



JU. Distreuz. Fotóvétele

Születésnap (Schauspiel Stuttgart)

es műve rendkívül megrázó történet, és egészen kivételes költői teljesítmény. A darab központi figurája egy kilencvenéves idős asszony, aki fiatal korában két héttel a második világháború vége előtt véletlenül fül-tanúja lesz egy telefonbeszélgetésnek, melyben egy katona maradásról beszél, amit az akkor még fiatal lány dezertálásként ért, és meggondolatlanul feljelen-ti. A katonát két héttel a háború vége előtt kivégzik, a fiatal lányt pedig a háború vége után besúgásért elítélik. A mára idős, beteg asszonynak a halál küszöbén egyre többször jut eszébe a múlt, és kényszerül számot vetni vele. A darab rendkívül költői, s befogadása nemcsak azért okoz nehézséget, mert szétszálazhatatlanul keveredik benne az álom, az emlékezet, a hallucináció és a valóság, hanem azért is, mert Palmethofer nem egész és nem grammatikailag sza-

bályos mondatokból, hanem csak mondatfoszlányokból, s nagyon sokszor csak asszociatív módon építkezik. Borgmann rendezése szintén nem tudott sokat hozzátenni a darabhoz – bár ez kétségtelenül nem is könnyű –, s ez némiképp magyarázza a bécsi Burgtheater előadásának tartózkodó fogadtatását.

S végül két produkció esetében nem igazán beszélhetünk markáns rendezésről, annak ellenére, hogy mindkettőnek – még német viszonyok között is – rendkívül erőteljes színpadképe van. Dimiter Gotscheff már jó tíz éve tervezte a *Godot-ra várva* színpadra vitelét, ám 2013-as halála miatt erre már nem kerülhetett sor. A színpadkép még Mark Lammert és az ő közös ötletén alapszik. Beckett darabját végül Ivan Panteleev rendezte meg. A Deutsches Theater félig megdöntött színpada közepén egy hatalmas kráter tátong: sehol a fa, sehol az országút, minden szürke, a színpad egésze kong az ürességtől. Ebbe a kínzó ürességbe a darab folyamán egyetlen díszletlem kerül, egy óriási rózsaszín lepel, Lucky leple. Szintén nincs se utazótáska, se kosár, se szék, se semmi, Lucky mindössze ezt az óriási rózsaszín leplet forgatja, hajtogatja, próbálja felgöngyölni – reménytelenül. Pozzo minden egyes parancsa után előlről kell kezdenie. A színészek könnyed, játékos és brillírozó előadásában talán sok minden elvész Beckettből, Lucky reménytelen és kilátástalan igyekezete azonban, hogy ezt az óriási leplet egyszer felgöngyölje, visszacsempész valamennyit belőle. Hasonló mondható el Karin Henkel *John Gabriel Borkman*járól is: Katrin Nottrodt egy monumentális, a színpad bel-seje felé mélyülő, kísérteties sírkamrát helyez a hamburgi Deutsches Schauspielhaus színpadára, s ez az előadás néhány pontján sikeresen ellensúlyozza a meglehetősen jellegtelen rendezés fogyatékoságait.

A találkozón való részvételt a Pécsi Tudományegyetem Alapítvány támogatta.

Thomas Irmer

A Baal-féle apokalipszis

BRECHT ÉS CASTORF

Frank Castorf Münchenben színre vitte Brecht *Baal*ját, amelynek a Berliini Színházi Találkozó-n látott előadása az utolsó volt, mivel Brecht lánya jogi eljárást indított ellene. Ez az előadás nemcsak a színháztörténetbe vonul majd be: szerzői jogi vita tárgyaként az igazságszolgáltatást is foglalkoztatta. Az úgy a német rendezői színház egy alapvető vonatkozását érinti, tudniillik azt a kérdést, hogy mi méltóbb

a védelemre. A szerzői jog, amely bizonyos mértékig az egyes művet védi, vagy a színházi gyakorlat, amely az egyes művet időnként radikálisan új értelmezésben mutatja be? Castorf *Baal*-verziójának esetében a helyzet természetesen különösen bonyolult.

Brecht „egyes művéről” tudniillik egyáltalán nem eshet szó, mivel a szerző a maga 1918-ban keletkezett nagyszabású bemutatkozó művét nem kevesebbszer,



A Baal Frank Castorf rendezésében

mint négyszer dolgozta át, ráadásul a szöveget különböző nyomtatott változatok bonyolítják tovább. Amikor 1954-ben, korai színművei új kiadása alkalmából a *Baalt* utoljára vette elő, a végén a következő megjegyzést fűzte hozzá: „Elismerem (és mindenkit figyelmeztetek): a darabból hiányzik a bölcsesség.”

Ezt a mondatot úgy értelmezhetjük, hogy a hiányzó bölcsesség egy brechti félreértésen alapul, mivelhogy Baal, a költő és nőcsábász esetében nem a felismerés a lényeg, hanem a világ felé tett gesztus a nagy háború után, a megmérkőzés az expresszionizmussal, a vitalitás és a költészet, és egész egyszerűen az anarchista erő, még akkor is, ha ez utóbbi a végén, akár csak Baal maga, az erdőben pusztul el, hogy ugyanakkor ismét mintegy behatoljon a természetbe. A dráma *Baalt*, a költő-zsenit laza jelenetsorban mutatja be, egy nyolcéves időtartamon belül. Az elején *Baalt* mecénásának egy polgári társas estjén csodálják meg; dramaturgiailag ez az ugródeszka egy féktelen, biztonságot nem ismerő életmódba, amelyet számtalan szerelmi viszony tarkít, valamint versek és dalok, amelyeket kocsmákban és a szegénykórházban ad elő. A végén leszúrja barátját, Ekartot, akihez féltékenységgel kísért homoeotikus viszony fűzi. E kapcsolat modellje Arthur Rimbaud és Paul Verlaine története volt, amelyet Brecht a polgári társadalomból való, tragikusan elbukott kiszakadásként mutat be. Baal mint körözött gyilkos az erdőbe menekül, ahol utoléri a halál.

Az idézett mondat Castorfnak jó alapot nyújtott, hogy a darabon át másfajta bölcsességet keressen a

mai világban. Soha nem várnánk el egy Castorftól, hogy *Baalt* csak száz évvel ezelőtti polgárellelenségeknek és bőföggő nőcsábásznak ábrázolja, lévén hogy a rendezőt már régóta ismerjük szövegmontázsairól és történelmet átszelő színpadi vándorútjaitól különböző földrajzi tereken és politikai korszakokon át.

Alapötlete az volt, hogy Brecht *Baalját* összekösse Francis Ford Coppola *Apokalipszis most* című filmjével (1979), tehát a mohón élő individualistát a vietnami háborúba helyezze, és körutazásra küldje a legújabb történelem poklába. Természetesen nem szobatiszta adaptációról volt szó, mondjuk arról, hogy Baal azzá a Willard századosá alakuljon, aki a dzsungelben az annak idején Marlon Brando által játszott, hitszegő Kurtz ezredes megölésére készült. Sokkal inkább az a lényeg, hogy elmerüljön és belevessen abba a dzsungelvilágba, amely tökéletesen asszociálható Brecht erdőmotívumával. Ezzel a rendező két irányba indul el: egyrészt megmutatja, hogyan szabadulnak el a háború hatására az egyes emberben a Baal-féle vágyak és végletek, másrészt világosan felismerhetővé válik a gyarmati, illetve gyarmatosítás utáni háborúk témája, amelyre Castorf egész sor francia hangsúllyal hívja fel a figyelmet. Baal, akit Aurel Manthel játszott, gyakorlatilag szintén francia, és egy hosszú, *Apocalypse Now Redux* című rendezői változattól merített jelenetben francia ültetvényeseknél száll meg, akik Indokínát hazájuknak tekintik, és ennek megfelelően védelmezik. Ezt megelőzően Jimi Hendrix *Hey Joe*-jának francia változata hallható, és ha valaki már elfelejtette volna, nem olyan nehéz az amerikaiak vietnami háborúja alatt újra felfedezni az eredeti francia alaphelyzetet. A müncheni Residenztheater bemutató-



Thomas Aulin felvételei

A müncheni Residenztheater előadása

jára alig néhány nappal a *Charlie Hebdo* elleni párizsi merénylet után került sor, és az előadás ezáltal olyan kontextust kapott, amely a *Baal* és az *Apokalipszis most* összekapcsolásával a legkevésbé sem keveredett egy mérőben elvont koncepció ötlet gyanújába.

E tételezés érdekében Brecht szereplőkben igen gazdag színművét erősen átdolgozták. Több nőalakot egyetlen Sophie-vá (Andrea Wenzl) vontak össze, és „Isabelle-lal, a pokol hitvesével”, akit a mindig erőteljes és androgün Bibiana Beglau alakított, új központi alakot teremtettek, aki Baalt és Ekartot (Franz Pätzold) *trio infernale*ként vezeti végig a négy és fél órás előadáson. Brecht *Baal*ja, amely süllyedő vonalként halad a költő tiszteletére rendezett polgári lakomától Ekart meggyilkolásán át az erdőben való eltűnésig, most a dzsungelben bejárt asszociatív cikcakká alakul. Ez teljes mértékben metaforikusan, a nyugati világ *A sötétség mélyén*-jeként értendő, tehát a *Baal* mellett Joseph Conradnak a Kongó folyón tett utazása is modellként szolgál az *Apokalipszis most*-hoz, amelyet az előadás tovább terhel Brecht és Rimbaud verseivel, valamint Franz Fanon és Ernst Jünger szövegeivel. Az őserdőbe való behatolás mint gyarmatosító hódítás és egyszermind egyaránt kollektív és individuális önfelfedezés helyezi el a *Baal* Castorf-féle kisajátítását egy, a mai színháznak szánt komplex, ellentmondásos képződményben. Míg Brecht *Baal*ja még a kívülálló jócskán provinciális világában bolyongott, Castorf áthelyezi egy asszociációban gazdag, konkrét történelmi kontextusba. Ahhoz, hogy mindez érzéki szemléletességgel és ugyanilyen összetetten a színpadon is megszülessen, Aleksandar Denić ismét felépítette masszív és mégis részletgazdag forgószínpadi hegyvonulatainak

egyikét. A középpontban valami pagodaféleség áll, a live videóhoz alkalmas belső terekkel, a domináns elem azonban a színpad szélén látható valódi amerikai helikopter, amely ikonográfiai tekintetben hatalmas rovar-szörnyetegként fémjelezte a vietnami háború képét. A dzsungelháború feltételei következtében a helikopter úgyszólván légi páncélossá változott – és Coppola természetesen ezért komponált a film lelegendásabb jelenetében egy helikopter-balletet, Wagner *Walkürök lovaglásának* zenéjére. És aztán, a háború végén, Saigon eleste után éppen ilyen helikoptereket döntöttek egy anyahajóról egyszerűen a tengerbe, hogy az utolsó amerikai katonákat ebből a háborúból hazavihessék. Ilyen belénk égetett képekkel dolgozik a szerb díszlettervező, aki már Emir Kusturica *Underground* című filmjének is vizuális munkálója volt. Denić tetejébe még azt is kijelentette, hogy a Castorffal végzett munka eszményi kapcsolatot tesz lehetővé színpadkép és filmes scenográfia között. Ikonográfiai remekmű már a pagoda – és az asszociált dzsungel – mellé helyezett helikopter is, amely később a benne eléggé szereplő-hármas végleg lehanyagló cselekményvonalának belső játékteréül szolgál; ez a mesteri teljesítmény nagyon-nagyon sokáig megmarad majd a színházi emlékezetben.

Castorfnál *Baal* nem brechti művész, hanem egy, a világba kivetett, rendkívül tehetséges ösztönökkel megáldott kívülálló, aki azonban mégis bámulatosan beleillik ebbe a világba, mert a folytonosan csak kommentáló pokolbeli feleség rendjén kívül más rend nem létezik többé. Rimbaud szövegeinek egy alkalmazott változatát Castorf már 1988-ban felhasználta, amikor Kelet-Berlinben Paul Zech *Részeg hajójával* bemutatkozott, és a XX. században újra meg újra elvesztett 1871-es párizsi kommun látomásos költőjét

Jim Morrisonnal azonosította. Ez most, évtizedekkel később kör módján zárul be, egy merőben más világban, amely most, a birodalmi mentalitású XX. századot követően kezdi átgondolni a gyarmatosítás kései következményeit a jelen terrorizmusának fényében.

Hogy mármost Barbara Brecht-Schall, aki 1930-ban született, és Brecht gyermekei közül egyedül van életben, miért lépett fel ily módon az előadás ellen, azt nehéz megítélni. Nem kérdés, hogy az érvényes jog értelmében a halálát követő hetven évig, tehát 2026-ig Brechtet is megilleti a szerzői jogvédelem. Ez kiterjed az előadások után járó jogdíjakra, de a tervezett előadások rendezésének, koncepciójának és szereposztásának jóváhagyására is. A *Baal* Castorf-féle müncheni előadása ellen Brecht-Schall előzőleg nem emelt semmilyen kifogást, és a Rimbaud-féle idegen szövegek tervezett (és Brecht által is alkalmazott) felhasználását sem nehezményezte, mint ahogy jóváhagyta Michael Herr szerepét is, aki *Dispatches* című művében háborús traumán átesett résztvevők nagy mennyiségű beszámolóját montírozta a Vietnamban megjáró amerikaiak pszichológiai ábrázolásává. Brecht-Schall csupán a bemutató után figyelt fel, amikor az általa Brechtől különösen idegennek tartott és Castorf kollázsában szereplő Ernst Jünger-idézetek ismertté váltak. A műsorfüzet hosszabb részletet idéz Jünger *Erdei séta* című szövegéből, amely a dzsungelháború szemszögéből nézve teljes mértékben összecseng Castorf szándékai: „Az »erdei sétában« azzal foglalkozunk, mit jelent az egyes ember szabadsága ebben a világban.” A szóban forgó szöveg egyes részei az előadásba is átfolytak, anélkül, hogy a rendezés akár idézetként, akár más módon megkülönböztette volna őket Brecht szövegeitől. Ernst Jünger, az első világháború sokszorosan kitüntetett veteránja és gyakorlatilag Brecht Baaljának kortársa az *Acélviharban* könyv formába öntötte a nyugati fronton szerzett élményeit – a mai napig vita dúl a könyv háborút dicsőítő vonulata körül. A Suhrkamp Kiadó valószínűleg ezért tette per tárgyává a színpadi változatot. A per egyezséggel végződött: az előadást még egyszer eljátszhatták Münchenben, és aztán még egyszer a berlini Theatertreffenen, ahol lelkesen ünnepték: *standing ovation* járt ki az egyik legerősebb Castorf-rendezésért. Az ujjongás, amely a berlini rendező egy müncheni munkáját fogadta, tiltakozó állásfoglalás is volt, amiért 2017-ben véget ér igazgatói korszaka a Volksbühne élén. 2017-től ugyanis Chris Dercon, a belga kurátor interdiszciplináris produkciós házzá fogja alakítani a színházat, véget vetve annak a huszonöt éves korszaknak, amely egész Európára kiszárgzott, és amelynek, tekintettel az újítás ilyen erejű impulzusaira, semmiképpen sem volna szabad ilyen véget érnie. Hogy Castorf még mindig a rendezés legnagyobb művészei közé tartozik, azt odahaza, a Volksbühnében az utóbbi években is bebizonyította, csakúgy, mint Bayreuthban Wagner *Ringjével*, most pedig még egyszer Münchenben (miután a tavalyi Theatertreffenre is meghívták Céline *Utazás az éjszaka mélyére* című előadásával). Jellemző, hogy a *Baal* esetében ott kezdte, ahol Brecht abbahagyta: intelligens montázs segítségével pótolta a hiányzó bölcsességet.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Rolf Hemke

A szerzői jogok védelme, avagy a rendezői művészet szabadsága?

Színházellenes, de jogilag korrekt eredmény. A német szerzői jog azon az értékfelfogáson alapul, hogy az írókat jobban védi, mint mondjuk, a rendezőket. Az utóbbiak az úgynevezett alkotó művészek közé tartoznak, és nem vonatkozik rájuk a teljes körű szerzői jogvédelem, hanem önálló teljesítményvédelmet élveznek, amely azonban átalányban kifejezve alá van rendelve a szerzői jognak. Ekként a törvény biztosítja a szerzőnek azt a jogát, hogy műve eltorzítását – például a rendező ilyenek minősített tevékenysége által – megtiltsa. Valamely művön csak akkor hajthatók végre változtatások, ha „a szerző jóhiszeműen nem tagadhatja meg hozzájárulását”, azaz olyan kisebb változtatások és húzások esetében, amelyek a mű jellegét nem módosítják, sőt, adott esetben immanensen illeszkednek az előadásba. Mivel ez a játéktér meglehetősen szűknek bizonyult, a német jogalkotás az utóbbi évtizedekben a színházi rendezők javára kiszélesítette. Az igencsak messzemenő szabadságot a kiadók többnyire hallgatólagosan elismerik. Vannak azonban prominens kivételek. Közismert, hogy Bertolt Brecht, Tennessee Williams és Samuel Beckett örökösei meglehetősen harciasak. Ennyiben a Frank Castorf *Baal*-rendezése körüli eljárás kimenetele nem mondható meglepőnek. Egyfelől tükrözi a szóban forgó terület rendkívül világos törvényi helyzetét, valamint a müncheni tartományi bíróság tendenciájában alkotóbarát – ez esetben tehát szerzőbarát – igazságszolgáltatását. Mert még akkor is, ha a bíróság a kiegyezést célzó tárgyalásokon messzemenően a színházzal szemben barátabb egyezségre törekedett, a színház számára inkább kedvezőtlennek mondható kimenetelt voltaképpen egyedül az magyarázza, hogy a testület a Brecht örökösök igényét alapján véve adottnak tekintette. A végül elfogadott megoldás kompromisszum, mert hiszen a Brecht örökösök akár le is tilthatták volna a berlini előadást, és erre legalább nem került sor. Magam ennek ellenére sajnálatosnak tartom a megoldást, mivel végeredményben színházellenes. Ezen a problémakörön kizárólag a törvényalkotó változtathat. Ezzel összefüggésben én már azt is érdekesnek és kíváncsún tartottam volna, ha ez a vita nem megegyezéssel végződik, hanem a felek egészen a Szövetségi Törvényszékig viszik a küzdelmet, hogy kiderüljön, vajon a bíraskodás legfelső szintjén a jogi helyzetet – a német színházak szokásainak fényében – nem értelmezik-e újszerűen, korszerűen és a színházzal szemben barátságosabban. Ebben a problémakörben ugyanis a Szövetségi Törvényszék egyetlen alapvető elvi ítélete már negyven évnél régebbi, és mára valóban túlhaladottnak látszik.

Rolf C. Hemke a mülheimi Ruhr Menti Színház dramaturgja és egyszersmind üzemigazgatója. Münsterben, Genfben és Párizsban végzett germanisztikai és jogi tanulmányokat, és számos művet szentelt a színház jogi problémáinak.