

KISS GABRIELLA

Színházi atmoszférák – Színházi keretek

Berliner Theatertreffen 1999¹

„Ahol betűk vannak, onnan minden hiányzik. Az eltűnő dolgok, az elenyésző test kívánása – ebben rejlik az emberi nyelv eredendő erotikája, amely ahelyett, hogy közvetlenül váltana ki érzéki ingereket, beéri az értelem és szimbólumok által közvetített érthetőséggel.”

(Botho Strauss: *Paare, Passanten*²)

A Berlini Színházi Találkozón sohasem az évad legjobb előadásai láthatók. Az 1963 óta rendszeresen megrendezésre kerülő eseményre az öt tagból álló zsűri a *legfigyelemreméltóbb* rendezéseket hívja meg, azaz döntésében az intézményes kereteken belül működő színház *újszerű* törekvéseire összpontosítja figyelmét. Az tehát, hogy az ideai válogatás (ellentében a tavalyi, rendezőcentrikus szelekcióval) a színházi játék különleges és érdekes formációira helyezte a hangsúlyt, a színház-tudományi diszkurzus hagyományos kérdésfeltevéseinek újragondolására, az ezredforduló felől történő (át)értékelésére is inspirál.

Köztudott, hogy a színház öndefiníciója történetiségében változik. Köztudott az is, hogy a mindenkori *teatralitás*-definíciók kijelölik azokat a koordinátákat, amelyek rögzítik a színházi folyamat alap tényezőinek szerepét. A meghatározások explicit vagy implicit módon kifejtett előfeltevérendszerének vizsgálata során tehát minden esetben re-

konstruálható egyféle színész(iség) és egyféle ezzel szervesen összefüggő néző(ség)-fogalom. Amennyiben pedig egy színházelmélet kidolgozottságát az elméleti, történeti és (az előadáselemzés során kamatoztatható) módszertani reflexió igénye jellemez, akkor a benne rögzítettek korlátai és erényei a színházi előadások elemzése során (mintegy tesztelődve) mutatkoznak meg. Az európai színházelmélet története felfogható a mind a mai napig legelfogadottabb színház-definíció (valaki valami olyat játszik, ami nem ő maga³) különböző interpretációinak történeteként. A színházszemiotika története pedig annak a folyamatnak adja pontos látteleletét, ahogy a fikcionalitás reprezentációs struktúrájának megkérdőjelezésével egyre kétségesebbé vált a szerep (mint drámai alak, illetve mint bármely zárt, kozmikus világ origójaként felfogható jelentéstani egység) kategóriájának szükséges és elégséges volta⁴. Ez a diszciplína kb. hatvan éves története során a megállapítások olyan hálóját alkotta meg, amely

¹ A tanulmány a DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) és az *Ellenfény* támogatásával jött létre. A lapban található fotók a *Theaterjahr 1999* (München, Prestel) című könyvből származnak, és a Berliner Theatertreffen 1999 előadásairól készültek.

² Botho Strauss: *Paare, Passanten*. München und Wien, 1981. 102.

³ Ennek egy a kortárs színházelméletben kanonizálódott megfogalmazása: „A megtestesít X-et, miközben S nézőként van jelen (zuschaut)” Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters I*. Tübingen, Narr, 1988. 16.

⁴ Andreas Kotte ennek kapcsán állítja, hogy a színházelmélet eddig hagyományosan két irányba keresett választ a „mi a színház?” kérdésre: míg a szimuláció körül csoportosuló elméletek alapját a valódi valóság és az azt elhazudó fiktiiv színház oppozíciója alkotja, addig a „színház az egész világ”-elv éppen ezt vitatja (vagyis vagy a valóság sem valódi, vagy mindkettő az). E két irány mellé csatlakozott az a harmadik és jóval kevésbé hatásos, ám alapvető ellentmondásoktól mentes beállítódás, mely szerint a színház élet. Andreas Kotte: *Simulation als Problem der Theatertheorie*. *Forum Modernes Theater*, 1996. Bd. 11. Heft. 1. 33–44.

lehetővé tette és teszi, hogy a színházról (vagyis a színesztről és a nézőről) szóló beszéd egykori centruma(i) – az előadáselemzés mindenkori gyakorlata számára abszolút produktívan – negatív elrugaszkodási pont(ok)ká, az öndestrukció, illetve öndekonstrukció módjait kijelölő ösvényekké váljanak. A hagyományos modellek szociálanropológiai, konstruktivista vagy éppen dekonstrukciós „átszerelése” a folyamatosság jegyében reagál azokra a jelenségekre, amelyek a kortárs színházban játszódhatnak le. Lehetőség nyílik arra, hogy a jelentésképződés olyan központi fogalmai mellett, mint a *kogníció*, a *referencia*, a *szerep*, megjelenjen, sőt – nem a kizárólagosság, hanem a dialektika és hangsúlyeltolódás jegyében – előtérbe kerüljön a színházi befogadás azon dimenziója, amelyet a *percepció*, a *performancia* és a *test élettelsége* mozgat⁵. Ennek következtében kortárs horizontból az jelöli ki bármely előadáselemzési módszer produktivitásának kereteit, hogy mennyiben képes egyrészt relációs jellegükben megragadni, másrészt pedig a módszertani reflexió igényével is tematizálni a színházi eseményt. Egyértelmű tehát, hogy az évezred utolsó Berlini Színházi Találkozóján látható előadások elemzésekor talán éppen annak a kihívásnak a reflexiója a legérdekesebb, amit a színeszi játék középpontba helyezésének „újszerű” és „figyelemreméltó” volta jelenthet⁶.

Az Akademie der Künste-ben a Találkozóval párhuzamosan nyílt meg az a színház történeti kiállítás, amely a két Németország színházi kultúrájának 1945-től napjainkig tartó periódusát mutatja be. „A vasfüggönyön keresztül” címet viselő, hihetetlenül gazdag anyag⁷ feldolgozása nemcsak politikai, hanem esztétikai szempontból is a kontrasztivitás elvére épül: a rendezői színház legendás alakjainak (például Gründgens és Brecht, Peter Stein és Grüber, vagy éppen Thomas Langhoff és Alexander Lang) munkáit a dramatikusszövegek színpadi interpretációjának (elsősorban a hagyomány fo-

galmának különböző értelmezése miatt) eltérő módja szerint tárgyalja. A kilencvenes évekkel foglalkozó rész nem gondolkozik antinómiákban, pedig a legfiatalabb rendezők és színeszek – ha nem is egyértelműen, de egybehangzóan – a *Konzeptregie / Schauspieleregie* oppozíciója mentén (is) definiálják saját esztétikájukat. Ez a megkülönböztetés persze nem egyszerűen az oly népszerű (és legalább annyira összetett, mint amilyen kevésbé meghatározott) „realista” / „nem-realista”, vagy színesz- / rendezőcentrikus színház közti ellentétet rejti magában. Ezt bizonyítja, hogy például (a hagyományos realizmus „vadjával” nemigen illelhető) Thomas Ostermeier önmagát „színeszedzőként” definiálja, és a meyerholdi biomechanika produktív továbbgondolását tartja munkája kulcsának (amire kiváló példa lehet a Budapesten is előadott *Mann ist Mann*)⁸. Ha előadásait ebből a szempontból vizsgáljuk, észrevehető, hogy a rendezői koncepció, az írott darab interpretációjának meg- és otléte egy pillanatig sem kérdőjelezhető meg. A scenikai értelmezés a színeszi mozgásban artikulálódik: a Baracke programját alkotó kortárs brit és ír drámák tematikájának (*Disco Pigs*, *Shopping and Fucking*, *Blasted*) megfelelő, mindennapi mozgás- és tánc-elemek energiapotenciáljának hihetelen (elsősorban ritmikai) fokozása (illetve a zene és az U.V. fény kifejezetten hatásvadász használata) valóságosan dimenzióban láttatja a mindennapi bútorokkal berendezett teret, s ennek következtében a születő színházi atmoszféra csak a különböző elemek összehatásaként elemezhető. Az antinómia másik pólusként emlegetett (és a tavalyi Találkozó egyik legtöbb vitát kiváltó rendezését jegyző) Stephan Bachmann esetében a koncepció megvalósításának kiindulópontja sokkal inkább a hangsúlyozottan művi tér. Ez esetben a színeszi játék meg- és feldolgozott testként emelődik be a színpad világába. A különbség tehát nem a színházi nyelv önállóságának, az előadás vizuális és akusztikai dimenzió-

⁵ Lsd. e számunk *Mesteriskolák és A veleje* rovatának szövegeit.

⁶ Ennek fontosságát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a legfrissebb előadáselemzéssel foglalkozó könyv egyik tételmondata („Az előadás-elemzésének a színesz leírásával kellene kezdődnie, hiszen ő áll a reprezentáció vizuális középpontjában. Patrice Pavis: *L'Analyse des spectacles*. Paris, Nathan, 1996. 53.) nyolcvankét év távlatából mintegy újradefiniálja a színháztudomány azon Max Hermann-i jelszavát, mely szerint „a színháztudomány kizárólagos tárgya az előadás lehet” (*Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin, 1914. 3.)

⁷ Henning Rischbieter (szerk.): *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*. Berlin, Propyläen, 1999.

⁸ A rendező ezt a Humboldt Egyetem Színháztudományi Tanszékén az 1999/2000. tanév őszi szemeszterében „Színház a XXI. század küszöbén” címmel meghirdetett előadássorozat keretében fejtette ki.

jának értelmező-, illetve a színész alkotó erejének és szerepének megítélésében, hanem a színházi jelrendszerek viszonyában keresendő.

Másfelől a Schiller Theater mellett felállított Sátorban zajló beszélgetések, illetve „A valóság inszcenázója a színházban, a politikában és a médiában” címmel megrendezett, háromnapos szimpózium kérdésfeltevéseit egyértelműen az ezredfordulót köszöntő „Új Berlin” jelensége határozta meg. A művészet-, illetve színháztudomány legnevesebb szakembereinek közreműködésével létrejött keretprogramok nem hagytak kétséget afelől, hogy valóság és játék viszonyának kérdése a második ezredfordulón (sem pszichológiai, sem pedig szociológiai, hanem) egyértelműen antropológiai kontextusban vetődhet fel⁹. Ily módon az a célkitűzés, miszerint az itt látott tíz előadásnak és azt azokat követő-kísérő vitáknak a mindenkori színházi pillanatra kell reflektálniuk, egyértelműen a média és a színház viszonyára irányította a figyelmet¹⁰. A zsűri döntése tehát a színház lényegének, az élő színészi test körüljárásának kihívásaként is értelmezhető. Az 1999 májusában látható előadások értelemszerűen körképet adtak a kortárs színház meghatározó és mozgásban lévő színészi tendenciáiról. Ha azonban komolyan vesszük, hogy a test élettelsége a színházi esemény *egészének* letéteményese, akkor egyértelmű hiba lenne a különböző színészi technikákat az előadás egészétől elszigetelve vizsgálni. Arra a kérdésre ugyanis, hogy a Találkozó befejeztével kezdődő (és a posztdramatikus színház, a multimediális performanszok, az interkulturális rendezések színe-javát bemutató) „Theater der Welt” előadásainak horizontjából akár „hagyományosnak” is nevezhető produkciók hogyan értelmezték a színház öndefiníciójának problémáját, leginkább annak az atmoszférának a létrejötté és elemzése ad választ, amely a színészi alakítás aurateremtő erejétől függ. Ha tehát a színházi esemény összhatásának elemzéséből kiindulva kívánjuk indokolni az egyes előadások „figyelemreméltó” voltát, akkor az idei Berlini Találkozót

azon mechanizmusok fesztiváljának kell tekintenünk, amelyekben egymásba oldódnak az olyan, a deskripció szintjén elkülönülő jelrendszerek, mint a tér, a hang és a test.

A négy első látásra „lélektani realistának”, s ily módon „leghagyományosabbnak” nevezhető előadásban pontosan az válik érdekessé, hogy a történet és a színpadi alakok értelmezése köré szerveződő rendezésben (és az alakítás érzelmi hitelének megteremtésében) milyen szerepet játszik a darab interpretációját vizuálisan felmutató, s akár művi-nek is nevezhető színpadkép, illetve mozgáskoreográfia. Az olyan ünnepelt színészevénységek mellett, mint például Gert Voss és Kirsten Dene, az idei Berlini Találkozó két fiatal színésznőt avatott egyértelmű sztárrá: a *Mesél a bécsi erdő* női főszerepét játszó Sylvie Rohrer és a *Rose Bernd* címszerepét alakító Johanna Wokaleket. Mariann és Rose alakjának közös vonása a német nyelvű kritikák két leggyakoribb jelzőjével ragadható meg: a „súlyosság” és „erőtéljesség” ugyanis ez esetben nemcsak az alakítás hitelét minősíti, hanem a szerep- (és darab)értelmezés módjára is vonatkoztatható. Az alakértelmezések lemondanak a megszokott naiva-klisékről, és a már-már brutális erő, illetve magányt helyezik a szerep- (és darab)olvasat központjába. Martin Kušej rendezése mintegy a végletekig fokozza a Volksstück Ödön von Horváth-i dramaturgiájának irányát, azaz a „könnyedebb”, komikus-ironikus jelleg utolsó elemeitől is megfosztja a darabot, és durván felerősíti valamennyi színpadi elem hatását¹¹. A hamburgi Thalia Színház üres és szinte változatlan színpadának (Hugo Gretler) előterében keresztbe folyik a Duna, s hullámai az előadás alatt zöld fényben tükröződnek vissza az oldalkulisszákon, amelyek (balra) a trafikot, (szemben) az óriási garázsajtó mögötti játékboltot és (jobbra) a hentesüzlettel összeépült mézárszéket jelzik. A tér realista elemei azáltal válnak valószínűtlenné, hogy csak a legritkábban veszik igénybe használati funkciójuknak megfelelően. Ebben a folyóban nem fürdenek, csak vadul átgázolnak rajta,

⁹ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Der gegenwaertige Augenblick: Theater im Medienzeitalter*. In. E.F.-L.: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen und Basel, Francke, 1993. 410–436.

¹⁰ E kérdészhorizont termékeny voltát leginkább az bizonyítja, hogy a virtuális, illetve teatralis valóságok vizsgálatában élénk párbeszédet folytattak egymással a Koszovó-konfliktus tévés közvetítéseinek politikai és pszichológiai, az előadások (esztétikai) elemzése, a színház társadalmi szerepvállalásának lehetősége, illetve a videó és a számítógép kortárs színpadi alkalmazásának (Otto Kukla, Sasha Waltz) médiaelméleti problémái.

¹¹ Vö.: Hansjörg Schneider: *Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft*. In. Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke (szerk.): *Über Ödön von Horváth*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972. 61ff.

ezt a játékboltot nem kinyitják és bezárják, hanem hatalmas robajjal húzzák le és fel a színpad hátsó részét teljes egészében betöltő rolót. Az eljegyzési pikniken készült csoportkép nem szentimentálisan hazug voltában örökíti meg a csendes utca kispolgári lakóit, akik a fényképen a jókora kolbászt a szájában tartó Mariannt emelik vállukra, miközben Alfréd leplezetlenül pislant a lány meztelen lábai közé. Az előadás elején középre leeresztett recsegő rádióból a Strauss-keringők repedt hegedűn fel-felhangzó akkordjait felváltja a hatvanas évek egyik kedvelt slágere, mely a giccs hatásmechanizmusával dolgozó, fájdalmas zenekulisszába burkolja a színpadi történések elején és végén lejátszódó gyermekgyilkosságot: az apró, ősz hajú és kiáztatott lábú nagymama élő hullára, vagy inkább kísértetre emlékeztet, aki dallamra ringatja és öli a Dunába az ötéves kislányt. A gyilkosság ugyanúgy megismétlődik (a katolikus erkölcs szimbóluma egy hajszál híján saját lányát fojtja a lábmosóvízébe), mint a Mariann sorsát demonstráló és az előjátékban zene nélkül elhangzó Wachau-dal. Az előadásszöveg keletes struktúrája, a giccs és az erőszak párhuzamos felmutatására épülő előjáték létállapotként értelmezi a hamis kedélyesség mögött meghúzódó torz brutalitást (azaz az horváthi értelemben vett butaságot¹²). Kušej rendezése a színház nyelvén bontja ki a süldő levágásának metaforáját: a malac mint az ártatlan áldozat és az állati testiség képe nemcsak Mariannt azonosítja, hanem valamennyi természetes gesztus és alak motivációjaként és céljaként mutatódik fel. A Maxim kurváinak meztelen testét csak fekete túll fedti, a Tündérkirály orálistan közösül Valériával, Alfréd ismerőse egy homoszexuális transzvesztita, aki féltékeny bosszúból végtelentett gugulásokkal és fekvőtámaszokkal vizsgáztatja a félresikerült híddal bemelegítő Mariannt, miközben a vak grófnő nem a lány kezéből, hanem testének durva és azt beverző tapogatásával jósolja meg annak – e gesztus által (is) egyértelmű – jövőjét. A színpad minden egyes eleme (legyen az élő test vagy élettelen tárgy) a Dunában végzi, kivéve a grafológia jellemtípusaiba nem illő Mariann kézírását tartalmazó levelet: a Tündérkirály lánya ugyanis nem „buta”, hanem erőteljes, cselekvésre és döntésre képes nő. A rendezés (a dráma korábbi vál-

tozatainak felhasználásával) például valódi önvizsgálatként értelmezi a jelen nem lévő pappal való párbeszédet, amelynek őszinteségét és mélységét a heves gesztusok jelzik: az, ahogy a lány kétségbeesetten rúgja, veri apja boltjának ajtaját, az otthon embertelen nagysága, a félig felhúzott roló mögüli kikandikálások és így lefolytatott párbeszéddek visszamenőleg is jelentéssé teszik a szokatlan díszletmegoldást. Mariann kétszer kísérel meg öngyilkosságot, s mindkét esetben csak a véletlen hiúsítja meg a komolyan megtervezett halált. Oszkárval való kapcsolatát (a harapásban végződő csókok és a dzsiu-dzsiu fogás formáját öltő ölelésen túl) a Dunában motívikusan ismétlődő keringőlépések jelzik, amelynek mechanikus harmóniáját az eljegyzésen a lány egyre energikusabbá, élettelibbé váló lépései, az előadás végén pedig éppen teljes elerőtlenedése szakítja meg. Az erős magas barna női test élettelenül, de nem rongybabaként lóg az őt tartani alig képes, jökötésű, de zömök Oszkár karjaiban. A 3Sat különdíját elnyerő Kušej-rendezés tehát a Volksstück alakjait nem(csak) társadalmi típusokként, hanem a brutálissá vált világban brutálissá váló individuumokként viszi színre. Alkalmazkodva korunk viselkedési kódjához nemcsak megmutatja, hanem ki is bontja a természetes gesztusok „állati” dimenzióját. Mindezt azonban oly módon teszi, hogy az ún. valóság színészi konvenciókban rögzült test-sztereotípiáit más (ez esetben a gusztustalan és brutális testiséget jelző) sztereotípiákkal helyettesíti¹³: az ismert jelek tehát nem disszeminálódnak, csak a darab (műfaj) elváráshorizontját megkérdőjelező-áryaló formációkkal párosulnak, illetve deformálódnak. A tragédia abban rejlik, hogy hihetetlen pontossággal olyan színészi gesztusvilág jön létre, amelyben a legdurvább mozdulatok, legtorzabb arcjátékok, testek éppen következetesen erőszakos voltukban válnak természetessé és „harmonikussá”.

Ahogy Kušej a Volksstück, Valentin Jeker rendezése a naturalista kliséktől szabadítja meg Hauptmann egyik pszichológiailag legkidolgozottabb drámáját, s ennek megfelelően Rose Bernd alakjában az önálló döntésre képes, tudatos fiatal lány elerőtlenedését, az identitásvesztés folyamatát állítja középpontba. A bonni Kammerspiele színpadképe

¹² Vö.: Peter Wapneuski: *Ödön von Horvath und seine Geschichte aus dem Wiener Wald*. In: Traugott Krischke (szerk): *Materialien zu Ödön von Horvath*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972. 22ff.

¹³ A posztdramatikus test-esztétika ilyenét megoldásaihoz ld. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1999. 361–400.

(Beatrix von Pilgrim) asszociációk egész sorát indítja el: a játék során változatlan „festmény” leginkább egy nyílt tengeren futó hajó fedélzetére emlékeztet. Az alakok egy fadestményből összetakoztak, a nézőtér felé öblösen lejtő, hatalmas térben mozognak, amelyet fodrozó báránnyelűekkel teli, hihetetlenül kék ég vesz körül. Szinte „beleolvadnak” ebbe a festőségében „művi” természetbe, melynek hatása csak részben értelmezhető a „megrontott és romlatlan emberi természet” (a darab kanonikus értelmezésébe illő) tematikus kifejezéseként. A képet ugyanis sokkal inkább egyszerűsége, monumentalitása és teatralitása, mintsem az ábrázolt téma teszi lenyűgöző vizuális élménnyé, s ennek következtében a testalakok magányosságát emeli ki. A legfinomabb arc-rezdülésektől, a darab különböző fordulópontjain mindig más hangszíllal felhangzó „nee nee” kiáltásig kidolgozott alakítások azáltal válnak hitelessé, hogy a rendezés a legtermészetesebb – ha teszük, legnaturalistább – elemek kombinációit nemcsak lelassítja, hanem (leginkább a hirtelen beálló csendekkel) mintegy pillanatfelvételekre töredezi. Az alakok távol állnak egymástól és meglepően keveset mozognak, a közöttük kialakuló távolság pedig képként merevíti ki az adott emberi viszony legjellemzőbb vonását. A színházi játék egységére és tökéletes pontosságára jó példa, ahogy Flamm felesége férjétől való félelmében kiesik a tolószékéből, ahogy Rose eltorzult arccal, nyomorúságosan hosszasan bevászorog a szülés és a gyermekvilkosság után a szobába, vagy akár a Streckmannal folytatott első, már gyanúval és rossz előérzetekkel teli, szinte szótlán és csak az arcjáték nyelvén létrejövő párbeszéde. Ezek az alakítások azonban elszigeteltségükben, a virtuóz kidolgozottság zártságában mutatódhatnak fel, és az alakok tragikus magányát pontosan az jelzi, hogy a testjáték harmóniája csak az egyén és nem az emberi kapcsolatok szintjén valósulhat meg. Az előadás vizuális dimenziója tehát tematizálni tudja a teatralitás multimediális voltát: a képiség / testiség / hangzóság csatornáit. A különböző jelrendszerek szubverzív potenciálját azonban éppen darabnak a proxemika szintjén létrejövő (alakközpontú) olvasata inszeminálja.

Brecht immár közhely-számba menő megállapítását, mely szerint „nincs mesterkéltbb és művibb valami a színházi naturalizmusnál”, figyelemreméltó kontextusba helyezi a német díszletművészet egyik élő klasszikusának, Erich Wondernek a *Figaro* válíkhöz készített munkája. A késői Horváth-darab történései valóságos festmények előtt eleve-

nednek meg, amelyek ötletes figurativitással illusztrálják a francia forradalom alatt emigrációba kényszerülő négy ember sorsának helyszínait. Luc Bondy színpadán az élettelen és látványosan színes díszlet, illetve az élő és alapvetően szürkés árnyalatban öltözött színpadi alakok közötti ellentét transzparensszerűen vetíti elénk a darab szcenikai interpretációjának alapirányát. Az előadás első percei a színpad mélyén, egy klasszikus opera nézőterét idéző kép előtt zajlanak: a megszokott *Figaro*-jelmezbe öltözött négy főszereplő nekünk háttal a Mozart-opera zárókvartettjét éneklí, amit hangos döbbenések szakítanak félbe, s a vígopera hősei a rájuk boruló fekete fátyolt üvegfalaként tapogatva kezdik meg emigrációjukat. A fáradtságtól elaléló grófnőt ruhájánál fogva húzzák ki a színpadról, a grófi paróka lekerül Almaviva fejéről, a színes jelmezek (Susanne kivételével) elszürkülnek. Az új élethelyzet (félig tudatos) önvizsgálatot és törvényszerűen bekövetkező (különböző mértékben és módon észlelt, illetve feldolgozott) identitásváltságot okoz, amit csak Susanne kerül el, aki nem hasonlít meg önmagán (humanista) elveivel, s így a történelmi változások ellenére belsőleg érintetlen és egészséges marad. A „világszerte ismert pár” viszonya Bondy rendezésében a színházi játéktípusok alig észrevehető, finom önreflexiójaként (is) tematizálódik. Anne Tismer egyszerű, a naiv rácsodálkozás és természetesség jegyében biztos, őszinte játékát Gert Voss alakítása kétféleképpen ellentpontozza. A Theater in der Josephstadt Figaróján a borbélykénti önállósodási szándék bejelentésétől egészen a kastélyba való hazatérig a legkülönbözőbb formában jelennek meg az udvari bolond, illetve bohóc egyezményes jelei (a napozókrém három foltban az orra közepén és két orcáján éktelenkedik, Grosshadersdorf szilveszteri multságán nagy papírsipkát visel stb.). Mindazonáltal a motivikusan visszatérő és egyértelmű szerepértelmezésnél sokkal finomabb az alakításnak az a rétege, amely a kezdetben határozott és harsány mozdulatokkal leplezett belső bizonytalanságot váltja föl: az új polgári identitás erőszakolt mesterkéltségét és a (Susanne elvesztésében realizálódó) belső zavart a természetes és a kabaréjelenetekkel rokon játékmód finom keveredése jelzi. Borbélyként az új elvárások diktálta szolgai pózok, meghunyászkodó gesztusok finoman karikírozó modalitást nyernek, amelynek tükrében még (és egyre) kétségbeesettebbnek hat az a belső bizonytalanság, amit a test elgyötörtsége, a haragosan értetlen pillantások, öreges mozdulatok fejez-

nek ki. Új szerepe (és önmaga) – a szürkeség és az ellenpontozáson alapuló szín-dramatugia értelmében – virtuózan megható képpel, a mindenkit elbűvölő szappanbuborék-fújással kezdődik: a nyugodt kastélyfelügyelő a nála otthonra lelő és őt apaként szerető gyerekeket tanítja az idősök tiszteletére, a tisztességes beszédre és evésre, ily módon teljesítve Susanne legnagyobb és legtermészetesebb vágyát, hogy gyerekeik lehessenek. Játékában megszűnik a stílusok finom keveredése, és az előadás szenvedélyes csókjukkal zárul.

A kabaréelemek fergeteges játékára épült a Találkozó nyitóelőadása (*Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* / Claus Peymann nadrágot vesz és enni jön velem), amelynek főszereplője a napokban a bécsi Burgtheatertől búcsúzó és a Berliner Ensemble felé tartó direktor. A két színészstárnak, a címszerepet játszó Martin Schwabnak és az igazgató három legközelebbi társát (Schneider kisasszonyt, a titkárnőt; Bernhardot, a háziíró, és Herman Beilt, a vezető dramaturgot) egy szemüveg, egy műorr és egy bozontos paróka segítségével felváltva megjelenítő, és jelenetről jelenetre a felismerhetetlenségig megváltozó Kirsten Denenek a Találkozó legfelhőtlenebb szórakozást nyújtó előadását köszönhetjük. Philip Tiedemann rendezése nemcsak Peymann búcsújára, hanem a színház intézményére reflektál: a Burgtheater színpadán ember nagyságú színházépület formálódik a sötétben, vörös előfüggönnyel, tetején az épp soron lévő dramolett címét mutató kis zászlóval. Kétoldalt a színészek öltözőasztala látható, ahol villámgyorsan zajlanak a művészeti ág lényegét jelentő átváltozás külső (sztereotíp) előkészületei. Thomas Bernhard szövege természetesen nem olvasható (hallható) anélkül, hogy ne érezzük minden szavában azt az (ön)gyilkos gúnyt, mely az osztrák fróval a „mocsár” elnevezést adatta a színháznak. Azáltal azonban, hogy a virtuóz színészi teljesítmény mintegy élő marionettszínházként hozza élénk a Burgtheater legendás alakjait, az előadás atmoszféráját az a humor és önirónia határozza meg, amelyben feloldódik a kegyetlen fájdalom. Az alakításokat a helyzetkomikumot kijátszó kabarévonalak és a valószínű személyek parodizálható tulajdonságainak „bábszerű” felerősítése jellemzi, amelyek az adott jelenet hangulati-lélektani modalitását fordítják a színház nyelvére. (A bochumi – és bécsi – színházról vett búcsú hazugul szentimentális voltát jelezve, a háttal álló és egymás kezét fogó „harcostársak” válla csak úgy rázkódik a megjátszott zokogástól;

a kabaréjelenetekből ismert autokrata és kiszámíthatatlan igazgató apró ugrásokkal „lép át” a színeszeit, dramaturgiaiit megjelenítő bábokon; a leg-alább két számmal nagyobb és színben is elütő nadrágban pompázó direktornak a Burgtheater vezetéséhez szükséges erejét a beszélés energikusságától és lendületétől kidülldő szemek és hirtelen kézmozdulatok jelzik; Beil egérnyi falatokban, már-már monomániásan majszolja a Sultzwiesen a bécsi szeletét; Peymann pedig a gyerekes hisztéria és dac határán követeli, hogy kollégája végre ne az egy szóból („natürlich”) álló „dramaturg-nyelven” feleljen kérdéseire.) A tengernyi ötlet a Bernhard-darabok egyik legnehezebb színészi feladatát (az „ön-agonbeszélő” alak mindenkor partnerének színpadon létét) a nonverbalitás helyzetkomikumot teremtő effektusaival oldja meg, amelyek (a nézői reakciók szempontjából) a verbalitással megegyező határfokkal működnek, s a két-két alak egymással teljesen egyenrangú szereplővé válik. A rendezés másik rétege azoknak a rekvizitumoknak és akusztikai elemeknek az oppozíción alapuló játékból áll össze, amelyek vizuálisan merevítik ki az alakok közötti viszonyt. Az első részben igazgató és titkárnője tangózik, amelyben az összekapaszkodás és szétválás, illetve a magányosan „elmozgott” részek jellembrázoló erővel bírnak. A Bécs utcáit imitáló elinduló és megálló kis forgószínpadon a haladás / megállás / állás rendszere ugyanúgy Bernhard és Peymann tökéletes összhangját mutatja, mint az evés és ivás (dramaturg-módra) finoman eltúlzott artisztikusságának, illetve (rendező-módra) nyers ellentéte a termékeny munkamegosztást. A megkonstruáltság legmagasabb szintjén az említett forgószínpad mozgása és megállása, a le- és rá-lépés, illetve az alakok zárt életerét jelző épület fogja össze a három jelenetet és a négy alakot, akik akkor is a színháznak ebbe a neveltségében fájdalmas „intézményébe, művészetébe, szakmájába és mocsarába” zárva élnek, ha a sietségtől csaknem orra bukva (testileg) sikerül is kimenekülniük abból a díszletből, amely a darab végén a Tote Hosen heavy metal ütemeire hatalmas robajjal dől össze.

A tárgyalt négy előadást első látásra egyértelműen „realistának”, „színész-színháznak” minősíthetnénk. Ha azonban kísérletet teszünk e jelzők finomabb körvonalazására, leginkább azt kell megvizsgálnunk, hogy a színészi, illetve szcenikai megoldások összjátékában szerveződő színpadi világ az azonosításnak és a megértésnek milyen módjait kínálja fel, és azok hogyan tematizálódnak-reflektá-

lódnak a befogadás folyamatában. A rendezések egyértelművé teszik, hogy az alakok „valóságának”, az „egy miközülünk” oly sokat hangoztatott érzését ez esetben nem, illetve nem csak pszichológiai keretek segítik elő. A lélektani realizmus sztanyszlavszkij iskolája szerint a színpadkép „valóság-hűsége” a sikeres (mimetikus) identifikáció egyik mankója. Azonban az elemzett színpadképek egyikénél sem beszélhetünk naturalista aprólékoságról vagy realista hűségéről, sőt: a darabok interpretációjának központi elemévé válik az a színpadképben meg is valósuló tény, hogy az alakok idegenül mozognak a térben. Alak és környezet viszonya a színpadi alakítás és színpadkép viszonyában (is) tematizálódik, ami két következménnyel jár. A színészi játék hatására létrejövő *pszichológiai keret* mellett vele egyenrangúlag működik egy, az értelmünkre apelláló, a „beleélés” nyugalmi állapotát megzavaró *gesztikus keret*, amelyek viszonya e négy rendezés mindegyikében kiegyenlített, harmonikus (világszerű)¹⁴. Ugyanakkor a felerősített játékmód és az előadások vizuális-akusztikai dimenziója (eltérő módon, de egyaránt) rendkívül erőteljes, érzelmi hatást vált ki, és életbe léptet egy, az érzékelési mechanizmusainkkal kapcsolatban álló *perceptuális keretet*. Ez – a tárgyalt esetekben – egyrészt hasonlítja az előadás világát korunk médiák által stimulált világához, másrészt felhívja a figyelmet ezen állapot „felhangosított” voltára¹⁵.

A tárgyalt rendezésekben az identifikáció kereteinek viszonya pontosan azon a határon teremt harmonikus atmoszférát, amikor a befogadás három kerete közül egyik sem erősödik fel annyira, hogy az illúziószínház befogadói szokásrendjének mechanizmusa bármilyen formában is reflektálódjon (azaz önnön működésére irányítsa a figyelmet). Achim Freyer, Matthias Hartmann és Andrea Breth rendezésében viszont a festői vizuális hatás és a „bábszerű” színészi játék módja és viszonya (a klasszikus szépségeszményre emlékeztető harmónia jegyében) egyértelműen a teátrális érzékelésre irányítja a figyelmet. Franz Xaver Kroetz egyik leg-

újabb darabja: a gégerákban szenvedő nagybácsi által megejtett, majd egy aids-es hímkurva oldalán szerelmet találó, végül egy bérláros kispolgártól terhesen az utcára kerülő és második gyermekét a mutatóványosbódé műsorszámaként megszüülő Irmí története Kasperlentheater számára íródott. Achim Freyer sátorégőkkel és színes szerpentinfűzékkel varázsolja vásári bábszínházzá a bécsi Akademie-theater épületét és színpadát, ahol fajdkakastollal ékesített bajor kalapban veszik el tőlünk a jegyet, osztogatják a darab matricás szórólapiját, és három (a kapitány, az igazgató és az ördög alapjelmezében megjelenő, majd a színpadi történés mindenkori helyzetére utaló ruhadarabokat, kellékeket és maszkot: télapó, halálcsontváz stb. magára öltő) énekes ismerteti velünk a darab hosszadalmas szerzői instrukcióit. A *Die Eingeborene* (Aki beleszületett) történetét a bábszínház színpadán hatalmas rekvizitumok és emberbábuk jelentik meg (Maria-Elene Amos munkája), amelyeknek fejét és a másodlagos nemi jeleket kihangsúlyozó felsőtestét valódi színészek testesítik meg, rongyból és fából lévő lábait pedig bábosok mozgatják. A német diszletművészet és rendezés klasszikusa a szó legszorosabb értelmében „színré festi” „az egészséges Gretel” és a három „szerencsétlen Kasperl” életét, ezzel teremt kiváló lehetőséget arra, hogy megjelenítse a *Woyzeck*-utalásokban mind strukturájában, mint tematikusan gazdag, és Ödön von Horváth *Hit, szeretet, remény* című drámájára ráírt) Kroetz-darab durván hétköznapi, illetve mitikus szintjét. Azáltal ugyanis, hogy az élő színészi játék egy, a sajátjánál tízszer nagyobb testtel és testben jön létre, a realista játék számára fizikai törvénnyé-kényszerre válik a bábszínház mozgáskódja. A legnagyobb fokú természetesség és a legnagyobb fokú műviség párosításával a színpadi alakok nemcsak egydimenzióalissá válnak, hanem testiségük felül definiálódnak, melynek következtében az ezredvég legszörnyűbb betegségeinek legkorcsabb jelei kerülnek „emberfeletti” dimenzióba. A vizuális összhatásban a prózai színház és a bábszínház mozgáskódjának

¹⁴ Tehát a gesztikuság – mivel a fabula nem veszi el, csak másképp definiálja integráló szerepét – nem a poszt-brechtli értelemben jelenik meg. Vö.: Heinze Helmut: *Brecht's Aesthetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion*. Heidelberg, Carl Winter, 1992. A gesztikuság keretkénti felfogásához lsd. Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phaenomenologie*. Bernsheim und Düsseldorf, Bollmann Bibliothek, 1993.

¹⁵ A diszkurzív, pszichológiai és mediális *keret* (batesoni és goffmanni) fogalmához, illetve az előadáselemzés egy még ki nem dolgozott módszertanában betölthető szerepükhöz lsd. Petra Maria Meyer: *Als das Theater aus dem Rahmen fiel*. In. Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder, Isabel Pflug (szerk.): *Theater seit den 60er Jahren*. Tübingen und Basel, Francke, 1998. 135–195.

egymásba-írása csak a test darabjait, de nem a darabjaira széthullott testet (a lacani *corps morcelét*) jelzi, s így a testiséget nem a nézői percepció tematizálja, hanem az ötletes Kasperl-sztereotípiák mutatják meg. A gyerekelőadásokból ismerős effektek mellett (a bemutatkozások a Kasperlek Vitéz László-módra ütik le egymást egy hatalmas – a szexuális konnotációt sem nélkülöző – bunkóval, a hatalmas pofonokat ugyanolyan erejű szellentések kísérik, amelyen a jó publikum hálásan röhög stb.) a nemiszervek és a betegségek állapotát látványos formában megjelenítő báb-testek játsszák a központi szerepet, amelynek vulgáris jellegét a színészi mozgás csak erősíti. Irmí (Maria Happel) formás melle és feneke – e beteg férfiak véletlenül egészséges maradó (szexuális, lelki és gazdasági értelemben) használati tárgyaként – csak áldozattá, és semmiképpen sem ellenponttá válik, amit saját rekvizitumai (hatalmas terhesheszt-hőmérő, a nyilvános vécében pipereollóval elvágott tízméteres köldökzsinór, illetve vásári bódében mutogatott alsótestéből véres rongycsomóként kiszakadó csecsemő-bábjá) is bizonyítanak. Nem képez kivételt korunk passiójátékának mitikus dimenziója sem, amelyben a testi vágyat a csóréval Irmí lábai közt matató fekete gólya, az első gyermeke sírját meglátogató nővel bujálkodni akaró Szentléleket pedig fehér tollas madár jelenti meg. Az ember-báb-színházban felfüggesztődik a színészi játék és a színpadkép, az élő test és élettelen anyag közti ellentét: az írói-rendezői koncepció e megoldása által sikerül a legszentebb és legtermészetesebb értékhierarchiák szemünk előtt végbemenő korcsosulásának és eltárgyasulásának állapotát meg- és felmutatni.

Az eddig elemzett előadások közös vonása, hogy a rendezői értelmezés szcenikai megoldásokban reflektál az írott mű dramaturgiai struktúrájára, műfaji sajátosságaira, illetve az arra épülő klisékre. A *Der Kuss des Vergessens* (A felejtés csókja) című produkció teátrális világában a Botho Strauss-i dramaturgia kvintesszenciája jelenik meg¹⁶. Matthias Hartmann rendezése is a darab alcímére épül, és a színpadon lenyűgözően egyszerű filmes effektusokkal *vörös vivariumot* teremt. Az üvegfalú, kisebb, hidegvérű állatok tartására szolgáló, a természetes körülményeknek megfele-

lő feltételeket biztosító tartóban, a dolgok megszokott rendjét megváltoztató filmről megnyilatkozni képtelen társaságban találkozik össze az eszményi pár, Ricarda és Jelke. Történetük (nő és férfi viszonyát kísérleti nyulakhoz hasonlítva) bizonyítja be a darab központi tételét, mely szerint „a legmagasabb rendű lény a négy lábú ember”. A jelenetek alapját képező, hátsó vetítőlappal és a társulat tagjainak segítségével létrehozott fény- és árnyékjáték, illetve a (Ricarda kivételével) valamennyi alak ruháját sejtelmessé tevő, könnyű túllévonat filmként forgatja le a színpadi történéseket, ami a végtelen ismétlés válságában, a „fordulatra” várás állapotában élő, cselekvésképtelen alakokról szól¹⁷. A Kroetz-rendezésben a természetes emberi játék és a bábok ellenpontozása a társadalmi típusokat és a tipikus pusztulást növesztette mitikussá. A zürichi Schauspielhaus előadásában a realitás világából ellesett és a metafora, illetve a játékoság dimenziójában létező elemek azáltal jelenhetnek meg párhuzamosan, hogy a lélektani realizmus színészi és a fény- és árnyékjáték filmes nyelve mintegy egymásba oldódik. Az alakok nagyon keveset mozognak, viszonyukat sem a mindennapi „valóság” proxemikája, sem pedig egy, az előadáson belül szerveződő kódrendszer nem fogja össze. Jelentéssel otlétük és beszédük pusztá ténye bír, ami mindig a többi alak rekvizitumként, a mindenkori szituációt jelző háttér-árnyjátéka előtt zajlik. A Találkozó legartisztikusabb rendezésében nő és férfi kapcsolatát a két meztelen test változó méretű árnyékkénti megjelenítése és azok egymáshoz való viszonya tükrözi. A filmmé váló színház varázsosan művi hangulatában pedig bekövetkezik az a (színház-, film- és) médiaelméletileg nagyszerű pillanat, amikor megszűnik, illetve jelentéskéülívé válik a természetes és művi emberi mozdulatok közötti különbség.

Az, hogy Freyer és Hartmann rendezése a munka alapjául szolgáló frott mű alcímének-alapötletének színházi megvalósításával hoz létre egy-egy erőteljesen az érzéki élmény felől megragadható előadást, mindennél világosabban bizonyítja, hogy a kortárs drámai szövegeket a színház (és nem az irodalom) kategóriái szervezik¹⁸. A Kroetz- és Botho Strauss-előadás mellett kétségtelenül az Andrea

¹⁶ Vö.: Sigrid Borka: *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauss*. Wien, Passagen, 1991.

¹⁷ Vö.: Franz Wille: *Der Dichter und sein Aehnlicher. Theater Heute*, 1999/1. 15.

¹⁸ Vö.: Patrice Pavis: A posztmodern színház esete. A modern dráma klasszikus öröksége. *Színház*, 1998/3. 10–22. (Jákfalvi Magdolna fordítása)

Breth-rendezte Ványa bácsi részéssítette a nézőket a legnagyobb vizuális élményben. A német dekonstrukciós rendező-generáció egyetlen női tagjának munkája képes volt ugyanis nemcsak pillanatokra előidézni, hanem a befogadás alapállapotává tenni a színpad képi elemeiből, a színeszi mozgásból és a zenei, gépi, emberi hangokból szerveződő teátralitásra való rácsodálkozást. A magyar színházi élet horizontjából nézve a berlini Schaubühne produkciója azért különösen érdekes, mert a Csehov-darab rendezői interpretációja kísértetiesen hasonlít Szász Jánosnak az 1998-as Magyar Színházi Találkozó több díjjával is kitüntetett munkájára. A színre-vitel mindkét esetben a csehovi életutak és beállítódások látszólagos különbsége mögött meghúzódó azonosságon alapul, ami (markánsan ábrázolva a csehovi atmoszféra-színház hagyományos fogalmát) egy speciális, elsősorban vizuális és akusztikus dramaturgián alapuló befogadói állapotban artikulálódik. A nyíregyházi rendezés ezt egy, a szenvedélyek természetes kifejezőeszközeinek (a főalakok színészi játékmódjára egyaránt jellemző) öngerjesztő és felfokozott variációin alapuló testjártékkal, illetve egy filmes, a lassítás, a kameramozgás jelentőségének „időszobrász” felfogásából következő ritmussal teremti meg. Breth rendezése a gondolatok, érzések ürességét, illetve ki- és megélesének lehetetlenségét egy, az energiafelhasználás- és kibocsátás nullafokát állandósító és tematizáló mozgásdramaturgiába oltja. A Schaubühne színpadán minden test és tárgy (beleértve a függönyt is) egyetlen monumentális mozgáskompozíció része, amelynek két alapeleme az elsuhanás, illetve az alapállapotból történő kimozdulás és visszatérés. Többszöri megnézés után nemcsak észrevehető, hanem az előadásszöveg bármelyik pontján kimutatható az a (mozgás)konceptió, amely (a fizikai törvényeknek fittyet hányva) megmozdítja és – hullámszerű, vagy körkörös irányban – önálló életet lehel az állapotváltozás legkisebb lehetőségére is reményt adó helyzet központi diszkrétébe, rekvizitumába, vagy éppen a színészi testbe. Nemcsak a zongora üszik el többször előttünk (és előttünk), hanem – a scenikai kompozíció magasabb szintjén – a hatalmas teret tagoló paravánok is szinte észrevétlenül mozognak. A színpadi tárgyak illetően „tánca” a kék, zöld és sárgásfehér fények dramaturgiájába illeszkedik, ami az első pillanattól fogva álomszerű hangulatot teremt. A fényekhez ugyanúgy pontos, a viszonyváltozások lehetőségére és minőségére utaló (állandó) jelentéseket

lehet rendelni (a szerelem esélye, a lelki viharoknak, a földhözragadtságnak a jelzése), mint ahogy egyértelműen felfedezhető a drámai mű kanonizált interpretációjának jelei: a munka eszméjének megváltó erejét és a lehetőségek beszűkülését jelzi a világtól napra emlékeztető fényforrásnak az útja, amely a hátsó függöny tetejéről gömbbúra formájában egy muzsik kezébe, illetve a színpad szélére kerül. Ugyanezt fejezi ki a búcsújelenet felütése, amikor a szereplők az addig csak néhány szókkal, zongorával, liszteszákokkal tagolt színpadra behúzzák saját asztalukat, amelyeken Szonya gyertyát gyújt. Az frott mű értelmezésének egyértelmű jeleiről azonban eltéríti figyelmünket az a halványkékbe burkolózó, álomszerű hangulat-állapot, amit az előadás hangkulisszája árnyal. Az elmélázó alapelemhez mindhárom jelenetben mesterséges zajok (hamis gitárpengetés, esőkopogás, recsegő rádió) és az előadásban csaknem végig jelen lévő muzsik oroszágának zeneisége társul. A rendezés újraértelmezi a narrátori szerepkör hagyományos felfogását, amikor az oroszul nem értők számára legfeljebb a sokszor ismétlődő „rabort” bír jelentéssel, s ennek következtében (a rendezés egyik alapvonalaként) a beszéd szemantikája helyett pragmatikája: a hangulat és a hatás válik fontossá. Ily módon az előadás atmoszférájának szerves részét képezi a színészi mozgás és paralingvisztika szub-dimenziója. Feltűnő a hanglejtés monotonitása, ám ebből az „egyhangúságból” egy – különösen Jelenánál (Corinna Kirchhoff) érzékelhető – az állandó ismétléseken alapuló dallamvilág születik, s ennek következtében egyszerre jön létre a csehovi dialógusok komikus hatásának és a szavak felesleges jelentésségének érzete. Az előadás legzenialisabb rétege és nemcsak a Találkozó, de az egész berlini színházi évad kimagasló színészi (össz)teljesítménye a mozgáson alapul. Jelena és Asztrov „évodései” egy körkörös, finom madártáncra emlékeztető koreográfiát követnek, amelynek visszatérő-befejező akta leginkább két egymás mellett lehellő selyemkendő lassított érintkezéseket írható le: a nő a szó legszorosabb értelmében a férfi karjaiba omlik, majd mintegy kihull a fátyolszerű érintésből, amelynek a csók és az arcsimítás csak egy rövid része. Asztrov (Wolfgang Michael) részeg teste az egész vihar-jelenet alatt hullámoz, és a „lusta semmi” alapállapotát azzal érzékelteti, hogy mozgásának nincs kezdő- és végpontja, az alakítás nem bontható szekvenciákra. Szonya (Inka Friedrich) mechanikus, fulladásig tartó evése, az egymással ki-

békülő nők bátortalan, meg-megszakadó tánca ugyanazt az érzéki élményt fokozza, amelynek erőteljes ott-léte azzal dekonstruálja az interpretációnak a klasszikusok színházi olvasatában megszokott szerepét, hogy a befogadás folyamatát eggyé teszi saját észlelésünk és érzékelésünk élvezetével.

A most vizsgált három mű körül keletkező atmoszféra tehát egyértelműen azzal a hangulattal írható le, amelynek következtében a pszichológiai és gesztikus keretek elsődlegességét a perceptuális keret függeszti fel. A rendezés megértését és a „beleélést” mintegy „determinálja” az érzéki élmény hatásmechanizmusa, melynek következtében az előbbi másodlagossá válik, az utóbbi pedig nem a lélektan, hanem az észlelés felől definiálódik. Teljesen más úton játszik az azonosulás kereteivel Peter Zadek Sarah Kane- és Frank Castorf Sartre-rendezése. „Kétfajta drámafró létezik.” – állítja Edward Bond a 28 éves korában öngyilkosságot elkövető angol drámaíróról írt esszéjében: „Az egyik teatrális játékokat játszik a valósággal. Némelyik jól, némelyik rosszul csinálja, s darabjaik érdekesek maradnak. (...) A másik fajta dráma megváltoztatja az emberi valóságot. Provokál. Vagy elfogadjuk, vagy elutasítjuk, miközben önmagunk definiálására kényszerülünk.”¹⁹ A „mester” interpretációjában a „tanítvány” cipőzsinórral elkövetett öngyilkossággal befejeződő élete ugyanúgy jelenséggé, „a XXI. század első halálává” válik, mint az a sokk-dramaturgia, mely a valóság megszokottól eltérő szemléletét kényszeríti a nézőre. E gondolatokat Kane első, a dél-európai háború idején egy szállodai szobában játszódó darabja ihlette. A korunk emberi kínjait a test elkorcsosult állapota felől tematizáló Kroetz-rendezés (dicsérve a válogatás átgondoltságát) a *Blasted* (Szétbombázva) „hipernaturalista” olvasatának felületes voltára irányítja a figyelmet: Sarah Kane darabjában a háború változtatott kegyetlenségeinek pszichoszomatikus dimenziója (ha teszik „lelke”) mutatkozik meg azon emberi betegségek (tüdőbaj, a legváratlanabb pillanatokban a halálhoz hasonló állapotot előidéző epilepsziás roham, napokon át pótcselekvésként funkcionáló önkielégítés stb.) nyelvén, amelyek a szexuális fajtalanokodást elkövető, öntudatlan nőt

megegyező, éhségében halott csecsemőt zabáló bérgyilkost és katonát kínozzák. Ezen az állapoton azonban (a természetessé váló halál, illetve egy, a vérző hullákon keresztül szerzett üveg whisky és falat kenyér formájában) mégiscsak győzedelmeskedik egy velejéig sérült és romlott, evilági szerelem. Ha Kroetz darabja ezredvégi passiójáték, akkor az író utolsó előtti drámája, a *Cleansed* (Megtisztítva) a szerelem és szeretet ezredvégi mítosza.²⁰ Zadek rendezése pontosan a darab mitikus dimenziójának kibontására tesz kísérlet, miközben számot vet a dráma vizuális világát szervező horrorisztikus eseményekkel. A Hamburger Kammerspiele műsorfüzete – mintegy a verbalitás és vizualitás viszonyával igazolva az előbb mondottakat – a rendezés adatai és a *The Sunday Times*-ban megjelent írás kivételével csak előadásfotókat tartalmaz. A fekete-fehér fényképek nemcsak a jelenetek naturalis vonásait (a szem sarkába befecskendezett és halált okozó morfiumdózis, kivágott nyelv, leoperált és az ellenkező nemre átvartott nemi szerv stb.) nagyítják fel A/4-es méretben, hanem (a jól látható arcjáték és a képek sorrendje révén) kiemelten láthatóvá teszik a színpadi alakok közötti bensőséges viszonyt. Az isten szerepét betöltő (és drogfülerként, illetve az érzésektől megérintett alakokat a rémálom logikája szerint és a legválogatottabb módon kínzó orvos alakjában megjelenő) Tinker nem pusztítja el a testvéri szeretetet, a homoszexuális, illetve heteroszexuális szerelmet, hanem a halálban, a kómában és a fájdalomban konzerválja. A szerelem illetően győzelmét ő is elszenvedti, hiszen a kiválasztottja által előadott (és ismétlődésével a darab erotikus ritmusát jelző) peepshow-produkciók közben hosszú ideig kínozza magát a csak önkielégítéssel csillapított vágy testi (és lelki) fájdalmával, mígnem az érzelem végre egy hordágyon teljesül be. Zadek rendezése két megoldással kerüli el azt a hibát, hogy csak az erőszak képeit vigye színpadra.²¹ Az eredetileg egy egyetem környékén játszódó történetet korunk mitikus terébe, egy zuhanyzóra is emlékeztető, zöld fényvel megvilágított „kórházi műtőbe” helyezi, amelyet a homoszexuális pár jeleneteinél egy függönnyel takar el. A történet irracionális logikája ily módon olyan tér-

¹⁹ Edward Bond: Sarah Kane és a színház. In. Jákfalvi Magdolna (vál.): *Színházi antológia*, Bp., Balassi, 2000. 272.

²⁰ Vö.: Mark Ravenhill: Ich bin kein Markenartikel, ich bin ein Mensch. Zum Tod der britischen Dramatikerin, Sarah Kane. *Theater Heute*, 1999/4. 38.

²¹ A zadeki poétikai realizmus kérdéseire ld. Wend Kaessens, Jörg W. Gronius: *Theatermacher. Gespräche*. Frankfurt a. M., Atheneum, 1987. 182f.

be vetül, amely jellegénél fogva tematizálja valóság és rémálom kettősségét, amelyet a természetes színészi játék erősít fel. A színészek egyrészt hipernaturalista eszközökkel és kivétel nélkül végrehajtják a sokk-effektusokat, másrészt viszont – a szerepértelmezés zadeki nyelvénél megfelelően – a drámai alak egy (a színpadi alak magjává váló) alapvonását kibontva hozzák létre a figurákat. A legkegyetlenebb valósághoz való tárgyilagos hűség és az érzelmi töltés esszenciális felmutatásának kettősségével éri el az előadás, hogy a tévében nap mint nap látható és közömbös eseményeket ismételtlen a pszichológiai-beleélő keret segítségével nézzük. E keretnek a „szokatlan” tárgyra való alkalmazása azonban nemcsak pszichikai, hanem erőteljes pszichofizikai hatást ér el, azaz e színház világa a közvetlen testi érintkezés nélkül képes megérinteni és elundorítani a nézőt (amit a sokat tapasztalt színikritikusok távozása, illetve a hányógörccsöt és epilepsziás rohamot kapó nézők is tanúsítanak).

Míg a Kroetz- és a Sarah Kane-rendezés elvontabb szinten foglalkozott korunk szellemi és fizikai állapotával, addig Frank Castorf az aktuálpolitikai vonatkozások felől olvasta Sartre *Piszkos kezek* című darabját. Az „Új Berlin” jelenség feldolgozásának jegyében formálódó Volksbühne programján szereplő rendezés nem hagy kétséget afelől, hogy az Albánia és Koszovó között fekvő Illfriaiban játszódó történet nemcsak megtörténhet, de meg is történik. A Találkozó nyitóestjén – Handke Koszovó-darabjának Peymann-féle rendezése kapcsán – többek között a művészet társadalmi-politikai szerepvállalásának lehetőségeiről is szó esett, s a beszélgetésben Castorf a színház gettó-jellegére utalt, amelyben a történelmi események csak „elkenve, leegyszerűsítve és megcsonkítva” jelenhetnek meg. Nos, a rendezés az egyértelmű aktuálpolitikai vonatkozásokat (az általa egyedül használható útnak tartott) cinizmussal nézte, és az elvtársi elhűség tragikomédiájaként értelmezett darabban a mindennapi öldöklés mögött meghúzódó emberi indulatok és kedélyek mechanizmusait kutatta. Ily módon jön létre az előadásnak a szerb és albán népdalok, slágerek feldolgozásain alapuló tánc- és dalbetétekből álló rétege, amely (a műpuskaropogás és bombázás zajszintjével megegyező decibeleken) a politikai revü műfaját újítja meg. A geometriai formákból álló, művi tér visszatérő és többfélekép-

pen variálódó eleme az erőteljes lejtő, s az egyensúlyozás és kapaszkodás mintegy vizuálisan képezi le a politikai erőknél való megfelelés reménytelen, a természetes gravitációval ellenkező szándékát és a siker időszakos voltát. Az Hugo és Jessica kivételével erősen sminkelt és karikírozó hanglejtéssel beszélő alakok a hatalom és elkötelezettség bábjaként mutatkoznak meg, s merevségük csak az ágyban, írósztalon, zongorán zajló tánc és ének közben oldódik fel. Az ideji berlini évad egyik legmeghatározóbb rendezőjének előadása leginkább egy nagyon erős német hagyományokkal bíró műfaj megújításának kísérletével dekonstruálta Sartre művének a politikai mondanivalóba záródott „klasszikus” atmoszféráját. A színészi alakítások felől nézve pedig míg Brecht a mozgásszínház, Castorf a revü és kabaré megkövetelte kihívásokkal állította szembe az annak megfelelő (például a dekonstrukciós operett műfaján iskolázott) színészeket.

Egyértelmű tehát, hogy a „színészek színházát” bemutatni hivatott ideji Berlini Találkozó semmiképpen sem a egyhangúság és a bármelyik színészi hagyomány egyeduralmát jelentő normativitás jegyében zajlott. A széles paletta a színészi teljesítmények irigylésre méltó sokszínűségén kívül arra irányította a figyelmet, hogy a „színész művésze” még a leghagyományosabb előadások esetében sem írható le kizárólag a lélektani azonosulás narratívájával. A kortárs színészi játékban – mint láttuk – éppen a befogadás racionális, pszichológiai és észlelési mechanizmusainak leírása, viszonya és annak – nem utolsósorban a teremtett atmoszféra, a hatás elemzését is magában foglaló – reflexiója a meghatározó. Ha e jelenséget történetiségében nézzük, egyértelművé válhat, hogy a rendezői színház immár két évszázada formálódó „iskolái” egymással kölcsönhatásba kerültek és kerülnek, ami a (már a kezdet kezdetén sem merev) elképzelések termékeny párbeszédét eredményez(het)ti. Másrészt a média-kultúrával való együtt-élés során a kortárs színház figyelme értelemszerűen saját erejére irányul, ami a testiségnek, azaz a színész és néző közös érzékelésének tematizálásával egyenlő. Ha ebből a szempontból vonjuk meg az 1999-es Berlini Színházi Találkozó mérlegét, akkor a válogatás arra mutatott rá, hogy ennek pontosan annyi útja és módja van, ahány előadással a közönség találkozhatott.