

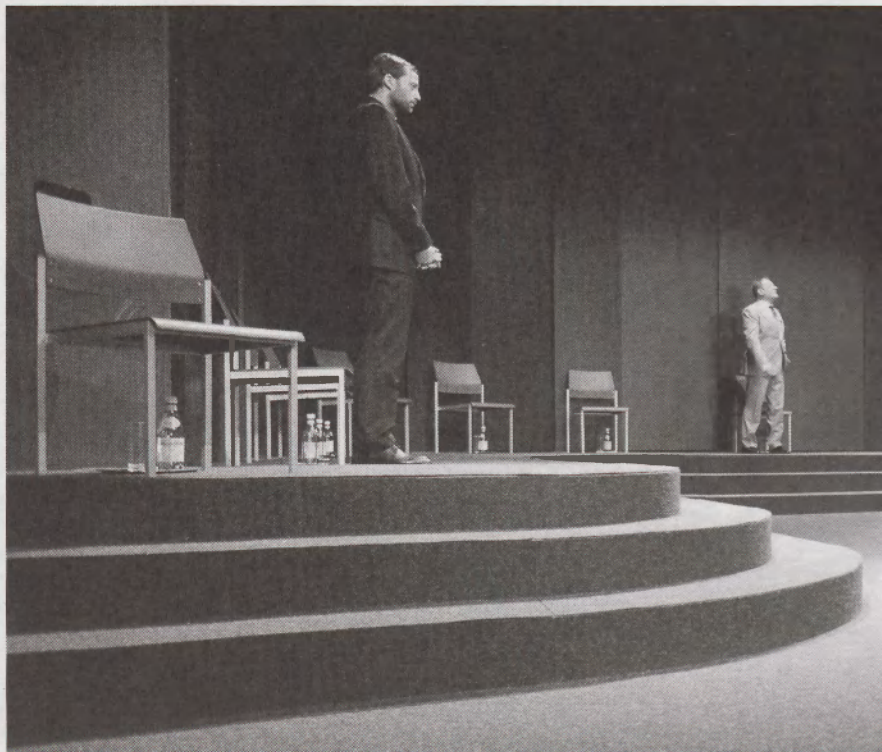
Faluhelyi Krisztián

Apokalipszis itt, utópia ott

A BERLINI THEATERTREFFEN

A berlini Theatertreffen idei válogatásán leginkább mintha egyfajta kompromisszumra törekvés és mindenkinek megfelelni vágyás érződött volna. Öt klasszikus darab és három új – továbbá kettő, aminek a szöveges alapja kevésbé tekinthető önálló drámai műnek. Három előadás az alternatív szférából, három rendező, két produkció az egykori keletnémet régióból, három vidéki, sőt, kisvárosból érkező rendezés (ez utóbbiak hiányát korábban rendszeresen felróták a válogató kritikusoknak), s végül négy új rendező, akiket még sohasem láttunk a Theatertreffenen. S miközben számos fórumon és diskuszió során nyugtázódott, hogy e (talán túlságosan is) közönségbarát és minden igényt kielégítő válogatáson már végképp senki semmit sem kérhet számon (kivéve a korábban majd minden évben meghívott nagy rendezőket és nagy színházakat, akik és amelyek közül idén egy sincs jelen), s a zsűri már-már amiatt volt kénytelen magyarázkodni, hogy korántsem a politikai korrektség jegyében, hanem csak és kizárólag tartalmi alapon válogatott, addig számos diskurzus az idei program hiányait és problémáit is élénken bírálta.

Érdeemes talán rögtön a találkozó egyik leggyakrabban hangoztatott koncepciójával kezdeni, miszerint itt nem a legjobb, hanem a leginkább figyelemre méltó tíz előadás látható minden évben. Míg ugyanis a „leginkább figyelemre méltó” az elmúlt években többnyire az esztétikai innovációt, egy téma szokatlan, újszerű vagy éppen kritikus megközelítését és szemléletét értették, addig az idén a zsűri legtöbbször hallgatott kulcsszavai a *konzekvencia*, a *kidolgozottság* és a *kiemelkedő művészi teljesítmény* voltak. Azaz sokkal inkább előnyben részesítettek olyan rendezéseket, melyek korántsem valamilyen szokatlan, meglepő vagy eredeti ötletre épülnek, viszont konzekvensen és kidolgozottan végigviszik koncepciójukat az előadás egésze folyamán. E szemlélet tükröződött leginkább az olyan darabok beválogatásán, mint Csehov *Cseresznyeskertje* Karin Henkel rendezésében a Schauspiel Köln előadásában, Schiller *Don Carlosa* Roger Vontobel színrevitelében Drezdából vagy éppen *Az ügynök halála* Zürichből Stefan Pucher színpadra állításában. Ez utóbbi ugyan meg volt spékelve jó néhány kivetítővel és kamerával, s szándékai szerint az



amerikai álom a színpadi történésekkel egyidejűleg talán fekete-fehér klasszikus hollywoodi filmként is látható lett volna a háttérben, ám ez csak részben valósult meg. Az ötvenes-hatvanas évekre hajazó színpadi díszlet ugyan tökéletes volt, s jól mutatott fekete-fehérben is a vásznon, ugyanakkor a beállítások, a vágások, a megvilágítás és a jelenetelés technikailag már nem követte, vagy nem tudta pontosan lekövetni a klasszikus hollywoodi film stílusát. Így az előadás végül csak egy kivetítéssel felturbózott, a német színpadokon meglehetősen megszokottnak mondható rendezés képét nyújtotta, amin ha lehet, egy kicsit még tovább rontott a finálé: a tragikus vég után Willy Loman még egyszer visszatér a színpadra, hogy elénekelje a *Velvet Underground I'm set free* című dalát, amit az alkalmilag zenekarrá szerveződött színészek kísérek.

Szerencsére a zsűri korántsem volt konzekvens a legfigyelemreméltóbb fenti koncepciójának tekintetében (sokak számára már így is bőven elégségesnek bizonyult az ötlettel, bár kétségkívül tisztességgel és becsülettel összetákolta előadások száma), így az idén is akadt számos olyan produkció, melyet élénkebb figyelem és diskusziók öveztek.

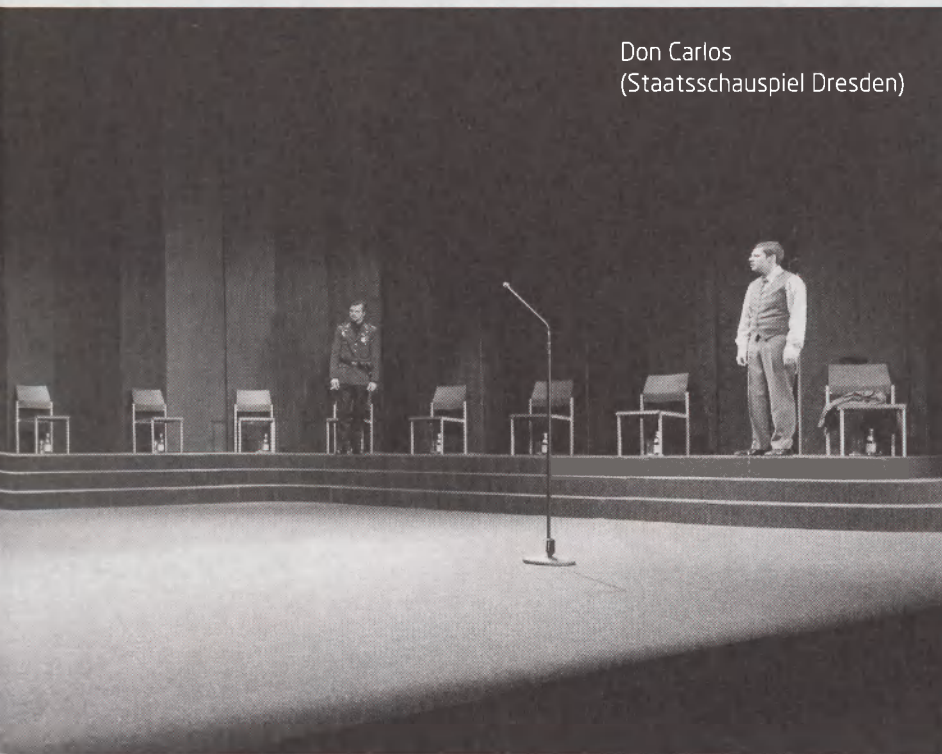


Posztmigránsok és Afrika

Nurkan Erpulat *Verrücktes Blut (Tébolyult vér)* és Christoph Schlingensiefel *Via Intolleranza II* című előadása kétségkívül konkrét politikai állásfoglalás, s a fentiekhez kapcsolódva rögtön itt érdemes kitérni arra is, hogy a „leginkább figyelemre méltó” fogalma sohasem korlátozódott kizárólag formai-esztétikai szempontokra, hanem olyan előadásokra is vonatkozott, amik társadalmi, szociológiai vagy politikai szempontból hívták fel magukra a figyelmet, illetve társadalom- vagy kultúrakritikai kérdéseket vetettek fel. Ezekkel kapcsolatban ugyanakkor felmerülhet az a probléma, hogy

kell-e lennie valamilyenfajta esztétikai minimumnak, amit az itteni előadásoknak is el kell érniük. Erpulat rendezése kapcsán ezúttal meglehetősen hevesen vetődött fel e kérdés, legalábbis a közönségtalálkozón.

A *Tébolyult vér* a berlini Ballhaus Naunynstrasse produkciója, amely azzal az igénnyel jött létre 2008-ban, hogy filmek és színházi előadások létrehozásának elősegítésével támogassa az úgynevezett posztmigrációs generációnak a művészeti és kulturális életbe való bekapcsolódását. Maga a darab Jean-Paul Lilienfeld *A szoknya napja* című, 2008-ban bemutatott és nem nagy visszhangot keltett filmjének motívumaira épül, melynek története Nurkan Erpulat és Jens Hillje átdolgozásában a következő: egy német iskolában egy tanárnő nap nap után súlyosan konfrontálódik a török, arab és kurd diákokkal, mígnem egy nap az egyik táskából előkerül egy fegyver, amit a tanárnő hirtelen magához ragad, majd megkezdi Schillernek az esztétikai nevelésről vallott nézetei elsajátíttatását. S bár az előadást talán onnan is meg lehetne közelíteni, miként interpretálható az *Ármány és szerelem* vagy éppen a *Haramiák* a posztmigrációs generáció szempontjából, a fő problémakör mégiscsak a tudás, a nevelés, az autoritás, a hagyomány, a kultúráköziség, a multikulturalitás és a demokrácia kérdése –



Don Carlos
(Staatsschauspiel Dresden)

David Baltzer felvétele



Pauli Leclaire felvétele



FENT: *Tébolyult vér*
(Ballhaus Naunynstrasse, Berlin)

BALRA: *Az ügynök halála*
(Schauspielhaus Zürich)

ez abszolút figyelemre méltó téma, melynek aktualitását Thilo Sarrazin rengeteg polémia és kritikát kiváltott 2010-es botrányos bestsellere, a *Deutschland schafft sich ab (Németország eltörli magát)* adja. Ebben az író Németország bevándorlóktól való fenyegetettsége mellett igyekszik érvelni.

Az előadás legnagyobb problémája korántsem az, hogy egy politikai állás-

Tanja Dorendorf felvétele

foglalás szimpla reprezentációja, hanem hogy ezt rettenetesen didaktikusan teszi – persze legkevésbé sem egyfajta brechti értelemben. A szereplők meglehetősen sematikusak, a szituációk roppantul közhelyesek: miközben olyan kérdések merülnek fel, hogy vajon a fejkendő viselése vagy tiltása ellenkezik-e jobban a demokrácia elveivel, s a néző egyértelműen szembesül a török és arab diákok Schillerrel való bombázásának problematikusságával, az első lövés eldördülése után – némi hatásszünettel – a tanárnő megállapítja, hogy ez a módszer immáron működik. Hogy azonban senkiben ne hagyjon kétséget a szituáció paradox volta, később fegyverrel a kezében sulykolja a diákokba, hogy „Az erő-



Aino Loberenz felvétele

Via Intolleranza II

szak nem megoldás”. Természetesen korántsem lezárt kérdés, hogy miként lehetséges a másik megértése, hogy hol húzódik a másik kultúrával szembeni tolerancia határa, hogy hol húzódnak a demokrácia határai, olyan evidenciák kinyilatkoztatásánál azonban, mint amilyenekkel a *Tébolyult vérben* találkozunk, valószínűleg mélyebbre is áshatna egy színházi előadás.

Mint ahogy a *Via Intolleranza II* mélyebbre is ás. A tavaly augusztusban elhunyt Christoph Schlingensief utolsó előadása a rendező életének egyik legmonumentálisabb projektjéhez kötődik. Schlingensief a kilencvenes évektől rendszeresen utazott Afrikába, s egyre jobban foglalkoztatták a kontinens kultúrái, mítoszai, történelme; rendezéseiben innentől kezdve rendre megjelentek a kolonializmus kérdései is, mígnem megszületett az Afrikai Operafalu létrehozásának terve. A szándék nem kizárólag Afrika önzetlen megsegítése – hiszen miért is akarunk folyamatosan segíteni Afrikán, kérdezi Schlingensief, amikor magunkon sem tudunk –, hanem hogy mi, európaiak egyben tanuljunk is tőlük, mégpedig olyan dolgokat, melyek a mi kultúránkban már régen veszendőbe mentek. Az alapkövetelre végül 2010. február 8-án került sor Burkina Fasóban, mintegy harminc kilométerre keletre az ország fővárosától, Ouagadougoutól.¹

A *Via Intolleranza II* még nem az operafalu produkciója, sokkal inkább egy annak megvalósulásához

kötődő előadás, ám korántsem dokumentumszínház. Címében Luigi Nono *Intolleranza 1960* című egyfelvénás operájára utal, melyet az 1961-es Velencei Biennálén mutattak be. A mű erőteljes tiltakozás a rasszizmussal, az intoleranciával és az erőszakkal szemben, sokkal fontosabb azonban, hogy Nonónak az operáról való gondolkodása erősen hatott Schlingensiefre és valószínűleg az operafalu utópikus gondolatára is. Schlingensief szerint az opera megszünteti az élet és a művészet elválását, érzelmi, politikai és társadalomformáló erővel bírhat, olyan erővel, ami mára az európai kultúrából már valószínűleg kiveszett.

Az előadás – miként azt Schlingensieftől megszokhattuk – francia, német és mooré nyelvű szövegek, zene, dalok, intenzív színészi játék, tánc s számtalan dokumentumfelvétel multimediális kollázs – sokszor egyidejűleg. Tematikusan ugyancsak belesűrített mindent, ami életének utolsó szakaszában foglalkoztatta: Európa viszonyát Afrikához, az operafalu építésének nehézségeit és a saját betegségén való felülkerekedést. Az előadás mindvégig vékony mezsgyén egyensúlyoz fikció és valóság között, szokatlan humor jellemzi, s meglehetősen nehéz eldönteni, melyik jelenetet kell komolyan venni, melyiket nem – mint például a Goethe Intézet köszöntőbeszéde esetében, ahol is szó esik az



A mű című
Jelinek-előadás
(Schauspiel Köln)

Klaus Lefebvre felvétele

¹ Az Afrikai Operafalu honlapja további részletes információkat nyújt a projektről és megvalósulásának folyamatáról: <http://www.operndorf-afrika.com/de/home.html>



operafalu építésének a körülményeiről, az előadás létrehozásáról, a pénzhiányról, s végül adakozásra szólítják fel a közönséget az operafalu javára. Nem mentes az előadás az (ön)íroniától sem, különösen azon jelenet, melyben Schlingensiefel hálát ad Istennek, hogy tudórákja van, hiszen ezek után többen és erőteljesebben fogják támogatni az operafalu projektjét. S e gesztus leginkább akkor hatol mélyre, ha egy pillanatra belegondolunk: a brüsszeli ősbemutatón még magának Schlingensiefelnek a szá-



Anna Stöcher felvétele

A résztvevők (Burgtheater, Bécs)

jából hangzottak el e mondatok, ott ugyanis még ő játszotta önmagát a színpadon. Sikerül tehát maximálisan megvalósítania operaeszményét: a *Via Intolleranza II* kétségkívül elmos minden határt élet és művészet között, anélkül, hogy ezzel megszüntetné az élet komolyságát vagy a művészet játékosságát.

Nature strikes back!

Úgy tűnik, a tavalyi után az idén sem múlhat el találkozó Elfriede Jelinek nélkül. Karin Beier a Schauspiel Köln előadásában ezúttal három darabját fűzte egymás után: a 2003-as születésű *Das Werk (A mű)* középpontjában a Salzburgtól délre eső kapruni erőmű áll, amit a húszas évektől kezdve jó negyedszázadon keresztül terveztek és építettek, s végül 1955-ben fejeztek be. Az erőmű már építése során is számos emberáldozatot követelt – kiéheztetett és agyondolgoztatott kényszermunkásokét a náci időkben, szerencsétlenül jártakét a negyvenes–ötvenes években –, s már az ötvenes évektől az osztrák kultúra meghatározó mítoszai közé tartozott, majd 2000-ben került ismét a hírek középpontjába, amikor is tűz ütött ki az egyik alagútban, s a mintegy százötven ember halálát okozó eset Ausztria legnagyobb katasztrófája lett a második világháború óta. Az *Im Bus (A buszban)* egy 1994-es müncheni közlekedési balesetet tematizál, melynek során a hanyag mérnöki munka következtében egy busz egy hirtelen keletkező kráterbe billent egy metrőépítkezés közelében. S végül a harmadik darabot, az *Ein Sturz (Egy beomlás)* címűt kifejezetten a Schauspiel Köln számára írta Jelinek, ebben pedig egy 2009-es helyi katasztrófát dolgoz fel: a kölni levéltár és két szomszédos épület egy építkezés következtében történt beomlá-

Silke Winkler felvétele



A bunda (Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin)

sát, aminek oka részben számos előírás megszegése, részben bürokratikus szabálytalanságok sorozata volt. A *Das Werk/Im Bus/Ein Sturz* című előadás így tehát három katasztrófán keresztül a technika, a fejlődés és a profittermelés bővületében élő embernek a természettel szembeni elbizakodottságát veszi keresztűz alá.

Karin Beier rendezése sok szempontból Nicolas Stemann Jelinek-interpretációira emlékeztet a színpadkép (a színpadi káosz!), a színesvezetés és a zenehasználat tekintetében is. Az előadás kulcsdarabja *A mű*: a hatalmas, többnyire sötét színpadon halottak tömegei kísértének – a náci idők kényszermunkásai, balesetet szenvedett mérnökök és munkások –, majd gigantikus férfikórusra szerveződnek. A darab második fele az előadás egyik csúcspontja: a Jelinek-szöveg valóságos apokaliptikus oratóriummal válik Beier rendezése nyomán. A második felvonásban az *Egy beomlás* esik nagyobb hangsúly: a kölni levéltár beomlásának története ironikus szatíraként kerül színpadra. A darab apatikus irodai dolgozókkal indul, akik unottan tologatják ide-oda asztalaikon az irataikat, nyitogatják laptopjaikat,

s enerváltan sétáfkálnak fel s alá, mígnem az elemek el nem árasztják a színpadot: a föld csak jelképesen, Kathrin Wehlisch felkavaró alakításában, míg a víz ténylegesen is. Beier színpada a produkció végére ugyanis teljességgel vízben úszik. Ekkor következik az előadás másik csúcspontja: a Föld és a Víz megkapó kettőse, s ez az a pont is egyben, ahol a rendezés kissé elkanyarodik a stemanni világtól. Az elbizakodott ember végül csak annyit tud folyamatosan hajtogatni: „Ki a bűnös?” Folyamatosan, ám egyre hasztalanabban.

„such a lonely little girl in a cold, cold world”

A találkozó egyik legizgalmasabb darabja kétségkívül Stefan Bachmann *Die Beteiligten* (*A résztvevők*) című rendezése volt a bécsi Burgtheater előadásában, amiben nem kis szerepe van magának az alapműnek.

Kathrin Röggla alkotása minden bizonnyal az elmúlt évek drámatermesének egyik legfigyelemreméltóbb teljesítménye, melyben az író a '98-ban, még tízéves korában eltűnt (mint kiderült: elrabolt), majd nyolc évvel később, 2006-ban váratlanul előkerült Natascha Kampusch történetével foglalkozik, akinek kiszabadulása óriási médiaesemény volt hónapokon keresztül az egész világon. A hirtelen médiasztrájként kezelt Kampusch aztán 2008-ban maga is talk show-vezetéssel próbálkozott, 2010-ben pedig *3096 nap* címmel megjelent önéletrajza. Röggla érdeklődése elsősorban arra irányul, miként kezelte a társadalom és a média Kampusch felbukását, így a darab az egész média-közeg, továbbá az osztrák társadalom és kultúra kritikájaként is olvasható. Szereplői az eset tipikus másodvonalbeli képviselői közül kerülnek ki – a kvázi-barát, a szívesen lenne újságíró, a pseudo-pszichológusnő, a valamiféleképpen szomszédnő, az „optimális” tizenégy éves és az elbukott tehetség-utánpótlás –, akik folyamatosan segítik, tanáccsal látják el, óvják és védik, menedzselik, továbbá folyamatosan analizálják és kritikával illetik a lányt. Sőt, azt is megmondják, mit gondol (mit kell, hogy gondoljon), figyelmeztetik, ha nem akar áldozatként tekinteni magára, és megrökönyödnek, ha boldog jövőről és anyaságról mer álmodozni azok után, amin keresztülment. A darab igazi teljesítménye a nyelvi formája: a szereplők mondatai ugyanis függő beszédben fogalmazódnak meg, mégpedig úgy, mintha Kampusch idézné őket. Az egész mű mintha egyetlen monológ lenne, melyben Kampusch felidézi, melyik szereplő mit mondott neki, és hogyan vélekedik róla – ő maga azonban nem szerepel a darabban, sőt még csak a neve merül föl; az ő perspektívájából megfogalmazott mondatok a szereplők szájából hangzanak el, azaz végül ki-ki a saját gondolatait mondja, csak éppen kétszeres elidegenítéssel, távolságtartással. E különös forma révén képlékennyé válik az én és a másik viszonya, ami ez esetben az áldozat és a tettes dialektikáját is érzékelteti: a magára áldozatként tekinteni nem tudó, így az áldozat szerepének eljátszását megtagadó Kampusch mármár bűnössé válik, a társadalom pedig az ő áldozatává.

Röggla tehát nem takarékoskodik a cinizmussal, ám Bachmann-nak még ezt is sikerül megfejeznie. Rögtön a darab elején, mielőtt még a függöny felgördülne, Kampusch története a *Piroska és a farkas* meséjeként idéződik fel – csak hogy ebben az átiratban Piroska 3096 napig raboskodott a farkas gyomrában. Az első jelenet színpadképének vizualitása remekül illeszkedik Röggla szövegéhez: a szereplők folyamatosan a színpad bal szélén álló kamera felé fordulva beszélnek, így egyidejűleg látjuk őket oldalról élőben, a kamera szemszögéből pedig – amit akár Kampuschéval is azonosíthatunk – a színpad hátsó falára vetítik ki őket óriási méretben. A továbbiakban Bachmann ugyancsak szá-

mos utalással tüzdeli meg a darabot: az első jelenetet záró botrányos, betiltott '86-os Falco-sláger, a *Jeanny* a fizikai erőszak, a tettes és az áldozat kibogozhatatlan viszonyának tematizálása révén kap helyet az előadásban; *A muzsika hangjának* egy jelenete az osztrák történelem és kultúra reprezentációjaként, mintegy kulturális kontextusként pereg a háttérben, míg *A majmok bolygójára* hajazó képsorok az emberi társadalom és civilizáció kontextusa felől értelmezik a Kampusch-történetet. S miközben egy-egy jelenetben az összes szereplő a lány alteregójának mutatkozik, s már végképp eldönthetetlen, hogy a társadalom Kampuschsal vagy önmagával hadakozik-e, a *Kill Bill* zenéje festi alá a záró képet. A számos különböző kulturális utalás ellenére Bachmann-nak sikerül rendkívül egységes, különösen hátborzongató és sötét atmoszférájú előadást teremtenie.

Tévétra került vagy éppen tévelygő lánykákból végül Herbert Fritsch *Nórájának* köszönhetően sem volt hiány a találkozón, a rendezés ugyanis messze elkészön a hagyomány azon fő sodrától, mely Nórára az emancipációs törekvések egyik úttörő figurájaként tekint. Nem véletlen, hogy az oberhauseni színház előadását a leggyakrabban csak posztfeminista horrorkabinetként emlegették. Az idén hatvanéves Fritsch, aki mindeddig még soha nem kapott meghívást a Theatertreffenre, az idei találkozó egyik nagy meglepetéseként most rögtön két darabban is jelen volt. Fritsch színészként kezdte a pályafutását. A nyolcvanas évektől fotóval, filmmel és számítógépes animációval is foglalkozott, s csak a kilencvenes években rendezett először színházban, míg nemrégiben immáron nagyjátékfilmmel is próbálkozott. A találkozóra meghívott mindkét darabjára jellemző egyfajta erős stilizáltság, esztétizáltság, expresszív-groteszk játéktípus, meseszerűség, csak hogy míg *A bunda* társadalomkritikája inkább ironikus-komikus irányba fordul, addig a *Nóra* inkább horrorisztikus rém-mesévé válik.

Fritsch figurái mintha egyenesen egy Tim Burton-filmből léptek volna elő: Nóra már a darab elején sem az a csicsergő kis madárka, akire a szöveg utal, sokkal inkább egzaltált, neurotikus és hisztérikus félőrült, folyamatosan sikoltozik és nyög (s mellel nem „A kutya mindenségét!” kimondására vágyik mérhetetlenül – miként az a Németh László-fordításban olvasható –, hanem sokkal inkább „A kibaszott kurva életbe!” kívánkozik a szájába). A férfi szereplők kivétel nélkül szexuálisan frusztrált figurák, akiknek minden egyes mondatát és közeledését Nóra fenyegető veszélyként és támadásként éli meg – ahogy Lindénéét is. Fritsch alaposan ki is aknázza a szöveg lehetséges szexuális utalásait, így Nóra számára a XIX. század szexuális elfojtásokkal teli patriarchális polgári világa horrorisztikus rémálomként elevenedik meg, aminek következtében esélye sincs a történetek következményeként független, emancipált nővé válnia. A darab végét kissé megkurítva – azaz Torvald elhagyásának megfontolt, határozott és higgadt indoklását lespórolva – sokkal inkább tűnik úgy, hogy Nóra egy hirtelen elhatározástól vezérelve lép ki a közös otthonból, még nagyobb bizonytalanságot hagyva maga után férjében és a nézőben is...