



ekkor kezdődik: haladunk befele a pokol kapujából a tornácára, aztán az előszobájába. A feszült, lassú, fenyegetően hömpölygő előadásban ekkor kiürül a színpad, az anya nincs a színen, apa és fia a gyermekszobában, csak a nagy, üres, hideg és hiábavaló szépségű lakást bámuljuk. Odafönről hangokat hallani: a szexuális élvezetét és a nyüzgő gyermekét. A kisfiút saját apja erőszakolja meg. Ebben a pillanatban a fojtogató darab eljut az elviselhetőség határáig, vagy kinél-kinél át is lépi azt: a hangok durva naturalizmusa (miközben a látvány rejtve marad) már-már kibírhatatlan. Saját életünk legsúlyosabb titkai, tabui, félelmei nyílhatnak meg, innentől mindenki maga „utazik” az előadásban.

A purgatórium, azaz a pokol előszobája ez. Az anya távol van, tudja, mi történik, és nem szól bele. (Susan Forward *Mérgező szülők* című megrázó könyvében számtalan példát említ, amikor a családon belüli erőszak a másik szülő tudtával, szinte áldásával történik.) Az aktus végeztével apa és kislánya együtt jelenik meg a színen; a kisfiú – és talán ez a legborzasztóbb pillanat – apja ölébe ül, és megnyugtatja: most már minden rendben, papa, vége van, *everything is all right*. A gyermek apjától való függése, az apa iránti – minden racionális túli – rajongása hátborzongató. Ezután Castellucci előadása mintegy nyelvet vált: új teatrális dimenziókba lép, lenyűgöző és kifürkészhetetlen képzőművészeti alkotássá válik, miközben az egyes nézők értelmezése kiszámíthatatlan ösvényeken halad tovább, és bizonyára szerteágazik. A színpad pedig elhagyja a háromdimenziós reális világot, és belép a tudat belső tereibe.

Hatalmas nagytöltencse jelenik meg, amely mögött

megnyílik a kisfiú tudattalanjának, álom- és/vagy vágyvilágának képe: gyönyörű virágok, növények, melyek technikai megvalósítása kifürkészhetetlen (mindenesetre nem vetített képekről, hanem élő, talán technikával felnagyított valóságos növényekről van szó). A szépséges tárlatot eredete ellenpontozza: hiszen folyamatosan emlékeztetjük magunkat arra, hogy ez a – bármit is vizionáló – kisfiú miből és honnan jön. Az álom végén a dzsungellé változó növényzetből, mint fenyegető, minden álmot széttagoló kísértet, előtör a cowboykalapos apa. A feszes, mégis sehova sem siető előadás utolsó képsorai egy nagyra nőtt kisfiút és egy eltorzult testű apát szólítanak színre – talán ugyan csak a tudat vagy tudattalan projekcióját. A koordinálatlan mozgású apát most egy valóságos (ideg)sérült férfi játssza – talán egyedül e ponton tér vissza Castellucci korábbi témáihoz, a kifacsart, torz testekhez.

A mögöttes: a polgári életek, a tudat rejtett dimenziói, a látszatok mögötti jelentéslehetőségek – ez érdeklődött a főleg (hatásos) képekben és nem racionális állításokban fogalmazó alkotót. Éppen ezért a megmontás és a purgatórium – mint megtisztulás, átvezető szakasz – itt nehezen racionalizálható, értelmezhető, inkább nyitott kérdéseket hagy bennünk, semmint válaszokat és kiszámítható értelmezéseket. A történet nem zárható le. Mert milyen választ adhatnánk erre a valóban infernalis megmontásra? Hogyan gyógyulhat be ez a múlt? Talán csak a megmutatás, a betekintés, a bevallás által.

A két, Bécsben látott előadás megtekintését a *Trafó tette lehetővé.*

Kiss Gabriella

„Itt és most”

GONDOLATOK A BERLINI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓRÓL

A Berlini Színházi Találkozón elvileg sohasem az évad *legjobb* előadásai láthatók. Az 1963 óta működő eseménysorozatra a hét tagból álló zsűri a színházi évad *legfigyelemreméltóbb* német nyelvű rendezéseit hívja meg, tehát az intézményes kereteken belül működő színház újszerű törekvéseire koncentrálnak. (Lásd Thomas Irmer cikkét a SZÍNHÁZ *augusztusi* számában.) A 2009 májusában látott kilenc előadás és a pódiumbeszélgetések, kiállítások, vitaestek, felolvasások kérdésseltevéseit viszont épp e két kategória viszonya s e viszony reflexiójának lehetőségei

határozták meg. Jelzésértékű, hogy az idén nem ismétlődött meg a 2001-es emlékezetes botrány, amikor is fiatal rendezők egy csoportja „TAT Experimenta 7” néven ellentalálkozót rendezett Frankfurt am Mainban. 2009-ben kevés kivételtől eltekintve jelen volt Berlinben a kortárs német nyelvű színház csaknem valamennyi meghatározó formanyelve, s abban a kritikuskok is egyetértettek, hogy ez a Találkozó az éppen véget érő színházi évad *reprezentatív* képét nyújtja. Talán éppen ezért figyelemre méltó, hogy estéről estére, vitáról vitára egyre erőteljesebben fogalmazódott meg a nézők-



BALRA: A bennem élő idegentől való félelem

David Balzer felvétele

JOBBRA: Marat/Sade

A. T. Schaeffer felvétele

ben a kérdés: vajon milyen kulturális aktivitást és hogyan modellál az a kilenc előadás, amely kilenc különböző módon értelmezte a rendezvénysorozat szlogenjét: „Itt és most”?¹

A színház abszolút jelenvalóságának tézisé a Találkozóznak az a két rendezése hozta a leglátványosabban játékba, amelyek eseménnyé válva tudtak színre vinni morálfilozófiai, illetve politikai problémákat. A tüdőrákban szenvedő Christoph Schlingensief fluxus-oratóriuma betegségének naplójához hasonlóan „egy tapasztalat [megtestesült] dokumentuma, és nem a »rák« nevű betegség ellen vívott harc vitairata. Ugyanakkor harcba száll a betegek autonómiájáért, és küzd az ellen, hogy nincs nyelvük és szavuk, amellyel beszélhetnének róla.”² A nyelvet ez esetben az a performatív aktus teremtette meg, amely megszólaltatta Joseph Beuys imperatívuszát: „Ha megmutatod a sebeidet, meggyógyulsz. Ha elrejtéd, nem gyógyulsz meg.” S a Ruhr-vidék után Berlinben is felépült *A bennem élő idegentől való félelem* tömjénszagú, egy gospel-, illetve gyerekkórus hangjaitól zengő, röntgenfelvételekkel és festett csontvázakkal, valamint gyermekkori fényképekkel díszített *temploma*. A Haus der Berliner Festspiele oldal-épületében színre vitt monumentális rítus azt hivatott igazolni, hogy az egyén a halálos betegség tudatában megélt élet tapasztalatának hatására elveszítheti egészséges, de önállótlan, viszont létrehozhatja (most éppen) egészséges s autonóm(nak vélt) identitását. Az identitásváltás „rég” és „új”, „ismert” és „ismeretlen”, „rokonzenves” és „ellenszenves”, „hivatalos” és „magántermészetű” önképek színrevitelében és a megtestesült hangosfilm, illetve a főszereplő által celebrált katolikus halotti mise műfaji keretei között artikulálódik. A családi videofelvétel, amelyen a tengerparton szaladgáló még gyermek Chris játékból meghal, a halálfélelemtől szenvedő rákbeteg felnőtt diktafonra vett elcsukló zokogásának bejátszása, az Angela Winkler és Margit Carstensen által több ponton improvizációra épülő kórtermi családjelenetek, két operaénekesnő zenetör-

téneti montázsa, a bayreuthi *Parsifal*-rendezés és a hatvanas évek neoavantgárd színházának emblemikus képei különböző kulturális performanszok elemeiként és eltérő medialitásuknál fogva hangsúlyosan megcsináltak s mindig csak valamihez viszonyítva definiálhatónak mutatják annak az embernek az Én-konstrukcióit, akinek a tüdejét megtámadta a halálos kór.

Az úrvacsorát osztó Schlingensief viszont úgy variálja, és annyiszor pörgeti vissza, illetve előre saját életének/életeinek képeit, ahogy akarja, ami egyfelől rendkívül hatásos színházi ötletekben nyilvánul meg: a társulat és a két teljes létszámú kórus egyszer például gyorsított felvételnél hátrafele szaladt a templomi széksorok között, az előbemutató pedig az egyik jelenet rendezői instrukcióra történő megismétlésével fejeződött be, s ily módon mintegy próbaként definiálódott. Sokkal izgalmasabbnak bizonyult azonban az a radikálisan öntörvényű játék, amelyet a nézői beállítással űzött a rendezés. Schlingensief versei, prédikációi, esszéi többek között az *Otestamentum*, Beuys, Hölderlin, Friedrich Rückert és Salvador Elizondo textusai közé ágyazódnak, s az európai kultúrtörténet diskurzusának intellektuális erejével érvelnek amellett, hogy Krisztus testét és vérének csak akkor érdemes magunkhoz venni, ha megpróbáljuk a családtól, a társadalomtól, az orvosoktól, az egyháztól függetlenedve

¹ Christoph Schlingensief: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (Ruhr/Triennale); Csehov: *Sirály* (Jürgen Gosch, Deutsches Theater, Berlin); Franz Xaver Kroetz: *Wunschkonzert* (Katie Mitchell, Schauspiel Köln); Roland Schimmelpfennig: *Hier und Jetzt* (Jürgen Gosch, Schauspielhaus Zürich); Franz Kafka: *A per* (Andreas Kriegenburg, Münchner Kammerspiele); Friedrich Schiller: *Haramiák* (Nicolas Stemann, Thalia Theater Hamburg/Salzburgi Ünnepi Játékok); Joachim Meyerhoff: *Alle Toten fliegen hoch 1–3* (Burgtheater, Wien); Karl Schönherr: *A nőstény ördög* (Martin Kušej, Burgtheater, Wien); Peter Weiss (alapján): *Marat, was ist aus unserer Revolution geworden?* (Volker Lösch, Deutsches Schauspielhaus in Hamburg).

² Christoph Schlingensief: „So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein.” *Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2009, 6.



feltenni a „Ki vagyok Én?” kérdést. A művészi performanszként artikulálódó monumentális liturgia a szentmise szövege helyett az alábbi szavakkal ért véget: „Maradjatok autonómok, és ne engedjétek, hogy elmeséljenek benneteket! FLUXUS!”³ Mivel azonban ezt követően csak a társulat tagjai vehetik magukhoz az ostyát, a nézőt megvált(oztat)ó erő egyértelműen azon a hatáson múlik, amely igazolja vagy éppen cáfolja Walter Benjamin téziséét (és az előadás mottóját): „A mai ember számára egyetlen radikális újdonság létezik, az pedig még mindig a régi: a halál.”

Schlingensiefel egy interjúban többek között a jelenkori társadalom „sikerre ítéltségével” magyarázza az

átlagosan havi húsz euróból kell megélnie. S mivel depressziósan, alkoholistaként vagy drogfüggőként is túl akarják élni az életet, „autonóm” módon csak a legalacsonyabb élelmiszerárakon tudnak gondolkodni.

A Deutsches Schauspielhaus nagyszínpadán hatalmas, sárga-kék Aldi-ugrálóvárban esik, kel, eszik, verekszik, táncol az a civil ember-kórus, amelynek tagjaihoz hasonló arcokkal és testekkel naponta találkozzunk a Blaha Lujza tér ingyenkonyháján, és amelyen a francia felvilágosodás óta tesztelik az ember tökéletesebébe vetett hitre épülő eszmék produktivitását. A zsírfeleslegét nyílt színen leszívó, majd megivó Sade-ot alakító színész nő testiségéből sugárzó erővel

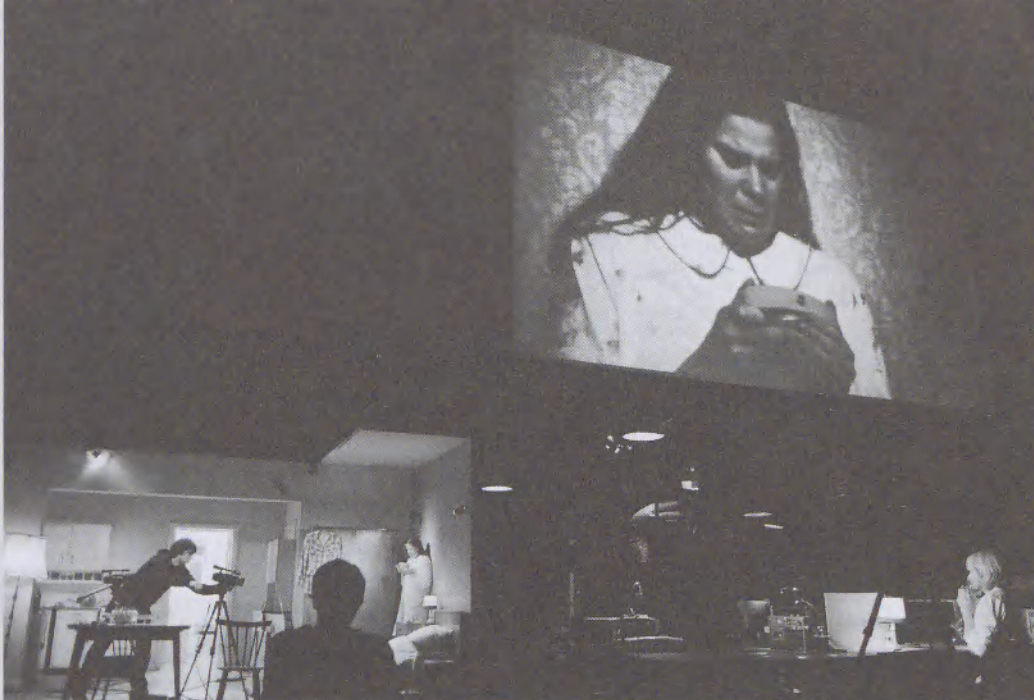


autonóm emberi lét ellehetetlenedését.⁴ A Találkozó utolsó előadásában viszont azok az embertársaink viszik színre Peter Weiss drámáját, akik szegénységük révén a perifériáról tehetik fel a szövegből címmé emelt kérdést: „Marat, mi lett a forradalmunkból?” Volker Lössch rendezésének azért sikerül játékba hoznia a *Marat/Sade* lassan fél évszázados recepciótörténetét, mert megpróbálja megszólaltatni az „ellenállás esztétikájának” azt a diskurzusát, amely a darab címszereplőinek párbeszédeiben felvetett társadalomtörténeti kérdésekre reflektál. Ennek érdekében elgondolkozik a Brecht *Koldusoperájában* elhangzó fenyegetés lehetőségein, s ha nem is a koronázási ünnepségre, de színpadra küldi Hamburg „valódi szegényeit”. Az előadás prólógusát és epilógusát ugyanis az a társulat írta, amelynek legnagyobb része nem a charentoni elmeegógyintézetben, hanem a leggazdagabb német városban lakik, s ennek ellenére a számlák kifizetése után

és nyerseséggel ugyanis Lössch rendezésében egy politikai szimbólumok soraként azonosítható Marat beszélgét. Utóbbit az „Amuri partizánok” hangjaira ponthúzáson lógó acélkék Lenin-szoborként eresztik le, a *Hair* „Vízöntő”-jének dallamára magas nyakú pulóverbe öltözött hippiként hirdeti a szeretetet, Fidel Castróként salsázik, majd Oskar Lafontaine-ként tart baloldali populista gyűlést, hogy ezt követően az elegáns kiskosztümbe öltözött keletnémet Corday szeretkezős közben, három pisztolylövéssel és a *Sex Machine* slágerére ölhesse meg. Mindeközben a Weiss drámájában a forradalom sade-i és marat-i felfogásának prob-

³ „Pap: Az Úr békéje legyen veletek mindenkor. Nép: És a te lelkeddel. ... Nép: Ámen. Pap: A szentmise véget ért, menjetek békével. Nép: Istennek legyen hála.”

⁴ „Vielleicht habe ich jetzt weniger Angst vor dem Sterben.” *Der Stern*, 2009. április 2.



Stephen Cumiskey felvétele



Arno Declair felvétele

lémáira songok formájában reflektáló kórus itt koreográfiákban és koreográfiák révén létezik. Hol verednek az ugrálóvárba hulló ingyenkenyérért, hol közönyösen nézik, ahogy az erotomán Duperrret úgy elégi ki, hogy csaknem agyonveri egyik társukat, hol egy-egy jobboldali és baloldali csoportot képezve rock and roll ritmusra bokszolnak, megint máskor betanulják a Coulmier által diszkózenére előjátszott mozdulatokat. Az epilógusban viszont a színpad elején felsorakozó s a magukra öntött művértől csepegtető „szegények” a kórus már kevésbé arctalan tagjaiként olvassák fel a leggazdagabb hamburgi polgárok nevét, becsült vagyonának értékét és lakcímét (köztük olyanokét is, akik például anyagilag segítették a műsorfüzet, illetve más előadások létrejöttét). E pillanatban egyfelől egyértelműen dialógusba kezd a proológusban elhangzó havi 20 és az epilógus legkisebb összegének számító 450 millió euró, ami felveti a műsorfüzetben politológusok és közgazdászok által elemzett globális felelősségvállalás (Judith Butler legújabb, az USA háborús politikájára reflektáló könyvében antropológiailag indokolható etikai imperatívusként megfogalmazott) lehetőségét.⁵ Másfelől transzparenssé válik annak a provokációnak a jellege, amely lehetővé kívánta tenni ezt a párbeszédet.

Lösch rendezése még a Hamburgnál jóval szegényebb Berlinben és egy színházi találkozó keretében is

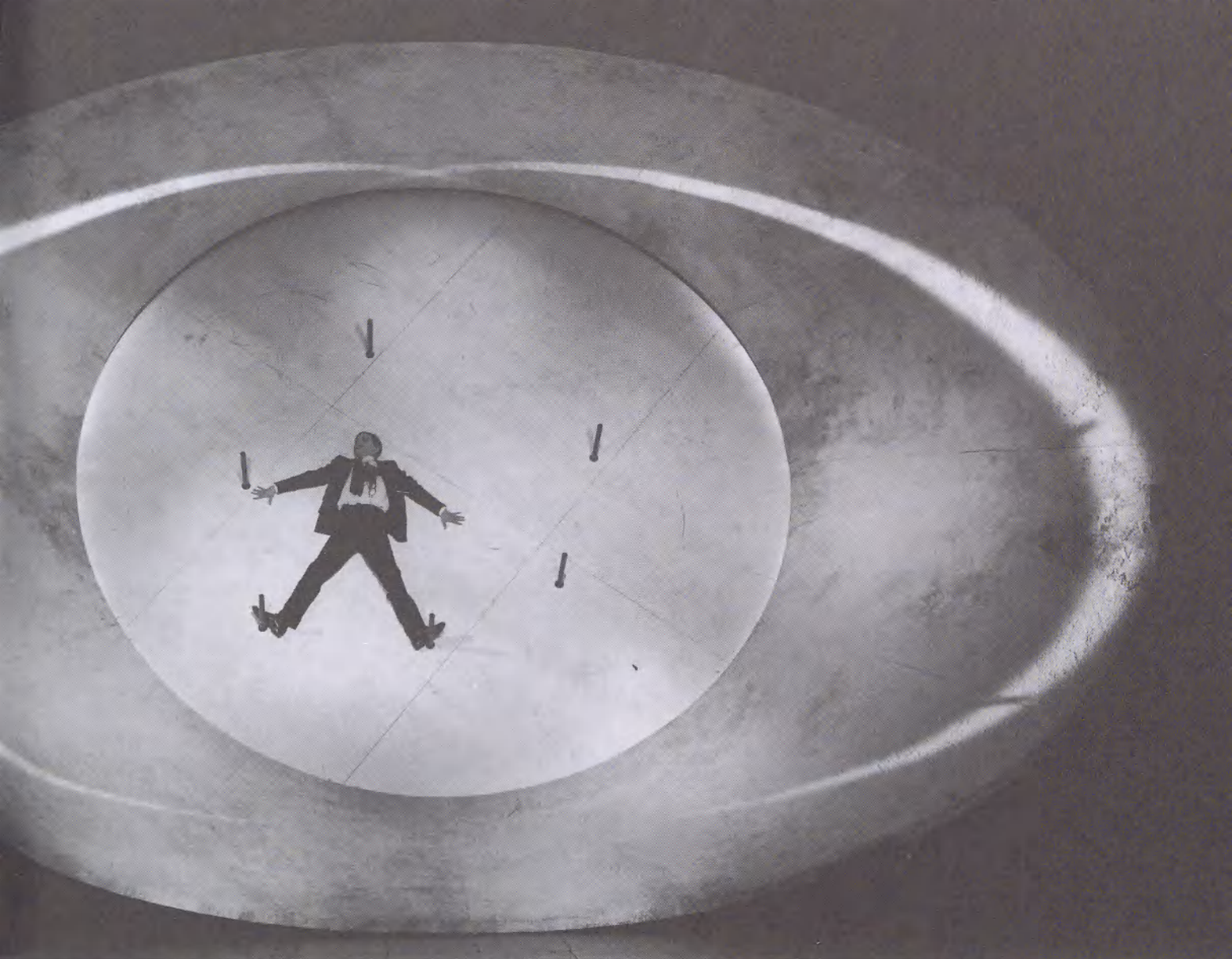
BALRA FENT: Kívánsághangverseny

BALRA LENT: Haramiák

JOBBRA: A per

képes volt megosztani a közönséget, ami itt nem az előadás kifütyülésében vagy a nézőtér elhagyásában, hanem hangos vitában manifesztálódott. Kérdés azonban, hogy azt a teljesen egyéni megérintettséget, amelyet egy harminckilósra fogyott ötvenéves asszony testének vagy egy legalább százkilós férfi sebekkel borított lábának látványa idéz elő, a Weiss-darab (egyáltalán nem radikális és csak látszólag didaktikus) értelmezésének direktsége ellenpontosította-e. S nem az a nézői/állampolgári beállítódás vált-e a provokáció tárgyává, amely legjobb esetben is csak úgy foglalkozik egy szociokulturális problémával, hogy azt kizárólag értelmezések manipulált termékeként (újságok, fiktív és televíziós csatornák virtuális világainak részeként) ismeri, s éppen ezért nem is tudja megoldani. Lösch ezért arra használta fel a színház „itt és most”-jában performer szerepet vállaló laikusok és a nézők együtt-

⁵ Judith Butler: *Krieg und Affekt*. Zürich–Berlin, diaphanes, 2009.



Arno Declair felvétele

tes testi jelenlétét, s azért mozgott tudatosan a művészet és az élet határán, hogy mind az öt érzékünkkel észlelhetővé tegyen egy, csak osztársadalmi szinten megoldható problémát.

A Találkozó nyitó és záró előadása egyértelműen bizonyította annak az „idegen pillantásnak” az erejét, amely e nagyon radikális koncepciók mozgatórugójává vált. S mivel bár kevésbé radikálisan, de bizonyos szempontból a többi meghívott rendezés is azt a színházelméleti alaptételt vette górcső alá, mely szerint „minden előadás önreferenciális és [saját] valóságot hoz létre”,⁶ tulajdonképpen érthető, hogy a díjak átadása során ismét felvetődött a rendezői színház [Regietheater] és a színészek színháza [Schauspielertheater] közötti különbség kérdése. Katie Mitchell rendezése például Kroetz híres „néma” darabja, a csak szerzői instrukciókból álló *Wunschkonzert* (Kívánsághangverseny) segítségével tudta elkészíteni a színpadi hitelről szóló médiaelméleti tanulmányát, amely azoknak a színésznőknek jutalomjáték, akik a tökéletesen hétköznapi helyzetek színrevitele során is képesek fenntartani a figyelmet, és a saját realitás „autentikusságának” érzését keltik a nézőkben. A darab „főhőse”, a végül öngyilkosságot elkövető Rasch kisasszony ugyanis nemcsak magára marad saját lakásának „hipernaturalista” időterében, hanem – mivel dramatikus létezése a környezetet alkotó használati tárgyaknak és

a szokványos munkanapot lezáró este cselekvéseinek leírására korlátozódik – tökéletesen megfosztják a saját nevéhez rendelhető nyelvi (ön)reflexió lehetőségétől is.

A Németországban különösen népszerű brit rendező tézise szerint hitetlenségünk (vagyis hogy amit látunk, az azért mégsem a valóság) legtökéletesebben nem a színházban, hanem a moziban függeszthető fel. Ennek igazolásaképp a filmes stábbá alakuló társulat élőben közvetíti azt, amit egy Julia Wieninger nevű színésznő a színpadon felépített, ám a nézőktől elzárt lakásban némán csinál (például iszik, vagy tányérra rak két szelet sajtot). Ezzel tökéletesen párhuzamosan két vagy három másik színész a színpadon idézi elő e cselekvések hangzását (két ajak és a pohár találkozásának, majd a nyelv és a nyelvcső összehangolt működésének zaját vagy a sajtba szúrt villa és az üvegtányér fémes koccanását). Ily módon a nézők számára a cselekvések vizuális konstrukciója csak a vetítővászonon, akusztikai konstrukciójuk viszont csak a színpadon látható. Ezt az elvet teszi még egyértelműbbé a darab tulajdonképpen egyetlen, kifejezetten a hangzásra utaló szerzői utasításának színrevitele: amikor a közeli felvételen Frau Rasch bekapcsolja a rádiót,

⁶ Erika Fischer-Lichte: *A performativitas esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi, 2009, 235.

a színpad jobb hátsó részén helyet foglaló vonósne-gyes tolmácsolásában élő koncertként hallgathatjuk és nézhetjük meg az öngyilkosság estéjén a rádióban hallható kívánsághangversenyt. A Schauspielhaus Köln produkciója egyfelől hetvenöt perc megtettesült profizmus, amely bebizonyítja, hogy koncentrálni képes élő emberi testek hogyan képesek arra a technikai tökélyre, amely létrehozza a valóság illúzióját. Másfelől az a döntés, hogy az előadás a (talán ténylegesen sajátjának és egyedinek tekinthető) halál pillanatát nem hajlandó (re)prezentálni, egyértelművé teszi, hogy az autentikusság benyomása színházban, filmen és az életben egyaránt különböző stratégiák „megcsinált” eredménye.

Ahogy Kathie Mitchell, úgy Nicolas Stemann is az a médium érdekli, amelyben létezve az adott dramatikusszöveg olvashatóvá válik. A Jelinek-rendezéseivel nevet szerző rendező Goethe *Tassója* és a kétszer is megrendezett *Don Carlos* után most a *Haramiák* kapcsán tekint a távolságot, amely a német klasszika és a XXI. század nyelviségét elválasztja egymástól. S mivel elutasítja a klasszikusok „kortársiasításának” azt a módját, amely a valódiság és az aktualitás érzésének előidézése céljából „vagy lekicsinyíti a nyelvet, vagy felnagyítja az embereket”, multimediális szó-rockkoncertként viszi színre Schiller drámáját. A Thalia Theater színpadán ugyanis nem individuális alakok között, hanem kórusra szerveződő színészcsoportok révén artikulálódnak viszonyok. A középpontot alkotó férfinégyes „anyukakedvence” szvatterben Franz Moor, harisnyába dugott fejjel vagy meztelen felsőtesttel pedig Karl Moor szövegeit szavalja, éneklő, hadarja, öklendezi, ami az első pillanattól fogva megakadályozza, hogy a néző két testvér konfliktusának tüneteként és következményeként értelmezze a hallottakat. Ráadásul a főszereplők passzusaival (amelyek hol deklamálva, hol a színpadon megvalósuló punkkoncert szövegeként, hol pedig sör- és hányásszagú éjszakai diaktivornyakon kiokádva hallhatók) nem az öreg Moor, a két idős szolga, illetve Karl jegyese, Amália, hanem három idős és egy fiatal test, illetve hang folytat dialógot. Az ily módon létrejövő akusztikusan polifon szöveg egy csaknem üres színpadon és egy hatalmas kivetítővászon előtt hangzik el, amelyen a haramiák rejtekét egy legóból felépített erdő, az öreg várkastélyt falfestmények, az erőszakos gondolatokat és tetteket pedig egy véres kardmarkolat közeli felvételei jelzik.

Ezekben a vizuálisan képpé merevedő, akusztikailag viszont dinamikusan szerveződő helyzetekben különös párbeszédbe kezd egymással az idős színészek

(az Amáliát alakító Maren Eggert jó okkal beszippan-tó) klasszikus-kosztümös játéktípusa és a négy férfi kórusszínháza. A kórust ezúttal is az az irritáció és felindulás választja el a protagonistá(k)tól, amelyet együtt beszélő és mozgó emberek (diszharmonikus) csoportja vált ki a nézőkből, a protagonistá(ka)t pedig sebezhetőségük és magányos szenvedésük szigeteli el a kórustól.⁷ Következésképp csak Amáliának és az idős Moornak adatik meg, hogy ketten legyenek, egymás szemébe nézhessenek a színpadon, s az előadásnak ezekben a harmonikus (és ritka) pillanataiban mindig fel is hangzik az a zongorán kísért és a punk-rock atmoszférától radikálisan eltérő dallam, amely mindket-tőjüket Karlra emlékezteti. Ugyanakkor Stemann rendezésében nem a legitím szabálykövetés formál erős közösséget, s nem a szembehelyezkedés teremt individuális alakot. Épp ellenkezőleg. Az önmagában meghatványozódott FranzKarl nem egy szilárd elhatáro-



Georg Soulek felvétele

zás, hanem egy reflektálatlan alapállapot, az apa(kép) elpusztítása és elvesztése, illetve a darab végén égő romokban heverő otthon utáni vágy tette és teszi az önmagukat kitaszító kitaszítottak kórusává, akiknek egysége az olyan (jel)szavak rocker-ordításában merül ki, mint „Lopni, gyilkolni, kurváznai, birkózni” vagy „Szeretet, örökkévalóság, végtelenség”.

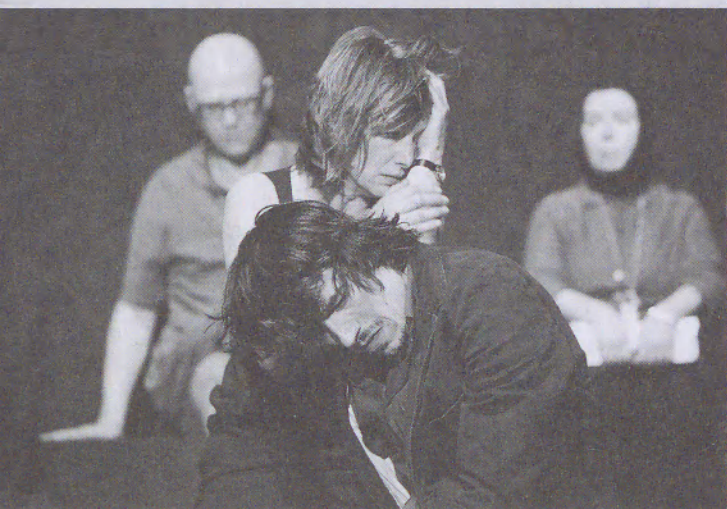
Stemann rendezése az Einar Schlee-f-i kórusesztétika kifordítása révén tudta megmutatni annak a darabnak a mélységes pesszimizmusát, amelyet az irodalomtörténet az ifjú Friedrich Schiller „Sturm und Drang”-lázasának művészi dokumentumaként szokott értelmezni. A kortárs német színház másik sztárja viszont Kafka világának keserű humorát hozza játékba azzal, hogy színpadán tökéletesen magára hagy nyolc egyformán fekete öltönybe öltözött és erős feke-

⁷ Vö. Einar Schlee-f: *Droge. Faust. Parzifal*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997; Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theaterstücken*. Berlin, Theater der Zeit, 2002, 195f.

te szemkontúrral fehérre sminkelt arcú színészt. Ahogy ez Andreas Kriegenburg esetében megszokott, *A per* világa ezúttal is egy monumentalitásában lenyűgöző színpadképben testesül meg. A szürke vasfüggönyből kikandikáló, kefebajuszos arc ugyanis néhány perc elteltével nemcsak testre és férfi, illetve női altergókra talál, hanem egyszer és mindenkorra ráhelyeződik arra a színpad hátsó falából kialakított, hatalmas szemre, amelynek vízszintes tengelyénél fogva 45 fokban megdőntött és forgószínpadként funkcionáló íriszére két asztalt és több széket, illetve egy bevetetlen ágyat rögzítettek. A Münchner Kammerspiele talajt vesztett színészei három teljes órán keresztül játszanak (ülnek, állnak, csúsznak, másznak, kapaszkodnak, támaszkodnak) e fizikai kihívást jelentő tér empíriájával és geometriájával, s ennek eredményeként egy, az expresszionista némafilmekre emlékeztető és a gravitáció természetéről írt színházi tanulmánynak tekinthető mozgásszínház jön létre.

BALRA: A nőstény ördög

JOBBRA: Sirály



Matthias Horn, felvétele

Az átváltozás című Kafka-novella alapötletének színrevitelére épülő és az első percekben önmagában és önmagáért véve is hatásos vizuális effektus működőképességét azonban az igazolja, ahogy lehetővé teszi a regény szemünk előtt megvalósuló színházi olvasatát. Ahogy (a Maxim Gorki Theaterben az *Anna Karenina* és a *Ronda tanár úr* mellett látható és Stefan Bachmann rendezte) *A varázshegyben* a hat ágyban fekvő színész és a kétórás hóesés az idő múlásának azt a tapasztalatát viszi színre, amelyben a regény olvasói részesülhetnek, úgy Kriegenburg is annak a nevetésnek a természetét teszi érzékelhetővé, amely a Kafka-regények befogadásának sajátja. Ez a színházi logika mindenekelőtt a rendezés pontosan kidolgozott (ám vitathatóan lassú és a szünettel emberileg érthető, ám mégis sajnálatos módon megszakadó) ritmusában artikulálódik. A három részből álló előadás első egységében az a dekonstrukciós technika biztosítja a Buster Keaton-filmek kiváltotta, többé-kevésbé felhőtlen kacagást, amely a karkai történetet kabaréba illő szituáci-

ókra és néhány színész magánjelenetére, a párbeszédet pedig felhangosított és a poénokra kihegyezett mondatokra tördeli. A második egység a Josef K. mindennapjait alkotó és alapvetően a panzióban zajló abszurd élethelyzetekre, a Grubachnéval, Bürstner kisasszonnyal, Elzával, Titorellivel folytatott dialógusokra épül, amelyek azonban a monumentális látványban elhelyezett kisebb, ám egésként értelmezhető színképpé formálódnak. Az előadás utolsó része viszont a legigényesebb Kafka-kutató elvárásainak is megfelelne. A regény két kulcsjelenetét, a dőmbeli példázatot és a Törvény kapuja előtt „történetek” színre vivő egységben megváltozik a színpadkép: a megdőntött szem hatalmas órává alakul, amelynek lapját hat fekete rúd és hat görcsösen kapaszkodó alak tagolja, az előszínpadon pedig a kórus két-két tagja hangosítja fel a Josef K., a pap, a kapuőr és a börtönkáplán mondatait. Ez a tökéletesen szöveghű szószínház és az idő múlásába kapaszkodás metaforájára épülő képszínház épp azáltal viszi színre a mű abszurd zárlatát (a Törvény kapuján nem lehet bejutni, pedig az kizárólag a várakozó számára nyílik meg), hogy a nézőt érezhetően hal el az előadás atmoszféráját eddig meghatározó nevetés. S a mutató nélküli óralapra feltűzött ember-bogarak képének statikussága és a kapaszkodást „jelentő” csaknem negyvenöt perces izomjáték dinamikája a szó legszorosabb értelmében megeleveníti Thomas Mann gondolatát, mely szerint „Kafka műve az élet csodálatos és groteszk humorral megjelenített árnyjátéka”.

A kulturális élet olyan eseményei, mint a találkozók vagy konferenciák, akkor bizonyulnak sikeresnek, ha adott időben és térben képesek megváltoztatni, strukturálni a figyelmünket. A 2009-es Theatertreffen talán legizgalmasabb vonása a színházi realizmusnak az a színeváltozása volt, amelyen a két leghagyományosabbnak tekinthető előadás, a Martin Kušej rendezte *A nőstény ördög* és a Jürgen Gosch rendezte *Sirály* ment keresztül. Az Alfred-Kerr-Darstellerpreis és a 3sat-Preis egyaránt annak a színészi technikának a professzionális megnyilvánulását honorálta, amely képes volt megalkotni és színre vinni az adott dramatikusan alaknak a darab rendezői olvasata szerinti lélektani motívumait.⁸ A Karl Schönherr-dráma szerelmi háromszöge esetében ez a gyermektelen és önnön szexuális hatalmára ráébredő, majd az ezzel járó kiszolgáltatottság ellen fellázadó, Csehov esetében pedig olyan nő megtestesítését jelentette, aki nemcsak kezének és lábának színészi használatával, de önmagával sincs tisztában. Ugyanakkor (és valószínűleg ezt a nézői beállítódást erősítette fel a Találkózón látható többi rendezés formanyelve) ezek az alakértelmezések olyan rendezésekben és olyan rendezések révén hívták fel a kidolgozottságukra, pontosságukra és koherenciájukra a figyelmet, amelyek az ún. illúziószínház hitelességét immár két évszázada (újra)definiáló és garantáló hatásmechanizmusokat (ha nem is gyökeresen, de) más dimenzióba helyező stratégiákkal dolgoztak.

⁸ Alfred-Kerr-Darstellerpreis: Kathlin Morgeneyer (Nyina), 3sat-Preis: Birgit Minichmayr, Werner Wölbern, Nicholas Ofczarek (*A nőstény ördög* színésztársa).



Tünetértékű, hogy a Burgtheater sztárszínésznője nem egyedül, hanem két partnerével megosztva kapta a díjat. Annak a színészi technikának ugyanis, amely – Sztanyiszlavszkij könyvének címére utalva – csak akkor tud mind „önmagán”, mind a „szerepen” tökéletes munkát végezni, ha e konstrukció létének igazságát a többi szereppel tisztázott viszonya legitimálja, már-már akadályszerű kihívást jelent Martin Zehetgruber színpadképe. A tiroli határon fekvő erdőt ugyanis egy, a színpadot és színpadnyílást teljesen betöltő, mikádó-játékra emlékeztető fatörzs-rendszer jelzi, amelynek legkisebb eleme is háromszor olyan hosszú és kétszer olyan vastag, mint a fiatal vadászt alakító, megtermett férfinak számító Nicholas Ofczarek. A színpadi tér tehát ahelyett, hogy a szociokulturális miliőt felelevenítve segítené kialakítani és működtetni a dramatikus világ koordináta-rendszerében elhelyezkedő, organikus egésznek tekintett jellemeket, olyan akadálypályaként funkcionál, amelyben a legegyszerűbb mozdulatok (az állás vagy az ülés) is tényleges egyensúlygyakorlatokká válnak. S mivel Birgit Minichmayr még magas sarkú cipőben és borosüvegekkel a kezében is úgy sétál vagy éppen vetkőzik, illetve öltözik (mi több: egy idegen és művészállású tiroli dialektusra csak emlékeztető nyelven beszél) a fatörzseken, mintha egy parasztházban tenné, az épp fel- és megépítettségénél fogva lenyűgöző vizuális hatás nem zárójelbe, hanem láthatóvá teszi a színészi test és a megtestesített szerep közötti határt s a színpadi alak konstrukcióját.

Ugyanezt a funkciót töltik be Gosch utolsó rendezésében azok a koncepcionális ötletek, amelyek egy különös kórus tagjaiként definiálják az individuális színpadi alakokat. Míg az első percekben az tűnik a legmeglepőbbnek, hogy a színészek a színpad elején, egy fekete falból kiugró padkán ülnek, illetve játsszák végig az előadást, rövid időn belül a fülünket sértő akusztikai és a szemünknek szokatlan vizuális effektusok kötik le figyelmünket. A Deutsches Theater színpadán nem annyira művészek, mint inkább olyan férfiak és nők küzdenek egymással, akiknek minden szava és tette egy négyéves óvodás érzelmi éretlenségéről tanúskodik. Nincs olyan drámai helyzet, amely ne sikoltozással, ordítással, bőgéssel vagy épp lökdösődéssel fejeződne be, s a problémamegoldásnak és a konfliktuskezelésnek ez az utójára talán kiscsoportban elfogadható módja ha nem is hiteltelenné, de komolytalanná teszi a művészetéről Csehov nyelvén megszólaló (és „filozofálásnak” minősített) sorokat. Nyina például úgy birkózik meg Trepljov darabjának eljátszásával, hogy jobb híján minden megnevezett állatnak leutánozza a hangját és a mozgását. Ezt a kétségbeesett Activity-elvet viszont olyan energiabedobással valósítja meg, hogy lassan arcunkra fagy a mosoly, és tulajdonképpen nem értjük, Arkagyina miért foszt meg minket az esztétikai tapasztalattól. Kathlin Morgeneyer alakítása tehát nem azért ér el hatást, mert dramaturgiai exponálja a két fiatal tehetségességének és tehetségtelenségének kérdését, hanem mert nagyon hosszú ideig tud fenntartani egy érzelmileg túlfűtött és minden pillanatban robbanásra képes állapotot.

A rendezést meghatározó zsigeri reakciók erejét fokozza az a lélegzetelállítóan egyszerű döntés, melynek értelmében Gosch nem enged meg színészeinek a sminkelést. A sokszor a lehető legelőnytelenebbül megvilágított arcokon nemcsak a mitesszerek és a pattanások, hanem a porusoknak az a tágulása és elszíneződése is láthatóvá válik, ami anatómiailag szükségszerű velejárója annak, ha valaki hangosan beszél vagy sír. S mivel ezen az estén olyan, a színészet emblémájává váló sztárokról láthatunk „közele felvételeket”, mint az Arkagyinát játszó Corinna Harfouch, már az a saját arcomra kent alapozó is egy „jól megcsináltan természetes” benyomást „művileg” előidéző eszköznek tűnik, amelynek használata egy húsz év fölötti nőnél már alapvető kulturális elvárás. S ez az a pillanat, amikor egyértelművé válik, hogy az idejében Berlini Színházi Találkozón azért az évad legprofesszionálisabb előadásai bizonyultak a legfigyelemreméltóbbnak, mert a különbségek reflexiója és az „itt és most” konstruáltságának megmutatása révén ezek tudták felfüggeszteni a rendezői színház és a színészek színháza közötti vélt és valós ellentéteket.

A tanulmány megírását az Alexander von Humboldt Stiftung kutatói ösztöndíja tette lehetővé.

SUMMARY

In the posterity of epoch-making Polish theatre artist Jerzy Grotowski three anniversaries coincide in 2009: ten years passed since his decease, twenty-five years since the closing of his Laboratory Theatre and fifty years since the opening of his first venture in Opole. In a selection of contributions we publish Andrea Tompa's essay on the lectures and performances of the Wrocław Grotowski Memorial Festival; an obituary by Tamás Halász commemorates the life work and importance of Pina Bausch, the great German choreographer recently deceased; the text of Grotowski's lecture as doctor honoris causa; András Pályi's study on Grotowski's posterity; and a lecture on Grotowski's relation to silence by the Polish artist's permanent literary adviser Ludwik Flaszen.

Our next column centres on some summer festivals in Hungary. At Gyula's Shakespeare Festival Andrea Tompa was entranced by Lithuanian director Oskaras Koršunovas's performance of *Romeo and Juliet*; András Sztróky saw at the same venue *Love is My Sin*, a compilation of Shakespeare's Sonnets as directed by Peter Brook; Róbert Markó appears with two contributions: he sums up the 21th Kisvárdai Festival, i.e. a series of guest-performances by the ethnic Hungarian theatres of the neighboring countries and he reviews three productions of plays by the popular Hungarian-Transylvanian author Áron Tamási. Finally Tamás Márok examines Ferenc Lehár's *Zigeunerliebe*, a highlight of this year's Szeged Open Air Festival.

An interview by László Bérczes introduces the reader to the vibrant and interesting artistic personality of actor Zoltán Mucsi.

Of our three critics of contemporary dance, Csaba Kutszegi saw *Only the Clouds*, a work of the Forte Company with the choreography of Csaba Horváth; Annamária Szoboszlai evokes *Kazar Vocabulary*, Katalin Kántor's production within the ruins of an ancient church; and Tamás Halász sums up *Gaia*, devised and performed by Krisztián Gergye's Company.

This time the column on world theatre also consists of accounts of festivals abroad. Tamás Koltai introduces the highlights of the Wiener Festwochen, while Andrea Tompa takes a close glimpse of one of these, namely the *Othello* as directed by Peter Sellars. Gabriella Kiss reviews some outstanding events of the Berlin Theatre Encounter.

Playtext of the month is Zoltán András Bán's *Mental Wart*.