



Tompa Andrea A VALÓSÁG FELTALÁLÁSA RIMINI PROTOKOLL

Helgard Haug, Stephan Kaegi, Daniel Wetzel, negyven felé vagy már a körül: ez a svájci-német Rimini Protokoll csoport. Két fiú, egy lány, egyik fotón komolyak, a másikon mintha a súlytalanság állapotában lebegnének, röpködnek és röhögnek. Giessenben tanultak, az egyik legjobb, úgynevezett integrált színháztudományi szakon, ahol mindent ki lehet próbálni, ami színház. Nevük, hangsúlyozzák, nem a Rimini Protocol nevű 2003-as javaslattevéből született, ami az olajárak stabilizálását célozta meg.

Ez a protokoll csupán javaslat, terv, ihletforrás, forgatókönyv, szöveg, de nem dráma. Már tudjuk is, színházilag hányadán állunk.

Az évezred első évtizedében nem volt még egy európai csoport, amelyről ennyit beszéltek volna. A Rimini munkájáról tekintélyes könyv is született már, az elmúlt évtized legjelentősebb európai színháztudományi tankönyve, a Hans-Thies Lehmanné (mely magyarul persze nem olvasható) is elemzi úgynevezett projektjeiket. Aki kortárs színházzal vagy színháztudománnyal foglalkozik, nem kerülheti meg az ő színházi gondolkodásukat. Egy egész elméleti arzenál is bevezethető "projektjeik" megértéséhez: a német dokumentarizmus hagyománya, a posztdramatikus színház kulcsfogalmai, reprezentációelmélet, az új médiaelméletek, az összes 20. századi *critical theory* stb. Főleg német díjakat kaptak; az Új Európai Valóságok díját, amit az EU ad, nem érdemelték ki, pedig ha valamit, hát a valóságot ők aztán tényleg feltalálták.

Lehet bonyolultan, tudományos fegyvertárunkat működtetve (ha van), és nagyon egyszerűen is gondolkodni róluk. Előadásait - többről is megpróbáltam - nehéz leírni, minthogy semmi sem szokványos bennünk, mindig újra kell definiálni mit értünk színház és valóság, színész és civil alatt, mi az a valóságszelet, amit most velük együtt és általuk megvizsgálunk-tapasztalunk, és egyáltalán: mi történik egy-egy előadásukon, hogy kell elképzelni. Nézve - bár gyakran nincs mit "nézni", csak részt venni lehet - hallatlanul magától értetődőek ezek a produkciók, a szó angolszász értelmében vett *performance*-ok, olyanok, mint maga a mindennapi valóság, némi játékos körítéssel.

Bármilyen kockázatos is az efféle összegző-általánosítás, a '90-es évek európai színjátszása - s ez a folyamat máig tart - főként a színészi játék megújításában hozott fordulatot: a színészi játékot két szélsőség felé mozdította el. Részint a tökéletesség, a színészi virtuozitás csúcspontjára, amely virtuozitást tudatosan, reflektáltan alkalmazta, részint pedig az ellenkező véglet, a tökéletlenség, a "hibás", a sérült, a nem-tudás szintén tudatos megmutatása felé. Tökéletes testek és virtuóz játék (lásd Frank Castorf vagy Jan Fabre tökéletes színészeit és tökéletes testjeit), vagy ellenkezőleg: sérültek, "disabled", mások - gyakran ugyanazon a színpadon, ugyanabban az előadásban, mint a "tökéletesek" (lásd Jan Lauwers, Alain Platel munkáit). A két véglet között éppen a "közép" került válságos helyzetbe, a hagyományos, ábrázoló, realiztikus játékmód, a "valakit", a karaktert megjelenítő színész.

Amit a Rimini Protokoll a játékmód szintjén hoz, meglepő újdonság, pedig egyáltalán nem is dolgozik színészekkel; ők civileket, pontosabban így nevezik: SZAKÉRTŐKET (*experts*) foglalkoztatnak előadásukban. Ezek a civil szakértők hitelességet és mindennapiságot hoztak a színpadra. De minek is a szakértői ők? A csoport nem valamely szociológiai szempontból válogatott szereplőket alkalmaz projektjeihez - nem afgán menekültekkel, valamilyen kirekesztett társadalmi osztállyal, kisebbséggel, sztriptíztáncosnőkkel, transzvesztitákkal, fogyatékosokkal dolgozott (valamennyi valóságos színházi példa Mnouchkine-től a flamand Victoria csoportig). A Rimini NEM A KÜLÖNÖSSÉGET kereste, a furcsát, aminek elfogadására-integrálására szólított volna fel militáns módon (netán koloniális állatkerti érdekességként mutogatta volna), hanem A MINDENNAPISÁGOT, a NORMALITÁST kutatta. Ami nem egyenlő a NORMÁVAL, szerintük ugyanis ez a norma - mint mérce, mint autoriter-uralkodó-kirekesztő-elnyomó ideológia - érdektelen, mert nem emberi, csupán politikai konstrukció. ("Mindenkori norma, tehát senki sem az" a kiindulópontjuk.) Szakértői: átlagemberek, egyszerűen csak EMBEREK. Utánuk kutatva talált rá azokra a civilekre, akik akár mi is lehetnénk, bár nem biztos. Szerintük *szinte bárki* (erre visszatérünk) lehet egy ilyen projekt résztvevője: szívtranszplantált ember, házasságközvetítő, egyiptomi műezsin, egy csődbe ment légitársaság dolgozója, rigai önkormányzati alkalmazottak, indiai call-centeres munkatársak, marxista gazdaságtörténészek, bolgár teherautósóforók, svájci vasútmodell-gyűjtők, diplomata-gyerekek. A felsorolt példák mind valóságosak.

A *szinte* azonban azt jelenti: mégiscsak színpadképes, a nézői tekintet álló, jó koncentrációs képességű, és főleg VALAMIVEL RENDELKEZŐ emberek ezek.

Személyes kitérő: Marx A tőke, I. kötet című előadásukra még csak készültek, amikor egy budapesti interjúmban szóba került az új munkájuk. Meséltem nekik, hogy nálunk otthon is van Marx "tőke", ahogy gyerekkorunkban emlegettük, az 1955-ös kiadás, vászonba kötve. És hogy kiskamaszként, amikor apám mesélt kapálás közben a számára szent könyvről, az az ötletem támadt, hogy filmre kellene venni, mert úgy könnyebb volna megérteni a lényegét, amit a munkáról gondol. Akkor még persze nem tudtam, hogy a kongeniális gondolat Szergej Eizenstejn fejében is megszületett a '20-as években, a NEP-korszak végén, bár a film nem valósult meg. Ahogy a történetet meséltem, annak reményében, hogy kapcsolatunk a Rimini-tagokkal személyesebbé válik és az interjú jobban sikerül, egy pillanatra mintha úgy tűnt



volna, akár magam is szereplője lehetnék az alakuló tervnek. Akkor még azt is tervezték, eljönnek Budapestre egy "magyar" projektet készíteni. Ez még várat magára. Bárcsak akadna vállalkozó (fesztivál, producer, színház), hogy megtörténjék. Kitérő vége.

Akkor minek is a szakértői ők, a civilek? Mert "csupán" mindennapi, átlagos, de mégis egyedi életek ezek. És nem ájultan nézzük-csodáljuk őket, nem a teremtés gazdagsága feletti panteisztikus örömműnnp benne az ember, semmi Guinness-rekord vagy grandióz sport- vagy művészi teljesítmény, biológiai egyediség, különösség. De nem is média-képes emberek, nem torzak, nem olyan *camp*-osan és brutálisan *kiszeltündék*, hogy már vonzóak lennének. Egy olyan világból jönnek - és ez a Rimini Protokoll világa -, ahol az emberek nem csodálják, de nem is tapossák meg vagy nézik le egymást, ahol "csak" EGYENLŐ emberek vannak. A Rimini ember- és életszemléletével valahogy jobb a világ, normálisabb, emberszabásúbb. Aki tévét néz vagy színes magazinon csorgatja a nyálát, a médiabájlványokon vagy a kirakatba tett idiotizmuson, érdektelennek fogja tartani a Rimini-hősöket, ahogy a saját szomszédját vagy gyerekét is unalmasnak, szürkének látja.

A SZAKÉRTŐK saját életük szakértői, ha szabad. Olykor EGY VALAMIT ismernek, de azt alkalmasint nagyon jól, mert saját életükben a legteljesebb mértékben benne állnak, azonosulnak vele. *Marx, A tőke, I. kötet* című előadásukban egy vak fiú például hatalmas bakelitgyűjteményt birtokol, ismer minden reklámzenét a '60-as, '70-es évekből; az öreg DDR-es marxista gazdaságfilozófus jobban ismeri A Művet, mint a pápa a bibliát; a *Sofia Cargo* bolgár sofőrjei a Szófia-Berlin útvonal szakértői, tudnak minden utat és kerülőutat a dél-szláv határátkelőkéről; a *Deadline*-ban a halál szakértői lépnek fel: orvosok, krematóriumi dolgozók, temetői zenészek; a munkanélkülivé vált egyiptomi műezzinnek a *Radio Muezzin*-ben saját, elkötelezett műezzin-életük szakemberei; a *Camerigá*ban Rigában az egykori épületben az önkormányzati dolgozók, az éjszakai portás - nálunk így hívják: előadó -, a nyelvvizsga-bizottság tagja annak a bizonyos épületnek a szakértői, amely a produkció pillanatában üresen áll már évek óta, olyan térként, amelyet az előadás befejeztével elhagytak a színészek.

A világ nagy. Innen, főleg tájainkról, Kelet-Európából ritkán érzékeljük ezt, számunkra csak London vagy Róma van, szinte sosem látni előadást nálunk, ami Európán kívüli térségeket tematizálna (nagyszerű és üdítő kivétel az új operaházi bemutató, az "arab" Xerxész; e dolgok óhatatlanul kapcsolatba összefüggenek: a Xerxész rendezője, Kovalik Balázs hívta el először a Rimini produkcióját Budapestre). Berlinből, New Yorkból és Moszkvából valahogy látszik a világ többi része is, más kontinensek, ez az ijesztően nagy, szinte határtalan világ. Berlinből nézve a térképen van India és Egyiptom is, a világ valamennyi pontja lehet fontos és az ottaniak élete tanulságos; nincs itt európai (és értelmiségi) felsőbbrendűség - ez éppen egy némettől lenne teljesen idegen.

Ez az "egy valami", amit a Rimini-szakértők tudnak: TELJES ÉLET, a magától értetődő élet. Egy teherautóban kialakított nézőtérben utazunk a Sofia Cargo című előadáson, a két bolgár teherautósófőrrel, és az ő teljes életükkel: kétórás utunk során, amikor Berlin belvárosából kimegyünk a nagy lerakatokhoz, egy teljes Szófia-Berlin utat szimulálnak nekünk, vetítéssel, manipulált idővel - itt van nekünk a színház sűrített ideje, az essenciája, hiszen nem valós időben élünk -, közben megismerjük a két figurát, családjuk történetét, munkájukat, mindennapjaikat, megtudjuk, hány szendvicset esznek meg ezen a pár ezer kilométeren, s hogy hol s hogyan alszanak. Amikor egy parkolóban beszédbe elegyednek a török teherautó sofőrökkel, eldönthetetlen, hogy előre megrendezett szcénáról vagy spontán "valóságról" van szó.

Ez az elbizonytalanítás, a valóság/fikció lebegtetése, összemosása a játék része. Az kétségtelen, hogy a *Marx*-előadás valamennyi szereplője hiteles, *AZ, AKI* - ha valamiben, hát ebben sohasem szabad elbizonytalanodnunk, ez a dokumentarizmus lényege -, mégis itt is van egy kis csavar: egyszer csak valaki azt mondja, "én őt játszom, helyette beszélek"; ő a csaló milliomos életrajzírója, egy szerep.

A Rimini azt is állítja: nem csak az emberivel, a normalitással, a mindennapisággal veszítettük el a kapcsolatot - ilyen módon éppen az ő előadásaikban, ahol felszámolták a színészt, érvényes az a mondat, hogy a színház az utolsó hely, ahol az emberek találkoznak egymással -, de hogy a valósággal is elvesztette a kapcsolatot éppen az a művészet, amely hús és vér emberrel, három dimenzióban és valós időben dolgozik. A realizmus kiszorította a realitást, ha szabad (parafrazálni egy, a Rimini Protokollra is nagyhatású német mestert, Frank Castorfot). Visszatérni a valósághoz úgy lehet, hogy nem a színház próbál mindenféle trükkökkel utánozni-újratemetni valóságokat, hanem megkeresi, megragadja és beemeli magát a valóságot. Eldobva minden "olyan-minthát", helyette "az-amit" mutatva.

Nem a színház vége ez, hanem a kezdete.

Pedig az ellenkezőjét hihetnénk.

Brook szerint a színház képlete: üres tér, benne a színész. A Rimini szerint ez sem kell már hozzá, s messziről nézve olyan ez, mintha kidobták volna a színház maradék építőelemét is. Kidobták, hogy a ház - a színház - ismét lakható legyen. Az üvegfalú teherautón kinézve Berlin városa teatralizálódik, spektakulummá válik, felfedezhetjük a várost, mint színpadot; a valóság efféle manipulációja a Rimini kedves eljárása. A *Sofia Cargo* alatt Berlin valamely autópályája mellett egy körforgalomban fehér ruhás lány áll és tangóharmonikázik, dala "hozzánk", a teherautóba van kihangosítva: a képtelen, tisztán fikciós látvány figyelmeztet, mindez csupán teremtett valóság. Miközben sofőröködő bolgárjaink hús-vér valóságok, "dokumentumok". A mobiltelefonon zajló játék, a *Call Cutta* lényege - azóta sok ehhez hasonló független projekt született már -, hogy az egyszereplős játék színészét és nézőjét, tehát minket, valaki mobilon irányít a városban: a teret ő is színpaddá változtatja, történeteket - valós?, úgy tűnik, bár fikciós is lehet - fűz az egyes helyszínekhez. A Calcuttából telefonáló személyt nem látjuk (az előadás születése pillanatában még nincs videótelefon), kapcsolatunk mégis személyes.

A Rimini: a valóság szakértője. Kutatja a valóságot és valóságos tudást közvetít a nézővel, rányitja a szemünket valamire, ami korábban is ott állt előttünk, de nem vettük észre, nem tettük meg az erőfeszítést, hogy megismerjük. Mindeközben: nix didaxis, nix ideológia és az "ezt kell gondolni" szájbarágása (ami olykor a német színház veszélye), de nem esti hírösszefoglaló. Játék, amit lehet komolyan venni és nem. Ha komolyan nézzük, van benne bőven valóságkritikai elem, mégsem tartalmazza saját értelmezését, ez a befogadó érzékenységére, felelősségére van bízva. Miféle valóságkritika? A kortárs világluké: hogy például lassan, az EU mezőgazdasági szabályozásai nyomán felszámolódnak a svájci családi gazdaságok, vagy hogy egy buta elnöki rendelet nyomán csak bizonyos hangú műezzinnek működhetnek tovább, a többi utcára kerül, vagy hogy abszurd és pazarló egy üresen álló önkormányzati épületet évekig őriztetni, s hogy meglehetősen embertelen életet élnek a teherautósófőrök, munkájuk nélkül azonban képtelenek lennének élni és táplálkozni.

A színház is lehet a valóság megismerésének eszköze, állítja. Miután már minden *elfikcionalizálódott* a posztmodernben, a reprezentáció-válság felszámolt már minden létező valóságot, akkor egyszer csak itt van a legmodernebb találmány, ami nem más, mint a hétköznapi ember a maga - akár magunk - valóságával.