

NIKLOSZ KRISZTINA

Der Riss im Raum – Egy hasadást vizsgálok a térben¹

Az NDK nyolcvanas évekbeli alternatív kultúrájáról
a Zinner Színház kapcsán

Búcsú fogadással

Gyökér- és körömkefével, valamint egy mosógéppel felszerelve áll neki Kurt Buchwald a *Nagytaharítás*nak. A kelet-berlini fotós és performer egy gyűrött vásznon trónoló hatalmas Sztálin-portrét vet alá egymás után többször is a rituális pucoválásnak, míg a kép lassan fényét és élességét veszti. Bármennyire igyekszik, nem sikerül teljesen eltüntetnie a diktátort. A kontúrjai kitörölhetetlen nyomot hagytak a papíron.

Az oly jól ismert sztálini élettér maradványaitól való szimbolikus elszakadási kísérlet egyenes és egyetlen értelmezési lehetőséget hagyott csak a nézőnek. Az eltávolodás volt a mottója a francia fővárosban 1990. január 19. és 21. között a Grand Halle de la Vilette-en, a régi párizsi művészparkon *L'autre Allemagne hors les murs*² címmel megrendezésre kerülő nagy szpektákulumnak.

Néhány hónappal a lipcsei és berlini forradalmi események után 200 keletnémet táncos, zenész, színész, festő, költő, performer, fotós és filmes utazott Franciaországba, akiknek az elmúlt két évtizedben sikerült a hivatalos kultúra hasadásait kihasználva egy „másik kultúrát” létrehozniuk.

Az 1864-ben épített vágóhíd termeiben 13 000 négyzetméternyi kiállítótér állt a rendelkezésükre. Itt olvastot fel a Prenzlauer Bergből ismert Bert Pappenfuss-Gorek, játszott az Ornament, állított ki Hans Scheuerer, Klaus Killisch, a korai ellenálló Jürgen Böttcher alias Strawalde, és játszott az első független színházi csoport, a Zinner. A drezdai

performance csapat, az „Autoperforationsartisten” végre szabadon felléphetett, és a közönség megismerkedhetett Joachim Damm és Holger Fickelsteiner képregényivel is.

A fesztivált néhány hét alatt hozta tető alá a két lelkes szervező, a kelet-berlini művészettörténész, Christoph Tannert, és a párizsi újságíró, Maurice Najmann. A francia kulturális miniszter, Jack Lang szintén támogatta a projektet. A miniszterelnök, Francois Mitterrand pedig az Elysée Palotában fogadással kedveskedett a Kelet-Németországból érkezett művészeknek.

Nemes búcsú volt ez egy korszaktól, és egyben az első és utolsó bemutatója a keletnémet szubkultúrának. A párizsi napok reprezentatív keretet adtak a független művészek találkozájának, akik teljesen a tudatában voltak annak, hogy a fesztivál végétel lezárult egy korszak, hiába térnek vissza Lipcsébe, Drezdába, Kelet-Berlinbe, vagy épp Karl-Marx Stadtba. A La Villette egy életforma végét jelentette, ami alól a fal leomlása és az azt követő politikai rendszerváltás kihúzta a talajt. A nyugati kultúrpiaccal való első találkozás sokakban azonnal világossá tette a művészlét újradefiniálásának szükségességét, belátták, hogy nem élhetnek tovább a zárt szocialista rendszer kulturális különbségén alapuló hiányművészetnek.

A párizsiak megéreztek valamit az újdonság utáni vágyból, az izgatott jövővárásból és a tanácstalan toporgásból. A háromnapos rendezvény visszhangja visszafogottnak mondható, sok értetlenséggel, kíváncsisággal, és interpretációs kísérletekkel. Az új-

¹ A cím Karl Malich szobrász *Der Riss im Raum* (Egy hasadást vizsgálok a térben, 1979) című alkotására utal.

² „A másik Németország a falon kívül”.

ságok inkább a párizsi 1968-as tavasz, és a berlini 1989-es események közti párhuzam kidolgozásán munkálkodtak. „Else Gabriel feltűzött birkaagyai, vagy Jörg Knöfel bádoglabyrinthusa a disznóvágóhid képeivel sok párizsi számára meglepetést okozott. A békésen politizáló Prenzlauer Berg-i sztereotípiák eltűntek, a műalkotások saját múltjukra emlékeztették a nézőket”, írja Joachim Fritz-Vannahme a *Die Zeit* című napilapban,³ „mikor is a ’68-as generáció sokkolva és ordítva próbált kitörni a jőpolgári társadalomból.” Az Elba és az Odera közti világ a francia és a nyugati értelmiség előtt zárva volt, 1989. november 9-ig senki földjének számított. „Keletről, a diktatúráról, a disszidensekről sokkal többet hallottunk Csehszlovákiával, Lengyelországgal kapcsolatban. Biermann és Bahro ismertsége sosem érte el Párizsban Vaclav Havel, vagy Bronislaw Geremek népszerűségét. A franciáknak nem csak a fiatal művészek szabadsági fokáról, de egyáltalán az NDK-beli életről sem volt, nem lehetett elképzelésük.”⁴

Színház párt és állam közt

A nyolcvanas években az NDK gazdag színházi hálózatot mondhatott magáénak, 68 színháza összesen 200 játékhelyen tartott előadásokat. A színházak a finanszírozás és az állami hatóságokkal való kapcsolat szintje szerint négy kategóriára oszlottak, és kettős, a Német Szocialista Egységpárt (NSZEP) és az állam ellenőrzése alatt álltak. A szakmai és egyben szervezeti meghatározottság számos kényszerrel sújtotta a színházi embereket, ám a döntési szintek kettősségéből adódóan plusz lehetőségeket is nyújtott. A színházban a pártalapszervezet felügyelte a színházi munka ideológiai konformizmusát, bár az ellenőrzés foka színházanként nagyon eltérő volt. A felelős posztokra (igazgató, fődramaturg, főrendező) való kinevezés ritka kivételektől eltekintve kötelezővé tette a párttagságot, habár önmagában a tagság nem

szavatolta az ideológiai hűséget. Az állami kontroll erősen centralizált volt. A berlini kulturális minisztérium végezte a kulturális és művészi tervezést, adta meg az ideológiai és esztétikai orientációkat, ami leginkább a műsorválasztásra volt kihatással. Az évi műsortervet emellett a helyi hatóságok is módszeresen ellenőrizték, sőt egyes hivatalnokok a próbákat is rendszeresen látogatták. Az NDK-ban még be nem mutatott darabok előadását csak a minisztérium engedélyezhette.

Cserébe a társulatok a minisztériumtól, és a helyi hatóságoktól jelentős anyagi támogatást kaptak, ami általában költségvetésük 85 százalékát fedezte, ebből kifolyólag sikerült a jegyárakat rendkívül alacsonyan tartaniuk. Az elosztás az adott színház kategorizálásának és költségvetésének függvénye volt, ennek megfelelően mozoghatott egymillió és 38 millió márka között, míg a bevétel a büdzsén belül 3 és 27 százalék között ingadozott. Ez a rendszer a rezsim első éveitől fennállt, és jól mutatta, mekkora fontosságot tulajdonítottak a keletnémet vezetők a színháznak, a tömegek nevelőjének és a szocialista tanok szigorúan megszabott esztétikai normák szerinti közvetítőjének.⁵

A színházművészek előtt a népi demokráciában két út állt. Az egyik a szocialisták által támogatott, előírt rendszerkonform út, a másik a tagadás (Hackl, Heiner Müller, avantgárd). Maguk az utak nem jelentenek eleve előítéletes megkülönböztetést, csupán a társadalmi valósággal szembeni különböző művészi tartásról beszélünk. A rendszerkonform művész komolyan veszi az adott társadalom ígéreteit, kreativitásával a mindenkori cél elérését szolgálja. A konzervatív tagadásban élő művész elutasítja az adott kor doktrínáit és régi mintákhoz nyúl vissza, az avantgárd művész pedig elítél minden meglévőt, és célul tűzi ki a jelen rendszer felbontását.⁶ Az avantgárd művészetben belül két nagy csoport alakult ki, a progresszív és a regresszív avantgárd. A progresszív avantgárdot pedig racionális (bohémok) és emocio-

³ Vannahme Joachim Fritz, Wehmut und Blindheit. Zweihundert Künstler aus der DDR zu Gast in Paris: Ein Auftritt im Schlachthof, *Die Zeit*, 1990. január 26. 17.

⁴ Paul Kaiser–Claudia Petzold, Boheme und Diktatur in der DDR Gruppen Konflikte Quartiere 1970–1989, in *Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 4. September bis 16. Dezember 1997*, Berlin, 1997. 4–5.

⁵ Laure de Verdalle, Das Theater in der DDR und sein Publikum. Rückblick auf eine zweideutige Beziehung, *Sociologie du Travail*, 2003/45. Laure de Verdalle írását először németül olvastam, majd megtaláltam Szántó Judit fordítását. Az ő fordítását is felhasználtam. Lásd: Laure de Verdalle, A színházi átmenet a volt NDK-ban (ford.: Szántó Judit), *Színház.net*, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=29767&catid=1: archívum&Itemid=7 letöltve: 2009. január 23.

⁶ Jens Reich, *Abschied von den Lebenslügen: Die Intelligenz und die Macht*, Berlin, Rowohlt, 1992. 32.

nális (ezoterikusok) csoportokra oszthatjuk.⁷ Minden művész előtt ott állt a lehetőség, hogy elfogadja-e az ajánlatot, vagy elutasítja. Már a pusztá elutasítás is az egzisztencia elvesztésével járhatott. A művész, színész, rendező elveszíthette az állam támogatását. A választás pillanatában az ideológia nem volt egyenlő a szent hittel, hanem a különleges játékszabályok összességét jelentette. Ebben a pillanatban a művész egyenrangú volt a hatalommal.

A színház és közönsége

Az 1980-as években az NDK színházai a tizenhatmillió lakosságon belül évente körülbelül tízmillió nézőt vonzottak. Az adatból kitetszik, milyen vonzerőt gyakorolt a színház a keletnémet lakosokra, de egyszersmind rámutat a keletnémet társadalom jellegzetes kettős deficitjére is, az alternatív szórakozási formák, illetve a közéleti fórumok hiányára.⁸ „Az indoklásban egészen Leninig nyúltak vissza: Minden spontán megmozdulás, a munkásosztály minden arra irányuló kísérlete, hogy elforduljon a tudatosan elért színvontól és alássa a marxista-leninista párt vezető szerepét, imperialista reakciókhoz, ellenforradalomhoz vezethet. Természetesen a párt ezt az axiómát a kultúra minden területére kiterjesztette.”⁹ Az állam és a párt 1949-től demokratizálta a kulturális javakhoz való hozzáférést.

De az 1968-as alkotmányba már korlátozott formában került be a művészet szabadsága. A 18-as törvénycikk a kultúra alatt csak a szocialista kultúrát érti, azaz még pontosabban a szocialista nemzeti kultúráról beszél. Egyértelművé teszi, hogy a művészet a szocializmus szolgálatában áll, mely az alkotmány védelmében nagy állami támogatást élvez. A szabad művészetgyakorlat a gyakorlatban egyenértékűvé vált az imperialista nonkultúrával. Az alkotmány szövege a következő: „A művészi alkotói folyamat a művész és a nép élete közti szoros kapcsolaton nyugszik.” Hogy mely művészet és művészek feleltek meg e kitételnek, azt a mindenkori ha-

talom döntötte el.¹⁰ A változtatás alapját a Központi Bizottság 1951. március 15-i ülésén elhangzottak szolgáltatták. Az ülésen a művészet szabadságáról volt szó, a napirendi pont címe: „Harc az irodalomban fellépő formalizmus ellen, egy haladó német kultúra érdekében”. A megbeszélés célját Otto Grotewohl a következőképpen jelölte meg: „Az irodalom és a képzőművészet mindig csak a politika alárendeltje lehet, de természetesen, hogy hatással lehet a politikára is. A művészetnek mindig követnie kell a politika által kijelölt utat.” E gondolatmenetet folytatva nyilatkoztatta ki Walter Ulbricht 1951 október 31-én a szocialista realizmus felsőbbrendűségét. „Nem akarunk több absztrakt képet látni a művészeti iskoláinkban. A szürke festészet szürkesége a kapitalista vereség jelképe, ami ellentétben áll a Német Demokratikus Köztársaság új életével.”¹¹

Az 1980-as években átalakult a közönség összetétele, a munkások helyett mindinkább az értelmiség és a középosztály látogatta a színházakat. A független média hiánya miatt a színház szerepének fontossága egyre nőtt, a művészek úgy érezték, hogy a „kettős beszéd” révén valódi kommunikáció jön létre köztük és a nézők között. Dieter Görne, a drezdai színház egykori fődramaturgia, mai intendánsa így beszél erről: „Közönségünk háromnegyede kritikusan viszonyult a párthoz és a hivatalos állami doktrínához, és hálás volt, amiért előadásainkon át tudomásukra hoztuk, hogy mi ugyanígy gondolkodunk.”¹²

Alternatívok az NDK-ban?

Az NDK-val foglalkozó szociológusok, művészek, újságírók, köztük Helmut Kreuzer, Leander Haussmann, Bernd Janowski hosszú Feuilleton-harcot folytattak az NDK alternatív kultúra kialakulásával, virágzásával és megszűnésével kapcsolatban. Azt mindannyian tényként fogadták el, hogy az országban a hetvenes, de leginkább a nyolcvanas években létezett az NSZEP kultúrpolitikai normáival szembe forduló alternatív irányzat.

⁷ S. Schwendtner–H. Sagner, *Gesellschaften im Umbruch*. 27. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. Halle an der Saale 1995. Kongreßband II. Berichte der Sektionen und Arbeitsgruppen, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1995. 165–172.

⁸ Laure de Verdalle, i. m. (ford.: Szántó Judit)

⁹ Rainer Schedlinski, Zinnober, in Heinz Ludwig Arnold–Gerhard Wolf (hrsg.), *Die andere Sprache. Neue DDR–Literatur der 80er Jahre*, München, Sonderband Text+Kritik, 1990. 78–80.

¹⁰ Günter Feist–Eckhart Gillen (hrsg.), *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945–1990*, Berlin, Museumspädagogischen Dienst Berlin, 1990. 79.

¹¹ Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig, erweiterte Neuauflage, 2002. 417.

¹² Laure de Verdalle, i. m. (ford.: Szántó Judit)

Günther Wirth szerint a finom ellenállás jelensége a relatív liberális művészeti intézményekben, neves hírességek környezetében, tájékozott családi-körökben korábban is megfigyelhető. Már az ötvenes éveknek is megvoltak a híres másképp gondolkozói. Jürgen Böttcher Drezdában gyűjtötte maga mellé a fiatalságot, Wolf Biermann Berlinben, míg a Drezdában élő útmutató művészszemélyiségek, a festő Charlotte E. Pauly és Hermann Glöckner körül is gyülekezett a fiatalság. Az ötvenes, hatvanas évek művészi „forradalma” azonban csak egyes személyek aktivitására korlátozódott. Valójában a hetvenes évek kulturális fordulata hozta meg a minőségi és mennyiségi változást. A fokozatosan kialakuló alternatív kultúra alatt ma az egész országot, minden művészeti ágat átfogó változást értünk, ami a Berliner Ensemble-től kezdve Ernst Blochot át, a lipcsei Hans Mayert és egyetemi körét¹³ is magába foglalta.¹⁴ Bár tartja magát a nézet, hogy „sokkal többen maradtak ebből a milióból az NDK-ban, mint gondolnánk”, valójában a liberálisan gondolkodó művésztanárok egy része mégis még a fal felhúzása előtt elhagyta az országot, így a kis szellemi fészkek jelentősége fokozatosan csökkent, a másképp gondolkodók új kitorési lehetőségeket kerestek.¹⁵

Klaus Michael irodalomtörténész a parlamentnek készített jelentésében, 1976 novemberétől, Wolf Biermann¹⁶ kitoloncolásától számítja az alternatív kultúra megjelenését az NDK-ban.

A mai álláspont szerint az NDK fennállása alatt három nagy művészcsoportosulási hullámot figyelhetünk meg, amik leginkább az uralkodó kultúrpolitikához való viszonyukban, és a művészi kifejezésformáikban különböztek egymástól. Az első „Kitorési és Elkötelezettség” fázisban a művészek az elképzelések manifestálását jelölték meg fő feladatnak. Ezzel a céllal alakult meg többek között 1945-ben az Edmund Kesting vezette der ruf. Az államosítással ezek a művészeti csoportok feloszlottak.

Az ötvenes évek közepén a „Kivonulás” szakaszában újabb művészgeneráció lépett ki a hivatalos keretek közül. Az államilag elismert kollektív művészet képviselői szakszervezetekbe tömörültek. Az állam anyagilag támogatta a kollektívákat, brigádokat, megjelenési lehetőséget biztosított a művészeknek. A Gruppe 1950,¹⁷ és a Dresdner Künstlerarchiv¹⁸ 1957 kiállításokon csak a jó funkcionáriusok jelenhettek meg. A kívülállás első fokát az állami rendezvényektől való távolmaradás jelentette. A támogatás nélkül működő körök egy-egy művész baráti körét jelentették, és gyakran a hetvenes évekig fennmaradtak. Egy ilyen társaságból alakult ki az első nyilvános művészi fórum, a képzőművészeket tömörítő Lücke TPT, vagy a berlini Neon Real Harald Schulze és Clemens Gröszert vezetésével. A második szakaszban a beavatottság volt a legfontosabb érték.

A hetvenes évek végén nagy változás történt, ez volt a „Kitorési és megtagadás” időszaka. Ekkortól már valóban egy kiegészítő kultúráról beszélhetünk, amit nevezhetünk alternatív szubkultúrának, vagy átvéve az NDK terminust, bohém¹⁹ kultúrának. A bohém kategóriába sorolhatóak a Helmut Kreuzer által meghatározott intellektuális szubkultúra képviselői, akik megpróbálták kiszabadulni az NDK rendszer kollektív nyomása alól, amire Erich Honecker hatalomra kerülésével, és az ezzel járó kulturális nyitással lehetőségük is adódott. „A szocialista alapelvekből kiindulva véleményem szerint az irodalom és a művészetek terén nem lehetnek tabuk”, mondta Erich Honecker az NSZEP IV., 1971. december 17-i ülésén.²⁰

Egy évtized késéssel nyugatról lassan begyűrűzött a hippi-kultúra, a Love and Peace, Woodstock szelleme, és új életre kelt az 1965-ben betiltott beatzene. A lengyelországi utazások, ahol tiltott lemezek és könyvek vártak a turistára, nem is beszélve a nagyobb szexuális szabadságról, új reménnyel töl-

¹³ Hans Mayer köre: A polgári szellemű ellenkultúra

¹⁴ Günther Wirth, *Gegenkultur aus bildungsbürgerlichem Geist. Auch jenseits der marxistischen Dissidenten gab es staatsferne Intellektuelle Inseln in der DDR*, FAZ, *Bilder und Zeiten*, 1995. április 1. 83.

¹⁵ Hannelore Offner-Klaus Schroeder (hrsg.), *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989*, Berlin, Akademie Verlag, 2001. 144.

¹⁶ Wolf Biermann énekes Hamburgban született, később önként áttelepült az NDK-ba, majd 1976-ban egy kölni koncertje után nem engedték vissza az országbába.

¹⁷ 1950-es Csoport

¹⁸ Drezdai Művészarchívum

¹⁹ bohém: A klasszikus bohém kifejezés a XIX. században felbukkanó, a középosztályból kiváló, majd a polgárokkal szembenálló csoportot jelöl, akik nem azonosulnak a kapitalista gazdasági és életformával.

²⁰ Manfred Jäger (hrsg.), *Kultur und Politik in der DDR 1945–1990*, Köln, magánkiadás, 1995. 140.

tötték el a művészeket. Céljuk továbbra sem változott: kikerülni a tiltások hálójából, és az NDK állami kontrollja alól. Az ezt az utat választó művészek elutasították a szocialista embertípust, és szembe mentek az ilyen jellegű elvárásokkal. Honecker alatt, a nagyobb szabadság mellett is működött a cenzúra. Az illegális aktivitást börtönnel, kitoloncolással jutalmazták.

Biermann 1976. novemberi kitoloncolásával hirtelen komoly paradigmaváltás zajlott le, mely megszüntette a hetvenes évek elejére jellemző művészi szabadságot. A felülről jövő váltás nélkül a művészek egy része nem került volna át a másik oldalra, nélkülük nem alakulhatott volna ki a hetvenes évek végén az immár szó szoros értelmében vett szubkultúra. Az NDK fennállása óta először figyelhető meg szervezett ellenállás egy totalitárius eljárás ellen. A tüntetők végül egy petíciót juttattak el a nyugati televízióhoz, amit több mint száz igen ismert művész írt alá. Az NSZEP szankciókkal válaszolt a megmozdulásokra, több író²¹ távozni kényszerült az írószövetségből. A fiatalabb művészek egy részét kizárták a szakszervezetekből, és fellépési tilalommal sújtották őket. A változás azonban nem csak Berlinhez és a később híres hírhetővé vált Prenzlauer Berghez köthető. A hetvenes évek végére a hagyományos művészeti központokban, Drezdában, Lipcsében, Halléban, Erfurtban, Jénában és Karl Marx Stadtban is létrejöttek a helyi alternatív csoportok. A szervezetek a távolság és az elszigeteltség miatt keveset tudtak egymásról, ebből kifolyólag különböző programokat készítettek maguknak. Nem alakult ki köztük semmiféle hierarchia, nem dolgoztak ki egységes akcióprogramot. Inkább egy szolidaritási „szükségben az erő” összetartást figyelhetünk meg köztük, különböző filozófiákkal, informális körökkel, és gyorsan változó csoportokkal. A fő kapocs, a fő ideológia a hatalmi mechanizmusok, az intellektuális káderkarrier elutasítása volt. Bár a csoportok nem álltak szoros kapcsolatban egymással, mégis sok hasonlóságot mutatnak:

– Tagjaik ritkán vettek részt hivatalos kiállításokon és felolvasásokon, bár némelyek még szakszervezeti tagok voltak.

– A hivatalos kultúra nem létezőnek tekintette őket, mégis folyamatosan próbálkozott a visszahódításukkal.

– A tagok nagy többségben 1951 és 1963 között születtek, az idősebbek korábban vagy a hivatalos, vagy az amatőr kultúra területén tevékenykedtek.

– Az alkotók átlépték a különböző művészetek határait. Mivel nem tartoztak egyik szakszervezethez sem, külön szabályokat alkottak maguknak. Kezdetben spontán módon, később programszerűen. Festők, költők, grafikusok, fotósok, zenészek és filmek hoztak létre közös produkciókat.

– A művészeti alkotásokat privát keretek között mutatták be, lakásokban, ismerősök előtt. A művek nagy részét nyugati gyűjtők vásárolták meg.

– Az alkotói munka egyedi volt, de a külső nyomás hatására a csoporton belül is kisebb csoportok képződtek, közös programok láttak napvilágot.

– A tagok gyakran vállaltak alibi-munkát, főleg, ha nem volt meg a hivatalos művészléthez szükséges felsőfokú végzettségük.²²

Az alternatív kultúrkör zárt volt. Kb. 250 aktív szereplőről tudunk, a második nyilvánosságot az 500–800 főből álló közönség képviselte. Az alternatív csoportok többsége elutasította az esztétika, a művészet közvetlen bevetését az ellenzéki munkába, ennek ellenére a mindennapjaik, maga a pusztán létük akkora politikai tartalommal bírt, ami mellett nem lehetett csukott szemmel elmenni. Helmut Kreuzer írja a *Die Boheme* című művében: „A tipikus bohém beállítódás nem más, mint programatikus individualizmus, a másságra, különbözősre való vágy, szegyetelen provokáció a konvencionális életvezetéssel szemben, határozottan képviselt igény az esztétikai, morális és politikai emancipációra.”²³

Egy autark, teljesen független művészi és kulturális közeg kialakítása azonban teljesen elképzelhetetlen volt. Az NDK szubkultúrája mindig az alkalmazkodóképesség és az ellenállás között egyensúlyozott. A radikális elhatárolódás, és az autonómia helyett inkább egyfajta ozmotikus viszonyban állt a hatalommal.

Felmerül a kérdés, ahogy 1990-ben Párizsban is felmerült, hogy ez a speciálisan keletnémet kultúrforradalom egy más politikai rendszerben is elérhető volna-e ekkora hatást, és vajon párhuzamba lehet-e állítani a nyugat-európai 1968-as mozgalmakkal. Bár vannak nyilvánvaló azonosságok, mint a drezdai és lipcsei kommuna-alakítási törekvések,

²¹ 1979. június 7. Kilenc frót zárnak ki az írószövetségből, többek között: Heiner Müllert, Anna Segherst, Sarah Kirsch-t.

²² Uwe Kolbe, *Die Situation*, Göttingen, Wallenstein Verlag, 1994. 27.

²³ Helmut Kreuzer, *Die Boheme. Beitrag zu ihrer Beschreibung*, Metzler, Stuttgart 1968. 47–48.

a zenéhez, filozófiához, képzőművészetekhez való kritikus hozzáállás, a nyugati életstílus módosult átvételére irányuló erőfeszítések, az itt történt változás nem ragadható meg nyugati szociológiai terminológiával. A „nem kompatibilitás” fő oka, hogy az NDK autonómiaigénnyel fellépő mozgalmi a törvény keretein belül nem alakíthattak ki valódi ellenkultúrát, melyben a diktatúra fennállása alatt hivatalosan nem is vehettek volna részt, így nem is nevezhették meg törekvéseiket.

A Prenzlauer Berg

APrenzlauer Berg napjainkra igazi legendává vált. Az NDK fennállásának utolsó két évtizedében mágnesként vonzotta a fura alakokat, az alternatív kultúra centruma és szinonimája lett. A kerület a rendetlenség és rendezetlenség szigete volt, otthont nyújtó menedék, ám egyben a nyugati médiák által jól bevilágított színpad, ahol életre keltek az ellentétek, melyekből az országban elsőnek itt alakultak ki a politikai ellenállási mozgalmak előfutárai. Ha utólag próbáljuk meg beskatulyázni az itt mozgó alakokat, akkor a „kívülálló” a legdurvább jelző, amit alkalmazhatunk rájuk. A Prenzlauer Berg egy nagyra nőtt klub volt, kötött játékszabályokkal, kialakult és működő hierarchiával, melyet jól ismert előadók vezettek, akik között akadt költő, kiadó, képzőművész. Közülük is a legismertebb a Stasi nem hivatalos munkatársa, Sascha Anderson.

Főkertész az üvegházban

Sascha Anderson volt a főkertész az üvegházban. Az 1953-as születésű férfi a nyolcvanas évek alternatív kultúrájának egyik legfontosabb alakjának számított, neve a hetvenes években vált ismerté. Drezdából indult, mint szerző, szervező, kiadó és különböző zenekarok énekes.

A nyolcvanas évek elején költözött Kelet-Berlinbe, és innentől kezdve nagy szerepet játszott a Prenzlauer Berg-i események alakításában. Már Drezdában IM-ként²⁴ dolgozott „David Menzer” álnéven. A barátokról, aktivistákról és a szubkultúrában lassan kialakuló rendszerről szóló részletes jelentései alapján a Stasi jól nyomon követhette az eseményeket. Anderson 1986-ban kivándorolt Nyugat-Berlinbe, de a kémtevékenységgel ott sem hagyott fel.²⁵

Érdekes kérdés, hogy vajon Sascha Anderson miért vált kémmé az alternatív kultúra kellős közepén? Az oppozíció többségétől eltérően miért nem az NDK törvényeinek kijátszásával elégitette ki a kalandvágát, miért működött együtt az államhatalommal?

„Mindig is kém akartam lenni.”²⁶ A mai napig nem ismert, hogy Andersont bárki is kényszerítette volna a jelentésre. Önletrajzi könyvében is azt írja, hogy önkéntesen jelentkezett a drezdai irodában.

Az állambiztonság a nyolcvanas években már nem igazán érdeklődött az irodalom, a művészet és még kevésbé a kisebbségi esztétika iránt. Az érdeklődésük fő területét a művészet által létrejött életvezetési változások és azok szociális kihatásai tették ki. Az alternatív művészet hatására és kapcsolatrendszerén alakult ki a politikai oppozíció, amit viszont mániákusan és hiperérzékenyen figyeltek.²⁷

Nyugodtan elfelejthetjük az illúziót, hogy létezett Berlinben egy teljesen szabadon működő kerület, amit a művészet álcázásában sikerült szabadsággal megtölteni. „Nem szívesen használok a szubkultúra szót, mert nem fed teljesen a valóságot. De a jelenségre nem illenek teljesen a második kultúra, az alternatív kultúra az underground vagy háttérkultúra megnevezések sem.”²⁸ Maga Sascha Anderson adta meg a kulcsot a Stasinak: „Itt nem valamiért, nem valami ellen, hanem minden kívül élünk.”²⁹ Ezzel a mondattal váltak le a Prenzlauer Berg művészei a politikai aktivistáktól, az egyházi és ökomozgalmaktól.³⁰

²⁴ IM: a Stasi nem hivatalos munkatársa

²⁵ Lutz Rathenow, *Fluchtbewegung*, *Der Spiegel*, 1986. szeptember 1. 74–78.

²⁶ Sascha Anderson, *Sascha Anderson. Autobiographie*, Köln, DuMont, 2002. 178.

²⁷ Elke Erb–Sascha Anderson (hrsg.), *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur in der DDR*, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1995. 201.

²⁸ Christoph Tannert, *Nach realistischer Einschätzung der Lage*, in Matthias Flügge (hrsg.), *Der Riss im Raum. Dokumentation: Eine Ausstellung der Guardini Stiftung in Berlin, Martin-Gropius-Bau (26.11.94–5.2.1995)*, Berlin, Guardini-Stiftung, 1996. 44–47.

²⁹ Uo.

³⁰ Petra Jacoby, *Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe* (Broschiert), Bielefeld, Transcript, 2007. január. 187.

A „Tarka Köztársaság” jól hangzó mítosz, de csatlóka, ugyanis a Prenzlauer Bergben soha nem alakult ki homogén „másik kultúra”. A negyedre sokkal jellemzőbb a decentralizált egymás mellett élés, a csoportképződés, a helyzetre jellemző politikai-művészeti akciók és projektek létrehozása, melyek életre hívói inkább tolerálták egymást, mintsem programszerűen hálóbá tömörültek volna. Több központ alakult ki, ezek egyike az LSD-negyednek nevezett a Lychener, a Schliemann, és az Oderberger Strasse által határolt terület. A Knaack Strasse vagy a Kollwitzplatz is népszerű lakó- és alkotóhely volt, melyet később a terület gyűjtőpontjának neveztek. Klaus Michael így ír a nyolcvanas években megjelenő underground lapjában, a *Liané*-ban: „A hetvenes évek során eme kis területre sűrűsödött össze számtalan kreatív kis műhely, melyekből szépen lassan kialakult egy szabadelvű kultúra topográfiája.”³¹

Az épületek állagának gyors romlása érzékenyen érintette a kerületet. Az omladozó házak és az ezzel járó értékcsökkenés magával hozta az egykori munkásnegyed átalakulását. A korábbi lakók a panelházak kérdéses luxusát választották, a jellegtelen Marzahnba, vagy Hellersdorfba vándoroltak, üres, pusztuló lakásokat hagyva maguk mögött. A távozásukkal bekövetkező szociális rétegváltás helyét kínált a vidékről a fővárosba költöző „új betelepülőknek”. A kifejezés alatt mindenekelőtt művészek, értelmiségiek, egyetemisták, szellemi szabadfoglalkozásúak, munkakerülők és bűnözők bújtak meg, akik egyre nagyobb arányban foglalták el a kihalt-félben levő kerületet. A tömeges „fekete” betelepülésekkel, a lakásfoglalásokkal lejárt a lakóbizottságok, a házmesterek, és a házkézelőség ideje. A nyolcvanas években a főváros feladta a harcot, addigra az önkényes lakásfoglalók miatt teljesen átláthatatlanná vált a helyzet. Festők, színjátszó csoportok, együttesek jutottak ily módon gond nélkül próbahelyhez, műteremhez. A ma is itt élő belsőépítész, Wolfgang Kil szerint erről az időszakról lehetetlen szentimentalizmus és nosztalgia nélkül beszélni.

„A hatalmas művésznegyed nem kikönyörgött, vagy kiharcolt terület volt, mint egy államilag eltúrt és agyonhallgatott létforma. Annál jobban virágozhatott, minél kevesebb állami hatalmat engedett a soraiba, míg a hatalom, egész egyszerűen elvesztette a rálátását.”³²

A műtermeken, lakásokon, magángalériákon és a később az alternatív előadók által használt egyházi termeken kívül állami kultúrházak és FDJ³³ ifjúsági klubok is működtek a kerületben, de a legnagyobb számban mégis a szocialista időkhöz képest igen sűrűn nyíló és működő kocsmák képviseltették magukat. Ezek nem voltak a szó szoros értelmében vett művész-kocsmák, bár némely kávézó vagy vendéglő mégis fontos találkahelynek számított, ahol a Prenzlauer Berg-i alternatívok megoszthatták egymással világmegváltó terveiket. Lothar Lang műkritikus így teszi fel a kérdést: „Vajon a Prenzlauer Berg olyan lehetett, mint Párizs? Lehet, hogy a Prenzlauer Allee-n volt a „Mosaik”, a „Flore”. Az „1900” esetleg a Hausemann Strassén található, míg a „Deux Magots” vagy a „Wiener Cafe” maga a Lipp lenne?”³⁴

Az itt kialakult helyzetnek gyorsan híre ment az országban. Jürgen Schweinebraden, a hetvenes években érkezett drezdai pszichológus a drezdai művészkörökkel, A. R. Penckkel és Peter Herrmannal való kapcsolatával színesítette a berlini miliót. 1974-ben egy hátsó lépcsőházi helyiségben indította be az EP Galériát, mely a Prenzlauer Berg első, hivatalosan is az NDK kultúra-, illetve a szocialista művészkép-ellenes létesítménye volt. A hagyományteremtő házfoglalási akciót többen is örömmel követték, többek között Hans Scheib a Raumer Strassén, a Stromboli, majd később a Zinnober bábja-társzó csoport a Knaack Strassén. Ekkor nőtte ki magát kulthelyé a Sredzki Strasse 64, ahol 1980-tól folyamatosan több egymás mellé szerveződött nem hivatalos galéria működött és adott otthont egy évtizeden keresztül különböző műtermi kiállításoknak. A nyilvános helyeken túl a lakásokban is élénk éjszakai élet folyt. Nyugati vendégek érkeztek, titkos irodalmi felolvasások zajlottak, stencilezett papírokon terjedt a szamizdat kultúra.³⁵

³¹ Paul Kaiser–Claudia Petzold, i. m. 143.

³² Wolfgang Kil, *Prenzlauer Berg, ein Bezirk zwischen Legende und Alltag*, Berlin, Nicolai, 1986. 45.

³³ A KISZ NDK-beli megfelelője

³⁴ Paul Kaiser–Claudia Petzold, i. m. 203.

³⁵ Annett Gröschner–Barbara Felsmann, *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg Eine Berliner Künstlersozialgeschichte in Selbstauskünften*, Berlin, Lukas Verlag, 1999. 238.

A Prenzlauer Berg-i kultúra alatt az alternatív mozgalmak utolsó évtizedét értjük (1979–1989). Ma már biztosan tudjuk, hogy ez a szubkultúra mint kultúra nem volt autonóm, nem állt valódi ellentétben a rendszerrel. Az alkotók gyakran azzal az igénnyel léptek ki a hivatalos keretek közül, hogy megtalálják önmagukat, általában nem politikai okok döntöttek. A résztvevők vallomásaiban gyakran mást olvashatunk, mint a mai interpretációkban. Nem tekinthetünk el attól a tényről, hogy a negyed legaktívabb vezetői a Stasi alkalmazásában álltak, és a munkájuk során rengeteg irat, jelentés keletkezett, melyek teljes pontossággal tájékoztatták a hatalmat a Prenzlauer Bergben folyó eseményekről.

Christoph Tannert művészettörténész is a berlini Prenzlauer Bergen kóstolt bele ebbe a világba, és az első pillanattól kezdve dokumentálta az eseményeket. Résztvevőként és kutatóként ma úgy látja, hogy a „másik kultúra” üvegházi körülmények között tényezhető, amit minden oldalról vizsgáló szemek lestek az üvegfalon túlról. Ettől persze se jobb, se rosszabb nem volt, mint lehetett volna. Fennállása alatt egzotikusnak, innovatívnak tűnt mind formai, mind tartalmi szempontból, zárt-sága miatt a be nem avatottak előtt a lényeg rejtve maradt, az interpretációhoz szükséges volt a titkos nyelv ismerete. „Minden esetben számoltunk a karhatalom megjelenésével, felbukkantak a galériákban, a lakásokon, mi pedig elhittük, hogy ami velünk történik az igaz. Büszkék voltunk rá, hogy beindítottunk egy mozgalmat, ami más, mint a szocialista realizmus útja.”³⁶

„Az alternatívok ambivalensen fogadták a beskatulázási próbálkozásokat. A külső megszólításokat elutasították, hisz a hivatalos kereteken kívül eső cso-

portképzésre az állam erőszakkal válaszolt. Másrészt viszont a berlini Prenzlauer Berg lakóit egy erős mitikus szál kötötte össze, az összetartozás érzése. Ezt az érzést büszkén vállalták, innen ered a ma is használatos „Prenzlauer Berg Literatur”³⁷ elnevezés is.”³⁸

Kaspar útja a Zinnerberig

Az NDK-ban a második világháború után fel számolták a hagyományos családi bábszínházakat,³⁹ szinte „szó szerint irtották őket.”⁴⁰ A ma 83 éves Wolfgang Hensel a Pirnai Utazó Bábszínház vezetőjeként többször is beutazta Kelet-Németországot. A hetvenes években elhagyta az országot, és Würzburgban új életet kezdett, Kasper⁴¹ a dobozba került. Nem Kasperen múlt, hogy véget értek a vándorlások, az NDK kommunista diktatúrájába nem illett bele sem a szabad szájú kis fickó, sem maga Hensel. „A Kaspar darabok lelke és lényege az improvizálás, hogy az embernek nem kellett az előre megírt szövegeknyvhöz tartania magát.”⁴² Ez természetesen főleg a felnőtt előadásoknál, a *Faust*nál, vagy Weber *Bűvös vadászánál* okozott problémát. Hensel szívesen hozzátette a spontán megjegyzéseit a darabokhoz. Egy schwetini *Faust* előadáson, amikor Kasper épp elbűjt az ördög előtt, Hensel bábos száján a következő mondat csusszant ki: „Az ember itt még az Információs Hivatalt⁴³ sem találja.”⁴⁴ A közönség soraiban jelen lévő megfigyelők azonnal felkapták a fejüket. Nem derültek jól a viccen, sőt a szünetben megjelentek a színpalak mögött. Ennek a megjegyzésnek meglesz a következménye, fenyegetőztek. Nem sokkal később a Pirnai Bábszínház játszási tilalmat kapott egész Mecklenburg területére. Az NDK rezsim tartott a bábjátékosoktól. Nem tudta hova tenni a szemtelen Kaspert, aki „épés megjegyzéseivel esetlegesen veszélyeztetheti az NDK fennállását.”⁴⁵

³⁶ Christoph Tannert, i. m. 47–48.

³⁷ Prenzlauer Berg-i irodalom: kimondottan a nyolcvanas évek Prenzlauer Berg-i irodalma

³⁸ Uwe Kolbe, *Die Situation*, Göttingen, Wallenstein Verlag, 1994. 34.

³⁹ A „hagyományos bábszínház” alatt a Kaspartheater típusú, általában utazó családi bábszínházakat értem.

⁴⁰ G. Weinkauff, *Kinder und Figuren – ein pädagogisches oder künstlerisches Phänomen?*, in W. Schneider–D. Brunner, (hrsg.), *Figurentheater – Das Theater für Kinder?* Frankfurt am Main, 1994. 138–143.

⁴¹ Kaspar, Kasperl, Kasper, Kasperle egy és ugyanazon figura.

⁴² Wolfgang Hensel, *Kaspers Weg von Ost nach West, Erinnerungen an die Pirnaer Puppenspieler*, Dettelbach, J. H. Röhl Verlag, 2008. 123.

⁴³ Információs Hivatal, a Stasi előszervezete.

⁴⁴ Wolfgang Hensel, i. m. 127.

⁴⁵ Puppenspieler Wolfgang Hensel: Wie der Kasper die DDR-Spitzel ärgerte, (könyvajánló), *Mainpost*, 06. 03. 2009. 23.

A bizottságok egészen a hetvenes évekig járták az országot, hogy a csepürágókból álló családi bábszínházakat mielőbb bezárathassák. A marionett és kézi bábok helyett új technikát igyekeztek meghonosítani, az orosz mester, Szergej Oblaszcov pálcával mozgatott bábjai és a wayang technika vált követendő példává.

Oblaszcov moszkvai színháza alapján indult meg az új bábszínházi hálózat kialakítása, illetve a bábszínészképzés. Az intézményesített rendszerben a kis és nagy gyerekek jelentették a célközönységet. „A darabok didaktikus céllal fordultak a gyerekközönség felé.”⁴⁶ Oblaszcov látogatása után a minisztérium tizenkét bábszínház alapítását tűzte ki célul az egész ország területén, azzal az egy kikötéssel élve, hogy a korábban jól működő családi bábszínházak üzemeltetőit az épületek közelébe se engedjék. Azonnal felmerült a következő probléma, hogy ha ők nem, akkor vajon ki játsszon majd az új színházakban.

A hiányt pótolandó 1966-ban az Ernst Busch Egyetemen beindult a bábszínész és bábkészítő szak, az első évfolyam 1966-ban kezdett. Az újonnan bevezetett képzés nagy előnye a tradíció és kötelezettség nélkülség volt, ami teret adott a fiatalok elképzeléseinek. A hetvenes években végzett évfolyamok egyszeriben végett vetettek a kanonizációs folyamatnak, és pár év múlva innovatív fejlődést indítottak be, mindenekelőtt a fővárosban.

Fő céljukat a saját identitás keresésében jelölték meg. Ekkor vezették be a köztudatba a „bábjátékművészet” kifejezést. A játék túlnőtt a pusztá bábokon, a bábszínházi produkció több szakterület összeolvadásával jött létre. Egyre fontosabbá vált a színészi játék, a rendezés, a színpadkép, teret kért magának az animáció, a bábvezetés, a dramaturgia és a zene is.⁴⁷ Technau alapján azért esett a választás a „bábjátékművészet” kifejezésre, hogy „a báb kiszabaduljon a gyerekjáték kategóriából, és igényes művészi alkotásként legyen jelen.”⁴⁸

Brendenal szerint a hetvenes évek professzionalításra való törekvései épp az NDK alternatív, jelen, vagy „más-színház”-beli törekvéseivel estek egybe. „A saját gyökerekhez való visszatérés, a hagyományos marionett és kézi bábok újralfelfedezése titkos szövetséget hozott létre az intézményesült kanonizáció ellenében. Ez volt a kezdete a bábjáték folyamatos művészi újraértelmezésének és fejlődésnek.”⁴⁹

A Kasperle-politika

A hetvenes évek végétől általános agónia és kiábrándultság jellemezte az NDK művészeit. A régi városnegyedek lebontása, a polgári maradványok eltüntetése, a fal, a változás lehetetlensége rányomta a bélyegét a közhangulatra. Az évtized általános jelszava, az „intenzíven kiterjesztett reprodukció” a bábművészetre nem volt nagy hatással. Ám a nyolcvanas évek elején Silvia Brendenal saját leírása alapján tanúja volt a Kasper-figura újjáledésének. *Az elveszett értelem vadászai* volt a Zinnober-előadás címe, ami akkoriban teljesen szokatlan és kimondottan bátor módon mutatott rá a fojtogató társadalmi viszonyokra. „Ma sem értem, hogy hogyan sikerülhetett a csoportnak így megtevesztenie a politikai cenzúrát, és engedélyt szerezni ehhez a darabhoz.”⁵⁰ Kasper forradalmi potenciálja a mai demokratikus Németországban szinte utánérezhetetlen, de a harlekini hős vitalitásához mégsem fér kétség. A színháztörténészeket megosztja, hogy a Kasper-figura az NDK-ban politikai tartalmat hordozott-e, de ha elfogadjuk, hogy a bábművészet célközönsége sem feltétlenül a 3–9 éves korosztály, akkor nyugodtan feltételezhetjük, hogy a palacsintasütő sem az, aminek látszik. Ha ez még mindig nem lenne elég, akkor Kasper általános elűzése a színpadról talán elég bizonyíték lehet. „Kasper halott. Vége a mulatságnak?”⁵¹

Kasper halottnak tűnt, de a bábjáték vagy pantomim álcaja mögött mégiscsak lehetőség nyílt rá, hogy újabb művészeti kifejezésmódokkal kísérle-

⁴⁶ S. Brendenal, *Zur Theorie und Praxis des Puppentheaters in der DDR*, in W. Schneider–D. Brunner (hrsg.), *Figurentheater – Das Theater für Kinder?*, Frankfurt am Main, Nold, 1994. 21–25.

⁴⁷ G. Weinkauff, *Kinder und Figuren – ein pädagogisches oder künstlerisches Phänomen?*, in W. Schneider–D. Brunner, (hrsg.), *Figurentheater – Das Theater für Kinder?*, Frankfurt am Main, Nold, 1994. 213.

⁴⁸ Technau, *Einleitung/Über die deutsche Puppentheaterszene*, in *Das andere Theater oder polnische Partner-Zeitschrift*, lengyel–német különszám, adat nélkül, 200?

⁴⁹ S. Brendenal, i. m. 21–25.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Partick Wildermann, *Lasst Knüppel sprechen*, *Tagesspiegel*, 29.10.2007. 32.

tezenek. A Mensching und Wenzel⁵² duó, vagy a Zinnober előadásai ilyen szempontból igen különlegesnek számítottak. Az első pillantásra ártalmatlannak tűnő, lebutított Kasperle nélkül a Zinnobert Berlinben azonnal betiltották volna, és Karls Enkeléhez hasonlóan csak a lipcsei színpadokon léphettek volna fel. A Fronttheater kísérleti darabja, mint Peter Turrini *Pathányvadászata*⁵³ sem kapott hivatalos játsszási engedélyt, így a csoport csak amatőr színházként működhetett.

A vidám kis fickó, azaz Kasper szoros rokonságban áll az artista vagy utazó cirkuszok, komédiások hasonló alakjaival. Mindig is ő testesíti meg az érzéket, a szenvedélyektől izzó lelket. A társadalmi normákon és kategóriákon kívül mozog, amik viszont az adott darab folyamán lépten nyomon utoléri. Másrészt a kivüállás lehetőséget ad a játsszóknak a rejtett társadalomkritikára, politikai szatírára. „Hanswurst nem szívesen látott kései utódja nagymellényű, gátlástalan alakként lép fel, mégis a nyilvánosság egyfajta katalizátorává válik, ami mindenkor veszélyezteti a jóság és igazságosság elvét, mert a bolondok szabadságával mondja ki, és teljes nyíltsággal vállalja a szociálkritikus megjegyzéseit. Elmondhatja, amit mindenki gondol, de senki nem mer kimondani. Jó esetben Kaspert megvédte a bolondok szabadsága.”⁵⁴

A punch-nak Angliában mind a mai napig megvan a maga szerepe, ő a fekete humor képviselője. Sokáig rettenetes alak volt, aki kidobja a gyereket az ablakon, agyonüti a feleségét, miután az panaszkodni mert rá, bedarálja a kierkező rendőrt és felakasztja a hóhért. Az anarhisztikus játékokban a punch mindenkit legyőz, még az ördögöt és a halált is. Igen bonyolult jellem. Elsősorban egy macsó, de egyben egy igen életigenlő, nagykedvű ember, aki kíméletlen nyíltsággal beszél a társadalomról, és egyben önmagáról is reflektál. Kaspernek mindig is hatalma volt, amit a mindenkori politika szívesen ki is használt. A Weimari Köztársaság vörös Kaspere egyetértett a kommunista és szocia-

lista tanokkal, őt követte valamivel később a fasiszta barna Kasper, aki a rablók helyett a zsidókat csapta agyon a színpadon. Az NDK-ban létezett többek között Verkehers-Kasper,⁵⁵ Umwelt-Kasper.⁵⁶ Kaspert a hatalom ideologizálta, így elvesztette a politikai szabadságát és az eredeti imázsát. A felnőtt nézők nem vették többé komolyan, átminősült kizárólagos gyerekbábi.

theater Zinnober – Az egyetlen nem amatőr független színház az NDK-ban

Berlin, Prenzlauer Berg, Knaack Strasse 45. Az NDK első független színházi csoportjának otthona. 1980-ban helyezték ki az alapító tagok, Hans Krüger, Dieter Kraft, Iduna Hegen, Theresa Herwig, Gabriele Hänel, Günther Lindner, Werner Hennrich, Christian Werdin, Hartmut Mechtel, Steffen Reck a sárga fényvel világító lampion a kis, fél-szuterén helyiség kirakatába. A csapathoz később csatlakozott az író Ulrich Zieger is. A kis lámpás egy titkos helyre vezetett, melyet 1990-ig a Zinnober, majd 1995-ig a csapat egy részéből alakult Theater ohne Namen⁵⁷ birtokolt.⁵⁸

Kezdetek – Neu Brandenburg

A csoport maga 1976-ban találkozott Neu Brandenburgban, az NDK 13., a központi terveken felül alapított bábszínházában. A frissen végzett színészek az ország különböző egyeteméről kerültek ide, keresvén a számukra elfogadható utat, alkotó- és életteret. Az új tagokkal egy titkos kérdőívet töltettek ki, melyben a művészi pozíción kívül állást kellett foglalniuk a hatalmi apparátusban való részvétel, vagy nem részvétel mellett. Az eldugott bábszínház kívül esett a rendszer vigyázó szemén, a kis kommuna látszólag szabadon berendezkedhetett. „Az volt az érzésünk, mintha lovat loptunk volna”, mondja Gabriele Hänel,⁵⁹ a

⁵² Mensching und Wenzel duo: Karls Enkel, Karl (Marx) unokái néven 1976-ban alakult „dalszínház”, mely piscatori szeltemben íródott revüket játszott.

⁵³ *Rozznjogd*, Willard Manus írása alapján. Bemutató: 1971. január 22. Volkstheater, Bécs.

⁵⁴ Gunter Böhmer, *Puppentheater. Figuren und Dokumente aus der Puppentheater-Sammlung der Stadt München*, München, F. Bruckmann, 1969. 16.

⁵⁵ Közlekedési Kasper

⁵⁶ Környezetvédő Kasper

⁵⁷ Név Nélküli Színház

⁵⁸ Paul Kaiser–Claudia Petzold, i. m. 344.

⁵⁹ *Paul Kaiserrel beszélget Claudia Petzold*, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1997. március 13.

felfokozott hangulatú hónapokról. Dieter Kraft később így értékelte a vidéki kezdetet: „Ez volt az utolsó kísérlet arra, hogy az adott rendszerben egy kis szigetet alkothassunk.”⁶⁰ Másfél év telt el, a társulat vidéki bábszínházhoz képest nagy ismertségre tett szert, gyakran hívták vendégszereplésre a szokatlan eszközökkel dolgozó csapatot. Ezekben az években a művészek a technikai megújulás lehetőségeit kutatták. Új bábokra, egyéni hangra vágytak. Ekkor lépett működésbe a helyi politikai apparátus, egyre nagyobb beleszólást követelve a munkába. „Nem, nem volt semmiféle erőszak”, meséli Christian Werdin. „Nem arról van szó, hogy behívtak, vagy elhurcoltak volna minket, egyszerűen csak ott voltak. A hatalom láthatatlanul is érezte a jelenlétét. Hirtelen megszaporodott a papírmunka. Mindenért engedélyért kellett folyamodnunk a városi kulturális osztályhoz, amit természetesen elsőre sosem kaptunk meg, de némi magyarázkodás után nem álltak az utunkba. Lassan ellehetetlenítették a színház működését, a vezetőség pedig minket kiáltott ki bűnbaknak. Hagyományos produkciókra, kellemes, ideológiailag rendben lévő gyerekdarabokra vágytak, amit mi nem tudtunk megadni nekik. Ők félték, mi nem. Viszont ha egy darab jól ment, és sem a párt sem az FDJ nem emelt kifogást, a sikert azonnal a sajátjuknak tekintették.”⁶¹ Borítékolhatóvá vált a fokozódó feszültség a tagok és a rendszer, valamint a színházvezetőség és a tagok között. „Fura egy rendszer volt. Mindenki a számok varázsában élt. Teljesítménykényszer alatt álltunk. Egy elírás miatt elértük, hogy mi magunk határozhattuk meg a minimum nézőszámot, ami fölött műsoron tarthatuk a darabot. Néhány hónapig minden remekül ment, szinte mindig »teltházat« hoztunk. De sajnos kiderült a turpisság.”⁶² A demokratikus rendszerben működő, de még állami vállalkozás nagyrészt a kirobbanó jogvitákon és autoritásharcon bukott el. A csalódás elkedvetlenítette a csapatot, akik elhatározták, hogy megalapítják az NDK első független színházi csoportját.

Ilyen előzmények után alakult meg 1979 nyarán a szász Crimmitschauban a Zinnober Színház.

A név egyrészt a higanyszulfidból nyert anyagra utal, melyből vörös festéket állítanak elő, másrészt Zinnober maga is mesehős, igazi lázadó. Az E. T. A. Hoffmann *Klein Zaches, genannt Zinnober*⁶³ drámájából kölcsönzött névnek mágikus jelentése volt. A jelentéktelen Zaches nagy miniszterré nőtte ki magát, majd jött egy forradalom, és gyorsan elbukott.

A Zinnober elfoglalja a helyét a Prenzlauer Bergen

Az új formáció alapítói a Neu Brandenburgból távozó bábszínészek lettek, kiegészülve a Therese Herwig – Hans Krüger bábjátékos duóval. Az új csapat, ahonnan Theresa Herwig a megalakulás után egy évvel már ki is vált, a Prenzlauer Bergen ütött tanyát. Találtak egy helyiséget, amit eddig a Stromboli Társaság használt. A Stromboli szintén egy bábcsoport volt, a helyiség használati jogát B. K. Tragelehn fiától örökölték meg, és épp szerződést kaptak Neu Brandenburgba a megüresedett bábjátékos helyekre. A melegváltás gyorsan lezajlott, a vidéki állami alternatív színház ismét működőképessé vált, a Knaack Strassén pedig Hans Krüger és Christian Werdin díszletépítő megigényelte a helyiséget, mivel nekik bábkészítői, díszletkészítői végzettségüknél fogva járt egy műhely. A csoportnak sok utánjárással és nagy szerencsével sikerült a szóban forgó pincét, és a mellette lévő üres bolthelyiséget is megkaparintania. Beköltözésük előtt az üzletben tisztítószalon működött. A fal átszakításával hirtelen egy élhető térhez jutottak. Christian Werdin a pincében alakította ki a műhelyét, az utcaszintet átengedve a bábosoknak, de végig velük maradt, és díszleteket, bábokat, kellékeket készített egészen a fordulatig, mikor is megvált a csoporttól.⁶⁴ A százötven négyzetméteres Prenzlauer Berg-i helyiség Heiner Müller ironikus szavaival élve: „nem egy gondolatmentes tér, melyben a később oly nagyra értékelt művésznegyed önjelölt művészei erőtlenül és céltalanul kóvályognak.”⁶⁵ Nem, a Zinnober már a kezdetekkor is más volt. A csapat nem ragaszkodott egy kulturális összhangból kiragadott nyugati formanyelvhez, hanem saját kifejezőmódot keresett, melyben épp e fana-

⁶⁰ Dieter Kraft és Carena Schlewitt beszélgetése, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1990. augusztus.

⁶¹ Christian Werdin *a Prenzlauer Bergről*. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2009.

⁶² Steffen Reck *a Prenzlauer Bergről*. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2007.

⁶³ A kis Zaches, más néven Cinóber.

⁶⁴ Knut Hürche és Steffen Reck *a Prenzlauer Bergről*. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2009.

⁶⁵ Paul Kaiser–Claudia Petzold, i. m. 347.

tikusokkal teli kerület volt a segítségére. A társulat úgy érezte, menedékre lelt itt. Az új színházba hosszú asztalokat szereztek, kialakítottak egy kis konyhát a grúz teának és a konzerveknek, majd nem utolsósorban egy színpadot, mely apró méreténél fogva igencsak behatárolta a kollektív munka terét. Ennek ellenére a Zinnober Színházban legális és illegális felolvasások, előadások kezdődtek, melyeket általában hatvanfős közönség látogatott. A Zinnober helyiségeiben találkoztak havonta egyszer a negyed képzőművészei, titkos aktfestő-estek zajlottak. 1980-tól kezdve szerkesztette itt Ulrich Zieger író és színházi dramaturg a negyed underground lapját.

Nem túl nagy hely nyolc művész számára, gondolhatnánk, de, ahhoz képest, hogy az NDK-ban a nyolcvanas évek előtt semmiféle független társulat nem létezett, hatalmas.

Vidéken minden könnyebb volt. Néhány rendező, mint Frank Castorf, Tatjana Reesem vagy később Leander Haussmann olyan távol eső vidéki városokban, mint Perchim, Schwedt vagy Anklam az elvárt előadásokból kiindulva messzire jutott, és nagy feltűnést keltett, ám Berlinben, az NDK fővárosában szinte lehetetlennek látszott kikerülni a mindig éber hatalmat, a kígyónyelvű Színházi Szövetséget, a Központi Bizottság árgus szemekkel figyelő kulturális osztályát, annak is a sztálini bevésődéssel bíró vezetőjét, Ursula Ragwitzot. Mikor a Zinnober-tagok úgy döntöttek, hogy végleg kiszállnak a nyűglődő városi színházak gépezetéből és nem vállalják a kívülállók számára nyíló vidéki utat, azonnal gyanússá váltak. A főváros provokációnak fogta fel a betelepülő rebellis szellemet, kezdetektől fogva akadályozta a munkájukat, és ezen az állásponton szinte egészen a fordulatig nem volt hajlandó változtatni.

Az első áttörés 1982-ben történt, a drezdai UNIMA fesztiválon, ami után a csoport különleges játszási engedélyt kapott a Kulturális Minisztériumtól. A Zinnober Peter Waschinsky után elsőként merte a bábszínházat és Kaspert leszakítani a gyerekközönségről, és visszavezetni a gyökereihez. Visszaadta a vásári jellegét, miközben teljesen új módszerekkel, bábokkal és játéktechnikákkal próbálkozott. A repertoárban megtalálhatjuk Peter Hacks, Joachim Ringelnatz, Csehov darabjait, amiket gyakran meghívtak a nemzetközi fesztiválokra.⁶⁶

⁶⁶ Hans Krüger a 13. Berlin Branderburgischer Salon kapcsán. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2008. szeptember 26.

⁶⁷ Ray Rühle, *Entstehung von politischer Öffentlichkeit in der DDR in den 1980er Jahren am Beispiel von Leipzig*. Münster, LIT Verlag, 2003. 2.

A Stasi ellen különböző módokon lehetett védekezni. Például, ha valaki folyamatosan kapcsolatot tartott a nyugati médiákkal, szerepelt a tévében. Az NDK vezetősége nagyon félt, hogy az ország rossz fényben tűnhet fel nyugaton, ezért a nagy nyilvánosság viszonylagos védeltséget biztosított.

A nyolcvanas évek demonstrációinál nagy szerepet játszottak a nyugati tévécsatornák. Mivel az opposzió akcióinál gyakran jelen volt a nyugatnémet sajtó, felvételek is készültek. Az NDK állambiztonsági szervei gyakran (de nem mindig) elkerülték a demonstrálókkal szembeni brutális erőszakot. A nyugati média ellen nyilvánosságot jelentett a hivatalos NDK propagandával szemben, főleg a rendszerellenes megmozdulásokkal kapcsolatban. Erre nagyon jó példa a Nyugat-Berlinből sugárzott rádióprogram, a *Radio Glasnost*, amit az NDK-ból kijutott ellenzék szerkesztett.⁶⁷

Az állam igyekezett kerülni a feltűnést, ritkultak a kihallgatások, letartóztatások. A nyolcvanas években az evangélikus egyház megnyitotta kapuit a nem hivatalos művészek előtt. Gyakran maguk a lelkészek álltak a hatalom és a művész közé.

1996 májusában létrejött a német-német kulturális egyezmény, ami kétoldali színházi vendégjátékokat, több nyugat-berlini szerzői felolvasó estet, NDK könyvismertető napokat, filmvetítéseket tett lehetővé, szorosabbá váltak a baráti tudományos kapcsolatok, létrejött a lipcei és a Frankfurt am Main-i könyvtár közötti együttműködés, könnyebben hozzáférhetővé vált a nyugati kultúra.

A Zinnober mindennapjai

A próbák előtt a társulat leengedte a redőnyöket. Csikorgó rituálé, mellyel a kukkolókat, rosszindulatú járókelőket, spicliket szó szerint kint hagyták az utcán. A csapat mélyen befészkelte magát, így védekezve a Stasi-vírus ellen, mely később sem fertőzött meg egyetlen kollégát sem.

„Az elején – így Uta Schulz – minden reggel kilenckor találkoztunk. Öt év múlva a kezdés tíz órára tolódott. Mozgásgyakorlatokkal melegítettünk be. Délután szünetet tartottunk, majd este kezdődött a

következő próba.⁶⁸ „Mi itt a Kollwitzplatzon tulajdonképpen visszavonultunk a Klauzúrából. – emlékezik Günther Lindner a korai évekre – Lehúztuk a rolót, és eltömítettük a réseket. Színházat akartunk csinálni, de olyat, ami mindenki számára hiteles, és amit mi is vállalhatónak tartottunk. A saját alternatív életünket akartuk élni. Ezért elhagytuk a hivatalos színházat, és nekivágtunk a bizonytalanoknak. Egyrészt viszont nagyon sok mókát ígért a közös munka.”⁶⁹ A vendégtájékokból befolyó pénz a közös kasszába került, ebből fedeztek minden kiadást, a kölcsönöktől a nyugdíjbiztosításig. A már akkor is kevésnek számító fejenkénti 300 kelet-német márka elég volt a havi kiadásokra. „Havi 200 márkából meg lehetett élni. Már havi 23 márkáért találtunk elviselhető albérltet. Az állam biztosította az olcsó lakást, élelmiszert és ruhát, a művészet a művészek feladata volt. Így működött a szocializmus. De mi szakítottunk az állami szubvenciókkal, szabadok akarunk lenni, és nem vettük észre, hogy az állami apparátus nélkül még ez is lehetetlen.”⁷⁰

A próbákon sok időt szántak a bizarr öndiagnózisokra, a rémálmokra, az élettörténetekre, melyek félelmetes módon komoly egyezéseket mutatnak. Míg az egyikőjük a félelmen túli nyelv használatát tanulta, a csapat többi tagja kis emléktöredékeket vonultatott fel a közönség előtt. Üttörőalakzatok, öngyilkossági kísérletek váltak újra átélhetővé, kialakult egy egységes szótár az álomfejtéséhez. A mély pszichológiai vizsgálatok a csoporton belül is érzelmi feszültségekhez vezettek, melyet a tagok különböző intenzitással éltek meg. Ennek ellenére, vagy épp ez által hatalmas mennyiségű anyag jött érte, mely szinte az összes későbbi Zinnerber produkció alapját képezte.

„Beszüllettünk. Sokszor hallani ezt a mi generációnk tagjaitól. A bebeszülés automatikusan bizonyos szociális helyzetre utal. Az előttünk lévő korosztály átélte az újjáépítés pátosszal teli éveit, a szociális felemelkedés lehetőségét, nekünk mind-

ez már adott volt. A fal, az elszigeteltség számunkra tények voltak. De az új igénnyel készült művészi és irodalmi produkciók létrejöttét nem lehet pusztán a generációváltással igazolni. Mi voltunk azok, akikre Wolf Biermann 1976-os kitoloncolása a várttal ellentétben nem frusztrálóan, épp ellenkezőleg, igenis produktív módon hatott. Sokunk számára vált ő az autentikus művészi munka szimbólumává. Kezdetben a velünk egykorú nézőkkel szavak nélkül is megértettük egymást, a kilencvenes években változott a közönség, az értés-megértés folyamata nem volt többé egyértelmű.”⁷¹

Individualizmus – A Zinnerber politikai ereje

Elkezdtek egymásnak elmesélni az álmainkat – meséli Dieter Kraft –, úgy is fogalmazhatnánk, hogy napi szintű álomjelentéssel indítottunk, de nem erőszakosan, hanem inkább spontán-kötelezően, mert így is szeretttük volna egymást minél mélyebben, minél több oldalról megismerni. Az álom-mesélés felgyorsította és elmélyítette ezt a folyamatot. Később keresni kezdtük a lehetőséget, hogy ez ne maradjon meg a mese szintjén, hanem különböző példákön át játékká alakuljon az anyag.”⁷²

„A színház a roncsolt emberi csontvázakon építi újjá magát. Elérkeztem a saját határomig”⁷³ – mondja Gabrielle Hänel dramaturg, a csapat egyik legmagányosabb és legerősebb jelleme, egyenlőbb az egyenlők között, aki mind emberként, mind művészként a helyén érezte itt magát. Tőle származott a legtöbb szöveg, általában az ő élete feküdt a boncasztalon, őt idézték a játékosok. Ebből adódóan ő volt a legérzékenyebb is. Szívesen írt, játszott, rendezett, sőt mivel kiválóan hegedült, a zenét sem szívesen adta ki a keze közül. Hullámzó kapcsolatban állt a többiekkel, egy-egy munka során mindent kiadott magából, majd belefáradt, úgy érezte, kihasználják, visszahúzódott, hogy az újabb produkciónál előlről kezdhesse az egészet. A Zinnerberen belül nem ala-

⁶⁸ Uta Schulz-cal beszélget Claudia Petzold és Paul Kaiser, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1997. február 20.

⁶⁹ Günther Lindnerrel beszélget Claudia Petzold és Paul Kaiser, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1995. augusztus 7. és 1997. február 20.

⁷⁰ Christoph Tannert (hrsg.), *New German Painting. Remix*, München–Berlin–London–New York, Prestel Munich, 2006. 170.

⁷¹ Uwe Kolbe–Lothar Trolle–Bernd Wagner, *Mikado oder der Kaiser ist nacht. Selbstverlegte Literatur aus der DDR*, Darmstadt, Sammlung Luchterhand, 1988. 54.

⁷² Carena Bredemeyer, Aus einem Gespräch mit der Gruppe „Zinnerber“, in *Arbeitsmaterial zur II. Werkstatt junger Theater-schaffender der DDR, Potsdam 22–28.6.1987*, Berlin, Verband der Theaterschaffenden, 1987. 53.

⁷³ Gabriele Hänelrel beszélget Claudia Petzold és Paul Kaiser, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1997. március 13.

kult ki hatalmi hierarchia. A hagyományos színház felépítése és működése a megkövesedett feudális maradványokkal nem szivárgott be a csoportba. „Míg az egyén a modern társadalom által adott nagy térben egyre több üresjáratot tud felmutatni az önéletrajzában, addig a csoport a nagy térrel szemben ebben a konkrét kis lyukban megteremtette az individuális élet lehetőségét. Az ilyen dialógus eredményességének előfeltétele a csoporton belül uralkodó demokrácia és a közös döntési folyamat” – áll egy 1984-es koncertplakáton⁷⁴ „Ez egy félelem nélküli tér” – írja le Gabriele Hänel a közösségben uralkodó hangulatot –, ez volt az első és legfontosabb előfeltétele a szöveg-, és játékkísérleteknek⁷⁵

A bátorságról – A Zinnober és a politika

A bátorság nem irodalmi kategória. Nem tudom, hogy Proust gyáva, vagy bátor volt-e, nem is érdekel. Ha átgondoljuk, amit Shakespeare-ről vagy Moliere-ről tudunk, nos, nem voltak valami bátrak. Ez egy morális-személyes tartás, de nem irodalmi vagy művészi kérdés. Ha a bátorság szerint rostáljuk át az NDK irodalmát, akkor hirtelen kipottyan mondjuk Anna Seghers, és ez akkora butaság.⁷⁶

De sokáig tartott, míg a hagyományos színházi keretek közül kivált csoport művésziileg is kamatoztatni tudta a szabadságát. A Zinnober a nagy tervek mellett a kezdetektől fogva működő bábszínház volt, kettesével, hármasával járták az országot. Az első saját Kasperl-darabjuk, *Az elveszett értelem vadászai* 1982-ben készült el Hartmut Mechtel írása alapján. A fordulatig többszáz alkalommal előadott mese nagy közönségsiker volt, több állami díjat is elnyert. „Az előadásban a szokatlan elemek, díszletek, szövegek, fordulatok használata igény szerint eltereli, vagy felerősíti a publikum lényeglátását.”⁷⁷ „Csak az 1990-es fordulat után jöttünk rá, hogy az NDK-beli kollégák igazi Kaspert mu-

tattak be, aki kiállt a társadalmi igazságtalanságok ellen, viccet csinált az NSZEP politikájából, és ki mondta a kimondhatatlant”⁷⁸

Egy idő múlva a minőségi báveloadások nem fedték a csapat megszólalás-igényét. Ilyen előzmények után kezdődött 1983-ban a majd két évig húzódó próbafolyamat, melynek eredménye a *Traumhaft*, az első valóban közösen létrehozott előadás lett. „Tudtuk – emlékszik Günther Lindner –, hogy a darab erősen összefügg majd az önéletrajzunkkal. Mivel ebben az évben ünnepelte az NDK a fennállásának 35. évfordulóját, és mi is nagyjából ennyi idősök voltunk, csak a vak nem vont párhuzamot a két történet közé. Bár be kell vallanom, hogy mi nem politikai szándékkal kezdtünk neki a darab megírásának, annak ellenére, hogy tudtuk, a személyes vallomások és sorsok már önmagukban robannak a politikai tartalomtól.”⁷⁹

„Adomót olvastunk. Az esztétika és etika összefüggése nem hagyott nyugodni ez alatt a 10 év alatt. Mekkora felelőssége van a művésznek, a művészetnek a politikai hatalommal szemben? A választ a beköltözéskor egy kis cetlire írva kitettem a falíújság sarkába. Sokáig ott volt: »Közvetlenül, a tartalom és a kijelentések szintjén a művészeti alkotásnak nincs morális, etikus vagy szociális relevanciája. Nem is lehet célja, hogy legyen. Ellenben formai megoldásaiban, indirekt, analóg módon mégis az elvárható legnagyobb morális relevanciával kell dolgoznia. Minél inkább sikerül beszóni a művet, annál inkább képes felelni a szavát az olyan társadalom ellen, aminek nincsenek saját, csak átvett értékei.»⁸⁰

Adomo szavai a hetvenes évek művészeire jellemzőek, akik igen kritikusan szemlélték az NDK-t. A nyolcvanas évek alkotói már bele sem mentek a politikai kérdésekbe. A lehető legnagyobb mértékben igyekeztek kitérni az állam, és az állami ellenőrzés alól.⁸¹ A Zinnober is bejárta ezt az utat.

1984-ben került a kezünkbe Wolfgang Büscher jelentése a Weimarer Montagskreis⁸²-ről.⁸³

⁷⁴ theater Zinnober: *Konzeption für das (Sommer) Projekt 1984*, kézirat, Steffen Reck magántulajdona.

⁷⁵ Gabriele Hänellel beszélget Claudia Petzold és Paul Kaiser, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1997. március 13.

⁷⁶ Christoph Hein és Gabriele Hänel beszélgetése, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1989. május.

⁷⁷ Paul Kaiser–Claudia Petzold, i. m. 344.

⁷⁸ Petra Jacoby, i. m. 170.

⁷⁹ Günther Lindnerrel beszélget Claudia Petzold és Paul Kaiser, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1995. augusztus 7. és 1997. február 20.

⁸⁰ Jens Reich, i. m. 37.

⁸¹ Petra Jacoby, i. m. 107.

⁸² Weimari Reggeli Kör: alternatív művészek által tartott nyitott, műhely jellegű beszélgetések Weimarban.

⁸³ Steffen Reck, Gabriele Hänel és Christian Werdin a *Prenzlauer Bergről*. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2009.

A szituációanalízisben a fiatalok így foglalják össze a közös munkájuk céljait:

– Kipróbálni magunkat egy közösségben, megtanulni a bizalom és a nyíltság szavait.

– Előítélet nélkül részt venni a találkozásokon, toleranciát és önmegvalósítást gyakorolni.

– Teljesíteni az önállóságra való individuális törekvéseinket.

– Felelősséget vállalni a közös munkában, legyőzni a kapcsolatoktól való félelmet.

– A saját identitás gyakorlati keresése.

– Állandó kommunikációs csatorna kialakítása a személyes problémák és kérdések számára.

Úgy éreztük, a jelentésben rólunk, az alternatív művészekről van szó. A Zinnober ilyen alapokon működött. Belénk ivódott a „hatalommal szembeni ideológiakritikai éberség”⁸⁴ „Nem kellett nagy szavakat mondanunk, hogy demonstráljuk a kívülről állásunkat. A darabjainkban tudatosan nem foglalkoztunk a politikával, ám mégis erős politikai tartalommal lett. Szinte az akaratum ellenére.”⁸⁵ „A négyórás opusz nyolc félórás monológ formális egymásba fűzéséből épült fel, melyet időnként a kórus, illetve külső kommentáció szakított meg. A *Traum-haft* volt a korszak egyik legradikálisabb, legeredetibb előadása, messze túlment egy színházi előadás keretein. Inkább performanszok egymásutánjának nevezhetnénk. „Ahogy Dieter Kraft, mint introvertált asztalos a székére kötözi magát, Werner Hennrich, azaz Tuba Asher barnaszénporral keneti be a testét a színpadon, Uta Schultz, az egyik énekhang pedig a szöveg szavainak újrarendezésével új értelmet keres, (...) úgy leszünk egyre biztosabbak abban, hogy ez mégiscsak politikai színház (...) és nem is akármilyen.”⁸⁶ A *Traum-haft* alatt az elnyomott lelkek forradalmat csinálhattak. Az ember négy órára visszanyerhette a méltóságát, amit az NDK-ban már a születésekor elveszített. A hirdetésekben, melyet titokban, éjszaka, stencillel másolnak, így ír a csapat az előadásról: „A darab alakjai utazók, akik épp megpihennek. Tele vannak

csomagokkal, melyekben az életük, az emlékeik lapulnak, és ebben a groteszk helyzetben szabadulni próbálnak tőlük, úgy, hogy kivetítik őket egy kis színpadra. (...) Az alakok őrzők nélküli foglyok. Eltűnnek a rácsok, hirtelen ott állnak a nyitott térben, félálomban, alvás és ébrenlét között, indulás és maradni akarás közt, egy ébren álmódó ambivalens érzéseivel, akinek nyitott szemei távolabbra látnak a közvetlen környezetnél. Ezeknek az alakoknak várniuk kell, de már nem bírják tovább, maszkos, álarcos lények, a kik a bábjuk alatt lassan, fokról fokra átváltoznak.”⁸⁷

A Zinnober cirkusz

A Zinnober társulat két évig nagy sikerrel turnézott a darabbal. FDJ ifjúsági klubokban, egyetemi pincékben, magánrendezvényeken és színházi találkozásokon adták elő. Mivel a tagok a fennállásuk óta egyéni játzsai engedéllyel rendelkező bábszínészek voltak, de csoportként, vagy színházként nem kaptak engedélyt, a hatóság elérte, hogy az előadásait lemondják, majd játzsai tilalmat rendelt el az ország területére. A berlini magisztrátus hivatalosan nem vett tudomást a csoportról, nem engedélyezték a színház megnevezést, még akkor sem, ha csupa kisbetűvel szerepelt volna a névben. „A színház intézménye – így a törvény védői – nem kerülhetett ki az állami ellenőrzés hatálya alól.”⁸⁸ A hatóság kompromisszumos megoldásként a vándorcirkusz elnevezést javasolta, mivel csak ehhez találtak megfelelő paragrafusokat az NDK törvénykönyvében. „Tehát vettük magunknak a bátorságot – emlékszik Dieter Kraft –, hogy átalakuljunk vándorcirkusszá”. Úgy döntöttünk, rendben, de akkor megdolgozunk a státuszunkért. Jogászokat kerestünk, a segítségüket kértük, hogy sikerüljön jól megfogalmazni a csapaton belüli demokráciára és az előadások jellegére való törekvéseinket.”⁸⁹

A Zinnober-tagokból nem lett állatszeliidító, sem elefántot, sem mecklenburgi kecskéket nem kellett

⁸⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán, Az esztétikai tapasztalat apologetája, *Alföld*, 1996/7. 48–61.

⁸⁵ Steffen Reck a *Prenzlauer Berg*ről. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2009.

⁸⁶ Christel Drawer (hrsg.), *Mehr als Theater. Kritische Blicke auf ostberliner Bühnen 1973–1990 von Heinz Kersten*, Berlin, Vistas, 2006. 478. 24.

⁸⁷ theater Zinnober, anlässlich der Inszenierung *Traum-haft*, szórólap, Steffen Reck magántulajdona, 1985.

⁸⁸ Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR. 1945–1990*, Köln, magánkiadás, 1995. 140.

⁸⁹ Dieter Kraft, Angst vor dem Turm. Das Problem der sich selbst organisierenden Gruppe. Zur Geschichte des theaters zinnober, in Barbara Büscher (hrsg.), *Freies Theater*, Deutsch-deutsche Materialien der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V., Hagen, 1991.

beszerezniük, mert a független színház híre addigra nagyobb volt a törvény erejénél. A mítoszuk előadásról előadásra nőtt. Végül 1987-ben Heiner Müller és Christa Wolf közösen elérték, hogy a bat⁹⁰ stúdiószínház nyilvánosan is műsorra tűzze Berlinben a *Traum-haftot*. Az este egyben vizsgaelőadás is volt, a Művészeti Akadémia ugyanis ide szervezte az előadóművészettel kapcsolatos soros ülést. Az Akadémia előadóművészeti szakirányának osztályvezetői az előadás után azon vitatkoztak, vajon kaphat-e, és ha igen, milyen címen hivatalos engedélyt a Zinnober. Heiner Müller így érvelt: „Nektek most megvan a független csoport státuszotok. Arról van szó, hogy egy független csoportból egy szükségszerűen állandó társulatot hozunk létre. Vajon kinek kell most belátnia, hogy a szabadságotokat elérte a szükség?”⁹¹ Az ülés lezárása után ismeretlen szimpatizánsok nyilvánossá tették a vitát. A reakción mindenki meglepődött. A Zinnober rövid időn belül legitimizáltak, a tagok útlevelet kaptak, sőt egy 30 000 márkás jutalom is érkezett a Kultúrszövetségtől. Még az egyébként igen visszafogottnak számító *Theater der Zeit* is átérezte az események katartikus voltát, és élénken üdvözölte a forradalmi darabot, két évvel a bemutatás után. A *TdZ*-szerkesztő Martin Linzer így foglalta össze a történeteket: „A csapatnak természetesen jó munkalehetőségekre van szüksége, sok fellépési alkalomra, hogy a kulturális palettán elfoglalhassa az őt megillető helyet, melyet, nincs mit tagadni, a professionalizmusa, a művészi meggyőzőereje, a politikai tartása miatt a közönség körében már rég kivívott magának.”⁹²

A legitimizálás után

Az állami elismerés igen rosszul hatott a Zinnober-tagokra. Az első nyugati utazás (többször egyáltalán nem jártak még kapitalista országban) nem hozta meg a várt érdeklődést. Egy rossz döntés miatt ugyanis nem a *Traum-haftot* viték, hanem egy bábos előadással utaztak. Az első

külföldi turné után két alapító tag (Gabriele Hänel, és Steffen Reck) elhagyta a csapatot. A közös alkotás túljutott a csúcsponton, a következő időszak munkába menekülése csak elodázta a szükségszerűen bekövetkezett robbanást. „Lassan kivéztünk – mondja Günther Lindner –, teljesen elbizonytalanodtunk, mert megkérdőjeleződött a csapat ilyen formájú létjogosultsága, épp a legfontosabb dolog tűnt el, a korábban magától értetődő egyéni arculatunk. Egyre többen veszekedtünk, hogy minek ez az egész, úgyszólván már semmi értelme. El kell menni az NDK-ból, ha az ember jelet akar hagyni maga után.”⁹³

A szubmilióban ekkorra más művészek is megkérdőjelezték a saját társadalmi-művészi pozíciójukat. A. R. Penck, Hans Scheib, Hanns Schimansky, C. M. P. Schleime, Dagmar Demming, Thomas Floerschütz, Wolfram A. Scheffler csodálkoznak a legjobban, hogy a Prenzlauer Berg-i időszakban készült változó értékű műveik miért maradtak napjainkban is keresettek.⁹⁴ Az elkészült művekkel valóban jelet hagytak, de az utókor rendre felértékeli azokat. Ahogy néhányan a Zinnober előadásokat is. Mai szemmel nézve minden más. Csak ott és akkor képviselhetek akkora erőt, hogy ekkora ismertségre tegyenek szert.

A társulat megpróbálta még egyszer utoljára megrázni magát, ennek az erőfeszítésnek az eredménye a *Sponsai*, Shakespeare *Szentivánéji álmának* szabad átirata. Létrejött egy dialógusokon alapuló előadás, amit 1989-ben, nem sokkal a fal megnyitása előtt meg is hívtak Hamburgba, a *Theater der Welt* fesztiválra. Am a *Traum-haft* sodró erejét az előadás nem volt képes visszahozni. „A *Traum-haft*nál azzal a feltételezéssel fordultunk a közönség felé – foglalja össze Dieter Kraft, a csapat intellektuális vezetője –, hogy a nézők tudják, ők a jobbak, az okosabbak, az érettebbek, akik megértik, a mondanivalónkat. A *Sponsainál* térden állva, feltartott karokkal könyörgünk, hogy a bizalomnak van értelme, kell hogy legyen megfelelő hely és idő. (...) olyanok voltunk, mint akinek kihúzták a lába alól

⁹⁰ bat: Berliner Arbeiter- und Studententheater, Berlini Munkás-, és Egyetemista Színház. Rolf Biermann alapította a Belforter Strassén 1961-ben. 1974 óta az Ernst Busch berlini Színművészeti Főiskolához tartozik.

⁹¹ *nach dem autorisierten Diskussions-Protokoll*, Sektion Darstellende Kunst, Akademie der Künste, 1987. március 25. Dieter Kraft magántulajdona.

⁹² vö. Martin Linzer, *Kommentar, Theater der Zeit*, 1997/9. 13.

⁹³ *Günther Lindnerrel beszélget Claudia Petzold és Paul Kaiser*, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1995. augusztus 7. és 1997. február 20.

⁹⁴ Christoph Tannert, i. m. 52.

a talajt, gyökértelemnek éreztük magunkat. Az előadást áthatotta egyfajta reménytelenség, hogy nincs hely, nem lesz több mire és miből építkezni.”⁹⁵

A fordulattal a Zinnober története is véget ért. A csapat a saját legendája áldozata lett. A keletnémet kultúrát taglaló vitákban, cikkekben még ma is rendszeresen felbukkan a nevük. A csapat egy része 1990 után is együtt maradt. Mivel nem akarták a „terhelt” nevet továbbvinni, fájó szívvel megváltak tőle. Az 1990-ben alakult formáció, a Theater ohne Namen, azaz a Név Nélküli Színház. A berlini szenátus anyagilag is támogatta az újraindulást. A Knaack Strassét elhagyva a kollwitzplatzi nagyobb épületben a mai napig tartanak előadásokat. Ám elég egy pillantást vetni a honlapjukra, hogy lássuk, az utóbbi tíz évben szinte minden volt zinnoberes megfordult a kulisszák mögött.

A Zinnober Színház előadásai⁹⁶

1980 *Rothkäppchen (Piroska)*

Ringelmatz átdolgozása alapján, Hans Krüger rendezésében.

1981 *Wie's der Alte macht, ist's immer recht (Amit az öreg csinál, az úgy van jól)*

Andersen meséje nyomán írta G. Hänel és Hans Krüger, rendezte: Steffen Reck, színpad: Christian Werdin, Steffen Reckm G. Hänel.

1982 *Die Jäger des verlorenen Verstandes (Az elveszett értelem vadászhai)*

H. Mechtel írását átdolgozta: G. Hänel és H. Krüger, rendezte: Steffen Reck, dramaturg: D. Kraft, színpad: Ch. Werdin.

„A premier 1982. március 23-án volt a berlini Johannes R. Becher Clubban. A rendezés 1982-ben a magdeburgi bábszínház-fesztiválon elnyerte a Kulturális Minisztérium díját a Kasper-játék hagyományainak folytatásáért. A darabot 1989-ig nagy sikerrel, változatos közönség előtt játszottuk az NDK-ban, később Nyugat Németországban is. (...) Készítettem pár vázlatot és ezüstpapírból egy színpadkép-makettet is a Kasper-darabhoz. Az volt az ötletem, hogy »rendőrbodé« stílusban építsük meg a hagyományos Kasper-színpadot. A kelet-berlini őrbodék adták az ihletet. Christian Werdin zseniálisan tartotta magát az elképzeléshez. (...) Az első

plakátot Christian Werdin tervezte, a stílus elkísért minket az NDK-s idők végéig. 1988-ban nyomathattuk ki az I. Behla által tervezett színes plakátunkat, melyre egy NSZK-beli turné miatt volt szükségünk. Az alsó rész közepén még látszik az NDK-ban kötelező nyomtatási engedély száma.”⁹⁷

„...egy majd egy órás előadás, egy apró, másfél méteres színpadra zsúfolva. A játék határait egy fémből készült keret adja, ami inkább egy rakéta-kilövő állomásra emlékeztet, mint egy Kasper bábszínházra. Az előadás ugyan titokban az NDK-t kritizálja, de ijesztően aktuális lehet az általunk ismert európai országok helyzetére is.” (Tagesspiegel, 1984. augusztus 29.)

„Vége egy igazi Kasperle-színház! Lássuk, mit adott a Zinnober Színház a felnőtt nézőinek: A szereplők mindenkinek ismerősek, éppúgy mint a darab világa, ami Kasper szobájától a Pokolig nyúlik. Amit Gabriele Hänel és Hans Krüger Hartmut Mechtel írása alapján mutattak nekünk, egy nagyon mai történet. A közönség szívből nevetett, és elgondolkozva bólogatott, hisz a darab aktuális problémákat vonultatott fel, csatlakozva ezzel a jó Kasper-színházak hagyományaihoz, akiknek sikerült meghúzniuk az ívet a múlt és jelen közt.” (Union Dresden, 1983)

„Az elveszett értelem vadászhai a Zinnober Csoport előadásának, melyben nem csak Kasper háborog a körülmények ellen, és próbál szabadulni a fojtogató helyzetből, hanem a nézők egy része is vele tart egy pillanatra az ellenállás és a tiltakozás imaginárius világába. Az előadás művészileg éppannyira értékes, amennyire veszélyes politikai húrokat penget. Minden jelenetből kihallani a kimondatlan párbeszédet. Nem is beszélve a király alakjáról. Az éber, megbízható uralkodó. És egy nagy szélhámos. Gonosz, mert Hans Krüger a barátságos maszk alatt végig hozza a karakter másokra tekintet nélküli, mindent átható brutalitását. Így hozva létre egy uralgó külső és mögöttes képét, akitől a nézők hátán azonnal feláll a szőr.” (Theater der Zeit, 1982)

1982 *Einzweidreivierfünfechssieben (Egykettőháromnégyöthét)*

F. C. Vaechter darabja nyomán írta: I. Hegen, T. Herwig, U. Schulz és G. Lindner, rendezte: G. Hänel, színpad: Ch. Werdin, G. Hänel.

⁹⁵ Dieter Kraft és Carena Schlewitt beszélgetése, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1990. augusztus.

⁹⁶ Ez a fejezet a Zinnober Színház honlapja alapján készült. www.ton.ahornblau.com

⁹⁷ Steffen Reck a Prenzlauer Bergről. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2008.

1983 *Warum Fräulein Phoebe Schwanenglitz vom Himmel fiel (Miért pottyant le Phoebe Schwanenglitz az égből?)*

Bábjáték gyerekeknek, szöveg: G. Hänel, rendezte: W. Hennrich, színpad: Ch. Werdin, játsszák: H. Krüger/W Hennrich, G. Lindner.

1983 *Station Pillgram 218*

Írta: G. Hänel, rendezte, színpadra alkalmazta, a filmet készítette: D. Kraft, Steffen Reck, a nézőteret átépítette: Ch. Werdin, S. O. Svenson.

„A darab a 218-as paragrafus⁹⁸ körül forog, ami a terhesség-megszakítást szabályozta az NDK-ban. Öt próba után, a Knaack Strasse 45 alatti teremben, 1983 januárjában betiltották a darabot.

A darab egy hosszú munkafolyamat eredménye. Eredetileg a Holle anyó témakörből próbáltunk kiindulni. Az alapötlet szerint Holle anyó három nő drámai előadásában, esetleg improvizációjában jelenik meg a színpadon. Iduna Hegen, Gabriele Hänel, Theresa Herwig, Dieter Kraft és Steffen Reck volt a kiinduló csapat. A nők a saját életrajzukban kerestek markáns pontokat, kapaszkodókat a darab tematikájához, így alakultak ki a különálló szövegek. Egy ilyen munkafolyamatnál kiemelten fontossá válik a játsszók személyisége. A saját életigazságokkal, hazugságokkal való szembenézés külső és belső feszültségekhez vezetett, ami néha gátolta a kreatív gondolkodást. A próbákon megtapasztalt érzések megélése, a hirtelen fel-toló emlékek feldolgozása nem minden szereplőnek ment könnyen. A nehéz folyamat végén létrejött szöveg végül leginkább Gaby életének állomásaihoz kapcsolódott. Dieter Krafttal a próbateremben alakítottuk ki a játék terét, a nézőtérén körülbelül hatvan-nyolcvan embernek jutott hely. Később ennél lényegesen többen jöttek. Ez a lépcsőzetes elrendezés aztán megmaradt a színház bezárásáig, sőt annak egyik szimbóluma lett. Ez természetesen csakis illegálisan történhetett, ám az első nyilvános próbának több értelemben is lett folytatása. A színházban hivatalosan nem tarthatunk előadásokat, a *Pillgramot* a premier előtt be-

tiltották, többek között épp a nézőtér életveszélyességére hivatkozva. A kiskapuként meghirdetett nyilvános főpróbán a bejáratnál a Stasi nem hivatalos munkatársai ellenőrizték a személyi igazolványokat, és felírták az érkezők adatait. A terem ennek ellenére megtelt, ezt látván a hatóság a főpróbát ott helyben betiltotta. A darabot összesen négy-ötször ha játszottuk. Az egyik este megjelent három hivatalos személy, nevezzük őket ellenőröknek, a Színházi Szövetségtől, akik az előadást követő megbeszélésen biztosítottak minket, hogy ez az előadás a világ bármely színházi fesztiválján megállná a helyét, csak épp itt, az NDK-ban nem játszhatjuk többet. Egyébként még három évnek kellett eltelnie, míg életünk első nyugati báb-színházfesztiváljára utazhattunk Hollandiába. Az előadásról készült videofelvétel, de a szabadfoglalkozású operatőr, Freymuth lakásán az egyik házkutatás során a Stasi lefoglalta a kazettákat, és soha többé nem bukkantak fel. Ám a mai napig létezik egy S8-as film, melyet az első jelenet alatt a falra vetítettünk. A jelenetben Gaby Hänel egy részeges idősödő színésznőt játszik, aki önmagát szinkronizálja. Itt vettük hasznát a DEFA stúdióbeli élményeinknek, ugyanis a megélhetés érdekében szinte mindannyian vállaltunk szinkronmunkákat.”⁹⁹

1984 *Neue Rose (Új rózsza)*

Zinnober produkció H. Krügerrel, I. Hegennel, W. Hennrixhhel, G. Hänellel, G. Lindnerrel, D. Krafttal, és St. Reckkel.

„A darabban mindenféle fura figura szerepel: a strandoló ürge, a szökevény, a hajótörött, akik ugyanazon a hajón menekülnek, és egy izgalmas utazás részesei lesznek (...) A darab kiválóan alkalmas mindenféle utcaszínházi előadásra, tulajdonképpen ezzel a céllal is íródott. Ez volt az első tervezett kültéri projektünk. Politikamentessége, témája, képei még az NDK-ban sem keltettek gyanút, sokáig ezzel az előadással kerestük meg a télirevalót.”¹⁰⁰

1985 *Traum-haft*

Színpadi képekből álló kollázs a Zinnober Színház tagjainak írásai alapján, játsszák: I. Hegen, G. Hänel,

⁹⁸ A 218-as paragrafus 1972 előtt az NDK-ban: Aki megszakítja a terhességét, maximálisan három év szabadságvesztéssel, vagy pénzbírsággal sújtható. Különleges esetben a szabadságvesztés hat hónap és öt év időtartam között is mozoghat. Különleges esetnek számít, ha a terhesség az anya akarata ellenére következett be, vagy tartós egészségkárosodáshoz, esetleg halálhoz vezetett volna. Minden kísérlet büntetendő. Az 1970-es években alakult ki Franciaországban a „Mouvement de Libération des Femmes”. A mozgalom a nők szabad abortuszhoz való jogáért szállt harcba. Az „Aktion 218” női csoport Nyugat Európában több ezer aláírást gyűjtött a §218 eltörlése érdekében. 1972-ben az NDK-ban feloldották az abortusztilalmat, a terhesség harmadik hónapjáig minden nő szabadon dönthet, hogy folytatja-e a terhességet.

⁹⁹ Hänel és Dieter Kraft a *Prenzlauer Berg*ről. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2007.

¹⁰⁰ Steffen Reck a *Prenzlauer Berg*ről. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2008.

U. Svihult, W. Hennrich, H. Krüger, D. Kraft, G. Lindner, St. Reck.

A *Traum-haft* cím egy szójátékon alapul. Traum: álmom, Haft: fogság, traumhaft: álomszép, csodálatos. A *Traum-haft* a *Station Pillgram 218* munkálataiból nőtte ki magát. Megszületett az igény, hogy a személyes élményeken alapuló anyag valamilyen formában mégis színpadra kerülhessen, és az egész csoport, később a nézők is átélhessék az emlékezés, megélés folyamatát. (...) A munkát egy hosszabb egyéni gondolkodó-szakasszal indítottuk, és ebből nyitottunk a szubjektív álomanyag megjelenítése felé, lett légyen az saját, vagy más élménye. Az otthoni írásos feljegyzések, csoporttalálkozók, beszélgetések, felolvasások, sok improvizáció, jegyzetelés, versírás, később egymás álmainak színre vitele, a közös zenélés alapján alakult ki a négyórás játék, egy szünettel.

„Nyolc szereplő gyűlik össze a fa színpadon, előtte, fölötté és mellette. Nyolc magányos alak, akik mégis egy csoportot alkotnak, egymás mellett készülnek a fellépésre, végül az egyik elkezd. Nyolc variációban láthatjuk, hogy az ember miért kerül összeütközésbe a társadalommal, a saját tapasztalataival, a gyerekkorával, ami nem más, mint a háború utáni évek, a nyári táborok, az iskola. A szereplők a színpadon elszámolnak a múltjukkal és álmodozva néznek a jövőbe. Az esztétikai tapasztalataikat is megosztják a nézőkkel. Ez az igazi színház a színházban. Az álom durva töresekkel bújik csak elő rejtekéből, az állandó változások más-más hangulatot jelenítenek meg, boldogságot, butaságot, lírai elmélyülést, spontán megnyilatkozásokat, elnyomott reflexiókat, a normális átcsapását az örületbe. A játék stílusa is igen sokrétű, a lakonikus kívülállás gyakran csap át egy pillanat alatt nagy gesztusokká, áriák hangzanak el, dübörögnek a dobok. Kabaré és tragédia (...), különleges csoportmunka, melyben engem leginkább az egyes részek szubjektivitása érdekel, kevésbé a darab egysége. (...) hogy őrizheti meg az egyén a saját élményei, a valósághoz való viszonya alapján az egyéni érzésvilágát, identitását a csoporton (társadalmon) belül úgy, hogy közben a csoport mégis eléri a kollektivitás, a közös alkotás magasabb fokára.” (Martin Linzer, Theater der Zeit, 1986)

„A Zinnober komolyan veszi a színházat, mint médiumot, ezért visszatér a gyökereihez. Játsszanak, de nem a világot jelentő deszkákon. A deklaráció-filiszteus, értelemre ható színházról eltérően, ahol

az alakok nem szólnak le a színpadról, ez az előadás átugrik az orchestra fölött, nem megmutatni akarja az életet, de tele van vitalitással. A színház visszatér oda, ahonnan eredt: A *Traum-haft*ot látva még jobban megértettem, milyen alternatívái lehetnek a színjátásznak. Számomra egyértelmű: a színház vagy alternatív, vagy semmilyen.” (TAZ, 1990)

1986 *Das Moskauer Bett* (A moszkvai ágy)

Két egyfelvonásos Csehov elbeszélése alapján, játsszák: W. Hennrich és U. Zieger. Rendezte: G. Hänel.

„Clown-szerű figurák, akik azt a benyomást keltenek, hogy a világ állandó, ezért lehetséges a bohócság állandó jelenléte. A színpadon lévő két alak beckett szülemény. A játék címe *A moszkvai ágy*, ám egy olyan ágyról van szó, ahol az embert nem eresztik a gondolatai.” (Volksblatt Würzburg)

„A két színész egymást váltva lép az előtérbe, és kicsit sem kímélik magukat. Közben létrejön valami, valami különleges vibrálás. Az előadást semmiképp sem sorolhatjuk a mai értelmet kereső darabok közé, mert úgy látszik, ebben a játékban olyan sosem volt. De vajon hogy állunk a morál kérdésével? Sehoggy. Az önreflexió, a feltűnő szándéknélküliség fel sem engedi a színpadra. Ezen nagyon jól szórakoztam. A hátsó gondolat úgy kukucskál be az ajtón, hogy közben a mutatóujj becsípődik. De a sikoly elmarad.” (Union Dresden)

1986 *Die Bremer Stadtmusikanten* (A brémai muzsikások)

Árnyjáték, rendezte: G. Hänel, színpad: Werdin. Bábok: Zinnober, dramaturg: D. Kraft, játsszák: I. Hegen, U. Schultz/W. Hennrich, G. Lindner.

1987 *Strassengeschichten* (Utcai történetek)

A Zinnober Színház közreműködésével létrejött KKH Prater produkció.

A Zinnober csoport és az Oderberger utca lakói, dolgozói, kívülálló művészek és csapatok részvételével szervezett fesztivál a Prenzlauer Berg-i Prater kultúrház előtti téren.

1987 *Der Messias* (A Messiás)

Patrik Barlow darabja alapján, játsszák: G. Hänel, W. Hennrich, S. Reck és a Live Jazz Quartett (KC Kaufmann), rendezte: H. Krüger, U. Zieger.

„A szöveget Volker Ludwig hozta át a Grips Színházból, ahol épp azokban a hetekben mutatták be a darabot. Ludwig örült a párhuzamos színrevitelnek. 1987 adventi heteiben ezzel a darabbal jártuk be az NDK déli tartományait.”¹⁰¹

¹⁰¹ Steffen Reck a *Prenzlauer Berg*ről. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2008.

„Másfél óra durva, szatirikus clown-színház, amihez foghatót még nem láttam. A témából adódó szituációk gyakran meglepő és nevetőizmokat nem kímélő módon kerülnek bemutatásra, az előadást mulatságos gegek kísérik végig, helyet adva a kreativitásnak és a belülről fakadó játékörmnek.” (Thüringer Tageblatt, 1987)

1989 *Sponsai – Erinnern ein Sommernachtstraum*
(*Sponsai – Emlékezés egy nyári éjszakára*)

Improvizációs kollázs, rendezte: Zinnober, színpad: Ch, Werdin. Dramaturg: D. Kraft, játsszák: I. Hegen, U. Schulz, W. Hennrich, D. Kraft, G. Lindner.

„1989-ben írtuk a darabot, a *Traum-haft* folytatásaként. A szöveg egy része adott, a többit pedig az előadás folyamán improvizáltuk.”

„Öt örült alak van a színpadon, mind rokonok Shakespeare *Szentivánéji álmának* egy egy alakjával, de úgy játsszák be a teret, mint a gyerekek. Anarchisztikusan, magukról megfélemlítve, nagy kedvvel, mit sem törődve a szépséggel. Nem a varázserő felfedezését és megmutatását tűzték ki célul, hanem folyamatosan elveszítik a bizarr történetek fonálát. A ferde tükör meglepően éles képet ad, a két Németország keserű szatírját.” (Morgenpost Hamburg 1989)

1989 *King Moria (Moria király)*
Játsszák G Hänel, W Hennrich, St. Gestner

1981 és 1988 között számtalan performance, kiállítás, és film született, sok szöveg, kép, grafika, fotó és zene pihen a polcokon.

1990 után a Theater ohne Namen több darabot átvett a repertoárból, amiket még éveken át sikerrel játszottak.

A bábuk elvonulása

A Zinnober Színház a megalakulásakor egyértelműen bábszínház volt, bábszínházként működött, bábszínészek alapították. Az első közös darabjuk, *Az elveszett értelem vadászai* visszahozta Kaspert a színpadra. Az évek múltával azonban a bábuk egyre inkább útban voltak, lassan kibújtak mögülnk a játsszók, és ők kerültek az előtérbe. A Zinnober tíz évét, a bábokhoz való viszony alapján három nagy szakaszra oszthatjuk.

1. A Kasper-darabtól a *Pillgramig*

A formai megújulás időszaka. A játsszók meglévő anyagokon, figurákon át kiáltják bele a véleményü-

ket a közönség arcába. Igaz, hogy megosztó, különleges alakokat választanak, meglepő színpadképet alakítanak ki, mégis ragaszkodnak a bábszínházi tradíciókhoz, bár bevallottan nem állnak be az Obrascovot követők sorába. Ez az útkeresés időszaka, amikor a fővárosba költözés után a tagoknak ki kell alakítaniuk a saját életterületet. Bár a kilencvenes évekig születtek báb előadások, a Kasper után szinte kizárólag pénzkereseti megfontolásból turnéztak a bábokkal. A csoporton belül lassan alakultak ki a szoros kapcsolatok, de az első idők szerepeltete, gyűlölete végig jellemző maradt a társulatra. Lépésről lépésre haladtak, először a szociális kötelezettségeket vetkőzték le, aztán az állami színház elvárásai horizontjából léptek ki és felkészültek a további önállósodásra. Az ekkor vállalt szereplések, a játszott darabok mind-mind felfoghatók egy újjgyakorlatnak, mellyel öntudatlanul haladtak a következő szakasz felé. Ez a kilépés színháza.

2. A *Pillgramtól* a *Traum-haftig*

A *Pillgram*-nál merült fel először élesen a saját sors, a saját játék, a saját rendezés igénye. „A művészet a világ megmagyarázhatóságának a hiányán alapul. Minden magyarázat csak egy magyarázat, és nem a valóság. Ezért mindig marad egy apró rész, ami épp a magyarázatok által jött létre. A hatalom csak a magyarázható részt uralja, ezáltal próbálja szolgálatába kényszeríteni a művészetet. De abban a kis elérhetetlen csücsökben van valami. Nem üres tér. Ott a valóság, az a darabunk valódi tere, ide nem ér el a rendszer vigyázó szeme, és a korlátai.”¹⁰² Ez az előadás közvetlenül az életről szól, közvetítő bábok nélkül. A színpadon egy nő áll, aki a saját rendezésében, a saját szövegével, a saját történetét, az abortuszát meséli el. Nem mond ítéletet a világról, nem hibáztat senkit, nem keres felelőst, csak megállapít, és érzelmeket közvetít. Nem foglalkozik az általános igazsággal. Ez a test és az érzékek színháza.

3. A *Traum-haft* és az utána következő évek

Míg a *Pillgram* egyetlen ember története, a *Traum-haft* az előző darab alapjait felhasználva a csoport tagjainak életét meséli el, szintén egyesével, illetve a történetek összemosódásával létrejött képekkel. A darab különlegessége, hogy minden segítség és eszköz nélkül lép ki a valóságból. Szakit a színházi állóvízzel, az NDK problémáival, a háromdimenzionalitással, és a gondolatokat hívja társnak. Ez a gondolat színháza. Nincs fabel, nincs cél, a darab

¹⁰² Rainer Schedlinski és Gabriele Hänel beszélgetése, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1984.

pusztán önmagáért van. Nem magyaráz, nem akar meggyőzni senkit, nem törekszik általános érvényre, hanem csak egy új világot nyitó előadás. Az új színházfelfogás nagyon egyszerű, de épp az egyszerűségében katartikus. A játék nem távolodik el az élettől, nem adni akar, hanem elvenni valamit a nézők-

től, hogy a közös gondolkodás által szét pattanjának a jelmezek, és előbújjon mögülük az ember. Ez az előadás még darabnak is nehezen mondható, csak egy olyan színház engedheti meg magának, ami nem felejtette el a gyökereit, és megadja a játékosnak a legfontosabbat, a mimézis teljes szabadságát.

Felhasznált irodalom

- Anderson, Sascha, *Sascha Anderson. Autobiographie*, Köln, DuMont, 2002.
- Arnold, Heinz Ludwig-Wolf, Gerhard, *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*, München, Sonderband Text+Kritik, 1990.
- Böhmer, Gunter, *Puppentheater. Figuren und Dokumente aus der Puppentheater-Sammlung der Stadt München*, München, F. Bruckmann, 1969.
- Böthig, Peter-Macht, Klaus Michael, *Spiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*, Leipzig, Reclam, 1993.
- Böthig, Peter, *Differenz und Revolte. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren. Untersuchung an den Rändern eines Diskurses*, Berlin, Reclam, 1993.
- Bredemeyer, Carena, Aus einem Gespräch mit der Gruppe „Zinnober“, in *Arbeitsmaterial zur II. Werkstatt junger Theaterschaffender der DDR, Potsdam 22–28.6.1987*, Berlin, Verband der Theaterschaffenden, 1987. 53.
- Cosentino, Christine-Müller, Wolfgang, „Im widerstand/in mißverständnis?“ Zur Literatur und Kunst des Prenzlauer Bergs Reihe, in Zipsler Richard A. (ed.), *DDR-Studien/East German Studies*, New York-Berlin, 1995. 103.
- Drawer, Christel (hrsg.), *Mehr als Theater. Kritische Blicke auf ostberliner Bühnen 1973–1990 von Heinz Kersten*, Berlin, Vi-stas, 2006.
- Eckart, Frank, *Zwischen Etablierung und Verweigerung. Eigenständige Räume und Produktionen der bildenden Kunst in der DDR der achtziger Jahre* (kiadatlan disszertáció), Bremen, 1995. Zentral- und Landesbibliothek Berlin, Zentrum für Berlin-Studien.
- Eigenart und Eigensinn. Alternative Kunstszenen in der DDR 1980–1990*, Bremen, Forschungsstelle Osteuropa, 1993.
- Emmerich, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweiterte Neuausgabe, Leipzig, 2002.
- Erb, Elke-Anderson, Sascha (hrsg.), *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur in der DDR*, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1995.
- Faktor, Jan: Intellektuelle Opposition und alternative Kultur in der DDR, *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 1994/10. 11.3.1994. 73.
- Feist, Günter-Gillen, Eckhart-Vierneisel, Beatrice, *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990*, Köln, magánkiadás, 1996.
- Feist, Günter, *Berliner Zeitung vom 10./11. März 2001, Feuilleton*, 2001/10. 11/03/2001. 12.
- Fritz, Vannahme Joachim, Wehmut und Blindheit. Zweihundert Künstler aus der DDR zu Gast in Paris: Ein Auftritt im Schlachthof, *Die Zeit*, 26.1.1990. 17.
- Fritzsche, Karin-Löser, Claus, *Gegenbilder. Filmische Subversionen in der DDR 1976–1989*, Berlin, Janus Press, 1996.
- Gröschner, Annett-Felsmann, Barbara, *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg Eine Berliner Künstlersozialgeschichte in Selbstauskünften*, Berlin, Lukas Verlag, 1999.
- Grundmann, Uta-Michael, Klaus-Seufert, Sunsanne, *Die Einübung der Außenspur. Die andere Kultur in Leipzig 1971–1990*, Leipzig, magánkiadás, 1996.
- Grunenberg, Antonia, *Aufbruch der inneren Mauer, Politik und Kultur in der DDR 1971–1990*, Bremen, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1990.

- Günter Feist, Eckhart Gillen (hrsg.), *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945–1990*, Berlin, Museumspädagogischen Dienst Berlin, 1990.
- Hänel, Gabriele beszélgetése Claudia Petzolddal és Paul Kaiserrel, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1997. március 13.
- Hein, Christoph és Gabriele Hänel beszélgetése, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1989. május.
- Henkel, Jans–Russ, Sabine, *DDR 1980–1989. Künstlerbücher und originalgrafische Zeitschriften im Eigenverlag. ein Bibliographie*, Gifkendorf, Merlin, 1991.
- Hensel, Wolfgang, *Kaspers Weg von Ost nach West, Erinnerungen an die Pirnaer Puppenspieler*, Dettelbach, J. H. Röhl Verlag, 2008.
- Herbst, Andreas, *So funktionierte die DDR, Lexikon der Organisationen und Institutionen*, Hamburg, Reinbeck, 1994.
- Hesse, Egmont, *Sprache & Antworten – Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*, Frankfurt/Main, magánkiadás, 1988.
- Hirche, Knut és Reck, Steffen a Prenzlauer Bergről. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2009.
- Jacoby, Petra, *Kollektivierung der Phantasie? Künstlergruppen in der DDR zwischen Vereinnahmung und Erfindungsgabe* (Broschiert), Bielefeld, Transcript, 2007 január.
- Jäger, Manfred (hrsg.), *Kunst und Politik in der DDR 1945–1990*, Köln, magánkiadás, 1994.
- Kaiser, Paul beszélgetése Claudia Petzolddal, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1997. március 13.
- Kaiser, Paul–Petzold, Claudia, Boheme und Diktatur in der DDR Gruppen Konflikte Quartiere 1970–1989, in *Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 4. September bis 16. Dezember 1997*, Berlin, 1997.
- Kil, Wolfgang, *Prenzlauer Berg, ein Bezirk zwischen Legende und Alltag*, Berlin, Nicolai, 1986.
- Kolbe, Uwe, *Die Situation*, Göttingen, Wallenstein Verlag, 1994.
- Kolbe, Uwe–Trolle, Lothar–Wagner, Bernd, *Mikado oder der Kaiser ist nackt. Selbstverlegte Literatur aus der DDR*, Darmstadt, Sammlung Luchterhand, 1988.
- Koziol, Andreas–Schedlinski, Rainer, *Abriß der Ariadnefabrik*, Berlin, Druckhaus Galrev, 1990.
- Kraft, Dieter és Schlewitt, Carena beszélgetése Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1990. augusztus.
- Kraft, Dieter, Angst vor dem Turm. Das Problem der sich selbst organisierenden Gruppe. Zur Geschichte des theaters zinner, in Büscher, Barbara (hrsg.), *Freies Theater*, Deutsch-deutsche Materialien der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V., Hagen, 1991.
- Kreuzer, Helmut, *Die Boheme. Beitrag zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart, Metzler, 1968.
- Krüger, Hans a 13. Berlin Branderburgischer Salon kapcsán. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2008. szeptember 26.
- Kulcsár-Szabó Zoltán, Az esztétikai tapasztalat apologetája, *Alföld*, 1996/7. 48–61.
- Lindner, Günther beszélgetése Claudia Petzolddal és Paul Kaiserrel, Gabriele Hänel dokumentumai közül, 1995. augusztus 7. és 1997. február 20.
- Linzer, Martin, Kommentar, *Theater der Zeit*, 1997/9. 13.
- Michael, Klaus–Wohlfahrt, Thomas (hrsg.), *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften der DDR 1979–1989*, Berlin, Galrev, 1992.
- Muschter, Gabriele–Thomas, Rüdiger (hrsg.), *Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR*, München, magánkiadás, 1992.
- nach dem autorisierten Diskussions-Protokoll, Sektion Darstellende Kunst, Akademie der Künste, 1987. március 25. Dieter Kraft magántulajdona.
- Offner, Hannelore–Schroeder, Klaus (hrsg.), *Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989*, Berlin, Akademie Verlag, 2001.
- Puppenspieler Wolfgang Hensel: Wie der Kasper die DDR-Spitzel ärgerte, (könyvajánló), *Mainpost*, 06.03.2009. 23.
- Rathenow, Lutz, Fluchtbewegung, *Der Spiegel*, 1986/36. 1986. szeptember 1. 74–78.
- Reck, Steffen a Prenzlauer Bergről. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2007.
- Reich, Jens, *Abschied von den Lebenslügen: Die Intelligenz und die Macht*, Berlin, Rowohlt, 1992.

- Rüddenklau, Wolfgang, Störenfried. *DDR-Opposition 1986–1989. Mit Texten aus den "Umweltblättern"*, Berlin, Basis Druck Verlag, 1992.
- Rühle, Ray, *Entstehung von politischer Öffentlichkeit in der DDR in den 1980er Jahren am Beispiel von Leipzig*. Münster, LIT Verlag, 2003.
- Schedlinski, Rainer és Gabriele Hänel beszélgetése, Gabriele Hänel dokumentumai közü, 1984.
- Schedlinski, Rainer, Zinner, in Arnold, Heinz Ludwig–Wolf, Gerhard (hrsg.), *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*, München, Sonderband Text+Kritik, 1990.
- Schneider, W.–Brunner, D. (hrsg.), *Figurentheater – Das Theater für Kinder?*, Frankfurt am Main, Nold, 1994.
- Schulz, Uta beszélgetése Claudia Petzoldal és Paul Kaiserrel, Gabriele Hänel dokumentumai közü, 1997. február 20.
- Schwendtner, S.–Sahner, H., *Gesellschaften im Umbruch. 27. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. Halle an der Saale 1995. Kongressband II. Berichte der Sektionen und Arbeitsgruppen*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1995.
- Tannert, Christoph (hrsg.), *New German Painting. Remix*, München–Berlin–London–New York, Prestel Munich, 2006.
- Tannert, Christoph, Nach realistischer Einschätzung der Lage, in Flügge, Matthias (hrsg.), *Der Riss im Raum. Dokumentation: Eine Ausstellung der Guardini Stiftung in Berlin, Martin-Gropius-Bau (26.11.94–5.2.1995)*, Berlin, Guardini-Stiftung, 1996.
- Technau, S., Einleitung/Über die deutsche Puppentheaterszene, in *Das andere Theater oder polnische Partner-Zeitschrift*, lengyel–német külöszám, adat nélkül, 200?.
- theater Zinner, anlässlich der Inszenierung *Traumhaft*, szórólap, 1985. Steffen Reck magántulajdona
- theater Zinner: *Konzeption für das (Sommer) Projekt 1984*, kézirat, Steffen Reck magántulajdona.
- Verdalle, Laure de, A színházi átmenet a volt NDK-ban (ford.: Szántó Judit), *Színház.net*, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=29767&catid=1:archivum&Itemid=7 letöltve: 2009. január 23.
- Walther, Joachim, *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin, Ch. Links, 1996.
- Werdin, Christian a Prenzlauer Bergről. Interjú, készítette Niklosz Krisztina, 2009.
- Wichner, Ernst–Wiesner, Herbert, *Zensur in der DDR. Geschichte, Praxis und 'Ästhetik' der Behinderung der Literatur*, Berlin, Literaturhaus, 1991.
- Wilczek, Bernd, *Berlin – Hauptstadt der DDR 1949–1989. Utopie und Realität*, Baden-Baden, Elster, 1995.
- Wirth, Günther, Gegenkultur aus bildungsbürgerlichem Geist. Auch jenseits der marxistischen Dissidenten gab es staatsferne Intellektuelle Inseln in der DDR, *FAZ. Bilder und Zeiten*, 1995. április 1. 83.