



KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2018 • május

LI. évfolyam, 5. szám, megjelenik havonta

HU-ISSN 0039-8136

Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea (főszerkesztő), Váradi Nóra (szerkesztőségi titkár).

Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:

Molnár Zsófia. Borítótér: Miron-Vilidár Vivien.

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

POLITIKA A SZÍNHÁZBAN

- 2 Schuller Gabriella: Fejezetek a köztéri akciók és performanszok hazai történetéből
Nagy Kristóf összefoglalójával Krassó György munkásságáról
- 9 Kovács Natália: Politikakritika
Két előadás politikusokról a Jurányiban
- 11 Trencsényi Katalin: Az érme két oldala
Schiller Stuart Mária című drámája Robert Icke adaptációjában, London

SZÍNHÁZ A POLITIKÁBAN

- 15 P. Müller Péter: Színház és politika interferenciái 1968 néhány eseményében I.
- 18 Urfi Péter: Az elnökség mint totális színház
Trump karaktere
- 20 Macska Jánosné: A kritikus művészet helye
Gondolatok a passzivizmusról
- 26 Iván Ildikó: Ha mi árnyak nem tetszettünk
Színház-ügyek Oroszországban

KRITIKA

- 30 Urbán Balázs: A megfoghatkozott Hold
Mózsik Imre – Bodó Viktor: A Krakken-művelet. Többhangú kritika Deres Kornélia és Molnár Zsófia kommentárjával
- 34 Papp Tímea: Happy end és vérfürdő
Mohácsi János és Koltai M. Gábor rendezése Nyíregyházán
- 36 Gabnai Katalin: Anna itt, Anna ott
Anna Karenina befejezetlen története – Trojka Színházi Társulás; Nagy András: Karenina, Anna – József Attila Színház
- 39 Turbuly Lilla: Papa a menyétfejű sárkányok földjére költözött
A Kartonpapa Székesfehérváron
- 41 Proics Lilla: Merre tovább
Showkeys 2018 – Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat

AEROWAVES / GÓBI RITA

- 43 Megyeri Léna: Az idők változnak, de változik-e a tánc is?
Spring Forward 2018, Szófia
- 46 Mindent letisztítottam magamról és magam körül
Török Ákos beszélgetése Góbi Ritával

A címlapon: Jelenet A Krakken művelet című előadásból (Rendező: Bodó Viktor, Átrium és Kultúrbrigád közös produkció).
Fotó: Mészáros Csaba

IMEDIA



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.

SCHULLER GABRIELLA

FEJEZETEK A KÖZTÉRI AKCIÓK ÉS PERFORMANSZOK HAZAI TÖRTÉNETÉBŐL

Az alábbiakban a politikai performanszok magyarországi történetét vizsgálom, terjedelmi korlátok miatt elsősorban a (fizikai, materiális értelemben vett) köztéren zajló eseményekre koncentrálok.¹ Nem politikusok performatív eseményeit vagy önszcenírozását, hanem képzőművészek és performerek politikai állásfoglalással felérő megnyilvánulásait, melyek során saját testüket használták elsődleges médiumként, és saját személyükben (*in propria persona*) cselekedtek. Úgy tűnik, napjainkban a politikai performansz reneszánszát éli. Vajon mennyiben hasonlítanak az alkalmazott stratégiák tekintetében a hetvenes-nyolcvanas években született művekhez? És mi történt a kettő között a performansz műfajával, illetve a köztéri művészettel?

Bár a performansz definíciójában gyakran² a színház szolgál viszonyítási pontként, a példák többsége nem a színház, hanem a képzőművészet köréből származik, ahogy a téma történeti és elméleti megközelítésében is egészen a közelmúltig művészettörténeteszek jeleskedtek hazánkban. Ennek legfőbb oka valószínűleg az, hogy a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején a kísérleti színházi közösségeket (melyek a színházelméletet fogalmi készlete és módszerei megújítására készíthették volna) ellehetetlenítették, aminek köszönhetően – Szikora János 1984-es diagnózisa szerint – évtizedekig állóvízzé vált a színház (és tegyük hozzá, a tőle függő elmélet is).³

Az első magyar köztéri politikai akció Szentjóbó Tamás *Sit out/Be forbidden* című eseménye 1972-ben, amikor is Szentjóbó bekötöztött szájával, egy székhöz kötözve ült 20 percen keresztül a budapesti Hotel Intercontinental előtt. Az akció direkt referenciája Bobby Seale, a Fekete Párduc Párt alapító tagjának meghurcoltatása volt: Seale-nek a székéhez láncolva, bekötött szájával kellett részt vennie a Demokratikus Nemzeti Konvenció megzavarása miatt a chicagói nyolcak ellen folytatott perben (1968-ban), mivel korábban többször megzavarta a tárgyalást. Nagy Kristóf komparatív elemzése szerint a *Sit out/Be forbidden* során Szentjóbó nem egyszerűen felhasználta a fekete forradalmár ikonográfiáját, hanem újrarájátszás, illetve idézés révén azonosult vele, ami kiemeli az akciót a téma korabeli kisajátításainak sorából.⁴

A szocializmus a köztér rendőrhatalósági kontrolljára épült. Szentjóbó akciója, ha csak húsz perc erejéig is, de rést ütött ezen a rendszeren. A visszaemlékező leírások szerint csak néhány perccel múlt, hogy nem a hatóság vetett véget az akciónak, éppen ezért Szentjóbó torzónak tekinti a művet.⁵ Ez a gerilla attitűd a köztér használatát illetően lényegében a rendszerváltásig érvényes maradt, amit néhány, a május 1-i felvonulás köré épülő akció, illetve műalkotás is demonstrál. Május elseje a köztér használatának ritualizált alkalma volt, egyben a művészi aktivitás terepe a hatalommal szembenállók számára. 1968. május 1-én a Duna-parton zajlott az *UFO* című happening. A helyszín és az időpont gondos megválasztásával az esemény egyszerre nyilvánította ki a diktatúra tér-

1 Jelen írás tágabb kontextusát az Artpool Művészetkutató Központban folyó performansztörténeti kutatások jelentik. Köszönöm Csoszó Gabriellának, El-Hassan Róának, Kékesi Zoltánnak, Nagy Kristófnak, Klaniczay Júliának, Monhor Viktóriának, Szombathy Bálintnak és Nemes Csabának, hogy válaszoltak kérdéseimre. Valamint köszönöm Herczog Noémi kérdéseit és szerkesztési javaslatait.

2 Akció és performansz különbségéhez l. SEBŐK Zoltán, *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*, Budapest: Orpheusz Kiadó, 1996, valamint KAPPANYOS András, „Kettő vagyok: alany és tárgy»: Hajas Tiborról”, in MÜLLNER András és DERÉKY Pál, szerk., *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, 123–133, Budapest: Ráció Kiadó, 2004, <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch09.html>. A színház performatív és referenciális funkciójához l. Erika FISCHER-LICHTE, „Hátarátlépés és cserekereskedelm: útban egy performatív kultúra felé”, ford. KRICSFALUSI Beatrix, in *Magyar Műhely* 42, 4–5 (2003): 25–40.

3 SZIKORA János, „Felszólalás a JAK Tradicionalitás és modernség az 1970-es és 1980-as évek magyar művészetében című tanácskozásán (1984.

május 17–18.)”, *AL Aktuális/Alternatív/Artpool Levél* 10 (1984, tél): 36, <http://www.artpool.hu/Al/al10/Szikora.html>.

4 KRISTÓF NAGY, „Angela Davis Goes East? White skin and black masks in the art of socialist Hungary”, *World Literature Studies* 4, vol. 8 (2016), 77–94, <http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/07-Nagy-compressed.pdf>.

5 L. Joseph R. Wolin írásában („Avagy rájöttem, hogy nem kell félni a magyar művészettől, meg is lehet szeretni”, *Artmagazin* XV, 98 [2017]: 6:18–23.) az akció képe alatti Szentjóbó-idézetet: „Szentjóbó Tamás a *Sit Out/Légy tilos!* akciót (ami azt bizonyította volna, hogy az utcán ülni egy széken, leszájazzott szájával: tilos) 20 perces időkeretbe tervezte, a rendőrség azonban a 21. percben szállt ki, amikor ő már nem volt a helyszínen. Szerinte így a művet »vázlat«-nak tekinthető, vagy torzónak, még inkább befejezetlennek.” A cikk elérhető: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/avagy_rajottem_hogy_nem_kell_felni_a_magyar_muveszettol_meg_is_lehet_szeretni.3911.html?pageid=119.



Artpool akció: felvonulás Cavellini-arképes poszterrel, Budapest, 1980. május 1.
Fotó: Galántai György. Forrás: Artpool Művészeti Kutató Központ

idejétől való függőségét és függetlenségét.⁶ 1972-ben⁷ *Lenin Budapesten* című fotoakciója keretében Szombathy Bálint a május 1-i felvonulást követően 20 forintért vásárolt egy Lenin-plakátot, és azzal a kezében sétált, illetve fotózkodott általa gondosan megválasztott helyeken. „A jól ismert szimbólum hirtelen más fénytörésbe került: egy privát művészeti demonstráció eszközeként szembesült a reménytelenül szürke és nyomasztó »létező szocializmussal«, mely ellentétben állt a színes, hamisan optimista május 1-jei parádéval.”⁸ Egy má-

sik elterelő magánakció során Galántai György és Klaniczay Júlia 1980. május 1-én Cavellini arképevel vonult fel egy 50 méteres szakaszon. Bár az akciót enyhe értetlenség övezte a felvonulók részéről, intézkedésre nem került sor, ami indirekt módon a plakátok és ünnepi külsőségek ürességét bizonyította. (Szombathy Bálint egy interjúban kiemeli, hogy a jugoszláv ünnepségek kevésbé voltak gigantománok, egyfajta kulturális sokk készítette az 1972-es akcióra.⁹) Ugyanekkor, ugyanitt Bálint István (festő, grafikus) *Ellenülést* hajtott végre: a Liget egy nem központi helyén műanyag széken ülve nézte a felvonulókat.

A rendszerváltás környékén Elek Is és Krassó György vetették célba a közteret, kérdeztek rá használatának demokratikus szabályaira, illetve tematizálták az anomáliákat. Kettejük közül Elek Is esetében művészi oeuvre-ről beszélhetünk, míg Krassónál inkább egy politikus performatív megnyilvánulásairól van szó, melyeket azonban saját közege éppúgy nem tudott értelmezni, ahogyan politikai gondolatait sem.¹⁰

Elek Is 1988 januárjában mutatta be több alkalommal is a *Rózsadombi villára gyűjtők* című akcióját: azonos felíratú tábla mellett ácsorgott a Váci utcában, és szóba elegyedett a járókelőkkel.¹¹ Az esemény inkább a koldulás paródiája volt,

6 MÜLLNER András, „Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története”, in DERÉKY Pál és MÜLLNER András, szerk., *Né/ma? Tanulmányok a magyar...*, 182–204.

7 Ekkoriban forgatta Dobai Péter *Együttthatók* című filmjét, melynek a BBS Archivumban fennmaradt részlete nem csupán a Dohány utcai lakásshínház előadásait és nézőit örökítette meg filmszalagon, hanem egy május 1-i felvonulás képeit is tartalmazza, emellett megjelenik benne egy rockkoncert, mintegy a felvonulás meghosszabbításaként, illetve alternatívájaként. A fennmaradt filmrészlet – mely Morsányi Bernadett kutatásai szerint nem tükrözi az eredeti szerzői szándékot, és nem tudni, ki ragasztotta így össze – három különböző stratégiát (a magántérbe való visszahúzóds, az államilag irányított felvonulás és a kontroll alatt tartott, mégis szelepként működő szubkultúra terepe) mutat fel a közter használatára vonatkozóan a hetvenes évek elejéről, még ha a benne foglalt eseményeknek nem is mindegyike történt tényszerűen május 1-én, illetve nem Dobai Péter intencióit követi. A május 1-i témának köze lehetett ahhoz, hogy a filmtékercek többségét elkobozták, és nem kerülhetett sor a standardizálásra: „mert súlyos dolgok voltak benne, például hogy leforgattunk egy május elsejét, több kamerával, és lehetett látni, hogy annyira részek a munkások, hogy elejtik az Eljen a szovjet-magyar barátság! transzparenst. Egy munkáskórus is szerepelt a filmben – szakadt arcok, sör, minden –, [...] s énekeltek, hogy Verd le magadról a munka porát...” Dobai Péter szavait idézi Morsányi Bernadett, in MORSÁNYI Bernadett, *Egyedül szembejövök. Dobai Péter (és) művészete* (Budapest: L'Harmattan, 2016), 94. A film a BBS digitalizálási programjának köszönhetően vált közkincsé és kutathatóvá, 2000-ben a Toldi moziban megrendezett Squat fesztiválon volt látható, valószínűleg ez volt az első nyilvános vetítése.

8 Sz. K., <https://www.ludwigmuseum.hu/mutargy/lenin-budapest-12>. A fotósorozatot rövid időn belül megvásárolta a belgrádi Kortárs Mű-

vészetek Múzeuma, Magyarországon viszont csak 2010-ben, a Ludwig Múzeum *Félreérthetetlen mondatok. Az újragondolt gyűjtemény* című kiállításán szerepelt először. Szombathy Bálint szíves közlése nyomán.

9 Vö. Sugár Zsófia interjúja Szombathy Bálinttal a Ludwig Múzeum blogján (2017.05.18.), http://ludwigmuseum.blog.hu/2017/05/18/lenin_budapest-en_kis_maganakciom.

10 L. Nagy Kristóf jelen összeállításban szereplő írását.

11 Az események összefoglalásakor és kontextualizálásakor Bradák Soma szövegére támaszkodom. BRADÁK Soma, „A rendszerváltás performansza. Elek István köztéri akciói 1985 és 1993 között”, in SZÉKELY Miklós, főszerk., *Kóstolni a szép-tudományba. Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV. konferenciájának előadásaiból*, 277–294, Budapest: Centrart, 2014, http://centrart.hu/letolt/kostolni/20_Bradak.pdf. Elek akcióinak dokumentációja hozzáférhető az Artpool gyűjteményében.

mintsem valódi kéregetés, ennek ellenére a hatóság rendszeresen zaklatta Eleket. 1989 októberében már „az államkassza”, illetve „Az állam én vagyok” feliratú táblák mellett üldögélve folytatta gyűjtőakcióját, miközben lábat áztatott. Bár joggal számított arra, hogy a harmadik magyar köztársaság kikiáltása után más elbírálásban lesz része, nem elég, hogy zaklatták a rendőrök, de egy alkalommal még kiadós verést is kapott tőlük. Elek akciói, ahogy arra Bradák Soma rámutat, a relációesztétika és a részvételi művészet fogalmával írhatók le, azaz elmozdulást jelentenek a korábbi köztéri performanszokhoz képest. „Elek Is a reakciókra és a véleményekre volt kíváncsi, de korántsem azért, hogy abból statisztikákat hozzon létre. Akció–reakció viszonyában gondolkodott, az abszolút társadalmi és politikai jelen időben. Emberek és vélemények viszonyát szerette volna spontán módon feltérképezni a városban élő közösséget érintő kérdésekben, miközben akciója által kritikával is illette az intézményes rendszert.”¹²

A rendszerváltás után, 1990-től a performanszok, így a köztéri performanszok helyi értéke és rizikófaktorai megváltozott. A performanszművészet egyfajta zárványként élt tovább: vannak, aki felhagynak a műfajjal, mások a nyolcvanas évek második felében született műveik esztétikáját viszik tovább, de a második nyilvánosság megszűnésével eltűnik az a kontextus, mely az ellenkultúra (sőt, kulturális ellenállás) részeként értelmezte a műfajt. A kilencvenes és (még inkább a) kétezres évek köztéri performatív eseményei elsősorban civil kezdeményezésekhez kötődnek, inkább politikus, mint politikai események, és a saját személyben végrehajtott akciók, illetve performanszok helyett (Elek Is idézett műveire hivatkozva) a részvételi művészet (*participatory art*) irányába mutatnak. Ilyenek voltak például a Radikális Gyalogosok utcafoglaló akciói, a NaNe egyesület *Néma Tanúk* felvonulásai a családon belüli erőszak áldozatainak világnapján, Az Utca Embere nevű civil csoport által szervezett, hajléktalannal közös virrasztások az aluljárókban 2004-től stb.¹³ A köztér performatív használatának az aktivizmus, illetve a részvételi művészet irányába való határozott elmozdulásában szerepet játszott az is, hogy a fizikai és szellemi vasfüggöny eltűnésével hozzáférhetővé váltak a nyugati művészet fejleményei és elméleti kontextusai (így a *public art* is) – ezek számítottak a progresszív művészet szinonimájának, illetve mércéjének, amit a témára fókuszáló projektek katalógusai is bizonyítanak.

Az 1990–2010 közötti időszakban a két legfontosabb, köztérien zajló és művészeti közegekből kiinduló intervenció az 1993-as *Polifónia* és a 2003-as Moszkva téri *Gravitáció* volt, a megvalósult, illetve kiállított művek azonban direkt politikai referenciákat nem tartalmaztak (sőt, a *Polifónia* kapcsán kifejezetten ennek hiányát és lehetséges okait járták körül egy beszélgetésben).¹⁴ A *Gravitáció* egyik kezdeményezője és

résztevője volt viszont El-Hassan Róza, aki a kétezres évektől fogva csaknem egyedüli művészként¹⁵ számos politikai performanszot is bemutatott, többnyire múzeumokban és galériákban, bár akadtak közöttük kivételek.

Témánk szempontjából ezek közül a legérdekesebb az *Adomány* című.¹⁶ Az performanszban El-Hassan Róza Jasz-szer Arafat véradását ismételte meg: a 2001. szeptember 11-i események után a PFSZ vezetője kamerák kereszttűzében vért adott az áldozatoknak, hogy ellensúlyozza azokat a médiában terjedő képeket, melyeken arab emberek az utcán örvendeznek a történeteknek. Arafat akciója merőben szimbolikus gesztus volt, hiszen az általa szedett gyógyszerek miatt a vért eleve nem kaphatta volna meg senki, továbbá gondot okozott volna az is, hogy a vért a gázai övezetből New Yorkba juttassák.¹⁷ Eredeti terve szerint El-Hassan Róza egy meghívásnak eleget téve egy, a részvételi művészet jegyében zajló eseményt szervezett volna a Magyar Nemzeti Galériában, ahol a vállalkozók vele együtt vért adtak volna. Szír–magyar identitású művészként elsődleges célja a „rossz arab” és a „jó arab” médiaképének kritikus felülvizsgálata volt. A közelgő választásokra hivatkozva azonban a tervezett akciónak az intézmény végül nem adott helyet, ezért El-Hassan a Karolina úti véradó központba tette át az eseményt, mely mintegy tíz fő részvételével 2002. szeptember 2-án valósult meg. A fotókon azt látjuk, hogy El-Hassan a véradó Arafatról készült képmolinóján fekszik, miközben vért ad; teste elfedi Arafat testét, de az arca nem, így az azonosulás mellett igen hangsúlyosak a különbségek. A gesztus a dokumentumszínház azon stratégiájához hasonlít, amikor a teatralitás eszközeivel fénytörésbe állítanak egy-egy médiaképet, kiemelve azt a hétköznapi információözhönből. El-Hassan politikai performanszaira és műveire nagy hatással volt Sík Toma (1939–2004) pacifista aktivista, aki a mindennapokban egyfajta folyamatos politikai performanszként élte az életét; számos közös akciót és kiállítást valósítottak meg együtt.

A közösségi média használatával a politikai véleménynyilvánítás új dimenziója nyílt meg. Ennek egyik első példája Papp Réka *Kinga Millió millió zsebbe száll* című videója, mellyel a Hunyadi téri piac épületét és környékét érintő ingatlanberuházás terve ellen tiltakozott 2007-ben.¹⁸ Verók István MSZP-s polgármester pert indított Papp ellen, amire válaszul a Védegylet szervezésében egy csoport a Nagymező utcában szolidaritása jeléül újraénekelte az inkriminált dalt.¹⁹ Ez az akció az eddig vázolt tendenciák nyomán leírható úgy is, mint delegált performansz, részvételi művészet, újrajátszás stb. De nem pusztán a minden tüntetésben implicit teatralitásról van itt szó: az eseményben

társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben, 1993. november 1–30., 308–324, Budapest: Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, 1993.

15 Az Inconnu csoport egyik tagja, Molnár Tamás is megvalósított politikai állásfoglalást artikuláló performanszokat, 2004-ben például nyilvánosan elégette az útlevét. Az összehasonlító vizsgálat, illetve Molnár akciójának történeti távlatba helyezése túllépi jelen írás kereteit. Köszönöm Nagy Kristófnak, hogy felhívta a figyelmemet Molnár akciójára.

16 E bekezdésben saját korábbi értelmezésemre támaszkodom. SCHULLER Gabriella, „Önéletrajzi perspektíva és női performanszok”, *Magyar Műhely* 46, 141–142. sz. (2007): 2–12.

17 Ugyanakkor a politikai szimpátiát kinyilvánító véradásnak voltak előzményei az arab világban. Vö. Zhan Li, „Images of Sympathy: Giving Blood”, 2001.09.17., <https://cmsw.mit.edu/reconstructions/expressions/blood.html>.

18 <https://www.youtube.com/watch?v=t88hkASEBrE>

19 <https://www.youtube.com/watch?v=tLBRfr6-JIo>

12 BRADÁK, uo. Elek 1993-ban *Butapest visszafoglalása* címmel tervezett egy, a részvételi művészet irányába mutató akciósorozatot, melynek azonban – minthogy kihátrált mögüle az intézmény – csak első része, a köztéri szalonnasütés valósulhatott meg 1993. február 4-én. Az esemény kezdete előtt néhány órával a B32 Galéria akkori vezetője, Szentjóby Tamás papírt íratott alá Elek Issel, miszerint az eseménynek nincs köze az intézményhez.

13 Ezek áttekintéséhez és elméleti kontextusaihoz l. CSATLÓS Judit, „Részvételi gyakorlatok szerepe a kortárs művészetben”, *Replika* 100 (2016): 5:151–165, http://www.replika.hu/system/files/archivum/replika_100-15_csatlós_0.pdf.

14 A kiállításához kapcsolódó, „A társadalmi problémákkal foglalkozó művek létjogosultsága” című panelbeszélgetés leirata in *Polifónia*. A



Monhor Viktória: Égő újságot olvasok (Tóth Endre 1972-es akciója nyomán).
Eger, 2016. október 10., 12. arrAlom élőművészeti fesztivál. Fotó: Vig Lajos

a művészeti közegben megvalósuló performansz (*performance art*) és a kulturális performansz (*cultural performance*) kategóriái fedésbe kerültek.²⁰ Papp Réka Kinga azóta több zenés politikai performanszt is bemutatott, illetve közzétett, a politikai kuplé hagyományára építő új műfajt hozva létre a hazai politikai művészet palettáján.

A politikai művészetnek és a politikai performanszoknak határozottan új lendületet adott a demokrácia 2010 óta zajló leépülése. Egyfelől fontossá vált a névvel és arccal vállalt különvélemény, melynek kinyilvánítására a performansz műfaja alkalmasabb lehet, mint egy alkotójáról „leváló”, tárgyiasult műalkotás. Másrészt mindinkább beszűkül a valós cselekvési tér, ahol az emberek politikai ágensként alakíthatják a világot maguk körül, így a (legalább még hozzáférhető, megvalósítható) szimbolikus cselekedetek értéke megnövekedett. A köztéren zajló politikai performanszok három sűrűsödési pontja az *Eleven emlékmű* eseményei, a *Kívül tágasabb* sorozat, valamint a Szabad Művészek csoport akciói. E folyamatok szisztematikus áttekintése túllépi jelen írás kereteit, a továbbiakban csak néhány, az eddig vázolt stratégiákhoz kapcsolódó művel foglalkozom.

A Szabad Művészek csoportot az MMA térnyerése és

alaptörvénybe iktatása elleni tiltakozásként alapították képzőművészek és kurátorok. A leglátványosabb akciójuk az erősen színházi jegyeket mutató *Pénzeső a Vigadó előtt* címen ismertté vált tiltakozás volt, amikor is aktivisták pénzt szórtak az átadási ceremóniára érkezőkre, illetve pénzzel a szájukban halottnak tettették magukat, miközben az úttest túloldalán kisebb tömeg tüntetett.²¹ A skála másik végén azok a spontánabb megmozdulások állnak, melyek az MMA akadémikusai és az őket őrzők közbelépései miatt emlékezetes, mozgalmas, drámai sűrítettséggel bíró médiaképek megszületéséhez vezettek. Példa rá a Nemes Csaba arcába mappát nyomó biztonsági őr (MMA közgyűlés, 2012. december 15.), vagy az a jelenet, amikor Gulyás Márton ugyancsak a biztonságiak miatt a földre került, Marton Éva pedig áriázott, hogy belefojtsa a szót Gulyásba (MMA közgyűlés, 2015. november 15.).²² Ezek az akciók nem a politikai performansz szándékával születtek, de az események lefolyása, a fizikai inzultus (és az ezekről fennmaradó képek) mégis a performansztörténet egy jól elkülöníthető, leírható hagyományát, a heroikus (maszkulin?)

²⁰ A fogalompárhoz és az avantgárd, illetve neoavantgárd művészethez való kapcsolódásukhoz l. Erika FISCHER-LICHTE, „Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* I, 1. sz. (1999): 57–65.

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=5zTa8WEGkCA>

²² A Vigadó előtti pénzeső Gulyás Márton ötlete nyomán, a Szabad Művészek és az Összefogás a Kortárs Művészetért csoport közös akciójaként valósult meg. A 2015. november 15-i MMA közgyűlésen való részvételben a Szabad Művészek csoport néhány tagja jelenlétével támogatta Gulyást. Köszönöm Nemes Csaba pontosításait.

Krassó György utcaátnevezési akciója, 1989
©Fortepan/Philipp Tibor



avantgárdot kínálja lehetséges értelmezői kontextusként.²³ Emellett Gulyás Márton intervenciói a különféle közgyűléseken, illetve konferenciákon párhuzamot mutatnak a rendszerváltás környékén a köztér használatára és az állampolgári jogok gyakorlására vonatkozó kérdésfeltevésekkel.

Monhor Viktória 2014. szeptember 19-én mutatta be az *Eleven emlékműnél* a *Danger music* című eseményét. A kiindulópont Dick Higgins fluxusművész *Danger music* sorozatának 17. darabja volt. Higgins ezen sorozatában hol a zenészt, hol a nézőket, hol a hangszert fenyegeti valamilyen konkrét veszély, ezért egyes darabjait egyenesen előadhatatlannak

tartják. A *Danger music No. 17* partitúrája sikoltozásra szólítja fel az előadót. A fluxuspartitúrák – a demokratikus művészeszmény jegyében – eleve további újrarájátszások céljából születnek, így a neten ennek a partitúrának is több előadása megtalálható. Monhor komplex eseménnyé alakította a partitúrát: egyrészt a nézőknek is aktivizálniuk kellett magukat, hogy a megfelelő helyekre állva blokkolják a szökőkút működését, másrészt ő maga a kimerülésig sikoltozott, a zsigeri tiltakozás és a tiltakozás végességének megejtő képét adva. (A folyamatot megörökítő videofelvételen az is látható, hogy két középkorú nő egy ponton nem bírja tovább, és az előadó fizikai épségének védelmében próbálnak véget vetni az akciónak – sikertelenül.²⁴) Ezen kívül a helyszín politikai eseménnyé, állásfoglalássá alakította az önmagában semmilyen politikai üzenetet nem hordozó *fluxus event* vázlatot. Bár nem köztéren zajlott, ide kívánczik Monhor azon akciója is, amikor a *Népszabadság* megszüntetését követő hétfőn (2016. október 10.) az egri artAlom fesztiválon égő *Népszabadság*ot olvasott. Az égő újság olvasásának motívuma Tót Endrétől származik, aki 1972-ben, illetve 1979-ben készült fotómunkáin a korabeli kádárista sajtóviszonyokra való ironikus reflektálásként több alkalommal is égő újsággal a kezében fotózkodott.²⁵ A gesztus a *Plágium2000* újrarájátszás-sorozatában a 2010-es években pusztán *hommage*-ként jelent meg, Monhor Viktória akciója viszont politikai helyzetbe hozta ezt az akciót.

A *Kívül tágas* sorozat a Műcsarnok épületének és intézményének az MMA részére történő átadása elleni tiltakozásként valósult meg. Kozma Eszter, Mélyi József és Pacsika Rudolf kurátorként hívott meg művészeket, hogy egy éven keresztül egymást váltva kiállítsanak, illetve kiálljanak a Műcsarnok fizikai közelségében, annak falain kívül 2013. január 3. és 2014. január 2. között. Csoszó Gabriella aktivista, tanár, fotós 2013. november 2-i performansza során hajléktalanként feküdt egy kartonon a „Kijelölt hely”, illetve a „Tiltott zóna” feliratok között. Az akció direkt referenciája a negyedik alkotmánymódosítás, mely a közterületen éleést törvény által büntetetté tette és alaptörvénybe foglalta (!); a táblákon szereplő két terminus a törvény szövegéből származik. A Hősök terén zajló akció a hajléktalanság képével és szituációjával operál, aminek erős rezonanciát biztosít Csoszó társadalmi tevékenysége, de a kép metaforikusan az intézményből kiszoruló művészek problémáját is tematizálja. Felidézheti bennünk Szentjóbynak az alávetettekkel való identifikációját, mely egy fizikai gesztusban valósul meg. Ezen a ponton körbeérni látszik a történet, de az akciók a nyilvánosság eltérő fokával élnek: Szentjóbty egy közeli lakásból fotózták titokban, míg a *Kívül tágas* eseménysorozat bőven élt az internet és a szociális média eszközével, dokumentációja máig megtalálható az interneten, és időben való elnyújtottságát leszámítva egy klasszikus struktúrában valósult meg.²⁶ Csoszó Gabriella legutóbbi munkájában a színház felé

23 Beke László értelmezése szerint a hazai performatív eseményekre a hetvenes években a heroizmus, a nyolcvanas években inkább a játékoság jellemző, a kettő közötti szimbolikus határvonalat Hajas Tibor halála jelenti. Bár Beke koncepcióját többen átvették és alkalmazzák, András Edit meggyőzően érvel e narratíva kizárólagosságá ellen egy Hajas-mű kapcsán. Vö. ANDRÁS Edit, „»Parancsra álmodom vagy szabadon?« Képzletbeli maszkulinitás a szocialista Magyarországon”, in *A meztelen férfi* [az azonos című kiállítás katalógusa], 83–98, Budapest: Ludwig Múzeum, 2012.

24 http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/danger_music_17_.2520.html?pageid=81. A két nőnek az előadó elhallgattatására irányuló próbálkozása 13'24"-nél látható.

25 Megjegyzendő, hogy ez a korabeli Magyarországon nem kapott nagyobb nyilvánosságot, illetve a többféle újsággal is előadott esemény legdirektebb politikai referenciával bír, az égő *Pravda*t felvonultató variánsa már az emigráció után készült.

26 <http://www.kivultagas.hu/csozo-gabriella/>. Az, hogy napjainkban nagyjából „bármit meg lehet írni”, ha máshol nem, az interneten, nem jelenti azt, hogy sajtószabadság van. A kérdéshez l. *Agóra – Vitaforum – Átlátszó vs. Pesti Srácok*, Közös Ország Mozgalom, 2017. szeptember 6., <https://www.youtube.com/watch?v=gNtAqZwunmQ&feature=youtu.be>.

NAGY KRISTÓF

KRASSÓ GYÖRGYRŐL

Szobordöntés, utcaátnevezés, székházfoglalás, kopogtatócédula-égetés: Krassó György 1989–1990-ben végrehajtott – és mára szinte teljesen elfelejtett – utcai akciói már saját korukban sem illeszkedtek a rendszerváltás politikai tájképehez. Így ezekkel az utókor sem nagyon tudott mit kezdeni, mert teljesen eltértek az elsősorban írók, tudósok és technokraták által formált rendszerváltás tipikusan írásalapú politizálásától. Politikai nézeteinek utóélete sem alakult másként: az általa vitt népbárát, baloldali, de a létező szocializmussal szembehelyezkedő politika távol állt a rendszerváltás utáni évek nemzeti színeibe csomagolt antidemokratikus populizmusától és nyugati mintákat dicsőítő demokratikus antipopulizmusától is.¹ Ennek ellenére mindkét tábor megpróbálta a saját hősei közé sorolni Krassót, így fordulhatott elő, hogy 2002-ben egyszerre emlékezett rá a Jobbik és Demszky Gábor is.

Krassó 1989-ben alapította meg a Magyar Október Pártot, amely az utca pártjának nevezte magát (ahogy a *Popey* dallamára írt kampánydaluk szövege: „A Magyar Október Párt / Az utcán politizál / Nem kell a díszes szép vadászterem / Az igazság az utcán terem”), és utcai akcióiban egyfajta baloldali populizmust próbált megvalósítani. Levesosztást tartottak Csepelen, Óbudán és Újpesten (rámutatva arra, hogy kik lesznek a rendszerváltás kárvallottjai), népszínművet adtak elő a Városligetben (amelynek egyik leghálásabb szerepe a folyamatosan csökkenő élet-színvonalé lehetett),² és próbáltak alternatív megemlékezést szervezni a Nagy Imre-újratemetés napjára (amit egyszerre tartottak a régi és az új elit kiegyezésének, illetve a nép helyett csak a nagy nevekre fókuszáló megemlékezésnek). A Magyar Október Pártnak ezeken túl is számos olyan akciója volt, amelyeknek egyes elemei ismerősek lehetnek az elmúlt 8–12 év tünteteskultúrájából: átnevezték a Münnich Ferenc utcát Nádor utcává,³ elégették a kopogtatócéduláikat, hogy hamu formájában adják le őket, és a választási törvény ellen tiltakozva egy hónapot sátraztak a Parlament előtt.

Rendszerváltás körüli akciói legalább három forrásból táplálkoztak, amelyek egyszerre magyarázzák a performatív és a politikai radikalizmusát. Egyrészt 1956-ból, amelynek eseményeiben aktívan részt vett, olyannyira, hogy utána több évet börtönben is töltött. Számára '56 volt a legfontosabb hivatkozási pont, ezért is lett 1989-ben alapított pártjának – amellyel utcai akcióit végrehajtotta – a neve *Magyar Október Párt*. Az ő '56-ja elsősorban a munkástanácsok '56-ja volt, annak a példája, hogy a nép nemcsak lázadásra, hanem demokratikus és igazságos önszerveződésre is képes. Krassó nemcsak névleg követte '56-ot, hanem akciói politikai tartalmában és előadásmódjában is. Ezek az akciók a mindenkor népellenes elit ellen szóltak, legyen az az államszocializmus vagy a formálódó liberális kapitalizmusé, mindig közérthető hangot ütöttek meg, és gyakran 1956-os

események újrarájátszására épültek. Így amikor ő és társai ledöntötték a Honvéd téren álló Münnich Ferenc-szobrot (és hazavitték egyes darabjait), az egyértelműen a Sztálin-szobor ledöntését (és relikviává válását) visszhangozta, ahogy 1989 decemberében a Fehér Ház egyéjszakás elfoglalása a Köztársaság téri pártszékház ostromát. Az a fotó pedig, amelyen Krassó 1989 októberében egy műanyag gépfegyverrel pózol a Corvin közben, nemcsak az újrarájátszás igényére, hanem az akciókban mindig meglévő humorra is jó példa. Performatív akciói másrészt sokat köszönhettek az 1980-as évek hazai képzőművészetében létező populistá irányzatoknak.⁴ Az ide sorolható alkotók – mint Háy Ágnes vagy az Inconnu csoport – olyan művészetet próbáltak csinálni, amely a nép nevében és a nép nyelvén beszél. Háy az 1980-as években Krassó élettársa is volt, és korabeli munkái, mint utcafolklór-gyűjtése vagy képregényei, arra tettek kísérletet, hogy közös nevezőre hozzák az avantgárd művészet és a hétköznapi nyelvét.⁵ Harmadrészt – bár ez a legnehezebben felderíthető szál, de biztos, hogy – az 1985-ben Londonba emigrált, és onnan 1989-ben hazatért Krassóra nagy hatással volt az 1980-as évek brit tünteteskultúrája.⁶ Londoni tartózkodása alatt szoros kapcsolatot épített ki úgy a Munkáspárt balszárnyával (például Tony Bennel), mint más, alternatív szervezetekkel is. Így biztos, hogy a korszak intenzív Thatcher-ellenes tünteteskultúrája megerősítette Krassót abban, hogy az utcai, performatív politika legalább olyan fontos, mint a kevesek számára hozzáférhető – de a hazai ellenzék körében domináns – írásalapú politizálás.

Utcai akciói erős politikai világnézetre építettek (amelyet gyanús, hogy még a Magyar Október Párt tagjainak egy része sem osztott), és próbáltak egy ezzel koherens, művészeti gyakorlatokból merítő nyelven megszólalni. Azon viszont nem érdemes dilemmázní, hogy Krassó akciói művészetiek vagy politikaiak voltak-e. Ez a *vagy-vagy* csak megerősítené azt, hogy a művészetet politikán kívüli térként gondoljuk el, de nem vinne közelebb maguk az akciók a megértéséhez, bár az biztos, hogy ezek nem a művészet szabályai szerint játszottak.

Bár a Magyar Október Párt politikailag kudarcot vallott, nem érdemes elfelejteni, hogy volt, aki már 1989-ben is kritikusan állt a rendszerváltás milyenségéhez. Krassó György performatív akciói nem választhatók le politikai nézeteiről: azért próbálta utcára vinni a politikát, mert hitt abban, hogy a népnek kell lennie a politika cselekvőjének. Így ezen akciók nemcsak formájukban tagadták a rendszerváltás politikai projektjeit, hanem elveikben is: Krassó gyűlölte az államszocializmust, de nem gondolta, hogy csak azért, mert az mindig a népre hivatkozott, 1989 után a nép elfelejtésével kellene a nyugati mintákhoz igazodni; és tudta azt is, hogy a népnek a nemzetként való keretezése sem az emberek érdekeit szolgálja.

4 A populizmust ebben a cikkben nem megbélyegző fogalomként használom, hanem Mouffe és Laclau nyomán az olyan politikák jelzőjeként, amelyek a kielégítetlen népi igények közt próbálnak koalíciót teremteni, és azok nevében az elit ellen beszélni. A populizmus fogalmának ilyen értelmezéséről I. Ernesto LACLAU, *A populista ész*, Budapest: Noran, 2011, valamint a *Fordulat* 22. számát (2017).

5 NAGY Kristóf, „Így mindegyik emancipál? (Avantgárd művészet és populáris kultúra viszonya Háy Ágnes utcafolklór-gyűjtésében)”, *Alföld* 69 (2018): 2:79–86.

6 Bár Krassó szerepe ebben nem bizonyított, de a hozzá közel álló *Demokrata* című lap 1990. őszi számában szerepel egy rajz a Thatcher bukásához vezető *Poll tax riots*ról.

1 GAGYI Ágnes, „Az antipopulizmus mint a rendszerváltás szimbolikus eleme”, *Fordulat* 21. sz. (2014): 298–316.

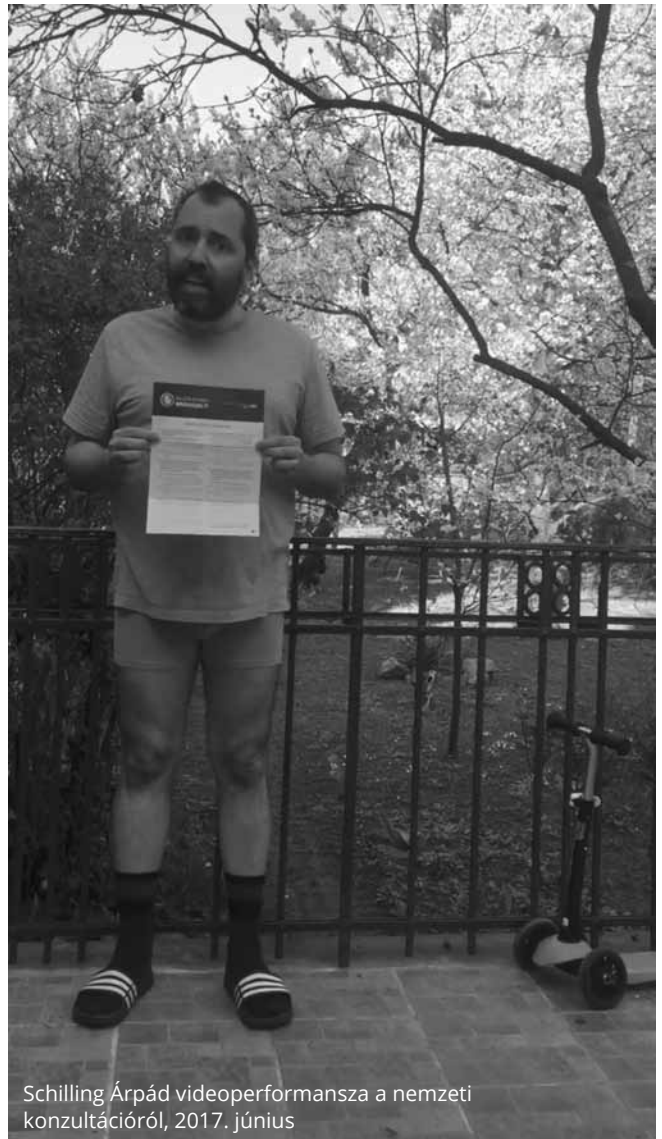
2 BOGÁD Zoltán, „1991: meghalt Krassó György”, *index.hu*, 2008. február 13.

3 Krassó utcaátnevezési gyakorlata – direkt vagy indirekt módon – 2010 után visszaköszönt a 4K! és a Momentum akcióiban is.

való elmozdulás érzékelhető: az OFF-Biennálén bemutatott *Nyitány* egy illetéktelenül kisajátított kép köré szőtt elmaradt per előadásaként valósult meg kóruselőadás formájában.

Az eddigiekben a köztéri politikai performanszok magyarországi történetében három paradigmát különböztettem meg. A kádárizmus „hintapolitikájával” (a hol nyugati, hol szovjet értékek felé orientálódással) szemben a köztéri akciók története homogénnek tűnik: a közteret gerillastratégiával lehetett politikai performanszok céljára használni, és a művek recepciója többnyire késleltetve történt. A rendszerváltást követően nem a performansz, hanem az aktivizmus és a civil mozgalmak mentén kanalizálódott a köztér használatának művészi igénye, a képzőművészetben a *public art* és a részvételi művészet „felfedezése” pedig egyszerre kecsegtetett a Nyugathoz való felzárkózás és a valóság (át)alakításának ígéretével. Ez a folyamat azonban nem tudott azonnal megtörténni (I. Elek Is próbálkozásait 1988–89-ben), a kétezres évek elejétől kezdve fokozatosan nyer teret. Az illiberális demokrácia kiépülése viszont újra aktivizálta a (köztéri) politikai performansz műfaját. A spektrumba Schilling Árpád néhány, köztéri politikai performanszként is értelmezhető megnyilvánulása is beletartozik. Schilling munkássága eleve paradigmaváltónak bizonyult a színház performatív dimenziójának kidomborításában, illetve a színház a performatív műfajok felé való megnyitásban (*W munkáscirkusz, A szabadulóművész apológiája – Finálé, Majális*). A köztéri politikai performansz történeti hagyományába illeszkedő akcióinak, jeleneteinek újdonsága a közösségi média performatív használata (szemben a pusztá dokumentálással²⁷), valamint színház és performansz következetes elegyítése, egymásba játszatása.

Schilling Árpád a *Lúzer* kezdőképében színházi körülmények között valósít meg egy politikai performanszt (*body art* akció), hogy aztán a színházi reprezentációban oldja fel (oltsa ki?) azt.²⁸ És mintha 2017-es áprilisi Facebook-posztjaiban is ezt a gesztust vinné tovább, amikor is különböző társadalmi szerepeket alakítva nyilvánít véleményt közéleti kérdésekben: megszólal mint alsónadrágban az otthonában tartózkodó családapa (a magántér/köztér opozíció dekonstruálásának arisztophaneszi hagyományát folytatva²⁹); szmokingban tősztot mond, és megszólítja az ország tudósait a CEU ügyében; szavazásra buzdít mint felelős értelmiségi.³⁰ Nemcsak a megrendezés körülményei (a gondosan kialakított tér, a fényviszonyok), de az egyedi, konkrét személytől az általánosabb társa-



Schilling Árpád videoperformansza a nemzeti konzultációról, 2017. június

dalmi szerepek irányába való elmozdulás is színháziassá teszi ezeket a videókat.³¹ Facebook-posztjaiban Schilling a fizikai köztér helyett a virtuális közösségi tér nyilvánosságára épít, és esetében ez a magyar színházi nyilvánosság pótlékaként is működik. Az egyik legfontosabb ide sorolható akciója a 2014-es évre vonatkozó támogatási szerződés összetétele volt az Emberi Erőforrások Minisztériuma előtt, mely a köztéri politikai performanszok sorába illeszkedik.³² 2017 áprilisában született videóiban inkább színház és politika kölcsönös egymásba íródását tematizálja, de a politika pusztá spektakulummá váló értelmezése helyett (amit egy ilyen helyzetben valószínűsíthetően várnánk) konkrét politikai állásfoglalásokat, kvázi cselekvési programokat fogalmaz meg, megteremtve ezzel a politikai performansz egy sajátos változatát.

27 Hasonlóan a *Kívül tágas* sorozathoz. A dokumentáció performatív használata (mely a fizikailag nem jelenlévő nézőt vonja befogadói pozícióba) a hetvenes-nyolcvanas évek műveinek is sajátja.

28 ZÁVADA Péter, „A heroikus ego lebontása Schilling Árpád Lúzer című előadásában”, *Színház* 50, 6. sz. (2017), <http://szinhaz.net/2016/06/07/zavada-peter-a-heroikus-ego-lebontasa-schilling-arpad-luzer-cimu-eloadasaban/#sdfootnote8anc>.

29 Arisztophanész *Nőuralom* című drámájában a nők hatalomra jutása és társadalmi reformjaik a közéletnek a háztartás mintájára való megszervezését és a köztér (szó szerinti) domesztikálását vonja maga után, ami komikus hatással bír. (Egyben azt is mutatja, hogy Arisztophanész nem különösebben látta volna üdvösnek, hogy a nők politikai hatalmat gyakoroljanak.)

30 A videóban vázolóldó szerephelyzetek leírásához l. BÁN Zoltán András, „A politika színházában”, *Magyar Narancs* 29, 16. sz. (2017), <http://m.magynarancs.hu/publicisztika/a-politika-szinhazaban-103656/?orderdir=novekvo>. Schilling videó: Nemzeti Konzultáció 2017: <https://www.facebook.com/schillingarpad/videos/1821169358100872/>; CEU: <https://www.facebook.com/schillingarpad/videos/1822128201338321/>; Tüntetésre: <https://www.facebook.com/schillingarpad/videos/1826261724258302/>.

31 Az akcióművészet és a performansz – szemben a színházzal – az egyedi, konkrét személyt érinti. Ahogy Kappanyos András írja Hajas kapcsán: „Ez tényleg ő, tényleg az ő vére folyik, az ő csontja ropog. Ha a közönségben felébred a »félelem és részvét« érzése, az nem valamiféle mitikus kódalakra irányul, hanem egy húsvér emberi lényre, azaz nem a nembelelre, hanem a partikulárisra.” KAPPANYOS András, „»Kettő vagyok: alany és tárgy«: Hajas Tiborról”, in MÜLLNER András és DERÉKY Pál, szerk., *Né/ma? Tanulmányok a magyar...*, 125–126.

32 https://www.youtube.com/watch?time_continue=60&v=-7Rv_P9Nvgk

KOVÁCS NATÁLIA

POLITIKAKRITIKA

Két előadás politikusokról a Jurányiban

Nehéz tautológiák nélkül megfogalmazni a nyilvánvalót. Hogy mi a közös a két teljesen eltérő műfajú és formájú előadásban: *A vezérben* és *A politikusok lelki világában*. A politikus. A vezető réteg, amelynek színpadi mása közösségünk valóságérzékelésének reflexiója. Ilyennek látják őket az alkotók, és ilyennek látjuk őket mi, nézők is, amit az óriási nevetések és a kikacsintásokra adott reakciók igazolnak vissza az előadások alatt. Minket ebben az összefüggésben nem is a nézőtér vagy a színház falai kereteznek egy közösséggé, pusztán csak az a tény, hogy mi nem ők vagyunk. Ők ugyanis azok, akik sorra nyerik a közbeszerzéseket, akik feljogosítva érzik magukat arra, hogy kéretlenül fogdossák a hosztesztlányokat egy előkelő rendezvényen, akik diákokat vegzálnak, kiskirályt játszanak, megfélemlítenek, de hálát várnak, kegyet gyakorolnak vagy büntetnek, és akik annyira elszakadtak már a hétköznapi élettől, hogy fogalmuk sincs a valóságról. Ők kerültek színpadra Pass Andrea és Bánki Gergely rendezéseiben, *Mi* pedig idegenkedve, sőt, némi undorral veszünk távolságot tőlük, és – jobb híján – röhögünk rajtuk.

A vezér egy romantikus drámán, Alfred de Musset *Lorenzaccio* című darabján alapul, ebből készített Gimesi Dóra átdolgozásában ifjúsági előadást Pass Andrea kicsi térre, akár osztályteremre alkalmas formában. *A politikusok lelki világa* pedig kabaré, nagyszínpados előadás, amelynek alapanyaga és szövege teljes mértékben kortárs, hiszen az előadás alkotói (Znajkay Zsófia, Egger Géza, Litkai Gergely, Mózsik Imre,

Vinnai András) írták. Bár Musset darabja a reneszánsz Firenzében játszódik, a Mediciek uralkodása idején, a két előadásban pellengérré állított személyek és viselkedési minták háborzongató mértékben hasonlítanak egymásra. Ez baj. Egyfelől azért, mert egy parlamenti demokráciában a demokratikus úton megválasztott képviselők világszemlélete és szerepfelfogása ideális esetben ellentétes a nyíltan autoriter fejedelmekével, másfelől pedig azért, mert az ilyen színházi esték elsősorban azzal szembesítenek, milyenek éljük meg, milyenek éli meg egy bizonyos közösség a valóságot. Ha pedig mi ilyenek látjuk a politikusokat, és már-már természetesnek is tartjuk, hogy ilyenek, az azért baj, mert megnehezíti és hátráltatja a változást. Valahol ezen a szinten fonódik össze a két előadás, és látletet ad a propagandában meggyötört, a kampánytól előre fáradt, de a változásban egyáltalán nem bízó (magyar) néplélekről.

A vezér azt az élményt nyújtja, amit a jobb társadalmi drámák: a nézőnek olyan érzése támad, hogy ezt ma is írhatták volna, vagy elkezd arra gyanakodni, hogy a dramaturg rengeteg utalással egészítette ki a szöveget. Bár Gimesi jelentős mértékben hozzányúlt a drámához, a színpadi változatban sok a húzás és a szerepösszevonás, azonban azok az áthallásos mondatok vagy szókapcsolatok, amelyekre felszisszen a néző, Musset tollából származnak. Ilyen például a birtokok és kastélyok önkényes osztogatása és visszavétele, a taláalomra kiosztott anyagi támogatás, vagy az a jelenet, amelyben Alessandro Medici és Lorenzaccio értetlenkednek afelett, hogy a



Jászberényi Gábor *A vezérben*. Fotó: Lakatos Péter

festő miért él Firenze legszegényebb részén, és csak rásegítéssel jutnak el a felismerésre, hogy talán nincsen elég pénzre jobb helyre költözni.

A húzások, amelyeket a dramaturg alkalmazott, szükségszerűen következnek az előadás méretéből (értsd: színészek száma és a tér nagysága), úgy egyszerűsítik a drámát, hogy beférjen egy kicsi terembe, de ne maradjon ki belőle semmi, ami fontos. Gimesi a szerepösszevonások ellenére is sikeresen megőrizte a darab struktúráját: vannak az uralkodók, akik azt hiszik, hogy mindent megtehetnek, és ennek megfelelően mindent meg is tesznek; van az egyházi vonal, amely kritizálja, mégis tovább finanszírozza ezt a vezetést (ami finoman emlékeztet Magyarországra és az EU viszonyára); vannak az elnyomottak (festő) és a forrongók (Strozzik). Mindegyik réteg megjelenik egy-egy szereplőn keresztül. A női karakterek is hasonló logika mentén olvadtak össze, és Réti Adrienn egy személyben viszi színre mindegyiket. Ez a megoldás egyfelől azzal a szimbolikus jelentéssel bírhat, hogy az uralkodó suhancok szemében minden nő egyforma, és minden nőben csak vágyuk tárgyát, illetve a testi kielégülés lehetőségét látják. Másfelől a női sors, a nők sorsközösségének szimbóluma is lehet.

Az előadásban nagyon sok a szép és szellemes megoldás. Ezek közé tartoznak például Pető Kata jelmezei, aki – gyanítom – nem dolgozott nagy költségvetéssel, de humorral és kreativitással oldotta meg a férfiak viseletét, amelyekben nemcsak felismerhető a reneszánsz öltözködés, de egyben ironikus keretben, XXI. századi interpretációban látjuk azt. Az öltözködés olyan elemeit, amelyek ma nőiesnek tűnhetnek, egyszerűen női darabokkal oldotta meg: a bíboros cipőjének díszbe fülbevalókból készült, Alessandro nyakláncra női bizsu, Salviati giccses szárnyai pedig egy partikellékből származhatnak. Mindez mosolyra ingerli a nézőt, de nem a kort neveteti ki, hanem az önmagukat olyan nagyon fontosnak és férfiasnak tartó kegyetlen vezetőket.

Az előadás számos erénye mellett (energikus, jól felépített színészi játék, jól működő díszlet stb.) ebben az összehasonlításban talán azt a legfontosabb kiemelni, hogy miközben kritizál és ironizál, lényegi kérdéseket is felvet, fontos problémákat feszeget, ilyenformán nemcsak azt mutatja, hogy a hatalom és a hatalmon lévők rosszak, hanem arra is rákérdez, hogy ennek mi lehet az oka. Lorenzaccio személyén keresztül egyrészt olyan kérdések merülnek fel, meddig mehet el az ember anélkül, hogy személyisége torzulna, szentesíti-e a cél az eszközt, mennyire határozza meg, adott esetben mennyire deformálja a környezet az egyént. Másrészt a darab azt is megpendíti, hogy azok, akik egy fennálló rossz rendszer ellen kritikai véleményt mernek megfogalmazni, illetve lázadni mernek, rendszerint nem a leginkább elnyomott rétegből származnak. Sőt. A Strozzik jogkorlátozásokat és komoly sérteket szenvednek el, de alapvetően a társadalom kiváltságosai közé tartoznak, hiszen nemesek.

A *politikusok lelki világa* nem vet fel hasonló problémákat, lényege sokkal inkább a direkt ábrázolás, a nyers megmutatás és a (ki)röhögtetés. A kabaré hagyományosan politikus műfaj, sajátja a hatalom kinevetése. Pimaszul fityiszt mutat a hatalmaskodóknak, és még a legveszélyesebb időkben is kimondja, amit gondol – szemtelen és bátor. Gondoljunk csak a gettók kabarékultúrájára. Ezért is érthető, hogy az adott témához ezt a formát választotta a DEKK Színház. Ugyanakkor ez a látszólag szintén bátor darab valójában nem vállal rizikót, talán pont ez az egyik oka annak, hogy a produkció – finoman szólva – nem átütő.

Az előadás laza jelenetfüzér, a rövid és elvileg csattanós részek közti kapcsolatot a politikus mint olyan teremti meg. Mindegyik epizód egy-egy olyan helyzetet mutat be, amely akár meg is történhetne vagy megtörténhetett volna. Látunk szülőket, akik teljesen kiborulnak, amikor megtudják, hogy a gyerekük politikus akar lenni, hiszen „Minden politikus gecil”; látunk ostoba és beképzelt politikusokat kommunikációs tréningen ügyetlenkedni; kiskirálykodó polgármestert, aki játszótérre zárat be; de megvezetett választót is a pszichológusnál. A sztorik egy része a valóságból merít, mintegy a valóságot „tolja túl” (ilyen például a mindenki számára kötelezővé tett joga rendelete), más részük azonban inkább a városi legendákra épít, azokra a tipikus képzetekre, ahogy az átlagember vizionálja a politikusokat, a róluk terjedő pletykákra (nincs szívük; a női politikusok péniszt növesztenek, hogy helytálljanak a sok férfi között; egytől-egyik szexuálisan aberrált és nárcisztikus emberek).

Az előadás másik komoly problémája pont a rizikóvállalás hiányából fakad, ugyanis mivel a jelenetek túlságosan általánosak, és ilyen értelemben konfliktuskerülő, szükségszerűen nem elég viccesek. Ez pedig oda vezetett, hogy az írók mindenféle, de leginkább szexuális témájú poénokat vetettek be, amelyek lényege többnyire az, hogy a politikusok gusztustalanok, tehát a humorforrás végső soron az undor. Ez hol működik, hol nem, de a végére kimondottan unalmassá válik, és mintha tovább csökkentené a tétet. Amikor az a nevetés tárgya, hogy valaki a vagináról beszél, vagy hogy tétele bizonyítására a terapeuta kielégíti a páciensét, az nem a politikai elit kritikája, nem könyörtelen karikírozás. Sőt, nemhogy akármely politikusokról, de tulajdonképpen tényleg akárkiről szólhatna ez az előadás.

Főleg azért érdekes párhuzamosan szemlélni a két produkciót, mert azt hiszem, már túl vagyunk azon a pár évvel ezelőtti hullámon, amikor nagyon sok direkt politizáló előadás volt repertoáron a hazai színházi életben, és rendszeresen futott a néző kimondottan kormánykritikus alkotásokba. Ezek nem azok. Ezek politika-, illetve politikuskritikus előadások, amelyek nem egy adott kormányt, nem egy-egy kiemelt cselekvést, döntést vagy folyamatot helyeznek éles reflektorfénybe, hanem magára arra a jelenségre reflektálnak, hogy a társadalmak mintha mindig kitermelnék magukból azt a réteget, amely azt hiszi magáról, hogy a többiek felett áll.

Mi? Znajkay Zsófia–Egger Géza–Litkai Gergely–Mózsik Imre–Vinnai András: A politikusok lelki világa

Hol? Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház

Kik? DEKK Színház – Füge Produkció / Hay Anna, Bánki Gergely, Egger Géza, Szabó Zoltán / Dramaturg: Enyedi Éva / Látványtervező: Fekete Anna / Rendező: Bánki Gergely

Mi? A vezér – Alfred de Musset Lorenzaccio című drámája nyomán

Hol? Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház

Kik? Mentőcsónak – Füge Produkció / Vízi Dávid e.h., Jászberényi Gábor, Lestyán Attila e.h., Réti Adrienn, Formán Bálint / Jelmez: Pető Kata / Dramaturg: Gimesi Dóra / Rendező: Pass Andrea

TRENCSENYI KATALIN

AZ ÉRME KÉT OLDALA

Schiller Stuart Mária című drámája Robert Icke adaptációjában, London



Juliet Stevenson (Stuart Mária)

„A ma esti West End-i premierem előtt fogalmam sincs, milyen szerepet játszom! Hát nem örület?!” – nyilatkozta Juliet Stevenson a nagy eseményre megjelenő televíziós riportereknek. A mellette álló Lia Williams nevetve kontrázott: „Erzsébet a belégzés, Stuart Mária a kilégzés – nagyon izgalmas mindkettőt játszani.” Valóban, a Robert Icke adaptációjában és rendezésében a londoni Duke of York színházban januárban bemutatott előadás sajátossága, hogy minden este a véletlen dönti el, hogy a két színész közül ki alakítja aznap I. Erzsébet, illetve Stuart Mária szerepét.

Az előadás sorsolással kezdődik: a csupasz forgószínpadon felsorakozott társulat elé a nézőtér két oldaláról érkezik, majd egymással szemben megáll a két színész. Ruházatuk hajszálra pontosan megegyezik: fekete bársony nadrágkosztüm, fehér selyemblúz, még a frizurájuk is hasonlóan rövidre nyírt, fiús. Farkasszemet néznek egymással.

„Fej!” – mondja ellentmondást nem tűrő hangon Lia Williams. A Leicestert játszó színész (John Light) a két nő előtt

álló lócához lép, és a rajta lévő aranyszínű tálban megpördít egy húszpennys pénzermét. A pénz forog a tálban, amit mi, nézők pontosan követhetünk a színpad két oldalán lévő képernyőn (video: Tim Reid). A nézőtéren szinte tapintható a feszültség: ebben a pillanatban dől el a mai előadás. A közönséget és a színészeket egyesíti a közös nem tudás és az izgatott várakozás. A tét igazi. Amíg a pénz forog, minden lehetséges. Amikor az oldalára billen és megáll, elvégeztetett: a játék a pénzermén lévő Erzsébet királynő fejétől az előadás végén lenyakazott skót királynő fejéig tart. Az érme surrog a tálban, majd egy koppanással egyik oldalára dől. Mindezt pontosan hallani lehet. A teremben néma csend van, izzik a levegő. A 2018. február 3-i matinén az érme végül írást mutatott.

Nincs eredményhirdetés. A társulat a nyertes, Juliet Stevenson felé fordul, és térdre ereszkedik előtte. A közönség megkönnyebbülten felsóhajt: eldőlt! A királynő és udvartartása szertartásosan elvonul. A bent maradó Lia Williamshoz odaugrik a börtön felügyelőjét, Paulet-et játszó színész (Christopher

Colquhoun), és lehúzza róla bársonyzakóját és az újján lévő gyűrűt. A vesztes, Stuart Mária a börtönbe indul. A kivetítón felirat adja tudtunkra, megkezdődött az első felvonás.

A szerencsével való játék, és az, hogy egy hajszálon múlik, kinek mit vet a sors, Robert Icke előadás-értelmezésének a kulcsa.

1568-ban Stuart Mária, a trónjáról lekényszerített skót királynő hajón menekült el a fogságból, hogy a francia királynál találjon menedéket. A széljárás azonban úgy alakult, hogy a hajó az angol partokon kényszerült kikötni. A protestáns I. Erzsébet a segítséget kérő katolikus királynőt, aki származása okán az angol trónra is igényt tarthatott, vendéglátás helyett a Towerba záratta. Ha aznap éjjel az ellenkező irányból fúj a szél, és Mária hajója a francia parton köt ki, egészen másképpen is alakulhatott volna a történelem. Robert Icke Schiller-adaptációja és rendezése ezzel a gondolattal játszik el: amikor nagy horderejű történelmi döntések egy hajszálon múlnak, alakulhattak volna éppen ellenkező módon is.

A hatalom természetrajzát látjuk a gondosan felépített, minimalista eszköztárral operáló előadásban: milyen kényszerhelyzetben találja magát egy ország első embere, amikor hatékonyan és etikusan próbál politizálni az udvar intrikái és különféle érdekhálózatai ellenében? Ki viseli a döntés felelősségét? De megjelenik benne a hatalmon lévő nő magányának gondolata, illetve az a kérdés is, hogy hol kezdődik és hol ér véget egy női vezető önrendelkezése.

Az előadást eredetileg 2016 decemberében mutatta be a londoni Almeida színház, csak hónapokkal azt követően, hogy Nagy-Britannia szélsőjobboldali politikusok által megvezetett népe, ha csak egy hajszálnyi fölényrel is, de arra szavazott, hogy kilép az Európai Unióból. Egy olyan országban, amelynek jelenlegi miniszterelnöke az EU-ban maradás pártján volt, ám jelenlegi mandátuma alapján most az ő feladata, hogy ezt a kilépést az ország számára legkevesebb veszteséggel lebonyolítsa; ahol egy női vezető szembetalálja magát a kormány férfi tagjaival, akik mindegyike a saját politikai érdekei mentén szeretné őt hajlítani; ahol egy vezető azzal szembesül, hogy hatalma és szabadsága csupán névleges, de valójában meg van kötve a keze, és kényszerpályán mozog – ebben a kontextusban Schiller darabja nem kevés áthallással szolgál.

Robert Icke a brit színház egyik legújabb csillaga. Kezdetben saját társulatával (Arden Theatre Company, 2003–2007, Swan Theatre Company, 2005–2008) dolgozott, majd 2010-től a Headlong társulatnál folytatta író-rendezőként. Ma az Almeida színház rendezője, illetve idén vendégrendezőként a Tooneelgroep Amsterdam, Ivo van Hove társulata is jegyzi. Ez utóbbi rendező munkássága Icke fontos inspirációs forrása, hiszen alkotói munkája bevallottan az európai rendezői színház hagyományából táplálkozik.

Radikális író-rendezőnek vallja magát Icke, akinek nem titkolt szándéka új közönséget megszólítani, saját, fiatalabb korosztályát becsábítani a színházba – klasszikusokkal. Munkái többnyire klasszikus drámák kortárs újraértelmezései (1984, 2013; *Oreszteia*, 2015; *Ványa bácsi*, 2016; *Hamlet*, 2017), melyekkel számos díjat nyert. A brit kritika hatásában a fiatal Peter Brookéhoz hasonlítja Icke munkásságát, aki mindezeket az előadásokat huszonévesen valósította meg. Úgy véli, nyilatkozta Icke az *Evening Standard* Legjobb Rendező díjának elnyerése után a lapnak, hogy rendezőként az a felelőssége, hogy visszanyúljon a gyökerekhez, és megtalálja ezekben a darabokban azt az impulzust, amitől azok a maguk korában mélyen megérintették, esetenként sokkolták a közönséget.

Mi? Friedrich Schiller: Mary Stuart

Hol? West End, Duke of York Színház (az Almeida színház produkciója)

Kik? Juliet Stevenson, Lia Williams, Rudi

Dharmalingam, David Jonsson, John Light, Carmen Munroe, Eileen Nicholas, Daniel Rabin, Michael Byrne, Christopher Colquhoun, Calum Finlay, Elliot Levey / Díszlet és jelmez: Hildegard Bechtler / Fény: Jackie Shemesh / Zene: Laura Marling / Hang: Paul Arditti / Video: Tim Reid / Adaptáció és rendezés: Robert Icke

Ezért az ő feladata az, hogy letisztítsa e drámáról az előadás-történet és a korábbi interpretációk során rákövült rétegeket, hogy alóluk felragyoghasson a ma is húsba vágó lényeg.

Icke minden esetben az eredeti dráma szövegéből indul ki, amelyet alaposan tanulmányoz eredetiben. A *Stuart Mária* esetében is biztos kézzel nyúlt a szöveghez. Az adaptáció nyelvezete kortalan: épp csak annyira frissített, hogy a néző előtt ne tornyosuljon akadályként. A szöveg szellősebb és energikusabb az eredetinel: a ma nehezkesebbnek tűnő, hosszabb replikákat Icke rövidítette, sűrítette és „élesítette”. Ugyanakkor arra nagy súlyt helyezett, hogy a verses dráma az angol változatban is versként, metrikus szöveggént hangozzék el. A szöveg „érzékesége”: hangzása, ritmusa, lüktetése ugyanis Icke számára éppoly fontos, mint a jelentése.

Stevenson és Williams alakításában két erős és büszke, sorsával viaskodó uralkodót látunk. Mindkettő összetett figura, és mindkettővel szimpatizálunk. Stevenson Erzsébet erős és okos nő, aki ráadásul érző szívvel bír, és szeretne igazságos uralkodó lenni. Vergődik a rá kiszabott szerep, a különböző elvárások és saját józan belátása között. Igyekszik nem összeroppanni a felelősség súlya alatt. Williams Mária a börtönben is királynő: elszánt, erős, és folyamatosan terveket kovácsol, hogy kiszabadulhasson. Egy idő után már nem is uralkodói léteért, hanem személyes szabadságáért harcol. De Erzsébettel szemben nála ez a küzdelem játékos és áradó. És amikor az ítélettel az életét is elveszik tőle, lelkiereje és meggyőződése által egészen új, más dimenzióba emelkedik Mária szabadsága: megtörhetetlenül, igaz mártírként vállalja a halállal való szabadulást a földi rabságból.

A két királynő sorsa egymás inverze és tükré. Az egyik nő szabad, ám működési területét az udvari politika kalickája korlátozza. A másik nő fogoly, ám sorsának rávetülő árnyékában szabad emberként cselekszik. Az egyik nő kénytelen visszafojtani és szigorúan regulázni mondatait, a másik nő szavai áradásával próbál kiutat találni szorult helyzetéből. És mindkét nő ugyanazt a férfit (Leicestert) szereti.

Mint az érme két oldala: e két nőből együtt kerekedik egy egész. Szimbiotikus lelki kapcsolatuk óhatatlanul Bergman *Persona* című filmjét idézi. Más-más módon, de egymásra vannak utalva, folyamatosan ott vannak a másik fejében szinte kényszeres gondolatként, kísértő szellemként. Ezt Icke a halálos ítélet aláírásának jelenetében képileg is megerősíti. A döntéssel viaskodó Erzsébethez, mintegy jelenésként, besétál Mária, leül mellé, és derűs figyelemmel, szinte megbocsájtón nézi a másik királynő lelki tusáját.

Az előadás egyik csúcspontja a két királynő személyes találkozása. Összeapsapásuk olyan, mint két nagyfeszültségű

Rudi Dharmalingam (Mortimer) és John Light (Leicester). Fotók: Manuel Harlan



elektromos vezeték összesztergése. Hol hajtja őket egymáshoz a kíváncsiság, hol taszítja szét őket a büszkeség? Stevenson és Williams az érzelmek széles skáláját muzsikálja végig a jelenetben az óvatos tapogatódzástól a lehegerlő retorikán át addig a pillanatig, amikor már a padlón fekvő sziszegi egymás szemébe a két nő az igazságot. Nem bírnak egymással: a végén úgy kell szétválasztani és elrángatni egymástól őket, mert életre-halálra menően összeverekednek.

A színpadkép minimalista és stilizált: a toronybörtönt idéző téglafal által körülölelt üres forgószínpadon játszódnak minden. (A forgószínpadon körben felállított három, átlátszó lóca lényegül át börtönné vagy trónteremmé.) A jelmez semleges, napjaink kortalan uniformisa (öltöny), a ruhák színei tompák, sötétek (a szürke, a barna és az indigó árnyalatai), ebből emelkedik ki a két királynő fekete-fehér öltöze (díszlet és jelmez: Hildegard Bechtler). Mindez a puritánság a színészi játék elsőpró erejével párosul.

Angliában a rendezői színház általában nem kis gyanakvással fogadja a szakma, az egyik ilyenkor ismétlődő kifogás az, hogy benne a színészi játékról a rendezői vízióra helyeződik át a hangsúly. Icke ezt úgy védi ki, hogy szinte üres teret használ (ez akár újabb Brook-asszociációra adhat lehetőséget), sőt, egészen szűk játéktérbe szorítja össze a színészeket. A színpad közepén lévő forgószínpad ugyanis viszonylag kicsi, az arra fellépő színészek energiája óhatatlanul összesűrűsödik, koncentrálódik.

Csodálatos összhangban és stílusegységben játszik a társulat (többségük az Almeida eredeti, 2016-os előadásában is szerepelt), az előadás lendülete sehol nem csappan. Összetett figurát alakít mindenki, vágyak, ambíciók, morális tartás és emberi gyengeségek rajzolódnak ki minden figurában. Williams és Stevenson ragyogó alakításai mellett talán Christopher Colquhoun részrehajlástól mentes Paulet-ját,

akit becsületessége miatt aztán mindkét oldal egyformán utál, Rudi Dharmalingam vakmerő, de az udvar intrikáiban még tapasztalatlan Mortimerjét, John Light a saját politikai karrierjét magánélete fölé emelő, önmagát tragikusan túltaktikázó Leicesterét és Carmen Munroe emberi méltóságból és szenvedésből felépített, önérzetes, hűséges szolgáját (Kennedy) emelném ki.

Feledhetetlenül morbid és komikus jelenet még a felelősség háritásának pillanata, amikor a halálos ítéletet végül mégiscsak aláíró Erzsébet a titkárára bízta, hogy „tegyen belátása szerint” az okmánnyal. A fiatal Davison (David Jonsson remek alakításában) hiába igyekszik, nem tud e kétértelműségen kívül mást kicsikarni az uralkodótól. Természetesen a legvégén rajta verik el a port.

Az előadás végén Icke feloldja a puritán színpadképet. Az eddig jobbára ambient hanghatást keltő zenei textúra helyett, éles váltással, egy Bob Dylan-dalra hajazó rockballada szólal meg. A két nő a forgószínpad két ellentétes oldalán áll, egymással szemben. Máriát a kivégzésre vetkőztetik, és vékony golycsruhát adnak rá, míg Erzsébetet a festményekről jól ismert ceremóniális „jelmezébe” öltöztetik. Vervörös szoknyamerevítő abroncsot, arannyal keményített ruhát, vastag gyöngysorokat rétegelnek rá, parókat tornyoznak a fejére, és felkerül arcára a maszkyszerű, vastag fehér make-up is. A jelmez alatt eltűnik az ember, és megjelenik a kiismerhetetlen uralkodó. A színpad egyre sebesebben pörög, Erzsébet mindkét karját Mária felé nyújtja, de többé már nem kapcsolódhatnak össze. Az egyik nő pillanatokon belül teljesen szabad lesz, míg a másik fogoly. Örökre szerepe rabja: aki eddig egyetlen ember halálos ítélete felett viaskodott, mostantól percek alatt küld halálba bárkit, ha politikai érdeke úgy kívánja. Kimaszkirozva, mereven áll a színpad közepén, totálisan egyedül kell ezentúl tovább élnie, és szembenéznie rettenetes döntései következményeivel.

P. MÜLLER PÉTER

SZÍNHÁZ ÉS POLITIKA INTERFERENCIÁI 1968 NÉHÁNY ESEMÉNYÉBEN I.

„...a nagy íróknak és művészeknek csak annyira kell politikával foglalkozniuk, hogy kellően el tudják határolni magukat a politikától.”¹

Csehov

„Mindig magától értetődőnek tekintetem, hogy a legjobb művészet politikai és forradalmi. Ez nem azt jelenti, hogy a művészet valamiféle politikai programot vagy érvelést követ. Ez azt jelenti, hogy az általa felvetett kérdések feltárják az anarchiát, a változást, rámutatnak a rendszerek hibáira, repedéseire, sérülékenységre.”²

Toni Morrison

„1984-ben Sheffieldbe költöztünk, és elkezdünk előadásokat csinálni. Heten voltunk. Ez az a Thatcherizmus alatti éra volt, amikor el tudtál rejtőzni 3-4 millió munkanélküli között, nyugodtan haladhattál a munkáddal, és lehettél szegény.”³

Tim Etchells

David Wiles angol színháztörténész *A Short History of Western Performance Space* (A nyugati világ színreviteli tereinek rövid története) című könyvének utolsó fejezetét (amelynek címe: *The empty space*, azaz 'Az üres tér') a párizsi Odéon Színház 1968-as elfoglalásának példájával kezdi.⁴ Mintha ide futna ki a performatív terek története. Az Odéon megszállását fordulópontnak tekinti, amelyben a '68-as forradalmároknak az a nézete fejeződött ki, hogy a művészetet valamiképpen ki lehet szabadítani a múltból, és „létre lehet hozni a színház egy új formáját, amely nyitott közösségi tereken és interaktív kapcsolatokon alapul, nem pedig passzív fogyasztói közönségen”.⁵

A kötet zárófejezetének élén annak az aktivista kiáltvány-nak néhány részlete áll, amelyet a színházfoglalók Forradalmi Akcióbizottsága tett közzé, s amelyben deklarálták – egyebek mellett –, hogy „soha többé egyetlen jegyet sem szabad eladni Franciaország Színházában, amely már nem az, szabad/in-nyenes [*free*] státuszát fenn kell tartani. A megszállás teátrális

gesztusa, az adott körülmények között, politikai tett volt...”

A kiáltvány ezekkel a szavakkal zárul: „Az egyetlen színház a gerillaszínház. A FORRADALMI MŰVÉSZETET AZ UT-CÁKON CSINÁLJÁK.” A kiáltvány angol fordítását a *The Drama Review* (TDR) 1968-as őszi száma közölte, beágyazva Jean-Jacques Lebel „On the Necessity of Violation” (Az áthá-gás szükségességéről)⁶ című írásába. Abban, hogy a kiáltvány ilyen közvetlenül szól színházi vonatkozásokról, s hogy egy színházi folyóiratban (is) publicitást kap, az is szerepet játszik, hogy megfogalmazója (részben vagy egészen) nemcsak az Odéon elfoglalásában vett részt, hanem évek óta happeningek színre vivője, akinek két évvel korábban jelent meg *Le happe-ning* című könyve.⁷ Lebel a TDR-ben közölt írásában emellett érvel, hogy a művészetnek ki kell szabadulnia az olyan szent helyekről, amilyenek a színházak és a galériák, annak érdeké-ben, hogy megújuljon és megerősödjék az emberi percepció.⁸

Az Odéon elfoglalásának idején, május 15-én már javában zajlottak a tiltakozások. A Párizsi Egyetem nanterre-i campu-sának május 2-i bezárása miatt másnap a Sorbonne diákjai tiltakozó megmozdulást tartottak. Május 6-án (hétfőn) a di-ákok és a tanárok érdekvédelmi szervezeteinek húszezer fős tüntetésére került sor. A következő napokban középiskolások és gyári munkások csatlakoztak a tiltakozáshoz. Május 10-én a tüntetők vonulását akadályozó rendőrökkel összetűzésekre került sor, a tiltakozók barikádokat emeltek. A barikádok pillanatok alatt szimbolikus jelentőséget kaptak. Nemcsak a lázadók térfoglalását példázták, hanem azonnal történel-mi-politikai allúziókra tettek szert, és az 1848-as „népek ta-vaszát”, az 1871-es kommünt vagy Che Guevara gerilláinak barikádjait is összekapcsolták a jelen eseményeivel. André Breton úgy fogalmazott, hogy „amikor a különleges dolgok az utcán történnek, forradalomról beszélhetünk”, a röplapo-pon pedig – többek között – ilyen mondatok álltak: „Többé nem tüntetők vagyunk, hanem harcolók”, vagy: „Ma az ut-cán fogod bizonyítani, hogy tudsz szabadon cselekedni”.⁹ A történelmi allúziók mellett voltak, akik a városkép megválto-

1 Idézi Robert BRUSTEIN, *A lázadás színháza*, ford. FÖLDÉNYI F. László (Budapest: Európa, 1982), I: 206.

2 Idézi Anne BOGART, *And Then, You Act. Making Art in an Unpredictable World* (New York–London: Routledge, 2007), 3. Itt és a továbbiakban, ahol fordító nincs feltüntetve, az idézetek saját fordításban szerepelnek. P. M. P.

3 Tim ETHELLES, *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment* (London–New York: Routledge, 1999), 16.

4 David WILES, *A Short History of Western Performance Space* (Cambridge: CUP, 2003), 240. A könyvfejezet címe (*The empty space*) Peter Brook 1968-ban megjelent esszéjének címét idézi, és a fejezet mindvégig hivatkozik Brookra.

5 Uo.

6 Jean-Jacques LEBEL, „On the Necessity of Violation”, *The Drama Review* 13.1 (Autumn 1968): 89–105. A kiáltvány a 96. oldalon. Bővített kiadása: Mariellen R. SANFORD, ed., *Happenings and Other Acts* (London–New York: Routledge, 1995), 268–284.

7 Jean-Jacques LEBEL, *Le happening*, Les Lettres Nouvelles, Paris: Denoël, 1966.

8 LEBEL, „On the Necessity...”, uo.

9 Danielle TARTAKOWSKY, „Tüntetések Párizsban: 1968. május–június”, ford. KOVÁCS Ákos András, in BALÁZS Eszter, FÖLDES György és KONOK Péter, szerk., *A modernről a posztmodernig*, 75–89 (Budapest: Napvilág Kiadó, 2009), 78–80.

Munkás- és diáktüntetés Párizsban 1968. május 13-án. ©AP Photo/Eustache Cardenas



zásához esztétikai dimenziókat is társítottak. A '68-as diáklázadásokról szóló, 1969-ben megjelent könyvében Stephen Spender például arról írt, hogy őt ezek a barikádok a modern művészetre emlékeztetik.¹⁰ A rendőri brutalitás és a kormány intézkedései ellen 13-án (hétfőn) a szakszervezetek országos sztrájkot hirdettek. Párizsban egymillió ember vonult az utcákra. Miután a Sorbonne-t újra megnyitották, elkezdődtek az épületfoglalások (az egyetemeken), és a következő pár hétben négyszáz akcióbizottság alakult. A munkások gyárakat foglaltak el, május 16-ig mintegy ötvenet. A május 20-ával kezdődő héten tízmillió munkás (a dolgozók kétharmada) sztrájkolt országsszerte.

Ebben a közegben került sor az Odéon Színház megszállására. Az épület kiválasztása azért is volt különös, mert szinte ugyanott (alig két percnyi séta távolságra), a Luxemburg kert mellett van a Szenátus épülete, amelyet éppoly kevésbé védtek, mint az Odéont, és amely hatalmi intézményi jelképességénél fogva jóval erősebb politikai alapot nyújthatott volna a tiltakozóknak erejük megmutatására és követeléseik nyomtatékosítására. Az, hogy a lázadók a színházépületet választották, részben azzal is összefüggött, hogy az egyetemi campusoktól független, a diáksággal kevésbé vagy egyáltalán

nem összeköthető intézményt akartak központtá tenni. Az Odéon elfoglalása azonban azzal a paradoxonnal járt, hogy miközben kitártak egy színházat (a kiplakátolt, illetve hangzottatott jelszavak között olyanok voltak, mint „Az Odéon nyitva van”, illetve „Az Odéon szabad fórum” – az előbbi a színház homlokzatán), egyúttal a teatralitás keretét vonták maguk köré.¹¹

Az Odéon igazgatója ekkor Jean-Louis Barrault (58 éves), aki 1959 óta tölti be ezt a posztot, amelyre André Malraux (ekkor 67 éves) kulturális miniszter nevezte ki. A kinevezése óta eltelt tíz évad során a Barrault vezette színház repertoárján a klasszikusok mellett a kortárs szerzők – Beckett, Ionesco, Genet, Duras és Albee – jelenléte mutatja, hogy az *establishment* vezető kőszínházában Barrault újításra és kísérletezésre is vállalkozik. Amikor a színházat május 15-én a lázadók elfoglalják, Barrault utasítást kap a minisztériumból, hogy kapcsoltsa ki az épületben az áramot és a telefont. Ő azonban nem engedelmeskedik, és a színházfoglalók oldalára áll. Ezt Malraux nem bocsájta meg neki. 1968. május 22-én leváltja posztjáról. Voltak, akik a párizsi lázadások elültét követően ezt a tényt, az addig a rezsim protezsztjának számító Barrault leváltását tekintették 1968 májusa színházi szempontból legrendkívülibb eseményének.¹²

10 Norbert FREI, 1968. *Diáklázadások és globális tiltakozás*, ford. Győri László (Budapest: Corvina, 2008), 13. A Spender-kijelentés helye: Stephen SPENDER, *Das Jahr der jungen Rebellen*. New York, Paris, Prag, Berlin, München: Piper, 1969.

11 Alfred SIMON, „The Theatre in May”, trans. by William F. PANICI, *Yale French Studies*, 46 (1971): 139–148, 140.

12 Uo., 139.



The Living Theater: Paradise now (1968, Avignon)

Annak dacára, hogy az Odéon megszállása idején a viták, fórumok politikai kérdésekről folytak, és színházi témákat nemigen érintettek, a színházfogalók között jelen volt több, az állami struktúrán kívüli színházi ember. S noha az Odéon épületében szünetelt a színház, maga az intézmény közegként és bázisként kihatott a környezetében zajló események egy részének természetére. Például úgy, hogy a megszállók közül többen széthordták és magukra öltötték a színház jelmezeit, és azokban mutatkoztak Párizs utcáin. Az abban az évben Angliában megjelent, a lázadás eseményeit dokumentáló egyik kötet képmellékletében szerepel egy fotográfia, amely '68 májusában az összecsapások egyik helyszínén készült: egy fiatalembert ábrázol, aki páncélmellényt és sisakot visel, a kezében pedig egy kukafedőre emlékeztető pajzsot tart.¹³ Nem ő volt az egyetlen, aki az Odéon jelmez- és kelléktári készletéből magára vagy magához vett valamit: az utcai harcok során többen rekviráltak ezekből a tárgyakból, vagy önvédelmi célra, vagy utcaszínházi rögtönzésekhez.¹⁴

Ez utóbbi utcaszínházi akciók legfőbb kezdeményezője az Odéon elfoglalásában is meghatározó szerepet játszó, már említett Jean-Jacques Lebel volt (aki ekkor 32 éves). Lebel képzőművészként és költőként indult, aztán happeningekeket

tartott (1960-ban az övé volt az első Európában ebből a műfajból). A hatvanas években együttműködött a happening és a fluxus képviselőivel, és szoros kapcsolatot alakított ki a Living Theatre tagjaival, próbáikra járt, interjúvolta őket, amelyek leiratát 1969-ben könyv alakban is közreadta.¹⁵ Az 1968-as párizsi eseményekhez kapcsolódó „Megjegyzések a politikai utcaszínházról” című írását az 1974-ben megjelent *A dráma művészete ma* kötet szerkesztője, Ungvári Tamás a következő jegyzettel látta el: „Ő vezette az anarchista párizsi diákok egy csoportját a párizsi Odéon színház elfoglalására. Az utcai tömegtüntetések szervezésére egy újfajta commedia dell'arte formáját használja fel; a párizsi Metrón, múzeumok lépcsőin éppúgy agitál, mint a gyárakban, üzemekben és iskolákban. Nézeteivel aligha érthetünk egyet, de magatartásával mégiscsak egy aktuális színház követelését fogalmazta meg, ezért érdekes szélsőségeiben is”.¹⁶ Peter Gorsen ugyanezt a törekvést úgy fogalmazza meg „Az egzisztencializmus visszatérése a performance-művészetben” című írásában, mint a művészet visszavezetését az életgyakorlatra, amikor Lebel „a barikádharok mindennapjainak bocsátotta rendelkezésre az esztétikai eszköztárat”.¹⁷

Lebel ebben a politikai utcaszínházról szóló cikkében az

13 Theodore SHANK, „The Theatre of the Cultural Revolution”, *Yale French Studies*, 46 (1971): 167–185, 167. A cikk megemlíti a fotó pontos helyét is: Patrick SEALE and Maureen McCONVILLE, *French Revolution 1968* (Middlesex, England: Penguin Books Ltd., 1968), a 120. oldal utáni képmellékletben.

14 SHANK, „The Theatre of the Cultural...”, uo.

15 Jean-Jacques LEBEL, *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris: Belfond, 1969.

16 UNGVÁRI Tamás, vál., szerk., előszó, jegyz., *A dráma művészete ma* (Budapest: Gondolat, 1974), 468.

17 PETER GORSEN, „Az egzisztencializmus visszatérése a performance-művészetben”, ford. ADAMIK Lajos, in SZÓKE Annamária, vál., szerk., bev.,

1968-as párizsi eseményeknek a színházi, művészi, politikai vetületét úgy fogja össze, hogy szerint ez a lázadás felszámolta művészet és kultúra, társadalom és politika korlátait. „Valóra vált végül az avantgardisták régi álma arról, hogy az 'életet' művészetté, kollektív alkotói élménnyé változtassák.” A Párizs utcáin lejátszódott társadalmi-drámai események nyilvánvalóvá tették – írja –, hogy „az utcáé a hatalom, vagy ahogy az anyacszegezők [*Motherfuckers*] kifejezték: 'Az utca ezentúl a népé.’”¹⁸ Az események fő sajátosságaként azt emeli ki, hogy „a májusi felkelés teátrális volt abban az értelemben, hogy gigászi fiesta lett belőle, láttató erejű és érzéki robbanás, mely a politika 'normális' sablonjain kívülre esett”.¹⁹ Az emberekre gyakorolt lelki hatás és az ebből fakadó tettek, gesztusok említését követően Lebel az Odéon kapcsán ezt írja: „Amikor a hivatalos állami támogatást élvező Odéon Színházat elfoglalták a mozgalom képviselői, több kisebb diák- és színész-csoport kezdte illusztrálni a napi híreket az utcán, rövid, komikus színdarabokban, melyeket járókelőkkel folytatott viták követtek.”²⁰ A politikai utcaszínház Lebel-féle filozófiájáról és gyakorlatáról megtudhatjuk, hogy egy negyvenfős, egyetemi hallgatókból álló csoporttal dolgozott, azzal a céllal, hogy a járókelőket vitákra, találkozásokra készítsék, szakítva a régi politikai gyakorlattal és közhelyekkel. A színházat eszköznek tekintették, „amellyel lerombolható az emberek agyában létező fal, s ők maguk kiemelhetők a passzív befogadás állapotából. Köptünk a 'művészetre' [*we didn't give a shit about „art”*], a kapitalizmus sabotálása érdekelt bennünket.”²¹ Mi-

vel a tagoknak saját tapasztalatuk nem volt a gerillaszínház, utcaszínház sajátosságairól, ezért hosszabb időbe telt, míg kidolgozták saját akcióikat. Ezek közül párat Lebel röviden ismertet, s megemlíti, hogy az egyik etűd mindössze két percig tartott, de a hozzá kapcsoló beszélgetések, viták gyakran többórásra nyúltak. Írását egy fiatal acélmunkás reakciójának ismertetését követően azzal zárja, hogy „még a színház is vezethet forradalomhoz – ha a művelői valóban ezt akarják.”²²

Miközben a radikális épületfoglalók kiforgatják sarkaiból és esztétikai közegeből az Odéont, hogy politikai viták, akciók fórumává, a társadalom átalakításának erjesztő terepévé tegyék, a – még – igazgató Barrault május 15-én a következőket jegyzi fel: „Az immár elfoglalt tetőn a vörös és fekete zászlók, a trikolórok siralmas balettot járnak. A kinti tér szabályos vásártérre változott: egy ember egy majommal, egy másik egy medvével, gitárosok, bábmeszködő turisták és többé-kevésbé álcázott mentőautók. A falakon mindenütt jelszavak. A színház alagsorában Molotov-koktélok, benzines bombák, gránátok, egy ostrom előkészületei.”²³ Barrault tisztában van vele, hogy az Odéont, amelynek nevében benne foglaltatik, hogy „Franciaország Színháza”, a felkelők a burzsoá kultúra jelképének tekintik. Az pedig, hogy az ez ellen a kultúra ellen intézett támadás ünnepi-karneváli (és ezzel teátrális) jelleget öltson, már évekkel a párizsi tavasz előtt megfogalmazódott Henri Lefebvre, Guy Debord és a szituacionisták műveiben. Barrault úgy festi le a kinti képet, mintha egy feldíszített vásári kavalkádot látna, amelynek teátrális jegyei egyértelműek, de amelynek látványában nem sok örömet leli. Ellentétben a résztvevőkkel, akik nem nézői az eseményeknek, hanem alakítói.

*A tanulmány folytatását a júniusi számban közöljük.
A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata
keretében valósult meg.*

jegyz., *A performance-művészet*, 115–127 (Budapest: Artpool–Balassi Kiadó–Tartóshullám, 2001), 116.

18 Jean-Jacques LEBEL, „Megjegyzések a politikai utcaszínházról”, ford. ZILAHÍ Judit, in UNGVÁRI, *A dráma művészete...*, 468–475, 469. Eredetije: Jean-Jacques LEBEL, „Notes on Political Street Theatre, Paris: 1968, 1969”, *The Drama Review* 13.4 (Summer 1969): 111–118. (A magyar kiadás néhány helyen tompítja az eredeti kifejezés nyersességét, ezért adom meg pár helyen az angol eredetit.)

19 Uo., 470.

20 Uo., 471.

21 Uo., 472.

22 Uo., 475.

23 Idézi Claudia ORENSTEIN, *Festive Revolutions. The Politics of Popular Theater and the San Francisco Mime Troup* (Jackson, Miss.: UP of Mississippi, 1998), 28.

HIRDETÉS



Térey színházi regénye csípős szatíra és kíméletlen kritika. Játsszódik Budapesten, a Káli-medencében, Rómában, Isztambulban, Szentpéterváron és Kolozsváron. Megjelenik júniusban.

**TÉREY
JÁNOS**
Káli holtak

URFI PÉTER

AZ ELNÖKSÉG MINT TOTÁLIS SZÍNHÁZ

Trump karaktere

„A politika: színház. Nem számít, hogy nyersz-e. Teszel egy állítást. Azt mondd: itt vagyok, figyelj rám!”

Harvey Milk

A posztmodern politika és az amerikai szórakoztatóipar a 2016-os elnökválasztási kampányban előállította a tökéletes terméket: Donald J. Trumpot.

Ma nincs nála eladhatóbb spektakulum a világon: kiszámíthatatlan, rémisztő, röhejes; tele van titokkal és drámával; és miközben hátszínház és múltja végtelenül és izgalmasan bonyolult, a mondatai, a gesztusai nem is lehetnének egyszerűbbek, közérthetőbbek. Akár szimpatizál vele a közönség, akár gyűlöli őt, egy biztos: nehéz közömbösnek maradni a jelenséggel szemben. Nem véletlen, hogy az amerikai média nézettsége és olvasottsága az egekbe szökött az indulása óta, és Amerikán kívül sem nagyon foglalkoztak még ennyit külföldi politikussal. Magyarországon biztosan ő az online média történetének legtöbbet mutogatott figurája a belpolitika főszereplőin kívül.

Azt nézd, amit látsz!

A politika alapjaiban változott meg egyetlen este alatt 1960. szeptember 26-án. Az ismeretlen, tapasztalatlan, ráadásul katolikus szenátor – csupa nehezítő tényező az akkori amerikai közéletben – nézett szembe a nála jóval esélyesebb al-elnökkel az első televíziós elnökjelölti vitában. A sokszor idézett közvélemény-kutatási adatok szerint a rádióhallgatók egyértelműen az utóbbit gondolták győztesnek. Csakhogy ők voltak kisebbségben. A 74 millió tévénéző ezzel szemben azt látta, hogy a fiatal, jóképű, nyugodt John F. Kennedy a földbe döngöli a műtétje után lesóványodott, merev, szemét idegesen forgató, izzadságát törölgető Richard Nixont. Kennedy szerint ez volt a legfontosabb esemény a kampányában, és a tévévita hatása valóban olyan brutális gyorsasággal rajzolta át a népszerűségi mutatókat, hogy a következő 16 évben az esélyesebb jelöltek nem is merték megkockáztatni. Utána viszont négy évtizeden keresztül a tévészereplés döntött el mindent.

A politikából színház lett – kezdi a 2012-es Obama-Romney összeecsapás előtt megjelent cikkét Alex S. Jones, a Harvard médiaintézetének akkori igazgatója.¹ A tévévitán az

elnökjelöltek színészként lépnek fel, élő közönség előtt, színpadon, ahol az előre megtanult szöveg előadását vegyítik a helyzetgyakorlatok során kidolgozott improvizációs technikával. Jones szerint mára a politikai siker kulcskategóriája a *hitelesség látszata* lett. A hiteles játék győzelmet hozhat a választáson, a közönség ezt értékeli – de mint színészi teljesítményt. Éppen ezért csak a szerepből való kiesést, a bakit, a hibát tekinti *őszintének*, ami viszont általában népszerűségvesztéssel jár.

Négy évvel később Jones kiábrándult kategóriáit és érveit már értelmezni is alig lehet. Az Egyesült Államok 45. elnöke a hivatalba lépése utáni évben mintegy 2000 alkalommal hazudott nyilvánosság előtt,² és kis túlzással hetente futott bele akkora hibákba és botrányokba, amelyeknek az évtizedes tapasztalatok alapján politikai bukásához kellett volna vezetniük. A Trump-korszakban már nem az a kérdés, hogy mikor hiteles vagy őszinte egy politikus, hanem az, hogy a szavazók többsége képes-e megkülönböztetni egymástól a látszatot és a valóságot, a véleményt és a tényeket, az igazat és a hamist. És hogy érvényes-e bármilyen abból, amit korábban a közélet és a liberális demokrácia alapvetéseinek gondoltak Amerikában.

Elnöki cameo

Volt már színész múltú elnöke az USA-nak: Ronald Reagan. Donald Trump a szó hagyományos értelmében biztosan nem színész, de több reklámban és mintegy 25 filmben és sorozatrészen kapott kisebb szerepet, szinte kivétel nélkül pár snittes cameókat³ B és C kategóriás alkotásokban. A legismeretebb ilyen beugrása, amikor a *Reszkessetek, betörők!* második részében a saját szállodája halljában útba igazítja Kevint, de feltűnt a *Zoolander*-ben, illetve az *Életünk napjai*, a *Kaliforniába jöttem* és a *Szex és New York* című szériákban is. Az egyik filmben gazdag olajipari vállalkozót – vagyis egy hozzá közel álló karaktert – alakított, az összes többiben saját magát.

Filmesek visszaemlékezései szerint szívesen engedélyezte a forgatást dekoratív ingatlanjaiban, ha cserébe bekerülhetett a filmbe, mivel ezeket a szerepléseket jó reklámnak tartotta. Az elmúlt évtizedekben többször utaltatott rá, hogy elindul

² *Washington Post Fact Checker*

³ A cameo rövidke karakterszerep, helyesebben inkább valamely híresség (sportoló, politikus stb.) villanásszerű feltűnése a vásznon, színen, aminek a film, sorozat, előadás szempontjából rendszerint utalásértéke van. A szerk.

¹ Alex S. JONES, „Politics as Theater: In Search of Authenticity”, *Huffington Post*, 2012. március 10.

az elnöki székért, amit rendszerint amolyan marketingfogásként értékelt a sajtó. Nem volt ez másként 2016-ban sem: sok más riport mellett Michael Woolf a Fehér Hárról szóló botránykönyve is azt állítja, hogy Trump nem készült a győzelemre, csak még híresebb akart lenni, és örült a sok ingyen reklámnak.⁴ Ha innen nézzük, akkor Donald Trump elnökségét értelmezhetjük úgy is, mint túl jól sikerült marketingakciót, illetve hosszan elhúzódó cameót, amely során, ahogy korábbi szerepeiben, most is önmagát alakítja.

Donald Trump színészi teljesítménye helyett tehát érdemesebb a *karakteréről* beszélni. Vannak karakteridegen alakításai, például amikor hétköznapi emberekkel találkozik, vagy amikor nyilvánosan gyászol: ezekben a helyzetekben legtöbbször gyakorlatlannak, bizonytalannak tűnik. De közszereplései nagy része tökéletesen illeszkedik a filmszerepeiben és a valóságshow-jában felépített képhez: ő a nagyképű, nagyszájú macsó, aki nem törődik semmivel, és jól megmondja a magát.

Nem bonyolult ez, nem bonyolult ez

Mimikai eszköztárának legfontosabb darabjai az önelégült mosoly és a kiabálástól eltorzult arc. Vitapartnereit és az őt kérdező újságírókat rendszeresen túlkiabálja, lepisszegi, félbeszakítja. A kampány során élő adásban fenyegette börtönnel a mellette álló Hillary Clintont, az őt bíráló nőket dagadt disznónak nevezte, republikánus vetélytársait pedig népszerűtlenségüket, korukat és testi adottságaikat kifigurázva alázza meg.

Beszédei legfontosabb retorikai eleme az ismétlés. Ez sokszor komikus hatást kelt, például a republikánus jelöltek vitájában, amikor Marco Rubio nagy derűtséget keltve a szemébe mondta, hogy mindig ugyanazt a mondatot ismételve, mire Trump háromszor egymás után hadarta el, hogy „Én nem ismétlem magam!”. Egyes elemzők, illetve a Fehér Ház névtelenül nyilatkozó munkatársai szerint ennek oka vala-

mi mentális zavar is lehet, de ebben az írásban csak abból a szempontból fontos, hogy még teátrálisabbá válik tőle Trump dikciója.

Másik szembeötlő tulajdonsága a páratlanul szűk szó-kincs és az egyszerű mondatfűzés. Amióta mérik az ilyesmit, Donald Trump az összes kategóriában a legegyszerűbben beszélő elnök, ha nincs megírt szövege. A kutatók szerint a 8–12 éves általános iskolások szintjének felel meg a nyelvhasználata.⁵ Nem a közönségtől vagy az alkalomtól függ, hogy mennyi szót használ, tehát nem tudatos stratégiáról lehet szó, hanem arról, hogy feltehetően tényleg kevés szót ismer. Amin lehet ugyan gúnyolódni, de ami azt is jelenti, hogy Trump valóban úgy beszél, mint az úgynevezett átlagember – és nem úgy, mint egy magas beosztású politikus. Ez főleg elődjéhez képest szembeötlő, akit sokan utáltak az elitizmusa miatt.

Mondanivalója nyomatékosítására az ismétlésen túl a kezét is hevesen használja: a jobb kezével szinte folyamatosan hadonászik, de sokszor mindkét karjával széles mozdulatokat tesz a levegőben. A klasszikus színészi eszközök közül szinte mindig jó érzékkel alkalmazza a hatásszünetet, ügyesen reagál a közönség jelzéseire, és végig benne marad a karakterben. Vannak viszont komoly hiányosságai: a szövegtanulás nem az erőssége (a himnusz soraival is adódnak problémái), és a sügőgépet is nehézkesen használja.

Michael Show médiaelemző több ezer fotó átnézése után arra jutott,⁶ hogy Trump képi reprezentációjának leglátványosabb újonsága a fragmentáltság: rengeteg fotón csak a keze, a szája, a haja vagy az arcának, a testének az egyik fele látszik. Az elnök ábrázolásainak toposzai közé tartozik az alakváltó, a számkivetett, az együgyű, a nárcisztikus és az őrjöngő. Erre Trump azt mondaná, hogy a hazug média manipulációja. De pont ez biztosítja számára azt, amit elnökként is megszállottan hajszol: a nézettséget.

5 „Trump speaks at level of 8-year-old, new analysis finds”, *Independent*, 2018. január 9.

6 „A portrait of Trump’s mental state by photojournalists”, *Columbia Journalism Review*, 2018. február 28.

4 „Trump was horrified when he won the White House and Melania cried, book claims”, *Newsweek*, 2018. január 3.

Donald Trump 2018 Húsvétján. Fotó: MTI



MACSKA JÁNOSNÉ

A KRITIKUS MŰVÉSZET HELYE

Gondolatok a passzivizmusról

Talán soha nem lepte még el ennyi csirke, focimezbe öltözött vagy épp nyilvánosan borotválkozó politikus a média – olykor a közmédia – politikai hírek rovatát, mint most, a 2018-as országgyűlési választások előtt; egyszerűen talán még sosem volt ennyire „színházias” kampányidőszak Magyarországon. Színházias (vagy performatív) abban az értelemben, hogy a valóságtól egyre inkább eltávolodott, és ezért hiteltelenné vált politikai szerepekre sok ellenzéki politikus reflexív, olykor egyenesen ironikus, nyíltan vállalt szerepbe lépéssel válaszolt.

Nem csoda, hogy egyre nagyobb számban szerepeltek év eleji politikai vitáinkban esztétikai fogalmak; nehéz volt úgy belépni valahova, hogy ne bonyolódjunk beszélgetésbe például arról, „ütős” vagy „béna” volt, amikor a Momentum jelöltje, Hajnal Miklós nem kívánt élni az ellenzéki politikusoknak a közmédiában kötelezően biztosítandó öt perc utolsó ötven másodpercével, és demonstratívén kísértelt a stúdióból.¹ Vices volt, vagy sem, amikor március 23-án az M1 riportereknek kérdéseire a Magyar Kétfarkú Kutya Párt jelöltje csirkejelmezben végigkotkodácsolta a rá eső öt percet?² Mi történt egyáltalán? A) válasz: mivel az M1 riportere „vette a lapot”, és szellemesen aláértelmezte a köztvényt gúnyoló Kutyapárt jelöltjének, a párt valójában a köztvényt asszisztált. B) válasz: a párt sikeresen elérte, hogy helyette az M1 riportere mutassa be a köztvényt kérdéseivel az MKKP programját. Bár mindkét performansz a köztvénytörténet, és mindkettőt politikus játszott, mivel az A) és a B) válasz is igaz lehet, a Momentum performanszát mégis „komolynak”, a Kutyapártét jobb híján „viccnek” tekintjük. A következőkben pontosan erről a különbségről szeretnék beszélni, és arról, miért szükséges e többértelmű helyzethez a *politikai kontextus*. Reálpolitikai és morális értelemben egyaránt legitim meg-

kérdőjelezni, hogy az MKKP, ironizálva a jelentős ellenzéki megmérettetési hajlandóságon, belép a politika terébe, és elindul a 2018-as országgyűlési választásokon – paradox módon ezáltal tovább gyengítve a már eleve szétagolt, viszont a kormány kétharmados győzelmének megakadályozásáért síkra szálló ellenzéki pártok esélyeit. A továbbiakban azonban a hasznos-kártékony ellentétpár kínálta keret helyett e lépés lehetséges okaival foglalkozom, amikor az MKKP-ról mint a politikai performansz új irányzatáról beszélek. Bár annak is igaza van, aki ezt problematikusnak tartja, hiszen az MKKP saját magáról így nem beszél(het).

Dramatizált propaganda: kampány és kabaré

Először is azt kell tisztáznunk, hogy a politikáról nem csak az MKKP esetében lehetséges a performativitás fogalmán keresztül beszélni. Éppen a korai Fideszre voltak talán leginkább jellemzőek a hetyke parlamenti akciók (például narancsot osztogattak a többi képviselőnek), bár direkt performanszokban a magyar politikai múlt nem bővelkedik. Hacsak az nem tekinthető az egyik fontos kivételnek, amikor interpellációjában Torgyán József³ felolvasta Petri György *Apokrif* című versét, tiltakozva a költő és Esterházy Péter Kossuth-díja ellen. *The Performance of Politics* (A politika performativitása)⁴ című könyvében a világhírű szociológus, Jeffrey C. Alexander Obama elnökről is mint

1 HORVÁTH Bence, „A Momentum is megkapta a maga öt percét az MTVA-ban: Orbán Ráhelről, Tiborcáról és Kósa Lajosról kérdezték Orbán Viktort”, *444.hu*, 2018. március 21., hozzáférés: 2018.04.05, <https://444.hu/2018/03/21/a-momentum-is-megkapta-a-maga-ot-percet-az-mtvaban-orban-rahelrol-tiborcrol-es-kosa-lajosrol-kerdeztek-orban-viktort>.

2 JÁMBOR András, „A Kétfarkú Kutya Pártot képviselő csirke történelmet csinált a köztelevízióban”, *Mérce*, 2018. március 23., hozzáférés: 2018.04.05, <https://merce.hu/2018/03/23/a-ketfarku-kutya-partot-kepviselo-csirke-tortenelmelet-csinalt-a-koztelevizioban/>.

3 Torgyán József (1932–2017) országgyűlési képviselő, az FKGP egykori elnöke.

4 JEFFREY C. ALEXANDER, *The Performance of Politics – Obama's Victory and the Democratic Struggle for Power*, Oxford University Press, 2012.

performerről ír, amikor az elnök első választási győzelmét egy kulturális performansszal indokolja. Szerinte Obama sikerét egy új megváltástörténet hozta meg, amelyben az elnök a republikánusokat úgy állította be, mint akik „benyálnak” a gazdagoknak, és a történetben ő játszotta az „egyszerű srác” szerepét, aki velük szemben harcol az övéiért. Bár a politika esztétizálásáról Walter Benjamin a fasizmus apropóján kezdett el beszélni, ma tágabb értelemben érdekesebb a politika egészét az ún. „valósághatás” helyett egyfajta önreprezentációs, önperformatív jelenséggé megközelíteni, amelynek hatásai – ahogyan Csigó Péter médiakutató is írja – nem állnak távol a népszerű előadó-művészetben alkalmazott eszköztár hatásaitól: „E performatív megközelítés szerint a közéleti diskurzusok előadói és közönségük közti viszonyt a dramaturgiai »sűrítés«, az azonosulás és a katarzis dinamikája határozza meg. A közönség olyan »közéleti előadásokat« kísér

kissé zavarban belemosolyog a kamerába, és köszönti március 15. alkalmából az országot.⁶ A kormányfő vonaton utazik, kedélyesen elbeszélget a kalauzzal,⁷ gyárat és óvodát látogat parolázva az ottaniakkal, utalva rá, hogy mindez akkor is így történik, amikor nincsenek a közelben kamerák. A hitelesség színrevitelének másik jellemző eszköze az „élő közvetítés”, amely azt jelzi, hogy vágásra nincs szükség, a politikusnak nincs „takargatnivalója”. Így jelentkezik be a miniszterelnök a repülőtérrel útban a „brüsszeli csúcsra”.

E videókon a kormányfő védelmező, atyai szerepkörben jelenik meg, hiszen emblematikus zöld hátizsákja méretét meghazudtoló módon kétféle háromszáz ezer magyar ember „véleményét” rejt.⁸ Ugyanezt az eszközt (élő bejelentkezés) az ellenzék elsősorban inkább a közvetlen, spontán és laza benyomás keltésére használja: Karácsony Gergely és Barabás Richárd a kocsiból jelentkezik be közös kampány-



figyelemmel a nyilvánosságban, amelyeket átjárnak a népszerű előadó-művészet dramaturgiai technikái: az érzelmek fokozása, az ironia és a játékosság, az együttérzés, a hősök és az áldozatok toposzai, a mítosz, a metafora, az okozatiság, a karakterformálás. [...] Austin és Goffman a kulturális konvenciókat nem mint »valóságdefiníciókat« fogta fel, hanem mint a dramaturgia és az önmegjelenítés eszközeit.”⁵

Amellett, hogy a politikai hitelesség vizsgálatához a politikus programját összevethetjük cselekedeteivel, önmegjelenítésében legfeljebb a megalkotott szerepköre és eszköztára vizsgálható: hivatalos Facebook-oldalán publikált videóján Orbán Viktor például papírjaiba mélyed, és mintha váratlanul érné, amikor kampánystábjának munkája közben „meglepi”,

útjuk során.⁹ E gesztusok jelentőségét nem érdemes alábecsülni. Az említett Csigó-tanulmány végkövetkeztetése, hogy a népszerű, mediatizált nyilvánosságban, ahol a politikusok meggyőző ereje performatív stratégiáiktól függ, a pártokkal való azonosulás lényegileg *kiszámíthatatlanná* válik. „Törzsi-es” véleményközösségeket alkotunk, azonban preferenciáink legalább annyira esetlegesek, mint az ízlésitéletek általában,

5 Csigó Péter, „Közéleti diskurzusok és identitások a népszerű média terében. Miért nincs hatásuk a kereskedelmi híradóknak?”, *Médiakutató* 5, 1. sz. (2005), hozzáférés: 2018.04.05, http://www.mediakutato.hu/cikk/2005_04_tel/02_kozeleti/.

6 „Ünnepeljünk együtt március 15-én!”, video Orbán Viktor hivatalos Facebook-oldalán, hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/orbanviktors/videos/10156036333951093/>.

7 ALBERT Ákos, „Orbán Viktor vett egy jegyet Bécsbe a táskájának is”, *444.hu*, 2018. január 29., hozzáférés: 2018.04.05, <https://444.hu/2018/01/29/orban-viktor-vett-egy-jegyet-becsbe-a-taskajanak-is>.

8 „7.40. Irány Brüsszel. Harcolni fogunk”, video Orbán Viktor hivatalos Facebook-oldalán, hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/orbanviktors/videos/10155784899701093/>.

9 „Folytatódik az országjárásom, irány Sopron!”, video Karácsony Gergely hivatalos Facebook-oldalán, hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/karacsonygergely/videos/1668318439867662/>.



ezért elköteleződéseinket ugyanolyan könnyen képesek lehetünk feladni is. Politikai szimpátiáinkat immár társadalmi szinten is „egyre inkább az elköteleződés és a távolságtartás kiszámíthatatlan dinamikája működteti”.¹⁰

Alighanem a politikai kampány e színjáték mivoltára adott válasznak kell tekintenünk, hogy az MKKP már messze nincs egyedül, hiszen egyre több a hitelesség színrevitelén ironizáló, ezért vállaltan dramatikus kampányperformansz a közelmúlt ellenzéki politikájában. Egyik reggel például Juhász Péter¹¹ jelentkezik be saját fürdőszobájából, hogy egy ironikus gesztussal bizonyítsa: betartja előzőleg tett, szakálla levágására vonatkozó politikusi geg-ígéretét, és ezért élő közvetítésben borotválkozik meg.¹² Vele ellentétben a Kutyapárt meg sem próbál hiteles benyomást kelteni: Sebő Ferenc kampányfőnök és a párt másik meghatározó munkatársa, Dada Suzi egy debreceni aláírásgyűjtés alkalmával azt az ígéretet teszik, hogy az élő közvetítés alatt érkező kérdésekre a betelefonálás műsorok mintájára fognak válaszolni, majd demonstratív szavazóik egyetlen kérdését sem olvassák el.¹³

De a 2018-as kampányról összességében is elmondható, hogy egyre radikálisabban „kétfarkúsodik”: színpadias formát és kabaréjellegűt ölt. Az ellenzéki összefogásért a parlamenten kívül politizáló Gulyás Márton¹⁴ 2018-ban alternatív Békemenet-riportot forgat, amelyben hithű fideszesként szerepel, és amelyben sikerrel küld vissza meghallgatni Orbán Viktor március 15-i beszédét egy, az esemény vége előtt ko-

csijához siető férfit.¹⁵ De performatív gesztus az is, amikor a közismert (és a korai Fidesz kampányában is fontos szerepet játszó) Brezsnyev–Honecker-csókot ábrázoló fotót újrajátssza Juhász Péter és Gulyás Márton csókolózik egy provokatív képen, így tiltakozva Gulyás „lebuzizása” ellen.¹⁶ Az említett Juhász a Facebookon közzétett videójában fehér köpenyben, „doktornak” öltözve tart „tartásjavító tornát”, felhívja a figyelmet a „gerinctelenség” veszélyeire.¹⁷ Az MSZP–Párbeszéd *Fideszvilág* Facebook-kampány filmsorozata pedig a Sas-kabaré hagyományát folytatva oktató jellegű, eltúlzott játékmódot használó kabaréjelenetben szemlélteti a Fidesz uralma alatt (is) tapasztalható visszaeséseket. Az *Egészségügy* című IV. részben a 9999 sorszámot szólítják az orvosnál, de mire botjával a nyugdíjas odavánszorog a kinyíló ajtóhoz, kirohan egy fiatal férfi, akiről sejthető, hogy valami fejes, mert félretolva a nővért kikapja a sorszámot a nyugdíjas kezéből, és betolakszik előtte a rendelőbe.¹⁸

Az ironikus kampány meghatározó jelképévé vált a papír Orbán-figura.¹⁹ A Juhász Péter politikai imázsépítéséhez használt bábu a miniszterelnök beszédeinek bevágott részle-

10 Csirgő Péter, uo.

11 Juhász Péter (1971–) politikus, az Együtt elnöke.

12 „Fürdőszobafilozófia. Letolom a szakállam, ahogy ígértem. És minden nap egy újdonság”, élő közvetítés Juhász Péter hivatalos Facebook-oldalán, hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/Juhi.JuhaszPeter/videos/1823885344350607/>.

13 „Kutyapártos Kampányfőnök Kalandjai (11. rész)”, a Magyar Kétfarkú Kutya Párt élő adása, hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/justanotherwordpresspage/videos/10156208032653293/>.

14 Gulyás Márton (1986–) aktivista, a Közös Ország Mozgalom és a *Slejm – a torkon ragadt politika* vlog megalapítója.

15 „Végre Békemenet!”, a *Slejm – a torkon ragadt politika* videója, 2018. március 16., hozzáférés: 2018.04.05, https://www.youtube.com/watch?time_continue=484&v=itXe36CDYH4.

16 „A kormány média jobbnak látta lebuzizni Gulyás Mártont, mint a tárgyalásának védőbeszédét közölni. Ha te is Marcival vagy, oszd meg a valós tartalmat, és soha többet ne olvasd Origót és egyéb szennylapokat, amiknek szerkesztői minden emberi és szakmai normát felrúgtak már.” Juhász Péter Facebook-oldala, hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/Juhi.JuhaszPeter/photos/a.486159078123247.1073741827.478686885537133/1473865122685966/?type=3&theater>.

17 „A fideszes gerincbántalmakról – Juhász Péter politikusDoktor rendelt”, uo., hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/Juhi.JuhaszPeter/videos/1610323349085566/>.

18 „Fideszvilág IV. – Egészségügy”, video az MSZP hivatalos Facebook-oldalán, hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/mszpfb/videos/1770913866299669/>.

19 „Orbán az Együtt irodájába akar menni”, Juhász Péter, uo., hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/Juhi.JuhaszPeter/videos/1854312547974553/>, illetve „Orbán Viktorral Kecskeméten a sötétben”,



Szabó Tímea, a Párbeszéd Magyarországért társelnöke egy Áder marionettel bábozik az Országházban Áder János beiktatási beszéde alatt, utalva rá, hogy köztársasági elnökként Orbán Viktor bábjának tartja

teivel „válaszogat” az ellenzéki politikus kérdéseire. Azonban, akár az ősi Vitéz László-játékokban, az itt „ördögi” szerepkörrel azonosított kormányfő mindig alul marad, verbálisan „elnáspángolják”. Ő az ostoba August bohóc, akit kioktat Juhász, a fehér bohóc, aki sokkal okosabb nála. E többrészes videosorozat, amelyben a miniszterelnök bábuval Juhász a kórházi kószttól kezdve az ELIOS-ügyön át számos kampánytémáról tárgyal, alapvetően annak kifigurázására született, hogy a kormányfővel csak jelképes vita lehetséges, mert nyilvános vitára 2006 óta nem áll ki. Ugyanerre válasz a Momentum gesztusa, amikor politikusai mezben sorakoznak fel a felcsúti aréna előtt, hogy kihívják egy focimeccsre „az öreg despotákat”. 2014-ben az Orbán–Vona²⁰ vita is miniszterelnöki beszédek videobejátszásaival játszott.²¹

A dramatikus kampányforma politikai hátránya lehet azonban, hogy e performatív aktusok megítélése függetlenedhet attól, hogy amúgy kedvelünk egy politikai irányzatot, vagy sem. Felmenti-e a Demokratikus Koalíció animációjának bája azt az alapvető csúsztatást, hogy az ukrán nyugdíjasok a szorgalmasan tanuló és dolgozó, szűkölködő magyarokkal szemben en bloc mint iszákos nép jelennek meg, akik a magyar államtól tömegesen jóval nagyobb összegű nyugdíjban részesülnek az átlag magyar állampolgárnál?²² De az sem feltétlenül szimpatikus, hogy Juhász Péter „Fidesz-kört” emleget a „gerinces” videóban, kvázi egy betegség metaforával jellemezve politikai ellenfelét; ettől azonban még nevetünk rajta, sőt, egyet is érthetünk a videó ellenzéki üzenetével.

Ahogy az is lehetséges, hogy 2012-ben nem tartottuk joggalannak Budaházy György²³ fogva tartását, de szellemesnek találtuk, amikor házi őrzete alatt betyár bábu „képében” adott virtuális interjút (a bábu fejét egy laptop helyettesítette, azon jelentkezett be Budaházy Skype-on keresztül).²⁴

E dramatikus „szerep”-videók reflektáltságunktól függően hathatnak politikai szimpátiánkra, és ha világnézetünk és ízlésünk között feszültség támad, még zavart is kelthetnek bennünk. Azonban e zavar éppen abból keletkezik, hogy egy párt imidzsébe nem illeszkedik az üzenet tartalma: maga az „üzenet” azonban ettől még e dramatizált kampány esetében többnyire egyértelmű és direkt. Mi pedig vagy egyetértünk vele, vagy nem.

A politikus mint művész

Ellentétben azonban az ironikus kampánnyal, a Kutypárt-ra – hiába politikai tényező – éppúgy nem tudunk az egyetértés–elutasítás kettősségében reagálni, mint a művészeti performanszokra általában. Az MKKP legalább annyira nem egyértelmű üzeneteket közvetít, mint azok a politikus videoperformanszok, amelyek a Kétfarkú mellett talán szintén hatással lehetnek az imént tárgyalt dramatizált kampányra. Ilyen konkrét előzménye lehet az Orbán-bábunak például Schilling Árpád 2017. áprilisi, a Facebookon közzétett videója, amelyben a rendező Juhászhoz hasonlóan szintén megszólítja a(z itt láthatatlan) miniszterelnököket.²⁵ Van azonban egy nem elhanyagolható különbség Juhász és Schilling

uo., hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/Juhi.JuhaszPeter/videos/1850662481672893/>.

20 Vona Gábor (1978–) a Jobbik elnöke.

21 Orbán–Vona vita, hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.youtube.com/watch?v=EuPKRARDqeg>.

22 SZILY László, „A Fidesz-kormány legdurvább menekült-ellenes uszításán is túlszúr Gyurcsány ukránellenes hecckampánya”, *444.hu*, 2018. január 30., hozzáférés: 2018.04.05, <https://444.hu/2018/01/30/a-fidesz-kormány-legdurvabb-menekultellenes-uszitasan-is-tultesz-gyurcsany-ukranellenes-hecckampanya>.

23 Budaházy György (1969–) szélsőjobboldali aktivista (saját megfogalmazásában: nemzeti radikális). 2006-ban részt vett az MTV-székház megrohamozásában, ezután bujkált a rendőrség elől, majd házi őrzetbe került.

24 Almási Lajos filmje, 2012, https://www.youtube.com/watch?time_continue=533&v=KA0RSfp1Yzw.

25 Schilling Árpád a Nemzeti Konzultációról, 2017, április 4., hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.youtube.com/watch?v=hRWMQNJeSG8>.

videoperformansza közt, ami utóbbit inkább az MKKP-val rokonítja: Schilling Árpád művész, civil, állampolgári dühe nem egyszerűsíthető le egy politikai kampányüzenetére. *Lúzer* (2014) című előadásához hasonlóan a rendező önmagát e videóban is ironikusan (alsónadrágban) viszi színre, ezáltal nem mindentudó szerepben jelenik meg, hanem rögtön többféle véleményt közöl (például a klasszikus kisemberét, a panelproliét, ahogyan azt Bán Zoltán András írta).²⁶ Ezáltal saját álláspontja nézői elutasítását is legitimálja, ezért beszélhetünk esetében propaganda helyett művészeti performanszról.

Születésekor még a Kétfarkú is egyértelműen művészeti kezdeményezés, noha a 2006-ban Szegeden megalakult (akkor még) Kétfarkú Kutya Párt saját magát kezdettől fogva viccpártként határozza meg. (Igaz, hogy honlapjuk szerint 2006 már a második megalakulás dátuma, az első 1214-ben volt; egy cikk²⁷ pedig a köztes 2003-as dátumra hivatkozik). 2006-ban viszont a KKP *alapítvány*ról egyelőre mégsem a politika, hanem a *street art* kontextusában kell beszélnünk: kezdetben majdnem minden jelöltjük egy Nagy István nevű rajzolt kétfarkú kutya, akivel birtokba veszik a közteret.

A KKP és az MKKP között azonban van egy lényegi különbség. És e különbség nem a Kutya Párt története során többé-kevésbé állandó hangvételben, hanem írásom voltaképpeni tárgyában, a megváltozott kontextusban keresendő. Ezért megkerülhetetlen az a bürokratikus apróság, hogy a párt bejegyezteti magát (illetve először csak megpróbálja bejegyeztetni magát, mert a Kúria 2014-ben „erkölcstelen képzettársításra alapot adó” neve miatt elutasítja). Valamint az a szintén el nem hanyagolható tény, hogy 2018-ban a pártnak sikerül két hét alatt összegyűjtenie a megfelelő számú aláírást, ami szükséges a választásokon való induláshoz. Azóta az MKKP-ról általában a viccpártokkal, így a talán legismertebb, izlandi Legjobb Párttal (amelynek jelöltjét, Jón Gnarr humoristát megválasztották Reykjavík polgármesterének)²⁸ azonos kontextusban szokás beszélni, anélkül, hogy különösebben elgondolkoznánk azon, mit jelent a „viccpárt” mint műfaj. Abban a pillanatban ugyanis, hogy a Kétfarkú hivatalosan is párttá alakult, amelyre szavazni is lehet, rögtön bizonytalanná vált, hogy mi-

lyen kontextusban értelmezendő az általuk megfogalmazott, immár politikai következményekkel rendelkező, de művészeti performanszként egyaránt értelmezhető, a kettő közötti eldöntetlenséget a végtelenségig fenntartó „korrupt párt” imitáció.

E végső eldöntetlenség tehát lényegi különbséget képez a Kutya Párt, illetve például a neoavantgárd performansz (Nitzsch, Karen Finley, Beuys, Marina Abramović) vagy épp a kortárs magyar politikai videoperformanszok (Bödöcs Tibor nyelvnyújtogató, pislogós Orbán-paródiái és kabarétré-fái,²⁹ Schilling Árpád videoperformanszai) között. Bár 2000 júniusában Christoph Schlingensief *Auslander raus!* (Ki a külföldiekkel) című performansza is azért keltett botrányt a Bécsi Ünnepi Heteken, mert nézői komolyan vették a bevándorolókkal benépesített konténerben zajló *realityt*. Azonban éppen Schlingensief személye és a művészeti fesztivál adta keret okán ott mégiscsak egy művészeti performanszról volt szó, még ha annak valóságossága megtévesztette is a közönség egy részét. Az MKKP esetében az előzőek fordítottja történik: nem a művészek kezdenek politizálni, hanem a *politika terében* maguk a politikusok kezdenek el rendhagyóan viselkedni. A Kutya Párt indulása a 2018-as országgyűlési választásokon a dokumentarizmust kedvelő korunk végletes valóságjátéka. Politikusok szájából és a politika nyelvén beszél korunk politikájának abszurdításáról, tehát ugyanazon a nyelven, amelyen keresztül ezzel az abszurditással nap mint nap szembesülünk. Nem mimetikus leképezését adja az abszurditásnak, nem színpadon tár elénk orwelli disztópiát, hanem a reprezentáció lépcsőjét kihagyva egy az egyben megvalósítja azt: magát a valóságot alakítja művésszé. Ebben az értelemben a Kutya Párt helyspecifikus projektnek is tekinthető, ezért közelítem meg az általa kitágított téren (kontextuson) keresztül. A passzivizmus a közéleti diskurzus sűrűjében találja meg a maga *helyét*, ezáltal a művészet társadalomban elfoglalt helyére is rákérdez.

Közhely, hogy a kortárs társadalomkritikus művészet az intézményes terekből egyre inkább a foglalt helyek, közterek irányába mozdult el (vö. Occupy Wall Street Mozgalom), és szemben a Kádár-kori ellenzéki művészet szűk nyilvánosság számára elérhető szobaszínházaival már rég nemcsak az utcán, de a virtuális köztérben, a médiában is megjelent. A társadalomkritikus művészet (így a politikai színház) ma Magyarországon a történeti avantgárd hagyományait folytatva jellemzően színpadokon kap helyet, de még az alternatív helyeken és köztereken megvalósuló művészeti események is egyértelműen mű-

26 BÀN Zoltán András, „A politika színházában – Schilling Árpád videobeszéde”, *Magyar Narancs* XXIX, 16. sz. (2017), hozzáférés: 2018.04.05, <http://m.magynarancs.hu/publicisztika/a-politika-szinhazaban-103656/?orderdir=novekvo>.

27 FARKAS Eszter, „A program nélküli kutyapolitika felelőssége”, *Mérce*, 2018. március 20., hozzáférés: 2018.04.05, <https://merce.hu/2018/03/20/a-program-nelkuli-kutyapolitika-felelossege/>.

28 VÁMOSI Ágoston, „Meddig juthat el egy viccpárt a politikában?”, *Zoom.hu*, 2018. 01. 06., hozzáférés: 2018.04.05, <https://zoom.hu/hir/2018/01/06/meddig-juthat-el-egy-viccpart-a-politikaban/>.

29 BÖDÖCS Tibor, „Villáminterjú Orbán Viktorral”, 2018. március, hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.youtube.com/watch?v=K6tAm8ww7jY&feature=youtu.be>.



Gulyás Márton aktivista és a 2018. tavaszi Békemenet tüntetői a Slejm – a torkon ragadt politika „Végre Békemenet!” című videóján

vészeti kontextusban jelennek meg. 2003-ban az – akkori nevén – MKP is kimegy az utcára; amikor azonban 2018-ban tovább lép, jelenlegi identitása szempontjából azt a lényegi lépést teszi meg, amely alapvetően különbözteti meg a politikai művészet ma Magyarországon létező többi formájától. Kovács Gergely³⁰ pártja szerintem azt ismerte fel, hogy a politikai kabaré, a társadalmilag elkötelezett, illetve a politikai színház lehetőségei ma a művészet intézményes keretein belül egyaránt végletesen korlátozottak: ahhoz, hogy az ilyen művészeti formák valódi hatást tudjanak kifejteni, és nagyobb közönséget bírnak részvételre, a művésznek muszáj a szó legdirektebb értelmében is politikussá lennie. Amióta az MKKP párt, léptékváltás történt a tekintetben, hogy hány embert érnek el részvételi akciói, mint például a régebb óta folytatott köztéri padjavítás vagy a „négyszínfestés”³¹ (amely egyszerre hívja fel a figyelmet az önkormányzat hiányosságaira, és szépíti meg e hiányt azáltal, hogy kiszínezi a közburkolat „hibáit”: az aszfalt repedéseit). Vagy például a 2017-ben meghirdetett Rózsa Sándor I. Népi Kampánypénz Tékozló Alap (RÓSÁNEKATÉKA) koncepciója,³² amelynek értelmében a 2018-as választási kampányra kapott összeget az MKKP hasznos célokra fordítja. Bár azt már nem olyan könnyű eldönteni, független-e, vagy sem a párttal alakulástól, hogy tízezres tömeget mozgatott meg az MKKP Békemenet-paródiaja is március 15-én, amelyen közzétették az alternatív 12 pontot, benne: „kívánjuk a cenzúra szabadságát és a sajtó eltörlését. Felelőtlen, számon kérhetetlen minisztériumokat Budapesten! Negyvenévenkénti országgyűlést Pesten!”³³

Szintén e megváltozott kontextuson belül nyer új jelentést a Kutyapárt humora. A párt egyik, már említett videóján a passzivisták együtt indulnak aláírást gyűjteni Debrecenbe; útközben egyikük nevetve kérdezi, hogy vajon a többi kampányautó is fűtetlen-e, és az is kiderül, hogy a kutyatartóktól azonnal kapnak aláírást. Míg a civilizáció során a művészetek a közösségi létformák felől egy darabig az intézményesülés, az elkülönülés és az elzárás irányába fejlődtek (minél civilizáltabb volt egy társadalom, annál inkább elhatárolta az élet többi területétől a művészetnek, a szórakozásnak vagy a szellemi épülésnek szánt tereket), addig ma ez épp fordítva van. A mediatisztált nyilvánosságban ismét haladunk vissza a művészet intézményesülése előtti időkhöz. Amikor a kabaré extázisa még nem este héttől tízig tartott az erre a célra fenntartott helyen, hanem egy teljes, a karneválnak szentelt napot töltött ki egy nagyobb közösség életében. A Kutyapárt azáltal, hogy behatol a politikába és az életbe, vagyis a politikai kabaré számára elkülönített médiafelület helyett bekerül a híradóba, kabarévá változtatja a reggeli kifli melletti hírfogyasztást.

Ma, amikor aligha lehetne művészeti kereteken belül botrányt kiváltani, és a civil ellenállás sem kecsegtet eredményekkel, e gesztus még átüti ezt a küszöböt: beszélünk, sőt szenvedélyesen vitatkozunk az MKKP-ról,³⁴ és ezt, valljuk be, legin-

kább azért tesszük, mert akcióinak minden korábbi avantgárd művészetnél közvetlenebb hatásuk lehet az életre. Vagyis a Kutyapárt egyik legfőbb esztétikai erejét éppen az adja, ami ezt a szerveződést politikai értelemben akár az ellenzék, akár a kormánypárt számára dühítővé teheti (de hát a provokáció esztétikája régi hagyomány): hogy komolyra fordítja a viccelődést. Úgy látom, a Kétfarkú esztétikai értelemben nem kerülhetett el ezt a lépést, ha 1) valódi társadalmi hatást és széles körű részvételt akart kiváltani, 2) e széles társadalmi közeg számára felforgató – karneváli – üzeneteket akart közvetíteni, és végül 3) propagandaüzenetek helyett a sémákból való kibújást, fogalmaink újragondolását tartotta izgalmasabbnak.

A polgári nyilvánossággal megszülető közhízi forma – amely e pillanatban éppúgy dominálja a magyar színházi struktúrát, mint Közép- és Kelet-Európa színházi struktúráit – a maga korában politikai fordulatot hozott, és egy, az addiginál alacsonyabb társadalmi réteg felé tágította a művészethez való hozzáférés jogát. A darabok témáin keresztül pedig szintén e réteg jogaiért küzdött. Az MKKP ma tovább szélesíti a kulturális tőkéhez hozzáférő társadalmi csoportok körét, amikor teret ad a legszélesebb értelemben vett nyilvánosságot választja. Egyrészt felajánlja és népszerűsíti e közönség számára a politikai részvétel lehetőségét, másrészt kiutat mutat a propagandisztikus üzenetek világából azáltal, hogy a politikai színház könnyen negligálható, marginális terei helyett – sokak bosszúságára – választható pártként a kampány legbelső tereibe (például közmédiába) behatolva kelt zavart. Nagy kérdés azonban, hogy a közmédiában kotkodácsoló és a választásokon is induló csirkén bosszankodók között kizárólag azokat találjuk-e, akik sürgetik a kormányváltást, vagy ott van az MKKP által szintén erőteljesen kritizált kormánypárt is. Mivel azonban a közmédia az ellenzéki pártok közül egyedül a Kutyapárt ellen nem kampányolt, egyre inkább úgy tűnik, hogy a termékeny zavar kormányoldalon nem jelenik meg. Skizoid helyzet állt elő: a Kutyapárt mint eredendően művészeti csoport természetesen nem pártpolitikusan gondolkodik, azonban már párt, tehát mégiscsak résztvevőjévé, és így alakítójárá vált a jelenlegi szabályok szerint működő pártpolitikának. A zavar tehát újabban talán az MKKP-n belül jelentkezik, amely még mindig külső pozícióból bírálja az „ellenzéki pártokat”,³⁵ miközben már maga is „belül” van. A választások után az is fölvetődött, hogy volt olyan körzet, ahol az MKKP-ra leadott szavazatok is hozzájárulhattak a Fidesz jelöltjének győzelméhez, és ezáltal a kétharmadhoz. Így az MKKP által képviselt rendszerkritikus álláspont kinyilvánítása a választásokon³⁶ paradox módon éppen azt nehezítette meg – ha nem is a folyamatok meghatározójaként –, amiért a Kutyák párttal alakultak: hogy e rendszerkritika legalább részben *rendszer szinten* is hasznosuljon.

30 Kovács Gergely (1980–) az MKKP elnöke.

31 „4 szín tétel”, hozzáférés: 2018.04.05, <http://ketfarkukutyay.com/?p=1241>.

32 „Rózsa Sándor I. Népi Kampánypénz Tékozló Alap”, hozzáférés: 2018.04.05, <http://ketfarkukutyay.com/rosanekateka/?class=Main>.

33 2. Békemenet – a Magyar Kétfarkú Kutyá Párt élő adásban, hozzáférés: 2018.04.05, <https://www.facebook.com/justanotherwordpresspage/videos/10156253128663293/>.

34 FARKAS Eszter, uo.; GERA Márton, „Továbbra is elszántan viccelődik, de már a parlamentben szeretne viccelődni a Kétfarkú Kutyá Párt”, *magyarnarancs.hu*, 2018. március 29., hozzáférés: 2018.04.05, <http://magyarnarancs.hu/valasztas2018/tovabbra-is-viccelodik-de-immara-parlamentben-szeretne-politalizalni-a-ketfarku-kutya-part-110168/>; A Szerk., „Farkától búzlik”, *Magyar Narancs* XXX, 13. sz. (2018); akiraly,

„Mi van, ha a poén csattanója a Fidesz győzelme lesz?”, *444.hu*, 2018. április 4., hozzáférés: 2018. 04.05, <https://444.hu/2018/04/04/mi-van-ha-a-poen-csattanoja-a-fidesz-gyozelme-lesz>.

35 „Nekem ezekről az ellenzéki pártokról nincs igazán jó véleményem, és ha nyolc év ilyen jellegű kormányzás után az ellenzék azt tudta összehozni, hogy a kormánypárt messze a legnépszerűbb, akkor szerintem ezekre az ellenzéki pártokra nem feltétlenül van ebben a formában szükség.” *Egyenesen* – Kétfarkú-kampány, Hír TV, 2018. április 3., hozzáférés: 2018.04.05, <https://hirtv.hu/egyenesen/ketfarku-kampany-2457643>.

36 Az MKKP 2018-ban az EU történetének legnagyobb vicipárt-győzelmét aratta 1,7%-os szereplésével (93%-os feldolgozottságnál), azonban az 5%-os parlamenti küszöböt nem érte el. *EuropeElects* a Twitteren, hozzáférés: 2018. 04.08, <https://twitter.com/EuropeElects/status/983108479450800128>.

IVÁN ILDIKÓ

HA MI ÁRNYAK NEM TETSZETTÜNK

Színház-ügyek Oroszországban

Színház-ügy. A szókapcsolat hallatán most nem a szféra jövőjéről vitázó lelkes vagy gondterhelt szakmabéliekre érdemes gondolnunk. Az orosz sajtó olvasói számára e kifejezés néhány hónapja egészen konkrét jelentést kapott: így emlegetik azt a pert, amelynek vádlottjai a progresszív orosz kultúra ismert személyiségei – Kirill Szerebrennyikov, a Gogol Központ művészeti vezetője, Jurij Ityin, a Gogol Központ kezei között működő Hetedik Stúdió színház főigazgatója, és Alekszej Malobrodskij, a Hetedik Stúdió ügyvezető igazgatója, producere, valamint a Gogol Központ könyvelője, Nyina Maszljajeva. A színház vezetőit különösen nagy kárt okozó csalással, az állami támogatás hűtlen kezelésével vádolják. A közelmúltban pedig újabb színház-ügy kezdte borzolni a kedélyeket: az a feltételezett sikkasztás, amelyet a vád szerint Lev Dogyin Kis Drámai Színháza új játszóhelyének építésekor követtek el a projektért felelős vállalkozók.

Oroszországban a nem kurzushű művészek helyzete hónapról hónapra egyre nehezebbé válik. A trend nem most kezdődött, az elmúlt évtizedben is voltak már erre utaló jelek. 2012-ben, amikor a kulturális miniszteri posztot az értelmiség megrökönyödésére az ultrakonzervatív, cenzúrapárti Vlagyimir Megyinszkij foglalta el, meglehetősen kiélesedett a kultúrharc. Ám az a fajta jogi elszámoltatás, amit a Szerebrennyikov-per képvisel, azt jelzi, hogy a „liberális” művészet megregulázása immár új fázisba lépett.

Kirill Szerebrennyikovot a magyar közönség többek között az itthon is bemutatott *Az áldozatkaszkadőr* című abszurd filmkomédia rendezőjeként ismerheti; 1993 és 2016 között tizennégy filmet rendezett, Oroszországban színházi rendezői tevékenysége még jelentősebb. A *Színház* olvasói néhány éve arról is értesülhettek (l. Marina Davidova és Pavel Rudnyev írását lapunk 2015. szeptemberi számában; *a szerk.*), hogy Szerebrennyikov volt az egyik első művész, aki kiállt Tyimofej Kuljabin mellett, amikor a pravoszláv egyház valószínűleg hadjáratot indított novoszibirszki *Tannhäuser*-előadása betiltásáért. Szerebrennyikov hozta létre 2012-ben a moszkvai Gogol Központot, amely nemcsak színház, hanem összművészeti intézmény, mozi, koncert- és konferencia-helyszín is.

A Gogol Központ vezetőit 2017 augusztusában vették őrizetbe. Azóta az orosz kulturális élet – túlzás nélkül – több száz szereplője felszólalt az érdekükben, több tucatnyi videonyilatkozat és petíció került nyilvánosságra, ám támogatóiknak még azt sem sikerült elérni, hogy a gyanúsítottak szabadlábon védekezhessenek. (A bíró ahhoz sem járult hoz-

zá, hogy Szerebrennyikov elbúcsúzhasson halálos beteg anyjától. A temetésre azért némi alkudozás után elengedték.) A két rendező házi őrizetben, Malobrodskij pedig előzetes letartóztatásban várja a tárgyalás kimenetelét. Utóbbi esetben a bíróság a producer izraeli útlevélre hivatkozva indokolja a szigorúbb őrizetet – mondván, fennáll a szökés veszélye. Legutóbbi szabadlábra helyezési kérelmüket a bíróság a 2018. február 21-i tárgyaláson utasította el. A hatóságok kiemelt figyelmét kétségkívül a higgadt, szarkasztikus, nyomdakész mondatokban fogalmazó Alekszej Malobrodskij „nyerte el”: néhány nappal ezelőtt az előzetesben lévő őrizetesei számára fenntartott börtönből – SZIZO 1 – átszállították egy SZIZO 4-be, ahol elsősorban köztörvényes nehézfiúk várnak az ítéletre. Malobrodskij védője szerint az még a kisebbik gond, hogy védence most tizenketted magával van egy nyolcfős cellában, ahol nem jutott neki külön ágy. Súlyosabb baj, hogy a kardiológiai problémákkal küzdő producer a létesítményben nem jut orvosi ellátáshoz. A védő szerint így akarnak rá nyomást gyakorolni a beismerő vallomás megszerzéséhez. Szerebrennyikovék a vád szerint egy tetemes, projektfinanszírozásból származó összeggel nem tudtak elszámolni. A pontos összeg a tárgyalások során már többször is változott: az első verzió szerint 200 millió rubelről, egy későbbi szerint kevesebbről, 68 millióról van szó.

A 200 millió rubel egy teljes megaprojekt, a *Platforma* támogatásként megítélt fedezete – tehát a Gogol Központ vezetőit azzal vádolták, hogy a projektre szánt pénzt egy az egyben zsebre tették, mivel produktumot nem tettek le az asztalra: nem születtek előadások, elmaradtak az előirányzott programok. Eszerint nem született meg például Szerebrennyikov egyik legérdekesebb rendezése, a Párizsban is vendégszerepelt *Szentivánéji álom*. Ez a vád annyira bizarr volt, hogy a vádlottak és ügyvédek a döbbenettől és a felháborodástól dermedten, kapkodva gyűjtötték össze a megvalósult előadások tárgyi bizonyítékait: videofelvételeket, kritikákat, programfüzeteket. Nézők százai küldték el az ügyészség címére kezelt színházjegyüket. Az ügyészség válasza erre nem volt kevésbé meghökkentő, mint maga a vád: mindezt utólag is előállíthatták, az újságcikkeket meg is rendelhették, bizonyító erejük nincs.

A későbbi tárgyalásokon már „csak” 68 millió rubel el nem számolt projektpénzről volt szó, amelyet a Gogol Központ rendszeres támogatás formájában vett fel az államtól 2011 és 2014 között. Ez még mindig meglehetősen nagy ösz-



szeg. Ám a Gogol Központ népes intézmény, sok előadással, egy évadban nyolc-tíz premierrel. Az állami támogatáson kívül komolyabb forrásaik nincsenek. Így hát – érvelt a tárgyaláson Szerebrennyikov – amennyiben a vezetők valóban csont nélkül eltulajdonították a kb. havi hússzezer dolláros apanázst, nagy kérdés, hogy ezalatt vajon miből fizették a színészeket és a műszakot, miből vettek technikai felszerelést – egyáltalán, miből dolgoztak napról napra.

Hogy Szerebrennyikovék esetében nem csupán egy gazdasági bűncselekmény feltárásáról van szó, hanem a közvéleménynek szóló, demonstratív „nagy perről”, azt már az ügy kirobbanásakor, 2017 májusában tudni lehetett. Május 23-án, a próbák ideje alatt fegyveresek tucatjai szállták meg a Gogol Központ épületét. Az FSZB (Szövetségi Biztonsági Szolgálat) terepruhás, símaszkos, golyóálló mellényes emberei félbeszakították a próbát, fegyvert fogtak a művészekre, összeterelték őket a legnagyobb helyiségben, elkobozták a telefonjaikat, majd módszeresen felforgatták az irodákat, és lefoglalták a számítógépeket. (Később Putyin elnök egy tévéinterjúban elítélte ezt a láthatóan felesleges erődemonstrációt, de nála gyakori eljárás a fegyveres testületek túlbuzgóságára utalni olyan ügyekben, amelyekben nagy valószínűség szerint ő mondta ki a döntő szót. Sokkal hihetőbb, hogy az ügy felütése, az FSZB

indokolatlanul drámai fellépése tudatos és felsőbb szinten tervezett volt.)

Az orosz híroldalak cikkei között mostanában egyébként is sok bírósági tudósítást találni, a közvéleményt foglalkoztatják a Putyin-éra nagy perei, a kormányzók, cégvezetők, FSZB-főtisztek ügyeinek alakulása. (A vád szinte mindig nagy értékű csalás és/vagy korrupció. S közismert tény, hogy Oroszországban a gazdasági bűncselekménnyel megvádolt személyek túlnyomó többségét el is ítélik.) Van úgy, hogy hetente jut belőlük egy-kettő. Az elítéltek sorában 2017 decembere óta egy volt miniszter is van Alekszej Uljukajev személyében. Mint nem először az orosz történelem során, az elithez tartozni ma sem a nyugodt élet kulcsa. A látványos perek, a túlságosan megerősödött kiskirályok ledózerolása már jó ideje a rezsim reprezentatív nyilvánosságának fontos részét képezik – bár maga az elnök számára nyilván ezek gyakorlati haszna, a potenciális riválisok eltüntetése sem mellékes. A művészek elleni eljárásra azonban érthető módon másképp reagál a közönség, mint amikor azok a piaci szereplők kerülnek bajba, akiket a hatalom valamelyik szférában veszélyesnek ítél az állam monopóliumára. Pedig az alapelv gyakorlatilag azonos.

A vádlottakkal szimpatizálók tényként kezelik, hogy koncepciók eljárásról van szó, a népszerű, nemzetközi hírű



A bíróság szerint meg nem valósult Szentivánéji álom plakátja.
 Forrás: Kirill Serebrennyikov Facebook-oldala

Szerebrennyikov (akinek szabadon bocsátását az Európai Filmakadémia is követelte) a hatalom szempontjából kellemetlen, kezelhetetlen művész, az eljárás az ő ellehetetlenítését szolgálja. Ugyanakkor a mellette kiállók jó része is valószínűnek tartja: a törvény betűje szerint a rendező és társai felelősségre vonása nem feltétlenül jogtalan. A probléma kulcsa a kulturális intézmények által pályázható állami támogatások rendszere. És egy szép orosz szlengszó, az *obnalszka*, amely számos, adóelkerülés céljából végzett gazdasági machinációt jelölhet.

„A kulturális projektek állami támogatása úgy van kitálva, hogy semmi se működjön benne *obnalszka* nélkül. Épp ezért nagyon sok ember feje felett – a legtöbb ember feje felett, függetlenül a gondolkodásuktól és a nézeteiktől – Damoklész kardjaként lebeg az a pénzügyi gyakorlat, amely felett [a hivatalok] már sok-sok éve szemet hunynak, mivel ha az ember egyáltalán nem ügyeskedik, nem lesznek sem előadások, sem filmek – semmi sem lesz. A helyzet roppant egyszerű. Az állam bérbe veszi az alkotókat, és azt mondja nekik: dolgozzatok, de én közben olyan körülményeket teremtek, hogy börtönbe juttathatlak benneteket, ha úgy tartja kedvem. Ez itt a probléma. És a reakciónak, amit az emberek erre adnak, valójában semmi köze ahhoz, hogy az állam kit foglalkoztat így az adott esetben – művészeket, burkolókat vagy bárki mást. Ezek egyszerűen teljesen igazságtalan, jogilag elfogadhatatlan munkafeltételek. Ebben az esetben a politikai tiltakozás lehetséges és szükséges is. Ilyen értelemben itt nem az a kérdés, hogy milyen stratégiát választanak az adott helyzetben a művészek, hanem az, milyen stratégiát választanak az állampolgárok” – fogalmazta meg Szergej Vasziljev zenész és színész, a Gogol Központ egykori

zenei vezetője a Radio Szvoboda Szerebrennyikov ügyének szentelt stúdióbeszélgetésében.¹

Szerebrennyikovék helyzetét enyhén szólva nem könnyíti meg, hogy Nyina Maszlajeva, a színház könyvelője vádalkut kötött az ügyességgel, és részlegesen elismerte a bűncselekményt. Maszlajeva vallomása pedig minden bizonnyal többet nyom a latban, mint az ügyesség címére postázott színházjegyek.

A kulturális közéletben a színház-ügy kapcsán zajló viták jócskán túlmutatnak Szerebrennyikov bűnösségének vagy ártatlanságának megítélésénél. A művészeti élet szereplőinek vonatkozó megnyilvánulásai egymás hozzáállását is minősítik. Volt, akiben visszatetszést keltett a Szerebrennyikov érdekében született petíciók, szolidaritási nyilatkozatok, folyamodványok egy részének szervilis hangneme. A legtöbb visszajelzés arra az első fogalmazványra érkezett, amelyet még 2017. május 23-án, a házkutatás után tartott szimpátia-tüntetésen olvasott fel Csulpan Hamatova, s amelyet többek között Oleg Tabakov és Jevgenyij Mironov is aláírtak: „Mi, Kirill Szerebrennyikov és a Gogol Központ színház kollégái és barátai megrendüléssel értesültünk a mai eseményekről. Kirill Szerebrennyikov az egyik legkarakteresebb kortárs orosz rendező, érdemeit nemcsak hazánkban, de az egész világon elismerik. Mindannyian becsületes, rendes, nyílt embernek ismerjük. A színház és annak tehetséges vezetője a váratlan házkutatás miatt kénytelen volt megszakítani az alkotómunkát. Ezúton küldjük támogató szavainkat kollégáinknak, s reméljük, hogy a vizsgálat objektív és igazságos lesz, a vizsgálat alá vont személyek iránti indokolatlan kegyetlenség nélkül, és nem okoz kárt sem a színháznak, sem a társulatnak, sem személyesen Kirill Szerebrennyikovnak.”²

„Mit jelentsen az, hogy a vizsgálat alá vont személyek iránti indokolatlan kegyetlenség nélkül? – füstölgött Lev Avenajsz orosz-izraeli újságíró Alekszandr Valdman műsorában.³ – Mintha azért könyörögnének, hogy arcra azért ne üssenek!” Ivan Viripajev dramaturg és rendező nyílt levelében még keményebben fogalmaz: „Mondjuk ki nyíltan: Kirill Szerebrennyikov és társai letartóztatása ismét egy olyan tett, amiért a hatalomnak, amely ma Oroszország élén áll, soha nem kell majd számot adnia. Tudom, hogy önök közül a legtöbben már megírták támogató szavaikat, elmentek valamelyik tüntetésre, interjúkat adtak, sőt, talán az elnökhöz is fordultak már az ügyben. Ne is haragudjanak, de ez már-már tragikomikus. Hiszen sokan eközben továbbra is olyan filmekben és előadásokon dolgoznak, amelyek a Kulturális Minisztérium támogatásából készülnek el! Akárhogy is: ha együttműködünk ezzel a hatalommal, s közben azt gondoljuk, hogy művészetünkkel és állampolgári kiállásunkkal bármit is megváltoztathatunk ebben az országban, csupán ismét becsapjuk magunkat, és becsapjuk a hazánkat is. Már bocsánat, de ez egészen infantilis hozzáállás. [...] Az első dolog, amit mi, kulturális szereplők, értelmiségiek, a progresszív Oroszország képviselői megtehetünk, az hogy nem támogatjuk többé ezt a rendszert. Nem kell többé állami díjakat átvenni, és nyilvánosan, kamerák kereszt-tűzésében rázogatni Putyin elnök kezét. Vagy talán nem értik, igen tisztelt kollégáim, kiváló művészek, hogy valójában az önök kettős élete juttatta rács mögé Kirill Szerebrennyikovot?”⁴

1 <https://www.svoboda.org/a/28722744.html>

2 <https://meduza.io/feature/2017/05/23/my-potryaseny-segodnyashni-mi-sobytiyami-chulpan-hamatova-zachitala-obraschenie-akterov-v-podderzhku-kirilla-serebrennikova-video>

3 <https://www.youtube.com/watch?v=Jt-v-2mE15s&t=316s>

4 <https://echo.msk.ru/blog/echomsk/2043390-echo/>

Természetesen a millión belül akadnak olyanok is, akik a Szerebrennyikovék elleni eljárást kifejezetten helyeslik, mint Andrej Koncsalovszkij filmrendező vagy Grigorij Szaszlavszkij kritikus.

Szerebrennyikovék „nagy peréhez” képest a pétervári Kis Drámai Színház (Malij Dramatycseszkij Tyeatr) új épülete körül kibontakozó sikkasztási botrány igazi „kabátügy” – olyasvalami, amiért Lev Dogyin rendező nem vonható felelősségre, de a nevét mégis összefüggésbe lehet hozni vele, és a színház reputációjának komoly károkat okoz.

A Malij új játszóhelyének építését három évvel ezelőtt kezdték el. Az építtető az önkormányzat, Dogyin intézménye csak a végfelhasználó lesz. A hírekben szereplő 45 millió rubeles sikkasztással a kivitelezést végző alvállalkozókat vádolják. Maga Dogyin úgy nyilatkozott, hogy az új játszóhely építésének ügyében a Malij vezetősége nemcsak vétlen, de tehetetlen is. A rendező szerint az építés során a tervezésnél még figyelembe vették az igényeiket, de a kivitelezés során már egyáltalán nem. Már az ellen is hiába tiltakoztak, hogy az alvállalkozói tendert egy olyan cég nyerte, amely szemmel láthatólag képtelen a feladat elvégzésére; amikor a társulat megnézte a helyszínt, alig folytak munkálatok, ami pedig elkészült, köszönő viszonyban sem volt a tervekkel. A sikkasztás gyanúját a rendező nem kommentálta, csak annyit közölt: bebizonyosodott, hogy ezekhez a visszaélésekhez a színháznak sem jogi, sem gazdasági értelemben nincs semmi köze.⁵

A színház érintetlenségét Megyinszkij kulturális miniszter is elismerte, aki harcos-diadalmas nyilatkozatban üdvözölte a sikkasztással vádolt építési vállalkozók letartóztatását február 21-én. Mindazonáltal az internetes portálok „Sikkasztás a Malijban” és hasonló címmel megjelenő cikkei, valamint a „Szerebrennyikov-ügy” és a „Dogyin-ügy” pusztán időbeli párhuzamossága sajátos képzeteket kelt: mintha a progresszív színházak háza táján úgy általában bűzlene valami. Pedig Lev Dogyin, aki még 2016-ban is komoly állami kitüntetést vett át Putyintól, nem nyílt és harcos ellenzéki, mint Szerebrennyikov, a művészetét pedig jelenleg legalább annyira támadják balról, mint jobbról. Ám az is tény, hogy az első között tiltakozott Szerebrennyikov letartóztatása ellen.

Szerebrennyikov és Dogyin története kapcsán az autoriter rendszerek működési formulájáról vajmi kevés újat tudhatunk meg – mindaz, amit látunk, volt már. A legproblematisabb – és saját közös kelet-európai jövőnk szempontjából talán legfenyegetőbb –, hogy a színház ma Oroszországban nem a kultúra egyik katalizátora és kiemelkedő szellemi teljesítmények terepe, hanem elsősorban „ügy”, jogi-igazságszolgáltatási értelemben. S ezek az évek még akkor is hatással lesznek az orosz kultúrára és közéletre, amikor Putyin és rendszere már csak néhány lap lesz az iskolások történelemkönyvében.

„Minden támadás véget ér egyszer, változnak a rendszerek, a politikusok, a helyzetek – a művészet marad. Az előadás, ami állítólag nincs is, úgy tűnik, elevenebb már nem is lehetne: gyakran és telt ház előtt játsszák. Az előadás, ami nem lesz, csak azért is el fog készülni. Tegnap különös napom volt: arról az előadásról érkeztem ide, ami nem lesz, arra az előadásra, ami nem volt. Ilyen hashtagek alatt zajlik az életünk.” (Részlet Kirill Szerebrennyikov beszédéből, a Gogol Központ 2017. júliusi évadzáróján.)⁶

5 https://78.ru/news/2018-02-22/hudruk_mdt_dodin_skandal_s_podryadchikom_silno_udaril_po_reputacii_teatra

6 https://www.youtube.com/watch?v=DkrGa0_M8U8

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 • Szkéné Színház • Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezményt nyújt: Transzit Art Café

7% kedvezményt nyújt: Lira Könyvesboltok



magynarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

URBÁN BALÁZS

A MEGFOGYATKOZOTT HOLD

Mózsik Imre – Bodó Viktor: *A Krakken művelet*

Többhangú kritika Deres Kornélia és Molnár Zsófia kommentárjával



Már a színpadkép sem hagy kétséget afelől, hogy nem a Paradicsomba csöppentünk. Schnábel Zita díszlete a maga koszos falaival, rozsdálló csöveivel, kopár, üres felületeivel lepukkant üzemi csarnokot idéz – és akkor a homokról még nem is szólunk. Merthogy éppen betemetett mindent a homok, pontosabban a Krakkennek nevezett homokvihar, amely a helyi hiedelem szerint büntetésként zúdul az országra. Már-mint Sarntöröltre, ahol éppen a kulturális világkiállításra készülnek. A homokvihar pedig éppen akkor csap le, amikor Honoshország delegációja, azaz Recsord Rables kulturális miniszter és Dr. Ruburt Pondor államtitkár megérkezik. Aki a két esemény között gyanít némi összefüggést, nem téved...

Deres Kornélia: Nem véletlen, hogy az eredetileg vízi szörnyként induló krak(k)en ebbe a posztszovjet pusztulatba – tenger híján – homok képében érkezik. Ráadásul az eredettörténet szerint egy hatalmáról lemondani képtelen király mutálódott viharra, aki tébolyában végül saját népét pusztította el. Ez az origó jelöli ki *A Krakken művelet* tematikus csomópontját, ahol királyok helyett korrupt politikusok, táskavívők, kekeckedők, maffiózók, tábornokok és az édes, élni vágyó nép vonul elénk. A Bodó-rendezések motorja az, hogy a rendszer megismerhetetlenségét, kaotikus-ságát, kiszámíthatatlanságát viszik színre. A lényegét.

Az elemeire bomló, instabil világokba bármelyik pillanatban és bármilyen irányból érkezhetsz újabb, a formális logika szerint érthetetlennek tetsző elem. A lét korában nem tartható energiái szervezik tehát ezeket az előadásokat, vagyis az a tudás, hogy az átlátható(nak álcázott) életrend alatt véletlenek, indulatok, források várnak kitörésre, és a túlszabályozottság mögött az entrópia les. Ez ugyanúgy ott feszül például a hamburgi *En, a féreg* arcragásos apafigurájában, mint a budapesti *A nagy Sganarelle és tsa* túlmozgásos gengszterében, a grazi *Die Stunde* elszabaduló képtári akcióiban, vagy itt a sarntrolli őslakosok térfoglalásában.

Nem szeretném részletesen elmesélni a továbbiakat, hiszen a történet számtalan fordulatát lőném le ezzel. Merthogy a „pszicho-thriller-krimi-komédia” műfaji megjelölés, amelyet a színlapon találunk, legfeljebb kicsit túlzás. Igaz ugyan, hogy a Mózsik Imre és Bodó Viktor által írt szövegkönyv első sorban komikus eszközök roppant változatos spektrumára épül, de a krimik, thrillerek dramaturgiája is érvényesül benne.

D. K.: Nem véletlen, hogy az előadás műfajilag is *blendként* áll előttünk: kedvünkre bolyonghatunk a különféle stílusok, médiumok, valóságsszintek, regiszterek között. Épp ahogyan mindennapjainkban. A nézőpontok (szét)szóródnak, a fogódzók felszámolják önmagukat. Ez a rendvesztettség spektakuluma.

Molnár Zsófia: A műfaji megjelölés nem túlzás, még a pszicho sem, mert itt mind a komikum, mind a krimiszál, mind a thriller íz a lélektanból fakad, az emberi lélek kiismerhetetlen kicsiny(es)ségéből: a nyereségvágyból, a titkolt és kevésbé titkolt félelmekből, mások felelős hivatásnak álcázott kihasználásából és becsapásából, hatalmi visszaélésből stb. És abszurd leginkább ezeknek a mozgatórugóknak az eleve vagy fokozatos, illetve látszólagos elfogadása, hiszen idővel nő az idegesség (belső/lelki feszültség), a honosh küldöttség tagjai levedlik magukról közéleti szerepüket, és ki-kibuggyan belőlük az indulat: a helyiekkel szemben meglehetősen szabadszájú honoshsággal, annak biztos tudatában, hogy úgysem értik (ez is tipikus, és gondolom, az nevet a leghangosabban, aki maga is csinált már ilyet, és lebukott), a helyzetet saját szórákoztatására és öröme fordítani – nem megjátszani, hanem megélni, majd magáról lerázni – képes tolmács kapcsán pedig némi nemzedéki frusztráció is vegyül bele („te újgenerációs majom”).

Az Átriumban bemutatott *A Krakken művelet* cselekménye nem pusztán váz, amelyből az irónia, a satíra kiindulhat, hanem gondosan felépített, fordultatos, izgalmas eseményfolyam. A krimikben, bosszútörténetekben kevésbé jártasakat akár jókora meglepetés is érheti a végén, a tapasztaltabb nézők pedig örömmel nyugtázzák várakozásaik beteljesülését.

D. K.: Nézőként ez zavart (meg) leginkább: a váratlan elmaradása. Sok Bodó-előadásban a színészi attrakciók, betoldások, energetizáltság legalább olyan fontos pilléreivé válnak a dramaturgiai szerkezetnek, mint a történet íve, és éppen így mutatnak fel egy féktelennek látszó energiamezőt. Ráadásul a rendező virtuóz

vizuális intelligenciával képes feszes, jó ritmusban csoportokat, szereplőket mozgatni a színpadon. Sőt, néha akár magát a színteret is lerombolja, megborítja (l. például a *Liliom* és az *Egy örült naplója* esetében). Most jóval leszabályozottabb, szűkebb működést láttam: felforgatás helyett inkább bizonyos műfaji fordulatok beteljesítését, kijátszását.

A szövegkönyv alkotóinak aprólékos munkáját legmeggyőzőbb módon talán az előadás kétnyelvűsége mutatja. A párbeszéd egy része ugyanis nem magyarul hangzik el, hanem sarntrolli nyelven, amely nem echte halandzsza, hanem különböző szláv és indoeurópai nyelvek elemeinek felhasználásával létrehozott fiktív nyelv, amely magyar fül számára néha teljesen érthetetlennek tűnik, máskor a szavak dallama, hangulata sugallja a jelentést, kis idő után pedig a színpadi fordítás is megsejteti egyes kifejezések értelmét. (A biztonság kedvéért az előadás színlapja sarntrolli nyelven is elkészült.) A helyi lakosok mindvégig ezen a nyelven szólalnak meg – még ha akad is olyan helyi notabilitás, aki honoshi gyökerekkel rendelkezik, így tört magyarsággal is beszélni kezd. Az persze, hogy a játék másik nyelve a magyar, bennünket bizony Honosh derék polgáraival hoz közös nevezőre. Ami nyilvánvalóan nem független az alkotói intenciótól – ám ebből nem következik az, hogy a kortárs magyar közállapotokat közvetlenül leképező politikai satírárt látnánk.

M. Zs.: Ez általában igaz, ugyanakkor egy adott ponton félreérthetetlen az egyezés a hazai állapotokkal, noha az utalás idejémtúlt, poros: a világkiállítás és a disznósajtpalota (gyönyörű hasonlat) mellett Pondor államtitkár „szerződte valami független társulatot”, akikkel a miniszter „b*tt ki”. Nem mintha a – sokak által máig ismeretlen, hát értelmezhetetlen – függetlenek helyzete sokat változott volna azóta, hogy Bodó Viktor kénytelen-kelletlen felszedte a Szputnyik horgonyát, de a hírdömping – és a szerződéseikkel, kastélyaikkal, vadászataikkal, hagymázás álmaikkal stb. előtérbe kerülő közszereplők váltakozása – hamar maga alá temeti az aktualitást, mint a színpadon rettegve várt bűzös homokpolip.

D. K.: Izgalmas és ritka itthon a kétnyelvű előadások tapasztalata. Egy olyan nézői magatartás irányába visz, amely nem hagyatkozhat csak a nyelvre mint információközvetítő eszközre. A színpadon a referenciális helyett a performatív funkció veszi át az uralmat. Egyfajta folytonos kitettséget tapasztalunk meg: feltételeznünk kell, hogy a tolmács megfelelő, megbízható médiuma az idegen nyelvnek (ilyen értelemben mindegy is, hogy kitalált vagy „csak” ismeretlen nyelvről van-e szó, bár a sarntrolli színlap tényleg nagy találat). Az idegenség így nem pusztán a szokásokon, öltözeteken és egyéb kulturális kódrendszereken keresztül nyilvánul meg, hanem a nyelvtelenség és nyelvtalálás, az önkifejezés és önátadás folyamatos próbájaként. Érdemes feltenni a kérdést: ki is az idegen ebben az előadásban? A Honoshországból érkező, üzletember öltönyös, ketősbeszédben lubickoló, elvtelen pártkatonák, vagy a posztoszocialista fakulást és dél-amerikai diktatúrákat egyszerre idéző Sarntroll lakói? Ki ismerősebb: a magyarul beszélő hon(osh)i politikus (Gyabronka Jó-

zsef), aki igyekszik működtetni egy velejéig romlott rendszert? Vagy a kisemmizett, de simliskedésben és ügyeskedésben ugyanúgy otthon lévő, idegen nyelvű sarntrolli különítmény, amelyik saját (független színházi) terepén hidegvérrel bosszút áll?

Noha egyes fordulatokban nem nehéz áthallásokat érzékelni, a szatíra éle általánosabb – attól tartok, az előadást bármilyen nemzetiségű publikum jól értené. Még akkor is, ha az, amit mi csípősebb szatírának érzünk, boldogabb vidékeken már inkább abszurd humornak számít. Különösen a korrupciónak, a sikkasztásnak a pofátlanságát, illetve következmények nélkül maradását demonstráló poénokra gondolok. Amikor például a kiállítási pavilonként megépítendő gigantikus Hold helyett csupán egy makett méretűt sikerül a honoshiaknak létrehozniuk, gyorsan meglesz a magyarázat: előkerül ugyanis ez utóbbi miniatűr méretű makettje. A megoldást – vagyis a tisztességes méretű égitest villámgyors felépítését – pedig a lefizetett helyi katonaságra bízzák, akik előtt nincs akadály, így az alapanyagot a helyi víztornyban találják meg. Így a pavilon felépül ugyan, de vizet többé nem lehet inni. Ekkorra persze már pontosan értjük, hogy Sarntroll is távol van a klasszikus demokráciától, csak éppen az autokrácia, illetve a korrupció formái mások. Ami maró iróniával mutatja Recsord teljes alkalmatlanságát, hiszen az, amin bukdácsol, nem ismeretlen terep, csak az analógiákat kellene felismernie – ám erre is képtelen.

A szatirikus-ironikus alaptónus kiegészül más komikus eszközökkel is; bohózat, blóddli, abszurd keveredik a sodró tempójú, minden üresjárat nélkül megvalósított előadásban. A *Krakken művelet* humora Bodó Viktor korai rendezéseit (főként a *Motelt*) juttatja eszünkbe – ám a hasonlóan gazdag eszköz- és ötlettár azoknál ökonomikusabb, célratörőbb módon, szándékosan kiépített vakvágányok és vakszálak nélkül érvényesül. Ami elősegíti a történetek ambivalens interpretációját is. Ha primer síkon értelmezzük a látottakat, akkor bohózatként nevezhetünk a történeteken (hiszen az alkotók a klasszikus vaudeville-receptre építenek: a bajba jutott szereplő hazugságból hazugságba menekülve kerül egyre mélyebb kelepcebe). Ha a hatalmi mechanizmusról szóló szatirikus példázatra figyelünk, akkor ökölből szorított kézzel röhöghetünk az eseményeken. Ha a szimbolikus jelentéseket fejtjük fel, akkor a politikus tudatalattijában találhatjuk magunkat, s végignézhetjük, miféle szörnyekkel – maffiózókkal, varázslókkal, homokszörnyekkel – viaskodik Recsord Rables. A tudatalatti kivetítése a játék csúcspontját jelentő, lenyűgöző víziósorozat is, amelynek során a miniszter hosszas vajúdas után maga szüli meg a Holdat.

M. Zs.: Itt vitatkoznék: ez a lázalom nem a játék csúcspontja, legfeljebb csúcsra járatása, szürrealis kicsúcsosodása, a tudatalatti minden mocskával, ami még csak nem is nagyon meglepő, ugyanis verbálisan kaptunk már ebből az alpári rétegből rendszeresen. Nekem speciel Silviu Purcărete tavaly a MITEM-en látott *Faustjának* Walpurgis-éj jelenete is eszembe jutott róla, az a bogyor.

D. K.: A recsordi tudattalanban, elfojtott tudatrésekben való búvárkodás valóban az előadás legjobb jelenetegyüttese: tempóbeli és pszichológiai értelemben is nagyon pontosan működik. Ráadásul itt felvilágosít egy pillanatra a *Krakken művelet* büntudattörténetként való olvashatósága is. Vagyis hogy az egész

Mi? Mózsik Imre – Bodó Viktor: A Krakken művelet
Hol? Átrium

Kik? Gyabronka József, Bálint András, Fehér Balázs, Benő, Molnár Piroska, Lázár Kati, Némedi Árpád, Lugosi György, Kurta Niké, Dékány Barnabás, Rainer-Micsinyei Nóra, Lecső Péter, Kovács Ádám, Szántó Péter, Konfár József, Persa Dávid, Ternai Dániel /
Díszlettervező: Schnábel Zita / Jelmeztervező: Tihanyi Ildi / Rendező: Bodó Viktor

sarntrolli gyártelep, világkiállítással együtt, pusztán a korrump káder rossz lelkiismeretének pusztuló belső képe, feszültségeinek, szorongásainak megtestesülése. Cserébe kevés tudható a politikus háttéréről, gyengeségeiről, traumáiról, ami megágyazna a részvét, de legalábbis a szánalom érzetének.

Az értelmezési síkok ugyan nem válnak el élesen egymástól – sőt, a humor rétegzettségét éppen együttes jelenlétük biztosítja –, de azok a rendezői eszközök, amelyeket Bodó alkalmaz, fokozatosan az abszurdá fokozott blóddli felé viszik a produkciót. A különböző zörejek, furcsa, ijesztő hangok és egyéb akusztikus effektusok, továbbá a világítás kontrasztjai (elsötétülés, sötétség és éles fény váltogatása) már a kezdetektől megteremtik a thrillerek atmoszféráját, de alkalmazásuk precizitása és túlzásai miatt komikus hatást is keltenek. A változatos zene pedig számos reflexióra teremt lehetőséget – a legnyilvánvalóbban a Monty Python örökbecsű dala („Always Look on the Bright Side of Life”), amelybe az egyik szereplő a játék vége felé többször is belekezd, és amely végül diadalmasan fel is hangzik, amikor a miniszter elindul a holdavatásra – vagyis nagyjából hasonlóan abszurd helyzetben, mint a *Brian élete* végén.

D. K.: Jó elveszni ebben az utalásrengetegben: a televíziós, filmes, zenei intertextusok fontos mozgatórugói az előadásnak, szerkezeti, tartalmi és játéknyelvi értelemben is. Például Recsord tudat-tripje alatt mintha a *Filth* című angol film korrump, tudatmódosítókon élő rendőrének disznófejű rémlátomásai lepnék el a színteret. És torzított tükörként képzik meg a hatalommal visszaélő, megromló tisztviselő ars poeticáját:

„– Mi vett rá arra, hogy jelentkezsz?

– A rendőri elnyomás. Tudod, gyerekként nagyon sok ilyen esetet láttam a környékünkön.

– És rendőrként meg tudod akadályozni?

– Nem, a részese akarok lenni.”

A bemutatóra válogatott színészcsapat legtöbb tagjával már dolgozott együtt Bodó Viktor, és gördülékenyen integrálja az „újakat” – köztük az idősebb színészgeneráció formátumos művészeit. A Tihanyi Ildi változatos jelmezeinek, a parókáknak, sminknek köszönhetően alkatiilag is erősen eltérő figurákat megformáló (egy-alkváltozataikban szinte felismerhetetlen) epizód szereplők illúziókeltően teremtik meg az előadás realitás és szürrealitás határán táncoló közegét. Néhány figura pedig önmagában is igazán emlékeztető. Némedi Árpád elhanyagolt külseje, nehéz felfogásának tűnő mindenese – akiről a cselekmény előrehaladtával mindinkább az sejthető,



Molnár Piroska és Lázár Kati. Fotók: Mészáros Csaba

hogya a kezében sok szál fut össze – katonán szöszmötölésével tűnik ki. Tökéletes kontrasztja Kurta Niké hátborzongatóan komikus, higanymozgású, a keresztapa mellett ápolónőként is tevékenykedő gengszterfigurája, aki váratlan elcsuklásai, felgyorsulásai, vihogva leadott sorozatlövéseivel szinte szürreális figurát formál. Molnár Piroska és Lázár Kati helyi potentátjai ikreknek tűnnek, részint a látványos, csaknem egymásba folyó, egymást kiegészítő ruháknak, részint az egymásból építkező alakításoknak köszönhetően. Reprezentatív megjelenésük ironikus ellenpontja másik alakváltozatuk: Molnár Piroska a kerekesszékekben közlekedő, antihőseinkre halálos veszélyt jelentő keresztapaként, Lázár Kati megtévesztő komolysággal hablatyoló varázslónőként tűnik fel.

A főszereplők játéka fontos humorforrása, hogy a szürreális közeget mind természetesebben akceptálják. A reakció elmaradása eleinte még beszédes irónia (hiszen a szereplők a korrupció tényét fogadják el magától értetődő módon), később azonban a reflexió már a legképtelenebb szituációknál is elmarad. Az alakítások feszültsége pedig az egymáshoz fűződő – személyes és hierarchikus – viszony változásaiból adódik. Fehér Balázs Benő Jacekson titkára már eleinte is a hivatalnoki gépezet leggyengébb láncszemének tűnik, később pedig egyre jobban élvezni látszik a képtelen eseményeket és felettesei hányattatásait. Bálint András dr. Roburt Pondorként maga az archetipikus szürke eminenciás, aki a nálánál sokkal ostobább, irigyelt és megvetett „nagyemberek” árnyékában építgette karrierjét, s aki arisztokratikus távolságtartással próbál mindinkább kimaradni a történelemből. Gyabronka József motorja az előadásnak; nagy lendülettel, színesen játssza Recsord Rablest, a vérfagyasztóan cinikus, gátlástalan politikus, az események áradatában tehetetlenül sodródó bohózat antihőst, a szorongásos, rémálmoktól gyötört embert.

M. Zs.: Valljuk be, a sandtröllí nyelv mellett az előadás legnagyobb erőssége a színészcsapat. Gyabronka immáron nagybetűs Nagy Színész, Bálint Andrást meg így kimozdítani a „komfortzónájából” fegyvertény.

Molnár Piroskának és Lázár Katinak pedig minden pillanata élmény. A többiek, részben a Szputnyik egykori tagjai, gyönyörűen pakolják alájuk-melléjük az epizód szerepeket, és nagyon érdemes rájuk figyelni, mert egyetlen színpadi ziccer sem marad ki.

A látványos, remek szórakozást kínáló, komoly szakmai tudást és egyedi színházi nyelvet prezentáló, pergő és igen tömör előadás olyasfajta bemutató, amit jelentős alkotók két nagy lélegzetű mű között szoktak a maguk és a közönség örömeire létrehozni. Csak remélni tudom, hogy ez a hazatérés nem ideiglenes csupán, s Bodó Viktor nagy lélegzetű alkotásai a jövőben nem kizárólag külföldön készülnek majd el.

M. Zs.: Maga a darab nekem inkább a blöddli felé hajlik, de az előadás igazi örömszínház, igen – a nézőknek többnyire, de talán a színészeknek is –, és ez azért lehet, mert Bodó Viktor nagyon tud színházat csinálni.

Urbán Balázs az előadást március 4-én, Deres Kornélia 3-án, Molnár Zsófia pedig 15-én délután látta.

KRITIKÁK

Átrium: Az öldöklés istene, Nemzeti Színház: Egri csillagok, Magyar Színház: Balta a fejbe, Trianon rockopera, Katona: Ürgék, Ithaka, Örkény: Az üvegbüra

TÉMÁK

iskolai ünnepségek, színházi nevelési előadások továbbjátszása

INTERJÚ

Bánfalvi Eszter

www.szhaz.net

HAPPY END ÉS VÉRFRÜRDŐ

Mohácsi János és Koltai M. Gábor rendezése Nyíregyházán

László Lili az Asszony asszonyinak farkasában. Fotó: Trifonov Éva

Egy békebeli, szívmengető, feel-good szerelmi történet 1937-ből, és egy, az önzésről, mohóságról, amoralitásról szóló XVII. századi dráma. Találhatnánk közös nevezőt, hiszen ott az a remekül alkalmazható általánosság, hogy a színház az emberről szól, vagy egy egészen konkrét momentum, a fekete díszlet, de bármelyik mondvacsínált, erőltetett lenne. Úgyhogy menjünk inkább szép sorban.

Itt a vége, pedig milyen unalmas napnak indult, *Kréta kör*, *A mandátum*, *Illatszertár* – Mohácsi János 17 év elteltével, három erősen társadalomkritikus dráma után szórakoztató darabbal tért vissza Nyíregyházára. Ha jól számoltam, három színész van, akikkel az előzőekben dolgozott, Horváth Margit, Szabó Márta és Tóth Károly. Ennél többet nem is érdemes ennél a ténynél időzni, mert nem csak a felsorolt színészek beszélnek mohácsiul. És miután leírom, hogy „a Rátz kisasszonyt játszó Szabó Márta a legperfektebb ezen a nyelven”, rájövök, ezúttal nem is a nyelv teszi mohácsissá ezt a szemnek, szívnek igazán jóleső előadást, hanem a tempó, ahogyan a derűsen kényelmes karakter- és helyzetépítésből felpörög, és ahogyan a színészre figyel, a színészből indul ki, az ensemble-ra épít.

Tiszteletet parancsoló, de nem hivalkodó Hammerschmidt úr az ősbemutató korát idéző illatszertára (díszlet: Khell Zsolt). Megvan a földszint, megvan a galéria, kidolgozottak a fiókos meg a vitrines szekrények, a sok feketét a diszkrét arany és az üveg kompenzálja. Elegáns az üzlet, a jól szabott egyenköpenynek el kell takarni a pult két oldalán állók közötti különbségeket (jelmez: Remete Kriszta). A tulajdonos a kereskedői éthoszt képviseli. Elvárásai magasan vannak, de betarthatatlant nem kér. Korrekt ember, szakmai tartással. Bizalmat kelt, és bizalommal viseltetik mindenki iránt, fontos neki a vásárlói és a munkavállalói elégedettség. Történhet bár-

mi kint, a nagyvilágban, az illatszertárban – így aztán benne is – rend van és nyugalom, a stabilitás öröknek hitt. Amikor ez elvész, mert jóval fiatalabb felesége megcsalja, ráadásul épp az egyik alkalmazottal, ő nem egyszerűen megrendül, hanem összeomlik. Nem elsősorban hiúságból nem érti, mi történik körülötte; számára a csalás, a játékszabályok be nem tartása az élet semmilyen területén nem elfogadható. Ahogyan Horváth László Attila ereje teljében levő, energikus Hammerschmidtje egyetlen pillanat alatt megtörik, és a befelé fájó férfiszexuális stációin végigmegy, majd vállalja a kompromisszumot, mély empátiát kelt. (És nem csupán az ötvenes nézőben, de azokban a középiskolásokban is, akikkel az előadást néztem.)

Horváth Sebestyén Sándornak igen jól áll Asztalos úr szerepe. Semmi harsányság nincs benne, ebben remekül ellenpontoszza őt az egyszerre tenyérbe mászó és angolnászerűen megfoghatatlan Kádár úr harsányságával Gulácsi Tamás, illetve a családi körülményei miatt minden megfélemlési kényszerbe belemerülő Sipos úr, akit István István játszik. Asztalos biztos a szakmáját illetően, tehetségét, empátiáját látja Hammerschmidt, és egyfajta mentor-tanítvány, szinte apa-fiú viszonyban működnek. Ezért fáj neki az összes megjegyzés, ezért tűr hosszan, ezért robban látszólag váratlanul, és ezért képes az együttérzésre, a megbocsátásra. Ám Asztalos úr sosem lép följebb a társadalmi ranglétrán, amivel pontosan tisztában van, ebbe viszont nem keseredik bele, attól jóval derűsebb személyiség. Kizárólag a tartós kapcsolat hiányából, még inkább az az iránti vágyból adódó bizonytalansága üt át ezen a tartáson. Az egzisztenciális és önértékelési problémákból Horváth Sebestyén Sándor nem egy csupa görcs Asztalos urat épít fel, hanem egy olyan fiatalembert, aki rájön, egy ponton túl nem lehet, nem érdemes a munkába menekülni.

Balázs kisasszony úgy viszonyul Asztalos úrhoz, mint zsák meg a foltja, esetleg borsó meg a héja. (Nem véletlenül találta egymásra ismeretlenül a levelezésben.) Rá is igaz a tartós kapcsolat hiánya, a kielégületlen vágy, a magánélet elől a munkába menekülés. A különbség kettejük közt annyi, hogy a nőnek van túlélési stratégiája: szabályokkal bátyázza magát körül. És miután lassan leszámol azzal, hogy egy bármilyen ő eljöhét, lassan ráfordítja a zárat arra a bizonyos kapura, egyszer csak jön egy levél, aztán még egy és még sok egy ismeretlen férfitől, ami az összes rigorózan betartott szabályt felülírja. Széles Zita egy olyan Balázs kisasszonyt játszik, aki már kinövesztette a biztonsági tüskéket. Láthatatlanban, írásban sokkal nagyobb biztonságban érzi magát, a papíron mer lágy lenni, kitárulkozni. Számára az a feladat, hogy ne féljen vállalni sebezhetőségét. A happy end neki nem az önazonosságot, hanem Asztalos úr megtalálását jelenti.

Ahogy az Mohácsiéknál szokás, komótos az építkezés, idő kell, míg az apró játékokból, a szappanrendeztetéstől a kirakati karácsonyfa díszítéséig, megismerjük a karaktereket, a helyzetet, de a néző nem veszíti el a türelmét, mert eleven és életszagú az előadás. Horváth Margit pénztárban ülő Molnár kisasszonyának a természetesség árnyalatát sem hordozó áldottkarácsony-kíváncsi hangszóra is vicces. Szabó Márta Rátz kisasszonyként értetlen, naiv, mindentudó, az elegy arányai tökéletesek, és az abszurd felé viszik az alakítást. Az Árpádót játszó Fellinger Domonkos pimaszul unott, bájosan nemtörődöm kifutófiúból előléptetése után felfelé megfelelni akaró, lefelé kicsiket rúgó segédde alakul. Finoman belengi az üzlet karácsonyi hangulatát a kölniillat és az egzisztenciaféltés, de a magas színvonalú szórakoztatást előtérben tartva jó érzékkel nincs túltolva sem a keser, sem az édes.

Ezzel szemben a kamaraszínházban... nos, ott már az alapanyag, a magyarul először Nyíregyházán bemutatott – és ezért a vállalásért, sőt bevállalásért csak elismerés illeti a színházat – Thomas Middleton-dráma, az *Asszony asszonynak farkasa* ab ovo, szerzőileg tobzódik a cinizmusban. Mintha Koltai M. Gábor ezekben az itthon kevésbé játszott Jakab-kori darabokban – korábban: *Kár, hogy kurva; Amalfi hercegnő* – találna analógiát korunk diszharmonijához, értékválságához.

Mi? László Miklós: Illatszertár

Hol? Nyíregyházi Mórincz Zsigmond Színház

Kik? Horváth László Attila, Horváth Sebestyén Sándor, István István, Gulácsi Tamás, Széles Zita, Szabó Márta, Horváth Margit, Fellinger Domonkos, Lakatos Máté, Gyuris Tibor, Tóth Károly, Forró-Török Tünde, Jenei Judit / Díszlettervező: Khell Zolt / Jelmeztervező: Remete Kriszta / Zene: Zságer-Varga Ákos / Dramaturg: Mohácsi István / Rendező: Mohácsi János

Mi? Thomas Middleton: *Asszony asszonynak farkasa*

Hol? Nyíregyházi Mórincz Zsigmond Színház

Kik? István István, Széles Zita, László Lili e.h., Gulácsi Tamás, Pregitzer Fruzsina, Urmai Gábor, Schmidt Sára, Illyés Ákos, Fellner Domonkos, Martinkovics Máté e.h., Gyuris Tibor, Rák Zoltán / Fordította: Forgách András / Díszlettervező: Vereckei Rita / Jelmeztervező: Szalai Sára / Dramaturg: Varga Anikó / Rendező: Koltai M. Gábor

Hazugság, elvtelenség és kíméletlenség, valós motiváció nélküli, l'art pour l'art gonoszság mozgatja a szálakat, legyen az megcsalás vagy házasságtörés, álljon a háttérben szociopátának is nevezhető arisztokrata özvegyasszony vagy a ranglétra alacsonyabb fokán álló anya, akinek fia frissen nősült – itt könnyen beáldoznak bárkit. Különösen a nemes Livia bánik úgy mindenkivel, mintha a saját játékszerei lennének. Széles Zita hidegen élvezte nagyvadat mutat, aki nem egyszerűen taktikus, hanem veszélyes stratégia. A kontroll az életeleme, a hatalom és a manipuláció okoz neki élvezetet, kielégülést.

Miközben ebben a világban a férfiak mélységesen megvetik a nőket. A hozzájuk fűződő viszonyt a szexuális kielégítésre vonatkozó használat definiálja, és ebben akár az incesztusig is elmennek. Féltekenységük nem érzelmi, hanem birtoklási alapokon nyugszik.

De még mielőtt megsajnálánk egy ifjú feleséget, hogy gazdag férfiak elé vetik prédaként, Middleton csavar egyet a dolgon. A fiatalasszony, amint szembesül hisztériás és puhány férje, Leantio (István István) visszafogott anyagi lehetőségeivel, már jelzi, neki ennyi nem lesz elég, és a szeretői státuszt hideg fejjel vállalja. Özikeszemű naivából egy férfias férfi, a Herceg (Gulácsi Tamás) ambiciózus kitarthatjává válni nem egy pillanat műve, hanem tudatos döntés eredménye. László Lili e. h. Biancája kérgesedik, pragmatikussá válik annak érdekében, hogy az álmait megvalósítsa.

Nem nyelvileg, hanem tetteiben és motivációiban explicit a darab, és ezt követi az előadás: szépelgés nélkül fogalmaz író, fordító (Forgách András) és rendező. Ehhez biztosít időtlen háttérrel a színház minden saját fekete fala és az a kifutószerű, a csapdából menekülési útvonallá váló (és fordítva) hol kint, hol bent, hol járási, hol evési felületnek használható, ideoda tologatható térelem, amit Vereckei Rita tervezett. Ráadásul úgy osztja a színpadot, hogy akár párhuzamos helyszínek is létrejöhetnek.

A nők korántsem szolidárisak egymással, de önzésükben is ők az erősek ebben a férfiközpontú világban. Ők azok, akik képesek túlélni, és a rettenetes szituációkból is a lehető legjobbat kihozni. Az más kérdés, hogy távolról nézve ez a lehető legjobb is minimum megalázó, de a női integritás ekkor is igyekszik tartani magát. Mintha a női lélek a legnagyobb korlátok között is inkább képes lenne a döntési szabadságra.

A férfiak jóval statikusabb karakterek. Ruháik státuszt is jelentenek: a közember, az udvari zsúrpubi, a Bíboros, a katonauralkodó Herceg. Jellemük változatlan, ami az egyneműbb ruhákon is látszik (jelmez: Szalai Sára). Ezzel szemben izgalmasan változnak a női ruhák a semmilyenségből a valamilyenség felé, egyre többet mutatnak, egyre gazdagabbak az anyagok; és ahogy perfektuálódik a vágy, úgy a frizurák is egyre bomlanak.

A néző érteni véli az ambíciókat, de nem támad fel benne az azonosulási vágy. A rendezői gesztus, a jól választott zenék a jazzklasszikusoktól a Nirvana *Rape Me*-jéig meg aztán pláne távolítanak. Nem vehetjük komolyan a bosszúszomj oltására szerzőileg előírt, egyre kevésbé hihető és egyáltalán nem tisztító vérfürdőt, amit rendezői-rendezői megfogalmazásban egészen addig porgetnek túl, hogy a halott fehér hálóköpenyben röpköd (egy hevederrel, és minden bizonnyal némi díszítői segítséggel).

És mégis: van ebben a szatirikus, rock and rollba csúszó víg végjátékban valami nyugtalanító. Nem a hőstelenség, inkább a cím kijelölte agresszió. Az egyetlen, amiben állhatatosak tudunk, tudunk lenni.

GABNAI KATALIN

ANNA ITT, ANNA OTT

Anna Karenina befejezetlen története –
Trojka Színházi Társulás;
Nagy András: *Karenina, Anna* –
József Attila Színház



Gazdag Tibor és Fazakas Júlia a József Attila Színházban

Március első napjaiban egy lakásszínházi és egy kifejezetten nagyszínpadi produkció keretében került közönség elé Tolsztoj hősnőjének története. Egy fekete hajú és egy nagyon szőke Anna szeret bele a hadnagyba Pesten ezen a tavaszon. Mindkét előadás egyéni arculatú átirata a regénynek, s mindkettő alkalmat ad a nézőnek arra, hogy csodálkozzék és gondolkodozék. Egyik esetben aztán meglepve örül, a másikban viszont inkább csak kesereg.

Az a másodlagos alkotói folyamat, amit egy regény színpadi változatának elkészítése jelent, sokféle írói, dramaturgi, rendezői és színészi remény energiáját veheti igénybe. Ha jó a regény, és vagyunk olyan szerencsések, hogy érzékeny és tehetséges emberek próbálják megosztani velünk azt a szakmai és emberi elragadtatást, amit olvasás közben éreztek, létrejöhetnek egészen különös, elragadó előadások is. Ilyen például a Trojka Balassa Eszter és a társulat által színpadra írt, Soós Attila által rendezett, Gryllus Dorka által címszerepelt bemutatója Kőszegi Edit lakásszínházában, a Kugler Art Szalonban. A produkció korrektorbosszantó, magyarázkodó felirata a premier idején – betűhív pontossággal – a következő volt:

Lev Tolsztoj nyomán: *Anna Karenina*
(*befejezetlen története* – *Love is the answer*).

Akik nincsenek beavatva, azoknak inkább csak horgolt díszecske ez az angol nyelvű címpótlás – ha ott van, hát ott van. Arra biztosan jó, hogy töprengjenek a másban járatosak, va-

jon a hetvenes évek sokszor feldolgozott nagy slágerére vagy Barbara Streisand Diana Krall együttesével készített, 2009-es albumára kell-e gondolniuk. Egy biztos: valamifajta élményközösség lehet a dolog mélyén, melynek birtoklói között ez az utalás fontos lehet, bár másoknak csak egy vállvonogatásra jó, s magához az előadáshoz nemigen tesz hozzá.

Visszont a hely, ahová érkezünk, ez a Sütő utcai lakásgaléria nemcsak roma festők és más művészek alkotásaival van tele, hanem olyan, emlékekkel bíró használati tárgyakkal és bútorokkal, meg persze könyvekkel, hogy azt is megcsapja az értelmiségi lét és a kultúrát birtokló ember nagyvonalúsága, aki ezt máshol még nemigen tapasztalhatta. Ebben a lakásban akkor is „szó van valamiről”, ha az épp nem a festmények bemutatását szolgálja. Hét óra húszkor még mind ott szorongunk, ahová épp beférünk, s vigyázunk, le ne verjünk valamit. Egyre melegebb van, a várakozókra is ráragad a premier izgalma. Aztán nyílik a fehér ajtó, s mindenki székére talál a játéknak helyet adó középső szobában. Szőnyegek, két szék, egy alacsony asztalka, csavart törzsű lámpa, kissé megfáradt növények, festmények, faragott, kazettás mennyezet, nagy ablakok, s a sárgásszürke függönyök mögött az egyre sötétebb külvilág.

Anna utánunk lép be. Kezében koffer, rajta pedig zöldbarna mintás, nagy virágos ruha, ami utazásra is jó, de később pongyolának is megfelel. Jelmeztervező: Szlávik Judit. A regény híres kezdő mondata után („A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az”), amit Anna szalagcímként lobogtat meg bevezetőül, hamarosan Babits férfinhangra írt zsoltárát idézik, talán

a történet honosítása végett („...érted van minden dolog/a te bűnös lelkedért./Ó, hidd el nékem, benned a Cél és nálad a kulcs./Madárka tolla se hull ki, – ég se zeng, – föld se remeg./hogy az Isten rád ne gondolna”), talán fölmentést kérve a hamarosan elbottlók számára.

Zongora szól, s tanúi vagyunk Anna (Gryllus Dorka) és Vronszkij (Bárnai Péter) első találkozásának. Most még lebegünk. A rendező érzékenyen és mértéket tudva bánik a zenei aláfestésekkel, kiválóan használt, nehéz, nagy zenék emelik meg a történeteket az Anna–Vronszkij vonulatban, vad dzsessz, sőt, Michael Jackson tombol az időben egészen maira, jeleni dejüre maszkírozott Kitty–Levin kapcsolatban.

Öt színész veszi vállára a történetet, illetve inkább csak a regénynek azt a fonatát, amelyik a szerelmi szálakat egyesíti. Elmaradnak tehát Tolsztoj Levin szájába adott világmegváltó mezőgazdasági és gazdaságpolitikai gondolatai, de bámulatos az a lényeglátó és fájdalomtudó dramaturgiai munka, amivel Balassa Eszter előolvasta a könyvet a társulat számára. Olyan igényesség, olyan nemesség ural minden jelenetet, még a rög-tönözve beszúrt gorombaságok idején is, amire nem is nagyon vagyunk felkészülve. Ám ez csak később összegződik így. Bál helyett egyelőre Kitty születésnapj zsúrján vagyunk, Anna ide érkezik megbékíteni az ő testvére által megcsalt Dollyt (Nagy Dóra), de csak téblábol a történet. Eke Angéla mint Kitty tüllruhás, bakancsos, fekete ajkú mai kamaszlányt alakít, akiből zavaró akarnokság és teljes érzelmi elveszettség árad. Soós Attila Levinje nemhogy nem emlékeztet a Tolsztoj által megírt szenvedelmes, szláv gazdálkodóra, hanem olyan inkább, mint egy csodálatos marslakó, aki beleszeret egy másba szerelmes, rikácsoló, földi teremtettsbe. A játék hálózatos ereje azonban olyan következetes és rugalmas, hogy a figura helyi értéke érzékelhető lesz, s a hiány befolyozódik. S ugyanennek a technikának köszönhető, hogy Soós Attila még két másik szerepben is megjelenik értékelhető módon, ő Szerjozsa, Anna kislánya, és egy kiegészítő feladatokat is ellátó, kifejezetten a játék számára kitalált Szásenyka Betsy (Nagy Dóra) szalonjában.

Míg Gryllus Dorka kezdettől fogva olyan, mint a mágnes, vonzza a nézői tekintetet, s minden színészi pillanata hibátlan, Bárnai Péter, akit a kecskeméti Ciróka színpadán nemrég lehetett látni a *Lepkeoroslán* igényes főszerepében, most mint Vronszkij nem is igen tűnik hódító katonatisztnek. Aztán lépdél előre a történet, s egyszer csak kattann egyet a játék, s egy erős pillanatban azt érezzük: megvan! Aztán ezt egyre több ilyen követi. Megvan. Ez is, ez is, ez is. Igen szép, végiggondolt munka Mátrai Lukács Sándor száraz, erőszakos, mégis törekény Karenin-alakítása is, s roppant élvezetes ugyanő Dolly csalfa férjének szerepében. Kitty asszonytestvérét, a szomorú Dollyt és Betsyt, Anna barátnőjének életvezetési tanácsokat adó, szalonvezető madámmá megnövelt, erősen elrajzolt alakját Nagy Dóra kelti életre. Ő is Marosvásárhelyen végzett, akárcsak Mátrai Lukács Sándor. Először látom őt, s ízlelgetem a fanyar ízt, ami belőle árad. Zamat, nedvdús, gazdag színészlet máris az övé, pedig a pálya elején van.

Szépen megoldott jelenet a lóverseny mimetikus kórusa, egyszerű és nagyszerű az esküvői jelenet, remek Kitty vajúadásának a szomszéd szobából áthallatszó harsány, mégis felemelő, heroikus „rádiójátéka”, de a legszebb talán, hogy kimarad a szerelmi egymásra találás színpadi megjelenítése. Nem véletlen, hogy Tolsztoj is átlépi azt a pillanatot. Mi is csak narrátorszövegként halljuk, hogy „...ez a vágy – beteljesedett”, s utána következik az azonnali tudatosulás drámai nagyjelenete, itt és most, a szőnyeg közepén. A végén nincs

Mi? Lev Tolsztoj nyomán: Anna Karenina (befejezetlen története – Love is the answer)

Hol? Kugler Art Szalon és Galéria

Kik? Gryllus Dorka, Eke Angéla, Bárnai Péter, Mátrai Lukács Sándor, Nagy Dóra, Soós Attila / Jelmeztervező: Szlávik Juli / Dramaturg: Balassa Eszter / Rendező: Soós Attila

Mi? Nagy András: Karenina, Anna – Egy Tolsztoj-értelmezés nagyszínpadra

Hol? József Attila Színház

Kik? Gazdag Tibor, Létay Dóra, Zöld Csaba, Fazakas Júlia, Mészáros András, Fabó Györgyi, Kiss Gábor, Korponay Zsófia, Chajnoczki Balázs, Betz István, Fekete Réka Thália, Galambos Zsófi, Botár Endre, Brunczlík Péter / Díszlet: Libor Kati / Jelmez: Papp Janó / Dramaturg: Szokolai Brigitta / Rendező: Teliha Péter

vonat, nincs szédült tántorgás a nagyváros forgatagában, Anna inkább Dollyt látogatja meg, aztán megáll, úgy, ahogy megérkezett, bőrrönddel a kezében, de már halálra készen.

Apró érdekesség, hogy említésre kerül Anna és Vronszkij közös álma, a franciául dűnnyögő, ijesztően bozontos, halált jósoló parasztockáról, de csak Anna beszél róla, s mind a rendező, mind a dramaturg megállja, hogy Vronszkij álma is fel ne idéződjék. Enyedi Ildikó szép filmje után talán túlságosan is a mába rántana bennünket, ha észlelnénk, nem csupán nála található a közös álom motívuma, Anna és Vronszkij nyomasztó látomása Tolsztojnál képben is, hangban is megegyezik. Balassa Eszter feldolgozása a kihagyásaiban is igen tehetséges.

Az előadás szép példája egy klasszikus mű jelen idejű átérzésének. Meggondoltam az *átérzés* szót. Erről van szó. Nem elemez, nem okoskodik itt senki. A társulat fogadja és továbbadja a mű lelkét, úgy, ahogyan ők érzékelik. Ennyi a titok. És milyen szépen működik!

Nagy András: *Karenina, Anna*

A Színház 1988. novemberi számának mellékleteként jelent meg Nagy András darabjának előző változata *Anna Karenina pályaudvar* címen, s rá két évre Takács Katalin főszereplésével, Valló Péter rendezésében mutatta be a Radnóti Színház. A cím némi átdolgozás után most *Karenina, Anna* formára változott, de az alcím ugyanaz maradt: *Egy Tolsztoj-értelmezés nagyszínpadra*. Átfutva a darab hajdani változatának szövegét, s megnézve a Teliha Péter által rendezett mostani előadást, igencsak zavarba ejtő ez az alcím. Tudniillik szó nincs arról, hogy Nagy András Tolsztojt, avagy Tolsztoj művét értelmezné vagy akár átértelmezné. Az embernek az az érzése, hogy a drámaíróból intott ugyan a regényíró művének olvastán, de aztán sóhajtván becsukta a könyvet, s így szólt: jó-jó. De akkor most én elmagyarázom, hogy ez az egész dolog *szerintem* hogy van. Nem Tolsztoj-értelmezés történik tehát, hanem az írónak a témára – férfi és nő általa érdekesnek és jelentősnek érzett érzelmi kapcsolatára – vonatkozó, egy emberöltővel ezelőtti és mostani,



Eke Angéla és Soós Attila a Kugler Art Szalon és Galériában. Fotó: Bokor Krisztián

saját gondolatainak bemutatása zajlik. Nincsen ezzel semmi gond, csak az alcím fölösleges.

Mivel a darab jelen változatban is egy absztrakt térben, az Anna számára Vronszkij által épített, majd félbehagyott, monstruózus pályaudvar traverzei között játszódik, Libor Kati tágas díszletének lényege is egy óriási vasépitmény, melynek zugaiból rendre bútorok, tárgyak, élőlények kerülnek elő. Az emberek mozgatása, hullámzó vonaglása és sétáltatása Lőrincz Katalin koreográfiai tervei szerint történik. Dramaturg: Szokolai Brigitta. Az előadásért igen megdolgozott Papp Janó, a jelmeztervező. Az országos hadiállapotra koncentráló, sok elszánt katonát felvonultató stilizált játék összetett stílusát kiválóan jellemzi az a két rózsaszín prémusánkás, csábos pózban látható, fegyveres, ámde hosszú combjait csupaszon mutató nőalak, akik őrt állnak a pályaudvaron. Ennél is fontosabb az az Annának tervezett kilenc (!), az ismert szalonok munkáit is megszégyenítő reprezentatív ruha, amiket Létay Dóra körülbelül tizenkét változatban, nagy odafigyeléssel visel az előadás során.

Ez az Anna egy nagyon szép, nagyon jól fényképezhető, de a sziszegő hangokkal harcban álló, kifinomultan szőke asszony, aki egyszerűen ráunt a maga jóságos férjére. Működő kapcsolatuk szintjét megdöbbenő módon jelzi Anna fád kérdése: „Tessék, ... ma este hogy akarod?” Nem meglepő tehát, hogy amint alkalom adódik, viszonyt kezd a rácsodálkozó, snájdig katonával, majd elszökik vele. Most meséket írogat, de sajnos rákapott a morfiumra, s a végén már nagyon fél az öregedéstől. Eszelős féltékenységi rohama a róla elnevezett, ám csak félkész pályaudvar állványaira vezet, ahonnan – kis toporgás után – jól látható, vérpiros ruhában veti le magát.

Így leli halálát, bár a színjátszó gyakorlatokból jól ismert technikával ügyesen elkapja őt a lenti tömeg.

Ebben az előadásban van egy szintén jól fényképezhető szuperférfi, Vronszkij. Ő az a Mészáros András, akit Kostyál Márk *Kojot* című filmjéből ismerhetünk. Onnét tudjuk, milyen remek színész ő, de itt, csodák csodája, színpadra lépve mintha elveszítette volna minden erejét. Mintha félne, hogy ha előveszi az igazi énjét, egy mozdulatára összeomlik az itt felállított, s egyedül a szépasszonnal foglalkozó építmény. Meglehet, igaza van. Karenin néven láthatunk aztán egy államügyek iránt élénken érdeklődő, mindenre nyitott, kedves, ám lényegében puha embert, akit Gazdag Tibor játszik. Ő lesz az, aki a végjátzsma idején magára hagyottan, a bánattól esztét veszítve, ruháitól is szabadulóban, félőrülten, majd egészen megzavarodva bolyong a pályaudvar oszlopai közt. Ez a hősnő pusztító varázsának köszönhető totális férfiúi leépülés új elem az 1988-as írói változathoz képest. De vannak élő pontok a játékban. Friss pillanatokban, jelentős dinamizmussal van jelen Zöld Csaba, Anna esendő természetű testvére, Sztyepan szerepében, s igen kiváló, tiszta és hiteles alak Fazakas Júlia Dolly figurája.

Hosszadalmas dialógusokkal zsúfolt, sokat-sokat beszélő előadás ez, bonyolult, ám korántsem mély emberi kapcsolatokról, gondosan előkészített érzeki jelenetekkel, mutatós táblókkal, részvétet érezve, s olykor részvétet keltve a Tolsztoj regényétől rég függetlenedett sorsok gazdái iránt. Értéktrendje és problémahalmaza annyira egyéni, hogy semmiképp nem lenne szerencsés érettségire készülő középiskolás csoportokat hívni rá. Esetleg azt gondolhatják, hogy ez az előadás segítség lehet egy esetleges Tolsztoj-tétel kidolgozásához, de ez megtévesztés lenne. Akik megnézik, láthatják, egészen másról van szó.

TURBULY LILLA

PAPA A MENYÉTFEJŰ SÁRKÁNYOK FÖLDJÉRE KÖLTÖZÖTT

A Kartonpapa Székesfehérváron

A Vörösmarty Színház repertoárján jelenleg három kortárs magyar dráma szerepel: *A Herner Ferike faterja*, a *Szutyok* és a *Kartonpapa*. Sőt, negyediknek ide vehetjük még Pass Andrea *Bebújását* is, ami a FÜGE Produkcióval való együttműködésnek köszönhetően látható időnként Székesfehérváron. Ma egy vidéki színháznál ez még akkor is jó arány, ha kevesebb nézőhöz eljutó kamaratermi előadás valamennyi, és a korábbi bemutatók csak nagy ritkán vannak műsoron.

A *Kartonpapa* a színház felkérésére született, és abból a szempontból „klasszikus” dráma, hogy Tasnádi István nem a mostanában gyakran alkalmazott, improvizációkra, a társulat közös munkájára építő munkamódszert követte, hanem „magányos drámaíróként” írta meg a darabot, és a társulat e kész művel kezdett el dolgozni. A történet egy abszurd alapötletre épül: felesége nem fogadja el a családfió halálát, helyette egy kartonpapírból kivágott alakot hurcol magával mindenhová, akit élő emberként kezel. Hogy a gyász akár módosult tudatállapottal is járhat, korántsem abszurd felvetés. Gondoljunk csak Kokoschkára, aki szakításuk után az Alma Mahlerről formázott bábút hordta magával színházba, társasági eseményekre. És a társadalom által már jobban tolerált formában voltaképpen mindenki így tesz, aki veszteségét egy fénykép vagy az elhunyt emlékeztető tárgy magával hurcolásával próbálja enyhíteni.

Ezt az alapötletet a szerző egy realista családi helyzetből kiindulva kezdi kibontani: az özvegy és fia látogatóba megy a bátyjához és annak családjához. A családon belüli erőviszo-

nyok, konfliktusok és elhallgatások feltérképezése után azonban a perspektíva kitágul, és a Kartonpapa szimbólummá, valamiféle felettes énné, megmondóemberré vagy istenné válik, aki nélkül beáll a nagy családi anarchia. Senki sem tud úgy élni a hirtelen szabadsággal, hogy a többiek meg ne nyomorítsa, így inkább visszakívánják a közös nyomorítót.

Hargitai Iván rendezése is a realitásból, egy vendégfogadásra készülő család apró-cseprő teendőiből indít, de néhány részlet már az előadás elején jelzi, hogy valami nem stimmel. Vonzó, színes színpadkép fogad bennünket. A lakás helyiségeit átlátszó falú kabinok jelzik, mi is egy fogással, lógó kabátokkal berendezett előszobán keresztül lépünk be a nézőtérre, mintha vendégségbe érkeznénk. A kabinoknak van némi Barbie-szoba jellege, bennük, mint egy kirakatban, közhelyes szerepeket mutatnak meg a színészek: anya főz, a kamaszlány mobilozik és duzzog, az apa vasalt inget keres. Néhány vezérszó még a kabinok falára is kikerül, a Zelk Zoltán-féle „Apa mosdik, anya főz, együtt lenni jó”-filing modernizált változatát látjuk. Kárpáti Enikő jelmezei jól illenek ebbe a világba, és pontosan jellemzik a karaktereket. (A gyászhoz való felemás viszonyra utal például az özvegy gyászt tagadó pöttyös blúza, világos szoknyája, és bátyjának fekete, de azért fehérrel szegélyezett inge.)

A furcsa az, hogy a hátsó fal jelentős részét betöltő ablakon egy – a táblafeliratokból kitűnően – külföldi utcarészletre látni, holott a szöveg szerint itthon vagyunk, ahonnan egy bécsi, kiállításnézős kirándulás, amellyel az apa kecsegteti rajztanár

Fotó: Kiss László



feleségét, nagy kalandnak tűnik. A vendégcsalád megérkezése a magukkal vonszolt, nehézkesen mozgatható-ültethető, arc nélküli kartonfigurával behozza az abszurditást az előadásba, ami aztán még egy ideig ötvöződik a realista párbeszédekkel, színpadi cselekvésekkel (még azt is látjuk, amikor egyik vagy másik szereplő pisilni megy az átlátszó falú fürdőszobába).

A látványablak a kezdetben csak szeparáltan, saját világukban élő családtagok közti konfliktusok és nem várt viszonyok feltárulásával párhuzamosan változik, egyre szürreálisabb lesz, a Van Gogh-módra torzuló házaktól a menyétfejű sárkányok megjelenéséig. Így jutunk el a totális talajvesztésig, a nagy családi összehorgadás után a búfelejtésképp betépett családtagok szürreális tripjéig. Itt sem panaszkodhatunk a látványra: a benettonos színvilágú babaház után ebben az alvilági, ördöggel súlyosított részben több oldalról ostromolják érzékszerveinket (a mindenhol gomolyogni kezdő füstben még a szék alá tett táskámat is megnéztem, mert mintha abból is kicsapott volna a kénkö), van sodrása a jelenetnek, az ember kiegyenesedik a székében, hogy lehetőleg ne hagyjon ki semmit. A Kozák András Stúdió viszonylag kis terében illúziókelten működik a látványgépezet, a Tóth Ildikó által megformált özvegy látomása.

Ellenszenves, beszabályozott asszony ez az özvegy, sajnálni sem nagyon lehet, az után meg főleg nem, amikor kifejti a testvérenek, hogy fogja már keményebb kézzel a feleségét, az asszony behódolva jó. Tóth Ildikó pontosan adagolt mimikával és hangsúlyokkal éri el, hogy a karakter realitása mellett egy kis ironikus eltartást is érezzünk a játékában. A Kiss Diána Magdolna játszott frusztrált, idegesen vibráló sógornő és Egyed Attila jóindulatú, mindenkinek megfelelni vágyó, kicsit pipogya férje annyira össze nem illő páros, hogy ga-

Mi? Tasnádi István: Kartonpapa

Hol? Vörösmarty Színház, Székesfehérvár, Kozák András Stúdió

Kik? Tóth Ildikó, Egyed Attila, Kiss Diána Magdolna, Pálya Pompónia, Kovács Tamás e.h. / Díszlet: Magyarósi Éva / Jelmez: Kárpáti Enikő / Dramaturg: Perczel Enikő / Zene: Dobri Dániel / Elektronika: Sulyok Benedek / Rendező: Hargitai Iván

rantáltnan robbanni fog közöttük a bomba. Pálya Pompónia mértéktartóan, gyerekeskedéstől mentesen játssza a kamaszlány érzelmi hullámváltozásait. Az előadás végén egy monológban ő ad hangot a feltámasztott Kartonpapának, de az már egy, a hatalmat átvenni kész fiatal hangja. Kovács Tamásnak a labilis, mindkét szülői oldalról megnyomorított, titkokat rejtő fiú megformálásával nem kis amplitúdót kell bejárnia. Tud dermesztő és sajnálatra méltó is lenni.

Tasnádi István új drámájában megvan egy hosszabb színpadi utóélet lehetősége. A *Kartonpapa* ugyanis képes egy abszurd ötletet kinyitni, és lehetőséget ad a színpadi adaptációknak, hogy a hatalomtól való függés és a szabadsághoz való viszony messzire vezető kérdéseit vizsgálják. A székesfehérvári ösbemutató él ezzel a lehetőséggel, és a nézőnek is többfelé nyit utat a továbbgondolásra. Konkrét utalások nélkül is képes hozzászólni olyan, napjainkra jellemző magán- és közéleti kérdésekhez, mint a férfi–női szerepek, a családi és politikai hatalmi viszonyok. Rendezői elgondolásban, látványvilágban és színészi játékban is a darab érvényes olvasata.

PROICS LILLA

MERRE TÖVÁBB

Showkeys 2018 – Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat

Többedszerre volt szerencsém a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatát otthon látni. Nem udvariaskodásból mondom, hogy szerencse, hiszen egy ilyen showcase, mint az idej, ha nem is lehet teljesen originális, lévén a helyi közönség keveredik a vendégekkel, mégis sokkal többet mond, mint amikor egy-egy vendégjátékon láttuk a társulatot. Sok éven át Kisvárdán, ugye, de annak már be-fellelgett. Most azt sejtettem meg – mondani sem kell, mennyire szubjektív módon –, hogy vannak ebben a városban olyan emberek (hozzávetőleg sem tudhatom, hányan), akiknek nagyon sokat jelent ez a társulat, akiknek ők az ablak a világra, akik imádják a színészeit. Mindez annyira azért nem meglepő, hiszen egy olyan városban, ahol látóhatáron és tudomáson belül vannak a társadalom legnyomorultabb-

jai, ott rendkívül hálás tud lenni a közönség azért, hogy a színháza gondolkodásra és érzésre hívja, hiszen a színház jó esetben katartikus, átélhető, rálátható, arra késztet, hogy az ember kimerészkedjen a komfortzónájából. A színészeit szerető közönség pedig mind elkötelezettebb – egy részük talán még azt is számon tartja, milyen széles körű és/vagy szakmai sikereket arat a társulata –, ami egyre nagyobb felelősséget rak a csapatra műsorpolitikai és minőségi szempontok szerint. Kívülálló alkalmi vendégként nincs, nem is lehet pontos tudásom arról, egy ilyen nagy társulat vezetése milyen külső elvárásoknak kell hogy megfeleljen, milyen szakmai szempontokat tud érvényesíteni a program és a társulat tagjainak összehangolása közepette. És nem tudom, mennyi önállósága lehet egy színésznek (mennyi, ha az egyik színész története-

Moldován Orsolya a *Részegek* című előadásban. Fotó: Bereczky Sándor

sen a vezérigazgató: Gáspárik Attila) a szervezatiségében egy jókora üzem működésével egybevetethető színházban, sőt, azt sem tudom, hogyan lehetne ezt ideálisan csinálni. Azt viszont tudom, hogy egy hierarchiában a döntéshozókon kívül minden résztvevő baromi kiszolgáltatott.

Radu Afrim itteni negyedik rendezésének apropója egy ügyes Viripajev-dráma, a *Részegek*. Nyilván fogalmam sincs, hogyan folyt a munka a január közepén indult próbaidőszakban, és ehhez a kritikának, úgymond, nincs is semmi köze. Csakhogy most újra megszólalt az egyébként jól ismert rossz-érzésem: vannak a nézőtérrel is fogható, kívülről markánsan eltökélt, belső bizonytalanságot fedő színészállapotok. A magát egy munkába felszabadultan belevető, a próbaidőszak alatt originális élményekkel gazdagodó színész egészen más, mint a bizonytalanságban tartott, fegyelmezett, leszabályozott. A színházi munka hierarchikus jellegéből adódóan mindez elsősorban a rendezőn múlik: ha képes a színészek iránt valódi figyelemre és együttérzésre, és képes manipuláció és erőszak nélkül dolgozni, akkor persze még bukkhat akkorát, mint a ház, mert a manipulált és folyton erőszakolt színészek nem tudnak másképp dolgozni; de jó esetben ilyenről szó sincs, hanem a rendező megkaphatja a társulat bizalmát. A *Részegek*ben azt láttam színészrelációban, hogy Afrim sokat markolt, keveset fogott: nem volt olyan tétje az előadásnak, ami arányos lett volna a színészek odaadó munkájával. Ez bennem felerősítette a túlvezérelt rendezői hozzáállás gyanúját, azt, hogy a drámáról a rengeteg elvégzett munka ellenére is aránytalanul keveset tudott mondani a társulat, márpedig ez az anyag igenis kínálja a színészeknek az elmélyültebb, egyedibb beszédmódokat. Az órákon át egyformán dülöngélés adta esztétika azért egyszer csak elfáradt, nem engedte mélyebbre a színészeket, pedig az anyag éppen innen lett volna tényleg izgalmas – így viszont madártávlatból néztünk rá minderre. A rendező olyan ebben a munkában, mint egy festő, aki bátor ecsetvonásokkal feltesz valami látványosat, azonban ebben a képben a színészek csak

szikkadt, szintanilag egymáshoz stimmelő részletek. A tudásuk és a szakmájuk iránti elkötelezettség és bizalom tartja fenn, hogy a tényleg baromi jó képeket el lehessen nézni – ez az előadás is feltűnően fotogén. Szóval zavarban voltam, mert a rendezői kiteljesedés okán színészi integritásuktól eltávolított szereplőket láttam a színpadon. Leginkább egy modern társadalom elitjének tagjaiból összejött földrészeg társaság éjszakáját néztük két felvonáson, órákon át. A sztori ugyan lineáris, jó esetben az örökkévalósághoz viszonyulhatna, ahogy a szereplők összegabalyodnak egymással térben és időben. A darab azonban a permanens részegség eljátszásával, a legkézenfekvőbb helyzetekkel és a sorra kinyilatkoztatott köz-helyekkel csak a színészek eltökélt odaadása miatt volt érvényes, amennyire az volt – éppen ezért illett volna élveznem és szeretnem is az előadást, de az anyag (a kelletténél többet) demonstrálta a néző egzisztenciális válságát is: üresjáratokat és ismétlődéseket detektáló figyelmem folyton elkalandozott a színpadtól. Az alkohol ugyanúgy uniformizál, mint a hatalomvágy, a háború, a fogyasztói társadalom vagy a szerelem, ám ennek ellenére bármelyikkel kapcsolatban lehet figyelemre méltó állításokat tenni. A *Részegek*ben sok szép képet láttunk – Radu Afrim ebben markánsan jó –, közben minden szereplő derekasán végignyomta a maga fixa ideáját: kezdve onnan, hogy ki kivel, és eljutva az Úr suttogásáig. Ráadásul az előadás végére mindez kezdett kellemesen lebegni (a beletörődésről mint nézői konvencióról majd máskor), amit az csapott le, hogy a végstádiumos rákosnak mondott filmfesztivál-igazgató végül megerőszkolta a prostituáltat. Viripajevnél csak játszik a gondolat, megfogja a nőt, de aztán elengedi anélkül, hogy bánatná. Ez a befejezés tulajdonképpen hatalmas tartalmi tévedés: nem tudom, miből következik, mert az előadásból biztosan nem.

Adi Iclenzan Jon Fosse-rendezése minőségi unalmat kínált. A szerző azt kutatja *Szép* című darabjával, milyen is úgy élnünk, hogy a múltunkkal, egykori reménységeinkkel fékez-



Bíró József és Varga Andrea a Hedda Gabler című előadásban. Fotó: Rab Zoltán

zük a jelent, esetleg azzal, hogyan élhetnénk másik, valódi életet. Az előadás alkotói az anyaghoz igazodva finoman dolgoztak, mintha egy mikroszkóp alatt láttuk volna a sejtszintű létet két üveglap közé szorítva: semmi intenzív, csak megbízható működés – lám, a vizsgálat szerint ez az élet, nincs más. Az előadás tere pátszerű, és attól fogva adekvát, hogy az ember egyszer csak rájön, tulajdonképpen nem muszáj folyton nézni, jobbra elég hallgatni a rendkívül fegyelmезetten lecsavart szereplőket. A legkockázatosabb pillanat, amikor a nő, Moldován Orsolya először megpillantja a másik férfit, Korpos Andrást, de akkor szépen megfogják, és tudjuk, nem lesz itt kibillenés, nemhogy felfordulás. *(Az előadásról lapunk 2017. októberi számában írtunk; a szerk.)*

A Keresztes Attila rendezte Hedda Gabler azonban égető sorsdráma, ahogy az *Antigoné* vagy a *Hamlet* – csak ez közelebb áll hozzánk társadalmilag (Csehov *Sirályához* pedig még közelebb), mint amazok. Az előadás alapvető állítása, hogy Ibsen a meghalt tábornok papa, aki imádta a lányát. Ez nem egy geg, hanem szellemes áthallás: a fiatal nő két, különbözőképp alkalmatlan, egyébként a kultúra fejlődésével foglalatosskódó férfi mellől menekül a halálba. Keresztes Attila, bár erős gesztusokkal és felerősített jelekkel dolgozott, nagyon bízott a színészekben. Miután meghalt a tábornok, Heddának a szépsége maradt, ami tudottan addig piacképes, amíg egy nő fiatal. Kemény önállóságának, elemzőképességének, szélsőséges őszinteségének – amit egyébként örültségnek, kegyetlenségnek, pszichés terheltségnek szoktak játszani –, kivételezettségének oka az például, hogy az apja még löni is megtanította. Hedda ugyanakkor pontosan tudta, hogy mindez az apja halálával és az idő teltével lényegében pillanatok alatt elmúlik, ezért jól megfontoltan férjhez ment, azonban Tesman, ez hamar kiderült, múló remény volt. Amire terhes lett, Hedda már tudta, a maga jogán soha többet nem lehet önálló és sérthetetlen, hiszen gyaníthatóan nemcsak a bíró és a férje tekintenek rá aktuálisan magas kategóriás használati tárgyként. Varga Andrea Heddájának egy rezzenésnyi nyugalma nincs, láthatóan nem tud mit kezdeni ebben a kiszolgáltatott helyzetben, de nyilván nem érzi magát jól, amikor egyik vagy másik férfi próbálja

szexuálisan használni. Bertétől, a szobalánytól, és Tesman nagynénjétől ugyancsak retteg, hiszen nem értik, nem érthetik, ráadásul eleve Tesmanhoz állnak közel – Biluska Annamária és Kilyén Ilka emberi, kedves figurákat hoznak, akiknek sejtelmük sincs, mi baja is lehet ennek az ellenszenvesen viselkedő nőnek. Bartha László Zsolt Tesmanja örül, hogy feleségül vette a szupernőt, szelíd és szórakozott, bár gyaníthatóan egyszer-egyszer észreveszi a kínlódását, sőt, néha talán együtt is érez vele, de alapvetően nem érti, úgyszólván nagyon nem is tud mit kezdeni vele, sokkal inkább izgatja, tud-e maradandót alkotni a művészettörténetben. Az nem derül ki pontosan, hogy valójában mi Hedda és Lövborg története, de a rengeteg kínlódás mellett van valami megnyugvás abban, hogy a férfi felbukkan. Kádár L. Gellért Lövborgja az egyetlen ember, akire Hedda valóban rá tud nézni, viszonyukat erősen kommentálja a titokzatos játékoság, és a kézfejükön látható skorpió-, illetve főnixtetoválás. A végén ezért tudunk együttmosolyogni Ibsennel.

A showcase egyébként kilenc előadást mutatott meg. A színház az újabb előadásokat hétvégére blokkosította, így a fenti három munkán kívül még a *Nézd, ki van itt!* és a *Macbeth* volt látható, illetve később, a hét közepén az évadban bemutatott *Egy lócsizár virágvasárnapja*. A programba került *Sirályt*, a *Nyugalmat* és a *Rendezést* volt szerencsénk korábban látni. Az elmúlt évekre visszatekintve Keresztes Attila munkái ívet rajzolnak: a társulatvezető rendező egyre bátrabban hagyatkozik az anyagra és a színészekre, ami láthatóan erősebb előadásokat jelent. Sajnálom, hogy az egyetlen nagyszínpadi előadást, amelyet a színész Sebestyén Ába rendezett, nem tudtam már megnézni – pláne, hogy ő rendezőként is komolyan jelen van a társulatban. A színház ugyanakkor viszonylag sok vendégrendezővel dolgozik, akiket szívesen vissza-visszahívunk – felteszem, a közös munka értékelése után. Ideális esetben a társulat minden tagja gondol valamit egy-egy munkáról, ahogy az adott évről is, nyilván nemcsak a sikerességről, hanem arról, mi és miért történt a próbaidőszak(ok)ban. Arról, hogy hogyan és mire kondicionálta a tagokat a közös munka. És arról: merre tovább.

MEGYERI LÉNA

AZ IDŐK VÁLTOZNAK, DE VÁLTOZIK-E A TÁNC IS?

Spring Forward 2018, Szófia

Nyolcadik alkalommal rendezte meg március végén éves vándorfesztiválját, a Spring Forwardot az európai kortárs tánc talán legfontosabb ernyőszerkezete, az Aerowaves. A 33 ország szervezeteit tömörítő hálózatot 1996-ban alapította a londoni The Place akkori igazgatója, John Ashford azzal a céllal, hogy a kontinensen átívelő szakmai közösség építésével segítse a feltörekvő koreográfusok megismertetését. Sokrétű promóciós munkájuk legfontosabb alapköve, hogy partnerszervezeteik részvételével, szavazás útján minden évben kiválasztanak 20 európai alkotót, akiknek a munkássága egy éven keresztül kiemelt figyelmet, valamint külföldi fellépési lehetőségeket kap. Az év legfontosabb eseménye pedig a Spring Forward fesztivál, amelyen egyszerre mutatkozhatnak be az „Aerowaves Twenty” művészei a világ minden tájáról érkezett szakmai közönségnek. A fesztivál programjába bekerülni ma már komoly presztízs, egyúttal felbecsülhetetlen értékű megmutatkozási lehetőség is jelent.

Az „Aerowaves Twenty” válogatásba pályázó alkotók minden évben videofelvétellel jelentkezhetnek, és manapság már rendszerint több mint 600 pályázat érkezik a felhívásra Európa minden tájáról. Bár a pályázó műveknek bizonyos kritériumoknak meg kell felelniük, valamint tudható az is, hogy a partnerszervezetek képviselői a felvételek megtekintése után egy éves meeting keretében szavaznak a látottakról, a válogatási metódus és szempontok nem teljesen világosak, avagy nyilvánosak. Az Aerowaves honlapja csak olyan általános irányelveket ad meg, hogy az előadásnak egy jó ötleten kell alapulnia, ezt az ötletet világosan, következetesen kell kibontania, eredetinek, jól szerkesztettnek és táncban magas színvonalúnak kell lennie, valamint az sem árt, ha jól utaztatható, tehát kis technikai igényű. Fontos továbbá, hogy nemzetközileg még nem túl ismert, feltörekvő alkotók jelentkezését várják, olyan előadásokkal, amelyeknek van jövőjük. Különösen az utolsó kitétel rendkívül szubjektív, de valójában az összes megadott kritérium arra utal, hogy a válogatás egyetlen fő szempontja a minőség, nem pedig valamilyen művészi elv vagy koncepció.

Lehet-e, szabad-e ennek ellenére a Spring Forward fesztivál programjában trendeket, tendenciákat keresni? Nagy a kísértés, hiszen ritkán mutatkozik meg egyszerre ekkora mértékben az európai kortárs tánc progresszív alkotásaiból. Ugyanakkor nem szabad elfelejteni, hogy az „Aerowaves Twenty” közé nem mindig legújabb, legfrissebb előadásaikkal kerülnek be az alkotók, így sok esetben a fesztiválon is többéves darabokat látunk. Akárhogy is, az idei fesztivál mottója: „Dance for changing times” (Tánc a változó időkben) nem igazán vál-

totta be az ígértét. Különösen a korábbi évekhez képest tűnt állóvíznek a program (jómagam harmadik éve veszek részt a fesztiválon az Aerowaves egyik fiatal kezdeményezése, a Springback Academy nevű kritikus-mentorprogram keretében). Idén sokkal kevésbé feszegették a műfaji határokat a koreográfusok, és meglepő módon sokkal több mozgásközpontú vagy tiszta táncos előadás került a válogatásba. Kevesen foglalkoztak aktuális társadalmi vagy akár művészi kérdésekkel, és kevesen éltek a modern technika adta lehetőségekkel is, így a változó időknek a színpadon nem sok nyomát láthattuk.

Ljubljana, Bassano del Grappa (Veneto), Zürich, Umeå, Barcelona, Pilsen és Aarhus után idén Szófiában került megrendezésre a fesztivál a Derida Dance Center partneri közreműködésével. A bolgár főváros, bár kétségtelenül számos színházzal büszkélkedhet, a fesztivál számára nem bizonyult igazán ideális helyszínnek a nagy távolságok és a kissé fejletlen szervezés miatt, valamint hiányzott egy olyan igazi fesztiválközpont is, amely a korábbi években a seregszemlén túl valódi közösségi élménnyé emelte a programot. Így ezúttal be kellett érünk a 21 előadás megtekintésével (a programban meghívott vendégként szerepelt egy koreai előadás, kiesett viszont az Aerowaves-pályafutását tekintve rendkívül szerencsétlen sorsú ír Oona Doherty – aki zsinórban másodjára volt kénytelen lemondani a fesztiválszereplését – szólója). A teljesség igénye nélkül következzen egy áttekintés a fesztivál emlékezetesebb előadásairól.

Mi a baj a szólóval?

A fenti kérdés a fesztivál egyik kísérőprogramjának, a „Critical Issues” (Kritikus témák) című panelbeszélgetésnek az egyik témája volt, amelyet maga az Aerowaves igazgatója, John Ashford vetett fel. A szóló, természetéből fakadóan, minden más színpadi formánál erőteljesebben szól alkotójáról, előadójáról. A baj akkor kezdődik, amikor ennél többről nem is szól, tehát nem tud túllépni az öncélú magamutogatáson. A fesztivál programjában erre volt ékes példa a német Mathis Kleinschnittger *Grrr, I'm dancing* című előadása, amelyben kontextus és koherencia nélkül vonultatott fel provokatívnak szánt elemeket (nercbundában és női népviseletben parádézás, szexuális töltetű mozdulatok ismételtetése idegesítő zenére, majd imitált alvás a színpadon néhány óriási tedimackó társaságában). Az öntelt és unalmas szóló egyetlen érdekességét a közönség néhány tagjának reakciója szolgáltatta, akik a színpadi alvás megkezdésekor zajos felháborodás kíséretében

hagyták el a termet. Ennél erősebb, vagy legalább ehhez fogható érzelmi reakciót ezen a fesztiválon nem is tapasztaltam a közönség körében. Ki gondolta volna, hogy manapság az alvás számít az egyik legprovokatívabb színpadi gesztusnak?

Hasonlóan ellenszenves volt a norvég Hilde Ingeborg Sandvold szólója, bár a *Dans, for Satan* esetében legalább a motiváció világosabb. Sandvold ugyanis láthatóan valamiféle félreecsúsztott feminizmus nevében vonultat fel banális szexuális metaforákat (kolbászevés, tejivás) és mozgásmintákat, és feltehetően ugyanennek a nevében pingálja fel fehér vászonra a „Dick is God” feliratot, majd egészíti ki saját meztelen, feliratozott felsőtestének megmutatásával a tételt: „but pussy has the power”. Elcsépezt eszközök, szájbarágós üzenet – ilyen, amikor baj van a szólóval.

És hogy milyen, amikor semmi baj sincs vele, azt ezen a fesztiválon legátütöbben Góbi Rita demonstrálta *Reptében* című darabjával. Góbi kicsit olyan számomra a kortárs táncban, mint Adele a popzenében: nem érdeklik a normák és a trendek, egyszerűen csak járja a saját útját, csinálja, amit szeretne, és ami a legjobban áll neki, mégis (vagy talán éppen ezért) nagy sikereket ér el vele. A *Reptében* is egy külön kis világba kalauzolja a nézőt. Negyvenpercnyi mérnöki precizitás, kimerítő és végig lebilincselő fizikalitás, amelyben az előadó teljes mértékben alárendeli magát annak a karakternek (ebben az estben inkább: lénynek), akit a színpadon megtestesít. Góbi előadásai mindig nagyon erősen építenek az ő egyedi, izmos-csontos, erős és hajlékony testalkatára, az ő esetében azonban szóba sem jön a pusztá magamutogatás vagy az öncélúság: hihetetlenül pontos és fegyelmezett előadó, aki a nézőtől is olyan szigorú figyelmet követel meg, mint amilyenell ő a színpadon áll.

És mi a baj a duettel?

Bár ez a kérdés nem szerepelt a kritikuspanel témái között, a fesztivál programjában szereplő duettek láttán bennem azért ez is felmerült. A finn székhelyű Raekallio Corp *Rehearsal on love* című opusza legalább táncanyagában és tánctechnikailag rendben volt (elsősorban a modern és kontakt tánc elemeit használták), a bolgár Derida Company (a társszervező Derida Dance Center házi együttese) előadói azonban technikailag is nehézségekkel küzdöttek az *F 63.9*-ban. A nagyobb baj mégis az volt, hogy a két alapvetően tiszta táncos előadás olyan közhelyes mozdulatokat és eszközöket használt a szerelem és a párkapcsolatok bemutatására, amelyek jelenléte egy progresszívnek gondolt kortárs tánc-fesztiválon érthetetlennek tűnt. Ráadásul mindkét darab gyenge kísérletet tett a kapcsolaton belüli abúzus megjelenítésére is (nem specifikusan a nő vagy a férfi kárára irányuló erőszakról, mint inkább az egymással való folyamatos harcról volt itt szó), de mindezt reflektálatlanul tették, többek között olyan sekélyes gesztusokkal, mint amikor a *Rehearsal on love* párosának női tagja egyszerűen leköpte férfi párját.

A fesztivál szakmai közönségének körében olyan ellenállást váltott ki a fent említett két, heteroszexuális párokat közhelyes helyzetekben ábrázoló előadás, hogy elgondolkodtam: vajon a klasszikus duettnek leáldozott volna? Hogy ez talán mégsem így van, azt egy görög páros, Aris Papadopoulos és Martha Pasakopoulou *touching.just* című előadása bizonyította. A darab korántsem tökéletes, de van benne annyi eredetiség és szellemesség, hogy visszaadja a hitünket a duettek

léttjogosultságában. Aris és Martha furcsa páros (a lány kicsi és törékeny, a fiú nagydarab és erős, amit gyakran ki is használnak a koreográfiában), furcsa térben vannak (neoncső, csillogó kék szalagfüggöny és recsegő-ropogó hangokat hallató ragasztott buborékszőnyeg a fő térelemek), és többnyire furcsán is mozognak. Divatos sportruhákba öltözve először csak körbe-körbe totyognak a színpadon, legtöbbször egymást akadályozva vagy egymásnak nekimenve. Majd idővel mozdulataik egyre jobban kinyílnak, változatosabbak lesznek, és egymással is egyre jobban összehangolódnak, míg már komplett kombinációkat is képesek együtt bemutatni. Arcuk végig érzelemmentes, még a finálénak is beillő, ritmikus táncmozdulatokkal nehezített csókjelenet is inkább testgyakorlat, mint a szenvedély kifejeződése. És bár a furcsaságok tárháza a végére nem igazán áll össze koherens egészszé, Aris és Martha azért mégis mondanak valamit arról, hogy hogyan tudunk közös nyelvet találni, avagy felépíteni kapcsolatainkban.

Maszkulin energiák

Miközben a prózai színházban egyre erőteljesebben jelennek meg a női témák, és a színpadon is kezdjük látni a *#metoo* mozgalom hatását, addig a Spring Forward idei fesztiválprogramjában ennek nem találtuk nyomát. Sőt, érdekes módon három olyan előadás is bekerült a válogatásba, amelyekben csak férfítáncosok szerepeltek. (Eszembe jut ezzel párhuzamosan két hazai bemutató a közelmúltból, amelyek szintén csak férfiakat léptettek színpadra: Mészáros Máté *United space of ambivalence*-e és a Timothy and the Things *Vadászata*. Lehet, hogy a trenddel párhuzamosan rögtön az ellentrend megjelenésének is tanúi lehetünk?) És míg a *Dédale* című előadás a meleg szubkultúra egyik helyszínére, a férfiszaunák világába kalauzol, addig a *Nass (Les Gens)* és a *Homo Furens* kifejezetten a heteroszexuális férfienergiákban tobzódik.

Néhány évvel ezelőtt a DV8 társulata készített *John* címmel egy személyes interjúkon alapuló, felkavaró és emlékeztető előadást a férfiszaunák látogatóiról. Emlékezve erre az előadásra még fölőselegesebbnek, üresebbnek és hiteltelenebbnek tűnik a francia Jordan Deschamps *Dédale*-ja, amelyben négy meztelen férfi mutat be szépelgő és álerotikus közeledéseket egymás irányába. Deschamps darabjával nemcsak az a baj, hogy érdektelen, hanem hogy klisékbe és külsőségekbe fullaszt egy érzékeny társadalmi témát.

A szintén francia Filipe Lourenço és társulata, a Plan-K tulajdonképpen egy félórás katonai gyakorlatot állít színpadra a *Homo Furens* című darabban. És bár eljuthatunk arra a nem túl mély következtetésre, hogy mindenféle mozgást nézhetünk koreográfiaként, valójában az előadás nem lép túl a pusztá geg szintjén. Ezzel szemben a marokkói származású, szintén Franciaországban alkotó Fouad Boussouf és csapata, a Massala Company *NASS (Les gens)* című előadása a fesztivál egyik koreográfiailag és szerkezetileg legérettebb munkája. A hét férfítáncos mozgását a zene ritmusa és az okosan kidolgozott térhasználat strukturálja. Táncukban keveredik a kortárs tánc, az utcai táncok és a tradicionális keleti mozgásformák mozdulatkincse, és bár az előadás nem nyom le semmilyen üzenetet a torkunkon, a kiváló táncosok könnyűszerrel eszünkbe juttatják a testvériség, a közösség és a mindennapi spiritualitás témáit. Talán nem Fouad Boussouf fogja megreformálni a kortárs táncot, de jó volt látni egy ilyen biztos kezű alkotó könnyedén magával ragadó munkáját is a fesztiválon.



Dédale. Fotó: Yana Lozeva

Különcök

Két előadás maradt emlékezetes eredetisége, kreativitása vagy akár fogalmazhatunk úgy is, különössége miatt. A portugál Marco da Silva Ferreirának hálás lehetett a fesztiválközönség, mert az utolsó, 21. előadasként bemutatott *Brotherben* megvolt a potenciál, hogy fenntartsa a megfáradt nézők érdeklődését. Festett arcú karakterei urbánus ruhákba öltöztek, mégis mintha inkább egy kisközösség vagy törzs tagjai lennének, saját szabályokkal. Ők láthatóan otthonosan mozognak saját káoszukban, amelytől nem idegenek a bábszerű mozgás vagy a *streetdance*-elemek sem. Mi, nézők viszont nehezen igazodunk el viszonyaik és motivációik között, így a legjobb, amit tehetünk, hogy átadjuk magunkat ennek a 40 perces, jól koreografált örületnek.

A magyar nézőt a brüsszeli székhelyű Insieme Irreali Company *Wreck* című előadása könnyűszerrel emlékeztetheti a Nylon Groupra, hiszen a *List of extinct species* alcímű előadás „főszereplője” ugyanúgy egy hatalmas nylonbáb, mint ahogy azt Eke Angéla és Márkus Sándor formációjának előadásain megszokhattuk. A báb ez esetben egy óriási, lebegő fekete buborékot, felhőt vagy kisbolygót jelképez – az asszociációk tárháza végtelen. A folyton mozgó képződményből folyamatosan tűnnek elő, majd bújnak vissza bele ruhátlan táncosok, és ha túltesszük magunkat a báb „varázslatának”, vagyis mechanikájának fejtegetésén, akkor akár teremtéstörténetként is felfoghatjuk a látottakat. A táncosok egyre hosszabb időt töltenek a burkon kívül, egyre magabiztosabban mozognak a kinti világban. A darab vége felé aztán egyszer csak elreptetik a fekete monstremot a közönség fölé – így válunk mi is visszavonhatatlanul részeivé az ő történetüknek.

Szembenézés önmagunkkal

A fesztivál talán leginkább gondolatébresztő előadása a spanyol Núria Guiu Sagarra *Likes* című *lecture performance*-a volt, amely a programban egyedülként vetett fel olyan kérdé-

seket, amelyek mind társadalmi, mint művészi szempontból rendkívül fontosak és aktuálisak. Sagarra az előadás elején elmeséli nekünk, hogy jelenleg éppen antropológiát tanul az egyetemen, kutatási területe pedig a modern presztízstárgyak témaköre, ennek keretében született meg az előadás gondolata is. A táncosnő szerint mai életünk legfőbb „presztízstárgyai” a közösségi oldalakon begyűjtött like-ok, amelyek nagyban befolyásolják önértékelésünket és énképünket. A tánc és mozgás világából két területet emel ki: a YouTube-on elterjedt *cover dance*-eket (olyan videók ezek, amelyekben a feltöltő egy népszerű slágerre mutat be egyszerű koreográfiát azzal a céllal, hogy minél többen tanulják be, és vegyék fel a saját verziójukat belőle), valamint a jóga egyre inkább üzletiesedő és külsőségekre fókuszáló világát (Sagarra maga is jógaoktató). Az antropológiai gyorstalpalo után következik a demonstráció. A táncosnő először felváltva mutat be a YouTube-ról megtanult *cover dance*-eket (amelyek ebben a közegben mulatságosan banálisnak hatnak) és jóga gyakorlatokat, majd az egész lassan átúszik egyfajta összefüggő koreográfiába, amelynek során Sagarrról fokozatosan lekerülnek a ruhadarabok is. A jóga-mozdulatok egyre gyorsulnak, eredeti funkciójukat elvesztve összekeverednek a táncmozdulatokkal, míg végül gimnasztikai elemekké silányulnak. Ahogy Sagarra egyre pörébb, úgy irányul a figyelmünk egyre inkább arra, hogy néz ki a különböző pózokban, ahelyett, hogy mit csinál, és azt hogyan csinálja a színpadon. Amikor már teljesen meztelenül gyakorlatozik, akkor még lelkesítően megtapsoltatja a közönséget, és bizony valószínűleg a legtöbben összecsapjuk néhányszor a kezünket, mielőtt elgondolkodnánk, hogy minek is tapsolunk valójában. Végül Sagarra kimerülten rogy le laptopja mellé, hogy kettesben maradjon a géppel – és az azon keresztül elérhető digitális világgal. Bár a táncosnő választott témájához képest talán kicsit sokat markol és keveset fog, valamint eredeti tárgyától, a like-októl is messzire kalandozik, mégis elgondolkodtat minket olyan fontos témákról, mint a modern testkultusz visszasága, a művészet leértékelődése, az egészség és a spiritualitás elüzletiesedése. És hát nem az lenne a kortárs tánc egyik legfőbb feladata, hogy megpiszkálja egy kicsit a világgépünket?

MINDENT LETISZTÍTOTTAM MAGAMRÓL ÉS MAGAM KÖRÜL

Beszélgetés Góbi Ritával

Góbi Rita táncos-koreográfus néhány évvel ezelőtt rátalált valamire, ami már a *Sziluett Cinemában* (2014) ugyanúgy érezhető volt, mint *Ne hisztizz!* (2014) című előadásában. A cseh Andrea Miltrenovával közös duója (*Ellenpont*) tavaly bekerült a Lábán-díj nomináltjai közé, a 2017-es *Reptében* című szólója pedig most a Lábán-díjat is meghozta számára. Ugyanezzel a darabjával szerepelt az Aerowaves Spring Forward fesztiválon, ahová minden évben több száz (idén 700) koreográfia közül válogatnak be húszat a szervezők.¹

Góbi Ritát még a Lábán-díj kihirdetése előtt kérdeztük. Az Aerowaves fesztiválon szerzett tapasztalatai mellett azt is megtudtuk tőle, mit láttak meg benne egykoron első tánctanárai, noha a fizikai adottságai nem voltak igazán jók a baletthez, és hogyan fér meg benne annyiféle kettősség. TÖRÖK ÁKOS interjúja.



Fotó: Piti Marcell

– *Hogy kezdődött nálad a tánc?*¹

– Hétévesen ebben találtam meg a szabadságomat, a játékomat, önmagamat. Az elmondások szerint mindig nagyon tevékeny és mozgékony gyerek voltam, és ezeknek az energiáknak a levezetésére kezdtem el járni egy újvidéki magánstúdióba. Ott a technikák mellett minden kötött forma nélkül improvizáltunk és táncoltunk. Olyan volt, mint egy játék, amit nagyon szerettem. Tízévesen kezdtem el egy profi tánciskolát, ahol négy év alatt majdnem minden tanárral találkoztam, és úgy éreztem, hogy ott már nem tudok többet tanulni. Márpedig nekem akkor is az volt, és azóta is ez a legfontosabb.

– *A tánc miatt kerültél Magyarországra?*

– Minden a tánc miatt van. Tizennégy évesen folytathattam volna Újvidéken, de felvettek a Magyar Táncművészeti Főiskolára is. Anyukám augusztus 30-án megkérdezte, hogy pakoljunk, vagy ne? Mondtam neki, hogy jó, akkor pakoljunk.

– *A főiskolán megkaptad azt a bizonyos többletet?*

– Tizennégy és tizenkilenc éves korom között rengeteget fejlődtem ott. Nagyon nehéz évek voltak, de a vége felé már

¹ 2014-ben két magyar produkció is bekerült: a Hodworks *Pirkad* című munkája és Molnár Csaba, Dányi Viktória és Vadas Zsófia Tamara *Nyúzzatok meg!* című koreográfiája. A Hodworks a következő évben *A halandóság feltételei* című darabjával duplázott. 2016-ban Réti Anna és Ricardo Machado duója (*Point of You*) kapott meghívást, tavaly pedig Fülöp László formációja, a Timothy and the Things képviselte Magyarországot (*Anyádék rajtam keresnek*).

nem csak a szenvedésről szólt. Eljutottam az origóhoz, ahhoz, amiért ezt az egészet csináltam és csinálom most is. Már a táncművészeti főiskolán elkezdtem koreográfiákat készíteni, amelyeket az intézmény is támogatott.

– *Említetted a szabad játékoság örömét, a balett pedig következik a főiskolából. Hogyan jön össze ez a két nagyon különböző dolog?*

– Már kiskoromban megértettem, ahhoz, hogy ura legyek mindannak, amit szeretnék, nagyon keményen meg kell tanulnom a technikákat és a velük együtt járó minőséget. Ha nem tudnám ezeket a technikákat, azokra a dolgokra sem lennék képes, amikkel most foglalkozom. Az elején nagyon sokat szenvedtem a testemmel, mivel a klasszikus balett esztétikája jó magas lécen van. Ráadásul nekem messze nem voltak hozzá ideálisak az adottságaim. Bizonyosan nem azért biztattak kiskoromban a tanárain, mert szép magasra emeltem a lábamat. Nagyon sokat dolgoztam azon, hogy minden egyes testrészemet átalakítsam. Olyan volt, mintha egy szobrot gyártanék.

– *Akkor mit láthattak meg benned az első tanáraid?*

– Szerintem a jelenlétre, az energiára és az erős személyiségre gondoltak. Persze ez utóbbi úgy erős, hogy nagyon is sebezhető. Lehet, hogy kívülről erősnek tűnik, de belül fortyog a láva.

– *Lehet mondani, hogy a tánc és a koreografálás számodra egyfajta terápia?*

– Inkább olyan, mint egy meditáció. Elkezdek valamit csinálni, de nem tudok semmit, csak létezem. És ezekben a befelé figyelésekben egyszer csak rájövök dolgokra önmagammal kapcsolatban. Ilyenkor elalvás előtt az egészet levezényelem a fejemben, utána már „csak” be kell menni a próbaterembe, és megcsinálni. Ez persze nagyon fárasztó, mert ilyenkor nem sokat alszom.

– *Mire jöttél rá például a Reptében kapcsán?*

– Ez egy nagyon hosszú folyamat egy fontos állomása lett. Volt előtte majdnem tíz évem, amikor teljes volt a káosz a színpadi munkáimban. Ekkor eldöntöttem, hogy nem fogok senkivel sem dolgozni, és nem szedem szét magamat sokféle projekttel. Bármennyire is imádtam ezeket, már nem bírtam, és egy ponton azt éreztem, hogy ez már nem én vagyok. Sokkal fontosabb lett számomra folyamatos kutatás közben átadni, amit a táncról gondolok. Elkezdtem tanítani, és miközben már máshogy értelmeztem a táncot, máshogy kezdtem el beszélni róla, láttam, hogy értik, amiket csinállok, amit tanítok, és ezek hatására átalakulnak a növendékek.

A környezetemet is elkezdtem tudatosan alakítani, mindent letisztítottam magamról és magam körül. Feltettem a kérdést: mi az, ami igazán fontos? Egészen bezártam, és teljes flow-ba kerültem. Három-négy évvel ezelőtt utaztam bele ebbe a kis tisztító kúrába, de már korábban is volt egy ilyen bezárulós periódusom, amikor elkezdtem koreografálni, vagyis a kezdeteknél. Ekkor született a *Fehér fal*, csak utána elveszttem a káoszban. Most pedig a 2014-ben bemutatott *Sziluett Cinemá*val indult a letisztítás.

– *Mennyire volt nehéz elindulni 2006-ban a saját társulatoddal?*

– Már kisgyerekként éreztem, hogy ezt szeretném csinálni, később pedig olyan embereket vonzottam be a közös munkába, akikkel jól passzoltunk. Az első közös előadásunk, a *Fehér fal* munkafolyamata volt a legjobb – akkor még pénz nélkül. Barátok voltunk próbatermen belül és kívül is. Nem a „vezérségem” számított, hanem hogy erőteljes pozitív energi-

ákat sugározok, amit szerettek a többiek. A bonyodalmak onnan kezdődtek, amikor bejött a pénz.

– *Ezt hogy érted?*

– Szétcsúszott a barátság, mivel a pénzzel együtt járó társulaton belüli struktúraátalakulást nem tudtuk kezelni. Mindez teljesen emberi – és sajnos klasszikus: amikor bejön a pénz a világba, felbontja a rendet, és ez akár háborúhoz is vezethet. Ez utóbbit gyerekként Szerbiában közvetlenül is megtapasztaltam. És ugyanez volt a társulatban is: felépítettem egy remek csapatot, aztán bejött ez a rohadt pénz, és mindent szétrombolt. Ezen át kellett gyúrnöm magam, most már másképp csinálom.

– *Hogyan másképp?*

– Most rendszerben kezelem az egészet. A hat lányhoz képest, akikkel dolgozom, egy idősebb generáció tagja vagyok. Már nem egy baráti kollektívára vágyom, most mindannyiunknak a produktum a lényeg.

– *Az egyik furcsa kettőség benned, hogy csendes, befelé forduló embernek tűnsz, miközben a színpadi szólóidban a lehető legkitettebben vagy jelen.*

– Az életben valóban nagyon szégyenlős vagyok. Amikor találkozom emberekkel, mindig mondom is nekik, hogy néznek meg a színpadon, az is én vagyok.

– *Amikor egy szólót készítesz, megmutatod valakinek a bemutató előtt?*

– Csak a kamerámnak. Senki más nem látja, egyelőre.

– *Egyelőre?*

– Az *Ellenpont* című duettnél nagyon jó ponton jött be és sokat segített egy francia coach, mivel a partneremmel mindketten nagyon erős személyiségek vagyunk. Korábban még senki nem érezte ennyire szakmailag és technikailag is, amit és ahogy csinállok. Ténylegesen talán egy hétig volt velünk, de a jelenlétét azután is éreztem. Megtanultam tőle, hogyan legyenek kívül is.

Ennek azért volt előzménye: már nagyon fiatalon elhatároztam, egy ideig nem akarok benne lenni a darabjaimban, mert az egészet meg kellett tanuljam koordinálni. Most kezd minden összeállni, ami előtte volt, az valamiféle tanulójárat.

– *A visszahúzó csendesség másik ellenpontja nálam a Villany Leóban való részvételed volt, ahol azt vettem észre, hogy az önmagukban improvizálókat egyszer csak elkezdted szervezni tánc közben.*

– Ebben semmi tudatos nem volt, de tény, hogy van bennem késztetés arra, hogy figyeljünk egymásra. Valószínűleg ezt próbáltam akkor is elérni. Nem is hívtak többet.

– *És ezért nem?*

– Egyszerűen azt éreztem, hogy kilöködtem, ahogy gyermekkoromtól kezdve minden közösségből. Hiába szerettem volna mindig is kapcsolódni. A táncársulatoknál is ez történt, ahová leszerződtek, aztán hamar kidobott a rendszer. A szüleim is azért akarták, hogy menjek el táncolni, mert az osztályközösség is kilökött magából. Szerencsém volt, mert a tánc nem dobott ki, sőt, maximálisan beszívott. És most nem az emberekről beszélek, hanem magáról a táncról.

– *Rendszeresen játszol külföldön, most pedig a Aerowaves fesztiválon nagyobb töménységben is bepillanthattál a nemzetközi kortáránc-szcénába. Milyen trendeket és tendenciákat érzékel?*

– A fesztiválon le voltam döbbenve, mennyire kevés a tiszta tánc. Azt látom, hogy a kortárs tánc elment a színház felé. Számomra a színház és a tánc két nagyon különböző dolog. Amikor a kettőt vegyítik, véleményem szerint a tánc

ebből mindig rosszul jön ki, mivel a színházi elemek könnyebben befogadhatóak, ezáltal nem a test és a tánc, illetve amiket ezek által közvetíthetünk, lesz a fókuszpont. Ezek az előadások a világ jelenlegi helyzeteire reflektálnak, amelyekre így könnyen ráismerhetnek a nézők. Véleményem szerint egy erős táncdarab időtlen: nem függ attól, hogy hol és mikor mutatják be.

– *Hogy érezted magad a fesztiválon?*

– Volt benne jó és rossz is. Sem a technikát, sem a helyszínt illetően nem voltak megfelelőek a körülmények, ezért előadás előtt olyan dolgokkal kellett foglalkoznom, amilyenekkel egy ilyen darab előtt nem lehet. Ez egy nagyon szigorú és kényes darab, amelyben olyan energiát kell megteremtsek, amelyet káoszban nem vagyok képes. Azt éreztem, hogy van egy remek lehetőség, amellyel mindezek miatt nem tudok élni.

– *Ezek után mi volt jó benne?*

– Hogy egy ilyen iszonyatos stressz után azok a kollegák, akik ezer éve a pályán vannak és magas minőséget képviselnek, az előadásom után odajöttek hozzám gratulálni.

– *Milyen lehetőségekkel jár a fesztiválon való megjelenés?*

– Már az nagy dolog, hogy olyan, külföldi fellépésekhez lehetőséget jelentő emberek is megnézték a darabomat, akiknek eddig hiába írogattam. Azt mondták, most már várják az emailmet.

– *Hogy jöttek számodra a gyerekdarabok, ráadásul óvodás célközönségnek?*

– Eleinte féltem a kicsiktől, aztán a bátyámnak is születtek gyerekei, és elkezdtek tanítani. Rájöttem, hogy pontosan értenek, még jobban is, mint a felnőttek. Amikor óvoda után elkezdődik a verbális kommunikáció, a mozgásos és játékos alapok háttérbe szorulnak. Előtte azonban éppen arra fogékonyak a gyerekek, amit én csinálok a színpadon. Másrészt ugyanabban az időben megkeresett a Prezi cég, hogy csináljak egy karácsonyi gyerekdarabot az éppen nyíló óvodájukba. Ez volt a *Pici Bonbon*.

Rájöttem, hogy pont olyan fantáziavilágban létezem, mint a legkisebbek. Amikor táncolok, elképzelek egy körülöttem levő világot, például a kezem belenyúl egy alagútba, ott az ujjaimmal megérintek egy kismanót, majd a kismanó felmászik a vállaimra, így a vállaim kezdenek el táncolni, majd elszalad, és utána futok... így építem fel a koreográfiát. Ezek belső víziók, monológok, folyamatosan párbeszédben vagyok a térrel, a levegővel, az elképzelt partneremmel, így soha nem vagyok egyedül.

– *Létezik egy markáns megosztottság a táncszakmán belül. Az egyik oldalon a Magyar Táncművészek Szövetsége áll a szakmai díjaival, illetve a Nemzeti Táncszínház a maga kínáلتa játszóhelyekkel (Várkert Bazár, Műpa és egy ideje a Bethlen Téri Színház), a másik oldalon a Lábán-kuratórium a Lábán-díjakkal, illetve olyan játszóhelyek, mint a Trafó, a MU Színház vagy akár a Bethlen Téri Színház. Te azon kevés alkotó közé tartozol, akiket mindkét oldal elismer.*

– A különbség a stílusokban és ízlésekben van, és abban, ki hogyan közelíti meg a táncot. Ez a világon mindenhol ugyanígy van. Én sosem szerettem volna elköteleződni egyik oldalhoz sem. Akárhová is mentem, jeleztem, hogy én szeretném eldönteni, mit csinálok. Éppen ezért nem is választok az oldalak között, a minőségben hiszek. Ugyanúgy felkeresem a Nemzeti Táncszínházat, mint a Bethlen Téri Színházat, a MU Színházat vagy a Trafót.

– *Ha már a Lábán-díj jelölés miatt beszélgetünk, az utóbbi három játszóhelyen milyen lehetőségeket kapsz jövőre?*

– A MU Színházba már nagyon régóta nem fogadnak be, de most a Bethlen Téri Színház is azt mondta, hogy nem ad lehetőséget, a Trafóban pedig még soha nem voltam koreográfusként, és most sem lehetek. Az egyik hely esztétikájának nem felel meg, amit csinálok, a másiknak a koncepciójában nem illek bele, a harmadiknál nem tudom. Egy kicsit meg vagyok löve. Szerencsére vannak dátumok és helyek – mert játszanom kell, különben meghalok.

E számunk szerzői

Deres Kornélia (1987) színháztörténész, költő, a KRE BTK adjunktusa, Budapesten él

Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él

Iván Ildikó (1973) fordító, műfordító, publicista, Menden él

Kovács Natália (1989) szerkesztő, kulturális újságíró, kritikus, Budapesten él

Macska Jánosné, szül. Herczog Noémi (1986) kritikus, szerkesztő, Budapesten él

Megyeri Léna (1987) szabadúszó tánckritikus, Budapesten él

Molnár Zsófia (1974) kritikus, műfordító, Budapesten él

Nagy Kristóf (1991) művészettörténész-szociológus, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa

P. Müller Péter (1956) egyetemi tanár, Pécsen él

Papp Tímea (1975) kritikus, kulturális menedzser, Budapesten él

Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él

Schuller Gabriella (1975) színháztörténész, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa, Budapesten él

Török Ákos (1969) újságíró, a színház.hu szerkesztője, Budapesten él

Trencsényi Katalin (1971) dramaturg, Londonban él

Turbuly Lilla (1965) író, szerkesztő, Náprádfán él

Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él

Urfi Péter (1986) újságíró, kritikus, Budapesten él