

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2019 • június

LII. évfolyam, 6. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

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

Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:

Molnár Zsófia. Borítóterv: Nagy Gergő

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

A HALÁL SZÍNREVITELE

- 2 Szabó-Székely Ármin: A színpadi halál ábécéje
8 Itt van velünk
Szerkesztőségi hatkezes a halál színreviteléről – Tompa Andrea, Herczog Noémi és Boros Kinga írása
11 Mesék a halálról
Körkérdés: Hogyan beszéljen a halálról a gyerek- és ifjúsági színház? Bethlenfalvy Ádám, Gimesi Dóra és Szilágyi Bálint válasza
15 Pass Andrea: Feldolgozni a feldolgozhatatlant
Jegyzetek az Eltűnő ingerek című előadás születéséről
17 A halál kikényszerített közelsége
Hajas Tibor utolsó performanszairól Kelényi Béla költő-tibetológussal Králl Csaba beszélgetett
20 Sebesi István: Christoph Schlingensiefel és a halál

KRITIKA

- 23 Puskás Panni: Gorenje hűtőre cseréltük a demokráciát
Fejes Endre-Tasnádi István: Rozsdatemető 2.0 – Katona József Színház. Többhangú kritika Urbán Balázs kritikus és Bóna László író kommentárjával
27 Gabnai Katalin: Árnyékok és emberek
Két Csehov-átírat: a Cseresznyés kert a Nemzeti Színházban és az OSZMI körtermében
30 Pethő Tibor: Hiányzik Esterházy
A Mercedes Benz Székesfehérváron

THÁLIA HATÁRON TÚLI SZEMLE

- 32 Szórakoztató és felejthető
Hajnal Márton és Nagy Klára beszámolója a Határon Túli Magyar Színházak Szemléje 2019 két-két előadásáról

BECKETT / KURTÁG

- 36 Rákóczy Anita: Kurtág György és Beckett
Úton a Fin de partie opera felé
39 Kolozsi László: Az utolsó lépések
Kurtág György-Samuel Beckett: Fin de partie – Amszterdam, Holland Nemzeti Opera

JAPÁN

- 42 Duró Győző: Belé költözött az isten
Tánc az istenekkel. Japán kaguraegyüttesek vendégszínháza
45 Rosner Krisztina: Párhuzamosok ha találkoznak
Kapcsolódások a „kortárs” és a „hagyományos” között a japán színházban
48 Szász Emese: Akiket átjár a keleti szél
Keleti áramlatok Goda Gábor és Frenák Pál munkáiban
51 Dohy Anna: Harmadik típusú találkozás
Kaori Ito: Táncolok, mert nem bízom a szavakban – Trafó

Címlapon: a Nemzeti Színház Meggyeskertje, r.: Silviu Purcărete (fotó: Eöri Szabó Zsolt) és a Kanmacsi hóin kagura előadása (fotó: Yuki Ida).

IMEDIA

OBSERVER

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

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

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

„A halottak elképesztő túlsúlyban vannak az élőkhöz képest” – kezdi egy Heiner Müller-idézettel a színpadi halál ábécéjét Szabó-Székely Ármin, aki sajátos formát választott színház és halál egyezményes és szubjektív találkozásainak és csomópontjainak megragadására. A drámairodalom és a színház ezen alaptémájának bármikor érdemes külön fókuszot szentelni – szerkesztőségünk tagjai is ennek apropóján idézik fel meghatározó emlékeiket a színpadi halálábrázolásról –, de az elmúlt időszak néhány erős anyagot is szolgáltatott a felvetéshez: Pass Andrea *Eltűnő ingerek* című, egy apa halálát feldolgozó előadásáról írt nekünk műhelynaplót, Bethlenfalvy Ádám pedig *A csomag* című színházi nevelési előadáson keresztül gondolkodott el Szilágyi Bálint bábrendező és Gimesi Dóra író társaságában arról, hogyan kell és érdemes felvetni a halál témáját a gyerek- és ifjúsági színházban. Az áttételes formákat összeállításunkban a performansz, az élet és a színrevitel egybejátszatásának legújabb hagyományáról írottak követik: Hajas Tibor utolsó performanszairól Kelényi Béla költő-tibetológussal olvasható beszélgetés. A német nyelvű színház hatvannyolc utáni generációjának megkerülhetetlen személyisége, Christoph Schlingensief saját rákbetegségét viszi színre a *Mea Culpa* című előadásában, és ez a közvetlen viszony ebben az esetben a néző számára is nyilvánvaló. A színháztörténet ezen emblematis, hazánkban sajnálatosan mégsem ismert halál-előadásáról Sebesi István írt esszét, aki a rendezővel való személyes kapcsolatát is felidézi.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

A SZÍNPADI HALÁL ÁBÉCÉJE

„A halottak elképesztő túlsúlyban vannak az élőkhöz képest.”¹

Heiner Müller

A
Készül Marina **Abramovič** operája, a *Seven Deaths of Maria Callas*. A hetvenkét éves Abramovič három dolgot remél a halálával kapcsolatban: hogy tudatánál lesz, amikor történik, és hogy nem lesz benne sem félelem, sem düh. A *Seven Deaths* tehát egyfajta felkészülés, amely az eredeti koncepció szerint hét rövidfilm formájában valósult volna meg, olyan rendezőkkel, mint von Trier, Anderson, Almodóvar, Polanski, Iñárritu és Lanthimos. A projekt természetesen nem jött létre, és Abramovič úgy döntött, hogy koncepciót vált – bár valószínűleg lenne még ideje, anyai nagyanyja 116 évig élt –,

és opera formájában mutatja be. Az előadásban csak felvételek jelennek meg, William Dafoe kezétől hal hétszeres nagyoperai halált, ezt kísérik operaénekesnők a színpadon. A videókat a *Carmen*, a *Tosca*, az *Othello*, a *Lammermoori Lucia*, a *Norma*, a *Pillangókisasszony* és a *Traviata* női halálnemei (és Callas nagy szerepei) inspirálják: agyonszúrás, mélybeugrás, fulladás, szerelmi örület, tűzhalál, harakiri és tuberkulózis.

B
A drámairodalom egyik legmeghatóbb haláljelenete, ahogy Kurázi siratja Kattrint. A **Brecht** és Engel eredeti modellrendezését adaptáló 1961-es filmben Helene Weigel arcából az utolsó jelenetben semmi sem látszik. Lehajtott fejjel, szemből látunk egy kendőbe és kopott ruhákba burkolt nőt, ölben fekszik a lánya, akinek altatódalt énekel. Arcjáték helyett Weigel jobb kézfeje közvetít érzelmeket, simogatja és egyben eltakarja a halott arcát. Az egyetlen közelit arról a pillanatról kapjuk, ahogy Kurázi előkotorja a pénzét, amit Kattrin eltemetésért ad a parasztnak. Groteszk részvétnyilvánító kéz-

¹ Heiner MÜLLER, *19 válasz*, ford. JÁKFAVI Magdolna, in JÁKFAVI Magdolna, szerk., *Színházi antológia. XX. század* (Budapest: Balassi, 2000), 218.

Societas Raffaello Sanzio: Az arc fogalma Isten fiában, r. Romeo Castellucci. Fotó: C Klaus Lefebvre



fogások az üzlet fölött, majd az arcnélküli „akárki” Kurázsai egyedül húzza tovább a kocsját.

C

Castellucci *Infernójának* utolsó szekvenciájában egy összegyúrt autórönsöt tol be három mentősnek öltöztetett táncos az avignoni Pápai Palota udvarára. A padlót művér áztatja, a mentősök talajkontakt triója közben a háttérben látjuk az árkádok alá fekvő „felpolcolt” szereplőket – csak a lábuk lóg ki, mint a hullaházban –, majd kiszáll a roncsból Andy Warhol. Női testen Warhol-maszk és páróka, a nyakában fényképezőgép. A roncsnak támaszkodva körbenéz, visszafogottan megtapsolja a közönséget, és megörökíti őket egy polaroidon. Warhol a pokolban. A kortárs művészet mint baleset.²

2 Vö.: „[Warhol] *A Death in America* sorozatban a halált a tömeg számára kínálja fel elfogyasztható látványosságként. Azáltal, hogy a halál képeit újságokból veszi, arra hívja fel a figyelmet, hogy ezek a képek nem a végzetes eseményeket ábrázolják, sokkal inkább ennek az elfogyasztására irányítják a figyelmet. Ily módon a látványosságra, elkápráztatás-

D

„Az Évszaki Rítusok a meghaló-és-feltámadó Vegetáció Istenek történeteit tartalmazzák, akik közé tartozik **Dionysos** is. [...] Az ember a rítusban együtt dolgozik, együtt munkálkodik azzal az erővel – magával a Vegetáció Istennel –, amely meghalt ahhoz, hogy ugyanaz feltámadjon. A rítust végző ember és az isten együttműködése szünteti meg az újjáéléledést gátló vagy bénító erőket. [...] Az ember életében azonban nem lehetőség a halál utáni feltámadás. Ha a tragédiát kialakító gondolatkörben a Vegetáció Isten, a meghaló-és-feltámadó isten története is jelen volt, akkor érthető, hogy amikor a történet hőse, központi alakja az ember lett, az eredetileg egy történetben megjelenő halál-és-feltámadás már két történet végére kellett hogy kerüljön, külön-külön. S mivel a feltámadás az ember számára nem lehetőség, a vég más-

ra, fogyasztásra épülő társadalomban a halál csupán egy a sok látnivaló közül!” P. MÜLLER Péter, *Tézt és teatralitást*, Akadémiai doktori értekezés, Pécs, 2009, 191, http://real-d.mtak.hu/327/1/P_Muller.pdf.

képpen hordozta a jósorsba, a szerencsébe való átfordulást, illetve ezt a következményt, így a Vegetáció Istenek történetéből az emberi alakkal, mint középponti alakkal kialakult a két műfaj, a tragédia és a komédia, az aristotelési értelemben.”³

E

Thalheimer 2001-es kultrendezése, az *Emilia Galotti* a német klasszika tragikus-szентimentális befejezését XXI. századi melodramává alakítja. A tételmondatokra húzott, és így általános érvényre emelt utolsó jelenet végén Odoardo nem öli meg – a Thalheimernél az apai elnyomás ellen fellázadó – Emiliát, hanem a földre helyezi a pisztolyt, és egyedül hagyja a lányát. Emilia felemeli a fegyvert, és lassan hátrasétál a hosszú folyosószerű térben. Az oldalsó járásoknál megáll és kinéz, mintha keresne valakit. Eléri a színpad mélyén lévő ajtót, de nem megy ki rajta, visszafordul felénk, és ekkor két oldalról feketébe öltözött keringőző párok táncolnak be, eltakarják, és amire szétnyílik a tömeg, már nincs sehol. Emilia nem halt meg, hanem belépett az életbe. Közben szól a melodramái alap, a *Szerelemre hangolva* főcímdala.

F

Mundruczó Kornél a *Frankeinstein-terv* gyilkosságait kamera segítségével tévéken közvetíti. Kivéve egyet, Viktória (Monori Lili) megfojtását. De ez nem véres-brutális emberölés, hanem szinte jelzesszerű (fátyollal megfojtás), és alig látjuk a félhomályban. A virtuális és elidegenített erőszak, amit a média, a film és a videójáték hétköznapivá tesz, csak közvetve,

képernyőkön tud színházban megjelenni, közvetlenül, a színpadon megvalósítva legfeljebb komikus hatást ér el. A színpadi halált jelzesszerűsége és visszafogottsága teszi drámaivá.

G

Claus Guth 2008-as *Don Giovanni*-rendezése egy dramaturgiai csellet élettani alapúvá teszi a főhóst sújtó transzcendens büntetést. A nyitány harmadik percében látjuk, ahogy a kormányzó halála előtt hasba lövi Don Giovannit, majd ez a *flashforward* megismétlődik hét perccel később az operabeli helyén. A cselekmény hátralévő részét, így a végkifejletet is, értelmezhetjük a sebesült Don Giovanni halál előtti delirálásaként (amelynek helyszíne végig ugyanaz az erdő). Így lesz a színpadi halálból dramaturgiai-rendezői koncepció. Hasonló fogással „racionalizálta” Babarczy és Kornis 1982-ben a *Liliomot*, amikor Liliom színpadi halála elé helyezték a darab másvilágon játszódó, majd a visszatérését követő jeleneteit. A cselekmény realitása tehát a halál (és a büntület) – a transzcendens (és az utólagos jóvátétel) csak illúzió.

H

„Halász Péter vagány srác volt, művészek között ma már ritka az ilyen. Élete utolsó pillanatáig gúnyt űzött a halálból, nehezen adta meg magát neki. Élete színház volt. Utolsó előadását, a *Virtuális Temetést* nem lehet utánozni. Elképzelni sem tudok olyan színészt, színházrendezőt, aki hasonlóan hiteles búcsúszertartást tudna celebrálni saját magának. Különösen májrákban. Halász Péter több volt, mint a specialisták. Neki nemcsak munkatörténete volt, hanem teljességében megélt, eseményekben, kockázatokban, példákban, tanulságokban gazdag élete is. Őt ismerve tudtam, hogy nem szomorú ravatalozást, hanem egy utolsó, nagy bulit akar rendezni. Röhögni

³ Bécsy Tamás, „Gondolatok a tragédia eredetéről”, *Irodalomtörténet* LXX, 1. sz. (1989): 3–37, 34, http://epa.oszk.hu/02500/02518/00253/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1989_01_003-037.pdf.



Orth Péter és Monori Lili a *Frankeinstein-terv*ben, r. Mundruczó Kornél (Proton Színház). Fotó: Bálint Dániel

akar, élvezni, hogy magasztalják és ünneplik, hogy minden figyelem rá irányul, és pontosan az történik, amit ő akar. Energiára van szüksége, amit – élő színház, vámpír lévén – egyedül a közönségtől kaphat.”⁴

I

Ivanov még nyílt színen hal meg Csehovnál, lelövi magát. (Előtte Platonov is a színpadon hal meg, de őt lelövik.) Trepljov már a takarásban lesz öngyilkos, csak a lövés hangját halljuk. Ascher *Ivanov*jában az (ön)gyilkosság is csak majdnem történik meg. Fekete Ernő önmagát is lemondóan kinevetve alighogy elővette a pisztolyt, már el is teszi. Ez a világ nem az a világ, ahol az öngyilkosságnak lenne bármi tragikus értéke. A totális kiábrándulást viszont nem lehet kibírni – élettanilag. Ivanov a szívéhez kap, a falnak támaszkodik, jobb kezében kis virágcsokor, elmosolyodik, mintha mégis jól lenne, végül térdre esik, és sután bedől egy ajtón. A többi szereplő (kisebb tömeg) ezt lemeredve, némán végignézi. Jegoruska (Kun Vilmos) kijön a mellette lévő ajtón, nem vesz észre semmit, átcaplat a téren, és bekapcsolja a hangosan zörgő szagelszívót. Nincs pátosz, abszurd van.

J

A transzcendens vs. biológiai halál kérdésében mintha Székely Gábor *Don Juanja* lenne az „ősrendezés.” Székely nem mond le a transzcendens síkról, a kőszobor megjelenését és Don Juan halálát mégis tudjuk a főszereplő lelki folyamataihoz kötni. Tehát nem egy külsődleges misztikus büntetést, és nem is pusztán egy élettani folyamat megfogalmazását látjuk a színpadon, hanem a halál megfejthetetlen kettőségét.⁵

K

Kantor: „[A] művészetben az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékeltetni, a HALÁL szólítása útján, a LÁTSZATOK, az ÜRESSÉG, az ÜZENET hiánya segítségével.”⁶

„Amikor [Kantor] kialakítja a halálszínház koncepcióját, azt hangsúlyozza, hogy a halál az egyetlen érv, az egyetlen eszköz az élet és a művészet konformizmusa ellen. [...] [A] halottak igazsága mindig elevebb az élőkénél.”⁷

L

Lessing: „Egy [...] színdarabban, ahol egyik főszereplő teljesen ép bőrrel hal meg, az egyik néző megkérdezte szomszédját: »De hát miben hal meg?« – »Miben? Az ötödik felvonásban«; válaszolta ez. Valóban, az ötödik felvonás gonosz, csúf járvány, amely sok olyan személyt ragad el, akinek az előző négy felvonásban még jóval hosszabb életet ígért.”⁸

4 NAJMÁNYI László, „Halász Péter halott”, *Litera*, 2006. március 11., <https://litera.hu/hirek/halasz-peter-halott.html>.

5 Vö.: »[A Parancsnok] nem talpig pánccba öltöztetett arctalan személy, nem szobor, hanem hús-vér ember lett. [...] Székely B. Miklós Parancsnoka egyetlen szorítással végez Cserhalmi Don Juanjával. Majd ugyanakkor a mozdulatnak folytatásaként: lezárja az elhunyt szemét.” NÁNAY István, „Molière – Székely – Cserhalmi”, *Beszélő* 5, 5. sz. (2000), <http://beszelo.c3.hu/cikkek/moli%C3%A8re-%E2%80%93-cserhalmi>.

6 Tadeusz KANTOR, *Halálszínház*, ford. KIRÁLY Nina és HELTAI Gyöngyi, in JÁKFAVI Magdolna, szerk., *Színházi antológia...*, 185.

7 P. MÜLLER, *Test és teatralitás...*, 192.

8 Gotthold Ephraim LESSING, *Hamburgi dramaturgia*, in G. E. LESSING, *Laokoön. Hamburgi dramaturgia*, ford. TIMÁR Ilona (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963), 216.

M

Ariane Mnouchkine a *Dobok a gáton*ban olyan különleges formanyelvet hozott létre, amely a legszélsőségesebb állapotokat is képes az illúzió megtörése nélkül ábrázolni. Az élő bunraku bábokkal színre vitt előadás története (amelyben tehát a bábokat is emberek „alakították” mozgatóikkal együttműködésben, a szereplők hangját pedig kívülről egy harmadik színész szolgáltatta) bővelkedik erőszakos eseményekben. Az egyik legbrutálisabb részben a megölt Építész felesége bosszút áll férje gyilkosán, egy karddal többször megsúrja, majd a folyóba löki. A hullámozgatott anyagokkal jelölt stilizált folyóból váratlanul előbukkan a Főfelügyelő feje, az özvegy pedig még párszor kíméletlenül nyakon szúrja. Minden döfést húros hangszerek feszült akkordjai kísérnek. A jelenet brutalitása működésképtelen lenne színpadon ilyen fokú stilizálás nélkül, realista formanyelvvvel ugyanis hamar hihetlenné és/vagy komikussá válna. A *Dobok a gáton* éppen azért izgalmas előadás, mert többszörösen elidegenített stilizált teatrális nyelve olyan extrém szituációkat is ábrázolni tud, amelyeket a hagyományos drámai és színházi konvenció a színpadon kívül helyez, és általában csak verbálisan közöl.

N

Thomas Ostermeier 2003-as *Nóra*-rendezésében a halál szintén a koncepció szervezőelvévé vált, olyannyira, hogy az előadás csak a vége felől értelmezhető. Az eredeti műnek egy majdnem halottja van, Rank, akiről megtudjuk, hogy utolsó stádiumos gyógyíthatatlan beteg. Ostermeiernél Rank HIV-fertőzött (Ibsennél apjától örökölt nemi betegséggel küzd), és az életről már annyira lemondott, hogy a betegségéhez is cinikusan áll: a buliban angyalnak öltözik. A halál tehát elkerülhetetlenül lengi be Ostermeier modernizált verzióját is, de brutálisan lecsapó formáját is megmutatja: Nóra lelövi Helmert. Az előadás vége igazi leszámolási jelenet, lövések, vér és könyörtelenség. Helmer megölésével kapunk választ arra, hogy mitől aktuális ma ez a darab. A XXI. század elején ilyen szinten ragaszkodni a klasszikus nemi szerepekhez életveszélyes.

O

Wilson színháza a halottak feltámadása lassított felvételen.⁹ **Orfeusz** és Euridiké mítosza a halál legyőzéséről, az életbe való visszatérésről szól – a művészet segítségével. Gluck operáját Wilson rendezésében a kék árnyalatai uralják. Az első felvonás, a felvilág, az élet (Euridiké nélkül) sötétké; a második felvonás, az alvilág, világos, szinte fehér. A legszebb az alászállás: az alvilág bejárata kontrasztjátékként jelenik meg. A sötétké Orfeuszról kétdimenziós sziluett lesz a világos háttér előtt. A mélyké sziklából pedig a barlang fényes bejárata. A harmadik felvonásban az alvilágból felvezető lépcső sötét- és világoskék sávra osztja a teret, a végén a váratlan happy end köré klasszicista színházportál kerül, a szereplők feje felett pedig kék kocka forog nap helyett. Forgás közben oldalain váltakoznak az árnyalatok a ráeső fény mennyiség függvényében. A vegetáció istenek tisztelését megőrkítő mítoszt – amelyben megpróbálják legyőzni a halált (lásd D) – Wilson a vizualitás útján teszi újra érthetővé.

9 „[Robert Wilson] színháza maga a feltámadás. A holtak felszabadítása lassított felvételen.” Heiner MÜLLER, *Galamb és szamuráj*, in Heiner MÜLLER, *Képleírás*, ford. KURDI Imre (Budapest–Pécs: JAK–Jelenkor, 1997), 37.

P

A **Phaedra** egyik fő motívuma is a fény és árnyék kontrasztja. Phaedra a darab elején alig bírja elviselni a napfényt (olyan rég nem jött ki a palotából), a darab végi monológiájában pedig azonosítja férjét, a királyt a nappal, akit „új fényre hív majd” az ő halála.¹⁰ Patrice Chéreau 2003-ban a színészek fölé tornyosuló súlyos kőfal előtt játszatta az előadást, egy árnyékos térben, ahol a homály és a fény váltakozása ritmizálta a cselekményt. Theseus antréját széles, erős fénysáv érkezése előzi meg, ami mindenkit visszahúzódsra és térdhajtásra kényszerít. Phaédra nyílt színi haldoklása közben szűk fénykör kíséri, éles fénnel világítva meg a földön mászó, a mérgezés fizikalitását naturálisan megmutató színésznőt. Chéreau Hippolytos testét (a tragédia tárgyát) is megmutatja a végkifejletben, a konvencióval ellentétben a véres holttest megjelenik a színpadon – megvilágítva, akár egy műtőasztalon.

Q

Amikor Peter Brook **Qui est lá?** (Ki van ott?) címmel rendezte a *Hamletet*, és az első felvonás második jelenetének Hamlet-monológiájával kezdte az előadást, a halálhoz való viszonyt tette a rendezés kiindulópontjává.¹¹ A *Hamlet* Shakespeare harmadik legvéresebb tragédiája (első a *Titus Andronicus*, második a *Lear király*), nyolcan halnak meg az előadás ideje alatt, de dramaturgiailag az öreg Hamletet is az áldozatok közé számíthatjuk. Brook nem rémdrámát rendez, hanem meditatív rituálét. A vörös szőnyeggel és párnákkal kijelölt, keleti hangulatú játéktér az előadás végére küzdőtér lesz, ahol a kardokat vörös pálcák helyettesítik. A gyilkosságok és halálok intimek, halkak, színészilag finoman kimunkáltak – ezért emelkedettek. Hamlet halálakor Adrian Lester lassan, koncentráltan és némán ereszkedik térdre, csak a légzését halljuk. Könnyezik, majd megkönnyebbülve elmosolyodik: *The rest is silence*. Fortinbras nem jön.

10 „Már árad szét kigyúlt ereimben a mérge, / Melyet még Médea hozott hajdan Athénnek. / Bújkáló mételye már szívemig hatott, / S e múlt szívre küld sosem-ismert fagyot. / Már csak így láthatom, gomolygó köd-homályban / Az eget s uramat, akiket meggyaláztam; / S a halál, mely szemem fényétől meglöpött, / Új fényre hívja majd a bemocskolt napot.” Jean RACINE, *Phaedra*, ford. SOMLYÓ György, in *Francia klasszicista drámák* (Budapest: Európa, 1984), 714.

11 „Hogy mért nem olvad szét a mocskos húsom, / és bomlik cseppjeire, mint a gőz?! / Vagy engedné az Örökkévaló / az öngyilkosságot!” William SHAKESPEARE, *Hamlet dán herceg tragédiája*, ford. NÁDASDY Ádám, *Színház* (dramamelleklet), 32, 10. sz. (1999): 4. http://old.szinhaz.net/pdf/drama/1999_10_drama.pdf.

R

Bizonyos értelemben a színház mindig *reenactment*. Azzal a tudattal nézzük, hogy amit látunk, az megismételhető, sőt, maga is ismétlés (ha nem ilyen keretek között kerül elének az esemény, akkor performansszal vagy happeninggel van dolgunk). A halál színpadi reprezentációja többek között ezért érzékeny terület: tudjuk, hogy legkésőbb az előadás végén a halottak feltámadnak, felállnak és meghajolnak – a halál pillanatát mégis el kell hinnünk. Milo **Rau** „perújrafelvétele”, a *Ceausescuék utolsó napjai* rendhagyó választ ad erre a kérdésre. A pert és a halálos ítéletet rekonstruáló előadás végén a házaspárt alakító két színészt a színpadon kívül végzik ki, csak a kiáltásokat és a lövések hangját halljuk a sötétben. Maga a halál pillanata tehát nincs megmutatva (ahogy az eredeti felvételekről is hiányzott¹²), mégis valósabbnak érzékeljük bármilyen színpadi megoldásnál, hiszen valódi halálról és halottakról van szó, tudjuk, hogy amit látunk, megtörtént.

S

A krétakörös **Siráj** a színházat és az életet összefolytató megvalósításába nem férhetett bele egy „műhalál”, még akkor sem, ha Trepljov a játéktéren kívül lesz öngyilkos. Amikor Nagy Zsolt darabokra tapossa a hegedűt, zsigerileg és világosan valósul meg a fizikai és szimbolikus pusztulás is.

T

Töröcsik Mari: „Bár az újságok összevissza írogatnak valótanságokat, az tény, hogy a klinikai halál állapotában voltam. [...] [É]ltem egyik legnagyobb sikere volt, hogy meghaltam. [...] „Nem tudom, hogyan csináltam, de hatvan évig arra készítettem fel magam, hogy ha be kell lépni a színpadra, vagy azt mondják, felvétel, akkor az idegrendszerem egyik pillanatról a másikra a megfelelő állapotba kerüljön. Nem tudom, hogyan, de erre ma is képes vagyok; persze ettől még lehetek rossz. De ha majd észreveszem, hogy ez megszűnik, és nem áll át az idegrendszerem úgy, ahogy kell, akkor abba fogom hagyni, de addig nem, mert azt hiszem, akkor meghalnék.”¹³

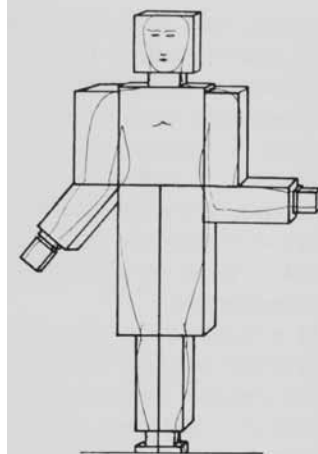
12 A kivégzés olyan gyorsított menetben történt, hogy a tárgyalás egészét rögzítő tévéstábnak nem maradt ideje áramellátást biztosítani a külső helyszínen. Bár egy kamerával így is rögzítették a kivégzés pillanatait, az utóbb nyilvánosságra került felvételekről mintegy öt perc, maga a kivégzés és az utána következő percek hiányoztak – e körülmény utóbb mindenféle spekulációkat és legendákat szült. A kivégzés után másfél évvel a hiányzó részlet is nyilvánosságra került.

13 Kovács Bálint, „Jutalomjátékra nincs szükségem – Töröcsik Mari 80 éves”, *Origo*, 2015.11.22., <https://www.origo.hu/kultura/20151120-torocsik-mari-80-eves-nemzeti-szinhaz-interju-portre.html>.

HIRDETÉS

JELENKOR

A Jelenkor júniusi száma a hagyományoknak megfelelően ismét színházi tematikájú. Drámamelleklet, évadértékelés, interjú, budapesti és pécsi színházelemzések, poétikai előadás, tanulmányok és könyvkritikák. Esterházytól Schimmelpfennigen át a magyar Bauhäuslerekig.





Csehov: Ivanov, r. Ascher Tamás (Katona József Színház). Fotó: Szilágyi Lenke

U

A frissen újraegyesített Németországban még a táncszínház is bátran politikus volt. Johann Kresnik 1990-es *Ulrike Meinhof* című, színháztörténeti jelentőségű előadása a radikális baloldali újságírónőből lett terrorista történetén keresztül az újdonsült fogyasztói társadalom mélyén feszülő erőszakot és az ideológiai elfajulás veszélyét tematizálta, táncszínház-tól szokatlanul nyers formában. A baloldali terroristák és a polgári-fogyasztói társadalom szimbolikus háborújában kegyetlen performatív halált halnak az áldozatok. Az előadás végén Meinhof 1 levágja a saját nyelvét, eljut a „mundtot” (teljes jogfosztottság) állapotába, Meinhof 2-t pedig műanyag koporsóba préselik, miközben lobog a német zászló, és szól a „Deutschland über alles”.

V

Antoine *Vitez* 1986-os *Életrája* iskolapéldája a színpadi közeg megteremtésének. Az előadás egy mediterrán tengerparton álló ház konyhájában játszódik, ahol a kabócák cripelése és a harmonikazene, a földig érő, spalettás ablakokon beszűrődő „napfény”, a tenger által lehűtött éjszakai levegő, az erotikával, erőszakkal és szegénységgel átítatott mindennapok elsöprő kifejező erővel jelennek meg. A hangkulissza, a világítás, a díszlet és a jelmezek olyan pontos és átélhető közeget hoznak létre, amelyben a vérbosszú érthetővé válik. Éppen ezért – akár Lars von Trier *Dogville*-jében – a néző nem eltartja magától a bosszú jelenségét, nem megütközik rajta, hanem zavarba ejtő módon jogosnak és természetesnek látja a színpadi halált.

W

Az élet betegség, melyből tizenhat óránként folyton gyógyít minket az álom. Tüneti kezelés; valódi gyógyszer a halál – mondja Beckett. A *Szép napok* szereplői is ettől a betegségtől szenvednek: **Winnie** az életről fecseg, jelentéktelen és jelentős dolgokról. Willie-hez beszél, aki már rég nem hallja. Egyik szép nap jön a másik után, és mire

észrevesszük, már mozdulni sem tudunk. Először csak derékig, majd nyakig süllyedtünk a homokba. Színpadi halál másképp.

X

A legendárium szerint Molière a színpadon halt meg *A képzelt beteg* előadása közben. A valóság ennél eggyel prózaibb: a színpadon lett rosszul, majd otthon halt meg. A XX. század egyik legjelentősebb lengyel színésze, Tadeusz Łomnicki a *Lear király* címszerepében halt meg – a jelmezes főpróbán.

Y

Marvin Carlson *A kísértetjárta színpad – A színház mint emlékgép* című könyve borítóján egy koponyát tartó kezét látnunk.¹⁴ A koponya nyilván **Yorické**, a halott bolondé, aki a gyerek Hamletet lovagoltatta a hátán. A morbid shakespeare-i kép a színház emblémája is egyben. A kötet a színházban kísértő halottakkal foglalkozik, vagyis azzal a folyamattal, ahogy a színház újrahasznosítja korábbi előadások, alakítások, színházi stílusok, kultúrák és korok szellemeit.

Z

„**Zeami** és a nó más mesterei a történelemben, a legendákban és a folklórban találtak témákat, különösen pedig az irodalmi klasszikusokban. [...] A nó dráma minden bizonnyal a leginkább kísértetjárta a világ klasszikus drámaformái között, mert központi alakja gyakran szó szerint egy kísértet, aki a darab folyamán felidézi, és részben újra is éli történetét. [...] Mintha Ödipusz megjelenne a halála után, és a végzetéről elmélkedne, miközben arról szerzett teljes tudását megosztja a közönséggel.”¹⁵

14 Marvin CARLSON, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.

15 Marvin CARLSON, *A kísértetjárta szöveg*, ford. KURDI Mária, in KURDI Mária–CSIKAI Zsuzsa, szerk., *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból* (Szeged: Americana eBooks, 2014), 49–64, 52.

ITT VAN VELÜNK

Szerkesztőségi hatkezes a halál színreviteléről

TOMPA ANDREA

A drámairodalom fő témája kezdetektől fogva a halál – vagyis csak bizonyos halálnemek: az erőszakos halál, a nem természetes halál, az önfeláldozás, az öngyilkosság változatai. A tragédia alapja, ahogy Jan Kott is fogalmazza, hogy a holtak felfalják az élőket, hiszen mindazok, akik erőszakos halállal haltak, vagy halálukat nem követte megfelelő gyászritus, az élőktől fogják megkövetelni a bosszút, a temetést. És ez, mint egy leállíthatatlan körforgásban, újabb (erőszakos) halálokhoz vezet. Hogy valaki természetes halállal, öregségben vagy betegségben meghal, az a dráma számára nem esemény, legfeljebb egy hír.

Azonban a 20. századtól, Ibsen után a drámai hősök már nem kapják meg a halál adományát, hanem életre vannak ítélve, ahogy Peter Szondi is írja. A szimbolista, abszurd, egzisztencialista dráma, az egész epikus színház a halál felszámolásáról szól. Vég van, de halál nincs – tanuljuk Beckett-től, mert a halál valamiféle fordulat volna, új esély, a vég azonban csak a lét rettenetének és szenvedésének berekesztése, minden to-

vábbi esély nélkül. Talán a 90-es években, az *in-yer-face* típusú drámában tér vissza ismét a jellemzően erőszakos halál; és azóta is itt van velünk.

Ahogy csodálatos esszéjében, *A mindennapi tragikum* címűben a szimbolista író, Maeterlinck is kifejti, a kortárs ember tapasztalata távol van a nagy hősök élet- és sorseseeményeitől, így ezektől a nagy, drámai halálnemektől is. Az elmúlás – amit talán a 20. század elején a *Cseresznyés kert* fogalmaz meg a legárnyaltabban – a drámaiatlan, epizálódó, azaz epikussá váló dráma egyik témája.

A természetes halál – a lassú haldoklás, betegség, elmúlás, öregség – igen kevésbé dramatikus tehát, nem tartogat nagy fordulatokat, ezért is érdekli a kortárs színházat. A haldoklás, a betegség elhúzódó, időt igénylő folyamat, és a dráma az időt nem tudja megjeleníteni, idézhetjük ismét Szondit, csak időben jelenik meg.

Úgy gondolom Maeterlinck nyomán, hogy nem a nagy tragikus hősök életeseményei, hanem sokkal inkább az elmúlás hétköznapi tapasztalatai hatnak ránk, hiszen az erőszakos halál mintha mindig arra figyelmeztetne, hogy a vég



B. Angi Gabriella és Veress László az *Alkésztiszben*, r. Bocsárdi László (Tamási Áron Színház). Fotó: Barabás Zsolt

elkerülhető vagy megakadályozható lett volna bizonyos körülmények között, amelyeket a drámában megismerünk; azonban a természetes halál maga a lét ontológiai alapja, a lét kikerülhetetlen, megválthatatlan része. Amit nem lehet sem feltartóztatni, sem becsapni, és ami mindenképpen velünk is be fog következni. Az *arc fogalma Isten fiában*, Romeo Castellucci rendezése egy idős, inkontinenciában szenvedő ember képében hozza elénk a test felszámolódását, lebomlását. Azonban legmélyebb nyomokat azok az előadások hagytak bennem, amelyek – Castellucciéhoz hasonlóan – nemcsak rést ütnek a reprezentáció falán, hanem egyenesen ajtót vágnak bele, hogy azon keresztül a Valós behatoljon. A kolozsvári színház egykori *Doktor Faustus* Mihai Măniuțiu rendezésében egy fehér, szinte kórházi térben játszódtott, a hátsó falon embermagasságú fekete ajtónyílás volt látható. Ez a fekete tér, a Semmi, a pokol az, ahová végül Mephistophilis és Lucifer kézen fogva, lassan elvezeti Faustust. Ez a fekete, láthatatlan semmi, az ismeretlen és megismerhetetlen a legszorongatóbb képe a nemlétnék. Az egykor a Trafóban vendégszerepelt *Questo buio feroce* (Ez a vad sötétség), Pippo Delbono társulatának előadása a Való Pippo Delbono személyén keresztül tematizálja: a halál felé vezető mágikus utazáson a társulatvezető saját betegségét (HIV-pozitívként diagnosztizálták), belső utazását vitte színre. Halász Péter Műcsarnokban létrejött önfelravatalozása, ami sírba szállása előtt néhány hónappal történt, zavarba ejtő, felkavaró esemény volt: közösségben megélni, megmutatni az elmúlást, a teátrális játék mellett megélhetővé tenni a gyászt. Előzetes gyász – a pszichológia is ismeri ezt a fogalmat, amikor a veszteség bekövetkezésére készülünk.

Végül pedig ismét Castellucci egy operarendezése az, amely áttör minden eddig általam látott művészi keretet, és a személyes sorsot, a Való radikálisan emeli színpadra. Gluck *Orpheójának* puritán színrevitelét egy úgynevezett *locked-in* szindrómával (bezártságsszindrómával) kórházba került fiatal nőnek közvetíti élőben, fülhallgatón keresztül. A beteg éber, tudatánál van, de csak szemmozgásra és ezzel való kommunikálásra képes, semmilyen izmát nem tudja ezen kívül használni. Az állapot olyan szélsőséges határhelyzet, mint amilyenben Euridiké van, akit szerelme visszahoz egy másik dimenzióból, az alvilágból, a halálból. A léthatáron lévő állapot színrevitele azonban egyszerre az elmúlás tragikus képe és az élet diadala – hiszen az előadásban nemcsak a görög hős hozná vissza szerelmét a halálból, de a kórházban fekvő nőt is szerető férje és gyermekei veszik gyengéden körül és kísérik útján. Ilyen felemelő átkelést sosem láttam színházban.

HERCZOG NOÉMI

Régebben nagyon izgatták a fantáziámat a „veszélyes” performanszok: amikor a művész saját tűrőképességét teszi próbára. Najmányi László *Run by R.U.N.* előadásaiban például, úgy tudom, addig futott, amíg össze nem esett. A „színházi” hitelesség érzete bennem tehát régóta összekapcsolódni látszik a fikció és a valóság közti határ feloldásával, de amióta öregszem, már nem bírom a szándékos önpusztítást: épp elég baj történik a világban magától is. Hozzáteszem, ezek a projektek is inkább „olvasva” érdekelték: maga a koncepció, de sosem néztem őket végig. Érdekes módon az első, ami színház és halál kapcsolatáról eszembe jut,

szintén kollektív emlék, nem a sajátom, nem láttam élőben: Halász Péter önfelravatalozása. Lehet, hogy a mítoszoknak jót tesz, ha nem zavar be a valóság. Képzetelem színpadán Halász Péter komolyan vette, hogy a színház feladata olyasmivel szembesíteni a közösséget, ami elől menekülünk: mi lehet nagyobb tabu, mint a rák? Az ő esetében egyenesen az idő előtti, biztosan bekövetkező halál belátható közelsége. Ennek is legradikálisabb formája, amikor a valóságból lesz színház, és mi a haldoklóval találkozunk. Mit mondhatunk neki? Kulka János nyilatkozta, mennyire elmaradtak mellette régi barátai a stroke után. De – mivel Halász csinálta –, úgy képzem, volt ebben a performanszban nem kevés pimaszság is. Ezt szeretem legjobban a (neo)avantgárdban: hogy sosem patetikus (szemben a tisztelettudó, konzervatív magyar mainstreammel, amely hol nevetgélve, hol pedig udvarias politikai korrektséggel közelíti a „komoly” témákhoz). Hanem nagyon érti, hogy a színház lényege a humor, csak esetében ez nem üres geget jelent, hanem létfilozófiát: tömören annyit, hogy nem veszi magát véresen komolyan. Ezt szeretném az „avant-garde”-októl egyszer majd eltanulni. A középkori haláltáncot és a bulikat egyesítő „esemény” egyszerre lehetett önironikus célzás Halász Péter személyi kultuszára (amely a Dohány utcai lakásszínház és a Squat kollektív alkotásainak emlékeztetere is rátelepedett), a (színházhoz egyébként szorosan kapcsolódó) protokolleseményeken való feszengésre, és valamiféle példamutatásra: hogy valaki meg meri mutatni gyengeségét, és az ebben a helyzetben jellemző szégyenkezés és titkolózás nélkül, röhhögve elénk áll. Nem törődve a konvenciókkal. És közben cinkosságot vár vendégeitől reakcióként a pimasz gesztusra. De Schilling Árpád elmondása szerint (szinte látom magam előtt a helyzetet) ezt a magyar színházi szakma nem értette: „Szánivalók voltunk a szál virágjainkkal, úgy topogtunk ott, mint egy falusi temetésen, a beszédek hosszúak voltak és unalmasak, az előadott performanszok szentimentálisak és kínosan gyermetegek. Ahelyett, hogy bátran szembenéztünk volna a halállal, gyáván megfutamodtunk előle, miközben a haldokló varázsló végig vigyorgott, és várta a felszabadulást. Ő mindent megtett: időnként kiszállt, panaszkodott, hogy szűk a koporsó. Képtelenek voltunk felszabadulni. Nem bírtunk felnőni a feladathoz. Nem tudtunk nem alkalmazkodni. Nem tudtunk kitörni a megszokásból. Halász Péter temetése a teljes magyar avantgárd temetésévé vált. Fájdalmas este volt, nincs mit tagadni.”¹ Úgy érzem, egy hasonló gesztus – változtatás nélkül – ma is radikális lenne. Tulajdonképpen hiányzik nekem ez a fajta bátorság most a magyar színházból, amely bátorság alatt az önfogadásnak és önmegmutatásnak ezt a radikális, felszabadító gesztusát értem, és leginkább Fekete Ádám önzonos színpadi jelenlétéhez, önszínreviteléhez tudom magamban társítani a magyar kortársak közül. De ha már a rák került szóba, Lengyel Anna is eszembe jut, aki a színházi szakma ismert szereplőjeként vállalt színpadon saját betegségét. Egyszerre segíti az ismeretterjesztést nyilvános kerekasztal-beszélgetésekkel, és jeleníti meg hitelesen derűs, héroszi önmagát a nyilvánosságban. Erőt adva nekünk is azáltal, hogy a problémával való szembenézés ellenére – vagy tán éppen azért – mintha ma jobban lenne képes örülni az életnek, mint valaha.

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



Halász Péter önfelravatalozása. Fotó: Rácz Márta – Artpool Művészetkutató Központ

BOROS KINGA

A második világháborús lengyelországi gettók közelségén edződött Tadeusz Kantor hívja fel a figyelmünk arra, hogy „a művészetben az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékelteni, a HALÁL szolítása útján”.² Kantor színházában az élő és az élettelen örült hasonlósága taglóz le. A *halott osztály* élő színészeit szinte csak a szem csillogása különbözteti meg a magukon cipelt manöken duplikátumtól. A *Wielopole*, *Wielopoléban* a saját esküvői fotójához beálló menyasszony, bár az előadásnak ezen a pontján még élő színész játssza, máris olyan merev, bábszerű, mint abban a későbbi jelenetben, amelyben bábu hasonmása testét cibálják-gyötrik a rajta erőszakot elkövető katonák. Immár önkaratán kívül, halála után Kantor még egyszer felmutatja az életet: saját hiányával. A játéktérben elhelyezett szék, amelyből előadásait végigkövette, utolsó, posztumusz játszott előadásában, a *Ma van a születésnapomban* üresen marad. Kétféle haláltapasztalat: a manöken az élet behelyettesíthetősége, az üres szék az élet pótolhatatlansága. Mindkettő alapfeltétele az előadói test jelenidejűsége, a fiktív szerepen inneni valóságossága – a színész testének és a néző testének végső egylényegűsége. Heiner Müller szerint ez a halálnak való kitettségek: „A színház különlegessége nem az élő színészek vagy az élő nézők, hanem a potenciális haldoklók jelenléte.”³

2 JÁKFAI Magdolna, *Színházi antológia XX. század* (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 185.

3 Alexander KLUGE – Heiner MÜLLER, *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge* (Berlin: Rotbuch Verlag, 1996), 95. Köszönet Kricsfalusi Beatrixnak az idézet forrásának felkutatásáért.

A színház azért kiválóan alkalmas a halál érzéki felmutatására, mert a halandó test jelenvalóságánál fogva nincs szüksége hozzá semmilyen trükkre. Sőt, minél durvábban edzi szemünket halálrepresentációval egyfelől a valóság médiaközvetítése, másfelől a filmipar hiperrealizmusa és effektorgiája, a színháznak annál kevésbé van szüksége akár az ab ovo tökéletlen mimézisre, hiszen a néző felfüggesztett hitelenségét jobban kikezdi a színpadi halott láthatóan ziháló mellkasa, mint egy gondolati síkon működő, tisztán teátrális megoldás. Ez a gondolatmenet segít megérteni, miért oly felzaklató az, ha megjelenítésében az elmúlás, a nemlét, a halott ember nem rend-kívüli, hanem, akárcsak Kantor színházában, az élőkkel egy regiszterbe helyeződik.

Bocsárdi László 1997-es Euripidész-előadásában a Hádész-től visszakért, menyasszonyruhás Alkésztisz (B. Angi Gabriella) él és virul. Elevenen iszkol a halál forgóajtájához, csak hogy Héraklész elkapja, és erővel özvegy férje ágyába dugja. Jan Kott írja az *Istenevőkben*, hogy a görög drámairodalomban Alkésztiszé az egyetlen természetes halál, ráadásul visszacsinálható, és mégis, a happy end gúnyos. A szentgyörgyi Alkésztisz és Admétosz ott folytatják, ahol a nő önként vállalt halála előtt abbahagyták. Zavartan, szégyenkezve próbálnak úgy viselkedni, mint boldog, szerető férj és feleség. A 2003-as *Antigonéban* a színen lévő temetetlen Polüneikész (Liviu Matei) nyitott szemmel, derűs közönnyel hallgatja végig, hogyan veszekszik fölötté Antigoné és Kreón. Elföldelés gyanánt Antigoné ráfekszik, teste testvére szemfedője lesz. Az utolsó jelenetben négy békésen mosolygó halott (Polüneikész, Antigoné, Haimón és Eurüdiké) emeli magasba Kreónt, aki eszelősen ismételteti a ráömlő fény felé fordulva: „széthullt minden darabokra, mi az enyém volt,

senki se mossa le rólam a vért”. Mindkét előadás élők és holtak együttélését firtatja. A rendezetlen közös dolgokat nem oldja meg a halál. Hanem véglegesíti.

A *Rómeó és Júlia*ban a halál a két szerelmes fiatal szabaddulása az éremlyítően alpári valóságból – Bocsárdi színpadán (2002) perverzgek gyülekezete egész Verona, amit a kamaszok kíméletlenül tiszta szemével látunk. Akárcsak *A csoda*ban, a szerelmesek halála ebben az előadásban is feltámadásként értelmeződik. Minden más halottnak viszont csak a test pusztulása jut, például a késsel véletlenül önmagát halálra sebző Paris leesik a színpadról, és ott marad a tekintetnek kitett korpuzs. A Tamási-átirat zárójelentében⁴ Magdó és Móka a megnyíló ágyba veti magát, és az őket üldöző vének csak néznek utánuk döbbsen: az üres sírként tátongó, fénylő ágyban nincs senki: „megnyílt a mennyország”. A vének és a varjak elhullt

4 *A csoda* bemutatója 2002-ben volt, 2008-ban néhány módosítással felújították. 2002-ben az itt említett zárójelentet egy ironikus-giccses finálé követte, amelyet idővel elhagytak.

tetemekként maradnak a színen. Rómeó és Júlia közt a kriptában az erkélyjelenet szerelmi vallomása hangzik el, a lány csókkal kér részt Rómeó halálából, és nászlepelként borítják magukra halotti fátylukat a kripta-ágyba fekvő („Koporsóm lesz a menyegzői ágyam” – mondja Júlia az első felvonás végén). A „bűntudatlan örökifúság” (Géher István) nászának és gyászának ilyen explicit összesimítása elvileg akár giccsbe is fullaszthatná a tragédiát, Bocsárdi azonban a térbe írva látathatóvá teszi a rációval fel nem fogható dimenzióváltást. A nézőtérre szorult két család megütözve figyeli mint látomást, ahogy Rómeó és Júlia hátrafelé elhagyják a színpadteret.

Dimenzióváltással operál Pass Andrea előadása, az *Eltűnő ingerek* is. Még lüktet az óriási szív a *Bolero* halkán is dübörgő ütemére, amikor Endre (Hajdu Szabolcs) átlépi a játék- és nézőtér határát jelző neont. Visszanéz feleségére, lányára, életére, tulajdon haldoklására. S e visszanézés felidéz egy másik *Bolerót*, Weöres Sándorét. Majd Endre hasonló nyugalommal, sietség nélkül lép újra a térbe, de csak azért, hogy a díszletajtóhoz sétálva végleg elhagyja azt. Exit.

MESÉK A HALÁLÉRŐL

Körkérdés: *Hogyan beszéljen a halálról a gyerek- és ifjúsági színház?*

Hogyan közelítsen a halál problémájához a gyerekeknek szóló színház? Hány éves kortól érdemes egyáltalán fölvetni ezt a kérdést? Melyik életkorban hogyan és mit tehet a színház a gyerekek halálhoz kapcsolódó traumáinak feldolgozásáért: hányféleképpen jelenhet meg a gyerekszínpadon a halál? Kérdéseinket BETHLENFALVY ÁDÁM, GIMESI DÓRA és SZILÁGYI BÁLINT személyében olyan színházi nevelési szakembereknek, bábszínházi és színházi alkotóknak tettük fel, akik kiemelten foglalkoznak a legfiatalabb korosztállyal.

BETHLENFALVY ÁDÁM

színházi nevelési szakember, színházrendező

„Erről a Danit kell megkérdezni, mert neki meghalt az apukája!” – mondják a hét-nyolc éves gyerekek egy tanteremben zajló színházi nevelési előadás közben. Lehetne ez egy rémálom-szenárió, ahol a játék kicsúszik a fikcióból, mert az élet súlyosabb drámát produkál, mint a színház, és egy számkra kezelhetetlen terápiás helyzet alakul ki. De mégsem ez történik.

A történet, amely apránként, egy rejtélyes csomag apropóján bontakozik ki a másodikos gyerekek előtt, egy olyan, velük egykorú kislánnyól szól, aki néhány hónappal az anyukája halála után azt kéri az apukájától, hogy csináljanak dobozokból egy kartonanyut.

A *csomag* című színházi nevelési előadást igaz történet alapján hoztuk létre.¹ Carl Gorham brit televíziósorozat- és újságíró a felesége haláláról és saját gyászáról írt könyvében² egy fejezetet szentel *Cardboard Mummy*nak, akit lánya, Romy épített kilenc hónappal anyja halála után.³ (*Tasnádi István ugyanebből a történetből dolgozott Kartonpapa című drámá-*

1 A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, az InSite Drama és a The Gap Arts Project koprodukciója.

2 Carl GORHAM, *The Owl at the Window: A memoir of loss and hope*, London: Coronet, 2017.

3 A könyv egy részéből készült cikk itt olvasható: Carl GORHAM, „How a mummy made of cardboard brought new life to my daughter”, *The Guardian*, 2017. február 11., <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/feb/11/how-a-mummy-made-of-cardboard-bought-new-life-to-my-daughter>.



Ulf Stark: Gabi és a repülő nagypapa (Círóka Bábszínház). Fotó: Walter Péter

jában a székesfehérvári Vörösmarty Színház felkérésére – a szerk.) A kislány egyre több helyre, még az iskolai „Show and Tell”-re is magával akarta vinni Kartonanyut. Az apa kétségek közt vergődött, miközben a saját gyászával is küzdött. Mivel tesz jót a lányának? Mivel árt neki?

Ezt a történetet dolgoztuk fel Ceri Townsend brit rendező és tervező vezetésével. Minket az ragadott meg benne, hogy egy gyerek milyen találékonysággal tud létrehozni egy olyan játékot, átmeneti tárgyat, amelyen keresztül egyrészt fel tudja dolgozni saját veszteségét, másrészt lehetőséget teremt arra, hogy mások is kapcsolódjanak a történetéhez, beszéljenek erről vele, megértsék érzéseit. Ennél az előadásunknál minden alkalommal előzetesen konzultálunk az osztály tanítójával, hogy ő is, mi is felkészülten kezelhessünk minden olyan helyzetet, ami valamelyik gyerek érintettségéből adódhat.

Az előadás létrehozásához a gyászfolyamatot fontos volt elméleti szinten is megértenünk: a történet arról szól, hogy a szubjektív érzéseink tárgyiasítása segíthet abban, hogy feldolgozzunk, megértsünk krízishelyzeteket, veszteségeket. Bár az emberi kultúra eleve sokféle bevett formát kínál erre, ennek a folyamatnak a gyerekek a legnagyobb kreatív szakértői, hiszen ők a társadalmilag elfogadott lehetőségeken kívül is tudnak formát teremteni a krízisek kézzelfoghatóvá tételére. Az előadásunk ezért köti össze a veszteségfeldolgozást és a gyerekjátékot, hiszen a kettő ugyanannak a természetes emberi működésnek a más-más megjelenése.

A szerkezet az évek óta játszott *Az óriás ölelése* című előadásunk párosára, a folyton aggódó és értetlenkedő Laci bácsira és a kíváncsi és játékos Bencére épül. Laci bácsi egy furcsa csomagot próbál barátja megbízásából az igazgatóhoz eljut-

tatni, de eltévednek az iskolában, és egy osztályban kötnek ki. Bence nagyon szeretné megtudni, hogy mi van a hatalmas csomagban, de Laci bácsi szerint ez nem tartozik rá, bizalmas információ, így megtiltja neki, hogy kibontsa, míg ő megkeresi az igazgatót. Mivel (Bencéhez hasonlóan) az osztály is kíváncsi, és a gyerekeknek nagyszerű ötleteik vannak, hogy mi lehet a csomagban, Bence végül kinyitja. Benne pedig egy dobozból összerakott majdnem ember nagyságú alak lapul. Nem akarván előre elmesélni az egész történetet, legyen elég annyi, hogy egy adott ponton kiderül, a bábu maga Papíranyu. És ekkor Bence és az osztálytársak egyszerre megértik, mi történt az azt megalkotó lánnyal. A játék onnantól arról szól, hogy a másodikos gyerekek elmagyarázzák a felnőtteknek, hogy mit miért csinál a kislány, hogy kicsoda/kicsoda igazából Papíranyu.

Bármilyen korú emberrel fontos a halálról, a gyászról – és az emberi létezés más nagy kérdéseiről – beszélni, együtt gondolkodni. Ha gyerekeket szólítunk meg ilyen témával, akkor az alkotó feladata, hogy komplexitásában átgondolva, befogadható adagokban kínálja a problémát, és olyan történet keretében, amely lehetőséget ad arra, hogy a gyerekek a saját képességeikben megerősítve léphessenek ki belőle.

Így az írásom elején emlegetett Dani a *Papíranyu* apropóján megoszthatta a csoporttal a tapasztalatát és érzéseit. De nem maradt egyedül a veszteségével, mert arról – a színházi történeten keresztül – az egész osztály játékos formában együtt gondolkodott és beszélgetett.

GIMESI DÓRA író, dramaturg

Te is meg fogsz halni? És én is? Előbb vagy utóbb minden kisgyerek felteszi ezeket a kérdéseket. A felnőttek pedig hitük/meggyőződésük/saját élményeik alapján válaszolnak, jó esetben a gyerek életkorának megfelelő módon. Ezeket a felnőtt magyarázatokat ha nem is helyettesítheti, de kiegészítheti, szavakkal és történetekkel támogathatja meg a gyerekirodalom és a gyerekszínház. Amiről ugyanis történeteket mesélünk, az feldolgozható, míg a tabu, az elhallgatás mindig szorongást okoz.

Már az óvodás korosztálynak szóló mesékben is megjelenhet az elmúlás: egy elolvadó hóember, egy lehulló falevél, sőt egy elvesztett plüssállat sorsa is ugyanazt a hatást váltja ki, mint később egy tragikus hős halála. Ezekben a történetekben általában az adja a feloldást, hogy a tragikus eseményt egy körforgás részeként lehet ábrázolni: a hóemberből víz lesz, a vízből eső, abból hó, majd újra hóember. A természet újjáéled, az elvesztett játék új gazdára talál. Tapasztalatom szerint a kicsiknek szóló mesékben nagyon fontos, hogy a halál mellett mindig megjelenjen az új (akár más jellegű vagy minőségű) élet lehetősége is, függetlenül attól, hogy felnőttként mit gondolunk az élet végéről. Egy óvodás gyerek számára feldolgozhatatlanok az olyan kijelentések, hogy „meghalunk, és utána nincsen semmi”.

Az iskolásoknak szóló előadások között sok olyan klasszikus történetet találunk, amelyeknek – többek között – a halál is része. A halhatatlanságra vágyó királyfi vándorútja, Fehérlófia avilágijárása és újjászületése, a kis hableány önfeláldozása, Bambi vagy Vuk szüleinek elvesztése mind más aspektusból közelítik meg a témát. A színházi alkotónak itt – ha lehet – még nagyobb a felelőssége: átélhetővé kell tenni a drámát,

de a giccset elkerülve. Bábszínházi dramaturgként újra és újra tapasztalom, hogy a báb erre kitűnő eszköz lehet. Az absztrakció, a színházi összekacsintás – a színész egy élettelen tárgyat mozgat, amelyet közmegegyezéssel élőnek fogadunk el – eleve olyan helyzetet teremt, amelyben talán könnyebb egy tragikus történet befogadása is. A báb és a látható mozgató viszonya tovább árnyalhatja ezt a képet. Szilágyi Bálint *Bambi*-rendezésében (Budapest Bábszínház, 2018) például nagyon szép megoldásnak tartom, hogy Bambi anyjának mozgatója később Bambi gyerekének mozgatójaként tér vissza: az élet körforgása így nemcsak a történetben, hanem a választott színházi formában is megjelenik. Egészen más oldalról mutatja meg a Halált a vásári bábjáték: megszemélyesített, legyőzendő és legyőzhető figuraként. Vitéz László és társai a leggyakrabban koponyafejű, sápadt fickót palacsintasütővel, bottal, seprűnyéllel ütik agyon, nevetéssé oldva a mindenkori nézőközönség szorongását az ismeretlentől.

Megint másként jelenik meg a téma azokban az előadásokban, amelyeknek idős ember az egyik főhőse. Jó példa erre a Budapest Bábszínház *Gengszter nagyija* vagy a kecskeméti Ciróka Bábszínházban játszott *Gabi és a repülő nagypapa*. Mindkét történet fókuszában egy gyerek és egy idős ember kapcsolata áll: kalandokat élnek át együtt, új dolgokat tanulnak, új tapasztalatokat szereznek. Hoffer Károly rendezésében az unalmas nagymama egy báb-alteregónak köszönhetően lesz lazán mozgó, vagány gengszter – a kalandok végén elbúcsúzik, leteszi a bábját, és kísétál. Mozgatóját egyetlen pillanatra látjuk viszont: ekkor már ő maga viseli a gengszterjelmezt, de lehet, hogy az egész csak az unokája képzelet. Kuthy Ágnes rendezésében egy tolószékes öregember-báb a főszereplő. Az asztali bunraku figura kezdetben alig mozdul, ám a kalandok hatására fokozatosan legyőzi saját korlátait, végül még a gravitációt is. A két történet szerzője, David Walliams és Ulf Stark hasonlóképpen fejezi be a mesét: bár az idős ember meghal, a gyerekszereplő megőrzi mindazt, amit együtt átéltek. Mindkét előadás esetében célunk volt, hogy elkerüljük a szépelgést, a melodramai hatáskeltést – erre egyrészt a hangsúlyosan jelen lévő humor, másrészt a bábos absztrakció adott lehetőséget.

A fenti történeteknek része a halál, de nem ez az előadások központi kérdése. A Kolibri Színház *Gabi* című, 2008-ban bemutatott produkciójában azonban minden egy hét éves kislány, Gabi öccsének a halála körül forog. Ez a tragédia határozza meg a család további életét és Gabi mindennapjait is. Guy Krneta írása igazi problémadarab, amelyben a bunraku bábként megjelenő kislány szemszögéből ismerjük meg a történetet és a gyász feldolgozásának fázisait. Számomra ez az előadás volt a bizonyíték arra, hogy megfelelően érzékeny eszközökkel még egy olyan feldolgozhatatlan és értelmezhetetlen tragédiáról is lehet jó gyerekelőadást csinálni, mint egy kistestvér halála.

SZILÁGYI BÁLINT színházrendező

A *Fehér szalagban* (Michael Haneke filmje, 2009) van egy jelenet: egy öt éves kisfiú és a nővére ebédelnek.

Az a nő, ma, mi volt veled?

Milyen nő? Vagy úgy. Meghalt.

Az meg mit jelent?

Mi?

Meghalni.

Hogy mit jelent meghalni? Istenem, ez meg milyen kérdés?! Ez az, amikor valaki már nem él. Amikor valaki abbahagyja az életet.

És mikor hagyja abba valaki az életet?

Amikor egészen öreg, vagy nagyon beteg.

És az a nő?

Balesete volt.

Balesete?

Igen. Mint amikor nagyon megütöd magad.

Mint a papa?

Igen. Csak még annál is jobban. Annyira, hogy a tested már nem bírja tovább.

És akkor az ember halott?

Igen. De a legtöbb embernek nincs balesete.

Guy Krneta: Gabi (Kolibri színház). Fotó: Szlovák Judit





Bethlenfalvy Ádám és Nyári Arnold
A csomagban. Fotó: Rácmolnár Milán

Ők nem halottak.

Nem. Ők sokkal később halnak meg.

Mikor?

Hát később. Miután egészen megöregedtek.

Mindenkinek meg kell halnia?

Igen.

Tényleg mindenkinek?

Igen. Minden embernek meg kell halnia.

De neked csak nem, Annie.

Nekem is. Mindenkinek.

De a papának csak nem.

A papának is.

És nekem is?

Neked is. De csak sok idő múlva. Mindegyikünknek csak sok idő múlva.

És nem lehet semmit se tenni ellene? Be fog következni?

Igen. De most még sokáig nem.

És a mama nem is utazott el? Ő is meghalt?

Igen. Ő is meghalt. De ez már nagyon régen történt.

(21:47–24:29)

Levest esznek. Szótlanul. Egyszerre emelik a kanalat, egyszerre nyelnek. A kisfiú abbahagyja az evést, feltesz egy kérdést, amire már jó ideje készül. Látott egy halottat a faluban. Magyarázatot szeretne. Képtelen tovább enni. A nővér minden válasza után tovább eszik. Szeretne kiszállni a beszélgetésből. De a kisfiú kérlelhetetlen. A végére akar járni, még maga sem tudja, minek. A nővér kezdeti kelletlensége egy idő után készségessé alakul. Elkezd figyelni a testvére. A „Mindenkinek meg kell halnia?” kérdés után már a nővér sem eszik tovább. Ő is érintetté válik, bevonódik. Tapintatosan, de egyenesen közli a gyerekekkel az igazságot. Ezáltal felnőtté avatja. Amikor fény derül egy hazugságra. A kisfiú rájön, hogy az anyja halálát eltitkolták előle. Dühösen lesöpri a tányért az asztalról.

Mikor kell beszélni gyerekeknek a halálról? Amikor olyan a helyzet. A halál mindennapos. A jelenlétét nem lehet titkolni

vagy tagadni. Tetten kell érni. Csak idő kérdése, és a gyerek kíváncsiságát fel fogja kelteni. Egy halott galamb. Egy halott rokon. Egy halott háziállat. Kérdéseket tesz majd fel ezután. Egyenes választ kell neki adni. Nem lehet elhallgatni a visszafordíthatatlanság tényét.

Ezek a kérdések persze zavarba hoznak. Mint a Haneke-filmben a nővért. És hajlamosak vagyunk hasonló kelletlenséggel válaszolni. Pedig ezek a beszélgetések elkerülhetetlenek. A gyerek mindent tudni akar az életről. A halál is ott motoszkál a fejében. Akkor is, amikor színházba jön.

A jó színház nem tehet mást, mint a jó szülő. Beszél a problémáról. Egyenesen, de játékosan. A gyereket az anyanyelvén, a mesék nyelvén szólítja meg. A mese: pillangós madárka. Ugyanakkor valami más is. A mélyebb valóság. A kivézettség előtt álló kakas a *Brémai muzsikusok*ban, a farkas gyomrában eltűnő Piroska plusz a nagymama, a kemencébe vetés veszélyével számot vető Jancsi és Juliska mind-mind a halál fenyegető közelségét jelzik. Anélkül, hogy ezt szavakba kéne önteni. Alig lehet olyan mesét találni, amelyben ne jelenne meg a kútba vetés, a karóba húzás, a sárkány által felfalás, a miszlikbe aprítás, a falhoz csapás. Hiszen a halál az élet része.

Ha az ember színházat csinál, és gyerekekkel kommunikál, szinte biztos, hogy az egy mesén keresztül fog történni. És az is szinte biztos, hogy ebben a mesében a halál kérdése fel fog bukkanni. Talán nem kell mást tenni, csak ezt nem eltagadni.

Vannak gyerekek, akik nagyon hamar érintetté válnak, mert elvesztenek valakit, akit szeretnek. Vannak, akik szerencsésebbek, és a veszteség helyett az elementáris kíváncsiság vezérli őket. De mindegyikük fogékony, erre ugyanúgy, ahogyan a világ minden más rendű és rangú dolgára.

Siettetni sem kell. Ahogy a szexuális felvilágosításnak is megvan a maga ideje. Ha a gyerek kérdez, ne adjunk kitérő választ. Tapintat és egyenesség. Ez a legfontosabb.

Színházilag az ember kérdez, boncol, rávilágít. De mi csak az első lépést tehetjük meg. Amikor a gyerekekben megfogalmazódnak a kérdések, akkor valakinek mellette kell állnia. Házilag.

FELDOLGOZNI A FELDOLGOZHATATLANT

*Jegyzetek az *Eltűnő ingerek* című előadás születéséről*



Fotó: Horesnyi Máté

Sokáig gondolkodtam a darab címén, Weöres Sándor *Szánccsengő* című versének egyik sorát is el tudtam volna képzelni („Szétmálló hangerdő”), hiszen egyszerre utal a vizuális és az akusztikai világ szétesésére, arra a tünetre, ami az agyvérzéssel, illetve az agydaganattal jár. A vers be is kerül a darabba, amikor Endréhez, az agyvérzésen átesett főszereplőhöz látogatók érkeznek. Hol foszlányokat, hol felnagyított gesztusokat észlel újságíró kollégáiból, közben szó esik magáról a betegségről is, hogy „milyen sok író kapott agyvérzést, nem kell ezt szégyellni”. Endre mellett a kanapén egy Magritte-festményt idéző keménykalapos férfi ül – de valójában csak Endre fantáziájában létezik –, aki a példaként említett írók sorát Weöres Sándor nevével egészíti ki. Ekkor a színpadon mindenki összerezzen, megszólalnak a csengettyűk, Endre pedig kántálni kezdi a *Szánccsengő* csodásan gyermekded sorait. Beszáll a többi szereplő, sőt, Endre egykori zenekara, a Glóbusz is, hogy a monodókában rejülő grandiózus hatást megszólaltassák. Miközben több szólamban ismétlik, hogy „szétmálló hangerdő”, a színpad átrendeződik, majd a vers végére a szereplők elfoglalják új helyüket, ekkor lépünk ki Endre tudatából. A színpadon beáll a kínos csend, innentől a látogatók perspektíváján keresztül látjuk a jelenetet. A férfi erőltlenül annyit próbál kimondani, hogy „hang-er-dő”, amit felesége fordít le a szerkesztőségéből érkezett

kollégáknak: Endre a *Szánccsengőre* utalt, feltehetően azért, mert épp most gyakorolták a logopédusukkal.

Édesapám több mint húsz éve halt meg, de nagyon sok emléket őrzök a betegségéről, például azt a látogatást, amikor annyira próbált egészségesnek tűnni munkatársai előtt. Ezek az emlékek leginkább intim légkörben zajló pillanatok, egy-egy szó vagy mondat, egy gyengéd gesztus, egy felidézett dal, egy kétségbeesett tekintet, egy türelmetlen válasz, a haladéklás fázisai, ami talán filmen tudna működni igazán. Mégis az kezdett el izgatni, hogy ezekből az érzésekből miként gyűrhető erős dráma, hogyan lehet a már-már kifejezhetetlent egy előadásban, a Trafó esetében ráadásul nagyszínpadon megfogalmazni. Hogy teremthető meg az intimitás háromszáz néző jelenlétében?

Talán kiábrándító, hogy írói-rendezői kihívások inspiráltak arra a munkára, ami az édesapám betegségéről, haláláról szól, de másképp nem lettem volna képes rá. Évekkel ezelőtt próbálkoztam már vele, de az eredmény – pont a témából adódóan – túl epikus lett, túl szentimentális. Aztán két éve nyáron, amikor írói válságban futottam a Balatonnál, megbékélve a gondolattal, hogy a következő évadban nem írok új darabot, eszembe jutott egy videóklip, egy animáció, ami- ben az ábrák folyamatosan átfolynak egymásba. Azon kezd-

tem gondolkodni, hogy vajon ez a fluiditás hogyan tudna egy darab dramaturgiájává válni. Miközben nem hagytam abba a futást, rövid címszavakban jegyzeteket készítettem a telefonomba: „örök körforgás / folyékony dramaturgia / asszociatív szerkesztés / Buñuel / Beckett *Véggjáték* / Mitől tud a történet szerzteágazni? / Haneke: *Ismeretlen kód* / Szervező dramaturgiai elv mi lehet? / Scrabble játék? / Pillangó daganat terjedése a fejben miként konstruálja át a valóságot?” Teljesen váratlanul megérkeztem apám betegségéhez, amit évekkal ez előtt nem tudtam megírni. Most viszont egy olyan írói ötletig jutottam el, ami izgatottá tett, sőt, kellő távolságba helyezett a személyesség és érzelmesség csapdájával fenyegető témától.

A kiindulás az volt, hogy az agyi katasztrófán átesett Endre tudatában bármilyen emlékfoszalányból szövődhet jelenet, legyen az egy szó („hangerdő”), egy dallam (*Bolero*), egy színházi szerep (Firsz), gyakorlatilag bármiről írhatok, hiszen az a játékszabály, hogy benne vagyunk egy beteg ember fejében. A jelenetek burjánzása ez, ami egyszerre volt felszabadító és teher számomra. Bármerre elkalandozhattam, hiszen asszociatív a szerkesztés. Ha viszont minden irányba elindulhatok, választanom kell, és ez pokoli nehéz tud lenni, ráadásul önmagában még nem is lett volna érdekes. Rá kellett jönnöm, hogy nem lehet megúszni a reális síkot, a történetírást, hiszen csak ehhez képest izgalmas a másik dimenzió, a szürreális jelenetek önállóan egyáltalán nem működtek.

Ez a fajta asszociatív szerkesztés nemcsak a jelenetszövegben, de a karakterépítésben is megjelent. A kórházi szobatárs, a Papa a *Cseresznyéskert* Firszévé lényegül át, az Endre kamaszlányának fogalmazásában szereplő Vadkacsa Endre cinikus Főszerkesztőjeként, az Ápoló a Halál hírnökeként vagy Beckett Luckyjaként szólal meg. A szavak is gyakran előttünk öltének végleges alakot, ahogy keresgéli a megfelelő kifejezést egy-egy szereplő: „elfojtva-elfogva-elfüggönyözve”, „szorít-szorul-szorog”; ahogy egyik szó szüli a másikat: „teljesen elesett selejt lett, ami lettél”.

Már szinte elkészült a darab, amikor megkértem anyukámat, hogy mesélje el újra azt az estét, amikor apukám roszszul lett. Egy fontos mondatot idézett fel, amikor édesapám azt kérdezte bémult keze láttán: „Ez kinek a keze?” Dermesztő volt ez a kérdés. Született is erre egy külön jelenet: miután megtörténik az agyvérzés, a „Furcsa alak”-nak keresztelt szereplő Endre háta mögé bújva az élettelen kézzel játszani kezd, amit Endre érdeklődve szemlél: a teste idegenné vált, ugyanakkor egy ismeretlen dimenzió tárult ki előtte. A történet itt vált szintet, belépünk Endre tudatába, az ő érzékein keresztül észleljük a megváltozott létezését. Ekkor megérkezik a kórházi

szobatárs, a Papa, és mint két újszülött csecsemő, homályos körvonalak mentén próbálják összerakni az őket körülvevő idegen világot.

Az elidegenítés a legfontosabb eszközzé vált nemcsak az írás, hanem a rendezés közben is. Például a tizenöt éves Nóri szerepét tudatosan nem kamasz színészre, hanem Petrik Andreára írtam, hogy elkerüljük az apa-lánya viszonyból adódó érzelmösséget. Egy alkalommal bekerült egy ruhaállvány a próbaterembe, és már nem emlékszem, hogy keveredett abba a keretbe az Endrét alakító Hajdu Szabolcs, de amikor megláttam, ahogy benne áll, terpeszben, két kezével az állvány két sarkába kapaszkodva, egyből beugrott Leonardo *Vitruviusa*. Ez a keret nemcsak a haldokló kórházi ágyát váltotta ki, hanem a CT-t is, sőt, a kómaállapotnál dimenzióhatárt is jelöl Endre és családtagjai között. Ez a tárgy abban is segített, hogy elidegenítő elemként legyen jelen azokban a jelenetekben, amelyek átcsúszhatnak a szentimentalizmusba. Szinte az összes jelenet feszegeti, keresi ezt a határt, „kicentizti”, hogy még pont ne lépjen át érzelmösségbe. Ilyen például, amikor Endre felesége megtudja, hogy férjének valójában agydaganata van, és már csak egy hete maradt. A jelenet pont azzal képes mélyre hatolni, hogy a megrendítő téma ellenére folyamatosan elidegenít. Ezt a célt szolgálja a doktornő szóhasználata: nem azt mondja, hogy daganat, hanem, hogy „davagavanavat”; a súlyos diagnózis alatt szól az MR-gép fülsértő hangja, amiből egy Bach-kantáta születik meg, és amit kicsit később a kantáta kivetített szövege idegenít el („Sírás, panaszkodás, félelem és szükség”); a „halálos ítélet” hallatán pedig a feleség nem sírva fakad, hanem kezét némán a szája elé helyezi, mozdulatlan szoborrá merevedik, hogy aztán az ápoló felemelje és kivigye, mint egy bábút.

Meglepő módon pont ezek az elidegenítő hatások segítik a nézőt abban, hogy egyre közelebb merészkedjen az elmúlás pillanatához, a hétköznapiakban konzekvensen eltartott félelemhez, fájdalomhoz, ahogy nekem is egy dramaturgiai ötlet segített, ha úgy tetszik, engem is az idegenített el a saját személyes történetemtől, hogy aztán képessé váljak megfogalmazni azt.

Az írást sosem használtam terápiaként, nem is hittem, hogy tudna nekem segíteni, de a bemutató után mintha megkönnyebbültem volna. És ami fontosabb, hiszen nem magamnak hoztam létre az előadást, a közönséget figyelve úgy tűnik, hatására nagyon sokan elvégzik ezt a gyász munkát. Rettegtem, hogy a téma majd elijeszti a nézőket, de eddig nem így történt. Bár a halálról mesélünk, csak remélni tudom, hogy az előadás hosszú életű lesz.

HIRDETÉS

- ◆ KRITIKÁK: Szürke galamb a Kamrában, Carousel az Operettszínházban, Káprázat – Forte a Szkénében, Az ember tragédiája – Laboratorium Animae, Szabadesés, avagy Barnaby Brocket kalandjai a felhőkön innen és túl a Budapest Bábszínházban, Krizantémok, avagy Liú halála az Eiffel Műhelyházban, Kasszasiker az Átriumban, Vadmész a Belvárosi Színházban; előadások a Városmajorban: Állami Áruház, Tündérlaki lányok, Az üvegcipő, Édes Anna; tánckritikák az Imre Zoltán programról, Góbi Rita, az Artus, a TAO Dance Company előadásairól, Nagy Zoltán és Nagy Csilla táncbemutatóiról
- ◆ INTERJÚK: Soós Attila, Tóth Ildikó
- ◆ DRÁMA: Jeanne d'Arc – a jelenidő vitrinében (a Katona Kamra bemutatójának szövege)

A HALÁL KIKÉNYSZERÍTETT KÖZELSÉGE

Hajas Tibor utolsó performanszairól

„Az önpusztítást sem tartotta drágának, hogy megtalálja önmagát, és – egy velejéig hazug világban – az legyen, aki” – írta Földényi F. László lakonikus tömörséggel Hajas Tiborról. Egy olyan alkotóról, aki mintha tudatában lett volna annak, hogy rövid élet vár rá, szinte minden, önáldozathozataként is értelmezhető performanszával folyamatosan és készakarva provokálta a halált. Hajasnak a késő Kádár-rendszer, az államszocializmus idején fogant képzőművészeti munkásságát sokféleképpen vizsgálták már, a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum nemrégiben bezárt kiállításának fókuszában azonban új megközelítés, a tibeti buddhista gyakorlatoknak a hazai neoavantgárd egyik kiemelkedő alkotójára, a body artot és a performanszt meghonosító Hajas Tiborra gyakorolt hatása állt. KELÉNYI BÉLA költő-tibetológussal, a kiállítás kurátorával KRÁLL CSABA beszélgetett.

– Mit jelent a kiállítás címéül választott A köztes lét túloldalán kifejezés? A se nem élet, se nem halál állapotát? Azt a transzcendens állapotot, amelyet Hajas Tibor a művészetben mindig is keresett?

– A köztes lét a halál pillanata és az újraszületés közötti szakaszt jelenti a tibeti buddhizmusban, amelyet az úgynevezett *Tibeti Halottaskönyv*, azaz *A köztes lét útmutatása, melynek hallatán elérhető a megszabadulás* című szöveg ír le. A köztes lét fogalma, a *bardo* alapvetően két állapot közötti intervallumra vonatkozik, a *Halottaskönyv* pedig hatféle, az élet és a halál folyamán megtapasztalható három-három köztes létet különböztet meg (az élet, az álm, a meditáció, illetve a haldoklás, a valóság és az újralétesülés *bardója*). A halál pillanatában, azaz a valóság köztes létében megjelenő tiszta fény ad alkalmat az újraszületek ismétlődő körforgásából, a szamszárából való megszabadulásra, s a különböző létesülések (istenek, félistenek, emberek, állatok, éhes szellemek, poklok) berekesztésére. Hajas 1978-ban írott, nézeteit alapvetésként összefoglaló *Performance: a halál szexepilje* című szövege azt a folyamatot írja le, ahogy a művész a performansz révén saját magát kényszeríti művészetének tárgyává lenni, hogy a szexuális erőterben ható halálélmény segítségével műalkotássá válva kerüljön kívül az élet, azaz a test és a személyiség poklának esetlegességén. A vízióját beteljesítő performer

azonban bábuvá, önmaga Gólemjévé válik, amely így életre kelve a tökéletesség poklát kénytelen megélni. Innentől fogva számára „két túlvilág, két pokol mered egymásra”, vagyis sem az élet, sem a halál köztes létében nem talál menedéket. Ezt az állapotot szerettem volna a kiállítás címével kifejezni.

– A kiállítás – mint a katalógus bevezetőjében írtad – „Hajas Tibor életművének utolsó periódusából azokra az összefüggésekre fókuszál, melyekben a tibeti buddhizmus vonatkozásai voltak meghatározók”. Egészen pontosan Walter Yeeling Evans-Wentz híres *Tibeti Halottaskönyvének Hamvas Béla általi interpretációja a Tibeti misztériumokban, ami erősen befolyásolta Hajast. Milyen új felismerésekkel járt ez számára, és mennyiben alakította élete utolsó performanszainak szellemiségét, folyását?*

– Hamvas Béla valójában a *Tibeti Halottaskönyvet* 1927-ben kiadó Evans-Wentz 1935-ben megjelent *Tibeti jóga és szent tanítások* című könyvét fordította le, jobban mondva szerkesztette át. Az 1944-ben kiadott *Tibeti misztériumok* legendás és sokáig csak nehezen hozzáférhető műnek számított. Hamvas az eredeti könyvet önkényesen átértelmezve, két tibeti „misztériumra” helyezte a legnagyobb hangsúlyt: az általa lélek-tűzként interpretált belső hófejlésztés gyakorlatára, a *tummóra*, és a test felajánlásának drasztikusnak ható vizualizációs gyakorlatára, az ego felszámolását általa kivégzésként

leírt elvágásra, a csöre. Hajast is alapvetően ez a két gyakorlat inspirálta. A kiállításon bemutatott munkái között ezeket a tablóra kiválogatott, Vető János által készített fotósorozatok (*Tumo I., Tumo II.*, 1979), illetve az ekkor készült negatívokról kinagyított fényképek, valamint a Bercsényi Kollégiumban megvalósított performanszról (*Chöd*, 1979) készített felvételek, s egy végül nem megvalósult film – amelynek forgatását Vető fotózta végig – részletei jelenítették meg (*Chöd*, 1979).

Hajas vizuálisan semmilyen módon nem kapcsolódott ezekhez a tibeti rituálékhoz, nem is kapcsolódhatott, mivel a *tummo* gyakorlatát illusztráló egyetlen ismert ábrázolás csak nemrég, 2000-ben jelent meg a Dalai Lámák „titkos” templomának falképeit bemutató könyvben. Az emberi test misztikus energiacsatornáinak és központjainak (csakrák) a belső hő fejlesztésében alapvető szerepet játszó rendszerét pedig olyan, a müncheni Bayerische Staatsbibliothek anyagából való képek illusztrálták a kiállításon, amelyeket eddig még sehol nem publikáltak. A csövel kapcsolatos meditáció – amelynek rituáléja, tibeti eredetiből készült fordítása, az egyes szakaszokat illusztráló rajzok, valamint a hozzá tartozó rituális eszközök szintén láthatók voltak a kiállításon – ugyancsak az utóbbi időszakban vált ismertebbé a nyugati gyakorlók számára. Az is nyilvánvaló, hogy Hajas nem is akarhatott a tibeti vizuális hagyományhoz kapcsolódni. *Tumo* című fotósorozatában semmiféle tibetinek mondható motívum nem jelenik meg, annál inkább a bécsi akcionizmus képviselőivel (első sorban Rudolf Schwarzkoglerrel és Günter Brusszal) rokonítható jellegzetes eszköztár: géz, hosszú tűk, injekciós fecskendő, transzfúziós szerelék, villanykörte, átfestéssel és olyan mágikus értelmű jelekkel kombinálva, mint a körbe írt kereszt. A kialvó és felgyulladó fény, a fekete festékekkel áthúzott test, majd az üresen maradt kaotikus falfelület a felfelé mutató nyílal egy kezdettel és végponttal rendelkező folyamatot feltételeznek. A köztes képeken bemutatott önmagát feláldozó és szenvedve átlényegülő emberi test megjelenítése azonban a bécsi akcionisták mellett sokkal inkább táplálkozik a haldokló Krisztus vagy a megkínzott keresztény vértanúk ábrázolásainak előképeiből, mint bármilyen keleti tradícióból. Ezért Hajas *Tumo* című sorozatának képeit leginkább Hamvasnak a *tummo* gyakorlatát leíró intenzív összefoglalásával lehetne párhuzamba állítani. Hamvas ugyanis kiemelt részletként kezelte a spermát vezető misztikus központi csatorna, az *uma* világegyetemként való kitágítását, majd újbóli összehúzódsát a meditációban, amelynek során a test energiájának tüze fellobban. Ez a majdhogynem szexuális önkívületnek felfogható folyamat nyilván hasonló intenzitású képek létrehozására inspirálhatta Hajast (lásd még *Kioltás* című tablóját, 1979), amelyeknek verbális előképe a *Szövegkáprázat* (*Sidpa Bardo*) című, ugyancsak 1979-ben készült írásában is megmutatkozik: „Meddig bírom vajon szavakkal, meddig lehetek az imámalmod, sajátomé; meddig bírod te, hogy segíts, stimulálj a bőrömon, idegpályáimon végigsistergő káprázatoddal, hogy izgalmammal nap nap után felkavarhassalak, megrázhasalak, eljuttathassalak az orgazmusig, ami az enyém, amivel én gazdagodom; meddig bírod az élet csillapíthatatlanságát fenntartani, sőt fokozni bennem, hogy visszakapd, hogy a te frekvenciád se csökkenjen; meddig bírod megakadályozni, hogy magamba forduljak, hogy a testemmel való birkózáshoz ne kelljen többé a tiéd?”¹

Hamvas nagy átéléssel írta le/át a csövel kapcsolatos meditációt is, amelynek során az „aszkrétá” saját testét a „túlvilági lényeknek” ajánlja fel véres lakomaként, aminek következtében önmagát „az anyagi káprázat-léttől egyszer s mindenkorra lemetszi. A *szamszára*ént kivégzi”. A tibeti gyakorlat során a meditáló azoknak a lényeknek ajánlja fel saját testét, akiknek karmikus adósa, azaz múltbeli tetteinek következményeit akarja kiegyenlíteni. Ami Hajas *Chöd* című performanszát illeti, az előadás alatt majdhogynem teljes egészében elhangzott Hamvas könyvének a csöre vonatkozó részlete, amelynek utolsó egysége a „földi Én kivégzésének szertartása” volt. A felgyulladó kvarclámpa fényében Hajas egy hatalmas, felfelé mutató nyíl előtt térdelve expandert tart kifesztítve, majd a szöveg végén nagy dózis magnézium lobbant fel a sötétben. Az esemény – Hajas szempontjából alapvető – elemeinek, a test felajánlásának és kitérésének, a sötétségben fellobbanó, majd kialvó fénynek vizuálisan ugyancsak nem volt köze semmilyen tibeti szertartáshoz (már csak azért sem, mert a szertartás vizuális elemeit a tibetiek képzeletben hajtják végre), ugyanakkor Hamvas könyvében az „anyagi test feláldozásának” leírása nyilván döntően befolyásolta Hajast. Talán jobban tetten érhető ez a hatás a tervezett *Chöd* című film forgatásán felvett képek alapján: az esemény kezdetén Hajas kék festéket ivott, majd az erőfeszítések hatására kihányta. Ez megfelelhet annak a szövegrésznek, amikor a testét felajánló „fekete lakoma” alkalmával a jógi magára veszi az összes lény betegségét, gonoszságát, bűnét és szenvedését: „Ezt a mérhetetlen nyomorúságot képzelj el hatalmas, fekete felhő alakjában, ezt a felhőt szívjad magadba, nyeld le az egészet a boszorkányok és démonok fekete testével együtt.” (A kék festék kihányása megismétlődik a genti Museum van Hedendaagse Kunstban 1980-ban megvalósított performanszában is.) Összegzésként talán annyi mondható, hogy a Hamvason átszűrött tibeti hatáson keresztül Hajas saját addigi tevékenységének mintegy összefoglalását, a halál kikényszerített közelségét látszólag művészetté transzformáló programot valósított meg, valójában pedig a test és a tudat kérlelhetetlen (és esztétikus) felszámolásán keresztül valamiféle abszolútum elérésére irányuló folyamatot („megváltástrip”) ismételt meg újra és újra. A „rövid tisztánlátás” elérését, ahonnan nincsen visszafelé vezető út.

– Egyetértesz Beke László azon megállapításával, hogy Hajas munkái, a *Chöd* és a *Tumo*, e „tibeti gondolkodásmódból átmentett két téma” után folytathatatlaná váltak, mert „olyan emberi és társadalmi tabuk határait lépték át”, amelyek után már nincs tovább, vagy ami van (lett/lehetett volna, hiszen Hajas 1980. július 27-i váratlan, tragikus közúti balesete eleve pontot tett az életmű végére), az kizárólag tilosként értelmezhető?

– Beke ezeket a témákat a makói művésztelepen készített utolsó munkák előkészítéseként értelmezte. Úgy tudom, hogy ezekről még nem született külön elemzés; a létrejöttük után sorsszerűen bekövetkezett halálos baleset miatt ez aligha lehetséges... Másrészt Beke már kezdettől fogva a művész és az interpretátor szoros összefonódásaként (egyfajta Goldmund és Narziss szindrómaként), ebből következően pedig személyes traumaként élte meg Hajas tevékenységét, és halála után is szembe kellett néznie ennek következményeivel. Végző konklúzióként vont le a Hajas Vetővel készített fotómunkáit összefoglaló *Képkorbácsolás* című kötetben (2004), hogy innen, mármint a test, a róla készített fénykép, majd a kép negatívjának széttroncsolásából „már nem vezetett út sehová”. Ugyanakkor a még Hajas életében megírt, de a *Mozgó*

1 HAJAS Tibor, *Szövegkáprázat* (*Sidpa Bardo*), in HAJAS Tibor, *Szövegek* (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2005), 173.



Hajas Tibor: Chöd. Performanszdokumentáció (Bercsényi Kollégium, Budapest, 1979. december 18.). Fotó: Makky György

Világban már csak halála után közölt, Hajasról szóló első tanulmányában (1980) világosan és egyértelműen kifejtette: „Hajas Tibor művészete nem követendő példa.” Hogy miért, azt a Hajas emlékére 1985-ben megjelent Magyar Műhely-kiadványban úgy fogalmazta meg, hogy Hajas a művészet és az emberi tabuk határait is áttörve próbálja megérinteni az emberen túli tartományokat, még ha ez az érintés halálos lehet is: „Hajas Tibor mindezt tudta és akarta, és a tiltott érintésért pusztulás és totális szabadság lett a jutalma.” De van még valami, ami Beke számára még ezen a totális szabadságélményen is túlmutatott, amit egy Hajassal kapcsolatos, 1992-ben lezajlott beszélgetés alkalmával fogalmazott meg. Eszerint még a 20. századi művész számára is a legfontosabb az abszolútummal, az Istennel való kapcsolat milyensége; választás a tökéletes önátadás vagy a konfrontáció között. Nyilvánvaló, hogy

Hajas az utóbbit választotta. Ez a létérzékelés pedig csakis a hiányból, a nemlét érzéséből fakadhat. De arra a kérdésre, hogy mi van, ha mégis megtalálja Istent, Beke szerint Hajas valahogy így válaszolt: „Ha én megtalálom, akkor a lába elé vetem magam, és szűkölök, mint egy kutya.” Ez ugyancsak az önazonosság teljes eltörlésének vágyára utal. Ebben az értelemben pedig már nem a határ átlépésének tiltása érvényesül, hanem a tilossá levés maga; még ha a művészet köztes létében ez lehetetlennek látszik is.

– „A transzcendencia iránti igényem akkora, hogy az önveszélyesség nekem nem akkora kockázat, mint a transzcendencia iránti lemondás” – mondta Hajas. Szerinted tudatában volt Hajas annak, hogy egyes performanszainak veszélyessége akár tragédiába is fordulhat?

– Igen.

SEBESI ISTVÁN

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF ÉS A HALÁL

A „magyar” Schlingensief

„Könnyű lehetne beleszeretni a szemébe” – mondta Christoph Schlingensief 2000 februárjában. Mintha egy csillagot kémelelnénk, úgy néztük Marozsán Erikát Hamburg vasúti főpályaudvarán a csillogó boltokkal zsúfolt előcsarnok (Wandelhalle) monumentális mennyezetéről lelógatott óriásplakáton. Épp a *Szomorú vasárnap (Gloomy Sunday/Ein Lied von Liebe und Tod*, Rolf Schübel, 1999) című német–magyar film lanszírozása folyt. Német nyelvterületen akkoriban Gryllus Dorkán kívül Marozsán Erika volt jegyzett színész. Régebben többen voltak, Schlingensief oda-vissza ismerete az idevonatkozó szakirodalmat. Nem véletlenül, hiszen közös barátunk, állandó színésze, a berlini Königer Miklós (1943–2018) örült szenvedéllyel gyűjtött gyufacímke-től képeslapon át plakátig mindenfélét, ami a Nyugaton tevékenkedő magyar színészekről szólt. Schlingensief tudott Nagy Kátóról (Käthe von Nagy), Verebes Ernőről (Ernst Verebes), Bársony Rózsiról (Rosy Barsony), Várkonyi Mihályról (Victor Varconi). Tisztában volt vele, hogy ki, mikor, miért került Berlinbe. Miért maradt, vagy miért menekült tovább. Egészen a háború utáni évekig, Simó Margitig (Margit Symo), a rendező Bolváry Gézáig (Geza von Bolvary), a kortárs Sunnyi Mellestig. Schlingensief előszeretettel ízlelte e nevek egzotikumát, és mindet a *camp* non plus ultrájának tartotta. De mint mindenben, ebben is meghaladta korát: nem nemzeti hovatarozásukat firtatta, hanem egyéniségüket, egyediségüket. Mindig az alkotást, a jelenlétet, az eredményt kereste.

Az igazság vehemens keresése

Christoph Schlingensief (1960–2010) a '68 utáni művészgeneráció teljesen egyedülálló személyisége, és munkássága senkiével sem összehasonlítható. Szerencsés időben, a lehető legjobb helyen született: Oberhausen városban, Észak-Rajna-Vesztfália tartományban, a Ruhr-vidéken, a ma Nyugat-Németországnak nevezett akkori Német Szövetségi Köztársaságban. Már a Marshall-terv utáni, a Ludwig Erhard neoliberais gazdaságpolitikájának gyümölcseként megteremtett jóléti társadalomban nőhetett fel. Nemcsak az NSZK gazdaságilag leginkább prosperáló vidékén, hanem az Adenauer kancellár által szorgalmazott társadalmi stabilitás, a csökkenő szociális

ellentétek inspiráló légkörében is („a demokrácia számunkra világnézet”). A német oktatás legjobb hagyományú, humanista tudást átadó rendszerében. Christoph Schlingensief Tacitust idézett latinul, a francia klasszikusoktól sem jött zavarba, és a berlini görög éttermek görög betűs étlapjairól folyékonyan olvasta fel a menüt. Ráadásul olyan nyugati környezetben szocializálódott, ahol az évszázados francia–német konfliktust már Adenauer alatt úgy kezdték meg feloldani, hogy iskolás gyermekeket cserediáknak küldtek Németországból Franciaországba, és fordítva. A más nyelvű családoknál való elhelyezés, a más környezetű koszt-kvartély megtapasztaltatásának célja a nyitás volt, a kíváncsiság és a reflektálás korai katalizálása az iskolásokban, akik ezáltal nemcsak a nyelvet, de a szomszéd szokásait, gasztronómiáját, közösségi életét is kölcsönösen megismerhették.

A '68-asok Nyugat-Németországban a felmenőik bűneivel számoltak le. Az utánuk színre lépett generáció az aktuálpolitika visszásságaival vette fel a harcot. Köztük is a legintenzívebben Schlingensief. Nem a szélsőbaloldali Baader-Meinhof csoport (később RAF, Rote Armee Fraktion, azaz Vörös Hadsereg Frakció) ultraradikalizmusával, hanem a művészet eszközeivel hívta fel a figyelmet az NSZK, később a tágabban vett Európa, majd az akkoriban Harmadik Világnak nevezett volt gyarmati társadalmak anomáliáira. A fejlett demokráciájú, jóléti nyugati társadalom előnyeit élvező és kiélvező polgárok igazságérzetét szándékozott felébreszteni. A szociális ellentmondásokra megoldást kereső érzékenységet. Megvalósítható javaslatokat keresett és ajánlott életbevágó kérdésekre. Kitört a nyugati biztonság védőburkából, és a válságos helyszíneken próbált tettekkkel segíteni. A legutóbbi európai háború idején, a '90-es évek derekán a volt Jugoszlávia egykori tagállamai közötti brutálisan véres leszámolások reménytelenségéből tervezett kimenekíteni, és az események lecsendesüléséig a berlini Volksbühne kihasználatlan termeiben átmenetileg elhelyezni 250 embert. Megszerezte mindannyiuknak az UNHCR (az ENSZ menekülteket segítő irodája) utazásra jogosító igazolványát, a feszültséges zónából való kimenekítéshez szükséges repülőt, már csak a berlini városi hatóságok hozzájárulása hiányzott. Ez aztán a bürokrácia labirintusaiból nem talált kiutat, majd lassan, a háború befejeztével és a kimenekítendő nagy részének tömegsírba kerülésével a nemes ügy is okafogyottá vált. (Susan Sontag is azonnal reflektált a képtelen jugoszláviai háborúra.

Christoph Schlingensief: Mea Culpa. Fotó: schlingensief.com



1993-ban a bombázások idején megrendezte Szarajevóban Samuel Beckett *Godot-ra várva* című színdarabját, eredetileg azzal a céllal, hogy Godot-ra addig vár Vladimir és Estragon, amíg vége nem lesz a háborúnak. Ahogy Christoph Schlingensiefet, Susan Sontagot is több kritika, mint méltatás érte figyelemfelkeltő tevékenységéért.)

Christoph Schlingensiefet nemcsak *enfant terrible* volt, hanem *agent provocateur* is. 1996-os *United Trash* című filmjében leleplezi a nemzetközi segélyszervezetek tehetetlenségét. Az afrikai történetben náci támogatnak egy helyi diktátort, nukleáris fegyvert ajándékoznak neki, hogy azzal lecsapjon az amerikai elnökre. A film valóban *trash*. Nem szépeleg, nem akar emelkedett esztétikai élményt belopni nézői lelkébe. Christoph Schlingensiefet több mint húsz filmrendezése közül a kritika szerint is talán a *United Trash* a leginkább provokatív. Szereplőgárdáját is kimondottan extrém tulajdonságaik alapján válogatta: a háborzongatóan átható tekintetű Udo Kier német színészt; a pantomimes múltú, arcának ritka mély barázdáitól összetéveszthetetlen, fentebb már említett Königer Miklós Nyugat-Berlinben letelepedett magyar emigráns művészt; és az akkori világ legdúsabb keblűjét, Kitten Natividad mexikói színésznőt.

Színházi- és operarendezéseivel is provokált. A bayreuthi *Parsifaltól* a manausi *Bolygó hollandiig*. Tények, igazság, világosan látás – ezek voltak Christoph Schlingensiefet jelszavai. A képmutatás, a hazugság, a ködösítő maszatalás az ellenségei. Küzdelmének célpontjai.

Akióművészetében is hasonló célokat tűzött ki maga elé. 2000-ben a Wiener Festwochen keretében konténert állított fel a bécsi opera szomszédságában. A híres-hírhedt akció Schlingensiefet reakciója volt az akkor már sokadszorra újraválasztott karintiai kormányzó, Jörg Haider idegengyűlölő, szélsőjobbos politikai tevékenységére. Az *Ausländer raus!* (Külföldiek kifelé!) elnevezésű akcióval széles körű társadalmi aktivitást indukált. A konténerből rendszeresen rendőrök által kikísért, többnyire eltakart arcú „külföldiek” eredeti hazájukba toloncolása a legszélsőségesebb reakciókat váltotta ki az osztrák társadalom tág spektrumában. Elkendőzött, ki nem mondott, eltussolt jelen és kiretusált múlt került terítékre. Kétségtelen, hogy Schlingensiefet ezzel is maradandót hagyományozott a jövőre. Akciója mindig is hivatkozási alap lesz, tananyag, a sokszor megkérdőjelezett művészeti hatás, célszerűség eklatáns példája.

Bédekker a rákhoz

2008 elején Christoph Schlingensiefet tüdőrákkal diagnosztizálták. Épp a *Szent Johanna* című operát rendezte a berlini Deutsche Operben. Betegsége a nemdohányzók és dohányzók között heves és hosszan tartó debattírozást váltott ki. Személyiségének, tevékenységének, művészetének provokatív hatása a halállal való egyenlőtlen küzdelme idején is parázs társadalmi vitákat eredményezett.

Rákbetegségéről egy éven át naplót vezetett. 2008. január 15-én, kedden kezdődik, és 2008. december 27-i az utolsó bejegyzés. A napló 2009 tavaszán jelent meg a Kiepenheuer & Witsch kiadónál Kölnben *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* (Olyan jó, mint idelent, az égben egyáltalán nem lehet!) címmel, *Tagebuch einer Krebserkrankung* (Egy rákbetegség naplója) alcímmel. A naplót Schlingensiefet majdnem naponta vezette. A betegség miatti bevallott sértettségét többször hangsúlyozza. Egyszerűen pofátlanságnak tartja a kór támadását. A szabadsága korlátozását felfoghatatlannak érzi. A naplóban folyamatosan visszatér az autonómiára, amely nélkül szerinte nincs élet. Az első mintavételtől a január 20-i operációig végigéli a betegség tudatának lelki vetületeit. A haragot, a pánikot, a kényszeres végrendelkezést, a kétségbeesést, hogy munkáját nem lesz képes befejezni. És főleg a félelmet. És ahogyan ő írja: a gyávaságot. Schlingensiefet pátosz nélkül, egyszerű mondat szerkezetekben vall mélyen elrejtett, de a helyzet miatt óhatatlanul felszínre bukó érzésekről. Az egyedüllétről, az elhagyatottságról. A kétségbeesés és a remény hullámai között minduntalan Istent keresi. Schlingensiefet tizenkét éven át ministrált gyermekkorában. Katolikus neveltetése jártassá tette az istenes dolgokban. Legalábbis az ellene való harcban. Mert Schlingensiefet meggyőződéses ateista volt. Egészen betegségéig, amikor is, ahogyan írja, pillanatok alatt visszatért a hithez. Ezt nem banalitásként éli meg, hanem valódi problémaként. Az egyéves kálváriát minduntalan Istennel való vitatkozása kíséri. Hol haragszik rá, hol megérti, hol filozófiai magasságokban taglalja értelmét.

Sokszor jövőbeli tervein morfondírozik menekülésképpen. Egy operaház megépítése Afrikában évek óta foglalkoztatja. Próbatermekkel, mellette szálláshelyekkel, nemzetközi stábbal, művészeti iskolával. Esmefuttatásai annyira logikusak, megnyerőek és főleg egyszerűek, hogy szinte magunk előtt látjuk már az épületegyüttest és a benne folyó tevékenységet. Ha nem

tudnánk, hogy Schlingensief miket valósított meg, sima fantazmagóriának vélnék. De legalábbis: soknak. (Az operafalu létrejött, és ma is működik Burkina Fasóban, lásd: <http://www.operndorf-afrika.com/>). Ugyanilyen átéléssel taglalja az orvóssával, Kaiser professzorral folytatott hosszú beszélgetéseit. Az orvos, mint egy lelki vezető, a betegség kimenetelét puritán közvetlenséggel vázolja fel. Kapcsolatuk már több, mint ami orvos és páciens között ki szokott alakulni. A tumorról beszélnek, annak transzcendentális eredőiről. Egyre bizonyosabbak abban, hogy a bayreuthi *Parsifal* munkálatai során alakult ki. Olyan kaput nyitott ki akkor Schlingensief, amin besurran a gonosz. Később Schlingensief Beuyshoz menekül. Tervezett munkájához végigolvas mindent, ami róla szól. Gondolatokról akar elmélkedni Beuys nyomában.

Közben a szenvedéstől való félelmében az öngyilkosság minden változatát végigelemzi. Az eutanázia lehetőségét is Svájcban. Gondos részletességgel ecseteli az operáció és az utána következő napok eseményeit, a kórházi életet, lassú felerősödését. Apró örömeit, az önálló székelés újra beindulásától az első zuhanyozás felszabadító érzéséig, a hányingertől a táplálék újrafelfogadásáig. Amikor már látogatható, Patti Smith beviszi neki Bob Dylantól kapott szájharmonikáját. Peter Zadekkel hosszasan kitárgyalják telefonon a betegség árnyalatait. Zadek épp nagy betegsége után van. Színészei, rendezői munkatársai sorban és lassan visszabillentik a mindennapokba.

De mindenekelőtt élettársáról ír, Ainóról. Aki nem csak új pizsamát, papucsot és házikabátot visz be a klinikára, ha Schlingensief épp ezekért hisztizik. Igaz szerelmüket nem kezdi ki a halálos kór. Aino feláldozza magát. Majd megszakad az operai munka és a klinika közötti állandó ingázásban. Schlingensief nem egyszerű beteg. A magára hagyatottságtól szélsőséges intenzitással retteg. Állandó együttérzést, támogatást követel. Megejtő, ahogyan vall erről. Miután hazatér a kórházból, az életbe való lassú visszatérés nehézségeit ecseteli, fájdalmas megjelenését a *Johanna*-próbákon, és azt a dilemmát, hogy az utókezelés milyen formáját válassza. A fagyöngykúrát az Antropozófiái Kórházban, vagy a kemoterápiát és a sugárzást a klinikán. Végül mindkét terápiát alkalmazzák. Április 20. után ritkulnak a bejegyzések (A naplóban tévesen szombat szerepel, holott a 2008-as naptárban vasárnapra esett.) Közben a Ruhr Biennálén színre viszi *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (A bennem levő idegentől való félelem temploma) című előadását Duisburgban, ahol a látvány központi elemét a rákos tüdejéről készült, mindenhova kihelyezett, óriási méretűre kinagyított röntgenfotók kifestése, feliratozása adta.

December 3-án áttétet találnak maradék fél tüdejében. A tragikus fordulat elsősorban munkásságának értelmét kereső gondolatokat ébreszt benne. Hogy színháza vajon megteremtette-e az emberek közötti kapcsolatot, ahogyan azt ő képzelte. De máris kreativitása kerül előtérbe. Eldönti, hogy a halál tabuját ledönti. Karácsonykor Oberhausenben apja sírjához is kimegy. Megbékél a rigorózus patikussal. Majd eljegyzi Ainót. Ilyen körülmények között hozta létre egyik legutolsó művét, a *Mea Culpát*.

Kinek a bűne?

A *Mea Culpát ready made* operának szokták nevezni. A *ready made* Marcel Duchamp találmánya még a dadaista időkben. Első ilyen alkotása az 1913-ban kiállított biciklikerek. Ezt követték további, eredeti funkciójuktól megfosztott tárgyak.

Fésű, fogas, piszoár, dugóhúzó, üvegmosó kefe stb. Mind olyan használati tárgyak, amelyeket műalkotásnak nyilvánított azáltal, hogy eredeti környezetükből művészeti közegbe helyezte át, megtartva eredeti formájukat. Ez a *ready made* lényege. A konceptuális művészet megalapozója.

A *Mea Culpa* cím a katolikus latin misében elhangzó „*mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*” (én vétkem, én vétkem, én igen nagy vétkem) bűnvalló imádságból ered. Christoph Schlingensief a rákkal való küzdelme során teszi fel a kérdést: kinek a bűne? Ki okolható a betegségért? Kinek a bűne a rákbetegség? Büntetés-e egyáltalán? A haláltusában egyre inkább alulmaradó szenvedő test ábrázolása ezáltal új művészeti megvilágításba kerül. A test és a betegség megjelenítése. A haldokló ember kétségbeesése. Kapaszkodók keresése. A halál értelmetlensége. A bűnök magunkra vállalása. Bűneink megvallása. Vajon mi vagyunk az oka minden bűnek? Ezek az előadás nagy gondolatfelvetései.

A *Mea Culpá*ról valamennyi, főleg német nyelvterületi sajtóorgánum, médium hosszasan ír Schlingensief és Richard Wagner párhuzamainak kontextusában. Különleges kapcsolódása Wagnerhez mint a Gesamtkunstwerk megteremtőjéhez értelmezhető. Schlingensief minden művében felfedezhető a valamiféle összművészetet létrehozni vágyó szándék. Az interneten található három rövid felvétel a bécsi Burgtheaterben 2008-ban megrendezett előadás legjellemzőbb pillanatait rögzíti. Schlingensief megtöri a meghalásról és a halálról szóló hallgatást. Nem rekviemet látunk, hanem egy esendő lény optimista küzdelmét az életért. Feltámadási ünnepet. Film, zene és szöveg együttesét. Schlingensief személyesen is felolvassza a Burgtheater színészei társaságában. Idézetek hangzanak el mindenkitől, aki számára fontos: Elfriede Jelinektől Friedrich Nietzscheig. Richard Wagnertól Kálmán Imréig. Olyan emberek leveleiből is, akik a halálra készülnek. Az előadás alapértéke a végtelen őszinteség. Szíven ütő: „még ne, még ne, hisz még annyi dolgom lenne idelent”-gondolatok füzére. Ez nem Halász Péter saját temetésének blikkfangos szcenírozása. Itt a küzdelemről van szó. A sors kegyetlenségéről. A megválaszolhatatlan kérdésekről. Az értelmetlenségről. Nem önsajnálati óda. A szupergiccs határát véletlenül sem lépi át. Egyáltalán nem *camp*. Az itt és ott létének mezsgyéjén halad. Az előtte és utána kérdéseivel.

Christoph Schlingensief már általános iskolás korában filmezni kezdett. Mindenféle egyetem elvégzett. Sokat írt. Még többet rendezett. Színházat, filmet. Utcán, otthon, vendégségben is. Vibrált. Állandóan kirobbant belőle a kreativitás. Még be sem fejezte az egyik munkát, máris látta a következőnek a végét. Környezetét nem hagyta nyugton. Barátnőjétől szigorú kritikusaik és politikai ellenfeleik át támogatóiig senki sem maradhatott közömbös eszmefuttatásai hallatán. Mindezt roppant kedvesen tette. Kitartó türelemmel volt embertársai legapróbb banalitásai iránt is. Folyton-folyvást kereste az új impulzusokat. Különösen elbűvölő tekintetével mesmerizálta környezetét. Humora diszkrét volt. Egyáltalán nem bántó. Ironizálásra nem fecsérte idejét. Nem volt neki rá. Haja mindig égnek állt. Mintha a testében kavargó elektromos áramot vezették volna ki hajszálai. A *Mea Culpá*-ban sem saját magát szándékozott exponálni. Annál sokkal fontosabbakra irányította a figyelmet. Személyisége megkeverülhetetlen volt. Még fél tudóval és hamuszürke arcbőrrel is misszionáriusként küzdött az emberiség javáért. Szemefénye utolsó percéig ragyogott.

PUSKÁS PANNI

GORENJE HŰTŐRE CSERÉLTÜK A DEMOKRÁCIÁT

Fejes Endre – Tasnádi István: *Rozsdatemető 2.0* – Katona József Színház

Többhangú kritika Urbán Balázs kritikus és Bóna László író kommentárjával

A Mariahilfer Strasse Gorenje hűtői, amelyeket a szüleim generációja hozott haza a Trabi tetején, mára a Trabikkal együtt rozsdatemető-szerű helyeken letek örök, háborítatlan nyugalomra. Fejes Endre és Tasnádi István kérdése lényegét tekintve egyszerű és ugyanaz: hogyan jutottunk idáig?

Kettőjük kérdésében csak tárgyakat tekintve találunk különbséget. Fejes arra kereste a választ a hatvanas évek elején, hogyan jut el odáig ifj. Hábetler János, hogy meggyilkoljon valakit, Tasnádi kérdése pedig az, hogy ugyanez az ember idős korára hogyan képes megtagadni/átírni saját történetét, és ezzel együtt az egész magyar történelmet. Mindkét pillanat szembeállítás: Hábetlernek értéktelen életével kell szembenéznie, az egyik alkalommal fiatal férfiként, másodsor idős korában. Saját szempontjából mindkét alkalommal a legkomfortosabb döntést hozza.

1962 tavaszán volt sógorát, Zentay Györgyöt próbálja meghallgattatni egy nagyobb ütéssel, amely – szerencsétlen módon – a férfi halálát okozza. A gyilkosság előtt hangzik el Fejes könyvének legtöbbet idézett mondata Zentay szájából: „Hát ez a rendszer a ti homlokotokat csókolja, könyörög, hogy fáradjatok el az egyetemre, legyetek orvosok mérnökök, bírók, főművezetők, főrendőrök, főkatonák, főistennyilák, és ti előbújtatok a barakkokból, éltek ugyanúgy, mint a hörcsögök.” Ez az ún. hábetlerizmus, amely hosszú időre szinonimája lett a kispolgári életmódnak, és annak a jelenségnek, amely alapjaiban kérdőjelezte meg a marxista ideológiát, jelesül: nem lehet felemelni a széles néptömegeket, ha azok nem kívánnak felemelkedni.

Bán Zoltán András 1997-ben írt arról, hogyan olvasható a *Rozsdatemető* harmincöt évvel a megírása után.¹ Bán a kilencvenes években úgy látja, hogy a regény megírásának szenciációja és olvasottsága, majd a kánonból való kikerülése azért

volt természetes folyamat, mert Fejes könyve erős szálakkal kötődik ahhoz a politikai környezethez, amelyben született, és abból teljességgel kimozdíthatatlan. „Alig hiszem, hogy lenne bármiféle jelentősége vagy intellektuális súlya a magyar regény fejlődésének történetében. Egykor szenvedélyesen vitatták, probléma volt, részévé vált a kánonnak, mára vitathatatlannal érdektelen lett, problémamentes, és valószínűtlen, hogy visszakerüljön bármiféle kánonba.”

Ezen a ponton hosszabb vitába bocsátkoznék Bán Zoltán Andrással, de szerencsére Tasnádi István, Máté Gábor és a Katona József Színház társulata már megtette helyettem.

Urbán Balázs: Abban a tágabb értelemben, ahogyan Puskás Panni írása alkalmazza, a „hábetlerizmus” természetesen nagyon is élő, virulens jelenség. Merthogy mindig is létezett, és vélhetően mindig is létezni fog az az életszemlélet, amely a boldog, vagy legalábbis boldognak hazudott mindennapokban találja meg az élet értelmét – és amelynek plasztikus metaforája a történelmi eseményektől függetlenül mindig elkészülő rántott hús. De a *Rozsdatemető* revelációja – gondolom – részben mégis az volt, hogy ezt az életszemléletet konkretizálta egy olyan család sorsán keresztül mutatva meg, amelynek tagjai elvben a történelmi változások nyertesei, a „létező szocializmus” haszonélvezői lehettek volna. És ez a reveláció ma biztosan nem teremthető újra. („Gondolom” – írom, hiszen a *Rozsdatemető* nyilvánvalóan mást jelentett nekünk, akik megszületése után évtizedekkel, egyetemi éveink alatt olvastuk, mint azoknak, akik frissen, ropo-

1 BÀN Zoltán András, „Rozsdatemető”, *Beszélő* 2, 5. sz. (1997), <http://beszelo.c3.hu/cikkek/rozsdatemeto>.



gósan, a megjelenésekor.) Noha Fejes Endre regényét én Bán Zoltán Andrásnál valamelyest kedvezőbben ítélem meg, magam sem gondolom, hogy része lenne a kánonnak. De a színházi bemutató és főként a történet folytatása szempontjából fontosabb kérdés, hogy maga a regény, illetve a „hábetlerizmus” mint kifejezés mit mond a mai néző számára. Tartok attól, hogy az 55-60 év alatti, nem bölcész (sőt, nem irodalom szakos bölcész) végzettségűek túlnyomó többségének szinte semmit. Aminek nemcsak az a következménye, hogy az első felvonás nem hagyatkozhat befogadói emlékekre, és erősen sűrítve, de a történetet nem ismerő néző számára jól érthetően kell elmesélnie a sokszereplős, több évtizeden átívelő történetet, hanem az is, hogy mindaz, ami a második felvonásban történik, nem kap többletjelentést, nem válik szimbolikussá (véggépp nem archetipikussá) pusztán attól, hogy Hábetlerékkal történik.

Bár elképzelhető, hogy 1997-ből még nem látszott olyan tisztán a helyzet, mint 2019-ből. Ugyanis lett volna egy másik rendszer, ahol elvi-ideológiai értelemben a kezünkbe vehettük volna a történelmünk irányítását. Ez a rendszer a liberális demokrácia volt, amelyhez – hogy egy sokat hangoztatott közhallal éljek – nem nőtt fel a magyar társadalom.

A rendszerváltás hábetlerizmusa – Tasnádi éles meglátása szerint – az a pillanat, amikor a család harmadik generációja, ifj. Zentay Gyuri, Hábetler Józsi és feleségeik, Sós Kriszta és Kárpáti Orsi a demokráciát aprópénzre váltják, vagy konkrétan: az Ausztriából beszerezhető hűtőszekrényekre cserélik. A helyzet különben azóta sem sokat változott, sőt, a fogyasztói társadalom elég időtöltést és szorongást kínál számunkra, hogy elterelje a figyelmünket a valóságról. A Katona előadása pedig azt bizonyítja be, hogy a *Rozsdatemető* korántsem egy saját ko-

rába zárt történet, hanem nagyon is folytatható, mi, a társadalom írjuk a folytatást, Tasnádi István pedig egy előadás szövegében rögzíti történelmi jelentőségű hábetlerkedéseinket.

Nem ez az első színházi előadás a *Rozsdatemető*ből – a színpadi változatot maga Fejes Endre írta 1963-ban a Thália Színház számára, amely változatot aztán a hatvanas években több vidéki színház is bemutatta. Ezen kívül 1980-ban (József Attila Színház, r. Berényi Gábor) és 1995-ben (Thália Színház, r. Csiszár Imre) volt egy-egy nem túl nagy port kavaró bemutató Fejes művéből. Tasnádi István a színpadi átíratot és a regényt használta, hogy egy új, sűrítettebb változatot készítsen – ez adja a *Rozsdatemető 2.0* első felvonásának szövegét. Valódi sűrítőmű ez, hiszen maga a regény is kétszáz oldalba szuszakolja a Hábetler család ötven évét, ebből lesz aztán Tasnádi átíratában egyetlen felvonás. Ez a felvonás több, dramaturgiai szempontból felesleges szereplőtől megszabadul – így például a három Hábetler lányból kettőt csinál –, és elsősorban ifj. Hábetler Jánosra koncentrál, őt teszi meg narrátornak a könyv mindentudó narrátora helyett. A második részből, amely a hatvanas évektől a kettőezer-tízes évekig tart, már eltűnik a narrátor, és a történetmesélés mikéntje is nagyban eltér az első felvonásától.

Ennek oka a regény és a színház közti műfaji különbségek-ből adódik. A könyv ugyanis elsősorban hétköznapi, a történelem szempontjából érdektelen életesemények felsorolásán keresztül villantja fel a fontosabb történelmi gócpontokat, amelyeket a Hábetler család legtöbb tagja csak átvészalni szeretne. A második rész azonban ezekből a gócpontokból építkezik, felmutatja őket, és azt a kérdést teszi fel, hogyan reagálnak vagy nem reagálnak ezekre a családtagok, s mindez jóval teatrálisabb formát eredményez.

U. B.: Ez az építkezés csapdahelyzetet eredményez: igazán akkor válhatna különlegessé és bonyolulttá a történet,

ha azt sugallná, hogy a rendszerváltást követő időkben lehetséges, sőt szükséges a hábetlerizmus meghaladása – ha így történne, akkor azonban nem a *Rozsdatemető* folytatását néznénk. Ha viszont az alkotói koncepció szerint minden úgy folyik tovább, ahogy addig, csupán más történelmi kulisszák között, akkor más karaktereket és más képeket látunk ugyan, de a lényeg változatlan. Vagyis kérdésessé válik, hogy van-e értelme folytatni a fejesi történetet. Tasnádi István ugyan próbálja úgy megoldani a dilemmát, hogy több fordulópontonál megteremti szereplőinek a lehetőséget a változtatásra, ám ez inkább csak dramaturgiai technika, ettől még a cselekmény menete igencsak kiszámítható marad.

Látjuk a család férfitagjait, akik az 1968-as csehországi hírek hallgatása közben a Sokol rádió fölött legyintgetnek, aztán a rendszerváltást, amikor a fiatalok hűtőládaért indulnak Ausztriába. Látjuk a válság után az öreg Küvecses Endrét (Újlaki Dénes), akit egy átdolgozott élet után épp kilakoltatnak be nem fizetett hitelrészletei miatt, a 2006-os tévéostromot, ahol ifj. Zentay Gyuri (Tasnádi Bence) és maffiózó kinézetű haverja, Csacska (Kovács Lehel) viszik a tömegbe huligánkodni a kis Hábetler Norbikát, ifj. Hábetler János unokáját (Mészáros Béla). És eljutunk a kettőezer-tízes évekbe is, Gizike temetésére, amikor is az aggyastyánná vált ifj. Hábetler Jánosnak meg kell tagadnia egész addigi életét egy tévéstáb előtt, fia szakmai előmenetele érdekében. Az idős, kiszolgáltatott ember végül megteszi ezt a szívességet gyermekének, elhazudja amúgy is értéktelen életét saját jövőbeli biztonságáért, az egészben pedig a legszomorúbb, hogy megértjük, miért csinálja, és nem vagyunk benne biztosak, hogy mi másképp tennénk a helyében.

Nincs olyan előadás a Katona József Színházban, ahol ne lehetne megemlíteni az erős színészi jelenlétet, és nincs ez másképp a *Rozsdatemető* 2.0-nál sem. Bár pályája elején jár, a Katona nézőinek nem nagy meglepetés, hogy Vizi Dávid mennyire tehetséges színész: ifj. Hábetler Jánosként tele van vágyakozással és haraggal, elfojtott agressziója akkor is jelen van az első felvonásban, ha épp nem dühös senkire. Idős korá-

ra ez a harag egykedvűséggé változik, csak egyetlen ember van, aki ki tudja őt mozdítani agóniájából, Kárpáti Orsi, ifj. Zentay Gyuri barátnője, aki a megtevesztésig hasonlít első szerelmére, Reich Katóra – mindkét szereplőt Mészáros Blanka játssza.

U. B.: Én az előadás legnagyobb erényének a kiváló színészi alakítások sorát látom. Vizi Dávid erőtől duzzadó, szuggesztív játékának szembetűnő sajátossága, hogy a figura valamennyi életkorában – vagyis még fásult öregemberként is – magától értetődően hiteles tud lenni. És az egyes korokhoz, életkorokhoz, helyzetekhez kötődő fragmentumokból szép lassan egy teljes emberi sors áll elő. Hasonló mondható el Bezerédi Zoltán id. Hábetler Jánosáról is – az ő alakítása komplexebb, rétegzettebb figurát mutat annál, ami a regénybeli Hábetlerről az emlékeimben él.

Az állandó mozdulatlanság, a hábetlerizmus a nézők számára is jól láthatóan öröklődik a színpadon. Szirtes Ági Pék Mária halála után unokája barátnőjeként tér vissza: Sós Krisztina Pék Mária-hoz hasonlóan sosem izzad, ezért apró foltok vannak a bőrére, erős nő, a családjáért aggódó édesanyja – csak a száját tudja egy kicsit jobban tartani, mint a nagymama, nem üvölt, nem káromkodik állandóan. Tasnádi Bence játssza ifj. Zentay Gyurit és anyja, Hábetler Hajnalka korábbi szerelmét, Ervint – ki is derül, aminek ilyenkor ki kell derülnie. De hogy Reich bácsi miért tér vissza Zentay Nimródként (Szacsavay László alakítja őket) a második részben, arra talán Máté Gábor sem tudja a pontos választ. Ugyanakkor az, hogy idős és fiatal színészek játszanak idős és fiatal szereplőket – hogy Szirtes Ágit elképzelem fiatal nőként, Rujder Vivient pedig idős asszonyként –, az megteremti az emberi mulandóság érzését.

Cziegler Balázs tere is ugyanezt a mulandóságot és determináltságot láttatja, amikor a márvány és a rozsdás vas hatását keveri a színpad díszleteleiben: oldalt a polcos állványok, illetve a színpad közepén karabinereken lógó nagy tábla felületén. Utóbbi az esetek többségében ebédloasztalként vagy pultként funkcionál. Egyszerre látjuk e tárgyakban a rozsdatemető



Tasnádi Bence és Rujder Vivien. Fotók: Dömölky Dániel

indusztriális közegét és egy családi kriptát. Ráadásul a Hábeter család történetére is utal: a kezdetekre, amikor Stádingер kőfaragó műhelyében laktak, a sírkövek között, és Fejes regényének a végére, a gyilkosság színhelyére.

U. B.: Ha már kollégám nem tette, én sem lőném le az előadás slusszpoénját, de annyit muszáj leírnom, hogy a játék egy frappáns, a mai közéleti történelemhamisításra direkt módon, szatirikusan utaló képpel ér véget. Noha a második felvonás töredezettségesebb az elsőnél, több jelenetet is hasonló humor és irónia itat át, és nagyobb szerep jut a közelmúlt eseményeit megidézı filmbefújásoknak is, igazán éles stiláris váltásra nem kerül sor. Gondolkoztam azon, jó volna-e, ha a slusszpoénban megjelenı karakteres közéleti humor jobban meghatározná a felvonás egészét, nemcsak a hangnemet, de a játéktílusra is erősen kihatva. Határozott választ erre magam sem tudtam adni: a nyersebb, szélsősége-sebb stílus, a reálszituációktól radikálisabban elszakadó játékmód valószínűleg karakteresebb és vitathatóbb előadást eredményezne, de vészesen eltolhatná a produkciót a – szükségszerűen leegyszerősített – politikai pamflet irányába.

Fejes Endre regénye rengeteg vitát váltott ki megjelenésekor az olvasók és recenzensek között. Ezeknek a vitáknak egyik legfőbb kérdése az volt, hogy mennyire felelős a Hábeter család saját hábetlerizmusáért, vajon valódi opció-e számukra a társadalmi felemelkedés, valamint hogy mit tehet az egyén a történelem alakulásáért, van-e beleszólása a történelem folyásába, és ha igen, mennyi is pontosan. A Katona József Színház előadása után is ugyanezt a kérdést visszük haza, és megválaszolására talán további hosszúságú viták után sem mernénk vállalkozni.

Bóna László kommentárja: Én vagyok én, te vagy te...
Idősebb Hábeter János meghal az eredeti *Rozsdatemető* továbbírt változatának második felvonásában. Élve kel át a halálon, vagyis kihátrál a színről, a halált az élettől elválasztó háttérfüggönyön túlra, egy üres térbe, és körülnéz, hogy mi van ott. Korábban elhunyt családtagjainak mind ott kéne lenniük, mind errefelé távoztak. De a túlvilág tere üres, a halottak ugyanis visszatérnek a drámába.

A *Rozsdatemető 2.0* a visszatérések rejtett láncolatának drámája. Kitalál egy saját nyelvet, és így mélyebb jelentést ad mindannak, ami a dráma társadalmi-történelmi-politikai rétegéből vagy egy poszttraumatikus pszichológiai értelmezésből következne. Mert ha a drámában elrejtett visszatérések rendszerét komolyabb vizsgálat alá vesszük, látni fogjuk, hogy a dráma és az előadás a színháztörténet egy ritka, a családtörténetet reinkarnációk történeteként értelmezı hagyományához csatlakozik.

Az öreg zsidó Reich bácsi a halála után egy – elvileg – nem zsidó családban újraszületik, és kisgyerekként fejére tesz egy tányért, mint egy kipát. Nem egyszerűen csak hasonlítani akar valakire, hanem emlékszik valamire, amit odaátról, a függöny mögöl hozott magával egy következő életébe. Emlékszik, mert ő maga, az öreg zsidó az, aki visszatért egy másik család gyermekeként. Fiaként egy nőnek, aki előző életében még az ő lánya volt. Mondhatjuk tehát, hogy a korábbi holokausztáldo-

Mi? Fejes Endre–Tasnádi István: Rozsdatemető 2.0 – A Hábeter család 100 éve

Hol? Katona József Színház

Kik? Bezerédi Zoltán, Vizi Dávid, Szirtes Ági, Péter Kata, Rujder Vivien, Kovács Lehel, Mészáros Béla, Elek Ferenc, Kiss Eszter, Szacsavay László, Mészáros Blanka, Tasnádi Bence, Bodnár Erika, Ujlaki Dénes, Fullajtár Andrea, Rajkai Zoltán, Dankó István, Takátsy Péter és mások / Díszlet: Cziegler Balázs / Jelmez: Füzér Anni / Zene: Dargay Marcell / Dramaturg: Török Tamara / Rendező: Máté Gábor

zat most egy másik testbe születve megszüli saját apját, és éppen általa ismeri fel saját zsidó identitását.

A *Rozsdatemető 2.0* a dráma főszereplőjévé teszi ifjabb Hábeter Jánost, így ha az ő szemszögéből nézzük a visszatérések rendszerét, a drámának egy mélyebb viszonyrendszere tárul fel. Anyja, Pék Mária, a Hábeter család ősanja, halála után fiatal lány képében születik újjá. Testi jeleiben, a nyakán látható foltban is hordozza azonosságát előző életbeli önmagával, és éppen ifjabb Hábeter fia az, aki beleszeret. Benne egyébként egy családi áruló születik újra, apjának nagybátyja, Stádingер kőfaragó. A családi árulóból újraszületett fiú szeret bele tehát az anyja reinkarnációjába, és megszületik ebből a nászból az unokája, Norbi, aki nem más, mint akit ő megölt. Első szerelme, Reich Kató pedig, aki az ő első gyermekével együtt meghalt a holokauszt áldozataként, újraszületik egy lányban, akiben ő felismeri első szerelmét, és aki feleségül megy „húga gyerekéhez”. Valakizhez, aki apjának hiszi azt, akit ifj. Hábeter Jani megölt, noha nem valódi apja, és aki Hábeter unokájaként születik újra. A gyerek pedig ütni kezdi őt. Visszavág. Tettes és áldozat szerepcserés körforgása – halálon túl és innen – körbeér. Aki ő, lehet, hogy újra ölni fog, vagy ő válik áldozattá, de az biztos, hogy halványan átszűrődik mindenkin egy emlényom, ami nem egyszerűen egy történelmi traumából ered, hanem *egy másik életből*.

Mondjuk ki tehát, a drámának inkarnációkra utaló jelzésrendszere van, és ha a drámának ezt a rétegét is olvassuk, akkor konkrét írói állításokhoz jutunk, hogy mi az a rejtett történet, ami a történelmi-társadalmi események előterének mélyén zajlik. Több generáció távlatából nézve az egyéni sorsok szintjén kiegyenlítődések jönnek létre, és eközben újabb áldozat-tettes konfliktusok alakulnak. Ha a sors, a karma és az újraszületések láncolatának szintjén is látjuk a valóságot, akkor ilyenformán mindenki ugyanahhoz az egyetlen családdhoz tartozik, akárki is az apja, anyja. Túl születésen, halálon, fajon, valláson. Ilyen értelemben a drámában a család metafizikai valósággá válik, csakúgy, mint maga az emberi nem. Amelynek egyes szereplői, ha egymás életére is törnek, utána mind visszatérnek, és más szerepben, más nézőpontban hordják újra és újra önmaguk személyes lényegét ugyanabban a családban: az emberi nemből.

Puskás Panni 2019. április 4-én, Urbán Balázs március 9-én, Bóna László pedig április 19-én látta az előadást.



GABNAI KATALIN

ÁRNYÉKOK ÉS EMBEREK

Két Csehov-átirat: a Cseresznyés kert a Nemzeti Színházban és az OSZMI körtermében

A Trojka Cseresznyés kertje

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet körterme, mely valaha télikertnek épült, most óriási üvegkalitkának látszik. Nincs benne más, csak egy mozdíthatatlan, csontfehér kandalló, egy körüljárható, rókaszínű zongora meg egy vándorlő, sűrű sáml. Meg persze az a körülbelül ötven ember, aki – székeken és a tarka mozaikpadlóra vetett vékonyka párnákon ülve – várja az előadást. Az ilyesfajta közelszínházban minden hatás többszöröződik, nincs érzékszerv, mely lazálhatna, akár csak pillanatokra is. Csitul a mozgolódás, s egyszer csak finom bőraruillat, afféle újholmi-szag kanyarog elő valahonnét. Milyen furcsa egybeesés, gondolja az ember: a várt darabban ott lesz az újjgazdag Lopahin büszkélkedése, akár sárga cipőnek, akár bőrcipőnek fordítják majd az ő frissen vásárolt lábbelijét.

Firsz (Kulka János) jelenik meg, gyertyát gyűjt, némán matat a kandalló körül, majd elnézően fölmondul: „Hülyegyerek!” S egy eddig észre sem vett alak tápázkodik föl a kandalló mellől. Ő a Brecht-kötetet (!) olvasgató, s abba belealvó Lopahin (Bárnai Péter), az agilis, ifjú kereskedő. Puha bőrdzsekit visel, s finomnak látszó cipőt. De a zoknijai fehér. Ez a vizuális vissantás és a többiek beszédes jelmezei a látványter-

vező Lakatos Márkot dicsérik. Mai ruhában jár mindenki, s a folyóparti homokot jelképező sárga pléden ülve ropogatja a chipset, a zongorapedál közelében.

Balassa Eszternek, a Morcsányi Géza fordítását felhasználó dramaturgnak, s a rendező Soós Attilának köszönhetően mindössze hét szereplője van a kétszer egy órában lefutó játéknak, melynek alcíme: *Pénzes komédia tragikus napokról*. Az elhagyások és szerepösszevonások következtében szó sincs tehát a négy felvonásról, de a megmaradt jelenetsorokban igazi embereket látunk. Megszületik egy új szerkezet, melynek főalakja – s nem díszítő motívuma! – a Kulka János által játszott igen kemény és indulatos Firsz, akinek vannak még emlékei egy általa erősnek álmódott, formatudó világról. Ő az, aki most kénytelen tudomásul venni a széthulló jelen szereplőinek élehetlenségét, s aki borzadó megvetéssel nézi a feltörekvő formátlanokat, köztük a nyegle Lopahint, akit egy feszes pillanatban váratlanul és istenesen pofon is vág. Akkorát csördül az ütés, hogy szinte megremegnek az üveglakok. Jóval később, mindennek múltán, megsimítja a fiú arcát. Megbékél a megváltoztathatatlanul. Ő, akit a jövőből kizártak, nem is vágyna már oda. Elengedi a múltat, emlékei mellé fekszik, s ott hal meg, a kijárat üvegajtó hasítékában.

A jobbgyivadékból vállalkozóvá lett Lopahin minden hangoskodó szaván s minden suta mozdulatán érződik az álmatag és értetlen úri népekkel szembeni tehetetlen düh, és a revansra vágyó paraszt keserősége. Öröm hallani Bárnait, aki – a közelmúlt pár pasztell figurája után – nem várt erővel ábrázolja az új idők baltával faragott sikeremberét. Szép ellentéte néki a mereven elegáns, habókos Gajev (Mátrai Lukács Sándor), Ranyevszkaja testvére, aki beszédkenyszeres ódját most nem egy szekrényhez, hanem a százévesnek tartott zongorához intézi. A rendező, Soós Attila játssza Trofimovot, az orra alatt motyogó, helyét és személyiségét nem találó, szemüvegét kereső, hunyorgó tanítót.

Izgalmas nőalak született Ranyevszkaja fogadott lánya, a házvezetőnői teendőkkal és filléres gondokkal küzdő, sportcipőben trappoló Várja és a darabból kihúzott Sarlotta Ivanovna, a kártyatrükköket is tudó nevelőnő figurájának összevonásából. A most fekete hajú Nagy Dóra sustorgó, lány beszéde, minden rosszra elkészült reménytelensége, tavasztalan asszonyisága a játék legfájdóbb jelensége. Ő pátyolgat mindenkit, ő tutujgatja Ányát, Ranyevszkaja Eke Angéla által játszott, rémisztő egyszarvú-kezeslásba bújít, meghökkentően infantilis lánykáját is.

A tűzpiros nadrágkosztümben feszítő, valószínűtlenül magasnak látszó Ranyevszkaja (Gryllus Dorka), ez a fölnyurgult pipacs, csak magával törődik. Sorolgatja ugyan a sebeit, emlékszik problémákra, tragédiákra, de csacsogása hallatán mindinkább azt érezni, ezek itt tényleg megtettek mindent a maguk pusztulása érdekében. Ranyevszkaja ráadásul oly mértékben irtózik a valóság szúrós tényeitől, hogy ha sarokba szorul, s költekezése vagy állhatatlansága miatt védekeznie kell, úgy spricceli szét a maga kényes, úri butaságát, mintha darazsakkal harcolna egy rovarirtó flakon segítségével. De van egy szép elnyújtott pillanata: amikor megtudja, mi történt a kerttel, lebénul, áll, s közben érzékelhetően távolodik. Ez sűrű és mély jelenet.

Dallá szelídült itt a dráma, még ha ez a dal érvényesen és egyedien szól is vétkeinkről és az elmúlásról. Ha azonban Soós Attila a múltkori *Anna Karenina* és a jelen produkció után harmadjára is létrehoz csapatával egy erős dramaturgiai kötelekkel összehúzott, folyosói rádiójátékkal kíségetett, fix szereplői típusokkal dolgozó előadást, szólhat abban bármily jól megválasztott kortárs zeneszám, már a helyszín felé tartva össze lehet majd rakni a várható jellemzőket. Ha úgy érzi, van még számára valami ebben a formában, hát, lelke rajta, de talán érdemes lenne más utakat is kipróbálni.

Van a játékban egy üde, rendezői-tervezői sorminta, melynek segítségével Gajevék önző lelke kiül az orrukra: mindenki szemüveges. Gajev, Ranyevszkaja, sőt, Ánya is. S a megtalált okulárét várhatóan Trofimov is az orrára biggyeszi majd, hogy őt se zavarja a valóság.

Van a játékban egy üde, rendezői-tervezői sorminta, melynek segítségével Gajevék önző lelke kiül az orrukra: mindenki szemüveges. Gajev, Ranyevszkaja, sőt, Ánya is. S a megtalált okulárét várhatóan Trofimov is az orrára biggyeszi majd, hogy őt se zavarja a valóság.

Silviu Purcărete Meggyeskertje

Ezzel a védőszemüveggel a Nemzeti Színház Silviu Purcărete által rendezett előadásában is lehet találkozni, de itt nem a színészek viselik. Mintha maga a rendező igyekezne általa távol tartani magától Csehov darabját, melynek drámai erezete – úgy tűnik – nem hozta őt izgalomba. Vagy talán éppen mert nagyon is hatott rá, igyekezett a műből áradó érzelmi támadást kivédeni? Ehhez joga van. Talált is menekülőutat. Nem a darabot játszatta el, inkább csak eljátszott a darabban. Morcsányi Géza fordításának felhasználásával és Kozma András dramaturgiai asszisztálás mellett az alaphelyzeteken dobbantó etűdsorokat épített föl, s tálalt előadásként. S mivel

Cseresznyeskert (Trojka Színházi Társulás). Fotó: Bokor Krisztián



a jeleneteket nem találta eléggé érdekesnek, látványos meg-
lepetéseket csempészett a játékba, hogy azok mindenképpen
fenntartsák a publikum érdeklődését.

Silviu Purcărete világhírű és nagy tekintélyű alkotó, jár
neki, hogy olykor takarékoskodjék az erejével. Nálunk is lát-
ható utóbbi munkáiból az látszik, időnként kielégíti a törté-
netek felületi kezelése. A bemutatott alapművekből így aztán
csak ritkán lesz többdimenziós dráma, inkább csak dekoratív
falfestmény vagy díszes dombormű a végeredmény, ám ezek
is megtalálják csodáló közönségüket. A rendezői talentumát
gazdagító képzőművészeti erényeknek tudható be, hogy mun-
káinak szinte mindenkor sajátja a jól-fényképezhetőség.

A gond inkább az, hogy ebben a mostani, Dragoș Buhagiar
tervezte, folyton megbillenni látszó tágas térben nem embe-
rek, hanem „elképzelések” jelennek meg. Buhagiar tervezte a
néha cirkuszi munkaruhákra emlékeztető jelmezeket, s velük
Ranyevszkaja rettenetes parókáját és porcelánbaba-sminkjét
is. Érdeemes lenne a szaktanulmányokat folytató fiatalokat
mielőbb értesíteni, jöjjenek, nézzék, mert ilyesféle vagy ha-
sonló lehet az, amikor übermarionettként kezelik a színészt.
Az előadás történeti jelentősége tehát vitathatatlan. Akinek ez
kedvére van, lelkesülten távozhat.

Akit türelmetlenné tesz, hogy mindenki piheg, sóhajt vagy
szaval, s úgy érzi, magukra hagyott színészek próbálnak meg-
valósítani valamit, amiben nem igazán sikerült megegyez-
niük, az a látvánnyal vigasztalhatja magát. Buhagiar elvont
játéktere, melyben egyszerre látszik a szalon, a gyerekszoba,
s melyben csöppet sem zavaró a felhők magasából legöngyö-
lődő, folyópartot imitáló szalmaköteg, kiválóan megfelelne
bármely abszurd dráma díszletének. S lehet, hogy közeledünk
a megfejtéshez: a meggyeskert virágcspikés történetét az ab-
szurd drámák véglényeit játszó kísértetek vezetik most elénk.
A fákat, a múltat, az eltékozoltat gyűrött, sűrű nejlönfólia
takarja, jobb azt nem is látni.

Jöhet viszont minden, ami furcsa, bizarr, s tán még jelentése
is van. A Ranyevszkaját játszó Udvaros Dorottya és a testvé-
rét, Gajevet alakító Blaskó Péter harctéri fegyelemmel teszik a
dolgukat. Gajev dákójával böködi a semmit, nővére rikoitozik
és balesetveszélyes mozdulatokat végez az összetekert szőnyeg
hátán. Van azért pár gyönyörű másodperce Udvarosnak a má-
sodik részben, amikor saját szerelmi alávettségére emlékezik.
Olyan ez, mint amikor lázas lehelet éri a jégvirágos ablakot, s
hirtelen kilátszik az élet a fagyos csillogás mögül.

Bordás Roland Trofimovja, bár a színész igyekezete
nyilvánvaló, szöveg és helyzet híján nehezen tudja elővezet-
ni mániáit. A Ranyevszkájába szerelmes Lopahin (Kristán
Attila) és a pénzért kuncsorgó Szimeonov-Piscsik (Szarvas
József) lihegve keringenek a gyakorlatokká lefokozott jele-
netek peremén. Itt is elcsattan egy pofon, Ranyevszkaja üti
meg Jását (Farkas Dénes), a nyegle inast. Sikoltó fejhangon
beszél, s már szinte kolostorra kész Várja, a fogadott lány
(Ács Eszter). Zihál a buta szerelemtől Dunyása (Katona
Kinga), a szép szolgálólány. Talán színházelméleti tréfának
szánják, hogy a most is nagyszerű Rácz József mint két-
balkezes Jepihodov úgy meglövi kis revolverével Sarlottát
(Szűcs Nelli), a hasbeszélő tudó, hordozható kalitkájába
hol síró gyermeket, hol ugató kutyát képzelgető, mutatvá-
nyos készütségű nevelőnőt, hogy annak tenyeréből menten
csöpögni kezd a vér.

Két szimbólummá növesztett alak jelzi a túlélés fölösleges-
ségét. Míg Firsz, az öreg inas figurája más előadásokban mint
a hajdani élet utolsó alakja deszkázódik be az elhagyott házba,

Mi? A. P. Csehov: Cseresznyés kert – Pénzes komédia
tragikus napokról

Hol? Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet

Kik? Trojka Színházi Társulás – Gryllus Dorka, Eke
Angéla, Nagy Dóra, Bárnai Péter, Mátrai Lukács
Sándor, Soós Attila, Kulka János / Morcsányi Géza
fordításának felhasználásával színpadra alkalmazta,
dramaturg: Balassa Eszter / Látvány: Lakatos Márk /
Rendező: Soós Attila

Mi? A. P. Csehov: Meggyeskert

Hol? Nemzeti Színház

Kik? Udvaros Dorottya, Ács Eszter, Blaskó Péter,
Kristán Attila, Bordás Roland, Szarvas József, Szűcs
Nelli, Rácz József, Katona Kinga, Farkas Dénes, Trill
Zsolt, Kecskés Alexisz, Tar Dániel / Fordító: Morcsányi
Géza / Díszlet, jelmez: Dragoș Buhagiar / Zene: Vasile
Șirli / Fényterv: Helmut Stürmer / Dramaturg: Kozma
András / Rendező: Silviu Purcărete

Purcărete Trill Zsolt által alakított, fekete fejkendő, meszes
arcú öregembere maga a folyton köröttünk ólálkodó, csont-
nyakú rém, az adott pillanatokban nagyot és visszhangosat
ordító halál, mely végül bekucorodik egy bőröndféldébe. Egy-
szer majd meglepi az új tulajdonosokat is. Míg ő a múlt, Ánya
(Szász Júlia e. h.), Ranyevszkaja édes leánya viszont maga a
kerekeszékben tologatott jövő. Ha kipattan a tolószékből,
táncokat lejt a bútorok élén, noha beteg. Ez a jövő alva jár.
S álmában néha énekelget („Menjünk el innen, mama...”).
A próbákon készenlében álló zeneszerző, Vasile Șirli éneke-
szedszerű dallamaira illesztgették rá Csehov szövegét, mikor
a rendező már csak az énekes megszólalást érezte kifejező-
nek. Aki szépen énekel, arról könnyű azt gondolnunk, nem
is érinti a lába a földet. S lényegében nem érinti a földet ez
a fényesen lebegő, szakadozott előadás sem.

A már említett „jól-fényképezhetőségben” oroslánrésze
van a fénytervező Helmut Stürmernek. De van a világításnak
egy kevésbé színészbarát bravúrja, s ez a bábos feketeszínhá-
zokból ismert fényutca működtetése. Ennek az irritáló hatás-
nak az a lényege, hogy a közönséggel szemben álló szereplő,
és főképp az arca, a rivalda közelében már nem kap fényt.
S amikor az oldalfény sem segíti meg, az arc, majd az alak
maga is fekete foltta változik. Lehet ezt magyarázgatni, hogy
„most a lelkekből beszél”, vagy úgy, hogy „már átlépett oda-
átra”. A nézőt mindenesetre veszteség éri, több alkalommal.

Az egész előadásnak nincs szervezett, élő tere, de van-
nak remekül világított képei. A puha árnyékokat s a kemény,
sárga oldalfényeket elirigyelnek a németalföldiek is, ha erre
járnának. A várakozás, a végső remény megelégedés, mintha
mindenki rozé pezsgőt ivott volna, a teljes színpad rózsas-
zín, buborékos gyöngyházfényben ázik, majd a veszteség
fölfogásakor fakulni kezd. Ezüstös léggömbök tévelyegnek
mindenfelé, aztán hátul fölsívítanak a fűrészgépek, s kezde-
nek elpukkanni a lufik. Valahol tűz lobban a magasba. Hogy
vége-vége-vége mindennek, azt nemcsak a ketyegő vekker, de
a maradék által beindított, zúgó porszívók jelzik igazán. Úgy
szívják föl az elcsöndesült multság fényes szemetét a földről,
mintha fölösleges csillagokat takarítanának. Aztán elenyész-
nek az árnyékok is.

PETHŐ TIBOR

HIÁNYZIK ESTERHÁZY

A Mercedes Benz Székesfehérváron

Seress Zoltán. Fotó: Kiss László



Esterházy Péter utolsó drámája nemcsak a szerző tragikus halála miatt vég-, illetve bizonyos tekintetben csúcspont színpadi műveinek sorában. Az építkezés záróköve ez, amelyet Esterházy korábbi drámái fundamentumként támasztanak alá.

A *Mercedes Benz* (a cím és a darab is megidézi Janis Joplin utolsó számát az énekesnő egyszerre ijesztően félelmetes és felszabadító nevetésével) a Szlovák Nemzeti Színház felkérésére készült a 2010-es évek első felében, a hazai ősbemutatót idén áprilisban tartották Székesfehérváron. Igaz, a dráma felolvasószínházi változatával már találkozhatott a magyar közönség, és a pozsonyiak is vendégszerepeltek Budapesten.

Az Esterházy-opus kettős irodalmi háttere a *Jób könyve* és *Az ember tragédiája*. Madáchnál az Úr és az általa teremtett

Lucifer (látszólagos) párviadala, a „talpalatnyi föld” („hol a tagadás lábát megveti”) átengedésének ügye a menny és a pokol közti kompromisszum megkötésével zárul. Jób esetében az Úr gesztusa – ha nem is egyetemes méretekben zajlik – azonos a fentiekkel: „Nos, a kezedbe adom, csak az életét kíméld!” A *Mercedes Benz* első jelenetének végén ugyanígy adja – próbatétel gyanánt – Lucifer kezébe az Esterházy családot („jó emberek” – aposztrofálja őket az Úr). Az egyetlen különbség, hogy – letisztultabb formát adva a bűn és a szenvedés kérdésének – itt maga az Úr a kezdeményező: „Ezek elég szerencsések, mondom, szeretem őket. Hát vedd el a szerencséjüket, fogadjunk, akkor sem fordulnak ellenem, akkor sem árulják el a jót.” A nagyszabású, több évszázadot átívelő dráma a *Harmonia caelestis*ből és

a *Javított kiadásból* is ismert családtörténeti szűrőn keresztül a nemzeti történelem neuralgikus pontjaira, fordulataira fókuszál; a magyar história belső mozgását, útját, kényszerpályáit a mikrotörténeti eseménysoron át teszi hitelesen elevenné.

Ismétlem, a *Mercedes Benz* olyan zárókö, a legkiérleltebb, talán a legtökéletesebbre formált színpadi mű, amely Esterházy drámai textusait nézve számos előképpel rendelkezik. Érdekes néhányat röviden felidézni: az ezredforduló körül született *Búcsúszimfónia* hőse, a „görszékes” öreg szinkronszínész a későbbi apafigura színpadi ösváltozata. A háromfelvonásos komédia, ahogy Radnóti Zsuzsa joggal megjegyzi, „a *Mercedes Benz* előjátékának, előzményének is tekinthető”.¹ A több mint egy évtizeddel későbbi *Harminchárom változat Haydn-koponyára* című darabban a Herceg figurájába oltva a család történetének fontos epizódjai már szilárdabb körvonalakat öltenek. A Nemzeti Színház Tízparancsolat-pályázatára született *Én vagyok a te* című dráma (ha a *Mercedes Benz*nél jóval diszkrétebben és áttételesebben is, de) szintén erősen személyes vonatkozású. A darab Úr-figurája pedig közeli rokona a *Tragédia*-beli és a *Mercedes Benz*ben megjelenő Úrnak, megint csak az Esterházyra jellemző markáns nézőpontból: a panaszkodó angyalok társaságában.

Más irányú „építkezésnek” tekinthetjük, ahogy egymás után – általában felkérésre – születő drámaiban Esterházy Péter egyre közelebb kerül a Peter Handke-i beszéd-játékhöz (Sprechstück), noha, mint Radnóti Zsuzsa is megjegyzi, Esterházy beszéddrámái finomabbak, légiesebbek, mint Handke vagy akár Elfriede Jelinek esetében. A 2006-os, a Pesti Színházban szintén Szikora János rendezésében bemutatott *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* – a korábbi, már a *Búcsúszimfónián* érezhető előzményeket is figyelembe véve – az első jelentősebb lépés talán ebbe az irányba. A *Rubens*hez hasonlóan angyal száll a földre a Haydn-koponyára írt variációkban is, amelyben az író, ha nem is ennyire egyértelműen, de folytatja a beszédjátéki irányt a fragmentált történetekkel, az Angyal rendre ismétlődő narrátori közbevetéseivel.

A *Mercedes Benz* talán a legnagyobb ívű drámai alkotása Esterházy Péternek. Akár Esterházy egyéb drámái, a beszéddrámái vonatkozásuktól sem függetlenül epikus természetű (nem mellesleg éppen úgy, mint az Úristen a *Hrabal* könyvében). Ez a tény pedig elsősorban az Esterházy-szövegek sajátos, számos önreflektív alakzattal felépített nyelvi struktúrája miatt komoly kihívás elé állítja a rendezőt: hogyan lehet releváns színpadra adaptálni Esterházy Péter kiterőkkkel, sok rejtett irodalmi allúzióval átítatott, és ennek következményeként számos „rejtett aknát” tartalmazó művészetét? Lehet-e egyáltalán? Ha pedig egy színház mégis belevág, hogyan tud olyan módon hozzányúlni az alapanyaghoz, hogy az megőrizze összetéveszthetetlenül esterházyssá jellegét, ugyanakkor netán rövidebbé válva a színpadon is megtartsa „áramvonasságát”? Szikora János az általa több mint tíz éve rendezett *Rubens*szel megmutatta: ha nem is hibátlanul, de lehetséges releváns Esterházy-előadást létrehozni. (Kétségtelen, hogy a *Rubens*en kívül a többi – általam ismert – adaptáció leginkább heroikus kísérlet jó pillanatokkal, jó megoldásokkal, kiváló színészi játékkal, ám részleges eredménnyel.)

A Vörösmarty Színház nagyszínpadán a *Mercedes Benz* sajnos nehézkesen, egyetlenül, sokszor kiüresedve kel élet-

Mi? Esterházy Péter: Mercedes Benz

Hol? Székesfehérvári Vörösmarty Színház

Kik? Sággy Tamás, Seress Zoltán, Andrásy Máté, Tűzkő Sándor, Kuna Károly, Pálya Pompónia, Varga Lili, Závodszy Noémi, Kelemen István, Kozáry Ferenc, Kovács Tamás / Dramaturg: Radnóti Zsuzsa, Perczel Enikő / Látvány: Szikora János / Jelmez: Závodszy Dalma / Rendező: Szikora János

re. Ez feltételezhetően nem dramaturgiai hiányosság, bár néhány ponton bátrabban hozzá lehetett volna nyúlni a szöveghez. Igaz, számtalan részlet kimaradt – például a „Harmadik, avagy Elhagyható jelenet” Janis Joplin címben idézett számának felhangzása után közvetlenül –, ami kétségkívül nem vált ártalmára a közel két és háromnegyed órás játéknak. Az is tény, hogy felesleges volt megtartani néhány, a dráma lényegét nem érintő fordulatot, például az erősen elcsépejt „a belgák hová álljanak” kitélt.

A darab kifejezetten „lötyög” a hagyományos nagyszínházi térben; kamaraszínházi közegben az adaptáció mindenfajta változtatás nélkül jobban működne. Maga a szöveg is valósággal ezután kiált, nem véletlen, hogy Pozsonyban is stúdiószínpadon mutatták be. Jelen esetben egyetlen díszlettel indokolja a nagyszínpadot, a hatalmas, fentről leereszkedő kéz, amelybe az Író belekapaszkodik. (Hasonló, az Apát szimbolizáló kéz szerepel is a szövegben.) A kép valóban szép és hatásos, plakátelelem is lett belőle, ám igazából elhagyható/átformálható lenne: amire hangsúlyosan utal, az végig jelenlévő az előadásban.

A mű groteszk-ironikus alapállását igyekszik felidézni a díszlet, ám a végeredmény felemás. A galántai kastélymaradvány fantasy történetek baljóslatú romváráként jelenik meg, holott mint szimbólum az egyszerű poénál jóval többet hordoz, a paradicsomi tiltott gyümölcs motívuma sejlik fel benne – legalábbis az eredetiben. Láthatóan túlzó elemekben gazdag, korabeli festményeket idéző élőképpé akarta formálni a rendező a barokk és rokokó minienteriört, ám az ide helyezett jelenetek többnyire a legérdektelenebbek. Elsősorban Kuna Károly erősen félreértelmezett Herceg-alakítása miatt. A dinasztia ősapja nem egyéb, mint enyhén ütődött, olykor kissé kéjsóvár bácsika a hibbant arisztokrata szokványos attribútumaival.

A virtuóz színészi alakítás hiánya egyébként is nagy hendikepje az előadásnak. Sággy Tamás Úrként leginkább sima modorú, olykor lehengerlő, ám karizma nélküli üzletembert idéz, Andrásy Máté az Író szerepében érdektelen, karót nyelt entellektüel. A Lucifert megformáló, a Vígszínházból vendégként érkezett Seress Zoltán a legjobb a maga nemében: az egyedüli, aki képes megjelenéseinek pillanatában valamiféle fanyar fluidumot kelteni a színpadon. A legsikerültebb jelenet is hozzá kapcsolódik: az Apa az ávósként feltűnő Luciferral teniszmeccset játszik.

Hogy az előadás számos helyen csupán szellemes társalkodás, *bon mot*-gyűjtemény, az nem az eredeti műből következik. Sokkal inkább abból a tényből, hogy nagy részéből hiányzik például az Esterházyra oly jellemző erősen fanyar, (a legtöbb esetben önreflektív vonatkozású) szellemes ironia, a szemérmes pátosszal vegyített gúny, a mögöttes tartalommal, olykor többszörös jelentésréteggel bíró nyelvi virtuozitás színpadi leképezése.

1 RADNÓTI ZSUSZA, „A mellőzött drámai életmű (Esterházy Péter drámáiról, elsősorban történelmi revüjéről, a *Mercedes Benz*ről)”, *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 696–701.

SZÓRAKOZTATÓ ÉS FELEJTHETŐ

Határon Túli Magyar Színházak Szemléje 2019

A Thália Színházban évek óta rendszeresen megszervezett Határon Túli Magyar Színházak Szemléje – amióta a kisvárdai fesztivál feladta ezt a profilját – az egyetlen olyan alkalom, amely áttekinthető jelleggel kínálja a magyarországi közönségnek erdélyi, vajdasági, felvidéki és kárpátaljai magyar előadásokat. A Thália honlapján közzétett beharangozó szerint a különböző országokban élő alkotók közti szakmai kommunikáció előmozdítása kifejezetten ambíciója a rendezvénynek. Kérdés, hogy ez mennyire valósulhatott meg idén, amikor a szemlével egy időben startolt a MITEM fesztivál, és a Thália maga is mindig egyazon időpontra tett két-két előadást. Abban sem lehetünk biztosak, hogy a Thália meritése híven tükrözi, „mi foglalkoztatja ma a színházművészet területén a határon túli magyar társulatok alkotóit”. A szerzőink által látott négy előadás legalábbis nem rajzolt ki markáns színházcsinálói esztétikákat.

HAJNAL MÁRTON

TOMCSA SÁNDOR: MŰTÉT

Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely

A Tomcsa Sándor Színház húszéves lett, ennek alkalmából pedig névadóját a *Tomcsa20* elnevezésű rendezvénysorozattal ünnepelte 2018 novemberében. Ami ebből számunkra most érdekes, hogy az ünnep keretében Tomcsa egyik legfontosabb drámáját a színház művészeti vezetője, Zakariás Zalán színpadra állította, és ezt láthattuk nemrég a Tháliában. A *Műtét* a Trianon utáni kilátástalanságban született, de témája, a magányos ember menekülése a saját fantáziájába, mindenkor aktuálissá teszi, sőt, kérdései meglepően frissnek és izgalmasnak hatottak. Adott egy lakóház, amelyben kizárólag szenvedő, félresiklott életű emberek a bérlők. Ide érkezik új lakóként



Farkas Lóránd és Barabás Árpád a *Műtét*ben. Fotó: Balázs Attila

Mi? Tomcsa Sándor: Műtét

Hol? Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely / Thália Színház

Kik? Farkas Loránd, Barabás Árpád, Márkó Eszter, Bekő Fóri Zenkő, László Kata, Esti Norbert, Nagy Xénia-Abigél, Pál-Varga Márta, Kőműves Boróka, Dunkler Helka, Szűcs, Olcsváry Gellért, Tóth Árpád, Pál Attila, Dunkler Róbert / Díszlet: Csíki Csaba / Jelmez: György Eszter / Rendező: Zakariás Zalán

Ember László, aki szokatlan és megtörhetetlen boldogságával felkavarja a közösséget, a lakók szép lassan körülötte kezdnek forgolódni, irigyelve és kutatva titkát. Ember László örömeinek és minden gondolatának forrása a családja, egész életét a felesége és gyermeke tölti ki, akikről rengeteget tud mesélni. Egyedül az a különös, hogy a család nem él vele, a lakók közül még soha senki sem látta őket. Flambó, az egyik lakó végül rájön a titokra: a család csak Ember László képzeletében létezik. A történet ezek után arról szól, hogy Ember Lászlót megpróbálják visszarángatni a valóságba (avagy átvitt értelemben „megműtik”), és egy igazi családot próbálnak szerezni neki. A dráma legerősebb aspektusa az alaphelyzetben bemutatott önbecsapás és az önáltatás mint szükséges védőmechanizmus egy mélységesen sötét világgal szemben. Ebbe természetesen könnyedén bele lehet látni Trianon feldolgozhatatlanságát, de itt és most, legalábbis számomra, a személyes magányról szól inkább az előadás.

Érdekes, hogy a képzelt családból adódó bonyodalmak többször csapnak át helyzetkomikumba, így a dráma széles amplitúdóval leng a vígjáték és az egzisztenciális tragédia között. Ezekből Zakariás rendezése nyomasztó atmoszférájával a másodikra erősít rá: a minimalista, sötét színpadkép egyszerre sugall kilátástalanságot, és hagy helyet az álmokat megidéző vetítéseknek, valamint a deprimáló zene is egyértelműen ebbe az irányba mutat. Ebből csupán a színészek túlságosan teátrális játéka lóg ki, az előadás valószínűleg inkább realiztikusabb fogalmazást igényelt volna. Igaz, a főszereplőt alakító, a kolozsvári színházból meghívott Farkas Loránd éppen kivétel: Ember Lászlót az teszi izgalmassá, hogy az önbecsapása félig szándékos, félig pedig tudattalan, a mindenkori színésznek pedig a kettő között kell hitelesen egyensúlyoznia. A történet csúcspontján megjelenik egy nő, aki Ember László feleségének vallja magát, ez a pillanat a rendezésben és Farkas játékában is kellően árnyalt és hatásos lett.

A főszereplőnek mindenáron segíteni akaró Flambó (Barabás Árpád) szintén kivétel, mert bár rá igaz a teatralitás, különc karaktere miatt el tudom fogadni az alakítását. Ember Lászlóhoz hasonlóan ő is egy rögeszmének él, csak éppen ez kevésbé nyomasztó: Sherlock Holmeshez hasonló híres detektív szeretne lenni. A gond a mellékszereplőkkel van: a játékok mesterkélt túlzó, ez pedig az intimebb, személyesebb jelenetekben nagyon zavaró. Cserébe a befejezés érdekes tanulsággal szolgált – behallgatva a Tháliát elhagyó nézők beszélgetésebe: a dráma végi happy end még Tomcsa halovány kérdőjeleivel is túl rózsaszínnek hatott a pesti művészszínházakon edzett közönségnek. Egy utolsó, ütős csavart vártam volna én is, egy erős audiovizuális sokkolást, amely kifordít-

ja a befejezést. István király koronázását elnyomja Koppány üvöltése, Macbethet egy még gonoszabb diktátor követi, és így tovább. Szinte reflexszerűen várjuk az arculcsapást, talán már túlságosan is kötelező jelleggel. És mégis: azzal, hogy Zakariás meghagyja a nyomasztó zenét és a sötét, kilátástalanságot sugalló színpadképet, sokkal finomabb és elegánsabb módon jelzi azt, hogy Ember a valóságban nem feltétlenül jut el a boldogsághoz.

MÓRICZ ZSIGMOND: NEM ÉLHETEK MUZSIKASZÓ NÉLKÜL

Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház, Beregszász

Katkó Ferenc rendezéséből olyan erős energia és jókedv árad, aminek nehéz ellenállni. Miközben a nézők még csak a széküket keresik, a színpadon már tart a háromnapos dínomdánom, megtáncoltatva, pálinkával és pogácsával kínálva az első sorokban ülőket, más szóval egyszerűen kirobban a színpadról a mulatság. A kép zsúfolt, a fehér díszletet a színpompás farsangi jelmezek uralják, az ünnepség pedig csak nem akar véget érni: átérezzük a házigazda jókedvét, de egyben a felesége félelmét is, hogy a vigalom felemészti a birtokukat. Az élő zenéből és a néptáncbetétekből származó lendület az első felvonás végéig igazán erős, de valamivel enyhébben kitart az egész előadásban. A csárdás nagyban hozzájárul az összhatáshoz, a színészek teljesítményére és a koreográfiákra nem lehet panasz.

Ugyanakkor Móricz egyik legismertebb színpadi művének szövegű feldolgozásáról van szó, ebből adódóan maradt az előadásban egy kis konzervatív-patriarchális felhang. Például a birtokért aggódó feleség, Pólika (Tarpai Viktória) elhagyja mulatozó férjét, Balázst (Ferenci Attila), és átköltözik a nénikéihez. Itt azonban azzal kell szembesülnie, hogy kislánként kezelik, részben ezért visszatér a férjéhez. Arra, hogy egy nőnek, különösen manapság, van egyéb alternatívája is, mint a lekezelt gyerek vagy a háztartásért egyedül dolgozó feleség szerepe, nincs utalás a karaktere kapcsán. Az előadás vége ebből a szempontból kissé kellemetlen érzést hagy az emberben, amikor a zokogó Pólikával a kibékülés előtt elénekelte a címadó dalt. Mintha csak az öntudatos nő át-, majd leverését látnánk, miközben természetesen tény, hogy a férfi is átmegy jellemfejlődésen, amelynek során lelohasztják addigi duhajkodó természetét. De mintha az egyensúly nem lenne ártatlan.

Talán egy-egy poén kevésbé talált célba, de hazudnék, ha azt állítanám, hogy nem szórakoztam jól. Móricz karakterei

Mi? Móricz Zsigmond: Nem élhetek muzsikaszó nélkül

Hol? Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház, Beregszász / Thália Színház

Kik? Ferenci Attila, Tarpai Viktória, Vass Magdolna, Orosz Melinda, Kacsur Andrea, Kacsur András, Fornosi-Domáreckájá Júlia, Cséke Adrienn Johanna, Gál Natália, Szabó Imre, Orosz Ibolya, Sötér István, Mónus Dóra / Zene: ifj. Sztojka Zoltán és zenekara / Koreográfus: ifj. Mlinár Pál / Táncosok: Garai Maja, Vozár Virág, Ivanics Alexandra, ifj. Mlinár Pál, Mlinár Péter, Gáspár Bendegúz / Rendező: Katkó Ferenc

játékos karikatúrák, különösen a nénik, akik folyamatos civódásukkal, piszkálódásaikkal megtöltik a színpadot, és tulajdonképpen legalább olyan érdekesek, mint a főszereplő pár. Emellett Ferenci Attila kirobbanó színpadi jelenlététől tényleg elhihetjük, hogy a főszereplő után bomlanak a nők, beleértve a feleségét és a néniket is. Ferenci alakításában van ugyanakkor némi agresszió is, amely megsejteti a figura kevésbé szimpatikus oldalát. Az a fajta, nagy hévvel élő férfi, aki részegségében ugyanakkora eséllyel vallhat szerelmet, és vághatja arcon az embert. Tarpai Viktória tisztességesen végigvezeti a feleség vívódását, a legemlékezetesebb alakítás azonban Vass Magdolnának köszönhető, aki Zsani néniként érzékletesen játszik a ridegség álcája mögül elő-előbukkanó érzelmeivel.

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* így korrekt szórakoztatás lett különösebben megszívlelendő mondanivaló nélkül. Ennek ellenére jó, hogy megjelent a Thália fesztiválján, hiszen Beregszászról ritkábban hallani a magyar színházi berkeken belül.

NAGY KLÁRA

JORDI GALCERAN: A GRÖNHOLM-MÓDSZER

Kézdivásárhelyi Városi Színház

A *Grönholm-módszer* a valóság megközelítésének szempontjából pont komplementere az alább tárgyalt *Burundanga*, *avagy a maszk*, *a baszk meg a cucc* című előadásnak. Míg az előbbi békaperspektívából a társadalom általánosabb dinamikáját, a multik szellemiségét veszi górcső alá, addig az utóbbi cselekményének apropóját egy konkrét politikai mozgalom, az ETA, a baszk nemzeti függetlenségért harcoló terrorszervezet adja, miközben a darab sok tekintetben elrugaszodik a valóságtól. A két előadást a szerző személye kapcsolja össze, a katalán Jordi Galceran i Ferrer.

A multik világának szervezőereje egyre jobban meghatározza mai társadalmunkat, Kelet-Közép-Európa perifériájának valóságába így ért el elsősorban a globalizáció. A multi egyszerre szimbolizál egy ideális Nyugat-képet nemzetköziségeivel, a felzárkózás örök illúzióját, és jeleníti meg a gazdaságpolitikailag egyenlőtlen, állandó függőségi helyzetet különböző államok között, hisz a nemzetközi szinten elosztott munka fő motivációja, hogy a bérek keletebbre mindig lejjebb tolhatóak. A multinacionális vállalatok jobb híján a rendszerváltás után végzett fiatal értelmiség fő elhelyezkedési lehetőségét jelenti, így jelentősen meghatározzák egy-egy társadalom (ön)képét. Ezzel párhuzamosan a színházi alkotók is egyre jobban érdeklődnek ezen sajátos intézményrendszer iránt. Csak két példa: a budapesti Katona József Színház tizenhat éven keresztül játszotta Urs Widmer a műsorról tavaly júniusban levett *Top Dogs* című darabját, amelynek szereplői kirúgott menedzserek; a Radnótiiban pedig márciusban mutatták be a vállalati hierarchiát és annak elidegenítő dinamikáit tematizáló *Gloriát* (Branden Jacobs-Jenkins). A kézdivásárhelyi Városi Színház előadása beleillik ebbe a tendenciába: felmutatja a fennálló struktúra embertelenségét és annak szélesebb társadalmi következményét. Bár a történet végig Spanyolországban játszódik, épp a multik nemzetközisége miatt nem tűnik távolinak a kontextus, hisz

Mi? Jordi Galceran: A Grönholm-módszer

Hol? Kézdivásárhelyi Városi Színház / Thália Színház

Kik? Kolcsár József, Lung László Zsolt, Márdirosz Ágnes, Kiss László / Díslet: Szűcs-Olcsváry Gellért / Dramaturg: Deák Katalin / Rendező: Barabás Árpád

csak a személyneveket kell kicserélni, és egy pillanat alatt Kézdivásárhelyen vagy épp Budapesten vagyunk.

A nézőtérre érkezve megfigyelői pozícióba kerülünk. Előttünk a színpadon egy elegáns tárgyalóterem, az amerikai filmekből jól ismert kihallgatósobákra jellemző üvegfallal elválasztva, Szűcs-Olcsváry Gellért díslete.

Az alaphelyzet egyszerű: négy ember – három férfi, egy nő – érkezik interjúra ugyanarra az állásra egy multihoz, azonban rövid várakozás után kiderül, hogy nincs interjúztató, a jelentkezőknek csak utasításokat kell követniük, amelyek egy mechanikusan záruló reteszen keresztül kapott borítékban érkeznek. Ravasz egy szituáció: úgy kell viselkedniük, hogy döntéseik minél inkább illeszkedjenek a láthatatlan felvételiztető akaratahoz. Ám mivel lehetetlen kitalálni, hogy a multik HR-eseinek inkább a csapatjáték és a szolidaritás, vagy a határozottság és a versenyszellem áll közelebb a szívéhez, a jelentkezők összes tettét relativizálja és hitelteleníti a megfelelőkényszer. Mivel sosem lehet tudni, hogy a többiek nem álcáztok HR-esek-e, az állandó bizonytalanság és gyanakvás is szerepet kap. A feladatok a zárt tér ellenére is pörgős cselekményt generálnak, amelynek különös hangsúlyt ad, hogy Damoklész kardjaként lebeg a szereplők fölött a láthatatlan irányító hatalom.

A feladatok során egyre több személyes részlet tudunk meg a jelentkezőkről, gyengeségeik nyilvánvalóvá válnak: egyértelmű, hogy egyikük sem illeszkedik tökéletesen a multi elképzelt rendjébe, nem tudnak megfelelni a távoli és rejtélyes svéd központnak. Enric (Kiss László) válása után depresszióval küzd, és az újrakezdés utópisztikus lehetőségét reméli az állástól. Carlest (Lung László Zsolt) bátran vállalt transzneműsége miatt utasítják el úgy szakmailag, mint emberileg. Ferran (Kolcsár József) bár magabiztosan alakítja az alfahím-szerepet, egy pillanat alatt összetörhető, ha nem érzi magát nyeregben. Talán csak Mercè (Márdirosz Ágnes) egyesíti magában az ideális szakmai és emberi tulajdonságokat: szaktudása és könyörtelensége megkérdőjelezhetetlen, a ranglétra megmászása során megkeményedett, de még így is csak ő képes szolidaritásra. Pontos a dinamika a színészek között, jól bántanak a fordulatokból keletkező feszültséggel, igazi összjáték történik a színpadon, az alakítások közül pedig kiemelném Kolcsár Józsefét.

A négy jelentkező közötti verseny valójában fals, itt egy már előre eldöntött játszma zajlik, amelyben csak egy dolog biztos: a végén a multi arctalan és embertelen vezetősége fog nyerni a munkavállalókkal szemben. A láthatatlan hatalom kiszolgálása és a karakterek egzisztenciális félelme szétválaszthatatlanul összefonódik Barabás Árpád rendezésében. Ennek realizálása közben válik fájdalmasan érhetővé a mi megfigyelői pozíciónk: a díslet implikálja az értelmezést, hogy aktív építői vagyunk ennek a rendszernek, nem vonhatjuk ki magunkat a felelősség alól.

JORDI GALCERAN: BURUNDANGA, AVAGY A MASZK, A BASZK MEG A CUCC

*Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház,
Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat*

Mit tegyek, ha nem bízom a pasimban, de gyereket várok tőle, és jó lenne megtudni, hogy szeret-e? A helyes választ nem tudom, de az biztos, hogy nem érdemes követni Berta (Lőrincz Rita) példáját, aki barátnője, Silvia (Keresztes Ágnes) tanácsára igazságszérumot adott a fiújának, mert a végén még kiderül, hogy a fickó terrorista. A fiú, Manel (Csata Zsolt) barátjával, Gorkával (Orbán Zsolt) el is rabol egy nagytőkést, akit Berta és Silvia lakására visz fel.

Az előző bekezdésből talán már mindenki számára kiderült, hogy a dráma fordulataihoz viszonyítva a Goldoni összes kismiska, és Csábi Anna rendezésében egyszer sem ül le az előadás, amelynek minősége azonban azon is múlik, hogy sikerül-e bonyolultabb kérdésekhez is eljutni a meglepetések áradatában. Ez azonban a rendezésen túl a dráma függvénye is, amelynek kidolgozottsága zavarba ejtően rapszodikus: a történet néha egészen felszínes, míg máskor meglepő mélységekig jut el. Egyik oldalról ott vannak a felnőtt életet éppen csak elkezdő fiatalok, akik annyira szerencsétlenek, hogy még elveket sem tudnak kitalálni az ETA színeiben történő emberrabláshoz, amelybe végül is az egzisztenciális bizonytalanság hajtja őket. Nem derül ki viszont, hogy hogyan lettek ilyen érték- és érdeklődésvesztettek, mint ahogy az is sovány magyarázat, hogy valaki azért lépne be egy nemzeti függetlenségért harcoló, több száz ember haláláért felelős terror-szervezetbe, mert éppen Baszkföldön nyaralt. Míg a szélsőséges apolitikusságot a fiatal generáció képviseli az előadásban, ennek mintegy ellenpontjaként jelenik meg a Rappert-Vencz Gábor által alakított Jaume, aki szinte az összes egymásnak ellentmondó politikai értéket egyszerre jeleníti meg egy személyben. Ő az elrabolt milliomos, aki egy pillanat alatt átveszi az irányítást, és nem melleleg Silvia gazdag nagybácsija, aki egykori elitellenes fegyveres ellenállóként jelenleg

Mi? Jordi Galceran: Burundanga, avagy a maszka, a baszk meg a cucc

Hol? Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat / Thália Színház

Kik? Lőrincz Rita, Keresztes Ágnes, Csata Zsolt, Orbán Zsolt, Rappert-Vencz Gábor / Díszlettervező: Albert Alpár / Jelmeztervező: Albert Alpár / Zene: Constantin Coadă / Rendező: Csábi Anna

nagytőkési pozícióból akarja öntudatra ébreszteni és önszerveződésre buzdítani a munkásosztályt enyhe francia kiejtéssel. Logikus, nem? És akkor Jaume karaktere még jobban járt például szegény Silviánál, aki a végtelenségig le van egyszerűsítve: szereti az egyenruhás férfiakat, és fél, hogy jó-e a melle. A történet végére összejön Gorkával, aki egyenruhás, és tetszik neki Silvia melle – happy end. A többi karakter is hasonlóan kétdimenziós marad, a történet során felbukkanó olyan konfliktusok, mint a megcsalás vagy a párkapcsolati hazugságok egyszerűen kibeszéletlenül maradnak.

A történet által érintett témák komolysága és az előadás könnyedebb jellege között feszülő disszonancia azonban nem csak a dráma hibája, a rendezés is alaposan kiveszi belőle a részét. Ezt bizonyítja a korábbiakhoz egyáltalán nem kötődő, számomra kissé indokolatlan zárójelenet is, amelyben Jaume bácsi egy „I’m a motherfucker terrorist” refrénű dalt énekel, miközben a többi szereplő táncot lejt, majd egy-egy fejlövés után teátrálisan eldől.

Bár a dráma témafelvetése elméletben lehetőséget adna aktuális és releváns társadalmi kérdésekre, úgymint a kisebbségek nemzeti önrendelkezése vagy a céltalan és eszköztelen fiatal generáció problémái megvitatására, maga a szöveg és a rendezés sem hozza közelebb ezeket a dimenziókat, így végül egy meglehetősen szórakoztató, de hamar elfelejthető előadás után távoznunk a teremből.



Keresztes Ágnes, Orbán Zsolt, Lőrincz Rita és Rappert-Vencz Gábor a Burundangában. Fotó: Benedek Levente

RÁKÓCZY ANITA

KURTÁG GYÖRGY ÉS BECKETT

Úton a Fin de partie opera felé

Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas.¹

2011 őszén megkeresett Lengyel György, aki tanárom volt a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, és Samuel Beckett-tárgyú angol nyelvű írásaimat jól ismerte. Tudta, hogy New Yorkban vagyok Fulbright-ösztöndíjjal, hogy *A játszma vége* genezisével és az 1957-es első kiadást követő színpadi szöveg fejlődésével foglalkozó doktori disszertációm alap kutatását elvégezzem. Felhívta a figyelmemet barátjára, Kurtág Györgyre, aki 2010 óta dolgozott a *Fin de partie* operaváltozatán (akkor még) a Salzburgi Operafesztivál megbízásából, és megkért rá, hogy segítsen a munkáját kutatással, anyaggyűjtéssel és saját írásokkal. Rövid idő alatt kiderült, hogy Kurtág mindenevő, ha Beckett-ről vagy *A játszma végéről* van szó. Szenvedélyesen fordult mindazon alkotók és alkotások felé, amelyek közelebb vitték őt a darab megértéséhez. Kurtág György személye, a vele való beszélgetések és csöndek, fáradhatatlan odaadása és teljes elköteleződése a *Fin de partie* iránt elsődleges megtartó erőnek bizonyult számomra a disszertációírás folyamatában és azóta is.

Anyaggyűjtés

Kurtág első kérése még 2011 decemberében az volt, hogy New Yorkban keressem meg, és küldjem el neki a román származású zeneszerző, Marcel Mihalovici Beckett *Az utolsó tekercséből* komponált operájának partitúráját. Szerette volna látni, hogy Beckett mit engedett meg a zenében. A köztudatban az él, hogy Beckett minden olyan kérésnek ellenállt, amely a művei megzenésítésére vonatkozott. Előfordultak azonban kivételek, ahogy közeli barátja, Mihalovici esetében is, mivel Beckett körül a munkák igen gyakran barátságok mentén szerveződtek. Kezdetben a zeneszerző arra kérte Beckettet, hogy írjon neki librettót egy félórás operához, de ez nem jött létre; végül Mihalovici *Az utolsó tekercs* mellett döntött. Tizennégy hónapig dolgozott az operán, és a tízoldalas darabhoz majdnem kétszázhatvan oldalnyi kottát készített. Beckett és német fordítója, Elmar Tophoven ezután beszálltak a munkába. Ültek a zongoránál, körülfojták Mihalovicit, hogy a szöveget adaptálják

a zenéhez, vagy éppen fordítva, változtassanak a partitúrán, hogy az az angol és a német változat kiejtéséhez illeszkedjék.² Kurtág ezt az operát kereste, hiszen nemcsak arról van szó, hogy Mihalovici megkapta Beckett engedélyét *Az utolsó tekercs* megzenésítésére – az alkotás, amely létrejött, a szerzővel szoros együttműködésben született, Beckett javításával, módosításával. Kurtágnak ezt kellett látnia.

Miután megismerte a partitúrát és a felvételt, Kurtág a következő években egy tekintélyes könyvtárnyi Beckett-művet és szakirodalmat elolvasott, egyebek közt Deirdre Bair és James Knowlson életrajzi köteteit, Beckett levelezésének egy részét, valamint S. E. Gontarski számos munkáját. Végignézte (néha egymás után többször) *A játszma vége* és más Beckett-dramák fontosabb és hozzáférhető előadásait, így Alan Schneider, George Tabori, Walter Asmus, Rick Cluchey, Atom Egoyan rendezéseit, számos eredeti Beckett-produkció felvételét és a Beckett Filmen Projekt³ teljes anyagát.

Különösen nagy hatást tett rá a Gontarski szerkesztésében 1992-ben megjelent *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Volume II, Endgame* című kötet, amely Beckett rendezőpéldányait, színházi jegyzeteit tartalmazza *A játszma vége* két saját rendezéséhez (1967 Schiller Theater, Berlin; 1980 Riverside Studios, London). Beckett a próbafolyamatok megkezdése előtt minden részletre kiterjedő feljegyzéseket készített a tervezett produkciókkal kapcsolatos elképzeléseiről, változtatott a dráma szövegén, és a darabot 1967-ben és 1980-ban is különböző részekre, főbb jelenetekre osztotta. Ez a posztumusz kiadvány sokáig inspirálta Kurtágot, hosszan tanulmányozta belőle Beckett gondolkodását és *A játszma vége* különböző csomópontjait, állomásait.

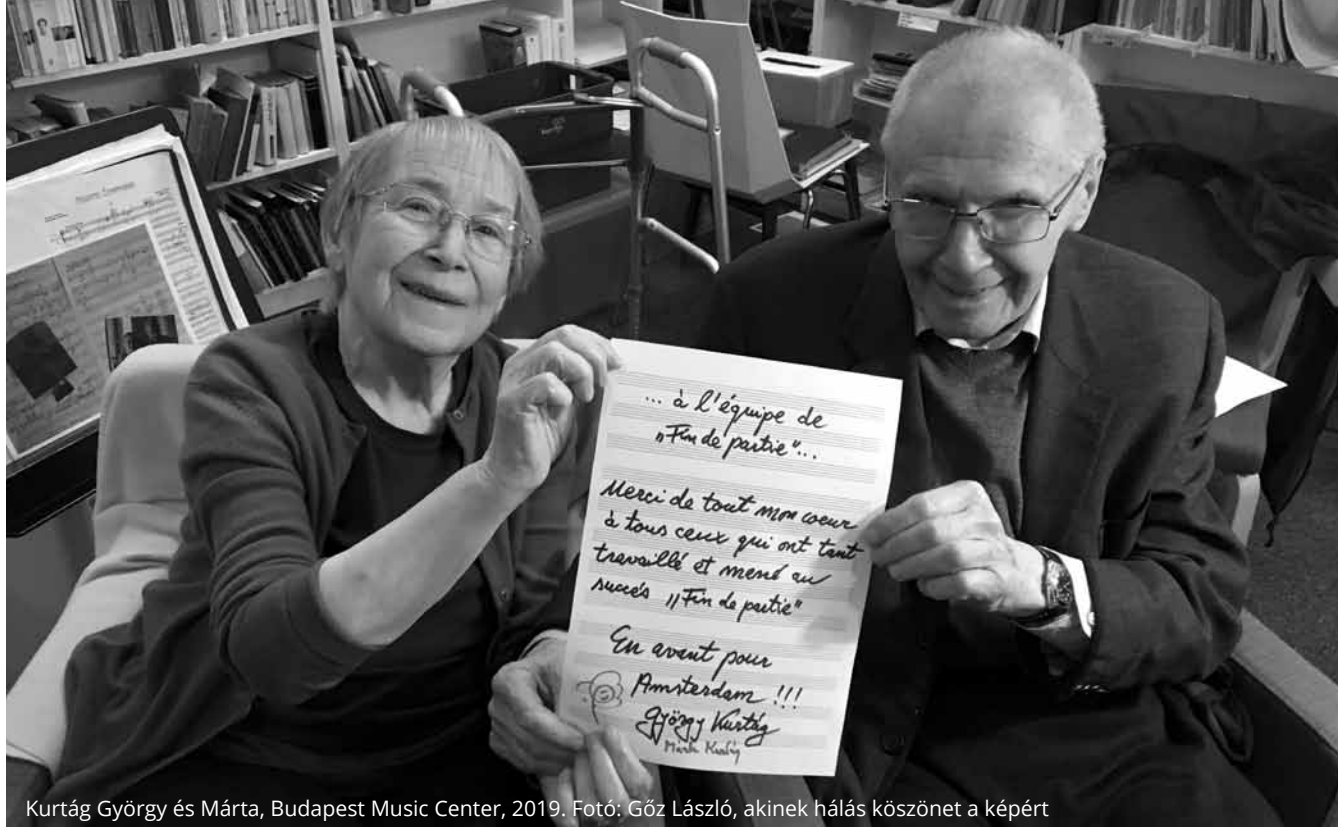
Readingi Egyetem – Samuel Beckett Gyűjtemény

Az anyaggyűjtés újabb irányt vett, amikor kutatásom a Beckett-féle rendezésekről (és az első kiadás utáni színpadi variánsokról) a dráma mű- és szövegelméleti felé fordult. *A játszma végének* több mint tizenöt előzményváltozata van: dátum nélküli, befejezetlen töredékek, teljes művek kéziratjai, amelyek

1 Samuel BECKETT, *Endspiel. Fin de partie. Endgame* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 10. (Magyarul: „Szem szemre hull, peregnék, egy a másíkra, aztán egy nap, hirtelen ott a halom, egy kicsi halom, egy lehetetlen halom.” Ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil.)

2 James KNOWLSON, *Damned To Fame. The Life Of Samuel Beckett* (New York: Simon and Schuster, 1996), 418.

3 A Michael Colgan nevéhez fűződő Beckett on Film Project célja az volt, hogy Beckett valamennyi drámájából (az *Eleutheriát* kivéve) filmes változatot készüljön. Az első filmeket már 2001-től vetítették, később az összes megjelent DVD-n.



Kurtág György és Márta, Budapest Music Center, 2019. Fotó: Gőz László, akinek hálás köszönet a képért

közül a legkorábbi a genetikus kutatások jelenlegi állása szerint 1950 táján keletkezett. Kurtágot 2013-ban szenvedélyesen elkezdte érdekelni a dráma genezise, és a *Fin de partie* kiadatlan kéziratának, formakereső töredékeinek, félbehagyott dialógus-kezdeményeinek olvasása – a vajúdas, a sok zsákutca, amivel Beckett szembesült a darab írása közben.

A *Fin de partie* elvetett kéziratai kiadatlanok, csak helyben olvashatók különböző gyűjteményekben, szigorúan ellenőrzött feltételek között. 1970-től kezdve Beckett nagylelkűen jegyzet-füzeteket, kéz- és gépiratokat adományozott olyan egyetemi könyvtáraknak, ahol a helyi kutatók érdeklődést mutattak a munkája iránt. Ennek kezdetét egy kiállítás fémjelzi, amelyre a University of Reading könyvtárában került sor 1971 májusától júliusáig James Knowlson rendezésében, aki Beckett közeli barátja, később pedig hivatalos életrajzírója lett.

2013-ban a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj lehetővé tette, hogy három hónapot töltsék a University of Reading Beckett Archívumában, így hozzáfértem az ott őrzött *Fin de partie*-kéziratokhoz (döntően a genezis korai időszakából). Kurtágnak eleinte begépeltem az egyes szövegeket, mivel fénymásolni nem lehetett. Később viszont sikerült Knowlson figyelmét felhívni a készülő Beckett-operára, aki az archívum alapítójaként közben tudott járni Kurtág érdekében. Született is egy megállapodás a readingi Beckett Archívum, a Beckett International Foundation és a Samuel Beckett Estate, tehát Edward Beckett között, amely szerint az archívumban található fontosabb *Fin de partie*-előzményváltozatok másolatát Kurtág rendelkezésére bocsátják, hogy munkáját segítsék, cserébe pedig ő elküldi az archívumnak másolatban az opera partitúráját, amikor elkészül. Ez 2017-ben meg is történt. 2013 decemberében a Kurtág házaspár személyesen is találkozott Knowlsonnal és egy másik elsőrangú Beckett-kutatóval, John Pilling professzor emeritusszal, amikor a Southbank Centre-ben bementünk hozzájuk gratulálni a koncertjük után. A Readingben töltött hónapjaim alatt és a későbbiekben többször előfordult, hogy Kurtág hozzájuk fordult valamilyen kérdéssel, például a *Roundelay* című verssel kapcsolatban, amely az operát megnyitja. Pilling, aki Beckett összes versei

2012-es kritikai kiadásának egyik szerkesztője volt, készséggel állt rendelkezésére.

Kurtág *A játszma vége* előzményváltozatai közül behatóan megismert néhány anyagot: egy cím nélküli dialógustöredéket, amelyben Hamm és Clov még férfi és nő, Ernest és Alice; egy befejezetlen pantomimot, a *Mime du rêveur* A-t; egy hosszabb drámatöredéket a mű genezisének egyik legkorábbi szakaszából, amelyet Beckett *Avant Fin de partie*-nek nevezett el; végül pedig a *Fin de partie* első teljes, kétfelvonásos, szintén cím nélküli drámaváltozatát, amelyben Hamm és Clov A és B. Ez utóbbiban talált Kurtág egy dalocskát a második oldalon, amelyet A és B metaszínházi helyzetben előadnak: A hangvillát vesz elő, megadja a kezdőhangot, begyakorolt pózba vágják magukat, és valószínűleg közös történetükben n-edszerre eléneklik ezt a nótát a mindennapokról, az ismétlésről és a halálról.⁴ Az opera egy korábbi változatában még szerepelt ez a dal.

Szemelvények a munkafolyamatból 2013–2016

Samuel Beckett 1950 és 1957 között írta meg *A játszma vége* első változatát. Kurtág György pontosan ennyi időt töltött az opera komponálásával, hiszen 2010 óta dolgozott rajta, és 2017-ben lett kész az a partitúra, amelyre a 2018. novemberi ősbemutató épült a milánói Scalában. Kezdetben még a darab minden szavát meg akarta komponálni, aztán csomópontok, a számára legfontosabb kulcsjelenetek mellett döntött. Beckett *Fin de partie*-jének előzményváltozataihoz hasonlóan a Kurtág-kéziratok is dokumentálják a sok újrakezdést, elvetést, a szüntelen keresést, elejtést és rátalálást, amit, úgy látszik, a drámai anyag szinte megkövetel magának. Hamm és Clov hiába küzdenek a csöndért, a nemlétért, Beckett legszebb fricskája, hogy a drámája örök életet adott nekik – ahogy Kurtág operája, a *Fin de partie* is örökké élni fog. És hálám is Kurtág György odafordulásáért, figyelméért, az inspirációért, azért, hogy az

⁴ Samuel BECKETT, MS 1660, Samuel Beckett Collection, University of Reading, 2.

opera felé tartó útjának egy szakaszán távoli kísérője lehettem. A teljesség igénye nélkül következtek néhány szemelvény a vele folytatott beszélgetésekből és interjúkból az opera születésének időszakából.

Kurtágot a *Disjecta* érdekli, benne két francia nyelvű kis tanulmány (*Le Concentrisme*, *Les Deux Besoins*, most másoltam le neki, és küldöm). És a *Murphy*tól visszafelé németül a *Dream* és a *More Pricks*. Beszél az operáról. Clov. Amikor a kutyát Hamm fejéhez vágja. Ehhez még nincs jegyzete. Nagyon fontos jelenet. Clov dala. Clov dala kulcsfontosságú lesz az operában, mert még az elején, a pantomimjelenetnél is ezt fogja dúdolni érthetetlenül, és végig benne lesz, ez lesz az összekötő. Ez a dal már nincs benne az angol fordításban, Beckett kivágta, csak az eredeti francia szövegben van benne.⁵

*

Kurtág azt mondta, hogy a negyedik ujját használja már, de fáj neki. Úgy döntött, hogy 2015-re megírja az operát. A fontosabb jelenetekre koncentrálni, hogy azok meglegyenek. Ha marad ideje, akkor a közöttük lévő anyagokat is megírja, de legyenek meg a nagyobb jelenetek. A haláláig ezt fogja csinálni.⁶

*

Mintha Gyuri azt mondta volna tegnap, hogy Beckett *Roundelay*-ével fog kezdődni az operája – sötétben. Majd füttyszó szakítja meg a tangóharmonikát, erős fény, aztán vizsgálja a szürkéhez, ami a darab.⁷

*

Első beszélgetés az *A & B*-ről. Kurtág szerint érdekes, hogy ennek a színházra utalásnak, a közönséggel való játéknak, a clownságnak írmagja nem maradt a végső változatban. Először a franciáról angolra fordításból irtja ki, aztán a két rendezésekor fokozatosan, drasztikusan kiszede mindent a közönséggel való utalásból és a szerepjátékból – kivéve, kivéve, kivéve a

nagymonológot, Hamm nagymonológját. Ez adja a színét. Ott megmarad a játék. A *self-reflection*. Ez nagyon jó volt, de még nem elég jó. Egyedül itt marad meg ez a skizofrén szerepjáték. Az *Opus Magnum*nál. Ez létfontosságú. Ugyanez a pantomimmel. Az első bemutatót az *Acte sans paroles* nélkül nem tudta elképzelni, a *Mime du rêveur*, maga a *Fin de partie* is pantomimmel nyit, és a *Quad I-II*-be torkollik.⁸

*

„Van a nadrág és a jóisten történet, hogy mennyit neveltél, és Nellnek az összes ilyen meséi, hogy azért nevettem, mert boldog voltam. És hogy a tó. Átlátszó. Lehetett a fenekéig látni. A tisztasága. És ezt folytatja folyton, az egész nadrágtörténet után még mindig ez hat, és a... Hamm belefojtja a szót, de az utolsó pillanatig újból és újból ez a fenéke olyan gyönyörű, fehér, tiszta. A tisztaságát. Ez nagyon erősen ott lesz.”⁹

*

„Ha annyira dadogok, akkor... nem attól, hogy fölveszed, hanem amikor itt most a saját dolgaimmal nézek szembe. Kezdődik teljes sötétben. És akkor vagy függöny előtt, ha van függöny, ha nincs függöny, akkor sötétben van a terem, és csak Nell feje látszik, Nell fejére reflektor. A többi sötétben. Akkor fokozatosan: *on all that strand, at end of day* – a fényszóró fokozatosan kialszik, megint sötét. Akkor még van egy bevezető zene, és van egy utózene a prológushoz. Az utózene végén hirtelen négy pontról (négy helyről a térben) szól teljes erővel ez a rendőr (trrrrr... ilyen) füttyülő. [...] Az egy fontos elem. Ez is gyönyörű, ezek az elemek, hogy közelíti meg a dolgot, hogy a dob az mennyire kevésbé agresszív,¹⁰ és az a fülsüketítő füttyülés van, és akkor hirtelen vakító fény, és hosszú ideig tart a füttyülés, és fokozatosan visszamegy a Beckett előírta szürke fény, majdnem félhomályra, ami aztán az egész darabban marad. Mondjuk ez az első kiegészítem.”¹¹

5 2013. augusztus 8. Telefonbeszélgetés Kurtág Györggyel. Utólagos lejegyzés.

6 2013. augusztus 14. Telefonbeszélgetés Kurtág Györggyel. Utólagos lejegyzés.

7 2013. szeptember 8. Telefonbeszélgetés Kurtág Györggyel. Utólagos lejegyzés.

8 2014. június 30., Saint-André-de-Cubzac. Beszélgetés Kurtág Györggyel. Utólagos lejegyzés.

9 Interjú Kurtág Györggyel, 2016. május 22., BMC. Készítette: Rákóczy Anita, videó: Kurtág Judit.

10 A *Fin de partie* egyes előzményeiben még dob szerepel Hamm síjja helyett.

11 Interjú Kurtág Györggyel, 2014. július 21., Saint-André-de-Cubzac. Készítette: Rákóczy Anita.

HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

Függőségek és színház.

A nyolcadik podcast vendégei Gyulay Eszter dramaturg és Závada Péter költő.

www.szinhasz.net

AZ UTOLSÓ LÉPÉSEK

Kurtág György–Samuel Beckett: *Fin de partie* – Amszterdam, Holland Nemzeti Opera



Még sosem fordult elő, hogy magyar szerző operájának a milánói Scalában lett volna az ősbemutatója. Arról sem tudok, hogy ilyen korú, kilencvenéves szerző művét bemutatták volna a világ első számú operaházában. Verdi is valamivel fiatalabb volt, amikor a Scala műsorra tűzte a *Falstaffot*. E művel egyébként több szempontból érdemes Kurtág György operáját, a *Fin de partie*-t párba állítani. Ahogy nem következett Verdi korábbi életművéből a *Falstaff*, úgy Kurtág életművéből sem következik a Samuel Beckett színdarabja nyomán íródott *Fin de partie*. Kurtág mindezidáig a kis formák, a töredékek mestere volt. Alkotásainak egy része mintha nekigyürkőzés lett volna egy nagyobb formának, és töredékességük a nagyobb formától való megrettenést is megjelenítette. A nagyobb formák lehetetlenségét. Azt a korállapotot, ami nem kedvez a nagyobb lélegzetű műveknek.

A kérdés az, mi változott. Miért éppen nyolcvannégy évesen (kilencvenéves, mikor befejezi) fogott bele Kurtág egy hosszabb ideje érlelődő, majdnem kétórás darabba? Kurtág életművében a leghosszabb darab is legfeljebb feleannyi időt tesz ki, mint a *Fin de partie*. Még akkor is, ha az apróbb jelenetekből álló *Kafka-töredékeket*, mondjuk, egy egységnek fogjuk fel.

Wilheim András, a Kurtág-életmű egyik legfontosabb elemzője szerint a kis egységek egyébként is egy nagy művé

formálódnak; önállóságukat nem vitatva teszi fel a kérdést, hogy nem értelmezhetőek-e az egymásra ható, egymásba fonódó, egymást is idéző Kurtág-művek osztható, ám összetartó műegységként. Mindenesetre a *Fin de partie*, bár magán viseli a korábbi művek jellegzetes jegyeit, azoktól mégis olyan jelentős eltéréseket mutat, akárcsak a *Falstaff* a szerző korábbi műveitől, például az *Aidától*. Arra a kérdésre, hogy miért éppen most született meg az opera – hiszen Kurtág György ott volt a dráma 1957-es ősbemutatóján, tehát nagyon régóta és nagyon pontosan ismerte Beckett művét –, és miért ilyen hosszú, valahol ott kell keresnünk a választ, ahol arra a kérdésre is, tulajdonképpen miről is szól. A Kurtág-operáról eddig megjelent fontosabb elemzések – mint Fazekas Gergely a 444-en,¹ Farkas Zoltán a *Muzsika* utolsó nyomtatott számában,² Pál Tamásé a *Momuson*³ – hangja személyesebb egy szokásos operaelemzés hangjánál. És ha a felvetett kérdésekre

1 FAZEKAS Gergely, „Kurtág, a legnagyobb Beckett fordító”, *444.hu*, 2018.01.01., <https://444.hu/2018/12/01/kurtag-a-legnagyobb-beckett-fordito>, hozzáférés (itt és a többi internetes forrásnál): 2019.05.06.

2 FARKAS Zoltán, „»Vén rongy! Téged... Megtartalak!« – Avagy csoda Milánóban. Kurtág operájának bemutatója a Scalában”, *Muzsika*, 2018/12. sz., online: http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=4581.

3 PÁL Tamás, „Az opera vége. Kurtág-bemutató a Scala-ban”, *Café Momus*, 2019. 01.22., <http://www.momus.hu/article.php?artid=7184>.

keresem a választ, arra is választ találok, miért nem tudtam elmenni az opera milánói bemutatójára (azt DVD-n láttam), miért vettem magam rá nehezen, hogy megnézzem (holott Kurtág életműve előtt meghajlok, és tapasztalhattam személye, személyisége, kérlelhetetlensége és tudatossága, műveltsége rendkívüli hatását). Egyrészt azért, mert ahogy Tarkovszkij *Sztalkerét*, Kurtág operáját sem lehet felkészületlenül, nem elég rákészült állapotban megnézni egy üres vasárnap délutánon. Másrészt mert már az alapmű kietlensége is riasztott, a Beckett-darab sivársága, sötét víziója, komorsága. Attól, hogy egy számomra személyes okok miatt amúgy is sötét időszakot tesz esetleg elviselhetetlenül sötétté. A Beckett-mű eleve csupa halálallúzió, de Kurtág műve annyiban is eltér a prózai alapműtől, hogy még inkább az. És ez tulajdonképpen válasz az összes fenti kérdésre. Arra is, hogy miért nem a bemutatót néztem meg, november 15-én, hanem a március 10-i amszterdami előadást a Holland Nemzeti Operában.

Martin Esslin az abszurdról szóló kötetében azt írja Becketttről: „az emberi állapot végső realitásával, élet és halál, elszigeteltség és emberi kapcsolatok viszonylag kevés számú alapvető problémájával foglalkozik, ezért tulajdonképpen a színház eredeti, vallásos funkciójához tér vissza. Hasonlatosan az ókori görög tragédiákhoz, a középkori misztériumjátékokhoz, az abszurd dráma arra törekszik, hogy ráébressze a közönséget, milyen bizonytalan és titokzatos az ember helye a világegyetemben.”⁴ Esslin abban látja a különbséget a valóban vallásos játékok és az abszurd között, hogy az abszurd mögött nem áll kozmikus világmagyarázat, az éppenséggel a kozmikus értékrendszer hiányát fejezi ki.

A *Fin de partie* hősei mitikussá nőtt hétköznapi alakok, szörnyeknek látszó kicsinyes lények. A görög istenek inverzei: míg a görög istenek földöntúli létében megnyilvánul

valami emberien kisszerű, fenséges létükbe keverednek a poros hétköznapiak, Beckett hősei esendőek, kisstíűek, sor-suk, helyzetük, tragédiáik, a sorsukkal szembeni ellenállásuk mégis fenségessé emeli őket. A Kurtág jegyezte zene is – a mű bevezetése, epilógusa, a győzelmi indulók atonális verziója – mintha ehhez az alsó pozícióból nézett fenségeshez igazodna. Rézfúvósok tört hangjai után következik néhány zongorahang, hárfakkord, majd megjelenik a sötét háttér előtt a magasban Nell feje, és a holdvilágképű Nell elénekel egy töredezett sorokból álló, találtak tűnő songot, Beckett egyik versét, a *Körtáncot* (*Roundelay*) angolul – a hangsúly e bevezetőben a *sound* szóra esik.

Minden egyes sorban, minden egyes frázisban különös és kibontható jelentéssel bír, hova esnek a hangsúlyok. A zene a francia szöveg deklamációjához igazodik, akárcsak Debussy *Pelléas és Mélisande*-jában – amely másként, de leginkább e zenei hangsúlyok miatt előzménye a Kurtág-operának.

A francia-libanoni Pierre Audi (aki sok éven át volt a holland operajátszás vezető egyénisége) rendezése alázatosan követi mind Beckett, mind Kurtág (a librettóban is olvasható) megjegyzéseit, utasításait. Nell songja után a színpad sötétbe borul, majd egy gyerekrajzokon látható házakhoz hasonló házacska tűnik fel a színpadon. Ragyog, mintha a tengerben tükröződve látnánk. A szinte üres térben a ház előtt két rongyokkal lefedett hordó meg egy kivehetetlen alak. A kék-fekete háttérből kiválik Clov, a szolga, szédítően sötét figura, Hamm szolgája, hogy levegye ura fejről a szemét takaró véres rongyot, majd leszedje a rongyokat a hordókról is. Melyekben ott lapul Hamm anyja, Nell, és apja, Nagg.

Clov kissé biceg, nem tud leülni, nem tud leállni, folyton tesz-vesz. De még ő a legkevésbé sérült. Hamm vak. Mint egy jó, mint Oidipusz. Nell és Nagg láb nélkül él. Beckett egy interjúban nem zárja ki, hogy a hordót (vagy máshol szemetest) lehet úgy is értelmezni, mint egy helyzetet, amibe az öreg szülőket kényszerítik a gyerekeik. A hordó lehet akár

4 Martin ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, London: Penguin, (1961) 1987; az idézet saját fordítás.

Fotók: Ruth Walz



öreges otthona is. De lehet egyszerűen csak egy léthelyzet is. Egy állapot. Amelyből semmilyen irányba nincs menekvés. Ennek még kórosabbá tett verziója az *Ó, azok a szép napok!* Winnie-je, aki az első felvonásban még csak derékig van a földbe ásva, majd később már nyakig. (Az én legsúlyosabb Beckett-emlékem éppen ehhez a darabhoz kapcsolódott: még 1995-ben láttam Párizsban Peter Brook rendezésében, felesége, Natasha Perry alakításával. Éppen e miatt az élmény miatt ódzkodtam *A játszma végétől* is.)

Babarczy László mintegy tizenöt évvel ezelőtti *Végjáték*-rendezésében Bezerédi Zoltán, vagyis Clov pantomimje mintegy fél órán át tartott. A létrát ő is a falhoz állította, de ő az ablakon kifelé nézett, míg Audi rendezésében Clov a házba néz be. De mintha ott is csak azt látná, amit a házon kívül. Semmi remény a házba bemenni, és felesleges is.

Az opera nem enged olyan tág teret a rendezőnek, mint a próza, itt Clov bevonulását, a hétköznapjait nem lehet elnyújtani, a napi rutin, a környezet ábrázolása a zene feladata. A két tangóharmonika mintha francia sanzonba kezdene bele. Mintha egy távoli étteremből sodródna oda a muzsika. De itt, ebben a világban, a *Fin de partie* világában egy étterem közelsége legalább olyan képtelenségnek hat, mint a megváltás. A vonósok rövid pizzicatója után belép egy tuba, két ormótlan hanggal. Clov első szava a *fin* – vége. Vége, mindennek vége. Leigh Melrose olykor hisztérikusnak ható baritonszólama rendkívül nehéz, szinte csodával határos, hogy van énekes, aki egyáltalán elbír vele.

Az amszterdami előadáson a Holland Rádió Zenekarát vezette a karmester, Markus Stenz, és mintha ez a zenekar értőbb, pontosabb lett volna, mint a nagy hírű olasz együttes. A mintegy hetven hangszer sosem szólal meg egyszerre, a gazdag apparátusból mindig kamarazenei hangzás válik ki. Ezt a hangzást a Scala zenekara mintha nem tudta volna olyan magától értetődően reprodukálni, mint az amszterdami zenekar.

Nemcsak azért használom a francia címet, hogy jelezzem, az opera francia nyelvű, hanem azért is, mert a cím bevett magyar fordítása (Kolozsvári Grandpierre Emil döntése, akinek *Godot*-fordítása is problémás), *A játszma vége* nem elég pontos. Pontosabb lenne a *Végjáték* cím (amellyel egyébként több színházban játszották a Beckett-darabot). Az opera szereplői ugyanis olyanok, mint a sakkfigurák a végjátékban. Minden lépés már óhatatlanul a halálhoz viszi őket közelebb. Fontosabb szerep jut a királynak, ő Hamm; a végjátékban felértékelődött parasztnak, ő Hamm szülei; az utolsó bástyának, ő Clov. A tizenégy jelenet, amire Kurtág a művet redukálta, felfogható tizenégy lépésként is. A figurák minden lépéssel egyre inkább önmagukat szorítják be.

Hamm egy nyakában lógó sípjal hívja be Clovot. Játékba hívja: már túl vannak mindenben, a lehetőségek kihasználásán, és ebben a helyzetben már mindenki radikálisan őszinte. A „Szeretsz?” kérdésre Clov simán kimondja: „Nem.” Hamm a tengerbe akarja dobni Clovval a szüleit, akik duettjükben mesélik el, hogyan sérült meg a lábuk egy tandembalesetben az Ardennekben. Nell és Nagg felidézik régi emlékeiket, a hordókban állva arról mesélnek, hogy milyen gyönyörű volt a Comói-tó, le lehetett látni az aljára. Nell gyöngéd hangszínnel, éteri pianissimókkal emlékezik (Hilary Summers csodálatos altja nemcsak régizenes-előadásokban, de például a *Gyűrűk ura* zenéjében is hallható). Ez az opera egyik legmegéjtőbb része, Kurtágtól kissé szokatlanul érzelmes, meghitt.

Mi? Kurtág György: *Fin de partie* – opera Samuel Beckett műve nyomán

Hol? Amszterdam, Holland Nemzeti Opera (2019. március 10.), illetve Teatro alla Scala, Milánó (2018. november 15., DVD-felvételről)

Kik? Frode Olsen, Leigh Melrose, Hilary Summers, Leonardo Cortellazzi / Netherlands Radio Philharmonic Orchestra / Vezényelt: Markus Stenz / Jelmez: Christof Hetzer / Dramaturg: Klaus Bertisch / Rendezte és a díszletet tervezte: Pierre Audi

Nell szinte észrevétlenül meghal: Clov kitapintja a pulzusát, majd beleejti az ernyedt kezét a hordóba. Nagg mintha nem is észlelné, mi történt társával.

Nell halála az opera középpontja, ezt követően mintha a tér is beszűkülne, mintha még kevesebb esélye lenne mindenkinek a lépésekre, változásra, a vég elkerülésére. És Hamm – a karácsonykor az éhező gyermekének kenyeret kérő férfiról szóló – nagymonológiát követően (Frode Olsen jelentős megjelenítő erővel énekelt, bár kissé elfáradt) az is egyre láthatóbbá válik, hogy a helyzetért, a helyzetükért Clov Hammot teszi felelőssé. Még az sem kizárható, hogy Clov az egykor éhező, befogadott fiú. Hamm gyermeke.

Nagg az opera legdrámaibb pillanatában ismeri fel, hogy társa meghalt: ciszbe fúló jalkiáltása olyan, mintha egy kihalt állapot utolsó példányának kiáltása lenne (Leonardo Costelazzin kívül nem is tudok olyat, aki képes ekkora erőre). Az örült fájdalom, a veszteség felfedezése mellett ebben mintha kifejeződne a teljes kilátástalanság is.

Adorno alapvető, e drámát elemző tanulmánya a „Kísérlet...” címet viseli.⁵ Mintha Nagg arra ébredne rá, és ébresztené rá a nézőket, hogy e megsemmisüléssel járó kísérlet valójában hiábavaló volt. Ezt követően Clov és Hamm utolsó monológjaiban mintha a káosz sűrűsödne össze – az operának ezen (érzésem szerint kissé a kelleténél hosszabb) része Audi rendezésében az árnyak játékát hozza el: a két árny egymás fölül tornyosul, majd amikor Clov és Hamm kölcsönösen elbocsátják egymást – egymás iránt érzett undorukból nem engedve –, árnyékaik mintha egymásba kapaszkodnának.

Sok mindenben több és más Kurtág operája, mint a Beckett-darab: Nell és Nagg egymás iránti szerelme a zenében fejeződik ki, a prózai műből nem következhet ilyen egyértelműen, mint éreznek egymás iránt. Nagg érzéseit a zene teszi igazán átélhetővé, az emeli mitikus fájdalommá. De ahol igazán fontossá válik a zene, ahol igazán és jelentősen a szöveg fölé emelkedik, az a zárlat: az összefonódó árnyékok – Clov már felvette a kabátját, táskája a kezében, mellette egy játék kutya – felett mintha megreccsenne az ég. A mintegy ötvenütemnyi largo lüktet, pulzál a halk érzelmi megszólalás és a nagy dúr akkordok között. Bekövetkezett, hirdeti. Elkerülhetetlen volt. Mintha nemcsak a szereplők, mintha nemcsak ez a világ, de a hangok, sőt, még maga a halál is mattot kapott volna. Nincs helye itt többé sem a szónak, sem a zenének. Nem is könnyű tapsolni. Nem könnyű utána levegőt venni.

5 Theodor W. ADORNO, „Kísérlet *A játszma vége* megértésére”, ford. BÁN Zoltán András, in T. W. ADORNO, *A művészet és a művészetek*, Budapest: Helikon Kiadó, 1998, 163–192.

DURÓ GYÓZÓ

BELÉ KÖLTÖZÖTT AZ ISTEN

Tánc az istenekkel. Japán kaguraegyüttesek vendégjátéka



Jamato Takeru és a démonasszony küzdelme (Kanmacsi hóin kagura)

2011. március 11-én az ország területén valaha bekövetkezett legnagyobb – a Richter-skála szerinti 9-es erősségű – földrengés rázta meg a legnagyobb japán sziget, Honsú északi régiójának, Tóhokunak keleti partvidékét. Ezt óriási (néhol 38 méter magas hullámokkal támadó) cunami követte. A katasztrófa több mint tizenkétezer halálos áldozatot követelt, és közel tizenötezer ember eltűnt. A kezdeti sokk és elcsüggedés után a károk helyrehozásában a lakosság felbecsülhetetlen értékű mentális segítséget kapott a környéken működő hagyományőrző együttesektől, amelyek a modern Japán mindennapi életét is teljesen átszövő ősvallás, a sintó szellemiségét és rituális gyakorlatát híven őrző népi színháték, a kagura maszkos táncaival, mitológiai jeleneteivel nyújtottak vigaszt az elkeseredett embereknek, és öntöttek lelket beléjük.

Autentikus kaguratársulat még sosem járt hazánkban, az érdeklődők viszont 1998 óta tájékozódhattak e színhátékfor-

máról Kárpáti János *Tánc a mennyei barlang előtt. Zene és mítosz a japán rituális hagyományban* című kitűnő könyvéből. A most hozzánk érkezett két tóhokui társulat a kagura négy fő fajtája – a sintoista szentélyekben papnők által bemutatott *miko-kagura*; a császári palotában látható udvari, azaz *mikagura*; a Tókióban manapság is közönség elé kerülő, a főváros korábbi nevét viselő és már polgári színháttá lett *Edo szato-kagura*; valamint a Japán számos pontján megtekinthető falusi, vagyis *szato-kagura* – közül a legutóbb említett változatot hozta el nekünk. Jőmagam eddig csak a turizmus napi igényeinek monoton kielégítésébe belefáradt, gépiesen vagy ripacszkodva teljesítő középkorú előadókat vagy öreg, elbizonytalanodott, nehézkes mozgású táncosokat láttam szato-kagurát játszani. Most viszont lenyűgözött e főként fiatalokból álló két csoport művészi odaadása és szakmai föl-készültsége, annál is inkább, mert tudtam, hogy tagjaik nem

professzionális színészek vagy táncosok, hanem napi munkájuk mellett, műkedvelőként hobbiból, vagy küldetésstudattól vezérelve végzik közösségük számára oly fontos munkájukat.

A *kagura* szót az 'isten' és a 'zene' jelentésű kínai írásjegyek jelölik. Hangzása alapján azonban inkább a *kami* ('isten') és a *kura* ('tartózkodási hely') szavak összevonásának tűnik. A fogalom tehát olyan előadást határoz meg, amelyben a helyi isteneknek zenélnek és táncolnak, sőt meg is idézik, tehát jelenlévőnek vélik őket. Úgy tartják, az első *kagura* a mitikus időkben Ameno Uzume istennő sámántánca volt a mennyei barlang előtt, amellyel sikerült fölkeltenie Amaterasu napistennő érdeklődését, aki előbújt rejték helyéről, és fényével újra beragyogta a világot. Ez és az őshonos hiedelemvilág többi istenéhez kapcsolódó rituálé tökéletesen alkalmas volt arra, hogy kiteljesítse a 3. században államvallássá váló sintoizmus szakrális gyakorlatát. *Sintó* annyit jelent: 'az istenek útja'. Animizmusban gyökerező

be, amelynek előadói Inarinak, a rizstermesztés istenének helyi szentélyéhez tartoznak, és több mint százhetven éve annak kertjében, fából épített színpadon mutatják be táncaikat és jeleiket a környékbelieknek. Most természetesen csak néhány rituális díszletelemmel tudták megidézni az otthon megszokott, négyzet alapú játékeret: a sarkain álló oszlopok jelzésével, amelyek mindegyikét szimbolikus ábra díszítette: a déli irányt a vörös fénix, keletet a kék sárkány, északot a fekete teknősbéka (páncélján tekerőző kígyóval), nyugatot pedig a fehér tigris jelölte. Az oszlopok között kifeszített, lépcsőzetesen hajtogatott fehér papírszalagokkal díszített kötelek határolták a szent teret, ahová az isteneket várták, fölötté pedig bambuszkeretre aggott színes papírszalagokból képzett baldachinszerűség függött, erre szoktak aláereszkedni az istenek. Széles papírcsíkokra festett felhőszerű sárkányok is lebegtek a légtérben, az esők mennyei felelőseiként az égboltot szimbolizálva. A háttér



A gyönyörű hercegnővé változott démonasszony a varázskard ellopására készül (Kanmacsi hóin *kagura*). Fotók: Yuki Ida

politeista természethit, amely szerint az emberek lakta világot egy párhuzamos univerzumhoz tartozó felsőbbrendű szellemek, istenek és démonok, a *kamik* felügyelik, akik mindenütt jelen vannak: állatokba, növényekbe, sziklába és vizekbe költözve láthatatlanul tartanak velünk kapcsolatot. Tiszteletet és áldozatot várnak el tőlünk, és megbosszulják, ha megsértik vagy semmibe vesszük őket. Kultuszuk tehát Japán egész területét átszövi. Még manapság is találunk a legtöbb család otthonában – de akár a nagy nemzetközi vállalatok székházainak tetején is – kis sintoista szentélyeket. A *kaguraszertartások* már az i. sz. első évezredben alkalmassá váltak arra, hogy általuk megidézzék, étellel-itallal vendégül lássák, szórakoztassák és illőn elbúcsúztassák a *kamik*at, de csak a későbbi évszázadok során fejlődtek népi előadó-művészetté.

A budapesti műsor első felében a Mijagi prefektúra Toge nevű városából érkezett *Kanmacsi hóin kagura* mutatkozott

fele, amelynek előadói Inarinak, a rizstermesztés istenének helyi szentélyéhez tartoznak, és több mint százhetven éve annak kertjében, fából épített színpadon mutatják be táncaikat és jeleiket a környékbelieknek. Most természetesen csak néhány rituális díszletelemmel tudták megidézni az otthon megszokott, négyzet alapú játékeret: a sarkain álló oszlopok jelzésével, amelyek mindegyikét szimbolikus ábra díszítette: a déli irányt a vörös fénix, keletet a kék sárkány, északot a fekete teknősbéka (páncélján tekerőző kígyóval), nyugatot pedig a fehér tigris jelölte. Az oszlopok között kifeszített, lépcsőzetesen hajtogatott fehér papírszalagokkal díszített kötelek határolták a szent teret, ahová az isteneket várták, fölötté pedig bambuszkeretre aggott színes papírszalagokból képzett baldachinszerűség függött, erre szoktak aláereszkedni az istenek. Széles papírcsíkokra festett felhőszerű sárkányok is lebegtek a légtérben, az esők mennyei felelőseiként az égboltot szimbolizálva. A háttér

fele, amelynek előadói Inarinak, a rizstermesztés istenének helyi szentélyéhez tartoznak, és több mint százhetven éve annak kertjében, fából épített színpadon mutatják be táncaikat és jeleiket a környékbelieknek. Most természetesen csak néhány rituális díszletelemmel tudták megidézni az otthon megszokott, négyzet alapú játékeret: a sarkain álló oszlopok jelzésével, amelyek mindegyikét szimbolikus ábra díszítette: a déli irányt a vörös fénix, keletet a kék sárkány, északot a fekete teknősbéka (páncélján tekerőző kígyóval), nyugatot pedig a fehér tigris jelölte. Az oszlopok között kifeszített, lépcsőzetesen hajtogatott fehér papírszalagokkal díszített kötelek határolták a szent teret, ahová az isteneket várták, fölötté pedig bambuszkeretre aggott színes papírszalagokból képzett baldachinszerűség függött, erre szoktak aláereszkedni az istenek. Széles papírcsíkokra festett felhőszerű sárkányok is lebegtek a légtérben, az esők mennyei felelőseiként az égboltot szimbolizálva. A háttér

A következő műsorszám viszont már egy legendás herceg, Keikó császár harmadik fia, az akkori széttagolt ország

sikeres egyesítője, az i. sz. 81 és 113 között élt Jamato Takeru egyik híres kalandját elevenítette fel: hogyan győzte le azt a démont, aki gyönyörű hercegnővé változva ellopta a császári ház három legféltettebb kincsének egyikét, a varázskardot, amely ma is Japán egyik nemzeti ereklyéje. A színpadon a hős heves kardpárbajban küzd meg a szörnyeteggel, aminek végén pengéje hegyére tűzi a maszkját. Ezután a táncos leve-ti álarcát, majd mindkét kardot használva fékevesztett győ-zelmi táncba kezd. Ekkor már nem isteni hős többé, hanem egyszerű ember, aki közössége háláját fejezi ki a gonosz szel-lemtől való megszabadulásért.

A sintoizmust nem szorította háttérbe a Kínából a 6. századtól beáramló buddhizmus folyamatos térhódítása. Mindkét vallás türelmet tanúsított a másik iránt, sőt hatot-tak is egymásra: a buddhizmus egységes világképet adott a tételes tanításokat nem ismerő őshonos japán hitnek, vi-szont a kagura bizonyos tartalmi és formai elemei átszivá-rogtak a 15. század közepére kialakult, a samurájok szín-házát jelentő, zen buddhista szellemű nő előadásokba. Ezek pedig befolyásolták a későbbi kagurajátszás világát: a látott jelenetben például lehetetlen nem felismerni a démon tí-pusú nő drámák szerkesztésmódját, amely szerint a gonosz szellem először mindig csábító álalakban jelenik meg, s csak visszatérve fedi föl rettenetes és ártó valóját. Sőt, a hercegnő és a démonasszony álarcában, de a főhős maszkjának dús szőrzete, erő, elszántságot és kíméletlenséget sugárzó voná-sai mögött is észrevehető volt a nő végtelenül visszafogott és kifinomult, mégis rendkívül szuggesztív álarcainak inspirá-ciója, bár a megformálásuk jóval nyersebb és rusztikusabb ízlésről tanúskodott.

A szünet után föllépő másik együttes, a *Kuromori kagura* székhelye, az Ivate prefektúrabeli Mijako nevű város a Csen-des-óceán partján fekszik, így sajnos a csoport öt tagját is komoly kár érte a nagy földrengést követő cunami miatt, és a társulat eszköztárának jó része megsemmisült. Ám még há-rom hónap sem telt el a katasztrófa után, amikor az immár háromszáznegyven éve fennálló együttes újakezdte tevé-kenységét. Minthogy eredendően vándortársulatról van szó, amelynek névadó szentélyébe nem a nézők szoktak ellátogat-ni előadást nézni, hanem ők mennek el mindenhol a kör-nyéken, és helyben idézik meg az isteneket közönségüknek, igen fontos volt számukra, hogy minél hamarabb elkezdjék transzcendens missziójukkal a lakosság mentális rekreációját. Mivel nincs állandó színpaduk, olyan játéktérben kell játszaniuk, amelyet bármely helyszínen kialakíthatnak. Ehhez há-rom vászonra festett kép, ún. *kagura-maku* áll rendelkezésük-re, ezeket állították most is fel – a nézők felé szélesedő, trapéz alapú teret kijelölve. A három festmény a sintó vallás két emb-lematikus jelenetét ábrázolta: a szemben lévő és az előadók számára jobb oldali a Japán megteremtőit, Izanagi és Izanami isteneket szimbolizáló Sziklaházaspárt, valamint az előttük ringatózó kincses hajóban ülő két szerencseistent, Ebiszut és Daikokut; a bal oldali viszont azt a pillanatot ragadta meg, amikor a napistennő kilép a mennyei barlangból, és a világot újra elárasztja a fény. Mivel Japánban a bal oldal mindig fon-tosabbnak számított a jobbnál, az utóbbi kép előtt helyezték el azt az oltárt, amelyre két fából faragott, fekete, vörös és arany színekkel festett oroszlánfej került. Ezek jelképezték Gongen-szamat, a Kuromori-hegyi szentély *kamiját*, de egyben lehe-tőséget adtak a játék során megidézett többi istennek is, hogy beléjük költözzenek. A jobb oldali festmény előtt helyezkedett el térdelőülésben az öttagú zenekar: egyikük harántfuvolát,

Mi? Tánc az Istenekkel – Japán kagura előadás. Ha-gyományos népi színjáték Tóhoku vidékéről

Hol? József Attila Színház

Kik? A Kuromori kagura és a Kanmacsi hóin kagura együttes

egy másik homokóra formájú dobot, a többi három pedig kis fémcintányérokot szólaltatott meg, illetve az utóbbi négy szent szövegeket is recitált.

Műsoruk nyitóceremóniával kezdődött, amelyben a zenekar előadta az isteneket lehívó éneket, majd a *Fenyő-köszöntő*, vagyis két fivér békéért fohászkodó duettje követ-kezett. Utána a *Hegyisten táncára* került sor, amelyet a hét szerencseisten egyikének, Ebiszunak, a halászok segítőjének és oltalmazójának interaktív jelenete követett: a nézők kö-zül kiválasztott gyerekek segítségével fogta ki a legendák-ban megörökített keszeget. Végül a helyi isten „fellépésére” is sor került: két táncos elhozta az oltárról a két oroszlán-maszkot, és mindkét kezüket beléjük dugva fogcsattogató *sisi-kagurát*, azaz oroszlántáncot jártak velük, amely a távol-keleti országok minden buddhista vallású térségében isme-retes. A szapora fogcsattogtatás a gonosz szellemek elűzé-sét, így a lakóhelyek megtisztítását is szolgálja. És mivel az oroszlánfejekbe az előadás idejére beköltözött a Kuromori-hegyi Gongen-szama, a közönség az ő áldásában is része-sülhetett: egyfajta „megerősítésként” az oroszlánok sorra megharapdálták az első sorban ülőket, hogy ezzel minden-kit megóvjanak a ránk leselkedő bajoktól.

Az este legszuggesztívebb élményét azonban vitatha-tatlanul a *Hegyisten tánca* nyújtotta. A hegyek tisztelete a sintó szertartásainak és a buddhizmus tanainak is fontos eleme: a *jamabusik* (hegyi szerzetesek) rendre megmász-ták Japán nagy hegyeit, s azok ormán sintoista szentélyeket vagy buddhista kolostorokat alapítottak. (Az előadás első részében bemutatkozott csoport nevében is a *hóin* szó volta-képpen a *jamabusi* szinonimája.) A Hegyisten színrelépése egészen különleges attrakció volt: miközben a zenészek az őt megidéző szövegeket recitálták, ő alulról többször meg-emelte a középső háttérvásznat, hol térdig, hol bokáig, hol csípőig mutatva meg magát. (Ez a technika más távol-keleti színjátéktípusokban is megfigyelhető, például az indi-ai *kathakaliban*, ahol a főszereplő az őt eltakaró függöny felső szélét többször is lehúzva szintén fokozatosan, mint-egy „részletekből áll össze” a közönség számára.) Végül a Hegyisten alakítója hirtelen teljesen fölrántotta a vásznat, és berontott a játéktérre. Fenyegető tekintetű, összevont szem-öldökkel, nagy orral és összeszorított ajkakkal megformált égővörös álarcot viselt, fején kínai stílusú katonai sisak dí-szelgett, narancssárga felső- és mintás fekete alsókimonó-ját harcos módjára hordta, övébe kardot tűzött. Elképesztő energiájú, vad és széles mozdulatokból álló tánca azt sugall-ta, hogy bármikor kész a benne hívőket megvédelmezni. A zenészek által recitált szöveg ellenben csupa szelíd és biztató dolgot ígért a nevében: a tenger és a hegyek kincseit, köny-nyű szülést az asszonyoknak, bőséges termést. A Hegyistent megszemélyesítő táncos nemcsak rendkívüli fizikai kondíci-ójáról és szinte akrobatikus képzettségéről tett tanúbizony-ságot, hanem olyannyira átadta magát szerepének, hogy el-hittük neki: az entuziazmus állapotába került, belé költözött az isten, s teljes lényében birtokolja őt.

PÁRHUZAMOSOK HA TALÁLKOZNAK

Kapcsolódások a „kortárs” és a „hagyományos” között a japán színházban



Takao Kawaguchi: Kazuo Ohnóról –
Butoh mesterművek újraélése. Fotó: Mara Arteaga

Meddig hagyomány? Honnan kortárs? Megírt? Újraírt? Kitalált? Felismeri-e a közönség, hogy „á, ez ugye most hagyomány”? Mihez kezd vele, ha látja? Kiindulási pont? Viszonyítási alap? A közös múlt újraalkotása? Kinek, kiknek a közös múltja? Játékra hívás? Felelősség? Lehetőség?

Ezeket a kérdéseket, amelyek a legtöbb kulturális produktum esetében felvetődnek, Japán esetében tovább árnyalja az egyre idősödő társadalom egészére jellemző egyik leglényegesebb sajátosság, az adott szakmán belüli családi és generációs láncolat fontossága. Ennek számos oka és következménye van a császári öröklési rendtől a családi vállalkozások belső feladatmegosztásáig. A színház esetében ez két tényezőt jelent elsősorban. Egyrészt nagyon erősen meghatározza a hagyományosnak tekintett művészeti ágak működését, nemcsak a nó, a kabuki és a bunraku, hanem a tágabb értelemben vett rituális-folklór formák esetében is, mint amilyen például a legnagyobb sziget északi részén fekvő Tóhoku vidékről érkező kagura. Másrészt pedig a japán szakirodalom és kritika számára nemcsak a hagyományosnak tekintett, hanem a kortárs előadásoknál is állandó referenciaként szolgál az adott rendező életkora, szakmai kötődése, formakánonokba való beágyazottsága (vagy éppen az azoktól való távolsága). A magányos művész figurája helyett az alkotóhoz kapcsolódó alkotó alakja az alapegység.

A „japánok mindennap szusit esznek” sztereotípiájának mintájára egyszerű lenne azt feltételezni, hogy a klasszikusnak tartott japán színházi formák a japán nézők többsége számára simán befogadható eseményeket, „nekifutás nélkül” vehető akadályokat, magától értetődő találkozásokat jelentenek. Nincs mindennap szusi, a nó színházi előadásokat pedig a nagyobb színházakban az angol mellett „kortárs” japánul is feliratozzák a könnyebb érthetőség kedvéért. A klasszikusok, hasonlóan a magyarhoz, nyelvi távolságban és burokból vannak, a néző számára az előadások nyelvénél, a színészi gesztusok és a látvány kódjainak követése olvasási-tanulási folyamat, amely kiegészíti a befogadás élményszerűségét. A külföldieknek írt japán színházi összefoglalók sokszor a hagyományos színház alapos ismertetésével kezdődnek, és az olvasó lelkesedésén, kitartásán múlik, meddig jut el ezekben. Ezzel párhuzamosan a nemzetközi fesztiválokon pedig rendszeresen részt vesznek japán kortárs színházi, táncos, vizuális művészeti előadások, amelyeket nézve gyakran izgalmas lenne ismerni az adott mozgás- vagy látványanyag kontextusát.

Éppen ezért most arra a kérdésre keresem a választ, hogy ezek az alkotások, formakanonok hogyan kapcsolódnak egymáshoz, milyen átjárási sávok vannak köztük, hogyan van jelen a „hagyományos” a „kortárs” színházi előadásokban, tudomásul véve, hogy ezek a fogalmak túlságosan leegyszerűsített jelentésmezővel rendelkeznek. Az alábbiakban néhány olyan előadással foglalkozom, ahol ezek a területek érintkeznek és játékba kerülnek. A lista ennél persze hosszabb, az összkép pedig árnyaltabb. Elsősorban azokra a jelenleg aktív művészekre összpontosítok most, akikkel szemben a magyar nyelvű szakirodalomnak tartozása van, és szándékosan kihagyok olyan alkotókat, akik bár szervesen kapcsolódnának a témához, munkájuk magyar nyelven korábban már említésre-elemzésre került valamilyen formában (például Tadashi Suzuki, Yukio Ninagawa, Oriza Hirata).¹

Az egyik legizgalmasabb alkotói megközelítést Toshiki Okada drámaíró és rendező eddigi munkái nyújtják. Chelitsch nevű, 1997-ben alapított társulatával elsősorban a test és beszéd közötti kapcsolatot kutatja, azt, hogy milyen módon lehet a karakterek pszichológizáló dialógusait kiváltani egy, a nyelv rétegeit árnyaltan alkalmazó beszédmóddal, hogy milyen lehetőségek rejlenek a nem narratív, minimalizált gesztusok használatában. Előadásaiban, mint a *Five Days in March* (Öt nap márciusban, 2004), *Ground and Floor* (Talaj és padló, 2013), *God Bless Baseball* (Isten áldja a baseballt, 2015), *The Time's Journey Through a Room* (Az idő útja egy szobán át, 2016), generációs problémákra, társadalmi traumákra összpontosít, a szigetország ellentmondásos történelmi-külpolitikai helyzetére, elsősorban az Amerikai Egyesült Államokhoz és a két Koreához való viszonyára utal, illetve előtérbe állítja a 2011-es fukusimai katasztrófával való szembenézés kérdését is. Az előadások többségében a nő színház különböző sajátosságai rendszeresen megjelennek alkotói inspirációs forrásként, befogadói értelmezői mezőként, például a térszervezésben, a csendek árnyalt használatában, a karakterek esetében az élők, holtak, szellemek közötti magától értetődő átjárásban, azok nem elkülönítésében. Okada az utóbbi időben egyre többet dolgozik nemzetközi környezetben, elsősorban német nyelvterületen. A 2017/18-as évadban például a Münchner Kammerspiele társulatával hozott létre egy trilógiát –*Hot Pepper*, *Air Conditioner and the Farewell Speech* (Erős paprika, légkondicionáló és búcsú) –, majd pedig két előadást *No Sex*, illetve a *Nō Theater* címmel. „A nő színházban számomra az lényeges, hogy rendkívül teátrális. Ez sokkal fontosabb, mint az az elképzelés, hogy a nő annyira egyedülállóan japán” – mondja Okada. Előadásai nem a nő megújítását, felfrissítését célozzák, nem műfaji beavatást kínálnak, hanem arra mutatnak rá, hogy bizonyos, a jelenkori (japán) társadalomban jelenlévő problémákról a nő hagyományának segítségével lehet a legpontosabban beszélni vagy éppen hallgatni. A hagyomány vonatkozási pontot ad, távlatokba helyez, gondolkodni segít. Okada művei arra példák, hogy a hagyományos színház bizonyos elemeinek a kortárs környezetben való újragondolása fontos eszköz lehet a társadalmi traumák feldolgozására.

A legfiatalabb alkotó a jelenlegi névsorban Yūichi Kinoshita, a Kiotóban működő Kinoshita Kabuki nevű tár-

sulat alapítója. A társulat fiatal színészei által minimális díszletben, a díszes jelmezek és maszkok helyett hétköznapi ruhákban játszott klasszikus kabuki darabok, a *Kanjincho* (2010, 2016) vagy a *Tōkaido Yotsuya Kaidan* (2017) a magyar színházon nevelődött nézőt egyszerre emlékeztethetik Ruszt József beavató színházi kísérleteire és a kortárs tantermi előadások esztétikájára: hősök farmerban. A harminchárom éves Kinoshita fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy ő nem rendezőként, hanem irodalmi tanácsadóként és dramaturgként irányítja a társulatát. Elképzelése szerint a társulat működésének három kiemelt célja-funkciója van. Az első a klasszikus kabuki kortárs újraértelmezése és színrevitele. Számára a hagyomány „a tudás aranybányája”, emiatt nagyon fontos, hogy közelebb kerüljön a mostani közönséghez. A második, hogy a társulat nem rendelkezik állandó színészekkel és rendezőkkel. Az előadások projektként, meghívott alkotók részvételével jönnek létre, ezzel Kinoshita lehetőséget ad a fiatalabb alkotói generációknak előadások létrehozására, illetve garantálja a folyamatosan megújuló alkotói szemléletet. A harmadik, hogy a társulat működése kutatómunka is, egy-egy előadás egyben kutatási folyamat is, ami hozzájárul a kabuki kortárs színház-történelmi és színházelméleti feldolgozásához.

A kortárs és a hagyományos nem magától értetődő kategóriái, a tradíció fenntartásának és újraalkotásának kérdései nem kizárólag a régebbi formák esetében merülnek fel, hanem a közelmúlt alkotásaival kapcsolatban is. Így alakulhatott ki például „az avantgárd örökség” meglehetősen ellentmondásos fogalma is. A hatvanas évek japán avantgárdja, amely Tokió, Kiotó mellett például Tóhoku területén is jelentős volt, most Japánban ugyanúgy múzeumi kiállítások, egyetemi konferenciák és kurzusok tárgya, mint Európában. A korszak egyik legfontosabb ösztönművészeti alkotója, Shūji Terayama munkái például továbbra is meghatározzák a japán – elsősorban független – színházi, filmes és társművészeti alkotók látásmódját. A tokiói független kisszínházak, amelyek többek közt az egykor avantgárd, mára hipster városrész, Simokitazava kanyargós utcáiban működnek, gyakran játsszák Terayama darabjait. A *Lüszisztraté* adaptációjaként olvasott *Onna no heiwa* (A nők békéje) című, 1965-ben írt darabját a Ryuzanji társulat 2014 óta játssza a Waseda Egyetem melletti pinceszínházában. A kritikus számára a kérdés ezekben az esetekben sokszor az, hogyan működik az avantgárd mint forma, mi az, ami megőrizhető, átvihető belőle, és mi az, ami már áporodottnak hat. A mester-tanítvány generációs láncolat folytonossága pedig továbbra is lényeges kérdés mind az avantgárd alkotók, mind pedig a testművészetek, a butoh és a kortárs tánc alkotóinak körében. A butoh esetében a lánc Tatsumi Hijikatával és Kazuo Ohnóval indul. A forma egyik legizgalmasabb újragondolását 2016-ban hozta létre Takao Kawaguchi az *About Kazuo Ohno – Reliving the Butoh Masterpieces* (Kazuo Ohnóról – Butoh mesterművek újraélése) című egyszemélyes előadásával. Kawaguchi táncosként, performanszművészként, fordítóként „kívülről” érkezett erre a területre, tánca a butoh ikonikus előadásainak, többek közt Kazuo Ohno *Admiring La Argentina* (A „La Argentíná”-t csodálva) című koreográfiájának újrajátszása, pontos és árnyalt másolata. (Hasonlóan a Wooster Group 2004-es *Poor Theater*, *A Series of Simulacra* [Szegény színház, Szimulákrumok sorozata] című Grotowski-újrajátszásához.) Kawaguchi előadása egyszerre állít emléket a butoh egyik kiemelkedő alakjának, és kérdez rá a hagyomány, az eredetiség, az újrajátszás, az utánpótlás fogalmaira.

1 A személynevek írásmódja a szövegben a keresztnév-családnév nemzetközi szokásrendjét követi, a címek esetében a japán és az angol változat megadását is ez indokolja. Ez a forma nem tükrözi ugyan maradéktalanul a magyar átírás szabályait (amelynek hagyományát a földrajzi neveknel tiszteletben tartottuk), ám remélhetőleg megkönnyíti a további tájékozódást a téma szakirodalmában.



Toshiki Okada: Isten áldja a baseballt! (Chelfitsch). Fotó: Asia Culture Center-Theater_Korea (Moon So Young)

A klasszikusok kortárs színrevitelében a digitális képek és a hagyományos előadó-művészetek ötvözése az egyik legszelebb körben alkalmazott módszerré vált. Ez alól Japán sem kivétel: a digitális technikát és mozgóképet felhasználó eljárások utat találtak az olyan tradicionális színházi formákhoz is, mint a kabuki, a bunraku és a kjógen. Japánban a vizuális „frissítés” kimondva-kimondatlanul elsősorban azt célozza, hogy a fiatalabb generáció kapcsolatba kerüljön a hagyományosabb formákkal, egyfajta látványalapú beavató színházi folyamatként.

A fentebb említett művészekhez képest sokkal inkább „intézményesen beágyazott”, „beérkezett” alkotóról beszélhetünk a kjógen családi hagyományát folytató Mansai Nomura esetében. A színészi-rendezői tevékenysége mellett a Setagaya Public Theatre művészeti vezetését is ellátó Nomura azt tartja legfontosabb küldetésének, hogy Tokió egyik kiemelt művész-színházának élén létrehozza a hagyományos és a kortárs japán színház fúzióját. Ennek egyik példája volt a 2011-ben bemutatott *Double Suicide of Sonezaki* (Kettős szerelmi öngyilkosság Szonezakiban) című előadás. Az eredetileg 2011-ben a Kanagawa Art Theatre-ben bemutatott előadás rendezője a New Yorkban élő japán fotográfus, Hiroshi Sugimoto, aki a digitális látványtechnikát ötvözte a hagyományos színházzal. Chikamatsu Monzaemon klasszikus darabjának Sugimoto rendezte változatában a hagyományos, ember méretű bunraku bábokat nem a szokásos fekete háttér előtt mozgatják a bábosok, hanem asszociatív, atmoszférateremtő digitális képfolyamokkal körülvéve. Színház, kép, építészet találkozik Sugimoto nagyszabású térprojektjében, a 2017-ben megnyitott Odawara Observatóriumban is. A Tokiótól nem messze fekvő partszakaszon Sugimoto tervei alapján épült összetett építészeti struktúra egyik leglátványosabb eleme egy üvegtömbökből készült szabadtéri nősínpad, háttérben a tengerparttal.

Hasonló együttműködésben jött létre Nomura és Sugimoto között a szintén 2011-ben bemutatott *Sanbasō, The Divine Dance* (Sanbasō, az isteni tánc), amelyben performatív és rituális elemek ötvöződnek: előadás és szakrális megtisztító

felajánlás is egyben. Ebben a változatban Nomura a hagyományos színházi formát képviseli, amelynek kiegészítéseként Sugimoto látványtervében a képek nem széttördelik a darab narratíváját, hanem aláhúzzák, tovább árnyalják azt, a szövegből kiinduló asszociációs, poétikus vizuális élményt hozva létre. A színpadkép nem illusztrációk, hanem nem narratív formák és alakzatok sorozata, amely kiegészíti a színész hagyományosan rögzített mozdulatait.

Nomura kiemelt szerepét a hagyományos és kortárs japán színház szempontjából tovább árnyalja az a tény, hogy őt nevezték ki a 2020-ban megrendezésre kerülő tokiói olimpiai játékokhoz tartozó ünnepségekért felelős bizottság művészeti vezetői posztjára. Az általa vezetett bizottság egyik első látványos megmozdulása, az olimpiai lángot átvevő miniszterelnök, Shinzō Abe felbukkanása Super Mario-jelmezben a 2016-os riói olimpia záróünnepségének emlékezetes (na jó, inkább megdöbbentő) pillanata volt. Nomura a „rekviem és újjászületés” kulcsszavakra, illetve a japán tradíció friss megközelítésben történő felmutatására építi koncepcióját. Elképzelése voltaképpen nem csupán a tokiói olimpia ellentmondásos belpolitikai retorikájába simul bele, hanem tágabb értelemben az újkori olimpiák történetének mint kitalált hagyománynak a mintázatába is illeszkedik.

Minden olimpia a rendező ország kulturális exportjának nagybemutatója is egyben. A nyelvi, földrajzi és történelmi sajátosságoknak köszönhetően a japán kulturális diplomácia különösen tudatosan alkotja meg az exportra szánt hagyományt, a külvilág számára fenntartott reprezentatív Japánképeket. A színház ugyanakkor éppen arra mutat rá, hogy a hagyomány dinamikus, és az újraírásban, újraalkotásban teljeseedik ki. A színháznézés kérdések, válaszkísérletek, találkozások sorozata. Ebben az évben ünnepeljük a japán–magyar diplomáciai kapcsolatok 150. évfordulóját. Az emlékévként a hivatalos diplomáciai események mellett arra is lehetőséget ad, hogy tovább lehessen árnyalni a képet, és minél több színházi találkozási pont alakulhasson ki.

AKIKET ÁTJÁR A KELETI SZÉL



Frenák Pál a Tricks & Tracksban. Fotó: archív (Frenák Pál Társulat)

Goda Gábor és Frenák Pál színházi formanyelve távol áll egymástól, mégis van egy közös csatornájuk: az a kelet-nyugati átjáró, amelyen mindketten sokat közlekedtek több évtizedes munkásságuk alatt. Hogy a keleti áramlatok hogyan formálták lassan kőhegynyi életművüket, azt a teljesség igénye nélkül igyekszem vázolni, kerülve az összehasonlítás csapdáját.

Goda Gábor egész színházi gondolkodását áthatja a nyugati, analitikus felfogástól gyökeresen eltérő keleti világkép, amely szintetizál, a kapcsolatok minőségére helyezi a hangsúlyt, nagymértékben támaszkodik az analogikus gondolkodásra, sőt az intuíciókra. Az Artus-előadások úgy kommunikálnak a közönséggel, mint a *zen kóanok*, amelyek éppen azért vezetnek el valamiféle megértéshez, hogy aláaknázzák a konvencionális tudást és intellektust. Éppen ezért a keleti inspirációk sem szoríthatók pontos fogalmi keretek közé.

A haiku

Goda Gábor saját bevallása szerint három keleti filozófiában mélyült el, ez pedig a taoizmus, az indiai chan és japán zen buddhizmus, de ezekben is mindig az érdekelte, hogyan adaptálhatóak az európai emberre. Így jutott el Hérakleitoszhoz, aki szerinte a legkeletibb európai filozófus,¹ és akinek töredékeiben először azok fraktálszerű tömörsége fogta meg őt, amennyiben töredék-

kességükben is az egészt képviselik.² A rész-egész viszony ilyen, keleti, holisztikus kultúrákra is jellemző fraktál-geometrikus elképzelése a kezdetek óta áthatja az Artus-műveket, de téma szintjén a *Cseppkánon – Hol vagy Hérakleitosz?* című, 2016-os előadással fejtették ki legteljesebben a „minden egy” gondolatát és az ellentétek dialektikáját. A rész-egész gondolkodási séma ugyanakkor felfedezhető Goda Gábor szerkesztési metódusában is, amennyiben előadásait nem egy lineáris cselekményre, hanem egymáshoz mozaikszerűen kapcsolódó képekre építi, amelyek úgy sűrítik magukba az élményt, mint a haiku. Goda Gábor tulajdonképpen ezt a japán versformát tette előadásai legfőbb szervezőelvévé.³ „Mi soha nem jeleneteket, hanem jelenségeket fogalmazunk meg. Ebben nagyon erősen hatott rám a haiku. Ez az egyszerű, tömör versforma egy nagyon sűrű látásmódot tükröz, ami az emberi képzelőerőt, absztraháló képességet, analogikus gondolkodást teszi próbára. Ezeket a képeket nem bontjuk ki a történetmesélés szintjén, hanem a maga tömör, nyers for-

1 „Hérakleitosz filozófiája nagyon közel áll a keleti gondolkodáshoz, ráadásul egy időben élt Buddhával és Konfuciuszsal. Az, hogy három nagy gondolkodó, egymást nem ismerve, egyazon időben azonos következtetésekre jutott, azt is mutatja, hogy van egy olyan szellemi burok a világban, amire rá lehet csatlakozni, és ezen keresztül egymástól függetlenül belelátni bizonyos törvényekbe” (szóbeli közlés)

2 „Egy sejtben ott van minden tudás”, Kovács Péter interjúja Goda Gáborral, <https://fidelio.hu/tanc/egy-sejtben-ott-van-minden-tudas-15403.html>.

3 Goda munkamódszere az, hogy feltesz egy kérdést alkotótársainak, amelyről hetekig beszélgetnek, miközben mindenki jegyzetel, kulcsszavakat gyűjt. Ezekből összeáll egy közös szótár, amelynek elemeiből verseket, haikukat gyúrnak, amelyeket aztán képi, mozgásos haikuvá fordítanak le, ebből pedig az utolsó fázisban akció születik.

májában mutatjuk meg” – fogalmaz a koreográfus. Emlékezetes haiku volt például a *Rókatündérekben* az a kép, amikor az arcát szoknyájával, szeméremdombját rókaprémmel takaró nő körbécsozja a lábánál fogva fellógatott férfit, majd ölelésben válnak eggyé. Vagy a *Cseppkánomból* Bakó Tamás és Debreczeni Márton ölelés-harc duója, amely talán a legpontosabban sűrítette magába a héraleitoszi dialektikát, megmutatva, milyen közel áll egymáshoz a szeretet és a gyűlölet. De emlékezetes a legutóbbi Artus-előadás, *A Szél kapuja* azon képe is, amikor a „szerezetek” hangtalanul begurultak a színpadra egy fóliával, amely a szélgépek hatására önálló táncba kezdett, szinte láthatóvá téve a térben jelen lévő láthatatlan energiákat.

A tér

Goda Gábor valóban nem üres helyként tekint a térre: ebben a keleti tusfestézet is hatott rá, amellyel Fülöp László festőművész-mentora ismertette meg. „Mutatott japán tusrajzokat, és kérdezte, hogy szerintem ez mit ábrázol. Akkor, huszonevés fejjel elképzelésem sem volt, mire azt mondta, hogy »most ne a feketét nézd!«. Erre mintha a világ kifordult volna a helyéből. »Ne azt nézd, ami ott van, hanem a teret« – szolt a tanítás.” A japán nyelvben külön szó létezik a két ember vagy objektum által határolt „negatív térre”, ez pedig a *ma*, amit gyakran így magyaráznak: „az üresség tele van lehetőségekkel, mint egy beváltásra váró ígéret”. Goda Gábor a tér ígéreteit igyekszik bevaltani akkor is, amikor az Artus Stúdió nyitott terében végzik az akciókat, résztvevői pozícióba helyezve a befogadót, és akkor is, amikor dobozszínházi keretek között alkot. A *Cseppkánon*, majd *A Szél kapuja* során a Müpa, illetve a Nemzeti Táncszínház színpadán szimbolikusan kezdte használni a teret. A *Cseppkánonban* a hatalmas, tükröződő vízfelület az illúzió és a valóság ellentétének leképezésére is szolgálhatott, miközben a vízbe hulló eső a természet körforgását és az örök változás héraleitoszi dialektikáját is vizuális élménnyé tette. Ugyanitt és *A Szél kapujában* a szó legjobb értelmében voltak téralkotó elemek a Tai Chi-harcművészek is, akiknek folytonos jelenléte által érzekelni tudtuk test-tér, test-test viszonyát, a test kiterjesztését és beleolvadását a térbe.

Az idő

Héraleitosz már megelőlegezte az örök visszatérés mítoszát is, amely kapcsolatban áll az indiai és kínai filozófiák ciklikus időfelfogásával. Ez a létszemlélet a nyugatinál sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonít a jelennek. Ebből a szempontból Goda Gáborra nagy hatást gyakorolt a maja kultúra is: „Sok időt töltöttem Mexikóban a maják között, mert elvarázsoltak a maja nyelvre jellemző igeidők. Míg a nyugati nyelvekben legalább három igeidő (múlt, jelen, jövő) van, amelyeket egyes nyelvek tovább árnyalnak, addig a maja nyelvben kétféle igeidő létezik: a most és a nem most. Ezzel találkozni elképesztően nagy felismerés volt, mert ez nem szolt másról, mint arról, hogy a jelennek akkora hangsúlya van, mint minden másnak együttvéve.” Ez a jelenidejűségbe vetett hit pedig az Artus-előadások sajátos időkezelésében, időn kívülségében is tetten érhető. A téma és motívum szintjén az idősíkok kifordíthatóságát szemléltette a *SUTRA*⁴ című darab, de kézenfekvő példája ennek a Kérész Művek-sorozat is, amelynek keretében egy nap alatt hoznak létre egy előadást, amelyet egyszer adnak elő, ebben a formában tehát pillanatnyi, megismételhetetlen. Mégis talán a legerősebben az előadói jelenlétre, a színpadi cselekvések szertartásosságára hat ez az időszemlélet.

A jelenlét

A keleti kultúrában a szertartások a mindennapok részei, sokszor profán cselekedeteket is szertartásos áhítattal végeznek. Az Artus-darabokban ugyanígy felfedezhető a szertartásos elmélyültség: látszólag értelmetlen cselekvések nyernek létjogosultságot az akció végrehajtásának minősége által. „Gyakorlatilag minden előadásunk minden egyes mozzanata szertartás. Sokkal inkább így tekintek rájuk, mintsem történetekre. Persze a szertartást is el lehet mondani cselekvések sorozataként, de nem ez a lényege, hanem az a fajta belemerülés, ahogyan végrehajtják. Nemcsak ezeréves rítusok lehetnek szakrálisak, hanem individuális rítusok is, amelyek azáltal válnak mágikussá, hogy az ember feltölti a saját szellemiségével” – fogalmaz ezzel kapcsolatban Goda, akit nemcsak az egyes darabokon belül, hanem egész életművében a *hogyan* érdekli a *mit* helyett. Ezt üzent a *KakasKakasKakas* című előadással is, amelyet egy keleti anekdota inspirált: Hokusai, a 19. századi japán festőgéniusz megrendelésre tíz éven keresztül több száz kísérlet után végül egy perc alatt festette meg híres *Kakasát*. A parabola arra kérdez rá, hogy vajon a végeredmény, vagy inkább az odáig vezető folyamat minősége a fontos. Goda válasza egyértelmű: az Artus összes eddigi előadására egyetlen alkotás különböző állomásaiként tekint, vállalva a lejtmenet, az elakadás lehetőségét – bár utóbbi előadásai egyértelműen emelkedőre utalnak.

*

Frenák Pál kapcsolata a „Kelettel” gyakorlatibb: ő nem mélyült el keleti filozófiákban, de több mint tíz éven keresztül járt Japánban, ahol igyekezett átszűrni magán a viselkedéskultúrát és a butoh-t. Bár sokszor utal filmes élményeire, amelyek között Kurosava filmjei is ott sorakoznak, most elsősorban a butoh-ra visszavezethető formai és tartalmi inspirációk körvonalazására vállalkozom.

Találkozás a butoh-val

A koreográfus 1998-ban nyerte meg a kiotói Villa Kujoyama koreográfusi ösztöndíját, aminek köszönhetően fél évet töltött Japánban. Bár kutatási témája a siketnéma jelbeszéd és a japán gesztikuláris rendszer közötti párhuzamok keresése volt, határozott szándékként fogalmazódott meg benne az is, hogy szeretne találkozni a butoh még élő atyjával, Kazuo Ohnával. A butoh-ban ugyanis az érdekelte, hogyan lehet minimális eszközökkel maximális feszültséget teremteni. „Kazuo Ohno képes volt egy szál rózsával a terem egyik végéből a másikba úgy átmenni ötven perc alatt, hogy nem untam” – meséli. Azóta már szinte anekdotává vált Kazuo Ohnával való személyes találkozása, amikor is az akkor 92 éves mester úgy tanított, hogy nem tanított: szinte átnézett rajta. Frenák Pál magyarázata szerint nemcsak azt tanulta meg ebből a találkozásból, hogy „semmiféle tudás nem a miénk, ha nem belőlünk hajt ki”, de egy újfajta jelenlétre is megtanította az, ahogy Kazuo Ohno kezelte őt. „Nem szolt hozzám, nem nézett rám, vagy ha rám nézett is, nem azt látta, aki a testemben vele szemben ült, hanem mögém és élem látott. Nem átnézett rajtam, hanem átláthatóvá és átjárhatóvá tett. Tudta, hogy átmenet vagyok” Amiről itt szolt van, egy olyasfajta transzparens jelenlét, amiben az *én* nem valamilyen társadalmi vagy színpadi szerepben van jelen, hanem semleges minőségében: ebben az állapotban megmutatkozhat egyfajta *metafizikai én*, a test egy transzcendens minőség csatornájává, „üres edénnyé” válhat.

Kívülről befelé – belülről kifelé

Frenák Pál ezt az előadói jelenléte próbálta megvalósítani először a *Tricks & Tracks* című darabja végén, amikor a kabukira jellemző fehérre festett arccal, jegesmedvére utaló köntösben

4 A sutra szó az Artus inverze, amire Goda Gábor véletlenül jött rá, amikor megfordította azt az üveglapot, amelyre a szó fel volt írva.

sétált be a térre kiterjesztett, performatív jelenléttel. Majd ugyanezt fejlesztette tovább a 2000-ben készült *MenNonNo* című szolójában,⁵ amelyben már a butoh másik fontos attribútuma, a nemek közti átjárhatóság, az andogrünitás is motívummá vált. Frenák a szóló elején lábai közé rejtette nemi szervét, később hatalmas, szcenikai elemként is funkcionáló kék szoknyába csavarta be magát egy lassú, spirális mozdulattal. Ugyanakkor Frenák szerint itt van egy fontos különbség: míg Kazuo Ohno sokszor és tudatosan táncolt női figurákat, addig ő csak a férfi és női minőség közötti átmenetet, a kettő feszültségét kereste. Ugyanezt folytatta 2016-ban az *UN* című szolójával: „Kipróbálom, mit tudok megvalósítani egy absztrakt női formarendszerben, és egy kicsit az anyám képébe is belebújok. [...] A nővéremmé is válok, aki öngyilkos lett. Amikor ő látta a Kazuo-szólót, azt mondta, olyan, mintha nekem koreografálta volna”⁶ – mesélte még a bemutató előtt egy interjúban. Frenák utólag úgy véli, ebben a szolójában már sikerült megragadni valamit az üresség állapotából, amivel a *MenNonNóban* még csak próbálkozott. „A *MenNonNóban* még csak egy vágy volt, hogy egy spirális rendszeren keresztül eljussak önmagamhoz. Míg ezt akkor kívülről befelé próbáltam megvalósítani, addig az *UN*-ben már belülről kifelé tekintettem. Mindkettőnél megvolt egy kétrétegű tér, de a *MenNonNóban* még nem jutott el a személyiség oda, ahova az *UN*-ben már igen” – fogalmaz Frenák azt is sejtette ezzel, hogy a színpadi és személyes én soha nem választható le egymásról tökéletesen: „Ahhoz, hogy valaki ne csináljon semmit a színpadon, előtte azért sokat kell csinálnia, tapasztalnia.” Szerinte tehát a butoh nem színházi formanyelv, sokkal inkább életforma, amelynek végső célja a személyiség olyan szintre fejlesztése, ahol „már nem kell tenned semmit ahhoz, hogy létezz. Amikor elfogadod azt, ami vagy, és nem keresed az igazát, felülemelkedsz a társadalmi megítélésen”. Ebből a szempontból érdekes paradoxon, hogy Frenák mindig technikás táncosokat választ társulatába, akikről aztán igyekszik lefejtetni a felesleges technikát, a folyamatos önkontrollt. Elmondása szerint még egy olyan tapasztalt táncosnak is, mint Lőrinc Katalin, sok időbe telt, míg a *HIR-O* című, 2017-es darabban már nem a saját magáról alkotott külső képen keresztül, hanem belülről fogalmazta meg ezt a fajta jelenléte. Úgy tűnik,

mintha Frenák munkamódszere a kibillentés gesztusára épülne, ami nemcsak szellemi gyakorlatként, hanem a mozgásminőségekben is jelentkezik.

Kibillentés

A butoh másik alapító atyja, Tatsumi Hijikata⁷ több helyen nyilatkozta, hogy őt a színpadon megállni képtelen táncos érdekli, szemben a nyugati tánccal, ami a biztos alapokat keresi. Ez az átmeneti létállapotot tükröző bizonytalanság Hijikatanál még a szándékos egyensúlyvesztésekben jelentkezett, erre is visszautalt Frenák az *UN* című szolójában, ahol álló helyzetben is folyamatosan kibillent az egyensúlyából. A radikálisabb butoh előadók viszont már vertikálisan is megnyitották a teret annak érdekében, hogy ezt az átmenetiséget láthatóvá tegyék. A Sankai Juku társulatnak például volt olyan előadása, amelyben hat táncos fejfelé lógott egy órán keresztül, mígnem az egyik kötél elszakadt, a haláljáték pedig átfordult realitásba. Belőlük is inspirálódott Frenák Pál, amikor elkezdte használni ezt a függesztési formát, először a *Tricks & Tracks*ban. „A scenográfiában destabilizált helyzetbe hozom a táncosokat, olyan szituációba, ahol sok mindent lehet csinálni, csak éppen táncolni nem. Amikor fölfüggesztem őket, például pörgő bambuszokra, felébresztem a vertikális és horizontális érzetüket, kicsit kilököm őket az űrbe, a semmibe, hogy ott fölépítsék magukat” – magyarázza, utalva arra, hogyan kapcsolódik össze ez a függesztési forma a butoh-ra is jellemző intenzív belső munkával. Ez a fajta vertikális térhasználat az életmű szinte összes későbbi darabjában megjelent: emlékezetes volt a *Füük*ban a kötél-tánc, a *Birdie* kalitkarendszere, Maurer Milán szolója az *UN* kötélhálóján, a *HIR-O* bambuszrúdjai stb. Frenák Pál tulajdonképpen ugyanazt a formát variálja ezerféleképpen, de ő vállalja az ismétlődést, hiszen stílusjegyekként tekint ezekre a motívumokra. Lehet, hogy csak a nyugati ember fejlődéselvűségét kérjük számon olyankor, amikor az ő darabjaiban ugyanazokat a motívumokat önméltlésként konstatáljuk? A keleti filozófiák szerint a fejlődés spirális természetű, ahogy Frenák mozgásnyelvének is alapvető jegye a spirális mozdulat. Lehet, hogy a spirál most épp visszatért a kezdőponthoz, de már egy magasabb minőségben?

5 Frenák Pál ezt a szólót Bozsik Yvette 1996-os *Emi* című szolójára készítette válaszként.

6 „A színpadon elengeded a saját személyiségedet”, L. HORVÁTH Katalin interjúja Frenák Pállal, <https://fidelio.hu/tanc/a-szinpadon-elengeded-a-sajat-szemelyiseget-17944.html>.

7 Frenák Pál őt alkatilag magához sokkal inkább közelebb érzi, mint Kazuo Ohnót: „Ő még közelebb áll ahhoz, amiben én identifikálok magam, mert forrongó, fortyogó, lüktető energiájú figura volt, aki a maximális energiát egy pillanat alatt tudta felváltani a semmire.” (szóbeli közlés)

Artus: Cseppkánon. Fotó: Dusa Gábor





Fotó: Gregory Batardon

DOHY ANNA

HARMADIK TÍPUSÚ TALÁLKOZÁS

Kaori Ito: Táncolok, mert nem bírom a szavakban – Trafó

„Miért hiszi az anyám, hogy meghaltam, ha két hétig nem hívom fel? Miért nem bírod az italt? Miért rejtetted el előlem az egyenruhát, amikor portásként dolgoztál? Miért teszem fel ezeket a kérdéseket?” Kaori Ito egy széken ül a fekete színpadtérben, és kérdéseket hadar angolul idős apjának, aki csöndesen táncol hatalmas, fekete lepelbe csavart szobra körül. Nem válaszol, nem is tud angolul. Kinek szólnak akkor ezek a kérdések? És egyáltalán, közelebb hozhatják-e egymáshoz apát és lányát?

Kaori Ito és Hiroshi Ito *Táncolok, mert nem bírom a szavakban* című darabja a saját életük és kapcsolatuk mélyét tárja fel. Kaori Ito már tíz éve élt Franciaországban, amikor 2012-ben újra felkereste Japánban élő apját. Közös előadásukban ennek a találkozásnak az élményét dolgozzák fel.

Az előadás tehát igaz történet alapján készült, pontosabban ami a színpadon történik, az maga az igaz történet: maga a találkozás. Nem kis szakadékokat kell áthidalniuk a szereplőknek, hiszen a sok hasonlóság mellett – például mindketten művészek – alapjaiban máshogy élnek meg az életüket. Az előadás egy mélyen személyes utazást tár elénk, miközben messze túlmutat a pusztán őszinteség kíméletlenségén. A darab központi magját egy olyan hármast alkotja, amely azoknak a nézőknek is izgalmakkal szolgálhat, akiket nem érint meg apa és lánya egymást kereső története.

Nincs éles határvonal előadás és valóság között, a fikciós keretek azonban fokozatosan ellentmondásba keverednek a valósággal elmesélt történettel. Hiszen apa és lánya találkozása már évekket ezelőtt megtörtént, az abból készített darabot azóta rendszeresen – már-már rutinosan – játsszák, kettejük összhangja valójában egyetlen pillanatra sem kérdőjeleződik meg. Ez a konfliktusrendszer első

rétege: ellentmondás a bemutatott igaz történet és a szereplők jelenlétének között. Ez azonban mégsem teszi hiteltelenné az előadást, inkább rámutat a történetmesélés fikcióteremtő természetére.

Kaori Ito nyíltan, szinte civilként fogadja az érkező nézőket, miközben már hallgatjuk felvételtől az apának szegezett kérdéssorozatát. Csupán egy összenézés, egy mosoly a nézők felé jelzi az előadás kezdetét. Nincs szerepbe bújás, nincs függöny, sötét, az előttünk álló nő továbbra is éppúgy csak valakinek a lánya, ahogyan néhány perccel korábban volt. Éppen ezért is hangsúlyos az a pillanat, amikor Kaori Ito nemcsak szerepbe bújik, de még maskot is felvesz: születésének, járt tanulásának és kisgyermekkorai balettóráinak történetét szépen díszített japán jelmez védelme mögé bújva meséli el. Ez az egyetlen rész az előadásban, ahol a tánc és a történet egymás mellett, egymással harmóniában létezik, és egyformán kiveszi részét az információátadásból. Talán azért, mert ez az időszak már levált a jelen pillanatra Kaori Itójáról, történeté alakult, így biztonsággal rábízható mind a szavakra, mind pedig a mozdulatokra. Ugyanakkor ez a szerepbe bújás arra is rávilágít, mennyire fontos a találkozás és a jelen szempontjából az elmesélt gyerekkor – hiszen épp ez az a szerep, amelyben apa és lánya utójára harmonikusak voltak. Az összhang keresésében újra és újra ide térnek vissza, miközben mindkettejük számára egyértelmű, hogy ez tévút, pótharmónia. A felnőttkori összhang megtalálása nem lehetséges kisgyermekkorai módszerekkel: hiába gügyögnek egymással a szereplők, két felnőtt ember nem térhet vissza a valaha megélt szerepeihez.

Ez a konfliktusrendszer második rétege – a tartalmi konfliktus. Az előadás két ember egymásra találását ígéri, miközben a találko-

zást újra és újra meghiúsítja az, hogy a szereplők visszacsúsznak a berögzült szerepeikbe. Kaori Ito affektálni kezd, Hiroshi Ito pedig bolondozik neki, ahogy egy kisgyermeknek szokás. Parancsra utánozza az amerikai popénekeseket, vagy eltáncol híres klipeket kislánya megnevettetésére. A darab mégsem lesz infantilis, sőt, szinte orvosi pontossággal tárja elénk a felnőttkori szülő-gyerek kapcsolat pszichológiai nehézségeinek lényegét. Apa és lánya folyamatosan küzd az új szerepek megtalálásáért, de az egyensúlyi állapot sosem tart sokáig, a libikóka tovább billen, és a találkozás ismét elmarad. Kíméletlen őszinteség ez, miközben fokozatosan kiviláglik, hogy az előadás nem is a találkozást ünnepli. Sokkal inkább annak a derűs belátását, hogy sosem lesz tökéletes találkozás, és hogy ez nem is baj, mert az egymás felé törekvés legalább olyan sokat jelent (ha nem többet), mint egy desztillált, semlegessé vált, hiánytalanul egyenrangú apa-lánya kapcsolat. A darab során Kaori Ito és Hiroshi Ito nem oldódik fel semmilyen általánosító, de harmóniát ígérő szerepben. Megtartják különbözőségüket, súrlódásaikat – éppen ettől lesz kettejük duója olyan végtelenül emberi és szimpatikus. Különböző nyelveket beszélnek, de a találkozás nem a közös nyelv megtalálásában vagy sikeres tolmácsolásában valósul meg, hanem annak elfogadásában, hogy sosem fognak választ kapni a kérdéseikre.

A kommunikációs médiumok súrlódása jelenti a konfliktusok harmadik rétegét. A három művészeti ág (a nyelv, a szobrászat és a tánc) három találkozási kísérlet, és mindhárom a maga eszközeivel hoz létre egyedülálló kapcsolatot a két szereplő között. A címben ígért tánc és szótlanság helyett tetemes szóáradat és mérsékelt mennyiségű mozgás jelenik meg a színpadon. A feltett kérdések és elmesélt történetek segítenek megérteni ugyan a két szereplő viszonyát, fontos adalékokkal szolgálnak, de nagyrészt mégis a tánc az, ami igazán a mélyére hatol a találkozás lélektanának. Mégsem felesleges a nyelvi médium túlburjánzása: a locsogás egyrészt kereket és kontrasztot ad a csend kiemelt pillanatainak, másrészt híven reprezentálja a nyelv impotenciáját. Minél több szót aggat Kaori Ito az emlékeire és érzelmeire, annál távolabb kerül tőlük. Minél több kérdést tesz fel, annál kevésbé látszik a kimondott szavak mögött a lényeg. Ezzel szemben a színpadon megjelenő két má-

Mi? Kaori Ito: Táncolok, mert nem bízom a szavakban
Hol? Trafó

Kik? Kaori Ito és Hiroshi Ito / Színpadkép: Hiroshi Ito / Fény: Arno Veyrat / Zene: Joan Cambon / Maszk: Erhard Stiefel / Jelmez: Duc Siegenthaler / Dramaturg: Julien Mages / Szöveg, koreográfia, koncepció: Kaori Ito

sik néma médium katartikus súllyal képviseli a kimondhatatlant. Hiroshi Ito székekből tákolt, hatalmas, fekete lepellel körütekert szoborkompozíciója egyszerre jeleníti meg az országában megélt természeti katasztrófát – amelyből távol élő lányához csak a történetek jutottak el –, másrészt az össze nem passzoló, mégis egymáshoz tartozó családtagok kapcsolatát. A székek kényelmetlenül akaszknak össze, lábaik egymásba fúródnak, támláik összprelődnak, úgy tűnik, mintha bármelyik pillanatban darabjaira hullhatna az egész tákolmány. Mégsem esik szét, mert összefogja a fekete (talán gyászra utaló) lepel. Kicsit szájbarágós, hogy az előadás végén Kaori Ito megmutatja, mi rejtőzik a burok alatt, hiszen a szoborkompozíció jelenléte a színpadon enélkül is épp elég erős hatást ér el.

A médiumok között mégiscsak a tánc tölti be a főszerepet. Kaori Ito első szólója a lehengető technikai tudás mellett a gyerekkori emlékek intenzíven sűrített pillanatait is bemutatja. De nem ez, hanem apa és lánya duója jelenti az előadás csúcspontját. A katartikus koreográfia messze túlmutat azon, ami szavakkal elmesélhető a két ember kapcsolatából. A beígért tánc helyett csendet és mozdulatlanságot látunk, felszínes harmónia helyett mély, konfliktusokkal terhelt táncot, amelyben a két szereplő mégis a legnagyobb szeretettel és figyelemmel fordul egymás felé. És megjelenik a táncban a búcsú, a halál elfogadása az élet részeként. Még ha ez az is jelenti, hogy a feltett kérdésekre soha nem érkezik válasz – sem táncban, sem szoborban, sem pedig szóban.

E számunk szerzői

Bethlenfalvy Ádám (1977) az InSite Drama egyik alapítója, a Károli Gáspár Református Egyetem tanára

Bóna László (1960) író, tanár, gyógyító, Budapesten él

Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él

Dohy Anna (1995) a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem hallgatója, Budapesten él

Duró Győző (1953) dramaturg, egyetemi oktató, Budapesten él

Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él

Gimesi Dóra (1983) a Budapest Bábszínház dramaturgja, író, a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanára, Budapesten él

Hajnal Márton (1990) kritikus, Budapesten él

Herczog Noémi (1986) kritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él

Kolozsi László (1970) író, filmdramaturg, kritikus, Budapesten él

Králl Csaba (1964) tánckritikus, a Színház folyóirat szerkesztője, Budapesten él

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

Pass Andrea (1979) író, rendező, Budapesten él

Pethő Tibor (1973) kritikus, újságíró Budapesten él

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

Rákóczy Anita (1980) egyetemi adjunktus, dramaturg, Budapesten él

Rosner Krisztina (1977) színházkutató, esztéta, Tokióban él

Sebesi István (1967) a BBTE színháztudomány szakos hallgatója, Kolozsváron él

Szabó-Székely Ármán (1987) dramaturg, Budapesten él

Szász Emese (1988) újságíró, a Fidelio szerkesztője, Budapesten él

Szilágyi Bálint (1991) színházrendező, Budapesten él

Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Színház folyóirat főszerkesztője, Budapesten él

Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él