

KISS GABRIELLA

Dráma – Színház – Társadalom

50. Berliini Színházi Találkozó¹

A *Berliner Theatertreffen*en az adott évad „legfigyelemreméltóbb” előadásai láthatók.² Ha elfogadjuk, hogy a német színház történetének elmúlt ötven évét a rendezői színház nézői elvárásává válásának folyamata határozta meg, akkor nem meglepő, hogy a jubileumi találkozón látható előadások a játéknyelvek sokféleségének hagyományára reflektáltak.³

Az elbeszélés anatómiája

Az elmúlt évtizedek válogatásai sokszor igazolták, hogy egy rövid, sokszor flash-ként ható, vizuális és akusztika élmény is meg tudja szólaltatni az európai irodalmi kánon klasszikusait. Luk Perceval és Sebastian Hartmann rendezései viszont olyan dramaturgiai munka segítségével vitték színre Fallada és Tolsztoj nagyregényét, amelynek a rendkívül hosszú játékidő alatt létrejövő színházi atmoszféra belső ritmusa áll a középpontjában. Sem a négy, sem az öt és fél órás előadásban nem látjuk viszont annak a dialogikus epizódokból formálódó cselekménynek a színpadi ábrázolását, amely a hitleri diktatúra mindennapjaiban életképesnek vagy épp életveszélyesnek bizonyuló viselkedésformákat elemzi, illetve a tolsztojánizmus öt parancsolatát kontextualizálja. Ugyanakkor mindkét ren-

dezésben kirajzolódik a *Halálodra magad maradsz* és a *Háború és béke* diskurzusa: a művek narratív technikái, irodalomtörténeti kontextusa, kanonizálódásának természete. Ily módon fontos kérdésé válik, hogy milyen hatásmechanizmus teszi érzékelhetővé azt a távolságot, amely az antifasiszta ellenállás egyik mítoszának számító regény ideológiai okokból egyszerűsített és eredeti formában csak néhány éve olvasható változatait, illetve a tolsztoji „nagymonológ” Piscator-féle színrevitelének (1938) hagyományát és napjaink valóságérzékelését választja el egymástól.

A posztepikus narráció több évtizedes hagyománnyal bíró színházában mindig az volt a döntő, hogy milyen hatásmechanizmus lép annak a totalizáló perspektívának a helyébe, amelyet az említett Tolsztoj-rendezésben például egy olyan „mindent tudó” narrátor képviselt, aki nemcsak bemutatta a regény alakjait, hanem gyors jellemzést is adott róluk, így világosítva fel minket a párbeszédnek révén változó (tolsztoji) viszonyokról és a cím pacifista (piscatori) értelmezéséről. Különösen a Találkozó kezdete előtt két héttel bemutatott *Peter Pan* Wilson-féle *tableux vivant*-jainak horizontjából válik egyértelművé, hogy mindkét előadás esetében a színpadkép vizuális hatása teremti meg a néző „nem min-

¹ Hans Fallada: *Jeder stirbt für sich allein*, Thalia Theater Hamburg, R: Luk Perceval; Lev Tolsztoj: *Krieg und Frieden*, Centraltheater Leipzig/Ruhrfestspiele Recklinghausen 2012, R: Sebastian Hartmann; Friederike Mayröcker: *Reise durch die Nacht*, Schauspiel Köln/Fifty Nine Production London, R: Katie Mitchell; Dieter Roth nyomán: *Murmel Murmel*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, R: Herbert Fritsch; *Disabled Theater*, Theater Hora – Stiftung Züriwerk Zürich, R: Jérôme Bel; Euripidész: *Médeia*, Schauspiel Frankfurt, R: Michael Thalheimer; Gerhart Hauptmann: *A pathányok*, Schauspiel Köln, R: Karin Henkel; Bertolt Brecht: *A vágóhidak Szent Johannája*, Schauspiel Zürich, R: Sebastian Baumgarten.

² Az 50. találkozó illetően bemutatásához lásd Kricsfalusi Beatrix: Színház és politika nemzetközi kontextusban, http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4529/a-nemet-szovetsegi-kulugyminiszterium-latogatoi-programja-az-50-berlini-szinhazi-talalkozon/?label_id=4988&first=0, A történelmi nagyelbeszélések terhe, http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4532/a-nemet-szovetsegi-kulugyminiszterium-latogatoi-programja-az-50-berlini-szinhazi-talalkozon/?label_id=4988&first=0, Az apparátus hatalma 1–3, http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4533/a-nemet-szovetsegi-kulugyminiszterium-latogatoi-programja-az-50-berlini-szinhazi-talalkozon/?label_id=4988&first=0

³ A rendezői színház illetően definíciójához lásd Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. 7–10.

dent tudó” helyzetét épp nem kizáró, hanem beemelő pillantás kontemplatív időterét.⁴ Miközben tekintetünk hol egy-egy rekvizitumra, hol a monumentális díszlet egy-egy elemére, hol a különféleképpen megvilágított és e megvilágítottság révén is mozgó színészi testre fókuszál, a hamburgi előadás esetében a mikroszituációk érzelmi hangoltságára, a lipcsei előadás esetében viszont a földi üdvösség keresésének graffitik formájában velünk élő lehetőségeire is fel illetve oda tudunk figyelni.

Az Annette Kurz által létrehozott látványvilágot több száz a negyvenes évekből származó, bolhapiacokon összegyűjtött és egymásra halmozott használati tárgyból álló installáció, illetve Berlin 1940–42-es utcatérképének e rekvizitumokból puzzle-ként kirakott, ám észrevehetően hiányos másának a színpad hátsó falára applikált képe szervezi. A teljes játékidő alatt változatlan színpadkép tehát egyértelműen utal a regény idejére, terére és cselekményére, hiszen Esterich felügyelő apró vörös zászlócskákkal jelöli azokat a helyeket, ahol megtalálták a náci rezsim elleni cselekvésre buzdító képeslapokat. Ugyanakkor legalább ennyire egyértelművé teszi azt is, hogy a regényfikció világának színre vitelét a *fake* logikája szervezi: úgy kelti a valószínű benyomását, hogy közben plakatíván felmutatja annak utánczott voltát.⁵ Az „autentikus” / „hamis” kizáró ellentétének egymásba omlása szervezi a színészi mozgás vektorainak kiinduló- és végpontját alkotó asztal használatát is. A színpadkép központi rekvizituma ugyanis – mivel használati funkciójánál fogva egyértelműen utal a frontkatonaként elesett gyermeküket gyászoló Quangel házaspár életterére és a trauma feldolgozásának módjára, továbbá a Gestapo irodájában vagy épp a Plötzensee melletti börtönben folyó munkára – jelentésénél fogva egymásra vetíti, polifunkcionalitásánál fogva viszont eltávolítja a főszereplők mindennapjainak világát. Mivel az előadás során hol ajtókeretként, hol ágyként, hol kocsmái söntéspultként funkcionál, egyfelől jelenetek füzérévé strukturálja a színpadi akciót, másfelől arra kondicionál, hogy kimozduljunk abból a nézői szokásrendből, amely vagy hősként vagy áldozatként azonosítja a színpadi alakokat.

Ezt elsősorban a szerepeltőzésnek az a domináns elve segíti, amely például ugyanazzal a szí-

nésznővel (Barbara Nüsse) játszatja el az otthonában zsidó asszonyt bűjtató Fromm bírónak és az alkoholista-szadista SS-parancsnoknak a szerepét, illetve az a dramaturgiai döntés, amelynek következtében a figurák nemcsak a nyelv, hanem a képalkotás eszközeivel megkoreografált proxemika segítségével is önmaguk (saját tetteikre reflektáló) narrátoraivá válnak. A jelenetváltások során ugyanis sokszor az az érzésünk, hogy az alakok nem eltávoloznak, hanem (pontosan kiszámított késéssel) úgy tűnnek el a színről, hogy rajta hagyják bennünk létrejövő, mentális képük nyomát a következő jeleneten. S ezek a finom megoldások sokkal erőteljesebb, a színpadon elszórt bűgőcsigák végtelenített pörgéséhez hasonlítható hatást érnek el, mint az az eklektikus színészi játék, amelynek kiszámíthatósága épp a *Háború és béke* horizontjából feltűnő. A Hitler-bajuszba és SS-uniformisba öltöztetett térdzoknis csoport mozgása, az egyébként motívumává váló karlendítés bohóckodássá fajulása, a berlini alvilág sör- és pálinkaszagú züllöttségének hörgő eltűlése ugyanis mindig azt a szerepet tölti be, hogy előkészítse azokat a „nagyjeleneteket”, amelyek érzelmes hangoltsága egyfelől a lélektani realista színészi játék magasiskoláján, másfelől az adott jelenet alapesztusát felhangosító fénykezelésen és az elektronikus gitárral létrehozott zenén múlik.

A hamburgi Thália Theater produkcióját 2013-ban egy olyan kulturális performansz is értelmezi, ami a hitleri hatalomátvitel nyolcvanadik és a krisztályéjszaka hetvenötödik évfordulójának alkalmából Németország-szerte folytatja a trauma-feldolgozás munkáját. A lipcsei Centraltheater és a tavalyi Ruhrfestspiele koprodukcióját viszont annak a Frank Castorfnak a színházában láthatta a berlini közönség, aki a túltelítettség, a káosz és az apró gégek véletlenszerűnek tűnő, ám strukturát alkotó felbukkanása révén szólaltatta meg Dosztojevskij regényeinek polifóniáját. Sebastian Hartmann rendezése sem úgy tekint Tolsztoj alakjaira, mint a „nagy moralista” vagy „prófeta” szócsöveire. A csaknem kétezer oldalas mű színházi olvasatát az a felismerés inspirálja, hogy a párbeszédnek nem jelentenek számukra megnyilatkozási alternatívát, hiszen inkább a másik beszédének és magatartásának el nem fogadhatóságát élik meg.⁶ Következésképp

nem az egymással párhuzamosan futó lineáris cselekményszálak, hanem az olyan motívumok köré szerveződő szekvenciák kerülnek színre, mint szalon, halál, születés, szerelem, gabona, vágy, hit, ellenség, szabadkőművesség, mérlegkészítés, prédikáció, csata stb.

A tizennégy tagú társulat játéka (melynek során a zenekari árokból színpadra lépő, a regény figuráira konvencionálisan utaló jelmezek darabjaiba öltöztetett színészek több, sokszor biológiai nemükkel ellenkező nemű szerepet is játszanak) egy olyan színházélményben szólal meg, amelyet a képileg és zeneileg definiálódó scenográfia és az ezzel párhuzamosan legalább annyira észlelt, mint amennyire megértett nyelv ural. Sebastian Hartmann és Tilo Baumgärtel színpadképében egyetlen felemelhető, eldönthető, elforgatható síkfelület jelöli ki a színészi mozgás kereteit. A gravitáció törvényének engedelmessé csúszó, mászó, fekvő, gördülő, a színpad alá vagy szélére ülő, szoborszerűen álló testek percepcióját erőteljesen befolyásolja a hol festőien színes, hol bántóan harsány, hol ködfüstbe burkolózó, hol pedig csak sziluetteket látni engedő fényrendezés, illetve Sascha Ring klasszikus hangszerekkel kísért és élőben előadott elektronikus (IDM) zenéje. Következésképp a színészi munka ez esetben is egyértelmű eklektikája egy olyan színházi logika elemévé válik, amely épp azzal játszik el, hogy hányféleképpen lehet torzzá és töredékessé tenni a (sokszor kórusban) elhangzó nyelvi és nem-nyelvi egységek valóságra-vonatkozottságát. Bizonyos esetekben (amikor egy 90 centiméteres színész nő Liza újszülöttjét, majd a borogyinói csatatéren haldokló Andrej által „jelentéktelennek” és „aprónak” látott Napóleont; vagy amikor egy arany miniruhába öltözött színész nő úgy adja elő Marja hercegnő barátnőjéhez írt és isten szeretetéért folyó küzdelemét, illetve a tőle való félelmét felhangosító levelét, hogy közben újra és újra felmászik, majd legurul a lejtővé alakított síkon) a megtestesítés aktusa felmutatja az elhangzott szöveg gondolati magját. Más esetben viszont (amikor a túlmozgásos Natasa úgy örlődik szerelmei között, hogy szinte minden mondat végén a – matrjoska babának öltözött és közben elalvó – mamájáért sivalkodik; amikor a katonák pezsgővel teli poharakkal a kezükben szélesen gesztikulálva, s ily módon alkoholban tocsogva készülnek a háborúba; vagy amikor Pierre Bezuhov idiótaként sorolja a csatatér nyújtotta látvány olyan szépségeit, mint az egy háromszor is elsütött ágyú egész nézőteret

megrázó durranásaival „illusztrált” „piff-puff”) a gúny, az ironia, a szatíra és a persziflázs modalitásában jelennek meg az említett témák. S ily módon azok az érzelmes hangolt szekvenciák is jól megcsináltságuknál fogva hatnak ránk, amelyekben például az üres lejtőn egy mozdulatlanágában hatalmasra váló férfialak mély hangja idézi meg a francia csapatokra váró Moszkva ürességét, vagy egy már-már giccsbe hajlóan valóságghú napfelkelte jeleníti meg a halál pillanatában megpillantott égbolt feltámadással egyenértékű teljességét.

Köztudott, hogy az ember érzékelő rendszere nehezen viseli a kapcsolatok hiányát: ez esetben különösen aktív válik, mindenhol hasonlóságokat, összefüggéseket keres. Nos, a teatrális szekvenciák éjfélt után sem alkotnak összefüggő gondolati ívet. Ugyanakkor már az első rész végén értelmet nyernek, amikor élő testekből formálódik ki, majd mosódik el a betűreklámként fölé vetítve hosszan látható „ÉN” felirat. S ezt a képet bontja ki a rendezés harmadik, a regénytől magát függetlenítő része. „A *Háború és béke*nek vége, nem akar komédiát írni?” olvashatjuk azon a vetítővászonon, amelyen graffiti-szövegek formájában jelennek meg az alaptémák, immár a cselekvés / nem cselekvés kérdésre irányítva a figyelmet. Majd egymásra csúsznak a lejtőre helyezett színészi testek, hogy csomójukból kialakulva még két jelenet és egy epilógus, egy a színészek és a közönség között lefolytatott vitakezdemény és az a tíz perc zárja le az öt és fél órás együttlétet, amikor is nézők és játékosok közösen megnéznék egy animációs filmmontázst, így téve egyértelművé az elbeszélő személyes (vagyis nem kommentátori) jelenlétének menségét.

S ebből a szempontból érdekes Katie Mitchell Mayröcker-rendezése is. A filmes stábbá alakuló társulat élőben közvetíti azoknak az asszociációknak és hallucinációknak illetve emlékvillanásoknak a létrejöttét, amelyeket az *Utazás az éjszakán* olvasója a Julia Weinger által játszott (névtelen) elbeszélőjének és SÚGÓjának tulajdoníthat. A Radialsystemben ülő néző tehát élőben látja a horizontálisan elfelezett színpad alsó részében felépített vonat hálóocsijában, mosdójában, folyosóján, illetve a kalauz fülkéjében zajló és öt színészi test által végrehajtott, mindennapi cselekvéseket (leül, kinyit egy könyvet, lehúzza az ablakot, fogat mos stb.); a múlt egyik traumáját (az emlékező szülei között karácsony este lezajló és pofonnal végződő veszekedést) és azt a folyamatot, ahogy ugyanezek a színészek kameramanná válva rögzítik a látotta-

⁴ Vö. Hans-Thies Lehmann: *Poszt dramatikusan színház*. Budapest, Balassi, 2009. 127–128. ford. Berecz Zsuzsa.

⁵ A *fake* fogalmához lásd Stefan Römer: *Künstlerische Strategien des Fake*. Köln, DuMont, 2001. 14.

⁶ Király Gyula: Tolsztoj művészi gondolkodása és a regény narrativitása (Tolsztoj és Shakespeare). In. K. Gy.: *Dosztojevskij és az orosz próza*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983. 177–202.

kat. Ezzel párhuzamosan az arcra koncentrálok, hosszan kitarított, közeli felvételekre épülő filmkockák soraként pereg előttünk a Franciaország és Bécs közötti utazás története. Az édesanyát játszó színésznő szinkronstúdiót idéző fülkéből és lapról olvasva ad hangot az elbeszélőnek, ami úgy hangosítja ki a felvett testekhez, mozdulatokhoz, arcokhoz rendelt gondolatokat, hogy közben a színésznő egyszer sem artikulál az ajkaival. A „könny-csepphullást” idéző képből Weininger szemére fókuszáló snittel induló és záruló film feltűnően kerek, egész és megindító történeté formálja azt a gondolattörédekek végtelenjéből álló szövegfolyamot, amelynek kaotikus áramlását azokban a pillanatokban tapasztalhatjuk meg, amikor filmnézői pillantásunk elkalandozik, az életteli színházi eseményekre téved, és a kameraszemmé váló színháznézői tekintetünk például a filmen látott arc mellé vetíti a (nem hallható, csak hangosan elbeszél) sikolyba torkolló szexuális aktus ütemes mozdulatait végző meztelen női lábakat. Ily módon a nézők számára a cselekvések vizuális konstrukciója kétféleképpen (a vetítőtáskán és a színpadon), a látottak nyelvi reflexiója viszont csak felhangosítva, és egy színészi felolvasás hangzósága révén létrejött mediális konstrukcióként jelenik meg. A produkció egyfelől hetvenöt perc megtettesült profizmus, amely bebizonyítja, hogy koncentrálni tudó, életteli testek hogyan képesek re-produkálni a valóságot.⁷ Másfelől egyértelművé teszi, hogy az egyes szám első személyű elbeszélésnek tulajdonított személyesség és autentikusság benyomása színházban, filmen és az életben egyaránt mediális konstrukciók összefonódásának az eredménye.

A manipuláció anatómiája

Ezért is érdekes, hogy míg öt évvel ezelőtt Christoph Schlingensief fluxus-oratóriuma, *A benem élő idegentől való félelem* provokálta ki a „színészek” és a „rendezők színháza” közötti vélt és valós különbségekről szóló vitát, idén két olyan előadás volt, amely el tudott gondolkodtatni arról, hogy mi történik, ha valakiről megtudjuk: színész. A Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz idei közönségsikere egy olyan könyvet visz színre, amelynek szerzője meg akarta írni a világ legunalmasabb színdarabját. Dieter Roth 176 darab barnított cso-

magolópapír-lapból álló koncept art-műve egyetlen, két szótagból és öt hangból álló nyelvi egység ismétlése: „MURMEL”. Herbert Fritsch rendezésében tizenegy játékos először a hatvanas évek divatja szerint öltöztetve, majd tütüben, később testhez simuló színes dresszekben és szigorúan 6/8-as ütemezésben próbál meg eleget tenni a jogutódok kérésének. Az emberi hang képzésének és a színészi test mozgatásának lehetőségeivel eljátszva, a marimbafonon zenélő és élő metronómmá váló Ingo Günther vezényletével, továbbá öt fonéma felhangosítása révén viszik színre az 1974-ben papírra vetett öt betű elhelyezkedésének formai elveit.

A szólókból illetve kisebb és nagyobb létszámú kórusok produkcióiból álló játék egyértelműen felismerhető és egymástól jól elkülöníthető egységekből áll. Azonosításukhoz azonban újra és újra fel kell tennünk azt a kérdést, hogy most vajon min és hogyan nevet az a közönség, amely rendkívül változatosan füttyüli, kacagja, kuncogja, harsogja végig a nyolcvanperces játékidőt. Van, amikor azért teszi, mert a játékosok élő hangképző szervekké válva elemzik az öt hang előadhatóságának valamennyi variációját. Van, amikor azért, mert félresikerültségükben adják elő az olyan kabaréba illő mikroszituációkat, mint „veszekszünk a feleségemmel”, „lecsúszott a nadrágom, és kilátszik a gatyám”, „elejtettem a kalapomat, és észrevétlenül fel kellene vennem”, „bocsánat, szellentetem” stb. Ezek a nagyon is olcsó poénok azonban nem témájuknál fogva, hanem azért váltanak ki nevetést, mert a nézőt lenyűgözi az a technikai tudás, amely kabarészámommá, bulvárdialógussá, disznóvicc meséléssé vagy épp akrobatikus mutatvánnyá, Michel Jackson- illetve hard rock-paródiává, piruetté és padódóvé, netán mozgásszínházi formációvá „színháziasítja” a nonszensz szöveget. De van, amikor azért nevet, mert a színészek pózok segítségével idézik fel az olyan (nem csak színházi) sztereotípiákat, mint a patetikusan szavaló, majd hirtelen berekedő hősnő vagy az egyik lábát térdben behajlítva, az oldalkulisszának támaszkodó utcanő, aki nek az orra aztán e póz megismétlődésének a támlárává válik. S persze azért is, mert az idő múlásával ismerőssé vált színészi testekre karakterjegyeként íródnak rá addigi produkcióik emlékképei.

A legeggyöntetűbben azonban akkor nevet fel a néző, ha valamelyik játékos a Buster Keaton- illetve

Stan és Pan-filmeket idéző esetlenséggel esik bele, vagy épp ugrik fejest abba a trambulinként funkcionáló zenekari árokba, amelyből kimászva egy Steve Reich, Mark Rothko, Kazimir Malevics munkáira emlékeztető, de legfőképp Barnett Newman „Ki fél a pirostól, a sárgától és a kéktől” című, négy variációban elkészült képét felidéző színpadkép egyik eleme lesz. A legváratlanabb pillanatokban megmozduló oldalkulisszák és szuffiták uralta szcenográfia viszont már nem csak jókedvre sarkall. Az általuk folyamatosan le-, illetve kiradírozódó test (rész)ek motivikus eltűnése megmagyarázhatja, hogy a rendező miért tartja fontosnak hangsúlyozni, hogy a könyv címének *Murmel Murmel*-lé változtatása az arcát vesztett és maga számára is érthetetlen imát zsolozsmázó individuum működésmódjára utal. Az azonban, ahogy a tizenöt perces tapsrend megkoreografáltságának fontos része volt, hogy a játékosok minden további nélkül rá tudták venni a közönséget a „murmel” kiabálására, jelszóként skandálására, éneklésére stb., arról gondolkodtathat el minket, hogy a *Theater der Zeit* 2011 márciusában Magyarországra látogató kritikusa miért találta feltűnően egyhangúnak, kevésbé játékosnak és reflektálatlannak a tapsolásnak és a nevetésnek színházaink nézőterein megnyilvánuló kultúráját.⁸

A nézőség szocializációja szempontjából is tanulságos volt Berlinben viszontlátni a Theater Hora a Trafó áprilisi programján is szereplő előadását. Az ugyanis, hogy a *Disabled Theatre* meghívást kapott a magát professzionálisnak és izgalmasnak definiáló rendezések fesztiváljára, arra a legalább annyira politikai, mint színházi jelenségre hívta fel a figyelmet, amely a fogyatékosokkal (1998) és neónácikkal (2007) együtt dolgozó Schlingensief, a *Marat/Sade*-ban (2008) munkanélkülieket, a *Lulu*-ban (2010) utcalányokat színre léptető Völker Lösch és a performanszaikat a „hétköznapi szakértőire” alapozó Rimini Protokoll munkáinak köszönhetően jó ideje jelen van már a német színházi diskurzusban.⁹ Ezért is tünetértékű, hogy a zsűri nem egy minősítéssel, hanem egy kérdéssel indokolta a szellemi fogyatékosokkal élő színészek

révén megvalósuló Jérôme Bel-rendezés kiválasztását. Ki a fogyatékos? A néző vagy a kritikus, aki fogyatékosnak látja a színészt a színpadon? Vagy a színész, aki úgy lép színpadra, hogy tudja: életének normális része a Down-szindróma, vagy hogy lassabb a többiekénél, vagy problémát okoz betenni a kezét a szájába vagy bekötni a cipőjét?

A Trafó nézőterén ülve egyértelmű volt, hogy az előadás szinkrontolmácsától és játékmesterétől elhangzó információ, mely szerint [a rendezőként definiálódó] „Jérôme arra kérte a színészeket, hogy egy percig álljanak a színpadon”, vagy hogy a játékosok bemutatkozásának hangsúlyos és minden esetben megismétlődő része volt a „színész/nő vagyok” kijelentés, szembe mennek azzal a nézői beállítódással, amely az egészségesek által a betegek iránt érzett részvétet megeremtő hatalmi pozícióból egyfajta megrendült érzélgősség jegyében nézi a történeteket.¹⁰ Izgalmas volt, ahogy a rendezés pontosan reflektál arra a folyamatra, amikor elvárásk/konvenciók/normák/technikák által manipulálva érezzük magunkat színházban, és ezért látjuk az előttünk álló emberi testet színésznek. A név és foglalkozás elmondását megelőző egy perces néma állás olyan rituális időtérré vált, amely lehetővé tette, hogy a színház viszonyrendszerének részeként is tekinthessek azokra a szemmel láthatóan „sérült” emberekre, akikre aztán a (játék)idő múlásával (Fritsch színészeihez hasonlóan) „karakterjegyként” vetíthetem immár ismerőssé vált hanghordozásuk, mozgásuk eleddig idegen vonásait. S ahogy a nézői befogadás jelentőségére tett utalásnak tartottam a véleménynyilvánításra felszólítást, úgy a rendezői szerep (ön)ironikus reflexiójaként értelmeztem azt az egyértelmű tény, hogy a világhírű koreográfus által beválogatott produkciók felismerhetően strukturáltak voltak, míg a kirekesztett, de mégis láthatóvá tett táncok rendezetlenségükkel fogva gyakoroltak ránk hatást.

A berlini előadás azonban egy olyan kulturális aktivitás részeként szólalt meg, amely a befogadó és kirekesztő pillantások keresztüzének modelljévé tette a tizenegy zürichi performer munkáját.¹¹

⁷ Vö. David Roesner: „An entirely new art form” – Katie Mitchell's intermediale Bühnen-Experimente. <http://kar.kent.ac.uk/30255/1/690-1050-1-SM.pdf> (2013.07.01.)

⁸ Lena Schneider: Bereit zum Sprung. Aber wohin? Winterreise nach dem neuen Ungarn. *Theater der Zeit*, 2011/3. 14.

⁹ Vö. Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich, Diaphanes, 2012.

¹⁰ Pl. Halász Tamás: *Nézőterápia*. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4421/jerme-bel-theater-hora-serult-szinhaz-disabled-theater-trafo/> (2013.07.01)

¹¹ Ehhez a kérdéskörhöz lásd Adam Czirák: *Partizipation der Blicke. Szenarien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*. Bielefeld, transcript, 2012. különösen 193–239.

Hogyan nézek a társadalom működését elvileg garantáló normák szerint rosszabbul teljesítő, így kevésbé hasznos, tehát perifériára szorult emberekre akkor, ha a német színházi szcéna beengedi őket a terébe? Mit több: úgy és azért teszi ezt, mert szereplői ugyan nem testesítenek meg fiktív szerepeket (mint pl. a Theater RambaZamba), ám előadásuk rekonstruálható esztétika elveken nyugszik (mint pl. a Back to Back Theatre). Ily módon a fogyatékosan élő önmagukat színészként (vagyis e fogyatékoságtól távolságot is tartva) láttató performerek épp e gesztus révén és úgy tették emancipációjuk terévé a Hebbel Theatert, hogy közben egyértelműsítették a professzionális színházi üzem teljesítmény-centrikusságától való elhatárolódásukat.¹²

A szövegolvasás anatómiája

A *Disabled Theatre* politikusságának horizontjából még feltűnőbb volt, hogy a klasszikus drámák újraolvasására törekvő rendezések milyen kevésbé tudták jelentősen megtölteni a „figyelemreméltó” jelzőt. A német színház az elmúlt évtizedben többek között Michael Thalheimer munkáinak köszönhetően tapasztalhatta meg, hogyan szólaltathat meg klasszikus szövegeket egy rendezésről rendezésre mind felismerhetőbbé váló formakánon.¹³ A Schauspielhaus Frankfurt produkciójában mind a scenográfia, mind a gesztusrendszer egyértelművé tette, hogy a frontális színház doyenje nem „kis családi drámaként”, hanem a tökéletes kirekesztettségi állapotrajzakként viszi színre Euripidész *Médeiáját*. A szürkészöld ballonba és barna csizmába öltözött címszereplő a játékidő utolsó tíz percét leszámítva azon a színpadnyílást csaknem teljesen lezáró, szürke falon ülve, fekve, lógva, mellette oldalazva, rátapadva, belé kapaszkodva, rajta egyensúlyozva létezik, amely az első perctől kezdve elszigeteli az alatta álló, megjelenő, majd eltűnő, de alig-alig mozduló testektől. A színpadi ala-

kok ezúttal is a nézőket nézik, vagyis az egymásnak szem- és testkontaktus nélkül mondott dialógusok révén kommunikálnak, amit háromszor tör meg egy motívummá váló gesztus. Médeia lassan és hangsúlyosan a külvilág felé nyújtja kezét, amit azonban az előadás során csak egy férfi és két (a színpadon meg nem jelenő) gyermek érint meg: egyfelől Iászón, akinek kézfogása egyet jelent Kreón és lánya halálával, másfelől azok a fiúk, akiknek vére anyjuk kéznymoi révén festi be a túlélésre érdemtelen, szétroncsolódott identitás metonimiájává váló díszletelemet.¹⁴

A tragédia dramaturgiai olvasatának legizgalmasabb vonása, ahogy a formakánon nem a magára maradás okára és következményére, hanem az állapot megélésére, a bosszúállás természetére irányítja a nézői figyelmet. A kedvesét hőstettei során mindvégig segítő, érte ölni és családját elárulni képes Médeiát magától eltaszító Iászón tettének kortárs olvasata a 2001-es *Liliomból* ismert módon születik meg.¹⁵ A világ metropoliszaiban eligazító piktogramok rajzolják eléünk a 21. század elején társadalmilag tökéletesen elfogadottá vált válások alap-történetének fázisait, s a kis jelek villódzását aláfestő zene hangulatteremtő erejének köszönhetően hatásvadász, de megrendítő epizód születik. A gyermekgyilkosság viszont egy célracionálisan kitervelt bosszú logikailag indokolt, s a hálátlan férfi tökéletes megsemmisítéséhez nélkülözhetetlen állomása, ami épp Médeia argumentációjának köszönhetően képes emlékezetünkbe idézni azt aényt, hogy az anyaság máig érvényes és a megkérdőjelezhetetlen biztonságot jelentő, illetve a feltétel nélküli szereteten alapuló koncepciója nem öröktől való és nem is örökérvényű, hanem történeti képződmény (a nevelés rousseau-i elvének szülötte). Ily módon arra a Constanze Becker játékában folyamatosan reflektálódó játszámára kell koncentrálnunk, amelynek az a tétje, hogy Médeia a legkülönbözőbb lelki állapotok színlelése révén még egyszer megsze-

rezze Iászón bizalmát, s eljuttathassa a palotába a halálos méreggel átítatott fátylat és diadémet. A belegeyzést jelző kézfogás azonban egy szcenikai effektusnak köszönhetően jön létre. A testkontaktushoz szükséges közelséget a színpadtechnika teszi lehetővé: a Médeia testével eggyé váló fal előre csúszik, és másfél óra után végre láthatóvá válnak azok az arcvonások, amelyek nemcsak egykori társával, hanem a nézőkkel is el tudták hitetni, hogy az előtűnk ágáló (színész)nő egy fejét monomániásan ütögető örült, vagy épp gyermekeiért sirva aggódó anya. S ebben a pillanatban értjük meg, hogy a rendezés miért egy lábdobogással felhangosított, fekete-fehér képpel kezdődik. Hiszen Médeia első nonverbális megnyilvánulása, az elviselhetetlen lelki fájdalmat megtestesítő állati üvöltés sem más, mint egy tökéletesen kivitelezett színészi alakítás, amelynek művi, de nem mesterkélt hatását az a különbség garantálja, ami a dajkát illetve a Kart játszó két színészről falra vetülő árnyékának monumentalitása illetve az ebből előtűnő, életteli testek kicsiny-sége között feszül.

Ahogy Thalheimer rendezése a manipuláción alapuló bosszú drámájaként olvastatja velünk újra Euripidész tragédiáját, úgy Karin Henkel munkája is Brecht ismert tézisének horizontjából viszi színre a társadalmi realizmusnak *A patkányokban* megfogalmazódó problémáit, mely szerint nincs mesterkéltebb a naturalista színháznál.¹⁶ A díszlet és jelmezraktárként berendezett színpad nem csupán a lecsúszott színigazgató házának padlását jeleníti meg. A helyüket elfoglaló nézők előtt sminkező, bemelegítő, hangszereken egymás szórakoztatására játszó, majd szemünk láttára (tütübe, boába, hálóingbe, bohócruhába, illetve férfinak és nőnek) átöltöző színpadi alakok sokszor a szürkésfekete dobozszínpad falát alkotó, felhajtható nyílások egyikéből bújnak elő, ami egyértelművé teszi, hogy a rendezés nem az 1910-es évek berlini bérkaszányáiban élő társadalmi típusokat mutatja meg, hanem a színházi helyzetre mint önálló, artisztikus világra reflektál.

Mert az előadást alkotó számtalan, gegnek ható megoldás szigorú rendszert alkot. A struktúrát egyfelől az olyan döntések tartják össze, mint a teher-

be esett cselédlány és az albérlőjükkel viszonyt folytató polgárlány, az új színészi formákért lelkesedő, ifjú jogász és a gyilkossá váló lump vagy az egykori színházigazgató szeretőjének és a magát pénzért áruló szomszédnő szerepeinek lekettőzése, ami leegyszerűsített formában mutatja fel (de szándékosan nem bontja ki) a sorsok esetleges megfeleltethetőségének kérdéskörét. A dramatikusság alakrendszere ez a milió és az ösztönök determináló erejét tagadó (vagyis plakátívan „antinaturalista”) újraolvasását egy olyan előadásmód segíti, amelynek meghatározó eleme a nemcsak Kölnben, de a fővárosban is nehezen érthető berlini dialektus, illetve a színészek sajátosan hangzó nyelvben létezése. Knobbéné angolul adja elő a monológját, a beszédhibás Spitta még a „nem” szó helyes artikulációjára is képtelen, a fiatal lányok hangszínében a madár-csiripelés és a hisztérikus zokogás keveredik, Johnné pedig úgy beszél, mintha gombóc lenne a szájpadról. Ezért is válik kulcsfontosságúvá az a pillanat, amikor a partnereit folyamatosan instruáló, szövegükre, gesztusaikra emlékeztető Hassenreutert irodalmi német nyelven játszó színész zakót vesz fel, és beül közénk a lépcsőre, hogy onnan gyakorló rendezőként nézze végig az első felvonás második felét, majd (megakadályozva a színpadon elhatalmasodó káoszt) kihirdesse a szünetet. Ettől fogva ugyanis más megvilágításba kerül az a tény, hogy az előadás második részének középpontjában az első gyermeke halálát feldolgozni képtelen, ezért magának csecsemőt vásároló, majd bátyját gyilkosságra felbujtó, s végül öngyilkosságot elkövető Johnné áll. Lina Beckmann ugyanis egyfelől még ebben az eklektikus színes vásári forgatagban is képes megteremteni azt az atmoszférát, amelyben akár el is hangozhatna Hauptmann szövegének (ez esetben kihúzott) zárómondata, mely szerint Piperkarcka gyermeke Johnné halálával veszítette el az igazi anyját. Ugyanakkor a rendezés pontosan annyira teszi lehetővé a tragédiájával való azonosulást, mint amennyi együttérzést a vérpatronban fürdő és a tévéhíradó felvételéhez szépen eligazított pözban fekvő test látványa vált ki belőlünk.

Talán épp a kölni Schauspielhaus produkciója teszi fel a leglátványosabban a kérdést, hogy vajon

¹² Vö. Benjamin Wihstutz: Schauspiel als Emanzipation: Das australische Back to Back Theatre, seine Ästhetik und Arbeitsweise. In: Immanuel Schipper (Hg.): *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin, Theater der Zeit, 2012. 145–153.; B. W.: ... und ich bin Schauspieler. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8117: ueber-die-emanzipation-auf-der-buehne-bei-gerome-bels-qdisabled-theatre-impulsvortrag-beim-symposium-qbehinderte-auf-der-buehne-q-des-berliner-theatertreffen-&catid=53: profile&Itemid=83 (2013.07.01.)

¹³ Vö. Till Briegleb: 2001 bis 2013: Versuch einer Strichfassung. Das deutschsprachige Theater seit der Jahrtausendwende. In: *Berliner Festspiele* (Hg.): *Fünfzig Theatertreffen 1964–2013*. Berlin, Theater der Zeit, 2013. 9–10.

¹⁴ A dramatikusság szövegnek ehhez a magyar színházi hagyományban legutóbb Zsámbéki Gábor rendezésében (2004) domináló interpretációs szokásrendjéhez lásd Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001.

¹⁵ Vö. Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek*. Budapest, Balassi, 2011. 150–150.

¹⁶ Vö. „Hogy csak az illúzióról volt szó, a naturalista darabokból pontosabban lehetett látni, mint a naturalista előadásokból. A darabírók ugyanolyan szorgosan rendezték az eseményeket, mint a nem naturalisták. Kombináltak, elhagytak, szereplők valószínűtlen helyeken való találkozását rendezték meg, egyes eseményeket eldurvítottak, másokat finomítottak. (...) Úgy gondolom, az illúzió fokozati különbségéről van itt szó, aminek a valósághoz van köze.” Bertolt Brecht: *A sárgarézvásár (1939–1941 közötti szövegek)*. Budapest, Balassi, SZFE, 2013. 51. ford. Boronkay Soma.

mi indokolhatta *A vágóhidak Szent Johannája* Sebastian Baumgarten-féle rendezésének meghívását. Kétségtelen, a nagy gazdasági világválság természetrajzával is foglalkozó darabot aktuálisá teszi az a tény, hogy a mindennapjaink részét képező krízis összefüggései és mechanizmusai számunkra éppoly kiismerhetetlenek, mint a fekete csütörtök következményei voltak az 1929/30-as évek emberei szemében. De vajon miért találja „figyelemreméltónak” a globalizáció amerikai kolonializációkénti megjelenését, továbbá a brechti elidegenítési effektusoknak a megváltozott technikai lehetőségekhez igazítását az a színházi kultúra, amely lassan húsz éve teheti fel magának Heiner Müller és Einar Schleef szemüvegén keresztül a brechti kérdéseket?¹⁷

A vertikálisan három síkra tagolt tér felső csík-jainak vörös és fekete festése egyfelől felidézi a helyszínt (mészárszék, mocskos utca) illetve a nyomor enyhítésének két megoldási lehetőségét (munkásmozgalom és a feketekalaposok jótékonykodása), másfelől hangsúlyosan az alsó, vagyis ettől elkülönülő szintre helyezi az ily módon csoportot alkotó színészi testeket. A jelmezek szinte kizárólag olyan (adott esetben rasszista konnotációval is rendelkező) sztereotípiákból épülnek fel, mint a (vendég)munkásokat „négerként”, „oroszként”, „kínai-ként” azonosító széles fenékre szabott fűszoknya

és aranykarika fülbevaló, usanka vagy épp a vágott szemeket kiemelő maszk. Ezt a jelölvasó stratégiát erősítik azok az 1920-as, 30-as évek hollywoodi filmterméséből ismert konvenciók, amelyek a western-filmek ivói és moteljei révén jelenítik meg Chicago terét. Johanna alászállásának stációit a kivettől olvasható feliratok jelzik, ám sokkal erőteljesebb hatást gyakorol a nézőre Jean-Paul Brodbeck folyamatos zongorajátéka. Az élőzene egyfelől az ellenpontozás technikájával hozza játékba a Brecht-szöveg Schiller blank verse-eit és pátoszát parodizáló nyelvi gesztusát, másfelől ironikus epilógussal zárja az előadást. A tapsrendet ugyanis az a filmbejátszás határozza meg, amelyen a jelmezben és maszkban vígan bulizó társulatot látjuk, és az alkotók névsorát olvashatjuk, miközben a színészek élőben énekelik a Bicska Maxiról szóló „vásári rigmus” Rammstein-féle átiratát. A *Haifisch* szövege szerint a közismert cápának nem véres fogai, hanem könnyei vannak, ugyanakkor – mivel vízben él – mindez nem látható. S ez a legalább annyira semmitmondó, mint amennyire didaktikus, viszont nagyon hatásos zárás csak megerősíti azt a lassan harminc éves posztbrechti tapasztalatot, mely szerint a dialektikus színház tökéletesen érdektelené válik, ha egy vélt vagy valós társadalmi probléma illusztrálására használják fel.

KRICSFALUSI BEATRIX

A felelősség átjátszásának politikája

Erőszak/reprezentáció

Mundruczó Kornél három színházi rendezésében

A Mundruczó Kornél színházi munkáiról szóló kritikái és szaktudományos vélemények – érvelésük összetettségétől és a bennük foglalt esztétikai értékítéllettől függetlenül – két dologban bizonyosan összecsengenek. Az egyik ilyen visszatérő megállapítás a – sokszor a hagyományos közhízi üzemén kívül berendezett – játéktér és a színészi játék (hiper)realizmusára vonatkozik, különös tekintettel a nyelvi és testi, többnyire szexuális töltetű agresszió legkülönfélébb megjelenési formáira, melyet a térelrendezés sajátosságai miatt a nézők mintegy testközlelől kénytelenek megtapasztalni. A másik konszenzus főleg az utóbbi időben – legkésőbb a 2007-es *Frankenstein-terv* óta – látszik kirajzolódni, amikor is a témaválasztás és az alkotó önértelmező kijelentései egyre nyilvánvalóbbá tették a produkciók társadalmi-kritikai elkötelezettségét. Pályája elején Mundruczó „outsiderként” nem a rendezők számára hagyományosan adódó, kevés kockázattal járó utat, vagyis a közismert klasszikusok biztonságos nézőszámot hozó újraértelmezését választotta a művészszínházi üzem keretei között, ezért a jelenének valóságától önmagát többnyire még mindig esztétista fallal elzáró magyar színházi közegben a politikus színház egyik legmarkánsabb képviselőjének számít.¹ Első színházi rendezése a kortárs színtér talán legtermékenyebb találkozásából született: Térey János – többek által előadhatatlannak titulált – magisztrális verses tetralógiájának, *A Nibelung-lakópark*nak az utolsó részéből a Kréta-

kör Társulat színészeivel létrehozott előadás a nézők és a szakma körében osztatlan sikert aratott. A Budavári Sziklakórházba rendezett „helyszínspecifikus” előadás olyan erényeket csillogtatott, melyek alapján az akkor már filmrendezőként sikeres Mundruczót a kritika méltán sorolta a magyar színház homogén egynyelvűségét, vagyis az uralkodó ábrázolási hagyományokat megbolygatni kívánó alkotók közé. Meg sem próbálta a szöveg alapján újraalkotni a globális high-tech kapitalizmus korába átemelt Nibelungok geográfiailag ismerős elemekből felépülő, ám a valóságban mégsem lokalizálható, felhőkarcolókkal telt luxuszvilágát, hanem a budai hegy gyomrába, egy lepusztult hadikórházba vitte le az előadást. Így helyett, hogy referencializálná Térey nyilvánvalóan sokkal inkább poétikai, mintsem pragmatikai funkcióval bíró mellék-szövegeit, a főszöveghez hasonlóan azokat is eljártatja a színészekkel, míg a színtér tekintetében dominánsan – afféle ready-made-ként – a hadikórház ott talált be/elrendezésére hagyatkozik. Ez az egyik jelentős eltérés a később mundruczóiként azonosított formanyelvtől: míg az állandó alkotótársává vált Ágh Márton hiperrealista színházi díszletei a maguk artisztikus precizitásában képzik újra és eképpen idegenítik el az ismerős és többnyire visszatartó valóságot, melyből csak ritkán zökent ki egy-egy hivalkodóan művi, mégis átesztétizált kép (gondoljunk csak a műfenyő-erdőre *A jégben* vagy a *Szégyen* műrőzsa-mezejére), addig az előadást

¹⁷ Vö. Hans-Thies Lehmann: *Das andere Brecht*. In: H-T. L.: *Das Politische Schreiben*. Berlin, Theater der Zeit, 2001. 207–282.

¹ Kiss Gabriella a színház politikusságát hazai és nemzetközi kontextusban vizsgáló, a magyar szaktudományos diskurzusban méltán programadónak nevezhető írásában *A jég* című előadást „a politikus színház paradigmáit példája[ként]” elemzi, vö. Kiss Gabriella: „A kisiklás tapasztalata”. *Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról*. Alfold, 2007/2, 60–79. De például az *Nehéz Istennek lenni* politikai – vagy politikus? – vonatkozásaira miatt határainkon túl, Németországban is ismerésben részesült: a Drezdában 8. alkalommal megrendezett „Politik im Freien Theater” című fesztiválon 2011-ben a Bundeszentrale für politische Bildung díjával tüntették ki.