

KISS GABRIELLA

A recycling játéka

Gondolatok a 48. Berliini Színházi Találkozóról¹

A Berliini Színházi Találkozón elvileg sohasem az évad *legjobb* előadásai láthatók. Az 1963 óta rendszeresen zajló eseményre az öt tagból álló zsűri a német színházi évad *legfigyelemreméltóbb* rendezéseit hívja meg, tehát az intézményes kereteken belül működő színház újszerű törekvéseire koncentrálnak. Idén ez a jelző hivatalosan női rendezőket, alternatív produkciókat és volt kelet-német színházakat jelentett, a válogatás ugyanis vállaltan az önkritika jegyében s az eddigi Találkozók hiatusaira koncentrálnak. Következésképp a 48. Berliner Theatertreffen elvileg a meglepetések programját kínálta, valójában azonban az európai színház kísérleteinek fesztiválján vehettünk részt.

A kortárs német rendezések kísérletező jellegének egyik leglelkesebb amerikai elemzője szerint a színház lényegénél fogva „kísértet járta” intézmény. Marvin Carlson arra a statisztikai adatra alapozza *The Haunted Stage* című könyvének téziséit, mely szerint „a színházba járók többsége ismétlő néző”, ily módon magától értetődő (s talán éppen ezért reflektálatlan) tapasztalatként éli meg a dramatikusszöveget, a dramatikusszöveg alak és a színész individuális testének újrahasznosíthatóságát.² A modern színháztudomány lassan húsz éve foglalkozik e ténynek azokkal a vonatkozásaival, mint az önnön megtestesítések emlékeztető klasszikusok színrevitele,³ vagy a legalább annyira dráma-, mint színházelméleti előfeltevés, melynek értelmében „a színház apparátus-jellege nemcsak az egyes színre vitt szöve-

gekre, hanem a műnem egészére kihat, és mostanra a drámát magát is diszpozitívummá változtatta. (...) [Olyan mediális 'berendezés'], amely saját ábrázolási és észlelési hagyományokkal bíró saját intézménnyel, részben rögzített szubjektumpozíciókkal, részben sajátos szubjektumalkotó eljárásokkal rendelkezik.”⁴ A 48. Berliner Theatertreffenen azonban nemcsak számos klasszikus dráma, hanem egy tipikusan kortárs német színházi diszkurzus és a posztdramatikusszínház egyik paradigmikus alakjának számító Christoph Schlingensiefel 2010-ben lezárult életművének utolsó darabja – pontosabban annak újranyújtása bizonyult „figyelemreméltóan” népes „kísértetkastélynak”.

I.

A legnagyobb várakozás a kőszínház intézményes keretein kívül készült két produkciót előzte meg. Az 1998-ban alakult *She She Pop* ugyanazt a gießeni Színháztudományi Intézetet vallja *alma mater*ének, mint a dokumentarista színház posztdramatikusszínház formációjának paradigmikus társulata, a *Rimini Protokoll*. *Testament* című előadásukat elsősorban az a tény rokonítja a 2008-ban alapított és önmagát a török migráció „transzlokális színházaként” definiáló Ballhaus Naunynstraße műhelyében készült *Verrücktes Blut*-tal (a műsorfüzet értelmében „forró vér a pucában”),⁵ hogy a játékosok civil élettörténete és sztorikat folyamatosan

¹ A tanulmány megírását az Alexander von Humboldt Stiftung kutatói ösztöndíja és a 81400 számú OTKA-projekt tette lehetővé. Részletekben megjelent a *Revizor* online kritikai folyóiratban.

² Marvin Carlson: *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001. 63.

³ Vö.: például Patrice Pavis: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen, Narr, 1988. 86ff.

⁴ Vö.: Beatrix Kricsfalusi: *Vom Metadrama zum postdramatischen Theater. Spielarten der dramatischen Selbstreflexion im zeitgenössischen deutschsprachigen Drama*. Debrecen, KLTE, 2012. (Kézirat); Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?* Zürich–Berlin, diaphanes, 2008.; Joachim Paech: *Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. Medienwissenschaft*, 1997/4. 400–420.

⁵ A „Verrücktes Blut” (vagy „Heißsporn”) a török „delikan” kifejezés tükörfordítása. A kifejezés magyartítása Nádori Lídia munkája.

kommentáló klasszikus szövegek összefonódása valóság és fikció viszonyának folyamatos újradefiniálására kényszeríti a nézőt.⁶ Ugyanakkor tünetértékű, hogy mindkét csoport akkor kapott meghívást a Találkozóra, amikor az európai drámairodalom két klasszikusának segítségével próbálták meg feldolgozni a német közélet egy-egy társadalmi feszültségeivel terhes problémáját.

A hét tagú „performansz-kollektíva” előadása Shakespeare *Lear király*ának szövegét, három játékos édesapját és három szülő-gyermek kapcsolatot tekint olyan dokumentumnak, amelynek színrevitele révén megérthetővé és megélhetővé válik az a jelenség, amely az öregedő európai társadalmak számára az időszerű gondozására kialakított biztosítás kockázati tényezőiben artikulálódik. Ily módon a *Testament* egyfelől valóságos zsonglórmutatvány, amely töredékek formájában villantja fel a dráma kanonizált olvasatainak sokszínűségét. A kivétlen látható Shakespeare-szöveg filccel aláhúzott, felolvasott ártít, áthúzott, majd ismét kiemelt szerkezeteit, mondatait vagy épp szituációját a három élettörténet vélt és valós sérelmeinek illetve örömeinek tematizálása szólaltatja meg. Lear szíves kísérlete például hol a több száz kötetes családi könyvtár elhelyezésének írásvetítő segítségével szemléltetett lakberendezési problémájaként, hol a gondozó magánéletét (például étkezési szokásait) egyre elviselhetlenebbül meghatározó betegségek szenttelen leírása révén, hol pedig a nyugdíjas fizikus önbecsülését garantáló szerszámok és szakfolyóiratok formájában ölt testet és nyer értelmet. A három országgrész közötti minőségi különbség dramaturgiai jelentőségére az a számítás világít rá, melynek során a még hajadon lány örökség formájában tart igényt annak a szeretetnek az árára, amelylyel a házi bébicsósz szerepét ellátó apja az unokákat világra hozó testvéreit halmozta el. Vagyis „A Leart követő generációváltás elkésett előkészületei” során azért hasznosulnak újra a Shakespeare-darab értelmezései, hogy az előadás akut voltában mutasson rá egy nagyon is élet- és testszagú problémára.

A társulat eddigi legsikeresebb előadása azonban mégsem az intellektuálisan lenyűgöző hermeneutikai teljesítmény, hanem a teatralitás medialitásának

önreflexiója révén vált ki nagyon erős érzelmeket, s szólaltatja meg a Shakespeare-szöveg sorait: „E súlyos időknek meg kell felelnünk: ne illem vezessen, csakis a lelkünk”.⁷ A játékosok és a nézők között működő *feed-back szalag* autopoeízisével (Fischer-Lichte) folytatott kísérletezésre ezúttal nem idegen terekben (tábortűz, labdaház, gyertyafény),⁸ hanem egy olyan művi-művészi időtérben kerül sor, amelynek falai country-dalokból, Frank és Nancy Sinatra *Something Stupid* című számából, a rendszeresen ismétlődő giccs-koreográfiából, az apa-lány kapcsolatok technikailag sokszorosított elbeszéléseiből vagy épp annak az idős testnek a monológjából épül fel (majd omlik össze), amely félmeztelenre vetkőzve eleveníti fel híres gyermekének a színházról vallott, az övével radikálisan összeegyeztethetetlen, ám szeretetből mégis elviselt elképzelését s annak rá gyakorolt hatását. S az először kimondott, ám párhuzamos monológok formájában a közönség számára akusztikailag érthetetlen sérelmek kölcsönös megbocsátását egy monumentális előkép zárja: a két különböző nemzedékhez tartozó játékosok egymásba kapaszkodva fekszenek, hogy a jelzetten színpadi halálban kibékülve váljanak képessé Cordéliával együtt „hallgatni” és „szeretni”.

Jóval egységesebb, ám nem kevésbé pontos az a Jens Hillje nevével fémjelzett dramaturgiai munka, amely egymás horizontjából mutatja be az ember esztétikai nevelésének schilleri koncepcióját és a kortárs német valóság egyik legégetőbb kérdését: a török és arab bevándorlók gyermekeinek integrációját. A Jean-Paul Lilienfeld forgatókönyvéből készült Nurkan Erpulat-tervezés egy drámapedagógiai projekt története: a kezdő tanárnőnek, aki a posztmigráns kamaszok egyéni és közösségi problémáit a *Haramiak* segítségével kívánja feldolgozni, véletlenül a kezébe kerül egyik tökéletesen kezelhetetlen tanítványának pisztolya, s a rájuk szegezett revolver hatása alatt az osztály dolgozni kezd, az individuális és interperszonális problémák alapján kiválasztott dramaturgiai szituációk szerepei pedig a szó legszorosabb értelmében megtestesülnek. Nem meglepő, hogy az erősen politikus német színházi kritika az előadást Thilo Sarrazin *Deutschland schafft sich ab* (Németország felszámolja önmagát)

⁶ A Rimini Protokoll *Wallenstein* című előadásának illetően elemzését lásd Erika Fischer-Lichte: Színház és ritus. *Theatron*, 2007/1–2. 3–12. ford. Kiss Gabriella.

⁷ A *Lear király* szövegét Nádasdy Ádám fordításában idézzük.

⁸ Például *What's wrong? (it's okey)*, 2003; *Warum tanzt ihr nicht?*, 2004.

című könyvének kritikájaként olvassa,⁹ s a német oktatás- és igazságügy tehetetlenségének okait s a tolerancia keretfeltételeit kutatja. Ez a kérdéshorizont a rendezés dramaturgiai csomópontjainak tematikus szerkezetére irányítja a figyelmet. A tarkóra tett kézzel a földön fekvő s testileg-lelkileg megálázott kamaszok szájából ugyanis mindig akkor és úgy hangzanak el a Karl, Franz és Amália lázadásához elengedhetetlen önbecsülést, illetve a becsületgyilkossághoz szükséges ferdinándi és luzjai elnöklettségértékként tételező sorok, amikor egyértelművé válik: a fejkendőtlen osztálytársnőjét lépten nyomon lekurvázó kamasz egy nemiszervét pózolásból véresre vakaró ál-macsó, a potenciális terrorista egy társa által rendszeresen megerőszakolt kurd menekült, a tanterem kisvilágát dühöngővé változtató osztályközösség pedig épp arra képtelen, amivel Kirsten Heisig *Das Ende der Geduld* (A türelem vége) című könyve szerint a török és arab bűnözők fenyegetik a bírókat: „Szarok Németországra. Te annyit sem érsz, mint a kosz a cipóm talpán. Halott vagy.”¹⁰

A színe vitt dramatikussá szituációk lélektanilag motivált pillanatait azonban az előadás maró ironiája leplezi le: kényszer és fenyegetettség szülte „hitelességük” teátrális konstrukció, az elhangzó sarrazini illetve schilleri tézisek pedig klisék és frázisok, amelyek jelentéstartalmát három szétlőtt pisztolytár dörrései, kórusban énekelt német népdalok és egy, a játékos feje fölött lebegő s magától mozgó billentyűkkel felszerelt zongora tesz zárójelbe. Ennek emlékméja a szerepét rémálmaink anti-pedagógusának eszköztárából felépítő s az idegösszeomlást szétzít percen át karikírozó tanárnő-alakítás, akiről csak a történet végén derül ki, hogy származására nézve ugyanúgy török, mint a színpadi alakot játszó színész. S amikor végül a már távozó színészek civil önmagát prezentáló egyike szegezi társaira a revolvert, s mint Franz Erol-Kurd Moor Afşin veti fel az általa játszott szerepet megerőszakoló pisztolytulajdonos feletti (demokratikus úton leszavazott) önbíráskodás lehetőségét, akkor a színházi reprezentáció szerkezetének önreflexiója ad értelmet a *Levelek az ember esztétikai neveléséről*

egyik kulcsmondatának, mely szerint „az ember csak akkor igazán ember, ha játszik”.¹¹

II.

A kulturális élet olyan eseményei, mint a találkozók vagy konferenciák, akkor bizonyulnak sikeresnek, ha az adott időben és térben képesek megváltoztatni és strukturálni a figyelmünket. A 2011-es Theatertreffen nézői számára megadott az a lehetőség, hogy egy egészen kortárs darab hatása alatt állva tapasztalják meg az európai dramatikusan kánon színváltozását. Thomas Bernhard ismerői számára nem ismeretlen a „függő beszéd” olvasásának függőséghez vezető hatásmechanizmusa. Használata akkor javasolt, ha érzékeltetni akarjuk az idézett téma, gondolat igazságértékével szembeni bizalmatlanságunkat, illetve hangsúlyozni akarjuk tárgyilagosságunkat. A *Die Beteiligten* (Résztevők), amely párhuzamosan készült a cselekmény alanyának és tárgyának, a tízévesen elröbölt és nyolc éven át fogva tartott, majd médiaszennazációvá vált Natascha Kampusch autobiográfiájával,¹² mintegy megindokolja, hogy miért a sajtónyelv sajátja ez az egyenes beszéd ellentétének számító nyelvtani jelenség. A „közönséggyalázás”, a „saját fészekbe piszkítás” és az „önagyonbeszélés” osztrák hagyományát követő Kathrin Röggla ugyanis úgy mutatja be a média nyilvánosságában naivan bízó fiatal lány „bekebelezésébe” torkolló s „második eltűnéséhez” vezető folyamatot, hogy az eset hat résztvevőjét a dramatikussá alakként meg nem jelenő főszereplő nyelvi felületeként [Sprachfläche] definiálja.

A távolságtartásnak ezt az (el)hangzó formában még a német anyanyelvűek számára is fárasztó szövegvilágát az ősbemutató egy, a színházi idézésről írt tanulmány formájában viszi színre, amelynek keretét egy prologusként előadott Grimm-mese alkotja. Ennek befejezése ugyanis arra a tényre irányítja a figyelmet, hogy Pirocska bizony 3096 napot töltött a farkas gyomrában. Stefan Bachmann rendezése ugyanazzal a precizitással tobzódik kulturális tudásunk legnépszerűbb alapképeiben, mint amilyen tudatosan válik a manipuláció tárgyává a Kam-

⁹ Thilo Sarrazin: *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen?*. München, DVA Verlag, 2010.

¹⁰ Kirsten Heisig: *Das Ende der Geduld. Konsequenz gegen jugendliche Gewalttäter*. Freiburg, Verlag Herder, 2010. 186.

¹¹ Friedrich Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. In: *Friedrich Schiller Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, Magyar Helikon, 1960. ford. Székely Andorné.

¹² Natascha Kampusch: *3096 Tage*. Berlin, List, 2010.

pusch-sztori.¹³ A bécsi Akademietheater időterében kérlelhetetlen játék folyik befogadói szokásrendjeinkkel: Falco *Jeanny* című slágerének házibulis múltunkat felidéző zenéjét a „tehetséges-ám-becsődölt-utánpótlás” nevű alak karaokéjában kísértetiesé váló szöveg teszi zárójelbe. A *muзыка hangjai*-nak kivetített képei által előhívott édeskésen vasárnapi emlékeket Westernhagen „Freiheit, Freiheit” című számát éneklő és ponthúzón épp a gyermekeit sípjelzéssel szólító von Trapp kapitány előtt evickélő SS-tiszt monológia helyezi félelemmel teli dimenzióba. S a testi valójukkal párhuzamosan sokszor élő felvételtől is látható „pseudopszichológus” vagy „nagyon-szeretnék-újságíró” verbális agressziójának köszönhetően a horror-, jeti-, zombi- és Tarantino-filmek megtestesült sztereotípiáinak nézőjeként egy, már-már fizikai rosszullethez vezető esztétikai tapasztalat részeseivé kell válnunk.

Ez a rendkívül szubverzív esemény (illetve a She She Pop Shakespeare-rel folytatott párbeszédének élénk emléke) hozza létre azt a horizontot, amelyből a színházi emlékezet értelmezésekkel teli „kísértetkastélyainak” látjuk a 2011-es Találkozó Ibsen-, Csehov- és Arthur Miller-rendezéseit. A *Nóra*, a *Cseresznyeskert* és *Az ügynök halála* kanonizált olvasatainak egyik közismerten közös nevezője, hogy az élethazugságokon alapuló polgári családban felnövő gyerekek horizontjából (is) érzékeltetik az individuális önmegvalósításba vetett hit törekenységét.¹⁴ Tünetértékű, hogy Herbert Fritsch „babaszobájában” meg sem jelennek a Torwald gyerekek, Karin Henkel fekete homokkal beszórt színpadán Firsz kivételével mindenki egykorú, Stefan Pucher Willy Lomanjére pedig pontosan ugyanolyan módon és mértékben telepszik nagybátyja három vászonra kivetített élő felvétele, mint Biffre és Happyre saját apjuk (teat)reális és virtuális léte. Az európai repertoárok visszatérő darabjainak oberhauseni, kölni és zürichi előadásai ott kezdődnek, ahol végződnek: a szövegek utolsó és hangsúlyosan megváltoztatott dramatikus momentumainál. A szado-mazo budoárban férjétől undorodó, szexuális tárgyként létező Nóra meg sem értené az 1974-es Elfride Jelinek-i kérdést (*Mi történt, miután Nóra elhagyta férjét vagy a Társaságok támaszai*), és idegenként pillantana Thomas Ostermeier férj- és apagyilkosára (2002).

Miután mechanikusan igennel és nemmel válaszol a színpadról már rég távozó Torwald kérdéseire, maga elé nézve csak annyit mond: „már nem szeretlek”. Ranyevszkaja a cirkuszi vándortársulatként érkező, majd távozó fellépők egyikeként rohangál föl és alá, miközben gépesen hadarja Trofimov mondatát: „Köszöntünk, új élet!”. Willy Loman pedig a zürichi társulattól álló zenekar énekeseként adja elő a *The Velvet Underground* „I’m set free” című számát. Ily módon viszontlátjuk ugyan a vágyak és álmok semmivé válásának történeteit, ám mivel mindhárom rendezői olvasat a színpadi realizmus formanyelvétől „idegen” műfaj szabályai szerint működik, a szembesülés és a leszámolás meg-rázó folyamata helyett egy-egy megváltoztathatatlan állapot érzélemmentes modellje néz vissza ránk.

A Herbert Fritsch-i atmoszférát tökéletesen érzékelteti az előadást mintegy újrarázó tapsrend: a Barbie babák műanyag felsőruházatát idéző balydollsba öltöztetett és az előadást mintegy végig baltetozó Pumukli-fejű Nóra körül és az immár jó ideje lángokban álló neonzöld papundekli karácsonyfa előtt a *Frankenstein*-filmek alakjai köröznek, miközben végtelenített felvételtől szól Hitchcock *Vertigo* című filmjének zenéje. Helmer becézései a szó leg-szorosabb értelmében megtestesülnek: spicc-cipőben ugráló-szálló „mókuska”, „pacsirta” vagy „prédamadár”, aki lesbikus csókban forr össze a férjét azonnal megkívánó és a *Marnie* főszereplőjének öltöztetett Lindénével, fenekét rendszeresen elpáholják, torkoskodása pedig olyan hangmodulációval kísért mozgásszínházi produkció, amelynek alap-elemeit az orális seex szájmozdulata, a pornófilmek női mutatóujjainak koreográfiája, a bulémiások hányásának és hánytatásának sztereotip képe és hangzása, a tarantella-jelenetben pedig a szexi fehérneműbe bújtatott próbababa-pózkodó alkotják. S mivel az egyértelműen szórakoztató előadás szünet nélkül mindössze százöt percig tart, a feszített tempó biztosítja, hogy ne unjuk meg a színreviteli stratégiáknak az első tíz percben átlátható rendjét.

Karin Henkel százharminc perces rendezése ugyanilyen egyértelműen jelzi a Csehov-dráma szcenikai olvasatának fő koordinátáit. A birtokra érkező vendégeket, illetve a család tagjait különböző és a legváratlanabb pillanatban bemutatott cirkuszi

¹³ Vö.: „aki ezeket az egyéni és társadalmi valóságunkat átható képeket nem képes különlegességükben és erőteljességükben átlátni, annak (átláthatatlan fényükben sűtkérezve) egy életen át úgy kell táncolnia, ahogy azok fűtyülnek”. Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart, Reclam, 1998. 34.

¹⁴ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001.

mutatványok (cigánykerék, spárga, bohóctréfa, erőművész) definiálják. Ily módon mintegy megsokszorozódik és az alakértelmezés közös vonásával válik az az eredetileg Sarlotta Ivanovna akcióit meghatározó dramaturgiai képlet, amely bűvésztrükkökkel ellenpontozza Lopahinnak és Varjának a csőd elkerülését szolgáló praktikus megoldásait. Az ily módon egydimenzióssá váló alakok mellett Firsz némasága válik főszereplővé. Az idős szolgának a cseresznyelevkőre és gazdája meghülésére vonatkozó mondatait vagy Ranyevszkaja vagy Gajev hangosítja fel, melynek következtében a színészi mozgás funkciójára irányul a figyelem. Az idős szolgát ugyanis, akit az előadás elején az emlékezés társulati élőképekben megmerevedő pillanatainak teret adó forgópódium beindítása definiál, az előadás végén a dobozzínpad felső síkja nyomja agyon, melyet egy, a peepshow-k fényreklámjait idéző égőkből kirakott cseresznyevirág díszít. Ily módon a nárcizmus (Gajev), a neuraszténia (Ljuba), a közönségesség (Varja és Lopahin), az ostoba naitivás (Ánya), az önzés (Jasa) karikatúrái azért és úgy kavargognak a kölni Schauspielhaus nagy- és kishínpadán, hogy a műsorfüzetben olvasható Heiner Müller-tézis helyett („az emlékezés a szubjektum végső bástyája”) Guy Debord definícióját igazolják: „a spektákulum a leláncolt modern társadalom végső soron az alvás utáni vágyat kifejező rémálma”.¹⁵

A színészi test élettelségének és digitalizálhatóságának lehetőségeivel rendszeresen játszó Stefan Pucher az amerikai filmgyártás és televíziózás hőskorának kliséi révén őrzi az amerikai álom rossz álmát. A svájci előadás feltűnő hosszát talán egy, a rendezés formanyelvét meghatározó ellentét magyarázhatja. A realista színészi játéknak köszönhetően minden további nélkül végignézhetjük *Az ügynök halálának* felhangosított szövegét. Az olyan pszichológiai problémák azonban, mint a munka általi öndefiníció vagy a gyermekekkel szemben támasztott szülői elvárások, a hosszan elnyúló téglalap alakú játéktérben egy három képernyővel határolt, hiperrealista rekvizitumok installációjaként berendezett, szimultán színpadkép kontextusában teatralizálódnak. A kvázi-belső monológoknak helyet adó hatalmas sakkasztala két oldalán játszódó mikroszituációkat élőben is közvetítik, s a színpadi történekek fekete-fehér másának nézőjeként a *Casablanca* vágásait vagy a háziasszonyba oltott Monroe-típusú nőideál

keltette benyomásainkat ismerhetjük fel. Az elfojtott-elhallgatott problémák kitörésekor viszont három kivetítón közelről látjuk a színészek mimikáját, ami ugyanúgy ránehezedik az élő színészi testekre, mint a Radialsystem kertjében repát ültető Willy Loman élő- vagy a nézőtérre beguruló álomautó bejárt felvétele. S bár a színpadi illetve színpadon kívüli történekek technikai sokszorosítása révén mindig is láthatóak az Arthur Miller-szöveg világyszerű reprezentációján húzóó repedések, a Találkozóknak ez az előadása azok tetszését nyerte el, akik a műsorfüzetben olvasható pszichoterapeutával folytatott beszélgetés kérdéseire és válaszáira voltak kíváncsiak.

III.

A *Berliner Theaterreffenen* résztvevők háromféle anyagi elismerésben részesülhetnek. A 3sat „művészileg leginnovatívabb” rendezésnek járó s idén „posztumusz” díját a *Via Intolleranza II* című előadás révén a „német és a nemzetközi performansz-kultúra 2010 augusztusában elhunyt motorja” kapta. „Christoph Schlingensiefel mindig is élelmiszer gyanánt fogyasztotta a művészetet. A 3sat kezdettől fogva intenzív figyelemmel kísérte a munkáját. Örülök, hogy a díj ennek a folytatásában is segíthet.”¹⁶ A tízezer euró értékű elismerést a performer özvegyének átnyújtó Daniel Fiedler szavai azért indokolták meg pontosan a zsűri döntését, mert jelezték: több szempontból is körül lehet járni azt a kérdést, hogy miért és mennyiben tekinthető „kiemelkedő művészi teljesítménynek” a berlini Találkozót lezáró *Via Intolleranza II*.

A *She She Pop* és a *Ballhaus Naunstrasse* dokumentarista színházához hasonlóan Schlingensiefel utolsó befejezett munkája is olyan problémával foglalkozik, amelyet több diszkurzus is (köztük a bioetika, a makroközgazdaságtan, az Európa-tanulmányok, a mentalitástörténet és a színháztudomány) a magáénak vallhat. Következésképp az előadás nézőjén múlik, hogy miben jelöli meg Luigi Nono *Intolleranza 1960* című operájának ihletésére készült, Brüsszelben még a rendező performer közreműködésével bemutatott, Berlinben pedig kétszer „újrajátszott” mű témáját.

A kritikák, a programfüzet és Schlingensiefel megnyilatkozásai alapján a Burkina Fasóban alapított

¹⁵ Guy Debord: *A spektákulum társadalma*. Budapest, Balassi, 2006. 14. ford. Erhardt Miklós.

¹⁶ <http://www.3sat.de/page/?source=/theater/154361/index.html> (letöltés dátuma: 2011. 05. 24.)

„Operndorf Afrikában” folyó munka színházi analízise a művészet politikai hatékonyságának európai mítoszát vizsgálja (felül). Ez esetben a rasszizmus, az intolerancia és az állami beavatkozás erőszakossága elleni politika állásfoglalásként kanonizált Nonopera (bemutatása után ötven évvel) az alábbi két kérdés megfogalmazását inspirálja: „Van-e még jelentése az afrikai kontinensen annak a szónak, hogy ’intolerancia?’”, illetve „Rákos sejtek által pusztuló testemen kívül mivel is segíyezhetném az afrikaikat?”. A *L’Inferno* 1911-ben forgatott és a félig elhúzott átlátszó függönyre vetített, fekete-fehér filmkockái előtt elhangzó utóbbi mondat a pokol dantei köreinek lakói révén helyezi az ismert foucault-i jóslat horizontjába a fekete énekesek és táncosok verbő produkcióit: „[a saját tökéletesíthetőségében bízó európai kultúrlember úgy eltűnik, akár a tengerparti fővenybe rajzolt arc”.¹⁷ S a *Via Intoleranza II* az opera műfajának segítségével reflektál a „kevésbé tökéletesnek” az e hit részét képező kirekesztésére.

Schlingensief Afrika-projektjének koncepcióját jelző fogalom értelmében ugyanis ez az európai kultúra öntudatra ébredésével egydős művészi képződmény „csak egy természetes körforgásba ágyazódva lehet politikailag és társadalmilag is hatékony”.¹⁸ Az embert próbáló katasztrófák közepette éneklő, táncoló, saját kezükkel házat építő afrikaiak és az egy emblemikus betegséggel a cselekedni akarás révén együtt élni képes európai találkozása lenne arra hivatott, hogy színéről és visszajáról is érzékeltesse az európai „kultur-kódex” alábbi téziseit: „a szeretet határtalan; a művészetben a pusztulás őt formát; az élet pedig az, ami nem sikerül”. A fehér bőrű szereplők számára ez a rendkívüli (s az előadás-szövegben pontosan tematizált) anyagi, szervezési, nyelvi és egészségügyi nehézségek okán többször csaknem meghiúsult találkozásnak az a tétje, hogy megtalálják azt a „dallamot”, amely csak akkor definiálja és mutatja élhetőnek saját helyzetüket, ha „közös” az afrikaiakéval. E létfontosságú cselekvés-kényszer eredményeként azonban 2010-ben már nem épül fel *A bennem élő idegentől való félelem* teátrális zárójelekbe tett önképekkel díszített *temploma*

(2009),¹⁹ hanem épp a soha meg nem született közös dallam elkészedett keresésének képtelensége válik az improvizációk alapjává, hogy a végén (talán megoldásként) minden figyelem a burkinaiaknak a közönség megénekelésével végződő show-jára irányuljon.

Míg a *Via Intoleranza II* berlini előadása már másnap rendkívül produktívnak bizonyult a fővárosban folyó interkulturális kutatások számára, és további adományokkal segítette a művészetpedagógiai projektet, addig hatalmas csalódást okozott azoknak a nézőknek, akik Christoph Schlingensief performanzainak ismertében elsősorban arra voltak kíváncsiak, hogy az egy évvel ezelőtti bemutató újrajátszása mit kezd a performer testi jelenlétének sajnálatosan szükségszerű hiányával.²⁰ Ez az elvárás azért is említésre méltó, mert automatikusan annak a „Reenactment” nevű jelenségnek a horizontjába helyezi a Schlingensief-előadás értelmezését, amely a hatvanas-hetvenes évek neoavantgárd performanzainak színház történeté írásával foglalkozik. A Theatertreffenen (a Schlingensief-altegrégként már többször játékba hozott) Stefan Kolosko testesítette meg az Opendorf projekt létét és lényegét: a színházi sajtó és szakma prominens képviselőinek nézői jelenlétében játszotta az adott előadást és a saját élethelyzetét narráló s tíz hónapja még élő „klasszikust”. Ez a tény rendkívül izgalmas kérdésekkel gazdagíthatta volna azt az egyre bővülő szakirodalmat, amely Marina Abramovic – többek között saját 1975-ös munkáját is újrajátszó – *Sevens Easy Peaces* (2005) illetve – a *Nightsea Crossing* sorozat újrajátszásaként is érthető – *The Artis is Present* (2010) című vállalkozásai kapcsán olvasható.²¹ Mivel azonban a hiány színrevitele kimerült a színész és a „*Via Intoleranza II* Schlingensief” nevű szerep nem-azonosságának nagyon egyszerű verbális jelzésében, ez az elvárás nem teljesült. Következésképp a 48. Berlini Színházi Találkozó utolsó előadása joggal mondhat magáénak egy olyan díjat, amelynek létrehozója (egy televíziós csatorna) számára nem is lehet feladat a színházi előadás életteliségének illetve a néző és a játékos közötti viszony ki-számíthatatlanságának dokumentációja.

¹⁷ Michael Foucault: *A szavak és a dolgok*. Budapest, Osiris, 2000. 432. ford. Romhányi Török Gábor.

¹⁸ Az idézetek a produkció hivatalos műsorfüzetében találhatók.

¹⁹ Vö.: Kiss Gabriella: Hogyan testesül meg a színész teste? Gondolatok egy kulcsfigura gyávaságáról és a szerepkör színházi emlékezetéről. *Helikon*, 2011/1–2. 158–160.

²⁰ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi, 2009. 61–64. ford. Kiss Gabriella.

²¹ Vö.: Philip Auslander: The Performativity of Performance Documentation. *Journal of Performance and Art*, 2006/9. 2–5.; Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca: pillanatfelvételek*. Budapest, Balassi, 2011. 201–221.