

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2017 • november

L. évfolyam, 11. szám, megjelenik havonta

HU-ISSN 0039-8136

Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba,

Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea

(főszerkesztő), Váradai Nóra (szerkesztőségi titkár).

Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:

Molnár Zsófia. Borítóterv: Miron-Vilidár Vivien.

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

SZÍNHÁZI NEVELÉS

- 2 Cziboly Ádám: Miért színház?
Bevezetés a színházi nevelési és színházpedagógiai programok sokszínűségébe
- 6 A résztvevőkkel lesz teljes a színházi esemény
Kricsfalusi Beatrix interjúja Hajós Zsuzsával és Takács Gáborral
- 10 Varga Anikó: Csónakban evezünk
A Mentőcsónak Egység portréja
- 12 Neudold Júlia: Művészetközvetítés kőszínházakban
A színházpedagógia útjai és lehetőségei

HEGEDŰS A HÁZTETŐN / ALFÖLDI

- 16 Szabó István: „Nem tiltották be, csak levették” 1. rész.
A Hegedűs a háztetőn betiltásának története (Operettszínház, 1973)
- 20 Kovács Bálint: Sznobok legyünk, vagy szabadok
Alföldi Róbert arénaelőadásairól

SZÍNHÁZPORTRÉK / ÉVADÉRTÉKELŐK

- 22 Fiatalok, függetlenek
Herczog Noémi, Varga Anikó és Karsai György a tavalyi évadról
- 28 Papp Tímea: Angyalföldi vegyes vágott
Tabló a József Attila Színházról
- 31 Zappe László: Mulat a nép
Egy évad a Turay Idában
- 34 Molnár Zsófia: Szezon és fazon
(Új)cirkusz 2017

JAN FABRE / IMPULSTANZ

- 37 A társulat az én vakvezető kutyám
Interjú Jan Fabréval
- 39 Szabó-Székely Ármin: Szexi stigmák
Jan Fabre / Stigmata. Akciók és performanszok 1976–2016 – Leopold Múzeum, Bécs
- 41 Szabó-Székely Ármin: Queer Bécs
Rendhagyó napló az ImPulsTanz fesztivál néhány kiemelt eseményéről

RECENZIO

- 44 Nánay István: Olvasónapló I.
Lengyel György, Gajdó Tamás, Gáspárik Attila és Szűcs Katalin Ágnes könyveiről

BÚCSÚ

- 47 Nánay István: Hivatása volt a tanítás
Tarján Tamás 1949–2017
- 48 Muntag Vince: Jegyzet egy filosz halálára

A címlapon Jan Fabre / Troubleyn: *Belgian Rules / Belgium Rules* © Wonge Bergmann. Az ImPulsTanz fesztivál engedélyével.

IMEDIA

OBSERVER

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen.



CZIBOLY ÁDÁM

MIÉRT SZÍNHÁZ?

Bevezetés a színházi nevelési és színházpedagógiai programok sokszínűségébe

A színházi nevelés és színházpedagógia soha nem látott virágkorát éli Magyarországon. Lassan alig van olyan színház (legyen bár kő- vagy független), amelynek ne lenne színházi nevelési vagy színházpedagógiai programja. Ugyanakkor a színházi szakemberek jelentős része még mindig ismeretlenként, idegenkedve tekint a területre. Pedig ezek a programok hasonló változatosságot mutatnak, mint a színház bármely más területe: rendkívül széles a paletta a műfajt, célokat, módszertant, darabválasztást, szándékokat, színházi jelnyelvet és minőséget, illetve a pedagógiai tudatosságot és felkészültséget tekintve egyaránt. Jelen írásban a terület definiálását követően kísérletet teszünk a sokszínűség bemutatására néhány kitüntetett szempont mentén.

Definíció

A terület rendkívül fiatal. Hazai gyökerei ugyan már megtalálhatóak Ruszt József *beavató színházában* és a hetvenes évek drámapedagógiai hagyományában is, de *színházi nevelési*

programokról Magyarországon csak a Kerekasztal 1992-es indulása óta beszélhetünk. A programok számának hatványozott növekedését azonban csak az elmúlt kb. hét év hozta el, amely során szinte megtízszereződött a területtel aktívan foglalkozók száma. Jelenleg nagyon különböző iskolákból érkező szakemberek: színész-drámatanárok, színházpedagógusok, színészek, rendezők, dramaturgok, társadalom-, színház- és neveléstudósok keresik a közös nyelvet. Egyre nagyobb szükség van arra, hogy a terület átlátható legyen – ez nemcsak a szakma igénye, hanem azon pedagógusoké, szülőké vagy akár döntéshozóké is, akik a széles kínálatból választani akarnak. Bár a művészeti területen dolgozók eredendően idegenkednek saját munkájuk definiálásától és a terminológiától, az elmúlt években kialakult helyzet mégiscsak szükségessé tette ennek megteremtését. Ebben a folyamatban az általam és Bethlenfalvy Ádám által jegyzett, négy éve megjelent *Színházi nevelési programok kézikönyve*¹ jelentette az első fontosabb lé-

¹ Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*, L'Harmattan, Budapest, 2013.

pést, majd idén végre lezajlott egy olyan egyeztetési folyamat, amelynek során – a minősítés és a stratégia mellett – a terminológia kérdéseinek is széles körű szakmai megvitatására került sor.²

Ennek egyik fontos eredménye, hogy pontosításra került a *színházi nevelési/színházpedagógiai program* definíciója, amely Takács Gábor és munkatársai³ javaslata szerint „olyan, a színházi nevelés és színházpedagógia körébe tartozó tevékenységforma, amely

1. elsődlegesen a köznevelésben érintettek számára készül,
2. előadás vagy jelenetsor van benne, amely épülhet az önkifejezés bármilyen verbális és nonverbális műfajára (pl. prózai színház, báb- és figurális színház, tánc- és mozgásszínház, zenés színház, cirkusz, performansz stb.),
3. pedagógiai célja van az alkotóknak,
4. a résztvevők a program során annak menetét érdemben befolyásoló, vagy az abban történetekre érdemben reflektáló, nyílt interakciókban vehetnek részt,
5. megismételhető, minden alkalommal különböző csoportoknak játszott programok.”

Írásunkban tehát most kizárólag azon programokra koncentrálnunk, amelyek a fenti öt kritériumnak együttesen megfelelnek. (A *színházi nevelés és színházpedagógia* fogalmi jóval tágabb területet jelölnek, azonban nincsen még konszenzus e két fogalom jelentéstartományait illetően, a kettő elválasztására legalább tízféle modell verseng a szakmában.)

Színház-e ez egyáltalán?

Fontos kérdésként merül fel időről időre, hogy a színházi nevelési/színházpedagógiai program vajon egyáltalán tekinthető-e színháznak (és befér-e például a *Színház* című folyóiratba). A legutolsó emlékeztető vita erről a 2014-es POSZT egyik szakmai beszélgetésén zajlott.⁴ Erre a POSZT-ra válogattak be elsőként egy színházi nevelési előadást, amely a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ és a Szputnyik Hajózási Társaság koprodukciójában készült *A hosszabbik út* volt. Neves szakemberek, szakírók és kritikusok „feszültek” egymásnak azon kérdés kapcsán, hogy egyáltalán van-e helye egy ilyen előadásnak a POSZT-on. A fentebb idézett öt pontos definíció hasznosnak ígérkezik abban, hogy a fontosabb kritikai felvetéseket áttekintsük. Senkinek nem jelentett problémát a színházi tartalom (2. pont), amely elsődlegesen köznevelésben érintettek számára készül (1. pont) és repertoárszerű (5. pont). Annál inkább kérdéseket vetett fel itt is, és máskor is a pedagógiai szándék (3. pont), és az érdemi részvétel lehetősége (4. pont). Utóbbi kettőre idézünk is egy-egy jellemző példát az említett vitából.

Bagossy László a pedagógiai és a művészi szándék összeegyeztethetlensége mellett érvelt: „A vita köztünk arról

folyt, hogy a pedagógiai cél és az esztétikai, a művészeti cél összeegyeztethető-e. Azt gondoltam, hogy ezek egymást kizáró princípiumok. Egyszerűen amikor egy műalkotás, egy színházi előadás elkezd tudatosan tanítani, és ilyen fajta célokat tűz ki, ott valami megbillen, az egy másik terület.” Kérdés persze, hogy ezen elv mentén színháznak tekinthető-e a semmilyen részvételt nem kínáló, de deklaráltan ismeretátadási szándékkal létrehozott előadás egy kötelező olvasmányról, vagy azon mesejátékok, ahol a tanulságot explicit módon megfogalmazzák a gyerekek felé. Kérdés továbbá, hogy lehetséges-e egyáltalán létrehozni olyan színházi előadást, amely nem állít vagy kérdez valamit morális, emberi, társadalmi problémákról – vagyis mondhatjuk-e, hogy minden előadás, szándéka szerint, vagy éppen annak ellenére, tanít is valamit a maga módján. Véleményem szerint egy színházi nevelési program csak annyiban „pedagógiaibb”, mint egy „sima” színházi előadás, hogy ezen programoknak tudatosan átgondolt és felvállalt pedagógiai szándéka van. Ugyanakkor a programok túlnyomó többsége soha nem alkalmazza a tanulságok direkt kimondását és a didaxist, és jellemzően sokkal gyakrabban kérdez, mint állít.

Ugyancsak a POSZT-on elhangzott vitában Szűcs Katalin szerint a résztvevő felé történő nyitások által sérülhet a megkonstruált, megkomponált műegész esztétikája: „Összességében azt gondolom, hogy ha egy olyan fajta tudatos konstrukció, kompozíció, műegész születik, ami esztétikai minőség, esztétikumként kezelhető, az más, mintha azzal a céllal készül egy produktum, hogy annak kapcsán, vezetgetve különböző kérdéseket felvessünk, és gondolkodjunk róluk.”

Ezen a ponton fontosnak tartjuk két új fogalom, a zárt végű interakció és a nyílt végű interakció bevezetését. A *zárt végű interakciók* a színészek által felvetett olyan kérdések vagy kérések, amelyek dramaturgiai zártak, azaz az előadás menetét érdemben nem befolyásolják, a *nézők* reakciója szinte száz százalékosan kiszámítható (például megkérlik a gyerekeket, hogy kiabáljanak, ha látják a boszorkányt közeledni; felhívják őket a színpadra erdőnek; közös éneklésre invitálják őket; egy előre megírt levél felolvasására kéri a közönség valamely tagját stb.). A *nyílt végű interakcióknál* ezzel szemben a *résztvevők* valós döntési helyzetbe kerülnek, vagyis vagy valós hatással lehetnek az eseményekre (hogyan cselekednek a karakterek, hogyan alakul a történet), vagy érdemben reflektálhatnak az előadásban történetekre, érdemben gondolkodhatnak az előadás által felvetett problémán. A színházi nevelési programnak elengedhetetlen kritériuma a nyílt végű interakció (4. pont).

Érdekes módon a zárt végű interakciókat felvonultatott gyermekszínházi, bábszínházi előadások esetében nem merül fel, hogy az interakciótól az előadás „elvesztette-e színház jellegét”, ahogyan nem kérdéses ez az egyre elterjedtebb, egyre színesebb részvételi színházi formák esetében sem (senki nem vonja kétségbe, hogy színházi előadásokat készít, mondjuk, a Rimini Protokoll, vagy hazánkban a Stereo Akt). Érvelésünk szerint a színházi nevelési előadások a résztvevői aktivitással együttesen adják ki a színházi élményt: ez az aktivitás a színházi esemény része, ahol a nyitások alkalmával minden résztvevő maga szabályozhatja, hogy az események részesévé, *társalkotójává* válik-e, vagy megmarad társai *nézőjének*. Emiatt minden egyes előadásnak sajátos, megismételhetetlen esztétikája lesz.

A fentebb meghatározott öt pont együttes teljesülése persze nem garancia semmire: ahogyan a „sima” színház-

2 Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, InSite Drama, Budapest, 2017. A könyv recenziója a *szinhaz.net*-en olvasható Albert Máriától – a szerk.

3 Takács Gábor – Gyevi-Bíró Eszter – Láposi Terka – Lipták Ildikó – Szűcs Mónika: *Színházi nevelési/színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma*, in Cziboly Ádám (szerk.), i. m., 2017, 146–166.

4 A vita leirata elérhető itt: <http://archiv.poszt.hu/hu/programok/786/> szakmai-beszélgetes-szinhazi-nevelés, utolsó letöltés: 2017.09.21.

ban, úgy itt is vannak erős és kevésbé jól sikerült előadások, és számos szempont mentén elég nagy diverzitás rajzolódik ki.

Műfajok⁵

Ma már viszonylagos egyetértés van abban, hogy a színházi nevelési/színházpedagógiai program gyűjtőfogalom, amely számos további, egymástól nagyon különböző műfajt átfog. Az egyik leggyakoribb ilyen a *két- vagy háromlépcsős program*, „amely kettő vagy három modulból áll. (Természetesen elképzelhető több modul is, az említettek a leggyakoribbak.) A kétlépcsős programnál az előadást/jelenetsort meg is előzheti, illetve követheti is a vezetett beszélgetés, az interaktív elemeket tartalmazó foglalkozás vagy a vezetett térelemzés. A háromlépcsős modulnál értelemszerűen a felkészítő és a feldolgozó modul közé ékelődik maga az előadás/jelenetsor. Egy előadáshoz kapcsolódhat többféle lépcső is, így pl. elképzelhető színház felkészítő foglalkozással és feldolgozó vezetett beszélgetéssel; vagy színház felkészítő vezetett térelemzéssel és feldolgozó foglalkozással stb. stb.”

A két- és háromlépcsős program „közepén” tehát létezik a korábban már említett zárt, teljes egészében megrendezett „műegész”, azt nem nyitják meg interaktív részek, szemben az összes többi műfajjal. A legismertebb ilyen forma az ún. *(komplex) színházi nevelési előadás* vagy *TIE előadás*, amelyben „a színház eszközeivel elkészített jelenetek, jelenetsorok és a hozzájuk kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések és az ebbe sajátos esztétika alapján illeszkedő interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás dramaturgiai- szerves egységet képez. [...] A hazai gyakorlatban kb. 2-4 óra időtartamú program mindig pontosan behatárolt korcsoportba tartozó résztvevők (többnyire, de nem kizárólag gyer-

5 A műfajok leírása követi a legfrissebb szakmai konszenzust, így két helyen szövegűen átvész mondatokat a fentebb már hivatkozott glosszáriumból.



Friss cikkek színházi nevelés témában a www.szin haz.net-en

- Berecz Zsuzsa: Hősök vétője – Én Prométheuszra gondoltam – Bohócok a Láthatáron Csoport
- Varga Anikó: Törless iskolaórája – Dollár Papa Gyermekei: FÉREG (Törless iskolaévei)
- Albert Mária recenziója a Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvről

www.szin haz.net

mekek, ill. fiatalok) számára készül, akiknek a hagyományos színháznézői szerep mellett többféle egyéb szerepet, részvételi lehetőséget kínálnak.”⁶

Ugyancsak a résztvevők felé történő nyitásokat az előadás szerves részeként kezelő műfajok a *fórum színház*, a *beavató színház*, az *osztályterem-színház* vagy *tantermi színház* (i előadás), a *vitaszínház* és a *színházi társasjáték*,⁷ amelyek definíciójára ugyancsak született javaslat, ám ezek ismertetésétől itt eltekintünk.

Pedagógiai célok⁸

A programok az alkotók pedagógiai szándékai tekintetében is nagyon különböznek egymástól. Több száz program megtekintése alapján öt fontosabb szándék látszik kirajzolódni:

– „*Beavató*”: a színházi formanyelv értését, a darab értelmezését, a szöveg nyelvezetét, a rendező szándékát, a színház működésének megismerését segítő programok. Jellemzően ez a pedagógiai szándék a „belépő” sok színház számára: a színházértő gyermek- és ifjúsági közönség „kinevelésének” igénye.

– *Emberi/társadalmi kérdéseket felvető*: morális, emberi, társadalmi, filozófiai kérdéseket vizsgáló programok. Ezek a programok gyakran valamilyen *központi kérdést* vagy *központi problémát* vizsgálnak, és az irányzattól függően vagy a probléma vizsgálatára, mélyítésére, megértésére,⁹ vagy annak megoldására törekszenek. A legtöbb komplex színházi nevelési előadás (TIE) ide tartozik.

– *Ismeretátadó*: elsődlegesen a NAT-hoz kapcsolódó tananyagismeret (pl. irodalom, történelem, etika) vagy egyéb ismeret átadását célzó programok.

– *Prevenációs*: a függőség és a szerhasználat megelőzésére vagy baleset- és bűnmegelőzésre szakosodott programok. Ezek a programok a színházi részben gyakran (de nem feltétlenül) felmutatják a függőséget, a balesetet vagy a bűncselekményt, majd a résztvevőkkel arra keresik a választ, hogyan lehetett volna mindent megelőzni.

– *Készségfejlesztő*: különféle kompetenciákat, készségeket (pl. kommunikáció, idegen nyelv, kreativitás, mozgás, nonverbalitás, kézügyesség stb.) fejlesztő programok.

A legtöbb program hangsúlyosan ezen célok egyikéhez illeszkedik, bár emellett részben megvalósít más célokat is (alig van például olyan program, amely ne adna át valamit a színház működéséről, tehát ne lenne „beavató”).

Mind a műfaji, mind a pedagógiai célok mentén történő kategorizálásnál fontosnak tartom megjegyezni, hogy egy di-

6 Jelen lapszámban olvasható Kricsfalusi Beatrix a két legjelentősebb hazai színházi nevelési társulat, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ és a Káva Kulturális Műhely szakembereivel készített interjúja.

7 Az osztályterem-színházra és a színházi társasjátékra is két részletes példa olvasható Varga Anikó itt megjelent Mentőcsónak-portréjában.

8 A „Pedagógiai célok” bekezdés szerkesztett formában részleteket tartalmaz a *Színházi nevelési programok kézikönyvéből*, a „Nemzetközi hatások” bekezdés pedig a *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* zárófejezetéből.

9 Példa erre a www.szin haz.net oldalon Berecz Zsuzsa által ismertetett *Én Prométheuszra gondoltam* című előadás.



Insite Drama – Kerekasztal Színházi Nevelési Központ: Az óriás ölése. Fotók: Rácmolnár Milán

namikusan fejlődő, és ezért folyamatosan változó területről van szó, ahol jellemző a kísérletezés. Az elmúlt négy évben is születtek új műfajok, és a progresszió várhatóan a következő években sem lassul.

Nemzetközi hatások

A színházi nevelési/színházpedagógiai programok alkotóinak jelentős részére az angolszász hagyomány valamely iskolája hatott a leginkább. A legtöbb hazai szakember az ún. *tanítási dráma* eszköztárát alkalmazza (angolul: *Drama in Education*). Sok alkotó vagy elvégezte a Kaposi László által az elmúlt huszonöt évben rendszeresen tartott 120 órás tanfolyamot, vagy olyantól tanult, aki azt elvégezte. A 120 órás tanfolyam erős elméleti alapozás mellett elsősorban Jonathan Neelands munkássága alapján kidolgozott komplex tervezési és óravezetési rendszert ad át, de nagyban épít Gavin Bolton és Dorothy Heathcote munkáira is. Az utóbbi években jelentős hatást gyakorolt a hazai színházi nevelési szcénára Edward Bond angol drámaíró életműve, valamint az ő munkáját kutató David Davis és a vele szorosan együttműködő Chris Cooper, aki már többször tartott mesterkurzust Magyarországon. Az elmúlt huszonöt évben számos további kiemelkedő drámapedagógus is tartott képzéseket hazánkban, ezek közül talán a legnagyobb hatást Cecily O'Neill folyamatdrámája és Dorothy Heathcote szakértői drámája fejtette ki.

A magyar szakemberek közül többen közvetlen gyakorlatot szereztek német színházakban, és onnan hozták haza a német színházpedagógia (*Theaterpädagogik*) módszertanát.¹⁰

A német iskola eszköztárában átfedésben van az angol vagy magyar drámapedagógiai hagyománnyal, ám attól függetlenül, más gyökerekből és más célok mentén fejlődött ki.

Számos egyéb nemzetközi módszer is érezteti a hatását, példaképpen idézzük a horvát theARTo-módszert, amely Dražen Šivak nevéhez fűződik. Érdekességképpen említjük, hogy a frankofón irányzat adaptációja, amelyben iskolai keretek között színészek és rendezők dolgoznak diákokkal tanítási időben, tudomásunk szerint nincs jelen Magyarországon.

Az alkotók egy része nem a nemzetközi irányokból merít, hanem inkább Ruszt József *beavató színházából* vagy a magyar drámapedagógiai hagyományból, amely a '70-es évek elejétől jelen van, és az angolszász módszertan megjelenése óta is ugyanúgy létezik. Bár hatott rá az angol iskola, de módszertanában sokkal inkább épít a képességfejlesztő gyakorlatokra és a helyzetgyakorlatokra. Vannak olyan színházak, amelyek a drámapedagógiából csak a képességfejlesztő gyakorlatokat vették át (ezeknek több gyűjteménye is megjelent).

A pedagógus felelőssége

Ha a fenti kategorizálások (műfajok, pedagógiai célok, nemzetközi hatások) bármelyikét nézzük, egy-egy kategórián belül egymástól egészen elképesztően eltérő programokat találunk. Már a viszonylag egyszerűnek tűnő „színház vezetett beszélgetéssel” kategóriájában szereplő programok között is nagyon nagyok a különbségek, nem beszélve a komplex színházi nevelési előadásokról. Éppen ezért van egyre nagyobb felelősség azokon, akik döntéseikkel egy-egy program mellett teszik le a voksukat. A tudatos választást hivatott megsegíteni a több szempontú keresést lehetővé tevő *színháznevelés.hu* internetes oldal, és az ott hamarosan kísérleti jelleggel elinduló minősítési rendszer is.

¹⁰ A német színházpedagógia fontosabb irányzatait Neudold Júlia írása ismerteti részletesen.

A RÉSZTVEVŐKKEL LESZ TELJES A SZÍNHÁZI ESEMÉNY

HAJÓS ZSUZSÁval, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ programtervezőjével és TAKÁCS GÁBORral, a Káva Kulturális Műhely szakmai vezetőjével KRICSFALUSI BEATRIX beszélgetett.

– *A Kerekasztal tavasszal ünnepelte a 25. születésnapját, a Kávának ez volt a 20. évada. Milyen jelentős változásokat vagy akár fordulópontokat tudnátok kiemelni ebből az időszakból?*

Takács Gábor: Bármennyire evidensen hangzik, az első talán az lenne, amikor eljöttünk az akkor még Gödöllőn dolgozó Kerekasztalból, azzal a szándékkal, hogy csinálunk egy önálló társulatot. A második az a felismerés, hogy menedzsmentet kell építeni. Kezdetben minden ilyen jellegű munkát egyedül csináltam, aztán világossá vált, hogy kell még egy ember, aki menedzserszemlélettel bír, ekkor kezdtünk Ciboly Ádámmal dolgozni, ami több mint tíz évig tartott. A harmadik váltás kb. tíz évvel ezelőtt történt: a *Hinta* című, a kortárs erőszak témáját feldolgozó, 11–12 éveseknek készült előadás volt az első olyan munkánk, amelynél a probléma volt meg először, nem az irodalmi alapanyag, és először dolgoztunk teljesen tudatosan együtt egy társadalomkutatóval. Ez indította el a fiatal társadalomtudósokkal máig meglévő kapcsolatot, amelynek eredménye sok disszeminációs munka: könyvek, filmek, de konkrét előadást is tudok mondani, amelyet nélkülük nem hoztuk volna létre. És még valami: tizenhat évig a Marczibányi Téri Művelődési Központban dolgoztunk, négy évvel ezelőtt átmentünk a MU Színházba, ahol saját helyünk van, amelyre úgy gondolhatunk, mint egy egészen kicsi saját színházra.

Hajós Zsuzsa: Nem biztos, hogy a Kerekasztalból én tudok a legjobban erre válaszolni, mert csak 2006 óta vagyok a társulatnál. De 2006 minden szempontból nagy váltás volt, hiszen 1992-től egészen addig egy ember, a művészeti vezető irányításával dolgozott a Kerekasztal, aki – a Gábor által elmondottakhoz hasonlóan – mindenért felelős volt, nemcsak az előadások művészi színvonaláért, hanem a menedzsmentért is. Amikor Kaposi Laci átadta a Kerekasztalt az akkor legrégebb óta ott dolgozó három munkatársának, Bethlenfalvy Ádámnak, Nyári Arnoldnak és Lipták Ildikónak, azzal új struktúra kitalálására is készítette a társulatot. Ők pedig hívtak negyedik tagnak. Ez nem egyszerű vezetőváltás volt, hanem teljes átalakulás, hiszen azóta demokratikus közösségként működünk: minden projektért más felelős, de a létünket érintő döntéseket közösen hoz-

zuk meg. Mindez nyilván egyszerűbb volt, amikor még csak négyen voltunk, mint most, hogy kilencen-tízen vagyunk, de még mindig azt érezzük, hogy ez így egy vállalható struktúra. Ugyanezért egy szakmai váltás is bekövetkezett: Bethlenfalvy Ádám akkor jött haza két év után Birminghamból a Big Brum Theatre-In-Education Companytól. És az a szemlélet, amelyet hazahozott, nemcsak a Kerekasztalra, hanem az egész színházi nevelési szakmára hatással volt. Én 1992 óta figyeltem a Kerekasztal, majd a Káva előadásait, és nekem, aki színjátszó csoportokat vezettem, és a hosszú távú közös munkában hittem, valami nagyon zsigeri dolog hiányzott a magyar TIE-ből. Riasztott, hogy csak három órára találkoznak a fiatalokkal, az viszont nagyszerű volt, ahogy abban az oktatási rendszerben valaki partnerként kezeli őket – szerintem az első időszakban ez volt a TIE legnagyobb revelációja. Hogy a fiatalokat őket is érintő kérdésekben úgy kérdezik meg, hogy számít, mit mondanak; ez jórészt ma is hiányzik az oktatási rendszerünkől. Továbbá az akkori, meglehetősen alacsony színvonalú gyerek- és ifjúsági színházi mezőnybe a TIE az ifjúságra koncentrált témákat, új formanyelvet hozott. Ádám hazatérése után az is újdonság volt, hogy a TIE fontos társadalmi kérdésekkel kezdett foglalkozni (pl. mélyszegénység), erős színházi élményeken keresztül, amelyek nem könnyítették el ezeket a kérdéseket. Végül azt említeném még, hogy amikor a Kerekasztal független színházként elfogadottá vált, és kapott megfelelő pályázati támogatást, akkor rengeteg együttműködésre nyílt lehetőség: koprodukciós előadásokat hoztunk létre, képzéseket, mentor- és ösztöndíjprogramot indítottunk annak érdekében, hogy a színházi nevelés minél szélesebb körben elérhető legyen Magyarországon.

– *Említetted Kaposi László nevét, aki műhelyalapítóként megkerülhetetlennek látszik a hazai drámapedagógia vagy színházi nevelés történetében. Az általatok említett módszertani váltás mit jelentett pontosan az ő munkamódszeréhez képest?*

T. G.: Nehéz kérdés, nyilván csak a saját olvasatomat tudom felkínálni. Az 1990-es évek közepén a drámapedagógián belül a TIE mellett megjelent a tanítási dráma (DIE). Kaposi missziója a kettőnek az együttes mozgatása volt: vezette a Kerekasztalt Gödöllőn, közben igyekezett elérni, hogy a drá-

Hajós Zsuzsa



mapedagógia módszertana kiszélesedjen, tanítási drámával foglalkozó képzések indulhassanak, szakkönyvek jelenjenek meg. A kettő elvi és módszertani alapjai is hasonlóak. A tanítási dráma voltaképp egy jól átadható séma, amely lineáris történetvezetésen és egy döntési helyzet kibontásán alapul. Ez a TIE-ban is hasonló volt: van egy előadás, követi egy értelmező szakasz, ahhoz kapcsolódik egy feldolgozó munka. Ha mindenáron rá kellene mutatnom a különbségre, azt mondanám, hogy a Kerekasztal megalakulásakor az volt az elsődleges, hogy minőségi gyerekszínházat csináljon elsősorban életkori, általános emberi kérdésekről, és vigye be az interaktivitást, kezelje úgy partnerként a gyereket, ahogy nem volt szokás az iskolarendszerben. De nem volt cél, hogy társadalmi problémákat feszegetsen, ami az erős politikai-ideológiai háttérrel rendelkező angol TIE-ban viszont központi jelentőségű volt. Szerintem ez a háttér teljes mértékben hiányzott Magyarországon.

– De ez itthon a színházból általában hiányzott, fura is lett volna, ha pont az ifjúsági színházban jelenik meg.

T. G.: Persze. De aztán ez fejlődött a maga természetes módján. Én a Káva tíz évvel ezelőtti hangsúlyeltolódását ahhoz a felismeréshez kötöm, amikor a társulatban megfogalmazódott, hogy vannak társadalmi problémák, amelyekkel foglalkoznunk kell valamilyen formában. Nem állítom, hogy teljesen tudatos döntés volt, mégis születtek kísérleti és modelljellegű projektek olyan társadalmi problémákkal a középpontban, amelyekkel akkoriban nem volt divat foglalkozni. Hogy egy példát mondjak: 2000-ben ki csinált roma gyerekekkel színházat, amikor mi elkezdtünk Mánfán dolgozni egy kollégiumban? Ez a vonal erősödött és fejlődött nálunk, mára egyfajta védjeggyé vált. Kicsit olyan, mintha két repertoár élne egymás mellett a Kávában, és ehhez nyilván köze van a társadalomtudósokkal való munkának. Nekem valami ilyesmi jut eszembe, de biztos, hogy Laci ezt a történetet nem így mondaná el.

H. Zs.: Én megfigyelőként, kívülről szemléltem csak Laci TIE-s munkásságát, bár más keretek között volt alkalman együtt dolgozni vele, és a szakma alapjait én is tőle tanultam. Csodáltam a két társulat fiatalokkal végzett munkáját,

hiszen a Káva ugyanazt a vonalat képviselte, amit a Kerekasztal, hasonlóan is működött, de először a Big Brum TIE Company Edward Bond *Underroom* című szövege alapján készült előadását látva akartam ilyesmivel foglalkozni magam is. Ez 2004-ben történt, és egyáltalán nem volt a világ legjobb programja, de valami olyat tett, amivel itthon addig még nem találkoztam: a világ dolgainak összefüggéseit vizsgálta a fiatalokkal egy nagyon kemény történeten (és erős előadáson) keresztül. És tette ezt úgy, hogy a közös felfedezés lehetőségét kínálta, a színész-drámatanárok és a résztvevők kölcsönösen hathattak egymásra szavakkal és más művészi eszközökkel, miközben mindannyiunkat zsigerileg érintő társadalmi problémákat jártak körül. Úgy éreztem, ez lehet az én műfajom.

– Azt is említetted, hogy más volt egy hagyományos színházi struktúrára hasonlító rendszerben dolgozni, amelyet művészeti vezető irányít.

H. Zs.: Igen, de ez akkoriban természetes volt, hiszen a Kerekasztal tulajdonképpen egy diákszínjátszó csoportból született. Laci gyerekkoruk óta mestere volt ezeknek a fiataloknak, adta magát, hogy így lesz. Szerintem biztos nem volt egyszerű pillanat Laci – és valószínűleg a társulat – életében, amikor ő úgy döntött, hátralép. Az előbb arról beszéltem, mi hiányzott nekem az ő idejében készült előadásokból, de azt gondolom, hogy ez is inkább utólag vált beazonosíthatóvá számomra. Hiszen a rendszerváltás környékén egyszerűen nem volt jellemző, hogy társadalmi kérdésekkel foglalkozzunk.

T. G.: Én úgy emlékszem, akkoriban általános vélekedés volt, hogy Magyarországon nincs jó gyerekszínház, és ezen mi változtatni akartunk. Laci a stilizáció nagy híve volt a pályájának abban a szakaszában, pontosan azért, mert az hiányzott az akkori színházi kínálatból. Az első magyar színházi nevelési előadás a *Fehérlófia* volt, ami teljes egészében stilizációra épült.

H. Zs.: Még egy dolog eszembe jutott. Azt szoktuk mondani, hogy a színházi nevelés alapja a cselekvésen keresztüli tanulás. Ez nálunk mostanában kezd átfordulni az alkotáson keresztüli tanulásba. Nekem az az érzésem, hogy a Kerekasztal első időszakában az volt fontos, hogy szituációkba kerül-



Takács Gábor. Fotók: Rostás Bianka

jön a gyerek, és éljen meg dolgokat, ami persze most is működik, de mostanában elkezdtük inkább az alkotás felé orientálni őket. Mondjuk, konkrétan arra kérni a gyereket, hogy írjon meg, rendezzen meg vagy játsszon el egy jelenetet. Ez talán újdonság, nem?

T. G.: Igen, ezt én is így gondolom. De ehhez meg kellett változnia a tanulásról alkotott elképzelésünknek is. Szerintem fájó hiányosság a színházi nevelés területén, hogy nem voltak, és jobbára ma sincsenek olyan szakemberek, akik elméletileg meg tudnák támogatni ezt az egészet. Mikor jelent meg az utolsó, színházi neveléssel foglalkozó magyar nyelvű szakkönyv? Hol vannak a fordítások? Szauder Erik és Kaposi Laci ebben is nagyon fontos szerepet játszottak, gyakorlatilag ők tették le az asztalra a magyar nyelven elérhető szakirodalmat. Ez a folyamat azonban meg is rekedt Erik halálával.

– Annak ellenére – vagy talán éppen amiatt –, hogy az elsősorban német gyökerű drámapedagógia az 1970-es évek óta jelen van Magyarországon, és valamivel később az angol eredetű TIE is megjelent a hazai szintéren, mintha még mindig ugyanakkora terminológiai zavarban lennénk, mint amiről a témában megjelent első publikációk és fordítások tanúskodnak. Ti milyen fogalmakat használtok a saját munkátok megnevezésére, és ezt milyen módszertani megfontolásból teszitek?

T. G.: Most bizonyos szempontból sokkal rosszabb a helyzet. Tíz évvel ezelőtt elsősorban a pályázati források megjelenésével történt egy boom, amelynek következtében a színházi nevelés ma már gyűjtőfogalomként működik. Én úgy látom, nem nagyon van a szakmában igény arra, hogy a fogalmak mögé olvasással, reflexióval nézzünk, igazság szerint engem is csak egy bizonyos pontig érdekelnek ezek a terminológiai kérdések. Mi két fogalmat használunk: a színházi nevelési előadást és *brand*ként a résztvevő színháza elnevezést.

H. Zs.: Ezekbe a terminológiai kérdésekbe időről-időre belefutunk. De szerintem ez alapvetően nem a mi dolgunk volna, legföljebb csak akkor, ha ránk vonatkozó tévedéssel találkozunk, például ha valaki azt mondja, hogy pszichodramát csinálunk. Ehhez kutatókra, tudósokra lenne szükség, mi gyakorlati szakemberek vagyunk, mégis ránk hárul az ilyen

típusú munka is. Nekem voltaképp mindegy volna, ki hogy hívja magát.

T. G.: Illetve van egy olyan vetülete a dolognak, hogy mostanában a kultúrpolitikai döntéshozóknál jó helyen van a színházi nevelés. De ha egy pályázati kiírásban rosszul van megfogalmazva, ki és mire pályázhat, akkor egy-egy műfaj képviselői hátrányba kerülhetnek. Igen, bizonyos szempontból mindegy, ki hogy hívja magát, közben viszont a döntéshozói oldal felől fontos lenne, hogy jól használják a fogalmakat.

– Mit gondoltok, ami a fiatalokkal a ti előadásaitokban történik, az őket inkább a színháznézésre tanítja meg, vagy olyan készségek és képességek birtokába jutnak, amelyek a hétköznapi életben segítik a boldogulásukat?

T. G.: Szerintem egyik sem. Azt gondolom, az járulékos haszon, ha valaki színházszertető ember lesz a mi előadásaink nyomán. Azért kapálózom a készség és a képesség kifejezések ellen, mert szerintem maximum a problémaérzékenységüket, az emberképüket, a saját magukról és a világról alkotott gondolataikat tudjuk tágítani. Picit megfoghatatlan az a haszon, ami nálunk keletkezik, de nem konkrét tudásról van szó, amely egyszerűen lefordítható volna a pedagógia nyelvére.

H. Zs.: Ebben nem értünk egyet. A résztvevők nálunk a világ megismerésére, összefüggések felfedezésére kapnak lehetőséget, és hozzá színházi eszközöket használnak. Ez a szó legnemesebb értelmében tanulási folyamat, amely jó esetben segíti a boldogulásukat is, és a színházértéshez is hozzásegít. És nagy valószínűséggel mindez nem tudatosodik. De abban igazad van, hogy ezt valóban nem egyszerű mérni.

– Nem is tárgyi tudásra gondoltam, hanem mondjuk arra, hogy van itt egy helyzet, amelybe beleszólhat.

H. Zs.: Azt én ráadásul kevésnek is találom. Mi azt szeretnénk, hogy megtapasztalja, a cselekvése hatással van a környezetére, mert azt gondolom, ez a tapasztalat Magyarországon hiányzik. A célunk a társadalmi aktivitásra való nevelés, de didaxis nélkül. Másrészt szerintem a színházra nevelés annyiban mindenképp jelen van, hogy azt a színházi formát keressük, amelyben bármelyik fiatal egyfelől intellektuálisan és érzelmileg megérintődik, másfelől részt is tud venni.

T. G.: Úgy vélem, a mi tevékenységünk a legtöbb helyen közönségnevelésként csapódik le. Kívülről sokak számára csak annyi látszik, hogy gyerekekkel foglalkozunk, ami jó, mert később ők lesznek a színháznézők.

H. Zs.: Épp tegnap mondta az egyik gyerek, hogy eddig nem szeretett színházba menni, de nálunk jól érezte magát: tetszett a téma, és értette az előadást. Lehet, hogy a mi tevékenységünk lenevel a színházról?

T. G.: Ne feledjük, marginális műfajról beszélünk, amelyből messziről tényleg csak annyi látszik, hogy gyerekek közé megyünk. De ez nem baj, mert például van ennek egyfajta politikussága. Mindaz, amiről Zsuzsa beszélt, sok szempontból szembemegy azzal, amit a kultúr- vagy oktatáspolitikában látunk magunk körül. A gondolkodó, cselekvő, dolgokat több szempontból vizsgáló, empatikus ember ma nem föltétlen kívánatos. Sőt.

– Szerintetek melyek a munkátok legfontosabb esztétikai jellemzői? A kritikusok gyakran mintha a kőszínház esztétikai mércéjével mérnék, noha a színházi nevelési előadásnak szerintem megvan a maga esztétikája.

T. G.: Gyakran tapasztaljuk, hogy a kőszínházon iskolázott kritikus az előre elkészített színházi részt még érti, de a pedagógiai részben már nem történik semmi, ami számára külső szemlélőként érdekes lehet. Mi azonban azt gondoljuk, hogy az ott megszülető dolgok is bírnak esztétikai értékkel. A gond az, hogy a művészszínházon kívül nem nagyon van más szempont, a közösségi színházi gyakorlat most alakul ki Magyarországon, és nagyon kevés olyan kritika születik, amely értő módon írná le, mi történik egy ilyen előadásban.

H. Zs.: Azért hívjuk komplex színházi nevelési előadásnak, mert azt gondoljuk, hogy a két-három-négy óra egésze ad ki egy színházi eseményt. Ami azért különleges, mert ebben a gyerekek különböző alkotói szerepekben vesznek részt. Nekünk volt olyan előadásunk, amelyben a gyerekek az elejétől a végéig aktívan voltak jelen, szerepben voltak, de ezt senki nem tartotta színháznak. Pedig szerintem színházként lenne érdemes értelmezni az egész programot, vagyis nemcsak a hagyományos színházi részeket elemezni, nemcsak azt fürkészni, mi történik a résztvevőkkel, hanem vagy részt venni, vagy hagyni, hogy a résztvevők aktivitása hasson ránk, a színházi esemény részének tekinteni azt is.

T. G.: Nagyon nehéz kívülről nézni, ami alapvetően belső folyamat, szerintem ezt igazán csak az tudja, akinek volt már résztvevői élménye. Mert ami belül történik, az nagyon nehezen megy át, ha valaki kívülről nézi olyan elvárásokkal, amilyenekkel egyébként a Vigszínházba megy.

H. Zs.: De ennek ellenére azt mondom, hogy a részvételhez motivációra van szükség, az pedig csak erős színházi élményből születik.

– Merre orientálódtok mostanában? A Káván látszik például, hogy felnőtteknek is készít előadásokat.

T. G.: A felnőtt résztvevői színházi előadás nagyon sok kérdést felvet. De muszáj volt ezt kipróbálnunk, magunk miatt. Elkészült a *3050 gramm* és a *Lady Lear*, de jelen pillanatban nem tudom megmondani, lesz-e harmadik.

H. Zs.: Tavaly hatvanon felül volt a külsős munkatársaink száma, és a jövőben is az együttműködéseket szeretnénk erősíteni. Nem titkoltan azon dolgozunk, hogy minél több fiatal kollégához eljusson a módszerünk. Decemberben lesz a negyedszázados fesztiválunk, ahová minden olyan előadást tervezünk meghívni, amelynek létrejöttéhez közünk volt ebben

az évadban. Kilenc ilyen született eddig, és előttünk áll még két bemutató október-novemberben.

– A tevékenységetek két olyan intézményrendszer – a közoktatás és a színház, annak is a független szférája – határára zajlik, amelyek működését az elmúlt években jelentős kultúr- és oktatáspolitikai beavatkozások nehezítették. Hogyan hatnak ezek a változások a mindennapi munkátokra?

T. G. és H. Zs.: Tegyük hozzá egy harmadikat, a civil szférát.

T. G.: Nemrég elfogadták a civil szervezetek átláthatóságáról szóló törvényt, amely ugyan ebben a pillanatban minket nem érint közvetlenül, de ettől még botrányos. Most még nem kell viselnünk azt a bélyeget, hogy külföldről támogatott szervezet vagyunk, de ki tudja, mikor változik mindez. Aztán majd várhatjuk azokat a pályázati kiírásokat, amelyeken külföldről támogatott szervezetek nem indulhatnak. Nekünk nem titkoltan gondjaink vannak a fennmaradásunkkal, egyáltalán nem érzem biztonságban magunkat. Az elérhető támogatások nem garantálják a kiszámítható és magas színvonalú működés alapjait.

H. Zs.: Mi most kb. másfél éves távlatban látjuk biztosítottnak a működésünket, ami a 2006-os másfél héthez képest nagy eredmény.

T. G.: Mi három hónapra, csak hogy érzékeljük a különbséget.

H. Zs.: A FESZ-nek van olyan javaslata az EMMI-nél, hogy lehessen három évre pályázni működési támogatást. Ha ez megvalósulna, az nagy biztonságot jelentene számunkra.

– A közoktatásban zajló változások hogyan csapódnak le nálatok?

T. G.: Én azt látom, hogy az iskolák nehezebben oldják meg az eljutást, az adminisztratív nehézségek is megnövekedtek. Sok olyan iskolában jártam az elmúlt években – jellemzően vidéken –, ahol már a nevelés szót sem nagyon lehet használni, inkább csak vigyáznak a gyerekekre. Olyan társadalmi közegben is megjelenünk, ahol egy ilyen előadás nagyon fel tudja kavarni a dolgokat. Azt gondolom, nagyon rossz állapotban van a közoktatás Magyarországon, a budapesti gimnáziumok csalóka képet adnak.

H. Zs.: Én inkább úgy fogalmaznék, hogy nem változnak pozitív irányba eléggé a dolgok. A pedagógusképzésben a nem poroszos módszerek már gyakorlatilag kanonizálódtak, az oktatásban mégsem használjuk ki őket. Legtöbbször még a csoportmunka lehetősége sem adott, hiába is próbálkoznának a pedagógusok, mert például nem mozdíthatók a padok. A kulturális és az oktatási szintéren megkövült intézményrendszerek vannak, amelyeket alapjaiban kellett volna megrengetni.

T. G.: De a mi kapcsolatrendszerünk alapvetően a kulturális közegbe és a színházhoz van becsatornázva, együttműködések és finanszírozás tekintetében is sokkal elhanyagoltabb a közoktatás felől. Jelen pillanatban nincs is olyan támogatásunk, amely az oktatás felől érkezne.

H. Zs.: Nekünk sincs.

– Jól gondolom, hogy ez húsz évvel ezelőtt másként volt?

T. G.: Igen, azt hiszem erőteljesebb érdeklődést láttam akkoriban pedagógiai oldalról a munkánk iránt.

H. Zs.: És nem a pedagógusok, hanem az általános oktatási kérdésekben döntést hozók érdeklődéséről beszélünk.

Az interjú a Színház folyóirat felkérésére, a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH PD 115819 azonosító számú pályázata keretein belül valósult meg.

CSÓNAKBAN EVEZÜNK

A Mentőcsónak Egység portréja

A Mentőcsónak Egység volt az idei Thealter fesztivál díszvendége – sűrű áttekintést nyújtott ez a Bodó Viktor vezette egykori társulat tantermi, színházi neveléssel foglalkozó kisebb csapatának munkájáról.

Nyáry Pál A néma tartományban (rendezte: Pass Andrea). Fotó: Bartha Máté

Megvoltak az előzményei a Pass Andrea és Fábián Gábor irányította Mentőcsónaknak, amely kettejük drámapedagógiai érdeklődése okán alakult külön alhajóvá 2014-ben, és amely a Szputnyik Hajózási Társulat 2015-ös megszűnése után egyedül futott tovább a magyar független színház korántsem zavartalan vizein. Szerves, folyamatszerű út vezetett a programszerű gondolkodást jelző nevesülésig, hiszen a Szputnyikon belül korábban is születtek színházi nevelési vagy tantermi előadások: Grigor Attila *Antigonéja* (2011), a Fábián Gábor rendezte *Pirézek* (2012), vagy a Kerekasztal Színházi Nevelési Központtal közösen létrehozott *A hosszabbik út* (2013). A főként fiatal, középiskolás közönséget célzó, aktuális társadalmi kérdésekkel foglalkozó előadások közül a Thealteren a Mentőcsónak két színházi társasjátékával, a *Menekülj okosan!*-nal és a *Cím nélkül – hajlék-kaland-játékkal*, valamint két tantermi előadásával, *A néma tartomány*val és az *Újvilággal* találkozhatott a közönség.

Az interaktív színházi társasjáték fogalmát Fábián Gábor és a *Szociopoly* (2014) hozta be a köztudatba, ami egyúttal erre a formára épülő előadások sorát indította el a Mentőcsónakban. A Bass László szociológus ötletéből kinőtt előadás a magyarországi mélyszegénység problémáit vitte színpadra: a közönségnek négy családként csoportosulva kell kitalálnia, hogy milyen stratégiák és döntések mentén éli túl a játék kerete által kijelölt pár hónapot. A segítyből, családi pótlékból

gazdálkodó családoknak minimális lehetőségük van kiegészíteni a havi, közel 80 000 forintos bevételüket, miközben a környéken szinte alig akad munka, a feketemunka pedig sok kockázattal jár. A mélyszegénység életkörülményeivel helyzetszerű fordításban találkozunk itt, a döntéseknek pedig anyagi és akár jogi következményei is vannak: megengedhető-e a szemüvegvásárlás a gyerekeknek, amikor nem tudjuk, mit eszünk holnap; kockáztassunk-e a feketemunkával, amikor ezzel kibukhatunk a segélyezésből, és semmi garancia nincs arra, hogy a vállalkozó kifizet a végén; kérjünk-e kölcsönt a falu uzsorásától. Különösen fontos, hogy a színészek által eljátszott szituációkat és a csoportok döntéseit Bass László szakértői kommentárjai követik, amelyek általános kontextusba helyezik azokat: statisztikai nagyságrendek felől lesz rálátásunk a szegénységben élők nehézségeire, és arra is, hogy ezek milyen szociálpolitikai környezetbe ágyazódnak.

Az interaktív színházi társasjáték formáját és dramaturgiáját meghatározza az adott problémát helyzetszerűen megjelenítő színészi játék, a szakértői jelenlét és kommentár, a csoportos részvétel, valamint a célorientált játékszabályok. Azonban ahogy a *Gazdálkodj okosan!* címét ironikusan kijátsszák az előadások, úgy a teljesítmény és versengés öröme is árnyalja, hogy ezekben a színházi társasjátékokban valóban nem lehet nyerni, nem igazán lehet okosnak lenni. A körülmények fontosságát hangsúlyozó érzékenyítés, empá-

tianövelés – aminek természetesen útja az is, hogy nézőként-résztvevőként szerepbe kerülve magunk is egy érzelmi folyamat felől közelítjük meg a szegénység, hajléktalanság ezerféle kiszolgáltatottságát – pedig kiemelten fontos egy olyan társadalmi kultúrában, amely mindezeket a problémákat az egyéni hibáztatással tudja le: aki szegény, és az utcára vagy a hazáját elhagyni kényszerül, maga tehet erről.

A két legutóbbi színházi társasjátékban új elem, hogy a színészekkel együtt az érintett társadalmi csoportok reprezentánsai is részt vesznek a játékban. A Fábíán Gábor rendezte *Menekülj okosan!*-ban Rezai Mohammed Amin Afganisztánban, Iránban, Görögországon át vezető történetével ismerkedhetünk meg; ő lát el minket jó tanácsokkal, hogy mire érdemes figyelni az út során, tudniillik egy magyar falu négy családjaként kénytelenek vagyunk elhagyni az otthonunkat, javainkat, hogy eljussunk a biztonságos Finisztánba. Véges idővel és erőforrással rendelkezünk egy állandó stresszhelyzetben, számtalan akadállyal magunk előtt, amelyek ráadásul emberáldozattal járnak (a kezünkbe kapott bilétán az identitásunkat egy monogram és születési dátum jelzi – és a játék végén derül ki, hogy személyesen túléltük-e egyáltalán a menekülést). Csoportként minduntalan szembekerülünk olyan helyzetekkel, amelyekben az egyéni és közösségi értékek, célok ütköznek egymással. Temessük-e el a velünk menekülő lány testvérét, vagy ne pazaroljunk erre időt? Hogyan osszuk el az élelmet? Lopjunk vagy ne, ha rászorulunk? A csoportos továbbjutásért áldozzuk-e be a határőrnek a csinos Kurta Nikét – aki Aminnal és Jaskó Bálinttal teszi elevenné a konfliktusokat? Takács Emőke, a Menedék Egyesület szakértője vezeti a játékot, és elemzi, egészíti ki információkkal a döntéshelyzeteket. De elérjük-e ennyi megpróbáltatás után a célt, azaz kapunk-e olyan státuszt a befogadó országban, amellyel új életet kezdhethetünk, munkát vállalhatunk? A statisztika szerint igen kevesen jutnak el eddig – a mi esetünkben egyedül a nyertes család, és ezen felül mindazok, akik a dobókockával hatost dobznak. Az ötven nézőből alig pár ember.

Ahogy Amin története arcot ad egy többnyire névtelen tömegként megjelenő csoportnak, úgy a Boross Martin rendezte *Cím nélkül*ben Balog Gyula személyes története segít minket abban, hogy a hajléktalanság jelenségét folyamatszerűen lássuk. Három szereplőnk van, akik az életkörülményeikből kifolyólag utcára kerülnek, ők lesznek a közönség három csoportjának avatárjai – négy őszi-téli hónapot kell túlélnünk rajtuk keresztül kezdő hajléktalanokként, és közben összegyűjtenünk 100 000 forintot, amivel esélyünk lehet bekerülni a lakásbérleti programba. A döntések, bár nyilván modellszerűek, mégis komplexen vannak kidolgozva, az anyagi, testi és szociális erőforrásaink pedig nagyon szorosan határozzák meg az egyre szűkülő lehetőségeket, amelyekben rendre szembenézünk a szegényérzettel, a prostituálódás, kirekesztés, bántalmazás, elszigetelés helyzeteivel. Mindeközben Szenográdi Réka, a Menhely Alapítvány szakértője egy olyan megdöbbentő statisztikai felmérést is ismertet, amely szerint arányaiban nagyobb az alkoholfüggők száma a magyar lakosságban, mint a hajléktalanok közt. Az előadás végén kiosztott szórólap a konkrét segítségnyújtás módjait gyűjti össze – hangsúlyozva a szociális háló fontosságát, hiszen a nélkülözés látható akadályai mellett a társadalmi státusvesztés, és ezzel együtt a társadalmi szerepek megszűnésének traumája legalább ennyire mélyen és fájoan állja el az utat a reintegrálódás előtt.

Az említett társasjátékokban nemcsak a dramaturgiai felépítés közös, de az is, hogy egyszerre kínálnak közösségi el-

ményt és helyzetszerűen megszerzett tudást, ami egyformán jól működik a fiatal és a felnőtt közönség számára; sok vállalat, civil szervezet épp ezért hívja meg ezeket a produkciókat hasznos csapatépítő tevékenységként. Érdekes, hogy a játékok kitalálói az egyszeri alkotás fogalmát is szabadon kezelik: a Fábíán Gábor rendezte *Szociopolynak* például létrejött egy pécsi és egy nyíregyházi verziója helyi szakértők bevonásával.

A Mentőcsónak repertoárján vannak kimondottan fiatalokat célzó előadások. Pass Andrea Mentőcsónakon kívüli és előtti rendezései – mint a *Kő, papír, olló*, illetve a *Napraforgó* és a *Bebújós* – valódi közegismerettel mutatják fel, mivel küszködnek a gyerekek, kamaszok, a fiatal felnőtté váló felhaladók, többnyire a család és az iskola mikrokörnyezetében, társadalmi problémák fókuszában. A Thealteren is bemutatott *Újvilágban* az a különleges, ahogyan a radikalizálódást érzelmi folyamatként, jelenségként kezeli – s ebben a nézői tehetetlenséget a legközelebbi tehetetlenséggel azonosítja: a szülőkével. Mert az okos, érzékeny Katát játszó Sztarenki Dóráról – a dramaturgiai szükségszerűsége túl, persze – igazán nem mondaná meg senki, hogy a baljósan pátoszos Áron (Porogi Ádám) és a vidám egyszerűséggel cigányozó Robi (Kovács Lehel) rasszista klubjában köt majd ki, bő farmernadrágját fekete mellényre, bakancsra cserélve. Nem gonoszak ők, csak elárvultak és megbántottak, miközben a bonyolult élethelyzetekben és a veszteségérzésben egyértelmű igazságok után vágyakoznak. Pass forgatókönyvének története szinte közhelyszűren tipikus, a rendezés, a színészi játék kidolgozottsága azonban minduntalan meglepéletes árnyaltságával. Az előadást rendszerint feldolgozó foglalkozás kíséri, ebben Takács Gábor vezetésével a Kata származását rejtő doboz útját követik a diákok, boncolgatják a karaktereket és a családi hátteret, és arról beszélgetnek, hogy miért nem mondták el a szülők, mit jelent zsidónak lenni, miért kell félni egyáltalán; mi köze van 2017-nek '89-hez vagy akár '56-hoz: kik az egykori fiatalok, akik ma ott ülnek a parlamentben, és kik a mostaniak, akik majd ott fognak ülni. *A néma tartomány* közege az iskola, témája pedig, hogy a nevelésben, oktatásban hogyan jelentkeznek a demokrácia/diktatúra kérdései. A Mentőcsónak állandó, Manöver nevű diákcsoportjával rendezett előadás ereje abban is áll, mondja Pass, hogy a diákok problémáival hasonló korúak foglalkoznak, ami segít a diákközönségnek megnyílni. (A játszói és nézői korosztály közelsége ugyanígy fontos a Manöver első, *Pokolra kell annak menni* című előadásában is, amely a tehetségek sorsáról szól.) Disztópiát látunk működésben: egy osztály-tanár viszonyt, amelyen keresztül fölsejlik egy elképzelt társadalom, a kiválasztott szerencsések szép, új világa, ahol minden racionálisan tervezett, és az agresszió is ellenőrzött társadalmi gyakorlatokban kap teret. Formán Bálint kedves, megértő tanárfigurája az autoritás működésének rafinált módját kínálja – a válaszok azonban nyitva maradnak azokra a kérdésekre, hogy a rejtett manipuláció hogyan hangolja át észrevétlenül a pályát és párt választó diákokat, hogyan tolerálja a felgyülemelő rossz érzések miatt lázadókat a rendszer. Ezt az előadást is foglalkozás követi, amely a tartomány jelentését, asszociációit bontja ki, és a karakterek elemzésén keresztül követi le azt, miért és milyen utat járnak be a szereplők, milyen eszközökön keresztül működik a rendszerszintű manipuláció.

A Mentőcsónak Egyesület, amelynek előadásaival a szélesebb közönség a Jurányi Inkubátorházban találkozhat, az eddigi profil szellemében folytatja munkáját, a tervek szerint az új évadban Fábíán Gábor és Pass Andrea rendezéseivel.

NEUDOLD JÚLIA

MŰVÉSZETKÖZVETÍTÉS KŐSZÍNHÁZAKBAN

A színházpedagógia útjai és lehetőségei

Feladata-e a színháznak átgondolt kulturális jövőképpel rendelkezni? És társadalmi jövőképpel? Mit tud kezdeni a színház a kulturális demokráciával, a kulturális javakhoz való egyenlő hozzáférés gondolatával? Elhiszi-e, hogy dolga van ezekkel a víziókkal, és hasznos, pontosabban „közhasznos” a működése? Lehet a színház a kreatív, tudatos, szolidáris világ garanciája?

Ha a színház színházszerető, kritikusan gondolkodó, a jó ügyekért tenni akaró polgárokat szeretne, ha a színház párbeszédre törekszik, ha a színház a város nélkülözhetetlen, megkerülhetetlen és közkedvelt része akar lenni, akkor kézenfekvő lépés, hogy aktivitást, részvételt, közösségi teret, fórumot kínál a városnak, ahol és amelyért működik. De kiknek a feladata és a felelőssége ennek a szakértelmet igénylő „funkcióbővítésnek” a megszervezése és ösztönözése? A kultúra közvetítésének, a színház közvetítésének, az esztétikai nevelésnek mi a módszertana? Milyen együttműködésekben valósulhat meg ez az – egyelőre – határozatlan körvonalakkal rendelkező feladat?

A német példa

Németországban a kőszínházak működéséhez hozzátartozik egy színházpedagógiával foglalkozó részleg, ugyanolyan jogon, mint a dramaturgia, a közönségszervezés vagy a színház bármely más nélkülözhetetlen munkaterülete. Az ott dolgozók szorosan együttműködnek az iskolákkal, és ez mint hatásos nevelési reform országszerte jól működik, kiszélesítve a fiatal korosztálynak kínált ajánlatokat. Egy ilyen program életre szóló kulturális tőkét ad azzal, hogy a művészet és a színház értő élvezetére tanít, valamint kreativitásra, önálló gondolkodásra, empátiára és toleranciára nevel. A színházközvetítés, a



A Katona Klub Kivonulás című előadása. Fotó: Brozsek Niki

befogadás képzése alapvetően két (nem teljesen szétválasztható) módon történik, egyrészt a „nézni tanítás”, másrészt az alkotófolyamatokban, a színjátékban való aktív részvétel révén. A színházpedagógiai programok kezdetben a fiatalságra fókuszáltak, ma már általában minden korosztályt megszólítanak. A közönség és a színházi alkotók között művészi és pedagógiai igényekkel, különböző módszerekkel kommunikációs csatornákat nyitnak: működésük egy olyan kölcsönhatás katalizátorként is értelmezhető, amely során a közönség az alkotófolyamatok értő élvezője vagy akár részese lesz, a színház pedig saját hatásával direkt szembesülve önkritikára kényszerül, és nézői, társadalmi igényekre érzékenyedik.

A művészetközvetítés és a kommunikációs funkció mellett a színházpedagógia művészetorientált irányzatában alkotófolyamatok – a repertoárhoz kötődő performatív vagy képzőművészeti események, gyakran a repertoárba kerülő, amatőr szereplőket is megmozgató színházi produkciók – valósulnak meg. Több színház a színházpedagógia tartományába tartozó alkotó jellegű tevékenységeket esztétikai kutatásként, kísérletező terepként jelöli meg, a progresszívnek számító területet növekvő figyelem övezi.

Prof. Dr. Ute Pinkert 2007-óta az Universität der Künste Berlin tanára a színházpedagógia és színjáték (Darstellendes Spiel) szakirányon. Berlini színházaknál praktizáló színházpedagógusokkal szoros együttműködésben a színházpedagógia elméletét és gyakorlati megvalósulását vizsgáló szaktudomány továbbfejlesztésén dolgozik. Pinkert specifikus színházpedagógiai gyakorlatként, önálló szakmai területként definiálja a színházpedagógiának azt a jellegzetes formáját, amelynek kialakulása közvetlenül a színházból – mint intézményből – következett. „A közvetítés struktúrája” című kétrészes írása a *Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung* (Színházpedagógia a színházban. Kontextusok és koncepciók a színházközvetítésről) című kötetben jelent meg 2014-ben. A következő szemelvényeket és összefoglaló megállapításokat a fogalmi tisztázás szándékával a tanulmányunk a magyar gyakorlat tekintetében általam leghasznosabbnak vélt momentumából, valamint saját szakmai tapasztalataimra építve állítottam össze.

A színházközvetítés fogalma és dimenziói

A színház közvetítésének általános értelemben vett fogalma „nem egy tartalom, illetve egy bizonyos nézőpont átadásaként, hanem a művészet jelenségeinek és meghatározott alanyoknak kapcsolatba hozásaként” (Maset, 2002 alapján Pinkert, 2014:15) értelmezhető. A közvetítés szereplőinek és a művészeti jelenségeknek az összetett viszonyrendszer struktúrákat rajzol ki. Pinkert a különböző struktúrák analitikus vizsgálata révén jelölte meg a színházi közvetítés különböző (egymással átfedésben lévő) dimenzióit. A *belső* közvetítés a szereplők és a művészeti koncepció/szerepek kapcsolatainak kialakulása során megy végbe a próbák alatt. Az *immanens* közvetítési dimenzió abban mutatkozik meg, hogy miként szólítja meg közönségét az előadás, hogyan alakul a befogadás folyamata. Itt a közvetítés konvenciója az általános szociokulturális hozzáférési feltételek és a színházi intézmény játsszási feltételeinek (befogadóképesség, repertoár, társulat, technika, méret, ráfordíthatóság stb.) illeszkedésénél található meg. A *külső* közvetítés a közönség formálásaként, tanításaként értelmezhető. Ennek során a színház a

színházcsinálók és a különböző nézői rétegek eltérő szociokulturális feltételeinek ismeretében képzési szándékkal fordul a publikumhoz, illetve annak bizonyos részeihez.

Közvetítési feladatok és formák

Tanulmányában Pinkert javaslatot tesz a kőszínházi színházpedagógia rendszerezésére, és áttekintést ad az elmúlt 40 évben kialakult formákról és gyakorlatról, valamint elemzi ezek viszonyait és kapcsolatait az egyes közvetítési struktúrákkal. Az alábbiakban ismertetett formák többsége (!) jelen van már a magyar kőszínházi gyakorlatban is.¹

Nyugat-Németországban az 1970-es években kezdett kialakulni a mai tradicionális színházpedagógiai formátum, az *ifjúsági klub*. A klubok központi elemévé a belső közvetítési struktúra vált, a személyes szereplésre alapozzák tevékenységüket. A befogadás képzése, a színház megszerettetése itt az alkotófolyamatokban és a színjátszásban való aktív részvétellel épül. Már a kezdetekkor megjelent az itt zajló munka egy másik értéke: a fiatal amatőr szereplőket megmozgató műfajtól radikálisan produktív újításokat is vártak. Májig figyelem és várakozás övezi ezt a széles körben elterjedt, igen változatos formát, kísérletező terepként, esztétikai laboratóriumként tekintenek rá, nemcsak színházpedagógiai, hanem színházi, esztétikai értelemben is. Ezekben az alkotófolyamatokban olyan munkamódszerekkel dolgoznak, amelyek megfelelnek a nem professzionális színjátszók adottságainak, sőt azokból előnyt kovácsolnak. Biografikus tartalommal operálnak, személyes jelenlétre, mozgásra és csoportos színészi létezésre építkeznek a színjátszásban. Időközben a forma addig tágult, hogy már célcsoportok széles spektrumának kínál aktív alkotótevékenységet: gyerekeknek, felnőtteknek, időseknek, olykor kifejezetten a különböző generációk közötti kommunikációt támogatva. Ide kapcsolható a „Bürgerbühne” (polgárok színpada) mozgalom is, amely a város lakóinak saját élettapasztalataira és színházi aktivizálására épül.

Ahogy Németországban, úgy Magyarországon is sokféle a kőszínházakhoz kapcsolódó ifjúsági klubok és alkotócsoportok működése. Pinkert két vonalon különbözteti meg ezek tevékenységét: aszerint, hogy mennyire vannak intézményileg és esztétikailag összefonódva az adott színházi intézménnyel, és aszerint, hogy professzionális alkotófolyamatokra összpontosítanak a színház iránt komolyabban elkötelezett fiatalokkal, vagy a résztvevők széles spektrumának kínálnak teret színházi játékokra, tanulásra, közös gondolkodásra. Előfordul, hogy valamely színházi intézmény akár több típusú klubot is működtet.

Az *összefonódás* modellben nagyszámú fiatalnak kínálnak aktív részvételt, akik hozzáértő, kritikus, „ideális” befogadóként kötődnek a színházhoz. Párbeszédre alapuló hozzáállás,

1 Az Örkény Színházban (IRAM) és a Katona József Színházban (Behívó, Katona+) már több éve működik diákokat és tanáraikat, valamint a felnőtt közönséget megszólító sokoldalú, rendszerszerűen átgondolt színházpedagógiai műhely. A Trafóban (Gondolat Generátor), a Radnóti Színházban (RIM), a Budapest Bábszínházban (Mozgató) szintén erősen érezhető a németországi színházközvetítési gyakorlat hatása. Zalaegerszezen Ruszt József beavató színházi előadássorozata magyar előzménynek tekinthető. Sok kőszínházban a magyar és angol-szász színházi nevelési hagyományok dominálnak, a repertoárt osztályteremben játszható, aktív részvételt és közös gondolkodást is kínáló színházi nevelési előadásokkal egészíti ki például a Tantermi Deszka program Zalaegerszezen a Hevesi Sándor Színházban vagy a CSIP ifjúsági műhely a debreceni Csokonai Színházban. Magyarországon világviszonylatban gazdag és színes a színházi nevelés gyakorlata, a kőszínházak felelősségvállalása e téren tendenciának látszik.



Tasnádi Bence a Katona Eltáv című mobil színházi projektjében. Fotó: Szilágyi Lenke

kedvező bérletek, találkozók, nyílt próbák, színészek által vezetett workshopok, dramaturgiai foglalkozások, az évad témáira épített foglalkozások, a fiataloknak a ház professzionális előadásaiba való bevonása jellemzi például ezt az irányt.

Az *autonómia* modellt követő ifjúsági klubok „általában a színházon belül működnek, viszont annak esztétikájától és alkotási folyamataitól többé-kevésbé függetlenül” (Pinkert, 2014:32). Egy specifikus ifjúsági színházesztétika, a „szociális esztétika” fontos kísérleti terepévé fejlődtek, amely egyidejűleg feldolgozza az adott színház által közvetített jellegzetes, professzionális előadások és színházi formanyelvek impulzusait is. Jelenleg ez a legerőteljesebb irány.

A *professzionizált* modellben professzionális körülmények között hoznak létre előadásokat, amelyek művészi igényességükben egyenrangúak a színház más előadásaival. Az ilyen ifjúsági klub „a színház iránt kiemelkedően érdeklődő és elkötelezett fiatalok számára kínál teret, ahol professzionális feltételek mellett foglalkozhatnak a színházzal mint művészeti formával” (Pinkert, 2014:32). Ezek az alkotófolyamatok a művészek felelősségi körébe tartoznak, és számolnak a professzionális képzéssel nem rendelkező fiatalokkal való munka speciális feltételeivel.

A *széles hatósugarú* modell arra helyezi a hangsúlyt, hogy „minél több fiatalnak tegye lehetővé a színházhoz való hozzáférést, és ezáltal általános kulturális képzési feladatot teljesítsen” (Pinkert, 2014:33). Itt a befogadás képzése kap nagyobb nyomatókat, a fiatalok munkája az adott színház előadásaiból indul ki. Az előadásokhoz való viszonyuk, az azokhoz kapcsolódó saját élményeik dramatikus feldolgozása jellemzi a munkafolyamatokat. Az ilyen klubok sajátossága az előadásmóddal és munkamódszerekkel való szabad kísérletezés.

A következő három forma az immanens közvetítési dimenzióhoz kapcsolódik, az ábrázolás/szerepek és a nézők közti kapcsolati struktúrára épül. Ez a jelenkori színházközvetítés legfontosabb területe. Németországban a „nézni tanítás” szükségessége nem vitatott. Alapvetésként fogalmazódik meg, hogy ez a színház feladata, érdeke, felelőssége. Már a korai gondolatmenetek óva intenek az egyoldalú, autokratikus kommunikációtól, a jelentések leszűkítésétől, és az „esztétikai alfabetizálás” sza-

badságfaktorát biztosító módszerek fejlesztését szorgalmazzák.

A *színházpedagógiai felkészítés előadások előtt (1)* alapos körültekintést igényel. Szükséges hozzá az előadásnak, a próbafolyamatnak, az alkotók szándékainak értő ismerete. Fel kell térképezni, hogy az előadás miként hat a befogadói célcsoportra, és hogyan alakul a befogadás folyamata. Meg kell ismerni az iskola és a pedagógusok szempontjait. Elemezni kell a nézőpontok különbségeinek okát, ismerni kell az életkori sajátosságokat. Termékennyé kell tenni a különböző nézőpontok közti távolságokat. Tudni kell, hogy az adott előadáshoz milyen előzetes élmény nyithat utat, mi ébreszthet iránta kíváncsiságot, mi indíthatja el a résztvevőket egy teljesebb befogadói élmény felé, és mi az, ami lezár, leegyszerűsít, varázstalanít. Ezek a szempontok minden előadásnál más és más prioritásokat eredményeznek. Az aktivitásra és színházi játékokra építő módszerek az előadás formanyelvére, tematikájára, látványvilágára egyidejűleg érzékenyíthetnek. A cél, hogy a résztvevők aktivizált asszociációs bázissal érkezzenek az előadásra, és ezáltal teljesebb és sokszínűbb legyen a befogadás, a netán bonyolultabb színházi nyelv ne jelentsen akadályt. Az ilyen foglalkozások személyes kapcsolódási pontokat kínálnak, és kontextusba helyezik az előadást, adott esetben követhetővé teszik az alkotófolyamatokat, a művészek döntéseit. A legfontosabb komponensük talán az, hogy segítik a résztvevőket annak a felismerésében, hogy mi közük van személyesen a választott előadáshoz, miért érdemes színházba járni.

Pinkert a következőképpen foglalja össze az elmúlt 30 év felkészítő módszereinek céljait:

- felkelteni az érdeklődést a színpadi előadás tematikája iránt;
- feltárni a színházi folyamatok sokértelműségét és többletjelentését – szem előtt tartva az esztétikai jelek alapvető többletértelműségét;
- követhetővé tenni a próbafolyamat kiválasztott esztétikai döntéseit (saját tapasztalatok alapján és reflektáltan);
- kíváncsiságot kelteni a rendezés speciális formanyelve iránt.

Színházpedagógiai feldolgozás előadások után, és a befogadás kutatása (2). Az ilyen feldolgozó foglalkozások során fény derülhet az előadások erényeire és hiányosságaira. A pedagógusok szempontjából és a nevelés felől nézve pedig óriási lehetőség egy-egy jól működő előadás után az általuk teremtett érzékeny, kérdésekkel és gondolatokkal teli légkörben erősíteni a befogadás tapasztalatait és a színházi élmény minden napokra tett hatását. Ekkor is lehetőség van az előadás esztétikájával foglalkozni, „utólagos alfabetizálásként” elemezni a formanyelvet, és a konkrét előadás impulzusait inspirációnak használni saját színházi gyakorlatokhoz.

Németországban a *közös játékra és gondolkodásra épülő foglalkozások* tervezése mellett a színházpedagógiai részleg feladata az előadásokhoz kapcsolódó, *feldolgozást segítő füzetek* összeállítása tanároknak, iskolai feldolgozáshoz. Ezeket gyakran pedagógusok készítik, olykor dramaturgokkal közösen. Ezek a segédanyagok általában három tartalmi részből állnak: „megjegyzések a darabról és annak színreviteléről, dramaturgiai információk a kontextushoz, didaktikai rész konkrét tanítási javaslatokkal”² (Pinkert, 2014:41).

A *feldolgozó beszélgetés* Németországban és Magyarországon is elterjedt forma. Németországban „a közönségtalálkozókkal ellentétben, melyek a dramaturgia hatáskörébe tartoznak, és közvetlenül az előadás után a színházban zajlanak, a feldolgozó beszélgetésekre általában az iskolában kerül sor” (Pinkert, 2014:42). Pinkert a műfaj több csapdáját is említi. Nem szerencsés, ha a moderátor és az alkotók megkérdőjelezhetetlen autoritásként vesznek részt a beszélgetésben, és ha az a meghatározó kérdés, hogy ki értelmezte jól, és ki rosszul az előadást. Az ilyen beszélgetéseket vezethetik az alkotók vagy színházpedagógusok, színészek részvételével vagy anélkül. A színészekkel való találkozás, az alkotók nyitott, érdeklődő odafordulása óriási élmény lehet a diákcsoportoknak. A műfaj nem könnyű, a beszélgetést úgy kell vezetni, hogy felszabadult légkör, kölcsönös érdeklődés és közös gondolkodás tegye emlékezetessé. Ez a moderátornak és a színészeknek is nagy feladat.

Alkotófolyamatok dialógusban a közönséggel (3). Bevetett gyakorlat Németországban, hogy a közönséget már a próbafolyamatba is bevonják különböző módszerekkel (például nyílt próbákkal). Ekkor valódi oda-vissza hatás történik a befogadás és a színházi kifejezés között, a nézői igények és recepció feltérképezése befolyásolhatja a darab- vagy témaválasztást, a játékmódot és a rendezést is. Tehát a recepció megváltoztatására fókuszáló modell helyett a befogadó hatása és formáló ereje is érvényesül az alkotófolyamatban. „A közönség ezzel már nemcsak címzettje, hanem egyben a motorja is a produkciónak.” (Pinkert, 2014:44)

Új közönségrétegek bevonása – a nyitás és a részvétel sokszínű kölcsönhatása. Ez a forma a külső közvetítési dimenzióhoz kapcsolódik. Pinkert a szociokulturális kontextus és a színház közti kapcsolatra fókuszálva írja le a részvétel stratégiáit. Olyan formákat mutat be, amelyekkel új közönségrégeket szólíthat meg a színház, és a kulturális hozzáférés demokratizálható. Dramatikus szövegek helyett az adott közösséget érintő témákkal dolgoznak, kutatómunka,

interkulturális, összművészeti és transzdiszciplináris törekvések jellemzik ezeket a színházi projekteket. A hangsúly a munkafolyamaton és a pedagógiai motiváción van, produkció létrehozása nem feltétlen cél. Ehhez a területhez aktuális társadalompolitikai viták kötődnek: a kulturális és szociális részvétel problematikája, a jövő városi színházának diskurzusai (lásd Mundel, 2014).

Az esztétikai-művészeti tudatosság és kifejezőképesség kompetenciájának fejlesztése

A magyar színházi nevelés szakmai diskurzusában egyelőre körvonalazatlan, hogy milyen speciális feladatok és formák kapcsolód(hat)nak a kőszínházakhoz, és ezek miként lépnek kölcsönhatásba a színházi neveléssel foglalkozó társulatokkal, a magyar színházi nevelés hagyományaival és sok évtizedes gazdag tapasztalatával. A közvetítés bizonyára kulcsfogalom lesz a válaszkérésben. Egy másik meghatározó fogalom az egyik lisszaboni kulcskompetencia³ lehet: az esztétikai/művészeti tudatosság és kifejezőképesség kompetenciájának fejlesztése. Magyarországon olykor gyanakvás övezi az erre épülő szándékokat. Pedig az esztétikai nevelés nem azért van, hogy az elit színház kinevelje a maga szűk rétegközönségét. A nyelv, a beszéd, a kommunikációs jártasság, az összetett jelrendszerek ismerete, az elképzelések, élmények és érzések kreatív kifejezése, a „nézni tudás”, az esztétikai tapasztalás közben megismert történetek a múltunkról, jelenünkről és jövőnkéről éppoly fontosak a konstruktív életvezetéshez, a kritikus gondolkodáshoz, a demokrácia megtanulásához, mint a színházi nevelési munka elfogadottabb, ismertebb fejlesztési területei. A képzőművészetben, a vizuális nevelésben az esztétikai nevelésnek és a művészetközvetítésnek gazdagon leírt tapasztalata van már. Ideje lenne a színházi nevelés e speciális szegmensét is alaposan végiggondolni, és tudatosan, elkötelezetten fejleszteni a kőszínházi programkínálatot – a határterületek már meglévő tudására és a nemzetközi gyakorlatra alapozva. Ez egy kőszínházban csakis a színház vezetésével együttműködésben, az intézmény szerves részeként lehetséges.

Irodalom

Ute Pinkert: Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag, in *Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Schibri-Verlag, Milow, 2014, 12–69.

Pierangelo Maset: *Praxis Kunst Pädagogik. Ästhetische Operationen in der Kunstvermittlung*. Lüneburg, 2002.

Barbara Mundel – Heiner Goebels – Josef Mackert: *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Theater der Zeit, H. 7/8, Arbeitsbuch 2011.

A szerző az Örkény Színház színházpedagógiai programja, az IRAM vezetője.

2 A feldolgozást segítő tanári segédletek Magyarországon is elterjedtek, a színházak egyéni kezdeményezései mellett az utóbbi években a Magyar Tanárok Egyesülete karolta fel az ügyet. A tanári segédletek letölthetők a Magyar Tanárok Egyesületének honlapjáról: <https://magyartanarok.wordpress.com/szin haz/>

3 Az Európai Unió országaiban a kulcskompetenciák fogalmi hálójába rendezték azokat a tudásokat és képességeket, amelyekre minden egyénnek szüksége van személyes boldogulásához és fejlődéséhez, az aktív állampolgári léthez, a társadalmi beilleszkedéshez és a munkához.

SZABÓ ISTVÁN

„NEM TILTOTTÁK BE, CSAK LEVETTÉK” I.

A Hegedűs a háztetőn *betiltásának története (Operettszínház, 1973)*

„Itt nyüzsg az egész belügy... nagyon izgatottak – somolygott mandarin-arcával Komlós János a Hegedűs a háztetőn főpróbája előtt a dohányzóban. Pánik a főpróbán. Pánik az engedélyezés körül. Hivatalnokok pánikja és a főpróbahiénaké. Utóbbiak bejutni szerettek volna a nézőtérre, előbbieket kijutni a musical főpróbájáról.

Mitől féltek a hivatalnokok? Attól talán, hogy Auschwitzot járt nyugdíjasok a zenés darab hatására föltépik a székeiket, s cséphadaróvá átalakítva kitudulnak a Nagymező utcára?

Néhány előadás után betiltották a darabot. Szabatosabban: lekerült a műsorról. Nem tudni pontosan, mikor. Képtelenség dokumentálni az adminisztratív beavatkozást, ezen időszak tiltásai írásos belég nélkül történtek.

Egy szakszervezeti munkásakadémián ez idő tájt előadást kellett tartanom a »mai magyar színházról«. Javasoltam: inkább beszéljünk. Válaszolok bármely kérdésre. Máris magasban egy kéz:

– Azt mondja meg az elvtárs, miért tiltották be a Hegedűs a háztetőn-t?

– Szívesen megmondom, ha megmondja, miért mutatták be!”¹

Tudom, hogy ez magas felütés. Jólesik visszatekinteni erre a stílusra. Arra, ahogy a nagy tudású kritikus fabulál. Ahogy mondatait személyes emlékeivel hitelesíti. Abban nem kételkedhetünk, hogy ott volt a premieren, a színesen megformált leírásban már annál inkább. Annyira azonban nem vehetjük komolyan, hogy alapos szövegelemzésnek vessük alá. Molnár Gál Péter 1990 januárjában a *Kritika* című folyóirat hasábjain – a kaposvári előadás apropóján – visszamenőlegesen beszámolt és kritikát közölt egy tizenhét évvel korábbi bemutatóról, sőt a darab történetével kapcsolatban is csemegéz, ezért állításait és meglátásait többször megidézzük majd. A kérdés, amelyet körüljárni szeretnénk leginkább az, hogy milyen út vezetett az 1973. február 9-i bemutatóig, és mi lehetett a betiltás oka.

Az amerikai musical irodalmi alapanyaga magyar nyelvterületen elsősorban mint *Tóbiás a tejesember* ismert. A szerző Sólem Áléchem zsidó vallású, jiddis nyelven alkotó orosz író, aki 1905 után emigrált, életének utolsó évtizedét nagy-

részt külföldön töltötte. Sikeres szerző lett Amerikában is, úgy emlegették mint a „zsidó Mark Twain”-t. Néhány írása a két világháború között magyarul is megjelent, de az 1894 és 1904 között jiddis nyelven írt, és élete végén befejezett novellafüzére a tejesemberről először csak 1948-ban. A *Társadalmi Szemlé*ben akkor azt emelik ki, hogy a szerző „a társadalmi problémák szemszögén látja a világot, bemutatja, hogy az osztályharcok a gettón belül, sőt az egyes családon belül is érvényesülnek”.² Az 1958-ban kiadott új fordításhoz (Brodzsky Erzsébet munkája) már nem fűztek ilyen osztályharcos magyarázatokat, inkább a kisemberek mindenkori nyomorúságát, kiszolgáltatottságát és életerejét vélték felfedezni a műben. A könyv mindenesetre a közös szovjet–magyar irodalmi program keretében jelent meg, a fordítás maga is az orosz nyelvű kiadást vette alapul.

A tejesember története egy lineárisan építkező, többlépcsős, drámai végkifejletű színpadi mű lehetőségét hordozza már önmagában is, amire még ráerősít a szereplők és az író sorsközössége: az a tény, hogy az 1905-ös forradalmat követő pogromok fenyegetése elől menekülniük kellett. Az átdolgozó, Joseph Stein jó érzékkel fedezte fel ezt, hasonlóképpen erős hatást keltett a chagalli festői/képi szimbólum, a hegedűs szerepeltetése, a népi ihletésű zene, Jerry Bock zeneszerző munkája, valamint a szöveg humora. Ezzel látszólag együtt volt minden a bemutatóhoz, de Jerry Bock visszaemlékezése szerint ez még Amerikában sem volt olyan egyszerű. Másfél év alatt elkészült a darab, de utána három évig nem sikerült bemutatni. „Nyilván azt gondolták, hogy ez csak egy szűk kört érdekelhet” – nyilatkozta 1985 júniusában a Magyar Rádióban.³

Az ősbemutatóra (rendező-koreográfus: Jerome Robbins) 1964. szeptember 22-én került sor a Broadwayn, és a siker minden korábbit felülmúlt: 1972 februárjáig 3242 előadásra váltottak jegyet. A darab néhány év alatt meghódította az egész világot. Az első európai premier Amszterdamban volt 1966-ban, 1967-ben kezdték játszani Londonban, ahol szintén csúcstot döntött. Ugyanabban az évben Tokióban, Sidney-ben is műsorra tűzték. 1968-ban eljutott Nyugat-Németországba, Hamburgba is. A szocialista országok ekkor egységesen tartózkodtak a mű bemutatásától. Ebben bizonyára szerepet játszott az 1967 nyarán lezajlott hatnapos háború, amelynek következtében Izrael komoly területekre tett szert. A szovjet

1 M. G. P.: Hegedűs a háztetőn, *Kritika*, 1990/1.

2 N. Gy.: Tóbiás a tejesember, *Társadalmi Szemle*, 1948/2.

3 *Gondolatjel*, 1985. június 2.



Bessenyei Ferenc és Benkóczy Zoltán

több országai az arab országok mellé álltak, Izraelt elítélték, többségük a diplomáciai kapcsolatot is megszakította vele. Ez a körülmény önmagában persze nem indokolja az elutasítást.

A változást a kelet-berlini bemutató hozta meg. 1969 nyarán a nagy tekintélyű német színházi szakember, a Komische Oper intendánsa és rendezője Budapesten járt a Nemzetközi Színházi Intézet kongresszusán, ekkor nyilatkozott a *Népszava* újságírójának: „Ha nem volna tény, el sem hinném: színpadra állítom a világsikert aratott musicalt, a *Hegedűs a háztetőn* címűt, amely New Yorkban immár negyedik éve fut a Broadway-n. Hamburgban, Londonban, Bécsben is rekordsiker.”⁴ Vámos László, a magyarországi bemutató majdani rendezője ekkor éppen a *West Side Story* (elő)bemutatójára készült a Budai Parkszínpadon, de a hír hallatán nyilván megfogalmazódott benne is a szándék a budapesti játszást illetően. A berlini bemutatóra másfél évvel később került sor, és ez az időszak egyáltalán nem volt izgalommentes. A szovjet követség beavatkozásáról szól a fáma, a bemutató érdekében kötött – elsősorban a szöveget érintő – kompromisszumokról. A lényeg azonban az, hogy 1971. január 23-án a *Hegedűs* áttörte a berlini falat. Erről M.G. P. már idézett cikkében így ír: „1970-ben (így!) Berlinben láthattam. A Komische Operben Walter Felsenstein egyik legutolsó rendezéseként alig játszották, ugyanis Kelet-Berlinben ugyancsak betiltották, de hogy a közönség is kielégüljön, és az ideológiai éberség se maradjon éhen, havonta egyetlen alkalommal mégis adták. Képzelték a jegyekért vívott gyilkos harc. Betiltók igénybe vettek minden összeköttetést, hogy bejuthassanak az ideológiai dugáru előadásához. Felsenstein előadása szép volt, méltóságteljes és unalmas. [...] Egy filozemita színházi koncert.”⁵ A darab sorsa betiltás lett, derül ki írásából,

de ezt azért ne vegyük szó szerint. A műsorrendben való korlátozását hamarosan feloldották, és az előadás 1989-ig folyamatosan műsoron maradt, összesen 506 előadást jegyzett fel a német színháztörténet. M. G. P.-nek a berlini előadás 1990-ből visszatekintve nem nagyon tetszett, bár 1974-ben még így emlegette: remekbe készült rendezés volt a belső szabadságról és a közösséghez tartozásról.⁶ 1976-ban pedig úgy emlékezett meg róla, hogy „a *Hegedűs a háztetőn* magasan a mű értékei fölé emelkedő, kivételes szépségekben ragyogó színrevitel”.⁷ A rendező születésének 100. évfordulóján, 2001-ben azt is elárulta, hogy mi a legfőbb baja az előadással: „Felsenstein az üzleti darabból valóságos zsidó misét csinált.”⁸ Tehát a téma kibontásának módja, ahogy valószínűleg ez okozta a legtöbb gondot a magyar bemutató idején is.

A berlini bemutató után sorra nyíltak meg a kapuk a keleti tömb többi országában is. A precedens-logika ez esetben is működésbe lépett. (Ennek szép példáit láthatjuk az akkori magyarországi műsorengedélyezési rendszerben. A budapesti premier után a vidéki színházak jó eséllyel tervezték bemutatásra az immár legalisan létező darabokat. Persze csak akkor, ha az előadás nem került játszasi korlátozás alá, vagy nem tűnt el villámgyorsan a repertoárból. Az 1973-as bemutatók közül előbbire a *Képzelt riport*, utóbbira a *Hegedűs* jó példa.) Berlin és Prága után tehát Budapest következett. Lássuk előbb, hogy hova és milyen körülmények között érkezett.

A hatvanas évek elején rövid ideig működő Petőfi Színház megszűnése után a Fővárosi Operettszínház lett a zenés műfaj kizárólagos gazdája a fővárosban. Ezért rá hárult a feladat, hogy az operetthagyomány ápolása mellett teret adjon a világszerte egyre nagyobb népszerűségnek örvendő musical műfajának. 1966-ban (tíz évvel az ősbemutató után) mutatta be a színház a *My Fair Lady*-t, az új műfaj legkonszolidáltabb mesterdarabját. Hasonlóan látványos és kevésbé kényes bemutató következett 1968-ban, a *Hello Dolly*, négy évvel az amerikai premier után. 1969-ben, tizenkét éves késéssel, megérkezett a *West Side Story*, amely zenéje révén már nagyobb kihívás volt. A Shakespeare drámáját mai környezetbe helyező feldolgozás akkor jelent meg a magyar színpadon, amikor a rendezői értelmezés szabadsága ezt a közelítést még nem tette általánossá. A társadalmi-politikai szempontból is izgalmas műfajváltás értelmezhető és átélhető volt mindenütt, Magyarországon ezen kívül a kulturális nyitást is megtestesítette. Ugyanakkor nem véletlen, hogy a Budapestre érkező musicalek közül a legfajsúlyosabb *West Side Story*-nak volt a legkisebb előadásszáma a Broadway-n. A felsorolt bemutatók új igényeket gerjesztettek. A magyar közönség különböző csatornákon értesült az új világsikerekről, lemezfelvételekről hallgatták, sokan dúdolták slágereiket, elvárták a személyes találkozást, a hazai premiert. 1971-ben a *La Mancha lovagja* került színre (1965-ös bemutató), ennek tervezése során már felmerült a *Hegedűs a háztetőn* műsorra tűzésének lehetősége is. A felsorolt előadások létrejöttében Vámos László érdemei nyilvánvalók, a *Hello Dolly*, a *West Side Story* rendezőjeként, illetve az Operettszínház főrendezői posztján sokat tett a színház profiljának korszerűsítéséért.

A *Hegedűs a háztetőn* a szűrt információáramlás ellenére is széles körben ismert lett. Az eredeti mű első magyarországi nyilvános megjelenése a Magyar Rádió és Televízió révén tör-

4 *Népszava*, 1969. június 19.

5 *Kritika*, 1990/1.

6 *Népszabadság*, 1974. december 1.

7 *Színház*, 1976/4.

8 *Népszabadság*, 2001. május 28.

tént. Az 1967. február 26-án 13 óra 52 perckor kezdődő műsorban a Kossuth Rádió hullámhosszán *Zenésjáték bemutató* címen Rátonyi Róbert mutatta be a darabot az előadás alapján készült lemezfelvétel segítségével. Az első rádióadást még számtalan követte, gyakran szerkesztették műsorba a musical részleteit, még a későbbi „betiltás” időszakában is. 1970 augusztusában a Magyar Televízió egyik szórakoztató műsorában magyar előadók közreműködésével kaphattak ízelítőt a nézők a darabból. Az egyik kritika szavá is tette, hogy felesleges volt jelenetként felvenni a részletet, elég lett volna a *Hair*ből (!) megidézett dalhoz hasonlóan koncertszerűen bemutatni.

Az *Új Élet* című zsidó periodikában 1970. március 1-én jelent meg részletes beszámoló a musicalről és előzményeiről. György Endre cikkében, érthetően, a vallási-nemzetiségi vonatkozásokra érzékeny elsősorban, az eredeti jiddis dalok és zsidó zenei motívumok felhasználását, valamint a lakodalmi jelenet örömtáncát külön kiemeli. A magyarországi bemutató lehetőségét nem veti fel.

Fontos körülmény a darab sorsát illetően az, hogy a hetvenes évek elején elkészült a filmváltozat is. Ennek 1971. november 3-án volt a premierje Amerikában, ekkor és a következő évben világszerte bemutatták. A film híre eljutott hozzánk is, de forgalmazásra nem vették át, megmagyarázhatatlan okokból csak 1986. december 4-től kezdte vetíteni a Filmmúzeum, a Filmarchívum nyilvános mozija.

A musical magyarországi bemutatójának útját a színházak műsortervezési rendjének ismeretében követhetjük végig. Formális cenzúra nem működött, de az állami és tanácsai fenntartásban működő színházak (és gyakorlatilag csak ilyenek voltak) évados műsortervüket csak a mindenkor kulturális minisztérium jóváhagyása után realizálhatták. A színházak által tervezett és engedélyezésre benyújtott darabok közül egyiket-másikat elsősorban politikai megfontolások alapján utasították el, ami mögött a pártközpont intenció voltak felfedezhetők. A problémás esetek többségét a magyar szerzők új darabjai és a kortárs nyugati színpadi művek tették ki. A „nem időszerű”, az „aránytalanul sok helyen játsszák”, a „szerző nem kívánatos” típusú indoklások nem kaptak nyilvánosságot, ahogy a színház sem talált fórumot egyet nem értésének kinyilvánítására. A kényes eseteket, a politikai zsargon szerint „túrt” kategóriába eső bemutatók sorsát különös figyelemmel kísérték egészen a premierig, bár a kész művek cenzori jellegű megtekintését igyekeztek elkerülni.

1964 áprilisában döntött úgy az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága (a továbbiakban APB), a legmagasabb szintű párttestület, amely folyamatosan foglalkozott kulturális kérdésekkel is, hogy a színházak műsortervét minden évad előtt megtárgyalja. Ez a gyakorlat a nyolcvanas évek közepéig fennállt.

Az Operettszínház által benyújtott bemutatótervek között a *Hegedűs a háztetőn* nem szerepel, elutasításának az APB előterjesztésekben, határozatokban⁹ nincs nyoma, ami nem azt jelenti, hogy ne próbálkoztak volna vele korábban. Az viszont tény, hogy a darab az 1972/73-as évadtervben jelent meg először. A minisztérium által készített előterjesztést az 1972. július 18-i ülésén tárgyalták. Ebben szerepelt a darab bemutatására vonatkozó szándék, méghozzá a szöveges részben meglehetősen pozitív értékeléssel. Idézzük ide az ominó-

zus passzust: „A prózai és zenés műfajok aránya megfelelő. A zenés művek között sok az új, és nívónak ígérkező magyar musical (a librettók szerzői sokszor rangos írók – Déry, Maróti, Galambos stb.), a külföldi musicalok közül is többnyire a méltán világhírűek kapnak színpadot (pl. *Hegedűs a háztetőn*, *Carnevál*).”

Kitérőnek látszik, de nézzünk egy pillanatra a kort híven jellemző győzelmi jelentés mögé. Sorrendben:

- Déry Tibor: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* – bemutatták 1973. március 2-án, 1972 tavaszán a tervben zeneszerző nélkül szerepelt mint „a nyugati hippi életmód kritikája”;
- Maróti Lajos – ? : *A virágok gyermekei* – szintén a nyugati hippi életforma kritikáját adó musical; a darab nem készült el, vagy ha igen nem mutatták be; a Miskolci Nemzeti tervezte bemutatni;
- Galambos Lajos – Lendvay Kamilló: *Görög történet* (zenés játék a magyarországi görög kolónia életéből) – a darab nem készült el, vagy ha igen nem mutatták be; a Pécsi Nemzeti tervezte bemutatni;
- B. Merill: *Carnevál* – világhírű amerikai musical; nem mutatták be, színre állítását a kecskeméti Katona József Színház tervezte.

A külföldi musicaleknél a „például” kitélt az indokolta, hogy a győri Kisfaludy Színház tervezte, hogy színpadra állítja a *Zorbát*, ami némi csúszással meg is valósult. A *Hegedűs* bemutatását a Pécsi Nemzeti Színház is tervezte, ez az előadás viszont nem született meg, mert a Minisztérium eltanácsolta. (A félreértéseket kerüendő emlékeztetni kell arra, hogy a tervezett és a megvalósult bemutatók közötti különbséget nem feltétlenül a „tiltás-eltanácsolás” okozta, gyakran a színház sem gondolta komolyan a javasolt darabot, vagy a közben megváltozott körülmények feleslegessé, esetleg lehetetlenné tették számára a premiért.)

Az eddigiekből következik, hogy a *Hegedűs a háztetőn* bemutatása körül folyó vita, vagy inkább politikai huzavona – ha egyáltalán volt ilyen –, nem jutott el a szélesebb nyilvánossághoz. A bemutató előkészületeiről szóló tudósítások nem szóltak erről, bár üdítő kivételként ide idézhetjük a *Néző* című havi műsorújságot, amelynek 1973. januári számában Tevje alakítójától, Bessenyei Ferencről azt kérdezte Győri Illés György: „Mi a véleménye a darab műsorra tűzését megelőző huzavonáról, félelemről, vitáról?” Bessenyei, aki a „humanizmus himnuszaként” aposztrofálta az előadást, nem cáfolta a kérdés jogosságát, így válaszolt: „Éppen ezt teszi számomra különlegesen izgalmassá ezt a szerepet. Szeretném azokat a kis félelmeket, tartózkodást, jobbra-balra kacsingatást megszüntetni, úgy játszani, hogy mindenféle belemagyarázás lehetetlen legyen.”

A félelem az ismeretlentől jó definíció erre az esetre. Talán nem egészen úgy, ahogy azt M. G. P. karikírozta felütésként idézett szövegében. A félelem sohasem ok, hanem okozat: ha a hatalom tabuként kezel egy kérdést, akkor a kényszerű elhallgatást veszélyeztető minden megnyilvánulás félelmet kelt képviselőiben. Felesleges ennek a tabusításnak az összetevőit itt felsorolni, de annyit megállapíthatunk, hogy a XX. század első felének a zsidótörvényekkel kezdődő és a holokauszttal végződő magyar tragédiáját nem jól ítélte meg, sem az őszinte szembenézést, sem a szükséges gyász munkát nem bátorította a kádári politika.

1973. február 9-én megtörtént az, ami várható/remélhető volt: az Operettszínház előadásában a darab – a hozzáadott

⁹ Az APB előterjesztésekből, határozatokból idézett szövegek forrása a továbbiakban: http://193.224.149.8/apex/f?p=100:8:17338649949507::NO::P8_NODE_ID,P8_OBJEKTUM_ID:ALLAG_1

érték elsősorban Vámos László rendezése és Bessenyei Ferenc szerepformálása – átütő siker. A közönség egyértelműen, a kritika majdnem száz százalékosan visszaigazolja ezt. Arról, hogy a nézőkben milyen gondolatokat ébresztett, kár találgatni, arról azonban, hogy a kritika hogyan viszonyult az előadáshoz, könnyű megbizonyosodni, csak el kell olvasni a korabeli reflexiókat. A visszhang túlságosan is megfelel a tabusítás gyakorlatának. Az előadás alapján senkiben sem vetődik fel bármiféle újragondolás kényszere, vagy akár csak lehetősége. A színházi látcső megfordult a nézők kezében is, a zsidó történet istenestől, esküvőstől, pogromostól távoli, romantikus, egyetemes lett, mindenkié, aki tiszteli a hagyományt, fél elveszteni a gyerekeit, a szülőföldjét, az identitását.

A fogadtatást illetően, úgy tűnik, elválnak az utak. Aki kerülni akarja a tematikát, az esztétizál, pozitív kritikával védi a darabot és az előadást. Akinek a művészi minőséggel kapcsolatos problémái vannak, az hallgat. A politika pedig megkönnyebbül ettől, nincs ok semmilyen beavatkozásra. Nyilván nem kell túlbecsülni, de tény, hogy 1973 februárjában, amikor M. G. P. mellett Koltai Tamás és Havas Ervin írják a színházi kritikákat a *Népszabadság*ban, akkor az utóbbi írt a Hegedűsről. Abban a fekvésben, amiről szóltunk: „Bár Sólem Aléchem elbeszélése, s a nyomán készült film a musicalváltozatnál teljesebben ábrázolja a korabeli galíciai zsidóság életformáját, a kistermelői létfeltételeket, melyek miben sem különböztek az ukrán parasztokétól, e színpadi feldolgozás is utal arra a kölcsönös együttérzésre, szolidaritásra, amely az osztálysorsokat összekötötte.”¹⁰ A többi a közreműködők dicsérete.

A megkönnyebbülés hangján szólt a kultúrpolitika is. 1973. június 26-án, néhány hónappal a bemutató után az APB előterjesztésben a minisztériumi értékelés így szólt: „A Fővárosi Operettszínház művészi vezetése az új főrendező kinevezésével megerősödött. A színház mutatta be az évad egyik kiemelkedő sikerét, a »Hegedűs a háztetőn« c. musicalt és ezzel tovább lépett a mai, modern 'zenés színház' felé vezető úton.” Ugyanitt azonban olvasható egy tág értelmezési teret adó bekezdés a megvalósítás folyamatáról, ez viszont a minisztérium és a fenntartók dicséretét zengi. Mivel egy bekezdésben foglalja össze a problematikus bemutatók kapcsán végzett eredményes munkát, hosszabban és szöveghűen idézzük: „Az állami - helyi vezetés és a színházak alkotó együttműködése, a menetközbeni ellenőrzés problematikus mű esetében eredményesnek bizonyult. Nemeskürty-Örkény: *A holtak hallgatása* c. dokumentumdrámája többszöri megvitatás és átdolgozás után nyerte el végleges formáját. Déry Tibor »Képzelt riport«-ja első változatának többértelműségét ugyancsak a közös munka oldotta fel. A »Hegedűs a háztetőn« c. musical bemutatójának gondos előkészítését nemcsak a művet körülvevő közvélemény érzékenysége és ellentmondásossága indokolta, hanem a bemutató művészi feltételeit, lehetőségeit is meg kellett vizsgálni.”

Ezek a mondatok a hivatal mélyebb, alkotói beavatkozására utalnak, bár a folyamatos figyelemmel kísérés túlfontoskodó megfogalmazását is jelenthetik. De mindenképp azt sugallják, hogy a minisztérium garanciát vállal és jelent a kényesebb ügyek kezelésében.

(A tanulmány második, befejező részét következő számunkban közöljük.)



Bessenyei Ferenc. Fotók: Ikládi László



¹⁰ *Népszabadság*, 1973. március 6.

KOVÁCS BÁLINT

SZNOBOK LEGYÜNK, VAGY SZABADOK

Alföldi Róbert arénaelőadásairól



Stohl András és Éder Enikő (Hegedűs a háztetőn)



Fotók: Erhardt László

„Sznobizmusod ellenére alapos szöveg” – jellemezte leszúrásnak is beillő dicsérettel vagy dicséretnek is beillő leszúrással az egyik alkotó Alföldi Róbert *Passio XXI* című előadásáról írt kritikámat. És hiába az első zsigeri tiltakozásom, be kellett magamnak ismernem, hogy igaza van (a sznobizmusban mármint). A Magyarországon mostanában felfutó új műfajról (?), a sportaréna-színházról az első szó, ami bárkinek eszébe jut, a tömeg: a tömegek kielégítése, a tömegkultúrához való közelítés. De lehet-e ezzel együtt is olyan szakmai minőséget létrehozni, mint amelyet egy színházkedvelő egy művészsztínházról vagy független társulattól elvár? Annak ellenére, hogy a dolog megítélését a lehető legkedvezőtlenebbül befolyásolták az olyan igénytelen, ízléstelen gagyik, mint *A játékkészítő* vagy a *Shrek*-musical, valójában nincs olyan elméleti érv, amely arra utalna, hogy ez lehetetlen. Már ha a sznobizmust nem tekintjük elméleti érvnek.

Márpedig a kérdés már négy éve aktuális: ekkor kezdett az ország egyik legnevesebb művészsztínházi rendezője, Alföldi Róbert is stadionszínházzal foglalkozni, ekkor mutatták be az akár tizennégy ezres nézőterű Papp László Budapest Sportarénában is az általa rendezett *István, a királyt*. És a siker miatt ez Alföldi egyik profiljává vált: azóta bemutatta az egy-szeri, húsvéti superprodukciót, a *Passio XXI* című modern Újszövetség-parafrazist, nemrég pedig a *Hegedűs a háztetőn*

stadionverzióját. De mit jelent egy Alföldihez hasonló, művészi eszközeiben (is) kompromisszummentes, a hangsúlyt soha nem elsősorban a látványosságra és a show-ra, hanem az értelmezésre és a színházi értelemben vett konfliktusokra helyező rendező számára ez a forma? Jól lehet lakatni az ilyen előadás-jaival a finnyás művészsztínházi néző éhes sznobizmusát?

A fő kérdés vagy, ha engedünk az előítéletes gondolkodásnak, a fő aggodalom nyilván az, vajon befolyásolja-e a várható közönség mérete, szélessége és sokfélesége azt, hogy a rendező mennyire hatol a felvetett problémák mélyére; megelégszik-e a felszínnel attól tartva, hogy a mélység biztosan kevésbé lesz érthető a közönség művészsztínházhoz nem szokott része számára. Végignézve Alföldi Róbert három vonatkozó rendezését aggodalomra nincs ok, mert a rendező *alapvetően* pont úgy közelíti meg ezeket a darabokat, ahogyan azt az életművében megszokhattuk: a legfontosabb számára ebben a három produkcióban is az, hogy a lehető legpontosabban értelmezze, és érthetővé tegye a szereplők közötti viszonyokat, a problémáik okait, várható okozatait, és azok súlyát, jelentőségét. Sőt, akár paradoxnak is tűnhető módon a hatalmas színpadokon, amelyeket a kétutcányi távolságban ülők adott esetben csak kivetítőről láthatnak, sokszor a legapróbb dolgokra koncentrálna épp a nagy események univerzumában csupán porszemnyi kisemberre fókuszál: egy-egy kétségbe-

esett pillantással mond el fontos dolgokat (ahogy a közegéből kiszakított Gizella ijedt vágyakozással néz vissza az őt leendő ura elé szállító autóra), vagy olyan, látványos show-elemnek éppen nem nevezhető ötletekkel érzékelteti szereplői hétköznapi ember mivoltát, mint amikor Réka az *István, a király* lakodalmajelenete után nekiáll egy szemeteszsákba összeszedni az eldobált bulikellékeket.

Igaz, az ilyen kifejezésmód használatát azért befolyásolja a színpad mérete: a legkevésbé grandiózus színpadon, a *Hegedűs a háztetőn*ben szinte minden jelenetre jut ilyen apró rezdülés, sok hasonlót lehetett látni a középhatalmas *István, a király*ban is, míg a *Passio XXI* gigantikus, a duplaszínpad két részét összekötő ötvenméteres kifutóval növelt terében már nemigen tapadtak meg a mikroszkopikus gesztusok. Ennek ellenére is úgy tűnik, Alföldi bokáit nem béklyózza meg a mega, és – mint bármilyen más helyszínen – amire szüksége van mondandója pontos kifejtéséhez, azt bármi áron meg is valósítja. Jellemző, hogy a *Hegedűs a háztetőn* egyik legfontosabb jelenetében, az utolsóban a lehető legnagyobb színpadon is a lehető legkisebb egységre, az emberek szemére, arcára koncentrálnak. És ha ezek a szemek a maguk valójában nem tudnak is belenézni a miénkbe, hát akkor ott a vetítőlámpák, amely az utolsó sorhoz is közel hozza a lélek tükeit.

Van viszont egy olyan állandó, jelentős és a rendezőnek láthatóan fontos eleme ezeknek az előadásoknak, amely eltér Alföldi „átlagos” színházi rendezéseitől, és amely így el is különíti ezeket a bemutatókat amazoktól: a tömeg, a népes statisztéria, szebben mondva tánckar, amelynek jelenlétét a rendező több módon, többféle hatásmechanizmus érdekében használja. Egyrészt afféle jó színházi díszletként, a szó minden degradáló jelentéstartama nélkül: úgy, ahogyan a legjobb díszlet is meg tudja segíteni az előadásokat, felismerve és kihasználva mindazt, amivel az emberi jelenlét több is tud lenni pusztán dekorációnál. Alföldi úgy használja ezt a tömeget, ahogyan egy jó díszlet is képes megadni egy előadás alaphangulatát, és ezzel azonnal kontextusba helyezi azt: a tömeg valamiféle kollektív tudatként kihangsúlyozhatja a darab vagy az aktuális jelenet atmoszféráját, ahogyan például egy emberként hátrál a hatalom zsarnoki képviselője előtt, ahogyan felsikolt félelmében, vagy ahogy önfeledten mulat. De egy-egy arckifejezést is kaleidoszkópként tud sokszorozni, sőt a tömeg hiányával is sokat tud közölni: a Jézusért aggódó Mária egyedüllete a hatalmas színpadon egyszerre jelez magányosságot, a lélekben hagyott úrt, magára hagyatottságot, félelmet és távolságot is.

A (tánc)kar mellett a görög drámákból ismert, jelző nélküli karként is megjelenik, bár a táncosok nem versbe szedett bölcsességekkel, inkább stilizált jelzésekkel, mozgásban megfogalmazott közlésekkel, egyszerű gesztusokkal kommentálják a történéseket. És ez, mármint az eleve ékegyszerű reakciók sokszorozás általi továbbnagyítása óhatatlanul bír némi gondolkodáskönnyítő, súlykoló-szajbarágó hatással, hiszen a néző helyett teszi ki a felkiáltójelet a fontos részek mellé, ráadásul rögtön hátrál, majd még az egész mondatot át is színezi szövegkiemelővel. Amin lehet bosszankodni is, ugyanakkor az, ha a színház zsigerileg is képes hatni, és nemcsak racionálisan, mindenképpen erény.

A kar nemcsak atmoszférában és nemcsak szavakon túl támogatja meg ezeket az előadásokat, de rajta keresztül Alföldi behoz egy nagyon fontos plusz értelmezési réteget is, ha tetszik, megtoldja vele a mondanivalót. A statisztéria által megjelenik ugyanis ezekben a vagy a nagypolitika szereplőiről, vagy a többiek közül kiemelt személyekről szóló történe-

tekben a nép is. És a rendező pusztán ezzel a gesztussal eleve át is értelmezi az előadásokat, amelyek így már arról is kezdnek szólni, hogy a politika intézkedései nem Istvánok és Koppányok, Pilátusok és Jézusok, ukrán csendbiztosok és zsidó nagycsaládok privát ügyei, hanem olyasmik, amelyeket végül a nép fog keservesen a saját bőrén érezni. Hogy minden döntés súlya túlmutat önmagán, hogy minden ostor a kisemberek hátán csattan. Ráadásul ez a bizonyos nép nyilvánvalóan mindig a közönséget is jelképezi, azaz ez a tömeg a legprimerebb közvetítő előadó és befogadó között: az ő cipőjük a mi cipőnk, az ő bőrük a mi bőrünk.

És persze ott a tömegjelenetek legegyszerűbb, de vizuális értelemben semmiképp sem elhanyagolható, kereskedelmi szempontból meg egyenesen legfontosabb tulajdonsága, a látvány is. Vári Bertalan vagy Gergye Krisztián koreográfiái pedig kihasználják, mennyire jól tud mutatni, ha ilyen sok ember mozog együtt, és még csak nem is felétlenül a koreográfia kárára: bár az első két előadásban még nem volt kimondottan összetett a mozgás, a *Hegedűs a háztetőn* ilyen jelenetei szinte már táncszínházban is megállnák a helyüket – igaz, épp ebben a produkcióban vannak a legkevesebben a színpadon.

A tér mérete máskülönben nem igazán befolyásolja Alföldi vizuális megoldásait, bár ez alighanem abból is fakad, hogy a rendezőt eddig sem érdekelte a méret: ha azt látta megfelelőnek, gond nélkül áttelepítette az előadásait a nagyszínpadról a Nemzeti roppant festőműhelyébe, vagy épp a színpad alatti süllyesztőbe. Menczel Róbert mindhárom díszletét különösebb gond nélkül el lehetett volna képzelni akár a Nemzeti Színház színpadán is, legfeljebb méretbeli igazításokkal. A vizualitásban – ahogy a karban is – inkább a sokszorosítás, nagyítás eszközét használja a rendező, itt is kissé leegyszerűsítő-súlykoló módon: például ha az *István, a király*ban a kereszténységet propagálják épp, akkor nem egy keresztet hoznak be, hanem tízet, és nem egymétereseket, hanem hárommétereseket.

Ha valami, akkor inkább a kereskedelmi megfontolások tudják rányomni a bélyegüket az előadásokra, illetve az, amikor a kereskedelmi megfontolások felülírni látszanak a művésziéket. Elsősorban a szereposztásról van szó: mindig vegyesen szerepelnek énekesek és színészek a színpadon, és nemegyszer válik külön a kétféle tehetség is: Feké Pált vagy Tóth Gabit nem színészetéért, László Zsoltot vagy Hevér Gábort nem a hangjáért szereti a közönség. Persze a magyar színházi szakmát is jellemzi, hogy nem lehet kiosztani egy tizenöt-húsz szereplős előadást csupa olyan tehetséges színész között, akiknek a hangja is tiszta és képzett; vagy ha úgy nézzük, jó, hogy félig tele van a pohár Tompos Kátyával, Radnay Csillával, Stohl Andrással, Szemenyei Jánossal. De a kereskedelmi szemlélet igazán csak a *Passio XXI*-re nyomta rá a bélyegét: bár ez nem lett volna törvényszerű, az előadás láttán mégis egyértelmű volt, hogy a tucatnyi popdal beillesztése nem a történetet szolgálta, sőt.

A sznob nemcsak attól tart, hogy a tömegkultúrához való közeledés szükségszerűen rossz irányba változtatja meg egy produkció művészi értékét, de abban is biztos, hogy valamilyen változást feltétlenül okoz. És ha azt nem lehet is mondani, hogy Alföldi Róbert pontosan ugyanúgy rendez egy kisebb falu méreteit közelítő színpadon egy kisvárosnyi közönségnek, ahogyan azt az Arénában ruhatárnak is kicsi Radnóti Színházban teszi, de három eddigi stadionelőadását látva mindenesetre úgy tűnik, a méret és a közönségvárások ereje nem elég nagy ahhoz, hogy átírják benne mindazt, amit a színházról igazán fontosnak gondol – az arénaláz sosem kúszik olyan magasra benne, hogy megbénítsa a szervezetét.

FIATALOK, FÜGGETLENEK

Herczog Noémi, Varga Anikó és Karsai György a tavalyi évadról

Az évadértékelők sorából nem maradhatnak ki a fiatal, független színházi kezdeményezések. Azért választottuk ezt a többes, kötetlenebb, egymásba kapcsolódó megszólalási formát, hogy előadásokról, pillanatokról, színészekről, rácsodálkozásokról, ne pedig életművekről legyen szó. Szeretnénk hangsúlyozni, milyen sokra tartjuk a kísérletezést és az istenkísértő próbálkozásokat, még akkor is, ha ez a munkamódszer esetleg hullámzó színvonalat eredményez, hol remekműhöz, hol vitaképes kísérlethez, hol megélhetési rendezéshez vezet. Hibázni szabad. De valljuk, hogy mindenkit legjobb teljesítménye alapján méltányos megítélni.

HERCZOG NOÉMI

A fontos élmények felsorolása nekem biztos nem fog menni ekkora terjedelemben. (Ráadásul néhány esetben az „idei legjobb” csak annyit jelent majd, hogy idén szúrtam ki egy korábbi bemutatót.) Ha azon gondolkodom, mit éreztem hiteles színháznak idén, akkor most többségükben azok az előadások voltak azok, ahol valamiért megfogott a személyesség színrevitele. Amikor úgy érezhettem, mintha egy találkozás részesévé válnék. A kortárs színház egyes áramlataiban, úgy látom, hasonló léptékű változás zajlik, mint anno a polgári színház születésekor. A polgári drámáról azt szokták mondani, hogy az istenek és a királyok helyett a mindennapi polgárt állította a néző elé. Persze van ebben a gondolatban valami iskolás, hiszen miért ne lehetne közünk Médea könyörtelen dühéhez. De azért igazság is van benne, mert az ismerősségeknek semmihez sem hasonlatos, esztétikai ereje van. Most úgy látom, egyre-másra kezdenek megjelenni a kortárs magyar színházban is egy demokratizálódási folyamat legújabb szereplői. Akik nem egyszerűen mindennapi hősokeket alakítanak, nem. Sőt. Olykor állatokat, isteneket, egyebet. Viszont (ellentétben a polgári drámával) *előadóilag* (előadásmódban, illetve sokszor már megjelenésükkel is) közvetítenek egyfajta személyességet. Nem véletlen, hogy többen közülük írják, rendezik és játsszák is alkotásukat: távolodva ezáltal a színháztól, és közeledve a performanszhoz. Megjelentek a köznapi hangon beszélők, a hozzánk hasonlóak. De vigyázat: okosabbak, mint hinnénk! Tudatosan játszanak a személyes jelenlét, az önszínrevitel és a mindennapiság látszatvalóságával. Én pedig azt vettem észre, hogy mindig a hála, mert az egyenlőség és az önmagamra ismerés jóleső érzése fog el akkor, ha a színpadon megmutatkozni látom az előadók hozzám – nem csak külsőleg, de lelkiükben is – hasonlatosabb, mindenkiben

meglévő, csak hogy ebben az esetben *felvállalt*, megmutatott (előadásmódbeli vagy testi) sérülékenységét. Hiszen a művészetnek, annak mindenképpen, amelyik engem érdekel, ezzel a sérülékenységgel van dolga. Emlékszem korábbról Schilling Árpádra, ahogy áll pucér politikai aktivistaként a Lúzerben, Sárosdi Lillára *A harag napjában*. Idén a *Parental Ctrl* (GroundFloor Group, Kolozsvár) fiatal huszon-egynéhány éveseiére, a Stúdió K csodálatos társulatára a Kerekasztal *Szélben szállókjában* (rendezte: Kárpáti István), Boross Martin *Cím nélküljéből* Balog Gyula hajléktalanjára. Mintha ledőlne még egy fal – ez már hányadik? Ezek az előadások a legkülönbözőbb módokon, többek közt az előadó – természetesennek *tűnő*, választott előadásmódjának, és az ezzel való *rendkívül tudatos és reflektált* játéknak köszönhetően – képesek a megszokottnál egyel közelebb férközni ahhoz a nem tökéletes lényhez, aki az ember. (Nemrég egy túlsúlyos színész állította, hogy ő mellékszereplő alkat [sic!]. Végre elkezdett vele egy picit vitatkozni a magyar színház.) Most pedig jó sok mindenbe belekapok, hogy jól belém lehessen kötni.

Nagyon heterogén azoknak az előadásoknak a köre, amelyekről írni fogok. Van köztük polgári dráma, például a *Kálmán nap* (szerző-rendező: Hajdu Szabolcs), ahol a természetesség a valóságosság – a polgári illúziószínház látszatával játszik egy valódi házaspár. Belesünk valaki életébe. De Hajduék ki is kacsintanak. Ahogy Gáspár Ildikó is, amikor Ödön von Horváthot brechtesíti az Örkény Színházban (*Hit, szeretet, remény*), és Kókai Tünde karakán áldozatalakításán keresztül ellenszereposztást alkalmaz. Kókai nem Ödön von Horváth-féle naiva, játéka képes egy drámai reprezentációs színház keretei közt is hitelesen bírálni egy ma alig kritizált csoportot, a szociális érzékenység tekintetében másokat hangosan elmarasztaló, de ugyanezt az értékrendet saját magától már nem megkövetelő állampolgárt.



Török-Illyés Orsolya a Kálmán napban (Látókép Ensemble). Fotó: Láng Péter

Kelemen Kristóf tavalyi bemutatóját, a hosszú című *Miközben...*-t fontosabb előadásnak tartottam, mint az ideit, mert önérdékérvényesítő képessége, szakítása a fű alatt terjedő frusztrációk hazai gyakorlatával itthon igen ritka: végre valaki a nyílt beszédet választotta. És ehhez egy olyan dokumentumszínházi nyelvet, amelyben minden előadó személyes üggyel és személyes rizikót vállalva egyszerre színészként és civilként volt velünk. És teljesen érthetőnek tartom, hogy Kelemen Kristóf nem ugyanolyan innovációval rukkolt elő idén, mint tavaly: keresgél – a tehetség valahogy pont így működik. A *Magyar akácban* azt szerettem, hogy teljesen máshonnan indít. És egyáltalán nem bánom, hogy az erős alapötlet – az akác szimbolikájának a pálforduláshoz hasonlatos változása a magyar politikai beszédben – nem tudta teljesen kiforrni magát. (Leginkább talán az lehetett a gond, hogy egy képzőművészeti gondolat – Pálinkás Bence képzőművész volt a társalkotó – nem tudott időbelivé válni.) De egyedi volt Kelemen Kristóf és Pálinkás Bence színpadi jelenléte: szeretem, hogy ez már az a generáció, amelyik nem egyféle színházi szerepben gondolja el magát, hogy a két rendező színre lép mint performer. És amikor Kelemen színre viszi magát, mindig van valami hamiskás mosoly a szemében.

Igaz ez Fekete Ádárra és Cserne Klárára is, akik, érdekes, ugyanannak a dramaturgosztálynak voltak tagjai. A pályakezdő dramaturgok szabadsága Magyarországon nekem általában is felszabadító. Fekete Ádárra például nem úgy gondolok, mint aki egyszerre színész, költő, rendező, író és dramaturg, hanem valakire, aki jobb pillanataiban képes arra, hogy a különálló szerepek fölött, egyfajta színházi-előadóművészeti egységben gondolja el magát: ő performer, stand-up komikus. Önreflexiója és humora a színpadon egyedülál-

lóvá teszi, és ez mégsem választható külön intelligens-lírai-önironikus szerzői, rendezői alkatától. Az idei programból a *Fejlesztés alatt Q*-ban szeretném kiemelni színpadi jelenlétét. Mert újabb rendezése idén sem volt, majd most, összel: talán várta az ihletet. Nagy luxus ez ma, tisztelem érte.

És akkor maradjunk ugyanennél az osztálynál. Cserne Klára *4 DIMENZIÓ* című előadása, „biztonságos játékkísérelte” még vontatott volt, amikor láttam. Gyerekelőadás ez is, de aligha csak gyerekekhez szól. Viszont mindenképp egyedivé teszi az a mód, ahogyan a gyerekeket színre viszi. Mégpedig nem úgy, ahogy azt a színházban megszoktam. Mert ha ritkán szerepelnek is gyerekek a kortárs magyar színpadon, azért a hagyománya megvan. Idén például a Katona József Színházban lehetett gyerekeket látni Székely Kriszta (akinek én a *Petra von Kantj*át nagyon szerettem!) *Nórájában*. A *Nórában* gyerekeket szerepeltetni állítólag újdonságszámba ment, mert ebben a darabban ők többnyire láthatatlanok. Először rá is csodálkoztam az átlagon felüliesen cuki kiskorúakra, de aztán jelenlétüket mégis kevésnek éreztem: az ő perspektívájukat az előadás nem mutatta meg. Változatlanul kizárólag szülői szemszögből láttuk az eseményeket. És mivel az előadás nem reflektált színpadi feleslegességükre (amely megegyezett a gyerekek darabbeli „feleslegességével”), úgy éreztem, a rendezés észrevétlenül újratermeli a gyerekek ibseni státuszát. Talán nem szép kijátszani egymással szemben két előadást, de tudom is, ki fogja a hozzászólók közül majd megvédeni. Fontos, hogy a gyerekek jelenléte azért tud Cserne Klára picit bumfordi produkciójában vonzó és izgalmas lenni, mert ez az előadás elfogadja, hogy a gyerekek színpadi jelenléte nem tűr meg mást, csak központi figyelmet. Mert az ő játékuk egész egyszerűen annyival izgalmasabb, mint bármi más, ami beta-

nult. (Egyébként egy teljesen más megközelítést, Pass Andrea *Bebújósát*, és benne a színészilag megformált és középpontba állított gyerekszereplőket – Petrik Andrea, Schruuff Milán – is szerettem, azt hiszem, főleg a humoruk miatt.) Cserne Kláránál viszont egyenesen olyan érzésem volt a gyerekek önreflexív játékát figyelve, mint egy másik, dokumentumszínházi projekt bemutatóján: a *SzívHANG/Éljen soká Regina!* című előadás úgy készülhetett el roma közmunkásnők részvételével, hogy előtte egy fél évig csak alkalmazott művészeti feldolgozó folyamat történt. Ezt pedig alapvetőnek éreztem abból a szempontból, hogy ezek a nők hitelesen, a színpadi helyzetükre pontosan reflektálva tudtak megszólalni. Ezért nem hatott kínosan a *nem tudás* megmutatása. Ezért tudtam azonosulni azokkal, akiket a színpadon láttam. És ezért eshettem bele abba a hübriszbe, hogy nálam sokkal nehezebb körülmények közül jövő roma asszonyok sorsában, hangjában, arcában ismerjem fel középosztálybeli önmagamot.

Kell a tudatosság azoknak a színészeknek esetében is, akik mintha mindig saját személyiségüket, saját sérülékenységüket formálnák színpadi szereppé, akik önmagukkal játszanak, és vállalják, hogy lemondanak a látványos szerepformálás védőburkáról. Közülük emlékezetes volt nekem idén Stork Natasa (Kárpáti Péter: *1089 – színház az orrod hegyén*), Spilák Lajos (mekkorát macskázott Hegymegi Máté *Peer Gyntjében!*). És szép, mert jelenvaló volt a lovász lankadatlan figyelme is állatára Zsótér Sándor *Hippolitoszában* a Nemzeti Színházban.

Végül szeretnék kilépni a színházi terekből. A Magyar Kétfarkú Kutya Párt politikai nyilatkozatai most egyet jelentenek a legjobb politikai kabaréval és performansszal. Illetve Schilling Árpád gatyás és pezsgős videói, a politikai aktivista és színházrendező önszínrevitelei. Ezek a performanszok attól is olyan jók, hogy meg tudnak maradni ambivalensnek: a néző komolyan is veszi őket, meg nem is. Elvégre mégiscsak könnyebb azonosulni egy gatyás forradalmárral, mint egy hőssel. Valakivel, aki úgy mondja meg a tutit, hogy közben nem akar mindenkinél profibbnak és tökéletesebbnek tűnni. Olyan szabadság árad belőle, amely ma, úgy tűnik, egyre inkább csak az éterben és a Facebook perifériáján lehetséges. Öröm az ürömben, hogy ez a fajta jelenlét, amely még a Kádár-kori neoavantgárd pincéiből és lakásaiból is kiszorult, cserébe minden eddiginél szélesebb publikumot nyer.

VARGA ANIKÓ

Elég nehéz a saját nézési opcióimon keresztül fiatal színházi alkotókról írni, hiszen még így is sok mindent/mindenkit nem említek. Nem volt meglepő, hogy amit Herczog Noémi felvet, sokban összecseng azzal, amit magam is fontosnak tartok. A hiteles megszólalást, személyességet, élőséget, egy olyan performatív szemléletet, ami a színházi helyzetet kimozdítja számomra, akár az alkotói, akár a befogadói szerepek sztenderdjeire való rákérdezéssel. A kettő persze erősen összefügg, és leginkább a reprezentációs nyelv újragondolásában mutatkozik meg. Ahogy mindezzel az is összefügg, hogy ilyen irányú kísérletekkel jellemzően nem a nagy színházi intézmények kötött termelési rendszerében találkoztam, hanem a kisebb, stabilabb vagy alkalmibb szerveződésű alkotói műhelyekben.

Netán még ezektől is egy (két-három) körrel odébb, a színházról gyakorlatilag mentes helyeken, mint Szomolyán, ahol a Romankovics Eda rendezte *Éljen soká Regina!* készült.

Azért is ezzel kezdem a sort, mert követve a Sajátszínház egyéves projektjét szívszorító élmény volt helyzetszerűen rálátni arra, hogy bizonyos társadalmi helyzetből indulva milyen rettenetesen nehéz eljutni a színpadig, és ez alatt azt is értem, hogy a színpadon artikulált saját hangig, a színpad szociálványosságát elkerülő belakásáig. A szimpla időpont-egyeztetéstől kezdve (a közmunkás-családi női életben szabadidő is kéne ehhez) addig a lelki és közösségi megerősödésig, amit a nyilvánosság elé lépés egyáltalán megkíván. Amikor ilyen módon válik egy társadalmi probléma hordozójává, a színház médiumként is átértékelődik. A játéknak, még ha direkt módon nincs is impaktja a társadalmi cselekvésre, és talán ez nem is feladata, van egy olyan valóságfaktora, ami a színház eseményén mindig túlmutat – a fizetett fikcióra irányuló szerződés, hogy a színész/néző elvégzi a munkáját (vagy sem), és hazamegy, itt nem marad zavartalan, láthatatlan, felvet kérdéseket. Például azt, hogy egyáltalán ki hova, milyen helyzetbe megy haza. Hasonló ebből a szempontból a Mentőcsónak három színházi társasjátéka – az idejében a sorozatban a Boross Martin rendezte, hajléktalanságról szóló *Cím nélkül*. Ebben a játék olyan szituációkat modellez, amelyeken végiglépdelve annak is átíródik a viszonya a hajléktalansághoz, aki erre különben érzékeny. Rám erősen hatott az a gesztusa az előadásnak, hogy játszik benne egy olyan ember, aki megélte/megéli a hajléktalanságot, ami persze nem kisebbíti a profi színészek hitelességét. Mégis, a személyes történet, jelenlét hordoz egy tanúságot, ami arcot ad a jelenségnek, és ez a játékon túl is elkísér. Egyébként az önszínrevitel, a személyesség sem kerülheti ki a színházi megformálást, hatáskeltés bonyolult kérdéseit – ezek az előadások nagyon bölcsen, okosan számot vetnek azzal, hogy az őszinteség, involváltság pszichológiai értelemben nem jelent eleve kongruens viszonyt előadó és néző közt, maga is retorikai konstrukció.

Visszatérve a performativitásra, a Sinkó Ferenc rendezte *Parental Ctrl*-ban az volt élmény, hogy mennyire könnyed benne a műfajközi gondolkodás, és hogy érzékelhetően a három előadó személyiségén, az ő érzékenységükön keresztül építkezik. Nagyon szerettem a minimalizmusát, az egyszerűségét, amely mégsem steril. Ez a közvetlen esztétika az erdélyi színházi közegben – amelyben az előadói nyelvet a művészi megformálás artisztikus hagyománya alapjaiban (gazdagon, csak roppant egyneműen) meghatározza, és ebből nehéz kimozdulni az intézményes színpadokon kívül is – számomra frissen hatott. S ha már *Parental*, a benne előadóként játszó Sipos Krisztina rendezői debütjének, a Vároteremmel létrehozott *Kedd – choirtárs előadás*nak külön örültem, még ha késve is láttam. Mert ez az avantgárd ízlés, humor, kifinomult önreflexió, akár az apró arányokban való gondolkodás olyan nehezen talál helyet a nagy színházi látványosságok közt.

Érdekes a *profizmussal* kapcsolatos felvetés, bár a személyes vagy társulati brandinget önmagában nem tartom negatív dolognak. Akkor van rossz íze, akkor viselkedik pánccszerűen, amikor a görcsös egzisztenciális és szakmai megfontolás hajtja, hogy valamit állandóan fel kell mutatni, és a branding magát az alkotást helyettesíti, fedi le, vagy éppen pumpolja fel, amikor nem sikerült annyira jól. Reakció a termelési és jelenléti kényszer rendszerszintű problémájára, de még így is működik. Van, aki teljesen másként gondolkodik, vagy ezen a kérdésen átlép. Például a Hodworks vagy a Látókép Ensemble évente, netán annál is ritkábban „jön ki” előadással, művészileg mégis megkerülhetetlenek. És akkor itt a bónusz: meg kell élni valami másból. (Nem mintha az állandó placcon levés ezt megoldá-

ná.) Hajdu Szabolcsék *Kálmán napját* külön izgalmas volt az *Ernelláék* folytatásaként nézni. Az életközépi válságnak ezt az eseménytelen nappaliját, ahol a bezárulás-érzet olyan bosszantó semmiségekben bukkan elő, mint hogy a faltól pár centire eláll a galérialepcső. A férfibüszkeség, miután Szabó Domokos hosszú küszködéssel felszereli a nyújtózkodórudat – ilyen kicsik itt a sikerek. Mert pont a nagy dolgok megoldhatatlanok. Izgalmas, ha az egyes előadásokon túl, azok révén egy színházi gondolkodásba tudok bekapcsolódni, és az van itt, kutakodás – az *Ernelláék* sokszínűbb világából egy helyzetelenségbe való átlépés –, ahogy a Hodworks munkáiban is. Hódék előadásai olyan kortárs én- és testélményeket fogalmazznak meg, amelyekhez érzésem szerint a drámai színház még csak keresi az eszközeit – például a hálózatként elgondolt szubjektum kulturális tapasztalatát. Ezzel persze nem írtam le a *Grace*-t, amely a *Szólókhoz* hasonlóan színpadi teremtéstörténet, a töredék nyelvén a mindenről szól. Hód előadásában az különleges, hogy az előadó testére, jelenlétére vonatkozó kérdéseket a nézők felől teszi fel, ezen a viszonyon, érzékelésen keresztül kommunikál, üljön a néző sötétben, fényben, félhomályban. (Külön megragadott ezekben a munkákban Szabó-Székely Ármin dramaturgi munkája, a sűrű, asszociatív szöveg.) Hogy maga a nézés mennyire aktív tevékenység, hogy az „itt és most” színházi helyzete mennyire át van itatva nemcsak a távolléttel, de különböző terekkel és időkkkel – csak persze ez az aktivitás soha nem adott, hanem a színrevitel módján múlik –, a kortárs táncszínházban mindig erős élményem. Például Vass Imre, Vadas Zsófia Tamara vagy Fülöp László konceptuális munkáiban – a *taking place* mint hosszas toporgás az előadáskezdésben végül is performatív esszé magáról az alkotásról.

A közösségi alkotás szemléletként mintha valóban – és szerencsére egyre inkább – magától értetődő lenne a fiatal színházcsinálók számára, akik bátran közlekednek a különböző kreatív szerepek, művészeti területek közt. Nem is feltétlenül arról van szó, hogy megszüntetik a színészi, rendezői, írói vagy dramaturgi funkciókat, hanem azok státusát bontják le. (A könnyed közlekedés táncos és koreográfusi szerepek közt az említett táncosoknál is látható.) Ez azzal is jár, hogy

máshonnan tekintenek a színházcsinálásra, színházi képzésre. Innen nézve nem véletlen, hogy Kelemen Kristóf első munkája, a *Miközben...* épp a képzés problémáival foglalkozik. Az ő előadásában az az új, ahogyan színházzá forgatja a kutatói megfontolásokat. Fekete Ádám különleges, sokoldalú tehetsége pedig mindig élmény. Nemcsak a FAQ társulat *HLHTTLNSG*-ában volt jó nézni (az egész előadást is), ahol drámaíróként játszik, akiről kiderül, merő fikció, de a *Tótfériben* is, ahol elég találó szereposztásban ő az Isten. Atyám teremtőm. Fekete otthon van Kárpáti Péter színházában, ahogy évek óta Stork Natasa is, akivel sajnos szinte csak itt találkozni (idén az *1089*-ben), de mindig azonnal lehet utazni vele, a játékindelligenciával, ahogyan elegánsan, flottul, koncentrált jelenléttel hajlik helyzetből helyzetbe, egyik fikciós szintből a másikba. Nekem az ő játéka macskaszzerű: egyik pillanatban nyújtózkodóan kéjes, a másokban váratlanul odakarmoló. És Stefanovics Angéla, aki szintén nagy mestere az élő játéknak. Azt hiszem, ez azon is múlik, hogy ők mindhárman mély önismerettel, tudatossággal használják és nyitják meg a néző számára a saját alkatukat, adottságaikat, habitusukat.

Székely Kriszta Nóra-rendezésében (*Karácsony Helmeréknél*) a gyerekek megjelenítése, amit Noémi említ, közvetett módon inkább ahhoz kapcsolódott számomra, hogy tud-e releváns lenni ma Ibsen drámája erőteljesebb értelmezés nélkül. Mindez a kanonikus szövegeknek általában is kihívása a kortárs színházban, és több olyan tehetséges rendezést láttam az évadban, amelyekben a nagyon komoly, értékes alkotói, színészi munka ellenére számomra mégis megtört az adaptáció szándéka. Olasz Renátó *Kitagadottak* című rendezésében talán ott, hogy a schilleri történet közeli követésével, fordulataival belebonyolódott annak anakronizmusaiba, és ez végül értelmetlenné tette, hogy miért dühösek, kik valójában a számkivettként megjelenő fiatalok. Hegyemegi Máté a kőbányai pincerendszerben játszódó energikus és monstre (úgy értem, szövegben szinte teljes, és fizikailag a játszótól és a nézőtől egyaránt állóképességet igénylő) *Peer Gynt*jében paradox módon ez a tényleg különlegesen szép „kihelyezés” elállta az utat, hogy valóban közel kerüljek az életutazás gondolatiságához.

Kiss-Végh Emőke a *Csehovban* (Dollár Papa Gyermekei). Fotó: Csányi Krisztina





Vass Imre, Molnár Csaba és Marcio Canabarro a Grace-ben. Fotó: Dömölky Dániel

Azon töprengtem, vajon nem épp a megmutatás miatt, hogy a furcsa stációk következetes végigjárása egyenes viszonyban áll a drámai történéssel. És nincs ellenpont ahhoz képest, hogy ezek a gazdag képzeletjátékok talán nagyon szűk helyen, egy dióhéjban, az agyban zajlanak. Nem szeretnék előadásokat hasonlítani, ez olyan értelemben lehetetlen is, hogy mindegyikben autonóm alkotói gondolkodásmódokról van szó – inkább eljárásként volt érdekes az, hogy más előadások a klasszikus drámákhoz a radikális csonkítás/szelekción keresztül viszonyulnak, számomra termékenyen: mint a Káva *Peer Gyntje* vagy a Dollár Papáék *Csehovja*.

De a tehetség, ahogy Noémi írja, nyilván nem pontszerű, hanem munkatapasztalat (munka és tapasztalat), és ezeket az utakat mind bejárja.

KARSAI GYÖRGY

A rácsodálkozás, a meglepetés, a nem várt bekövetkezése a legfontosabb színházi pillanat. Sőt, azt gondolom, hogy ez a színház lényege, a pillanat, amelyért egyáltalán érdemes színházat csinálni, illetve színházi előadást nézni. Arisztotelész azt írja a *Poétikában*, hogy a jól, hatásosan szerkesztett színpadi cselekmény (a dráma) a *fordulatok* és a *felismerések* (*peripeteiai kai anagnóriszeisz*) egymásba fűződő, logikusan egymásra épülő rendszeréből áll. Ezek az alkotóelemek hozzák létre a nézőben a *hatást*, vagyis azt az érzéssort – nála kiemelt fontossággal a *félelmet* és a *részvétet* –, amelyek megteremtésével a színház más/több az egyéb műfajoknál (elsősorban is az eposznál, a lírai költeményeknél), sőt a többi művészeti ág nál (a festészetnél, a szobrászatnál, a zenénél) is. A megismételhetetlen, a színház varázslatában megszülető hatás, az „itt és most”-élmény titkának megfejtése a kritikus egyik – ha ugyan nem a legfontosabb – feladata. Amikor egy évad általam látott előadásaira visszagondolok, számomra ez az első értékszűrő:

melyik előadás tudott meglepni, melyiknek volt olyan „titka”, amely *hatott* rám, nem hagyott nyugodni, míg meg nem fejtettem. Ennyi és nem több a jó előadás kritériuma. Szememben ugyanis az az előadás egyértelműen rossz, amely hidegen hagy, amely után ugyanolyan lelkiállapotban jövök ki a színházból, ahogyan bementem. Az pedig nem is lehet vitás, hogy e kritériumrendszer nem színháziformáció-függő: nálam egyenlő eséllyel indul a „jó előadás” címért kőszínház és független társulat, tapasztalt, több évtizedes, megérdemelt sikerekben gazdag művészi múlttal rendelkező színházi alkotó és pályáját éppen most kezdő, vagy akár a szorosán vett színházi alkotói pályára kívülről érkező alkotó. Fentiek értelmében az is nyilvánvaló, hogy a *hitelesség* mint a színházi előadás minőségének (rendkívül fontos!) kritériuma a nagyobb egész – a színházi *hatás* – részeként keresendő és értelmezendő.

A „független” mint színházi (társulati) kategória definíciójának problematikus pontjaival – központi támogatástól független? játszóhelytől független? az alkotók függetlenek bármely kőszínháztól? stb. – ezen írás keretei között nem foglalkozom (bár lenne igényem rá), mi több, azt az akár kissé cinikusnak, kissé nagyképűnek, kissé struccpolitikusnak is tűnhető álláspontot is vállalom, hogy nekem, egyszerű nézőnek igencsak kevés közöm van ahhoz, milyen formációban, milyen támogatási rendszer, milyen infrastruktúra stb. keretei között készült az adott előadás. Én megvettem a jegyemet, itt ülök (esetleg állok), tessék engem elbűvölni, magas fokú színházi élményben részesíteni! Azt hiszem, ez nehezen támadható gondolatmenet. A *hitelesség* más kérdés: ha a megjelenítés, a színészi játék *szakmai* minőségét értjük ezen, akkor könnyen félresiklik az elemzés, hiszen oly sokszor láttuk már, hogy egy kiváló színész akár egy tökéletesen üres előadást is „hitelesíthet” alakításával. Éppen ezért a hiteles jelző helyett színházi vonatkozásban szívesebben használom az *érvényest*, vagyis azt a definíciót, hogy érvényes az, ami megszólít: amit látok és hallok, az *nekem és rólam szól*. A legfontosabb, hogy az adott

előadás az én kérdéseimre válaszoljon, az én problémáim és az azokra adott – egy vagy több lehetséges – válasz jelenjen meg a színen. S ez megint csak nem formációfüggő követelmény: Hegyemegi Máté fantasztikus *Peer Gyntje* (Stúdió K, Nagypál Gábor remekléseivel) a kőbányai pincerendszerben, éppúgy tökéletesen megfelelt e nem könnyű feltételeknek, mint Székely Kriszta ízig-vérig kőszínházi *Nóra*-rendezése (és itt a remek színészi alakítások – Ónodi Eszter, Fekete Ernő, Kocsis Gergely, Pelsőczy Réka, Keresztes Tamás! – nem belesimultak a rendezői koncepcióba, hanem maguk voltak a testet öltött gondolat, s ez az, ami a színház fent említett *meglepetése*, csodája). És még ennél is jobban a *Kaukázusi krétakör*-rendezése a Kamrában – igencsak jó évadot zárt a többek között a „legígéretebb pályakezdő” címmel kitüntetett rendező!

Nekem az évad egyik meghatározó élménye az „ős-független” Maladype *Remek hang a futkosásban* előadása volt. Jól tudom, két éve mutatták be, *mea culpa*, hogy csak most jutottam el rá. Balázs Zoltán konok eltökéltséggel (és amit soha nem értettem nála: megingathatatlan jókedvvel és optimizmussal – hogy ezeket honnan veszi a mai hazai színházi viszonyok közt, oly jó lenne tudni!) járja az útját, ha jól számolom, immár tizenhetedik éve (!). Ebben a varázslatos előadásban a megrendítő felfedezés az, hogy a *zene és a mozgás megszólal*, a testek és a tárgyak *beszélnek és zenélnek*. Nem kellene feltétlenül veretes mondatokká cizellált szavak ahhoz, hogy érzelmekről, tragikus és vidám életfordulatainkról *beszélni* lehessen: Sárny László operát írt Weöres Sándor *Téma és variációk* (micsoda fantasztikus ötlet!), Balázs Zoltán megrendezte (a másik fantasztikus ötlet!), s egy órán át azt látjuk, halljuk, ahogy kilenc bámulatosan fegyelmezett, fölényes szakmai tudással megáldott színész alapvető fontosságú élettörténeteket mond el sok humorral és tragikummal. Alázat a színészi és zenészi játékban, tökéletes tudás, tiszta gondolat és játékosság. Ennyire egyszerű ez. Ők adták nekem ezt a *meglepetést*: Borbély László, Rozmán Lajos, Rákóczy Anna, Petrovics Anna, Kéringer László, Duffek Ildikó, Huszárik Kata, Szilágyi Ágota.

És akkor még néhány „független” előadás, amolyan válogatás a *best of* jegyében: a 2010-ben alakult k2 mára nem is kérdés, hogy ugyanabban a mezőnyben, ugyanazon esztétikai kritériumok alapján méretik meg, mint a független szféra bármely nagyágyúja, a Pintér Béla és Társulatától a Maladypén és a Protonon át egészen a Stúdió K-ig. Teljesítményüket az elmúlt évek során szakmai díjak egész sorával ismerte el a kritikus szakma, s közönségsikerük is egyértelmű. Hogy csak az utóbbi egy-két év legjobb előadásait említssem, ott van a Bulgakov-feldolgozás, a *Züfec*, a 'népi színjáték' *Sömmi*, a magyar történelmi tudatra fókuszáló *Röpülj, lelkem!*, a csöcselék-lélektanról láttelelet nyújtó, méltatlanul kevés visszhangot kiváltott *Dongó*, az 1956-os forradalmat megidéző *Holdkő*, vagy az önmagukkal való számvetés remek színházi estje, a *Cájtstükk*. (És ott voltak még a görög beavatósínházi előadásai, a *Perzsák* és az *Alkésztisz*, amelyeket ugyan ők maguk ma már nem tartanak számon, de – személyes érintettség ide, személyes érintettség oda, elmondhatom – azok is nagyon jó előadások voltak.) A Benkő Bence–Fábián Péter rendezőpáros jól, mi több, nagyon jól működik, s folyamatosan dolgoznak, rendeztek Debrecenben, Miskolcon, az Ördögkatlan fesztiválon, de a Thealternek is állandó vendégei, s idén már készítették előadást Celldömölkön, a Soltis Lajos Színházban. Az egykori kaposvári színinövendékek – plusz a budapesti Színművészeti végzett Viktor Balázs – csapatát értek.

A Panodráma is járja a maga útját, a Lengyel Anna vezette független színházi formáció a dokumentumszínház, azon belül is a *verbatim* ('szó szerint') színház elsősorú hazai képviselője. Az elhangzó textus minden esetben saját kutatásai, helyszíni interjúk, beszélgetések lejegyzéséből áll össze. A romayilkosságról készített *Szóról szóra* (2010), a *Tanulni, tanulni* (2014) és a *Más nem történt* (2015), vagy a legújabb, a *Csodát magunktól kell várni* (2017) között jól megrajzolható ív feszül: mindig az állampolgári, tudatos világlátásra és cselekvésre ösztönzés a cél. A legjobb értelemben *provokatív* ez a színház: hogy vegyük észre és értsük meg a minket körülvevő

HIRDETÉS

JÓ KÉRDÉS

A Színház folyóirat és a Magyar Színházi Társaság beszélgetéssorozata a Katona József Színházban.

A beszélgetéseket vezeti: VEISZER ALINDA

Készül az NKA támogatásával

November 13., 17 óra, Kantin

Mit ér a klasszikus szöveg?

Beszélgetőpartnerek:

GÁSPÁR ILDIKÓ dramaturg, rendező

NÁDASDY ÁDÁM költő, műfordító

BENKŐ BENCE, FÁBIÁN PÉTER, a K2 Színház vezetői

December 11., 17 óra, Kantin

Kommersz-e a bulvár?

Beszélgetőpartnerek:

MOLNÁR Pirocska színésznő, a Thália Színház tagja

LITKAI Gergely humorista (Dumaszház)

ORLAI Tibor producer (Orlai Produkciós Iroda)

világ történéseit, a társadalmi igazságtalanságokat, a kitzsítotak és megalázottak lehetetlen élethelyzetét. Feuer Yvette, Hárs Anna, Garai Judit, Pass Andrea dramaturgi, rendezői és drámapedagógusi munkája teszi egyre értékesebbé és fontosabbá előadásait. Ehhez járul az egyre igényesebb színészi minőség (például Urbanovics Krisztina, Botos Éva, Ivanics Tamás, Ördög Tamás, vagy vendégként most Bezerédi Zoltán). Mindez együtt azt eredményezi, hogy a Panodrámá bemutatói minden színházi szezonban a független szféra meghatározó eseményei.

Egészen más típusú élmény: ebben az évadban jutottam el a Kerekasztal egy régebbi bemutatójára, a *Szétört tátra*. Edward Bond művében jó és nagyon jó színészi alakítások – az előbbi kategóriában Lipták Ildikó és Nyári Arnold, az utóbbiban Pájer Alma és Farkas Attila – avatják a színházi nevelési programot mint művészi küldetést elsődlegesen felvállaló társulatnak ezt az előadását is a fontos évad-élmények közé.

Hajdu Szabolcs *Kálmán napja* persze előkelő helyen szerepel nálam is az évad fontos előadásainak listáján: az *Ernellák Farkaséknál* filmes és színházi sikere jelentette az áttörést ennél a jelentős alkotónál – talán nem hangzik jól, sőt akár igazságtalan ítéletnek is tűnhet, de talán éppen azért nem tartozik számomra ez az előadás a *meglepetések* közé, mert hozza azt a minőséget, amelyet elvártam tőle. Jó, hogy van, jó, hogy ilyen, még sok ilyen, várjuk a folytatást! Legyen mindig velünk, legyen a miénk Hajdu színháza (és filmjei): biztos ponttá vált a minőségi színházi előadás keresésekor, s ez, azt hiszem, nagyon nagy dolog.

Volt még egy Soós Attila rendezte *Orlando*-élményem (Trojka Színházi Társulás), amely sok-sok hibájával, félbe-

harmadába hagyott értelmezésfoszlányaival, sőt olykor kifejezetten zavaros színpadképével, a rendezői értelmezés követhetlenségével is itt maradt velem, amikor az elmúlt évad maradandó élményeit kell számba vennem. Minden bizonnyal döntő itt a színészi alakítások minősége: Mészáros Piroska, Petrik Andrea, Sztarenki Dóra és Egyed Bea nagyon jó, éppen a kellő mértékben egzaltáltak-tébolyultak, majd józanul kiegyensúlyozottak ebben a víziót és a realitást keverő, amúgy igencsak zavaros történetben. A tehetség mindenképpen ott van a színpadon, fog ez még tisztább formában is megjelenni.

Zárásul egy vallomás: haboztam, írjak-e ebben a speciális évadmustrában egy olyan előadásról, amelyet nem tudok a kőszínházi-független koordinátarendszerben elhelyezni. Végül előbbre valónak találtam a bevezetőben megfogalmazott rácsodálkozás-meglepetés kritériumnak való megfelelést az elméleti kérdéseknél: a Színház- és Filmművészeti Egyetem harmadéves hallgatója (Horváth Csaba osztályában), Nagy Péter István megrendezte Euripidész *Bakhánsnőkjét*. Mozgás- és fizikai színház, verbalitás és aprólékosan kidolgozott színészi játék egy nagyon maira értelmezett, „woodstockosított” antik tragédia színrevitelében. A mindent elárasztó örület megszületésének és a közösség minden tagját megfertőző elterjedésének döbbenetesen pontos elemzése ez Euripidész ürügyén – nem hiszem, hogy nagyot tévedek, amikor azt mondom, hogy fogunk még hallani a rendezőről és színészeiről (róluk: Molnár G. Nóra, Gyulai-Zékány István, Herman Flóra, Barna Lilla, Ténai Petra, Hojsza Henrietta, Nagy Henrik, Kotormán Ábel, Gaál Dániel, Vadász Krisztina).

PAPP TÍMEA

ANGYALFÖLDI VEGYES VÁGOTT

Tabló a József Attila Színházról

Bevallom, nem tudom, honnan ered a József Attila Színházra évtizedek óta használt „vidéki” jelző, sőt „a legvidékibb színház Budapesten” meghatározás, de megszabadítva minden esetlegesen belegondolt dehonasztáló árnyalattól, a jelentést egy vidéki színház feladata és repertoárja felől megközelítve pontosan leírja azt, amit a másorra nézve látunk. Mivel vidéken egy színház van – igen, vannak ott szép számban remek bábszínházak is, de most azokat a speciális korosztályi kötöttségek miatt hagyjuk figyelmen kívül –, annak széles nézői korosztályok sokféle igényét kell kiszolgálnia. Ezt a József Attila Színház teljesíti.

Játszik gyerekeknek, vannak kifejezetten felsősöknek és középiskolásoknak szóló előadásai – a Partvonal Műhely befogadva –, másorra tűznek klasszikust (kortársat már kevésbé), ismert címeket, zenés produkciót, és fogadnak vendégeket, például határon túli magyar színházakat. A törzsrepertoár jórészt vizuálisan megnyerően, egyebeket tekintve korrekt színvonalon bemutatott, könnyen felejthető könnyedségekkel áll, mintha a színház kizárólag a gondúzó, felhőtlen kikapcsolódás helyszíne lenne.

Éltetik a hagyományokat. Az előcsarnok oszlopai mintha hirdetőoszlopok lennének, rajtuk régi és még régebbi előadá-

sok plakátjai. Az emeleti büfé korlátjainak fémjéből egykori társulati tagok aláírásai rajzolódnak ki. A legendákat nem felejtik. Ez elismerésre méltó.

A pre-Nemcsák- és a Nemcsák-éra maximum annyiban különbözik, hogy annak a fajta kísérletezésnek, amit valaha egy-egy ritka és rövid szériát futó Zsótér-meghívás jelentett, már nyoma sincs többé. A társulat alig változott. Az igazgató eljött jellemező Turay-vendéjátékok mára gyakorlatilag elmaradtak. A családi és beavató színházi előadások a korosztályt tekintve újdonságot jelentenek.

A 2016/2017-es évad nagyszínpadi bemutatóihoz egyéges arculatú, egyesztusú fotóval operáló kreatív anyagok készültek, amelyeken az adott darabok központi motívuma látható hűvösen fehér háttér előtt. A képek pontosak, de az illusztratív, első körös ötleten – a *Sörgyári capricció*hoz egy korsó sör, a *Veszek egy éjszakához* egymás tetejére rakott aranyzín pénzérmék, *Az üveg cipő*höz egy üveg cipő stb. – nem lépnek túl. A gyerekelőadásokról retró hangulatú rajzokkal igyekeznek meggyőzni a jegyvásárlókat, az örökölt repertoár előadásfotóval fut. Látható az igyekezet sok-sok területen, összességében azonban nincs markáns arca a József Attila Színháznak. Hogy ebből adódnak-e a nézőtéri foghíjak, vagy valami egészen másból, nem tudom, az viszont egészen feltűnő, hogy táblás házak helyett gyakran fogadott akár több sornyi üres szék. Persze lehet, hogy a

gyengén eladott alkalmak mindig az általam választott napokra estek.

Az életkorilag lefelé bővített repertoárból három beavató színházi előadás, a *Rómeó és Júlia*, az *Oidipusz-nyomozás* és a *Bánk bán az esküdtszék előtt*. Bajban vagyok velük, mert bár nyomokban Rusztot (Ruszt Józsefet) tartalmaznak, nem avatnak be az égvilágon semmibe, színházpedagógiailag teljességgel értelmezhetetlenek, ugyanis Quintus Konrád, akihez egyébként ez a kezdeményezés köthető, és aki amolyan játékmester-moderátorként jelen is van az egyes előadásokon, a középiskolás nézőt nem hívja partnerül. Nem kérdőjelezem meg a jó szándékot, de a tényleges beavatás elmarad: sem a színházcsinálásról nem tudunk meg többet, mint amit előtte tudtunk vagy sejtettünk, sem az egyes drámai alpanyagok felvetette problémákat nem járjuk körbe. A valódi kíváncsi-ság hiányzik a néző iránt. Az *old school*nál is *oldabb* hozzáállás, ahogyan Quintus *cool*kodva igyekszik a fiatalok nyelvén kommunikálni, de felülről beszél minden helyzetben, kérdései nem nyitnak, az azokra adott válaszok is udvariaságiak. Iskolai helyzetet reprodukálnak ezek az előadások, a végeredmény pedig rosszul szcenírozott rossz magyaróra, hazavihető A4-es méretű lappal, amelyet sűrűn teleírnak ellenőrző kérdésekkel. Hiába szakítja meg időnként a cselekményt Quintus, nem problémát vet fel, hanem arra kíváncsi, mit láttunk, s teszi mindezt a teljesen értelmetlen részletekre

Fekete Réka Thália a Sörgyári capriccióban



Zöld Csaba a La Mancha lovagjában.
Fotók: Kállai-Tóth Anett/József Attila Színház



rákérdező röpdolgozatok szintjén. Nincs analízis, netán mélyebb, tágabb, színházon túlibb, életszerűbb hozzáállás. Nem-hogy az nincs átgondolva, mi a cél, de az sem, hogy a minden alkalommal pátszerűen használt játéktér mennyire szűkíti a lehetőségeket. És teljesen mindegy, hogy az előcsarnokban zajlik-e a játék, hogy fiatal színészeket látunk-e, hogy dobálnunk kell-e műbabért, annyi történik, hogy két tanórányi idő alatt kipipálódott egy kötelező.

A *Mici néni két életét* 2011-ben láttam. Azóta egy nagyobb szereplőváltás történt – Balla Eszter helyett Kovalik Ágnes és Krassy Renáta játsszák a fiatal feleséget, Bokor Katit Zöld Csaba oldalán –, de ezzel az 1962-es filmből színpadra írt, korabeli slágerekkel megtűzdelt anyag élvezeti értéke nem változott. Esztergályos Cecília, Bodrogi Gyula, Galambos Erzs, Vándor Éva a helyükön vannak, stílusérzékük biztos, játékkedvük lankadatlan, önreflexiónak nincsenek híján, ami menti a hosszúra nyúló, negédesbe hajló nosztalgiaadarabot.

Nagyjából ugyanennyi ideje fut a stúdióban a *Shirley Valentine*, és nagyjából ugyanennyi éve láttam azt a produkciót is. Bravúrt igénylő darab: a csupa csacsogásnak és fecsegésnek mélységet kell adni. Vándor Éva ezt pontosan megcsinálja. Mindent és mindenkit eljátszik a monodrámában. Természetesen, színesen, nagy rutinnal, de egyetlen pillanatra sem rutinból. Derű és élni akarás van a történetben és az előadásban, ami után az ember minden életkorában azt érzi, egyszer benne, magában is helyükre kerülnek a dolgok.

A Budapesti Kamaraszínházból került át a *Sóska, sültkrumpli*, Egressy Zoltán öltözői darabja, amely szintén organikusan simul a József Attila Színház műsorába. A bíró és asszisztensei – Nemcsák Károly, Bozsó Péter és Karácsonyi Zoltán – azóta jó sok meccset levezettek, ez óhatatlanul látszik a vonásokon. És a ráncok ezúttal jót tesznek a történetnek, a valamikori felszabadult nézői nevetés, a helyenkénti kiröhögés mostanra megértő mosollyá szelídült.

A 2016/2017-es évadban készült a *Sörgyári capriccio*, amelyről a lap online verziójába írtam kritikát, az önidézet talán bocsánatos bűn: „Szó se róla, van líraiság a színpadon, de a díszlet és a jelmezek mintha egy egészen más, a monarchiát felsőbb társadalmi osztályból sirató történethez készültek volna, nem Hrabal csevegéssel, anekdotázó hajlammal kiszínezett, szürke, sörgyár környéki hétköznapjaihoz. Ez a túláradás, ez a vérbőség nincs benne a Hargitai Iván rendezte előadásban. És a mesék képtelenségekben kulminálódó, groteszk és szürreális világa sem [...]”

A *Veszek egy éjszakát* egy Kollár Béla-komédia Fényes- és Eisemann-dalokkal dúsitva. Nem nagyon ismert, nem nagyon játszott darab, még az is kérdés, hogy nem álnéven alkotó szerző művéről van-e szó. Az 1937-es ősbemutatóról – akkor még *Egy millió pengő* címmel futott – a Wikipedia szerint ezt írta a Szabolcsi Hírlap: „Fényes uj csillag tünt fel a színpadi irodalom egén: Kollár Béla, akinek egymillió pengő című elmés komédiája szenzációs sikert aratott a Belvárosi Színházban. Eleven, ötletes munka, tele meglepő fordulatokkal, színnel, hangulattal. Csupa szív, könny és humor. Az egyik pillanatban mélységesen meghatódunk, a másikban meg hahotázva nevetünk.” Készséggel elhiszem a sikert és az eleven ötletességet, de ma már inkább azt mondanám, jellegét tekintve a harmincas évek fekete-fehér filmvígjátékainak forgatókönyveit követi a dramaturgia. Egy kanavász, amelyet igazi egyéniségek képesek étellel megtölteni. Üdítők a jelmezek ebben az előadásban is (Tordai Hajnal szaktudása), de Mira János hatalmas fehér díszletét nézve elfárad a szem. Galambos Erzs kivételével a holdvilágnál

is sápadtabb karaktereket játszó színészekről és a lagymatagon csordogálást erőltetett fordulataival sem sodróbbá tevő cselekménytől pedig elbágyad az agy.

Nem kétlem, hogy a társulat minuciózusan elemezte végig Huszti Péter rendezővel *Az üvegcipőt*. A sok elemzéstől viszont a színpadon elvesztek a verbális sziporkák. Ráadásul ezt a darabot nehéz úgy eljátszani, hogy nincs Szabó Irma a társulatban. Fekete Réka Thália dekoratív színésznő, kacagása gyöngyöző – ezt a *Sörgyári capriccio* Maryškájaként is megállapíthatja a néző –, de a lebegő álomszerűség, a könnyedség hiányzik belőle – ettől volt sokkal hihetőbb a *Veszek egy éjszakátban* –, az a természetes báj, ami a legromgyosabb pesti muskátli hiteles eljátszásához szükséges, egyszerűen nincs meg benne. Erőlködés, szenvedés van őszinte szenvedés helyett. Fekete Réka Thália Szabó Irmája nem tündércseléd. Vagy ha ebből, továbbá a szerep és a színésznő kora közötti különbségből építkezne a rendező, még akár egy érdekes olvasat lehetősége is felmerülne. (Egyébként komoly hiány mutatkozik a társulatban képeses hamvas naivából és fiatal hősből. Harmincas férfiakból vannak életszerűen mindenfélék, aztán megint lyuk. Az erejük és nőiességük teljében levő színésznők névsora is hiányos.) Pláne egy olyan legszebb pilótával, mint Nemcsák Károly. De a lebonyolításon túl nincs ambíció. Lefúrt lábbal mondja a mondatokat még Létay Dóra is, akinek Adéljáról elképzelhetetlen, hogy bárkit, egyáltalán, a kamrakulcson kívül bármit komolyan akarjon. A lakodalomban természetesen a színen van mindenki a társulattól. Emlékezetes megmozdulás nélkül. Ami pozitívum, az megint csak a látvány. Nem különösebben invenciózus, de izléses és nem papundekli (a tervezők ezúttal is Horesnyi Balázs és Tordai Hajnal párosa).

A *La Mancha lovagja* nem az a kifejezetten izmos, jól kidolgozott szüzsé, viszont slágerzene. Ha van hozzá egy hiteles, karizmatikus címszereplő, és van hozzá a sok kicsi, hurkapálcára ragasztott papírbáb bonyolultságú szerepet komolyan vevő, vagy a rendező által vezetett, vagy önállóan és erőteljesen gondolkodó társulat, még ebből a semmiségből is csak lehet valami. Nos, címszereplőnk van, Zöld Csaba személyében, aki elég töprengő-marcangoló, továbbá fess ahhoz, hogy neki Kálloy Molnár Péter megfelelő ellenpont legyen. A társulat meg a staffázs hiányzik. Csik György tervezte a látványt. A jelmezeket nézve 2017-ben járunk, a díszlet pedig olyan, mintha egy polgárháború sújtotta ország elnyomó hatalmának birtokei egy félkész házban rendeztek volna be egy börtönt. A központi vizuális elem egy hatalmas ventilátor, és mint ahogy az asztalra kitett pisztolytól várjuk, hogy elsüljön, ettől is azt várjuk, hogy csak kezdenek vele valamit, ha már ekkora. De semmi nem történik vele. Ugyanúgy nem, ahogyan a karakterekkel sem. Nagy Viktor rendezéséből szerencsére hiányzik a didaxis, ám arccal bíró figurák és viszonyok sincsenek.

A József Attila Színházat vállaltan nem művészsínházi ambíció működteti, a fókusz a szórakoztatáson van – és ez nem minősítő, hanem leíró jelző. Teszik ezt a nagyszabástól mentesen, az alapvetően prózai vígjátékokat sok esetben innen-onnan kölcsönzött dalokkal dúsitva. Ha mégis előkerülnek „súlyosabb” témák – egyébként nem nagyon, talán a 2015-ös *Alku* sorolható ide –, azok a stúdiótérben láthatók, jóval alacsonyabb előadásszámban. Elnézést, helyesbíték. A legkeményebb, a legbevállalósabb kérdésfeltevéseket és a reflexivitást illetően a *La Mancha lovagja*. Angyalföldön ugyanis nincs szó arról a világról, amelyben élünk, nem tekintenek ki a színházon kívülre. Ez a színház egy más kornak a foglaltja.

ZAPPE LÁSZLÓ

MULAT A NÉP

Egy évad a Turay Idában



Mikó István és Bencze Ilona a Hazudni tudni kell! című előadásban.
Fotó: Turay Ida Színház

A Turay Ida Színházról bizonyára nem elsősorban szorosan vett színházkritikai szempontból érdemes értekezni. Szigorúan vett esztétikai teljesítményénél alighanem fontosabb az a társadalmi szerep, amelyet a maga közegében betölt. A Turay Ida Színház a Kálvária téren, a főváros VIII. kerületében van, annak is a külső részén. Kérdés, van-e ennek jelentősége. Tapasztalatom és meggyőződésem szerint van. A főváros közönsége korántsem egységes. Még a Vígszínház nézői köre sem azonos, mondjuk, a Katonáival, a Radnótiéival vagy az Örkényével, de bizonyára még ez utóbbiak nézői köre sem teljesen egyezik, holott mindhárom művészsínházként tarjuk számon. Fontosnak, profilt, ars poeticát, műsorpolitikát meghatározónak gondolom tehát, hogy egy színház kiket kíván

vagy kénytelen megszólítani. Éppúgy, mint a József Attila, a Karinthy, a Gózon Gyula vagy a Holdvilág Kamaraszínház esetében. A Turay Ida Színház nemcsak a nyolcadik kerületben van, hanem be is ágyazódik oda. Tájéoló, vidéket is járó színházként pedig a belvárositól nemcsak földrajzilag, de izlésben, kultúrában is még messzebb eső közönségréteget kell szolgálnia és kiszolgálnia, nevelnie is, meg szórakoztatnia is.

A VIII. kerületről („nyócker”) leginkább Fejes Endre, Moldova György, esetleg Mátyás Iván írásaiból lehet fogalma annak, aki nem él ott. Holott naponta járunk arra, ha másképp nem, a négyes-hatoson, bekukkantunk a Harminckettesek terére, látjuk a Horváth Mihály téri templomot, talán azt is tudjuk, hogy a Tavaszmező utca elején, a Kandó Főiskola

épületén Kacsóh Pongrác emléktáblája látható, aki egykor ebben az épületben tanított. A Wikipedia arról is tudósít, hogy a Turay Ida „magánszínház alapítása Darvasi Ilona jelmeztervezőhöz fűződik. A társulat vándorszínházként alakult meg 2000. november 11-én, ekkor tartották ugyanis az első bemutatójukat, a *Lili bárónő* című operettet Salgótarjánban. Ekkortól kezdve előadásaikat más teátrumok fogadták be. Fővárosi és vidéki színházakban, művelődési házakban játszottak, koncepciójuk szerint – többek között Huszti Péterrel, Benkő Péterrel, Piros Ildikóval, az igazgató asszony férjével, Nemcsák Károllyal és a színház vezetésében is szerepet kapó Mikó Istvánnal – vígjátékokat, operetteket, a közönség körében népszerű színdarabokat adnak elő, de gyakran színpadra állítanak olyan régi filmeket is, amelyekben a névadó, Turay Ida játszott. Az előadások rendezői Mikó István, Csizsár Imre, Cseke Péter, Bozsó József, Bencze Ilona, Böhm György és Kerényi Imre. 2007-ben ügyvezetését Darvasi Cecília, az alapítóigazgató lánya vette át. Célcsoportjuk az idősebb korosztály mellett később a gyermekek lettek, ezért 2008-ban Nyíró Bea színész-rendező művészeti vezetővel a cégen belül megalapították a társulattal teljes szimbiózisban működő Magyar Nemzeti Gyermekek és Ifjúsági Színházat. Ugyanebben az évben november 24-én a Turay Ida Színház egyike volt a 15 intézménynek, amely a Debreceni Csokonai Színházban Vidnyánszky Attila vezetésével megalapította a Magyar Teátrumi Társaságot. 2012-ig a Szemiramisz Színházi, Kulturális és Sportrendezvény Szervező Non-Profit Közhasznú Kft. üzemeltette a társulatot. Onnantól a jogutód Turay Ida Színház Közhasznú Nonprofit Kft. A független társulatnak 2012-ben már 157 ezer fizető nézője volt, amivel 120 milliós, 2013-ban pedig már 200 millió körüli bevételt ért el az Előadó-művészeti Iroda adatai szerint. 2012-ben továbbá megkapták az I. kategóriás besorolást, amivel már állami támogatás is járt.”

Leszámítva, hogy az alapító előadás a színház honlapja szerint *Pápán* volt, a többi bizonyára elhíhetjük.

Az épület történetén természetesen nyomot hagyott a magyar, a fővárosi történelem valamennyi szakasza, fordulata. 1913-ban, majd később 1933–1949 között Józsefvárosi Színpadnak nevezték, a közbeeső időben mozi volt, majd az

államosítás után 1949–1950-ben Bányász Színház, 1954-től 1959-ig Budapesti Varieté néven működött. 1963–1978 között a falujáró Állami Déryné Színház központja volt, 1978-ban pedig a várszínházi központú Népszínház Kamaraszínháza lett. Miután ez 1991-ben megszűnt, a Budapesti Kamaraszínház székhelye működött itt 1998-ig. Ezután különféle próbálkozások történtek a terem hasznosítására, amely 2001 és 2008 között Városi Színház névre hallgatott, 2009 és 2013-között pedig Ruttkai Éva nevét viselte, de Nagy Miklós vezetésével lényegében szórakoztatóipari programot valósított meg.

„2014-ben az akkor már évek óta üresen álló Józsefvárosi Színház épületének belső tereit és a színpadot a Turay Ida társulat vezetése az önkormányzattal együttműködve felújította, így kezdte meg működését az év augusztusában. [...] a színtársulat előadásai azonban továbbra is eljutnak az ország szinte minden tájára és rendszeresen játszanak Csepelen, Törökbálinton, Óbudán és Ferencvárosban.” Ezt is a Wikipédián olvashatjuk.

A névválasztás önismeretről, őszinteségről, egy program tudatos vállalásáról tanúskodik. Nem hivalkodik nemzeti klasszikussal, mint a lényegében ugyanilyen műsort megvalósító Madách, és nem is bújik semleges semmitmondó elnevezés mögé, mint a csak valamivel igényesebb Centrál, vagy a műsora nagy részében valamivel sem igényesebb Játékszín. Még a Déryné nevet sem tartották meg, holott ma is rendszeresen tájólnak, mint az épületben hajdani elődjük. Turay Ida neve pedig aligha lehet másnak a jelképe, mint a könnyed és ártalmatlan, bájos és kellemes mulattatásnak. Ám ezt a programot, amilyen világos, olyan körülményes néven nevezni. Legszívesebben kültelki népszínháznak mondanám, csak hát jól tudom, mennyi félreérthető pontatlanság van ebben a kifejezésben. A terület valóban kültelek volt, amikor a Pál utcában üres grundért verekedtek az odavalósi fiúk. Csakhogy azóta ezek a határok elmosódtak, kitolódtak, a valódi külváros sokkal messzebb kezdődik. De gondolom, belvárosnak sem mondanánk ezt a környéket. A Népszínházat meg, amelyet 1964-ben mint ideiglenes Nemzeti Színházat bontottak el a Blaha Lujza téren, 1875-ben az akkor szörnyen kelendő műfaj, a népszínmű játsszására hozták létre. Azt meg

Előfizetés a Színház folyóiratra

Egy évre 4900 forint

Előfizetés módja: banki utalással K&H Bank

Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000

Tulajdonos: Színház Alapítvány

A megjegyzés rovatba kérjük beírni az előfizető nevét és pontos címét, ahova a folyóiratot postázzuk. 2018-ban 10 szám megjelentetését tervezzük.

szinhazalapitvany@gmail.com

semmiképpen sem szeretném sugallani, hogy korunk népszínművei azok, amit a Turay Idában játszanak, bár ebben is lehetne némi igazság. Arról meg már nem is beszélve, hogy egyáltalán a nép milyen képlékeny, sokféleképpen értelmezhető és kijátszható fogalom.

A programnál talán csak a stílust nehezebb találoán és tömören leírni. Realisztikusnak vagy naturalisztikusnak nevezni hatalmas felszínesség volna. A látszat ugyanis ezúttal is csal. Ahogyan a polgári nappali, a hajófedélzet vagy a parasztporta egyaránt kulissza, festett papír vagy vászon, éppúgy a történetek is, amelyeket előadnak, csak messziről hasonlítanak a való életre, és csak nagyon távolról emlékeztetnek igazi problémákra. A mesék természetesen az élet nagy, alapvető kérdéseiről szólnak. Csaknem mindig szerelemről, házasságról. Halálról nemigen. A mesék, akár angol vagy francia importból, akár – ritkábban – hazai forrásból származnak, a párhuzamos bonyodalmait taglalják. A legtriviálisabbakat persze, de mindig kicsit áthangolva, és sokszor valamilyen ismerős, régi sikerre vonatkoztatva. A *Francia szobalány* például akár ennek a műfajnak az állatorvosi lova is lehetne, ha valamiféle betegségről lenne szó. Jacques Deval darabjáról azt mondja a szinopszis: „Elegáns amerikai család, jólét, előkelő társaság, ahol minden rendben van. Látszólag. Mert az üzleti élet kiszámíthatatlan és kegyetlen. Egyszer fent, másszor lent. De ha már lent vagy, nehéz újra visszakerülni. Hacsak nem segít valaki! Egy kedves, bűbájós, cserfes francia szobalány, aki talán nem is az, aminek látszik, viszont nagyon szerethető! Aki minden szavával, mozdulatával mosolyt csal az arcunkra, nevetést, jókedvet, reményt hoz az életünkbe, s önfeledt szórakozást ígér. Filmen eredetileg a Tolnay Klári játszotta szerepet színpadon Xantus Barbara vitte sikerre. A darab különlegessége, hogy a művészről nálunk most az édesanyját alakítja.” Azt ugyan nem tudom, mi abban a különleges, hogy egy színésznő az idő múltával anyaszerepekre tér át, az viszont vitathatatlan, hogy Bódi Barbara kedves és bájos, valóban minden szavával, mozdulatával mosolyt csal az arcunkra. Ugyanez áll a hasonló alkatú Rárósi Anitára is, aki itt mellékszereplő, a *Maga lesz a férjem* című előadásban (Nóti Károly *Vacsora Budán* című darabját átdolgozta Nemlaha György, az előadást Szirtes Gábor rendezte) viszont ő adja a női főszerepet, és Bódi Barbara a konkurens másik lány. Itt a kínos helyzetbe kevert álférj természetesen a társulat bonvivánja, Sövegjáró Áron. Ő alighanem azért nem játszik a körúton belül, mert túlságosan jó oda. Komikus párja az ugrifüles Kurkó J. Kristóf (olykor csak Kurkó József a színlapon). Kettejük között zajlik a hirtelen házasodó Victoria (Bódi Barbara) története William Somerset Maugham *Imádok férjhez menni!* című háború utáni bohóságában, ahol az elesettnek gondolt férjet pótolja elhamarkodott fürgeséggel a fölöttébb praktikusan gondolkodó, és magát özvegynek gondoló fiatalasszony. A darabot Nádas Gábor és Szenes Iván dalaival dúsitva, zenés vígjátékként adják.

És zenés vígjáték a *Hazudni tudni kell!* is. Ennek igazi különlegessége van: Georges Berr és Louis Verneuil szövegét ugyanis Fényes Szabolcs dalaival egészítették ki, mégpedig a szórólap szerint a zeneszerző halálának harmincadik évfordulója alkalmából. A megemlékezésnek bizonyára eredeti, és kétségtől helyhez és darabhoz illő módja. A lényegi bonyodalom ezúttal, sok egyéb mellett, amúgy abból adódik, hogy egy sikeres színésznőnek nagy fia van, és ha ez kitudódik, többé senki sem fogja neki elhinni a hamvas ifjú leánykakat, akikkel amúgy vagy húsz esztendeje elég jól elvan a színpa-

don. Az anya szerepében, aki egyúttal ünneplés díva is, itt Nyíró Beáta parádézik.

Nem maradhat ki a műorból az angol szórakoztatóipar egykor agyonjátszott örökzöldje – amely azonban mostanság ritkábban kerül színpadra –, *A Charley nénye* sem (Brandon Thomas műve Szentirmai Ákos és Bradányi Iván dalaival, Darvasi Ilona színpadra alkalmazásában). Különlegessége, hogy a színlapon a címet megtoldották egy kérdőjellel, talán remélve, hogy a nem túl tájékozott néző ettől rendkívüli izgalomra fog számítani. Izgalom persze nincs, hacsak azt nem számítjuk, hogy felvonul a társulat több alapvető színésze (Détár Enikő, Bregyán Péter, Győri Péter, Jankovits József). Aki itt nem lép föl, az benne van a *Csak kétszer vagy fiatalban* (Hűvösvölgyi Ildikó, Mikó István, Nagy Gábor) vagy a *Hazudni tudni kell!*-ben (Gőri Péter, Bencze Ilona). Közülük ugyan nem mind volt nagy fiatal, viszont valamennyien rutinosan, a helynek, a publikum elvárásának megfelelően ripiznek. Ez utóbbi produkció vonzerejét, akárcsak az *Imádok férjhez menni!*-ét, az is fokozza, hogy Bodrogi Gyula rendezte. Ő azonban éppúgy nem hagyott egyedi kézjegyet az előadáson, mint a többin Szurdi Miklós, Mikó István, Nyíró Bea vagy Kökényessy Ági. A társulat egyenstílusában bonyolódik le valamennyi előadás.

Az elmúlt évadban két olyan produkciót is bemutatnak, amelyek némileg eltértek a szabványtól. Nem állíthatom persze, hogy lényegesen különböztek a többitől, merthogy a feldolgozás, a hatásmechanizmus ezekben az esetekben sem volt más, mint egyébkor. Lara de Mare *Égben maradt repülő* című műve Edith Piaf sokszor színpadra citált élettörténetét mutatta be Szurdi Miklós rendezésében. A szokványos karriertörténetet a közismert tragédia, a pilóta szerető halála árnyékolja be. Nyomor és alkoholizmus az egyik oldalon, sztárgázi, pompa, ragyogás a másikon, egyetlen igaz szerelem, amelyet azonban egy repülőbaleset szakít félbe. Magában is könnyfakasztó történet, ráadásul valóságos. A lényeg mégis a jellegzetes énekhang felidézése, a dalok előadása. Hallottam ezeket Kútvölgyi Erzsébettől, Botos Évától, Varjú Olgától és Spolarics Andreától, legutóbb pedig Mezei Kingától. Jelentős színészek fogalmazták meg a maguk Piaf-élményét. Keresztes Ildikó az utánzás szintjén elég jó. És jó, bár az igazán hitelesnél egy csöppet durvább a nyomortól kicserzett jellem megformálásában is. A saját egyéniség, a saját jelentőség elsöprő ereje hiányzik belőle.

Topolcsányi Laura dolgozata, a *Bubamara* tulajdonképpen csaknem mindenben különbözik a Turay Ida Színház szabványától. Nem operettszerűség, nem zenés vígjáték, nem bohózat. A színlap musicalnek mondja, hozzátéve, hogy józsefvárosi West Side Story. Én inkább szociooperettnek nevezném. Igazi és súlyos társadalmi problémát fordít le a maga színházi nyelvére, műfajára. Drámapedagógiai oktatás keretében találkoznak a környék romái és magyarjai, egy közös előadás létrehozása közben bukznak ki, robbanognak-pukanganak az etnikai előítéletek és ellentétek. A harc igazi terepe pedig természetesen a szerelem. Bódi Barbara fekete parókában cigánylánnyá változik, Sövegjáró Áron jól nevelt gimnazista, Kurkó József harcias és öntudatos cigány bandavezér. Hűvösvölgyi Ildikó konzervatív, előítéletes polgári anyuka, Csere László akadémikus iskolagazgató, a szerző pedig maga játssza a békeszerző drámatanárként. Az egész társulat megtalálja a helyét a nemes küldetésben. Merthogy a szándék nemességéhez kétség nem férhet. Az eredményt viszont a színházkritika aligha lehet képes felmérni. Az már véggépp a szociográfia feladata lenne.

MOLNÁR ZSÓFIA

SZEZON ÉS FAZON

(Új)cirkusz 2017

Cirkuszi szempontból mozgalmas volt a nyár, legfőképpen azért, mert a FINA Világbajnokság záróünnepségének köszönhetően vigyázó szemüket még azok is a kínai és orosz rúdra vetették, akik a műfaj iránt egyébként nem érdeklődnek.

A bámulatos fizikai teljesítményekben bővelkedő sportese-mény stílusos lezárásaképpen a Recirquel újcirkusz-társulat, helyesebben annak vezetője, Vági Bence látványos show-val örvendeztette meg a nagyérdeműt a Papp László Budapest Sportarénában, bár arról fogalmunk sincs, egyszerű halandók hogyan juthattak be rá, mert egyenes úton nekünk nem sikerült, így csupán a közvetítésen keresztül élvezhettük – a kommentátor nagyrészt nyilván előre megírt összekötő szövegeit is. A gáláról soha nem látott mennyiségű lelkes beszámoló jelent meg, mindegyik méltatta a produkció látványvilágát, gondolatgazdagságát (már amennyire ez az adott csodaszarvas-témán belül lehetséges), profizmusát. Ezzel nem is vitatkozunk, csupán egy megjegyzés engedtessek meg: újcirkusznak címkézni ezt a nagyszabású, hattételes koreográfiát tévedés, többek között azért, mert akárhonnán nézzük, itt nem a kortárs táncosok „csatlakoztak” a cirkuszművészekhez, sokkal inkább fordítva történt. A színpadi tömeget sokféleképpen hullámoztató mozgáskompozíciót vakmerő cirkuszi számok tették érdekesebbé: a 14 kínairúd-artista (mennyeségi rekord), a mongol kaucsuk-csoport (köznyelvben guminók), a világhírű „kézenállóművészek” (handstand) és oroszrúd-akrobaták, no és a kazah Sky Angels, a monte-carlói cirkuszfesztivál Arany Bohóc díjának idei nyertesei mind-mind igazán nyaktörő számokat mutattak kicsit kiragadva hagyományos környezetükből, amelyek ugyanakkor csak részben (főleg nemzetiségükénél fogva) szervesültek a magyarság eredetlegendájába. De a hatás megvolt, és hát a show-műfaj már csak ilyen, fogadjuk el.

Úgy tűnik, tavaly óta a nagy dérral-durral bejelentett nemzeti cirkuszművészeti stratégia nem sokat haladt előre, hacsak az alkalmazott cirkuszművészet egyre gyakoribb megjelenését nem tekintjük előrehaladásnak. A fenti mellett példa erre az augusztus 20. alkalmából Székesfehérváron bemutatott jubileumi Koronázási Szertartásjáték is (rendezte Szikora János), amelyben – a Fővárosi Nagycirkusz közleménye szerint – „idén cirkuszművészek, akrobaták és légtornászok is közreműködtek”. De ne legyünk türelmetlenek, adjunk még egy kis időt a stratégia kibomlásának, hátha idővel a cirkusz nem csak az új kenyérrel asszociálódik...

Mindeközben január óta azért a szigorúbb értelemben

vett újcirkusz nemzetközi képviselőivel is volt szerencsénk találkozhatni. A Trafóban a franciák hozták a megszokott magas minőséget. A Compagnie XY *Mégsincs este...* című produkciójáról órákig lehetne áradozni, de jegyzetelni közben sajnos nem sikerült, mert ha akartam, sem tudtam volna levenni a szememet a színpadról, egy pillanatra sem. Egyszerűen minden egyben volt: könnyed játékosság, elegancia, személyesség, sejtelmesen alulvilágított tér, lélegzetelállító emelések, dobások, ugrások, épülő és lebomló embertornyok és –palánkok – egy rövid órányi csoda. Az Iéto a társulat megalakulása óta második előadása, *Az egyensúlyvesztés ösztöne* hasonló elven működött, mint a 2012-ben Budapesten vendégeskedett első, csak a csapat bővült azóta, ami nem feltétlenül vált az új produkció előnyére. Több lett az üresjárat, kicsit elhalványodtak az arcok, de az izgalmas falécek, botok, kötelek megmaradtak, ahogy a fiatal artisták egyensúlyérzéke és az egyszerűség bája is. Az új színt a palettán idén a Blick Théâtre [*hullu*] című előadása jelentette: a színpadon kartondobozokból egy külön világ épült, amelyet különös kis lények népesítettek be – egy autista lány képzeletének termékei. A varázslat pedig a titokzatos technikától lett teljes, hiszen a dobozokat félembernyi bábfigurák húzták-vonták. A csapat alappillérei, Loïc Aparé, Johanna Ehlert és Matthieu Siefridt nem új szereplők az újcirkuszi/bábos porondon: 2005-ben többedmagukkal létrehozták a *Court-miracles* című előadást (és hozzá a Boustrophédon társulatot), amellyel ma is járják a világot. Ott egy hadikórház a színhely, ahol pöttöm nővérek és hadtáposok cikáznak görkorcsolyával a sebesültek között, de nem csak úgy *lart pour l'art* – az előadók minden fellépés végén a tábori gázégőn teát főznek a beszélgetni vágyó nézőknek, és maradnak velük, ameddig csak kell.

Ha újcirkusz és Trafó, akkor nemcsak franciák, hanem svédok is. A Svalbard Company március végén vendégül látott *All Genius All Idiot* című produkciója minimum zavarba ejtő volt, legalábbis a közönség azon részének, amelyik újcirkuszi előadást várt (a 14 éves korhatár megjelölése ellenére oldalán gyerekekkel, amitől meg az előadók jöttek kissé zavarba, de ügyesen kezelték a helyzetet). Az este inkább a koncert és a revü határán mozgott, amihez – ha már bevezettük a fogalmat fentebb – némi alkalmazott cirkuszművészet társult. De

ebben a revüben nem volt csillogás, egy szeméttelre poty-tyantunk a város szélén, a kitaszítottak, már-már fájdalmasan tehetséges, talán örületbe hajszolt, nőnek öltözött fiatal férfiak közé, akikben tombol az energia. És ahogy azt a cirkuszban kell, a hatás itt sem maradt és sokáig nem is múlt el – szociálisan, intellektuálisan, fejben.

Ugyanez, mármint hogy bármilyen hatás hosszan maradna utána, nem igazán mondható el az idei Sziget cirkuszi helyszíne, a Cirque du Sziget egyik kanadai előadásáról, amely szintén valamiféle peremhelyzetet akart volna felvázolni, bár itt az öt fiú nem kitaszított, hanem túlélő. A *Machine de cirque* (ez a társulat neve és az előadás címe is egyben) díszlete egy ígéretes tákolmány, de egy-két villanást kivéve pusztá ígért is marad. A zenésük/zenebohócuk ugyan használja, speciál ő az egyetlen, aki igazán illeszkedik az összehordott környezetbe, és amíg ő dobol, a másik négy dobál stb. Vannak ugyan ügyes számok, és a finálé felé egyre nehezebbek a mutatványok, de még a végső, parádés ugródeszkázás sem kompenzálja az addigi lötyögést, a kicsit blőd (és a posztapokaliptikus vízióba cseppet sem passzoló) udvarlós jelenetet vagy a – bár roppant szerethető és mulatságos, de inkább megint csak revübe illő – nem magamutogatósan meztelen játékot a törölközőkkel.

És ha már így belevágtunk a Szigetbe maradjunk is itt, annál is inkább, mert Kanada több társulattal is képviseltette magát. Mesterségbeli tudásban a sátor esti utolsó produkciója, a családi alapon működő Cirque Alfonse *Barbuje* minden addigi hiányérzetért kárpótolt. Szegycsontdöngető élő zene, a kifutószerű színpadon szilaj görkorcsolyázás, a fiúk (nagyreszt untermannok) dobálnak, hol buzogányokat, hol a lányokat, emelgetnek, egyensúlyoznak, a folyamatokat időnként megtöri egy roppant ellenszenves fakír (az ő szerepe egyértelműen az időhúzás, míg a többiek kifújják magukat, de ettől még lehetne ízlésesebb), mindenki egyre hiányosabb öltözékben, feszülnek az izmok, és így tovább a teljes örületig – és a gatyaletolásig. Rettentő cinikus, de fantasztikus előadás ez, bár talán túl sokat (mindent) akar mutatni, sallang akad benne bőven.

Stílusban és mesterségbeli tudásban (!) ehhez a más helyszínre hirdetett *LIMBO* állt a legközelebb, azzal a különbséggel, hogy az ausztrál csapat ha akarom, cirkusz, ha akarom, nem. A Magic Mirror sátorban a „szexi és provokatív előadás” tulajdonképpen teljesen a helyén volt, hiszen a szintén élő zenés produkció leginkább egy füstös varietébe illene, ahol az emberek körben iszogatnak az asztaloknál, mígnem azon kapják magukat, hogy a szemük a színpadra tapad. Vagy azért, mert folyamatos csábításnak vannak kitéve, vagy azért, mert nem hiszik, hogy férfi is lehet olyan hajlékony, mint a színleg hipnotizált jóképű srác; hogy az a huncut, bögyös barnaság tényleg nyeli a tüzet, mielőtt köpné, és nemcsak a tüzet, a kardot, sőt fénykardot is, a piros égők világítanak a torkában; hogy a másik jóképű srác, aki az előbb még énekelt, két kimosolygás között olyanokat csinál a kínai rúdon abszolút testközelen, hogy pislogni is elfelejtünk. És a *sway pole* még csak ezután jön: a szintén kifutószerű, szűkös színpad három oldalán hárman rögzítik magukat egy-egy hajlékony rúd tetején, és himbálóznak föl-le, föl-le, úgy cicáznak egymással és a közönséggel. Azért pedig külön köszönet, hogy noha ennek a show-nak (mert ez bizony show a javából, olyan szempontból is, hogy a szereplőgárda nyilván hamar „kiöregszik” belőle, nem szakmailag, hanem a hamvasság múltával) kulcseleme a hódítás, a tényleges gatyaletolásig itt nem jutunk el.

Blick Theater: [hullu]. Fotó: Arthur Bramao



A Cirque du Szigethez visszatérve túl sok kiemelendő már nem akad. A három szabadtéri előadás nem igazán feszített a hagyományos kereteken. A szicíliai Circo Riccio párosa kedves burleszkben húzta egymást, miközben egy huszonhat szintes rúdon vízzel teli poharakat egyensúlyozott, amihez a közönségből három srácot talpig vízállóba öltöztetett. A chilei Mimo Huenchulaf, ahogy a neve is mutatja, a pantomim eszközeivel készítette menekülésre az óvatlanul odatévedt érdeklődőket, mivel kiszemelt áldozatait nem kis próbáknak vetette alá: amikor én láttam, összeadott egy párt, amihez oltár gyanánt képzeletbeli szögekkel keresztre feszített egy fiút (és a kiképzést még ő bírta a legjobban). A kanadai Mr. Banana pedig szintén a közönségből halászott magának segítséget, hogy felállítsa az állványt a kötél-tánchoz, sípoló chilei kollégájánál jóval finomabban – a nép szórakoztatásának ilyen formáinál a jó pszichológiai érzék sokkal fontosabb, mint a mesterségbeli tudás. A sátorban a Compañia Vavel Circus előadásáról legyen elég annyi, hogy ez valahogy még nincs kész, mert a biciklista és a kínai rudas lány izmos számait leszámítva inkább csak eltelt vala-

hogy az idő, noha a spanyol unterfrau (van ennek nőnemű alakja?) vérbeli bohócként a lelkét kitette a közönség szórakoztatásáért. A kenyai The Black Blues Brothers produkcióját pedig csak a feléig sikerült megnézni, de az ennyiből is látszott, hogy a fekete srácok pattogtak, mint a gumilabda, miközben igen érzékenyen játszották ki a néger kisinas és társai sztereotípiáit.

Két érdekességet azért még érdemes megemlíteni a környékről. A Fidelio színház- és táncsátorban feltűnt egy (helyesebben kettő) a francia újcirkuszból ismerős név: Mourad Merzouki *Pixel* című koreográfiájához a digitális látványt Adrien Mondot és Claire Bardainne készítették (*az előadást Fuchs Livia a Belgrádi Táncfesztiválon látta, cikkét lásd lapunk 2017/6. számában – a szerk.*), akik most sem okoztak csalódást. Magának a produkciónak is csak annyit lehet felróni, hogy túlságosan megzabolazza az utcai flaszterhez szokott táncosokat – ami a tapsrendnél, ahol elengedik magukat, ki is derül –, és a többször visszatérő kígyónőt bár tudnánk feledni! A másik helyszín, amely megért még egy kirándulást, a Vurstli volt, ahol az indiai Circus Raj más kultúrája hatott üdítően. A népviseletben pompázó mutatványosok odahaza nyilván nem számítanak „egzotikumnak”, de nem is ezzel nyűgöznek le, hanem a gyermeki ártatlansággal és játékos-sággal, a mikénttel, ahogyan tényleg meg akarják mutatni a tudományukat, amelyet mintha csak az utcán szedtek volna fel és odahaza az udvarban gyakoroltak, és mindezt a lehető legpuritánabb felszereléssel: fémtálcákat egyensúlyoznak, a függőnyt tartó kötélén táncolnak, rugalmasságuk illusztrálására elég egy kis fémkarika, amelyen egyszerre ketten is átbújnak, biciklikerekekkel zsonglörködnek, azzal a kevéssel gazdálkodnak, ami a kezük ügyébe akad.

A nyárból egy előadás maradt még ki, pedig az tényleg a legjobbak közül való. Ahogy az Origónak adott interjújában a Cirque Éloize egyik tagja elmondta, „a kritikusok sokszor hajlamosak a hiányosságokat keresni egy-egy előadásban, hol a történet logikáját vagy a különféle számok közötti kapcsolódást, hol a színészi játékot kifogásolják”. Nos, a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon látott *Saloon*ban nincs mit kifogásolni. Az 1993 óta létező kanadai társulat lényegesen nagyobb eszköztárral dolgozik, mint például a fent említett indiai, és ezt használni is tudja. Noha a western keret előzetesen és látatlanban kicsit ijesztőnek tűnt, a remek arányérzékkel összeválogatott és élőben felvezetett zenék szépen ritmizálták a jelenetek sorát, ahogy a vadnyugat benépesül. Kunsztokból, humorból és meglepetésből az elejétől a végéig nem volt hiány: egy kicsavart, félkezes emelés itt, egy laza spárga a karikán ott stb., akinek épp nincs rekvizit a kezében, az beszáll az énekbe, a kis pantomimesről pedig, akit az előadás kétharmadáig lötyögő bohócnak néztünk, hirtelen kiderül, hogy a világ legjobb gurtinisa. Mindehhez díszletül egy fából ácsolt állvány szolgál, amely nemcsak mutatós, de (végre) funkcionális is. Bevallom, ezzel az előadással örvendetesen meglepett a Nyári Fesztivál.

Mindemellett – beszéljünk haza – az évad legnagyobb meglepetése a Trafóban ért. Májusban a Freak Fusion előállt egy új előadással: a *fightinGravity* minőségi ugrás a fiatal társulat és, megkockáztatom, a hazai újcirkusz életében. Rengeteg munka, letisztult vonalak, jól kitalált önálló és páros számok, talaj- és levegőakrobatika, néhány palánk és gumikötél, optimális térkihasználás – lám, nem kell ahhoz feltétlenül intézményi biztosítókör és nemzeti stratégia, hogy az akarásból valami igazán fontos szülessen.

Freak Fusion: fightinGravity. Fotó: Bokor Krisztián



A TÁRSULAT AZ ÉN VAKVEZETŐ KUTYÁM

Interjú Jan Fabrával

JAN FABRE, a belga kortárs képzőművészet és színház öngerjesztő popsztárja egy vérperformansszal (*My body, my blood, my landscape*) hívta fel magára először a figyelmet 1978-ban, utoljára pedig egy monstre, szünet nélküli, 24 órás színházi előadással (*Mount Olympus – To glorify the cult of tragedy*),¹ amelynek tavalyelőtt volt a premierje Berlinben. A határok átlépése a művészetben mindig feltett szándéka volt. Idén a bécsi ImPulsTanz Fesztiválon egy retrospektív kiállítással (*Stigmata. Actions & Performances 1976–2016*), egy szólóperformansszal (*I am a Mistake*) és Troubleyn nevű társulatának új bemutatójával (*Belgian rules/Belgium rules*) szerepelt. Workshopot is tartott a legendás bécsi színészképző, a Max Reinhardt Seminar épületében, ennek szünetében beszélgettünk vele. ARTNER SZILVIA SISSO interjúja.

–¹Milyen szempontú válogatás a Stigmata? Érdeklí egyáltalán az idő múlása a művészetét illetően?

– A *Stigmatát* Germano Celant kurátor állította össze az 1976 és 2016 közötti performanszaimból, és teljesen egyéni szempontjai voltak, de rengeteg energiát ölt bele. 1984 óta dolgozunk együtt, amikor is a Velencei Biennáléra hívott meg, hogy a vizuális művészeti projektjeimet mutassa be. Három évvel ezelőtt a római MAXXI-ban (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo) csinálta meg ezt a kiállítást, amely aztán utazott a világban, láthatták Svájcban, Franciaországban, Portugáliában és Japánban is. A lényege annyi, hogy a bejelentett, illetve meghirdetett szólóperformanszaimról és akcióimról készített videókat összegyűjtötte, miközben művészeti kutatást végzett egy csapattal, és annak eredményeit is a közönség elé tárta.

– Élőben is fellépett az ImPulsTanzon, méghozzá egy szólóperformansszal, amely a Leopold Múzeumban volt látható. Az *I am a Mistake* valamiféle önreflexió?

– Egy performanszt csinállok általában egy évben, és sosem ismétlem meg. Minden akció csak egyszer látható élőben. *I am a Mistake* címmel is volt már, de teljesen másról szólt. Idén a csók volt a téma, és a híres bécsi festő, Gustav Klimt *A csók* című festménye adta hozzá az apropót. A performansz során két órán keresztül csókolóztam egy osztrák nővel, aki dirndli ruhát viselt. A dirndlit azért koreografáltam bele, mert népviselet, a szegény emberek viselete volt valaha, olyan öltözet, ami elválasztotta őket a burzsoáziától, a gazdagoktól, most pedig a szélsőjobb szimbóluma Ausztriában. Érdekes karrier egy ruhának. Közben ilyen mondatok hangzanak el: „I am a mistake, because I am a

stupid dwarf. I am a mistake, because I don't like fashion. I am a mistake, because I'm a better kisser than Gustav Klimt. I am a mistake, because I like to kiss Austrian women.” Ja, és rajtam fekete öltöny van, és fehér nyuszifülek.

– Ez utóbbi vicc, öngúny vagy pusztán esztétizálás?

– Komoly művésznek tartom magam, akinek van öniróniája is.

– A *Belgian rules/Belgium rules* című előadásban direkt politizálás is akad, illetve nemzettematizálás, Belgiumra, a hazájára vonatkozóan. Nálunk a „belgának lenni” semlegességet jelent. Mit jelent önnek?

– Már a darab címének is kettős jelentése van. Úgy lehetne lefordítani, hogy a belga szabályok, illetve a belgák diktálnak. Ez a darab, amelyet a társulattal csináltam, egy kritikus, ám szeretettel ajándékosár a hazámnak ajánlva. Akárcsak Fellini *Rómája*, arról szól, hogy a rendező mennyire szereti a hazáját, ugyanakkor nagyon kritikus is vele. Néhány szín az egykori belga gyarmaton, a Kongói Szabadállamban játszódik, ahol a féktelen rablógazdálkodás milliók életét követelte. Sok kezet, mellet levágtunk, sok embert megcsónkítottunk a gyémántért, az urániumért, és erre nem lehet nem emlékeztetni magunkat. Szeretem az országot, gazdag, és tele van kultúrával, itt születtek a legjobb festők: Brueghel, Van Eyck, Bosch, Rubens, Victor De Knop, Félicien Rops, René Magritte... És nagyon jó zeneszerzőink vannak. Nem értem, hogy a most megerősödő jobboldal miért akarja lebutítani, lerombolni ezt az országot, mert más célja nincs, az biztos. És ez olyan dolgokhoz vezethet, olyan rémes dolgokhoz, amik már megtörténtek. A darabomnak ez a politikai üzenete, de a cím természetesen ironikus, mert Belgium azért sosem diktált senkinek. Nem volt soha annyi katonai vagy gazdasági muníciónk, hogy megmondhassuk másoknak, mit csináljanak. De azért persze Brüsszelt és Belgiumot lehet hibáztatni, ha valami rosszul megy Európában, ahogy a

¹ Lásd Néder Panni: Állóképesség(ünk), *Színház*, 2015 december: <http://szinhaz.net/2015/11/15/neder-panni-allokepesssegunk/>

maguk kormánya is teszi, hiszen a hivatalos központ itt van. De csupán egy hivatal vagyunk. Emellett, mint mondtam, nálunk is vannak új jobboldali törekvések, és egyre erősebbek a populizmus hangjai, egyre többször követelnek új törvényeket. Ezek a törvények persze legtöbbször igen szurreálisak. Ünnepelni magát Belgiumot, az országot, de szerintem bármilyen nemzetet – az politikai tettek számít. Ez az előadás lényege is.

– *Annak idején miért hagyott fel a performansszal, és kezdett színházzal, táncsal foglalkozni?*

– Képzőművésznek tanultam, és performanszművészettel foglalkozom 1976 óta. Az első színdarabomat 1980-ban írtam egy színésznőnek, akibe szerelmes lettem. A szerelem anarchiája taszított a színház felé, aztán később meg a koreográfia felé is, mert egy táncosnőbe is beleszerettem utóbb. Mindig szerelem kérdése volt, hogy mivel foglalkozom, meg hát fiatal voltam, aki nemzetközileg is meg akart mutatkozni. Kezdtém a szólóperformanszokkal, és aztán rendre valamilyen nemzetközi csoportos akció közepette végeztem. Mindig idősebb emberekkel, mint én. Ezért aztán jobbnak láttam helyet csinálni a saját generációmnak, és színházat alapítani neki.

– *A legutóbb készített 24 órás darabja sok nemzetközi fesztiválra eljutott. Én azt gondolom, hogy lehetetlen végignézni egy ilyen hosszú előadást. Számolt a közönséggel is? Érdeklí egyáltalán?*

– Hogyne érdekelne, éppen hogy a közönség reflexióit, viselkedését kutatom ezzel az előadással. Negyvenöt emberrel tizenkét hónapig próbáltunk, délelőtt 11-től hajnali egyig, szinte naponta. Gondoljon bele! Ez önmagában elképzelhetetlen utazás, fantasztikus volt. Mielőtt a berlini bemutatóra sor került volna két éve, megkérdeztek a társulatomból, táncosok és színészek, hogy szerintem mi lesz, marad-e néző a nézőtéren. Azt feleltem, hogy ha csak 15 néző marad, én akkor is boldog leszek. Aztán a bemutató végén nem volt híja a közönségnek, sőt, negyven percig állva tapsoltak. Már tizenkét városban jártunk a darabbal, és az a tapasztalat, hogy maradnak a nézők. Ezt egyfajta kutatásként fogom fel, mint mondtam, mégpedig nézőkutatásként, illetve katarziszvizsgálatként. Szerettem volna tudni, hogy mit jelent ma a katarzisz, min mennek keresztül az emberek egy 24 órás színházi előadás alatt, és elmondhatom, hogy a katarzisz így is létrejön, sőt, olyan, mintha részt vettek volna benne. Hálósákkal, élelemmel jönnek, úgy érzik, hogy benne élnek a rituálékban, táncolnak, kiabálnak, energiát cserélnek.

– *Minden darab szünetése előtt végez kutatásokat? Ilyen gondosan előkészít, kigondol mindent?*

– Persze, az *Olympust* megelőzően hat évig foglalkoztam az előkészítéssel írók, dramaturgok, zeneszerzők segítségével. Találkoztunk, konzultáltunk, próbáltunk. A mostani *Belgian rules/ Belgium rules* előadás előkészítése három évet és öt hónap próbaidőszakot vett igénybe.

– *Több a rizikó ennek ellenére a színházban, mint a képzőművészetben vagy a szólóperformanszban?*

– Igen, de engem egy ilyen tizenkét hónapos próbaidőszak azért bebiztosít. Három teljesen különböző médiumról beszélünk egyébként, és – mivel sok műfajban alkotok – nálam ezek folyamatosan hatással vannak egymásra. Természetesen a színházi előadás a legrizikósabb ezek közül. A legtöbb európai társulat sajnos maximum két hónapot, nyolc hetet próbálhat egy előadás előtt, mielőtt bekerül ebbe a fesztiválrendszerbe, amitől azért én igyekszem távol tartani magam. Nincs előadáskényszerem, és van időm, vannak jó feltételeim a munkához.

– *Ez igazán irigylésre méltó. De térjünk vissza egy kicsit az időhöz, ahhoz, amit az elején kérdeztem, hogy fontos-e az idő múlása önnek, és hogyan birkózik meg vele. Vagy más van a művészete fókuszában?*

– Kortárs misztikus vagyok, élek és dolgozom egész nap, akár

Jan Fabre. Fotó: Leopold Múzeum, Bécs



az olyan dzsesszmuzsikuskok, akik éjjel és nappal folyamatosan játszanak: a közönségnek esténként, éjjel a hotelszobában egy whisky mellett maguknak. Sosem pihenek, úgymond, mert a művészet, azaz a munka az életem, sosem lehetek kívül. Tanulok az élettől a munkáimon keresztül. Ha nem csapattal dolgozom, akkor rajzolok vagy írok, legtöbbször éjjel, és még naplót is vezetek. Mindez úgy inspirál engem, mintha friss levegőre mennék.

– *Ilyenkor találja ki a színházi munkákat is? Megírja? Vagy víziói vannak?*

– A színházi előadásokhoz nagyon sokat rajzolok, színpadi akciókat meg jelmezeket is, és írok, nagyon alaposan készülök. Amikor azonban próbálok, már semmit nem csinállok, mert a társulat az én vakvezető kutyám, aki elvisz a megfelelő helyekre, ahova szerettem volna eljutni. Roppant intelligens táncosaim és színészeim vannak, az életben, a munkában és az improvizációban is nagyon kreatívak.

– *Még mindig jó barátok Bob Wilsonnal?*

– Van egy Laboratórium nevű műhelyem Antwerpenben, ott dolgozik, illetve tanít is Bob. 1984 óta barátok vagyunk. Fiatal voltam, amikor megismertem, sokat tanultam tőle. A barátaim közül egyébként többen is dolgoznak itt párhuzamosan, non-stop, így jöttek össze Marina Abramovičtyal is, így kezdtek el együtt dolgozni. Olyan alkotók kísérleteztek itt, mint Chantal Akerman, Ben Benaouisse, Michaël Borremans, Wim Vandekeybus vagy Romeo Castellucci.

– *Milyen más tanítói voltak Bob Wilsonon kívül?*

– A nyolcvanas években nagyon figyeltem Tadeusz Kantor színházi munkáit. Fontos volt nekem a színházi és vizuális gondolkodása is. És ugyanúgy csak a saját társulatával dolgozott, mint én.

– *Mennyire fontos önnek a szépség?*

– Annyira, hogy együtt kell járjon morális értékekkel, nem lehet pusztán esztétika. Hiszek a művészetnek abban a tradíci-

ójában, hogy a szépségnek mindenben ott kell lennie, a lázadás művészetében is. Vegyük csak Bosch-t, ő volt a legnagyobb lázadó, a festményei tele vannak misztikummal, erővel, politikával, lázadással. Sokkal kortársabb, mint a jelenlegi kortársak.

– *Mi a célja a provokációval?*

– Mint művész a provokációval egyetlen célom van: kinyitni az

emberek tudatát, szemét, felébreszteni őket. A módszer, az sokféle lehet, de a cél a nézői tudat felébresztése. Ilyen módon minden darabom politizál, minden darabom politikus.

– *Melyik a legfontosabb, legkedvesebb munkája?*

– Egész életemet azzal töltöm, hogy fiatal művész legyek. Egyre fiatalabb leszek, így a legfontosabb munkám még a jövő titka.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

SZEXI STIGMÁK

Jan Fabre / *Stigmata. Akciók és performanszok 1976–2016* – Leopold Múzeum, Bécs

A bécsi Leopold Museum az ImPulsTanz Fesztivál egyik kísérőprogramjaként rendezte meg a Jan Fabre performanszainak és akcióinak dedikált kiállítást. Az elmúlt negyven évben született munkák dokumentációját bemutató *Stigmata* nem a színházcsináló, és nem is a képzőművész, hanem a saját életét is műalkotásként értelmező performer Fabre gondolati mátrixát tárja elénk. A kiállítást egy igazi „kurátor-mamut”, Germano Celant installálta, aki az általa (az 1960-as évek végén) bevezetett *arte povera*¹ fogalmi kereteihez híven a legegyszerűbb eszközökkel teszi világosan láthatóvá Fabre alkotómunkájának alapmotívumait és összefüggéseit.

A kiállítás két termében puritán munkasztalok szabályos elrendezésén keresztül válnak olvashatóvá egy olyan művész gondolatai, aki nem tartja magát „jelentős intellektusnak”, és egyik leggyakrabban hivatkozott szava saját munkásságával kapcsolatban az „ösztön”.² (Ez a kurátori megoldás Fabre 1978-as *Objects to break in and to fight* projektjének radikális kiterjesztése.³) Az eredetileg 2013-ban a római MAXXI-ban bemutatott, és azóta folyamatosan bővülő anyag nemcsak az asztalok üveglapjain elhelyezett performanszkellékekből, rajzokból, makettekkel, fotókból, újságcikkekből és egyéb dokumentumokból áll, hanem az asztalok között kiállított, szoborként magasló jelmezekből is, valamint a kiállítótér falaira is kiterjed film- és videofelvételek, felnagyított portrék és Fabre *Nachtboek*jából⁴ származó részletek

formájában. „Az asztalok számomra egyfajta színpadot jelentenek, egy kijelölt területet, körülhatárolt teret. [...] Az otthoni munkasztalom még mindig az az asztal, amit tizenhét évesen tákoltam össze egy üveglapból és két fa baktól. Praktikus oka volt, hogy ilyen egyszerűen raktam össze. Könnyen lehetett tisztítani, nem lehet felsérteni a felületét, és megvilágítani is egyszerű volt alulról, ha fotókat vagy rajzokat akartam másolni. Ez az asztal fontos munkaeszközöm, látni is lehet a nagyobb rajzaimnál, hogy mind olyan méretűek, mint az asztal. [...] Több mint nyolcszáz tárgy lett kiállítva – mint egy lavina, de könnyednek érzed, semmi nem erőltetett.”⁵

A kiállított elemek mátrixa valóban szövevényesen összefüggő, teljes egészében csak több óra alatt felfogható képet ad ki, ugyanakkor a múzeumlátogató könnyen áttekinthető és szabadon bejárható térben közlekedhet. Az egyes asztalokhoz köthető performanszok és a naplóbejegyzések sem kronologikusan követik egymást, illetve a tér legtöbb pontján egyszerre több alkotás megidézett aurájába lépünk, így nagymértékben ránk van bízva az orientálódás és a befogadás mikéntje. Celant és Fabre a kiállítás elrendezésével annak a lényeges kérdésnek a közepébe talál, hogy hogyan dokumentálható/rekonstruálható egy efemer műfaj. Jelen esetben: kiállítható-e a performansz? A kurátori koncepció minden lehetséges dokumentációs megközelítést felhasználva nem a performansz mint esemény rekonstrukciójára törekszik (a projektekről csak részinformációkat kapunk), ha-

1 Az *arte povera*, azaz szegény művészet képzőművészeti tendencia a hatvanas-hetvenes években, „melyben a legegyszerűbb (»szegényes«) anyagok, tárgyak, tárgytorodékek demonstrációs eszközként szolgálnak az elvont és fogalmi modellek bemutatásáért”. Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból*, Pécs, Jelenkor, 1989, 178.

2 „A kiállítás szerkezete felfedi, hogy miféle művész vagyok. Nem vagyok egy jelentős intellektus. Az ösztön, az intuíció és az értelem vezérel. Ezt a három dolgot kötöm össze, az agyat, a szívet és a heréket.” Jan Fabre, *global:artfair TV*, 2017. 07. 18. 07:50-08:11, ford. Szabó-Székely Ármin. <https://www.youtube.com/watch?v=OAMjIPuuZ8U>

3 Fabre tizenkilenc éves korában több házba betört Antwerpen jómódú negyedeiben, nem lopott el semmit, de lefilmezte az otthonokat. Ugyanekkor fotós- és művészboltokból nyersanyagot lopott munkáihoz. 1978-ban a betörésekhez használt eszközöket állította ki négy asztalon.

4 Szó szerinti fordításban *Éjló*, azaz éjszakai napló lehetne a címe Fabre 2014-ban kiadott könyvének, amely 1985 és 1991 közötti éjszakai feljegyzéseit tartalmazza.

5 Jan Fabre. Kiállításkatalógus, MAC Lyon, 2016, 5; saját fordítás. http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/dossiers_presse/2016/pressrelease-JanFabre-macLyon.pdf



Stigmata – kiállításenteriór. Fotó: Leopold Múzeum, Bécs

nem a performansokat létrehozó művész gondolatmenetének és alkotói fejlődésének bemutatására. Ezzel a megoldással az életmű időben és – első ránézésre – témában egymástól messze eső darabjait is képes összekapcsolni, az alkotói intenciókat pedig anélkül csoportosítja alapmotívumok köré, hogy a kiállítás túlságosan önreflektív vagy teoretikussá válna. Vagyis a látogató nem járhat be rossz utat, nem hagyhat ki lényegi információt, minden egyes asztal, kosztüm, szöveg, álló- vagy mozgókép befogadásánál kreativitásra invitálják, és anélkül orientálják, hogy az alkotó vagy a kurátor „kiszólna” a mű mögül.

Az alapmotívumok parallel megmutatásával az is nyilvánvalóvá válik, hogy Fabre munkássága az elmúlt negyven évben milyen sokszínűen közelített az előadó-művészethez. Performanszainak (és színházi előadásainak) jelentős hányadát értelmezhetjük a *body art* felől, amennyiben a test határainak átlépésére és a nézők ezzel való konfrontációjára törekszik, ugyanakkor munkái nagy része túlhalad ezen, és tágabb művészeti, filozófiai vagy akár tudományos kérdéseket feszeget.⁶ A test fogalma a kiállítást nézve nemcsak szemantikai és performatív minőségében megkerülhetetlen, hanem anatómiai felépítésében is. A hús, a testnedvek, a csont, az emberi és állati test minden építőeleme a végtelenségig izgatja Doktor Fabrért (a számos alkotói alteregó egyikét). Az ImPulsTanzon bemutatott Fabre-módszert demonstráló workshop-előadás is a vér és a test tematikájára épült, az *I am blood* című monológ-szöveg felhasználásával. Lényegi különbség azonban Fabre performanszai és előadásai között, hogy bár végletes fizikai kihívások elé állítja táncosait és színészeit, teljesítményük az emberi testet érdemben nem károsító kereteken belül marad. Fabre ezt a határt lépte át egyéni műveiben. Egyik legtöbbet idézett fiatalkori akciójára 1978-ban került sor: az antwerpeni 2-es villamos sín párján haladt végig térden csúszva, orrárt a sínhez nyomva. A művelet négy és fél órán át tartott, és Fabre orra állítólag a mai napig a nyomát viseli. A fiatalkori testkárosító *body art* os performanszoktól a vérrrel festett képsorozatokon át a *Mount Olympus* szuperprodukciónak a testkonceptiót támogató szekvenciáig Fabre következetesen a performativitás alapanyagaként tekint a testre, mivel „a per-formansz nem más, mint egy személy, aki per-for-álja magát és a környezetét (egyszerre ele-

mez, pusztít és dicsőít).⁷ A *Stigmata* a fentiek szerint értelmezve a performanszok és akciók testen hagyott nyomaira utal a keresztény mitológia feltámadás-referenciáit is megidézve. A Krisztus-motívum és a test sanyargatását követő újjászületés Fabre munkáinak egyik leggyakrabban visszatérő képe. „Kínoknak / akarom kitenni a testem. / Hagyni akarom szenvedni a testem. / Hagyni akarom meghalni a testem. / Hagyni akarom feltámadni a testem. / Így akarom, a halál és újjászületés során, / a valóságról / leválasztani a testem, / és mint ajándékot átnyújtani a művészetnek.”⁸

A test performatív gyötülésének tehát a metamorfózis a célja. A kiállítás Fabre alkotószemélyiségének számos alteregóját tárja elénk. Doktor Fabre, a középkori kuruzsló alakjában az emberek kikúrálását tűzi maga elé célul, és Antwerpenen egyik gótikus középületének erkélyéről agitálja őket arra, hogy ébredjenek fel, és használják végre az érzékzerveiket – levágott sertések testrészeit használva demonstrációs eszközüln (*Mouth-Eye-Ear Doctor [Will Doctor Fabre cure you?]*, 1980). Nyers húsból összevarrt öltönyben csontváznak adja ki magát (*Ich bin ein Skelettmann*, 1988), Ilja Kabakovval hatalmas rovárnak öltöznek (*A Meeting / Vstrecha*, 1997), később kiten helyett középkori páncélt ölt, szellemekkel hadakozik, és a vérével ír üzeneteket (*Sanguis / Mantis*, 2001), majd a szintén páncélba öltözött Marina Abramovičtyal küzdenek, és vagdossák egymást egy üvegkalitkában (*Virgin / Warrior*, 2004). Az alakváltás identifikációs tényező Fabre számára, aki szereti „genszterművészként” definiálni magát. 2008-as performansza, az *Art kept me out of jail (Homage to Jacques Mesrine)* során a hírhedt ezerarcú gyilkos, Mesrine bőrébe bújt, és különböző álruhákban próbált meg négy órán keresztül kijutni a Louvre-ból, ahol éppen a képzőművész Fabre – vagyis a saját – kiállítását nyitották meg. További alteregó maga a rendező Jan Fabre, aki művészeti munkájában a tudományból is inspirálódik. Az egyik kiállított videóban például Edward O. Wilson biológussal, a „szociobiológia atyjával” folytat eszmecsere-t, a legszexibb testrészt, azaz az emberi agy lehetőségeiről, az állatok különleges képességeiről és a fantáziáról, amely Fabre rendszerében a metamorfózis és az alkotás – és így a színház – legfontosabb komponense.

6 A kiállítás több videójában Fabre jelentős művészekkel (Ilja Kabakov, Marina Abramovič), filozófusokkal (Dietmar Kamper, Peter Sloterdijk) és tudósokkal (Edward O. Wilson, Giacomo Rizzolatti) lép (kreatív) párbeszédbe.

7 A kiállítás egyik falfelirata Fabre *Nachtboek*-jából (New York, 1982. február 20.), saját fordítás.

8 A kiállítás egyik falfelirata Fabre *Nachtboek*-jából (Bruges, 1978. május 14.), saját fordítás.

A metamorfózis iránti csodálathoz köthető Fabre megszállottsága a rovarok iránt. Ezek az alakváltó lények fizikai megjelenésükben és szimbólumként is rendszeres szereplői performanszainak, rajzainak, szobrainak és színházi előadásainak.⁹ Bár legnagyobb számban az ízeltlábúak képviseltek magukat az oeuvre-ben, találunk kétélteket, madarakat és különböző emlősöket (pl. tengeimalacokat, lovakat, kutyákat és macskákat) is Fabre munkáiban. Az állatokkal való foglalkozás a test, a metamorfózis, valamint az ösztön és az értelem keresztmetszetébe helyezi az alkotások fókuszát. A kiállítás és maga Fabre is sokszor ismételt szlogenekkel nyújt értelmezői kulcsot – és építi a művészi brandet –, melyek közül az egyik így szól: „Don't forget, that you're an animal”. Az ember és az állat különbségeinek és azonosságainak vizsgálata, valamint az egyikből a másikba történő alakváltás az egyik legfontosabb eszköze a fabrei performansznak, azaz a performer és a környezet „perforálásának”.

A performanszokat és akciókat a képzőművészet felől értelmezi a kiállításnak az a része, amely Fabre korai *Bic artos* munkáival foglalkozik. A fiatal Fabre akció- és performanszorozatban dolgozta fel 1979 és 1981 között a németalföldi festészet monstre klasszikusainak rá gyakorolt traumatikus hatását. Bic márkájú kék színű golyóstollakkal rajzolta át híres festmények reprodukcióit, és akasztotta ki azokat múzeumok falára, de a teremtő erejű kék vonal segítségével jelmez is készített magának, illetve egy egész szobát kidekorált.¹⁰ A kissé *pop artos* ihletettségu projekt eredménye Fabre egyik első alteregója: *Ilad of the Bic Art*, ahol az *Ilad* szó Salvador Dalí vezetéknevének megfordításából adódik. (Ez néhány Fabre-önarcképen Dalí bajszának megfordításával is járt.)

9 Fabre névrokona, Jean-Henri Fabre (1823-1915) entomológus rovarokról szóló, gazdagon illusztrált könyveihez köti még gyerekkorában felébredő vonalmát az ízeltlábúak iránt.

10 *Bic Art Propaganda*, 1979; *The Bic Art Music Performances*, 1979; *Action: Bic Art Prints*, 1980; *Ilad of the Bic Art*, 1980; *The Bic Art Room*, 1981.

A fiatal Fabre provokatív és szemtelenül magabiztos szembenállása az establishmenttel a *Money* performanszok sorozatában folytatódott, amely kifejezetten a képzőművészeti piacot, a galériák és múzeumok rendszerét, a kritikusok és a műgyűjtők közösségét, és ezen keresztül a pénzközpontú fogyasztói társadalmat kritizálta.¹¹

A Bic Art-korszak egyik szlogenje az „Art is a cultivated boredom”, és úgy tűnik, mintha Fabre a továbbiakban a „kiművelt unalom” bélyegétől kívánta volna megfosztani a művészetet, és ennek érdekében nyúlt radikális (performatív) módszerekhez. A kiállítás része egy külön teremben vetített, Pierre Coulibeuf rendezte film, a *Doctor Fabre Will Cure You*.¹² A 2013-as alkotás Fabre életművét dolgozza fel asszociatív és inspiráló formában, Fabre legfontosabb performanszainak (és alteregóinak) *reenactment* értékű újraforgatásával. A film első és utolsó előtti jelenete azonos és jelzésértékű: Fabre egy antwerpeni temetőben sétálva a saját sírja fölé áll, majd golyót ereszt az őt ábrázoló portréba. A film és maga a kiállítás is a Fabre életművet összegzi, építi, és egyúttal újra is írja. A képzőművészeti életmű megragadható retrospektív kiállítás formájában, a performatív életmű azonban csak egy újabb alkotás létrehozásával tud manifesztálódni. Ilyen alkotás Coulibeuf filmje, Celant kiállítása és a kiállítást megnyitó legfrissebb Jan Fabre performansz, az *I am a mistake* is. Negyven év munkáját és a fiatal Bic artos, saját testén kísérletező fenyegető Fabre portréit az ötvennyolc éves, establishmentté váló kortárs színházi keresztapafigura mellé helyezve igazat kell adnunk a Fabre-mitológia talán legsűrűbb szlogenjének, amelyet a Coulibeuf-filmben Doktor Fabre vérrel ír a falra: „It takes a lifetime to become a young artist.”

11 *Money Performance*, 1979; *The Rea(dy)-make of the Money Performance*, 1980; *Money (Art) in Culture*, 1980; *Art as a Gamble, Gamble as an Art*, 1981.

12 Coulibeuf francia szobrász és filmes, többek között Marina Abramovićtyal (*Balkan baroque*, 1999) és Meg Stuarttal (*Somewhere in between*, 2004) is forgatott filmet.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

QUEER BÉCS

Rendhagyó napló az ImPulsTanz fesztivál néhány kiemelt eseményéről

Josephine Baker 89 évvel ezelőtt a bécsi kulturális élet szenzációja és botrányhőse volt egy személyben. A konzervatív császárváros nagy erővel próbálta betiltani a *Fekete és fehér* című revüt, amely természetesen hatalmas közönségsiker lett, és hat hétig ment teltházzal az egykori Johann Strauß-Theaterben. Ez részben a szomszédos templom jezsuita papjának volt köszönhető, aki szenvedélyes prédikációival hetekkel korábban elindította a negatív reklámkampányt. „A Sátán megjelenését várták. Nagy egyszerűséggel léptem a színpadra. Egy pillanatig hatalmas csend és döbbenet uralkodott. Aztán teljes szívemből, izgatottan dobogó szívemből énekelni kezdtem egy régi rabszolgadalt: »Sleep My Poor Little Baby«... Úgy tűnt, mintha az egész közönség elolvadt volna... Amikor a taps és az ujjongás alábbhagyott, táncolni kezdtem, úgy, ahogy mindig táncoltam, és ahogy

mindig táncolni fogok, nem gondolva se jóra, se rosszra, csak a táncomra.”¹ Az osztrák parlament kisvártatva napirendre tűzte az előadás betiltásának ügyét. Bakert egy alpesi vakációjáról épp visszatérő gróf, Adalbert Sternberg védte meg rajongástól fűtött felszólalásában, amely a jazz felszabadító erejét, az afrikai művészetet, a táncot mint legősibb művészeti formát, és a női meztelesség esztétikai magaslatait méltatta.

A 2017-es ImPulsTanzon, Európa legnagyobb kortárstáncfesztiválján, az egyik húzónev és városzerte kiplakátolt sztárpro-

1 Josephine Bakert idézi Bennetta Jules-Rosette: *Josephine Baker in Art and Life. The Icon and the Image*, Urbana, University of Illinois Press, 2007, 163; saját fordítás.

dukció Dada Masilo *Swan Lake*-je² volt, amelynek koreográfiai alapötlete a klasszikus balett és a dél-afrikai kortárs tánc elemek ötvözése – queer identitással megspékelve. *A hatyúk tava* fekete-fehér szimbolikájának csúcsra járatását, az eredeti szüzsét meleg love storyvá alakító laza koncepciót és a Volkstheater jól szituált közönségének *standing ovation*jét látva felmerül a kérdés: (a kulturális vezetésen kívül) mi változott 1928 óta? Mi számít látványosságnak a kortárs tánc-szécán? Mi viszi sikerre a fősdort, és mit akar a progresszív áramlat? Merre tart a kortárs tánc a bécsi fesztivál szerint?

Samira Elagoz: *Craigslist Allstars*³

Kezdjük egy fiatal koreográfus dokumentumfilmjével. Nem táncfilmről van szó, hanem egy extrém művészeti projekt mozgóképes megörökítéséről. Elagoz apróhirdetést adott fel a craigslist.com oldalon: ismeretleneknek ajánlott személyes találkozót kötöttségek nélkül. Egyetlen feltétele az volt, hogy vele lesz a kamerája, amellyel rögzítheti a történéseket. Az eredmény egy okosan összevágott, filmdramaturgiailag kifejezetten élvezetes, ütős film. A szereplők – Elagozon kívül – mind férfiak, különböző életkorral, társadalmi státusszal, háttértörténettel és szándékkal. A szándékok jelentős része, rejtetten vagy nyilvánvalóan, persze szexuális töltetű. És bár evidens lenne, hogy a nők szexuális tárgyá alacsonyításáról és a férfiak hatalomgyakorlásáról lesz szó, a csavar éppen az, hogy Elagoz a férfiidentitások széles skáláját dokumentálja, és túllépve a – saját maga által létrehozott – áldozatszeremen „kutatóvá” válik, aki kínos, humoros, erotikus, veszélyes és érzelmes jeleneteket él át szereplőivel. A film helye a válogatásban egyértelműen mutatja, hogy a rendhagyó identitások és a nemi szerepjátékok a 2017-es fesztivál alaptémái.

Marlene Monteiro Freitas: *Jaguar*⁴

Masilo mellett a portugál Freitas vörös rúzzsal kifestett arca néz le a legtöbb ImPulsTanz-plakátról. Elegáns teniszruhában, bronzos-

ra barnítva, szexi és energikus pózban. Ő az elmúlt évek egyik legizgalmasabb koreográfusa, előadásaival bejárja a világot. A *Jaguar* Andreas Merkkal közös munkája, fitness-rituálé, burleszk-karneval, két ember viszonyának groteszk dinamikája. A darab játékosan inog a koreografált merevség és a cirkuszi bohócszámok között. Az előadók átütő fizikai jelenléte és színészi képességei felizitják az egyébként minimalista koncepciót. Szaggatott, bábszerű mozgás, kinagyított mimika, repetitív mozdulatsorok jellemzik az anyagot, amely időnként színházi jelenetként is olvasható helyzetekké alakul. Freitas és Merk darabokra szedi a színházi esz-köztárat a félbehagyott zenei részletek, durván illesztett váltások, váratlan világítási kontrasztok és egy ténylegesen széteső papír díszlet ló formájában. Az előadás a performansz és a tánc határterületén, erős teátrális eszközökkel kérdez rá az absztrakt esztétika és a nézőket lenyűgözni akaró látványosság viszonyára.

Jan Fabre Teaching Group: *I am blood – A medieval fairytale*⁵

Fabre előadásai a test és a testről alkotott koncepciók határát feszegetik. A testiség öserejével szembesíti az európai értelmiséghez tartozó nézőt. Az elmúlt években elindult saját módszerének és előadói gyakorlatainak kidolgozása. A Troubleyn⁶ két meghatározó tagja, Ivana Jozic és Cedric Charron kététhetes workshopot tartott kiválasztott fiatal táncosoknak és színészeknek, ennek a folyamatnak az eredményét prezentálta az *I am blood*. A nemzetközi csapat „vizsgafeladatként” is felfogható előadása fényes bizonyítéka a Fabre-módszer működésének. A szélsőséges fizikai és érzelmi/érzéki állapotok előidézését célzó gyakorlatok performatív ereje látványossá vált a különböző képességű előadókat nézve, és plasztikusan demonstrálta a Troubleyn táncosaira-színészeire használt kifejezés, a „warriors of beauty” (a szépség harcosai) militáns jelentését. A kollektív és egyéni szekvenciákból összeálló jelenetsornak Fabre *I am blood* szövege adott keretet, amely a vér és a test vonatkozásait járja körül a keresztény kultúrában.

2 <https://www.impulstanz.com/en/archive/2017/performances/id11153/>

3 <https://www.impulstanz.com/en/archive/performances/2017/id11175/>

4 <https://www.impulstanz.com/en/archive/2017/performances/id11110/>

5 <https://www.impulstanz.com/en/archive/2017/performances/id1189/>

6 Jan Fabre társulata: <http://www.troubleyn.be/>

Jan Fabre Teaching Group: *I am blood*. Fotó: Guido Mencari





Marlene Monteiro Freitas–Andreas Merk: Jaguar.
Fotó: Laurent Paillier

Wim Vandekeybus / Ultima Vez: Mockumentary of a ontemporary Saviour⁷

Vandekeybus már az első, 1988-as ImpulsTanzon is képviseltette magát, a kísérletező fiatal azóta intézményesült. Kétszer is megtölti a Volkstheater, a nézőtéren érezhető, hogy a rendező-koreográfus visszatérő vendég, tudják a bécsiak, hogy mire jönnek. Az Ultima Vez egyre inkább színházi társulat, a *Mockumentary* is egy kortárs színdarab szerepekkel, dialógokkal, történettel és tánccal. Itthon fizikai színháznak neveznék ezt az előadást: az akrobatikus táncosi *skillek* bizonyítékán túl színészi teljesítményt is nyújtanak a szereplők, szuggesztív, egyéni formanyelvet és hangulatot kreálnak. A történet leginkább egy független filmes sci-fi forgatókönyve lehetne egy különös társaságról, amelynek tagjai a soha meg nem érkező messiásra várnak. Vandekeybus a világvallásokról, a hitről és a fanatizmusról akar mondani valamit, meg arról, hogy a konfliktusok ellenére mind összetartozunk. A végeredmény mégsem gejl, inkább hipszteresen trendi, erős világú, hipnotikus előadás.

Peter Pleyer: The Ponderosa Trilogy⁸

Egy *lecture-performansz*, illetve játék a műfajjal.⁹ Pleyer, aki gyakorló táncos-koreográfusból mozdult az elmélet irányába, a MuMoK egyik kiállítótermébe helyezi az előadást. A gesztus lényege azonban pont nem a steril *white cube*, hanem a harsány zsúfoltság: a teret a MuMoK éppen futó kiállításának, az *Oh...-nak* műtárgyai és installációi uralják.¹⁰ A szórólap egy konkrét társa-

dalmi ügyre, az 1980-as évek AIDS-krízisére való reflektálást ígér, Pleyer ehhez képest végigbeszéli, vagy inkább -fecsegi a 60 percet a kortárs művészetéről, olvasmányélményeiről és a sálgyűjteményéről, időközben táncol is kicsit, illetve táncolgat. Az egyetlen összefogó elem maga a személyiség, aki tulajdonképpen szórakoztatóan visz minket végig nagyon könnyed, kicsit felszínes gondolatmenetein. A diskurzustöredékek mintha azt akarnák hangsúlyozni, hogy a látszólagos szétszórtság sokrétűséget takar, de az előadás inkább azt bizonyítja, hogy Pleyert sokan ismerik és kedvelik a szakmában, és kíváncsiak rá, hogy miről mi jut eszébe.

Oneka von Schrader: Panda Express¹¹

Szimpatikus laza társaság. Az előadás első részében Schrader gördülékeny közvetlenséggel mesél a teakészítés művészetéről, ami hamar az alkotói folyamat allegóriájává válik. Majd társai segítségével „felfüggesztik a táncot és a színházat”, a balettrudat, hangszórót, függönyt, vízfórallót, reflektorokat és hangpultot – egy független társulat próbatermi eszközeit – felcsörlőzik a magasba – abszurd installációként. Hab önti el a színpadot, és a négy előadó tempós teaivásba kezd. Mindjárt megértjük, hogy miért: az előadás záróetűdje egy aprólékosan kidolgozott teaivó és -kivizelő, majd újra megivó tablóvá (vagy inkább szökőkúttá) szerveződik. A sokat látott szakmai közönség elismerően kuncog. Oké, túl vagyunk a *dance-en* és a *non-dance-en* is,¹² de tényleg azt nézzük, hogy egy csapat bravúrosan pisil?

Rachael Young és Dwayne Antony: OUT¹³

A brit Rachael Young és a jamaikai Dwayne Antony duettjének ajánlója is egy társadalmi üggyel, a fekete fiatalokat érintő homofóbiával és esszencialista nemi sztereotípiákkal köti össze az egyébként absztrakt táncelőadást. A szöveg Willow Smith gondolatait idézi, ami önirónia lehetne – ha volna ilyen minősége az előadásnak. A nézők által félméteres közelségből körbevett szűkös táncter és a néhány repetitív mozdulatot végtelenségig ismételtető két félmeztelen táncos visszás helyzetet teremt: a fehér felső középosztálybeli bécsi és a nemzetközi szakmai közönség a beígért politikai felvetés helyett mégiscsak fekete testek megterhelő mozgását és erotikus vonaglását nézi voyeurként a Kasino am Schwarzenbergplatz felforrósodott termében. Egyértelmű, hogy a posztkolonializmus a kortárs tánc egyik meghatározó diskurzusa,¹⁴ de az *OUT* kimeríti az ezzel való visszaélés fogalmát.

Csodálatosak a fesztiválhelyszínek. Különösen az Odeon és a Kasino neoklasszicista, márványoszlopos belső terei. A stílusok kontrasztja így nemcsak az egyhónapnyi program összetételét, de Bécs mint kultúrváros és a kortárs tánc viszonyát is jellemzi. Úgy tűnik, hogy a tánc kifulladás ellenére még mindig az egzotikus sokféleség, a párhuzamosan létező identitások és a tánc-konceptciók multiverzuma számít látványosságnak. Éppen ezért a legtöbb előadás után felmerül a kérdés: mit nézünk, és miért? Fontos felvetés.

klasszikus modernizmusra és az 1970-es évekre fókuszál korszakalkotó utópiákkal, társadalmi víziókkal és szexuális kísérletekkel.” <https://www.mumok.at/en/events/oh>

7 <https://www.impulstanz.com/en/archive/2017/performances/id1141/>
 8 <https://www.impulstanz.com/en/archive/2017/performances/id1124/>
 9 A lecture-performansz „[o]lyan nem-tánc, amely a tudományos előadás és a művészi prezentáció gyakorlatának szimbiozisa vezethető vissza, és nem kevésbé irritálja a hagyományos befogadói horizontot, mint a mozdulatlanúságba fordított tánc”. Czirák Ádám: *Bevezető a gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól*, in Uő. (szerk.): *Kortárs táncelméletek*, Budapest, Kijarat, 2013, 42.
 10 A kurátorként Jakob Lena Knebl képzőművész által jegyzett kiállítás a MuMoK gyűjteményének darabjaiból és saját munkáiból állt össze. „A
 11 <https://www.impulstanz.com/en/archive/2017/performances/id1138/>
 12 „[A]z elmúlt évtizedekben az észak-amerikai és az európai koreográfia bizonyos irányzatainak esetében [...] megkezdődött ama táncfelfogás lebontása, amely a táncot ontológiailag a »mozgás áramlásával és folytonosságával«, valamint »fő-le ugráló emberekkel« azonosítja (tegyék azt zenére vagy sem)”. André Lepecki: *A tánc kifulladás. A performansz és a mozgás politikája*, ford. Kricsfalusi Beatrix és Ureczky Eszter, Budapest, Kijarat, 2014, 10.
 13 <https://www.impulstanz.com/en/archive/2017/performances/id1142/>
 14 André Lepecki éppen egy Josephine Baker „homage”, Vera Mantero 1996-os *una misteriosa Coisa disse e. e. cummings* (egy rejtélyes Dolog mondta e. e. cummings) című előadása kapcsán ír erről. L. Lepecki, i. m., 201–232.

NÁRAY ISTVÁN

OLVASÓNAPLÓ I.

Korábban csak hébe-hóba tűnt fel egy-egy színháztörténeti tárgyú könyv, mostanában egyre több került a boltokba. Van köztük összefoglaló jellegű mű, alkotói pályát ismertető munka, visszaemlékezés, korrajz és intézménytörténeti kutakodás. A régebbi és újabb kötetek közül ezúttal négyet szemlézek.

Lengyel György: *Kortársuk voltam*

Corvina-OSZMI, Budapest, 2017, 279 oldal, fűzött, 3500 Ft

Lengyel György könyvének címe csaknem teljesen fedi a mű tartalmát – zömmel azokról a rendezőkről, színészekről és írókról ír, akikkel szoros kapcsolatba került pályája során –, de első két írása nem kortársairól szól, hanem tisztelgés a huszadik századi magyar színház három kiemelkedő rendezője, Hevesi Sándor, Németh Antal és Bárdos Artúr előtt. Hevesi és Németh páros portréja színháztörténeti jelentőségű összefoglaló.

A rendező kortársak közül a szerző Horvai István, Vámos László, Gellért Endre (a szöveg a *Színház* 2013/11. számában közölt interjú másodközlése), Pártos Géza és Makai Péter pályaképét vázolja fel. Ezek az írások felvállaltan személyesek, azaz Lengyel György hangsúlyozza: az emlékein átszűrve idézi fel kollégáinak-barátainak munkásságát. Ugyanakkor az egyes életutak pontos hátterét is igyekszik megadni, és jól dokumentálja a rendezéseket s az egyéb történéseket. Mindegyik írása forrásértékű, hiszen (Gellért kivételével) egyikőjükéről sem készült még átfogó monográfia.

A másik két nagy fejezetben ugyanezt a módszert érvényesíti, mint az elsőben. A „Játszó társak” címűben olyan, általa nagyra becsült és szeretett színészekről ír, mint Somogyi Erzsébet, Tolnay Klári és Márkus László. Döbbenetes, ahogy Somogyi Erzsébetről szólva egy korszak – a háború meg az ötvenes évek – minden rémsége megjelenik, s élénk tárul egy tragikus színészsors.

A harmadik fejezet („A színház ördöge – a drámaíró”) azokról az írókról szól, akik végigkísérték a pályáját. Róluk – Németh Lászlóról, Hubay Miklósról és Szakonyi Károlyról – nem kimerítő pályaképet nyújt, hanem a velük való közös munkákat idézi fel. Mindhármuknak több drámáját vitte színre. Részletesen ír Németh László *Galileijéről*, amelynek nem csupán keletkezéstörténetét és nem mindennapi utóéletét vázolja fel, elsősorban azt tárgyalja: ő miként mutatta be Debrecenben a művet az eredeti, nem cenzúrázott befejezésével. Szakonyi Károlyhoz nemcsak munkatársi viszony, hanem mély barátság is fűzi. Az író hosszú évtizedekig volt a Lengyel vezette színházak dramaturgja. A rendező egyik legkiemelkedőbb munkájának a *Holt lelkeket tartom*, amelynek szövegét Gogol regényéből Szakonyi írta. A levélfélének titulált szövegében Lengyel felidéri ezt a közös munkát is, miként a Márkus László-portréban szintén részletesen tárgyalja a színésznek e drámában nyújtott szerepfarmálását.

Lengyel György – miként előző kötetében is (*Színházi emberek*, 2008) – bősz és részletes jegyzetapparátussal segíti az olvasó eligazodását, és gazdag képanyag teszi átélhetővé a leírtakat. Helyenként lehetett volna szigorúbb a szerkesztő (a „Párhuzamos portrék” fejezet belső ismétléseinél például), illetve kár, hogy néhány sajtóhiba, téves elválasztás, fejléc-elírás (Pártos Gézánál változatlanul Gellért Endréé szerepel) benne maradt a kötetben. Ezek azonban csak szeplők, a recenzens kötelező kukacoskodása.

A kötet fontos adalék az elmúlt bő fél évszázad színháztörténetéhez, és a portrék kapcsán az az igény is megfogalmazódik az olvasóban, hogy Lengyel György gazdag életútjának további eseményeiről és szereplőiről is minél többet tudhasunk meg tőle.



Gajdó Tamás: *Veszedelmes polgár (Bárdos Artúr pályaképe 1938–1974)*

OSZMI, 2016, 236, fűzött, 2200 Ft

E kötet bevezetőjét Lengyel György írta, s a szöveg az előbb említett könyvében is megtalálható. Emlékezésének címe – „Egy kivételes tehetségű színházművész” – sűrítve fejezi ki azt, amit Bárdos Artúr jelentett a magyar színháztörténetben. Akárcsak Lengyelnek, nekem is meghatározó színházi olvasmányom volt Bárdos két kötete (*Játék a függöny mögött*, 1942; *A színház műhelytitkai*, 1943).

Gajdó Tamásnak ez a második Bárdos-kötete, az előző a rendező pályájának első, 1938-ig tartó szakaszát mutatta be (*Az új színpad művésze*, 2002). A mostani Bárdos életének (Lengyel György szavaival) „rossz korszakát” öleli fel. 1938-tól a zsidótörvények Bárdos pályáját kettétörték, színházat nem vezethetett, a rendezéstől eltiltották. 1945 után ugyan igyekezett újraindítani mindazt, amit 1938 előtt felépített és megteremtett, de a körülmények ezúttal is ellene dolgoztak. 1948-ban külföldre távozott. Amerikában próbált új egzisztenciát kialakítani.

Mindezt filológus pontossággal dokumentálja és mutatja be Gajdó. Műve széles körű és alapos kutatómunkára épül,

amit a függelék is tükröz, amelyben Bárdos részletes életrajza, írásos műveinek, illetve rendezéseinek (szereposztással bővített) listája, bibliográfia, név- és címmutató található.

Gajdó monográfiájából nem csupán egy sokoldalú művészember portréja rajzolódik ki, hanem az a kor is, amelyben ez a kivételes rendező, színészpédagógus, esszéista, színházorganizátor élete második felében létezni, alkotni, dolgozni tudott, gyakran kényszerült. Tanulságos kordokumentum a Belvárosi Színház harmincéves jubileumának megünnepléséről szóló fejezet, mindenekelőtt annak fényében, hogy a negyedszázadosat nem tarthatták meg, és az is elgondolkodtató, hogy az ünnepi köszöntőt 1941-ben Herczeg Ferenc (aki végül is nem olvashatta fel laudációját), míg 1946-ban Kassák Lajos írta és mondta el.

Bárdos Artúr a legnehezebb megpróbáltatások idején is egyenes gerincű, humánus, a bántásokon is felülemelkedni tudó ember maradt – erről tanúskodik ez a kötet, amelyben különösen az emigrációsban töltött évtizedek feltárása forrásértékű, hiszen ezt a korszakot más még nem dolgozta fel olyan mélységben, mint amiként azt Gajdó Tamás tette.

A kötet tipográfiája és tördelése – beleértve a lábjegyzetek és a képek elhelyezését – mintaszerű, mindez Kőfaragó Gyula munkáját dicséri.



Gáspárik Attila: Megszületett Kolozsváron (Interjúk az erdélyi magyar színművészeti felsőoktatás intézményeiről)

Ábel Kiadó, Kolozsvár, 2014, 239 oldal, fűzött, ár nélkül

Gáspárik Attila, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház vezérigazgatója, a Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem korábbi rektora arra vállalkozott, hogy interjúk segítségével próbálja meg rekonstruálni az egyetem létrejöttének és kezdeti éveinek történetét. Eredetileg arra kereste a választ, hogy miért költözött az intézmény Kolozsvárról Marosvásárhelyre. Egy 1946-ban született törvény szerint ugyanis az előbbi városban nyílt meg a magyar nyelvű zene- és színművészeti akadémia, amely többszöri átalakulás után végül 1954-ben Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet néven Vásárhelyen kapott végleges helyet.

Különböző legendák születtek és élnek tovább arról, hogy miért, hogyan és ki(k)nek az érdekét szem előtt tartva történt az áthelyezés. Gáspárik hiába faggatott tizenegy olyan színészt és rendezőt, aki az események részese vagy tanúja volt, a legendák eloszlátásához nem került sokkal közelebb. Ezzel szemben számos adat, adalék, emlék fogalmazódott meg a színi tanulmányokról, az akadémiai évekről, s e beszélgetések fontos kordokumentumot is jelentenek a negyvenes-ötvenes évekről, a román és a magyar nyelvű színjátszásról, az alkotótársakról.

H I R D E T É S

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg kedvezményesen a Magyar Narancsot, és legyen Öné a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Részletek: www.magynarancs.hu/elofizetes

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Székény Színház • Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezményt nyújt: Transzit Art Café

7% kedvezményt nyújt: Lira Könyvesboltok



magynarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

A beszélgetések 1996 és 2003 között készültek, s a tizenegy interjúalany: Csíky András, Földes László, László Gerő, Lohinszky Loránd, Marosi Ildikó, Moldován István, Orosz Lujza, Senkálzky Endre, Tanai Bella, Taub János és Zsigmond Ferenc. Közülük többen már nem élnek. Azt is mondhatnánk, hogy még éppen jó időben sikerült szóra bírni őket, hogy megosszák az utókorral életük egy-egy fontos szakaszának emlékeit. Olyan felbecsülhetetlen fontosságú interjúk is születtek, mint a viszonylag ritkán megszólaló Taub Jánossal vagy Lohinszky Loránnal folytatott beszélgetés.

Gáspárik nem riporterként, hanem fiatalabb pályatársaként kereste fel interjúalanyait, ez is magyarázza, hogy a kérdések éppen úgy, mint a válaszok túlnyomóan a szorosan vett szakmára vonatkoznak. Az emlékidézőkor természetesen mindenki elkalandozott, így a válaszok nem kizárólag a megjelölt tárgykörre szorítkoznak, ennél térben s időben tágabb tematikát ölelnek fel az interjúk.

A szerző tevékenysége azonban nem korlátozódott a beszélgetések felvételére és közreadására. A bevezetőben rövid áttekintést nyújt az erdélyi színészképzés megteremtésére irányuló majd másfél száz éves próbálkozásokról, illetve a függelékben a színművészeti akadémia, illetve intézet néhány fontos dokumentumát teszi közzé. Arra az olvasó nem kap magyarázatot, hogy miért épp ezek az iratok, híradások kerültek be a kötetbe, mint ahogy nagyon hiányzik a beszélgetések bővebb lábjegyzetelése is. Gáspárik a bevezetőben leszögezi, hogy a beszélgetéseket különösebben nem akarta megszerkeszteni, és mindenkinek a véleményét és visszaemlékezését ténynek fogadta el, azaz utólag nem korrigálta az esetleges tévedéseket és ellentmondásokat. Ez természetesen elfogadható alapállás, de még a szakmai olvasó sem biztos, hogy az említett tények, személyek, események között szerkesztői jegyzetek nélkül mindenütt el tud igazodni.



Szücs Katalin Ágnes: Rendszerváltás a színházban

Balassi, Budapest, 2017, 200 oldal, fűzött, 2600 Ft

Szücs Katalin Ágnes könyve is kötődik a Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetemhez, ugyanis a szerző ott szerezte meg doktori fokozatát, és e kötete lényegében a doktori dolgozatát tartalmazza.

A mű két markánsan különböző részből áll: egyrészt az ilyen dolgozatoknál szinte elengedhetetlen elméleti jellegű alapvetésekből, másrészt a magyarországi színházi működés kitüntetett, politikai értelemben gyakran rendszerváltónak titulált néhány évének számbavételéből, s az akkor kirajzolódó tendenciák elemzéséből. Ez utóbbi fejezetek képezik a dolgozat, illetve a kötet legértékesebb, egyben új nézőpontot érvényesítő hányadát.

A könyv egyötödét kitevő elméleti blokkban a szerző vizsgálódásának terminológiai és módszertani szempontjait foglalja össze, és ehhez Lukács Györgytől Bécsey Tamáson, Hans Georg Gadameren vagy Patrice Pavisson át Erika Fischer-Lichtéig gazdag szakirodalmi apparátust vonultat fel.

A második, nagyobb rész további két fejezetre tagolódik. Az első – „A rendszerváltás mint az esztétikum része” – tulajdonképpen három évad (az 1989–1993 közötti időszak) történéseinek, bemutatóinak, és ezek kritikai fogadtatásának összegzése, a második – „A színházi struktúra a rendszerváltás után” – átfogó, időben az alcím által kijelölt korszaknál sokkal szélesebb időintervallumot felölelő, a folyamatokat nemcsak leíró, de mélységében elemző koranalízis.

Valamiféle rekonstrukciós kísérletet végez Szücs Katalin Ágnes. Elsősorban saját kritikusai és szerkesztői munkásságára, illetve dokumentumokra és mások befogadói reflexióira építve teszi érthetővé és (újra)átélhetővé azt az időszakot, amely egyszerre volt a korábbi évtizedek folytatása, valamint egy új társadalmi, gazdasági és politikai szituáció felismerése, s az ehhez való alkalmazkodás kezdete. E szempontból is az az egyik legérzékletesebb fejezet, amelyben a szerző folyamatként mutatja be (mindenekelőtt a kaposvári és a Katona József Színház példáján), hogy „a rendszerváltással miként változott meg egy csapásra a művészet társadalmi funkciójáról való gondolkodás, s ezzel együtt a művészettel szembeni elvárások”.

A struktúrávaltozásokkal kapcsolatban a szerző felidéz a rendszerváltás előtti struktúrávitákat, ismerteti az 1989 utáni változásokat, a színházbezárásokat és -nyitásokat, az igazgatóválasztások anomáliáit (s nemcsak az utóbbi tíz évben tapasztaltakat, hanem például a 2002-es Bárka színházbelit is!), a független szféra felfutását és ellehetetlenítésére tett kísérleteket, s nem mellékesen a Nemzeti Színház körüli eseményeket és bonyodalmakat.

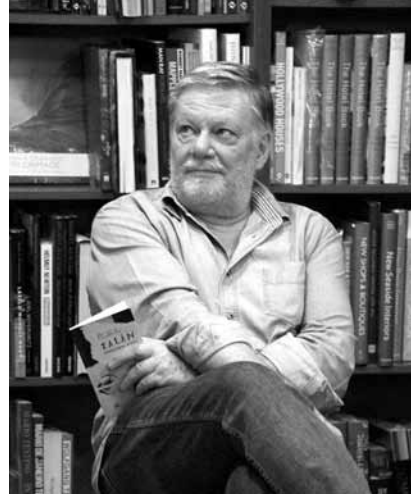
Szücs Katalin Ágnes kötete túlnőtt vállalt témáján, és nemcsak egy rövid, de utólag egyre fontosabbnak tűnő korszak leírása lett, hanem olyan összegzés, amely a szerző több mint három évtizedes színházkritikusai és szerkesztői munkásságáról is markáns képet ad. Szücs elsősorban a saját nézőpontját érvényesíti, nem törekszik a kívülálló objektivitására. Helyenként szenvedélyesen vitázik pályatársaival éppen úgy, mint politikusokkal vagy színházi emberekkel. Érveinek általában az ad hitelt, hogy nem utólagos okoskodások, hanem a bírált vagy ismertett jelenségekkel egy időben születtek. Megállapításaival nem mindig kell egyetérteni, de összességében Szücs Katalin Ágnes kötete fontos, hasznos, és a maga nemében egyedülálló kordokumentum.

A kötetet precíz lábjegyzetelés és részletes irodalomjegyzék (beleértve a szerző saját munkáinak tematikus listáját) teszi teljessé.



HIVATÁSA VOLT A TANÍTÁS

Tarján Tamás (1949–2017)



Több mint négy évtizede, 1974 márciusában jelent meg első kritikája a *Színházban*. Az egyetemet éppen csak elvégző Tarján Tamás a *Csongor és Tünde* veszprémi előadásáról írt, Valló Péter harmadik nagyszínházi rendezéséről. Az arányos szerkezetű elemzésben alapos irodalom- és kritikátörténeti áttekintés mellett a látvány érzékeny leírása – és Peter Brook nem sokkal korábban a Vígszínházban látott *Szentivánéji álmójával* való összevetése –, a rendező gondolkodásmódjának analízise, valamint a színészi játék lényeglátó boncolgatása olvasható. Bemutatókozásában már minden együtt volt, ami Tarján Tamás kritikáit, esszéit – szóljanak színházról, irodalomról vagy bármi másról – később is jellemezte.

Ekkortájtól ismertük egymást. Ahogy később kevés számú meghitt beszélgetéseink egyikén tisztáztuk: korábban is találkozhattunk. Nem is egyszer, hiszen három éven át mindketten a bölcsészkar hallgatói voltunk, és az Egyetemi Színpadon is rendszeresen megfordultunk, én mint az Universitas Együttes tagja, ő mint néző, az egyetem lapjának kritikusa, irodalmi műsorok mindenese.

Egy 2003-as visszaemlékezésében ekként elevenítette fel az akkori éveket: „Az Egyetemi Színpad története nem csak előadások és rendezvények története. Hangulatoké. Összefutásoké. Kulturális programnak álcázott randevúké. A vággyé, hogy ne csak jeggyel mehessünk be, hanem – »én ide tartozom« – jegy nélkül is; és várjon minket a művészbejáró-féle is, mivel a színészek, a fellépők a barátaink!”

Egy idő után megfordult a szereposztás: én a nézőtérről figyeltem a programokat, ő – kritikusai kívülállását megtartva – különböző minőségben (alkotóként, szerkesztőként, a művészi munka színvonaláért, az intézmény működéséért felelős tanárok egyikeként) részese is lett a színpad életének.

Színházi munkásságát később is ez a kettősség jellemezte: egyszerre volt kint és bent. Számos színháznak olvasott és ajánlott darabokat, gondozott szövegeket, tehát dramaturgi munkát végzett, ugyanakkor megmaradt kritikusknak. Minden körülmények között ragaszkodott a függetlenségéhez, megőrizte szuverenitását. Nem tartozott semmilyen táborhoz vagy „oldalhoz”, magányos kritikus volt.

Elképesztően sokat dolgozott, nagyon sok előadást látott, s azok jó részéről írt is. Sokszor a bemutatók másnapján már olvasni lehetett benyomásainak lenyomatát. Írásai szellemesek, pontosak, arányosak és cizelláltak, megjelenítőek és lényeglátók. Keresi és tiszteletben tartja az alkotók szándékát, s a látottakat igyekszik tágabb társadalmi-történelmi kontextusba, illetve a rendezők, írók, színészek pályájának egészébe ágyazva vizsgálni. Megosztja észleleteit, összefüggéseket tár fel, konklúziókat fogalmaz meg, érvel és összegez. Mindezt legtöbbször empátiával, olykor megengedő és elnéző mosollyal teszi. Mintha tanítana.

Mert hiszen Tarján Tamás kritikusként is tanár maradt. Valódi hivatásának ugyanis a tanítást tartotta. Bár nem tanárnak készült, vizsgatanítása önbizalmat adó sikerei nyomán, és későbbi tanszékvezetőjének, Király Istvánnak a hívására mégis egy életre elköteleződött az oktatás mellett. Huszonnégy éves korától mindaddig, amíg egyeteme nyugdíjba nem kényszerítette (ami nagyon mélyen érintette), az ELTE legendás tanára volt. Előadásain és szemináriumain volt igazán elemében, akkor, ha élő szóban ismertethette az – elsősorban

huszadik századi – írók életművét, elemezte műveiket. Magával ragadóan, sziporkázóan, ugyanakkor egzaktan fogalmazva beszélt, lenyűgöző előadó volt. Közel negyven könyvet írt vagy szerkesztett – ennek csaknem fele színházi tárgyú kötet –, de a bennük található írások legtöbbször is úgy olvashatók, mintha élő szöveget hallanánk.

Pedagógiai hitvallását 2011-ben a *Librarius* című kortárs kultmagazin számára így fogalmazta meg: „Már az első félévben meghoztam magamban a döntést: semmi más nem fog a későbbiekben érdekelni, csakis a tanítás. [...] ennél jobbat el sem tudok képzelni. Idősebb fejjel ez az öröm még azzal is tetéződött, hogy a mai napig fiatalok között lehetek, s élvezhetem a tudásátadás folyamatát, s azt is, hogy nemcsak magyarázhatok nekik, de ők azonnal »visszagyaráznak«, kritizálnak, kérdeznek, mert hisz az igazi tanítás erről a kölcsönös dinamizmusról ismerszik meg.”

Ez a hitvallás vezette akkor is, amikor tudását nem az egyetem falai között adta át másoknak, hanem a rádióban, a televízióban, könyvbemutatókon, irodalmi vagy színházi tanácskozáson, illetve a kortárs dráma nyílt fórumán, ahol éveken keresztül a dramaturgok, kritikusok, fiatal, pályakezdő drámaírók, egyéb színházi emberek szakmai megbeszéléseinek szigorú, tárgyyszerű, ugyanakkor a viták felszabadult légkörét biztosító levezetője, moderátora volt.

De nemcsak a tanítás töltötte ki életét, játszani is szeretett. Nagy sportjátékok, mindenekelőtt olimpiák idején minden hivatalos tevékenységét felfüggesztette, és csak az eseményeket követte, rádión, illetve tévén. Hosszú éveken keresztül állandó kikapcsolódásának a keresztretjtvény-szerkesztés számított, készített is több mint nyolcezeret. Barátjával, Reményi József Tamással hét irodalmi paródiakötetet készített.

Elképesztő memóriával áldotta (vagy verte) meg a sors: születési és halálozási dátumok, szerzők, címek, művekhez kapcsolódó adatok, citátumok sok-sok ezreit tárolta a fejében. Amikor az Egyetemi Színpadról könyvet írtam, éppen azért kértem fel őt lektornak, mert tudtam, nálánál pontosabban senki nem tudja kiszűrni a hibákat, tévesztéseket, elírásokat.

Kapcsolatunkat a kölcsönös tisztelet határozta meg. Jó pár munkámról írt cseppet sem elnéző, mindig érdemi kritikai megállapításokkal teli recenziót. Viszonyunkat a tőle kapott kötetek dedikálásai is érzékeltethetnék: mikor szerepel bennük a „barátsággal”, mikor szorítkozik a beírás csupán az aláírására, mikor marad el a (Tarján) a Tamás elől, mikor utal a bejegyzésben a születésem napjára is, és az évek során hogyan sokasodik a „közös látott előadások” száma, amelyek együtt átélt emlékére utal a pár soros kézírás.

A *Színházban* ez év májusában jelent meg utolsó írása, a Katona József Színház *Hóhérok* című előadásáról. És képletesen még velünk volt szeptemberben a Kritikusdíj-átadón is, hiszen ő írta Radnóti Zsuzsa életműdíjához a laudációt. De ekkor már gyengélkedett. Kerülte a nyilvánosságot. Magában volt és maradt. Mint annyiszor: elvonult a zajos és felszínes társaságtól, begubózott. Ha ilyenkor valaki odament hozzá, amikor egymagában, zordan állt, kinyílt. Most nem ez történt.

Egy karakteres kritikusgeneráció újabb tagja távozott. Hiányozni fog.

Nánay István

JEGYZET EGY FILOSZ HALÁLÁRA

Kontextuson kívül: bizonyos értelemben lehetetlennek érzem a helyzetet, hogy cikket írjak Tarján Tamás halála alkalmából. Órára nem jártam hozzá, életművének terjedelmét tekintve akkor vagyok pontos, ha azt mondom, egyikét-másikat olvastam írásainak. Nem tartom a szó megszokott értelmében mesteremnek. De épp ez a periférikus rátekintés gondolatot vezet végig néhány összefüggést, amely a közvetlen érintettek számára másképp merül fel, esetleg mégis segíthet az emlékezésben. Gondolataimat csak azért teszem közzé, mert első változatban a Facebook-falamon számomra is váratlanul nagy elismerést váltottak ki. Igyekszem megőrizni ottani soraim esetlegességét, hátha mégértőbb lesz, aki elkerülhetetlen tévedéseimet leleplezi.

Az utóbbi időben irodalmi és irodalomtudományi területen sok olyan személyiség hunyt el, akinek a halála nem megrendülést, sokkal inkább a számvetés készítését hívta elő belőlem. Így voltam Ecóval, Esterházyval, Kertészszel, Szegedy-Maszák Mihállyal. Nem álltam személyükhöz közel, nem kötődtem hozzájuk érzelmileg, mégis jól körülhatárolható veszteségérzetem támadt. Egy pozíciót éreztem betöltetlennek az említettek helyén, intellektuális értelemben, mégis konkrétan. Most is ezt élem meg. Tarján Tamás egész egyszerűen feladatot rótt rám azzal, hogy meghalt.

Az elsődleges reakciókban mindenki vagy a tanárt, vagy a kritikus emlegette és emlegeti, míg a hivatalos regiszterben titulusként mindenhol irodalomtudós vagy -történész áll. Ez szerintem nem intézményi, külsődleges ellentmondás. Ez az a tudományozsziológiai, történeti rés, amely egyfolytában foglalkoztat a halálhír óta.

Adott egy magyar szakos pályakezdő, aki a diplomája átvételének a pillanatában tanítani kezd az ELTE-n. Élete végéig, évtizedekig oktat és publikál, szakmai berkekben mindenki ismeri a nevét. Alig van olyan fórum, ahol ne jelent volna meg. Ez idáig sikertörténet. Amikor azonban erre a teljesítményre már emlékezni kell, furcsa zavar támad. Mi az, amit specifikusan Tarján Tamás nevéhez kötünk? Lehet mindenféle szép általánosságot mondani erre, de én úgy értem a kérdést, ahogy erre Szegedy-Maszáknál a modern magyar próza és a komparatiztika alapproblémáinak felvázolásával válaszolnánk, vagy MGP esetében a magyar színházi élet átvilágításával. Gondolkodás nélkül. Nem tudom, érthető-e, mire gondolok. Egy címkére, amely jól-rosszul, de körülbelül jelzi az identitást.

S akkor adódik a kérdés, miért alakult ez így, miért ilyen nehéz erre a kérdésre válaszolni. S ebben támadt számomra valódi felismerése ennek a veszteségnek.

Arra jöttem rá, hogy van a magyar irodalomértőknek egy cso-

portja, amelynek már csak néhány tagja él. Tarján Tamás közülük való volt.

Az a gyanúm, hogy a diktatúra ideológiai szigorának puhulása és a vasfüggöny léte együttesen az egyéni kísérletezések korát hozta el a hivatásos magyar irodalomértelmezésben. (A rövid hazai strukturalista fellángolás messzire vezető mellékhatásait most megkerülöm.) Az a csoport, amely sejtésem szerint körülbelül Barta Jánossal kezdődött, s ahova Tarjánt sorolom, ezt tette: a strukturalista és egyéb teóriákhoz alig fért hozzá, az impresszionizmust kevesellte, a marxizmust nem állhatta. Főzött tehát saját anyagból.

Jellemzőnek tartom, hogy egy irodalomtörténeti tanszéknek arculatadó figurája tudott lenni egy olyan szakember, aki szívesebben adott elő, mint publikált, s ha írt, ritkán nagy ívű okfejtésekben tette. Monográfiája, ha nem csalódom, egy jelent meg, pályája nyitányán, Nagy Lajosról. Történeti összefoglaló munkákban tudtommal nem vett részt. Szorosabban elméleti munkájáról nincs tudomásom. Kötetei esettanulmányokból, esszékből, napi kritikákból állnak össze. Ennek a hatása is kettős: egyrészt ez biztosította számára a folyamatos jelenlétet a kulturális nyilvánosságban, másrészt olyan munkásságot termelt ki, amely szinte minden oldalról ellenáll az összegző áttekintésnek, és így az emlékezésnek is. Témái partikularizálódnak, iskolához, műfajhoz nem köthető, a korpusz hagyományozódása első ránézésre könnyebbnek tűnik számomra szóban, mint írásban. S ha ehhez hozzávesszük, hogy mindez szinte kizárólag magyar kontextushoz kötődik – a témák, a szemléleti keretek és az írások nyelve felől is –, akkor lassan kirajzolódik, miért félttem a kulturális zárvány sorsától ezt az életművet.

Ha valamiben, talán kritikai magatartásban tudott sajtószzerűen maradandót létrehozni. Érdemes és fontos lenne írásait retorikailag elemezni. Amennyire látom, fogalmazása mindig egyensúlykeresés volt a különböző szemléleti formák között. Valószínűleg ezért volt remek tanár. Én, aki már bejárattam teorémákon iskolázódtam, egészében szinte soha nem értettem vele egyet. Egyes részletekben viszont mindig tudott revelációt okozni. Példaadó számomra az a türelem, szívósság, részletek iránti szüntelen figyelem, ahogy dolgozott. Írásai olvastán nekem az a váltás tűnik fel visszatérően, amikor az általános szemléltető mondatok egymásutánjából egyszerre kiugrik egy-egy szövegrész vagy színházi jelenet leltárszerűen pontos jellemzése.

A részletek összerendezése, most már nélküle, nem lesz könnyebb feladat. De csak pontos olvasástól remélhető a siker, olyantól, amilyenre ő törekedett, fáradhatatlanul.

Muntag Vince

E számunk szerzői

Artner Szilvia Sisso (1967) kritikus, újságíró, Budavideken él
 Cziboly Ádám (1976) PhD, pszichológus, kulturális menedzser, drámajáték-vezető, Budapesten él
 Herczog Noémi (1986) kritikus, szerkesztő, Budapesten él
 Karsai György (1953) klasszika filológus, egyetemi tanár, kritikus, Budapesten él
 Kovács Bálint (1987) kulturális újságíró, kritikus, az Index munkatársa, Budapesten él
 Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa
 Molnár Zsófia (1974) kritikus, (mű)fordító, Budapesten él
 Muntag Vince (1990) színháztudós, Budapesten él
 Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
 Neudold Júlia (1982) színész, színházpedagógus, Budapesten él, az Örkény Színház munkatársa
 Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser, Budapesten él
 Szabó István (1950) színház-szociológus, színháztörténész, Budapesten él
 Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él
 Varga Anikó (1981) kritikus, Budapesten él
 Zappe László (1944) nyugdíjas újságíró, kritikus, Nagykovácsiban él