

NÁRAY ISTVÁN

RÉSEK A FALON

Avagy változott-e a színházi nyelv Magyarországon az elmúlt harminc évben?

Egy történelmi-politikai fordulópontot (vagy az utókor által annak deklarált eseményt) soha sehol nem követ azonnali művészeti fordulat. Nincs ez másként az 1989-90-es úgynévezett rendszerváltás esetében sem. Bár akkoriban sokakban vérmes remények gerjedtek, hogy ezután minden másként lesz, ám e naiv fellángolásokat hamar kiábrándulás követte. Emlékezzünk, milyen csalódást okozott, hogy az írók asztalfiókjaiban nem lapulnak betiltott, be nem mutatott remekművek – de még nem remekművek sem. Hangsúlyozom tehát: a változások csak folyamatukban léteznek és hatnak, s így is kell ezeket vizsgálni.

Ha az a kérdés, hogy az elmúlt harminc évben változott-e, s ha igen, milyen irányba és mértékben a színházi kifejezés-mód, játéktípus és esztétika, akkor erre nem tudok egyértelmű választ adni. Nemcsak azért, mert a kérdés túl általános, hanem azért sem, mert a kétségtelenül észlelhető változások jóval a rendszerváltozás előtt kezdődtek, illetve legtöbbször nem vagy alig kapcsolódik a politikai rendszer átformálódásához, azaz lényegében attól függetlenül következett be.

Magyarországon sok évtizedre visszamenőleg – és az intézményes színházakban ma is – döntően a realista-naturalista kifejezés-mód uralkodott és uralkodik. Ez természetesen nem jelent egységes stílust vagy szemléletet. Nyilvánvaló, hogy más jellegű a realizmus Gellért Endre ötvenes-hatvanas években rendezett előadásainál, más Ádám Ottó Madách színházbeli munkáinál, és más Zsámbékinál vagy Székely Gábornál a hetvenes években és a kilencvenesekben. Hogy miként változott meg ez a realista megközelítés, azt jól példázza a Katona József Színház lassan négy évtizedes története, s benne például a Csehov-játszás alakulása – gondoljunk Ascher Tamás *Három nővére* (1985), *Platonovjára* (1990), *Ivanovjára* (2004) és *Sirályára* (2015) vagy Zsámbéki Gábor 1982-es *A manójára* és 1995-ös *Cseresznyés kertjére*.

A színpadi realizmus kialakulásában, elterjedésében és csaknem kizárólagossá válásában színháztörténeti előzmények éppen úgy szerepet játszanak, mint a közönség ízlésének – szintén nagyrészt történelmileg meghatározott – konzervatívizmusa és a színházi nevelés-oktatás hagyományokra épü-

Boito: Mefistofele, r.: Koválik Balázs, Magyar Állami Operaház, 2010. Fotó: Juhász Attila



lő, azokat folytató s egyben konzerváló jellege. (E jelenséget csak erősíti a film- és tévéiparban uralkodó hitelességigény.) Így a színházi előadások zöme ma is jól követhető és érthető történetmesélésre, a jól ismert és jobb esetben újraértelmezett darabok kultiválására, a szövegközpontúságra és a hitelességnek a hétköznapi valósághoz igazodó „igazságára” épül, azaz kevésbé kap terepet a posztdramatikussá, illetve poszttéatrális, valamint az ezekből kiágazó egyéb stílusú produkció. E szempontból tanulságos végigkísérni Kovalik Balázs hazai pályaképét, aki opera- és prózarendezéseiben hadat üzent a hazai játszási tradícióknak, és a német színház számos eredményét próbálta meghonosítani színpadjainkon. Jó ideje már nem itthon dolgozik.

A megmerevedett helyzetet nem változtatták meg sem külföldi együttesek vendéjátékai, sem külföldi rendezők vendégrendezései. Emlékeztetek arra, hogy, mondjuk, Harag György milyen ellenállásba ütközött a Nemzeti vagy a Vígszínházban (*Özönvíz előtt*, 1977; *Uri muri*, 1982), de említhetném Ljubimov, Menzel, Purcărete, Şerban, Tompa Gábor, Bocsárdi László s mások példáját is, akiknek magyarországi produkciói többnyire felemás eredménnyel és/vagy fogadtatással jártak. És elsősorban csak saját munkásságukon belül lehet kimutatni az amatőr színházi múlttal bíró rendezőknek (mindenekelőtt Ruszt Józsefnek, Paál Istvánnak, Ács Jánosnak vagy Árkosi Árpádnak) a konvenciókat felrúgó szemléletét a kőszínházi pályaszakaszukban, tevékenységük – jó pár kiemelkedő és színháztörténetileg is fontos előadásuk ellenére – az intézményes színház egészére nézve nem hozott lényegi változást.

De említhetem Halász Pétert is, aki a rendszerváltást követően hazatért (mint ismeretes, 1976-ban a hatóságok kitesékelték őt és csoportjának java részét az országból), és azt a színházi szemléletet próbálta itthon meghonosítani, amely az amerikai működését jellemezte, de hosszú távon még a Katona József Színház sem fogadta be, holott néhány rendezése és kezdeményezése (például az újság-színház) sikeres volt, ám az őt övező jelenség a strukturális közegben idegen maradt.

A Katona József Színház megalakulásával és kirobbanó sikereivel nagyjából párhuzamosan kezdtek működésüket az első alternatívnak tekinthető színházak is. Persze ezek sem voltak előzmények nélkül, hiszen a hatvanas évek végétől megerősödő *amatőr színházi* kezdeményezések sok tekintetben hasonló szerepet töltek be a színházi életben, mint később az úgynevezett alternatívok: az intézményes és költségvetési intézményekkel szemben határozották meg magukat. Az Universitas Együttes, a Szegedi Egyetemi Színpad, a miskolci Manézs, a tatabányai Bányász, a zalaegerszegi Reflex vagy a Pécsi Amatőr Színpad, a Kassák, illetve a Lakásszínház, az Orfeo Stúdió valódi színházi műhelyként létezett abban a kinél több, kinél kevesebb mint egy évtizedben, amikor a hatóságok és a hivatásos színházi szakma ellenében dolgozhattak. Ezek az együttesek beépítették munkáikba, s ezáltal is közvetítették Magyarországra a külföldi vendéjátékaikon tapasztalt új színházi trendeket (Grotowski, Robert Wilson, Bread and Puppet, Living Theater stb.), előadásaikban a szöveg primátusát a teatralizálás váltotta ki. Nem véletlen tehát, hogy az intézményes színház hadat üzent e kezdeményezéseknek, és a hetvenes évek közepén sikerült is ellehetetleníteni e csoportokat.

A szellemet azonban már nem lehetett visszagyömöszölni a palackba. Újabb és újabb, rövidebb-hosszabb ideig működő csoportosulások jöttek létre, és a nyolcvanas évek közepére ismét kezdett kialakulni egy „ellenszínházi” mozgalom. Ez a felvirágzás azonban legalább két dologban lényegesen külön-

bözött az előzőtől. Egyrészt ennek középpontjába nem elsősorban a prózai, hanem a tánc- és mozgásszínházi formációk kerültek – többek között a Természetes Vészek Kollektíva (Árvai György, Bozsik Yvette), a Kreatív Mozgásstúdió (Angelus Iván, Kálmán Ferenc), az Artus társulat (Goda Gábor), a Berger Táncegyüttes (Berger Gyula), de ekkor kezdte pályáját Nagy József is (*Pekingi kacsá*) –, másrészt az együtteseknek egyre kevésbé kellett amatőr körülmények között profi teljesítményt nyújtaniuk. Ugyanis a nyolcvanas évek közepétől a Soros Alapítvány, majd ennek hatására a rendszerváltást követően a Főváros, később a minisztérium is létrehozta a maga pályázati támogatási szisztémáját, s ezzel az addigi kétpólusú (hivatásos és amatőr) struktúra hárompólusúvá vált. Ezzel megszületett az alternatívnak, majd függetlennek nevezett szektor. Időközben az amatőrizmus erősen visszaszorult – az okok és a folyamat taglalása túllépne ezen áttekintés keretein –, s a harmadik pólusba a magánszínházak kerültek.

A függetlenek és a magánszínházak egyetlen szempontból sorolhatók azonos kategóriába: mindkét terület kívül esik az intézményes szférán, s ezzel együtt a költségvetés által garantált finanszírozási körön is, ezért anyagilag állandó bizonytalanságban kénytelenek dolgozni, s mivel ilyen körülmények között szinte lehetetlen a hosszú távú tervezés, a társulatépítés, a szisztematikusan felépített műhelymunka, mindez kihat vagy kihathat a művészi teljesítményükre is.

Mindazonáltal a nyolcvanas évek közepétől a független színházi szektor biztosította folyamatosan a színházi nyelv megújulását, a korszerű kihívásokra való feleletek szüntelen keresését, a valóságra történő reflektálás különböző módozatainak kutatását.

E műhelyek közül elsőnek a Monteverdi Birkózókört kell említenem, amelyet Jeles András 1984-ben hozott létre, és amely három év alatt olyan jelentős előadásokat mutatott be, mint a *Drámai események* vagy *A mosoly birodalma*. Ezek a szöveg roncsolásával vagy az operazenei megszólalással tudatosan szembehelyezkedtek az uralkodó színházi beszédmóddal. Ez az alkotói attitűd később is jellemezte Jeles színházi munkáit.

A másik műhely a Szkéné Színház volt, ahol a Regös János és Pál jóvoltából rendszeresen megtartott nemzetközi mozgásszínházi fesztiválok hatására egymás után születtek azok a magyar társulatok, amelyek a szószínházzal szemben a gesztus, a tánc, a zene és a képzőművészet nyelvén fogalmaztak. Ezek legtöbbje az évek során megszűnt vagy többszöri átalakulás után más-más formációban élteti e műfajt. (Kevés olyan együttes van, mint a Goda Gábor vezette Artus, amely máig töretlenül, de folyamatosan megújulva járja az akkor magának kijelölt utat.)

A nyolcvanas évek elejétől Somogyi István irányításával a Szkénében működő Arvisura Színház megmaradt a prózai kifejezésmódnál, de a kezdetektől kerülni igyekezett a realista fogalmazást, és produkcióiba nemcsak mozgásszínházi és folklór elemeket épített be, de a *commedia dell'arté*tól a keleti maszkos játékokig számos nálunk lényegében ismeretlennek számító játékmóddal is kísérletezett.

Ebből a csoportból nőtt ki többek között Pintér Béla és Schilling Árpád. Mindketten a kilencvenes évek második felében alapították meg együttesüket, és merőben új színházi nyelvet alakítottak ki. De míg Pintér stílusa szokatlansága ellenére is megtalálta a mainstreammel való kapcsolódást, Schilling egyre inkább radikalizálódott, mígnem társulatát is feloszlatta, és a színházat a direkt politikai véleménykifejezés és aktivizálás eszközeként kezdte tekinteni. Ma már külföldön él és dolgozik.

Mint ahogy a kétezres évek elején indult jó pár olyan alkotó is többnyire Magyarországon kívül alkot, aki nemcsak tematikailag, de formai tekintetben is nyelvmegújítónak számított. Ide sorolható Dömötör András, aki elsősorban az intézményes színházon belül kísérletezett a kifejezőeszközök bővítésével, vagy Bodó Viktor, aki sikeres kőszínházi pályakezdés után alapította meg a Szputnyik Társulatot. Ez utóbbi főleg fiatal, másként gondolkodó alkotóknak lett kísérleti terepe, akik minden produkciójukban valamilyen színházi hatáselem használhatóságát és érvényességét kutatták. És e körbe tartozik Mundruczó Kornél és Proton Színháza is, amely ma már szintén többször látható külföldön, mint itthon. Mindegyikük az anyagi bizonytalanság és a szűkös perspektíva miatt választotta a távozást.

Talán a legszélsőségesebben nyelvújítónak a Hudi László vezette Mozgó Ház Társulás számított, amely 1994-től nyolc

éven át készült előadásainak mindegyikével megkérdőjelezte a fennálló színi konvenciókat. Hiába voltak ismertek és sikeresek külföldön, itthon perifériára szorultak. S ez az egész független szféráról éppen úgy elmondható, mint a bátortalannak tetsző kőszínházi nyelvújító kezdeményezésekről: alig van szélesebb körben is tapasztalható hatásuk.

Mégis némi bizakodásra adhat okot az, hogy az utóbbi évtizedben egyre több és főleg a fiatalok által elfogadott olyan színházi forma kezd meghonosodni, amely a közönségre nem csak vagy nem elsősorban mint befogadóra, sokkal inkább mint aktív résztvevőre számít. A részvételi, a dokumentum-, a közösségi, a problémafeldolgozó, a drámapedagógiai megközelítésű színház is csak kisebbségi, avagy rétegigényeket elégíthet ki, és nem fogja leváltani a kőszínházi modellt, de egy attól gyökeresen különböző színházi találkozás lehetőségét kínálja.

MA A LEGFONTOSABB SZÍNHÁZ A FUTBALL LETT

Rekonstrukciókísérlet: a hazai táncművészet elmúlt harminc éve

FUCHS LÍVIA tánc történetészt, HALÁSZ TAMÁS tánckritikust és SZABÓ GYÖRGYöt, a Trafó alapítóját, jelenlegi menedzser-igazgatóját PÉTER PETRA kérdezte. A kerekasztal-beszélgetést utólag írásban KRÁMER GYÖRGY táncművész-koreográfus kommentálta.

– *A saját szakmai pályádon hogyan vált kézzelfoghatóvá a rendszerváltás hatása? Mit csináltak 89-ben?*

Fuchs Lívia: 1989 első félévében a Táncarchívum vezetőjeként dolgoztam. A gyűjtemény az előző évben került át a Táncszövetségtől a Színházi Intézethez.¹ Őstől viszont Dózsa Imre meghívására átmentem a Táncművészeti Főiskolára tánc történetet tanítani. És ugyanekkor indult el a moderntánc-pedagógusképző, ami azért volt újdonság, mert korábban Magyarországon nem lehetett pedagógus diplomát szerezni annak, aki nem balettet és nem néptáncot tanított.² A másik, amire Tamás biztos jobban emlékszik, hogy az első művészeti menedzserképző, a Casus is elindult. Azelőtt semmi érdeklődés nem volt a tánc iránt, a kilencvenes évek elején viszont érezni lehetett, hogy a kortárs művészeti ágak között

a táncnak hirtelen helye lett. És számomra az nagy változást hozott, hogy egyszerre rendkívül sok lehetőség nyílt arra, hogy tanítsak, mert óriási lett sokakban a kíváncsiság.

Halász Tamás: Nekem a 88-89-es időszakban nem nagyon volt táncélményem az operaházi meg Erkel színházi kötelező kűrökön kívül. 90-ben érettségiztem a Kisképzőben. Amikor 91-ben a Casusba kezdtem járni, Lívia volt a tánc történettanárom. Hatan-heten elkezdtünk gyakornokoskodni Szabó Gyurinál, aki művészeti menedzserment kurzusokat tartott nekünk.

Krámer György³: Engem a rendszerváltás épp rövid szege di pályafutásom alatt ért, Imre Zoltánnal közösen vezettük

1 Kerekasztal-beszélgetésünk a PIM-OSZMI Táncarchívumáról itt olvasható: <http://szinhaz.net/2018/12/28/nehez-azt-a-pillanatot-megtalalni-hogy-ne-tunj-mohonak/>.

2 Az 1990-ben alakult Táncpedagógusok Országos Szövetsége a mai napig szervez pedagógusképzést, l. <http://tancpedagogusok.hu/rolunk/>.

3 Krámer György (1956) táncművész, koreográfus. A Győri Balett alapító tagja, 1984 és 1989 között szabadúszó. Pályafutásának későbbi állomásai: volt a Szege di Balett igazgatója, a Rocksínház vezető koreográfusa, az Operettsínház balettigazgatója, a Veszprémi Petőfi Színház koreográfusa, a Miskolci Táncmozgató (ma Miskolci Balett) vezetője. 1998 óta a veszprémi A Tánc Fesztiválja művészeti vezetője. Jelenleg a Pannon Várszínház koreográfusa.