

IVAN NAGEL

KLAUS MICHAEL GRÜBER

1.

Ha egy okos gyermek vagy egy ostoba újságíró a kérdéssel gyötörne, hogy melyik volt életem legnagyobb színházi előadása, a végén be kellene vallanom: Euripidész *Bakkhánsnőjé*, Klaus Michael Grüber rendezésében. A színház ezerszámra kínálja nekünk az olyan estéket, amelyeken a játék és a színháznézés olyan magától értetődőnek tűnik, mint a zuhanyozás, a borotválkozás, az evés és az emésztés, az ivás és a vizezés. Szerencsére azonban ennél többről is lehet szó. Vannak pillanatok, amelyek egyidejűleg és kétszeresen rohannak meg a bizonytalan ámulattal: „Hát *erre* is képes a színház?” és a sziklaszilárd bizonyossággal: „Ez a színház.” Es akiben ekkor egygyé válik a hitetlen csodálkozás és a cáfolhatatlan evidencia, az ettől fogva, akár mint néző, akár mint művész, tapasztalja majd, hogy a színháznak tartós hatalma van az életén. E pillanatok kedvéért létezhet, és kell hogy létezzen a színház.

1948-49-ben Zürichben jártam iskolába és gyakran színházba is. Az utóbbiba két okból. Németül igazán csak a színházban lehetett megtanulni; diáktársaim, de a tanárok is az úgynevezett írott düütschöt beszéltek, méghozzá kelleetlenül és csúnyán; de a Schauspielhausban Therese Giehse és Maria Becker, Ernst Ginsberg és Will Quadflieg játszott. Amit láttam, tetszett, és úgy éreztem: immár tudom, mi a színház. 1949 október elsején - tizennyolc éves voltam ekkor - újabb bemutatót láttam a Schauspielhausban. Ezen az estén egy meglehetősen homályos történetet játszottak, egy még nem egészen harmincéves itáliai rendező tolmácsolásában. Egy csapatnyi különös, nehezen megfejthető sérülésekkel és reményekkel teli ember, aki szüntelen ezekről a sérülésekről és reményekről beszélt, bolyongott az országúton, míg nem egy állítólagos varázsló meghívta őket állítólagos kastélyába. Így ért véget az első felvonás.

Amikor a függöny felment, és megkezdődött a második felvonás, olyat láttam, amelyet még soha. Vörös-feketés alkonyi megvilágításban, egy majdnem üres, csak néhány bizarr bútordarabbal ellátott teremben csupa életnagyságú bábu állt, pózokba dermedve. Egy örökkévalóság múlva, de valószínűleg néhány másodperc után a bábuk megmozdultak, egymás felé siklottak, és egy lélegzetelállítóan, mágikusan lassú táncban egyesültek. Még nem voltak emberek, inkább meghatározhatatlan álombeli lények, félúton a gépies rángás és a tétova ébredés között, egymás felé tapogatózva, önmaguk körül forogva, végtelenül hosszú percekben át, mi, nézők pedig a színészeknél is inkább rabjai lettünk Cotrone, a varázsló csodatáranak. Pirandello darabjának, *A hegyek óriásainak* német nyelvű bemutatóját láttam; a rendező Giorgio

A *Lourcine utcai gyilkosság*

Strehler volt. Engem megrémített, mire képes a színház. Azóta tudom: ez a színház.

1962-ben, huszonegy éves korában, egy sváb lelkész stuttgarti színinövendék fia, Klaus Grüber Milánóba utazott, hogy Strehlernél tanuljon. Milánóban egy zsenivel találkozott, a szó legközhelyesebb, fizikai értelmében - egy olyan színházi emberrel, akinek szeme és füle képes volt egyszerre hét benyomást felfogni és csalhatatlanul megítélni: valamelyik háttérváson szégyenletes gyűrődését, egy szép vagy túl harsány hangzást a kísérőzenében, egy ügyetlenül megválasztott melléknevet, egy rossz ritmusú mondatot, amelyből hiányzott a gesztus, vagy egy gesztust, amelyet nem a nélkülözhetetlen lélegzetvétel váltott ki. Ennek ellenére meggyőződésem, hogy Grüber mindenekelőtt nem világitás, beszéd, mozgás átletesített technikáit tanulta meg Strehlertől. Nem szaktudást sajátított el, hanem igényt - mégpedig az akkori európai színházban a legmagasabbat. Ez az igény így hangzott: nem szabad, hogy a színház megszokott mindennapi életünk szórakoztató vagy érzelmes része legyen. Minden előadásnak az a küldetése, hogy feiünkben és szívünkben valami

2.

Euripidész és Grüber *Bakkhánsnőjé*ben, amely 1974-ben került színre a Schaubühnén, nem csak két vagy három olyan pillanat akadt, amelyben a színház egyszerre vált a csodálkozás és a bizonyosság helyszínévé. Három és negyed órán át zajlott a megmagyarázhatatlan és a megvilágosító, a lehetetlen és az egyedül igaz. Hogyan lehetne ezt leírni? Csak egyetlen jelenetről szeretnék be-

szélni. A játékhely egy kiállítási csarnok volt a nyugat-berlini adótorony mellett. Mielőtt beléptünk volna, odakinn, a téli estében, egy-fajta dombos tájban égő tüzeket láttunk, és megérezteük, hogy emberek, színészek veszik körül őket. Annál inkább tűnt úgy a csarnokba lépve, hogy valamilyen nehezen meghatározható játéktérben vagyunk. Egyenes, fehérre festett falak, minden függesztett díszlet vagy kulissza nélkül; alacsony, lapos mennyezet kékesfehér fényből; a színpad fehér deszkákból álló sík. A tér határai napnál világosabbak voltak, s úgy zárták körül a nézőt, mintha egy fénylő téglabelsőjében tartózkodna. Az előjáték, Dionüszosz isten megjelenése után voltunk; most kellett a kórusnak színré lépnie.

Am ezek a maszkoszerűen, az ősi műkénéi vázaképekhez hasonlóan kifestett nők nem valamilyen ajtónyíláson át léptek a vakítóan körvonalazott térbe. Nem - a legegyszerűsebb, a legbiztosabb fal, amelyet kintről is, bentről is határnak fogtunk fel, igen, ez a fal toldott el és nyílt meg. Az archaikusan idegenszerű bakkhánsnők a kinti sötétségből vonultak be, mintha egy másik korból, egy másik világból jönnének. Grüber színházáról kellene beszélnem, és apránként kell elmondanom, miért szinte lehetetlen beszélni róla. Nem lehet beszélni Piero della Francesca arezzói freskóiról - nem azért, mert olyan szépek, hanem mert olyan tisztán festőiek. Grüber színháza - ahogy a bakkhánsnők fellépése is bizonyította - mindenekelőtt színház - sohasem látott, semmilyen nyelvre le nem fordítható. A hirtelen, ijesztő csodaként megnyíló fal, amely keresztülhúzta tértudatunkat, kioltotta és újjáteremtette a iátékteret a színház leovadabb tapadása és

Ennek ellenére azonban Grüber színháza soha nem a színházról szól. A hetvenes évek egy másik nagy Schaubühne-előadása (a színház ekkor még a Hallesches Uferon működött), Robert Wilson *Death Detroit and Destructionja* a színészek és kellékek pusztai színpadi jelenlétét, tehát a színházat mint formát emelte tartalommal. Grüber színpada azonban soha nem kép, hanem világ. A színész (az ember) nem idegen elem a képben, hanem idegen alak a világban. Ebben rejlik a második ok, amiért Grüber színházáról szinte lehetetlen beszélni. Az embernek a világban elfoglalt helye válik itt alig leírhatóan láthatóvá, a színész színpadi helyének megfelelően. Grüber színpadait nem díszlettervezők, hanem festők alkotják meg: 1969 óta Eduardo Arroyóval, 1974 óta Gilles Aillaudval dolgozik. Jó festőktől - Kokoschkától vagy Hockneytól - is ismerünk rossz színpadokat. A rendezők rájuk hagyták, hogy busásan megfizetett szép színeikkel csinos képecskéket fessenek. Grüber megértette ezt, és kitépte a festők kezéből a tereket, hogy ég és föld közé helyezze őket.

A színész helyét ebben a világtérben úgy hívják: bizonytalanság. A színészek járásai - és itt nem csak döbbenetes hatású bejöveteleikre gondolok - kiszámíthatatlanok, mintha improvizálnák őket. Es kegyetlenné lesz ez a bizonytalanság, amikor a tett, a döntés maszkját borítja magára. Így lépett elő, keményen, sugarasan Pentheus, a racionalizmus és a patriarchátus harcosa a Bakkhosz-követő nők anarchiája ellen, hogy aztán hamarosan, magát még mindig döntése magaslatán képzelve, groteszk női cafrangokban, magas sarkú cipőben sántikálva bolyongjon a színpadon. Pentheusszal szemben áll Grüber egyetlen olyan színpadi alakja, aki valóban döntött, és a halált választotta: Hölderlin Empedoklése, akit csak egy évvel később ugyanaz a nagyszerű Bruno Ganz játszott. Ganz járását most az elvakított ember nyers látszatbiztonsága helyett bizonyos fokig a tapogatózó is önmagukban hallgatózó vakok sajátságos biztonságérzete jellemezte. Lehetséges, hogy az örültnek nevezett Hölderlin halálvágya, halálkórja volna minden tébolyon túl az egyetlen bizonyosság?

3.

A Grüberhez legközelebb álló szerzőket a téma, a bizonytalanság létezési módja köti össze: Kleist *Pentheszileiája* (Stuttgart, 1970) és Kleist *Amphitryonja* (Berlin, 1991) között két Pirandello, hozzá a francia dráma-írás két véglete: Racine *Berenice-e* (Comédie-Française, 1984), a legbensőségesebb, legmetszőbb tragédia és Labiche *A Lourcine utcai gyilkossága* (Berlin, 1988), a radikális bizonytalanság e legvadabb, gyilkos bohózata. Ebből ered a játékmód egyedülálló töredékessége, nyitottsága. Feljegyezték, hogyan figyelmeztette Grüber a színészeket: hagyjanak minél több hasadást, minél több nyílást. Az egyetlen ember ugyanis, aki Grüber színházáról beszélni tud, Grüber maga; persze nem a saját munkásságáról beszél (ilyesmit soha nem tesz), hanem a színészekhez. Csehov Országúton-jának próbáin így instruíta őket: „Ne építkezzetek a kezdettől a végig.” Grüber megállapításai soha nem válnak konstrukciókká. Evv másik próbaiegvzet:

„A fő veszély: olyasmibe botlani, ami mindent összeköt. Maradjatok meg az elválasztásnál.” Így jönnek létre a színpadon *a non sequitur* csodái - akár az életben. Csakhogy mi már elfelejtettük az életet így szemlélni.

Még Empedoklész és Pauszaniasz hatalmas jelenetének felépítésében sem működik „következetesség”. Ez alighanem a világirodalom egyik legszebb szerelmi és búcsújelenete, habár Grüber fedezte fel elsőnek. Ellentétben ellomposodott mindennapjainkkal, a búcsú itt nem közönyből és unalomból születik, hanem azért, mert itt válik el jóvátehetetlenül két életút (amelyek közül az egyik a halálba vezet). Bruno Ganz és Hans Diehl a gyengédség és a keménység magas fokán játszott itt el egy olyan válást, amely nem lapos könnyelműségből ered, s nem a másik kényelmes cserbenhagyására ér fel; ez a válás ki-ki saját útjának tisztára söprése. Ha ez a cselekvés egyenes vonalban haladna, ha a dolgok egymásból következnének, akkor a jelenetnek

nem volna szüksége időtartamra. Itt azonban a szereplők háromszor szakadnak el egymástól, elbúcsúznak, önként vagy kényszer hatására - majd minden indoklás nélkül újra kezdik a párbeszédet. A szerkezet monumentalitása és fájdalmának igazsága éppen abból ered, hogy a búcsú eseménye újra meg újra összeomlik, megszakad és újra kezdődik.

Am éppen a jelenetnek, a megnyilatkozónak és tárgyasulónak ez a zavarba ejtő diszkontinuitása sugallja, hogy az alakok legbensőjében olyan folyamat zajlik, amelynek saját sorrendje és ok-okozatossága van, amely csak sejtethető, de nem átlátható. Cselekmény és nyelv a lélekre való utalássá válik. Grüber mindenki másnál jobban ismeri a lélek nyelvét; de a lélekre való legmélyebb utalásnak hallgatás a neve. Egy színinövendék lánynak (Christoph Rüter filmtanulmányában) azt mondja: „En te retirant, tu crées l'attention. Seulement le silence attire.” („Azzal keltesz figyelmet, ha visszahúzódsz. Egyedül a



Bakkhánsnők

csend az, ami vonz.") Öröklött racionalizmusunk, a haladásba vetett hitünk azt sugallja, hogy a hézagokat csak ki kell tölteni. A tudománynak, a megismerésnek az a feladata, hogy kitöltse ezeket a hézagokat. Hasonlóképpen a színháznak is valamilyen esztétikai és egyszersmind pszichológiai rendszert és „stílust” kell nyújtania, hogy összefüggő cselekményt és nem utolsósorban összefüggő világot teremtsen - és a Planck előtti természettudomány módjára végső soron minden hézagot kitöltsön.

Grüber kérdése mindent visszájára fordít. Vajon nem az-e a művészet feladata, hogy hézagokat hozzon létre, hézagokat szakítson a gondolkodás és az élet rutinfolyamataiba, magyarázatok és közhelyek ama zárt világába, amelyet azért teremtünk magunknak, hogy az igazi világot meghamisítsuk, elviselhetővé és használhatóvá tegyük? Éppen ez Grüber munkája: eltávolítani minden, a hézagok eltüntetésére való ragasztószert, amelyeket valaha is alkalmaztak a drámával szemben (az olvasat konvenciója következtében) vagy a színészi játékban (a képzés konvenciója következtében). Grüber próbamunkája nem taktika, hanem faggatás, és az értelme túlmutat a művészetet, túlmutat a színházon: nem lehet, hogy a felismerés a hézagok kitöltése helyett éppenséggel a hézagok felszogatásában áll? Grüber művészete ellenállás mindama korszerű kísérletekkel

amelyek az embert a saját felszínére redukálják. Ez állítja szembe sok fiatal rendezővel, akik a szkepszisben s gyakran a lapos cinizmusban látják mai érvényességük bizonyosságát; de ez választotta el már a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején is az úgynevezett „kritikai” színházról, amely a jelenségek mögött nem a még ismeretlent kereste, csupán egy fürge, legjobb esetben is csak szellemes redukciót, amely politikailag is mindent kezelhetővé tett.

4.

Némely megfáradt óforradalmárnak, akár csak némely hetyke újkonzervatívnak ezéért kapóra jön, hogy Grübert a régi igaz nyelv, a régi igaz érzelmek nosztalgikus képviselőjeként ünnepelje. Grüber azonban a múltban csakúgy, mint a jelenben legföljebb a baudelaire-i értelemben konzervatív: a burzsoától, a rutinszerűtől, a használhatótól való undorában. Nem örzi ő „a szót” vagy „az embert”; mértéktelen, szélsőséges együttérzése nem értékeket restaurál, hanem skandalumot gerjeszt. Alig másfél évvel ezelőtti zseniális rendezésében, Monteverdi *Poppea megkoronázása* című művében odáig merészkedett, hogy a feltörekvő szajha és a gyilkos császár érzelmait két csodálatos kettősben „kritikátlanul” szerelemként ábrázolja. A néző dolga, hogy a boldogság és önfeledtség dallamait

hallgatva hozzájuk képzelje a hullahegyeket, amelyeket a rendező e boldogság áráként már növekedni látott. Valódi még az az öröm is, amelyet Nerónak a gyilkolás szerez, mivel közelebb viszi szerelme céljához. Es amikor e gyilkosságok legtitiztetreméltóbb áldozata, az agg Seneca éppen végett magával, Grüber - akárcsak Monteverdi - korántsem leplezi le a rákövetkező kettőst, amelyben két serdülő fiatal - még majdnem gyerek - trillázva és ujjongva fedezi fel magának a szerelmet.

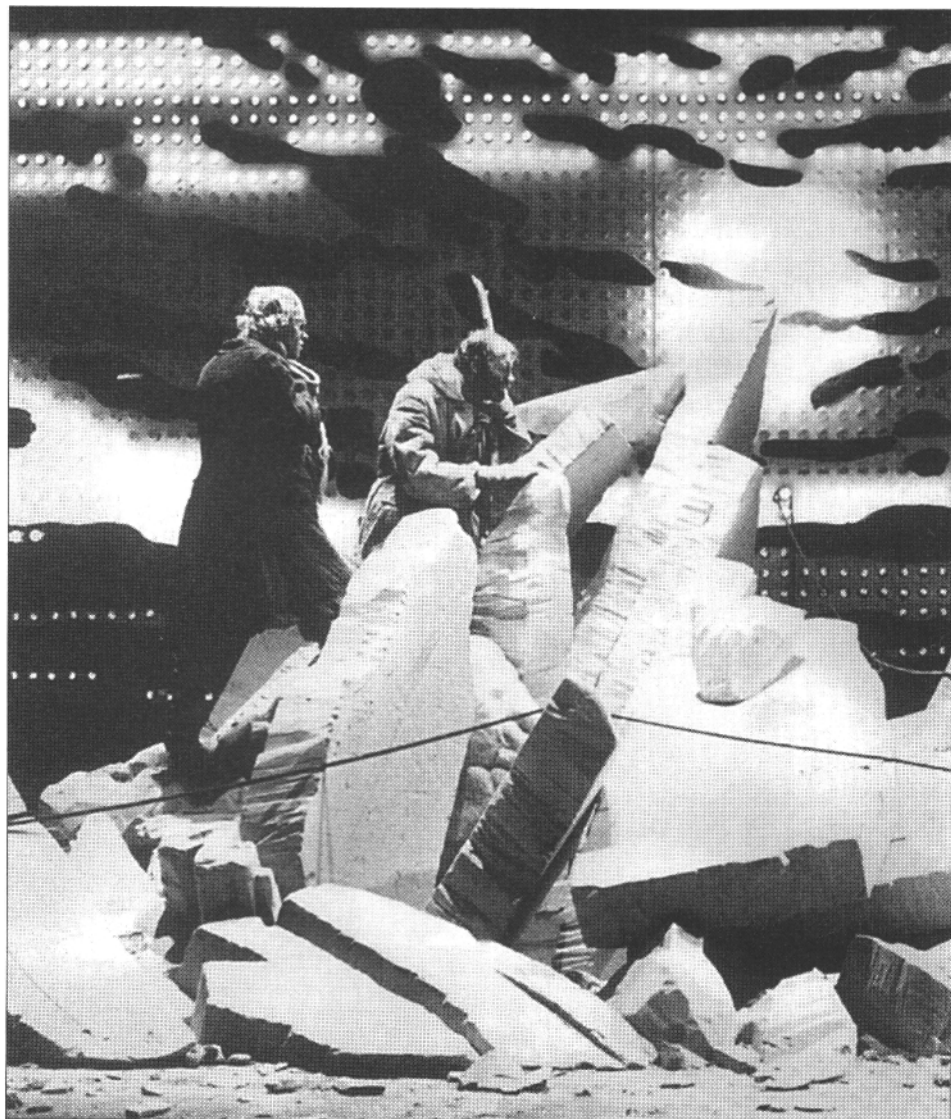
Grüber maga minden előadásához újonnan fedezi fel a nyelvet és az érzelmeket. A „felfedezi” itt annyit tesz, hogy kiássa őket a szemét alól, amelyet a mindennapi gyakorlat, a társadalom által termelt ostobaság és ügybuzgalom rájuk zúdított. Ezért mondhatta egyszer páratlan munkatársnője, Ellen Hammer: Grüber munkájának kezdetén ott a szeretet minden színész vagy énekes és a beleérzés minden színpadi alak iránt. Ez a szeretet azonban nagyigényű, a beleérzés pedig éppen a legnagyobb rendezéseiben könyörtelen lehet. Csak gyengébb munkáiban fordul elő, hogy a mélabú és a gyász minden szereplőre kiterjedjen, némiképp egyenlősítve őket. Máskülönben Grüber senkihez és semmihez nem vezet bennünket túlságosan közel; a grüberi színház, amely az együttérzés és együttsejtés, a lassúság és a türelem színháza, megmarad az idegenség betörésének, majdhogynem tolazkodásnak, amelyet el kell túrnunk. Betörés, mértéktelenség még a szépség is; hogy egy ismerős sort idézzünk: „Mert a szépség nem más, mint a borzalom kezdete.”

Grüber némely rendezését egyáltalán nem értem - és soha nem fogom megtudni, hogy ez az én hibám-e vagy az előadásé. De egyet megértettem: mivel ettől a szemérmességtől idegen minden prűderia, átküzdí magát a legtilalmasabb szemérmetlenségig (például a *Bakkhánsnők* meztelen istene és meztelen hőse közötti csábítási jelenetig). Es mivel ez az együttérzés ment marad minden szentimentalizmustól, elkönnyvelheti és elviseli a legvalósabb kegyetlenséget is (amilyen a *Berenice*-ben az elválásról tudósító üzenet). Es mert ez a lassítás nem tűr üresjáratot, egyszer csak kirobban belőle a váratlanság sokkja (amelynek a *Lourcine* utcában a pánikrohamok).

Bruno Ganz, a Grüberhez minden bizonnyal legközelebb álló, kongeniális színész egyszer azt mondta: „Így látni, így nézni csak ő tud. Nem ismerek senki mást, aki erre képes.” Grüber színházának ragyogásához hozzátartozik, hogy mindnyájan másodpercről másodpercre álmétkodva tudjuk: ez nekünk soha nem jutott volna eszünkbe! Azt, ahogy ő a színházban az emberi igazsággal és a szépséggel bánik, valamikor „kegyelmi állapotnak” nevezték volna. Akit sért vagy ingerel, hogy olyan tetteket és eseményeket lásson, amelyek neki soha nem jutottak volna eszébe, az ne menjen el Grüber színházába - sőt, egyáltalán ne menjen színházba. En azért járok színházba, hogy megtudjak valamit, amit addig nem tudtam. Ezért is nézek ma szembe a problémával: ha valaki tudja, amit én nem tudok - akkor hogyan tudnék beszélni az illetőről?

Beszéd a berlini Művészeti Akadémia Konrad Wolf-díjának átadása alkalmából

Fordította: SZÁNTÓ JUDIT



Pentheszileia