

Koltai Tamás

# Hírnökök jönnek

ELFRIEDE JELINEK: RECHNITZ

A rra a kérdésre, hogy a kulturális tudat és a nemzeti önismeret (rosszabb hangzású szóval a nemzettudat) között milyen összefüggések fedezhetők föl a mai Magyarországon, kutatói érdeklődés és dokumentált tanulmányok híján csak szubjektív, de meglehetősen határozott válasz adható. Gyanítható, hogy rosszul állunk, rosszabbul, mint a művelt Nyugat (ami nem meglepő), és rosszabbul, mint kelet-közép-európai sorstársaink legtöbbje. A történelmi önáltatás és a társadalmi képmutatás sűrű hálója, amelybe a félrekezelte Trianon-szindróma, az elhazudott nyilasterror és a felhőtlenül idealizált '56 éppúgy beletartozik, mint a mai hétköznapi antiszemitizmus, rasszizmus és gárdafetiszizmus, a kibeszélés hiánya miatt nem válhat a kulturális közbeszéd részévé. A lengyel színházzal vagy a román filmmel összehasonlítva szembeszökő a magyar kulturális közeg kapitulációja a szórakoztató alapú művészeti szolgáltatás előtt.

Nálunk elképzelhetetlen egy olyan előadás, mint a *Rechnitz*. Nincs, aki megírja, nincs, aki eljátssza, nincs, aki megnézi.

A Münchner Kammerspiele előadásmodellje csak egy olyan *kulturális* modellben születhet meg, amelyben a közfelfogás – ebbe a támogatási rendszer és a közönség recepciója egyaránt beleértendő – az ismert árucikkkel való kereskedelmi ellátás helyett *mindenekelőtt* az ismeretlennel való találkozás lehetőségét érti színházon. A *Rechnitz* szélsőséges példa, ezért jó modellnek. Töményen provokatív, azaz fokozottan tartalmazza a művészet alappesztusát. Részint *tartalmilag*, hiszen olyasmiről van benne szó, amit a közösség letagad. 1945. március 24-én, nem sokkal a szovjet csapatok érkezése előtt a magyar határhoz közeli Rechnitz (Rohonc) vadászkastélyában Batthyány Margit (született Thyssen-Bornemissza) grófné és német – náci – tisztkeből álló vendégei egy orgia végén, miután megásatták velük a tömegsírkutakat, vadászpuskákkal legyilkoltak száznyolcvan, közmunkára odarendelt magyar zsidó munkaszolgálatost. A tettesek elmenekültek, és visszatérésük után sem háborgatta őket senki. Nem volt per, számonkérés vagy felelősségre vonás, sem a falu, sem a „nagyobb falu” (Ausztia) nem akar tudni a dolog-



ról azóta sem, a tömegsír „nem találják”, mindenki hallgat, mint – mondhatni – a sír. A *formai* provokáció az „anyag” feloldozása, Elfriede Jelinek szövegfolyama, egyetlen hatalmas „beszédgestus”, amely nem dokumentál, nem moralizál, nem rekonstruálja, sőt semmilyen formában nem „meséli el” a történetet, hanem „nyelvileg” dolgozza föl, viszonyítási pontokat (nézőpontokat) keres a jelen állapothoz való közelítés és az ezzel kapcsolatos *álláspont* (állásfogalás) érdekében. A kontextuálisan meglehetősen tágas, kronologikusan és tematikusan egyaránt távoli képzettársításokat összekapcsoló monológ nemcsak, sőt elsősorban nem az *eseményre* vonat-

kozó felelősség kérdését, hanem általában a történelmi emlékezet (emlékezetkiesés), a kollektív történelmi tudat működésének (nem-működésének) manipulatív-disszimulatív mechanizmusait vizsgálja, a szerzőre jellemző intellektuális-ironikus verbalizmussal (Halasi Zoltán fordításának köszönhetően magyarul is kongeniálisan), a lebírhatalmas szótólulás attraktivitásával. Nincs tehát hagyományos értelemben vett dráma (a posztdramatikus színház korszakában ezt csak nálunk kell külön hangsúlyozni), nincsenek karakterek, szituációk, még csak szerepek se, amelyeket el lehetne „játsszani” – épp az eljátszás, a megjelenítés, a „színház” lehetetlenségéről van szó –, Jelinek (mint az antik tragédiában) *hírnököknek* nevezi a szöveg nézőpontot és álláspontot változtató, első vagy harmadik személyben beszélő „szereplőit”,



Arno Declair felvétele

nem mintha ott lettek volna, nem mintha a tényekről számolnának be, hanem – talán – mert ők azok a „mellékszereplők”, a *mi* (mi magunk), akik *beszélünk* róla. És úgy – ahogy. Beszédhelyzetük zárja be őket, a „személyzetet” a narratívába, nem tudnak belőle kilépni, miután a főszereplők már „távoztak”. Ez az anti-Buñuel-szituáció – a filmben a személyzet távozik, és a „főszereplők” rekednek bent – inspirálta *Az öldöklő angyal* alcímet (amelynek a „dramatizálására” Jelinek eredetileg megbízást kapott a müncheni színháztól).

Jossi Wieler rendezésében nem a szcenika – a kép – a legizgalmasabb, bár az is nagyszerű, mivel az egész szerves része.

A faborításos teremsarok, szarvasagancs-trófeával a falon, *jelzése* csupán a vadászkastélynak; a fülkeszerűen kiképzett, időnként kiforduló, vörös ülökés ajtók, amelyek mögött a háttérben céltáblák sejlenek föl, egyszerre képzettársítják a gyóntatófülkét, a lóállást és – mivel leakasztható, piros „fülesek” is tartoznak hozzájuk – a hangkabint. A „füles” éppúgy lehet hangtompító védőfelszerelés, mint zenehallgató eszköz – időnként tompa lövések, időnként decens muzsika hangzik. A zene többnyire a *Freischütz* – csak véletlenül rímel a Rechnitzre –, magyarul *A bűvös vadász*, a legnemzetibb német opera. („Mindig jól talált a fegyverem, ha vad került elém”, énekli Carl Maria von Webernél a főszereplő a Jelinek szövegébe átemelt frázist.) A teremsaroknál nyíló bejárati ajtót a szereplők nem használják, az néha kinyílik magától, és különböző tárgyak ömlenek ki rajta; egy alkalommal vadászpuskák, máskor óriási ruhahalom. A vadászfegyvereket lenge bájjal takargatják a szereplők (olyan gúlában fekszenek elé, amilyenben fényképezkedni szoktak), az elegáns ruhadarabokba, bundákba beöltöznek. Időnként le is vetkőznek alsóneműre, lassú, vontatott gesztusokkal, egymásba akasztott lábakkal, tunya csoportképekkel *jelzik* az orgiát (az egyik férfi kombinét visel). Időnként esznek valamit – tortát vagy birodalmi sasos dobozból kicsomagolt pizzát –, a végén pedig fölveszik a „személyzet” uniformisát.

Mindezt a színészi *viselkedés* teszi tökéletessé. Az előadásban a színészek – Hildegard Schmal, Hans Kremer, Steven Scharf, André Jung és Katja Bürkle – a legbámulatosabbak. Otthonos kedéllyel, lazán és kedvesen jönnek be, integetnek, köszönnek, úgy üdvözölnek, *mint ismerőst szokás*, elnézően néznek, de arisztokratikusan is, fölényel, felsőbbrendű megvetéssel, amivel kvázi cinkosnak tekintenek, vagy azzá tesznek. Egész végig „nem csinálnak semmit”, vagyis semmi különöset, jelenlétük mégis intenzív, ahogy lezseren mozognak, fölfejlődnek a rivaldához, mosolyognak, vagy „civil” gesztussal a hajukat igazítják, és *néznek*, amíg valamelyikük beszél. Azonosak önmagukkal, de egyszerismind *képviselek* is valakiket, a gyilkosokat, a néma tanúkat, a „bűndölyffel” telített utódokat, bennünket. Könnyedén, elegánsan változtatják a nézőpontokat, mesélnek is, véleményeznek is, hol kívül vannak, hol belül, ők a pró és a kontra, az elkövetők és a tárgyi bizonyítékok, az „ország”, amely nem akar tudni magáról, és amelyet a szerző sem tud a magáénak („ez már nem az én hazám”), amennyiben darabjainak előadását tiltja. Színészek, akik személyiségük és mesteriségük birtokában vannak, és ezt nem akarják „attrakciókkal” bizonyítani pillanatonként, mert nincs rá szükségük.

Csaknem két órán át folyik a beszéd-folyam, ez az érzelmi-intellektuális szuperteatralitás. Irigylésre méltó hely, ahol játsszók és nézők közmegegyezése ezt nevezi színháznak.