

# SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2019 • december

LII. évfolyam, 12. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba,

Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea

(főszerkesztő), Váradai Nóra (szerkesztőségi titkár).

Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:

Molnár Zsófia. Borítóterv: Nagy Gergő

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

## MI A SIKER?

- 2 Adorjáni Panna – Tasnádi István: Nem a sikernek van receptje, hanem a népszerűségnek  
*Levélváltás a sikerről Barabási Albert László A képlet című könyve apropóján*
- 5 Baluja Petra: Létezik-e a sikeresség receptje?
- 7 Jobb, ha van, mint ha nincs  
*Béres Attilát, Mácsai Pált, Szabó Györgyöt és Wessely Annát Kovács Bálint kérdezte a sikerről*

## K2

- 11 Présben  
*A k2 társulat vezetőivel, Benkó Bencével és Fábíán Péterrel Proics Lilla beszélgetett*
- 15 Puskás Panni: Nem vagy te Néró!  
*A k2 két tantermi előadásáról: Az apostol; Ki vele, Néró!*

## FILM / SZÍNHÁZ

- 17 A hozzáadott érték a kulcs  
*Film, színház, adaptáció. Hungler Tímea és Lichter Péter filmkritikusokkal, illetve Nagy V. Gergő filmdramaturggal Zsigó Anna beszélgetett*
- 23 Gajdó Tamás: Színházat filmre, filmet színházra  
*Avagy kis magyar filmszínház-történet*

## LECTURE PERFORMANCE

- 26 Proics Lilla: Nyomáspróba  
*Jaha Koo: Cuckoo*
- 27 Lengyel Anna: Történetbányászat  
*Silke Huysmans & Hannes Dereere: Mining Stories (Bányásztörténetek)*
- 29 Imre Zoltán: Mozdulat(re)konstrukció  
*Oliver Zahn: Situation mit ausgestrecktem Arm (Helyzet kinyújtott karral)*
- 32 Czirák Ádám: Tudomány és művészet határán  
*Epizódok a lecture performance történetéből*

## JELINEK

- 35 Geréb Zsófia: Csak mi vagyunk  
*Elfriede Jelinek színházáról*
- 38 Kricsfalusi Beatrix: Vak vezet világtalanokat  
*Elfriede Jelinek: A királyi úton – Katona József Színház*

## ERDÉLYI TÁNCCKÖRKÉP: KÍSÉRLETEZŐK

- 41 Varga Anikó: Van és nincs között  
*Körkép az erdélyi táncszínházról*
- 43 Szerencsés, hogy kalandozni tudunk  
*Bezsán Noémi, Bordás Attila és Györfi Csaba táncos-koreográfusokkal Varga Anikó beszélgetett*
- 47 Középen maradni  
*Sinkó Ferenc rendező-koreográfust Köllő Kata kérdezte*

## KÖNYV

- 50 Márton László: Színre szavak I.

Címlapon: Az apostol, k2 társulat, r.: Benkó Bence, balról jobbra: Pálóczi Bence, Piti Emőke és Király Dániel (fotó: Toldy Miklós)

IMEDIA

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

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

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

OBSERVER

Tulajdonképpen a véletlennek köszönhetjük ezt a fókuszot. A gondolkodást Baluja Petra megkeresése és írása indította be, aztán a téma csak terebélyesedett, terebélyesedett, alig bírtunk leállni. Ezt a magunk kis szerkesztőségi műhelyében sikerként könyveltük el. Lám, ez is egyfajta siker. Nekünk nagy dolog, másnak semmi. Attól függ ki, honnan nézi, és mit jelent számára a fogalom. A színpadi előadóművészetben sikerről beszélni olyan, mint a világ legmagátólértetdöbbőbb dolgáról beszélni. Ez az itt közölt írásokból, beszélgetésekből világosan kitetszik. Az elkövetkező oldalakon mégis számos sikerdefinícióval találkozunk majd az olvasó, amelyek nemcsak eltérő megközelítésről árulkodnak, de meglehet, hogy köszönő viszonyban sincsenek egymással. Mert a legfontosabb kérdés, úgy tűnik, mégsem maga a siker mibenléte, hanem siker és teljesítmény, siker és érték, siker és népszerűség viszonya. Ami aztán nemhogy megkönnyítené, sokkal inkább bonyolítja a róla szóló diskurzust. *Siker* olvasást kívánunk!

ADORJÁNI PANNA – TASNÁDI ISTVÁN

# NEM A SIKERNEK VAN RECEPTJE, HANEM A NÉPSZERŰSÉGNEK

*Levélváltás a sikerről Barabási Albert László A képlet című könyve apropóján*

A kötet a Libri Kiadónál jelent meg 2018-ban, fűlszövegében többek között így ír a szerző: „Mielőtt lehetőségünk nyílt volna a nagy mennyiségű adatok elemzésére, azt feltételeztük, hogy a szerencse, a lelkiismeretes munka vagy a tehetség valamilyen mágikus, ismeretlen arányú keveréke a kulcs a sikerhez... Ma már tisztában vagyok vele, hogy a teljesítmény, noha tagadhatatlanul fontos, csak egy változó a sok közül a siker képletében.”

**Tasnádi István:** A *képletet* olvasva úgy tűnhet, a művészettel az a nagy baj, hogy nem mérhető teljesítmény. Annak semmi értelme, ha azt mondjuk: „Nem értek egyet a 100 méteres férfi síkfutás eredményével.” De hányszor halljuk azt, hogy pocsek a POSZT-válogatás, és gyakran az Oscar-díjat sem az a film kapja, amelyet nagyra tartunk. Eddig gondolhattuk azt, hogy bennünk van a hiba, nem elég kifinomult vagy épp túl egyedi az ízlésünk. Barabási megnyugtat minket, hogy ez nem így van. Az egész cirkusz végtelenül szubjektív, és nem feltétlenül a teljesítmény számít. Vagy nem csak az számít. Hogy ki kap meg egy irodalmi, képzőművészeti, zenei, filmes vagy

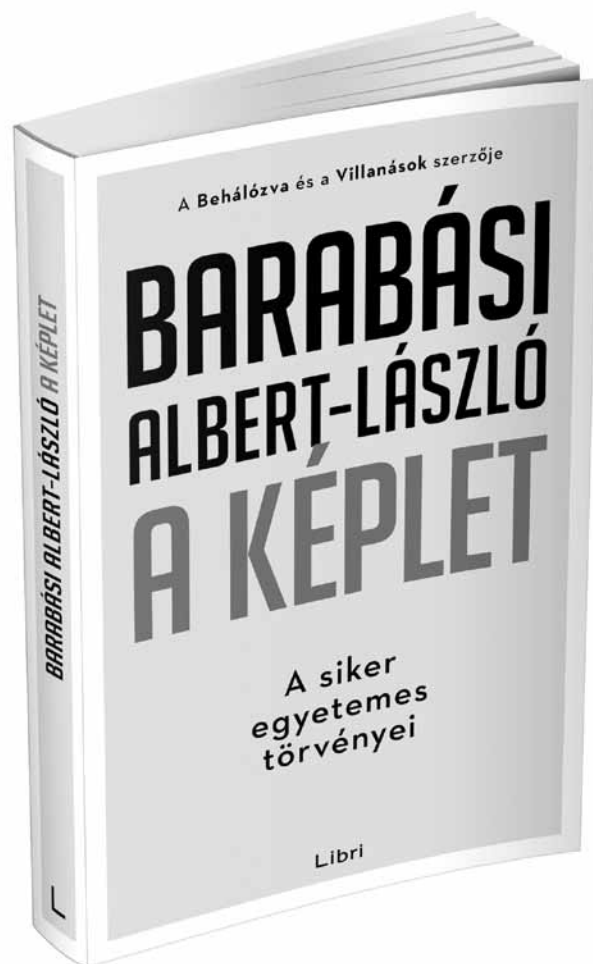
színházi díjat, azt akár egy kalapból is kihúzhatnák. Ez azért sokkoló.

**Adorjáni Panna:** Tényleg sokkolónak találtad a könyvnek ezt a felfedezését? Ami a díjazásokat illeti, Barabási tulajdonképpen azt mondja, hogy a legjobbak közül már nem lehet objektíve kiválasztani a legeslegjobbát, és azt is állítja, hogy létezik az „alkalmasság” fogalma, amelyből kiderül, hogy mi az, ami valamiért nagyon sok embernek tetszik egymástól függetlenül. De azt szerintem nem állítja, hogy kalapból húzzák, ki kapja meg a díjakat. Egy fesztivál válogatásában például a válogatókra is hat az alkalmasság, de nekik kell hogy legyenek

más szempontjaik is. Az viszont tény, hogy ezek az értékek sem univerzálisak, de ez a művészeti diskurzusban egyáltalán nem új felfedezés: a feminista, gender-, illetve posztkolonialista elméletek például ugyanezeket mondják, mindegyik más-más szemszögből. Hogy a(z érték)rend, amelyet egyetemesnek és megkérdőjelezhetetlennek tételezünk, még ma is nagy százalékban a heteroszexuális, európai/fehér, gyarmatosító férfi rendjét jelenti, ennél fogva pedig rendkívül specifikus. Nemrég láttam egy előadást, a bukaresti roma színház, a Giuvlipen csinálta (a címe *Sexodrom*), amelynek a végén az egyik performer lehengerlő elánnal osztja ki a fehér kultúrát, amely könnyedén olvasható visszaélések, igazságtalanságok, kirekesztések történeteként is, és felrója a nézőnek, hogy számon kéri rajta a „kulturálságot”. Majd a monológ végén – és ez egyben az előadás zárómondata is – kimondja azt, amitől egyszerre félünk, de amit én személy szerint reménykedve vártam: hogy szarok a kultúrátokra. Nekem ez rendkívül felszabadító pillanat volt, ahogy Barabási laza kijelentése is, miszerint nincs abszolút mérce a művészetben. Hát persze hogy nincs! De szerintem ezután nem anarchia és giccs következik, hanem kemény munka. Mert ezután mindig meg kell tudnod fogalmazni azt is, hogy honnan nézel, milyen pozícióból bíralsz. Ez nem jó fejlemény?

**T. I.:** Ha így vesszük, Barabási könyve valóban a „európai/fehér férfi” szemszögből beszél, bár számos női karriert is taglal. Abból a szempontból viszont mindenképpen „amerikai” a könyv szemlélete, hogy a sikert valami abszolútumnak tartja, és a hírnevet (ami szerinte ugye nem azonos a sikerrel) valami mindenképpen elérendő jónak tételezi. Mi itt, Európa közép-keleti fertályán valahogy bizalmatlanabbak vagyunk a hírnévvel kapcsolatban, hiszen még elevenen él bennünk a *gyanús sikerek* emléke, mikor például a Kádár-korban a hatalom által támogatott szerzők jutottak aránytalanul nagyobb nyilvánossághoz. És itt érünk oda, ami számomra leginkább hiányzik az egyébként rendkívül szellemesen megírt és érdekes példákkal illusztrált könyvből. Barabási egy szóval sem ír a politika által torzított sikerről. Talán ez azért is van, mert a szöveg angolul született egy évtizedek óta az USA-ban tanító szerző tollából. Ott valószínűleg nem releváns ez a kérdés. Itt azonban igen, folyamatosan igen, újra igen. Harminc éve a pályakezdő kutató Barabásit épp a politika penderítette ki Erdélyből, igaz, ő ezzel jól járt.

**A. P.:** Még egy pillanatra muszáj visszatérnem a nőkhöz: a kutatás tudományos jellegének tudható be az, hogy a példák tárháza csak kivételesen tartalmaz nőket. Kivételeket természetesen mindig lehet találni, de végül is a lényeg itt az, hogy csak már lezárult sikertörténeteket lehet mérni, a fellelhető anyagok tehát többnyire múlt idejűek. Amit írsz, hogy a könyv nem mér politika által torzított sikert: persze, mert a népszerűsége való alkalmasságot méri, és a politika csak annyiban érdekli, hogy ez a faktor mennyiben torzítható. Azt írja, hogy bizonyos mértékig igen, de egy teljesen alkalmatlan slágert nem lehet mesterségesen feltornáznai a ranglisták élére. Egy közepeset viszont már igen. Viszont nekem olvasás közben mindvégig emlékeztetnem kellett magam arra, hogy egy tudós könyvét olvasom, akinek dolga mérni a sikert, de nem dolga megítélni, hogy az illető megérdemli-e, vagy sem. Egyébként pedig a különbség a rendes meg a gyanús sikerek között csak az volna, hogy míg az előbbi alanyának szakmai fellendülését és sikerét, mondjuk, egy szerinted releváns szakmai díj erősíti, az utóbbiért egy általad nem elfogadott közösség oszt babérokat. De a siker egyetemes törvényei, ha jól értem, nem tesznek különbséget a Nobel-díj meg az Instagram között, ahogy azt sem garantálják, hogy van valami (bármi!),



ami minőségileg egyetemesen megszűri azokat, akiknek kijár a siker. Bár elvileg a blöffölőt kidobja magából a rendszer – de a rossz költőt? Megint a művészet szubjektív voltához érkezem vissza: Barabási megkülönbözteti egymástól a művészeti és a tudományos sikert. Persze azért örültem volna, ha Barabási kétes alakok sikerét is felhossa példának. Lehet, hogy te is, én is valamilyen politikusságot kérünk számon a könyvön, bár nekem elég lenne, ha a félelmetes sikerek megmutatása által az volna még hangsúlyosabbá: nemcsak a művészetben, a sikerben sincs feltétlen minőség.

**T. I.:** Az előszóban beígéri, hogy beszélni fog a celebségről, a talmi vagy teljesítmény nélküli sikerről, de aztán ez valahogy elmaradt. Pedig leginkább ez határozza meg a kort, amelyben élünk: a valóságshow celeb sztárja sikerben, pénzben, ismertségben lazán leveri, mondjuk, egy művészsztárhoz vezető fiatal vagy épp rangidős színészét. Persze itt két különböző közönségről, valóságsszeletről beszélünk: az előbbi tömegsiker, az utóbbi egy jóval szolidabb, szakmailag rangos, de mégiscsak rétegsiker. Barabási többnyire a csupán az adott szakmában elért ismertséget nem tekinti mérhető sikernek. „A siker és a hírnév különböző állatfaj.” A valódi elismertség számára ott kezdődik, amikor az ember kilép a szakmai keretek közül, és már tömegekre hat. Mint Einstein, Steve Jobs vagy Nelson Mandela. De hát ezekkel a példákkal nem tudunk sok mindent kezdeni, ha a saját szakmai életünkre próbáljuk vonatkoztatni. Számomra az sokkal érdekesebb volt, mikor saját szakterületének, a hálózat kutatásnak megfigyeléseit tette közzé a sikerrel kapcsolatban. Például hogy kulcskérdés, hogy a pályakezdő alkotó vagy kutató a hálózat melyik pontján tűnik fel először, egy fontos csomóponton vagy egy kevésbé számon tartott hálózati ponton. Hogy maga a kezdés, a felütés mennyire meghatározza, szinte determinálja a későbbi karriert, akár egy algoritmus-sal bejósolható módon.



Tasnádi István.  
Fotó: Reviczky Zsolt



Adoráni Panna. Fotó: Szarka Zoltán

**A. P.:** Úgy érzem, kicsit elvesztem. Nem találok azt a részt a „Bevezetés”-ben, amelyet említesz, és az sem rémlik, hogy hol beszél arról, hogy a siker az adott szakmán kívüli megjelenésre vonatkozna. Az általuk felállított algoritmusok ugyanis olyan sikereket vesznek alapul, mint például a Nobel-díj, amely a tudományos (és irodalmi) elismerések non plus ultrája. Azt mondod, hogy a siker egyetemes törvényei mégsem egyetemesek? De miért nem? Számomra a valóságshow kontra művész-színház olyan leegyszerűsítő párhuzam, amivel nem tudok mit kezdeni. Te látod magad alkotóként ebben a dichotómiában? Tény, hogy az adott celeb a saját közössége szempontjából sikeres, és az is tény, hogy nem én vagyok az, aki megszabom, hogy milyen szabályok szerint bíráljanak a valóságshow-nézők. De akkor milyen alapon ítélem meg, hogy az ő sikere legitim, vagy sem? Az én olvasatomban ebben a könyvben nem volt szó abszolút értékrendekről. A félreértés abból jöhet, hogy Barabási általa tisztelt életműveket foglalt bele a könyvbe, és nem Kim Kardashianról írt, és ez már csak az ő elitizmusáról árulkodik, arról, hogy – valószínűsítem – „érzelmileg nem tudja elfogadni”, hogy az, amit Kardashian csinál, teljesítmény is lehet. De attól még a siker egyetemes törvényei az általad említett celebekre is igazak kell legyenek, ha a könyv rájuk már nem tér is ki. Vagy várjuk meg, hogy Kim Kardashian is befejezze a pályafutását, hogy igazán mérhetővé váljon a sikere, mint Einsteiné, s utána nyilatkozzunk róla.

**T. I.:** Igazad van, nem a sikerről írta, hogy az adott szakmán kívüli ismertségről szól, hanem a hívnévéről. És időközben arra is rájöttem, hogy nem az „Bevezetés”-ben beszélt a celebekről, hanem szeptember végén a PIM-ben a PesText fesztiválon egy pódiumbeszélgetésen. Érdekes módon épp Kim Kardashian kapcsán említette, hogy majd mindenképpen szót kell ejteni a „teljesítmény nélküli sikerről”, de úgy látszik, ez aztán nem fért bele az időbe. Mondjuk, az is tanulságos, hogy az igazi bulvársikerek sem érnek el mindenkit, például én nem tudtam, kiről van szó, meg kellett kérdezni a lányomat. Ezen a beszélgetésen mondta Barabási azt is, hogy a nulladik törvény: a siker és a teljesítmény két különböző dolog, azaz ha nem vagy hálózatban, a teljesítmény nem váltható sikerre. A teljesítmény a sajátunk, a siker a külvilágról szól, a többiekről, hogy mit jelent nekik a teljesítményünk. Leegyszerűsítve az itt a fő állítás, hogy minden arról szól, milyen „kapcsolatépítő” vagy, azaz „hogy adod el magad”. A recept az, hogy nyüzsgönni kell, partikra járni, díszbemutatókra, és vacsorázni hívni fontos embereket. Szóval minden, amit utálok.

**A. P.:** De hiszen te sikeres vagy! Hogy lettél az, ha utárod a nyüzsgést? És hogyan olvasod a saját sikered a könyv által felajánlott új tudás ismeretében? Én ugyanis minduntalan azon

kaptam magam, hogy próbálom összevetni az olvasottakkal a saját történetem. Eddig is tudatában voltam annak, hogy azok a sikerek, amelyeket eddig elértem, nem csak hozzám köthetőek, nem csak nekem köszönhetőek, de ezt többnyire a privilegiáltságomnak tudtam be. Nem csodálkozom, hogy a politikai szempontokat éreztem erősebbnek, engem ezek a különbségek foglalkoztatnak inkább, bár most már a könyvnek hála azt is látom, hogy milyen egyéb képességek és lehetőségek segítettek ezen az úton. És igen, ahogyan ezeket írom, el is bizonytalanodom, ahogy elbizonytalanodtam olvasás közben is: vajon én sikeres vagyok? De azt hiszem, inkább a sikeres emberek közé tartozónak tartom magam, és ez remélhetőleg nem tűnik nagyképtűségnek, bár az én sikerem kisvárosi siker, underground babér, turizott márkacipő.

**T. I.:** Nagypám falusi kántortanító volt, később iskolaigazgató, megbecsült polgára a közösségének, a megyei lap többször írt róla, egyszer még egy országos lap is. Ő nyilván sikeresnek élte meg magát, úgy tartották számon a közegében, hogy egy „híres ember”, míg van olyan sztárszínész, aki frusztrált és elégedetlen, mert csak itthon ismerik, a nemzetközi porondon teljesen ismeretlen. Ilyen szempontból teljesen szonyilagosa ez az egész, mindannyian egy belső értékmérő szerint éljük meg a saját sikerünket vagy sikertelenségünket. Az Oscar-díjas Nemes Jeles László vagy Deák Kristóf felért a csúcsra a szakmájában, de ha megszólít egy zöldségest a Bosnyák téri piacon, az tutira nem ismeri fel. (Itt is megragadható a siker és a hírnév közötti különbség.) Ha bemegyek egy színházba, ahol az utóbbi években több darabomat is játszották, a portás megkérdezi, hogy ki vagyok, és kihez jöttem. Szinte mindannyian valamilyen szubkultúra local herói vagyunk, még ha az a szubkultúra egy komplett nyelvterület is. *A képlet* arra ad tippet, hogyan lehet esetlegesen szintet lépni (bár ugye nem kecsegtet vérmes reményekkel, hisz a hatókörödet meghatározza, hogy a hálózat mennyire fontos pontján tűntél fel először). Irodalmi Nobel-díjra is csak akkor esélyes egy magyar prózaíró, ha van ismertsége német nyelvterületen, ha van egy erős német kiadója megfelelő lobbierővel.

**A. P.:** Relatív, hogy mi a siker, *A képlet* szabályai kicsiben is működnek szerintem, az ún. local hero típusú sikeres emberek számára is. Engem nem keserített el a könyv, de a mondataidból úgy érzem, mintha téged igen. Én szórakoztatónak éreztem, olvasmányosnak, többnyire tanulságosnak is. És annak, aminek Barabási leírja: tudományos kvázi önségítő könyvnek, amin ugyanakkor gyorsan túltesz magát az ember, hiszen vannak ennél fontosabb dolgok is. Engem egyébként önmagában a siker nem érdekelt, bár felismerem önmagamban azokat a tulajdonságokat, amelyek által mégis odaférek néha a mézesbödönhöz. Ezekért a

felismerésekért élvezetes volt olvasni. A nagynevű díjak szintén nem érdekelnek, s hogy felismerjenek a piacon, az számomra pláne nem tartozik hozzá a siker fogalmához. De mindegyre úgy érzem, hogy fogalmakat kell tisztáznom, elcsúsznak a mondataim, miközben egymásnak írunk, és ebben a mi beszélgetésünkben nekem ez a legtanulságosabb, hogy a gyakran olyannyira egyértelműnek tűnő szavak is elhomályosodnak, s megrekesztik a gondolatmenetet. Ezért a felismerésért meg neked jár köszönet.

**T. I.:** Engem sem érdekel, hogy felismernek-e a piacon, sőt. Még attól is kellemtelenül érzem magam, ha egy híresebb színész barátommal beülünk valahova, és nem lehet két mondatot végigmondani, mert mindig odajön valaki szelfizni és jópofizni. Szóval a hírnév más tézisa, az egyáltalán nem érdekel, de a szakmai siker hiányát rosszul viselném, az hosszú távon elbizonytalanítana. A könyv egyébként nem keserített el, inkább felvillanyozott, mivel érthetővé tett néhány eddig irracionálisnak tűnő jelenséget.

BALUJA PETRA

# LÉTEZIK-E A SIKERESSÉG RECEPTJE?

Mit jelent a színészi siker? Hogyan vizsgálható? Milyen mérőeszközökkel mérhető? A köznapi nyelvhasználatban sikeren egyaránt értünk pillanatnyi örömet, keményen befektetett munkával elért sikert, de akár a kurdarcokból való felállásokat is. A siker elérésére már csak ezért sem adható általános, patikákban kiváltható recept. A színészi siker szintén több összetevőből áll, árnyalt képet mutat, tehát nem tárgyalható a siker-kudarc dichotómiában.

A színházi szakmában a sikeresség követelménye elsődleges. A művész a próbafolyamatban, az előadáson, a díjazásokkal, a kritikai írásokkal azonnali és folyamatos visszajelzést kap a külső, objektív sikeréről, avagy sikertelenségéről. Emellett saját színészi teljesítményéről, vágyairól ő is képet alkot, így alakítja ki saját szubjektív sikerérzetét. Lehet büszke a szépségére, vagy szoronghat annak elvesztésétől, belső küzdelmei lehetnek tehetsége hullámzó állapota miatt, pillanatnyi jó vagy rossz érzéséhez hozzájárulhatnak a függöny mögötti élethelyzetek, de a színházon kívüli privát élet is.

## Miért vált érdekessé a szubjektív siker és a jól-lét a válság után a társadalomtudósoknak, de még a közgazdászoknak is?

A sikert számos tudományterület próbálta feltárni, például a közgazdaságtan, a pszichológia vagy a társadalomtudományok. Komplexitása miatt nehéz definiálni és vizsgálni: többértelmű fogalom, amely függ a társadalom értékpreferenciáitól, sikerideológiáktól, az egyén személyes attitűdjétől. A társadalmi cselekvés különböző területein különböző sikerminták jellemzők: így például mások a mérnöki vagy a *művészi sikeresség* kritériumai. A kortárs kutatásokban azonban felértékelődik a siker mint az étellel való elégedettség és jól-lét értelmezése. Induljunk a Stiglitz–Sen–Fitoussi-jelentéstől,<sup>1</sup> amely a kétezres évek első

felében készült, és a társadalmi fejlődés pontosabb indikátorait volt hivatott létrehozni. Ez azért volt indokolt, mert az elemzők rámutattak arra, hogy a társadalmi fejlettség mérésére általánosságban alkalmazott, GDP adatokra épülő módszerek nem képesek láttatni olyan jelenségeket, amelyek például az emberek jól-létére (szűkebb értelemben véve sikerérzetére) nagy hatással vannak. Egyes kutatók már korábban is kétségesnek tartották a gazdasági teljesítmény kizárólag a GDP-n alapuló statisztikai módszereit. A szubjektív változók – jelen esetben ez a sikert/sikerességet jelenti – bevezetésével pontosabban meghatározható a társadalmi fejlődés iránya, és az emberek jól-létének szélesebb körű, mélyebbre ható megismerésére van lehetőség. A jól-lét jelenleg a gazdasági forrásokhoz kapcsolódik, továbbá a jövedelemhez vagy az emberek életének egyes dimenzióihoz: például hogy érzik magukat, milyen környezetben élnek. A jól-lét mérésének kiemelése azért egyre inkább bevett gyakorlat, mert a GDP-ből származó eredmények és a szubjektív jól-létek között egyre nagyobb szakadék tátong. Például az utóbbi évek gazdasági és politikai téren szünetelő krízisei is kevés összefüggést mutatnak az anyagi jólét csökkenésével. Éppen ezért van szükség olyan statisztikai mérőeszköz kidolgozására, amely az emberi jól-léteket helyezi a középpontba. Mivel a jól-létnek számos dimenziója van, úgynevezett „multidimenzionális” fogalomként utalnak rá, méréséhez komplex módszerre van szükség. Kulcsfontosságú dimenziói a következők: anyagi életszínvonal (jövedelem, fogyasztás, vagyon), egészség, oktatás, egyéni tevékenységek (a munkát is beleértve), politikai képviselőlet és

1 Joseph E. STIGLITZ – Amartya SEN – Jean-Paul FITOUSSI, „A Bizottság jelentése a gazdasági teljesítmény és a társadalmi fejlődés méréséről”, *Statisztikai Szemle* 88 (2009): 3:305–320.

kormányzás, társadalmi és személyes kapcsolatok, környezet (jelenlegi és jövőbeli feltételek), gazdasági és fizikai jellegű bizonytalanság. A szubjektív szempontok számszerű mérése opciót ad arra, hogy az anyagi és jövedelmi helyzeten túlmenően az emberi életminőséget meghatározó tényezőket árnyaltan is megérthessük (Stiglitz–Sen–Fitoussi, 2009).

A *nagy szökés* című kötet (2013) szerzője, Angus Deaton 2015-ben közgazdasági Nobel-díjat kapott. Könyvének címét egy második világháborús filmdrámától kölcsönözte, amely német hadifogolytáborból szabaduló rabok meneküléséről szól. A film történetét Deaton asszociatíván használta fel művében. Értelmezésében a szökés az emberiség menekülése a szegénységből, a nyomorból a jobb élet reményében. Elemzésében a világ országait figyelembe véve vizsgálja a jólét, a jövedelem és az egészségi állapot korrelációját. A siker megközelítésére többféle módot használ, vizsgálatát országok között, tehát makroszinten végzi, és innen vezeti le a sikeresség fogalmát. Mindeközben szigorúan elkülöníti egymástól a boldogság és az étellel való elégedettség terminusát: a boldogság egy érzés, az étellel való elégedettség viszont megfontoláson, racionalitáson alapszik, az élet értékelése.

Ebben a témakörben az OECD is készített felmérést, ez volt a „Better Life Index – Country Reports”. A Better Life Index egy összetett mérőszám, amely tizenegy jól-léti (well-being) dimenziót vizsgált harminchat országra vetítve, nyolcvannyolcezer fővel, 2011–2016 között. Ennek alapján az OECD – Deatonnal ellentétben – az étellel való elégedettséghez sorolja a pihenés érzését, a büszkeséget és az örömet is. Néhány kutatásban megfigyelték, hogy a szubjektív boldogság, az étellel való elégedettség és az egészségi állapot egyre meghatározóbbak, és a rangsorolások lelegején szerepelnek. „A siker tehát mást és mást jelenthet eltérő korok, kultúrák, rétegek, csoportok és egyének számára: egybeolvadhat anyagi sikerrel, jelentheti a társadalmi pozicionális emelkedést, a magasabb státuszt, az ezzel összefüggő vagy ettől független társadalmi elismerést, vagy a teljesítménnyel való belső elégedettséget, a felnőtt szerepek megvalósulását s még sok egyebet.”<sup>2</sup> (Icheiser és Mannheim is ezekre jutnak alapvetően a pszichológiában.)

### Kísérlet a színészi siker „anatómiájára”

Az utóbbi években a társadalomtudományok jól-lét vizsgálataiban a fentiekkel összefüggésben elmozdulás figyelhető meg a kvantitatív (objektív) vizsgálati módszerek irányából a kvalitatív (szubjektív) jellegű mérési módszerek felé. Továbbá a korábbi vizsgálatoktól eltérően, amelyek elsősorban a makroszintű sikert vizsgálták, ma már jellemzőbb a siker mikroszintű vizsgálata. A színház sok tekintetben sajátos szervezeti kultúrájában ez azt jelenti, hogy a külsődleges elismeréseken, díjakon, kitüntetések, szerepajánlatokon, a népszerűség növekedésén,

a színészek közötti, státuszokban leírható rangsorokon felül vizsgálendő a színészek bevallott elégedettsége, sikerérzete is. Tehát a művészeti sikert is az említett szubjektív változókkal lehet pontosabban leírni.

Az étellel való elégedettség Deaton és Kahnemann értelmezésében<sup>3</sup> egy racionalizálhatóbb fogalom. Ez a „külső” vagy „objektív” sikert jelenti, hiszen ezek szükségesek a pályán való vertikális emelkedéshez (például népszerűség, filmszerepek, díjak, szakmai és kritikai elismerés, közönség visszajelzései). A sikernek ez a vetülete tehát a „másokhoz való viszonyításon” keresztül fogalmazódik meg. A Deaton által meghatározott boldogsághoz, vagyis a szubjektív érzelmi jól-léthez viszont „belső” vagy „szubjektív” sikerérzet is szükséges. Vagyis harmonia, egyensúly, a munkával való belső elégedettség, a színész saját elvárásainak történő megfelelés, például a család és a munka összhangjának megvalósítása, a színpadi szerepekben való feloldódás, szerepek által szerzett önismereti fejlődés, színházi hivatástudat. Deaton hármas tipológiája mentén mondhatjuk, hogy a külső sikernek (life-evaluation) a szakmai siker mellett számos más összetevője is van, ezért az összevetendő az érzelmi jól-léttel, a hivatástudattal, de lényegében bármivel, ami a színésznek belső boldogságot hoz és okoz. A skála a pillanatnyi sikertől kezdve a szakmai elégedettségen és az önismereti fejlesztésen át a teljes értékű életig, tehát az önmegvalósításig – mint a Maslow-piramis csúcsáig – tart. A külső siker és a belső sikerérzet összehangoltságát jelzi a munka és a család/párkapcsolat egyensúlya, a barátokkal, kollégákkal való örömteli szeretetkapcsolatok köre is. A színészi szakma (de természetesen nem csak erre a munkára érvényes a kijelentés) mentálisan, érzelmileg megterhelő, így a belső elégedettségnek további feltétele a megfelelő regeneráció és relaxáció. Ez tartalmazhat egyéni megoldásokat, de kollegiális, baráti körben is zajlik, adott esetben előadást követően a színészbüfében. A belső siker elvitathatatlan része az alapvető anyagi biztonság érzete, a kudarckezelés és az abból való építkezés képessége. A színész sikeréhez tehát az alábbi hívószavakat kapcsolom: a színház örömet és inspirációt ad, érzelmi biztonságot nyújt, melegséget, otthont jelent. Intimitás, bizalom a társas és kollegiális kapcsolatokban, önmegvalósítás, hivatás, küldetésstudat, az élet céljának és értelmének definiálása. Ennek mentén a life-long learning, vagyis az élethosszig tartó tanulás tekinthető a siker egyfajta karrierdefiniójának nemcsak színészetben, de minden szakmában egyaránt. Ezért a siker eredményesebben írható le az objektív és szubjektív mérési szempontok és módszerek együttes alkalmazásával. A színészek érzelmi és objektív sikerei komplex jelenségek, amelyekben egyformán értékes a pillanat eufóriája, az érzelmi jól-lét és a kitartó szakmai munka, valamint a mentális önfejlesztés.

3 Daniel KAHNEMAN – Angus DEATON, „High income improves evaluation of life but not emotional well-being”, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, September 21, 2010; <https://doi.org/10.1073/pnas.1011492107>.

2 VÁRINÉ SZILÁGYI Ibolya – SOLYMOSI Zsuzsanna, szerk., *A siker lélektana* (Budapest: Új Mandátum, 1999), 56.

Szempontok	Külső siker (life-evaluation)	Belső siker (emotional well-being)	Külső és belső siker (life evaluation + emotional well-being)
Asszociációk	szakmai sikerérzet, vertikális emelkedés, presztízs, színházi kollektíva (Yalom-féle „mi tudat”) hagyományos karrierfogalom	life-long learning, önismeret, siker/kudarc megélése, örömréztet, boldogságérzet, lelki harmónia, hivatástudat, társadalmi hasznosság új típusú karrierfogalom	színházi és emberi létszerepek együttes sikerei
Mérési módszerek	kvantitatív, adatok, statisztika, jövedelem, makroszintek	kvalitatív, interjúk, beszélgetések, mikroszintek	kvantitatív és kvalitatív, objektív és szubjektív, makro- és mikroszintek

# JOBB, HA VAN, MINT HA NINCS

Béres Attila, Mácsai Pál, Szabó György és Wessely Anna a sikerről

Milyen értelmezései lehetnek a sikernek? Kit milyen siker motivál? Mik a siker fokmérői egy vidéki kőszínházban, egy budapesti művészszínházban és egy kortárs összművészeti befogadóhelyen? Lehet-e sikeresnek nevezni egy előadást, amelyről felháborodott nézők vonulnak ki? Kinek áll érdekében az olcsón vásárolható elemekből összetákolt siker? És miért ilyen sikerorientált a fenntartó állam? A kerekasztal-beszélgetést KOVÁCS BÁLINT moderálta.

– *Unalmas a definícióval kezdeni, mégis muszáj megkérdezni: számotokra mit jelent a siker? Szerintem talán kétféle siker jut az ember eszébe először: az egyik a szakmai siker, ha valami az alkotók szerint jól sikerül, a másik, ha egy előadásra sokan bejönnek, az sok pénzt termel, és nagy a taps a végén.*

**Béres Attila:** Hogy egy előadásra sokan bejönnek, sok pénzt termel, és nagy a taps, az máris a siker nem egy, hanem három, egymástól különböző fajtája.

**Szabó György:** Valóban nagyon sokféle siker van, már csak azért is, mert mind mást csinálunk. Számomra az a siker legfontosabb formája, amikor a mű és a közönség között kontaktus tud létrejönni. Nem a tapsra gondolok, hanem arra, hogy akik ott vannak, képesek kapcsolatot teremteni azzal, ami előttük folyik. Ezt soha nem kötöttem össze a nézőszámmal, nem véletlen, hogy mindig is taoellenes voltam, mert ha a nézőszámra figyelünk, és nem erre, akkor az az ilyen fajta siker ellen hat.

**Mácsai Pál:** A siker túl tág fogalom, szerintem beszéljünk most csak az előadói sikerről. Ha az ember a nyilvánosság elé áll, akkor szüksége lesz a tetszésre, a közösség igenlésére. Akkor is, ha csak öt ember látja. Az, hogy a produkciója tessen másoknak, kell ahhoz, hogy ő maga is érdemlegesnek, fontosnak és valamirevalónak érezze, amit csinál, és viszont: ha neki nem fontos, másnak sem lesz az.

**Sz. Gy.:** Fontos kérdés, hogy milyen utakat nyit meg a siker, és azokon végig tudunk-e menni. Fel tudjuk-e használni a közönség a siker által elnyert figyelmét arra, hogy kipróbáljunk valami mást? A siker útjelző, ami, ha jól tudjuk kiaknázni, segíthet a céljaink elérésében.

– *Szokás egyáltalán nyíltan a sikerről beszélni a művészszínházakban? Elfogadja a művelt közönség, ha az Örkény Színház azt mondja, „a sikerre törekszünk”? Nem köti ezt a szót inkább a kommerszhez?*

**B. A.:** Nem. Sznob attitűd, hogy a siker szar. A siker és a kudarc velejárója annak, amit az ember csinál.

**M. P.:** Színészként külön venném a sikeres és a művészi-leg hasznos feladatokat, mert ezek csak félig fedik egymást.

Volt olyan munkám, amelyik egyáltalán nem volt sikeres, sőt, bukás volt, szakmailag mégis roppant hasznosnak éreztem: a belső térképemen kiemelkedik, pedig alig akarták nézni. És olyan produkció is volt a pályámon, amit szívesen elfelejtene, mégis sokan akartak nézni, így akár sikeresnek is lehetne nevezni. A színész minden esetben szereti, ha az embereknek tetszik, amit csinál: ha pozitív érzelmekkel, elfogadólag, sőt, akár lenyűgözötten viszonyulnak hozzá, elismerik a kivételenségét. Azt hiszem, ebben nincs kivétel, ezt minden színész igényli, még akkor is, ha időről időre részt vesz olyan önépítő produkciókban, amelyekkel ilyesmi nem jár együtt.

Néhány extrémén öngyötrő esetet és igazán köldöknéző műhelyt kivéve nehéz elképzelni, hogy egy színházi produkció bármilyen konstrukcióban – független, állami, magán-, befogadó-, művész- vagy népszínházi – ne akarna tetszeni. Ha pedig tetszik, az tisztán érezhető az előadásszámban, nézettségben, a taps hangerejében, a nézővel való kommunikáció intenzitásában. A sikert az előadó-művészet minden ága igényli, mert az előadásokat nem magunknak csináljuk, hanem valamit el akarunk mondani velük, és mindenkinek fontos, hogy a néző tetszése, ragaszkodása, elismerése és öröme visszaigazolja, amin dolgozik.

Számomra az a kérdés, hogy valami miért sikeres: egy mű finom, mélyreható elemzése, a színpadi kapcsolatok rétegzettség, a megvalósítás gondolatgazdagsága, a színészi jelenlét intenzitása – és így tovább – miatt, vagy egyszerűen azért, mert kész patentekkel, a szakmai trafikban vásárolható hatáselemekkel érzelmeket kelt a nézőtérén. Ez pedig izlés kérdése. Sokszor hallottam azt a mondást, hogy „a sikerrel nem lehet vitatkozni”. De lehet, sőt kell. Van nívós és nívótlan siker, van olcsó és megszenvedett siker. Eszembe jut *Az arab éjszaka* című, színészilag igazán nehéz előadásunk. Felháborodott nézők mentek ki a nézőtérrel, lefelezt nézőtér előtt játszottunk, nekünk mégis mérföldkő volt.

– *De a szó legegyszerűbb értelmében azt mondanád, Az arab éjszaka nem volt sikeres előadás?*

**M. P.:** Nem. És de. Egyesek utálták, a mi számunkra pedig fényes siker volt.



Mácsai Pál



Szabó György

– Beszéltél a trafikban vásárolható panelekből felépített sikerről. Lehet azt mondani, hogy van olyan siker, ami a francnak sem kell?

**B. A.:** Nem, ilyet nem lehet mondani. Az argentin szappanoperák nézettsége is tiszteletre méltó. Pintér Tibor lovas színháza valószínűleg nem az én gondolkodásmódomat tükrözi, nem érzek vágyat, hogy megnézzem, de tisztelem, hogy sok tízezer ember nézi meg. A színház halála, ha csak az elitizmusra koncentrálnak. Egy sportarénában rendezett előadás tizennégyezer embernek okoz valamiféle örömet. Nem biztos, hogy ez ugyanaz az öröm, mint amit *Az arab éjszaka* nézője érez, de az is valószínű, hogy az Aréna közönségének az utóbbi nem is okozna örömet. A siker kategóriánként és területenként mást és mást jelent. Mást jelent a siker Budapesten és Miskolcon.

– És mi van a dolog morális vetületével? Ha egy bikaviadalt vagy akár egy háborús közvetítést néznek sok százezren, azt a sikert is tisztelni kell?

**B. A.:** Történetek színpadi sikeréről beszélünk, és nem reális katasztrófahelyzetekről. Egy csupa giccs, hatásvadász, borzadály zenés előadás közönségsikere sajnos ma már csupán marketingkérdés. Nyilván nem szabad lenézni azokat a nézőket, akiknek ez tetszik, de természetesen az előadásról magáról szigorú véleményt szabad és kell is megfogalmazni. És ez a vélemény valóban az, hogy kell a francnak. De az is fontos kérdés, hogy mi a szakmai siker. Sajnos sok esetben az is előre borítékolható, hogy szakmailag mi lesz sikeres, és mi nem, de ez inkább az újságírókat jellemzi.

**M. P.:** Fontos lenne, hogy az újságírók se legyenek sznobok.

– Azok vagyunk?

**M. P.:** Hol igen, hol nem. Gyakrabban azok. Ugyanakkor az általam sem szeretett tao (megjegyzem, azt sem szerettem, ahogyan megszüntették) is összemosta a színházművészetet és a szórakoztatóipart, holott a kettő, még ha a szórakoztatóipar használ is színházi eszközöket, csöppet sem azonos. Ez probléma, és itt felelőssége lenne a politikának, hogy finanszírozásban is megkülönböztesse a kvalitást a bővítől.

**B. A.:** Egy vidéki nagyvárosban bevetheted az összes marketingeszközt, kitehatsz tíz óriásplakátot, reklámozhatsz a liftekben és a villamoson, és írhat az előadásról bármit az újságíró, mindez semmit nem számít. Kizárólag az a fontos, hogy a néző azt mondja a szomszédjának, hogy ez jó, ezt nézd meg. A siker mércéje a közönség, amelyik megnézi az előadást. A fontos az, hogy az a kérdés, amelyet feltettünk az előadással, válaszra érett-e azokban a nézőkben, akiknek elmeséltük a történetet. Ha igen, az siker. Az előadás milyensége a befogadóban mérhető.

– Ha nem vagyunk sznobok, azt is mondhatjuk, hogy ugyanannyit ér a kommersz bulvárelőadás sikere, mint *Az arab éjszakáé*?

**B. A.:** Nem ezt mondtam, hanem azt, hogy aki a kommersz előadást nézi meg, ugyanolyan éhes valamire, mint a másik előadás nézője, de ő valamiért ezt kívánja.

**M. P.:** Hogy ki melyik sikerre vágyik, alkat és ízlés kérdése. Az ízlés bizonyos dolgokat enged, másokat nem, egyes eszközöket vonzóvá, másokat kínossá, gyakran egyenesen röhejessé tesz számodra, miközben lehet, hogy mások szívére meg épp az hat. Ilyenkor jobb önmérsékletet tanúsítani, nem pedig lenézni, aki azt az előadást szereti: az én sorsom, neveltetésem, iskolám mások, mint az övéi. Mindenesetre a sikerről azt el lehet mondani, hogy jobb, ha van, mint ha nincs. Ahogy pénzügyi siker is jobb, ha van: a művészszínházak három lábon állnak, az állami támogatáson és a taopótlékon kívül a jegybevétel is fontos. Persze a telt ház sem mond el mindent egy előadásról. A taps is érdekes kérdés: Magyarországon a színházi kultúrának része az ütemes hálálkodhatnék a nézőtérén.

**Sz. Gy.:** A kontaktus nagyon fontos a közönséggel: sokat el-  
árul egy előadásról, hogy le tudja-e kötni a közönséget. Amikor  
még a Petőfi Csarnokban dolgoztam, onnan tudtam, jó-e az elő-  
adás, hogy recsegett-e a tribün, fészkelődtek-e a nézők. Ha nem,  
akkor jó úton voltunk. Ugyanez működik a Trafóban is.

**M. P.:** Az Örkényben nemrég volt nézőtérccsere, pont azért  
is, mert a székek nemcsak kényelmetlenek voltak, de recsegték  
is. Folyamatos zajszemétkben játszottunk, csak a legsűrűbb pil-  
lanatokban volt igazi csend: előadásonként kétszer-háromszor  
néhány másodpercig, amikor minden néző mozdulatlanul ült.  
Amikor beszerelték az új, fémből készült, recsegésre eleve kép-  
telen székeket, eleinte nem értettük, mi történt; olyan élmény  
volt minden előadás, mint a főpróba, ahol még nem ül bent  
senki. Mintha hiányzott volna egy érzékszervünk. Újra kellett  
tanulnunk a nézőtérhasználatot, a visszajelzések értelmezését.

– *Attila, említetted, hogy mást jelent a siker Budapesten és  
Miskolcon. Mire gondolsz?*

**B. A.:** Az ország Budapest-központúsága hatványozottan  
igaz a színházi világra. Csak példaként: a végzős egyetemisták  
Budapestre akarnak szerződni, a vidéki városok jelentős színé-  
szei közül sokan Budapestre vágnak. Ilyen helyzetben nehéz  
egy vidéki nagyvárosban színházi műhelyt építeni. Mindennek  
ellenére mi Miskolcon ezzel próbálkozunk. És ha már a siker-  
ről beszélgetünk, mondhatom, hogy a próbálkozásunk mutat  
sikeres jeleket. Ezért is fontos visszaigazolás számunkra az, ha  
Budapesten siker egy-egy bemutatott előadásunk. Hiszen pél-  
dával a kritikusok nagy része is csak Budapesten tudja megnéz-  
ni az előadásainkat.

– *Én úgy látom, a magyar kultúrpolitika alapvetően sikerori-  
entált: a közsínházak normatív támogatásának egyik legfőbb ele-  
me a nézőszámot illető elvárás teljesítése. Máshol is ez a jellemző?*

**Wessely Anna:** A német nyelvterületen úgy használják a  
siker szót, ahogy mi. Amerikában viszont tisztán gazdasági-  
lag tekintenek a 'success' szóra, két fontos tanulmány is elem-  
zi a Broadway sikertényezőit: csak az számít, mennyit hoz be  
az előadás, és ez több-e, mint amennyit befektettek. Bár ott  
is felmerül, talán van olyan is, hogy szakmai siker, viszont a  
*New York Times*nak, hiába nevezik a kritikusait a „Broadway  
henteseknek”, semmi hatása nincs: a közönség tetszését csak a  
*New York Daily News* jelzi. De a sikerről azért is nehéz beszélni,  
mert a társadalmak tagoltak, erős műveltségi és tapasztalatbeli  
különbségekkel – persze hogy mindenütt mást jelent a siker.  
Nemcsak abban a dimenzióban, hogy vidéki vagy budapesti  
színházról van szó, hanem abban is, hogy egyáltalán ki jár szín-  
házba, és mit vár tőle. És akkor az egyéni ízlésről még nem  
is beszélünk. Vagy arról, hogy akármilyen vacak egy előadás,  
ha egy körülrajongott színész vagy színésznő szerepel benne,  
mégis mindenki örül, hogy láthatta, és az is nagy siker lesz.

**Sz. Gy.:** A siker címkéz: a sikeres helyre érdemes vissza-  
menni, mert ott kaptam valamit. Viszont a sikerorientáltság  
miatt – amit a tao is megkövetelt – az a terület kezd el növe-  
kedni, ahol könnyen le lehet aratni a sikert. Így a tao miatt a  
kommersz sokkal jobban fejlődött, mint a színház többi ága.

– *Mióta olyan a magyar kultúrpolitika hozzáállása a siker-  
hez, mint ma?*

**W. A.:** Nagyon sokáig nem ez volt a jellemző. Az államszo-  
cializmus idején minden megyei tanácselnök presztízséhez és  
elfogadottságához kellett, hogy ne hagyja bedőlni a színházat,  
és kiharcolja a pénzt a folyamatos működéséhez; inkább min-  
denhonnan vonjuk el a pénzt, csak legyen színház. A kultúrpo-  
litika morálisan gyakran nehezen igazolható döntésekből áll.  
Gondoljunk arra, hogy a magyar lakosság jelentős százaléka  
életében nem tette be a lábát a Magyar Állami Operaházba,



Béres Attila



Wessely Anna. Fotók: Greskovits András

és nem is fogja, miközben hihetetlenül költséges a fenntartása. Milyen megfontolásból gondoljuk mégis úgy, hogy elfogadhatatlan lenne a magyar operajátszás megszűnése, és pont az Ybl-épületre van hozzá szükség? Az ilyen döntések mindig azt mutatták, hogy senki sem mer igazán kultúrpolitikát csinálni, mindenki csak túlélésre játszik, a döntéseket senki sem vállalja.

Mivel lehet igazolni, hogy nem kórházakat vagy iskolákat, hanem színházakat vagy alanyi költséket támogatunk? Meg lehetne indokolni, de soha nem teszik meg. Vagy lehetne azt is mondani, hogy mindenki megfizetheti magának azt a kultúrát, amilyenre szüksége van. És aki igazán szereti az operát, az csinálja azt, amit az amerikaiak, ahol a montanai család egyszer az életben elutazik New Yorkba, két évre előre megveszi a jegyet annyiért, amennyiből egy autót is vehetett volna, de utána elmondhatja, hogy volt a Metropolitan Operában. Ez is egy stratégia. A Magyar Állami Operaháznál a költségek százalékában valamivel kevesebbe kerül az államnak a Volksoper támogatása, még kevesebbe a Scala, és egészen minimális a Metropolitan Opera állami támogatása.

**M. P.:** A Metropolitan a jegyárak miatt működik?

**W. A.:** Igen, az irgalmatlanul drága jegyek miatt. Azaz mondhatjuk, hogy kizárunk nagyon nagy embercsoportokat, és mondhatjuk azt is, hogy Magyarországon ennyiért senki sem jönne be.

**B. A.:** A rendszerváltás legnagyobb továbbvitt eredménye pont az, hogy megmaradt az állami kultúrafinanszírozás. Csak az a nehéz benne, hogy sosem találni olyan vezetőt az állam részéről, aki nem önmegvalósítani akar, hanem csak biztosítani akarja a kultúra működését. A kelet-európai színházak halála lenne a nyugati rendszer. Lehet demagóg módon mondani, hogy azt a pénzt, ami miatt egy színházjegy nem harmincöt-ezer forint, csak háromezer-öt, miért nem a kórházaknak adja az állam, de az erre szánt pénz mindenkié.

**W. A.:** John Rawls igazságosság-elmélete szerint közpénzt csak olyasmire lehet kiadni, ami a legrosszabb helyzetűek pozícióján is javít. Javíthat a többiekén is, de az övékén is javítania kell. A színháztámogatás nem ilyen.

**M. P.:** Miért?

**W. A.:** Mert a legrosszabb helyzetűek soha nem mennek színházba, és soha nem is fognak tudni színházba menni.

**B. A.:** De lehet, hogy eljön az a szociális munkás, aki a legrosszabb helyzetűekkel foglalkozik, és attól, hogy látja a *Hamletet* az Örkényben, másnapra gazdagabb lesz a gondolkodása, vagy egyszerűen csak új impulzusokat kap, és újult erővel tudja végezni a munkáját. Ami azokra is kihat, akik soha nem fogják látni a *Hamletet*.

**W. A.:** Ezt szeretjük így gondolni. De nem így van.

**Sz. Gy.:** Azt mondják, Magyarországról elment egymillió ember. És ezek között nagyon sok olyan van, akiknek szólna a színház. Kérdés, hogy ha a siker valamennyire kapcsolatban van a nézőszámmal, akkor emiatt mennyire mozdul el a színházvezetői stratégia. Ugyanannak a vékonyodó rétegnek szólunk, vagy megpróbálunk nyitni egy másik réteg felé?

– *Része a sikerre törekvésnek a közönségrétegek tágítása? A tájolás elmaradottabb térségeken, a hátrányos helyzetűek elérése?*

**M. P.:** Az elmúlt években anyagi okokból nem tudtuk elvinni az előadásainkat, bár várok változást a tao megszűnésétől: eddig muszáj lett volna drágán adni az előadásainkat, mert nem fért bele számunkra a bevétel- plusz taokiesés – ezt így együtt viszont senki nem tudta volna megfizetni. Vidéki, hátrányos helyzetű felnőttközönséggel nincs kapcsolatunk, de középiskolásokkal nagyon is van, az IRAM programon keresztül. A hátrányos helyzetű közösségek nagyon kis százalékát jelentik a közönségünknek. A középiskolások természetesen sokan vannak, az éves közönség tíz-tizenöt százaléka áll középiskolás csoportokból, és ezeknek alig öt-tíz százalékáról tudom, hogy nem elitgimnáziumokból jönnek – de bármilyen középiskolába járni még mindig messze van az igazi hátrányos helyzetűtől.

**B. A.:** Törekszünk a közönség tágítására. Példa volt erre a *Chicago*, amelynek Ullmann Mónika és Szinétár Dóra játszották a főszerepeit. Ennek híre ment Miskolcon, és azok is el akartak jönni az előadásra, akik nem igazán járnak színházba: az Avas távolabbi része, a számozott utcák lakói. Illetve nálunk is erős a középiskolás jelenlét, abból is adódóan, hogy a nyilvános főpróbákat eladtuk a legnagyobb miskolci gimnáziumnak, és ebből fakadóan még további iskolák jelentkeztek, hogy nekik is kell. Kétszer annyi diákberletünk van, mint ahány felnőtt. Emellett Miskolcon volt kísérlet elérni a hátrányos helyzetűeket, de nem járt sikerrel a kezdeményezés. Ellenben ez a törekvésünk az elmúlt idők tapasztalatát leszűrve hatványozott erővel folytatódik idéntől.

– *Lehet a sikernek negatív oldala?*

**M. P.:** Lehet. Régi szöveg, hogy „ne hidd el a rossz kritikát, mert akkor elhiszed a jót is”. És valóban: láttam már tönkremenni tehetséges színházi embert egyetlen túl korán jött, túl lelkes kritikától. Meghülyült tőle, és sosem jutott vissza eredeti önmagához. A sikert kételkedéssel és önfegyelemmel kell kezelni. És sehová nem visz, ha magára a sikerre törekszel – az biztos szátkutca.

*A beszélgetés résztvevőiről: Béres Attila rendező, a Miskolci Nemzeti Színház igazgatója, az Operettszínház vendégrendezője; Mácsai Pál színész, rendező, az Örkény Színház igazgatója; Szabó György a Trafó menedzser-igazgatója; Wessely Anna szociológus, művészettörténész.*

HIRDETÉS



**SZÍNHÁZ.NET**

- ♦ KRITIKÁK: Kurázi és gyerekei (Narratíva), Angels in America (Müpa), INtra-EXtra (Kolibri), János vitéz (Budapesti Operettszínház), Amit akartok (Szkéné), Lady Chatterley szeretője (Dollár Papa Gyermekei), A legyek, Lót – Szodomában kövérebb a fű (Örkény), Bánk bán, Tartuffe (Katonai), Anya szeme fénye (Pintér Béla és Társulata), A vágó (Radnóti), Koldusopera (Budaörsi Latinovits Színház); tánc: Wonderland (Duda Éva Társulat), Sacre (Badora Társulat), Rómeó és Júlia / Carmina Burana (Pécsi Balett), IZP- és IKF-táncestek
- ♦ INTERJÚK: Kaszás Gergő, Rajkai Zoltán
- ♦ DRÁMA: Elfriede Jelinek: Állatokról (Halasi Zoltán fordításában)

# PRÉSBEN

Beszélgetés a k2 társulat vezetőivel, Benkó Bencével és Fábíán Péterrel

Milyen típusú kényszerek terhelnek ma egy független társulatot? Ha ezt a kérdést feszegetjük, 2019-ben a k2 csapata lehet az állatorvosi ló. A társulat él, működik, de erősen függ a ma bizonytalan pályázatoktól és a meghívásoktól. Mennyiben eredményez ez bemutatókényszert, és mennyiben limitálja a nyílt színpadi fogalmazást? Hogyan lehet összeegyeztetni a termelést és a kísérletezést? Szabad-e ma pályakezdőként visszautasítani egy felkérést? Mit jelent a k2 előadásaiban a politika: hatalmi kérdéseket, aktuálpolitikai gegeket, új színházi látásmódot? PROICS LILLA interjúja.

– Együtt végeztetek Kaposváron, majd megalapítottátok a k2-t, egyre ismertebbek vagytok – egy olyan (színház)történeti pillanatban, amikor független színházcsinálóként pályán maradni is nehéz, nemhogy elindulni egy társulattal. Mi a titkotok?

**Fábíán Péter:** Nincs titkunk, egyszerűen belevágtunk. Utána már csak melózni kellett. A belevágás különben nem egy hirtelen támadt elhatározás volt, hanem úgy alakult, hogy az egyetemen lehetőségünk volt kitalálni és kipróbálni, hogyan dolgozunk együtt. Ez abszurd módon abból fakadt, hogy átmenetileg nem működött a képzés, ugyanis amikor harmadévesek voltunk, lecserélték az egyetemi szakunk vezetését. Akkor egyébként nem is terveztünk hosszú távra, csak jobb híján kezdtünk el magunk dolgozni, aztán azt vettük észre, hogy egészen összeszoktunk. És igen, egyetértek, a függetleneknek nagyon nehéz. Ha diplomaszerezés után éveken át szabadúszóként rendeztünk volna, és most akarnánk megalapítani egy társulatot, sokkal nehezebb lenne, ha egyenesen nem lehetetlen.

**Benkó Bence:** A társulat megalapításának megvolt az a könnyedsége, hogy vettünk egy lendületet, dolgozni kezdtünk azzal a tudattal, hogy ha nem megy, ha nem érezzük magunkat jól, bármelyik pillanatban abbahagyhatjuk – az egyetem után természetes érzés a lesz, ami lesz. És ez a szabadság nemcsak nekünk volt fontos, hanem a társulat többi tagjának is, bár éppen most történtek meg az első jelentős változások azzal, hogy Boros Anna és Horváth Szabolcs távozott, amit nehezen élünk meg, ugyanakkor ez afféle felnőtté válást is jelent.

– És miért nem akartatok valamelyik kőszínházba menni?

**F. P.:** Mert nem hívtak minket.

**B. B.:** Hozzá kell tenni, mivel Kaposváron színészosztályba jártunk, nem is voltunk ismert pályakezdő rendezők, amikor végeztünk. Igaz, ez Budapesten máig így van, itt még egyetlen színháztól sem kaptunk felkérést, ami aligha személyes, inkább a két egyetem helyzetéből adódó „leosztásból” fakad. Egyébként sokkal nehezebb dolgunk lett volna, ha társulat nélküli rendezőkként vágunk neki a pályának; ráadásul annak a szabadságnak, amit a munkában kerestünk, pláne így volt realitása. És azóta is így van: magunk tervezhetjük meg, mikor, hol, hogyan és miről szeretnénk előadást csinálni.

**F. P.:** Kezdeként írtunk egy működési szabályzatot – nem tudom, kinek az íróasztalfőkjába kerülhetett –, aztán az idők során spontán módon alakult ki, kinek mi a kötelessége és a joga ebben a csapatban. Bár igyekszünk minden taggal tartani a folyamatos párbeszédet, ha mi ketten kilépnénk, a k2 megszűnne.

**B. B.:** Ami nem azt jelenti, hogy mindent mi döntünk el – így például az évadterveket, a vendégrendezőket, a vendégszínészeket is megbeszéljük a társulat tagjaival. Családiasnak mondható viszonyok közt működünk, aminek kialakult a rendszere.

– Mitől lennétek jobb helyzetben?

**B. B.:** Szerintem erre te is tudod a választ.

– Ha lenne egy biztos és nagyobb költségvetés?

**B. B.:** Az ide évad pénzügyileg végül jól alakult. Viszont nagyot lendítene a társulat működésén, ha azt a két lányt, akik most barátságból egyeztetnek és végzik az adminisztrációt, teljes munkaidőben foglalkoztathatnánk. Ők jelenleg nem kapnak fizetést, nélkülük viszont végünk van. Borzasztó helyzet, és egy idő után tarthatatlan.

**F. P.:** A másik, ami ugyancsak az anyagiak függvénye, hogy eleinte hét színész alkotta a társulat magját, most csak öten vannak. Nagyon jót tenne, ha újra heten lennének, ami pillanatnyilag elképzelhetetlen.

**B. B.:** Ezt akkor tudnánk megvalósítani, ha legalább kétszer annyi támogatást kapnánk, mint amennyit most.

**F. P.:** Ráadásul, ahogy sok hasonló formációt, minket is nyomaszt a bemutatókényszer – nyilván mi döntjük el, hány bemutatót vállalunk, de ha keveset, akkor végünk van.

**B. B.:** Mindezek következtében minden játszóhely túlterített, egyre nehezebb színpadra jutni a kész munkákkal, és egyre feszültebb és konfliktusokkal teli helyzetben mozgunk mindnyájan.

– Mit éltetek meg sikernek?

**B. B.:** A legnagyobb sikernek azt a tyúklépésekben előrehaladást gondolom, amelynek következtében még mindig vagyunk és dolgozunk. Ugyancsak sikernek gondolom, hogy kőszínházakba hívnak minket, pláne ha odaengedik az egész



Benkó Bence és Fábrián Péter. Fotó: Éder Vera

csapatot. Persze ezek önmagukban talán nem is sikerek, csak jó visszajelzések arra, hogy másokat is érdekel, amit csinálunk.

**F. P.:** Vannak olyan sikerélmények, amelyek olyanok, mint a drog: ha rendesen átdolgozzuk a próbaidőszakot, és az adott előadás úgy hat a közönségre, ahogy azt várjuk, netán még jobban is. Ezen túl pedig igyekszünk nem konzerválni magunkat és azt, ahogy dolgozunk – vélhetőleg ez az oka, hogy még mindig működünk társulatként –, mert van bennünk egy olyan szándék, hogy provokáljuk magunkat is valami tartalmi vagy formai újdonsággal. Ez lehet, hogy a külvilágnak nem észrevehető, de nekünk fontos ez a törekvés, hogy ne ismételjük önmagunkat. A legnagyobb siker, hogy ez még mindig ambicionál minket. És akkor a kudarcokról is kellene beszélnünk... Mi egy kicsi társulat vagyunk, úgyhogy amikor elmegy egy színész, azt magamra veszem. Hiába tudom az agyammal, hogy ez a dolgok rendje, de amikor a társulat egy régi tagja feláll, az valahogy mégiscsak veszteség, mégiscsak azt mutatja, hogy nem éreztem meg időben, mi a baj.

– És ki jut eszetekbe a társulattól, ha egyvalakinek a sikerét kellene megnevezni?

**F. P.:** Az eddigi rövid pályámon a legcsodálatosabb, amit megfigyeltem, Piti Emőke fejlődése. Korábban nagyon zárkózott volt, ami sok mindenben gátolta is. Az első két évad próbáit jégpáncélban töltötte, és mindig csak a főpróbahéten mutatta meg, hogy belül mit próbált addig. Ez rengeteg feszültséggel járt, de egyszer csak eldöntötte, hogy változtat ezen. Előtte is erőteljes színésznő volt, de amit azóta csinál,

az egészen döbbenetes. Azelőtt például nem tudtam, milyen fergeteges humora van.

**B. B.:** Ugyanezt mondtam volna, csak rövidebben.

– *Hány előadást tudtok megcsinálni egy évadban?*

**F. P.:** Az előző évadban volt az eddigi legtöbb. Ha csak a k2-ről beszélünk, akkor hat bemutatónk volt, ha azzal együtt, amit máshol is csináltunk, akkor tíz. Ez nagyon ártalmas volt, nekem sok minden ráment.

– *Nem lehet nemet mondani?*

**F. P.:** Hát, nyilván úgy álltunk hozzá, hogy fiatalok vagyunk, miért pont ennek vagy annak mondjunk nemet – pedig meg kell tanulnunk, mert ezt így nem lehet kibírni. Ugyanakkor azért ott a dilemma, hogy ha nemet mondunk, mert bár szívesen mennénk, csak éppen nem érünk rá, akkor vajon hívnak-e minket újra. Továbbá az is megnehezíti a döntést, hogy amikor kapunk egy meghívást, akkor az az első kérdésünk, hogy jöhet-e a csapat. És ha elsőre nem jöhet is, ha a munka során minden jól megy, akkor másodszor már igen – így hosszú távon a társulatról is szól egy ilyen döntés, nemcsak a személyes teherbírásunkról.

– *Utasítottatok már vissza munkát?*

**B. B.:** Nem.

– *A tavalyi tízből volt olyan, amit jobban lehetett volna csinálni, ha nincs ilyen feszített tempó?*

**F. P.:** Hát hogyne.

– *A bemutatók száma és a láthatóság milyen relációban van egymással?*

**B. B.:** Ez fontos kérdés, de nem tudom a választ, mert például egészen eddig nem történt olyan, amiben éppen most vagyunk, hogy évad közben két hónapon át ne lett volna bemutatónk. Ez egyrészt nagyszerű alkalom fellélegezni az előző évad után, másrészt van abban valami félelmetes, hogy január-február körül lesz legközelebb bemutatónk. Most azon gondolkodunk, tudunk-e olyan nyitott közösségként működni, ami nemcsak színházi előadásokat jelent.

**F. P.:** Ugyanakkor az időtartam sincs feltétlenül egyenes arányban a munka minőségével, illetve a sikerességével. Az Ördögkatlanon például jellemzően egy hetünk van dolgozni, de az egy olyan műfaj, amire talán nem is kell többet szólni, mert ott a helyszínspecifikusság a fontos.

**B. B.:** Illetve Celldömölkön mindig csak három hét van, írással és próbákkal együtt – és azt ott eddig mindhárom alkalommal imádták, ami bizonyos értelemben a siker egy fajtája. Az elmúlt évadban egyébként nem is az volt a rémálom, hogy sok munka volt, hanem az, hogy a munkák egymásra csúsztak, és volt, hogy szimultán kellett egyszerre kettőben lenni.

– *Mi a minőség és a siker viszonya?*

**F. P.:** Nekem kérdés, ronthatja-e a minőséget, ha tekintettel vagyunk arra, hogy kik fogják megnézni az előadást; és az is kérdés, hogy ha sikeres valami, kellett-e érte kompromisszumot kötni a minőség rovására; avagy lehet-e valami nagyon magas minőségű ügy, hogy sikeres is.

– *A kérdés akkor az, hogy tudjátok-e, melyik előadásotok milyen minőségű, elvégre azt talán könnyebb megmondani, melyik sikeresebb.*

**B. B.:** Gyakorlatiasan mondom: amikor egy évadot tervezzünk, akkor tudjuk, hogy egy Züfecz típusú előadás sikeresebb lesz egy *Pentheszileiához* képest, minőség ide vagy oda. És ha a szakma jónak tart egy rétegszínházi előadást, de öt embernél több semmiképpen nem nézi, akkor számomra kérdés, hogy az sikeres-e, vagy inkább sikertelen.

**F. P.:** Én a bemutatóig csak bizonyos dolgokra látok rá, és az előadás minőségét komplex módon csak akkor látom meg – függetlenül attól, hogy az közönségsiker, vagy sem –, ha többször is megnézem.

– *Mondanál arra példát, ami sikeres, de neked minőségi kifogásod van vele?*

**F. P.:** A *Rettegés és ínség a Harmadik Birodalomban* lehetett volna jobb előadás. Persze azt is tudom, hogy a próbaidőszakban voltak olyan, színészekkel vívott harcok, amelyekben elbuktunk, mert nem találtuk meg a pedagógiát, illetve az általunk kitalált koncepció nem passzolt mindegyik jelenethez azonos mértékben. Ennek következtében meglátásom szerint váltakoznak az erős és gyengébb jelenetek. Ettől még imádom, és a nézők is szeretik. A *Néző* próbaidőszaka alatt pedig konkrétan azt éreztem, hogy dilettáns vagyok, és rettentő ócska lesz, amit csinálunk, és most már a sokadik visszajelzés szól arról, hogy mennyire jó, ráadásul Domokos Zsolt olyasmint csinál, amit eddig még nem láttunk tőle.

**B. B.:** Van olyan, hogy egy munka nem sikerül elég jól. Ezt az ember látja és érti is, és én például arra szoktam gondolni, hogy jól van, akkor most megtanultam, hogy máskor nem így oldok meg egy hasonló helyzetet – és nem dőlök a kardomba.

**F. P.:** Ha ezt nem így élnénk meg, már nem lenne társulat, mert akkor elveszne a munka játékosága és öröme, és az egész valami végtelen küzdelemmé válna.

– *Hogyan választjátok ki az előadásaitok alapanyagát?*

**B. B.:** A tantermi előadásainkhoz a diákoknak ajánlott szövegekből válogatunk, de közben a saját érdeklődésünket

is érvényesítjük. Ha nem csinálnánk ezeket az előadásokat, soha eszembe nem jutott volna *Az apostolt* elővenni – pedig menet közben igen megszerettem. A kőszínházi meghívásaink jellemzően úgy szólnak, hogy „írjatok valamit” – és talán ezekből derül ki leginkább, mi foglalkoztat bennünket –, illetve a magunk érdeklődése szerint keresünk olyan szöveget, amellyel szívesen dolgozunk. A szempontunk nem az, hogy vajon mi érdekelné a nézőket.

**F. P.:** Ez utóbbira példa a *Karnevál*, amivel én nagyon tudtam azonosulni, minden kompromisszum nélkül. Ugyanakkor bármelyik típusú munkában úgy dolgozunk, hogy a probléma felől közelítünk, nem pedig valami formát találunk ki teoretikusan.

– *Kell-e a nézők kimozdítása okán a színházi nyelven változtatni?*

**F. P.:** Igen, mindig kell. Az ember nem tudja átlépni a saját árnyékát, de van erre irányuló törekvésünk: az lenne a természetes, ha mindig kitalálnánk valami olyan műfajt vagy problematikát, ami által változik ez a nyelv. A siker szempontjából ez elég kockázatos, hiszen ha annyira kimozdítjuk a nézőt, hogy haza is megy, akkor esélyes, hogy nem jön vissza.

– *Milyen tapasztalataitok voltak a vidéki kőszínházakban?*

**F. P.:** Miskolcon nagyon motivált színészekkel találkoztunk, aminek az az oka, hogy figyelnek rájuk, mindenki kap kisebb és nagyobb feladatot is – ami önmagában is jól kondicionál. És a műszak is figyelemreméltó gördülékenységgel működik.

**B. B.:** Amikor Pécsen egy vendégjáték után meghívtak bennünket Rázga Miklós, kicsit aggódtam, hogy nem tudja, hogyan dolgozunk, és milyen az ízlésünk, de az első pillanattól fogva minden segítséget és bizalmat megkaptunk, sőt, a tenyerükön hordoztak. Az felszabadított minket, jó is volt dolgozni. Cseppet sem zavart bennünket, amint az a beszélgetések közben kiderült, hogy sok mindenben nem értünk egyet, mivel tudtunk úgy vitázni, hogy abból nem keltek indulatok.

**F. P.:** Kecskeméten viszont nem volt könnyű. Minden túl későn derült ki, mert nem működik jól házon belül a kommunikáció, emiatt nehézkesen történik minden.

– *Ezzel függ össze a szerencsétlen POSZT-ügy, hogy az Állami áruházat bár jelölték, a fesztivál idejekorán lemondta a bemutatását?*

**F. P.:** A mai napig nem tudjuk, mi történt, csak találgatunk. Az én megfejtésem az, hogy már akkor meghívták, amikor még nem tudták, mi az előadás vége, és Cseke Pétertől kértek ajánlatot, aki ezt javasolta. Amikor kiderült, hogy valami miatt ez nem fér bele a programba, akkor azt a valamit már nem akarták nyilvánosságra hozni, hanem egy mondva-csinált technikai okra hivatkoztak.

**B. B.:** Kecskemét sajátos abból a szempontból is, hogy ott nagyon figyelnek arra, mit szólnak a nézők, és mit szól az önkormányzat.

– *Hát, ilyesmi nemcsak Kecskeméten történik, csak máshol legfeljebb a mértéke és a módja más.*

**B. B.:** Természetesen oda kell figyelni a visszajelzésekre, hiszen egy-egy előadás jó esetben a nézőknek készül, az önkormányzat meg pénzt ad rá. Viszont iszonyatosan fontosnak gondolom az általad is említett mértéket. Amikor nekünk egyébként életünkben először beleszóltak az előadásunkba, és változtatnunk kellett a végén, akkor indulatossá váltunk, forrongtunk, mert egyszerűen nem fér bele a színházról alkotott eszményünkbe ez a fajta cenzúra-helyzet. Bonyolult kérdés ez, és természetesen Cseke Péterrel is beszélgettünk arról, hogy

merre és hogyan kell megfelelni egy színháznak vagy egy előadásnak, és ha nem értettünk is vele egyet mindenben, azt megértettük, amit mondott. Én azt hiszem, törődni a nézőinkkel, párbeszédben állni velük nagyon fontos feladat, ugyanakkor érzékeny együttműködés és társasjáték is, amelyben oda-vissza dobáljuk a labdát, amelyben tanítjuk és neveljük egymást – már amennyiben egy alkotónak van arra hajlandósága és szándéka, hogy kezdeményezze ezt a játékot az őt körülvevő közeggel. Kell hogy legyen. Viszont ha átbillen a mérleg, akkor a színház teljesen elveszti azt a funkcióját, amelyet egy társadalomban be kellene töltenie. Akkor pusztán kiszolgálója lesz bizonyos igényeknek, alárendeltje annak a közegnek, amelyik körülveszi, nem pedig alakítója és párbeszédre és frissességre ösztönző fóruma. Ez veszélyes játék, mert ebben az esetben pénzek, évek, alkotók munkái, energiái mehetnek a levesbe pusztán azért, hogy minden este telt ház legyen. Egy színháznak nem ez a feladata. A telt ház járulékos jó. Törekvésekkel, bevállalt harcokkal, konstruktív vitákkal, pontos alkotói szándékokkal, hosszú távú tervezéssel ugyanúgy működhet kielégítően egy színház. És ebbe bele kell hogy férjen a kísérletezés, a szólás szabadsága, az írói és rendezői szabadság. Szabad beszélni problémákról. Szabad tévedni és szabad bukni. Ezért ha meghívok valakit a színházamba rendezni, nem fogok beleszólni abba, hogy mit csinál, és hogyan, hiszen azért hívtam meg őt, hogy ő dolgozzon ott legjobb tudása és szándéka szerint. Vagy nem hívok változatos módszerekkel dolgozó, különbözőségükben izgalmas alkotókat, és úgy minden előadás hasonló lesz: az én ízlésemnek és az általam vélt közízlésnek megfelelő. Ez utóbbi mindenképpen fals folyamat, és inkább valami csendes, nyugodt, békés állapotot konzervál, ami minden, csak nem a színház lényege. Ráadásul ez hosszú távon irtózatossá károkot tud okozni az adott társulatban is, amit egy ponton túl belülről nagyon nehéz észrevenni és kezelni. Félreértés ne essék: ez a veszély mindenhol ott lehet, tudom, Kecskeméten éppúgy, mint Miskolcon, Pécsen, Celldömölkön vagy bárhol. Sőt, a k2-ben is. Szeretném hinni, hogy mi őszintén és jól csináljuk, amit csinálunk, frissen tartjuk magunkat, és szépen fel is pofozzuk egymást, ha kezdenénk belesüppedni az elvárások és megfelelések futóhomokjába.

– *Ahogy figyelem a munkáitokat, be tudok azonosítani politikai állításokat, szimpátiákat, ugyanakkor mértékletességet is vélek felfedezni ebben. Ez tudatos?*

**F. P.:** Igen, igyekszünk a vélekedésünket is felülvizsgálni, ahogy írás közben is kritika alá vonjuk a magunk álláspontját – talán ez tűnik mértékletességnek.

**B. B.:** Ha nem lenne ez az ellenpontosítás, akkor könnyen belecsúszhatnánk abba, hogy az előadásunk egyetlen indulatos felszólalássá váljék, ami nekünk nem túl izgalmas. Nemcsak nekünk szimpatikus figurákat írunk. De nézni imádtam például Urbán András *Magyar* című előadását, amely nem volt sem mértékletes, sem árnyalt. Csinálni viszont nem ilyet szeretnék. Nem vitatom a létjogosultságát az ilyen rockkoncert jellegű színháznak, minket viszont nem ez izgat, hanem például az eltérő nézőpontok drámai feszültsége, illetve az, hogy az ember konfliktusba kerül önmagával. A rendezői és írói hatások használata nyilván ízlés kérdése.

– *Illetve annak a kérdése, hogy ki mit gondol a színházról, arról, hogy az mire való. Én a közállapotokhoz képest hiányolom a dühöt a magyar színházból, pláne egy fiatal független csapatától.*

**B. B.:** Nekünk tényleg ilyen az ízlésünk – lehet, hogy túl jól neveltek vagyunk. Mellékesen pedig még az is van, hogy

ha csinálnánk a dühös előadásainkat, akkor néhány évad után elkopna a támogatás, aminek a társulat sem örülne. Szoktunk arról beszélgetni, hogy mit lehet, mit nem, illetve arról, hogy mennyire reális ez a félelem. Ormótlan kompromisszumokat soha nem érzekeltem, hiszen nem is volt szándékunk a már említett módon falrengető színházat csinálni, de muszáj józanul nézni a dolgokat – alighanem mások is pont így mérlegelnek.

**F. P.:** Én soha nem éreztem azt, hogy csinálnék egy köpös-hányós előadást, csak nem merek. Egyszerűen nem ez érdekel.

**B. B.:** Az aktuálpolitika ráadásul nagyon átmeneti: ha reflektálunk valamire, ami egy hónappal később már nem érdekes, akkor egyszerűen pillanatok alatt értelmét veszti az egész. Persze észlelünk örök érvényű jelenségeket, tüneteket, amelyekkel foglalkozunk is.

– *A tantermi előadásaitok egyébként sokkal politikusabbak, mint a többi. Mi ennek az oka?*

**F. P.:** Szerintem is így van. Ezeket mindig egyedül rendezük, így meglehet, a dialógusunk hiányában kevésbé vagyunk meggondoltak, moderáltak, illetve alapvetően szándékosan fogalmazunk élesebben a középiskolai közönségnek, hiszen az iskolákban leképeződik, sőt gyakran durván felerősödik a magyar valóság.

– *Kevésbé kalandos létrehozni egyszerűbb, de élesebb előadást az adott alapanyagból, mint egy titeket érdeklő, tetszőleges tartalmú és formájú munkát?*

**F. P.:** Ha éveken át csak ilyen előadásokat kellene csinálnom, akkor lehet, hogy nem lennék túl lelkes, de egyrészt izgalmassá lehet tenni egy ilyen próbafolyamatot is, másrészt szeretünk iskolában játszani, mert ott impulzív, jellemzően nyitott közegbe lépünk be.

– *Többször megfogalmaztátok már, hogy igyekeztek „oldal nélküliek” lenni. Tartható-e ez?*

**B. B.:** A mi terepünk a színház, elsősorban előadásokat csinálunk. És ha valahol dolgozhatunk (ami nem eleve vállalhatatlan valamiért), akkor jó esetben odaviszünk egy szellemiséget. Ha pedig valaki meg akarja mondani „oldali” alapon, mit és hogyan csináljunk, akkor nyilván felállunk. Egyébként aki látja az előadásainkat, annak lehet benyomása arról, mit gondolunk, és melyik oldalhoz tartozunk érzelmileg. A pécsi munka jó példa erre: a színház igazgatója és én is világosan tudtuk, hogy a másik az ellentétes politikai oldallal szimpatizál, de ő szakmai alapon azt gondolta, hogy a színháznak dolga, hogy ott megjelenjen ez is, az is. Fel sem merült, hogy korlátozzanak, netán befolyásoljanak minket. Miért is ne dolgoznánk ilyen kondíciók mellett?

**F. P.:** Szeretném, ha nem oldali szimpátiákhoz képest ítélnék meg a munkánkat, és szeretném, ha nem minden mást kizáró ideológiai pecsét lenne rajtunk, mert az negatívan hat vissza. Bele fogunk merevedni, egyszerűsödni, ha az egyik oldal iránt megszüntetjük a kritikát mondván, mi is ide tartozunk, és szépen befekszünk a mi lövészárkunkba. Én nem vágyom erre. A szimpátiánk szerintem is nyilvánvaló, ugyanakkor azért kritizáljuk előszeretettel a saját oldalunkat is, mert van rajta mit kritizálni. Nem szeretném, ha azért csinálnánk valamilyen előadást, mert az egyik oldalhoz tartozunk. Szeretnénk függetlenek lenni, és független előadásokat csinálni.

**B. B.:** Most az van, hogy minket idetesznek, a fiatal Vidnyánszky Attiláékát meg oda. Tudom, hogy ezt ő is utálja. És jó lenne ezt megbontani már. Értem, hogy vannak oldalak, de miért ne férhetnénk meg egymás mellett?

PUSKÁS PANNI

# NEM VAGY TE NÉRÓ!

*Az apostol; Ki vele, Néró!*

Gyöngy Zsuzsa a *Ki vele, Néró!* című előadásban. Fotó: Toldy Miklós

Ritka az olyan alkalom, amikor a k2 Színház rendezőpárosát külön-külön látjuk dolgozni. Kivételek ez alól a társulat tantermi előadásai, és ezúttal Benkó Bence és Fábíán Péter két egymást követő napon mutatott be egy-egy tantermi színházi előadást. Így azt is megfigyelhettük, milyen komponensekből áll össze a k2 előadásainak komplex látásmódja.

Előre kell bocsátanom, hogy a két rendező gondolkodásmódja külön-külön is elég kreatív és eredeti, Fábíán Péter és Benkó Bence tehetséges, autonóm művészek. És bár biztosan sokat tanultak egymástól is az elmúlt években, mégis szembeszökőek az egyéniségük közti különbségek, főleg ha egy nap eltéréssel látjuk *Az apostolt* és a *Ki vele, Néró!*-t. Előbbi igen friss és energikus, remekül illeszkedik a tizenévesek ritmusához és ízléséhez, és nem utolsósorban átjárja a forradalmi hevület – amit látunk, tisztán politikai színház, amely egy világosan megfogalmazott kérdésre fut ki: felléphetünk-e erőszakos eszközökkel a minket elnyomó hatalom ellen?

És politikai színház a *Ki vele, Néró!* is, de különbség a két kiindulópont között, hogy Kosztolányi *Nero, a véres költő* című regénye jóval összetettebben tekint hatalom és tehetség viszonyára, mint Petőfi műve. Fábíán Péter rendezése nagyon sokrétűen ágyazza ezt fiatal felnőttek – pályakezdő, független színházi alkotók – közéjébe. Bár az előadás nem törekszik kifejezetten arra, hogy a középiskolás korúak nyelvét beszélje, számukra is átélhetővé teszi a történetet. Feltűnő viszont, hogy mindkét produkció a hatalom, az egyén és a tehetség tengelyén gondolkodik, erről akar valami érvényeset mondani a di-

ákoknak, és ez – ha a NER által megfélemlített felnőttekre és az emiatt egyre apolitikusabbá váló fiatalokra gondolunk – eléggé időszerű. A *Ki vele, Néró!* és *Az apostol* pedig már témájából adódóan is összetettevé változtatja az ezekről való gondolkodást, hiszen az egyik a nép, a másik a hatalom szemüvegén át tekint nagyjából ugyanarra a dologra – és gondolom, nem árulok el nagy titkot, ha azt mondom, mindkét perspektíva elég borús képet fest múltunkról, jelenünkről és jövőnkről.

A MU Színházban készült, de külső helyszínen (a Lágymányosi Bárdos Lajos Általános Iskola egyik tantermében) játszott *Az apostol* legfontosabb kelléke egy loop station, vagyis egy olyan digitális hangfelvevő, amely különböző hangminták rögzítésére, vissza- és egymásra játszására, azok effektüzésére képes. Nem nagyon bonyolult szerkezet, de jókat lehet vele játszani, segítségével a noise zenétől egészen a szimfonikus zenekari hangzásig akármit felvehetünk teljesen egyedül, akár otthon, a szobánkban – feltéve, hogy egy szimfonikus zenekar összes hangszerét képesek vagyunk megszólaltatni. *Az apostolban* inkább a beatbox, a többszólamú kitartott hangok és némi zörgés szolgáltatják az alapot, erre rappelnek/verselnek a játékosok.

**Mi?** Petőfi Sándor: Az apostol

**Hol?** MU Színház

**Kik?** Király Dániel, Piti Emőke, Pálóczi Bence / Rendező: Benkó Bence

**Mi?** Ki vele, Néró! (Kosztolányi Dezső Nero, a véres költő című regénye alapján)

**Hol?** Benczúr Ház

**Kik?** Domokos Zsolt, Formán Bálint, Gyöngy Zsuzsa / Látvány: Horváth Jenny / Rendező: Fábíán Péter

Három színész (Király Dániel, Piti Emőke és Pálóczi Bence) játssza az összes szereplőt – ez hagyomány a tantermi előadásoknál, hiszen nem is igazán férnének el többen egy osztályteremben. Ám a tér kialakítása – félkörben foglal helyet a közönség, középen megy a játék, a szereplők közöttünk ülnek, onnan beszélnek, vagy onnan lépnek be középre – és a rengeteg epizódszerep közti gyors váltások eszembe juttatják a Krétakör emlékezetes tantermi *Hamlet*.WS-ét, amely ugyanilyen energiaszinten és sebességgel tette Shakespeare drámáját fogyaszthatóvá a tizenévesek számára.

Sokat segít ugyanebben a jelmezek és a szöveg kialakítása is: a szereplők piros, fehér és zöld, cipzáros melegítőfelsőt viselnek, a főszereplő, a felnőtt Szilveszter (Király Dániel) pedig, akivel már eléggé elbánt az élet, kap egy „fuck life” feliratú baseballsapkát is. Mindez elég hüen tükrözi egy átlag fiatal nemzeti érzelmeit – nemzeti alaptanterv ide vagy oda. A szöveget pedig egészen minimálisra redukálták az alkotók, csak a lényeges részekre koncentrálnak – bele is halnánk persze, ha végig kéne hallgatnunk az egész művet.

A szőlőszem-metaphora azért elhangzik, sőt, készül róla egy hevenyészett rajz is a táblára. Ahogy a bemutató utáni beszélgetésen az egyik tanár nő fogalmaz: ebből a rajzból biztosan megtanulják a diákok a szőlőszem-metaphorát – ez valóban így van, az epizód iszonyú vicces, de nemcsak azért mert a rajz olyan, mintha egy ügyetlenebb első osztályos készítette volna a napköziben, hanem mert teljesen világos lesz belőle az is, micsoda értelmetlen korszerűtlenségnek tűnik ma már mindaz, amit Szilveszter a világról gondol. Ez egyben az előadás legfontosabb gondolatkísérlete: megérthetjük-e ma Petőfi didaktikus paraboláját, tudunk-e együtt haladni ezzel a hurra-optimista világbójtó szándékkal, elhisszük-e azt, hogy egy teleologikus fejlődés egyik állomásán vagyunk? Mindettől pedig szimpatikus lesz-e Szilveszter, vagy sem?

Ha egy tetszőleges diák elkezd a neten nézelődni, ugyanazt találja, mint mi: klímakatasztrófát, Kim Dzsongunt, Donald Trumpot, közel-keleti konfliktusokat, mélyszegénységet, elnyomott társadalmi csoportokat. Ebből pedig helyesen következtet arra, hogy nem sokat értett az a szőlőszem a napsütés hatására az elmúlt kétszáz évben. Bizonyos szempontból jogos lehet az az ötlet is, hogy kicsit radikálisabban kellene fellépni az elnyomó hatalmakkal szemben. Benkó Bence rendezése valamivel előbb és másképp ér véget, mint Petőfi műve: Szilveszter a színpadon addig fojtogatja az arra járó királyt, amíg az ki nem leheli a lelkét. A sikeres merénylet után pedig az a kérdés a feldolgozó foglalkozáson, hogy helyesen cselekedett-e. Az előadás és főleg Petőfi szövege ugyanakkor addigra már Szilveszter mellé állított minket: egyrészt Király Dániel Szilvesztere elég jó fej, másrészt annyi szenvedés megmutatása után szeretnénk, ha valamiféle elégtételt kapna. De reméljük, mindig lesz pár tudatosan gon-

dolkodó diák, aki az erőszakmentesség mellett érvel majd ezeken a foglalkozásokon.

Kevesbé kelt forradalmi hangulatot a *Ki vele, Néró!* a Benczúr-házban, ám annál összetettebben adaptálja Kosztolányi művét. Fábíán Péter egy színház a színházban metasztuáció teremt, amely egyben *Nero* a *Néró*ban helyzeté is válik. Két színész (Formán Bálint, Gyöngy Zsuzsa) próbálna a *Nero, a véres költőt*, de a rendező, Fábíán Péter nem jelenik meg a próbán. Az asszisztens (Domokos Zsolt) hozza a hírt: Petya elment ösztöndíjjal a Schaubühnébe dolgozni, és őt bírta a meg a rendezéssel. A két színész nem sokat néz ki ebből a srácból – és valóban, Domokos Zsolt frusztrált, ügyetlenkedő figurát játszik, ám el tudja érni azt is – és ez már Domokos nagyszerű színészi munkája –, hogy némi lappangó tehetséget, rendezői potenciált lássunk benne a nézőtérrel. Az viszont az első pillanattól fogva visszatehetszt kelt, hogy láthatóan azonosulni kíván Néró karakterével, minden helyzetben neki ad igazat, és így eléggé félreolvassa Kosztolányi művét. Nagyon jó rendezői ötlet viszont Fábíán Pétertől, hogy a korábban Petyával bepróbált jelenetek, amelyeket a színészek megmutatnak új rendezőjüknek, szintén elég kínosak.

Az előadás híven követi a művet: a melankolikus (itt inkább szorongó), tehetségtelen srác rajta kívül álló okok miatt kerül vezetői szerepbe, egyetlen célja, hogy tehetséges művésznek tartsák, hatalomra kerülése után pedig ennek eléréséért bármilyen eszközt – legyen az korrupció vagy erőszak – hajlandó bevetni. Mindkét műben azért rohanunk a tragédia felé, mert Néró valódi tehetséget szeretne, valódi elismerést, amelyet sem pénzen, sem fenyegetéssel nem tud megvásárolni. Nem nagyon lepődünk meg tehát azon az apróságon sem – amit a középiskolás osztályok kevesbé fognak érteni –, hogy Domokos Zsolt Nérója legközelebb már a Nemzeti Színházban fog rendezni. Az a folyamat viszont a diákok számára is világos, hogyan válik Domokos figurája elnyomott és megalázott csetlő-botló asszisztensből egyre magabiztosabb és agresszívabb rendezővé, és azt is érzik talán, hogy a két színész pökhendi és lenéző, így kicsit talán megérdemelnék a saját magukkal való szembesülést, bár nem így és nem ilyen keményen, mint ahogy az az előadásban megtörténik. A *Ki vele, Néró!*-ban benne van a rendszerváltó értelmiség arisztokratizmusa, valamint az a rengeteg frusztráció, amit ez okozott, és ami aztán hozzájárult a mai politikai elit cinizmusához, gőgjéhez és erőszakosságához, a „most mi jövünk” kultúra- és társadalomromboló attitűdjéhez. Ettől függetlenül az előadás a legkevesbé sem menti fel Nérót cselekedetei alól, csak segít megérteni a hátterüket – ahogy telik az idő, egyre visszataszítóbbnak látjuk a címszereplőt, és ahogy a fikciós előadásnak minél több próbanapját követjük végig, annál fenyegetettebbnek és visszafordíthatatlannak látjuk a két színész helyzetét.

Az előadás legszebb jelenete, amikor Domokos Zsolt és Gyöngy Zsuzsa figurája próbálja Néró és Britannicus jelenetét. Ekkorra a rendező már teljes mértékig azonosul Néró figurájával, és arra kéri a színésznőt, olvassa fel a versét, amellyel fődíjat nyert egy rangos irodalmi pályázaton. A verset hallva a rendező megsemmisül, hiszen szembesül a lány tehetségével, egyúttal önnön tehetségtelenségével is, feszítő kognitív disszonanciája pedig csak egyetlen módon redukálható. Az utolsó jelenetre a Formán Bálint által alakított színész is észhez tér, felülemelkedik súlyos anyagi kiszolgáltatottságán, gitárral jön be próbára, és elénekli a „Nem vagy te Néró” kezdetű régi magyar sláger.<sup>1</sup> Elhűlve hallgatjuk, mert tudjuk, hogy elkésett vele.

1 <http://www.zeneszoveg.hu/dalszoveg/46424/kesmarky-marika/nem- vagy-te-nero-zeneszoveg.html>

# A HOZZÁADOTT ÉRTÉK A KULCS

Film, színház, adaptáció

Dúskálnak filmadaptációkban a magyar színpadok. De mi értelme színházra adaptálni egy filmet? Reklámfogás vagy inspirációforrás? Gyenge vagy jelentős filmből lesz jobb előadás? Mi a kiindulópont: a forgatókönyv vagy maga a film? Esetleg a film népszerűsége és felhajtóereje? Kell-e eredeti ötlet, vagy megteszi a másolás is, hogy legalább új közönségrétegekhez jusson el egy történet? HUNGLER TÍMEA és LICHTER PÉTER filmkritikusokkal, illetve NAGY V. GERGŐ filmdramaturggal ZSIGÓ ANNA színházi dramaturg beszélgetett.

– Nemrégiben három filmadaptációt is bemutattak budapesti színházakban: A fehér szalagot a *Katonában* (Michael Haneke/Ascher Tamás), a *Rocco és fivéreit a Nemzetiben* (Luchino Visconti/Vidnyánszky Attila), A király beszédét a *József Attilában* (Thomas Hooper/Hargitai Iván). Különböző vagy hasonló adaptációs szemléletet mutat ez a három előadás?

**Hungler Tímea:** Engem ez a viszony a színház, a film és az irodalom között már régóta valamiféle parazita létformára emlékeztet, és most próbáljunk eltekinteni a szó pejoratív értelmétől. Az egyik művészeti ág – eredeti ötletek híján – táplálkozik a másiktól, és viszont. Azt gondolom – és talán ezzel a kollégák is egyet fognak érteni –, hogy abban az esetben nem sok értelme van megcsinálni valamit, ha nem teszünk hozzá semmi újat, vagyis nem értelmezzük át az eredeti művet. Bennem a hasonló adaptációs törekvések kapcsán mindig felmerül, hogy a bemutatandó mű kiválasztásában valószínűleg kőkemény marketingszemponatok döntöttek. Megnézi előzetesen a színház, hogy mi az, amire bejönnének a nézők: Oscar-díjas, ismert film, egyszer már sikeres volt stb. De igazságtalanság lenne, ha nem jelezném, hogy ez visszafelé is ugyanígy működik, tehát egy sikeres Broadway-darabot később megcsinálhatnak filmen, ahogy nem véletlenül készülnek bestseller könyvekből is filmadaptációk.

**Lichter Péter:** Amikor adaptáció történik, az a lényeges kérdés, hogy valamit hozzá tud-e adni az új médium a felhasznált nyersanyaghoz. Ennél a három darabnál szerintem ez kétségesen sikerült. Érdekes módon számomra pont az az előadás volt a legsikeresebb ebből a szempontból, amelyik egyébként nem tetszett, és fásasztónak is találtam. Ez Vidnyánszky Attila rendezése volt, amely azért érdekes, mert a *Rocco és fivéreit* Vidnyánszky a maga képére formálta. Azt éreztem, hogy ott történt valami. A másik két előadás viszont mintha csak megtükrözte volna a filmet. Ez leginkább *A fehér szalagon* érződött. A monokróm díszlettel a fekete-fehér film világát és hangulatát szerette volna visszahozni, ami titáni

vállalkozásnak tűnik, mert a filmet nem lehet reprodukálni a színházban. Ez az előadás akár állatorvosi ló is lehetne olyan szempontból, hogy az a fajta drámaiatlanság, ami filmen működik, a színházban már nem feltétlenül él meg. A színpadon elveszett a film sajátos naturalizmusa és közvetlensége, a rendezés ellenben nem adott hozzá semmit, hanem utánózni próbálta Haneke filmjének elfojtott hangulatát. *A király beszédének* adaptációja pedig egy kommersz kudarcnak mondható. Érdekes, hogy mindhárom esetben a színházi világ gondol valamit ezeknek a filmeknek az értékvilágáról, ezért kerülnek be a színházba, miközben pont az lehetne az érdekes, hogy olyan filmeket állítanak színpadra, amelyeket nem lehet. Szélsőséges példa lehetne *Die Hard* vagy az *Alien*, ahol akkora a szakadék film és színház között, hogy ott biztosan valami plusz adódhatna hozzá a színpadon. *A király beszéde* legalább nem akart egy kritikus, magasértelmű pőzba beleállni, nem akart semmit sem állítani a világról, hanem a nézők szórakoztatása volt a célja.

**Nagy V. Gergő:** Nekem *A király beszéde* nem tűnt kudarcnak. Ebben az esetben a színpadra állítás termékenyen értelmezte a filmet, mivel kiemelte és megerősítette annak egyik dimenzióját, még hozzá a díszlet révén. Eleve nem éréktelen ez a fura órákkal vagy fémkörökkel határolt tér: mintha folyamatosan az apátság belsejében lennénk, azon a helyszínen, ahol elhangzik a király első (amikor beég) és utolsó beszéde (amikor már tud beszélni). Be vagyunk zárva ebbe a mentális térbe, a trauma terébe, ahogy egy traumatizált ember folyamatosan a traumája jelenvalóságában él.

**L. P.:** Én inkább egy általánosabb londónságnak mondanám.

**H. T.:** Hangulatfestő elemként, ami a történelemre utal. Javában zajlik a történelem, megy előre az idő, Hitler már kopogtat az ajtón. Tik-tak.

**N. V. G.:** De nem is erre akartam utalni, hanem arra a lépcsőre, amely a díszlet közepén áll. Ez a lépcső egy igazán markáns rendezői értelmezést közvetít, hiszen emiatt min-



Nagy V. Gergő

den kettős jelenet a fel-le mozgásokról, a föl- és alárendelődésről, a hatalmi relációkról szól. Minden vertikális dimenzióban, a társadalmi-hatalmi pozíciók felől értelmeződik. Beszédese, hogy a deklasszálódott Lionel Logue lakása lent van az alagsorban, a trón pedig a magasban található. Alá kell szállni a prolikhoz, a trónhoz pedig fel kell emelkedni. Ezért igazán határsértő az, amikor a darab végén a proli felül a trónra, és ezért erősebb ez a jelenet itt a színpadon, mint a filmben. Tulajdonképpen azt állítja az előadás, hogy csak akkor lehetsz király, ha magad fölé engeded szuperegőként az alattvalódat. Tedd a csicskádat egy ideig az uraddá, akkor lehetsz úr igazán. Mert a királyi státuszhoz kell egy ironikus hozzáállás, a társadalmi státuszok ironikus reflexiója. Ezt a darabban úgy fogalmazzák meg, hogy akkor lehetsz király, ha elhiszed, hogy az vagy. Rá kell rájönnie a királynak, hogy ez egy szerep, és ez úgy történhet meg, hogy kizökkentik a szerepéből. Csak akkor játszhatja el jól a királyságot, ha szerepként azonosítja azt: akkor hiheti el, hogy ő a király. Azt látjuk, ahogy egy rossz színész megtanít egy másik rossz színészt játszani, s ennek a tanulásnak az az előfeltétele, hogy a felül lévő alárendelje magát az alul lévőnek. Ennek van egy önreflexív olvasata is, hiszen a fölülről lefelé beszélés a színháznak is sajátja: nézőként alárendeljük magunkat a szerzőnek, a műalkotásnak, vállaljuk, hogy megszűnik a hatalmi pozíciónk. Erre az önfeladásra biztat *A király beszéde*. Úgy allegorizálja mű és néző, színház és befogadó viszonyát, hogy a nézői alárendelődés hasznát hirdeti a populáris kultúrában. Azt javasolja, adjuk át magunkat az alantas művészetnek, engedjük, hogy hatalmi helyzetbe kerüljön fölöttünk, mert ez felszabadító lehet.

**L. P.:** Az is érdekes játék volt, amikor a Lionel Logue-ot alakító Mucsi Zoltán az egyik jelenetben, amikor a *III. Richárd* castingjára érkezik, a nézőtér felől jön be a színpadra. Ez hatásos eszköz volt arra, hogy én nézőként sokkal jobban átérezsem a figura megalázottságát. Ugyanígy az első jelenet is jól kihangsúlyozta ezt, amikor pedig rádióhallgatókká váltunk.

*A király beszéde* esetében egy olyan probléma is megjelenik, hogy amennyiben az adaptált film egy fiatal alkotás, akkor még elevenen él az emberekben, működik bennük a film élménye.

**H. T.:** Mint ahogy az sem mindegy, hogy melyiket látod először: a filmet vagy az előadást.

– *Tetten érhető a másik két előadásban is a hozzáadott érték?*

**H. T.:** *A fehér szalag*ban például a lengyel idénymunkások komoly hangsúlyt kapnak a darabban, valóban felmerül az érintettségük a büntettekben, míg a filmben ez a szál teljesen jelentéktelen.

Emellett úgy láttam, hogy a rendezés próbál filmes eszközökkel is élni, ezáltal idézve meg a film hangulatát. Az abúzus témája a #metoo-mozgalom és a papi pedofiliáról szóló hírek miatt nagyon aktuális, ahogy a migrációs szál a lengyel vendégmunkásokon keresztül szintén beletalál valamiféle korszellembe. Átértelmezés szempontjából a darab viszont nem túl erős.

**N. V. G.:** Szerintem *A fehér szalag*ban a hozzáadott érték nem feltétlenül tudatos. Ez a Haneke-film – mint a rendező legtöbb filmje – némi túlzással egy szadomazo gyakorlat, amelyben az európai fehér középosztály jól arcul csapja magát a saját bűneivel. Haneke megmutat egy rakás borzalmat, és mindezt egy kriminarratívába ágyazza, így azt a triviális kérdést szegezi nekünk, hogy ki a tettes. S erre végül is nagyon világos a válasz: a bűnös az az elnyomó patriarchális társadalom, az a fajta társadalmi rutin, amelyet Haneke érzékeny meg tud mutatni. Ascher Tamásnak erre az érzéki felmutatásra nem nagyon volt lehetősége – vagy meg sem próbálta. A filmből közvetlenül átemelt jelenetek nem bírnak ilyen érzéki igazsággal, és nem a 20. század elejét, társadalmi-történelmi valóságát idézik meg, inkább egy adott színházi beszédmódot állítanak elénk. Az elnyomó apa közhelyét látjuk, nem egy egyéni alakváltozatát. A karakterformálás jobbára generikus megoldásokra épít, a figurák túlságosan is tipizáltak, a színészek rutinszerű gesztusokkal dolgoznak. De így pont ezekről



Zsigó Anna

a gesztusokról kezd szólni az előadás. Ezekről a fenyegető ujjmutogatásokról, tekintélyeskedő manírokról, ezekről a trappoló léptekről. Arról a polgári realista színházról, amelynek számtalan gesztusa épp a tárgyalt korszak örököse. A társadalmi rend horrorja helyett a polgári színház horrorját látjuk. Haneke a patriarchális viszonyok borzalmában mutatja meg a világháborúk és az eljövendő fasizmus talapzatát, Ascher a polgári színház gesztusaiban mutatja fel ugyanazt. Mintha azt mondaná: a tettes a színház, a tettes én vagyok. Mondjuk, kétlem, hogy ezt akarná mondani. Pedig ebben lenne igazsága: a polgári színjátszásban bizonyosan detektálható annak a beszédmódnak a káros öröksége, amelyről Haneke beszél.

**H. T.:** Engem mindig nagyon foglalkoztatott, hogy miért pont ezt a két gyereket kinozzák meg a történetben, és arra jöttem rá, hogy azért, mert ők azok, akiket szeretnek. Az egyik a bárónő kisfia, a másik Wagnerné sérült gyereke – őket szeretik egyedül úgy, ahogy egy gyerek elvárhatná, hogy szeressék. Tehát nem véletlenül őket bántják. Az anyák pedig jól döntenek, hogy elmennek a környékről, vagyis közhelyesen fogalmazva a szeretetet választják. Azért épp ezeken a gyerekeken állnak bosszút, mert az ő létezésük demonstrálja, hogy lehet pozitív is egy szülő-gyerek kapcsolat.

– *Az egy erős állítás és különbség is egyben, hogy a Katona előadásában felnőttek játszzák a gyerekeket.*

**N. V. G.:** Ez egy markáns döntés, ahogy az is, hogy majdnem mindenki több szerepet játszik. Egymásban tükröződnek gyerekek és szülők. Ez azt a politikai állítást erősíti, amely a nevelés jelentőségét felülfogalmazza. Ha bizonyos értelemben a gyerekek újraalkot téged, akkor még inkább felelős vagy érte.

**L. P.:** A filmben ezek a gyerekek sokszor nagyon fenyegetőek, amit a film a csendekkel, a tekintetekkel, a képekkel képes megteremteni. Ezt a fenyegető állítást a színpadon a felnőtt erősebben tudja létrehozni, mert egy idő után hozzászoksz.

**N. V. G.:** Nekem például a fogyatékosok működtek a legjobban: Rudi (Dankó István) és Karli (Bezerédi Zoltán).

Van ebben valami határsértés, hogy felnőtt játszik egy sérült gyereket, ott lesz az egésznek egy kényelmetlen, egyedi minősége.

– *A filmnek van egy határozottan antidramatikus jellege attól, hogy rejtve maradnak a titkok és konfliktusok. Ezek a megoldások a színházban mindenképpen újak, szokatlanok, szembesítenek a saját nézői elvárásaimmal is, más hatások működnek.*

**L. P.:** Az volt az érzésem, mintha a forgatókönyvet egy az egyben átrakták volna a színpadra, ami már önmagában is radikális állítás. Méghozzá az, hogy hogyan lehet egy nem túlzottan széles amplitúdójú filmet színpadra rakni. Mert ami a filmben az érzelmi hatások szintjén működik, az pont a filmszerűség, és nem a szövegszerűség miatt hat. Kérdés, hogy ez a szöveg hogyan működik a színpadon.

**N. V. G.:** Érdekes, hogy a film néhány súlyos, drámai jelenete a színpadon komikusnak hatott. Például amikor az orvos abuzálja a saját lányát.

**H. T.:** Illetve pont az a jelenet a filmben sokkal kevésbé egyértelmű, mert többféleképpen is értheted, ha akarod. És emiatt, hogy mégsem teljesen egyértelmű, sokkal ijesztőbb is. A másik jelenet, amelyik számomra levált az egészről, az a biciklis jelenet volt. Azt darabidegennek éreztem.

**L. P.:** Haneke sajátos stílusára pont az jellemző, hogy ezeket a felkavaró dolgokat is távolságtartással mutatja meg. Emiatt lesznek még inkább, más módon felkavaróak ezek az események. Ilyen például az első jelenet, amikor az orvos leesik a lóról: van egy belső égése az egésznek, érzed a fenyegetettséget. A darabban idétlennek éreztem a megoldásokat. A filmben működik a voyeurizmus, a színházban már kevésbé, hiszen tudatában vagy annak, hogy ott ülsz kétszáz emberrel, és nézel egy teret. A film tudja igazán közel hozni a dolgokat úgy, hogy kényelmetlenül érezzem magam.

**H. T.:** Erről a *Rejtély* jut eszembe (szintén Haneke filmje), ahol hosszan-hosszan nézel egy állóképet, és már egyre kínosabban érzed magad, hogy arra kárhozzatnak, hogy leskelődj, hogy valakivel, akiről nem tudod, kicsoda, együtt



Hungler Tímea

nézd ezeket a felvételeket. Haneke így működik, állandóan a fenyegetettséggel operál.

**L. P.:** Ott van például egy másik filmje, a *Funny Games*, amelyik tényleg üvölt a színpadi adaptáció után, mert négy ember beszélget egy szobában, és egymást kínozzák. De Haneke azt mondta, hogy bár sokszor megkeresték ezzel az ötlettel, mégsem engedi adaptálni, hiszen a film tele van olyan önreflektív filmes gesztusokkal, amelyek a színpadon banálissá válnának. Például hogyan tekernének vissza a színpadon egy jelenetet?

**N. V. G.:** Az ajtókhöz mit szóltatok?

**H. T.:** Sokszor azt éreztem, hogy a színpadi rendezés le akarja képezni a filmes eszközöket, például a vágást. Egyrészt ott voltak a kimerevített képek, másrészt az ajtók és a forgószínpad, amelyekkel az új szcénákat jelezték, az állandó játék az elsötétítéssel meg az áttűnésre volt példa.

**L. P.:** Ha a filmszerűséget érzékiséggel azonosítjuk, akkor ennek a *Rocco* felel meg a legjobban.

– *Visconti filmje, a Rocco és fivérei erős ellentéte A fehér szalagnak. A Nemzetiben egy olyan előadás készült, amely a néző minden érzékszervét egyszerre bombázza információkkal. Ez a megvalósítás akkor hű maradt a filmhez?*

**N. V. G.:** Körülbelül olyan a különbség a *Rocco* meg a másik két előadás között, mint a mozifilm és a tévéfilm között.

**H. T.:** Szkeptikusan ültem be az előadásra, de a színpadkép rögtön lenyűgözött. Az más kérdés, hogy egy idő után idegesíteni kezdett, és öncélúnak éreztem ennyi ötletet belezsúfolni egy előadásba. Jó lett volna, ha valaki kicsit határt szab a rendezőnek.

**L. P.:** Elég lett volna egy felvonás is.

**H. T.:** Ennek ellenére volt ebben a nagyon látványos előadásban egy teljesen új gondolat. Máshova kerültek a hangsúlyok is a filmhez képest. Az volt az érzésem az elején, mint ha egy Brueghel-képet néznék, annyi minden volt egyszerre a színpadon.

**N. V. G.:** Ez benne a leggyönyörűbb, hogy nem vezeti a

tekintetet. Ez a fajta radikálisan mellérendelő színrevitel felszabadítja a nézőt. Nincsen bután irányítva a figyelmed.

**H. T.:** Oda nézel, ahova akarsz, és mindenhol történik valami.

**L. P.:** És ha már a filmszerűségről beszélünk, ez az ingeráradat, az, hogy egyszerre beszélnek sokan stb., bizonyos szempontból fárasztó és túlhajtott is tud lenni, de egy ideig teljesen lekötött. Miközben nem tudnám elmondani, hogy mi történik a darabban.

**H. T.:** Szerintem el lehet mondani, értelmezhető volt. Amikor kiderült, hogy mindenféle manifesztumokat, ars poeticákat idéznek, avantgárd meg futurista kiáltványokat hallgatunk Udvaros Dorottya tolmácsolásában, azonnal elkezdett érdekelni, hogy mit akarnak mondani, hogyan kapcsolható mindez a sztorihoz. Nemcsak utána, hanem már előadás közben elkezdődött esetemben az értelmezési folyamat. Amit én nagyon pozitívnak találtam, hogy az én *Rocco*-képem, vagyis a filmértelmezésem teljesen más volt, mint ennek a darabnak az értelmezése. Az előadásban eszméről, urbánus létről volt szó, miközben a film sokkal inkább egy kökemény családi dráma. Ott az a kérdés van számomra a fókuszban, hogy hogyan tudnak a fiatalabb fiúk máshogyan dönteni, másként értelmezni családi értékeket, mint Rocco, aki egy szent figura, és hagyja, hogy bedarálja a család hagyományos értékrendje. Ebből tör ki *Ciro* végül azért, hogy feldobja a bátyját, *Simonét*.

**L. P.:** Nekem van egy tippem, és ha tényleg így van, akkor ez tényleg csak egy középiskolás szintű állítás a világról. Szóval: nagyváros egyenlő dekadens, rossz, avantgárd, fura, lila, művészet, dadaizmus, vidék egyenlő tisztaság.

**N. V. G.:** Miközben pont a rendezés saját apparátusa fordul szembe ezzel az állítással, mert az előadás igencsak dekadens és avantgardisztikus.

**L. P.:** Ez maga a 22-es csapdája.

**H. T.:** Mint amikor a kritikusok szörnyülködve nézik végig ötvenedszerre a pornófilmet, hogy kielemezzék, miért olyan szörnyű...



Lichter Péter. Fotók: Éder Vera

**L. P.:** Vagy amikor az avantgárd az avantgárdot kritizálja. Egy széttartó, avantgárd formában állítjuk azt, hogy az avantgárd rossz. Mindezt a Nemzeti Színházban.

**N. V. G.:** Azért komplex a jelentésstruktúra, mert lehet, hogy ez egy tézis az előadásban, de valójában az egésznek az érzékisége sokkal radikálisabb ellenállítást fogalmaz meg. Ha ilyen dekadens a vidékiséget felzabáló nagyváros...

**H. T.:** ...akkor költözzünk fel a városba!

– *Az persze kérdés, hogy mit jelent ma az avantgárd a színházban. Mennyire újszerű vagy progresszív?*

**H. T.:** Mivel az avantgárd színház egy sokkal nehezebben befogadható művészeti ág, mint a polgári színház, ezért már magával az avantgárdságával szűri a közönséget. Például sokkal egyszerűbb megérteni egy átlagnéző számára egy romantikus festményt, mint egy kubistát.

**N. V. G.:** Itt nem arról van szó, hogy Vidnyánszky tisztelgve beleáll az avantgárdba. Vagy hogy ha avantgárd, akkor megsüvegeződő, ha klasszikus, akkor elvetendő. Én pont Peti véleményével vitatkoznék. Nyilván nem a filmszerűséget kérjük számon, hanem a színházszerűséget. A *Rocco* izgalmasan és kreatívan használja fel a színházi kifejezőeszközöket: például festői hatásokat ér el a fényhasználattal, a testek mozgásával pedig zeneiséget teremt.

**L. P.:** Az is színházszerű, ha három ember kiül beszélgetni. Vagy valaki elmond egy monológot.

**N. V. G.:** Persze, az is lehet színház, hogy valaki kibeleg egy macskát a színpad közepén. Én a másik kettővel összehasonlításban állítom azt, hogy a színházi kifejezőeszközöknek inventívebb felhasználása valósult meg. De nyilván nem azt a kreténséget állítom, hogy ez volna a színház ideális formája.

**L. P.:** Ettől önmagában még nem lesz jobb vagy rosszabb.

**H. T.:** De sokkal hatásosabb lesz.

**L. P.:** Normatívén Fellini nem lesz jobb, mint Bresson, csak azért, mert van benne ornamentika.

**N. V. G.:** Annak van esztétikai értéke, ha valaki úgy old meg bármit egy filmen belül, hogy a mozgókép legsajátabb kifejezőeszközeit mozgósítja.

**L. P.:** Én csak annyit állítok, hogy nem tudom, hogy ez színházszerű-e csupán attól, hogy sok minden történik, és nagyon érzéki.

**N. V. G.:** Evidensen az, mert olyasmit látsz, amit a film nem tud. Az a kérdés, hogy instrumentálisan használod-e ezeket a kifejezőeszközöket – például a fénnel dinamizárod az elbeszélést, imitárod a filmes vágásokat –, vagy pedig valamilyen esszenciálisan színházi hatást termentsz velük. Ez persze az is lehet, hogy egy ember ül a színpad közepén. De a *Rocco* is ezt keresi ezzel a kakofón mellérendeléssel.

– *Visconti maga is sokat rendezett színházban. Ezek szerint a *Rocco* szerencsés alapanyag színpadi adaptációhoz?*

**H. T.:** Van csomó olyan klasszikus film, amelyik már kevésbé hat rám, és a *Rocco* is ezek közé tartozik. Van benne egy-két nagyon erős szcena nagyon jó kameraállásokkal, de bizonyos szempontból számomra ez már a Papa mozija. Emlékszem, amikor húszéves koromban először láttam Antonionitól a *Nagyítást*, teljesen odavoltam érte, majd amikor bő tíz évvel később véletlenül újra megnéztem, azt gondoltam, hogy roppant maníros, különösen az utolsó jelenet, a teniszmeccs. Nyilvánvalóan nem a film változott. Lehet, hogy meg kéne néznie újra, hogy ma mit gondolok róla. Érdekes befogadélméleti beszélgetés lenne, hogy miért távolodunk el bizonyos alkotásoktól, vagy miért kerülünk hozzájuk közelebb az életünk során.

**L. P.:** Ha filmes alapanyagról beszélünk, akkor Vidnyánszky jól választott, mert az tény, hogy az összes közül ez a film van a legtávolabb a kollektív emlékezettől. A cím még megvan, de nincs benne a tudatunkban.

**H. T.:** Erős képsorok maradnak meg belőle, például a székesegyház vagy a megerőszkolós jelenet, de keveseknek jön vissza az egész film.

**L. P.:** Az is érdekes, hogy a filmtörténeti kánonban hova lehet ezt a filmet helyezni. Alapvetően modernista alkotás, mégsem kerül elő a modernizmus fősodrában.

**H. T.:** Klasszikus, olyan értelemben, mint egy kötelező olvasmány.

**L. P.:** Igen, de annak a döntésnek, hogy valaki ezt adaptálta, még sincs olyan súlya, mintha, mondjuk, az *Aranypolgárt* vagy a *Nyolc és felet* tette volna színpadra. Ez utóbbiak tényleg a hűsz leghíresebb film közé tartoznak, a kánon csúcán helyezkednek el. Lehet, hogy Vidnyánszky döntése mögött van egy olyan szempont is, hogy így szabadabban tudta szétszedni és a maga képére formálni az anyagot, és belenyomni ezt a gonosz város kontra szűz vidék értelmezést – miközben a filmben ez nem annyira hangsúlyos. Ilyen alapon bármilyen más filmet is választhatott volna, amelyek jobban tematizálja ezt a kérdést.

**H. T.:** Visszatérve a kiindulógondolathoz, itt pont ezért fel sem merülhet a marketingszempont. Mert nem arról van szó, mint *A király beszéde* kapcsán, illetve Haneke esetében, aki egy bizonyos körnek a kultrendezője. A *Roccónál* valószínűleg nem a film miatt mennek be az emberek a színházba.

**L. P.:** Viszont a cím kisugárzása nagyon is illik a Nemzetihez, mert klasszikus, felrakható egyfajta kánonpolcra. Tehát mégsem a *Gyorsabban, cicababa, ölj, ölj!* került bemutatásra. Persze az is kérdés, hogy egyáltalán miért az a címe, hogy *Rocco és fivérei*, mivel az előadás annyira eltávolodik a filmtől, hogy akár a *Vidéki szentek a nagyvárosban* címet is kaphatta volna. Tehát nem mindegy, hogy az adaptáció során mennyire távolodunk el az eredeti műtől, vagy mennyire akarunk hűek maradni hozzá. Itt az derült ki, hogy ha hűek, vagy Gergőt idézve gyávák vagyunk, akkor nem jön létre az a bizonyos plusz. Engem a *Roccóban* a színpadon egyedül az ostoba ideologizálás zavart, miszerint a színháznak akkor is politikusnak kell lenni, és direktben kommunikálni a jelenről, ha az eredeti alapanyagban ez nincs meg.

**N. V. G.:** Engem a zenehasználat idegesített.

**H. T.:** Ezzel egyetérték. A Rammstein még oké, de a rapbetétek teljesen leváltak, nem értem, hogy mit tesznek hozzá. Mintha csak azért került volna be az előadásba néhány dolog, mert jó ötlet, és kész.

– A fehér szalag is politikus színház?

**H. T.:** A Zeitgeist miatt igen.

**L. P.:** Intelligensen politikus, kicsit összekacsintós. Mindannyian tudjuk, miről beszélünk. A gyerekek a bűnösök, akikből később a náci lesznek – ezt mutatja meg az utolsó kép.

**H. T.:** Hasonló ez a szcéna a *Kabarének* ahhoz a jelenetéhez, amelyben a sörkertben a Hitlerjugendek elkezdnek énekelni, és az egész sörkert csatlakozik hozzájuk.

– Számomra ez a fajta nem egy az egyben politikusság a színházban azért érdekes, mert hagy feladatot a nézőnek is. A színházi játék hogyan illeszkedett az egyes darabok gondolatiságához?

**N. V. G.:** Messze a *Rocco* volt számomra a legérdekesebb. A *Roccóban* ebben a szinte musicalszerű színházi játékban megvalósul egy koherens formálás. Udvaros Dorottya és Barta Ági kiugróan erősek ebben a játékmódban. A *fehér szalag* is koherens, csak onnan hiányoltam a stilizációt, amely a rendezői szándékra rámutatna. Vannak azért nyomai ennek, például Mészáros Blanka robotszerű játéka a *Lelkészné* szerepében, de a többség egyfajta generálmodorban játszik.

**L. P.:** A Katonában mindenki csinálta a legjobbat, amit tud, de nem volt átfogó vízió. A Nemzetiben mindenki egymáshoz volt igazítva, nem voltak kilógó figurák.

– Végül beszéljünk egy kicsit arról is, hogy mi a helyzet fordított esetben, amikor a színház hat a filmre?

**H. T.:** Egyik kedvenc rendezőm, Baz Luhrmann például komoly színházi rendező is. Szerintem ő tökéletesen meg tudta valósítani mind a két műfajt: remek filmrendező és remek

színházrendező egyszerre. Vannak példák itthonról is arra, hogy lehet gyümölcsöző ez az átjárás, például Gothár Péter esete.

**L. P.:** A filmtörténet első néhány évtizede alapvetően arról szólt, hogy a film emancipálódjon, elváljon a színháztól. Ettől függetlenül nagyon sok filmrendező jön a színház felől. Az Új-Hollywoodból például Mike Nichols, aki eredetileg Broadway-rendező volt. Ez főleg Európában jellemző amúgy, de Amerikában is találunk rá példát. Nyilván sok átjárási lehetőség van színház és film között, színészilag is. Elia Kazan fél életműve, a brit Free Cinema fele arról szól, hogy különböző színdarabokat adaptálnak filmre. Tulajdonképpen egy recycling kultúrának lehet ezt felfogni, ahol újra és újra felhasználnak alapanyagokat.

– Számít az, hogy mit látunk előbb: a filmet vagy a színházat? Nyilván ahhoz viszonyítok, amit előbb láttam, de vajon ugyanolyan erős jel-e a színház, mint a film? Akár úgy, hogy a filmet ugyan később láttam, mégis a film irányából értelmezem az elsőként látott színdarabot?

**L. P.:** Szerintem nincsen abszolút értéke egyik művészeti ágának sem, attól függ, hogy mi a film és ki a néző. Ennek ellenére a film sokkal könnyebben magába tud olvasztani minden mást, tehát Tímea korábbi hasonlatára visszatérve a legnagyobb parazita maga a film, mert mindent le tud nyúlani.

**N. V. G.:** Mindenesetre ez az emancipációs törekvés még ma is érvényes. Beszédes, hogy az egyik legfontosabb forgatókönyvírói szakkönyv a drámaírásról szól.

**L. P.:** A film, pláne a mi közép-kelet-európai kultúrkegünkben még mindig alacsonyabb polcon van, mint a színház meg az irodalom.

**H. T.:** Mondjuk, ha csak üzleti szempontból nézzük, akkor ez nem igaz.

**L. P.:** Ez nem az állami támogatásról szól, vagy hogy mennyibe kerül megcsinálni egy filmet, hanem arról, hogy a Katonában fél éven keresztül telt házzal megy, háromszáz fős nézőszámmal per este, egy filmadaptáció, miközben a filmet nagyjából ezerötszázan nézték meg annak ellenére, hogy Arany Pálmát kapott. Ezzel persze semmi baj nincs, ez egy értékesleges kijelentés. Az itthoni kultúra erősen irodalmi kultúra.

**N. V. G.:** Ha megnézzük a hetilapok kulturális rovatát, akkor azt látjuk, hogy a színház egyszerűen térben is közelebb van az irodalomhoz, a film pedig a rádióhoz meg a popzenéhez, ami máris egy kulturális hierarchiát tükröz.

**L. P.:** Egy színházi kritika akár egy-másfél oldal hosszú is lehet, miközben soha nem olvastam még ilyen hosszú filmkritikát, maximum akkor, ha egy híres filmrendező meghal, és nekrológot írnak róla. És azok a magyar filmek is, amelyek megjárták Cannes-t, és amelyeket imádnak a kritikusok, itthon pár hét alatt kifutnak. A magyar film, ami a rendezői színház (Katona, Örkény stb.) mellé rakható, egyáltalán nincs ugyanazon a lapon.

**N. V. G.:** De nézőszámában nem biztos, hogy lejjebb van, mint a színház.

**H. T.:** Vagy azt is mondhatnánk, hogy a színház a perc művészete, a film meg örökre ott marad.

**N. V. G.:** Ez kárpótoljon hát minket?

**L. P.:** A kritikai diskurzus különbsége láttatja jól ezt a problémát. Egy színdarab körül tud botrányt lenni. Magyar film körül ilyen nem alakul ki.

**H. T.:** Egy színdarab viszont nem tud olyan látványosan megbukni.

**N. V. G.:** Ezért jó magyar filmesnek lenni, mert ezzel legálább lehet bukni.

GAJDÓ TAMÁS

# SZÍNHÁZAT FILMRE, FILMET SZÍNHÁZRA

*Avagy kis magyar filmszínház-történet*



Fenyvessy Emil és Jákó Amália a Lyon Lea című némafilmben  
(r. Korda Sándor és Pásztor Mór, 1915)

A film megjelenésekor számtalan írás elemezte, értelmezte, de inkább csak találgatta, hogy milyen hatással lesz az új találmány a színházra. Vajon a közönség nem érzi-e majd szűknek a színpadi teret, s nem gondolja-e úgy, hogy a színészek játéka természetesebbnek hat a vásznon, s végre a közönség is megcsodálhatja a finom arcjátékot, azokat a lelki rezdüléseket, melyeket a nézőtérről sohasem látott. Sőt, Bárdos Artúr 1913-ban a *Nyugatban* azt is feljegyezte, hogy vannak „színházi emberek, kik a színháznak nemcsak üzleti versenyképes-

ségét, hanem jövőbeli létét is féltik a mozitól, és egészen komolyan panaszolják, hogy a mozi teljesen ki fogja pusztítani a színházat”.<sup>1</sup>

Hevesi Sándor azonban már 1911-ben megerősítette, hogy ettől nem kell félni, mert a mozi csak egy új színház, és nem az új színház. Hevesi azt is szemléletes példával világította meg, hogy miben különbözik a színház és a mozi lényege:

1 BÁRDOSS Artúr, „Film-esztétika”, *Nyugat*, 1913/I, 377.

„A 19. század folyamán a színházak sokszor azt hitték, hogy akkor produkáltak a legnagyobbat, amikor egy sülyedő hajót tudtak a deszkákra varázsolni. Ebből a rögeszméből a mozi alaposan kigyógyíthatott minden színházat.” Ugyanakkor egyvalamiben alaposan tévedett: azt hitte, hogy a filmtechnika előrehaladásával a színházakban nem kerülnek színre látványosságok, s végre a színház elsősorban a drámát „kultiválhatja”, mert a drámához a „mozi sohasem férhet hozzá”.<sup>2</sup>

Hevesi Sándor okfejtését akkor írta, amikor drámából, operettből, sőt operából még nem készítettek filmet. Ez a fordulat azonban alaposan megváltoztatta a film és a színház viszonyát. Ekkoriban ugyanis a filmforgatókönyvek nagy része drámai alkotásokból született, s a filmcsinálók színházszzerűvé akarták tenni a filmeket.

Csepreghy Ferenc *A sárga csikó* című alkotása volt a legelső színpadi mű, melyből Kolozsváron némafilm készült. Janovics Jenő a kolozsvári társulat igazgatójaként jó üzleti érzékkel észrevette, hogy a filmgyártással színészei kitörhetnek a vidéki lét elszigeteltségéből, sőt, nemzetközi sikereket is arathatnak. Először a francia Pathé cég segítségével látta munkához, majd Janovics önálló filmstúdiót alapított, s a születő magyar filmművészet jelentős fiataljait: Kertész Mihályt és Korda Sándort vonta be a munkába. A kolozsvári műhelyben született meg például Katona József *Bánk bán*-jának, Tóth Ede *A tolonc* című művének és Csiky Gergely népszerű darabjának, *A nagymamának* a filmadaptációja. Az említett filmekben Fekete Mihály, Szakács Andor, Berky Lili, Szentgyörgyi István kitűnő kolozsvári színjátékosok mellett a magyar színházművészet jelentős alakjai is szerepet kaptak. Jászai Mari *A toloncban* és *Bánk bánban*, Blaha Lujza *A nagymamában* tűnt fel a mozivásznon. Janovics nemcsak azért szerződtette a legnagyobbakat, hogy portékájának reklámot csapjon; úgy vélte, hogy a film segítségével legendás színészi alakításokat rögzíthet. A *Színházi Élet* újságírója fontosnak tartotta megerősíteni, hogy Blaha Lujza „művészete teljes fényében ragyog” filmen is. Bár a némafilmek többsége elveszett, a Blaha-filmből fennmaradtak részletek, s a késői szemlélők meglepetéssel veszik észre, hogy a színpad nagy egyénisége kudarcot vallott a mozivásznon. „Bizony, mozog a szája, megállás nélkül, mondja Csiky-féle színpadi szövegét, észébe sem jut, hogy nem hallani, csupán egy-egy felirat fog majd sommásan tudósítani róla, miről is van szó” – ezeket a sorokat Magyar Bálint színháztörténész írta *A magyar némafilm története* című munkájában.<sup>3</sup> Szerencsére a film rendezője, Korda Sándor nem mert szólni Blaha Lujzának, így filmje egyúttal egy darabka színháztörténetet is magába rejtett, hiszen Blaha Lujza 1908-ban a Népszínház–Vígoperában játszotta el Csiky Gergely művének címszerepét.

Az említett példa ellenére a némafilmek mégsem alkalmasak arra, hogy segítségükkel a 20. század első évtizedeinek színjátékosstílusát megismerjük, hiszen a moziszínészek teljesen más módon fejezték ki érzelmeiket, mint ahogyan azt a színpadon tették volna. Szavak nélkül illusztrálták a bennük lejátszódó lelki folyamatokat, a filmfeliratok pedig arra szolgáltak, hogy a nézők áttekinthessék a szereplők közötti viszonyokat, tudják, hogy éppen melyik helyszínen játszódik a cselekmény, s a korszakban oly fontos, gyakorta sorsdöntő levelek szövegével megismertessék a nézőket. De hiába

árasztották el a színpadi művek adaptációi a mozik műsorát, az átlagemberek nem kerültek közelebb az irodalmi műhöz, noha a dráma cselekményével nagy vonalakban azért megismerkedhettek.

Arra is akadt példa, hogy a színdarab befejezését a film kedvéért megváltoztatták. Bródy Sándor *Lyon Lea* című művének az a vége, hogy a rabbi megöli leányát, amikor az megmondja neki, hogy megszerette a herceget. A filmen a befejezés – Bródy jóváhagyásával – egészen más lett: Konstantin herceg megszojteti Leát, s az őt üldöző Jósuanak, Lea vőlegényének célt tévesztett golyója végez a címszereplővel. A herceg, amikor látja, hogy nem menekülhet, öngyilkos lesz. Ez az erőteljes dramaturgiai beavatkozás azt bizonyítja, hogy a filmkészítők látványos, lovas üldözési jelenetekkel fokozták a feszültséget, nem elégedtek meg azzal, hogy a filmet a színpadról ismert, megrázó, de nem túl fordulatossá jelenettel zárják.

A kritikusok inkább azért lelkesedtek, ha a film hűségesen másolta a színpadot. Drégely Gábor *A szerencse fia*, mára elfeledett, de egykor világszerte játszott színművéből 1917-ben készült feldolgozás: „A kitűnő Uher filmgyár [...] keresve sem kereshetett [*sic!*] volna jobb szereplőket a film számára azoknál, akik a színdarabot annak idején a Magyar Színház híres kitűnő előadásában sikerre vitték. A legideálisabb szereplő a címszerepre a kitűnő Csontos Gyula. Páratlan ötletessége és színészi alakító ereje a filmen éppen olyan sikerre van hivatva, mint az eleven színpadon”.<sup>4</sup>

Habár úgy vélnénk, hogy a film formanyelve egyáltalán nem hatott a korszak színházára, egy különleges, kísérleti előadásról mégis értesülünk. Márkus László írta meg, hogy „Németországban végre megjelent a színpadon a filmdarab. Úgy tessék ezt érteni, hogy valóságos filmdarab, gyorsan változó képekből róva, víziókkal, premier plánokkal, tarka vizázsokkal – elszánt igyekezettel, hogy a néző ne eleven színpadnak, hanem fotográfiának érezze azt, amit a színpadon lát. A színpadnyílás 15–20 apró kockára van osztva, és ezekben a sejtekben csupa apró díszlet, és mindig másik világosodik meg gyors egymásutánban, messzire nyúló vonatkozások szerint, akárcsak filmet látnánk, és a derék német valószínűleg azt is hiszi, hogy sikerült neki a színpad elfilmesítése, ami fölöttébb hasonlít a kör négyyszögösítését célzó geometriai büvészkedéshez”.<sup>5</sup>

Márkus annyira szájalmasnak találta a kísérletet, hogy (sajnos) sem az előadás címét, sem a bemutató helyszínét nem találta méltónak feljegyezni, viszont arról részletesen elmélkedett, hogy a színdarabok filmre vitele milyen tanulságokkal szolgál: „A film vaskorában, Asta Nielsen és Psylander kivirágzásakor láthattuk a film nosztalgiaját a színpad felé. Színházszzerű akart lenni a film, és nagyképűen igyekezett elfeledtetni, hogy a néző nem színházban van, hanem egy új, egy keletkező, egy még semmilyen művészet formálódását szemléli”.<sup>6</sup> Aztán mintha megfordulna a tendencia – folytatta gondolatmenetét az író-képzőművész-filmrendező-kritikus, s arra a következtetésre jutott, hogy a „film fogja kisegíteni az irodalmat a naturalizmus utolsó béklyóiból, és az igazi költőket segíti a publikumnál, hogy egy új romantikát egész pompájában kivirágoztassanak”. Márkus tehát – ahogyan cikkének végkicsengése mutatja – azt gondolta, hogy a film csak egyetlen módon gyakorolhat hatást a drámára: úgy, ha egy

2 HEVESI Sándor, „A jövő színháza”, *Világ*, 1911. augusztus 6.

3 MAGYAR Bálint, *A magyar némafilm története. Némafilmgyártás, 1896–1931*, Palatinus filmkönyvek (Budapest: Palatinus, 2003), 77.

4 „A szerencse fia – filmen”, *Színházi Élet*, 1917/6, 35.

5 MÁRKUS László, „Új vágyak a színpadon”, *Színházi Élet*, 1922/35, 2.

6 Uo.

költő olyan színdarabot ír, amelyben „az üzlet, a bűn, a szerelem, a politikai intrika és a szociális nyomorúság abban a regényes, felcsigázott formában jelentkezik, amit a film hozott”.<sup>7</sup>

Ha a színházi szakemberek filmmel foglalkozó írásait tanulmányozzuk, kiderül belőlük, hogy már akkor foglalkoztak a hangosfilm lehetőségével, amikor még híre-hamva sem volt az új találmánynak. Bárdos Artúr úgy vélte, hogy a „színpadra írt drámának a beszélő filmen nincs mit keresnie; éppen úgy, mint ahogyan a némafilmhez sem volt, még akár a drámából írt filmnek is, semmi köze. Csak annyi bizonyos, hogy a jó beszélőfilm is valamiféle író fogja írni, olyan író, aki a beszélőfilm kifejezési lehetőségeit – és korlátait is – felismerni és vállalni tudja.” Ugyanakkor azt is megjósolta, hogy a film „a színházat akarja utánozni és pótolni”, s az a kérdés, hogy ezt sikerül-e messze elkerülnie.<sup>8</sup>

Magyarországon kezdetben egyáltalán nem sikerült, hiszen „1931 és 1944 között a magyar hangosfilm jelentős mértékben – közel egyharmad arányban (!) – a színházból vette át a műveket vagy a témákat, a színdarabokat kisebb-nagyobb átalakítással vitték vászonra, így ezek a filmek – furcsán hangzik, de így igaz: a magyar színházkultúrának is elidegeníthetetlen részei.”<sup>9</sup> Bár ez utóbbi megállapítás némiképp túlzás, abban igaza van Juhász Istvánnak, aki a jelenségről *Színház a moziban* címmel írt könyvet, hogy ezeknek a filmeknek egyes részletei „lefényképezett színi előadásoknak tekinthetők”.<sup>10</sup>

Hevesi Sándor részletesen írt erről a kérdésről, és megállapította, hogy a színdarabból készült filmnek sok változata él, „mert a filmkönyvek írói és szerkesztői némelykor szorosan ragaszkodnak az eredeti műhöz, megtartják a szerkezetet, párbeszédeit inkább csak megrövidítik, de nem alakítják át illanóan könnyűvé és megdöbbenően sekélyvé, munkájuk jóformán arra szorítkozik, hogy a színdarabot felhígítsák, térben és időben felszabadítsák, s annyi látnivalóval fűszerezék, amennyit a film megkíván. Ha ez a munka sikerül, akkor a vásznon voltaképpen színdarab-másolatot láthatunk”.<sup>11</sup>

A két világháború közötti időszak egyik legsikeresebb filmalkotása azonban nem színpadi siker nyomán került a filmvászonra. Az 1931-ben bemutatott *Hyppolit, a lakáj* Zágón István színdarabjából született, s regényes úton jutott Székely István Berlinben dolgozó filmrendező kezébe: „Megjelent az életben Herr Albert Samek. Samek úr cseh származású német filmkereskedő volt, valahol Düsseldorfban, és a filmgyártás volt a becsvágya. Hogyan került hozzá, nem tudom, hogy mi volt az eredeti címe, arra sem emlékszem, de tény, hogy Samek úr átnyújtott nekem egy magyar nyelven írt darabot és egy német szinopszist, hogy olvassam el.”<sup>12</sup>

A szóbeszéd szerint a furcsa vígjátékért nemigen lelkesedtek a színházigazgatók. A Magyar Színház ugyan 1930-ban műsorára tűzte, de csak néhány próbát tartottak, mert unalmasnak találták a darabot. Egy másik verzió szerint – maga a szerző, Zágón István írta meg 1965-ben a Pesti Műsorban – azért nem játszották el, mert Csontos Gyula lett volna a címszereplő, de a színész 1927-ben a Nemzeti Színházba szerződött. Székely István azonban meglátta a témában rejlő lehetőséget, s Nóti Károly közreműködésével forgatókönyvet készí-

tett a történetből. A Csontos Gyula, Kabos Gyula, Haraszthy Mici, Gózon Gyula, Erdélyi Mici és Jávor Pál főszereplésével készült filmet 1931. november 27-én mutatták be Budapesten. Eleinte a közönség idegenkedett a magyar alkotástól – inkább francia, német és amerikai filmekre váltottak jegyet –, de aztán megtört a jég.

A *Hyppolit* egyike volt azoknak a Horthy-korszakban készült filmeknek, melyeket az 1960-as években is játszhattak a hazai mozikban, hiszen egyetlen olyan színész sem szerepelt benne, aki politikai múltja miatt nem felelt meg a hatalomnak. A film népszerűsége nyomán 1965-ben a Vidám Színpadon – három évtizedes késéssel – előadták Zágón István eredeti művét. A premiért szinte „titokban” tartották meg, a *Film, Színház, Muzsika* című hetilap mindössze kétsoros közlemény közölt róla, s csupán egyetlen lesújtó kritika jelent meg a *Magyar Nemzet*ben. Gábor István írása szerint azért nem lehetett a vállalkozás sikeres, mert a nézőkben élénken éltek a film legendás alakításai, ezeket pedig sem Kibédy Ervin (*Hyppolit*), sem Kazal László (Schneider Mátyás) nem tudta feledtetni. A korszakjellemző, hogy az újságíró azt is kifogásolta, hogy a színház vezetősége a „jó tollú szerző” miatt nem bátorította darabja átdolgozására, „így csak egy kedélyes cselekményt látunk megelevenedni a színpadi díszletek között”.<sup>13</sup>

Az első kísérlet tehát nem sikerült: Zágón István darabját nem fogadta be a színpad, ám két évtizeddel később az eredeti műből és a filmforgatókönyvből készült zenés színjáték diadalt aratott. Volt, aki kritikájában *musical comedy*ként emlegette a vállalkozást. Első ízben történt meg, hogy egy kultikus film színpadra került, sőt, csakhamar része lett a magyar színházi repertoárnak. A Játékszínben – Vajda Anikó és Vajda Katalin átdolgozásában, Verebes István rendezésében – 1984. március 22-én volt a *Hyppolit, a lakáj* című háromfelvonásos komédia bemutatója. Ezt követően a darabot huszonöt alkalommal vitték színre szerte az országban, sőt a határon túl is. Legutóbb 2011-ben a Szabadkai Népszínházban játszották.

Másféle filmadaptációk fűződnek Telihay Péter nevéhez, aki 1994-ben és 1995-ben a Miskolci Nemzeti Színházban – Nánay István szavaival – „két olyan előadást rendezett, amely egy-egy ismert és nagy sikerű filmen alapul. A *Paris, Texas* Sam Shepard drámáiról és Wim Wenders filmrendező közös munkája volt, a *Sörgyári capricciót* pedig Jiří Menzel Bohumil Hrabal írásaiból készítette.”<sup>14</sup> A két bemutatóról szólva a kritikus azt is megfogalmazta, hogy melyek azok a jegyek, amelyek mindmáig jellemzik a mozifilmek színpadra állítását. Leszögezte, hogy nem pusztán arról van szó, hogy a forgatókönyvekből színpadi adaptáció készült: a rendező és Faragó Zsuzsa dramaturg az írók szellemiségét is átplántálták az előadásokba. „Ettől – és persze a műfajváltásból adódóan – más hangsúlyok keletkeztek, más jelenetek, figurák váltak fontossá, más atmoszféra született.”<sup>15</sup>

Színház és film évszázados kapcsolata ezzel újabb fordulatot vett. Az új tendencia bemutatását Nánay István reflexióból kiindulva, az azóta megszületett bemutatók nyomán megfogalmazott újabb szempontokat figyelembe véve lehetne folytatni. Ez azonban már egy másik írásra tartozik.

7 Uo., 3.

8 BÁRDOSS Artúr, „A film megszólal”, *Új Idők*, 1929, 682.

9 JUHÁSZ István, *Színház a moziban, 1931–1944* (Budapest: Athenaeum 2000 Kiadó, 2002), 65.

10 Uo.

11 HEVESI Sándor, *Színház* (Budapest: Singer és Wolfner, 1938), 128.

12 SZÉKELY István, *Hyppolitól a Lila ákácig* (Budapest: Gondolat, 1978), 83.

13 GÁBOR István, „Hyppolit, a lakáj. Egy népszerű film darabváltozata a Kis Színpadon”, *Magyar Nemzet*, 1965. december 15.

14 NÁRAY István, „Ez is, az is – Miskolci előadások”, *Színház*, 1995/10, 26.

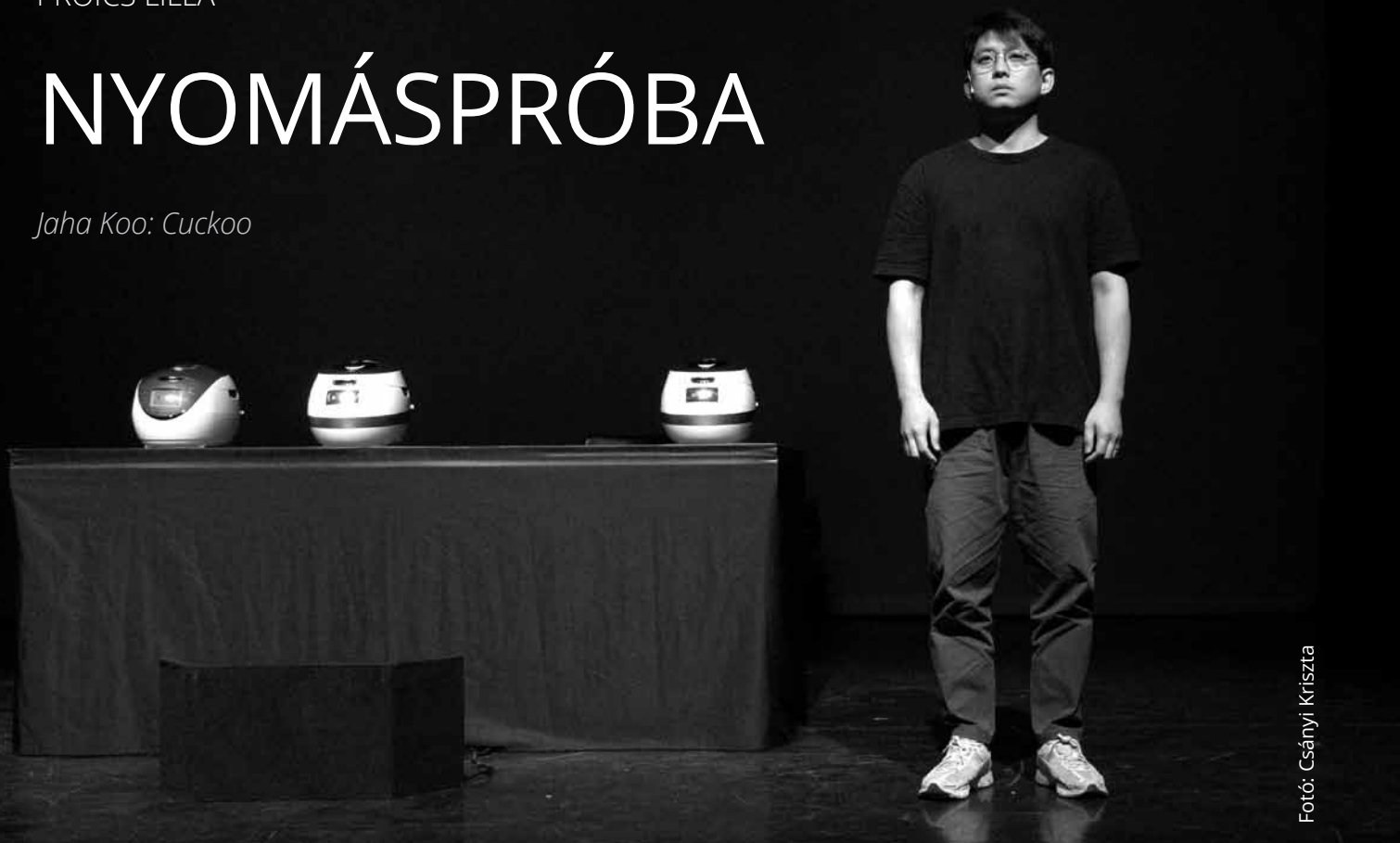
15 Uo.

A *Trafó Close Reading* sorozatában három estén át láthattunk ún. lecture performance-okat. Ez a nálunk szinte még ismeretlen műfaj ebben az esetben három egyszemélyes szerzői estet jelentett, amelyek bonyolult gondolatisága végtelenül minimalista, mégis igényes vizualitással párosult. Az elmélet és a gyakorlat közötti határt lebontó lecture performance a műfaj indulásakor alapvetően a tudományossággal való leszámolást jelentette, most azonban a háromból két esetben inkább autobiografikus színházat láttunk, ugyanakkor a harmadik este sem bizonytalanított el minket a tudomány lehetőségeiben. Nincs kőbe vésve semmi. Csak változás van.

PROICS LILLA

# NYOMÁSPRÓBA

Jaha Koo: *Cuckoo*



Fotó: Csányi Kriszta

A sorozat első estjén látott *Cuckoo* egyszemélyes produkció. Saját koncepciója alapján Jaha Koo maga rendezte, a szöveget és a zenét is ő írta, illetve a videóanyagot is ő szerkesztette. Az ő gondolat- és érzésvilágán keresztül nézhetünk és fűlelhetünk bele egy olyan összetett társadalmi problémába, ami nemcsak Dél-Koreában teljesedett ki egy gazdasági válság után, hanem a világ sok országában. A dél-korai történet nekünk talán azért megrázó, mert a mi meglehetősen zárt közegünkben ezt az országot leginkább mintaként hallottuk emlegetni: hasít a gazdaság, az iskolákban hatékony és komoly munka folyik, a fiatalok képzetten lépnek a munkaerőpiacra – ami a mutatók és adatok szerint meg is felel a valóságnak. Az este különlegessége viszont éppen az a szomorú felismerés volt, hogy ténylegesen mi van az adatok mögött. Jaha Koo sze-

mélyessége által sokkal árnyaltabb képet kapunk arról, hogy az egyes ember, jelen esetben ő hogyan éli meg azt a rendszert, amely szerint a világ egyik fele működik – és amelyhez a másik fele (már amennyire) igyekszik csatlakozni. Az előadás, ahogy gyaníthatóan az autobiografikus műfaj ereje is abból fakad, hogy az, aki kiáll elénk, az életéből neki fontos dolgokat oszt meg velünk, ismeretlenekkel. Elemi erejű, hogy önmagát képviseli, és átgondoltan felépített mondanivalóját úgy adja át nekünk, hogy érezzük annak koncentráltságát, a helyzet ünnepi különlegességét. Fegyelmezetten és bátran lépi át azt a határt, amellyel az ember általában védi magát, nemhogy nyilvánosan ilyen mélységben beszélne az életéről. Jaha Koo ráadásul egy olyan kultúrában nőtt fel, amelyben ez a határ még sokkal szűkebbre zárja az egyén személyes terét. És ez ki is derül

az előadásból. Lehet, hogy tévedek, és egyszerű technikai oka van annak, hogy a nagyszínpadon olyan mélyen helyezkedik el egy asztal mögött – ezt mégis olyan biztonsági távolságnak értelmeztem, amelynek menedékéből kilép. A díszlet tehát egy asztal, amelyen rizsfőzők várnak türelemmel: mint három Mars-szonda. Izgalmas, és jelentéssel, hogy Jaha Koo egyszer csak átül a székről az asztalra, vagy előre jön, közel hozzánk, a hallgatóságához. Sajátos módon teszi köztes műfajjává az előadást az, ahogyan beszél: nem technikásan, színpadiasan, hanem személyesen szólal meg, aminek köszönhetően könnyen asszociálok, mert hiába nem vagyok fiatal ázsiai férfi, azonosulok az élményeivel és preferenciáival. És erre már közben is rácsodálkozom, ugyanakkor érteni vélem, mert a lemondó öniróniához, a kesernyés humorhoz azonnal tudok kapcsolódni, akkor is, ha mögüle olyan kultúra sejlik fel, amelyet nem ismerek. Dél-Koreából sokan kivándorolnak, ahogy Jaha Koo is megtette. Ismerjük, milyen, amikor a rendszer szabályai, illetve egy menetrendszerű gazdasági válság miatt tovább kell állni, és a személyes veszteséget nincs hova felírni. Amikor azt mondja az anyja: „Vissza ne gyere Koreába, ilyen nehéz körülmények közé, itt hamar vége a fiatalságnak”, akkor már pontosan értjük a helyzetet, hiszen elmesélte: „Korea aláírta a szerződést, és még meg is köszönte az IMF-nek. És a koreai piacot felzabálták az amerikai tőzsdehiénák. Tőke. Birodalom. Gyarmat. Katasztrófa. Robert Rubin. Ebben a totális válságban a koreaiak önként beszolgáltatták saját aranyukat és dollárjaikat, hogy kifizessék a nemzeti adósságot. A valóságban nem maradt más hátra, mint tömeges elbocsátások és a gazdagok és szegények között tátongó szakadék.” Aki ebben a rendszerben igyekszik talpon maradni, az folyamatosan dolgozik – embertelen mennyiséget, és ennek következtében szükségszerűen embertelen az oktatás is. El lehet képzelni, hogy a kizsigerelt

munkavállalók milyen érzelmi támogatást tudnak adni a gyerekeiknek, akikkel alig találkoznak, de jobb híján kénytelenek arra készíteni őket, hogy teljesítsenek az iskolában. Egy ilyen társadalomban törvényszerű, hogy brutálisan magas az öngyilkosságok aránya. „Hogyan lehet valaki boldog ma, ebben a világban?” – teszi fel a kérdést Jaha Koo, és megosztja velünk az egyik barátja halálának történetét. Rettenetes, de nem menekülhetünk el előle, muszáj belehelyezkednünk abba a csak utólag összeállt történetbe, amelyben egy elmaradt hívás, egy végeláthatatlan eső végzetes következményekkel járt.

A rizsfőzők (s ha már itt tartunk: a rizsfőző úgy viszonyul a fedős lábashoz, mint a négy kerék meghajtású sportkocsi a négyokrös szekérhez) színészként vannak jelen a színpadon, hosszas hallgatás után életre kelnek, sőt össze is kapnak egymással, továbbá beszólnak a főszereplőnek. Mindennek van egy bábszínház hangulata – és gyanítom, nekünk gyerekebbnek tűnik, mint egy, az animációhoz általában másképp viszonyuló kultúrában felnőtt ázsiaiinak. Persze amennyiben olyan formalista színházfelfogással nézzük ezt az animációt, amelyben a színészek élő emberek, akik ugyanakkor alávetik magukat egy rendezői vízióknak és akarataknak, már nem is tűnik az gyerekesnek, hogy a rizsfőzők beszélnek – pláne, hogy a csúcsmoделlek tényleg „beszélnek”. „Egy társadalom nyomás alatt” – mondja Jaha Koo, és közben a Cuckoóban készülő rizs is megfő a nyomás alatt az előadás egy előre rögzített pillanatára. A jelentés egyértelműségének megbontása, hogy perc-másodperc pontossággal van összerakva az este, amelynek végén a rizst gyakorlott mozdulatokkal tömöríti, s a tömbökből kicsi síremlékekre emlékeztető oszlopokat rak. Mi meg rágódhatunk a kapitalizmus tapasztalati értelmezésén: „A világ algoritmusokkal van tele. A céljuk, hogy elkábítsanak minket, zombivá tegyenek, könnyű célponttá a piacon.”

LENGYEL ANNA

# TÖRTÉNETBÁNYÁSZAT

*Silke Huysmans & Hannes Dereere: Mining Stories (Bányásztörténetek)*

Színházban jártam a minap. Bár gyanítom, sokan ezt az egyszerű állítást megkérdőjeleznék. Mert hát micsoda színház az, ahol egyetlen előadó áll csak a színpadon, és végig meg sem szólal? Megmondom, milyen: üdítően friss, izgalmas, érzelmi és okos egyszerre.

Átélehető, felkavaró, tragikus történetet mesél a *Mining Stories*, persze humorral, mint a legjobb, de olyan eszközökkel, mint kevesen, ha egyáltalán bárki. Dokumentumszínház a javából: egy brazil bányászváros katasztrófájáról számol be leginkább érintettekkel és szakértőkkel készített eredeti mélyinterjúkon keresztül, ehhez kever hozzá egy-egy talált szöveget. A dokumentumszínház szó szerinti, jellemzően nagy mértékben eredeti interjúkból szerkesztett, verbatim változatának egyik alapreceptje ez

szerte a világon, a különbség az anyag színpadi felhasználásában van.

A Trafó színpadán nincs társulat, nincsenek jelenetek, nincs monológ. Az egyetlen szereplő szájából nem hangzik el egyetlen szó sem, s mielőtt még azt gondolná a nyájas olvasó, hogy biztos a kortárs színházban divatos élő kamera képei váltakoznak eredeti filmfelvételekkel, s így a kép válik az előadás főszereplőjévé, elárulom, hogy egyetlen fénykép, egyetlen videófelvétel és egyetlen élő kamera sem villan fel az érdekesítő szűk órában.

Mintha a manapság mindent eluraló képpornó – lásd például „foodporn” kétszáz millió találattal az Instagramon – ellen lázadva az alkotók végre ismét a fantáziára akarnak bízni a kép megteremtését, s ezért használnának az egy-



szerű színpadképen és egyetlen emberi testen kívül csak hanganyagokat.

A színpad sötétjéből először hét fehér, a fekete balettszőnyegre rögzített, pedánsan felsorakozó villanykapcsoló bontakozik ki, majd egy pár fehér tornacipő, amely a villanykapcsolókra lépkedve indítja majd el és állítja le a hét szakértővel felvett és megszerkesztett interjúkat. A bal oldali főkapcsoló a helybeliekkel felvett hanganyagot vagy épp a „könnyen elkerülhető katasztrófiáért” felelős cég vidám, fülbemászó reklámdallamait vezérli. Kétségünk ne legyen: a két fiatal belga alkotó, a fehér tornacipőhöz egyszerű sötét farmert és fehér pólót viselő Silke Huysmans és a háttérben dolgozó társa, Hannes Dereere letisztult színpadi eszközeikkel, a braziliai portugál,

a flamand és az angol nyelv csodálatos polifóniájával olyan apró zenei elemekkel tarkított szimfóniát s olyan katartikus csendeket varázsolnak elénk, hogy azt bármely nagy zenés mű rendezője megirigyelhetné.

A három nyelven felvett szövegek angol felirata tökéletes szinkronicitással jelenik meg a hét szakértő nevével ellátott, szemmagasságba fellógatott falapokon, míg az érintettek hangja afféle kórusként ellenpontozza a szólistákat: az ő megszólalásaikat kottaállványokon olvashatjuk, ahogy az előadó a színpad két oldaláról egyre inkább maga köré, középre rendezi őket, ezzel főszólamná emelve mondandójukat. Kibontakozik a magyar vörösiszap-katasztrófát idéző történet: megértjük, hogy a Rio Doce folyó gátja átszakadt, s a mérgező anyagokkal teli mocsokfolyam maga alá temetett vagy két tucat embert, de még hónapokkal később is bőven találtak arzént és ólmot a folyóban, amely az Atlanti-óceánba ömölve több ezer halat pusztított el. Van, aki a kórusban halott fiát siratja, van, aki az elveszett munkahelyét, míg a cég képviselői és a helyi politikus persze jobbra hártják a felelősséget.

Az információhalmaz miatt elvileg nagyobb nézői figyelmet igénylő, a műfajban gyakran jellemző didaxis veszélyét magában hordozó történetet tragikus témája ellenére mindvégig varázsos könnyedséggel jelenítik meg az alkotók. A hangorgia eszkalálódásával a halálpontos koreográfiát igénylő villanykapcsoló-táncnak tökéletesen ura az előadó, miközben végig megtartott érzelmi semlegességével sok tekintetben valóra váltja Gordon Craig – vagy Kleist – marionettjét: „Csak egy olyan színész van – nem, csak egy olyan *ember*, [...] aki a költő igaz és hűséges tolmácsolója: a marionett.” Silke Huysmans alkotóként és performerként is igaz és hűséges tolmácsolója megszólaltatottjainak, miközben a felvett szövegek egyes elemeinek ismétlésével, mások nyilvánvaló kihagyásával, az alkotó kezében tartott szerkesztéssel, egyáltalán a megszólalók kiválasztásával s a műfaj megannyi más szükségszerű döntésével folyamatosan emlékeztet a dokumentumszínház egyik alapvető morális és művészi kérdésére, hogy vajon a hitelesség látszatát keltve mennyire tudjuk közvetíteni a valóságot, s hogy dolgunk-e ez egyáltalán. Fájdalmas és szégyenletes, hogy ennek a nagyszerű előadásnak a Trafó nagytermében csak harmincöten voltunk nézői.

H I R D E T É S

## HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

## Hierarchiamentes színház

A decemberi podcast vendégei:  
Adorjáni Panna, Herczog Noémi  
és Kárpáti Péter

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

IMRE ZOLTÁN

# MOZDULAT(RE)KONSTRUKCIÓ

Oliver Zahn: *Situation mit ausgestrecktem Arm (Helyzet kinyújtott karral)*

Oliver Zahn *Situation mit ausgestrecktem Arm* című előadása egy trilógia első darabja, mivel 2015-ös bemutatását „a művészet területén jelentkező etnikai kódok határait”<sup>1</sup> vizsgáló *Situation mit Doppelgänger* (2015. október) és a „mások nézésének etikáját, illetve a nézve levés vágját”<sup>2</sup> tárgyaló *Situation mit Zuschauern* (2017. január) követte. A Zahn által esszé-performansznak<sup>3</sup> nevezett nyitódarab egy testtartást és egy testet állít szimbolikusan és konkrétan vizsgálódásának a középpontjába.

A testről szóló elképzelések a testet hosszú ideig pusztán eleve létező adottságnak, szimpla matériának tekintették. Ez a felfogás azonban – mint arra többek között Judith Butler felhívta a figyelmet – megváltozott attól a felismeréstől vezérelve, hogy a test „történeti elképzelések és lehetőségek halmaza, amely azt jelöli, hogy (A) a percepció számára a test megjelenését nem valamifajta belső esszencia határozza meg, illetve (B) konkrét megjelenése csupán a történelmi lehetőségek specifikus elrendezéseként érthető. Ezeket a lehetőségeket pedig a lehetséges történelmi konvenciók szükségszerűen korlátozzák.”<sup>4</sup> A testet tehát egyrészt úgy lehet értelmezni mint *kifejező testet*, amely a tér és az idő meghatározott pontján kommunikál, másrészt pedig mint a test lehetséges fizikai képességei által megjelenített *történeti és társadalmi konstrukciót*. Zahn előadása szigorúan egyetlen fizikai pozícióra koncentrálna azt vizsgálja, hogy a függőlegesen álló test és a vízszintesen, kb. negyvenöt fokos szögben előrenyújtott jobb kar pozíciójához az évszázadok során milyen jelentéseket rendeltek. Azaz hogy ehhez az ínak, csontok és izomcsoportok együttes működése által létrehozott fizikai pozícióhoz milyen történetileg és társadalmilag konstruált jelentések tartoztak és tartoznak.

Ennek megfelelően az előadás a fizikai pozíció szemléltetése után a hozzárendelt különböző értelmezéseket mutatja be a francia Jacques-Louis David festményeitől kezdve színházi (*Ben Hur*, 1899, Broadway) és filmes (*Cabiria*, 1914; *Der Sieg des Glaubens*, 1933; *Olympia*, 1938) megjelenítése in-

resztül – miközben tárgyalja azokat a pillanatokat is, amikor a gesztus, kilépve a művészet keretéből, a politika színpadán került felhasználásra (D’Annunzio, Mussolini, Hitler) – egészen kortárs újrahasznosításáig mind a művészetben (Jonathan Meese, 2013), mind pedig a politikában (Partei National Orientierter Schweizer, 2000). Végül az előadás saját premierjének a nehézségeit is felidéz, miszerint a 2014. december 14-re tervezett bemutatót el kellett halasztani egyrészt a helyszín, a müncheni Prinzregententheater nemzetiszocialista múltja, másrészt pedig a lehetséges nézői reakcióktól való félelem miatt. Az előadás által vizsgált gesztus tehát, mint azt a müncheni újságíró, Quirin Brunnenmeier összefoglalta, „egyszerre szimbólum és projekciós felület: egy tizennyolcadik századi festő találmánya, amelyet később visszatulajdonítottak a rómaiaknak, majd a színház és a mozi tette széles körben ismertté, végül pedig a nemzetiszocialista mozgalmak intézményesítették. A gesztus mint hatalmi eszköz, mint bizonyos rendszerek látszólagos történelmi legitimációja.”<sup>5</sup>

Ennek következtében az előadásban a nézők követhetik az évszázadok során a testtartáshoz rendelt jelentéseket, ahogy hol római üdvözlésnek (*saluto romano*), hol olimpiai üdvözlésnek, az amerikai zászló előtti tisztelgésnek (*Bellamy-Salute*), vagy éppen fasiszta, illetve nemzetiszocialista köszöntésnek minősült. A kortárs német képzőművész és performer, Jonathan Meese példáján keresztül pedig azt a kérdést teszi fel az előadás, hogy a mozdulat megszabható-e ezektől a jelentésektől, különösen pedig nemzetiszocialista összefüggéseitől. Ha pedig azt állítjuk, hogy nem, és betiltjuk, ahogy az Németországban megtörtént, akkor, mint arra Dohy Anna kritikus rámutatott, „pontosan mit tiltunk be? Az ínak, csontok és izomcsoportok összehúzóódásának egy bizonyos kombinációját? Lehet-e része a tiltás ellenére ez a póz egy performansznak vagy táncelőadásnak? Ha igen, hol válik el egymástól művészet és politika – és meddig tarthatóak ezek a kategóriák?”<sup>6</sup>

Az előadás által konstruált történeti narrációval azonban egy ponton vitakoznék. Mégpedig azzal a kijelentéssel, hogy ahogy fentebb Brunnenmeier, úgy az az előadás is egy ponton azt állítja: a gesztus „előzetes minta nélküli, David eredeti invenciója.”<sup>7</sup> A David-képen látható *Horatiusok esküjét* a klasszikus szerzők valóban nem említik. A jelenet, mint azt a brit művészettörténész, Edgar Wind megjegyezte, „nem szerepel sem Liviusnál, sem Valerius Maximusnál, sem pedig Dionüsziosz Halikarnasszeusznál, bár az utóbbi hosszan tárgyalja azt a jelenetet, amelyben a Horatius testvérek apjuktól kérnek

1 Martin JOST, „Exhibitionismus und (Daten)schutz”, [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13525:situation-mit-zuschauer-das-kuenstlerkollektiv-hauptaktion-mit-einer-essayperformance-beim-kongress-sensible-daten-die-kunst-der-ueberwachung-an-den-muenchner-kammerspielen&catid=99:muenchner-kammerspiele&Itemid=100190](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13525:situation-mit-zuschauer-das-kuenstlerkollektiv-hauptaktion-mit-einer-essayperformance-beim-kongress-sensible-daten-die-kunst-der-ueberwachung-an-den-muenchner-kammerspielen&catid=99:muenchner-kammerspiele&Itemid=100190); hozzáférés itt és a további internetes forrásoknál: 2019.10.10.

2 <https://www.muenchner-kammerspiele.de/en/staging/situation-mit-zuschauern; saját fordítás>.

3 Az esszé-performansz műfaját Zahn a Harum Farocki, Chris Marker és Hito Steyerl által művelt esszéfilm alapján hozta létre (I. HACSEK Zsófia, „Létezhet-e olyan karlendítés, ami nem náci?” Interjú Oliver Zahn rendezővel, <https://libriarius.hu/2019/09/24/letezhet-e-olyan-karlendites-ami-nem-naci-interju-oliver-zahn-rendezovel/>.)

4 Judith BUTLER, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal* 40 (1988): 4: 521.; saját fordítás.

5 Quirin BRUNNMEIER, „Von Saluto Romano zum Meesegruf”, <http://www.superpaper.de/vom-saluto-romano-zum-meesegruf/>; saját fordítás.

6 DOHY Anna, „Történetek a hírfolyamból”, <https://revizoronline.com/hu/cikk/8041/close-reading-sorozat-trafo/>.

7 Az előadás videófelvétele (lásd 7’56”-nál): <https://vimeo.com/130052475>; hozzáférés: 2019.10.13.

Fotó: Regine Heiland

09. D'Annunzio in Fiume 1919



engedélyt a [Curatius fivérekkel való] harchoz. [...] S mivel az esküt nem említik az ókori szerzők, az nem szerepel Charles Rollin 1738-as *Histoire Romaine* című munkájában sem.<sup>8</sup> Maga a téma, a Róma és Alba Longa közötti háborút helyettesítő, a Horatius és Curiatius testvérek közötti harc viszont feltűnik a kortárs színpadon: „David maga is látta Pierre Corneille *Horace*-át a Comédie-Française-ben [Jean Baptiste] Brizarddal az apa szerepében.”<sup>9</sup> Bár Corneille színművében az eskűjelenet nem szerepelt, 1777-ben Jean Georges Noverre Párizsban bemutatta David Garrick *Roman Father* című némajátékát (dumb show) követő *Les Horaces* című tragikus balettjét (ballet tragique). Ebben pedig „a kardok átadásának a jelenetét az eskű nagyjelenete követte, egy olyan színházi innováció, amely valószínűleg pantomimes lehetőségei miatt szinte kínálta magát a ballet d'action médiuma számára.”<sup>10</sup>

8 Edgar WIND, „The Sources of David's Horaces”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4 (1941-42): 3/4:127.; saját fordítás.

9 Uo., 124.

10 Uo., 132.

Következésképp a kortársaknak nemcsak a téma lehetett ismerős, hanem Noverre balettjének sikere következtében még maga a gesztus is. Bár nincs egyértelmű bizonyíték rá, még az is meglehet, hogy az eskű gesztusa is ebből a balettből származott, hiszen Davidnak nem kellett sem a mozdulatot, sem pedig a kép által ábrázolt jelenet történéseit ismertetnie. Következésképp, mint arra Norman Bryson brit művészettörténész felhívta a figyelmet, „nincs első kép: hogy felismerjék, a képnek korábbi képekre kell utalnia, korábbi jelekre, és a bevezetés logikája szerint az, ami később az elsőnek számít, visszamenő hatállyal lesz az. Festek, de ahhoz, hogy a nézőimnek átadjam azt, amit látok, a már általuk is beszélt vizuális nyelvvel kell festenem, olyan jeleket kell találnom, amelyek megelőzik a víziómat, olyan jeleket, amelyek közé a víziómat beilleszthetem abba, ami mindig is az elképesztés állapotában van.”<sup>11</sup> David festészetében tehát az invenció nem maga a mozdulat, hanem az ábrázolás. Mint azt Dorothy Johnson amerikai művészettörténész kiemelte, „David vezette be a francia festészetbe a test új esztétikáját, amelynél az egész test konfigurációja sugallta a jelentést azáltal, hogy a test a kifejezés és a kommunikáció helyeként szolgált.”<sup>12</sup> A francia, majd rövidesen az európai festészetben ez az a pillanat, amikor a korszak megszokott arcközpontú ábrázolásaihoz képest az egész testre helyeződik át az értelmezői tekintet. David festésze pedig ennek a fordulatnak áll a középpontjában.<sup>13</sup>

Ez az áthelyezés pedig egy másik médiummal, a színházzal van összefüggésben, ahol Garrick, Noverre és más művészek hatására megjelent a némajáték és a tragikus balett, amelyekben szintén a test és a teljes test általi ábrázolás játszotta a főszerepet. David gesztusának iménti rövid rekonstrukciója nemcsak az intermedialitás jelenségére hívja fel a figyelmet, hanem arra is, hogy ha a gesztus pusztán David egyedi és egyéni invenciója lenne, egyrészt senki sem értené, másrészt pedig ugyanilyen egyéni invencióval el lehetne törölni az évszázadok alatt hozzárendelt jelentéseket, ahogy azt Jonathan Meese 2013-as akciói szerették volna elérni. Csakhogy Zahn előadása mintha éppen amellett érvelne, hogy a korábbi jelentések teljes eltörlése nem, hanem csak azok újraírása és újraértelmezése lehetséges. Ennek következtében a tizennyolcadik század utolsó harmadában a művészi ábrázolás (színház, festészet) területén megjelent, de az antik római-görög kornak tulajdonított gesztus, megtartva ókori konnotációit, kapott politikai színezetet már a francia forradalom idején, s később ezt a gesztust, szintén felhasználva korábbi jelentéseit, sajátították ki Gabriele D'Annunzio fiumei/trieszti városállamában, aztán az olasz fasiszták, majd pedig a német nemzetszocialisták.

Az elsősorban vizuális médiumokat érintő történeti narrációt viszont az előadás tudatosan redukált vizualitással mutatja meg. A térben a pózba merevedett fizikai test, a kivetítőn pedig csak az éppen elemzett festmény/film/történelmi pillanat megnevezése látható. A látvány és a nézői tekintet tudatos

11 Norman BRYSON, „David's Oath of the Horatii and the Question of »Influence«, *French Studies* 37(1983): 4:412.; saját fordítás.

12 Dorothy JOHNSON, „Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and *The Oath of the Horatii*”, *The Art Bulletin* 71 (1989): 1:92.; saját fordítás.

13 Davidtól sem állt távol az antik minták tanulmányozása. Ennek céljából utazott 1775-ben Rómába, ahol is antik romokat, szobrokat és reliefszeket tanulmányozott, s ezekről több mint ezer rajzot készített. A rajzokat Párizsba való visszatérésekor tizenkét albumba rendezte, s egész életében használta őket (l. JOHNSON, 105.)

szűkítése azt eredményezi, hogy a hiányzó vizuális reprezentációt a nézői képzetnek kell pótolnia. A tudatos gesztus által pedig a nézőt aktív részvevőként vonja be az előadás. Amelyet narrátor ural, egy férfihang (Helmut Becker). A narrátor egyrészt sorról sorra veszi a gesztushoz köthető eseményeket, amelyek szintén férfiakhoz kötődnek, még akkor is, ha az alkotó éppenséggel nő (Leni Riefenstahl), másrészt időről-időre kérdéseket intéz a pusztán a testére redukált, s ezáltal egyre inkább kiszolgáltatottnak tűnő Sara Tamburinihez/Isabell Przemushoz.

Ennek következtében az események erős maszkulinitással bírnak, férfiakhoz társított, férfitesteknek tulajdonított hősiességre, kitartásra, erőre, hatalomra, életünket és vérünket érzésre utalnak, amit csak megerősít a narrátor autoriter hangja. Mindez pedig éles kontrasztban áll nemcsak a konkrét női testtel, hanem azzal is, hogy a női test láthatóan egyre kevésbé képes megfelelni a póz kívánta követelményeknek: ahogy az előadás halad előre, a (női) test egyre jobban remeg – látszik, hogy Sarának/Isabellnek egyre komolyabb fájdalmai vannak, miközben tartja a pózt. Ez viszont egyrészt a narrációban, másrészt az európai történelemben és annak évszázadokon keresztül dominánsnak tűnő ábrázolásában megmutatkozó patriarchális logikára hívja fel a figyelmet, amelynek csak elszenvedője, kiszolgáltatottja, s nem alakítója a nő és a női test.

Az előadás, megfelelő választott műfajának, háromdimenziós tanulmány erről a fizikai helyzetről. A gesztushoz hozzárendelt jelentéseket és használatokat veszi sorba, dokumentumfilmszerűen, bemutatva azt a folyamatot, ahogy a gesztus a művészet és a valóság között mozog. Fontos kérdéseket feszeget a múlthoz való viszonyra, a múlt feldolgozására, a múlt felhasználására, valamint az emlékezés-felejtés működésére vonatkozóan. Mégsem képes mindezt katartikus élményként prezentálni. Megmarad intellektuális tapasztalatnak. Ez sem kevés, de nem válik érzelmileg is átélhető tapasztalattá.

talattá. Annak ellenére, hogy Sara/Isabell fizikai szenvedése érzékelhető, nehéz az előadóval azonosulni, hiszen ezen kívül nem tudunk meg róla semmit. Kérdés: miért is kellene? Miért lenne alapfeltétele a műalkotás és/vagy egy színházi előadás befogadásának a nézői átélés és/vagy azonosulás? Ez viszont a hagyományosnak tekintett nézői stratégiák átgondolására készlet, s a színházról szóló, természetesnek vett előfeltevéseket hozza játékba. Többek közt azt, amely az előadást önmagába záródó komplex entitásnak tételezi.

A *Situation mit ausgestrecktem Arm* azonban csupán olyan helyzetet teremt, amelyben az előadás a dialógus kezdete. A dialógus folytatása és a lehetséges válaszok keresése a nézőre és a közösségre vár. Ebben a tekintetben a színház olyan társadalmi fórumként működik, amelynek középpontjában az emlékezetkultúra áll. Mint azt Zahn egy interjújában kifejtette, „mindig az új generáció vállal nyomja a felelősséget, hogy újabb és újabb módon kezeljük a kollektív múltunkat. Új utakat kell vágnunk magunknak, amelyekkel kapcsolódhatunk ehhez a múlthoz, amelyekkel emlékezhetünk a borzalmakra és a kegyetlenségre, és amelyek segíthetnek az emlékezetből politikát formálni”.<sup>14</sup> Következésképp Zahn előadásában egy gesztus kapcsán tárul fel a múlt. Egyúttal azonban nemcsak múltfeltárásról van szó, hanem a múlt újraírásáról is. Annak belátásáról, hogy egyénként és közösségként folyamatosan újraírjuk a megváltoztathatatlan gondolt egyéni és közösségi múltunkat. S ebben az újraírásban egyrészt az a kérdés, hogy mire kell emlékeznünk, másrészt az, hogy mit nem szabad semmilyen körülmények között sem elfelejtelnünk, harmadrészt pedig az, hogy mindezt miért tesszük. S mindehhez, érvel az előadás, aktívan (fel/ki)használjuk saját testünket és mások testét, valamint a testekhez rendelt korábbi jelentéseket.

14 L. HACEK, ibid.

# JELLENKOR

## Decemberi számunk tartalmából

Vers: Fekete Richárd, Marno János, Visky András, Demény Péter, Meliorisz Béla, Szlukovényi Katalin, Petrik Iván, Debreceni Boglárka

Próza: Jászberényi Sándor, Oravecz Imre, Sándor Iván, Szöllösi Mátyás

Tanulmány: György Péter Kertész Imréről, Miklósvölgyi Zsolt Nadas Péterről, Lócsei Péter Weöres Sándorról

Kritika: Melhardt Gergő Keresztesi Józsefről, Radnóti Sándor és Kenderesy Anna Bazsányi Sándorról, Bazsányi Sándor Tilmann Lahméről, K. Horváth Zsolt Maurice Halbwachsról

# TUDOMÁNY ÉS MŰVÉSZET HATÁRÁN

*Epizódok a lecture performance történetéből*



How Heavy Are My Thoughts (video-still, 2003). Fotó: Nils De Coster

Míg az európai tudástörténet a művészi és akadémiai területek egymástól való éles elhatárolásán alapul, az elmúlt másfél évtized egyik legelterjedtebb előadói műfaja, a lecture performance kifejezetten arra tesz kísérletet, hogy összekapcsolja esztétika és episztemológia, elmélet és gyakorlat regisztereit, és megvilágítsa, mennyire elválaszthatatlan egymástól a tudomány és a művészet „nyelve”. Bár a kezdeti lecture performance-ok nézői általában egy tudós eszme-futtatásait, szak-szerű érvelését, meggyőző retorikai fordulatait követhették nyomon, az egzakt tudományok bizonyítási stratégiái mögött meghúzódó esztétikai dimenziókra, sőt színészi technikákra lehettek figyelmesek. Érzékletes példa erre a magyar közönség számára sem ismeretlen Ivana Müller *How Heavy Are My Thoughts* (2003) című lecture performance-a, amelynek középpontjában például a következő (ál)tudományos kérdés áll: „Ha súlyos dolgok jutnak az eszembe, akkor a fejem is

súlyosabb az átlagosnál?” Mivel a fellépés estéjén Müllernek hirtelen más tennivalója akad, helyette egy bizonyos Bill Aitchison lép színre, aki másodkézből referál Müller „kísérleti kutatásai”-ról, és a címben megnevezett dilemmáját audiovizuális bizonyítékokkal próbálja alátámasztani: a kivetítőn láthatjuk, ahogy Müller egy fürdőszobamérlegre hajtja a fejét, amelynek mutatója az állítólagosan „könnyű”, illetve „súlyos” gondolatok hatására valóban kilendül. Egy további videó arról hivatott bizonyosságot tenni, hogy a trambulínon ugráló Müller függőleges mozgásának dinamikáját agyának mentális folyamatai befolyásolják. Ezek az abszurd bizonyítékok, amelyekkel Aitchison Müller hipotézisét igyekszik igazolni, és amelyek a gondolatok láthatatlanságát vizualizálják, egy tudományos előadás klasszikus dramaturgiai ívébe épülnek be szorosan, és csakis a szóbeli kommentárnak köszönhetően, illetve a tudományosság konvencióinak betartása végett

tekinthetünk rájuk bizonyítékokként. Aitchison – mint egy átlagos tudományos előadó – táblát, pointert, post-it cetliket és kivetítőt használ, hogy minél szuggesztívebb és meggyőzőbb módon hitesse el velünk előadásának szakmaiságát, de hiába: a tudomány demonstrációs eszközei nem elegendők ahhoz, hogy fenntartsák a hitelesség látszatát, és a néző szemében egyre inkább egy színházi jelenet kellékeivé válnak. Elbizonytalanodunk azzal kapcsolatban, hogy hol ér véget a tényszerűség, hol kezdődik a fikció, illetve hogy egyik-másik illusztráció vagy példa még a tudomány terepére tartozik-e, vagy már az esztétika területére vezet minket. Aitchison és Müller kísérletei és tézisei olyannyira összemoszák a természettudomány, valamint a színház diskurzusait és vizuális technikáit, hogy megbomlik episztemológia és mimézis azon harmonikus szimbiózisa, amely egy hagyományos tudományos előadás sikerét garantálni szokta.

A lecture performance tehát a tudományos előadás technikáit alkalmazva vizsgálja, hogy miként képes valaki evidenciaként láttatni azt, ami érzékszerveinkkel nem megtapasztalható. És azáltal, hogy a tudomány szuggesztív meggyőző konvencióira világít rá, egyben a szuverénnek, szellemileg kimagaslónak tűnő és elokvensnek mutatkozó tudós (férfi) hagyományos képét is aláássa. Ivana Müller határozottan eltávolodik ettől a klasszikus képtől, amikor a kulisszák mögött marad, és helyettesíteti magát azzal a Bill Aitchisonnal, aki Ivana Müllerre konzekvensen I. M.-ként hivatkozik, tehát monogramját akusztikailag összemosza az önjelölés angol kifejezésével (*I am*). Az azonos hangalakkal rendelkező szavak eldönthetlenné teszik, hogy pontosan kiről is van szó, és a tudományos beszéd egy megosztott, meghasadt szubjektumát idézik meg. A meggyőző és megkapó előadó szerepe hirtelen más fénybe kerül, hiszen ráébredünk, hogy szavainak általában nem ő az egyedüli szerzője, így tudományos mondandója referenciákkal és jelen nem lévő egyének tudásával van teli. Müller lecture performance-ában tehát összeegyeztethetetlen személyek, diskurzusok, térbeli dimenziók és idősíkok olvadnak egybe, és világossá válik, hogy kísérleteit elsősorban nem a kiinduló hipotézis bizonyítása inspirálta, hanem sokkal inkább az a cél, hogy rámutasson a tudományos előadás teátrális vetületeire.

Bár a lecture performance mint színházi műfaj a 21. század elején kezdett elterjedni, érdemes egy pillantást vetni azokra az amerikai performanszművészekre, akik a 20. század második felében a strukturalista pozíciók hegemoniájának, illetve a művészet intézményesülésének kritikusaiként ötvözték a tudományos előadás és a performansz jegyeit, és ilyenképpen a műfaj úttörőinek tekinthetők. Említsük meg például azt az eseményt, amikor a szobrász- és performanszművész Robert Morris 1964-ben öltönyben és nyakkendőben lépett a New York-i Surplus Dance Theatre színpadára, és egy mikrofon előtt felolvasta a nagy hatású művészettörténész, Erwin Panofsky *Ikonográfia és ikonológia* című tanulmányának első fejezetét. A felolvasást rögzítették, majd amikor Morris végzett, még egyszer lejátsozták. A performer ekkor úgy tett, mintha playbackelne, viszont míg az ajkait szinkronban mozgatta az elhangzó szöveggel, a tanulmány értelmét ellenpontozó módon gesztikulált: a szemüvegével játszott, folyton a vizespohárért nyúlt, szemét a plafonra szegezve megpróbálta megbontani a felolvasott szöveg és a felolvasó testének szemantikája közötti harmo-

nikus kapcsolatot. Ahogy a német művészettörténész, Tom Holert megjegyzi, Morris a kép és a hang viszonyának megteremtésével Panofsky képelméleti tézisét igyekezett megdönteni, amely szerint a vizuális jelek kulturálisan olvashatók és egyértelműen dekódolhatóak.<sup>1</sup> Hasonlóan kritikus attitűddel lépett fel Andrea Fraser is az 1980-as évektől kezdve azzal a céllal, hogy performanszaiban a művészet és a tudomány viszonyában meghúzó hatalmi relációkat felfedje. 1989-ben a *Museum Highlights: A Gallery Talk* egy klasszikus múzeumi tárlatvezetésnek indult, amelyet Fraser egy nem létező művészettörténész, Jane Castleton nevében tartott, ám a kiállítási tárgyak bemutatása helyett folyton a mellékesnek tűnő, de a múzeum intézményéhez szorosan hozzátartozó jelenségekre irányította a figyelmet. Fraser bemutatta a múzeumshopot, a ruhatárat és a kiszolgálóhelyiségeket, megvilágította, hogy milyen kompozíciós vagy akár ideológiai, nemi és gazdasági normák mentén kerültek a képek a falra, és ezáltal azt tette múzeumi sétájának témájává, ami a kritikai diskurzusban és a kurátori gyakorlatban láthatatlan marad.

De hogyan artikulálódhat egyáltalán az intézményi kritika ma – teszi fel a kérdést Hito Steyerl –, amikor a művészet intézményeit olyannyira a neoliberalis gazdaság, a pénzügyi spekuláció és az adóelkerülés mozgatja, hogy a legnagyobb gyűjtemények vámmentes (légi)kikötőkben halmozódnak fel, és a nyilvánosság számára már nem is hozzáférhetőek?<sup>2</sup> A több ezer Picasso-kép, amely állítólag egy genfi titkos reptéri raktárban található, vagy a milliányi hozzá hasonló duty-free műtárgy, amely a luxemburgi, monacói vagy éppen szingapúri „offshore múzeumokban” időzik, anélkül utazik nemzetállami jogtól függetlenül egyik kikötőből a másikba, hogy bárki tudomást szerezhetne, képet alkothatna róluk. A libanoni Walid Raad legutolsó, 2007 óta a mai napig folyamatosan megújuló lecture performance-a, a *Scratching on Things I Could Disavow. A History of Art in the Arab World* többek között erre a szituációra reflektál, amikor Raad annak okait sorolja, hogy miért kezdenek arab sejkék sportautók helyett műtárgyakat gyűjteni, és yacht kikötők helyett például monumentális Louvre-t vagy Performing Art Centre-t építeni Abu-Dzabiban. Egy monológ és egy azt követő múzeumi séta keretében Raad mintegy hétéves kutatásának eredményeit prezentálja, de szövevényes tényfeltáró előadásában sokszor nem tudjuk eldönteni, hogy hol kezdődik az összeesküvés-elmélet, és hol ér véget a tudományos kutatás narratívája. Különösen homályos ebből a szempontból Raad tényfeltáró elbeszélése egy globális kiterjedésű nyugdíjpénztári hálózatról, amelybe meghívás alapján léphetnek be piacképes művészek, amennyiben pénz helyett műtárgyakkal vagy szakmai tanácsokkal „fizetnek”. Több ponton felmerül a gyanú, hogy Raad fikcionális elemekkel tűzdeli tele előadását, ám az elbeszélés dinamikája és a rengeteg valóban tényszerű információ kreatív összekapcsolása mindvégig olyan szuggesztív és meggyőző erővel bírnak, hogy a performansz ismét a tudomány és a retorika kereteinek szétválaszthatatlanságát bizonyítja.

A lecture performance azonban nemcsak a tudomány és a színház vagy a képzőművészet és a performansz diszkurzív

1 Vö. Tom HOLERT, „Lecture Performance. Verlegenheitsformat oder rebellische Form?“, *POP. Kultur und Kritik* 9 (2016): 9:64–68.

2 Hito STEYERL, *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*, London & New York: Verso, 2017.

regisztereinek összekapcsolásából jöhet létre, hanem a konceptuális tánc egyik gyakori megjelenési formája is. Juan Dominguez, Thomas Lehmen, Xavier Le Roy, Martin Nachbar és Jochen Roller olyan koreográfusok, akik az előadás szituációját a saját munkájuk bemutatására, a koreográfia elkészítésének feltételeiről, fázisairól való beszédre használják. Ez azt jelenti, hogy a koreográfia létrehozásának körülményeit, és nem az elért végeredményt helyezik a középpontba, s így a munka folyamatát mutatják meg az előadásban. Nem interjúkban, konferencia-beszélgetéseken vagy nyomtatott tanulmányokban nyilvánulnak meg arról, hogy az előadást megelőzően mi történt a színpalak mögött, hanem megnyitják a táncelőadás keretét, s ily módon a munkafolyamat eredményein túl elsősorban a keresés, a vizsgálódás és a kísérletezés fázisait ruházzák fel a koreográfia státuszával, tehát azokat a mozzanatokot, amelyek artikulációja a tánc történetéből mindig is kirekesztődött.

Xavier Le Roy 1998-as *Product of Circumstances* című lecture performance-a, amely a kezdő lökést adta a műfaj európai elterjedésének, több szempontból is kísérletet tesz a tudomány gyakorlatának kritikájára, hiszen nemcsak formálisan reflektálja, hanem nyíltan meg is nevezi annak hatalmi struktúráját. Xavier Le Roy egyetemi előadóteremmé változtatja a színpadot, és – mint Bill Aitchison – mozgósítja egy szakszerű és jól érthető előadás eszközeit: pultot, vetítőt, mikrofont. A molekuláris biológia doktoraként számol be egyetemi kutatásairól, amelyekben a mellrák kialakulásának sejtbíológiai okaival foglalkozott. Bizonyos időközönként elhallgat, távolabb lép a pulttól, és olyan táncszekvenciákat mutat be, amelyeket a doktorandusként töltött évek alatt sajátított el, és amelyek koreográfusi karrierjének első lépései voltak. Ahogy elmondja, ebben az időszakban ugyanis kételkedni kezdett a természettudományos módszerek objektivitásában: „A viták nem tudományos problémák és kérdések körül forogtak, hanem kizárólag a karrierről, a hatalomgyakorlásról és a hierarchiáról szóltak. Nem a kutatás, sokkal inkább a tudomány termelése volt a cél.” Bár a lecture performance egyértelműen autobiografikus keretet ad Le Roy előadásának, sosem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy a fikció és a valóság közötti határt élesen meg tudjuk-e húzni. Sőt, a tudományos előadás és a mozgás egyre inkább elválaszthatatlanok lesznek egymástól: a tánc mozdulatai betüremkednek az előadó gesztusai közé, és a beszédaktusok egyre inkább részei lesznek a koreografikus jeleneteknek. Le Roy két egymást kizáró diszpozitívum rendszerét nyitja meg egymás felé abból a célból, hogy reflektáljon az egyes rendszerek ideologikus háttérmechanizmusaira, azaz mindkettőből folyamatosan ki-be lépegetve mind a tudomány, mind a tánc elsajátításának szabályait és normáit felfedje.

Szintén a természettudomány logikáját ütközteti az esztétika és a poétika nyelvezetével Willi Dorner a *One* (2016) című performanszában, amelyben két táncos egy vízszintesen elhelyezett iskolai táblára újra és újra matematikai képleteket ír fel krétával, majd részben vagy egészben – mintha csak kísérletezne – törli, variálja és újraírja a számsorokat. Egy fentről a táblára irányított kamera közvetíti a nézőknek mindazt, ami éppen a táblán megjelenik, többek között olyan számításokat, mint az  $1+1=11$  vagy a  $11-1=1$ . Bár az algebra „nyelve” köztudottan absztrakt és egzakt, Willi Dornernél a számjegyek mégis szó szerinti jelentéssel bír-

nak, és a matematika területéről az experimentális költészet birodalmába csábítanak minket. Az algebra szabályai szerint hibásnak számító számsorok arra világítanak rá, hogy a számtan standardizált logikája igazából szemiotikai rendszerként működik. Nem véletlen ugyanis, hogy a táncosok – ahogy a performansz címe is sugallja – az egyes számmal kísérleteznek. Az egyes már az ókorban egyszerre számított számnak és nem számnak; bár a természetes számok halmazához tartozik, Euklidész felhívta a figyelmet arra, hogy az egyessel még nem tudunk számolni, hiszen az kizárja a többes számot, s így igazából csak egy üres metafora, amely nem rendelkezik a számok tulajdonságaival. Hogy a decimális számtani rendszerünk mégis működik, az a nullának köszönhető, amely bár a semmit jelöli, s így egy tökéletesen fikcionális eleme a matematikának, mégis az az elengedhetetlen jelölő, amelyet Willi Dorner performerei figyelmen kívül hagynak, pedig mint metafora a természetes számok sorát elképzelhetővé és működőképessé teszi a végtelen pozitív és negatív irányába, és az egyes szám számtani értékét megalapozza. Azáltal, hogy Dorner számításában elhanyagolódik a nulla, a számítások kiszámíthatatlanná válnak, és a számok (az 1 és a 11) már nem a nullához való relációik alapján értékelődnek. Egy olyan matematika születik, amelyből hiányzik a nulla mint a tízes számrendszer nyelvi középpontja, és amely így nemcsak egy poétikus, irracionális számrendszert eredményez, hanem rávilágít a hivatalos algebra mindenkorai retorikai mibenlétére is, amelyet a nulla garantál.

Azon túl, hogy a lecture performance felfedi a természettudományok esztétikai és retorikai dimenzióit, és így megmutatja, hogy csak képlekeny határ választja el őket a művészetek gyakorlati mezejétől, az elmúlt években a műfaj aktuálpolitikai jelentősége is egyre gyakrabban a fókuszba került. Egy kiváló példa erre a tendenciára a berlini Maxim Gorki Színház *KOSMOS*<sup>2</sup> projektje, amelyet a portugál kurátor, Grada Kilomba szervezett a 2015/2016-os évadban. Ez a tízrészes lecture performance-sorozat olyan, Berlinben élő előadóknak biztosított megszólalási lehetőséget, akiknek életében meghatározó mozzanat a hazájukból való elmenekülés és az, hogy tudásuk, illetve tapasztalataik nem artikulálódhatnak Németország hagyományos akadémiai vagy kulturális intézményeiben. Kilomba platformja explicit módon lép kritikai viszonyba Alexander von Humboldt 19. századi *KOSMOS* című előadásorozatával, amely annak idején a Gorki Színház épületében került megrendezésre, és a német tudós külföldi expedícióit szemléltetette a kolonializmus idején. A *KOSMOS*<sup>2</sup> lecture performance-ai egyrészt felhívták a figyelmet azokra a hatalmi és rasszista struktúrákra, amelyek szabályozzák a tudáshoz való hozzájutás, illetve a megszólalás lehetőségeit, másrészt egy dekolonializált tudás közvetítését tűzték ki célul. Hogy Kilomba miért a lecture performance formátumát választotta a dialógus vagy a vita műfaja helyett, azt egy interjúban azzal indokolta, hogy amennyiben marginalizált emberek végre lehetőséget kapnak a megszólalásra, akkor nekünk meg kell tanulnunk elsősorban meghallgatni őket.<sup>3</sup>

3 Anna MAYRHAUSER, „Wenn Diskurs persönlich wird”, Beszélgetés Grada Kilombával, 2016. április 22., <https://missy-magazine.de/blog/2016/04/22/grada-kilomba-wenn-diskurs-persoendlich-wird>.

GERÉB ZSÓFIA

# CSAK MI VAGYUNK

*Elfriede Jelinek színházáról*

Az osztrák Elfriede Jelinek egyike a „legkényelmetlenebb” kortárs, német nyelven író alkotóknak. Kényelmetlen, mert olyan kérdésekkel foglalkozik, amelyekről általában hallgatni szeretnénk. Bűntudatból, képmutatásból, érdektelenségből vagy éppen félelemből – de hallgatunk. Jelinek viszont beszél. Ömlik belőle a szó; megállíthatatlanul, visszafojthatatlanul zúdul belőle a szövegáradat azokról a témákról, amelyekről jobb lenne nem beszélni, amelyeket jobb lenne elfelejteni. 2004-ben a Nobel-díj Bizottság a következő indoklással ítélte oda Elfriede Jelineknek az Irodalmi Nobel-díjat: „[...] hangok és ellenhangok muzikális folyamáért regényeiben és drámáiban, amelyek kivételes nyelvi buzgalommal fedik fel a szociális klisék és azok kényszerítő erejének abszurditását.”<sup>1</sup>

Jelinek műveinek állandó témái szinte már a kezdetektől ugyanazok: a társadalmi mechanizmusok, amelyek kényszerítő és elnyomó ereje a média és a politika manipulációi által észrevétlenek, illetve kikezdehetetlenek az elnyomottak számára. Különösen nehéz ebben a tekintetben a nők helyzete, akiknek egyenjogúságáért az író a mai napig küzd. Politikai hangvételű esszéiben és újságcikkeiben sokszor kritizálja az említett társadalmi mechanizmusokat, regényeiben (például *A zongoratanárnőben*) mindezek külső és belső pusztító hatását analizálja érzékenyen és sokszor igen naturalista módon. Szokás emiatt radikális feministának nevezni, habár a szót általában pejoratív jelzőként használják vele kapcsolatban – természetesen éppen azok, akik ellen a harcot folytatja. Másik jelentős témája Ausztria emlékeztetpolitikája, pontosabban a második világháborús részvétellel kapcsolatos felejtéskultúrája és a szélsőjobboldal máig tartó erős jelenléte. Tehát amennyire hasonlóak és aktuálisak Magyarország és Ausztria problémái a Jelinek által felvetett témákban, olyannyira fájó a hiánya egy hozzá hasonló éles kritikai hangnak a kortárs (vagy akár a 20. századi) magyar drámairodalomban.

Ha a művek nyelvezetét, illetve kulturális beágyazottságát nézzük, akkor a legmagasabb színvonalú német nyelvű irodalmi alkotásokkal kell egy szinten említenünk őket. Nem lineárisak, nem szituatívak, általában nincsenek bennük jól körülhatárolható, meghatározható karakterek, színműveiben sok esetben még az sincs lefektetve, hányan játsszák az előadást. Merthogy nem ez a lényeg. Jelinek drámáiban embercsoportok, ideológiák, politikai meggyőződések vannak. Beszédmódok váltakoznak, fonódnak egymásba különböző szólamokként, és hoznak létre egy polifonikus, mégis koherens szövegfolyamot. Paradox módon éppen ez a nyelvi, irodalmi bravúr is tulajdonképpen provokáció. Provokál,



Rechnitz (*Der Würgeengel*), Münchner Kammerspiele.  
Fotók: Arno Déclair



<sup>1</sup> „[...] for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power”, lásd: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/index.html).

mert nehezen érthető. Provokál, mert sokszor olyan beszéd-módokat vesz át, amelyek alpáriak, erőszakosak, brutálisak pontosan azért, mert a témák maguk, amelyekről éppen szól a szerző ezeket a stílusokat felhasználva, szintén ilyenek. Aki viszont nem érti vagy nem akarja megérteni (mivel esetleg ő maga is érintett a kérdésben), hogy ezek eszközök, amelyekkel Jelinek fel akarja hívni a figyelmet a világban levő kegyetlenségekre, egyenlőtlenségekre, manipulációra, hazugságokra, az gyakran hangosan támadja emiatt a szerzőt.

Jelinek szövegeinek újszerűsége és erős hatása abban áll, hogy mindezeket a kortárs beszédmódokat, aktuálpolitikai, illetve emlékezetpolitikai kérdéseket beágyazza az európai, „nyugati” kulturális hagyományok kontextusába. Ez által a kulturális és nyelvi polifónia által Jelinek pontosan azt a tágabb értelemben vett európeérképet provokálja, amely előszeregettel feledkezik meg múltjának, következésképpen identitásának sötét oldalairól. Mert Európa és a nyugati világ nemcsak Schubert, hanem Natascha Kampusch is; nemcsak Aiszkhülosz, hanem Guantanamo is; nemcsak Euripidész, hanem a Holokauszt is – nemcsak a kultúra bölcsője, hanem annak gyilkosa is. Ezt a feszültséget tematizálja Jelinek újból és újból.

Míg német nyelvterületen – leginkább Németországban – ezek a drámák abszolút a színházi kánon részét képezik, drámáit sokszor akár egy-egy színház kifejezett megrendelésére készíti, addig a hazai interpretációkat még mindig szinte egy kezünkön meg lehet számolni. Kis túzással kijelenthetjük, hogy Jelinek drámái a magyar közönség számára idegenek és nehezen befogadhatóak. Ennek leginkább két alapvető oka van: a német nyelvterület a magyartól eltérő irodalmi és színházi hagyományai, de még ennél is hangsúlyosabban eltérő társadalmi – ezen belül is emlékezetpolitikai – kontextusa. Jelinek írásai egy olyan szöveg-hagyományba ágyazódnak, amely Brechtől kezdve a dokumentaristákon át (Peter Weiss vagy például Rolf Hochhuth) egészen Thomas Bernhardig és Handkéig ível. Többek közt ezeken a szerzőkön „edződtek” Jelinek befogadói.

Ha vetünk egy pillantás az osztrák emlékezetpolitikai kontextusra, akkor két fontos identitásformáló eseményt találunk. Az 1943-as moszkvai nyilatkozat értelmében Ausztriát nem Németország első szövetségesének, hanem első *áldozatának* tekintették a szövetséges hatalmak. Ezzel megalapozták Ausztria (bizonyos politikai körökben mindmáig) alapvető hozzáállását saját második világháborús részvételéhez: az áldozatszerep vált az osztrák nemzeti identitás egyik lényegi alkotóelemévé – innen a gyakran használt „áldozatmitosz” kifejezés. Ezt a képet ingatta meg a nyolcvanas évek végén a „Waldheim-affér”-ként elhíresült botrány, amelyben a frissen megválasztott, elvileg makulátlan osztrák államfőt vonták felelősségre nemzetiszocialista múltja miatt. Az eset – amelynek pontos részletei meghaladják ezen írás terjedelmét – azért érintette olyan érzékenyen az osztrák közéletet, és egyben megváltoztatta az ország gondolkodását saját múltjáról, mert Waldheim megtestesítette az eszményi osztrák állampolgárt, kivételése volt annak az önképnek, amelyet minden „átlag” osztrák a magáénak tudott. A botrány fontos fordulópontja a Második Osztrák Köztársaság történetének, mivel ekkor tört meg az osztrákok náci múltjával kapcsolatos több évtizedes hallgatás. Így Ausztriában is elkezdődött a második világháborús múlttal való szembenézés. Sajnos közel sem olyan mértékben és mélységben, mint a szomszédos Németországban, ráadásul módszerében is különbözött: Ausztriában főként a művészek feladatává vált a múltfeldolgozás helyett,

hogy ezt társadalomtudósok (mint Németországban például Habermas), komoly emlékezetpolitikai bizottságok, vagyis a tudományos és politikai élet képviselői tették volna meg. Így vált többek közt Bernhard és Jelinek emlékezetpolitikailag is fontos íróvá az osztrákoknak, és könnyebben befogadhatóvá a németeknek. Ezzel szemben Magyarország, amelynek alapvetően eltér a múltfeldolgozáshoz való viszonya, nem tudja ezt a kontextust (sem) „segítségként” használni Jelinek szövegeinek befogadására.

De nézzük, milyen interpretációs kísérletek történtek a hazai színpadokon, miután 2009-ben a Münchner Kammerspiele *Rohonc* (*Az öldöklő angyal*) című előadása vendégségben járt Budapesten. Az országban elsőként a Lengyel Anna vezette PanoDráma játszott magyar nyelven Jelineket. A *Rohonc* 2010-ben egy háromnapos fesztivál és workshop keretében került bemutatásra felolvasószínházi formában Polgár Csaba rendezésében, illetve munkabemutatóként a *Kézimunka*, amelyet aztán egy hónappal később „hivatalosan” is láthatott a Trafó közönsége Pejó Róbert rendezésében. Az biztos, hogy ez a három nap határozott lépés volt a drámaíró Jelinek hazai recepciójának megteremtése felé (Tandori Dezső fordításában több regénye megjelent, ezek talán némileg ismertebbek), ám így is szinte elhanyagolható azoknak a száma, akik a Trafóban láthatták az előadást. De valamilyen módon diskurzus kezdődött a szerzőről, a darabról és az előadásról, és ez máris elkezdte beemelni Jelineket a hazai színházi életbe, ha máshogy nem is, legalább elméleti szinten.

Fontos még megemlíteni Zsótért Sándor és Ungár Júlia interpretációit, mivel ők voltak az elsők (és a mostani katonás bemutatóig az egyetlenek), akik bevitték Jelineket a kőszínházba. Egészen pontosan kettőbe: 2012 januárjában a *Mi történt, miután Nóra elhagyta a férjét, avagy a társaságok támaszai* című drámát az Örkény Színházba, majd pedig 2014 januárjában a *Téli utazást* a Vígszínházba. Az előbbi már az évad végén lekerült a színház műsoráról, az utóbbi egészen a következő évad februárjáig tartotta magát – elvégre a Házi Színpad méreteiből adódóan több előadást bír el, mint az Örkény nagyszínpada. Tehát kijelenthetjük, hogy egyik előadás sem volt igazán sikeres – amennyiben a siker mércéje az előadásszám. Az Örkény színházbeli előadás tulajdonképpen bukásként van elkönyvelve, a *Téli utazás* tekintetében ez már nem ilyen egyértelmű, noha nem tartozott a színház „népszerűbb” előadásai közé. Kár. Leginkább azért, mert jelenleg Zsótér áll a legközelebb ahhoz – és vele együtt természetesen Ungár Júlia, akinek fordításai az író stílusának és nyelvezetének mély megértéséről tanúskodnak –, hogy Jelinek hiteles magyarországi interpretátora legyen. Viszont aki ezzel próbálkozik, annak több akadályt is le kell küzdenie. Egyfelől mindjárt ott vannak a színészek, akik egészen más színházi tradícióhoz szoktak, mint amilyenből Jelinek szövegei jönnek. Ezek a szövegek másfajta játéktípust követelnek, amely stílus korántsem magától értetődő a magyar színészeknek. Ennek megfelelően mindkét említett előadásban, de főleg a *Mi történt...*-ben szembetűnő volt a játékok heterogén stílusa és egyenetlen teljesítménye. Mindközben azt gondolom, hogy ha másért nem, Kerekes Éva játékaért érdemes lett volna műsoron tartani a *Mi történt...*-et: komoly teljesítményt nyújtott, abszolút megfelelt a szöveg által „elvárt” kritériumoknak. Ahogyan Börcsök Enikő is a *Téli utazásban*. Másfelől a befogadás már említett nehézségei is problematikussá és rizikóssá teszik egy-egy Jelinek-darab interpretációját.

Mindezek ellenére azt gondolom, hogy egy érvényes Jelinek-előadás legalább olyan erősen hathat a magyar, mint az osztrák vagy német közönségre, még akkor is, ha nem közvetlenül magyarországi eseményeket dolgoz fel. Jelinek hatása abban áll, hogy az általa használt beszédmódok nemcsak az általa kiválasztott közösségre jellemzőek, hanem akármelyikre (a nyugati világon belül). Ráadásul a „karakternélküliség” is erősíti ezt a hatást: ha lennének karakterek, az paradox módon inkább eltávolító volna, hiszen sokkal könnyebb egy karaktert idegennek érezni, mint egy mondatot. Míg egy személyt könnyebben távol tudunk magunktól tartani, addig egy-egy mondat vagy beszédmód éppenséggel telibe találhat bennünket – vagy mert ráismerünk a környezetünkben, vagy mert mi magunk is használjuk. Az pedig külön öröm, ha a rengeteg utalásnak legalább a nagy részét megértjük, mert a darab a mi közösségünkről szól, bár azt gondolom, enélkül is létre tud jönni erős és közvetlen hazai Jelinek-előadás, elvégre az író drámái sokszor nem is a saját országának eseményein alapulnak, mint az a fenti példából is kiderül.

De milyen rendezői koncepciót, illetve játéktípust igényel egy Jelinek-dráma? Természetesen nem egyetlen válasz létezik erre a kérdésre, ezért egy véleményem szerint jól sikerült interpretáción keresztül mutatok be egy lehetséges megoldást. A már említett 2009-es müncheni vendéjáték az 1945-ös rohonci mészárlás feldolgozásával foglalkozik. Az egyik legszembetűnőbb színészi eszköz, amellyel az előadás él, a negyedik fal lebontása, vagyis a „kifelé játszás”, a színészek gyakorlatilag folyamatos (szem)kontaktusa a közönséggel. Ez nem szokatlan eszköz a hazai színpadokon sem, ám ritkán látni ennyire konzekvens és erős használatát a nézők ilyen-

fajta aktivizálásának. Az előadás másik fontos jellegzetessége, hogy a szöveg és a cselekvések teljesen elválaszthatóak egymástól, külön-külön is értelmesek és értelmezhetőek, együtt pedig egymás hatását felerősítve egy harmadik minőséget hoznak létre. Adott tehát egyfelől a szöveg, amely a maga fragmentált, asszociatív struktúrájával működik, és úgy mond „elvan” magában a színészek verbális interpretációjában. (Ez az „elvan” is természetesen elképesztő felkészültséget és koncentrációt igényel a színészekről az egy és háromnegyed óras, szünet nélküli előadás során). Másfelől pedig ott vannak a színpadon a színészek, akik azért *valamit* mégiscsak csinálnak a puszta szövegmondáson túl. Ez a valami nagyon is konkrét: egy diszkrét elegáns, arisztokratikus társaságot látunk, amelynek tagjai a kulturált szórakozástól a részeges tivornyán – ahol az állatias ösztönök szexuális dimenziója dominál – és a menekülésen át – ahol pedig inkább a táplálkozó, felfaló aspektus – eljutnak odáig, hogy mindent tagadó, elhallgató, de titokban vágyaikat kielégíteni próbáló osztrák kispolgárokra változnak át. Mindezt magabiztos, visszafogott játéktípustban, apró mozdulatokkal és cselekvésekkel teszik: óvatosan feltörlik a lágytojást, majd felveszik a fülvédőjüket, hogy ne hallják a kint eldördülő lövéseket, vagy éppen alsóneműben ülve egymás combját simogatják, miközben a zsidó munkaszolgálatosok meggyilkolásának részletei hangzanak el a szájukból. Az előadás díszlete redukált formában, de jól felismerhetően Buñuel *Az öldöklő angyal* című filmjét, az események fő helyszínéül szolgáló szobát idézi. A színpadon látottak hol támogatják a szöveget, és együtt mozognak vele, hol élesen ellenpontoszák, hol pedig teljesen függetlenek tőle, mégis harmonizálnak vele, mintha egy zenemű két kü-

HIRDETÉS



Előfizetés a Színház folyóiratra

**Egy évre 6900 forint**

Előfizetés módja:

banki utalással K&H Bank

**Bankszámlaszám:**

**10402166-21624669-00000000**

Tulajdonos: Színház Alapítvány

A megjegyzés rovatba kérjük beírni az előfizető nevét és pontos címét, ahova a folyóiratot postázzuk. 2020-ban 10 szám megjelentetését tervezzük.

[szinhazalapitvany@gmail.com](mailto:szinhazalapitvany@gmail.com)

lön szólamát alkotják, amelyek külön életet élnek és külön is érvényesek, mégsem okoznak disszonanciát. És valóban megjelennek azok a bizonyos beszédmodok: a zavart, saját mondataiba belekavarodó, a meggyőző politikai, a kéjes vagy éppen a szikár és praktikus. Ami viszont fontos, hogy sohasem konkrét személyeket látunk, hanem legfeljebb típusokat. Ráadásul a színész e típusoknak is csak egy-egy rétegét játssza el, így semmiképpen sem áll össze a fejünkben egy egységes személyiség, akinek bármilyen módon követni tudnánk a sorsát. Mivel nem elvárás a történet követhetősége és a karakter integritása – egyáltalán, ugye, a karakter létezése sem –, lehetővé válik a színészek számára, hogy könnyen és gyorsan váltogassák a különböző és túlpontos beszédmodokat. Kívülről mindez igen virtuóz teljesítménynek tűnik. Ha ez a játékmód végig összhangban marad a szöveggel, és a közönséggel is kontaktust tart, annak legalább olyan katartikus a hatása, mint bármelyik karakterekkel rendelkező, történetmesélő színházé. A vendégjáték során egyértelműen érzékelhető volt ez az elsöprő hatás még úgy is, hogy a nem túl egyszerű német szöveget nem értők kivetítőn olvasták a feliratot Halasi Zoltán egyébként remek fordításában.

Ma már mindenképp előrébb tartunk Jelinek magyarországi reprezentációjában 2010-hez képest. A következő évek-

ben remélhetőleg folytatódik a pozitív tendencia, már csak azért is, mert a műveire nagy szükség lenne – ahogy például Bernhardéira is –, vagy olyan kortárs magyar drámákra, amelyek legalább megközelítik az említett két szerző éles kritikai nyelvezetét.

Jelinek kibillent abból a polarizált gondolkodásmódból, amelynek mentén szociális érzékenységünkben megnyugodva elválasztjuk egymástól a „jó” áldozatokat és a „rossz” elkövetőket. Lebontja ezt a befogadói kényelmet, és nem engedi, hogy a néző meghatódjon saját morális korrektségétől, sem azt, hogy esetleg megerősödjön benne. Jelinek hol az egyik, hol a másik oldalt beszélgeti, míg végül kiderül, hogy nincsenek oldalak, csak szociális klisék és rendszerek vannak, amelyek egyrészt belekényszerítenek bizonyos gondolkodásmódokba, előítéletekbe, másrészt maguk is álságosak és konstruáltak. Teszi mindezt úgy, hogy beemeli a szövegeibe ezeket a kliséket, amelyek így egyikévé válnak a szöveguni-verzumait képző rengeteg beszédmodnak. Ezáltal olyan közvetlen hatást tud elérni, hogy lehetetlen kikerülni a személyes érintettséget. Nem a másik vált áldozattá, amit persze sajnálunk, hanem mi. Nem a másik követett el bűnt, amit persze elítélünk, hanem mi. Nincs mi meg ők, hanem csak mi vagyunk.

KRICSFALUSI BEATRIX

# VAK VEZET VILÁGTALANOKAT

*Elfriede Jelinek: A királyi úton – Katona József Színház*

Szögezzük le mindjárt a lelegején, hogy Elfriede Jelineket fordítani jóformán a lehetetlenséggel határos. E megállapítás az osztrák író esetében nem abban az egyszerű és általános értelemben érvényes, amely szerint a fordítás sohasem lehet képes a maga teljességében visszaadni az eredeti szöveg stilisztikai és jelentésbeli gazdagságát. Jelinek szövegei azért fordíthatatlanok, mert megformáltságukat elsősorban nem a nyelv szemantikai, hanem sokkal inkább materiális-hangzásbeli jellemzői irányítják – erre a jelenségre szokás legkésőbb a Nobel-díj átadásakor elhangzott laudáció óta „zeneiségként” utalni. Mindazonáltal téves volna azt feltételeznünk, hogy az eredetileg valóban muzsikusként készülő Jelinek szövegkompozíciójának poétikai jellemzői zeneesztétikai távlatból érthetők meg igazán. Mindössze arról

van szó, hogy a majdhogynem automatikusnak nevezhető írásmódja a szavakat sokszor asszociatív módon, hangzásuk alapján fűzi egymásba – erre a fúziós nyelvek közé sorolt német a maga (sokszor mulatságosan végtelennek tűnő) szóösszetételeivel és gazdag képzőrendszerével különösen alkalmasnak bizonyul. Intertextuális montázsainak legszembeötlőbb jellemzője a részleges ismétléseken alapuló gondolatalakzatok használata, elsősorban a paronomázia (hasonló hangzású, de az azonos eredet ellenére különböző jelentésű szavak) és az esetlen szövickek tartoznak a legkedveltebb szövegyszerző eljárásai közé. Az etimologikus szójátékok által létesített bonyolult jelentés-összefüggések „értelemszerűen” csekély hatékonysággal szakíthatók ki a németből, és ültethetők át bármely más nyelvre.

Mindez Halasi Zoltánnak szerencsére nem szegi kedvét; úgy alkotja újra magyarul Jelinek szójátékláncolatait, mintha nem pusztán gyakorlott fordítója, hanem egyenesen virtuóz imitátora volna: „Nem fognak likvidálni ezek! És ha megint likvid leszek, bevásárlók: megveszem az igazságot vagy lízingelem, attól függ, melyik a kedvezőbb konstrukció, de ezt is hitelre, csakis hitelre veszem, még van eszem!, mint mindent, és én is ígérek fűt-fát, ígérvényt adok hitelbe, mert a hitel bűntény, nem, ígérvény arra, hogy lehet még több is, mért ne csinálnék hát még több adósságot, megengedhetem magamnak, nem?”<sup>1</sup> Halasi immáron másfél évtizede fáradhatatlan elkötelezettséggel munkálkodik azon, hogy Jelinek írásművésze a szó szoros értelmében magyarul is megszólaljon, hiszen konzekvensen a színpadra szánt műveinek átültetését forszírozza. Ez pedig a posztdramatikusságtól gyakorlatilag érintetlen hazai színházkultúra ismeretében még a fordíthatatlan fordításánál is vakmerőbb vállalkozásnak tűnik. Ugyanis még a korai, a név és szerepszöveg egységét formálisan őrző Jelinek-darabokban sincsenek pszichológiailag vagy szociológiailag motivált szerepként körvonalazódó dramatikusan alakok, csak afféle intertextuális csomópontok, akik többnyire tudatában vannak saját idézettségüknek; a szerző kifejezésével élve „nyelvi felületek” (*Sprachflächen*). Nem is beszélve az 1988-as *Wolken.Heim* után íródott posztdramatikusan szövegfolyamokról, amelyekben egyáltalán nincsenek elkülönítve szereplői szövegek. Ezeket a már ránézésre sem dramatikusan intertextuális alkotásokat már-már az olvashatatlanságig menően roncsolják a fent említett idézési és poétikai-retorikai eljárások, amelyek következményként nemcsak a figurák tűnnek a nyelvműködés termékeinek, hanem az összefüggő beszédfolyam eredete is elmosódni látszik. A sem drámai dialógusokkal, sem elkülöníthető elbeszélői szólammal nem rendelkező műfajközi kompozíciók talán azért nevezhetők mégis színházi szövegeknek, mert leginkább egy adekvát színpadi olvasat tudja megszólaltatni őket.

Csak hogy a Jelinek-szövegek fordításánál már csak a rendezésük számít nehezebb feladatnak. Mert míg ezek az egyértelműen nem a jelenkor főszodrú színházának, hanem annak ellenében írott darabok – eltekintve néhány önironikus szerzői utasítástól – nem kínálnak receptet a saját színrevitelükre, addig arra nézvést kétségkívül tartalmaznak utalásokat, hogy miként ne bánjanak velük. Ennek ellenére Jelinek nyilvánvalóan posztdramatikusan szövegeinek is jócskán kijutott a mindent kényszeresen dramatizáló rendezőkből, míg nem végül Einar Schleaf, Nicolas Stemann vagy Jossi Wieler személyében nem-dramatikusan formanyelvvel bíró színházi olvasókra találtak. A magyar kőszínházi szintéren egyre kivehetőbbnek számító kockázatvállalásra és kísérletezésre vall a „kiszrealista játékanyagunkat invenciózusan éltető Katona József Színház”<sup>2</sup> részéről, hogy ha csak a Sufniban is, de fontosnak tartották 2019 őszén *A királyi úton* bemutatását.

Az úton-útfélen csak Trump-darabként emlegetett szövegben természetesen egyszer sem fordul elő az USA 2017 óta regnáló elnökének neve. Mivel Trump figurája egyszerűen önmaga izléstelen paródiája is, ráadásul a pojácasága minden elképzelhető teátralizációt túlszárnyal, gyakorlatilag

ábrázolhatatlan színházi eszközökkel – Jelinek nem is próbálkozik ilyesmivel. Szophoklész *Oidipusz királyát* montírozza össze a Pulitzer-díjas oknyomozó újságíró, David Cay Johnston nagy port kavart elnöki életrajzával (*The Making of Donald Trump*), kever hozzá némi Freudot, René Girard-t (*Az erőszak és a szent*) és David Graebernek az adósság kultúrtörténetéről szóló értekezését, de a kötelező Heidegger-álúziók sem maradhatnak el (ezúttal a forrást a *Fekete füzetek* jelentik). A vendégszövegek, amint az az idézetekkel zsonglőrködő szerzőnőtől megszokott, ezúttal is jelöletlenül válnak az innen-onnan felcsipentett médiahordalékkal együtt a hömpölygő beszédfolyam részévé. Nemhogy lineáris, de semmilyen történetmesélés nincs, bizonyos tematikus szálak azonban végtelen ciklusban térnek vissza: a minden képzeletet felülmúlóan giccses Trump Tower építése körüli botrányok, az ingatlanspekulációk, az adóelkerülés, a nőügyek, a kétes vagy egyenesen alvilági kapcsolatok és természetesen a gátlástalan hazudozás. Innen sejthetjük, ki is lehet valójában a szövegben emlegetett király.

Máté Gábor rendezése azonban sok mindent nem bíz a fantáziánkra, amennyiben a pacuha öltönyt és szalmaszárga parókát viselő Elek Ferenc szinte végig kacaszájjal csücsörít a színpadon (majd egy ponton a díszlet részét képező televízióban maga Trump is megjelenik). Ráadásul nemcsak a király figuráját olvassa referenciálisan, hanem a szerzői utasítást mint dramatikusan műfaji jellemzőt (szokás szerint) ironikus távlatba helyező jelineki megnyilatkozást is: „Általában azt szeretném, ha a Muppet Show-ból vett figurák lennének a szereplők. De ha ez nem megy, talán emlékeztessen rájuk valami, egy vállra omló elmebaj, akarom mondani, szalmahaj, egy levehető fej, egy helyes béka stb. Tessék a fantáziát bekapcsolni! A szereplők valamennyien vakok. Egyesek vak látnokok, ők fehér bottal jönnek, mások vak királyok, rajtuk korona van.” A fantázia (akarom mondani, a szövegértelmezés és a posztdramatikusan színházi gondolkodás) bekapcsolása helyett a rendezői koncepciónak egy minimalista Muppet Show-ra futja (látvány: Katics Veronika és Simon Ferenc István). Ami nem merül ki abban, hogy a főcímdaltól a manamanáig eldúdolhatjuk az ismerős slágereket, vagy néha feltűnik Breki és Állat bábfigurája is, hanem például Pelsőczy Réka Topi maci mimikáját és artikulációs bázisát utánozva mondja szövegét, Kiss Eszter pedig Miss Rófit adja. (Továbbá velünk van a karzatról az előadást ekéző Waldorf és Statler szerepében Szacsavay László és Ujlaki Dénes is, noha csak felvételen.)

A gesztus mögött rejlő jó szándékot egy pillanatra sem elvitatva korántsem vagyok biztos abban, hogy Halasi Zoltán jót tesz akkor, amikor – amint azt nemrégiben egy interjúban elmondta<sup>3</sup> – egy szólamokra (azaz szerepekre) bontott szöveget talál a színházcsinálók elé, a dolgukat megkönnyítendő. Ezzel ugyanis jórészt felmenti őket az alól, hogy a dramatikusan paktum minden szabályát figyelmen kívül hagyó szöveget olvasva mondatonként tegyék fel a kérdést, vajon itt ki, kinek a nevében és mi célból beszél. Pedig alighanem így lehetne elejét venni annak, hogy a dramatikusan szerepalakítás bevett módozatai (ti. a név és a szerepszöveg egységéből kirajzolódó dramatikusan alak megtestesítése) helyett a színész megpróbálja a posztdramatikusan szöveget helyzetbe hozni a színpadon.

1 Elfriede JELINEK, *A királyi úton* (Részlet), ford. HALASI Zoltán, *Jelenkor*, 2019/4, 400–412, 403–404.

2 Jákfalvi Magdolna találó megfogalmazását lásd „A közszerep mint szerep – Jákfalvi Magdolna és Szabó-Székely Ármin levelezése”, *Színház*, 2018/2, 18–19, 18.

3 „Tudatkörösök – Csontos Erika beszélget Halasi Zoltánnal”, *Élet és Irodalom*, LXIII. évf., 36. sz., 2019. szeptember 6.



Aligha lehet véletlen, hogy *A királyi úton*ból azok tűnnek ki alakításukkal, akiket nem egyenesen a Muppet Show-ból vagy a Fehér Házból szalasztottak (vagyis akiknek először ki kellett találni, miként kellene elmondani a rájuk eső szövegrészeket). Mindenekelőtt Pálmai Anna, a király ízléséhez mérten alulöltözött és túlszexualizált pin-up girl, aki legalább annyira rózsaszín, mint amennyire lelkes. Hiszi, csodálja, vágyja a királyt (tiarája alapján talán még királynői babérokra is törne), nem is érti a kritikus hangokat. Nem vak ő, csak elvakult. Csoma Judit díszletszerűen ücsörgő jósnak pedig a nyakára írott „Future” felirat ellenére sem hisszük el, hogy a sok vak közül épp ő lenne az, aki látja a jövőt.

Mértékadó értelmezők szerint Jelinek darabjai a színház feltételeire és következményeire kérdeznak rá, nem veszik adottnak igaz és hamis, valós és színlelt ellentétét, ennyiben a valós és a fikcionális világ megkülönböztethetőségének lehetetlenségét problematizálják. Ennek tétje aligha lehetne jelentősebb, mint napjainkban, amikor a teatralizált politika aktorai gátlástalan önszínrevitelek által építik köréink a tényeken és az igazságon túli világot. Jelinek politikai színháza nem szembesít, nem tart tükröt, nem az a hely, ahol végre kimondatik az igazság – ennél sokkal bonyolultabban működik, már amikor működik. Amikor nem működik, ahogy például most a Katona Sufniban sem, az a rutinszerű megoldásokkal, a dramatikus formanyelvvel szembeni ellenállásnak jele. Máté Gábor kezei között *A királyi úton* gazdag

**Mi?** Elfriede Jelinek: *A királyi úton*

**Hol?** Katona József Színház, Sufni

**Kik?** Csoma Judit, Elek Ferenc, Kiss Eszter, Pálmai Anna, Pelsőczy Réka / Fordította: Halasi Zoltán / A Katona József Színház szövegváltozatát készítette: Török Tamara / Dramaturg: Török Tamara, Halasi Zoltán / Látvány: Katics Veronika, Simon Ferenc István / Koreográfus: Fejes Kitty / Rendező: Máté Gábor

nyelvi és színházi utalásrendszere, formai sokszínűsége egy feltűnően kis költségvetésű bábszínházra redukálódik. Átgondolt rendezői koncepció híján marad bátor gesztusként Trump narancssárgára cserélt piros nyakkendője és néhány egyéb félreérthetetlen utalás a magyar rögválóra, csak hogy biztosan lássuk, ha fal nem is, kerítés nálunk is épül, még hozzá ugyanabból az anyagból (az eredeti szövegfolyam kb. harmadára húzott változatát Török Tamara és Halasi Zoltán jegyzik). Pedig Pelsőczy és Kiss abban a néhány percben, amikor épp nem kesztyűbábot alakítanak (ami színészi-leg kétségkívül virtuóz teljesítmény), erős hangú, kemény nőkként állnak a színpadon, akiknek megvan a véleménye a helyzetről, amibe kerültünk, és kellőképp dühösek ahhoz, hogy ennek hangot is adjanak. Érvényesen, formátumosan, Muppet Show nélkül.

VARGA ANIKÓ

# VAN ÉS NINCS KÖZÖTT

*Körkép az erdélyi táncszínházról*

„Beszélhetünk-e erdélyi (romániai) magyar táncművészetről? Egyáltalán lehetséges-e kizárólag az ún. »néptáncgyűtéseink« működése és produkciói alapján – a (még?) nem létező erdélyi (romániai) magyar balett- és kortárs modern táncművészet teljes hiányában – erről a művészeti ágról értekezni?” – teszi fel a summázó kérdést egy 2004-es írásában Könczei Csongor, aki tanulmányaiban és képzési elgondolásaiban rendre felhívja a figyelmet a néptáncművészet mint népművészet és ennek a színpadi, koreografált megjelenítése közti különbségre.<sup>1</sup> Bár az azóta eltelt tizenöt év az erdélyi mozgásszínházi és táncos szcénát sem hagyta érintetlenül – ha a különböző formációk létrejöttére és fejlődésére vagy a tánc felsőoktatásban való intézményesülésének mozzanataira gondolunk –, a közelmúlt kortárs táncos kezdeményezéseit szemlélő figyelem hasonló jellegű kérdésekkel szembesül. Ennek oka a Könczei által is említett néptáncos meghatározottság mellett az a tágabb értelemben vett színházi kultúra, amelynek hagyományaihoz a kortárs tánc elméleti és gyakorlati előfeltevéseit megalapozó avantgárd, neoavantgárd és posztdramatikus színházi törekvések nem tartoznak hozzá szervesen. Egy ilyen tradíció – és ennek a produkcióit következetesen közvetítő, nemzetközi kontextusba beágyazott intézmény(ek) – hiányában a legizgalmasabb talán annak a lekötése lehet, hogy milyen utakat talál magának, és hogyan integrálódhat egy alkotói és befogadói oldalról eleve szűk művészeti forma. Ezt talán leginkább a mozgásművészeti és táncos műhelyek működése, előadásai körvonalazhatják.

Erdélyben a kortárs tánc egyik legfontosabb műhelye a sepsiszentgyörgyi M Studio, amelyet a Háromszék Táncgyűttes mozgásszínházi műhelyeként alapított Uray Péter 2005-ben – a kezdeti előadások tanúsága szerint is azzal a céllal, hogy a néptáncból és a drámai színházról egyaránt elváló különböző formát keressen a mozgást, zenét, táncot és vizualitást kísérleti módon ötvöző színházi gondolkodás számára. Míg a társulat kezdeti periódusát meghatározták a drámai alapanyagból kiinduló mozgásos és olykor prózai színházi produkciók, az utóbbi pár évben az M Studio Márton Imola művészeti vezetésével egyre markánsabban építi a profilját a kortárs tánc függvényében. Jól jelzi ezt a Bartha Dóra, Fehér Ferenc, Frenák Pál vagy Góbi Rita által létrehozott munkák sora, de a tízéves évfordulójukkal induló Flow fesztivál fontos magyar és nemzetközi táncos produkcióit felvonultató programjai – köztük Frenák, Horváth Csaba, Nagy József, Emmanuel Gat munkái – szintén ezt a szándékot hangsúlyozzák. Fehér Ferenc visszatérő alkotó az M Studiónál: a *Kampf* (2014) és a *Személyazonosság* (2016) teljes társulatot bevonó,

az (előadói) identitás és hatalmiság témaira épülő előadásai után létrehozott *Lift* (2017) terében-arányaiban kisebb, de komplexebb munka. Ebben a három öltönyös táncos a koreográfusra jellemző energikus mozgáskompozíciókat folytatja: a 2x2 méteres „lift” semleges terében az egymással való interakciók a férfi-fiú minőségek egymásra rétegzésével mintegy időbeli sűrítményét adják a barátság-idegenség-bajtársiasság viszonyainak. A *Lift* abból a szempontból is kiemelkedőnek tartom, hogy túllép azon a – kézenfekvő, de kissé mechanikus – szerkesztésmódon, amely a csoportos koreográfiát és az ebből kilépő szólók lehetőségeit variálja. Jelentős állomás az M Studio életében a Frenák Pál által rendezett *T\_or*, amely a koreográfus munkásságát jobban ismerő nézőknek talán nem kínál annyi újdonságot – a nő-férfi viszonyt erotikus harcként leképező táncnak, a tökéletes és tökéletlen vagy nemeket elegyítő test artistikus-szürreális megjelenítéseinek, az ismerős Frenák-motívumoknak itt egy hatalmas, átlátszó műanyag-medence<sup>2</sup> ad képletesen is teret –, de érzékelhetően termékeny kihívás volt a társulat számára; bár a közös munka folytatásaként a két társulat koprodukciójában létrejött *W\_all*, amelyet külön-külön és vegyes szereposztással is játszottak, már kevésbé tűnik az M Studio társulatának adottságaiból kiinduló, arra fókuszáló szerves munkának. A társulat legutóbbi előadását Góbi Rita rendezte – a *Sírunk, nevetünk* üdesege a „nagy narratívákat” lebontó koreográfusi perspektívából fakad, az apró, köznapi gesztusokból dolgozó mozdulatokból, jóllehet Góbi munkája a maga módján az élet teljességét fogja át a gyerekség-öregség, sírás-nevetés, kínlódás-játék táncban megidézett ellentétpárjai által.

Az András Lóránt Társulat 2014-es megalapítását a kortárs tánc intézményesülésének egyik mozzanataként is felfoghatjuk, hiszen részben annak a következményeként jött létre, hogy a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen elindult magyar nyelven a koreográfia szak; az alapító szándékok közt szerepelt, hogy a frissen végzett koreográfus-táncosoknak szakmai platformot nyújtson. Bár független táncszínházként a működését nem biztosítja folyamatos, állami vagy önkormányzati finanszírozás, ez pedig a tagok fluktuációjára is kihat – Bezsán Noémi alkalmazott koreográfusként számos színház előadásában munkatárs, Györfi Csaba időközben a Nagyvárad Táncgyűtteshez, Dabóczi Dávid pedig a Közép-Európa Táncszínházhoz szerződött –, a társulatnak jelentős szerepe van a táncos szcéna kibővítésében. Két előadásukat, a Bezsán által rendezett *Femme*-ot és a Györfi által rendezett *Fade Out*-ot kiemelném. Előbbi a Médeia-történetből inspirálódva egy női táncos és egy férfi-női „kar” viszonyába helyezi a nőiség témáját. Györfi *Fade Out*-ja Matei Vişniec *És a csel-*

1 KÖNCZEI Csongor, „A szakma becsülete. Helyzetkép az erdélyi magyar (nép)táncművészetről”, in KÖNCZEI Ádám – KÖNCZEI Csongor, *Tánc-ház. Írások az erdélyi tánc-ház vonzásköréből* (Kolozsvar: Kriza János Néprajzi Társaság, 2004), 95.

2 A műanyag medence Frenák Pál 2012-es *Hymen* című koreográfiájának újrahasznosított díszleteleme. A szerk.

*lóval mi legyen?* című egyfelvonásosából indul, és bizonyos értelemben kortársabb választ ad az abszurd szerző (általam látott, rendre zárt metaforikus értelmezésekbe futó) prózai színreviteleihez képest. Ebben a szöveg mellőzése sokat segít: a várakozás helyzetét szinte köznapien konkrétá teszi a tánc, amelynek furcsa fordulatokkal való megtörése iróniával, játékosan érzékelteti az abszurd világtapasztalatot.

Bár a nagyobb műhelyek között harmadikként merül fel a 2004-ben alapított kolozsvári GroundFloor Group neve, az erdélyi kortárs tánc és mozgás tekintetében nem kevésbé játszott fontos szerepet (a múlt időt jelenlegi inaktivitásuk miatt használom). Az amúgy is sérülékeny romániai független színházi terület egyik legjelentősebb intézményébe, az Ecsetgyár működésébe ágyazva a Sinkó Ferenc és Kelemen Kinga vezette formáció sokoldalú, több mint 10 éves aktivitása az erdélyi kortárs tánc szervezeti hiányaira is rámutatott, amikor magára vállalta a táncos képzés vagy a nemzetközi és magyarországi kortárs tánc közvetítésének feladatát: kontakt improvizációs, valamint kortárs táncos fesztiváljuk több kiadást megért, rendszeresen szerveztek táncos workshopokat, ahogy nekik köszönhetően találkozhatott a kolozsvári közönség sok magyarországi koreográfus, többek közt Hód Adrienn, Szabó Réka, Juhász Kata, Ladjánszki Márta és Góbi Rita munkáival. Saját előadásai, a Sinkó Ferenc által rendező-koreográfusként jegyzett *Parallel* és *Parental Ctrl*, amelyek Budapesten is vendégszerepeltek, nem kimondott táncelőadások, inkább műfajilag kevert, a performativitás lehetőségeit kereső, a kortárs tánc megtermékenyítő hatását is felmutató produkciók.

Az utóbbi években – részben a felsőfokú táncos képzésből kikerülő alkotóknak köszönhetően – a kortárs tánc felé való nyitás igénye a hagyományosan néptáncot képviselő társulatokban is megjelent: a Nagyvárad Táncgyűttes például egyszerre törekszik a néptáncelőadások újragondolására és a kor-

társ táncos vonal megerősítésére. Utóbbiért Dimény Levente művészeti vezetőként sokat tett, de Györfi Csaba előadásai (mint az *Elektra* vagy a táncszínházi passióként színre vitt *Idegen*) és Tőkés Imola az IZP programba is bekerült *Vakfoltja* már célzottan ebbe a vonalba illeszkednek. A mozgásszínházhoz pedig azok a prózai tagozatok is nyitottabban viszonyulnak, amelyek repertoárjába a műfajközi kísérletek eddig nem feltétlenül tartoztak bele: *A tavasz ébredése*, Györfi a szatmári Harag György Társulattal létrehozott munkája a szöveget és mozgást a fizikai színházhoz hasonlóan kontrasztosan helyezi egymás mellé, hogy a szexualitásra ráébredő kamaszok kríziséről szóló történetnek asszociatív teret nyisson. Ugyanezt az elvet érvényesíti a díszlet: a múzeumi kordonnal elkerített vörös „tornateremben” a tornaszekrény elemei ágyként és koporsóként egyaránt funkcionálnak. Györfi rendezése izgalmas megnyitása a társulat főként prózai repertoárjának, még úgy is, hogy a mozgás és a beszéd viszonya nincs következesen végigvezetve benne, és egy idő után az asszociációs kör is bezárul pár tételgondolatot jelképpé merevítve.

A stabil társulatok mellett hálózatos formában, workshopok és fesztiválok révén, átmeneti konstellációkban és leginkább a periférián létező kortárs erdélyi táncszínházról tehát beszélhetünk, még ha mindezen kezdeményezések csak töredékes képpé állnak is össze. A már említett koreográfus-táncos képzés mellett idén ősszel indult el a Sapia EMTE marosvásárhelyi karán a néptánc specializációjú táncos és próbavezető szak (a Magyar Táncművészeti Egyetem Nyíregyházára kihelyezett hasonló szakára pedig a határ menti táncársulatokból érkeznek jelentkezők). Az intézményesülés hosszú távon bizonyára hozzájárul a táncos szcena minőségbeli fejlődéséhez, még ha a kortárs tánc tekintetében ennek meghatározó hiányában formálódva egyelőre nem tud is ki-egyenlítettébb választ adni a saját, autentikus lehetőségeire.

Sírunk, nevetünk (r. Góbi Rita, M Studio, Sepsiszentgyörgy). Fotó: Vargyasi Levente



# SZERENCSES, HOGY KALANDOZNI TUDUNK

Néhány éve dolgoznak az erdélyi színházi és táncszínházi szcénán, és munkájuknak köszönhetően immár több város közönsége találkozhat kortárcsanc-előadásokkal. BEZSÁN NOÉMI, BORDÁS ATTILA és GYÖRFI CSABA táncos-koreográfusokkal VARGA ANIKÓ beszélgetett.

– A vásárhelyi koreográfia szak, ahol Noémi és Csaba, ti végeztetek, csak pár éve jött létre, szemben a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem nagyobb múltú koreográfia szakával, ahol te végeztél, Attila. Hogyan kerültetek a tánc közelébe, és miként látjátok a képzést a kortárs tánc szempontjából?

**Bezsan Noémi:** Amikor Marosvásárhelyre jelentkeztem, akkor indult a koreográfia szak második évfolyama. Maga a szak erős keresési fázisban volt, és ez a keresés valamelyest még mindig tart. Én gyerekként hobbiszinten, különböző műfajokban táncoltam, de nem volt eltökélt szándékom, hogy felnőttként ez legyen az életem. Kamasz koromtól viszont egyre nagyobb hatással volt rám a színház, majd később az a lehetőség, amit a mozgásszínházban láttam. Egy színész barátnőm ajánlotta a vásárhelyi koreográfus szakot, izgalmasnak tűnt, úgy indultam neki, hogy kipróbálom.

**Györfi Csaba:** Én elsős koromtól tizenkettedikes koromig néptáncoltam, amikor is az Udvarhely Táncműhely felkért, hogy álljak be közéjük hivatásos táncosnak. Az ott töltött hat év jó felkészülési stádium volt, progresszív alkotókkal dolgoztunk együtt, nagyon jó technikákat tanultam tőlük. Utána jött a vásárhelyi egyetem, ami szakmai és emberi értelemben is nagyon jó élmény volt.

**Bordás Attila:** A színházi és táncos vonalat én párhuzamosan vittem végig a líceumon, és ez a kettősség megmaradt bennem: a táncban keresem a színházat, a színházban a táncot, tehát a dolgok összefolynak. Szeretem is, hogy összefolynak. Mindennek, amit csinálok – előadóként, rendező-koreográfusként, tréningek vezetőjeként – a tánc az összekötő eleme.

– Milyennek látod a bukaresti képzést és az ottani kortárs táncos szcénát?

**B. A.:** Hivatalosan mondhatjuk, hogy a bukaresti koreográfus szaknak volt hagyománya, de amikor odakerültem, és ez most sincs másként, gyerekcipőben járt a kortárcsanc-oktatás, például Budapesthez vagy a külföldi képzésekhez képest. Ami a román kortárs táncos területet illeti, lassú és kaotikus volt ennek a fejlődési folyamata: rengeteg a törésvonal, nagy a szakmai színvonal- és mentalitásbeli különbség az alkotók között. Viszont emiatt izgalmas is a terep, mert még nagyon új, felfedezetlen, így specifikus dolgok születnek, amelyek nem egy sémát követnek.

– Számomra érdekes, hogy az erdélyi színházban a tánc és

a színház mennyire közel van egymáshoz, sokszor szoros átfedésben van egymással. Az alapképzés után mindhárman a vásárhelyi rendezői mesterin tanultatok, együtt a rendezőikkel.

**B. N.:** Azért jelentkeztem rendezői mesterire, mert táncos mesteri képzés magyarul itt nem létezik. De a másik ok, hogy a három év után szerettem volna nemcsak előadóként, de rendezőként is kipróbálni magam. A rendezői mesterin közelebb kerültem a kortárs színházhoz, a díszlettervezéshez, ez mind hozzájárult a személyes palettám bővítéséhez.

**B. A.:** Engem gimis koromtól érdekelt a rendezés, az Osonóban rendezőasszisztens voltam, és színész, mozgásra is volt lehetőségem, tréningeket tartottam fiataloknak – kaptam egy csomó impulzust, és mindegyiket próbáltam továbbvinni. A bukaresti koreográfia szak és a rendezői mesteri is inkább reflektálás volt mindarra, amit addig éreztem és gondoltam. Nekem nehéz megfogni, miben áll az intézményesített művészeti képzés, nagyon emberfüggő az egész, sok múlik azon, milyen tanáraid vannak. Inkább a találkozásokban hiszek, hogy reflektálunk egymásra, és ennek a folyamatában mindenki rátalál arra, ami érdekli.

**Gy. Cs.:** Én már az egyetem előtt próbálkoztam saját produkciókkal. Az egyetem alatt-után úgy éreztem, hogy nagyon szeretnék színészekkel is dolgozni, és talán ez ürügy volt arra, hogy megpróbáljam a rendezői mesterit. A képzés öt éve alatt persze rájöttem, hogy a szakmáról csak annyit tudhatsz meg, amennyit meg akarsz tudni. Az egyetemnek van ez fura elmentmondásossága: beiratkozik az ember, tanul, fejlődik, sokat vár, rájön, hogy nincs mire várnia, és jobb, ha nekifog és csinálja, mert azzal tanul a legtöbbet. Viszont biztonságos terep adott a kipróbálásra, bukásra.

– Sok alkalmazott koreográfusi munkátok van, arányaiban talán több a kimondottan táncos produkcióknál. Miben áll a két szegmens, alkotói szerepkör közti különbség, hogyan válik ez szét számotokra?

**Gy. Cs.:** Ha egyáltalán szétválik... Hiszen ha rendezővel dolgozom, a saját gondolataimat akkor is beleviszem a munkába. Ez különben egyszerűbb, mint amikor az ember a maga ura. Az alkalmazott koreográfia sokszor kompromisszum, de ha jó rendezők találunk meg, ha jó a kapcsolat, akkor gyümölcsöző. Az egyéni alkotás más rendszer, ott minden gondolatot te szülsz meg, és azt próbálsz szétosztani.



Bezsán Noémi. Fotó: Székedi Ágota Anna

**B. A.:** Nekem ez két különböző kaland. Az alkalmazott koreográfiát megtanultam tíz év után feladatként, provokációként kezelni. Magamból, egyedül dolgozva ez másfajta figyelmet és gondolkodást jelent. Kezdetben fájdalmas volt, hogy egy rendezőt, bármennyire jó vele a kommunikáció, mégiscsak ki kell szolgálni. Mióta ezt feladatként kezelem, jobb a viszonyom ilyen helyzetekben a rendezővel és magammal. Ez a folyamat az iskolám arra, hogy rájőjtek, én mit akarok.

**B. N.:** Változatos élményeim vannak erről a különbségről. Amikor egyszerre vagy egy előadás rendezője és koreográfusa, az nagyobb felelősség. El kell hitetned az emberekkel, és fenn kell tudnod tartani bennük a hitet, hogy amiről közösen beszélünk, de mégiscsak erősen belőlem jön, annak van létjogosultsága. Alkalmazott koreográfusként ez a felelősség megoszlik. Sokféle rendezővel dolgoztam: volt, aki devised módszerre épített, amiben sok tréning és közös beszélgetés tartozik a munkához. A munkának itt személyesebb jellege van, ezt nagyon élvezem, beállok a tréningekbe is – lényegében ilyenkor nincs különbség a jó egyéni és alkalmazott munka közt. De ez a rendezőn múlik. Van, aki sokkal jobban ragaszkodik egy adott koncepcióhoz és látásmódhoz, nehezen mozdul ki abból, aminek van szerencsés és kevésbé jó kimenetele is. De az is jó provokáció, hogy egy rendező világnézetében és elképzelésében megtaláljam a magam szeptét, és szabadon alkossak. Ez akkor tud jól megtörténni, ha megérem, megértem a rendezőt, és hiszek az adott folyamban, témában, konstrukcióban. A társas alkotás nagyon izgalmas, nyilván fárasztó is. Ha egy évadban több munkám van, több rendezővel, akkor muszáj – akár egy workshop révén – más helyzetet keresnem, amiben nem a produkció élvez prioritást. De a különböző alkotási helyzetek szépen hatnak egymásra, amit az egyikből merítek, a másikban kamatoztatom.

*– Hogy látjátok a táncos mezőnyt Erdélyben, a függetleneket és nagyobb táncgyűtéseket is beleértve?*

**Gy. Cs.:** A néptáncnak erős a hagyománya Erdélyben, viszont alkotóként azt tapasztalom, hogy a fiatalabb közönséget

ez nem érdekli – kivéve azokat, akik ebben nőnek fel és ezt csinálják. Én pont azon dolgozom, hogy azokat, akik progresszivitásra vágnak, és az interneten, sokirányú ingeráradatban nőttek fel, hogyan lehet egy táncszínházi előadással megfogni akár az érvényes témákon, akár a kortárs formákon keresztül.

**B. A.:** Elmozdulást látok, nagyobb az érdeklődés a kortárs tánc iránt. Az elmúlt években felgyorsult a világ, és egyetértek Csabával, hogy óriási a szakadék a közt a generáció, amelyik hobbiból néptáncolt, és a közt, amelyik az interneten nőtt fel. Erre érdemes lenne mindenkinek reflektálni szakmailag. Ez a hagyományok ártértékelődésével, néha sajnós a leértékelődésükkel jár, viszont az információs elérhetőség rengeteg dolognak nyitott utat, ami tapasztalható az intézményeken is. Több a szakmai platform, ahol a kortárs táncsal találkozni lehet előadásokon, képzéseken, találkozásokon, szakmai beszélgetéseken keresztül.

**B. N.:** A táncelőadások iránti érdeklődésben a táncos tévéműsorok is szerepet játszanak, ez egy komerciálisabb vonal, de sokan követik. Az egyik kollégám mesélte, hogy amikor egy iskolában öt évvel ezelőtt kortárs tánc-csoportot indított, a szülők azt mondták, fú, mekkora hülyeség, ez absztrakt dolog, nem lehet érteni – ehhez képest most már úgy hozzák a gyerekeiket, hogy a *So You Think You Can Dance* elnevezésű amerikai tévés tehetségkutatóra hivatkoznak. Ettől függetlenül az András Lóránt Társulatnál az a tapasztalat, hogy öt előadás erejéig van érdeklődés egy produkcióra, utána már rendesen toborozni kell a nézőket. Persze ez nem az a világ, mint amivel a tévében vagy a YouTube-on találkozunk. Azt gondolom, hogy ki kell vívni az emberek érdeklődését: ha igazán meghatározó élménnyel távoznak egy előadásról, annak a hírét továbbadják. Az egyes városok közt is van különbség. Szentgyörgyön érezhetően számít, hogy ott a Reflex és a PulzArt, ahol a közönség különböző kortárs színházi esztétikákkal találkozik, ez a kortárs tánc befogadását, tehát átértékelően az M Studio munkáját segíti. Ami már több mint 10 éve működik, és az Uray-korszak után egyre több rendező ér-



Bordás Attila. Fotó: Némethi Barna

kezett hozzájuk. Mindehhez kapcsolódik a CAMP, amit Attila idén harmadjára szervezett meg, ennek is van pozitív hatása.

**Gy. Cs.:** Arra jöttünk rá pár év munka során, hogy nagy szükség lenne a táncszínházi nevelésre, ami már az iskolában megéri a diákokat. Mert színházzal főként gyerekelőadások révén találkoznak. Szóval létrehoztuk a *Ki vagy te, táncszínház?* című projektet, ami arról szól, hogy elmegyünk iskolákba, és egy foglalkozás keretében részleteket mutatunk a meglévő koreográfiáinkból, könnyebben érthetőt meg absztraktabbat is – és utána megbeszéljük a gyerekekkel. Zseniális ez a lehetőség, tavaly harminc ilyen alkalmat tartottunk különböző nagyváradi és Nagyvárad környéki iskolákban, és a fiatalokat megéri a tánc, jönnek az előadásainkra. Ez is célunk, hogy elérjük a gyerekeket, mert ők a potenciális közönségünk.

*– Az intézményes táncos oktatásnál és színházi együtteseknél mennyivel kezdeményezőbb, kísérletibb a független szcéna?*

**Gy. Cs.:** Nem így tennék különbséget. A táncban itt eleve a néptánc a hagyomány. A Maros Művészegyüttes ötven éve létezik. Ez egy ismert és mindenki által elfogadott intézmény, amely a maga módján zárt rendszer, azok az alkotók és előadók kerülnek be oda, akik képviselik ezt a hagyományt. Azok a társulatok, amelyekben mi dolgozunk, legyenek államiak vagy függetlenek, nyitottabb szellemű alkotóműhelyek: különböző háttérű emberekkel, színészekkel, táncosokkal. Ha csak egy előadás létrehozásáról beszélünk, akkor sem zárt rendszerről beszélünk, és az én szándékom minél inkább ezeknek a kinyitása. A néptáncnak erős formai szabályai vannak, amelyeket ha képviselsz, akkor benne vagy ebben a körforgásban, ha nem képviselsz, nem vagy benne. Ezt jól ismerjük Attilával, hiszen ebből jövünk.

**B. A.:** Abszolút. Én kimondottan örülök a néptáncos tapasztalomnak, az identitásomhoz tartozik. Viszont nem ennek a rendszerén belül mozdultam el, hanem afelé, hogy egyáltalán mit jelent a tánc. A rendszereket jó felbontani. Valójában nagyon szerencsés, hogy kalandozni tudunk. Noémi a tegnapelőtt játszott színpadon, Csaba elkezdett a színészek-

kel egy próbafolyamatot, én szervezője vagyok egy tábornak, ami azt szorgalmazza, hogy kimenjünk az erdőbe táncolni: maga a cél a nyitással való fertőzés. A körülöttünk lévő világ igényli a szemléletbeli változást, hiszen ma sokféle töredezett identitás él egymással párhuzamosan, azok az egységes keretek, mint régebben a nemzet, megszűnőben vannak – egészen mások ma a problémák. A társadalom felé kell mozdulnunk, szerintem a mai művésznak feladata, hogy körülnézzen, miként tud eljutni egyáltalán az emberekhez, ha nem is olyan szinten, mint a média. Hiszen művészeti formaként a tánc szintén kommunikáció. Valójában ezekkel az extrémekkel, kicsavartabb, furább dolgokkal vételezni akarunk, így érzem.

*– Alkotóként milyen hagyományból tudtok építkezni úgy, hogy Erdélyben a kortárs tánc viszonylag friss jelenség?*

**B. N.:** Folyamatosan keresem a fejlődési lehetőségeket, műhelyekben veszek részt, próbálok friss maradni. Ez sokat segít technikai szempontból, de abban is, hogy maga a munka áramlás maradjon. Ha csak annyira is, hogy szippantok egyet a levegőből Spanyolországban egy workshopon – emberek miért találkoznak, miről beszélnek, mi mozgatja őket –, vagy Angliában, hogy táncos szempontból mi történik a tágabb környezetben. Nekem fontos, hogy itt élek és dolgozom, de az is, hogy ne záruljon be a kör se szakmailag, se emberileg. Én így építkezem.

**B. A.:** Hatások, átfedések, találkozások vannak: a budapesti Kortárs Tánc Főiskola rám úgy hatott például, hogy tizenhét évesen részt vettem egy kortárs tánc-kurzuson, amit egy néptáncegyüttes szervezett Hód Adrienn-nel és Molnár Csabával, így fújt meg engem Iván (Angelus Iván – *a szerk.*) szele – és az energiákat, amiket itt generálok, leviszem magammal Bukarestbe. Mindenki hatással van mindenkire.

**Gy. Cs.:** Bármerre is dolgozunk, kialakul egy közeg. Egy idegen társulattal is megtörténik valami, amit az emberek továbbvisznek. Az együtt dolgozások révén – és fontos, hogy itt test a testtel dolgozunk – olyan szellemi nyomokat hagy egy-egy próbafolyamat, amelyekkel mindenféle szempont-



Györfi Csaba. Fotó: Fülöp-Crisan Olivér

ból tovább épülsz. Meg a workshopok, ez abszolút működik. Sok felvételt nézek, mivel kevés időm van utazni, de fontos tudnom, hogy mi történik a színház és a tánc területén, hogy ahhoz képest tudjam magam elhelyezni.

– *Én a ti generációtokhoz kapcsolom az új kezdeményezéseket a tánc területén Erdélyben – amelyek persze nem előzmény nélküliek, gondoljunk akár az M Studióra, akár a táncos képzés intézményesülésére. Kettő alapító tagjai voltatok egy független társulatnak, Attila, te pedig a CAMP-et szervezed. Milyen indíttatásból vágtatok neki ezeknek?*

**B. N.:** Az egyetem alatt kinyílt az ajtó, több embert ismertem meg, közösen dolgoztunk, és felmerült, hogy más formában folytassuk a munkát. Bennem a próbafolyamatok jó élménye munkált, hogy volt egy kölcsönös, jó inspiráció egymás között. Ebből az igényből lettem a társulat tagja, amely az évek során nyilván változott. Például olyan kérdések mentén, hogy mennyiben gátolták meg az anyagi nehézségek Lórit, hogy még jobban összekovácsolja a csapatot, és szakmailag fenntartsa azt a lebegést, ami miatt az egészet elkezdtük. Fontos, hogy létrejött a társulat, Vásárhelyen ez közrejátszott abban, hogy az emberek nyitottabbak lettek a táncra.

**Gy. Cs.:** Egyik este arra ébredtünk, hogy az egyetem közepén arról beszélgetünk, hogy hozzunk létre egy társulatot. Kémia volt a nagyja, nagyon éreztük, tiszteltük, szeretünk egymást, jól dolgoztunk együtt, a társulat ebből természetesen következett. Később elváltak az útjaink, de ott és akkor ez ebből a hévből született meg. Nagyon hittem ebben a fajta közös munka-együttlétben, amiben mi csináltunk mindent, az alkotói részén túl a szerelést, sofőrködést, bármit. Ez a zsongás éltetett. Ma már nem ez mozgat, de rendkívül örülök, hogy megcsináltuk, mert azóta is rengeteg dolog történt ott, amire büszke vagyok.

– *A CAMP a táncon túl erősen épít az ösztéművészetiségre. Hogyan alakult ki ez, és mi a CAMP célja?*

**B. A.:** A CAMP egy intenzív szakmai nyári tábor: tánc-kurzusok, táncos workshopok vannak különböző oktatókkal. Valóban van ösztéművészeti jellege, de a hangsúly a táncon van, mindent ez köt össze. Amit a CAMP képvisel egy szakmai és elit fesztiválhoz képest, az az, hogy az emberek közti kapcsolatteremtésre helyezi a hangsúlyt. Fontos az élményszerűség, ami szerintem jobb lehetőséget teremt az emberi értelemben vett összekapcsolódásra, főként alkotók, szakmai emberek között.

– *Hogy látjátok magatokat a szakmában, merre haladtok?*

**B. A.:** Én fordulóponton vagyok. Az elmúlt három évem arról szólt, hogy kibogozzam, miről szól számomra ez a szakma. Az utóbbi években már nem esett annyira jól – de természetesen csak magamban, mert profi vagyok – kőszínházi produkciókban dolgozni, akkor sem, ha hittem bennük, és jó volt a kapcsolat a rendezővel. Úgy érzem, eljött az idő, hogy a színház és a tánc terén a koreográfusi és előadói tapasztalatom alapján megfogalmazzam azt, ami bennem van. Huszoneves korom óta azon fészengek, hogy nem magamat fejezem ki, hanem mások koncepcióiban veszek részt kreatív partnerként. Most úgy érzem, hogy le kell nyomnom minimum öt olyan évet, amikor magamra koncentrálok, egy másfajta munkafelfogásra. Ezért fogtam neki most egy saját előadásnak – *Caligulát* rendezek – egy független színházban, hogy ismét feltegyem a kérdést, miért is csinálom ezt az egészet. S egész jól alakul a dolog. Fiatal színészekkel dolgozom, akik most végezték el a színt Kolozsváron, ami a bukarestihez képest mozgás tekintetében köztudomásúlag erősebb.

**Gy. Cs.:** Nem állok távolabb én sem attól, amit Attila megfogalmaz. Tizenegynéhány éve folyik a harc az idővel, egyik próbából ki, a másikba be, és most már összegezni kéne. De még adok öt évet, szeretném megtapasztalni újra, amit eddig hittem és gondoltam, hogy majd abból mondhassam, hogy ez az én utam, ez az, amit keresek. Tavaly a szatmári társulattal

A tavasz ébredésén dolgozva éreztem először, hogy rátaláltam egy színházi nyelvre, ami igazán az enyém, őszinte, zsigeri. Ezt próbálom folytatni – ez a nyelv egy másik előadás, a gyermeki *Egyetlen* továbbgondolása. Fizikai színháznak mondom, mert ez áll a legközelebb hozzá, bár nem az. De ezt keresem, egy nyelvet, amire azt tudom mondani, hogy ezért dolgoztam húsz-harminc évet a szakmában, hogy valami ilyesmihez eljussak. És akkor majd mindenki azt mondja, hogy az úgy szar, ahogy van (*nevet*). Különben színészekkel dolgozni egyre izgalmasabb számomra, főleg a jó, érzékeny mozgáskultúrájú színészekkel, mert ott olyan pluszt találok, ami a táncosoknál nem feltétlenül van meg. Érdekel az is, amikor táncos és színész kerül közös térbe – ilyen dolgokkal szeretnék kísérletezni. Szóval sokat dolgozom színészekkel, a táncosokkal pedig viszem a kortáránc-vonalat Nagyváradon, ott próbálunk egyedi stílusú munkákat létrehozni. S emellett igyekszem előadóként is színpadon maradni.

**B. N.:** A rendezés kapcsán bennem sosem volt egy céltudatos keresés, hogy megfogalmazzam, szakmailag ki vagyok, és mit képviselek. Az utóbbi időben folyamatosan fel-

sejlik bennem a gondolat, hogy a munkáim által szeretnék valami hasznosat csinálni. Szerveztek egy cigány találkozót Szentgyörgyön, a Manust, ahol balettetűdöket csináltam cigány gyerekekkel, erős volt megtapasztalni az érzékenysé-  
güket. Megéreztem ott egy kicsi szelet, hogy talán nekem ez a feladatom, és ezzel kell kezdenem valamit, hogy léteznek ezek az elnyomott, hátrányos helyzetek. Szóval a keresésemben van egy ilyen szempont – bármennyire rossz szó is ez a művészet kapcsán –, hogy hasznos legyen. Egy előadás létrehozásában ezt úgy képzelem, hogy azáltal tud megszületni, hogy a nézőkben előadás közben vagy után valahogy megjelenik a remény érzése, hogy az élet tud jó is lenni. Én magamat illetően is keresésben vagyok, az eddigi előadásaimnak is ez a témája, hogy nem annyira azt szeretném megtalálni, hogy szakmailag ki vagyok, hanem hogy egyáltalán ki vagyok a világban. Furcsa, de rengetegszer nem érzem magamban a művészi önmegvalósítás vágyát. Inkább próbálom megvárni a pillanatot, amelyekben tényleg annyira fontos dolgokhoz jutok el, hogy azt mondjam: na jó, most érzem annak a lehetőségét, hogy ebből szülessen egy előadás.

# KÖZÉPEN MARADNI

Színészként diplomázott tizenhét éve, és azóta a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagja SINKÓ FERENC. Néhány éve rendező-koreográfusként figyel rá a szakma, amelynek ingerküszöbét a *Parallel* törte át 2013-ban. Legutóbbi, a KÁMSZ-ban létrehozott előadásában kamaszok játszanak. A *Concord Floral* kapcsán KÖLLŐ KATA kérdezte.

– Ha szakmai szempontból áttekintem az elmúlt tizenöt évedet, azt látom, hogy a közsínházi létből – 2002-től vagy a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagja – gyakran kacsintasz ki a független szféra felé. Tulajdonképpen ehhez kapcsolható a rendezői indulásod, hiszen – leszámítva az egyetemi oktatóként létrehozott vizsgaelőadásokat – a feleségeddel, Kelemen Kingával együtt 2004-ben megalapított GroundFloor Group Egyesületnél kezdett komolyabban foglalkoztatni ez a terület. Aztán azt is látom, hogy inkább a fiatalok felé nyújtod ki a csápjaidat rendezőként, olyannyira hogy az utolsó bemutatót már középiskolásokkal hoztad létre. Miért szeretsz fiatalokkal dolgozni, és főleg: miért vonz a független szféra?

– Az első lépéseket a rendezés felé valóban egyetemi oktatóként tettem, ott kezdtem érezni valamiféle biztonságot, bátorságot, hogy a saját gondolataimat előadásba ültessem. Amúgy a mai napig nagyon jó edzőtábor a tanítás. A fiatalokkal való munka elsősorban biztonságot ad.

– Azért, mert több nyitottság van bennük, jobban lehet kísérletezni velük?

– Úgy érzem, könnyebben a közelükbe tudok férközni, el tudom nyerni a bizalmukat, ez pedig fontos számomra. Per-

sze egy nagy adag kíváncsiság is hajt, mindig azt érzem, hogy fel kell zárkózzak hozzájuk. Ez elég erős löket.

– Szinte minden évadban megjelenik a neved koreográfusként vagy a színpadi mozgás „felelőseként” a kolozsvári színház egy-egy produkciójában, de az általad rendezett előadások is többnyire mozgáscentrikusak. Miért érdekel inkább ez a kifejezési forma?

– A mozgással való kapcsolatomban még főiskolás koromban kezdődött. Tanárunk volt Jakab Melinda balett-táncos, aki akkor végezte a koreográfia szakot, részt vettem néhány vizsgaelőadásában is. Utána jött a találkozás Uray Péterrel, akivel két előadást csináltunk a főiskolán. Szerettem vele dolgozni, megérintett valami akkor. Aztán következett egy másfél hónapos bécsi ösztöndíj 2004-ben, amelynek során kicsit elámultam, hogy mik történnek a tánc világában. Ez nagyon nagy lökést adott, rádöbentem, mennyi mindent lehet csinálni. Ahogy hazajöttem, meg is alapítottuk a GroundFloor Groupot Kingával, és szinte azonnal megszerveztük az első kontaktimprovizáció-fesztivált, ami aztán Trans-Contact néven hét évig futott. Érthető tehát, hogy az előadásaimban is inkább a mozgás a főszereplő.



Fotó: Jakab Lóránt

– Négy előadásod producereként szerepel az egyesületek neve (Post.Sync, 2010; DIVAS, 2011; Parallel, 2013; Parental Ctrl, 2015). A sikert a Leta Popescuval közösen rendezett Parallel hozta meg, ennek a független előadásnak nagy visszhangja volt a „mainstream” színházi világban is. Lucia Mărneanu és Leta Popescu UNITER-díjat kapott debüt kategóriában, ami akkor rendkívüli esetnek számított, és az előadást meghívták az Országos Színházi Fesztiválra (FNT), ilyesmi sem történt meg azelőtt gyakran. Rögtön ezt követően, a 2014/2015-ös évadban kaptál lehetőséget a kolozsvári színházban, így jött létre a #hattyúdal című előadás Keresztes Samuval. Úgy tűnt, ennek a sikernek is köszönhető, hogy a színház nyitott a kísérletezés felé.

– A színház részéről jött a felkérés, nem tudom, hogy milyen megfontolásból. De mindenképpen jónak tartom ezt a nyitást, a lehetőséget a próbálkozásra, ez jó dolog. Más kérdés, hogy ezeknek az előadásoknak milyen utóéletük van, hogy meddig élnek, meddig éltetik őket.

– Ha kulcsszavakat kellene találnom a rendezéseidhez, akkor azt mondanám: mozgás-lassúság, mozgás-lassúság, lassúság, lassúság...

– És sötétség.

– Igen. Gyakran idegesítően lassan történnek, vagy épp nem történnek dolgok az előadásaidban. Aztán egyszer csak mégis elkapja az embert valami, és tud vele menni. Miért gondold, hogy a mai nézőnek van elég türelme ahhoz, hogy a „látszólag nem történik semmi” jellegű produciókat kibírja?

– Azt hiszem, elsősorban ez a saját ritmusom. Nekem kell a lassúság, szeretem ezt a típusú színházi/színpadi ritmust. Ami valószínűleg radikálisan különbözik a megszokottól, az olyan producióktól, amelyek vezetnek a figyelmedet, elkapnak, és nem engednek el, és amelyek után úgy jössz ki a színházból, mintha hullámvasúton ültél volna. De nekem nem igazán tetszenek az olyan jellegű előadások, amelyek nézőként nem hagynak engem dönteni. Én nem provokáci-

óként akarom tálni az előadást, engem az a finom mezsgye érdekel, amely lehetőségként felajánlja a nézőnek a csendet, a „nem történik semmi”-t.

– Tehát nem a néző „bombázását” választod, nem provokálni akarod, rázúdítani a maximumra tekert hangerőt?

– Azért szeretem, választom a csendet és a sötétet, mert ez valahogy több lehetőséget ad a nézőnek, hogy elfogadja – vagy ne fogadja el. Úgy érzem, hogy a nagyon erős impulzusok alól nem tudod kivonni magad. Vannak előadások, amelyekről úgy jövök ki nézőként, hogy nem tudom, mi történt velem, manipulálnak, egyszerűen nem tudom befogadni azt a sok impulzust, amellyel bombáznak. Ezzel persze nem azt mondom, hogy egyáltalán nem érint meg az az előadás, csak azt, hogy olyasmi történik velem, ami rajtam kívül áll, és néha ijesztő a nyugtalanság, a belső reszketés, amit aztán még másnap és harmadnap is érzek.

– Maradjunk még a lassúságnál, a „nem történik semmi” érzésnél. A 2017-ben bemutatott Hormon című előadásodban számomra már nagyon zavaró volt, de bevallom, ehhez nagy mértékben hozzájárult az is, hogy azt láttam, a színészek azt játsszák, hogy „nem játszanak színházat”, azt akarják elhitetni velem, hogy lazán elvannak együtt, főzőcskéznek, lötyögnek, beszélgetnek, néha különböző színésztechnikákat gyakorolnak, aztán megvacsoráznak... Én pedig ülök két órán keresztül, és nézek hat embert a színpadon...

– Egyórás volt az előadás.

– Tényleg?

– Valószínűleg neked két órának tűnt.

– Szóval egy órán keresztül nézek hat embert, akik elvannak magukban. Az előző három előadásodhoz – Parallel, Parental Ctrl, #hattyúdal – képest ezt bukásnak érzem.

– Én nem éltem meg bukásnak, persze egyetérték azzal, hogy más volt. Sokat gondolkoztam ezen közben is, utána is, hogy kicsit erőltetett, sok volt, lehet, hogy olyan emberekkel

dolgoztam, akiknek ez a „nem játszom színházat” típusú dolog nehezen megy; nagyon nehéz lefejtetni a színészi modort, hiszen erre vagyunk edzve. Ez egyfajta kísérlet volt, én nem éltem meg kudarcként. Lehet, hogy csak azért nem, mert abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy nem függök a rendezéseimtől. Színész vagyok, játszom, biztonságban vagyok, családom van. A rendezés olyan plusz, amihez csak akkor fogok hozzá, amikor azt érzem, hogy tényleg meg kéne mutatni valamit. A bukás veszélyét tehát soha nem éreztem. A *Parallel* esetében például egyáltalán nem is volt mit féltennem, egyikünknek sem volt semmilyen elvárása, mégis akaratlanul is nagyot robbant. Persze utána az ember nem tudja kizárni az érzést, hogy a következő legalább olyan jó kellene hogy legyen, de mindig úgy indulok neki, és próbálom az alkotótársaimat is arra biztatni, hogy nincs mit veszíteni. Ha összejön, jó, ha nem, akkor is valamit nyertünk, valamit átélünk közösen.

– A Hormonon kívül az előző előadásaidnak sarkalatos pontjai voltak: a *Parallel*nek a másság megélése, illetve annak (nem) elfogadása volt a középpontja, a *#hattyúdálnak* az öregedés, a fizikai, szellemi (szakmai) haldoklás, a *Parental Ctrl*-nak a szülő-gyerek közötti kapcsolat. A *frissen bemutatott Concord Floral pedig, amelyben középiskolásokkal dolgoztál, a tinédzserekre leselkedő veszélyekről szól. Foglalkoztatnak az ilyen jellegű problémák?*

– Indirekt módon érdekelnek, úgy érzem, hogy gyáva vagyok hozzájárulni magához a problémához, de ha a probléma „jön felém”, akkor el tudok játszani vele, nem fordítom el a fejem. Nagyon nehezen fogalmazok meg véleményt, lehet, hogy a neveltetéséből kifolyólag, vagy ki tudja, miért, de próbálok inkább középen maradni anélkül, hogy nagyon erősen állást foglalnék egyik vagy másik oldalon.

– *Ez elég kényelmes helyzet, nem?*

– Igen, nem tagadom, de épp ezt a középen maradási próbálom bevinni az előadásaimba, a mértéket, hogy mennyire foglalunk állást egy bizonyos témában. Például én nem érzem, hogy ez az előadás a tinikre leselkedő veszélyekről szólna. Valószínűleg azért nem, mert csak a munka öröme tapasztaltam meg a próbafolyamat alatt, és csak a problémákról való beszélgetés volt a fontos: hallgattam őket, hogy mi a véleményük ezekről a dolgokról. Tudják, hogy léteznek ezek a veszélyek, még ha mi azt hisszük is, hogy nem, és próbáljuk őket védeni. Másfél hónap alatt abszolút meggyőződtem arról, hogy ezek az emberek biztonságban vannak, ők ezt a veszélyt jobban tudják kezelni, mint mi kívülről. Kialakul a védekezési rendszerük is azáltal, hogy sokszor nagyon erősen belevágnak ezekbe a veszélyekbe.

– *Hogyan született meg ez a projekt? Eleve úgy képzelted el, hogy középiskolásokkal valósítod meg?*

– Ehhez minden adva volt, én csak kaptam egy „feladatot”. Felhívott az igazgató, elmondta, hogy ez egy Európai Színházi uniós projekt, amelyben a kolozsvári színház is részt vesz, még a darab is meg volt adva. Apropos: hogy keresem-e a témát? Ezúttal is a téma keresett meg engem. Ha belegondolok, mindegyik előadásom így született. A *Hattyúdál* is ajánlás volt, Tompa Gábor jött az ötlettel, hogy meg kellene rendezni, nekem meg abban a pillanatban eszembe jutott Keresztes Samu, az én viszonyom vele, és egyből azt mondtam, hogy jó, tudom is, kivel.

– *Aztán megkavartad a boszorkánykonyhában, és lett belőle egy egészen másfajta színházi forma, mint amit a néző „elvárná” ettől a klasszikus Csehov-szövegtől, sőt, szinte szöveg nélküli Hattyúdál született belőle. Te döntöd el általában*

*az előadások végső formáját, hordozod magadban, vagy közös munka eredményeként alakulnak így?*

– Azt hiszem, egy kicsit hordozom magamban, bár nyilván közösen dolgozunk rajta, de úgy érzem, a bennem élő formán nem akarok változtatni. Amint már szó esett róla, általában kerülöm a szöveget, kezdetben a *#hattyúdálnak* is teljesen kizártuk, aztán az utolsó periódusban újra elővettük, hogy megnézzük, mit tudunk hasznosítani belőle. A „nagy változást” a *Concord* jelentette, mert a projektnek ez volt a szövegajánlata.

– *Lehet, hogy a következő előadásod egy „írott szövegből” születik meg?*

– Lehet, azonban ugyanazokat a jegyeket fogja hordozni, mint az előzőek, csak hogy szöveg lesz az alapja.

– *És mi áll közelebb hozzád, kortárs darab vagy a klasszikus drámairodalom?*

– Olyan szöveg, amit valaki hoz, és meggyőz róla, hogy jó.

– *Köszínház és független szféra – hogy egyezteted? Rendezőként mennyi szabadságot hagysz a színészeknek?*

– Megpróbálok nem összehasonlítani a két szférát. Amikor bemegyek a színházba, akkor a közzínházba megyek, amikor máshol dolgozom, akkor ott vagyok. Persze mindkettőnek megvannak a hátrányai, de az előnyei is. Próbálok mindig az előnyökre figyelni. Úgy érzem, megnehezítené a dolgomat, ha színészként elvárnám azt a módszert, szabadságot, amellyel esetleg a független szférában zajlik a munka. Ezért jó edzés visszatérni az egyikből a másikba. Tudod, hogy van egy másik hely is. Rendezőként megpróbálok hozni egy kicsit a független stílust, de ott van a rendszer, a keret, amelyen kívül nem igazán tudsz mozogni. Azonban az, hogy megvan a lehetőségem mindkettőre, nagy ajándék.

– *Körvonalazódik valami terv, vagy továbbra is azt várod, hogy a téma, az ember keressen meg?*

– Igen, várok. Nyitott szemmel várakozni jó dolog. Persze vannak a fejemben alkotók, akik iránt a kíváncsiság kicsit nagyobb, és várom a lehetőséget, hogy egyszer csak tényleg megszólítsam őket, és azt mondjam, hogy... De ehhez kell egy keret.

– *A GroundFloor Group lehetne egy ilyen keret talán, de úgy tűnik, hogy egy ideje „vakációra mentetek”.*

– A GroundFloort elsősorban a fesztivál miatt indítottuk el, mi voltunk az elsők Romániában, akik ilyen jellegű fesztivált szerveztünk. Ez hét évig tartott, aztán egyszer csak lemaradtunk egy csomó támogatásról, már a lendület is lankadt, és úgy döntöttünk, hogy megszüntetjük a fesztivált. A kontakt improvizáció iránti érdeklődésem is változott már akkortájt. Az egyesület maga hibernálási periódusban van, egy kicsit elfáradtunk, úgy éreztük, hogy megakadtunk. A székhelyünkön, az Ecsetgyárban is nagy változások történtek, és valami megszűnt akkor. Én reménykedem abban, hogy valamikor eljön a pillanat, amikor tovább lehet gondolni. De ezt általánosan is érzem, hogy valami változásnak kell bekövetkeznie, újra kell gondolni a dolgokat. Nagyon várom, hogy a fiatalok kerüljenek helyzetbe. És fognak is jönni. Kell egy generációváltás, egy másfajta lendület, új vízió. Az Ecsetgyárhoz hasonló régi, poros helyeknek, amelyek ezelőtt tíz évvel divatosak voltak, már nincs meg az a varázslat, nem ad akkora energiát az érzés, hogy akkor most elmegyünk, kitakarítunk, beköltözünk, és létrehozunk valamit. Nem éri meg, és ez egy általános hangulat, az ember azt érzi, hogy üresben pedálozik, hogy a rendszerek, a nagy buldózerek mennek tovább, te pedig mellettük evezel a kis csónakkal.

MÁRTON LÁSZLÓ

# SZÍNRE SZAVAK I.

Egy kortárs magyar drámakötet megjelenése mindig nagy esemény. A *Bátor Csikó* szerzői utószavát a mai magyar színházat érintő vonatkozásai és kérdésfeltevései miatt tartjuk fontosnak közölni.



Fotó: Gulyás Judit

Engem a színház, azon belül a kortárs magyar színház sem lenyelni, sem kiköpni nem tudott. Lenyelni azért nem, mert nem feleltem meg a mindenkori elvárásoknak, kiköpni pedig azért nem, mert... de ezt fölösleges volna megmagyaráznom. Majd mások elmondják vagy megírják, ha úgy látják szükségesnek. Ebből a színműírói pályából nem a személyes történet az érdekes, még csak nem is a magyarországi színházi közélet állapota, hanem az a néhány tanulság, amely negyven év munkájából adódik.

Drámaírói életutamról – sorsnak nevezni túlzás volna – röviden annyit, hogy az 1980-as években nagy lendülettel indult, majd az 1990-es években zsákutcának bizonyult, fálnak ütközött. Ez persze metafora, és nem kedvelem a személyre vonatkoztatott beszédben a metaforákat, de még kevésbé kedvelném a konkrét életrajzíságot. Hadd fogalmazzak így: drámaírói zátonyra futásomért kárpótoltak az elbeszélői és műfordítói teljesítmények. Utóbbiak közül Goethe *Faustjának* átültetése, a nagy mű rendezői és dramaturgi szemszögből

való tanulmányozása közrejátszott abban, hogy figyelmem ismét a színpad felé fordult. Aztán az utóbbi néhány évben már elég erősnek és szuverénnek éreztem magamat ahhoz, hogy kudarcnak vagy felemásnak ítélt régi drámakísérleteimet újból elővegyem, és újabb színműtölteket is kitaláljak.

Ezen a téren is érvényes, amit az alkotói életút megítélésakor mindig ajánlatos szem előtt tartani: az tudniillik, hogy ellentét van a személyiség folyamatossága és alakulása között. A kettő együtt érvényes. Nem az vagyok, aki voltam 1978-ban, *A római hullazsinat* legkorábbi változatának írásakor, és az sem, aki az 1990-es évek közepén voltam, amikor megpróbáltam, de képtelen voltam barokk jellegű világszínházi látomást formálni ugyanebből az ötletből. Másrészt mégiscsak az vagyok, még mindig ugyanaz. Ha egy kicsit messziről tekintek önmagamra, azt látom, hogy már fiatalkoromban nagyjából megvolt az az alkotói habitus, amely a későbbi évtizedekben kivívta eredményeit és elszenvedte fiaskóit. Utóbbiak – eredmények és fiaskók – szövegformáló tényezőkként is beépültek a későbbi, végleges munkákba, de még inkább a felhasználható tanulságok révén. Akkor is így van ez, ha közben sokat változott a világ és azon belül a magyar irodalmi és színházi közeg. Újabb írónemzedékek nőttek fel, és – drámákról lévén szó – színházi emberek újabb nemzedékei. Kérdés: vajon az én munkáimat a fiatalabbak teljesítményei felől vagy a korábban is létező hagyomány felől fogják olvasni és színpadra vinni, akik fogják?

Azzal is számot kell vetnem, hogy nincs olyan áttekintésem a színházi intézményrendszerről, mint például egy vezető színikritikusnak vagy egy országos színházi találkozó válogatójának. Ugyanakkor eleget dolgoztam színházi közegben ahhoz, hogy drámaírói elképzeléseim ne légüres térben mozogjanak.

Előfordult, hogy drámaírás vagy -fordítás közben előre tudhattam, melyik színész fogja az adott szerepet eljátszani, és munka közben elképzeltem a hanghordozását, a mozdulatait. Az egyik ilyen eset a *Faust* átültetése volt, amikor számolhattam azzal, hogy a tudós szerepét Máté Gábor, az ördögét Kulka János alakítja majd. Másképpen zajlik így a megírás folyamata, mint akkor, amikor nem áll rendelkezésemre ilyen fogódzó, de ilyen esetben is vannak elképzeléseim arról, milyen nyelvi eszközökkel segíthetem a rendezőt és a színészt.

Másfelől azt is észrevehettem, hogy a nyelvi eszközök ki-munkáltságát sokan – rendezők, dramaturgok és kritikusok – a szerzői pozícióhoz való merev ragaszkodásként értelmezik, és a Roland Barthes-, illetve Michel Foucault-féle „szerző

halála”-elméletet kissé leegyszerűsítve az élő szerző kiiktatására törekszenek. Valójában persze nem a szerzőt, hanem az irodalmi alkotásként értelmezhető, művészi hatást keltő kortárs drámát akarják kiiktatni; ha klasszikusok írtak ilyesmit, azt inkább megbocsátják.

Én viszont úgy látom, hogy színpadi szó és cselekvés között sokféle viszony lehetséges. Helyénvaló lehet, ha egy produkció alkotói közösen összedobnak egy szöveget, és azt játsszák. Abból sem lesz baj, ha ez a szöveg előadásról előadásra változik, amennyiben a spontaneitás mögött érvényes színházi gondolatok állnak. Akkor kezdődnek a bajok, ha ilyen gondolat nem vehető észre.

Az sem kárhóztatható, ha egy rendező egy Shakespeare- vagy Molière-drámát úgy állít színre, mintha kortárs magyar színművel lenne dolga. Az viszont igenis helyteleníthető, ha a legjobb hírű fővárosi és vidéki színházak a létező vagy potenciális kortárs magyar drámák helyett álmodják mai magyarrá a világirodalmi klasszikusokat. Márpedig akármilyen sokféle színházi műhely vagy intézmény működik Magyarországon, abban közösnek látom őket, hogy a kortárs magyar dráma iránti affinitásuk csekély. Tisztelet a kivételnek.

Akkor lehetne ez a helyzet lényegesen más, ha egy-egy író folyamatosan, több évadon át együtt dolgozhatna egy társulattal (vagyis nemcsak a rendezővel, hanem a többiekkel is, a díszlettervezőtől a színészeken át a sűgőig és az ügyelőig – már ahol van ilyen), és a társulat az illetővel a maga író voltában tudna valamit kezdeni.

Erre jelenleg Magyarországon és a határon túli magyar színjátszásban nem sok lehetőséget látok. Hogy miért nem, annak kifejtése nem fér bele egy drámakötet utószavába. Inkább az írói munka tanulságairól beszélnék.

Ezek közül számomra a legfontosabb az, hogy a megszólalás (annak minden hangzásbeli, szemantikai és szintaktikai feszültségével együtt) nem választható el a színpadi történetől. Konkrétabban: a megszólalás jellegzetességei, a dramaturgiai struktúrával lehetőleg összhangban, színpadi cselekvésre – gesztusra, akcióra – kell hogy buzdítsanak, és a szerzőnek nem elég erre törekednie, szövege révén meg is kell győznie a rendezőt és a színészt ennek fontosságáról.

Ebből sok egyéb mellett az is következik, hogy a szöveg a hangzás révén (beleértve a mondatok hosszát, ritmusát, a verses vagy prózai formát, a replikák tempóját) javaslatokat tesz önmaga térbeli struktúrájára, és ezt a díszlettervező, amennyiben helyesen értelmezi a szöveget, fel tudja használni, a színészek számára bejátszatóvá, a közönség számára szemléletessé tudja tenni.

A főntebb elmondottak másik fontos következménye az, legalábbis számomra, hogy egyrészt nem létezik érvényes drámai szöveg és erős dramaturgiai struktúra poétikai radikalizmus nélkül, másrészt nem létezik történetnek tekinthető színpadi esemény eszkatológiai értelemben vett történelmi háttér nélkül.

Nyilván ez a magyarázata annak, hogy színpadi munkáimban hangsúlyosan jelen van a történelem. Még a jelen kötet címadó darabjában, a *Bátor Csikó* című mesejátékban is erős a történelmi kisugárzás, hiszen ha a bátorságot és a félelmet jelenítjük meg, akkor hazugság volna letagadni vagy elhallgatni, hogy a félelem mindenkor okozójának történelmi aspektusa is van. De más, korábbi magyar színműveket is felhozhatok példák gyanánt.

Mészöly Miklós *Az ablakmosó* című drámája látszólag magánjellegű eseménysor: egy ismeretlen férfi betolakszik

egy fiatal házaspár hétköznapjaiba. Ám a korabeli cenzúra éles szemmel észrevette a történelmi perspektívát: az 1963-as miskolci ősbemutatót gyorsan betiltották, és a művet évtizedekig nem engedték színpadra állítani.

Weöres Sándor *A kétféjú fenevadja* a török kori Pécszet játszó idillikus románc, de a korabeli kultúrpolitika a szovjet megszállás elleni tiltakozást vizionálta benne, vagyis – voltaképpen helyesen – észlelte az újabbkori történelem színpadi formaképző visszahatását a manierista-rokokó pásztorjátékra.

Örkény István *Pisti...*-jéről és annak színházi sorsáról nem beszélek, hiszen ez a munka az újabbkori magyar történelem nyílt színi faggatása, ezen nincs mit észrevenni vagy nem észrevenni. (Csak zárójelben: ha a *Pisti...* közvetlenül a megírás után színre kerülhetett volna, a rendezés tanulságait Örkény további művekben hasznosíthatta volna.) Helyette vessünk egy pillantást a *Kulcskeresőkre*, amely egy pilóta bénázásáról szól, és vígjátéki jellegű bonyodalmakból épül fel. Vajon a kulcs elvesztésében, a kizárás-bezárás-visszazárás bohózatában nem ismerhetünk-e rá a „valahol utat tévesztettünk” állapokra és vele a magyar történelem arkánumára?

Vagy vegyük szemügyre Füst Milán *Boldogtalanokját*, amelyben a privát tragédiához látszólag nem kapcsolódik történelmi szál: vajon Húber Vilmos és a hozzá csatolt nők vergődésében nem sejlik-e fel a korabeli Magyarország permanens válsága, mai előadás esetében a mai Magyarország kiüttlansága is?

De még Molnár Ferenc *Liliomára* is rávetíti árnyékát a vésszesen közeledő első világháború, a mai néző pedig ott láthatja a díszlet háttérében a színmű eredeti helyszínének, a pesti Városligetnek jelenleg zajló elpusztítását.

Nem akarom odaállítani magamat az említett kiváló szerzők mellé, de a jelen kötetben olvasható színművek hasonló nehézségbe ütköznek: történelmi perspektíva nélkül nem lenne súlyuk, viszont ez a perspektíva más megítélés alá esik egy kortárs szerző esetében, mint a klasszikusoknál. Ha Shakespeare olvassa Plutarkhoszt, és színművé formálja azt, amit talált benne, például Coriolanus tragédiáját, az tökéletesen rendben van. Ha egy mai magyar szerző cselekszi meg ugyanezt a Plutarkhosz-féle Démoszthenész-életrajzzal, akkor – mint megtudhattam egy hozzám intézett levélből – létrejön egy történelmi köntösbe bújtatott, ám nyilvánvalóan a mai viszonyokról szóló, áthallásoktól hemzseggő munka, amely – mint ugyanebből a levélből értesültem – aktualitása miatt nem kerülhet színre.

Két kifogást szokás a kortárs magyar drámaírók szemére vetni. Az egyik, hogy nem aktuálisak a drámáik. A másik, hogy aktuálisak.

Lépjünk tovább. A jelen kötetben található három dráma közül az egyik prózában, a másik verses formában van írva, a harmadik, a címadó *Bátor Csikó* pedig a prózai replikák között versbetéteket szólaltat meg, amelyek refrénje egy onomatopoeitikus hangsor: „traranuretum traranuri runtunderive”. Mit jelent ez? Nem tudom. Aligha tulajdoníthatunk neki bármilyen konkrét jelentést. Abban viszont biztos vagyok, hogy a Csikót alakító színész számára ez a sokszor ismétlődő félig artikulált kiáltás a szerep megformálásának kiindulópontja. Azért nem tud félni, és azért szabadul ki sorra-rendre a szorult helyzetekből, mert a szavait egy-egy pillanatra meg tudja szabadítani a közvetlen értelemhordozástól. Ha ezt a színész felismeri és elfogadja, akkor azzal is tud valamit kezdeni, hogy a mesejáték zárszava is ez a „traranuratum traranuri

runtunderive”. Az utolsó jelenet szarkasztikus félelem-revüje visszajára fordul a varázserő nélküli varázsige jóvoltából.

Már legelső drámáim írásakor el kellett gondolkodnom rajta: mire jó a színpadon a verses forma? Nyilvánvaló, hogy a vers, még a szabadvershez közel álló blankvers is másképpen szervezi a szöveget, ezáltal pedig a jelenetek felépítését, mint a próza. Az is köztudott, hogy a kötött forma megkönnyíti a színész számára a memorizálást. Arra viszont csak később jöttem rá, hogy a versforma, illetve egy művön belül a versformák váltogatása önmagában is dramaturgiai funkciót hordoz. Ha a jambikus sorokat trocheikus sorok váltják fel, az akkor is a feszültség növekedését fejezi ki, ha látszólag nem történik semmi különös. (Külön elmélkedés tárgya lehetne, hogyan teheti a metrika hangsúlyos történéssé a semmi különöst.) Ha a csengő-bongó rímek után rímtelen dübörgés következik, az is jelentést hordoz. Ha a párrím után harmadik rím következik, az idéző- vagy zárójelbe teszi az előző két sor állításait, kétségbe vonja vagy felülírja a megelőző kijelentéseket.

A metrika némelykor nemcsak szóváltásokat vagy jeleneteket, hanem személyiségeket, szerepeket is segíthet lezárni. Köztudottan ezt a célt szolgálják Shakespeare párrímes abgangjai. Hasonló rímpárokra különösen fontos szerepük van egy olyan történelmi rémbohózatban, amelynek színpadán a meggyilkolt pápák ábécésorrendben követik egymást.

Még az 1980-as évek első felében, a *Lepkék a kalapon* című dráma írásakor jöttem rá, hogy a jelenetek felgyorsítása groteszk hatást kelt, ennek pedig olyan nyelvi eszközei vannak – igei állítmány elhagyása, jelző utáni jelzett szó hiánya –, amelyek önmagukban is komikusak.

A *nagyratörő* című drámatrilógiát, amelyet egy évtizeddel később írtam, és amelyben először vettem számot a történelem dramaturgiai funkciójával, ma már nyelvi szempontból visszalépésnek, korábbi színpadi kísérleteimnél kevésbé radikálisnak látom. Ez aligha meglepő azok számára, akik ismerik írói alkatomat. A címszereplő, Báthory Zsigmond erdélyi fe-

jedelem az angol reneszánsz drámaírók kortársa volt. Viszont uralkodása idején Magyarországon és Erdélyben – közismert okokból – nem volt magyar nyelvű színjátszás, nem jöttek létre magyar színművek. Pedig történtek reneszánsz drámába illő tragikus vagy olykor komikus események, többek között éppen Báthory Zsigmond környezetében és az ő jóvoltából. Olyan nemzeti drámát akartam írni az 1990-es évek elején, amelyben a korszak és a későbbi magyar történelem sorskérdései a maguk ellentmondásosságában tárulnak fel, ugyanakkor mint drámai események nagy hatásokkal működnek. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen koncepcióba, amely a *Czillei és a Hunyadiakhoz* vagy akár a *Bánk bán*hoz nyúlik vissza, nem fér bele az abszurd felé vezető nyelvi-poétikai radikalizmus.

Viszont ekkor, *A nagyratörő* írásának éveiben kellett először elgondolkodnom rajta: hogyan jeleníthetők meg évek, évtizedek eseményei egy színházi előadásban, amely három óránál nemigen lehet hosszabb? Hogyan lehet megjeleníteni egy színtársulat véges számú színészeivel végtelen számú történelmi szereplőt?

Ezeket a problémákat a jelen kötet drámáiban poétikai eszközökkel igyekeztem megoldani. A *Démóstenés* népgyűlés-jeleneteiben a jelenlevő sokaságot a felszólalások folyamatos megszakítása érzékelteti, az idő komikus besűrűsödését némely szereplők sportriporteri tudósításai eredményezik. A metrika funkciójáról *A római hullazsinat*ban már beszéltem, de az ismétlődések is a borzalom és a komikum egyesítését szolgálják, a „nem ijesztünk, nem nyomasztunk” mondókatól, a kétbalkézes merénylő vissza-visszatérésén át a barbár agresszorok (vikingek, szaracénok, ősmagyarok) felbuklásáig és a mindenkori meggyilkolt pápától hallható búcsúszentenciáig.

Volnának aztán egyéb tanulságok is, de azok közvetlenül kapcsolódnának a szerző életrajzához, ezért jobb, ha nem esik róluk szó.

*Az írás folytatását januári számunkban közöljük.*

## E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) színházcsináló, dramaturg, író, Kolozsváron él

Baluja Petra (1990) szociológus (PhD), Debrecenben él

Czirák Ádám (1981) színháztörténész, Berlinben él

Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él

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

Imre Zoltán (1965) színháztörténész, dramaturg, Budapesten él

Kovács Bálint (1987) kulturális újságíró, kritikus, az Index munkatársa, Budapesten él

Köllő Kata (1958) színikritikus, szerkesztő, Kolozsváron él

Kricsfalusi Beatrix (1975) irodalom- és színháztörténész, a Debreceni Egyetem adjunktusa

Lengyel Anna (1969) dramaturg, a PanoDráma alapító vezetője és rendezője, Budapesten él

Márton László (1959) író, műfordító, eddig három kötete jelent meg, Budapesten él

Proics Lilla (1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él

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

Tasnádi István (1970) drámaíró, rendező, Budapesten él

Varga Anikó (1981) kritikus, Budapesten él

Zsigó Anna (1986) dramaturg, Budapesten él