



KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2019 • május

LII. évfolyam, 5. szám, megjelenik évente 10 szám

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: Nagy Gergő

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

FÜGGŐSÉGEK

- 2 Darida Veronika: Színpadi függőségek
- 5 Veszélyes játék
Kreativitás és addikció viszonyáról Demetrovics Zsolt pszichológussal és Novák Eszter rendezővel Proics Lilla beszélgetett
- 10 Fritz Gergely: Eszenyi Enikőről szól
John Cassavetes: Premier – Vígszínház
- 12 Puskás Panni: Függőségeink
Széttépvé – Orlai Produkció, Belvárosi Színház

MI „RADIKÁLIS” MA?

- 14 Halász Péter: hol vagy?
Kerekasztal-beszélgetés Berecz Zsuzsa, Cserne Klára, Fekete Ádám, Schuller Gabriella, Szabó Veronika, Szabó-Székely Ármin, valamint Boross Martin, Kelemen Kristóf és Vajdai Vilmos részvételével
- 20 Radikális az, ami...
Körkérdésünkre válaszolt Darida Veronika, Gáspár Ildikó, Gergye Krisztián, Imre Zoltán, Jákfalvi Magdolna, Kelemen Kristóf, Kricsfalusi Beatrix, Schilling Árpád, Schuller Gabriella, Simányi Zsuzsanna és Szabó-Székely Ármin

KRITIKA

- 25 Hajnal Márton: Diktatúrakörkép 2019
Két Macbeth – Szkéné és Örkény Színház
- 27 Dézsi Fruzsina – Nagy Klára: Saját képmásunkra
Kommentlanc A Platonov – (Ne csak) nézd, hogy telik ez a kurva élet! című előadásról – Katona József Színház, Budapest
- 30 Turbuly Lilla: Nőkről négyféleképpen
Showcase 2019 – Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár

NŐI SZERZŐK/RENDEZŐK A MAGYAR KÖSZÍNHÁZBAN

- 32 Trencsényi Katalin: De mi lett a nővel?
A női szerzők és rendezők (hűlt) helye a magyar színpadokon

TÁNCREKONSTRUKCIÓK

- 40 Megyeri Léna: Múzeum helyett újraalkotás
Példák a magyarországi gyakorlatból
- 43 Halász Tamás: Változatok feltámasztásra
Nemzetközi példák és tapasztalatok
- 46 Zavar, ha utánzást látok, az mindig hamis
Wuppertali Táncszínház: örökségkezelés felelősséggel – Robert Sturmmal, a Wuppertali Táncszínház jelenlegi produkciós vezetőjével Lakos Anna beszélgetett

Címlapon: (fent) Shakespeare: Macbeth – Borsi-Balogh Máté, r.: Gáspár Ildikó, Örkény Stúdió (fotó: Horváth Judit); (lent) Csehov: A Platonov – (Ne csak) nézd, hogy telik ez a kurva élet! – Ónodi Eszter és Kocsis Gergely, r.: Székely Kriszta, Katona József Színház, Kamra (fotó: Horváth Judit)

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.

Fókuszunkban egyszerre foglalkozunk a különböző függőségek művészeti reprezentációjával és a probléma valós vetületével: miért vannak a színészek fokozottan kitéve a függőség veszélyeinek? Esszéjében Darida Veronika a Dionüszosz-kultustól kezdve orosz szerzőkön és a magyar neoavantgárdon, többek közt Hajas Tiboron keresztül jut el kortárs magyar bemutatók függőség-ábrázolásaiig. Utóbbiak közül külön kritikát közlünk a Vígszínház *Premierjéről*. A másik ilyen tematikájú bemutató, Szabó-Kimmel Tamás *one man show*-ja, egy érzékenyítő előadás. Rendezője, Novák Eszter pedig egy másik tisztségében, a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanáraként vett részt kerekasztal-beszélgetésünkben Demetrovics Zsolt addiktológussal: kettejükét Proics Lilla arról kérdezte, beszélhetünk-e valós kölcsönhatásokról kreativitás és függőség között, és hogy fontos-e a színészi munka szempontjából a pszichológus.

DARIDA VERONIKA

SZÍNPADI FÜGGŐSÉGEK

A függőség ábrázolása szinte egyidős a nyugati színház történetével. Elég, ha a görög drámák eredetére, a Dionüszosz-kultusra gondolunk. Dionüszosz a bor, a mámor, a termékenység istene, az őt ünneplő tömeg pedig dionüszoszi felajzottságában elvarázsolt nézővé, tragikus karrá változik át, és így hozza létre azt, amit Nietzsche „drámai ősjelenségnek” nevez. Ahogy *A tragédia születésében* olvashatjuk: „Az elvarázsolttság a feltétele minden drámai művészetnek. Ebben az elvarázsolttságban a dionüszoszi megszállott szatírnak látja magát, szatírként pedig meglátja az istent.”¹ Dionüszosz tehát – távollétében, képzeletbeli felbukkanásában – az első színpadi hős. Szintén tanulságos, hogy tényleges színpadra lépése (Euripidész *Bakkhánsnőjében*) a klasszikus görög tragédia záróaktusa. Ez a darab elénk tárja a dionüszoszi elleni hiábavaló lázadást, habár a bosszúálló isten nem csupán józan tagadóit, de saját megszállott híveit is megbünteti.

Azt mondhatjuk tehát, hogy az „őstragédia” már feltételez egyfajta „módosult tudatállapotot” mind a játszóknak, mind a nézők részéről (ahogy ez majd egyes performanszokra

újra jellemző lesz: elég Richard Schechner és a Performance Group *Dionysos 69* előadását felidézni, melyben megszűnt a nézők és a cselekvők közötti határ, valamennyien egyazon kultikus esemény részesei voltak, többnyire nem teljesen józanul vagy tisztán).

Mindazonáltal a részegség hiteles ábrázolása az egyik legnehezebb színészi és rendezői feladat, feltéve, hogy az előadás nem éri be az állapot olcsó poénok szintjén való megragadásával. Tagadhatatlan persze, hogy a részeg ember végtelenül komikus, így állandó humorforrást jelent a színpadon, főként a lerészegedés lassú folyamatában, de csetlés-botlásában, megakadó beszédében vagy sajátos logikájában is. Számtalan vicces, kedves, bölcs vagy bölcselkedő részeggel találkozhatunk a színháztörténetben a római komédiák szereplőitől kezdve a commedia dell'arte Pulcinellájáig vagy Shakespeare Faltaffjáig. Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg a modern ábrázolásokról sem: legyen szó akár Gorkij vagy Csehov szelíd és szomorú alkoholistáiról, akár Jerofejev vagy Viripajev az igazságot részegen kereső alakjairól, de O'Neill, Albee vagy McDonagh egymást a legkülönbözőbb módon pusztító figuráit is említhetnénk, vagy az „in-ye-face” mozzgalom ke-

1 Kiemelés az eredetiben.



Visky András: Alkoholisták (r.: Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház). Fotó: Bíró István

gyetlen alkotóit. Ez utóbbi példákban már látszik a részegség tragikus vonása. Ez ugyanis számos esetben nem ideiglenes helyzet vagy véletlen baleset, hanem állandó létállapot: egyfajta részeglét. Ezt legjobban a klasszikus orosz példák tudnánk illusztrálni, így azzal az eksztatikus és letargikus állapot közötti ingadozással, mely Dosztojevszkij szereplőit jellemzi. Nem véletlen, hogy Bernard-Marie Koltès első színpadi művének – mely a *Bűn és bűnhődés* szabad átirata – a *Részeg per* címet adja. Ez a különös dramaturgiájú darab olyan, akár egy kortárs haláltánc (minden szereplő végig a színen, állandó mozgásban van) – a nyilvános ítélethirdetés a végítélet előtt. Miközben a szereplők-vádlottak, híven Kafka szelleméhez, annak is a tudatában vannak, hogy a róluk szóló ítélet már rég megszületett, és eszerint bűnösök valamennyien, anélkül hogy tudnák, mit követtek el. Ennél még mélyebbre hatolunk az orosz pokolba (hiszen ott valóban szakértő, közvetlen tudósítást kapunk), ha Venyegyikt Jerofejev *Walpurgis-éj, avagy a kövendég léptei* kényszerelvonójának brutális végkifejletére gondolunk, ahol az egyik kezelt – mintegy Megváltóként – legyilkolja alkoholmármorban fetrengő társait (a darabból Gothár Péter rendezett nyomasztóan erős előadást a Katonában). Vagy felidézhetnénk a *Moszkva–Petuski* (a huszadik század nagy alkoholregénye) főszereplőjének szenvedéstörténetét, akinek utolsó útját, a *delirium tremens* állapotában, Tamás Zoltán *Pokoli kamaradarabokja*, majd Jeles András megrendítően szép *Téli utazása* vetítette elének (a Kaposvári Egyetem színeszhanglatóival). Ahogy Jelesnél is időtlen-időtlen mosolyú, groteszk és tévelygő angyalok kísérik a hőst, úgy Visky András *Alkoholisták*jának szereplői is részint angyalok. Részint, mivel a darab egyszerre jelenít meg egy látható és egy láthatatlan világot, melyek között a szereplők folyamatosan átjárnak. A valós színterek alkoholista színésznőjéből (Évából)

így lehet egy másik, képzeletbeli szintéren a bibliabeli Mária. Viskynél a részegség a földi kárhozatból való kitörés útja, a traumatikus múlt (a bűnbeesés) felejtésének egyetlen lehetősége. A szent és a profán állandó ütköztetésével azt vizsgálja, hogy vajon lehet-e szent (vagy akár csak mártír) egy színész. Visky – ahogy egyedi adaptációjával Jeles is – egyszerre modern és (a nietzschei értelemben) korszerűtlen passiót vagy misztériumjátékot alkot. Mindkét kísérlet sokkal kockázatosabb, mint a kortárs magyar színházban gyakori és népszerű részegségábrázolások. Ezek legjobb példái közé tartozik Székely Csaba *Bányaatrólógiája*, ahol a részegség felszámolhatatlan tény, hiszen a teljes közösséget jellemzi: egy végletesen lepusztult világban és emberek között vagyunk, ám ez mégsem egy komor vagy gyászos végállapot. Ahogy Háy János darabjainak együgyű, balga (bár ösztönös és naív módon filozofáló) szereplőin is jókat derülünk. Háynál az alkoholizmus problémáját a leghatározottabban mégsem a vidéki „istendramák” egyike tematizálja (melyek csúcspontja *A Gézagyerek*), hanem a *Nehéz*. Itt egy vidékről a fővárosba felkerülő férfi, egy egyetemi oktató kálváriáját követhetjük végig, aki alkoholproblémái miatt elveszti állását és családját, így kénytelen lesz visszaköltözni az anyjához. Az utolsó előtti pillanatban születő nagy magánybeszédet hallunk, egy végső összegzést a tragikus, ám egyben megváltó halálos baleset előtt.

Ahogy az iménti példák mutatták, az alkoholizmus problémája állandóan jelen van a színházban (ahogy a legkülönbözőbb társadalmakban is), igazán érdekessé azonban akkor válik, amikor nem pusztán illusztrációként használják, hanem valami önmagán túli, egyetemes vagy általános jelentéssel bír.

Hasonló történeti kontinuitás figyelhető meg a drogok és a különböző tudatmódosító szerek megjelenése és megjelenítése kapcsán is, hiszen a – gyakran természetes kábítószer



Venyegyikt Jerofejev: Walpurgis-éj, avagy a kövendég léptei (r.: Gothár Péter, Katona József Színház). Fotó: Katona József Színház

segítségével előidézett – transz már a törzsi szertartások egyik alapeleme volt, a huszadik században pedig kiemelkedő érdeklődés támadt a színház rituális formái iránt. Így Artaud a mexikói Peyotl-szertartásban egyfajta összszínházat fedezett fel, mely „igazi forrásaihoz vezet vissza az ént”, a hatvanas években kezdődő performanszmozgalom pedig tovább folytatta az ez irányú kutatásokat. A lényeg ezekben az esetekben a tapasztalati mező radikális kitágítása, ahogy szintén Artaud írja: „Az efféle látomás után az embert nem tévesztheti többé meg a hazugság, mint korábban. Hiszen látta, honnan jön, kicsoda, és pontosan tudja azt is, micsoda. Ettől nem tántoríthatja el semmiféle külsőleges érzés, hatás.” Ehhez kapcsolódva felidézhetnénk Hajas Tibor performanszait is, kiváltképp a *Virrasztást*, melynek elején segédei rapid altatót (Altecid) fecskendeztek a karjába, miközben magatehetetlen teste felett magnetofonról megszólalt a saját hangja: „Nem könnyű elkezdni beszélni magamhoz, nem könnyű kettéválni, ha ebben csak magamra számíthatok. Kimenekíteni, evakuálni az öntudatot egy biztonságosabb helyre, mint ahol most tartózkodik.” Ez a testtől különvált hang (szinte Artaud-t idézve) figyelmeztetően, újra és újra elismétli: „Ne hagyj magad megtéveszteni!”

A tudatmódosító szerek ezekben a szélsőséges esetekben egyfajta határátlépés (transzgresszió) lehetőségét jelentik, egy olyan radikális önkísérletet, melynek során sohasem a külső látvány, hanem a belső érzet az érdekes, mely viszont a néző számára láthatatlan marad. És ha már szót ejtettünk arról, milyen problémás a részegség színpadi ábrázolása, a drogok hatását még nehezebb bemutatni. Persze ilyen példákkal sem csak a modern, provokatív darabokban találkozhatunk, hiszen már a *Szentivánéji álom* szerelmesei is Puck bűvös bíbor virágától kábulnak el (ahogy ezt számos kortárs rendezés ki is játssza). Sőt, a kábítószerfüggő, így például a morfinista alakok ábrázolása gyakori a polgári színházban is, ahol a szer

használata (mint Ibsen *Kísértetek*jében, az eutanázia gesztusaként) halálhoz is vezethet.

Ezekkel a távolságtartó megközelítésekkel szemben a kortárs színház nem hagyja figyelmen kívül a nézői tapasztalatot, de józan állapotban tesz „elvarázsolttá”. Számos darab az alkohol és a drog hatásához hasonló érzetet próbál közvetíteni, melyet egy sajátos, pszichedelikus atmoszféra révén – felfokozott látvány- és hangeffektusokkal – maga az előadás vált ki. Gyakori eszköze volt ez Bodó Viktor és a Szputnyik vagy a TÁP előadásainak, jelenleg pedig Szenteczki Zita, Juhász András és a DoN't Eat Group közös produkciójában (*A halál kilovagolt Perzsiából*) figyelhető meg, ahol egyedi technikai megoldások (hegesztőprojektoros vetítőrendszer, *loopolás*) teszik lehetővé a delíriumos víziók színpadi megjelenítését.

Mindemellett, kiváltképp a drogfogyasztás kapcsán, nem feledkezhetünk meg a különböző prevenciók célú színházi nevelési előadásokról sem, mint amilyen a Nézőművészeti Kft. A *gyáva* című darabja, mely egy drogos fiú monológja, vagy a KV Társulattól a *Függésben*, mely egy drogprevenciók klinikán játszódik. Elmondható, hogy leginkább a szerről már lejöttek (a „tiszták”) hiteles beszámolóí szőlítják meg a fiatal vagy felnőtt közönséget, így például a Kubiszyn Viktor *Drognaplójából* a gyergyószentmiklósi Figura Stúdióban készült monodráma. A színház ezekben az esetekben egyrészt felvilágosító és megelőző feladatra vállalkozik, másrészt a már függőknek is segíteni próbál. Szenvedélybetegek vallomásai-ból áll össze a nemrég Szabó Kimmel Tamás előadásában bemutatott *Szétlépve* is (Novák Eszter rendezése, Závada Péter szövege), melynek kezdőmondata szerint „a szenvedély mindig szenvedéssel kezdődik”. Mint ahogy gyakran szenvedéshez is vezet. A cél azonban, hogy felismerjük, valamennyien függők vagyunk (még ha ez csak színházfüggőség is), ezért nem távolságtartó, hanem megértő tekintettel kell néznünk a színpadra állított függőségeket.

VESZÉLYES JÁTÉK

Összefügg-e egymással kreativitás és addikció? Segíthet-e a színészi munkában a pszichológus? Ezekről és hasonló kérdésekről beszélgetett DEMETROVICS ZSOLT pszichológus, addiktológus, kulturális antropológussal és NOVÁK ESZTER rendezővel PROICS LILLA kritikus.

Novák Eszter: Azzal keresett meg Tompa Andrea, hogy próbáljuk meg körbejárni, miért lehetnek vagy vannak a színészek a függőségeknek fokozottan kitéve. Én tanítok a Színművészeti Egyetemen, ami gyűjtőpontja azoknak a fiataloknak, akik szép reményekkel készülnek olyan pályára, ami nagyon könnyen végződhet színházi büfékben töltött harminc évben.

Demetrovics Zsolt: Valóban nagyon izgalmas ez a téma. Egy doktoranduszommal vizsgáltuk a kreativitás és a szerhasználat közötti kapcsolatot – nem színháziakkal, hanem képzőművészekkel és írókkal dolgoztuk. Ugyanakkor ezek rokon területek, és érdemes is megnézni, hol kapcsolódik össze az addikciós szál, általánosabban a szerhasználat a művészettel, a színházzal – ahogy mi igyekeztünk megfogni: a kreativitással.

N. E.: Ennek gazdag a kultúrhistóriája is.

D. Zs.: Nem véletlenül. Viszonylag sok adat áll rendelkezésre a kreativitás és a szerhasználat kapcsolatáról, illetve a kreativitás, a szerhasználat és a mentális zavarok átfedéseiről. Nagyon nem meglepő persze, hiszen az alkotóművészethez – mondok teljesen kívülállólként – borzasztó szénitív, kiélesedett állapot kell, és fellazultabb gondolkodás, a megszokottól eltérő asszociációs rend. A szakirodalom azt mondja a kreativitás folyamatáról, hogy tetten érhető egy első szakasz, amelyet inspirációs szakasznak szokás hívni, ahol az élmény van a középpontban, s amely egy regresszív, sok tudattalan elemet tartalmazó szakasz. És ezt követi egy integratív szakasz, amelyben aztán írás, festmény vagy előadás születhet. Ezt hívják elaborációs szakasznak. Én erről olvasok, te pedig nyilván tudod, így van-e, vagy sem. Ami az inspirációs szakaszt jellemző állapotot illeti, ez számos kutatásban megmutatkozik, nagyon különbözőek vagyunk az élmények iránti érzékenységekben, s ez az érzékenység nem független a pszichés sérülékenységtől sem. A pszichoaktív szerek ilyen dinamikában bárhol be tudnak jönni: akár azzal, hogy ezt az érzékenységet fokozzák, a tudattalan tartalmakat hozzáférhetőbbé tegyék, de akár ott is, hogy ezt a rendkívül kiélezett, élményekben felfokozott, s ily módon nagyon megterhelő állapotot kívülről megpróbáljuk azután visszaszabályozni, leállítani. Ezekhez a kívánt állapotokhoz különböző technikák is hozzásegíthetnek, ám nem véletlenül szerepel annyi művész életrajzában ilyen-olyan szerhasználat. Ez a felfokozott állapot iszonyú megterhelő, ami minden alkotót nyom. Nem tudom, de elképzelem, ahogy egy színész három óra intenzív egész más lét után lejön a színpadról – onnan nehéz lehet visszatérni.

N. E.: Éppen most történt áttörés az egyetemen, ahol évek óta szervezzük, hogy legyen egy pszichológus. A napokban kezdett. Tegnapelőtt egy tanároknak összeállított kérdéssorban rákérdezett szélsőséges dolgokra, például arra, milyen gyakori az öngyilkosság, illetve hogy lehetnek-e, és ha igen, mennyien

lehetnek pszichésen sérültek az egyetem hallgatói közt. Kollégám, Forgács Péter mondta ki, miközben erről beszélgettünk, hogy nem is az egyetem, ami rettenetes megterheléssel és feszültséggel jár, hanem a művészettel való foglalkozás hoz létre olyan feszültségeket, hogy bajba kerülhetnek a diákok. Tehetéseket keresünk, hiperérzékeny embereket, akik rátapadnak a világra. Olyanokat, akiken megérezzük azt, hogy mobilizálható az idegrendszerük, és képesek sűrítő módon fontos dolgokat megfogalmazni a világról akár színészettel, akár rendezéssel, akár írással, akár a filmes szakokon. Erre a többletre vagyunk kiélezve a felvételin. Nehéz megmondani, mi a normalitás, de ahhoz képest keresünk valami pluszt. Aztán őket, a különösen szenzitíveket még tovább feszítjük, még lehetlenebb helyzetekbe hozzuk. Mert ez a munkánk természete. És ha már említetted azt a három órát és az abból való visszatérést: én azt úgy szoktam elmesélni, hogy egy jó állapotban lévő színésztől, akinek szerencséje van, mert jól mozog a pályán, jó feladatai vannak, a szakmája és a lehetőségei azt követelik, hogy délelőtt tíztől kettőig a próbán teljes intenzitással, az idegi, a szellemi, az érzelmi életének a kétszáz százalékán legyen szíves teljesíteni, különben hogyan próbálunk – csak úgy tudunk, ha jelen időben, egyes szám első személyben irdatlanul intenzíven ott van. Nem győzöm hangsúlyozni, milyen idegrendszeri terhelésről van szó, hiszen a színpadi művészet világa sűrített idővel és sűrített eseményekkel foglalkozik, tehát a színész mindig extrém helyzetben van. A próba után aztán elszalad egy szinkronstúdióba, amit szintén komolyan vesz, majd hat órára visszamegy egy színházba, ahol felturbózza magát arra, hogy héttől tízig haljon meg, csalják őt meg, öljön meg néhány embert, de úgy, hogy a néző el is higgye neki, hogy meghalt, összetört, ölt. Mindezek után elvárjuk tőle, hogy szépen igyon meg egy szálateát, menjen haza a gyerekeihez, és pihenjen le. Ezt nagyon sokan meg is csinálják, mert meg lehet tanulni. De engem nagyon foglalkoztat most, hogy új osztályt indítunk, hogy talán lehet erre bizonyos tréningeket kidolgozni, megoldási lehetőségeket ajánlani.

D. Zs.: Biztos lehet. Amit elmondasz, az arról szól, hogy a színész hivatásszerűen a tüzzel játszik. Ez az általad leírt idegrendszeri dolog stresszkezelési problematika. Stressz, konfliktus, kihívás mindannyiunkat ér, nincs olyan szakma, amelyik mentes lenne ettől. De nagyon különbözőek vagyunk abban, hogyan tudjuk ezt kezelni. Van, akiről leperreg, van, akinek vannak jó mechanizmusai arra, hogy az őt ért feszültségeket akár már az interperszonális helyzetben vagy magában elrendezze, és persze van, aki hurcolja. A színésznek ez a stressz nagyon is valódi: az, hogy tökéletesnek kell lennie, mert neki a munkájáért mindennap meg kell küzdenie. Már annak a folytonos



Novák Eszter

vizsgálata, hogy én magam megfelelek-e, valamint a másokkal való kompetíció is egy állandó és komoly stressz.

N. E.: Ez így van.

D. Zs.: Minden szakmában van egy alapstressz, de a színészetnél e miatt a speciális helyzet miatt például rögtön kiütközik a különbség. Itt az egyetemen egy oktátónak nem kell naponta megküzdenie azért, hogy az állása másnap is meglegyen. Vannak elvárások és feladatok, de az nem fenyeget, hogy egyszer csak nem kapok szerepet.

N. E.: Ami ráadásul nem feltétlenül múlik a színész munkáján, a befektetés nem feltétlenül térül meg, a hatás sokszor kiszámíthatatlan, hiszen nagyon nagy a megítélés szubjektív tartománya: hogy tetszik-e egy adott rendezőnek, igazgatónak, kritikusnak, a közönségnek. A színészet nagyon nehezen leírható foglalkozás, rengeteg szakmai kritériuma van, mégsem mérhető.

D. Zs.: Az önmagammal való elégedettség tehát nemcsak a verseny, hanem a szubjektivitás miatt is bizonytalanabb lábakon állhat. Egy színésznek nincs meg az a bizonyossága, hogy írtam tíz nagy cikket, vagy növeltem a bevételt, ami egy tudósak vagy egy vállalatvezetőnek biztosabb visszajelzés. Neki naponta kell megküzdenie egy közvetlen visszajelzésért a színpadon. Továbbá ezekkel a borzasztó intenzív emberi viszonyokkal kell dolgoznia. A színész lényegében azzal játszik, hogy felfokozza magát, amit utána komoly kihívás szabályozni. Valószínű, hogy ennek van egy adottság része, ami ugyanúgy megvan bármilyen munkával, illetve tevékenységgel kapcsolatban, és van az a része, ami specifikusan fejleszthető. Mi nem színészekkel dolgozunk, de itt az ELTE-n tíz pszichológus nyújt életvezetési tanácsadást.

– *Hogyan lehet kibírni azt a napot, amit Eszter leírt?*

D. Zs.: Én el tudom mondani az elméletet, de nem tudom, hogyan lehet kibírni. Föltehetjük azt a kérdést is, hogy ki lehet-e bírni egy vállalat középvezetőjének a napját. Lehet, hogy azt egy nagyon terhelhető színész sem bírná ki. Hogy ki mit bír, abban különbözőek vagyunk. Nyilván van valami hozott anyagunk, ami alapján pályát választunk. Ha jól választunk, a munkánk azt az izgalmi szintet, azt az ingereltséget, feszültséget hozza, ami ideális, és akkor nem leszünk boldogtalanok. Amit

egy sürgősségi orvos csinál, azt ki lehet bírni? Az ilyesmi persze bárkinél el tud csúszni, és akkor a sürgősségi orvos is alkohollal próbálja visszaszabályozni azt a stresszt, amivel a munkája jár. Ha a színésznél nincs meg az a képesség, hogy kezelje ezeket a kihívásokat, akkor segítséghez nyúl, ami lehet pszichológus, és lehet sok minden más is, például az, hogy valaki kialakítja, adott helyzetekben neki kell két nap szünet – nem tudom, van-e lehetősége erre. Bármit ki lehet bírni, de azért a különböző szakmáknak különböző kockázatai lehetnek. A színházi világ, a színészi munka ebből a szempontból viszonylag kockázatos, ezért jó, ha be vannak építve olyan lehetőségek, amelyek szükség esetén segíteni tudnak.

N. E.: Engem az most nagyon foglalkoztat, hogy mi módon tudjuk beemelni az oktatásba ezeket a lehetőségeket, amelyek megismerésével mindenki megtalálhatja a magának megfelelő módszereket. Egyáltalán mihamarabb tudatosítani kell ezeket a létező veszélyeket, fejleszteni az erre vonatkozó reflexiós képességet. Ez minden szakon érdekes lehet, mert a rendezőtől például azt várja mindenki, hogy legyen zseniális, energikus, legyen víziója, rengeteg ötlete, vállaljon felelősséget, és menedzseljen is mindent.

D. Zs.: Ez egy másik komplex dolog, de felteszem, pont ezért, amit mondasz, a rendezőnek nagyon racionális feladatai is vannak, így annak, aki rendezőnek szelektálódik, jobban működnek a kontrollmechanizmusai.

N. E.: Kérdés, hogy rálát-e az ember a felelősségvállalás mértékére, és tudja-e azt térben és időben megfelelően koordinálni. Évek alatt kialakítja az ember azokat a belső eljárásokat, amelyekkel a balanszt fenn tudja tartani. Pályakezdő koromban úgy emlegettem viccesen a bemutató utáni állapotot, hogy posztkoitális depresszió, amiben heteken át tartó pánikszerű kiüresedést él át az ember, szembesül a kudarcaival, rágódik a hibákon, feldolgozza a néha szélsőségesen eltérő véleményeket vagy ocsmány hangvételű kritikákat, vagy akár az esetleges sikert.

D. Zs.: Nem triviális, hogy te már akkor is tudtad ezt, hiszen honnan tudná egy fiatal alkotó, hogy lényegében depressziós lesz, amikor letesz, beteljesít egy munkát. Sokkoló lehet eleinte azzal az állapottal szembesülni, amikor az ember azt érzi, soha többé nem lesz gondolata. És nagyon jó annak, akinek ezt valaki elmondja, mert tudván már mindjárt kisebb trauma megélni.

N. E.: Igen, az ember aztán megtanulja kezelni, sőt, még az időket is le lehet valamelyest rövidíteni, illetve ebben az ürességben is fel lehet fedezni örömet, némi munka árán.

D. Zs.: Ez nagyon fontos. Ennyiben az alkotótevékenység, hm... nem akarom azt mondani, hogy olyan, mint a drog, mert az félreérthető.

N. E.: Én szívesen mondom.

D. Zs.: Az ember elkezd valami belső tartalommal dolgozni, amitől felpörög, amiből létre akar hozni valamit, majd amikor túl van rajta, jön az üresség – ahogy ez a szerhasználatkor történik, különösen a stimulánsoknál. És amikor jön a kiüresedés, jön a nyomás, hogy újra használjam a szert – így indul el a függőség. Lehetséges probléma, hogy a művész ennél a kiüresedési fázisnál emeli a tétet, és azonnal beleveti magát másba, így a lecsengés, amiről beszéltél, már nem tud megtörténni.

N. E.: A színésznek persze kevésbé van lehetősége lecsengeni a dolgokat, mert esik bele a következő feladatba, és a repertoárjátszás miatt még vinnie kell a korábbi munkákat. Ilyen szempontból a rendezőnek könnyebb dolga van, lassabban kerül bele a következő feladatába, főleg az, akinek van szerencséje másféle munkát is csinálni, mint például a tanítást. A kreativitásra szerettem volna még visszatérni. Ahogy készültünk a

Széttépvé című előadásra, amely nagyrészt dokumentumokból áll – interjúkat készítettünk függőkkel, leginkább olyanokkal, akik valamilyen értelemben kimáztak belőle, pontosabban úgy tudtak kimászni belőle, hogy találtak más típusú, veszélytelen függéseket –, a kreativitást kivétel nélkül mindegyik interjúalany szóba hozta, pedig mindössze egyetlen művészettel foglalkozó ember volt köztük. Azt is mind hozzátették, hogy egy idő után bármilyen mennyiségű szer sem hozta létre azt az állapotot, amiben kreatívnak érezték magukat.

D. Zs.: Hiszen a szertől az ember nem lesz kreatívabb.

N. E.: Na, igen... Ezért nem érdemes próbálni bármilyen szer befolyásoltsága alatt. Még egyetemistaként éltem meg éjszakai próbákon, hogy ha ittunk, irdatlanul tehetségesnek éreztük magunkat. Igen ám, de eljött a másnapi próba, és fogalmunk sem volt, mitől voltunk olyan tehetségesek az előző napon. Ilyenkor ugyanaz történik az emberrel, mint a szerhasználóval, aki nem érti, miért is nem olyan felszabadult, mint amilyen szeretne lenni. A színházi munka önmagában drog tud lenni. Annak alapján, amit az egyik interjúalanyunk mesélt, milyen is egy többnapos trip, az jó esetben sokban hasonlít egy főpróbahétre. Érezzük a dopamint, és minden sokkal jobb.

D. Zs.: Ez természetes. Nagyjából akkor tudunk viselkedni, amikor a mindennapokból hozzáférünk ezekhez a kis jutalmakhoz. Az élvezet persze, amitől az ember boldognak érzi magát, nagyon sokféle lehet. A művészeknél, a színházban viszont még az a plusz stimuláció is van, hogy minden sokkal intenzívebben történik, ráadásul a színész magából dolgozik, szemben sok más szakma művelőjével, hiszen sokkal közvetlenebbül a saját érzelmeiből, traumáiból, konfliktusaiból, tudatos és nem tudatos tapasztalataiból kell építenie.

N. E.: És ha nem talál a maga anyagában megfelelőt, akkor a képzeletével bele kell, hogy hatoljon máséba, akinek olyan sérülése volt, amilyennel dolgoznia kell. És minél mélyebbre hatol, annál egyszerűbb lesz az alakítása, és annál nyilvánvalóbb, hogy találkozik valamilyen közvetett formában olyan élményekkel is, amelyek őt elkerülték volna. Az természetes, hogy ebben még a legdrámaibb felvetésnél is van valamiféle játékoság, mert bár magából dolgozik, nem ő az. Egy jó színésznek mindig van kontrollja és reflexiója, amit azonban át kell élni. A könnyei valódiak. És így lényegében létrejön az állapot: fáj neki, kikészül, vagy át kell mennie egy másik szobába, hogy lelője magát. És ez mégiscsak egy újabb és újabb átéléstrauma. Persze úgy gondolom, hogy színész abból lesz, akinek ez örömet okoz.

D. Zs.: Nyilván, de attól még ez az átélés megtörténik.

N. E.: Persze, de – amiről te is beszélsz – csak van a mérleg másik oldalán is valami.

D. Zs.: Kétségkívül. És ahogy említetted, ezt keresitek a felvételin.

– *Hogyan lehet ezt megkeresni? A minél érzékenyebb idegrendszerű fiatalot egy felvételin...*

N. E.: Nem ezt keressük. Azt mondtam, hogy óhatatlanul kivívja az érdeklődésünket, amikor ezt megérezzük. És ha engem kérdezel, én akkor vagyok a legboldogabb, ha különösen tehetségesnek látok valakit, és azt érzem, hogy vasból vannak az idegei, mert akkor a tehetsége mellett az a készsége is meglesz, hogy megtartsa önmagát. Leginkább az erős, érdekes személyiségeket keressük, azokat, akik kivételesen tehetségesek, örületes képzelőerővel bírnak, azonnal be tud az érzékenységük kapcsolni, de amikor kikapcsol, akkor felnevetnek – nekik ajánlanám a színészi pályát. De az emberre hatással van sok minden, akár már az egyetemen, akár később a pályán – régóta tanítok, és már tudom, hogy meg lehet érezni a veszélyeztetettség konkrét események nélkül is.

Demetrovics Zsolt



– *Szóval ez egy speciális tudás, amit azok, akik felvételiztetnek és tanítanak, elsajátítottak?*

N. E.: Ha ezt tölem kérdezed, nem tudom.

– *Lehet az ilyesmit előre mérni, mondjuk egy felvételi során?*

D. Zs.: Akinek egy szakmában évtizedes tapasztalatai vannak, továbbá tudatos és érzékeny arra, hogy ki az, aki végig fog tudni menni ezen az úton, az képes dönteni.

N. E.: Persze nincs száz százalékos garancia.

D. Zs.: Ez minden kiválasztásra igaz. Nálunk az egyetemen is vannak például pályázatokkal, ügyintézőkkel kapcsolatos feszültségek, és amikor a dékáni vagy a gazdasági hivatalban próbáljuk ezeket kezelni, akkor mindig azt mondom a kollégáimnak, hogy értsék meg, nem unalmas, kiszámítható, a rendszerekbe tökéletesen belesimuló tanársegédekkel akarom telepakolni ezt az intézetet. Márpedig az önálló, kreatív és produktív emberek valóban nem a világ legegyszerűbbjei. De belőlük lesz nemzetközi szintű tudomány, akkor is, ha kicsit megviselik a gazdasági hivatal idegeit.

N. E.: Ugyanígy van a színházban, illetve a felvételin is: tudom, hogy rettentő sok dolgom lesz azzal a hallgatóval, közel annyi energiát fog majd felemészteni, mint a másik tizenketű, aki ugyanabba az osztályba jár. A színház olyan hely, ahová ilyen emberek is kellenek. A színháztörténet sokszor az olyan óriás színészekről és rendezőkről is szól, akik jóllehet pokollá tették a környezetük életét, de akiknek a fénykörében lenni mégis különlegesen inspiráló volt. Meg lehet tanulni, meg lehet élni, hogy a nehéz emberekkel nehéz, de akár egy egész intézmény vagy alkotófolyamat is többre megy, ha a közeget inspirálja egy ilyen nehéz ember. Nem mintha a kevésbé robusztus természetű művészek nem lehetnének inspirálók. Nem ismerjük egymást, de mindketten értjük, hogy a normalitás bonyolult fogalom – nagyon bonyolult, mert személyes értékrend és társadalmi minták kötődnek hozzá. Egy társadalom is akkor jár jól, ha megpróbálja ezt a fogalmat tágítani.

D. Zs.: Ugyanakkor minél inkább a határokon jár valaki, annál nehezebb az illetőnek, de a környezetének is. A művész ráadásul nem is arra törekszik, hogy ezt „kiegyenesítse”, hiszen abból él, hogy mindennap ezzel játszik. Ha ezt klinikusként né-

zem, akkor a konfliktusok megoldásában próbálok segíteni úgy, hogy minél kevesebb kilengés legyen a páciens működésében. Egy színésznél ez problémásabb, hiszen neki folyamatosan nivellálni kell: felpörögni, aztán megnyugodni – a szenzitizáció és a represszió közti egyensúlyt kell tudnia megteremteni. Ez egyáltalán nem lehet olyan könnyű egy brutálisan intenzív nap után. És ez nemcsak a színészekre vonatkozik persze, de náluk talán fokozottan jellemző.

N. E.: Nagyon sokáig azzal viccelődtem az elsős tanítványaimnak, hogy két dologra akarom megtanítani őket: gondolkodni és inni. Vicesnek hangzik, de nem az: mert ha tanítás után nem azzal a védtelenséggel állnak neki az ivásnak, mint a fiatalok általában, akkor legalább megtanulják, mire melyik alkohol hogyan hat. Persze ma már nem mondok ilyet, többek közt azért nem, mert már rég nem csak az alkohol a kihívás.

D. Zs.: Az alkohol valóban nagyon könnyen megjelenik viszsza szabályozóként, mint egy mechanikus stresszoldó. Amire én azt mondom, hogy a stresszkezelésnek nagyon sokféle módszere van. Azonban az, hogy egy ilyen nap után a színpadról lejövet leüljek és relaxáljak, kevésbé adja magát, mint hogy a többiekkel bevessem magam a büfébe. És akkor óhatatlanul felmerül, hogy valami külső stresszoldót használok.

– És ez nem lehet jó? Nem lehet az ilyesmit ügyesen használni?

D. Zs.: Akár lehet is, de a kockázat is jelentős.

N. E.: A Széttépvé kapcsán most rengeteget foglalkoztunk a témával, és érdekes volt tudatosan is szembesülni azzal, hogy az alkohol teljesen legális, hozzáférhető – legyen is, teszem hozzá a félreértések elkerülése végett –, miközben rengeteg ember életét teszi tönkre, és többen halnak bele, mint bármi másba. Igaz, ez kulturális kérdés is. Egyébként nem látok lényegi különbséget két pohár whisky és két szem Xanax között, az egyik legfeljebb hamarabb tisztul ki a szervezetből. A legjobb mégis az, ha az ember megtanulja, hogyan lehet veszély nélkül a nagy feszültségeket oldani. Szöveget ütött a fejembe, mert háromszor is visszatértél rá, hogy mennyire lényegi az, hogyan van az ember magával. A viviszekció a színészi munka része, hiszen a színész önismeretből, a személyiségéből dolgozik – és több pszichológus bizonyára elkelne nálunk is. Közben persze van az a szakmai dilemma, ami sokakban ellentmondást szül, hogy vajon jót tesz-e, ha a tanítványok nyakra-főre pszichológushoz szaladgálnak. Hogy nem fogják-e a szakmájukkal járó idegrendszeri libikókát, az állandó versenyhelyzetet és a kitettség állapotát – ne értsétek félre – olyan problémának értelmezni, amit ki kell simítani.

D. Zs.: Ezt egy jó pszichológus érti, mert tudja, hogy az illető ebből él. Attól még lehetnek olyan drámák bárki egyéni háttérében, amelyekkel kell foglalkozni, és utána az az ember igenis jobb színész lesz. Fogalmam sincs, mennyire tudatos a munkának ez a része, amit a színész magából hoz.

N. E.: Tudatos, illetve tudatos kell hogy legyen, azzá kell válni.

D. Zs.: A jó terápiában az történik, hogy az illető megtanulja a konfliktusait kezelni. Egy jó színész azt, amit addig fel tudott magában ébresztetni, azután is fel fogja tudni, hiszen az ember alapvetően nem változik, az élményvilága ott marad. De a viselkedése, a problémákhoz való hozzáállása változhat. A művész intenzívebben nyúl a tudattalanjához, mint sok mindenki más, ahhoz azonban, hogy össze is tudja rendezni és át tudja másnak is adni azt, amit megél, meg kell jelennie a tudatosságnak, az integrációnak – így válhat mindez integrált művészetté. Ezért nem is lesz senki művész a drogtól. Élményei bárkinek lehetnek drogtól, de ha nem tud integrálni, mert nincsenek rá technikái, nem fogja megcsinálni azt a transzformációt, amitől aztán művészet lehetne a cselekvése. Ha LSD-t veszek be, nekem is

lehetnek szép vízióim, de attól nem fogok tudni festeni, sem úgy sűríteni, ahogy arra bármelyik művészeti ágban szükségem lenne. A tudattalannal való játszadozás pedig veszélyes: a tudattalant fel lehet drogokkal kelteni, de utána elrendezni nehéz. Ami az alkotás során kerül elő a tudattalانبól, az előkerül. És az alkohollal előhozott dolgokat sem lehet a tudattalanba visszanyomni. Lehet, hogy nem tudom, hogy az adott dolog mit mozgat meg bennem, de megmozgat valamit, a feszültség pedig ott marad – időlegesen el lehet nyomni, ám valójában integrálni lenne szükséges, megérteni, hogy mi is történik bennem, és ehhez kellhet a pszichológus. Strapás szakmátok van nektek, az biztos.

N. E.: Eszembe jutott egy történet. Még rendezőszakos hallgató voltam, és Füst Milán *Boldogtalanokjárt* próbáltuk. Amikor először csináltuk végig egyben az utolsó felvonást, amelynek a történetben egyre mélyülő, kontrolltalan pszichomechanizmusai eredményeképpen egy fiatal lány megöli magát, örületesen jól ment. És miután egy szekrény mögött eldördült a fegyver, meghallottuk Szalay Mariann fuldokló zokogását... Odamentünk, igyekeztünk megnyugtatni. Amikor végre meg tudott szólalni, azt mondta: „Ha ez a színészet, akkor ezt én nem akarom.” Nyilván ezt is lehet tanulni – neki ez volt az első ilyen szélsőséges élménye. Az ember aztán a többediknél megérti. Azt hiszem, nagyon felzaklatott az a mondatod, hogy a tudattalannal való találkozás veszélyes.

D. Zs.: Kezdeni kell vele valamit. A pszichoterápia elvileg a tudattalانبól egy picit tudatossá tesz. Nagyon jó, hogy a tudattalan van nekünk: oda nem véletlenül kerülnek a dolgok, hiszen nem tudunk mindig mindennel megküzdeni, nem tudunk mindig mindent a helyére tenni – és amit nem tudunk integrálni, azt kizárjuk. Baj a szélsőségekkel van. Ha túl sok mindent kizárunk, akkor szűk marad az élet, ha pedig átjárható a tudattalan, akkor pszichotikus állapotba kerülök, mert nem tudom, hol a határ a valóság és a nem valóság közt. A pszichoterápia arról szól, hogy azokból a tudattalanná tett konfliktusos tartalmakból, amelyek akadályozzák az alkalmazkodásomat vagy a jól működésemet, valami tudatossá váljon. Ezek a tartalmak akár már valamilyen művészi élmény befogadására is mozgósulhatnak – annál is inkább, mert általában ez a cél –, aztán ha nagyon megmozdulnak, legfeljebb visszatuszkolja őket az ember. Ha pedig én magam piszkálom fel őket – mint ahogy a színész csinálja egyfolytában –, ami ennek során előkerül a tudattalانبól, azt integrálni kell. Ott van a legtöbbször félreértés, hogy az emberek azt gondolják, a tudattalant csak tudatosítani kell – konfrontáltathatók én ezzel páciensst, az nem segít. Az segít, ha a felszabaduló tudattalan tartalom integrálódik abba, ami én vagyok. A tudatos részem arról szól, hogy azt kötni tudom az én-élményemhez. A tudattalant nem tudom kötni, mert nem tudok róla. A színházi munkában ilyesmi könnyebben kerül elő, mint mondjuk, könyvelés során. A pszichológus ebben rokon, ő is jobban ki van téve annak, hogy mozgósulnak a belső élményei, de ő, mielőtt terapeuta lesz, díványon tölt több száz hosszú órát. Egy ideig tehát magával foglalkozik, aztán amikor már klienssel dolgozik, akkor is elmegy szupervízióba, pláne abban a pillanatban, amikor egy ülésen elhangzik olyasmi, ami benne is megmozdít valamit, de nem tudja, mit – mert a pszichoterapeutának is van tudattalanja, hál’ istennek.

N. E.: Az egyetemen az első két évben hagyományosan – mesterektől örököltük, aztán mindenki a maga módján fejlesztve viszi ezt tovább – rengeteg olyan feladatot kapnak a színészhallgatók, ahol effektív a saját történeteikből csinálnak színházat. Nagyon veszélyes terep ez, ráadásul ilyenkor kialakul egy versenyhelyzet, és a fantáziák is működni kezdenek. Nyil-



ván azért csináljuk ezeket a gyakorlatokat, hogy megértsék azt a csatolást, amivel majd tőlük nagyon távol eső személyiségeket is megformálhatnak, mert nincs más választásuk, csak az áll rendelkezésükre, amit önmagukból tudnak generálni. Aztán nagyon sokat beszélünk ezekről a jelenetekről, módszertanilag és élményszerűen is. Talán az sem lenne rossz, ha az ilyen típusú feladatokba időről időre pszichológus is bekapcsolódna valamilyen elemző formában, pláne, hogy az egy nagyon érzékeny életkor, amiben az éppen felnőtté váló személyiség integrálódása történik.

– Milyen nehézségei és veszélyei vannak ennek a munkának, ezeknek a gyakorlatoknak?

N. E.: Minden rendezőnek, tanárnak más a módszere, de mostanában kezdődik valamiféle nyilvános szakmai párbeszéd is arról, hogy a kivételesen jó színészi munkához mennyire szükséges a színész bizonyos értelmű meggyötretése. Nem az agresszióval való meggyötretése, hanem a kíméletlen falig küldése – ennek a megítélése is szubjektív, és meggyőződések, mániák övezik az értelmezést. Az biztos, hogy mindenképp érdemes rákérdezni. A színész munkáját leíró szakirodalom is hatalmas, hát még a gyakorlat mennyire szerteágazó. A téma is divatos lett, de az biztos, hogy érzékeny az egész terep, amin egyensúlyozunk: könnyen mosódhat el a morális választóvonal a kemény és követelő munka, illetve a visszaélés fogalmai között, ahogy vékony a határvonal a valamilyen értelemben vett verbális abúzus és a fizikai erőszak között is. Ahogy egy családon belül is értjük, mi az, ha egy apa mindennap részegen szétveri a családját, de azt nem nagyon értjük, ha valaki manipulatív módon viselkedik, és a családtagjainak az önbecsülését rombolja le. És meglehet az is, hogy az egésztest összekeverjük a szigorral.

D. Zs.: Nyilván érdekes kérdés ez, amire nekem pszichológusként vagy emberként egy válaszom van: nem lehet embereket abuzálni, semmilyen cél érdekében sem. De ha megkérdezzük színészeket az ilyen esetekről, lehet, hogy lesz, aki azt fogja mondani, hogy ez tette őt naggyá. El tudom képzelni, hogy többen lesznek azok, akik rendben levőnek találják azt – ahogy

fogalmaztál –, ha elviszik őket a falig. Ahogy nagyon sok sportoló nyilatkozik úgy, hogy ha őt csak vállon veregették volna, nem lett volna olimpiai bajnok.

N. E.: Vagy amikor látsz egy felvételt, amelyiken táncol három zseniális táncos, de te csak Barisnyikovot nézed, és tudni akarod, miért. Persze van a kisugárzás, azt nem lehet megfejtetni, de az orosz iskolát is felismerem a tartásán, amitől az a 167 centis pasi fejedelmibb lesz, mint a 190 centis, aki mellette áll. A kérdés értelmezéséhez fontos megjegyezni, hogy az egyéni tűrőképességnek és toleranciaküszöbnek is hatalmas szerepe van. Ha elkezdek egy osztállyal dolgozni, akkor a metódus szerint mindenekelőtt önmagukat kell megismerjék a hallgatók. Mint egyfajta önismereti kurzuson, csak szakfeladatokon keresztül. Egy jó tanárnak (rendezőnek) tehát kíméletlenül őszintének kell lenni, hiszen az is én felelősségem, hogy egy színész jó legyen, és az én kudarcom, ha nem lesz az. Tehát edzésterv van, és a hallgatókkal együtt folyamatosan élesen elemezzük azt a munkát, ami ki van rakva a placra. És régóta figyelem, mennyire nagy a tűrőképességek közötti különbség akkor is, ha óvatosan, akkor is, ha pengeélesen fogalmazom meg, amit látok. Én egyébként igyekszem humorral és iróniával csinálni ezt – ki tudja, mindig sikerül-e –, és van olyan tanítványom, aki gurulva nevet ezen éveken át, ő a legszerencsésebb alkat, és van, akivel végtelenül kesztyűs kézzel bánok, legalábbis én már úgy érzem, mégis a méltóságát sérti, mert neki máshol van ez a határ. Meg lehet tanulni persze, hogy az instrukció, az elemzés nem sértés, de abba is könnyen bele lehet csúszni, hogy az ember sértőt mond. A hétköznapi életben is számtalanszor bántjuk meg egymást úgy is, hogy nem az a szándékunk. A rendezői, a tanári munkában könnyen lehet szereptévesztésbe csúszni, vagy elég esetleg bagatellizálni a hatást, amit gyakorlunk, vagy nem észrevenni a kezünk alatt dolgozó hallgatók, színészek hozzánk fűződő viszonyát. Nem tudom, talán itt is fontos, hogy gyakran rákérdezzünk önmagunkra, vagy legalább néha tegyünk fel kérdéseket. Az ember végül is állandóan gondolkodik a tanítványain. Azt hiszem, ez az egész téma már egy másik, hosszabb beszélgetés tárgya lehetne.



FRITZ GERGELY

ESZENYI ENIKŐRŐL SZÓL

John Cassavetes: Premier – Vígszínház

A Vígszínház nagyszínpadi bemutatóinak tervezésében idén kétségkívül győzedelmeskedett a filmes hatás. Ősszel *A diktátor* című Chaplin-filmet adaptálta színpadra Eszenyi Enikő, most tavasszal pedig az amerikai John Cassavetes 1977-ben bemutatott *Premier* című mozialkotása alapján rendezett előadást a Szlovákiából meghívott Martin Čičvák. Mivel a Vígszínház a főváros legnagyobb nézőterével rendelkezik, ezért a jelenlegi kultúrafinanszírozási helyzetből nem függetlenül egyre inkább a szórakoztató bulvárt kereső nézőréteget célozza meg, hiszen ezzel a műsorpolitikai irányváltással látja biztosítottak a telt házat. Ennek következtében az esztétikailag merészebben fogalmazó előadások egyedül a Házi Színpadon kapnak helyet. Annyi azonban bizonyos – még a szórakoztatás érvényesülése esetén is –, hogy egy kitűnő film még nem garantálja a színpadi adaptáció sikerét, főleg, ha fájóan hiányzik mögüle egy koherens rendezői koncepció. Martin Čičvák keze alatt ugyanis Cassavetes filmjének minden erénye és karakteressége eltompult.

Holott a *Premier* igen rétegzett, mondhatni, aktualitással is bíró problémákról szól: főszereplője Myrtle Gordon színésznő (a filmben Gena Rowlands nagyszerű alakításában), aki egy színdarab főszerepén keresztül szembesül azzal, hogy nincs privát élete. A negyvenes Gordonnak egy idősödő nőt kell megformálnia, aki a kispolgári élet kellékeiből semmit sem tud felmutatni: se férje, se gyermeke nincsen, amiye van, az csak a színház. A színházi metafora funkciója Cassavetes filmjében kettős: a „színház a filmben” alakzat Myrtle Gordon lelki krízisét erősíti fel, hiszen az általa megformálandó szerepbe estéről estére beszívárog saját hullámozó lelkiállá-

pota, hogy aztán a szerep teljesen el is tűnjön, s összeolvadjon a színésznő belső válságával. Myrtle elveszti a kontrollt, felülírja szerepe szerinti szövegét és a rendezői instrukciókat, érzelmi kimerülése miatt ugyanis nem tud játszani. Számára a színpadi események fikciós jellege mindinkább elhalványul: szabályosan és valóságosan összeomlik, amikor azt a jelenetet próbálják, amelyben a történet szerinti volt férjétől kap egy pofont. (További csavar: a filmben a volt férjet maga Cassavetes alakítja, aki a való életben is Gena Rowlands házastársa volt.)

Aki már ennyi előzetes tudással kezdte nézni a vígszínházi *Premiert*, s netán Eszenyi Enikő magánéletének bulvársajtóból ismert epizódjairól is vannak emlékei, az óhatatlanul eljátszhatott a gondolattal, hogy ez az előadás tartogat-e színházilag bármi érdekességet, vagy inkább a főszerepre kézenfekvő választásnak tűnő Eszenyi Enikőre lesz kihegyezve. Čičvák rendezésében sajnos az utóbbi érvényesül, már csak amiatt is, mivel az előadás Eszenyi Enikő saját, illetve az általa igazgatott intézmény mítoszára (és egyre halványuló nimbuszára) épít. Čičvák rendezése sajnálatos módon teljesen eltekint a lélektani mozgások finom felrajzolásától, Myrtle krízishelyzetének, kialakuló alkoholproblémáinak lehetséges okai rejtve maradnak. Ennek következtében az előadás egyre inkább súlytalanná, némiképp önmarketingklisék tárházává válik, ugyanis öncélú módon teszi a játék részévé Eszenyi és Myrtle Gordon sorsának közös halmazát. Eszenyi például az egyik jelenetben szerepe szerint teátrálisan körbemutat színházán, majd kijelenti, hogy „számomra nincs semmi ezen kívül”; s aki már olvasott tőle valaha interjút, az tudhat Myrtle-

ével rokon magányáról, vagy arról a nyilatkozatáról, amely szerint a Vígszínházért a vérét adná. (Hogy ez még kifejezőbb legyen, az előadás eme pontján a nézőtér összes fénye felgyullad.) Az ilyen típusú technikai megoldások így szépen lassan átveszik a főszerepet a rendezés tartalmi hiányosságait kitöltendő, emellett a látványra utazó dizájnészlet keretében színes lufik, cuki gyerekszínészek és a színház a színházban formát kihangsúlyozó mozgó miniszínpad látható, belül kétoldalt egész falas kivetítővel, továbbá számos nézőtéri ki- és befutás is felhabosítja a néhol sekélyes jeleneteket.

Ebben a színpadi környezetben kevésbé tudnak kibontakozni a színészek. Példának okáért az elgázolt tizenhét éves rajongó, akiben Myrtle saját elveszett ifjúságát látja, itt projektált démon helyett cserfes manóként jelenik meg (Szilágyi Csenge alakítása), a hatalommániás rendező, Manny (Hegedűs D. Géza) pedig *smart casual* öltözkééhez híven a lazaságtól már-már széteső, kiégett figura, de Maurice, Myrtle exférje (Hevér Gábor) is alig tűnik többnek egy szórakozott színésznél. Ebben a konstellációban logikus módon a főszerep súlya sem érzékelhető: Eszenyi alakításának alig van íve, hiszen a belső alapkonfliktus, az elmúlástól való félelem és az elvesztegetett, színháznak áldozott élet okozta tragikum helyett inkább a jövő felett érzett privát szorongás kap teret.

Az előadás másik problematikus pontja, hogy a színházi metafora ilyen módon aligha emelhető át a filmből: a film laboratóriumszerűen tudja külső nézőpontból ábrázolni a színház világát, míg itt a színházi utalások automatikusan a színház intézményére és annak társadalmi jelentésére is minduntalan visszautalnak. Ennek kapcsán két jelenetet emelnék ki: az egyikben néhány néző kedves fejsimogatást kap a széksorok között sétáló Eszenyi Enikőtől, az előadás utolsó harmadában pedig – a történet szerinti premier előtt – a Víg nézőterét látjuk kivetítőn, majd ugyanott azt, ahogy néhány díszletmunkás cipeli be a Szent István körútról a házba a Víg ittasságot imitáló igazgatóját. Eszenyi és színháza tehát szereplővé válik: a színésznői lét és a színház kortárs társadalmi megítélése, a Víg és a színház határfokának múltó presztízse is a játék része lesz. Ehhez azonban már hiányzik az a mediális és kulturális környezet, amelyben a színház még nagy presztízsnak örvendett, s amely tartalmat adott a dívákat körüllegő kultusznak. A mai színházképünket az előadás akaratlanul, és így önreflexió híján hozza játékba. A Cassavetes-

Mi? John Cassavetes: Premier

Hol? Vígszínház

Kik? Eszenyi Enikő, Hegedűs D. Géza, Hevér Gábor, Börcsök Enikő, Seress Zoltán, Balázsovits Edit, Orosz Ákos, Szilágyi Csenge, Király Dániel, Egri Márta és mások / Színpadi változat: Forgách András és Vörös Róbert / Dramaturg: Vörös Róbert / Díszlet: Hans Hoffer / Jelmez: Pusztai Judit / Zene: Presser Gábor / Rendező: Martin Čičvák

filmből átemelt színházi vonatkozású kijelentések új kontextust nyernek, hiszen aligha állja meg a helyét az előadás színpadán szereplő közhely, miszerint a *Premier* „a színház misztikus világába” kalauzolja nézőjét. S bár nem volt céloom a *#metoo*-ra kifuttatni a gondolatmenetet, mégsem hagyható figyelmen kívül, hogy a színésznői szerepre és a színház belső, zárt világára egészen más módon tekintünk az elmúlt évek fejleményei után. Éppen ezért rajzolódik ki az előadás alapján egy saját intézményi szerepére reflektálni képtelen színház képe, ahol továbbra is semlegesen hangozhat el Manny, a rendező szájából, hogy „Mi van abban, ha felpofoznak? [...] Ez már tradíció, a színésznőket felpofozzák.” Az előadás végén ez a kijelentés ráerősít arra a régi művész-sztereotípiára, amely szerint a nagy művész Isten másodszülöttjeként tűnik fel, ráadásul szenvedélybetegségét vagy pszichés zavarát is képes kordában tartani. Mai szemmel Cassavetes filmjével is az a legfőbb probléma, hogy miután gondosan felépíti, hiteltelelníti a lelki krízist, a New York-i premiért pedig a zsenikultusz jegyében ábrázolja, megközelíthetetlen zseninek beállítva a nagy művészt, aki bármilyen lelki megrázkódtatás ellenére is képes emberfeletti teljesítményt nyújtani. Ennek jegyében a premieren Myrtle erősen ittas állapotban eljárt, sőt kijátszta magából minden lelki gondját, s még kedves bókot is kap érte az ügyelőtől (Király Dániel): „Sok részeget láttam már életemben, de olyat, aki ennyire részeg volt, és ilyen jól nézett ki, még sosem.”

Mindez ebben a szórakoztató-bulvár kontextusban rendkívül hamis, másfelől szép lenyomata annak az esztétikai és intézménypolitikai bátortalanságnak, amely hozzájárul a megalvadt struktúrák továbbéléséhez.

Börcsök Enikő és Seress Zoltán. Fotók: Dömölky Dániel



FÜGGŐSÉGEINK

Szöttépve – Orlai Produkció, Belvárosi Színház



A drog rossz. Ezt már általános iskolában megtanítták mindannyiunknak, rengeteget hallunk róla a médiában, ezt mondják nekünk a szüleink is. Hogyan lehet ezt az egyszerű és önmagában igen sekély és érvénytelen kijelentést árnyalni? Erre ad egy lehetséges választ a *Szöttépve* a Belvárosi Színházban.

Hiszen annak ellenére, hogy mind tökéletesen képen vagyunk az anyagozás hosszú távú negatív fizikai és pszichés tüneteivel, még mindig generációk csúsznak rá a szerhasználat könnyebb vagy keményebb formáira. Hogy miért, arra már 1996-ban megkaptuk a választ Danny Boyle filmjéből: a *Trainspotting* Mark Renton (Ewan McGregor) híres „Válaszd az életet” kezdetű monológjával indul, amelyben megjelenik a munka, a nagyképernyős tévé, a mosógép, az alacsony koleszterinszint, a fix kamatozású jelzálogkölcsön, szóval minden, amit a fogyasztói társadalom, a kapitalizmus és a demokrácia biztosíthat az egyén számára. Mikor először láttam a filmet, azt gondoltam, hogy Rentonnak teljesen igaza van: a felvázolt kép nemhogy nem elégséges feltétele a boldog életnek, hanem kifejezetten visszataszító és klausztrófób. Akkor Rentonhoz hasonlóan úgy döntöttem – sok másik kamasszal együtt –, hogy nem az életet választom, aztán persze most itt ülök a laptopom előtt, dolgozom a karrieremen, és jelzálogkölcsönöm ugyan nincs, de koleszterinszintem és mosógépem van.

A *Trainspottingra* utal a Belvárosi Színház *Szöttépve* című előadásának színlapja is, amikor ezt írja: „Vajon miért választja az ember az élet helyett az élet villanásnyi illúzióját? Mi az, amiért az olykor biztonságos családi hátteret, a tiszta jövőt egy koszos gyorséttermi WC-re váltja?” Ám Danny Boyle-lal ellentétben Novák Eszter rendező, Szabó Kimmel Tamás színész és Závada Péter író a társadalmi problémák helyett az egyén pszichéjében és családi hátterében találják meg a választ.

A *Szöttépve* Szabó Kimmel Tamás első önálló estje. A műfaj sikeressége minden alkalommal azon áll vagy bukik, hogy

a benne szereplő színész mennyire karizmatikus és technikás. Szabó Kimmel mindkét kritériumnak eleget tesz: rengeteg az energiája, egyszer őszinte és szuggesztív, máskor önironikus hangnemet üt meg, a közönségnek mesél, nem zárkózik be monológjába, és bátran csipkelődik a nézőkkel.

A műfajt az alkotók „dokumentarista koncertszínháznak” nevezték el, amelyben alapvetően négy megszólaltatott alakít Szabó Kimmel: van egy fősztori, amelyben egy vidéki fiú Pestre költözik, ahol a füvezéssel átszokik a keményebb drogokra, főleg kokainra. Látunk mellette egy állandóan hiperventilláló partidrogost (aki szövegeiből ítélve talán lány), egy paranoid füvest és egy masszív heroinistát – az ő története nyilván a legszélsőségesebb és a legkétségbeesettebb. E három figura a főszál elbeszélőjéhez képest kicsit parodisztikusnak hat: nekik kevés szöveg jutott, így egy-egy beszédstílus utánzásával, annak elrajzolásával és felerősítésével egyéníti őket Szabó Kimmel. Ez sokszor rendkívül vicces, ám emellett nehéz, és csak pillanatokra lehet komolyan venni. Márpedig a „dokumentarista” műfaji megnevezés arra enged következtetni, hogy ez három valóságos ember története, és ha ez így van, talán fontos lenne, hogy sztorijaik, félelmeik és szorongásaik ne váljanak teljesen súlytalanná.

A már említett főszál ennél jóval komplexebb: részletekbe menően vezet minket végig egy ember anyagos történetén, a gyerekkortól a kipróbáláson, a rászakáson és a hosszan tartó függőségen át egészen a leszokásig. Mikor egy interjúban megkérdezték Szabó Kimmel Tamást, hogy van-e bármilyen személyes kapcsolata az előadással, ő azt válaszolta, hogy nem kívánja a bulvármédiát etetni. És valóban, nagyon nehéz úgy beszélni erről a kérdéssel, hogy az túlmutasson a bulvárhésgünk kielégítésén. Hogy mégis érdemes megpróbálni, az azért van, mert az előadás felkínálja számunkra ezt az olvasatot.

Nem kell nagyon ismernünk Szabó Kimmel Tamás életét

ahhoz, hogy tudjuk, bizonyos részletek megjelennek benne az előadásból. A K&H bankautomatával kapcsolatos elég vicces történetét (amellyel vidéki lányként szívből tudok azonosulni) már több interjúban elmondta, a *János Vitéz* című daljátékra való utalgatás pedig nyilvánvalóan Alföldi Róbert 2009-es rendezésére vonatkozik a Nemzeti Színházban. A *Széttépvé* alcíme – *Zenés szembenézés Szabó Kimmel Tamással* – szintén ezt az olvasatot erősíti. Ugyanakkor fontos, hogy ezekből az információmorzsákból nem következtethetünk arra, hogy az elmesélt sztori egy az egyben történt meg az előadóval. Sőt, ez az állandó bizonytalanság éppen azt a kérdést vetheti fel bennünk: vajon számít-e, hogy az előttünk álló ember magáról mesél-e? És hitelesebb-e attól egy függőségről szóló történet, hogy egy volt függő meséli azt el nekünk? A választ persze nem tudom, de úgy érzem, hogy ez az eldönthetlenség nagyban hozzájárul ahhoz, ahogy ezt az előadást befogadjuk és értelmezzük.

Egy másik szempontból viszont a *Széttépvé* problémafelvetései nem szorulnak az anyagozás határai közé. „Valahol mind drogosok vagyunk” – mondja Szabó Kimmel, és felsorol még pár legális szert, amire rá tudunk szokni: kávé, cigi, futás, energiaital, közösség média – egytől egyig addiktívak, egyéni különbségek csak abban vannak, ki melyikre csúszik rá jobban. Az előadásban jelen van egy tudományos-elméleti keret is, amely azt hangsúlyozza, hogy a szenvedély pótcselekvés, amellyel életünk fájdalmait és nehézségeit akarjuk kiküszöbölni. A másik – ezzel merőben összefüggő – kijelentés pedig, hogy nem a függő beteg, hanem az őt körülvevő családi környezet, ezért nem is őt kell megváltoztatni, hanem az egész családnak kell vele együtt változnia. Nagyon fontos üzenet ez a szülők és a hozzátartozók számára, akik meg akarják érteni a szerhasználó gyerekeket, rokonukat vagy barátjukat, ám az előadás nem elsősorban hozzájuk akar szólni, és ebben a tekintetben elkövet egy nagyobb baklövést.

A *Széttépvé* nem titkolt célja ugyanis a prevenció, s így célcsoportja elsősorban a leginkább fenyegetett korosztály: a tizen- és huszonevesek. Ez a generáció egyszer jelenik meg a színpadon, és akkor is neveltség tárgyává válik: Szabó Kimmel Tamás a telefonjába bambul, se nem látó, se nem halló tiné-

Mi? Széttépvé – Zenés szembenézés Szabó Kimmel Tamással

Hol? Belvárosi Színház

Kik? Szabó Kimmel Tamás, Lázár Zsigmond és zenekara / Szöveg: Závada Péter / Rendező: Novák Eszter

dzsert játszik a színpadon, akihez a külvilág zajai már nem érnek el. Nem gondolom, hogy ne lehetne a megcélzott közönséget szembesíteni saját magával, azt viszont már inkább, hogy a kamaszok nem azonosulnak ezzel a képpel, hanem csak mi látjuk őket ilyennek. Ez pedig eredményez egyfajta távolságtartó „bezzeg az én időmben” attitűdöt, amely nem könnyíti meg a fiatalokkal való kommunikációt.

Könnyíti és élvezetessé teszi viszont az előadást a koncertszínházi keret. Szabó Kimmel kitűnően egyéníti a legkülönbözőbb zenei műfajokat és előadókat: Elvis Presley, Jim Morrison, Iggy Pop, Kiss Tibi, Akkezet Phiai – egytől egyig nagyon jól állnak neki. Mintha az lett volna a számok válogatásánál a cél, hogy azok valamiképp felvázolják a drogos szubkultúrák történetét, vagyis annak élelkelhetőbb-elválcolhatóbb részét. A legfrissebb szám a *setlisten*, a *Budapestmód* az Akkezet Phiaitól, 2010-es. Ez az évszám pedig nagyjából egybeesik azzal az időszakkal, amikor a főszál elbeszélője úgy dönt, le kell szoknia az anyagozásról, mert inkább az életet választaná.

És hogy mi értelme van mégis az életet választani? Szabó Kimmel Tamás elmesél egy történetet arról, hogy milyen érzés volt átélteni az 1999-es teljes napfogyatkozást a Balaton-parton. Ha nem is pont ez, de mindannyiunknak vannak ilyen élményei. A szermentes élet persze sokkal kevesebb világon túli élményt tartogat számunkra – talán ezért is becsüljük meg őket kicsit jobban. És oké, hogy hóangyalkát csak akkor tudunk csinálni, ha van hó, és józanul nem tudjuk annyira legyőzni a gátlásainkat, hogy Elvis Presley-nek képzeljük magunkat, de vannak azért kis örömeink az életben: ezt a cikket például kifejezetten jól esett megírnom.

Fotók: Takács Attila



HALÁSZ PÉTER: HOL VAGY?

Schilling Árpád egyszer azt mondta, hogy amikor a színházi szakma ott festszengett Halász Péter önfelravatalozásán a Múcsarnokban, nem értve a gesztusban rejlő iróniát, na, akkor halt meg a magyar avantgárd. Hová tűntek avantgárd hagyományaink? Elmentek a Squattal együtt New Yorkba? Roszszabb napokon úgy tűnik, igen. A József Attila Kör kerekasztal-beszélgetésén a Trafóban viszont hat fiatal alkotó, gondolkodó beszélgetett arról, hogy ez szerencsére mégsem teljesen igaz: BEREZ ZSUZSA dramaturg, a Pneuma Szöv. tagja, CSERNE KLÁRA játékmester és színpadi szerző, FEKETE ÁDÁM színházcsináló, SCHULLER GABRIELLA színháztörténész, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa, SZABÓ VERONIKA rendező, színész és drámapedagógus, valamint moderátorként SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN dramaturg. A beszélgetésbe videoüzenetben két dramaturg-rendező, BOROS MARTIN és KELEMEN KRISTÓF, valamint a végszó erejéig VAJDAI VILMOS kapcsolódott be.

Szabó-Székely Ármin: Elsősorban nem Halász Péterről lesz szó – bár róla is szó lesz természetesen –, hanem arról, hogy a kortárs magyar színház hogyan köthető Halász Péter örökségéhez. Direkt kapcsolatról vagy áttételes hatásról beszélünk? A beszélgetést hirdető szövegben többször szerepel az avantgárd szó. Kinek mit jelent az avantgárd? Számomra ez egy történeti fogalom, nem szoktam kortárs előadásokra alkalmazni, amit használok helyette, az a progresszív vagy kísérleti színház kifejezés. A szavak közti különbség önmagában érdekes: a kísérletiben eleve ott a keresgélés, a „vagy sikerül, vagy nem”, még akkor is, ha nagyon pozitív jelzőként gondolunk rá. Az avantgárd ezzel szemben eredeti jelentésében egy katonai egység, egy kifejezetten céltudatos „előőr”. Nektek mit jelent az avantgárd színház?

Schuller Gabriella: Meglep, amit mondasz. Én nagyon sokat használom az avantgárd kifejezést színház kapcsán, nem csak egy lezárt történelmi kor leírására. Igen, egy avantgárd előadásban mindig benne van a kockázat, a kísérlet, a „vagy sikerül, vagy nem”, illetve igen, a szó eredeti jelentése az, hogy előőr, azaz valami, aminek nem ismerjük fel rögtön az értékét. Schilling Árpád *Lúzere*¹ például egy olyan előadás volt, amiről akkor nagyon rosszakat gondoltam, de aztán megváltozott a véleményem, és ahogy telik az idő, egyre fontosabb előadásnak látom. Olvastam Závada Péter

elemzését,² meg gondolkodtam, és árnyaltabban kezdtem látni, hogy mi is ez. Ebben az értelemben ezt egy avantgárd előadásnak tartom.

– Amennyiben?

S. G.: Egészen sajátos módon keverte a személyest és a politikait, aminek az árnyaltságát nem ismertem fel akkor. Ezenkívül Schilling saját cselekedetei (politikai szerepvállalása és emigrációja) is új színbe állították ezt az előadást számomra az azóta eltelt időben.

Cserne Klára: Fontos a klasszikus avantgárd és a neo-avantgárd, például Kassák Lajos és Halász Péter közötti történeti különbség is. Két különböző dologra használjuk ezt az elég nehezen kimondható idegen szót. De van egy olyan kifejezés, amelyet mindkettő kapcsán használtak, és szerintem aktuálisan is használható: „formabontó”. Halász Péter előadásai a forma és a tartalom közötti átjárással, azok egymásra hatásával foglalkoznak nagyon erősen. Most is vannak ilyen előadások – ahol sikerül megtalálni olyan nem hagyományos formákat, amelyek az adott tartalomhoz nagyon precízen illelenek, vagy olyan tartalmakat, amelyek valahogy befolyásolják a formát is, tehát túlmutatnak azon, ami a kép belsejében van, és a képkeretet is valamilyen módon megbolygatják. Talán ez a szemléletmód folytatható az avantgárdból.

– Fontos, hogy elhangzott a formabontás szó. Két különböző dolog, hogy valami formabontó, illetve hogy olyan dolgot fogal-

¹ „Nyilvános kétségbeesés – Műhelybeszélgetés a Krétakör Lúzer című előadásáról”, Színház 48, 4. sz. (2015), <http://szinhaz.net/2015/04/12/nyilvanos-ketsegbeeses/>.

² ZÁVADA Péter, „A heroikus ego lebontása Schilling Árpád Lúzer című előadásában”, Színház 49, 5. sz. (2016), <http://szinhaz.net/2016/06/07/zavada-peter-a-heroikus-ego-lebontasa-schilling-arpad-luzer-cimu-eloadasaban/>.

maz meg, ami szokatlan, merész, váratlan. A Lúzer formailag szerintem egyáltalán nem volt avantgárd, de az, hogy a politikai akció keveredik a színházi előadással, avantgárdá teszi.

Fekete Ádám: Azon gondolkodom, hogy az avantgárd szóhasználatilag nem olvad-e össze azzal, hogy az valami érdekesebb, hogy ott valami olyan történik, ami máshol nem. Úgy látom, hogy mostanában zenében is inkább kísérleti jazzt mondunk, az avantgárdot inkább a hatvanas évek free jazzére használjuk, bár ebben sem vagyok most biztos. A színházi avantgárd folytathatósága nem tudom, mennyire tudatos. Én nem igazán ismerem Halász munkásságát, inkább Vajdai Vilin és a TÁP Színházon keresztül van közöm hozzá. Ő dolgozott vele, habitusban és hozzáállásban is átvesz tőle dolgokat. Halász hatása az én munkámban, ami sok mindenben köthető a TÁP-os tapasztalataimhoz, úgy van jelen, hogy egyáltalán nem tudatos és nem nyomon követhető.

Berecz Zsuzsa: Kicsit máshonnan közelíteném meg a dolgot. A beszélgetésünkkel egy időben a Kossuth téren és vidéki városokban nagyon sokan az utcára vonulnak, hogy kifejezzék: mi mindannyian dolgozók vagyunk, és megvannak az ehhez kapcsolódó jogaink, amelyeket érvényesíteni kell. A Kossuth téren az egyik felszólaló egy egykori bíró volt, aki otthagyta a bírói pályát, mert úgy érezte, hogy ma Magyarországon nem adottak a körülmények, hogy bíróként a függetlenséget és a jogállamiságot képviselje. Az avantgárd ma mintha abban a gondolatban térne vissza, hogy nem lehet úgy művészetet csinálni, ahogy eddig csináltuk, illetve az előttünk lévők csinálták. Művészként egyben dolgozók is vagyunk, és nem tekinthetünk el attól, hogy milyen körülmények között csináljuk, amit csinálunk. Halász Péter valahol azt nyilatkozta, nem úgy érdemes protestálni, hogy azt mondjuk, szar a rendszer, hanem úgy, hogy szabadon dolgozunk, mintha ez a rendszer nem is létezne. Így ma, amikor érik az általános sztrájkhangulat, nem az a megoldás, hogy művészként felfüggesztjük a működésünket, vagy a művészet helyett a politika színpadára lépünk. A művészek sztrájkja ma az lehet, hogy *másképp* dolgoznak, mint ahogy elvárják tőlük.

– Szerintetek tetten érhető Halász Péter közvetlen hatása a mai magyar színházban?

B. Zs.: Itt van előttem egy 2012. májusi újsághír: a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori iskolája azt vizsgálta, hogyan épült be a neoavantgárd az elmúlt negyven évben az egyetem oktatási gyakorlatába.³ Ez nagyon izgalmas, kíváncsi lennék, mi lett az eredménye.

Cs. K.: Én benne voltam ebben a kutatási programban, röviden elmondom, miről szólt. Halász Péter a rendszerváltás után, 1990-ben visszajött Magyarországra, majd 94-ben a Katona József Színházban *Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet* címmel csinált egy újsághírekből készülő előadás-sorozatot. Felvették kézi kamerával, ahogy írják az előadások szövegekönyvét, próbálnak, és aztán este játszanak. Az volt a feladatunk, hogy ebből a végtelen hosszú videodokumentumból csináljunk vágott, nézhető hosszúságú oktatási segédanyagokat. Egy-egy napból (kb. 20 órából) 10-10 percet. Nagyjából száz órán keresztül néztem, ahogy Halász Péter szöveget ír társaságban. Nagyon sok mindent megtanultam ezalatt arról, hogy hogyan lehet úgy írni és gondolatokat strukturálni, ahogy ő csinálta a munkáiban.



Berecz Zsuzsa. Fotó: Zsugonits Gábor



Schuller Gabriella. Fotó: Gordon Eszter

3 Lásd JÁKFAI Magdolna, szerk., *SZÍKE Színházi Kreativitás Eszközök. Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány*, Budapest: SZFE–Balassi, 2013.



Cserne Klára. Fotó: Kerekes Zoltán



Szabó-Székely Ármán.
Fotó: Nagy Dániel

Ennek ellenére nem nevezhetem magam Halász-tanítványnak, mert van egy mester-tanítvány leszármazási protokoll. A színházi szakmai közmegegyezés szerint Halász Péter – és ugyanígy a képzőművészeti közmegegyezés szerint Erdély Miklós – hatása kézrátétellel hagyományozódhatott át. Aki ott volt, ugyanazt a levegőt szívtá be, az a tanítvány.

– A tanítványság kérdése mellett az is meghatározó tényező, hogy elérhető-e egy életmű. Ha Ascher Tamás Három nővére ki van adva DVD-n, akkor bárki megnézheti, aki az SZFE-n tanul, vagy csak érdekli a színház, és valószínűleg meg is nézi. A Színművészetire 2006 óta bekerülő diákok döntő többsége szerintem az egyetemen hall először Halász Péterről – ha hall egyáltalán –, és egy előadását sem látja.

S. G.: Az egész neoavantgárd kapcsán fontos kérdés a Klári által említett kultikus szemlélet, a szakirodalom is sokat foglalkozik vele. 2000-ben volt egy Squat fesztivál a Toldi moziban, ami úgy kezdődött, hogy mindenki ott ült az asztalnál mikrofonnal, Halász Péter viszont háttal a nézőknek mikrofon nélkül. Merthogy a többieknek addigra már nagyon elege lett abból, hogy vele azonosítják az egész egykori közös színházcsinálást.

– A társulat többi tagja kérte, hogy háttal üljön be?

S. G.: Igen. Dühösek voltak rá, és ő nyilvános önkritikát gyakorolt. Előtte egyébként kiadtak egy nyilatkozatot, hogy „kér[i]k a legendás szó törlését minden további sajtóközleményből”.

B. Zs.: Élő ember nem nagyon lehet legenda, csak halott. Halász nyilván inkább élni akart.

S. G.: Vagy az is legendává válhat, aki elmegy. Ezeket az embereket elüldözték Magyarországról, és legendaként éltek tovább. Viszont legendáriumon keresztül hatni és irreális kultfigurává nőni nem egy produktív helyzet. Azért említettem ezt a beszélgetést, mert a jelek szerint Halász Péter is azt gondolta egy ponton, hogy nem teljesen korrekt, ami történt: a Dohány utcai kollektív alkotásokból Halász-színház lett az emlékezetben. Fontos megemlítenünk Koós Anna könyvét,⁴ amely nagyon sok mindent tisztáz, helyre tesz filológiai és történetileg. És hogy mennyire látható ez a történet? Szerintem sokkal jobban, mint a 90-es évek elején, középiskolás koromban, amikor először olvastam a Dohány utcai lakásszínházról. Azóta több információrobbanás történt, megjelent egy csomó szöveg, digitalizált felvételeket nézhetünk, az Artpoolban és a Színházi Intézetben is vannak dokumentumok, amelyeket tanulmányozhatunk stb.

B. Zs.: Számomra az is kérdés, hogy mennyire van benne a köztudatban a Városi Színház és a Sirály közötti folytonosság. Hogy az a fajta közösség, ahogy Halász a színházi működést is elképzelte, mennyire él tovább.

– Ez a közösségi színházcsinálás jellemzi a Pneuma Szöv. működését is?

B. Zs.: A Pneuma Szöv. csoportot tíz évvel ezelőtt alapítottuk, amikor a budapesti levegővel kezdtünk foglalkozni. És ahogy egy csomó zenekar neve ugyanaz, mint az első albumuké, így a pneuma⁵ név rajtunk ragadt. A Blaha Lujza téri Corvin Áruházban megnyitottuk a léggyárat, ami egy nagy közösségi performansz volt. Az érdekelt minket, hogy

⁴ Koós Anna, *Színházi történetek - szobában, kirakatban*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009.

⁵ A pneuma (πνεῦμα) görög szó, jelentése: szél, lehelet, lélegzet. Vallási és filozófiai kontextusban léleknek vagy szellemnek fordítják.

milyen láthatatlan folyamatok befolyásolják az életünket, és mi hogyan tudjuk azokat befolyásolni. Mi van a levegőben? Ez alatt nem azt kell érteni, hogy az éppen aktuálisnak tűnő témákat kapjuk fel, hanem pont azok mögé nézünk. Mi mozgatja ténylegesen a társadalmat? Milyen szerepet játszik például az ágyi poloskák árnyékkormányja és a poloskafertőzés a budapesti dzsentrifikációban? Volt egy ilyen színházi rádióperformanszunk. Talán attól közösségi ez a munka, hogy olyan emberek alkotnak közösen, akik egyébként nem nagyon képviselnek közösséget, mert túl sok minden elválasztja őket. Végső soron azt keressük, hogy hogyan lehet közösen kialakítani valamit, ami magunkról is szól, és arról is, hogy hogyan akarunk élni, hogyan akarunk együtt lenni.

– Vera, te pedig az egyik veled készült interjúban *hierarchiamentes színházcsinálásról* beszélsz.

Szabó Veronika: Igen, mondtam ilyet, bár azóta vannak kétségeim efelől. Azért érzem fontosnak még most is kimondani, mert nagyon nagy problémáim vannak a személyi kultusszal. Zavarba jövök attól, ha azon keresztül beszélünk valamiről, hogy ki csinálta, és ő milyen. A színházcsinálás nekem közösségi alapon kezdődött. Sokszor azt érzem, hogy egyfajta keretadó vagyok. Nekem fontos, hogy a színházi folyamat se személyi kultuszra épüljön. Legyenek felelőségek, és ebben lehet valamiféle hierarchia, de nem afelől kell egy folyamatban definiálni a jelentőséget, hogy minek vagy nevezve. Ne legyen az, hogy ha bejön valaki a terembe, akkor megfagy a levegő, mert ő a rendező. Olyan szinten voltak ezzel problémáim, hogy nem is éreztem, hogy itthon tudnék színházcsinálást tanulni. Ezért keveredtem egy olyan londoni iskolába, ahol gyakorlatilag csak formabontással foglalkoztunk, minden héten mással. Szerepeket rotáltunk egymás között a képzésben, újradefiniáltuk a rendező fogalmát. Nem akarom úgy feltüntetni magam, mint egy egomentes alkotót, minden művésznek fontos az elismerés, de az, hogy e köré épüljenek folyamatok, engem nem motivál.

– A Hatalom Pénz Hírnév Szépség Szeretet *nem kollektív alkotófolyamat volt?*

S. G.: Változó, volt ilyen is, olyan is. Annyiban kiegészíteném Klárit, hogy nem minden esetben írta Halász Péter a szöveget, volt, hogy kész anyagot használtak, és performatív szituációt kreáltak köré, előfordult, hogy nélküle valósult meg az adott este, Lukács Andor vezényletével, illetve voltak a színészek improvizációinak kifejezetten nagy teret hagyó produkciók is. Viszont nekem, aki nem vagyok színházi alkotó vagy író, megdöbbenő volt látni a felvételeken, hogy két órát baromkodnak, majd Halász lediktál egy nyomdakész szöveget.

Cs. K.: Ezekben a felvételekben számomra nagyon felszabadító volt, hogy nem megmagyarázhatatlan zsenialitásról van szó, hanem egy mágikus, de követhető technikáról. Arról a munkamódszerről, amellyel el lehet érni egy olyan fókuszált figyelmet, amivel a haverjaid hülyeségeit nagyon rövid idő alatt külső szemlélő számára is értelmezhető szöveggé szintetizálod – és ez a tudatállapot létrehozható és fenntartható. Ezzel a konkrét és érthető, roppantul személyközpontú módszerrel szemben a decentralizált közösségi alkotás narratívájával nekem az a problémám, hogy elfedjük vele a valós hatalmi viszonyokat. Mert hatalom mindig van, akkor is, ha arra törekszünk, hogy kollektívan alkossunk. Például kié az az ingatlan, amelyikben működik a lakásszínház? A „háttal fordítva ülni az asztalnál” is egy önkienelő gesztus.

S. G.: Igen, de ezzel Halász reflektált egy problémára. Ki

lett mondva. Amúgy a kollektív színházcsinálás korszaka, illetve szándéka a Squat felbomlásával 1985-ben véget ért a tagok számára. A 90-es évektől Magyarországon megvalósult Halász-előadások posztmodern jeltudatosságot alkalmazó rendezői színházi előadások voltak, amelyek a neoavantgárd hagyománytörténetet is folytatták.

F. Á.: Közösségi színházcsinálásról beszélünk, és közben mégis Halász kultusza a téma. Kicsit mindannyian le vagyunk csatlakozva egymásról, közösségi élményt keresünk, talán ezért is vagyunk a színházban, ezt kutatjuk. Én is láttam pár felvételt arról, hogy hogyan dolgoztak: ökörködnek, ökörködnek, aztán Halász Péter diktál – általában. Nagyon fontos az ökörködés része, ez egy technikai kérdés. Amikor az ember ökörködik, úgy tűnik, hogy nem dolgozik, hogy kerülgeti a munkát, hogy menekül előle, de valójában lehet erre felé tágitani az alkotói módszertant. A formabontást nem lehet tanítani, de lehet ösztönözni, lehetőséget adni rá egy oktatási rendszerben.

Boross Martin videóüzenete: Az első dolog, ami eszembe jut Halászáról, az a betiltás. Ahhoz, hogy ne tiltsanak be vagy ne lehetetlenítsenek el, két dolog kell: az egyik az, hogy egészen picike pénzek fölött diszponáljunk, a másik pedig az, hogy halkak legyünk, vagy legalábbis semmi esetre se legyünk irritálóak. Ezek egyike sem túlzottan nagy érdem, úgyhogy már a pusztán létezésünkkel is bűnrészesnek érezhetjük magunkat. A második pedig az avantgárd kifejezés, amit ma úgy tudok lefordítani magamnak, hogy kompromisszumnélküliség és bátorság. Alkotásban például jelentheti azt, hogy elmélyültek vagyunk, amikor pörögni kéne, vagy konfrontálódunk, amikor mindenki békére vágyik. Megalkuvásoktól mentesen szabadnak lenni egy megalkuvásokkal teli szabadságban.

– Halász Pétertől idézem: „A szépek között csúnya voltam, a csúnyák között szép, az okosok közt hülye voltam, a hülyék közt okos.” Ti a saját működéseitekben érezték hasonló kívülrálást? Miben más most a margón létezni, mint akkor?

Cs. K.: Én eléggé tudok azonosulni ezzel az állítással. Az értelmiségiek között *outsidernek* érzem magam, az *outsider*-ek között pedig *insidernek*. Tényleg van egy ilyen mintázat, amiről Halász is beszél: származol egy relatíve jómódú értelmiségi közegből, de azzal, hogy elkezded valamit aktívan csinálni, tehát nemcsak írsz és olvasol, hanem eseményt hozol létre, szerepjátékkal foglalkozol, akciót szervezel, kikerülsz a privilegizált emberek közül. De nem a perifériára kerülsz, hanem egy másik buborékba.

– Ádám, te elég sokfelé megfordulsz, dolgozol kőszínházakban, függetlenekkel, és saját projekteket is vezetsz. Hogy érzed magad ezen a palettán?

F. Á.: Jól. Nem érzem magam a margón, sem kirekesztve. Az biztos, hogy a *Csoportkép oroszán nélkül*, ami az első személyes rendezői munkám, más volt, és volt rá visszajelzés, hogy ez a más valakiknek jó. Abból az elszigeteltségből robbant ki, hogy úgy éreztem, nem értek egyet azzal, ami körülöttem van, van valami, amit nem mondok el, mert félek tőle. Bennem ez kettős, mert fura lenne azt mondanom, hogy magányos vagyok a színházi palettán, de közben valami mégis hajtja az embert, hogy valami olyat csináljon, ami más, mint ami eddig volt. És ennek van köze a magányhoz.

B. Zs.: A margón levés kicsit bonyolultabb ma, mint Halászék 70-es évekbeli helyzetében volt. Egyfelől ma is szembe lehet menni a hivatalos, támogatott művészet rendszerével,

de ott van a művészet belső piaca is, ami saját szelekciós folyamatként is kitermeli a margót. Ma nem elég úgy a szépnek lenni a csúnyák közt, vagy a csúnyának lenni a szépek közt, hogy ellenállsz, mert már az ellenállásra is nagy a kereslet, és ami ellenállásnak tűnik, vagy szubkultúrából jövő dolognak, nagyon hamar kúllá válik. Persze, kúlnak lenni jó, de közben az a helyzet, hogy annál, hogy elismernek, már csak az a kínosabb, ha egyáltalán nem ismernek el.

Cs. K.: A kúlak között lúzer...

Sz. V.: A *Queendom* (ami egyesek szerint nagyon edgy⁶ előadás) létrejötté közben kellett szembesülnöm azzal, hogy nem tudom elengedni azt a gondolatot, hogy ha az anyukám megnézi, akkor vajon be tudja-e még fogadni... Rá kellett jönnöm, hogy nem az a típusú alkotó vagyok, aki ebben teljesen el tudja engedni magát. Talán azért, mert munkáscsaládból jövök, de nekem fontos, hogy az a dolog, amit csinállok, eljusson lehetőleg minél több emberhez. Csúnyának lenni emiatt lehet, hogy néha luxus, mert akkor csak egy kisebb közösség érti, amit csinálsz. Azért azt hiszem, én még így is csúnya maradok.

– „Egyre kevesebb impulzus jött már, egyre többet izzadt az ember. Lényeges dolog itt az ambíció is. Azt gondoltuk, hogy amit csinálunk, az megállja a helyét bárhol a világon. De ezt ki is akartuk próbálni.” Mennyiben működik ma is ez az idézet?

S. G.: Nekem erről Schilling Árpád jut eszembe, hogy nincs már Magyarországon. Nem azért, mert ki akarta magát próbálni külföldön is, hanem mert elfogyott körülötte a levegő.

Cs. K.: Halászné társasága együtt emigrált. Most sokkal nehezebb létrehozni egy olyan összetartó alkotói közösséget, amelynek a tagjai egymásban hosszú távú folyamatos inspirációt látnak. És lehet, hogy természetesebb egy külföldi szakmai gyakorlat után kint ragadni, mint azt választani, hogy itthon maradok, és lemondok egy csomó egyéni ambíciómról. Ez is a terep egyfajta elhagyása. Nem azonos a szocializmus belső emigrációjával, de az egyre vékonyodó kulturális közeget több irányba is el lehet hagyni, és ezek közül a külföld nem annyira izgalmas.

6 Éles, szélsőséges – margón lévő.

– Halásznéknél érdekes kérdés, hogy miért jöttek vissza. Zsuzsa és Vera, ti külföldön tanultatok, nem merült fel, hogy kint maradtok?

B. Zs.: Akkor nem. De az tíz évvel ezelőtt volt. Ma külföldre elmenni kevés. Halászné azt akarták megnézni, hogy mi van a Vasfüggöny túloldalán, a Nyugaton. Minket már nem a Nyugat–Kelet dichotómia kellene, hogy meghatározzon. Volt alkalmam rá, hogy délszláv államokban nézzek színházi előadásokat, és megdöbbenett, hogy mennyire izgalmas dolgokat látok, mennyire izgalmas színházi nyelvet, amelyekben a neoavantgárd hagyománya sokkal kézzelfoghatóbban jelen van, mint itthon.

S. G.: Amikor a 70-es években a Dohány utcai lakásszínház tagjai emigráltak majd néhány évvel később Najmányi László elment, megszakadt egy színházi hagyomány. De nemcsak a színházi hagyomány szakadt meg, hanem az erről való gondolkodás is. Nekem itt összeér a két történet, Halász és Schilling: a *W – Munkáscirkusz* vette fel a performatív színház hagyományának a 70-es évek végén megszakadt fonalát. Ki is lett akkor mondva egy ke-rekasztal-beszélgetésen, hogy nem tudnak a kritikusok az előadásról beszélni, mert nincsenek hozzá szavaik. Mert a gyakorlat megszakadásával a teória is lemarad, nincs min edződnie. Azzal, hogy Schilling Árpád ma nincs Magyarországon, és nem provokál engem mint elméleti gondolkodót és történetírókat az előadásaival, megint megszakad egy hagyomány.

Sz. V.: Reméljük, hogy nem, és mások is fognak csinálni olyan provokatív dolgokat, mint Schilling Árpád. Én azért jöttem haza, mert a nehezebb utat szeretem. Egy idő után a jólét nagyon unalmas, nem kielégítő, és elvesznek a kihívások. Inspiráló volt látni, hogy lehet másképpen, radikálisabban színházat csinálni, de amikor elkezdtem előadásokat is csinálni, ott és akkor az már kicsit tét nélkülivé vált. Londonban bizonyos értelemben kényelmes lett volna az életem, de azt éreztem, hogy kulturálisan behatárol, hogy milyen témákkal foglalkoznak. Londonban jelenleg a kortárs színházi előadások egy jelentős része emberek mentális betegségeivel foglalkozik, és ahonnan én jövök, sokan még ott sem tar-

H I R D E T É S

HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

Melegtematika a színpadon –
társadalmi felelősségvállalás,
könnyű ziccer, vagy egyik sem?
A vendégek: Kelemen Kristóf,
a Megfigyelők író-rendezője,
Rába Roland színész és Schuller
Gabriella színháztörténész

www.szin haz.net

tunk, hogy felismerjük ezeket a problémákat. Azt éreztem, hogy nekem itt kell csinálnom valamit.

Kelemen Kristóf videoüzenete: A neoavantgárd színházi hagyomány kapcsán egy kérdést szeretnék feltenni a beszélgetés résztvevőinek. Szerintetek a kortárs színház közegeiben hogyan jelenik meg az intimitás mint állapot, mint kifejezési mód és mint elérendő cél?

S. G.: Az intimitáshoz nem tudok színházi kontextusban kapcsolódni, képzőművészeti példák jutnak eszembe. A személyesség fogalma jóval megragadhatóbb számomra. Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadása több szempontból is lenyűgöző volt számomra, azt éreztem, hogy itt egy új nemzedék teszi le a névjegyét, és az egyik dolog, ami megfogott benne, az a személyesség volt. Herczog Noémi *Újszemélyesség* című szövege, mely erről a kortárs magyar színházi tendenciáról beszél, éppen Halász Péter önfelravatolozásától indítja a történetet.⁷

Cs. K.: A színház intézményi keretei szerintem nem alkalmasak az intimitás megélésére. Az intimitás egy nyilvános intézménytípusban izgalmas ellentmondás, ezzel lehet foglalkozni. A lakásszínház vonzó kiút lehet ebből. Az intimitáshoz olyan testi jóllét és érzelmi közelség kell, ami színházban nem elérhető. Vagyis a szereplők között elérhető az intimitás, igen – de a nézők valamiképp ki vannak zárva az általuk megfigyelt emberek közösségéből.

Sz. V.: Nyilván számít a tér és az embermennyiség. A *Queendomban* mintha néha sikerült volna elérni intim közelséget. Ehhez kell valamiféle kiszolgáltatottság. Az, hogy az előadók ne szerepet játsszanak, vagy csak félig játszzanak szerepet, vállalják saját magukat is a színpadon. Elég nyíltan kommunikálunk a nézőkkel, nincs negyedik fal, közelség van, egymásra nézünk. Nincs elbújtatva semmi, nincs takarás. Felvállaljuk, hogy ez egy találkozás.

B. Zs.: Az intimitás is olyan dolog, amit mindig meg kell teremteni, mert nagyon könnyen válik látvánnyá. Ha egy előadó személyesen szól hozzám, lehet, hogy közelebb érzem magamhoz, de nem feltétlenül érint meg jobban. A személyesség ma már uralkodó eszköz, személyességből építkezünk, ennek révén termelünk értéket, legyen az gazdasági vagy művészeti érték. Mi az, ami a személyességen túl összeköt minket?

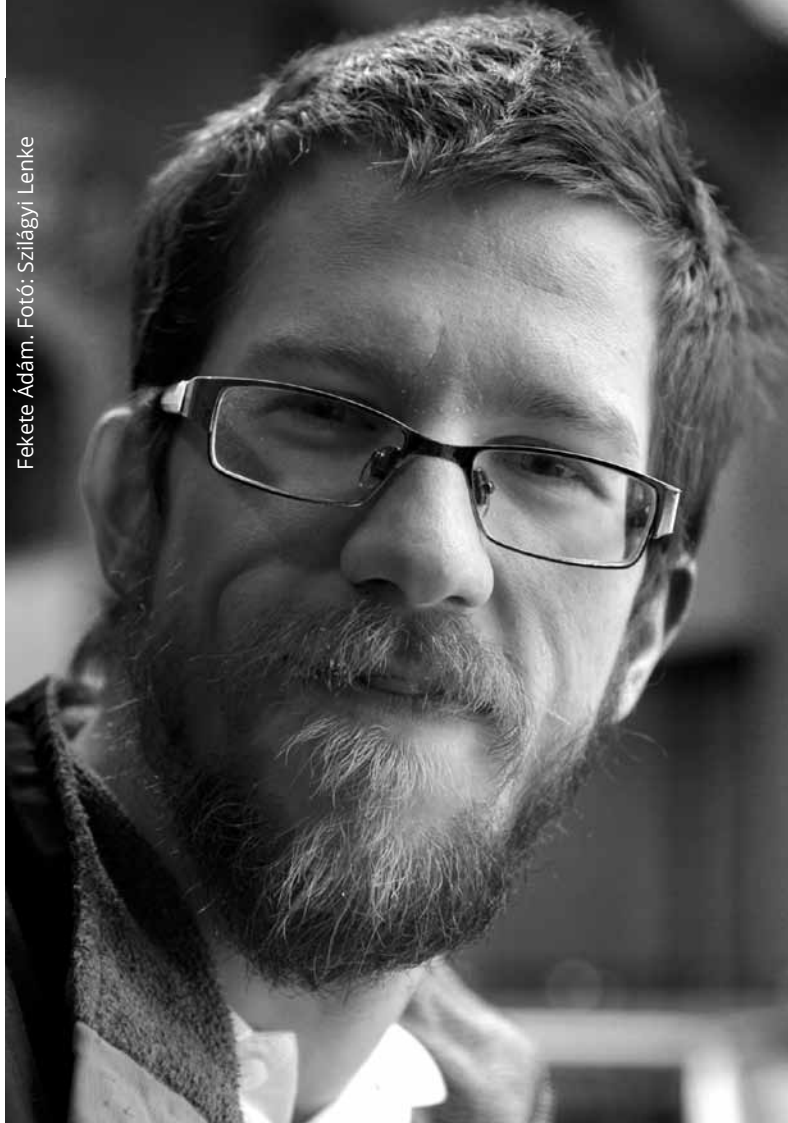
F. Á.: Én a rossz gondolataim megosztásával próbálok bevonni embereket, hogy közelebb kerüljenek ahhoz a gondolathoz. És ez talán egyfajta intimitás.

– Nemcsak az intimitás témájánál, hanem a beszélgetés több pontján is gondoltam a kortárs táncra, és sajnálom, hogy nem ült itt köztünk koreográfus vagy táncos Halász Péter hatásától beszélgetni. „A ritmus számít, nem a duma.”

Vajdai Vilmos videoüzenete (fejjel lefelé): Rövid válasz a „Halász Péter: hol vagy?” kérdésre. Péter itt van körülötünk. Itt szálldos. Itt van a levegőben. Ugyanis elhamvasztották. Kicsit körbevesz, beszívjuk, kiengedjük. Ha tudunk róla, ha nem.

Szerkesztette: Szabó-Székely Ármin

A 2018. december 16-i beszélgetést a Halász Péter-emlékév alkalmából Deres Kornélia és Herczog Noémi szervezte.



Fekete Ádám. Fotó: Szilágyi Lenke



Szabó Veronika.
Fotó: James Brewer

7 HERCZOG Noémi, „Újszemélyesség”, *Színház* 48, 4. sz. (2015), <https://szinhaz.net/2015/04/12/herczog-noemi-ujszemelyesség/>.

RADIKÁLIS AZ, AMI...

Azt szokás mondani, hogy ma már nincs tabu, „mindent szabad”, de vajon tényleg ekkora lenne a belső és környező szabadságunk? Körkérdésünkben kortárs színházcsinálókát és gondolkodókat kérdeztünk arról, mit jelent számukra a „radikalitás” a színpadon 2019-ben Magyarországon. Hiszen ha Brechtrel együtt hiszünk a néző kizökkentésének fontosságában, akkor azt is tudnunk kell, hogy szerint minden korban és társadalomban más számít(ott) radikális (színpadi) tettek, amelynek folyamatosan együtt kell alakulnia a történelem, a társadalom és így a színház változásával. Itt az ideje, hogy újra megkérdézzük egymástól: miben találjuk meg, érezzük és keressük a radikalitás lehetőségeit ma a színházban?



István, a király (r.: Székely Kriszta, Budapesti Operettszínház). Fotó: Schumy Csaba

DARIDA VERONIKA
esztéta

Nézőprovokáció

Vajon szükséges, hogy a színházakban valódi „botrányok” essenek? Egyes színházi alkotók szerint igen. Érdekes felidézni Jeles András és Halász Péter a Városi Színház megalkulásakor (2000) megfogalmazott gondolatait. Jeles akkor így beszélt: „Ámulok azon, hogy ami estéről estére a színházakban folyik, az fenntartja a működést. Hogy elfogadható a nézők számára.” Ehhez pedig Halász hozzátette: „Azt hiszem, a színháznak szüksége van valami sokkhatásra.” Tudjuk ugyanakkor, hogy a Kálvária téri színház, mely maga volt az intézményesített szélső pont (extremitás), nem

maradt fenn sokáig. Azonban az alapítói által képviselt elvek továbbra is – megkérdőjelezhetetlenül – érvényesek. Ezek nyomán a színház feladata az, hogy gondolkodásra ösztönözzön, vagyis provokáljon. De ezt nem hatásvadász eszközökkel, nem látszatmegbotránkoztatással, hanem igaz, valós pillanatokkal kell elérnie. Ugyancsak Jeles hivatkozik gyakran arra a szinte „misztikus” tapasztalatra, mely szerint ha a színházban egyszer létrejön valami, ami igaz, akkor az örökre nyomot hagy.

De vajon mit jelentenek az igaz, valós színházi pillanatok? Hogyan ismerhetők fel? Leginkább a nézői reakciókból. Ugyanis a fenti elvek értelmében mindig át kell lépniük egyfajta ingerküszöböt, és emiatt az elviselhetőség határait feszegetik. Én két alkalomra emlékszem, amikor tömegesen

vonultak ki a nézőtérrel (mindkettő a Trafóban esett meg): Castellucci *Az Arc fogalma Isten fiában* című előadásának első jeleneténél (amikor a fiú többször is tisztába teszi inkontinenciában szenvedő apját, először türelmesen, majd egyre kétségbeesettebben és ingerültebben, míg végül tehetetlenül összeroskadva magára hagyja), és Fekete Ádám *Csoportkép oroszán nélkül* című előadása során, amikor szintén egy magatehetetlen test gyötrelmesen hosszúnak tűnő (pedig csak valós idejű) lemosdatását láthattuk. Mindkét esetben egy egészen hétköznapi, természetes gesztus vált elfogadhatatlanná a nézők számára. Valószínűleg azért, mert saját fájdalmas emlékeiket, traumáikat idézte fel. Mindkét jelenet attól lett kibíratatlan, hogy kegyetlenül igaz és valós volt. Számomra – akkor és most is – ez a pusztá felmutatás, a mindennapjainkkal való szembesítés jelentette a radikális színházi tettet.

GÁSPÁR ILDIKÓ

színházrendező

„Az igazság konkrét”

– írta Szent Ágoston, idézte Hegel, Lenin és Brecht

Számomra az a radikális, ami kilök abból a szűk térből, amit addig a pillanatig a tudatomnak hittem. Amitől a kleisti zöld üveg elkerül a szemem elől, és abban a pillanatban nemcsak azt fogom fel, hogy eddig egy zöld szűrőn keresztül láttam a világot, de azt sem felejttem, hogy ahogyan most látom, egy másik szűrőn keresztül történik. Hogy lehetetlen eljutni az igazságig – ahhoz, ami „konkrét” –, hiszen a szűrő maga az „én”, a változékony személyiség, a befolyásolható tudat. A legtöbb és legjobb, amit tehetek, ha a fentieket mindig észben tartva arra törekszem, hogy minél gyakrabban kilökdössem magam az éppen kényelmessé vált nézőpontból.

Lázár Kati arca a *Kripli Mari* utolsó pillanataiban Gorgóff, feledhetetlen kép, kendőzetlen emberi pillanat. Ahogyan az is, amikor Ivo Dimcsev 2005-ben a Thealteren elárverezte alig egy perccel korábban önmagától levett véré a szegedi zsinagógában. Kirill Szerebrennyikov *Müller-gépében* a húsz meztelen színész teste nem attól radikális, hogy meztelen. Az előadás a politikának metafizikával válaszol, a nyers erőre (a politikai önkényre és a rendező meghurcolására) adott felelet zsigeri és felkavaró. A katonai parádék, tüntetések, zavargások és forradalmak kivetített képei, a koreográfiába kényszerített meztelen testek, a szenvedélytől fűtött filozófiai-költői monológok a *Hamletgép*ből, a cinikus-önironikus-szarkasztikus dialógusok a *Kvartett*ből együtt úgy hatnak rám, mint egy erejét tekintve dübörgően hangos, az erőszakhoz képest mégis néma, de rendíthetetlen hittel teli kiáltás: íme, az ember. Ha valami konkrét, akkor ez az.

GERGYE KRISZTIÁN

koreográfus

Sajnos eljutottunk arra a szintre, hogy már az radikálisnak számít, ha egy ostoba propaganda-szóismétlés, manipulatív általánosítás, gyűlöletbeszéddel egyenértékű kirekesztő sztereotipizálás hallatán nem fordulunk félre, nem hallgatjuk el, az éppen aktuális párbeszéd vagy szituáció során szóvá merjük tenni ellenvéleményünket, ellen merünk szegülni a könnyebb félrefordulásnak. És akkor még csak a hétköznapi szituációkról beszéltem. Egy vasárnapi családi ebédre például.

Hogy színházban mi számít radikálisnak vagy egyáltalán értékelhető tettnek? Talán ami képes átütni a közöny egyre

vastagodó falát. Ami nem veszi figyelembe az elvárásokat és a szokásjogot. És ez talán a könyörtelen őszinteség és személyesség. Ez nem feltétlen provokáció, sőt, a provokatív polgárpukkasztó gesztusok „polgárság hiányában” gyakran kontraproduktívvá válnak, kiüresednek, és a közönyt hizlalják, és úgysem azok nézik, akiket illehetne a provokáció. Sajnos már nincsenek ingerküszöbök.

Megpróbálni önzónosnak maradni, és úgy csinálni a dolgunkat, hogy közben nem felejtjük el, mikor és hol is tesszük azt, amit még tehetünk.

Nem vagyok túl optimista, sajnos ott tartunk, hogy aki nem cenzúrázza önmagát (számolva a lehetséges következményekkel), az már forradalmárnak számít. Büszkén szerepelünk feketelistákon, és próbálunk nem sülyedni a bizonyos szint alá, pedig már rég alatta vagyunk.

IMRE ZOLTÁN

színháztörténész

A terminus népszerűségét jól mutatja, hogy a radikális jelentésére a Google magyar nyelvű keresője 317 ezer, az angol pedig 314 millió találatot ad ki. Az *Idegen Szavak Gyűjteménye* a következőképpen határozza meg: „alapos, gyökeres, mélyreható; szélsőséges”. A Wikipédia definíciója, bár részletesen kifejti a terminus lehetséges értelmezéseit, alapjaiban nem tér el az előző jelentésektől. Mindkét népszerű oldal tehát a terminust a gyors változással, a hirtelen átalakítással és a szokatlan módszerek alkalmazásával hozza összefüggésbe, de arra is felhívja a figyelmet, hogy a kifejezés a latin *radicalis* (gyökeres – *radix*=gyökér) szóból származik. Talán a hétköznapi használattól eltérően a terminusban így egyszerre jelenik meg a gyökér és annak átalakítása, azaz az állandóság és a változás. Természetesen ezek nem egymást kizáró ellentétek és értékpreferenciák, éppen ellenkezőleg: egymást feltételező, egymásra épülő, egymást igénylő, egymással kapcsolatban álló entitások. Következésképp a változáshoz, az ismeretlenhez a gyökereken, a hagyományon, a megszokotton, az ismerten keresztül vezet az út. És fordítva.

A művészet területén olyan alkotókra gondolnék, mint Abramović, Anderson, Artaud, Banksy, Beckett, Beuys, Bond, Cage, Duchamp, Fassbinder, Frlić, Hajas, Handke, Ibsen, Kantor, Moholy-Nagy, Punchdrunk, a Pussy Riot, Schlingensief, Schwarzkogler, a Squat, Weiwei, Wilson és persze még sokan mások. Bár különböző időszakokban, területeken, kulturális, politikai, gazdasági és társadalmi miliőben alkottak/alkotnak, többé-kevésbé mindegyikükre jellemző, hogy megkérdőjelezi a *status quót*, a politikai, ideológiai, gazdasági és kulturális beidegződéseket, a természetesnek vélt szokásokat, a társadalmi hierarchiákat és viszonyokat, a kultúrafogyasztási szokásokat, a bevett művészeti elképzeléseket, az egyetemesnek vélt gendersztereotípiákat, valamint a társadalom működését szabályozó látható és láthatatlan diskurzusokat. Ehhez viszont, úgy tűnik, elég jól ismerik a hagyományokat.

Ibsen például azért lehetett radikális, mert nála a mindenki által ismert jól megcsinált színdarabok hagyományos polgári szalonjainak szereplői olyan dolgokról kezdtek el beszélni – nők helyzete, szexualitás, nemi betegségek, prostitúció stb. –, amelyeket akkoriban a nyilvánosság előtt nem tárgyaltak. Mára viszont főbb témáinak radikalitása szinte eltűnt. Ez viszont arra hívja fel a figyelmet, hogy a radikalitás relatív, kor-, hely- és kontextusfüggő – hogy mi számít éppen annak, az az adott politikai, gazdasági, kulturális, ideológiai stb. szituáció-

tól függ, s az adott közösségek döntéseitől. Ugyanakkor ma is léteznek olyan témák, amelyekről nyilvánosan nem vagy nem szívesen, vagy nem ott és nem úgy, mindenesetre nyíltan nem beszélünk: korrupció, abortusz, migráció stb. Napjainkban azonban – a hazai színházak kínálatát elnézve, s a kevés kivételtől eltekintve – úgy tűnik, a szocialista cenzúra felváltotta egyfajta támogató intézményi-anyagi cenzúra, ami ismét megteremtette az öncenzúrát, a sorok közötti olvasás ismert hagyományát, s messzire űzte a nyíltan radikális megnyilvánulásokat. Bár a hazai színházban mindig is ritka pillanatnak számított a radikalitás. Talán azért, mert ehhez többet kellene tudnunk a kortárs európai/Európán túli tendenciákról és saját hagyományainkról.

JÁKFALVI MAGDOLNA

színháztörténész

Könnyebb úgy általában radikális színházról beszélni, ha a szó friss, angolszász nyelvhasználati gyakorlatát követve először a karcos eseményekre gondolunk: a veszélyhelyzetekre (Angélica Liddell: *A skarlát betű*), a kiállításokra (Jan Fabre: *Ref17 Belgian Rules*), a megnevezések bátorságára (Mnouchkine: *Une Chambre en Inde*). A performanszokon túl olyan előadásokra, melyek végig fenntartanak egy eddig sosem észlelt, tiszta és világos, brutálisan felrázó értelmezői pozíciót (Castellucci: *A varázsfuvola*). Ezt a fajta radikalitást az újszerűség, a váratlanság szinonimájaként használjuk, noha ez a mindenkori színházi művészet alapjárata, melyet megkülönböztetünk a mindenkori színházi ipartól.

A szó etimológiai útját követve azonban mindent radikálisnak tekintek, ami valahogy frissen és újszerűen összeköt a hagyományaimmal. Pontosabban: ami emlékeztet arra, hogy abban a közösségben, melyben élek, a napi kis veszedős-küzdős rutinok mögött tényleg van egy közös tudás, egy közös múlt, a *radix*. S ebben az értelemben radikális tett 2018-ban egy rockopera végén nyolcszáz nézővel elénekeltetni a magyar nemzeti himnuszt, ráadásul a Budapesti Operettszínházban. Radikális tett, mert szembe kell nézni a mű előadás-történetével, mely masszívan őrzi a propaganda- vagy hahnirendezések emlékeztetőjét, és mert kezdeni kell valamit a partitúrába beleírt himnusz nemzeti szakralitásával. A királydombi legenda után sem Kerényi Imre, sem Iglódi István repertoár-rendezésének ez nem sikerült, lehet, hogy a Nemzeti Színház emlékezeti súlya lenyomta a szándékot. Éppen ezért radikális ötlet az Operettszínházat a színházi szakralitás és egyidejűleg a nemzeti szakralitás részévé tenni. Aki nem látta: Székely Kriszta 2018-ban úgy oldotta békévé az *István, a király* rockopera koppányságát és istvánságát, mint a nézőtér passzivitását és a színpad aktivitását: *a cappella*, felállva, a hat szólamban éneklő színészekkel együtt a *Himnuszt* zengi az egész Operett. Radikális tett ennek az épített térnek a különös hagyományában emlékeztetni bennünket a kulturálisan hordozott magyarságunkra.

KELEMEN KRISTÓF

színházrendező

Azt a kérdést, hogy mi számít 2019-ben radikálisnak a magyar színházban, könnyen rövidre lehetne zárni annyival, hogy semmi. A közvélekedés az, hogy túl vagyunk ezen, hogy már megvolt minden erőszakos, obszcén, szókimondó gesztus (vagy legalábbis a lehetséges irányok), és naivitás azt

képzelné, hogy ebben a témában újat lehet mutatni. Maga a fogalom is ködös: az a radikális, ami frivol, megbotránkozható? Vagy ami beszól a hatalomnak, esetleg bepillantást nyújt olyan dolgokba, amelyekkel az emberek nem akarnak szembesülni? Mindenki ért alatta valamit, de a szó túlterheltsége ugyancsak az elhasznátság látszatát kelti.

Mégis, ma Magyarországon a jelen művészete körül olyan rendszer van kiépülőben, amelyben ezek a meghaladottnak tűnő, radikális gesztusok újra értelmet nyernek. Ennek talán a leglátványosabb jele az, hogy az emberek egyre jobban félnek a nyilvánosság előtt élesen fogalmazni vagy konkrét állásfoglalásokat tenni, legyen szó politikai, közéleti vagy emberi témákról, ez pedig az esztétikai kérdésekben termékeny táptalaj a bulvárnak, az érvényesülés tekintetében az opportunizmusnak.

Sokan állítják, akiknek emléük van a Kádár-korról, hogy Magyarország megy vissza a hatvanas évekbe. A puha diktatúra kialakítja a kényelem látszatát, és újraépíti azt a képzeletbeli (vagy akár konkrét), védelmező falat, amelyhez képest korábban lehetett lázadónak lenni. A nagy átverő show ismét az „aki nincs ellenünk, az velünk van” elvre épül, és ez olyan helyzeteket szül, amelyekben a radikális fogalmazás könnyen inadekvát, exhibicionista gesztussá válhat (a rendszer tükrében természetesen).

Én radikalizmus alatt ma Magyarországon a félelem nélküli fogalmazást értem – legyen szó karrierféltésről vagy akár a neveltségességtől való félelemről. A színházművészetben a közéleti kérdésekkel való evidens foglalkozást, a művészi autonómiában való hitet, a közönséggel való felnőtt kommunikációt, ami elsődlegesen nem a siker és a tetszeni akarás jegyében történik, hanem a mondani akarás szenvedélyétől hajtva.

KRICSFALUSI BEATRIX

színháztörténész

Noha a „radikális” jelzőt mostanság leggyakrabban a „szélsőséges” szinonimájaként szokás használni, ennél jóval rétegzettebb jelentésmezővel rendelkezik. Ezért radikalitásról gondolkodván én nem is a szélsőséges megnyilvánulásokat hiányolom a kortárs színházi színtérről (e tekintetben elégedett vagyok, csaknem mindent láttam már színpadon, még ha nem is föltétlen Magyarországon), hanem sokkal inkább az olyan, megalkuvásoktól mentes alkotói gesztusokat, melyek magát az alkotófolyamatot és annak körülményeit is alapos, mélyreható vizsgálat tárgyává teszik. Vagyis a színházcsinálás fennálló kereteit nem automatikusan elfogadó, hanem annak alapjaira rákérdező attitűdöt. Miféleképpen olyan színházak képesek magukat a társadalomnak „tükröt tartó” (egy másik regiszterben: „szórákkozgatva nevelő”) (magas)kulturális intézményként értelmezni, melyek a saját intézményes működésüket sem képesek átvilágítani. Olyan alkotók akarnak hangadó értelmiségiként társadalomkritikus előadásokat létrehozni, akik – többnyire a művészet kétszáz évvel ezelőtti érvényes koncepciójára hivatkozva – képtelenek a saját munkavégzésüket kritikai reflexió tárgyává tenni. Ilyen értelemben radikális gesztus lenne például belátni, hogy a színház bajosan kritizálhat olyan társadalmi jelenségeket, melyek fenntartásához (vagyis performatív aktusok általi megerősítéséhez) a napi működésével maga is hozzájárul. Mindez Nicolas Stemann megfogalmazásában így hangzik:

„Lehetséges tehát olyan politikai színházat csinálni, ami egyaránt hatásos és őszinte? Lehetünk egyidejűleg harciasak és



önreflexívek? Ezek nem retorikai kérdések. Az én stratégiám mindig az volt, hogy a kritikát gyakorlónak önmagát kell a kritika középpontjába állítani ahhoz, hogy hihető legyen.

A színház egyik őstörténete Oidipusz tragédiája, akit a pestis okának keresése önmagához vezet el, saját bűnbekeveredésének felismeréséhez. Kezdetben Oidipusz is saját ártatlanságának bizonyosságába ringatja magát. Látjuk, hogyan mállik szét ez a bizonyosság, átéljük, ahogy Oidipusz minden ellenkező jel dacára újból és újból elbarikádozza magát saját vélelmezett ártatlansága mögé, míg ez többé már egyszerűen nem lehetséges, mert fel kell ismernie, hogy ő maga az, akit az egész slamasztikát előidéző bűnelkövetőként kerestek – ebben áll a dráma feszültsége.

Mi vagyunk Oidipusz. Mindegy, milyen kritikusan vizsgáljuk a pestis kitörésének okát, mennyire határozottan helyezkedünk vele szembe, és milyen szépen tudjuk megfogalmazni egy egyszerű mondatban: mi magunk vagyunk azok! A színház feladata az volna, hogy kitegye magát ennek a felismerésnek, és kezdjen vele valamit. Anélkül, hogy ezt megtenné, semmilyen kortárs színház nem lesz valóban politikus és őszinte.¹

SCHILLING ÁRPÁD

színházrendező

Az a színházi forma radikális, amely a nézőt aktív szereplővé teszi, morális és politikai állásfoglalásra sarkallja, kreatív partnerként kezeli. Az alkalmazott színházi formák radiká-

lisak, a hagyományos színház azonban akkor sem radikális, ha a nézők ölébe szarnak a színészek. Manapság sokkal jobban fel vagyunk készülve egy meztelen test látványára, mint arra, hogy kérdéseket tegyenek fel nekünk. Radikális az, ami aktivizál! Ugyanakkor attól, hogy valami radikális (vagy az szeretne lenni), még nem lesz jó színház. Ami azonban ténykérdés, hogy a közönséget háborgató művészet ma már nem tekinthető radikálisnak, azon egyszerű oknál fogva, hogy megszokott.

SCHULLER GABRIELLA

színháztörténész

Bár a szerkesztői kérdés a színházra vonatkozott, a radikalizmus témája számomra nem vethető fel a performanszok bevonása nélkül. Happening- és performansztörténeti kurzusaimon gyakran megfogalmazódott, hogy a megváltozott társadalmi és mediális viszonyok között a polgárpukkasztás („épater le bourgeois”) letűnt programnak tűnik, az egykor provokatív művek ma már nem tűnnek radikálisnak. E ponton érdemes lehet felidéznünk Erdély Miklós 1981-es (!) *Apokrif*-előadását: szerinte a hetvenes évek vad happeningjei után (melyeket egyfajta ellenállás szült, és így foglyai maradtak a megelőző kulturális paradigmának, éppen ezért semmiféle nosztalgiát nem érez irántuk) ő már megteheti, hogy szelíd elemekkel operáljon.

E „másnapos szelídség” jegyében számomra a radikalizmust a színházban az a határátlépés jelenti, amikor valaki saját sérülékenységét és tökéletlenségét fedi fel. Sárosdi Lilla anyateste *A harag napja – egy balga szív dala* című előadásban. A résztvevők személyes vállalásai Szabó Veronika

¹ Nicolas STEMANN, „Wir sind Ödipus. Überlegungen zum politischen Theater der Gegenwart”, *Theater heute* 2016/3, 36–38, 38.

Queendomjában (érdektelennek gondolom, hogy a nyugati feminista színházi előadásokban ezek a kérdések és formai megoldások több évtizeddel ezelőtt felmerültek – számunkra most van itt az ideje ezeknek a felvetéseknek, jobb későn, mint soha). Kulka János beszédes némasága az *Árvácskában*.

A radikalizmus szó kapcsán második körben a formai kísérletekre asszociálok. Az általam az elmúlt évben látott előadások közül kiemelkedő élmény volt számomra Szenteczki Zita, Juhász András és a DoN't Eat Group *A halál kilovagolt Perziából* című előadása. A film és színház keresztezéséből *in situ* megszülető képek, illetve zene (Sörös Zsolt adott témák mentén kibontakozó improvizatív játéka) rendkívül izgalmas és kreatív módon gondolják tovább az avantgárd intermediális kísérleteit.

Végül muszáj szót ejtenem az általam különösen nagyra becsült Kelemen Kristóf *Megfigyelők*jéről. A korábbi Kelemen-előadások, a *Magyar akác* és a *Miközben ezt a címet olvassák...* újrakeretezték a színházi szituációt, míg a *Megfigyelők* egy zártabb és hagyományosabb helyzetet használnak. Mégis remegő térrel távoztam az előadástól, azon morfondírozva, hogy a témaválasztás bátorsága (meleg férfiak szerelme mint legitim, átélhető történet), a kifinomult és okos dramaturgia (a további idősíkok fokozatos beúsztatása, az emlékezet kulturális reprezentációkra utaltságának hangsúlyozása a bejátszott felvételek révén), a hol vicces-ironikus, hol megrázó színészi alakítások milyen felkavaróvá és hatásossá tudják tenni ezt a (Kelemen Kristóf más rendezéseihez képest) különösebb radikalizmustól mentes előadást.

SIMÁNYI ZSUZSANNA

színházrendező

Számomra az a merész, vagy az a radikális, aki nem versenyez.

Radikális tett szeretetből, szenvedélyből csinálni bármilyen színházat. Bátor dolog megengedni magadnak, hogy tévedj, hogy hibázz, és nem szorongani, hogy mi lesz a következménye.

Merésznek tartom azt, aki hittel felrak valamit a színpad-

ra, és még annál is jobban lenyűgöz az önreflexió képessége, vagyis vakmerő, aki beismeri, ha hibázott.

Nekem az a radikális, ha valami nem azért jön létre, hogy megfeleljen, hogy bizonyítson. Ha merem vállalni a kockázatát, hogy elegánsan fittyet hányok a közízlésre, a piacképességre, a nézőszámra. Mert ez kockázatos és erős döntés, ugyanakkor lehet önazonos. Önazonosnak lenni egy adott évad szempontjából nem mindig sikeres vállalkozás, egy élet szempontjából kifizetődő, úgy hiszem.

Gesztust hosszan tipródva sem tudnék mondani, amely önmagában ne lehetne radikális, vagy ugyanilyen erővel teljesen hamis a színpadon. Azt hiszem, a radikalitás az együttállások függvénye. Tehát mi a merészség a színpadon? Nem tudom.

Maga az alkotás bátor tett. Az őszinteség bátor tett. A tévedés és annak tisztelete bátor tett. Egyszerűnek lenni bátor tett.

Szabadnak lenni hőstett.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

dramaturg

Nem foglalkozni a gyártással. Nem foglalkozni a sikerrel. Nem foglalkozni az idővel. Az idővel foglalkozni. Csendben maradni. Mozdulatlanul lenni. Kifulladásig mozogni. Lejönni a színpadról. Bemenni a városba. Beszélni az emberekhez. Beszélni az emberekkel. Felengedni az embereket a színpadra. Végiggyalogolni a kínai nagy falon. Áthallás nélkül politizálni. Nem politizálni, hanem cselekedni. Megfosztani a színházat az aurájától. Megteremteni egy olyan aurát, ami nem a hagyománytiszteletre épül. Komolyan venni a klasszikusokat. Kiröhögni a klasszikusokat. Fiatalon színházban dolgozni. Bölényeket szelídíteni. Gondolkodni. Tanulni az elődöktől. Képben lenni a világ dolgaival. Hozzászólni a világ dolgaihoz. Nem selypegni, nem finomkodni, nem szépelegni. Nem foglalkozni az esztétikával. Szigorú esztétikát teremteni. Létrehozni valamit, aminek szerintünk értelme van. Létrehozni valamit, aminek mások szerint is értelme van. Elfelejtetni a külvilágot. A plakátokat, amikkel tele van a város. A kisebbséghez tartozni. Nem foglalkozni azzal, hogy mit gondol a többség.

Székely Rozália a *Csoportkép oroszán nélkül (természetes fényben)* című előadásban (r.: Fekete Ádám, Trafó). Fotó: Toldi Miklós



HAJNAL MÁRTON

DIKTATÚRAKÖRKÉP 2019

Két Macbeth – Szkéné és Örkény Színház

Nem is az az igazán érdekes, hogy mi a különbség egy modern és egy poszt-modernbe hajló Shakespeare-feldolgozás között, hanem sokkal inkább az, ami a gyökeresen eltérő koncepciók dacára egyformán foglalkoztatta mindkét alkotócsapatot.

Nick Moschovakis egy skálán helyezi el a darab keletkezésétől napjainkig született *Macbeth*-értelmezéseket, amely a „dualisztikustól”, miszerint a *Macbeth* a jó és a rossz kérdése körül forog, a „problematikusig” tart. Az utóbbi végletbe tartozó interpretációk szerint a *Macbeth* komplex lételeméleti és pszichológiai kérdéseket is boncolgat. Ennek az értelmezésnek a legismertebb és legradikálisabb képviselője a híres Shakespeare-kutató, Jan Kott, aki a dráma világát egy abszurd szabályoknak engedelmeskedő rémálomként írta le.¹ Kott értelmezéséhez pedig közel esik Szikszai Rémusz legújabb, tatabányai-szkénés rendezése.

A jellemzően alig megvilágított, már-már horrorisztikus látványnak (díszlet: Fekete Anna, jelmez: Kiss Julcsi) és a kísérteties hangoknak (Kákonyi Árpád) köszönhetően ott vagyunk a dráma örök éjszakájában, sőt még mélyebben, az emberi elme sötétnek ábrázolt ösztönvilágában, ahol az erőszak és a szexualitás kiteljesedik, ahol az emberiség örökölt kegyetlenségét megtestesítő, zombiszerű vészbanyák otthonosan mozoghatnak. Ősinek ható fekete-fehér tömbök mögül tör elő a kegyetlen tudattalan a színpadon, a színészek többsége páncélban készül az újabb gyilkolásra. Macbeth gonoszsága egyetlen csepp a világ tengernyi gonoszságából: a király utálatos, az emberek agresszívak, az ijesztőnek ható testiség, a fizikalitás áthatja az előadást.

Hősünk világa ez, amely igazolja őt: Nagypál Gábor megformálásában az áruló már-már szimpatikus, határozott, méltóságteljes, örülete inkább alkalmi, részeges kábulat, mintsem tartós gyengeség. Mellette Lady Macbeth (Danis Lidia) a klasszikus értelmezéshez képest meglepően határozatlan. Egy hosszú, Ophelia örületét idéző jelenetben látjuk, amint halott kisbabája koporsóját feltépi, és ringatja a holttestet, amely közben lassan elporlad. Macbeth ezt mozdulatlanul figyel: hiába a szívszorító szenvedés, ez a téboly számára már mindennaposává vált. Az előadás talán legerősebb pillanata ez. Szikszai Rémusz csapatának e koncepcióhoz Macbeth lelkének a mélyére kellett ásnia, az előadás sikere ezért azon áll vagy bukik, hogy ott mit találtak. Talán ez az oka, hogy a földöntúli részek, a vészbanyák hosszú monológjai kevésbé működnek, inkább csak erős atmoszférát adnak. Ezzel szemben meggyőzőek az emberibb, intimebb jelenetek, ahol valóban pszichologizálható karakterek néznek farkasszemet egymással.

Ez a modernkori feldolgozásokra jellemző komplex pszichológiai megközelítés akkor lesz igazán szembeötlő, ha megismerkedünk a másik *Macbeth*-tel is, aki a Szkénétől villamosal tizenöt percnyire követi el esténként a királygyilkosságot. A Gáspár Ildikó rendezte Örkény színházi változatban ugyan szintén átgondolt személyiségeket látunk, de a figuráknak és a drámának sokkal inkább a felszínén vibrál ez az előadás, cserébe ezt egyfajta posztmodern távolságtartással teszi. Igaz, ez a távolság éppen csak annyi, hogy egy átlagnéző is ellásson odáig. Nem egy végtelenen alternatív feldolgozásról van tehát szó, emellett a játékos, kiszólós betoldások révén könnyebb ráhangolódni, mint Szikszai Rémuszéra.

Bizonyos szempontból ez a változat mégis közelebb áll a dráma sokak által vélt keletkezéstörténetéhez. Bár bizonyíték nincs rá, a *Macbeth*-et nagy valószínűséggel eredetileg a királyi udvar előtt játszották, és az ősbemutató félig-meddig valós, félig-meddig az alkalomra megmásmított múltbéli eseményeken keresztül reflektált saját korára. Itt és most sem helyem, sem kiterjedt ismeretem nincs részletezni a korabeli merényletkísérletek és trónviszályok kacifántos történetét, de nem is ez a lényeg, hanem a történetmesélés mechanizmusa: ahogy a külvilág és a hatalom „beszövik” az elbeszélésbe. Ez a „hiteles másolat” (a kifejezés többször elhangzik az Örkény előadásában, központi kellékére, a magyar Szent Koronára utalva) ugyan egy már rögzített történetet mond vissza (Shakespeare esetében a valódi Macbeth történetét, az Örkényben a *Macbeth* című drámáét), de lévén másolat, sosem lesz tökéletes. A dráma „szövegű” előadása látványosan megtörik az önreflexió, a (mű)bakik, a közönség bevonása és az aktuálpolitikai kikacsintások összességétől, hogy folyamatosan érzékeltesse a hamisságot *fakenews*-folyammal átmosott agyunknak.

Az előadásban mindössze négy színész szerepel, akik az elején a koronát bemutató kiállítás munkatársai. Közülük éppen a koronaőr lesz a korona elrablója, illetve Macbeth szerepében a király őrjökeként a király gyilkosa, és persze folytathatnánk az asszociációs láncot a Szent Korona vitrinjének egyetlen közismert őrével, habár erre már nem hangzik el direkt utalás. A szereplők élénkebbek, kevésbé árnyaltak, mint a Szkénében. Az, hogy ennek ellenére nem válnak karikatúrává, elsősorban talán a négy kiváló színésznek, Borsi-Balogh Máténak, Fodor Tamásnak, Pogány Juditnak és Takács Nóra Diánának köszönhető. Borsi-Balogh Macbethjében az elfojtott feszültség szinte tapintható: ölne és kitörne, csak egy cérnaszál, az emberség utolsó

¹ Nick MOSCHOVAKIS, „Introduction: Dualistic Macbeth? Problematic Macbeth?”, in Nick MOSCHOVAKIS, szerk., *Macbeth: new critical essays* (London: Routledge. 2008), 44.



Takács Nóra Diána, Fodor Tamás, Pogány Judit és Borsi-Balogh Máté az Örkény Színház Macbethjében. Fotó: Horváth Judit

Mi? W. Shakespeare: Macbeth

Hol? Szkéné Színház – a tatabányai Jászai Mari Színházzal koprodukcióban

Kik? Nagypál Gábor, Danis Lília, Crespo Rodrigo, Dévai Balázs, Figeczky Bence, Kardos Róbert, Király Attila, Maróti Attila, Mikola Gergő, Pilnay Sára, Szakács Hajnalka, Crespo Antonio / Szövegkönyv – Szabó Lőrinc, Kállay Géza és Szabó Stein Imre fordítása alapján: Szikszai Rémusz / Díszlet: Fekete Anna / Jelmez: Kiss Julcsi / Zene: Kákonyi Árpád / Mozgás: Király Attila / Rendező: Szikszai Rémusz

Mi? W. Shakespeare: Macbeth

Hol? Örkény Stúdió

Kik? Borsi-Balogh Máté e. h., Fodor Tamás m. v., Pogány Judit, Takács Nóra Diána / Szövegkönyv – Szabó Lőrinc, Szász Károly és Kállay Géza fordításának felhasználásával: Gáspár Ildikó és Ari-Nagy Barbara / Díszlet, jelmez: Giliga Ilka / Világítás: Bányai Tamás / Zenei vezető: Kákonyi Árpád / Dramaturg: Ari-Nagy Barbara / Rendező: Gáspár Ildikó

maradványa tartja még vissza. Nagypál karakteréhez képest egy sokkal szánalmasabb, silányabb jellemű figurát látunk, aki egyre infantilisabb lesz, ahogy megőrül. Komikus, gyerekes diktátor – nem az emberi gonoszság az ijesztő ebben az előadásban, hanem a társadalmi folyamatok, amelyek lehetővé teszik, hogy egy ilyen alak ilyen magasra jusson. Ennek pedig mi, nézők is részesei leszünk, összefüggésben az előadásba betörő „valósággal”. Biodíszlet vagyunk a szégyenletes bálon, amelyet Macbeth rendez, ételt és italt kapunk tőle, miközben hangulatos élőzenét hallgathatunk (a zenei vezető itt is Kákonyi Árpád), majd a háborús jelenetben kiosztott sípokkal üldözzük őt vezényszóra, ahogyan a budapesti tüntetéseken skandál szinte ösztönösen a tömeg a szóнок utasítására. A koncepció alapvetően nem rossz, ugyanakkor – tekintve, hogy a néző bevonása a magyar közsínházi közegben kevésbé bevett, és ezért erősnek ható eszköz – egy ehhez illően provokatívabb befejezésbe is kifuthatott volna

az előadás. A játékoság így a végkimenetelt figyelembe véve kicsit céltalan maradt.

A fentiek természetesen aligha merítik ki a két színpadi feldolgozás közti különbségeket, amelyek számosak, holott aligha ezek voltak a dráma történetének legellentétesebb *Macbeth*-előadásai. Az ellentétek további felsorolásánál ezért több tanulsággal szolgálhat a hasonlóságok számbavétele: mi az, ami foglalkoztatta mindkét alkotócsapatot a *Macbeth*-ben?

Az egyik ilyen közös pont a nemiség. Szikszai feldolgozásában az ösztönvilág mélyéről tör fel a szexuális vágy, ami ott van a Macbeth házaspár kapcsolatában és számtalan apróbb gesztusban is az előadás során. A vágy a bűnhöz kapcsolódik, ijesztő és hatalmas. Másrészt – bár egyik előadásban sem kizárólag nők játsszák a vészbányákat, ugyanakkor Gáspár Ildikó rendezésében már csak a színészek szerepcseréiből adódóan is – a *Macbeth* androgün motívuma lett hangsúlyos: a figurák jellege nem passzol a rájuk osztott nemi szerepekhez. A király például egy kedves nagymama Pogány Judit alakításában, de a színész és a szerep nemének megfelelése esetében is kiderül a szövegből a nemek keveredése: Macbeth túl nőies a felesége szerint, míg fordítva, a feleségében egy férfi elszántsága lakozik. A túlzás és a kiforgatás egy tőről fakad, Shakespeare drámája mond valamit a szexualitásról korunk számára is.

A másik, jóval lényegesebb közös pont a hatalom fejlődése. Az, hogy Shakespeare esetében a drámák végén érkező „jó” király (mint a *Hamlet*-ben Fortinbras) valójában egy baljós jövő hírnöke, ma már szinte kötelező közhely az előadásokban. A két tárgyalt előadásban azonban Macbeth egy pillanatig sem tűnik magányos diktátornak. Helyette egy nagyobb rendszer része vagy, ha úgy tetszik, tünete. Sima harcos/munkás (katona, illetve őr), míg az ellene szervezkedők középosztálybeli értelmiségieknek tűnnek: a Szkénében öltöny, az Örkényben szemüveg különbözteti meg az ellenzékét. Függetlenül attól, hogy melyikben milyen létező történeti-politikai csoportot látunk a figurák mögé, az üzenet egyértelmű: a zsarnokság régi vágya egy kifinomultabb, háttérből manipuláló csoportban él tovább, napjainkban tőlük rettegetünk. Mintha mind a két rendezés azt üzenné, hogy Macbeth egy régi, naivabb világ utolsó követe. A Shakespeare-értelmezésekben hagyományos hamis felszabódítók tehát szintet léptek: ami a véreskezű király után jön, az sokkal rosszabb lesz.

DÉZSI FRUZZSINA – NAGY KLÁRA

SAJÁT KÉPMÁSUNKRA

*Kommentlanc A Platonov – (Ne csak) nézd, hogy telik ez a kurva élet! című előadásról –
Katona József Színház, Budapest*

Nagy Klára: Ne kerülgessük a forró kását, nem lehet elkezdni ezt a kritikát anélkül, hogy ne beszéljünk Ascher Tamás 1990-ben bemutatott kultikus *Platonov*járól. Személy szerint életkori akadályok miatt nem láthattam (az utolsó előadástól számítva több mint két év telt a születésemig), de még a felvételtől is átüt, hogy mennyire szuggesztív rendezésről van szó. Székely Kriszta más hangsúlyokkal rendezte meg a drámát, más generáció problémáiról van szó, ám úgy vélem, az energia és az átgondoltság szintje azonos. Vagány vállalás, és nem tört bele a bicskája.

Dézi Fruzsina: Érdekes, én éppen azt látom, mennyire koherensen kapcsolódik a két előadás egymáshoz, már-már olyannyira, hogy a Kamra-beli *Platonov* végső soron alig mond újat vagy mást, mint Ascher Tamás kultrendezése. Sőt, Csehov monumentális szövegéből is jórészt éppen ugyanazokat a mondatokat, figurákat és jelentésrétegeket tartották a történet legfőbb kapaszkodóinak, így a kifaragott Platonov-szobrok mintha formás tükröképei volnának egymásnak. Talán Ascheré finomabb, szalonképesebb néhány árnyalattal, egy alig szégyenkező mosollyal még ki lehet tenni a polcra, míg Székely Krisztáét legszívesebben a nagyszekrény mélyére süllyesztené az ember. A hasonlóság azonban alapvető kételyeket ébreszt bennem, különösen, ha a passzív értelmiséget megcélzó, cinizmussal sem fukarkodó címet vizsgálom: *A Platonov – (Ne csak) nézd, hogy telik ez a kurva élet*. Az, hogy a címszereplő névelővel gazdagodott, természetzerűleg magával vonta annak tárgyiasulását: itt már nem magáról az emberről, hanem egy kollektív jelenségről van szó. Platonovizmus, mondhatnánk. És ez már önmagában is elég volna ahhoz, hogy megidézzék az Ascher-rendezést: nézünk csak, mi lett belőlünk két évtized múltán. Megvan persze a válasz is: korszakos – vagy ahogy Platonov mondaná: reménytelen – hülyékké váltunk. De fogalmazzunk szebben: az értelmiség haláltáncra az utolsó taktushoz közeledik, mert a tehetetlenség, a passzivitás és a konyhafilozófálgatás végül mégiscsak felülkerekedett a tehetségen. Éppen abból eredően, hogy „a Platonov” jelenséggé értelmeseződik, tartom különösnek, hogy éppúgy, akárcsak Ascher előadásából, itt is kiíródik a történetből a generációs olvasat, pedig ehhez a látülethez fontos volna tudni, hogy mi vezetett idáig.

N. K.: Az alcímről is érdemes beszélni egy kicsit. A *(Ne csak) nézd, hogy telik ez a kurva élet* rögtön önironikus keretbe helyezi az előadást: a változtatás lehetőségét már a beszélő sem veszi komolyan. Ez egy tipikusan csehovi keret, ahol az aktivitás általában kimerül a tét nélküli fogadkozásban. Kimarad viszont a címből az *Apátlanul*, az a címváltozat, amivel gyakran színre állítják az eredetileg cím nélküli drámát. Nem hiszem, hogy kiíródott volna a generációs olvasat, csak épp a szerepek túlnyomó többségét alakító negyvenes korosztály saját attribútumaként értelmeződik a Platonov-jelenség. Az előadást a megszokottnál idősebb színészek játsszák, ők elsősorban már

nem az apátlansággal küzdenek, hanem épp ellenkezőleg, nem lesznek stabil támaszai a következő generációnak. Nem tudnak hova mozdulni: a fiatalabbakat és az idősebbeket jobb híján ki-röhögik, de nem kétséges, hogy rájuk is hamarosan sor kerül. Kiskakasok a szemétdombon, akiknek az ágenciája pont addig terjed, hogy lefelé és felfelé is rúgjanak.

D. F.: Éppen erre a generációs kérdésre próbáltam utalni én is: nem látjuk a követ, amiben ez a generáció elbotlott. Ehhez hozzájárul az a gigantikus szerepösszevonás, amely Bán János Glagoljevében sűrűsödik. Voltaképpen ő az egyetlen, aki az idősebb generációt képviseli, ezáltal pedig nem teremődik meg a válság folytatólagossága. Az persze, hogy Vojnyicevék pénzügyi drámája kimarad, érthető, hiszen képtelenség minden szálát egy előadásba belesűríteni, ám éppen avégett, hogy itt már deklaráltan egyfajta létilettantizmusról beszélünk, izgalmas volna érdemi hangsúlyokat adni az apátlanságnak. Tudniillik, hogy bármerre nézünk, nincs példa a fiatalabb nemzedék előtt, nincsenek makulátlan alakok, akiknek életútját és értékrendjét követni lehetne. Ezeknek a középkorú figuráknak maguknak kéne megtalálniuk a helyes, működőképes filozófiát, ám kapaszkodók és iránymutatás nélkül csak keringeni tudnak a világban – s ők maguk is csak ezt a magatehetetlenséget örökölték tovább. És ettől válik „a Platonov” jelenséggé: hogy már nem egyetlen ember, nem egy közeg, hanem egy egész történelmi kor tragédiája. Erre a generációs roncsolódásra egyedül Dér Zsolt figurája hivatott rámutatni, ám az olyannyira karikírozott, hogy már a komolyan vételével is küzdenünk kell, árnyalt jelentést társítani hozzá pedig igencsak kényszeredetten hatna. A címadás ígérete ellenére tehát nem egy nagy ívű látületet kapunk, a boncaszatra ugyanis szinte kizárólagosan a férfi-nő kapcsolatok helyeződnek. Ez önmagában persze üdvözlendő elgondolás, mégis érdemes egy kicsit megvizsgálni, hogy a 19. század óta milyen változások mentek végbe a társadalmi szerkezetet illetően, és hogy ezek mennyire bolygatják meg a történet viszonyhálóját egy ilyen szándékoltan mai előadás esetében. Lehetne ugyanis a női egyenjogúságról beszélni a kijelölt platonovi keretek között, ám ez mindenképpen olyan szövegszabást követel magának, amely nemcsak a nyelvi paneleket igazítja a korhoz, hanem a karakterek belső rendszerét is – annyit ugyanis leszögezhetünk, hogy bár van még ugyan dolgunk az emancipációval, a nő felemelkedése nem függ egy erős férfi jelenlététől, a perspektívátlanság már nem erre koncentrálódik. A drámán végzett műtét ettől függetlenül persze nem érdem nélküli, sőt, igazi dramaturgiai leleményeket is felfedezhetünk benne, ugyanakkor néhányszor épp azok a jelenetek hiányoznak, amelyek egy-egy karakter ívét megrajzolhatnák. Ez legélesebben Grekovánál domborodik ki, az ő esetében ugyanis olyan kulcsmomentumok maradnak ki, mint az ominózus kézcsók-játszma nagy része, amely előkészíti a szerelmi vallomást, vagy a megbocsátás aktusa, amikor is Platonov felemeli az egyetlen nőt, akit

nem birtokolt, és szentképhez teszi hasonlatossá. Mindettől igen-csak csorbul a szereplő motivációs hálója, és kissé érthetetlen, ahogyan visszatérve a tábornokné lakásába azonnal megértéssel és szeretettel fordul az önkívületben fürdőző Platonov felé – hiszen az utolsó, amit megtudtunk róla, hogy erkölcstelen viselkedése miatt a férfit feljelentette.

N. K.: Egytől egyig gyönyörűek az alakítások, ennyire szép társulati összjátékot évek óta nem láttam a Katonában. Kocsis Gergely pont az a Platonov, akit megérdemel ez a toporgó, unalmas társaság, egy arasznyival sem több. Valójában a közege konstruálja meg, a társaság vágya valami szokatlanra. Kocsis egy-egy szemforgatásából kiderül, hogy közepszerűsége ellenére is egyedül ő látja át ezt a szellemi posványt, az pedig már más kérdés, hogy ezt a tudását ő sem használja fel semmi előremutatóra. Mit ide nagy formátumú ember! Igazi nyápic ő, akinél a lejtő teteje sem volt túl magas. És ahogy a második felvonás elején átizzadt pólóban mászik elő a nézőtér székei alól, abban egyszerre van benne Platonov igénytelenségének és céltalanságának esszenciája.

D. F.: Érdekes, hogy ebben az értelmezésben nincs meg a Platonovnál megszokott ellenirányú mozgás, azaz a filozofikus kijózanodás vs. fizikai lerészegedés. Mi több, tudása gyakorlatilag megragad az első felvonás szintjén, hogy aztán úgy adja át magát a butulásnak, ahogyan egyetlen nőnek sem addig. Kocsis Gergely pedig nagyon is érzékletesen jeleníti meg ennek a külső-belső el- és lealjasulásnak a fázisait, sőt, képes masszív világmagyarázattal is aládúcolni a sehonnan sehová tartó züllést.

N. K.: Bányai Kelemen Barna Koljája igazi clown, aki már az első pillanattól kezdve feladja a leckét a többieknek. Fekete Ernő Szergeje puhány alak: egyik pillanatban még a mostohaanyja szoknyája mögül üzenget a feleségét elcsábító Platonovnak, azonban Szofja egy elgyengült pillanatában rögtön rámászik, a lába között matat. Pálmai Anna Szásája szépen remeg, Oszip mellett ő az egyetlen egyenes szereplő, aki megérti a társaság elvtelen szabályait, mégsem fogadja el azokat. És ha már Oszip: Nagy Ervin kissé Forrest Gump-szerű alakot formál kiemelkedően. Belső feszültség örvénylik benne, ami az előadás több szereplőjét is jellemzi, amikor egy-egy becstelenség napvilágot lát: Jordán Adél Szofjája, Pálmai Anna Szásája és Staub Viktória Grekovája hasonlóan remegő figurák. Ám a remek karakterek mit sem érnének az összjáték nélkül: az első pillanattól fogva nyilvánvaló, hogy semmi sem klappol, a viccek túl otrombák, nem harmonikus a társaság, talán csak a tánc közben vesznek fel egymás ritmusát.

D. F.: Az összjáték valóban kifogástalan, jó látni, hogy a színészek milyen otthonosan mozognak a figuráikban. Egy or-

Mi? Anton Pavlovics Csehov: A Platonov – (Ne csak nézd, hogy telik ez a kurva élet!

Hol? Katona József Színház, Kamra

Kik? Kocsis Gergely, Ónodi Eszter, Fekete Ernő, Jordán Adél, Bányai Kelemen Barna, Pálmai Anna, Bán János, Dér Zsolt, Nagy Ervin, Staub Viktória / Fordító: Radnai Annamária / Díszlet: Tihanyi Ildi / Jelmez: Pattantyus Dóra / Mozgás: Bodor Johanna / Dramaturg: Szabó-Székely Ármin / Rendező: Székely Kriszta

dítóan kiaknázatlan lehetőséget azonban mégiscsak felfedezni vélek: Szása terheességét. Ez elsősorban nem Pálmai Anna érdemeiből von le, inkább a dramaturgia következtelenségeit gyarapítja, ugyanis ez a másállapot a markáns ígért ellenére sem generál semmiféle valódi, eddig nem látott téthelyzetet, így jelentősége csupán a női sors nehézségeinek ábrázolására redukálódik. Valóban megrendítő pillanat, amikor a törekeny, terhes feleségnek kell összekaparnia a földről részeg bátyját, ám a rendezés ennél mélyebbre nem próbál eljutni. Az pedig ugyancsak elgondolkodtató, hogy vajon a családját mindennél jobban szerető, még áldott gyermeki létben megragadt asszony öntudatra ébredve öngyilkosságot követne-e el úgy, hogy gyermekét vár. Elvenne két életet? Képes volna megölni a benne növekvő ártatlan lényt?

N. K.: Én pont kifejezetten logikusnak tartottam, hogy ezt teszi. Szása korábban csak és kizárólag Platonov feleségeként értelmeződött, így amikor kiderült, hogy férje Szofja szeretője, Szása egész léte kérdőjeleződött meg. És ha ez az alap beremeg, már nem számít, hogy addig milyen értékek alapján élt: tragédiájának mélysége pont attól válik nyilvánvalóvá, hogy már sem a lelki üdvössége, sem az általa említett ártatlan lény sorsa nem érdekli. Az, hogy a rendezés hozzátette Szása karakteréhez a terheességet, csak mélyebbre nyomja a Platonovtól való függőségben, így szabaddulási döntéséig csak egy radikálisabb úton juthat el, tehát személyes, frissen létrejövő autonómiája ebben a rendezésben erősebb lesz. Az öngyilkossági kísérlettel nemcsak a saját, hanem Platonov gyermekét is elpusztítaná, ezzel szimbolikusan (és persze öntudatlanul) szerez testének még nagyobb szabadságot. De térjünk át szerintem az előadás vizualitására. A díszlet (Tihanyi Ildi) szépen rezonál a jelmezzel (Pattantyus Dóra). Két szomszédos oldalról határolja a nézőtér a színpadot, a székek lépcsőzetessége megfeleltethető a szín lépcsőinek, szimmetrikusan

HIRDETÉS



- ♦ KRITIKÁK: A gyilkos a szegedi Nemzetiben, Lear a debreceni Csokonai Színházban, Dino Coming Out a MU-ban, Carousel az Operettben, Tizenkét szék a TRIP-hajón, Sacra Hungarica a Stúdió K-ban, Mercedes Benz Székesfehérváron, Forte: Káprázat, Szürke galamb a Kamrában, Ha elmúlik öt év a Katonában
- ♦ DRÁMA: Jeanne d'Arc – a jelenidő vitrinében
- ♦ INTERJÚK: Széles László, Paolo Magelli, Soós Attila

bevonódunk a térbe, ami számomra meglehetősen ismerősnek tűnik. Ilyen helyen él ma a magyar felsőosztály: szolid minibár a sarokban ijesztő sebességgel fogyó alkoholmennyiséggel, elegáns színek, a falra felfutó parketta pont annyira érdekes, hogy még ne lépje át senki ingerküszöbét.

D. F.: Talán már kissé közhelyesen, ám minden kétséget kizáróan remekül működik a díszlet pszichológiája: míg az első felvonásban egy minden oldalról gondosan körülhatárolt csinos kis térben mozognak a szereplők, addig a második rész megnyitja előttünk Platonov elméjének züllött rendetlenségét. Szétesnek a falak, megnyílik a padló, a színészek pedig bemász-
nak, mi több betörnek ebbe a darabjaira hullott konstrukcióba – nem járhatók már a korábbi utak. Értően modellált folyamatoknak lehetünk szemtanúi, amelyeket csupán a jelenetváltások ásnak olykor alá. A jelenetek között ugyanis félhomály – sötétségnek aligha volna ildomos nevezni – zúdul Vojnyicevkára egészen addig, amíg fel nem áll az új szituációs építmény. Ez a megoldás nem segíti az előadás gördülékenységét, ám ennél nagyobb hiányérzetet kelt, hogy nem teremti meg Platonov megérkezésének nagy pillanatát sem. Persze önmagában ez is bírhatna hangsúlyos jelentéssel, de a rendezés kódjai nem ezt igazolják, különösen a második felvonás – általad is kiemelt – frappáns indításának fényében. Ugyanakkor a töredezettség igen gondosan, szinte megíjósolhatóan készíti elő a befejezést, a delírium állapotát, amelyben meg-megakad a jelen idő: a szereplőket Platonov tudata állóképekbe rendezi, saját centripetá-

lis erejétől ő maga is megsédül, a kontrollvesztett forgatagból pedig egyedül a halál jelenthet menekülőutat. Persze nem volna ő Platonov, ha ez a halál egyszersmind nem volna szimbolikus is, Székely Kriszta pedig ezúttal nem fukarkodik az értelmezési lehetőségekkel – az előadásban ugyanis az egyetlen közös, egy célra irányuló cselekedet végül Platonov elveszejtése. Az imá-
dott zseninek nincs már helye abban a roncsszerkezetben, amelyet ő maga eszkábált össze.

N. K.: Nahát, én teljesen máshogy értelmeztem a befejezést. Szerintem Platonovnak sikerült öngyilkosságot elkövetnie, az utána következő jelenetekben valójában életének esszenciáját látjuk. Újra reménykedik, újra lealjasodik és újra csábít, míg a közege szimbolikusan meg nem torolja ezt. A golyó a másodperc törtresze alatt megtett útjának idejére teszem az utolsó jelenetet, amikor Platonov szeme előtt leperreg az élete.

D. F.: A két értelmezés nem mond teljességgel ellent egymásnak, valóban Platonov élete sűrűsödik össze a gyilkosság aktusában, ugyanakkor döntés- és cselekvésképtelensége révén nehezen tudom elképzelni, hogy ő maga húzná meg a ravaszt, különösen, hogy az előadás voltaképpen egészében a szerelmi szála, a női-férfi viszonyokra és az abból következő tragikus sorsokra koncentrál. De talán épp ez az abszurd befejezés benne a legnagyobb ravaszság: hiába a két és fél órás ámokfutás, a végén mégsem tudjuk eldönteni, hogy a felelősség vajon mindenkié, vagy éppen azé az egyé, akinek valamiképp mégiscsak sikerült kitörnie a rázáruló, vesztesre álló világból.

Pálmai Anna, Kocsis Gergely, Ónodi Eszter.
Fotó: Horváth Judit





Simó Emese a Hedda Gablerben
(r.: Tom Dugdale). Fotó: Petru Cojocaru

TURBULY LILLA

NŐKRŐL NÉGYFÉLEKÉPPEN

Showcase 2019 – Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár

Nem tematikus válogatásra hívta a temesvári magyar színház az UNITER román kritikusait és a magyar kritikus cég tagjait, a háromnapos programot végignézeve mégis azzal az érzéssel utaztam el Temesvárról, hogy csupa a nőket középpontba állító, női szerepeket, életlehetőségeket körüljáró előadást látunk. Míg a *Hedda Gabler* és *A kommuna* esetében ez a törekvés jórészt külsődleges, a felszín közelében maradó megközelítést eredményezett, az *Apró kozmikus félreértés* és a német színház *Rumänian Tagebuch (Romániai napló)* című előadásai mélyebbre nyúltak, a személyesség és az önazonosság élményével ajándékozták meg a nézőt. Ennek persze korántsem az az oka, hogy az első két esetben férfi, míg a második kettőben női rendezők munkáit láthattuk, de tény, hogy ezúttal az utóbbiak tudták hitelesebben és belülről megmutatni történeteiket és szereplőiket.

A *Hedda Gabler*t Tom Dugdale amerikai rendező állította színpadra. Kék papucsos előadás ez is, mint néhány évvel ezelőtt a kolozsvári, Andrei Șerban rendezte *Hedda*: mintha vendégségbe mennénk a stúdióteremben berendezett nappaliba, ahová nem illik az utcáról, sáros cipőben betrappolni, kapunk hozzá egy (kórházakban, műtőkben is használatos) kék műanyagpapucsot. Igaz, a háziasszony még fel sem ébredt, amikor megérkezünk, és az előadás jelentős részét egyébként is a barna

bőrkanapén heverészi végig farmerben és pólóban. A jelmezek, a mai lakásbelső, a karaokeberendezés, a drámabeli kézirat helyett a laptop és a pendrive mind-mind azt harsogják, hogy ez egy nagyon mai és trendi előadás. Ennek megfelelően rövidre, szűk másfél órára is húzták. De mintha ez a határozott aktualizálás kilúgozta volna belőle Ibsent, miközben a külsőségeken kívül nem sok mindent tett a helyére. Tesman (Molnár Bence) itt nem egy tekintélyelvű professzor, hanem félgyermeki állapotban ragadt, naiv fiatalember. A kiábrándult, életunt Heddához (Simó Emese) képest egy másik generációnak tűnik. Összeférhetetlenségük nyilvánvaló, ám ezzel az alapképlet is leegyszerűsödik, a néző pedig nehezen érti, miért is sétált bele Hedda ebbe a házasságba. Simó Emese ugyanakkor mindent megtesz, hogy plastikussá tegye a címszereplőt. Külön figyelmet érdemel a mozgása: egy lusta ragadozó nyújtózkodik, henteget tőlünk karnyújtásnyira. A mondataival is harap: a szövegébe gonoszkodó utalások, megjegyzések kerültek, mindenki megkapja tőle a magáét, akit gyengébbnek érez, legyen az a férje, Juliane (Szász Enikő) vagy Berte (Tar Mónika). Itt Brack bíró (Mátyás Zsolt Imre) is egyértelműbb figura, mint amilyennek megszoktuk, ragadozó ő is, Heddához képest nagyobb vad, aki a legnagyobb természetességgel zsarolja meg az asszonyt. Ejljert

Løvborg Aszalos Géza megformálásában kevésbé sarkított, titokzatosabb karakter marad.

A rendezés minden érzékünkre hatni akar: érzelmes és vad karaokedalok demonstrálják Tesman és Hedda egymástól igen csak távoli világát, sok dobozból rengeteg virág kerül elő. Tény, hogy Simó Emese igen dekoratívan fest a saját megelőlegezett virágravatálán, ahogy a kis híján ránk fröccsenő művér is hat. Ettől a sok hatáselemtől és a sarkított figuráktól az előadás egy kedvvel nézegethető képeskönyv benyomását kelti, utólag átgondolva azonban marad némi tanácstalanság a nézőben: mire is futott ki ez az egész?

A *kommuna* Thomas Vinterberg 2015-ös filmjének színpadi adaptációja, Radu-Alexandru Nica rendezésében. A hippikorszakban játszódó történet helyszíne egy tágas családi ház, ahová egy házaspár többeket befogad, hogy kommunában éljenek. A férj új szerelme azonban egy idő után nemcsak a házasságot borítja fel, de a közösség életét is.

A színház nagytermét alaposan átrendezték, ugyanis a *Hedda Gabler*hez hasonlóan itt is azt az illúziót szerették volna megteremteni az alkotók, hogy mi, nézők is benne ülünk a játéktérben (díszlet- és jelmeztervező: Ioana Popescu). Így az ülőhelytől is függ, hogy a „lakás” melyik részére látunk rá jobban vagy kevésbé. Ez a megoldás azonnal behúzza a nézőt, idővel azonban a hátulütői is megmutatkoznak: mindenekelőtt az, hogy a távolabb, nekünk háttal beszélő színészeket nem hallani rendesen, és a térben szétszórt játék a színpadi energiákat is szétforgácsolja.

Ioana Popescu hippijelmezei annyira színesek és figyelemfelkeltőek, hogy már önmagukban kialakítanak egy képet az adott szereplőről. Jó nézni őket, megfigyelni az apró részleteket. Néhány esetben ez a kép rátelepedik a színészre, aki szinte eltűnik a jelmez mögött. Kocsárdi Levente oroszlánsörény-parókája és őzbarna, magasított derekú nadrágja, később párducmintás öltönye például annyira feltűnő, hogy egyszerűen „kitakarja” a mögötte lévő karaktert, és ez a külsődleges kép marad meg az emlékezetben.

A hiba persze nem a jelmezekben van, hanem abban, hogy nem látszik az előadás határozott fókusza. A szerelmi háromszögtörténet lenne az? A házaspár kamasz lányának szemszöge (Szabó Abigél meggyőző játékaival), aki rémülten nézi a szülei között mélyülő szakadékot, miközben a saját kamaszlete is éppen elég teher neki? Az előadás vége mintha erre futna ki, de akkor mi a jelentősége magának a kommunának ebben az egészben? Vagy mégiscsak a személyes szabadságról és annak határaitól mondanának nekünk valamit? Ahogy az előadás belátható tere, a fókusz is változni látszik, ez a bizonytalanság pedig a színészi jelenlétre is rányomja a bélyegét. A legerősebb alakítás Éder Enikőé, aki az elhagyott asszonyt játssza, a megtartott méltóság és összetörtség állapotaiban egyaránt érzékeltesen. Monológja az előadás egyéni csúcspontja. Van néhány szép közös jelenet is, mint például a karácsony ünneplése, amikor a szétszórt energiák újra összetálcsozolódnak a létrából készült hippikarácsonyfa körül.

A *Hedda Gabler*hez hasonlóan azonban itt is ugyanaz a kérdés: láttunk egy jó ötlettel, látványos külsődleges eszközökkel megtámogatott előadást, de nem tudni, hogy mi volt vele az alkotók célja, miért tartották fontosnak, hogy éppen ezt és éppen így mutassák meg nekünk.

A showcase harmadik napján tartott két előadás esetében ezek a kérdések nem merültek fel. Mindkettőnél az a határozott benyomása támadt a nézőnek, hogy az alkotóknak fontos volt, hogy éppen erről és éppen így beszéljenek.

Az *Apró kozmikus félreértés* Forgách András *12 nő voltam* című novellafüzéréből ragad ki néhányat. Csábi Anna rendező szeretet monologikus szövegekből építkezni. Ezt mutatta leg-

utóbbi rendezése, *Az utolsó tűzijáték* is a Bethlen Téri Színházban, és erre példa az *Apró kozmikus félreértés* is. Az előadás lényegében négy monológból áll össze, mégsem lesz sem statikus, sem monoton. Képes megszólítani a nézőt, és nemcsak abban a néhány konkrét esetben, amikor egy-egy (férfi) nézővel közvetlen, fizikai kontaktust keresnek a színésznők, hanem abban az értelemben is, hogy úgy érezzük, ezek a vallomások nekünk szólnak, fontos, hogy meghallgassuk őket.

A realitást és szürrealitást egymásba úszató történetekhez lebegő, a szövegeket kiteljesítő látványvilágot alkottak. Ráadásul igen egyszerű eszközökkel (műanyag zacskókból készült, luftballon módra szálldogáló párnákkal, fürdőkáddal, színes fényekkel) sikerült különleges, erős atmoszférát varázsolni, és ez a látványvilág nem válik külsődleges, ráaggatott dísszé az előadáson, hanem a szöveggel és a színészi játékkal együtt tud hatni (a díszlet- és jelmeztervező Albert Alpár).

Meglepő tapasztalat, hogy a korábbi két estén is látott színésznők (Lőrincz Rita, aki a *Hedda Gabler*ben Thea Elvstedet játszotta, és Borbély B. Emília, aki a *kommunában* szerepelt) itt mennyivel jobb teljesítményt nyújtanak. A vendég Tankó Erika és a rendezés mellett az egyik szerepet is magára vállaló Csábi Anna játszik még az előadásban. Valamennyiük játékán azt érezni, hogy személyes ügyüknek érzik ezt az előadást, kulcsot találnak a kötetből kiválasztott négy női sorshoz. Legyen szó az egyetlen repülőút alatt csodálatos módon negyed mázsát fogyó-hízó nőről, vagy arról, aki megy a szívé és az orra után, és egy eszkimóba szeret bele, az abszurd történetekben meg tudják mutatni a bennünk lévő, folyton csodára váró hétköznapi nőt, embert. És milyen jó, hogy a csoda néha meg is történik, mint azzal a pincérnővel (Borbély B. Emília), aki a Budapest-Brassó-gyorsvonat büféjéből – a szemünket és a gravitációt meghazudtolva – az operaszínpadig emelkedik.

A Csiky Gergely Színházzal egy épületen osztozó Német Állami Színház *Romániai napló* című előadása egy sorozat része. Carmen Lidia Vidu rendező különböző városokban ugyanazzal a módszerrel szólaltat meg hat-hat helyi színészt, akik önmagukról, családjukról, városukról, színházukról beszélnek. A személyes vallomásokat multimédiás eszközökkel egészítik ki. Miközben a színészek egyenként kiállnak a színpadra, amatőr fényképek és profi videók, grafikák, filmbejátszások stb. futnak mögöttük. Temesváron valamiért úgy alakult, hogy hat színésznő vesz részt ebben a különleges, személyes színházi performanszban, míg például Sepsiszentgyörgyön férfiak és nők vegyesen léptek fel. Az életkoruk (31 és 71 között) és a tapasztalataik is nagy szórást mutatnak, ami azonban közös bennük, hogy a sallangtalan, egyszerű megmutatkozás bátorsága és ereje hatja át a mondataikat.

A messziről jött néző sokat megtudhat a város jelenéről és múltjáról (az 1989-es temesvári forradalmi eseményekhez többüknek személyes emléke fűződik), a különböző nemzetiségek együttéléséről (a hat német anyanyelvű, de legalábbis német nyelven játszó színésznő közül többeknek az egyik szülője magyar, sőt, hármukat Töröknek hívják), a színész(nő)sorsról, egyéni traumákról. Messziről jött idegenként azért izgalmas ez, mert olyan bepillantást enged a város és az itt élők életébe, amire turistaként sosem lenne lehetőségünk. El tudom képzelni, hogy helyiként, az ismert színészeket nézve-hallgatva még revelatívabb élmény lehet, amely akár arra is sarkallhatja a nézőt, hogy maga is nyisson kifelé – ahogy erre az előadás végén biztatják is.

Formáját tekintve a négy előadás közül a *Romániai napló* lép a legmesszebb a színháztól, jobban hasonlít egy dokumentumfilmhez. Mégis, ezek a személyes, élőben elhangzó vallomások az itt és most érzetét adják, képesek bevonni és felszabadítani a nézőt.

TRENCSÉNYI KATALIN

DE MI LETT A NŐVEL?

A női szerzők és rendezők (hűlt) helye a magyar színpadokon

Az avignoni ál-Molière

Különös díjátadó ceremóniában volt része tavaly július 13-án az Avignoni Fesztivál közönségének az ódon Ceccano könyvtár kertjében emelt színpadon. A David Bobée rendező által összeválogatott tizenhárom részes színházi fórum (*Mesdames, Messieurs et le reste du monde* / Hölgyeim, Uraim és mindenki más) idén a genderkérdést és az esélyegyenlőséget vizsgálta a színházban. E különböző műfajú színpadi eseményeket (szituációs játék, színdarab, ismertető előadás, kerekasztal-beszélgetés stb.) felvonultató sorozat célja az volt, hogy felhívja a figyelmet azokra a társadalmi csoportokra, amelyek „láthatatlanok” a színházban, azaz nincsenek reprezentálva, élettapasztalatuk, tudásuk, véleményük nem jelenik meg a színpadon. Ennek keretében került sor „Az első nem rasszista és gendersemleges Molière-díj-átadó”-ra.

A legrangosabb francia színházi díjat imitáló „áldíjat” Carole Thibaut, a Théâtre des Îlets, Centre Dramatique National de Montluçon művészeti vezetője, a férfiak (!) és nők egyenjogúságáért sokszorosan síkra szálló rendező(nő) „kapta”. A komolyan végigjátszott álceremónia után Thibaut ezzel intette le az ünneplő közönséget: „Köszönöm szépen Önöknek ezt a Molière-t. Talán ez az egyetlen Molière, amit valaha sikerül elnyernem. Hiszen ez nem tehetség kérdése. Itt nem a tehetségről van szó.”¹

Ezt követően Thibaut drámai hangvétellű beszéddel hívta fel a figyelmet a kirívó nemi esélyegyenlőtlenségre a francia színpadokon. Hangsúlyozta, hogy a női rendezők Franciaországban gyakorlatilag nem kapnak komoly lehetőséget a színházakban. Azok, akik mégis lehetőséghez jutnak, többnyire gyerek- és ifjúsági előadásokat, táncelőadásokat vagy kamarszínházi előadásokat rendezhetnek, de a nagyszínpadokról és nagy presztízsű előadóhelyekről a nők továbbra is kizsorulnak.

Ami azonban még ennél is jobban elkésértette Thibaut-t, az annak a ténye volt, hogy két évvel korábban ugyanő, ugyanitt már tartott egy fergeteges, humoros beszédet a női rendezők döbbenetes hiányáról. Főként arról, hogy az Avignoni Fesztivál legnagyobb presztízsű színpadáról, a Pápai Palota udvaráról hiányoznak a női rendezők. A beszédet megtapsolták, elismerték, hogy fontos esélyegyenlőtlenségre hívta fel a figyelmet, és ezzel az ügy el volt intézve. Azóta a helyzet annyit változott, hogy az akkori sorozatot szervező férfi rendező (Thomas Jolly) idén már a Pápai Palota színpadán

rendezhetett, Thibaut-nak pedig ismét maradt a Ceccano kert fóruma, hogy szatirikus politikai magánszámát előadhassa.

„Fáraszt, hogy a férfi dominancia udvari bolondja legyenek” – intette le a tőle ismét szatirikus megszólalást várókat Thibaut. „Az a lehetőség, hogy a Pápai Palota udvarán rendezzenek előadást, csakúgy, mint a Molière-díj, a férfiak kiváltsága – tette hozzá. – Csinálj inkább gyerekszínházat, az való a szegény női rendezőknek!”²

Bizonyítékképpen Thibaut elősorolta az aktuális statisztikát: a 2018-as Avignoni Fesztivál hivatalos programja keretében színre vitt drámák csupán 9%-át írta nő. (Ha viszont az ifjúsági- és gyerekelőadások szerzőit nézzük, akkor ez az arány 75%-ra szökik fel.) Emellett a fesztiválon helyet kapott színházi rendezők 89,4%-a volt férfi. Ráadásul mindez annak az évnek a statisztikája, amikor a fesztivál fókuszában a genderkérdés állt!

„Torkig vagyok azzal, hogy a néma női többség, amelynek nincs, mert nem lehet szava, idegyűlik, és a nézőtér sötétjében ülve engedelmesen tűri, hogy lenyomják a torkán a férfiak diskurzusát, a férfiak világnézetét, amelyet többségében fehér férfiak alakítanak.”³

A kirívó nemi egyenlőtlenségeket mutató francia statisztika után felmerül a kérdés: vajon Magyarországon hogy áll a helyzet a női alkotók (drámaírók és rendezők) tekintetében?

Mivel létező statisztikáról nincsen tudomásom, elvégeztem magam a munkát: végignéztam a közpénzből finanszírozott, állandó társulattal rendelkező közsínházakból tizenhetet, és megvizsgáltam az általuk a tavalyi évadban bemutatott előadásokat, hogy pontosan lássam, milyen módon reprezentálják a magyar társadalom és a színházba járók több mint felét kitevő nemet – hogyan érvényesül az esélyegyenlőség a magyar színházban.

A módszerről

A mintát országosan elismert, közpénzből fenntartott, drámát játszó közsínházak – a debreceni Csokonai Színház, a Győri Nemzeti Színház, a József Attila Színház, a kaposvári Csiky Gergely Színház, a Katona József Színház, a kecskeméti Katona József Színház, a Kolibri Színház, a Nemzeti Színház (Budapest), a Miskolci Nemzeti Színház, a Pesti Magyar Színház, a Pécsi Nemzeti Színház, a Radnóti Színház, az Örkény Színház, a Szegedi Nemzeti Színház, a tatabányai Jászai Mari Színház, a Vígszínház és a szombathelyi Weöres Sándor Színház – 2017–2018-as bemutatói, összesen 203 előadás adatait szolgáltatottak.

A címet Kiss Csaba azonos című színdarabjától kölcsönöztem. Remélem, ennyi játékoságot elnéz nekem a szerző.

1 Az itt következő idézetek CAROLE THIBAUT 2018. július 13-i avignoni beszédének részletei a saját fordításomban. A teljes beszéd a YouTube-on megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=eKwcO6OA2b0>.

2 Uo.

3 Uo.



Elsődleges forrásként az adott színházak 2017–2018-as bemutatóinak archívumát, ennek hiányában a sajtóközleményeit használtam – természetesen összevetve a repertoárral. Archivummal többnyire minden színház rendelkezik, bár akadnak kivételek: a Nemzeti Színház és a Kolibri Színház a kurrens repertoárjukon kívül nem őrzik a korábbi előadásaik és bemutatóik adatait a nyilvánosság számára elektronikusan elérhetően.⁴

Minden előadásnál először két információra voltam kíváncsi: a szerző, illetve a rendező nemére. A találatokat színházanként táblázatba rendeztem, mindenütt feltüntetve a női szerzők és rendezők neveit, majd kiszámoltam, hány darabot írt, és hányat rendezett nő.⁵ Végül a számokat százalékokká váltottam át – az adott színház az évi bemutatóinak számát tekintvén 100%-nak.

Ezután a női alkotókat darabszámra is összehasonlítottam a színházak között (sőt, azt is megnéztem, a női szerzők kö-

zött hány magyar volt), hiszen nem azonos bemutatószámokkal dolgoztak a színházak. A vizsgálódásnak ezen a pontján a nők által írt, illetve rendezett darabok műfaját is megnéztem, valamint azt is, hogy ezek az előadások a színház melyik színpadán kerültek bemutatásra (nagyszínpad vagy kamaraterem), és elemeztem, hogy ez mutat-e valamilyen tendenciát a színházon belül⁶ és országosan. A célom az volt, hogy megnézzem, hol jutnak esélyhez a mai magyar színházban a nők.

Ehhez a statisztikához el kellett, hogy tekintsek a *Mit?* és *Hogyan?* (azaz a minőségi) kérdésektől, és helyettük a *Kik?* (tehát az alkotó származása, neve) kérdésre koncentráltam. Sem az előadás sikere, sem annak minősége nem számított az első körben. És még egy fontos tényezőt nem vettem figyelembe: hány alkalommal játszották azokat az előadásokat, amelyeket nő írt vagy rendezett, azaz pontosan hány fő láthatta ezeket a műveket tavalý. Ehhez sajnos nem állt rendelkezésemre statisztika, pedig az nyilván tovább árnyalná a képet.

Az archivált évadok hiánya mellett két dolog bonyolította még a kutatást. Az egyik a bemutatók eltérő száma. Míg kisebb budapesti színházakban ez a szám 8 körül mozog (a

4 Nem tartozik szorosan a tárgyhoz, de döbbenetes a (digitális) dokumentálás és archiválás minimumának ez a szembeszökő hiánya (más színházaknál pedig ennek a dokumentálásnak az ad hoc volta).

5 Amikor egy darabot több szerző írt vagy rendezett, azt egy egésznek tekintettem. Tehát egy kétszerős darab 1 vagy 0,5 pontot szerezhett, attól függően, hogy azonos vagy eltérő neműek voltak a szerzők.

6 Ha szükséges volt, az eredményt összevettem a színház idei évadjának bemutatóival is.

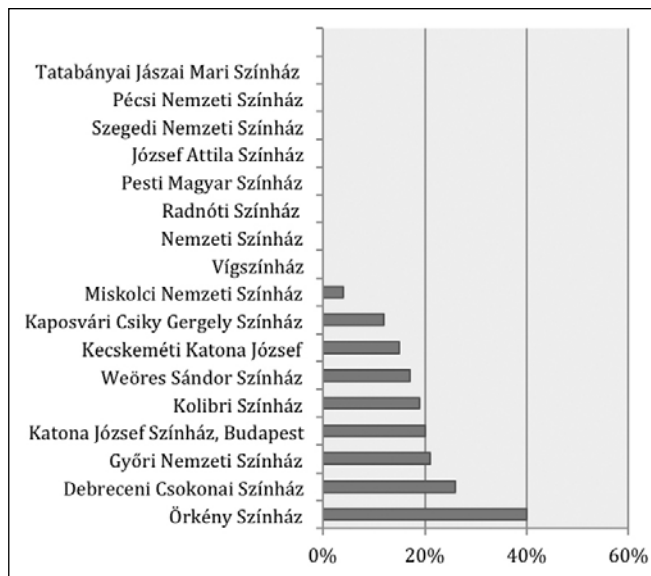
mintavételnél a legalacsonyabb bemutatós szám az Örkény Színháznál volt: 5), nagyobb vidéki színházakban akár ennek a duplája is lehet (sőt, a debreceni Csokonai Színházban a tavalyi évadban 21 bemutató volt). Ezért a mintaválasztásnál igyekeztem kerülni a kifejezetten alacsony bemutatós számokkal dolgozó színházakat, mert azok torzítanák a statisztikát.

A másik kérdés a műfajoké volt. Első megközelítésben nem tettem kivételt: mindent összeszámoltam, amit a színház abban az évadban saját erőből létrehozott (drámát, kamara-darabot, gyerekelőadást, operát, operettet, kortárs táncot, sőt még egyszeri felvoasószínházi előadást is).

Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy egy színházi évad megtervezésekor sok más szempont is érvényesül, ráadásul mindezt számos bizonytalansági tényező is befolyásolja. Egy évad műsorterve bonyolult hálózatok és egyeztetések szövevénye, és nagyon sok elvárásnak kell egyszerre megfelelni (ami vidéki színházak esetében hatványozottan áll). Azt is tudom, hogy egy repertoárszínház általában egy évadnál nagyobb egységekben gondolkodik a társulatáról és a műsortervéről, tehát egy év „termése” kizárólag arról az évről szól biztosan, és nem feltétlenül reprezentatív.⁷ Ezzel együtt, úgy gondolom, nem haszontalan megvizsgálni „cseppben a tengert”, vagyis azt, milyen képet nyújt a kortárs magyar színház állapotáról, és benne a nők helyzetéről a 2017–2018-as évad. Valószínűleg nagyon érdekes és tanulságos lenne emellé odatenni egy hasonló felmérést az alternatív és befogadó színházak, valamint a független társulatok bemutatóiról ugyanebben az időszakban, és megnézni, vajon ott mások-e a hangsúlyok (gyanítom, hogy igen). Talán akad majd olyan kollégám, aki megcsinálja.

Női drámaírók művei a magyar színházakon

A 2017–2018-as színházi évadban Magyarországon az általam vizsgált 17 magyar színház 203 bemutatója alapján a női írók aránya és az az alapján felállított eredménylista a következőképpen alakult:



Női szerzők bemutatói a 2017–18-as évadban

⁷ Ezért aztán ott, ahol kirívóan szélsőségesek voltak az eredmények, megnéztem a teljes repertoárt, illetve az ideji műsortervet is, mielőtt bármilyen, általánosabb következtetést levontam volna.

1. Örkény Színház – 40%

Az eredmény kissé félrevezető, hiszen az általam vizsgált színházak közül itt volt a legalacsonyabb a bemutatók száma, mindössze 5, tehát a statisztika szempontjából már-már torzító az arány. Ugyanakkor kétségtelen tény, hogy ebből az öt drámából *kettőt nő írt*: Sylvia Plath (*Az üvegbúra*), illetve Daniela Kapitánová (*Pionírszív*) – vagyis érzékelhető a színháznál az a figyelem, amit a női alkotók kapnak.

Mindkét női szerző műve viszont a színház kisebbik játéktérében, a Stúdióban került színre, és magyar női drámaíróról a tavalyi évadban az Örkény Színház nem mutatott be művet.

2. Csokonai Színház – 26%

Számomra egyértelműen a debreceni Csokonai Színház a leginkább gendertudatosan működő magyar színház: célzatosan építi bele imázsába a város szülőtte, Szabó Magda munkáit, és gyaníthatóan emiatt kiemelt figyelmet fordít a női alkotókra. A tavalyi évad huszonegy bemutatójából és két felújításából *hatot jegyzett valamilyen módon női szerző*. Ezenkívül a színház 2017-ben, Szabó Magda születésének centenáriuma indította útjára a *MagdaFeszt* rendezvénysorozatot, amely minden évben a debreceni születésű íróknak születésnapjához kötődve „a női alkotókat és női alkotást helyezi a középpontjába”.⁸ A 2017-es fesztivál keretében a színház két korábbi, Szabó Magda regényeiből készült nagy sikerű előadását újította fel: az *Old-fashioned storyt* (díszelőadás), illetve *Az ajtót*.

Ami az évad bemutatóit illeti: Szabó Magda *A hallei kirurgus* című rádiójátékából született egy színpadi változat a szerző emlékére (ősbemutató), Adélaide Pralon George Sand életéből írt drámát *Ha álom az élet* címmel (ő egyben az előadás rendezője is), Arany János meséjét, a *Rózsa és Ibolyát* (amelyben az egyik főszereplő egy nagyon tudatos és tettekre kész nő) Gimesi Dóra adaptálta színpadra, Adorján Beáta Dosztojevszkij regényét dolgozta át *Idióta* címmel (közös az előadás rendezőjével, Sardar Tagirovskyval), Győri Katalin Győri L. János szerzőtársaként szerepel a *Menekülők* című darabnál, Krajcsi Nikolett pedig (minden bizonnyal) a *Toljad kisanyám – Kis-mamakaland* társszerzője volt, amely egy hasonló témájú előadás folytatása ugyanattól a szerzőpárostól (bár Krajcsi neve szerzőként nem szerepel az előadás weboldalán).

Ugyanakkor a 2017–2018-as évadot alaposabban szemügyre véve kiderül, hogy nők a drámákon többnyire inkább dramaturgiai munkát végeztek: adaptáltak, esetleg társszerzők voltak.⁹

3. Győri Nemzeti Színház – 21%

A színház tavalyi 12 bemutatójából kettőt írt női szerző Győrött: Szabó Magda (*Abigél*) és Agatha Christie (*A vád tanúja*); emellett Károly Amy volt Ránki György meseoperájának (*Pomádé király új ruhája*) librettistája. Az Agatha Christie-

⁸ Idézet a fesztivál (I. MagdaFeszt) weboldaláról: <http://csokonaiszinhaz.hu/en/i-magdafeszt-2017-oktober-2%E2%88%9210/>.

⁹ Ezt azért jegyzem meg, mert ha már észrevette a színház a női szerzőket, és nyitott a velük való együttműködésre, jó lenne, ha ez a munka egy nagyobb perspektívájú drámaírói „inkubátor” program része lehetne. Ha például találna egy, esetleg több kortárs magyar női drámaíró, akikkel hosszabb alkotói kapcsolatot alakítana ki, és megbízásokkal, valamint egyéb szakmai segítséggel (dramaturgiai tanácsadás, kísérletezési lehetőség a színház stúdiójában stb.) ösztönöznék őket szakmai karrierjük kibontakozásában, sőt, idővel helyet adna munkájuknak a nagyszínpadon – mindenki (szerzők, közönség, színház) nyerne egy ilyen befektetésen. Sőt, a színház akár elindíthatna egy Szabó Magda drámaírói ösztöndíjat is nőknek...



Vékony Anna és Herczeg Tamás a Rózsa és Ibolyában (Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen). Fotó: Máthé András

előadás kamaraszínpadon (a Kisfaludy teremben), a gyerek-előadás és a Szabó Magda-adaptáció a nagyszínpadon ment.

A *három női szerzőből kettő magyar* volt, ami a bemutatók arányában és hazai viszonylatban már „rendkívüli”, 13%-os magyar női szerzői reprezentációt jelent. Ez tulajdonképpen azt a kialakult gyakorlatot igazolja, hogy amint egy nőnek sikerül bekerülni az irodalmi kánonba (azaz klasszikussá válik), drámája nagy eséllyel színpadra kerül.

4. Katona József Színház, Budapest – 20%

A Katona tíz bemutatójából a tavalyi évadban *kettőt* jegyezték nők: a *Munkavégzés során nem biztonságos* szerzője Lucy Kirkwood, Pelsőczy Réka rendező és Török Tamara dramaturg pedig egy dokumentumszínházi művet (*Ürgék*) állított össze, amihez Singer Magdolna *Érő férfiak* című interjúkötetét vették kiindulási pontul – ezzel egyúttal 10%-ra húzva fel a színházban a magyar női szerzők arányát. Mindkét előadás kortárs női szerzők írták, és a színház kisebbik játszóterében, a Kamrában adták elő.

5. Kolibri Színház – 19%

A Kolibri Színház eredménye a kialakult gyakorlatot mutatja, azaz hogy gyerek- és ifjúsági előadások szerzőiként viszonylag nagyobb számban jutnak esélyhez a nők. Viszont itt kortárs magyar (!) női szerző, a gyerekmeséivel nagy népszerűségre szert tett Bartos Erika munkájából készített adaptációt Nagy Orsolya, míg másik két előadásban társszerzőként (illetve ötletgazdaként említve) szerepelt női alkotó. Ez számszerűen azért mindössze *két női író* által írt mű bemutatóját jelentette az évadban, a színház kisebbik játszóhelyén, a Kolibri Fészekben.

6. Weöres Sándor Színház, Szombathely – 17%

Két női szerző munkáját játszotta ez a színház is a kamaraszínpadán: az egyik Yasmina Reza (*Művészet*), a másik társszerzőként – egy bérleten kívüli előadásban – Surányi Nóra (*Home*

Bank). Mindkét előadás a szombathelyi színház kisebbik játszóterében, a Márkus Emília teremben ment.

7. Katona József Színház, Kecskemét – 15%

Két női szerző három munkáját játszotta a kecskeméti színház, ebből *kettő* nagyszínpadi gyerekelőadás volt. A szerzők: Gimesi Dóra (*Hessmese*), valamint Németh Virág, aki *A hókirálynő* színpadi adaptációjának egyik társszerzője, illetve szövegírója a *Félúton* című táncszínházi előadásnak, amelyet a Kelemen László Kamaraszínházban játszottak.

8. Csiky Gergely Színház – 12,5%

Kaposváron szintén nem jutott a nagyszínpadra női szerző munkája, viszont a Stúdiószínpadon Muráti Lili (*Szeretni kevesen tudnak* című) önéletrajzi könyvéből Marton Mária és Dávid Zsuzsa készített monodramát, illetve a csecsemőszínházi előadások közül egy mesét jegyzett női szerző, Bartos Erika (*Bogyó és Babóca*) – ez összesen tehát *kettő*. Azért felmerül a kérdés, hogy egy magát progresszívnek tekintő vidéki színház 17 bemutatójából hol maradnak a női drámaírók által írt komoly, nagyszabású darabok.

Íme az „élvonal”. A női drámaírók a pálya szélén. Már az eredménynek számít, ha egyetlen női szerzőt felfedezhetünk a repertoáron, és haladó szellemiségűnek tekinthető az a színház, ahol már *kettő*, netán három nő színdarabját játsszák.

A darabokat közelebbről megvizsgálva azt láthatjuk, hogy országos viszonylatban (de főként vidéken) szerzőik között elsősorban klasszikusnak számító, populáris női írókat találunk: Agatha Christie, Szabó Magda, Yasmina Reza. Kortárs külföldi női drámaíró csak nyomokban fedezhető fel még Budapesten is – mintha a magyar színházak dramaturgjai és művészeti vezetői nem ismernék azt a gazdag termést, amit a külföldi női drámairodalom jelent.

Znajkay Zsófia a Miskolci Nemzeti Színházban egyetlen

alkalommal, felolvasóesten elhangzott *Az ölében én* című darabján (amely egyébként 2017 szeptemberében a legjobb új magyar dráma kategóriában elnyerte a Színikritikusok díját), illetve a Bartos Erika-mese Kolibri színházi adaptációján kívül a 2017–2018-as évadban nem játszották kortárs magyar női szerző drámáját az általam vizsgált 17 színház egyikében sem. Znajkaynak ez előbbi díjnyertes műve a tavalyi évadban egy alternatív színházban volt látható, bemutatására az adó-fizetők pénzéből nagyobb támogatást élvező kőszínházak közül egy sem vállalkozott.

Ha az általam feltérképezett 17 színház minden 2017–2018-as bemutatóját számba vesszük, az összkép 9,39%-os női szerzői jelenlétet mutat a magyar színpadokon.¹⁰ Ami a helyszíneket illeti: női írók/alkotók tavaly Magyarországon szórványosan bemutatott drámáinak többsége stúdiószínpadon vagy kamarateremben ment. Vagyis a szélesebb nyilvánossághoz így kevésbé jutottak el a női szerzők művei.

De van ennél még rosszabb is: a vizsgált színházak felében – Nemzeti Színház, József Attila Színház, Pesti Magyar Színház, Pécsi Nemzeti Színház, Radnóti Színház, Szegedi Nemzeti Színház, tatabányai Jászai Mari Színház, Vígszínház – a 2017–2018-as évadban női szerzőktől egyetlen darabot sem mutattak be!

A Miskolci Nemzeti Színházban a már korábban említett Znajkay-darab egyszeri felolvasószínházi előadásán kívül nem szerepelt női szerző műve az évad repertoárján.

A legnagyobb meglepetést a Vígszínház és a Radnóti okozta: azt gondolnánk, hogy egy női igazgató ügyel arra, hogy női szerzők és rendezők a színházában nagyobb esély-

hez és játéktérhez jussanak. A Radnóti Színház kurrens repertoárján női szerzőtől egyedül Szabó Magda *Bárany Boldi-zsár* című mesejátéka szerepel (Öri Rózsa rendezésében) – ez 2010-es bemutató volt. De ha a Vígszínház teljes repertoárját nézzük, akkor is csalódnunk kell: a 2018–2019-es évadban futó 47 darab közül elenyésző számút, összesen négyet írt nő (ennek a felét viszont magyar női szerző).¹¹

A budapesti Nemzeti Színház csaknem teljes repertoárján is szinte kizárólag férfi szerzők szerepelnek 44 művel, női szerzők mindössze két önálló estet jegyeznek a Bajor Gizi Szalonban.¹²

Némi reményre ad okot, hogy azok a színházak, ahol a tavalyi évad bemutatóinak színlapjain nem szerepelt női szerző, az idei évadban azért többnyire műsorukra tűznek olyan darabot, amelyet nő írt. Ezek a választások persze nem jelentősek, legtöbbször a „megszokott” „B-kategóriás” gyakorlatot követik: mesejáték, adaptáció, monodráma, stúdióelőadás, tantermi előadás, esetleg független társulat által készített előadás befogadása.

A felsorolt nyolc színház közül kettőben azonban nincs változás: a József Attila Színházban és a Radnóti Színházban a 2018–2019-es évadban sem tartották fontosnak a műsorterv kialakításánál, hogy női szerzők hangja is bővítse a repertoárt, hogy a nők véleménye, világképe, tapasztalata platformhoz juthasson.

10 Itt 203 helyett 197 összelőadásszámmal dolgoztam, mert levontam hat táncelőadást, amelyeknek, nyilvánvaló okoknál fogva, nem volt írója, hanem rendező-koreográfusa (őket a másik táblázatban rendezőként számoltam el).

11 A 2018–2019-es évadban a Vigben a Házi Színpadon (a legkisebb játéktérben!) két kortárs női szerző drámája is látható: Pass Andreától *A vándorkutya* (a szerző rendezésében) és Majgull Axelssontól a *Nem vagyok Miriam* (Kincses Réka rendezésében). Kíváncsian figyelem, vajon hogyan egyengeti tovább ezeknek az ígéretes alkotóknak a munkáját a színház.

12 Reményt keltő, hogy a 2018–2019-es évad új bemutatói között a Nemzeti Színház kortárs magyar női drámáiról avat a marosvásárhelyi Döbrentei Sarolta személyében (*Sára asszony*) – de azért ne bízzuk el magunkat: a Kaszás Attila Teremben.

Molnár Marianna, Varga Klári és Sárközi-Nagy Ilona a Régimódi történetben (Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen). Fotó: Máthé András



Egyszerű lenne ezt a kérdést azzal félresöpörni, hogy a tehetség úgyszólván tör magának, és hogy a művészi alkotás érvényesége genderfüggetlen. Egy színház műsorterve, műsorpolitikája értékteremtő, kánonképző kritikai aktus is. Fontos társadalmi és politikai üzenetet hordoz, hogy kiknek biztosítja a színház azt a szélesebb nyilvánosságot, amit egy előadás bemutatása és presztízse jelent. És fontos üzenet az is, hogy kik hiányoznak ebből a nyilvánosságból, vagy szorultak a perifériára.

Valóban csak az „úr ír”, vagy súlyos szakmai vakfolttal rendelkezik a magyar színházak művészeti vezetősége? Vajon nem túlságosan egyoldalú-e a magyar színház diétája, és nem fosztja-e meg magát ezáltal attól, hogy másfajta esztétikák gazdagítsák az asztalát?

Valóban nem létezik a világon olyan jelentős női drámaíró, akinek a műve nagyszínpadra is alkalmas lenne? Hol a szakma felelőssége: a dramaturgoké, a rendezőké, a színházigazgatóké? Timberlake Wertenbaker, Suzan-Lori Parks, Debbie Tucker Green, Sarah Ruhl, Judith Thompson, Young Jean Lee, Dea Loher, Dorota Masłowska, Saara Turunen, Gianina Cărbunariu vagy a tragikusan korán elhunyt Anna Jablonszkaja (és még megannyi fontos kortárs női szerző) művei mikor jutnak el a szélesebb magyar közönséghez? Eszébe jut-e a magyar színházaknak megpróbálni összerakni egy női szerzők munkáival kiegészített színháztörténeti kánon?

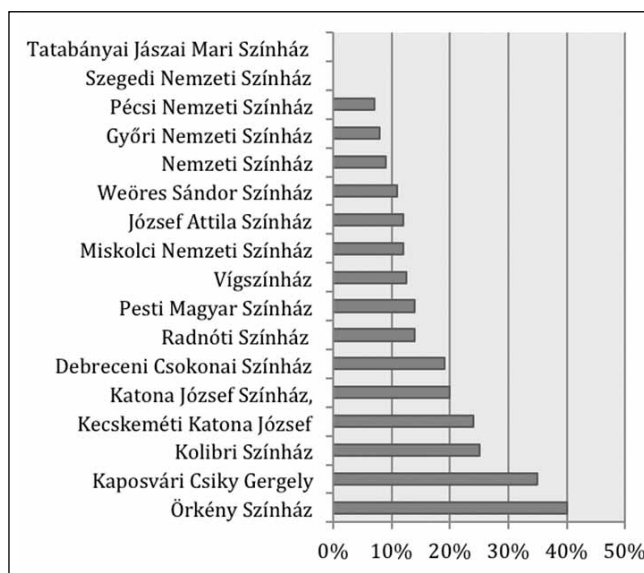
És miért bánik ilyen mostohán a magyar színház a magyar női szerzőkkel? Hogyan fordulhat elő a 21. század Magyarországon, hogy tizenhét színházban a színpadra állított és repertoáron tartott bemutatók közül egyet sem írt kortárs magyar női drámaíró? Hol maradnak a női regényírók által írt jelentős művek nagyszínpadi adaptációi? (Csak ízelítőképpen: Lesznai Anna *Kezdetben volt a kert*, Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka*, Tompa Andrea *Omerta* című regényei mind kiemelkedően fontos alkotások, amelyek nagyszínpadi adaptációra alkalmasak lennének.)

Miközben a szakma peremén kezd felbukkanni a magyar női drámaírók egy ígéretes fiatal generációja (B. Török Fruzsina, Kalapos Éva Veronika, Pass Andrea, Terék Anna, Znajkay Zsófia), és létezik egy középgeneráció is, amelynek képviselői kiváló színpadi művekkel már bizonyították rátermettségüket (Erdős Virág, Kiss Judit Ágnes, Szabó Borbála, Szilágyi Eszter Anna), szükséges és fontos lenne, hogy a kőszínházak szakmailag felkarolják ezeket a szerzőket, és hogy a drámaírás (férfinak és nőnek egyaránt) életforma lehessen Magyarországon. Hosszú távú szakmai befektetésre lenne szükség ahhoz, hogy a tehetség ne kallódjon el, hogy jelentős drámaírói pályák bontakozhassanak ki, hogy legyenek olyan női szerzőink, akik tudnak nagyszabású, nagyszínpadra szóló drámát írni, amely megérinti a színházba járó közönséget. Ez évek, évtizedek munkája a színházak részéről: drámaíró–rendező alkotópárok egymásra találásának a segítése, kísérletezési lehetőségek és játszóhely biztosítása, megbízások, hírverés – azaz komolyan megtervezett és átgondolt stratégia.

Női rendezők munkái a magyar színpadokon

A női rendezők esetében valamelyest jobb a helyzet. Úgy tűnik, ma Magyarországon már többnyire minden színházban rendezhet nő – bár, mint látni fogjuk, a nagyszínpadi dráma-rendezés továbbra is kevesek kiváltsága.

A vizsgált 17 színház 2017–2018-as bemutatói alapján a rangsor a következőképpen alakult:



Női rendezők bemutatói a 2017–18-as évadban

1. Örkény Színház – 40%

A meglehetősen magas arány ismét félrevezető, kissé torzítja a statisztikát a színházban tartott bemutatók alacsony száma. Viszont az öt bemutatóból *kettőt rendezett nő*: Gáspár Ildikó Kafka *Az átváltozás* című regényének színpadi adaptációját, míg Szenteczki Zita Daniela Kapitánová *Pionírszív* című darabját állította színpadra. A dramaturg-rendező Gáspár Ildikó karrierjét, mondhatni, tudatosan ápolja és építi az Örkény Színház. Gáspár 2014-ben rendezett az Örkényben először (a *Stuart Mária*ért meg is kapta a Színkritikusok díját), és jó látni, ahogyan a saját stílusjegyekkel rendelkező tehetséges rendező folyamatosan komoly lehetőségekhez jut a színházban.

2. Csiky Gergely Színház – 35%

A számok alapján izgalmasan hangzik a 2017–2018-as kaposvári évad: a Csiky Gergely Színházban tavaly bemutatott tizenhét saját előadásból *hat alkalommal jutott (összesen öt különböző) női rendező* lehetőséghez. Ám ha a számok mögé nézünk, már korántsem olyan nagyszerű a helyzet. Az előadások fele gyerek- és csecsemőszínházi vagy táncelőadás volt – azaz nem változott a rögzült, általános gyakorlat: többnyire gyerekelőadásokat mernek csak nőkre hagyni. Ennek ellenére a nagyszínpadon bemutatott előadások harmadát rendezte nő: Bozsik Yvette jegyezte a *Cabaret* című előadást, míg a színészi pálya felől a rendezői felé mozduló Kéri Kitty a *Chioggiai csetepatét*. És mindhárom csecsemőszínházi előadást női rendező-koreográfusra bízta a színház: Góbi Ritára, Blaskó Borbálára, illetve Bozsik Yvette-re. Bozsik, a színház művészeti tanácsadója, a tavalyi évadot felvezető sajtótájékoztatón úgy nyilatkozott, hogy különös figyelmet fordít a női rendezőkre. A színház 2018–2019-es évadja viszont azt mutatja, hogy a nagyszínpadon ismét csak Bozsik és Kéri rendezhetnek (sajnos ez azt a gyakorlatot igazolja, hogy vezető pozícióban lévő nők nagyobb lehetőséghez tudják saját magukat juttatni, illetve hogy a színésznőből lett rendezők szintén könnyebben tudják magukat elfogadtatni a szakmával). Bozsik női kollégáinak ismét mesejáték vagy csecsemőszínházi rendezés jut csupán, a művészeti tanácsadó genderszemponáltú érdekérvényesítő szerepe sajnos tovább nem terjedt.

3. Kolibri Színház – 25%

A Kolibri Gyermekek- és Ifjúsági Színház 2017–2018-as, jubileumi évadában bemutatott előadások egynegyedét, azaz nyolcból *kettőt rendezett nő*: Andruskó Marcella bábelőadást Bartos Erika *Bogyó és Babóca*-történeteiből a Kolibri Fészekben, míg vendégrendezőként a Stockholmban élő Benedek Judit debütált a *Repül az alma* című ifjúsági előadással a nagyszínpadon. Ez utóbbi előadás azért rendkívüli (?!), mert amennyire a színház weboldalán található információknak hinni lehet, a Kolibri történetében ez az első alkalom, hogy a nagyszínpadon nem bábelőadást női rendezőre bízta.

4. Katona József Színház, Kecskemét – 24%

Mese- és táncelőadások stábjában találunk *két női rendezőt, illetve egy rendezőt és egy koreográfust* a kecskeméti Katona József Színház tavalyi évadában, akik összesen *négy előadást* jegyezték (ebből három tánc volt). Kuthy Ágnes rendezte a *Hessmesét* a Nagyszínházban, Bartha Dóra pedig három táncelőadást állított színpadra a Kelemen László Kamaraszínházban (a már említett táncszínházi előadást, a *Félúton*, és két egyfelvonásos balettkoreográfiát: a *Kodályt* – a Balett+ sorozat keretében – és Prokofjevétől a *Rómeo és Júliát*), amelyek a Kecskeméti City Balett társulatával közös produkciók voltak. Ha a két balettet nem számoljuk, a nők által rendezett színházi előadások aránya mindössze 12% volt a színházban.

5. Katona József Színház, Budapest – 20%

A Katona tavalyi évadjában bemutatott tíz előadásból *kettőt rendezett nő*: az *Ürgéket* a Kamrában Pelsőczy Réka, míg az *Ithakát* a Katonában Székely Kriszta. Mindkét rendező a színház „sajátja”, folyamatosan kapnak feladatokat, ami különösen fontos a pályája elején álló, tehetséges, erős rendezői világgal rendelkező Székely Krisztát illetően. A színház annak idején Bozsik Yvette útját egyengette hasonlóan, vagyis úgy tűnik, a női vonalra valamelyest odafigyel a Katona.

6. Csokonai Színház – 19%

A 2017–2018-as évad 21 bemutatójából *négyet rendezett nő* Debrecenben, ennek felét a nagyszínpadon játszották. A korábban már említett George Sand-előadás, a *Ha álom az élet* rendezője a francia Adélaide Pralon volt, Molnár Ferencről a *Játék a kastélyban* Naszlady Éva rendezte, míg Bellini *Norma* című operáját Nadine Duffaut állította színpadra. Andri Snaer Magnason *A Kékbolygó története* című osztálytermi nevelési előadás rendezője pedig Madák Zsuzsanna volt a Csokonai Ifjúsági Program keretében. A női rendezők számát, illetve a nekik nyújtott komoly lehetőségeket illetően a Csokonai Színház munkája tulajdonképpen példamutató.

A statisztikával itt megállnék, mert elfogyott azoknak a színházaknak a száma, ahol az adott évadban több nő is rendezhetett. Az általam vizsgált többi színházban mindenütt rendezett legalább egyszer nő (többnyire stúdióelőadást, esetleg irodalmi estet vagy táncelőadást), kivéve a Szegedi Nemzeti Színházban és a tatabányai Jászai Mari Színházban. Ez azért is ijesztő, mert (mint fentebb jeleztem) egyetlen női szerző munkáját sem játszotta egyik színház sem, és a 2018–2019-es évadban sem rendezi e színházak egyetlen saját bemutatóját sem nő.

A Radnóti Színház eredménye is gyenge: a *Viva Bartók!* című levélkoncertet állította színpadra Galgóczy Judit. Kovács Adél igazgatói programjában annak idején szerepelt, hogy te-

ret fog adni a női rendezőknek – egyelőre ennek nem látni jelét a színházban.

A budapesti Nemzeti Színház eredménye csak azért nem nulla, mert Bozsik Yvette ott is rendezett tavaly: Brien Friel *Pogánytáncát*. A Nemzeti Színház repertoárja amúgy nagyon gyatra képet mutat, ha a női rendezőket keressük rajta, mindössze Dávid Zsuzsa rendezett két önálló estet (Tóth Augustával, illetve Szűcs Nellivel) a Bajor Gizi Szalonban.

A Vígszínházban a színház igazgatóján, Eszenyi Enikőn kívül más nő a nagyszínpadon nem rendezett. Összességében pedig a kurrens repertoáron szereplő 47 darab közül pusztán hetet rendezett nő: Kincses Réka kétszer, Pass Andrea egy alkalommal dolgozhatott a Házi Színpadon, Eszenyi Enikő négy darabot jegyez, hármát a Vígszínház nagyszínpadán, egyet a Pesti Színházban.

Ha az általam vizsgált 17 közsínház összes 2017–2018-as bemutatóját (203 darab) tekintjük, minden műfajt beleszámítva (dráma, opera, operett, musical, mesejáték, táncelőadás, felolvasószínház stb.), az eredmény 15,27% női rendezői jelenlétet mutat a magyar színpadokon. Vajon mit árul el ez a szám a mai Magyarországról, és benne a progresszív színházi szakmáról?

Adódik még számos kérdés: hol vannak a pályájuk közepén lévő nagy női rendezők, akik komoly előadásokat hoznak létre nagyszínpadokon? Gaál Erzsike óta miért nem lett Magyarországon fogalom a női rendező neve? Novák Eszter miért nem Magyarországon vezet ma színházat? Kik hagyták el a pályát? Hány jeles női filmrendező kapott ajánlatot színházi rendezési lehetőségre – ahogyan az férfi filmrendezőkkel előfordul? Miben felelős a képzés, azaz mennyi női rendező tanul ma Magyarországon? És abból a kevés nőből, akit felvesznek, és aki végez, mennyi tud a pályán megmaradni? Mi ennek az oka? Hány magyar női rendező szorult a perifériára, rendez stúdiószínházban, vagy dolgozik független, esetleg saját társulattal? Hány magyar női rendező dolgozik inkább külföldön? Miért nem becsüljük meg jobban és segítjük a női rendezők munkáját? A női (és férfi) adófizetők pénzéből miért jóformán kizárólag férfi alkotókat támogat a szakma? Ez miféle értékszemléletet tükröz? Hol a szakma és a társadalom felelőssége?

„Változás, változás, változás, változás”

Ez az ordító aránytalanság (hogy miközben a színházak nézőinek többsége nő, az elébük tálalt előadásokat többnyire fehér, középosztálybeli, középkorú vagy idős férfiak írták és rendezték), úgy tűnik, nemcsak francia sajátosság, hanem sajnos általánosabb probléma. Miközben kultúránkban elismert a színpad társadalmi jelentősége és szerepe, vajon miért egy ilyen szűk társadalmi réteg kiváltsága az, hogy a színpad kiemelt, közösségi terében felerősítve érvényesíthesse esztétikai, világnézeti, netán politikai álláspontját? Melyek azok a tévhitek, megrögzött látásmódok, bevett szokások, strukturális sajátosságok és rendszerszintű problémák, amelyek megakadályozzák a színházi kultúrában a tehetséges női alkotók (rendezők és drámaírók) érvényesülését?

A népszerű brit színházi kritikus, Lyn Gardner szerint az egyik ok például az a másfajta esztétika, amelyet a női írók és rendezők képviselnek: „Ez az 1980-as éveket juttatja eszembe, amikor női drámaírók a hagyományostól eltérő szerkezeteket alkalmaztak, vagy a színpadi térrel és idővel kísérleteztek, és mindezt a férfiak dominálta kritikus atyafiság értetlensége



Szabó Magda: Abigél (Győri Nemzeti Színház). Fotó: Orosz Sándor.

fogadta. Az ilyen típusú műveket gyakran azzal utasították el, hogy a nők nem tudják, hogyan kell drámát írni. [...] Amikor a színház nem illeszkedik a domináns modellbe, túlságosan gyakran azzal utasítják el, hogy értéktelen. Ez különösen igaz azokra a művekre, amelyeket olyan művészek hoztak létre, akik kevésbé jól reprezentáltak a kortárs színházban – kisebbségek, nők, fogyatékkal élő művészek, illetve egy adott társadalmi csoporttal létrehozott közösségi alkotások –, és amelyek többsége nem illeszkedik az elfogadott dramaturgiákba.”¹³

A színház különlegesen hatásos műfaj. Közvetlenül, jelen időben tudja megszólítani az embereket, felhívni a figyelmet politikai, társadalmi, kulturális problémákra, és arra ösztönözní őket, hogy a világ elfogadott, aktuális rendjére rákérdezzenek. A színház lehetőséget ad arra, hogy a sajtóban vagy napi politikában kevésbé reprezentált társadalmi csoportok fórumhoz jussanak, problémáik a társadalmi közbeszéd részévé lehessenek. Ezért fontos, hogy ez a jelentős társadalmi fórum ne csupán egy szűk, kiválasztott réteg szócsöve lehessen, hanem hogy ez a médium egyúttal tükrözze a társadalom sokszínűségét is.

Nehéz persze úgy fogalmazni, hogy ne legyen félreérthető mindez akkor, amikor épp újabb kultúrharc zajlik Magyarországon. Nem ideológiát és mondanivalót (tartalmat) kérek számon a színházainkon, hanem arra igyekszem a figyelmet felhívni, hogy nagyon szűk és homogén az a társadalmi réteg, amelyet ahhoz a hatalmi pozícióhoz juttatunk, hogy szélesebb közönséghez szólhasson, és nem vagyok meggyőződve arról, hogy ez a szelekció pusztán azon alapul, hogy ki tehetesebb vagy rátermettebb.

13 Lyn GARDNER, „New voices challenge our idea of ‘good theatre’”, *The Stage*, 2018. szeptember 3., <https://www.thestage.co.uk/opinion/2018/lyn-gardner-new-voices-challenge-theatre/>.

Úgy tűnik, rendszerszintű problémával állunk szemben, ami miatt a társadalom bizonyos rétegei továbbra is láthatatlanok a színpadon, pontosan úgy, amint arról a Ceccini Palota udvarán Carole Thibaut és kollégái érveltek. Ahogyan a francia rendező fogalmazott: „Ez nem kizárólag társadalmi vagy politikai kérdés. A bőrünk alá itta be magát, ott lapul az agyunk legsötétebb zugában, a tudattalanunkban. Ez a probléma az életünket korrumpálja. [...] Mert a fallocentrizmus, a patriarchalitás továbbra is kiskirályként uralkodik ebben az országban, különösen ezen a kicsi, kiművelt területen, amely olyan büszke a nyitottságára, olyan büszke az úgynevezett alkotói szabadságra, a választás és a szólás szabadságára, olyan büszke az előjogaira, és erkölcsi fensőbbiségét hangoztatja az egész világ előtt.”¹⁴

Jó lenne, ha megindulna a szakmai és társadalmi diskurzus arról, hogy amikor ezek a nyilvános fellépési, megszólalási lehetőségek elosztásra kerülnek, a művészeti-szakmai kurátori tevékenység része legyen az a kérdés is, hogy ki hiányzik az asztal mellől. Hogy e fontos hatalmi és művészetpolitikai döntések meghozatalakor ne a tudatlanság és a tájékozatlanság, ne egysíkú esztétikai értékrendszer, ne társadalmi érzéketlenség, netán előítéletek motiválják a döntéseket. Emellett fontos lenne végiggondolnunk, hogy milyen rendszerszintű szakmai és társadalmi változásokra lenne ahhoz szükség, hogy egyetlen társadalmi csoport se érezhesse kirekesztve magát a művészi alkotás és megszólalás lehetőségéből. Közös felelősségünk, hogy ne csak demokratikusabb, de sokszínűbb is lehessen a közpénzből fenntartott hazai színház.

Ha sikerülne ezt a problémát megoldanunk, mindannyian csak nyernénk az ügyön. Némelyikünk még akár egy igazi Molière-díjat is.

14 THIBAUT, uo.

MEGYERI LÉNA

MÚZEUM HELYETT ÚJRAALKOTÁS

Példák a magyarországi gyakorlatból

Két olyan táncestet is láthattak a budapesti nézők tavasszal, amelyen több évtizedes, az együttesek repertoárján rég nem szereplő koreográfiák kerültek újra színpadra. Amerikában nagy hagyománya van a táncrekonstrukciónak, de az utóbbi években Európában is egyre nagyobb hangsúlyt fektetnek az elveszett vagy elfeledett művek újjáélesztésére. De vajon mi a valódi jelentősége, értéke ezeknek az előadásoknak, és hogyan van értelme leporolni a régi koreográfiákat?

„A táncművészet a jelen művészete, annak érvényessége, hitelessége mindig az adott pillanatokban, az előadóművészek aznapi rezgéseiben születik meg, és mindegy, hogy a koreográfiák mikor születtek, a jelen pillanatában kell hatniuk. Az *Időtlen idők* est arra tesz kísérletet, hogy a múlt üzenetei a ma előadói által eljussanak a jövőbe” – idézi Szögi Csaba együttesvezetőt a Közép-Európa Táncszínház (KET) 30 éves jubileumának alkalmából színpadra állított est színlapja. Az *Időtlen idők* keretében az együttes 12 rövid koreográfiát vagy műrészletet újított fel a „hőskorból”, ahogy ők hivatkoznak rá: az 1988–1992 közötti időszakból. Mivel a kezdetekkor a KET mozgásvilága még erőteljesen néptáncos alapokra épült, a társulat mostani tagjai mellé felkérték a Magyar Állami Népi Együttes táncosait is, hogy minél autentikusabban kelhessenek életre a művek. De vajon mit jelent valójában egy rekonstruált előadás? esetében az, hogy autentikus? És hogyan tudnak a „múlt üzenetei eljutni a jövőbe”?

„Rekonstruálni azt érdemes, amiről a táncos vagy az együttesvezető azt gondolja, hogy legalább annyira érdemes ma színpadra vinni, mint az új műveket” – mondja Csibra Gergely, a Györgyfalvy Katalin vezette Népszínház Táncegyüttes egykori táncosa, aki manapság kutatóként és oktatóként dolgozik a kognitív pszichológia területén. Márciusban a Hagyományok

Háza *Fókuszban a koreográfusok* című estjén Györgyfalvy öt koreográfiáját elevenítették fel különböző együttesek táncosaival. A Duna Művészegyüttes az *Unisono* című darab rekonstrukciójához kérte Csibra segítségét. „A történeti hűség szerintem lényegtelen, vagy talán csak a tánc történetészeknek érdekes. A néző, aki beül a nézőtérre, nem múzeumba megy, hanem színházba” – mondja. Ugyanakkor vegyes érzései voltak a felújított darabok láttán. „A jó érzés egyrészt a nosztalgiából fakad, másrészt abból, hogy jó látni, hogy ezek a művek azért fennmaradnak, és 40 év múltán is megmozgatják a táncosok és a nézők fantáziáját. Rossz viszont azt látni, hogy milyen könnyű félreértelmezni ezeket a darabokat. Persze tudom, lehet, hogy Mozart se örülne annak, ahogy ma a műveit előadják. Az előadó-művészet újraalkotás, és a táncos szabadságát nem korlátozhatja, mire is gondolt a szerző. De akkor viszont nem kellene minden részlethez ragaszkodni, és azokat, amiket a mai előadó nem tud értelmezni, el is lehetne hagyni.”

Éppen ebben áll a rekonstrukciók egyik legnagyobb dilemmája: pontosan mihez és mennyire kell hűnek lenni, illetve mennyire szabad változtatni, újraalkotni, újraértelmezni? Az erre adott válaszok nagyon különbözőek lehetnek, és nagyban függnek attól, hogy ki és milyen forrásokból készíti a rekonstrukciót. Előfordul, hogy maga a koreográfus nyúl vissza olyan művéhez, amelyik az évek során eltűnt a repertoárból. „Azok a koreográfusok, akik szeretnek régi műveikhez hozzányúlni, általában úgy rekonstruálják a darabjaikat, hogy meg is változtatják őket – mondja Fuchs Livia tánc történetész. – A legkritikább esetben fordul elő, hogy valaki úgy újít fel egy művet, ahogy eredetileg volt, hiszen változott ő maga is, és már más táncosokkal is dolgozik.” Ha a koreográfus már nem él, akkor is többféle forrás állhat rendelkezésre a rekonstrukcióhoz: lehetnek olyan táncosok, egyéb alkotók, akik még részesei és tanúi voltak a hagyománynak, az eredeti mű születésének (ahogy a KET- és

1 Arról, hogy pontosan mi a különbség rekonstrukció, felújítás és betanítás között, és mikor nevezhetünk egy előadást „elveszettnek”, megosztanak a vélemények. Elsősorban az adott mű kora és a róla fennmaradt források alapján differenciálhatunk, de jelen írás terjedelmi keretei nem teszik lehetővé a részletes elemzést. A cikkben azt az elvet követem, hogy a repertoárból, az élő hagyományból több évtizede kikopott előadásokat a rendelkezésre álló forrásoktól függetlenül rekonstrukciónak nevezem (l. KET- és Györgyfalvy-művek, az Orkesztika Alapítvány munkái), míg az oktatási intézményekben (BKTF, MTE) színpadra állított darabokat felújításnak vagy betanításnak, mivel ezek általában a világ más részein időről időre játszott koreográfiák, bemutatásuk elsősorban pedagógiai célzatú, nem pedig egy elfeledett mű felélesztését szolgálja.



Dienes Valéria Hajnalvárása (1924) egykor...
Fotó: Magyar Mozdulatművészeti Társulat



...és rekonstrukciója ma (2001). Fotó: Varga Gábor György

a Györgyfalvy-darabok esetében), de előfordulhat, hogy másodlagos forrásokkal (videofelvétellel, fotókkal, jegyzetekkel, tánclejegyzésekkel és egyéb dokumentumokkal) kell beérniük az (újra)alkotóknak.

Pálosi Istvánnak, aki a 2018 nyarán elhunyt Fenyves Márkkal együtt több mint 25 éve kezdett dolgozni a magyar mozdulatművészet hagyományainak feltárásán és megőrzésén, gyakorlatilag mindenféle forrásból volt alkalma dolgozni az évek folyamán. A 2000-es évek elejétől kezdve nagyon sok rekonstrukciót készítettek, és hogy milyen darabhoz nyúlta hozzá, azt gyakran az határozta meg, milyen anyag került éppen az Orkesztika Alapítvány mozdulatművészeti gyűjteményének birtokába. A rekonstrukcióknál sok esetben tudtak még élő mesterek emlékeire támaszkodni. 2001-ben például Dienes Valéria *Hajnalvárás* című koreográfiáját vitték színpadra, amiben a fennmaradt térrajzok, szöveges jegyzetek és a Dienes-féle táncjelírással készült feljegyzések mellett segítségükre volt a koreográfus fia, Dienes Gedeon is, aki táncolt az 1925-ös bemutatón. 75 év távlatából persze ő sem emlékezett mindenre, de mégis volt egy pozitív visszacsatolás, hogy jó irányba mennek. „Én azt gondolom, hogy amennyire lehet, próbáljon meg dokumentumhű lenni az ember, de elsősorban az alkotóhoz és a stílushoz kell hűnek lenni. Nem lehet egy az egyben rekonstruálni a műveket, hiszen a tánc a pillanat művészete – véli Pálosi. – Egy rekonstrukciónál mindig bele kell merülni az adott alkotó stílusába, abba, hogy milyen mozdulatvilágot használ – ebből kell kiegészíteni, új dolgokat belerakni, ha valami nem egyértelmű. Ekkor már a rekonstruáló szakember személyisége is belekerül.” Pálosi és Fenyves mesterei (Berczik Sára, E. Kovács Éva, Szöllősi Ágnes stb.) már a tánctanítás során arra biztatták őket, hogy ne kopírozzanak, hanem vigyék bele magukat is a tanultakba. Ugyanez vonatkozott a közösen rekonstruált előadásokra is: stílusban, esztétikában hűnek kellett maradni az eredetihez, de úgy, hogy

beleépítették a saját személyiségüket is a munkába. Ugyanakkor sokszor maga az alkotópáros sem tudta eldönteni, nevezheti-e a készülő művet rekonstrukciónak, vagy inkább csak az eredetiből kiinduló inspirációnak – hiszen egyes esetekben (például Szentpál Olga *Kezek tánca* című műve után) nem maradt fenn több néhány fotónál. Pálosi számos más körülményt is említ, amelyek miatt eredeti formában a legtöbb mű gyakorlatilag nem rekonstruálható: „A 20-as, 30-as években minden sokkal nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb volt, mindenre volt idő, és ez a táncban is tükröződött. Amikor a Dienes-bemutatóhoz a Bárdos Lajos Társaság rekonstruálta a zenét, hiába voltak meg az eredeti kották a tempóra való utalásokkal, az énekesek mai tempóban, sokkal gyorsabban énekeltek el a művet, arra pedig nem volt eltérő a koreográfia.” És más is megváltozott az elmúlt közel 100 évben: „Akkoriban egy átlag amatőr táncosnak is mobilisabb volt a gerince, mint egy mai embernek. Jobban hátra tudott hajolni, mozgékonyabbak voltak az ízületei. Ezek a mozgástartományok folyamatosan szűkülnek be, ezt már gyerekkorban megfigyeljük, amikor elkezdjük őket tanítani.”

A táncrekonstrukciók legfontosabb forrásai közé tartoznak a tánclejegyzések. Bár a 20. században nagyon sok táncjelírási rendszer létrehozására tettek kísérletet, végül kettő maradt szélesebb körben ma is használatban: Lábán Rudolf, az európai modern tánc egyik legjelentősebb úttörőjének rendszere (Lábán-kinetográfia), amelyet a tánc minden műfajában, valamint a Benesh-rendszer, amelyet elsősorban a balettben alkalmaznak. A tánclejegyzések alkalmasságáról, hasznosságáról azonban megoszlanak a vélemények. Részben talán ennek is köszönhető, hogy a Magyar Táncművészeti Egyetemen csak a néptáncoktatásnak része a Lábán-kinetográfia tanítása. Fügedi János tánckutató szerint a szkeptikus hangok mögött annak felismerésének hiánya áll, hogy a táncos mozdulat-elemzés milyen különleges tartalmi-esztétikai értéket képvisel.

„A kinetográfia alapja a mozgáselemzés. A tánc elemzésének legnagyobb nehézsége, hogy mozgásaink nem tudatosak, automatikusan hajtjuk végre a jól betanult mozgássorokat, legyen az utcai séta, a munkavégzés, a sport bármely területe, vagy tánc. Ha az elemzéssel meg kívánunk határozni egy mozgást, akkor a tudattalanból a tudatos szférába kell emelnünk, meg kell határoznunk jellegeit, majd valamely következetes módon meg kell keresnünk hozzá a megfelelő jelölésmódot. Az elemzés tehát alapvetően verbális, gondolati, ahogy a kognitív pszichológusok mondják, a tudati vonal alatt előadott »tudni hogyanból« a mozgást átmenjünk a tudatos »tudni mit« területére. Ebből egyenesen következik, hogy mindent le lehet írni táncnotációval, amit verbálisan meg tudunk fogalmazni, csak illesszük be jelölésmódját egy jól követhető, jól kidolgozott szimbólumrendszerbe. Ha valaki ismeri e jelölőrendszert és a mögöttes mozgáselemzési rendszert, akkor nem másol, hanem rekonstrukciójával interpretálni is tudja azokat a mozgásszerkezeteket és -minőségeket, amelyeket jelölnek.” A kinetográfia elemző potenciáljával Lőrinc Katalin, a Magyar Táncművészeti Egyetem tanára is egyetért: azt mondja, akkor figyelt fel a jelentőségére, amikor egyik tanítványa, Nagy Andrea a szakdolgozatában az ő Graham-technika óráját szerette volna táncjelírással lejegyezni, ehhez pedig kérdéseket tett fel neki. „Mozgásmínőségekre kérdezett rá, például hogy amikor ezt a spirált csinálod, az vezetett vagy lendített mozgást. A mozgást szándékán kellett elgondolkodnom, ami addig sosem merült fel az életemben, mert mi nem így tanultunk táncolni. És attól kezdve másként is tanítottam. A mozgáselemzésre, a mozgást megértésére nagyon alkalmasnak tartom a kinetográfiát – ha benne vannak a dinamikai jelek, akkor már értem az alkotói szándékot is. A táncjelírásból sok olyan információ is kiderül, amit egy videofelvétel nem mutat meg.” De Fügedi János szerint nem csak ez az előnye a tánclejegyzéseknek a videofelvételekkel szemben. „A »hagyományos« kamerával végzett megőrzési, rekonstrukciós célú felvételek problémáira számos példát lehetne sorolni a látószögtől a szólamok megfigyelhetőségén és a takarásokon keresztül a jelmez, a világítás és a díszlet okozta felismerhetőségi gondokig. De talán a legfőbb probléma, hogy hiába a digitalizálás, maga a digitális anyag hosszú távú megőrzése is megoldatlan, egyelőre az újabb és újabb hordozókra végzett, szakadatlan másolás módszerét használják az egész világon. Ahogy a DVD röpké pár év alatt teljesen eltűnt, úgy válik majd minden ma használt digitális fájlformátum nem évtizedek, hanem évek alatt használhatatlanná, elég csak egyetlen formátumkonverziós lépést kihagynunk. A papír egyelőre néhány száz évig megmarad.” Fügedi János szerint valós tánc történet és táncesztétika is csak notációs alapon írható. Ugyanakkor a módszert magas szinten mind elsajátítani, mind használni időigényes, ezért tartja sok alkotó korszerűtlennek és a mindennapi munkához alkalmatlannak.

A rekonstruált előadások többféle céllal jöhetnek létre, de mindig felmerül a kérdés, hogy mit jelenthetnek a ma embere számára. „Tánc történetként minden rekonstrukcióért hálás vagyok, mert segítenek az oktatásban, de nézőként ilyenkor egy időgépbe kell beülnöm – mondja Fuchs Lívia. – A színház élő művészet, óhatatlanul minden előadás a jelenhez tartozik, de ha nem ismerjük meg a múltat, akkor a jelen folyamatait sem érthetjük meg. Azt tartanám a legjobbnak, ha nem tűnének el évtizedekre a darabok, hanem időről időre játszanák őket. De egyedül a nagy balettegyüttesek repertoárjában van folyamatosan jelen a múlt, miközben ez a múlt elkerülhetetlenül úgy őrződik meg, hogy egyre változik. Az átörökítésnek ezek a próbálkozásai fontosak lennének a modern tánc és a

néptánc területén is. Nagyon jónak tartom például, hogy az amerikai táncos felsőoktatásban folyamatosan életben tartják Ted Shawn, Ruth St. Denis vagy Doris Humphrey műveit, így azok nem vesznek el örökre.”

A táncoktatásban Magyarországon is fontos szerepe van a hasonló projekteknek, és a cikkben megszólaló mindegyik szakember egyetért azzal, hogy pedagógiai szempontból nagyon hasznosak az ilyen munkák, hiszen segítenek a diákoknak saját testükön megtapasztalni a tánc történelmet. Lőrinc Katalin számos alkalommal tanította be növendékeinek a modern repertoár klasszikusait, Martha Grahamtól Merce Cunninghamig, Alvin Ailey-től Christopher Bruce-ig vagy Mats Ekig. „Szerintem minden ilyen munkának az a lényege, hogy abból itt és most, ma az én testem-lelkem mit kap, hogyan tudom saját magamat értelmezni egy adott darabon keresztül. Én fiatalokkal dolgozom folyamatosan, és azt gondolom, hogy az az érdekes, hogy számukra mit tudnak mondani ezek a művek. Ha az alkotói szándék érzékelhető, ha kiderül, hogy mi volt a kiindulópont érzelmileg, fizikailag, mentálisan, akkor az ma is hiteles lesz. Én szinte csak olyasmivel dolgozom, amit nagyon jól ismerek, megmutatni is csak olyat mutatok meg, amit jól meg tudok mutatni. Például Martha Graham esetében ismerem az életrajzi kontextust, el tudom mondani a diákoknak, hogy a kitörni készülő szenvedély és a női erő fontos tartalom volt számára. Olyan energiákat sugallt, amelyekkel azt demonstrálta, hogy mi, nők vagyunk olyan erősek, mint a férfiak. Addig a klasszikus balettben nem ez volt a paradigma. Számomra az a kérdés, hogy mit tud ma ezzel az anyaggal kezdeni egy fiatal, elindul-e tőle a fantáziája. És az a tapasztalatom, hogy elindul: nemrég például a negyedik évfolyamos lány tanítványaim egy koreográfusversenyre egy Martha Graham elemei által inspirált triót készítettek.”

Az Angelus Iván vezette Budapest Kortárs Tánc Főiskola is készített rekonstrukciós vagy felújított előadásokat a hallgatókkal, elsősorban az iskola korai éveiben. Színre vitték például Ailey, Graham, Limón és Trisha Brown darabjait, a magyarok közül pedig Györgyfalvy Katalin, Berczik Sára és E. Kovács Éva műveit. „Mindig irigyeltem a »szépművészeti« múzeumokat járva azokat, akik napokra, hetekre »beköltöznek« a múzeumba, és a nagy mesterek képeit másolják. Az eredetihez leghasonlóbb anyagokkal, az eredeti ecsetvonásokat újraélve, a legapróbb részletekben elmélyedve léptek kapcsolatba az elődökkel, belebújtak a mesterek bőrébe, hogy belülről értsék meg őket, eredményeiket – mondja Angelus Iván. – Az emberi lét egyik legnagyobb lehetősége a generációk tudásának egymásra épülése. Ezt vágják el nagy előszeretettel a különböző előjelű »kulturális forradalmak«. Mi azon dolgozunk, hogy a generációk kommunikáljanak egymással. Ez különösen nehéz, de nem lehetetlen az időben zajló művészetek esetében. Klónozni, másolni se táncokat, se táncosokat nem lehet, de felkutatva a forrásvidéket, ráérezve az *eredeti* anyagra – mozgásvilágra, szellemiségre, az eredeti nyelvtanra, ars poeticára, koreográfiai gondolkodásra –, és mai önmagunk élményei alapján megértve az eredeti szándékot és célközönséget, igen közel lehet jutni az *eredeti*hez. A lényeg, hogy az már ne az eredeti legyen, hanem az új, a tökéletes másolat.”

Pálosi István is úgy látja, hogy a jelenlegi egocentrikus, felgyorsult, csak a mának és a jövőnek élő világban nehéz olyan tanítványokat találni, akik szívesen foglalkoznak a múlttal, a hagyományok ápolásával. Ő az Orkesztika Alapítványnál mindenesetre továbbra is igyekszik munkatársaival mindent alaposan dokumentálni. Hogy ezek a források aztán mennyire bizonyulnak majd használhatónak, és lesz-e, aki évtizedek múlva előveszi a ma műveit – az a jövő zenéje.

HALÁSZ TAMÁS

VÁLTOZATOK FELTÁMASZTÁSRA

Nemzetközi példák és tapasztalatok

A mozgó testekkel térbe írt műalkotások, azaz a tánckoreográfiák megőrzésére, újjáépítésére, fennmaradására az elmúlt évszázadok során a legkülönbözőbb mértékben volt igény, szükség és lehetőség és alkotói szándék. A „konzerválásra” ez utóbbiaktól függően több kifejezés született: felújítás, átdolgozás, új betanulás, rekonstrukció – a szavak konkrét jelentése világos, ám az általuk jelölt értelmezési tartományok közti határok nem mindig teljesen tiszták a mégoly beavatottak számára sem. Egyes konkrét, változatos és változatos példákon keresztül e terepre merészkedünk.

Tárgyunkat vizsgálva elsősorban a megőrzés eszköztárát érdemes szemrevételeznünk: a szájhagyománytól a modernkori technológiákig igen sokféle támaszt kerestek munkájukhoz elmúlt korok ambiciózus táncművészei. A rögzítés módja (egyáltalán gesztusának léte vagy nemléte) alapvetően tanúskodottanúskodik az ilyesfajta szándékról, melynek az emlegetett ambíció – az adott lehetőségekkel gazdálkodva – a kiindulópontja. Már évszázadokkal a modern kori táncjelírás (legismertebb „iskolái” a két világháború közti időszakban kidolgozott Lábán-, illetve a Benesh-féle notáció) megjelenése előtt próbálkoztak a táncmozdulatok rögzítésével: a legkorábbi fennmaradt emlék a francia koreográfus-táncos-zeneszerző, Pierre Beauchamp nevéhez fűződik, aki az 1690-es években kísérletezett a tánc partitúrájának megalkotásával.

A legrégebbi, ma is repertoáron lévő táncműcsokor a francia-svéd származású dán koreográfus, August Bournonville (1805–1879) életművének egy darabja. A Koppenhágában született és elhunyt mester, a dán nemzeti balett megteremtője alkotói pályafutása négy évtizede során mintegy ötven művet alkotott, melyek közül számos örökre elveszett, ám némelyik, mint a *A szilfid* vagy a *Genzanói virágünnep*, ma is ismert és népszerű repertoárdarab (az életmű nagyjából ötöde maradt fenn). Az előbbi, melyet a magyar közönség nem csupán a Magyar Nemzeti Balett művészeinek nagy sikerű előadásában (magyarországi bemutató: 1973, Hans Brenaa és Flemming Flindt felújítása, Hans Brenaa betanítása), de egy 2010-es vendéjátéknak köszönhetően a Dán Királyi Balett prezentációjában is ismer, a balettromantika egyik legjelentősebb alkotása. Maga a mű átdolgozás, melyet Bournonville két évvel azt követően alkotott meg, hogy Párizsban látta az olasz Filippo Taglioni *Szilfid*-változatát. A dán koreográfus e korai, 1836-ban keletkezett szerzeménye egyben a változatlan formában

Anna Pavlova és Laurent Novikov Fokin *Bacchanale* (1910) című koreográfiájában. Fotó: archív



maig fennmaradt legrégebbi romantikus balettmű, mely – mint arra Gara Márk tánc történetész rámutat¹ – „mozgásanyagánál fogva mintaként szolgált több más balett rekonstrukciójához, így *A szilfid* Filippo Taglioni-féle verziójának újrateremtéséhez is”. Bournonville *La Sylphide*-je a maga nemében egyedülálló példa és emlék, melyet a patinás, 1748-ban alapított Dán Királyi Balett művészeinek, pedagógusainak generációi őriztek-őriznek a mai napig, áthagyományozva, átörökítve azt mind

¹ MAJOR Rita – GARA Márk, *Az európai színpadi tánc története*, Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014.

mozgásanyagát, mint látványvilágát tekintve intakt állapotban. Autentikus, pompás régiség, a dán nemzeti identitás része – a messzi régmúlt emléke, mely a folyamatos életben tartással konzerválódott úgy, hogy hitelesen fennmaradt mozgásanyaga nagyban segítette a korabeli koreográfusi jegyzetekre, leírásokra, kezdetleges notációra támaszkodó szakemberek munkáját, akik a korszak és/vagy az alkotó további műveit is visszahozták a tetszhalálból. Bournonville ma is ismert kilenc műve közül többnek más sors jutott, azaz nem adatott meg a megőrződés lehetősége a szakadatlan továbbjátszással – így a *La Sylphide* mint egyfajta „koreográfiai donor”, stílusminta, balett-összejtek halmazát segítette a feltámasztó munkálatok során.

Kiragadott példákön tematikusan és időrendben tovább haladva feltárul előttünk az egyetemes tánc történet talán leginnovatívabb, de „legendásság” tekintetében abszolút vezető társulata, a Szergej Gyagilev alapította Les Ballets Russes pazar öröksége. Az összesen két évtizedig működött együttes valóságos zsenikeltetőként üzemelt: nem csupán kora vezető táncművészeinek és koreográfusainak krémje, de a hajdani társzművészeti ágak halhatatlanjainak sora is közreműködött nagyszerű előadásai létrehozatalában. A Gyagilev-együttes számos ikonikus produkciója maradt fenn mindmáig, hála a rekonstruktőrök munkájának. Mihail Fokin, aki alapító tagként 1909-ben csatlakozott az együtteshez, még a Gyagilev-idők előtt, a szentpétervári Mariinszkij Színház művészeként komponálta meg a halhatatlan balerina, a társulat ifjú csillaga, Anna Pavlova számára *A haldokló hatyú* című rövid szólót, élete második koreográfiáját, Camille Saint-Saëns zenéjére. A mű Pavlova védjegyévé vált: az ötvenesztendősen, rövid betegség után elhunyt táncosnő élete utolsó napjaiig fellépett (két turnéállomás közt halt meg), s pályafutása során, negyed század alatt több ezerszer (egyes források szerint közel négyezerszer) adta elő e szólót roppant számú vendégjátékán. Táncát filmszalag is őrzi, a felvétel 1925-ben készült. A kivételesen ismert darabot rengetegen látták, s annyian hallottak felőle, mint talán egyetlen más balettműről sem. *A hatyú halála* nem szorult rekonstrukcióra: ismertsége, „bevétettsége” nyomán egyszerűen a széles és szakmai köztudatban, így a színpadon is megmaradt, maga Fokin pedig a filmfelvétel elkészültének évében fotókkal illusztrálva ki

is adta koreográfiája hivatalos leírását, így véve fel a küzdelmet a megszámlálhatatlan utánzóval és utánzáttal szemben.

Pavlovával ellentétben Szergej Gyagilev elutasította, megvetette a filmet, ennek következtében az általa vezetett társulat egyetlen produkciójáról sem maradt fenn korabeli mozgókép (egyetlen, lényegében titokban készült filmtöredékről tudunk csak, mely a társulat művészeit montreux-i szabadtéri fellépésükön örökítette meg 1928-ban; a felvétel pár éve került elő Londonban, a brit Pathé-archívumban). Mégis: a Ballets Russes számos nagyszerű előadása élte túl az 1929-ben meghalt Gyagilevet. Ezek esetében már a szervezett és strukturált emlékezet segítette a fennmaradásban, elegyedve a notáció adta lehetőségekkel. Külön érdemes egy pillanatra kitérni e művek látványvilágára, melyet a kor óriásai jegyeztek. Az állandó tervezők, Alekszandr Benois, majd a káprázatos tehetségű Leon Bakst mellett olyan alkotók dolgoztak Gyagilevnek, mint Picasso, Roerich, Derain, de Chirico vagy Matisse – jelmezeik, terveik tömege féltett kincse ma is a világ nagy, nem csupán táncművészeti profilú gyűjteményeinek, s volt segítségére a rekonstrukciós munkákat végző szakembereknek. Érvényes ugyanez a táncok zenéjére is, melyeket olyan nagyságok jegyeztek, mint Stravinsky vagy Debussy. Gyagilev társulatának és az egyetemes tánc történetnek is talán legnagyobb, nem kevésbé legendás, kophatatlan fényű csillaga volt Vclav Nizsinszkij, ki rövidre mért, drámai sodrású pályafutása során öt koreográfiát alkotott, ezek közül négy a Ballets Russes számára készült (az ötödik a St. Moritzban – egy szanatóriumban, rohamos szellemi hanyatlása kapujában – maroknyi közönség előtt egyetlen alkalommal táncolt búcsúműve volt). Nizsinszkij koreográfiái a Gyagilev-társulat nagy vihart kavart, emblemikus művei lettek néhány rövid évre. Azok rekonstrukcióit az előadások hajdani szereplőinek (elsősorban a bátyja 1912 és 1916 közt született műveit közel hat évtizeddel túlélő táncos-koreográfus, Broniszlava Nizsinszka) emlékezte és Nizsinszkij alapos, maga fejlesztette notációval készült jegyzetei mellett a fotográfia is segítette. Az orosz–lengyel táncfenomén kulcsművét, a bemutatóján soha nem látott botrányt kiváltott *Egy faun délutánját*, pontosabban annak próbáit 1912-ben egy különös sorsú, kiváló fotós, a Londonban működő Adolph de Meyer báró fotózta, aki

Bournonville: A szilfid (Magyar Nemzeti Balett). Fotó: Mezey Béla



harminchárom felvételét az I. világháború előestéjén Párizsban egy mindössze 250 példányban kiadott albumban jelentette meg.² A későbbi rekonstrukciónak e kulcsmozzanatokat megőrkítő fotósorozat lett a bázisa. A koreográfiát 1931-ben Leon Woyzikowsky (Wójcikowski) lengyel balettmester, egykori Gyagilev-táncos tanította be a londoni Rambert Balettnak – még emlékeztetből. Az 1980-as évek végén a táncnotáció nagyszonya, Ann Hutchinson Guest, valamint Claudia Jeschke Nizsinszkij lejegyzéséből és Meyer képeiből kiindulva rekonstruálta a művet. Meyer képkockáit a hamisítók is bőszen használják: a YouTube-on megtalálható meglehetősen primitív, pár másodperces képződmények, melyek állítólag a táncoló Nizsinszkijt örökítik meg, a báró felvételeinek összemontírozásával jöttek létre. A „tánc istenéről” soha nem készült mozgóképpel, egy rövid kis töredéket leszámítva, melyet elkészülte után évtizedekkel a Bécsbe bevonuló felszabadító amerikai csapatok filmhíradójában vettek észre: kockáin a megtört, beteg, feleségével a front előtt Magyarországról Bécsbe menekült Nizsinszkij sétál a Sacher Szálló előtt...

Broniszlava Nizsinszka, aki Gyagilev társulatához fivérével együtt csatlakozott 1909-ben, pár év (1915–1921) kihagyással visszatért a világhírűvé lett Ballets Russes-höz. Visszaszerződése után, táncosi működése mellett, pár év alatt öt művet alkotott az együttesnek. Kiváló emlékezete nem csupán Václav műveinek rekonstrukciója során segített sokat: Nizsinszkat 1964-ben kérte fel egykori pártfogoltja, később a brit balett egyik legnagyobb hatású alkotója, Frederick Ashton, hogy a Royal Ballet számára rekonstruálja, és táncosainak betanítsa egyik főművét, az 1924-ben keletkezett *Les Biches*-t,³ majd két évvel később az 1923-as *Les Noces* (*Menyegző*) is új életre kelt a Covent Gardenben. A zseniális testvérek koreográfiáinak rekonstrukciói a szakmai szemtanúk-művészek emlékei alapján, a korabeli elméleti és technológiai lehetőségek-adottságok-támpontok együttes alkalmazásával készülhettek el a mindezeket összefogó, kiváló szakemberek irányításával. Ne felejtjük el: az 1910–1920-as években nem csupán a színpadi mozgókép, de a színpadi állókép készítése is alapvető nehézségekbe ütközött. A filmes rögzítésre a kor technológiai fejlettsége alig adott esélyt, s az 1940-es évekig a táncfotózás is alapvetően műteremben merev pózba rendezett jelmezes táncosok megőrkítését jelentette.

Az 1950-es évektől a technológiák rohamos fejlődése és a táncjelírás elterjedése (persze ne valami járványszerű terjedésre gondoljunk: a notáció rendkívül bonyolult, mind írni, mind olvasni igen kevesen tudnak táncpartitúrát) nagyban segítette a tánc precíz, nem csupán élmény- vagy visszaemlékezés-alapú rögzítését, megőrkítését, illetve rekonstrukcióját. A hatalmas, több mázsás fix kamerákat felváltották a *handycam*ek, a könnyen mozgatható és amatőrök által is kezelhető kézi berendezések, a népes stábokat az egyedül dolgozó operatőrök, s az egyre érzékenyebb filmeknek köszönhetően a színházi fotózás lehe-

Maguy Marin: *May B* (1983). Fotó: Ágoston András



tőségei is forradalmi változáson mentek keresztül. A tánc, az illelgyon művészet mind megragadhatóbbá, de legalábbis becserkészhetőbbé vált. A változást olyan, egészen prózai tényezők is befolyásolták, mint az emberi élettartam, s ezzel együtt egy-egy pályafutás meghosszabbodása. Gyakori jelenség az önnön hőskorába, a hőskora idején született főműveihez visszanyúló ma is aktív koreográfus. Kivételes példa erre a francia Maguy Marin, aki egyik legjelentősebb, mindössze harmincévesen készített művét, a *May B*-t újította fel több mint három évtizeddel annak keletkezése (1981) után (a mű igazából ennél jóval rövidebb időt pihent, Marin társulata majdnem folyamatosan játszotta). A *May B* a magyar tánc történetben is kivételes helyet foglal el, hiszen (a legenda szerint gyakorlatilag a véletlennek, azaz a lankadó kultúrpolitikai éberségnek köszönhetően) az első progresszív táncszínházi produkció volt, amely 1983-ban mintegy átbújt a vasfüggönyön, s így Magyarországon is látható volt. A vendégjátékon a Fővárosi Operettszínház nézőterén ott ült az ébredező magyar modern tánc maroknyi főalakja, s tért haza egy gyomrossal felérő extatikus, inspiratív élménnyel.⁴ E kulcsművét Marin kereken harminc évvel később visszahozta Budapestre. Egy teljesen másik Budapestre.

Az amerikai posztmodern tánc nagyjai (Rainer, Paxton, Monk, Childs, Dunn és a többiek) a 2017-ben elhunyt Trisha Brown kivételével ma is élnek, tanítanak, eszméik, alkotásaik tanítványaikban maradnak elevenek. Számos néhai 20. századi koreográfusóriás együttese ma is aktív, s őrzi, elevenen tartja alapítója munkásságát. A José Limón Dance Company, a Martha Graham Dance Company, a Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, a Merce Cunningham Trust vagy a Béjart Ballet Lausanne különböző módokon, felfogással, változatos minőségben, de állhatatosan ápolja névadója szellemi örökségét.

Nagy kérdés, hogy egy adott mű sikeres és hiteles őrzése, fel-

² Az album képanyagát, Jennifer Dunning tanulmányával 1983-ban a Dance Books Ltd. jelentette meg Londonban (*L'Après-midi d'un Faune – Vaszlav Nijinszky 1912*). A kötet előszava szerint ekkorra Meyer kiadványából már csak hat példány volt ismert világszerte.

³ „[...] a *Les Biches* [...] címét nálunk, abban a pár tánc történeti írásban, melyben megemlítik, pontatlanul, vagy inkább prűden fordított[á]k le Szarvasünökre: ez szó szerint ugyan igaz, de nem érzékelteti a nyelvi mókát, a leszibikusokra való – bár tán utólagos – finom utalást. A társulaton belül, cinkos összekacsintással ez ('leszbikusok') volt a darab címének értelmezése. Nem véletlenül, hiszen az a Côte d'Azur frivol (és felszínes) életét fricskázza, és voltaképp Házibulinak kell(ene) fordítani – a balett, könnyű témája ellenére, koreográfiailag amúgy nagyon nehéz.” Hézsó István, „Ha Nizsinszkij, akkor Nizsinszka is... – Tánc történeti fotóritkások 3.,” *Parallel* 20. sz. (2011): 32–35, 33.

⁴ Erről részletesen lásd: KRÁLL Csaba, „Egy vendégjáték elő- és utóélete – A *May B* és a hazai függetlenek,” *Parallel* 27. sz. (2013): 4–14.

támasztása, rekonstrukciója mellett mit lehet, mit kell kezdeni a kontextussal. Egy koreográfia keletkezési idejének társadalmi, politikai, kulturális viszonyrendszere például nem rekonstruálható, nem át- vagy újraélhető a maga teljességében, még annak számára sem okvetlenül, aki már tudatos fejjel élt a keletkezés korában. Kiváltképp annak, aki akkor még meg sem született. A mű hatása, helye minden korban másképp érzékelhető – ám ezt a múzeumok falán függő festményeket szemlélve sem jut eszünkbe számon kérni. Bournonville *A szilfidjét* szemlélve nem elmélkedünk az akkor regnáló dán király, VI. Frigyes politikáján, ám annál inkább a korabeli kontinenst bejáró nemzeti romantika jelenségein. Átérezhető, átélhető például az AIDS-pánik egy, a rettegett s még gyógyíthatatlan betegség által árnyékba borított korból feltámasztott, a járvány ihlette táncművet szemlélve? Kurt Jooss a II. világháború előestéjén rettegésből és daczból, velőtrázó próféciaaként született, ma is elevenen tartott *A zöld asztala*, ez a kivételes, pacifista táncremekmű betalál a mában?

A nagyszerű Lucinda Childs (1940–) az 1960-as és 1970-es években bemutatott s az elmúlt években maga felújította/rekonstruálta műveit szemlélve, melyeket Ausztriában láttam, például nem lehetett nem gondolni keletkezésük körülményeire, mivel e kortalan remekművek paradox módon minden eresztékükből árasztják a kort. Az amerikai posztmodernnek, a Judson Church-generáció műveit nem lehet pontosan értelmezni a vietnámi háború és a hippikultúra minimális ismerete

nélkül. Vagy ez csak a történelmi közelség miatt van így? Egyáltalán: igaz ez az előbbi mondat? Kor, koréretet, történelem, szubkultúrák vonzó és izgalmas kavalkádja övez egy-egy, a múltból feltámadó, rekonstruált művet, mely a megújulással ismét *testet* ölt. Ha az írásom elején sorolt fogalmi meghatározásokat vizsgáljuk, természetesen alapvető, drámai különbséget jelent, hogy ki él még a mű létrehozói közül. Megkockáztatható-e, hogy tisztán rekonstrukcióról beszélni akkor logikus, ha az alkotó(k) már nem él(nek)? Olga de Soto portugál koreográfus társulata nyolc évvel ezelőtt a Merlin Színházban adta elő a szerző különleges táncos-filmes munkáját, az *histoire(s)* című megrendítő produkciót, mely szinte régészeti eszközökkel, a bemutató hajdani nézőit (és csak a nézőit) beszélgetve, hatvan év távolából rekonstruálta a befogadói érzetet-élményt, a művészeti célba találást egy konkrét darab, Roland Petit 1946-ban Párizsban bemutatott *A fiatalember és a halál* című táncműve kapcsán. Az előadásban, szcenírozott filmbejátszásokban mélyen megérintett, évtizedek múltán is jól emlékező laikusok beszéltek az átéltekről. Az egykori megszólalók (a mű és a vázát jelentő film 2003-ban készült) közül napjainkra talán már senki sincs életben. Egy eleven szereplőkre íródott műalkotás feltehetően akkor lép át az örökkévalóságba, amikor az utolsó nézője is meghal. A rekonstrukció – sok minden mellett – versenyfutás a múltó idővel, a kopó emlékezettel, az avulással, a változással.

ZAVAR, HA UTÁNZÁST LÁTOK, AZ MINDIG HAMIS

Wuppertali Táncszínház: örökségkezelés felelősséggel

Mit tesz egy művel a felújítás, a repríz, az új betanulás? Amikor 2009-ben Pina Bausch meghalt, kérdésessé vált, mi lesz a társulattal, az előadásokkal. Milyen utóélete lehet a koreográfus műveinek a halála után? Mit jelent megőrizni a repertoárt? Ezekre a kérdésekre keresett választ ROBERT STURMmal, a Wuppertali Táncszínház jelenlegi produkciós vezetőjével LAKOS ANNA.

– Bausch halála után a Wuppertali Táncszínház tovább játszotta az előadásokat, turnéra is mentek velük. Milyen darabokat tartottak műsoron, miket vettek le, vagy játszottak később újra, néhány év szünet után.

– Továbbjátszottuk az előadásokat, a külföldi turnéokra megkötött szerződések voltak, a műsortervünk is két évre előre készen állt. Mind a politika, azaz a városi fenntartó, mind a társulat számára egyértelmű volt: Pina Bausch olyan kulturális értéket, örökséget képvisel, amelyet mindenképpen meg kell őrizni. Most hirtelen nem tudnék olyan példát hozni, hogy valamilyen döntés alapján egy darabot végleg levettünk

volna a műsorról. Persze van olyan előadás, amelyet nem játszunk már, de ennek nagyon sokféle oka lehet. A koreográfus különböző életszakaszaiban létrehozott, az életmű különböző színeit megjelenítő, emellett általunk is fontosnak ítélt műveket szeretnénk életben tartani. Ezért vettük elő 2000 után újra az *Arient* (Áriák), amelyet 2017-ben felújítottunk, és ma is láthat a közönség. A díszlete nagyon bonyolult, ezért nem is nagyon utaztunk vele, bár vendégszerepelt például Franciaországban és New Yorkban. A színpadon egy hatalmas vi-zes medence található, ami ha kicsit is más helyre kerül, már semmi sem működik.



Robert Sturm, a Wuppertali Táncszínház produkciós vezetője, háttérben a wuppertali Schauspielhausban 2025-ben megnyíló Pina Bausch Centrum épülete. Fotó: Oliver Sturm

– Pina Bausch előadásai egyszerre voltak tánc- és színházi produkciók, amelyeket a világ számos színházába meghívtak. Hogyan lehet karbantartani egy előadást, ha az sokat turnézik?

– Először is Peter Pabst díszlettervező és a műszaki vezetőnk jóval a vendégjáték előtt megnézik a befogadó színházat, és elkészítik az adott helyre a díszletváltoztatási terveket. Ez csak a műszaki rész, de nem elválasztható a vele összefüggő művészeti megoldásoktól. Van olyan előadás, ahol az adaptálás egyszerű, mint például a *Nelken (Szegefűk)* esetében, amelynél csak a szegfűmező méretét kell variálni. Viszont vannak olyan produkciók, amelyek látványterve műszaki szempontból sokkal bonyolultabb, összetettebb. Ilyen például a *Viktor*, amelynek díszlete egy hatalmas konstrukció, még a tetején is járnak. Ezen sokszor változtattunk, hogy beférjen az adott színházba. Természetesen mindent úgy próbálunk megoldani, hogy maga az előadás ne változzon, a nézők mindig ugyanazt lássák. Az előadások művészi színvonalán a technikai változtatások nem érződhetnek.

– Az együttes történetében időnként előfordult, hogy valamelyik művész elhagyta a társulatot, volt, aki végleg, volt, aki visszatért. Mindez persze szerepátvétellel jár. Ez mennyire változtat egy-egy előadáson, különösen az egyéniségekre nagyon is építő produkciók esetében?

– Pina Bausch mindig azt mondta, hogy ő nem rendez, hanem színházi elemeket is tartalmazó koreográfiákat készít, és a szerepet átvevő művésznek ezt kell megtanulnia. A próbák során ezer meg egy kérdést tett fel, amelyekre a táncosok újabb és újabb válaszokat adtak, főképp improvizációk formájában, végső soron ezekből alakult ki az új előadás. Amikor szerepátvételre került sor, Bausch természetesen már nem tette fel újra ezeket a kérdéseket, hiszen a darab már elkészült. Az viszont fontos szempontként jelentkezett, hogy az új beálló is megtalálja önmagát a szerepben, hogy eleven és hiteles legyen. Sokszor mondják és írják, hogy Bauschnál – amellet, hogy jó táncosnak kellett lenni – milyen meghatározó volt, hogy az előadó egyéniség legyen. Ugyanez érvényes volt arra is, aki átvette a szerepet. Bausch munkamódszeréhez tartozott, hogy ilyen esetekben néha két-három embert is kiválasztott, mindegyükkel próbált, és csak később határozott arról, ki kapja a feladatot. Döntéseiben nem a külsőségek játszottak a főszerepet. Magas, szőke férfit nem szükségszerűen magas, szőke férfival helyettesített, inkább az volt a fontos, hogy érzelmileg ki áll közelebb a szerephez.

– Az imént a felújítás szót használta – hogyan tudná ezt definiálni?

– Ha egy előadást, mondjuk, két évig nem játszanak, és a szereposztás nagy része is változatlan, azt a mi társulatunkban még a repertoár részének tekintjük, tehát ilyenkor nem használjuk a felújítás szót. Helyette a *Wiederaufnahme* kifejezést alkalmazzuk, ami újrafelvételt jelent. Olyankor beszélünk *Neueinstudierung*ról, azaz új betanulásról, amikor például tizenhét év után újra elővesszük az *Arient*, vagy most épp az *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (Kézen fogja [a nőt], és a kastélyba vezeti, a többiek követik) – ez egy *Macbeth*-variáció, 1978-ban volt a bemutatója, és 29 éve nem játszottuk. Ha ennyi kihagyás után a szereposztás esetleg nem változna, akkor is új betanulásról beszélnénk, mert nagyon sok vele a munka. A *Macbeth*ben senki sincs az eredeti szereposztásból, helyesebben egyvalaki van, aki régen benne volt, de más szerepben. Az *Arien*ben pedig nagyon sok a fiatal, az új beálló. Megjegyzem, Bausch életében is volt olyan darab, amelyik hosszú ideig nem ment. Lényegében az ő elképzelését folytattuk azzal, hogy időnként egy darabot újra elővesszünk és/vagy új betanulásban játsszunk.

– Említette, mi volt Bausch munkamódszere a szerepátvételek esetében. Most, amikor a Wuppertali Táncszínház hosszú idő után újra műsorra tűzi valamelyik Bausch-koreográfiát, ki dönt arról, hogy ki kapja meg az adott szerepet, és milyen szempontok alapján?

– Bausch halála óta a végső döntés a művészeti vezetőé.¹ Próbavezetők azokból lesznek, akik ismerik a darabot, régen vagy hosszabb ideig táncolták az előadást. Így művenként változik a próbákért felelős személy vagy team összetétele. Ez a grémium megbeszéléseket tart, majd javaslatot tesz a művészeti vezetőnek, ki kapja meg egyik-másik szerepet. Végső soron tehát nem egyszemélyi döntés születik, nem egyetlen személy pótolja Bauscht. Megtartottuk azt a gyakorlatot is, amelyet ő vezetett be: egy szerepre gyakran több táncost is megnézzünk, kettős szereposztásnál pedig eldöntjük, ki táncolja a bemutatót. A *Macbeth* esetében például Jo Ann Endicott visszajött próbavezetőnek, ahogy Hans Dieter Knebel színész is. Mindketten benne voltak az eredeti előadásban. Számukra ez a próbafolyamat sok felfedezéssel jár, hiszen annak idején nem készültek arra, hogy egyszer majd be kell tanítaniuk a

1 2019. január 1. óta Bettina Wagner-Bergelt a Wuppertali Táncszínház művészeti vezetője.

darabot. A videót nézve sokszor egymást is faggatják, hogy ki mire emlékszik. Annak idején Bausch volt a külső szem, ők pedig egy folyamat részei voltak, amelynek nem is láthaták valamennyi összetevőjét. Most pedig meg kell tanulniuk kívülről nézni a produkciót, és benne a saját, hajdani szerepüket. Ez egyáltalán nem könnyű feladat.

– *A fotókon, videókon és a régi munkatársakon, művészen kívül milyen egyéb segítség van az új betanulásokhoz, az előadások színvonalának megőrzéséhez?*

– Léteznek rendezői példányok, amelyekbe fontos információkat rögzítettek. Ezek nagyon praktikus bejegyzések: ki honnan jön be, mikor indul egy új mozgás, milyen zenére vagy milyen végszóra, kinek a tánca következik, ki hol táncol, hol helyezkedik el a színpadon. Viszont a mozdulatok lejegyzése nem szerepel. A videó sokat segít, de azon sem látszik minden, inkább csak egyfajta ellenőrzésre alkalmas. A személyes instrukció sokkal fontosabb, vagyis az, hogy az új táncos megkapja azokat a háttér-információkat, hogy egy mozdulat milyen kérdésből, indulatból, helyzetből született meg, hogy a szereplő magatartása szenvedélyes, harcias vagy szeretetteljes. Vannak előadások, amelyek szereplői részletesen leírták a szerepüket. Az *Ahnen* (Ősök) ilyen, ennek az anyaga teljes. Ha nem rendelkezünk ilyen leírással, akkor megkérjük a régi-eket, hogy segítsenek, és ők gyakran rendelkezésre is állnak. Azok közül, akik most próbálják a régi darabokat, sokan nagyon fiatalok, ők soha nem táncoltak Bausch irányítása alatt, viszont pár éve már velünk vannak, és az az érzésem, hogy egyre jobban belenőnek ebbe a miliőbe. Sokszor előfordul, hogy a régiek közül többen dolgoznak az „utódaikkal”, és ugyanaz a hangulat alakul ki, ugyanaz az eredmény jön létre, mint korábban, annak ellenére, hogy mindig lesznek kisebb-nagyobb eltérések. Az „öregek” sokat dolgoztak Bausch mellett, és ezért nagyszerűen tudják átadni a szerepeiket, ami garancia arra, hogy az új betanulás is magas színvonalú legyen.

– *Egy új betanulás esetében a produkció egészét kell újra életre kelteni, ami a táncon kívül a látványvilágot is érinti. Mi a helyzet a díszletekkel, a világítással, a jelmezekkel?*

– Előfordult már, hogy nem volt meg a világítási terv, de

általában mindent megőrzünk. Azonban a sok év alatt változott a technika. Néha nagyon nehéz elérni ugyanazt a hatást. Például az idők során eltűntek azok a lámpák, amelyek olyan szép, gyenge sárga fényt adtak – lenyűgözőek voltak. Ugyanazt a hangulatot, hatást nagyon nehéz a mai technikával előállítani, mert ezek a reflektorok gyakran sokkal ridegebb, hidegebb, erősebb fényűek, mint a jóval korábbiak. Ahol lehet, ahol még vannak régi lámpák, azokat használjuk. De olyasmi is előfordult már, hogy kizárólag videó segítségével tudtuk valamelyest rekonstruálni a fényeket. Ami a díszleteket illeti, Peter Pabst, aki 1980 óta volt Pina Bausch előadásainak tervezője, olyan produkcióknál is segít, amelyeket még nem ő tervezett. Ilyen például a *Macbeth*, amelyet még Rudolf Borzik álmodott meg a hetvenes években. A *Macbeth*hez még megvannak az eredeti díszletek, és Pabst segítségével fogják eldönteni, hogy érdemes-e felújítani őket, vagy az egészet újra kell gyártani. Pabst asszisztense az elmúlt években a legtöbb előadás díszletéről részletes dokumentációt készített, így most már vannak tervek, fotók, műszaki leírások is. Azonban sokszor találmánynak is kell lenni. Például az *Iphigeniában* Wuppertalban használjuk a sülyesztőt, amely adott pillanatokban felemelkedik néhány táncossal, ezt vendéjátékon, ahol nem voltak tökéletesek a technikai feltételek, úgy oldottuk meg, hogy egy lámpasort mozgattunk le és föl, hogy ugyanazt a hatást elérjük.

– *Tíz évig volt Bausch asszisztense. Mi a személyes benyomása az új betanulásokról?*

– Nagyon zavar, amikor utánzást látok, számomra ez mindig hamis. Általában azonban jól működnek a betanítások, ami ezeknél a műveknél egyáltalán nem magától értetődő. Bausch legalább egy évig dolgozott egy új darabon, szakaszokban, egy teljes évadon át. Mi már kész előadásokkal foglalkozunk, itt nem kell új dolgokat kitalálni, tehát a próbaidő is viszonylag rövid. A szereposztás elkészültét követően az „öregek”, amikor csak lehet, egyenként foglalkoznak a fiatalokkal, ami néha heteket, hónapokat is igénybe vesz. Aztán két hétig, egy hónapig próbáljuk a művet a stúdióban, majd másfél-két hétig a színpadon. Csak ezután jöhet be a közönség.

E számunk szerzői

Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él

Dézsai Fruzsina (1995) újságíró, szerkesztő, egyetemi hallgató, Budapesten él

Fritz Gergely (1991) PhD-hallgató, kritikus, Szegeden él

Hajnal Márton (1990) kritikus, Budapesten él

Halász Tamás (1972) kritikus, az OSZMI Táncarchívumának vezetője, Budapesten él

Lakos Anna (1950) színháztörténész, Budapesten él

Megyeri Léna (1987) szabadúszó tánckritikus, Budapesten él

Nagy Klára (1997) szociológus hallgató, a Színház kritikus mentorprogramjának résztvevője, Budapesten él

Proics Lilla (1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él

Puskás Panni (1987) kritikus, a Revizor kritikai portál szerkesztője

Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él

Trencsényi Katalin (1971) dramaturg, Londonban él

Turbuly Lilla (1965) író, szerkesztő, Náprádfán él