

Faluhelyi Krisztián

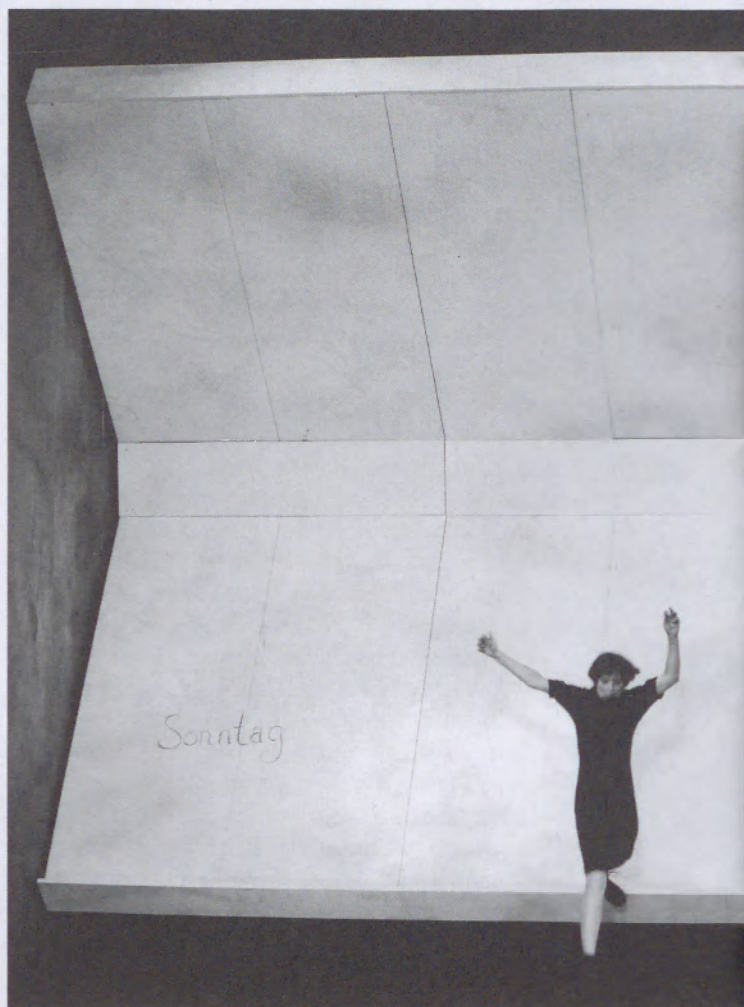
Spóroljanak a színházjegyen!

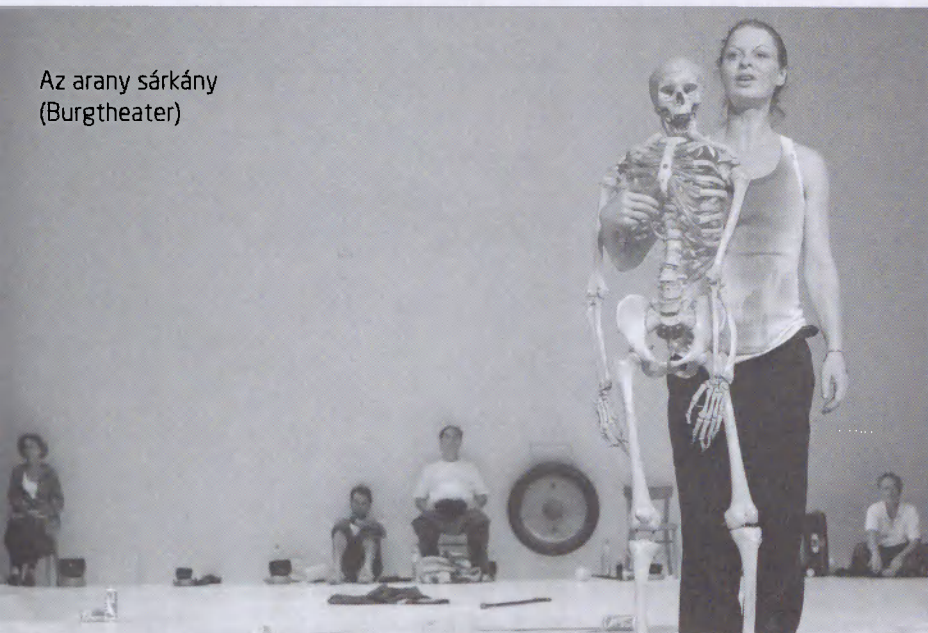
KORTÁRS NÉMET DRÁMÁK ÉS KRÍZIS

A berlini Theatertreffen héttagú zsűrije évről évre a tíz „leginkább figyelemre méltó rendezést” igyekszik kiválasztani a német nyelvű előadások közül, s ez a körülmény újra és újra hangsúlyosan meg is jelenik a fesztivál kommunikációjában. S bár pontosan sehol sincs lefektetve, hogy mit is jelent a legjobbak helyett a legfigyelemreméltóbbakra koncentrálni, a fesztivált övező diskurzusokból úgy tűnik, ez elsősorban az újra és az ismeretlenre való nyitottságot jelenti – azaz az újabb formáknak, irányzatoknak és trendeknek, egyáltalán bármilyen jelenségnek a figyelemmel kísérését és megmutatását, ami érinti, befolyásolja vagy átalakítja a színházhoz fűződő viszonyunkat és a róla való gondolkodásunkat. A legjobbról a legfigyelemreméltóbbra helyezett hangsúly még korántsem segít megválaszolni a kérdést, hogy miért épp ezeket az előadásokat választották ki – hiszen sem a legfigyelemreméltóbbak, sem a legjobbak mögé nem lehet egy általánosan osztott univerzális esztétikát rendelni –, ugyanakkor e hangsúlyeltolódás az esztétikai igények mellett egyéb elvárásokra is figyelemmel van. Az új jelenségek felmutatása ugyanis nem kizárólag és nem elsősorban a folyvást az ismeretlen után sóvárgó esztétikai igények kielégítését szolgálja, hanem legalább annyira marketingstratégiákat is. Egy rendezvénynek sajátos arculatot adni, vagy éppen rámutatni, hogy az idej menyiben más, mint a tavalyi, bármilyen esemény esetében kulcskérdés – Németországban pedig különösen. Márpedig évről évre újabb trendeket a német színházi életben sem lehet fel-
lelni, s ez mintha már jó ideje némi hiányérzetet hagyott volna maga után. A kérdést az idén egy svédcsavarral sikerült megoldania a zsűrinek, s bár a fesztivál sajátos arculattal mindenképpen rendelkezett, a kiválasztott előadások esztétikai dimenzióit érintő reakciók meglehetősen vegyesek voltak.

A 2010-es Theatertreffenen szinte kizárólag kortárs darabok szerepeltek, klasszikusnak legfeljebb Ödön von Horváth *Kasimir és Karolinéja* nevezhető – attól függ persze, miként értelmezzük a klasszikus fogalmát. E változás már csak azért is meglepő, mert a lényegesen nyitottabb német kultúra ellenére a közönség majd minden évben visszatérően hiányolja a több klasszikus darabot. A fesztivál tíz előadásából öt ősbemutató, ezek

közül három a kortárs német dráma legkiválóbb reprezentánsait viszi színre: Nicolas Stemann Elfriede Jelinektől *Az üzletember szerződéseit* (Die Kontrakte des Kaufmanns), Andreas Kriegenburg Dea Lohertől a *Tolvajokat* (Diebe), Roland Schimmelpfennig pedig saját darabját, *Az arany sárkányt* (Der goldene Drache) rendezte meg. Ugyancsak ősbemutató Christoph Marthaler *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie* és Kelly Copper és Pavol Liska *Élet és idők – 1. epizód* (Life and Times – Episode 1) című előadása is, ám ez utóbbiak szövegki-



Az arany sárkány
(Burgtheater)

Reinhard Werner felvétele

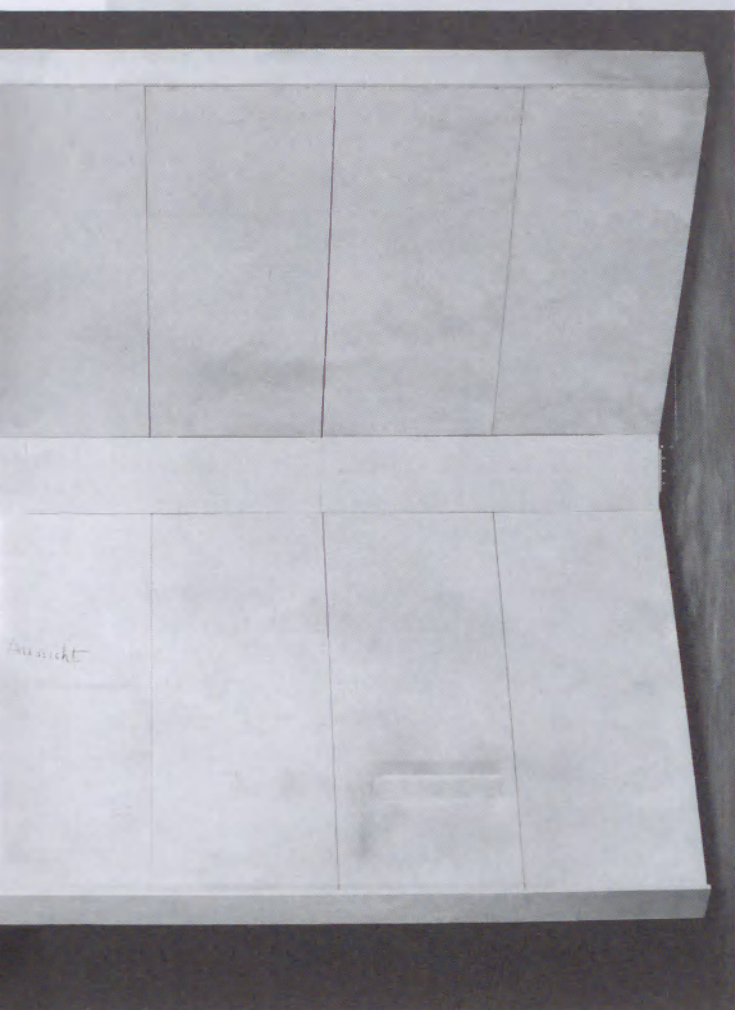
vonatai önmagukban nem olvashatók drámai művekként. S bár Dennis Kelly 2006-os *Szerelem és pénz* (Love and Money) című darabja már nem ősbemutató, Stephan Kimmig rendezése szintén a kortárs drámát erősíti. A fenti hat előadáson kívül Peter Handke 1992-es *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* (Die Stunde

da wir nichts voneinander wussten) című darabja volt még látható Bodó Viktor rendezésében (mely bár a német drámairodalom egyik fontos kanonikus darabja, klasszikusnak azért nem tekinthető), továbbá két adaptáció, Karin Beier rendezésében Ettore Scola 1976-os filmjének, a *Csúfak és gonoszoknak*, Luk Perceval rendezésében pedig Hans Fallada *Mi lesz veled, emberke?* című regényének a színpadi változata, illetve legvégül a már említett *Kasimir és Karoline* Johan Simons és Paul Koek interpretációjában.

Ugyancsak a fesztivál sajátos arculatához járul hozzá – s ez részben azért az előzőekből is ered –, hogy az előadások többsége valamilyen módon tematizálja a pénzügyi válságot. Jelinek darabjának és Marthaler produkciójának kimondottan a krízis áll a köz-

zépontjában, de a téma előkerül a *Tolvajokban* is, s ha nem is a válság, de a pénz és a megélhetés körül forog a *Szerelem és pénz*, illetve a *Csúfak és gonoszok* is. Mindezek után aligha meglepő, hogy a két nem kortárs darab, a *Kasimir és Karoline* és a *Mi lesz veled, emberke?* is 1932-ben, a gazdasági világválság idején jelent meg!

Tolvajok (Deutsches Theater, Berlin)



Arno Declair felvétele

A KORTÁRS NÉMET DRÁMA JEGYÉBEN

Schimmelpfennig, Loher és Jelinek közül az első az egyetlen, akinek számos darabja rendszeresen megfordul a hazai deszkákon is. Az *arany sárkány* című műve, mely a 2010-es POSZT felolvasószínháza keretében ugyancsak eljutott már az itthoni közönséghez is, epizodikus szerkesztését, az elbeszélő jellegű indirekt szövegeket, a monológok és a dialógusok sajátos vegyítését s végül a valóság és a mesés-fantasztikus fikció keveredését tekintve leginkább *Az arab éjszakára* vagy az *Előtte-utánára* emlékeztet. A darab egymás után következő jeleneteiben öt történet bontakozik ki párhuzamosan, illetve fonódik össze: egy kis kínai fogfájásának és fájós fogának (!) csodás története egy thai–kínai–vietnami étterem konyháján, két stewardess vacsorája a fenti étteremben és az estjük maradéka a hotelszobában, egy nagyapának, várandós unokájának és az ő barátjának a párbeszédei, egy kockás inges férfi és egy élelmiszerkereskedő közös lerészegedése, valamint a tücsök és a hangya meglehetősen groteszk, sötét átírata. A tőle megszokott dramaturgiai szerkezeten Schimmelpfennig azonban csavarint még egyet: e történeteket és figurákat ugyanis öt szereplővel játszatja el, meghatározva azok korát és nemét is – egy fiatal férfi, egy hatvan feletti nő, egy fiatal nő, egy hatvan feletti férfi, egy férfi –, továbbá meghatározza azt is, mely szerepeket melyik szereplő játssza. Az idősebb figurákat leginkább a fiatal szereplőkre osztja, és fordítva, illetve a férfi szerepeket a női szereplőkre, és fordítva. Mindazonáltal a brechti hagyományokhoz erősen kapcsolódó és a posztdramatikus fordulatot maga mögött tudó német színházban talán korántsem ezek a nemcserék és az életkorral való játék válnak érdekessé – bár itt kétségkívül ez is radikális

formában történik, amiből adódik egyfajta humor –, hanem sokkal inkább a szerepek egymásra montírozódása. Miként lesz ekvivalens a várandós unoka, a hangya és az étel-miszer-kereskedő, vagy éppen a nagypapa és a tücsök? Sőt: miként válik a hangyából étel-miszer-kereskedő (vagy fordítva?) és a tücsökből fiatal ázsiai lány néhány jelenet erejéig? A darab látszólagos bonyolultsága ellenére előadásként színpadon nagyon is könnyedén követhető: a monológok és dialógusok tartalmazzák a szerzői utasításokat is, és a szereplők minden egyes jelenet elején közlik, hogy éppen melyik figurát játsszák, hol vannak stb.

A bécsi Burgtheater falai között pedig gyakorlatilag már nem történt más, mint hogy Schimmelpfennig fantasztikus színészekkel szó szerint színre vitte a darabját, s egy rendkívül lendületes és feszes tempójú, intenzív, végtelenül élvezetes előadást hozott létre. A színpad szinte üres, a rendező csak néhány minimális kelléket használ: egy széket, egy fogót, néhány üveget, sörösdobozt, tányért, pólót és kötényt, jó néhány patron festéket (a kihúzott fog helye csillapíthatatlan vérzésének a szemléltetésére), s egy gongot, mely elválasztja egymástól az egyes jeleneteket. Schimmelpfennig előadásának titka leginkább tempójában rejlik: minden egyes jelenet felütése és befejezése rendkívül hirtelen, gyorsan és pontosan történik. A színészek pillanatok alatt öltik fel és veszik le az epizódok között és alatt azt a néhány ruhadarabot, mely csak jelzésszerűen utal a szerepeikre, így a negyvennyolc jelenet mintegy másfél óra alatt lefut. Egyetlen szempillantás alatt válik szexrabszolgává a tücsök a hangya kezei között, s pecsételődik meg a fájós fogú kis kínai sorsa; a komikusan induló, feszes tempójú, rendkívül sötét humorú, mesébe és fantasztikumba hajló történetek egyik percről a másikra fekete humorú sötét szatírává állnak össze, mögöttük ugyanis az idegenség, a migráció, az erőszak és a prostitúció kérdései húzódnak meg.

A Németországban számos díjat és kitüntetést elnyert Dea Loher neve a 2009-es Kortárs Drámafesztiválról lehet ismerős, ahol *Az utolsó tűz* című darabját hallhattuk felolvasószínházi keretek között.¹ A mindedig meglehetősen fajsúlyos témákhoz – a balkáni háborúhoz, a szociálisan kirekesztettekhez vagy éppen a nagyvárosi konfliktusokhoz – nyúló Loher ezúttal meglepően könnyed darabbal állt elő. Bár a válság témájából adódóan a *Tolvajok* is lehetne komor és lehangoló, a mű sokkal inkább melankolikus, sőt az első fele kimondottan komikus. Az ugyancsak epizodikus szerkesztésű, harminchét jelenetből álló darabban hétköznapi történetek és egyéni életutak folynak egymás mellett, keresztezik egymást és fonódnak össze, vagy éppen válnak el egymástól. A szereplők sokszor itt is epikus-indirekt beszédben szólnak meg, egyes szám harmadik személyben beszélnek magukról, ám korántsem olyan radikális formában, mint Schimmelpfennignél.

Lohernél sokkal inkább az egyéni történetekre és alakokra esik a hangsúly. Figurái többnyire bizonytalanul sodródnak, ám néhányuknak vannak céljai, tervei, álmai és vágyai is. S még ha ezek egészen irrelevánsak és megvalósíthatatlanok is, a remény és bizakodás, a helyenként egészen fantasztikus képzelgésekben és álmokban való elmerülés megakadályozza, hogy a komor valóság kerekedjen felül. Monika üzletvezetői karrieréről álmodozik Hollandiában, s ezért hollandul tanul. Minő félreértés: a listán, melyen a nevét legfelül látta, nem az előléptetések álltak, hanem az elbocsátások. Ira végre rászánja magát, hogy elmenjen a rendőrségre, és bejelentse, hogy férje negyvenhárom évvel korábban egy hotelszobából kisétált levegőzni, s még mindig nem tért vissza. A vegetáló, bezárásra ítélt gyógyfürdőben dolgozó Linda arról mesél elképzelt férjének és kisfiának, hogy munkába menet látott egy farkast csillogó kristályokkal a bundáján, s a lepusztult gyógyfürdő helyén máris egy turistákkal teli virágzó bio-vadspark víziója lebeg a szeme előtt. Josef fiatal barátnőjének az apját szeretné megtalálni: a lány csak annyit tud származásáról, hogy egy sebtében

¹ A darabról lásd Vágó Marianna: Igétlen idők – utolsó tüzek. *SZÍNHÁZ*, 2008/08. 59–60.



átlapozott cicimagazin által kiváltott, majd egy gumikesztyűbe bujtatott gondos nővérkéz által lefagyasztott s végül odaajándékozott magömlés eredményéből született. A darab komikus szálát erősítik a kifejezetten karikatúrisztikus alakok is: a kispolgári Schmitt házaspár akár egy szappanoperában is szerepelhetne.

Andreas Kriegenburg rendezésében a berlini Deutsches Theater színpadát egy négylapátos kerék uralja. Malomkerék, mely felőröl, megdarál, összemorzsol? Vagy inkább Fortuna kereke, mely kényekedve szerint tereli egymás mellé, vagy szakítja el a figurákat? Az egyes jeleneteket, azok díszleteleimet – ha éppen vannak – és szereplőit mindenesetre ez a szerkentyű forgatja ki a színpadra. Mindeközben a színészek a legkülönbélebb technikákkal egyensúlyoznak, kapaszkodnak, próbálnak talpon maradni, ha éppen a lapáton vannak, vagy próbálják elkerülni azt, ha alatta állnak, s az felülről közeledik feléjük. S ez több-kevesebb sikerrel hol sikerül, hol pedig nem – mint ahogy Linda a darab elején dúdolja magában: *Que sera, sera*.

KRÍZIS A SZÍNPADON

Elfriede Jelinek ugyancsak a magyar színházi élet egyik nagy adóssága, első színreviteli kísérletének éppen a közel-



David Baltzer felvétele



Dorothea Wilmer felvétele

FENT: A Marthaler rendezte Riesenbutzbach

BALRA: Az üzletember szerződése
(Theater Thalia, Hamburg – Schauspiel Köln)

LENT: Szerelm és pénz (Thalia Theater, Hamburg)

múltban lehettünk tanúi.² A 2006–2007-es osztrák bankbotrányok által ihletett legújabb darabja, *Az üzletember szerződése* – alcíme szerint gazdasági komédia (*Wirtschaftskomödie*) – a multinacionális bankok működtette retorikát („tisztaságot színlelni – a valóságot elkendőzni”) a középpontba állítva a pénzügyi világ visszasságait veszi górcső alá. A darab rövid prologus után a kiszolgáltatót kisbefektető panaszáradataival indul, amit az aggok kórusának, azaz a bankmenedzsernek gúnyos monológja követ – mely a darabnak több mint a felét teszi ki! –, legvégül pedig az igazságosság és igazságtalanság angyalai lépnek színre. A darab tehát egy monológ- és dialóguselemeket, beszédeket, prezentációkat, kinyilatkoztatásokat stb. magába olvasztó gúnyos, ironikus, cinikus, helyenként ugyanakkor mégis részvételt teli, átláthatatlan és kibogozhatatlan, kezdet és vég nélküli szövegfolyam, miként azt már a darab eleji szerzői utasítás is sejteti: „A szöveg bármely tetszés szerinti pontján elkezdhető és befejezhető. Mindegy, miképpen valósul meg, én úgy képzelem, hogy három-négy férfi lehetőleg hangosan üvölti. Ebben nem kell nekik precízen eljárni, azaz nem muszáj nekik mindig azonos ritmusban maradni...”

A lassan Jelinek hivatalos házi rendezőjévé előlépő Nicolas Stemmann pedig komolyan is veszi a fenti utasítást: elmondása szerint ugyanis nincs szó szigorú értelemben vett rendezésről, a próbák során inkább csak olyan szövegfeldolgozó és -konvertáló mechanizmusokat próbált létrehozni a hamburgi Thalia Theater és a Schauspiel Köln színészeivel, melyek alkalmasak a szöveg színrevitelére. Az előadás így egy három és fél órás



Arno Declair felvétele

² Erről lásd Tompa Andrea: Jelinek esete a magyar színházzal. *SZÍNHÁZ*, 2010/06. 2–4.



koncert, oratórium, misztérium – áldozás a pénz oltárán és bűnbocsánat. A darabban maga Stemann is fellép: instruál, játszik, énekel és zenél, de még mielőtt bármi is elkezdődne, felhívja a közönség figyelmét arra, hogy az ajtók nyitva vannak, bárki szabadon közlekedhet.

A színpad szinte áttekinthetetlen: a háttérben forgószékek, telepakolt asztalok, előbbre egy becsomagolt kanapé, szőnyeg, emelvény egy együttes számára, a földön ásványvizes palackok, szerződések, nyomtatványok, értékpapírok, a színpad két szélén egy letéphető naptárszerűség és egy digitális visszaszámláló, melyek 99-ről indulva azt jelzik, hány oldal van vissza még a darabból. A színészek a legkülönbözőbb módokon olvassák fel a Jelinek-szöveget: szólóban vagy kórusban, énekelve, skandálva, deklamálva vagy kiabálva, komikusan, patetikusan, parodisztikusan, gúnyosan vagy éppen ironikusan – miközben popdalok, kórusénekek, korálok és litániák is felcsendülnek. A színpadon egy kamera követi folyamatosan az eseményeket, ennek képe a háttérben kivetítőn jelenik meg. A kritikusok által katasztrófa-operettként vagy apokaliptikus leckeként is értelmezett előadás átláthatatlansága Stemann politikai színházának egyik leglényegesebb jegye, a rendező szerint a művészet ugyanis abban a szerencsés helyzetben van a politikával szemben, hogy nem kényszerül a komplex jelenségeket egyszerű összefüggésekre redukálni.

Az utóbbi időkben már egyre inkább „csak” a nemzetközi fesztiválpiacra dolgozó Christoph Marthaler *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie* című előadásának ugyancsak a válság és a hanyatlás áll a középpontjában. Az előadás címében rejlő Butzbach egy hesseni kisváros, Marthaler szójátékának megértéséhez azonban elengedhetetlen Thomas Bernhard *A színházcsinálójának felidézése*, ahol is Utzbach és Butzbach („Utzbach mint Butzbach”) egy isten háta mögötti, abszolút kulturálatlan és vigasztalan provinciális helyként átkozódik el rögtön a darab elején. Marthaler „óriásbutzbachja” ilyen értelemben akár a totális nyomorúság és kilátástalanság toposza, de akár e nyomorúság és elhagyatottság globális kiterjedése is lehet, ám akármelyikről legyen is szó, az alcím utalása szerint immár tartósan rögzült jelenségeként könyvelhetjük el.

Ez az otthontalanság tükröződik Anna Viebrock, Marthaler állandó alkotótársának díszletén is, amelyet méretei miatt a Theatertreffénen a tempelhofi repülőtér egyik elhagyatott, kedélyesnek korántsem nevezhető hangárjában állítottak fel. Viebrock díszlete mindazonáltal korántsem sivársága vagy szürkesége miatt sugall otthontalanságot, sokkal inkább a kint és a bent eldönthetetlensége révén, azáltal, hogy egyszerre kelti egy külső és egy belső tér képzetét is. A díszlet hátsó és oldal-só paneljei egyrészt tömbházra emlékeztetnek kívülről – lépcsőházajtó, házszám, utcai lámpa, erkély, három garázs –, másrészt a tapétázott falak, a recepció pult a háttérben, a bútorok a tér közepén, a falilámpa az egyik falon belső térre utalnak. A kint és bent e keveredése, a bútorokra ragasztott kis sárga kis cédulák („eladva”), majd elszállításuk a későbbiekben, illetve a darab végén a garázsban meghúzódó emberek a költözködés, a kilakoltatás asszociációi révén képileg is a válságot idézik.

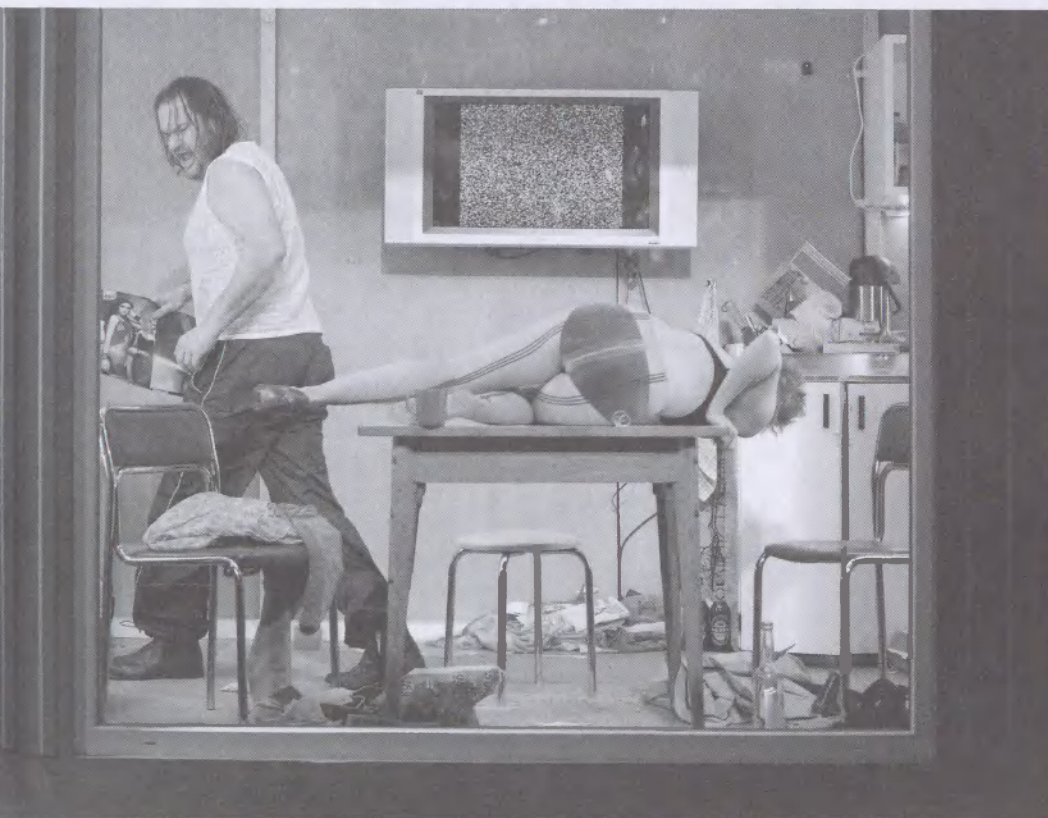
Marthaler előadása a hanyatlás és a tönkremenetel stációit és körülményeit villantja fel remek humorral és éles iróniával. Történet nincs, az egymás után következő jelenetek abszurd, komikus és közhelyes hétköznapi szituációkat, a média híreit (például a veszteségei miatt családját lemészárló családfőről), recessziós retorikai nyelvi fordulatait („A pénznek dolgoznia kell [...] így gazdaságunk ismét növekedni tud. És ez a legfontosabb, a növekedés, növekedés, növekedés. Ha a gazdaságunk már nem növekedhet az adósságunk miatt, akkor leállunk, és Afrika nivójára kerülünk”), túlélési tanácsokat és tippeket idéznek („Ahelyett hogy színházjegyre költik a pénzüket, otthon is játszhatnak színházat a barátaikkal a nappaliban. Ez rendkívül sok vidámsággal jár. Az ehhez szükséges darabokat megtalálják a városi könyvtárban.”). Marthaler ironikus szemlélete sok tekintetben emlékeztet Jelinekére, ám nyelvi megformáltságában egészen más. A rendező mindeközben nem kíméli a társadalom egyik szegmensét sem, bár míg a nagypolgárság hanyatlását a humor mellett inkább csak metsző gúnnyal ábrázolja, addig a társadalom alsóbb rétegeit részvétellel is szemléli.

A zenei paletta, mint Marthalerénál mindig, most is meglehetősen széles: Bach, Beethoven, Schubert, Schumann és Mahler mellett megfér a *Lili Marleen* és a Bee Gees egyik híres opusa is – krízis ide vagy oda, a garázsban is lehet élni és fergeteges bulikat csapni, a legfontosabb a jókedv és az „életben maradás”. A melodikus zenék mellett azonban erős zeneiség jellemzi a különböző zörejeket, zajokat is: a karistolást a házfalon, a ruhasúrlódást, a krákogásokat, a morajlásokat és a magasból többször is hallható varjúkárögést, mely időnként nem különbözik egy sátáni kacajtól. Marthaler kolóniája egy olyan társadalom képét nyújtja, mely már mindenben túl van.

A BRIT DRÁMA KÉPVISELETÉBEN

Dennis Kellynek, a kortárs brit dráma egyik új ígérétének 2006-os *Szerelem és pénz* című darabja már magyar színpadon is, sőt a székelyudvarhelyi Nézőpont Színház előadásában a 2008-as POSZT-on is látható volt. Főhőse David, aki felesége, Jess vásárlási mániája miatt nyakig úszik az adósságokban. Amikor Jess egy alkalommal öngyilkosságot kísérel meg, és bevesz egy csomó altatót, David nem siet a felesége segítségére, sőt inkább hozzásegíti őt a halálhoz. Kelly azonban korántsem a tett morális megítélését fessegeti, hanem azt vizsgálja, hogyan történhetett meg, hogy a feleségét szenvedélyesen szerető David nem mentette meg őt.

A darab kisebb-nagyobb időbeli ugrásoktól eltekintve nagyjából időben visszafelé haladva mondja el az eseményeket. A történet így David monológjával indul, aki francia barátnőjének e-mailben meséli el, miként töltött az altatókra még némi Finlandiát – s mivel Jess már nem tudott nyelni, először szalmaszállal, majd csepenként erőszakolta belé. A szereplők krónikásokként, többnyire visszaemlékezésekben elevenítik fel a házasság egyes epizódjait, így a hamburgi Thalia Theater előadásában még jó ideig világitanak a nézőtéri fények, a színészek pedig egészen a színpad elejére kiállva, a nézők



David Baltzer felvétele

Csúfak és gonoszak (Schauspiel Köln)

felé fordulva mesélik el az eseményeket. Mindeközben Jess menyasszonyi ruhában, hosszú fátyolt maga után húzva tévelyeg fel s alá a Katja Haß és Oliver Helf által tervezett, eldobható, gyorsan felépíthető és lebontható mobil lakásokat modellező, kocka alakú transzparens díszletben. Az előadás egyharmadától lassan megelevenednek a dialógusok, s az történeteket egyre inkább eljártsszák, mintsem elmesélik. Az egyes jelenetek között Kimya Davson zenéje hallható. Stephan Kimmig rendezése mindvégig fenntartja a figyelmet, ám eszközeiben végül is meglehetősen konvencionális.

SZÍNHÁZ ÉS FILM HATÁRAIN

Regény- és filmadaptációk, vetítévásznak a színpadon – mindezek korántsem új keletű jelenségek a színházban. Bodó Viktor és Karin Beier előadásai azonban a színháznak és a filmnek mint médiumnak a határaival kísérleteznek.

Bodó Viktor éppen csak egy kamerával fejeli meg Handkénak a drámairodalmat alaposan felforgató művét, *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról*-t, s a párbeszéd és monológok nélküli dráma részben máris filmként realizálódik. A színpadi eseményeket Bodó előadásában mindvégig egy kamera is követi a színpadon, s ennek képe egyidejűleg rögtön látható is a színpad feletti vetítévászonon. A darab színrevitele azonban korántsem merül ki az események szimultán láttatásában, illetve a kamera sajátos perspektívájának, állandóan változó plánoknak köszönhetően olyan események megmutatásában, melyek a nézőtérrel nem

látszanak. Az előadás igazi érdekessége, hogy Handke szövege ezúttal nem színpadi, hanem filmes jelene-teként, sőt műfaji filmes jelenetekként realizálódik: burleszként, *slapstick*ként, *film noir*ként, melodráma-ként stb. Az eredmény: a Szputnyik Hajózási Társaság és a Schauspielhaus Graz közös produkciója egy ötletekben gazdag, technikailag minden egyes ízében precízen és pontosan kidolgozott, döbbenetesen szórakoztató előadás, mely maximálisan elnyerte a berlini közönség tetszését is.³

Karin Beier *Csúfak és gonoszak*-rendezésének tétje ugyancsak nem pusztán Scola 1976-os filmjének színpadra állítása. A Schauspiel Köln előadásában egy hosszú lakókonténer áll a

színen, a nézőtér felőli oldalán „falak” helyett óriási üveglablakkal, melyek lehetővé teszik, hogy a néző mindvégig követhesse a család életének eseményeit. S ez részben meg is valósul: az események mindvégig láthatók, ám hangok már alig-alig hallatszanak ki. A darab nyolcvan-kilencven százaléka így néma, dermedt csendben zajlik, beszédet és hangokat legfeljebb csak akkor hallunk, ha egy pillanatra kinyílik az ajtó, vagy éppen a konténer előtt veszekednek a szereplők, vagy amikor Fernando, elhagyni készülődvén a nyomortanyát, monológot intéz a publikum felé Csehov *Ványa bácsi*-jából, amit a rendező éppen adekvátnak látott az történethez.

Meglehetősen furcsa és zavarba ejtő szituációba, a kukkoló szerepébe kerül így a néző. Karin Beier tehát úgy állítja színpadra Scola filmjének történetét, hogy az a színpadon is megőrzi filmes tulajdonságait, felfüggesztve ezzel azokat a határokat, melyeket a XX. századi esztétikák tételeztek a film és a színház médiuma között. Mind a korai filmelméletek, mind a hetvenes-nyolcvanas évek pszichoanalitikus filmelméletei abban látják ugyanis film és színház alapvető különbségét, hogy az előbbi esetében a jelenlét hiányából, színész és néző időben elvétett találkozásából fakadóan távolság keletkezik a néző és a színész, a néző és a mű között. A mozi jellemző voyeurizmus eme aktusát Karin Beier viszont színházi körülmények között hozza létre, sőt ha lehet, még tökéletesebben, mint a mozi esetében – persze hogy ez a távolság ugyanaz-e, mint a vászontól való távolság, az valószínűleg még hosszú viták tárgya lehetne.

³ Bodó Viktor grazi előadásairól részletesebben lásd Markó Róbert: *Bontsd le és építsd föl*. SZÍNHÁZ, 2010/06. 52–55.