriegenburg *A pere* volt számomra a favorit, amely ismét bizonyítja, hogy ez a rendező nem kaptafára dolgozik. Itt, ahol a konkrét színpadot a belső és a külső kép duplafedelősége alkotja, a Laurent Simonetti zenélőóraszerű muzsikájával kísért álomszerű elbeszélés keretében sikerült létrehozni egyfajta asszociatív színházat, és még annál többet is. Nemzedékéből Kriegenburg mutatta meg a legplasztikusabban, mire képes legjobb hagyományai folytatójaként a fiatalabb évjáratú német színház. Privát vagy politikai, avagy privát és politikai értelemben ez a magas művészi értékű előadás nem provokál vitára, mint Schlingensief esetében – de hát ez volna az egyedüli cél? És K. nem érdemli-e meg továbbra is, hogy őt keresve a saját szemünkbe nézzünk?

A vitára leginkább ingerlő klasszikus-előadást azonban Nicolas Stemann hozta el a hamburgi Thalia Színházból, Schiller *Haramiák* című műve alapján. Az előadás arra épül, hogy a Sturm und Drang e legfontosabb színpadi művében Karl és Franz Moor, az egymással olyannyira ellentétes fivérek azonosak egymással, és ezért, kiváló színészekre osztva, mindjárt meg is négyszereződnek. Az 1968-as születésű Stemann számára a téma így summázható: egy előre rögzített nemzedéki rendszerben ellenzékiség és alkalmazkodás között nem születet igazi lázadás. A kész családi struktúrákon megfeneklik még egy igazi rablóbanda is (amely itt a tősgyökeres, polgárelenes nyugat-európai terrorizmusból merít). Az igazán érdekes az a mód, ahogy e mozgás a színpadon megvalósul. Schiller színpadképei, a vár háttere előtti középkori várossal, ma már nemigen ábrázolhatók, így hát a nyitott színpadon, a színészek háta mögött, alapos felnagyításban jelenik meg egy minikamerá-

A per

Arno Declair felvétele



Sirály

Matthias Horn felvétele



Egy börtönpszichológus fia

Reinhard Werner / Burgtheater felvétele

val felvett modellvasút-rendszer, ahol még a tűz is igazi. Ez korántsem hat olyan prózai módra kijózanítóan, mint Katie Mitchellnél, és csodálatos trükkhatásokkal kápráztat el. Stemann kapcsán újra fellángoltak a régi viták, hogy szabad-e a klasszikusokat így, aktuálisan értelmezett dekonstrukcióként színre állítani. Goethe *Werthere* és Kleist *A heilbronni Katicája* után ez Stemann legjobb, saját témájához igazított klasszikusfeldolgozása.

Ezzel már ott is vagyunk az ismerős témánál, amely az idei Színházi Találkozót is foglalkoztatta. Akár idegen, akár maguk készítette anyaggal dolgoznak: nem a rendezők-e a tulajdonképpeni szerzők? Schlingensief talán nem testesíti-e meg az író-rendező fogalmát, és nem áll-e közel hozzá a maga Schillerjével egy Stemann? És nem rokonuk-e Kriegenburg, az átdolgozó, rendező és díszlettervező, még akkor is, ha nála nem oly nyilvánvalóak a személyes vonatkozások, amelyeket a maguk részleteiben nem is ismerhetünk? Erre két, igen eltérő válasz született. Joachim Meyerhoff, a középnemzedék egyik sztárszínésze egy szcenírozott felolvasásban önéletrajzi témával jelentkezett *Egy börtönpszichológus fia* címen; Martin Kušej pedig a bécsi Burgtheaterből hozta el Karl Schönherr *A nőstény ördög* című, 1914-ben íródott és azóta feledésbe merült „trio infernalé”-jét. Ezzel a paletta, ha talán nem is teljes, de kerek lett. Schlingensief, Gosch és Kriegenburg munkáiról mindenképpen érdemes tovább vitatkozni. Ezeket az alkotásokat kellene még sok helyen hozzáférhetővé tenni. Feltétel nélkül, és nem érzelemmentesen.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT