

### NEMZEDÉKVÁLTÁS?

- 2 Nánay István: Van-e generációs kérdés?  
*Rendezői pályák – körkép*
- 6 Színházi nemzedékváltás  
*Körkérdésünkre Benkó Bence és Fábrián Péter, Bogdán Zenkő, Boross Martin, Kulcsár Viktória, Lengyel Anna, Ördög Tamás és Vidovszky György válaszolt*
- 10 Fuchs Livia – Králl Csaba – Lőrinc Katalin: Lerohasztás versus kitartottság  
*Az új generáció lehetőségeiről – kommentlánc*

### KRITIKA

- 15 Fritz Gergely – Varga Anikó: Szeretlek, Magyarország  
*Dale Wasserman: Kakukkfészek – Radnóti Színház*
- 18 Gabnai Katalin – Gergics Enikő: Dobálózás  
*Négykezes a kolozsvári Homemade vígszínházi vendéjátékáról*

### BÁNK BÁN

- 21 Újrafordítani a nemzeti drámát: szimpatikus tett vagy szentségtörés?  
*Spiró György és Szarka Eszter Nádasdy Ádám prózai Bánk bán-fordításáról, Andrew Haydon Shakespeare darabjairól*

### HAJLÉKTALANSÁG ÉS SZÍNHÁZ

- 27 Hermann Zoltán: Köszörű  
*Makszim Gorkij: A mélyben – Örkény Színház*
- 30 Ha nem kell a valóságról gondolkodni  
*Az Örkény Színház A mélyben című előadásáról Balog Gyulával, Missetics Bálinttal és Schnábel Zitával Proics Lilla beszélgetett*
- 32 Darida Veronika: Kiűzött angyalok  
*A boldog herceg – Mesebólt Bábszínház, Szombathely*
- 34 Lengyel Lea: Itt olyan lehetek, mint bárki más  
*Hajléktalan nők színházban*

### BRECHT

- 38 Török Ákos: Baal mint állat és mint intellektus  
*A Baal kétszer – Pesti Színház és kecskeméti Katona József Színház*
- 40 Thomas Irmer: A felvilágosodás fekélye  
*Galileo Galilei. A színház és a pestis – Berliner Ensemble*

### KÖZÖSSÉG ÉS SZÍNHÁZ

- 42 Lyn Gardner: Újragondolni a brit művészeti intézmények értelmét

- 45 Fritz Gergely: És az akták ledőlnek  
*fosztóKÉPZŐ – KOMA Bázis*
- 47 Upor László: Most mindenki együtt  
*Elfogultan egy közösségi színházról*
- 50 Szemessy Kinga: Önmaga farkába harapó kígyó  
*Ultima Vez / Seppe Baeyens: Invited – Prága*

### KEREKASZTAL

- 52 Hagytuk az örület felé menni  
*Tar Sándor műveiről és azok színpadi átdolgozásáról Gothár Péterrel, Keresztury Tiborral, Mikó Csabával és Németh Gáborral Deczki Sarolta beszélgetett*

### ISKOLÁK

- 56 A tanár bennünk van  
*Testtudat és testkultúra a színművészképzésben. Gál Eszter táncművésszel Oravecz Orsolya beszélgetett*
- 60 Varga Kinga: Egymást közt  
*A harmadik FACT fesztivál*
- 62 Gergics Enikő: Jól nevelt nonkonformisták  
*10. Szín-Tár, Kecskemét*
- 65 Kovács Natália: Tükör által, de még homályosan  
*Osonó Színházműhely: Ahogyan a víz tükrözi az arcot*

### EYAL + GAT

- 67 Halász Tamás: Szerelemhegek  
*L-E-V by Sharon Eyal & Gai Behar: Love Chapter 2 – Trafó*
- 69 A visszatérés körei  
*Sharon Eyal izraeli koreográfust Bálint Orsolya kérdezte*
- 71 Folyamatos tanulás az egész  
*Emanuel Gat izraeli koreográfussal Lőrinc Katalin beszélgetett*

### FESZTIVÁL / VILÁGSZÍNHÁZ

- 73 Geréb Zsófia – Néder Panni: Titánok füstje  
*Theatertreffen 2019*
- 77 Fuchs Livia: Londoni pillanatképek

### KÖNYV

- 81 P. Müller Péter: Újramondott történetek  
*Salomon András Színháztörténet kezdőknek és haladóknak című kötetéről*
- 83 Gajdó Tamás: Történetek felsőfokon  
*Magyar nyelvű színészképzés Marosvásárhelyen*
- 85 Király Kinga Júlia: A belsővé tett stigmától a self-fashioningig  
*A fordító jegyzetei*

Címlapon: (fent) Lány a ködgépgyárból, r. Thom Luz (fotó: Sandra Then), (lent) Kakukkfészek, r. Zsótér Sándor, Radnóti Színház (fotó: Trokán Nóra).

1978-ban Székely Gábor a szolnoki, Zsámbéki Gábor a kaposvári színház volt igazgatójaként 34, illetve 35 évesen lett a Nemzeti Színház fő- és vezető rendezője, Nagy Péter akadémikus igazgatása alatt. Az igazgatóval nem volt felhőtlen az együttműködés, és a színház megújítása is nagyobb kihívásnak bizonyult, mint ahogy arra eleinte számítani lehetett. De Székely és Zsámbéki személyében két – már igazgatóként és rendezőként egyaránt bizonyított – fiatal alkotó kerülhetett folyamatokat meghatározó kulcspozícióba. Ma Budapesten a színházvezetői átlagéletkor 60 év fölött van, az igazgatók sok egymást követő ciklust töltenek vezetői pozícióban.

Vajon ma milyen mértékben beszélhetünk Magyarországon mobilitásról a színházvezetői székekben? Milyen esélyeknek néznek elébe a különböző generációk, melyek a „kimaradt” nemzedékek, kiket, azaz milyen irányú szaktudásokat várnánk el egy igazgatótól? És miért elengedhetetlen szempont a mobilitás a színházi vezetésben?

NÁNAY ISTVÁN

# VAN-E GENERÁCIÓS KÉRDÉS?

*Rendezői pályák – körkép*

Amikor megkaptam a felkérést, hogy tekintsem át a magyar színházi alkotók úgynevezett középgenerációjának helyzetét, először elolvastam a több mint három évtizede megjelent, hasonló tematikájú összegzésemet („Rendezőgondok”, *Színház*, 1987/5). Meglepett, hogy számos olyan jelenség él ma is, amely akkor jellemezte a színházi viszonyokat – ha nem is változatlan mértékben és módon. Ilyen mindenekelőtt a struktúra megmerevedése, a minimális társulati mobilitás, a rendezők és színházvezetők nemzedékváltásának elmaradása, illetve késedelmessége, miközben nyilvánvaló, hogy az 1990 előtti és a mai környezet sok mindenben eltérő.

Az akkori állapotokat jól érzékeltetheti, hogy adatgyűjtésem 34 színház 227 előadását színre állító 126 rendezőjét regisztrálta. Azokban az években szinte teljes egészében állami fenntartású, társulattal rendelkező kőszínházak képezték a színházi struktúra gerincét, s csak szórványosan léteztek

huzamosabb ideje fennálló alternatív csoportosulások vagy magánszínházak.

Meghatározó volt a társulati lét, ezért a rendezők és tervezők is többnyire egy-egy színház kötelékébe tartoztak (bár már nem olyan kizárólagosan, mint egy-másfél évtizeddel korábban), így amikor a rendezők teljesítményét elemeztem, először az anyaintézményükben végzett munkájukat vettem számba, s csak mellette a vendégként vállaltakat, ami azonban esetenként jóval több is lehetett, mint az alkalmazotti státusban kötelező penzum. (Beszédes adat, hogy a rendezők közül kilenc vitte színre az előadások közel ötödét – köztük a ma is aktív Valló Péter és Halasi Imre négyet-négyet, Szikora János ötöt, és az azóta elhunyt Sík Ferenc nyolcat –, míg 55 százalékuk csupán a bemutatók 30 százalékát.)

A színházak élén túlnyomó többségben rendezők álltak, bár nem volt ritka a régebbi gyakorlat sem: a hivatali vagy a



Figaro házassága, Nemzeti Színház, r. Sardar Tagirovsky. Fotó: Eöri Szabó Zsolt

pártapparátusból kinevezett igazgató és főrendező páros vezette a teátrumot. (Az még ritkaságszámba ment, hogy színész vagy dramaturg kerüljön igazgatói posztra.) E vezetők durván fele 50 év feletti, másik fele 40 és 50 év közötti volt abban az esztendőben. (Fiatalabbak is akadtak, például Csiszár Imre vagy Halasi Imre.) Viszont feltűnő anomáliaként tárgyaltam azt, hogy kiszámíthatatlanul és rövidebb-hosszabb szünetekkel indítottak rendezőosztályokat, azaz az utánpótlás akadozott. 1973 előtt hosszabb ideig nem volt rendezőképzés, 73-ban meg egyszerre tízen is végeztek, majd háromévente jött ki egy-egy ennél kisebb létszámú osztály. A nyolcvanas években pedig – 1993-ig bezáróan, amikor a tanulmányaikat a „rendszerváltás” előtt elkezdők is végeztek – hol teljes, hol három-négy hallgatóból álló kétéves kiegészítő képzésű (azaz színészi vagy más színházi diplomával rendelkezők számára indított) osztály fejezte be tanulmányait. Ez idő alatt hatvanötven kaptak diplomát. A végzetek több mint egyharmada két-három éven belül pályaelhagyó lett, egy másik bő harmada ma is többé-kevésbé aktív, s közülük tizennégyen (Ascher Tamás, Csizmadia Tibor, Éry-Kovács András, Hegedűs D. Géza, Karinthy Márton, Kiss József, Mácsai Pál, Magács László, Meczner János, Puskás Tamás, Seregi Zoltán, Szikora János, Valló Péter, Vas-Zoltán Iván) színházat vezetnek vagy a színházi közéletben foglalnak el fontos pozíciót. A korábban végzetek közül is vannak, akik még időnként vagy rendszeresen rendeznek, például Szinétár Miklós (1952), Babarczy László (1966), Kövály Katalin, Szirtes Tamás és Zsámbéki Gábor (1968).

Mindehhez képest a mai helyzet egészen más. Címszavakban:

- a színházi struktúra homogenitása alapjaiban fellazult, az úgynevezett kőszínház csupán egy szelete az összes, több százra tehető színházi jellegű előadó-művészeti formációnak (pontos adat nehezen adható e formációk hol kényszerű, hol természetes gyakori változása, át- és újraalakulása miatt);

- az évente bemutatott darabok száma három évtized alatt szerény becslés szerint is minimum megháromszorozódott;
- a társulati létezés egyeduralma megszűnt (különböző okokból még a kőszínházak körében is legtöbbször csak lényegileg, de nem jogilag maradt fenn e forma), ezt a legtöbb független, magán- és egyéb fenntartású színház esetében a produkciós szemlélet váltotta fel, s ezzel szinkronban a rendezők és tervezők már nem társulatokhoz tartoznak, hanem produkciókra szerződnek;
- a kultúrpolitika ezeket a változásokat érdemben nem követte és nem követi, ami mindenekelőtt a színházi terület finanszírozására hat ki, s aminek következménye a színházi közeg irányított megosztása, a hivatalosan elismert intézményes vagy költségvetési színházak szembeállítását az ún. függetlenekkel és magánszínházakkal (ezt a folyamatot elmélyíti a színházi szakma egy erős lobbierővel rendelkező részének szűk látókörű és csupán egyéni érdekeket szem előtt tartó bomlasztó tevékenysége is);
- megszűnt a színházvezetésben a rendezők egyeduralma, túlsúlyba kerültek a színész végzettséggel rendelkező direktorok, illetve újabban egyre több helyen ismét hivatalnokokból vagy menedzserekből lesznek igazgatók, de rendezni sem csak azok rendeznek, akiknek erről diplomájuk van, hanem szinte bárki, persze elsősorban színészek és dramaturgok, de tervezők és egyéb foglalkozásúak is;
- a kőszínházak körében a vezetői mobilitás aggasztó módon lelassult, a budapesti direktorok átlagéletkora 62,3, a vidékieké 59 év (a számításba vett igazgatók közül kilencen 50 év alattiak, tizennégyen-tizennégyen 50–60, illetve 60–70 év közöttiek, ötven 70 év fölöttiek);
- a magyar nyelvű színházi felsőoktatási képzésben megszűnt a Színház és Filmművészeti Egyetem (SZFE)

monopolhelyzete, s nemcsak más hazai intézmények, de a környező országok magyar nyelvű oktatási intézményei is kibocsátanak végzősöket.

Ez utóbbi jelenségnek komoly konzekvenciái vannak. A korábbi gyakorlattal szemben – amikor határon túlról érkeztek hallgatók, akik túlnyomó többsége nem ment vissza szülőföldjére, hanem Magyarországon folytatta pályáját – az elmúlt egy-másfél évtizedben kétirányú lett a mozgás, azaz itteni diákok is tanulnak Marosvásárhelyen vagy Kolozsváron, s persze ottaniak is kipróbálhatják magukat itt. Ez a bőség többek között azt eredményezi, hogy a különböző szakokon végzetek nem tudnak, de nem is szeretnének feltétlenül a kőszínházi szférában elhelyezkedni, sőt, társulatokhoz sem igen akarnak huzamosabb ideig tartozni, inkább a függetlenséget – s akár az ezzel járó bizonytalanságot – választják. Vagy a külföldi munkát, hiszen sokuk számára kinyílt a világ.

Új színházi formák, új műfajok, új színházi nyelv és új együttesek születnek, de ez a fejlemény azzal is jár, hogy megszakad(hat) egy utódlási lánc. Míg az SZFE-n az utóbbi években határozottan törekszenek arra, hogy az idősebb mesterek, osztályvezető tanárok mellett fiatal tanársegédek dolgozzanak, akik közül többek előtt előbb-utóbb megnyílhat az egyetemi karrier lehetősége is, addig ez a folyamat a kőszínházaknál távolról sem ilyen biztató.

Ez azonban nem új keletű jelenség. A színházak államosítása óta eltelt hetven év alatt permanensnek tekinthető, hogy a színházi élet meghatározó személyiségei nehezen válnak meg funkcióiktól, s ha végül mégis rákényszerülnek vagy rászánják magukat, akkor az utánuk jövők nagyon gyakran abban az életkorban lesznek vezetők, amikor normális esetben le kellene mondaniuk. E szempontból tipikus példának tartom Keleti István sorsát: az egyik legtöbbet tudó, a színházcsinálás minden csínját-bínját ismerő, egyedülálló pedagógiai kész-

séggel rendelkező alkotó volt, aki hosszú amatőrműlt után, 58 éves korában lett a Budapesti (majd Bartók) Gyermekszínház igazgatója, ám négyéves vezetői periódusa alatt már nem tudta gyökeresen megújítani a rábízott teátrum működését. (Ebben persze számos külső körülmény és az idő rövidege is alaposan közrejátszott.) Ellenpéldák: Ádám Ottó és Székely Gábor 25, Zsámbéki Gábor 26 évesen lett főrendező. Ma ehhez hasonlóra nemigen van esélye senkinek sem.

Mivel az összehasonlítási alapom a harminc évvel ezelőtti rendezői pályakilátások vizsgálata, akkor is érdemes ezzel egybevetni a mai viszonyokat, ha tudjuk, legalább annyi a rendezői diploma nélküli rendező, mint ahány a végzett rendező. Az SZFE-n 1995 óta tizenkét rendezőosztály – ebből négyet-négyet Székely Gábor és Babarczy László vezetett –, illetve kettő bábrendező és egy fizikai színházi koreográfus-rendező osztály végzett. A névsor évenkénti bontásban:

- 1995 – Bagossy László, Bal József, Hargitai Iván, Harsányi Sulyom László, Novák Eszter, Simon Balázs (ov.: Székely Gábor);
- 1997 – Almási-Tóth András, Keszég László, Léner András, Révész Ágota, Tóth Miklós (ov.: Babarczy László);
- 2000 – Bodnár Zoltán, Dézsi F. Szilárd, Forgács Péter, Réthly Attila, Rusznyák Gábor, Schilling Árpád (ov.: Székely Gábor); Guelmino Sándor, Koltai M. Gábor, Réczei Tamás, Szákás Tóth Péter (ov.: Babarczy László);
- 2003 – Balázs Zoltán, Béres Attila, Bodó Viktor, Csáki Csilla, Lajos Sándor, M. Kecskés András, Paál Gergely, Papp Csaba, Szakács Emese (ov.: Babarczy László);
- 2004 – Harangi Márta, Horváth Patrícia, Nagy Kati, Romvári Gergely, Szabó Máté (ov.: Szinetár Miklós);
- 2007 – Dömötör András, Funk Iván, Göttinger Pál, Hollós Gábor, Molnár-Keresztyén Gabriella, Tóth András (ov.: Székely Gábor);



- 2011 – Kárpáti István, Kovács Dániel, Laboda Kornél, Néder Panni, Szócs Artur (ov.: Babarczy László)
- 2013 – Bereczki Csilla, Erdeős Anna, Fige Attila, Halasi Dániel, Kovács Petra (ov.: Csizmadia Tibor, Meczner János);
- 2014 – Czakó Márton, Gyöngy Zsuzsa, Hegyemegi Máté, Horkay Barnabás, Kiss Anikó, Nagy Norbert, Pallag Márton, Simányi Zsuzsanna, Soós Attila, Táborosi Margaréta, Varga Krisztina, Widder Kristóf, Zsíros Linda (ov.: Horváth Csaba, Lukáts Andor);
- 2015 – Geréb Zsófia, Kovács D. Dániel, Sipos Balázs Barnabás, Székely Kriszta (ov.: Székely Gábor);
- 2017 – Lázár Helga, Markó Róbert, Szenteczki Zita, Szilágyi Bálint, Varsányi Péter (ov.: Csizmadia Tibor, Csató Kata).

Két és fél évtized alatt tehát összesen 73 rendező lépett ki a színházi életbe. Közülük tizenketten vezető beosztásúak valamelyik (akár határon túli) kő- vagy bábszínházban (Béres Attila, Göttinger Pál, Halasi Dániel, Hargitai Iván, Keszég László, Markó Róbert, Novák Eszter, Réczei Tamás, Réthly Attila, Rusznyák Gábor, Szabó Máté, Szócs Artur), négyen korábban voltak azok (Bagossy László, Bal József, Harsányi Sulyom László, Léner András), húsz-huszonketten lényegében nem rendezői pályán vannak (többek között a fizikai színházak nagy része, akik pillanatnyilag inkább előadóművészek), öten (Balázs Zoltán, Bodó Viktor, Schilling Árpád, Simon Balázs, Soós Attila) saját független társulatot vezettek vagy vezetnek, hárman (Bodó, Dömötör András, Schilling) zömmel külföldön dolgoznak.

A számok alapján azt feltételezhetnénk, hogy minden a legnagyobb rendben van, a fiatalok megtalálják helyüket a színház világában. Ha nem itt, hát ott vagy amott. Ez az optimizmus két szempontból is kikezdehető. Először: nem egyenlők a feltételek és az alkotói perspektívák a kőszínházak körén belül és kívül. Sem anyagiakban, sem a fennmaradás, az alkotás, a műhelyé válás körülményeiben. A politika nem támogatja azokat a törekvéseket, amelyek a fennálló rendet – jelentsen ez bármit (ahogy Esterházy Péter mondaná) – kritikával illetik, amelyek gondolkodásra, asszociálásra készítenek nézőiket. Nem érdekelt abban, hogy egymás mellett sokféle művészet, sokféle színház létezzen, s ebben számíthat a kőszínházak java részére is. A független színházcsinálást választók tehát egyre növekvő nehézségek közepette kénytelenek létezni, s ez a nagy múltú és stabil társulattal rendelkező együttesekre éppen úgy igaz, mint az újabb és újabb projektekre összeálló kísérleti csapatokra. Ezt a hátrányt csak fokozza az alternatívok bemutatkozási lehetőségeinek szűkösége.

Másrészt az is ellentmond az optimizmusnak, hogy a dotációra és a struktúrában belüli intézmények vezetésére kiírt pályázatok elbírálásakor egyre kevésbé érvényesülnek a szakmai szempontok, és minden döntést közvetlenül vagy közvetve befolyásol a politika. Többek között ez is közrejátszott és közrejátszik abban, hogy a mindenkor 40-50 évesek (tekintsük őket középgenerációnak) vezetői ambíciói megtörnek, illetve ők csak megkésve kerülnek helyzetbe. Csak a példa kedvéért: Novák Eszter pályázatait többször is elutasították, de soha nem szakmai okokból, most Nagyváradon művészeti vezető. Vagy Dörner Györggyel szemben esélyük sem volt azoknak a tapasztalt vagy fiatal, ambiciózus alkotókból álló csapatoknak, amelyek indultak az Új Színház vezetésére kiírt második pályázaton.

Ezt a körképet nem lehet leszűkíteni csak a határokon belülré, hiszen a képzésben is, a rendezői munkában is megnőtt a mobilitás lehetősége. Magyar nyelvű rendezőképzés Marosvásárhelyen folyik, s az oda felvételizők között magyarországiak éppen úgy vannak, mint erdélyiek. Az ott végzetek egyrészt enyhítik a romániai magyar színházak rendezőéhségét, másrészt otthonosan mozognak mindkét ország színházkultúrájában, s ez, akárhol is dolgoznak, kölcsönösen megtermékenyítő hatással lehet a társulatok életére és produkcióira. Elég, ha csak Sardar Tagirovsky munkáira utalok.

A helyzet azonban régióként eltérő. A Felvidék két kőszínházában két képzéssel bíró rendező dolgozik, mindkettő Kassán: a társulatvezető Czajlik József és a dramaturgi feladatokat ellátó Forgács Miklós. Itt is, Komáromban is zömmel magyarországi vendégek rendeznek. Beregszászon Vidnyánszky Attila főrendező régebbi előadásai mellett szintén főleg magyarországiak (rendezők, színészek, drámapedagógus, dramaturg) produkciói láthatók. Vajdaságban par excellence rendező alig van (Hernyák György, Urbán András, Lénárd Róbert), az előadások többségét vagy színészek viszik színre, vagy délszláv, kisebb részben magyarországi vagy erdélyi rendezők. Az újvidéki és a zentai társulatot színész (Venczel Valentin, Wischer Johann), a szabadkai Népszínházét dramaturg (Gyarmati Kata) vezeti, a Kosztolányi Dezső Színházat Urbán András.

Erdélyben egy opera, tíz prózai színházi társulat, három önálló bábszínház, húszat meghaladó független, alapítványi, magánfenntartású vagy tagozati formában működő prózai, báb-, tánc-, egyetemi s egyéb társulat működik. A kőszínházak igazgatói és művészeti vezetői között vannak, akik évtizedek óta töltik be a posztjukat – Tompa Gábor (62 éves) Kolozsváron 1990-től igazgató, Bocsárdi László (61 éves) Sepsiszentgyörgyön 1995-től főrendező, illetve igazgató –, vannak középkorúak – Gáspárik Attila (Marosvásárhely, 54 éves), Balázs Attila (Temesvár, 50 éves) –, ám többségük (Albu István, Bessenyei Gedő István, Kányádi Szilárd, Kolcsár József, Nagy Orbán, Zakariás Zsolt) a harmincas éveikben jár, tehát jóval fiatalabban került felelős pozícióba, mint a hazai vezetők, s mindegyikük Romániában végezte színházi tanulmányait. A kilencvenes években elsősorban magyarországi rendezők vitték színre a darabok zömét, ma viszont az erdélyi magyar rendezők mellett románok.

Végezetül, e cikkre készülődésem kezdetétől motoszkálnak bennem kérdések, amelyeket írás közben sem tudtam megnyugtatóan megválaszolni. Beszélhetünk-e a közép- nemzedékről? Egyáltalán, mely korosztályt sorolhatjuk e kategóriába? Kell-e forszírozni a generációváltást? Hiszen vannak mesterek (például Peter Brook, Peter Stein, Giorgio Strehler), akik egyetlen intézményben eltöltött művészi életük során is képesek voltak folyamatosan megújulni. Ugyanakkor látjuk-tudjuk, hogy az évtizedekig ugyanazon a helyen regnáló igazgatók többségének alkotói teljesítménye óhatatlanul devalválódik. Nem lenne egészségesebb – miként a német színházi életben ez bevett gyakorlat –, ha egy vezető egy színházban csupán két ciklust töltene, aztán egy másik teátrumra pályázhatna újra? Ez a váltás új impulzusokat adhatna neki is, társulatának is, amelynek törzstagjai akár követhetnék is mesterüket, miként ezt többek között Michael Thalheimer pályafutása is példázta.

Ezekre s az ezekből következő egyéb kérdésekre azonban jelenlegi közállapotaink közepette aligha kaphatunk érdemi és reményt adó válaszokat.

# SZÍNHÁZI NEMZEDÉKVÁLTÁS

Körkérdés



Árvácska, Dollár Papa Gyermekei, Trafó, r. Ördög Tamás. Fotó: Nagy Gergő

---

Van-e természetes nemzedékváltás a színházak élén? És a színházi egyetemen? És a főrendezői-rendezői székben? A *Revizor offline* rendhagyó, a *Színház* folyóirattal közösen szervezett vitáján ilyen és hasonló kérdéseket tett fel beszélgetőtársainak – Ascher Tamásnak, a Katona József Színház főrendezőjének, a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanárának és korábbi rektorának, Kovács D. Dániel rendezőnek, a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanárának és Znamenák István színész-rendezőnek, az Örkény Színház tagjának – a két moderátor, Csáki Judit és Tompa Andrea. Felvetésük szerint ma Magyarországon a színházigazgatók átlagéletkora a fővárosban 60 év, a mostanit megelőző vezetői gárda átlagosan 64,5 évesen köszönt le, és szintén Budapesten a rendszerváltás után átlagosan 20 évet töltöttek vezetői székben a színházigazgatók. Vajon a jelenlegi vezetők és elődeik elég jó ritmusban gondoskodtak az utánpótlásról? Van kinek átadni pozíciójukat? Szélesebb körben folytatva a vitát számos színházi szereplőt kértünk fel a pódiumbeszélgetés főbb állításainak véleményezésére, kommentálására.

---

A *Revizor offline* idei utolsó alkalmának fő felvetései címszavakban: Magyarországon a vezetői szerep Ascher Tamás szerint sokak számára teher, nem pedig olyasmi, amire vágnak, hiszen az államszocializmus alatt nem érdemes embereket lehetett látni pozíciókban, ezért ezek megszerzése nem is volt cél itthon egy pályakezdő számára. Znamenák István – akinek személyesen ugyan Kaposvár óta már nem ambíciója a színházigazgatás – felvetette, hogy a rendszerváltással ez az előző rendszerre jellemző szempont háttérbe szorult, mire Ascher azzal válaszolt, hogy ma viszont a vezetői pozíció elnyerése szempontjából hasonló a helyzet. A két moderátor azonban rámutatott, hogy sokan megpályázták ezeket a vezetői pozíciókat. Tompa Andrea szerint Schilling Árpád, Bodó Viktor az a középnemzedék – a ma negyvenes éveik közepén, ötve-

házigazgatás – felvetette, hogy a rendszerváltással ez az előző rendszerre jellemző szempont háttérbe szorult, mire Ascher azzal válaszolt, hogy ma viszont a vezetői pozíció elnyerése szempontjából hasonló a helyzet. A két moderátor azonban rámutatott, hogy sokan megpályázták ezeket a vezetői pozíciókat. Tompa Andrea szerint Schilling Árpád, Bodó Viktor az a középnemzedék – a ma negyvenes éveik közepén, ötve-

nes éveik elején járó generáció –, amelyik nem jutott vezető szerephez, és így nem tudott nagyobb folyamatokat sem meghatározni. Holott a negyvenes-ötvenes éveink az az életkor, amikor már érettek vagyunk a vezető szerepre, és amelyről Schilling egyszer azt mondta, hogy akkor már végre tudott volna kezdeni is valamit a lehetőséggel. E szereplők többsége, mondták el a moderátorok, életének egy pontján megpróbált színházvezetői lehetőséghez jutni, de ez nem sikerült: jó példa erre az Újszínház vezetésének 2016-os pályáztatása, amikor is a kiírásra soha nem látott számú pályamű érkezett. Csáki Judit szerint rokonszenves naivitással, Tompa Andrea szerint pedig a biztos veszteség tudatában pályáztak az alkotók (a pályázatokról lásd: RÁDAI Andrea, „Új – Színház – Utópiák”, Színház, 2016/11). Mivel e munkák között találunk igen kiemelkedőket és izgalmasakat, kiderül belőlük, milyen színházi elképzelések és ambíciók nem jutnak ma Magyarországon térhez és háttérhez. Ascher Tamás ugyan a probléma jelentőségét nem vitatja, de úgy látja, hogy az az ő és a Katona folyamatos támogatása ellenére áll fenn; Schilling Árpádban és Bodó Viktorban is a Katona folytatóit látták, azonban egyikőjük sem kívánt élni ezzel a lehetőséggel. Kovács D. Dániel is arról számolt be, hogy számára nem a Katona igazgatói pozíciója jelentene kihívást, hanem ha megalapíthatná saját csapatát – jelenleg erre tesznek most kísérletet Pass Andreával, Szenteczki Zitával és Hegymegi Mátéval közösen. És úgy tűnik, a fent említett alkotók is mind a saját útjukat akarták járni. Vagyis tényleg érdeklődés hiányában maradt el a vezetőváltás nagyobb intézményeink élén? És baj-e, hogy nincs mobilitás a vezetőváltásokban? Gond-e, hogy sok színház élére belülről érkeznek az új vezetők, akik mintegy az addigi szellemiség folytatói?

A Színház folyóirat sok alkotót, elméleti szakembert, producereket keresett meg, a megkérdezettek közül a k2 alapítói, Bogdán Zenkő, Boross Martin, Kulcsár Viktória, Lengyel Anna, Ördög Tamás, Vidovszky György szóltak hozzá a kérdéshez.

**BENKŐ BENCE és FÁBIÁN PÉTER**, a k2 alapítói  
Mi az oka annak, hogy Magyarországon a játékszíni nemzedékváltás végbe nem tud menni?

A magyar színházak élén szinte kizárólag középkorú és annál idősebb színházigazgatókat találni. Bár kirajzolódni látszik egy húszas, harmincas éveikben járó színházi emberekből álló névsor, melynek tagjaiban látszik a „nemzedékváltó potenciál”, ezeknek a fiatal alkotóknak elenyészően kevés beleszólásuk van egy-egy színház életének vagy akár az egész színházi struktúrájának az alakulásába. Valljuk be: semennyi. Miért van ez? Az alábbiakban következzenek egy, a lehetséges okokat felsorakoztató teljesen szubjektív lista.

**Egy.** Az idősödő mesterek ragaszkodnak igazgatói székeikhez. Miért? Legrosszabb esetben beképzeltségből: nem tudják elviselni, hogy a kor már meghaladta őket, és még mindig abban a hitben ringatják magukat, hogy egyedül ők képesek átlátni a színház mint olyan működését. Vagy: félnak, hogy utódaik összeroppannának a vezetés terhe alatt. Vagy:

**Kettő.** A színházigazgatói székekre nincs is fiatal jelentkező. A nemzedékváltó potenciált magukban hordozó alkotók nem merik átvenni a vezető pozíciókat. Vagy eleve nincs kedvük egy kőszínház minden nyűgét vállukra venni, és belefutni a kompromisszumokba. Vagy visszatartja őket az a közvélekedés, hogy semmi értelme egy színház vezetéséért küzdeni, mert úgyszincs esély arra, hogy ma Magyarországon bárki negyvenöt év alatt színházigazgatásra akár csak gondolhasson is.

**Három.** A színházi nemzedékváltás a jelenlegi kultúrpolitikának nem érdeke. A fiatal színházi embernek gyakori jellemzője, hogy kritizálja a fennálló hatalmat, hangot ad politikai véleményének, de ha mindezt közvetlenül nem is teszi, szeretne kompromisszumok nélkül, szabadon alkotni. Képzelnék csak el: egy fiatal színházigazgató, aki az egész intézményt a megfelelő helyett a szabad alkotásnak rendeli alá! Felesleges kockáztatni: jobb, ha maradnak a szocialista rendszerben nevelkedett, együttműködni kész igazgatók, akik legrosszabb esetben is csak a sorok közé rejtett, finomkodó kritikáig merészkednek el.

**Négy.** A független szféra a kihalás szélére sodródott. Ha a kőszínházban nem működhet, logikusnak tűnhet a másik út: az alternatív, független szféra felől érkező fiatal alkotók feltörekvésének lehetősége. Azonban ma Magyarországon egy fiatal független színházcsináló nemzedékváltó erejét felőrli a túlélésért folytatott harc. Mivel számukra alapvető körülmények (próba- és játszóhely, fizetések, közönségszervezés, marketing, látvány) gyakorlatilag egyáltalán nem adóttak, hiába készítenek „nemzedékváltó erejű” előadásokat, vagy nem fog tudni róluk a közönség, mert nem tudják meghirdetni, vagy nem fogják tudni játszani a befogadóhelyek túlterheltsége miatt. Ma pályakezdő függetlenként a legnagyobb dolog, ami elérhető, hogy a társulat idejekorán nem szűnik meg. Hol van még ehhez képest a nemzedékváltáshoz szükséges erő, lehetőség és figyelem?

**Öt.** A fiatal színházcsinálók összefogásának hiánya. Hiába a feltörekvő tehetségek, ha egymástól elszigetelten alkotnak. A nemzedékváltás folyamata a fentebb felsorolt okok miatt továbbra is el fog maradni, ha annak szándéka nem jelenik meg egy egész generáció egységes akarataként. De mivel a legtöbb fiatal alkotó a mindennapi megélhetéséért küzd – és ezt egyedül könnyebb, mint csapatban –, az összefogásra egyszerűen nem jut elég idő és energia. Másfelől a színházi szakmát sújtó politikai széttagoltság a fiatal generációt is eléri. Alig kerül ki valaki az egyetemről, a szakma máris beskatulyázta egyik vagy másik oldalra. Ez képez egyfajta „szkeptikus reflexet” a fiatalokban a másik oldal képviselőivel való összefogással szemben.

Kétfajta megoldási lehetőséget látunk magunk előtt. Az egyik, hogy minden nehézség dacára meg kell kísérteni, hogy az új generáció összefogjon, és együttesen pályázzon meg kőszínházakat. A másik, hogy a szakma rájön: az állami finanszírozást megkerülve új modellt kell teremteni, méghozzá úgy, hogy a kivézetetett, minőségi színházat csináló fiatal független alkotóközösségeket egy-egy kőszínház befogadja, és büdcséjéből elkülönít egy külön keretet az adott társulatnak, és hagyja azt szabadon dolgozni, valamint segít a munkáját láthatóvá tenni.

Vagy udvariasan megvárjuk, amíg a mamutok átadják helyeiket. Csak bele ne öszüljünk magunk is!

**BOGDÁN ZENKŐ**  
szabadúszó producer

A beszélgetésről első gondolatom, hogy miért megint nők kérdeztek, és férfiak válaszoltak?

A párbeszéd során – és általában – viszont érdekes megfigyelni a vezetői pozíciók ezen (gender és) *agist*, vagyis életkori szempontjait, és hogy a szakmai felkészültség, személyes rátermettség hogyan lesz másodlagos a vezetők kiválasztásakor – a politikában és a színházi szakmán belül egyaránt.

De régiókban (Kelet-Közép-Európa) ez utóbbi kvalitásokat is kvantitatívan mérjük: mennyi ideje vagy a szakmában,

mennyi munkád volt, hány díjat nyertél, ebből mennyi szakmai elismerés, abból mennyit fogad el „A Hazai Szakma”?

Számomra inkább az a kérdés, hogy a tapasztalatszerzés tényleg korhoz, és vajon nem a megélt élményekhez kötött-e; hogy a munkák száma valóban azt mutatja-e, hogy valaki „tud” vagy csak azt, hogy több lehetősége volt megmutatni, amit tud; hogy egy adott munka tényleg a díjak és a szakmai elismerés által lesz-e releváns; és ha van olyan egyáltalán, hogy „szakma”, akkor mi benne a mi felelősségünk: egymás támogatása és védelme, vagy bírálata?

A „rossz vezetői példák” nem a vezetői pozíciót teszik nem szexivé, hanem azokat, akik ezeket a rossz példákat elismerik, és a rendszert, amelyik ezt fenntartja. Pályakezdként ez nem elrettentő, hanem felhőborító – és ezáltal vonzó: sokan vagyunk, akik szeretnénk ezen változtatni, szeretnénk „labdába rúgni”. Vagyis a váltás nem érdektelenségből marad el, hanem mert nem megfelelő az életkorunk, a nemünk (akár a származásunk), sokszor a szakmánk és a hierarchiával szembeni ellenállásunk. Természetesnek tartom, hogy a beszélgetésen megkérdezett fiatal rendező is a saját útját szeretné járni, és műhely/csoport kialakításán dolgozik, hiszen célja az alkotás, önkeresés, önkifejezés, önmegvalósítás. Ameddig intézmények vezetését várjuk el olyan emberektől, akik nem erre vágnak, és alsóbbrendűnek tekintjük a nem alkotó szakmai társakat – például menedzsereket –, és a horizontális erőviszonyokat kevesebbnek, sok esetben amatőrrebbnek, a változás nekünk itt, „lent” kihívás marad, a jelen vezetőknek meg egy illúzió, amitől inkább féltik pozíciójukat, mintsem elősegítenék a megvalósulását.

### BOROSS MARTIN

rendező, a STEREO AKT művészeti vezetője

Az intézményi vezetők (igazgatók, főrendezők, illetve a színművészeti tanári gárda) fluktuációjáról az a véleményem, hogy ne nemzedékekben és nemzedékváltásban gondolkodjunk, hanem szemléletváltásban. Ha pusztán fiatalabb trónörökösök foglalják el a vezetői helyeket a szükséges szemléletváltás nélkül, abban benne van a lehetőség, hogy azt a megkövült szokásjogot tartjuk fenn, hogy a generációk a mesterségbeli tudás mellett követendő etalont és dogmákat is továbbörökítenek. A fiatal alkotók helyzetbe hozása mellett azt is figyelni kell, hogy a „másféle” alkotók és a „másféle” színház is helyzetbe van-e hozva.

Egy korszerű, demokratikus intézmény élén olyan emberek állnak, akik nem elmozdíthatatlanok, teret adnak együttműködéseknek, versenyhelyzetnek, és nyitott, kockázatvállaló közeget teremtenek, amely tágan és gazdagon értelmezi a színház szerepét. Egy ilyen vezető hisz a műfajok és iskolák közötti átjárhatóságban, bízik a nézőiben, és nem követő, hanem kezdeményező módon működik. A mester/guru mítosz mellett az is meghaladott és problémás közvélekedés, hogy feltétlenül rendezőknek kell vezetni a színházakat. Az irányítást csak olyan csapatokra bízom, amelyeknek erős víziója van, és amelyekbe menedzser- és kurátorszemléletű emberek is beletartoznak.

A színházi világnapon kaptam egy levelet Fekete Péter államtitkár úrtól, amelyben a színházigazgatókat köszönti, ebből megértettem, hogy a STEREO AKT vezetése által hivatalosan is színházigazgatónak minősülök. Míg számomra egyáltalán nem imponáló lehetőség egy polgári-próza színház átvétele vagy meghatározó rendezői pozíciója, közben azt igenis időszerűnek gondolom, hogy a független szféra évek

óta bizonyító társulatai eredményeikhez, ellátott funkcióikhoz, művészi értékükhöz méltó helyet kapjanak. Még hozzá ne 8-10 éves működés után, hanem amikor a legfrissebbek az energiák. Méltó körülmények alatt új befogadó színházak létrejöttét, radikálisan megnövelt és hosszú távra tervezhető állami támogatást, a független és a kőszínházi szféra közötti együttműködésekért elsősorban. De nem látom egyelőre azt a szakmai közösséget és összefogást, amely képes lenne ezt (különösen ebben a politikai környezetben) kiharcolni.

A nemzedékváltás már megtörtént/történik, de a strukturális egyáltalán nincs lekötve még.

### KULCSÁR VIKTÓRIA,

a FÜGE elnöke, a Jurányi Ház vezetője

A nemzedékváltást szerintem erősen befolyásolja, hogy alapvető problémák vannak jelenleg a teljes színházi intézményi struktúrával és finanszírozási szisztémával. A színházi törvény megpróbálta rendszabályozni az előadó-művészeti szervezetek támogatását, de sajnos nem reagál érzékenyen a terület változásaira, lehetőségeire és veszélyeire. 2019-re a teljes független szektor „beragadt”. Olyan, mint a kis gömböc: felülről zárt, de az alsó nyílásán folyamatosan szivárognak be az újabb résztvevők. Miközben nem tudnak belőle felfelé kilépni azok, akik már évtizedek óta bizonyítanak: játszóhelyet tartanak fenn, társulatot működtetnek, díjakat nyernek. Ezáltal egyre nagyobb belül (is) a feszültség, és ha ez nem változik, a kis gömböc hamarosan kidurran.

A kiemelkedő szervezeteknek (például Pintér Béla és Társulata, Székéné Színház, Stúdió K stb.) egy új kategóriát létrehozva biztosítani kellene a tervezhetőbb létet és az anyagi biztonságot, és az ő kilépésükkel korábban kellene helyet adni az új belépő, tehetséges fiataloknak és kísérleti műhelyeknek.

Így lehetne kiszámíthatóbb ritmusa egy színházcsinálói életpályájának. Szerintem fontos, hogy a fiatalok először megpróbálják a saját útjukat járni, hogy huszonevesen találkozzanak nehézségekkel, megvívják a maguk csatáit, merjenek nagyokat álmodni és kicsiket csalódni. Jobb, ha kispolskin tanulnak meg vezetni, és csak utána ülnek automata sebváltós BMW-be.

Aki tehetségesnek bizonyul, kapjon lehetőséget, hogy megmutatkozzon először kisebb, aztán nagyobb játszóhelyeken, aztán ha úgy adódik, toborozzon maga köré társakat, alakítson formációt, és működtesse kicsiben a színházát. És ha annak van létjogosultsága, akkor igenis adni kell az ekkor már negyvenes éveiben járó alkotónak saját helyet és támogatást. Nagy veszteség, hogy nincs Bodó, Mundruczó, Pintér vagy Schilling nevével fémjelzett színházunk.

És persze ha sok a tehetséges színházcsinálói, és nincs keret újabb és újabb színházak megnyitására a semmiből, akkor érdemes abban gondolkodni, hogy a már meglévő kőszínházak élére kerüljenek ezek az ígéretes alkotók.

Sajnos én azt tapasztalom, hogy egyre fogy a vállalkozói kedv és a civil kurázi, így többeknek komfortosabb egy már meglévő és működő színház vezetése és profilváltása, mint egy új gépezet elindítása.

### LENGYEL ANNA

dramaturg, a PanoDráma alapítója

Két olyan szempontot vetek fel a színházi nemzedékváltás kapcsán, amelyet a beszélgetés egyáltalán nem érintett. Igazgatókról szólva Magyarországon jellemző módon megint

csak rendezőkről és jobbára egyszemélyi vezetésről folyik a diskurzus, ami meglehetősen fászsztó. És alapvető tévedés. Színházvezetésre számos szakma szóba jöhet: Németország egyik legsikeresebb intendánsa négy különböző színház élén, Ulrich Khuon például jogász, germanista és teológus, de kiválóan igazgatta a bécsi Burgtheatert és igazgatja máig a Münchener Operát a színészetét rég nem gyakorló Nikolaus Bachler is. A Krétakör vezetője sem Schilling volt egyedül: a máig legismertebb független műhely a kortárs hazai szcéna egyik legjobb menedzser-igazgatója, Gáspár Máté nélkül sosem lehetett volna az, ami volt (de a Katona vezetésében is kulcsszerepet játszik Mattyasovszky Bence). Ha megszabadulnánk attól a téves beidegződéstől, hogy csak rendezőben – esetleg színészben – gondolkodunk, mindjárt megoldódna az a dilemma, hogy az aktív fiatal rendezőknek nincs idejük vagy kedvük egy papirosért koptatni az iskolapadot, és könnyebb volna elkerülni, hogy évtizedekig üljenek a helyükön ugyanazok az – olykor valóban korszakos jelentőségű – rendezők, akiknek egyszemélyi vezetése szinte garantálja a sok tekintetben feudális viszonyrendszert. Kiváló intendáns lehet például a gyakorlott dramaturg, de el kéne végre indítani a színházi menedzserképzést is az egyetemen.

Másfelől annak is legfőbb ideje volna, hogy ne uralják az igazgatói székeket és a szakmai közbeszédet ilyen mértékben a férfiak. Hogy többé ne lehessen beszélgetést rendezni három férfi vendéggel – még ha a kérdezők nők is –, és az se fordulhasson elő – mint 2013-ban –, hogy a vezető kőszínház és a legsikeresebb független teátrum sorozatában tíz férfi rendező értekezik a hazai színház jövőjéről. Sok fiatal nő bizonyított már a szakmánkban. Elég őket komolyabban venni, és máris kézzelfogható lesz a nemzedékváltás.

Nem tagadom: dramaturg vagyok, és nő. De már nem pályázom színházigazgatói posztra. Egy nagyobb nemzetközi fesztivált viszont szívesen elvezetnék. Csak szóljatok.

## ÖRDÖG TAMÁS

rendező, a Dollár Papa Gyermekei egyik alapítója

A generációm elképzelhetetlennek tartja, hogy színházat vezessen, hogy közülünk bárki egy színház igazgatója legyen. Nem gondolnám, hogy azért, mert ez nyűg vagy nem kívánt cél lenne, sokkal inkább valami olyasmi, ami kívül esik az elképzelhető dolgokon. Az, hogy a legtöbb fiatal alkotó saját társulatban gondolkodik, csak egy reakció erre. Nincs más út. A saját társulat viszont, ami nagy vágyam, sajnos csak utópia. A mai pályázati, finanszírozási rendszerben esély sincs rá, hogy felelősségteljesen tudjak foglalkoztatni embereket. Pályakezdeket áltassak azzal, hogy egzisztenciát tudnak építeni a közös munkára? A rendszer tol bennünket a projektalapú gondolkozásba és a maximum egy évre előre látható tervezésbe. Ennek viszont az a hátránya is megvan, hogy nincs tér és helyzet felelősséget vállalni magunkért sem. Bárki bármikor kiszállhat, befejezheti. Senki sem fogja a kezünket. Mindezt sehol sem tanultuk. És nekem itt jön be a nemzedékváltás kérdése. Hogy a felettünk lévő generációk miként szeretnének (ha szeretnének) becsatornázni minket. Járható út a fiatalokat a saját, felépített, általában több évtizeden át működtetett rendszerükbe bevonni? Nem lenne jobb szabad teret engedve tágítani a rendszeren? Felmerült a függetlenek kőszínházi bevonása a beszélgetésben abszurdumként. Maximálisan támogatnám. Jelenleg nem látok más módot a fennmaradásra, mint a folytonos és folyamatos együttműködést. Minden kőszínháznak javasolnám, hogy pályázat – és ne kapcsolatok – útján fogadjon be rezidensnek egy független, pályakezdekből álló vagy azokat foglalkoztató társulatot, rendezőt, és adjon neki szabad kezet. És egy lyukat. És tartsa ott legalább három évig, a rezidens társulat pedig tervezzen előre, lesz, ami lesz. És járjunk színházba!



Majdnem 20, r. Vidovszky György. Fotó: Schiller Kata

**VIDOVSKY GYÖRGY**  
rendező

Abba a generációba tartozom (51 vagyok), amelyeknek a tagjai talán már elég tapasztalattal rendelkeznek ahhoz, hogy tudásukat – ha akarnák – színházvezetőként kamatoztassák mások boldogulására. Bár egyáltalán nem biztos, hogy ennek a feladatkörnek az ellátása generációs kompetencia kérdése. Ugyanis egyformán találni tehetséges, rátermett, dinamikus színházvezetőket, főrendezőket bármelyik korosztályban. A lényegi kérdés ezért számomra nem is annyira nemzedéki, sokkal inkább időbeli: vagyis hogy mennyi időt tölt valaki vezető pozícióban, mennyire dinamikus a szakma fluktuációja, a nem vezető szerepben lévők helyzetbe kerülési esélye. Az amerikai elnök maximum két ciklust, vagyis összesen nyolc évet tölthet el a pozíciójában. Képzeljük el, ha ez a szabály lenne érvényes a színházvezetőkre is: két ciklus, vagyis tíz év. Ennyi idő bőven elég egy társulat művészi, gazdasági meghatározásához és csúcsra viteléhez. És ha a

színházvezető szívéen viseli intézménye további sorsát, akkor „kénytelen” gondoskodni utánpótlásról, ráadásul így a váltást sem vereségként élné meg. Ha meg nem nevel ki utódot, akkor lehetővé teszi, hogy a „színháza” merőben új irányba forduljon. Természetesen ennek megvan a kockázata, ezért szavaznak sokszor a színészek is a kiszámíthatóra, a meglévő vezetőre, mert félnek az újtól, az ismeretlentől. És mivel a szabályozás sem támogatja a mobilitást, így a versenyhelyzet teljesen eltompul.

A másik probléma, hogy kiszámíthatatlan a szakmai kompetencia figyelembe vétele új igazgatók kinevezésénél. A fenntartóhoz fűződő politikai lojalitás direktori kinevezéssel történő díjazása súlyosan csökkentette ennek a lehetséges „nemzedékváltásnak” a vonzerejét. Az ugyanis elvesztette szakmai jellegét... Csak néhány kivételes, szerencsés esetben számít, ki milyen pályázatot írt, mennyire bírja a szakma *szakmai* – és nem politikai – támogatását. Ők pedig védik a várat (értsd: ragaszkodnak a székükhöz), ameddig lehet. Vagyis szerintem a szakmailag kiszámítható „nemzedékváltásnak” egyelőre lőttek.

FUCHS LÍVIA – KRÁLL CSABA – LŐRINC KATALIN

# LEROHASZTÁS VERSUS KITARTOTTSÁG

*Az új generáció lehetőségeiről – kommentlanc*

**Králl Csaba:** Ha nemzedékváltásról, a nemzedékváltás esélyeiről beszélünk, számomra az a legfőbb kérdés, mit enged meg a fennálló struktúra, mennyire nyitott, rugalmas és átjárható. Hogyan tud utat törni magának (s most elsősorban koreográfusi, vezetői ambíciókra gondolok) egy új generáció, a tehetség, az érték, képes-e befutni azt a pályát, ami neki rendeltetett, vagy perspektíva hiányában bebetonozódik oda, ahonnan elindult, esetleg kiábrándul, és pályaelhagyó lesz? Hiszen mindannyian tudjuk jól, pusztán önmagától, saját erejéből és kvalitásai folytán senki sem kerül a megfelelő helyre, pozícióba – ahhoz fogadókészség is kell. Mi több: kíváncsiság az újra, hajlandóság a változásra, és nem görcsös ragaszkodás a meglévő státuszokhoz, elvekhez, esztétikákhoz. Innen nézve a hazai táncművészeti rendszert, ami eleve kicsi és szűk, és ezáltal törvényszerűen belterjes, én rémesen merevnek és mozgáshiányosnak látom. A függetleneknél, ezernyi problémájuk ellenére is, a nemzedékváltás ha nem is zökkenőmentes, de lényegében folyamatos. A független terület és a nagytársulati rendszer között viszont éles, szinte áthidalhatatlan szakadék húzódik, ahol nemhogy átjárásról nem beszélhetünk – a ki-

vételekről később –, de érdemi kommunikáció sem létezik. Ez az áldatlan állapot mára odáig fajult, hogy gyakorlatilag minden fontos területen (működési támogatás, pályázati pénzek, érdekvédelem stb.) az ún. nagyok – nagytársulati vezetők és MTSZ-delegáltak,<sup>1</sup> akik többségének fogalma sincs a szakma más szereplőiről – döntenek a kicsik felett, ami azon túl, hogy állandó feszültségforrás, megerősíti, sőt kódolja a rendszerben lévő egyenlőtlenséget.

**Lőrinc Katalin:** Kérdésed további kérdéseket szül: a végéről kezdem... Mit/kit tartasz „nagy” társulatnak, hol húznád meg a határvonalat? Lehet, hogy nem praktikus ezt a terminológiát használni, életszerűbbnek tűnik az MTSZ-tagság szerinti megkülönböztetés, ha az érdekvédelmi kivételezettséget tekintjük, de közben az sem, mert vannak „kicsik” (pár fős függetlenek), akik annak reményében lettek MTSZ-tagok, hogy így majd talán belülről tudják frissíteni a rendszert – jó pár éve nem követem, mi történik az MTSZ-ben –, de ha jól érzékelem, nem sok sikerrel. De ennek az is az oka – és most

<sup>1</sup> Magyar Táncművészek Szövetsége



Magyar Nemzeti Balett: A fából faragott királyfi (koreográfus: Frenák Pál). Fotó: Jókúti György

előrébb araszolok a szövegemben –, hogy szerinted merev a „hazai táncművészeti rendszer”, én viszont ezt bővíteném: sajnos nemcsak a táncművészeti az. Egy olyan társadalmi közegben élünk, ahol egyre központosítottabbak a keretek, tehát csak az tud önérdékérvényesítő, kreatív és szabad lenni, aki képes erre, vagyis elég egyenes a gerince, őszinte önmagához, tiszta, bátor – és elég ügyes/szerencsés ahhoz, hogy ennek a viselkedésének anyagi/strukturális hátteret is találjon.

És még egy mondatnál előrébb lépve a szövegemben: a kíváncsiság nagyon fontos elem. És az a tapasztalatom, hogy a közoktatásunk/neveltetésünk (és a hagyományos táncos-szakmai képzésünk) nem kedvez a kíváncsiság kialakulásának: úgy növünk fel (én is úgy nőttem fel), hogy *megfelelni* kell konkrét elvárásoknak, *megkapaszkodni* kell, és többnyire *kijelölt célokat elérni*... Bennem is csak akkor kezdett felülkerekedni a kíváncsiság, amikor mindezt magam mögött tudtam hagyni, és ez sok-sok-sok évbe telt. És közben – ha már nemzedékekről beszélünk – ki is maradt egy nemzedék. Vagyis leszámítva nagyon keveseket (mondjuk, Hód Adrienn és másokat az Angelus Iván-féle alomból – igen, Angelus tett valamit a nemzedékváltásért!), a fiatal-középkorú garnitúra világlátása elég hasonló az én generációméhoz.

**Fuchs Livia:** Jelenünkben természetesen mélységesen benne van az a merev, az innovációt mindig gyanakvással

szemlélő, a mindenkori status quót, vagyis a megszerzett pozícióját féltő szakmai magatartás, amelyik első perctől kezdve áthatotta a professzionális táncéletet. Hiszen az új (generáció vagy irányzat) „támadása” mindig *kívülről* jött: a 19. században a gyűlölt Bécsen keresztül a romantikus balett, a 20. század elején a „dilettánsok” képviselte modern tánc, közepén az idegen (mert a lengyel Jan Ciepliński munkásságában jelentkező) modern balett. Egyedül az ötvenes évektől társadalmilag kimondottan támogatott amatőr néptáncosok áttörése, felzárkózása a balett mellé – az árnyékban a modernnek eltiprásával – volt sikeres. A valódi nemzedékváltás azonban itt is elmaradt, mert az első nemzedéket követő „magyar iskola” reprezentánsai későn vagy jobbára méltatlan körülmények között kerültek a művészi rangjukat megillető helyre, a következő alkotógeneráció pedig már helyzetbe sem kerülhetett. Persze mi számít helyzetnek? A balettben és a néptáncban (professzionális társulatokról beszélek) ma is a stabil, állami támogatást élvező társulati rendszer, amihez jobbára nem kötődnek olyan művészi kritériumok, amelyek megkövetelnék az állandó fejlődést, változást is preferáló művészi célokat és azok megvalósítását. A függetleneknél pedig a támogató és kiszámítható, többlépcsős és több forrásból működő, vagyis perspektívát kínáló pályázati rendszer, amihez független és a mezőnyt alaposan ismerő

és követő, felelős kurátorok kellenének. (A tapasztalataimra nézve jellemző, hogy az már fel sem merül bennem, hogy a kultúrpolitika a kortárs táncot a balettel és a néptáncsal egyenrangúan is támogathatná, s nem zárna be a függetlenek állandó létbizonytalanságra kárhozott gettójába.) De hát hol van mindez? A „nagyokat” automatikusan, vagyis létezésük, múltjuk vagy friss beágyazottságuk alapján – hiszen újabban a politikai lojalitás is elvárás – támogató kultúrpolitika (amelyik persze nem tilt, csak módszeresen ellehetetlenít) legfeljebb az előadás- és nézőszámra érzékeny. Ezért a benne lévő aktorok miért is lennének kíváncsiak a másra, a friss művészi fuvallatokra vagy viharokra, a „kicsikre”, ha tesszik? Miért kockáztatnának? A „nagy” társulatokat vezetők közül ki figyel fel a magyar Wayne McGregorra vagy Crystal Pite-ra? Ahhoz ott kellene forgolódni és figyelni a „kicsik”, a kortárs tánc sűrűjében, és érzékenynek lenni a minőségre, meg azt gondolni, hogy megújulás, változás nélkül az együttes működés csak színházi üzem és rutin marad. Vagyis kíváncsinak kellene lenni a szakmai innovációra, s nem csupán megfelelni a státus, vagyis a múlt kritériumainak és elvárásainak. Ez persze, ne áltassuk magunkat, sehol sem könnyű és általános, legalábbis a táncművészetnek azokon a területein nem az, amelyek eleve a tradíció felmagasztalásaként léteznek és ünneplik magukat, mint nemzetközileg a balett, és nálunk emellett még a néptánc is.

**K. Cs.:** Idecitálok néhány konkrét adatot, amelyek igen szemléletesek, és plasztikusan megvilágítják azt, amiről beszélünk. Ez nem személyeskedés, ezek tények. Juronics Tamás 24, Vincze Balázs 29, Kiss János 32 évesen került a Szegedi, a Pécsi, illetve a Győri Balett élére, nyilván más-más indokból és körülmények között, de ezt az életkort a generációváltás szempontjából akár optimálisnak is nevezhetnénk. Csakhogy Juronics 1993-tól, Kiss 1991-től tölti be a funkciót – előbbi vezető koreográfusként és művészeti vezetőként, utóbbi igazgatóként –, azaz nem kevesebb mint 26, illetve 28 éve. Hozzájuk képest Vincze Balázs – előbb igazgató, 2017-től művészeti vezető a pécsi társulatnál – még jócskán le is van maradva a maga 14 évével. És miközben minden tisztelem a Pécsi Balettnél ma holnap 60 éves társulati tagságát ünneplő kiváló táncos-táncpedagógus Uhrík Dóráé, meg nem értem, hogy a notórius álláshalmozó Vincze Balázs (koreográfus, művészeti vezető, kurátor, polgármester,<sup>2</sup> a pécsi Zsolnay Örökségkezelő Nonprofit Kft. ügyvezetője, legújabbban pedig a Pécsi Nyári Színház „istápolója” stb. egy személyben) „megüresedett” igazgatói posztját miért neki kellett betöltenie. Ez valahol nonszensz, és hangsúlyozom, nem Uhrík Dórával vagyok tiszteltlen. Amikor tehát a nemzedékváltás lehetetlenségéről

<sup>2</sup> Vincze Balázs 2010 óta a Baranya megyei Nyugotszenterzsébet független polgármestere.



Magyar Nemzeti Balett: Menyegző (koreográfus: Bozsik Yvette). Fotó: Mezey Béla

beszélünk, ezekről a rendszerbe kódolt masszív anomáliákról is beszélünk. Ascher Tamás, a Katona József Színház főrendezője egy kerekasztal-beszélgetésen azt mondta: „Lehet, hogy szerencsésebb dolog, ha 10 év után elmegy egy igazgató, és jön egy másik, de az is lehetséges, hogy egy igazgató maga teremti új lehetőséget új emberekkel, hogy új színházat csináljanak.” De ha már nemzedékváltást nem, látunk ebből bármit is megvalósulni a hazai professzionális táncársulatoknál, az ún. „nagyoknál”? Az utódlást saját zárt közegekből oldják meg, ez a maximum (lásd Velekei László Győrben). Kívülről senki. Legalábbis hazai pályáról nem. Bozsik Yvette az egyetlen, akit „befogadtak”, akivel kivételt tettek – koreográfusként. Ő esetenként alkot Pécsett (*A hatyúk tava, Csipkerózsika*), vagy eljut a Magyar Nemzeti Balettig (ez is milyen rég volt: *Menyegző*, 2008), ahová ez idáig Frenák is csak egyszer tévedhetett be (*A fából faragott királyfi*). Az Operaház évente egyszer nagy gálánisan kiszúrja a függetlenek szemét a *TáncTrendekkel*, és biztos benne, hogy a maga részéről mindent megtett a „kortársakért”. Néptánc vonalon Kovács Gerzson Péter még megcsinálhatta a Magyar Állami Népi Együttessel a Bartók-trilógia második részét, a nagyszabású *Labirintust* (2008), aztán mintha elválták volna. Még egyes vidéki táncmozgatók hívnak hébe-hóba független koreográfusokat (Gergye Krisztián, Grecsó Zoltán, Mészáros Máté), és ennyi. Ezért is gondolom azt, hogy Juronics ma nem kapná meg Szegedet. És nem azért, mert nem érdemelné meg, hanem mert ma nincsenek Imre Zoltánok, akik a társulatokhoz csábítanak a fiatal, tehetséges Juronicsokat.

**L. K.:** Igen, de nálunk már a Wayne McGregorok sem olyan körülmények között próbálkoznak (válnak szabad szemmel láthatóvá), mint az általam említett példák. Amikor az 1990-es évek második felében McGregort egy remekül felszerelt angol „vidéki” táncközpontban láttam próbateremben dolgozni (Leeds), akkor még mint frissen felbukkant „kortárs táncost”, többen voltak (a hivatásos balett világából), akik fenntartásokkal fogadták, de leginkább nem is ismerték. Mégis hat hetet kapott rezidens alkotóként egy olyan helyen, ahol az általa választott táncosok élén méltó körülmények között dolgozhatott. Nálunk sajnos – az elmúlt kb. 10 évben – az sem nagyon derülhetett ki, kiben van annyi, hogy generációváltó lehessen.

Ezt a hiátust igyekszik amúgy „tűzoltani” az IZP<sup>3</sup> (az a program tehát, amely az egészen fiatal próbálkozókat segíti pénzhez, paripához, fegyverhez egy előadás létrehozatala céljából), csak hogy ez valójában felületi tűzoltás. Nem a hétköznapi, kitartó, „csendes” munkafolyamatokat, az egyenletes fejlődés lehetőségét támogatja meg, hanem – jelen formájában – egy komplex produkció kényszerét generálja. Ennek hátulütőibe (vagyis sok esetben kudarcra ítélt ségében) most nem mennék bele, de azért mégsem akartam elhaladni az IZP mellett említés nélkül, ha a generációváltás lehetőségeire, módjaira fókuszálunk. Volna ötletem egyébként: ha például ezt a típusú támogatást még korábban, még intézményes képzésük idején pályázhatnák meg a fiatalok, hogy jobb körülmények között alkothassanak egymással, egymásnak, és egyben megismerkedhessenek egy előadás létrehozatalához szükséges olyan „rafinériákkal” is, mint a pályázás... Csak hát ehhez a képzési rendszert kellene megreformálni. Nagyon bírom abban, hogy ezt a nálam fiatalabbak is látják, és ki fogják brusztolni. Én mindenesetre erre nevelem őket.

**F. L.:** Egyre inkább úgy érzem, két probléma körül csapongunk. Mert a gondoknak csak egyik vetülete a generációváltás, amitől általában a bemerevedett, megfáradt vagy kiüresedett művészeti munka megújítását reméli az ember. De hát hol létezik a stabil társulatoknál rendszeres műhelymunka? Melyik társulatnak van saját stúdiója, ahol kipróbálhatja magát, aki alkotókedvet érez? (Ezért is torzít erősen az IZP, mert nem egy valóban létező igényt segít, hanem olyanoknak is lehetőséget kínál, akiknek e belső műhelyekben kellene először kipróbálni magukat.) Hol vannak az ifjú titánok Pécsett, Szegeden vagy Győrben? És a három hivatásos néptáncegyüttesnél? És azt se feledjük, hogy a generációváltás igénye nem jelenti csupán azt, hogy a fiatalabbakat hiányolom. Nem, a szemlélet frissességét, bátor, új hangot, kísérletezőkedvet, saját művészi elképzelést várnék: fennállásának sok éve alatt például az operaházi Balett Stúdióban mindez egyszer sem jelent meg, míg a Közép-Európa Táncszínházat a folyamatos útkeresés és megújulás jellemezte akkor, amikor állandó koreográfus és egyben sajátos művészi irány nélkül maradt. Vagyis jó, ha különbséget teszünk a társulatok között annak alapján is, hogy egyetlen alkotóhoz kötődnek-e, mert akkor szerintem természetes, hogy amíg tart az alkotói lendület, a kreativitás, senki sem hiányolja a generációváltást. Az igazi probléma azonban az egész hazai táncvilág mérhetetlen rugalmatlansága, a támogatottak merev elzárkózása a függetlenektől, akik között pedig igenis ott vannak a McGregorok – ha már az ő neve jelzi itt az ígéretes tehetséget. De ha sosem kerülnek igazi helyzetbe, profi körülmények közé, hogy derül ez ki róluk? Ha kiszámítható támogatás, megfelelő próbahely, képzett és sokféle táncos, rendszeres fellépési lehetőség nélkül, a fennmaradásukért küzdve, projektről-projektre kényszerülnek dolgozni? Mikor tud, mondjuk, Pataky Klári, Duda Éva vagy Mészáros Máté egyszer úgy tíz táncossal dolgozni, hogy azok nem egyik darabból a másikba rohannak? És akkor még nem is a függetlenek experimentális mezőnyéből hoztam neveket, de hogy az is működhet, még hozzá nagyon is jól, azt Fülöp László és Hód Adrienn, valamint a Magyar Táncművészeti Egyetem tavaly végzett moderntánc szakos növendékeinek találkozása bizonyította a vizsgakoncerten. És igen, essen itt szó a képzésről, mert valóban ez a dolgok alfája és ómegája: ha egy iskola táncosokat nevel, még hozzá abban a szellemben, hogy mindenekelőtt jó, sőt, kimagasló technikájú előadók, a meglévő repertoár pontos átörökítői és a koreográfusok alázatos „kiszolgálói” legyenek majd, akkor ezekből a táncosokból később sem lesz koreográfus. Kreativitásra is kell nevelni a képzés legelső pillanatától kezdve – és ma már az improvizáció sem mellőzhető, mert egészen más a táncosok és a koreográfusok viszonya, mint akár csak egyetlen generációval korábban az még általános volt –, meg persze önállóságra, nyitottságra, önreflexióra, a hétköznapi kitartó pedagógiai munkájával.

**L. K.:** Tudom, hogy nem én következem, de muszáj reagálnom: persze! Többirányú a probléma, és köszönöm, hogy igazából pontosan ugyanazt mondod (a McGregorok felbukkanása, valamint a hazai példák/hiányok stb. témakörében), amit én, csak persze sokkal pontosabban. És az már tényleg kirajzolódni látszik, hogy generációváltás oktatási paradigmaváltás nélkül nemigen létezhet, főleg egy olyan országban, ahol jelenleg nem csupán a döntéshozó helyzetben lévők oldaláról nem érkezik erre ösztökélés, de – ettől nem teljesen függetlenül – a társadalom részéről sem nagyon.

**K. Cs.:** Egy másik probléma, vagy hát nem is feltétlenül probléma, inkább jelenség (problémaként a hazai nemze-

3 Imre Zoltán Program

dékváltás szempontjából jelentkezik), hogy egyre erősebb a külföld elszívó hatása: a mostani pályakezdők – és nem csak a pályakezdők! – számára már teljesen természetes, hogy nemzetközi szinten is képezzék és/vagy megmérettessék magukat, ha pedig lehetőségük adódik, ott is dolgozzanak. De mit is tehetnének mást, ha a független lét idehaza már jó harmincvalahány éve egyenlő a teljes létbizonytalansággal, és mindemellett a permanens szakmai küzdelmekből fakadó frusztrációval, kiégéssel, elfáradással?! Bizonyára külföldön sem mindenhol rózsás a helyzet, és az is igaz, hogy a művészetcsinálásnak általában jót tesz, ha van egyfajta underground, a körülményekkel mit sem törődő, lázadó stichje (nincs rosszabb a biztos pozíciójuk tudatában művészileg eltunyult, önelégültté vált művészeknél). De hosszú távon azért az sem járható, hogy már bizonyított független koreográfusok alól azért csússzon ki a talaj, mert ez a struktúra a szakmai eredmények (Lábán-díj stb.) ellenére sem kínál számukra semmi perspektívát. Egy darabig elmegy, ha valaki az alkotás mellett eladó egy cipőboltban vagy felszolgáló egy kávéházban, egy bizonyos idő után azonban az alkotói kiteljesedés gátja lesz ez a tudathasadásos kétlakosság.

Feloldhatatlan feszültségforrásokkal van tele az egész táncszakma. A nagy társulatoknál (balett és néptánc) lett életjáradék, mert bizonyos körök kilobbizták, a függetleneknél nem (eleve nonszensz egyébként társulatokhoz, és nem egyes táncosok szolgálati idejéhez kötni az életjáradékot, ám ez alig csípte valakinek a szemét). A nagy társulatok folyamatosan játszanak egymás fesztiváljain (ez is megérne egy misét, mennyire belterjesek ezek a rendezvények), a vidékiek sorozatosan szerepelnek a fővárosban, a függetleneknél viszont alig van mobilitás, Budapesten kívül gyakorlatilag nem látszanak. A tehetségesebbje előbb jut külföldre, nemzetközi fesztiválokra, mint hogy idehaza meg- és elismerjék. A vidék a kortárs tánc tekintetében halott. És az IZP itt is rosszul vizsgázott: messzemenően elhibázott ugyanis kezdő, gyakran elsőműves alkotók döntő többségében kiforratlan, ha éppen nem csontamatőr darabjait megturnéztatni szerte az országban (csak azért, mert *most* van rá pénz), amikor figyelemre méltó, sőt korszakos független táncművek sora nem kap kellő nyilvánosságot.

**F. L.:** Sosem hittem volna, hogy egyszer majd a felelős kultúrpolitikát hiányolom... Valójában most sem teszem, de egy normális társadalmi közegben valamiféle kulturális stra-

tégiának a lerohasztáson versus kitartottságon túl mégiscsak léteznie kellene. Mert az előtoló problémahalmaz is – bár ezekből sokat a generációváltás hívószó alapján épp csak érintettünk – azt mutatja, mára tarthatatlan az a struktúra, ami nagyjából harminc éve alakult ki, s közel másfél évtizedig tartó lendület és kiteljesülés után, az utóbbi évtizedben totálisan megmerevedett: mintha a résztvevők két össze sem vethető pályán játszanak ugyanazt. Csak egyetlen példa erre, ami szorosan kapcsolódik az új nemzedék kérdéshez is: a mai pályakezdő generáció zöme eleve nem is intézményesült keretek között képzelel el az előadói és alkotói pályáját. Látják ugyanis, mennyire hiányzik a támogatott „nagyok” működéséből a kockázatvállalás, a művészi kutatás, hiszen a „nagyok” gyakorlatilag az újabb és újabb darabok gyártására és utánjártására vannak berendezkedve. Aki ellenben a saját kifejezési eszközeit keresi, csakis függetlenként próbálkozhat, ahol viszont az egzisztenciális ellehetetlenülés fogadja. Ezért ha meg is szeretne élni, kettős létre kényszerül – együttes munkája mellett próbál független produkciókkal jelentkezni, vagy pincér, eladó lesz –, külföldre megy vagy a kilátástalanság miatt egyenesen feladja önálló elképzeléseit. Ráadásul a művészi munka egyetlen „mérceje” csak a vállalások mennyisége, mert ez az íróasztalok mellett, a papírokból is egyértelmű. Ki mer – a Trafót mint lassan az egyetlen bátor helyet most ne említsük –, melyik társulatvezető, befogadóhely, fesztiválszervező így kockázatot vállalni? Holott tudható, Béjart-t eleinte kifütyülték, Bauscht éjszakai telefonokkal zaklatták a felháborodott nézők, Graham első európai turnéján pedig többen voltak a színpadon, mint a nézőtér.

**L. K.:** A jelenlegi „kulturális stratégiában” (és már évek óta) talán a legelszomorítóbb a kiszámíthatatlanság, vagyis hogy teljesen váratlanul hoznak egy teljességgel előkészítetlen döntést, hogy aztán a nyilvánosság, sőt, ezen belül gyakran még a „kitartottak” részéről is érkező felmorajlás nyomán gyorsan valami más (megint csak előkészítetlen) ötlet legyen a „kompenzáció”.

Ott tartunk tehát, hogy generációváltást kívánunk, és közben azt is kívánjuk (én legalábbis, és nem csupán a tanítványaimra, de saját huszoneves gyermekeimre is tekintve), hogy az arra képes generáció meneküljön kicsit biztonságosabbnak tűnő helyre. Jó lenne valami reménykeltővel fejezni be ezt a beszélgetést...

HIRDETÉS



- ◆ KRITIKÁK: előadások a Városmajorban, Az arany meg az asszony és a Tóték az Eiffel Műhelyházban, a Tagirovsky rendezte Tragédia Szentendrén, a Velencei kalmár Miskolcon, Titanic és Don Juan Szegeden; Orlai Produkció: Becézó szavak, Gyarmati Fanni naplója: Küszködik és terem, Sztalker Csoport: Vízkereszt, de amúgy mindegy, AlkalMáté: Czukor Balázs; a Liliom Szentendrén
- ◆ DRÁMÁK: Jeanne d'Arc (a Kamra előadásának szövege), Miro Gavran: Felejtset el Hollywoodot, k2: Elza-trilógia
- ◆ INTERJÚK: Soós Attila, Tóth Ildikó

FRITZ GERGELY – VARGA ANIKÓ

# SZERETLEK, MAGYARORSZÁG

*Dale Wasserman: Kakukkfészek – Radnóti Színház*

**Fritz Gergely:** Ken Kesey kultikus regénye nem ismeretlen a magyar néző számára. A *Kakukkfészek* az elmúlt évtizedekben többször is műsorra került vidéki és fővárosi színházakban egyaránt, Miloš Forman filmje pedig nemcsak a műnépszerűségét mélyítette, hanem vélhetően máig érvényes nézői elvárásoknak ágyazott meg. Az 1977-es vígszínházi *Kakukkfészek*-bemutatót Kapás Dezső rendezésében a korabeli kritika is nagyra értékelte, külön kiemelve Béres Ilona elsőrangú alakítását Ratched nővér szerepében. Bár Almási Miklós a *Színház 1977. júliusi* számában a modern kapitalizmus logikájával látta analógnak az előadásbeli bolondokházát, és éppen azt hangsúlyozta, hogy a tapsrendkor Béres Ilonát alig honorálta a közönség, hiszen az általa játszott Főnéni minden néző számára túlon túl ismerős volt. Életkori okból nem volt esélyem látni a 77-es előadást, de negyven év távlatából nézve különösen beszédes, hogy a Zsótér Sándor rendezésében májusban bemutatott *Kakukkfészek* ma is milyen mértékben alkalmas a kelet-európai valóság parabolisztikus ábrázolására. Zsótér rendezése rég nem látott minőségű politikai színház. Keze alatt egy rendkívül pontos, finoman rétegzett előadás született, amely ritkán tapasztalt természetességgel igyekszik intellektuálisan aktivizálni a nézőjét. Ez a politikai színház tehát nem a napi politikai ügyek szövegtartalmi kommunikálására épít, továbbá a nézőt nem az esetleges áthallások észlelésére szeretné kondicionálni. Előjáróban ezért is állítom, hogy kivételes, a mai magyar színházi üzemhez képest pedig igencsak bátor előadás született a Radnóti színpadán.

**Varga Anikó:** Egyetértek a politikai színházként való értelmezéssel – ami érdekes, hogy milyen reprezentációs eszközökkel, gesztusokkal éri el az előadás, hogy ekként gondoljunk rá. A metaforikus olvasatba vetett bizalommal gyakran találkozni közéleti vonatkozású előadásokban: ez főként az áthallás erejére épül, arra, hogy a néző érti a társadalomkritikai célzást, függetlenül a drámai történet szoros közegétől. Mindez olajozott, az üzenet átmeleg, viszont a játék többnyire a parabola zárt keretében marad. Ha van kiszólás ebből, az inkább informatív, kevésbé performatív; vagyis leírja, amiben élünk, visszatükrözve megerősíti az erről való tudásunkat, de ritkán vezet el megrázó dilemmákig. És mindentől keletkezik egy olyan benyomása az embernek, hogy kellemes környezetben, tehetséges alkotók munkája révén megint elfogyasztott egy értelmiségi szempontból felelős kultúrterméket, de az egyetértő, picit azért unott hümmögésen túl nem sok történt vele. Miként lehet ezt a tehetetlen, megkövesedett konszenzualitást megakasztani? A tartalmin túl ez színház-

nyelvi kérdés is. Zsótér megcsinálhatta volna a *Kakukkfészeket* úgy is, hogy nem fűz kommentárt, nem növeszt más kontextust hozzá – így is simán rá tudnánk vetíteni arra, amiben élünk. Csak ez hatásként már nem biztos, hogy elég. A metaforákkal szembeni kételyt tartom, azt hiszem, az egyik alapvető alkotói erénynek: a Radnóti előadása pedig mást sem tesz, mint szétszereli a bolondokháza toposzát, hogy megnézzük, az részleteiben miként épül fel és működik. Mert nem feltétlenül úgy működik, ahogy elsőre gondolnánk. Zsótér rendezése rendszerelemzés, és ebbe bevon minket: egyszer csak egy szintre helyezi a színpadot a nézőtérrel. Számodra nem volt meglepő, hogy ezt egészen direkt kiszólásokkal éri el? (Az olyan mondatokra gondolok, hogy „szeretlek, Magyarország”, vagy „én bolond vagyok, mert a kormánypártra szavaztam, és ti is bolondok vagytok, mert a kormánypártra szavaztatok, de én még bolondabb vagyok, mert a következő választáson is rájuk fogok szavazni”. Vagy amit a másságról mond, hogy mit jelent egy elutasító társadalmi közegben, mint amilyen a magyar, leélni egy fél életet – és ezeken az életeken szinte lehetetlen mozdítani, ilyesmiknek köszönhetően ragadtunk ebben a burokbán, szocializálódtunk a feltételeihez.) Illetve azzal, ahogyan elhangzanak. Bár nem pontos ezeket kiszólásoknak nevezni. Mert nem valamihez, nem a parabolához képest félre: hiányzik belőlük a cinkosság, az önfelmentő összetartozás édes mákonya.

**F. G.:** Pontosan ezt éreztem én is. Nem emlékszem az utóbbi évekből olyan előadásra, amelyik ilyen kifejezően lett volna képes bevonni a nézőteret, mégis kerülve a didaktikus-ságot. A direkt kiszólások ugyanis olyan dramaturgiai konstellációban hangzanak el, amelyek részletesen bemutatják az önkéntes elnyomás dinamikáját. Számos politikusnak címkézett előadás kapcsán láthattuk mostanában, hogy a nézőtérre mutatva elhangzik a szöveg, „lám, itt a nép, mégsem tesz semmit”. Ettől azonban a nézők még nem fogják hirtelen népnek érezni magukat. Ellenben a kiszólásokat a szünetben jól meg lehet csócsálni a büfében vásárolt bor mellett, és közben elmerengeni azon, hogy valóban milyen tragikus, amit a hatalom művel, és mi mégsem teszünk ellene. Én ezt színházi oldalról paternalista gesztusnak érzem, és Zsótért abban látom rendkívül progresszívnek, hogy választott elnyomásunkra fókuszál. Arra, hogy a helyzet nem írható le az erős politikai hatalom versus kiszolgáltatott egyén képletével. Ratched nővér nem a miniszterelnököt allegorizálja, hanem bárki beleláthatja azt, akinek a mindennapokban nem mer nemet mondani. Akivel szemben azonnal alárendelt szerepbe helyezi magát. Zsótér



*Kakukkfészek*je a felelősség színháza. De menjünk bele a részletekbe is: a lényeg ugyanis az, hogy miként működik ez a dramaturgiai rendszer. Egyfelől meghatározó a díszlet, az első jelenetben felfújódó matrabcurok. (Maga a burok is kitűnő metafora.) Számomra itt az volt a lenyűgöző, ahogyan ebben a világban a színészek léteznek. Egy közbevetés azonban a szereposztás kapcsán fontos: többek számára – főleg azoknak, akik a filmélményük felől nézik az előadást – problematikus volt Csomós Marit látni Bromden szerepében. Ezzel kapcsolatban neked mi a meglátásod? Szerintem Zsótér megpróbálja lehámozni a történetre ráégett értelmezéseket. Nagyon érdekes, ahogy a rendezés jelként kezeli a regénybeli karakterek háttérét, identitását, vagy akár a helyszíneket. Amerikában vagyunk, ugyanakkor az is elhangzik, hogy McMurphy a közelből jött, a péceli állami gondozottaktól.

V. A.: Sokféle asszociációt előhív a felfújható nejlomburok, az előadás mind mozgatja is ezeket: a puha védettséget, amely alá a szereplők – önként – bemenekülnek; a megfigyelés és ellenőrzés áttekinthető rendszerét; az emberi elmét. Egy közös mentális térről is szó van, amelyet jelenlévővé tesz az előadás. Nevezhetjük ezt az adott este közönségének, Magyarországnak is. Pontos, ahogy írod: a *Kakukkfészek* a felelősség előadása, amely – hiába van ott Ratched nővér, aki Kováts Adél játékában egy szikrázó megsemmisítőgép – nem azonosítja be a főgonoszt. Nincs megnyugtató válasz arra, ki a hibás a kialakult helyzetért, miközben a hiba, és így a felelősség kérdései nagyon is létezőek. Amikor Martini (Martin Márta) elmondja, hogy

valójában évtizedek óta halott, vagy Harding, hogy azért marad az intézetben, holott elmehetne, mert kint a való élet durva, ezek ambivalens érzéseket ébresztenek, hiszen társadalmi diagnózisként olvassuk, a karakterek helyzete miatt ugyanakkor nehéz ítélkeznünk fölöttük. Mert az, hogy valaki feladja, vagy sem, nem csupán erkölcsi kérdés, hanem érzelmi, idegrendszeri is. Nem mindenki bír ki mindig mindent. Az előadásnak van ismerete arról, hogy a társadalmiság vagy társadalmi felelősség kérdését soha nem tudjuk végérvényesen megválaszolni, viszont ez olyan kérdés, amely újból és újból – bizonyos korszakokban fokozottan – kikényszeríti, hogy feltegyük.

Ami Bromdent illeti, a gyarmatosítás problémáját nehéz egy az egyben lefordítani magyar kontextusra, és attól, hogy/ahogyan Csomós Mari játssza, lesz egy lebegő jelentése a félvér indián karakternek: azok reprezentánsává válik, akikre kisebbségiként gondolunk, akik a jogfosztottság vagy valamiféle sérülés nehezen elbeszélhető történetét hordozzák. Adódik, hogy a romákra vagy akár a nőkre gondoljunk, de a direkt utalásokat okkal kerüli a rendezés. A szereposztás is része annak az elvnek, amelyről a jelszerűség működésével kapcsolatban írsz, és amely az előadás rétegeit létrehozza egy többes referencialitást mozgatva.

Nyilván nem a sztori egyszerű újramondása a cél: közben meginog a regényről, a kultfilmről való (sokszor csak a zanza, hívószavak, ikonok szintjén mozgó) ismeretünk, és így másként látunk rá. Zsótérnél ez általában is a munka kiindulópontja, de a *Kakukkfészek*ben erősebb a kibillentés a meg-

**Mi?** Dale Wasserman: Kakukkfészek – Ken Kesey Száll a kakukk fészkére című regénye alapján

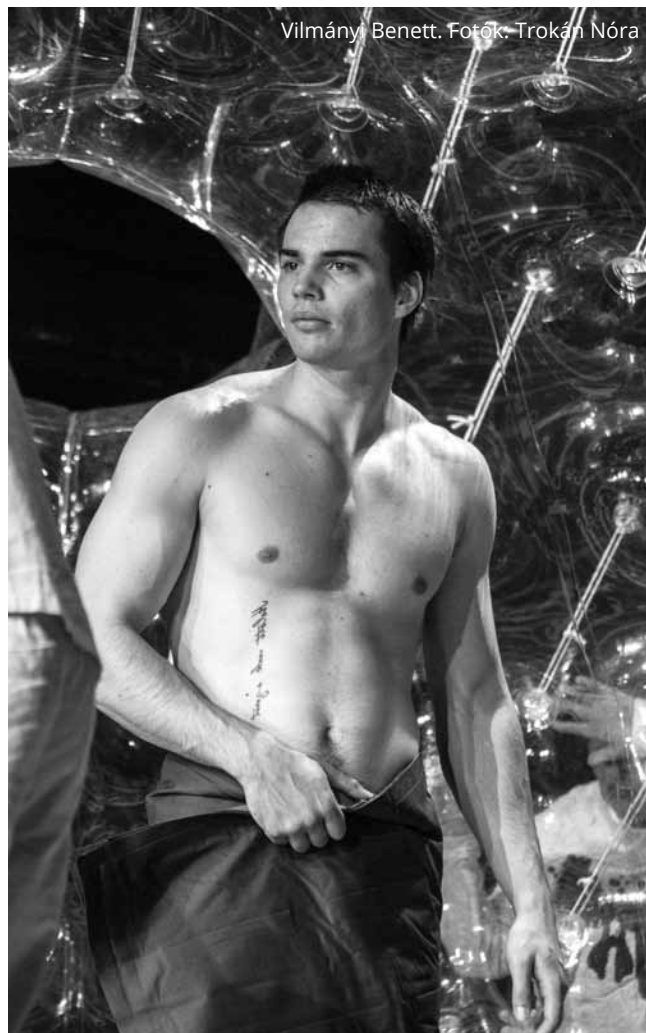
**Hol?** Radnóti Színház

**Kik?** Csomós Mari, Vilmányi Benett, Rusznák András, Martin Márta, Zsótér Sándor, Bálint András, Koroknai Sándor, Márfi Márk, Kováts Adél, Kelemen József, Bajor Lili, Sodró Eliza, Konfár Erik, Porogi Ádám / Díszlettervező: Ambrus Mária / Jelmeztervező: Benedek Mari / Dramaturg: Ungár Júlia / Rendező: Zsótér Sándor

szokott „zsótéros” átiratokhoz képest. Ezt az ő megjelenéséhez, játékához kötöm. Van egy plusz jelentése annak, hogy a rendező megjelenik az előadásban, ami itt nem atelier-geisztus, hanem szintén a felelősséghez kapcsolódik: kiviszi a bőrét a vásárra. Úgy is, hogy éles mondatokat mond. Sokszor azt érezni, hogy személyes, vallomások helyzetből – miközben ez a közvetlenség nem személyeskedő; az intonáción, a gesztusokon, a karakterrel-önreprezentációval való kifinomult játék módján múlik ez. Nem egységes különben az előadás abban a tekintetben, hogy a színészek közül ki miként gondolja el, valósítja meg a karakterábrázolást: van, aki jelként hordozza magán a karaktert, és performatívabb viszonyban van vele, engedi magát áttűnni rajta, játszik a mezzel; van, aki inkább teljesen belebújik, eltűnik mögötte, mondhatni átlényegül, és ezt hagyományosabb színészi eszközökkel éri el (mint László Zsolt – például a dadogásra gondolok itt eszközként). Szóval az előadás egyik rétege kilép a szokásos rendezői adaptáció keretéből. És ez kipattint egy valóságos helyzetet. Tétje lesz annak, hogy „jó, itt vagyunk – de mégis mi közünk egymáshoz?”

**F. G.:** A felfújható nejlomburokról szóló értelmezésedhez kapcsolódnék először, miszerint ez egy közös, mentális tér, az adott alkalom közönségének tükörképe. Ezért is van jelentősége annak, hogy a színészi karakterábrázolás nem egységes, s a mélyebb, hagyományosabb szerepformálás mellett elrajzolt, eltávolított színészi munkára is látunk példát. Zsótér szerintem így teszi markánsá a különböző szereplők jellembeli heterogenitását. A burokbeli élet természetességét a metaforikus és a valós egymásba játszásával éri el: így még kontrasztosabbá válik, hogy ebben a térben hús-vér emberek, személyiségükben rendkívül eltérő egyének vannak jelen. Ez a lebegő természetességet sugárzó állapot kell ahhoz, hogy az „abnormalitáshoz” kötődő jelek is elrajzolttá váljanak, s hogy valóban tükörként tekintsünk a burokbeliek életére. Hiszen konkrét, magunkra vonatkoztatható referenciális jelentése lesz annak, amikor a McMurphy indítványozta szavazásánál senki sem meri felvállalni a véleményét, vagy ahogy az előadáson végigvonul a vágyak megélésének letiltása. Amikor normálissá, otthonossá válik, hogy Ratched nővér jobban tudja, mi a jó. Így lesz valóban tétje a színpad és a nézőtér összefonódásának, ezért is működik az a Zsótéri kiszólás (amikor a nézőtérre tekintve mondja), hogy „van köztük néhány hülye, de ők is normálisak”.

Zsótér kommentjei és teljes színészi jelenléte valóban rést ütnek a reprezentáción, én többször úgy láttam őt, mint aki nemcsak kommentál, hanem egyben saját rendezését is értelmezi, s ez meglehetősen ironikus gesztusnak hatott. Például amikor megjelennek a prostituáltak az intézetben, s Zsótér mintegy külső szemlélőként mondja: „Ez nem történik. Ez Kafka, Mark Twain és Martini kollaborációja.” Az állandóan interpretáló Harding egyfajta értelmiségi szerep allegóriája-



Vilmányi Benett. Fotók: Trokán Nóra

ként is olvasható. De Zsótér ütős mondatainak kontextusában még arra is utalhat, hogy az éles intellektus vagy a pontos helyzetelemzés nem záloga a változtatni képes cselekvésnek. Éppen azt mutatja meg a *Kakukkfészek*, hogy a közösségi beidegződéseket és reflexeket nem lehet egy szempillantás alatt átírni. Hogy nem lehet – Kantot parafrázálva – egyhamar kilábalni a magunk okozta kiskorúságból.

**V. A.:** Szerintem a nem egységes játékmód abból fakad, hogy nem mindenki rezonál ugyanazzal az értéssel a zsótéri gondolkodásra. De lehet, hogy ez természetes. Izgalmas, miként bontja le az előadás például a Forman filmjéből ismerős pátoszt. McMurphy karakterének macsó kontúrját megtartja, ám Vilmányi Benett alakítása és alkata ezt valami fiús, bizonyos tekintetben tudatlan és természetes lázadással tölti meg. Ennek is társadalmi jelentése lesz: egy fiatal srác becsöppen a magukba zárult, a rendszerrel kibékült felnőttek körébe, és sikerül felpiszkálnia őket, csakhogy óhatatlanul feláldozzák őt a konfrontációban. Menet közben érti meg, és vele együtt mi is, hogy a hősiesség kegyetlen csoportjátzsma. Nincs rá magyarázat, hogy miért folytatja ezután a provokációt, és ez szép titokká válik. Annak a titkává, milyen rejtett tartalékai lehetnek az integritás utáni vágyunknak, még úgy is, ha ennek az ára a teljes önfelszámolás. De mivel ez tanulási, tehát reflexiós folyamatként jelenik meg, más megvilágításba helyezi, amit ennek a hősiességnek a tragikumáról gondolunk, vagy arról, hogy mi jön ezután: mit jelent a szabadság, amibe Bromden kiszökik.

GABNAI KATALIN – GERGICS ENIKŐ

# DOBÁLÓZÁS

*Négykezes a kolozsvári Homemade vígszínházi vendéjátékáról*

A Szüleink-projekt *Homemade* című előadása (2016) – a Kolozsvári Állami Magyar Színház vendéjátéka – 2019 májusában volt látható a Vígszínház Padlásán. Mivel az előadás az erdélyi családok körében végzett kutatásokon alapul, és szülők és gyerekeik kapcsolatát dolgozza fel, két kritikust kértünk fel, hogy életkorukból és eltérő munkatapasztalatukból adódóan két külön generációt képviselve beszéljessenek az előadásról.

**Gabnai Katalin:** A hetvenes évek elején nálunk is elkészültek az első életjátékok, melyek közös anyaggyűjtést követő, irányított improvizációk során születtek. A dramaturgiai rendbe állított, megrostált jelenetsorok aztán rögzített *kollektív drámákká* lettek, s kit fölháborított, kit lelkesített a belőlük áradó igazság. Az eddig elhallgatott, most megmutatott életanyag sokszor hókon csapta a közönséget, de volt olyan is, hogy az általuk kiváltott hatást később mások is megkívánták. Hazamentek, felhevítették pár érzékeny témára a saját csapatukat, néhány rögtönzésből kiemelték a legvadabbakat, s azokat – nem adva biztos formát, s vele védelmet (!) a játékosoknak – közönség elé vitték. Sokszor megesett, hogy elvitte őket az odamondogatás, a fügemutatás indulata, de – reszkető lábakon állva bár – mindenki hősnak érezte magát. Frissiben erre az időszakra emlékeztetett engem ez a produkció. S bár vallom, hogy a fontos dolgokat rosszul is csinálni kell, kiegészítem azzal: de nem örökké. Hiszen a sikerre vivő módszer, ha nem csak az elszánás bátorsága dagasztja, idővel és megfelelő tehetséggel elsajátítható.

**Gergics Enikő:** A kétezres évek közepén Magyarországon forradalminak számított kimondani, hogy a család nem szent, és többnyire nem boldog és biztonságos hátszág, hanem az egyén megnyomorodásának intézménye, a házasság alapvető buktatóinak elkerülésére pedig csak a kivételes néhány százalék képes. Ki kellett mondani azt is, hogy az anyák mártírságának felmagasztalása hamisan cseng, az, hogy apa „besegít”, már önmagában is kívülállóvá teszi a családban, és hogy a szülőségben egész sor játszmalehetőség van. Erre a felszabadító társadalmi diagnózisalkotásra, arra, hogy ezek az alakok nem egyszeri történetek szereplői, hanem rendszerintű jelenségek, egész brandek épültek. Bennem abszolút ezt a mozgalmat idézi fel a *Homemade*.

**G. K.:** Engem megviselt a látottak problémacsokra, de elolvastam a projektre vonatkozó anyagokat, szelídülni kezdtem. Balázs Nóra, a projektmenedzser készített interjút a játék két dramaturgjával, Bíró Rékával és Deák Katalinnal, s ebből kiderül az a hályogkovács hősiesség, amivel megkezdtek,

majd végig is vitték a munkát. Jelenleg azt érzem, hogy ifjú energia, felnőtt odaadás és vitathatatlan jó szándék hozott létre valamit, ami azonban jelen állapotában szakmai vakrepülésnek számít. Az első nagy teher a vállalkozáson, hogy a nagyszabású felmérés során készült, kilencszáz oldalas kitévő hetven mélyinterjúból kiemelt témák *mindegyikével egyszerre* akartak foglalkozni. S persze olyasmivel, ami fáj, ami titkos, bárhol a világon. A második, hogy a kiválasztott anyag *feldolgozásához* nem sikerült módszert, *bemutatóhoz* pedig nem sikerült műfajt találniuk. Ha drámai szerkezet tud kiépülni, ott lesz struktúrát adó *történet*, s védi a *szerep* a fellépőket. Ha csak mozaikos anyag tud összeállni, akkor erős zenei dramaturgia tudja megemelni a morzsalékos szöveganyagot, *tartalmi és formai rímek* teremtik meg azokat az íveket, melyek formát adnak a játéknak.

Mikor elkezdődik egy előadás, az első percekben meg kell hogy tanítsa saját nyelvére a nézőt. Ez a produkció megtévesztő dramaturgiai „ígéretekkel” csalogat, túl sokfelé indít el bennünket. Érezhető cél az otthonosságra törekvés. Ismert dallam szól, de kicsit sokáig. Aztán hatan elénkbe ülnek, s három rossz természetű házaspár státuszdialogusait halljuk, olykor Ionesco stílusában. Systerő gonoszság árad a mindent megszóló, gögös szavakból, s érezhető a közös fájdalom: ezt – ne! A jelenet szinte megüt bennünket. Aztán az abszurd drámák blazírt hanghordozását felváltja valami shakespeare-i tágasság, mely kabaréba hanyatlik. De azért jó lesz ez, reménykedik a néző.

**G. E.:** Végig fokhagymás rántászag terjeng, szinte még a lépcsőházban visszhangzó kiabálást is hallom hozzá, bezárt-ság érzésem van. A látvány is az általánosítás eszközeként működik, a három színész ugyanazt a nadrág-ing-hőcentróger szettet viseli, a színésznők pedig valamennyien valamilyen virágmintás ruhában vannak: férfiak és nők, egyének, de mégis a szerepükbe betonozottak.

**G. K.:** Valami oknál fogva – remélhetőleg nem azért, mert a színész kiválóan énekel – katonanóta zendül. Törmelékes, különálló szavakból épített, sorolós szabad verset

hallunk, a huszadik század közepi magyar költők stílusában, s közben vagy négyszer újra szól a férfinak. (Most már nem tudni pontosan, merre megyünk.) Kiskamaszok szövegét halljuk arról, hogy mi ciki, mi nem ciki. (Mindig nagy gond a dokumentumszövegek rendezői gondozása és színészi megvalósítása. A csehovi beleélés és a klasszikus játékmód összetöri a sokszor csak mikrofonközépen életképes vallomásokat.) Gyermejjátékok következnek, morbid mondókák, vadabb szövegek, mint az angol dajkarímek, s felnőtt nők járják a táncikat, jelezvén, élnek itt gyerekek is, s azok ilyesmiket csinálnak. De fölmerül a kérdés: ki beszél, amikor valaki hozzánk szól? Választ vár a színész? Tényleg? Játékvezető lenne? Á, nem, hisz rebbenve menekül szövege végeztével. Akkor mit akart? Tánc és ének kezdődik, s utálkozó féltékenységű jelenet indul.

**G. E.:** Ezekben a részekben látszik leginkább, hogy az előadás sokat mond a férfi-nő kapcsolatáról is, abból építkezik a szülő-gyerekek téma felé. A három férfi színész egymás mellé rendelt, eltérő produkciói, a katonadal, a szóláncszerű felsorolás és a monológ arról, mi ciki férfiként, a férfiak szerepelvására reagál. Ennek párjaként következik a három színésznőpáros „mondókázása”. Még egyértelműbb a szimmetria az apa és az anya monológja között, amelyek arról szólnak, mit várnak tőlük, mit kell teljesíteniük, mi alapján értékelhetőek. Végző soron az egész családi egység egyetlen klausztrófóba élménnyé válik.

*Generációs konfliktus helyett szerepkonfliktusok* vannak. Ez látszik abban a jelenetben is, ahol a boldog szülők használt autót ajándékoznak a lányuknak és annak ökotudatos vőlegényének. A szülők pont úgy nem értik a gyerekeket és annak jövőbelijét, ahogy egymással sem jutnak dűlőre, és a je-

gyesek közt is érezhető a kimondatlan feszültség. Ezeknek a témáknak a töredéke is kitenne egy előadást.

**G. K.:** Az egyik legszebb rész az a néma futam, amikor az üres üvegek közt űzi a férfi az asszonyt. Az alkoholizmus és a bántalmazás témája oly erős, hogy mint búvópatak, így, némán, végigfuthatna az egész estén. Értjük, féljük, rettenetes. De egy sikoltással abbamarad.

**G. E.:** Tényleg erős, ahogy az ittas férfi közeledése fokozatosan csap át üldözésbe, ahogy a részeg férfi rádőlne a nőre, de az elhidegült házastárs újra meg újra visszalöki. A feleség eleinte csak utálkozást mutat, aztán egyre hisztérikusabbá válik, mígnem felpattan és menekül. Ez talán az egyik legsűrűbb pillanatsor: már csak ennyiből is úgy érzem, hogy nem a színészi vagy a rendezői eszközök hibáznak, sőt, a produkció tele van jó megoldásokkal.

**G. K.:** A tragikus fölismerések java részét ahhoz, hogy a fájdalom közölhető legyen, távolítani kell valahogy. Ehhez kéne a történet, ami védelmet adna, vagy a zenei szerkezet. Menekülés lenne még a humor, melynek lényege a megbocsátás, de annak itt most nem nyitnak ajtót. A kabaréstílusú komikum viszont engedélyt ad a kinevetésre. Aztán meg a darabos, satirikus tréfa vált át könnyek közötti ordításba és káromkodásba. Egy pszichodráma-foglalkozáson előfordulhat ilyen helyzet. Ám itt és most nincs fölvezetve. Lebénulunk.

**G. E.:** Eleve nagyon egyenetlen az egyes epizódok hangulata és stílusa. A szülők konfliktusában sérülő gyerek válásra biztató monológja mellé odailleszteni annak a kamasznak a panaszait, akit a szülei Facebook-használata hoz megalázó helyzetbe a kortársai előtt, nem humoros, sokkal inkább gorbomba megoldás. Nem bagatell az sem, hogy a szülők „legjobb barátként” való viselkedése mennyire sértő lehet a ser-



Fotó: Kolozsvári Állami Magyar Színház

**Mi?** Biró Réka – Deák Katalin: *Homemade*

**Hol?** A Kolozsvári Állami Magyar Színház vendéjátéka – Vígszínház

**Kik?** Albert Csilla, Dimény Áron, Kali Andrea, Kántor Melinda, Marosán Csaba, Molnár Rudolf, Laczó Júlia, Kicsid Gizella, Szucher Ágnes, Balogh Dorottya / Jerovszky Tímea / Dramaturg: Biró Réka, Deák Katalin / A dramaturg munkatársa: Bogya Tímea Éva, György Emese, Sorbán Csenge, Szabó Hanga, Veres Kincső színháztudomány szakos hallgatók / Munkatársak: Deme Ilona (pszichológus, családterapeuta), Dávid-Kacsó Ágnes (pszichológus) / Rendező: Vargyas Márta

dülnök. De hogy lehetne releváns sérelemnek látni a szüleink Facebook-feedjét, miközben bántalmazás, alkoholizmus, szeretetlenség szerepel mellette?

**G. K.:** A második rész kezdetekor papírlapokat látunk zsinórra fűzve, melyekre a nézők bejövételkor apjuk és anyjuk keresztnévét írták. Papírgalacsinnal lehet megdobni „őket”, amikor a játékvezető kérdését hitünk és életünk szerint megválaszoljuk. Egyetlen csoportomban sem biztattam volna senkit társai előtt, de négy szemközt sem, hogy most dobod meg apád-anyád nevét, ha azt érzed, „gyűlölöm a szüleimet”. Van a rákérdezésnek felelősebb formája is, például az, hogy „emeld föl a kezed, ha úgy tudod, van, aki gyűlöli a szüleit”. Épp elég ez, nem kell, hogy a felszabadulás helyett rászabaduljon csapatostul hazainduló kamaszközönségünk a felmenőire. Ezt a dobálózó vallomásosdit semmiképp nem pártolom, hisz utána nem követjük a gyerekeket, s a békítő kérdezősködés nem biztos, hogy lecsillapítja a hirtelen megnyíló indulatokat.

**G. E.:** A színészről velünk szemben, törökülésben, sajátként olvassa fel ezeket a „gyűlölöm”-állításokat, egyedül itt érzem működni a direkt megszólítást. De elég egyetlen megjegyzés, amelyről nem hisszük el, hogy az övé, és szétesik az őszinteség, a közönség azonnal bele is szól. Ezáltal elveszíti az erejét az indulatok szabadjárja engedése és a kötelező megbocsátás is. (Megint felmerül: miről szól az előadás, az emberi kapcsolatok kisszerű, szinte kikerülhetetlen bűneiről, vagy az ellenünk, néhányunk ellen igazán vétkezőkről? Azt bocsátjuk meg, hogy a szüleink nem vettek emberszámba, vagy azt, hogy nem engedtek el szórakozni?) Lehet, hogy kamaszok, a célközönség előtt működik ez is. De ez a mostani közönség a Vígszínház padlásán úgy dobálja a papírgalacsinnal a szüleik leadott nevét, hogy sejthető, ezeknek a szülőknek egy része már nem él.

**G. K.:** Újabb műfaj következik, két Mosonyi Aliz, Czákó Gábor vagy a kortárs filmesek stílusában elgondolt, kis mórliczi áthallással megírt, gyönyörű szépen elmondott „rémese”. Ez bizony irodalom is, színház is, pedig csak állnak és mesélnek. Utána fölhangzik a *Dance Me to the End of Love*, szövegestül. A szülői értekezlet nagyjelenetében a kétségbeesett pedagógust gyalázzák a kétségbeesett szülők. A színészi gárda érdekelt a téma boncolgatásában, de – mivel ez alighanem „lüktető üröcskének” meghagyott szabad improvizáció – nyúlik-mállik a jelenet.

**G. E.:** A két hátborzongatóan feszes mesemondás, a murkófőzelék és a bántalmazó hétfejű sárkány története végén

a két színész általános értelemben vett szülői figurává válik, a gyerekeik körbeveszik, megcibálják őket, és rájuk olvassák, hogy hülyére lehetett őket venni. A vádak súlya – „elhittetek, hogy kaptam az óvszert, hogy még szűz vagyok, hogy nem cigire költöttem azt a pénzt” – nincs összhangban a stilizált brutalitás mértékével. Sokszor érzem, hogy sem a színészek, sem én mint néző nem kapom meg az egyes epizódok elvárásának lehetőségét, és az új kép kezdetén még bőven azt figyelem, hogyan tudtak a színészek visszatérni azok után, ami történt. Ennél a jelenetnél is nagy szükségem lenne arra, hogy legalább pár másodpercre kimenjenek, és ne kelljen benne maradniuk a megalázott szülők szerepében. A szülői értekezletes imprót megint élvezzük, mert ez egy bő lére eresztett déjá vu, élménybeszámoló valami olyanról, ahol mindnyájan ott voltunk, de nem vezet tovább.

**G. K.:** Zavarba ejtő monológ következik az anyai lét örömeiről és gondjairól, mely megint előhossa a dokumentum-szövegek tolmácsolásának színészi problémáit, és a színészi és a játékvezetői jelenlét izolált szakaszainak szükségességére is rámutat. Egyszerre is működhet ez a kettő, de akkor *tanítási drámáról* beszélünk, melynek mások a szabályai, s melynek itt az árnyéka sem jelenik meg, s ez ezen a gyakorlottsági szinten nem is volna szerencsés.

**G. E.:** Ennél a monológnál ugyanazt érzem, mint akkor, amikor az egyik színésznő válás előtt álló szülők gyerekeinek a levelét mondja fel nagy meggyőző erővel. Itt ráadásul az életkor, a színészi jelenlét is jobban stimmel, szép az alakítás is, a végeredmény mégis hamisan cseng. Nagyon hosszú ez a 2 óra 45 perc, és különösen hosszú benne pont ez a monológ; legalább három ponton vagyok biztos, hogy ez a mondat már a csattanó lesz. Újabb nehéz téma jön: hogyan lehet hiteles szülőnek lenni úgy, hogy nem állunk ki magunkért, a jogainkért. A társadalmi felelősség kérdésköre így a végén új felvetésként már egyértelműen túl nagy falat.

**G. K.:** Összegezve: ha az alkotók a jövőben hajlandóak lennének tovább tanulmányozni ennek a játékmódnak a titkait, óriási utat járhatnának be együtt. Minden vitatni való eleme ellenére nem volt ez hiábavaló erőfeszítés. Gazdagodott vele a kolozsvári színház, s el tudom képzelni, hogy mint a csapatszínházi produkciók legtöbbször, ez a játék is otthon él igazán, mikor az „akolmeleg” összetartja, s meglehet, hogy – ahogy Madách mondja – „önkörében végtelen erős”.

**G. E.:** Én inkább a korosztályi kiszakítottaságot érzem a legmarkánsabbnak. Különösen a tizenhét éves lány monológjánál, aki kortársakhoz próbál beszélni, de a nézőtőren felnőttek, idősebbek ülnek, kínosak a kikerdezések, ahogy a saját testével és jövőjével kapcsolatos szorongásainak visszhangját keresi a közönségben. Ugyanakkor egyedül ebben a jelenetben kerül elő hangsúlyosan a határon túli identitás, egyébként csak a nyelvhasználaton érezhető, hogy nem Magyarországon vagyunk. Miközben úgy gondolom, hogy a témák többsége univerzális, és lényegtelen, hogy ez az egész Pesten vagy Kolozsváron történik, nem lesz kevésbé ránk illő, lehet, hogy az előadás mégis azáltal veszít az erejéből Pesten, hogy az anyaországban esetleg nem üt akkorát, ha valami tényleg, pont mirőlünk szól – ez lenne pedig a *Homemade* eszenciája.

Meg lehet érteni, hogy mindezekből nehezebbé esett lefagyni az alkotóknak. Az előadás így aztán végső soron heroikus küzdelem az anyaggal, amelyben a néző kétségtelenül gazdagodik, de azért mégsem mondhatnánk, hogy egyértelműen győztek az alkotók.

# ÚJRAFORDÍTANI A NEMZETI DRÁMÁT: SZIMPATIKUS TETT VAGY SZENTSÉGTÖRÉS?

Megjelent Nádasdy Ádám *Bánk bán*-újrafordítása. Bár Illyés Gyula átigazításában ismerünk már egy korábbi változatot, mégsem volt hosszú ideje példa arra, hogy valaki átültesse kortárs nyelvre Katona József híresen irodalmias sorait. Körkérdésünkben SPIRÓ GYÖRGY író és SZARKA ESZTER magyartanárt kérdeztük Nádasdy fordításáról, ANDREW HAYDON brit bloggert pedig arról, mi a helyzet az angolok „*Bánk bánjaival*”, Shakespeare darabjainak ma már hallás után sok esetben érthetetlen fordulataival.

## SPIRÓ GYÖRGY

Színházi szövegekkel általában nem szokott baj történni: olyan nyelven beszél a színház, mint a néző, különben megbukik. Probléma akkor sincs, ha egy színházi szöveg túl jó, és több évszázadot, netalán évezredet is túlél; a szöveget átigazítják, az érthetetlen szavakat és kifejezéseket kicserélik, később az egészet lefordítják a holt nyelvről az eleven nyelvre – például ógörögről újjörögre –, és minden megy tovább.

Baj csak akkor van, ha az illető dráma valamely nemzeti drámairodalom kiválósága, és a szöveg hitelességét – szentségét, tehát változatlanságát – a hatalomközeli esztéták számon kérik a színházon, sőt még a közönségen is.

Nemzeti drámairodalmak nem léteznek nagyon régen, és a nagy nyelvek ezt a kifejezést nem is ismerik. Nincs angol, francia, német, spanyol nemzeti drámairodalom, hanem egyes szerzők vannak, ilyen-olyan korszakok, stílusok, sikerek és bukások. Ha Shakespeare drámáinak nyelvét nem teljesen értik az anyanyelvűek, akkor vagy beleverik a tanulóifjúság fejébe, hogy hajdan nem létezett a *yes*, csak az *ai*, az *O* pedig nem azt jelentette, hogy 'óh', hanem a női nemi szervet, vagy pedig lefordítják mai angolra-amerikaira. Oregon államban évtizedek óta létezik egy Shakespeare-fesztivál, a részvétel feltétele, hogy amerikaiul játsszák a darabokat. Angliában sem tiltják, hogy bárki elkészítse a maga fordítását, és a köz számára elérhetővé tegye. Hemzseg a net az átiratoktól, Shakespeare pedig nem tiltakozik. Persze lehet disszertációkat írni a spanyol drámáról, de ettől Lope de Vega vagy Calderón nem kerül a más szerzők számára tiltott gyümölcsök közé; nagy szerencse ez, különben *Az állhatatos hercegnek* nem készíti el a lengyel fordítását az 1840-es években Juliusz Słowacki, amelyet előadva több mint száz évvel később Grotowski és József Szajna megkezdheti a színházi forradalmát.

A modern szerzői jog sok mindent tönkretett, mert megnehezítette az elődök nagy műveinek újratereztését, vagyis a



hagyomány ápolását, más szóval a lopást; de azért a 20. században is akadt egy Brecht, aki ellopta egy finn író, Hella Vuolijoki teljes darabját, és *Punttila úr és szolgálója*, *Matti* címen világsikert csinált belőle. Eljárását nem helyeslem, nekem túlságosan posztmodern, de hálás vagyok a poftatlanságáért, mert enélkül ezt a remek darabot én sem ismerném.

A nemzeti dráma, ez az alig kétszázharminc-kétszáznegyven éve létező (természetesen német) fogalom Kelet-Európában okozta a legnagyobb bajokat. Az egyik baj az, hogy a német (pedánsan művészetellenes) magas és alacsony irodalom értelmében voltak darabok, amelyeket kitüntettek a nemzeti címmel, és voltak, amelyeket nem. Amit nem, azt többnyire elfelejtették (joggal vagy sem). A másik baj az, hogy jobbra érdemes szerzők elkezdtek nemzeti tragédiákat gyártani. Ezekről igen könnyű kimutatni, hogy nem tragédiák, hanem szomorújátékok (e két fogalmat Lukács György világította meg a nagy drámatörténetében). A szomorújáték lényege, hogy valaki valamit el akar érni, és nem sikerül neki; a kelet-európai élet nem is áll egyébből, de ez az erről szóló darabokat nem menti. A tragédiában a hős valamit nem akar elkövetni, és mégis megteszi; a *Bánk bán* körülményesen ugyan, de megfelel a tragikum alapfeltételének. A tehetséges drámaírók ösztönösen védekeztek a nemzeti drámába való beszuvasztás ellen, és írtak összevissza mindenfélét, mint a már említett Juliusz Słowacki; neki nemzeti drámája is van, a *Kordian*, kitűnő jelenetekkel, de a többi sem akármilyen örület. Katona József nagyon tehetséges volt, írt hát mindenfélét, amit előadhatónak gondolt; még egy ilyen drámaíró őstehetségünk született, a Munkácsy Mihályhoz hasonlóan asztalosként indult Csepreghy Ferenc, és minden bizonnyal kibújt volna pártfogója, az okos Rákosi Jenő sógori öleléséből, de harmincnyolc évesen meghalt (éppen annyi évet élt, mint Katona).

Katona művei közül hozzám a *Jeruzsálem pusztulása* áll a legközelebb, amire nem lehet ráfogni, hogy nemzeti dráma volna. A színházi emberek a fogalom elterjedése után is azt csinálták, amit előtte, például Balog István; a zseniális Csokonai aligha nemzeti drámának szánta a *Karnyónét*, próbálták is a felkent kritikusok a feledés fátylát borítani rá, mégis kibújt alóla.

A *Bánk bán* igen lassan vált nemzeti drámává, és nem is könnyű megmagyarázni, hogy miért. Az alapképlet bonyo-

lult, túl sok szereplőről kellene tudnunk, honnan jött, és hová megy; németek, spanyolok, magyarok zajonganak és zagyválnak, a magánéleti szál krimije gyöngé lábbon áll. A búgatópor, amelyet Nádasdy partidrognak nevez, talán csak a mesében hat úgy egy emberi lényre – pláne nőre –, ahogy azt Katona szeretné elhíttetni, csak hogy Melinda ártatlanságát e kacifántos módon megőrizze. Katona a barátja, Bárány Boldizsár tanácsára erősítette fel a hevítőpor-motívumot a darab első változatához képest; nem Nádasdy feladata volt, hogy a különbségre felhívja a figyelmet, és az első változat elővételét szorgalmazza. Ha a reformkori ítések rám hallgattak volna, a *Czillei és a Hunyadiak* vált volna kötelező olvasmánnyá – igaz, benne van az a zseniális jelenet, amelyben Hunyadi Jánost egyetlen ember siratja el a gyűlésben, egy német, mert a magyarok mind örülnek a halálának; egy nemzeti dráma ne legyen már destruktív.

A *Bánk bánnal* azon kívül, hogy első helyen álló nemzeti drámának kenték fel, nincs nagy baj, pontosan olyan, mint amilyen darabokat abban a korban egész Közép-Európában, így a magyar városokban is sikerrel játszottak németül. (Mi lett volna vajon, ha Katona lefordítja németre, és úgy adja be? Szerintem előadták volna a Pesti Német Színházban, játszottak ők magyar tárgyú német darabot eleget.) Akit érdekel ez a téma, olvassa el Pukánszky Kádár Jolán meg Staudt Géza kiváló tanulmányait. Theodor Körner, Iffland, Grillparzer és főleg Kotzebue, a 19. század legnépszerűbb drámaírója (magyarul húszkötetnyi drámáját adták ki már Katona életében) óriási hatást gyakorolt a nemzeti nyelvű cseh, szlovák, magyar, horvát és szerb drámára; a francia szerzők a vígjátékokra, az osztrákok a népszínművekre nyomták rá a bélyegüket. A *Bánk bán* a dramaturgiájában első vonalbeli német dráma, csak éppen magyarul; nagy igazságtalanság, hogy a szerző életében nem adták elő.

Van azonban a *Bánk bánnak* egy javított kiadása, a legnagyobbat 19. századi szerb költő, Đura Jakšić *Jelisaveta, knjeginja*

Mátray László a sepsiszentgyörgyi Bánk bánban (r. Bocsárdi László). Fotó: Barabás Zsolt



crnogorska című remekműve, amely monumentálisabban oldja meg a *Bánk bán* problematikáját. Velence és Montenegró a török ellen szövetséget köt, a montenegrói fejedelemhez velencei nőt adnak feleségül, aki szépségével és unalmában bajt okoz; fellázadnak ellene, az idegen nő ellen a montenegrói férfiak, polgárháború tör ki, a hazafiak bosszúszomjukban maguk vezetik be a törököt a járhatatlan hegyi utakon, és a végén majdnem mindenki meghal, csak a megőrült velencei nő marad életben. A *Jelisaveta* nagyszerű tragédia, a szerbek nem is kedvelik túlságosan, noha ez az első szerb jambikus dráma, de még ezt a babért is a közepszerű Laza Kostićnak ajándékozták. A *Bánk bán* már magyar nemzeti drámának számított, 1845-től a Nemzeti rendszeresen játszotta, ezért egyszerűen lehetetlen, hogy Jakšić ne látta volna, mivel a forradalom kitöréséig Pesten a festőakadémián tanult. (Erről a szerb történészek hallgatnak; vagy úgy tesznek, mintha nem tudnák, vagy tényleg nem tudják; nem nagyon következtések, mert a Petőfi-hatást becsülettel elismerik.) Évtizedek óta küzdök azért, hogy ezt a javított *Bánk bánt* magyarul is bemutassák egyszer; bevallhatom, lankadok.

A kötelező olvasmánnyá emelés a legnagyobb művektől is elidegeníti a tanulóifjúságot; ma ez már nem így van, mert az ifjúságot nem tanítják. (Schiller Mariann, a Radnóti Gimnázium vezető magyartanára, aki még tanít, remek bírálatot közölt Nádasdy teljesítményéről a *Revizoron*, ezért amiről ő ír, azt én nem tárgyalom, olvassák el a neten.<sup>1</sup> Margócsy István tömör, pontos utószava is pompás, melegen ajánlom.)

Nádasdy nem akarta modernizálni a darabot, csak megmutatta prózában, hogy mi van benne. Ez az eljárás a nagy nyelvekben egyáltalán nem szokatlan, évszázadokon át

Shakespeare-t is prózában vagy legföljebb alexandrinusban fordították franciára, nem ártott neki. Az sem ártott, hogy a tragédiáit hepienddel adták elő a németek, a nyomukban pedig a magyarok is a 19. század első felében. Rómeó és Júlia egymásé lett, a közönség boldogan távozott.

Az persze előbb-utóbb feltűnt a hivatalosságnak, hogy a *Bánk bán* színrevitele nem hozza lázba a közönséget a 20. század második felében, ezért is engedték meg Illyés Gyulának, hogy átigazítsa. Megtette, amit megtehetett, csak hát az ő dramaturgiai képzelete korlátoltabb volt, mint Kotzebue-é, amely Katonára – és a térségben másokra is – hatott. Igen színvonalas volt a 18–19. századi német nyelvű színjátszás Közép-Európában, sok színész kezdte Zágrábban vagy Lembergben, aki aztán nagy német karriert futott be, és akárcsak a Monarchia színházépületei, a dramaturgia is azonos volt a nemzeti nyelveken. Illyés ezt már nem kapta meg, ő a harmincas évek poros, naturalisztikus hagyományán nőtt fel, akárcsak Németh László, és ők már nem tudták, amit Molnár Ferenc igen, hogy egy-egy új darabjuk előtt Kotzebue-t kellene olvasgatniuk, hogy belejőjenek a formába.

A Nádasdy-féle fordításnak – meg a szép számú jegyzeteknek – az a hozadéka biztosan megvan, hogy már azelőtt végigbogarásztam a kötetet, mielőtt a felkérést a Színházról megkaptam volna. Érdekes volt így szembesülni ezzel a dramaturgiával. Voltak évtizedek, amikor magyar szakon a felvételin az egyik professzor rendszeresen azt a kérdést tette fel a jelentkezőknek, vajon a *Bánk bán* klasszicista-e, vagy romantikus. Bármit is felelt a jelölt, ki lett rúgva, mert a másik válasz volt a helyes. (És hát valóban, mindkét stílus jelen van benne.) Ez a két irányzat a Nádasdy-szövegből nem látszik. A nyelv nem vonja el a figyelmet a cselekményről, amely igen derék módon van bonyolítva, és csak az ötödik felvonás elhúzódó befejezése tűnik fárasztónak. (A színházaknak van egy nagy fegyverük, a húzás, szokták is alkalmazni szorgosan.)

<sup>1</sup> SCHILLER Mariann, „Magyarról magyarra – Egy dráma túlélési esélyei”, *Revizor*, 2019.05.02., [https://revizoronline.com/hu/cikk/7868/katonajozsef-nadasdy-adam-bank-ban/?cat\\_id=&first=0](https://revizoronline.com/hu/cikk/7868/katonajozsef-nadasdy-adam-bank-ban/?cat_id=&first=0).

Mátray László és Söptei Andrea a Nemzeti színházi *Bánk bán*ban (r. Vidnyánszky Attila). Fotó: Eöri Szabó Zsolt





Váróterem Projekt: *Bánk bán?* Jelen! Fotó: Bethlendi Tamás

Láttam néhány *Bánk bánt* életemben, de csak az egyik volt rám elementáris hatással. Mohácsi János első kaposvári rendezéséről van szó, még a felújítás előtt adták elő a próbatelemben 83-ban vagy 84-ben. Gyuricza István volt *Bánk*, Kristóf Kata Gertrudis, Dunai Károly a király, és az úgynevezett csoportos szereplők játszottak még benne. Egyetlen hatalmas kerek faasztal volt a játéktér közepén, körülötte néhány szék. Már az elején részeg volt mindenki, és ezt fokozni tudták. Az alakok nem voltak maguknál, nem tudták, mi történik velük, és az a sok korrekt mondat egyszerre igazi emberi értelmet kapott. Leskelődtek is, meg nem is, be-beestek a színre, nem tudták, hol vannak, miben és miért, a bort végiglocsolták az asztalon, felmáskoztak rá, *Bánk* a gyilkolási jelenetben az asztalon meg is erőszakolta Gertrudist, akinek a vére összefolyt a borral. A hullát úgy tüntették el, hogy az asztalt felfordították, és Kristóf Katát kidobták a második emeleti ablakon. Akkor tényleg megállt bennem az ütő. (Előadás után odarohantam: legyártottak még egy ugyanolyan ablakot, és a kettő között volt vagy negyven centi a színésznő részére.) II. Endre kicsi volt, riadt, határozatlan, semmire sem alkalmas – nagy farce volt az egész, és komoly történelmi tapasztalatról adott számot. Mohácsinak jobb előadását azóta sem láttam. Nagy pillanat volt.

Rendkívül hasznos, hogy a *Bánk bán* immár nehézségek nélkül olvasható, van miről tünődni. Hátha valakiknek színházilag is eszükbe jut róla valami.

## SZARKA ESZTER

Az olvasóvá nevelés vagy az olvasásról való lebeszélés segédeszköze ma egy magyartanár kezében Katona *Bánk bánja*? Be kell-e vinni „első számú nemzeti drámánkat” minden középiskolás csoportba a kulturális autizmus terjedésének korában, amikor a magaskultúra befogadása a diákok számára sokszor nem öröm vagy kihívás, hanem értelmetlennek tűnő szenvedés? Ne tanítsunk a *Bánk bán* helyett inkább egy-két kortárs magyar drámát, ne fordítsunk inkább a diákokkal együtt – az angoltanárt is bevonva – Sarah Kane-t, Anthony Neilsont?

Izgalmasabbnál izgalmasabb szakmai kérdések ezek, amelyek folyamatos – inspiráló vagy kétségbeejtő – döntési

szükségletet teremtenek a magyartanítás válságjelenségeivel nap mint nap szembesülő kollégákban. A *Bánk bán* tanításának szükségességéről és lehetséges módzatairól azonban nemcsak a szakmai fórumokon zajlanak beszélgetések, hanem fel-fellángolóan közéleti vita is alakul a téma körül.

A médianyilvánosságot kapó kerekasztal-beszélgetéseken többnyire nívós szakmai meglátások hangoznak el, de a nyomukban kialakuló, szélesebb körben terjedő kommentvitákban elkenődnek a valódi problémák, magáról a drámáról, az iskolai keretek közé szorított befogadás és átadás nehézségeiről nincs szó. A hozzászólásokból inkább „a nemzeti rút gyűlölet, mint az igazság beszél”; sokan nemzetféltő indulattal kezdik védeni a *Bánk bánt* egy vélt ellenségtől, azoktól a magyartanároktól, akik úgy döntenek: nem tanítják Katona nehezen érthető, a nyelvújítás intenzív szakaszában született, ugyanakkor archaizáló, komplex stílushatásokkal operáló drámáját.

Mivel a szövegek mélységelvű tanítását és a tananyagválasztást adott csoporthoz való igazítását elsődlegesnek tartom, én is többször döntöttem már úgy, hogy kihagyom a *Bánk bánt*, máskor csak részleteket olvastunk belőle az órán, de idén például egy fakultációs csoporttal hetekig időztünk a drámánál, egy közösen megtekintett színházi előadást is bevonva az elemzési folyamatba.

Kíváncsian vártam Nádasdy Ádám az eredeti szöveggel párhuzamos kiadású prózafordítását, mert Nádasdy „igazi” (másik nyelvről magyarra) fordításaival nagyon jó tanári tapasztalataim vannak. Aztán amikor kézbe vettem a bilingvis kiadásokra emlékeztető *Bánk bánt*, zavarba jöttem, mert váratlanul a konzervatív, kultúraféltő énem lépett működésbe. Már a szöveg képe sem tetszett, a prózává írás brutális szövegműtétnek hatott, erős veszteségélményt éltem át, mintha elvettek volna tőlem valamit, és ez csak erősödött a beleolvasásnál. Milyen nevetséges is a „Bán!” megszólítás helyett a „Gróf úr!”, a „nagyúr” helyett a „nádor”. Olvasóként Petúr lettem én is, az indulati energiáim működtettek: zavart az „Előversengés” előjátéknak nevezése – hóbörögtem: miért kell féltünk a régies szóalakoktól diákjainkat, nem termékeny-e a megértésnek az a mechanizmusa, amikor az analógiás nyelvi gondolkodás és a kontextus segítségével könnyen kitalálhatóvá válik egy kifejezés? Bántotta a stílusérzékemet sok egyéb

apróság is, például hogy Gertrudis első megszólalásában az ikes igeragozási paradigma szerint a mai irodalmi nyelvben helyes „leereszkedem” helyett Nádasdy megtartotta a Katona-féle „leereszkedek” alakot. Tanárként többször tapasztaltam, hogy a tizenévesek mélyen megbántott önérzettel utasítják el, ha nem a saját értelmi és műveltségi színvonalukat veszi alapnak egy előadó vagy tárlatvezető; ilyenkor úgy érzik, hülyének nézik őket. Ehhez hasonló sértett olvasói magatartással kezdtem én is az olvasást, aztán észrevétlenül formálódott a befogadói attitűdöm, elmerültem néhány izgató és az eddigi *Bánk bán*-olvasásaim során rejtve maradt részletben. Katona sok nyelvi eljárását sikerült tudatosítani, egyáltalán észrevenni, ha átpillantottam az eredeti szövegről a fordításra. Előbb-utóbb aztán automatikusan – az eredeti fordítói intenció szerint – puskának használtam az új szöveget.

Olvasás közben egyre inkább bekapcsolt a tanári kíváncsiságom is: milyen lehetőségeket kínál ez a szövegjáték, a kettős olvasás ajánlata a diákoknak? Feladatötletek fogalmazódtak meg bennem. A szoros olvasás, a reflektív szövegértelmezés, a filológiai munka modellezésének egyik kiváló útja lehet, ha az eredeti drámaszöveg egy részletét először a tanulókkal írjuk át prózába (a Beke József szerkesztette *Bánk bán szótárt* segédeszközként ajánlva), és csak ezután vetik egybe a Nádasdy-féle megoldást a sajátjukkal. Ha mindezt a drámaolvasás előtt négy-öt jól választott jelenettel végeztetjük, motiválttá tehetjük a műegész befogadását, hiszen a mai magyar prózára történő átültetés közben a diákok önkéntelenül is felfigyelnek a kommunikációképtelenség alakzataira (a hiányos közlésekre, a rengeteg indulatszóra, a monologikusságra), amelyek nehézkessé teszik ugyan az olvasást, de ha funkciójukban látják ezeket, talán már a szöveggel való első találkozásnál is segítenek nekik megérteni, amit Sándor Iván ismert egzisztencialista elemzése meggyőzően kifejt: a „hibás” nyelv a dráma világszemléletét kifejező lényegi jegy. Leginkább a szintaxis szintjén volt revelatív újrafelfedezni Nádasdy puskájának segítségével a *Bánk bánt*. A dráma szerzői instrukcióinak dráma-világ-konstituáló és karakterépítő szerepe például jelentős, ezért az órai műelemzésnél vizsgálni szoktuk ezeket is. Általában – félreérthetőségük miatt – közös nevetésbe csapnak az ilyesféle Katona-utasítások: „*Tiborc homlokát megölel-vén, melléhez szorítja, majd egy erszényt nyom markába*”, vagy „*Fejét a földhöz nyomva görgeti*”. A prózai fordítás ezeknek a szöveghelyeknek a tisztább befogadását is segítheti.

A kétnyelvű kiadás követeli a figyelmes, elmélyült olvasást, provokálja, hogy újra- és újrafogalmazzuk a saját nyelvi ízlésünket, segítséget nyújt a szövegértési elakadásokhoz, összetett lábjegyzet-apparátusával pedig az értelmezéshez is támpontokat ad. Ezért érdemes használni az iskolában, és belelapozni azoknak is, akik már kiléptek onnan. A Nádasdy-puska segítségével talán többet megérthetnénk Katona összetett idegen- és magyarságábrázolásából, és nem elégednénk meg azzal, hogy a témazáró dolgozatra anno tudtuk a *Bánk bán* kassai ősbemutatójának időpontját meg a memoritert: „Ő csorda számra tartja gyülevész / Szolgáit!” Talán a diák és felnőtt olvasók is felismernék a dráma mai világunkra – köz- és magánéletünkre – vonatkoztatható relevanciáját: a kvázidialógusokban kimerülő beszélgetéseinket, panaszunkat különféle mintázatait. Talán változhatna a kommentelők dühében vagy a közbeszéd más területein megjelenő kételyek és mélyebb ismeretek nélküli vagdalkozó magatartás.

A kötet megjelenése kapcsán több kollégában is felmerült az aggodalom: mi történik, ha tanítványaink mostantól csak a

Nádasdy-féle *Bánkot* olvassák? Csupán annyi, hogy a diákok érteni fognak valamit a drámából. Kétségtelen, hogy jó érzés, ha mindenki tudja fejből Tiborc panaszát, ám keveset ér, ha senki sem érti, miről szól a hatalombírálatnak ez a drámai alapszövege.

„Csordaszám” meg „gyülevész”. Az mi? A szövegekhez, a tudásszerzéshez értelem és értelmezési igény nélküli kultikus viszony kialakítása elavult oktatási rendszerünk egyik legsúlyosabb bűne. A Nádasdy-fordítás segíthet kijavítani, újragondolni ezt a rossz tanári gyakorlatot.

#### ANDREW HAYDON

A Shakespeare-fordításokról és arról, hogy az angolok miért nem (igazán) gyakorolják ezt a szokást

Közhelyes megállapítás, de Anglia, Shakespeare szülőhelye az egyetlen olyan ország a világon, ahol nincs műsoron egyetlen Shakespeare-fordítás sem. Lenyűgözőnek találok például, hogy – miként a *Színház* szerkesztőségétől értesültem róla – Magyarországon Nádasdy Ádám elkészítette Katona József 19. századi *Bánk bánjának* modern nyelvű változatát. Bátran kijelentem, hogy nem ismerem a művet, és ezért nem is tudhatom, hogy ennek az egyébként Shakespeare után háromszáz évvel írott szövegnek mennyire nehézkes a nyelvezete. De még ennél is jobban lenyűgöz az a mindebből logikusan következő kérdés, hogy miért nincs nekünk, angoloknak egy becsületes Shakespeare-fordításunk sem.

Pár éve egy németországi látogatás alkalmával a következőre eszméltem rá: „A tegnap esti *Orlando* után hatalmába kerített a felismerés: »Ez jobb volt«, gondoltam magamban, »legalább annyit értettem belőle, mint amennyit egy átlagos Shakespeare-darabból szoktam...« (durván a felét). És akkor leesett a tantusz: vajon az összes színházba járó nemzet közül mi, britek szoktunk a leginkább úgy előadást nézni, hogy nem beszéljük, és gyakran nem is értjük annak a szövegét? Vajon azért engedem örömmel, hogy a színészek mondandója mint valami zene mosson át, mert otthon is gyakran ez történik, vagyis már megszoktam? Továbbá lehetséges, hogy van valami a német nyelv tisztaságában és struktúrájában (az összes Duval meg Sie-vel meg a kora modern mondatszerkezeteivel), ami mélyen rezonál a brit emberekben?”<sup>2</sup>

Hadd legyünk igazán őszinték: az angol nyelv egyre távolabb kerül attól a kora modern nyelvtől, amelyen Shakespeare megírta a drámáit, a szöveg ezért évről évre egyre nehezebben érthető. Nemcsak azért tanítják Shakespeare-t az iskolában, mert kanonikus, hanem mert muszáj tanulni, ha szeretnénk eredeti formájában is érteni. Egy Shakespeare-dráma standard tanulókészítését böngészve azt látni, hogy az oldalaknak csak fele a tulajdonképpeni szöveg, a másik felét a magyarázó jegyzetek és a különböző kifejezések fordítása teszik ki. Mindezt pedig hosszú bevezetők és összehasonlítások előzik meg, és még hosszabb függelékek zárják, amelyek a különféle kvartók és fóliók számos változatát ecsetelik.

Természetesen nem föltétlenül szükséges a színpadon elhangzó minden szót érteni. Én például biztosan nem értek mindig mindent, de megszámlálhatatlan Shakespeare-művet feldolgozó produkciót láttam, és ha az előadás jó volt, akkor ez sosem zavart. Úgy gondolom, hogy az angol anyanyelvű-

2 Idézet innen: <http://postcardsgods.blogspot.com/2013/11/orlando-thalia-gaustrae.html>.

ek mind hasonló felkészültséggel járnak színházba: felismerik, hogy valószínűleg nem minden szót fognak érteni, de jó eséllyel eleget ahhoz, hogy ez ne legyen zavaró. És bíznak abban, hogy az előadás alkotófolyamata során *valaki* már megértette helyettük a többit is.

De ha jobban belegondolok, elég fura ilyen viszonyban lenni a saját nemzeti költőddel. Szóval miért is nem fordítjuk le a munkáit?

Azt gondolom, hogy elsősorban a hitelesség miatt. Shakespeare-t mégiscsak úgy tartjuk számon, mint Anglia, sőt, valószínűleg a világ egyik legkiválóbb drámai költőjét. És pontosan ez a probléma. Ha csupán a cselekményt szeretnénk benne, akkor sima ügy volna. A BBC tulajdonképpen készített is néhány kortárs Shakespeare-adaptációt: modern forgatókönyvírókat kértek fel arra, hogy modern dialógusokat használva (és azokat modern kontextusba ágyazva) írják újra a történeteit. Az emberek többsége valószínűleg nem látta ezeket a feldolgozásokat, és nem is hallott felőlük, és ez nem véletlen. Úgy tűnik ugyanis, hogy Shakespeare géniusza nem a cselekményeiben van. És nem is a szereplőiben. Hanem darabjai nyelvezetében. Viszont ez sem elég pontos. Mivel a) zseninek tartják olyan országokban is, ahol (elsősorban) fordításban olvassák a műveit. És mert b) a céljaik elérése érdekében az angliai rendezők azért megváltoztatnak ezt-azt a shakespeare-i nyelvezetben.

Nézzük csak meg a *Guardian* köztiszteltben álló színikritikusa, Michael Billington kritikáját a 2016-ban Benedict Cumberbatch főszereplésével bemutatott *Hamlet*ről: „Nem ellenzem a radikális Shakespeare-megközelítéseket. Viszont ez az előadás mást sem tesz, mint újrafűti azt a régi elgondolást, miszerint Hamlet egy korrump önkényuralom áldozata, illetve telerakja a darabot vacak szöveggel. Csak hogy egy apró példát mondjak: Gertrúd itt azt mondja, hogy Ophelia ott fült vízbe, ahol egy fűzfa »shows his pale leaves in the glassy stream« [Nádasdy Ádámnál: *szürkén mutatja lombját lent a vízben*, Arany Jánosnál: *szürke lombját visszatükrözi*], mintha túl bénák volnánk ahhoz, hogy megértsük az eredeti szöveg leíró jelzőjét, a *hoar* (deres) szót.<sup>3</sup>

Lehetne ez újabb bizonyíték arra, hogy miért is nem fordítják Shakespeare-t angolról angolra. Őszintén nem tudnám megmondani, hogy Billington csak „bénázik”, vagy tényleg elfelejtette, hogy az elsődleges ok, amiért már nem mondjuk angolul a színházban azt, hogy „hoar leaves”, az az, hogy a közönség 99%-a azt fogja hallani, hogy „whore leaves” (a *hoar* kifejezéssel összecsengő *whore* jelentése: kurva). És lehetséges, hogy Shakespeare pontosan ezt a poént akarta elsűtni, de amikor a szójátékból egyértelmű félreértés lesz, akkor talán jobb azt a szót félretenni. És mégis, 2016-ban még mindig úgy folyik erről a vita, hogy a kritika szerzője tudomást sem vesz erről a tökéletesen ésszerű okfejtésről, sőt, a használatban lévő *Hamlet*-verziót „vacak szövegnek” titulálja.

Persze mindenkinek van kedvenc mondata Shakespeare zavaros és archaikus életművéből, és Michaelé talán pont ez volt. Az enyém pedig ez volna, ugyancsak a *Hamlet*ből: „I'll have prepar'd him a chalice for the nonce” (*Nádasdynál: „én előkészítek egy poharat neki”, Aranyánál: „egy pohár leend kész ez alkalomra”*), amit Robert Icke hatásos 2017-es produkciójában (amelyben a *Sherlock*ban Cumberbatch szereplőtársa, Andrew Scott játszotta a dán királyfit) ugyancsak átírtak abból

az érthető okból kifolyólag, hogy ma már senki sem arra gondol, ha a *nonce* szót hallja, hogy ’egyelőre’ vagy ’jelenleg’, hanem annak mai értelmére, ugyanis a szlengben ezzel a szóval illetik a gyermekbántalmazókat, a mondat pedig így nagyon más értelmet nyerne. Az a helyzet ezekkel az angol „Shakespeare-fordításokkal”, hogy darabosak is, meg ideiglenesek is. Bár az általam idézett mondat egyik eleme sem használatos a modern nyelvben, Icke mégsem fordította le az egész sort, egyedül ezt a tragikusan kompromittált szót (*nonce*) cserélte ki. (Icke saját előadásszövege ehhez a *Hamlethez* egyébként számos létező fólióból és kvartóból összegyúrva született, tehát lehetséges, hogy az ő behelyettesítő „fordítása” ugyancsak „eredeti Shakespeare” volt.) Ráadásul ez a szó kizárólag Icke előadásában cserélődött ki. Számtalan különféle kiadásban olvasható(k) az eredeti *Hamlet*-szöveg(ek), vagyis nincsen egyetlen végleges fordítás sem, miközben Icke *Hamlet*-előadásszövege időközben bekerült a *Hamlet*-kiadások sorába.

Láthatjuk tehát az ellentmondást: egyrészt ellenezzük Shakespeare újangolra „fordításának” már csak a gondolatát is, másrészt belátjuk, hogy szinte minden angliai Shakespeare-előadásban szükséges valamennyit fordítani.

És akkor feltevődik a kérdés: milyen hatással van mindez Shakespeare-re?

Sajnos az a gyanúm, hogy a brit közönség nagy része Shakespeare-t mind a mai napig kemény diónak érzi, pont ugyanannyira, mint tizenhárom évesen, amikor kisiskolás korában először találkozott vele, és egy halom sűrű szövegen kellett magát átverekednie ahhoz, hogy eleget tegyen a makacs vizsgakövetelményeknek, amelyekben hazafiasan előírták az ifjú elmék számára nemzeti költőnk ismeretét. És tették ezt attól függetlenül, hogy ennek köszönhetően Angliában szinte biztosan senki sem kedveli meg a nagy szerzőt. (Egy nemrégiben készített kutatás szerint a megkérdezettek csupán 59%-a szereti tényleg Shakespeare-t; ennél is kevesebben értik ezeket a drámákat, és még kevesebben vannak azok, akik relevánsnak is tartják őket.<sup>4</sup>) Szerintem ez a szám is gyanúsán magas. Ráadásul Shakespeare neve nyilvánvalóan és kitörölhetetlenül összefonódott a felsőközéposztálybeliséggel (*posh*) is, ez pedig ellenszenvet eredményez, hiába a folyamatos igyekezet ennek letagadására. De ahogy Billington *Hamlet*-kritikájában is láttuk (amelyet a jómódú, középosztálybeli orgánus, a *Guardian* publikált, ezért elitizmusa direkt felháborodást nem is kelthetett), ha nézőként nem ismered az archaikus, kora modern angol kifejezéseket, akkor „béna” vagy (ahol a béna butát jelent, nem pedig kényszerű mozdulatlanságot).

Úgy tűnik tehát, a Shakespeare-fordítások kérdése Angliában tökéletesen példázza az ország legállhatatosabb vétkét: az álszentséget. Kereken elutasítjuk akár egyetlen szó lefordítását is, miközben állandóan fordítgatjuk azokat a szavakat, amelyeket muszáj megváltoztatni. Szenvedélyesen bizonygatjuk, hogy Shakespeare-t mindenki érti és mindenki szereti. És mindezt úgy, hogy nem vagyunk hajlandóak korszerűsíteni a nyelvét, és bénának nevezünk azokat, akik nem értik az eredetit. És mégis, mint minden más álszent dolog Angliában, ez is a lehető legjobb szándékkal történik. Csak kár, hogy ezt a szándékot szétfeszítik a feloldhatatlan belső ellentmondások.

Fordította: Adorjáni Panna

3 Idézet innen: <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/25/hamlet-barbican-review-benedict-cumberbatch-imprisoned-prince>.

4 [https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/all\\_the\\_worlds.pdf](https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/all_the_worlds.pdf)

HERMANN ZOLTÁN

# KÖSZÖRŰ

Makszim Gorkij: *A mélyben* –  
Örkény Színház



Kókai Tünde és Gálffi László

„Hazudsz!” – mondja Klescs, a lakatos Kvasnyának (mindketten negyvenévesek), a pelmenyiárusnak már a színdarab ötödik mondatában. Ha ettől a pillanattól kezdve azt figyeljük, mikor, melyik jelenetben, kinek a szájából hangzik el ez a szó vagy a „hazugság” bármilyen formájára való utalás, ha azt figyeljük, hogy a következő jelenetben ki kinek hazudik éppen, azon kapjuk magunkat, hogy egy korábban még sosem látott *Éjjeli menedékhelyet* nézünk. Ez nem az a darab. Radnai Annamária új fordításának tárgyiasult nyelve – Gábor Andor pesties szlengre hangolt, igaz: imádnivaló naturalizmusával éppen ideje volt szakítani – pofonegyszerűen működik: az eredeti Gorkij-szöveg minden egyes kimondott vagy kimondatlan, a *mélyben* rejtőző, de a fordítás szabadságával felszínre hozható jelentését, amely a hazugság/igazság témával érintkezik, provokatív egyszerűséggel mutatja meg. Nem keres költői szinonimákat arra, aminek neve van.

Georgij Gacsev Gorkij darabjáról írt 1992-es tanulmánya (*A dolgok logikája és az ember*) – amely az orosz-szovjet színháztörténet szimbolikus, naturalista és szocreál színpadi értelmezéseit megkérdőjelezve először figyelmeztetett *A mélyben* igazság- és hazugságfilozófiájára, a mű Nietzschétől származó (*A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, 1873) és nietzscheiánus, orosz vallásfilozófiai előzményeire: Dosztojevskijre, Lev Sesztov *A 'jó' fogalma Lev Tolsztoj és Nietzsche tanításában* című könyvére (1900) vagy Vlagyimir Szolovjov esszéire – a Gorkij-mű orosz értelmezéstörténetében komoly fordulatot hozott. Gacsev értelmezése majdhogynem triviálissá vált a kilencvenes években. Talán színháztörténeti illúzió, de mintha a darabnak ezek az új, a nietzschei problémákkal küszködő értelmezései – a Valerij Beljakovics 1999-es, szintén a moszkvai Művész Színházban bemutatott, illetve Oleg Tabakovék 2001-es változata által elindított értelmezői „vonal”



előadásai, és velük együtt Ascher Tamás most bemutatott rendezése az Örkényben – közelebb lennének Gorkij eredeti elképzeléséhez. Sokkal izgalmasabb egy ilyen kiindulópont, mint a darab metafizikus „költőiségét” – szép az, ami értelmetlen? – vizualizáló újabb változatoké. (Ilyesmit nemrég láthattunk: Viktor Rizsakov rendezését 2014-ben a Nemzetiben.)

Gorkij elégedetlen volt az 1902-es, Művész színházi ősbemutatóval. A legendává vált előadás rendezőivel, Sztanyiszlavszkijjal és Nyemirovics-Dancsenkóval került ugyan a nyílt konfliktust, de ismerőseik körében azért odavetett megjegyzésekkel és a leveleivel széltében terjesztette fenntartását a Lukát játszó színésznek (Iván Moszkvin) adott, szerinte hibás rendezői instrukciókkal kapcsolatban. Luka egyáltalán nem prófétai alak, hanem „egy beteges hazudozó”, írja egy levelében. (Ahogy persze aztán bosszankodott eleget az 1917 utáni felújítások miatt is, amelyekben Szatyin mint öntudatlan materialista-nihilista, és csak a cselekvés lehetőségeit nem találó, korán jött, ösztönös forradalmár került előtérbe.) Hogy mennyire csak a hazugság lehetséges és egyedi formáiról, a hazugságról mint a hétköznapi és a színházi érzelmek pszichológiai okáról szól a darab, azt véletlenül maga Gorkij leplezte le. Egy anekdota szerint amikor az 1902-es előadás társulatának felolvasta a darabot, Anna halálának jelenetéhez érve elcsuklott a hangja, öklével kimorzsolta a könnyeket a szeméből, majd egy pillanatra leeresztette a kéziratot és (stílusban maradvá) valami ilyesmit mondott: „Az istenit, ezt tényleg jól odatettem!”

A Georgij Gacsev-féle értelmezés nietzschei kiindulópont-

ja, hogy a Gorkij-darabban a hazugság nem az igazság ellentéte, ezek lényegében csak a német romantika ún. aszimmetrikus ellenfogalmai, a darabban az igazság ideálszerű fogalmai mellett a hazugság összetett és sokféle valósága van jelen. Az pravoszláv teológia fogalmait használó Sesztov- és Szolovjov-értelmezésekben sem szilárd az igazság fogalma, sőt, két külön fogalomról van szó: az oroszban a *pravda* szó a bizonyítást, magyarázatot igénylő igazság, az *isztyina* pedig a hit által megismerhető, semmiféle bizonyításra rá nem szoruló, teológiai értelmű igazság. (Kis csúsztatással a kanti kódnyelven a gyakorlati ész által megközelíthető tényről és a magábanvaló dolog, a *Ding-an-sich* fogalmairól lehet szó.) Gorkijt azonban ez a német és a vele váratlanul szinkretikus kapcsolatba hozható ortodox fogalomhasználat csak abban a tekintetben érdekli, hogy a darab hazugsághálózata az adott dramaturgiai ponton éppen milyen igazságként kívánja eladni magát személyes tapasztalat által igazolható vagy abszolút igazságként.

Túl azon, amivel a Radnai-féle fordítás mint hangzó szöveg sokkol, az Örkény új előadásában a hazugság filozófiai és – mindenekelőtt – pszichológiai sokféleségének enciklopédiájával kell szembesülnie a nézőnek. Aschernél háttérbe szorul a történet, eltűnik a tanulságként átélhető katarzis, az előadásnak nincsenek fő- és mellékszereplői, és a jelenetek, dialógusok voltaképpen szervező elve az, hogy minden drámai szituáció egy-egy színházi tanulmány, szkeccs-sorozat a különböző hazugságtípusokhoz. Ha jól értjük a Radnai-Ascher kettős által áthangolt Gorkij-darabot – és kicsit eltú-

lozzuk a nietschei retorikát –, lényegében oda jutunk, hogy igazság nincs, az igazság mindig az, aminek a hazugság elhithetően igyekszik magát.

Claudine Biland szűkszavú, magyarul is olvasható könyve, *A hazugság pszichológiája* is figyelmeztet az abszolút igazság létezésének kérdőjelességére. Biland szerint elsősorban azért, mert az igazság teológiai-filozófiai fogalma nem része a hazugság pszichológiai definíciójának. A hazugság elsősorban dialógus. A hazugságnak nemcsak elkövetője van, de mindig van címzettje is. A hazugság lényege nem a hazugság tartalma vagy ténydeficitje (még a politikában vagy a médiában sem), hanem az, hogy valaki valakivel el akar hitetni valamit. A hazugság célja a dialógus aszimmetriájának megteremtése: vagy a hazugságot előadó „haszna”, vagy a címzett érdeke, a valóságtól való megóvása, megkímélése a cél.

A mélyben élők egy hazugsággal teli, zárt világban léteznek, egy ház alagsorában. A fentiek életét is a hazugság tartja össze, de letről nézve a hazugság hatalmi vagy szociális működése egyértelmű. Mindig a fentieknek, Kosztijovnak és a feleségének, Vasziliszának (Znamenák István és Hátori Gabriella) az anyagi haszna az elsődleges: ám ez a haszon is csak annyi, hogy másnak tudnak mutatkozni, mint amilyenek valójában. Szlávik Juli ready-made ruhái, suhogó melegítői, fast-fashion darabjai – de a lenti nyomorultak funkcionális, válogatatlan öltözékei is – egy önbecsapásnak, a társadalmi helyzetből való kitörés illúziójának – vagy a kitörésre képtelenségnek – a hiperrealista lenyomatai. Az ágybélők, a lakók pedig alávetik magukat ennek a hamis, külsődleges elemekből összebarkácsolt tekintélynek. Ezt a hierarchiát erősíti a rendőr nagybácsi, Bubnov (Vajda Milán) jelenléte, de gyengíti Natasa (Zsigmond Emőke), aki figyelmen kívül hagyja a fent és a lent élők közötti aszimmetrikus viszonyt. Khell Zsolt díszlete ezt az egyszerű sémát jelzi: ebből a zárt világból csak felfelé lehet ki-, és az alagsori menedékhely világába – kívülről – csak fentről leereszkedve lehet bejutni. A díszlet csőhálózata „épületgépészeti” metafora is: a fentről jövő mindenféle mocskok egy irányba, a mélybe zubog le, keresztül a lentiek által lakott téren. Van valami szociális és pszichológiai gravitációja ennek a térnek. A mélyben lakók hazugsághálózata, egymás folytonos átejtése, megrövidítése, vagy az átveréstől való rettegés, mint a Tatáré (Máthé Zsolt), mindig az aszimmetria ideiglenes módosítási kísérleteit jelenti. Az ideiglenes – és nyomorúságos – előnyökhöz juttató hazugsággal szemben azonban sokkal ijesztőbb a hazugságnak az a fajtája, amelyben valaki magának hazudik: a Báró és a Színész (Polgár Csaba és Nagy Zsolt), de Násztya (Kerekes Éva) is ennek a típusnak a különböző változatai. Gorkij talán legkegyetlenebb megoldása, hogy (különösen Násztya, a hajléktalan kurva szerelmének románcos története ilyen) valaki valami olyasmit hazudik magának, ami sokkal ijesztőbb, mint az a valóság, amelynek eltitkolására a hazugságot kitalálta.

A hazugságnak mint sajátos dialógusnak pszichológiai szempontból van egy másik fontos aspektusa is, írja Claudine Biland: érdeke-e a benne résztvevők bármelyikének a hazugság lelepleződése (nem feltétlenül a tartalma, hanem az elkövetés ténye), vagy nem? Ha innen nézzük, Szatyin (Csuja Imre) mániákusan rontja el, leplezi le a lentiek hazugságait. A befogadó azonban nem biztos abban, hogy ez jó így, hiszen olyan hazugságokat is felforgat, amelyek fennmaradása a többiek érdeke volna. Ugyanígy Luka (Gálffi László) minden hazugsága (Anna halálba ringatása, az alkoholisták városa stb.) a címzettek életét megjavítani kívánó szép mese – de mese!

**Mi?** Makszim Gorkij: A mélyben

**Hol?** Örkény Színház

**Kik?** Znamenák István, Hátori Gabriella, Zsigmond Emőke, Patkós Márton, Csujá Imre, Nagy Zsolt, Polgár Csaba, Kerekes Éva, Dóra Béla, Kókai Tünde, Csákányi Eszter, Ficza István, Máthé Zsolt, Novkov Máté, Jéger Zsombor, Gálffi László / Fordította: Radnai Annamária / Díszlet: Khell Zsolt / Világítás: Bányai Tamás / Jelmez: Szlávik Juli / Dramaturg: Gábor Sára / Zenei vezető: Kákonyi Árpád / Rendező: Ascher Tamás

Nem gonosz-e mindenkitől elvenni a saját halálát? Van ebben az Ascher által létrehozott Szatyin–Luka ellentétben valami, ami helyrebillenti a talán Gorkij által is ambicionált (Georgij Gacsev hajlik erre) egyensúlyt: hogy véletlenül se akarjunk dönteni egyikőjük mellett sem. Szatyin nem tudja, mi az igazság, csak leleplezi a hazugságokat, Luka igazsága pedig valóban csak annyi, amennyire egy hazugság igazságnak tud látszani.

Van azonban az előadásnak egy közvetlenebb esztétikai indítéka is. Nem véletlenül szerepel Gorkijnál a (tehetségtelen, frusztrált és alkoholista) színész alakja. A színészi játék ugyanis – a francia pszichológus szerint – kimeríti a hazugság lélektani definícióját. A színházi hazugság (vissza Diderot-hoz?) olyan hazugság, amely a hazugságot létrehozó színésznek – aki másnak akar látszani, másoktól eltanult vagy a rendező instrukciói által alkalmazott gesztusokkal takarja el a saját énjét – és a hazugság címzettjének, a nézőnek a hallgatólagos megegyezésén alapul. Az Ascher-rendezésnek talán a legfontosabb koncepciója, hogy az Örkény színészeivel, egy nagyon magas esztétikai színvonalon játszani képes társulat tagjaival játszatja a hazugság enciklopédiáját, de olyan színészekkel (nagyon átgondolt a szereposztás is), akik a társulat kicsisége és zártsága miatt egyre inkább ki vannak téve az „elkarakteresedés” veszélyeinek. Ascher Tamás Gorkij-adaptációja a színész-néző paktum érvénytelenítésén alapul, azon, hogy a színészei tudnak-e arra összpontosítani, hogy ne hagyatkozzanak az emlékeikre, ne játsszák a berögzült mozdulatokat, ne a másik, éppen reper-toáron levő darabjukban játszott szerepük hangján szólaljanak meg. Ez nem is lehet könnyű, de hogy működik, arra abból is következtethetünk, hogy *A mélyben* – többszörös, tragikus zár-latai ellenére – megneveteti a nézőt. A néző is önfeledten száll ki ebből a paktumból.

A magyar színészszakma legjobbjai beleállnak az Ascher-féle helyzetgyakorlatokba: Gálffi László Lukája úgy mossa fel a padlót, ahogy egy szélhámos imitálja a munkát, Kerekes Évától nem halljuk azt az erotikusan nyafogó hangot, amiért az érzékeny férfilelkek évtizedek óta odavannak; Hátori Gabriella képes a *Stuart Mária* paródiáját játszani; Vajda Milán egy ötvenes koraöreg; Csákányi Eszterről az jut az eszünkbe, hogy mennyi figurát nem játszott még, ami mind benne lehet; Nagy Zsolt Színésze az a színészek rémálmaiban élő figura, aki kikapcsolhatatlanul, folyamatosan kívülről „kamerázza” önmagát, és ezzel minden szerepét tönkrevágja: nagyon nagy teljesítmény tőle ez a többszörös önreflexió. És persze a többiek is, mindenki odaadással veti alá magát az Ascher által adott gonosz feladatnak.

„Hazudsz!” – mondja Klescs, a lakatos, a motoros köszőrűje mellől a darab elején. Szállnak a szikrák, lemaródik a rozsdá, egészséges, égett vasreszelék szaga lepi be a nézőteret.

# HA NEM KELL A VALÓSÁGRÓL GONDOLKODNI

Az Örkény Színház *A mélyben* című előadásáról BALOG GYULA hajléktalanságot megtapasztalt aktivistával, a Mentőcsónak és a STEREO AKT közös, *Cím nélkül* című előadásának szereplőjével, valamint MISETICS BÁLINT szociálpolitikussal, A Város Mindenkié csoport tagjával beszélgetett PROICS LILLA kritikus; egy ponton SCHNÁBEL ZITA díszlettervező is csatlakozott hozzájuk.

**Balog Gyula:** Először is az tűnt fel a mi előadásunkhoz képest, hogy ott káromkodáson csak kamaszok nevetnek, itt pedig a felnőttek.

**Misetics Bálint:** Tényleg érdekes, hogy ez még mindig ennyire tabutörőnek, és ezért viccesnek számít, miközben egyébként nagyon steril módon használták. A hajléktalan-underclass szereplők például rendre azt mondták, hogy „menj a francba”, ami teljesen életidegen, ennél sokkal gazdagabb és nyersebb ezeknek az embereknek a trágársága.

– *Persze, de ez egy színházi előadás, nem pedig a valóság.*

**B. GY.:** Ez igaz. Valahogy még sincs rendben, hogy a szereplők túlnyomó többsége alkoholista, mert ez a valóságban nem így van, de akik nézik, azok nem tudják, vagy rosszul tudják, és ez csak fokozza az egyébként is elkészerítően erős előítéletességet.

– *Egyetérték, ugyanakkor ezek a figurák mind mi voltunk, a színházlátogató szerencsés réteg – ahogy Ascher mindig is állítja ezt szinte bármelyik munkájában.*

**B. GY.:** Ezt nem tudom, biztos így is lehet látni. A hajléktalan emberek közül is sokan küzdenek mentális problémákkal, amelyek között valóban vannak addiktológiai típusúak is, de a valóságban ennél sokfélébbek az emberek. Érdekes volt egyébként, hogy az egész mintha a dráma keletkezése idején játszódott volna, száz évvel ezelőtt, de néhány dolog kilógott: a szípus zenebolond kissrác például. Az pedig szerintem tévedés, hogy ez az éjjeli menedékhely.

– *Miért, az milyen?*

**B. GY.:** Az ingyenes, este lehet bemenni, és reggel hét-nyolcig lehet, illetve kell is bent maradni – különben nem engednek vissza.

– *Ja, hogy ezt így nevezik! Hát, különös egybeesés, hogy a Gorkij-darab ezzel a címmel lett ismert, de ez nem tartozik ide, hiszen most nem is ezen a címen játszották. Egyébként a hajléktalanszálló más?*

**B. GY.:** Igen, az az átmeneti szálló, ott fizetni kell, napközben is bent lehet lenni, és egy, maximum két évet ott lehet

lakni. Az alkoholfogyasztás, mondjuk, mindkét helyen szigorúan tilos. Az éjjeli menedékhelyet egyébként fapadnak is hívják. A fapadon negyven emberre jut egy szociális munkás, aki nem tud dolgozni, mert örül, ha rendet tart, és nincs ekkora parádés élet, mint ahogy ebben az előadásban. A fapadra az ember bemegy, aztán alszik. Nyilván ez egy színház, ahol valamit produkálni kell, azt nem lehet, hogy bemegyünk, a színpadon meg alszanak végig. Szerettem is, hogy az egész olyan lendületes volt, végig érdekelt, és tetszett a vándor életfilozófiája. Mindenki jól játszotta a szerepét... mondjuk, a Tatárnak nem volt komoly feladata. Legjobban Vajda Milán tetszett, de az azért hiányzott, hogy egyiknek sem láttam bele úgy az életébe, hogy megértettem volna, miért van ott. Az pedig furcsa volt, hogy a két lánytestvérnek viszonya volt vagy lett volna egy hajléktalan férfival. De összességében tetszett, mert a reménytelenséget ábrázolta, azt, hogy nem lehet kijutni a hajléktalanságból, azoknak sem, akik dolgoznak. A legutolsó, februári adatok szerint a budapesti hajléktalanok közel harminc százalékának munkából volt állandó jövedelme.

**M. B.:** Gyula, annyira értékelem, hogy mindig elvégzed ezt a matekot, hogy akkor a hajléktalan szereplők hány százaléka alkoholista vagy börtönviselt – és ezzel nagyon pontosan rá is világítottál arra, hogy ez az előadás valóban azt a benyomást keltheti a nézőben, hogy aki nem próféta, muszlim, tehát akinek nincs valami nagyon erős indoka, hogy ne legyen az, az nagyon leépült, magától értetődik, hogy alkoholista, és jó eséllyel bűnöző. És ez valóban nem pontos, és főleg nem méltányos.

– *És ez mennyire lep meg az általad mostanában látott előadásokhoz képest?*

**M. B.:** Nagyon sokat nem járok színházba, de azt hiszem, ebből a szempontból érdemes külön kezelni azokat az előadásokat, amelyeknek explicit szándéka, hogy formálják a közvéleményt – ez valószínűleg nem egy ilyen előadás volt.

– *Ez egy Gorkij-darabból készült előadás.*

**M. B.:** Igen, és nem tudom, mi a jelentése, és van-e különös jelentősége, hogy egy száz évvel ezelőtti darabot elővettek



Fotó: Horváth Judit

a mai közegben úgy, hogy érdemben nem változtattak rajta. Igyekeztem egy kicsit utánaolvasni, és azt találtam, hogy amikor a drámát először színre vitték, Gorkij egy korabeli éjjeli menedékhelyen készült fotográfiákat adott át a színháziaknak inspirációnak, hogy minél realistábban tudják ábrázolni ezt a világot. Ennek az előadásnak nyilván nem volt célja egy huszadik század eleji Nyiznyij Novgorod-i szállót minél pontosabban megjeleníteni, ugyanakkor azt a kortárs közeget sem igyekeztek valóságként bemutatni, amellyel – legalábbis a külsőségek szintjén – felcserélték azt. Mintha az történt volna tehát, hogy konzervatív módon, mechanikusan igyekeztek adaptálni a drámát, és éppen ezért veszett el a szelleme, vagyis Gorkij esztétikai és politikai szándéka.

**B. GY.:** Azt tényleg nem tudom megmondani, mikor és hol vagyunk – nem lehet, hogy ez mindegy is?

– *Lehet, ezzel önmagában nincs is semmi baj. Azzal pláne nincs baj, hogy belvárosi művészszínházak igyekeznek társadalmilag is érzékenyen témát választani.*

**B. GY.:** A színház számomra nagyon erősen politikus műfaj: nemcsak az, ami elhangzik egy előadáson, hanem már a térbeli viszonyok és annyi minden más részlet is mind-mind politikai állítás lehet. Ehhez mérten ha mégsem használják ki a színháznak ezt a lehetőségét, és mégsem kell a valóságról gondolkodni, akkor az a közönség zsidbasztása, és zsidbadtan lehet tovább is úgy élni, hogy nem kell észrevenni, amit látunk.

**Schnábel Zita** (a *Cím nélkül című előadás látványtervezője a beszélgetés ezen pontján csatlakozott be, és ő is elmondta benyomásait*): Amikor a *Cím nélkül*-t csináltuk, bennünk az volt az igény, hogy a hajléktalanságról és lakhatási szegénységről beszéljünk – és ez nem rossz vagy jó, hanem más, mint ami ebben az előadásban látható. Ennek az előadásnak, ennek a csapatnak szerintem nem az volt a szándéka, hogy a hajléktalanságról beszéljen – azonban ha ez így van, akkor nekem nem világos, miért választották ezt a drámát alapanyagként. Ha ez az előadás erről akart volna beszélni, akkor például nem ment volna el mellett, hogy Magyarországon kriminalizálták a hajléktalanságot. Ha viszont úgy általában az emberi reménytelenséggel szeretne foglalkozni egy csapat, akkor

annyi minden másban meg lehetett volna találni az alapanyagot. Egy-egy remek színészi pillanatban ki is érződött, amikor magukról beszéltek – ezek voltak a legjobb pillanatok, amikor nem eszközökkel kísérelték meg eljátszani, hogy huszonöt éve lecsúszott alkoholisták, hanem csak megszólaltak őszintén. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy ez egy következetes döntés az alkotók részéről, hiszen Ascher rendkívül alapos rendező, valamiért eldönthette, hogy ő ennek a politikai aktualitásáról nem fog beszélni, inkább filozófiai síkon értelmezi a dolgot.

**M. B.:** Az önmagában egy védhető döntés, hogy nem változtat a szövegen.

– *Ha Aschernak az lett volna az ambíciója, hogy nem változtat a szövegen, de érteni fogjuk az aktualitását, akkor megoldotta volna.*

**M. B.:** Ráadásul adta is magát néhány helyen az anyag: például ott, amikor egy rendőr küldi be a szállóra az egyik hajléktalan szereplőt, mert lefeküdt az úttestre. Igyekeztem komolyan venni a felkérést, gyorsan el is olvastam a darabot, ezért biztosan tudom, hogy az előadás pontosan követte a drámát, semmi jelentős szövegszerű változtatást nem tett, néhány gesztust leszámítva. A kora huszadik századi orosz nyomor helyett azonban egy kortárs sztereotíp ábrázolást láttunk: a fiatal férfi tréningnadrágos és szipus, az idős szakállas és alkoholista. Az pedig dermesztő ráadás volt, ahogy az egyik szereplő történetet mesélt, amely szerint valakit egy vascsővel megütött, itt egy hatásszünetet tartott, és azzal folytatta, hogy a feleségét – amire tényleg fel is nevetett a közönség. Valóban ez az eredeti szöveg, de olvasva ez nem volt vicces, nem poénra íródott. Nagyon szomorú, hogy az asszonyverés-toposz a „magaskultúra” elképzelt liberális fellegváraiban is humorforrásként működik. A bemutató idején alighanem tényleg nagy tett volt, hogy a darab ezeket a filozófiai dilemmákat – tulajdonképpen egy tolsztojánus tanmesét – egy ilyen társadalmi közegben jelenítette meg. Gorkijnak volt politikai ars poeticája, amelyet militánsan képviselt, és a művészete illeszkedett is egy korabeli társadalmi mozgalomba – szocialista volt, egy ideig bolsevik, noha a forradalom után velük is szembefordult. Ezt szakította most ki onnan mintegy műtárgyként ez az előadás.



Kőműves Csongor. Fotó: Trifusz Ádám

DARIDA VERONIKA

# KIŰZÖTT ANGYALOK

*A boldog herceg – Mesebolt Bábszínház, Szombathely*

A *boldog herceg* az egyik legszomorúbb mese. Jeles András most ennek alapján rendezett a szombathelyi Mesebolt Bábszínházban, annak színészeivel egy felnőtteknek (vagy legalábbis tizennégy éven felülieknek) ajánlott előadást. Pontosabban hajléktalanszínházat.

Oscar Wilde meséjében a Boldog Herceg egy minden nélkülözőt megszáno szobor, aki hűséges társa, a Kis Fecske segítségével kardjának rubintját és szemének zafirköveit odaadja a rászorulóknak, még annak árán is, hogy megvakul, és kopott, értéktelen tárggyá válik a városvezetők szemében, akik beolvasztják, és meghasadt ólomszívét szemétre vetik (a halott fecskével együtt), ahonnan végül az isteni kegyelem menti meg. „Hozd el nekem a városból azt a két dolgot, ami a legértékesebb – mondotta az Úr egyik angyalának; és az angyal elhozta az ólomszívet és a holt madarat.”

Jeles András rendezésében a színészek megformálta hajléktalanok alkalmi társasága, rögtönzött társulata adja elő a mesét. Egy rendkívül színes hajléktalanvilágot látunk, szedett-vedett ruhákkal és ormótlan sapkákkal, italos- és befőttes-üvegekkel, zacskókkal, takarókkal, plüssállatokkal. Bármikor azonnal összepakolható és továbbcipelhető, nehéz életet. Bábuk nincsenek, hacsak a szereplők hátán lebegő kis fehér, arctalan és kitárt karú figurákat nem tekintjük annak (báb- és jelmeztervező: Bánki Róza). Ezek a furcsa, szárnyatlan angyalok önmagukhoz hasonlóvá teszik az őket hordozókat is.

Az emberi nyomorúság és szenvedés iránt Jeles András mindig különösen érzékeny volt. Ez megmutatkozott már a Monteverdi Birkózókör legendás előadásában (különösen a *Drámai eseményekben*) vagy a hajléktalanokkal készített *Revizor* félbeszakadt próbafolyamatában, a delirium tremens

*Mi?* A boldog herceg

*Hol?* Mesebalt Bábszínház, Szombathely

*Kik?* Gyurkovics Zsófia, Császár Erika, Fritz Attila, Koszovszky Márton, Kovács Bálint, Kőmíves Csongor, Varga Bori, Janicsek Péter m. v., Lukin Zsuzsanna m. v. / Oscar Wilde műve alapján bábszínpadra írta: Jeles András / Zeneszerző: Szőke Szabolcs / Díszlettervező: Perovics Zoltán / Báb- és jelmeztervező: Bánki Róza / Rendező: Jeles András

állapotát megjelenítő *Téli utazásban*, de olyan „gyermekdarabjaiban” is, mint *A nevető ember* vagy *A kis lord*. Rendezéseinek örök témája a szeretet iránti csillapíthatatlan vágy és a szeretésre való képtelenség. „Aki eddig nekem a szeretetről beszélt, az mind hazudott” – mondja a darab Boldog Hercege: egy szemüveges, nagy zacskókat cipelő részeges figura. Valóban, mi értelme lehet ebben a mélyen magányos világban a szeretetről prédikálni? Hiszen ezeket az alakokat az alkalmi összeverődésen kívül semmi sem tartja össze. Ezen az átmeneti helyen mindenki szinte statikusan vagy csak minimális mozdulatokat végezve meglapul a saját zugában, őrzi az elfoglalt vackát. Egyfajta éjjeli menedékhelyen vagyunk, mely lehet akár az utca is, hiszen a díszlet csupán a szereplők köré záródó, hajtogatott fekete tér (díszlet: Perovics Zoltán), mely hátul mégis két hosszú nyílás révén megnyílik, és ez a két rés (mint két fehér fénycsík) végigfut a padlón is. Ezáltal némi fényt lop ebbe az egyébként homályos világba, melyhez a nézői szemnek hozzá kell szoknia. Leselkedők vagyunk, még akkor is, ha olyasvalamit látunk, amit valószínűleg nem vagy csak ritkán akarunk meglátni: a hétköznapijainkat körülvevő, extrém láthatóságában rejtőző nyomorúságot.

A hajléktalanok társulatának tagjai, a színpad szélén helyet foglaló narrátorral és sűgóval (Lukin Zsuzsa) együtt, nem akarják életre kelteni a mesét, sokkal inkább – kritikus és vicces megjegyzéseikkel – végigkommentálják. Minimális eszköztárat használnak: a Boldog Herceget játszó figura egyszerűen csak fellép egy kis emelvényre, ily módon válik szoborrá, Kis Fecskevé pedig vállára vetett fekete stólája tesz egy másik alakot. A többiek még ennyi átalakulási erőfeszítést sem tesznek, ők csupán nézőkként körbeveszik őket. Nem is figyelnek mindig, van, hogy leköti őket valami fontosabb dolog: a táplálkozás vagy az alvás. Ugyanis gyakran letaglózó kimerültség vesz erőt rajtuk, ahogy egyikük megfogalmazza: „Rettenetes fáradtság fogott el arra a gondolatra, hogy én még sohasem éltem, csak most születtem, úgyszólván a halálom előtti napon.” Mások hirtelen és váratlan érdeklődést mutatnak, saját magukra vonatkoztatják a mesét, miközben beleszövik saját élettörténeteiket is – melyek kirekesztésekről és megaláztatásokról, függőségekről és kötődési kísérletekről szólnak. Ezáltal az eredeti anyagnál sokkal rétegzettebb, gazdagabb és megindítóbb lesz a szöveg. Mindehhez az is hozzájárul, hogy az alakok küzdenek a szavakkal: dadognak, selypegnek, hibásan vagy erős akcentussal beszélnek (mint a legidegenebb szereplő: a Boldog Herceg). Ez egyszerre utal a kifejezésképtelenségre, a nyelvtől való megfosztottságra (a teljes nincstelenség és kiszolgáltatottság, a paradicsomból való kiűzetés) állapotára és az emberi létezés határhelyzetére. „Az ember beszélő lény” – vagy mégsem?

Másrészt ott a zene: a Szőke Szabolcs varázshangszereinek (gadulka, indiai hegedű) és a rögtönzött (csövekből, hordók-

ból, hulladékokból összeeszkábált) hangszereken megszólaló melankolikus és gyakran énekbeszéddel kísért zene (Jeles András szövegeivel, melyek *Az idióta zöngeméneire* emlékeztetnek), mely egy másik dimenziót tár fel. Az a tény, hogy az ember még a legszélsőségesebb körülmények között is képes zene megszólaltatására és befogadására, mégis túlmutat ezen a teljes nyomoron és tökéletes mélyponton. A transzcendencia egyetlen bizonyítéka a zene. Más őket meghaladó (kiemelő vagy kimozdító) erőre itt már úgysem várnak a szereplők, akik nyíltan megfogalmazzák: „A megváltó Isten ne ide jöjjön, mert erre itt nincs lehetőség.”

A Boldog Herceget alakító kissé kataton és skizofrén alak maga is lerombolja a jótevő szerepét, amikor utolsó jócselekedete (önmegvakítása) előtt megjegyzi: „Az az igazság, hogy kissé unom már ezt a boldogságot, inkább innék valamit.” Majd hozzáteszi: „Nekem nem is olyan szimpatikus ez a herceg, mindig játssza a Csekonics bárót...” Mesebeli szerepével leginkább a Kis Fecske azonosul, aki felszabadultan élvez a játékot, miközben hercege az emelvényre rogy, fejét lemondóan a kezébe temeti, vagy durván elhessegeti maga mellől játszótságát, és hátramegy italt keresni. A Herceg nagymonológja nem Wilde meséjéből jön, hanem saját életéből: a delírium állapotának megragadhatatlan és józanul felfoghatatlan tapasztalatáról beszél, mint a tiszta tudat a detoxikálóban való lebegéséről. Mindeközben színpadi szerepéből végleg kilépve visszaáll az emelvényre, és kissé csodálkozva megjegyzi: „Az is lehet, hogy én egy virtigli angyal vagyok leginkább.” Meglehet.

A komplex és következetes jelesi életműben, ahogy erre már utaltunk, ez a darab sem előzmények nélküli. Legerősebben talán a *Drámai eseményekre* emlékeztet, annak nincstelen szereplőire, artikulátlan beszédmódjukra. De az sem véletlen, hogy olyan előadásokat is felidéz, melyekben Jeles még formálódó társulatokkal, fiatal színészekkel dolgozott együtt, vagyis fontos színházpedagógusi munkát végzett (pl. a Kaposvári Egyetem színinövéndékeivel vagy a Weöres Sándor színház új tagjaival). A Mesebalt Bábszínház fiatal színészeivel való együttműködés is egészen kivételes színpadi jelenléte eredményez (ami azt is igazolja, milyen figyelemreméltó eredményeket lehetne elérni, ha a színházak vagy oktatási intézmények valóban és tartósan, nem csupán egy-egy produkció erejéig, igénybe vennék azt a szakmai tudást és emberismeretet, amivel Jeles rendelkezik). A színészek így végül nem az ismert mese figuráiként, de nem is önmaguként, hanem különös „lényekként” vannak jelen a színen. Ezeknek a figuráknak ugyanakkor megvan a konkrét előképe is: a próbafolyamat során a rendező számos hajléktalanokkal készített dokumentumfilmet mutatott a színészeinek, akik részint így tudták elsajátítani a sajátos hanghordozásokat és mozdulatokat. Ugyanakkor a színpadon már szó sincs semmilyen utánpótlásról, egyszerűen eggyé válnak az őket jellemző gesztusokkal. Külön dicséretes a színészek (természetesen a rendezői utasításoknak is köszönhető) arányérzéke és visszafogottsága. Könnyen beláthatjuk, hogy a hajléktalanok hiteles színpadi ábrázolása nagy csapdákat rejt magában. Ha felidézünk a Fekete Doboz a hajléktalanok által előadott *Revizor* próbáiról forgatott dokumentumfilmjét, abban pontosan látható, milyen önfeledt és naiv játékvágy él ezekben a peremvidékre sodródott figurákban, milyen csodálatos és eredeti színházat képesek létrehozni néhány felvillanás erejéig, pár vissza nem idézhető pillanatban. Ennek nyomán viszont az is evidens, hogy az egyébként „normális” életet élő színészek – akik a próbák és az előadások után lefürödnek, megvacsoráznak, hazamennek – sohasem le-

hetnek képesek eljátszani (és pláne nem felülmúlni, vagy akár csak megközelíteni) őket. Ezért Jeles nem is törekszik a szociológiai hitelességre, hanem szándékosan és tudatosan stilizál.

A kontraszthatás miatt, mielőtt a nézőtérre bemennénk, egy kivetítőn hajléktalanokról készült portrékat láthatunk (Vass Péter képei): sziklaszerű arcok és vonások, megragadó és megrendítő tekintetek. A színház nem akar versenyre kelni a valósággal, másfajta igazságot keres. Eszünkbe juthat akár a *Drámai események* nyomán forgatott BBS-film, a *Szélvihar*, melynek utolsó jelenetében a fiatal amatőr színészek leveszik idomtalan jelmezeiket, és szembenéznek a közönséggel. Jeles András színháza mindig ilyesfajta szembesítésre törekedett, melynek célja az, hogy a színészek és a nézők megkerülhetlenül reflektáljanak a saját szerepükre és helyzetükre.

Jeles éles és tisztánlátó tekintete ugyanakkor tele van részvétellel. Ez érezhető volt a *Szélvihar* katartikus nagyjelenetében, az „Erbarme dich” kantáta felcsendülésekor, és érezhető

most is, a Kis Fecske halálakor, aki szintén térdre rogy, mint-ha ezáltal a közös emberi sorsot képviselné. Majd – egy kissé ironikus és elidegenítő gesztussal – egy már madárlátta, valószínűleg a szemétből guberált kenyeret húz elő a szatyrából, beleharap, és enni kezd.

A *boldog herceg* bábszínházban bemutatott jelesi változata úgy adja elő és számolja fel a wilde-i mesét, hogy egy sokkal tragikusabb történetet tár elénk – mindannyiunk történeteként. Ebben az új (távolról sem mesészerű) történetben nincs lezárás, csak üres várakozás. Itt az egyetlen reményt a nyugalmas halál gondolata jelenti. A hajléktalanok ugyanis tudják a titkot, hogy csak a halottak lehetnek boldogok. Vagy nem csak ezt a titkot tudják? Vajon még milyen más többletudással rendelkeznek a Jeles színpadán megjelenő kiűzött angyalok? Nem tudjuk, nem tudhatjuk, csak csendben visszhangozzuk a Boldog Herceg egyik mondatát: „Nincs nagyobb titok a nyomorúságban élők titkainál.”

LENGYEL LEA

# ITT OLYAN LEHETEK, MINT BÁRKI MÁS

*Hajléktalan nők színházban*

A „RÉS” Szociális és Kulturális Alapítvány Női Éjjeli Menedékhelye régóta gondot fordít arra, hogy ügyfeleinek ne csak az alapszolgáltatást nyújtsa, hanem azon felül is foglalkozzon a hajléktalan nőkkel. Több projektünk is fut, melyek az önbecsülés köré épülnek, a csoportfolyamatok során különböző módszerekkel dolgozunk a résztvevők önbizalmának növelésén.

Intézményünkben feltétel nélkül fogadunk tizennyolcadik életévüket betöltött nőket, saját statisztikánk szerint ügyfeleink 90%-a az előző éjjelen is a mi szolgáltatásainkat vette igénybe.<sup>1</sup> A fővárosban mi tartjuk fenn az egyetlen olyan női éjjeli menedékhelyet, amely alacsonyküszöbű, azaz bárkit fogadunk attól függetlenül, hogy áll-e bármilyen szer hatása alatt, vagy van-e tüdőszűrő-igazolása. Tapasztalataink szerint azok a hajléktalan nők, akik nálunk alszanak, a legkiszolgáltatottabbak közé tartoznak. Ennek egyik oka, hogy azokat az utcán élő nőket célozzuk meg, akik nem veszik igénybe az ellátórendszert, az azokhoz szükséges iratokkal, orvosi igazolásokkal nem rendelkeznek. Másik oka, hogy nagy az alkohfüggők aránya.

## A „színház projekt” gyakorlati megvalósítása

2017 szeptemberében azzal a kéréssel fordultunk fővárosi színházakhoz, hogy hajléktalan nők számára ingyenes színházlátogatási lehetőséget biztosítsanak. Több színház is nyitott volt a megkeresésünkre, és tiszteletjegyekkel támogatta Alapítványunkat.<sup>2</sup> Mivel alacsonyküszöbű hajléktalanellátó intézményt működtetünk, az egész projektet speciális módon kellett megszerveznünk, figyelembe véve a lakók igényeit és állapotát.

A színházba való eljutást az éjjeli menedékhely biztosította. Minden alkalommal egy szociális munkás kísérte az ügyfeleket az előadásra, azonban nem azért, hogy ellenőrizze őket, hanem a közös élmény megélése miatt, illetve hogy később együtt tudják feldolgozni a látottakat, hallottakat, és másfajta kapcsolat is kialakulhasson szociális munkás és ügyfél között, mint a mindennapokban.

<sup>1</sup> Télen, azaz krízisidőszakban 50, nyáron pedig 35 nőt tudunk fogadni.

<sup>2</sup> A tiszteletjegyekért köszönetet az alábbi színházaknak: Karinthy Színház, Katona József Színház, Pesti Színház, Pesti Magyar Színház, Újszínház, Vígszínház. 2017-ben 88 jegyet kaptunk, 2018-ban további 67-et.

A színházlátogatással az egyik célunk az volt, hogy a lakók számára olyan programot biztosítsunk, amilyenben még soha nem, vagy ha igen, nagyon régen volt részük. Emellett fontosnak tartottuk a stigmák alól való felszabadítást is, éppen ezért a szociális munkás csak kísérő volt: a színház előtt átadta a tiszteletjegyeket a résztvevőknek, és csak előadás után találkozott velük ismét. A visszajelzések szerint a színházi látogatásoknak az is lényegi tényezője volt, hogy a hajléktalanok „átlagemberek” mellett ülve élvezhették a darabot, anélkül hogy azok tudták volna róluk, hogy egy éjjeli menedékhelyről érkeztek, és oda térnek vissza aludni.

Ahogy korábban említettem, speciális célcsoporttal foglalkozunk a mindennapokban, olyan nőkkel, akiknek állapota, szükségletei igen eltérőek, akik a szakirodalom szerint az effektív hajléktalanok körébe sorolandók. Mindezek ellenére, azonban mindezek tudatában álmodtuk meg projektünket. Minden szociális munkás részt vett a színházlátogatásokban, forgó rendszerben vállaltuk az eseményeket, hogy az élmény ne csak egyikünkhöz kötődjön, illetve hogy kihasználjuk a sokféleséget, melyet stábunk képvisel.

Az adott darabot vállaló szociális munkás maga dönthette el, hogy kiket visz el a színházba, őket az előadás előtti napokban felkérte. Egy hajléktalan időfoglalma más, mint egy nem hajléktalané, így ezek a megbeszélések maximum négy nappal az előadás előtt történtek, majd az ügyeltesek folyamatosan megerősítették az esemény közeledtét az érintetteknek. Erre azért volt szükség, mert a résztvevőkben tudatosítani kellett,

hogy az adott napon elvárjuk tőlük, hogy időben és józanul érkezzenek – ez volt az egyetlen feltételünk velük szemben. Ettől függetlenül megesett, hogy valaki az előadás napján nem érkezett meg, vagy olyan állapotban jött, ami nem tette lehetővé a részvételét. Éppen ezért a második alkalomtól kezdve egy-két lakóval mindig megbeszéltük, hogy ha mégsem lesz meg a kelendő létszám, számítson rá, hogy sorra kerülhet. A célunk ezzel az volt, hogy a tiszteletjegyek mindegyikét felhasználjuk, és a lehető legtöbb ügyfélnek biztosítsunk színházi élményt.

Külön gondot fordítottunk arra is, hogy a résztvevők megjelenésükben se térjenek el a többi színházlátogatótól. A kísérő szociális munkás a hivatalos nyitvatartás előtt érkezett az intézménybe, és beengedte a színházba készülő ügyfeleket, akiknek így még indulás előtt lehetőségük nyílt a tisztálkodásra, étkezésre. Természetesen nincs minden hajléktalanok színházi ruhája, azonban a hozzánk érkező adományruhából biztosítottunk a résztvevőknek az alkalomnak megfelelő öltözéket. Programunk egy idő után annyira sikeres lett, hogy egy sminkes is érkezett az intézménybe, és indulás előtt a vágyott sminkkel lepte meg a hölgyeket.

A hajléktalanság egyik külső ismertető jele a hajléktalanok szerint az, hogy az illető mindig mindenhova táskával megy, melyben benne van az egész élete. Amellett, hogy a résztvevők testben felkészülhettek a színházlátogatásra, azt is biztosítottuk, hogy táskáikat (legyen az hatalmas bőrönd vagy csak egy hátizsák szatyorral) az intézményben hagyhassák, értékeiket elzárhassák. Így a színházba úgy érkezettek, mint bárki más.



Emellett az is a mindennapi rutintól való eltérést, az alkalom különlegességét jelentette számukra, hogy valahova egyáltalán úgy mehetnek, hogy értékeik biztonságban vannak, és a holmijuk nélkül mozoghatnak.

Az intézményből a szociális munkás együtt ment a színházba az ügyfelekkel, akár délelőtti próbaelőadásról, akár a szokott esti időpontban játszott darabról volt szó. Ez amellest, hogy garantálta, hogy minden résztvevő időben megérkezzen a színházba, remek lehetőség volt arra is, hogy közösen röviden átbeszéljék a színházi etikett alapjait, valamint azt, ki

mit vár az előadástól, ki mikor volt utoljára színházban, mi a legkedvesebb színházi élménye, és így tovább. Ez tehát az eddig tárgyalt külső előkészületek mellett megalapozta a lelki-szellemi áthangolódást is. Előadás után a visszaúton pedig átbeszéltek a friss élményeket.

### A színházlátogatás hatásai a hajléktalan nők életére

Vannak hosszú és rövid távú programjaink, melyek lakóink pozitív önbecsülésének megteremtésére törekszenek. Mindezek rövid bemutatása előtt azonban fontos kiemelni, hogy a hajléktalan nők önértékelését jellemzően nem nulláról kell felépítenünk, hanem mínuszról, hiszen ők a mindennapokban rengeteg megvetéssel, megbélyegzéssel, elutasítással találkoznak, és sokuk otthontalanná válásában markáns okként jelenik meg a családon belüli lenézés, olykor bántalmazás. S bár programjaink az ügyfelek szükségleteire és állapotára fókuszálnak, amennyit lehetséges, igyekszünk belőlük kifelé is megmutatni, hogy az érdeklődők és „laikusok” is lássák és megértsék azt a központi üzenetünket, hogy a hajléktalanok is emberek, sőt, értékes emberek. A projektjeink közötti különbséget leginkább abban lehet megragadni, milyen időtartamú az ügyfelekkel végzett munka, és ennek függvényében milyen mélységű és mértékű változást tapasztalhatunk az önkép formálódásában. Hosszú távú programjaink közé tartozik az Erő a változáshoz Női Önbecsülés csoportunk és az „Élj a versben” irodalomterápiás műhely, melyek tíz-tizenhárom alkalmas folyamatok, állandó csoporttagokkal. A rövid távúak közé sorolható a Kutatók Éjszakáján való részvétel lakók bevonásával, és ide számítanak a színházlátogatások és egyéb kulturális, szabadidős programok is. Ezek jellemzően pár órás elfoglaltságot jelentenek, a résztvevők nem csoportként működnek, azaz nem alakul ki szorosabb közösség köztük, a jelenlévők mindig mások, ahogy a vezető szociális munkás személye is alkalmanként változik.

A szakirodalomban több definíció is van a hajléktalanságra. A meghatározásokban azonban a lakhatási problémák evidens létén kívül a hiány fogalma a legfontosabb. A hajléktalan ember rengeteg dologban szenved hiányt. Az otthontalanná válást követő első három hónapban jellemzően elkopnak a korábbi kapcsolatok, melyeket a hajléktalanok jobbra felszínes, közegen belüli, azaz szintén stigmatizált emberekkel való kapcsolatokkal pótolnak. A hajléktalanság meglátásom szerint az intimitás, a személyes tér és énidő hiánya is. Az intézményt használó hajléktalanok jellemzően sokan vannak egy térben, mind-mind egyéni érdekekkel, szokásokkal, preferenciákkal. Ugyanígy kiemelném a döntés lehetőségének hiányát is. Az intézményrendszer kevés esélyt ad a saját döntésre, a házirend, a sok ember ellátására kialakított rendszer hiába szeretne, nem tud teret adni az egyéni vágyaknak, nem tud alternatívákat biztosítani, így az ügyfél kevés önrendelkezési lehetőséget kap. Ezen felül számomra igen szembetűnő hiánytünet – amelyet doktori kutatásom eredményei is bizonyítanak – a feladat és a cél hiánya. A hajléktalan léthelyzetben nagyon könnyen céltalanná válik az ember, pontosabban a napi szükségletek kielégítésén kívül kevés perspektívával rendelkezik, mint ahogy teendői sincsenek, illetve ami dolga van, azt önmagának határozza meg, és mind a test életben tartására fókuszál. Az önbecsülést középpontba állító minden projektünk ezekre a hiányállapotokra ad választ.

Fotók: Szarka Zoltán



Egy-egy színházlátogatás, bár közben nem épülnek barátságok, sajátos lehetőséget ad a sorstársakkal közös élményen alapuló kapcsolat kialakítására, mint ahogy arra is, hogy a szociális munkástól fókuszált figyelmet kapjon az ügyfél. Intézményünk befogadóképességének és a rászorulóknak egyre növekvő számának fényében talán az egyik legnehezebb feladat az intim tér megteremtése. S bár ez nem központi célunk, azaz, hogy a színházba készülő ügyfeleket hamarabb beengedjük, mégis megvalósult: a menedékhely tereit így csak páran foglalták el, akik maguk választhatták ki fekhelyüket, még a többiek érkezése előtt használhatták a tusolót, és fogyaszthatták el a vacsorájukat. A programon való részvétel soha nem volt kötelező, az ügyfél bármikor mondhatta, hogy nem fogadja el a felkérést, nem szeretne menni. Ezzel megadtuk neki annak szabadságát, hogy eldöntse, van-e kedve a részvételhez, vagy sem. Apróságnak tűnik, azonban sokan hangsúlyozták, mennyire fontos a választás szabadsága egy korlátozó intézményben. Bár nem a hagyományos értelemben, de projektünk során feladatot is adtunk az ügyfeleknek, illetve célt, hiszen volt egy, a mindennapokból kitűnő esemény, amelyet várhattak, amelyre készülhettek, amelynek függvényében adott esetben át kellett alakítaniuk a napi rutinjukat. A programon való részvételre igyekeztünk minél több lakónak lehetőséget adni, minden alkalommal megkerestünk olyanokat, akik még nem voltak velünk színházban.

A más jellegű rövid távú projektekhez hasonlóan színházprogramunk sem hozott átütő változásokat a résztvevők életében. Viszont kétségtelenül segített nekik abban, hogy kiszakadjanak a hétköznapi életből, rövid időre elengedhessék az oly sokszor feléjük irányuló megvetést, és ugyanúgy vehessenek részt egy kulturális programon, mint azok, akik előadás után saját ingatlanjukban fognak aludni. Egy színházi előadás már önmagában is hatalmas élményt nyújt minden nézőnek: pár órára egy másik világba utazhatunk, elfelejtve mindazt, ami a függő felgyűlés előtt foglalkoztatott bennünket. Ez hatványozottan igaz azokra, akik az általam meghatározott hiányállapotban élnek, és a környezetük folyamatosan stigmatizálja őket.

Tapasztalatunk szerint az önbecsülés növelésének tervét sikerült valóra váltanunk a színházlátogatásokkal. Volt olyan ügyfél, aki életében először volt színházban. Gabriella<sup>3</sup> (41) például a következőket mondta: „Azelőtt még sosem voltam színházban, de most már tudom, hogy nem kell félni tőle, megszerettem, és várom mindig, hátha mehetek újra.” Izabella (59) régi emlékeket idézett fel: „Régen az intézetből jártunk színházba. Azóta nem voltam. Hogy lettem volna?... Most jó. Itt olyan lehetek, mint bárki más. Itt kikapcsolódhatok.”

Volt bennünk kétség azt illetően, hogy egyik-másik darabot hogy fogják érteni a résztvevők, milyen lesz a befogadói oldal. Rá kellett jönnünk azonban, hogy felesleges ezen aggódnunk, hiszen mindenki a maga nyelvére fordítja le a darabokat, azt viszi el magával belőlük, ami számára érthető és érdekes. Egy komoly, orosz dráma után az aluliskolázott Jolánt (68) kérdeztem arról óvatosan, hogy tetszett neki a darab, amire a válasza ez volt: „Jaj, a baba, a baba a végén mégis jó helyre került.” Lehet, hogy Jolán nem értette maradéktalanul a történelmi kontextust és a szimbolikát, de talált a darabban olyan elemet, amely számára érdekes volt, és megfogta. Ugyanerről a darabról a korábban biztos egzisztenciával ren-

delkező és művészetek iránt érdeklődő Enikő (49) azt mondta, hogy „szörnyű, hogy ezek a dolgok megtörténhettek”.

A színházból a menedékhelyre vezető úton a szociális munkások az élményekről beszélgettek a lakókkal, ezzel kapacitálták őket a befogadás megélésére, illetve hívták fel a figyelmüket arra, mennyire eltérő, de minden esetben értékes gondolatokat ébresztett bennük a darab. Ez természetesen nagy odafigyelést igényelt a szociális munkástól, de amellett, hogy az ügyfelek pár órára levehették a hajléktalanság külső jegeit, annak megerősítése, hogy a véleményük, a meglátásaik érdekesek, belső változást is indított bennük, hiszen a mindennapokban sokszor tapasztalják, hogy ezek nem érdekelnek másokat. A beszélgetések során a kísérők igyekeztek hangsúlyosan tudatosítani a résztvevőkben, hogy érzelmeik megélése fontos, hiszen ebben is hiányt szenvednek, mert a napi létfenntartás jellemzően lefoglalja minden kapacitásukat. Szociális munkásaink mindvégig mellettük álltak, jelenlétükkel biztosították az érzelmek szabad megélésének biztonságos közegét akár az előadást követő napokban is.

### Összegzés

Minden alapszolgáltatáson felül önként vállalt projektünkkel két célunk van. Az egyik, hogy ügyfeleink önbizalmát növeljük, és visszaadjunk nekik valamit régi önbecsülésükből. A másik pedig az, hogy a társadalom többségi csoportjai felé közvetítsük azokat az értékeket, amelyek a hajléktalanságban ugyanúgy megvannak, mint bárki másban. E két küldetésünk együttes erejével pedig igyekszünk egy erősen kirekesztett csoport stigmatizációja ellen küzdeni úgy, hogy a folyamatot kintről, azaz „laikusok” közt, és bentől, azaz ügyfeleinkben egyaránt építjük.

A színházlátogatások remek alkalmat adtak arra, hogy a résztvevők mind külsőségekben, mint belső megélésükben úgy érezzék magukat, mint hajléktalanná válásuk előtt, bekapcsolódjanak a kulturális életbe, és ezáltal kikapcsolódjanak a szürke hétköznapi életből, melyekben sokszor megvetés, olykor bántalmazás is éri őket. Amellett, hogy a hazautak és az előadást követő ügyeletek során rengeteg dolgot sikerült megfogalmazniuk, a legnagyobb eredményünk talán mégis az volt, hogy megbizonyosodott, mindenki értheti a színházi darabokat, mindenkinek van bennük valami, amit végig tud követni az előadáson, amit magával vihet, és ami megmarad benne élményként.

A színházlátogatások remek alkalmat biztosítottak arra, hogy a hajléktalan létben erősen és halmozottan tapasztalható hiányállapotokat tompítani tudjuk. Sok dolgot vártunk előzetesen ettől a projektünktől, sok dologra készültünk, tudatosan számoltunk azokkal a kihívásokkal, amelyeket intézményünk lakóinak állapota, illetve a hajléktalan életforma sajátosságai jelenthetnek. Visszatekintve az eddigi eredményekre és beszámolókra mind a lakók, mind a szociális munkások oldaláról, a legmélyebb tapasztalat szinte minden résztvevő ügyfél számára annak öröme volt, hogy bélyegektől mentesen, átlagemberként vehettek részt egy kulturális programon, s ezzel igazi kikapcsolódást élhettek át. Továbbá visszakapták annak az élményét, hogy a véleményük fontos másoknak, és mind kinézetükben, mind érzéseikben tudnak olyanok lenni, mint bárki más, és ez közvetve az önértékelésüket is javította. Hiszen pár óráig nem megvetett hajléktalanok voltak, hanem egy színházi előadást bársonyszékből, alkalmi ruhában, táskák nélkül élvező nézők.

3 A résztvevők anonimitásának megőrzése érdekében a tanulmányban szereplő nevek kitaláltak.

TÖRÖK ÁKOS

# BAAL MINT ÁLLAT ÉS MINT INTELLÉKTUS

*A Baal kétszer – Pesti Színház és kecskeméti Katona József Színház*

Két rendező, két izgalmas olvasat: Zsótér Sándor klasszikusabb felfogásban állította színpadra Brecht talán legizgalmasabb darabját Kecskeméten, mint Horváth Csaba a Pesti Színházban.

Régi közhely, hogy a színészek Csehovot szeretnek játszani, a nézőknek a zenés előadások tetszenek, a kritikusoknak pedig Zsótér Sándor. Noha az utóbbi évek szakmai díjait nézve – most álljon itt csak kettő: három éve a POSZT legjobb rendezés díja, két éve pedig a Lábán Rudolf-díj (ami egyébként neki már a harmadik Lábán) – ez most Horváth Csabára inkább igaz. De Zsótért nem csupán az előadások miatt szokás hívni, hanem mert akik vele dolgoznak, hosszú időre muníciót kapnak a munkájukhoz.

A *Baal* fura darab. Ellentétben a többi Brechttel ezt mindig is szerettem, mert nem olyan okos, mint azok. Baalt többnyire hedonista, elhízott állatként, valamiféle lusta és vérnősző művész ösemberként jelenítik meg, ami nem véletlen, hiszen szöveg szerint ez szerepel a darabban. Zsótér Sándor ebben a felfogásban állította színpadra a darabot, ezzel szemben Horváth Csaba elemelten, intellektusként mutatja meg Baalt, ami okoz némi bonyodalmat.

## Baalok kora

Úgy tűnik, mostanában van valami a levegőben abból, amit Brecht a *Baal*-ban megtalált. Valami egyre durvuló világvégehangulat, amiben a humanizmus értékei helyére az érzéki élvezetek kielégítése és kielégíthetlenségének elemi élménye került. Tényleg olyan, mint egy bál az idők végén, ami nem tudni, meddig tart, de bizonyosan nem ér jó véget.

A *Baal* súlypontja a címszereplő kiválasztásával lényegében el is dől: Kocsis Pál Kecskeméten a térből a testével nagyot kihasználó, életes ember, aki koránál fogva túl van sok mindenben, így Baalja egy romossá vált férfivágy utolsó fellángolása. Ez a Baal mocskos és energikus, néha cinikus, máskor kisgyerek – Kocsis Pál egyik legnagyobb alakítása. Az első pillanattól fogva menthetetlen, mégis vonzó, és csak annak szorítunk, mások ne zuhanjanak vele együtt.

Ambrus Mária díszlete a nagy mennyiségű műnövénnyel, a jól átlátható, sokszorosán szabdalt térrel egyszerre kelti műanyag erdő érzetét és nyújtja egy szinte üres hely látványát, középen egy harmóniummal. A színek is beszöknek ebbe az űrbe, a padló mozaikossága, a narancssárga vödörök, a töménytelen narancs és némi narancsszín (jelmez: Benedek Mari) egyfajta elemeltségben tartja az előadást. Mintha egy képeskönyvet lapozgatnánk.

**Mi?** Bertolt Brecht: Baal

**Hol?** Katona József Színház, Kecskemét

**Kik?** Kocsis Pál, Orth Péter, Hegedűs Zoltán, Csombor Teréz, Zayzon Zsolt, Danyi Judit, Nagy Katica, Magyar Éva, Kertész Kata, Koltai-Nagy Balázs, Konfár Erik, Kovács Gyula, Szegvári Juli / Díszlet: Ambrus Mária / Jelmez: Benedek Mari / Dramaturg: Ungár Júlia. Rendező: Zsótér Sándor

**Mi?** Bertolt Brecht: Baal

**Hol?** Pesti Színház

**Kik?** Wunderlich József, Ember Márk, Szántó Balázs, Majszai-Nyilas Tünde, Petrik Andrea, Bach Kata, Waskovics Andrea, Kopek Janka, Réti Nóra, Tar Renta, Józán László, Ertl Zsombor, Gyöngyösi Zoltán, Karácsonyi Zoltán, Tóth András, Csiby Gergely, Darvasi Áron, Rudolf Szonja, Dino Benjamin, Reider Péter / Fordította: Forgách András / Díszlet: Antal Csaba / Jelmez: Benedek Mari / Dramaturg: Perczel Enikő / Rendező: Horváth Csaba

Hogy ez a könyv mégis eleven, ez nagyrészt a színészeken múlik, akik egytől egyig pontosak a rájuk mért szerepekben. Orth Péter Eckartként jól szituált ellenpontja Baalnak: csendes és megnyerő, Baalhoz képest kultúrember. Ők ketten jó társaság egy éjszakai bulira, de hosszútávon végzetesek, mert felfalnak mindenkit, aki útjukba kerül. Konfár Erik, aki most végez a Színművészeti Egyetemen, sokadszorra mutatja meg tehetségét színészként és énekesként egyaránt. Lupuként zabálásban és tunyaságban még Baalt is felülmúlja, de hiányában van annak a sátáni összetevőnek, ami Kocsis Pál játékanak elemi erejét adja.

Mindenki narancsot szürcsöl, mit szürcsöl, narancssárga alapszínű OBI vödörökből zabál, ami akár az egykori narancsot felzabáló államvezetésre is vonatkozhat, ebben nem foglal állást a rendezés és a dramaturgia (dramaturg: Ungár Júlia). Brecht pedig működik: egy világvégi karnevál szabatos képei peregnek



előttünk, amikor világos, hogy nincsen tovább, meg lehet simán is állni, de mégiscsak monumentálisabb és messzehangzóbb, ha a véget egy nagy ívű zabálásban éljük át.

Sem Brecht darabjai, sem Zsótér Sándor rendezései nem melankolikusak, a kecskeméti előadása sem arról beszél, hogy ugorjunk fejest a világvégebe, hanem arról, hogy ha nem kapunk észbe, remek, tehetséges emberekből gyomrok, faszok és herék leszünk. Sokan már azok is vagyunk.

### **Baal, a szellem elsötétedése**

Ahogy korábban írtam, Baal karakterén nagyon sok múlik, és a Vígszínházban voltak is bőven esélyesek erre a szerepre, sok mindenkit meg is néztem volna benne. De Wunderlich József nem jutott volna az eszembe. Nem egy tipikus ősfalosz, ahogy a Pesti Színház előadása sem egy szokásos előadás.

Wunderlichben semmi állatias nincs, látszik rajta, hogy érzékeny, romantikus jófiú. Nem is ugyanazzal az energiával viselkedik magával, mint Kocsis Pál, aki úgy vonz minket, hogy közben folyamatosan és egyre mélyebben megvetjük. Wunderlich minden pillanatban vonz, agresszív, gyilkos kirohanásai felvett pózként hatnak, ami egy szerethető nagykamasszá teszi ezt a Baalt. Nincs benne igazán tragikus, mert nem hisszük el, hogy a világ ne nyíl-

na ki ennek a kedves fickónak. A Vígszínház a fiataljaival állítja ki a darabot, sőt, Hegedűs D. Géza színműs növendékei is szerepeket kapnak, és mindenki remekel.

A jelmezeket itt is Benedek Mari tervezte, ám ezek inkább egy gigantikus bál vagy varieté csillogó és kihívói göncei, amelyek közé idegen elemként kerül lepukkant öltözékében Baal. A térben hatalmas dobozok lógnak – ami némi veszélyérzetet teremt –, amelyeket különféle dolgokra használnak: általában írnak rajtuk, és valami a végén ki is szóródik belőlük. A dobozokat nem nagyon érttem, eszünkbe juttathatták Örkény Istvánt és a híres-hírnedt dobozolás, vagy valami meglepetés is kiszülhetett volna belőlük, de nem sült. Metaforaként akár működhetnének is, de Horváth Csabánál a kellékeknek jellemzően központi és érzékletes jelentése van. Most ilyen érzéki súlyt nem sikerült adni a dobozoknak – maradnak lógva a levegőben (díslettervező: Antal Csaba).

Ez a *Baal* nem egy nagy zabálás története, hanem az értelmiség megállíthatatlannak tűnő hanyatlásáé. Brecht eleve sokkal optimistább szerző, mint akikkel Horváth Csaba dolgozni szokott: Tar Sándor, Agota Kristof, Dosztojevszkij. Ez a Baal nem is megy le kutyába, így az egész előadásnak van egyfajta finom szellemessége. Szokás mondani, hogy Horváth Csaba rendezéseiből ki van ölvé a humor, ami nem igaz (lásd: *Az öngyilkos*), de tény, hogy nem ez adja a munkái erejét. Ez az előadás azonban kifejezetten szellemes, groteszk szatíra rólunk. Nem vág szájon, de azért jól hátba ver.



Kocsis Pál a kecskeméti Baalban.  
Fotó: Walter Péter

THOMAS IRMER

# A FELVILÁGOSODÁS FEKÉLYE

*Galileo Galilei – A színház és a pestis: Frank Castorf a Berliner Ensemble-ban Brechtet Artaud-hoz csatolja, és a színház szentélyében folytatja Heiner Müller munkásságát.*

A *Galilei élete* azon Brecht-darabok közé tartozik, amelyekkel az író a leghosszabb ideig foglalkozott, ezért három, időben egymástól távol eső példánya is létezik. A központi problémát – az itáliai matematikus és csillagász kopernikuszi világmésképe elismerését – mindhárom az aktuális politikai fejlemények tükrében járja körül.

Az első szövegváltozat 1938-ban, Brecht dániai száműzetése alatt készült, és a katolikus egyházi hatalommal való konfliktusra összpontosít. Annak korabeli kontextusa a tudomány a nemzetiszocializmus általi kisajátítása, valamint Brecht ismeretei a Szovjetunióban zajló koncepciós perekéről, amelyekben számos tudóst elítéltek állítólagos káros kutatási eredményeik miatt. Ezzel szemben a második, Amerikában keletkezett és bemutatott verzió a tudós felelősségéről szól az 1945-ös amerikai atombombázás hatásai alapján. A tudományos megismerések itt már nem pusztán a hatalommal szembeni védekezés, hanem alkalmazásuk szerint értékelendők. E nézőpontbéli eltolódás a harmadik,

utolsó változatban bomlik ki, amelyet Brecht 1953-ban kezd írni, és készül megrendezni a Berliner Ensemble társulatával, s amelyben a hidegháború amerikai és német oldalát vizsgálja.<sup>1</sup> Ebben dolgozza ki még részletesebben Galilei figurájának összekapcsolódását az ellentmondásos felelősség kérdésével. Mindhárom szövegváltozatban elhangzik a híres, cseppet sem egyértelmű mondat Galilei záróbeszédéből: „Szerencsétlen az az ország, melynek hősökre van szüksége.”<sup>2</sup>

A harmadik szövegváltozat színrevitele szorosan összefonódik a Berliner Ensemble történetével. Brecht az első próbákat rendezőként vezeti, azonban betegsége miatt 1956 márciusában Erich Engelnek adja át a feladatot. Engel viszont három héttel

1 Brecht a hidegháború kezdetének évében, 1947-ben költözött Amerikából Zürichbe, majd tért vissza egy évvel később Németországba, vagyis a korszakot több oldalról volt alkalma megtapasztalni. *A ford.*

2 Ungvári Tamás fordítása.



Fotó: Matthias Horn

később megszakítja a próbákat, mivel a Galileit alakító Ernst Buschsal nézeteltérései akadnak. Végül szűk fél évvel Brecht augusztusi halála után mutatják be az előadást, amelyben Ernst Busch a történelmi Galilei helyett egy modern tudós és mérnök figuráját alakítja. A darab Kelet- és Nyugat-Németországban tananyag lesz, és a Berliner Ensemble többször színre állítja – ezek során olyan nagy színészek kapnak teret, mint Wolfgang Heinz 1971-ben és Ekkehard Schall 1978-ban. Azonban ezekben az előadásokban a Brecht által tervezett frissítések nemigen jelentek meg. Az egyikben a tudományt nem az iparral és a hadsereggel összekapcsolt kutatási vállalkozásként értelmezték, míg a másiktól a felelősségteljes cselekvés témáját kísérő politikai robbanásveszély tűnt el. Először csak B. K. Tragelehn 1997-es rendezésében, a robusztus, bajor Josef Bierbichler Galileijének képében tér vissza a feszítő alapkérdés fizika és etika között. Könnyörtelen egyértelműséggel hangzik el az első szöveggönyv egy korábbi verziójából áttemelt sötét Montaigne-idézet a Berliner Ensemble színpadán: „Isten árnyékna teremtette az embert. Ki ítélheti el őt, hogyha az napnyugtával eltűnik?”

Fontos felidézünk a darab előtörténetét, amikor Castorf épp *Galileit* rendez a Berliner Ensemble-ban, mivel számos egyéb munkájában, például a *Faust*-ban is utal a korábbi bemutatók történetére – szándékosan nekimegy a hagyománynak, és mindekelőtt a darab jelenidejűségének problémáját firtatja.

A legfontosabb, legszebb és legsikerültebb döntés e rendezés kapcsán, hogy a címszerepet a nyolcvanhat éves Jürgen Holtz játssza. Holtz gyakorlatilag teljes színházi korszakokban volt jelen, a legnagyobb rendezőkkel dolgozott együtt. A hatvanas évek NDK-jában fedezték fel az Adolf Dresen által rendezett *Hamlet*-ben a címszerep megformálásakor. Ezután éveket töltött a Berliner Ensemble-ban – kiugró alakítást nyújtott Jean szerepében Einar Schleefs és B. K. Tragelehn legendás *Julie kisasszony*-ban –, aztán a Volksbühnére került, ahol a Heiner Müller által írt és rendezett *A megbízás* című előadásban játszott. Majd Bochumban is részt vett a Müller-darab nyugati ősbemutatójában, s nem is tért vissza Kelet-Németországba. A színpadon mindig saját személyiségéből építkezik, nem átváltozóművész; emellett nagy felfedezője új színházi szövegeknek, így talált rá például Rainald Goetz *Szürkehályog* című monológjára, amelyet 1993-ban nagy sikerrel adott elő Frankfurt am Mainban. Tizenkét éve játssza Peachum szerepét Robert Wilson *Koldusoperájában*. Minden további nélkül kijelenthető, hogy Holtz élő német színházi legenda, s kései találkozása Castorffal már esedékes volt.

Az első jelenetben Holtz Galileiként lép színre, s a tudós otthoni életéről mesél a zuhany alatt állva, meztelenül – pont mint egykor Bierbichler ugyanezen a színpadon –, hogy megmutassa a szellem emberét testi valójában. Az új korszak hajnaláról szóló tankönyvi mondatok az ő szájából élesen, átgondoltan hangzanak: „Ahol pedig ezer esztendőig a hit lakott, most a kétely vert tanyát.”<sup>3</sup> Holtz beszédmódjában hirtelen Brecht csendül fel tisztán, amint a mai jelenvalót vádolja. Puccszerű meglepetés ez, mert nem követel meg egyéb, aktualizáló eszközöket. És határ-feszégetés is, mivel Holtz, a tanult Galilei csillagászati eszközök közt játszik és beszél még egy jó darabig – mint gondolkodó koponyával megáldott, meztelen, vén teremtmény, akinek metsző hangja egyenesen e koponya közepéből süvít a világba. Mondatról mondatra rajzolódik ki az egyszerre felsőbbrendű és átgondolt, tartással rendelkező belenyugvás: ne adjuk fel, bármilyen furcsa is ez a világ, mert az sem éri meg.

Castorf Holtz által a felvilágosodásban kételkedő, gondolkodó emberként szabadítja fel Brecht Galileijét, aki – másképp, mint a ravasz módon felelősségteljes, és ezáltal taktikusan bűn-

bánó, hatalomtól visszavonuló tudós férfi ábrázolásaiban – a teljes egészét mindig a mai öntudat tükrében nézi, annak fényében, hogy milyen változásokon, fordulópontokon vagyunk túl nyolcvan évvel Brecht *Galileije* után. Ezért az első képeket már-már brechti hűséggel mutatja be az Aleksandar Denić által beépített forgószínpadon, amelynek középpontjában egy reneszánsz ház és egy sátor közt elhelyezkedő, rejtélyesen nagy teleszkóp áll egy velencei oroszánfigurával – akár ágyú is lehet. Galilei a Jupiter holdjainak mozgását megfigyelve a távcső segítségével bizonyította be az eretnek felvetést, miszerint a Föld kering a Nap körül. Holtz a Vatikán képviselőivel folytatott vitában pusztán a nyelv eszközeit és hatalmát hívja segítségül.

Az ötödik képben kitör a pestis Firenzében, ahová Galilei a jobb feltételek reményében utazik. Ez Castorf számára az a pont, ahol beemeli a játékba Brecht ellenpólusát, Antonin Artaud-t, aki a fáradságos felvilágosodás, valamint a bulváros szórakoztatás színházát a totális kioldással és robbantással akarta helyettesíteni. Artaud és Brecht metszéspontja a passzív fogyasztó közönség színházának leküzdése. Eszközök és céljaik azonban teljesen elmentések voltak. Ahol Brecht – a *Galilei* kapcsán is – a társadalmi tanulás színházát képzelte el, ott Artaud egy rémítő rituálét, a megfoghatatlan szörnyűséget akarta megteremteni a színpadon, azt, ahogy a színház szétmancngolja önmagát. Csak Heiner Müller, Castorf gyakorlatilag egyetlen igazi tanítója ismerte fel az elmentéten belül Artaud és Brecht között az összefüggéseket. Következésképp Holtz Heiner Müller rövid, kiáltványyszerű szövegéből (*Artaud, a szenvedés nyelve*) is citál. Három óra után hív szünetre a hangfalakból zengő idézet: „Gondolkodni a felvilágosodás végén, mely Isten halálával vette kezdetét, még akkor is, ha a koporsó, amelyben eltemették, együtt rohad a hullával.”<sup>4</sup>

A firenzei pestis képe Brecht-nél a tudósról szól, aki írott munkája fölött öröklik, és nem menekül a járvány sújtotta városból, mint mindenki más. Ez Castorf számára a színházról való másfajta gondolkodás tudatba való betörése és hatása. E toposz, az artaud-i betörés a színdarabba még egy jelentéssel bír: ez természetesen a hely, a Berliner Ensemble magasabb szentélyébe való benyomulás, amelyet Castorf Brecht és Müller szellemi öröksége nyomán rendezésével végérvényesen birtokba vesz. Artaud-nál a járvány – mint háborúk és egyéb katasztrófák során – szükségállapothoz vezet, amelynek rituáléra van szüksége, hogy a megrázkódtatásból eljusson az újfajta enállapotba. Castorf színháza már a kezdetektől fogva arra vágyott, hogy a klasszikus kószínházat és annak színészeit Artaud-val és a *Színház és hasonmása* című írásával megrázza, megrázkódtassa. Néha eljutott a határok valódi felbomlásáig, ám gyakran nem.

Castorf számára Artaud mindig referenciapont volt, korrekciós lehetőség a bizonyosság és ráció színházával szemben. 2009-ben például a Volksbühne egyik játszóhelyén, a Praterben *Amanullah, Amanullah* címmel megrendezett egy különös, 20-as évekbeli bohózatot, amelyben az egyik színésznő, Anne Ratt-Polle felolvasta Artaud *A színház és a pestis* szinte teljes szövegét. Abban a fekély, a pestis bubóinak felvágása a színházi őrgöngés katartikus megéléséhez hasonlítható. Most Castorf *Galileijében* élő videóban látjuk, ahogy Stephanie Reinsperger a házvezetőnő, Sarti asszony, valamint Sina Martens Virginia szerepében kölcsönösen elvakarják és elharapják egymás fekélyeit. A sokkhatás mégis csekély. Inkább arra hajlik az ember, hogy a Brecht–Artaud montázs koncepcióját Galilei történetének fényében, Castorf intellektualitásával átszöve értelmezze és dolgozza fel. Holtz időskori ragyogása mindenesetre magával ragadó.

Fordította: Néder Panni

3 Ungvári Tamás fordítása.

4 Heiner MÜLLER, *Képleírás*, ford., utószó KURDI Imre, Budapest: JAK, Pécs: Jelenkor, 1997.

LYN GARDNER

# ÚJRAGONDOLNI A BRIT MŰVÉSZETI INTÉZMÉNYEK ÉRTELMÉT

„Nem nekem, nem neked, hanem nekünk.” Ez a mottó van belegravírozva a délnyugat-londoni Battersea Arts Centre mennyezetébe. A Battersea a Lavender Hillen, Wandsworth szívében fekszik, és egykoron városháza volt, a civil társadalom helyi központja. A régi, viktoriánus ülésteremben, ahol a politikusok a 19. században a napirendi ügyekről tanácskoztak, még mindig tartanak színházi előadásokat, maga az épület pedig több mint száz éve a helybeliek életének szerves része.

A 2015-ben tűzvészben megsemmisült gyönyörű nagyterem mostanra főnixként támadt fel poraiból. És ismét napi szinten zajlik benne az élet: rendszeresen tartanak esküvőket és fogadásokat, többen tettek le itt nyilvános vizsgát, rengetegen látogatnak el műgyűjtői vásárookra vagy teadélutánokra, és London minden szegletéből érkeznek nézők, hogy láthassák az ide készült színházi előadásokat.

A Battersea Arts Centre – miután az 1980-as évek elején művészeti központtá alakult – több éven keresztül „a színház jövőjének kitalálását” jelölte meg küldetéséként. Ebben az igyekezetében pedig szerfölött sikeresnek számított: a hely döntő szerepet játszott számos nemzetközileg is elismert brit színházcsináló pályáján, például olyan csoportok életében, mint a Punchdrunk vagy az 1927. A munka többnyire a folyamatos „csiszolás” (*scratch process*) innovatív módszerével folyik, aminek keretében a művészek több fázisban fejlesztik a munkát, rendszeresen szerveznek nyilvános próbákat, ösztönözve a közönséget arra, hogy visszajelezzon a látottakra.

Ez a színház, bár mind a mai napig foglalkoztatja és támogatja azokat az alkotókat, akik az Egyesült Királyság leg-radikálisabb színházi formáit művelik, az utóbbi években újragondolta küldetését. Már nem a „színház jövőjének” megteremtésére összpontosít, hiszen ez az egyébként dicséretre méltó cél nem túl érdekes azok számára, akik úgy gondolják, hogy a színház nem való nekik. Ehelyett támogatásával arra ösztönzi az embereket – mindegy, hogy azok magukat művészeknek vallják, vagy sem –, hogy vállaljanak kreatív kockázatokat, és ezáltal alakítsák saját jövőjüket – és a közösségükét.

A Scratch Hub a városháza alatti pincében található, és tagsági alapon több mint száz ígéretes vállalkozásnak és kreatív szervezetnek ad otthont. A hely pályázati rendszerben működik – tehát nem csupán kibérelhető irodaterként funkcionál –, és különféle profilú, a film, a divat, a zene és a szociális vállalkozás területén dolgozó cégekkel büszkélkedhet. Ezek többségét az igencsak széles körű helyi szociálisotthon-

projektekől érkező fiatalok hozták létre, akik számára egyébként kevés hasonló lehetőség adódik.

David Jubb művészeti igazgató elmondása szerint a szervezet megváltozott küldetésének a Scratch Hub az egyik szemmel látható bizonyítéka, amennyiben az új ötletek fejlesztésének támogatásával segítőké válhatnak. „A művészekkel ezt mindig is alkalmaztuk, és onnan már csak egy köpésre volt, hogy felismerjük, ugyanez működhetne a közösség többi tagjával is, ahelyett hogy megpróbáljuk meggyőzni őket, hogy érdekelje őket az, amit csinálunk, és csinálják ők is azt” – fogalmazta meg Jubb múlt évben egy nekem adott interjúban, amely a *Stage* című lapban jelent meg. „Így támogatjuk, hogy az emberek fejlesszék az ötleteiket, anélkül hogy rájuk erőltetnénk a mieinket.”

A Battersea Arts Centre-ben végigvitt változások tanúsítják, hogy a brit művészeti intézmények, színházak és színházcsinálók egyre nagyobb hajlandóságot mutatnak, hogy újragondolják és másként képzeljék el céljaikat a 21. században. Végre felteszik maguknak a kérdést, hogy kikéért vannak, kik azok, akiket még nem tudnak szolgálni, és hogy mit lehet ezzel a helyzettel kezdeni.

Hogy erre a változásra sürgősen szükség van, azt a Warwick Commission 2015-ös beszámolója is igazolja, amely szerint a lakosság leggazdagabb, legiskolázottabb és etnikai szempontból legkevésbé sokrétű nyolc százaléka kulturálisan a legaktívabb. Fennáll a veszély, hogy amennyiben a színház nem vállal szélesebb társadalmi szerepet, hamarosan ómódinak és elitistának fog tűnni. Nem nekem, nem neked, hanem nekünk.

Hogyan vállalhat társadalmi szerepet a színház vagy bármely művészeti intézmény, hogyan vonhatja be a helyi közösséget, és hogyan válhat annak szerves részévé? Hogyan változhat át kolostorból agorává, hogyan válhat bárki számára elérhető és mindenkit befogadó hely? Egy város vagy falu főtere a közösségi élet központja, kitüntetett hely, amely egyben potenciálisan a tanulás, a vita, a lehetőségek tere is.

Ahhoz, hogy elmozdulhassunk ebbe az irányba, a színházaknak ki kell törniük a művészetekre jellemző csórlatásból: demokratizálniuk kell a működésüket, a helyszíneik használatát, azt, ahogyan odabent fogadják az embereket, és ahogyan odakint találkoznak velük.

A Battersea Arts Centre módszere azt mutatja meg, hogy a színház hogyan tud a brit társadalmat megosztó esélyegyenlőtlenségek ellen aktívan és elevenen fellépni, de más lehető-



ségek is felkínálkoznak például az olyan csapatok által, mint amilyen a Good Chance, amely Calais-ban és Párizsban menekültekkel dolgozik, vagy a Derby Theatre, amely önmagát tanuló színháznak nevezi, és szoros kapcsolatban áll a helyi egyetemmel.

Példaként említendő még az észak-angliai Leeds belvárosának egy elhagyatott részében, Holbeckben székelő Slung Low, amelynek szívügye a tanulás. A Slung Low nemrégiben nyitotta meg *pay-what-you-can* (fizess, amennyit tudsz) alapon működő közösségi tanodáját, ahol a tantárgyak többségét – vegetáriánus indiai ételek főzésétől kezdve a kovácsolásig minden van – a helyi közösség indítványozta, ezáltal újragondolva a kulturális elkötelezettség gyakran túlságosan szűken értelmezett fogalmát.

A Battersea Arts Centre tevékenységéhez hasonlóan ez a kezdeményezés sem azt jelenti, hogy a Slung Low már nem csinál színházat, folytatja ugyanis az olyan nagy léptékű részvételi előadások létrehozását is, amelyeknek köszönhetően méltán vált híressé, azonban Alan Lane művészeti igazgató azzal indokolta a tanoda megnyitásáról szóló döntést, hogy „ez a leghasznosabb dolog, amit tehetünk”. Így azonnal hatással lehetnek a közösségre, tehetnek érte valamit, ami a helyiek igényeiből fakad, és amivel társadalmi tőkét halmozhatnak fel. A színház küldetése tehát nemcsak előadások gyártása, hanem sokkal tágabb értelemben mindazok képzése és szelle-

mi gyarapítása, akik ezeket az előadásokat igénylik. Végére is legyen bármilyen jó az új *Vidám kísértet*-feldolgozásod (*Noël Coward bohózata – a szerk.*), nem valószínű, hogy az bárkinek az életét meg fogja változtatni, ám a közösségi tanoda jóval nagyobb eséllyel képes ilyesmire.

A hasznosság szempontját a művészeti szervezetek túl gyakran hagyják figyelmen kívül – vagy csak azt veszik fontolóra, hogy saját maguk meg a jegyvásárlóik számára hogyan válhatnak hasznossá. Viszont Angliában egyre gyakoribb téma, hogy ezek az intézmények hogyan lehetnének tágabb értelemben is hasznosak, és hogyan teremthetnék meg a körülményeket a lehető legteljesebb kulturális részvétellel. Egyre inkább teret hódít az az elgondolás, amely szerint az egyre csökkenő támogatások idején – egy olyan világban, ahol a hagyományos képviseleti demokrácia ostrom alá kerül, ahol feltörőben van a populizmus, és ahol az emberek úgy érzik, nincs hangjuk – a színházak többet tehetnek, és többet is kell tegyenek a színházcsinálásnál.

Más együttesek arra összpontosítanak, hogy a művészet potenciálisan hogyan változtatja meg az emberek mindennapi életét, felfogásukat önmagukról, illetve a helyről, ahol élnek. A surrey-i székhelyű Farnham Maltings kicsi, ám annál befolyásosabb művészeti központ, amely sok jelentős független színházi együttest foglalkoztat, igazgatója, Gavin Stride pedig önmagát nem művészként, hanem olyan emberként

határozza meg, aki segíti a helyi közösség tagjait abban, hogy „hosszabb és boldogabb életet éljenek”. Stride és csapata oda mennek, ahol jelenlétüknek a legnagyobb szükségét látják, és szorosan együttműködnek a helyi egészségügyi és szociális szervekkel, de nem helyettesíteni akarják őket, hanem értéket rendelni hozzájuk.

A Heart of Glass a kollaboratív és szociális művészeti tevékenységre fókuszál. Székhelye St. Helens, egy egykoron a bányászatnak és az üvegiparnak köszönhetően jelentős központnak számító posztindusztriális kisváros, ahol azonban a társulat nem tart fenn saját előadóhelyet. Helyette az egész várost a játszótérnek tekinti: minden fal vászon, minden szabad hely potenciális színpad.

A Heart of Glass felismerte, hogy egy olyan városban, amelyik a nélkülözésről és a szociális jólétről szóló minden létező kimutatás szerint rosszul teljesít, a legnagyobb erőforrást a közreműködők, vagyis a St. Helens-i emberek jelentik. Őket – a városi tanácstól az iskoláig, a rendőrségtől az egyszerű polgárokig – mind társalkotónak és társszerzőnek tekinti attól függetlenül, hogy éppen egy új deszkás park megtervezése és felépítése a cél, vagy a számos helyi nő közreműködésével kidolgozott, az egész várost felölelő sétaelőadás, a *Torch* létrehozása. Az együttes azon az elven működik, hogy „ha mi építjük, akkor talán eljönnek, de ha ők építik, akkor itt is maradnak”. Míg a Heart of Glass a művészeti tanácsnak és a helyi részvényeseknek tartozik elszámolással, leginkább mégiscsak a közvetlen közösségéért felel. Végül is ők azok, akik hosszabb távon el fogják dönteni, hogy szeretnék, vagy sem, hogy a szervezet folytassa a munkáját.

Az olyan helyeket, mint a Heart of Glass vagy a Battersea Arts Centre ez a – művészeti szervezetek működéséből túl gyakran hiányzó – felelősség teszi igazán különlegessé. Ehhez inspiráló vezetőkre van szükség, akik a színházat és a művészetet a társadalmi változás motorjának látják, akik valóban odafigyelnek és reagálnak a helyi igényekre, akikből hiányzik

az ego, és nem önérdékből dolgoznak, és akik végső soron felismerik, hogy ami jó a helyi közösségnek, az valószínűleg jót fog tenni a színházuknak is.

Amikor 2015-ben kigyulladt a Battersea Arts Centre nagyterme, nemcsak a művészeti közösség fejezte ki szeretetét, együttérzését, és ajánlotta fel segítségét, hanem a helyi közösség is. A város összefogott, és segélyt és konkrét támogatást nyújtott ahhoz, hogy a nagyterem feltámadhasson poraiból, és a Battersea Arts Centre ne zárjon be.

A Battersea Arts Centre megértette és komolyan veszi társadalmi feladatát, így tudott társadalmi tőkét felhalmozni a közösségben, aminek az értéke ténylegesen bebizonyosodott. Minthogy egyfajta közösségi felhajtóerőként gondolta el magát – nemcsak a művészet helyeként –, valóságosan bebiztosította magát katasztrófa esetére. Az emberek azért harcoltak érte, mert szerették.

Tanulságos lehet ez a történet minden művészeti szervezet számára: ha és amikor szerencsétlenség ér, lesz majd, aki eléggé szeret, és harcol érted? A Battersea, a Slung Low, a Heart of Glass és mások nem önérdékből dolgoznak, hanem abból a meggyőződésből, hogy erőforrásaikat – legyen az tér, szakértelem vagy támogatás – meg kell osztaniuk a közösséggel, amelyet szolgálnak. Felismerték, hogy a kulturális elkötelezettség sokféle formát ölthet, ahogyan az is különféleképpen megnyilvánulhat, hogy egy kulturális szervezet hogyan vonja be a helybeli embereket. Ők már elől járnak a jó példával – ki lesz a következő?

Fordította: Adorjáni Panna

Eredeti megjelenés: „Rethinking the Purpose of British Arts Institutions”, *Howlround*, 2019. február 17., <https://howlround.com/rethinking-purpose-british-arts-institutions>.  
Köszönet a lapnak a magyar közlés jogaiért.

HIRDETÉS

A Színház folyóirat legközelebbi megjelenése  
2019. október



FRITZ GERGELY

# ÉS AZ AKTÁK LEDŐLNEK

*fosztóKÉPZŐ – KOMA Bázis*

Ritkán látni olyan előadást, amely két kitűzött célja közül mindkettőt magabiztosan valósítja meg, mégis vegyes érzéseket hagy a nézőben: nehezen lehetne ugyanis kifogásolni a XV. kerületi KOMA Bázison ügyködő csapat heroikus színházi, pedagógiai és szociális munkáját. A Zrinyi Gál Vince alapította pestújhelyi oktatási és kulturális műhely mellett, hogy közösségi színházat működtet, erőn felül igyekszik segítséget nyújtani a környezetükben élő leszakadt társadalmi csoportoknak. Ennek a munkának fontos szeletét képezi a hozzájuk tartozó tanoda, ahol állami oktatásból kiszorult gyerekeket zárkóztatnak fel: az ennek apropóján felhalmozott tudásanyag, illetve az oktatással kapcsolatos egyre szélesebb körű társadalmi elégedetlenség tálcán kínálta számukra, hogy előadást készítsenek a magyar közoktatási rendszer aktuális problémáiról. Eddig is súlyos témák adták a kiindulópontot projektjeikhez, korábban a párkapcsolatok és az internetes zaklatás is terítékre kerültek, az oktatási rendszerről készült munka pedig *fosztóKÉPZŐ* címmel tavaly nyár óta van műsoron.

A KOMA alkotói egyébként tágan értelmezik a közösségi színház fogalmát, így a *fosztóKÉPZŐ* kapcsán minimum két megfigyelést tehetünk: egyfelől az előadás nem kívánja bevonni a közönséget, kizárólag a náluk kötelező programnak számító közönségtalálkozón van lehetőségük a nézőknek az aktív részvételre. Másfelől a személyesség, tehát az amatőr szereplők életanyaga közvetve vált az előadás részévé, mivel annak vázát egy fikciós történet képezte, amelyet az alkotófolyamat keretében a rendező-színházalapító Zrinyi Gál Vince készített el. Ennek következtében a szereplők saját élményei az előre megírt fikciós történet struktúrájában hangoznak el, a diákszereplők így az oktatással kapcsolatos tapasztalataikat részben eltávolítva, a darabbeli szerepek pozíciójából adták elő. Szintén rendhagyó eljárás, hogy az előadásban a színész végzettséggel rendelkező Zrinyi Gál Vince is játszik, így a *fosztóKÉPZŐ* kétféleképpen nézhető: egy amatőr-társulat színházi előadásaként, valamint olyan alkotásaként is, amelyben a szereplők személyes élményei állnak középpontban, s azok bizonyos társadalmi és politikai kontextusban nyernek tágabb jelentést.

A közönség összetételében is tetten érhető, hogy az előadás egyaránt szól a középosztálybeli rétegnek, miközben a környéken élő főként roma fiatalokat is be akarja vonni az oktatási rendszerről szóló diskurzusba. A cél tehát rendkívül üdvös, a megvalósítás azonban több okból ambivalens: a *fosztóKÉPZŐ* történetét és nyelvhasználatát tekintve alapvetően mégis a mainstream, rendszeres médiafogyasztó értelmiségiben találja meg ideális nézőjét, míg a hátrányos helyzetű tanulók számára inkább csak egyes jelenetekben kínál azonosulási lehetőséget.

Az előadás nyelve ugyanis allegorikus, hiszen a történet keretét a Korai Iskolaelhagyás Nemzeti Elhárító Kuratórium ülésezése adja: egy háromtagú testület problémás diákokat idéz be, majd ügyüktől függően besorolja őket Reménytelen I vagy II, netán Kiközösített I vagy II kategóriába. Ez az ironizáló, olykor

a politikai szatíra stílusát karcoló nyelv határozza meg az alaptórust, amely teljes mértékben az értelmiségi nézőnek szól, ráadásul a kuratórium működése a médiából ismert panelek mentén fogalmazza meg az oktatási rendszerrel kapcsolatos problémákat. Ettől még az állítások érvényesek, hiszen a hierarchia, a diákok személyiségét semmibe vevő bürokrácia, a végeláthatatlan iratgyártás céltalansága világosan kitetszik, mindezt pedig a díszlet is kellően aláhúzza: a fal mentén sorjázó toronymagas aktasorok egyszerre festik meg ennek a világnak a tragikumát és abszurditását. Szemünk elé tárul, hogy milyen hiábavaló és értelmetlen a tanulók merev és körmönfont minősítgetése, ahogy az is, hogy a vízfej részeseiként a szereplők logikus módon rá sem látnak munkájuk fonákságára. Az abszurdba hajló szituációk mellett világosan kibontakozik a kuratórium három tagjának jelleme is (Csete Paula, Koncz Levente és Zrinyi Gál Vince alakítják őket), ráadásul mindhármuk sorsa más, aminek a történetvezetés szempontjából külön jelentősége lesz.

Ebben a remek dramaturgiai elrendezésben indul meg a játék, amelyet bátran minősíthetünk fordított nevelődési történetnek, mivel az lesz a központi kérdés (ami bizonyára sok embert foglalkoztat a mai Magyarországon), hogy a megreformálhatatlannak tűnő oktatási rendszer működtetőit milyen eszközökkel lehetne rádöbenteni munkájuk káros és kontraproduktív voltára. Az előadás figyelemre méltó színpadi megoldásokkal igyekszik feltárni a lehetőségeket, s megkísérli bemutatni a két oldal, a tanárok és a diákok nézőpontját egyaránt. Jóllehet az ironikus hanghordozás mindvégig megmarad, a fő konfliktus kibomlása mégis erősen disszonáns. A kuratórium napi rutinját ugyanis felborítja egy hivatlanul érkező diáklány – őt Dukai Zsófia játssza –, aki éles kritikát fogalmaz meg a kuratórium munkáját, valamint a teljes oktatási szisztémát illetően. A történet árnyaltan fogalmazva halad előre, Zsófiát eleve nem küldik el, sőt, a kuratórium egyes tagjainak jelleme is megmutatkozik: Levente, a kuratórium elnöke a jó zsarú, szót ad a lánynak, míg az újonc Paula folyton paragrafusokra hivatkozva próbálja támadni a lány álláspontját. Két egymással kommunikálni teljességgel képtelen világ csap össze: a kritika hatására a bizottság megszakítja a meghallgatást, s végül kiküldi a lányt. Aki viszont a távozás helyett fegyvert ránt, s bár mindenkit biztosít arról, hogy nem fog lövöldözni, rákényszeríti a kuratóriumot arra, hogy a normál ügymenet szerint folytassák az aznapi munkát.

A fegyver bevetése kétélű: egyfelől az előadás formanyelvé-

*Mi?* Zrinyi Gál Vince: fosztóKÉPZŐ

*Hol?* KOMA Bázis

*Kik?* Csete Paula, Dukai Zsófia, Zrinyi Gál Vince, Koncz Levente, Kóródi Boróka, Magdali Alexandra, Tordai Tina / Rendező: Zrinyi Gál Vince



ből következtethetünk arra, hogy a diáklány nem fog vérengzést rendezni, mégis, dacára annak, hogy Magyarországon nem volt még iskolai vérengzés, a diák pisztolyrántása – a médiából szerzett tudásunknak köszönhetően – diszkomfortérzetet indukál, hiszen ő az első diák a színen, aki minden bátorságát összeszedve konfliktust mer vállalni a bizottság tagjaival, érvelni kezd, és saját élményt oszt meg a mérgező iskolai közegről. Ő tehát az első, akinek sorsán keresztül a nézőnek esélye nyílik arra, hogy átérezze az oktatási rendszer káros hatásait, a fegyver azonban hitelteleníti ezt, s lerombolja az addig finoman megképződött befogadói empátiát. A fegyver bevetésével az előadás akaratlanul is azt sugallja, hogy a hagyományos kommunikációs eljárások, így az érvelés és a meggyőzés semmilyen eredménnyel nem járnak, tehát csakis az erőszak célravezető, amit nem tompít a rendezés abszurd-ironikus játékstílusa sem. Ráadásul a fegyver segíti elő a történet továbblévelését: amint előkerül a pisztoly, spontán forradalom kezdődik, további diákok érkeznek (Kóródi Boróka, Magdali Alexandra és Tordai Tina), akik végre elmondhatják felhalmozódott sérelmeiket, illetve kikényszerítik, hogy az elnök írja alá azt a papírt, ami nélkül nem tehetik le az érettségét. A fegyver tehát a siker zálogává színeződik, hiszen a fiatalok nemcsak leleplezik a kuratórium embertelen működését, de még arra is lehetőségük adódik, hogy feltárják szociális hátterüket, amivel empátiát csikarhatnak ki a kuratórium tagjaiból.

Klasszikus csapdahelyzetet teremt az előadás, ugyanis a kuratórium valóban félelemben tartja a diákokat, és megalázó módon bánik velük – innen nézve a spontán forradalomnak nincs alternatívája. Ahogy azonban az előadás részévé válik a személyesség, tehát a diákok befognak saját élményeik elbeszélésébe, háttérbe szorul az abszurd-ironikus fogalmazásmód, s egyre inkább a realitás, a hétköznapiság tör előre, így a fegyverhasználat nem ironikus túlzásnak hat, hanem torzítja a saját élmény hitelességét. Bár néhány aránytévesztésen és stílusbeli

következtelenségen túl rendkívül megindító, amikor Tina és Alexandra feltárják életük traumatikus epizódjait, az empátia a pisztoly árnyékában kikényszerített lesz. Felháborodásuk jogos, ám az általuk választott stílus nem, mivel a diákok magatartása éppen olyanná válik, mint amitől ők is szenvednek az iskolában. (Főként Alexandra szövege túlzóan trágár és lekezelő.) Ráadásul a kuratóriumi tagok élete és pályája sem homogén. Az oktatási rendszer legnagyobb kárvallottjának tekinthető András például neveltség tárgyává váló lúzerként jelenik meg, hiszen ő, akit az elnök kiemelt hátrányos helyzetéből, bevett a kuratóriumba, az a fajta ember, aki minden bemagolandót képes volt bemagolni, csípőből tud hasztalan adatokat, ám az élet gyakorlati dolgaihoz nem ért. Nincsenek barátai, nincs párkapcsolata, annál az egyszerű oknál fogva, hogy nem tudja, miként lehet társas viszonyba lépni másokkal. Az ő elemi magányával zárul az előadás, az pedig különösen megnyugtató, hogy a pisztoly végül tényleg nem dördül el, s András végső elkeseredésében inkább az aktasorokba kapaszkodva dönti szét a számára addig kizárólagos menedéket jelentő mikrovilágot.

Az előadásban ábrázolt sorsok igazsága tehát kikezdzhetetlenül érvényes, a *fosztóKÉPZŐ* fontos előadás, ám egyes szituációiban, illetve az erőszak használatának kérdésében túlzó megoldásokkal él, amit leginkább műfaji és stílusbeli következtelenségek okoznak. Az abszurd, a személyesség és a tandráma illő moralizálás ilyesfajta egyvelege ugyanis hitelteleníti az egyébként nagyon is helyeseltető magatartásmintákat és célkitűzéseket, aminek hatására a történetbeli diákok sorsával teljes mértékben, ám az ábrázolt szituációkban tanúsított viselkedésükkel nehezen lehet azonosulni. Erre külön megerősítést nyehettünk a közönségtalálkozón, ahol a diákok részletesebben is beszéltek személyes sorsokról, kitérve arra, hogy a tanoda segítségével miként jutottak el az érettségig, s hogyan találtak rá arra a foglalkozásra, amelyben örömeiket lelik. Igazabb és valószínűbb volt mindez az előadás kontextusán kívül.

UPOR LÁSZLÓ

# MOST MINDENKI EGYÜTT

*Elfogultan egy közösségi színházról*

Ashfield, kicsiny település az amerikai Massachusetts állam vadregényes hegyvidékén. Nyár van, koraesti szürkület, gyülekeznek a nézők. Sokan a környékről érkeznek. Mások pár órányi vezetés után Bostonból vagy kicsit messzebből, New Yorkból. Esetleg – mint e sorok szerzője – kis kitérővel Európából. A Double Edge Theatre birtokának kapujánál láthatósági mellyent viselő önkéntes tereli parkolóba az autókat, társai beinvítják az érkezőt, és kedvesen, szelíd szóval körbekalauzolják a Farmon. Tágas mezőn, a tájba illeszkedő, jól gondozott kertben sétál az egyre népesebb vendégsereg (a „sereg” persze túlzás, ebben a színházban a „telt ház” is száz fő alatt van). Derű, kíváncsiság, ráérős ráhangolódás, *vidéki tempó*.

*(volt egy farmom)*

Amikor az 1982-ben megalakult Double Edge negyedszázada ideköltözött, a farm nagy része pusztá legelő volt két faépülettel és egy lakókocsival. A deszkafalú, nagy belmagasságú tehénistálló vaskos gerendák tagolta, tágas terében alakították ki az egyedi hangulatú színházat, amely máig a Barn (Istálló) nevet viseli. Az alatta és mellette elhelyezkedő kicsiny szobákban, valamint a különálló lakóházban és az összkomfortos lakókocsiban szálltak meg a társulat tagjai, a vendégek és a diákok.

Mára a negyvenhektáros birtokon zöldséget, fűszernövényt termesztenek, néhány állatot is tartanak, az Istálló mellé pedig felhúztak egy második, kisebb színházat (Pavilion), amely közösségi, konferencia- és zeneteremként is szolgál; raktárak és komoly technikával felszerelt műhelyek nőttek ki a földből. A társulati tagok a környéken vásárolt vagy bérelt épületekbe költöztek, az alkalmazottakat, gyakornokokat, továbbá a diákokat, segítőköt, vendégeket néhány kilométeres körzetben felújított házakban szállásolják el. Kis túlzással azt mondhatjuk: a település fele így vagy úgy a Double Edge Theatre (DET) érdekeltsége. A színházi és oktatóközpont sok embert és komoly megrendeléseket is hoz Ashfieldnek, a színházi betelepültekből komolyan profitálnak a helyi vállalkozások, némelyikük valóságos együttműködővé, támogató partnerre vált.

A DET Amerikában különlegesnek számító módon valódi (nem melleleg: multikulturális) társulat. Sőt: afféle tulajdonosi szövetkezet is, mert minden – az épületek, a felszerelés, a fizikai és szellemi eszköztár – a tagok tulajdona. Öndefiníciójuk pontos: a Farm valóban nemcsak előadások helyszíne, de oktatóközpont is. A szüntelen tréning – az önfejlesztés – és a tanítás a társulat életében az előadásokkal egyenértékű. Minden tagjának megvan a maga felelőssége a színház adminisztratív, műszaki és gazdasági tevékenységében, és fordítva: a gyakor-

nokok, alkalmazottak is beállnak tréningezni, részt vesznek az előadásokban. A jelmezkészítő énekel, a zenész világosít, a kurzusokra jelentkező diákok az egész napos színházi tréning mellett mindenesként működnek.

*(hazatérés)*

A 2017-ben bemutatott és 2018 nyarán felújított-átdolgozott *We the People* igazi hazatérés. A Stacy Klein vezette társulat sokféle bolygott az elmúlt két évtizedben: színpompás produkcióik színi képeivel léleken-képeletben a fél világot körbekeverték. Az emberiség nagy közös történetkincsét dézsmálták okos érzékenységgel – az *Odüsszeiától az Ezeregyéjig*, a *Don Quijotétól a Mester és Margaritáig* –; fantáziájuk energiáit főként kelet-európai és dél-amerikai írók, költők, festők, zenészek gazdag világának motívumaival fűtötték fel.

Most legszűkebb otthonukba tértek haza: a településről és a szűk régióból származó valós hősök portréját festik meg – színezik olykor mesebelivé –, és ültetik vissza az ashfieldi jelen anakronisztikusan idilli *színkertjébe*. A kicsi embert mutatják fel, aki nélkül ez a nagy ország nem az volna, ami. A cím – *We the People* – az amerikai alkotmány preambuluma kezdetét idézi. „We the People of the United States...”

*(mi és ők)*

Korabeli parasztruhát viselő zenészek terelnek bennünket kis sátor tető alá. Amint elhelyezkedtünk, harsány énekszóval megérkezik a semmiből Giuseppe, az olasz-argentin származású suszter (Carlos Uriona). Utazásról, földrészekén átívelő nagy mozgásról mesél. Talicskányi cipőt tol: ezeket azért bízták rá, hogy újra életet adjon nekik. De a cipő szerinte a megtett utat, lábunk hátrahagyott nyomát is jelképezi. Giuseppe meg- és beidéri Geppetto mester (Pinokkió „apja”) figuráját is – és ez semmiképp nem ellentétes a Double Edge filozófiájával, illetve esztétikájával. A szelíd realizmus (olykor kvázi naturalizmus) minduntalan tájjellegű, burjánzó szürrealizmusba csap át, közben mindezt fenséges bohócéria hatja át.

Giuseppe egyszer csak spanyolul kezd kántálni, hátunk mögül egy másik figura rádúpláz angolul, párosukat a bokrok közül csodás jelmezbe bújt nőalak dala kíséri. Utóbbi minduntalan feltűnik majd éteri énekével: ő a „Dalos madár”, az előadás sűrű zenei szövetének és szürrealis rétegének egyik alapszíne (Amanda Miller). Kisebb mezei kórus is csatlakozik hozzá – birtokszélesen áradó polifon kompozíció.

A kóristák vezetésével indulunk útnak kisebb csoportokra szakadva, hogy néhány percre belépünk egy-egy valaha élt he-



lyi lakos életébe. Mintha nem létező kétszáz éves fotók elevenedtek volna meg: a hajviseletek, az egyszerű, de aprólékosan kidolgozott kortalan-korhú jelmezek segítenek, hogy a színészek mesterkéletlenül öltssék magukra a figurákat (jelmez: Tadea Klein és Amanda Miller). Nem lépnek ki a szerepből, de nem is archaizálnak. A valaha élt füvesmester vagy szüfraszett ugyanazzal a nyílt, kíváncsi vendégszeretettel fordul felénk, amellyel a társulat színésze „civilben” befogad a közösségbe erre az estére.

A szalmakalapot, kantáros nadrágot viselő Henry Ranney (Matthew Glassman) épp itt, a Double Edge jelenlegi földjén termesztett gyógy- és fűszernövényeket az ezernyolcszázad évek első felében. Az ő családja telepítette meg a vidéken a levendulát és a mentát, ő készített elsőként borsmentaolajat. A közösség megbecsült tagjaként rendszeresen érvelt a rabszolgaság ellen a helyi közgyűlésben. Hatalmas faasztal köré ültet bennünket, szagoljuk-ízleljük az odakínált füveket – amelyek valóban itt teremnek ma. Derűvel, szelíd lendülettel, a termelő büszkeségével mesél a Ranney-dinasztiáról, a természetről, a közösségről. „Ki lesz itt majd száz év múlva?” – kérdi szomorkásan, mert tudja, aggódni kell a földért, a környezetért, a közösségért.

Száz méterrel odébb már a patakparton ülünk. Samuel Nightingale (Adam Bright), a helyi különc – afféle természetimádó remete, aki messzi korok vad krónikáit villantja eszünkbe – a vízben gázolva, kissé szakadt ruhában a bozótban áttörve közeledik felénk, kezében hatalmas husáng. Loboncos haját rázva hosszasan monologizál nagy hévvel (szövegében költők és filozófusok szavai is felsejlenek), majd megindul egy kőből emelt kúptorony felé, ott fáklját gyújt, és felmászik, hogy később a torony tetejéről ágáljon tovább. Színházi látványosságnak tűnik (látványos is), ám a valóságból táplálkozik: a valódi Nightingale az előadás helyszínétől nem messze lakott egy kőtoronyban az ezerhétszázad években. Furcsa természetű „varázsemler” hírében állt, talán szerették, de biztosan félték is – olyannyira, hogy hagyományos temetést sem kaphatott.

Nyakig gombolt barna ruhájában a fehér főkötős Lucy Stone

(Jennifer Johnson) mintha a közösségi házban tartana kiselőadást. Fapadokon ülve hallgatjuk, ahogy tüzesen mesél basáskodó apjáról – közvetve az egész férfiközpontú társadalomról –, személyes küzdelmeiről, korának speciálisan nőkre szabott viszontagságairól. A sokgyerekes családból származó Stone a tizenkilencedik század egyik legjelentősebb polgárjogi harcosa volt, aki nemcsak a női egyenjogúságért, de a rabszolgaság eltörléséért is állhatatosan küzdött. Massachusetts államban ő szerzett elsőként diplomát nő létére. A résztvevő közvetlenségével beszéli el azt a jeles napot, amelyen – már néhány héttel az ő halála után – Amerika egy államában elsőként nyertek választójogot a nők.

Előadását egy égő tekintetű fekete diák, bizonyos W. E. B. Dubois (Travis Coe) is hallgatja. Átszellemült arccal tapsol – bő fehér inge csak úgy lobog –, látni, milyen hatalmas ösztönzést merít a hallottakból. Itt még nem tudni, hogy ő lesz az első színes bőrű fiatal, aki a Harvardon doktori fokozatot szerez. (A valóságban ők ketten sosem találkoztak, de ennek természetesen semmi jelentősége.)

#### (elrugaskodás)

Ha eddig valamiféle (történeti kutatásokkal alátámasztott) realizmus uralkodott is, a folytatásra ez semmiképp nem jellemző. Amint bejártuk az iménti stációkat, a nézők újra egyetlen csapattá olvadva vándorolnak tovább a birtokon.

Énekesek, zenészek csatlakoznak hozzánk. A bokrokból, a fák mögül – földön-vízen-levegőben – múltbéli és képzeletbéli alakok (jórészt Dubois költészetéből és vízióiból valók) bukkannak elő a ránk ereszkedő sötétben. Megelevenednek a színház korábbi színi parádéiból itt maradt óriásbábok, kültéri szobrok, a légen emberi és csöppet sem emberi lények suhanak át. Sok szép (nem hivalkodó, de hatásos) világítási rafinéria emeli a hatást. Szól a gitár, a kézi dob, a harmonika, a klarinét és a bendzsó, szól az emberi hang. Korabeli dallamok, kis kórusok az ég alatt. Három évszázad zsoltáiraiból, szent zenéiből, fekete rabszolgák dalaiból felemelő, ugyanakkor profán – hol



lány, melankolikus, hol himnikus, hol kifejezetten harsány –, életerős falusi muzsikát hangszerelt a társulat zenei vezetője és világítástervezője, John Peitso.

A domboldalon egyszer csak hajladozó lányalakok tűnnek föl, akik dobbal a kézben lengenek-forognak, énekelnek. Zenél a rét, szaltózik az erdő. Csupa szín, csupa hang, csupa mozgás. Tájéköltészet.

Az Istálló – a színházterem – előtt a színészek hathatós segítségével mi is éneklünk egy jót, majd belépünk az impozáns magasságú csupa deszka, csupa gerenda belső térbe, ahol eddigi főhőseink párhuzamosan monologizálnak (leveleket írnak és olvasnak) egymástól elkülönülő, de a néző számára egybeolvadó világukban. Minden dimenziót kihasználnak, természetes, hogy a magasban húzódó gerendán, a tetőre erősített, lengő drapériákon is találni szereplőt. Különös táncot járnak – olykor eldönthetetlen, érzékelik-e egymás jelenlétét, egybefolyik-e számukra is tér és idő.

Az Istállóból aztán ismét kimegyünk a szabadba: lesétálunk a birtok egyik gyöngyszeméhez, a parányi mesterséges tavacska-hoz. A tó mögött a fán akrobaták, költői madarak és drámai pókok. Hőseink története itt véget ér: a nyakig érő vízben ruhástul elmerülnek – ki pátoszosan belesétál vagy beledől, ki egy lengő trapézzal pottyán alá nagyot csobbanva. És amikor legvégül Dubois is elzengte utolsó tirádáját, majd eltűnt a víz alatt, kicsiny ladikjával elővez a sötétből Giuseppe mester, és bölcsen lezár.

Mellettünk-mögöttünk menet indul a meredek hegyoldalba. A kar szereplői kis fénypontoktól kísért mezei lidércként látványosan tűnnek el a távolban. Már-már azt hinnénk, ezzel az „elfogyással” zárul csendben a darab, de ahogy megfordulunk, legnagyobb meglepetésünkre a hegymenet eleje már vissza is ér hozzánk, zenélnak, közös nyáréji örömeinkre szólítanak. És mire kicsit kiénekeljük magunkat, mindenki odagyűlik: főszereplők, kar, táncosok, zenészek, énekesek. Együtt vagyunk mi mind, a farm ma esti népe. A közönség ismét a közösség majdnem egyenrangú része lesz. Az éneklést beszélgetés, visz-

szafogott borozás váltja fel. Senki nem rohan haza, néhányan még hosszan maradnak.

(mindenki)

Stacy Klein 1982-ben alapította társulatát, és huszonöt éve, 1994-ben az akkor meghatározó tagokkal együtt költözött Ashfieldbe. A hetvenes években hosszabb időt töltött Lengyelországban, majd sokszor visszatért a régióba. A kezdeti évtizedeket Kelet-Európa (főként a zsidó diaszpóra) kultúrája és a lengyel színház világa erősen meghatározta, ettől fokozatosan elszakadva alakította tovább Klein a színház stílusát. Noha a produkciókban nagy szerepet kap az egyéni és kollektív kreativitás, a Double Edge esztétikájának, művészi látásmódjának ő szab irányt. *(Korábbi írásaink a társulatról a Színház 1998. novemberi és 2019. januári számában jelentek meg – a szerk.)*

Nemcsak előadásokat hoznak létre: a társulat munkájának, létének értelme a közösségben, közösségért munkálkodás. Amióta csak megvetették a lábukat ezen a vadregényes új-angliai vidéken, egyként igyekeznek magukhoz szólítani, aktív részvételre sarkallni a helyieket és a távolról érkezőket. Mára virágzó színházi tan- és mintagazdaságot építettek – párbeszéd harmóniában a környezetükkel. Egész működésük afféle beruházás, befektetés a közösségbe, a közönségbe, szívós természeti és társadalmi terepmunka. Ki nem mondott jelszavuk: felelősségvállalás, részvétel, szabadság.

A *We the People* többek közt azt is boncolgatja, mit jelent egy közösséghez tartozni – vagy épp egy közösségből kizáratva lenni. Jellemző, hogy Giuseppe fiktív alakja az eredeti, 2017-es produkcióban nem szerepelt, őt a nagypolitika eseményei – a Trump elnök generálta közbeszéd, a „migránsellenesség”, a mexikói fal hagymázás gondolata – hatására írták bele. Az ashfieldi alkotmányozó előadás nem szétválaszt: egybeforraszt.

*A szerző 2018 nyarán a Trust for Mutual Understanding és a Center for International Theater Development támogatásával tett kététhetes tanulmányutat az Egyesült Államokban.*

SZEMESSY KINGA

# ÖNMAGA FARKÁBA HARAPÓ KÍGYÓ



*Ultima Vez / Seppe Baeyens: Invited – Prága*

Torokszorító érzés, hogy bár önfeledt hangulatban töltöttem el másfél órát az Ultima Vez és Seppe Baeyens *Invited* című produkciója alatt, mégsem akaródzik egy csakis éljenző, a darab makulátlanságát hirdető beszámolót írni róla. Ennek miéértjé a tavaszi prágai vendégszereplés óta keresem. Ha azt írnám, a részvételi műfajban hibátlanul operált, azzal követendő példaként állítanám be, és kvázi le is zárhatnánk e forma körüli kísérletezést. De inkább az érdekel, hova, merre tovább. Ezért cikkemben óhatatlanul is a döccenőkre fogok koncentrálni, elfogadva, hogy az írás nem végtermék, hanem a gondolkodás folyamata, amit most ráadásul egy olyan előadás kapcsán járok végig, mely nemcsak megmozgatott, de megizzasztott, megnevettetett, sőt még meg is könnyeztetett.

Először szóljunk az aha-élményről: a prágai Archa Színház már önmagában is eltér a hagyományostól, hiszen három emelet mélyen a föld alatt található, elrejtve a fővárosi forgatag szeme elől, amolyan underground sugallatú befogadóhely. A tánctéren – hatásában mint egy funkcióját vesztett óriáskötél – egy hatvanöt méter (!) hosszú, harminc centi átmérőjű, spirálba tekert égszínkéék gumikígyó pihen, s veszi hátára a tétován szemlélődő nézőket. Gubbasztunk a vaksötétben, majd megtanulunk egy sejtetően nem spontán kezdeményezett, de mégsem kórusmű minőségben kidolgozott dallamot közösen lalalázni. Ebbéli magabiztosságunkat a kígyó felélése töri meg: a spirál külső szélén ülő személy feláll, feje fölé emeli a gigantikus kelléket a mellette ülők segítségével, majd így tesz mind a hatvan másik résztvevő is. Az első előadó irányítja lépteinket, haladási irányunkat, míg a vaskos gumikötél

akaratlanul is koreografálja karunkat, vállunkat, fejünk tartását. Tekeredik a kígyó... – kinyitjuk hát a kört, és kísétálunk vele a tánctér széléig. Az előadás következő fejezetét a „vezetés”, a „demonstrálás” és a „mozdulatgenerálás”<sup>1</sup> hármasa szervezi, ahol az is kiderül, kik is voltaképpen az est beépített közreműködői: ki az a tizenhat különböző korú, etnikumú, képességű, mosolygós, színesbe öltözött, de név nélküli szereplő, aki segít a darab lebonyolításában.<sup>2</sup> Hozzájuk társul egy látványra homogénebb zenésztrio: a Stef Heeren, Kwinten Mordijck és Karen Willems alkotta csapat hol ambient jellegű, hol vad basszus hangzással – nem is kíséri, inkább – vezeti, dramaturgizálja az előadást. Baeyens elmondása szerint a

1 Seppe Baeyens rádióinterjúja alapján: [https://vltava.rozhlas.cz/vsichni-jsou-zvani-v-novem-predstaveni-souboru-ultima-vez-hraje-i-7781287?fbclid=IwAR26DiCzgi1Qt9T3AWWJWNm2FVLDzmPbWY8SsyvGXgH2Cm1ui\\_e4ECwblpA](https://vltava.rozhlas.cz/vsichni-jsou-zvani-v-novem-predstaveni-souboru-ultima-vez-hraje-i-7781287?fbclid=IwAR26DiCzgi1Qt9T3AWWJWNm2FVLDzmPbWY8SsyvGXgH2Cm1ui_e4ECwblpA).

2 Seppe Baeyens már korábbi munkáiban – lásd *Tornar* (2015) – is több-generációs, a profikat és az amatőr táncosokat vegyítő csapattal dolgozott. Az Ultima Vezzel való kapcsolata egy laza kocsμάzással kezdődött, amikor is közölte a pulton támaszkodó Wim Vandekeybusszal, hogy szívesen dolgozna vele. Azóta közösen próbálják az új stúdió környékén élő molenbeeki civileket a mindennapos működésükbe és egyes projektjeikbe bevonni. Az *Invited* alkotófolyamatát Erwin Wurm osztrák szobrász *Egyperces munkák* című alkotása és Franz Erhard Walther a brüsszeli WIELS kortárs művészeti központban bemutatott részvételi kiállítása inspirálta. Az előkészítő munka három évet ölelt fel – egyet a kutatásnak szenteltek, kettőt pedig különböző rezidenciákon folytatott próbáknak és munkabemutatóknak. (*Archa Theatre Bimonthly*, 2019. március–április, 23.)

**Mi?** Ultima Vez / Seppe Baeyens: Invited

**Hol?** Divadlo Archa, Prága

**Kik?** Emile Van Puymbroeck, Luke De Bolle, Chisom Onyebueke Chinaedu, Leonie Van Begin, Rosa Boateng, Oihana Azpillaga, Ischa Beernaert, Esther Motuanya, Roel Faes, Trui De Mulder, Adnane Lamarti, Seppe Baeyens, Frank Brichau, Stephan Verlinden, Elisabeth Wolfs, Leon Gyselynck / Zene: Stef Heeren, Kwinten Mordijck, Karen Willems / Dramaturg: Kristin Rogghe / Látvány és fény: Ief Spincemaille / Jelmez: Lieve Meeussen / Művészeti tanácsadó: Wim Vandekeybus / Rendező-koreográfus: Seppe Baeyens

szereplőgárdába olyan „játékos civileket keresett, akiket érdekel a másokkal való kapcsolatteremtés”, hiszen a cél az, hogy egy óra alatt „a közönséggel együtt egy közösséget alkossanak”.<sup>3</sup> Ennek megfelelően egy vezető nélküli táncfoglalkozás képzetét kelti a darab. Az előadók először kedvesen széthordják egymás mellől a párjukba-barátjukba kapaszkodó nézőket, majd szisztematikusan bemutatják azokat a mozgásformákat, amelyekkel ezután bárki szabadon improvizálhat: az érintést, az ölelést, a tükörmozgást, a tempó- és iránybeli ellenpontozást, a különféle emeléseket, futást, ugrást és mindenféle szoborcsoport-alakítást. Verbális instrukciók helyett mindig az előadók játszanak elő egy-egy variációt, majd egy másik résztvevőhöz vezetik az ártatlan nézőt, hogy „vizsgáljon”, azaz most már ő mutassa meg másoknak, mit tanult. A kitettség persze néhol értetlenséget, ügyetlenkedést szül, de a tömegben cikázó segítők remek idő- és játékérzékkel át- vagy lekeverik a már-már kellemetlenbe forduló szituációkat. Az egyedüli momentum, ahol a darab a teljes hatalomátadás gesztusával véget is érhetne, amikor körülbelül negyven perc elteltével három nézőt állítanak egymás mellé – instrukciók nélkül. Ez vigyorgásban, zavart, de elnőző tehetetlenségben kulminál, amit ismét a kígyó mozgásba hozása tör meg azal, hogy sorokba rendez bennünket, majd csendesülős koncerthallgatásra hív, ahol a zenészek az elején tanult dallamot is a melódiáik közé csempészik természetesen. Ezt újabb, a korábbi kotta szerinti mozgásetap váltja, off-balance helyzetek, egy átló mentén önkötélhúzás, kéz a kézben átugrás egymás fölött, sprintelve körbe futás a kígyó keretezte térben stb. Pulzusunk csitulására csupán az imént említett „koncert” és az utolsó jelenet kínál lehetőséget, amikor a csoport egyik Down-szindrómás tagja két szívószállal fluid, izolált mozdulatokkal átszótt szőlőba kezd a félhomályban, amihez előbb csak egy néző társul, majd az előadók buzdítására mind „gurulázní” és vonaglani kezdünk a földön. Sötét. Taps nekik és taps magunknak.

A számomra legtanulságosabb jelenetek mégis az előadást követően a női mosdóban zajlottak. „Én is sorban állok...” „Ne kopogjon már, attól nem leszek gyorsabb!” „Már megbocsásson, de ezt nevezi takarításnak?!” Dölyfös, panaszos puffogások sora. Pedig pár perce sincs, hogy kitettük a lábunkat a végtelen kíváncsiság és tolerancia világából...

<sup>3</sup> Baeyens szerint rendszerint vannak öntömjénező, magamutogató nézők is, akik pont kívülállóságukkal segítik ennek a közösségnek a kialakulását. (*Archa Theatre Bimonthly*, 2019. március–április, 23.)

Ahogy sok más részvételi (tánc)előadással foglalkozó alkotó, Baeyens is közösségteremtési szándékkal futott neki a projektnek, ám úgy látszik, az utópikus együttlét képzete nem tudta áttörni a színpad határait, és átmosni a valóságot. Ha az *Invited*nek van aktivista szándéka, akkor mit tanultunk ez idő alatt? Azt, hogy engedelmeskedni, szabályt követni lehet örömteli, meg hogy a korlátok néha felszabadítanak.

Vajon ez olyan előadás, amelyben az alkotók a nézőknek hatalmat adtak, vagy amelyben mi, nézők vettük magunkhoz a hatalmat? Fogas kérdés, mert résztvevőként csak a megajánlott mozgásszekvenciákat írhattuk felül (pl. felhúzott lábbal, golyóként ugorhattunk hatalmasakat a tágas *jeté* helyett), a forgatókönyvet nem. Ez egy DIY<sup>4</sup> testszervezés volt, de semmiképp sem DIY előadás. Persze útközben nem imponált az anarchia, mert még csak kóstolgtattuk az adott rendszert – hetven perc alatt semmi és senki sem kiismerhető. Részvételünket ugyanakkor az is befolyásolta, hogy nehéz volt nemet mondani a Bambi-szemű kilencévesnek vagy a roskatagságában is lelkes kilencvenévesnek, ha együttműködésről volt szó – mert jók, segítő szándékúak akartunk lenni, nem pedig őszinte, manipulálhatatlan önmagunk. Az életben azért nem adjuk oda magunkat ennyire könnyen minden elénk kerülő gyereknek és idős embernek.

Az előadást mint naiv turista szemlélődő szerettem, de mint a részvételi színház kutatója nem szerethettem *nagyon*. Azért, hogy szülessen még hasonló kezdeményezés, azt kell mondjam, ez sem volt tökéletes. Az *Invited* fél a kínostól, a csúnyától, az undorítótól, és ez nem feltétlenül jó. Esetében minden inkább csoda – s ahogy fájdalommentes, úgy változásmentes is. Elringat abban a hitben, hogy mind remek emberek vagyunk, és hogy nincs szükségünk a (kinesztetikus, empátiás, kinesztetikus-empátiás) személyiségbeli fejlődésre. Minden úgy jó, ahogy van.

<sup>4</sup> Do It Yourself, azaz csináld magad!

Fotók: Danny Willems



# HAGYTUK AZ ÓRÜLET FELÉ MENNI

2015-ben volt a Trafóban a bemutatója a Forte Társulat előadásában és Horváth Csaba rendezésében *A te országodnak*, melyet Keresztury Tibor dolgozott össze Tar novelláiból és néhány saját tárcanovellájából. 2017-ben került a Stúdió K picike színpadára szintén Horváth Csaba rendezésében a *Szürke galamb* című Tar-regény Mikó Csaba átdolgozásában, nemrég pedig a Katona József Színház Kamrájában mutatták be a *Szürke galambot*, melyet ezúttal az előadás rendezője, Gothár Péter mellett Németh Gábor adaptált színpadra. A „sorozat” 2014-ben kezdődött az Ódry Színpadon Tar egyik legfontosabb művével, *A mi utcánkkal*, melyből Horváth Csaba és Földeáki Nóra, ugyanabban az évben a debreceni Csokonai Színháznak *Istent a falra festeni* címmel pedig Mészáros Tibor készített színpadi átíratot. És a Tar iránti érdeklődést mutatja az is, hogy 2016-ban szintén a Katonában mutatták be Ménes Attila *Bihari* című darabját, mely Tar Sándor tragikus sorsát dolgozta fel. Az adaptáció kérdéseiről a Tar-szöveggel dolgozó alkotókat, GOTHÁR PÉTER rendezőt, KERESZTURY TIBOR író, MIKÓ CSABA drámaírót és NÉMETH GÁBOR író kérdezte DECZKI SAROLTA irodalomkritikus.

**Keresztury Tibor:** Nagyon közel álltam Tar Sándorhoz, emberileg és szakmailag is, kezdettől az egyik meghatározó író volt számomra. Én úgy gondolom, hogy az életmű aktuálisabb, mint valaha. Az elesettek iránti szolidaritás soha nem volt ilyen időszerű, mint most.

**Mikó Csaba:** Kamaszkoromban olvastam először a novelláit, nagy élmény volt számomra *A mi utcánk*, és amikor Horváth Csaba megkeresett, azonnal örömmel igent mondtam. Aztán behatóan foglalkoztam az anyaggal, a *Szürke galamb*bal, amit egy nagyon erős megváltáskeresés-történetnek éreztem, és mélyen azonosultam azzal a kilátástalansággal, amivel Tar eljut a regény végén ahhoz, hogy nincs számára föloldozás.

**Gothár Péter:** A *Szürke galamb* gyűjtőcímen megjelent történetfolyam a megjelenés évében, már regény formában került a kezembe, és azóta is érvényben lévő filmterv. A Katonában van ablak a kortárs irodalom felé, a *Galamb*ra most álltak össze a feltételek.

Ezt az egész Tar körüli, lebegtetett tiltást mint a tehetőséget távol tartó hivatali hisztériát regisztráltam. Hosszas birkózás után a kétezres években rendelt tőlünk az akkor is fuldokoló MTV Tar Sándor-novellákból tévéfilm. *A leghidegebb éjszaka* lett a címe, és éjfél után, fél kettőkor mert adásba kerülni. Turai Tamás rádióra alkalmazó dramaturg többszöri nekifutással érte el, hogy a közös szenvedélyünké vált *Szürke galamb* című regényből hangjátékot készíthes-

sünk – ez az anyag a Rádiószínház egyik utolsó leheleteként szintén éjjel tudott megszólalni.

A mindenkori elfogadó gépezet problémája az lehet Taral, hogy amiről ő magától értetődő egyszerűséggel beszél, annak a hivatali rubrikáiban nincsen helye – a módszer az azóta automata üzemmóddá vált elhallgatós szisztéma szerint működik. Vagyis ha valami kritikus értéket nem tudunk kisajátítani, akkor arról nem beszélünk. A *Galamb* máig érvényes társadalmi horror. És ha hozzáveszem, hogy formailag rendőrhorrort, akkor ez a dolog nyilván még ma sem *comme il faut* igazán.

**K. T.:** Tarnak már a kilencvenes években is sajátosan alakult a recepciója, mert a népnemzetieknek gyanús volt, egyrészt a *Beszélő* körével való közismert kapcsolata miatt, másrészt nem volt nekik elég nemzeti, elég hazafias, a posztmodern felől meg, aminek akkor volt a felfutása, értelmezhetetlen volt. Tehát beszorult egy köztes értelmezési mezőbe, egy olyan periférikus helyre, ahol nem volt méltó recepciója. Egyik oldal, egyik irány, egyik kritikusi iskola sem tudott vele igazán mit kezdeni. És a másik, amit fontosnak tartok, hogy szerintem nem lett attól sérülékenyebb az anyag vagy az életmű, hogy kiderült, hogy Tar besúgó volt. Szerintem a lelepleződése nem érinti az életmű esztétikai értékét, abból semmit nem von le.

**M. Cs.:** Éppen erről a kettőségről szól egyébként a *Szürke galamb* is a két figurán keresztül. Az egyik azt mondja, hogy



Mikó Csaba és Keresztury Tibor

a világ rossz, és én vagyok a jó, tehát nekem kötelességem elpusztítani a rosszat, és visszahozni a jót, a másik pedig azt mondja, hogy ez a világ jó, és én vagyok a rossz, és ezért magamat kell elpusztítanom. Valószínűleg ez a kettősség az, amivel Tar a *Szürke galambban* is folyamatosan viaskodik.

– A *Szürke galambot* a kritikusok általában nem szokták szeretni, többen is egyetlen műnek tartják.

**K. T.:** Azt gondolom, hogy Tar ízig-vérig novellista volt. Amennyit én beszéltem vele erről, abból az derült ki, hogy szinte belehajszolták, vagy legalábbis folyamatosan nyomasztották, hogy írjon regényt. Van ez a hibás közmegegyezés a magyar irodalomban, hogy a regény számít, a novella kevésbé, a regény van a műfaji hierarchia csúcán, és ő eleget akart tenni ezeknek az elvárásoknak. Ez az akarás látszik is a regényen, hogy ő most akar írni egy érvényes regényt, meg akarja mutatni, hogy tud. Mindez szerintem levesz a regény esztétikai értékéből.

**Németh Gábor:** Van ennek egy nagyon egyszerű magyarázata egyébként. Annak idején a kétheti *Beszélő* fölkerült öt író, hogy a fájdalmasan hiányzó magyar bűnregényt, ugyan már, ha megalkotnák, az nagyon jó volna. Volt tehát ez a szituáció, hogy nagyon gyorsan kellett szállítani a fejezeteket. Na mármost, miután Tar egy virtigli novellista volt, nem jelentett neki problémát, hogy felvázoljon egy olyan világot, amelyet meglehetősen jól ismert.

De utána jött a megjelenésényszor. Ez mindig úgy néz ki, hogy az ember úgy gondolja, hogy majd leül egy ponton,

és megpróbálja az egészet áttekinteni, de erre soha nincsen idő, állandóan improvizatívan kell előre haladnia. Ez poétikai szempontból azért érdekes, mert ez tulajdonképpen a *Twin Peaks* logikája. Fölrúgja azt a szerződést, hogy logikai értelemben a bűnregény egy mestermű, amelyben minden szál összefügg, a rejtett motivációk óriási artikuláltak ki vannak találva, és erről nyomokat hagy a zseniális szerző.

De amikor a színpad felől szét kell szedni egy szöveget, minden lelepleződik. Gondolom, Csaba is ezt tapasztalta, hogy van egy csomó luk, olyan az egész, mint az ementáli sajt, és kiderül, hogy bizony bizonyos részek improvizatívan és átgondolatlanul kerültek ebbe a nagy szerkezetbe, és ki kell találni, hogy ezt az átgondolatlanságot mire használjuk.

Hogy egy konkrét példát mondjak, miért kell Csizsár őrnagynak eljátszania a galambos embert. Ha három hétig gondolkodunk, akkor sem tudjuk megmagyarázni, hogy ennek miféle nyomozati logika felől volna bármiféle értelme. És akkor felmerül egy olyan értelmezés, hogy nincsen semmi értelme, ez a rendőrségről szól. Arról, hogy a rendőrök iszonyatosan nagyképpően megpróbálnak úgy tenni, mint akik megfelelnek a valóságot, de erre közben se eszközük, se intelligenciájuk, se metafizikus értelemben felhatalmazásuk nincsen. Tehát ez egy olyan káosz, amelybe minden értelmező valamiféle rendet próbál a maga torz módján vinni.

**M. Cs.:** Ennek kicsit ellentmond azért, hogy Tar olykor nagy csomókban információkat dob oda, és mintegy újra-



Németh Gábor és Gothár Péter. Fotók: Éder Vera

strukturálja az addigiakat. Csizsárt például azért küldi el, mert helyet kell csinálnia a hadnagynak a konstrukcióban, tehát nincs értelme valójában, hogy hová küldi és miért küldi, viszont ha ott lenne, akkor minden lelepleződne.

**N. G.:** Igen, igen... oka van, csak értelme nincs.

**M. Cs.:** És még annyi, hogy Tar nagyon hosszú expozíciót csinál. Az első százötven oldalon megnyit, folyamatosan megnyit, mert ahhoz nagyon ért, aztán az utolsó nyolcvan oldalon lezár, baromi nagy etapokban. Nagyon érdekes, hogyan értelmezi saját maga is újra az egész történetet, amint mélységet kezd benne találni a maga számára. Én nagyon élveztem, hogy az egészet vissza kellett fejteni, egyébként ott volt minden, csak nem leltem a helyét.

– *A nyitás meg a zárás között rengeteg olyan aprócska kis epizód van, amely szinte kiesik a történetből, rengeteg hangulatfestő jelenet.*

**M. Cs.:** Ezek nagyon fontos momentumok egyébként, mert annak a világvége-vízióknak, amit elkezd felvázolni, ezek

az apró történetek a felfestő ikonjai. Az emberekre sorra ránehezedik valami, talán a múltban elkövetett bűneik terhe, és valamiféle végzetes változás történik bennük. Talán ezek a rejtélyes halálesetek egyetlen kollektív bűn nyomai, megnyilvánulásai. Ennek persze van egy racionális magyarázata is: a galambos ember mérgezi a galombokat és az embereket. Ez felszínre hozza belőlük a szenvedélyt, a zsigeri indulatokat, és mindenki olyanná válik, amilyen valójában. Ezért van, aki gyilkol, van, aki öngyilkos lesz, ki hogyan képes vagy képtelen elviselni saját magát vagy a világ terhét. Tehát ezek a kicsi etapok nagyon konkrét és valós dolgok szerkezetileg, és szerintem ezek a legnagyobb részben a regénynek.

– *Hogyan lehet egy ilyen komplexitást, egy ilyen kaotikus szétartó regényt, mint a Szürke galamb – és ugyanez nyilván a novellákra is vonatkozik, hiszen például A te országodnál is több novellából állt össze a darab –, strukturálni?*

**K. T.:** Tar poétikája gyökeresen különbözik Horváth Csaba színházi nyelvtől, ez volt a felkérésben számomra a

legizgalmasabb kihívás, de aztán nem törődtem vele, mert gondoltam, legyen ez a Csaba gondja. Négy novellát választottam ki, amelyek felfűzhetőek voltak egy történeti szádra (*A te országod*, a *Vízipók*, a *Csóka* és a *Lassú teher*), beapplikáltam négy tárcanovellát is, és kíváncsian vártam a színpadi végeredményt. Ami szerintem nagyon ütős lett, és ez Horváth Csaba érdeme. Nagyon izgalmas kísérlet volt, hogy egy ízig-vérig hagyományos, konzervatív, mondhatni realista, néhol egyenesen hiperrealista, máshol lírai vagy drámai szöveg hogyan adaptálható egy ilyen radikális színházi formanyelvre, de nekem nagyon tetszett az elkészült előadás. Merthogy sokkal hitelesebbnek tartom, ha az adaptáció, a feldolgozás nem szolgálai módon követi az eredeti darab szövegét, hanem átértelmezi. Minden nagy rendező vagy jelentős filmművész így dolgozik, hogy nem elégszik meg a hagyományos magyarázattal, értelmezői sémával, hanem elmozdítja azt. Ez sokkal érdekesebb, mint ha egy realista darab hagyományos formanyelven került volna színpadra. Nekem Horváth Csaba rendezése a darab értelmezéséhez meg a Tar-életmű újraértelmezéséhez új szempontokat adott, amit a közel húsz megjelent kritika, a POSZT-on elnyert legjobb rendezői díj, a nemzetközi fesztiválsikerek és a közönség is visszaigazolt – csaknem három évig volt az előadás a Trafóban műsoron. Úgy vélem, egészen új tartalom, minőség, új megközelítési mód keletkezett.

**M. Cs.:** Sokáig kerestem, mitől nem krimi, hanem bűnregény a *Szürke galamb*. Kezdetektől a két egykori Apostolok-tag érdekelt, a rendszerváltás előtti világ két ügynöke, elitkatonája. Mindketten másképp emlékeznek a múltra, Csiszár szerint az volt a hősi időszak, mostanra a világ elromlott, Molnár szerint a mostani a jó, és ők tették rosszá a régit. Csiszár a világot akarja elpusztítani, hogy visszahozza a múltat, Molnár önmagát, mert a világ csakis akkor maradhat jó.

A harmadik fontos karakter számomra Néger volt, a fiú, aki ebben a gyorsuló haláltáncban egyfajta sorsfordító alak. Ő hordozza a megváltás reményét mind a két figura számára. Lényegében ez a haláltánc inspirált a kezdetektől. Az egyre szűkülő kör a két figura körül, míg végül ketten maradnak, és szembe kell nézniük egymással. Ebbe a párbajhelyzetbe érkezik Néger, és mind a két férfi élete gyökeresen megváltozik. Ezt próbáltam megírni a történet mozaikjaiból, kiegészítve újabb jelenetekkel a regény univerzuma mentén. Illetve felnagyítottam a rádiós figuráját, hogy a két egyéni út mögött ott lebegjen a Csiszár által pusztulásba kergetett világ. Ő jelenítette meg a haláleseteket, az ikonosztázt, amiben rendszert próbál keresni Molnár hadnagy és a társa, Malvin őrmester.

– *A Németh-Gothár-féle Szürke galambban azonban a rádiós csak halvány utalásként volt jelen.*

**G. P.:** Más szálon indultunk el. Ami sokakat talán idegesít, miszerint nem áll össze „a regény”, azt én instrukciónak gondolom, és ez a megvalósításban szerkezetét emelődött. Mi hagytuk az örület felé menni a történetmesélést. Nem a megválaszolás, hanem a kérdések feltevése tűnik számomra feladatnak. Az alapkérdést, amit központinak vettem, Molnár rendőr teszi fel: mi készíttet valakit a rendőrnek levésre? Nem képregény típusú nyomozókról, sorozatkalandról van szó, hanem sima hétköznapi, bőr alatt suhanó szürke nyomasztás formálja az embereket. Minden jó előadásban van dráma, szerelem és igazságtalanság. Ezeket a leíró Tarból visszafelé, dialóggá fejtve kapjuk meg – ha megkapjuk. És kell, lehet át- meg beleírni. Voltak közös munkák, tervek, Tar buzdított, hogyan

használgam, használjuk az ő szövegét. Persze tudta, ezen a téren mi meddig juthatunk – van az előszóban néhány olyan tiszteletet parancsoló bekezdés, amiből például megérted, hol vannak a beleírás határai. Gyönyörű a gyilkos apa leírása és motivációja – neki a csúnya lányát kellett széppé mérgezni.

A megfajított érzett szövegek alakítják az előadás struktúráját, de a munkafolyamat maga a szabadság. Ha ma, pár nappal a bemutató után „kérdésre elő kell adnom”, miről szól a *Szürke galamb* című előadás a Katonában, akkor azt mondom, a szabadságról. Vagyis szerintem nem véletlenül került Tar Sándor mostanában színházi tóra. Tapasztalat, hogy kortárs irodalmi anyaggal nem tud a színház minden esetben szabadon bánni. Nem mi vagyunk azok, akik bármilyen írást „csak úgy” népszerűvé tudunk tenni, kell hozzá közhangulat, és természetesen kell a színházcsinálás szabadsága is. Nem csupán arról van szó, hogy legyen egy színházi előadás jó, hanem hogy azt nézzék, és tartsák fontosnak az emberek. És ez a Tarban benne van, mi csak a deszkát tettük alá.

– *A Gothár-Németh-féle Szürke galambban teljesen át lett írva a vége.*

**N. G.:** Finoman szólva. Én gyűlölöm a *Szürke galamb* végén ezt a giccset, egyszerűen rosszul vagyok tőle: Bruce Willisnek kéne csókolóznia atlétatrikóban az exével, és hátul a fiatal, bebaránított Leonardo di Caprio játszania a Négert. Én megőrülök ettől a feloldástól.

**G. P.:** Itt nem arról van szó, hogy egy színdarabnak, hanem egy előadásnak mi a vége. Mint az elején is elhangzott, mindenki azt csinálta, amit ilyenkor lehet és kell, kiszedegette a dialógusokat, szituációkat, jó mondatokat, végül összejött rengeteg nem-jelenet, nem-dialóg anyag. Aztán megpróbáltunk benne színészi segítséggel rendet csinálni. Itt az volt az elv, hogy nem szabad a szöveghez verbálisan közelíteni, nem szabad „rendet” csinálni. Hagyni kell azt a látszólag céltalan vagy oktalan izét, a Tart, a visszafajított és teljességében soha el nem mondott mondatokat, a csak megérett kapcsolatokat működni, hogy mindez aztán színészi hozzáadással tudjon jelenetté, képpé alakulni. A munka tétje az, hogy mindez együtt mire elég. Van-e szerencséd, erőd előérzetted szerint végigvinni, amit gondolsz, és aztán az egész összeáll-e átlátható folyamattá, és meg tudja-e találni a nézőit minden este.

**N. G.:** Amikor újraolvastam a könyvet, írtam első felindulásból egy tizennégy oldalas szöveget, hogy miért nem lehet megcsinálni. Egyetlen kis reménysugár volt, ami miatt azt mondtam, hogy jó, akkor mégis csináljuk. Hát annak írmagja sem maradt, gyakorlatilag az ellenkezőjét jelenti a darab, mint amire én eleve gondoltam, én ugyanis arra gondoltam, hogy a felől az elképzelés felől lehetne újraolvasni a könyvet, hogy Csiszár azért öl, hogy rendet vigyen a világba. Az a fantasztikus az ilyen típusú munkában, hogy amikor az ember az anyaggal szembesül, és elkezd csomópontokat találni, akkor az egész élni kezd a saját életét, és egy ponton egyszerűen minden átfordul, és egyáltalán nem az az érdekes, hogy én mit gondoltam, hanem hogy rájövök-e, hogy a mélyben milyen gondolatok kezdenek előbukkanni. Az anyag tehetetlenségi ereje elsodorja az egészséget, egyre nyilvánvalóbban egy teljesen más vég felé. Ez nagyon jó érzés volt.

**G. P.:** Ez a színház tudása. De ne hallgassuk el, nevezük nevén az ötletgazdát, aki kiadója volt ennek a könyvnek. (*Eddig a tény, jön a tréfa.*) Hibáztassuk őt a könyv dramaturgiai hiányosságaiért, oda is van írva: „Felelős kiadó Morcsányi Géza”.

# A TANÁR BENNÜNK VAN

*Testtudat és testkultúra a színművészképzésben*



Fotó: Szarka Zoltán

---

„Nem a rugalmas test, hanem a rugalmas elme az, ami engem érdekel” – írta Dr. Feldenkrais, Európa egyik első fekete öves dzsúdósa, amikor sérülése után elkezdte fejleszteni saját egészségmegőrző rendszerét. Ma már egyre inkább elfogadott az az álláspont, hogy amikor a testről beszélünk, az elméről is beszélünk. Hogyan jelenik meg a tudatos testhasználat a színészképzésben és a színpadon? GÁL ESZTER táncművészt, a Színház- és Filmművészeti Egyetem vezető mozgástanárát ORAVECZ ORSOLYA kérdezte.

---

– Azt gondolom, csak olyan tudás adható át mélységeiben, amelyről mi magunk is tapasztalatokkal rendelkezünk. Hogyan kezdődött, majd alakult benned a testtel, a mozgással való munka a pályád során?

– Alapvetően táncművésznek tartom magam, és minden, amivel foglalkozom, ebből következik. A szüleim elmondása szerint állandóan mozogtam, nem bírtam egy helyben ülni, így ötévesen tornázni kezdtem, és fokozatosan a magam urává váltam a mozgásban: ráébredtem az erőmre, és egyre finomabban érzékelttem magam a térben. A tornász évek alatt többféle mozgásrendszert kipróbáltam, az akrobatikus elemek precíz végrehajtásán kívül ráéreztem a mozgás esztétikumára is. A sportból következett a tánc, amit a torna folytatásaként, tizenhat évesen kezdtem el, majd testnevelő és gyógytestnevelő tanárként végeztem a Testnevelési Egyetemen. Ezekben az években tovább bővült a mozgásrepertoárom, hiszen az egyetemen foglalkoztunk többek között labdajátékokkal, úszással, futással, vívással is.

– Mi történt közben a táncossal?

– Megfordult a fejemben tízévesen, hogy felvételizzek a Balettintézetbe, de aztán másképp alakult, és maradtam a torna mellett. Így az akkoriban elérhető táncirányzatokkal kerültem szorosabb kapcsolatba. Most a nyolcvanas évek közepéről beszélünk, amikor elsősorban jazzbalettet, később moderntánc-technikákat, emelést, karaktertáncokat, szteptáncot tanultam. Az improvizációval Berger Gyula óráin és az együttesével való munka során ismerkedtem meg. De hiába volt színpadi tapasztalatom, folyamatosan azt éreztem, hogy elrejtőzöm valami mögé. Feltettem magamnak a kérdést: vajon táncos vagyok-e? És mi számomra a tánc? Aztán 1991-ben eljutottam Hollandiába, az arnhemi Táncművészeti Főiskolára (European Dance Development Center), ahol a „belső utazás” elkezdődött. Ott találtam meg magamban az előadóművészt és a pedagógust, és a mai napig az ott szerzett tapasztalatok és megélések adják a tanításom alapját. Persze folyamatosan képezem magam azóta is.

– Mi történt veled Arnheimben?

– Tulajdonképpen „megfordult” bennem a világ. Az izomból történő mozgásokat és a mennyiségi teljesítést felváltotta a testben megélt impulzusokra, információkra való figyelem. Hollandia előtt már ismertem a testem működését, de hiányzott a tudatosság, az integráltság, az összhang. A torna miatt a karjaim teljesen önálló életet éltek, nem tudtam velük mit kezdeni. Persze a dupla szaltóhoz is kell egyfajta idegrendszeri tudatosság, ugyanakkor ez egészen más, mint a test történéseit észrevenni, és hagyni kibontakozni. A mélyebb testtudati tapasztalatokat rendszerint elrejtje a fokozott izomtónus, izomfeszülés. Lassan, fokozatosan tudatosult bennem, hogy a megélt testből születő mozgás, a testre irányított figyelem és kapcsolódás egy egészen más minőséget hoz létre. A „külső” testi tapasztalatok és a belső megélések integrációja sok időt vett igénybe: a hároméves képzést követően még legalább hét évre volt szükségem hozzá. Az iskolában számomra ismeretlen és szokatlan módon kezdtünk el gyakorolni, amit úgy nevezünk: „nemcsinálás”. A technikai gyakorlás azzal indult, hogy lefeküdtünk a talajra, és vizualizációs gyakorlatokban képzeltük el, jelenítettük meg a mozgást, később érintéssel dolgoztunk. Itt tanultam meg, mit jelent elengedni, testbe kerülni, testi folyamatokat átélni, és engedni, hogy a test találja meg a maga útját

csak annyi izomhasználattal és energiakifejtéssel, amennyi a mozdulathoz szükséges. Ez egy teljesen új, más megközelítése volt a mozgásnak és a táncnak, mint amivel korábban találkoztam.

– Tíz év rengeteg idő. Miért tartott ilyen hosszasan ez a folyamat?

– Ez mindenkinél máshogy alakul. Talán meglepően hangzik, de a mozgásos előéletem bizonyos szempontból mindent megnehezített. Első lépésként „ki kellett tennem magamból” a rengeteg technikai tudást és stílust, amit korábban elsajátítottam. Úgy is fogalmazhatok, velem volt egy testbe ágyazott tudás. Az éveken keresztül begyakorolt idegizom kapcsolatokat automatikusan használtam minden helyzetben. A mozgásminták nagyon erős kötelek, amelyek a szabad mozgásban is feltörnek. Nehéz volt megengedni magamnak a „nemcsinálást”, miközben én csinálni szerettem a dolgokat. Voltak elhatározásaim és kísérleteim: ekkoriban szándékosan nem gyakoroltam tudott vagy megszokott testhelyzeteket, mint a kézállás vagy a modern táncra jellemző elemek, és fokozatosan megszűnt a táncban a ragaszkodás bizonyos formákhoz. Lassanként letisztult bennem, hogy minden mozgás lehet tánc. Megéreztem, hogy akkor táncolok, amikor belülről érzékelem, hogy mozgásban vagyok, és ez nem függ a végrehajtott mozdulatok mennyiségétől.

– Hogyan, mikor kezdted el mozgást tanítani?

– Mindig is nagyon izgatott, hogyan osszam meg azt, amit elsajátítottam, így már harminckét éve, egyetemistaként elkezdtem tanítani. A diploma megszerzése után először szabadidős tevékenységként tanítottam táncot és gyógytornát több korosztálynak, majd később jöttek az intézményi felkérések. A hollandiai tanulmányok alatt jártam haza improvizációs és testtudati műhelyeket tartani, miközben 1995-től kilenc évet Arnheimben tanítottam állandó vendégtanárként. A Budapest Tánciskolában, később a Budapest Kortárcs Tánc Főiskolán 1995-től 2009-ig, a Táncművészeti Főiskolán hat évig tanítottam. A színművészképzésben az utóbbi tíz évben kapcsolódtam be. 2009-ben Lőrinc Katalin, aki akkor a Készségfejlesztő Tanszék mozgás csoportvezetője volt, és Horváth Csaba hívtak az induló osztályokhoz, négy éve pedig már én vezetem és koordinálok a mozgásképzést a Színház- és Filmművészeti Egyetemen.

– Milyen alapokra építkezel a tanításban?

– A színművészképzésben mindig jelen volt a mozgás- és táncoktatás. Kati arra kért fel, hogy adjak a hallgatóknak egy mozgástechnikai alapot, és hozzam őket közelebb a testük megismeréséhez. Ekkor kísérletezni kezdtem, kerestem és válogattam, mi az, ami az eszköztáramból itt is működik. A mozgástechnikai anyagomat a testtudati munkára, ellazulás-technikára, a kontakt improvizációra és tapasztalati anatómiára alapozom. A módszertan folyamatosan csiszolódik, egyrészt mert minden osztály és szakirány más, másrészt mert van, hogy egy osztályt egy vagy akár három évig is tanítok. Mióta én állítom össze a mozgásos tantárgyak programját, és vezetem az oktatói csapatot, nagyobb rálátásom lett az igényekre, irányokra és lehetőségekre.

– Miben mutatkozik meg az osztályok közötti különbség?

– Az osztályfőnökök, rendező-tanárok elgondolása a mozgás és a test szerepével kapcsolatban más és más, ahogy a képzés menetével kapcsolatban is. Az ő véleményük, szemléletük meghatározza, hogy a következő tanévben kik kerül-

nek be az egyetemre. Általában azt tapasztalom, hogy az elmúlt évtizedben a mozgáshoz mint tantárgyhoz folyamatosan növekvő nyitottság és figyelem párosul. A hallgatók bejárnak az órákra – ez nem mindig volt így –, amit persze az osztályfőnökök hozzáállása is befolyásol. A mozgásos készség- és képességfejlesztés érzékelhetően egyre egyenrangúbb tantárggyá válik.

– *Van-e kialakult módszertan?*

– Igen, az elmúlt 5-6 évben folyamatosan formálódik és tisztul, mi a leghatékonyabb módszertan a színművészképzésben. A hallgatókat több irányból fejlesztjük. Egyrészt a képzés során el kell sajátítaniuk bizonyos kötött mozgásformákat, hogy képesek legyenek megtanulni és helyesen végrehajtani egy adott koreográfiát. Fejleszteni szükséges a ritmusérzéklet, a koordinációs képességeket, a ruganyosságot és az általános erőnlétet. Másrészt tudatosítjuk a testük felépítését, és a változás-változtatás lehetőségét hangsúlyozzuk. „Azzal a testtel táncolsz, ami adott.” Rávezetjük őket a testükhöz való kapcsolódásra, és eszközöket adunk, hogy a forma tartalommal, étellel telítődjön meg. Ezenkívül a mozgásos játékokkal a csoport együttműködését készítjük elő, és a figyelemi képességeket fejlesztjük. Az alapelvek szintjén állandóság van. Az a cél, hogy megmutatkozzanak és megtalálják önmagukat a táncban, a mozgásban, a csoportban. Ugyanakkor gyakori dilemma, hogy melyik mozgásforma mikor lépjen be a képzés folyamatába.

– *Milyen mozgásstílusokból épül fel a képzés jelenleg?*

– Vannak alapvető követelmények a színész megjelenésével és mozgásával kapcsolatban. Itt a testtartásra és a mozgás esztétikumára gondolok. A képzésben mindig is szerepeltek balett- és moderntánc-alapok. A hallgatóknak jártasnak kell lenniük különféle táncstílusokban, mint a néptánc, a modern és kortárs tánc, a társastánc, és hasznos a sztepptánc alapjainak elsajátítása is. A fizikai erőt és az állóképességet funkcionális erősítéssel alapozzuk meg és fejlesztjük, így tanulják meg a megfelelő izomhasználatot. Az erőnlét, az izmok tudatos használata különösen a rizikósabb mozgások közben fontos (zuhanás, esés, partnering, ugrás, akrobatikus elemek vagy kaszkadőr alapmozgások). Az első két évben heti nyolc mozgásóra van, ami kiegészülhet plusz heti kettő vagy akár négy órával, ha igény van rá. Ebben az időszakban minden osztály kap egy alapképzést, de mindig van olyan mozgásrendszer vagy technika, amelyik nem minden osztályhoz jut el. Egy időben aikido is szerepelt az oktatásban, most a jóga és a tai-chi is lehetnek az alapozás részei. Az aktuális mozgásórarendbe kerülő tantárgyak függnek az osztályban zajló színészmesterség-órákhoz kapcsolódó igényektől is. Van, amiben jobban elmélyedünk, míg másba csak belekóstolunk – itt említhetem a verekedést, esetenként a színpadi vívást, vagy ritkán a lovaglást –, de el kell fogadnom, hogy mindent nem lehet megtanítani.

– *Mivel kezded a közös munkát egy új osztályban?*

– Az első félévben a csoport formálódása és az együttműködés kialakítása is a középpontba kerül. A hallgatók vegyes fizikai állapotban érkeznek, és nem biztos, hogy egyből nyitva áll minden kommunikációs csatorna a részükről. Az én munkám a test és a saját mozgásuk megismerésére irányul. Nálam nem a produktum kap főszerepet, hanem a folyamat. Próbálok a kísérletezésre, az elsődleges személyes tapasztal-

lás hasznosságára irányítani a figyelmüket. A „folyamatban levés” épp olyan értékes, mint a produktum, a látványosság vagy a virtuozitás. Igyekszem erősíteni bennük a külső formák adta tréningek és gyakorlás mellett a „nemcsinálás”, az elengedés, a figyelemirányítás és az önmagukból megszülető mozgás kreatív folyamatát, és ezen keresztül a technikai fejlődést.

– *Hogyan lehet erre rávezetni őket? Hogyan tudnak elindulni „befelé”?*

– A tanulást természetes mozgásokkal, tapasztalati anatómiával és felfedező improvizációval kezdem. Felteszünk a kérdést, mi történik a testben állás, ülés, járás, futás, mászás, gurulás stb. közben. A tapasztalati anatómiát a gerinccel vezetem be, ehhez kapcsolódik a légzés megfigyelése, irányítása, engedése és szabadságának tanulmányozása. A légzéssel való munka talán a legfontosabb. Dolgozunk a fej mozgásaival (nyaki gerincszakasz) összefüggésben a látással, és így a körülöttünk lévő tér érzékelésével. Később a végtagokat „tanuljuk”, majd a testkapcsolatokat, a medence mint központ erejét, szerepét, funkcióját, és végül következik az integrálás. Mozgássorok tanulásához is adok támpontokat: a vizuális minta mellett, illetve a tükör mint kontroll helyett a kinesztetikus, érzeti emlékeztést, a testrészek egymáshoz való viszonyát, kapcsolatait, a mozgás zeneiségét és a térbeli viszonyulást használjuk. Ezenkívül a kezdetektől építem fel bennük az érintésre és a figyelemvezetésre való nyitottságot. Az irányított, szándékolt érintés, a masszázs, a kontakt improvizáció gyakorlatai, fókuszai, a test súlyával való munka mind-mind segítik a mozgásos testi tapasztalást. Mindig azt veszem elő, amire éppen szükség van.

– *Egyszer kívülről haladtok befelé, máskor belülről kifelé?*

– Így van. Gyakran azért adok formákat vagy kombinációkat, hogy azokon keresztül tudjunk vizsgálgatni vagy valami újat tanulni. Az a cél, hogy a kétféle megközelítés integrációját követően automatikusan, tudatos átkapcsolás nélkül megjelenjen és kifejeződjön a testbe épült tudás. Arra ösztönzöm őket, hogy saját maguktól, magukból tanuljanak. A „tanár” bennünk van. Persze én is ott vagyok, de az órán inkább ajánlatokat teszek, vezetem őket, és a kölcsönös együttműködésben indul be a tanítási-tanulási folyamat.

– *Egyéni vagy csoportos munkát végezel a diákokkal?*

– A mozgásos képzés csoportos formában történik, emiatt nehéz személyre szabni az anyagot, és elegendő figyelmet adni minden hallgatónak az órákon. Hiszen annyi apró részlet van. Ugyanakkor lényeges, hogy ami velük egyénileg történik, az a csoporttal is történik. Ezen keresztül tudják a közös munkát megtanulni, és így formálódnak csoportszinten is. Az utóbbi évek nagyszerű eredménye, hogy van lehetőségem a hallgatókkal egyénileg is dolgozni. Ilyenkor főleg a testtartással foglalkozunk, részben manuális terápiával, gyógytestnevelés és gerincjóga alapú, egyénre szabott mozgássorok segítségével. A tavalyi felvételi vizsgán, külön Zsámbéki Gábor kérésére, egyénileg is felmértük a jelentkezők mozgásos és koncentrációs képességeit.

– *Menyiben változott a képzés az elmúlt évtizedben?*

– Amióta én az SZFE-n tanítok, a változás talán annyi, hogy a modern vagy kortárs táncos technikai tréningre alapozott produkciók készítéséről a fejlesztésre került a hangsúly, de a képzés felépítése, menete alapjaiban nem változott. Számomra érzékelhető a meglévő út formálódása, letisztulá-

sa és bővülése. A hallgatókkal szemben az az alapvető elvárás, hogy a mesterségórákon és vizsgákon az integráció, a mozgásórán tanultak érzékelhetően megjelenjenek. Így, bár az eszköztár, a módszertan folyamatosan módosul, mégis van egy egységes koncepció azzal kapcsolatban, hova tartunk.

– *Miben tér el a színészhallgatókkal végzett munka attól, ahogyan a táncosokat tanítod?*

– Az anyag és a megközelítés is lehet hasonló, de mivel egészen mások a követelmények és elvárások egy táncművész, illetve egy színművész tánc- és/vagy mozgástechnikai tudásával és testi képességeivel kapcsolatban, a munka jellege, iránya, módja és kimenetele is nagyban eltér. Az én munkámat nehezítheti a kemény, néha testet sanyargató gyakorlás, amikor a testhez való viszonyban inkább a test legyőzése, mint az arra való hallgatás a meghatározó. A Táncművészeti Főiskolán (ma Egyetem) nehezebben tudtam azt tanítani, amiben igazán jó vagyok, azaz a testtudati megközelítést, a figyelmet a belülről fakadó impulzusokra, az elfogadást, sok felfedező improvizációval kiegészítve. A színészhallgatóknál nem a testben rögzült minták lebontása a kezdet, hanem a nyitás a testük felfedezésére, és a rávezetés arra, hogy a tánc bennük van, „csak” rá kell találnak. Gyakoroltatni kell velük, hogy a feladat nem mindig egy megadott cselekvés végrehajtása, hanem egy figyelmi fókusz működtetése és mozgásban való megformálása. Ettől könnyebbnek tűnik a velük való munka, vagy talán attól is könnyebbnek érzem, hogy kevesebb táncoshoz kapcsolódó előítélettel kell megküzdjek. Persze a kiindulás, a módszer, az instrukciók és a célok is mások.

– *Milyen a hallgatók hozzáállása ehhez a megközelítéshez?*

– Érezhetően változott és változik a szemléletük az évek során, ugyanakkor a produkció és a „most kell” felelőssége meghatározza az életüket. A türelem, azaz annak elfogadása, hogy van, ami azonnal látható, és van, ami láthatatlan, vagy csak hosszabb távon lesz látható, nem könnyű nekik. Nehezen érznek rá arra, hogy talán éppen akkor jelenik meg valami, amikor öt percig fekszenek a hátukon. A mozgás és a test megismerése sokuk számára nagyon is izgalmas terület, mert úgy gondolják, ez a színpadi megjelenés alapja. Többeknél gyakran már harmad- vagy negyedévben megjelenik az integráció, azaz beépül és alkalmazható a mozgásos órákon megszerzett tudás. Azt gondolom, hogy ez sokuknál megtörténik valamikor a pályájuk során.

– *Mi számodra a legnagyobb kihívás ebben a munkában?*

– A legnagyobb kihívás, hogy mindig rugalmasan kell hozzáállni a képzéshez, mert sok a váratlan esemény. Sokszor változtatok az óraterven, néha a félév tervezett iránya is átalakul. Ez nem ritka, hiszen a hallgatók a sokféle követelmény miatt túlterheltek. Vannak időszakok, amikor szinte alig alszanak, ekkor az elmélyülés vagy kísérletezés helyett inkább játszunk vagy formai gyakorlatokat végzünk, fokozatosabb, lassabb bemelegítéssel, néha olyan partnermunkával, ami inkább regenerál. Máskor rengeteg az energiájuk, felfokozott állapotban érkeznek az órára, bennük van a „csinálás”, és emiatt nehéz nyugalmi állapotba hozni őket, és befelé figyelni. De még amikor úgy tűnik, minden megfelelő, akkor sem mindig működik, ami működhetne. Megesik, hogy nagyon sok eszközt kipróbálok, mégsem indul be az a folyamat, amit szeretnék. Ez egy állandó készenléti állapot a részemről, megtalálni a pillanatban azt, amitől az adott helyzetben működik egy feladat.

– *Mi történik később a felsőbb évesekkel?*

– A munkánk az első két évben kap nagy hangsúlyt. A harmadik évtől egyre csökken a tantárgy óraszám. A mozgástréning adta folyamatos testi fejlesztés, „karbantartás” és a fizikális felkészültség fenntartása miatt a mostani másodéveseknek már lesz a negyedik évben is kötelező mozgásórája. Erre nagy volt az igény, ezért került bele a tanmenetbe, még ha az órát nehezebb lesz is összeegyeztetni a színházi gyakorlati munkákkal. A mostani negyed- és ötödévesek nagy része igényelné a rendszeres tréninget, és van közöttük, aki visszajár az órára, ha ideje engedi. Sőt, felmerült, hogy milyen sokat számítana a színészeknek, ha a próbák előtt lenne lehetőségük tréningezni, gyakorolni, a testükkel foglalkozni. De egyelőre ez sajnos sem technikai, szervezési szempontból, sem gazdaságilag nem megoldható az egyetemen.

– *Ha minden racionalitást félretéve álmodhatnál egy nagyot, mit hoznál még be a képzésbe?*

– Gondolkodnom kell egy kicsit... Először is szívem szerint változtatnék a képzés mennyiségén: az első két évben magasabb óraszámot, időnként hosszabb órákat (90 perc helyett legalább 120 perceseket) terveznék. Nagy szükség lenne rendszeres egyéni órára, nagyobb óraszámú, több szakemberrel. A képzés szerkezetét is átalakítanám: lehetne esetleg modulokban tartani az órákat, többféle improvizációs munkát és technikát behozni, időszakos lovagló-, úszó- vagy kaszkadőrtáborokat szervezni. Egy saját manuálterapeuta a sérülések kezelésére és megelőzésére, továbbá szakmai támogatás a tudatos táplálkozásban szintén előnyére válna a hallgatóknak. Mindezek mellett nagyszerű lenne, ha bővíthetne a szertár eszközkészlete. Nem is beszélve a termekről: a tágas, jól szellőző, ruganyos padlós terem egy másik nagy álom. Mert tény, hogy a külső körülmények nem ideálisak, mára kinőttünk a Vas utcai és a Rákóczi úti épületeket.

Egy másik gondolat az alkotómunkával kapcsolatos. Nagyszerű lenne, ha a mozgás- és rendező-tanárok együtt dolgozhatnának egy-egy alkotás megszületésében. Bár alapos szervezőmunkát igényel, talán meg lehetne oldani, hogy nekünk is legyen lehetőségünk alkotói folyamatokra a hallgatókkal.

#### AZ SZFE JELENLEGI MOZGÁSTANÁRAI

- Szent-Ivány Kinga, Lőrinc Katalin, Vida Gábor – modern- és kortárcsillag-technikák (egy-egy osztályokban Csuzi Márton, Újvári Milán, Cserepes Gyula, Mészáros Máté, Grecsó Zoltán, Vadas Tamara Zsófia)
- Gál Eszter (ellazulás alapú mozgástechnika, testtudati munka, kontakt improvizáció, egyéni fejlesztés)
- Lipka Péter (osztott figyelmi játékok)
- Farkas Zoltán Batyu (néptánc)
- Térei Gáspár (funkcionális erősítés, akrobatika, kaszkadőr alapok)
- Csömör Marcell (szteptánc)
- Hegymegi Máté (fizikai színház – kompozíció)
- Horkai Barnabás (erősítés, nyújtás), Vörös Péter Dániel (társastánc), Bozó Andrea (jóga), Jászberényi Éva (tai-chi), Kovács Domokos (tárgy és test kapcsolat)



VARGA KINGA

# EGYMÁST KÖZT

*A harmadik FACT fesztivál*

Mea culpa. Fotó: Éder Vera

Idén harmadik alkalommal rendezte meg a Színház- és Filmművészeti Egyetem a Színház- és Filmművészeti Egyetemek Nemzetközi Fesztiválját (FACT) saját épületeiben. A kicsi, zárt, sötét és kopottas tereket ellensúlyozta a barátságos, szeretettel, odaadó légkör. (Az évtizedek óta a színház- és filmművészet utánpótlás-nevelésével foglalkozó intézmény térstruktúrájáról, illetve annak továbbgondolásához lásd: URBÁN Balázs, „Előadások sűrűjében I–II.”, *Színház*, 2018. november és december.) A beszámolóhoz két dolog, Gáspár Máté (az egyetem tanára, a fesztivál szerkesztőbizottságának tagja) nyilatkozata és a résztvevő újságíró saját benyomásai adták az alapot.

## Eredet, struktúra

A fesztivál előzménye a Kiss Csaba által életre hívott SZEM, azaz a Színház- és Filmművészeti Egyetemek Miskolcon elnevezésű éves összejövetel, melyet 2013 és 2016 között négy alkalommal rendeztek meg. Ennek koncepciója került át a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemre, ahol különböző európai országok színház- és filmművészeti hallgatói találkoznak néhány napra, előadásokat mutatnak be, workshopokon vesznek részt. A találkozó tehát nemzetközi, a résztvevők nyilvános meghirdetésre jelentkeznek (*open call*), az arra beérkező ajánlatokból válogatnak a szervezők, a meghívott előadások pedig nem versenyeznek egymással. Az idei felhívás hívó szava a *student led* volt, vagyis diákok kezdeményezték előadásokat vártak. Mivel fontosnak tartották, hogy az esemény „áthassa az egyetem egész szervezetét”, idén először az egyetem intézeteinek vezetőiből, illetve vezető oktatóiból álló öttagú ún. szerkesztőbizottság fogta össze a rendezvényt: Bagossy László (Színház- és Filmművészeti Intézet), Balázs

Gábor (Film- és Médiaintézet), Gáspár Máté (Elmélet- és Művészetközvetítő Intézet), Karsai György (Doktori Iskola) és az oktatásügyekért felelős rektorhelyettes, Upor László. A fesztivál koordinátora Nánay Fanni volt, aki már az előzmény, a SZEM megvalósulásában is nélkülözhetetlennek bizonyult. A szervezők megnyugtató, figyelő, óvó jelenléte a fesztivál mind a négy napján érzékelhető volt. Idén a diákok is nagy szerephez jutottak: az off-programok (workshopok, illetve lazító koncertek és ismerkedő programok) a délelőtti és késő esti műsorsávban az ő szervezésükben jöttek létre. Ez azért is fontos, mert a FACT mint a tanulási folyamat része illeszkedett a tanév rendjébe.

## Résztvevők

Idén a házigazdákon kívül négy külföldi és egy magyar művészeti egyetem vett részt a FACT-en: a prágai Előadó-művészeti Egyetem Színház- és Filmművészeti Kara (DAMU), a Verscióban székelő svájci Accademia Teatro Dimitri, a giesseni (Németország) Justus Liebig Egyetem Alkalmazott Színháztudomány Intézete, a belgrádi Művészeti Egyetem Színház- és Filmművészeti Kara, valamint a Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Kara. Az SZFE az infrastruktúra kapacitása miatt ennél nagyobb volumenű rendezvényt nem is engedhet meg magának. A 30-40 fős delegációt vendégül látták, mivel fontosnak tartották, hogy minden résztvevő a rendezvény egész ideje alatt itt tudjon tartózkodni. A budapesti egyetem nemzetközi beágyazottságáról Gáspár Máté szavaiból az derül ki, hogy ennek a fesztiválnak éppen az a feladata, hogy az itteni oktatók és hallgatók más országok pedagógiai gyakorlatát megismerjék, tanuljanak belőle, és megfelelően adaptálják, illetve a sajátot mások számára hozzáférhetővé tegyék.

## Program

A fesztiválra látogató újságíró, akárcsak a „külsős” érdeklődő, elsősorban színházi előadásokat (és filmvetítéseket) néz és konferenciabeszélgetéseket hallgat. A workshopok bensőséges és elmélyült műhelymunkáját esetlegesen csak megfigyelni és konstatálni tudja.

A színházi előadások körvonalazzák a különböző színházi hagyományokat és oktatásmódokat. A svájci színház pantomim-táncszínház és szelleműző szeánsz (*A gardrób, Mea Culpa*). A cseheké szentimentális és költői (csodálatos megihletődése az idő egyszerűségének a *Feljegyzések fölös pillanatokról*), emellett realiztikus a kétszemélyes bábjáték a kórházak kíméletlenségéről és a halálról (*Nyers*). A németek színháza intellektualizáló (*A lányod csodálatos története, Levélváltások#1*), a szerbeké lírával áthatottan kemény („*Jó itt, fát vágok, babot eszek*”). A budapestiek két, a testi kifejező-készséget középpontba állító (a három koreográfiát magában foglaló *Gulag* és a *Hogyan találtak egymásra a nők és a férfiak*) és egy zenés szövegszínházi előadást (*Félelem és fogcsikor*) vonultattak fel. A kaposváriak pedig kortárs orosz szerző szürreális drámáját.

Közös a fesztivál összes előadásában a személyességhez fűződő viszony. Mivel ezek diákok kezdeményezte projektek, központi kérdés, hogyan építkeznek a hallgatók a színpadon önmagukból, illetve mennyire az egyénről és/vagy a közösségről szólnak ezek az előadások. A giesseniek direkt módon személyesek, az egyén magánéletét, illetve közéletét helyezik középpontba (anya-lánya kapcsolat a lány szemzőgéből, valamint egy jeruzsálemi lány és egy barcelonai fiú mély barátságának története a valós társadalmi-politikai kontextusban). A prágaiak költői játéka az állandóan keresett boldog, idilli pillanatokról (*Feljegyzések...*) elvont. A *Nyers* című előadásuk végén hallani utalást a lány előadótól, hogy a nagymamája halála ihlette a történetet. Pszichológiai kísérlet jellegű, kétszemélyes részvételi színház a csehek *Utazás* című tizenöt perces opusa. Az biztos, hogy aki látta a svájciak *Mea Culpáját*, emlékezni fog Charles Nomwendé Tiendrebéogo előadására, ahogy egy temetőben retteg a szellemektől, és mindent megtesz virtuóz törzsi táncával, hogy elűzze őket. A szerbek előadása („*Jó itt, fát vágok...*”) a huszoneves generáció elveszettségéről, magatehetetlenségéről szól, akárcsak a budapesti *Félelem és fogcsikor*, amelynek záró songjában az előadók kéri a nézők, a szakma jóindulatát, hogy a fiatalok el tudjanak indulni a pályán, az életben (Fekete Ádám dalszövege). A fesztivál záróelőadása a kaposváriak *Részegek* című vendéjátéka volt. Gyakorlatilag ők voltak a sztárvendégek, ugyanis ezt az eseményt övezte a legnagyobb érdeklődés. Az előző évad sikeres vizsgaelőadásáról van szó, amelyet a kaposvári Csiky Gergely Színház idén műsorára tűzött. Volt tehát hírértéke a kortárs orosz író, Ivan Viripajev darabjának – amelyet az előző évadokban két budapesti színház is bemutatott, így a közönség ismerhette – újabb színpadi feldolgozásának. A delírium állapotában a lét alapvető kérdéseit töredezett párbeszédekben fejtegető tizennégy szereplő – férfiak és nők – jó lehetőséget ad a fiatal egyetemistáknak generációjuk létkérdéseit felmutatni. A rendező, a szintén a kaposvári egyetemen színművészhallgató Bergendi Barnabás ezúttal a darabválasztás gesztusával járult hozzá a fesztivál témájához, és nem az egyénit, hanem a darab sugallta módon az általánost boncolgatta.

Két filmes blokk – egy játék- és egy dokumentumfilm – is

a program részét képezte. Ezeket az Ódry Színpadon, illetve a Padlás nevű játszóhelyen rendezték meg, hogy áthidalják a filmes és a színházi képzés közötti határvonalakat. Ez a szándék vezérelte a harmadik mozgóképes program megszervezését is, a tévés bemutatkozást a Szentkirályi utcai vetítőben, ahol Gilányi Fanni hallgató mint konferenciáé szaktársai munkáiból vezetett fel részleteket. A magyar nyelvű programon alig néhány véletlenül arra tévedt néző volt jelen. Nagyobb érdeklődést vonzott a huszonegy órás filmforgató verseny, amely külsősöknek is nyitott volt; a három nyertes alkotást az utolsó napon levetítették a záróeseményen.

A fesztivál ösztönművészeti jellegét a látványtervező MA szakos hallgatók bemutatkozása (egy „minikonferencia”) és a társművészeti egyetemekkel (Magyar Képzőművészeti Egyetem, Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Kar) közös kiállítása adta meg a Vas utcai épület Nádasdy és Várkonyi termeiben. A kiállítás magáért beszélt, a bemutatkozás azonban ugyanazt a gyerekbetegséget viselte magán, mint a tévéseké: kis körben, maguknak szervezték meg.

A konferenciaprogramok segítették az értelmezés tartományait megnyitni. A színházképzést gyakorló egyetemek strukturális felépítményéről folytatott konzultáción Upor László szellemesen felhozott egy emléket. Egyik külföldi élménye során fontos kérdések egy kis, félhomályos szobában néhány résztvevő között dőltek el. Ez most is megisméltődött: félnyilvános beszélgetés tanárok és néhány külföldi meghívott között a Vas utcai épület Tanácstermében névtábla, hangosítás nélkül, a tolmácsolás ad hoc megoldásával. „Maguk között” voltak ők is.

A projektmódszer alkalmazásáról a felsőfokú művészeti oktatásban külön konferencia szólt a Szentkirályi utca egy félhomályos, ötödik emeleti termében, kizárólag magyar résztvevőkkel. Fűri Katalin értő moderálásával a nyolc előadó a művészeti képzések különböző területeiről mutatta be saját tapasztalatait arról, miként ötvözhető a pedagógia és a művészképzés. Az előadásokat hallgató újságíró megint abban a furcsa helyzetben találta magát, hogy befogadták, olyannyira, hogy a résztvevők páratlan számából adódóan egyszer csak ő maga lett a párja az előadónak: pulzusa adta a ritmikai alapot egy „zenekarhoz”. A nézők kis létszáma miatt feltűnt a jelenléte, hiszen gyakorlatilag ő volt az egyetlen „kívülálló”.

## Számvetés

A fesztivált sokszínűség jellemezte a színház markáns jelenlétével, valamint a filmre fogékony színházi érdeklődő kielégítésével. Erősen érezhető volt a szándék arra, hogy a mozgóképes képzést is láthatóvá tegyék, de ez inkább az egyetem belső ügye maradt. A nemzetközi résztvevők figyelme csak az előadásokra, a workshopokra és az esti programokon való részvétellel terjedt ki. Olyan volt, mintha több rendezvény zajlott volna párhuzamosan, és nem egy, amelynek vannak kísérő programjai. Megszívlelendő a szervezők részéről a továbbiakban, hogy a külső és belső határokat miként vonják meg, hogy a fesztivál energiáiból mekkora hangsúlyt fektetnek kizárólag saját identitásuk megerősítésére. Kívánni lehet, hogy a következő években folytatódjon a munka, hogy megtalálják az egyensúlyi állapotot, és a lelkes fesztiválközönség, amely most minihad (a negyedik napra bensőséges érzés volt ismerős arcokat látni a nézőtérén), izgalommal teli tömeggé váljon, és úgy tomboljon az előadásokon, mint a kaposváriak a fesztivált záró *Részegek*-jén.

GERGICS ENIKŐ

# JÓL NEVELT NONKONFORMISTÁK

10. Szín-Tár, Kecskemét

Nézőként nem mindig esik jól, ha a határainkat feszegetik, főként, ha az nem várt helyen és időben történik. Ahhoz képest viszont, amire a Színművészeti Egyetemek Találkozóján számíthatnánk, az idei előadások mediánja csak fegyelmezetten és illedelmesen ugrál a komfortzónánk szélén. Három határon túli és egy vidéki előadás a versenyprogramból.



Bűbos Dávid és Nyári Ákos a Zabhegyező újvidéki előadásában

Ha logót kellene tervezni külön a 10. Szín-Tárnak, Holden Caulfield piros vadászsapója jó eséllyel indulna a brainstormingon. A *Zabhegyező* kétszer is szerepel a programlistán, és ez nem véletlen egybeesés: ennek a korosztálynak még bőven kézre esik a kultuszregény kiábrándultsága és csendes lázadása. Természetes, sőt, talán egyenesen elvárt, hogy a fiatal alkotó megkérdőjelezze a kőbe vésett szokásokat és szabályokat, és lehetőleg mindjárt légkalapáccsal menjen nekik, az viszont ritkábbnak látszik, hogy ez a vállalkozás önmagán túlmutatóan jó eredménnyel járjon. Kecskeméten az előadások inkább csak témaként feszegetik a beilleszkedés és a kilógás problematikáját, de a szemérmetlen provokációra is van példa. A jubileumi fesztivállal egykorú előadás-konferansziéknak köszönhetően a pár nap alatt gyakorlatilag minden érvert hallhatunk arról, miért jó és miért rossz pont tízévesnek lenni, off-programként betekinthe-tünk a Pesti Magyar Színiakadémia és a Kecskeméti Színjatszó Műhely végzőseinek egy-egy produkciójába, és nem csorbul a lényeg sem, hogy izgalmas keresztmetszetet kapjunk a fővárostól távol eső színműsök munkáiból is.

*Zabhegyezőt* játszani a fentiek tükrében tagadhatatlanul banálisnak tűnik. Pláne kétszer. A kontraszt azonban nem is lehetne nagyobb a kettő között. Mind a koncepció, mind a színészi játék szempontjából nagyon különböző szemléletű előadásokról van szó. Nehéz elkerülni az összehasonlítást, de egymáshoz viszonyítva is bizonyítanak, megvan a létjogosultságuk a fesztivál-programban is, és attól függetlenül, adaptációként is.

A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karának harmadévesei közül sokakat szeretnék újra színpadon látni. Az előadás előtt nem gondoltam, hogy a *Zabhegyező* a flegma alaphangjával, kívülálló nézőpontjával különösebben kínálná az alkalmat a nagy alakításokra, de a kolozsváriak abszolút rácafolnak erre a prekonceptióra. A főszerepben Mostis Balázs a hamisítatlan Holden-jelenség leglényegét ragadja meg a játékával. Kritikus szenvtelensége mellett érződik rajta valami ártatlanság, sérülékenység, ezt viszont markáns önirónián átszűrve látatja. Második énjeként mintegy a belső Holdent megtestesítő Szacsvai Istvánban szerepösszevonások révén szándékosan egybemosódik a pszichiáter és a halott kisöcs alakja. A harsány, de sebezhető, cselekvő Holden és a passzív szemlélődő belső Holden közötti párbeszéd révén az autentikus *Zabhegyező*-élményt megtartva is dinamikus lehet egy olyan történet, amelynek legfőbb helyszíne a főhős értékeitelének szubjektív világa.

A legkisebb szerepekben is vannak emlékezetes dobban-tások. A regényben kicsit bizonytalan megítélésű Antolini Ferenczi István alakításában egyértelműen szexuális ragadozó. A felesége szerepében Veres Orsolyának nagyon korlátozott mozgástér jut, de az, ahogy az előkészített ágyneműről beszél, majd jó éjszakát kíván Holdennek, és a férjére néz, nagyon erőteljes pillanat, talán az egész darab legjobb tömörítése. Zsánersze-repekben brillíroznak Varga Hunor-József, aki az idős Spencer tanár urat játssza, Daróczi Klarissza pedig a szájában nyalókát tartva addig nem ismert szintekre viszi a taxisofőr egyébként is potens humorú monológját a halak biológiájáról. Holden kishúga Kolcza Rebeka hibátlan arányérzékű tolmácsolásában minden affektálás és túlzás nélkül is megkérdőjelezhetlenül gyerek, és a legszeretetre méltóbb lény, aki valaha létezett.

Minden, ami ebben az előadásban nem tetszik, abból adódik, hogy Szilágyi-Palkó Csaba rendezése kendőzetlenül vizsgadarabot szolgál fel. Még az ötletes díszletet is kicsit agyon-csapni látszik a szándék, hogy demonstrálják, hányféleképpen használhatja fel a színész a felfüggesztett polifoamhurkákat. A karácsonyi matiné, amelyre Holden elviszi Sallyt, közjátékként

ágyazódik a történetbe. Ez a hangsúlyos paródiabetét annyira élesen elüt a darab finom lélektani vibrálásaitól, hogy más funkciója nem is igazán lehet, mint annak bizonyítása, hogy a kiváló karakterjáték mellett a hallgatónak az ének, a fizikai színházi és a kabaréeszköztár, sőt még az altesti humor kompetenciája is a zsebükben van, illetve hogy Sajter Bernadett – félig még a prosti szerepébe ragadva – el tud fogyasztani minimum fél kiló banánt, miközben a színpad szélén magas sarkúban részegen tántorog, és teszi ezt anélkül, hogy ennek primitív humora belátható időn belül unalmassá válna. Mindettől eltekintve az előadás minden lehetőséget megad a kolozsváriaknak, hogy az egyéni teljesítmény és tehetség még a legjelentéktelenebb részletekben is kifejezésre juthasson, és ők élnek is vele.

Ezzel szemben az Újvidéki Művészeti Akadémia harmad-éveseinek *Zabhegyezője* végig a koncentrált kooperáció és a szoros csapatmunka megnyilatkozása. Ebben a bonthatatlan egységben az individualist nem is nagyon lehet értékelni. Az előadás nem az eredeti alaphang megragadására törekszik, Lénárd Róbert rendezői koncepciója már a színlap szerint is az, hogy mindenki van egy kis Holden Caulfield. A színpad egy iskolai tornatermet idéz fel, a szereplők valamennyien egyforma fehér pólóban és fekete rövidnadrágban vannak, és miközben mintegy mellékesen elbeszéli a főhős összeomlá-sa előtti napokat, különféle sportszerekkel mulatják az időt. A történet jelen eseményeiben aktuálisan részt vevő Holden vise-li a piros sapkát, a többiek pedig részint a belső kommentátort, részint a többi szereplőt szólaltatják meg. Maga Holden meg-formálóról megformálóra más-más vonásokat mutat.

Egyértelmű, hogy a karakternek ez a fajta generalizálása, szimultán személyiségekre való szétbontása épp azt öli meg, ami a *Zabhegyező* eredendő varázsát jelenti: a holdenséget. Az előadás viszont, úgy tűnik, így is működik. „Salinger regényé-nek fel-, le- és kihasználásával” teljesen más születik ugyan-abból a történetből, a folyamatos szerepdobalgató pingpong feszültsége pedig újszerű dinamikát ad az eseményeknek. A főszereplő tulajdonképpen karakterként nem is létezik, mégis pa-radox módon konzekvens és emberi lesz attól, hogy az életében részt vevő személyek mindegyike kegyetlenül túl van játszva. Nemcsak a negatív szereplők brutálisan paródiaszerűek, hanem még az egyértelműen pozitív Phoebe is röhejesen, szurreálisan ostoba figura. Nagyon komoly koncentrációt és szinte szimbi-otikus együttműködést igényel, hogy a játsszók ezekből a kari-katúrákból időben tudjanak visszalépni a kollektív Holdenbe. Talán nem is mindig sikerül nekik maradéktalanul.

A Kaposvári Egyetem harmadéveseinek előadása a kakukk-tojtás, amely élesen elüt az átlagos színházélménytől, és igényel némi mazochizmust. Nézőt próbáló, polgárpukkasztó szatíra, aminek a helye pontosan itt van, a Szín-Táron, és azon belül a színház próbatermében eldugva. Az *Ördögösök* nemcsak egy Hamvas Béla-regényt, hanem az egész Hamvas Béla-jelenséget kísérli meg feldolgozni, és bemelegítésként saját magát is ma-gyarazza. Az egyébként is egy helyben toporgó történetet idő-ről időre megszakítják a Hamvasról szóló visszaemlékezések és lila bölcsészeti magyarázatok kifigurázásai.

Az *Ördögösök* valamennyi szereplője rögeszmes külön-c, és ennek ábrázolásában nem szégyellősködik a látvány, és nem ismer mértéket a színészi játék sem. Az előadás elején percek tel-nek azzal, hogy az egy sorban ülő színészek agresszíven pofákat vágnak ránk. Egyáltalán nincs tabu ebben az előadásban. A Ben-jámin elcsábítására tett kísérlet például émelyítő kajahorrorban csúcsosodik ki: egyszerűen rossz nézni, ahogy Urbán Richárd műanyag dobozból pörköltet eszik, és kézzel savanyúkáposztát tunkol hozzá, míg a groteszkül korpulensre párnázott Trill

Beatrix a káposzta mellett csokipudingot kanalaz és frivolan tejszínhabot fúj a szájába. Eleinte őszinték a nevetések a nézőtéren, aztán egyre elkínzottabbak és hisztérikusabbak. Egy-máshoz lazán vagy egyáltalán nem kapcsolódó, hosszúra nyúló abszurd epizódokból ismerjük meg az egyes szereplőket, majd a türelemjáték a rég várt ezredes érkezésével egy gyakorlatilag végtelen kipakolás bohócjelenetbe torkollik Amikor már azt hisszük, hogy a rezzenéstelen arcú Varga-Huszi Máté végre befejezte, elővette és kipróbálta mind az öt habverőt, tizenkét karórát, bűváltalpat, dartsnyilat, rókaprémot, és így tovább, és a bőrrönd végre kiürült – hát akkor elővesz egy zsákot, és annak tartalmát is kipakolja komótosan, darabonként.

Nem véletlenül nem szerepel a programban, hány perces az *Ördögösök*: az előadás olyannyira igyekszik bizonyítani, hogy a történet statikus, és nem tart sehová, hogy egy ponton újrameződik, és csak akkor ér véget, amikor feláll az első néző. Mégis az az érzésem, hogy ezek a hallgatók megtehetik, hogy fehérre festett harlekinarccal a mi arcunkba röhögjenek, és ennek gyaníthatóan minden másodpercét élvezik. Mert szörnyű, amit csinálnak, de egytől-egyig nagyon jól csinálják. Fábíán Péter és Benkó Bence rendezése aprólékosan ki van találva, a szinte elviselhetetlenül hosszú jelenetekben is mindig felbukkan egy-két pillanatnyi megkönnyebbülést hozó geg. A karakterek megformálása túlpontos groteszk, a költői lelkű sintért játszó Pálóczi Bencétől, aki a maratoni hosszúságú madárhangszólójával kiérdemel egy külön tapsot, a többiek sem maradnak el.

Az utolsó napon a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem elsőéves magiszteri színészosztálya mutatkozik be a *Szutyokkal*. A Pintér Béla-dráma cselekménye itt karcsúbb ugyan az eredetnél, a nehéz témáknál viszont rátesz még egy lapáttal. Még

hangsúlyosabb a cigánykérdés, előkerül a kisebbségi öngyűlölet is. Kocsis Anna és Rákosy Anikó gátlás nélkül nyúlnak a kínáló sztereotípiákhoz az örökbefogadott cigánylányok megformálásában, és a többiek sem csinálnak gondot abból, hogy az örökbefogadásra váró árvák bemutatását túljátsszák. Gecse Ramóna rendezésében nincs semmi polkorrekt szégyénérzet.

A falubeliek viszont sokkal árnyaltabbnak látszanak, mint amilyenek a szöveg tünteti fel őket. A belső világukba alig nyérünk betekintést, az alakítások pedig nem hagyják, hogy egyértelmű, fekete-fehér megítélés alá essenek a döntéseik. Egyedül talán Ádám Kornél és Czüvek Loránd karakterei, a nyugdíjasból visszafiataltított Bandi és Pali alakjai maradéktalanul romlatlanok a maguk szűk látókörű főbiáival és kisszerű rosszindulatával. Valamennyi szereplő fesztelenül hitelesen játszik. Tóth Jess játéka Irénként kimondottan mértéktartó, szögletes, szállkás, annál nagyobb kontraszt, mennyire üvöltően ripacszkodik a darabbeli népballada-előadás Buday Ilonájaként. Minden elfojtott belső feszültségét bele tudja sűríteni abba a két percbe, és talán ennek a kifejezőereje az, amitől nem hat otromba paródiának az amatőr színjátszás ábrázolása. Kiliti Krisztián szintén csendesesen tündököl, nagyon emberi minden rezdülése, az új szerelemtől való megfiatalodás szinte észrevétlenül finom láttatásán keresztül egészen a brutális gyilkosságig.

A fesztivál záródarabjaként kimondottan jutalomnak érződik ez a *Szutyok*. A marosvásárhelyiek játékán ugyanis egyáltalán nem látszik, hogy vizsga lenne. Nem tűnik teljesítménynek, ellenkezőleg, magától értetődő, hogy minden klappol, hogy a fekete humor ebben a dózisban sem fojtja a torkunkra a nevetést: ez egy igazi előadás.



KOVÁCS NATÁLIA

# TÜKÖR ÁLTAL, DE MÉG HOMÁLYOSAN

*Osonó Színház-műhely: Ahogyan a víz tükrözi az arcot*

Kedves hangulatban indult az Osonó Színház-műhely március 16-i szereplése a Katona József Színházban. A Sufni bejáratánál gyülekező nézőközönséget pezsgővel kínálták, hogy közösen megünnepeljük az *Ahogyan a víz tükrözi az arcot* 550. előadását, Fazakas Misi társulatvezető pedig köszöntő beszédet mondott. Mindezt két társulati tag fordította angolra, ugyanis a közönség mintegy fele (ha nem a nagyobb része) külföldi vendégekből állt. Szépen meg is telt a nézőtér, olyannyira, hogy alig fértek el a pótszékek. Nagy volt tehát az érdeklődés, legalábbis diákszínházhoz képest. De vajon igaz-e, hogy az Osonó egyszerű diákszínház, vagy több annál?

A társulat úgy definiálja önmagát mint olyan független, alternatív színházi kezdeményezés, amely szellemi műhelyként teret ad a fiatal alkotók kortárs színházi kísérleteinek. „Az Osonó Színház-műhelyben színházi előadásokat alkotunk, műhelyfoglalkozásokat és képzéseket szervezünk fiatalok és felnőttek számára. Oktatási és szociális projektjeinken keresztül intenzív élményt biztosítunk a résztvevők számára, hogy saját önismeretük és másokkal való kapcsolataik fejlesztését elősegítsük” – írják magukról a weboldalukon. A sepsiszentgyörgyi műhely 1993 óta működik, akkor alapította Salamon András magyartanár, akitől 1998-ban Fazakas Misi színész vette át az irányítást, és azóta is ő vezeti a társulatot. Az Osonó sikerességét mutatja, hogy önfenntartó, és évértekelő sajtóközleménye szerint 2018-ban 72 előadást tartott, valamint 172 kulturális, oktatási és szociális eseményt hozott létre közel 10 000 résztvevő számára. Költségvetésüknek mintegy felét nem romániai pályázati források és a Románia határain kívül tartott előadások bevétele, a másik felét pedig a romániai pályázatokból nyert támogatás és az országban tartott előadások bevétele fedezi. Ezen kívül 2018-ban megerősödött a társulat jelenléte Budapesten, amit 2019-ben még stabilabbá szeretnének tenni, és a jelek szerint jól haladnak ezen az úton, hiszen tavasszal többször felléptek a Katona József Színházban, de februárban szintén a magyar fővárosban ünnepelték 26. születésnapjukat, és itt kezdtek legújabb előadásuk próbafolyamatába is.

Az *Ahogyan a víz tükrözi az arcot* című darabot 2011-ben mutatták be, azóta három kontinens 24 országának 178 településén játszották. A társulat a honlapján szemlézi, pontosan mely országokban adták elő Ausztriától Marokkón át Thaiföldre. Ez valóban nagy siker, s ha még nem lenne elég, számos fesztiválszereplést és díjat is felsorolnak. Mivel az

előadás régóta fut, és az eredeti szereplők időközben vagy professzionális színházcsinálókka váltak, vagy más területen dolgoznak, a szereplőgárda szinte teljesen kicserélődött. Mindössze a társulat állandó színésze, Mucha Oszkár játszik a darabban a kezdetektől, rajta kívül eddig harmincegyen léptek színpadra az előadásban. Azonban az alkotás felépítése nem változott lényegesen a szereplők cserélődése ellenére. Ez azért érdekes, illetve azért lehet fontos, mert kifejezetten személyes darabként hivatkoznak rá az alkotók. „A fiatalokat érintő társadalmi-szociális problémákat kutatjuk, így a magányos gyerekek, a tehetetlen szülők, a kiszolgáltatott fiatalok és saját magunk történeteit szőttük színházi eseménnyé, folyamatosan keresve a magunkkal, nézőinkkel és az Istennel való találkozás lehetőségét. Hosszú beszélgetéseink és egyéni megnyilatkozásaink eredménye egy közös forgatókönyv lett” – írják az előadás születésének körülményeiről. Kérdés, hogy a „saját magunk történetei” mennyire vonatkozik a jelenlegi szereplőkre.

Az idézett keletkezési körülményt ismertette is Fazakas Misi az 550. előadás előtt, valamint elhintette azt az információt, hogy mindenki számára akkor lesz vége az előadásnak, amikor ő maga úgy érzi. Ezzel mintha azt sugallta volna, hogy valami szokatlant, egyedit fogunk látni, s így sajnos olyan elvárásokat ébresztett, amelyeknek azután nem felelt meg az előadás. Például teljesen egyértelmű, hogy mikor ér véget, és felépítésében, dramaturgiájában sem mutat olyasmit, ami szokatlan vagy egyedinek nevezhető. Kisebb etapokból áll össze, amelyek vagy egy-egy szereplő történetét mondják el (például a lányét, akit megerősszakoltak, és egy évvel később szembe jött vele az utcán a bántalmazója), vagy több fiatal történetét jelenítik meg párhuzamosan (például arról, hogyan és miért hullanak szét családjaik). A felhasznált eszköztár sokszínű: van szöveg, zene, videó, olykor táncmozdulatok is, a dramaturgia pedig jól működik, végig egyenes, feszes, nem ül le az előadás. Az egyetlen gyenge pont a díszlet és a jelmez: a játékeret csúnya, piros csíkos műanyag lepel határolja, a fellépők egyenöltözéke pedig rosszul szabott khaki ing-nadrág együttes, igaz, némely jelenetekben átöltöznek. Szerencsére azonban ezek csak kisebb hibák, s nem is túlságosan zavaró tényezők. Felülírja a látványt, hogy a tiszta tekintetű, tehetséges fiatalok (Mucha Oszkár, Mihácsi Veronika, Fazakas Hunor, Kozma Zsófi, Macsuka Patrik) játéka mindvégig erős, és jól áll nekik a kisebb egységekből építkező formanyelv, amely lehetővé teszi, hogy bizonyos



jelenetekben külön-külön mindegyikük előtérbe kerüljön, másokban pedig csapatként működjenek együtt.

Az előadás indítása egyszerre erős és játékos: a saját kamaszkorom jutott róla eszembe, amikor rendszeresen hangoztattam, hogy ha felnövök, majd alapítok egy saját újságot, és abban mindennap közöljük az aktuálisan született gyermekek nevét, súlyát és méretét. Hogy ne csak rossz hírekkel és halálesetekkel legyen tele a lap, hanem örüljünk az életnek. Ez a tiszta és talán naiv, de mindenképpen gyermeki hozzáállás mutatkozott meg az Osonó előadásának legelején is, amikor a fiktív híradóban köszöntöttek egy újszülöttet. Kedves, szórakoztató videoklip – melyben nemcsak a gyermeki világlátás mutatkozik meg, rajta keresztül a valóság is beszüremkedik. Azzal, hogy meglátjuk a falvédőt az iskolai folyosón, vagy hogy az iskolaszekrény előtt nyilatkozik a pedagógus, akinek mellényét és zsinórra fűzött szemüvegét mindannyian jól ismerjük. A jövő néz szembe velünk ebben a rövidfilmben, a megszületett gyermek sorsa. S ugyanennek a jövőnek különféle variációit látjuk a folytatásban: hol statisztikai adatokként, hol a színészek játsszák el, hol pedig az óvodások szájából halljuk egy következő videóban.

Hatalmas és fontos téma nyílik meg előttünk, amely csak úgy dolgozható fel érzékletesen, ha személyes történeteken keresztül szól a nézőhöz, és mindvégig személyes marad. Az *Ahogy a víz tükrözi az arcot* esetében ezt is igéri a színlap, illetve ígéri az alkotók, hiszen azt állítják, hogy a megkérdezett gyerekek személyes történeteivel dolgoztak. Nagy ígéret és izgalmas vállalkozás. Sajnos azonban az absztrahálás folyamatában valahol elveszett a történetek személyessége, közvetlen hangja. Fontos problémák kerülnek felszínre: szü-

.....  
*Mi?* Ahogy a víz tükrözi az arcot

*Hol?* Az Osonó Színházműhely vendéjátéka a budapesti Katona József Színházban

*Kik?* Mucha Oszkár, Mihácsi Veronika, Kozma Zsófi, Fazakas Hunor, Macsuka Patrik / Technika: Pászka Gáspár-Csongor / Videó: Stibál Róbert / Rendező: Fazakas Misi  
 .....

lők, akik külföldre költöznek dolgozni; gyermek, aki kételkedik anyja szeretetében; férfi-nő és gyerek-szülő viszony. Ezek a névtelen történetfoszlányok azonban pont annyira általánosak, hogy a hírekből vagy esetleg szociológiai tanulmányokból is könnyen össze lehetne válogatni őket. Éppen ezért nem is hatnak személyesen. A dokumentarizmus így pusztán munkamódszer marad, ami nem baj, hiszen a társulat tagjai számára fontos tapasztalat lehet, és jó drámapedagógiai módszer a résztvevők érzékenyítésére. Ugyanakkor befogadói szempontból a hatás számít. A dokumentarista színház pedig akkor hat igazán, ha konkrétumokat használ, ha valamit leplezetlenül tesz le elének, és ezáltal könyörtelenül tükröt tart. Mint például amikor Schilling Árpád színpadra állította Marcit, a cigány fiút a *Noé Planet*ben. Vagy Milo Rau *Hate Radio* című rendezése, amelyben egy teljes rádióadást rekonstruált. Persze nem várható el, hogy az Osonó azt tudja nyújtani, amit az Európa élvonalába tartozó rendezők, de az irányt kijelölik az említett alkotások és alkotók. Azt, hogy a dokumentarizmus nemcsak az információgyűjtés, de az információátadás módját is jelenti.

Fotó: André le Corre



HALÁSZ TAMÁS

# SZERELEMHEGEK

*L-E-V by Sharon Eyal & Gai Behar: Love Chapter 2 – Trafó*

Saját társulata 2013 óta immár negyedszer jár Budapesten, de művészi munkájával a hazai közönség másfél évtizeddel ezelőtt találkozhatott először. Egy koreográfiája (a Nederlands Dans Theaternek 2015-ben készült *Bedroom Folk*) a Magyar Nemzeti Balett repertoárjára is felkerült 2018 októberében: Sharon Eyal, az 1971-es születésű izraeli koreográfus napjaink táncművészetének világszerte ünnepezt alkotója egyre közelebbi ismerősünk.

A roppant eredeti, egyszerre kivételesen árnyalt, mégis közérthető nyelvet beszélő Eyal sistersgösen izgalmas, ízig-vérig modern, ellenállhatatlan sodrású művekből épülő művészete, formanyelve napjaink s az elmúlt két-három évtized egyik legmeghatározóbb táncművészeti műhelyében formálódott, nőtt és kristályosodott ki. Sharon Eyal tizennyolc évig volt táncosa, később pedig művészeti társvezetője és koreográfusa az Ohad

Naharin irányítása alatt (ismét) a világ egyik vezető táncársulataként számon tartott Batsheva Táncgyüttesnek. Szimbolikus, hogy Ohad Naharin vezetői mandátumának első évében (1990) lett a Batsheva tagja az akkor tizenkilenc éves, kezdő táncos Eyal: Naharin huszonnyolc évet töltött posztján, Eyal táncosként pedig tizennyolcat az együttesnél. Az 1964-ben Batsheva de Rotschild bárónő által (Martha Graham hathatós

és elkötelezett művészeti tanácsadói közreműködésével) alapított együttes először 1989-ben jött, jöhetett Magyarországra. Egyetlen évvel a Naharin-korszak beköszöntö előtt. Második látogatásukra csak 2004-ben került sor: addigra Naharin a kritikusok szerint meglehetősen provincializmusba süllyedt, jelentőségében megkopott Batshevát a világ élvonalába helyezte vissza, kidolgozva világhíres technikáját, az e lapban is bőszéggel tárgyalt gagát. 2004-ben rendhagyó helyen, a Mafilm Róna utcai III-IV. stúdiójában, a Budapesti Őszi Fesztivál vendégeként járt Budapesten a *Mamootot* (Mamutok) című darabbal az izraeli társulat: a Naharin-mű színlapján Eyal az előadókkal együtt már alkotótársaként szerepelt. A négyfelől körbeülhető, különös atmoszférájú, szuggesztív előadást követően másfél évvel, a 2006-os Budapesti Tavasz Fesztiválon járt ismét Magyarországon a Batsheva: a Műpa Fesztiválszínházában játszott kétrészes estjük első darabját, a *Love*-ot a színlapon „a társulat koreográfusaként” (angol verzióban, egyértelműbb jelentéssel: „house choreographer”) említett Sharon Eyal jegyezte, sőt, az est táncosaként is találkozhattunk vele. Eyal 2012-ig működött a társulat állandó alkotójaként: a 2003-ban született *Love* az ötödik műve volt a Batshevának, melyet távozásáig további kilenc követett (a „nagy” együttes és az ifjúsági társulat, a Batsheva Ensemble számára).

Távozása évében alapította meg saját társulatát, a L-E-V-et alkotótársával, Gai Beharral: Eyal és Behar számára a 2011 és 2013 közti rövid időszak igen intenzívnek bizonyult – a koreográfus három év alatt tíz művet mutatott be Chicagóban, Göteborgban, Oldenburgban, Amszterdamban és szülőhazájukban. Ekkorra, egy évtizednyi alkotómunkával a háta mögött, nemzetközi szinten a legkeresettebb koreográfusok mezőnyében foglalta el méltó helyét. Eyal és a nála hat évvel fiatalabb zeneszerző, multimédia művész, producer Behar vadonatúj társulata már 2013 őszi bemutakozott Magyarországon: a Trafóba Eyal az eredetileg a Batsheva számára készült utolsó, saját együttese repertoárjába is beemelt alkotását, a *House*-t hozta el. A letaglózó remeket felidézve világosan látszik: az izraeli koreográfus munkássága egyetlen, fényesen csillogó tömb – ahogy a nevezetes bon mot szól: egész életében ugyanazt az egy könyvet írja –, ilyen szempontból is izgalmas összevetni a mindössze két év különbséggel született *Love Chapter 2* és a *Bedroom Folk* egymással igencsak egybecsengő szerkezetét, hangulatát, építkezését.

A *House*, majd a másik négy, Budapestre elhozott munkája, a *Sara* és a *Killer Pig* (2015), az *OCD Love* (2017) és a most látott, 2017 nyarán a Montpellier Danse táncfesztiválon bemutatott *Love Chapter 2*, illetve a tőle itthon elsőként látott, korábban tárgyalt Batsheva-darab, a *Love*, valamint a Magyar Nemzeti Balett műsorára került *Bedroom Folk* összesen egy másfél évtizedet reprezentáló szezont látat Eyal alkotói munkásságából. Ez a *Mamootot*tal (mely alapvetően Nahariné, de vegyük figyelembe a színlap kitételét) együtt összesen nyolc produkció. Nem rossz arány – kevés élvonalbeli nemzetközi koreográfus munkáját ismerheti ennyire a hazai közönség, mely igazi hűséggel hálálja meg mindezt. A terület ismeretében elmondható-tapasztalható, hogy Eyalnak mára komoly rajongótábora alakult ki itthon.

Elég, ha csak Eyal fentebb említett műveinek címét nézzük, azonnal feltűnik a *love* szó felülreprezentáltsága – s ehhez per sze hozzá lehet csapni a *bedroom* is: az érzékiség nem csupán a címadás tekintetében jelenti az oeuvre toposzát. Elnézve az Eyal-művek hazai és nemzetközi sajtóját, sűrűn ismétlődnek (természetesen teljes joggal) az ezt leíró jelzők: füledt, lükettő, zsigeri, izzó, állatias, megbabonázó, szenvedélyes – egyfelől.

*Mi?* L-E-V by Sharon Eyal & Gai Behar: Love Chapter 2  
*Hol?* Trafó

*Kik?* Gon Biran, Rebecca Hytting, Mariko Kakizaki, Keren Lurie Perdes, Darren Davaney / Zene: Ori Lichtik / Fény: Alon Cohen / Jelmez: Rebecca Hytting, Gon Biran, Odelia Arnold / Alkotók: Sharon Eyal, Gai Behar

Másrészt pedig a hangvétel, a stílus (olykor hűvös) eleganciájáról értekeznek-értekezünk. „Azonos anya meglehetősen különböző gyermekei” – fogalmazott alkotásairól Eyal, akinek koreográfiáját, pompás táncosait igazán különleges élmény vizontlátni például a Christian Dior divatház 2019-es párizsi Ready-to-Wear divatshowjában – ha már eleganciájáról esik szó.

Eyal művészete kiváló példa az asszociáló-asszociáltató alkotói készség és késztetés nagyszerűségére. Táncosai műszái is egyben: ihletők, modellek, emblémák, akiknek figuráira kivételes szellemiséggel, mozdulati és vizuális műveltséggel épít táncot. Kipróbált, remekül válogatott társulatában állandó (vándor)motívumok sorakoznak gesztusban és testben. A koreográfus műveinek vitathatatlanul állandósult központi alakja Gon Biran, a még mindig csak huszoneves Eyal-idol, e kopasz, éteri, androgün varázskobold, aki a klasszikusan eszményinek tartott táncosi férfitest egyfajta antitézise, s mégis mindentudó fővarázslóként ejti foglyul a tekintetet.

A *Love Chapter 2* a leírás szerint „az elveszett, eltűnt szerelem utáni érzelmek kavalkádjára koncentrál”, egyfajta traumafeldolgozás, gyászunka, vagy mindaz, ami ezt a folyamatot körülveszi. Nyitányában halvány derengésben tűnik fel őt táncosa (itt kell megjegyeznünk, hogy a mű, amint ez a színlapról is kiderül, eredetileg hat táncosra született – Clyde Archer váratlan sérülése miatt sajnálatosan hiányzott az előadógárdából). Eyal alakjai monoton kattogásban sorakoznak előttünk, égnék emelt kezekkel, kidüllesztett mellkassal: sziluetjük őskori idoloikat idéz. Profilból komótosan szembefordulva, lassított felvételenként mozognak, s még mindig csak fekete kontúrjaikat látjuk. A ritmus, az előadás zenei szövete (a komponista, Eyal állandó alkotótársa, Ori Lichtik élőben játszik) rafinált fokozatossággal vastagszik, sűrűsödik, kap újabb rétegeket, vesz olykor váratlan kanyarokat. A lassan felderengő sűrűfényekben rajzolódik ki Eyal pompás vadjainak láthatatlan tengelyen feszülő-ernyedő teste. Az egyszerű, semleges, uniszex dresszekbe bújtatott nők és férfiak sejtelmes hullámokban billennek-lendülnek ki helyzetükből. A finom morajjal gazdagodó hangzás, a végletekig lassított mozdulatok drámai feszültséget adnak a képnek. Mint ha egy tóban álldogáló, a kívülálló számára ismeretlen ösztönök, csak általuk érzékelt ingerek mozgatta, hullámoztatta, éberen figyelő, fekete zoknis flamingócsapatot látnánk lassított felvételen. Az Eyalra oly jellemző mágikus erővonalak, kisüléshullámok járják át a közösség tagjainak testét: a lassú mozdulatokban ott bujkál a titok, a játészó karakterek rejtelmessége, csábítása, zártsága és pompás összhangzata. Borzongatóan izgalmasak az egyes játékosok mozgásának sajátos ízei, a finom eltérések, a párhuzamosság varázslata, a jól és korrekten, illetve megbabonázó tehetséggel táncolás közti különbségek bűvereje – az ember szemé mohón fal minden egyes mozdulatot. Zsigeri világot látunk, emberi és állati határan nyugtalanítóan egyensúlyozó közeget: hol madárrajt, hol a táncparkett izgatott gerjedelemmel partizó, magakellettő falkáját. Űzekedő vadakat vagy virtussal mulató vadembereket. Szilajul, embermód égnék emelt vagy ormány-

ként, agyarként, hattyúnyakként ágaskodó karokat. Sétát, vonulást, őrzáratot, emberiként vagy állatiként is nézhető csordalétet, a művészi magasba emelt-ágyazott köznapi mozdulatok csodálatos áradását. A *Love Chapter 2* az emberen túli, váratlan és jószerevével szabályozhatatlan ösztönös érzelmek sokirányú megközelítése: egyszerre áraszt magából buja melankóliát, post coitum vagy post festa szomorúságot, valami szinte megfoghatatlan, de végtelenül ismerős, bűnös-élveteg nosztalgiát. Az ösztancok, az azokból másodperces hősként kiváló-kiszakadó egyén rövid röptéi és visszazuhanása a csoportba, a tartós elköltődésre való képtelenség drámai képtöredékei, a csodálatosan érzi, hipnotikus mozgáshullámokat korbácsoló, tudattal szabályozhatatlannak látszó áramlások – ellenállhatatlan szépségű, rejtelmes képek, melyeknek az ember akkor is a hatása alá kerül, ha nem feltétlenül táncban művelt ingyenc. És ebben (is) áll Eyal zsenije, s ezen alapszik népszerűsége: képes virtuóz módon rabul ejteni szinte megragadhatatlan hangulatokat-érzeteket, adaptálni az illékony színeket, szagokat, érzelmi rebbenéseket – művei, mint egy lélektani pillangógyűjtemény gombostűerdőre tűzve, mozdulatokra konvertálva. Az illogikus, rendhagyó, formabontó szerkezet buja szépsége, mozgás és hangzás szakadatlan, dús áradása, a koreográfia különös építkezése, a dekonstrukció, a virtuóz és látványos szokatlanság a magasba rántja az álmélkodo

elmét, ismerősségével megbabonáz. A bravúrosan precíz játék váratlan neszei, zenei és látványbeli váltásai, a test groteszk és misztikus hangjai, a klattyogás és cuppogás, az elharapott kiáltások, az óvatosan és biztos kézzel adagolt, finom és szellemes mimikai játékok – mind zavarba ejtő és költői szépségű jegyek. Ori Lichtik zenéje önmagában is rendkívüli: a hátborzongató, egyszerre hűvös, katedrális-akusztikát idéző fenséges és ritmust dobolni ingerlő, érzéken megragadó, kozmikus hangzás meglejez. A fénytervező, Alon Cohen rafinált váltásai, a hol a végtelenbe táguló, hol bezáruló, foglyul ejtő tér illúzióját keltő látványa tökéletesen rendezi be és át a teljesen üres színpadot. A játék utolsó harmada elején felcsendülő spanyol muzsika, énekesének szárnyaló szépségű hangja újfajta érzékiséget lop a színpadra. A vokális zene a mozgásanyagot is átrendezi, szenvedélye újraír és gyógyít, elnyugtat, hogy lecsengésével aztán újból előtörjön a kontrollálhatatlan kín, s a korábbi hangzással övezetten csatasorba rendeződő táncosok falkába verődve kezdik újra rögeszmés masírozásukat a színpadon: lábujjhegyen körbemenetelő csoportozatuk a menthetetlenség, esendőség költői szimbóluma. A monoton kattogássá visszaalakuló hangzás és az újból rájuk ereszkedő sötét, majd a függöny egy tökéletes szerkezetű, egyetlen felesleges mozdulatot, taktust sem tartalmazó egyorás örök-kevalóságra csapja rá a lélektani szarkofág fedelét.

# A VISSZATÉRÉS KÖREI

Májusban harmadszor járt Budapesten, és három estén töltötte meg a Trafó Kortárs Művészetek Házát SHARON EYAL izraeli táncos-koreográfus, aki már a világsikerű *OCD Love* harmadik „felvonásán” dolgozik. Nála az élet és az alkotás elválaszthatatlan egymástól, hiszen szerelme – a táncon kívül – Gai Behar producer, illetve legközelebbi barátja Ori Lichtik DJ, akikkel közös alkotásaikkal hat éve turnéznak szerte a világban. New York, Sydney és több európai nagyváros után érkeztek meg hozzánk, innen egy párizsi „kitérővel” Prágába utaztak. Ezért is örültünk, hogy ha személyesen nem is, legalább online formában elcsíphettük őt pár gondolat erejéig, és azt is megtudtuk tőle, miért lett társulatának neve L-E-V, azaz héberül 'szív'. BÁLINT ORSOLYA kérdezte.

– A közelmúltban szerepelt az amerikai *The National* együttes *Hairpin Turns* című számának gyönyörű videoklipjében. Abban olyan élvezettel és átéléssel mozog, hogy többnyire a szem is csukva van. Mindig úgy táncol, mintha senki sem figyelne?

– A világon a legjobban táncolni szeretek. Nincsenek be rögzült szokásaim, még álmomban is táncolok, a lehető legvalóságosabb és legfelszabadultabb módon, és ez boldoggá tesz. Mikor táncolok, tényleg úgy érzem, mintha senki sem figyelne, másrésről viszont nagyon is éber és tudatos vagyok.

– Koreográfusként szokott a közönségre gondolni, miközben alkot?

– A közönség számomra embereket jelent, ez mindig ott van a fejemben, mikor a szívem mélyéről alkotok, és hiszem, hogy ez a hitelesség az, ami megéri őket. Azt vallom, hogy az olyan művészet, amelyik őszinte és mélyről jövő, mindannyiunkhoz eljuthat. Nem gondolok kifejezetten a közönségre, mikor koreografálok, de nekik alkotok – a saját szívemből a közönség szívéhez szólok.

– Miért gondolja, hogy a kortárs tánc a legrelevánsabb (és talán a leggazdagabb) formája a művészi (ön)kifejezésnek, akár más művészeti ágakkal összevetve?

– Én nem hasonlítom semmihez. Imádok alkotni, és a

Fotó: Eyal Nevo



tánc az, amihez értek, de közben számos más művészeti ág-hoz is kötődöm, így magamban nem tudom valamennyit szétválasztani.

– Izraelben született és nevelkedett. Ez mennyiben inspirálta vagy formálta a művészi pályáját?

– Risón Lecijonban születtem (Izrael negyedik legnagyobb városa, Tel Avivtól délre a tengerparton), és számos helyen éltem Izraelben, emellett a világ nagyobb részét is beutaztam. Úgy gondolom, az élet adja a legjobb alapanyagot az alkotáshoz.

– Csaknem két évtizeden át Ohad Naharin koreográfus-sal és a Batsheva társulattal dolgozott. Hogyan befolyásolta a gaga-tréning<sup>1</sup> a mozgásnyelvét, a testéhez és az alkotáshoz való viszonyát? Mikor jött el az a pillanat, amikor úgy döntött, a saját útjára lép?

– A Batsheva szabadságot adott nekem, olyan helyet, ahol táncolhatok, alkothatok és a magam módján fejlődhetek. A gaga csodálatos dolog, mert mindannyiunkban segít feltárni a rejtett tartalékokat, emellett roppant inspiráló és életteli. A döntés, hogy a saját utamra lépjek, teljesen természetes módon jött – valójában nem is én döntöttem, mindez adta magát.

1 Ohad Naharin izraeli koreográfus által a kilencvenes évektől (egy hátsérülésből gyógyulófélben) kidolgozott, improvizációra, szomatikus megfigyelésekre és vizualizációra épülő mozgásnyelv, amely mára felváltotta a klasszikus balettet a Batsheva társulat próbarendjében. Az örömteli, megfélelmentes mozgás élményét nyújtja nemcsak a professzionális táncosoknak, hanem könnyített változatában kortól, nemtől és fizikai állapottól függetlenül minden táncolni vágyónak.

– 2005 óta dolgozik együtt Gai Behar producerrel-kurátorral, 2013-ban alapították meg közös társulatukat, a L-E-V-et, amelynek az elnevezése héberül szívet jelent. Biztosan nagy hajtóerő egy társ, aki osztozik a kreatív törekvéseiben, a tánc iránti szenvedélyében, és hasonlóan gondolkodik a művészetről. De mindez lehet feszültségforrás is, ha feszes az időbeosztás és sok a kötelezettség. Hogyan hozza egyensúlyba a munkát a magánélettel? Több interjúban is elmondta, hogy imád klubokba járni, és áttáncolni az éjszakát. Jut még ideje ilyesmire?

– Gainak köszönhetem, hogy a társulat egyáltalán létrejött! Gai az én egyensúlyom, az életünk és az, amit alkotunk, elválaszthatatlan egymástól. A kérdésre pedig, hogy van-e még időm bulizni, azt felelem: az egész élet egy parti.

– Szintén évek óta dolgozik együtt Ori Lichtik hangművész-szel és DJ-vel, aki előben is keveri a zenét az előadásain. Milyen viszony fűzi a zenéhez, és hogyan dolgoznak együtt Orival és Gajjal?

– Ori és Gai gyermekkori barátok, egyéves koruk óta ismerik egymást. Én is nagyon régről ismerem Orit – mindenekelőtt nagyon szoros, szeretetteljes barátság fűz össze mindhármunkat. Az alkotómunkánkat ez a barátság és a hivatásunk iránti szeretet táplálja. Ori művészete fontos kapcsolódási pont számomra, az én koncepcióm az övével együtt alakul és fejlődik.

– Mi alapján választ táncosokat a társulatába? Mit tart vonzóknak egy személyiségben, illetve egy művészen?

– A találkozás varázsában hiszek, az emberek közötti természetes kémiaiban és az első látásra kialakuló vonzalomban. Szeretem a teljes odaadást, a pontosságot, egyenességet, szerénységet, érzékenységet, a csodálatos fizikai adottságokkal bíró embereket, de végeredményben a lelkük az, ami rabul tud ejteni.

– Már elmondta, hogy a szívéből alkot, ami a gyakorlatban intenzív mozgáskutatást is jelent. A kompozíciót, dramaturgiát, fényeket, jelmezeket is hozzáadva a darabjainak fókuszsa mindig a test marad, annak tisztasága és hitelessége. Vannak olyan testérzetek, amelyek még lenyűgözik vagy meglepik, noha hosszú ideje foglalkozik már táncsal?

– A test maga egy csoda! A mai napig képes meglepni és új, eddig ismeretlen állapotokat, érzeteket feltárni előttem – kiapadhatatlan forrás.

– Korábbi darabja, az OCD Love óriási siker lett, Sydneytől Szentpétervárig átutazták vele a világot. Ennek folytatását, a Love Chapter 2-t, azaz a második fejezetét mutatta be most Budapesten. Mi vonzotta, hogy visszatérjen ehhez a témához? Tervezi még folytatni a Love-ciklust, újabb fejezetekkel bővíteni?

– Szeretem a folytonosságot, ezért is gondolkodom epizódokban, fejezetekben. Úgy érzem, hogy amit alkotok, annak mindig van folytatása, hiszen amikor nekilátok, még nem tudom, merre visz az út, de van egy vékony aranyfonál, amely mindent összeköt, akár egy tudatalatti ösvény. Hamarosan nekilátok a harmadik fejezetnek, ami egyszerre ijesztő, izgalmas és lebilincselő.

– Harmadszor jön társulatával is Budapestre. Milyen az itteni közönség energiája, és hogyan viszonyulnak a darabjaihoz? Érez bármilyen helyi sajátosságot itt a globális táncszcénához képest?

– A magyar közönség melegszívű, közvetlen és nyitott. Izgalmas újra és újra visszatérni ide, pont olyan lebilincselő, mint egy darab korábbi fejezeteihez. A visszatérés körei, mindez a lelkünkben kódolt.

# FOLYAMATOS TANULÁS AZ EGÉSZ

Egy tavaszi szombat délután, Trafó. Este előadása lesz a nagyszínpadon, délelőtt még intenzíven vezeti ugyanitt a hazai kortárs táncosok krémjének tartott mesterkurzust. Rövid, egyszerű verbális instrukciókat ad, majd csöndben, figyelemmel járkal a táncosok körül, nagyon finoman terelve, irányítva a folyamatokat, akár egy karmester. Talán nem is meglepő: EMANUEL GAT, a jelenkori kortárstánc-szcéna egyik legelismertebb személyisége karmesternek tanult, még mielőtt „elragadta” őt a tánc. LŐRINC KATALIN beszélgetett vele.

Tíz éve, amikor ugyanitt találkoztunk, két alapvetően zenei ihletésű alkotást hozott a Trafóba: Schubert *Winterreise* című ciklusának részleteire készített poétikus kettősét, valamint Stravinsky *Tavasziünnepe*nek feldolgozását. Felelevenítve az akkori előadás emléket, azonnal adta magát első kérdés.

– *Hogyan látja: miként alakult, változott-e alkotói attitűdje – akár a témafókusz, akár munkamódszer terén – az elmúlt egy évtized alatt?*

– Igen, érezhetően változott bennem az, hogy míg eleinte az ember mindenért felelni akar, ami egy előadás létrehozatalakor történik, ma már másként látom a felelősségem határait. Szép lassan, fokozatosan húzódom hátra, megpróbálok mindig csak annyi instrukciót adni a táncosoknak, amennyi szükséges, egyre inkább hátralépni, kívülről látni, hogyan alakul a táncosok közötti interakció. Persze adott ponton azonnal belépek, és nyilvánvaló, hogy van egy határ, amelynél nem mehetek tovább, de ez egy tendencia az alkotói módszeremben.

– *Akár a karmester: az iménti kurzuson is látható módon. Instrukcióiból pedig mintha az derülne ki, hogy az ön számára a koreográfiában a táncosok közötti testi kommunikáció a legizgalmasabb. Így van ez?*

– Úgy mondanám inkább: a táncosok közötti interakció a leglényegesebb. Tehát én nem elemeket koreografálok, nem a táncosokat formálok meg külön-külön – ezeket ők hozzák. Én a térben szemlélem őket, azt a teret figyelem, amelyet egymás között hoznak létre, erre vagyok hatással, erre hívom fel a figyelmüket. Arra, hogy képesek legyenek egymás közötti távolságokra, irányokra figyelni, hiszen ez alapozza meg azt, hogyan viszonyulnak egymáshoz a színpadon. Végére is valami nagyon hasonló történik a hétköznapi életben is: hozzuk a saját gondolatainkat, gesztusainkat, s azokat egymás felé, a másokra, másokra figyelve alkalmazzuk.

– *Az rendben van, hogy a zene – nemcsak személyes okokból, de a tánc egyes törvényszerűségei alapján is – fontos eleme*

Fotó: Gordon Eszter



*alkotásainak, de ma a workshopon például eljött egy pillanat, ahol azt éreztem: a táncosok ritmikái egymásra hangolódását könnyítene, ha nem szólna.*

– És pont akkor állítottam le a zenét, ugye?

– Igen, és onnan tényleg nagyon izgalmas lett a húsz ember „összhangzata”.

– Igaza van, és ebben a közegben, ahol többnyire tapasztalt, jó táncosok kerültek össze, ez tényleg nagyon szépen mű-

ködött is, de valljuk meg: a zene általánosságban véve óriási segítség. Néha úgy dolgozom, hogy elkezdem egy bizonyos zenével, amelyet jónak érzek ahhoz, hogy segítse a folyamat beindulását. Utána már akár el is vehetem a zenét, egy következő fázisban pedig betehetek egy másikat, olyat, amelyik még tovább viszi azt, ahol tartunk. Folyamatos tanulás az egész – nekem is, a táncosoknak is. Ahogyan az előbb említett hátrébb lépésem is: azzal is terelem a táncost valami felé, és közben folyamatosan kapom én is az új információkat.

– *A tanítás önmagában is érdeklő? Tehát bárkivel, akár amatőrökkel is tud ilyen módon dolgozni?*

– Hogyne, tanítok sokfelé, de ebben is az a lényeg, hogy egyidejűleg én magam is folyamatosan tanulok. Történik valami a munka során, amiből kinyerek valamit, és már alkalmazom is a tapasztalatot, aztán adom tovább, és ekkor jön az újabb tapasztalás. És természetesen, hogy mindez egész mást eredményez amatőrökkel – mert nemcsak hivatásos-táncos-képzéseken és magániskolákban tanítok, de például dolgozom mozgássérültekkel is –, de ez olyan, mint amikor azt mondjuk, hogy focizni bárki tudhat, és tényleg rengetegen fociznak, ám ahhoz, hogy egy válogatott csapatban játssz, ahhoz azért elég sok extra szükséges.

– *Mennyire tartja fontosnak, hogy kimozduljon saját szakmai, hivatásos alkotói közegeből, s a társadalom olyan rétegeinek is elvigye a táncot, amelyek nem biztos, hogy más módon hozzájutnának?*

– Nagyon sok ilyen projektben veszek részt, hiszen említettem, hogy többféle helyen is tanítok. És igen, ebben az a szép, hogy van olyan közösség, ahol egészen más dolgokat is tanulhatok: olyasmit, amit profi táncosok között nem tapasztaltam volna meg. Persze ez kihívás, hiszen ki kell mozdulnom a komfortzónámból, abból a szakmai kontextusból, amiről az alkotói életem szól. Ebben a közegben nagyon világosan, olyanok számára is érthetően kell artikulálnom a szándékaimat, akik nem ismernek, tehát nem értenek egy-egy félszavamból vagy gesztusomból, nem úgy, mint a saját táncosaim.

– *Nagynevű társulatoknak készítesz darabokat világszerte, nemrég a lyoni opera balettegyüttesével dolgozott. Hogyan történik mindez balett-táncosok esetében? Míg a munkamódszere a táncosokat az egymásra figyelésre ösztökéli, egy klasszikusbalett-művész nem ezt a fókuszot tanulja meg a képzése során elsődlegesen, hanem önmaga precizírozására fordít maximális figyelmet.*

– A műfaj alapjai valóban erről a precíziós működésről szólnak, de az alkotói világban ma már nem itt tartunk. A balett egy kiváló testtechnika, amely nagyon jól alkalmazható, és én pont ezt is tettem a lyoni társulatnál 2017-ben. Vagyis úgy indítottam el a munkát, hogy hozzon mindenkinek egy általa ismert balettvariációt. Azután ezt az alapmatériát szétszedtük és viszonyrendszerbe raktuk, pontosan ugyanazzal a módszerrel, ahogyan azt a nem klasszikus alapokon működő táncosokkal teszem. Ez megint csak inkább pedagógiai jellegű tevékenység volt részemről, mintsem önmagáért való alkotás: megértetni, hogy a táncról sokféleképpen lehet gondolkodni, hogy a szokásainktól el lehet térni, és nem lehetetlen mégis létrehozni valami újat, valami mást abból az alpból, amit már tudunk. Persze nem mindenkinek egyformán alkalmas erre: van, aki kevésbé nyitott és kíváncsi – szerencsére mindig van, aki igen, Lyonban is volt –, és van, aki egyenesen ellenáll, aminek különböző okai vannak. Ez személyiségfüggő, mint ahogyan az is, hogy valakit érdekel-e egyáltalán az alkotás mint lehetőség, vagy sem.

– *A táncos felé ennyire nyitott alkotói módszeréből akár automatikusan következhet, hogy saját táncosai is nyitottak az önálló alkotásra. Ad nekik erre lehetőséget?*

– Persze, de ez is ugyanúgy egyéniség kérdése. Van olyan, aki szívesen alkot – a táncosaim közül többen készítenek is önálló darabokat a legkülönbözőbb helyszíneken –, és van, akit ez az opció nem vonz.

– *Aki darabot készít, az megkapja segítségként a társulat infrastruktúráját is?*

– Ne úgy képzeljük el az Emanuel Gat Dance társulatot, mint egy stabil, hosszú távú szerződésekkel működő szervezetet. Itt mindenki szabadúszó, nincs státusz. Van persze egy mag, amely folytonosságot biztosít, amelyre stabilan, hosszú távon tudok támaszkodni, olyan táncosok, akik ismerik egymást, ismernek engem, de emellett mindenki szabad. Ez azt jelenti, hogy bárki bármikor dönthet úgy, hogy mással kíván dolgozni, és nekem is megvan a szabadságom, hogy ha úgy adódik, új embereket állítsak be az alkotási folyamatokba. *(Beszélgetésünk közben folyamatosan elhaladnak mellettünk a workshopról távozó, és derűsen elköszönő táncosok. A sokadik ilyen alkalommal Gat, miközben kedvesen utánuk fordul, megjegyzi:)* Milyen sok a táncos Budapesten...

– *Az a diplomás táncos, akinek az imént visszaköszönt, csak úgy tud táncosként is működni, hogy munkát vállalt egy hivatalban.*

– Ó, én is így kezdtem! Izraelben, a pályafutásom első 12-13 évében úgy készítettem a darabjaimat, hogy közben esténként pultoztam. Ez körülbelül 35 éves koromig így volt.

– *Most azonban a párizsi Chaillot színház kínált fel önnek egy hároméves rezidenciát.*

– Ez azt jelenti, hogy kölcsönös együttműködési szerződés áll fenn köztem és a befogadó színház között. Alkotói munkámban koprodukciós partnerként szerepel az intézmény, és ez nekem jelentős biztonságot nyújt. Ugyanakkor például az említett társadalmi programjaim közül ez az intézmény több olyat is koordinál, amelyik még közelebb visz a közönséghez.

– *Fontosnak tartja ápolni a közönséggel a kapcsolatot?*


– Feltétlenül! Minek játszanánk az előadásainkat, ha a kutya se érti őket, ha azok hidegen hagyják a nézőket? Nem önterápiás csoportot vezetek a táncosaimnak, nekem fontos a befogadás. Persze nyilván nem fogok egy bizonyos szint alá ereszkedni emiatt, de az én felelősségem, hogy a közönség elérje és meghaladja ezt a szintet. Azt tapasztalom, hogy ott, ahol többször is megfordulok, egyre inkább ért minket a közönség: beletanul a nyelvezetünkbe. Az előadások kapcsán pedig beszélgetéseken is részt veszek a nézőkkel, és akkor megint csak ott vagyunk, hogy ez nevelési, tanítási folyamat.

– *Iskolákba is „kiszállnak”? Vagyis előfordul, hogy ez a bizonyos nevelés nem az előadás helyszínén, hanem a befogadó célközönség „felségterületén” folyik?*

– Igen, éppen a Chaillot szervezésében vezetek egy olyan programot, amelyben néhány táncosommal tartunk foglalkozásokat iskolai helyszíneken, és ezek során be is vonjuk a fiatalokat a mozgásos folyamatokba.

– *Alkotóként mennyire érintik meg a környezetében zajló társadalmi/politikai történések?*

– Kétségtávol érint és hat rám mindez, bárhol élek is: akár akarom, akár nem, anélkül, hogy erre külön gondolnék. Nyilvánvalóan másmilyenek lennének a darabjaim Izraelben, ha ott élnék most, és nem Franciaországban.



GERÉB ZSÓFIA – NÉDER PANNI

# TITÁNOK FÜSTJE

*Theatertreffen 2019 – Két Berlinben élő rendező boncasztalán az idei fesztivál két előadása*

Lány a ködgépgyárból. Fotó: Sandra Then

**Néder Panni:** Mielőtt belevágunk, közérdekű közlemény: április végén Yvonne Büdenhölzer, a fesztivál vezetője kiadott egy nyilatkozatot, miszerint a következő két évben női kvótát vezetnek be: a meghívott rendezők minimum 50%-a nő lesz. A rendelkezés a főleg férfiak által dominált színházi struktúra általános megváltoztatását támogatja, döntő gesztus az esélyegyenlőség érvényesítéséhez. Egy rendszer alapjainak megváltoztatásához gyakran szükségzerű az efféle külső beavatkozás, figyelemfelkeltésként valakinek időnként „be kell rúgni a motort”.

**Thom Luz:** *Girl from the Fog Machine Factory*  
(Lány a ködgépgyárból)

**Geréb Zsófia:** Az *Amikor meghalok* című előadást láttam először Luztól, ami elsősorban a zenehasználatá miatt volt érdekes számomra. Azt gondolom, hogy a magyar színházban kevésbé van átmenet az opera és a prózai színház között, ezért lenyűgöző volt látni, ahogy Luz a zenével bánt ebben a műfajok határterületén játszódó előadásban. Gyermeki szeretettel közelít a zenei és vizuális effektekhez, képes egy egész előadást ezekre építeni. Viszont hagyományos értelemben, mesterségben, technikában nem feltétlenül erős rendező. Mégis

az egyik legtehetségesebb fiatal alkotóként tartják számon, 2015 óta a Theater Basel házi rendezője, munkái leginkább a szintén svájci Marthaler előadásaira emlékeztetnek.

**N. P.:** 2015-ben egy berlini gimnázium épületében láttam tőle *A távoli szigetek atlasza – ötven sziget, amelyen soha nem voltam, és nem is leszek* című előadást. Nagyon speciális, minden színházi kategórián kívül és felül álló produkció volt, amelyet sem ő, sem a nézők nem láthattak egyszerre, mivel az épület három emeletén párhuzamosan zajlott. Számomra óriási, metafizikus és szürreális élmény volt – soha nem láttam ilyet azelőtt, és azóta sem. Luz a Theatertreffenre két éve szintén meghívott *Szomorú varázslóban* már kísérletezett egyébként ködgépekkel. Az az előadás sajnos csalódás volt, mivel talált tér helyett színpadon valósult meg, klasszikusabb eszközökkel operált, és ezáltal jobban kidomboardtak a rendezői hiátusok. A *Lány a ködgépgyárból* kapcsán a legszembetűnőbb számomra ugyanez a kettősség volt. Luz gyermeki lelkesedéssel vetette bele magát a köd- és füstgépekkel való kísérletezésbe – e szerkezetek rendkívül sokfélék voltak, monumentális masinák és egészen kicsi, kígyózó jeleket kiadó „ködpisztolyok” –, és a közönséget is ez ragadta magával. Mikor feldörrent a taps a nézőtéren, mert a szereplők nagyméretű, tömör füstkarikákat ágyúztak felénk egy csőből, egyértelmű volt, hogy a gyermeki részt aktiválja a

rendezés. E törekvés több ponton sodró lendülettel bír, aztán megbicsaklik. Amint a történetvezetést és egyfajta klasszikus narratíva létrehozását tűzi ki célul, látványos rendezői deficitet észlelek.

**G. Zs.:** Szerintem is a gyermeki kíváncsiság „tartja érdekesen” az előadást, de kérdés, hogy meddig. Habár nagyon élvezetes nézni, ahogy a füstöt átlátszó fóliába csomagolják, és betakarják vele az egyik színészt, a figyelem ellankad a másfél órányi játékidő alatt. Ebben érződik Luz alkotói hiányossága, illetve a dramaturgia, a koncepció gyengesége.

**N. P.:** Igen, pont azért, mert Luz hagyományos eszközök-höz nyúl, emellett a történet is erőtlén. Az előadás cselekménye egy gyárban játszódik. Kék ruhás dolgozók tevékenykednek a neonfényvel megvilágított, tágas, kartondobozokkal telepakolt térben a különböző ködgépek körül. Drámaian exponált módon feltűnik egy vörös ruhás fiatal nő, aki az egyik masina fehér gomolygában elvész, majd maga is kék kezelábasban bukkan fel, afféle füstvarázslat résztvevőjeként. Nem értettem, mi történik, de elfogadtam, hogy ő is a gyár munkása lett. A gépekkel való folyamatos kísérletezést – amit a nézőtérrel egész biztosan bárki szívesen kipróbált volna – love story szövi át: a nő és az egyik férfi közelebb kerülnek egymáshoz. E ponton már szöveges részek is megjelennek, amelyek az autentikus ködjátszóter ellenpontjaként inkább szájbarágósan hatnak, s kielezik a fentebb említett hiányokat: a klasszikus ívű dramaturgia inkább kárára van az előadásnak, s erős minőségi különbség jelenik meg a zenei-vizuális és a narratív szövegek között. A szerelmi történet megmagyarázatlan módon dugába dől, s ezután a rádióból halljuk, hogy a ködgyár tulajdonképpen leégett, és a munkások meghaltak. Erről a szereplők és a nézők egyszerre értesülnek, s a bejelentés végén kezdetét veszi egy hosszúra nyúló tusa: a színészek húsz percig mászkálnak összevissza a ködben, és legalább négyszer hisszük azt, hogy vége az előadásnak. A történet lezárása nem sikerül, habár a gyár leégését értelmezhetjük a

fantáziavilág megsemmisüléseként, de a rendezői vonalvezetés inkább unalmat váltott ki belőlem.

**G. Zs.:** Ha nem jönnek be a történet vezetésére és értelmezésére irányuló hagyományos dramaturgiai elemek, akkor egészen másfajta befogadói pozícióból lehetett volna nézni az előadást: a zene, illetve a köd dramaturgiájára koncentrálva, sokkal kontemplatívabb állapotban.

#### Christopher Rüping: *Dionysos Stadt* (Dionüszosz város)

**G. Zs.:** Az előadás rendhagyó a hosszát tekintve, „tízórányi antik” címszó alatt hirdeti magát. Habár láttunk már ilyet, Rüpingnek mégis ez az első „maratoni” előadása, pedig fiatal kora ellenére már sok minden van a háta mögött: 2016 óta a Münchner Kammerspiele házirendezője, illetve Luzhoz hasonlóan a Theatertreffen visszatérő vendége. A *Dionüszosz város* témája maga az emberiség története, amit több ókori drámán és szövegen keresztül dolgoz fel. Ennek megfelelően Prométheusz történetével, pontosabban egy prologussal indul, vagyis az alkotók kezdettől fogva reflektálnak a produkció hosszára, hiszen ez befolyásolja leginkább a néző befogadói pozícióját, mikor beül egy tízórás előadásra. Egy színész elmondja, mi fog történni ezalatt – úgy mond, megfogja a kezemet. Végig az volt az érzésem, hogy az alkotók velem vannak, empátiával reflektálnak arra, amin keresztül megyek – ez sokat segített a befogadásban.

**N. P.:** A prologus tényleg remekül eltalált, közvetlen hangot üt meg, pörgősen, sok humorral. A színész rágyújt egy cigarettára, mert neki ugye szabad, majd közli, hogy mivel tudja, mennyire megterhelő az erre fogékony nézőknek nikotin nélkül végigszenvedni ennyi órát, ezért aki szeretne, feljöhet a színpadra dohányozni, amennyiben a földön heverő zacskóból valamilyen jelmezt ölt magára, s ezáltal maga is néma szereplővé lényegül át. Ezután megkéri a közönséget,



Dionüszosz város

hogy tegye fel a kezét, aki saját véleménye szerint tíz, húsz, harminc stb. év múlva is élni fog még. A lendülő karok egyre fogyatkoznak. E gesztus számos asszociációt hoz be a saját életéről, a klímaváltozásról, az idő múlásáról, az emlékezetéről, az emberiség sorsáról.

**G. Zs.:** A szöveg odáig tágul, hogy vajon több ezer év múlva létezik-e még az emberiség, és azzal a vízióval zárul, hogy majd egyszer megint lesznek emberek, akik előjönnek barlangjaikból, és együtt nézik életükben az első napfelkeltét. Az este végén a prologus tér vissza, keretként: az utolsó jelenet valóban egy színpadi napfelkelte, amit közösen nézünk, mi és a színpadon ülő színészek. Persze tíz óra után kell egy kis idő, mire eszembe jut ez a kép a bevezetésből. Ezalatt annyi minden történt, hogy a befogadónak valóban olyan érzése lehet, hogy egy mini-emberiségtörténetet ültek végig, már csak az eltelt idő miatt is.

**N. P.:** Az előadás négy részre tagolódik: 1. „Az emberiség teremtése”, 2. „Trója, az első háború”, 3. „Egy család hanyatlása”, 4. „Mi köze van ennek Dionüszoszhoz?”. Az első felvonás a *Leláncolt Prométheusz* történetéből indul ki, amelyben a sziklabörtönt egy levegőben függő szűk ketrec jelképezi. A fiatal, izmos, tógás fiú méterekkel a színpad fölött lóg, és a máját kivájó madarak helyett a ketrec tetejére erősített zuhanyrózsákból ömlik rá valami ragacsos, sűrű, fehér folyadék. Nem esett le, de tőled megtudtam, hogy ez a madárürüléket szimbolizálta. A színész szenvedése nem volt teljesen analóg az eredeti Prométheusz-történet borzalmaival, habár észleltem, hogy egy idő után alig tud beszélni. Mégis úgy véltem, ez az erős fiú kibírja a guanó zúdulását, bármeddig is tartson.

**G. Zs.:** Számomra nagy erővel bírt az időbeliség kérdése, volt egy pillanat, amikor eszembe jutott, hogy mennyire unalmas lehet az örökkévalóság: egy szándékosan ügyetlenül megoldott jelenetben a színészek négykézláb, báránybőrben bejöttek a színpadra, hosszan bégettek, majd kivonultak, Prométheusz pedig továbbra is magányosan függött a levegőben.

Tekintve, hogy a színpadi idő mennyire sűrített, ahhoz képest ez a tízperces rész egyszer csak megnyitotta nekem a végtelen időt és az unalmat, amit a fiú átélhet.

**N. P.:** Zeusz a szíriai születésű Majd Feddah alakításában érdekes téma: a bozontos, testes, gyakran arabul kiabáló, szotyit köpködő férfi figurája egyértelmű fricska a fehér-európai kultúra felé.

**G. Zs.:** Természetesen ironikusan használja Rüping ez a rendkívül rossz sztereotípiát, de végeredményben mégiscsak reprodukálja azt a színpadon, és nem lép túl rajta. Zeusz egyébként folyamatosan azt az egy kérdést teszi fel Prométheusznak, hogy miért adta az embereknek a tüzet, majd kérdéssel válaszolva saját magának, cinikusan előrevetíti, hogy a halandók háborúra fogják használni azt. Ebből következően a második rész a trójai háborúval foglalkozik, az *Íliász* és a *Trójai nők* szövegére épít. A prologból kiderül, és később be is igazolódik, hogy az új felvonás nagyon hangos lesz, ennek ellenére ott majdnem elaludtam. Egy színész kivetítőről olvassa az *Íliász* csata előtti enumerációját, amit ő is látványosan un. Eközben hangos zene szól – a tíz óra alatt végig színen van a zenész is, aki élőben keveri az előadás akusztikus anyagát. Maga a csatajelenet kizárólag a szöveg szintjén jelenik meg, immár két színész üvölti mikrofonba Homérosz szövegét, amelyet nem egyszerű követni. Rüping itt éppen azt az előadói eszközt használja – ti. az üvöltést –, amelyet a bevezetésben kifigurázott, így a színészi stílus komolyan vételésének kérdése egy további (fárasztó) síkot emel a befogadásba. A *Trójai nők* végre előtérbe kerülnek a női színészek. Jól felépített, koncentrált jelenetek sora következik – az Euripidész-szöveg üdítő kontraszt az *Íliász*hoz képest. Ötletes, művészileg szépen sűrített és elemelt, kellő komolysággal kezelt minidialógokat kapunk, amelyeket nem nyom agyon az irónia.

**N. P.:** A harmadik felvonásban az első pillanattól egyértelmű, hogy szappanoperát lát a néző: felcsendül valami buta zene, aztán egy vetítővászonon giccses tévésorozat-tipográfiával



Dionüszosz város. Fotók: Julian Baumann

megjelenik az „Oreszteia” felirat, s a szereplők is, egyenként. A színészek sokatmondó pillantással néznek a kamerába az élő felvétel során, az arközélik alatt feliratként látszik szerepnevük. Az előadás formanyelvet vált, a filmes sík és a tévéstúdiós lazasággal berendezett, álfalakkal, papundekli ajtókeretekkel tagolt lakás új színt hoz a korábbi palettára. Az első jelenetben Klütaimnésztra és Aigiszthosz eltűzött módon, fehérneműben imitál vad szexet a fürdőkádban: a trash pornófilmként szcenírozott esemény szintén a vetítővászon teljeseedik ki. A könnyfakasztóan vicces, stilizált aktust a *Dallas* Jockey-jára hajazó Agamemnón és a kamaszlányos, kicsit freak Kasszandra érkezése szakítja félbe: az addig grimaszolva hörgő színészpáros arca hirtelen lefagy, a szerető a szekrénybe bújlik, Klütaimnésztra pedig átvedlik férjére váró hitvessé. A humor az ezt követő vacsorán csúcsoad ki: az olajbogyókkal megpakolt asztalnál az évek óta külön lévő házaspár neveltséges tömondatokban beszélget arról, milyen volt a kaja a háború alatt. Kasszandra az öt ekéző feleség szavába vágva hipomán gyorsasággal hadarja el előre a soron következő párbeszédet, amelyekből felsejlik ugyan a tragikus vég, abszurdításuk által mégis csak röhögni lehet rajtuk. Rüping később a híres felismerési jelenetet is kifigurálja: Oresztész apja sírjára teszi a tarkója fölé csíptetett, egy mozdulattal leszedhető hosszú, göndör hajfűrtöt, amelyet Élektra nagy ámulások közepette megtalál.

**G. Zs.:** Egyfelől valóban nagyon vicces volt látni, hogy az *Oreszteia* esszenciája valahol tényleg egy szappanopera-szerű, véres családtörténet. Másfelől viszont sajnós elvesztettem azt a fonalat, amely az emberiség történetét meséli, és egzisztenciálisabb, mélyebb kérdéseket feszeget. Az iróniában – amit egyébként nagyon szeretek mint színpadi eszközt – mintha elveszett volna az előadás magja. Főleg, mikor elérünk Élektra és Püladész esküvőjéhez, ami egy akkora buliba csap át, hogy a fél nézőtér felmegy a színpadra. Ez egyébként okos ébren tartása a nézőknek a szó szoros és átvitt értelmében.

**N. P.:** Itt nézőpontot váltottunk, én felmentem, te lent maradtál.

**G. Zs.:** A jelenetet nézve abszolút technikai dolgok jutnak eszembe, például hogy milyen jófajta feszültséget teremt civileket és profi színészeket összekeverni a színpadon, illetve

hogy nyilván ezzel is az ókori színházi élményre utal az előadás, ahol inkább néppünnepej zajlott, mintsem egy szigorúan elválasztott nézőtér-színpad szituáció.

**N. P.:** Élvezetes volt testközelből megtapasztalni a sodró eseményeket, de inkább buliként kezeltem. Az egzisztenciális válság kérdése valóban eltűnik az előadásból, a trash és az abszurd műfaja csak a vacsorajelenetig ad lendületet. Az esküvőn érkező csapások – ott derül ki, hogy halálra ítélték a fiatal gyilkosokat –, a drámai vétségek és azok következményei hiteltelének, mivel korábban kizárólag ironikus-parodisztikus szemléletmód jellemezte a felvonást. A szappanopera sekélyessége miatt a család széthullása, a kezekhez tapadt vödörnyi vér súly és drámai erő nélkül vész a semmibe. Az egyetlen megkapó rész Püladész könnyes arca, mikor Élektra a tudtára adja a konyhában, hogy valószínűleg kivégzik őket. Életek mennek tönkre pár másodperc alatt – aztán persze jön a mindent feloldó deus ex machina –, és ez a naiv, kicsit bambafiú semmit sem ért az egészből.

**G. Zs.:** Nekem az iróniával és a tragikus vétségekkel való játék is hiányzott. Valóban eltolódott a rendezői hangsúly, kár érte. Az utolsó felvonás az antik szatírdjátékokat, illetve azt a hagyományt idézi meg, amiben a sportesemények és a színház szorosabban összekapcsolódtak. Miközben a színészek egy minipályán fociznak, Jean-Philippe Toussaint *Zidane melankóliája* című szövege hangzik el. Számomra ez már túlságosan az intellektus – vagy cinikusabban fogalmazva a műsorfüzet – síkján jelent meg, nem hiányzott a már említett napfelkelés lezárás előtt.

**N. P.:** Mi maradt meg benned az előadásról így, hogy már eltelt egy kis idő?

**G. Zs.:** Büszkeség, hogy végignéztem egy tízórás produkciót. Emellett az erős színészi játék, a *Trójai nők*, az *Oreszteia* vacsorajelenete, és az, hogy mennyi asszociációt nyitott meg a háborúról, a kapcsolatokról és a banalitásról, meg hogy remek humora volt. És benned?

**N. P.:** A tiédet annyival egészíteném ki, hogy habár a drámai mélység hiánya meghatározó számomra a pozitív élmények mellett, mégis nagyon maradandó előadás volt, beleégték a képek a fejembe. És persze a prologus! Azt imádtam.

HIRDETÉS



Forrás: Fortepan

[www.szinhas.net](http://www.szinhas.net)

Több mint  
**400 dráma**  
a Színház  
folyóirat  
dráma-  
tárában

# LONDONI PILLANATKÉPEK



Within the Golden Hour. Fotó: Tristram Kenton

Néhány nap kevés ahhoz, hogy egy sokrétű tánckultúráról bármilyen állítást megfogalmazzunk. Ám ha e rövid idő alatt sikerül három ikonikus táncchelyszínen járni, s ott mindenütt a mai negyvenes középgeneráció darabjaival találkozni, talán mégis kirajzolható egy vázlatos kép arról, hogyan is értelmezik ma Londonban a kortárs táncot.

## A The Place

...eleve a brit új tánc megteremtésének óhajával nyitotta meg kapuit, s máig a kortárs irányzatok legfontosabb központja. Bár az intézmény működésének fókuszában a széles spektrumú képzés áll, azért évi 200 estén sokféle előadás is zajlik a közel 300 személyes színházteremben. Május közepén egy olyan koreográfusnő darabja mutatkozott itt be, aki – bár Londonban született – indiai gyökerekkel rendelkezik. Táncos „anyanyelve” ezért a tradicionális *bharata natyam*, amelyet – hasonlóan sok más művész társához, akik ugyancsak kettős kulturális háttérrel rendelkeznek – Seeta Patel is alkalmasnak tart jelenkori gondolatok kifejezésére. Az előadóművészként és pedagógusként is elismert koreográfusnőt a *Sacre du printemps* ihlette meg, így a 20. századi nyugati zeneművészet egyik felkavaróan brutális alapművét a tradicionális indiai táncsal ötvözte. Az indiai és európai zene- és táncgyógyomány izgalmas összeszűkítését azonban sajnos elmaradt. Patel ugyanis nem távolodott el a muzsika kínálta pogány-rituális cselekménytől, csak egy lassan döcögő – és idegen zenei köztétellel is feldúsított – egzotikus mesét tudott kínálni arról, hogyan hódol be egy közösség annak, akit maga ruházott fel mágiás hatalommal. A szólisztikus jelle-

gű, gyors lábmunkán alapuló mozgás látszólag meglepően jól illett a Stravinsky-partitúra feszes ritmusaihoz, a *bharata natyam* óhatatlan eleganciája, visszafogottsága, a törzs és a karok tiszta geometriája azonban mégiscsak ellentmond a zenét átható vad száguldásnak. És ez a hagyományos, önmagában dekoratív mozdulatvilág ahhoz sem elég, hogy érzékeltesse a fanatikus hit megszületése keltette érzelmi kilengéseket, egy akár archaikus, akár mai közösség szellemi változásainak belső dinamikáját.

## A Sadler's Well

...hasonlóan ikonikus táncchelyszínen. Afféle „nemzeti táncszínház” 2005 óta, amikor is az új igazgató új művészi profilt adott London második legrégebbi, sok művészi változást átélő színházának. Az 1998-ban teljesen újjáépült, de a közönségét éveken át mégsem találó, művészileg ingatag intézményt úgy formálta át a jövőnek, hogy értelmezni próbálta a színház háromszáz éves történetét, s úgy vélte, a siker záloga abban rejlik, ha egyetlen művészeti ágra és az innovációra fókuszál. Ezért döntött a kortárs tánc mellett, mottónak pedig a harmincas években még semmibe vett balettel elsőként e színházba befurakodó – majd végül az angol nemzeti balettet is megteremtő – Ninette de Valois gondolatát választotta: „Valakinek mindig kell valami újat csinálnia, különben az élet dögunalom lenne.” S jó menedzserként persze rögtön nekifogott a brand felépítésének is. Olyan újító és pályakezdő tehetségeket hívott meg művészeti társigazgatóknak, mint Sidi Larbi Cherkaoui, Akram Khan és Wayne McGregor, a már befutottak közül pedig Matthew Bourne és Mark Baldwin,

ami azt is jelentette, hogy e koreográfusok független társulatai egyben a színház rezidensei lettek. Azóta persze többen elmentek vagy érkeztek, de az alapvető elképzelés változatlan: olyan innovatív és egyben közönségbarát művek megszületésének ösztönzése és műsorra tűzése, amelyek egy-egy lépéssel tágitják a tánc hagyományos határait, miközben kimagasló előadói minőséggel párosulnak. Vagyis eredendően táncosak és teátrálisak, így a non-dance vagy a konceptuális irányzatok nem férnek bele a Sadler's Wells kortárcsoporthoz.

A rezidens Rambert Balett három egyfelvonásosból álló estje a frissen kinevezett társulatvezető „programbeszédnek” is tekinthető. Benoit Swan Pouffer ugyanis évad közben vette át a társulat művészeti vezetését, amikor decemberben Baldwin tizenhat év után váratlanul távozott. Pouffer eredetileg a 19 és 25 év közötti táncosokat színpadhoz és szakmai gyakorlathoz segítő, tavaly alapított Rambert 2 társulat létrehozására és vezetésére szerződött Londonba. A francia táncos alig ismert Európában, hiszen hét éven át Alvin Ailey Amerikai Táncszínházának tagja volt, majd tíz évig vezette sikerrel a Cedar Lake Contemporary Balettet New Yorkban, ahová olyan koreográfusokat hívott meg, mint Crystal Pite, Alexander Ekman, Hofesh Shechter és Cherkaoui. Az első általa fémjelzett program alapján úgy látszik, a nagy hagyományú Rambert Balettnél ugyanezt az utat választja: nem saját műveivel árasztja el a repertoárt – egyetlen darabot komponált eddig a Rambert 2 részére –, hanem a társulat múltja és a tánc jövője közé igyekszik pozicionálni az együttest. Mert – ahogyan egy közönségtalálkozón fogalmazott – először azt akarta megérteni, mit is jelent az angol táncművészetben „a” Rambert név. S arra jutott, ha hű akar maradni a társulat szellemiségéhez, történetéhez és rangjához, akkor egyszerre kell hátra és előre néznie, mert az együttes legfontosabb hagyománya az állandó változás. Ezért két korábbi mű felújítása közé egy teljesen új közegből jövő alkotó egyfelvonásosát illesztette, azt remélve, hogy az új hangvétel új, fiatal közönséget vonz majd a Rambert Baletthez. (Gondoljunk közben a Sadler's Wells 1500 fős nézőterére is...) Marion Motin ugyanis nem a balett világából érkezett, de még csak nem is a kortárs táncosok köréből, hanem zenei videóklip, látványos show-k és szokatlan divatbemutatók közegeiből, miközben saját társulata hip-hopban nyomja. A *Rouge* fület tépő gitárakkordokkal indul, a színpadon mindent elborító füst gomolyog. Aztán lassan kiderül, egy kaptató és talán a bulizástól holtfáradt társaság hever szerteszét, s próbálja összekaparni magát, vagyis próbál nagy nehezen és jobbra sikertelenül függőlegesbe jutni az elektronikus effektekkel megsegített magányos gitáros játékára. Az esések és botladozások rendezetlen halmazából álló első tétel végén a hét táncos ledobálja magáról a színes göncöket, amelyeket feltehetően egy külvárosi second hand üzletből kaphattak magukra, mert csak onnan lehet összeszedni ennyi harsányan színes bundát és stólat, kalapot és kapucnis dzsekit, túsarkút és csizmát, fűzőt és turbánt. Az újakezdődő buli a lassú és puha kontakt emelésektől a vad száguldásokig, a kisebb karakterjelenetektől a dobgep állandó ritmikus lökötését követő extatikus zúzásig, a teljes fizikai végkimerülésig tart. Csak közben valahogy mégsem történik semmi, holott nyilván egy generációs életérzésnek kellene megszületnie, mint valaha Christopher Bruce *Rooster*-ében vagy Sharon Eyal *House*-ában.

Pouffer két darabot régebbi művekből válogatott ki, mint olyan értékeket, amelyeket időről-időre ismét látnia kell a közönségnek. A *PreSentient* 2002-ben készült a Rambert számá-

ra, amikor McGregor már több mint tíz éve vezette saját független együttesét, a Randomot. Más társulat akkoriban még alig hívta meg őt – különösen nem klasszikusbalett-együttes, ami később óhatatlanul befolyásolta jellegzetes mozgásvilágának előadásmódját, lekerétkítve és esztétizálva a szögletes facsaródásokat, a szinte széteső pózokat –, a Rambert koreográfiai-előadói hagyománya és szellemisége viszont közel állt éppen kialakuló saját stílusához. E korai darabjában is felismerhetők azóta egyértelművé vált stílusjegyei: a klasszikus szókinccs szétördelése; a gerinchullámból indított és váratlanul elcsavarodó mozdulatok; a megtört, kibillenésben lévő pózok; a szinte állandó izgalomban lévő fej, karok, törzs és láb izolált akciói és a mozgások kíméletlenül száguldó sebessége. E koreográfiai világban otthonosabban mozognak azok a táncosok, akik – kortárs társulatok tagjaként – a klasszikus alapokat valóban csak alapnak tekintik. Mint például az együttes két magyar tagja, Bálint Adél és Domszlai Edit, akik mindketten lenyűgöző energiákkal és technikai perfekcióval simulnak bele a soknemzetiségű (az angolok mellett kubai, dán, brazil, francia, görög, máltai és amerikai táncosokból álló) és sokféle karaktert egybegyűjtő tizenöt fős társulat munkájába.

A *PreSentient* Steve Reich háromtételű *Triple Quartett*-je inspirálta, mégsem Reich zenéjével indít. Az alig derengő fényben egyetlen táncosnő szórja tele a teret sejtelmes, lassú, animális mozgásokkal, emlékeztetve Jiří Kylián *Stamping Ground*-jának női szólójára. A :zoviet\*france: zajokból, sustorgásokból kevert ambient hangkulisszája különös atmoszférát teremt a nyitáshoz, ám hirtelen éles váltás következik: a teret eddig lezáró függöny felemelkedik, a háttérből előbukkan a többi táncos, és elindul Reich muzsikája, a maga száguldó-örvénylő ritmusával. A hat páros pedig ettől kezdve mintha folyamatosan civódna, perlekedne egymással, annyira telített minden szekvencia kifejezéssel. Nem az arc és a gesztus, hanem maga a mozdulat beszédes, az összetalálkozó és elváló, egymásnak feszülő és egybefonódó, egymást támogató és magukra maradó testek. A kezdőtétel hatalmas rohanás, kavargó lendület, a második szinte lírai, lassú duett(ek), míg a zárótételben visszatér a felfokozott sebesség, a térben elfordítva vagy máshová helyezve ismétlődnek a korábbi szekvenciák. Mint amikor egy utca kaotikus forgalmát figyeljük, az állandó átrendeződést, a fókusz nélküli kavargást, az egymás mellé rendelt apró történéseket, amelyek célja ismeretlen előttünk.

A tér folyamatos átstrukturálása, elbizonytalanítása Hofesh Shechter koreográfiájának is központi eleme. Azé az izraeli alkotóé, aki 2002-ben még zenészként érkezett Londonba, majd „megélhetési” okokból visszatért a tánchoz. Már két évvel később önállóan koreografált, s el is nyerte a The Place éves közönségdíját. A legendás táncmenedzser, John Ashford azonnal óriási szakmai összefogást szervezett – rávéve a támogatásra a Sadler's Wells vezetését is –, hogy adjanak lehetőséget a kezdőként különösen ígéretes alkotónak, így fél év múlva már színre is került az *Uprising*, majd az *In Your Rooms* (a Trafó annak idején mindkét művet elhozta Budapestre). A Rambert most az utóbbit vette át az eredeti szereposztás egyik táncosnőjének betanításában. A nagyszerű formában lévő táncosok lenyűgözően energikus, mégis puha, áramló előadása alapján az eltelt tizenkét év alatt az egyfelvonásos mit sem veszített hihetetlen erejéből, érzelmi telítettségéből, politikai érvényességéből és annak a sajátos poétikának az intenzitásából, ami Shechter világát összetéveszthetetlené teszi. Mert a koreográfus – a zseniális világítástervező, Lee Curran segítségével – a fénnel szinte pillanatonként átren-



PreSentient. Fotó: Johan Persson

dezi a teret, amelynek minden – éppen kivilágosodó – pontján fragmentált mozgások lüktetnek. A sötét gomolygásba váratlanul belehasító fények néha csak egy ütemnyi mozgásvillanást tesznek láthatóvá, de a hosszabb szekvenciák sem tartanak tovább, mint tíz ütem. Az a kis közösség, amelynek rémült settenkedését, letört vonulását, fegyelmezett sorba rendeződését, de jobbára atomjaira hullását követjük e felvillanásokban, a fájdalom és a kétségbeesés, a megalázottság és a bujdosás útjait rója végeláthatatlanul. Bár az üldözésre semmi külső jel nem utal, a táncosok testtartása (a hajlított háta, a lefelé konyuló fejek), a mozgások karaktere (szinte hangtalan surranások, máskor görcsösen ismétlődő mozdulatok, hirtelen megállított, s ettől védekezésre emlékeztető karok) ezt az érzést erősíti, amit a néha mégiscsak felfelé, az égbe törő kezek még fokoznak is, bár ilyenkor sem tudni, átkot vagy imát látunk.

### A Royal Balett

...biztosan nem a kortárs tánc fellegvára, hiszen ha van a saját tradíciójának fényében büszkén sütkérező, velejéig konzervatív társulat, akkor a Royal biztosan az. Mégsem maradhat ki éves műsorkínálatukból a kortárs balett, amely ebben az évadban egy premiért, egy együttesi bemutatót és egy felújítást kínált. Kevin O'Hare balettdigazgató a nemzetközi koreográfuspiac nagyra értékelt figuráját, Cherkaouit kérte fel egy új mű megalkotására. Az eredmény meglehetősen elborzasztó lett, aminek az okairól csak sejtéseim lehetnek: talán túlságosan sokféle szaggatja magát a koreográfus (vezeti saját társulatát és a Flamand Királyi Balettet, a koreografálás mellett videoklipe-

ket komponál, operát rendez és ezerfelé koreografál), vagy túlságosan nyomaszthatta őt a Royal tradíciója és méretei, esetleg a táncosok klasszikus képzettsége? Mindenesetre Cherkaoui egy rég letűnt elbeszélésmóddal kelti életre *Medusa* történetét, aki megerőszkolása és az istennői szolgálatra immár alkalmatlanná válása után szörnyetegként tengeti életét, míg nem önként fordul bele egykori szerelme, Perszeusz tőrébe, hogy ezzel örökre megszabaduljon földi kötelekeitől. A néhol egyenesen kínosan egyszerű – és az abúzust is jól nevelt szépelgéssel megfogalmazó – koreográfia Natalja Oszipovának, a sztárbalerinának készült, de Cherkaoui szedett-vedett, főleg a hadonászó kezekre korlátozódó mozgásanyagából ő sem tud igazi drámai szerepet kreálni (mint a másik szereposztásban az ugyancsak csodás Fumi Kaneko sem). Hiába a Purcell-áriák élő és gyönyörű előadása, Olga Wojciechowska elektronikus átvezetői és a nagyszabású díszlet, mindez nem pótolja az értelmezés és a koreográfiai minőség totális hiányát. A San Franciscó-i Balett repertoárjából átvett Christopher Wheeldon-egyfelvonásos viszont valódi remekmű, olyan cselekmény nélküli neoklasszikus balett, amelynek hangulatai, arányos szerkezete és szellemes mozgásvilága igazi tehetsége vall. A *Within the Golden Hour* láttán tényleg az alkonyat aranyló fényeire asszociálunk, de ezt az érzést nem csupán az ébreszti fel a nézőben, hogy a táncosok aranyban csillogó ruhákban lépnek színre, hanem a művet átható melankólia is, amelyhez egy csipet játékoság és vidámság is társul. A komponálásmód maga pedig az „aranykort” is felidézi, a múlt századnak azt az egyik legerősebb baletthagományát, hogy a táncot a zene ihleti, s a koreográfia elsősorban a muzsikára reflektál. Wheeldonnak persze, aki ugyan a Royal iskolájában nőtt fel, de előadói pályáját jórészt a New York City Balettben



Flight Pattern. Fotók: Tristram Kenton

töltötte, volt miből, kitől tanulnia, munkája mégis jóval több, mint egy Balanchine-utánzat. Ezio Bosso hol éteri, hol játékos vonósmuzsikáira Wheeldon klasszikus divertissement-t szerkesztett: három szólópár kettőse közé-köré rendezte a nyolcfős tánckar epizódjait, de azért még egy férfikettőst is beiktatott a jelenetek sorába, félreismerhetetlenül egyfajta tisztelgésnéként Hans van Manen előtt, felvillantva az *Öt tango* emlékeztető férfiduettjének lépéseit. A „vegyes” kettősök közül az első afféle vidám incselkedés pizzicatóra, s ehhez egy sosem volt társastánc mozgásvilága adja a keretet. A középső lírai adagióban az emelések és gurulások, fordulások és gördülések közben egyetlen motívum, az ölelés variációit látjuk. Az utolsó kettős mintegy „földi mása” az előzőknek, hogy aztán a közös allegróban a teljes előadói csapat összefoglalja a korábbi tételek mozgásmotívumait és jellegzetes szekvenciáit.

A besorolhatatlan, mert minden művében másfelé induló Crystal Pite két éve komponálta meg első művét a Royal Balettnak, de ő aztán meg sem próbált alkalmazkodni a királyi közeghez, hanem olyan tárgyat dolgozott fel, ami általában igencsak távol áll a klasszikus balett világtól. A *Flight Pattern* ugyanis vállaltan politikus darab, az úton levés, a félelmek és remények, a vágyak és álmok, a rettegés, a megalázottság, a kizsájtottság helyzeteiről beszél, a jelen és a történelem minden menekülni kénytelen nyomorultjáról. Mert Pite azt vallja, korunk legnagyobb katasztrófájára művészként reagálnia kell, hiszen „ahogy ezzel a kérdéssel foglalkozunk, az határozza meg, kik is vagyunk valójában”. S úgy tűnik, az égetően aktuális társadalmi problémát a Royal Balett sem akarta megkerülni a felújítással, holott a koreográfia kimondottan szembemegy a társulatnak a jellel kapcsolatos erősen távolságtartó szellemi hagyományával. Pite az állandósult bizonytalanság elviselhetetlen állapotának felrajzolásához átformálta az együttest, hiszen radikálisan újraértelmezte a klasszikus balettkar, a *corps de balett* fogalmát azzal, hogy a harminchat fős tánckart tette a koreográfia főszereplőjévé. Ez a szürke, szedett-vedett holmikba öltöztetett, tétován haladó, meg-megtorpanó, mégis együtt lüktető, sodródó, hol sűrűsödő, hol szinte széthulló embertömeg tölti be a hatalmas, félhomályban hagyott üres színpadot úgy, hogy mozgásuk elbizonytalanítja a nézői percepciót. Mert a térben bolyongó csoport(ok) folyamatos átrendeződése és a teret lezáró kulissza ugyancsak folyamatos változása láttán szinte egy céltalanul hányódó, ingatag hajón, az állandóan hullámzó tengeren érezzük magunkat, miközben persze a biztos zsöllyékből nézzük a kilátástalanság megrendítő képeit. A három egységre tagolt, főleg földközeli mozgásokból és expresszív gesztusredékekből komponált koreográfia tökéletesen egybesimul Henryk Górecki 3. *szimfóniájának* első tételével, ahogyan az alig derengésben először egy halvány fénycsík felé araszol a rémült embermassza, ahogyan egy-egy érzelmi kitörés megbontja az egységüket, ahogyan a rájuk záruló éjszakában egy anya elsiratja halott gyermekét, ahogyan az egyikük reményt vesztetten feladja, míg másikuk kietárolt bizakodik. A rémült bolyongás után aztán a csillámló hőségekben résnyire megnyílik előttük az „ígéret földje” – ahová a magára maradt anyának már nincs miért átlépnie. És a többiekre, rájuk vajon ott mi vár? – „kérdezi” szólójával a legutolsónak maradt fiú (a lendületes Marcelino Sambé), aki nem tud és nem mer belépni az ismeretlenbe, de kint maradni sem akar.

P. MÜLLER PÉTER

# ÚJRAMONDOTT TÖRTÉNETEK

Az élet(ünk) újramondott történetekből áll. A modernitás előtt az európai kultúra szóbeli és írásbeli regisztereiben ismert történeteket meséltek újra. A tudás az ismétlésben állt, az eredetiség pedig az újramondás mikéntjében. Amikor a modernitás – a szétrepedező korábbi egységes világgépet követően – megteremtette az újdonság, a nóvum iránti igényt (mely a nagypróza megnevezését is adta: novel), az hozta el egy időre az „ilyen még nem volt” követelményét a megszülető új művekkel szemben. Majd pedig az utómodern sok mindennek a halálhírét költötte, a szerzőt, a nagy elbeszélésekét, szűkebb területünkön a tragédiáit, a drámai karakterét stb. Az ismétlésben pedig az újrahasonosítás (*recycling*) eszközt megteremtve a barkácsolás, széttördelés, a részek foltvarrással való összeillesztésének gyakorlatát valósította meg.

Salamon András, aki – könyve alcíme és tartalma szerint – az ókori görög színháztól a rokokó koráig (annak végéig) meséli el az európai színháztörténet főbb korszakait, *Színháztörténet* című munkája első mondatával arra figyelmezteti az olvasót, hogy az „korszerűtlen könyvet tart kezében”. És a könyv másfél oldalas prologusában fel is sorolja e korszerűtlenség ismérveit. Elsőként azt, hogy „történetünk kerek egésznek, egységesen működő, élő organizmusnak látja és látja a művészeteket (tehát a drámaíró és a színész művészetét is)” (5). Ezzel az organikus, holisztikus szemlélettel azonban csak abban az esetben volna korszerűtlen, ha a tárgyba vett művek és folyamatok között nem volnának meg az évszázadokon átívelő szerves kapcsolatok.

A színháztörténet-írás természete és hagyománya szerint az újramondás műfaja. A könyv tárgya a modernitás előtti korok színháztörténete. Ismert történetet mesél el tehát, eredetisége a szemlélet- és elbeszélésmódban áll. Salamon András a megszokottság általános narratívájával szemben folyamatként mutatja be az európai színház (és dráma) a kezdetektől a tizennyolcadik század végéig tartó történetét. Egy másik sajátossága művének, hogy eltér az oly gyakori, egy-egy fogalomra, jelenségre történő redukciótól, attól, hogy valamilyen kiemelt kategórián keresztül mutassa be, elemezze a tárgyalt korpuszt. Ez utóbbira számos példát találunk a szakmánkban. Robert Brustein a lázadás gesztusában, Peter Szondi az epikus válságban, Erika Fischer-Lichte az átmenet rítusának identitásformáló szerepében találja meg azt a szempontot, amelyre felfűzheti a dráma- és/vagy színháztörténet alakulástörténetének átfogó vagy a 19. század végétől áttekintett folyamatát.

Salamon András színháztörténetét leginkább eszmetörténeti munkának lehet tekinteni, mely a tárgyba vett nagy európai művészettörténeti korszakok uralkodó világképéből kiin-

dulva, arra alapozva mutatja be az egyes korszakok sajátosságait, és ezen belül a reprezentatív alkotókat és főbb műveiket. A reprezentatív névsorral nehéz volna meglepetést szerezni, annál érdekesebbek azok a megállapítások, amelyekkel a szerző egy-egy időszakról, műfajról általános kijelentéseket tesz. Íme, egy példa a kötet elejéről: „Homérosz hősei még nem ismerték a szorongást. [...] Égilakók és halandók közt még zavartalan a kommunikáció. Ezzel szemben a tragédiák hősei szoronganak. Döntéseiket isteni segítség nélkül, saját felelősségükre kell meghozniuk. Válságos helyzetekben az istenek hallgatnak, vagy talányos, nehezen értelmezhető üzeneteket fogalmaznak meg” (11).

A kötet az ismertetésre, elemzésre kiválasztott drámákról plasztikus képet ad, az értelmezés élén a szereplőket táblázatba rendezve könnyen áttekinthető szerkezetben mutatja be a kapcsolati viszonyokat. Amikor az ókorról szóló fejezetben összeveti a görög és a római korszak sajátosságait, kiemeli, hogy ez utóbbiban a fizikai test kerül a fókuszba, és „a tragédia elsősorban a test felszámolására, erőszakos szétbontására, a boncolásra figyel” (58). A fejezet záró passzusában a színházépület megváltozásáról ír, szembeállítva a görög színház körkörös szerkezetét a rómaival, mely utóbbiban a linearitás és a színpad-nézőtér elkülönülése válik meghatározóvá. Mindezt teszi abba a tágabb folyamatba ágyazva, amely a szenttől a profán felé történő fokozatos átalakulásként írható le. A fejezetet Ionesco *A légbemjáró* című darabjára való hivatkozással zárja, mintegy felvillantva e profanizálódás végpontját, a felső világszint teljes kiüresedését.

Peter Simhandl *Színháztörténet* című 560 oldalas kötetében a középkorról szóló hétoldalnyi fejezetet így kezdi: „A római színjátszás letűnése után a színház történetében félezer éves űr támad” (57). Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című 740 oldalas könyvében i. e. 386 után a tizedik század elejével folytatja a műnem történetét (69–70). Salamon András is úgy kezdi könyve „A középkor színháza” című fejezetét, hogy az ókor után „legalább ezer évet *kell(ene)* ugorunk” (75; *kiemelés tőlem*). Ő azonban nem teszi meg ezt az ugrást, hanem nyomon követi „a száműzött színház”, „a megtalált színház” és „az elveszített színház” című alfejezeteken keresztül ezt a többnyire a hiányával megjelenített évezredet. A keresztény világkép kialakulásának, főbb jegyeinek, ezek emberábrázolásban megmutatkozó sajátosságainak az áttekintése során kitér a harmadik századtól elterjedő színházellenes megnyilatkozásokra, melyek – álláspontja szerint – „éppen a színház eleven jelenlétét bizonyítják” (83). Idézi Szent Ágostont is, aki a *Vallomásokban* bevallja, hogy fiatal korában

SALAMON ANDRÁS



# SZÍNHÁZTÖRTÉNET

## KEZDŐKNEK ÉS HALADÓKNAK

Koinónia

(a negyedik század utolsó harmadában) rabul ejtették a színházi játékok. Az előbb száműzött, majd újra megtalált színház új, a középkori színházhoz vezető eredetét a (bencés) kolostorokban kialakuló feltámadási szertartásokban fedezi fel.

Itt mutatkozik meg talán a legerősebben a könyvnek az a sajátossága, hogy Salamon András egységben láttatja az előadást és a színre vitt szöveget. A középkoros fejezetben feltárja a moralitásjáték liturgikus jellegének eltűnését és ennek okait. Ennek kapcsán az *Isteni színjátékot* hozza fel viszonyítási pontként. A *Commedia* alapos elemzését követően levont következtetés szerint, „amikor az előadás lera- gad az evilági szinten, a játék többé nem felel meg a liturgikus dráma követelményének” (138). Innen pedig a folyamat elvezet a szertartásjelleg elvesztéséhez és az egyházi dráma marginalizálódásához. E fejezetet az a megállapítás zárja, hogy „1578-ban a párizsi, a következő évben az angliai hatóságok is betiltják a vallásos és a már szemi-liturgikus hígult játékok bemutatását” (146).

A reneszánsz fejezet képzőművészeti alkotások elemzésével kezdődik, bemutatva azt a határátlépési folyamatot, amelynek során a templomi szobrok mint az épület szerves részei fokozatosan függetlenednek az épülettől, és válnak ezáltal körüljárható s egyben autonóm művekké. Ugyanez a folyamat játszódik le az egyházi kontextustól elszakadó színpadi játékok esetében is. A fejezet a *commedia dell'arte*, de Rojas *Celestinája* és Balassi *Szép magyar komédiája* mellett Shakespeare-rel foglalkozik a legrészletesebben. Róla megállapítja, hogy „az emberi léleknek azt a szédítő mélységét látja és láttatja, ahol menny és pokol, sötét és fény egymásba csavarodva vonaglik, egyidejűleg van

jelen. Ez a kiismerhetetlen, tehát félelmetes középpont vezérli a shakespeare-i hősokeket” (199).

A barokk (spanyol, francia, olasz) és a rokokó (francia, olasz) fejezetek mind több – korabeli – elméleti művet tekintenek át, az előbbi Lope de Vega *A komédiaírás új mesterségéről* című művét, a francia klasszicisták drámaelméleti nézeteit, Boileau *Költészettanát*, az utóbbi Diderot *Színészparadoxonját*, és végül érinti Lessing *Hamburgi dramaturgiáját*. Lessing *Emilia Galottijával* ugyanis véget ér az egységben láttatott történet. A tizenkilencedik századdal olyan új időszak veszi kezdetét, melyben már nem beszélhetünk európai, csak nemzeti korstílusról, és a drámák „egységes világméretét is darabokra törték” (414).

Ehhez a felbomlási folyamathoz kapcsolódik az elméleti munkák arányának megnövekedése, ami a korábban magától értetődő és magyarázatra nem szoruló művészi gyakorlat elbizonytalanodása következtében teoretikus apológiára szorul. E mindenkori kortárs dráma- és színházelméletek mellett, melyekkel a kötet bevezet a dráma és színház alapvető elméleti fogalmaiba, és bemutatja az adott kor poétikai, drámaelméleti, dramaturgiai, színházi elképzeléseit, van egy, a könyvben mindvégig hivatkozott elmélet, melyet Salamon András bevon a drámák elemzésébe, ez pedig Bécsy Tamás dráma- modellekkel kapcsolatos elgondolása. A Bécsy által felállított három dráma- modell (konfliktusos, középpontos, kétszintes) a strukturalizmus szemléletében fogant elképzelés, mely a drámai szituáció (a szereplők közötti viszonyrendszerben bekövetkező változás) fő típusait határozza meg. Salamon András bemutatja és rugalmasan alkalmazza Bécsy elméletét.

A modellek előnye alapvetően pedagógiai. Jól tanítható, viszonylag egyszerűen átlátható a három típus. Hátránya, hogy a drámatörténetben csak néhány ideáltipikus példa található, melyekre az egyes modellek maradéktalanul alkalmazhatók. Míg a *Hamlet* Bécsynél egyértelműen a konfliktusos modell példája, addig Salamon András bizonyos fokig dekonstrukció alá vonja Bécsy értelmezését, amikor a Shakespeare-mű elemzése során azt írja, hogy „a konfliktusosnak induló dráma középpontosként kezd működni. A középpontban a gyilkosság, a titkokban elkövetett bűn áll”, majd egy bekezdéssel később hozzáteszi, hogy „a Szellem beavatkozásával a kétszintes dráma egyik fontos eleme is megjelenik a drámában: a színpadra bármikor besétálhat egy nem evilági szereplő” (250). A drámaelemzések utolsó száz oldalán pedig szinte valamennyi darabot középpontosnak minősíti. Ez részben arra vezethető vissza, hogy keveredik a strukturális, dramaturgiai szempont a világmérettel, tematikussal.

Bécsy Tamás pécsi középiskolai tanárként írta meg a dráma- modellekről szóló könyvét. Negyvenöt évvel annak első kiadása után most Salamon András sepsiszentgyörgyi líceumokban tartott színház- történeti, világirodalmi óráinak párlataként vetette papírra *Színház- történet* című kötetét, melyről a prologus végén megemlíti, hogy „középiskolás diákok számára készült a könyv, de érzésünk szerint több lett ennél. Ezért bővítettük ki a címet” (6). A könyvében és könyvével újramondott (színház)- történet kétségtelenül jóval több, mélyebb, inspirálóbb és legfőképpen eredetibb egy középiskolai olvasnivalónál. De annak is kiválóan megfelel, amihez segítséget nyújt a 450 oldalas kötet végén található irodalom- és képjegyzék, név- és tárgymutató, valamint színházi kiegészítő, melyek megkönnyítik a könyvben történő eligazodást.

SALAMON András, *Színház- történet kezdőknek és haladóknak*, Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2019, 448 oldal, 3200 Ft

GAJDÓ TAMÁS

# TÖRTÉNETEK FELSŐFOKON

*Magyar nyelvű színészképzés Marosvásárhelyen*

A magyar színészképzésről szóló legelső beszámolót Paulay Ede, a Színészeti Tanoda első igazgatója *Visszapillantás a Színészeti Tanoda 10 évi működésére* címmel 1874-ben írta. Kilencven évet kellett várni a következőre. A *Százéves színésziskola* című kötet Csillag Ilona szerkesztésében jelent meg 1964-ben. Olvashatjuk benne az intézmény rövid történetét, s az is megtalálható függelékében, ki mikor végzett. A könyvbe számos tanulmányt írtak a Színház- és Filmművészeti Főiskola oktatói. Amikor az intézmény – immár egyetemi rangban – 2005-ben száznegyven éves lett, Nánay István összefoglalója *Tanodától egyetemig* címmel jelent meg. A szerző szeme előtt egyetlen cél lebegett: adatokban bővelkedő, de rövid áttekintését adni az intézményes színház- és filmművészeti képzésnek. Ebből a kötetből már hiányoznak az oktatók esszéi, és olyan összeállítást sem tartalmaz, melyből kiderülne, hogy a majd másfél évszázad alatt ki szerzett diplomát, s kik tanították a hallgatókat.

Az intézményes erdélyi színészképzésről csak 1946-tól beszélhetünk – ekkor jött létre Kolozsváron a Zene- és Színművészeti Konzervatórium. Az iskolát 1954-ben Marosvásárhelyre költöztették, s mint Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet folytatta tevékenységét. A rendszerváltozás után Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem, majd Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem néven működött, működik. Az egyetem hetvenhárom, ha csak a vásárhelyi időszakot nézzük, hatvanöt éves múltja tekint vissza, mégsem a több mint fél évszázados évfordulóra, protokolláris céllal készült az intézmény történetének feldolgozása. Az egyetem Színháztudományi Tanszékének oktatói figyelemre méltó kutatási programot indítottak, melynek sikerét mi sem jelzi jobban, mint az a két kötet, amely *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története* címmel jelent meg 2011-ben és 2018-ban. Az első rész az 1954-től 1962-ig terjedő időszakról számol be, míg a második az 1962–1976 közötti évek történetét összegzi. Vállalkozásuk különlegességével a szerzők – Albert Mária, Balási András, Csépi Zoltán, Kovács Levente, Lázok János, Ungvári Zrínyi Ildikó – maguk is tisztában voltak, s az első kötet előszavában így foglalták össze szándékukat: „Kötetünk egy átfogó kutatás első szakaszának eredményeit tartalmazza, amely az évtizedeken keresztül Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetként ismert színészképző főiskola múltjának különböző korszakaival, szellemiségének korunkra maradt örökségével foglalkozik. Ebben a kutatásban összekapcsolódtak a Színháztudományi Tanszéken belüli, az intézet múltjának vizsgálatára irányuló egyéni törekvések, illetve közös projektek,

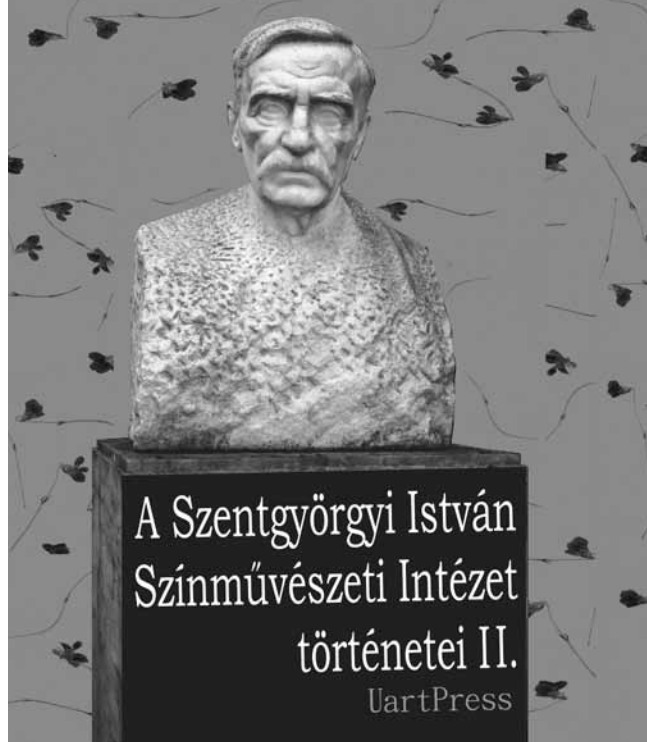
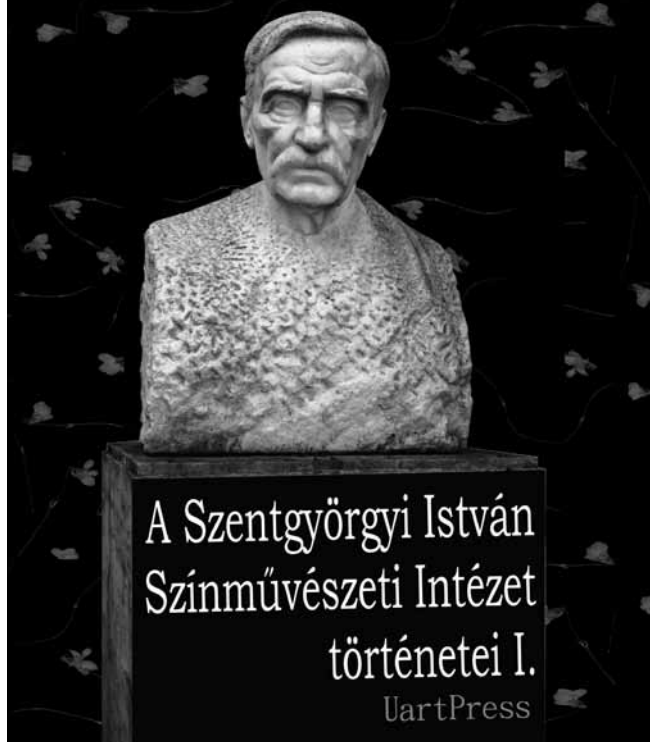
és termékeny párbeszéd alakult ki a kutatók közt, hiszen mi magunk sem egyforma távolságra helyezkedünk el a vizsgált korszaktól (néhányukunk megélte, míg mások kívülről szemléltek, megint mások csak dokumentumokból vagy hallomásból ismerik az egyes összefüggéseket, adatokat), és éppen ez tette lehetővé a nézőpontok változatosságát” (I:5).

Mindkét könyvet Lázok János és Ungvári Zrínyi Ildikó szerkesztette, bizonyára a kutatás irányainak meghatározásában is jelentős szerepet játszottak, s ők alakították ki a kiadványok felépítését.

A kötetek élén közölt tanulmányok meghatározott részterületeken vizsgálják a felsőfokú színházművészeti képzés jellegzetességeit, míg a „Portrék” című rész a feldolgozott időszakok jelentős tanáregyenységeinek arcképvázlatát tartalmazza. Gazdag dokumentációs anyag található a „Mutatók és mellékletek”-ben: elsősorban ahhoz, hogy ki és mikor végzett Marosvásárhelyen, de a szerkesztők a vizsgaelőadások katalógusát is összeállították. Emellett rövid, inkább tájékoztató bibliográfia olvasható a téma szakirodalmáról, s kislexikon mutatja be néhány sorban a könyvben előforduló személyeket. Jól használható a kronológia. De a gazdag szöveg- és képmelléklet talán szerencsésebb lett volna a megfelelő fejezetekhez csatolni.

A marosvásárhelyi kutatócsoport az erdélyi színészképzést úgy illesztette a magyar művelődéstörténet évszázados hagyományába, hogy közben a romániai művészeti képzés 1945 utáni törekvéseire is kitekintett. Az összefoglalások szemléletesen mutatják be, hogy az oktatást hogyan befolyásolta a szovjet érdeklődésbe került (román) állami ideológia, s milyen szerepet játszott a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet életében a kisebbségi (magyar) színjátszás vezető társulata, a Székely Színház.

A bevezető összefoglalások alappilléreit – Lázok János „Az erdélyi romániai felsőfokú magyar színészképzés kolozsvári előzményei” című nagy ívű munkája mellett – mindkét kötetben Kovács Levente és Ungvári Zrínyi Ildikó írásai adják. Kovács Levente „Az illúzió iskolája” és az „Utak és érvonalak” című összefoglalóiban, melyek az oktatási stratégiák és a képzés alakulását mutatják be, nemcsak az egyetem archívumában található forrásokat és a témában már megjelent tanulmányokat dolgozta fel mintaszerűen, személyes élményeit is felidézte. A szerző megállapításait hitelessé teszi, hogy 1956–1962 között szoros kapcsolatban állt a színészhallgatókkal, 1956-tól valamennyi vizsgaelőadást látta, 1963-tól pedig



az intézményben tanított. Ezért a második kötetben alig akad olyan szöveg, melyben ne hivatkoznának rá. Ez a pozíció egyáltalán nem zavaró, hiszen Kovács Levente személye nem tolszik feleslegesen az előtérbe.

Ungvári Zrínyi Ildikó természetesen másképpen közelített a múlthoz: a korszak egyetlen hiteles képi ábrázolását, a fényképet fogja vattóra. „Testreprezentációk és előadásnyelv a 40-es 60-as években”, illetve „Test-képek, dialogikusság és performativitás 1954 és 1976 között: a SZISZI előadásainak formanyelve a fotó médiumában” című írásában arra törekedett, hogy a színművészeti főiskola vizsgálódásait dokumentáló fényképes korpuszban megragadja a játéktípus jellemzőit, s párhuzamosan reflektáljon a reprezentáció hogyanjára, a fotográfia médiumának sajátosságaira. De mindez csak egy része a széles körű kutatásnak, melyben számos újdonságot fedezhetünk fel. A szerző összevetette a színházi reprezentáció és a képiség viszonyát a korszak más kommunikatív stratégiáival, színházi és teátrális megszólalásmódjával. Figyelme kiterjedt a színház és az ideológia viszonyának vizsgálatára is, rögzítette a mindennapok színháziságát, a második nyilvánosság szerepét a színházi közegben, szólt a kőszínházi és alternatív színházi terekről, az ellenkultúra formáiról, a mindennapi kulturális performanszokról.

Meg kell emlékezni Albert Mária és Balási András az első korszakot vizsgáló kötetben megjelent egy-egy tanulmányáról, melyek szemléletesen mutatják be, hogy a marosvásárhelyi színházi főiskola és a marosvásárhelyi Székely Színház léte milyen sok szálon kapcsolódott össze. „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet tétje nem csupán egy magyar nyelvű felsőfokú színművészeti intézmény létezése a képzett színészutánpótlás biztosítása érdekében. Itt a tét a Székely Színház létjogosultságának biztosítása a diplomás színészek és egyben használható káderek képzése és nevelése révén” – szögezte le Albert Mária „Nevelő színház” című publikációjában (I:121). Míg Balási András „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet intézményteremtő kommunikációja” címmel megjelent

közleményében így összegezte vizsgálódásának eredményét: „egyértelmű, hogy ebben a korszakban a Székely Színház volt a romániai magyar színházak közül a legsikeresebb, mind a művészi, mind a közönség előtti siker szempontjából. Elsősorban a Székely Színház előadásain nőttek színésszé a főiskolás hallgatók, ezekben az előadásokban játszottak színész- és rendezőtanáraik, ezeknek az előadásoknak voltak a hallgatói. A román színházakban a hatvanas években kibontakozó, úgynevezett reteatralizáció hatásai sokkal későbbben érték el a romániai magyar színházművészetet” (I:111).

A fénykép – mint egyetlen olyan képes ábrázolás, mely a korszak színházát dokumentálta – különösen az 1962 utáni időszakot bemutató kötetben kerül előtérbe. Felmerül a kérdés: hogyan lehetne a beállított pillanatképet minél élőbbé tenni, s mit kezdhetünk az 1960-as évek vizuális kódjaival fél évszázaddal később. Balási András műve – „Oral history a fényképek tükrében” – nemcsak a kutatási módszerről számol be példamutatóan, azt is bemutatja, hogyan lehet azt alkalmazni a színházi kutatás egyik legfontosabb forrása, a fénykép elemzéséhez.

Eltűnt fényképek nyomába eredt Albert Mária, aki meg is találta Marx József öt kópiáját, melyek 1971-ben Marosvásárhelyen készültek a bukaresti és marosvásárhelyi színinövendékek fesztiválján. Az „Élő színházi képek – Kérdések a múlt alakítása és a színházi fotók kapcsán” című dolgozatban azonban csak féldalasan, az *Új Élet* cikke és visszaemlékezések nyomán tudja rekonstruálni az intézet életében kiemelkedő eseményt, mert a román újságokban már nem jelenhetett meg róla tudósítás, hiszen minden kulturális lap kizárólag Nicolae Ceaușescu téziseit közölte.

A fényképek mellett leggyakrabban kritikákból vett mondatok illusztrálják a színháztörténeti összefoglalásokat. Sőt, évtizedeken át az előadások megvalósítására és hatására is jó részt a kritikusok véleménye nyomán lehetett következtetni. Csépi Zoltán hálátlan feladatra vállalkozott, a színművészeti intézet vizsgálódásainak kritikai visszhangjáról és a szí-

nikritika állapotáról értekezett mindkét kötetben. Sajnos az irodalomközpontú ismertetések nem alkalmasak arra, hogy a színházi előadás rekonstrukcióját segítsék, de tanító kritikának sem lehet nevezni ezeket a bírálatokat, mert a színészhallgatók játékát sablonos jelzőkkel, közhelyszerű mondatokkal értékelték. Csép Zoltán két kísérleti előadásról szóló bírálatok részletes elemzéséről szólva pedig leszűrte: „a kritikai gondolkodás még nincs felkészülve arra, hogy nyelviileg megbirkózzon a formabontó esztétikákkal, a szövegek központú elemzés mellett a fényhatásokról, gesztusokról, egyéb vizuális elemekről nem tud részletezően beszélni” (II:113). S tegyük hozzá: emiatt aztán a színháztörténész sem tud meg szinte semmit ezekről a színjátékelemekről.

A komoly, nagy tudományos apparátust megmozgató értekezések után jóleső a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet meghatározó tanárainak portréit olvasgatni. Maguk a szerzők is felszabadultabban fogtak munkához; lelkesíthette őket, hogy több esetben elsőként rajzolhatták meg az erdélyi magyar színházi élet egy-egy elfeledett alkotójának pályaképét. Mert ugyan ki emlegeti ma már Szabó Lajost, Szabó Ernőt, Kőmíves Nagy Lajost, Éggy Ghyssát? Tompa Miklós, Tarr László, Gergely Géza, Lohinszky Loránd és Csorba András neve jóval ismerősebben cseng Erdélyben, Marosvásárhelyen, Budapesten, de ez nem jelenti azt, hogy jóval könnyebb színészpedagógusi tevékenységükről szólni. Albert Mária, Kovács Levente, Lázok János és Ungvári Zrínyi Ildikó azonban dacolt az elmúlással, s az írott és a szóbeli források

felhasználásával készült írásaikban sikerült a jeles alkotók személyiségét megragadva életük és művészetük titkaiba beavatni az érdeklődőket. Az Éggy Ghyssa életművét tárgyaló dolgozatot, Lázok János művét, különösen érdekessé teszi, hogy idézi a mozgásművész tanárno feljegyzéseit, melyek felbecsülhetetlen értékű forrásai a színművészeti főiskola korai korszakának. Míg Kovács Levente egykori tanártársairól, Tompa Miklósról, Lohinszky Lorándról és Csorba Andrásról készített miniatúrái a személyesség révén válnak élvezetes olvasmánnyá. Az életrajzokat bibliográfia, a szerepek és rendezések jegyzéke kíséri.

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színháztudományi Tanszékének oktatói és kutatói nem kötelező feladatnak tekintették az egyetem történetének feldolgozását, nem díszalbummal tisztelegtek az elődök emléke előtt. Kivételes összeállításuk nem csupán a színészképzés zárt világába kalauzolja olvasóit – színre lépnek benne Erdély legjelentősebb művészegyéniségei, a háttérben pedig ott lüktet a kor minden ellentmondásával együtt. Jó volna, ha munkájukat folytatnák!

LÁZOK JÁNOS – UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ, szerk., *Magyar nyelvű felsőfokú színészképzés Marosvásárhelyen, 1954–2008: A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története I. (1954–1962) és II. (1962–1976)* Marosvásárhely: UArtPress, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Kiadója, 2011, ill. 2018, 318 [2] és 359 [1] oldal, illusztrált

KIRÁLY KINGA JÚLIA

# A BELSŐVÉ TETT STIGMÁTÓL A SELF-FASHIONINGIG

*A fordító jegyzetei*

Öt roma alkotó beszél el személyes vagy belsővé tett történetét ebben a kötetben, amely dráma-, narratíva- és kultúr-történeti szempontból egyaránt egyedülálló. Nemcsak azért, mert ez az első ilyen antológia a színházi irodalomban, hanem azért is, mert a szemünk láttára, a kibeszélés hatására válnak áldozatból hőssé az elbeszélő figurák, átkeretezve, átírva azokat a sztereotípiákat, amelyekkel a színházi hagyomány – ha van is kivétel, elenyésző – a romákat mindeddig reprezentálta. A „többnyire hálátlan gyermekeket, lánygyer-

meküket teherbe ejtő apákat, lelketlen anyákat, néhány szál cigarettáért alázatot tanúsító figurákat, cigányosan beszélő és ugrabugráló alakokat”, ahogyan Balogh Rodrigó, a Független Színház művészeti vezetője írja a kötet bevezetőjében, felváltják azok a drámai hősök, akik az alávetettséget, meghunyászkodást, megbélyegzettséget, kirekesztést, hiperszexualizálást, azaz: a túlfűtött szexualitásról szőtt gádzsó vágyálmokat és egzotizálást önmaguknak (is) szegezett kérdésekkel fordítják át valami mássá. Valami mássá, szokatlanú, idegenné.



És ez a másság/idegenség ezúttal nem rájuk irányul mint tőlünk, nem romáktól különbözőkre, hanem önmagunkra. Karcos, humoros, szelíd, dacos és szenvedélyes kérdéseket kapunk, az önvizsgálat különböző tónusú kérdéseit, olyanokat, amelyek a saját életünkben is ismerősek lehetnek (például: Hogyan váljak le a családomról?, Hogyan legyen szabad?, Mi a szerelem?), csak hogy mi, olvasók, magunkon kívül másokra mindaddig nem vagy csak ritkán vonatkoztattuk, illetve olyan kérdéseket, amelyek mögött minket messze elkerülő problémák húzódnak. Hiszen melyikünknek kellett megküzdenie azzal, hogy korai házasság helyett igenis járhasson iskolába, hogy a családra szarás know-how-ját a gettóban elsajátítsa, hogy nyilvános bocsánatkérésre kényszerítsen például egy regnáló miniszterelnököt. A kettő – az ismerős és ismeretlen problémák – kombinációja kényelmetlen feszengést okoz, hiszen az ismerős kérdések egy csapásra közel hozzák az ismeretlent is, a komfortosnak hitt világunk pedig, amelyben a sztereotípiáink az ismeretlen kérdések megválaszolására

is kapaszkodókat jelentettek, hirtelen megrendül. El is szégyelljük magunkat. Elsősorban azért, mert a kérdések hangnemében híre-hamva nincs annak a hierarchikusságnak (és az ebből fakadó agresszióknak), ami a mi sztereotípiáinkban viszont benne van. Pedig ezek a monodramák bőven élénk tárnak olyan tudást is, méghozzá nagyon rafináltan, amely révén fölénykelhetné a beszélő. És épp ettől válunk mi magunk is mássá – idegenné. Rádöbbenünk a saját kísérteties szokásainkra. Arra, hogy a beszélő pozíciójából már-már eleve adott felsőbbrendűség – hogy, hogy nem – itt nem válik kioktatóvá, s hogy ezzel az új hangnemmé felszámolódik az a retorika is, amely többnyire kijelent, állít, végkövetkeztet, intellektualizál, kérdezni viszont alig kérdez. Elszégyelljük hát magunkat azért is, mert oly kevésszer kérdezzünk. És mert a kérdéseink hiánya tulajdonképpen olyan minta, amit azoknak is továbbadunk, akiket univerzálisnak vélt megállapításainkkal – legtöbbször önmagukról – tanítani akarunk. És akkor itt van öt ember, aki megmutatja nekünk, hány kérdés bonyolítja és érvényteleníti ezeket a megállapításainkat.

Mihaela Drăgan (*A nő beszél* című darabjában például részvételi interjúk alapján beszéli el dokumentarista részletességgel a környezetében élő roma lányok dilemmáját, amely házasság és továbbtanulás között feszül. S miközben egy komplett nőjogi aktivistacsapat bőrébe bújik, és egy balladai hős szenvedélyességével küzdi át magát – interjúalanyaival együtt – a cigánylányokat egzotizáló és szexualizáló nem roma macsók és a férjhez kényszerítés patriarchális tradícióin, élénk tár egy roppant gazdag és büszke szokásrendet is – ugyan ki tudott például arról, hogy a szoknyákba fejen át bújik bele az ember, különben a ruhadarab tisztátalannak minősül, vagy hogy hasonló okokból nem keveredhetnek a szoknyák a nadrágokkal a mosás során –, amelyről ugyanakkor iszonyú nehéz lemondani, leválni. Mert mi marad az identitáskérdéssel? A büszkeséggel? Elvégre ahhoz, hogy legyőzzem áldozat voltomat, büszkének kell lennem arra, aki vagyok. Továbbmenve: akkor járom-e a saját utam, ha megtartom a közösségem évszázados szabályait, vagy pedig akkor, ha szembemegyek velük? Vagy csak bizonyos ponton fordulok szembe. Van-e élhető arány az is-is lehetőségében? És egyáltalán: hogyan legyek büszke, hogyan tiszteljem az identitásomat, ha ahhoz a többségi társadalom sztereotípiáinak következtében egy csomó belsővé tett stigma is tapad? Hogyan dobjam le ezeket, megmaradva annak, ami vagyok? Ami lenni szeretnék. Hogyan szeressem magamat? „[M]ert én, Mihaela Drăgan, félig román, félig roma, szeretem mindkét identitásomat.”

Michael Collins *Kulturális kérdés vagy sem?* című drámája egy hosszú, fiktív dialógusba rejtett epikus szöveg, amely a 20. századi urbanizáció hatását taglalja az ír traveller (vándorcigány) közösségekre. A vallomásszerű áradat valójában egy meghitt és kimerevített apa-lánya pillanatot használ ürügyként – és a kötet szerkesztési elvét dicséri, hogy ez a pillanat épp a tanulás fontosságára épül –, hogy megismerjük az iskolai szegregációt, a tanári agressziót, a kényszermosdatásokat, a lakhatási és higiénés szegénységet, a kirekesztést. Mindezt kalandregénybe illő fordulatokkal és a mesélőkedv oly sodró ritmusával adja elő a szerző, ami eleve feszültséget teremt, és ami valójában a szöveg ars poeticáját is jelenti: „A mentőautó hátuljában születtem, mindig így mesélem, a mentő hátuljában születtem, ezért van, hogy mindig sietek, de sose érek oda időben” (40).

A vallomásban az az emberfeletti küzdelem is megjelenik, amellyel az ír traveller az egyre kegyetlenebb rendeletekre és törvényekre keresnek kiutat családjaik, gyerekeik számára,

ám ebben a küzdelemben egyre-másra alulmaradnak, mivel tényleges megoldást sem az állam, sem a maguk barkácsolta menekülési terv nem biztosít. S miközben a családok mindig csak néhány kilométerrel odébb mernek gondolkodni – Dublinba költözni eleinte csehovi vágyalom csupán –, alig hallhatóan, de annál figyelmet parancsolóbban sejlik fel az anyák elmagányosodása, elnémulása, a patriarchális hagyomány megkérdőjelezhetetlensége, amely egy ilyen szorongatott helyzetben eleve életidegen. Az anyák az utolsók, akik férjeik döntéseiről értesülnek: „Anyus meg aszongya, derítsd ki, hova költözünk. [...] Mondom, apu, anyus kérdi, most hova költözünk?” (51). A darab valójában az elnémult anyák melletti kiállásnak is tekinthető. A traveller lányok emancipációs kiáltványának. Egy olyan folyamatábrának, amelynek a végén a lányoknak már nem kell szavakat keresgélniük az őket érő megaláztatásra, kirekesztésre, sem az azt követő érzéseikre. Mert az apáik már megtanulták, és megtanították nekik: „Szóval tanultunk egy szót arra, ami velünk történt, s ez a diszkrimináció volt. Ez volt az a görcs a gyomromban, amikor nem engedtek be a kocsmába a kupáinkért” (68).

Farkas Franciska *Levél Brad Pittnek* című örökbefogadási kérelme a kötet központi darabja. Tulajdonképpen annak az útnak a felezője, amelynek kiindulópontjában az áldozatiság, a célegyenesben pedig a hőssé válás áll. A monodráma egy állandó oda-vissza mozgást követ a két végpont között. A főhős maga Farkas Franciska. Aki saját nevében beszél. Beszéde olykor töredezett, máskor balladisztikus: hol dühösen, hol önállítóan szemléli az ént, aki ezt a hatalmas utat bejárta. Akkor is kérdez, amikor kijelent. Már-már hamleti self-fashioninggel (*Stephen Greenblatt kifejezése a társadalmilag elvárt identitás kialakítására – a szerk.*) próbál tökéletesebbé kovácsolni a szenvedéstörténetből. Megteremteni – a vallomással valós időben – magát a personát. Célja van önmagával, célja van a szöveggel, velünk. Nehéz kitérni előle. A nő lét legsötétebb poklait tárja elénk, belülről nyitja ki előttünk a pokolba vezető utat. Gyertek velem, kövessetek! – mintha ezt mondaná. Ugyanakkor minden kérdés és kétely ellenére ott van a remény, és egyáltalán nem naiv, hogy ki is hoz bennünket ebből a pokolból. A hiperszexualizálás, prostitúció, drogfogyasztás, hajléktalanság, iskolaelhagyás, elmebetegintézet, családszétesés poklából: „Fel akartam állni. Azt akartam, hogy én legyek az, akinek sikerül. [...] Szeretem az újrakezdést. Akartam mindig az újat. Szeretem az üres lapokat. Szeretem az illatukat. A bármi lehet még érzését. Szóval direkt basztam el” (91).

És aztán ki-kiszólogat ebből az oda-vissza nyargalásból. Amikor a cigányozás legkisebb jelével találkozik – és ilyen cigányozás az is, amikor összetévesztik Danis Lídia színésznővel –, megereszt egy passzent „cigányos” cirádát. Az ember felnevet kínjában. Fanyarul és karcosan épp akkor enged a történet szorításából, amikor belekényszerít az önmagunkkal való szembenézésbe. Csak a legnagyobb drámai hősök és drámaírók tudják ilyen elviselhetetlen helyzetbe hozni a publikumot.

Dijana Pavlović szövegét én fordítottam. A *Beszélg, életem!* egy felszólítás, egy etikai parancs, sok száz miéltre adott válasz. Miért történhetett meg Svájcban, Európa egyik legcivilizáltabb országában a jenisek ötven éven át tartó üldöztetése, faji alapú népirtása? Miért hallgatott a világ arról, hogy a Pro Juventute svájci gyermekvédelmi szervezet „Kinder der Landstrasse” programja keretében sok száz jeni nőt sterilizáltak, a gyerekeiket elszakították tőlük, majd „kezelhetetlenség” okán elmebetegintézetbe zárták a lehető legkegyet-

lenebb kínzásoknak alávetve őket? Miért nem kért bocsánatot a svájci hatóság? Miért titkosították harminc évre a Pro Juventute dossziéit? Miért tették ezt velem? Miért tették ezt az én anyámmal? Miért alázták meg? Miért erőszakolták meg? Miért örült bele? Miért halt bele? Miért nem szűnik bennem ez fájdalom?

Érdemi válaszokat azonban nem kapunk. A szöveg csak az elkövetők propagandaszólamaihoz enged hozzáférést. „A jeni anyák szeretete állati és primitív, csiszolni kell rajta, mondták, ennek érdekében a második gyereked után téged is sterilizáltak. Egyetlen fivérem tizenkét évesen felakasztotta magát egy értelmi fogyatékosokat elzáró intézetben, mert nem bírta már az életet ebben a dermesztő hidegben. Ahhoz azonban, úgy látszik, mégsem volt elég fogyatékos, hogy a lázadásnak egy aktívabb formáját válassza” (114). Ez pedig egyre nyomasztóbban, egyre követelőzőbben kényszerít bennünket arra, hogy kilépjünk a reflektálatlanságunkból, még ha választ nem is tudunk adni arra, hogy honnan az emberben ennyi részvétlenség, gyűlölet, aljasság.

Pavlović a svájci író, Mariella Mehr *Kőkorszak* című önéletrajzát használja fel, aki maga is a pogrom áldozata volt. A darab egy dokumentumfelvétel bejátszásával indul, amelyben Mehr néhány jeni társaságában rajtaütésszerűen megzavarja a Pro Juventute egyik sajtótájékoztatóját 1986-ban, azt követelve tőlük, hogy kérjenek bocsánatot. „Kérjenek bocsánatot!” – mondják szúrósan, szikáran, egyhangúlag. Ezt követi egy másik bejátszás, amikor az író-aktivista 1998-ban átveszi a bázeli egyetem díszdoktori címét. A hős tehát hőssé vált. Innen pereg vissza az élete, hol vallomásszerűen, vérfagyasztó költőiséggel feltépvé a lelki és fizikai sebeket, hol pedig dokumentarista szikársággal tárva elénk azt a pusztulást, amit csak a legelszántabbak – és ők is sok szerencsével – éltek túl. Akik pedig kiállnak, beszélnek róla, jogot követelnek a bocsánatkérésen alapuló újrakezdésnek, duplán is hősnek számítanak.

De ott ez a sok miért, ami oly gyermekéggé, esendővé teszi a hősöket. És ettől az esendőségtől lesz színházi értelemben is drámai a szöveg és a hős együttesen. Utóbbi akkor válik végérvényesen azzá, amikor úgy dönt, nem cipeli tovább édesanyja fájdalmát. Elengedi, ő maga pedig az emlékezet erejét fogja használni további küzdelmei során. Azaz: intézményesíti az emlékezést. „Születésnapot ünnepelek ma, a hatvanadik születésnapomat, anyám. Neked nem adatott meg, hogy megünnepeld. Lacio drom!, mamikám, Bächtalo drom!, bátor anyukám, kívánok neked jó utat, hozzá boldogságot, békét és hosszú, nyugodt halált. Emlékeznünk csak az élőknek kell!” (116)

Richard R. O’Neill *A legnehezebb szó* című rövid darabjával kulminál ez az antológia. Az író, költő, polgárjogi aktivista Jess Smithnek írt szöveg, túl a személyes érintettségen, már a konkrét politikai cselekvést mutatja be, amelyben az asszony a polgári engedetlenségtől a bírósági tárgyaláson át akár a börtönig is kész elmenni.

A szöveg eleve egy nekünk szegezett kérdéssel kezdődik: „Szavak, szavak, szavak? Észrevették már, hogy a megfelelő pillanatban milyen könnyű kimondani némelyiket?” (121). Ezzel O’Neill be is indította bennünk a drukkot, hogy apjának tett ígéretét beváltva igenis mondja el, amit nem bír már magában tartani, ami úgy morgolódik benne, mint „romlott curry”. Vagyis: beszéljen a kényszerkitelepítésekről, a kirekesztésről, az abúzusról, amit a skót travellerok szenvedtek el az állam rasszista, cigányellenes intézkedéseinek következtében. „Arra már nem emlékszem, mit vacsoráztam tegnap, de a gyerekkorom minden részletét fel tudom idézni, minden egyes aprósá-

got” (121) – mondja, és az új miniszterelnök beiktatásával, aki népének sokszínűségére hivatkozva ígér prosperálást, felbátorodik, és mindjárt levelet is ír a miniszterelnöknek, hogy – ha már sokszínűség – kérjen bocsánatot a skót travellerektől.

Aztán ott találja magát egy sor ismeretlen helyzetben: a miniszterelnökkel való találkozásban, idegenek leveleire válaszolva, a kérés legitimitását igazolva, a dolgot elmismásolni akaró hűgával szembefordulva, nyilvános televíziós vitában, törvényszéken. Azaz: politikai hőssé válik.

Ám a bocsánatkérés elmarad. Az legalábbis, akinek azt a bizonyos legnehezebb szót ki kellett volna mondania – ön-maga és mások nevében –, nem mondja ki. De az elvárás és várakozás miatt a bocsánatkérés szükségessége oly erősen tematizálódik, úgy beveszi magát a köztudatba, hogy azt

kénytelenek vagyunk mi megtenni. Helyette és megannyi más politikai vezető helyett.

Itt van hát egy kötetnyi történet arra várva, hogy elmeséljék őket. Fontos pillanat ez a magyar színházi és közéletben. Ám még ennél is fontosabb, hogy a Független Színház alkotói korántsem tekintik ezzel lezártak a feladatukat. Amíg ezt írom, és önök olvassák, ők bejárják Magyarországot, és több száz roma és nem roma fiatallal együtt történeteket és történelmet írnak. Mert „[a]míg nem a tigris írja meg a saját történetét, mindig vadászni fognak rá”.

*Roma hősök – Öt európai monodráma*, vál. BALOGH Rodrigó, ford. ADORJÁN Beáta, KONDI Viktória, KIRÁLY Kinga Júlia, Nők a Jövőért Egyesület – Független Színház, 2019, 128 oldal, 3990 Ft

## E számunk szerzői

Bálint Orsolya (1978) újságíró, Budapesten él

Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él

Deczki Sarolta (1977) irodalomtörténész, filozófus, kritikus, Budapesten él

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

Fuchs Livia (1947) tánc-történész és kritikus, Budapesten él

Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él

Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él

Lyn Gardner brit színikritikus, 1995–2018 között a *The Guardian* kolumnistája, jelenleg a *The Stage* főszerkesztő-helyettese

Geréb Zsófia (1990) színház- és operarendező, Berlinben és Budapesten él

Gergics Enikő (1992) orvos, Budapesten él

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

Andrew Haydon (1976) szabadúszó színikritikus, a *The Guardian* bloggere, Manchesterben él

Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él

Király Kinga Júlia (1976) író, műfordító, Budapesten él

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

Králl Csaba (1964) tánc-kritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él

Lengyel Lea (1986) szociológus, szociális munkás, Budapesten él

Lőrinc Katalin dr. (1957) táncművész, egyetemi tanár, Budapesten él

Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él

Néder Panni (1987) rendező, Berlinben és Budapesten él

Oravec Orsolya (1974) jogoktató, tréner, coach, Budapesten él

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

Proics Lilla (1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él

Spiró György (1946) író, Budapesten él

Szarka Eszter (1977) tanár (Eötvös József Gimnázium), Budapesten él

Szemessy Kinga (1989) tanár, kommunikációs munkatárs (Budapest Kortárs Tánc Főiskola), Budapesten él

Thomas Irmer (1962) a *Theater der Zeit* (Németország), a *Didaskalia* (Lengyelország), a *Shakespeare* (Norvégia) és a *MASKA* (Szlovénia) állandó szerzője, Berlinben él

Török Ákos (1969) újságíró, kritikus, Budapesten él

Upor László (1957) dramaturg, egyetemi oktató, Budapesten él

Varga Anikó (1981) kritikus, Budapesten él

Varga Kinga (1987) doktorandusz (ELTE), Budapesten él