

Tompá Andrea

A szeretet szeme

KÜLFÖLDI ELŐADÁSOK

A Tavaszi Fesztivál nemzetközi színházi rendezvényeinek csekély közönség előtt lezajlott, bár komoly szakmai tartalommal bíró programja volt az *In memoriam Bausch–Gosch–Zadek* beszélgetés- és vetítéssorozat a Nemzeti Színházban. Ez a szerény, de fontos esemény három rendezőnek állított emléket, s anyagát egy tartalmas kis füzet is megőrökíti. A Jürgen Goschsal készült interjú (ő egyébként az a rendező harmójuk közül, akinek egyetlen előadását sem láthattuk Magyarországon) fényt vetett olyan kérdésekre, melyeket a fesztivál előadásai közvetetten tehettek csak föl. Gosch arról beszél, hogy aktív rendezőként miként vontult fokozatosan háttérbe, hogyan vált inkább csak megfigyelő szemmé, szerkesztővé saját rendezéseiben, aki impulzusokat ad a színészeknek, miként csökkent „a hajlama a beavatkozásra”, ahogy fogalmaz. Kései előadásait Gosch egyre inkább színészeire bízta, dramaturgja ezt a figyelt tekintetet – Lessingtől kölcsönözve a metaforát – a szeretet szemének nevezi. A rendezést egy olyan ideális kamera objektívjéhez hasonlította, melyet letettek valahol, s az pusztán felvette a – végül rendkívül pontos és egyedülálló – anyagot, és szinte vágatlanul nyújtotta át a nézőnek. (Aki látta Gosch *Sirályát* vagy *Ványa bácsiját*, érti, mit jelent ez a nyers szerkesztetlenség.) A fesztiválon vendégeskedő dramaturg azt az állapotot emlegette ideális megfigyelési pozícióként, melyet a rendező annyira kedvelt: mikor a kisgyerekek a játszótéren a szó legteljesebb értelmében hitelesen játszanak, szeretnek, háborúznak, s minden lehetséges kapcsolat lezajlik közöttük akár egy sűrű, egyszeri találkozás alkalmával is.

A rendezés hangsúlyainak eltolódása a saját rögeszmékről a másokra való odafigyelésre – ez a különbség az úgynevezett (rég) rendezői színház és azon új (egyelőre talán névtelen) formák között, amelyek mögött áll ugyan rendező, de már nem tapintható ki az az egyetlen nagy, mindent lekerekítő szerzői (azaz rendezői) intenció és interpretáció, az „egyetlen akarat” színháza¹. Gosch ellentmondást lát abban, hogy a rendező előbb annak a környezetnek a megteremtésére törekszik, amelyben a színész önbizalma minél inkább megnövekedhet, majd mikor ezt elérte, mégis dirigálni akar neki.

Luk Perceval és Johan Simons (akik mindketten német nyelvű előadással érkeztek a fesztiválra, de előbbi flamand, utóbbi holland származású) olyan új típusú rendezők, akik szintén inkább megfigyelők saját színházukban: Perceval legendásan csak „ül, és nem csinál

semmit, be sem avatkozik” munka közben, Simons pedig számomra a színészi szabadság, felszabadítás és ugyanakkor biztonság megteremtője.² Mindketten intenciókat fogalmaznak meg, irányokat jelölnek ki, szerkesztőként legfeljebb a redundanciákat vágják le, de rendezés közben a bizonyos goschi „lesz, ami lesz” attitűddel ülnek a nézőtéren. Ebben a színházban aztán a színész, nagyobb lehetőséget kapva és egyben nagyobb felelősséget viselve, sokkal hangsúlyosabban létezik. Mi pedig leegyszerűsítve csak annyit veszünk észre, hogy a „német színész” csodálatos, rendkívüli, nagy formátumú, gazdag személyiség. Mitizáljuk őket, miközben ezt a formátumot a fentebb bemutatott rendezői környezet bontakoztatja ki.

A rendezés átalakulásának s a hagyományos rendezői színház hanyatlásának vagyunk tanúi bő évtizede is talán, de ez a folyamat egyelőre elméletileg nincs alátámasztva, a konkrét színházi tapasztalatok is reflektálatlanok. Patrice Pavis ugyan kijelentette, hogy „A rendező, ez az új, rossz, posztmodern neoalany kénytelen beismerni, hogy fényes gögjét, nagyra törő pozícióját elvesztette”,³ ám ez mégis inkább afféle hatalommániás, foucault-iánus kritikai pozíció, amely a rendezőt mint „kioktatót” (ez is az ő fordulata) utasítja el. Talán valóban a nagy európai társadalmi átalakulásnak a kilencvenes években bekövetkezett fordulataihoz köthető a rendezői színház változása (mindez Pavisnál nem olvasható ki közvetlenül), amikor az egyeduralkodó ideológiáknak befellegzett; a rendezői *interpretációs ideológiák* elutasítása (talán) együtt halad másfajta társadalmi ideológiák eltűnésével; s ahogy a dráma megroppant, s kezdett eltűnni, úgy az interpretációs rendezői színháznak sem maradt interpretálható anyaga. Erre az izgalmas társadalmi-esztétikai összefüggésre egyelőre nem látunk rá – túl közel van.

A Tavaszi Fesztivál négy nemzetközi előadásából per sze sem általánosítani, sem elméleti konzekvenciákat levonni nem lehetséges, ám éppen e majdnem véletlenszerűen összeválogatott négy színházi esemény mutat rá a rendezés „rég” és „új” fogalmaira. Az a különös tapasztalatunk alakult ki ezen előadások láttán, hogy

¹ Az egyetlen akarat színháza fogalmat Fjodor Szolobub XX. század eleji orosz színházelméletéből kölcsönzöm.

² A Percevallal készült *Egy megfigyelő* című interjút lásd *SZÍNHÁZ*, 2008. január; Simonsról lásd *SZÍNHÁZ*, 2007. január és 2008. január.

³ Lásd *SZÍNHÁZ*, 2008. november.

minél jobban mutatja magát és szándékát, minél tapinthatóbb és – teszem hozzá – gyakran narcisztikus a rendező, annál zártabb és megközelíthetlenebb az előadás: egy önmagára hivatkozó rendszer, amiből kima-
rad a néző, játszóit pedig sokkal inkább végrehajtók, mint alkotótársak. A dán Hotel Pro Forma nevű társulat több mint egy évtizedes darabját hozta el a fesztiválra (amúgy Dánia volt a díszvendég, s talán mindössze ez a diplomáciai gesztus indokolta helyét a válogatásban). Az *Operation: Orfeo* hermetikus esztétikájú, öntetszelgő előadás, melyben részint a vizuális effekteken, részint a zenén van a hangsúly. Leírása nem jelent különösebb erőfeszítést és esztétikai kihívást (maga a társulat egyike azoknak, amelyekben Hans-Thies Lehmann-nak a posztdramatikus színházról szóló könyve

érlelődött), ám a megnézése már annál inkább. Zárt-sága, az a nézőtől teljesen leválasztott, vele egyáltalán nem kommunikáló, purista esztétika, melyet, beval-lom, eleinte igen nehéz elviselni – a mozdulatlanság, a repetitív zene, az egész látvány egyirányúsága –, egy „múlt kort” idéz. A „ha valami unalmas két percig, akkor csináld nyolcig, mert akkor már érdekes lesz” elv nevében aztán megszokjuk, elfogadjuk, s kezdjük felfe-dezni a zene és a világítás szépségeit.

A dán, a horvát és a két német előadás közös nevező-je, hogy egyik sem drámai textusból indul ki, hanem maga teremti meg saját szövegét (ha egyáltalán van olyan, mert az indíttatás gyakran zenei). A rendező már-is elsődleges szerepében, mint szerkesztő, a szöveg egyik létrehozója áll előttünk. A horvát Nemzeti Színház

Koncz Zsuzsa felvétele

Operation: Orfeo (Hotel Pro Forma)





Köncz Zsuzsa felvétele

magát, tetszeleg, brechtiesen elidegenít, a színészeket kötelezi a színpadi helyzet reflektálására – ő, ha ezt a narcisztikus rendezőt kihagyhatnánk a produkcióból!

A két német előadás viszont – számomra a fesztivál két vitathatatlan értéke – beszélni akar a nézőhöz, az előadásban, de akár előtte is, amikor a rendező és/vagy a fődramaturg beavatott találkozókat tart a közönséggel. Fontos intézmény ez, melyben a néző támpontokat kaphat, és „tanul nézni”. A rendező megmutatkozik, azonosul a produkciójával, jelen van, de nem „ül rá” esztétikai értelemben; ezt a közvetlen magatartást annyira hiányoljuk a magyar színházban (magára valamit adó magyar rendező – Vidnyánszky Attila kivételével – még premieren sem hajol meg, mindig szerényen? álszerényen? láthatatlan marad).

A *The Truth about the Kennedys* (meglepő módon – különös közös nevező ez is – a fesztivál összes előadá-



Hajdú D. András felvétele

1. Turbo Folk (horvát Nemzeti Színház)
2. The Truth about the Kennedys (hamburgi Thalia Színház)
3. Jób (Münchener Kammerspiele)

Turbo Folk című előadása abból a zenei anyagból indul ki, amely minden kelet-európai országban (de tartok tőle, bármilyen világré-szen is) fellelhető, a saját, élő „nemzeti folkból”. Nálunk ez a lakodalmos rock volna, vagy a felturbósított roma zenék, a románoknál a *manele*: a rettentő népszerű, minden autóból és kültelki kocsmából kihallatszó muzsikaszó, amely az egész népi kultúrát meghatározza. A *Turbo Folk* erre az agresszíven nyomuló, túláradóan érzelmes, a szerelmes nő utáni vágyról szóló zenére reflektál és azt forgatja ki, rámutatva, milyen mindennapi (maszkulin) erőszak és valóság társul a lány érzelmekhez. Hogy végső soron micsoda, bár-mikor kirobbanni kész agressziótól duzzadnak a mindennapok, miközben ez a nemzeti zene csupa ártatlan szenvelgés – erre az ellentmondásra derít fényt az apró jelenetsorokból álló, bátor és energikus, játékos előadás, mely nem pusztán a nemzeti identitásra reflektál, de mindezt „a” Nemzeti Színházban teszi. A szimpatikus produkcióban azonban „a rendező” folyton meg akarja mutatni



Andreas Pohlmann felvétele

sának címe lefordít[hat]atlan maradt) szünetében a magyar közönség egy része háborogva távozik (vagy marad): „Hiszen ez színpad!” Oly mértékben félünk a szavaktól (nyilván a mérgezett múlt okán), hogy ha sokat beszélnek a színpadon, menekülni akarunk. Nem vagyunk képesek arra a szellemi erőfeszítésre, hogy befogadjuk a szöveget. Holott a szó masszív előretörését tapasztaljuk világszerte, s a szó újrafelfedezése új formák keresésével jár együtt, nem pedig annak a rossz tapasztalatnak a felmelegítése, amikor színházainkban *elbeszéli* a drámát.

A *Kennedyek igazsága* (talán így is fogalmazhatnánk a címet) a dokumentarista színház eszközeivel született, hiszen jószerevel valóban kutatáson, igazságok keresésén alapszik, s ilyen módon meghaladja a múlt megismerhetetlenségének jegyében leírható posztmodern történelemszemléletet. Még ha a címben foglalt igazság inkább idézőjeles is, de mégsem egészen az: magát az előadást is az az erőfeszítés ihlette, hogy vajon egy igazi XX. századi, ám shakespeare-i királydrámába illő sorsú „királyi” családnak a történelemben betöltött szerepe és magánéleti evolúciója miként, honnan, hogyan ismerhető meg, rakható össze ma. Kik ők, honnan jöttek, hogyan alakult sorsuk, és van-e történetüknek folytatása és/vagy tanulsága? A színház: *igazságkereső* – nem kizárólagos igazságok felmutatója, hanem eszköz, amely képes rámutatni valamely valóságdarabra. Ez a valóságdarab, a *Kennedyek* története, amely eddig időben-térben távoli volt számomra, most izgató közelségbe került, olyannyira, hogy az előadás után magam is Kennedy-nyomozóvá akartam válni, s ahogy hazaértem, leültem gépem elé, és kutatni kezdtem. A Luk Perceval vezényletével és a hamburgi színészek, valamint a dramaturg közreműködésével készült nyomozás, kutatás, mely az előadás szerves része, egy valóságdarabot akar tehát elénk hozni és igazi tudással felvértezni nézőjét. A teatralizálás meglehetősen minimális: forog egy forgószínpad, mintha csak a történelem kereké volna, a hatalmas díszletfalon mintha akták milliói sorakoznának polcokon, melyeken ez az óceányi tudás van elzárva – a Kennedy-gyilkosság részletei pedig hetven évre titkosítva –, valami, amiből mi csak egy cseppet kapunk; erre a falra vetülnek fényképek, mozgóképek. A nagy üres térben pedig a sematikus-ünnepélyes öltönyökben játszó színészek. Akik persze nem testesítik meg a család tagjait, hanem elbeszéli azok élettörténetének főbb állomásait, keményen, humorral, egyenesen a közönségnek címezve mondataikat. A *Kennedyek* voltak az első olyan XX. századi „uralkodócsalád”, amely egyrészt a médiát tudatosan használta politikai céljaira, másrészt pedig magánéletét is „mediatizálta” – említi Perceval az előadás bevezetőjekor. A szuperhősök Amerikája ez, amelyben a fiatal, szép, tehetséges államférfiak, akik nagy tettekre hivatottak, mind tragikus sorsúak, áldozatok. Két túlélő maradt a Kennedy családból (ma már egyikük sem él), de az előadás nem helyezi ideologikusan előtérbe e tanulságot, csak finoman utal rá: az egyik, aki mindig másodhegedűs volt, az örök szenátor Edward Kennedy, a család lúzere, aki nem vitte többre. A másik az igazán szomorú véget ért lánytestvér, akin lobotómiát hajtottak végre, holott valószínűleg nem volt szellemi fogyatékos, csak pusztán diszgráfiás, de egy ilyen sikeres családnak ki

kellett őt iktatnia. Ők ketten hosszú, nyugodt életet éltek, utóbbi egészen el is zárva a kamerák figyelő szemei elől. A szenátor Kennedy története azonban optimista befejezést nyer: ő az, aki hatalomra segíti Barack Obamát. Az előadás ezzel, az ő történetészálának elvárásával beérkezik a jelenbe, s talán furcsa módon egy jelenleg hatalomban lévő elnök mellett bont zászlót; nehéz nem kihallani belőle a pro-Obama hangsúlyokat (bevallom, engem ez nem zavar, legfeljebb teoretikusan). Kétségtelen: nehéz végignézni ezt az előadást, hiszen hatalmas mennyiségű német szövegfolyam zúdul ránk nagyon rossz helyre, szinte olvashatatlanul vetítve (ami vendéjátékon súlyos hiba).

Mitől több ez, mint ha magunk végeztük volna el gépünk előtt ülve e kutatást a *Kennedyekről*? Mert eszünkbe sem jutott volna elvégezni. S mert a színház eszközeivel teatralizálva és drámaivá téve szembesülünk a média elvárásaival, torz világunkkal, a háttér-szerepek szomorúságával és mégis-súlyával. Mert a *Kennedyek* története ebben a pillanatban már csak a színházban létezik, amely a maga eszközeivel szembesíti ezt a történelmi valóságdarabot királydráma-elődeivel, Shakespeare-rel.

A Münchner Kammerspiele, Európa egyik legjobb színháza kivételes formátumú előadása, a *Jób* (melyet restségből német címén, *Hiob*ként hirdettek meg) egy nagy, lassan hömpölygő életfolyam, egy családtörténet, Joseph Roth *Jób* című regényének adaptációja. Az orosz zsidó család élete végigsodródik a XX. század történelmében, a család szép és egészséges hősei ugyanúgy vesznek el, mint a Kennedy-történetben, s pusztán egy gyermek marad életben: a beteg, a sérült, aki azonban itt – hiszen ez fikció – csodálatos módon felgyógyul. A színészek, különösen az apafigurát alakító André Jung lenyűgözően mélyek, szabálytalanságuk, szabadságuk egyedülálló.⁴ Johan Simons rendező teremti meg ezt a biztonsági környezetet, a szeretet megértő és bátorító szemével tekintve színészeire. Simons nem igazán *rendezi* az előadást, semmiféle *trouville*-t nem enged meg magának (talán egy-két gesztust leszámítva), inkább olyan benyomásunk támad, mintha csak *hagyná történni*, folyni a művet, kijelölné e folyam medrét, partjait, miközben persze sokkal teátrálisabb és színházibb (és bizonyos értelemben hagyományosabb) darab ez, mint a *Kennedyek*, hiszen ez eleve fikció, szerepekkel, drámává írt szöveggel. Simons az előadás ritmusának, tónusainak, hangvételének felelőse, nem pedig kitaláló vagy interpretáló instancia. Talán ugyanúgy figyelni színészeit, mint Gosch a felszabadult játszótéri gyermekeket. Bert Neumann egy nagy, lomha ringlispílt tervezett egyetlen díszletelemként, hozzá tarka függönyöket, mely egyszerre családi tér, nyomorúságos vásári szórakozási lehetőség, Oroszország és Amerika, a sodródás körhíntája. Neumannról korábban úgy gondoltuk: minden díszlete azonnal, első látásra felismerhető, hiszen Frank Castorf mellett tervezett évtizedekig bonyolult struktúrájú konténerházakat, egy eldobható világot, s nem vetemedett ilyen teátrális megoldásokra. Tévedtünk: Simons mellett ez a mindig felismerhető kézgyű tervező is háttérbe tud húzódni.

⁴ A színészi játékról színház.net rovatunkban már írtunk.