



Thomas Irmer

A mozgósító kórusok embere

VOLKER LÖSCH SZÍNHÁZA

Volker Lösch színházának lényege, hogy látványos témákat laikusok közreműködésével állít színpadra. Legutóbb szexmunkásnők jelentek meg Frank Wedekind *Lulujának* új verziójában a Schaubühnén.

viszonyba kerül az értelmezési kompetencia meglehetősen szűk lehetőségeivel. Ezen az úton Lösch tisztes sikert arat 2000-ben Grazban, amikor is Matthias Fontheim, az új intendáns éráját Schiller *Az orléans-i szűzével* nyitja meg, és az előadást Johanna kollektív meggyilkolásának képével fejezi be – drasztikus végjáték, amelyet a közönség megrendülten, de egyszerűen felháborodva fogad. A karzatról azt ordítják, hogy tessék az új igazgatót azon nyomban kirúgni.

Három évvel később a rendező Drezdában kapja meg az esélyt, hogy jelenlegi színházát megalapozza, sőt, már akkor ki is teljesítse. Az *Oreszteia* előadásához Drezda városának felhívására negyventagú „polgárkórust” állítanak össze, végtére is a demokrácia születéséről van szó, tehát olyan kórustagokra van szükség, akik a klasszikus szöveget saját tartásukkal és személyiségükkel képviselik és jelenítik meg. A polgárkórusba főleg idősebbek és munkanélküliek jelentkeznek; a színházi munka leginkább az ő szabadidő-készletüknek felel meg. Az *Oreszteia* az évtized egyik legjobb ókori tárgyú előadása lett. A kórushoz – és ez szerves része Lösch történetének – vezetőnek és „edzőnek” Bernd Freytagot szerződtetik, aki korábban Einar Schleaf kórusait irányította, és már akkor legendás mestere lett a laikusokkal végzett munkának. Freytag értette a módját, hogyan kell képzetlen megszólalókat kórusra forrasztani – miközben megtartotta az egyes közreműködők személyes felismerhetőségét – és ezt a kórust aztán elhelyezni a rendezés átfogó egészében. A kórus szövege nagyrészt Aiszkhülosztól eredt, és ebbe szőtték bele a kórustagok egyéni aktualizálásait. A könyvnek is nevezhető műsorfüzetben részletesebben



Jelenet a Luluból

Heiko Schäfer felvétele

is dokumentálták néhány kórustag élettörténetét; az interjúrészletek a demokráciában való részvétel társadalmi lehetőségeinek hiányáról is szóltak, vagyis például a munkanélküliségről, a diszkriminációról, valamint az egyéni székszisztról. A polgárkórus néhány tagja utólag azt is elmondta, milyen sokat jelentett neki a témának ez a kollektív színházi feldolgozása, vagyis a színházi demokráciában való részvétel.

Az *Oreszteia*nak ettől a rendkívül figyelemre méltó előadásától és létrejöttének körülményeitől aztán már csak egy kis lépés volt, hogy a „kívülről jött” kórus egy adott színmű társszerzőjévé lépjen elő; és ez a cél Lösch valamennyi következő rendezésében mind a mai napig meg is valósult. Gerhart Hauptmann *Takácsok* című drámájában a polgárkórus, amelynek személyi összetétele nagyrészt azonos volt az *Oreszteia*éval, még hang-



súlyosabb szerepet kapott a mondanivaló kifejezésében. Ezek a mondanivalók egyébként ismét az egyes interjúk anyagán alapultak. A *Takácsok* esetében Lösch legfőképpen arra akart rámutatni, hogy a korai proletariátusnak a darabban ábrázolt csoportja ma már csak kései proletariátusként, tehát munkanélküliek vagy nyomorszázon élők kategóriájaként létezik, így elsősorban nekik kell a darab mondanivalóját hordozniuk. A kórustagok olyan színpadi szövegeket kaptak, amelyeket korábban maguk fogalmaztak meg az interjúkban, esetleg némi utólagos átfogalmazással. Többek között az a kérdés vetődött fel, hogy a politikai talk show-k, mondjuk, a munkanélküliség témájáról, mennyiben segítenek az érintetteknek. Egy, a színpadon elhangzó megjegyzés az akkor legismertebb német politikai riporterterőről – a minden vasárnap a legjobb adásidőben fellépő Sabine Christiansen – ellen irányult, aki ezt halálos fenyegetésként értelmezte, és hivatalosan is panaszt emelt. A botrány másik vonulatáról Gerhart Hauptmann örökösei gondoskodtak, akik a továbbiakban a *Takácsok* minden későbbi előadását be akarták tiltatni. A botrány, amelyet a színháznak természetesen vissza kellett utasítania, országos hullámokat vert, és ezzel Volker Lösch és módszere, hogy laikusokból álló kórusok révén provokatív dokumentumszerűséggel ruházza fel a klasszikus szövegeket, elfogadottá és elismertté vált.

Mindazonáltal személyét és módszerét színházi körökben is vitatták. Elvégre az ő teljesen vagy félig-meddig kóruszerű szövegei polemikus nézeteket fejeznek ki, nem úgy, mint a Rimini Protokollnál, ahol áttekinthető s valamilyen sajtószzerű személyes témával összekötött mesterségbeli történetekről és azok tematikus asszociációiról van szó, amelyek az önálló drámát hivatottak pótolni. Peter Weiss *Marat/Sade*-jének a Theaterreffenen is bemutatott előadásában (2008) Lösch még a leggazdagabb hamburgi polgárok névsorát is felolvastatta, hogy feltegye „a mi forradalmunkra” vonatkozó mai kérdéseket, és nyers egyszerűséggel vesse fel a szegények és gazdagok közti indulatok komplexumát. A drezdai modellt – ha elfogadjuk ezt a nevet – túl gyorsan vették át és hígították fel más színházak és városok, anélkül, hogy pontosabban elemezték volna az eljárás részleteinek a mindenkor helyszínrre való érvényességét, és ennek megfelelően differenciáltabban alkalmazták volna a modellt. Mindez egyszerre utal Lösch sikerére és gyengéire, ám akárcsak pályája kezdetén, egyszerűségről is tanúskodik, mennyire érdeklik a színházi szakmát a látványos témák és azok színpadi kifejezése. Mindeddig Volker Lösch egyetlen várost sem hagyott el úgy – legyen bár szó Hamburgról, Stuttgartról vagy Berlinről –, hogy ne kiáltották volna ki a színpad ellenséges beállítottságú Robin Hoodjának. Ám hogy ezen a címen túlmenően még mi lehetne, mindmáig tisztázatlan.

A berlini Schaubühnében Lösch legalább kétszer vállalkozott rá, hogy a módszerét kibővítsé. Ahelyett, hogy a drámai szöveggel és színészekkel kistafírozott színház, illetve a dokumentarista módon kiválogatott figurák között továbbra is bizonyos egyensúlyt létesített volna, megkísérelte, hogy a műsortervben szereplő irodalmi anyagot a maga kívülről hozott protagonistáival a feje tetejére állítsa. A *Berlin, Alexanderplatz*ban a nézők

soraiból egykori köztörvényes foglyok emelkednek fel, akik vallatóra fogják Alfred Döblin nagyszabású regényének döntő jelentőségű Biberkopf-motívumát: vizsztatérhetek-e még közétek? Elképzelhető-e a bűnözők társadalmi reintegrálása? Bár Döblin számára valóban ez volt a vörös fonál, a Biberkopft, kedvesét, Miezét és az összes többi alakot szerepeltető színpadi cselekmény és játék szempontjából csupán vékony váz marad. Kárpótlásul annál tisztábban hallhatjuk a foglyok történeteit, amelyekben beszámolnak tetteikről és a folyamatról, ahogyan bűneiket nemcsak „leülték”, hanem fel is dolgozták. „Legfőbb vágyam a rablás volt, de beláttam, hogy nem éri meg” – nagyjából ez az uralkodó hangnem. Talán túlságosan is egyértelműen fejezi ki ezt a színpadkép. A padló, amely fölött a Deutsche Bank logójához hasonló jelkép pompázik, Walt Disney Dagobert kacsájának trezorjához hasonlít: tele van szórva valódi euróval, de lejárt valutákkal és játék pénzzel is. Ezen a csikorgó pénzszőnyegen lép be a nézőtérre, majd távozik a publikum, és a saját bőrén is érezheti az alkalmi tolvajlás kísértését, míg a bankoknak – erre az asszociációra szólít fel a nagy banklogó – közvetlenül meg sem kell jelenniük. A korábbi, különösen a drezdai rendezésekhez képest e munka esetében felröghatjuk, hogy kórus és színészek között szinte nincs is interakció, és a kórus témája, illetve a drámai anyag közötti kapcsolat pusztán gondolatársításokra szorítkozik. Mindez összefügghet azzal is, hogy a gyors repertoárszínházi üzemelés nem ad Löschnek elég időt rá, hogy a maga módszereivel összehangolja a színészeket meg a laikusokat, és esetleg a közös munkából eredő új felfedezéseket is gyümölcsöztesse. Ekként Lösch módszerének koncepciózussága bizony csak koncepció marad: emitt a maga alapmintázatára csupaszított színmű, amott az e célból megszervezett kórus. Az eljárás persze még így is erőteljes és egyszersmind érdekes is lehet.

A *Lulu* helyett a művész egyébként Georg Kaiser *Reggeltől éjjelig* című expresszionista stációs drámáját akarta színre vinni; ez egy bankpénztárosról szól, aki ellopja a bank pénzét, és megszökök. Ám a kórushoz nem sikerült bankárokat találni. Amiből legalább két következtetést vonhatunk le: a szimbolikus tőke, amit egy Lösch-féle rendezésben a laikusként való közreműködés jelent, ennek a foglalkozási csoportnak túl kevés – a tényleges fizetség pedig neveltséges. Lösch tehát a Kaiser-darab helyett nyúlt Wedekind „monstre tragédiájához”, amely a férfi és nő közötti vágy kivetítődéseiről szól az 1900 körüli polgári világban. Stációs dráma ez is, amelyben partnerek és városok cserélődnek, mivel-hogy a fölöttébb kívánatos Lulut, a vágy tárgyát különböző társadalmi férfitípusok, valamint egy arisztokrata nő adják tovább egymásnak egészen a fináléig, amikor is, mintegy a polgári világ visszáján, Hasfelmetsző Jack meggyilkolja. Wedekind erőteljes társadalomszemlélettel érzekelte a partnercserére irányuló pszichoszexuális vágyakat; és ebből bontja ki aztán Lösch azt az állítást, miszerint a mai világban a fogyasztás és a piac már rég szabályozta ezeket az energiákat és deficiteket, miközben a finomságokat kiiktatták a nyilvánosságból, noha az előadás arra is rámutat, hogy az internet a maga megfelelő fórumain és fogyasztói értékeléseiben már ezt a folyamatot is leképezi.



Az e célra kiválogatott szexmunkásnők még önértékelésükben is inkább az alaposan megszervezett szolgáltatási miliőhöz tartoznak, nem pedig az utcán strichelők vagy a kerítők által futtatottak világához – azaz vagy modernül szervezett bordélyokban dolgoznak, vagy pedig saját otthonukban, apróhirdetések közvetítésével. Ők mesélnek a munkájukról, elmondják, hogyan jutottak idáig, és miféle személyes tapasztalatokra tettek szert ennek során; beszámolnak a társadalmi környezetről, ahová születtek, és azt is feltárják, hogy mi az, amit mesterségük világában megaláznak tartanak. Luluval az köti össze őket, hogy ők is erotikusan vetítik vissza a konstansnak számító szexuális vágyakat. Egyebekben a szolgáltatást foglalkozásuknak tekintik, amelyben hol több, hol kevesebb örömet találnak, és mindezt mindenféle szociológiai megfigyeléssel körítik.

Ami a színdarab funkciójának és a dokumentatív szövegnek egymáshoz való viszonyát illeti, Lösch ezt a viszonyt ezúttal végérvényesen megfordította. A *Lulu*ban ugyanis egyáltalán nincs szó provokációról és botrányosnak mondható látványosságról. Míg a *Takácsok* még ugródeszka volt a polgárok dühödt szónoklataihoz, a szexmunkásnők kóruszerűen előadott önvallomásai – a több száz fehér párnából mint áteresztő falból álló színpadkép előtt – inkább arra ösztönöznek, hogy visszakukkantsunk Wedekind drámájába, és elgondolkodjunk: vajon nem a hajdani zűrzavaros vágyak vezettek-e el a szabályozott fogyasztás mai mindennapjaihoz, amelyekben már senki sem érzi magát sem brutalizált, sem brutalizáló áldozatnak?

Mert hiszen itt van még Laura Tratnik színésznő Luluja is, aki átgazol Wedekind színművének partner-

gárdáján, amelyen belül a festőből ma természetesen modellfotós, a leszbikus Geschwitz grófnőből pedig Lady Gaga rokona lesz. Lösch tehát a külsőségekben aktualizált „törzsdarabot” állította szembe a központivá erősített Lulu-kórusossal. A szexmunkásnők kórusával tudniillik többet ér el, mint az összes addigi Lösch-kórusossal: a mégoly mennydörgő kollektív vádbeszéd helyett csoportképet alkot egyedi portrékkal, megvalósítja a mindennapok Lulu-szemszögű nyilvános megtárgyalását (és ennek érdekében négy fiatal színésznőt állít be művészi erősítésként a kórusba, noha e fogás hitelességét sokan vitatták). A végén azonban itt is kiáltvány hangzik el, amely a buja vágyak kultiválását hirdeti meg, és partneri, örömszerző magatartást javasol mind a pénzen alapuló, mind a pénztelen nemi kapcsolatokban. Mindenesetre elmondhatjuk, hogy ez a legjobb Robin Hood-i befejezés, amelyet Volker Lösch eddig elgondolt; rátalált az anyagra, amelyet ezúttal nem az agitprop, hanem a felvilágosítás szellemében dolgoz fel.

Amikor Volker Lösch feltalálta a polgárkórust – amely Drezdában egyébként állandó intézménnyé vált –, nemcsak a színház kezdeteihez mutatott utat, hanem olyan embereket vitt fel a színpadra, akik enélkül valószínűleg még nézőként sem látogatnák a színházat. Ha azt elemezzük, hogyan nyitja ki Lösch a színpadot a valóság felé, ezt az aspektust sem szabad lebecsülnünk. Ebben az értelemben elmondható, hogy a rendező az új dokumentarizmus irányzatát egy új, a nézőket valóban közelről érintő és foglalkoztató játékformán belül is meg tudta honosítani.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Peter Kümmel

Egyszerűen bonyolult!

BESZÉLGETÉS CLAUD PEYMANN-NAL ÉS GERT VOSS-SZAL

Az első alkalommal adott közös interjú a *Die Zeit* 2011/11. számában jelent meg. A két nagy hírű színházi ember a gyűlöletről, a kibékülésről és Thomas Bernhard zsenijéről beszél.

DIE ZEIT: *Uraim, önök hosszan tartó adácsszünet és viszály után ismét együtt dolgoznak: közösen dolgozták fel Thomas Bernhardnak egy magányos öreg színészről szóló, Egyszerűen bonyolult című darabját. Sokan azt hitték, már soha nem találják vissza egymáshoz.*

GERT VOSS: Őrült dühös voltam Claus Peymannra. Képtelenségnek találtam, amiket csinált, és amiket mondott rólam. Másfelől nagyra becsülöm őt, a fantáziáját, a humorát, azt a képességét, ahogy a szövegeket faggat-

ja és átlátszóvá teszi. Rögtön ugyanazokon a dolgokon tudtunk megint nevetni. A sértettség, az egyetlen pillanat alatt kirobbantott düh elvégre a színházhoz tartozik – ott csak pillanatok léteznek, semmi sem marad meg, semmi sem tökéletes. A Peter Zadekkel folytatott munkában is sorolhatnám a sértődéseket, amikor azt gondoltam: na, most aztán elég.

DIE ZEIT: *Zadek a végén azt hányta a szemére, hogy gyilkossági kísérletet követett el ellene.*

G. V.: Na igen, ez is szép bizonyíték a mi érzékeny fantáziánkra. Strindberg *Haláltáncának* egyik próbáján fellöktem egy asztalt, megjegyzendő, akkor, amikor Edgar szerepében a feleségemmel veszekedtem. Az asztalról egy nehéz hamutartó esett az első sorba, ahol Zadek ült,