



lőznek. Ez a szőrzet a női testen bizarrságában felidézheti a *freakshow*-k híres „szakállas hölgyét” (*bearded lady*)<sup>6</sup> vagy Michael Borremans belga festő képét, a *Szakállat enni* című festményt (*Eating the Beard*), esetleg az amerikai képregényrajzoló és zenész Robert Crumb sokat támadott jetinőit. De akár a brit houseproducer, BrEaCh Jack poénnak szánt klipjét is egy szőrrel borított szobával, arcukra csúszott hajú emberekkel, egy nővel, akinek a melléből platinacopfok meredeznek, lobognak, és egyéb bizarr, szőrös jelenésekkel. Az előbbi példák többnyire bizarr hatást keltenek a mai nézőben, mert a legabszurdabb és szürreálisabb képek a szőrös nő tabuját sértik meg.

Ugyanilyen – bár nemcsak divattilalom, hanem az örök nőiséggel kapcsolatos – tabu a gyermekét utáló anya örök megvetése. Az anyáé, aki nem szereti a gyermeket. Az egymás állapotos hasát püfölő koreográfia, a terhesen eltáncolt hisztéria, a gyerek elvesztéséről és bántalmazásáról szóló jelenetek evidens módon nemcsak egyszerűen gyerekelenségként értelmezhetőek, hanem arra is ráirányítják a figyelmet mennyire merev elképzeléseink vannak a gyerekek iránti szeretetről, a helyes anya-gyerek viszonyról. „Kövérenek érzem magam, és folyton szédülök – mond-

ja egy várandós nő. – Arról álmodok éjjel, hogy üldöznek, egy férfi hangját hallom. Azt mondják, ez az állapot különleges.” Az anyaság szerepét még mindig kötelezően írjuk elő a nőknek, de kevés szó esik azokról az előadásban külön is megjelenített családon belüli sérülésekről, amelyeket a megkövetelt szülői szerep kötelezettsége miatt a gyerek és az anya elszenved(het). Mindez persze nem egy politikai darab explicitásával kerül most elő. Inkább az abszurd motívumok vegyítésének köszönhetően az anyaszerep új, konvencióktól eltérő, olykor agresszív, sokszor kegyetlen és szabad ábrázolásával. Máskor pedig kissé hatásvadász, önkényes jelenetekben; de mindez mégsem túlságosan zavaró, mert az abszurd humorú, bátor, vad és szőrös képzettársítások feledtetik. És a metálzenére táncoló kismamák. Akik nem veszik magukat túlságosan komolyan. És a fentieknél nem is akarunk se többet, se nagyobb szabásút. Csak valami vidámat és vagányt. Belül pedig pontosan tudják, melyik az a mozdulat, ami még nagy hassal is belefér.

<sup>6</sup> Zoe Leonard amerikai alkotó lefotózta a Musée Orfilában, a legnagyobb francia anatómiai múzeumban őrzött „szakállas nő” emberi maradványait (*Preserved Head of a Bearded Woman*).

Faluhelyi Krisztián

# Művészet és politika között

FÉL ÉVSZÁZAD THEATERTREFFEN

A berlini Theatertreffen idén ünnepelte ötvenedik születésnapját. Az ünnepi hangulatot némiképp beárnyékolta, hogy az idei évjárat a korábbiakhoz képest mintha szűkebben mérte volna a „figyelemre méltót” – töltsük fel bárhogyan is e kategóriát; a közönség hiányolta a szokatlanabb formákat, az izgalmasabb előadásokat, a kísérleti színházat, de az átgondoltabb, reflektáltabb rendezéseket is. Igaz, a válogatással szembeni kritikák minden évben jelen vannak a záró beszélgetésen, az indulatok hevessege helyett az idén azonban inkább egyfajta fásultság és közöny volt regisztrálható. Temetésre, persze, azért egyelőre még nincs ok.

Maga a találkozó mellett harmincötödik évébe lépett annak egyik programja, a *Stückemarkt* is, s ezúttal röviden érdemes erről is beszélni. A *Stückemarkt* minden évben világszerte több mint száz fiatal drámaíró munkájából választ ki néhányat, s mutatja be azokat felolvasó színházi keretek között. Az elmúlt évtizedek

során olyan drámaírók indulásánál bábáskodott, mint Elfriede Jelinek, Roland Schimmelpfennig, Marius von Mayenburg vagy Anja Hilling. Az évforduló alkalmából ezúttal harmincöt korábbi résztvevőt kértek fel – többek között a fent említetteket –, hogy egy rövid egyfelvonásossal járuljanak hozzá „A nyugati civilizáció hanyatlása és pusztulása?” kérdésköréhez. A témát tekintve a háromnapos maratoni programnak nem is lehetett volna találhatóbb helyszíne, mint az egykor szebb napokat látott nyugat-berlini luxushotel, az Eden Haus tizedik emeletén 2005-ben retro bárként (újra) megnyitott PanAm Lounge. (Az eredeti bár 1966-ban nyílt meg az épület földszintjén, s nevét onnan kapta, hogy éveken keresztül a Pan American Airways pilótáinak és stewardesseinek kedvelt találkozóhelye volt.) Követve a felolvasó színházi tradícióban az elmúlt években egyre erősebb elmozdulást, a felolvasásokat olyannyira átszőtték a színpadi elemek, hogy inkább beszélhetünk már előadásokról. A tíz-húsz perces jelenetek a bár és az alatta levő emelet legkülönbözőbb tereiben zajlottak – a folyosóktól és a lépcsőháztól



kezdve a hotelszobákon át egészen a fürdő- és hálószobáig –, s a nézők hol csoportokban, hol egyénileg tetszés szerint vándorolhattak az egyes helyszínek között. Az így kirajzolódó, harmincöt képből álló, többnyire ironikus és parodisztikus, ám alapvetően eklektikus, rendkívül izgalmas tabló Európáról, különböző generációk, illetve Kelet és Nyugat tekintetében – a találkozón talán legfrissebb és legújabb eseménye.

S míg a Stückemarkt epizódjai a helyszíntől a színészi játékon át a performatív és mediális elemek sokszínű alkalmazásáig számos izgalmas formával, továbbá a színház és a nézői mivolt határainak kitérésével operáltak, addig a válogatás előadásaira ez kevésbé volt jellemző. Az egyetlen, amire a zsűri folyamatosan hivatkozott a reklamációkra reagálva, Jérôme Bel és a Theater HORA *Disabled Theater* című előadása. Kérdés persze, hogy mennyiben tekinthető ez kísérletnek akkor, ha Bel majd húsz éve készít hasonló típusú előadásokat; igaz, Down-kórosokkal most dolgozott először. Mivel az előadást a magyar közönség is láthatta márciusban a Trafóban, s számos írás is született róla, az alábbiakban csak a berlini találkozón való fogadtatásáról lesz szó.

## A Theatertreffen hasznáról és káráról

Mint várható volt, az előadást kitüntetett figyelem kísérte, s a szokásos közönségtalálkozón túl külön szimpózium foglalkozott a fogyatékkal élők kulturális szférájában való részvételének lehetőségeivel és esélyeivel, jogi, esztétikai és institutionális szempontokra is kitérve. Mindezek következtében a *Disabled Theater* médiaeseményként zajlott a berlini találkozón, amit sokan eleve élesen kritizáltak. Magával az előadással kapcsolatban a szakmai beszélgetések többnyire a következő kérdések körül forogtak: vajon önmagukat adják, vagy szerepet játszanak a színészek? Miként teszi plauzibilissé a kettő közötti határt a rendezés, milyen elmozdulások vannak a kettő között az előadás folyamán, s miként hozza zavarba ezzel mind a nézői befogadás megszokott pozícióit, mind pedig a kritikus eszköztárát? Hogyan reagáljon a közönség, s mit kezdjen az előadással a kritikus (azaz megközelíthető-e egyáltalán esztétikai szempontok felől)? A szimpóziumon ugyanakkor már többen is sérelmezték, hogy a *Disabled Theater* kizárólag Jérôme Bel ismertségének köszönhetően kapott meghívást a találkozóra; hogy Németország-szerre több olyan színház működik – némelyik évtizedek óta –, mely fogyatékkal élőket foglalkoztat, s még soha nem szenteltek nekik ekkora figyelmet; s hogy ebben az előadásban – tekintve, hogy önmagukat adják a színpadon – nincs színpadi-művészi teljesítmény. Többen őszinte csodálkozásukat (illetve döbbenetüket) fejezték ki, hogy a közönség



Michael Bause felvétele

FENT: Disabled Theater

JOBBRA: Az utca. A város. A támadás  
(Münchner Kammerspiele)

megtapsolta a szereplőket, miután a darab elején, a második színpadra lépés alkalmával bemutatkoznak, megmondják, hány évesek, s hogy mi a foglalkozásuk. Hogy miért pont a *Disabled Theater*, s miért nem egy másikat, hogy miért csak most, s miért nem korábban – valószínűleg értelmetlen vita. A színészek bemutatkozásának megtapsolása ugyanakkor elgondolkodtató. Egyrészt arról tanúskodik, hogy a közönség egy jelentős része naiv befogadói pozícióból szemléli az előadást, mely ezáltal tehát egy létező pozíció; ez persze még korántsem megdöbbentő. Sokkal inkább az viszont a politikai korrektség tévútra kerülése, ami egy fesztivál felfokozott, különböző indulatokkal terhelt kontextusában valószínűleg könnyebben előfordulhat, és ami éppen az eredeti szándékot semmisíti meg, éppen azokat az előítéleteket működteti, éppen azokat a falakat és különbségeket húzza fel újra az én és a másik közé, s éppen abban a felsőbbrendű, leereszkedő pozícióban helyezi el az ént, melyből az eredetileg kitörni akart.

Ugyancsak nem szokványos előadás Herbert Fritsch és a Volksbühne *Murmel Murmel* [kb. Morr Morr] című előadása sem, ám a rendező utóbbi öt-hat évben felfutott munkásságára pillantva nem is teljesen meglepő. Fritsch mostanában a berlini találkozó abszolút sztárja, a *Murmel Murmel* a negyedik meghívott előadása az elmúlt három évben. Ugyanazokat a színészi technikákat (erősen stilizált, expresszív, groteszk, abszurd, karikatúraszerű gesztusok, testtartások, mozgások, hang- és beszédtechnikák, akrobatikus mutatványok stb.) és színpadi világot meghatározó elemeket (minimalista tér, erős, élénk színű, tarka kosztümök, díszletek) alkalmazza, mint korábbi darabjaiban, csak ezúttal a végső határukig feszítve. Az előadást a Fluxus





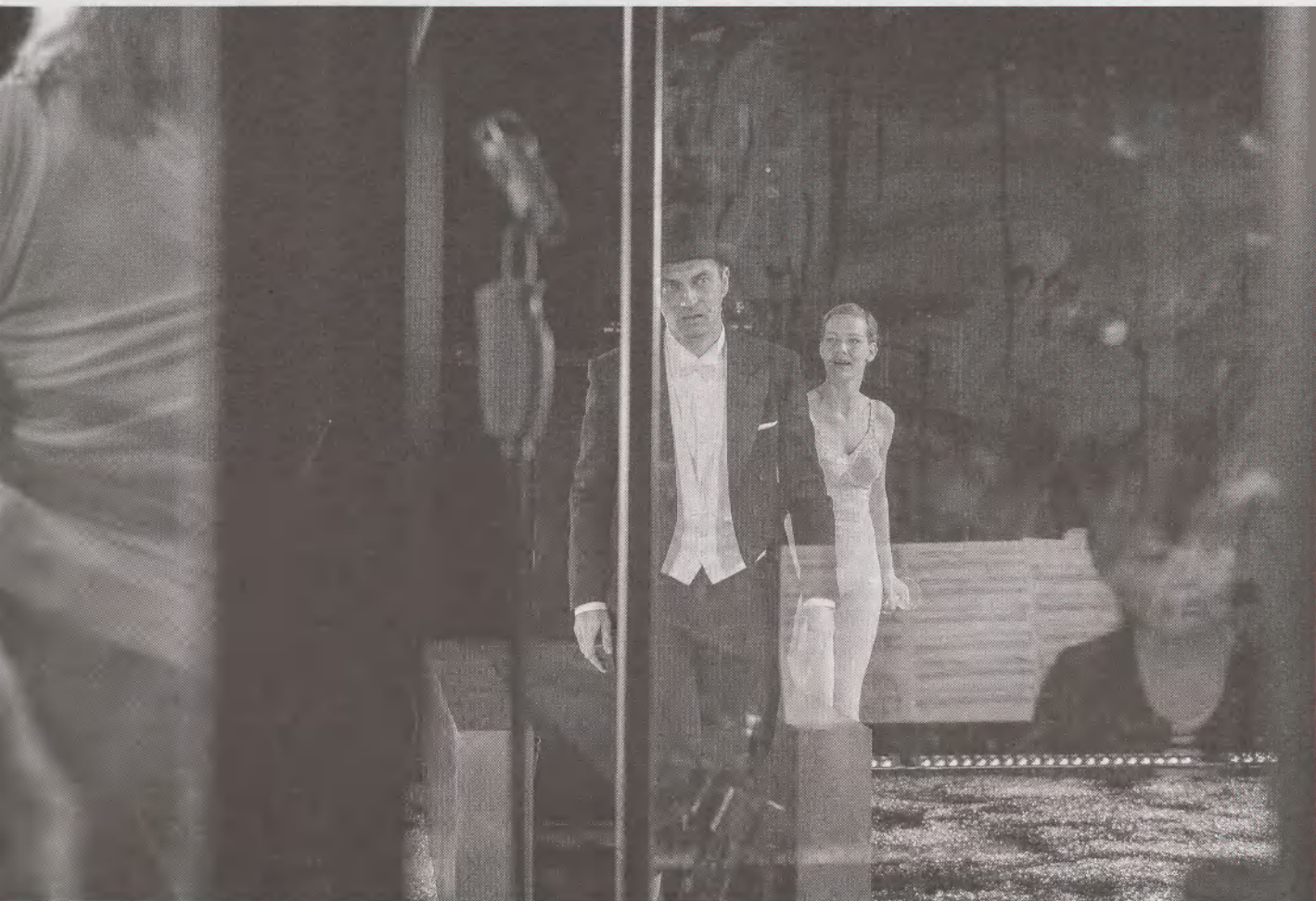
mozgalomhoz tartozó Dieter Roth 1974-es könyve inspirálta, mely 176 oldalon keresztül egyetlen szót ismételt: Murmel.

„Szigorú szerzői jogi megkötéseink vannak. Nincs vendégszöveg. Csak a darab címe változott, mely eredetileg Murmel, és mi Murmel Murmelt csináltunk belőle, nehogy valaki egy Murmelre gondoljon. Elgondolkodtunk azon, hogy hozzávegünk-e más szövegeket, de a jogtulajdonos Roths Galerie Hauser & Wirth azt mondta, ha Murmel, akkor csak Murmel.” (Fritsch egy interjúban)

A gegekre, trükkökre, slapstick- és burleszk-elemekre épülő előadásban ennek következtében mindvégig ez az egyetlen szó szerepel: suttogják, mormolják, sikítják, kiáltják, üvöltik, éneklnek operaáriaként, örökzöld slágerként, rockzeneként, szólóban és kórusban, látszólagos pátosszal és parodisztikusan, a legkülönbözőbb helyzetekben és szituációkban. Az előadás-

Jelineket az idén sem lehetett kihagyni a válogatásból. Az *utca. A város. A támadás* (*Die Strasse. Die Stadt. Der Überfall*) a Münchner Kammerspiele intendánsa, Johan Simons kérésére született a színház százéves fennállásának évfordulójára, és speciálisan müncheni ihletésű. „A Jelinek Ház új nyelv-kollekciója” – miként az a színház honlapján áll – München bevásárlóutcájának, a Maximilianstraßenak a luxusüzletekkel teli miliójét rajzolja meg (mellesleg ugyancsak itt található maga a színház is!), a darab második felében pedig Rudolph Moshhammer, a 2005-ben meggyilkolt müncheni divattervező is színre lép. Jelinek fáradhatatlan kritikája ezúttal a divat világára irányul: az uniformizálás és a társadalmi különbségek láthatóvá tételének eszközére, a megvásárolható identitásra, az önértékelés korrigálhatóságának látszatára, a designerek és a modellek abszurd hatalmára.

Az előadás kezdetén a színpadot jégkristály borítja, melyen két fűzőbe és szőrmebundába bújtatott férfi botorkál túsarkúban, majd másik kettő jelenik meg



Julian Roeder felvétele

ban azonban nemcsak a beszéd, a zeneiség, a zörejek és zajok fontosak, hanem a látvány is: a konstruktivizmus és a szuprematizmus geometrikus világát idéző minimalista díszlet harsány színekkel megvilágított panelekből áll, melyek négyzeteket rajzolnak ki a háttérben. A panelek oldalra csúsztatásával a négyzetek mérete változik, azt az illúziót keltve, mintha a tér tágulna vagy szűkülne a figurák körül, mintha a díszlet közeledne vagy távolodna a nézőtértől.

ráadásul rövid harangruhácskában. Jelinek nem igazán színpadbarát szövegét, mely eredetileg – mint ahogy nála általában – néhány hosszú monológból áll, Simons formálisan dialógusokra osztotta, közéjük pedig dalokat tűzdel, melyekhez a zenét élő zenekar szolgáltatja a színpadon. A hat transzvesztitának öltöztetett férfi figura között a főszerep Sandra Hüllernek jut, aki mint jégre került szerzőnő jelenik meg a színen (Jelinek öniróniája határtalan!) – kétségbeesetten kere-





si önmagát a bevásárlóutca luxus-labirintusában a fényképekről mosolygó modellek és a kirakatbábuk között.

„Nem lehetek olyan, mint ők, de el tudom képzelni, ha ezt a darabot (ezt a szoknyát) később otthon rögtön újra fel- és kipróbálom. Ez egy végtelen közeledés, mely sohasem torkollik a létbe, Akhilleusz és a teknősbéka, valahogy így.”

Mire az előadás végére a divat kapitalista kizsákmányoló világa lelepleződik, lassan olvadni kezd a jég is.

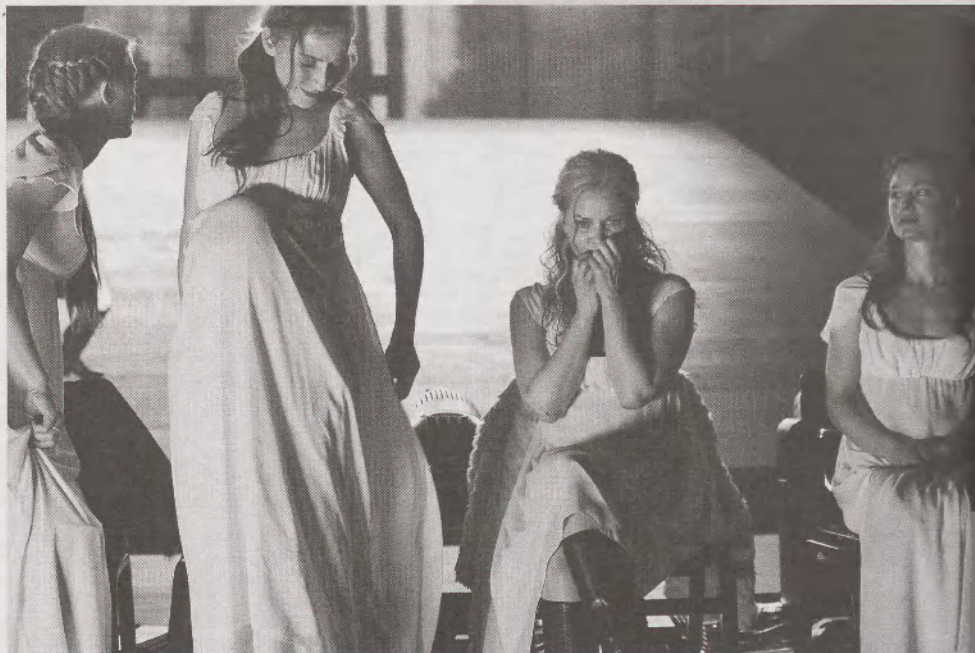
Az osztrák Virginia Woolfként is emlegetett Friederike Mayröcker *Utazás az éjszakán át* című kisregényét az elfeledett művek között tartják számon a német nyelvű irodalmi kontextusban, az 1984-es első kiadást ugyanis nem követte további, szövege így szinte elérhetetlen. Mayröcker én-elbeszélése erősen asszociatív, emlékképekkel tűzdelt belső monológ; egy hallgatag pár valós utazása Párizsból Bécsbe egy éjszakai vonat hálófülkéjében, és az asszony imaginárius utazása vissza a gyerekkorba, időn és téren keresztül.

A Schauspiel Köln színpadán Katie Mitchell rendezésében egy vasúti kocsi, felette vetítövászon. Az előadás kezdetével a vásznon elmosódó utcák, járókelők, éjszakai fények, majd egy pályaudvar képei jelennek meg, a színpadon közben fény gyúl az egyik fülkében, egy párt látunk belépni oda, majd nem sokára premier plámban az ő arcuk is megjelenik kivetítve, s innentől kezdve párhuzamosan követhetjük őket élőben a színpadon és a kamerák közvetítésében a vásznon. Fent ahogyan a vonatablakon bevágó huzat egy pillanatra összeborzolja a hajukat – lent ahogy a ventilátorok kavargják a levegőt.

Az utóbbi években egyre inkább előtérbe kerülő, sokak által csak *making of*ként emlegetett színházzal nem először találkozhatunk a Theater-treffenen sem, ezzel a gesztussal élt Bodó Viktor rendezése, *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* 2010-ben és Markus Öhrn *Conte d'Amour*ja 2012-ben (ez utóbbi nem a válogatás részeként szerepelt a programban). A *making of* számos érdekes kérdést vet fel: Hogyan viszonyulnak egymáshoz a színpadon és a vásznon látható történések? Megállja-e helyét önmagában a vetített film? S ha igen, nem veszélyezteti-e éppen a színház létét, nem válik-e mozivá a színház? Ez utóbbi kérdés látszólag naivnak tűnhet, ám ha figyelembe vesszük, hogy Mitchell rendezésében a színpadon mindvégig félhomály uralkodik, hogy a színpadból alig látni valamit, s hogy a néző túlnyomórészt a vásznon történéseit követi, akkor máris megfontolandó. A fent említett *Conte d'Amour* ennél is radikálisabb volt: a darab első tíz percét követően egészen a végéig a színészek a színpad takarásában játszottak, így a néző az előadás kilencven százalékában kizárólag a vásznat követhette. Az egyes előadások között jelentős különbségek vannak: míg például Bodónál közel azonos hangszínyllyal működik a színpad és a vásznon, addig Mitchell esetében ez az arány a vásznon javára billen. Az *Utazás az éjszakán át* színpadi történéseit egyszerre több kamera veszi; ez a több technikus mellett a „montázs” funkcióját is igényli, s végül egészen más stílusú filmet hoz létre a vásznon. Mitchell *making of*jában az igazán bámulatra méltó azonban az, miként rejti



Stephen Cumiskey felvétele



magában a kis vasúti kocsi egyik-másik fülkéje és fala az emlékezet helyszíneit: a gyerekkori szobát, a konyhát, s miként fedi fel ezeket folyamatosan az előadás folyamán.

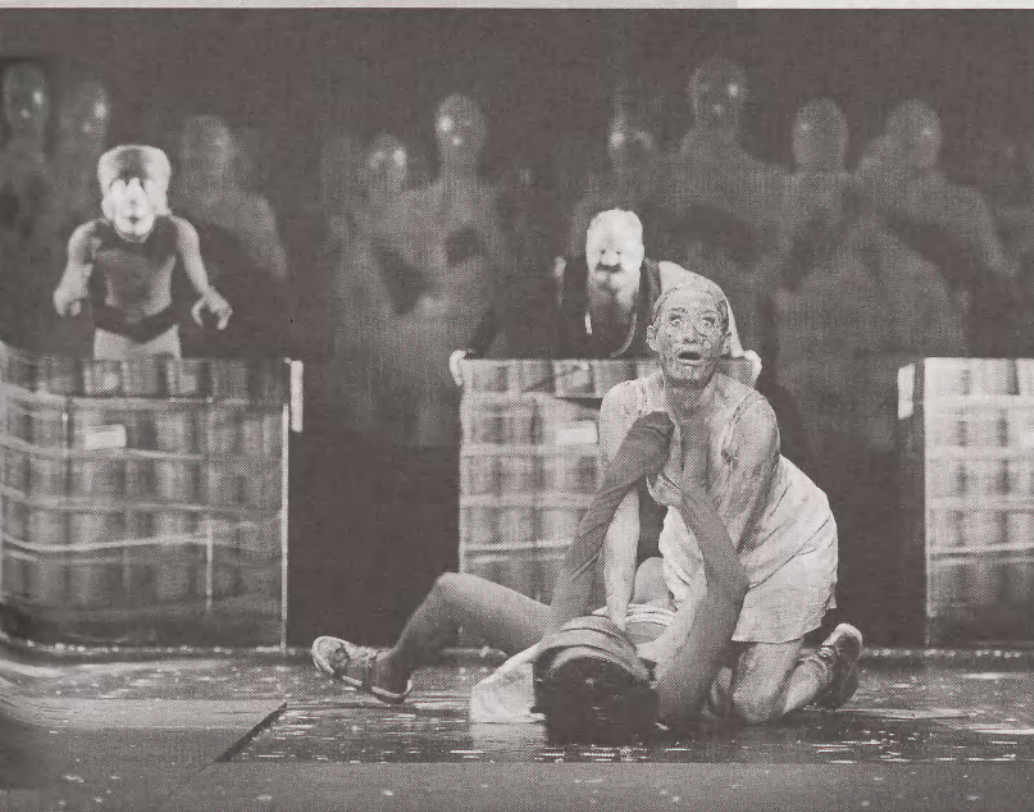
Gigantikus vállalkozásba fogott Sebastian Hartmann, aki Tolsztoj *Háború és békéjét* vitte színpadra Lipcsében. A több száz szereplőt és az ő történeteiket átfogó regény cselekményét eleve nem is próbálta megjeleníteni, sokkal inkább a regény tematikus hálójára koncentrált, s a leggyakoribb témáira – mint házasság, születés, halál, szerelem, vallás, hit, remény stb. – jellemző szövegrészletek kerültek be az előadásba. A színészek különböző szerepeket játszanak, sokszor a nemek határait is átlépvé. Játékuk meglehetősen





eklektikus: többnyire harsány, parodisztikus, már-már bohózatba illő (megkockáztatom: helyenként ripacskodó), így egészen meglepő, amikor időnként komoly, drámai, sőt már-már pátosszal teli hangba váltanak át. Az eklektikát fokozza, hogy az első két és a harmadik felvonás között radikális stílusbeli törés van: az addigi – többnyire korhű – jelmezeket harsány, színes kosztümök váltják fel, még radikálisabb játékmódok kerülnek a repertoárba, míg az előadást egészen váratlanul egy fény-, illetve video-show, a színészek kijövetele a közönséghez, direkt dialogizálás, majd a színpadra való visszatérés zárja. Kétezer oldalt öt és fél óra alatt azonban még ilyen módon sem lehet teljesen büntetlenül feldolgozni, s Hartmann produkciója a fesztivál egyik legmegosztóbb előadása volt.

BALRA FENT: Utazás az éjszakán át (Schauspiel Köln)  
BALRA LENT: A lipcsei Háború és Béke  
LENT: A vágóhidak Szent Johannája (Schauspielhaus Zürich)



Tanja Dorendorf felvétele

Jóval egyöntetűbben ítélték meg Luk Perceval rendezését, ami elsősorban talán az alapmű, Hans Fallada *Halálodra magad maradsz* című regénye német kultúrában betöltött szerepének köszönhető. A mű a második világháború alatti antifasiszta ellenállás első feldolgozása, 2011-ben adták ki először a teljes, csonkítatlan szöveget, így van egyfajta aktualitása is. A hamburgi Thalia Theater előadását így annak ellenére általános elismerés fogadta, hogy a rendezés nem több, mint a cselekmény elegáns, visszafogott színészi játékkal való színrevitele jól kiszámítható érzelmi hatásmechanizmusokkal működtetve.

Ugyancsak a fentiek mondhatók el *A patkányokról* (Karin Henkel, Schauspiel Köln) és *A vágóhidak Szent*

*Johannájáról* (Sebastian Baumgarten, Schauspielhaus Zürich) – igaz, ezek már nem váltottak ki olyan egyértelmű lelkesedést, sőt, ez utóbbi teljesen váratlanul meglehetősen heves viták és tiltakozások keresztüztüzebe is került.

## political correctness II

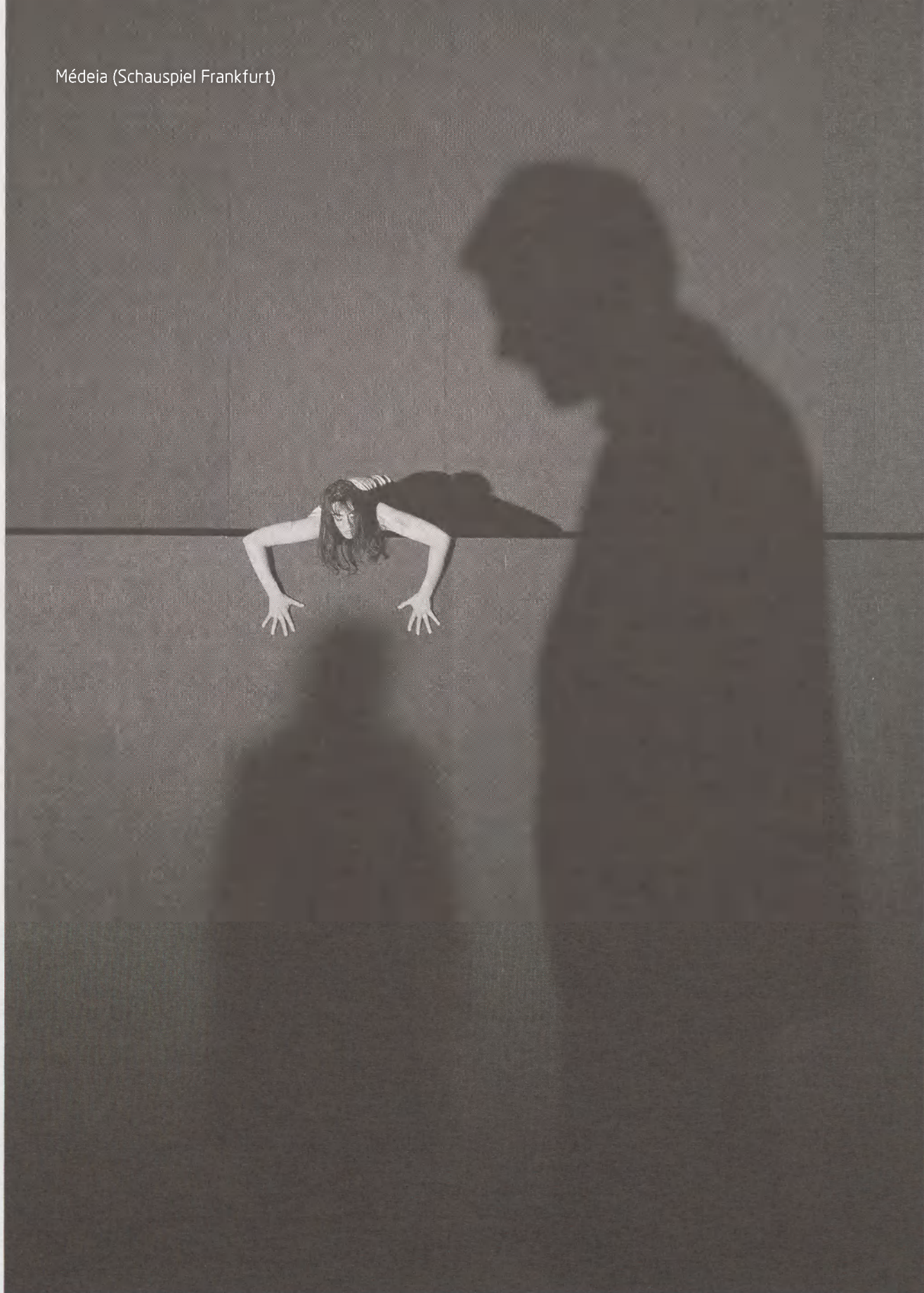
Baumgarten rendezése tulajdonképpen a Brecht-darab már-már tankönyvszerű színrevitele. A rendező alapvetően szerette volna elkerülni a darab aktualizálását, ami egyébként oly sokszor megfigyelhető az utóbbi időben újra nagy népszerűségnek örvendő mű leporolása kapcsán. Bár csábító a két válság egymásra illesztése, amit számos párhuzam is igazolhat, de legalább ennyire fontos látni a különbségeket is, melyek miatt a ma válságára már egészen más megoldási kísérletek születnek, sőt másokat is kell keresnünk. Az aktualizálás tehát nem visz közelebb a Brecht-műhöz, s ezért nyúl Baumgarten külsőségeiben (a díszlet és a jelmezek tekintetében) a századelő amerikai

színházi formáihoz: a vaudeville, a burleszk, a minstrel és a freak show-k, valamint a vándorcircusok világához (persze már egy erősen mediatizált formában). Ugyancsak innen kölcsönzi a figuráit is: Mauler cowboyként, Slift szexi pin-up girlként, Luckerniddle-né néger mammyként stb. lép színre. Ez utóbbi esetében a rendező, bár egyértelműen (?) nem rasszista előítéleteket táplálva, a *blackface* eszközzel él, s emiatt többen tiltakoztak, egy aktivista csoport (Bühnenwatch) pedig a Potsdamer téri nyilvános vetítés helyszínén demonstrált az előadás ellen (a *blackface* eredete ugyanis egyértelműen rasszista gyakorlatokhoz kötődik).

Michael Thalheimer *Médeia*-ját (Schauspiel Frankfurt) látva enyhe déjã vu érzése támadhat a nézőnek: 2007-

ben Aiszkülosz *Oreszteia*-ja – szintén egy antik görög tragédia, szintén az ő rendezésében, szintén Constanze Beckerrel a főszerepben – a találkozó egyik legsikeresebb előadása volt, sőt, még a díszletek között is vannak hasonlóságok. S miként korábban az *Oreszteiát*, Euripidész drámáját is a végsőkig lecsupaszítva, az alapkérdésre visszabontva viszi színpadra: nem csinál belőle házastársi drámát, átsiklik Médeia menekült státusán, s még csak a feminista olvasatok emancipált nőjeként sem tündökölteti az előadás végén. Kizárólag a gyermekét meggyilkoló anya, a gyermekgyilkosság, tehát maga a tett érdekli, mely majd kétezer-ötszáz éve foglalkoztatja, nyűgözi le, és tölti el borzalommal az emberiséget, s melynek lényege nem





Birgit Hupfroid felvétele

magyarázható sem az értelem vs szenvedély, sem a civilizált vs barbár, sem pedig az idegen vs saját dichotómiák mentén, hiszen Médeia nagyon is tudatában van annak, amit tesz, s nagyon jól tudja azt is, hogy tettével saját húsába vág. Thalheimert pontosan ez érdekli: a tett megmagyarázhatatlansága, felfoghatatlansága, érthetlensége, és ennek egyidejű tudatosu-

lása Médeiában. Pontosan ezért kerüli a pszichologizálást is.

A színpadon messze hátul egy monstruózus, nehéznek tűnő, sötét fal áll, a falon két-három méter magasságban Médeia. A távolság miatt így jó ideig alig látunk belőle valamit, csak a hangját, a kiáltásait, az üvöltését halljuk. (Euripidésznél ugyancsak a hangja



hallatszik először!) A hangoknak és a zeneiségnek mindvégig fontos szerepe van: rögtön a darab elején a dajka hosszan elnyúló árnyéka mellett lépteinek tompa koppanása teremti meg a komor atmoszférát, illetve a hatalmas térben egymástól jó néhány méterre álló és egymással onnan kommunikáló szereplők hangja is sötétebben cseng. Aigeusz távozása után az óriási fal azonban megindul előre, a nézőtér felé. Egy pillanatra elsötétül minden, ahogy a teret addig megvilágító fények a fal mögé kerülnek, s mire újból fény gyúl elől, addigra a fal ott áll közvetlenül a nézőtér előtt, elfedve a korábbi hatalmas, kongó ürességet. Médeia ekkorra már túl van a tett kitervelésén, és döntött. A színpadkép átrendeződésének paradoxona, hogy a tett végrehajtását már egyfajta kamarajátékként láthatjuk, a kisebb, intimebb tér ugyanis egészen más színészi játékot is igényel. A komor atmoszférától végül egyetlen ponton tér el Thalheimer: a gyilkosságoknál. Hogy elkerülje a gyerekszereplőket, a darab e pontján teljesen absztrakt piktogramok kivetítésével Médeia életét pergeti le előttünk a falon, miközben Bert Wrede kezdetben lágy, melankolikus, majd rockosabb, keményebb irányba hajló zenéje szól. Hogy mindez még inkább elmélyítse a dráma feszültségét, vagy éppen ellenkezőleg: oldja azt, arról megoszlottak a vélemények.

A találkozó legerősebb atmoszférájú előadásai közé tartozott Sebastian Nübling rendezése, az *Orfeusz alászáll* is a Münchner Kammerspieléből. Szinte az első perctől tapintható az a kisvárosi unalom, frusztráltság, rosszindulat és ellenségesség, mely Tennessee Williams drámáját is átjárja, ugyanakkor hiányzik belőle annak szentimentalizmusa és túlcserdülő érzélgőssége. Dolly és Beulah két hirtelenszőke, feltűpírozott, vidéki Sarah Jessica Parker, fehér és rózsaszín lufikat eregetnek pletykálokodásaik közben, éles, pattogó hanghordozásuk legelső megszólalásuktól fogva latens agressziót jelez. Nagydarab, elhanyagolt külsejű, nehézkes járású, ám annál fenyegetőbb fellépésű férjeik vadászfegyverekkel, ugató dobermannok és egy köröző motor kíséretében jelennek meg. (Érdekes módon az állatoknak nincs kiközlentő hatásuk.) Az egyetlen díszlet egy hatalmas körhintaállvány, melyre az előadás folyamán folyamatosan kerülnek fel az égősorok és a hinták. Az e közegbe érkező Val éppen ellentéte annak, mint amilyen képet eddig hordoztunk róla, akár Williams műve, akár a Sidney Lumet 1959-es filmváltozatának Marlon Brando alakította figurája alapján. A Risto Kübar észt színész által megformált Val kecses, finom és törékeny, inkább



Julian Roeder felvétele

Orfeusz alászáll (Münchner Kammerspiele)

egy tini lányok kedvence androgün popsztárra emlékeztet. Lassan, erős akcentussal beszél, s ez még inkább hangsúlyozza idegenségét. A feszült hangulat megteremtéséhez járul Lars Wittershagen nyers, karcos, punkos, glam rockos zenéje, amit Kübar élőben szólaltat meg basszusgitáron. Nüblinget elsősorban a Williams által megrajzolt társadalmi miliő, szociostruktúrák és állapotok érdeklik, hogy milyen keretek között lehetséges az együttélés, amire – mint egy interjúban mondja – újra és újra másként kell válaszolni. Williamsnél figuráinak tetteit és cselekvését ugyanakkor a múlt történései határozzák meg, s hogy nem képesek attól távolságot tartani. Az előadásban ez leginkább a Lady alakján figyelhető meg, aki mániákusan építi a körhintát – a szöveg alapján a cukrászda megnyitását dolgozik –, csakhogy mire a körhinta működésbe lép, addigra már csak a halott testét repíti körbe-körbe. Valnak még sikerül leugrania róla, és a kiabálás, füttyögés és csaholás sűrűjében eltűnik a hátér kulisszái mögött... A színen már csak Carol marad, aki a még mindig pörgő hintáról lekapja a dzsekit, majd némán kisiét. Végül lassan a körhinta is megáll.